ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΡΗΣΤΟΥ:
Η ΚΥΡΙΑ ΜΕ ΤΗ ΣΤΡΥΧΝΙΝΗ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:
ΜΑΡΙΑ ΓΕΡΟΣΙΜΟΥ (Α.Μ.: 48/05)

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:
ΠΕΤΡΟΣ ΒΟΥΒΑΡΗΣ

ΣΥΝΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟ ΜΕΛΟΣ ΔΕΠ:
ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
2009

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 4

1. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ 5

2. ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΡΓΟ 8

2.1 Το έργο του Γιάννη Χρήστου 8

2.2 Περιοδολόγηση των έργων του Γιάννη Χρήστου 9

2.2.1 Πρώτη περίοδος (1949 – 1953) 9

2.2.2 Δεύτερη περίοδος (1953 – 1958) 10

2.2.3 Τρίτη περίοδος (1959 – 1964) 11

2.2.4 Τέταρτη περίοδος (1965 – 1966) 12

2.2.5 Πέμπτη περίοδος (1966 – 1968) 12

2.2.6 Έκτη περίοδος (1968 1970) 13

3. *Η ΚΥΡΙΑ ΜΕ ΤΗ ΣΤΡΥΧΝΙΝΗ* 14

3.1 Γενικά περί του έργου 14

3.2 Σύλληψη και υπόθεση 14

3.3 Θεωρίες και φιλοσοφικές προεκτάσεις 17

3.3.1 Πρότυπα 17

3.3.2 Σεληνιακό πρότυπο και σεληνιακή εμπειρία 18

3.3.3 Η πράξη και η μετάπραξη 19

3.3.4 Η *Κυρία με τη Στρυχνίνη* και ψυχολογικά στοιχεία 20

3.3.5 Το τελετουργικό στοιχείο 23

3.4 Δομικά στοιχεία του έργου 27

3.4.1 Το θεατρικό στοιχείο 27

3.4.2 Ζητήματα φωνής 27

3.4.3 Ζητήματα κινησιολογίας 29

3.4.4 Ζητήματα χωροταξίας 30

3.4.5 Ζητήματα χρονικής διάταξης 31
3.4.6 Μουσική δομή 32
3.5 Σημειογραφία 35
3.5.1 Είδη σημειογραφίας 35
3.5.2 Σημειογραφικά σύμβολα 37
ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ 40
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Εργογραφία του Γιάννη Χρήστου 41
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 42

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Γιάννης Χρήστου θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες του 20ου αιώνα. Θα μπορούσε κανείς να εστιάσει σε ζητήματα σημειογραφίας, τεχνικών σύνθεσης, χρήσης πολυμέσων, ακόμα και επί σκηνής συνδυασμού διαφορετικών χώρων καλλιτεχνικής έκφρασης. Η παρούσα εργασία δεν θα εστιάσει στα προαναφερθέντα, αλλά θα προσπαθήσει να αναδείξει μέσα από τη διερεύνηση ενός από τα πλέον διάσημα έργα του συνθέτη, το *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη*, τη γενικότερη θεώρησή του για τη μουσική και τη βαθιά σχέση του συνολικού του έργου με τη φιλοσοφία και τη μεταφυσική.

Μολονότι η εργασία εστιάζει κυρίως στο προαναφερθέν έργο, θεωρήθηκε σκόπιμο να γίνει αρχικά μια σχετικά εκτενής αναφορά στα άλλα έργα του Χρήστου για λόγους κατανόησης της γενικότερης μουσικοσυνθετικής του αντίληψης. Εξάλλου, καθώς το εν λόγω έργο ανήκει στην προτελευταία περίοδο της ζωής του συνθέτη, κρίνεται δόκιμο η διερεύνησή του να εκπορεύεται από μια σύντομη αναφορά στην έως τότε μουσικοσυνθετική του εξέλιξη.

Η διερεύνηση ζητημάτων σημειογραφίας και υπόλοιπων «τεχνικών» στοιχείων θα γίνει μέσα από τον επαναπροσδιορισμό της μεθοδολογίας της ανάλυσης με όρους ουσιαστικής ερμηνείας του έργου ως νόημα, ως τελετουργία επί σκηνής. Δηλαδή, δεν θα αναλυθούν οι σχετικές τεχνικές σύνθεσης, τα μέσα και η σημειογραφία, αλλά ο λόγος για τον οποίο ο Χρήστου καταλήγει σε αυτά, καθώς και ο τρόπος κατά τον οποίο τα στοιχεία αυτά εξυπηρετούν το έργο και την αισθητική του πρόταση. Με άλλα λόγια, θα επιχειρηθεί μια ερμηνεία του συγκεκριμένου έργου σε σχέση με τη ζωή του συνθέτη και τις πεποιθήσεις του για τη μουσική όπως αυτές εκφράζονται τόσο από τον ίδιο στο κείμενό του «Ένα ‘πιστεύω’ για τη μουσική» (Χρήστου 1966) όσο και μέσα από άλλες πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές.

1. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Ο Γιάννης Χρήστου γεννήθηκε στη συνοικία «Ηλιούπολις» του Καΐρου στις 8 Ιανουαρίου του 1926 και μεγάλωσε στην κοσμοπολίτικη Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, όπου πήρε και τα πρώτα μαθήματα πιάνου σε ηλικία πέντε ετών. Ο πατέρας του, Ελευθέριος (Τέρης) Χρήστου, ήταν εύπορος βιομήχανος της ελληνικής παροικίας, ιδιοκτήτης εργοστασίου σοκολατοποιίας, και η μητέρα του, Καλλιόπη (Λιλίκα) Ταβερνάρη, κυπριακής καταγωγής, ήταν ποιήτρια αλλά και πνευματίστρια, γεγονός που ενδέχεται να συνέβαλε στις μετέπειτα καλλιτεχνικές, φιλοσοφικές και μεταφυσικές του ανησυχίες. Ο μουσικοκριτικός και μουσικολόγος Γιώργος Λεωτσάκος καταφέρεται με μένος εναντίον της μητέρας του συνθέτη και υποστηρίζει ότι η προσωπικότητά της ήταν «προβληματικότατη», τραυματίζοντας σε βάθος τον ψυχισμό και των δύο παιδιών της (Λεωτσάκος 1999).

Ο Χρήστου συνέχισε τις μουσικές του σπουδές με τη διάσημη πιανίστα Τζίνα Μπαχάουερ, η οποία στα 13-14 χρόνια του τον μύησε στα θεωρητικά της μουσικής. Ταυτόχρονα φοιτούσε στο αγγλικό δημοτικό σχολείο (1930-38) και στο αριστοκρατικό «Βικτώρια Κόλετζ» (1938-44).

Το 1939 οι γονείς του χώρισαν και ο δεκατριάχρονος Γιάννης μαζί με τον αδελφό του παρέμειναν με τον πατέρα τους, πράγμα ασυνήθιστο για την εποχή. Τελειώνοντας το σχολείο, ο πατέρας του τον έστειλε στην Αγγλία για να σπουδάσει οικονομικά, ελπίζοντας να αναλάβει στη συνέχεια τις οικογενειακές επιχειρήσεις, κάτι που ουδέποτε συνέβη. Ο Χρήστου, αν και πήρε τελικά το πτυχίο του στα οικονομικά, προτίμησε να σπουδάσει φιλοσοφία με τον Λούντβιχ Βιτγκενστάιν (γλωσσολογική λογική) και τον Μπέρτραντ Ράσελ (συμβολική λογική) στο Καίμπρητζ, από όπου αποφοίτησε το 1948 με δίπλωμα Ηθικών Επιστημών του Bachelor of Arts. Επίσης, σπούδασε ανώτερα θεωρητικά της μουσικής με διάφορους δασκάλους, ανάμεσά τους και ο Χανς Ρέντλιχ, μαθητής και βιογράφος του Άλμπαν Μπεργκ. Τις μουσικές του σπουδές τις συνέχισε στην Ιταλία (Σιένα, Γκάβι και Ρώμη, 1949-1953) με τους Βίτο Φράτσι στη σύνθεση και Μπρούνο Λαβανίνο στη μουσική για φιλμ. Την ίδια χρονική περίοδο ασχολήθηκε σε βάθος και με την αναλυτική ψυχολογία, επηρεαζόμενος και από τον αδερφό του, ο οποίος σπούδαζε εκείνη την εποχή στο Ινστιτούτο Γιουνγκ στη Ζυρίχη. Μάλιστα, ενδέχεται να παρακολούθησε εκεί κάποια μαθήματα ως ακροατής, τη χρονική περίοδο 1951-1954. Ο Μηλιώνης αναφέρει πως «οι σπουδές αυτές επηρέασαν βαθύτατα τον Γιάννη Χρήστου και του

εδραίωσαν την πεποίθηση ότι μόνο από ακατανίκητη εσωτερική αναγκαιότητα θεμελιωμένη όμως σε φιλοσοφικές-μεταφυσικές βάσεις είχε νόημα να επιχειρεί κανείς να δημιουργήσει τέχνη» (Μηλιώνης χ.χ.).

Επιστρέφοντας στην Αίγυπτο αφοσιώθηκε στη σύνθεση, δουλεύοντας αρκετές ώρες την ημέρα. Το 1956 παντρεύτηκε την παιδική του φίλη Θηρεσία (Σία) Χωρέμη, ζωγράφο, με την οποία απέκτησε τρία παιδιά. Την ίδια χρονιά σκοτώθηκε ο πολυαγαπημένος του αδερφός σε τροχαίο δυστύχημα, γεγονός που θα τον σημάδευε αφάνταστα για όλη του τη ζωή, προοιωνίζοντας ταυτόχρονα και ένα περίεργο παιχνίδι της μοίρας για τον ίδιο.

Το 1960, με τις εθνικοποιήσεις του Νάσερ, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την Αλεξάνδρεια μαζί με τους περισσότερους εύπορους Έλληνες της Αιγύπτου. Εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Χίο, όπου είχε επίσης αρκετή οικογενειακή περιουσία. Στο σπίτι τους εγκατέστησε και την περίφημη βιβλιοθήκη του, η οποία περιείχε μεταξύ άλλων και πολλά βιβλία φιλοσοφίας, θρησκειολογίας, ανθρωπολογίας, ψυχολογίας, μαγείας, πνευματισμού, προϊστορίας και πρωτόγονων πολιτισμών, ιστορίας, λογοτεχνίας, τέχνης και μουσικής κλπ. Ένα από τα όνειρα του Γιάννη Χρήστου, το οποίο δυστυχώς έμεινε ανεκπλήρωτο, ήταν η οικοδόμηση στην Χίο ενός χωριού στον τοπικό αρχιτεκτονικό ρυθμό με υπαίθριο θεάτρο κατάλληλο για τη διοργάνωση φεστιβάλ σύγχρονης μουσικής (Μαρίνος 2006). «Εκείνο το διάστημα προγραμμάτιζε ένα φεστιβάλ στα Φανά, μια εκπληκτική πλαγιά της Χίου. Η όλη σύλληψή του ήταν φοβερά εντυπωσιακή» (Τουλάτου 2002: 3).

Έως το τέλος της ζωή του ο Χρήστου διέμενε κυρίως στην Αθήνα. Η οικονομική του άνεση του προσέφερε τη δυνατότητα να μην χρειαστεί ποτέ να αναζητήσει εργασία σε Ωδεία (τα οποία δεν εκτιμούσε ιδιαίτερα ως εκπαιδευτικό θεσμό) ή σε άλλους μουσικούς φορείς, ούτε να αναλάβει ποτέ θέση ευθύνης σε οποιοδήποτε μουσικό ίδρυμα ή επιτροπή, με εξαίρεση μία και μοναδική φορά, το 1962, ως μέλος κριτικής επιτροπής διαγωνισμού σύγχρονης μουσικής, τον οποίο διοργάνωνε ο Μάνος Χατζιδάκις.

Επί πολλά χρόνια δίσταζε να δώσει τα έργα του για εκτέλεση, δίσκους, ή έκδοση, καθώς φοβόταν να εμπιστευθεί την τόσο προσωπική μουσική του σε όποιον δεν είχε την ανάλογη φιλοσοφική καλλιέργεια και κατανόηση των νοημάτων των έργων του. Τα τελευταία ένα ή δύο χρόνια της ζωής του άλλαξε κάπως στάση, μιας και οι επιτυχίες από εκτελέσεις έργων του συσσωρεύονταν και έβλεπε ότι όλο και

περισσότεροι άνθρωποι μπορούσαν να πλησιάσουν με το σωστό πνεύμα τις απόψεις του. Επίσης, εκείνη την περίοδο πυκνώνουν οι εκτελέσεις έργων του στο εξωτερικό, ξεκινώντας με τη *Μουσική του Φοίνικα* (1950) και την Πρώτη Συμφωνία (1951) στο Λονδίνο υπό την διεύθυνση του αρχιμουσικού Άλεκ Σέρμαν, το ορατόριο *Πύρινες Γλώσσες* στην Οξφόρδη το 1964, το αρχαίο αιγυπτιακό σκηνικό ορατόριο *Μυστήριον* (η ηχογράφηση ξεκίνησε το 1969 στην Κοπεγχάγη υπό τη διεύθυνση του Μιλτιάδη Καρύδη και ολοκληρώθηκε το 1970 μετά το θάνατο του συνθέτη), την *Εναντιοδρομία* για ορχήστρα (Όκλαντ Καλιφόρνιας, 1969), και τις *Αναπαραστάσεις Ι* (Μόναχο, 1968) και *Αναπαραστάσεις ΙΙΙ* (Μόναχο, 1969).

Η όλη φιλοσοφία του Χρήστου γύρω από τη μουσική σύνθεση εν γένει φαίνεται και μέσα από τα κείμενα που συνοδεύουν τις συνθέσεις του από το *Μυστήριον* και μετά, καθώς και μέσα από τα ανέκδοτα ημερολόγιά του που κρατούσε επί σειρά ετών. Ακόμη, ο Χρήστου είχε τη συνήθεια να καταγράφει λεπτομερέστατα τα όνειρα του, επιμελώς χρονολογημένα. Το μοναδικό αυτό υλικό αποτελεί τα λεγόμενα “dream files” (Λεωτσάκος 1999). «Σημείωνε επιμελέστατα τις σκέψεις του, τις μεθόδους εργασίας του και ιδίως τα όνειρά του επί χρόνια ολόκληρα, συγκεντρώνοντας έτσι ένα μεγάλο πλούτο έγγραφων μαρτυριών. Ανήκε ασφαλώς σ' εκείνους τους ανθρώπους που αφιερώνονται με το μεγαλύτερο πάθος στην αναζήτηση της καλλιτεχνικής έκφρασης ακολουθώντας διαδρομές ψυχο-μουσικές» (Μαρίνος 2006).

Ο Γιάννης Χρήστου σκοτώθηκε με τραγικό τρόπο σε τροχαίο δυστύχημα τη νύχτα της 8ης Ιανουαρίου 1970, κατά την επιστροφή του στο σπίτι από εορτασμό των γενεθλίων του. Στο ίδιο δυστύχημα σκοτώθηκε και η γυναίκα του, η οποία εξέπνευσε δέκα ημέρες αργότερα, αφήνοντας τα τρία τους παιδιά ορφανά. Κάτι που χρήζει αναφοράς είναι το γεγονός πως τους τελευταίους μήνες ο Χρήστου διαισθανόταν πως ο χρόνος της ζωής του λιγόστευε. Η μητέρα του σε μία συνέντευξη που έδωσε μετά το θάνατό του, ανέφερε μία συζήτηση που έγινε πριν ο γιος της πεθάνει, στην οποία τον ρώτησε αν ήθελε να πάει στη Χίο κάποιες μέρες για να ξεκουραστεί. Εκείνος της απάντησε: «Μα δεν καταλαβαίνετε ότι δεν μου μένει πολύς χρόνος και ότι πρέπει να τελειώσω το έργο μου;» (Μαρίνος 2006).

2. ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΡΓΟ

2.1 Το έργο του Γιάννη Χρήστου

Σύμφωνα με τον Leotsakos (2001), το σύνολο των έργων του Χρήστου χωρίζεται σε τρεις κατηγορίες:

α) Σκηνική μουσική: Για το Εθνικό Θέατρο: Αισχύλου «Προμηθεύς Δεσμώτης» (1963) και «Αγαμέμνων» (1965). Για το Θέατρο Τέχνης: Αισχύλου «Πέρσαι» (1965), Αριστοφάνους «Βάτραχοι» (1966), Σοφοκλέους «Οιδίπους Τύραννος» (1969).

