

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΑΘ. ΜΑΜΑΛΗΣ

Η  
Ι Σ Τ Ο Ρ Ι Α  
Τ Η Σ  
Μ Ο Υ Σ Ι Κ Η Σ  
Τ Ο Υ  
Ε Θ Ν Ι Κ Ο Υ  
1 9 3 2 — 2 0 0 5  
Θ Ε Α Τ Ρ Ο Υ

*Από την Εθνική Μουσική Σχολή  
στην πρωτοπορία*



# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	1
----------	---

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1<sup>ο</sup>

### ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1932 - 1940)

1.1.	Η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου	13
1.2	Προτάσεις μελοποίησης της αρχαίας τραγωδίας και η Εθνική Σχολή Μουσικής	15
1.2α.	Η ευρωπαϊκή μουσική μέχρι τις αρχές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου	26
1.3.	Οι πρώτες παραστάσεις: από την Εθνική Μουσική Σχολή στους σύγχρονους νεωτερισμούς	27
1.4.	Η συνεργασία Δημήτρη Μητρόπουλου - Δημήτρη Ροντήρη	42
1.5.	Η μουσική επιμέλεια στις παραστάσεις ευρωπαϊκού θεάτρου	58
1.6.	Οι παραμονές του Ελληνοϊταλικού Πολέμου	62

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2<sup>ο</sup>

### Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΟΥ Β' ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ, ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΜΦΥΛΙΟΥ (1940-1950)

2.1.	Το ζήτημα της «ελληνικότητας» και η πρόσληψη της αρχαίας τραγωδίας	69
2.2.	Μουσική διεύθυνση, μουσική επιμέλεια και μουσική διδασκαλία	76
2.3.	Η συνεργασία Ροντήρη-Παλλάντιου και η τριλογία της Ορέστειας	80
2.4.	Το ευρωπαϊκό ρεπερτόριο και η πολιτική του κρατικού οργανισμού κατά την περίοδο 1940-1950	89

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3<sup>ο</sup>**

#### **Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '50 ΚΑΙ ΟΙ ΝΕΕΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΣΤΗ ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ**

3.1.	Μουσικό και θεατρικό ιστορικό της δεκαετίας του '50	97
3.2.	Η μουσική στις παραστάσεις αρχαίου δράματος κατά την πενταετία 1950-55	100
3.3.	Η περίοδος 1956-1960 και οι νέες κατευθύνσεις στις μουσικές επενδύσεις (Μάνος Χατζιδάκις - Μίκης Θεοδωράκης)	107
3.4.	Η μουσική πρωτοπορία και οι παραστάσεις αρχαίου δράματος	122
3.5.	Κατίνα Παξινού: Θέατρο και μουσική	129
3.6.	Οι παραστάσεις νεοελληνικού και ευρωπαϊκού θεάτρου κατά τη δεκαετία του '50	132
3.7.	Η ορχήστρα στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου (1955-1960)	139

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4<sup>ο</sup>**

#### **Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΑΚΜΗΣ: 1960-1967**

4.1.	Η τεχνολογία, η μουσική πρωτοπορία και οι έλληνες συνθέτες	144
4.2.	Η εποχή της μαγνητοταινίας	151
4.3.	Το νέο ολικό θέατρο και η μουσική πρωτοπορία	155
4.4.	Οι μουσικές κατευθύνσεις στο Εθνικό Θέατρο (1960-1967)	160
4.5.	Η μουσική για τις παραστάσεις του νεοελληνικού και του ευρωπαϊκού θεάτρου (1960-1967)	179

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5<sup>ο</sup>**

#### **Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ (1967-1974)**

5.1.	Ιστορικό υπόβαθρο	189
5.2.	Η επταετία 1967-74 και το Εθνικό Θέατρο	194
5.3.	Οι Έλληνες συνθέτες και η μουσική για την αρχαία τραγωδία κατά την περίοδο 1967-74	199
5.4.	Μουσική και αρχαία ελληνική κωμωδία στο Εθνικό Θέατρο την περίοδο 1967-1974	220

5.5. Ευρωπαϊκό και Νεοελληνικό Θέατρο κατά την περίοδο της δικτατορίας	227
--	-----

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6<sup>ο</sup>**

### **Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗΣ (1974-1981)**

6.1. Θεατρικές και μουσικές ανατροπές στην Ευρώπη και την Ελλάδα (1974-1981)	231
6.2. Η μουσική κατά την περίοδο Μινωτή στο Εθνικό Θέατρο: από την αποκατάσταση του παρελθόντος στις νεότερες προκλήσεις (1974-1981)	238
6.3. Είδη μουσικής για τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στο Εθνικό Θέατρο κατά την πρώτη περίοδο της Μεταπολίτευσης	242
6.4. Η μουσική στην αρχαία ελληνική κωμωδία από το (1974-1981)	256
6.5. Η μουσική για το ευρωπαϊκό θέατρο (1974-1981)	258
6.6. Η μουσική πράξη στο νεοελληνικό ρεπερτόριο από το (1974-1981)	261

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7<sup>ο</sup>**

### **Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1981-2005)**

7.1. Οι νέες μουσικές και θεατρικές συνθήκες (1981-2005)	274
7.2. Το Εθνικό Θέατρο στο κατώφλι του 21ου αιώνα και η παγκόσμια απήχηση του αρχαίου δράματος	274
7.3. Έλληνες συνθέτες στο Εθνικό Θέατρο (1981-2005)	288
7.4. Οι παραστάσεις Αρχαίου Δράματος ως γόνιμο υλικό σε νεότερες μουσικοδραματικές φόρμες	328
7.5. Η θεσμοθέτηση της σκηνικής μουσικής ως ρεπερτόριο των συναυλιών	333

Επίλογος	339
Βιβλιογραφία	349
Ευρετήριο	373

## Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ (1967-1974)

Η περίοδος της Δικτατορίας (1967-1974) στην Ελλάδα καθορίζεται από δραματικά γεγονότα: τη σύλληψη, τη φυλάκιση και τον εκτοπισμό χιλιάδων πολιτών, την αποτυχία του βασιλικού πραξικοπήματος τον Δεκέμβριο του 1967, το δημοψήφισμα για το Σύνταγμα του 1968, την καταδίκη πολλών αντιστασιακών οργανώσεων, την αντιστασιακή δράση στο εσωτερικό της χώρας όσο και στο εξωτερικό, τους χώρους αναγκαστικής εξορίας, την απαγόρευση των κομμάτων και των πολιτικών δραστηριοτήτων και την επιβολή λογοκρισίας. Παράλληλα, η αντίδραση του πολιτικού κόσμου συσπείρωσε τις «προδικτατορικές» δυνάμεις σε μια ενεργή αντίσταση. Παρά την προσπάθεια του καθεστώτος για «φιλελευθεροποίηση» και την προκήρυξη εκλογών στα ΑΕΙ το 1972, δεν παρεμποδίστηκε η απόπνιση του φοιτητικού κινήματος, με συνέπεια την κατάληψη της Νομικής Σχολής (21-22 Φεβρουαρίου 1973). Το δημοψήφισμα για το Πολιτειακό με την κατάργηση της μοναρχίας (29 Ιουλίου 1973), την κατάληψη του Πολυτεχνείου και την εξέγερση των φοιτητών, τον Νοέμβριο του 1973, έφεραν την ανατροπή του Παπαδόπουλου από τον Ιωαννίδη. Το πραξικόπημα στην Κύπρο είχε ως συνέπεια την τουρκική εισβολή στις 23 Ιουλίου 1974, την πτώση της Χούντας και τον σχηματισμό κυβέρνησης Εθνικής Ενότητας υπό τον Κωνσταντίνο Καραμανλή (24 Ιουλίου 1974).

### 5.1. Θεατρικές και μουσικές κατευθύνσεις (1967-1974)

Στην Ευρώπη, είδε το φως ένα νέο κίνημα κατευθυνόμενο από νέους συνθέτες, οι οποίοι αντιμετώπιζαν τις παραστάσεις αρχαίου δράματος υπό το πρίσμα πολιτικών και κοινωνικών μεταβολών. Η νεότερη γενιά προσανατολιζόταν προς μία διονυσιακή εκστατική απόχρωση, αντλούσε τις αναφορές της από τον Νίτσε για μία συλλογική, σεξου-

αλική απελευθέρωση και πολιτική επανάσταση.<sup>398</sup> Οι αμερικάνικες παραστάσεις του Living Theatre της *Αντιγόνης* (1948) του Μπρεχτ που παρουσιάστηκαν στη Γερμανία το 1967 και του *Dionysus in '69* (1968) του Ρίχαρντ Σέχνερ (Richard Schechner) που εμπειρέχουν αποσπάσματα αρχαίας τραγωδίας με τελετουργικά από μια φυλή της Νέας Γουινέας, αποτυπώνουν μερικές από τις ριζοσπαστικές προτάσεις που ήγειραν νέους προβληματισμούς για το αρχαίο θέατρο. Μέσα από την αποδόμηση και την εκ νέου θεώρηση των κειμένων, και την αξιοποίηση του χώρου, τα δύο προαναφερθέντα έργα αποτυπώνουν μία αισθητική στροφή, με διαπολιτισμικές και πολιτικές αναφορές. Το γεγονός αυτό δρομολόγησε τη μετάβαση από το επικεντρωμένο στο κείμενο δράμα, από την αφήγηση και τον χαρακτήρα προς το είδος του μεταδραματικού θεάτρου.<sup>399</sup> Η απόρριψη των περισσότερων δραματικών συμβάσεων και η υιοθέτηση και ανάδειξη τελετουργικών και διαπολιτισμικών πρακτικών, σύμφωνα με τον Hans-Thies Lehmann, εγγράφονται σ' ένα είδος μεταδραματικού θεάτρου.<sup>400</sup>

Η επταετία της Δικτατορίας, μέσα από τις συλλήψεις, τη λογοκρισία και τις απαγορεύσεις, έπληξε την ελληνική θεατρική ζωή. Πρώτο μέλημα της χουντικής κυβέρνησης ήταν να αντικαταστήσει τις διοικήσεις στα κρατικά θέατρα της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, ενώ αργότερα ίδρυσε τον Οργανισμό Κρατικών Θεάτρων Ελλάδος για να ελέγχει το Εθνικό, τη Λυρική και το ΚΘΒΕ.<sup>401</sup> Το καλοκαίρι του 1967, κατά τη διάρκεια της περιόδου του *Φιλοκτήτη* στις Ηνωμένες Πολιτείες, ο Αλέξης Μινωτής παραιτείται από τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου και, μαζί με την Παξινού, συγκρότησαν δικό τους θίασο που εμφανιζόταν στο θέατρο *Αυλαία* στη

398 Massimo Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Bacchanti" nel Novecento*. Bologna: Mulino 2006, σσ. 82-94, αναφέρεται στο: Anton Bierl, «Germany, Austria, and Switzerland», *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, West Sussex: John Wisley & Sons, 2016, σ. 268.

