

# ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Τμήμα Μουσικών Σπουδών



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Ευριπίδου *Βάκχαι*:

Μέτρο και στοιχεία ελληνικότητας στο *λυρικό*  
*δράμα Βάκχες* του Αργύρη Κουνάδη»

Παπαργυρόπουλος Κωνσταντίνος

A.M.: M2009028

Υπεύθυνος Καθηγητής: Νίκος Τσούχλος

Κέρκυρα, 2022

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Η παρούσα διπλωματική εργασία πραγματοποιήθηκε στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο, στο τμήμα μουσικών σπουδών, κατά το έτος 2022.

Η ολοκλήρωση της εργασίας αυτής θα ήταν αδύνατη χωρίς την πολύτιμη υποστήριξη του καθηγητή μου, Αν. Καθηγητή του Ι.Π., κ. Νικόλαου Τσούχλου. Θα ήθελα να του εκφράσω ένα μεγάλο ευχαριστώ για την πολύ σημαντική βοήθεια που μου προσέφερε σε διάφορα θέματα, και για την ορθή καθοδήγησή του στην εξέλιξη της εργασίας.

Το μεγαλύτερο ευχαριστώ ανήκει στην οικογένεια μου, στους γονείς μου Μιχάλη και Μαρία, και τα αδέρφια μου Σταυρούλα, Αναστάση και Στέφανο, οι οποίοι υπήρξαν ανεκτίμητο στήριγμα για μένα καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

Επίσης ένα βαθύ ευχαριστώ στο πιο σημαντικό στήριγμα των τελευταίων ετών των σπουδών μου, την αρραβωνιαστικιά μου Μαρία- Κυριακή, για την αμέριστη συμπαράσταση, βοήθεια και κατανόηση που έδειξε.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον πολύ καλό μου φίλο Γιώργο, που ήταν πάντα δίπλα μου σε ότι χρειαζόμουνα, αλλά και όλους τους συναδέλφους και παλαιούς συμφοιτητές που με τον τρόπο τους ο καθένας προσέφεραν τη βοήθειά τους.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| Ευχαριστίες.....σελ. 2                                                          | 2  |
| Εισαγωγή.....σελ. 5                                                             | 5  |
|                                                                                 |    |
| 1. Ευριπίδου <i>Βάκχαι</i>                                                      |    |
| 1.1. Ευριπίδης – η ζωή και το έργο του.....σελ. 7                               | 7  |
| 1.2. <i>Βάκχες</i> .....σελ. 8                                                  | 8  |
| 1.3. Ιστορική ανασκόπηση των παραστάσεων των <i>Βακχών</i> .....σελ. 12         | 12 |
|                                                                                 |    |
| 2. Ο Αργύρης Κουνάδης και οι <i>Βάκχες</i>                                      |    |
| 2.1. Αργύρης Κουνάδης: Η ζωή και το έργο του.....σελ. 16                        | 16 |
| 2.2. Το λυρικό δράμα Ευριπίδου: <i>Βάκχαι</i> του Αργύρη Κουνάδη.....σελ. 18    | 18 |
| 2.2.1. Στοιχεία ελληνικότητας του έργου.....σελ. 22                             | 22 |
|                                                                                 |    |
| 3. Μετρική ανάλυση του έργου                                                    |    |
| 3.1. Εισαγωγικά .....σελ. 24                                                    | 24 |
| 3.2. Τα μέτρα στους στίχους των <i>Βακχών</i> - Παραδείγματα.....σελ. 25        | 25 |
|                                                                                 |    |
| 4. Στοιχεία ελληνικών παραδοσιακών ρυθμών στις <i>Βάκχες</i> του Αργύρη Κουνάδη |    |
| 4.1. Γενικά.....σελ. 34                                                         | 34 |
| 4.2. Ο 9σημος ρυθμός.....σελ. 35                                                | 35 |
| 4.3. Ο 4σημος ρυθμός.....σελ. 39                                                | 39 |
| 4.4. Οι υπόλοιποι ρυθμοί: 3σημος, 5σημος και 7σημος.....σελ. 42                 | 42 |
|                                                                                 |    |
| Συμπεράσματα.....σελ. 45                                                        | 45 |
|                                                                                 |    |
| Βιβλιογραφία.....σελ. 48                                                        | 48 |

*« Η τέχνη πρέπει να συνεχίζει  
την παράδοση με σύγχρονα μέσα»<sup>1</sup>*  
**Αργύρης Κουνάδης**

---

<sup>1</sup> Από τη συνέντευξη του Αργύρη Κουνάδη στον Γιώργο Λεωτσάκο στο: Μ.Μ.Α.. *Ευριπίδου Βάκχαι*, του Αργύρη Κουνάδη, εκδ. ΜΜΑ, Αθήνα 1996.

## Εισαγωγή

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο αποτελεί, αναμφίβολα, βαρυσήμαντη κληρονομιά για τον σύγχρονο κόσμο, κάτι που διαπιστώνει κανείς παρατηρώντας την παγκόσμια δραστηριότητα γύρω από το αρχαίο ελληνικό θέατρο, είτε πρόκειται για μελέτες, είτε για τον αμέτρητο αριθμό παραστάσεων βασισμένων στα έργα των αρχαίων Ελλήνων ποιητών που έχουν ανέβει και συνεχίζουν να ανεβαίνουν παγκοσμίως.

Στην παρούσα διπλωματική εργασία θα εστιάσουμε την προσοχή μας σε ένα από τα τελευταία έργα του σπουδαίου τραγικού ποιητή Ευριπίδη, τις «*Βάκχες*», και συγκεκριμένα, θα μελετήσουμε πλευρές το λυρικού δράματος «*Βάκχες*» σε μουσική του συνθέτη Αργύρη Κουνάδη, που αποτελεί μια μουσική διασκευή του ομώνυμου έργου του Ευριπίδη, με λιμπρέτο στην νέα ελληνική βασισμένο στη μετάφραση του Μιχάλη Κοπιδάκη, σε συνδυασμό με την αξιοποίηση του αρχαίου κειμένου όσον αφορά τα στάσιμα. Πιο συγκεκριμένα, στην εργασία αυτή γίνεται μια προσπάθεια κατανόησης του έργου των Βακχών και της ιδιαίτερης προσέγγισης του Αργύρη Κουνάδη, με ιδιαίτερη έμφαση στη μελέτη των ρυθμικών στοιχείων, που συνδέονται με διάφορους τρόπους με την αρχαία και τη νεότερη ελληνική παράδοση.

Αναλυτικότερα, στο πρώτο, εισαγωγικό κεφάλαιο θα αναφερθούμε στον Ευριπίδη και στην πλοκή του έργου των Βακχών, μαζί με μια ιστορική ανασκόπηση κάποιων παραστάσεων είτε του ίδιου του έργου, είτε έργων βασισμένων σε αυτό που έχουν ανέβει σε διάφορα θέατρα στο ελλαδικό χώρο, από τα μέσα του προηγούμενου αιώνα και μετά.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα σταθούμε στον συνθέτη Αργύρη Κουνάδη και τον τρόπο με τον οποίο προσέγγισε το θέμα των Βακχών, με αποτέλεσμα τη δική του πρόταση ενός «*λυρικού δράματος*». Θα επισημάνουμε επίσης, τα στοιχεία ελληνικότητας που εισάγει στο έργο του αυτό.

Τέλος, στα τελευταία δύο κεφάλαια, θα επικεντρωθούμε στο κύριο αντικείμενο της εργασίας, σε ό,τι αφορά δηλαδή τη ρυθμική παράμετρο του έργου. Στο μεν τρίτο κεφάλαιο θα αναφερθούμε εισαγωγικά στην αρχαία ελληνική μετρική, ιδιαίτερα βαρύνουσα στη σκέψη του Κουνάδη, και ακολούθως θα επιχειρήσουμε μια μετρική ανάλυση των στίχων στην αρχαία ελληνική, παραθέτοντας κάποια παραδείγματα που

σκοπό έχουν την – όσο το δυνατόν – βαθύτερη κατανόηση της μετρικής υπόστασης του αρχαίου κειμένου των Βακχών, πάνω στην οποία βασίζεται η μελοποίηση των στάσιμων της τραγωδίας. Εν συνεχεία, στο τέταρτο κεφάλαιο, θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε σε ποια σημεία ο Κουνάδης εισάγει φευγαλέα ρυθμικά σχήματα που θυμίζουν ελληνικούς παραδοσιακούς χορευτικούς ρυθμούς, και θα σημειώσουμε τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτών.

# 1. Ευριπίδου *Βάκχαι*

## 1.1. Ευριπίδης – η ζωή και το έργο του

Ο Ευριπίδης ήταν ο νεότερος των τριών μεγάλων αρχαίων τραγικών ποιητών, τρίτος στη σειρά μετά τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή.<sup>2</sup> Γεννήθηκε στη Σαλαμίνα, πιθανότατα το 485 π.Χ.. Ανήκει πνευματικά στην γενιά των σοφιστών, και πολιτικά σ' αυτήν που βίωσε πολλαπλές δυσκολίες λόγω του Πελοποννησιακού πολέμου. Οι γονείς του, Μνήσαρχος και Κλειτώ, του έδωσαν καλή ανατροφή, παρόλα αυτά αργότερα η προσωπική του ζωή του επεφύλασσε δυστυχίες, καθώς ήταν δυο φορές κακοπαντρεμένος και είχε λίγους φίλους.

Από νωρίς ο Ευριπίδης αγάπησε ενδιαφέρθηκε για τη φιλοσοφία, που τον βοήθησε καθοριστικά στην ποιητική του σκέψη και, αργότερα, στη σταδιοδρομία του. Ο νεοτερισμός και οι μοντέρνες τεχνικές του Ευριπίδη σε πολλούς δεν άρεσαν και μάλιστα αμφισβητήθηκαν. Η πρώτη του συμμετοχή σε δραματικούς αγώνες της Αθήνας ήταν το 455 π.Χ. όπου και κατέλαβε την τρίτη θέση, ενώ η πρωτιά έρχεται 13 χρόνια αργότερα. Παρά το σπουδαίο έργο του κέρδισε μόνο τέσσερις φορές το πρώτο βραβείο στη ζωή του.

Στα τελευταία χρόνια της ζωής του εγκαταλείπει την Αθήνα για πάντα και πηγαίνει βόρεια, φτάνοντας τελικώς στην Πέλλα, στον βασιλιά της Μακεδονίας Αρχέλαο, προς τιμήν του οποίου γράφει και τα τελευταία του έργα: *Αρχέλαο* και *Βάκχες*. Ο Ευριπίδης πεθαίνει ξαφνικά στην Πέλλα στα 406 π.Χ..

Τα έργα που αποδίδονται στον Ευριπίδη είναι 92, σώζονται όμως μόνο 18 τραγωδίες (η γνησιότητα μιας από αυτές, τού *Ρήσου*, αμφισβητείται) και το σατυρικό δράμα *Κύκλωψ*, του οποίου η χρονολογία είναι άγνωστη. Οι χρονολογίες όπου γράφτηκαν

---

<sup>2</sup> Όλες οι παρακάτω πληροφορίες αντλούνται από τις εξής πηγές:  
Romilly, J. d. (2010), Αρχαία ελληνική γραμματολογία (2η εκδ., Θεώνη Χριστοπούλου-Μικρογιαννάκη, μετ.) . Αθήνα: Καρδαμίτσας.

Ρίτσος, Β. *Λεξικό αρχαίων Ελλήνων ποιητών και μιμογράφων*.

Ευριπίδης, 4. π., & Σάρρος, Δ. (1934). Ευριπίδης: σε δημοτικούς στίχους με πρόλογο και σημειώματα ερμηνευτικά. Αθήνα: Τυπογραφία "Κύκλου".

Λιάπης, Β. Αρχαίο ελληνικό θέατρο και δράμα.

κάποια από αυτά τα έργα είναι γνωστές, ενώ στα υπόλοιπα αναφέρονται κατά προσέγγιση, όπως θα δούμε παρακάτω. Από την αρχή της σταδιοδρομίας του το 455 π.Χ. έως την έναρξη του Πελοποννησιακού πολέμου το 431 π.Χ. σώζονται η *Άλκηστις* του 438 και η *Μήδεια* του 431.

Εν συνεχεία, κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου, ο Ευριπίδης επηρεάζεται από τις εξελίξεις του πολέμου και αυτό φαίνεται και στα δράματά του όπου συχνά ενσωματώνει υπαινιγμούς και προπαγάνδα. Τα δράματα που έγραψε αυτή την περίοδο είναι: *Ανδρομάχη* 430-425, *Ηρακλείδαι* 430-427, *Ιππόλυτος* 428, *Εκάβη* 424, *Ηρακλής* 424-415, *Ικέτιδες* 422, *Των* 418.

Την τελευταία δεκαετία της ζωής του, ο Ευριπίδης έγραψε μερικά ακόμα δράματα, από τα οποία μας μένουν: οι *Τρωάδες* 415, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* 414, *Ηλέκτρα* 413, *Ελένη* 412, *Φοίνισσαι* 411-408 και *Ορέστης* 408. Λίγο πριν πεθάνει, πιθανότατα το 407, έγραψε και τα δυο τελευταία του έργα: *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* και *Βάκχαι* (αποτελούν τριλογία μαζί με το *Αλκμέονα διά Κορίνθου*), τα οποία δίδαξε και ανέβασε, μετά τον θάνατό του Ευριπίδη, ο συνονόματος γιός του, ο οποίος ήταν επίσης δραματικός ποιητής.

## 1.2. *Βάκχες*

Όπως έχουμε αναφέρει και παραπάνω, οι *Βάκχες* είναι από τα τελευταία έργα του κορυφαίου τραγικού ποιητή, που έγραψε περίπου στα 407 π.Χ. προς τιμήν του Βασιλιά της Μακεδονίας Αρχέλαου, με σκοπό να το διδάξει στο θέατρο της Πέλλας, κάτι που τελικά πραγματοποίησε ο γιός του μετά το θάνατό του στην Αθήνα.