β) Άλλα έργα: *Μουσική του Φοίνικα,* ορχήστρα (1948-49), *Συμφωνία* αρ. 1, γυναικεία φωνή, ορχήστρα (1951· μεσαίο μέρος πάνω στο ποίημα του Έλιοτ *Μάτια που τελευταία είδα σε δάκρυα*), η σύντομη *Λατινική Λειτουργία* (1951) για χορωδία, χάλκινα και κρουστά. *Έξη τραγούδια σε ποίηση Τ.Σ. Έλιοτ* για φωνή και πιάνο (1955) ή ορχήστρα (1957), *Συμφωνία αρ. 2*, για χορωδία και ορχήστρα (1956-57), με μια δραματικότατη ενσωμάτωση της *Λατινικής Λειτουργίας* στο φινάλε, *Μετατροπές* για ορχήστρα (1960), *Τοκκάτα* για πιάνο και ορχήστρα (1962), ορατόριο *Πύρινες Γλώσσες* (1964), σκηνικό ορατόριο *Μυστήριον* πάνω σε αρχαία αιγυπτιακά νεκρικά κείμενα (1965). Από το σημείο αυτό, η δημιουργία του περνά στη συναρπαστικότερη, όπως την πρωτοζήσαμε, αλλά και προβληματικότερη φάση της, όπως αποδείχτηκε, των λεγομένων «αναπαραστάσεων»: *Πράξη για 12* (έγχορδα και πιάνο, 1966), *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη*, για βιόλα, 5 ηθοποιούς, οργανικό σύνολο και μαγνητοταινίες (1967), *Αναπαράστασις Ι: αστρωνκατοιδανυκτερωνομήγυριν* (sic), κατά την αρχή (Αργείτης φρουρός) του αισχύλειου *Αγαμέμνονος* για βαρύτονο, βιόλα και οργανικό σύνολο (1968), *Αναπαράστασις ΙΙΙ: ο πιανίστας* για ηθοποιό, οργανικό σύνολο και μαγνητοταινίες (1968), *Επίκυκλος,* χάπενινγκ (1968) και, τέλος, *Εναντιο-δρομία* (1969), για ορχήστρα.

γ) Χαμένα έργα: ορατόριο *Ψαλμοί του Δαβίδ* (1953) και *Η σύλληψη της Αγίας Άννης* (1955), τρεις μικρές όπερες (τριλογία) με τίτλο *Ο τροχός της ζωής* σε κείμενο του Ιταλού μουσικολόγου Ντομένικο ντε Πάουλις (1955-57), όπερα-ορατόριο *Γιλγαμές,* κατά το ομώνυμο ασσυριακό έπος (1955-57), *Τρίτη Συμφωνία* (1962), *Τα δώδεκα κλειδιά,* πάνω σε μεσαιωνικά αλχημικά κείμενα, για μεσόφωνο, φλάουτο, όμποε, τρίο εγχόρδων και πιάνο (1962), *Το Πλοίο του Θανάτου*, πάνω σε ένα ποίημα του Ντέιβιντ Χέρμπερτ Λόρενς (1963), *Η κατάρρευση,* διαστημική όπερα σε 3

πράξεις και 12 σκηνές, σε κείμενο του συνθέτη και, τέλος, *Η διαθήκη,* πάνω σε μεσαιωνικά αλχημικά κείμενα, για μεσόφωνο, φλάουτο, κοντραμπάσο και πιάνο (1964).

Η τελευταία κατηγορία έργων έχει προβληματίσει έντονα τους μελετητές του συνθέτη αναφορικά με τον τρόπο κατά τον οποίο χάθηκαν. Αυτό που όλοι αποκλείουν είναι η πιθανότητα να τα κατέστρεψε ο ίδιος ο συνθέτης, καθώς ο ίδιος ήταν επιμελέστατος άνθρωπος που κρατούσε ακόμη και πρόχειρα σημειώματα, στα οποία μάλιστα σημείωνε επιμελέστατα ημεροχρονολογία, ορισμένες φορές και ώρα. Η κόρη του, Σάντρα, αναφέρει ότι υπάρχουν σωσμένες επιστολές του στον Άγιο Βασίλη (Λεωτσάκος 2000)! Ακόμα, σε συζητήσεις που είχε με το Λεωτσάκο (2000), άφηνε να εννοηθεί ότι τα έργα αυτά υπήρχαν και πως κάποτε θα τα «ξανάπιανε».

Η αλήθεια είναι πως τα έντεκα αυτά έργα αποτελούν ένα μυστήριο για τους μουσικολόγους. Έτσι, είναι φυσικό να τίθενται κάποια καίρια ερωτήματα. Παραδείγματος χάριν, αφού το ενδεχόμενο να τα έχει καταστρέψει ο ίδιος έχει αποκλειστεί, μήπως τα έργα αυτά έχουν καταστραφεί από κάποιο άλλο πρόσωπο; Αν ναι, ποιο και γιατί; Επίσης, μήπως αυτό το πρόσωπο δεν τα έχει καταστρέψει, αλλά τα έχει απλώς υπό την κατοχή του; Και αν ναι, γιατί δεν τα φέρνει με κάποιο τρόπο στη δημοσιότητα, μια και τις τελευταίες δεκαετίες έχει γίνει μείζον ζήτημα στους μουσικολογικούς κύκλους; Συμπυκνώνοντας τα ερωτήματα, ποια είναι τελικά η τύχη αυτών των έργων; Ο Λεωτσάκος (2000) επιχειρεί μια απάντηση σε όλα αυτά τα ερωτήματα, αφήνοντας υπόνοιες για προσωπική ευθύνη της μητέρας του συνθέτη όσον αφορά στο χαμό αυτών των έργων. Το ποια είναι η αλήθεια δυστυχώς δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, τουλάχιστον όχι προς το παρόν.

2.2 Περιοδολόγηση των έργων του Γιάννη Χρήστου

Κατά την A. M. Lucciano (2002), στο έργο του Χρήστου διακρίνονται σαφώς έξι περίοδοι. Η περιοδολόγηση αυτή είναι σήμερα ευρέως αποδεκτή.

2.2.1 Πρώτη περίοδος (1949-1953)

Τα πρώτα έργα του συνθέτη είναι σε ελεύθερο ατονικό ιδίωμα, με τίτλους που παραπέμπουν σε δυτικές παραδοσιακές μορφές, όπως η *Συμφωνία αρ. 1* (1950) για ορχήστρα και μεσόφωνο και η *Λατινική Λειτουργία* (1951) για μικτή χορωδία, χάλκινα πνευστά και κρουστά. Το σημαντικότερο όμως έργο της πρώτης περιόδου είναι η *Μουσική του Φοίνικα* (1949) για ορχήστρα, το οποίο ο ίδιος ο συνθέτης αναγνώριζε

ως opus 1, απορρίπτοντας κάποια προγενέστερα εφηβικά πρωτόλεια.

Η *Μουσική του Φοίνικα* (*Phoenix Music*) όχι μόνο δεν παρουσιάζει τις συνήθεις αδυναμίες που χαρακτηρίζουν τα πρώτα έργα πολλών συνθετών, αλλά φανερώνει εκπληκτική συνθετική, ενορχηστρωτική και αισθητική ωριμότητα, ενώ ταυτόχρονα περιέχει εν σπέρματι τα σημαντικότερα φιλοσοφικά και τεχνικά μουσικοσυνθετικά στοιχεία που επανέρχονται στο έργο του Χρήστου, όπως:

- Η απόρριψη της ανάπτυξης ως συνθετικής τεχνικής και η προτίμηση της παραλλαγής ενός συγκεκριμένου δομικού μοτίβου, το οποίο υπόκειται σε εσωτερικές μεταλλαγές και μεταμορφώσεις. Οι διαδικασίες αυτές αντιμετωπίζονται από τον Χρήστου ως φιλοσοφικο-αισθητικά φαινόμενα και όχι ως θέμα και παραλλαγές.
- Η *«Αρχή του Φοίνικα»*. Σύμφωνα με το μύθο, ο φοίνικας καιγόταν και από τις στάχτες του αναγεννιόταν. Από το μύθο ο συνθέτης υιοθετεί αυτήν την «αρχή», που συμβολίζει τον κύκλο γέννηση – εξέλιξη – δραματική κορύφωση – τέλος (θάνατος) – νέα αρχή. Η *Μουσική του Φοίνικα*, που εκφράζει και δίνει το όνομά της σε αυτήν την «αρχή», δεν ήταν απλώς ένα συμφωνικό ποίημα, όπως θεωρήθηκε από τους κριτικούς της εποχής . Ο τίτλος δεν παραπέμπει σε εξωμουσικό περιεχόμενο, αλλά χρησιμοποιεί το μύθο του Φοίνικα για να περιγράψει την πορεία του ίδιου του μουσικού υλικού που αναγεννάται συνεχώς μέσω των μεταμορφώσεών του.
- Στη *Μουσική του Φοίνικα* υπάρχουν ασυνήθιστες εκφραστικές ενδείξεις (π.χ. *espressivo assai esagerato, con accentuazioni isteriche, con furore, ostinato ed angoscioso*) που παραπέμπουν σε έντονα φορτισμένες ψυχολογικές καταστάσεις, οδηγώντας τον εκτελεστή στα όρια της θεατρικότητας και προοιωνίζοντας με αυτόν τον τρόπο χαρακτηριστικά έντονα στο μεταγενέστερο έργο του Χρήστου.

2.2.2 Δεύτερη περίοδος (1953-1958)

Στην περίοδο αυτή γίνονται περισσότερο έντονες οι μεταφυσικές και μυστικιστικές ανησυχίες του συνθέτη σε σχέση με τη μουσική. Οι ανησυχίες του αυτές εκδηλώνονται σε έργα φωνητικής μουσικής, κυρίως όπερες και ορατόρια, οι παρτιτούρες των οποίων έχουν μυστηριωδώς χαθεί (γίνεται παραπάνω αναφορά για τα χαμένα έργα του συνθέτη). Επίσης, στη *Συμφωνία αρ. 2* (1957-8) βλέπουμε

εξελιγμένη την «Αρχή του Φοίνικα», αυτή τη φορά στη βάση του πυραμιδικού σχήματος αργό-γρήγορο-αργό και ενός παρόμοιου μοτίβο-θεματικού κυττάρου με αυτό της *Μουσικής του Φοίνικα*.

Το σημαντικότερο όμως έργο της περιόδου, και από τα γνωστότερα του Χρήστου που έχουν διασωθεί, είναι τα *Εξι τραγούδια σε ποίηση Τ. Σ. Έλιοτ*, τα οποία γράφτηκαν το 1955 αρχικά για μεσόφωνο και πιάνο και αργότερα, το 1957, ενορχηστρώθηκαν. Η ιδέα για τη σύνθεσή τους χρονολογείται από την *Πρώτη Συμφωνία* (1950), όπου υπάρχει ενσωματωμένο το ποίημα "Eyes that Last I saw in Tears." Το *Εξι τραγούδια σε ποίηση Τ. Σ. Έλιοτ* ο Χρήστου αποδίδει άψογα μέσω της μελοποίησής του τα νοήματα των στίχων και τονίζει το ψυχολογικό τους υπόβαθρο.

2.2.3 Τρίτη περίοδος (1959-1964)

Σε αυτήν την περίοδο ο Χρήστου αναπτύσσει μια προσωπική τεχνική οργάνωσης της ατονικότητας που ονομάζει «μετα-σειραϊκή», προσπαθώντας να αποφύγει τις δεσμεύσεις και τα αδιέξοδα του σειραϊσμού. Στο πλαίσιο αυτό, εισάγει νέες συνθετικές τεχνικές με δική του ορολογία που εφαρμόζονται για πρώτη φορά στο έργο *Patterns and Permutations* για ορχήστρα (1960), γνωστό στα ελληνικά ως *Μετατροπές*.

Το βασικότερο στοιχείο των νέων αυτών τεχνικών είναι η χρήση αυτών που ο ίδιος αποκαλεί *πρότυπα*. Όπως ο ίδιος αναφέρει, «Ο όρος *πρότυπο* (pattern) αναφέρεται στη συνεχή ανακατάταξη των ίδιων συνιστωσών ενός μουσικού θέματος, υπό τις ίδιες ή διαφορετικές μορφές» (Δεληγιάννης 2007).

Ένα άλλο στοιχείο που εισάγει ο Χρήστου είναι τα *ισόχρονα*. Ο όρος αναφέρεται σε δωδεκαφθογγικές ομάδες ρυθμικών αξιών. Μια βασική σειρά δώδεκα φθόγγων εκφράζει ταυτόχρονα και μια βασική διαδοχή δώδεκα χρονικών αξιών, κάθε μία από τις οποίες αντιστοιχεί σε μία βαθμίδα. Οι μετασχηματισμοί των βαθμίδων δημιουργούν έτσι μετασχηματισμούς στις χρονικές αξίες.

Το κορυφαίο έργο της περιόδου αυτής είναι οι *Πύρινες Γλώσσες* (1964), ένα ορατόριο της Πεντηκοστής, για χορωδία, ορχήστρα και σολίστες που αναπαριστά την αγωνιώδη προσμονή των πρώτων χριστιανών για το θαύμα της Πεντηκοστής. Επίσης, στο έργο *Προμηθέας Δεσμώτης* (1964) κάνει για πρώτη φορά χρήση μαγνητοταινίας, εφαρμόζοντας τεχνικές της λεγόμενης «συγκεκριμένης μουσικής» με έναν δικό του όμως τρόπο.

2.2.4 Τέταρτη περίοδος (1965-1966)

Η περίοδος αυτή αποτελεί σταθμό στο έργο του Χρήστου. Η «Αρχή του Φοίνικα» διευρύνεται με το «Σεληνιακό Πρότυπο» και την «Σεληνιακή Εμπειρία» ("Lunar Pattern" και "Lunar Experience"). Το «Σεληνιακό Πρότυπο» είναι η διαδοχή των σεληνιακών φάσεων ως αρχέγονο σύμβολο διαρκούς φθοράς και ανανέωσης όλων των βιο-κοσμικών διαδικασιών. Κατ' επέκταση, η «Σεληνιακή Εμπειρία» αναφέρεται στην προσδοκία του ανθρώπου για την τήρηση του «Σεληνιακού Προτύπου», εμπεριέχει όμως και τον πρωτογενή φόβο για την απρόσμενη διακοπή του κύκλου της ανανέωσης που αντιστοιχεί με την «απειλή» της σεληνιακής έκλειψης.

Η σημαντικότερη εξέλιξη της περιόδου αυτής είναι ωστόσο το ότι ο συνθέτης εισάγει την έννοια της «μεταμουσικής» ως υπέρβαση της μουσικής με την καθιερωμένη σημασία του όρου, με τη συνεργασία πολλών τεχνών (κυρίως μουσικής, θεάτρου και χορού) και σε απόλυτο συγκερασμό με τη φιλοσοφία. Στο πνεύμα αυτό εισάγει επίσης τις έννοιες της «Πράξης» και της «Μεταπράξης»:

> Κάθε φορά που μία δράση εκτελείται (αγγλ. performed) σκόπιμα, για να εναρμονίζεται με την τρέχουσα καθολική λογική που χαρακτηρίζει την τέχνη, η δράση αυτή είναι μία πράξη, δηλαδή μία δράση σκόπιμη και χαρακτηριστική. Κάθε φορά όμως που μια δράση εκτελείται επίσης σκόπιμα, αλλά για να προχωρήσει πέρα από την τρέχουσα καθολική λογική που χαρακτηρίζει την τέχνη, η δράση αυτή είναι μία «Μετάπραξη» (metapraxis) ή μία δράση σκόπιμα μη χαρακτηριστική: μια «μετα-δράση» (αγγλ. meta-action). Έτσι στις λεγόμενες performing arts: Κάθε δράση που απαιτεί από τον εκτελεστή της να προχωρήσει πέρα από την τρέχουσα λογική του μέσου στο οποίο ανήκει, που απαιτεί από αυτόν να προχωρήσει πέρα από τη λογική του πεδίου δράσης του: η δράση αυτή είναι μία «μετάπραξη» και είναι σκόπιμα «μη χαρακτηριστική». Αντίστροφα, μία δράση που συμμορφώνεται με την τρέχουσα λογική του μέσου αυτού, εφόσον είναι σκόπιμα «χαρακτηριστική» είναι μία «πράξη» (Lucciano 2000, 168)

2.2.5 Πέμπτη περίοδος (1966-1968)

Στη συγκεκριμένη περίοδο ο Χρήστου, επεκτείνοντας τη φιλοσοφική-μουσική του σκέψη, συλλαμβάνει τις εξής έννοιες:

- Την έννοια της «Πρωτοεκτέλεσης», δηλαδή της διαδικασίας μεταφοράς βασικών σχηματισμών της ζωής, ψυχολογικά και φιλοσοφικά ερμηνευμένων, σε μεταμουσικά – μουσικοθεατρικά έργα.
- Την έννοια της «Αναπαράστασης» ως ένα είδος «πρωτοεκτέλεσης» πρωτόγονων, προϊστορικών, μυστηριακών και ονειρικών τελετουργιών μεταφερμένων σε μια νέα πραγματικότητα, με έναν ψυχοδραματικό τρόπο.

