



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ  
ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**

## **ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**“ΙΧΝΗΛΑΤΩΝΤΑΣ ΜΟΥΣΙΚΑ ΤΟΠΙΑ:  
ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΕΙΣ-ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΝΝΟΙΑ ΚΑΙ ΤΙΣ  
ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ”**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ:  
ΕΛΕΝΗΣ ΚΡΑΛΛΙΑ (msa17046)**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ:  
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΚΑΘΑΡΙΟΥ**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ , ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2021**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο.....</b>	<b>5</b>
1.1 Εισαγωγή.....	5
1.2 Το χρονικό του μουσικού θεάτρου .....	6
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο: KURT WEILL.....</b>	<b>9</b>
2.1. Ένας Εβραίος στην Ναζιστική Γερμανία.....	9
2.1.1 Η Όπερα της Πεντάρας.....	11
2.1.2. Άνοδος και Πτώση της πόλης Μαχαγκόνυ.....	14
2.2. Το «ταξίδι» του Weill στην Αμερική και η στροφή στα musicals.....	15
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3<sup>ο</sup> : Η «περίπτωση» του μιούζικαλ: Leonard Bernstein-Stephen Sondheim-Andrew Lloyd Webber .....</b>	<b>17</b>
3.1. Leonard Bernstein:Βιογραφικά στοιχεία .....	17
3.1.1 West Side Story .....	18
3.1.1.1. Υπόθεση.....	20
3.1.1.2 Σημαντικές ηχογραφήσεις και πρώτες εκτελέσεις.....	21
3.2. Stephen Sondheim: Βιογραφικά στοιχεία.....	21
3.2.1 Sweeney Todd.....	22
3.2.1.1. Υπόθεση .....	23
3.2.1.2. Σημαντικές ηχογραφήσεις και πρώτες εκτελέσεις.....	24
3.3. Andrew Lloyd Webber: Βιογραφικά στοιχεία.....	25
3.3.1 The Phantom of the Opera.....	26
3.3.1.1. Υπόθεση.....	26
3.3.1.2. Σημαντικές ηχογραφήσεις και πρώτες εκτελέσεις.....	27
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο: Θόδωρος Αντωνίου, ο θεματοφύλακας της γλώσσας.....</b>	<b>28</b>
4.1 Θόδωρος Αντωνίου , η ζωή και το έργο του.....	28
4.2....με αφορμή το Θόδωρο Αντωνίου: μία αναφορά στο Γιάννη Χρήστου .....	31

<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5ο : Οι μεταμορφώσεις της φωνής στα έργα των Weill , Bernstein, Sondheim, Lloyd-Webber, Χρήστου και Αντωνίου – Παρατηρήσεις και συμπεράσματα.....</b>	<b>36</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>	<b>41</b>

## Ευχαριστίες

*Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την καθηγήτριά μου Αγγελική Καθαρίου που μου επέτρεψε να ασχοληθώ με το θέμα της παρούσας εργασίας καθώς και για την υποστήριξη, την κατανόηση και την πολύτιμη βοήθεια της όλο αυτό το διάστημα.*

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο: ΜΟΥΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

### 1.1. Εισαγωγή

Η παρούσα πτυχιακή εργασία έχει ως στόχο τη διερεύνηση, του όρου “μουσικό θέατρο” και των ποικίλων μορφών αυτού μέσα από τις διαφορετικές τεχνικές και στυλιστικές προσεγγίσεις στη χρήση της ανθρώπινης φωνής. Εξετάζονται-από την πλευρά του ερμηνευτή-έργα εμβληματικών συνθετών του είδους - Kurt Weill, Leonard Bernstein, Stephen Sondheim, Andrew Lloyd Webber- στο μουσικό ιδίωμα των οποίων η φωνή και ο λόγος αποτελούν τον κεντρικό άξονα σε αντίθεση με συνθέτες που ασχολήθηκαν κατ’εξοχήν με το οργανικό μουσικό θέατρο (με κύριο χαρακτηριστικό την απουσία της φωνής) όπως οι Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Elliott Carter, John Cage. Επίσης, ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στο έργο του Έλληνα μαέστρου, συνθέτη και ακαδημαϊκού Θόδωρου Αντωνίου του οποίου η πλούσια εργογραφία περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, μεγάλο αριθμό συνθέσεων μουσικού θεάτρου, όπερας, φωνητικών έργων, μουσικής για το θέατρο και την αρχαία τραγωδία και, παράλληλα, η συμβολή του στη διδασκαλία της εκφοράς του λόγου και στην έρευνα του ευρύτατου πεδίου των δυνατοτήτων της ανθρώπινης φωνής του ηθοποιού και του τραγουδιστή είναι εξαιρετικά σημαντική. Σύμφωνα με το Oxford Dictionary of Musical Terms “ο όρος χρησιμοποιείται από τη δεκαετία του 1960 προκειμένου να περιγράψει έργα τα οποία, αν και δεν είναι σκηνοθετημένα με τη συμβατική έννοια, ενσωματώνουν θεατρικά στοιχεία όπως κοστουμιά, χειρονομίες και κίνηση” Επίσης, “οι μουσικοί καταλαμβάνουν συχνά τον ίδιο σκηνικό χώρο με τους τραγουδιστές συμμετέχοντας ισότιμα με αυτούς στο δρώμενο” (Latham (ed), 2004, 120). Το ηλεκτρονικό λεξικό της δισκογραφικής εταιρείας Naxos αναφέρει: “ο περιγραφικός όρος μουσικό θέατρο βρήκε εύνοια στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα ως μια αντίδραση ενάντια στην παραδοσιακή όπερα. Δίδεται έμφαση στο θεατρικό στοιχείο, όπως στο Naboth's Vineyard του Alexander Goehr ή το Eight Songs for a Mad King του Peter Maxwell Davies, που ερμηνεύονται από ηθοποιούς-τραγουδιστές ή, σε ορισμένες περιπτώσεις, χορευτές”. Το Collins dictionary ορίζει το μουσικό θέατρο ως “ένα μοντέρνο μουσικοδραματικό έργο μικρότερης κλίμακας το οποίο δεν έχει τις συμβάσεις της παραδοσιακής όπερας”. Επίσης, σύμφωνα με την εγκυκλοπαίδεια Δομή “το μουσικό θέατρο αποτελεί έναν ευρύ όρο, που μπορεί να συμπεριλάβει ποικίλα θεατρικά είδη, μεταξύ άλλων την όπερα, την οπερέττα και το μιούζικαλ. Κοινό χαρακτηριστικό όλων των ειδών αποτελεί η οργανική θέση της μουσικής στη δομή τους, ως συστατικό sine qua non του κειμένου εκκίνησης-της παρτιτούρας-της παράστασης. Το μουσικό θέατρο, οι ρίζες του οποίου ενυπάρχουν στην αρχαία ελληνική τραγωδία, απέκτησε κατά την διάρκεια των αιώνων και ανάλογα με τις ιστορικοκοινωνικές συνθήκες γέννησης και ανάπτυξής του, τις ποικίλες μορφές που προαναφέρθηκαν”.

Δεν αποτελεί σκοπό της παρούσας εργασίας η αναλυτική παράθεση ορισμών του όρου “μουσικό θέατρο” καθώς υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία η οποία καλύπτει τα σημαντικότερα πεδία του είδους αυτού μουσικής δημιουργίας, το πλήθος όμως των ορισμών και των διαφορετικών προσεγγίσεων αποτυπώνει με τρόπο σαφή το γεγονός πως από τις αρχές της ανάπτυξης του

είδους ως και σήμερα ένας μεγάλος αριθμός συνθετών, σκηνοθετών, τραγουδιστών, ηθοποιών και μουσικών εργάστηκαν με στόχο τη δημιουργία μιας νέας μουσικής και θεατρικής ταυτότητας η οποία σπάνια εμφανίζεται στο πλαίσιο των παραδοσιακών δομών της όπερας.

Παρά το γεγονός πως “οι απαρχές του πειραματικού μουσικού θεάτρου τοποθετούνται μετά το τέλος του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, σημαντικά ιστορικά προηγούμενα συναντώνται σε έργα όπως ο Φεγγαρίσιος Πιερρότος (Pierrot Lunaire) του Schoenberg (1912), η Ιστορία του στρατιώτη (Histoire du soldat) του Stravinsky (1918), Façade του William Walton (1922) καθώς και στο έργο των Φουτουριστών και των Ντανταϊστών (περί το 1916) στην Ευρώπη αλλά και στις ιδέες του Antonin Artaud όπως αυτές εκφράζονται στο έργο του Le Théâtre et son double το 1938”. (Cathariou, 2017, 2) Στην προσπάθειά τους να δημιουργήσουν μία νέα ορολογία η οποία θα διαφοροποιούσε το έργο τους από τη συμβατική μορφή της όπερας, οι συνθέτες χρησιμοποίησαν κατά καιρούς όρους όπως «σύγχρονο λυρικό θέατρο», «όπερα τσέπης», «μονόδραμα», «songspiel» κ.α. Κοινό σημείο στις διαφορετικές αυτές απόπειρες προσέγγισης είναι η ύπαρξη του τραγουδισμένου κειμένου. Η έκταση που καταλαμβάνει το τραγουδισμένο κείμενο αποτελεί ένα από τα κριτήρια της διάκρισης των ειδών μεταξύ όπερας, οπερέττας, μιούζικαλ και μουσικού θεάτρου. Το εξ ολοκλήρου τραγουδισμένο libretto της όπερας – με εξαίρεση είδη όπως η opéra comique και το singspiel - διαφέρει από το θεατρικό κείμενο των άλλων ειδών, στο οποίο τα διαλογικά μέρη διαδέχονται τα μουσικά τραγουδιστικά και αντίστροφα. Επίσης, δομικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά που αποτελούν κριτήριο της διάκρισης ανάμεσα στα διαφορετικά είδη είναι το ύφος της μουσικής και η θεματολογία, ενώ οι διαφορές εντοπίζονται κυρίως “στο ρυθμομελωδικό παράγοντα και στη διαμόρφωση του ύφους” (Αλεξιάδης 2010, 123). Πιο συγκεκριμένα, κατά κανόνα στην οπερέττα συναντάται πιο ανάλαφρη θεματολογία από την όπερα και ο χαρακτήρας είναι ψυχαγωγικός σε αντίθεση με τον τραγικό, δραματικό ή επικό χαρακτήρα της όπερας, ιδιαίτερα της ιταλικής opera seria. Εξαίρεση αποτελούν η opera buffa και το γερμανικό Singspiel. Επίσης, ένα ακόμη διακριτικό χαρακτηριστικό αποτελεί η παρουσία του χορού: «η χορευτική κίνηση στην οπερέττα είναι υποχρεωτική, εκτεταμένη ή ακόμα και συνεχής, ενώ στην όπερα όχι» (Αλεξιάδης 2010, 143). Τέλος, ένα χαρακτηριστικό το οποίο «ενώνει» και παράλληλα διαφοροποιεί τα διαφορετικά είδη μουσικού θεάτρου είναι η μορφή της ασματικής εκφοράς του λόγου, καθώς στην όπερα (ιδιαίτερα κατά τις περιόδους του κλασικισμού, του ρομαντισμού και του βερισμού) και στην πρώιμη φάση της οπερέττας δεσπόζει η φόρμα της άριας, η οποία με το πέρασμα του χρόνου αντικαθίσταται στην οπερέττα και σε ορισμένες μορφές μουσικού θεάτρου (με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα σημαντικό αριθμό έργων του Kurt Weill) από το απλό στροφικό τραγούδι (song-form).

## 1.2 Το χρονικό του Μουσικού Θεάτρου

Το μουσικό θέατρο υπάρχει από την αρχαιότητα καθώς συναντώνται μορφές θεάτρου βασισμένες στη μουσική και το χορό, οι ρίζες των οποίων βρίσκονται στις τελετουργίες, τη

θρησκεία και τους μύθους, όπου ήταν σύνηθες το συνοδευμένο με κίνηση τραγούδι. Κατά την απόδοση θρησκευτικών κεμένων, φάνταζε αδιάσπαστη η σύνδεση μεταξύ της μουσικής και του λόγου. Στην Αναγεννησιακή Ευρώπη, τον 15<sup>ο</sup> αιώνα γίνεται διαχωρισμός μεταξύ ομιλούμενου και τραγουδιστικού θεάτρου και τον 17<sup>ο</sup> αιώνα η εμφάνιση της όπερας στην Ιταλία έρχεται να ανατρέψει τα δεδομένα λόγω της ανεξαρτησίας της από τη θρησκεία. Η όπερα, το μουσικό δράμα (drama in musica) του 17<sup>ου</sup> αιώνα αντλεί σε μεγάλο βαθμό τα θέματα της από την αρχαία ελληνική τραγωδία. Η πρώτη όπερα έχει τον τίτλο «Δάφνη» και βασίζεται στον αρχαιοελληνικό μύθο της Νύμφης Δάφνης, σε μουσική του Γιάκοπο Πέρι, η οποία είναι ημιτελής. Η πρώτη ολοκληρωμένη όπερα ανήκει στον ίδιο συνθέτη και ονομάζεται «Ευρυδίκη».

Η όπερα εμφανίστηκε στην Φλωρεντία κατά τα τέλη του 16ου αιώνα από έναν “κύκλο ανθρωπιστών που αποτελούνταν από ποιητές, μουσικούς και λόγιους” (Michels 1994, 130) και φιλοσόφους που είχαν ως στόχο την αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Διαχρονικά, η όπερα έχει συνδυαστεί με την οικονομική ευμάρεια καθώς οι πρώτες όπερες παρουσιάζονταν σε αυλές ευγενών και αποτελούσαν διασκέδαση για τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα και την αριστοκρατία. Κατά την περίοδο του Ρομαντισμού, κοινό χαρακτηριστικό της όπερας είναι πως τα συναισθήματα μεγενθύνονται όπως και οι παράμετροι που την απαρτίζουν, όπως η μεγάλη σκηνή, η ορχήστρα και το κόστος παραγωγής.

Το νέο μουσικό θέατρο έρχεται να απορρίψει αυτό το μεγαλείο εξαιτίας των κοινωνικών και οικονομικών δεδομένων, καθώς και της επιθυμίας του κοινού για αμεσότητα και για μικρής κλίμακας έργα, “ στενά συνδεδεμένα με το σύγχρονο χορό, το σύγχρονο θέατρο και τις νέες μορφές παραστατικής τέχνης και όχι με την παραδοσιακή όπερα” (Salzman, Desi 2008, 4). Στο μουσικό θέατρο η μουσική οδηγεί συνυπάρχει και αλληλεπιδρά με τα διαλογικά και τα φωνητικά μέρη και τη φυσική κίνηση. Όπως ήδη αναφέρθηκε στην εισαγωγή, οι συνθέτες που ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο είδος, στην προσπάθεια τους να το απομακρύνουν από την οπερατική παράδοση, έδωσαν ποικίλους ορισμούς σ’ αυτό. Το μουσικό θέατρο βασίζεται σε “νέες θεατρικές και μουσικές τεχνικές, απομακρυσμένες από το πλαίσιο των παραδοσιακών οπερατικών δομών” (Cathariou 2017, 2). Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν ο ρόλος και η τοποθέτηση των μουσικών στη σκηνή καθώς και ο χώρος παρουσίασης του έργου. Οι μουσικοί συμμετέχουν ενεργά στη δράση, ενώ ο χώρος παρουσίασης ποικίλει ανάλογα με την ατμόσφαιρα που επιδιώκει να δημιουργήσει ο συνθέτης (μουσειά, χώροι εκδηλώσεων και γκαλερί).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το μουσικό θέατρο στον γερμανόφωνο χώρο. Ας μην ξεχνάμε πως ο όρος (“μουσικό θέατρο / music theater”) προήλθε από την γερμανική λέξη “Musiktheater” (Salzman, Desi 2008, 4). Κατά τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και πιο συγκεκριμένα τη δεκαετία του 1920 γεννήθηκε η επιθυμία για μία οπερατική ανανέωση, δηλαδή μία «τροποποίηση» των συστατικών στοιχείων της παραδοσιακής όπερας, η οποία οφείλεται στην καλλιτεχνική και κοινωνικοπολιτική ζωή κατά την περίοδο αυτή, και πιο συγκεκριμένα στην ύπαρξη των καμπαρέ, στην οικονομική αστάθεια και στην «αποτυχία εγκαθίδρυσης ενός βιώσιμου γερμανικού δημοκρατικού καθεστώτος» (Αλεξιάδης, 2010, 148). Πρόκειται για την περίοδο του μεσοπολέμου που περιλαμβάνει την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης (1918-

1933), η οποία αποτέλεσε τη βάση για την ανάπτυξη και την εξέλιξη του μουσικού θεάτρου και της όπερας. Μερικά από τα χαρακτηριστικά της οπερατικής ανανέωσης ήταν η αποφυγή του υπερβολικού ρομαντισμού, του συναισθηματισμού και του ελιτισμού που δέσποζε στον προηγούμενο αιώνα.

Αξιοσημείωτη είναι η μεταβολή των προτιμήσεων του κοινού από τη «λόγια τέχνη του 19<sup>ου</sup> αιώνα σε νέες «χαμηλότερες» μορφές τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα» (Αλεξιάδης 2010, 152), στερεοτυπικά πιο υποβαθμισμένες, όπως οι μουσικοθεατρικές παραστάσεις, κυρίως επιθεωρήσεις, η τζαζ (είναι γνωστή η αμερικανοφιλία στο γερμανικό χώρο την περίοδο αυτή) και ο βωβός κινηματογράφος.

Η αποκοπή από την παραδοσιακή όπερα, η εμφάνιση του κινηματογράφου και η αμερικανοφιλία αποτέλεσαν τις σημαντικότερες συνθήκες δημιουργίας της «Επίκαιρης» όπερας (Zeitoper), ένα μουσικοθεατρικό είδος που στόχο έχει την αναπαράσταση της πραγματικότητας συνδέοντας τις συνθήκες της καθημερινότητας της εποχής με τις παραστατική τέχνες.

Πρωτοεμφανίστηκε το 1924 ενώ η κορύφωση της τοποθετείται χρονικά το 1927-1928. Στόχος της ήταν η δημιουργία μίας μορφής τέχνης προσβάσιμη σε όλες τις κοινωνικές τάξεις (σε αντίθεση με την όπερα που αποτελούσε διασκέδαση της αριστοκρατίας). Παράλληλα με την «Επίκαιρη όπερα» εμφανίζεται ο όρος «Νέα Αντικειμενικότητα», ο οποίος επηρεάζει το είδος αυτό της όπερας καθώς προβάλλει τον ρεαλισμό στην τέχνη και την καθολική της απήχηση στο ευρύ κοινό.

Μέρος των επιρροών που δέχτηκε το μουσικό θέατρο προέρχονται από το γαλλικής καταγωγής vaudeville και από αφροαμερικάνικα στοιχεία. Ξεκινώντας από τα τελευταία, οι αφροαμερικάνικες επδράσεις συνδέονται με τα minstrel shows, που ήταν ψυχαγωγικό θεατρικό είδος, του οποίου η θεματολογία είναι βασισμένη στην ιστορία και την ζωή των νέγρων, και το vaudeville, ένα μουσικοχορευτικό θεατρικό είδος που εμφανίστηκε στη Γαλλία και ήκμασε στην Αμερική κατά τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Συχνά στο τελευταίο μέρος του παρουσιάζονταν κομμάτια από το παραδοσιακό ρεπερτόριο της ευρωπαϊκής όπερας.

Το σύγχρονο μουσικό θέατρο είναι, ως προς ορισμένα χαρακτηριστικά του, ο εκσυγχρονισμός της παραδοσιακής όπερας, ενώ συχνά χρησιμοποιείται ο όρος «ανακύκλωση» καθώς δημιουργούνται νέες μουσικοθεατρικές μορφές «από την επαναχρησιμοποίηση των ήδη υπαρχόντων παραδοσιακών υλικών» (de la Motte 2004, 75-76). Βασικό χαρακτηριστικό του μουσικού θεάτρου αποτελεί η χρήση «συστατικών στοιχείων που δεν ενσωματώθηκαν ποτέ στο συμβατικό οπερατικό ρεπερτόριο όπως η παντομίμα, τα πολυμέσα, τα οπτικοακουστικά εφέ, το θέατρο σκιών, η αίσθηση του καμπαρέ και του τσίρκου» (Αλεξιάδης 2010, 373).

Τέλος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το Ενόργανο Μουσικό θέατρο που βασίζεται κυρίως στη «θεατροποίηση της μουσικής» (Αλεξιάδης 2010, 390) και βασικός εκπρόσωπος του είναι ο Mauricio Kagel. Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του είδους αυτού μουσικού θεάτρου είναι η εναλλαγή της γλώσσας, των φθόγγων και άλλων φωνητικών συμβόλων στο πλαίσιο της «θεατρικής αξιοποίησης και δραστηριοποίησης του μουσικού εκτελεστή-ερμηνευτή» (Αλεξιάδης 2010, 395).