Οι *Βάκχες* αποτελούν ένα μεγαλειώδες όσο και αινιγματικό έργο του Ευριπίδη, χτισμένο πάνω στη σχέση του ανθρώπου με το Θείο, που δημιουργήσε πολλά προβλήματα κατανόησης στους μελετητές του, είναι το μόνο σωζόμενο αρχαίο δράμα

που η υπόθεσή του αναφέρεται άμεσα στη διονυσιακή λατρεία, από την οποία κατάγεται η τραγωδία ως είδος.<sup>3</sup>

Το έργο εξιστορεί τον ερχομό του νέου θεού Διόνυσου, γιού του Διός και της Σεμέλης, στη Θήβα για να επιβάλει τη λατρεία του. Εκεί τον δέχονται οι αδερφές της μητέρας του Σεμέλης, ο πατέρας τους Κάδμος και ο μάντης Τειρεσίας όμως, ο Βασιλιάς των Θηβών, Πενθέας, απορρίπτει με κάθε τρόπο την λατρεία του νέου θεού και τον πολεμάει. Τελικώς, οι Βάκχες, που είχαν δεχτεί τη λατρεία του θεού Διόνυσου, αποκεφαλίζουν τον Πενθέα, μαζί τους και η μάνα του Αγαύη, που βρίσκεται να κρατάει το κεφάλι του παιδιού της.

Οι στίχοι του έργου είναι 1392 στον αριθμό και αποτελούνται από τον πρόλογο, τις πέντε σκηνές με τα ισάριθμα στάσιμα ενδιάμεσα, και τέλος τον επίλογο.

Στο πρόλογο, εμφανίζεται ο θεός Διόνυσος σε έναν μονόλογο όπου αυτοσυστήνεται, έχοντας πάρει ανθρώπινη μορφή, με σκοπό την πραγματοποίηση της εκδίκης του, να αναγκάσει το Πενθέα να αναγνωρίσει την θεϊκή του φύση, και να αποδεχθεί τη θρησκεία του. Έπειτα φεύγει προς τον Κιθαιρώνα για να πάρει μέρος στους χορούς των Βακχών, με τις γυναίκες της Θήβας που έχουν ήδη αποδεχτεί τη λατρεία του.

Στην πάροδο, οι γυναίκες από την Ασία αναφέρονται στον Διόνυσο, και ψάλλουν σε τόνο επιβλητικό έναν ύμνο προς τον θεό. Μακαρίζουν αυτούς που είναι αφιερωμένοι σ' αυτόν και μιλούν για την διπλή γέννησή του από τα σπλάχνα της Σεμέλης και το μηρό του Δία. Έπειτα καλούν όλη τη Θήβα να τρέξει στα βουνά για να γιορτάσουν τον θεό, και τέλος κάνουν αναφορά στα στοιχεία της λατρείας.

Στην 1<sup>η</sup> σκηνή συμμετέχουν ο Κάδμος, ο μάντης Τειρεσίας και ο Πενθέας. Οι δύο πρώτοι ετοιμάζονται να λάβουν κι αυτοί μέρος στις βακχικές τελετές που γίνονται στο βουνό. Ο Πενθέας εμφανίζεται και αφού έχει διατάξει τη σύλληψη των γυναικών που,

---

<sup>3</sup> Οι πληροφορίες για το έργο των *Βακχών* αντλούνται από τις παρακάτω πηγές: Ευριπίδης, 4. π., & Σάρρος, Δ. (1934). Ευριπίδης: σε δημοτικούς στίχους με πρόλογο και σημειώματα ερμηνευτικά. Αθήνα: Τυπογραφία "Κύκλου".

Μ.Μ.Α.. *Ευριπίδου Βάκχαι, του Αργύρη Κουνάδη*, εκδ. ΜΜΑ, Αθήνα 1996.

Romilly, J. d. (1997), *Αρχαία ελληνική τραγωδία* (Μίνα Καρδαμίτσα- Ψυχογιού, μετ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα.

Lesky, A. (2003). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων ελλήνων* (4η έκδ., 3η ανατύπωση, Ν. Χ. Χουρμουζιάδης μτφ.). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

μεταμορφωμένες σε μαινάδες, στήνουν οργιαστικούς χορούς, μένει έκπληκτος όταν συνειδητοποιεί πως και οι δύο γέροντες έχουν πιστέψει στη λατρεία του θεού. Αυτοί με τη σειρά τους προσπαθούν να τον προσηλυτίσουν να δεχτεί τη λατρεία του θεού, όμως ο Πενθέας δεν πείθεται και διατάζει ένα θεράποντα να συλλάβει τον ξένο (θεό Διόνυσο) και να τον φέρει δεμένο μπροστά του.

Το 1<sup>ο</sup> στάσιμο συνδέεται θεματικά με την προηγούμενη σκηνή. Ο χορός απευθύνεται στη θεά της ευσεβείας (την Οσία) ρωτώντας αν άκουσε τις ύβρεις του Πενθέα προς τον θεό Διόνυσο. Έπειτα, ακολουθεί η λαχτάρα των γυναικών για φυγή, όπου, απευθυνόμενες στον Διόνυσο, του ζητούν να βρεθούν στην Κύπρο, στην Πάφο ή στην Πιερία. Το χορικό κλείνει αναφερόμενο στο θεό και τα καλά που αυτός προσφέρει.

Η 2<sup>η</sup> σκηνή φέρνει αντιμέτωπο τον Πενθέα με τον Διόνυσο, όταν, όπως ο πρώτος διέταξε, έφεραν τον δεύτερο αλυσοδεμένο μπροστά του, ενώ οι φυλακισμένες μαινάδες απελευθερώθηκαν σαν από θαύμα. Ο Διόνυσος αγέρωχος πληροφορεί τον Πενθέα ότι η λατρεία του έχει απλωθεί πιά και σε ξένους λαούς. Ο Βασιλιάς, οργισμένος, ζητάει να τον φυλακίσουν στους στάβλους του παλατιού.

Στο 2<sup>ο</sup> στάσιμο ο χορός απευθύνεται στη Δίρκη, που κάποτε δέχθηκε στα νερά της τον Διόνυσο ως έμβρυο. Αμέσως μετά αναφέρονται στον Πενθέα που φυλάκισε τον αρχηγό τους και τέλος καλούν τον Διόνυσο να επιστρέψει, αφήνοντας τα μέρη που προτιμά ιδιαίτερα.

Η 3<sup>η</sup> σκηνή αποτελεί το κεντρικό επεισόδιο του δράματος. Ο Διόνυσος απελευθερώνεται και εμφανίζεται με ανθρώπινη μορφή, ως «ξένος» μπροστά στον Πενθέα. Ένας αγγελιοφόρος διηγείται στον Βασιλιά πως είδε τις μαινάδες στο βουνό, με αρχηγό την Αγαθή, να νικούν τους βοσκούς, να κατασπαράζουν ζώα και να λεηλατούν χωριά. Αμέσως ο Πενθέας ζητάει να πάνε οι οπλίτες και οι ιππείς για να τις αντιμετωπίσουν. Ο Βασιλιάς δέχεται πρόταση από τον «ξένο» να ντυθεί με γυναικεία ρούχα για να πάει να κατασκοπεύσει τις γυναίκες στο βουνό, μιας και αυτό επιθυμεί, κάτι το οποίο αρχικά αρνείται ο Πενθέας, αλλά στη συνέχεια αποσύρεται στα ανάκτορα σκεπτόμενος.

Στο 3<sup>ο</sup> στάσιμο οι γυναίκες του χορού νιώθουν άτρωτες πιά από τις απειλές του εχθρού, και εκφράζουν την ευδαιμονία τους μέσα από την εικόνα του ζαρκαδιού που ξεφεύγει από την παγίδα και την αγέλη των σκυλιών. Στη συνέχεια αναγγέλλουν την αργή αλλά βέβαιη εκδίκηση του θεού.

Στην 4<sup>η</sup> σύντομη σκηνή, ο Πενθέας εν μέσω παραισθήσεων βλέπει τον θεό Διόνυσο με μορφή ταύρου, στον οποίο αφήνεται για να τον ντύσει σαν μαινάδα και να του δώσει τις τελευταίες οδηγίες. Έτσι φεύγουν κρυφά για τον Κιθαιρώνα, με τον Πενθέα να προπορεύεται και τον Διόνυσο να καλεί τις Βάκχες να επιτελέσουν το έργο τους.

Στο 4<sup>ο</sup> στάσιμο, ουσιαστικά, ο χορός προλογίζει την αμέσως επόμενη αγγελική ρήση, όταν μιλούν για αυτά που θα συμβούν πάνω στο βουνό, καλώντας τον Διόνυσο να εμφανιστεί με τη μορφή ταύρου ή λιονταριού και να σκοτώσει τον επερχόμενο τιμωρό των Βακχών.

Στην 5<sup>η</sup> σκηνή ακολουθεί η εξιστόρηση στον χορό των όσων συνέβησαν στο βουνό, όπου ο Πενθέας με τον «ξένο» πλησίασαν αθόρυβα τις μαινάδες που τραγουδούσαν, συγκεντρωμένες σε ένα φαράγγι, βακχικούς σκοπούς. Ο Διόνυσος έβαλε τον Πενθέα σε ένα κλαδί για να βλέπει καλύτερα, και τότε μια φωνή εξ ουρανού διατάζει τις μαινάδες να τον κατασπαράξουν. Εκείνες ξεριζώνουν το δέντρο ρίχνοντας τον Πενθέα στη γη και με πρώτη την Αγαύη, ξεσκίζουν και διαμελίζουν το κορμί του. Η Αγαύη ξεκινάει για τη Θήβα κρατώντας το κεφάλι τους θύματός της.

Το 5<sup>ο</sup> στάσιμο είναι μόνο μια σύντομη στροφή, όπου ο χορός αλαλάζει για όσα συνέβησαν και την εκδίκηση που πραγματοποιήθηκε, και στη συνέχεια αναγγέλλουν την Αγαύη, που καταφθάνει με το κρανίο καρφωμένο στο θύρσο.

Στον επίλογο, η Αγαύη φθάνει στην πόλη και τους καλεί όλους, μαζί και τον Πενθέα και τον πατέρα της, για να τους δείξει το τρόπαιό της, νομίζοντας ότι έχει σκοτώσει ένα αγρίμι. Ο Κάδμος μη μπορώντας να συνειδητοποιήσει το χαμό του εγγονού του, προσπαθεί να συνεφέρει την Αγαύη, λέγοντάς της πως το κεφάλι που κρατά είναι ανθρώπινο. Μόλις αυτή καταλαβαίνει το έγκλημα που έκανε, θρηνεί το χαμό του παιδιού αναζητώντας το υπόλοιπο σώμα του, και αναρωτιέται πως ένας θεός την οδήγησε σε αυτή την πράξη. Η απάντηση του Διόνυσου είναι άμεση, λέγοντας πως ο Πενθέας τιμωρήθηκε επειδή αρνήθηκε τους θεούς και ότι έπονται και άλλα κακά για τον λαό των Θηβαίων.

### 1.3. Ιστορική ανασκόπηση των παραστάσεων των *Βακχών*

Οι Βάκχες αποτελούν ένα έργο για το οποίο αρχικά, στην παγκόσμια θεατρική σκηνή, ελάχιστο ενδιαφέρον υπήρξε, κάτι το οποίο οφείλεται στην ιδιαίτερη φύση του, που προκαλούσε σύγχυση και ζητήματα κατανόησης σε φιλόλογους, καλλιτέχνες και μελετητές.<sup>4</sup>

Μόλις στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα αρχίζει διεθνώς μια δραστηριότητα προσέγγισής του έργου (λ.χ. δυο παραστάσεις στο Λονδίνο - το 1908 σε σκηνοθεσία William Poel και το 1912 σε σκηνοθεσία Harley Granville-Barker – δυο στο θέατρο Συρακουσών – το 1922 σε σκηνοθεσία Ettore Romagnoli και το 1950 σε σκηνοθεσία Guido Salvini.<sup>5</sup> κ.α.) η οποία φθάνει και στην Ελλάδα, στις αρχές της δεκαετίας του '60.

Η πρώτη παράσταση των Βακχών στην Ελλάδα ανεβαίνει από τον Λίνο Καρζή το 1950 με τη θεατρική ομάδα Θυμελικός Θίασος στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού.<sup>6</sup>

*Η σκηνοθεσία απέβλεπε στην αναβίωση του αρχαίου τρόπου διδασκαλίας. Οι ηθοποιοί φορούσαν χιτώνες, μάσκες και κοθόρνους, απήγγειλαν το κείμενο, ενώ η μουσική που συνόδευε τα χορικά, σε σύνθεση Γιώργου Κωστάκη, βασιζόταν στο βυζαντινό μέλος. Η προσέγγιση του Καρζή εξέφραζε μία βιολογική και εθνοφυλετική συνέχεια, που συνέδεε ιστορικά την αρχαιότητα με τη νεότερη Ελλάδα μέσω του Βυζαντίου. Το σύνολο των κριτικών χαρακτήρισαν με αρνητικά σχόλια την παράσταση, θεωρώντας ως «ουτοπική» την προσπάθεια, ξεπερασμένη τη χρήση κοθόρνων, χιτώνων, масκών, «ρομποτοειδή» την κίνηση των ηθοποιών. Επίσης, θεωρήθηκε ότι δεν έλαβε υπόψη τη μυστηριακή θρησκεία του Διονύσου, και ότι η έκσταση και η ιερή τρέλα, είχαν εξαλειφθεί. Έτσι, η πρώτη παράσταση των Βακχών στην Ελλάδα φέρνει στην επιφάνεια το δίλημμα της εποχής: αναβίωση ιστορικού και μουσειακού χαρακτήρα ή προσαρμογή στη σύγχρονη πραγματικότητα, στις ψυχο-πνευματικές και αισθητικές*

---

<sup>4</sup> Γεωργίου, Μ. Μεταμορφώσεις των Βακχών στην Ελλάδα (1950-2014). Μια πρώτη προσέγγιση.

<sup>5</sup> (Ο.π.)

<sup>6</sup> (Ο.π.). Την ιδέα για μία παράσταση των Βακχών ο Σικελιανός σχεδίαζε για το Φεστιβάλ του 1929, η οποία τελικά δεν πραγματοποιήθηκε

*προσλαμβάνουσες του σύγχρονου κοινού, με τους κριτικούς να εκφράζονται υπέρ του δεύτερου.<sup>7</sup>*

Μετά από δώδεκα χρόνια, το 1962, έρχεται και η πρώτη παραγωγή των Βακχών από το Εθνικό θέατρο, που παρουσιάστηκε στο Θέατρο της Επιδαύρου σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή, όπου τη μουσική συνέθεσε ο Μάνος Χατζιδάκις.<sup>8</sup> Από εκείνο το σημείο και έπειτα, οι παραγωγές στις παραστάσεις του έργου γίνονται όλο και πιο συχνές. Πολλά σημαντικά θέατρα και θίασοι ανεβάζουν παραστάσεις του έργου στο πέρασμα των χρόνων όπως: ο Θυμελικός Θίασος του Λίνου Καρζή και το Εθνικό θέατρο που προαναφέραμε, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν, το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών κ.α.

