

ΜΗΝΑΣ Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ

ΓΙΑ ΤΗΝ ΦΥΣΗ ΚΑΙ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΟΝ 20^ο ΑΙΩΝΑ

Το μουσικό θέατρο σε όλες του τις μορφές, πάντοτε εύρισκε τρόπους να χρησιμοποιεί την γοητευτική, μαγική διάσταση και την (ανα)παραστατική λειτουργία της μουσικής με στόχο να δημιουργήσει θεατρικά γεγονότα ενσωματώνοντας ουσιαστικές παραμέτρους και κρίσιμα χαρακτηριστικά. Όπως γνωρίζουμε, η ένδοξη ιστορία της δυτικοευρωπαϊκής όπερας ξεκίνησε από τις απόψεις περί αναβίωσης ή αποκατάστασης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, σχετικά σύντομα όμως εξελίχθηκε προς διαφορετικές (αλλά ουσιαστικές) εκδοχές αυτής της προοπτικής, αφού βασίστηκε σε δύο, καταρχήν μη αυτονόητες, υποθέσεις:

1) στο ότι είναι δυνατόν να συνενωθούν τα υπό συζήτηση ετερογενή στοιχεία και χαρακτηριστικά (δραματουργική μυθολογία, μουσική, κείμενο, χορός, μιμική, σκηνική δράση, σκηνογραφία, σκηνοθεσία) σε μία ομογενή ή ομογενοποιημένη μορφή και ενότητα, και 2) στο ότι το μουσικοδραματικό αποτέλεσμα ορίζεται και σημασιοδοτείται από το κείμενο (*libretto*), το οποίο προκάλεσε την ανάπτυξη των αισθητικών χαρακτηριστικών της όπερας στη βάση μιας απόφασης –περιορισμού για προτεραιότητα του στην σχέση μεταξύ ήχου και λόγου, κάτι που πάντως εύλογα προκάλεσε εκτενείς συζητήσεις σχετικά με αυτό το ζήτημα. Στο νεότερο και ιδίως στο σύγχρονο μουσικό θέατρο η πληθώρα και η πολυμέρεια των μέσων που διατίθενται και αξιοποιούνται, μεταθέτει αναγκαστικά το συγκεκριμένο ζήτημα. Ο μουσικολόγος Hermann Danuser σημειώνει εύστοχα ότι «η αλλοτινή διαμάχη μεταξύ μουσικής και ποίησης για την προτεραιότητα στην όπερα (*“prima la musica, poi la parole”*)» πρέπει πλέον να επεκταθεί κατά το μέτρο της οπτικής διάστασης της εικόνας (*“la scena”*).¹

Κατά την διάρκεια των τελευταίων τεσσάρων αιώνων (δηλ. από τις αρχές της όπερας μέχρι σήμερα), η ιστορία και η διαμορφωμένη οπερατική παράδοση έδειξαν ότι:

1) στο συγκεκριμένο αυτό καλλιτεχνικό είδος, η ιδέα του «συνολικού έργου τέχνης» (*γερμ. Gesamtkunstwerk*) που πρότεινε ο Wagner αποτελεί και παραμένει άλυτο πρόβλημα, αφού όλες οι προσπάθειες προς αυτήν την κατεύθυνση καταλήγουν τελικά λίγο ως πολύ σε έναν συνδυασμό επιμέρους συστατικών στοιχείων διαφορετικής φύσης και αισθητικής αξίας και επίσης ότι

2) η δραματική και ευρύτερα η θεατρική έννοια της όπερας δεν πηγάει αποκλειστικά από το κείμενο (πολλά *libretti* αποτελούν συνειδητά προφάσεις ή απλώς ιστορικά ανακριβείς επινοήσεις), αλλά πηγάει από την διαλεκτική ή την αλληλοσυγκρουόμενη επαφή των συστατικών της συντεθειμένης συνολικής μορφής. Αυτές οι έντονες, ουσιαστικές αντιθέσεις αλλά και η αυθεντικότητα, ήσαν επομένως οι παράγοντες που πάντοτε υποστήριξαν και ανέδειξαν τα ιδιώματα του μουσικού θεάτρου. Οι μουσικές ιδέες δρομολογούν την μορφοποίηση των δυνατοτήτων που προσφέρονται από την σύμπτυξη ή την σύγκρουση των διαφορετικών συστατικών στοιχείων. Με αυτήν την έννοια, ο προσδιορισμός «σύγχρονη», για το κύριο ρεύμα της όπερας του 20^{ου} αιώνα που εντάχθηκε στο τακτικό ρεπερτόριο, μοιάζει καταρχήν να είναι μία δυναμική αντίφαση, η οποία υπήρξε πάντως πολύ παραγωγική.

Οι σχετικές θεωρητικές και πρακτικές κατεύθυνσεις συζητήσεις συνήθως καταλήγουν

¹ Hermann Danuser: Einleitung (Εισαγωγή) στον τόμο *Musiktheater Heute- Internationales Symposium der Paul*

Sacher Stiftung Basel 2001, Schott Musik, Mainz 2003, σ.11.

στο ότι το μουσικό θέατρο βρίσκεται συνεχώς σε «κρίση» ταυτόχρονα όμως το μουσικό θέατρο βρίσκεται και πάντα βρίσκεται στο επίκεντρο της προσοχής. Το παράδοξο αυτής της μόνιμης θέσης περί κρίσης, προκύπτει αφ' ενός από την λογική (ή ακριβέστερα, από την υπερβατικότητα) των ιδίων των μουσικών νεωτερισμών που δρομολογήθηκαν ή εφαρμόστηκαν και επίσης από τις συχνά επιχειρηθείσες ανεξετάσεις – αναθεωρήσεις των μουσικοσκηνικών «συστημάτων», δηλαδή των εκάστοτε μορφοποιημένων θεωρητικών, τεχνικών, ιδιωματικών κ.λ.π. επιλογών.² Από την άλλη πλευρά, το παράδοξο αυτών των συζητήσεων περί μόνιμης κρίσης, φαίνεται και από το γεγονός ότι η οπτικοποίηση του ηχητικού παράγοντα, συχνά βοήθησε στο να γεφυρωθούν τα εμπόδια και να ξεπεραστούν οι προκαταλήψεις που τίθενται από τις (συνήθως συντηρητικές) προτιμήσεις του κοινού. Πρέπει εδώ να σημειώσουμε, κάτι που συχνά διαπιστώνεται και διατυπώνεται, ότι δηλαδή το κοινό της όπερας και γενικότερα του μουσικού θεάτρου ουσιαστικά είναι, και πάντα ήταν, πιο συντηρητικό από αυτό των συναυλιών (η μεγάλη διάδοση του μιούζικαλ στον 20^ο αιώνα, που λειτούργησε τελικά και σε βάρος της διεύρυνσης, της ανανέωσης του οπερατικού ρεπερτορίου και της βιωσιμότητας ή της διάδοσης σύγχρονων μουσικοθεατρικών μορφών, επιβεβαιώνει την παραπάνω διαπίστωση).