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2<sup>ο</sup> : KURT WEILL

### 2.1 Ένας Εβραίος στη Ναζιστική Γερμανία.

Ο εβραϊκής καταγωγής Kurt Julian Weill , γεννημένος στο Dessau της Γερμανίας, θεωρήθηκε ένας από τους πιο επιτυχημένους συνθέτες της μεσοπολεμικής γενιάς. Ως μουσική ιδιοφυία συνέβαλε καθοριστικά στην οπερατική αναμόρφωση κατά την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης (1918-1933). Οι πρώτες του συνθέσεις χρονολογούνται μόλις στην ηλικία των 16 ετών ,ενώ ακόμα σπούδαζε και κοινό χαρακτηριστικό τους ήταν η ύπαρξη της φωνής. Το Sehnsucht (τραγούδι για πιάνο και φωνή), Orfans Lieder (κύκλος τραγουδιών) και Zriny (όπερα) είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα. Η προτίμηση του Weill για την φωνητική μουσική έγινε εμφανής πολύ νωρίς και τον οδήγησε στην ενασχόλησή του με το μουσικό θέατρο , καθώς η μουσική του θα γινόταν περισσότερο αντιληπτή μέσω του δράματος.

Ένας απ τους σημαντικότερους συνεργάτες του Weill ήταν ο θεατρικός συγγραφέας George Kaiser , με τον οποίο συνεργάστηκε σε τρεις οπερατικές παραγωγές. Η πρώτη τους συνεργασία ξεκινά όταν ο Weill ζητά από τον Kaiser να γράψει το λιμπρέττο για την πρώτη του όπερα, την οποία ο ίδιος άρχισε να επεξεργάζεται το 1923, ένα χρόνο πριν από την πρώτη τους συνάντηση. Η πρεμιέρα της μονόπρακτης όπερας με τίτλο «Der Protagonist» έγινε στις 27 Μαρτίου του 1926 στην Κρατική Όπερα της Δρέσδης και χάρισε αναγνωρισιμότητα στον Weill. Η επόμενη καλλιτεχνική τους σύμπραξη δεν άργησε να ακολουθήσει και το «Der Zar lässt sich photographieren» ανεβαίνει στις 18 Φεβρουαρίου 1928. Πρόκειται για μία μονόπρακτη opera buffa τη μουσική της οποίας ο Weill είχε ήδη συνθέσει από το 1927. Η συνεργασία τους ολοκληρώνεται με το έργο «Der Silbersee: ein Wintermärchen» το οποίο ονομάζουν «τρίπρακτο θεατρικό έργο με μουσική» και όχι όπερα. Η πρεμιέρα έγινε στις 18 Φεβρουαρίου 1933 στη Λειψία, μόλις δύο εβδομάδες μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία. Η περίοδος που ακολούθησε ήταν κρίσιμη για τον Weill καθώς η μουσική του στην «Ασημένια Λίμνη» προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων από τους ναζί. Η τελευταία παράσταση δόθηκε στα τέλη Φεβρουαρίου και έκτοτε η μουσική του δεν ακούστηκε σε ολόκληρη την Γερμανία για τα δώδεκα χρόνια που ακολούθησαν.

Ορόσημο στην καλλιτεχνική πορεία του Weill αποτέλεσε η συνεργασία του με το Bertolt Brecht. Πρώτη σύμπραξη που άνοιξε τον δρόμο προς την επιτυχία ήταν η συμμετοχή τους στο Φεστιβάλ Γερμανικής Μουσικής Δωματίου του Baden-Baden το 1927 με το έργο Mahagonny-Songspiel ή εναλλακτικά, «Μικρό Μαχαγκόνου», το οποίο παρουσιάστηκε στις 17 Ιουλίου εκείνης της χρονιάς. «Το Φεστιβάλ είχε ξεκινήσει 6 χρόνια νωρίτερα, όχι μόνο σε διαφορετική τοποθεσία , αλλά και σε διαφορετικούς κόσμους» (Katz 2015 ,127). Το Φεστιβάλ διοργανώθηκε πρώτη φορά στο χώρο του παλατιού του πρίγκιπα Von Fürstenberg το 1921 μετά από παρότρυνση του φίλου του Heinrich Burkard, με στόχο την καλλιέργεια του αισθήματος της κοινότητας και την περαιτέρω ανάπτυξη της τέχνης. Ωστόσο οι απόψεις για το φεστιβάλ άρχισαν από πολύ νωρίς να δίστανται. Κύριο αντικείμενο διαμάχης έγινε η χρήση και η λειτουργικότητα

της μουσικής, όπως επίσης και οι κοινωνικές τάξεις στις οποίες απευθύνεται. Μία φιγούρα που επηρέασε την εξέλιξη του Φεστιβάλ ήταν ο Paul Hindemith και οι εκσυγχρονιστικές ιδέες του για τη μουσική, επηρεασμένος από τους Γάλλους συνθέτες, οι οποίοι ενσωμάτωσαν αμερικάνικους ρυθμούς και μελωδίες στα έργα τους (των οποίων τα βήματα ακολούθησε και ο Weill). Έπειτα από πέντε χρόνια, το Φεστιβάλ άλλαξε στέγη λόγω της δυσαρέσκειας του πρίγκιπα από την «μοντέρνα ατμόσφαιρα» (Katz 2015, 129) που είχε επικρατήσει. Τα έργα που παρουσιάστηκαν στο Φεστιβάλ απομακρύνονταν όλο και περισσότερο από την παραδοσιακή όπερα, ενώ στα περισσότερα θίγονταν κοινωνικά ζητήματα.

Το Mahagonny-songspiel ή αλλιώς «Μικρό Μαχαγκόνου» (η πρώτη αναφορά με αυτόν τον τίτλο συναντάται μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο) αποτελείται από 6 τραγούδια και μουσικά ιντερλούδια μεταξύ των τραγουδιών και έχει διάρκεια 35 λεπτά. «Δεν υπάρχει λογική πλοκή, ούτε οι χαρακτήρες έχουν το παραδοσιακό δραματικό ταξίδι» (Katz 2015, 133). Επίσης, δεν υπάρχει πρόζα μεταξύ των τραγουδιών. Το συγκεκριμένο έργο ήταν τρίτο στο πρόγραμμα και προηγήθηκαν το μουσικό παραμύθι του Ernest Toch «The Princess and the Pea» και το οκτάλεπτο έργο του Milhaud «Eurora» με σκοπό να προετοιμάσουν το κοινό για αυτό που επρόκειτο να παρακολουθήσει. Οι θεατές αντίκρισαν ένα γήπεδο μποξ και όχι μια σκηνή θεάτρου. Οι Brecht και Weill είχαν ως στόχο την αφύπνιση του ακροατηρίου μέσω ενός διασκεδαστικού θεάματος. Η χρήση μουσικών μοτίβων από κλασσικές άριες (η μουσική από τους στίχους “green and glowing moon of Alabama” υπάρχει και στην όπερα “Der Freischütz” του Carl Maria Von Weber), ο συνδυασμός τονικής και ατονικής μουσικής καθώς και η σατιρική και ειρωνική διάθεση απέναντι στην κοινωνία και στην παραδοσιακή όπερα κέρδισαν το κοινό και το Mahagonny songspiel σημείωσε μεγάλη επιτυχία. Ορισμένα τραγούδια του έργου, όπως το «Alabama song» ακολούθησαν τη δική τους επιτυχημένη πορεία ανεξάρτητα από την παράσταση, με εκτελέσεις από κορυφαίους ερμηνευτές όπως ο Jim Morrison, η Nina Simone, ο David Bowie, η Bette Midler, η Dalida, ο Moni Ovadia, η Ute Lemper, η Marianne Faithfull, η DeeDee Bridgewater.

Έναυσμα για την γνωριμία των δύο σπουδαίων προσωπικοτήτων αποτέλεσε μία παράσταση του Brecht με τίτλο «Man's a man» που παιζόταν για δύο χρόνια (1924-1926) στο Βερολίνο και εντυπωσίασε τον Weill. Η πρώτη τους επαφή γίνεται τον Απρίλιο του 1927, τρεις μήνες πριν τη συμμετοχή του «Mahagonny-Songspiel» στο Φεστιβάλ του Baden-Baden (17/7/1927). Μετά την πρώτη τους επιτυχία, η συνεργασία τους έμοιαζε μάλλον αναπόφευκτη. Η σχέση μεταξύ τους ήταν αρκετά περίπλοκη, καθώς βασίστηκε τόσο στην συνεργασία όσο και στον ανταγωνισμό αλλά και την παράλληλη ενίσχυση των προσωπικών τους καλλιτεχνικών ταυτοτήτων. Οι καλλιτεχνικές συμπράξεις που ακολούθησαν ήταν «Η Όπερα της Πεντάρας» (Die Dreigroschenoper) το 1928, που ανήκει στο νέο είδος μουσικού θεάτρου, αποτελούμενο από τρεις πράξεις και ένα ιντερμέτζο μεταξύ τέταρτης και πέμπτης σκηνής της δεύτερης πράξης, το «Happy End» το 1929, η τρίπρακτη όπερα «Άνοδος και Πτώση της πόλης Μαχαγκόνου» (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny) το 1930 και το «Der Jasager», -επονομαζόμενη και ως «φοιτητική» όπερα – που βασίζεται στην γερμανική μετάφραση της αγγλικής εκδοχής του

ιαπωνικού μουσικοδραματικού έργου «Taniko».

Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930 είναι ιδιαίτερα κρίσιμα για τον Weill καθώς οι Ναζί αποκτούν όλο και μεγαλύτερη δύναμη , με αποκορύφωμα την 30η Ιανουαρίου 1933, ημέρα της ανόδου του Χίτλερ στην εξουσία. Ο Weill μετά τα τελευταία γεγονότα είχε βαθιά ανησυχία για την καλλιτεχνική ζωή της Γερμανίας καθώς υπήρχε έντονο το φαινόμενο της λογοκρισίας. Οι ανησυχίες του του πολύ σύντομα επαληθεύτηκαν όταν οι Ναζί άρχισαν να διαταράσσουν πολλές παραστάσεις του, καθώς αντιμετώπιζαν τους Εβραίους ως κίνδυνο για αυτούς. «Θύματα» αυτής της μάστιγας ήταν η όπερα «Die Bürgschaft» σε λιμπρέτο του Caspar Neher, η οποία κατά την παρουσίασή της το 1932 στη Städtische Oper στο Βερολίνο αποτέλεσε αντικείμενο επιθέσεων των Ναζί και η «Άνοδος και Πτώση της πόλης Μαχαγκόννυ» που επίσης αποτέλεσε αντικείμενο επιθέσεων κατά τη διάρκεια της παράστασης στη Φρανκφούρτη. Ο Weill το 1933 εγκαταλείπει τη Γερμανία καθώς βρίσκεται στις λίστες των Ναζί και έπειτα την παρότρυνση του Caspar Neher καταφεύγει στην Γαλλία.

Ο συνθέτης ήταν ήδη γνωστός στο Παρίσι λόγω της κινηματογράφησης της «Όπερας της Πεντάρας» στα Γερμανικά και στα Γαλλικά. Βρίσκεται υπό την προστασία της κόμισσας de Noailles, η οποία τον φιλοξενεί. Εκεί δέχεται την πρώτη του παραγγελία όταν ο Edward James του ζητά να γράψει ένα μπαλέτο για την χορεύτρια και γυναίκα του Tilly Tosch με φωνητικά της Lotte Lenya. Ο Weill επικοινωνεί με τον εξόριστο στην Ελβετία Brecht προκειμένου να του προτείνει τη δημιουργία του λιμπρέττο του μπαλέτου. Τα “Επτά θανάσιμα αμαρτήματα” («Die sieben Todsünden») κάνουν πρεμιέρα στις 17 Ιουνίου 1933 , χωρίς όμως ιδιαίτερη επιτυχία. Τα θέματα στα έργα του Weill είναι κυρίως πολιτικά και πολλά γαλλικά τραγούδια του όπως το «Youkali», το « Train du ciel» καθώς και το έργο του «Marie Galante» οραματίζονται έναν καλύτερο κόσμο σε ένα καλύτερο μέλλον για την ανθρωπότητα.

Ο Weill έχει καταφέρει να κερδίσει το παρισινό κοινό , ωστόσο η απήχηση συνθέτη εβραϊκής καταγωγής δημιούργησε δυσaráσκεια σε ορισμένους Γάλλους συνθέτες. Γοητευμένος από την Αμερικάνικη μουσική ψάχνει τρόπο να επισκεφθεί την Αμερική . Το 1933 του δίνεται η ευκαιρία να ταξιδέψει στο Broadway καθώς κάποιες αμερικανικές εταιρείες παραγωγής απέκτησαν τα δικαιώματα της «Όπερας της Πεντάρας», χωρίς όμως να καταφέρει να πραγματοποιήσει το ταξίδι. Το Σεπτέμβριο του 1935 μετακομίζει μαζί με τη σύζυγό του, Lotte Lenya, στην Νέα Υόρκη και το 1940 αναγνωρίζεται ως αμερικανός συνθέτης και λαμβάνει την αμερικανική υπηκοότητα.

### **2.1.1 . Die Dreigroschenoper / Η όπερα της Πεντάρας**

Η «όπερα της Πεντάρας» αποτελεί ένα από τα πλέον γνωστά και επιτυχημένα έργα σε παγκόσμια κλίμακα. Ανήκει στο νέο είδος μουσικού θεάτρου που εμφανίστηκε κατά την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης και ήκμασε μεταξύ άλλων και με τον Kurt Weill. Η «Όπερα της Πεντάρας» αποτελεί διασκευή της όπερας του John Gay «The Beggar’s Opera» που παρουσιάστηκε το 1728 στο Λονδίνο. Έχει προσδιοριστεί ως «ballad opera» (ένα

μουσικοθεατρικό ψυχαγωγικό είδος που ήκμασε τον 18<sup>ο</sup> αιώνα), σατίρισε τις ιταλικές όπερες που παίζονταν τη δεδομένη χρονική στιγμή και επηρέασε την βρετανική κωμική όπερα του 19<sup>ου</sup> αιώνα όπως επίσης και το μιούζικαλ. Η «Όπερα του ζητιάνου» βασίζεται σε ένα ιστορικό πλαίσιο, αφού όντως υπήρχε στην Αγγλία εκείνη την περίοδο μία οργανωμένη συμμορία ληστών. Ο John Gay χρησιμοποιεί στίχους, οι οποίοι είναι βασισμένοι σε “δημοφιλείς μελωδίες” (Michels 1985, 319), γνωστές στο ευρύ κοινό, καθώς οι χαρακτήρες του έργου προέρχονταν από κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Η συγκεκριμένη όπερα εκτός του ότι έτυχε θερμής αποδοχής στην εποχή της, αποτέλεσε «αντικείμενο οικειοποίησης και διασκευής» (Αλεξιάδης 2010, 229). Η πιο γνωστή και ευρέως διαδεδομένη από αυτές είναι η «Όπερα της Πεντάρας».

Η συνεργάτης του Brecht, Elisabeth Hauptmann το 1926 πληροφορήθηκε για την ύπαρξη του συγκεκριμένου έργου και την επιτυχημένη αναβίωσή του στη βρετανική σκηνή από το 1920. Αφού το μετέφρασε στη γερμανική γλώσσα, ο Brecht το διάβασε και το εμπλούτισε με δικές του σημειώσεις και σχόλια. Οι Hauptmann και Brecht δούλεψαν από τον Μάρτιο μέχρι τον Μάιο του 1928 πάνω στην διασκευή της «Όπερας του Ζητιάνου» αντλώντας στοιχεία από ποικίλες πηγές όπως την ποίηση του Kipling και του Francois Villion για τους στίχους των τραγουδιών της παράστασης και όπως ήταν αναμενόμενο μετά την επιτυχία στο Baden-Baden ο Brecht ζήτησε από τον Weill να συνθέσει τη μουσική του έργου. Αρχικά “ο Brecht ήθελε να ονομάσει το έργο «Συρφετός» και έπειτα «Όπερα των Προαγωγών», ωστόσο κατά τη διάρκεια των προβών δόθηκε ο τελικός τίτλος «Η όπερα της πεντάρας» (Δεπάστας 2016, 9).

Το 1928, ο Ernst Josef Aufrecht γίνεται διευθυντής στο θέατρο του Schiffbauerdamm και επιθυμεί να ανεβάσει μία παράσταση που θα εντυπωσιάσει το κοινό. Τον Απρίλιο του 1928 συναντά τον Brecht, του ζητά να συνεργαστούν και καταλήγουν στο συμπέρασμα πως η «Όπερα της πεντάρας», ως διασκευή της «Beggars’ Opera», αποτελεί την καλύτερη λύση. Έπειτα από έξι μήνες προετοιμασίας η «Όπερα της πεντάρας» κάνει πρεμιέρα στις 31 Αυγούστου 1928 στο Theater am Schiffbauerdamm με τον Erich Ponton στον ρόλο του Τζόνναθαν Ιερεμία Πήτσαμ και της Lotte Lenya, συζύγου του Weill, στον ρόλο της Jenny. Το έργο διατήρησε την κοινωνικοσατιρική ατμόσφαιρα του John Gay και ως στόχο είχε «να καυτηριάσει την διάτρητη ηθική και ευποληγία των αστών» (Αλεξιάδης 2010, 231) με έναν συνδυασμό κοινωνικής και θρησκευτικής σάτιρας σε ένα ψυχαγωγικό πλαίσιο με δημοφιλείς και επιτυχημένες μελωδίες. Άξιο αναφοράς είναι πως η μελωδικότητα της μουσικής του Weill έρχεται σε αντίθεση με τους κυνικούς στίχους του Brecht. Το πρωί πριν την πρεμιέρα ο Brecht προσπαθεί να πείσει τον σκηνογράφο της παράστασης Caspar Neher για την προσθήκη μίας ρεπλικας ενός αλόγου που καλπάζει, πράγμα ανέφικτο. Η τελική πρόβα είναι μία αποτυχία και ο Brecht πρέπει να ξαναγράψει μερικά τραγούδια. Ενώ φτάνει η ώρα της πρεμιέρας και ολοκληρώνονται οι τελευταίες λεπτομέρειες, ο Weill εξοργίζεται καθώς διαβάζει το πρόγραμμα της παράστασης. Συνειδητοποιεί ότι το μοναδικό όνομα που λείπει είναι εκείνο της γυναίκας του, γεγονός που τον προσβάλλει. Εν τέλει γίνεται η πρεμιέρα και στα πρώτα τριάντα λεπτά επικρατεί σιωπή στο ακροατήριο. Ωστόσο, όταν η Lotte Lenya ως Jenny τραγουδά την «Τζέννη των πειρατών» το κοινό ξεσπά σε χειροκροτήματα.

Η υπόθεση του έργου χωρίζεται σε 3 πράξεις. Η δράση μας μεταφέρει στο βικτωριανό Λονδίνο λίγο πριν την στέψη της βασίλισσας και «περιγράφει τον εγκληματικό υπόκοσμο των προαστίων του Λονδίνου» (Αλεξιάδης 2010, 234). Ο Τζόναθαν Ιερεμίας Πήτσαμ έχει μία επικερδή επιχείρηση ζητιάνων, τους οποίους εκπαιδεύει και στέλνει στους δρόμους, εκμεταλλευόμενος την ανάγκη τους για χρήματα. Εχθρός του Τζόναθαν είναι ο Μακθήθ, ο οποίος είναι ο αρχηγός των κακοποιών στο Λονδίνο και κολλητός φίλος του αρχηγού της αστυνομίας Τάιγκερ Μπράουν, ο οποίος τον προστατεύει. Η σύγκρουση ξεκινά όταν η κόρη του Πήτσαμ, Πόλλυ, παντρεύεται κρυφά τον Μακθήθ γνωστό και ως «Mack the Knife». Όταν η Πόλλυ ανακοινώνει το γάμο της στους γονείς της, εκείνοι βάζουν ως στόχο να καταστρέψουν τον Μακθήθ. Ωστόσο η Πόλλυ προλαβαίνει να ενημερώσει τον σύζυγό της έγκαιρα και ο ίδιος διαφεύγει. Όμως έχοντας συνήθεια να συναντά κάθε Πέμπτη τις αγαπημένες του ιερόδουλες, ο Μακθήθ συλλαμβάνεται από την αστυνομία και προσπαθεί να δωροδοκήσει τους φύλακες για να αφεθεί ελεύθερος. Τελικά, η Λούσυ (ερωμένη του Μακθήθ και κόρη του Τάιγκερ Μπράουν ) βοηθά τον Μακθήθ να αποδράσει. Έχοντας πάρει αυτή την έκβαση τα γεγονότα , ο Μπράουν αισθάνεται ανακούφιση αλλά ο Τζόναθαν τον εκβιάζει πως «αν δεν συλλάβει και πάλι τον Μακθήθ, θα αμολήσει όλους τους ζητιάνους του στην τελετή της στέψης της βασίλισσας, θα προκληθούν επεισόδια που θα καταστρέψουν τη γιορτή της στέψης κι αυτό μοιραία θα σήμαινε το τέλος της καριέρας του αστυνόμου Μπράουν» (Αλεξιάδης 2010, 236). Η οικογένεια Πήτσαμ δωροδοκεί την πόρνη Τζένη ώστε να πει που κρύβεται ο Μακθήθ, ο οποίος συλλαμβάνεται δεύτερη φορά με τη διαφορά ότι πλέον ο αστυνόμος Μπράουν θυσίασε τη φιλία με τον Μακθήθ στο βωμό της προσωπικής του καριέρας. Ο συλληφθέντας ζητά να μάθει το ποσό με το οποίο θα εξαγόραζε την ελευθερία του, ωστόσο το υπέρογκο ποσό ήταν αδύνατο να μαζευτεί σε σύντομο χρονικό διάστημα. Το έργο τελειώνει με την άφιξη ενός έφιππου, ο οποίος διαβάσει την διαταγή της βασίλισσας να αφεθεί ελεύθερος ο Μακθήθ και να αποκτήσει τίτλους ευγενείας.

