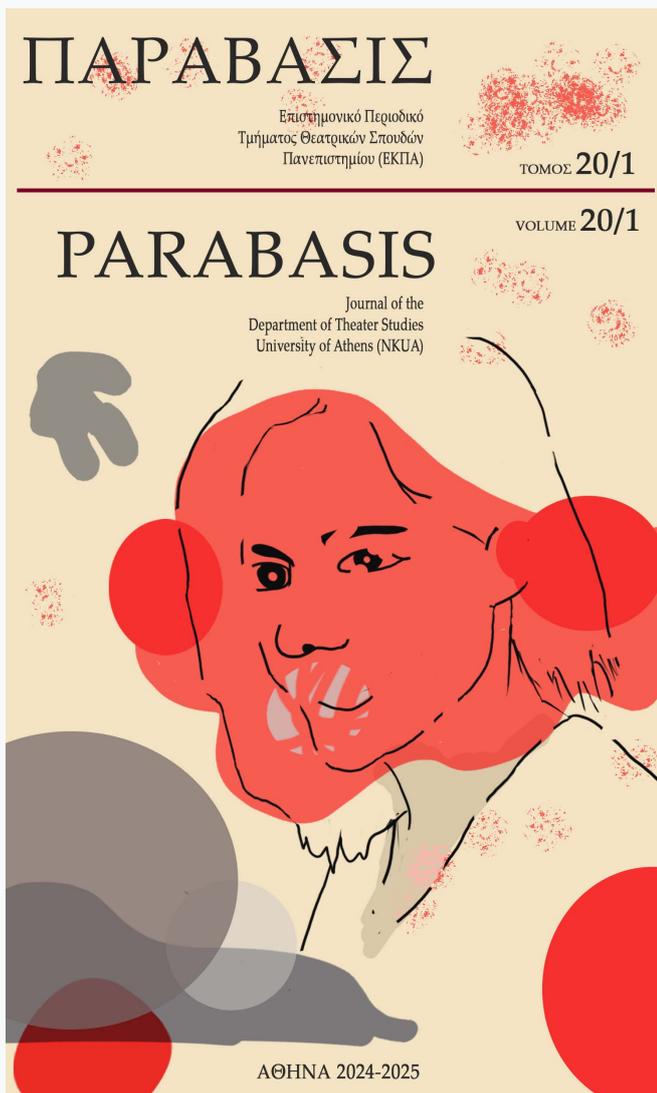


ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS

Vol 20, No 1 (2025)

Italian Theatre in the 21st Century (Special Issue)



ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΑΝΑΒΙΩΜΕΝΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ. ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΜΕΛΕΤΗΣ: Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΧΡΗΣΤΟΥ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΠΕΡΣΕΣ ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ (1965) ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΒΗΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΑΥΛΙΔΙ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ (2012) [CONTEMPORARY MUSIC IN THE REVIVED ANCIENT DRAMA. CASE STUDIES: THE MUSIC FOR AESCHYLUS' PERSIANS (1965) BY YIANNIS CHRISTOU AND THE MUSIC FOR EURIPIDES' IPHIGENEIA IN AULIS BY KONSTANTINOS VETA (2012)]

Renata Dalianoudi

doi: [10.12681//43315](https://doi.org/10.12681//43315)

To cite this article:

Dalianoudi, R. (2025). ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΑΝΑΒΙΩΜΕΝΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ. ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΜΕΛΕΤΗΣ: Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΧΡΗΣΤΟΥ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΠΕΡΣΕΣ ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ (1965) ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΒΗΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΑΥΛΙΔΙ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ (2012) [CONTEMPORARY MUSIC IN THE REVIVED ANCIENT DRAMA. CASE STUDIES: THE MUSIC FOR AESCHYLUS' PERSIANS (1965) BY YIANNIS CHRISTOU AND THE

MUSIC FOR EURIPIDES' IPHIGENEIA IN AULIS BY KONSTANTINOS VETA (2012)]. ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS, 20(1), 382-407. <https://doi.org/10.12681//.43315>

δρώμενο, ως μεταφορά των τελετουργικών ηθών του διθυράμβου:¹ λόγος-μέλος-όρχηση, όπου από τον λόγο (προσωδία) απέρρευε η μουσική (ρυθμός) και από τη μουσική απέρρευε ο χορός (χορογραφία).² Το σύγχρονο δράμα συνιστά σύμπραξη διαφορετικών αυτόνομων παραστατικών τεχνών, μέσα από την οποία αναβιώνεται –ανασυντεθειμένο πλέον– το αρχαίο δράμα,³ ως ένα συνολικό και συλλογικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα (Gesamtkunstwerk), όπως το είχε αναλύσει ο συνθέτης Richard Wagner, μιλώντας για την όπερα, (η οποία γεννήθηκε ως αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος)⁴ και όπως το ακολούθησε και ο σκηνοθέτης Max Reinhardt στο ευρωπαϊκό θέατρο,⁵ επηρεάζοντας και Έλληνες σκηνοθέτες.

Η αναβίωση μέσω της ανασύνθεσης, η οποία έπεται της ανάλυσης των επί μέρους συνιστωσών, είναι αποτέλεσμα ατομικής «έντεχνης» δημιουργίας και αισθητικής του σκηνοθέτη, του συνθέτη και του χορογράφου, και παρατηρείται στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες, ενώ στις παραδοσιακές κοινωνίες το τριφυές δρώμενο λόγος-μουσική-χορός ήταν ίδιον της συλλογικής λαϊκής δημιουργίας.⁶

Στο πλαίσιο αυτών των σύγχρονων πολυπαραγοντικών και πολυάνθρωπων παραστάσεων στις δυτικές κοινωνίες, με την κάθετη εξειδίκευση των τριών συνιστωσών: του λόγου, της μουσικής και του χορού (και τις συνδεδεμένες με αυτές ειδικότητες του σκηνοθέτη, του δραματουργού, του συνθέτη, του μεταφραστή, του σκηνογράφου, του ενδυματολόγου), και συνάμα τη σύμπραξη της τεχνολογίας στις πρόσφατες δύο δεκαετίες πλέον,⁷ η ερμηνεία ενός έργου και κατά συνέπεια η ίδια η παράσταση είναι συνάρτηση του χωροχρόνου, της χωρικής και χρονικής συγκυρίας, όπως και των διαμορφωμένων αντιλήψεων και ιδεολογιών της εκάστοτε εποχής, που ανεβαίνει αυτή η παράσταση. Τα εξω-θεατρικά αυτά δεδομένα θέτουν το πλαίσιο πρόσληψης –από πλευράς των δημιουργών– και κατανόησης ενός έργου –από πλευράς των θεατών.⁸ Συνεπώς, η ερμηνεία και η παράσταση ενός έργου είναι σχεδόν πάντα συνυφασμένη με μια «ασυμφωνία» ενδο-θεατρικών και εξω-θεατρικών δεδομένων, που κατά τον Pavis εστιάζονται στον χρόνο και το φαινόμενο ονομάζεται «διαλεκτική των

¹ Γεώργιος Λαμπελέτ, «Το πνεύμα της μουσικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», μέρος Α', *Νέα Εστία* 325 (1940), σ. 817-823, σ. 817· Δημήτρης Λέκκας, «Το πρωτογενές δρώμενο: Ιστορική βάση και λειτουργίες», *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού* (συλλογικό), τόμ. Α', Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σ. 218-219, σ. 221.

² Λέκκας, «Το πρωτογενές δρώμενο: Ιστορική βάση και λειτουργίες», σ. 268.

³ Μιχάλης Μερακλής, *Πέντε λαογραφικά δοκίμια για την γλώσσα και την ποίηση*, Φιλιππότη, Αθήνα 1985, σ. 24, 43· Λέκκας, «Το πρωτογενές δρώμενο: Ιστορική βάση και λειτουργίες», σ. 221, 227· Μάγδα Ζωγράφου, «Συνθετικές αρχές χορού-μουσικής-ποίησης», *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού* (συλλογικό), τόμ. Α', Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σ. 228.

⁴ Richard Wagner, *The Art-Work of the Future and Other Works* (μετ. W. Ashton Ellis), Lincoln and London 1993, σ. 35, 52, 88.

⁵ J. L. Styan, *Max Reinhardt*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, σ. 8. Πρβλ. Κατερίνα Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο I. Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης*, Παπαζήσης, Αθήνα 2020, σ. 84.

⁶ Ζωγράφου, «Συνθετικές αρχές χορού-μουσικής-ποίησης», σ. 229.

⁷ Μιχάλης Γρηγορίου, «Βασικοί κοινωνικοί, ψυχολογικοί και οικονομικοί παράγοντες στην ανάγνωση της ιστορικής εξέλιξης της μουσικής», *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού* (συλλογικό), τόμ. Α', Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σ. 233.

⁸ Πλάτων Μαυρομούστακος, *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 30.

ιστορικοτήτων του χρόνου». ⁹ Στη διαλεκτική αυτή (ή αλλιώς στην «ασυμφωνία») των χρονικοτήτων θα προσέθετα και την ασυμφωνία των χωρικοτήτων.

Πιο συγκεκριμένα, οι ασυμφωνίες εμφανίζεται σε τρία επίπεδα:

α) Στον χωροχρόνο συγγραφής του έργου ή αλλιώς στον δραματικό χώρο και τον δραματικό χρόνο του έργου. Το έργο είναι γραμμένο στην αρχαιότητα, δηλαδή πολύ παλαιότερα από την εποχή, στην οποία ανεβαίνει η παράσταση, και σε άλλον τόπο από τον σημερινό που ανεβαίνει η παράσταση. Συνεπώς, φέρνει τα πολιτισμικά, ιδεολογικά, πολιτικά, ηθικά, αισθητικά, θρησκευτικά και άλλα χαρακτηριστικά της τότε εποχής και του τότε τόπου, τα οποία μπορεί όχι μόνο να μην έχουν ισχύ πια στο γίνεσθαι της παράστασης, αλλά να έρχονται και σε αντίθεση με τα ισχύοντα. ¹⁰

β) Στον χωροχρόνο πλοκής/ιστορίας/μύθου του έργου ή αλλιώς στον διηγητικό χώρο και κυρίως τον διηγητικό χρόνο του έργου. ¹¹ Το «εκεί και το τότε» του μύθου διαφέρει ιδεολογικά και αισθητικά με το «εδώ και το τώρα» ¹² και συνεπώς η μουσική του «μετάφραση» ή απόδοση θα διαφέρει αισθητικά και καλλιτεχνικά από το σήμερα. Τίθεται, συνεπώς, το δίλημμα αν ο συνθέτης θα πρέπει ή δεν θα πρέπει (;) να συνθέσει «μουσική εποχής» (κατά το «κοστούμια εποχής»), προκειμένου να υπάρχει συμφωνία μεταξύ χρονολογικής εποχής του έργου και συγκεκριμένου μουσικού είδους, που ταυτίζεται με την εποχή ή/και το μέρος. ¹³

γ) Στον χωροχρόνο του σκηνοθέτη και του συνθέτη: στον χρόνο «της σκηνικής εκφοράς», ¹⁴ τη στιγμή δηλαδή που σκηνοθετείται το έργο και τη στιγμή που γράφεται η μουσική γι' αυτό. Το πώς και το πού του σκηνοθέτη και του συνθέτη, όπως και τα τεχνολογικά/ψηφιακά μέσα ¹⁵ που έχουν στη διάθεσή τους τη δεδομένη στιγμή, σε σχέση με τις καλλιτεχνικές πρακτικές, τις ικανότητες του δημιουργού και τα τεχνολογικά μέσα της τότε εποχής.

Όλα αυτά, αναμφισβήτητα, επηρεάζουν τις προθέσεις και διαθέσεις, ενώ καθορίζουν και τις αισθητικές προσλαμβάνουσες του συνθέτη, που καλείται να γράψει τη μουσική ή να κάνει τον ηχητικό σχεδιασμό (φαινόμενο όλο και πιο

⁹ P. Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου* (μετ. Α. Στρομπούλη), Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 537· Κλειώ Φανουράκη, «Η έννοια του χρόνου στη θεατρική αγωγή», Θεόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Ο χρόνος στο θέατρο. Θεατρική μνήμη ενός άχρονου παρόντος*, Παπαζήσης, Αθήνα 2021, σ. 157.

¹⁰ Μαυρομούστακος, *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*· Ρενάτα Δαλιανούδη, *Η μουσική στο λαϊκό και το αστικό θέατρο (Διδακτικές σημειώσεις)*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων 2014, σ. 2-3.

¹¹ Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου*, σ. 537· Χρήστος Γαλίτης, «Η τοποσήμανση ενός άλλοτε ή το πολλαπλό παρόν», Θεόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Ο χρόνος στο θέατρο. Θεατρική μνήμη ενός άχρονου παρόντος*, Παπαζήσης, Αθήνα 2021, σ. 99-100· Φανουράκη, «Η έννοια του χρόνου στη θεατρική αγωγή», σ. 157.

¹² Theodoros Grammatas, «The Perception of Ancient Greek Tragedy in Late Modernity. From the Citizen-Viewer of the City State to the Consumer-Viewer of the Global Cosmopolis», *Gramma* 22 (2014), σ. 41-52, σ. 44· Σάββας Πατσαλίδης, «Εκεί και τότε, εδώ και τώρα: Περί μνήμης και θεάτρου», *Ουτοπία* 89 (2010), σ. 55-74.

