

# Θόδωρος Αντωνίου:

*Γράφοντας  
μουσική*

*για το  
αρχαίο δράμα*

Η Αρχαία Τραγωδία είναι κληρονομιά όλων. Είναι ο παγκόσμιος εκείνος «θεατρικός καταλύτης» που δίνει άπειρες απόψεις ανεβάσματος, ιδίως όταν γίνεται μέρος της ζωής μας, του πολιτισμού και της ιστορίας μας. Ανήκει σε όλους τους λαούς και στον καθένα χωριστά. Είναι υψηλή τέχνη, υψηλό θέατρο που συνεχώς ανανεώνεται και αναθεωρείται. Είναι ένα ζωντανό θέατρο.

Από τις Δελφικές Γιορτές του Άγγελου Σικελιανού (1927-1930), ως τις πρώτες παραστάσεις στην Επίδαυρο το 1936 (όταν ο Δημήτρης Ροντήρης ανέβασε την Ηλέκτρα του Σοφοκλή με τη Κατίνα Παξινού και μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου) και από το πρώτο Φεστιβάλ της Επιδαύρου (1955) μέχρι σήμερα, το Αρχαίο Δράμα συνεργάστηκε στενά με τη μουσική, όπως γινόταν και στην αρχαιότητα.



## Η ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΕΙΔΟΥΣ

Όλοι γνωρίζουμε ότι στην Αναγέννηση η προσπάθεια αναβίωσης της Αρχαίας Τραγωδίας δημιούργησε την Όπερα. Από τον 19ο αιώνα, όπου τα έργα ξαναπαίζονται κυρίως σε Πανεπιστήμια, αρχίζουν να γράφονται μουσικές υποκρούσεις, όπως των Mendelssohn (Αντιγόνη 1841 και Οιδίπους επί Κολωνώ 1845) ή του Vaughn-Williams (μουσική για τους «Σφήκες» το 1883 στην Οξφόρδη). Σήμερα οι μουσικές αυτές ακούγονται ως συμφωνικά έργα.

Μπορεί η μουσική του αρχαίου Δράματος να είναι απόλυτη; Να λειτουργεί δηλαδή και εκτός παράστασης; Γιατί όχι; Έχουμε τέτοια παραδείγματα. Νομίζω όμως, ότι η μουσική κατ' αρχήν κρίνεται από το πόσο υποβοηθά μία παράσταση.

Τα τελευταία 60-70 χρόνια τουλάχιστον, ο σύγχρονος συνθέτης ή σκηνοθέτης δεν προσπαθεί πια να αναβιώσει «μουσιεικά» τα αρχαία δράματα. Υπήρξε κάποτε ένα θεατρικό σύνολο, του Λίνου Καρζή, που ανέβαζε παραστάσεις με χαρακτήρα αναβίωσης: Οι θηθοποιοί φορούσαν κοθόρνους και μάσκες και στην εκφορά του λόγου, που είχε τελετουργικό χαρακτήρα, χρησιμοποιούσαν τις μακρές και βραχείς συλλαβές.

Έχουμε δει πολλές σπουδαίες σκηνοθεσίες, με φαντασία, πρωτοτυπία και σεβασμό του λόγου, αλλά και παραστάσεις που τον καταργούν. Σοτα νγια παράδειγμα, το κείμενο διαμελίζεται και εκφέρεται σε πολλές διαφορετικές γλώσσες και το μόνο που μένει είναι -υποτίθεται- η δραματική υπόσταση του έργου.

Είναι όμως σίγουρο ότι η γνώση, η έρευνα και η μελέτη δίνουν αφορμές αλλά και λύσεις σε πολλά διαχρονικά ερωτήματα. Κι αυτό κρατάει το Αρχαίο δράμα ζωντανό και σύγχρονο. Ότι συμβαίνει σε σοβαρές παραστάσεις του Αρχαίου Δράματος σήμερα, φαίνεται ότι είναι το ίδιο μ' αυτό που συμβαίνει με μία Συμφωνία του Beethoven που την ακούμε εκατοντάδες φορές και κάθε φορά ανακαλύπτουμε κάτι καινούργιο. Η κάθε σπουδαία εκτέλεση αποκαλύπτει νέα στοιχεία. Ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης, είναι διαχρονικοί γιατί ακριβώς έμπειρέχουν σύμβολα και αλήθειες διαχρονικές.

Οι νέες δραματουργικές εμπειρίες και αισθητικές αντιλήψεις της εποχής μας προσαρμόζονται κατάλληλα και αποκαλύπτουν κάθε φορά νέες πτυχές.

## ΕΙΔΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

Οι περισσότεροι συνθέτεις από το Μ. Βάρβογλη, τον Α. Ευαγγελάτο, και τον Δ. Μητρόπουλο, μέχρι τον Χρήστου και τον Δραγατάκη, αλλά και τους νεώτερους, όπως ο Κουρουπός και ο Α. Καλογεράς, έγραψαν πολύ επιτυχείς μουσικές για το Αρχαίο Δράμα. Η σχέση αυτή μάλιστα τους έκανε να στραφούν προς μία διαφορετική θεματολογία και πηγή έμπνευσης στα συμφωνικά τους έργα.