Παρακάτω παραθέτουμε ένα πίνακα από ένα σημαντικό αριθμό παραστάσεων των Βακχών στην Ελληνική θεατρική σκηνή.<sup>9</sup> Αναφέρονται αναλυτικά: η χρονολογία, οι θίασοι και τα θέατρα όπου παρουσιάστηκαν, τα ονόματα σκηνοθετών, μεταφραστών του κειμένου και τέλος των συνθετών που συνέθεσαν την μουσική κάθε παραγωγής.

#### **Πίνακας 1. Οι παραστάσεις των Βακχών στην Ελλάδα<sup>10</sup>**

| <b>Χρονολογία</b> | <b>Θίασος/Θέατρο</b>                                          | <b>Σκηνοθεσία</b> | <b>Μετάφραση</b>    | <b>Μουσική/Σύνθεση</b> |
|-------------------|---------------------------------------------------------------|-------------------|---------------------|------------------------|
| 1950              | Θυμελικός Θίασος Λίνου Καρζή / Ωδείο Ηρώδου του Αττικού Αθήνα | Λίνος Καρζής      | Λίνος Καρζής        | Γεώργιος Κωστάκης      |
| 1962              | Εθνικό Θέατρο / Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου                       | Αλέξης Μινωτής    | Παντελής Πρεβελάκης | Μάνος Χατζιδάκις       |

<sup>7</sup> (Ο.π.)

<sup>8</sup> (Ο.π.)

<sup>9</sup> Στον πίνακα παρατίθενται μόνο οι πρώτες παραστάσεις, χωρίς να συμπεριλαμβάνονται μεταγενέστερες επαναλήψεις τους.

<sup>10</sup> Πληροφορίες για τις παραστάσεις του πίνακα αντλούμε από τις παρακάτω ψηφιακές αρχειακές συλλογές:

Ψηφιοποιημένες συλλογές του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (ΕΛΙΑ).

Ψηφιακή βιβλιοθήκη Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος.

Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

και το Γεωργίου, Μ. Μεταμορφώσεις των Βακχών στην Ελλάδα (1950-2014). Μια πρώτη προσέγγιση.

|      |                                                                                                                      |                          |                        |                                             |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|------------------------|---------------------------------------------|
| 1962 | Μπαλλέτα της Όπερας<br>του Ζάγκρεμπ<br>Γιουγκοσλαβία / Ωδείο<br>Ηρώδου του Αττικού                                   | Vera Kostic              | -                      | Γιώργος Σισιλιάνος                          |
| 1963 | Θυμελικός Θίασος Λίνου<br>Καρζή / Ωδείο Ηρώδου<br>του Αττικού                                                        | Λίνος Καρζής             | Λίνος Καρζής           | Γεώργιος Κωστάκης,<br>Γιώργος Γεωργιάδης    |
| 1965 | Θυμελικός Θίασος Λίνου<br>Καρζή / Ωδείο Ηρώδου<br>του Αττικού                                                        | Λίνος Καρζής             | Λίνος Καρζής           | Γεώργιος Κωστάκης                           |
| 1969 | Χορικά Ζουζούς<br>Νικολούδη / Ωδείο<br>Ηρώδου του Αττικού                                                            | -                        | Θρασύβουλος<br>Σταύρου | Νικηφόρος Ρώτας                             |
| 1972 | Θυμελικός Θίασος Λίνου<br>Καρζή / Ωδείο Ηρώδου<br>του Αττικού                                                        | Λίνος Καρζής             | Λίνος Καρζής           | Γεώργιος Κωστάκης                           |
| 1973 | Κρατικό Θέατρο Βορείου<br>Ελλάδος / 2<br>Παραστάσεις: 1) Αρχαίο<br>Φιλίππων Καβάλα, 2)<br>Αρχαίο Δωδώνης<br>Ιωάννινα | Γιώργος<br>Θεοδοσιάδης   | Παντελής<br>Πρεβελάκης | Χρήστος Λεοντής                             |
| 1973 | Θυμελικός Θίασος Λίνου<br>Καρζή / Ωδείο Ηρώδου<br>του Αττικού                                                        | Λίνος Καρζής             | Λίνος Καρζής           | Κωνσταντίνος<br>Ψάχος, Γεώργιος<br>Κωστάκης |
| 1975 | Εθνικό Θέατρο / Αρχαίο<br>Θέατρο Επιδαύρου                                                                           | Σπύρος<br>Ευαγγελάτος    | Κώστας<br>Βάρναλης     | -                                           |
| 1976 | Εθνικό Θέατρο / Ωδείο<br>Ηρώδου του Αττικού                                                                          | Σπύρος<br>Ευαγγελάτος    | Κώστας<br>Βάρναλης     | -                                           |
| 1977 | Θέατρο Τέχνης Κάρολου<br>Κουν / Αρχαίο Θέατρο<br>Επιδαύρου                                                           | Κάρολος Κουν             | Λεωνίδας<br>Ζενάκος    | Χρήστος Λεοντής                             |
| 1978 | Θέατρο Τέχνης Κάρολου<br>Κουν / Ωδείο Ηρώδου<br>του Αττικού                                                          | Κάρολος Κουν             | Λεωνίδας<br>Ζενάκος    | Χρήστος Λεοντής                             |
| 1980 | Έβδομο Θέατρο Αθήνα /<br>Παπάγου Αθήνα, Δήμος<br>Παπάγου                                                             | Κοραής<br>Δαμάτης        | Ολυμπία<br>Καράγιωργα  | Νίκος Μαμαγκάκης                            |
| 1981 | Θέατρο Τέχνης Κάρολου<br>Κουν / Αρχαίο Θέατρο<br>Επιδαύρου                                                           | Κάρολος Κουν             | Λεωνίδας<br>Ζενάκος    | Χρήστος Λεοντής                             |
| 1985 | Εθνικό Θέατρο /<br>Παραστάσεις σε: Ωδείο<br>Ηρώδου του Αττικού και<br>Αρχαίο Θέατρο<br>Επιδαύρου                     | Γιώργος<br>Σεβαστίκογλου | Γιώργος<br>Χειμωνάς    | Γιώργος Κουρουπός                           |
| 1986 | Θεατρική Ομάδα<br>Θόδωρου Τερζόπουλου /<br>Αρχαίο Θέατρο Δελφών                                                      | Θόδωρος<br>Τερζόπουλος   | Λεωνίδας<br>Ζενάκος    | -                                           |

|             |                                                                                                                          |                        |                                        |                             |
|-------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|----------------------------------------|-----------------------------|
| 1988        | Θέατρο Τέχνης Κάρολου Κουν / Παραστάσεις σε: Αρχαίο Στάδιο Δελφών και Ωδείο Ηρώδου του Αττικού                           | Κάρολος Κουν           | Λεωνίδας Ζενάκος                       | Χρήστος Λεοντής             |
| 1988        | Ensayo, Association de Estudio y Produccion Teatral Περού / Αρχαίο Στάδιο Δελφών                                         | Jose Guerra            | -                                      | José Barcenás               |
| 1990        | Εθνικό Θέατρο / Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου                                                                                  | Γιώργος Θεοδοσιάδης    | Παντελής Πρεβελάκης                    | Χρήστος Λεοντής             |
| 1991        | Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος / Παραστάσεις σε: Θέατρο Δάσους, Αρχαίο Θέατρο Φιλίππων, Δίον και Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου | Νίκος Χαραλάμπους      | Κωστής Κολώτας                         | Μιχάλης Χριστοδουλίδης      |
| 1995        | - / Ωδείο Ηρώδου του Αττικού                                                                                             | Georg Rootering        | William Arrowsmith                     | Θόδωρος Αντωνίου            |
| <b>1996</b> | <b>Μέγαρο Μουσικής Αθηνών</b>                                                                                            | <b>Sigi Schoenbohm</b> | <b>Μιχάλη Κοπιδάκης</b>                | <b>Αργύρης Κουνάδης</b>     |
| 1997        | Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος / Θέατρο Δάσους                                                                           | Matthias Langhoff      | Θεόδωρος Στεφανόπουλος                 | Μουσταφά Σισέ, Πασκάλ Παράν |
| 1998        | Ελεύθερα Θέατρα Κύπρου / Ωδείο Ηρώδου του Αττικού                                                                        | Ανδρέας Χριστοδουλίδης | Μύρης Κ. Χ. (= Γεωργουσόπουλος Κώστας) | Ross Daily                  |
| 2001        | Δη.Πε.Θέ. Λάρισας - Θεσσαλικό Θέατρο Λάρισα / Δημοτικό Ωδείο Λάρισα                                                      | Βασίλης Νικολαΐδης     | Μύρης Κ. Χ. (= Γεωργουσόπουλος Κώστας) | Πέτρος Ταμπούρης            |
| 2005        | Εθνικό Θέατρο / Θέατρο Μεσαιωνικής Τάφρου "Μελίνα Μερκούρη", Ρόδος                                                       | Σωτήρης Χατζάκης       | Μύρης Κ. Χ.                            | Σαββίνα Γιαννάτου           |

## 2. Ο Αργύρης Κουνάδης και οι Βάκχες

### 2.1. Αργύρης Κουνάδης: Η ζωή και το έργο του

Ο Έλληνας συνθέτης, μαέστρος και πιανίστας Αργύρης Κουνάδης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη τον Φεβρουάριο του 1924, από γονείς Κεφαλλονίτες.<sup>11</sup> Ερχόμενος στην Ελλάδα, εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όπου σπούδασε πιάνο με τους Δημήτρη Μάρη και Σπύρο Φαραντάτο στο Ωδείο Αθηνών έως το 1952 και σύνθεση με τον Γιάννη Παπαϊωάννου στο Ελληνικό Ωδείο, απ' όπου αποφοίτησε το 1956. Στα χρόνια της Γερμανικής κατοχής δραστηριοποιήθηκε στην ΕΠΟΝ (Ενιαία Πανελλαδική Οργάνωση Νέων) όπου έγραψε τον πρώτο ύμνο της οργάνωσης, το 1943, σε στίχους του Γ. Τσαπόγα. Φυλακίστηκε για τη δράση του, στις φυλακές της Καλλιθέας, απ' όπου απελευθερώθηκε κρυφά από τον Ιταλό διοικητή που τύχαινε να είναι και αυτός μουσικός.

Από το 1950 συνεργάστηκε με το Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου μαζί με τους Μ. Χατζιδάκι και Μ. Θεοδωράκη, με τους οποίους διατηρούσε και φιλία. Το 1951 συνέπραξε με την ΚΟΑ (Κρατική Ορχήστρα Αθηνών), όπου ερμήνευσε σε πρώτη εκτέλεση, το *κοντσέρτο για πιάνο* του Αράμ Χατσατουριάν. Ερμηνεία αναφοράς θεωρείται αυτή του τραγουδιού *Συννεφιασμένη Κυριακή* που ηχογράφησε μαζί με τον Γιάννη Παπαδόπουλο. Εκείνη την εποχή συνέθεσε, παράλληλα, μουσική για το θέατρο και τον κινηματογράφο.

Ο Κουνάδης ήταν από τους πρώτους Έλληνες συνθέτες που έδειξαν ενδιαφέρον για την παράδοση του ρεμπέτικου τραγουδιού ενώ παράλληλα, κατά την περίοδο 1949-1957, συνέθεσε μια σειρά από έργα που αποδεικνύουν επιρροή, κατά ένα βαθμό, από

---

<sup>11</sup> Πηγές των βιογραφικών στοιχείων που ακολουθούν:  
Αγραφιώτη, Ε. (2015). *Για τον Αργύρη Κουνάδη*.

Γιώγλου, Θ. (2011). *Αφιέρωμα στον Αργύρη Κουνάδη*.

*Αργύρης Κουνάδης (βιογραφία)*.

Σκαλιώνη, Δ. (2021). *Δέκα χρόνια από τον θάνατο του σημαντικού Έλληνα συνθέτη Αργύρη Κουνάδη – Αφιέρωμα από το Αρχείο της ΕΡΤ*.

Leotsakos, G., revised by Danae Stefanou (2001). “Kounadis, Argyris”, *Grove Music Online*

τον Stravinsky και τον Bartók. Τα περισσότερα από αυτά έργα τα αποκήρυξε αργότερα για προσωπικούς και αισθητικούς λόγους, καθώς στράφηκε σε πιο σύγχρονες τεχνικές. Τέσσερα εξ' αυτών διασώθηκαν: *Σχέδια για ένα καλοκαίρι* (6 ποιήματα του Γιώργου Σεφέρη, για βαρύτονο και πιάνο, 1949), *Μουσικές στιγμές* (για βιολί και πιάνο, 1949-50), *Συμφωνιέτα σε μι με πιάνο obligato* και *Απόσπασμα από τον θρήνο της Αντιγόνης του Σοφοκλή* (για γυναικεία φωνή και 5 πνευστά, 1956).

Το 1958 ο Κουνάδης έλαβε υποτροφία από το I.K.Y. (Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών) που του έδωσε την ευκαιρία να μετακομίσει στο Φράιμπουργκ της Δυτικής Γερμανίας και να συνεχίσει τις σπουδές του στη *Freiburg Hochschule für Musik*. Εκεί σπούδασε σύνθεση και διεύθυνση ορχήστρας, με καθηγητές τους Wolfgang Fortner και Karl Ueter αντίστοιχα. Το 1961 έλαβε μέρος στον Διεθνή διαγωνισμό της Εταιρίας Σύγχρονης Μουσικής στη Κολωνία και, δύο χρόνια αργότερα, ανέλαβε επίκουρος καθηγητής δίπλα στον Fortner. Το 1967 έλαβε επίσης μέρος στον Διεθνή Διαγωνισμό Μουσικής στο Αμβούργο. Αμέσως μετά, την ίδια χρονιά, ανέλαβε τη διεύθυνση των συναυλιών «*Musica Viva*» μέχρι το 1973, ενώ παράλληλα το 1972 διαδέχτηκε τον Fortner στην θέση του καθηγητή, όπου διετέλεσε σε αυτή έως ότου αποσυρθεί, το 1989.