¹³ Δαλιανούδη, *Η μουσική στο λαϊκό και το αστικό θέατρο*, σ. 2-3.

¹⁴ Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου*, σ. 537. Βλ. επίσης Γιώργος Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλησης του δραματικού λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

¹⁵ Αιμιλία Καραντζούλη, «Ο χρόνος στα ψηφιακά-εικονικά περιβάλλοντα», Θεόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Ο χρόνος στο θέατρο. Θεατρική μνήμη ενός άχρονου παρόντος*, Παπαζήσης, Αθήνα 2021, σ. 168.

σύνηθες τα τελευταία χρόνια) για την παράσταση αρχαίου δράματος. Και ως ένα «κλειστό κύκλωμα», το τελικό αποτέλεσμα, η ηχητική/μουσική επένδυση ενός αρχαίου δράματος φορτίζει ή αποφορτίζει την ατμόσφαιρα,¹⁶ συμπυκνώνει ή απλώνει τα νοήματα, υπογραμμίζει ή εντείνει τα συναισθήματα, προ-οικονομεί την πλοκή.

Στις σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου δράματος η θεραπεία για τα δύο πρώτα κριτήρια (για τον δραματικό και τον διηγητικό χωροχρόνο συγγραφής και πλοκής του έργου)¹⁷ εξαρτάται από τη ματιά του σκηνοθέτη, ο οποίος αποφασίζει για και καθορίζει το σημασιολογικό, ιδεολογικό και σημειολογικό υπόβαθρο – ήτοι τον *μύθο*, τη *διάνοια* και τη *λέξι* αντίστοιχα, ως τα «κατά ποιόν» μέρη μιας τραγωδίας, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη.¹⁸ Με άλλα λόγια, ο σκηνοθέτης αποφασίζει για τον τρόπο ερμηνείας και εκφοράς του λόγου, για το ιδεολογικό υπόβαθρο και εν γένει το ύφος του έργου, όπως και για την επιλογή των συνεργατών του. Η σκηνοθετική παρέμβαση δεν περιορίζεται, όμως, εκεί: ο σκηνοθέτης –αν όχι αποφασίζει– τουλάχιστον κατευθύνει και τον συνθέτη για το ύφος και το είδος, τον ρυθμό και τη μελωδία της μουσικής που θα πρέπει να γραφτεί για το έργο, κατά συνέπεια και για την χορογραφία,¹⁹ έχει άποψη για τον ηχητικό σχεδιασμό (sound design), τον φωτισμό (light design), τη σκηνογραφία και τα κοστούμια,²⁰ ενώ επεμβαίνει συχνά και στο κείμενο της μετάφρασης, όπως μας είχε αναφέρει κατά τη διδασκαλία του ο πανεπιστημιακός μου δάσκαλος Στ. Βασιλειάδης και όπως επιβεβαίωσαν κατά την εθνογραφική μου έρευνα στις κατ' ιδίαν συνεντεύξεις, που μου παραχώρησαν ο σκηνοθέτης Θέμης Μουμουλίδης και ο συνθέτης Κωνσταντίνος Βήτα.²¹

¹⁶ Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minneapolis, Minneapolis 1977, σ. 53· Σάββας Πατσαλίδης, «Χρόνος, Χώρος, Θεατρικότητα στο Επικό Θέατρο», Θεόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Ο χρόνος στο θέατρο. Θεατρική μνήμη ενός άχρονου παρόντος*, Παπαζήσης, Αθήνα 2021, σ. 456.

¹⁷ Χρήστος Γαλίτης, «Η τοποσήμανση ενός άλλοτε ή το πολλαπλό παρόν», Θεόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Ο χρόνος στο θέατρο. Θεατρική μνήμη ενός άχρονου παρόντος*, Παπαζήσης, Αθήνα 2021, σ. 97-112· Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, σ. 394-395.

¹⁸ Τάκης Μουζενίδης, *Ο σκηνοθέτης*, Αθήνα 1960, σ. 198· Δαλιανούδη, *Η μουσική στο λαϊκό και το αστικό θέατρο*, σ. 41· Κατερίνα Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο II. Τάκης Μουζενίδης, Αλέξης Μινωτής, Αλέξης Σολομός*, Παπαζήσης, Αθήνα 2020, σ. 76-77.

¹⁹ Δημήτρης Ροντήρης, *Σελίδες Αυτοβιογραφίας* (επιμ.-σχόλ. Δ. Καγγελάρη), Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ. 201-203. Πρβλ. Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο I*, σ. 260· Ντίνος Κυδωνιάτης – Θανάσης Λάλας (επιμ.), *Με τους μαθητές του Ροντήρη για τον Ροντήρη*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 54-55. Πρβλ. Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο I*, σ. 259· Λουκία – Θανάσης Λάλας (επιμ.), *Με τους μαθητές του Ροντήρη για τον Ροντήρη*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 77. Πρβλ. Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο I*, σ. 274-275.

²⁰ Ελένη Βαροπούλου, «Ποίηση και μέτρο», *Η Καθημερινή*, ένθετο «Επτά Ημέρες», 16 Μαρτίου 2003· Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο I*, σ. 263.

²¹ Στέφανος Βασιλειάδης, «Η μουσική στο αρχαίο δράμα», *Τέχνη και Πολιτισμός* 6-7 (1980), σ. 32-37· Στέφανος Βασιλειάδης, «Η μουσική στο αναβιωμένο κατά την εποχή μας αρχαίο δράμα», *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού, Συνοδευτικά κείμενα*, Ελληνικός Πολιτισμός 40, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σ. 1· Θέμης Μουμουλίδης, συνέντευξη στη γράφουσα, 24 Οκτωβρίου 2012· Κωνσταντίνος Βήτα, συνέντευξη στη γράφουσα, 18 Οκτωβρίου 2012.

Οι διευρυμένες αυτές αρμοδιότητες του σκηνοθέτη εντοπίζονται όχι μόνο ως πεποίθηση, αλλά ως παγιωμένη πρακτική, εδώ και αρκετές δεκαετίες, σε μεγάλους Έλληνες θεατρανθρώπους, όπως στον Δημήτρη Ροντήρη, τον Μίνωα Βολανάκη, τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο.

Όπως αναφέρει η θεατρολόγος και κριτικός Ελένη Βαροπούλου (1975):²²

«Ο Ροντήρης θεωρούσε πως για το σύνολο της παράστασης ήταν υπεύθυνος ο σκηνοθέτης κι επομένως εκείνος θα έπρεπε να καθοδηγεί τους υπόλοιπους συντελεστές (συνθέτη, σκηνογράφο, ενδυματολόγο, χορογράφο), άποψη η οποία χαρακτηρίζει και το έργο του Μίνωα Βολανάκη, ο οποίος ήταν αρκετά συγκεντρωτικός στις παραστάσεις του».

Χαρακτηριστική είναι, επίσης, η μαρτυρία του συνθέτη Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη: «Όταν συνεργαζόμουν με τον Ροντήρη, τη δική του μελωδία έγραφα. Κακά τα ψέματα. Πλάι του δεν είχα καμία πρωτοβουλία. Ακολουθούσα τη μελωδία και την αίσθηση που μου έδινε εκείνος».²³

Ενώ για τον σκηνοθέτη Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, η Αγγελική Ζάχου αναφέρει:

Εκείνο που χαρακτηρίζει την προσέγγιση του σκηνοθέτη είναι ότι παρακολουθεί διεξοδικά τις αλλαγές των νοηματικών επιπέδων, και τις καταδεικνύει με αλληπάλληλες αλλαγές μουσικών μοτίβων. [...] Για τον σκοπό αυτό συμμετέχει πάντα ο ίδιος ενεργά, υποβάλλοντας στους συνθέτες τις επιθυμητές μουσικές διαθέσεις. Σε κάθε έργο επιλέγει συνθέτες με κριτήριο, εάν ταιριάζει το προσωπικό τους ιδίωμα με την υφολογική κατεύθυνση της εκάστοτε παράστασης.²⁴

2. Σύγχρονη ερμηνευτική του αρχαίου δράματος

Το Εθνικό Θέατρο, ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα, είχε αρχίσει να διαμορφώνει μια «παράδοση» στον τρόπο που παρουσίαζε τα έργα του αρχαίου ελληνικού δραματολογίου, η οποία ξεκίνησε από τον Θωμά Οικονόμου και τον Φώτο Πολίτη και εδραιώθηκε με τις παραστάσεις του Δημήτρη Ροντήρη, του Αλέξη Μινωτή και του Αλέξη Σολομού. Το μοντέλο σκηνοθεσίας που επικράτησε περιλάμβανε στομφώδη απαγγελία, πομπώδη απόδοση χορικών με συνοδεία συμφωνικής μουσικής (με κάποιες εξαιρέσεις), χρήση κρουστών και πνευστών οργάνων, κανόνες που τηρούνταν πιστά για αρκετά χρόνια και από όλους τους συντελεστές των εκάστοτε παραστάσεων του Εθνικού.²⁵

²² Ελένη Βαροπούλου, «Ελπιδοφόρο γεγονός η παρουσία ΚΘΒΕ και Κουν στην Επίδαυρο – Ο Μίνωας Βολανάκης για την Ηλέκτρα», *Η Αυγή*, 6 Αυγούστου 1975.

²³ Κυδωνιάτης, *Με τους μαθητές του Ροντήρη για τον Ροντήρη*, σ. 54-55. Πρβλ. Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο I*, σ. 259.

²⁴ Αγγελική Ζάχου, «Η σκηνική επιβίωση του αρχαίου δράματος μέσα από τον αισθητικό προσανατολισμό του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου», Γωγώ Βαρζελιώτη – Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Σκηνή και Αμφιθέατρο. Αφιέρωμα στον Σπύρο Ευαγγελάτο, Συνέδριο 7-9 Μαρτίου*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2018, σ. 94.

²⁵ Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο I*, σ. 74-75· Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο II*, σ. 353-386· Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του Νέο-ελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 510· Αγγελική Ζάχου, *Το σώμα και το μέλος*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2023, σ. 136.

Αξίζει, επίσης, να τονιστεί η άποψη για τη σύνδεση του αρχαίου δράματος με το σήμερα, τις μεταφορές στην και παραλληλισμούς με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Η ομολογία του αυστριακού σκηνοθέτη Max Reinhardt για τη μεταφορά της παράστασης του *Οιδίποδα Τυράννου*, το 1910,²⁶ ότι «Σημαντικό για μένα ήταν να ξαναζωντανέψω την τραγωδία του Σοφοκλή στο πνεύμα των καιρών μας, να την προσαρμόσω στις συνθήκες και τις καταστάσεις της σημερινής εποχής»,²⁷ αποτελεί παράδειγμα προς μίμηση και για Έλληνες σκηνοθέτες,²⁸ όπως τον Ροντήρη, ο οποίος υπήρξε μαθητής του και ο οποίος εκφράζει την ίδια άποψη περί ερμηνείας και αναδημιουργίας του πνεύματος του αρχαίου δράματος με όρους σημερινούς.²⁹

Η τάση για «επικαιροποίηση» της αρχαίας τραγωδίας επηρέασε Έλληνες και Ευρωπαίους σκηνοθέτες όλον τον 20ό αιώνα στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού μοντερνισμού³⁰ και της μουσικής πρωτοπορίας.³¹ Ο Κουν, σε διάλεξή του το 1943, ως ιδρυτής και σκηνοθέτης του Λαϊκού Θεάτρου (πρόγονου του Θεάτρου Τέχνης), υποστηρίζει ότι οι παραστάσεις του αρχαίου δράματος θα πρέπει να βασίζονται «στη σύγχρονη ελληνική λαϊκή πραγματικότητα»,³² προκειμένου να γίνονται αντιληπτές από το σύγχρονο ελληνικό κοινό. Σύμφωνα με τον ίδιο, το όραμά του πραγματώνεται ως εξής:

Ερευνούμε, εργαζόμαστε και επιτρέπουμε στους εαυτούς μας να επηρεαστούν από την παράδοση του τόπου μας, τη σύγχρονη κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα και τα μέσα έκφρασης του σύγχρονου θεάτρου, προκειμένου να φέρουμε την ποίηση [των αρχαίων Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων] στο προσκήνιο, όχι ως στατική γλώσσα αλλά ως σύγχρονο θέατρο. Αυτός είναι ο μόνος τρόπος που οι αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς μπορούν να υπάρξουν στην εποχή μας και να βοηθήσουν τον σύγχρονο άνθρωπο. Στόχος μας είναι να

²⁶ Η ερμηνευτική αυτή της παράστασης του *Οιδίποδα* δέχτηκε θετικές κριτικές. Βλ. Michael Walton (επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής. Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σ. 446.

²⁷ Πλάτων Μαυρομούστακος, «Ο τόπος και ο τρόπος. Από την ιταλική σκηνή στην Επίδαυρο», *Αισχύλου Ικέτιδες*, Φεστιβάλ Επιδαύρου, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1994, σ. 45. Αναστασία Σιώψη, «Πτυχές της νεοελληνικής πολιτισμικής φυσιογνωμίας μέσα από τον ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα (1900-1940)», Γιώργος Βλαστός (επιμ.) *Πρακτικά του Συνεδρίου Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*, Αθήνα 2009, σ. 112-125, σ. 121.