Ο συνθέτης είχε σχεδιάσει περίπου 130 «Αναπαραστάσεις», από τις οποίες πρόλαβε να ολοκληρώσει μόνο τις τέσσερις, με πιο γνωστές την *Αναπαράσταση Ι* και την *Αναπαράστραση ΙΙΙ (ο Πιανίστας)*. Στο ίδιο ψυχοδραματικό πνεύμα εντάσσεται και το γνωστότερο έργο του Χρήστου αυτής της περιόδου, και ένα από τα συχνότερα εκτελεσμένα έργα στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη* (1967), το οποίο αποτελεί και το αντικείμενο της παρούσας εργασίας. Πηγή έμπνευσης του έργου ήταν η *Ψυχολογία και Αλχημεία* του Καρλ Γιουνγκ, αλλά και ένα από τα όνειρα του Χρήστου (Λεωτσάκος 1999).

2.2.6 Έκτη περίοδος (1968-1970)

Τα μόνα ολοκληρωμένα έργα της περιόδου αυτής είναι η *Εναντιοδρομία* (1968), βασισμένη στη σύλληψη του Ηράκλειτου για το παιχνίδι των αντιθέσεων και η σκηνική μουσική για τον *Οιδίποδα Τύραννο* (1969), την οποία έγραψε ως «χάρη» για τον φίλο του Κάρολο Κουν, διακόπτοντας την εργασία του πάνω στην *Ορέστεια*. Η *Ορέστεια*, αν είχε ολοκληρωθεί, θα ήταν ένα έργο κολοσσιαίων διαστάσεων, στο οποίο ο Γιάννης Χρήστου σκόπευε να ενσωματώσει την ως τότε εμπειρία του συνοψίζοντας το σύνολο των ιδεών του φιλοσοφικού-μουσικού του συστήματος. Δυστυχώς, ο τόσο πρόωρος και άδικος χαμός του δεν του επέτρεψε να ολοκληρώσει τα σχέδιά του, που πιθανώς να επηρέαζαν σε σημαντικό βαθμό την μετέπειτα πορεία της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας και φιλοσοφίας στην Ελλάδα και στην Ευρώπη.

3. Η ΚΥΡΙΑ ΜΕ ΤΗ ΣΤΡΥΧΝΙΝΗ

3.1 Γενικά

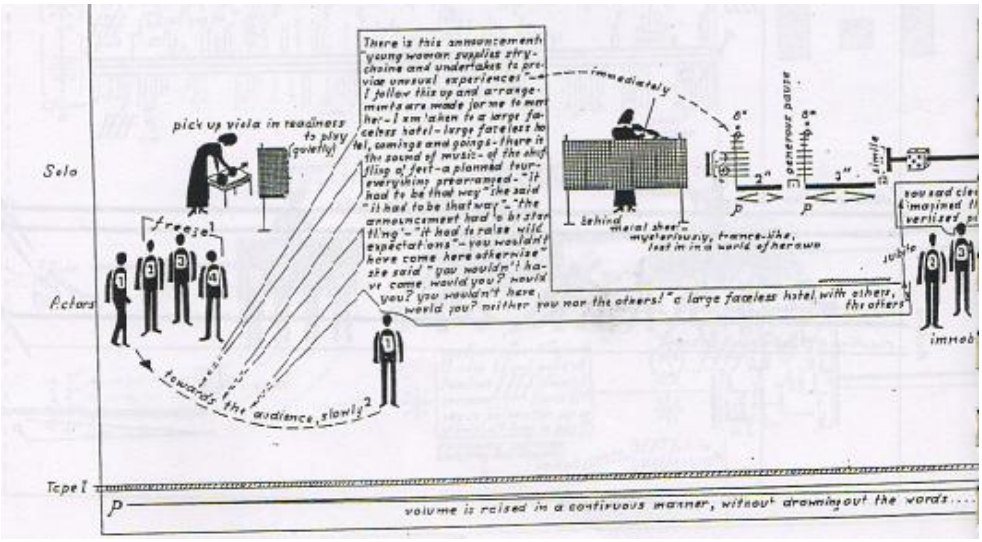
Ξεκινώντας κανείς να αναφερθεί στον Γιάννη Χρήστου έρχεται αντιμέτωπος με πολλά ερωτήματα. Παραδείγματος χάριν, τι είναι αυτό που κάνει το συνθέτη σημαντικό και πρωτοπόρο; Το εντελώς νέο και καθολικά δικό του σύστημα σημειογραφίας; Οι καινούριες μουσικές γλώσσες που ανέπτυξε; Τα εξωμουσικά ερεθίσματα και η χρήση τους; Ή μήπως η μυστηριώδης προσωπικότητά του που συνδέεται με μεταφυσικά και εξωκοσμικά πολλές φορές γεγονότα και χαρακτηριστικά; Τα τελευταία εξάπτουν τη φαντασία του εκάστοτε αναγνώστη, αν αναλογιστεί ειδικά τις αναφορές του μη τυχαίου στον αιφνίδιο θάνατο του συνθέτη τη μέρα των γενεθλίων του, την προσήλωση στον νεκρό του αδελφό, τις διάφορες φιλοσοφικές θεωρήσεις με τις οποίες είχε ασχοληθεί, το βαθύτατο ενδιαφέρον και τη μελέτη αρχαίων κειμένων σχετικά με ζητήματα αλχημείας και μαγείας. Όλα αυτά μπορεί να παραπλανήσουν το μελετητή του έργου του Χρήστου σε σχέση όχι τόσο με το γεγονός ότι υπήρξε μεγάλος και μοναδικός συνθέτης (αυτό κατά την άποψη της γράφουσας είναι αδιαμφισβήτητο), όσο με τους λόγους για τους οποίους κάτι τέτοιο ισχύει. Είναι σίγουρο πως η σημασία των προαναφερθέντων στοιχείων σε καμία περίπτωση δεν υποτιμούνται. Ωστόσο, ο συνδυασμός, η ενοποίηση και ο συγκερασμός τους με το τελετουργικό και το μυστηριακό, ξυπνούν, με ένα σχεδόν μαγικό και γεμάτο δέος τρόπο, το ακατανίκητο αίσθημα του αρχέγονου. Ειδικά στην εποχή μας κατά την οποία το τελετουργικό έχει εκλείψει, η συγκίνηση είναι πολύ λίγη σαν λέξη για να περιγράψει αυτό που νιώθει κανείς παρακολουθώντας κάποιο έργο του Χρήστου, στην προκειμένη περίπτωση το *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη*.

3.2 Σύλληψη και υπόθεση

Η δημιουργία του έργου έχει να κάνει με διάφορους εξωμουσικούς παράγοντες που αφορούν στις ενασχολήσεις του συνθέτη με τα πεδία της ψυχολογίας, του αποκρυφισμού κλπ. Όλα αυτά ζυμώνονται καλά με τη διαμεσολάβηση των σκέψεων και των πεποιθήσεων του συνθέτη και οδηγούν στη γέννηση του έργου. Πρόκειται για μια διαδικασία που εξελίσσεται επί σειρά ετών και εκπορεύεται από τρεις διακριτές πηγές έμπνευσης (Sakallierow and Kyriakos 2008).

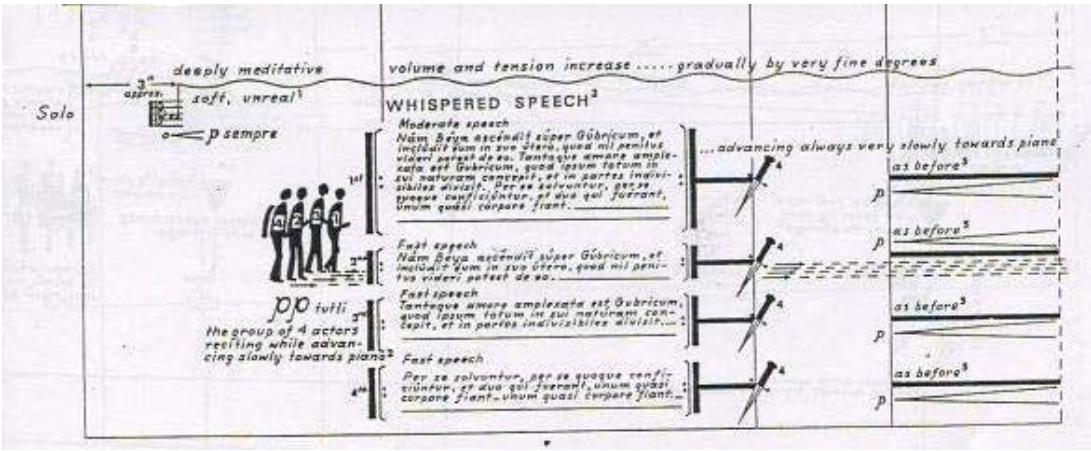
Η πρώτη πηγή έμπνευσης έχει να κάνει με ένα όνειρο του συνθέτη. Εκεί βλέπει μια ανώνυμη αγγελία η οποία αναφέρεται σε μια κυρία που παρέχει στρυχνίνη και

ασυνήθιστες εμπειρίες. Κανονίζει συνάντηση μαζί της μόνο και μόνο για να βρεθεί σε ένα «απρόσωπο» ξενοδοχείο στη μέση ενός πλήθους ανθρώπων.

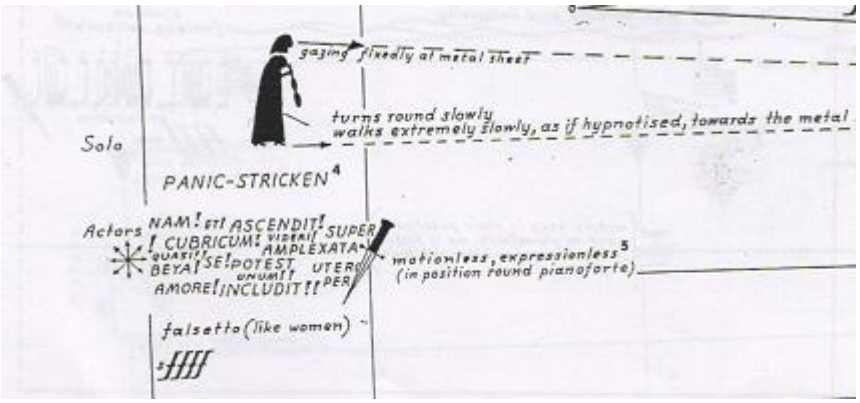


Παράδειγμα 1. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 30.

Η δεύτερη πηγή έμπνευσης αφορά σε ένα απόσπασμα από το βιβλίο *Ψυχολογία και Αλχημεία* του Γιουνγκ. Στο εν λόγω απόσπασμα, η Beya αγκαλιάζει το γιο της Gabricius με τόση αγάπη μέχρι που τον απορροφά εντελώς στη μήτρα της. Και οι δύο ενώνονται για να διαμορφώσουν ένα νέο πλάσμα. Σύμφωνα με τν Γιουνγκ, αυτή η παράξενη ένωση είναι μια εξ' ολοκλήρου συμβολική αιμομιξία του συνειδητού με τη κάθοδό του στο ασυνείδητο (Sakallieros & Kyriakos 2008). Στο έργο ακούγεται και το λατινικό κείμενο από τους ηθοποιούς σε διάφορες φάσεις, είτε ως κείμενο ειπωμένο κάθε φορά σε διαφορετικές ταχύτητες, είτε ως «σκόρπιες » λέξεις.



Παράδειγμα 2. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 10-12.



Παράδειγμα 3. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 19.

Η τρίτη πηγή έμπνευσης αφορά στην περίπλοκη και οδυνηρή σχέση του συνθέτη με τη μητέρα του. Ο Λεωτσάκος (2000) περιγράφει τη μητέρα του συνθέτη ως «προβληματικότατη προσωπικότητα» και λέει πως η έκθεσή του στις εκρήξεις βιαιότητάς της οδήγησαν το συνθέτη στη σύλληψη της έννοιας της μεταπράξεως. Ακόμα, αναγνωρίζει τη «μεγάλη μεσογειακή θεά» στο πρόσωπο της κυρίας με τη στρυχνίνη.

Όποιες και να είναι οι πηγές έμπνευσης, το μόνο σίγουρο είναι πως το κλειδί του έργου, η σολίστ βιόλας, αναπαριστά την κυρία με τη στρυχνίνη. Ο συνθέτης την τοποθετεί στο κέντρο της σκηνής αν και αυτή μένει απαθής μπροστά στα μουσικά και παρα-μουσικά γεγονότα που εκτελούνται από τους μουσικούς, τους ηθοποιούς και το μαέστρο. Σύμφωνα με τον Ανωγειανάκη, είναι σαν να «βυθίζεται σε μια παράξενη σιωπή» (Sakallieros & Kyriakos 2008: 2).

Η Κυρία με τη Στρυχνίνη αρχίζει με μια ανακοίνωση που απευθύνεται στο ακροατήριο από τον πρώτο ηθοποιό, ο οποίος λέει πως η παράσταση δεν θα πραγματοποιηθεί για τεχνικούς λόγους. Στη θέση του προγραμματισμένου έργου θα παιχτεί ένα άλλο του ίδιου συνθέτη. Πριν προλάβει να επισημάνει τις λεπτομέρειες της αντικατάστασης, μια ηθοποιός που κάθεται ανάμεσα στο κοινό διαμαρτύρεται σθεναρά. Το ενδεχόμενο αυθεντικής διαμαρτυρίας από κάποιον ακροατή έχει προβλεφθεί από το συνθέτη και χαρακτηρίζεται, όπως και άλλες παρόμοιες πιθανότητες, ως εναλλακτικά σενάρια, για τα οποία ο μαέστρος και οι εκτελεστές είναι ήδη προετοιμασμένοι. Στη συνέχεια του έργου δύο άλλοι ηθοποιοί εμφανίζονται στη σκηνή και εκτελούν μια σειρά αργών τελετουργικών κινήσεων, συμπεριλαμβανομένης και της τοποθέτησης ενός κόκκινου πανιού στη μέση της σκηνής. Η αρχή του *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη* επιδέχεται πολλών πιθανών καταλήξεων ανάλογα με τον τρόπο πρόσληψης του έργου

από το εκάστοτε κοινό. Όπως αναφέρουν οι Sakallieros & Kyriakos (2008), αυτή η ένωση εκτελεστών και ακροατηρίου θυμίζει τα σκηνικά έργα του Cage. Επίσης, μπορεί να συσχετισθεί με τις καλλιτεχνικές τάσεις των κομματιών *Fluxus* και των *happenings* της διεθνούς μουσικής πρωτοπορίας της εποχής.

3.3 Θεωρίες και φιλοσοφικές προεκτάσεις

Στα έργα του Χρήστου υπάρχουν ενσωματωμένες φιλοσοφικές ιδέες του συνθέτη, καθώς και έννοιες και στοιχεία που συνέλαβε, εξέλιξε και εισήγαγε στη μουσικοσυνθετική του πρακτική. Η μέθοδός του ξεφεύγει από τα συνηθισμένα μουσικοσυνθετικά πρότυπα και καταφεύγει σε νέους τόπους άντλησης υλικού. Ο ίδιος αφιερώνει περισσότερο χρόνο στην εύρεση μιας ικανοποιητικής, για αυτόν, φιλοσοφικής ιδέας, πάνω στην οποία δομεί το εκάστοτε έργο. Ακολούθως επεξεργάζεται το υλικό του και συνθέτει το έργο εξ' ολοκλήρου στο μυαλό του (Δεληγιάννης 2007). Θεωρεί ότι η προσπάθεια να δημιουργήσει κανείς τέχνη έχει νόημα μόνο εάν προέρχεται από μία ακατανίκητη εσωτερική αναγκαιότητα θεμελιωμένη σε φιλοσοφικές και μεταφυσικές βάσεις. Πάνω σε αυτήν του τη θεώρηση, στήνει ένα ολόκληρο σύστημα φιλοσοφικών ιδεών που του προσφέρει συνεχώς νέους δρόμους για τα πρωτοποριακά του δημιουργήματα.