Το έργο του Κουνάδη τον αναδεικνύει ως έναν από τους σημαντικότερους Έλληνες συνθέτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα για τη σκηνή και τον κινηματογράφο. Παράλληλα όμως, αφού αποκήρυξε τα πρώτα έργα του, ασχολήθηκε με πολλά είδη μουσικής γεγονός που μαρτυρά τη δημιουργικότητα που είχε ως συνθέτης. Πειραματίστηκε με τη σύνθεση ατονικών, σειραϊκών, δωδεκαφθογγικών και αλεατορικών έργων, τεχνικές που δίδαξε επίσης με μεθοδικό τρόπο. Επέλεξε μια υπερμοντέρνα μουσική τεχνοτροπία βυζαντινής αυστηρότητας, η οποία δίνει έμφαση στο μελοποιημένο λόγο και στο δραματικό στοιχείο, που μεταφέρονται ακόμα και στα καθαρά συμφωνικά του έργα.

Τα έργα του είναι πολλά και απευθύνονται σε ποικίλο κοινό. Το διάστημα 1952- 1962 γράφει την μουσική σε πολλές ταινίες του Ελληνικού κινηματογράφου, όπου θα τραγουδήσουν αρκετά από τα μεγάλα ονόματα του ελαφρού τραγουδιού, όπως η Τζένη Βάνου, ο Γιάννης Βογιατζής, η Νινή Ζαχά κ.α. Επίσης, ενορχηστρώνει μελωδίες άλλων συνθετών, όπως του Μάνου Χατζιδάκι στο «*Νησί των γενναίων*» το 1959. Την ίδια περίοδο γράφει για λόγιο τραγούδι, μελοποιώντας ποιήματα όπως το *Σχέδια για ένα καλοκαίρι*, σε ποίηση Γιώργου Σεφέρη, για φωνή και πιάνο, καθώς και διάφορα φωνητικά και χορωδιακά έργα.

Συνέθεσε, επίσης, μουσική για είδη κλασσικής μουσικής όπως ορχηστρικά έργα, μουσική δωματίου και όπερες. Τα σημαντικότερα από αυτά είναι: το *Χορικό* για συμφωνική ορχήστρα, τα *Ετεροφωνικά ιδιόμελα* για συμφωνική ορχήστρα, το *Κουϊντέτο* για πνευστά, το *Κουαρτέτο* για έγχορδα και οι όπερες: το *λαστιχένιο φέρετρο*, τα *μαγεμένα αναλόγια*, *Τειρεσίας* και οι *Βάκχες*, που ανέβηκαν με μεγάλη επιτυχία στα θέατρα της Γερμανίας, στη Λυρική Σκηνή και στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.

Ο Κουνάδης τα τελευταία χρόνια της ζωής του ταλαιπωρήθηκε από την νόσο του Πάρκινσον, κάτι όμως που δεν τον κράτησε μακριά από την μεγάλη του αγάπη, την μουσική. Απεβίωσε στις 22 Νοεμβρίου 2011, στο Φράιμπουργκ της Γερμανίας, όπου πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του.

## **2.2. Το λυρικό δράμα Ευριπίδου: *Βάκχαι* του Αργύρη Κουνάδη**

Η ιδέα της ενασχόλησης του Αργύρη Κουνάδη με τις *Βάκχες* του Ευριπίδη γεννήθηκε ήδη από τις αρχές της πορείας του και τον απασχολούσε για μια χρονική περίοδο 40 ετών.<sup>12</sup> Αρχικά, γράφονται το 1994, τα *Χορικά* για σοπράνο, γυναικεία χορωδία και ορχήστρα δωματίου, ως αυτόνομο έργο (πάνω στο αρχαίο κείμενο των χορικών). Δυο χρόνια αργότερα, το 1996, έπειτα από παραγγελία του Οργανισμού Μεγάλου Μουσικής Αθηνών ανεβαίνει το λυρικό δράμα *Βάκχες* ως ολοκληρωμένο έργο, που συμπεριλαμβάνει τα *Χορικά* που προηγήθηκαν στην αρχαία ελληνική γλώσσα. Το νεοελληνικό λιμπρέτο που γράφεται από τον Κουνάδη είναι βασισμένο στην μετάφραση του Μιχάλη Κοπιδάκη.

---

<sup>12</sup> Οι πηγές από τις οποίες αντλούμε αναφορές στα λόγια του συνθέτη και πληροφορίες για αυτό το κεφάλαιο είναι οι εξής:  
Μ.Μ.Α.. *Ευριπίδου Βάκχαι, του Αργύρη Κουνάδη*, εκδ. ΜΜΑ, Αθήνα 1996.

Τσούχλος, Ν. (2016). *Recitar cantando* στις Βάκχες του Αργύρη Κουνάδη (1996). *Μουσικολογικό συμπόσιο στα πλαίσια των 12ων Ελληνικών Μουσικών Γιορτών: Ελλάδα και όπερα, Αθήνα 10-12/6/2016*.

Στο πλαίσιο της παραγωγής του 1996, εκδίδεται από το MMA ένα πολυσέλιδο πρόγραμμα όπου, εκτός των άλλων, συμπεριλαμβάνεται ένα κείμενο του Γιώργου Λεωτσάκου, ακολουθούμενο από μια συνέντευξη του με τον Αργύρη Κουνάδη που μας παρέχει πολύ σημαντικές πληροφορίες για τον συνθέτη και το έργο.

Αξίζει, βέβαια, να αναφερθούμε και στους συντελεστές της παραγωγής αυτής, που πραγματοποιήθηκε σε σκηνοθεσία Sigi Schoenbohm, σκηνικά Wolfgang Reuter, κοστούμεια Δαμιανού Ζαρίφη και μουσική διεύθυνση Νίκου Τσούχλου. Η ομάδα των λυρικών καλλιτεχνών αποτελούνταν από τους: Δάφνη Ευαγγελάτου (Αγαύη), Ζάχος Τερζάκης (Πενθέυς), Αγγελος Φωτιάδης (Διώνυσος), Τάσης Χριστογιαννόπουλος (Τειρεσίας), Πάνος Αθανασόπουλος (Κάδμος), Ελένη Μιχαλοπούλου (Κορυφαία). Υπεύθυνος για τη μουσική διδασκαλία των σολίστ ήταν ο Δημήτρης Γιάκας, για τον γυναικείο χορό των *Βακχών* η Καλλιόπη Γερμανού, ενώ για τις χορογραφίες η Μαίρη Τσούτη.

Ο Κουνάδης χαρακτήρισε εξ' αρχής το έργο με τον όρο *λυρικό δράμα*, αποφεύγοντας τους όρους *μελόδραμα* και *μουσικό δράμα*, θεωρώντας τον πρώτο όρο συμβατικό και το δεύτερο ότι για εκείνον παραπέμπει στο βαγκνερισμό. Ο ίδιος με σαρκασμό, αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Λυρικό δράμα: ένας καλός και μετρίοφρων, πιστεύω, τίτλος εργασίας. Δεν είναι ύβρις, ούτε καν υβρίδιον! Θεωρώντας τις προσεγγίσεις των Peri και Caccini αλλά και το βαγκνερικό 'μουσικό δράμα' γόνιμες παρεξηγήσεις του αρχαίου θεάτρου, τολμώ μια πρόταση ερμηνείας, τη δική μου, αν θέλεις, ταπεινή παρεξήγηση*».

Μια από τις αφετηρίες της έμπνευσης του Κουνάδη είναι η Αρχαία Ελληνική Γραμματεία. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «*προσπαθώ να εκφράσω την παράδοση με ανανεωμένα μέσα*», κάνοντάς το, βεβαίως, από έργο σε έργο, με διαφορετικούς τρόπους. Ως προς τα μέσα που χρησιμοποιεί για να ντύσει μουσικά τις «*δικές του*» Βάκχες, ομολογεί ότι τα δανείζεται από τον Μοντεβέρντι και το πρώιμο Μπαρόκ, καθώς η αγάπη του για την περίοδο εκείνη αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για την όλη προσέγγιση έργου. Μέσα από την αξιοπρόσεκτη πορεία του, που περιλαμβάνει σπουδαία φωνητικά έργα,<sup>13</sup> ο Κουνάδης, με την εμπειρία του, συλλέγει τα μουσικά στοιχεία που χρειάζεται για να δημιουργήσει το «*μελωδικό αποθεματικό*». Ένα πολύ σημαντικό εργαλείο, αναμφισβήτητο, αποτελεί η μουσικότητα της αρχαίας και νέας

---

<sup>13</sup> Μελοποιημένα ποιήματα του Καβάφη, του Σαχτούρη και η όπερα *Γυρισμός*

ελληνικής γλώσσας, κάτι το οποίο θέλει να αξιοποιήσει και να αναδείξει στο έπακρο ο συνθέτης.

Όσον αφορά την ειδική περίπτωση της προσέγγισης των *Βακχών*, ο ίδιος λέει πως δεν προσπαθεί να δημιουργήσει ένα νέο έργο ή απλά μια σύνθεση σκηνικής μουσικής, αντιθέτως την εργασία αυτή τη θεωρεί ως «έναν τρόπο διδασκαλίας του αρχαίου δράματος».

Τα χορικά των *Βακχών*, «έργο μέσα στο έργο κατά έναν τρόπο που μπορεί να θυμίζει σκηνικές συνήθειες του Μπαρόκ», ο Κουνάδης τα δούλεψε ξεχωριστά, διατηρώντας στο κείμενο την αρχαία ελληνική γλώσσα του Ευριπίδη. Ως προς την αντιμετώπιση των κειμένων αυτών, είτε είναι πλήρως μελοποιημένα, είτε αποδίδονται με ρυθμική απαγγελία, ο συνθέτης στέκεται σε τρία βασικά χαρακτηριστικά: πρώτον, αναφέρει ότι αποφεύγει «την αφόρητη μονοτονία του συλλαβικού τονισμού, ο οποίος άλλωστε δεν έχει σχέση με την αρχαία μετρική», δεύτερον, αποκλείει την ερασμιακή προφορά, επισημαίνοντας πως «δεν αντέχεται», και τρίτον, αποσαφηνίζει ότι η μελοποίηση γίνεται «με τον *conspectus metrorum* ανά χείρας». Αναφέρει χαρακτηριστικά στον Λεωτσάκο: «Στηρίχθηκα στην ποσοτική υπόσταση των μέτρων, δηλαδή στη σχέση μακρού προς βραχύ, καθώς και στο συνδυασμό της με ορισμένα σημεία στίξεως όπως τα χρησιμοποιούμε σήμερα. Ο συνδυασμός αυτός καθόρισε τη σύγχρονη μουσική γραφή του έργου».

Όσον αφορά το λοιπό ποιητικό κείμενο (και όχι λιμπρέτο όπως επιμένει ο συνθέτης) δίνεται στην νεοελληνική γλώσσα σε μια διασκευή του ίδιου που βασίζεται στην ελεύθερη απόδοση του από τον Μιχάλη Κοπιδάκη, και εξηγεί: «Το κείμενο (πλην χορικών) θα έπρεπε να έχει και αυτό υπόσταση μετρική, να υπακούει σε μια ποιητική άρθρωση, να μην είναι πρόζα. Το έγραψα λοιπόν ο ίδιος, βασιζόμενος στο αρχαίο κείμενο, σε μια ελεύθερη απόδοσή του από τον Μιχάλη Κοπιδάκη και σε σκηνική συνεργασία με το σκηνοθέτη *Siegfried Schoenbohm*». Όσο για την μελοποίηση, εξηγεί: «Όλη μου η διαδικασία στηρίζεται στο *cantando recitar* του *Monteverdi*», όπου αν παρατηρήσουμε προσεκτικά μέσα στο έργο, καλύπτονται όλα τα στάδια από την πρόζα στο τραγούδι, όπως: 1) απλή απαγγελία, όπου η ορχήστρα συμπληρώνει μια απλή ρυθμική συνοδεία, 2) ρυθμική απαγγελία, όπου ο συνθέτης δίχως αυστηρότητα προτιμάει μια φυσικότητα στον θεατρικό λόγο, 3) *Sprechgesang*, όπου πάνω σε αυστηρά καταγεγραμμένο ρυθμό, η καταγεγραμμένη μελωδία δεν αναμένεται να

αποδοθεί με απόλυτη τονική ακρίβεια, 4) *Agioso*, καθαυτό μελωδική γραφή που ωστόσο συνεχίζει να παρακολουθεί στενά το φυσικό ρυθμό και τους τονισμούς του νεοελληνικού κειμένου.

Αναφερόμενοι στα συστατικά στοιχεία και στα εργαλεία που χρειάστηκε ο Κουνάδης για να φτιάξει το έργο, δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την ορχήστρα, που παίζει καθοριστικότερο ρόλο στην επιτυχή ολοκλήρωση του. Μικρή σχετικά ορχήστρα και «τυπικά *Κουναδική*»: φλάουτο, πίκολο, όμποε, αγγλικό κόρνο, δύο κλαρινέτα, φαγκότο, κόρνο, τρομπέτα και τρομπόνι. Επίσης, κρουστά, δύο πιάνο, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα. Γίνονται διακριτά εδώ τα δύο υποσύνολα οργάνων όπου λειτουργούν συνδυαστικά, κι όπως αναφέρει ο Κουνάδης : *«η μουσική έχει πολλές φορές χαρακτήρα στίξης, άλλες χαρακτήρα ισοκράτη και άλλες φορές το χαρακτήρα ζυγιάς»*. Πράγματι, από τη μία τα πνευστά έχουν ως κύριο ρόλο να χρωματίζουν το μέλος και από την άλλη μια ομάδα που κύριο ρόλο έχει να αρθρώνει ρυθμούς και αρμονίες, συνεχώς όμως συμπληρώνουν η μία την άλλη.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία έχουν τα εξής αποτελέσματα:

- Τα χορικά: περιλαμβάνουν ένα χορωδιακό μέλος που τις περισσότερες φορές συναντάται μονόφωνο ή δίφωνο και σπανίως τρίφωνο, με μεγάλη ελαστικότητα στη μετρική του μορφή. Σε κάποια σημεία υπάρχουν και μέρη που απαγγέλλονται, είτε στηριζόμενα στο ρυθμό είτε κυρίως στα σημεία στίξης.
- Το λοιπό κείμενο (πλην χορικών): εδώ ο Κουνάδης επιστρατεύει όλα τα όπλα που διαθέτει. Η μελωδία στηρίζεται πάντοτε στο τονικό και ρυθμικό περίγραμμα του λόγου, και πολλές φορές η συνοδεία δίνει ρυθμικά σχήματα παραδοσιακής προέλευσης. Θα δούμε επίσης μοτίβα να επαναλαμβάνονται, όπως το εξαγγελτικό μοτίβο στα χάλκινα, που συνοδεύει τον Διόνυσο καθώς εκείνος αυτοσυστήνεται (*«Είμαι ο Διόνυσος, υιός του Διός και της Σεμέλης, κόρης του Κάδμου»*). Τέλος, ο Κουνάδης αξιοποιεί όλα τα στάδια από την πρόζα στο τραγούδι, όπως προαναφέραμε, πραγματοποιώντας με εξαιρετικό τρόπο την μετάβαση από το ένα στάδιο στο άλλο, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη σκηνή του epilόγου, όπου η Αγαθή συνειδητοποιεί τον φόνο του γιού της Πενθέα από την ίδια και τις Βάκχες.