Νεότερες μορφές «μουσικοθεατρικής συνειδητότητας» αντιμετώπισαν τον συγκεκριμένο καλλιτεχνικό χώρο με νέες προοπτικές και πρότειναν σύγχρονες, ενδιαφέρουσες λύσεις. Όντας μη καθορισμένες εκ των προτέρων και τυπολογικά μη ευθυγραμμισμένες με την παράδοση, εμφανίζονται στον 20^ο αιώνα και γενικά εξακολουθούν υφιστάμενες μέχρι σήμερα. Γι αυτές τις νέες μουσικοθεατρικές μορφές έχει ήδη διαμορφωθεί μια αρκετά πλατιά και ενδιαφέρουσα ορολογία, την οποίαν αναφέρουμε παρακάτω. Ο H. Danuser αναζητώντας και διερευνώντας διεξόδους στο πρόβλημα της οριοθέτησης αυτών των ιδιωμάτων, συνδέει και συντάσσει κατ' αρχήν όλα αυτά τα είδη κάτω από τον συμβατικό γενικό όρο «μουσικό θέατρο»³, θεωρώντας ότι τα δύο ιστορικά απολύτως αποκλίνοντα άκρα μουσικοθεατρικής σύλληψης ορίζονται αφ' ενός από το «συνολικό έργο τέχνης» (*Gesamtkunstwerk*) του Wagner και αφ' ετέρου από την νεωτερική αισθητική πολυμέσων (πιθανότατα εννοώντας το έργο *Parade* - βλ. παρακάτω), του Erik Satie:

«[...] Σήμερα, σε ό,τι αφορά τον συσχετισμό και τον διαχωρισμό των επί μέρους συστατικών των μέσων μέσα σε ένα έργο, μετά από μία μακρά ιστορική διαδρομή που ανέδειξε τόσο ισχυρά αποκλίνοντα πρότυπα όσο το “αρμονίζουν” συνολικό έργο τέχνης του Wagner και η “διαστατική” αισθητική πολυμέσων⁴ του Erik Satie, στέκονται οι πιο διαφορετικές επιλογές ισότιμα πλέον η μία δίπλα στην άλλη».⁵

Με βάση την κλασική άποψη, ότι οι δύο βασικές-πρωτογενείς κατηγορίες πρόσληψης και αίσθησης είναι ο χώρος και ο χρόνος, και με την πεποίθηση ότι αυτές ακριβώς οι κατηγορίες είναι οι κρίσιμες και καθοριστικές στο να χωρισθεί η τέχνη σε διάφορα είδη και ιδιώματα,

² Αυτό ακριβώς αναφέρει και ο συνθέτης Mauricio Kagel αντιρουίνοντας την γνωστή αιτίαση, ότι οι συνθέτες της μεταπολεμικής πρωτοπορίας κατέληξαν σε «υλικό φετιχισμό» (*Materialfetichismus*). Ο Kagel σημειώνει: «Αυτοί οι συνθέτες δεν ήσαν σε καμία περίπτωση “υλικοφετιχιστές” όπως θεωρήθηκε το μαρτυράει η ποικιλία των ειδών και των προσπαθειών. Αντιθέτως, φορού-

σαμε τότε ιδεολογικά φυλαχτά ως αντίδοτο» (βλ. Werner Klüppelholz: *Kagel. -Dialoge, Monologe*, DuMont Buchverlag, Koeln 2001, σ. 90).

³ Βλ. Hermann Danuser, ό.π., σσ. 11- 29, ιδίως σσ. 11- 17.

⁴ *Dissoziative Multimediaästhetik*, στο γερμανικό πρωτότυπο.

⁵ Hermann Danuser, ό.π., σ. 14.

ο 19^{ος} αιώνας ήδη εμφανίζει τάσεις (οι οποίες έγιναν αντιληπτές και κατά την διάρκεια του 20^{ου}), που αποσκοπούν στο να ξεπεραστούν τα εμπόδια που τίθενται στην μουσική από τον παράγοντα του χρόνου και στις εικαστικές τέχνες από τον παράγοντα του χώρου.⁶ Οι διάφορες σύγχρονες θεωρήσεις σχετικά με τα πολυμέσα και τη μουσική παράσταση υπό την ευρεία έννοια υποστηρίχθηκαν από σύγχρονες ανακαλύψεις των φυσικών επιστημών και της τεχνολογίας (σύγχρονη σκηνική μηχανική, video art, προβολή διαφανειών, σύγχρονα οπτικοακουστικά εφέ κ.ο.κ.), ενώ παράλληλα οι απόψεις αυτές υποστηρίχθηκαν και από νέες ψυχολογικές θεωρίες περί συνειδητότητας, οι οποίες δεν συλλαμβάνουν πλέον τον χώρο και τον χρόνο ως ξεχωριστές έννοιες. Είναι επομένως προφανές ότι τα πολυμέσα μπορούν να διαχωρίζουν ή να υποκαθιστούν ουσιώδη- παραδοσιακά συστατικά της παραδοσιακής (μουσικο) θεατρικής πρακτικής όπως είναι τα σκηνικά, τα κοστούμια, οι συμβατικές σκηνοθετικές επιλογές και κυρίως η παραδοσιακά αποδεκτή διαχείριση του χρόνου μέσω της μουσικής, που προαναφέραμε. Αυτή ειδικά η τελευταία συνθήκη μπορεί πλέον να ανατραπεί, δηλ. τόσο η εικόνα όσο και ο χώρος μπορούν με αυτήν έννοια να αποτελούν πλέον καθοριστικό παράγοντα προσδιορισμού και διαχείρισης του μουσικοθεατρικού χρόνου.

Τα συστατικά στοιχεία του μουσικού θεάτρου αναμειγνύονται πλέον με τέτοιο τρόπο, ώστε οι οργανωτικές αρχές της μουσικής να μπορούν να τεθούν σε «οπτικές» διατάξεις - συμμετρίες στον χώρο και οι μουσικές παράμετροι να μπορούν να μετασχηματισθούν σε χρονικές. Ταυτόχρονα, η μουσική αρχίζει να γίνεται αντιληπτή ως τμήμα του χώρου της καθημερινής δράσης, ως ιδεατός χώρος μιας αισθητικής εμπειρίας που μπορεί να είναι, χωρίς να πρέπει να είναι αναγκαστικά, ανοιχτή στον πραγματικό χώρο. Διάφορες σχετικές προτάσεις και σχεδιασμοί προσπάθησαν να ενσωματώσουν ό,τι προηγουμένως φαινόταν ασύμβατο, όπως είναι π.χ. η ένταξη στοιχείων καθημερινότητας και κοινωνίας, ακριβώς επειδή αυτά τα χαρακτηριστικά εμπεριέχουν φαινόμενα καθολικής ισχύος, άρα και κώδικες αναγνωσιμότητας⁷. Με αυτήν την έννοια, οι συγκεκριμένες τάσεις οδηγούν συχνά σε ένα σύγχρονο ρεαλιστικό μουσικό θέατρο, το οποίο πάντως δεν είναι νεορεαλιστικό, δεν περιλαμβάνει νατουραλιστική ανα-παράσταση (και βέβαια δεν συνδέεται με την ιστορική φάση του «βερισμού» της ιταλικής όπερας).