Η «Όπερα της πεντάρας» ήταν ένα έργο που άγγιξε την καρδιά της κοινωνίας και όταν έγινε ξεκάθαρο πως ο Μπράουν και ο Μακθήθ ήταν φίλοι « το κοινό άρχισε να αναγνωρίζει το έργο ως αντανάκλαση της δικής του κοινωνίας» (Katz 2015, 239). Έγινε η μεγαλύτερη επιτυχία κατά τη δεκαετία του 1920 και γνωστό σε όλη τη Γερμανία αλλά και τη Βιέννη και τη Βουδαπέστη. Είχε παιχτεί μέσα σε ένα χρόνο 4.200 φορές. Επίσης, παίχτηκε στο Γκκρατς και το Ζάλτσμπουργκ προκαλώντας όμως την επέμβαση των Ναζί με αποκορύφωμα το 1933 που απαγορεύτηκε από το ναζιστικό καθεστώς. Στην Αμερική παραστάθηκε για πρώτη φορά στις 13 Απριλίου 1933, ενώ στην Ελλάδα πρωτοπαρουσιάστηκε το 1962 με τίτλο το «Ρομάντζο της πεντάρας». Ευρέως γνωστή στο ελληνικό κοινό γίνεται το 1975 με την Μελίνα Μερκούρη στο ρόλο της Τζένη και τον Νίκο Κούρκουλο στο ρόλο του Μακθήθ. Τα τραγούδια γίνονται λαϊκές επιτυχίες ανεξάρτητα από τη παράσταση και γίνονται συνολικά είκοσι ηχογραφήσεις τους στη Γερμανία και δώδεκα παγκοσμίως.

Η «Όπερα της Πεντάρας» ήταν το πρώτο έργο που παρουσίασε ο Weill στην Νέα Υόρκη και πιο συγκεκριμένα στο Broadway, χωρίς όμως επιτυχία, καθώς παίχτηκε για μόλις δώδεκα παραστάσεις. Τέσσερα χρόνια μετά το θάνατο του, το 1954, ξανά «ανεβαίνει» στο Broadway με

πρωταγωνίστρια τη χήρα πια Lotte Lenya. Ωστόσο δεν είχε πάλι τα επιθυμητά αποτελέσματα καθώς σταματά να παίζεται μετά απο εννενήντα τέσσερις παραστάσεις. Το 1955 όμως, “ανεβαίνει σε μία off-Broadway σκηνή και κάνει δύο χιλιάδες εξιακόσιες έντεκα παραστάσεις” (Γάσων Τριανταφυλλίδης 2000, 20).

### **2.1.2 Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny / Rise and Fall of the City of Mahagonny / Η άνοδος και η πτώση της πόλης του Μαχαγκόνυ**

Μετά την επιτυχία των Brecht-Weill με το Mahagonny songspiel στο Φεστιβάλ του Baden-Baden το 1927, ο Weill θέλησε να γράψει την ολοκληρωμένη εκδοχή του. Τον Οκτώβριο του 1929 ολοκληρώνεται η «Άνοδος και Πτώση της πόλης Μαχαγκόνυ», όπερα σε τρεις πράξεις ή είκοσι σκηνές, το λιμπρέττο της οποίας είχε αναλάβει ο Brecht. Η πρεμιέρα έγινε στις 9 Μαΐου 1930.

Η δράση μας μεταφέρει στην πόλη Μαχαγκόνυ. Πιο αναλυτικά, «η προαγωγός και χήρα Leokadja Begbick, ο εμπορικός αντιπρόσωπος Willy και ο Μωϋσής της Αγίας Τριάδος, κυνηγημένοι από αστυνομικούς και ψάχνοντας χρυσάφι, χάνονται σε μία έρημο» (Αλεξιάδης 2010, 243). Αποφασίζουν να μείνουν εκεί και να ιδρύσουν την πόλη Μαχαγκόνυ, στην οποία θα επιτρέπονταν τα πάντα. Εξοπλισμένη με μπάρ, πορνεία και τυχερά παιχνίδια «υποδέχεται» τέσσερις ξυλοκόπους, τον Heinrich Merg, Joseph Lettner, Jakob Schmidt και Paul Ackermann. «Στην αρχική και συνηθέστερη εκδοχή της όπερας ονομάζονται αντίστοιχα: Sparbuchsenbilly, Alaskawolfjoe, Jack O' Brien και Jimmy Mahone» (Αλεξιάδης 2010, 244). Η «επιτυχία» της πόλης Μαχαγκόνυ είναι εφήμερη καθώς πολύ γρήγορα οδηγείται σε κρίση και ένας τυφώνας πλησιάζει. Ενώ η πρώτη πράξη κλείνει με την θέσπιση κανόνων και τον φόβο του θανάτου για τους κατοίκους, η δεύτερη πράξη ξεκινά με την τελευταία στιγμή αλλαγή πορείας του τυφώνα και ο κανόνας που υπερισχύει από κει και έπειτα είναι πως όλα επιτρέπονται, οδηγώντας τους κατοίκους σε υπερβολικές συμπεριφορές, όπως αυτή του Jack όταν πεθαίνει από την υπέρογκη ποσότητα φαγητού. Εν συνεχεία, στήνεται αγώνας πυγμαχίας και ο Joe κατάφερε να πείσει τον φίλο του Jimmy να ποντάρει όλη την περιουσία σε αυτόν. Ωστόσο, ο Joe χάνει και ο Jimmy συλλαμβάνεται κυρίως γιατί καταπάτησε τον κανόνα που έλεγε πως «όλα επιτρέπονται εκτός από το να μην έχει κανείς χρήματα». Η τρίτη πράξη ξεκινά με την δίκη του Jimmy και την αδυναμία του να εξαγοράσει την αθωότητά του. Καταδικάζεται σε θάνατο με τη χρήση ηλεκτρικής καρέκλας. Στο φινάλε της όπερας, στην πόλη Μαχαγκόνυ επικρατεί χάος ενώ περιφέρεται η σωρός του άτυχου Jimmy.

Η ιδιοφυής εναλλαγή των μουσικών ειδών από τον Weill είναι εμφανής κυρίως στη συγκεκριμένη όπερα, χρησιμοποιώντας το απλό στροφικό τραγούδι (δημοφιλή μουσική), ένα «αυστηρό νεοκλασικό ιδίωμα» (Αλεξιάδης 2010, 248) και jazz μελωδίες. Πρέπει να επισημανθεί πως η χρήση της αμερικάνικης jazz στη συγκεκριμένη όπερα σηματοδοτεί την κοινωνική κριτική. Όπως τονίζει και ο ίδιος ο Weill, οι απλές jazz μελωδίες αποτελούν

παράγοντα «αφύπνισης» για το κοινό. Στα σημεία , στα οποία θέλει να δώσει έμφαση , ο συνθέτης χρησιμοποιεί παράφωνα διαστήματα.

Το προαναφερθέν «Mahagonny Songspiel» (σελ. 12) αποτελεί «περισσότερο μία αυτόνομη παράθεση τραγουδιών παρά ένα οργανωμένο προσχέδιο της γνωστής μεταγενέστερης όπερας» (Αλεξιάδης 2010, 256) , ωστόσο θεωρήθηκε πρόγονός της λόγω του παρόμοιου περιεχομένου των τραγουδιών.

## 2.2 Το ταξίδι του Weill στην Αμερική και η στροφή στα musicals

Γοητευμένος από την αμερικάνικη μουσική , ο Weill επιδιώκει να μετακομίσει στην «χώρα των ονείρων του» όπως έλεγε και ο ίδιος. Όπως αναφέρει η Madeleine Milhaud «αυτό που δεν μπορούσε να βρει (ο Weill) ούτε στο Παρίσι, ούτε πουθενά στην Ευρώπη, το βρήκε στο Broadway». Ο Weill το 1933 αναλαμβάνει να γράψει μουσική για το «Eternal Road» και αφού έβγαλε 2 εισιτήρια χωρίς επιστροφή , αυτός και η γυναίκα του , Lotte Lenya , καταφθάνουν στην Ν. Υόρκη στις 10 Σεπτεμβρίου του 1935. Συναντά αρκετές δυσκολίες στην αρχή , καθώς όλες οι παραστάσεις που παρουσιάζει δεν έχουν τα επιθυμητά για αυτόν αποτελέσματα και με την καθυστέρηση της πολυέξοδης παράγωγης του «Eternal Road» αρχίζει να αντιμετωπίζει οικονομικά προβλήματα. Τελικά η πρεμιέρα έγινε το 1937 χωρίς όμως εμπορική επιτυχία και κατέβηκε πολύ σύντομα. Τον Μάιο του 1936 ξεκίνησε να συνθέτει μουσική για το μιούζικαλ «Johnny Johnson» σε κείμενο του Paul Green, το οποίο έκανε πρεμιέρα στο 44<sup>th</sup> Street Theater το Νοέμβριο του ίδιου έτους. Μη έχοντας ξεπεράσει τα οικονομικά προβλήματα, ο Weill πηγαίνει στο Hollywood αποσκοπώντας σε μία πιο κερδοφόρα δουλειά και ενώ αρχίζει να γράφει μουσική για μία ταινία , η συνεργασία με την παραγωγή διεκόπη άδοξα έχοντας ως δικαιολογία την ματαιώση της ταινίας. Ωστόσο , «όταν τελικά η ταινία κυκλοφόρησε στους κινηματογράφους με τίτλο «Blockade» , η μουσική του Weill δεν είχε χρησιμοποιηθεί»( Kater 2000, 64).

Η ανανέωση της καλλιτεχνικής σύμπραξης του Weill με τον Brecht κατά την περίοδο αυτή είναι πιθανή και στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, όταν ο συνθέτης γνωστοποίησε στον Brecht ότι το έργο τους η « Όπερα της πεντάρας» είχε παρουσιαστεί αρκετές φορές στην Ευρώπη. Η ενδεχόμενη συνεργασία τους ίσως επισφραγιζόταν με την κινηματογραφική έκδοση του έργου «Ανοδος και Πτώση της πόλης Μαχαγκόνυ» στο Hollywood ή την αμερικάνικη εκδοχή της «Όπερας της πεντάρας». Ωστόσο , τα δύο αυτά εγχειρήματα δεν ευδοκίμησαν.

Το ταξίδι του στην Αμερική τον «απομακρύνει» από την κοινωνικοπολιτική σάτιρα και τον Ιανουάριο του 1941 ανεβάζει στο Broadway την παράσταση «Lady in the Dark» , το πρώτο έργο του Weill που δεν έχει πολιτικό περιεχόμενο. Το συγκεκριμένο μιούζικαλ έκανε πεντακόσιες πενήντα παραστάσεις , αριθμός «ρεκόρ» για το θέατρο και τον Μάιο του 1941 είχαν ήδη πουληθεί τα δικαιώματα για να γίνει ταινία. Τα τραγούδια της παράστασης έγιναν πολύ γρήγορα δημοφιλή και μάλιστα το «My Ship» «έχει ενταχθεί στο καθιερωμένο jazz ρεπερτόριο» (Kater 2000, 65). Η επόμενη μεγάλη επιτυχία του Weill στο Broadway δεν άργησε να

ακολουθήσει την πρώτη. Μόλις δύο χρόνια μετά , στις 7 Οκτωβρίου του 1943 ανεβαίνει το μιουζικαλ «One touch of Venus», το οποίο περιέχει ένα τραγούδι από το «Happy End» και γίνεται ακόμα μεγαλύτερη επιτυχία με πεντακόσιες εξηντά επτά παραστάσεις. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του συνθέτει το μιούζικαλ «Firebrand of Florence» , το οποίο έκανε πρεμιέρα τον Μάρτιο του 1947 , ωστόσο η δυσσάρεσκεια του κοινού το «κατέβασε» μόλις τον Απρίλιο από την αμερικάνικη σκηνή. Το τελευταίο του έργο είναι το «Lost in the stars» και ενώ παίζεται στο Broadway , Ο Weill πεθαίνει από καρδιακή προσβολή και η γυναίκα του χαράζει στον τάφο του τους στίχους και τη μελωδία από μία στροφή ενός τραγουδιού της παράστασης.

Ως πολίτης των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής πια , μερικά έργα του Weill αρχίζουν να ξαναεμφανίζονται δειλά στη Γερμανία μετά το τέλος του πολέμου. Ο ίδιος κάνει ένα ταξίδι στην Ευρώπη το 1947, εξαιρώντας όμως τη Γερμανία. Ο Kurt Weill δεν ξέχασε ποτέ την εβραϊκή του καταγωγή και η μουσική του είναι βαθειά επηρεασμένη από αυτή. Έχει συνθέσει επίσης λειτουργίες και εβραϊκές μελωδίες υπάρχουν και σε αρκετά θεατρικά του έργα (λ.χ. στο «Eternal Road»). Ο πρόεδρος Weizman του είχε αναθέσει την μελοποίηση του «Hatikvah» , του εθνικού ύμνου του Ισραήλ. Δείγμα της πίστης του αποτελεί, επιπρόσθετα, η συμβολή του σε μία παράσταση για τον Εορτασμό του Ολοκαυτώματος στην μνήμη των Εβραίων θυμάτων του Χίτλερ στην Νέα Υόρκη . Η πρωτοβουλία ήταν του Αμερικανο-εβραίου παραγωγού Ben Hecht και το «We will never Die» παρουσιάζεται τελικά τον Μάρτιο του 1943 στο Madison Square Gardens. Αφηγητής μεταξύ άλλων ήταν και ο Frank Sinatra.



## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3<sup>ο</sup> : Η «περίπτωση» του μιούζικαλ: Andrew Lloyd Webber-Leonard Bernstein-Stephen Sondheim.**

Το μιούζικαλ ή musical theater αποτελεί ένα είδος μουσικού θεάτρου που πρωτοεμφανίστηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και αναπτύχθηκε κατά τον 20<sup>ο</sup>. Το κύριο χαρακτηριστικό του είναι πως ο χορός, το τραγούδι και η πρόζα βρίσκονται σε μία ισορροπία, χωρίς κανένα από αυτά τα τρία στοιχεία να υπερέχει των υπολοίπων. Πρόγονοι του είδους υπήρξαν οι οπερέττες, τα βρετανικά μιούζικ χωλ (music hall) και η αμερικάνικη μουσική κωμωδία.

Κατά τα τέλη του 19ου αιώνα ευρωπαϊκές οπερέττες, τόσο αγγλόφωνες όσο και ξενόγλωσσες, παρουσιάζονταν με μεγάλη επιτυχία στην Αμερική, έχοντας “μεγάλη επίδραση στην ανάπτυξη του αμερικάνικου μιούζικαλ κατά τον 20ο αιώνα” (Αλεξιάδης 2010, 330). Επίσης, αν αναλογιστεί κανείς πως το μιούζικ χωλ, που αποτελεί την βρετανική εκδοχή του αμερικάνικου βωντβίλ, χαρακτηρίζεται ως “θέαμα ποικιλιών” (Αλεξιάδης 2010,334) που αποτελείται από τραγούδια, χορό, πρόζα και ακροβατικά νούμερα, μπορεί να καταλάβει την επιρροή που άσκησε στην ανάπτυξη του μιούζικαλ. Τέλος, το βασικότερο στοιχείο που καθόρισε την πορεία του μιούζικαλ είναι η αμερικάνικη μουσική κωμωδία, ούσα το πρώτο μουσικοθεατρικό αμερικάνικο “προϊόν” με πλοκή και συνεχή ροή μίας ιστορίας.

Το πρώτο μιούζικαλ θεωρήθηκε “επίσημα” το “The Show Boat” των Oscar Hammerstein II και Jerome Kern το 1927.

Η σύντομη εισαγωγή για το μιούζικαλ αποτελεί εναρκτήριο έναυσμα για όσα θα αναφερθούν παρακάτω και αποσκοπεί στην καλύτερη κατανόηση των έργων που θα σχολιαστούν. Πιο αναλυτικά, αυτό το κεφάλαιο περιλαμβάνει τρεις ιδιαίτερα ταλαντούχες μουσικές μορφές που ασχολήθηκαν κυρίως με το μιούζικαλ και πιο συγκεκριμένα τον Leonard Bernstein, τον Stephen Sondheim και τον Andrew Lloyd Webber όπως επίσης και τα έργα τους West Side Story, Sweeney Todd και The Phantom of the Opera αντίστοιχα.

### **3.1 LEONARD BERNSTEIN**

Ο Leonard Bernstein είναι μία από τις σπουδαιότερες μουσικές προσωπικότητες της γενιάς του καθώς κατόρθωσε να οδηγήσει το μιούζικαλ σε μονοπάτια που κανένας δεν κατάφερε. Η “μουσική ιδιοφυία, όπως τον αποκάλεσε ο μαέστρος και φίλος του Δημήτρης Μητρόπουλος” (Rubin 2011, 56), ασχολήθηκε με πολλές πλευρές και πτυχές της μουσικής καθώς ήταν πιανίστας, μαέστρος, συνθέτης και παιδαγωγός, μελετώντας τη μουσική σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο. Από πολύ μικρή ηλικία έκανε διασκευές σε ήδη γνωστά μουσικά έργα, στα οποία και έπαιζε. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Carmen του Bizet καθώς και δύο οπερέττες των βρετανών W.S. Gilbert και Arthur Sullivan, τα έργα των οποίων είχαν γενικότερη απήχηση στο αμερικανικό κοινό.

Ο Bernstein θα σπουδάσει πιάνο στο πανεπιστήμιο Harvard από το 1937. Το 1939 “κάνει το ντεμπούτο του ως μαέστρος στο έργο “Όρνιθες” του Αριστοφάνη , την μουσική του οποίου έγραψε ο ίδιος” (Rubin 2011, 74). Καθοριστική μορφή στη ζωή του συνθέτη καθώς και πηγή έμπνευσης αποτέλεσε ο ελληνικής καταγωγής μαέστρος Δημήτρης Μητρόπουλος , ο οποίος του πρότεινε να συνεχίσει τις σπουδές του στην διεύθυνση ορχήστρας , όπως ακριβώς και έγινε στο Curtis Institute στη Φιλαδέλφεια. Το καλοκαίρι του 1940 “ενισχύει” τις σπουδές του στη διεύθυνση ορχήστρας στο Berkshire Music Festival στο Tanglewood. Ημερομηνία ορόσημο στη ζωή του Bernstein αποτέλεσε η 14η Νοεμβρίου 1943 , όπου αντικατέστησε έκτακτα τον μαέστρο της Φιλαρμονικής Ορχήστρας της Νέας Υόρκης Bruno Walter. Η επιτυχία της συναυλίας καθόρισε την μετέπειτα καριέρα του τόσο ως μαέστρο όσο και ως συνθέτη και πιανίστα.