### 2.2.1. Στοιχεία ελληνικότητας του έργου

Οι Βάκχες του Κουνάδη εμπεριέχουν στοιχεία ελληνικότητας τα οποία αναζητούσε διαρκώς ο ξενιτεμένος συνθέτης, τα οποία με την ‘επιστροφή’ του στην ελληνική θεματολογία, βρήκε την ευκαιρία να τα εφαρμόσει στις Βάκχες. Ο Λεωτσάκος αναφέρει: *«όταν αναφέρθηκα και πάλι στα νεανικά του έργα τα οποία έχει αποσύρει, με άφησε να εννοήσω ότι οι Βάκχες αποτελούν, κατά κάποιο τρόπο, ένα ξαναντάμωμά του με τον Αργύρη Κουνάδη της δεκαετίας του 1950, και μάλιστα χρησιμοποίησε την έκφραση ‘γυρισμός του Οδυσσέως’»*.

Τα κυριότερα στοιχεία ελληνικότητας στο έργο βασίζονται σε τρεις κατευθύνσεις:

1. Γλώσσα: η ίδια η ελληνική γλώσσα, αρχαία και νέα, αποτελεί από μόνη της ένα στοιχείο στο οποίο ο συνθέτης στηρίχθηκε εξ αρχής και αξιοποίησε στο έπακρον, «εκμεταλλευόμενος» την ιδιαίτερη μουσικότητά της, και μελετώντας την ποσοτική υπόσταση των μέτρων σε συνδυασμό με τα σημεία στίξης.
2. Ποιητικός λόγος: στο πλαίσιο της συνέντευξης με τον Κουνάδη, ο Λεωτσάκος επισημαίνει: *«η μουσική του, οσοδήποτε προχωρημένη, διατηρούσε πάντα μια γήινη υπόσταση και λάμψη στο ηχόχρωμα και έναν σταθερό δεσμό με τον ποιητικό λόγο: άλλο ένα στοιχείο «ελληνικότητας», αφού η έντεχνη ελληνική μουσική, στο μεγαλύτερο μέρος μιας διαδρομής δύο αιώνων, υπήρξε μουσική του μελοποιημένου λόγου»*. Πράγματι, όσον αφορά τη μελοποίηση του κειμένου, ο Κουνάδης μας παραπέμπει στα ποιήματα των Καβάφη και Σαχτούρη, λέγοντας χαρακτηριστικά: *«για το μέλος, θα έλεγα πολύ απλά ότι ‘είναι δοσμένο’, με τη σεφερική έννοια»*.
3. Ρυθμός: σε όλη τη διάρκεια του έργου, έστω και φευγαλέα, γίνονται συχνά εμφανή ρυθμικά σχήματα που θυμίζουν, πολλές φορές, ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς. Σαφώς, κάθε φορά που δόθηκε η ευκαιρία στον Κουνάδη να το κάνει αυτό, δεν την άφησε ανεκμετάλλευτη, είτε μέσω της προσωδίας του αρχαίου κειμένου των χορικών, είτε μέσω της συνοδείας στο κείμενο.

Κλείνοντας, θα μπορούσαμε να πούμε πως όλα τα παραπάνω στοιχεία είναι εξίσου σημαντικά για τη δημιουργία του έργου και κατ' επέκταση τη μελέτη αυτού. Παρόλα ταύτα, στην παρούσα εργασία στα επόμενα κεφάλαια θα εστιάσουμε στο ρυθμικό μέρος του έργου.

### 3. Μετρική ανάλυση του έργου

#### 3.1. Εισαγωγικά

Όπως αναφέραμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Κουνάδης στηρίχθηκε στη μετρική ανάλυση κυρίως του αρχαίου κειμένου, αλλά και σε ένα βαθμό και αυτού που προκύπτει από την ελεύθερη μετάφραση στην νέα ελληνική. Η πολυρυθμία που χαρακτηρίζει το έργο προκύπτει από μια τέτοια μελέτη της αρχαίας ελληνικής μετρικής.

Βασικά στοιχεία της όλης προσέγγισης είναι τα εξής:<sup>14</sup>

Ο ρυθμός είναι χαρακτηριστικό του ποιητικού λόγου. Ο Κουνάδης στο παρελθόν ‘δούλεψε’ πάνω στον ποιητικό λόγο και γνωρίζει πολύ καλά τα μονοπάτια του.

Στην αρχαία ελληνική ποίηση ο ρυθμός δημιουργείται από την προσωδία, δηλ. την εναλλαγή μακρών και βραχέων συλλαβών, ανεξαρτήτως του τονισμού των λέξεων.<sup>15</sup>

Με βάση τα παραπάνω, το μέλος διαμορφώνεται μέσα από τη μελέτη της μετρικής του κειμένου, που επικεντρώνεται α) στον καθορισμό των μακρόχρονων και βραχύχρονων συλλαβών σ' ένα ποίημα, και β) στην ανεύρεση/διαπίστωση του τρόπου με τον οποίο εναλλάσσονται οι μακρές και βραχείες συλλαβές ώστε να δημιουργούν ρυθμό.

Σε αντίθεση με τον τονισμό της Νέας Ελληνικής, όπου η τονιζόμενη συλλαβή προφέρεται πιο δυναμικά, στην Αρχαία Ελληνική γλώσσα ο τονισμός είναι *μουσικός*, με την συλλαβή που τονίζεται να προφέρεται σε υψηλότερη νότα.

---

<sup>14</sup> Στοιχεία αρχαίας ελληνικής μετρικής. Ανακτήθηκε από: <https://blogs.sch.gr/stratilio/files/2014/12/%CE%A3%CE%A4%CE%9F%CE%99%CE%A7%CE%95%CE%99%CE%91-%CE%91%CE%A1%CE%A7%CE%91%CE%99%CE%91%CE%A3-%CE%95%CE%9B%CE%9B%CE%97%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%97%CE%A3-%CE%9C%CE%95%CE%A4%CE%A1%CE%99%CE%9A%CE%97%CE%A3.pdf> – από εδώ αντλούμε τα παρακάτω βασικά στοιχεία.

<sup>15</sup> Η Αρχαία Ελληνική ποίηση αδιαφορούσε τελείως για τη θέση των οξύτονων, βαρύτονων και περισπωμένων συλλαβών μέσα στον στίχο.

Ο Κουνάδης κάνει ευρύτατη χρήση αυτής της αρχής, μεταφέροντάς τη στη δική του μελοποίηση.

Η αρχαία ελληνική μουσική είναι ένα ξεχωριστό και πολύ σημαντικό κομμάτι που χρήζει πολύ καλής γνώσης. Έτσι λοιπόν δεν θα επιχειρήσουμε εδώ να εμβαθύνουμε περισσότερο σ' αυτά τα μονοπάτια κάνοντας λεπτομερείς αναφορές. Αντ' αυτού, θα επιχειρήσουμε, να παραθέσουμε μερικά παραδείγματα της εφαρμογής των παραπάνω αρχών στις *Βάκχες*.

### 3.2. Τα μέτρα στους στίχους των *Βακχών* - Παραδείγματα

Παρότι ο Κουνάδης αναφέρει πως και *«το κείμενο στην νέα ελληνική θα έπρεπε να έχει και αυτό υπόσταση μετρική, να υπακούει σε μια ποιητική άρθρωση, να μην είναι πρόζα»*, στο εν λόγω έργο το κατεξοχήν πεδίο εφαρμογής της μετρικής είναι το αρχαίο κείμενο των χορικών. Σημειώνοντας καταρχήν τις μακρές και βραχείες συλλαβές που συναποτελούν κάθε στίχο από συγκεκριμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα,<sup>16</sup> θα κάνουμε εν συνεχεία την αντιστοιχία με το εκάστοτε απόσπασμα από την χειρόγραφη παρτιτούρα του Κουνάδη.

Ας αναφερθούμε πρώτα στα μέτρα που κυριαρχούν γενικά στους στίχους των χορικών:

Η πάροδος μέχρι και την πρώτη αντιστροφή είναι σε ιωνικά μέτρα, τα οποία συναντούμε στα περισσότερα σημεία. Ο Α. Lesky επισημαίνει: *«σαν ένα είδος κυρίαρχου μοτίβου, επαναλαμβάνονται κατόπιν σε όλα τα χορικά των Βακχών. Είναι πολύ φυσική η εικασία ότι τα πρότυπα προέρχονταν από λατρευτικά άσματα»*. Συναντούμε επίσης σε κάποια σημεία αιολικά μέτρα, καθώς επίσης και προς το τέλος του έργου ένα απόσπασμα σε μέτρα δοχμιακά.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Οι στίχοι με τα σύμβολα που περιλαμβάνονται στα παραδείγματα αυτού του κεφαλαίου περιέχονται αυτούσια στο:

Λυπουρλής, Δ. Δ. (1983). *Αρχαία ελληνική μετρική: μια πρώτη προσέγγιση*. Θεσσαλονίκη: [Παρατηρητής].

<sup>17</sup> Lesky, A. (2003). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων ελλήνων* (4η έκδ., 3η ανατύπωση, Ν. Χ. Χουρμουζιάδης μτφ.). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

### Παράδειγμα 3.1. Ευρ. Βακχ. 64-65

U U - U U - U U - - U U - - U U - -

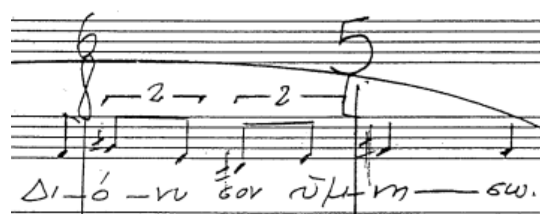


Από τους τρεις αυτούς στίχους ο δίμετρος είναι ο συνηθέστερος. Αυτού του στίχου παραλλαγές δημιουργούνται: α) με την «κατάληξη», την αποβολή δηλαδή της τελευταίας συλλαβής του δεύτερου μέτρου, καμιά φορά και του πρώτου:  $UU--UU-$  και  $UU-UU-$ , β) με ανάλυση του μακρού σε δύο βραχεία:  $UUUU-UU--$ , γ) με αντικατάσταση των δυο βραχέων με ένα μακρό:  $---UU--$ , δ) με την αποβολή της μιας από τις δυο βραχείες συλλαβές:  $U--U--$  και  $U--UU--$ , ε) με την αποβολή της μιας από τις δυο μακρές συλλαβές του πρώτου μέτρου:  $UU-UU--$ , και στ) με τη συγκοπή της βραχείας συλλαβής του δεύτερου μέτρου στην ανακλώμενη μορφή του:  $UU-U---$ , από Λυπουρλής, Δ. Δ. (1983). *Αρχαία ελληνική μετρική: μια πρώτη προσέγγιση*. Θεσσαλονίκη: [Παρατηρητής].

Παράδειγμα 3.2. Ευρ. Βακχ. 71

Διόνυσον ὑμνήσω

υ υ — υ — — —

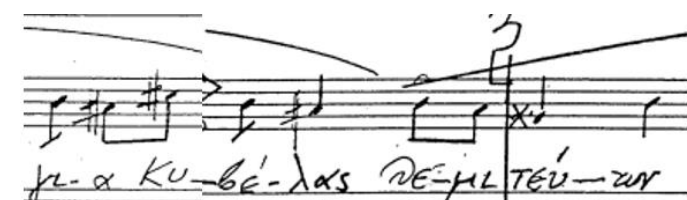


Όπως γίνεται εμφανές στα παραπάνω παραδείγματα, ο Κουνάδης βασίζεται στη σχέση μακρών και βραχέων συλλαβών, και προσαρμόζει τις ρυθμικές αξίες της μουσικής γραφής επάνω στο κάθε φωνήεν, χαρακτηρίζοντας έτσι την διάρκεια άρθρωσης του καθενός από αυτά. Πράγματι, στα παραδείγματα αυτά, καθώς και σε όσα ακολουθούν, θα εντοπίσουμε συνήθως στις μακρές συλλαβές να αντιστοιχούν αξίες τετάρτων, ενώ στις βραχείες συλλαβές αξίες ογδόων.