Χαρακτηριστικές είναι οι παρατηρήσεις του Mauricio Kagel για την φύση και τον χαρακτήρα αυτού του ρεαλιστικού μουσικού θεάτρου, ιδίως στο μέτρο που προχωρούν και σε συσχετισμούς με την καθιερωμένη οπερατική παράδοση του 20^{ου} αιώνα. Με αφορμή το έργο του *Ανάγραμμα* (*Anagrama*), ο συνθέτης σημειώνει:

«Δεν συλλαμβάνω την απόλυτη μουσική ως αφαίρεση· μπορεί όντας καλυμμένη να είναι εξ' ίσου ρεαλιστική [...] Μία αποσιωπημένη δράση μετασχηματισμένη σε μουσική, απαιτείται να είναι συγκεκριμένη. Στο μουσικό θέατρο ο ρεαλισμός – όχι ο νατουραλισμός! – όντως δρα πολύ πιο περιίπλοκα μέσω της οπτικοποίησης των σκηνικών καταστάσεων, και είναι πιο επιρρεπής σε παρεξηγήσεις. Στο *Anagrama* εγνώριζα, ότι η όπερα κουτσάινει σεργάμενη πο-

⁶ «Στο μουσικό θέατρο και κατεξοχήν στην όπερα η μουσική είναι κυρίαρχος του χρόνου [...] Ο τρόπος με τον οποίο πραγματοποιείται αυτός ο καθορισμός της ροής του χρόνου, καθώς και ο βαθμός στον οποίο εκδηλώνεται εξαρτάται από πολλούς παράγοντες. Τυπολογικά γνωρίσματα διαφόρων ειδών όπερας αλλά και συγκεκριμένες επιλογές κυρίως του συνθέτη αλλά και του λιμπρετίστα προσδίδουν σ' αυτήν την ιδιότητα της μου-

σικής μια γενική ή μια ειδική δραματουργική έννοια». (Δημήτρης Γιάννου: «Ο Ντον Τζιοβάννι των Μότσαρτ και Ντα Πόντε – Παρατηρήσεις μουσικής δραματουργίας», στο *Θέματα Μουσικολογίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 133).

⁷ Πβλ. και Nancy Perloff, *Art and the every day - Popular Entertainment and the circle of Erik Satie*, Clarendon Press, Oxford 1991, σσ. 153-210.

λύ πίσω και μακριά από τις δυνατότητες που έχει το θέατρο στο να παραστήσει καταστάσεις».⁸

Μια τέτοια συζήτηση και θεώρηση που βασίζεται στην παραδοχή ότι η σχέση όπερας – μουσικού θεάτρου είναι ουσιαστικά σχέση είδους προς γένος ή υποσυνόλου προς σύνολο, δεν είναι βεβαίως απλή. Κρίσιμα χαρακτηριστικά και σημεία διαφοροποίησης είναι εδώ: η πολυσήμαντη εκμετάλλευση όλων των συμμετεχόντων (ηθοποιοί- τραγουδιστές, μουσικοί, χορευτές κ.ο.κ.), η (επαι)ένταξη παραγόντων και συστατικών στοιχείων που δεν ενσωματώθηκαν ουσιαστικά στο συμβατικό οπερατικό ρεπερτόριο (μυμική τέχνη, πολυμέσα, οπτικοακουστικά εφέ αλλά και άλλοι παράγοντες όπως λ.χ. ο χαρακτήρας του θεάτρου σκιών, η αισθητική του καμπαρέ, του τσίρκου κ.α.), καθώς και ο μετασηματισμός ή, ακριβέστερα, η «διαδραστική» χρήση όλων αυτών των συστατικών. Ένα περαιτέρω ζήτημα είναι βέβαια η μορφή, η δομική οργάνωση και η εσωτερική διάρθρωση των νεότερων μουσικοθεατρικών έργων.

Οι διαδικασίες «χωροποίησης» (αγγλ. in-spacing, γερμ. Verräumlichung) της μουσικής και αντίστοιχα «χρονοποίησης» (αγγλ. in-timing, γερμ. Verzeitlichung) των Καλών Τεχνών και του οπτικού παράγοντα (έννοιες που στον ευρωπαϊκό χώρο θεμελιώθηκαν θεωρητικά κυρίως από την μουσικολόγο Helga de la Motte-Haber), οδήγησαν όντως σε νέες μορφές και είδη Τέχνης⁹. Συγκεκριμένα: αντί να βασίζονται στην γραμμική θεώρηση του μουσικού χρόνου, οι διαδικασίες αυτές αυτοπεριορίζονται συχνά στην διαχείριση μιας συγκεκριμένης χρονικής στιγμής, ή επικεντρώνονται σε μεταβατικά στάδια τα οποία ανακυκλώνονται¹⁰ εσωτερικά, και σε φόρμες που αντιμετωπίζουν τον χρόνο ως τέταρτη διάσταση του χώρου. Το μουσικό θέατρο γίνεται επομένως πλέον μια αντανάκλαση αυτού που συμβαίνει στα μέρη, στα επί μέρους συστατικά στοιχεία αυτής της συντακτικής ενότητας (δηλαδή στην μουσική και το θέατρο, ή συγκεκριμένα στον ακουστικό και τον οπτικό παράγοντα, στο σύστημα της μουσικής σύνταξης και το δραματικό γεγονός), μέσα στην συνεχή και ενδιαφέρουσα μοντέρνα και μεταμοντέρνα πολιτισμική πολυμέρεια των τελευταίων δεκαετιών.

Μέχρι πρόσφατα: α) οι παραδοσιακές μορφές οι οποίες αντιπροσώπευαν όλο το συμ-

⁸ Werner Klüppelholz: *Kagel. -Dialoge, Monologe*, DuMont Buchverlag, δ.π., σ.132. Ο Kagel απαντά εδώ στην προηγούμενη τολμηρή παρατήρηση-ερώτηση του συγγραφέα μουσικολόγου Werner Klüppelholz: «Αυτό με κάνει να σκεφτώ την όπερα *Wozzeck*, όπου ο Berg άλλαξε την λέξη «ούρησε» (gepiss) του Büchner σε «έβηξε» (gehustet)· διότι η πρόταση «έβηξε στον δρόμο» (er hat auf der Strasse gehustet) [που προκύπτει], ακούγεται πλέον μη ρεαλιστική, ακατανόητη. Εγώ δεν επιθυμώ να απορνήσω κάποιες λέξεις- ταμπού ενγενών ψυχών, αλλά να ρωτήσω εάν όντως ανακινούνται σε τέτοια σημεία στο *Anagrama* ένας δραστικός περιορισμός του αισθητικού στιλιζαρίσματος και ταυτόχρονα μια στροφή στον ρεαλισμό [...]

(βλ. Werner Klüppelholz, δ.π.).
⁹ Η de la Motte- Haber θέλοντας να ορίσει την νεωτερικότητα σε σχέση με τα παραδοσιακά είδη και το σύγχρονο μουσικό θέατρο αναφέρει χαρακτηριστικά: «Διαταράξεις του Συμβατικού μπορούν να προσληφθούν μόνο σχετικιστικά [...] Τα είδη μπορούν να ορισθούν με βάση το ύψος, την μορφή, την διανομή, την λειτουργία

κ.ο.κ. Η δύναμη της έννοιας «είδος» βρίσκεται στην δυνατότητά του να προσδώσει μια νόρμα, μέσω της άρνησης της οποίας ένα έργο κερδίζει την ατομικότητά του» (Helga de la Motte -Haber: «Nah und fern der Gattungstraditionen», στον τόμο *Musik- Konzepte 124: Mauricio Kagel*, Edition Text und Kritik, München 2004, σ. 72). Μεταφράζουμε ως «είδος» τον γερμανικό όρο Gattung (καλλιτεχνικό είδος, είδος μουσικής σύνθεσης, μουσικοθεατρικό είδος κ.ο.κ.).

¹⁰ Οι όροι που χρησιμοποιεί η de la Motte-Haber είναι συγκεκριμένοι: αναφέρεται σε «αποκατασκευή» (Dekonstruktion) των συστατικών στοιχείων του συμβατικού μουσικού θεάτρου, ενώ χρησιμοποιεί σπινειδητά και τον όρο Recycling (ανακύκλωση) με την έννοια ότι στο σύγχρονο μουσικό θέατρο (ως παράδειγμα φέρονται έργα του Kagel κατά την δεκαετία του 1960) δημιουργούνται νέα προϊόντα από την επαναχρησιμοποίηση «μεταχειρισμένων» παραδοσιακών υλικών (βλ. Helga de la Motte -Haber: «Über die Dialektik von Innovation und Tradition im Werk von Kagel» στον παραπάνω τόμο, σσ. 75-76).