²⁸ Η τάση για «επικαιροποίηση» της αρχαίας τραγωδίας επηρέασε Έλληνες και ευρωπαίους σκηνοθέτες. Για περισσότερα σχετικά με την επιρροή της τάσης αυτής στον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, βλ. Anthony W. Sheppard, «Hellenism in Modernist Performance», *Revealing Masks. Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater*, University of California Press, Berkley 2001, σ. 42-71. Για την επιρροή της αρχαίας τραγωδίας στο ρεύμα της μουσικής πρωτοπορίας βλ. John Daverio, «The Legacy of Greek Antiquity as a Stimulus for the Musical Avant-Garde», *Symposium Proceedings of the International Meeting on Music: Music and Ancient Greece, European Cultural Center of Delphi, 5-15 August 1996*, Λιβάνης, Αθήνα 1999, σ. 283-292.

²⁹ Σιώψη, «Πτυχές της νεοελληνικής πολιτισμικής φυσιογνωμίας», σ. 121.

³⁰ Sheppard, «Hellenism in Modernist Performance», σ. 42-71.

³¹ Daverio, «The Legacy of Greek Antiquity as a Stimulus for the Musical Avant-Garde», σ. 283-292.

³² Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν: Οι Παραστάσεις*, Εκδόσεις Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 91.

παρουσιάσουμε το αρχαίο ελληνικό δράμα, όπως το βλέπουμε και το καταλαβαίνουμε σήμερα, για αυτούς που ζουν σήμερα.³³

Αντίστοιχη πεποίθηση έχει και ο Μίνως Βολανάκης, ο οποίος υποστηρίζει ότι οι παραστάσεις αρχαίου δράματος θα πρέπει να είναι σε αντιστοιχία με το δεδομένο ιστορικό γίνεσθαι. Μάλιστα, οι απόψεις του αυτές με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Το θέατρο εδώ και σήμερα»³⁴ δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, το 1954. Σε απόσπασμα του άρθρου αναφέρεται:

Το θέατρο υπάρχει πάντα μόνο εδώ και σήμερα, αφού δεν είναι ούτε το έργο στο χαρτί, ούτε καν το έργο ζωντανεμένο από ηθοποιούς, αλλά η ζωντανή σχέση, η αμοιβαία και απόλυτη εξάρτηση θεατή και ηθοποιού μέσα σε μια πνευματική ανάπλαση της ίδιας αυτής σχέσης, και αφού τίποτα δεν είναι πιο εύθραυστο από αυτήν τη μέθεξη.³⁵

Σε ό,τι αφορά τη χωροχρονικότητα του συνθέτη, οι γεωγραφικές και οι μουσικές του καταβολές, η βιωματική ή όχι σχέση του με ένα είδος μουσικής, το είδος της μουσικής του παιδείας (λαϊκή, λόγια, ηλεκτρονική, μεικτή παιδεία), ο μουσικός του «οπλισμός» (επίπεδο και συνδυασμός γνώσεων), η σχέση του με τη (μουσική) τεχνολογία, η τάση για πειραματισμό, και η γενικότερη κατεύθυνση του ως καλλιτέχνη, καθορίζουν τη μουσική του γλώσσα και ταυτότητα.³⁶ Όλα αυτά τα στοιχεία αποτελούν, σε πρώτο επίπεδο, τον πόλο έλξης για τον σκηνοθέτη, ο οποίος θα τον επιλέξει –ή όχι– για συνεργασία, ενώ είναι καθοριστικά για το είδος και το ύφος της μουσικής που δύναται να γράψει ο συνθέτης για μια παράσταση αρχαίας τραγωδίας. Η μουσική του, όμως, δημιουργία, ως τελικό αποτέλεσμα, θα πρέπει ν' ανταποκρίνεται στις κατευθυντήριες γραμμές του σκηνοθέτη, ο οποίος θέτει ουσιαστικά το αισθητικό και ηχητικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο θα κινηθεί ο συνθέτης.

3. Η μουσική στο αναβιωμένο αρχαίο δράμα: Ιδεολογικοί προσανατολισμοί

Το ζήτημα της μουσικής στην αναβίωση (ή ανασύνθεση) του αρχαίου ελληνικού δράματος στον 20ό αιώνα, όπως και το γεγονός ότι η πρωτότυπη μουσική των αρχαίων τραγωδιών έχει χαθεί (εκτός από ελάχιστα σπαράγματα), αφενός έχει απαλλάξει τους συνθέτες από την υποχρεωτικότητα της «μίμησης», αφήνοντάς τους πολλά περιθώρια μουσικών επιλογών³⁷ (επιλογές που μπορούν να φτάσουν

³³ Στο ίδιο, σ. 390.

³⁴ Βολανάκης Μίνως, «Το θέατρο εδώ και σήμερα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, περίοδος Β', τόμ. 6 (1954), σ. 397-405.

³⁵ Στο ίδιο· αναδημοσίευση στο Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Μίνως Βολανάκης. Το πρόνομο της παρουσίας*, εκδόσεις ERGO, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2009, σ. 359-370.

³⁶ Δαλιανούδη, *Η μουσική στο λαϊκό και το αστικό θέατρο*, σ. 3.

³⁷ Helmut Flashar "Musik zum Antiken Drama-Uberlegungen eines Philologen", M. Albrecht – W. Schubert (επιμ.), *Musik in Antiquen und Neuzeit (Quelle nuns Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 1)*, Φραγκφούρτη 1987, σ. 183-194· Χέλμουτ Φλάσχαρ, *Η αρχαιότητα*

και στην πλήρη απομάκρυνση από την αισθητική της αρχαιότητας), αφετέρου έχει γίνει αντικείμενο δημόσιου διαλόγου –ήδη από τον περασμένο αιώνα– μεταξύ συνθετών (λόγιων και μη), μουσικολόγων και κριτικών.

Ο Επτανήσιος λόγιος συνθέτης Γεώργιος Λαμπελέτ (1875-1945) σε μια σειρά άρθρων του στην *Εστία*, με τίτλο «Το πνεύμα της μουσικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», το 1940, υποστηρίζει ότι:

Τη μουσική του αρχαίου μουσικού δράματος [σ.γ. έτσι ονόμαζε την αρχαία τραγωδία] –η οποία ανήκε σε μια εποχή που παρουσιάζει μεγάλη διαφορά καλλιτεχνικής αντιλήψεως με τη δική μας εποχή, και που εβασιζόταν σε ένα θεωρητικό σύστημα σε μεγάλο βαθμό πολλές φορές διαφορετικό από το δικό μας– θα έπρεπε ο σημερινός μελοποιός να την συνέθετε όχι με βάσι την υποκειμενική του μουσική αντίληψη, αλλά με εντελώς αντικειμενικό πνεύμα. Θα έπρεπε δηλ. ο σημερινός μελοποιός, βοηθούμενος και από τη δύναμη μιας ανωτέρας διαισθήσεως, να συνέθετε για την τραγωδίαν μια μουσική, η οποία αν όχι σε μεγάλο βαθμό αλλά τουλάχιστον κατά προσέγγισιν θα εμπορούσε να απέδιδε τον χαρακτήρα και την έκφραση της αρχαίας μουσικής.³⁸

Βέβαια, δεν ήταν αντίθετος στην ανανέωση των εργαλείων και του μουσικού συστήματος, σε ό,τι αφορά τη μελοποίηση της αρχαίας τραγωδίας. Συγκεκριμένα:

Το ζήτημα τούτο –για το οποίο φαντάζομαι ότι ίσως θα υπάρχουν διάφορες και αντίθετες γνώμες– πρέπει να ομολογήσω ότι για μένα δεν υφίσταται, και ότι βρίσκω πως η προσαρμογή της πολυφωνίας στη μουσική της αρχαίας τραγωδίας δεν είναι άλλο παρά μια φυσική και απαραίτητη προσθήκη στη μελωδία ενός καλλιτεχνικού συμπληρωματικού στοιχείου, το οποίο σε μεγάλο βαθμό θα εμπορούσε να ενισχύσει τις εκφραστικές της ιδιότητες.³⁹

Στον αντίποδα της θέσης αυτής βρίσκονταν οι μουσικο-κριτικοί Σοφία Σπανούδη (1878-1952) και Αύρα Θεοδωροπούλου (1880-1963), οι οποίες υποστήριζαν ότι αφενός δεν υπάρχει κανένας λόγος να είναι *αντικειμενική* η μουσική της αρχαίας τραγωδίας, αφετέρου δεν μπορεί να υπάρξει τέχνη αντικειμενική που να συγκινήσει τον ακροατή και να μεταδώσει τον λυρικό παλμό που διαπνέει τον αρχαίο χορό.⁴⁰ Η Θεοδωροπούλου, επιχειρηματολογώντας πάνω στη θέση αυτή, γράφει:

Γι' αυτό πιστεύω πως ο μουσουργός δεν πρέπει να ξεκινήσει από την ιδέα ν' αναβιώσει κάτι νεκρό, αλλά να εκφράσει όσο το δυνατόν πιο έντονα κάτι ζωντανό. Και έχει κάθε δικαίωμα να μεταχειριστεί όλα τα μέσα τα μουσικά που νομίζει πρόσφορα για τον σκοπόν αυτό. [...] Την απάντηση θα την δώσει ο ίδιος ο μουσουργός, σύμφωνα με τη δική του αντίληψη, με τα μουσικά μέσα της

επί σκηνής. Το αρχαίο ελληνικό δράμα στο θέατρο από την πρώιμη νεωτερικότητα έως τις μέρες μας, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2022, σ. 32.

³⁸ Γεώργιος Λαμπελέτ, «Το πνεύμα της μουσικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», μέρος Β', *Νέα Εστία* 326 (1940), σ. 882-886, σ. 885.

³⁹ Στο ίδιο, σ. 957.

⁴⁰ Αύρα Θεοδωροπούλου, «Η μουσική της *Αντιγόνης* και *Μηνάς ο Ρέμπελος*», *Νέα Εστία* 333 (1940), σ. 1360-1361. Πρβλ. Σιώψη, «Πτυχές της νεοελληνικής πολιτισμικής φυσιογνωμίας», σ. 122-123.

~ 390 ~

εποχής του. Αν κατορθώσει να δονήσει τις ψυχές των συγχρόνων του, θα έχει πετύχει.⁴¹

Ο μουσικός λαογράφος και συνθέτης Γ. Παχτικός (1869-1916), κατά τη βράβεισή του από την Εταιρεία προς Διάσωση των Αρχαίων Δραμάτων για τη μουσική του στην τραγωδία *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (1901), υποστήριξε δημόσια ότι η μελοποίηση των αρχαίων τραγωδιών με μια λόγια μουσική γλώσσα πρέπει να βασίζεται στην εκκλησιαστική και την παραδοσιακή μουσική διότι αυτές συνιστούν τη φυσική συνέχεια της αρχαίας μουσικής.⁴² Ενώ κατά τη διάλεξή του στην Αρχαιολογική Εταιρεία το 1901⁴³ πρότεινε τον όρο «εθνική μελοποιία» των χορικών ασμάτων μιας τραγωδίας (σε αντίθεση με τη «φιλολογική μελοποιία»), στηριζόμενη στη φωνητική παράδοση των Ελλήνων ήτοι στο δημοτικό τραγούδι και το βυζαντινό μέλος,⁴⁴ διότι στο δημοτικό τραγούδι διασώζονται πολλοί ρυθμοί της αρχαίας ελληνικής μουσικής.⁴⁵

Λίγες δεκαετίες αργότερα, ο Ιάννης Ξενάκης (1922-2001), Έλληνας πρωτοπόρος συνθέτης και αρχιτέκτονας, μιλώντας για τη σκηνική μουσική σε αρχαίο δράμα, υποστήριξε ότι αυτή δεν μπορεί να είναι κάτι ξένο ως προς το μουσικό σύστημα και την ακουστική αισθητική της αρχαιότητας. Η δυτική μουσική όχι μόνο απέχει μακράν από το κλίμα και το ύφος της αρχαίας ελληνικής μουσικής, αλλά αποδεικνύεται και τεχνικά ανεπαρκής τόσο με το διατονικό σύστημα (μείζονες-ελάσσονες) όσο και με το δωδεκαφθογγικό σύστημα.⁴⁶ Από την άλλη, ο Ξενάκης θεωρεί –όπως και ο Παχτικός– ότι η αρχαιότητα άφησε ζωντανές παραδόσεις, οι οποίες επιζούν ακόμα στο δημοτικό τραγούδι και το βυζαντινό μέλος⁴⁷ και απ' αυτές θα πρέπει ν' αντλήσει ο συνθέτης.

⁴¹ Θεοδωροπούλου, «Η μουσική της *Αντιγόνης* και *Μηνάς ο Ρέμπελος*», σ. 1360.

⁴² Γεώργιος Παχτικός, «Τα αρχαία ελληνικά δράματα και η μελοποιία των χορικών» (Διάλεξις γενομένη εν τη Αρχαιολογική Εταιρεία Αθηνών, 20 Οκτωβρίου 1901), *Μουσική. Εικονογραφημένον Μουσικοφιλολογικόν Περιοδικόν*, τχ. 2, σ. 33-35), σ. 33-34· Γεώργιος Παχτικός, «Τα αρχαία ελληνικά δράματα και η μελοποιία των χορικών», *Μουσική. Εικονογραφημένον Μουσικοφιλολογικόν Περιοδικόν*, τχ. 3, σ. 69· Χάρης Ξανθουδάκης «Ο Γ. Παχτικός και η μουσική για το αρχαίο ελληνικό δράμα», Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους, Γ' Διεθνής Επιστημονική Συνάντηση 4-6 Απριλίου 1997*, Επτανησιακή Γραμματεία Ελληνιστών, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ. 45-52.