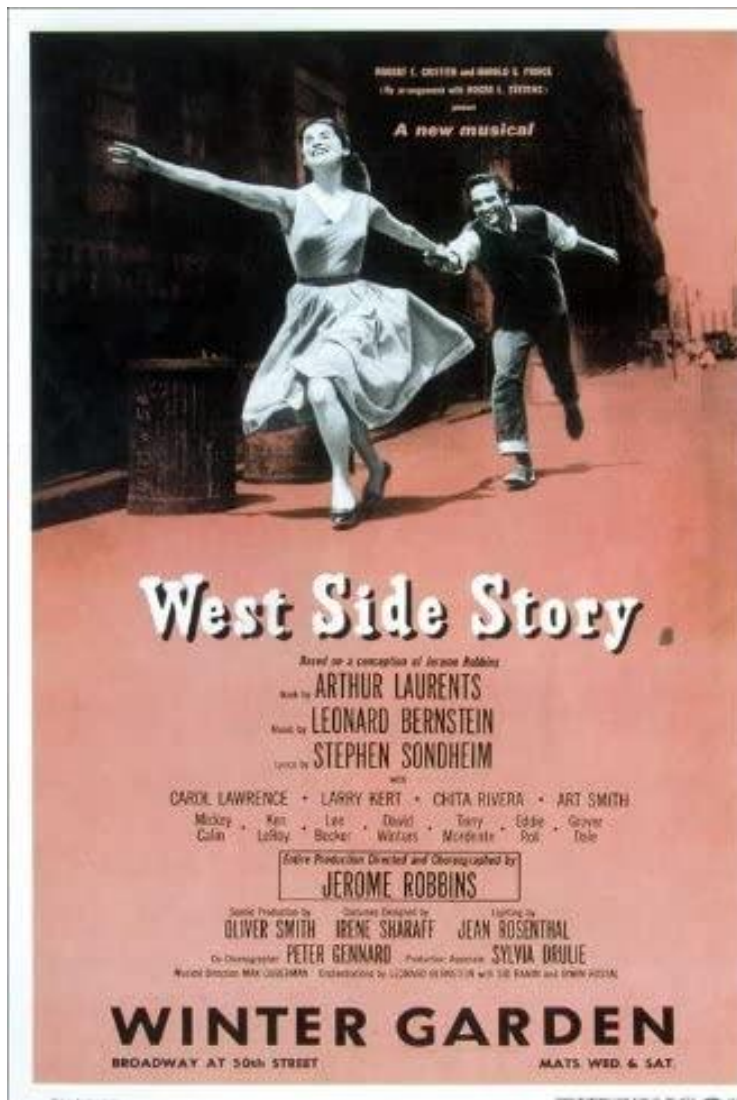
Ως συνθέτης , τα έργα του εγκολπώνουν πολλές μορφές τέχνης. Πιο συγκεκριμένα , τα πιο αξιόλογα από τα έργα του είναι 2 συμφωνίες (Jeremiah 1942 , The Age of Anxiety 1949) , μία σονάτα για Κλαρινέτο και Πιάνο , ένα μπαλέτο (Fancy Face) , η όπερα “Trouble in Tahiti” (1952) και η κωμική οπερέττα “Candide”. Δύο μουζικάλ του είναι τα “On the Town” , και “West Side Story” με το τελευταίο να σημειώνει αξιόλογη πορεία στο χώρο του μιούζικαλ.

Ως μαέστρος το 1953 ο Bernstein διευθύνει τη Μήδεια του Luigi Cherubini στη “Σκάλα” του Μιλάνου με πρωταγωνίστρια την Μαρία Κάλλας. Επίσης, υπήρξε μαέστρος στη Φιλαρμονική Ορχήστρα της Νέας Υόρκης από το 1958 μέχρι το 1969 “απογειώνοντας” την καριέρα της ορχήστρας.

### 3.1.1 West Side Story

Το West Side Story αποτελεί το σημαντικότερο μιούζικαλ που έχει γραφτεί διαγράφοντας μια πολυετή επιτυχία τόσο στο Broadway όσο και σε πολλές ευρωπαϊκές σκηνές (Λονδίνο-West End). Το έργο αποτελεί διασκευή του δράματος “Ρωμαίος και Ιουλιέτα” του Σαίξπηρ. Η επιτυχία οφείλεται αρχικά στην εξαιρετική συνεργασία των δημιουργών του έργου και πιο συγκεκριμένα του Leonard Bernstein ,ο οποίος έγραψε τη μουσική , του Arthur Laurents , ο οποίος ανέλαβε τα κείμενα , του Stephen Sondheim που έγραψε τους στίχους και φυσικά του χορογράφου και σκηνοθέτη της παράστασης Jerome Robbins , ο οποίος πρώτος “συνέλαβε την ιδέα για την συγκεκριμένη διασκευή” (Citron 2001 , 73) . Παρ’ όλο που η συγκεκριμένη ιδέα είχε ενθουσιάσει τους δημιουργούς της από το 1949 , μόλις το 1955 άρχισε να υλοποιείται. Η πρεμιέρα της παράστασης έγινε 2 χρόνια αργότερα , στις 19 Αυγούστου 1957 στο Κρατικό Θέατρο της Washington και στο Winter Garden Theater του Broadway στις 26 Σεπτεμβρίου 1957. Η μουσική του Bernstein γοήτευσε το αμερικάνικο κοινό και το έργο ανέβηκε για 732 παραστάσεις. Μετά από τέσσερα χρόνια επιτυχημένων περιοδειών και “ τεράστια δημοτικότητα στο Λονδίνο” (Miller 2006, 26) η “επιστοφή” στην Νέα Υόρκη ήταν εξίσου θριαμβευτική.

Το έργο πριν αποκτήσει τον τελικό του τίτλο , άλλαξε ονομασία αρκετές φορές. Αρχικά ονομάστηκε απ' τον ίδιο τον Bernstein “Romeo” , όμως η ανάγκη για την δημιουργία μίας πιο



σύγχρονης εκδοχής του έργου , η οποία απλά βασίζεται στον κοινωνικά κατακριτέο έρωτα δύο ανθρώπων μέσα σ' ένα πλαίσιο μίσους απομάκρυναν τους δημιουργούς από τον συγκεκριμένο τίτλο. Άλλοι πιθανοί τίτλοι για το έργο ήταν το “ East Side Story” και το Gangway , οι οποίοι απορρίφθηκαν σχεδόν αμέσως.

Τα δύο βασικά στοιχεία που κάνουν το συγκεκριμένο μιούζικαλ να ξεχωρίζει είναι τόσο η πολυεπίπεδη μουσική του Bernstein , όσο και η θεματολογία του. Ξεκινώντας από το τέλος , όσον αφορά τη θεματολογία, είναι το πρώτο μιούζικαλ που θίγει κοινωνικά προβλήματα της καθημερινότητας όπως ο ρατσισμός , “η νεανική εγκληματικότητα και οι συγκρούσεις ανάμεσα σε λευκούς αμερικάνους και Πορτορικανούς νεαρούς” (Αλεξιάδης 2010,347) , μάλιστα που ταλάνιζε την Αμερική

κυρίως κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα. Ο ρατσισμός ήταν τόσο έντονος που ήταν αδύνατο για την παραγωγή να επιλέξει μία λατινοαμερικάνη ηθοποιό για να υποδηθεί τον ρόλο της Maria. Η μουσική του Bernstein , από την άλλη , αποτελεί την πιο “ απαιτητική μουσική που είχε γραφεί μέχρι τότε για μιούζικαλ” (Αλεξιάδης 2010 , 345) καθώς αγγίζει πολλά στυλ μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, τα συμφωνικά ορχηστρικά μέρη σε συνδυασμό με την τζαζ και τα χορευτικά μέρη με ρυθμούς και μελωδίες από την λατινοαμερικάνικη μουσική δημιουργούν ένα αισθητικά άρτιο αποτέλεσμα. Αν μπορούσαμε να “αγγίξουμε” στο ελάχιστο την μουσική ανάλυση του έργου , θα παρατηρούσαμε πως οι καινοτομίες που εισήγαγε στο μιούζικαλ και η ευφυέστατη χρήση της μουσικής είναι άξιες προσοχής. Τρία απο τα πιο αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά είναι : Αρχικά , “το έργο τελειώνει με το ίδιο διατονικό κέντρο με το οποίο ξεκίνησε -τη νότα Ντο- (Miller 2006 , 38) , δίνοντας έτσι την αίσθηση της ολοκλήρωσης και της

πληρότητας. Επίσης , ο Bernstein ξεκινά το έργο με έναν αρκετά ασυνήθιστο τρόπο , καθώς δεν χρησιμοποιεί την “παραδοσιακή” ouverture που είχαν όλα τα μιούζικαλ μέχρι τότε . Τέλος , σχεδόν σε όλα τα τραγούδια υπάρχει κάποιο ρυθμομελωδικό στοιχείο από τα επόμενα ,δίνοντας έτσι την αίσθηση της συνέχειας και της ομαλής μετάβασης της ιστορίας. Με τη μουσική του Bernstein στο “West Side Story” καταλαβαίνουμε πως “ η τονική μουσική και η δυτική αρμονία μπορούν να βρουν νέους τρόπους ενσάρκωσης και χρήσης λόγω νέων δημοφιλών ιδιωμάτων” (Miller 2006 , 3).

Ιδιαίτερα μεγάλη βάση δόθηκε στον χορό και στην εναλλαγή των μουσικοχορευτικών στυλ , με το mambo να έχει κυρίαρχη θέση , καθώς οι δημιουργοί του έργου αποσκοπούσαν στην δημιουργία κάποιου είδους οπερατικού μπαλέτου , με τον Jerome Robbins να αναζητά κυρίως χορευτές.

### **3.1.1.1 Υπόθεση του έργου**

Το έργο αποτελείται από δύο πράξεις και η πλοκή παρουσιάζει τις αντιπαράθεσεις δύο συμμοριών στην Αμερική , των Jets ( Αμερικάνοι) και των Sharks ( Πορτορικανοί μετανάστες). Βασικό στοιχείο της ιστορίας αποτελεί ο έρωτας του Tony (φίλος του αρχηγού της συμμορίας των Jets) και της Maria ( αδερφή του Bernardo , ο οποίος είναι βασικό μέλος της αντίπαλης συμμορίας Sharks).

Η πρώτη πράξη ξεκινά με εντάσεις μεταξύ των δύο συμμοριών και την προσπάθεια του Riff (αρχηγός των Jets) “να πείσει τον φίλο του Tony να ενταχθεί στην συμμορία” (Αλεξιάδης 2010, 351). Η Maria με τη φίλη της Anita , που δουλεύουν σ’ ένα μαγαζί με είδη γάμου , δοκιμάζουν ρούχα για τον χορό που όλοι περιμένουν. Στον χορό παρευρίσκονται και οι δύο συμμορίες και έτσι το βλέμμα του Tony συναντά της Maria. Οι δύο νέοι χορεύουν μαζί και ερωτεύονται αμέσως. Όμως , οι στιγμές ευτυχίας θα τελειώσουν σύντομα , όταν ο αδερφός της Maria, Bernardo, βλέποντας τον παρτενέρ της , την διώχνει από το χορό. Ο Bernardo και οι Sharks αποφασίζουν να πάρουν εκδίκηση. Έτσι , και οι δύο συμμορίες καταστρώνουν τα σχέδιά τους , ενώ οι δύο ερωτευμένοι νέοι ομολογούν τον έρωτά τους. Όταν η Maria μαθαίνει τι επρόκειτο να συμβεί , ενημερώνει τον Tony ώστε να το αποτρέψει. Ωστόσο , η πρώτη πράξη κλείνει με τον θάνατο του Riff ( αρχηγό των Jets) από τον Bernardo και τον θάνατο του Bernardo από τον Tony ως πράξη εκδίκησης.

Η δεύτερη πράξη ξεκινά με την Maria να μην γνωρίζει τις εξελίξεις , τις οποίες δεν αργεί να μάθει από τον Chino , με τον οποίο η οικογένειά της προορίζει να την παντρεύει. Η Maria συγχωρεί τον Tony και αποφασίζουν να φύγουν μαζί. Το ψέμα όμως της Anita πως ο Chino σκότωσε τη Maria ανατρέπει τα σχέδια του ζευγαριού. Αφού ο Tony ανακαλύψει πως η Maria είναι ζωντανή ξεκινά και η αντίστροφη μέτρηση καθώς ο Chino πυροβολεί και τραυματίζει θανάσιμα τον Tony. Η Maria καταρρέει και το έργο τελειώνει με τις δύο συμμορίες να κουβαλούν το άψυχο πια σώμα του Tony.

Σ' αυτό το σημείο πρέπει να σημειωθεί πως ο αρχικός σχεδιασμός του έργου ήταν να είχε η Maria παρόμοιο τέλος με αυτό της Ιουλιέτας ,δηλαδή αφού σκότωνε τον Chino , να αυτοκτονούσε και η ίδια. Ωστόσο , μετά από κάποιες πρόβεςκαι παραστάσεις το 1957 , το κοινό θεώρησε πως αυτή η εκδοχή ήταν “υπερβολικά καταθλιπτική” (Αλεξιάδης 2010 ,357) , αλλάζοντας έτσι το φινάλε της πρωταγωνίστριας.

Συνειδητά οι δημιουργοί του έργου επέλεξαν ηθοποιούς, οι οποίοι δεν ήταν επώνυμοι καθώς σκοπός τους ήταν η ανάδειξη του έργου και όχι οι φωνητικές-υποκριτικές-χορευτικές δεξιότητες γνωστών performers.

Το 1961 η κινηματογραφική εκδοχή του μιούζικαλ έκανε παγκοσμιώς γνωστά όλα τα τραγούδια του έργου.

### **3.1.1.2 Σημαντικές ηχογραφήσειςκαιπρώτες εκτελέσεις**

Οι ηχογραφήσεις των κομματιών του συγκεκριμένου έργου έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς ποικίλουν οι ποιότητες των φωνών των εκτελεστών τους. Πιο συγκεκριμένα , η πρώτη ηχογράφηση έγινε μόλις τρεις μέρες μετά από την επίσημη πρεμιέρα του έργου στο Winter Garden Theater από τους συντελεστές της παράστασης , με την Carol Lawrence στο ρόλο της Maria και τον Larry Kert στον ρόλο του Tony. Όσον αφορά την κινηματογραφική εκδοχή του έργου το 1961 , ο ρόλος της Maria ανήκει στη Natalie Wood και του Tony στον Richard Beymer. Ωστόσο , στην συγκεκριμένη ηχογράφηση , η Marni Nixon και ο Jim Bryant δανείζουν τις φωνές τους στα τραγούδια των δύο πρωταγωνιστών.

Ο Bernstein ήταν συνθέτης κλασικής μουσικής , ο οποίος βλέποντας την επιτυχία της παράστασης , το 1961 δημιούργησε το έργο “Symphonic Dances from West Side Story” ενώνοντας εννέα μελωδίες από το ομώνυμο μιούζικαλ . Η αγάπη του συνθέτη για τη κλασική μουσική φαίνεται και από την επιλογή του να ηχογραφήσει το έργο με λυρικούς τραγουδιστές , οι περισσότεροι απο τους οποίους ήταν μέλη της Metropolitan Opera. Η ηχογράφηση ολοκληρώθηκε το 1985 και οι συντελεστές μεταξύ άλλων ήταν η Kiri te Kanawa στο ρόλο της Maria , ο Jose Carreras στο ρόλο του Tony και η Tatiana Troyanos στο ρόλο της Anita.

Γίνεται σαφές πως η μουσική του Bernstein δεν αφορά συγκεκριμένα ποιοτικά και υφολογικά χαρακτηριστικά ως προς την τοποθέτηση των φωνών καθώς δεν ήθελε να περιορίσει τη μουσική του σε ένα τραγουδιστικό στυλ. Εξάλλου , το West Side Story περιέχει ποικίλα τραγουδιστικά και χορευτικά ύφη χρησιμοποιώντας πολλές και αντίθετες μεταξύ τους ποιότητες φωνών σε αντίθεση με το έργο του Andrew Lloyd Webber , “The Phantom of the Opera”, όπως θα αναφερθεί στη συνέχεια.

## **3.2 STEPHEN SONDHEIM**

Ο Sondheim αποτελεί μια ιδιαίτερα σημαντική προσωπικότητα στην εξέλιξη του μιούζικαλ. Η θεματολογία στα έργα του προέρχεται από κοινωνικά προβλήματα της καθημερινότητας , καθώς

στόχος του ήταν “ να τονώσει το μυαλό του κοινού, τοποθετώντας χαρακτήρες σχετικούς με προβλήματα της καθημερινότητας στη σκηνή”(Manning 2014 , 1). Η μουσική του Sondheim συνδυάζει πολύπλοκους ρυθμούς με περίπλοκους στίχους.

Από πολύ μικρή ηλικία είχε μία ιδιαίτερη πνευματική και κοινωνική μόρφωση. Στην ηλικία των έξι πηγαίνει πρώτη φορά στο θέατρο με τον πατέρα του και παρακολουθούν το μιούζικαλ “The White Horse Inn”, το οποίο αποτέλεσε έναυσμα για να ξεκινήσει μαθήματα πιάνου. Το 1941 , έχοντας φοιτήσει ένα χρόνο στο New York Military Academy , γνωρίζει τον γιο του Oscar Hammerstein , James , και πολύ γρήγορα τους ενώνει μία ουσιαστική φιλία. Ο Oscar Hammerstein αποτέλεσε πρότυπο και μία ιδιαίτερα σημαντική φιγούρα στη ζωή και την καριέρα του Sondheim , καθώς την επηρέασε σε μεγάλο βαθμό. Ο Hammerstein ήταν ήδη αρκετά γνωστός για τα έργα του , και η συχνή συναναστροφή με τον Sondheim είχε τεράστιο αντίκτυπο στον προσδιορισμό της καλλιτεχνικής ταυτότητας του. Ας μην ξεχνάμε πως το 1943 κάνει την εμφάνισή του το μιούζικαλ “Oklahoma!” των Oscar Hammerstein και Richard Rodgers ,χάρη στο οποίο ξεκινά η “Χρυσή Εποχή” του μιούζικαλ.

Ο Sondheim συμμετείχε σε πολλές θεατρικές παραστάσεις τόσο στο George College όσο και στο William College (ιδρύματα στα οποία φοίτησε). Ο Oscar Hammerstein έπαιξε ακόμα μία φορά καταλυτικό ρόλο. Αρχικά , όσο ο Sondheim φοιτούσε στο George College του πρότεινε να δημιουργήσει ένα μουσικοθεατρικό έργο που θα αποτύπωνε τη ζωή της πανεπιστημιούπολης και ενώ η πλοκή δεν ενθουσίασε , οι στίχοι και οι μελωδίες των τραγουδιών , που ήταν γραμμένα όλα από τον ίδιο άφησαν το στίγμα τους. Αποφοιτώντας από το William College , στο οποίο σπούδασε μουσική, γεμάτος με εμπειρίες και στο θεατρικό σανίδι με μία γκάμα σπουδαίων ρόλων αποφασίζει να μην ξαναασχοληθεί με την υποκριτική και να αφοσιωθεί στην σύνθεση.

Ο Sondheim ωστόσο έγινε γνωστός στο ευρύ κοινό ως στιχουργός το 1957 στο έργο “West Side Story” όπως επίσης και στο έργο “Gypsy” το 1959. “Η πρώτη προπάθεια να γράψει τόσο την μουσική όσο και τους στίχους ήταν στο έργο “A Funny Thing Happened on the Way to the Forum” ( Citron 2001,66) που πρωτοπαραστάθηκε στο Broadway με τους στίχους να υπερέχουν της μουσικής.

Κάποια από τα πιο σπουδαία μιούζικαλ του είναι ο “Sweeney Todd , το “Into the Woods” , το “Company” και το “Anyone Can Whistle”.

### **3.2.1 Sweeney Todd**

Ο Sweeney Todd αποτελεί ίσως το πιο σημαντικό έργο του Sondheim καθώς η σύνθετη μουσική και η θεματολογία του , σε συνδυασμό με τα συναισθήματα που προκαλεί , χαρίζουν μοναδική ποιότητα στο έργο , θέτοντας νέες βάσεις στον μέχρι τότε ψυχαγωγικό ρόλο των μιούζικαλ.