Στην εργογραφία των περισσότερων βλέπουμε ότι αρχίζουν να παρουσιάζονται τίτλοι, όπως Κασσάνδρα, Κλυταιμήστρα ή Εκάβη, από τη στιγμή και μετά που οι συνθέτεις αυτοί αρχίζουν να ασχολούνται και με το θέατρο.

Αναφέρω εδώ ένα μόνο παράδειγμα από μια έρευνα του Γ. Σαμπροβαλάκη: μόνο από το 1939 ως το 1997, για την τριλογία της «Ορέστειας» έχουν γράψει μουσική 13 διαφορετικού συνθέτες, από όλες τις γενιές, μερικοί περισ-

σότερες φορές από μία. Χάρη στον Γάννη θυμήθηκα και εγώ ότι για τη συγκεκριμένη τριλογία, έγραψα μουσική 7 φορές, δύο από αυτές σε Αγγλική μετάφραση.

Οι Έλληνες φαίνεται ότι είναι πλησιέστερα στο Αρχαίο Δράμα από οποιονδήποτε άλλον. Ο Μύθος, η φόρμα, τα μεγέθη και γενικά ο εκπληκτικός του κόσμος αποτελούν οργανικό μέρος της παράδοσής μας. Πιστεύω ότι ο Έλληνας δημιουργός το «φέρει» στα χρωμοσώματά του.

Έχω ζήσει πολύ κοντά σε σπουδαίους εργάτες του θεάτρου και έχω διαπιστώσει το πάθος τους, κάθε φορά που ανακάλυπταν κάτι σημαντικό. Το Αρχαίο θέατρο ήταν πάντα αναπόσταστο μέρος της ζωής τους. Τους χαρακτήριζε. Ήταν πηγή δύναμης τους.

Θυμάμαι τον Αντώνη Φωκά, έναν από τους μεγάλους ενδυματολόγους που πέρασαν από το θέατρο, κυρίως στην Αρχαία Τραγωδία. Το πάθος που έφαχνε να βρει τα σωστά υφάσματα και τα χρώματα για τους χιτώνες του Χορού. Έλεγε ότι μόνο ο Έλληνας μπορεί να φορέσει ένα τέτοιο ένδυμα και να του ταιριάζει τόσο ιδανικά. Το ίδιο και ο Τσαρούχης, ο Κλώνης και τόσοι άλλοι... Και μόνο να δει κανείς το κοστούμι που έκανε ο Διονύσης Φωτόπουλος για τον «Οιδίποδα επί Κολωνώ», (εκτίθεται στην έκθεση κουστουμιών στην Επίδαυρο), μεταφέρεται αμέσως στο μαγικό κλίμα της Τραγωδίας. Πρόκειται για μία εκπληκτική σύνθεση. Φτιαγμένο μόνο από ύφασμα και τίποτ' άλλο. Όταν το φορούσε ο Μινωτής, που ήταν ένας μικρόσωμος ηθοποιός, έπαιρνε τεράστια διάσταση και αίγλη. Άλλαζαν οι έννοιες. Έφτανε σε υπέρβαση, σε έξαψη της φαντασίας!

Η σχέση του Γ. Χρήστου με το Αρχαίο δράμα υπήρξε μοναδική. Ήταν μέρος της όλης του προβληματικής. Για μένα, είναι ο κατ' εξοχήν συνθέτης δραματικής μουσικής. Στη δουλειά του με τον Κουν για τους «Πέρσες» είναι αξέπεραστος. Ο ίδιος μας λέει ότι: « γράφοντας τη μουσική αυτή δεν ενδιαφερόμουν να δημιουργήσω απλά υποκρουστικά αποτελέσματα». Κανείς μεγάλος συνθέτης που γράφει για το θέατρο δεν πειριόζεται απλά στις υποκρουστικές σχολιάζει, επεξηγεί, διευρύνει, μεταφέρει και αναδεικνύει αυτά που ο λόγος υπονοεί ή και που βρίσκονται και πέρα από αυτόν. Και ο Χρήστου είναι μεγάλος.

«Αυτό που με τράβηξε» μας λέει κάπου αλλού, «ήταν η δυνατότητα να χρησιμοποιήσω το Χορό σαν μέσο αναπαραγωγής της πρώτης ύλης της Τραγωδίας: των πρωτόγονων βασικών συγκινήσεων.» Έτσι τοποθέτησε λέξεις και φράσεις με τρόπο που να δημιουργούν σχήματα «απόλυτου, αιτάροκους φωνητικού ήχου, ποικίλης υφής». «Η καθ' αυτό ψαλμωδία, ή και η απλή εκφορά του λόγου», ήταν γι' αυτόν δευτερεύουσα και όπου χρησιμοποιείται είναι ένα μόνο από τα πολλά παράλληλα ηχητικά συμβάντα. Λέει ακόμα ότι «για μία τέτοια δουλειά η έμπνευση στην πρόβα είναι ουσιαστική και απαραίτητη. Πολλά από αυτά φτιαχνόντουσαν μέσα στην πρόβα».