Παράδειγμα 3.3. Ευρ. Βακχ. 79

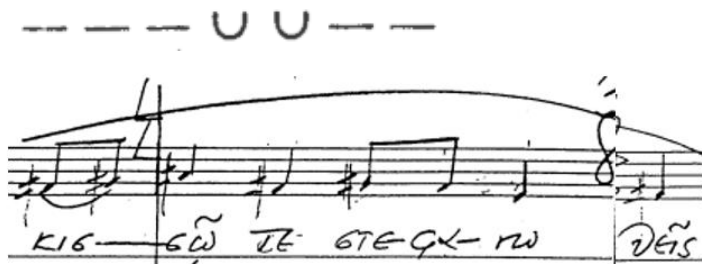
-για Κυβέλας θεμιτεύων

υ υ υ υ — υ υ — —



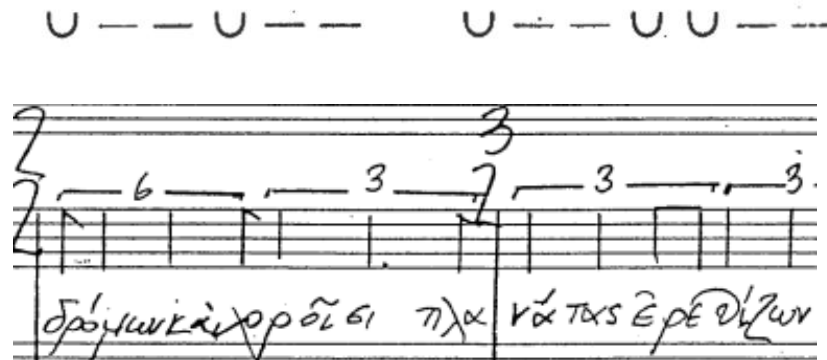
### Παράδειγμα 3.4. Ευρ. Βακχ. 81

κισσῷ τε στεφανωθείς



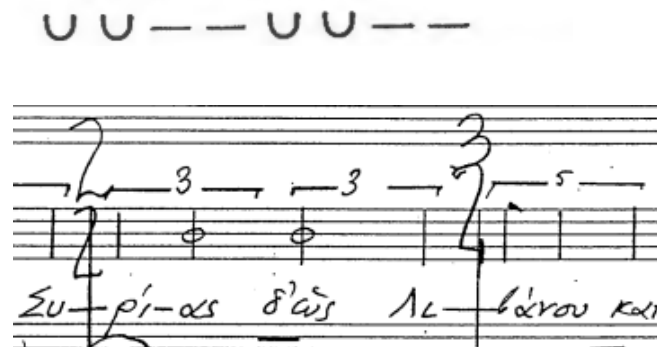
### Παράδειγμα 3.5. Ευρ. Βακχ. 147-148

δρομῷ καὶ χοροῖσι πλανάτας ἐρεθίζων



### Παράδειγμα 3.6. Ευρ. Βακχ. 144

Συρίας δ' ὥς λιβάνου κα-



Στα παραπάνω παραδείγματα είδαμε πως και που χρησιμοποιούνται τα ιωνικά και τα αιολικά μέτρα. Το 4<sup>ο</sup> στάσιμο είναι σε μέτρα δοχμιακά, όπως βλέπουμε στους στίχους 977-990 του παραδείγματος 3.7, αλλά και, ομοίως, λίγο μετά, στους στίχους 997-1010.<sup>19</sup> Ο Δ. Λυπουρλής (1983) σχετικά με τα δοχμιακά μέτρα επισημαίνει: *«οι ρυθμοί αυτοί πουθενά αλλού δεν βρήκαν τη συνεπή χρησιμοποίηση και καλλιέργεια που γνώρισαν στην τραγωδία, όπου εμφανίζονται είτε αμιγείς είτε συνδυασμένοι με άλλους ρυθμούς»*. Επίσης, οι στίχοι αυτοί είναι κατάλληλοι για την έκφραση έντονου ερεθισμού και συγκινήσεων.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Lesky, A. (2003). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων ελλήνων* (4η έκδ., 3η ανατύπωση, Ν. Χ. Χουρμουζιάδης μτφ.). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

<sup>20</sup> (Ο.π.)

ἴτε θοαὶ Λύσσας κύνες ἴτ' εἰς ὄρος,  
 υ υ υ — — υ υ υ υ υ  
 θίασον ἔνθ' ἔχουσι Κάδμον κόραι,  
 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
 ἀνοιστρήσατέ νιν  
 υ — — υ υ υ  
 ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ  
 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
 λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων.  
 — — — υ υ υ υ υ υ υ  
 μάτηρ πρῶτά νιν λευρᾷς ἀπὸ πέτρας  
 — — — υ υ — — — υ υ υ υ υ  
 ἥ σκόλοπος ὄψεται  
 — υ υ υ — υ —  
 δοκεύοντα, μαινάσιν δ' ἀπύσει·  
 υ — — υ υ υ υ υ — —  
 Τίς δδ' ὀρειδρόμων  
 υ υ υ υ υ υ υ  
 μαστῆρ Καδμείων ἐς ὄρος ἐς ὄρος ἔμολ'  
 — — — — υ υ υ υ υ υ υ υ  
 ἔμολεν, ὦ βάκχαι; τίς ἄρα νιν ἔτεκεν;  
 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
 οὐ γὰρ ἐξ αἵματος  
 — υ — — υ —  
 γυναικῶν ἔφν, λεαίνας δέ τινος  
 υ — — υ υ υ υ υ υ υ υ  
 δδ' ἥ Γοργόνων Λιβυσσᾶν γένος.  
 υ — — υ υ υ υ υ υ υ υ

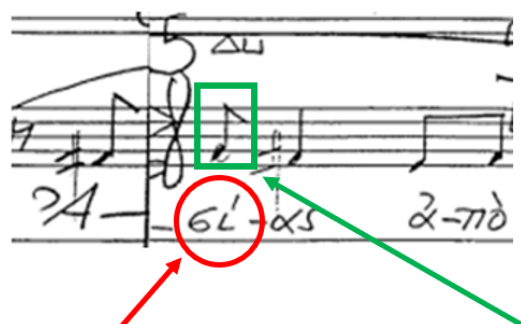
[illegible]

Όλα τα παραπάνω έχουν ως αποτέλεσμα, όπως παρατηρούμε από τα παραδείγματα από τη χειρόγραφη παρτιτούρα του Κουνάδη, να δημιουργείται μια μεγάλη ποικιλία διαφορετικών μέτρων, τα οποία εναλλάσσονται συνεχώς μεταξύ τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τελευταίο από τα παραπάνω (παράδειγμα 3.7), που είναι και το μεγαλύτερο απόσπασμα από τα προηγούμενα, και μας επιτρέπει να διακρίνουμε αυτό το στοιχείο σε μεγαλύτερη έκταση κειμένου.

Εδώ, δεν υπάρχει ένα σταθερό μέτρο πάνω στο οποίο προσαρμόζονται οι στίχοι. Αντιθέτως, είναι η μετρική του αρχαίου ελληνικού λόγου που καθορίζει το μέτρο της μουσικής γραφής του έργου σε κάθε του λεπτομέρεια. Έτσι προκύπτουν συνεχώς διαφορετικά μέτρα με 2σημους, 3σημους, 4σημους, 5σημους, 6σημους, 7σημους, 8σημους και 9σημους ρυθμούς, όπου λ.χ. τα 5/8 δίνουν τη σειρά τους στα 3/4, που αμέσως γίνονται 6/8 και αργότερα εναλλάσσονται με 2/4, 7/8 και 9/8 (παράδειγμα 3.7). Το ρυθμικό στοιχείο αποκτά εξαιρετική πλαστικότητα, προσαρμοζόμενο στα μετρικά δεδομένα του αρχαίου κειμένου.

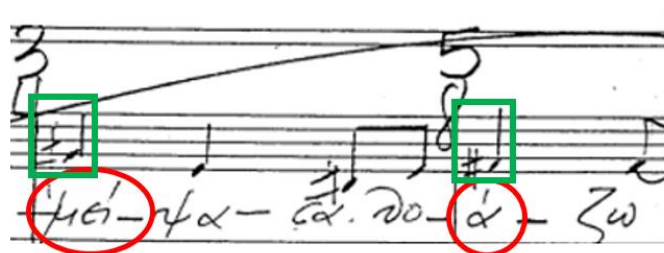
Ένα επιπλέον ενδιαφέρον στοιχείο που μπορούμε να εντοπίσουμε στο μουσικό κείμενο είναι αυτό του τονισμού. Μελετώντας μέτρο προς μέτρο την παρτιτούρα, διακρίνουμε ότι ο συνθέτης στοχεύει να δώσει έμφαση στον πρώτο χρόνο του κάθε μέτρου χρησιμοποιώντας κατά κόρον, τις τονισμένες συλλαβές στα ισχυρά μέρη των μέτρων. Ο τονισμός αυτός στον Κουνάδη δεν είναι ωστόσο μετρικός, αλλά μελωδικός. Πράγματι, παρατηρούμε στα περισσότερα σημεία του έργου την ύπαρξη υψηλότερης νότας στις τονισμένες συλλαβές των λέξεων, από προηγούμενη ή επόμενη συλλαβή που δεν τονίζεται.

### Παράδειγμα 3.8. Τονισμένες συλλαβές στα ισχυρά μέρη των μέτρων



Τονισμένη συλλαβή

Υψηλότερη νότα



## 4. Στοιχεία ελληνικών παραδοσιακών ρυθμών στις *Βάκχες* του Αργύρη Κουνάδη

### 4.1. Γενικά

Σε προηγούμενο κεφάλαιο αναφερθήκαμε σχετικά με το ελληνικό στοιχείο που εισάγει περίτεχνα στο έργο του ο Αργύρης Κουνάδης και ποιο συγκεκριμένα σε αυτό του ρυθμού. Έχει μεγάλο ενδιαφέρον να δούμε στα προαναφερθέντα παραδείγματα πώς ο συνθέτης, εκμεταλλευόμενος την προσωδία της αρχαίας μετρικής, αφήνει να αναδυθούν ποικίλα ρυθμικά σχήματα που θυμίζουν ελληνικούς παραδοσιακούς χορευτικούς ρυθμούς.

Η υπαινικτική αυτή χρήση ελληνικών παραδοσιακών ρυθμών δεν περιορίζεται στο αρχαίο κείμενο των χορικών. Ο Κουνάδης γνωρίζει πολύ καλά την ελληνική λαϊκή - παραδοσιακή μουσική από τα πρώιμα χρόνια της καριέρας του, και έτσι όταν στο λοιπό ποιητικό κείμενο πλην χορικών του δίνεται η ευκαιρία, δεν την αφήνει ανεκμετάλλευτη, χρωματίζοντας πολλά σημεία του έργου με το παραδοσιακό στοιχείο, με τη μορφή παραδοσιακών χορευτικών ρυθμών και του ιδιαίτερου 'ήθους' που αυτοί φέρουν μαζί τους. Αυτό, πέραν των χορικών, συμβαίνει σχεδόν παντού: στις σκηνές, στα κενά διαστήματα χορικών και σκηνών πριν διαδεχθεί το ένα το άλλο, σε έντονους διαλόγους, σε μονολόγους και όπου αλλού βρει την ευκαιρία ο συνθέτης.

Σε αυτό το κεφάλαιο, θα παραθέσουμε κάποια από τα σημεία στα οποία γίνονται ευδιάκριτοι τέτοιου είδους ρυθμοί. Να σημειώσουμε, ότι τα συγκεκριμένα σημεία τα εντοπίζουμε ευκολότερα λόγω της ορχήστρας, όπου εκτός από την χειρόγραφη παρτιτούρα πιάνο-φωνή, που μας δίνει την πρώτη εικόνα, η ορχήστρα και ειδικότερα το υποσύνολο των κρουστών οργάνων δίνει το στίγμα και χαρακτηρίζει περαιτέρω τα ρυθμικά αυτά μοτίβα, λειτουργώντας υπό μια έννοια ως ρυθμικό continuo (άλλη μια ένδειξη της έμπνευσης που αντλεί ο Κουνάδης από το πρώιμο Μπαρόκ).<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Τσούχλος, Ν. (2016). *Recitar cantando* στις *Βάκχες* του Αργύρη Κουνάδη (1996). *Μουσικολογικό συνέδριο στα πλαίσια των 12ων Ελληνικών Μουσικών Γιορτών: Ελλάδα και όπερα, Αθήνα 10-12/6/2016*.

Ποιο συγκεκριμένα, θα παρουσιάσουμε κάποια παραδείγματα όπου συναντάμε ρυθμούς: 3σημους, 4σημους, 5σημους, 7σημους και 9σημους. Ειδικότερα, για τα παραπάνω θα αντιστοιχήσουμε τμήματα από την χειρόγραφη παρτιτούρα του Κουνάδη που αναδεικνύεται το κάθε ρυθμικό σχήμα. Επίσης, θα γίνει και μια αναφορά στους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς που αναδύονται από τα παραπάνω ρυθμικά σχήματα.<sup>22</sup>

#### 4.2. Ο 9σημος ρυθμός

Στην τέταρτη σκηνή του έργου, στον διάλογο μεταξύ Πενθέα και Διόνυσου (Παράδειγμα 4.1), ο Κουνάδης «ντύνει» το κείμενο σε μέτρο 9/4, το οποίο αποτελεί – κατά κύριο λόγο – μέτρο του Ζεϊμπέκικου χορού και είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα των ρυθμικών μοτίβων που μελετούμε και θα παραθέσουμε παρακάτω. Ο βαρύς ρυθμός του Ζεϊμπέκικου χαρακτηρίζει εύστοχα τη σκηνή όπου ο Πενθέας περιέρχεται σταδιακά σε κατάσταση μέθης, επηρεασμένος από το Διόνυσο, και τραγουδά: «*Ναι, στα δεξιά. Στ' αριστερά, ακολουθούν την κλίση τη σωστή. Το θύρσο με ποιο χέρι να κρατήσω; Νοιώθω πως θα μπορούσα τον Κιθαιρώνα ολόκληρον με τα φαράγγια τα βαθιά, τους βράχους και τις Βάκχες σ' αυτά τα χέρια επάνω να σηκώσω να δώσω σείσμα του βουνού! Σωστά, δεν πρέπει δύναμη να δείξω. Θα κρυφτώ.*»

---

<sup>22</sup> Πληροφορίες για τους ρυθμούς των παρακάτω κεφαλαίων αντλούμε από τις εξής πηγές: Τυροβόλα, Β. (2005). *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί* (2η εκδ.). Αθήνα: Gutenberg.

Ταχτσής, Κ. “Ζεϊμπέκικο 1964: ένα δοκίμιο”, στο, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Αθήνα, Κέδρος, 1996.

Σταματίου, Γ. (2005). *Ζεϊμπέκικος χορός και έμφυλοι ρόλοι σε δύο ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (Πτυχιακή εργασία).

Τουλιάτος, Ν. (1998). *Ο ρυθμός. Ρυθμικές ασκήσεις και σχήματα*. Αθήνα: Σύγχρονη μουσική.

Παύλου, Λ. *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: το τουμπελέκι και ρυθμοί στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Fagotto books, ΤΛΠΜ, ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ 2006.