399 Emma Cole, *Postdramatic Tragedies*, New York: Oxford University Press, 2020, σ. 9.

400 Στο ίδιο.

401 Δημήτρης Σπάθης, «Ανασυγκρότηση και ακμή της Ελληνικής Σκηνης», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τόμ. 9, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, σ. 255.

Θεσσαλονίκη και στο Θέατρο Διάνα στην Αθήνα. Το 1968 ιδρύεται η Νέα Σκηνή (συνέχεια της Δεύτερης Σκηνής που ίδρυσε ο Χουρμούζιος) του Εθνικού Θεάτρου η οποία, μέσω της διεύρυνσης του ρεπερτορίου, συνέβαλε στην προώθηση νεοελληνικών έργων σύγχρονου προβληματισμού.<sup>402</sup> Σύμφωνα με τον Καθηγητή θεατρολογίας Πλάτωνα Μαυρομούστακο, η ελληνική δραματουργία προσανατολίζεται στο θέατρο του παραλόγου και την υπαινικτική γραφή, στην οποία προσδίδονται πολιτικές προεκτάσεις παρά την κατ' αρχήν άρνηση οποιωνδήποτε πολιτικών διαστάσεων.<sup>403</sup> Η εμφάνιση νέων συγγραφέων (Πέτρος Μάρκαρης, Μάριος Ποντίκας, Γιώργος Σκούρτης) συνδέεται και με τη δραστηριοποίηση νέων σκηνών, όπως του Θεάτρου Στοά (1971) του Θανάση Παπαγεωργίου, του Ανοιχτού Θεάτρου (1972) του Γιώργου Μιχαηλίδη, του Ελεύθερου Θεάτρου (1970) από αποφοίτους του Εθνικού Θεάτρου, του Αμφι-Θεάτρου (1975) του Σπύρου Ευαγγελάτου, του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου (1975) του Δεωνίδα Τριβιζά κ.ά.

Στη μουσική, η περίοδος 1967-1974 στην Ευρώπη και την Αμερική χαρακτηρίζεται από πολλές και ετερόκλητες τάσεις. Η σειραϊκή μουσική εξακολουθεί να κεντρίζει το ενδιαφέρον πολλών συνθετών, μολονότι αρκετοί συνθέτες τη συσχετίζουν με την τονική αρμονία (Λουίτζι Νταλαπικόλα). Οι ιδέες της ανοιχτής φόρμας, της κινητικότητας, του τυχαίου βρήκαν πρόσφορο έδαφος σε πολλούς συνθέτες της Ευρώπης και επαναπροσδιόρισαν την έννοια της συναυλίας ως ένα γεγονός (event). Το μουσικό θέατρο και η θεατρικότητα των μουσικών δρώμενων βρίσκονται στο επίκεντρο του προβληματισμού του Μαουρίτσιο Κάγκελ. Το έργο *Αντίθεση* (1962) «για έναν ηθοποιό με ηλεκτρονικούς και δημόσιους ήχους» (*Antithese für einen Darsteller mit elektronischen und öffentlichen Klängen*) υπάγεται στο είδος θεατροποίησης της μουσικής. Στο συγκεκριμένο έργο, ο ερμηνευτής χειρίζεται το ετερογενές υλικό, που συνίστατο από ηλεκτρονικούς (δημιουργημένους στο στούντιο Siemens) και φυσικούς ήχους της καθημερινότητας, της συγκεκριμένης μουσικής. Ο αργεντινο-γερμανός συνθέτης εμμένει στην ανάδειξη του ρόλου του

402 Μαυρομούστακος, ό.π., σ. 135.

403 Μαυρομούστακος, ό.π., σσ. 134-135.

μουσικού-ερμηνευτή εκθέτοντας στο κοινό αυτό που συνήθως είναι κρυμμένο, άλλοτε από λεπτότητα και άλλοτε για να συντηρείται ο μύθος της μουσικής δημιουργίας (*Tactil* 1970, Κομμάτι διαγωνισμών *Morceau de concours* εκδοχή για έναν ερμηνευτή με πέντε είδη τρομπέτας 1968, ή για τρομπέτα και μαγνητοταινία 1972).<sup>404</sup> Πολλοί συνθέτες παραχωρούν πρόσθετες πρωτοβουλίες στον ερμηνευτή όσον αφορά την οριστική μορφή που λαμβάνει το έργο τους κατά τη διάρκεια της συναυλίας μεταξύ πολλαπλών εναλλακτικών λύσεων<sup>405</sup> (Στοκχόουζεν, *έργο για πιάνο*, αρ. 11 *Klavierstücke XI*, 1952). Μετά από μία περίοδο πειραματισμών στο είδος της συγκεκριμένης μουσικής και της ηλεκτροακουστικής μουσικής, πλήθυναν οι συνθέτες που αφομοίωσαν την ενόργανη και τη φωνητική μουσική με τον επεξεργασμένο ήχο στη μαγνητοταινία.<sup>406</sup> Η ηλεκτροακουστική μουσική διαδίδεται σε πολλές χώρες της Ευρώπης, δημιουργούνται εργαστήρια, ο εξοπλισμός διαρκώς βελτιώνεται και αναβαθμίζεται ποιοτικά. Το 1970, οι μουσικές έρευνες στο ηλεκτρονικό εργαστήριο του Παρισιού GRM, με κύριους εκπροσώπους τον Γκι Ρεμπέλ, τον Τβο Μάλεκ και τον Μπερνάρ Παρμεζιανί προσανατολίζονται στη

404 Dominique και Jean Yves Bosseur, *Révolutions musicales*, Paris: Minerve, 1993, σσ. 118-119.

405 Πολλές από τις συνθέσεις της περιόδου της δεκαετίας του 1960 του Στοκχόουζεν, του Τζον Κέιτζ και άλλων υπάγονται στο είδος της αλεατορικής μουσικής. Ο όρος «αλεατορική» σύμφωνα με τον Randel εξηγείται ως εξής: «[σ.σ. Πρόκειται για] μουσική στην οποία γίνεται σκόπιμη χρήση του τυχαίου και του απροσδιόριστου. Ο όρος μουσική του τυχαίου προτιμάται από πολλούς συνθέτες. Ο απροσδιόριστος παράγοντας ενδέχεται να επηρεάσει την πράξη της σύνθεσης, την εκτέλεση ή και τα δύο. Στην πρώτη περίπτωση, μερικές τυχαίες διαδικασίες, τέτοιες όπως η ρίψη ζαριών (η αυθεντική σημασία του απρόβλεπτου είναι: "σύμφωνα με τη ρίψη ενός ζαριού"), χρησιμοποιείται για να καθορίσουν ορισμένες συνθετικές κατευθύνσεις: λ.χ. την επιλογή, των τονικών υψών και των ρυθμικών αξιών. Στη δεύτερη περίπτωση, ο εκτελεστής (ή οι εκτελεστές) λαμβάνει συγκεκριμένες συνθετικές αποφάσεις για την πραγμάτωση ενός κομματιού: για παράδειγμα, τον αριθμό των αποσπασμάτων (segments) που θα ερμηνευτούν ή τα ιδιαίτερα τονικά ύψη ή διάρκειες που θα χρησιμοποιηθούν [...]» Robert P. Morgan, λήμμα: «Aleatory music», *The Harvard Dictionary of Music*, Don Michael Randel (επιμ.), Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003, σ. 32.

406 Dominique και Jean-Yves Bosseur, ό.π., σ. 183.



μελέτη του ενόργανου ήχου σε αντιπαραβολή με τον «θόρυβο».<sup>407</sup>

Κατά την περίοδο 1967-1974, πολλοί από τους συνθέτες που είχαν επενδύσει μουσικώς παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου κατά το παρελθόν, δεν συνέχισαν τη συνεργασία τους. Ο Μαμαγκάκης φεύγει για τη Γερμανία, ο Χατζιδάκις μέχρι το 1972 εγκαθίσταται στις Ηνωμένες Πολιτείες, ο Θεοδωράκης συλλαμβάνεται και φυγαδεύεται στο Παρίσι. Ο Γιάννης Χρήστου, τα έργα του οποίου προκάλεσαν ισχυρές εντυπώσεις στο εξωτερικό, χάνεται πρόωρα εξαιτίας αυτοκινητιστικού δυστυχήματος (8 Ιανουαρίου 1970). Ο Ξενάκης και η στοχαστική μουσική του παραγκωνίζονται από την κυβέρνηση της Επταετίας, παρά τη διεθνή καταξίωσή του.