Τότε δεν υπήρχαν και ωράρια, ιδίως στο Θέατρο Τέχνης. Ξεχινόντουσαν και ξημεροβραδιάζονταν. Ανακάλυπτε το υλικό που μετά επεξεργαζόταν και διεύρυνε, προσπαθώντας να εκφράσει το πνεύμα της Τραγωδίας. Έφτιαχνε όταν υφάδι, ένα υπόστρωμα συνεχείας, το *continuum*, κυρίως από τα κρουστά. Πάνω σ' αυτό έμπαιναν οι φωνές, οι κραυγές και οι υπόλοιπες ομάδες των οργάνων που εκτελούσαν διάφορα άλλα μοτίβα..

Για να επιτευχθεί αυτό ο Χορός έπρεπε να αποβάλλει κά-



Θ. Αντωνίου - Ι. Καμπανέλλη

θε αναστολή. Δεν έπρεπε να υπάρχει καμία αίσθηση προσπάθειας, τίποτα το τεχνητό. Ο Κουν φλεγόταν και αυτό ήτανε μεταδοτικό...

#### Η ΕΝΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΚΑΙ Η ΑΡΧΑΙΑ ΓΛΩΣΣΑ

Στην Αρχαιότητα, μουσική, λόγος και κίνηση ήτανε μία ενότητα. Οι τραγικοί ήτανε και οι συνθέτες των έργων τους αλλά ακόμη και οι υποκριτές.

Τα δύο μικρά αποσπάσματα της μουσικής του Ευριπίδη, (ένα από το πρώτο στάσιμο του Ορέστη και ένα από την Ιφιγένεια εν Αυλίδι), δεν είναι αρκετά για καταλάβουμε τη μουσική στις παραστάσεις του Αρχαίου Δράματος.

Προσπαθούμε όμως, καταφεύγοντας στην ρυθμοποιία και στην ποιητική γλώσσα. Λέγεται πως το μουσικό ύφος του Αισχύλου ήταν απλό, αυστηρό και μεγαλόπρεπο. Είναι θαυμαστές οι περιγραφές για το Σοφοκλή ως μουσικό, που τον αποκαλούσαν «μέλιττα δια το γλυκύ».

(Τα στοιχεία αυτά τα δίνει ο Σόλων Μιχαηλίδης στην εξαιρετική του Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής)

Η Αρχαία Ελληνική γλώσσα ήταν ρυθμικά μία μουσική γλώσσα.

Μουσικές γλώσσες σήμερα είναι οι γλώσσες κάποιων Ανατολικών χωρών, όπου πέρα από τον τονισμό υπάρχει και μελωδικό ύψωμα της φωνής το οποίο αλλάζει το νόημα. Υπάρχουν ακόμη και σήμερα προσεγγίσεις, που προσπαθούν να αναβιώσουν την προσωδία της αρχαίας Ελληνικής γλώσσας, κυρίως διατηρώντας τις μακρές και βραχείες συλλαβές. Τέτοιες προσεγγίσεις βέβαια είναι δύσκολο να αφομοιωθούν αρμονικά με τις μεταφράσεις της νέας Ελληνικής στις οποίες συνήθως ανεβαίνουν τα έργα.

Για παράδειγμα, το 1896 ο Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης διατηρεί μεν στη μουσική του τις ρυθμικές διαφοροποιήσεις μεταξύ μακρών και βραχέων συλλαβών αλλά βάζει σε λάθος σημεία τους μελωδικούς τονισμούς. Η Ζουζού Νικολούδη έκανε ανάλογες απόπειρες, που δυστυχώς δεν λειτούργησαν, ή και δεν πραγματοποιήθηκαν.

#### Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Στο θέατρο υπάρχουν πολλές παράμετροι που οριοθετούν το πλαίσιο της μουσικής: σκηνοθέτης, έργο, χώρος, Χορός, οικονομικά μέσα, χρόνος προετοιμασίας, χρόνος και τρόπος παράδοσης της μουσικής κλπ. Ένας από τους παραπάνω παράγοντες ή συνθήκες να αλλάξει, τότε αλλάζουν όλα και θα πρέπει να ακολουθηθεί τελείως διαφορετική προσέγγιση στη σύνθεση της μουσικής.

Θα δείτε για παράδειγμα ότι στη μουσική που γράφτηκε μέχρι το '50 από συνθέτες όπως ο Αντίοχος Ευαγγελάτος ή ο Μάριος Βάρβογλης, κυριαρχούν τα χάλκινα και τα κρουστά. Τότε η μουσική ήτανε ζωντανή. Πώς να ακουστούν τα έγχορδα στον ανοιχτό χώρο, όταν μάλιστα έκρυβαν την ορχήστρα, σε ένα σκεπασμένο κουβούκλιο για να μη φαίνεται; Σήμερα βέβαια με τις ηχογραφήσεις ένα φλάσιο μπορεί να «εξοντώσει» σε ένταση ένα τρομόνι.