Το έργο βασίζεται στον θρύλο Sweeney Todd , έναν κουρέα στο Λονδίνο ,ο οποίος μαχαίρωνε τους πελάτες του. Ποικίλουν οι διασκευές που βασίζονται στον πολύ γνωστό θρύλο με βιβλία , τηλεοπτικά προϊόντα , κινηματογραφικές ταινίες , θεατρικά έργα και ένα μπαλέτο που είναι αφιερωμένα σ αυτόν. Η πιο σημαντική εκδοχή του θρύλου είναι αυτή του Christopher Bond το

1973, στην οποία βασίστηκε και η μετέπειτα διασκευή του Sondheim το 1979. Ο θεατρικός συγγραφέας Bond θέλησε να δώσει στον Todd μία πιο ανθρώπινη υπόσταση. Τον παρουσιάζει ως έναν άνθρωπο αδικημένο και παρεξηγημένο καθώς φυλακίστηκε για δεκαπέντε χρόνια χωρίς καμία κατηγορία εις βάρος του και έχασε την γυναίκα του και το παιδί του. “Ο ρόλος του είναι ένα τυπικό πορτραίτο του συμβατικού τραγικού ήρωα που δημιουργήθηκε στο δραματικές όπερες των Verdi, Puccini και Wagner” (Manning 2014 , 28). Το έργο αρχίζει τη στιγμή που αποφυλακίζεται και επιστρέφει να πάρει εκδίκηση από τους υπαίτιους αυτής της καταστροφής. Επομένως , ο Bond επιθυμεί να κάνει κατανοητά στο κοινό τα κίνητρα που είχε η συγκεκριμένη τραγική φιγούρα καθώς και την ψυχολογική της κατάσταση. Για αυτό το λόγο προσθέτει στο έργο του και άλλα πρόσωπα , ώστε ο θεατής να παρακολουθήσει μία συνεχή ιστορία και όχι μία επί σκηνής ανθρωποκτονία.

Οι πρώτες σκέψεις του Sondheim , έχοντας αποφασίσει να ασχοληθεί με το συγκεκριμένο έργο , ήταν να δημιουργηθεί μία όπερα , ώστε να είναι τραγουδισμένο όλο το κείμενο. Αφορμή αποτέλεσε η τραγική υπόσταση που έδωσε ο Christopher Bond στο θεατρικό του έργο. Οι ομιλούμενοι διάλογοι δεν μπόρεσαν να αποφευχούν με τον Hugh Wheeler να αναλαμβάνει την επιμέλειά τους. Ωστόσο , ο Sondheim αποφασίζει να χρησιμοποιήσει leitmotifs σε μιούζικαλ, “η ύπαρξη των οποίων ήταν μέχρι τότε συνδεδεμένη κυρίως με την όπερα” (Manning 2014 ,38). Τα leitmotifs συναντώνται κυρίως στους δύο πρωταγωνιστικούς ρόλους , και πιο συγκεκριμένα στον Sweeney Todd (στα τραγούδια “No place Like London” , “Epiphany” και “God , That’s Good!”) και στη Mrs Lovett (στα τραγούδια “The Worst Pies in London” “A Little Priest” , “By the sea” και στην τελική σκηνή του θανάτου της).

### 3.2.1.1 Υπόθεση του έργου

Το έργο αποτελείται από δύο πράξεις. Η πρώτη πράξη ξεκινά με τον ναύτη Anthony Hope και τον Benjamin Barker( έχοντας το ψευδώνυμο Sweeney Todd) να επιστρέφουν στο Λονδίνο , με τον τελευταίο να διηγείται στον νεαρό μία ιστορία για έναν κουρέα , ο οποίος μπήκε άδικα στη φυλακή για δεκαπέντε χρόνια χάνοντας τη γυναίκα και το παιδί του. Αυτό που δεν ανέφερε στον ναύτη ήταν πως επρόκειτο για τον ίδιο και πως ο λόγος της επιστροφής του ήταν η εκδίκηση. Μόλις έφτασαν στο Λονδίνο μία ζητιάνα φαίνεται πως αναγνώρισε τον Todd , χωρίς όμως αυτός να δίνει ιδιαίτερη σημασία. Φτάνοντας ο Todd στην παλιά του γειτονιά (Fleet Street) συναντά την Mrs Nellie Lovett , η οποία άρχισε να του διηγείται την ιστορία του Barker καθώς ήθελε να βεβαιωθεί πως ήταν ο ίδιος. Του επεσήμανε πως η γυναίκα του αυτοκτόνησε και το παιδί του υιοθετήθηκε από τον υπαίτιο της φυλάκισης του , τον δικαστή Turpin. Η αντίδραση του Todd τον πρόδωσε και η Mrs Lovett τον οδηγεί στο παλιό του κουρείο ( το οποίο βρίσκεται ακριβώς πάνω από το μαγαζί της)και του δίνει τα ξυράφια του.

Έπειτα, η δράση μας οδηγεί στην λίμνη Kearney όπου εμφανίζεται ο Anthony να ακούει προσεκτικά το τραγούδι της Johanna (κόρη του Benjamin Barker) , η οποία ζει “φυλακισμένη” στο σπίτι του δικαστή Turpin. Η ζητιάνα ξαναεμφανίζεται και ο νεαρός προσπαθεί να βοηθήσει

την Johanna να γλιτώσει από τον εφιάλτη της. Την αμέσως επόμενη στιγμή , η σκηνή μετατρέπεται σε μία πλατεία όπου ο Ιταλός κουρέας Pirelli παρουσιάζει με εντυπωσιακό τρόπο ένα καινούργιο προϊόν , την αποτελεσματικότητα του οποίου αμφισβητεί ο Todd και σε έναν διαγωνισμό μεταξύ των δύο , ο Todd παίρνει εύκολα τη νίκη . Θέτει ξανά σε λειτουργία το κουρείο του και προσκαλεί τον Beadle , συνεργό του Turpin για ζύρισμα. Εν τω μεταξύ , ο Anthony στην προσπάθεια του να σώσει την Johanna συμφωνεί με τον Todd να την κρύψει στο κουρείο , ώστε ο τελευταίος να έχει τη ευκαιρία να ξαναδεί την κόρη του , ενώ παράλληλα εισέρχεται στο κουρείο ο Pirelli , ο οποίος είναι και το πρώτο θύμα του Todd καθώς αναγνώρισε πως ήταν ο Benjamin Barker. Ο Beadle τελικά πηγαίνει στο κουρείο και ο Todd έχει την ευκαιρία να τον τραυματίσει θανάσιμα. Ωστόσο , δεν προλαβαίνει , και από εκείνη τη στιγμή αποφασίζει να “ διευρύνει τον στόχο του θυμού του σε όλη την ανθρωπότητα” (Manning 2014, 54). Η ανησυχία της Mrs. Lovett είναι απλώς τι θα απογίνουν τα άψυχα σώματα των θυμάτων του Todd και έτσι αποφασίζει πως θα τα τοποθετεί μέρη τους στις πίτες που φτιάχνει.

Η δεύτερη πράξη ξεκινά με την επιτυχημένη πλέον επιχείρηση της Mrs Lovett και τον Tobia (ένα ανήλικο παιδί , πρώην βοηθό του Pirelli) να βοηθά την ιδιοκτήτριά της , ενώ ο Todd έχει κατασκευάσει μία ειδική καρέκλα για τη μεταφορά των θυμάτων και τον Anthony να ανακαλύπτει πως ο Turpin έχει κλείσει την αγαπημένη του Johanna σε άσυλο. Ο Anthony συνεργάζεται με τον Todd ώστε να βοηθήσουν την νεαρή κοπέλα , πράγμα που συμβαίνει. Καθώς οδηγούμαστε προς το τέλος , στο κουρείο εισέρχεται η ζητιάνα , η οποία αναγνώρισε τον Todd από την αρχή και είχε την ίδια κατάληξη με όλους όσους έμπαιναν σε εκείνο το κουρείο. Αμέσως μετά, μπήκε ο δικαστής Turpin και ο Todd κατάφερε να πάρει την εκδίκηση που πρόσμενε εδώ και δεκαπέντε χρόνια. Φωνές τον αποσπούν και πηγαίνει στο χώρο όπου η Mrs Lovett είχε μαζεμένα τα θύματά του. Πλησιάζοντας το άψυχο σώμα της ζητιάνας συνοδητοποιεί πως ήταν η γυναίκα του, Lucy, και οτι η Mrs Lovett τον εξαπάτησε. Ο Todd την σκοτώνει και τρέχοντας αγκαλιάζει το άψυχο σώμα της γυναίκας του. Ο Tobias όμως σε ανυποψίαστο χρόνο σκοτώνει τον Todd , με τον ίδιο τρόπο που σκότωνε και ο ίδιος τα θύματά του.

### **3.2.1.2. Σημαντικές ηχογραφήσεις και πρώτες εκτελέσεις**

Η πρώτη ηχογράφηση των κομματιών του έργου έγινε το 1979 , την χρονιά που έκανε πρεμιέρα η παράσταση. Η ηχογράφηση έγινε από τους συντελεστές της παράστασης , με τους ηθοποιούς Len Cariou και Angela Lansbury στους ρόλους του Sweeney Todd και Mrs. Lovett αντίστοιχα. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η ηχογράφηση που έγινε το 2000 με την Φιλαρμονική Ορχήστρα της Νέας Υόρκης και μαέστρο τον Alan Gilbert. Η ιδιαιτερότητά της ηχογράφησης οφείλεται στο γεγονός πως συμμετείχαν σε αυτήν ηθοποιοί του Broadway , όπως ο George Hearn και η Patti LuPone, και λυρικοί τραγουδιστές της Metropolitan Opera , όπως η σοπράνο Heidi Grant Murphy , ο μπάσος Paul Plishka και ο τενόρος John Aler. Τη λυρική διάθεση του έργου ως προς τις φωνητικές ερμηνείες, έρχεται να αντικρούσει η κινηματογραφική εκδοχή του το 2007 με πρωταγωνιστές τους ηθοποιούς Johnny Depp και Helena Bohman Carter, οι οποίοι



συμμετέχουν και στην ηχογράφηση του soundtrack της ταινίας. Ακόμη, η Barbra Streisand έχει ερμηνεύσει σε μεγάλο αριθμό συναυλιών τραγούδια του Stephen Sondheim πολλά από τα οποία έχει συμπεριλάβει και στην εκτενή δισκογραφία της.

### 3.3 ANDREW LLOYD WEBBER

Ο Andrew Lloyd Webber αποτέλεσε την πιο σημαντική προσωπικότητα στην ιστορία του βρετανικού μιούζικαλ, καθώς ήταν ο πρώτος συνθέτης που ασχολήθηκε με αυτό, απογειώνοντας την φήμη του. Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο οι Βρετανοί είχαν αρκεστεί στα “εισαγόμενα” από την Αμερική μιούζικαλ. “Μέσα στον κόσμο του αμερικάνικου μιούζικαλ στην Αγγλία” (Citron 2001, 49) ο Webber έρχεται να δημιουργήσει μία νέα πραγματικότητα στο “ευρωπαϊκό” μιούζικαλ. Εν αντιθέσει με τους άλλους δύο συνθέτες του παρόντος κεφαλαίου (Leonard Bernstein και Stephen Sondheim) θα ασχοληθεί αποκλειστικά με το μιούζικαλ καθώς όπως δήλωσε και ο ίδιος σε μία συνέντευξή του στην Kate Snow, ήξερε από πολύ νωρίς πως θα ασχοληθεί με την σύνθεση μουσικής και επίσης γνώριζε πως θα ήταν για το θέατρο. Ο Andrew προερχόμενος από μουσική οικογένεια ανακάλυψε την μαγεία της μουσικής πολύ μικρός. Πειραματίστηκε με την εκμάθηση κόντρου, βιολιού και πιάνου αλλά αυτό που είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για εκείνον ήταν η δημιουργία δικών του μελωδιών. Από την παιδική του ηλικία δημιουργεί το δικό του “θέατρο” στο σαλόνι του σπιτιού του και τις δικές του συνθέσεις και χρησιμοποιώντας παιχνίδια, ανεβάζει παραστάσεις, στις οποίες παίζει πιάνο. Μόλις στην ηλικία των επτά ετών συνθέτει τις πρώτες του μελωδίες και στην ηλικία των έντεκα συλλέγει μερικές από αυτές και δημιουργεί το έργο “The Toy Theatre”, μία σουίτα με έξι τραγούδια για πιάνο.

Ο Andrew είναι λάτρης επίσης της ιστορίας και της αρχιτεκτονικής, ωστόσο θα σπουδάσει μουσική στο Rigaud House στο Westminster, ο διευθυντής του οποίου εντυπωσιάζεται με τις συνθέσεις του. Εκεί, σε ηλικία δώδεκα ετών γνωρίζει τον Robin Barrow, έναν δεκαεξάχρονο ποιητή και στιχουργό που έχει την ανάγκη να ασχοληθεί με το μιούζικαλ. Συνεργάζονται σε δύο έργα.

Ξεκινώντας τις συνθέσεις του από την ηλικία των επτά ετών, έφτασε στην ηλικία των τριάντα-οκτώ ετών να θεωρείται ο πιο επιτυχημένος Βρετανός συνθέτης μιούζικαλ με το έργο “The Phantom of the Opera”. Η πορεία που διέγραψε όλα αυτά τα χρόνια στο χώρο του μιούζικαλ, ξεχώρισε και πολύ γρήγορα ο ίδιος και τα έργα του έγιναν εμπορικές επιτυχίες και στο Broadway. Δημιουργώντας μιούζικαλ ανελλιπώς, οι μελωδίες του Webber γίνονται πολύ γρηγορά δημοφιλείς. Ενδεικτικά, κάποια απ’τα μιούζικαλ του είναι το “Evita”, το “Tell me on A Sunday”, “Cats”, “Sunset Boulevard”. Ο κατάλογος των έργων του αντικατοπτρίζει την αγάπη του για το μιούζικαλ.

Ο Webber βρήκε τρόπους να μετατρέψει την κλασική μουσική σε δημοφιλή (με την κατάλληλη ενορχήστρωση και την επιλογή οργάνων) κυρίως με παραλλαγές που έκανε για τον τσελίστα αδερφό του, Julian. Ωστόσο, ποτέ δεν λείπει το θεατρικό στοιχείο από οποιοδήποτε έργο του. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Requiem “Pie Jesus”.

### 3.3.1 The Phantom of the Opera

Το “Φάντασμα της Όπερας” αποτελεί το πιο επιτυχημένο και πολυπαιγμένο μιούζικαλ όλων των εποχών. Χαρακτηρίζεται από ένα “κλασσικίζον έντεχνο οπερατικό ύφος” (Αλεξιάδης 2010, 325) και αποτελεί διασκευή του γνωστού ομώνυμου μυθιστορήματος του Gaston Leroux. Η ανάγκη για ενασχόληση με το συγκεκριμένο έργο προέκυψε από τον σκηνοθέτη της παράστασης Hal Prince , θέλοντας να “ανεβάσει” ένα έργο με κύριο θέμα και άξονά του τον ρομαντισμό. Περνώντας έξω από ένα βιβλιοπωλείο ο Webber αποφασίζει να αγοράσει το βιβλίο και αρχίζει να δουλεύει πάνω στο έργο. Κατά την διάρκεια των προβών ο Hal δίνει την σκηνοθετική οδηγία στους ηθοποιούς πως πρέπει να αντιμετωπίσουν το έργο σαν μία όπερα , εννοώντας πως η σκηνική τους παρουσία , όπως και οι κινήσεις τους , πρέπει να είναι σχεδόν υπερβολικές και να υποδηλώνουν την τραγικότητα της Grand opera. Η παράσταση θα ανεβεί στις 9 Οκτωβρίου 1986 στο Her Majesty’s Theatre στο West End με τους Michael Crawford , Sarah Brightman (σύζυγο του Andrew) και Steve Barton στους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Δύο χρόνια αργότερα , και πιο συγκεκριμένα στις 26 Ιανουαρίου 1988 , η παράσταση ανεβαίνει στο Majestic Theatre στη Νέα Υόρκη με το αρχικό καστ ηθοποιών. Έχοντας τεράστια επιτυχία στο West End δεν σταματά να παίζεται. Χρονιά ορόσημο είναι το 2010 , όπου το “Φάντασμα της Όπερας” έχει συμπληρώσει δέκα χιλιάδες παραστάσεις.

#### 3.3.1.1 Υπόθεση του έργου

Το έργο αποτελείται από δύο πράξεις. Η πρώτη πράξη μας μεταφέρει στο Παρίσι του 1881 και το έργο αρχίζει στην σκηνή της Όπερας του Παρισιού , όπου εμφανίζονται οι δύο διευθυντές της Όπερας , Andre και Firmin. Ενώ η soprano Carlotta τραγουδά μία άρια , μέρος του σκηνικού πέφτει και η ίδια εμφανώς ταραγμένη εγκαταλείπει τη σκηνή. Οι διευθυντές αποφασίζουν να δοκιμάσουν την νεαρή κοπέλα Christine για τον ρόλο της Carlotta , η οποία καταφέρνει να εντυπωσιάσει με το ταλέντο της. Παράλληλα , υπάρχουν φήμες πως η Όπερα είναι στοιχειωμένη από ένα Φάντασμα. Η Christine αντικαθιστά τελικά την Carlotta και μετά την επιτυχημένη εκτέλεση της άριάς της δέχεται συγχαρητήρια από τον Raoul , τον νέο χορηγό της Όπερας. Αμέσως μετά εμφανίζεται το Φάντασμα και παίρνει μαζί του την Christine στο κρυψόφύγέ του. Οι φήμες για την ύπαρξη του Φαντάσματος γίνονται όλο και πιο έντονες και ο Joseph Buquet βρίσκεται νεκρός , αφού προσπάθησε να περιγράψει σε μέλη του θιάσου το πρόσωπό του. Η αγάπη του Φαντάσματος για την Christine τον οδηγεί σε απειλές και πράξεις ώστε να μπορέσει να παίξει έναν από τους πρωταγωνιστικούς ρόλους από την όπερα “il Mutto”. Ωστόσο , πικραίνεται και υπόσχεται να πάρει εκδίκηση όταν ακούει την Christine και τον Raoul να εκφράζουν ο ένας στον άλλον τον έρωτά τους. Η αυλαία κλείνει μ’ έναν τεράστιο πολυέλαιο να πέφτει μπροστά στο κοινό.

Η δεύτερη πράξη μας μεταφέρει έξι μήνες μετά , σ’ έναν χορό μεταμφιεσμένων. Ενώ όλοι θεωρούν ότι το Φάντασμα έφυγε , εκείνο ζητά από τους διευθυντές της Όπερας να ανεβάσουν

την παράσταση “Don Juan Triumphant” , την οποία χρησιμοποίησε ο Raoul ως παγίδα για το Φάντασμα . Κατά την ώρα της παράστασης , όταν η πρωταγωνίστρια Christine έχει ένα ντουέτο με τον συμπρωταγωνιστή της Piangi , συνειδητοποιεί πως στην θέση του ήταν το Φάντασμα , ενώ δεν αργεί να βρεθεί το άψυχο πια σώμα του συμπρωταγωνιστή της. Η Christine αποκαλύπτει σε όλους το πρόσωπο του Φαντάσματος , το οποίο την απομακρύνει βίαια από την σκηνή και εξαφανίζονται. Ο Raoul φτάνει στο καταφύγιο του Φαντάσματος για να σώσει την αγαπημένη του αλλά εκείνο απειλεί πως θα τον σκοτώσει. Η συμπόνια όμως της Christine κάνει το Φάντασμα να αλλάξει γνώμη και πριν φτάσει το πλήθος στο καταφύγιο του εκείνο εξαφανίζεται όλοι αντικρίζουν απλά μία λευκή μάσκα.

### **3.3.1.2 Σημαντικές ηχογραφήσεις και πρώτες εκτελέσεις**

Η πρώτη ηχογράφηση των κομματιών του “The Phantom of the Opera” έγινε το 1986 με τους συντελεστές της παράστασης. Πρέπει να σημειωθεί πως πολλοί από αυτούς ήταν λυρικοί τραγουδιστές , όπως η σοπράνο Sarah Brightman στο ρόλο της Cristine και η Rosemary Ashe στο ρόλο της Carlotta , ενώ άλλοι είχαν την διπλή ταυτότητα τόσο του ηθοποιού όσο και του τραγουδιστή όπως ο Michael Crawford στο ρόλο του “Φαντάσματος”. Το 2004 η κινηματογραφική εκδοχή του έργου περιλαμβάνει ηθοποιούς , οι οποίοι έχουν και την “ταυτότητα του τραγουδιστή”, όπως η Emmy Rossum και ο Gerard Butler.

Παρατηρούμε λοιπόν πως το έργο του Andrew Lloyd Webber , “ The Phantom of the Opera” έχει έναν ιδιαίτερο λυρισμό. Σε αντίθεση με τα άλλα δύο έργα του παρόντος κεφαλαίου , αφορά συγκεκριμένες ποιότητες φωνών και πιο συγκεκριμένα λυρικές φωνές , θέλοντας να τονιστεί η μεγαλοπρέπεια της όπερας , χωρίς όμως το έργο να ανήκει στο οπερατικό ρεπερτόριο εξαιτίας μεταξύ άλλων και της σύγχρονης ενορχήστρωσής του.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο: Θόδωρος Αντωνίου , ο θεματοφύλακας της γλώσσας

### 4.1. Θόδωρος Αντωνίου , η ζωή και το έργο του

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρείται η προσέγγιση του συνολικού έργου του συνθέτη μέσα από τη σχέση του με τη γλώσσα, με το θέατρο σε όλες του τις μορφές και με τη φωνή ως φορέα του ποιητικού λόγου.