Το 1967 ο Θόδωρος Αντωνίου ιδρύει το Ελληνικό Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής. Ο κορυφαίος θεσμός των Ελληνικών Εβδομάδων Σύγχρονης Μουσικής (ΕΕΣΜ), που ξεκίνησε το 1966, εξακολούθησε να προσελκύει το ενδιαφέρον της μουσικής πρωτοπορίας με εκδηλώσεις και παραγγελίες από έλληνες και ξένους συνθέτες (3η Εβδομάδα, το 1968). Σύμφωνα με τον μουσικολόγο Γιώργο Λεωτσάκο, η 3η ΕΕΣΜ «αποτελέσε μια σημαντική πρόοδο σε σχέση με τις προηγούμενες. Κυρίως επειδή μας έφερε σ' επαφή με την πραγματικότητα της σύγχρονης μουσικής και των πειραματισμών της...».<sup>408</sup> Η 4η Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής, σύμφωνα με το πρόγραμμα, προέβλεπε την ερμηνεία 27 έργων 21 ξένων συνθετών από 9 χώρες και 47 έργων ελλήνων συνθετών, από τα οποία τα 10 ήταν γραμμένα ειδικά για την 4η Εβδομάδα. Στο πλαίσιο ενός κύκλου με θέμα «Εβδομάδα Νέας Μουσικής» που διοργανώθηκε από την Ελληνοαμερικανική Ένωση (24-30 Σεπτεμβρίου 1971), εκτός από τις ομιλίες και τις συναυλίες, ο Θόδωρος Αντωνίου παρουσιάζει τον συνθετητή VCS 3<sup>409</sup> σε μια συναυλία με αυτοσχεδιασμό. Την επόμενη χρονιά δι-

407 Στο ίδιο.

408 Γιώργος Λεωτσάκος, εφ. *Το Βήμα*, 1η Ιανουαρίου 1969. Αναφέρεται στο: «Οι εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής», *Χρονικό '72. Καλλιτεχνική πνευματική ζωή*, Αθήνα: Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ωρα», 1972, σ. 266.

409 Voltage Controlled Studio version 3: Πρόκειται για αναλογικό συνθετητή ήχων (αποτελείται από τρεις ταλαντωτές ελεγχόμενους από τάση, δύο ενισχυτές εισόδου, γεννήτρια θορύβου, φίλτρο, δύο στερεοφωνικούς ενισχυτές εξόδου, χειριστήριο κ.ά.) που δημιουργήθηκε από την Εταιρεία EMS (Electronic Music Studios) στο Λονδίνο το

οργανώθηκαν στην Ελληνοαμερικανική Ένωση εκδηλώσεις από τον «Ελληνικό Σύνδεσμο Σύγχρονης Μουσικής» (23-30 Μαρτίου 1972) με έργα Ξενάκη, Κέιτζ, Βλαχόπουλου κ.ά. Οι έλληνες συνθέτες της πρωτοπορίας, ιδιαίτερα όσοι ζουν και εργάζονται στο εξωτερικό, γνωρίζουν επιτυχία μέσα από τη συμμετοχή τους σε καταξιωμένα διεθνή φεστιβάλ. Ενδεικτικά αναφέρουμε την πρώτη περιοδεία του Θόδωρου Αντωνίου στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1966, το Διεθνές Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής Βερολίνου, στις 20 Οκτωβρίου 1971, όπου ερμηνεύτηκαν τα έργα *Παράσταση* (για φλάουτο, φωνή και σκηνική δράση) και *Κατασκευές* του Νίκου Μαμαγκάκη, το Φεστιβάλ Μπαχ της Οξφόρδης με έργα Μιχ. Αδάμη, Γ. Ιωαννίδη, Ι. Ξενάκη στις 25 Απριλίου 1972, το Φεστιβάλ Σολτ Λέικ των Ηνωμένων Πολιτειών, όπου παρουσιάστηκαν έργα του Αντωνίου το 1972 κ.ά. Το 1973, με πρωτοβουλία του Ινστιτούτου Γκαίτε, παρουσιάστηκε στο θέατρο Ολύμπια παράσταση από το μουσικό θέατρο του Μαουρίτσιο Κάγκελ.

## 5.2. Η επταετία 1967-1974 και το Εθνικό Θέατρο

Ορισμένα από τα γεγονότα που σχετίζονται με τις αλλαγές και τις κυβερνητικές παρεμβάσεις στο Εθνικό Θέατρο είναι η απαγόρευση τριών παραστάσεων με μουσική Θεοδωράκη το καλοκαίρι του 1967,<sup>410</sup> η απόφαση του Μινωτή και της Παξινού να παραιτηθούν από τον Οργανισμό μετά την περιοδεία του *Φιλοκτήτη* το 1967 στον Καναδά, η παρέμβαση του Γενικού Διευθυντή Ευάγγελου Φωτιάδη το 1969 για τα κοστούμια της παράστασης της *Ηλέκτρας* του Έυρι-

---

1969· θεωρείται από τους πρώτους φορητούς συνθετητές, σε αντιδιαστολή με εκείνους των αμερικανών κατασκευαστών που ήταν ογκώδεις. Ο συγκεκριμένος συνθετητής αξιοποιήθηκε τόσο από συνθέτες σύγχρονης μουσικής (*Ζαν Μισέλ Ζαρ*) όσο και από συγκροτήματα της ροκ μουσικής (*Πινκ Φλόιντ*, *Δεντ Ζέπελιν* κ.ά.). Βλ. Graham Hinton EMS: The Inside Story. Ανακτήθηκε στις 3/4/2018 από: <http://www.ems-synthi.demon.co.uk/emsprods.html>

410 «Ουδόλως ανεμίχθη η κυβέρνησις εις το πρόγραμμα του Φεστιβάλ. Μια επιστολή του κ. Αλέξη Μινωτή», εφ. *Το Βήμα*, 9 Ιουλίου 1967. Στο: «Επιδαύρια 1954-1974, 20 χρόνια», περ. *Θεατρικά*, τόμ. Β', τεύχ. 17-18-19, Ιανουάριος, Φεβρουάριος, Μάρτιος 1975, Αθήνα: Χώρος, σ. 201.

πίδη, η ένσταση του σκηνοθέτη Τάκη Μουζενίδη<sup>411</sup> και οι επιστολές διαμαρτυρίας όλων των συντελεστών της παράστασης. Εντούτοις, η μονοπώληση του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου από το Εθνικό Θέατρο εξακολούθησε και κατά την επταετία της Δικτατορίας. Οι παραστάσεις προσέλκυαν το ενδιαφέρον του πανελλήνιου και προσφέρονταν ως τόπος κοινωνικής και πολιτικής επίδειξης. Το Φεστιβάλ Επιδαύρου απέβη αντικείμενο εκμετάλλευσης από την κυβέρνηση της Χούντας των Συνταγματαρχών. Τη συγκεκριμένη περίοδο έντονης διεθνούς απομόνωσης, η κυβέρνηση αποσκοπούσε στην προβολή του Φεστιβάλ ως γεγονός τουριστικού ενδιαφέροντος μέσα από τη διαφήμιση και χρηματοδότηση από τον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού. Παράλληλα επιχειρείται η ανάδειξη ιδιαίτερα της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας σε ένα είδος πλατιάς κατανάλωσης και λαϊκού χαρακτήρα, σε κατεύθυνση αντιβαίνουσα στις αρχικές προθέσεις του θεσμού, όπως τον οραματίζονταν ο Τερζάκης και οι πρώτοι σκηνοθέτες (Πολίτης, Ροντήρης, Χουρμούζιος κ.ά.).<sup>412</sup> Ο ημερήσιος Τύπος μετέχει στις αντιφάσεις της κοσμικότητας και της εμπορευματοποίησης του ευρύτερου θεάματος με το να εστιάζει το ενδιαφέρον του από τη μία στις κοσμικές παρουσίες και στον αριθμό των μετεχόντων θεατών κάθε παράστασης, ως ένδειξη αποδοχής και επιτυχίας της συγκεκριμένης παραγωγής, και από την άλλη με το να δημοσιεύει είτε κείμενα πρωταγωνιστών των παραστάσεων,

411 Ο Μουζενίδης κατέθεσε προσφυγή στον υπουργό Βοβολίνη και αναφορά στον πρωθυπουργό της Χούντας Παπαδόπουλο. Αναφέρεται στο: Σ.Ι.Α., «Ένα καλλιτεχνικό ζήτημα. Απαράδεκτους θεωρεί τας ενδυμασίας της τραγωδίας “Ηλέκτρα” η διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου», Τι λέγει ο υπεύθυνος σκηνοθέτης», εφ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 27 Ιουλίου 1969. Στο: «Επιδαύρια 1954-1974, 20 χρόνια», περ. *Θεατρικά*, τόμ. Β', τεύχ. 17-18-19, Ιανουάριος, Φεβρουάριος, Μάρτιος 1975, Αθήνα: Χώρος, σσ. 236-237.

412 «Το κακό είναι πως ένα φεστιβάλ δεν αποτελεί ποτέ γεγονός αμιγώς καλλιτεχνικό. Είναι ταυτόχρονα και μια εκδήλωση με τουριστικούς στόχους. Και οι τουριστικοί στόχοι δεν συμβιβάζονται κατ' ανάγκη με τους καλλιτεχνικούς. Από τη στιγμή που το θέατρό μας συμβλήθηκε με την τουριστική βιομηχανία του τόπου στην επιχείρηση της αναβίωσης της τραγωδίας, βρέθηκε αναγκασμένο να παίρνη υπ' όψη του τις απαιτήσεις και τον τρόπο σκέψης του καινούργιου συνεταίρου του». Βλ. Θόδωρος Κρητικός, «Οιδίπους και Ιππόλυτος», εφ. *Αχρόπολις*, 27/7/1973. Στο: «Επιδαύρια 1954-1974, 20 χρόνια», περ. *Θεατρικά*, τόμ. Β', τεύχ. 17-18-19, Ιανουάριος, Φεβρουάριος, Μάρτιος 1975, Αθήνα: Χώρος, σ. 298.