3.3.1. Πρότυπα

Αρχικά θα ασχοληθούμε με τα αποκαλούμενα *πρότυπα*, στοιχεία τα οποία ο συνθέτης είχε ήδη εισαγάγει από την τρίτη δημιουργική του περίοδο, όπως έχει ήδη αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο. Σύμφωνα με το «πιστεύω» του Χρήστου (1966), στόχος της τέχνης είναι να μας ελευθερώνει από την κοινή (δηλαδή την καθημερινή) χωροχρονική συνέχεια και να μας προσανατολίζει σε άλλες περιοχές εμπειρίας. Χαρακτηριστικό αυτών των άλλων χωροχρόνων σύμφωνα με τον Βλαγκόπουλο (2006: 43) είναι ότι «βρίσκονται έξω από το ισοπεδωτικό ρεύμα της ιστορίας, επανασυνδέοντάς μας με αρχέτυπα». Τέτοια αρχέτυπα ενδέχεται να είναι ο κύκλος των φάσεων της σελήνης – έχει απασχολήσει πολύ το συνθέτη–ο κύκλος της γέννησης, της φθοράς και της αναγέννησης κ.λ.π. Ο ίδιος ο Χρήστου (*Protoperformance* 1968 στο Lucciano 2000: 146) αναφέρει : «Η πρώτη αρχετυπική οπτική γωνία δεν γνώριζε την ιστορία. Αντίθετα, το κάθε τι που συνέβαινε –διεργασίες της φύσης που βρίσκονταν κοντά στον άνθρωπο ή αφορούσαν το περιβάλλον του με την ευρύτερη έννοια...το θεωρούσε επαναλήψεις μιας όψης κάποιου ιερού, αυθεντικού αρχετυπικού προτύπου ή ΑΡΧΙ-

ΠΡΟΤΥΠΟΥ». Για το συνθέτη, στόχος της μουσικής είναι να επανενεργοποιεί το πρότυπο και όχι να το συμβολίζει. Η επικοινωνία με τα αρχι-πρότυπα καθίσταται δυνατή μόνο μέσα από την απόρριψη της ιστορίας, στη συγκεκριμένη περίπτωση της ιστορίας της μουσικής, ενώ απαιτείται η μέγιστη δυνατή προσήλωση στο «τώρα». Οι μουσικοί δεν ακολουθούν αφηρημένα, αλλά συγκεκριμένα πρότυπα τα οποία παρουσιάζονται μέσα από μύθους, στη συγκεκριμένη περίπτωση ο μύθος των Beya και Gabricius. Η επικοινωνία με αυτά προκύπτει είτε μέσα από τη διαδικασία των πράξεων, είτε μέσα από αυτήν των μεταπράξεων.

3.3.2. Το σεληνιακό πρότυπο και η σεληνιακή εμπειρία:

Κατά την τέταρτη περίοδο της δημιουργικής του πορείας, ο Χρήστου αναπτύσσει την *αρχή του Φοίνικα* μεταφέροντας το πρότυπο γένεση – ανάπτυξη – καταστροφή – γένεση σε μία άλλη Βάση, αυτή της λεγόμενης *Σεληνιακής εμπειρίας.* Το πρότυπο, το ονομάζει *Σεληνιακό Πρότυπο.* Στην ουσία, εμπλουτίζει το πρότυπο της ανανέωσης (*Αρχή του Φοίνικα*) με το φόβο της διακοπής του (*Σεληνιακή εμπειρία* - έκλειψη).

Παράδειγμα 4. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, το σεληνιακό πρότυπο.

Σύμφωνα με τον Χρήστου, το σεληνιακό σχέδιο περιγράφει την κανονική διαδοχή των φάσεων του φεγγαριού, οι οποίες, από τα βάθη της ανθρώπινης προϊστορίας, χρησίμευαν ως ένα πρότυπο για τις συνεχώς επαναλαμβανόμενες, ζωτικής σημασίας διαδικασίες της ζωής: γέννηση – αύξηση – καταστροφή – διακοπή (Lucciano 2000). Η σεληνιακή διαδικασία μπορεί να διακοπεί μόνο με την έκλειψη, μια απειλή της ξαφνικής μοίρας που είναι αδύνατο να προβλέψει κανείς πότε θα «χτυπήσει» ξανά. Η σεληνιακή έκλειψη εκλαμβάνεται ως αρχετυπική εικόνα της καταστροφής που προκαλεί το φόβο λόγω της απουσίας κάποιας ένδειξης σχετικής με το πότε θα ξεσπάσει (Sakallieros & Kyriakos 2008). Ο Βλαγκόπουλος (2006) αναφέρει πως ο Χρήστου αντιλαμβάνεται το στοιχείο της έκλειψης ως μια διακοπή έξω από κάθε λογική: «Η μουσική του πια εκφράζει τον τρόμο της απότομης διακοπής της επιστροφής του κύκλου». Και με αυτή τη διακοπή εννοεί το θάνατο. Μεταθέτει, δηλαδή, το στοιχείο της έκλειψης στο μεταφυσικό φόβο του θανάτου.

Rehearsal mark	Lunar cycle
0	Birth
1 - 26	Growth
26	[*Culmination*]
27 - 35	Destruction
36 - 42	Cessation
43	(Re)-Birth
43 - 64	Growth
65 - 69	ECLIPSE! (total darkness on stage)
70	Full moon - *culmination* (lights on, again)
71 - 80	Destruction
81	Cessation

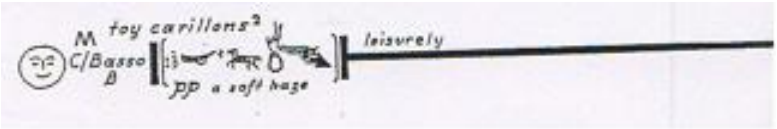
Table 1. Macroscopic overview of Christou's *Strychnine Lady*, through *lunar pattern*.

Παράδειγμα 5. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη μέσα από το σεληνιακό πρότυπο (Sakallieros & Kyriakos 2008: 8)

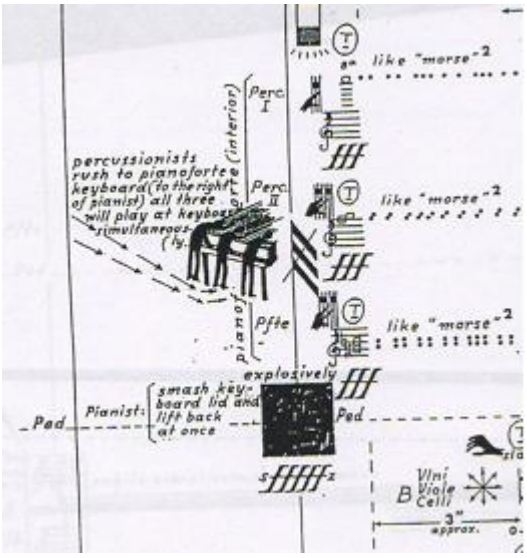
3.3.3. Η πράξη και η μετάπραξη

Η έννοια της μεταπράξεως, όπως ορίστηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, έχει κατεξοχήν μεταφυσική υπόσταση. Η Lucciano (2000) επισημαίνει αυτήν τη σχέση και λέει πως η σχέση πράξης και μετάπραξης είναι αντίστοιχη με αυτήν της φυσικής με τη μεταφυσική. Αυτό, αναφέρει, δεν σημαίνει πως μία μετάπραξη είναι «μεταφυσική» αλλά ότι ακριβώς όπως δεν μπορούμε να προσεγγίσουμε την μεταφυσική με τη λογική της φυσικής, κατά τον ίδιο τρόπο δεν μπορούμε να βιώσουμε μία μετάπραξη με τη λογική της πράξης. Μία μετάπραξη είναι πέρα από την πράξη αλλά όχι ανεξάρτητη από αυτήν.

Με τη διαδικασία της μετάπραξης οι εκτελεστές περνούν σε κάτι διαφορετικό από αυτό που λογικά περιμένει από αυτούς ο ακροατής (λ.χ. άναρθρες κραυγές). Υπάρχουν πολλά παραδείγματα μεταπράξεων στο *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη*. Ο συνθέτης βάζει τη βιόλα να ουρλιάζει, τους μουσικούς να περπατούν ή να τρέχουν, να παίζουν με παιχνίδια πάνω στη σκηνή κλπ.



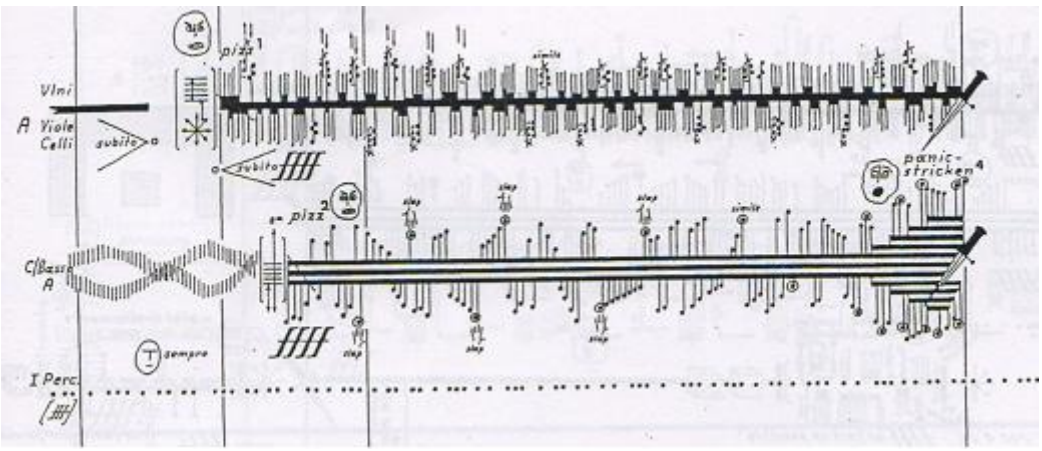
Παράδειγμα 6. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 43.



Παράδειγμα 7. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 19.

3.3.4. *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη* και ψυχολογικά στοιχεία

Η σχέση του Χρήστου με τη ψυχολογία διαφαίνεται καθαρά και ενυπάρχει σε όλο το έργο. Οι επιρροές του από τον Γιουνγκ εντοπίζονται σε πολλά σημεία του έργου, ξεκινώντας ήδη από το θέμα της Beya και του Gabricius. Σε όλο το έργο ο συνθέτης δίνει σαφέστατες ψυχολογικές υποδείξεις στους εκτελεστές του με λόγια και με ζωγραφισμένα εικονίδια.



Παράδειγμα 8. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 22-25.

Παρακάτω παρατίθενται ορισμένες από τις υποδείξεις ψυχολογικών καταστάσεων στο έργο:

Short, acute, hysterical scream

Immobile, eyes softly shut

Face melts into vacant expression

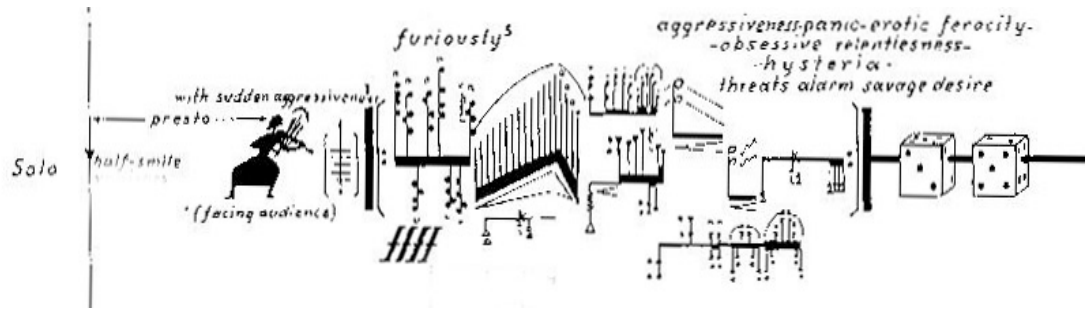
Face melts into very faint child-like smile

Smiles very faintly

Aggressiveness-panic-erotic ferocity-obsessive relentlessness-hysteria-threats alarm savage desire

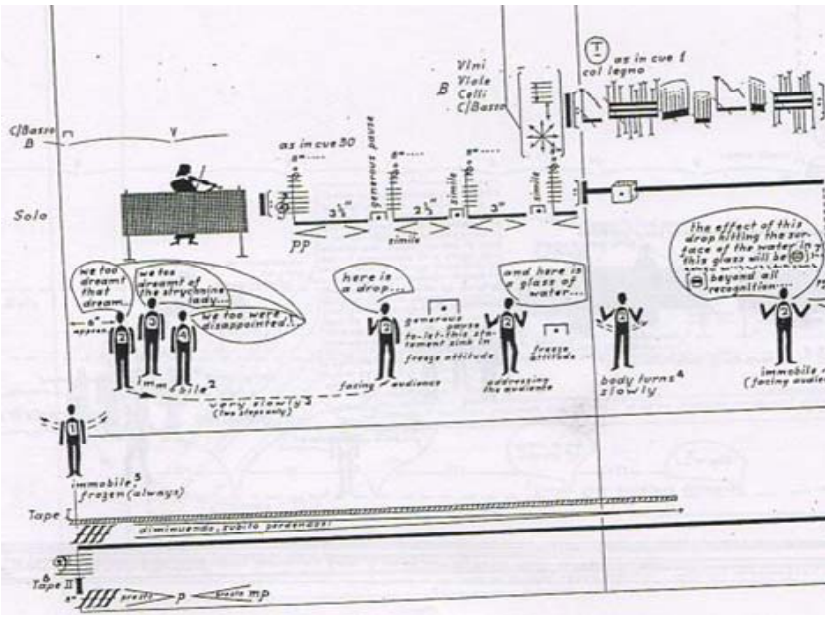
Toy-carillons, leisurely

Ακόμα, η βιόλα διαχωρίζεται από τα υπόλοιπα σύνολα με την προσπάθεια στου Χρήστου να δείξει τις διαδοχικές φάσεις της ψυχολογικής της κατάστασης. Αυτό διαφαίνεται όχι μόνο ως στιγμιαία κατάσταση, αλλά και ως δράση υπό εξέλιξη (Sakallieros & Kyriakos 2008). Στο Παράδειγμα 9 φαίνονται πολλές τέτοιες ενδείξεις: η έκφραση του προσώπου («μισό χαμόγελο», «στραμμένη στο ακροατήριο»), χειρονομία σωμάτων (κίνηση του δοξαριού με ξαφνική επιθετικότητα), οδηγίες όπως «πανικός», «υστερία», «ερωτική αγριότητα» κλπ.



Παράδειγμα 9. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 44.

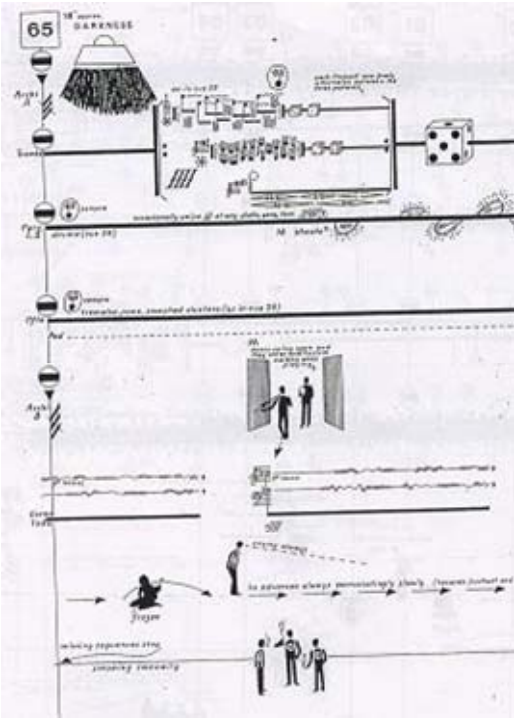
Η επιρροή του Γιουνγκ είναι εμφανής σε αρκετά σημεία του έργου. Η ερμηνεία του μύθου της Beya και του Gabricius έχει να κάνει με την κάθοδο του συνειδητού στο ασυνείδητο. Στο *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη* έχουμε μια ολόκληρη σκηνή που θυμίζει το προαναφερθέν. Στα rehearsal marks 31-35 παρουσιάζεται το κείμενο που έχει να κάνει με την «ονειρική» κυρία με τη στρυχνίνη από τους δράστες, ομαδικά χωρίς αφηγηματική ροή ή λογική σειρά. Βλέπουμε ακόμα μη λεκτικούς φωνητικούς ήχους σε ομαδική εκφορά.



Παράδειγμα 10. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 31-35.

Σε όλη αυτήν την ακολουθία από ασυνάρτητα γεγονότα, έρχεται να προστεθεί ακόμη ένα γεγονός. Στο r.m. 64 μια ηθοποιός που βρίσκεται ανάμεσα στο ακροατήριο απευθύνεται στους ηθοποιούς που είναι πάνω στη σκηνή, λέγοντάς τους για ένα αγόρι που παίζει πολύ καλά το βιολί του. Έπειτα του ζητά να σηκωθεί ώστε όλοι να μπορούν να τον δουν. Η κατάσταση είναι λίγο αμήχανη, μιας και κανένας από τους εκτελεστές δεν μπορεί να είναι ο μικρός «Γιαννάκης» και βέβαια ούτε η σολίστ της βιόλας.

Παράδειγμα 11. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 64.