Ο Θόδωρος Αντωνίου , γεννημένος το 1935, αποτελεί μία από τις σημαντικότερες μορφές της σύγχρονης λόγιας μουσικής δημιουργίας ως συνθέτης, μαέστρος, πανεπιστημιακός Δάσκαλος και μέλος της Ακαδημίας Αθηνών, από το 2014 ως το θάνατό του. Σε νεαρή ηλικία ξεκίνησε μαθήματα βιολιού , τραγουδιού και σύνθεσης στο Εθνικό Ωδείο ενώ συνέχισε και ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη σύνθεση και στη διεύθυνση ορχήστρας στη Μουσική Ακαδημία του Μονάχου και στο Διεθνές Κέντρο Μουσικής του Ντάρμστατ. Δίδαξε στα Πανεπιστήμια του Στάνφορντ και της Γιούτα, στη Μουσική Ακαδημία της Φιλαδέλφεια και το 1978 έγινε Καθηγητής σύνθεσης στο Πανεπιστήμιο της Βοστώνης. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα , γνωρίζει τον Μάνο Χατζιδάκι , ο οποίος του αναθέτει ενορχηστρώσεις έργων που θα ανεβούν στην Επίδαυρο. Επίσης , ως μέλος της χορωδίας της Λυρικής Σκηνής αποκτά “άδεια ασκήσεως επαγγέλματος ηθοποιού μελοδράματος και οπερέτας” και συμμετέχει σε παραγωγές του Βασιλικού Θεάτρου. Η αγάπη του και το ενδιαφέρον του για το θέατρο γίνεται φανερό από τον όγκο της εργογραφίας του αναφορικά με τη σκηνική μουσική και τη μουσική για τον κινηματογράφο και από τις πολυάριθμες συνεργασίες με τους σημαντικότερους σκηνοθέτες της εποχής. Ένας μεγάλος αριθμός έργων του Θόδωρου Αντωνίου γράφτηκε ύστερα από παραγγελία μερικών από τις σημαντικότερες ορχήστρες, σύνολα και φορείς της Ελλάδας και του εξωτερικού, όπως τα ιδρύματα Fromm, Guggenheim και Koussevitzky, ενώ πάνω από διακόσια έργα του έχουν εκδοθεί από τους οίκους Baerenreiter (Γερμανία), G. Shirmer (Η.Π.Α) και Φ. Νάκας (Ελλάδα).

Το 1988 του απονεμήθηκε το βραβείο “Κάρολος Κουν” για την συμβολή του στην θεατρική μουσική , ενώ το 1998 λαμβάνει το “βραβείο Μουσικής” της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών για την όπερά του “Οιδίπους επί Κολωνώ” , η οποία ήταν παραγγελία από την Συμφωνική Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας SWF του Baden-Baden.

Η εργογραφία του Αντωνίου περιλαμβάνει εκτός από τη μουσική για το θέατρο , όπερες , το μεγαλύτερο μέρος των οποίων είναι εμπνευσμένο από την αρχαία ελληνική τραγωδία (“Βάκχες”, “Οιδίπους επί Κολωνώ” και Περίανδρος”) , καντάτες -με πιο σημαντική την καντάτα “Νενικήκαμεν” που συνέθεσε ύστερα από παραγγελία για τους Ολυμπιακούς Αγώνες του Μονάχου το 1972-, μουσική δωματίου , χορωδιακά και συμφωνικά έργα καθώς και έργα για σόλο όργανα. Ως μαέστρος συνεργάστηκε με ορχήστρες και σύνολα στην Αμερική και την Ευρώπη (Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας του Βερολίνου , Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας του Παρισιού, Tonhalle της Ζυρίχης, Boston Symphony Orchestra Chamber Players, Ορχήστρα της Βαυαρικής Ραδιοφωνίας) καθώς και με όλες σχεδόν τις Ελληνικές ορχήστρες (Ορχήστρα της Εθνικής

Λυρικής Σκηνης, Καμεράτα, Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης). Ίδρυσε τα σύνολα ALEA II (στο Στάνφορντ) και ALEA III (στη Βοστώνη) και το Ελληνικό Σύνολο Σύγχρονης Μουσικής, στην προσπάθειά του για τη διάδοση και τη στήριξη της σύγχρονης λόγιας μουσικής δημιουργίας. Η μακρά του συνεργασία με το Ινστιτούτο Γκαίτε στην Αθήνα καθώς και με την Ελληνοαμερικανική Ένωση και με το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, του έδωσε τη δυνατότητα να παρουσιάσει πολύ μεγάλο αριθμό νέων έργων Ελλήνων συνθετών αλλά και εμβληματικών έργων του μοντέρνου και σύγχρονου ρεπερτορίου μέσα από τη διοργάνωση εργαστηρίων, workshops και συναυλιών. Από το 1974 ως το 1985 ήταν βοηθός διευθυντής για τις σύγχρονες δράσεις στο Tanglewood. Επίσης, διετέλεσε διευθυντής του Διεθνούς Διαγωνισμού Σύνθεσης της ALEA III και , από το 1989, Πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. Ίδρυσε και διηύθυνε την Πειραματική Σκηνή της Εθνικής Λυρικής Σκηνης από το 2004 ως το 2011, παρουσιάζοντας για πρώτη φορά στην Ελλάδα έργα μουσικού θεάτρου του παγκόσμιου ρεπερτορίου του 20<sup>ου</sup> αιώνα και , παράλληλα, έδωσε την ευκαιρία σε σημαντικό αριθμό Ελλήνων συνθετών να γράψουν όπερες και έργα μουσικού θεάτρου ύστερα από παραγγελία/ανάθεση της Εθνικής Λυρικής Σκηνης.

Η καντάτα “Προμηθέας” (1983) , παραγγελία του Φεστιβάλ Αθηνών, για βαρύτονο , αφηγητή, μικτή χορωδία και ορχήστρα είναι από τα πιο σημαντικά έργα του. Η καντάτα βασίζεται στο κείμενο της ομώνυμης τραγωδίας του Αισχύλου και ο βαρύτονος όπως και η χορωδία τραγουδούν στα αρχαία ελληνικά. Η χορωδία παρομοιάζεται με τον χορό μίας αρχαίας τραγωδίας. Το έργο είναι αφιερωμένο στον Μάνο Κατράκη και στον Αλέξη Μινωτή. Η καντάτα “Νενικήκαμεν” (1972) για βαρύτονο , μέτζο σοπράνο , ορχήστρα , χορωδία και αφηγητή ήταν παραγγελία από τον μαέστρο της Συμφωνικής Ορχήστρας του Βερολίνου Rafael Kubelik , ο οποίος ζήτησε να διευθύνει ο ίδιος ο Αντωνίου το έργο. Τα ποιητικά κείμενα της καντάτας ανήκουν στην Τούλα Τόλια , η οποία αντλεί πληροφορίες από κείμενα του Ηροδότου και του Θουκυδίδη. Άξιο προσοχής είναι πως ο συνθέτης παρά τον τίτλο του έργου δεν πραγματεύεται την νίκη , αλλά κατακρίνει τον πόλεμο.

Ο Θόδωρος Αντωνίου διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του χάρτη της σύγχρονης λόγιας μουσικής δημιουργίας της Ελλάδας. Παράλληλα,σε όλη τη διάρκεια της μακράς πορείας του, έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στα έργα με κύριο άξονα τη φωνή και το λόγο καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα που εκτείνεται από συνθέσεις για σόλο φωνή ως και έργα μουσικού θεάτρου και όπερας.Το γεγονός αυτό προκύπτει από τη βαθειά γνώση της ανθρώπινης φωνής μέσα από τις συνεργασίες του με τους σημαντικότερους ηθοποιούς και σκηνοθέτες της Ελλάδας και του εξωτερικού. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη στενή του συνεργασία με τον Κάρλο Κουν , με τον οποίο ο συνθέτης έκανε το ντεμπούτο του το 1961 στη σκηνική μουσική για το “Ρινόκερο” του Ευγένιου Ιονέσκο, έργο που ο Κουν έκανε γνωστό στην Ελλάδα όπως και το θέατρο του παραλόγου εν γένει. Ακολούθησαν οι συνεργασίες στα έργα “Αντόρα” του Μαξ Φρις , “Όνειρο Καλοκαιρινής Νυχτός” του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ το 1971 και “Όπερέτα” του Βίτολντ Γκόμπροβιτς το 1972. Ο Αντωνίου συνεργάστηκε επίσης με τον Αλέξη Μινωτή (“Οιδίπους επί Κόλωνώ” , Εθνικό Θέατρο, 1975), το Γιώργο Μιχαηλίδη , το Μάνο Κατράκη και

το Μιχάλη Κακογιάννη. Η ενασχόλησή του αυτή έδωσε στον Αντωνίου «τη δυνατότητα να μελετήσει σε βάθος τις δυνατότητες και τα όρια της φωνής τόσο στην ομιλία όσο και στο τραγούδι σε συνάρτηση με όλες τις παραμέτρους που παίζουν καθοριστικό ρόλο σε μία θεατρική παράσταση όπως οι διαστάσεις και η ακουστική του χώρου, οι απαιτήσεις του μουσικού κειμένου καθώς και οι διαφορετικοί τρόποι παραγωγής του ήχου όπως αυτοί συνδέονται με τα διαφορετικά είδη εκφοράς του λόγου» (Cathariou 2017,50). Κεντρικό πυρήνα της μουσικής δημιουργίας του Αντωνίου αποτελεί η θέση του αναφορικά με τη σημασία του κειμένου και της γλώσσας. Στα πρακτικά του Διεθνούς Διαγωνισμού σύνθεσης «Συνθήρμεια», το 2005, διαβάζουμε: «η γλώσσα είναι η κληρονομιά των ανθρώπων. Οι ποιητές, οι συγγραφείς, οι τραγουδιστές, οι ηθοποιοί και όσοι ασχολούνται με τη γλώσσα είναι οι θεματοφύλακες της». (Κονιτόπουλος 2005,20-25). Σύμφωνα με το συνθέτη «το κείμενο πάντοτε υπαγορεύει τη μουσική και ο δημιουργός οφείλει να σέβεται τη φόρμα, το ρυθμό, την αισθητική, τη χροιά και τις αποχρώσεις της γλώσσας» (Cathariou 2017,50)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο ορισμός του μουσικού θεάτρου κατά το Θόδωρο Αντωνίου: «ένα είδος καλλιτεχνικού έργου στο οποίο βρίσκονται σε ισορροπία τα βασικά συστατικά του στοιχεία που είναι η μουσική, οι χαρακτήρες και η πλοκή». Ο συνθέτης συνεχίζει: «με τον όρο μουσικό θέατρο σήμερα χαρακτηρίζουμε την όπερα, το μιούζικαλ, το χοροθέατρο, καθώς και ορισμένες λαϊκές παραδόσεις οι οποίες σχετίζονται με την αναπαράσταση μύθων» (Cathariou, 2017,53). Αναφερόμενος σε σημαντικούς συνθέτες μουσικού θεάτρου, ο Αντωνίου μιλά για το Leonard Bernstein, στο είδος του μιούζικαλ, και στους: Georges Aperghis, Sir Peter Maxwell Davies, John Cage, και Mauricio Kagel, (σημειώνοντας ότι σε πολλά έργα μουσικού θεάτρου του Kagel η παρουσία της φωνής δεν έχει πάντοτε ιδιαίτερη βαρύτητα) και το Γιάννη Χρήστου.

Η καθοριστική συμβολή του Αντωνίου στην ανάπτυξη και προώθηση του μουσικού θεάτρου στην Ελλάδα επισφραγίστηκε με την ίδρυση, το 2004, της Πειραματικής Σκηνής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής της οποίας υπήρξε ο εμπνευστής και διετέλεσε διευθυντής καθ' όλη τη διάρκεια της λειτουργίας της. Σκοπός της ήταν «να προσφέρει δημιουργικό βήμα σε νέους Έλληνες συνθέτες και, παράλληλα, να παρουσιάζονται ενδιαφέροντα έργα ξένων συνθετών που χρειάζονται διαφορετική, μη συμβατική αντιμετώπιση σε σχέση με αυτά που παρέχει ένα μεγάλο λυρικό θέατρο. Ταυτόχρονα, η Πειραματική Σκηνή έδωσε τη δυνατότητα σε νεότερους σκηνοθέτες, σκηνογράφους, μουσικούς και τραγουδιστές να προβάλλουν το έργο τους» (Πειραματική Σκηνή, ΕΛΠ, πρόγραμμα παραστάσεων Μάιος 2006). Μερικοί από τους Έλληνες συνθέτες των οποίων τα έργα παρουσιάστηκαν στην Πειραματική Σκηνή είναι οι: Στάθης Γυφτάκης, Ιάκωβος Κονιτόπουλος, Φίλιππος Τσαλαχούρης, Θοδωρής Αμπαζής, Χαράλαμπος Γωγιός. Επίσης, παρουσιάστηκαν σημαντικά έργα ξένων συνθετών, όπως ο Χανς Βέρμερ Χεντσε, (ο Σιμαρρόν), Μάξουελ Ντέιβις (ο Φάρος), Λέοναρντ Μπερνσταϊν (Ταραχή στην Ταϊτή), Καρλ Αμαντέους Χάρτμαν (Η βιτρίνα με τα κέρνα ομοιώματα), Κουρτ Βάλ (ο Τσάρος φωτογραφίζεται). Ο ίδιος ο Θόδωρος Αντωνίου σημειώνει: «Πειραματικές σκηνές έχουν σχεδόν όλοι οι καλλιτεχνικοί οργανισμοί διεθνώς. Τέτοιες πρωτοβουλίες είναι σημαντικές και

απαραίτητες. Επενδύουν στο μέλλον του μαγικού κόσμου της όπερας, αλλά και στους νέους. Τα έργα δεν είναι πάντα, ή απαραίτητα, πειραματικά σε όλες τις παραμέτρους τους. Αποτελούν όμως το ελεύθερο βήμα που επιτρέπει σε όλους τους συνεργάτες να ψάξουν, να πειραματισθούν, και να εκφραστούν ελεύθερα, χωρίς αισθητικούς ή άλλους συμβιβασμούς. Είναι ο ανοιχτός χώρος στο πείραμα, στην αναζήτηση και στους τρόπους πραγματοποίησής τους. Η Πειραματική Σκηνή είναι μία ομάδα ανήσυχων δημιουργών διαφορετικών ειδικοτήτων που δουλεύουν με αγάπη, ιδεολογία και γενναιοδωρία, για να δώσουν απαντήσεις σε καίρια ερωτήματα. Ποιος ξέρει, κάποιιοι θα γίνουν οι οδηγοί και οι συνεχιστές του είδους, εκείνοι που θα περάσουν επιτυχώς το σκαλοπάτι και θα επιτύχουν στις μεγάλες σκηνές, στα μεγάλα έργα».

Τέλος, παραθέτουμε μεσα από το πρόγραμμα της Πειραματικής Σκηνης, μία ακόμη κατάθεση του συνθέτη σε τόνο πιο προσωπικό η οποία αντανακλά και συνοψίζει το όραμα του Θόδωρου Αντωνίου για τη υποστήριξη των νέων δημιουργών και την ανάπτυξη και διάδοση του μουσικού θεάτρου στην Ελλάδα: «Από μικρός ήμουν ένθερμος οπαδός, λάτρης του λυρικού θεάτρου. Μας έχει δώσει αξεπέραστα έργα του διεθνούς ρεπερτορίου. Εύλογο λοιπόν να διερωτάται κανείς: υπάρχει μέλλον; ποιοι οι ικανοί που θα ανανεώσουν και θα διευρύνουν αυτό το είδος;... πώς μπορούμε να διατηρήσουμε το λυρικό θέατρο ζωντανό και δημιουργικό;

#### **4.2. ...με αφορμή το Θόδωρο Αντωνίου: μία αναφορά στο Γιάννη Χρήστου**

Στενός φίλος και συνεργάτης του Θόδωρου Αντωνίου – έγραψε για εκείνον το έργο του «Αναπαράσταση Ι» - ο Γιάννης Χρήστου θεωρείται ο σημαντικότερος μεταπολεμικός Έλληνας συνθέτης σύγχρονης μουσικής. Γόνος εύπορης οικογένειας και γεννημένος στην Ηλιούπολη του Καΐρου (1926) λαμβάνει εξαιρετική μόρφωση από πολύ μικρή ηλικία. Στην ηλικία των πέντε ετών ξεκινά μαθήματα πιάνου και επτά χρόνια αργότερα μαθητεύει κοντά στην ελληνικής καταγωγής πιανίστρια Τζίνα Μπαχάουερ, η οποία τον μυεί και στο θεωρητικό υπόβαθρο της μουσικής. Σε ηλικία δεκαοκτώ ετών εγκαθίσταται στην Αγγλία για να σπουδάσει οικονομικά στο πανεπιστήμιο του Cambridge, μετά από παρότρυνση και βαθειά επιθυμία του πατέρα του. Ο Χρήστου δεν ασχολήθηκε ποτέ με το συγκεκριμένο τομέα, καθώς επιθυμία του ήταν να εμβαθύνει στον κόσμο της φιλοσοφίας και της μουσικής. Το 1948 αποκτά δίπλωμα Ηθικών Επιστημών και συνεχίζει τις σπουδές του στη μουσική με καθηγητές όπως ο Hans Ferdinand Redlich με τον οποίο μελέτησε σύνθεση και αντίστιξη καθώς και ο Angelo Francesco Lavagnino με τον οποίο εμβάθυνε σε ζητήματα ενορχήστρωσης και σπούδασε μουσική για τον κινηματογράφο. Η μεγάλη του αγάπη για τη φιλοσοφία τον οδηγεί στη Ζυρίχη όπου ο αδελφός του Έβης σπούδαζε στο Jung Institute, στο οποίο ο Χρήστου παρακολούθησε ως ακροατής σειρά ανοιχτών μαθημάτων. Πρέπει να σημειωθεί πως ο ξαφνικός θάνατος του αδελφού του Έβη σε τροχιαίο δυστύχημα επηρέασε βαθύτατα τη ζωή και τα μετέπειτα έργα του συνθέτη, καθώς θεωρούνταν ο μέντοράς του. Το 1956, χρονιά του θανάτου του Έβη, επιστρέφει στην Αίγυπτο και παντρεύεται τη ζωγράφο Θηρεσία Χωρέμη, η οποία στήριξε το συνθέτη σε όλες του τις δημιουργικές αναζητήσεις, και αποκτά μαζί της τρία παιδιά. Το 1960 με τις

εθνικοποιήσεις του Νάσερ, εγκαταλείπει την Αίγυπτο και εγκαθίσταται μόνιμα στην Ελλάδα , ανάμεσα στη Χίο και την Αθήνα , Το 1970 χάνει τη ζωή του σε τροχαίο δυστύχημα.

Παρά το γεγονός πως ένα σημαντικό μέρος από τα έργα του έχει, δυστυχώς, χαθεί – όπως τα ορατόριά του «Οι Ψαλμοί του Δαβίδ» και «Η Σύλληψη της Αγίας Άννης» - και, επίσης, η όπερά του «Ορέστεια» για τραγουδιστές, ηθοποιούς, χορευτές, χορωδία, μαγνητοταινία και οπτικά εφέ, έμεινε ανολοκλήρωτη εξαιτίας του τραγικού του θανάτου, είναι σαφές πως η παρουσία της ανθρώπινης φωνής καθώς και η έννοια της τελετουργίας αποτελούν δύο από τα σημαντικά χαρακτηριστικά της δημιουργίας του Γιάννη Χρήστου. Ο Χρήστου ξεκινά την σταδιοδρομία του ως συνθέτης σε ηλικία είκοσι τριών ετών με την ολοκλήρωση του έργου του “Μουσική του Φοίνικα”, η πρεμιέρα του οποίου έγινε στο Λονδίνο το 1950. Το σύνολο της εργογραφίας του διακρίνεται σε τρεις κατηγορίες: α) Σκηνική Μουσική : Ο Χρήστου έγραψε μουσική σε έργα αρχαίου δράματος σε συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο και με το Θέατρο Τέχνης και τον Κάρολο Κουν. Πιο συγκεκριμένα , για το Εθνικό Θέατρο έγραψε τη μουσική για τον “Προμηθέα Δεσμώτη” και τον “Αγαμέμνονα” του Αισχύλου το 1963 και το 1965 αντίστοιχα. Με το Θέατρο Τέχνης συνεργάστηκε στα έργα : “Πέρσαι” του Αισχύλου (1965), “Βάτραχοι” του Αριστοφάνη (1966), και “Οιδίπους Τύραννος” του Σοφοκλή (1969). β) Έργα παραδεκτά από το συνθέτη (ενδεικτικά) : “Μουσική του Φοίνικα”, (1948-49), “Συμφωνία αρ. 1” (για γυναικεία φωνή, ορχήστρα), “Έξι τραγούδια σε ποίηση Τ.Σ. Έλιοτ” (για φωνή και πιάνο το 1955 ή ορχήστρα το 1957), ορατόριο “Πύρινες Γλώσσες” (1964), σκηνικό ορατόριο “Μυστήριο” πάνω σε αρχαία αιγυπτιακά κείμενα (1965), “Η Κυρία με τη Στρυχνίνη” (για βιόλα, 5 ηθοποιούς, οργανικό σύνολο και μαγνητοταινία 1967), Αναπαράστασις III: “Ο πιανίστας” (για ηθοποιό, οργανικό σύνολο και μαγνητοταινία 1968), “Εναντιοδρομία” (για ορχήστρα, 1969), γ) Χαμένα έργα , όπως η τριλογία με τίτλο “Ο τροχός της Ζωής” και η όπερα-ορατόριο “Γιλγαμές” βασισμένη στο ομώνυμο Ασσυριακό έπος.