Η πρώτη φορά που είχαμε ηχογραφημένη μουσική να μεταδίδεται πανοραμικά στην Επίδαιο, ήταν όταν έκανα με τον Μινωτή τον «Φιλοκτήτη» του Σοφοκλή, στα μέσα του '60. Είχε τότε εγκριθεί ένας μεγάλος προϋπολογισμός για αυτόν τον πανοραμικό ήχο.

Οι πρακτικοί περιορισμοί είναι πολλοί και διάφοροι. Καλούν τον συνθέτη και λένε συνήθως: Δεν έχουμε λεφτά, μπορείς να κάνεις μουσική μόνο με κραυγές; Και κάνεις μουσική, εφ' όσον δέχεσαι, δι' αυτού του τρόπου. Υπάρχουν άλλες περιπτώσεις που έχεις όλα τα μέσα. Στις «Βάκχες» που έκανα για την Comedie Francaise, είχα τέσσερις τεχνικούς στο θάλαμο μετάδοσης να χειρίζονται τέσσερα στερεοφωνικά Revox (μαγνητόφωνα μπομπίνας): Οκτώ κανάλια τα οποία έπρεπε να συντονίζονται. Έμπαινε το ένα, έβγαινε το άλλο και ούτω καθ' εξής.

Όταν έγραψα για τις «Βάκχες» στο Broadway; Άλλη γλώσσα, άλλη μετάφραση, άλλη άποψη. Εκτός αυτού, το Χορό τον αποτελούσαν, όχι οι «εκλεπτυσμένες» Γαλλίδες ηθοποιοί της Comedie Francaise. Στη Νέα Υόρκη, τον χορό αποτελούσαν, ύστερα από μία πολυτοίκηλη επιλογή, εξωτικές ασιάτισσες, μαύρες, τριτοκοσμικές και κοπέλες από την Μεσόγειο, με πολλά διαφορετικά φωνητικά προσόντα. Όμως εδώ δεν είχαμε καθόλου ορχήστρα. Έπρεπε μόνος μου, στο δωμάτιο του ξενοδοχείου, με ένα μαγνητόφωνο και ένα μικρό synthesizer, να κάνω τη μουσική.

Χρειάζεται να αντιμετωπίσεις ένα συγκεκριμένο πρόβλημα τη συγκεκριμένη στιγμή. Πολλές φορές έχεις περιορισμένες επιλογές ή όργανα και είναι μία πρόκληση να κάνεις με αυτό τον τρόπο κάτι το σημαντικό. Εμένα τουλάχιστον με ενδιαφέρει πάρα πολύ να εκφράζεις τον εαυτό σου χωρίς να τον προδίδεις, μέσα από αυτούς τους περιορισμούς.

Σε ένα ανέβασμα των «Βατράχων» σε σκηνοθεσία Γ. Μιχαηλίδη αποφασίστηκε ότι σε μία πάροδο οι Βάτραχοι θα αρχίσουν να χορεύουν μπαλέτο. Έτσι μέσα στην μουσική περνάει η γνωστή μελωδία της «Λίμνης των Κύκνων» και κάπου αλλού η «Σεχχαζάτ». Πρέπει πάντα να βρεθεί ο τρόπος που να αφομοιώνονται τέτοιες αναφορές, χωρίς να χάνεται η συνέχεια του μουσικού ύφους.

Το Αρχαίο Δράμα παίζεται συνήθως σε ανοιχτούς χώρους. Έτσι τα χορικά, για να μπορούν να ξεπεράσουν τις

αποστάσεις και να ακούγονται, είναι συνήθως μονόφωνα ή και το πολύ δίφωνα γιατί οι περισσότερες φωνές δεν πρόκειται να περάσουν. Εξ άλλου δεν υπάρχει και αρκετά μεγάλος αριθμός ηθοποιών. Συχνά ο χορός έχει μόνο 9 άτομα, που επί πλέον αποστώνται από το χορό για να παίξουν ρόλους. Τι μένει λοιπόν να βάλεις σε κάθε φωνή; Ενάμιση ηθοποιοί;

Επίσης να μην ξεχνάμε ότι οι ηθοποιοί δουλεύουν σκληρά, κάνουν πολλές πρόβες, αλλά δεν έχουν την τεχνική κατάρτιση μίας χορωδίας.

Υπάρχουν λοιπόν πολλοί περιορισμοί: αισθητικοί, ύφους κλπ. Η Τραγωδία είναι θέατρο τεραστίων διαστάσεων, Μύθου, Συμβόλων και Ιδεών. Χρειάζεται να επιστρατεύει κανείς το υλικό που ταιριάζει και δένει με τις διαστάσεις αυτές: τον υπερμεγέθη φανταστικό χώρο, το τελετουργικό ύφος και το βαθύ θρησκευτικό συναίσθημα.

## Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, ΆΛΛΑ ΚΑΙ Η ΓΛΩΣΣΑ ΩΣ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΗ

Εδώ ίσως θα τολμούσα να δώσω και εγώ με τη σειρά μου απαντήσεις σε πολλά ερωτηματικά που με βασανίζουν τα 45 χρόνια που γράφω μουσική για το θέατρο, 40 από αυτά για την Αρχαία Τραγωδία.

Μετά από την πολύχρονη επαφή μου με το θέατρο κατέληξα στο συμπέρασμα ότι τίποτα δεν αποκλείεται. Τίποτα αλλά χρειάζεται μια τέλεια απελευθέρωση. Απελευθέρωση από οποιοδήποτε παρελθόν.

Μέχρι σήμερα δεν χρειάστηκε ευτυχώς να προδώσω τις αρχές μου για τη γλώσσα, τις οποίες θα ήθελα εδώ να συνοψίσω και να επεκτείνω και πέρα από το θέατρο.

Φανατικά πιστεύω πως οι συνθέτες, μαζί με τους ποιητές, τους ηθοποιούς και τους τραγουδιστές είναι θεματοφύλακες της γλώσσας. Οι ποιητές την κρατάνε ζωντανή, οι ηθοποιοί και οι τραγουδιστές οφείλουν να την εκφέρουν σωστά και οι συνθέτες, όταν τη μελοποιούν, να σέβονται τόσο τη φόρμα της, τους τονισμούς και ρυθμούς της, όσο και την αισθητική και τα νοήματα της.

Το κείμενο κατά κάποιο τρόπο υπαγορεύει και τη μουσική. Δεν είναι δυνατό ο Παλαμάς και ο Εμπειρίκος να έχουν την ίδια μουσική. Δεν μπορώ να συμβιβαστώ με το γεγονός ότι ο Αισχύλος, ο Shakespeare, ο Dario Fo, ο Ionesco και ο Ιάκωβος Καμπανέλης αποδίδονται με την ί-

“Βάκχες” από το Piccolo Teatro. Επίδαιρος 2004



δια μουσική.

Όταν η μουσική περιορίζεται μόνο στο ρόλο της υπόκρουσης, πιστεύω ότι οι συνθέτες δεν παιδεύτηκαν αρκετά, για να της δώσουν φτερά για να ξεπεράσει τα στενά αυτά πλαίσια. Ξεκινώντας λοιπόν από τα απλά, όπως η υπόκρουση, μπορεί η μουσική να φτάνει σε πολυσύνθετη σχέση με τη παράσταση: Να οργανώνει και να ενορχηστρώνει το χορό, την κίνηση και συχνά να επηρεάζει αποφασιστικά τη σκηνοθεσία. Ο Kouν για παράδειγμα, άφηνε τον Χρήστου να καθορίζει πού θα μιλούσε ο Χορός, με τι ταχύτερης, σε τι ρυθμούς, με τι υπερθέσεις κλπ. Είναι αυτό που λέμε ενορχήστρωση του Χορού.

Η πολυποίκιλη αυτή αντιμετώπιση μας έχει δώσει ευτυχή δείγματα: από την πλέον συνηθισμένη, απλή και «αρχέτυπη» μουσική, μέχρι την πιο πρωτοποριακή σε τεχνική και τεχνολογία.

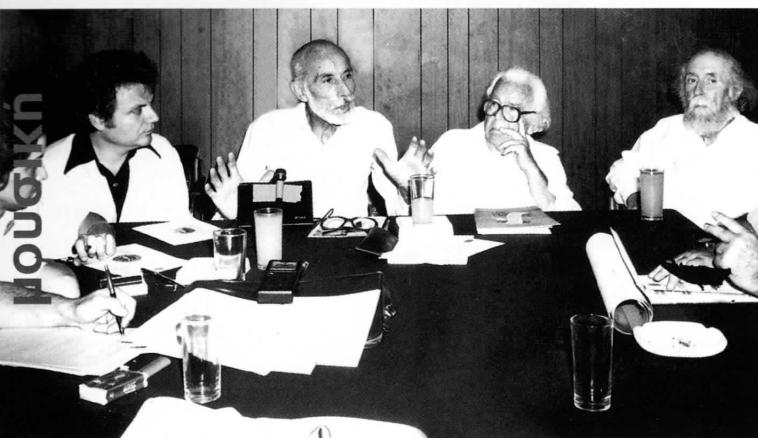
Η Τραγωδία ως είδος, συνδυάζοντας αρμονικά τις μορφές των παραστατικών τεχνών (performing arts), ακολούθησε πάντα μία πολύ αυστηρή φόρμα. Μπορεί να δώσει χιλιούς μαγικούς ρόλους στη μουσική. Πρέπει να τηρηθεί η φόρμα.

## ΜΙΚΡΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Κάνοντας έναν απολογισμό της δικής μου δουλειάς στο θέατρο θα ξεκινούσα από τα μέσα δεκαετίας του 60 που πρωτόγραψα μουσική για Τραγωδία. Τότε δούλεψα σχέδιόν όμοια για το θέατρο, όπως και για την απόλυτη μουσική μου, την εκτός θεάτρου. Λίγο νωρίτερα, αρχές του 60, δούλευα για τη «Δωδέκατη Αυλαία», ένα πειραματικό σχήμα με νέους τότε ηθοποιούς, που ανέβαζε κάθε Δευτέρα (τη μόνη θεατρική αργία εκείνη την εποχή) νέα έργα. Θυμάμαι την πρώτη μου δουλειά: «Τα Καπέλα» ένα σουρεαλιστικό έργο του Μάνθου Κρίστη. Ήμουν τότε μαθητής και δούλευα πάνω σε 12φθογγη τεχνική, ψάχνοντας όμως για κάποια νέα στοιχεία και προσωπικούς τρόπους έκφρασης. (Που βέβαια μου πήρε καιρό να ανακαλύψω.) Έτσι η πρώτη μουσική που έγραψα ήταν 12φθογγη. Δεν είχα βρει ακόμα τον τρόπο να διαχωρίσω τον εαυτό μου από αυτό που με προβλημάτιζε μέσα στο χώρο της σύνθεσης. Τίμια βέβαια θέση, αλλά δεν είμαι σίγουρος ότι ήταν κι ό,τι καλύτερο για το θέατρο.

“Βάκχες”: Όπερα του Θ. Αντωνίου. Ηρώδειο 1995





Θ. Αντωνίου, Μ. Κατράκης, Γ. Βασιλείου, Γ. Τσαρούχης

## Η ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

Πολλές φορές -και αν βέβαια σε εμπιστεύονται οι σκηνοθέτες - για να υποστήριξεις τη μουσική σου δίνεις και σκηνοθετικές οδηγίες. Έχω δουλέψει με σκηνοθέτες που δέχονται να αλλάξουν άρδην την σκηνοθεσία τους για να υπηρετήσουν τη μουσική σου. Έχω δει άλλους, που είναι αμήχανοι. Αν υπελόγιζαν η μουσική να είναι 14 δευτερόλεπτα και η μουσική είναι 15, δεν ξέρουν τι να κάνουν με το ένα επιπλέον δευτερόλεπτο!

Υπάρχουν και εκείνοι που πάνε ανάποδα. Ζητάνε να γράψεις τη μουσική και δουλεύουνε πάνω της. Έτσι έκανε ο Βολανάκης, που ούτε το κείμενο δεν μου έδεινε. Συζητάγμε μόνο γενικά, εγώ του έστελνα ό,τι είχα καταλάβει και αυτός ταίριαζε τη σκηνοθεσία του, πάνω στη μουσική. Σαν να χορογραφούσε μπαλέτο.

Με τον Μιχαηλίδη στον τελευταίο «Οιδίποδα Τύραννο», είχαμε έναν καλό τραγουδιστή ανάμεσα στους ηθοποιούς και έκανα τρεις εκδοχές για το χορικό στον Κίθαιρώνα. Όταν τις άκουσε επέλεξε και τις τρεις! Με τον Μιχαηλίδη βέβαια έχουμε μεγάλη δραματική σύγκλιση. Έχουμε κάνει 38 συνεργασίες. Όχι σπάνια γράφω και δοκιμάζω τη μουσική την ώρα της πρόβας.

Όταν πρωτοπαρουσιάζεις τη μουσική σου στο σκηνοθέτη και στον θίασο μπορεί να συμβούν τα πιο απίθανα πράγματα. Με τον Μινωτή είχα πάντα καλό συνήγορο την Παξινού που ήταν και αυτή μουσικός. Μινωτης: «Βρε παιδί μου... πολύ Δυτικό το ακούω!» Παξινού: «Άλεκο, άσε τον μικρό! (ο μικρός ήμουν εγώ) ξέρει τι κάνει...»

Η αλήθεια είναι ότι πολύ λίγοι σκηνοθέτες γνωρίζουν σοβαρά τη μουσική. Οι περισσότεροι, έχουν ακούσει σίγουρα τα τύμπανα και το φλάουτο. Αυτό είναι και καλό και άσχημο. Όσοι δεν ξέρουν αρκετή μουσική, επειδή νομίζουν ότι ξέρουν, σε περιορίζουν περισσότερο απ' ό,τι θά' πρεπε. Ο Κάρολος Κουν, παραδεχόταν ότι ο Χατζιδάκις τον είχε μυήσει και πρωτάκουσε Μάλερ, Προκόφιεφ και Σοστακόβιτς. Όταν του έγραφα μουσική για την «Οπερέτα» του Γκομπρόβιτς μου περιέγραφε με λόγια τι ήθελε. «Μπορείτε να μου το τραγουδήσετε περίπου;» τον ρωτούσα. Ήξερε μόνο δύο τραγούδια και είτε επρόκειτο για τους «Επτά επί Θήβας» είτε για την «Οπερέτα», μου τραγουδούσε πάντα τα ίδια. Το ένα ήταν το «Στου Μανόλη την ταβέρνα» και το άλλο κάποιο γερμανικό τραγουδάκι που του έλεγε η κουβερνάντα του όταν ήταν μικρός.