Παράδειγμα 12. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 65.

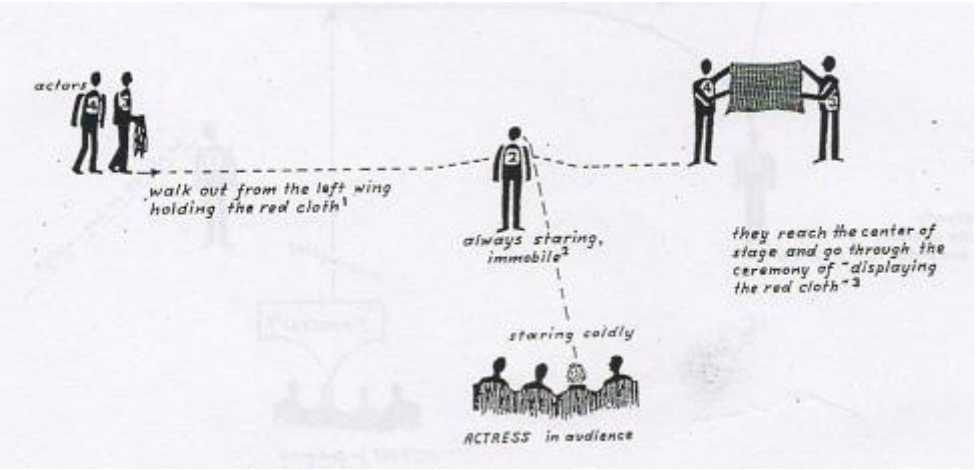
Επιπλέον, πέφτει σκοτάδι στη σκηνή (σεληνιακή έκλειψη), οι πόρτες της αίθουσας ανοίγουν και μπαίνουν οι εκτελεστές των χάλκινων πνευστών παίζοντας. Η σολίστ της βιόλας κάθεται στο πάτωμα παγωμένη και τρεις από τους ηθοποιούς καπνίζουν ως να μην συμβαίνει τίποτα. Ολόκληρη αυτή η σκηνή είναι ένα αντι-ρεαλιστικό γεγονός που συμβαίνει πάνω σε ένα ρεαλιστικό γεγονός που ήταν έτοιμο να εξελιχθεί (Sakallieros & Kyriakos 2008), κάτι που μπορεί να ταυτιστεί με την πιο πάνω κάθοδο του συνειδητού στο ασυνείδητο.

3.3.5. Το τελετουργικό στοιχείο

Ο ίδιος ο συνθέτης χαρακτηρίζει το έργο ως «μια τελετουργία για το όνειρο» (Christou 1973). Δικαίως, αφού αυτή η αίσθηση διακατέχει τον ακροατή από την πρώτη στιγμή. Ο Χρήστου, με τις σκηνικές-μουσικές πράξεις που ορίζει στους εκτελεστές, καταφέρνει να δημιουργήσει ένα κλίμα άκρως τελετουργικό και να «μυήσει» σε αυτή τη διαδικασία και τους ακροατές, χωρίς απαραίτητα να είναι γνώστες μουσικών στοιχείων. Άλλωστε, στο κείμενό του «Ένα 'πιστεύω' για τη μουσική» (1966: 146) ο ίδιος αναφέρει: «Μουσική χωρίς νοήματα για ένα πρόσωπο, ενδέχεται όχι μόνον να είναι έγκυρη για ένα άλλο, αλλά μπορεί να το πλήξει με τη δύναμη της αποκάλυψης (λ.χ μπορεί ένα άτομο ν' ακούει μια μουσική και να μην μπορεί να τη συνδέσει με τίποτε απ' όλα όσα του είναι ως τώρα γνωστά. Ωστόσο έχει τη διαίσθηση πως κάτι τον αγγίζει.)». Και αυτό

το επιτυγχάνει στο έπακρον. Βέβαια, στην προκείμενη περίπτωση, δεν υπάρχει επιχείρημα για να πειστεί ο αναγνώστης, παρά μόνον η εμπειρία που μπορεί να βιώσει παρακολουθώντας το έργο. Καθώς δεν είναι εύκολο να προσδιορίσει κανείς τους παράγοντες που καθιστούν μια διαδικασία τελετουργική, θα αναφερθούν παρακάτω απλώς κάποια στοιχεία που συντελούν σε αυτόν το χαρακτηρισμό, χωρίς να τον προσδιορίζουν με τρόπο αποκλειστικό.

Η απουσία συμβατικής χρήσης της ανθρώπινης φωνής που αναφέρθηκε σε προηγούμενο υποκεφάλαιο (3.4.2) συνάδει με το χαρακτηρισμό του έργου ως «τελετουργία για το όνειρο» (Sakallieros & Kyriakos 2008). Ακόμα, ορισμένες προσδιοριστικές παράμετροι του έργου (π.χ. η απουσία λόγου, οι συγκεκριμένες χρονικές και χωροταξικές διατάξεις, το έντονο σωματικό στοιχείο) είναι στοιχεία που θα μπορούσαν να αποτελούν πτυχές ενός τελετουργικού. Ήδη από την αρχή του έργου, οι ηθοποιοί εισέρχονται στη σκηνή με ένα κόκκινο πανί και προχωρούν σε πράξεις που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως τελετουργικές. Παρά την εξωμουσική του υπόσταση, το πανί είναι καθοριστικής σημασίας για όλο το έργο, ειδικά αν αναλογιστεί κανείς τον τρόπο κατά τον οποίο ο ίδιος ο συνθέτης το αναφέρει στον τίτλο του ως συντεταγμένη («έργο για σολίστ βιόλας, ορχήστρα, ηθοποιούς και ένα κόκκινο πανί»). Εξάλλου, ο Χρήστου στην παρτιτούρα περιγράφει τη διαδικασία των ηθοποιών με το πανί ως «τελετή έκθεσης του κόκκινου πανιού».



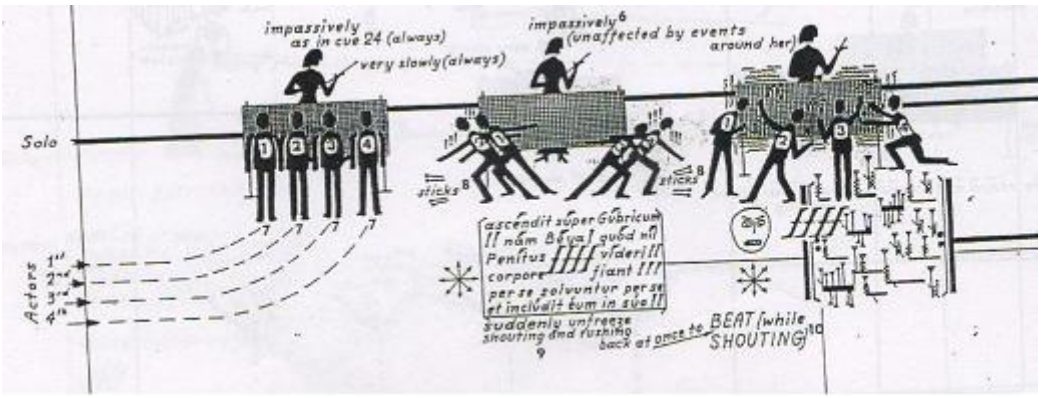
Παράδειγμα 13. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, έναρξη.

Σε όλο το έργο, ο κινησιολογικός παράγοντας δεν μπορεί παρά να χαρακτηριστεί ως τελετουργικός καθώς συνίσταται είτε σε πολύ αργές είτε σε πολύ γρήγορες κινήσεις που μπορούν να περιγραφούν ως σχεδόν εξ' ολοκλήρου «εκτός

καθημερινότητας». Ένα επιπλέον σημαντικό στοιχείο του τελετουργικού είναι και οι περιστασιακές κινησιολογικές «αντιστίξεις» π.χ. στο r.m. 19, όπου οι κρουστοί τρέχουν πολύ γρήγορα, τη στιγμή που οι ηθοποιοί κινούνται πολύ αργά.

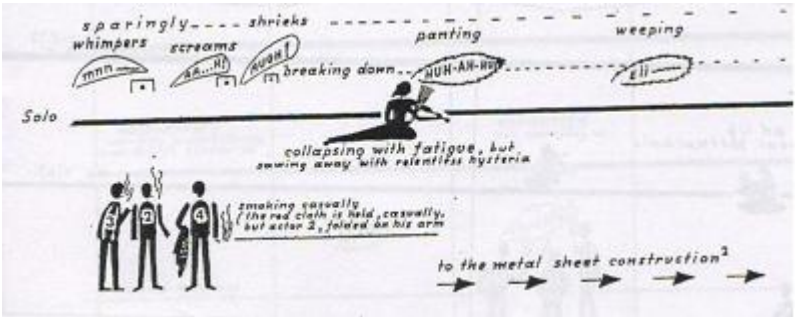
Μια άλλη αντιπαράθεση που εντείνει την αίσθηση του τελετουργικού «τεκταινόμενου» που υποβάλει το θεατή είναι η σχέση της σολίστ βιόλας με τους ηθοποιούς. Η βιόλα στην αρχή μένει απαθής μπροστά στις πράξεις των ηθοποιών που φωνάζουν, χτυπούν κλπ.

Παράδειγμα από r.m 26-27



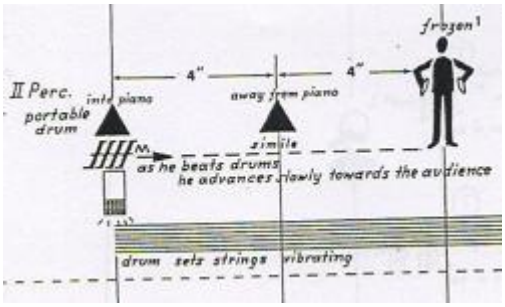
Παράδειγμα 14. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 26-27.

Αυτή η σχέση αντιστρέφεται στο τέλος του έργου, όταν οι ηθοποιοί καπνίζουν χαλαρά τη στιγμή που η βιόλα καταρρέει.



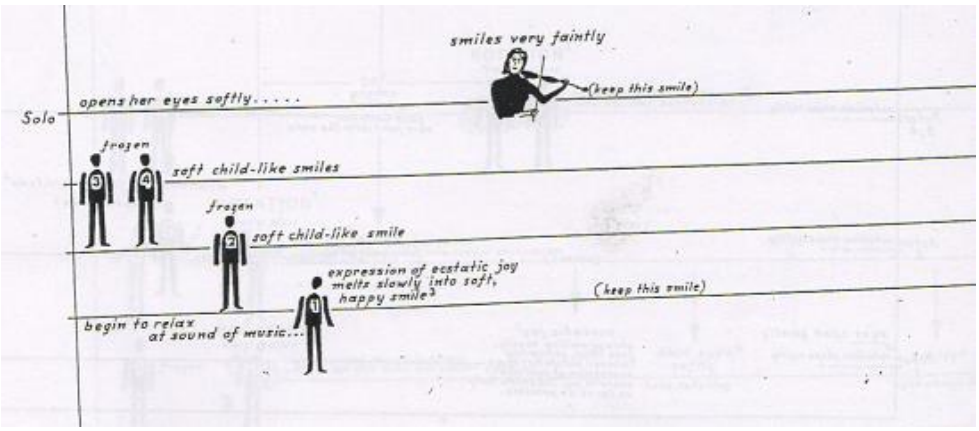
Παράδειγμα 15. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 45.

Μία άλλη ένδειξη του τελετουργικού στο *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη* εντοπίζεται σε ορισμένα σημεία του μέρους του τύμπανου. Στο r.m. 37 ένας κρουστός αρχίζει να χτυπά αργά και τελετουργικά ένα φορητό τύμπανο καθώς προχωρά προς το κοινό, εικόνα που ανασύρει συνειρμούς σκηνών αρχαίας τραγωδίας.

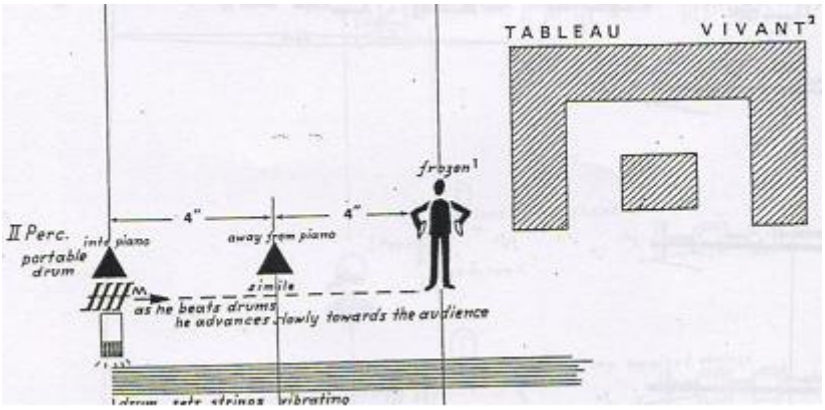


Παράδειγμα 16. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 37.

Ακόμα και τα περιστασιακά «επεισόδια» ακινησίας που δημιουργούν «παγωμένες» εικόνες (tableauχ vivants) συνεισφέρουν στο τελετουργικό κλίμα του έργου.



Παράδειγμα 17. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 43.



Παράδειγμα 18. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 38.

3.4 Δομικά στοιχεία του έργου.

3.4.1 Το θεατρικό στοιχείο

Πριν σχολιαστεί το θεατρικό στοιχείο στο *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη*, θα πρέπει να γίνει αναφορά στην ενασχόληση του Γιάννη Χρήστου με τη μουσική για το θέατρο. Αυτή του η ενασχόληση είναι ιδιαίτερης σημασίας, καθώς του έδωσε ιδέες και τρόπους αντιμετώπισης των ζητημάτων μουσική-κείμενο, φωνή-κείμενο κλπ. Επίσης, του άνοιξε δρόμους που τον οδήγησαν στα ιδιόμορφα έργα της πέμπτης και έκτης περιόδου, κατά τις οποίες συνδύασε τις καινούριες του ανακαλύψεις με την θεωρία των προτύπων.

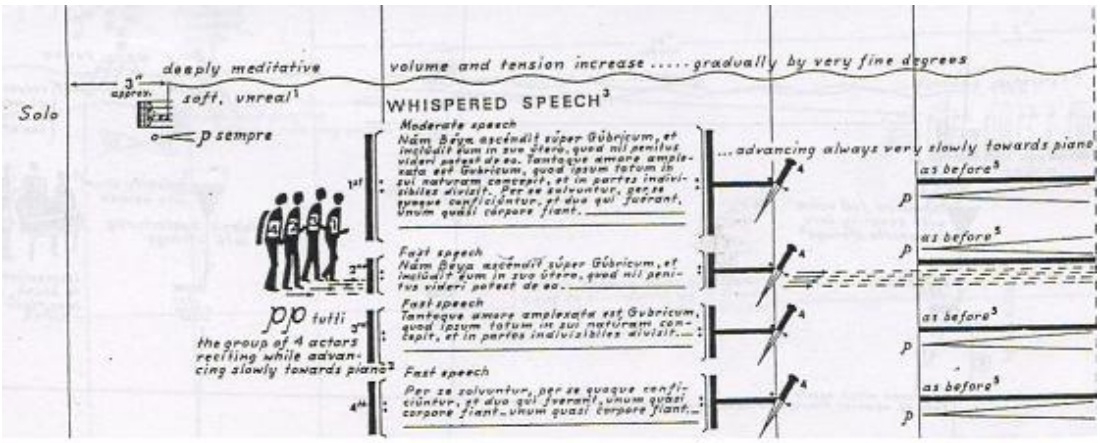
Η διαδικασία της σύνθεσης για το θέατρο και πιο συγκεκριμένα της τραγωδίας, τον φέρνει πιο κοντά στην τελετουργία, την οποία αρχίζει να μελετά και να επεξεργάζεται ως φαινόμενο «…ως κάτι ζωντανό, το οποίο σημαίνει κάτι για το σύγχρονο άνθρωπο, μια διαδικασία που να τρώει και να ξερνάει εικόνες από την καθημερινότητά του» (Δεληγιάννης 2007: 24).

Η επαφή του Χρήστου με τον Κουν του έδωσε την ευκαιρία να αξιοποιήσει και να αναπτύξει την ιδιαίτερη δραματουργική διάσταση στο έργο του, προχωρώντας σε σκηνικές εφαρμογές πέρα από τη θεωρία. Ο ίδιος επισημαίνει πως για τις πρόβες η έμπνευση είναι απαραίτητη. Λέει χαρακτηριστικά πως «ο Κουν φλεγόταν κι αυτό ήταν μεταδοτικό. Κομμάτια που έμοιαζαν επιτηδευμένα και άψυχα άρχιζαν ξαφνικά να λαμπυρίζουν. Στη διάρκεια της πρόβας μας έρχονταν καινούριες ιδέες και δοκιμάζαμε διάφορα πράγματα καθώς προχωρούσαμε. Μια απόλυτα λυτρωτική εμπειρία...» (www.janichristou.org).