⁴³ Η διάλεξη δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στο περιοδικό *Μουσική. Εικονογραφημένον Μουσικοφιλολογικόν Περιοδικόν*, τχ. 2 (Φεβρουάριος 1912) ως και τχ. 7 (Ιούλιος 1912).

⁴⁴ Παχτικός, «Τα αρχαία ελληνικά δράματα και η μελοποιία των χορικών», τχ. 5 (Μάιος 1912), σ. 131-134, σ. 133-134.

⁴⁵ Παχτικός, «Τα αρχαία ελληνικά δράματα και η μελοποιία των χορικών», τχ. 7 (Ιούλιος 191), σ. 195-197, σ. 195.

⁴⁶ Ιάννης Ξενάκης, «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική» και «Πολιτιστική παράδοση και δημιουργικότητα», Μάκης Σολωμός (επιμ.), *ΙΑΝΝΗΣ ΞΕΝΑΚΗΣ. Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, Ψυχογιός, Αθήνα 2013 (12001). Πρβλ Ευαγγελία Βαγκοπούλου, «Το μουσικό θέατρο του Ιάνη Ξενάκη: παράδοση και οικουμενικότητα», Γιώργος Βλαστός (επιμ.), *Πρακτικά του Συνεδρίου Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*, Αθήνα 2009, σ. 183-188, σ. 184.

⁴⁷ Ξενάκης, «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική». Πρβλ. Ανδριάννα Σουλελέ, «Η επιρροή της ελληνικής μουσικής παράδοσης στη σκηνική μουσική για αρχαία τραγωδία μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο», Γιώργος Βλαστός (επιμ.), *Πρακτικά του Συνεδρίου Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*, Αθήνα 2009, σ. 133-145, σ. 134.

Σε ό,τι αφορά το δημοτικό τραγούδι, και ο Λαμπελέτ, στο τρίτο κατά σειρά άρθρο του για τη σκηνική μουσική σε αρχαίο δράμα, υποστηρίζει ότι το δημοτικό τραγούδι εμπεριέχει μέτρα και κλίμακες που κατάγονται από την αρχαία μουσική,⁴⁸ ωστόσο, ο συνθέτης κατακρίνει την αρχαιολαγνεία και την εμμονική προσπάθεια αναβίωσης της αρχαίας μουσικής και μάλιστα με λάθος τρόπο.⁴⁹

Προφανώς, μερικές από τις ιδεολογικές αυτές πεποιθήσεις εκπορεύονται από τις πρώτες προσπάθειες αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού πνεύματος στα μέσα του 19ου αιώνα⁵⁰ στην Ελλάδα με μουσικές με στοιχεία από την παραδοσιακή μουσική και κυρίως το βυζαντινό μέλος, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τις παραστάσεις *Αντιγόνη* του Σοφοκλή στο πλαίσιο των Ολυμπιακών Αγώνων του 1896, σε μουσική του ιεροψάλτη Ιωάννη Σακελλαρίδη, *Προμηθέας Δεσμώτης* και *Ικέτιδες* του Αισχύλου στις Δελφικές Γιορτές, 1927 και 1930 αντίστοιχα, από τους Εύα Πάλμερ και Άγγελο Σικελιανό, σε μουσική του βυζαντινολόγου Κωνσταντίνου Ψάχου.⁵¹

Εκ πρώτης ανάγνωσης οι απόψεις των Ξενάκη, Παχτίκου και Λαμπελέτ ακούγονται από μακρινές έως και αντίθετες με εκείνη της Θεοδωροπούλου, γιατί οι μεν πρώτοι μιλούν για μια σταθερή παράδοση και η δε δεύτερη για υποκειμενική αντίληψη και σύγχρονα μουσικά μέσα. Παρ' όλ' αυτά, συναντώνται στο εξής σημείο: και οι δυο πλευρές μιλάνε ουσιαστικά για μια συνέχεια, όχι με την έννοια της αναλλοίωτης μορφής του πολιτισμικού μορφώματος (εν προκειμένω της μουσικής), αλλά για την επιβίωση μέρους ή στοιχείων της μουσικής του παρελθόντος. Μιλάνε για τη μουσική του χτες, όχι τη νεκρή, αλλά αυτή που επιβιώνει με κάποιον τρόπο στο σήμερα και που μπορεί να εμπνεύσει μετασχηματιζόμενη και να τροφοδοτήσει νέες δημιουργίες, συνδυαζόμενη φυσικά με σύγχρονα μέσα.

Στον αντίποδα όλων αυτών βρίσκεται η άποψη του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου (1940-2017), ο οποίος υποστηρίζει ότι:

Η ανασύσταση, ή έστω αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μουσικής στις σύγχρονες παραστάσεις είναι μάταιη: εφόσον όλες οι απόπειρες ανασύστασης της απέβησαν σκηνικά ατελείς, ο σημερινός σκηνοθέτης καλείται να υπηρετήσει τα νοήματα του κειμένου με μία εξ ολοκλήρου νέα μουσική πρόταση, την οποία

⁴⁸ Γεώργιος Λαμπελέτ, «Το πνεύμα της μουσικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», μέρος Γ', *Νέα Εστία* 325 (1940), σ. 952-958, σ. 952-954.

⁴⁹ Γεώργιος Λαμπελέτ, «Η εθνική μουσική – η λαϊκή», *Παναθήναια*, 15 Νοεμβρίου 1901, σ. 82-90, και 30 Νοεμβρίου 1901, σ. 126-131· Ζάχου, *Το σώμα και το μέλος*, σ. 42-43.

⁵⁰ Οι πρώτες προσπάθειες αναβίωσης του αρχαίου δράματος στην Ευρώπη ήταν η παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου*, στη Βιτσέντζα, το 1585, σε μουσική Andrea Gabrieli (το πρώτο δείγμα θεατρικής μουσικής για αρχαίο δράμα), η *Αντιγόνη* στο Πότσταμ της Πρωσίας, το 1841, σε μουσική Felix Mendelssohn, (η οποία χρησιμοποιήθηκε και για την πρώτη ελληνική παράσταση στο νέο ελληνικό κράτος το 1867), της *Μήδειας* σε μουσική Karl Gottfried Wilhelm Taubert, το 1843. Η αναλυτική παρουσίαση αυτών ξεφεύγει από τους σκοπούς του παρόντος άρθρου. Για περισσότερα βλ. Χέλμουτ Φλασχάρ, *Η αρχαιότητα επί σκηνής. Το αρχαίο ελληνικό δράμα στο θέατρο: από την πρώιμη ελληνικότητα ως τις μέρες μας* (μετ. Ιωάννα Μεϊτάνη), σ. 37-45, 84-96, 99-128, 171-186, 187-188.

⁵¹ Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις 1901-1912. Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νέο-ελληνικής μουσικής, μέρος Ι*, Κουλτούρα, Αθήνα 1996, σ. 14-15, 31· Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, «Αρχαίο δράμα», *ΗΩΣ*, Παπαδήμα, Αθήνα 1998, σ. 300-305.

ο συνθέτης καλείται να υποστηρίξει αδέσμευτος από υφολογικούς περιορισμούς.⁵²

Με άλλα λόγια, ο Ευαγγελάτος αρχικά συνδέει τη μουσική για αρχαίο δράμα με το ίδιο το αρχαίο δράμα ή έστω την αναβίωση του, αλλά εφόσον η αναβίωση αυτή δεν είναι εφικτή, τότε απελευθερώνει τη μουσική από αυτήν την υποχρέωση, προτείνοντας μια σύγχρονη μουσική γλώσσα. Ουσιαστικά συμφωνεί με τις απόψεις του θεωρητικού Helmut Flashar, ο οποίος μιλά για απαλλαγή των σύγχρονων συνθετών από τη μίμηση του αρχαίου ύφους και για ανάδειξη σύγχρονων μουσικών εκφραστικών μέσων σε μια μουσική επένδυση μιας (τυχαίας) παράστασης.⁵³

Μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση για σύνθεση μουσικής σε αρχαίο δράμα, η οποία βασίζεται στη μελοποίηση του πρωτότυπου αρχαίου κειμένου, υποστηρίζει ο συνθέτης του ελληνικού μοντερνισμού Γιώργος Σισιλιάνος (1920-2005), δίνοντας παράδειγμα από το έργο του *Επίκληση II* από τους *Πέρσες* του Αισχύλου, το 1968. Ο Σισιλιάνος (κατα)κρίνει τη μετάφραση μιας τραγωδίας από την αρχαία στη νεοελληνική γλώσσα ως διαμεσολαβημένη εκδοχή της γλώσσας, ως αυθαίρετη απόδοση του πνεύματος του τραγικού ποιητή και ως «προδοσία του πρωτότυπου». Υποστηρίζει ότι μέσω του προσωδιακού χαρακτήρα και της ερασμιακής προφοράς της αρχαίας ελληνικής μετρικής μπορεί ν' αξιοποιηθεί «ο αστεϊρευτος ρυθμικός της πλούτος». Μιλάει, επίσης, για την «ανεπανάληπτη υποβλητικότητα των λέξεων του πρωτότυπου κείμενου, αν τις αντιμετωπίσει κανείς όχι ως λέξεις μιας νεκρής πια σήμερα γλώσσας, αλλ' ως φωνητικά σύμβολα μιας βαθύτατα τραγικής δόνησης, που είναι αδύνατο να αποδοθούν σε οποιαδήποτε μετάφραση».⁵⁴ Άρα, κατά τον Σισιλιάνο, οι τραγωδίες θα πρέπει ν' ανεβαίνουν στο πρωτότυπο κείμενο, χωρίς μεταφράσεις ή αποδόσεις, με σκοπό όχι την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού κείμενου, αλλά τη μουσική διαχείριση της γλώσσας από τους συνθέτες. Η σύγχρονη μουσική θα πρέπει ν' αφορμάται από τον αρχαίο αυτόν λόγο, που λειτουργεί ως φωνητικός οδηγός (με τις λέξεις ως φωνητικά σύμβολα), επαναφέροντας έτσι τη λογική του άρρηκτου τριφυλούς λόγος-μουσική-χορός (όπου το μέλος/η μουσική απέρρευε από τον λόγο –μέσω της εναλλαγής βραχέων και μακρών–, μέσα από τον οποίο αναδύονταν οι μετρικοί πόδες/ρυθμοί, πάνω στους οποίους βασιζόταν ο Χορός), και αποδίδοντας στο κείμενο μια ενυπάρχουσα ηχητική διάσταση και μουσικότητα.

⁵² Ζάχου, «Η σκηνική επιβίωση του αρχαίου δράματος», σ. 94.

⁵³ Helmut Flashar, «Musik zum Antiken Drama-Uberlegungen eines Philologen», M. Albrecht – W. Schubert (επιμ.), *Musik in Antiquen und Neuzeit (Quelle nuns Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 1)*, Frankfurt 1987, σ. 183-194.

⁵⁴ Γιώργος Σισιλιάνος, «Αναζητώντας τη χαμένη μουσική παράδοση της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας: Σχόλια γύρω από τη μελοποίηση ενός αποσπάσματος Αρχαίας Τραγωδίας», Γιώργος Σισιλιάνος, *Ο Συνθέτης στην Πρωτοπορία της Σύγχρονης Μουσικής*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2005, σ. 83-96.

4. Η περίπτωση της μουσικής του Γ. Χρήστου για τους *Πέρσες* του Αισχύλου, 1965

Με αφορμή τις προαναφερόμενες απόψεις, επιλέγω ως πρώτη περίπτωση μελέτης τη μουσική του Γιάννη Χρήστου για την τραγωδία *Πέρσες* του Αισχύλου σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, σκηνογραφία και κοστούμια Γιάννη Τσαρούχη, που ανέβηκε στο Ηρώδειο το 1965.⁵⁵ Το κριτήριό μου για την επιλογή της εν λόγω παράστασης είναι η υστεροφημία της, θεωρώντας ότι αποτελεί εμβληματικό παράδειγμα σύγχρονης σκηνοθετικής και μουσικής προσέγγισης, διατηρώντας ταυτόχρονα μια αναμφίβολη αρχαιοπρέπεια.

Επειδή δεν υπάρχει οπτικο-ακουστικό υλικό από την παράσταση του 1965, χρησιμοποίησα το αρχείο από την εκπομπή *Παρασκήνιο* (ΕΡΤ 1, 2008) των Λάκη Παπαστάθη και Τάκη Χατζόπουλου, με αποσπάσματα από την ίδια παράσταση του 1976 στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου,⁵⁶ όπως και το οπτικο-ακουστικό αρχείο από την αναβιωμένη παράσταση των *Περσών* το 2000⁵⁷ στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, από το Θέατρο Τέχνης, με την ίδια σκηνοθεσία του Κουν, (σε σκηνοθετική επιμέλεια από τους Γιώργο Λαζάνη και Μίμη Κουγιουμτζή), μετάφραση Πάνου Μουλλά, χορογραφία από τη Μαρία Κυνηγού-Φλάμπουρα και με την ίδια μουσική του Γιάννη Χρήστου.⁵⁸

Η ιστορία πραγματεύεται την οδύνη των Περσών, όταν πληροφορούνται τη συντριπτική ήττα τους από τους Έλληνες στη ναυμαχία της Σαλαμίνας (480 π.Χ.), όπου ο Αθηναίος στρατηγός και πολιτικός Θεμιστοκλής –μετά από την ήττα των Ελλήνων στις Θερμοπύλες (εξαιτίας της προδοσίας του Εφιάλτη)– ανάγκασε τον Ξέρξη να επιτεθεί στα στενά της Σαλαμίνας και να καταστραφούν 1.200 περσικά πλοία. Οι Πέρσες επικαλούνται το πνεύμα του Δαρείου, βασιλιά της Περσίας και πατέρα του Ξέρξη, να τους εξευμενίσει και να συγχωρέσει την αλαζονεία και την ύβρη του γιου του, που οδήγησαν στην ήττα των Περσών.