είτε κριτικές όπου αναζητείται η ποιότητα, ο εκσυγχρονισμός και η επαναδιαπραγματεύση του αρχαίου δράματος με σύγχρονες μεθόδους προσέγγισης.<sup>413</sup>

Παρά τον έντονο πολιτικό παρεμβατισμό, τη λογοκρισία και τον συντηρητισμό της περιόδου 1967-1974 που καθιστούσε δυσχερή την καινοτομία, νέοι αξιόλογοι συνεργάτες πρόθυμοι να υπογράψουν τη μουσική για τη σκηνική πραγμάτωση των προσλήψεων αρχαίου δράματος αποτελούν προπομπούς της επίδρασης της μουσικής πρωτοπορίας. Οι καινοφανείς τάσεις αντικατοπτρίζουν τη μουσική πρωτοπορία της Ευρώπης και των Ηνωμένων Πολιτειών καθώς και τις προωθούμενες κατευθύνσεις αρκετών ελλήνων συνθετών, τόσο στις δικές τους δημιουργίες όσο και στο αρχαίο δράμα. Ως σπουδαιότεροι εκπρόσωποι των νεωτερικών τάσεων λογίζονται ο Ξενάκης (*Ικέτιδες*, 1964, *Ορέστεια*, 1966) και ο Χρήστου (*Προμηθέας* 1963, *Πέρσαι* 1965 σε μετάφραση Παναγιώτη Μουλά, σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, θέατρο Aldwych του Λονδίνου, *Βάτραχοι* (18 Απριλίου 1966) σε μετάφραση Κώστα Σταματίου από το Θέατρο Τέχνης, *Οιδίπους Τύραννος* (1967-1968) του Σοφοκλή για κινηματογραφική ταινία σε σκηνοθεσία Philip Saville, *Οιδίπους Τύραννος του Σοφοκλή, μετ. Φώτον Πολίτη*, Θέατρο Aldwych του Λονδίνου 1969, Θέατρο Τέχνης)<sup>414</sup> στη μουσική τους απορρίπτουν συμβατικούς τρόπους γραφής και ανατρέπουν τους καθιερωμένους κώδικες μουσικής απόδοσης του αρχαίου δράματος. Η αποδοχή της μουσικής πρωτοπορίας σε έναν καθοδηγούμενο Κρατικό Οργανισμό, σε μια εποχή έντονης αντικομμουνιστικής προπαγάνδας, ενδέχεται να εκληφθεί περισσότερο ως «ανεκτό» προϊόν μουσικής εξέλιξης του «ελεύθερου κόσμου» προβαλλόμενο σε μεγάλα αστικά κέντρα της Δύσης (Παρίσι, Κολωνία, Νέα Υόρκη) και λιγότερο ως ρηξικέλευθο είδος – ενώ αυτό κατά βάθος εκπροσωπούσε. Εξάλλου, η αναβάθμιση του ηλεκτρονικά επεξεργασμένου ήχου σε μαγνητοταινία,

413 Μια ενδιαφέρουσα θεωρητική παρέμβαση δημοσιεύτηκε από τον Άγγελο Τερζάκη, με τίτλο «Το Εθνικό Θέατρο και το Αρχαίο Δράμα», *Επιτάφια 1970*, σσ. 4-13, μια άλλη από τον Τάκη Μουζενίδη, με τίτλο «Η αναβίωση του αρχαίου δράματος», περ. *Θεατρικά*, Αθήνα: Χώρος, Δεκέμβριος 1971, σσ. 45-68.

414 Σχετικά με τη ζωή και τη μουσική για το θέατρο του Χρήστου, βλ. Lucciano, ό.π., σσ. 121-155.

ως σημείο αναφοράς της πρωτοπορίας, λειτουργούσε πολλές φορές κατευναστικά λόγω της σύμπλευσης των νεωτερικών στοιχείων με τον επεξεργασμένο ήχο παραδοσιακών οργάνων (βλ. Βασιλειάδης, Αδάμης) και την τροπικότητα, ιδιαίτερα στα φωνητικά μέρη.

Η αποτίμηση των ιδιαιτεροτήτων του μουσικού παράγοντα, ο οποίος ήταν συνυφασμένος με τις παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στο Εθνικό Θέατρο, μας οδηγεί στα εξής συμπεράσματα:

Α) Ένα κύριο χαρακτηριστικό της περιόδου 1967-1974 αποτελεί το γεγονός ότι η πλειονότητα των συνθετών που κλήθηκαν να συνεργαστούν στο αρχαίο δράμα (Αντωνίου, Τερζάκης, Αδάμης) είχαν μαθητεύσει σε Σχολές και Ακαδημίες της Ευρώπης και της Αμερικής και είχαν ήδη παρουσιάσει έργα τους για τις Ημέρες Σύγχρονης Μουσικής (1966, 1967, 1968 και 1971). Οι ίδιοι συνθέτες κατέθεσαν μια σειρά από πρόσφορες και ιδιαίτερα λειτουργικές μουσικές επενδύσεις.

Β) Οι περισσότερες από τις μουσικές επενδύσεις γράφτηκαν για μαγνητοταινία σε συνδυασμό με ορχήστρα και προσαρμόστηκαν στο μορφολογικό πλαίσιο της δράσης. Η μουσική για μαγνητοταινία αναλαμβάνει πολύπλευρο ρόλο: άλλοτε παραμένει ατμοσφαιρική (Φιλοκτήτης, Αντωνίου), άλλοτε δραματοποιεί τα αφηγηματικά δομικά μέρη της τραγωδίας (πάροδο, μονολόγους, τελετουργίες, χορικά) με την πραγμάτωση ενός ηχητικού συνεχούς ενισχύει την τραγικότητα, ενίοτε δε, μέσα από την τεχνική του μοντάζ και των αφνίδιων αλλαγών, δραματοποιεί μεταβατικές καταστάσεις (εσωτερικές συγκρούσεις, ψυχολογικές διακυμάνσεις) χωρίς οι ηχητικές ανατροπές να διαρρηγνύουν την ενότητα του μουσικού συνόλου.

Γ) Στα έργα τους, οι έλληνες συνθέτες δεν παρέμειναν σε μια απλή μεταφορά και εφαρμογή των σύγχρονων τεχνοτροπιών. Μερικοί από αυτούς εστιάζουν τις προτάσεις τους σε προσωπικές λύσεις, στην αναπροσαρμογή και την αφομοίωση σύγχρονων κατευθύνσεων, όπως της ατονικότητας ή της πολυτονικότητας, με μουσικά δάνεια από την τροπική και δημοτική παράδοση. Οι προσωπικές αναζητήσεις της μουσικής κατασκευής ανατρέπουν την τυποποιημένη τονική αντίληψη έντασης και λύσης. Ορισμένοι συνθέτες, όπως ο Μιχάλης Αδάμης, ο Δημήτρης Τερζάκης (*Ηλέκτρα*, 1972) και ο Στέφανος Βασιλειάδης (*Ορέστεια*, 1972) στρέφονται προς ένα υβριδικό

μουσικό ιδίωμα τροπικής και παραδοσιακής μουσικής. Ο Δημήτρης Δραγατάκης (1914-2001) δεν προσφεύγει τόσο στην αξιοποίηση του ηλεκτρονικού ηχητικού υλικού, όσο στην ενσωμάτωση στοιχείων των μουσικών ιδιωμάτων της Ηπείρου και παραδοσιακών οργάνων (*Αντιγόνη* 1969, σαντούρι) σε ατονικά ακούσματα.

Δ) Το ηχόχρωμα αναλαμβάνει καθοριστικό ρόλο στη μουσική πλαισίωση της παράστασης. Απορρίπτεται ο συμφωνικός ήχος και προκρίνονται εναλλακτικές λύσεις θεμελιωμένες σε προσωπικές επιλογές, όπως στον επεξεργασμένο ήχο της μαγνητοταινίας και σε πρωτότυπους συνδυασμούς ενορχήστρωσης, με ιδιαίτερη έμφαση στον συνδυασμό πνευστών και κρουστών. Το παραδοσιακό έγχορδο κρουστό σαντούρι, το οποίο γίνεται αναπόσπαστο όργανο της μουσικής επένδυσης, αναλαμβάνει να υπογραμμίζει εναργέστερα την απαγγελία. Το σαντούρι προτείνεται από την πλειονότητα των συνθετών της δεκαετίας του 1960: ήδη ο Θεοδωράκης, στο πλαίσιο αναζήτησης μιας νεοελληνικής ταυτότητας στη μουσική του, οργάνωσε τον ορχηστρικό ήχο των χορικών στις *Τρωάδες* (1965), σε συνδυασμό με μια λιτή συνοδεία απαρτιζόμενη από δύο φλάουτα, κλαρινέτο και κρουστά. Στην ίδια κατεύθυνση κινήθηκαν οι Μαμαγκάκης, Αντωνίου, Αδάμης, Δραγατάκης, Ρώτας, Τερζάκης, Κουρουπός κ.ά. Στις μουσικές προτάσεις είναι πρόδηλη η καταβαλλόμενη προσπάθεια για ανάδειξη του ηχοχρώματος, το οποίο αποτέλεσε αντικείμενο προβληματισμού πολλών συνθετών του 20ού αιώνα. Οι ποικίλοι τρόποι φωνητικής εκφοράς κυμαίνονται από την πρόζα, τη ρυθμική απαγγελία και το άσμα μέχρι τους ψίθυρους και τις κραυγές, στη λογική διεύρυνσης του «μουσικού υλικού». Το εγχείρημα αυτό είχαν ακολουθήσει κατά το παρελθόν ο Ξενάκης, ο Χρήστου και άλλοι συνθέτες της πρωτοπορίας. Ωστόσο, η ανυπαρξία οργανωμένων εργαστηρίων ηλεκτροακουστικής μουσικής στην Ελλάδα (είναι ενδεικτικό ότι η επεξεργασία μερικών επενδύσεων έγινε σε εργαστήρια του εξωτερικού, π.χ. οι *Τρωάδες* του Θεοδωράκη και ο *Φιλοκτήτης* του Αντωνίου, στο στούντιο της Κολωνίας) και η ανεπάρκεια εκσυγχρονισμού των τεχνικών μέσων με τα οποία εξαναγκάζονταν να πορευθούν οι συνθέτες, απέτρεψαν την εξέλιξη του όλου εγχειρήματος. Είναι καταφανείς οι αδυναμίες προοπτικής των πειραματισμών αυτού του είδους, με αποτέλεσμα η έκφραση με τη

χρήση ηλεκτρονικών μέσων και μαγνητοταινίας μετά το 1976 να υποχωρήσει αισθητά.

### 5.3. Οι έλληνες συνθέτες και η μουσική για την αρχαία τραγωδία (1967-1974)

Κατά την επταετία 1967-1974, πολλοί συνθέτες προκειμένου να επενδύσουν τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας αξιοποίησαν τα επιτεύγματα της τεχνολογίας, της μαγνητοταινίας και της χρήσης ηλεκτρονικών ήχων σε συνδυασμό με τα ακουστικά όργανα και το ιδιαίτερο ηχόχρωμα οργάνων της δημοτικής παράδοσης και τη φωνή. Εξάλλου, η δεσπόζουσα τακτική της Διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου για ανανέωση του αρχαίου δράματος ευνοούσε τη σύγχρονη πρόσληψη, όπως εμφατικά φρονούσε ο διευθυντής δραματολογίου Άγγελος Τερζάκης: «Δεν είναι νοητόν να καλήται το σύγχρονον κοινόν να συγκινηθή με την παρουσίασιν τραγωδίας σκηνοθετημένης διά κοινόν αρχαίον».<sup>415</sup> Η εικασία ότι ο επεξεργασμένος ήχος μπορούσε αμεσότερα να αποδώσει τις εσωτερικές συγκρούσεις των ηρώων έβρισκε ανταπόκριση και μέσω των θεωρητικών κατευθύνσεων των δημιουργών,<sup>416</sup> αλλά και μέσω της ακμής που βίωνε το κίνημα της πρωτοπορίας.

Το 1967 ο Θόδωρος Αντωνίου επέστρεψε στην Ελλάδα μετά από σπουδές στο εξωτερικό, διακρίσεις και περιοδείες. Στη μουσική της αρχαίας τραγωδίας εμφανίστηκε ως συνεργάτης του Μάνου Χατζιδάκι· στις πρώτες του συνθέσεις ακροβατεί μεταξύ ατονικότητας (*Σονάτα για βιολί*, 1959) και μπαρτοκικού φολκλόρ (*Τρίο* 1961).<sup>417</sup>

415 [Άγγελος Τερζάκης], «Το Εθνικόν Θέατρον και το Αρχαίον Δράμα», *Πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου. Επιδαύρια 1968*, σ. 8, ΨΑΕΘ.

416 «Η αναβάθμιση του ηχοχρώματος και των νέων ηχητικών πηγών καθώς και οι συγκινησιακές επιδράσεις που προξενούν στον ακροατή έχουν ιδιαίτερος επισημανθεί τόσο από τους συνθέτες της σύγχρονης μουσικής (Μπουλέζ, Σεφέρ) όσο και από τις επιστήμες της Ψυχολογίας της Μουσικής, της Αντίληψης της Μουσικής και της Ψυχοακουστικής» Βλ. P. Boulez, «Le timbre et l'écriture, le timbre et le langage», Jean Baptiste Barrière (επιμ.), *Le timbre métaphore pour la composition*, Paris: Ircam/Christian Bourgeois, 2005, σ. 541.

417 George Leotsakos (2001), «Antoniou, Theodore», *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε στις 30 Σεπτεμβρίου 2020, στο: <https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001059>.

Από το 1961 έως το 1965 σπούδασε στη Μουσική Σχολή του Μονάχου με τον Γκύντερ Μπιάλας (Günter Bialas, 1907-1995), παρακολούθησε μαθήματα ηλεκτρονικής μουσικής με τον συνθέτη Γιόζεφ Άντον Ριντλ (1929-2016) στο Στούντιο Ηλεκτρονικής Μουσικής της Siemens' εκτός από μαθήματα ενορχήστρωσης, παρακολούθησε σεμινάρια σύγχρονης μουσικής και εντρύφησε στις τεχνικές των Πιερ Μπουλέζ, Λουτσιάνο Μπέριο και Κάρλχάιντε Στοκχάουζεν. Σύμφωνα με τον συνθέτη, για να δύναται κάποιος να επικοινωνεί με τη σύγχρονη μουσική, οφείλει να προσαρμοστεί στα κοινωνικά και πολιτικά δεδομένα της εποχής του.<sup>418</sup> Οι διακρίσεις στο Μόναχο (βραβείο Richard Strauss), στη Στουτγάρδη και στην πρώτη του περιοδεία στις Ηνωμένες Πολιτείες, το 1966, συνέτειναν στη διεθνή καταξίωσή του.

Για την παράσταση του Εθνικού Θεάτρου το 1967, ο Αλέξης Μινωτής παρουσίασε στην Επίδαυρο την τραγωδία του Σοφοκλή *Φιλοκλήτης* (25 Ιουνίου 1967), σε μετάφραση του Τάσου Ρούσσου και σε συνεργασία με τον συνθέτη Θόδωρο Αντωνίου, τη χορογράφο Μαρία Χορς και την υπεύθυνη μουσικής διδασκαλίας Έλλη Νικολαΐδου.

Για τον Αντωνίου, η μουσική επένδυση της αρχαίας τραγωδίας επιτελεί μια ουσιώδη λειτουργία έναντι εκείνης της αρχαιότητας, όπου αντιμετωπιζόταν αναπόσπαστα δεμένη με τον λόγο και την κίνηση. Ο συνθέτης προασπίστηκε την ιδιαιτερότητα της σκηνοθετικής κατεύθυνσης καθώς και την παρεχόμενη ευχέρεια στον συνθέτη να εκφραστεί με μια σύγχρονη μουσική γλώσσα όπως η ατονική, ιδιαίτερα για τα μέρη του Χορού. Η μουσική αναλαμβάνει να δημιουργήσει ατμόσφαιρα και να προετοιμάσει τον θεατή, είτε απλά και μόνο να προκαλέσει μια ακουστική μεταβολή. Ο Αντωνίου διευκρινίζει τον τρόπο με τον οποίο το δράμα είναι συνυφασμένο με τη μουσική' σε γενικές γραμμές επεξεργάζεται ένα ηχητικό υλικό, το

---

418 «Ο μόνος άνθρωπος που είναι σε θέση να επικοινωνεί με την νέα μουσική είναι αυτός που εξαρτά τη συμπεριφορά του από το πλαίσιο που καθορίζουν τα κοινωνικο-οικονομικά προβλήματα του καιρού του. Όσοι δεν το κατορθώνουν είναι γιατί συνήθως, από αισθητική άποψη, χρησιμοποιούν στοιχεία επαφής που είναι λανθασμένα. "Παγωμένες απόψεις" που ορίζουν τι είναι και τι δεν είναι μουσική». Βλ. «Συζήτηση Β'», *Χρονικό '71, Καλλιτεχνική πνευματική ζωή*, τόμ. 2<sup>ος</sup>, Σεπτέμβρης 1970-Αύγουστος 1971, Αθήνα: Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Όρα», σ. 312.



οποίο, εκτός από τους συνήθεις τρόπους προσέγγισης (συλλαβικό, ρυθμικό ή συνοδευτικό υλικό), το αντιλαμβάνεται και ως μέσο υποβαλλόμενο σε ακουστικούς μετασχηματισμούς. Η μετάβαση από τον ορχηστρικό στον ηλεκτρονικό ήχο εξαρτάται άμεσα από αντίστοιχες δραματικές μεταβολές από το πραγματικό στο συμβολικό.<sup>419</sup>

Ο Αντωνίου έχει επανειλημμένως εκθέσει τις απόψεις του για την έννοια της «αφηρημένης προγραμματικής μουσικής», που τον απασχολούσε από τις αρχές της δεκαετίας του 1960· γίνεται ιδιαίτερα διαφωτιστικός σε ό,τι αφορά μια πέμπτη, αφηρημένη διάσταση που εισάγει και που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «ιδέα», όπως, για παράδειγμα, η κίνηση των ηχητικών πηγών στον χώρο. Η διακριτή αυτή παράμετρος επηρεάζει και καθορίζει τις υπόλοιπες τέσσερις:

Η Αφηρημένη Προγραμματική Μουσική, είναι εκείνη που αντί για μια ιστορία οργανώνεται σε σχέση με μια νέα παράμετρο. Μια «αφηρημένη ιδέα» που παίζει ανάλογο ρόλο με την προγραμματική μουσική. Για παράδειγμα, η κίνηση του ήχου μέσα στο χώρο. Οι δυνατές περιπτώσεις ενός διαλόγου μεταξύ συνομιλητών. Οι διαφορετικοί τρόποι που μπορεί να παιχτεί ένα μουσικό όργανο κ.λ.π. Γνωρίζουμε όλοι τις τέσσερις παραμέτρους της μουσικής: το τονικό ύψος, την ένταση, τη διάρκεια και το ηχόχρωμα. Η έξτρα αφηρημένη παράμετρος οδηγεί, καθορίζει και χαρακτηρίζει τις άλλες τέσσερις παραμέτρους. Για την κίνηση του ήχου μέσα σε ένα συγκεκριμένο χώρο π.χ., οι δυνατοί συνδυασμοί της κίνησής του, επηρεάζουν και τον τρόπο οργάνωσης της φόρμας και γενικά της όλης οργάνωσης του υλικού.<sup>420</sup>

Ένα πρωτοφανές στοιχείο που εμπλέκει στη μουσική του ο Αντωνίου, ο οποίος πιστοποιεί την ιδέα του για την «αφηρημένη προγραμματική μουσική», είναι η αξιοποίηση της ηχητικής του περιβάλλοντα χώρου του θεάτρου της Επιδαύρου. Στο πλαίσιο ενός καινοφανούς τρόπου προσέγγισης του ηχοχρώματος, ο συνθέτης κατέγραψε τους

419 Φάνης Κλεάνθης, «Ηλεκτρονικοί ήχοι στον “Φιλοκτήτη”». Ομιλεί ο Θ. Αντωνίου», εφ. *Τα Νέα*, 21 Ιουνίου 1967, ΨΑΕΘ.

420 Βλ. [http://antonioutheodore.blogspot.com/2007/12/blog-post\\_07.html](http://antonioutheodore.blogspot.com/2007/12/blog-post_07.html). Ανακτήθηκε στις 20/7/2019.

ήχους του περιβάλλοντος, όπως του αέρα, των γρύλλων κ.ά. Στη συνέχεια, μετά από ανάλυση, επεξεργασία και μοντάζ τους μετέτρεψε σε «μουσική», ακόμη κι αν ο όρος διατηρεί μια πιο εξειδικευμένη σημασία.<sup>421</sup> Σχετικά με την ποιητική των ήχων του περιβάλλοντος, ο ίδιος ο συνθέτης εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο ενήργησε:

Το φυσικό περιβάλλον της Επιδαύρου ήταν κάτι που από πολύ παλιά μ' είχε γοητέψει. Τότε που έκανα τη διδασκαλία της μουσικής του Χατζιδάκη στις απτικές κωμωδίες και που είχα έτσι την ευκαιρία να μένω ολόκληρες μέρες μέσα σ' αυτό το εκπληκτικό θέατρο, τον θαυμάσιο ουρανό και κυρίως τους ήχους της φύσης. Είναι αφάνταστα λεπτή και πλούσια σε ηχοχρώματα η μουσική που γεννιέται από τον αέρα, τους γρύλλους και τα νυχτοπούλια. Όταν έγραφα λοιπόν την μουσική του «Φιλοκτήτη», βασίστηκα σ' ένα ηχητικό υλικό που έδινε, μ' αφαίρεση φυσικά, τους ήχους της φύσης. Τους ήχους αυτούς τους κατασκεύασα σε ηλεκτρονικό στούντιο στη Γερμανία.<sup>422</sup> Όταν σε πρόβες πρωτομεταδόθηκε η μουσική μου στο χώρο της Επιδαύρου, όλο το ηχητικό υλικό της φύσης ήρθε σαν ανταγωνιστής στους ηχογραφημένους ήχους.<sup>423</sup>

---

421 Κλεάνθης, ό.π.

422 Σ.σ.: Στο στούντιο Siemens.

423 Κλεάνθης, ό.π.

I ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Παράδειγμα 5.1. Θ. Αντωνίου, *Φιλοκλήτης* (1967), παρτιτούρα ορχήστρας, Εισαγωγή

Ένα δεύτερο στοιχείο της μουσικής του Αντωνίου συνιστά ο συμφωνικός ήχος: η ενορχήστρωση του Αντωνίου αποτελεί καθοριστικό παράγοντα της σκηνικής μουσικής, όπου δίνεται έμφαση στην ενίσχυση ενός ιδιότυπου συνδυασμού κρουστών με πιάνο, σαλτούρι, τσέμπαλο, ξυλόφωνο κ.ά. Στην Εισαγωγή, ο συνθέτης δίνει έμφαση στην αξιοποίηση των «δομών ηχοχρωμάτων», μια τεχνική που εισήγαγε ο Σένμπεργκ.<sup>424</sup> Ακούμε τη συγχορδία του πιάνου να

424 Πρόκειται για μια τεχνική που εισήγαγε ο Σένμπεργκ (Klangfarbenmelodie). Στη μελέτη του *Harmonielehre* αναφέρεται στη δυνατότητα μιας διαδοχής ηχοχρωμάτων που σχετίζονται μεταξύ τους ανάλογα με τον συσχετισμό μεταξύ των τονικών υψών

επαναλαμβάνεται από διαφορετικά όργανα όπου η θεματική έκθεση αντικαθίσταται από ένα παιχνίδι ηχοχρωμάτων. Το ορχηστρικό σκέλος της μουσικής (fl, ob, cl, b-cl, fg, cor, trpt, 2 trbn, tuba, hrd, p, santouri, perc, vc, cb) ηχογραφήθηκε στο στούντιο της Ελληνικής Ραδιοφωνίας στις 28 Μαΐου 1967.<sup>425</sup> Το ηλεκτρονικό με το φωνητικό και το ορχηστρικό συνιστούν μία αδιάσπαστη ενότητα (μεικτό έργο). Σύμφωνα με τον συνθέτη:

[...] Το ηλεκτρονικό υλικό απετέλεσε το ένα στοιχείο. Το άλλο ήταν ορχηστρικό υλικό. Αυτό το ηχογράφησα εδώ. Ο τρόπος που γράφτηκε η ορχήστρα είναι φυσικά πολύ ιδιαίτερος ώστε να μπορή να συνδυάζεται με το ηλεκτρονικό υλικό. Πρόβλημα φυσικά που υπάρχει έντονα και στην απόλυτη μουσική. Το είδος αυτό της μουσικής υπαγορεύει φυσικά και ένα ιδιαίτερο τρόπο μεταδόσεως. Ηχογόνες πηγές διεσπαρμένες σ' όλο το χώρο (ακόμη και πίσω από τους θεατές), κίνηση των ήχων από μεριά σε μεριά κ.ά. Ένα είδος ηχητικού λουτρού [...].<sup>426</sup>

Η αξιοποίηση της διάστασης του χώρου συνέβαλε εναργέστερα στο επιζητούμενο αποτέλεσμα μιας σύγχρονης μουσικής ερμηνείας.<sup>427</sup> Ο συνθέτης, βασισμένος στις κατευθύνσεις των σειραϊστών για τη χωρική παράμετρο, του Στοκχάουζεν (Ομάδες για τρεις ορχήστρες *Gruppen für drei Orchester*, 1957), του Πιερ Μπουλέζ (*Domaines*, 1968/1969), τις ιδέες του Χρήστου στον *Προμηθέα* το 1963 και του Ξενάκη, όπως τις υλοποίησε στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου το 1964, και σε άλλα έργα του (*Τερετρέκτωρ*, 1965), επιδίωξε την ανάδειξη της χωρικής παραμέτρου.

Ο συνδυασμός ηλεκτρονικού και συμφωνικού ήχου, σύμφωνα

---

σε μια μελωδία. Βλ. Julian Rushton, «Klangfarbenmelodie». *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε στις 29 Μαΐου 2022 από: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015094>.

<sup>425</sup> Μεταξύ των μουσικών που συμμετείχαν στην ηχογράφιση, αναγράφονται: στο τσέλο ο Σ. Ταχιάτης, στο όμποε η Βάσω Τσιριγώτη και στο κοντραμπάσο Α. Ροδουσάκης. Βλ. Θ. Αντωνίου, *Φιλοκλήτης*, Ms 65, ΨΑΕΘ.

<sup>426</sup> Φάνης Κλεάνθης, «Ηλεκτρονικοί ήχοι στον “Φιλοκλήτη”», εφ. *Τα Νέα*, 21 Ιουνίου 1967, ΨΑΕΘ.

<sup>427</sup> Στο ίδιο.

με τον Αντωνίου, δεν προσβλέπει απλώς σ' ένα ατμοσφαιρικό αποτέλεσμα αντιπαραβολής, αλλά στην πρόθεση να συνδεθεί με την εξέλιξη της τραγωδίας και τη μετάβαση από το πραγματικό στο συμβολικό επίπεδο της αφήγησης:

[...] Ως προς τη σχέση δράματος και μουσικής, ακολουθήθηκαν πολλοί τρόποι εκτός των καθιερωμένων. Όχι μόνο τοποθέτηση και προετοιμασία του θεατή ή δημιουργία ατμόσφαιρας στις ωρισμένες καταστάσεις, αλλά διάσπαση της ησυχίας στην κυριολεξία. Ένα ηχητικό υλικό δηλαδή που θέλει να δημιουργήσει μια καθαρά και μόνο ακουστική αλλαγή. Κίνηση των ήχων ανάλογα με την κίνηση της δραματικής πλοκής. Πέρασμα στο ηλεκτρονικό μεταλλαγμένο υλικό εν σχέσει με καταστάσεις που περνούν από το πραγματικό στο συμβολικό.<sup>428</sup>

Ο πρωτοπόρος συνθέτης, σε εκτενή συζήτηση με τον σκηνοθέτη και συνεργάτη του σε πολλές θεατρικές παραγωγές Γιώργο Μιχαηλίδη, εγείρει το αίτημα ένταξης της πρωτοποριακής μουσικής στη σύγχρονη Ελλάδα, της «ελληνικότητας», του εκσυγχρονισμού και της ανάγκης των συνθετών να εκφέρουν νέες απόψεις. Στη συζήτηση μεταξύ του συνθέτη και του σκηνοθέτη γίνεται σαφής παραλληλισμός μεταξύ σύγχρονης μουσικής και σύγχρονου θεάτρου. Η αμφισβήτηση του φολκλόρ ως τρόπου έκφρασης και της συμβολής του στις σύγχρονες μεθόδους σύνθεσης στην Ελλάδα βρισκόταν στο επίκεντρο των προθέσεων πολλών συνθετών εκείνης της περιόδου. Αποτελεί κοινή πεποίθηση ότι ο σύγχρονος δημιουργός ενδέχεται να εκφράσει την εποχή του χωρίς να ανακαλεί άμεσα το φολκλόρ· να επαναπροσδιορίσει τη σχέση του με την παράδοση, μέσα από έναν διαφορετικό, υποσυνείδητο, τρόπο αφομοίωσής της.<sup>429</sup>

<sup>428</sup> Στο ίδιο.

<sup>429</sup> Η σύνδεση της έννοιας του «αφηρημένου» φολκλόρ και του υποσυνειδήτου θα ήταν παράτολμο να οριστεί εδώ. Ήδη οι απόψεις του Φρόντ, ο μύθος του Οιδίποδα, οι ερμηνείες των μηχανισμών του ασυνειδήτου, η επέκταση της φροϋδικής θεωρίας από τον Έριχ Φρομ και η θεωρία των αρχετύπων του Γιουνγκ απέκτησαν βαρύνουσα σημασία για την ουσιαστική προσέγγιση της Λαογραφίας. Σύμφωνα με εκτεταμένες έρευνες της δεκαετίας του '60, διαπιστώνεται μια διεύρυνση της μελέτης της επιστήμης της Λαογραφίας που συνδέεται, εκτός από την Ανθρωπολογία και τη Λογοτεχνία,

Αντωνίου: [...] Αν αποδείξουμε πόσο Έλληνες είμαστε στην τέχνη μας, τότε βρίσκουμε τις επαφές μας με τη λαϊκή παράδοση. Οι τρόποι είναι πολλοί. Ο Ξενάκης στηρίζει τον ελληνισμό του στους αρχαίους φιλοσόφους· σου λέει, έχω απ' ευθείας επαφή με το Ελληνικό Πνεύμα, με τους Πυθαγόρειους. Πολλοί καλλιτέχνες συμμετέχουν στη μοντέρνα έκφραση του καιρού μας κι έχουν ακέραια την Ελληνικότητά τους. Ο Έλληνας θεατρικός συγγραφέας του Παραλόγου έχει Ελληνικότητα και δεν είναι ούτε ο Ιονέσκο ούτε ο Μπέκετ. Όταν λέμε μιμείται τον Ιονέσκο, αυτό σημαίνει ότι τα προβλήματα του Ιονέσκο ήταν και δικά του. Θυμάμαι τώρα το Προξενιό της Αντιγόνης του Ζιόγα.

Μιχαηλίδης: Αυτό το πράγμα δεν έχει σχέση με την παράδοση. Εμένα δεν μ' ενδιαφέρει καθόλου η παράδοση. Θέλω μόνο το θέατρό μου να εκφράζει ελληνικά προβλήματα. Αν συμφωνεί σ' αυτό ο Ιονέσκο, τόσο το καλύτερο. Σαν μουσικός εκφράζω τη σύγχρονη Ελλάδα κι όχι την παράδοση.

Αντωνίου: [...] Περάσαμε πολλά χρόνια από την εποχή του φολκλόρ και βρισκόμαστε στην αφαίρεσή του. Η έννοια του «αφηρημένου φολκλόρ» που είναι και ορολογία στη μουσική, είναι κι' αυτό μια εκμετάλλευση των στοιχείων της παράδοσης. Για μένα παράδοση δεν είναι μόνο αυτό που μπορεί να μου δώσει η συγκεκριμένη ηχητική εντύπωση, είναι οτιδήποτε. Κάθε άλλο βέβαια από το να κάνουμε λαϊκές μελωδίες...

Μιχαηλίδης: Όταν λέμε ότι οι Έλληνες μπορούμε κι' ανεβάζουμε καλύτερα την Αρχαία Τραγωδία απ' τους ξένους, δεν σημαίνει ότι ξέρουμε πώς ανέβαζαν την Τραγωδία οι Αρχαίοι, αλλά ότι λειτουργεί υποσυνείδητα σε μας το στοιχείο της παράδοσης. Άλλο όμως αυτό κι' άλλο να καλλιεργούμε και να συνεχίζουμε την παράδο-

---

και με την Ψυχανάλυση, το ασυνείδητο, το όνειρο καθώς και με άλλα γνωστικά πεδία.

Σύμφωνα με τον Herzog, για τον επαγγελματία λαογράφο, το τραγούδι και ο τύπος του μύθου συνιστούν αφαίρεση ή μια ιδανική φόρμα που εκδηλώνεται πολλές φορές σε συγκεκριμένες εκδοχές. Μετά από τη συλλογή περισσότερων εκδοχών ενός λαϊκού τραγουδιού, είναι πλέον εφικτό να διαπιστώσουμε ποια είναι η πιο συνήθης φόρμα ή φόρμες του τραγουδιού. George Herzog, «Stability of Form in Traditional and Cultivated Music», Alan Dundes (επιμ.) *The Study of Folklore*, New Jersey: Prentice Hall, 1965, σ. 169.

ση. Δεν θέλω να καλλιεργήσω καμμία παράδοση στο Θέατρο –δεν έχουμε εξάλλου καμμία– την αφήνω όμως να λειτουργεί υποσυνείδητα μέσα μου...

Αντωνίου: Δεν διαφωνούμε· αυτό το αφηρημένο για το οποίο μιλώ, είναι αυτή η υποσυνείδητη επαφή.<sup>430</sup>

Το 1973, ο συνθέτης αποφάνθηκε ότι απορρίπτει τις προγενέστερες θεωρητικές του κατευθύνσεις ως προς τον τρόπο μουσικής έκφρασης περί «αφηρημένης προγραμματικής μουσικής» και «αφηρημένου φολκλόρ». Μέσα από την προσωπική του ανάπτυξη, ο δημιουργός προσανατολίζεται στον «συνδυασμό ή τη σύνδεση μουσικών, μεταμουσικών και παραμουσικών ιδεών».<sup>431</sup> Η ρηξικέλευθη ανατροπή στη μουσική, λόγω των νέων τρόπων έκφρασης, όπως ηλεκτρονική μουσική, κολάζ, πολυμέσα, οπτικοακουστική επικοινωνία, συναυλίες του δρόμου κ.ά., έφεραν τον καλλιτέχνη σε πλήρη απομόνωση από την κοινωνία. Ο Αντωνίου δηλώνει απερίφραστα ότι συνθέτει μουσική για να επικοινωνήσει, να διαμαρτυρηθεί και να προκαλέσει:

Είτε ως δημιουργοί είτε ως μέλη ενός κοινού, πρέπει να αποφασίσουμε αυτό που πιστεύουμε ως κοινωνικά όντα. Για έναν καλλιτέχνη, ακόμη περισσότερο, είναι η απαραίτητη πηγή από την οποία πηδά σε μια πραγματική ανακάλυψη του εαυτού του. Δεν υπάρχει άλλος τρόπος. Αν δεν γνωρίζει την κοινωνία στην οποία ζει, αν δεν την πιστεύει και δεν συμερίζεται τα δεινά της, δεν θα μπορέσει να εκφραστεί αυθεντικά.<sup>432</sup>

Ο Μιχάλης Αδάμης (1929-2013), στο πλούσιο έργο του συνδυάζει στοιχεία της ευρωπαϊκής και της βυζαντινής μουσικής. Σύμφωνα με τη μουσικολόγο Αλέκα Συμεωνίδου, ο Αδάμης έχει δημιουργήσει ένα προσωπικό πρωτοποριακό ύφος στο οποίο συναρθρώνονται οι τεχνικές και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της βυζαντινής μουσικής παράδοσης, χωρίς αυτά να προσαρμόζονται στα τυποποιημένα

430 «Συζήτηση Β', *Χρονικό '71, Καλλιτεχνική πνευματική ζωή, ό.π.*, σσ. 313-314.

431 Theodore Antoniou, N. C. Germanacos, A. Vanderlinde and Th. Maskaleris, «Searching for the theme of an article about contemporary theatre music» *Boundary 2*, τόμ. 1, τεύχ. 2, Duke University Press, 1973, σ. 457.

432 Στο ίδιο.

δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα αρμονίας και θεματικής «ανάπτυξης».<sup>433</sup> Ο ίδιος ο συνθέτης διατυπώνει τη σχέση του με τη σύγχρονη μουσική<sup>434</sup> προσδιορίζοντας το προσωπικό του ιδίωμα ως σύγχρονο, μολονότι προστρέχει συχνά σε στοιχεία από τη βυζαντινή μουσική και στα μικροδιαστήματα του βυζαντινού ήχου. Ο Αδάμης στρέφεται τόσο προς την παράδοση της βυζαντινής μουσικής και τη διαρκή αναμόρφωση του υλικού της κατά τη διαχρονική πορεία εξέλιξης της (μονοφωνία, ψαλτική ερμηνεία, ισοκράτημα),<sup>435</sup> όσο και στη δημοτική παράδοση η οποία, όπως επιχειρηματολογεί, αποτελεί χώρο γενεσιουργών ιδεών.<sup>436</sup> Την ίδια περίοδο, των αρχών της δεκαετίας του '70, ο Αδάμης συνέθεσε πολλά μεικτά έργα για μαγνητοταινία και μουσικά όργανα: *Κράτημα* (για όμποε, τούμπα, ψάλτη και μαγνητοταινία, 1971), *Τετέλεσται I* (για ψάλτη, μεικτή χορωδία,

433 Αλέκα Συμεωνίδου, «Μιχάλης Αδάμης», *Δεξιά Ελλήνων Συνθετών*, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995, σ. 308.

434 «Με βαθιά συνείδηση της κληρονομιάς της η μουσική μου, πάντως, δεν είναι Βυζαντινή Μουσική εκσυγχρονισμένη. Είναι σύγχρονη μουσική, που προτείνει έναν τρόπο μεταμόρφωσης και υπέρβασης της Παράδοσης, με στόχο μια νέας διάστασης μουσική εμπειρία, όπου το Παλαιό και το Νέο, η Ανατολή και η Δύση συναντώνται δημιουργικά». Βλ. Μιχάλης Αδάμης, «Από τη Βυζαντινή Μουσική στη Σύγχρονη», περ. *Μουσικός Δόγος*, τεύχ. 1, 2000, Αθήνα: Νεφέλη, σ. 115.

435 «Εισήγαγα τον ψάλτη ως σολίστα σε έργα σύγχρονης μουσικής για την ιδιαιτερότητα της εκφοράς, το εύρος και το χρώμα της φωνής του. Σε μερικά έργα τραγουδάει με τον παραδοσιακό τρόπο, σε άλλα η τεχνική του προωθείται πέρα από την οικεία ψαλτική πρακτική. Η ιδέα του ισοκρατήματος, που συνοδεύει τη μελωδία υποστηρίζοντάς τη με το κράτημα του βασικού φθόγγου του τετράχορδου και μετακινείται παρακολουθώντας τις αλλαγές του ήχου, έχει μια θεμελιώδη λειτουργική λογική από την οποία απορρέει –σε μεγάλο βαθμό– ο τρόπος που δημιουργώ ένα αρμονικό βάθος στα χορωδιακά, αλλά και στα οργανικά έργα μου». Στο ίδιο.

436 «Για μένα τον ίδιο, η προσέγγιση της Παράδοσης υπήρξε ανέκαθεν ο κύριος άξονας, η κύρια γραμμή της όλης μουσικής μου ενασχόλησης. Αρχικά μοναχική και αποκλίνουσα από τα κυρίαρχα ρεύματα της εποχής, σήμερα συμπληρώνει ήδη μιαν ιστορία σαράντα χρόνων που στη διάρκειά τους η προσπάθειά μου επικεντρώθηκε στην ιδέα της δημιουργίας μιας σύγχρονης μουσικής εμπειρίας θεμελιωμένης στην Παράδοση που βιώνω ως ζωντανό κομμάτι της πολιτισμικής μου συνείδησης. Η θεμελίωση της μουσικής μου στη Βυζαντινή Παράδοση, ένα θησαυρό του πολιτισμού μας, έχει σφραγίσει και συνάμα έχει ελευθερώσει τη σκέψη μου σ' ένα δρόμο που –τολμώ να πω– ήταν ακόμη αταξίδευτος». Βλ. Μιχάλης Αδάμης, «Από τη Βυζαντινή Μουσική στη Σύγχρονη», ό.π., σ. 111.



καμπανάκια και μαγνητοταινία, 1971), Μεταλλικά γλυπτά ΙΙΙ (για μαγνητοταινία, 1972) κ.ά.

Στους Επτά επί Θήβας (30/6/1968) του Αισχύλου, σε μετάφραση Γιάννη Γρυπάρη, σκηνοθεσία, σκηνογραφία και ενδυμασίες Αλέξη Σολομού, η μουσική για μαγνητοταινία του Αδάμη «τόνισε τον οδυρμό των νεανίδων της Θήβας [...]»,<sup>437</sup> περιλαμβάνει επεξεργασμένους ήχους οι οποίοι κλιμακώνουν την εκφραστικότητα του Χορού, ενισχύουν τις μεταπτώσεις από τον πανικό και την αγωνία ως τον τελικό θρήνο. Η αξιοποίηση του Χορού με τον μονοφωνικό τροπικό χαρακτήρα σε συνήχηση με τα κρεμασμένα κρόταλα στις ζώνες των γυναικών<sup>438</sup> και την κρούση τυμπάνων, καθώς και η εκφορά άναρθρων κραυγών προκάλεσαν αντιφατικές αντιδράσεις.<sup>439</sup> Στη μουσική της παράστασης της Ιφιγένειας εν Αυλίδι (21/6/1970) του Ευριπίδη σε μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου, σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, ο Αδάμης ενσωμάτωσε στο ηχητικό τοπίο όργανα της παράδοσης, όπως τη βλάχικη φλογέρα, το σουραύλι, την τσαμπούνα αλλά και το όμποε· κατά τον συνθέτη, τη χρήση των παραδοσιακών οργάνων επιτάσσουν συγκεκριμένοι στίχοι της τραγωδίας. «[...] Την ιδέα για να χρησιμοποιήσω αυτά τα μουσικά όργανα, μου την έδωσαν ορισμένοι στίχοι του Ευριπίδη από το α' και γ' στάσιμο, όπου αναφέρονται τα σουραύλια, η φλογέρα και τα καλάμια.[...]»<sup>440</sup> Στην ίδια συζήτηση, ο συνθέτης εξηγεί την κρισιμότητα των παραδοσι-

437 Περσεύς Αθηναίος, «Επτά επί Θήβας. Εις το θέατρον Επιδάουρου», εφ. *Ελληνική Όρα Πειραιώς*, 9 Ιουλίου 1968, ΨΑΕΘ.

438 Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Οι “Επτά επί Θήβας” του Αισχύλου, στην Επίδαυρο», εφ. *Η Βραδυνή*, 2 Ιουλίου 1968, ΨΑΕΘ.

439 Χ.σ., «Από τα θέατρα: Επτά επί Θήβας», εφ. *Εστία*, 1 Ιουλίου 1968, ΨΑΕΘ.

440 Ο συνθέτης παραπέμπει σε τρία αποσπάσματα από την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη:

1. «βάρβαρα συρίζων, Φρυγίων αὐλῶν Ὀλύμπου καλάμοις μιμήματα πνείων.» στ. 576-78 («και φύσας στα καλάμια σου σκοπούς όμοιους μ' αυτούς που του Ολύμπου έλεαν μια φορά τα φρυγικά σουραύλια.» : μτφρ. Θρ. Σταύρου).

2. «ΧΟΡ. τίς ἄρ' Ὑμέναιος διὰ λωτοῦ Δίβυος [στρ.] μετά τε φιλοχόρου κιθάρας συρίγγων θ' ὑπὸ καλαμοεσσᾶν ἔστασεν ἰαχάν, ὄτ' ἀνά Πήλιον αἰ καλάμπλόκαμοι» στ. 1036-40, («ΧΟΡ. Με φίλόχορη κιθάρα, με σουραύλι λιβυκό, με καλαμόφτιαχτης φλογέρας τους ρυθμούς, σαν τι αχολόι ο Ὑμέναιος τάχα να' στησε.»: μτφρ. Θρ. Σταύρου).

3. «οὐ σύριγγι τραφεῖσαν, οὐδ' ἔν ροιβδήσεσι βουκόλων,» στ. 1085-86. («κι όμως μέσα στους αχούς σουραυλιών, σε σφυριξιές γελαδάρηδων», μτφρ. Θρ. Σταύρου).

ακών ηχοχρωμάτων για τη μουσική επένδυση που προετοίμασε. «Η συλλογή τέτοιων οργάνων, της Δέσποινας Μαζαράκη,<sup>441</sup> μια συλλογή από φλογέρες, σουραύλια και τσαμπούνες, που προέρχονται από διάφορα μέρη της Ελλάδος, με βοήθησε να πραγματοποιήσω την ιδέα μου αυτή. Εάν σ' αυτά τα μουσικά όργανα προσθέσουμε το όμποε, που [το] ηχόχρωμα πλησιάζει περισσότερο από κάθε άλλο σύγχρονο όργανο τον αρχαίο αυλό, επίσης διάφορα κρουστά, κυρίως ξύλινα, μερικά από τα οποία κατασκεύασα μόνος μου και ακόμη ένα ηλεκτρονικό μουσικό εργαστήριο με δυνατότητα διαμορφώσεως και μετασχηματισμού των ήχων, έχουμε την πλήρη εικόνα των μουσικών οργάνων και μέσων που χρησιμοποίησα για τη μουσική επένδυση της “Ιφιγένειας”».<sup>442</sup>

Ο συνθέτης χειρίζεται τη μουσική επένδυση με λιτότητα: διαχωρίζει τα φωνητικά από τα οργανικά μέρη, τα οποία ονομάζει «ηχητικούς πυρήνες». Τα δύο αυτά μέρη, παρότι συνδυάζονται ως συνεκτικό και αναπόσπαστο σύνολο, παράλληλα διατηρούν την ανεξαρτησία τους. Μέσα από την επαναφορά τους, αλλά και την ανάπτυξη των ηχοχρωμάτων και τη διαφοροποίησή τους, επιτυγχάνεται η ενότητα του μουσικού έργου.

Η τραγωδία αυτή του Ευριπίδη, τόσο μεστή από μηνύματα, αποζητούσε μία γραμμή λιτότητας, όσον αφορά την μουσική. Έτσι, ηχητικοί πυρήνες ανακυκλώνονται κατά την πορεία του έργου, διαγράφοντας, όμως, μία νοητή γραμμή συνεχείας. Η ανάπτυξί τους και τα ηχοχρώματα, στην κάθε συγκεκριμένη περίπτωση, διαφοροποιούνται σε μεγάλο βαθμό. Στα μέλη δεν χρησιμοποίησα οργανική συνοδεία και τούτο γιατί πιστεύω στην εκφραστική αμεσότητα και δύναμη της ανθρώπινης φωνής. Τέλος, θα ήθελα να τονίσω ότι η μουσική δομή της *«Ιφιγένειας εν Αυλίδι»*, στηρίζεται σε δύο ευθείες. Η μία καθαρώς οργανική και η άλλη καθαρά φωνητική, οι οποί-

441 Ο συνθέτης μνημονεύει την ερευνητική μελέτη της Μαζαράκη γύρω από τα παραδοσιακά μουσικά όργανα, γνωστή όχι μόνο από τις συλλογές των μουσικών οργάνων αλλά και από τις θεωρητικές της μελέτες: Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα (1959, επανέκδ. 1984), «Ο αυλός της συλλογής Καραπάνου και η σύγχρονη μουσική πράξη», *Δελτίον της Ελληνικής Διοργανωτικής Εταιρείας*, Αθήνα τόμ. ΚΗ', 1972) κ.ά.

442 Χ.σ. «Μ. Αδάμης. Κι ο Ευριπίδης μιλάει για φλογέρα», εφ. *Τα Νέα*, 21 Ιουνίου 1970, ΨΑΕΘ.

ες βαίνουν παράλληλα διατηρώντας την ανεξαρτησία τους. Χάρης, όμως στους κοινούς ηχητικούς πυρήνες που ανέφερα κατορθώνουν να αποτελέσουν ένα αδιάσπαστο σύνολο.<sup>443</sup>

Πρόκειται, ενδεχομένως, για μία εξαιρετική σπουδή του ηχοχρώματος των λαϊκών μουσικών οργάνων, με πρωτοποριακούς και πλήρως ενταγμένους στο πνεύμα της τραγωδίας ήχους, χωρίς να εκπίπτει σε εκλεπτυσμένη «φολκλωρική απόχρωση».

---

443 Χ.σ., «Βλάχικες φλογέρες και σουραύλια στη Ιφιγένεια εν Αυλίδι», εφ. *Η Βραδυνή*, 19 Ιουνίου 1970, ΨΑΕΘ.