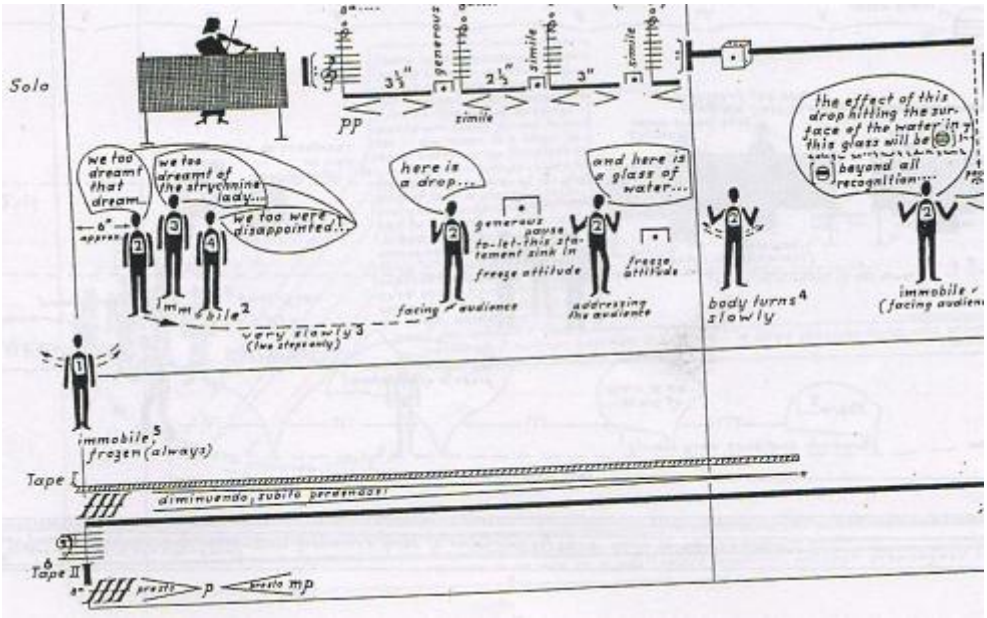
3.4.2 Ζητήματα φωνής

Στην τραγωδία *Πέρσες*, ο Χρήστου τοποθετεί λέξεις και φράσεις με τρόπο που να δημιουργούν «σχήματα απόλυτου, αυτάρκους φωνητικού ήχου, ποικίλης μορφής» (www.janichristou.org). Χρησιμοποιεί στο χορό φωνητικά στοιχεία με παρόμοιο τρόπο που τα χρησιμοποιεί και στο *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη,* π.χ. την εκφορά διαφορετικών χωρίων του κειμένου ταυτόχρονα και με διαφορετική δυναμική. Κατά τον τρόπο αυτό, ο Χρήστου αποδεσμεύει τη μουσική από το κείμενο και δημιουργεί έναν καινούριο ήχο που προέρχεται από τη συγχώνευση των δύο πηγών (ένας ακόμη συνειρμός του μύθου της Beya και του Gabricius). Οι ψυχολογικοί παράμετροι με τους οποίους ο Χρήστου έχει ασχοληθεί επηρεάζουν και μορφοποιούν τους τρόπους και τις μεθόδους εργασίας

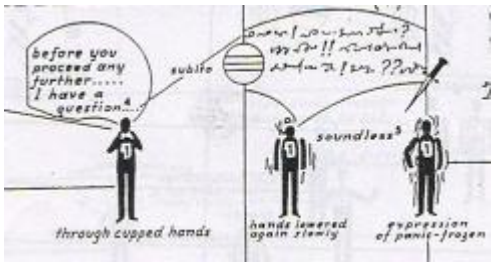
του. Ο συνθέτης, πάντα πιστός στις φιλοσοφικές του ιδέες, εκμεταλλεύεται όλες τις δυνατότητες της ανθρώπινης φωνής, ξεπερνώντας τα όρια της συμβατικής χρήσης. Εξωθεί τη φωνή στα έσχατα όριά της και «την οδηγεί στα πέρατα του φυσιολογικού κόσμου και της παραφροσύνης, μεταμορφώνοντάς την σε ένα ηχητικό αγωγό που συνδέει το γνωστό κόσμο της ζωής με τον άγνωστο κόσμο του θανάτου» (Δεληγιάννης 2007: 26).



Παράδειγμα 19. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 10-12.



Παράδειγμα 20. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 31-32.



Παράδειγμα 21. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 33-34.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η απουσία της ανθρώπινης «καθημερινής» φωνής είτε με τη μορφή ομιλίας, είτε με τη μορφή τραγουδιού. Με εξαίρεση το εναρκτήριο μέρος του έργου, η χρήση της φωνής στο υπόλοιπο έργο είναι καθαρά αντι-συμβατική και κινείται στα επίπεδα κραυγή-ψίθυρος-φαλτσέτο κ.α. Ακόμα και τα κείμενα, όταν αναδύονται, είναι δυσνόητα και δεν συνεισφέρουν αφηγηματικά στην εξέλιξη κάποιας ιστορίας.

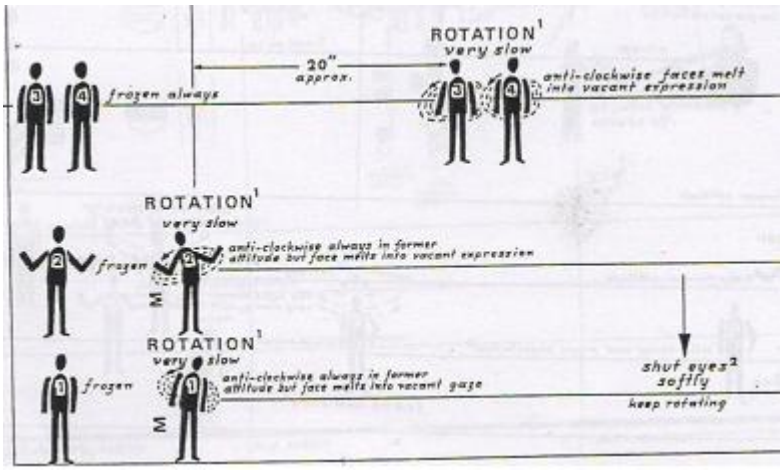
Το φανταστικό και το οργανικό θέατρο έχουν χρησιμοποιηθεί σαν όροι για να περιγράψουν τις μορφές πειραματικού θεάτρου μουσικής, όπου η ανθρώπινη φωνή δεν είναι απαραίτητη, τουλάχιστον με την παραδοσιακή έννοια. Οι Sakallieros & Kyriakos (2008) ταυτίζουν το πιο πάνω στοιχείο με τα έργα *Match* (1964) του Mauricio Kagel, *Delusion of the Fury* (1966) του Harry Partch, *Vesalii icons* (1969) του Peter Maxwell Davies's κ.α, φέροντας τα ως παραδείγματα των ειδών αυτών που αναπτύχθηκαν κατά τα τέλη της δεκαετίας του 60. (Sakallieros & Kyriakos 2008).

3.4.3 Ζητήματα κινησιολογίας

Στο *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη* οι σωματικές κινήσεις και χειρονομίες λειτουργούν ως θεμελιώδη μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης. Αυτό μπορεί να συσχετισθεί με το αποκαλούμενο "physical theatre" ή όπως είναι γνωστό στα ελληνικά, «σωματικό θέατρο». Στο σωματικό θέατρο δεν αποκλείεται η χρήση κειμένου κείμενο, απλά θα πρέπει να αποδοθεί μέσα από τις κινήσεις του σώματος των εκτελεστών. Η υπογράμμιση αυτή των σωματικών κινήσεων ενδέχεται να έχουν τις ρίζες τους σε αρχαίες ή εξωτικές παραδόσεις, όπως για παράδειγμα στο κινέζικο και ιαπωνικό θέατρο (Sakallieros & Kyriakos 2008).

Ο συνθέτης στο *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη* χρησιμοποιεί το ανθρώπινο σώμα με απόλυτη σαφήνεια και σκοπιμότητα. Ακόμα και οι οδηγίες που δίνει στους ηθοποιούς είναι πολύ συγκεκριμένες. Χρησιμοποιεί διαφορετικές στάσεις (καθιστός, όρθιος κλπ), ταχύτητες (γρήγορο περπάτημα, αργό κλπ), εκφράσεις προσώπου ("slightly idiotic

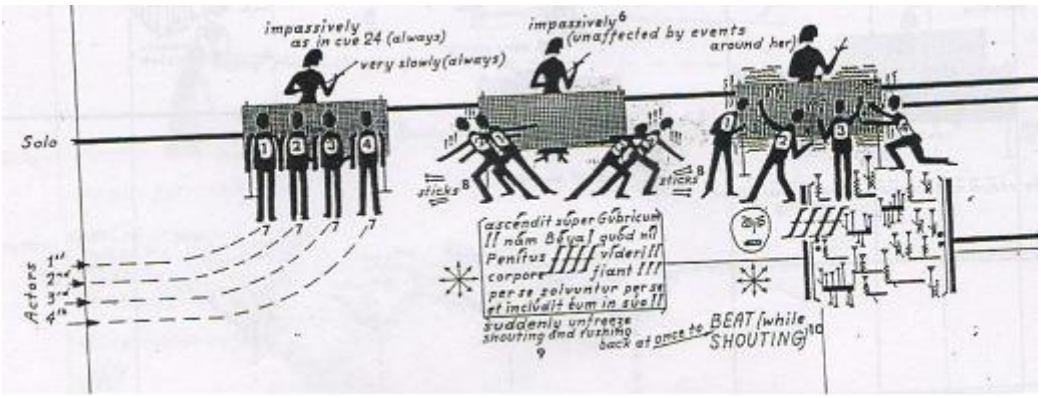
expression”, “expression of panic”) και όλα αυτά με πολύ συγκεκριμένες οδηγίες, λεκτικές και διαγραμματικές. Ακόμα και οι γραφικές του απεικονίσεις, αν και αφαιρετικές, είναι περιγραφικές.



Παράδειγμα 22. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 40-41.

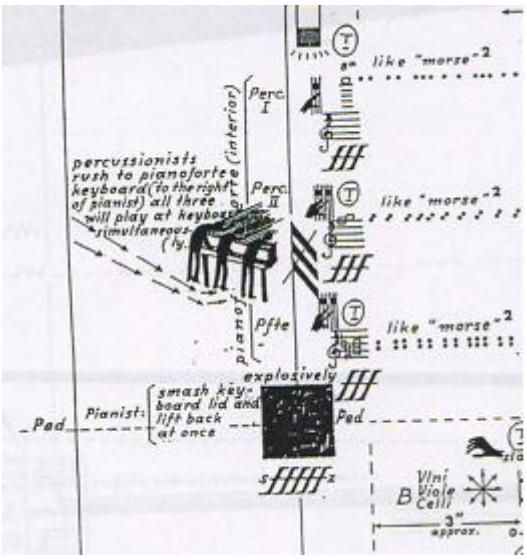
3.4.4 Ζητήματα χωροταξίας

Ο Χρήστου αποκλίνει από τα γνωστά είδη που περιέχουν ζωντανή μουσική σε συνδυασμό με δράση (όπερα, μουσικό θέατρο), τοποθετώντας όχι μόνο τους ηθοποιούς και τους μουσικούς, αλλά και το μαέστρο επί σκηνής, χωρίς να τους διαχωρίζει. Επιπλέον, η μουσική δεν έχει χαρακτήρα υπόκρουσης. Αντίθετα, απαιτείται από τους μεν μουσικούς να είναι ταυτόχρονα και ηθοποιοί, από τους δε ηθοποιούς να παράγουν πολλές φορές ήχο είτε με τις φωνές τους, είτε με άλλα μέσα (π.χ. ξυλάκια της drums.)



Παράδειγμα 23. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 26-27.

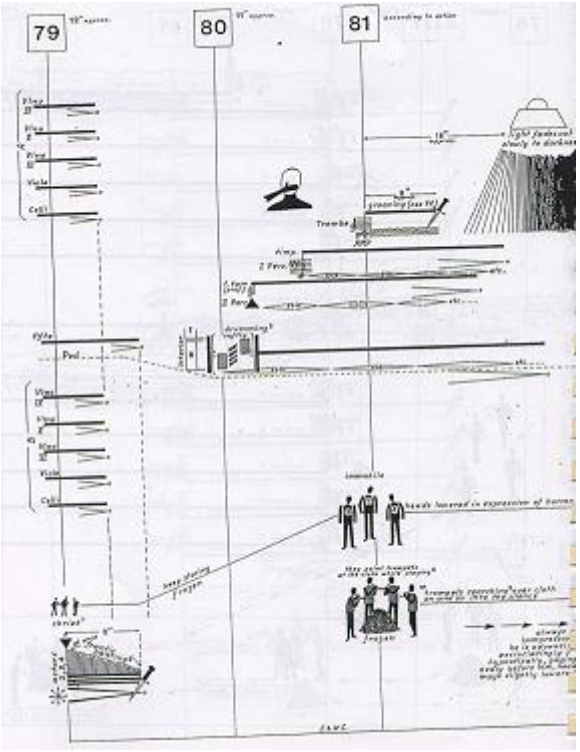
Στο Παράδειγμα 24, οι κρουστοί, ακολουθώντας τις σαφείς οδηγίες του συνθέτη, τρέχουν προς το πιάνο και παίζουν επαναλαμβανόμενες νότες σαν σήματα μορς.



Παράδειγμα 24. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 19.

3.4.5. Ζητήματα χρονικής διάταξης

Ο παράγοντας του χρόνου είναι ένα πολύ βασικό στοιχείο στη δομή του έργου. *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη* δεν χωρίζεται σε μέτρα για να καθοριστεί η ακολουθία των μουσικών γεγονότων. Αντ' αυτού, έχουμε 81 σημάδια, τα λεγόμενα rehearsal marks, που το κάθε ένα έχει καθορισμένη χρονική διάρκεια, από 2*''* μέχρι 60*'',* σύμφωνα με το μουσικό υλικό που είναι σε εξέλιξη τη δεδομένη στιγμή. Τα rehearsal marks 0, 45 και 81 δε δείχνουν χρονική διάρκεια. Ο μαέστρος καλείται να τα αφήσει όσο χρειαστεί «σύμφωνα με τη δράση» ("according to action" όπως αναφέρει η παρτιτούρα). Αυτό λόγω των πολλών διαφορετικών αντιδράσεων που μπορεί να προκύψουν από το ακροατήριο και να καθορίσουν χρονικά, κάθε φορά διαφορετικά, τη χρονική εξέλιξη. Για παράδειγμα, στο τέλος όλοι οι performers βυθίζονται στη σκηνή, ξεκινά να χαμηλώνει ο φωτισμός, ενώ αφήνεται η δυνατότητα στο κοινό να καθορίσει πότε είναι το τέλος του έργου.

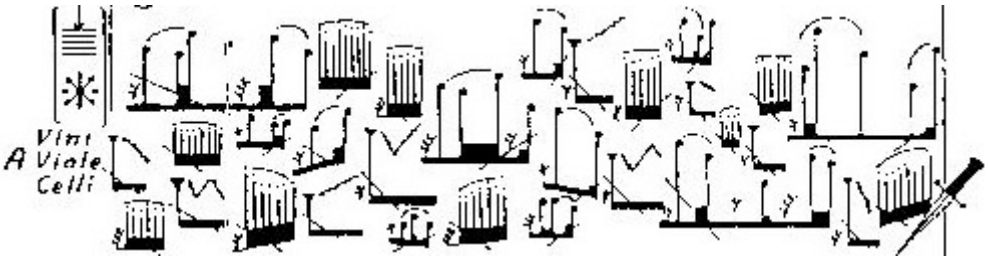


Παράδειγμα 25. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 79-81.

3.4.6. Μουσική δομή

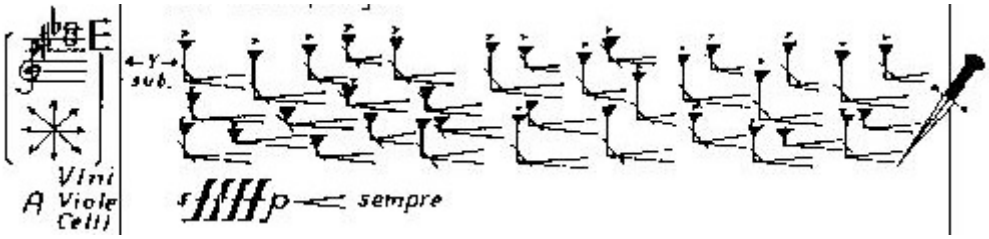
Στο έργο δεν υπάρχουν αμιγώς καθαρά μουσικά στοιχεία. Οποιοδήποτε ηχητικό γεγονός δεν λειτουργεί αυτοδύναμα, αλλά υπερβαίνει τα όρια της μουσικής αυτονομίας, συν-προσδιορίζοντας ένα ευρύτερο πλαίσιο καλλιτεχνικής έκφρασης. Τα γεγονότα λαμβάνουν την μορφή «προτύπων» (βλ. 3.3.1). Όπως ο ίδιος αναφέρει, το πρότυπο είναι η σταθερή ανασυγκρότηση όμοιων ή διαφορετικών πτυχών των ίδιων συστατικών μιας μουσικής δήλωσης. Η ανασυγκρότηση αυτών των συστατικών καθορίζεται από τις διαδικασίες των μετατροπών, έτσι ώστε καμία έκφραση της βασικής δήλωσης δεν είναι πανομοιότυπη με κάποια άλλη (Lucciano 2000). Παρακάτω αναφέρονται τα κύρια πρότυπα που εντοπίζονται στο *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη*. Η εναλλαγή, η έκθεση, η διάρκεια και η μετατροπή τους διαμορφώνουν τις μικροδομικές και μακροδομικές πτυχές του έργου, πάντοτε σε σχέση με το δραματουργικό θεατρικό του στοιχείο.

Το βασικό πρότυπο των εγχόρδων το συναντούμε πρώτη φορά στο r.m. 2.



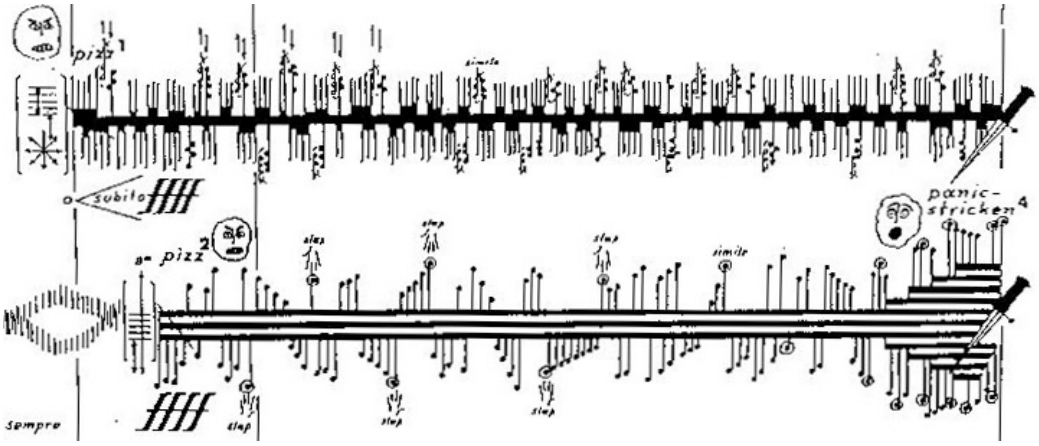
Παράδειγμα 26. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 2.

Το δεύτερο πρότυπο στα έγχορδα το συναντούμε πρώτα στο r.m. 7



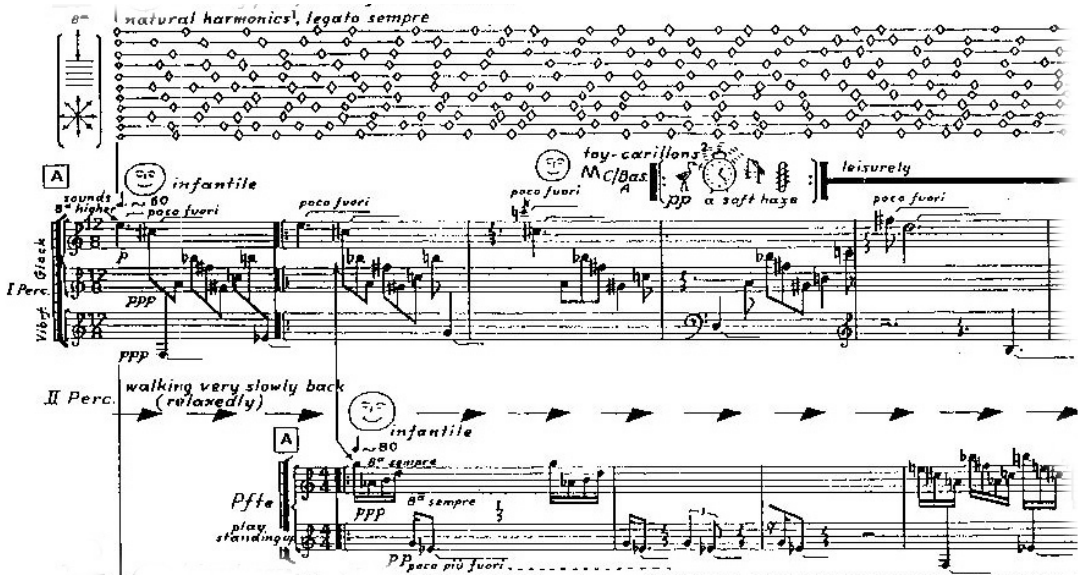
Παράδειγμα 27. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 7.

Ακολουθεί το τρίτο πρότυπο στο r.m. 23.



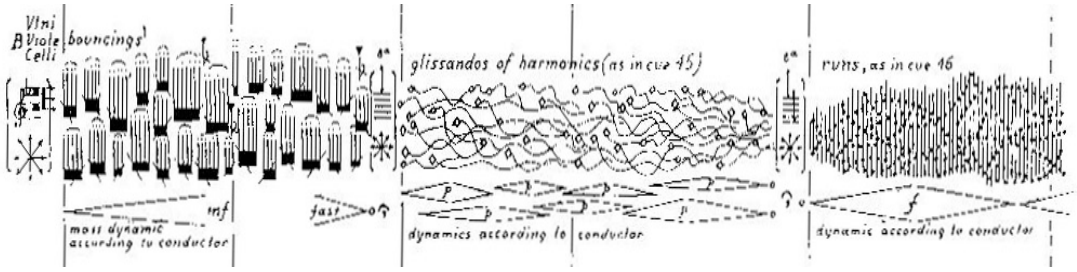
Παράδειγμα 28. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 23.

Το τέταρτο πρότυπο εγχόρδων, το οποίο αποτελείται από τυχαίες αρμονικές και συνοδεύεται από το βιμπράφωνο, το μεταλλόφωνο και το πιάνο, το βλέπουμε πρώτη φορά στο r.m.43. Πρόκειται για τη μοναδική, πιθανότατα, εμφάνιση της μουσικής με το συμβατικό της ρόλο.



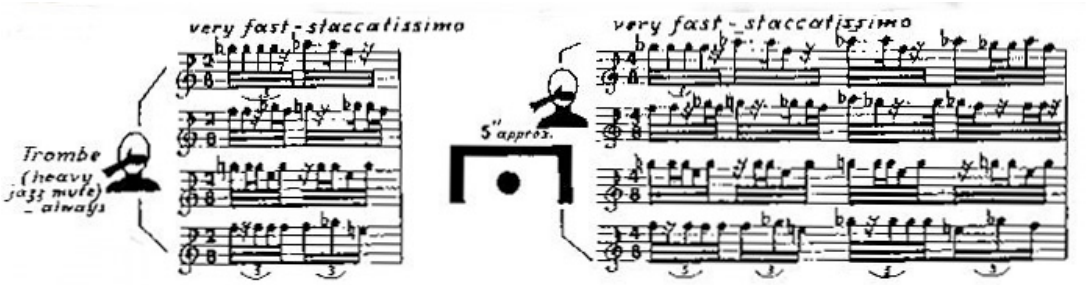
Παράδειγμα 29. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 43.

Στο Παράδειγμα 30 βλέπουμε μια μετατροπή των προτύπων στα έγχορδα.



Παράδειγμα 30. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 48-52.

Τα πρότυπα των χάλκινων πνευστών παρουσιάζονται συχνά και πρωτοεμφανίζονται στο r.m. 43.



Παράδειγμα 31. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, r.m. 43.

3.5 Σημειογραφία

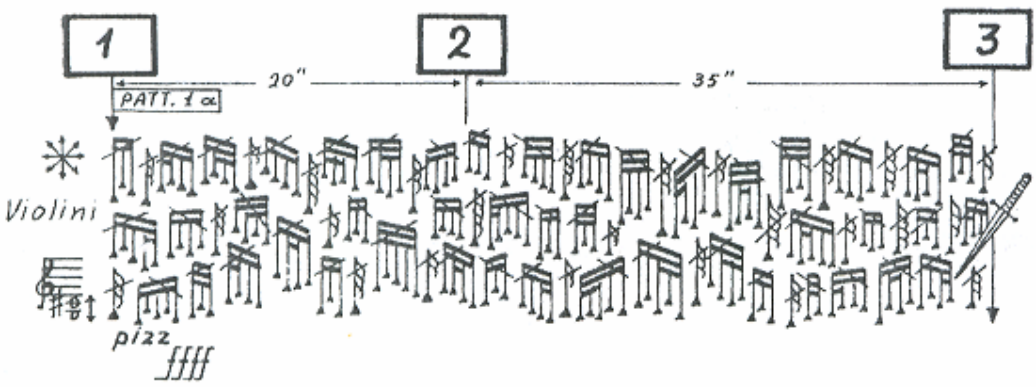
3.5.1 Είδη Σημειογραφίας

Το ζήτημα της σημειογραφίας απασχολούσε ανέκαθεν τον Χρήστου στο πλαίσιο της επιθυμίας του για ακριβή καταγραφή της συνθετικής του πρόθεσης. Αυτό τον οδήγησε στη δημιουργία ενός ιδιωματικού σημειογραφικού συστήματος, το οποίο εστιάζει κυρίως στην περιγραφή των ηχητικών συμβάντων με γραφήματα. *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη* ως ώριμο έργο του συνθέτη δεν περιέχει καθόλου συμβατική σημειογραφία και είναι γραμμένη εξ' ολοκλήρου σε αυτό το ιδιωματικό σύστημα.

Ο συνθέτης αναφέρει πως η μη συμβατική σημειογραφία ελευθερώνει τόσο τον εκτελεστή όσο και τον συνθέτη από ανασταλτικά «μπλεξίματα», όπως τα αποκαλεί, ενώ προκαλεί μια δίχως αναστολές μεταβίβαση του συμβάντος όπως υποβάλλεται από τον εικονογραφικό και τον οπτικό παράγοντα. Ακόμα, μέσω αυτού του συστήματος, αποσκοπεί στην εύκολη αποστήθιση των έργων από τους εκτελεστές, έτσι ώστε να είναι σε θέση να λειτουργούν ελεύθερα κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης.(Δεληγιάννης 2007)

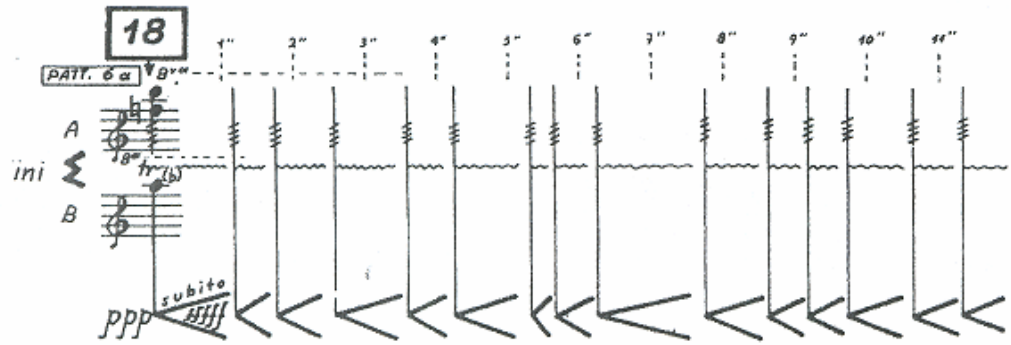
Επιθυμώντας να είναι όσο το δυνατόν πιο ακριβής στη σημειογραφική του καταγραφή και σύμφωνα με το ακριβές ηχητικό αποτέλεσμα που επιθυμεί, ο Χρήστου χρησιμοποιεί σε ορισμένα σημεία σημειογραφικά «υβρίδια», γραφήματα, δηλαδή, σε συνδυασμό με συμβατικά μέσα. Χρησιμοποιεί, ουσιαστικά τρεις βασικούς σημειογραφικούς συνδυασμούς, στους οποίους δίνει τις εξής ονομασίες:

1. Συνθετική (αγγλ. synthetic). Το συγκεκριμένο είδος σημειογραφίας, χρησιμοποιείται για να χαρακτηριστούν οπτικά τα πρότυπα.
2. Αναλογική σημειογραφία (αγγλ. proportionate). Ο όρος προέρχεται από το σχετικό τρόπο με τον οποίο εκφράζεται ο χρόνος μέσα σε ένα δεδομένο πρότυπο. Η αναλογική σημειογραφία έχει να κάνει τόσο με συγκεκριμένες συνιστώσες όσο και με το πώς εκδιπλώνεται μέσα στο χρόνο η μία σε σχέση με την άλλη.
3. Μετρημένη σημειογραφία (αγγλ. measured). Η σημειογραφία αυτή, όπως και η αναλογική, έχει να κάνει με χρονικές ενδείξεις. Η διαφορά τους έγκειται στον τρόπο κατά τον οποίο η αναλογική επισημαίνει χρονικές αξίες κατά προσέγγιση, τη στιγμή που η μετρημένη δίνει σε κάθε συνιστώσα μια συγκεκριμένη αξία που δεν εξαρτάται από την υπόλοιπη διάταξη.



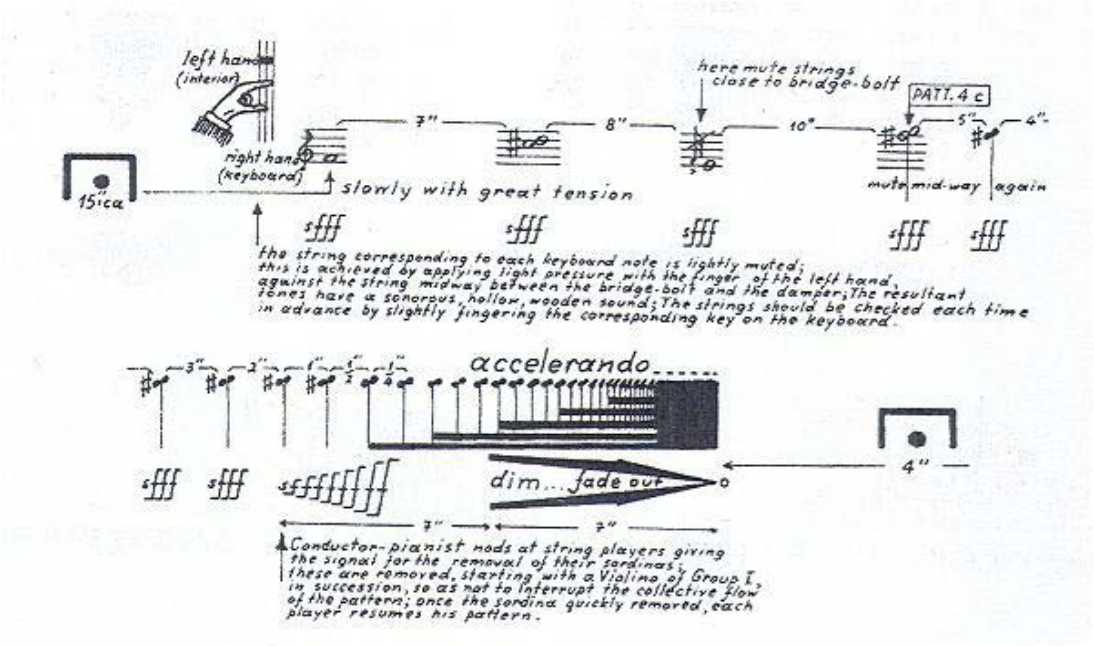
Η εμφάνιση μιας παχειάς, συμπαγούς μάζας (Σ.τ.Μ. εννοεί: «γραμμής») όπου οι συγχορδίες μοιάζουν σαν καφκρωμένες πάνω της υποβάλλει ένα όλο και πιο γρήγορο σφυροκόπημα οργάνων που παίζουν μανιασμένα στην τύχη.

Παράδειγμα 32. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, παράδειγμα συνθετικής σημειογραφίας.



σημειώνοντας για ένα δεδομένο πέρασμα τη γενική χρονική του διάρκεια (αγγλ. an over-all time measurement):

Παράδειγμα 33. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, παράδειγμα αναλογικής σημειογραφίας.



Παράδειγμα 34. Η Κυρία με τη Στρυχνίνη, παράδειγμα μετρημένης σημειογραφίας.

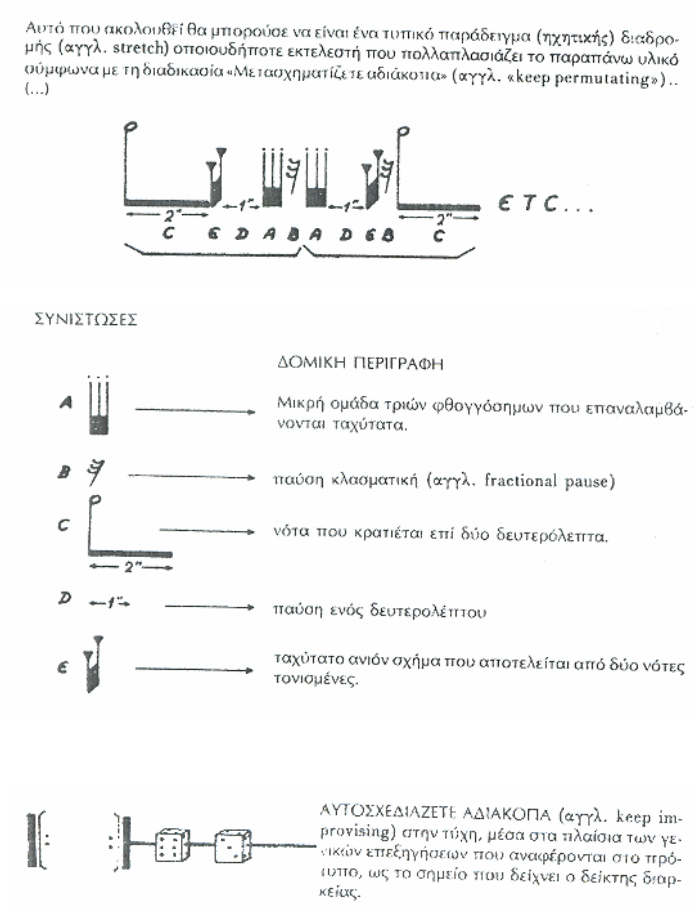
3.5.2 Σημειογραφικά σύμβολα

Άλλα ζητήματα που αφορούν στο σύστημα σημειογραφικής καταγραφής του Χρήστου είναι:

1. Πρότυπα και ενέργειες. Ο όρος πρότυπο (βλ. 3.3.1) χρησιμοποιείται για να εκφράσει οποιοδήποτε ανεξάρτητο σύστημα συμβάντων στατικών ή εν κινήσει. Κάθε πρότυπο, είτε στατικό είτε εν κινήσει, προκειμένου να εκφραστεί μέσα στο χρόνο χρειάζεται την ενέργεια του συμμετέχοντος. Τα πρότυπα θα πρέπει να γίνουν αντιληπτά ως μορφές δράσης που απαιτούν συνεχώς ανατροφοδότηση από την ενέργεια του συμμετέχοντος (Lucciano 2000).

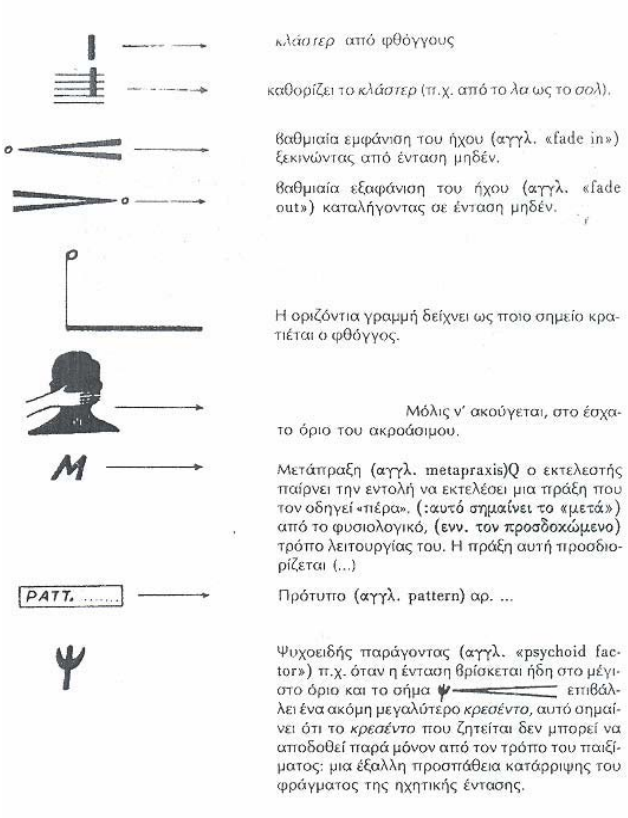
2. Ενέργειες και σήματα. Η μουσική παράγεται και λειτουργεί χάρη σε ενέργειες που αναπτύσσουν και στηρίζουν τα πρότυπα, είτε από μεμονωμένα άτομα, είτε από άτομα που «μετέχουν σε μάζες» (Lucciano 2000). Για την κινητοποίηση και την ανάπτυξη αυτών των ενεργειών χρησιμοποιούνται «σήματα κυκλοφορίας» (traffic signs) και «σήματα συνεχειας» (continuity signs) (Lucciano 2000: 134).

3. Συνιστώσες που μπορεί να απαρτίζουν ένα πρότυπο φαίνονται στο Παράδειγμα 35.

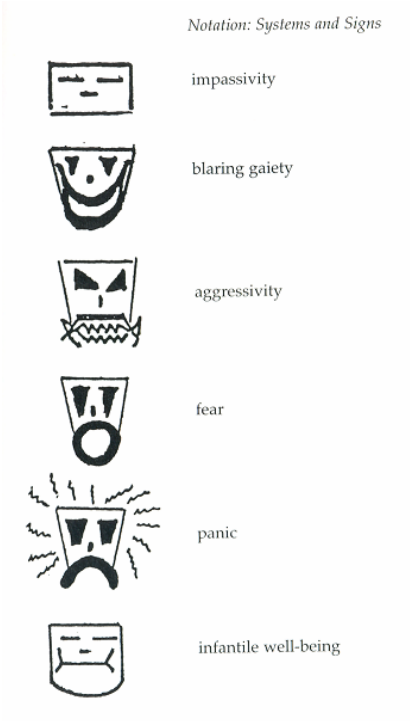


Παράδειγμα 35. Σημειογραφικές συνιστώσες προτύπων (Δεληγιάννης 2007: 88).

4. Άλλα σημειογραφικά σύμβολα φαίνονται στο Παράδειγμα 36 και 37.



Παράδειγμα 36. Σημειογραφικά σύμβολα (Δεληγιάννης 2007: 93).



Παράδειγμα 37. Σημειογραφικά σύμβολα (Lucciano 2000: 143).

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Από το άρθρο με τίτλο «Ένα 'πιστεύω' για τη μουσική» του Γιάννη Χρήστου (1966: 146):

> 1. Με απασχολεί η μεταμόρφωση των ακουστικών ενεργειών σε μουσικές
> 2. Βασικά, το νόημα της μουσικής αποτελεί συνάρτηση των δυνατοτήτων μας στο να έχουμε την εμπειρία τέτοιων μεταμορφώσεων. Μουσική χωρίς νόημα για ένα πρόσωπο, ενδέχεται όχι μόνον να είναι έγκυρη για ένα άλλο, αλλά μπορεί να το πλήξει με τη δύναμη μιας αποκάλυψης (λ.χ. μπορεί ένα άτομο να ακούει μια μουσική και να μην μπορεί να τη συνδέσει με τίποτε απ' όλα όσα του είναι γνωστά ως τώρα. Ωστόσο έχει την αίσθηση ότι κάτι τον αγγίζει)
> 3. Τα σημεία ενδιαφέροντος σε μία σύνθεση είναι εκείνα ακριβώς στα οποία επέρχονται αυτές οι μεταμορφώσεις, αν και η διαχωριστική γραμμή δεν είναι ποτέ καθορισμένη.
> 4. Τόσο για τον ακροατή όσο και για τους συνθέτες, υπάρχει ο κίνδυνος να ξελογιαστούν από την πόρνη της διακόσμησης.
> 5. Μέγα μέρος της μουσικής που γράφτηκε κατά τη διάρκεια της ιστορικής περιόδου της τέχνης τούτης, υπέκυψε στους πειρασμούς αυτούς σε βαθμούς ποικίλους. Και τούτο περιλαμβάνει και την περίοδο που εκτείνεται από τις αρχές της πολυφωνίας, με τα γνωστά τεχνάσματα της γραφής, ως τη σημερινή εποχή του σειραϊσμού, των σχολών του «τυχαίου» στη μουσική (αλεατορική μουσική) καθώς και των ηλεκτρονικών υπολογιστών.
> 6. Η διακοσμητική και η αισθητική αποτέλεσαν και αποτελούν ρωμαλέα αρνητικούς παράγοντες στη μουσική.
> 7. Ένας χειρισμός των ακουστικών συμβάντων που δεν κατορθώνει να γεννήσει μεταμορφωτικές δραστηριότητες δεν επιτυγχάνει περίπου τίποτε άλλο από τον κατά μάλλον ή ήττον αισθητικό και διακοσμητικό κορεσμό ενός ακουστικού χώρου. Ακόμη και η «ωραία» μουσική μπορεί να αποβεί αηδιαστική.
> 8. Αντίθετα προς ότι συνηθίζουν να υποστηρίζουν κατά της εποχής των καιρών μας, οι συχνά εκρηκτικές μέθοδοί της, που σκανδαλίζουν, μπορεί να είναι συμπτώματα της ανάγκης για απελευθέρωση από μια κληρονομημένη αισθητική και εφθαρμένα πρότυπα σκέψης.
> 9. Κάθε μουσική δοκιμάζει αυτές τις μεταμορφώσεις, μέσα στα πλαίσια ενός αισθητικού χαρακτηριστικού αυτής της συγκεκριμένης εποχής.
> 10. Η πεισματική μεταφύτευση μιας εποχής σε μιαν άλλη, ή της μιας γενεάς σε μιαν άλλη γενεά, όχι μόνο είναι μάταιη και δίχως κύρος, αλλά' αποτελεί και μια δήλωση πνευματικής χρεοκοπίας.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Εργογραφία του Γιάννη Χρήστου

Η Μουσική του Φοίνικα για ορχήστρα σε πέντε συνεχή μέρη (1949)

Συμφωνία αρ. 1 για μεσόφωνο και ορχήστρα σε τρία συνεχή μέρη (1950)

Λατινική Λειτουργία για μικτή χορωδία, χάλκινα και κρουστά (1953)

Έξι Τραγούδια σε ποίηση Τ. Σ. Έλιοτ για μεσόφωνο και πιάνο (1955), μεταγραφή για μεσόφωνο και ορχήστρα (1957)

Συμφωνία αρ. 2 για μικτή χορωδία και ορχήστρα σε τρία μέρη (1958)

Μετατροπές (*Patterns and Permutations*) για ορχήστρα (1960)

Τοκάτα για πιάνο και ορχήστρα (1962)

Αισχύλου *Προμηθέας Δεσμώτης* για ηθοποιούς, χορό, ορχήστρα και μαγνητοταινία (1963)

Greece: The inner world (1964), πρόγραμμα για την αμερικανική τηλεόραση με αποσπάσματα από τις τραγωδίες: Ευριπίδη *Εκάβη*, Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος* και Αισχύλου *Προμηθέας Δεσμώτης*

Πύρινες Γλώσσες για μεσόφωνο, τενόρο, βαρύτονο, μικτή χορωδία και ορχήστρα (1964)

Αισχύλου *Αγαμέμνων* για ηθοποιούς, χορό και ορχήστρα (1964)

Αισχύλου *Πέρσες* για ηθοποιούς, χορό, ορχήστρα και μαγνητοταινίες (1965)

Μυστήριον για αφηγητή, ηθοποιούς, 3 χορωδίες, ορχήστρα και μαγνητοταινία (1966)

Πράξη για 12 για 11 έγχορδα και έναν πιανίστα-μαέστρο (1966)

Αριστοφάνη *Βάτραχοι* για ηθοποιούς, χορό, ορχήστρα και μαγνητοταινίες (1966)

Η Κυρία με τη Στρυχνίνη για γυναίκα σολίστα βιόλας, 5 ηθοποιούς, οργανικό σύνολο, μαγνητοταινίες, διάφορα ηχητικά αντικείμενα και ένα κόκκινο πανί (1967)

Οιδίπους Τύραννος ως μουσική για φιλμ (1968)

Αναπαράσταση Ι (αστρωνκατοιδανυκτερωνομηγυριν) για βαρύτονο, βιόλα και οργανικό σύνολο (1968)

Αναπαράσταση ΙΙΙ (Ο Πιανίστας) για ηθοποιό, οργανικό σύνολο και μαγνητοταινίες (1968)

Επίκυκλος για continuum και σύνθετο σύνολο εκτελεστών για το continuum και χορευτών για τα «χάπενινγκς» (1968)

Εναντιοδρομία για ορχήστρα (1968)

Οιδίπους Τύραννος για μαγνητοταινία (1969)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

Αγιαννίδης, Π. «Γιάννης Χρήστου: Ο ήχος της σοφίας». *Τα Νέα*, 24 Νοεμβρίου 2001, 23.

Αθανασίου, Λ. «Γιάννης Χρήστου: Το *Μυστήριον*, η πράξη κι η μετάπραξη». http://www.flytoistros.com/janichristou.html (πρόσβαση 23-2-2008).

Βλαγκόπουλος, Π. «Από την καταδήλωση ως την επανενεργοποίηση: το έργο του Γιάννη Χρήστου ως αναλυτική πρόκληση». Πρακτικά συμποσίου με τίτλο: *Μουσική Θεωρία και Ανάλυση – Μεθοδολογία και Πράξη*, 41-45. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2006.

Δεληγιάννης, Α. «Γιάννης Χρήστου: *Μυστήριον*». Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών, 2007.

Λεωτσάκος, Γ. «Γιάννης Χρήστου: Προφήτης της χρεοκοπίας του ανθρώπου». *Τα Νέα*, 22 Δεκεμβρίου 1999, 12-13.

Λεωτσάκος, Γ. «Η *Κυρία με τη Στρυχνίνη* και η Μεγάλη Ευνουχίστρια Μεσογειακή Θεά-Μητέρα… ή: κάποιοι μορφοπλαστικοί παράγοντες το ψυχισμού του Γιάννη Χρήστου και το αίνιγμα των 'χαμένων' του έργων…». Εισήγηση στο συνέδριο *Ζητήματα Νεοελληνικής Μουσικής Ιστορίας ΙΙ*. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2000. http://www.ionio.gr/ ~GreekMus/anakoinoseis (πρόσβαση: 10-3-2008).

Μαρίνος, Χ. «Γιάννης Χρήστου: 80 χρόνια από τη γέννηση ενός μύστη». http://www.classicalmusic.gr/articles/janichristou.html (πρόσβαση: 23/02/2006).

Μηλιώνης, Γ. «Γιάννης Χρήστου». http://culture.ana-mpa.gr/view5.php?id=3702 (πρόσβαση: 23/02/2006).

Περιβολάκης Α. «Γιάννης Χρήστου: 80 χρόνια από τη γέννηση ενός μύστη». *Πυξίδα* 123 (Δεκέμβριος 2006): 43-46.

Σλιώμης, Θ. «Γιάννης Χρήστου: Η μουσική του Φοίνικα, η μουσική της πρώτης συμφωνίας». Στο *Αφιέρωμα: Ελληνικό έθνος και μουσική*, 55-58. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2006.

Τουλάτου, Ι. «Τάμα στο Γιάννη Χρήστου». *Το Βήμα*, 7 Ιουλίου 2002, 23.

Χαρκιολάκης Α. «Το Αρχείο Γιάννη Χρήστου». http://www.classicalmusic.gr/ articles/arxeiochristou.html (πρόσβαση 23/02/2006).

Χρήστου, Γ. «Ένα ‘πιστεύω’ για τη μουσική». *Εποχές* 34 (Φεβρουάριος 1966): 146.

Β. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Christou, J. *Strychnine Lady*. Full score. London: J & W. Chester Ltd, 1973.

Leotsakos, G. “Christou, Jani.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie. London: Macmillan Publishers, 2001.

Lucciano, A. M. *Jani Christou. The Works and Temperament of a Greek Composer*. Contemporary Music Studies, vol. 18. Translated by Catherine Dale. Australia: Harwood Academic Publishers, 2000.

Sakallieros, Giorgos & Konstantinos Kyriakos. “Musical conception, para-musical events and stage performance in Jani Christou’s Strychnine Lady (1967).” In *Proceedings of the fourth Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM08)* Thessaloniki, Greece, 3-6 July 2008, http://web.auth.gr/cim08/ (πρόσβαση: 23/02/2006).