Η Anna-Martine Lucciano στο βιβλίο της για τον Γιάννη Χρήστου (1987) γράφει:

⁵⁵ Οι *Πέρσες* ανέβηκαν πρώτα στο Θέατρο Aldwych του Λονδίνου, στο πλαίσιο του θεατρικού φεστιβάλ World Theatre Season, στις 20 Απριλίου 1965 και μετά στο Ηρώδειο, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, στις 21, 24 και 25 Αυγούστου της ίδιας χρονιάς.

⁵⁶ Λάκης Παπαστάθης – Τάκης Χατζόπουλος (επιμ.), «Κάρολος Κουν – Γιάννης Χρήστου: Πέρσες του Αισχύλου (1976)», *Παρασκήνιο*, ΕΤ1, 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=40pusyJOGqI&t=127s> [31/7/2024]. Για τους συντελεστές της παράστασης βλ. <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-1965-1966>. Στην εν λόγω ιστοσελίδα του Θεάτρου Τέχνης, η παράσταση των *Περσών* αναφέρεται ότι παρουσιάστηκε το 1966 [sic 1965]: βλ. επίσης <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-1975-1976> [31/7/2024].

⁵⁷ *Πέρσες* του Αισχύλου (2000), https://www.youtube.com/watch?v=n6x4IZPh_tQ [31/7/2024].

⁵⁸ Στους πρωταγωνιστικούς ρόλους η Ρένη Πιττακή στον ρόλο της Άτοσσας, ο Χρήστος Καλαβρούζος ως Δαρείος, ο Γιάννης Καρατζογιάννης ως Ξέρξης.

Κορύφωμα της μουσικής των *Περσών* είναι η σκηνή του καλέσματος του φαντάσματος του Δαρείου. Η νεκρομαντική αυτή σκηνή, αποτελεί μία από τις μεγάλες στιγμές της δημιουργίας του Γιάννη Χρήστου και μια από τις μεγάλες στιγμές του παγκόσμιου θεάτρου. Ο Γιάννης Χρήστου ανάγει τη μουσική του σ' ένα μέσον επίκλησης των χθονίων δυνάμεων. Λυτρωμένος από κάθε τι το διανοητικό, κατορθώνει μ' αυτήν την πολυφωνία των άναρθρων κραυγών που συνοδεύεται από ανάλογη 'χορογραφία' κινήσεων, να παγώσει το αίμα του θεατή.⁵⁹

Όντως, όπως παρατηρούμε και στο οικείο απόσπασμα από την αναβίωση της τραγωδίας το 2000, με την ίδια μουσική που είχε γράψει ο Χρήστου για την παράσταση του 1965 (βίντεο 48'.10''-56'.05'),⁶⁰ η μινιμαλιστική μελωδία του συνθέτη κινείται στη χρωματική κλίμακα των αρχαίων, που γίνεται δώρια (μι-φα), ή αλλιώς σε «βαρύ κιουρντί» μακάμ με πέρασμα από «σαμπάχ ντούγκα» ή αλλιώς στο β' τερτάχορδο της φα ελάσσονας κλίμακας (do-reb-mi-fa), παραπέμποντας σε βυζαντινό άκουσμα. Ατμόσφαιρα απόκοσμη, που παραπέμπει σε μυστικισμό, σε ανατολίτικο αποκρυφισμό. Ο ίδιος ο συνθέτης έγραψε στην παρτιτούρα ότι η μελωδία εδώ θα πρέπει να τραγουδιέται με βυζαντινή μεγαλοπρέπεια.

Στη μουσική δημιουργία ή ακόμη καλύτερα στο μουσικό ηχοτοπίο του Χρήστου, είναι εμφανές ότι έχουμε **σωματοποιημένη μουσική με τελετουργικές προεκτάσεις**:⁶¹ η επίκληση του Χορού, (που εκπροσωπεί τον κόσμο των ζωντανών) γίνεται η γέφυρα για τον κόσμο των νεκρών, μέσω της βαθιάς ανάσας που παίρνει ο Χορός, κάτι σαν επιθανάτιος ρόγχος και μακρινή φωνή από το υπερπέραν ταυτόχρονα (προ-λεκτική γλώσσα), ενώ το κάλεσμα στο πνεύμα του Δαρείου με τις επαναλαμβανόμενες λέξεις «έλα, έλα, έλα...», ουσιαστικά επιτελείται με τη συν-κίνηση, με την τελετουργική συμμετοχή ολόκληρου του σώματος του κάθε μέλους του Χορού και όχι απλά με την εκφορά του λόγου (βίντεο 50'.40''-56'.00').⁶² Η επιτέλεση γίνεται μέσα από ένα σώμα «συμβολιστικό με υπερφυσικές ιδιότητες», σύμφωνα με την Ελ. Βαροπούλου.⁶³

Προς το τέλος της τραγωδίας, λίγο πριν από την εμφάνιση του Ξέρξη, ο Χορός αναπολεί τι είχε και τι έχασε ο λαός των Περσών. Ουσιαστικά είναι ένα

⁵⁹ Anna-Martine Lucciano, *Γιάννης Χρήστου. Έργο και προσωπικότητα ενός Έλληνα συνθέτη της εποχής μας* (μετ. Γιώργος Λεωτσάκος), Βιβλιοσυνεργατική, Αθήνα 1997, σ. 75.

⁶⁰ *Πέρσες* του Αισχύλου (2000), https://www.youtube.com/watch?v=n6x4IZPh_tQ [31/7/2024].

⁶¹ Η σωματοποιημένη μουσική αγγίζει τα όρια του σωματικού θεάτρου και της τελετουργίας, όπου η σωματική παρουσία, η κίνηση και η ενέργεια του σώματος γίνονται φορείς νοήματος και εκφράζουν την εσωτερική κατάσταση του ηθοποιού, εν προκειμένω με αφετηρία τη μουσική ή έναν ήχο. Για περισσότερα για το σωματικό θέατρο και το τελετουργικό του υπόβαθρο βλ. Antonin Artaud, *The Theatre and its Double* (μετ. Caroline Rirchards), Grove Press, New York 1958· Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre* (επιμ. Eugenio Barba), Methuen, New York 1968· Eugenio Barba & Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology*, Routledge, London 1991· Eugenio Barba, *Τα πλωτά νησιά – Πέρα από τα Πλωτά Νησιά* (μτφρ. Κώστας Βάντζος), Δωδώνη, Αθήνα 2018· Paul Allain, Zbigniew Cynkutus, Khalid Tyabji, *Acting with Grotowski: Theatre as a Field for Experiencing Life*, Routledge, London 2015, σ. 64-82· Konstantinos Thomaidis, *Theatre and Voice*. Palgrave Macmillan/ Bloomsbury Publishing, Basingstoke 2017.

⁶² *Πέρσες* του Αισχύλου (2000), https://www.youtube.com/watch?v=n6x4IZPh_tQ [31/7/2024].

⁶³ Ελένη Βαροπούλου, *Το ζωντανό θέατρο- Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Άγρα, Αθήνα 2001, σ. 43.

~ 395 ~

μοιρολόι, η μελωδία του οποίου πρωτοακούγεται από έγχορδο όργανο (λύρα) με συνοδεία κρουστού πληκτροφόρου, ενώ τη σκυτάλη παίρνει η απόκοσμη πάλι ψαλμωδία του Χορού, η οποία σωματοποιείται σε μια ομαδική παλινδρόμηση του κορμού σαν γυναικείος οδυρμός σε μοιρολόι ή σαν στροβίλισμα δερβίσηδων σε έκσταση (Μοιρολόγι Χορού (1.11'.58'' [«θεέ μου...»]- 1.16'.44'').⁶⁴

Για τη μουσική της εν λόγω παράστασης και γενικά για την προσέγγιση του Χρήστου σε ό,τι αφορά το αρχαίο δράμα, ο μουσικο-κριτικός Γιώργος Λεωτσάκος γράφει τα εξής:

Είχαμε, επί τέλους, να κάμουμε μ' έναν άνθρωπο (σ.σ.: τον Γιάννη Χρήστου), που αντιμετώπιζε τα κλασικά κείμενα όχι σαν μουμιοποιημένα τίμια λείψανα εκτιθέμενα σε κοινό προσκύνημα, αλλά σαν αγωγούς μιας συγκλονίζουσας συγκίνησης που αυτή περισσότερο από οτιδήποτε άλλο έπρεπε να γεννηθεί από μια συνεργασία σκηνοθέτη και μουσικού (...). Στους *Πέρσες*, τα μέλη του χορού, μ' έναν τρόπο άγριο, πρωτόγονο, ανατριχιαστικό, 'φτύνουν' καθένα τη συγκίνησή του, σε μια συγκλονιστική πολυφωνία της συλλογικής υστερίας.(...)⁶⁵ (βίντεο 50'.40''-56'.00').⁶⁶

Ο Κάρολος Κουν σε άρθρο του για τους *Πέρσες*, το 1965 είχε γράψει:

Μέσα από το σώμα και την ολότητα της έκφρασής του επανέρχεται στην επιφάνεια το ζωικό στοιχείο ως πρώτη έκφραση, ως επαφή του ανθρώπου με τον «άλλο», ως στοιχείο επικοινωνίας. Και όταν ο χορός, μετά την εμφάνιση του Δαρείου, αισθάνεται θλίψη και θυμάται την παλιά Περσία, αρχίζει ένα σιγανό κούνημα και είναι όλοι μαζί εκεί, σαν να έχουν φτάσει σε παραλήρημα, που δημιουργεί η νάρκωση ενός τεκέ. Σ' αυτό το σημείο υπήρχε απόλυτη συνάντηση της μουσικής και της σκηνοθεσίας, που χρωστάμε στη συνεργασία μας με τον κ. Χρήστου.⁶⁷

Ο ίδιος ο δημιουργός εξήγησε τα κίνητρα για τη δημιουργία του μουσικού ηχοτοπίου στους *Πέρσες* του Αισχύλου:

Γράφοντας τη μουσική των *Περσών* δεν μ' ενδιέφερε να δημιουργήσω απλώς υποκρουστικά αποτελέσματα. Εκείνο που με τράβηξε, ήταν η δυνατότητα να χρησιμοποιήσω τον Χορό σαν μέσο αναπαραγωγής της πρώτης ύλης της τραγωδίας, των πρωτόγονων βασικών συγκινήσεων. Αυτό προσπάθησα να το πετύχω τοποθετώντας λέξεις και φράσεις με τρόπο που να δημιουργούν σχήματα απόλυτου αυτάρκους φωνητικού ήχου, ποικίλης υφής.⁶⁸

⁶⁴ *Πέρσες* του Αισχύλου (2000), https://www.youtube.com/watch?v=n6x4IZPh_tQ [31/7/2024].

⁶⁵ Σχόλιο του Γιώργου Λεωτσάκου, Anna-Martine Lucciano, *Γιάννης Χρήστου. Έργο και προσωπικότητα ενός Έλληνα συνθέτη της εποχής μας*, Βιβλιοσυνεργατική, Αθήνα 1987, σ. 46.

⁶⁶ *Πέρσες* του Αισχύλου (2000), https://www.youtube.com/watch?v=n6x4IZPh_tQ [31/7/2024].

⁶⁷ Κάρολος Κουν, «Πέρσες», *Το Βήμα*, 9 Μαΐου 1965, δημοσιευμένο στο βιβλίο Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000 (1992). Για περισσότερα σχόλια από τον Κουν για την εν λόγω παράσταση, βλ. Μάικλ Μαγιάρ, *Ο Κάρολος Κουν και το θέατρο Τέχνης*, Ελληνικό Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2004, σ. 133-137.

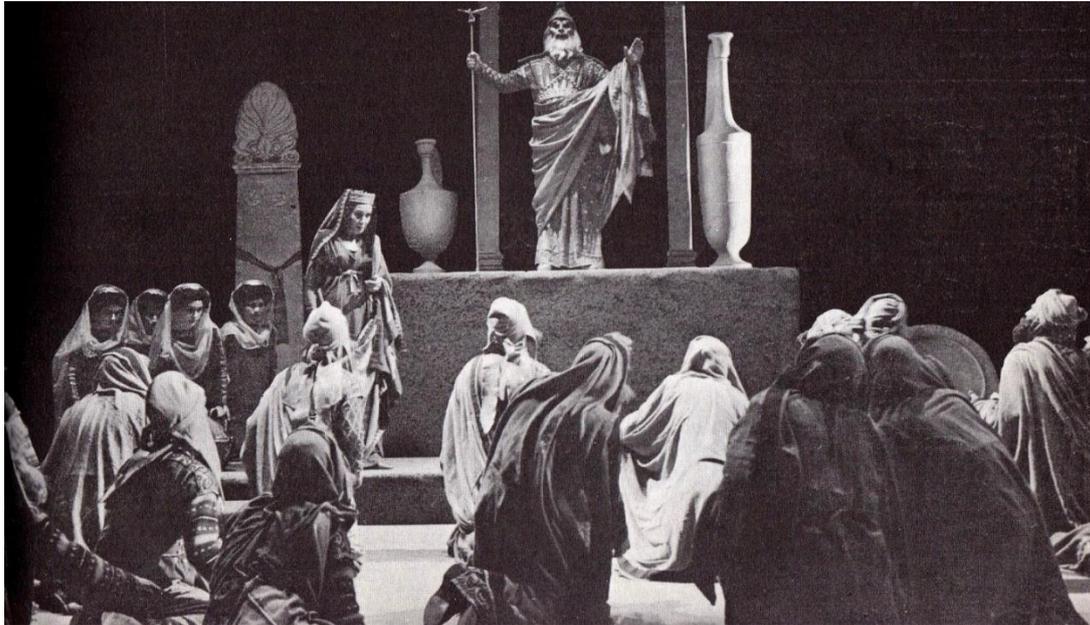
⁶⁸ Ειρήνη Καλκάνη, «Πέρσες», *Απογευματινή*, 27 Αυγούστου 1966. Πρβλ. Ζάχου, *Το σώμα και το μέλος*, σ. 137.



Εικ. 1: Πέρσες του Αισχύλου, Ηρώδειο 1965.
Πηγή: Αρχείο του Θεάτρου Τέχνης

Αποτιμώντας τη μουσική του Χρήστου για τους Πέρσες θα έλεγα ότι η ιστορία, αυτή καθ' αυτή, μοιάζει να μην έχει ιδιαίτερο νόημα. Εκείνο που τον ενδιαφέρει δεν είναι η ανάπλαση, η αναπαράσταση ή η αναπόληση ενός ιστορικού γεγονότος μέσω της μουσικής, αλλά η προσπάθεια ερμηνείας μιας πρωταρχικής εντύπωσης, ενός αρχέγονου συναισθήματος, ασχέτως αν αυτό έχει να κάνει με την πραγματικότητα ή όχι. Θα μπορούσαμε ίσως να χαρακτηρίζαμε την περίπτωση μελέτης του Χρήστου ως μια κιναισθητική και διαισθητική προσέγγιση της τραγωδίας μέσω της μουσικής. Η μουσική, οι ήχοι, τα φωνήματα, οι κραυγές, το σπάσιμο κάθε αρμονίας και συμμετρίας στη ροή του λόγου και την κίνηση της ομάδας του Χορού, ο λόγος αυτός καθαυτός, η απόκοσμη φωνή που βγαίνει από το υποσυνείδητο, η εμμελής απαγγελία (του πόνου) ξεπερνούν τα συμβατικά όρια της μουσικής, συνιστούν μια διευρυμένη μουσική δημιουργία⁶⁹ με στοιχεία θεατρικότητας, σκηνικής δράσης και σωματικότητας. Έτσι, δεν αποτελούν απλά το ηχητικό σύμπαν της θεατρικής σκηνης, αλλά κινητοποιούν και το σώμα των μελών του Χορού να συμμετέχει και να συμβάλλει στο ηχοτοπίο και τη συναισθηματική φόρτιση δρώντων και θεατών, ενώ προσεγγίζουν διαισθητικά τον τρόπο απέναντι στο άγνωστο, στο αόρατο, το υπερβατικό.

⁶⁹ Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, «Γιάννης Χρήστου», *Χρονικό. Καλλιτεχνική Πνευματική Ζωή*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ωρα», Ιαν-Φεβρ 1970, Αθήνα, (σ. 112-119), σ. 116. Ζάχου, *Το σώμα και το μέλος*, σ. 135.



Εικ. 2: Πέρσες του Αισχύλου, Ηρώδειο 1965.
Πηγή: Αρχείο Θεάτρου Τέχνης

Θεωρώ ότι ο συνθέτης συγκλίνει με τη θεωρία της Θεοδωροπούλου για την υποκειμενική αντίληψη της τραγωδίας και τη χρήση όποιων μέσων θεωρεί πρόσφορα προς αυτήν την κατεύθυνση, την οποία συνδυάζει με τη θεωρία του Ξενάκη ότι δηλαδή η αρχαιότητα άφησε ζωντανές ρίζες στο δημοτικό τραγούδι και το βυζαντινό μέλος⁷⁰ και απ' αυτές θα πρέπει ν' αντλήσει ο συνθέτης. Έτσι, η σύνδεση με την αρχαιότητα γίνεται μέσω της βυζαντινής υμνωδίας και της εμμελούς απαγγελίας του λόγου, οι οποίες εμπεριέχονται μέσα σε μια διευρυμένη, εξπρεσιονιστική – με ατονικά στοιχεία – μουσική γλώσσα του Χρήστου, και μ' έναν θίασο συνόλου.

5. Η περίπτωση της μουσικής του Κωνσταντίνου Βήτα για την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, 2012

Το άλλο παράδειγμα σκηνικής μουσικής για αρχαίο δράμα που επιλέγω ν' αναλύσω αφορά την τραγωδία *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, από τα ύστερα έργα του ποιητή, με άγνωστη την ακριβή χρονολογία συγγραφής του. Πρόκειται για παράσταση του εν λόγω έργου, η οποία παρουσιάστηκε από το ΔΗΠΕΘΕ Βέροιας και την εταιρεία «5η Εποχή Τέχνης», το καλοκαίρι του 2012, σε σκηνοθεσία και επεξεργασία κειμένου Θέμη Μουμουλίδη, μετάφραση Κ. Χ. Μύρη, σκηνικά Γιώργου Πάτσα, κοστούμια Παναγιώτας Κοκκόρου, μουσική Κωνσταντίνου Βήτα και φωτισμούς Νίκου Σωτηρόπουλου. Έπαιζαν οι: Καρυοφυλλιά Καραμπέτη (Κλυταιμνήστρα), Στέλιος Μάϊνας (Αγαμέμνωνας), Ιωάννα Παππά (Ιφιγένεια), Μηνάς Χατζησάββας (Πρεσβύτες), Γιάννης

⁷⁰ Ξενάκης, «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική». Πρβλ. Σουλελέ, «Η επιρροή της ελληνικής μουσικής παράδοσης», σ. 134.

~ 398 ~

Στάνκογλου (Αχιλλέας), Αλεξάνδρα Σακελλαροπούλου (Άγγελος), Άγγελος Μπούρας (Μενέλαος).⁷¹

Τα κριτήρια επιλογής μου για τη δεύτερη αυτή περίπτωση μελέτης είναι τα εξής: η διερεύνηση της μουσικής επένδυσης σε μια μετα-μοντέρνα τραγωδία με ρηξικέλευθη σκηνοθεσία, από έναν συνθέτη ηλεκτρονικής μουσικής, σε μια συγκριτική βάση για τα 50 σχεδόν έτη χρονικής απόστασης, από τους *Πέρσες* του Κουν (1965) στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Μουμουλίδη (2012).

ΕΥΡΙΠΙΔΗ *Ιφιγένεια* EN ΑΥΛΙΔΙ



Εικ. 3: Φωτογραφία για την προώθηση της παράστασης
Πηγή: Αρχείο Θέμη Μουμουλίδη – Φωτογράφος: Τάσος Βρεττός

Η ιστορία εν συντομία έχει ως εξής: Ο στρατός των Ελλήνων βρίσκεται συγκεντρωμένος στην Αυλίδα, έτοιμος ν' αποπλεύσει για τον πόλεμο στην Τροία. Για να φυσήξει, όμως, ευνοϊκός άνεμος για τα καράβια τους, επιβάλλεται σύμφωνα με τον χρησμό να θυσιαστεί στον βωμό της Αρτέμιδος η Ιφιγένεια, κόρη του αρχιστράτηγου των Ελλήνων, Αγαμέμνονα. Ο Αγαμέμνονας παρά το δίλημά του, φοβούμενος την εξέγερση των Ελλήνων και επηρεασμένος από τα λόγια του αδελφού του Μενέλαου, προσκαλεί –εν αγνοία της– την Ιφιγένεια προς σφαγή, με τη δικαιολογία ότι θα νυμφευθεί τον Βασιλιά των Μυρμιδόνων, Αχιλλέα. Η Ιφιγένεια μαθαίνει τελικά τον πραγματικό λόγο της πρόσκλησης του πατέρα της και εκούσια προσφέρεται σε θυσία για την πατρίδα. Όμως, την τελευταία στιγμή η Άρτεμις αντικαθιστά το κορμί της Ιφιγένειας με ένα ελάφι και στέλνει την νεαρή κοπέλα στη χώρα των Ταύρων, ως ιέρεια στο βωμό της.

Η συγκεκριμένη παράσταση αποτελεί αξιοπρόσεχτο παράδειγμα σύγχρονης προσέγγισης αρχαίας τραγωδίας, τόσο σε ό,τι αφορά τη σκηνοθεσία

⁷¹ Οι υπόλοιποι συντελεστές της παράστασης είναι: Χορός: Λουκία Μιχαλοπούλου, Μαρούσκα Παναγιωτοπούλου, Γιάννα Παπαγεωργίου, Λένα Παπαληγούρα, Αρετή Πασχάλη. Κορυφαία: Ρίτα Αντωνοπούλου.

~ 399 ~

(τον χωροχρόνο του έργου, το ιδεολογικό υπόβαθρο) όσο και σε ό,τι αφορά τη σκηνική του μουσική (τον χωροχρόνο της μουσικής και του συνθέτη).

Θα τολμήσω μια μικρή θεατρολογική προσέγγιση στον βαθμό που αυτή εξυπηρετεί και συνδέεται με τη μουσικολογική προσέγγιση, που είναι και ο κύριος σκοπός του παρόντος κειμένου.



Εικ. 4: *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, 5^η Εποχή Τέχνης & ΔΗΠΕΘΕ Βέροιας, 2012.

Πηγή: Αρχείο Θέμη Μουμουλίδη

Ο σκηνοθέτης αντιμετωπίζει το έργο ως μια σύγχρονη ιστορία, με ίντριγκες, πολιτικές αποφάσεις, προσωπικές φιλοδοξίες και συμφέροντα, τραγικά πρόσωπα κι εξιλαστήρια θύματα, στοιχεία διαχρονικά, τα οποία συναντώνται από τα αρχαία ήδη χρόνια μέχρι σήμερα. Για τον σκηνοθέτη της παράστασης, το ηθικό δίλημμα, οι φιλοδοξίες και οι αποφάσεις του Αγαμέμνονα δεν διαφέρουν ούτε ανά τους αιώνες ούτε από αξίωμα σε αξίωμα, είτε είναι βασιλιάς των Μυκηνών και του Άργους, είτε ένας σημερινός πολιτικός αρχηγός ή στρατηγός, είτε ακόμα και ένας απλός καθημερινός άνθρωπος.⁷²

Το σκηνικό του Πάτσα είναι μινιμαλιστικό και πρωτότυπο. Είναι ένα σύγχρονο στρατόπεδο και τα κοστούμια της Κοκκόρου είναι σύγχρονες στρατιωτικές στολές. Το τραπέζι-γραφείο του Στρατηγού βρίσκεται μέσα στο νερό, παραπέμποντας έτσι στα νερά του Ευρίπου, στον Ευβοϊκό κόλπο στην Αυλίδα, και συμβολίζοντας ταυτόχρονα το ευμετάβλητο θυμικό του Αγαμέμνονα. Αξίζει να αναφερθεί εδώ, ότι η ιδέα του νερού ήταν του σκηνοθέτη, ο οποίος -πέρα από τις προαναφερθείσες ερμηνείες της γράφουσας- ήθελε να δώσει το αίσθημα της δυσφορίας, της δυσκολίας (η αρχική -μη θεατρικά υλοποιήσιμη- ιδέα του ήταν ν' αυξανόταν ολοένα η στάθμη του νερού μέχρι το σημείο του πνιγμού στον

⁷² Θέμη Μουμουλίδης, συνέντευξη στη γράφουσα, 24 Οκτωβρίου 2012.

λαιμό των ηρώων κατά τη διάρκεια του έργου), υπογραμμίζοντας προφανώς το ηθικό και συναισθηματικό δίλημμα του Αγαμέμνονα.⁷³

Στην εν λόγω παράσταση, αξιοσημείωτη είναι η τριπλή καινοτομία του σκηνοθέτη τόσο σε ό,τι αφορά τον ρόλο του Χορού όσο και την κίνηση και τον λόγο του.⁷⁴ Συγκεκριμένα ο Χορός, μια ομάδα σύγχρονων γυναικών, δεν έχει στην παράσταση τον ρόλο και την υπόσταση του Χορού, δεν είναι οργανικά δεμένος με το έργο και δεν λειτουργεί πάντα ως ομάδα, ως συλλογικό πρόσωπο. Δεν είναι δρώντα πρόσωπα που συμμετέχουν στην πλοκή, που συνομιλούν με τους ήρωες και προάγουν την εξέλιξη του έργου. Η κίνηση με την έννοια της *όρχησης* σχεδόν λείπει, επειδή ως οργανωμένη χορευτική κίνηση που υπακούει σε ρυθμό δεν υπάρχει. Οι κινήσεις του Χορού είναι ελάχιστες και φαίνεται να συνιστούν περισσότερο ελεύθερες αντιδράσεις μεμονωμένων σωμάτων/ατόμων παρά ομαδικές χορευτικές εκφράσεις.

Έτσι, από τα τρία στοιχεία του πρωταρχικού δρώμενου, έχουν μείνει τα δύο: ο λόγος και η μουσική/ηχοτοπία, σπάζοντας την παραδοσιακή θεατρική φόρμα.⁷⁵ Τα μέλη του Χορού στη συγκεκριμένη παράσταση μπαίνουν στον μυθολογικό χρόνο των ηρώων, δρουν ως θεατές και ωτακουστές μιας ιστορίας, την οποία σχολιάζουν εμβόλιμα είτε με στίχους από το μεταφρασμένο κείμενο του Ευριπίδη ή από κείμενα άλλων λογοτεχνών και ποιητών.⁷⁶

Εδώ είναι η τρίτη καινοτομία του σκηνοθέτη αναφορικά με τον λόγο: η χρήση «ξένων» [άλλων] στίχων από το ποιητικό κείμενο του Ευριπίδη. Η εξήγηση που έδωσε ο ίδιος ο σκηνοθέτης ήταν: «Τα χορικά της *Ιφιγένειας* σήμερα έχουν μόνο σημειολογική αξία. [...] Τα χορικά, δεν μπορούσαν να προέρχονται από άλλη εποχή».⁷⁷

⁷³ Στο ίδιο.

⁷⁴ Καινοτόμος σε ό,τι αφορά τον ρόλο του Χορού, τον περιορισμό των χορικών ήταν και ο Ευριπίδης, ο οποίος είχε επικριθεί από τους σύγχρονούς του, βλ. Λαμπελέτ, «Το πνεύμα της μουσικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», μέρος Α', σ. 817, 819, 820. Στην αντίστοιχη ερώτηση στον σκηνοθέτη, κατά πόσον το γεγονός αυτό τον επηρέασε άμεσα ή έμμεσα, ο Μουμουλίδης δήλωσε ότι αυτό δεν έπαιξε καθόλου ρόλο στις προθέσεις του. «Η γνώση είναι κάτι το αυτονόητο. Οφείλουμε να γνωρίζουμε έστω και εκ των υστέρων. Πρέπει να γνωρίζουμε τι έχει γίνει στο παρελθόν, αλλά από κει και πέρα θα πρέπει να αφεθούμε ελεύθεροι με ό,τι εμπεριέχουμε ως άνθρωποι για να πάμε στην καινούργια εποχή του κειμένου, η οποία είναι η εποχή της παράστασης», Μουμουλίδης, συνέντευξη στη γράφουσα, 24 Οκτωβρίου 2012.

⁷⁵ Η ρήξη με τις παραδοσιακές θεατρικές φόρμες και συμβάσεις είναι κάτι σύνθηρες στο ανέβασμα τραγωδιών από ξένους σκηνοθέτες (χωρίς να λείπουν και παραδείγματα από Έλληνες), βλ. Ελένη Παπαλεξίου, «Σύγχρονη Σκηνή και Αρχαία Τραγωδία», *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος* 1 (2009), σ. 225-244.

⁷⁶ Όπως την *Επιστροφή της Ιφιγένειας*, τον *Ορέστη* και τη *Χρυσόθεμη* του Ρίτσου, τη *Μαρία Νεφέλη* του Ελύτη, τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, τα *Ματωμένα χρώματα* της Διδούς Σωτηρίου (το τελευταίο σε παράφραση).

⁷⁷ «Όπως και η μουσική. Η μουσική γράφεται για μια παράσταση γιατί κάποιος πρέπει να ταξιδέψει μέσα απ' αυτήν. Στην αρχή οι δημιουργοί της, οι συντελεστές και οι ηθοποιοί, με στόχο να ταξιδέψει το κοινό, εάν τα καταφέρει η μουσική. Γιατί αυτό το καταφέρνουμε σπανίως, να ταξιδεύουμε όλοι μαζί», Μουμουλίδης, συνέντευξη στη γράφουσα, 24 Οκτωβρίου 2012.

~ 401 ~



Εικ. 5: *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, 5η εποχή Τέχνης & ΔΗΠΕΘΕ Βέροιας, 2012.
Πηγή: Αρχείο Θέμη Μουμουλίδη

Η σύγχρονη μουσική γλώσσα του Κωνσταντίνου Βήτα έδωσε αρμονικά με τη σύγχρονη προσέγγιση του Μουμουλίδη στην ευριπίδεια τραγωδία. Είναι απόλυτα συγχρωτισμένη κι εναρμονισμένη με την ατμόσφαιρα, την αισθητική και τους ρυθμούς της παράστασης. Στη μουσική γλώσσα του Κωνσταντίνου Βήτα η ηλεκτροακουστική μουσική, οι αντίστροφες μαγνητοταινίες (reverse tapes), τα ειδικά εφέ και οι επεξεργασμένοι με ηλεκτρονικούς υπολογιστές ήχοι, συνδυάζονται με φυσικά όργανα, όπως το πιάνο και η ακουστική κιθάρα, ενώ δυο από τα τραγούδια της παράστασης φλερτάρουν με τη φόρμα της μπαλάντας και το ένα με του έμμετρου θρήνου. Η σκηνική μουσική του Κωνσταντίνου Βήτα υποβάλλεται διακριτικά μεν, ουσιαστικά δε.⁷⁸

⁷⁸ Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι για τον υποβλητικό και όχι απλώς περιγραφικό ρόλο της μουσικής στο μελοδραματικό θέατρο, ήτοι την όπερα (η οποία προέκυψε από την αναβίωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας από μια ομάδα Φλωρεντινών μουσουργών), είχε μιλήσει ο Κλαούντιο Μοντεβέρνι (1567-1643): «Η μουσική δεν έχει τον σκοπό βήμα προς βήμα να υπογραμμίζει το κείμενο, όπως κάνει και ο Ευριπίδης με τη μουσική του. Η τέχνη των ήχων πρέπει να διακρίνει μακρύτερα και κάτω από τις λέξεις, με τις οποίες το πρόσωπον εκφράζει τη σκέψη του, ή τα εις το παρόν εκδηλούμενα συναισθήματά του, να μας κάνει να διακρίνουμε το παρελθόν

Στις σύγχρονες παραστάσεις –ακόμα και όταν πρόκειται για αρχαίο δράμα-, όπως και στον κινηματογράφο, η έννοια και το περιεχόμενο της μουσικής επένδυσης είναι διευρυμένα. Μια μουσική επένδυση δεν αποτελείται μόνο από μελωδίες, τις οποίες ακούμε σε οργανικά ή φωνητικά μέρη, παιγμένα από φυσικά ή μη όργανα, αλλά και από όλους τους ήχους, τους θορύβους, τους κρότους, τις κραυγές, τη σωματικότητα κ.ο.κ., οτιδήποτε μπορεί να παραχθεί από φυσική ή τεχνητή ηχογόνα πηγή και εξυπηρετεί την παράσταση, δημιουργώντας το επιθυμητό ηχοτοπίο.⁷⁹

Χαρακτηριστικό παράδειγμα από την παράσταση *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, ο ήχος από τα ελικόπτερα, που αφενός έχει συνειρμικό χαρακτήρα γιατί προσδιορίζει τον χώρο (η ιστορία διαδραματίζεται σε στρατόπεδο), αφετέρου έχει λειτουργικό χαρακτήρα γιατί υποδηλώνει την προετοιμασία του στρατού των Ελλήνων για την απόβασή τους στην Τροία. Άλλο παράδειγμα ο χτύπος της γραφομηχανής, που παραπέμπει στα γράμματα και το ηθικό δίλημμα του Αγαμέμνονα.

Μια άλλη παρατήρηση είναι ότι ακόμη και στη σύγχρονη μουσική δημιουργία (είδος που αποκωδικοποιείται δύσκολα) δεν λείπει η ταύτιση μουσικού και λεκτικού νοήματος, υιοθετώντας φόρμες και ύφος από άλλα είδη μουσικής και στιχουργίας. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα για την πλήρη αυτή εναρμόνιση είναι το τραγούδι της παράστασης «Όταν μια νύφη κατεβεί». Είναι ο θρήνος για την άδικη θυσία της Ιφιγένειας, για τον οποίο ο Κ.Χ. Μύρης, υπό την προτροπή του σκηνοθέτη, έγραψε στίχους στον γνωστό ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο, ώστε να παραπέμπουν στην ελληνική παράδοση.⁸⁰ Οι στίχοι είναι:

Όταν μια νύφη κατεβεί, στου χάρου τα παλάτια
Όπου κοιτάξει πέτρωσαν τα δάκρυα στα μάτια.
Όπου πατεί μαραίνεται το γιασεμί κι ο δυόσμος
Μαυροφορεί η αγάπη της και κλαίει ο κάτω κόσμος.

Ρεφραίν:

Γίναν τα πέπλα σάβανα τα στέφανα δρεπάνι
το ρύζι και το ανθόνερο κεράκι και λιβάνι

Σε αυτό το χορικό, το οποίο αποδίδεται από την κορυφαία του Χορού Ρίτα Αντωνοπούλου, ο Κωνσταντίνος Βήτα και ο Κ.Χ. Μύρης καταφέρνουν το απροσδόκητο: να συγκεράσουν τις απόψεις των Λαμπελέτ, Ξενάκη και Θεοδωροπούλου πάνω στον παραδοσιακό ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο (στοιχείο παράδοσης). Έναν στίχο μεστό σε νοήματα και γεμάτο εικόνες και αρώματα (όπως συμβαίνει στα δημοτικά τραγούδια), πάνω στον οποίο υφάινεται

και το μέλλον του χαρακτήρος». Marco Bizzarini, «Claudio Monteverdi tra prisca Philosophia e difesa della moderna musica», *Bruniana & Campanelliana*, 25.1 (2019), σ. 147-162. Πρβλ. Λαμπελέτ, «Το πνεύμα της μουσικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», μέρος Α', σ. 822.

⁷⁹ Κώστας Μυλωνάς, *Η μουσική στον κινηματογράφο*, Κέδρος, Αθήνα 1999, σ. 15· Δαλιανούδη, *Η μουσική στο λαϊκό και το αστικό θέατρο*, σ. 1-2, 10-11.

⁸⁰ Παρότι η μετάφραση-απόδοση του έργου είχε γίνει αρκετά παλαιότερα, οι στίχοι για το στάσιμο αυτό γράφτηκαν το 2012.

μια σεμνή μελωδία, απόηχος παλιού μοιρολογιού σε αδικοχαμένο νέο κορίτσι (επίσης κι εδώ έχουμε την παράδοση), με σύγχρονη, όμως, μουσική γλώσσα και σύγχρονη δυτική ενοργάνωση με ακουστική κιθάρα, πιάνο και αντίστροφες μαγνητοταινίες (εδώ η ταυτότητα του συνθέτη). Το τελικό αποτέλεσμα –δομικά και υφολογικά– ακουμπάει τόσο στο παρελθόν όσο και στο παρόν, ενώ φέρει και τη δυναμική του μέλλοντος, αφού συνδυάζει και τη σύγχρονη μουσική τεχνολογία και τον πειραματισμό.

Η σύνθεση παραδοσιακότροπου τραγουδιού και γενικά η άντληση στοιχείων από τη δημοτική παράδοση, πάντως, δεν είναι άγνωστη πρακτική σε χορικά αρχαίας τραγωδίας με θρηνητικό ή ποιμενικό περιεχόμενο.⁸¹ Εν προκειμένω, το χορικό ακούγεται στη σκηνή που παραδίδεται η Ιφιγένεια για τη θυσία και ο Χορός σχολιάζει μοιρολογώντας.⁸²

Η σκηνική μουσική για αρχαίο δράμα, σύμφωνα με τον Μουμουλίδη, δεν θα πρέπει να ακολουθεί την «πεπατημένη» και γνωστή συνταγή των τραγουδιών, τα οποία λειτουργούσαν ουσιαστικά ανεξάρτητα και αυτόνομα από την παράσταση, διότι «αυτή η αυτοτέλειά της –νόμιμη και γοητευτική ενίοτε–», όπως λέει χαρακτηριστικά ο σκηνοθέτης, «ουσιαστικά ήταν έξω από το πνεύμα της σκηνικής μουσικής».⁸³ Η σκηνική μουσική του Κωνσταντίνου Βήτα είναι μια σειρά ήχων, μουσικών φράσεων, εφέ και τραγουδιών, τα οποία εντάσσονται στο σώμα της παράστασης «ως ένα *crescendo* πάνω στη δράση του Χορού».⁸⁴ Ως έναν αυθόρμητο σχολιασμό στα τεκταινόμενα. Αυτό, άλλωστε, ήταν και η συμφωνία και εντέλει επιτυχία της συνεργασίας μεταξύ σκηνοθέτη και συνθέτη. Σύμφωνα με τον Κ.Βήτα,⁸⁵ επιθυμία του σκηνοθέτη ήταν η μουσική να μην ακολουθεί και να υπογραμμίζει απλώς την πλοκή του έργου (που ούτως ή άλλως είναι μέσα στο ρόλο της), αλλά να είναι **μέσα** στο έργο, αναπόσπαστο κομμάτι του, να λειτουργεί «ως ένας άλλος κόσμος, ο οποίος θα πρέπει να συνδέεται με τον κόσμο των ηρώων».⁸⁶

Μπορεί τυχαίο –με την έννοια του όχι *a priori* σκοπούμενου–, αλλά σίγουρα αξιοπαρατήρητο είναι το γεγονός ότι στην παρούσα σκηνική μουσική για την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* εμφανίζεται ένα άλλο –ομώνυμο μεν αλλά με διαφορετικό περιεχόμενο δε– τρίπτυχο λόγου-μουσικής και χορού, και επιτυγχάνεται μια άρρηκτη σχέση μεταξύ των συνιστωσών του – μόνο που ο Χορός, στην προκειμένη περίπτωση, δεν έχει την έννοια της κίνησης αλλά της ομάδας των γυναικών που είναι και οι εκφραστές της μουσικής.

6. Συμπερασματικά

Επανερχόμενη στο απόλυτο ταίριασμα της μουσικής με το έργο, του ηχητικού με το οπτικό ερέθισμα και χρησιμοποιώντας έναν μουσικό όρο, θα λέγαμε, συμπερασματικά, ότι η μουσική τόσο του Γιάννη Χρήστου όσο και του

⁸¹ Σουλελέ, «Η επιρροή της ελληνικής μουσικής παράδοσης», σ. 142-143.

⁸² «Όταν μια νύφη κατεβεί», <https://www.youtube.com/watch?v=h6RiQxVdnK4> [31/7/2024].

⁸³ Μουμουλίδης, συνέντευξη στη γράφουσα, 24 Οκτωβρίου 2012.

⁸⁴ Στο ίδιο.

⁸⁵ Κωνσταντίνος Βήτα, συνέντευξη στη γράφουσα, 18 Οκτωβρίου 2012.

⁸⁶ Μουμουλίδης, συνέντευξη στη γράφουσα, 24 Οκτωβρίου 2012.

Κωνσταντίνου Βήτα λειτουργούν «αντιστικτικά»⁸⁷ στην αφήγηση, στα νοήματα και τα συναισθήματα των ηρώων με έναν τρόπο συμπληρωματικό. (Ο όρος «αντίστιξη» εδώ χρησιμοποιείται με την έννοια μιας κατ' αντιστοιχία προσέγγισης της μουσικής στα τεκταινόμενα.) Έτσι, ο χωροχρόνος του έργου συμπίπτει με τον χωροχρόνο της μουσικής και τούμπαλιν.

Η μουσική επένδυση των δημιουργών λειτουργεί σε δύο επίπεδα, κατ' επίφασιν αντιφατικά:

α) Ως μουσική τέχνη πλέον είναι αυτόνομη, δεδομένου ότι δεν είναι δημιούργημα των τραγικών συγγραφέων/ποιητών και δεδομένου, ότι **δεν** απορρέει –ένεκα της μετάφρασης/απόδοσης στη νεοελληνική γλώσσα– από τη μουσικότητα της προσωδίας του λόγου,⁸⁸ από τον οποίο έχει αποσχιστεί πλήρως. Το γεγονός αυτό της ανεξαρτητοποίησης της μουσικής από την αδιαίρετη τριάδα λόγος-μουσική-χορός, αποδοκιμάζεται από τον Λαμπελέτ,⁸⁹ ενώ, προϊόντος του χρόνου, σύγχρονοι συνθέτες και σκηνοθέτες θεωρούν ότι η διάσπαση αυτή είναι αναπόφευκτη έως και επιβεβλημένη πια.⁹⁰

β) Από την άλλη μεριά, οι μουσικές του Χρήστου και του Κωνσταντίνου Βήτα είναι συνυφασμένες με τα σημαίνοντα και τα σημαινόμενα, με τα πρόδηλα και τα άδηλα, με τα προφανή και τα υπονοούμενα και συνιστούν εντέλει δομικό στοιχείο της παράστασης, με την έννοια ότι δεν περιγράφουν μόνο αυτά που βλέπουν οι θεατές αλλά είναι μέσα σε αυτά: είτε ως ρεαλιστική μουσική,⁹¹ είτε ως ηχοτοπίο, είτε ως μουσικός σχολιασμός με τη φόρμα τραγουδιού (στην περίπτωση της μπαλάντας στην *Ιφιγένεια*).⁹² Έχουν πλέον θεατρική υπόσταση· είναι μουσικά έργα με θεατρικό νόημα και περιεχόμενο.⁹³

Συμφωνώντας με αυτό που έχουν γράψει ο Nicholas Cook και ο Κώστας Μυλωνάς για τη μουσική στον κινηματογράφο ότι μεταφέρει τις δικές της ιδιότητες⁹⁴ και αποκωδικοποιεί με τον δικό της τρόπο τα μηνύματα της εικόνας,⁹⁵ επεκτείνω τη σκέψη για τη μουσική στο (αναβιωμένο) αρχαίο δράμα: Όταν η μουσική συμπράττει με το θέατρο, τον χορό, την τραγική ποίηση, τη σκηνογραφία και τα κοστουμιά –παρ' ότι ως προγραμματική μουσική έρχεται να τα υπηρετήσει– γίνεται θεατρικό έργο και αποκτά τη δική της δραματουργική αξία, εκφράζει κι ενισχύει τα απορρέοντα από τη σκηνή συναισθήματα και από τον λόγο και τον μύθο μηνύματα, τα οποία θα ήταν αδύνατο να εκφραστούν αποκλειστικά με οπτικά μέσα μόνο.

⁸⁷ Ο όρος εδώ δεν χρησιμοποιείται σύμφωνα με την έννοια της αντίθεσης του μηνύματος της εικόνας και της μουσικής («αντίστιξη εικόνας-ήχου»), όπως συναντάται συχνά στον κινηματογράφο (βλ. Μυλωνάς, *Η μουσική στον κινηματογράφο*, σ. 147-158), αλλά ως μια κατ' αντιστοιχία προσέγγιση της μουσικής στα τεκταινόμενα. Την αυτή άποψη είχε και ο Μουμουλίδης, Μουμουλίδης, συνέντευξη στη γράφουσα, 24 Οκτωβρίου 2012.

⁸⁸ Λαμπελέτ, «Το πνεύμα της μουσικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», μέρος Β', σ. 884.

⁸⁹ Λαμπελέτ, «Το πνεύμα της μουσικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», μέρος Α', σ. 820.

⁹⁰ Κωνσταντίνος Βήτα, συνέντευξη στη γράφουσα, 18 Οκτωβρίου 2012.

⁹¹ Μυλωνάς, *Η μουσική στον κινηματογράφο*, σ. 185-197, 285.

⁹² Μυλωνάς, *Η μουσική στον κινηματογράφο*, σ. 273-280.

⁹³ Ζάχου, *Το σώμα και το μέλος*, σ. 208.

⁹⁴ Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford University Press, Oxford and New York 1998, σ. 20-23.

⁹⁵ Μυλωνάς, *Η μουσική στον κινηματογράφο*, σ. 19, 69.

music by Yiannis Christou for Aeschylus' *Persians* (directed by Koun, 1965), and the electro-acoustic music by Konstantinos Veta for Euripides' *Iphigeneia in Aulis* (directed by Moumoulidis, 2012), about which the author lays down new interpretative tools for the analysis of stage music in revived ancient dramas. The paper is based on archival and ethnographic research (in situ and with interviews of contributors) and on the interdisciplinary approach of music from the disciplines of (ethno)musicology, archaeo-musicology, teatrology.



Η ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

Η Ρενάτα Δαλιανούδη είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Καθηγήτρια-Σύμβουλος στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (Προπτυχιακό «Ελληνικός Πολιτισμός» και Μεταπτυχιακό «Παραστατικές Τέχνες») και Επιστημονική Διευθύντρια του Ινστιτούτου Ελληνικής Μουσικής Κληρονομιάς (IEMK). Είναι παραγωγός ραδιοφωνικών και τηλεοπτικών ντοκιμαντέρ (EPT, ΣΚΑΙ, COSMOTE HISTORY, Pemptousia TV). Υπήρξε ραδιοφωνική παραγωγός στο Τρίτο Πρόγραμμα της ΕΡΑ με θέμα «Σπάνιες μουσικές από τον παγκόσμιο κινηματογράφο και το θέατρο». Είναι επιστημονική συνεργάτιδα και παραγωγός στην ΕΡΤ Κέρκυρας με εκπομπή αρχείου «Περί μουσικής ο λόγος». Σπούδασε Μουσικολογία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Είναι Διδάκτωρ Εθνομουσικολογίας του ίδιου Πανεπιστημίου και του Πανεπιστημίου της Βιέννης. Ως υπότροφος του ΙΚΥ και του Κληροδοτήματος Α. Παπαδάκη του ΕΚΠΑ, εκπόνησε τη διδακτορική διατριβή: *Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση*. Παρακολούθησε μαθήματα Εθνομουσικολογίας και Λαογραφίας στο Πανεπιστημίου Βιέννης και Θεατρολογίας στο ΕΚΠΑ. Σπούδασε επίσης πιάνο, εκκλησιαστικό όργανο, ακορντεόν, κιθάρα και μπαλέτο. Διδάχτηκε παραδοσιακούς χορούς και αργεντίνικο tango. Έχει εκπονήσει 4 μονογραφίες: για τον Μ. Χατζιδάκι, τα παραδοσιακά όργανα στην Ανατολική και τη Δυτική Κρήτη, για τη Μουσική και τον Χορό στα Επτάνησα, την Ήπειρο, το Αιγαίο και την Κόρινθο· 75 άρθρα και εισηγήσεις συνεδρίων· 4 λήμματα σε παγκόσμιες εγκυκλοπαίδειες· 50 ντοκιμαντέρ για την «Ιστορία της ελληνικής μουσικής» (ΣΚΑΙ)· 2 ντοκιμαντέρ για το «Ηπειρώτικο μοιρολόγι» (ΕΡΤ 2)· 195 εκπομπές για τη μουσική στο θέατρο και τον κινηματογράφο (ΕΡΑ 3)· 25 τηλεοπτικά εθνογραφικά ντοκιμαντέρ «κάνουμε μουσική» (Pemptousia TV).

Είναι Επισκέπτρια Καθηγήτρια στα πανεπιστήμια: Sorbonne Nouvelle/ Paris III (Γαλλία), Universidad Polytecnico di Leiria (Portugal), Universidad de Barcelona (Spain), Universitaet des Saarlandes (Germany), Université de Strasbourg (France), Arctic University in Norway (Norway). Είναι μέλος του Ακαδημαϊκού Συμβουλίου Πολιτιστικής Διπλωματίας και επιστημονική εντεταλμένη της Εθνικής Επιτροπής για την UNESCO. Τα πενήντα ντοκιμαντέρ «Η ιστορία της ελληνικής μουσικής από την αρχαιότητα ως σήμερα» διατίθενται δωρεάν σε 13 πανεπιστημιακά τμήματα της ημεδαπής. Κατά τη διάρκεια των σπουδών της κέρδισε 31 υποτροφίες από: α) ΙΚΥ, β) ΕΚΠΑ, γ) Ίδρυμα Τεχνολογίας κι Έρευνας, δ) Ωδείο Αθηνών, ε) Εθνικό Ωδείο. Μιλάει Αγγλικά, Γαλλικά, Γερμανικά (C2) και Ιταλικά, Ισπανικά (A2).



THE AUTHOR

Renata Dalianoudi is an Associate Professor in the Department of Audio and Visual Arts at the Ionian University, a Professor-Advisor at the Hellenic Open University (undergraduate program «Hellenic Culture» and postgraduate program «Performing Arts»), and the Scientific Director of the Institute of Greek Music Heritage (IEMK). She is a producer of radio and television documentaries (for ERT, SKAI, COSMOTE HISTORY, Pemptousia TV). She was a radio producer at ERA Third Programme (ERT) with a show titled «Rare Musics from World Cinema and Theatre». She is a research associate and producer at ERT Kerkyra (Corfu) with an archive show titled «Peri Mousikis o Logos» (Talking about Music). She studied Musicology at the Department of Music Studies of the National and Kapodistrian University of Athens (NKUA). She holds a Ph.D. in Ethnomusicology from the same University and the University of Vienna. As a scholar of the State Scholarships Foundation (IKY) and the A. Papadakis Legacy of NKUA, she completed her doctoral dissertation: *Manos Hatzidakis and the Greek Folk Music Tradition*. She attended courses in Ethnomusicology and Folklore at the University of Vienna and Theatre Studies at NKUA. She also studied piano, church organ, accordion, guitar, and ballet. She was trained in Folk dances and Argentine tango. She has authored 4 monographs: on M. Hatzidakis, Folk Instruments in Eastern and Western Crete, and Music and Dance in the Ionian Islands, Epirus, the Aegean, and Corinth. Selected Works: 75 articles and conference presentations; 4 entries in world encyclopedias; 50 documentaries on the «History of Greek Music» (SKAI); 2 documentaries on the «Epirot Lament» (ERT 2); 195 broadcasts on music in theatre and cinema (ERA 3); 25 television ethnographic documentaries «Musicking» (Pemptousia TV).

She is a Visiting Professor at the following Universities: Sorbonne Nouvelle/Paris III (France), Universidad Polytecnico de Leiria (Portugal), Universidad de Barcelona (Spain), Universitaet des Saarlandes (Germany), Université de Strasbourg (France), Arctic University in Norway (Norway). She is a member of the Academic Council of Cultural Diplomacy and a scientific delegate of the National Commission for UNESCO. The fifty documentaries “The History of Greek Music from Antiquity to Today” are offered with free access to 13 domestic university departments. During her studies, she received 31 scholarships from: a) IKY (State Scholarships Foundation), b) NKUA, c) Foundation for Research and Technology, d) Athens Conservatoire, e) National Conservatoire. She speaks English, French, German (C2) and Italian, Spanish (A2).