βατικό οπερατικό ρεπερτόριο (αυτό που εκτείνεται μέχρι την δεκαετία του 1920 περίπου, περιλαμβάνοντας λ.χ. τον Puccini και τον Richard Strauss) και

β) τα αυθεντικά προϊόντα της λεγόμενης «νέας» μουσικής (δηλ. η οπερατική παραγωγή κυρίως των Schönberg, Berg αλλά και αυτή των Stravinsky, Bartók και Britten), παρέμεναν αναγνωρίσιμα και ισχυρά. Έτσι, ως παλαιό και νεότερο ρεπερτόριο, διαμόρφωσαν το υπόβαθρο ώστε να αναπτυχθούν όλες οι μεταγενέστερες μορφές και πειραματικές προσπάθειες στον χώρο του μουσικού θεάτρου αλλά και αρκετές από όσες εντάσσονται στα μεταμοντέρνα ρεύματα (στο μέτρο που κι αυτές οι τάσεις αντιπροσωπεύουν μια διαφορετική στάση απέναντι στη συμβατική παράδοση). Ανεξάρτητα από όλες τις επαφές, τις συνειδητές προσμίξεις ή τυχαίες – πρόσκαιρες συγχωνεύσεις των ιδιωμάτων αυτών, οι δύο αυτοί χώροι ανέπτυξαν ένα πλήρες, ευρύτατο φάσμα προτάσεων και λύσεων μέσα στην ιστορική διαδρομή των μουσικοθεατρικών ιδιωμάτων, ενώ παράλληλα άνοιξαν νέους ορίζοντες, τόσο για πιθανές σύγχρονες εφαρμογές, όσο και για μια νέα μουσικοθεατρική σημειολογία.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα εμφανίστηκαν, μέσα στον χώρο και το σύστημα των μουσικοθεατρικών οργανισμών και το αντίστοιχο σύστημα αξιών, αντιδράσεις (τάσεις για αποδοχή-εξέλιξη ή αντίστοιχα για απόρριψη) απέναντι στα δύο μέχρι τότε κορυφαία ιστορικά ευρωπαϊκά πρότυπα (αυτά του Verdi και του Wagner): αντιδράσεις, οι οποίες προκάλεσαν αναταραχές και ασυμφωνίες σε όλους τους τομείς (αρχική σύλληψη, ιδεολογήματα, μουσική σύνθεση και δραματολογία) που δρομολογούν και συνθέτουν την ιστορία της όπερας. Στην *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα* ο Eric Salzman συνυπολογίζει τα έργα του βερισμού και του ιμπρεσιονισμού (κυρίως αυτά των Puccini και Debussy αντίστοιχα) που δημιουργήθηκαν κατά την συγκεκριμένη περίοδο. Καθορίζει επίσης τις οπερατικές μορφές που εντάσσονται στα βαγκνεरिकά πρότυπα, επικεντρώνεται στις «λογοτεχνικές όπερες» του Richard Strauss και την εκεί κληροδοτημένη βαγκνερικού ύφους συνεχή ασματική εκφορά, θεωρώντας ως άμεσο επακόλουθο τα έργα του οπερατικού εξπρεσιονισμού τα οποία περιγράφει στη συνέχεια.¹¹

Συνολικά διαπιστώνουμε ότι κατά την διαδρομή της στον 20^ο αιώνα η οπερατική παραγωγή διακρίνεται κυρίως σε:

α) εξπρεσιονιστικά δράματα που χαρακτηρίζονται από υφολογικά χαρακτηριστικά της σύγχρονης μουσικής (Schönberg, Berg) - μία τάση που σαφώς διαταράσσει τις μέχρι τότε συμβάσεις του συγκεκριμένου μουσικοθεατρικού χώρου. Ο μουσικολόγος Hans Heinz Stuckenschmidt θεωρεί ότι το εξπρεσιονιστικό δράμα περιγράφεται κυρίως από έξι μουσικοθεατρικά έργα. Και ότι ξεκινώντας από τις «δύο κορυφές ριζικά ανανεωτικής διάθεσης» που είναι τα μονόπρακτα του Schönberg *Προσμονή* (*Erwartung*, 1909) και *Το Ευτυχισμένο χέρι* (*Die glückliche Hand*, 1910-13)¹², το εξπρεσιονιστικό δράμα συνεχίστηκε στις δύο «αυστηρά σμιλεμένες» όπερες του Alban Berg *Wozzeck* (1914-22) και *Lulu* (1928-35) και τελικά ολοκληρώθηκε με την opera buffa *Από σήμερα ως αύριο* (*Von heute bis morgen*, 1928-29) και το μεγαλοπρεπές *Μωϋσής και Ααρών* (*Moses und Aaron*, 1930-32) του Schönberg.¹³

¹¹ Βλ. Έρικ Σάλτμαν: «Μουσικό Θέατρο» στο *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα* (Μετάφραση: Γιώργος Ζερβός), Εκδόσεις Νεφέλη- Μουσική, Αθήνα 1983, σσ. 135-50.

¹² Παρατίθενται οι χρονολογίες σύνθεσης των έργων όπως αναφέρονται στο *The New Penguin Opera Guide*, Penguin Books Ltd, London 2001 ('1993), όπου περιλαμβάνεται συνοπτικός αλλά εξαιρετικά περιεκτικός

σχολιασμός για το ποιητικό και εικαστικό αντίστοιχα περιεχόμενο των δύο έργων και την απόφαση του Schönberg να «δημιουργήσει μουσική με σκηνικά μέσα» (βλ. *The New Penguin Opera Guide*, σσ. 827-28).

¹³ Βλ. Hans Heinz Stuckenschmidt: «Die Wiener Schule: Alban Berg und Arnold Schönberg» στο *Oper in dieser Zeit*, Erhard Friedrich Verlag, Hannover 1964, σ. 7. Η έννοια και η φύση της «ριζικά ανανεωτικής διάθεσης»

β) τάσεις που εντάσσονται στο υφολογικό και ποιητικό περιεχόμενο ή ύφος του Νεοκλασικισμού (Stravinsky, Busoni, Prokofiev, Ravel, Zemlinsky, Britten κ.α.). Ο νεοκλασικισμός αυτός προσπαθεί να αναβιώσει και να επαναδιατυπώσει παραδοσιακά μεγέθη, χρησιμοποιώντας όμως κατά περίπτωση και σύγχρονα εκφραστικά μέσα. Ταυτόχρονα, στο όνομα μιας υψηλού επιπέδου αισθητικής ενότητας, αντί να προσπαθεί να εξασφαλίσει την απόλυτη ενσωμάτωση των επιμέρους συστατικών (μουσική, τραγούδι, απαγγελία, χορός, μιμική, υποκριτική κ.λ.π.), μοιάζει να προσπαθεί να επιτύχει την αυτονόμησή τους. Κυρίως, μέσα στο συγκεκριμένο δημιουργικό περιβάλλον, επιδιώχθηκε να επανακτηθεί και η μουσική την αυτονομία της, κάτι που είχε κινδυνεύσει να χαθεί λόγω της καθοριστικής λειτουργίας του δραματικού παράγοντα. Ο Stuckenschmidt αποκαλεί εύστοχα τον Busoni «διαμεσολαβητή» μεταξύ πειραματισμών και κλασικισμού, θεωρώντας ότι τα ίχνη του κληροδοτούνται στους Weill και Britten.¹⁴