Ράφτης, Α. (1995, Ιανουάριος). Μικρό δοκίμιο για το τσιφτετέλι. *Εν χορώ*.

# Παράδειγμα 4.1.

Handwritten musical score for a song in Greek. The score is written on four systems of staves, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The time signature is 9/8, indicated by a '9' and '2+2+2+3' at the top left. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are in Greek, and the score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamics like *poco ped* and *cresc. fort ff*. The score is marked with a circled 'A' at the beginning of the first system. The lyrics are:   
 System 1: Ναι, στα δεξιά. Στάριστε στα δεξιά σου την ξένη γλώσσα.   
 System 2: Τον πόσο μέτρω χέρια και τη-σου; Τελ. Πάντα μέτρω δεξιά και με το πόδι το δεξιά του ν' ήλω-νέκ   
 System 3: 8 Νου-ν'ω πως να μ'παρου-σι-σώ τον Κω-νσταν-τίνε ο-λο-κλη-ροί με τα φωνη-τά-τα δικά τους βράχια τις εσά-χες ο-ν-τά-τά   
 System 4: *cresc. fort ff*   
 The score is marked with a circled 'A' at the beginning of the first system. The lyrics are:   
 System 1: Ναι, στα δεξιά. Στάριστε στα δεξιά σου την ξένη γλώσσα.   
 System 2: Τον πόσο μέτρω χέρια και τη-σου; Τελ. Πάντα μέτρω δεξιά και με το πόδι το δεξιά του ν' ήλω-νέκ   
 System 3: 8 Νου-ν'ω πως να μ'παρου-σι-σώ τον Κω-νσταν-τίνε ο-λο-κλη-ροί με τα φωνη-τά-τα δικά τους βράχια τις εσά-χες ο-ν-τά-τά   
 System 4: *cresc. fort ff*

Handwritten musical score for a song in 9/8 time. The score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Greek. The first system includes the lyrics "χέρια τ'αγκαλιάσω, γάλα-ω δείγμα του σου-ρού" and "μή αν ήθελες καί". The second system includes "βέβαια μπορώ ges. τ'α κιόυ γεύαν ο μω τ'α ηρώα-ε-ρά, γάλα-ω, οπου πωλείς τ'α γνήσι ελ γρά του". The third system includes "ρ. Σωτα. δέν προ πελ εσπρη να δέλω. τ'α γατώ γουα". The piano part features chords and some melodic lines, with a "p" dynamic marking in the third system.

Όπως παρατηρούμε το μέτρο του παραπάνω παραδείγματος αντιστοιχεί ακριβώς σε αυτό των 9/8 του ζεϊμπέκικου ρυθμού, όπως φαίνεται παρακάτω:



με τη μόνη διαφορά στις αξίες, όπου στα 9/4 τη θέση των ογδών παίρνουν οι αξίες των τετάρτων.

Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι αντίστοιχο 9σημο ρυθμό συναντάμε σε δυο μέτρα των χορικών (παραδείγματα 4.2 και 4.3) και σε μέτρο 9/2, όπου αντίστοιχα τη θέση των ογδών παίρνουν οι αξίες των μισών.

#### Παράδειγμα 4.2.

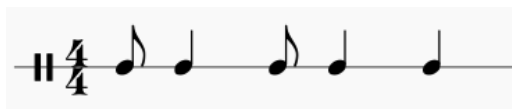
Handwritten musical score for Example 4.2. The top staff is a vocal line in G-clef with lyrics: *Εὐ-λογεῖ-α γὰρ ὁ θεὸς ἐν ῥυτ-α-σι το-αῖς ἐ-ν*. Above the staff are fingerings: 3, 5, 3. The bottom staff is a piano accompaniment in F-clef. Below the piano staff, there is a separate section with a treble clef and the lyrics: *-παῖς τε, χυτὰς ὅταν εὐ-κεί-κασί-ε.* Above this section are fingerings: 3, 5, 5.

#### Παράδειγμα 4.3.

Handwritten musical score for Example 4.3. The top staff is a vocal line in G-clef with lyrics: *ὁ-ρος ἡ-δο-μέ-νους ἄρα, πῶς ὅ-πως ἄμα μα-τέρι φράδι, κῶ-λον ἄ-γει τα-*. Above the staff are fingerings: 5, 3, 3, 3, 3. The bottom staff is a piano accompaniment in F-clef. Above the piano staff, there is a section with the lyrics: *2+2+2+3* and *κορὴ (Flaut)*.

### 4.3. Ο 4σημος ρυθμός

Αν παρατηρήσουμε τα παρακάτω παραδείγματα (4.4, 4.5, 4.6), θα διακρίνουμε ένα μοτίβο 4σημου ρυθμού, το οποίο βρίσκεται στο κλείσιμο ορισμένων σκηνών και επαναλαμβάνεται. Είτε σε απλή μορφή, είτε σε παραλλαγές πιο σύνθετες, τα συγκεκριμένα μοτίβα έχουν ως βάση το εξής ρυθμικό σχήμα:



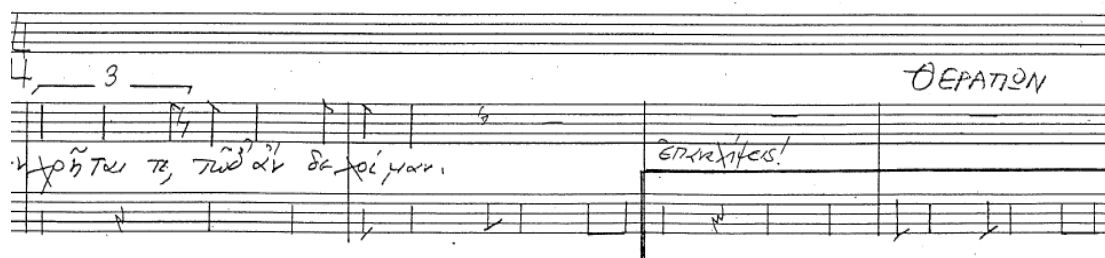
όπου αντιστοιχεί στο τσιφτετέλι.

Πρόκειται ίσως για το πιο αρχέγονο χορευτικό είδος και το μόνο που διατηρήθηκε συνεχώς από την πρώιμη αρχαιότητα μέχρι την εποχή μας.<sup>23</sup> Το ράθυμο και λάγνο ύφος του σε συνδυασμό, πολλές φορές, με μια παιχνιδιάρικη και διονυσιακή διάθεση<sup>24</sup>, αντιπροσωπεύει απόλυτα το μέρος της δεύτερης αντιστροφής του πρώτου στάσιμου των χορικών (παράδειγμα 4.4.), όπου ο χορός αναφέρεται στο θεό Διόνυσο, «υμνώντας» τον για όσα προσφέρει, με τα παρακάτω λόγια: «ὁ δαίμων ὁ Διὸς παῖς χαίρει μὲν θαλίαισιν, φιλεῖ δ' ὀλβοδότειραν Εἰρήναν, κουροτρόφον θεάν. ἴσαν δ' ἔς τε τὸν ὄλβιον τόν τε χείρονα δῶκ' ἔχειν οἴνου τέρψιν ἄλυπον· μισεῖ δ' ὧι μὴ ταῦτα μέλει, κατὰ φάος νύκτας τε φίλας εὐαίωνα διαζῆν, σοφὰν δ' ἀπέχειν πραπίδα φρένα τε περισσῶν παρὰ φωτῶν. τὸ πλῆθος ὅτι τὸ φαυλότερον ἐνόμισε χρῆταί τε, τόδ' ἂν δεχοίμαν».

<sup>23</sup> Ράφτης, Α. (1995, Ιανουάριος). Μικρό δοκίμιο για το τσιφτετέλι. *Εν χορῶ*.

<sup>24</sup> (Ο.π.)

#### Παράδειγμα 4.4.



Κάτι παρόμοιο παρατηρούμε και στα παρακάτω παραδείγματα (4.5. και 4.6.), με παραλλαγές στη ρυθμική αγωγή αλλά πάντοτε στην ίδια βάση του τσιφτετελιού, όπως προαναφέραμε. Αμφότερα περιλαμβάνουν διαλόγους μεταξύ Διονύσου και Πενθέα, όπου στο πρώτο (παράδειγμα 4.5.), το ρυθμικό μοτίβο ξεκινάει και επαναλαμβάνεται στο τέλος του διαλόγου. Από την άλλη, στο δεύτερο (παράδειγμα 4.5.), ο ρυθμός συνοδεύει τον παρακάτω διάλογο: Δ: «Δεν θα σε δει κανείς, εγώ θα σε οδηγήσω», Π: «Τώρα στ' ανάκτορα γυρνώ ν' αποφασίσω: ή με στρατό εκεί θα πορευτώ, ή τις δικές σου συμβουλές θ' ακολουθήσω»

#### Παράδειγμα 4.5.



# Παράδειγμα 4.6.

The image displays a handwritten musical score for Example 4.6, consisting of three systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Greek lyrics are written below the staves.

**System 1:**

- Staff 1 (Treble Clef):  $5:2$   $\text{καὶ ἔσθ' ἡ καὶ ῥεῖς.}$
- Staff 2 (Bass Clef):  $\text{3-μὴ ἀρεθῶ δὴ-τὴ-σω.}$
- Staff 3 (Bass Clef):  $\text{τῶρα σ' ἀνέλασιν ἡντινὰ σ' αὖ.$

**System 2:**

- Staff 1 (Treble Clef):  $\text{ἢ μὲ σὺν τῇ ἐλευθερίᾳ.}$
- Staff 2 (Bass Clef):  $\text{ἢ τίς δὲ-λέσσει τὴν ἐλευθερίαν σου.}$
- Staff 3 (Bass Clef):  $\text{Ἐπὶ τὴν χεῖρα ἐξήντηται ἀπὸ τῆς αἰνιδικῆς.}$

**System 3:**

- Staff 1 (Treble Clef):  $\text{Ἐπὶ τὴν χεῖρα ἐξήντηται ἀπὸ τῆς αἰνιδικῆς.}$
- Staff 2 (Bass Clef):  $\text{Ἐπὶ τὴν χεῖρα ἐξήντηται ἀπὸ τῆς αἰνιδικῆς.}$
- Staff 3 (Bass Clef):  $\text{Ἐπὶ τὴν χεῖρα ἐξήντηται ἀπὸ τῆς αἰνιδικῆς.}$

The score includes various musical notations such as triplets (3), sextuplets (6), and time signatures (5:2, 4/4, 3/4). The lyrics are written in Greek and are interspersed with the musical notation.

#### 4.4. Οι υπόλοιποι ρυθμοί: 3σημος, 5σημος και 7σημος

Στην τελευταία σκηνή, κατά την είσοδο της Αγαύης, ξεχωρίζει ένα ρυθμικό σχήμα που επαναλαμβάνεται για μερικά μέτρα. Είναι σε μέτρο 3/4 και η δομή του είναι όμοια με αυτή του τσάμικου ρυθμού, όπως καταγράφεται και στο παρακάτω παράδειγμα.<sup>25</sup>

##### Παράδειγμα 4.7.



Τέλος, 5σημα και 7σημα ρυθμικά σχήματα συναντούμε σε πολλά σημεία του έργου. Παρόλα αυτά μόνο ορισμένα τονίζονται αισθητά από την ορχήστρα, με αποτέλεσμα να είναι ευδιάκριτο το ζητούμενο σχετικά με τους ρυθμούς που μελετούμε. Παρατηρούμε, λοιπόν, σύνθετους ρυθμούς όπως 5/8 και το χαρακτηριστικό ρυθμό 7/8 του καλαματιανού χορού, να αποτυπώνονται στη χειρόγραφη παρτιτούρα με την εξής μορφή:



<sup>25</sup> Για το συγκεκριμένο απόσπασμα δεν υπάρχει το αντίστοιχο της χειρόγραφης παρτιτούρας.

### Παράδειγμα 4.8.

Handwritten musical score for Example 4.8. The score consists of three staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 5/8. It contains several measures of music, including a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and moving lines. The notation is in ink on a white background.

### Παράδειγμα 4.9.

Handwritten musical score for Example 4.9. The score consists of two staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 5/8. It shows a melodic line with some rests. The bottom staff provides harmonic support with chords and moving lines. The notation is in ink on a white background.

### Παράδειγμα 4.10.

Handwritten musical score for Example 4.10. The score consists of two staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 5/8. It contains a melodic line with Greek lyrics written below the notes. The bottom staff provides harmonic support with chords and moving lines. The notation is in ink on a white background.

Lyrics: *τί το σο-φόν ἢ τί το κά-λλος παρὰ δέξι νερὰ ἐν βροτοῖς ἢ χεὶρ ὑπὲρ κορυφῆς τῆς ἐξορῆς*

Αξίζει να σημειώσουμε βέβαια ότι η προέλευση ορισμένων από τους παραπάνω ρυθμούς μπορεί να μην είναι ελληνική ή αμιγώς ελληνική, ωστόσο η ώθηση που έδωσαν οι πρόσφυγες, κατά τις αρχές του προηγούμενου αιώνα, σε αυτούς τους «ξένους» ρυθμούς, ήταν αρκετά μεγάλη ώστε να πάρουν με τα χρόνια ελληνική ταυτότητα και να γίνουν σχεδόν ισότιμοι με αυτούς άλλων δημοτικών τραγουδιών.<sup>26</sup> Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, εκείνο που ενδιαφέρει πρωτίστως το συνθέτη είναι να χρωματίσει το κείμενο και τη δραματική κατάσταση με τι ιδιαίτερο χρώμα που έχουν στην παράδοση οι χορευτικοί αυτοί ρυθμοί.

---

<sup>26</sup> Ταχτσής, Κ. “Ζεϊμπέκικο 1964: ένα δοκίμιο”, στο, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Αθήνα, Κέδρος, 1996.