Στο έργο του Γιάννη Χρήστου διακρίνονται , κατά τον Γ.Γ.Παπαϊωάννου, έξη διαφορετικές περιόδους. Η πρώτη περίοδος (1948-1953) περιλαμβάνει τα έργα “Μουσική του Φοίνικα” , “Πρώτη Συμφωνία” και “Λατινική Λειτουργία”. Στη “Μουσική του Φοίνικα” ,το πρώτο έργο του που αναγνώριζε και ο ίδιος ο συνθέτης , η μουσική ακολουθεί την πορεία του Φοίνικα , που σύμφωνα με τον αρχαίο αιγυπτιακό μύθο ξαναγεννιέται από τις στάχτες του. Συμβολίζει τον κύκλο της ζωής χωρίς να οδηγείται όμως ποτέ στο “τέλος” , καθώς πάντα υπάρχει μία νέα αρχή. Αυτό είναι φανερό από την πορεία της μουσικής κατά τη διάρκεια του έργου , η οποία ξεκινά με χαμηλή ένταση , κορυφώνεται την στιγμή του υποτιθέμενου “θανάτου” αλλά ποτέ δεν σταματά . Ο Χρήστου στο συγκεκριμένο έργο αντιμετωπίζει το θάνατο ως συνέχεια της ζωής και το αντίστροφο , καθώς φαίνεται πως η ζωή ανακυκλώνεται. Το γνωστότερο έργο της δεύτερης περιόδου (1953-1958) είναι το “ Έξι τραγούδια σε ποίηση Τ. Σ. Έλιοτ” , τα οποία , σύμφωνα με τον Michael Stewart, «κατέχουν μοναδική θέση στη δημιουργία του Χρήστου καθώς αντιπροσωπεύουν την πιο απερίφραστη ποιητική του εξωτερικήυση». Η ιδέα για τις μελοποιήσεις αυτές που, πάντα κατά το Stewart, «είναι εκπληκτικές για πολλούς λόγους, ο σημαντικότερος εκ των οποίων είναι η υπερευαίσθητη προσέγγισή του στη μελοθέτηση των



λέξεων, χάρη στην οποία τα τραγούδια αυτά αποκτούν ένα νόημα βαθύτερα μυστικιστικό», χρονολογείται από το 1950 παρ'όλο που ολοκληρώθηκαν το 1955 στην εκδοχή τους για μεσόφωνο και πιάνο και το 1957 στην εκδοχή για μεσόφωνο και ορχήστρα (1957). Το σημαντικότερο έργο της τρίτης περιόδου(1959-1964) είναι οι “Πύρινες Γλώσσες”, ένα ορατόριο για την Πεντηκοστή για μεσόφωνο , βαρύτονο , τενόρο, χορωδία και ορχήστρα , ένα “αναμφισβήτητο αριστούργημα που η φωνητική του,ιδίως,γραφή προαναγγέλλει την ιδέα του Χρήστου ότι η μουσική θα έπρεπε να είναι ένα μέσον αφυπνίσεως αρχηγόνων δυνάμεων και ενστίκτων που υπάρχουν στον άνθρωπο”(Stewart,2000,31). Κατά την τέταρτη περίοδο (1964-1966) ο Χρήστου διευρύνει τα όρια των αναζητήσεών του, εμπλουτίζει την “αρχή του Φοίνικα”, με την εισαγωγή του “σεληνιακού προτύπου” .Σύμφωνα με την Anna-Martine Lucciano «όσο και αν η διαδικασία της κυκλικής ανανέωσης ενυπήρχε ήδη στην αρχή του Φοίνικα, το Σεληνιακό Πρότυπο διαθέτει μία πρόσθετη συνιστώσα:την έκλειψη,δηλαδή το σύμβολο της παράλογης διακοπής της δραστηριότητας του προτύπου, βασική εικόνα της δυνιτικής απειλής που βαραίνει πάνω σε κάθε μορφή» (Lucciano,1987,170-171). Επίσης , κατά την περίοδο αυτή εισάγει τις έννοιες της “Πράξης” και της “Μετάπραξης”. Πρόκειται για δύο δράσεις αντίθετες μεταξύ τους αλλά αλληλένδετες. Με την “Πράξη” ο συνθέτης εννοεί οποιαδήποτε δράση κινείται εντός της λογικής (για παράδειγμα ένας βιολονίστας παίζει βιολί), ενώ η “Μετάπραξη” κινείται πέρα από το λογικά προβλέψιμο (για παράδειγμα ο βιολονίστας ξεσπά σε κραυγές). Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως από αυτήν την περίοδο και έπειτα η μουσική από μόνη της δεν αρκεί πια στο Χρήστου:»η καλλιτεχνική του έκφραση απ'εδώ κι εμπρός ακολουθεί ένα πνεύμα σύνθεσης ανάμεσα στις διάφορες τέχνες(κυρίως θέατρο και χορό)όπου η μουσική συμμετέχει χάνοντας λίγο-λίγο την κυρίαρχη θέση της (Lucciano,1987, 159). Η Πέμπτη δημιουργική περίοδος (1966-1968) περιλαμβάνει τον σχεδιασμό των 130 ”Αναπαράστασεων” που “αντιπροσωπεύουν την αποθέωση των εννοιών της αναπαράστασης και της τελετουργίας» (Stewart,2000, 32). Από αυτές τις «Πρωτοεκτελέσεις», όπως τις ονόμαζε ο συνθέτης, γνωστότερες είναι η “Αναπαράσταση Ι” και η “Αναπαράσταση ΙΙ” (Ο Πιανίστας). Στην «Αναπαράσταση Ι» η αντιμετώπιση του κειμένου (ο Πρόλογος από τον Αγαμέμνονα του Αισχύλου) είναι πολύ διαφορετική από το συνηθισμένο καθώς «ο βαρύτονος καλείται να ερμηνεύσει το κείμενο με έναν τρόπο εντελώς ψυχοδραματικό,προσπαθεί απελπισμένα να αρθρώσει το κείμενο αλλά δεν είναι σε θέση παρά να εκφράσει μόνο τα λόγια με χειρονομίες που,καίτοι είναι αποσπασματικές και ακατανόητες, αντιπροσωπεύουν μια περισσότερο χειροπιαστή, συγκινησιακά φορτισμένη-και άρα τελετουργική- απόδοση του κειμένου» (Stewart,2000, 32).Στην «Αναπαράσταση ΙΙ» όπου απεικονίζεται η διείσδυση σε έναν από τους πιο αρχέγονους φόβους του ανθρώπου,αυτός της ανικανότητας για επικοινωνία, οι σκηνικές οδηγίες και οι φωτισμοί σημειώνονται με κάθε λεπτομέρεια στην παρτιτούρα από το συνθέτη. Ένα ακόμη έργο που ανήκει στην ίδια ομάδα είναι, το πιο γνωστό ίσως με τις περισσότερες εκτελέσεις έργο του συνθέτη, “Η Κυρία με τη Στρυχνίνη”, για μία σολίστ βιόλας, πέντε ηθοποιούς , οργανικό σύνολο , μαγνητοταινία και ένα κόκκινο ύφασμα. παράσταση ξεκινά με την αναγγελία πως το έργο δεν πρόκειται να παιχθεί και μία ηθοποιός που βρίσκεται στο κοινό διαμαρτύρεται ενώ στη συνέχεια τέσσερις ηθοποιοί

εκτελούν επίσημης ένα είδος τελετουργίας. Ο Φοίβος Ανωγειαννάκης περιγράφει: «σα να έχει καταπιεί τη σολίστ της βιόλας μια παράξενη σιωπή...τη σκεπάζουν με ένα κόκκινο ύφασμα, ενώ μερικοί μουσικοί,οι τρομπετίστες, την περιβάλλουν και με αργές,σχεδόν τελετουργικές κινήσεις,και ήχους απόκοσμους,μοιάζουν να την καλούν να ξαναεμφανιστεί...ο αιώνιος κύκλος της ζωής και του θανάτου» (Ανωγειαννάκης,1967). Η τελευταία δημιουργική περίοδος του Χρήστου (1968-1970) που διακόπηκε βίαια από το τραγικό δυστύχημα της 8 ης Ιανουαρίου 1970, περιλαμβάνει το έργο του “Εναντιοδρομία” για ορχήστρα και τη σκηνική μουσική για τον «Οιδίποδα Τύρανο» για μαγνητοταινία. Όλα τα έργα του συνθέτη στηρίζονται σε μία φιλοσοφική ιδέα , την οποία υπακούει και εξυπηρετεί η μουσική. Πολύ γρήγορα απέρριψε την διακοσμητική φύση της μουσικής καθώς πίστευε πως ένας “αληθινός” δημιουργός πρέπει να μένει συγκεντρωμένος στον λειτουργικό ρόλο της τέχνης.

Σε πολλά από τα έργα έργα του Χρήστου πρωταγωνιστικό ρόλο έχει η φωνή , είτε ως μέρος του χορού είτε ως σολιστικό όργανο. Όπως αναφέρει η Μαρία Γεροσίμου, ο Χρήστου “ξεπερνά τα όρια της συμβατικής χρήσης της φωνής”. Παράδειγμα αποτελεί η σκηνική μουσική για την τραγωδία “Πέρσαι” του Αισχύλου στην οποία ο ίδιος ανέλαβε την προετοιμασία και την διδασκαλία του χορού. Ο χορός αποτελούνταν από ηθοποιούς και όχι τραγουδιστές καθώς ο συνθέτης ήθελε να χρησιμοποιήσει ακατέργαστες φωνές, τις οποίες θα διαμόρφωνε μέσα από πειραματισμούς , δημιουργώντας μια γραφή αυθεντική. Ο Χρήστου χρησιμοποιεί ταυτόχρονα λέξεις και φράσεις από διαφορετικά χωρία του κειμένου. Η δραματική κορύφωση της παράστασης έρχεται τη στιγμή της επίκλησης των Περσών στο φάντασμα του Δαρείου. Σημειώνει χαρακτηριστικά η Lucciano: “στους Πέρσες λόγος και τραγούδι,χάρη σε μία διαλεκτική διαδικασία συγχωνεύονται σε μία τρίτη ύλη... που χρησιμοποιεί το σύνολο των ιδιοτήτων και των διαβαθμίσεων τηςφωνητικής εκφοράς γενικά. Ο Χρήστου εκμεταλλεύεται εδώ όλες τις δυνατότητες που προσφέρει η ανθρώπινη φωνή,από την ομιλία ως το τραγούδι και από το τραγούδι ως την κραυγή περνώντας από όλα τα εκφραστικά στάδια που μπορεί κανείς να διανοηθεί: από το θρήνο στην πένθιμη ψαλμωδία,από τους ήχους σε γκλισσάντο στον ήχο της αναπνοής,από το στεναγμό στην κραυγή...” (Lucciano,1987, 142). Η παράσταση ανέβηκε αρχικά στις 20 Απριλίου του 1965 στο θέατρο Aldwych του Λονδίνου , και έπειτα στο Ηρώδειο στις 21 24 και 25 Αυγούστου του ίδιου έτους. Την σκηνοθεσία υπογράφει ο Κάρολος Κουν , ενώ τα σκηνικά ο Γιάννης Τσαρούχης. Οι δύο επόμενες συνεργασίες με τον Κουν σημείωσαν επίσης ιδιαίτερη επιτυχία, με πρώτη τους “Βάτραχους” του Αριστοφάνη που έκαναν πρεμιέρα στο Ηρώδειο στις 19 Ιουλίου 1966 και δεύτερη χρονολογικά τον “Οιδίποδα Τύρανο” που πρωτοπαραστάθηκε στο θέατρο Aldwych του Λονδίνου στις 22, 23, 24, 26, 27 και 28 Μαΐου 1969, ενώ η ελληνική πρεμιέρα έγινε στο Ηρώδειο στις 19 Οκτωβρίου της ίδιας χρονιάς. Η συνεργασία του Χρήστου με τον Κουν χαρακτηρίστηκε τόσο επιτυχημένη που ο ίδιος ο Κουν δήλωσε πως η δουλειά του Χρήστου ήταν εξίσου σημαντική με τη δική του. Αξιοσημείωτη είναι και η συνεργασία του συνθέτη με το Εθνικό Θέατρο στις παραστάσεις “Προμηθέας Δεσμώτης” σε σκηνοθεσία του Αλέξη Μινωτή , που έκανε πρεμιέρα στην Επίδαυρο στις 16 Ιουνίου το 1963

και “Αγαμέμνων” , σε σκηνοθεσία επίσης του Μινωτή με την Κατίνα Παξινού στο ρόλο της Κλυταιμνήστρας. Η πρεμιέρα έγινε στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου στις 27 Ιουνίου του 1965.

Ο Θόδωρος Αντωνίου σε συνέντευξή του στην εφημερίδα Αυγή το 2014 αναφέρει πως ο Χρήστος “στις συνεργασίες του με τον Κουν περνούσε αμέτρητες ώρες με τους ηθοποιούς και δούλευε ο ίδιος μαζί τους τις λεπτομέρειες επάνω στη μουσική του».Χαρακτηρίζει το συνθέτη «διονυσιακό»,συμπληρώνοντας πως «ίσως αυτό οφειλόταν στο γεγονός πως έγραψε πάρα πολύ σημαντική μουσική για τις αρχαίες τραγωδίες”.

Σε ένα κείμενό του τον Ιούνιο του 1968 ο Χρήστος σημειώνει παραμέτρους και χαρακτηριστικά που θεωρεί καθοριστικά για το είδος της μουσικής που τον ενδιαφέρει,δίνοντας,κατά τη γνώμη μας,έναν από τους ουσιαστικότερους ορισμούς του μουσικού θεάτρου: “...Μουσικοί και μη μουσικοί,ηθοποιοί και μη ηθοποιοί,χορευτές και άνθρωποι απλοί. Ένας οποιοσδήποτε από αυτούς ή και όλοι τους μπορούν να εκτελέσουν κάποια χειρονομία,να περάσουν σε κάποια δράση,να κινηθούν είτε σχηματίζοντας μία μορφή όπως σε κάποιο χορό είτε έξω από τη μορφή,όπως σε μια κατάσταση της καθημερινής ζωής...Ένας οποιοσδήποτε ή και όλοι τους μπορούν να παίζουν μέσα στα πλαίσια της κατηγορίας όπου ανήκουν(πράξη) ή έξω από τα πλαίσια της κατηγορίας αυτής (μετάπραξη) [...] Και οι δραστηριότητες αυτές μπορούν να συμβούν όχι μόνο σε συμβατικούς χώρους εκτέλεσης αλλά οπουδήποτε-αυτό εξαρτάται από το έργο: έξω από το χώρο της συναυλίας, σε δημόσιες πλατείες, στους δρόμους της πόλης,οπουδήποτε”. Σύμφωνα με το Θόδωρο Αντωνίου “ο Χρήστος ήταν ένας βαθυστόχαστος δημιουργός ο οποίος εμπνεόταν από την ανθρώπινη ψυχή,τη δύναμη αλλά και το πάθος της, με κύριο χαρακτηριστικό του συνόλου του έργου του το δραματικό στοιχείο”.

Η μαρτυρία αυτή του στενού του φίλου και συνεργάτη συνοψίζει με τρόπο σαφή και περιεκτικό την προσωπικότητα και το έργο του Γιάννη Χρήστου ο οποίος πίστευε στον αλχημικό και τελετουργικό χαρακτήρα της μουσικής: “όπως στην αλχημεία τα συστατικά μπορεί να είναι συνηθισμένα αλλά ο τρόπος της σύνθεσής τους σκοτεινός, ή όπως στην τελετουργία που για μερικούς λειτουργεί ενώ για άλλους όχι. Αλλά και πάλι,όπως σε μερικές τελετουργίες συμμετοχής,η όποια ουσία μπορεί να υπάρχει στη μουσική αυτή μπορεί να μεταδοθεί μόνο με την αλήθεια,την πραγματικότητα της ίδιας της σωματικής πράξης της εκτέλεσης της και της μεταβίβασης της έντασης,της ενέργειας και των ψυχοειδών παραγόντων που εμπεριέχει”.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5ο : Οι μεταμορφώσεις της φωνής στα έργα των Weill , Bernstein, Sondheim, Lloyd-Webber, Χρήστου και Αντωνίου-Παρατηρήσεις και συμπεράσματα**

Όπως επισημαίνεται στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας, η επιλογή της αναφοράς στο έργο των συγκεκριμένων συνθετών έγινε με γνώμονα το γεγονός πως η φωνή ,και ο λόγος αποτελούν τον κεντρικό άξονα στο μουσικό τους ιδίωμα, το οποίο υπηρετεί διαφορετικές μορφές γραφής: μουσικό θέατρο (Weill, Αντωνίου), μιούζικαλ (Weill, Bernstein, Sondheim, Lloyd Webber),σκηνική μουσική, όπερα, συμφωνικά έργα με διακριτό το στοιχείο της δραματικότητας ή/και της τελετουργίας (Αντωνίου, Χρήστου, Bernstein). Κοινό χαρακτηριστικό όλων των συνθετών είναι η διερεύνηση των δυνατοτήτων της ανθρώπινης φωνής ως φορέα λόγου και ψυχικών καταστάσεων. Ειδικότερα , στο μουσικό θέατρο του Kurt Weill απαντάται ένα καλειδοσκόπιο φωνητικών στυλ και τεχνικών που εκτείνεται από τη «φυσική» φωνή (ο συνθέτης έγραφε,με αφορμή το έργο του The Eternal Road, πως με τους ηθοποιούς δούλευε πάντα με στόχο να πετύχουν την τέλεια ισορροπία ανάμεσα στο παίξιμο και το τραγούδι) ως το λυρικό τραγούδι , στην όπερα Der Jasager και στη σκηνική μουσική για το έργο Marie Galante του Jacques Deval (1934) με τραγούδια όπως το Youkali και το Le Roi d'Aquitaine.

Παρά το γεγονός ότι ο Weill ξεκίνησε την καριέρα του ως συνθέτης ατονικής μουσικής, πολύ γρήγορα έθεσε ως στόχο του την επιστροφή του μουσικού θεάτρου στο ευρύ κοινό μέσα από μια νέα μουσική γλώσσα. Το 1947 ο συνθέτης σημειώνει: «από την ηλικία των δεκαεννέα ετών που αποφάσισα πως το ιδιαίτερο πεδίο της δραστηριότητάς μου θα ήταν το θέατρο, προσπάθησα να επιλύσω με το δικό μου τρόπο τα προβλήματα της φόρμας στο μουσικό θέατρο και κατά τη διάρκεια όλων αυτών των ετών προσέγγισα τα προβλήματα αυτά από πολλές διαφορετικές πλευρές».

Δύο από τις σημαντικότερες καινοτομίες στη μουσική του Weill οι οποίες “αντιπροσωπεύουν τη ριζική αλλαγή που σηματοδοτεί το μετασχηματισμό της μουσικής του ταυτότητας είναι ο ρυθμοί που ανήκουν στο ιδίωμα της τζαζ καθώς και η χρήση της φόρμας του τραγουδιού (song form). Ο πρωταρχικός σκοπός του συγκεκριμένου είδους τραγουδιού στο μουσικό θέατρο του Weill είναι να λειτουργήσει ως άμεσο σχόλιο στη δράση των χαρακτήρων του έργου”. (Cathariou 2021, 3).