Η εποχή Χατζιδάκι-Koun, ήταν επίσης μοναδική. Η μουσική έδεσε με το σκηνοθετικό συλ. Όταν ο Χρήστου με τους «Πέρσες» και τον «Οιδίποδα» πέρασε ένα νέο ύφος, μετά από λίγο ο Κουν τυποποιήθηκε και περίμενε όλοι να του ξαναγράψουν κάτι ανάλογο.

Ωστόσο το σημαντικό είναι ότι αν αποφασίσετε να δουλέψετε στο θέατρο πρέπει να μάθετε να προσαρμόζεστε. Άλλιώς δεν θα μπορέσετε ποτέ να υπηρετήσετε σωστά την παράσταση.

## ΜΙΑ ΜΕΤΕΩΡΗ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ

Θα σας πω τώρα για την περίφημη συνεργασία του Μινωτή με τον Ξενάκη. Το 1974 (δίδασκα τότε στη Μουσική Ακαδημία της Φιλαδέλφειας), με πήρε τηλέφωνο ο Μινωτής από την Νέα Υόρκη και μου ζήτησε να γράψω τη μουσική για τον «Οιδίποδα επί Κολωνώ». Απ' τα μοναδικά έργα

για τον «μεγάλο ηθοποιό», ο οποίος βρίσκεται επί σκηνής από την αρχή ως το τέλος. Ο Μινωτής ήταν ένας άνθρωπος δοσμένος ολοκληρωτικά στο θέατρο και αυτό ήταν το έργο της ζωής του. Το είχε κάνει παλιότερα με μουσική του Μενέλαου Παλλάντιου. Μετά από τις πολλές συνεργασίες που είχαμε κάνει, εντός και εκτός Εθνικού, ήθελε να του γράψω τη μουσική.

Ήτανε τότε στη Μεταπολίτευση που πολλοί από εμάς κάνανε ενέργειες για να αφθεί η εις θάνατον καταδίκη του Ξενάκη και να μπορέσει επιστρέψει. Το Εθνικό επρόκειτο το 1976 να ταξιδέψει στην Αμερική για τους εορτασμούς των 200 χρόνων της Αμερικανικής Ανεξαρτησίας. Μαθαίνω λοιπόν ότι ο Μινωτής σκέφτηκε να αναθέσει την μουσική στον Ξενάκη.

Την εποχή εκείνη, έγραφα μουσική για τη «Μήδεια» του Βολανάκη με τη Μερκούρη, καθώς και για τους «Επτά επί Θήβας». Επιπλέον θα έπρεπε να βρίσκομαι και στο Tanglewood, που άρχιζε από τις πρώτες μέρες του Ιουλίου. Έπρεπε λοιπόν να τελειώσω όλες μου τις δουλειές από τον πρώτο μήνα του καλοκαιριού.

Ο Μινωτής με πήρε στο τηλέφωνο αρκετά αμήχανος. Δικαιολογήθηκε ότι είδε στο Παρίσι μία παράσταση Σενέκα με μουσική Ξενάκη.

«Μου ήρεσε πολύ» μου είπε, και συνέχισε: «Σκέφτηκα να συνεργαστούμε και να γράψει ο Ξενάκης τη μουσική στον Οιδίποδα.»

Μεγάλη παύση. Και απαντώ: «Καταπληκτικό! Ένας Μινωτής και ένας Ξενάκης!»

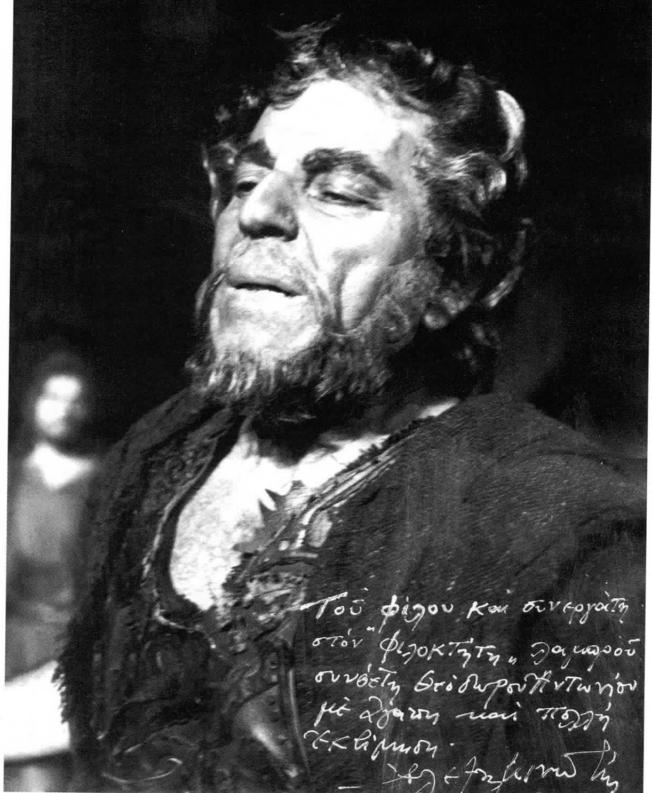
«Δηλαδή δεν θυμώνεις;» μου λέει. «Όχι, δεν θυμώνω.» Του απαντώ.

«Ε, αφού μου το λες και εσύ, να τον πάρω».....

Ο Μινωτής όμως θα μεταχειρίζόταν τη μετάφραση του Γρυπάρη. Αυτή ήταν η μετάφραση που είχε επανειλημμένα χρησιμοποιήσει.. Από την άλλη ο Ξενάκης πήγε με τις δικές του ιδέες. Στα χορικά ήθελε Αρχαία Ελληνικά με μία ειδική εκφορά, με ανάλυση των διφθόγγων, κάτι περίεργα 'υ' και 'οε', ειδικούς τονισμούς και ήχους. Σαν μία ξένη γλώσσα. Η Έλλη Νικολαΐδη, η πιο έμπειρη δασκάλα προετοιμασίας του Χορού, έλεγε ότι επί οκτώ εβδομάδες δεν είχανε μάθει ούτε μία σειρά από το πρώτο χορικό. Αδύνατο να τραγουδηθεί από ηθοποιούς και επιπλέον δεν είχε καμία σχέση με τη μετάφραση του Γρυπάρη.



“Ιερήνη” στην Επίδαιρο:  
Γ. Μιχαηλίδης, Θ. Βέγγος, Θ. Αντωνίου



Τού φίγουν καὶ σινεργοῦται  
στὸν "φιλοκτῆτην" θαυμασοῦ  
συνάστην θεόμωρον θετωνόν  
μὲν ἀριστὴν μανί προσήγε  
τεκτίμων.  
— Δέλτα Φιλοκτήτης

Κάποια στιγμή ο Μινωτής μου ξανατηλεφωνεί: «Βρε παιδί μου... Κάτι παράξενα πράγματα μου λέει αυτός» Μου λέει ότι « Όταν θα μπαίνει ο Χορός, στο τέλος της Τραγωδίας, θα ωρύεται η μουσική!»

Τον ρωτάει ο Μινωτής «Και το κείμενο;». «Ποιό κείμενο; Θα το προβάλουμε.» απαντά ο Ξενάκης. «Πού θα το προβάλουμε;» ρωτάει ο Μινωτής. «Στην ορχήστρα» του απαντάει ο Ξενάκης. «Και εγώ αυτούς τους δεκαπέντε μαντράχαλους πού θα τους πάω;.» Ξαναρωτάει ο Μινωτής. (Εννοώντας το δεκαπενταμελή χορό).

«Μην ανησυχείτε», του απαντάω εγώ. «Θα τον πάτε να δει τον χώρο. Είναι και αρχιτέκτονας, αμέσως θα καταλάβει ότι αυτά τα πράγματα δεν γίνονται στην Επίδαιρο.» Μετά από λίγο καιρό ξαναπαίρνει: «Κάτι παράξενα πράγματα μου λέει αυτός.»

«Δηλαδή τι σας λέει;» ρωτάω.

«Μου λέει ότι αν δεν του αρέσει η σκηνοθεσία, θα αποσύρει τη μουσική!» και η τελική απάκα: «Και αν μου το πει στη γενική δοκιμή τι κάνω:»

Τελικά βέβαια η συνεργασία διελύθει και τότε άρχισαν τα τηλέφωνα για να γράψω εγώ επειγόντως τη μουσική. «Εσύ δεν μου είπες να τον πάρω; Εσύ θα τη γράψεις!» Εγώ; Πού καιρός! Του πρότεινα διάφορα ονόματα συναδέλφων. «Δεν τους ξέρω αυτούς. Θέλω εσένα!» Μπήκαν στη μέση ο Ανωγειανάκης και η Νικολαΐδη «Θα τον πεθάνεις τον γέρο», μου έγραφαν. Τελικά την έγραψα.

Γιατί το αναφέρω; Σαν παράδειγμα. Για να δουλέψεις στο θέατρο, το πρώτο που πρέπει να μάθεις είναι να συνεργάζεσαι. Υπηρετείς μια παράσταση και μια σκηνοθετική άποψη.

Το κείμενο αυτό είναι μία επεξεργασία και επιλογή υλικού, προφορικού και γραπτού, από τη διάλεξη που έδωσε ο Θ. Αντωνίου, πέρυσι τέτοια εποχή, στο Ωδείο 'Μουσικοί Ορίζοντες' στα πλαίσια του 'Μουσικού Εργαστηρίου' του Α. Καλογερά.