Είναι εύλογο και τελικά αποδείχθηκε, ότι από τους σκηνικούς νεωτερισμούς που συνδέθηκαν με μεταγενέστερες θεατρικές μορφές, οι πλέον γόνιμοι ήσαν αυτοί που αφορούσαν την λειτουργία, τις αλληλεπιδράσεις και τους ρόλους των οπερατικών συστατικών. Αυτό πρωτοεμφανίστηκε ήδη το 1916 στην *Αλεπού* (Renard) η μουσικοθεατρική ταυτότητα έχει εδώ διασπασθεί σε οπτικές (σκηνική παντομίμα) και μουσικές (τραγουδιστές μέσα στο σώμα της ορχήστρας) διαστάσεις.¹⁵ Η συμβατική λειτουργία του μουσικού θεάτρου εμφανίζεται διαχωρισμένη με στόχο να ακυρωθούν οι δραματικές ποιότητες, η δραματική δυναμική και η συνακόλουθη ψυχολογική-ψυχογραφική επιβάρυνση και να αναδειχθεί έτσι ο επιθυμητός «αντικειμενικός» χαρακτήρας των μουσικοδραματικών γεγονότων.¹⁶ Ειδικό και ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει βεβαίως και η οπερατική ανανέωση – μεταρρύθμιση που επιχειρήθηκε στον γερμανόφωνο της δεκαετίας του 1920 κατά την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, πριν δηλαδή την άνοδο των εθνικοσοσιαλιστών στην εξουσία. Η πειραματική επέκταση των δραματολογικών, σκηνικών και μουσικών δυνατοτήτων άνθισε κατά την δεκαετία του 1920 και υποχώρησε κατά την δεκαετία του 1930. Η αναζήτηση για διαρκείς αξίες, θεμελιωμένη από υψηλές απαιτήσεις στον τομέα της μουσικής σύνθεσης και αντίστοιχη κοινωνική συνειδητοποίηση, χαρακτηρίζει τις «απολογητικούς» χαρακτήρα όπερες (π.χ. *Lulu*

στα εξπρεσιονιστικά δράματα και κυρίως στις καθιερωμένες όπερες του 20^{ου} αιώνα είναι, όπως προαναφέραμε, αντικείμενο προβληματισμού. Πολύ περισσότερο αφού τόσο οι δύο όπερες του Berg όσο και το *Μωΐσης και Ααρών* έχουν καταχωρηθεί και ενταχθεί στο τακτικό οπερατικό ρεπερτόριο διεθνώς εδώ και δεκαετίες.

¹⁴ Είναι ενδιαφέρον το ότι ο Stuckenschmidt συγκαταλέγει τους Stravinsky και Prokofiev μαζί με τους Janacek και Shostakovich στον χώρο της σύγχρονης «ολαβικής» όπερας, εξαιρώντας την δημιουργική συνεισφορά τους και εντοπίζοντας τα νεορεαλιστικά και νεοκλασικιστικά στοιχεία στα έργα των Shostakovich και Stravinsky αντίστοιχα (βλ. Hans Heinz Stuckenschmidt: *Slawische Oper: Janacek, Strawinsky, Prokofieff, Schostakowitsch*, στον παραπάνω τόμο, σσ. 48-62, ιδίως σ. 48). Παράλληλα ο Stuckenschmidt εντάσσει τους Britten, Menotti και Gershwin σε μία κοινή ομάδα συνθετών από «αγγλοαμερικανικές» χώρες (βλ. Stuckenschmidt ό.π., σσ.

63-74). Σήμερα κάτι τέτοιο είναι τουλάχιστον συζητησιμο· στην δεκαετία του 1960 όμως που γράφτηκαν τα συγκεκριμένα κείμενα φαινόταν δικαιολογημένο (ο Salzman προτείνει μίαν αντίστοιχη στάση· βλ. Έρικ Σάλτμαν: «Η όπερα στην Αγγλία» στο Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα, ό.π. σσ. 148-50).

¹⁵ Πρβλ. και Έρικ Σάλτμαν: «Το μικτό είδος και η όπερα δοματίου», ό.π., σσ. 144-46.

¹⁶ Περαιτέρω σχολιασμός και αναλυτικά στοιχεία για την Renard του Stravinsky στα:

α) Eric Walter White: *Stravinsky - A critical survey 1882-1946*, Dover Publications, Inc - Mineola, New York 1948/1997, σσ. 62-66.

β) Stephen Walsh: *The Music of Stravinsky*, Oxford University Press Inc, New York 1988, σσ. 66-73 και

γ) Igor Stravinsky: *Expositions and developments*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1962, σσ. 119-23.

του Alban Berg, *Mathis der Maler* του Paul Hindemith, *Moses und Aaron* του Arnold Schönberg) οι οποίες προβάλλουν ζητήματα και ερωτήματα καθολικής ισχύος ανεξάρτητα από τις υφολογικές διαφορές που όντως εμφανίζονται μεταξύ τους, κυρίως σε ότι αφορά την φύση και τον χειρισμό του μουσικού υλικού.

Περί τα μέσα του 20^{ου} αιώνα οι παραδοσιακές τάσεις συνέχισαν να εκπροσωπούνται και να εμφανίζονται σε οπερατικά έργα που βασίστηκαν σε αδιαμφισβήτητα φιλολογικά πρότυπα του θεάτρου πρόζας: πρόκειται για την προαναφερθείσα «λογοτεχνική» ή «φιλολογική» όπερα» (Literaturoper). Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν διάσημες όπερες του Richard Strauss, ο *Wozzeck* του Berg, οι όπερες του Benjamin Britten *Peter Grimes* (1945), *Albert Herring* (1947), *Ο βιασμός της Λουκρητίας* - *The rape of Lucretia* (1946-47) κ.α. Τα μελοδραματικά και στιλιστικά χαρακτηριστικά αυτών των οπερατικών έργων συχνά διέφεραν, αλλά συνήθως όλα περιείχαν διαλόγους, απαγγελίες και υποστήριξη των μουσικο-δραματουργικών εννοιών από εξαγγελτικά – οδηγητικά μουσικά θέματα στη λογική του βαγκνερικού Leitmotif. Άλλα μεταγενέστερα έργα βασίστηκαν παράλληλα και σε περίπλοκες σκηνές με ensemble ασματική εκφορά, όπως π.χ. *Ο ματωμένος γάμος* (Die Bluthochzeit, 1956) του Wolfgang Fortner, *Ο επιθεωρητής* (Der Revisor, 1957) του Werner Egk, *Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας* (Der Besuch der alten Dame, 1970) του Gottfried von Einem, οι πρώτες όπερες του Hans Werner Henze κ.α.¹⁷

Η επικράτηση των μεταπολεμικών ρευμάτων της σύγχρονης μουσικής και η ταυτόχρονη διεύρυνση των ακουστικών οριζόντων επέφερε την αμφισβήτηση του αδιαφιλονίκητου και της πρωτοκαθεδρίας των τεχνικών σύνθεσης που συνήθως αναφέρονται ως «φόρμες διαδικασίας» (πρωτοπαρουσιάστηκαν από τον Arnold Schönberg¹⁸ και τελικά κατέληξαν στο να θεωρηθούν ως πρότυπα) μέσω της τεχνικής σύνθεσης της «εξελισσόμενης παραλλαγής» (αγγλ. developing variant, γερμ. entwickelnde Variation). Αυτό συνέβη επειδή η μέθοδος αυτή, που κατάγεται από την βαγκνερική συνεχή ασματική εκφορά η οποία κληροδοτήθηκε και στα περισσότερα οπερατικά έργα του Richard Strauss¹⁹, συχνά αντιβαίνει στην φυσιολογική διαδικασία εξέλιξης των διαλόγων και μονολόγων και πολύ περισσότερο στην παραδοσιακή οπερατική διάκριση ανάμεσα σε aria και recitativo (η σε απαγγελία και ασματική εκφορά γενικότερα). Έτσι εμφανίζονται νέες ιδιοματικές λύσεις που επικεντρώνονται π.χ. σε ένα απόσπασμα του (πεζού ή μελοποιημένου) κειμένου και είναι ανοιχτές σε ποικίλα, ακραία εκφραστικά μέσα και στην ποικιλότροπη εκμετάλλυσή τους. Σε κάθε περίπτωση τέτοια ερωτήματα σχετικά με την υφή του μελοδράματος, με τα υφολογικά χαρακτηριστικά του μουσικού θεάτρου και την σχέση του με την παράδοση και το κοινό, είχαν ήδη τεθεί σε νέες βάσεις. Τα ερωτήματα περί προοδευτικότητας ή αντίστοιχα οπισθοδρομικότητας - συντηρητικότητας της μουσικής μέσα στα πλαίσια του μιας ολοκληρωμένης, στρατευμένης σύλληψης του μουσικο-σκηνικού έργου είχαν πλέον επαναπροοριστεί.

¹⁷ Βλ. και Έρικ Σάλτσμαν: «Η βαγκνερική παράδοση και η εξαιρεσιονιστική όπερα» στο *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα* (Μετάφραση: Γιώργος Ζερβός), Εκδόσεις Νεφέλη- Μουσική, Αθήνα 1983, σ. 142.

¹⁸ Πρβλ. και Έρικ Σάλτσμαν, «Η επανάσταση: Βιέννη» ό.π., σσ. 55-61 και Γιώργος Ζερβός: «Η σεμπεργική επανάσταση και οι συνέπειες της στη μουσική του 20^{ου} αιώνα» στο *Schönberg, Berg, Webern: Η κρίση της μουσικής δια μέσον της κρίσης του θέματος και των μορφών*, Εκδόσεις Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα

2001, σσ. 135-36.

¹⁹ Ο *Ιππότης με το ρόδο* (*Der Rosenkavalier*, 1911), αποτελεί χρήσιμο παράδειγμα στα πλαίσια μιας αντίστοιχης συνολικής μουσικοθεατρικής θεώρησης. Η συνεχής ασματική εκφορά εδώ, αποκτά ένα πρόσθετο ειδικό ενδιαφέρον αφού ο θεματικός προσανατολισμός του έργου συγγενεύει τόσο με αυτόν της κομικής όπερας όσο και (υπό όρους) με αυτόν της ύστερης φάσης της οπερέτας. Η εκτενής παντομίμα στην αρχή της 3^{ης} πράξης αποτελεί ουσιαστικά κληροδότημα της κομικής όπερας.

Αναφέραμε ήδη ότι η θεωρητική συζήτηση σχετικά με την «κρίση» της όπερας και την φύση των συστατικών αυτού του καλλιτεχνικού χώρου ήταν ιδιαίτερα έντονη καθ' όλην την διάρκεια του 20^{ου} αιώνα²⁰. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι και η ένταξη ή μάλλον η επανένταξη της παντομίμας και γενικότερα της μιμικής ως ουσιώδους συστατικού στοιχείου της μουσικοθεατρικής πράξης προήλθε όντως από τις ανανεωτικές, εναλλακτικές μουσικοθεατρικές τάσεις στον 20^ο αιώνα. Το συμβατικό ρεπερτόριο της όπερας και της οπερέτας δεν ενσωμάτωσε και δεν εκμεταλλεύτηκε τέτοια στοιχεία, ενώ η κυρίαρχη θέση της παντομίμας και της μιμικής σε άλλα είδη, όπως π.χ. στα αμερικανικά minstrel shows του 19^{ου} αιώνα δεν μπορεί να συζητηθεί σε αυτό το πλαίσιο, αφού το ιδίωμα αυτό αποτελεί πλάγιο ή δευτερογενές, θα λέγαμε μουσικοθεατρικό είδος και επιπρόσθετα έχει εξωευρωπαϊκή προέλευση.²¹

Γενικότερα, αυτά τα κρίσιμα συστατικά στοιχεία του νεότερου μουσικού θεάτρου όπως είναι: η (επ)ένταξη της παντομίμας, η αυτοσπασματική χρήση της γλώσσας και η αυτονομία, η απεξάρτησή της από το νόημα του κειμένου, η χρησιμοποίηση της (ήδη αποδομημένης) γλώσσας ως αυτόνομο ηχητικό γεγονός, η υπερρεαλιστική σκηνηκή δράση, η με κάθε έννοια ένταξη των παραλόγων στην μουσικοθεατρική πράξη κ.ο.κ., δεν προέρχονται ουσιαστικά από την εξέλιξη του κύριου ρεύματος της παραδοσιακής όπερας. Προέρχονται κυρίως από προσωπικές επιλογές και από το «γαλλόφωνο» δημιουργικό περιβάλλον, το οποίο επιζητώντας την παραγωγή νεωτερικών σκηνηκών θεαμάτων, βασισμένων τόσο στον συνδυασμό όλων των παραστασιακών τεχνών όσο και στις δυνατότητες μιας αυτονομημένης ένταξης τους, δρομολόγησε λύσεις που απεδείχθησαν κρίσιμες για τις μουσικοθεατρικές αναζητήσεις του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα. Σε αυτό το πλαίσιο, ο ουσιώδης και προγονικός ρόλος της *Ιστορίας του στρατιώτη* των Stravinsky- Ramuz (που γράφτηκε το 1918 στην γαλλόφωνη Ελβετία) έχει ήδη αναγνωριστεί και αναφερθεί ευρύτατα.²² Παράλληλα η τότε «νέα γαλλική avant- garde», δηλαδή το δι-

²⁰ Ο διάσημος αμερικανός μουσικολόγος και συνθέτης Gunther Schuller π.χ. αναφέρει ότι «πεμπουσία της όπερας είναι η παράλληλη ολοκλήρωση δράματος και μουσικής» και θεωρεί ότι με αυτήν τη συγκεκριμένη έννοια, ο Verdi είναι ο κορυφαίος συνθέτης όπερας. Παράλληλα όμως, συνεχίζει ο Schuller, είναι πολλά τα στοιχεία, τα οποία μπορεί να περικλείει μία όπερα και κανείς δεν μπορεί να αποκλείσει, ότι μία σαφής οπερατική σύλληψη όπως αυτή των Brecht και Weill, μπορεί επίσης να εξελιχθεί μελλοντικά. «Στυλιστικά, η όπερα μπορεί να απορροφήσει όλη τη γκάμα των σύγχρονων τεχνικών σύνθεσης, από το σειριασμό μέχρι τους αυτοσχεδιασμούς της τζαζ. Και είναι πιθανόν, ότι το μέλλον της όπερας μπορεί να εξαρτηθεί από την ικανότητά της να απορροφήσει επιτυχώς αυτά και άλλα μουσικά ιδιώματα» (Gunther Schuller, *Musings*, Oxford University Press, New York - Oxford 1986, σσ. 169 - 170).

²¹ Το minstrel show κυριάρχησε στον χώρο της αμερικανικής ψυχαγωγικής μουσικής κωμωδίας από το 1845 ως το 1900 περίπου. Στην καλύτερη περίπτωση αντιπροσώπευε περισσότερο μια κωμική παρά μια αληθινή απομίμηση της τότε ζωής των μαύρων αμερικανών. Κατά την διάρκεια της πενήνταχρονης ζωής του το minstrel

εισήγαγε στο πλατύ κοινό ένα είδος διασκέδασης που βασιζόταν σε στοιχεία από την ιστορία, τον χορό και τα τραγούδια του «Αμερικανού νέγρου». Τα minstrels, που προετοίμασαν την εισαγωγή στα μουσικοχορευτικά ιδιώματα και λειτούργησαν ως προπομπές των μετέπειτα αμερικανικών μουσικών κωμωδιών, αντλούσαν τη θεματολογία τους από διάφορα συναφή ζητήματα: π.χ. το 1902 ανέβηκε στη Νέα Υόρκη μία κωμική παρωδία της *Καλιβίας του μπαρμπα-Θωμά* κ.ο.κ. (βλ. Eileen Southern: *The music of black Americans*, W.W. Norton & Company, New York - London 1971, σσ. 231-244).

Είναι ενδιαφέρον το ότι ακόμα και πολύ αργότερα, κατά την δεκαετία του 1920 σε όπερες της περιόδου της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, όπως π.χ. των Ernst Krenek, Eugen d'Albert κ.α. διατηρούνται τα συγκεκριμένα ρατσιστικά στερεότυπα αναλλοίωτα. Στον αντίποδα μιας τέτοιας ψυχαγωγικής «νέγρικης» θεματολογίας και στάσης συναντούμε αρκετά, κυρίως νεότερα πολιτικοποιημένα μουσικοθεατρικά έργα. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικό και καινιστικό με την κριτική που ασκεί στο φαινόμενο της δουλείας και τον ρατσισμό, είναι το «θεατρικό ρεσιτάλ» *El Cimarrón* των Hans Werner Henze και Hans Magnus Enzensberger (1969) που παρουσιάζει

μουσργικό περιβάλλον των Cocteau, Satie, Auric, Milhaud κ.α. στο οποίο οφείλονται τα πρωτοποριακά σκηνικά έργα που πρωτοπαρουσιάστηκαν κατά την περίοδο 1915-1925 στο Παρίσι, όπως η *Parade* (1917) του Erik Satie (χομβικό έργο με προδρομικό για την ιδέα των πολυμέσων χαρακτήρα), τα μπαλέτα του Darius Milhaud κ.ο.κ.²³, συνεισέφερε αποφασιστικά στην διεύρυνση της χρήσης και της οριοθέτησης των συστατικών του νεότερου μουσικού θεάτρου.

Περί τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και τις αρχές αυτής του 1960, παρουσιάζονται μουσικοθεατρικά έργα συνθετών όπως οι Stockhausen, Kagel, Schnebel, Cage, Berio, Ligeti κ.α., τα οποία δεν βασίζονται πλέον στην παράδοση και τις πρακτικές της συμβατικής όπερας (όπου η θεατρικότητα καθορίζεται και νοηματοδοτείται από την πορεία της σκηνικής δράσης). Τα νέα αυτά έργα αποσκοπούν σε νέες μορφές οι οποίες εμπεριέχουν νέους χειρισμούς της γλώσσας, της μουσικής και της θεατρικότητας. Σε ένα μεγάλο ποσοστό αυτές οι νέες μορφές είναι οργανωμένες με βάση τα κριτήρια που τέθηκαν από την σύγχρονη (ενόργανη και ηλεκτρονική) μουσική της δεκαετίας 1950. Η αισθητική στάση του διαχωρισμού των συστατικών στοιχείων και η «λογική του παραλόγου» ή της υπερβατικότητας που διέπει αυτά τα έργα, μπορεί να οριστεί επίσης ως αντίστοιχο της λογικής της μουσικής της δεκαετίας του 1960, ή ως κύριο ρεύμα της *avant-garde* της συγκεκριμένης δεκαετίας. Τα «μουσικο-σκηνικά» έργα ή γεγονότα αυτού του τύπου, των οποίων η ορολογία και η ονοματοδότηση, συχνά επίσης πειραματική, κινήθηκε σε ένα ευρύτατο φάσμα, όπως: Ενόργανο Θέατρο/ Instrumental Theatre (Mauricio Kagel), Ορατή Μουσική/ Visible Music (Dieter Schnebel), Ολικό Θέατρο (Total Theatre), Νέο Μουσικό Θέατρο (New Music Theatre), Ολικό- Αντιολικό Θέατρο (Total-Antitotal Theatre), Οπτικοακουστική Μουσική (Audiovisual Music), Μουσικό Θέατρο Δωματίου (Chamber-Music Theatre) κ.ο.κ., βασίστηκαν κυρίως στην «θεατρικοποίηση» της μουσικής.

Η θεατρικοποίηση, η οπτικοποίηση της μουσικής και των ηχητικών γεγονότων γενικότερα, αποτελεί κρίσιμη αισθητική στάση και επιλογή στα μουσικοθεατρικά ιδιώματα αυτής της περιόδου. Η τάση αυτή, με βάση διαφορετικές αιτίες και αφετηρίες, εμφανίστηκε παράλληλα με μίαν αντίστοιχη «μουσικοποίηση» ή «ηχητικοποίηση» της θεατρικής πράξης. Έχοντας αποβάλει την αυτονομία και την εσωτερική συνοχή που χαρακτηρίζει τα παραδοσιακά μουσικοθεατρικά είδη (όπερα, οπερέτα, μουζικαλ), οι νέες αυτές «σκηνικές συνθέσεις» (Szenische Kompositionen κατά τον H. Danuser) διακρίνονται από την δυνατότητα διερεύνησης νέων συσχετισμών και καταλήγουν σε ενδιαφέροντα αποτελέσματα μέσω συνδυασμού ή μετασχηματισμού των επιμέρους συστατικών στοιχείων. Τα όρια ανάμεσα στην λογοτεχνία, τις εικαστικές τέχνες, την μουσική, τον χορό και το θέατρο δεν ήσαν ποτέ τόσο ρευστά όσο κατά την δεκαετία του 1970. Οι ιδιωματικοί όροι που χρησιμοποιούνται εδώ, όπως «Μουσική Γραφική» (Musical Graphics), Οπτική -Οπτικοποιημένη Μουσική (Visual music), Ενόργανο Θέατρο κ.λ.π.²⁴, περιγράφουν ουσιαστικά προγραμματικές μουσικοθεατρικές

στηκε πρόσφατα (Μάιος 2005) στην Αθήνα από την Πειραματική Σχηνή της Εθνικής Λυρικής Σχηνής.

²³ Για την προέλευση, τον χαρακτήρα και το περιεχόμενο του έργου βλ. Stephen Walsh, *The Music of Stravinsky*, Oxford University Press Inc, New York 1988, σσ. 86-110 και Μηνάς Ι. Αλεξιάδης: *Η Ιστορία του Στρατιώτη, Μορφή- Περιεχόμενο -Ανάλυση της μουσικής του Igor Stravinsky*, Εκδόσεις Φ. Νάκας, Αθήνα 2003, σσ. 7-15.

²⁴ Βλ. Nancy Perloff, *Art and the every day-Popular Entertainment and the circle of Erik Satie*, Clarendon

Press Oxford 1991, σσ. 2-18 και σσ. 112-152 (με εκτενή περιγραφή και ανάλυση της *Parade* του Satie).

²⁵ Το έργο του Mauricio Kagel είναι ιδιαίτερα σημαντικό, όχι μόνο γιατί ο συγκεκριμένος συνθέτης επηρεάζει ως κεντρική φυσιογνωμία καθοριστικά το σύγχρονο μουσικό θέατρο κατά τα τελευταία 50 σχεδόν χρόνια, αλλά και διότι η θεωρητική συζήτηση που έχει προκύψει με βάση της προτάσεις και τις ιδέες του είναι ιδιαίτερα κρίσιμη και ουσιαστική, αφού αφορά την ίδια την φύση των χαρακτηριστικών και των ορίων του σύγ-

έννοιες, στο μέτρο που σε όλα αυτά τα ιδιώματα υπάρχει δυνατότητα αλληλομετάθεσης των επιμέρους συστατικών στοιχείων και επίσης δυνατότητα συνδυασμού διαφορετικών οπτικο-ακουστικών μέσων.

Άλλες, οπερατικού χαρακτήρα, τάσεις που είναι όμως συχνά διαμετρικά αντίθετες προς την συμβατική φύση της όπερας, εμφανίζονται στις δεκαετίες του 1970 και κυρίως του 1980 με την μορφή μιας επιστροφής – ελάνθου στο πρότυπο της συνεχούς εξιστόρησης και δράσης (έργα των Sylvano Bussotti, Hans Werner Henze, Harrison Birtwistle κ.α.), ή εντάσσονται στο πρότυπο μιας “αντι- αντιόπερας” (György Ligeti)²⁵, ή σε μία ευρεία ομάδα έργων που ονομάστηκαν «πραγματικές» όπερες (Realopern, “real” operas) και προέρχονται από νεότερους συνθέτες (Wolfgang Rihm, Hans Jürgen von Bose κ.α.), οι οποίοι δεν επιθυμούν να αντιμετωπίσουν (ή απλώς αρνούνται) την κρίση της όπερας ως είδους. Η φάση των δύο συγκεκριμένων δεκαετιών συνοδεύτηκε από έντονες συζητήσεις και δυναμικές αντιπαράθεσεις σχετικά με την φύση και την αξία της, όπως ονομάστηκε, «Νέο – μουσικής» (πρόκειται για τα ιδιώματα που προσδιορίστηκαν με τους όρους Νέα απλότητα, Νέα τονικότητα, Νέα μελωδικότητα κ.ο.κ). Όλες οι τάσεις που αποσκοπούν σε μιαν επιστροφή- αναβίωση της όπερας εμφανίζουν πάντως σημαντικά προβλήματα τόσο στον τομέα της δραματοουργίας όσο και αυτόν της μουσικής σύνθεσης: σε τέτοιες περιπτώσεις ο δημιουργός πρέπει να διαχειριστεί και να αντιμετωπίσει αυτήν την ίδια την συμβατική οπερατική παράδοση, η οποία όντως φαίνεται να αντιβαίνει στο πνεύμα της σύγχρονης εποχής. Το ιστορικό τέλος της οπερέτας και η σε μεγάλο βαθμό υποκατάστασή της (με την όποιαν έννοια και τους όποιους όρους) από το μουζικάλ, είναι όντως ένα παράδειγμα σε αυτήν την κατεύθυνση. Ένα «κλειστό» και πολύπλοκο μουσικοθεατρικό έργο (με την έννοια του opus finitum) απαιτεί μιαν ιδιαίτερα πολύπλοκη προκαταρκτική εργασία, καταβολή πνευματικού δυναμικού, υπολογισμούς και δημιουργική προσπάθεια, σε αντίθεση με ενδιαφέροντα αλλά πρόσκαιρα πειράσματα, που πάντως είναι χρήσιμα για την ουσιαστική μουσική δραματολογία. Σε κάθε περίπτωση το παραδοσιακό, ολοκληρωμένο έργο φαίνεται ότι όντως αφορά το ευρύ κοινό, που ξεκινά από διαφορετικές βάσεις και με διαφορετικές προϋποθέσεις από αυτές που πιθανότατα χαρακτηρίζουν π.χ. έναν εξειδικευμένο κύκλο οπαδών του νεότερου πειραματικού μουσικού θεάτρου. Η συνεχής και επιτυχημένη λειτουργία των συστημάτων της ευρύτερης μουσικής και θεατρικής παραγωγής προσφέρεται ως θετικό υπόβαθρο που μπορεί να ενθαρρύνει αλλά και να νοσηματοδοτεί την περαιτέρω δημιουργία ολοκληρωμένων μουσικοθεατρικών έργων και άλλων μουσικοθεατρικών γεγονότων.

Αν συνυπολογίσουμε εδώ και το οπερατικό ιδανικό, δηλ. την απόλυτη, παράλληλη και ταυ-

χρονου μουσικού θεάτρου. Τα συστατικά του Ενόργανου Θεάτρου (Instrumentaltheater) που εισήγαγε ο Kagel παρουσιάζουν ειδικό ενδιαφέρον: «Είναι γνωστό, ότι ο Kagel καθορίζει στο Ενόργανο Θέατρο με μεγάλη λεπτομέρεια βλέμματα, δράσεις, εσωτερικές στάσεις, τον συνολικό χώρο του ορατού και ότι η πολυσυναντικότητα των έργων του προκύπτει από την ακριβή σύνθεση της συμπαιγνίας ανάμεσα στον οπτικό και τον ακουστικό παράγοντα» (Mattias Rebstock: «Zum Kompositionsprozess im Instrumentalen Theater von Kagel», στον τόμο *Musik- Konzepte 124: Mauricio Kagel*, Edition Text und Kritik, München 2004, σ. 35).

²⁵ Ο όρος «αντι-αντιόπερα» προέρχεται από το νεο-εξπρεσιονιστικής μουσικοθεατρικής αισθητικής έργο του György Ligeti *Le Grand macabre* (1978) που παρουσιάστηκε και από την Εθνική Λυρική Σκηνή στην Αθήνα τον Μάρτιο του 2004. Για τα υφολογικά χαρακτηριστικά της «αντι- αντιόπερας» και τους συσχετισμούς με τις παραδοσιακές και νεότερες οπερατικές τάσεις βλ. και Wulf Konold: «Oper, Anti-oper, Anti-anti-Oper» στον τόμο *Musiktheater Heute- Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Schott Musik, Mainz 2003, σσ. 47- 60, ιδίως σσ.57- 60.

τόχρονη ολοκλήρωση μουσικής και δράματος (ύψιστο, όπως λέγεται, επίπεδο πληρότητας και συνειδητότητας του συνθέτη στο καλλιτεχνικό πεδίο), τότε διαπιστώνουμε ότι οι παραπάνω συνθήκες περιγράφουν τα όρια των συστατικών του νεότερου μουσικού θεάτρου και ανοίγουν νέες προοπτικές στην μουσική δραματολογία. Πρέπει πάντως να αναφερθούν επίσης:

α) Η ισχυροποίηση, επαναφορά και αναβίωση των χαρακτηριστικών της παραδοσιακής όπερας κατά τις τελευταίες δύο-τρεις δεκαετίες, τόσο στο επίπεδο της τακτικής λειτουργίας του συστήματος της μουσικοθεατρικής παραγωγής διεθνώς, όσο και στο επίπεδο της πρωτότυπης οπερατικής δημιουργίας και

β) η παράλληλη (και σε συνδυασμό με «μεταμοντέρνα» αιτήματα) υποχώρηση των ακραίων μουσικοθεατρικών πειραματισμών που είχαν ευδοκιμήσει κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, αλλά και η μετάλλαξη τους σε νέες μορφές οι οποίες αξιοποιούν τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα.

Με αυτήν την έννοια, το (μουσικό-θεατρικό) παρόν μοιάζει να είναι σε κάθε περίπτωση, συνάρτηση του μουσικοθεατρικού παρελθόντος. Μέσα στις απαιτητικές σύγχρονες συνθήκες, καταγράφοντας τις σημερινές τάσεις, τα αιτήματα, και παρατηρώντας τις λύσεις που προτείνονται στον συγκεκριμένο χώρο, η αξιοποίηση, η εκμετάλλευση, η επαναδιαπραγμάτευση και η ανανέωση των ιστορικά καταξιωμένων μορφών και μεγεθών, εμφανίζεται σαν αναπόφευκτη αναγκαιότητα.