Το νέο αυτό είδος, «βασισμένο στη λαϊκή μουσική και, ιδιαίτερα, στο ύφος του λαϊκού καμπαρέ» (Nadar 1974, 213) συναντάται για πρώτη φορά στο Mahagonny Songspiel. Σε επιστολή του προς τις εκδόσεις Universal το Δεκέμβριο του 1923 ο συνθέτης αναφέρει: « στο οπερατικό είδος που καθιερώνω εδώ η μουσική έχει ένα πολύ ουσιαστικότερο ρόλο από εκείνον στην όπερα που καθοδηγείται από την πλοκή καθώς αντικαθιστώ την bravura aria με ένα νέο είδος λαϊκής μουσικής» (Farneth et al.,2006, 64). Καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του μουσικού ιδιώματος του συνθέτη διαδραμάτισε η συνεργασία του με το Brecht. Θα ήταν σκόπιμο να διερευνηθεί η επίδραση της αντίληψης του συγγραφέα και ποιητή σχετικά με το ρόλο της φόρμας του τραγουδιού, στην προσέγγιση του Weill για το μουσικό θέατρο η οποία τον καθιέρωσε ως έναν από τους σημαντικότερους πρωτοπόρους του 20ου αιώνα στο είδος αυτό. Ο μαρξιστής Brecht αντιτάχθηκε στην επικρατούσα μέχρι τότε άποψη περί θεάτρου , καθώς

υποστήριζε πως το θέατρο δεν αποτελεί ακριβή απεικόνιση της πραγματικότητας , την οποία παρακολουθεί αμέτοχος ο θεατής. Ο ίδιος , ως “επαναστάτης” (Εσβλιν 2005 , 168) αντιμετώπισε το θέατρο ως μία κινητήριος δύναμη που θα αφυπνίσει το κοινό καθώς αυτόθα βρεθεί αντιμέτωπο με την διεφθαρμένη κατά τον Brecht κοινωνία στην οποία ζει και θα δραστηριοποιηθεί για να την αλλάξει. Γι’ αυτό κύριο μέλημα του είναι αφενός το κοινό να μην ταυτιστεί με τους ηθοποιούς αλλά με τις καταστάσεις στις οποίες βρίσκονται σαν κοινωνικές μονάδες και αφετέρου ο ηθοποιός να μην ταυτιστεί με τον ρόλο που ενσαρκώνει , αλλά να τον αντιμετωπίζει με μία κριτική ματιά ως διαφορετική οντότητα. Το θέατρο του Brecht χαρακτηρίστηκε από τον ίδιο ως “επικό” ή “διδασκτικό” , καθώς πλέον ο σκοπός του δεν ήταν μόνο η ψυχαγωγία του κοινού αλλά η διδασχία και η αφύπνισή του. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του επικού θεάτρου είναι ο εμφανής διαχωρισμός μεταξύ των τραγουδιών και της πρόζας , ακόμα και με την χρήση τεχνικών μέσων , όπως η αλλαγή φωτισμών ή η τοποθέτηση των τίτλων των τραγουδιών. Τόσο ο Weill όσο και ο Brecht συμφωνούν πως το τραγούδι πρέπει να αποτελεί “σχόλιο της δράσης” (Cathariou 2021 ,5) και να μην είναι ενσωματωμένο στην πλοκή. Πιστοί στην απόφασή τους να δημιουργήσουν ένα είδος “αντι-όπερας” πλασιώνουν τις παραστάσεις των έργων τους κυρίως με ηθοποιούς με φωνητικές δεξιότητες και όχι με λυρικούς τραγουδιστές,τους οποίους χρησιμοποιούν μόνο “σε ασυνήθιστα πλαίσια” (Cathariou 2021, 11) προκειμένου να δημιουργήσουν “αντίθεση” με τις μη κλασικά εκπαιδευμένες φωνές των ηθοποιών.

Ο Leonard Bernstein , ένας από τους πιο σημαντικούς συνθέτες της εποχής του ,ενσωματώνει συχνά στα έργα του στοιχεία της jazz και σύγχρονα μουσικά ιδιώματα. Όταν του προτάθηκε από το σκηνοθέτη και χορογράφο Jerome Robbins η δημιουργία του “West Side Story”, στόχος ήταν η δημιουργία ενός οπερατικού μπαλέτου και όχι μιας όπερας σύμφωνα με την επιθυμία του Robbins. Ωστόσο , στο έργο υπάρχουν οπερατικά στοιχεία που δεν συναντώνται συχνά σε μιούζικαλς: η ύπαρξη ενός ιντερλουδίου που ενισχύει δραματικά την πλοκή (το τραγούδι “Cool” , στο οποίο ενσωματώνονται φωνητικά και ορχηστρικά μέρη) και ενός κουιντέτου (“Tonight”) στο οποίο συμμετέχουν τα μέλη της συμμορίας των Jets και των Sharks , η Anita , η Maria και ο Tony. Πρόκειται για ένα ομαδικό τραγούδι που προβάλλει το συναισθηματικό κόσμο των συμμετεχόντων,προκαλώντας πολλές φορές αντίθεση στο ψυχολογικό υπόβαθρο των χαρακτήρων. Ο Samuel Pender-Bayne το παρομοιάζει με το ανσάμπλ “Cosa sento!” από την όπερα του Mozart “Le Nozze Di Figaro”. Οι ηχογραφήσεις του “West Side Story” περιλαμβάνουν ευρύ φάσμα φωνητικών εκτελέσεων καθώς ο συνθέτης επιλέγει να κάνει την πρώτη ηχογράφηση των κομματιών (1957) με τους συντελεστές της παράστασης που είναι ηθοποιοί του Broadway , ενώ το 1985 ολοκληρώνεται η ηχογράφηση στην οποία, όπως έχει ήδη αναφερθεί, λαμβάνουν μέρος λυρικοί τραγουδιστές .

Ο Stephen Sondheim έγινε γνωστός στο ευρύ κοινό αρχικά ως στιχουργός της παράστασης “West Side Story” (1957). Ωστόσο , αποτελεί μία από τις σημαντικότερες παρουσίες στο χώρο του μιούζικαλ ως συνθέτης και ως στιχουργός. Όπως προαναφέρθηκε,επιθυμία του Sondheim όταν αποφάσισε να γράψει το μιούζικαλ “Sweeney Todd” , ήταν να δημιουργήσει μία όπερα,επιδίωξη που τελικά δεν υλοποιήθηκε. Από το έργο όμως δε λείπουν κάποια οπερατικά

στοιχεία όπως , για παράδειγμα, η χρήση των leitmotiv. Αναφορικά με τη χρήση της φωνής πρέπει να αναφερθεί πως, αντίθετα με την πρόθεση του συνθέτη για την δημιουργία μίας όπερας και παρά το λυρικό και τραγικό χαρακτήρα του έργου, η πρώτη παρουσίαση του έργου έγινε με ηθοποιούς του Broadway (Len Cariou και Angela Lansbury στους δύο πρωταγωνιστικούς ρόλους) και όχι με λυρικούς τραγουδιστές. Ο Sondheim δήλωσε πως “το έργο είναι στην πραγματικότητα μία οπερέττα καθώς οι φωνητικές δεξιότητες των συντελεστών είναι πιο αυξημένες από τα μέχρι τότε μιούζικαλ του Broadway αλλά δεν αγγίζουν τις οπερατικές” (Manning 2014, 24). Η πρώτη συναυλιακή παρουσίαση του έργου έγινε στο Los Angeles το 1999 με την Christine Baranski στο ρόλο της Mrs. Lovett. Η Baranski πρωταγωνίστησε και στην κινηματογραφική εκδοχή του μιούζικαλ “Into the Woods” σε μουσική και στίχους του Sondheim το 2014). Ακόμη και στην συναυλιακή μορφή του έργου στο Los Angeles το 1999 και στο San Francisco το 2001 οι συμμετέχοντες ήταν κατά κύριο λόγο ηθοποιοί. Εξαιρεση αποτελεί η συναυλία που πραγματοποιήθηκε στην Νέα Υόρκη το 2000 , στην οποία εκτός από τους ηθοποιούς, έλαβαν μέρος και λυρικοί τραγουδιστές όπως η σοπράνο Heidi Grant Murphy , ο μπάσο Paul Plishka και ο τενόρος John Aler.

Τα τραγούδια του Sondheim έχουν ερμηνευθεί τόσο από ηθοποιούς , όσο και από pop τραγουδιστές αλλά και από τραγουδιστές όπερας. Χαρακτηριστικές και ιδιαίτερα σημαντικές θεωρούνται οι εκτελέσεις πολλών τραγουδιών του από την Barbra Streisand. Στις 4 Νοεμβρίου του 1985 κυκλοφορεί ο δίσκος της Streisand με τίτλο “The Broadway Album” , ο οποίος περιλαμβάνει αρκετά τραγούδια από έργα του Sondheim όπως το “Not While I’m Around” από τον “Sweeney Todd” και “Being Alive” και “The Ladies Who Lunch” από το “Company”. Ο δίσκος περιλαμβάνει επίσης και τραγούδια από το “West Side Story” για το οποίο ο Sondheim είχε γράψει τους στίχους. Μερικά από τα τραγούδια του δίσκου είναι το “Somewhere” και το “Something’s Coming”. Το 1993 η Streisand κυκλοφορεί τον δίσκο “Back to Broadway” , που περιλαμβάνει αρκετά τραγούδια του Sondheim, ένα εκ των οποίων το “Children Will Listen” από το έργο “Into the Woods”. Τραγούδια του Sondheim υπάρχουν και στους τελευταίους της δίσκους, υπογραμμίζοντας τη συνεργασία και τον αμοιβαίο θαυμασμό μεταξύ συνθέτη και ερμηνεύτριας. Αξίζει να σημειωθεί πως για τις ανάγκες του δίσκου “The Broadway Album” ο Sondheim άλλαξε τον τελευταίο στίχο του “Send in the Clowns”, ενός από τα γνωστότερα θεατρικά τραγούδια του 20 ου αιώνα, προκειμένου να δώσει στη Streisand τη δυνατότητα να δημιουργήσει την απαραίτητη ψυχολογική αυτονομία που επιτρέπει στο τραγούδι να λειτουργεί ανεξάρτητα από την πλοκή του έργου. Ο δίσκος περιλαμβάνει επίσης και το τραγούδι του Andrew Lloyd Webber “The Music of the Night” από το μιούζικαλ “The Phantom of the Opera” Σε αντίθεση με το ευρύ φάσμα των στυλιστικών προσεγγίσεων και το καλειδοσκόπιο φωνητικών τεχνικών που χρησιμοποιούνται για την ερμηνεία των έργων των Bernstein και Sondheim , η μουσική του Andrew Lloyd Webber απευθύνεται σε συγκεκριμένες ποιότητες φωνών , οι οποίες εξυπηρετούν το λυρικό χαρακτήρα των περισσότερων έργων του. Το “The Phantom of the Opera” αποτελεί έργο με ιδιαίτερο λυρισμό και είναι το μοναδικό έργο της παρούσας εργασίας στο οποίο συμμετέχουν λυρικοί τραγουδιστές στην πρωτότυπη εκδοχή του

το 1986 , με τη σοπράνο Sarah Brightman στο ρόλο της Cristine και τη Rosemary Ashe στο ρόλο της Carlotta. Στην συναυλιακή εκδοχή της παράστασης που έκανε πρεμιέρα στο Royal Albert Hall το 2011 οι συμμετέχοντες δεν είναι λυρικοί τραγουδιστές , ωστόσο έχουν την διπλή ιδιότητα του ηθοποιού και του τραγουδιστή και έχουν σημειώσει λαμπρή πορεία στο χώρο του μιούζικαλ.

Η παρουσία της φωνής στο έργο των δύο εμβληματικών Ελλήνων συνθετών,Γιάννη Χρήστου και Θεόδωρο Αντωνίου,διαδραματίζει ρόλο καθοριστικό και κατέχει εξέχουσα θέση καθώς και οι δύο συνθέτες υπηρέτησαν και ανέδειξαν το Λόγο, αφενός γράφοντας μουσική για το θέατρο σε συνεργασία και σε συνεχή διάλογο με κορυφαίους σκηνοθέτες και ηθοποιούς και αφετέρου εξερευνώντας τα όρια και τις δυνατότητες της φωνής ως μέρος του στοιχείου της τελετουργίας. Ο Χρήστου προσφέρει στο παγκόσμιο ρεπερτόριο έναν από τους σπουδαιότερους φωνητικούς κύκλους της λόγιας δημιουργίας τους 20 ου αιώνα,τα Six T.S.Eliot Songs, και παράλληλα οδηγεί τη φωνή έξω από τα όρια του τραγουδιού με στόχο «να αποδεσμεύσει τη μουσική από το κείμενο» (Γεροσίμου 2009 , 27), χρησιμοποιώντας την ως μέρος οργανικού συνόλου και ως ένα εργαλείο για την εξωτερίκευση της βαθύτερης,αρχέγονης αγωνίας των εκτελεστών των έργων του ( η κραυγή του ηθοποιού που ενσαρκώνει τον πιανίστα στην “Αναπαράσταση ΙΙΙ”).Σε πολλά από τα έργα κυριαρχεί το τελετουργικό στοιχείο με συμμετοχή ηθοποιών, παρουσία σκηνικών αντικειμένων και κινησιολογικές οδηγίες. Στις παρτιτούρες του σημειώνει με λεπτομέρεια τις σκηνικές οδηγίες και τους φωτισμούς. Έργα με έντονο το τελετουργικό στοιχείο είναι η «Αναπαράσταση Ι», «Αναπαράσταση ΙΙΙ» και «Η Κυρία με τη Στρυχνίνη» , την οποία ο ίδιος αποκαλεί “τελετουργία για το όνειρο” αφού πηγή της έμπνευσής του αποτελεί ένα δικό του όνειρο καθώς και το έργο του Carl Jung «Ψυχολογία και Αλχημεία».

Η θεατρικότητα αποτελεί ένα από τα βασικά συστατικά της μουσικής σκέψης του Θεόδωρου Αντωνίου. Ο ίδιος εξηγεί: «ό,τι γράφω έχει πάντοτε μία θεατρική παράμετρο,δε θα ήταν δυνατό να σκεφτώ διαφορετικά λόγω της σχέσης μου με τη μουσική για το θέατρο και τον κινηματογράφο» (Cathariou 2017, 51). Για τον Αντωνίου ο όρος μουσικό θέατρο,εκτός από την όπερα,το μιούζικαλ,το χοροθέατρο, λαϊκές παραδόσεις που συνδέονται με την αναπαράσταση μύθων,όπως αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, μπορεί ακόμη να «περιλαμβάνει και θρησκευτικά και εκκλησιαστικά δρώμενα στα οποία εκτός από τον ιερέα που έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, εμπεριέχονται στοιχεία όπως το κείμενο,ο χορός,η ψαλμωδία,ακόμη και το κοινό!» (Cathariou, 2017, 53). Μουσική για αρχαία τραγωδία, όπερες, καντάτες,δρώμενα και έργα για σόλο φωνή ή φωνή και ενόργανο σύνολο με κύριο άξονα το λόγο και το κείμενο αποτελούν την πολύπλευρη μουσικοθεατρική δημιουργία του συνθέτη. Τραγούδι, ομιλία, sprechgesang, θραύσματα λόγου, extended techniques, ρυθμική απαγγελία,ψίθυροι, συνδυασμός διαφορετικών τεχνικών εκφοράς, βοκαλισμοί: ανάλογα με τους τρόπους και την έκταση της παρουσίας τους και σε συνδυασμό με άλλα δομικά χαρακτηριστικά της σύνθεσης και της παράστασης,γεννούν διαφορετικά «είδη» μουσικού θεάτρου καθιστώντας αδύνατο το εγχείρημα της εξεύρεσης ενός μοναδικού ορισμού του Μουσικού Θεάτρου. Μία τέτοια προσέγγιση θα περιόριζε σε σημαντικό βαθμό τη δυνατότητα έρευνας του ευρύτετου αυτού πεδίου δημιουργίας.

Ως είδος , που εμφανίστηκε στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, θέτει σε αμφισβήτηση τις καθιερωμένες αντιλήψεις για τα χαρακτηριστικά που πρέπει να έχει μία παράσταση και αναδιαμορφώνει τις σχέσεις μεταξύ ηθοποιών/τραγουδιστών και μουσικών , δίνοντας στους μουσικούς τη δυνατότητα να συμμετέχουν στη δράση , ενώ παράλληλα διευρύνει το φάσμα της έρευνας εισάγοντας νέες δυνατότητες στη χρήση της τεχνολογίας και ενθαρρύνει συνέργειες μεταξύ διαφορετικών μορφών τέχνης. . Τέλος, κατά τη διαδικασία της έρευνας των πηγών για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας διαπιστώσαμε πως ενώ υπάρχει εκτενής Ελληνική και ξενόγλωσση βιβλιογραφία αναφορικά με τους συνθέτες (Weill-Bernstein-Sondheim και Lloyd Webber) ,η βιβλιογραφία και οι διαθέσιμες πηγές σχετικά με το Θόδωρο Αντωνίου και το Γιάννη Χρήστου είναι αισθητά λιγότερες και,σε μερικές περιπτώσεις,δύσκολα προσβάσιμες, προσβάσιμο.Το συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον νέων ερευνητών παράλληλα με τον προγραμματισμό,από καλλιτέχνες και φορείς, συναυλιακών και δισκογραφικών παρουσιάσεων θα συμβάλλουν στην ανάδειξη και διάχυση του σημαντικότερου και πρωτοποριακού έργου των δύο συνθετών των οποίων η προσωπικότητα και η δημιουργία συνέβαλλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση του τοπίου της Ελληνικής λόγιας μουσικής του 20ου αιώνα.



## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

### **Α. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ**

Adamova , Radka.2009. “Andrew Lloyd Webber’s Musicals”. Πτυχιακή Εργασία , Πανεπιστήμιο Μάζαρυκ , Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας.

Cathariou , Angelica.2017.‘*L’Atelier Moderne*’. *An exploration of the collaborative process between performer and composer in vocal music theatre of the 21<sup>st</sup> century*. New York: NOVA Science Publishers Inc.

Cathariou, Angelica (2021): ‘The Brecht – Weill Music Theatre: An invaluable tool for the actor’s vocal training’ mus – e – Online Journal ([www.muse.gr](http://www.muse.gr))

Citron , Stephen. 2001. *Sondheim and Lloyd-Webber , The New Musical*. New York: Oxford University Press.

Clements , Andrew. “Music Theatre”. Στο Grove Dictionary Online. Προσπελάστηκε στις 11 Σεπτεμβρίου 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com>.

De la Motte-Haber Helga.2004 . “Uber die Dialektik von Innovation und Tradition im Werk von Kagel” , στο *Musik-Konzepte 124: Mauricio Kagel* , Edition Text +Kritik , Munchen

Kater , H. Michael. 2000. *Composers of Nazi Era. Eight Portraits*. New York : Oxford University Press.

Katz , Pamela. 2015. *The Parthnership. Brecht , Weill , Three Women and Germany on the Brink*. United States : Random House LLC.

Manning , Peter. 2014. “Sondheim’s Sweeney Todd : A Study.” Πτυχιακή Εργασία , Εθνικό Πανεπιστήμιο της Ιρλανδίας , Τμήμα Μουσικής.

Miller , Nathan. 2006. “Heritage and Innovation of Harmony : A Study of West Side Story”. Πτυχιακή Εργασία , Πανεπιστήμιο του Βόρειου Τέξας.

Nadar, Thomas Reymond (1974): *The music of KurtWeill, Hans Eisler and Paul Dessau in the dramatic works of Bertolt Brecht*. Ph.D Thesis. Michigan: The University of Michigan.

Nigel , Simeone. 2013. *The Leonard Bernstein Letters*. New Haven and London : Yale University Press.

Pender-Bayne , Samuel. 2011. “Operatic Elements in Leonard Bernstein’s score for West Side Story”. Πτυχιακή Εργασία , Κονσερβατόριο του Σύδνευ.

Rubin , Susan Goldman. 2011. *Music Was It. Young Leonard Bernstein*. Watertown: Charlesbridge.

Salzman , Eric , Thomas , Desi. 2008. *The New Music Theater. Seeing the Voice , Hearing the Body*. New York : Oxford University Press.

Weill, Kurt (1947): συνοδευτικό κείμενο στον δίσκο ακτίνας Street Scene-An American Opera, Broadway cast: Anne Jeffreys, Polyna Stoska, Brian Sullivan, dir. Maurice Abravanel. CBS Records MK 44668.

Yerosimou , Maria. 2014. “Jani Christou’s Strychnine Lady (1967) : the development of an interdisciplinary ideas surrounding its genesis.” Διδακτορική Διατριβή , Πανεπιστήμιο του Λονδίνου , Τμήμα Μουσικής.

## **B. ