

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	11
Συντομογραφίες	19

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο

ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ
ΚΑΙ ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1932-1940)

1.1.	Η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου	21
1.2.	Προτάσεις μελοποίησης της αρχαίας τραγωδίας και η Εθνική Μουσική Σχολή	22
1.3.	Η ευρωπαϊκή μουσική μέχρι τις αρχές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου	33
1.4.	Οι πρώτες παραστάσεις. Από την Εθνική Μουσική Σχολή στους σύγχρονους νεωτερισμούς	34
1.5.	Η συνεργασία Δημήτρη Μητρόπουλου – Δημήτρη Ροντήρη	47
1.6.	Η μουσική επιμέλεια στις παραστάσεις ευρωπαϊκού θεάτρου	62
1.7.	Οι παραμονές του Ελληνοϊταλικού Πολέμου	66

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο

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	73
2.2.	Μουσική διεύθυνση, μουσική επιμέλεια και μουσική διδασκαλία	80
2.3.	Η συνεργασία Δημήτρη Ροντήρη – Μενέλαου Παλλάντιου και η τριλογία της <i>Ορέστειας</i>	83
2.4.	Το ευρωπαϊκό ρεπερτόριο και η πολιτική του κρατικού οργανισμού κατά την περίοδο 1940-1950	91

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο

Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1950 ΚΑΙ ΟΙ ΝΕΕΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ
ΣΤΗ ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

3.1.	Μουσικό και θεατρικό ιστορικό της δεκαετίας του 1950	99
3.2.	Η μουσική στις παραστάσεις αρχαίου δράματος κατά την πενταετία 1950-1955	102

3.3.	Η περίοδος 1956-1960 και οι κατευθύνσεις της «ελληνικότητας» στις μουσικές επενδύσεις (Μάνος Χατζιδάκις – Μίκης Θεοδωράκης)	108
3.4.	Η μουσική πρωτοπορία και οι παραστάσεις αρχαίου δράματος	122
3.5.	Κατίνα Παξινού. Θέατρο και μουσική	128
3.6.	Οι παραστάσεις νεοελληνικού και ευρωπαϊκού θεάτρου κατά τη δεκαετία του 1950	131
3.7.	Η ορχήστρα στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου (1955-1960)	137

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΑΚΜΗΣ (1960-1967)

4.1.	Η τεχνολογία, η μουσική πρωτοπορία και οι Έλληνες συνθέτες	142
4.2.	Το νέο ολικό θέατρο και η μουσική πρωτοπορία	148
4.3.	Η εποχή της μαγνητοταινίας στο Εθνικό Θέατρο	151
4.4.	Οι μουσικές κατευθύνσεις στο Εθνικό Θέατρο	155
4.5.	Η μουσική για τις παραστάσεις του νεοελληνικού και του ευρωπαϊκού θεάτρου	174

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5ο

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ (1967-1974)

5.1.	Θεατρικές και μουσικές κατευθύνσεις	183
5.2.	Η Επταετία και το Εθνικό Θέατρο	188
5.3.	Οι Έλληνες συνθέτες και η μουσική για την αρχαία τραγωδία	192
5.4.	Μουσική και αρχαία ελληνική κωμωδία στο Εθνικό Θέατρο	211
5.5.	Ευρωπαϊκό και νεοελληνικό θέατρο κατά την Επταετία	217

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6ο

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗΣ (ΑΠΟ ΤΟ 1974 ΚΑΙ ΜΕΤΑ)

6.1.	Θεατρικές και μουσικές ανατροπές στην Ευρώπη και την Ελλάδα	221
6.2.	Η μουσική κατά την περίοδο Μινωτή στο Εθνικό Θέατρο. Από τις μουσικές προτάσεις του παρελθόντος στις νεότερες προκλήσεις	228
6.3.	Είδη μουσικής για τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στο Εθνικό Θέατρο κατά την πρώτη περίοδο της Μεταπολίτευσης	231
6.4.	Η μουσική στην αρχαία ελληνική κωμωδία	243
6.5.	Η μουσική για το ευρωπαϊκό θέατρο	245
6.6.	Η μουσική πράξη στο νεοελληνικό ρεπερτόριο	248

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7ο

ΠΟΛΥΠΛΟΚΟΤΗΤΑ VS ΑΠΛΟΤΗΤΑ: ΝΕΕΣ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ (1981-2005)

7.1.	Οι νέες μουσικές και θεατρικές συνθήκες	260
7.2.	Το Εθνικό Θέατρο στο κατώφλι του 21ου αιώνα και η παγκόσμια απήχηση του αρχαίου δράματος	260
7.3.	Έλληνες συνθέτες στο Εθνικό Θέατρο	272
7.4.	Οι παραστάσεις αρχαίου δράματος ως γόνιμο υλικό σε νεότερες μουσικοδραματικές φόρμες	308
7.5.	Η θεσμοθέτηση της σκηνικής μουσικής ως ρεπερτόριο των συναυλιών	312
	 ΕΠΙΛΟΓΟΣ	 317
	ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ	325
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	341

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η μελέτη θεμάτων που αφορούν τη μουσική στην Ελλάδα έχει αναμφισβήτητα διευρυνθεί τις τελευταίες δεκαετίες. Άφθονα είναι τα δημοσιεύματα, τα άρθρα και τα αφιερώματα για το έργο συγκεκριμένων συνθετών αλλά και για τη μουσική στο αρχαίο δράμα. Στην παρούσα μελέτη επιχειρείται ένας αναστοχασμός για τον μουσικό παράγοντα έτσι όπως διαμορφώθηκε στο Εθνικό Θέατρο, έναν κρατικό οργανισμό που εν πολλοίς καθόρισε τα θεατρικά δρώμενα της νεότερης Ελλάδας κατά τον 20ό και τις αρχές του 21ου αιώνα. Ιδιαίτερα, η σύγχρονη αναβίωση και πρόσληψη του αττικού δράματος αποτέλεσε μία από τις βασικές ενασχολήσεις του κρατικού οργανισμού.

Στην Ευρώπη, το ενδιαφέρον για την αναβίωση του αρχαίου δράματος ιστορείται από το 1585 (*Οιδίπους Τύραννος*, Teatro Olimpico), ενώ είναι γνωστή η ουσιαστική συνεισφορά της αρχαιοελληνικής τραγωδίας για τη δημιουργία της όπερας. Από τα μέσα του 19ου αιώνα αναδεικνύονται καινοτόμοι προβληματισμοί σχετικά με τη σκηνική απόδοση του αρχαίου δράματος. Τον 19ο αιώνα στην αυλή του Γεωργίου Β', δούκα της Σαξονίας-Μάινινγκεν, οι παραστάσεις της *Αντιγόνης* και του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* που διοργανώθηκαν σε μουσική Φέλιξ Μέντελσον (Felix Mendelssohn), στο πλαίσιο μιας ρομαντικής προσέγγισης, έδωσαν μια νέα προοπτική στην αναβίωση του αρχαίου δράματος. Ιδιαίτερα, η παράσταση του *Οιδίποδα* (1858) σε μετάφραση του Ζυλ Λακρουά (Jules Lacroix), που παρέμεινε στη σκηνή τουλάχιστον για πενήντα χρόνια και απέκτησε διεθνή αναγνώριση με πρωταγωνιστή τον Ζαν Μουνέ Σουλλύ (Jean Mounet-Sully, 1841-1916) στον ομώνυμο ρόλο, προκάλεσε την αναθεώρηση της ανάγνωσης του Σοφοκλή και επέφερε ριζοσπαστικές ανατροπές και την ανάδειξη της ψυχχαναλυτικής θεωρίας. Η θεωρητικοποίηση της έννοιας του Οιδίποδα από τον Ζίγκμουντ Φρόυντ (Sigmund Freud) και η επικαιροποίηση του τραγικού ήρωα ώστε να συνδέεται με τον σύγχρονο άνθρωπο προκάλεσαν νέες προσλήψεις της αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας με τη φιλοξενία τους σε δημοφιλείς αίθουσες της Δυτικής Ευρώπης (Comédie Française, Burgtheater κ.ά.). Παράλληλα, το αρχαίο δράμα κατέστη βασικό αντικείμενο ενασχόλησης των ακαδημαϊκών κοινοτήτων (*Αγαμέμνων*, Οξφόρδη 1880· *Οιδίπους*

Τύραννος, Χάρβαρντ 1881· *Αίας*, Κέμπριτζ 1882), είτε σε σύγχρονη απόδοση είτε στα αρχαία ελληνικά, ενώ παράλληλα αυξανόταν η συμμετοχή του κοινού.

Παρά τη συνεχή σπουδή της αρχαίας τραγωδίας, είτε από φιλολογικής πλευράς, είτε αρχαιολογικής, είτε ιστορικής, το ενδιαφέρον για την πρόσληψη του αρχαίου δράματος ως προς τον τρόπο και τον τόπο ερμηνείας κατά τον 20ό αιώνα επεκτάθηκε σε πολλές χώρες και το αρχαίο δράμα εντάχθηκε στο ρεπερτόριο πολλών θιάσων, καθώς και σε ετήσια αφιερώματα. Λόγω των νέων προσεγγίσεων –*Βασιλιάς Οιδίπους* του Ίγκορ Στραβίνσκι, 1927· *Αντιγόνη* του Άρθουρ Χόνεγκερ (Arthur Honegger), 1927· *Ορέστεια* του Πιερ Μπουλέζ (Pierre Boulez), 1955 κ.ά.–, είδαν το φως και μελέτες με αντικείμενο τη σύγχρονη πρόσληψη του αρχαίου δράματος. Ένα φλέγον ζήτημα που έθιξαν οι μελέτες αυτές είναι ο ρόλος της προσαρμογής της νεότερης μουσικής γλώσσας στα δεδομένα των παραστάσεων.

Στις αρχές του 20ού αιώνα στον ελλαδικό χώρο, οι προσλήψεις του αττικού δράματος οδήγησαν σ' έναν γόνιμο προβληματισμό που καρποφόρησε μέσα από τη συνεργασία του Γεώργιου Μιστριώτη με τον συνθέτη Ιωάννη Σακελλαρίδη και του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου με τον Γεώργιο Παχτίκο. Το 1927 σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη δόθηκε στο Καλλιμάρμαρο η παράσταση της *Εκάβης* με πρωταγωνίστρια τη Μαρίκα Κοτοπούλη, σε μουσική ενός από τους πρωτεργάτες της Εθνικής Μουσικής Σχολής, του Αιμίλιου Ριάδη (1880-1935), και σε διεύθυνση ορχήστρας του Μανώλη Καλομοίρη. Την ίδια χρονιά εκδηλώθηκαν νέες πρωτοβουλίες για μια σύγχρονη αναβίωση του αρχαίου δράματος ως τελετουργικού δρώμενου με θρησκευτικό περιεχόμενο, όπως η διοργάνωση των Δελφικών Εορτών από τον Άγγελο Σικελιανό και τη σύζυγό του Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, σε μουσική του Κωνσταντίνου Ψάχου. Ορισμένοι σκηνοθέτες, όπως ο Λίνος Καρζής (1894-1978) με τον Θυμελικό Θιάσο (έτος ίδρυσης 1931), στις παραγωγές τους προέταξαν την αναβίωση της αρχαίας μουσικής με μονόφωνη υπόκρουση και συνοδεία αυλών. Οι νέοι πειραματισμοί ανακίνησαν και γόνιμους προβληματισμούς σχετικά με το αρχαίο δράμα και την πρόσληψή του στη σύγχρονη κοινωνία, υπό το πρίσμα πρόσφατων επιστημονικών και αισθητικών θεωρήσεων (ψυχανάλυση, πολιτική, σύγχρονες τάσεις στη θεατρική και μουσική γλώσσα κ.ά.). Για μερικούς μελετητές, όπως ο Διονύσιος Γιατράς, η μουσική για την αρχαία τραγωδία επιβάλλεται να δημιουργηθεί στη θέση της χαμένης μουσικής στα σημεία του έργου όπου υπήρχε μουσική και να πληροί μια βασική προϋπόθεση: «θα επιτρέπει την εξισορρόπηση λόγου και μουσικής σε μια άρρηκτη

και ομοιογενή ενότητα».¹ Η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου το 1930 και η πραγματοποίηση παραστάσεων αττικού δράματος σε ανοιχτούς χώρους, αρχικά στο Ωδείο του Ηρώδου του Αττικού και αργότερα –από το 1954 και μετά– στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, συντέλεσαν ώστε όχι μόνο να αναδειχθούν νέες κατευθύνσεις αναφορικά με τον ρόλο της αρχαίας τραγωδίας στη σύγχρονη σκηνή, αλλά και να επιχειρηθεί η αναβάθμιση του ρόλου της μουσικής και να εγκαθιδρυθεί ένας εποικοδομητικός διάλογος ανάμεσα στους νέους προσανατολισμούς της μουσικής γλώσσας και στην εμπλοκή τους στον μεταφρασμένο λόγο της αρχαίας τραγωδίας.

Οι συνθέτες που κλήθηκαν να καταθέσουν μουσική για το αρχαίο δράμα επιβεβαιώνουν την ιδιαίτερη φύση της μουσικής που απαιτεί το συγκεκριμένο είδος, τις δυσχέρειες που αντιμετώπισαν ως προς το επίμαχο ζήτημα ζεύξης της μουσικής με το κείμενο, καθώς και την απαραίτητη προϋπόθεση συνεργασίας μεταξύ συνθέτη, σκηνοθέτη, σκηνογράφου, ηθοποιών και των υπόλοιπων συντελεστών. Ωστόσο, υφίσταται μια ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στη μουσική που προορίζεται για ερμηνεία ως αυτούσιο έργο σε αίθουσα συναυλιών και στη μουσική που –εντασσόμενη σε ένα μεταφρασμένο ή όχι αρχαίο κείμενο– θα απασχολήσει όχι μόνο τους μουσικούς και τον διευθυντή ορχήστρας αλλά και τον μεταφραστή, τον σκηνοθέτη, τους ηθοποιούς, τον Χορό και τον υπεύθυνο μουσικής διδασκαλίας μιας παράστασης. Ο συνθέτης οφείλει να λάβει υπόψη του τη διάδοση του ήχου στον χώρο, τη ρυθμική απόδοση του κειμένου, ιδιαίτερα των χορικών, την προτεραιότητα της παράστασης και την εποπτεία των φωνητικών στοιχείων του κειμένου, τα οποία φέρουν τη δική τους σημασία. Επιπροσθέτως, τα ζητήματα που καλούνται να επιλύσουν οι συντελεστές της παράστασης είναι η γόνιμη σύμπραξη με τις αισθητικές απαιτήσεις της μουσικής γλώσσας του συνθέτη και η ανάγκη συγχρονισμού με την ορχήστρα και τα οργανικά μέρη της παράστασης.

Στη μελέτη αυτή επιχειρήθηκε η ανάδειξη του μουσικού παράγοντα στο Εθνικό Θέατρο κατά την ιστορική του πορεία από τα εγκαίνιά του το 1932 ως το 2005. Μέσα από την ιστορική αυτή αναδίφηση αναδεικνύονται η ιδιαιτερότητα της μουσικής παραμέτρου και η καθοριστική σημασία της στις παραστάσεις, ιδιαίτερα του αττικού δράματος. Για τη μελέτη του μουσικού παράγοντα λαμβάνονται υπόψη οι συνεντεύξεις και μαρτυρίες συνθετών, σκηνοθετών, ηθοποιών και άλλων συντελεστών

1 Διονύσιος Γιατράς, *Το Αττικό πλήρες Δράμα ως μορφή τέχνης*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1961, σ. 123 και 243.

των παραστάσεων, καθώς και κριτικές που δημοσιεύθηκαν στον Τύπο και αποσαφήνισαν πολλές άγνωστες πτυχές της μουσικής προετοιμασίας και ερμηνείας. Στην ιστορική αυτή ανασκόπηση συνεκτιμήθηκαν θεωρητικές απόψεις που κατατέθηκαν σε έναν δημόσιο διάλογο σχετικά με την παρέμβαση και τη λειτουργικότητα της μουσικής στις σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου δράματος.

Παράλληλα με την ανάδειξη του αρχαίου δράματος στο Εθνικό Θέατρο, επί σειρά δεκαετιών, εκτυλίχθηκε και το ενδιαφέρον προς άλλα θεατρικά είδη. Από την έναρξη της λειτουργίας του καλλιτεχνικού οργανισμού, λόγω της θεατρικής ανανέωσης που επιχειρήθηκε, η διοίκηση φιλοδοξούσε να προωθήσει νέες προσεγγίσεις σε παραστάσεις του νεοελληνικού και ευρωπαϊκού κυρίως θεάτρου. Κατά συνέπεια, αναπόφευκτα επιβάλλονται ο σχολιασμός και η χαρτογράφηση της μουσικής των διαφορετικών ειδών, με έμφαση σε εκείνα τα θεατρικά είδη όπου ο μουσικός παράγοντας αναλάμβανε βαρύνοντα ρόλο – ακόμη και πρωτεύοντα. Είναι γνωστό ότι, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, η σκηνική μουσική στον χώρο της πρωτεύουσας σφράγισε τις θεατρικές παραστάσεις, υπηρέτησε ετερόκλητα είδη και φόρμες με τα οποία άμεσα συνδεόταν (όπερα, κωμειδύλλιο, επιθεώρηση, μιούζικαλ, οπερέτα κ.ά.). Όπως τεκμηριώνεται παρακάτω, από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου και παρά τη μειωμένη οικονομική χρηματοδότηση στην οποία συμμορφωνόταν η διοίκησή του, σε πολλές παραστάσεις προκρίθηκε ο μουσικός παράγοντας. Αν και στο κρατικό θέατρο επιχειρήθηκε να συνδεθεί η μουσική με το αρχαίο δράμα, παράλληλα όμως εντάχθηκε σε πολλά ετερόκλητα είδη, άλλοτε ως πρωτότυπη και άλλοτε ως μουσική επιμέλεια.

Μετά τα μέσα του 1950, τόσο στο είδος της πρόσληψης του αρχαίου δράματος όσο και σε άλλα θεατρικά είδη θα εφαρμοστούν νεότερες εκδοχές σύνθεσης, συγγενείς με τις εξελίξεις της νεότερης μουσικής και της τεχνολογίας στην Ευρώπη. Μέσα από την ανανέωση που επιχειρήθηκε, ακόμη και στη μουσική, αναδείχθηκαν νέοι προβληματισμοί και κατευθύνσεις αναφορικά με τη μορφολογική και δομική παρέμβασή της, τη μουσικότητα του κειμένου και γενικότερα την αφομοίωση καινοτόμων μεθόδων στις θεατρικές παραστάσεις.

Στο τέλος της πρώτης δεκαετίας του 21ου αιώνα, από τις πολυάριθμες παραγωγές που πραγματοποιήθηκαν στο Εθνικό Θέατρο συγκεντρώθηκε ένα πολυποίκιλο υλικό αποτελούμενο από θεατρικά κείμενα (υποβολεία), δημοσιεύματα, προγράμματα, παρτιτούρες, φωτογραφίες, οπτικοακουστικό υλικό κ.ά., τα οποία συγκρότησαν το ιστορικό του αρχείου. Ένα αξιόλογο ποσοστό από το πολύτιμο υλικό που διασώθηκε

ψηφιοποιήθηκε και είναι προσβάσιμο σε όλους τους ενδιαφερόμενους· μάλιστα, συγκροτεί πλέον μεγάλο μέρος της παρακαταθήκης της ιστορίας όχι μόνο του Εθνικού Θεάτρου αλλά και του θεάτρου της νεότερης Ελλάδας. Παράλληλα, με το υλικό των παραστάσεων επαναξιολογήθηκαν και άλλες δευτερογενείς πηγές άρρηκτα συνδεδεμένες με τις υπηρεσιακές υποχρεώσεις για την προετοιμασία και τη διεξαγωγή των παραστάσεων, όπως Οδηγοί σκηνής, φωτισμού, ήχου, θεωρητικά κείμενα των συντελεστών και των πρωταγωνιστών των παραστάσεων, τεκμήρια σχετικά με τη διοικητική λειτουργία, νομοθετικές ρυθμίσεις και διοικητικές αποφάσεις, που ανασυνθέτουν την ιστορική πορεία του θεατρικού οργανισμού· το συνολικό αυτό υλικό συναρτάται άμεσα με τη διοικητική πορεία του όσο και με τις αισθητικές τάσεις που προωθήθηκαν τις αντίστοιχες δεκαετίες. Η αξιοποίηση αυτών των τεκμηρίων, ιδιαίτερα των μουσικών χειρογράφων, συνέβαλε στην ανασύσταση της δραστηριότητας του παρελθόντος, σε συνδυασμό με θεωρητικές μελέτες συναφείς με τη σύγχρονη ιστορία του θεάτρου και της μουσικής. Παρά τις δυσχέρειες που αντιμετωπίζει η ανάδειξη του μουσικού παράγοντα εξαιτίας των αποσπασματικών πληροφοριών της σκηνικής μουσικής, στην παρούσα μελέτη επιχειρήθηκε να αποτυπωθεί η λειτουργικότητά του σε σύνδεση με τα ιστορικά δεδομένα της κάθε περιόδου.

Για την υλοποίηση αυτής της μελέτης αξιοποιήθηκε υλικό από τις κατηγορίες που προαναφέρθηκαν, ιδιαίτερα εκείνο που σχετίζεται άμεσα ή έμμεσα με τη μουσική των παραστάσεων. Παρά το γεγονός ότι ο μουσικός παράγοντας σε έναν θεατρικό οργανισμό φαίνεται ότι έχει περιορισμένη επιρροή, εντούτοις, στον βαθμό που μια μουσική παραγγέλθηκε για το θέατρο, εγείρονται μια σειρά από ζητήματα: οι δεσμεύσεις που επιβλήθηκαν στον συνθέτη, οι προθέσεις του σκηνοθέτη, οι διοικητικές παρεμβάσεις ακόμη και η κρατική χρηματοδότηση. Ο συνθέτης Γιώργος Κουρουπός δίνει μια ευθύβολη απάντηση στο επίμαχο ζήτημα της ιδιαιτερότητας της μουσικής σύνθεσης για το θέατρο: «Το σωστό στη μουσική του θεάτρου είναι να ακολουθήσεις πάρα πολύ καλά τη διδασκαλία του σκηνοθέτη κυρίως. Ο σκηνοθέτης μπορεί να πάρει ένα κείμενο και να το κάνει όπως θέλει ο ίδιος, δεν είναι εσύ να μείνεις μόνο στο κείμενο πρέπει να δεις τι προσπαθεί να κάνει ο σκηνοθέτης. Μια παράσταση συγκεκριμένα υπηρετείς, δεν υπηρετείς το κείμενο από μόνο του. Υπ' αυτή την έννοια δεν είναι θέμα δικών σου αμιγώς ιδεών, είναι θέμα τι ακριβώς αναζητά αυτός ο σκηνοθέτης. Από αυτή την άποψη πρέπει πραγματικά να είσαι σε θέση να προσαρμοστείς σε νέες ιδέες και μετά να μην κάνεις κάτι που είναι ψεύτικο σε σχέση μ'

εσένα, αλλά να είναι πάλι κάτι δικό σου».² Μια αναδρομή στις μουσικές επενδύσεις επιβεβαιώνει ότι στο Εθνικό Θέατρο κλήθηκαν πολλοί καταξιωμένοι Έλληνες μουσουργοί, που κατέθεσαν πλήθος προτάσεων –μερικές από αυτές πρωτότυπες–, ενώ η μουσική ερμηνεία ανατέθηκε σε καταξιωμένους διευθυντές ορχήστρας και μουσικούς ερμηνευτές· οι ετερόκλητες αυτές μουσικές προσεγγίσεις αναμφισβήτητα ενέχουν διαφορετικό ειδικό βάρος και αποτέλεσμα. Η ερμηνεία αυτών των μουσικών υποκρούσεων προκάλεσε πολλές και ενίοτε αλληλοαναιρούμενες εντυπώσεις.

Η αναψηλάφηση των μουσικών χειρογράφων απέδειξε ότι στον κρατικό θεατρικό οργανισμό το ζήτημα της μουσικής και της συνεργασίας συνθετών που προέρχονταν από ένα ευρύτερο μουσικό φάσμα αποτέλεσε αντικείμενο θεωρητικής και πρακτικής σπουδής. Τα μουσικά αποτελέσματα αυτών των συνεργασιών είναι δυνατόν να αξιολογηθούν, άλλα ως συμβατικά –ακόμη και αναχρονιστικά– και άλλα ως πρωτοποριακά. Η μέριμνα που επέδειξε η κρατική σκηνή για τη μουσική κάλυψη και την αναζήτηση μιας ποιοτικής μουσικής ενδέχεται να εκληφθεί θετικά, με το σκεπτικό ότι ούτε δεσμεύτηκε άμεσα από οικονομικές αγκυλώσεις ούτε απέβη έρμαιο των απαιτήσεων ενός ευμετάβλητου εμπορικού κοινού. Ωστόσο, στους αρνητικούς παράγοντες πρέπει κανείς να συνυπολογίσει τις δεσμεύσεις των συνθετών απέναντι στις απαιτήσεις –βλέπε περιορισμούς– των σκηνοθετών και των θεατρικών έργων, τις μουσικές δυνατότητες, ενίοτε ερασιτεχνικές, των ερμηνευτών-ηθοποιών, τους οικονομικούς περιορισμούς των θεατρικών παραγωγών, ακόμη και τις προτεραιότητες της επίσημης κρατικής πολιτικής ώστε να συμβαδίζει με τις επιταγές της κρατικής εξουσίας και της άρχουσας ιδεολογίας. Πολλές είναι οι μελέτες που έχουν αναδείξει τη σύνδεση των θεατρικών παραγωγών, ειδικά του κρατικού οργανισμού, με ένα ολόκληρο παρασκήνιο παραιτήσεων, διορισμών, προτιμήσεων και αντεγκλήσεων, ανεξάρτητα από τις επιτυχίες ή μη των παραστάσεων. Παρά τις ιστορικές και πολιτικές εξαρτήσεις, τα ζητήματα αυτά δεν μπορούν να μας απασχολήσουν ενδελεχώς σε αυτή τη μελέτη. Ωστόσο, είναι εμφανές ότι όσο πιο συγκεντρωτικό και λιγότερο δημοκρατικό απέβαινε το πολιτικό σύστημα, τόσο πιο ανεξέλεγκτη και πρόδηλα ακατανόητη γινόταν η προτίμηση ή η απόρριψη κάποιων επιλογών στον κρατικό οργανισμό. Κατά συνέπεια, μια μεροληπτική εύνοια ή δυσμένεια που η

2 Γιώργος Κουρουπός, «Μουσικές Μορφές: Γιώργος Κουρουπός, Συνθέτης» (συνέντευξη στον Κωνσταντίνο Δ. Κακαβελάκη), *Βοιλή – Τηλεόραση*, 15.5.2016 (<https://www.youtube.com/watch?v=zzOLDTzlQbc>).

διεύθυνση του θεάτρου επιδείκνυε προς ορισμένους καλλιτέχνες έναντι άλλων είναι αδύνατον να δικαιολογηθεί μέσω εικασιών βασισμένων αποκλειστικά σε αισθητικά ή ερμηνευτικά κριτήρια. Ως εκ τούτου, για να έχει κάποιος μια αντικειμενικότερη κρίση για τις επιλογές, θα πρέπει να προσμετρά και το ευρύτερο δίκτυο διοικητικών φορέων, πολιτικών παραγόντων, ακόμη και των πολιτικών «φρονημάτων», καθώς και ένα «αισθητικό κατεστημένο» δέσμιο των ιστορικών συγκυριών. Ενδεικτική είναι η τολμηρότητα μερικών συνεργασιών που παρέκαμψαν τα μέχρι τότε δεδομένα, όπως εκείνες του Δημήτρη Μητρόπουλου, του Μάνου Χατζιδιάκι, του Γιάννη Χρήστου, του Ιάnnη Ξενάκη και άλλων, και διέυρυναν τους ορίζοντες των μουσικών προσεγγίσεων. Μερικοί συνθέτες αντιμετώπισαν τον αποκλεισμό, όπως ο Μίκης Θεοδωράκης, ενώ άλλοι περιθωριοποιήθηκαν, ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας.

Η μελέτη χωρίζεται σε επτά κεφάλαια. Το δίλημμα μιας χρονολογικής ή θεματικής παράθεσης των μουσικών επενδύσεων είναι από μόνο του ανεπαρκές: η χρονολογική παρουσίαση πιθανόν να προσέδιδε επιφανειακή τάξη στην ακολουθία των μουσικών επενδύσεων, κάτι που ενδεχομένως θα κατέληγε σε ένα σύνολο διακριτών περιπτώσεων ασύνδετων μεταξύ τους. Από την άλλη πλευρά, μια καταγραφή του μουσικού παράγοντα κάτω από την αυστηρή ταξινόμηση των μουσικών τάσεων σε συγκεκριμένες υφολογικές ή θεωρητικές κατευθύνσεις, ενδεχομένως, να επισκίαζε το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο οι μουσικές αυτές κατευθύνσεις εκκολάπτονταν, ενώ θα υποβάθμιζε τη διαφορετική διασύνδεση της μουσικής παραμέτρου από τους σκηνοθέτες. Εξάλλου, οι μεταβολές του κυβερνητικού καθεστώτος επηρέαζαν άμεσα την καλλιτεχνική παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου, με επακόλουθο την ανατροπή της θεατρικής στρατηγικής και, αναπόφευκτα, την επιλογή των μουσικών τάσεων που προκρίνονταν.

Στη συγκεκριμένη μελέτη επιχειρήθηκε μια συμβιβαστική μέθοδος μεταξύ των δύο θεωρήσεων: σε γενικές γραμμές υιοθετείται η ιστορική προσέγγιση του μουσικού παράγοντα και η ανάδειξη των σπουδαιότερων μουσικών παραστάσεων στις διαφορετικές ιστορικές περιόδους. Παράλληλα, στο πλαίσιο κάθε ιστορικής περιόδου, διερευνήθηκαν έργα που διέπονται από κοινή θεώρηση ως προς τη μουσική γλώσσα και από κοινές επιδράσεις μουσικών ρευμάτων. Με αυτόν τον τρόπο, και παρά το ετερογενές υλικό, εξασφαλίζεται περισσότερη ομοιογένεια και συνεκτικότητα. Η προσέγγιση των σκηνικών μουσικών ακολούθησε διαφορετικές οπτικές, σε συγχρονισμό με τον ετερόκλητο τρόπο βάσει του οποίου η μουσική προσεγγίζει το θέατρο. Παράλληλα, δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στις έντονες αισθητικές συγκρούσεις που κατά καιρούς

ξέσπασαν σχετικά με τη μουσική και το αρχαίο δράμα (βλ. Μητρόπουλος – Εθνική Μουσική Σχολή, Αλέξης Σολομός για τη μουσική του Χατζιδάκι κ.ά.), με το ταίριασμα και την αφομοίωση μουσικών κατευθύνσεων της πρωτοπορίας που είδαν το φως στην Ευρώπη και τις Ηνωμένες Πολιτείες, καθώς και με την ιδιαίτερη μουσική επεξεργασία που επιφύλαξαν οι συνθέτες για ορισμένες κρίσιμες στιγμές των σπουδαιότερων παραστάσεων.

Το χρονικό διάστημα που καλύπτει κάθε κεφάλαιο δεν συμβαδίζει απαραίτητα με τις συντελούμενες μεταβολές της ιστορίας της μουσικής, μολονότι αυτές επηρεάζουν άμεσα τις πολιτικές και ιστορικές εξελίξεις. Η χρονική οριοθέτηση της έρευνας μέχρι το 2005 πιθανόν να εκληφθεί ως αυθαίρετη, ωστόσο η αύξηση των θεατρικών αιθουσών των επιτελούμενων παραστάσεων αλλά και γενικότερα η αλματώδης ανάπτυξη της θεατρικής δραστηριότητας στην Ελλάδα από τα τέλη του 20ού αιώνα δεν επιτρέπουν να προβούμε σε κάποια συγκεκριμένα κοινά αισθητικά κριτήρια για τον κρατικό θεατρικό οργανισμό. Επιπροσθέτως, νεότερες παραστάσεις αρχαίου δράματος από άλλους θιάσους επέφεραν νέες προοπτικές με ρηξικέλευθες κατευθύνσεις ως προς την πρόσληψη του αρχαίου δράματος και της μουσικής. Εξάλλου, κατά τον 21ο αιώνα οι συνθέτες που έχουν αναλάβει να προετοιμάσουν μουσική για θεατρικές παραστάσεις του Εθνικού είναι –σε σύγκριση με το παρελθόν– λιγότερο υπόλογοι προς τα θεατρικά δεδομένα και τις προωθούμενες κατευθύνσεις της παγκόσμιας μουσικής, και λιγότερο επιρρεπείς στις διοικητικές ανακατατάξεις ή στις προτιμήσεις του κοινού της κρατικής σκηνής. Οι νεότερες παραγωγές δεσμεύονται περισσότερο από το μουσικό ύφος που οι ίδιοι οι δημιουργοί ενστερνίζονται. Αναμφισβήτητα, οι μεταγενέστερες θεατρικές παραγωγές εντάσσονται σε μια ανανέωση της προβληματικής σχετικά με τον ρόλο της μουσικής στο θέατρο του 21ου αιώνα.

Για τη συγγραφή αυτής της μελέτης δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα στο Ψηφιοποιημένο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, στα εντοπισμένα μουσικά χειρόγραφα καθώς και σε αρκετές άλλες πηγές ελληνικής και ξένης βιβλιογραφίας. Η μετάφραση των παραθεμάτων και η ευρετηρίαση έγιναν από τον συγγραφέα. Θα ήθελα ιδιαίτερα να ευχαριστήσω τον καθηγητή Κώστα Βαλάκα και την καθηγήτρια Αγγελική Ρόζη για τη βοήθεια που μου παρείχαν αναφορικά με ζητήματα της ειδικότητάς τους, καθώς και τη φιλόλογο και θεατρολόγο Γεωργία Παλαντά για τη μακροχρόνια συνεργασία, τις καίριες διορθώσεις, υποδείξεις και επισημάνσεις της κατά την εκπόνηση της παρούσας μελέτης.