## Συμπεράσματα

Παρόλο που αυτό το σπουδαίο έργο του Ευριπίδη αποτέλεσε έμπνευση πολλών καλλιτεχνών και μέτρησε μεγάλο αριθμό παραστάσεων στο ελληνικό θέατρο, άργησε πολύ να πάρει τη μορφή όπερας.<sup>27</sup> Τούτο επιχείρησε ο Αργύρης Κουνάδης, μια ιδέα που τον απασχόλησε για πολλά χρόνια, και κατάφερε να φέρει εις πέρας σε δύο φάσεις: 1. Τα *χορικά* και 2. Ολόκληρο το λυρικό δράμα *Βάκχες*, τελικώς το 1996.<sup>28</sup> Ένα έργο σε μορφή όπερας, το οποίο όμως ο συνθέτης το ονομάζει «*λυρικό δράμα*», πλούσιο από μελωδικές γραμμές και ρυθμικά σχήματα. Λαμβάνοντας υπόψιν και όλες τις προηγούμενες παραστάσεις του έργου των Βακχών, είναι μια από τις λίγες που είναι ενδεδυμένες με τέτοια μελωδία και ρυθμό καθ' όλη τη διάρκειά του. Μελωδίες και ρυθμούς εμπνευσμένα από διαφορετικά είδη μουσικής, άλλωστε ο Κουνάδης ήταν μυημένος σε πολλά από αυτά κάτι που μαρτυρά η πλούσια εργογραφία του και οι σπουδές του σε πολλά είδη μουσικής, από τη λαϊκή - παραδοσιακή μουσική και το ελαφρό τραγουδι, τα φωνητικά έργα και τις όπερες, την αγάπη του για το πρώιμο Μπαρόκ και τον Μοντεβέρντι, ακόμα και την ατονική μουσική. Έτσι λοιπόν, λίγο απ' όλα αυτά, τα αποτυπώνει περίτεχνα στο «*λυρικό δράμα Βάκχες*», δίνοντας αυτό το αποτέλεσμα.

Αναλύοντας τα όσα έχουμε γράψει στα παραπάνω κεφάλαια της παρούσας διπλωματικής εργασίας, μας δίνεται η δυνατότητα να τοποθετηθούμε – όσο το δυνατόν καλύτερα – πάνω στο κύριο αντικείμενο μελέτης της εργασίας, που είναι: το μέτρο του λυρικού δράματος *Βάκχες* του Αργύρη Κουνάδη και τα στοιχεία ελληνικότητας του που εισάγει σε αυτό ο συνθέτης.

Επιχειρώντας μια πρώτη προσέγγιση για να γνωρίσουμε τον συνθέτη και το έργο, κινηθήκαμε σε ένα γενικότερο πλαίσιο, μέσα από τη βιογραφία του Κουνάδη και την συνέντευξή του στον Γιώργο Λεωτσάκο, που αποτέλεσε πολύτιμη πηγή πληροφοριών του έργου. Αρχικά, αναζητήσαμε γενικότερα τα στοιχεία ελληνικότητας του έργου, προτού προχωρήσουμε σε κάτι ειδικότερο, καταλήγοντας πως αυτά βασίζονται σε τρεις κατευθύνσεις: 1. τη γλώσσα, 2. τον ποιητικό λόγο και 3. το ρυθμό. Η κατεύθυνση του

---

<sup>27</sup> Μ.Μ.Α.. *Ευριπίδου Βάκχαι, του Αργύρη Κουνάδη*, εκδ. ΜΜΑ, Αθήνα 1996.

<sup>28</sup> (Ο.π.), η πρώτη παράσταση των *Βακχών* σε μορφή όπερας ήταν του Θεόδωρου Αντωνίου, το 1995.

ρυθμού είναι αυτή που μελετήσαμε περαιτέρω στα παρακάτω κεφάλαιο, έχοντας κατά νου πάντα και τις άλλες δυο κατευθύνσεις, που ορισμένες φορές συνδέονται.

Ο Κουνάδης στηρίχθηκε κυρίως στη μετρική ανάλυση του κειμένου, με σκοπό να δώσει το ρυθμό και τη μελωδία στο έργο. Στο αρχαίο κείμενο το έκανε βασιζόμενος κατά κόρον σε στοιχεία της αρχαίας ελληνικής μετρικής, όπως: 1. ο μουσικός τονισμός της αρχαίας ελληνικής, 2. ότι ο ρυθμός είναι χαρακτηριστικό του ποιητικού λόγου, και 3. ότι ο ρυθμός δημιουργείται από την προσωδία. Σκεπτόμενοι τα παραπάνω, επιχειρήσαμε να παραθέσουμε μερικά παραδείγματα, δίνοντας μια πιο λεπτομερή εικόνα όσων προαναφέραμε, για την – όσο το δυνατόν – καλύτερη κατανόησή τους. Αντιστοιχήσαμε φράσεις του αρχαίου κειμένου όπου οι μακρές και βραχείες συμβολίζονται σε κάθε συλλαβή της φράσης, με το απόσπασμα της κάθε μιας από αυτές μέσα από την χειρόγραφη παρτιτούρα. Μελετώντας τα παραδείγματα, παρατηρήσαμε το αποτέλεσμα όλων των παραμέτρων που έλαβε υπόψιν του ο συνθέτης, δηλαδή: την εναλλαγή μακρών και βραχέων συλλαβών όπου στις πρώτες αντιστοιχούν μεγαλύτερες χρονικές αξίες από τις δεύτερες, η μεγάλη ποικιλία των ρυθμικών σχημάτων που προκύπτει, καθώς και ο μουσικός τονισμός, όπου οι τονισμένες συλλαβές αντιστοιχούν, σχεδόν πάντα, σε υψηλότερες νότες. Επιπλέον ο Κουνάδης στον πρώτο χρόνο κάθε μέτρου βάζει συλλαβές που τονίζονται θέλοντας να δώσει έμφαση.

Τέλος, παρατηρούμε ότι μέσα στην ποικιλία των ρυθμικών σχημάτων, συναντούμε ρυθμούς από την ελληνική λαϊκή - παραδοσιακή μουσική, που ο Κουνάδης «άφηνε» πολλές φορές να ακουστούν φευγαλέα σε κάθε ευκαιρία. Μελετώντας την παρτιτούρα και την βιντεοσκοπημένη παράσταση του έργου, εντοπίσαμε τα σημεία όπου υπάρχουν τέτοιοι ρυθμοί. Εν συνεχεία, παρατέθηκαν μερικά παραδείγματα, που θεωρήθηκαν τα πιο αντιπροσωπευτικά, για κάθε ένα από αυτούς τους ρυθμούς. Στα μέτρα κάθε αποσπάσματος της παρτιτούρας είναι ευδιάκριτοι οι ρυθμοί αυτοί, όπου αναδεικνύονται από την ορχήστρα και κυρίως από το υποσύνολο των κρουστών. Δίνοντας, επίσης, ένα «πρότυπο» μέτρο που απεικονίζει τον κάθε ρυθμό όπως: ζεϊμπέκικος, τσάμικος, καλαματιανός και τσιφτετέλι, γίνεται ακόμα πιο κατανοητή η αντιστοίχισή τους.

Κλείνοντας, λοιπόν, καταλαβαίνουμε ότι ο Κουνάδης έλαβε πολλά πράγματα υπόψιν, δουλεύοντας πολύ καιρό για να δώσει την δική του εκδοχή στο έργο του Ευριπίδη, κάτι

που θα λέγαμε πως έκανε με επιτυχία. Επίσης, παρά το γεγονός πως έφυγε νωρίς για το εξωτερικό, όπου σπούδασε και ασχολήθηκε με πολλά διαφορετικά είδη μουσικής, δεν ξέχασε ποτέ τις ρίζες του και την καριέρα των πρώιμων χρόνων και έδινε σε κάθε ευκαιρία το ελληνικό στοιχείο στις μουσικές του.

## Βιβλιογραφία

1. Dodds, Eric Robertson (Επιμ.): Euripides, *Bacchae*. Oxford: Clarendon Press 1953.
2. Leotsakos, G., revised by Danae Stefanou (2001). “Kounadis, Argyris”, *Grove Music Online* Ανακτήθηκε από:  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15430>
3. Lesky, A. (2003). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων ελλήνων* (4η έκδ., 3η ανατύπωση, Ν. Χ. Χουρμουζιάδης μτφ.). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
4. Romilly, J. d. (1997), *Αρχαία ελληνική τραγωδία* (Μίνα Καρδαμίτσα-Ψυχογιού, μετ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα.
5. Romilly, J. d. (2010), *Αρχαία ελληνική γραμματολογία* (2η εκδ., Θεώνη Χριστοπούλου-Μικρογιαννάκη, μετ.) . Αθήνα: Καρδαμίτσα.
6. Αγραφιώτη, Ε. (2015). *Για τον Αργύρη Κουνάδη*. Ανακτήθηκε από:  
[https://www.tar.gr/gia\\_ton\\_argyri\\_koynadi\\_tis\\_efis\\_agrafiwti-article-5095.html](https://www.tar.gr/gia_ton_argyri_koynadi_tis_efis_agrafiwti-article-5095.html)
7. *Αργύρης Κουνάδης (βιογραφία)*. Ανακτήθηκε από:  
<https://www.sansimera.gr/biographies/417>
8. Γεωργίου, Μ. *Μεταμορφώσεις των Βακχών στην Ελλάδα (1950-2014). Μια πρώτη προσέγγιση*. Ανακτήθηκε από:  
[https://www.eens.org/EENS\\_congresses/2014/georgiou\\_michalis.pdf](https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/georgiou_michalis.pdf)
9. Γιώγλου, Θ. (2011). *Αφιέρωμα στον Αργύρη Κουνάδη*. Ανακτήθηκε από:  
<https://www.ogdoo.gr/prosopa/afieromata/efyge-o-argyris-koynadis-afieromabinteo>
10. Ευριπίδης, 4. π., & Σάρρος, Δ. (1934). *Ευριπίδης: σε δημοτικούς στίχους με πρόλογο και σημειώματα ερμηνευτικά*. Αθήνα: Τυπογραφία "Κύκλου".
11. Λιάπης, Β. *Αρχαίο ελληνικό θέατρο και δράμα*. Ανακτήθηκε από:  
<https://www.scribd.com/document/440308358/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF-%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF> ημερομηνία  
προσπέλασης: 18/12/2019
12. Λυπουρλής, Δ. Δ. (1983). *Αρχαία ελληνική μετρική: μια πρώτη προσέγγιση*. Θεσσαλονίκη: [Παρατηρητής].

13. Μ.Μ.Α.. *Ευριπίδου Βάκχαι, του Αργύρη Κουνάδη*, εκδ. ΜΜΑ, Αθήνα 1996.
14. Παύλου, Λ. *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: το τουμπελέκι και ρυθμοί στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Fagotto books, ΤΛΠΜ, ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ 2006.
15. Ράφτης, Α. (1995, Ιανουάριος). Μικρό δοκίμιο για το τσιφτετέλι. *Εν χορώ*. Ανακτήθηκε από: <http://alkis.raftis.org/wp-content/uploads/2018/07/%CE%9C%CE%B9%CE%BA%CF%81%CF%8C-%CE%B4%CE%BF%CE%BA%CE%AF%CE%BC%CE%B9%CE%BF-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%BF-%CE%A4%CF%83%CE%B9%CF%86%CF%84%CE%B5%CF%84%CE%AD%CE%BB%CE%B9.pdf>
16. Ρίτσος, Β. *Λεξικό αρχαίων Ελλήνων ποιητών και μιμογράφων*. Ανακτήθηκε από: <https://www.scribd.com/document/350304359/%CE%91%CE%A1%CE%A7%CE%91%CE%99%CE%9F%CE%99-%CE%95%CE%9B%CE%9B%CE%97%CE%9D%CE%95%CE%A3-%CE%A0%CE%9F%CE%99%CE%97%CE%A4%CE%95%CE%A3-pdf>  
ημερομηνία προσπέλασης: 4/6/2017
17. Σκαλιώνη, Δ. (2021). *Δέκα χρόνια από τον θάνατο του σημαντικού Έλληνα συνθέτη Αργύρη Κουνάδη – Αφιέρωμα από το Αρχείο της ΕΡΤ*. Ανακτήθηκε από: <https://www.ertnews.gr/roi-idiseon/deka-chronia-apo-ton-thanato-toy-simantikoy-ellina-syntheti-argyri-koynadi-afieroma-apo-to-archeio-tis-ert/>
18. Σταματίου, Γ. (2005). *Ζεϊμπέκικος χορός και έμφυλοι ρόλοι σε δύο ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (Πτυχιακή εργασία). Ανακτήθηκε από: <https://apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/333>
19. *Στοιχεία αρχαίας ελληνικής μετρικής*. Ανακτήθηκε από: <https://blogs.sch.gr/stratilio/files/2014/12/%CE%A3%CE%A4%CE%9F%CE%99%CE%A7%CE%95%CE%99%CE%91-%CE%91%CE%A1%CE%A7%CE%91%CE%99%CE%91%CE%A3-%CE%95%CE%9B%CE%9B%CE%97%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%97%CE%A3-%CE%9C%CE%95%CE%A4%CE%A1%CE%99%CE%9A%CE%97%CE%A3.pdf>

20. Ταχτσής, Κ. ‘‘Ζεϊμπέκικο 1964: ένα δοκίμιο’’, στο, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Αθήνα, Κέδρος, 1996.
21. Τουλιάτος, Ν. (1998). *Ο ρυθμός. Ρυθμικές ασκήσεις και σχήματα*. Αθήνα: Σύγχρονη μουσική.
22. Τσούγλος, Ν. (2016). Recitar cantando στις Βάκχες του Αργύρη Κουνάδη (1996). *Μουσικολογικό συμπόσιο στα πλαίσια των 12ων Ελληνικών Μουσικών Γιορτών: Ελλάδα και όπερα, Αθήνα 10-12/6/2016*.
23. Τυροβόλα, Β. (2005). *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί* (2η εκδ.). Αθήνα: Gutenberg.
24. Χουζούρη, Κ. (2012). *Ο Κάρολος Κουν για το Αρχαίο δράμα*. Ανακτήθηκε από: <https://www.pemptousia.gr/2012/02/o-karolos-koun-gia-to-archeo-drama/>
25. Ψηφιακή βιβλιοθήκη Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Ανακτήθηκε από: <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=73>
26. Ψηφιοποιημένες συλλογές του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (ΕΛΙΑ). Ανακτήθηκε από: <http://eliaserver.elia.org.gr/>
27. Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Ανακτήθηκε από: <http://www.nt-archive.gr/>

## ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ

28. Κουνάδης, Αργύρης, *Ευριπίδου Βάκχαι*, μουσική: Α. Κουνάδης, (ΜΜΑ)

## ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

29. ΜΜΑ, *Ευριπίδου Βάκχαι*, λυρικό δράμα του Αργύρη Κουνάδη, από το αρχείο του ΜΜΑ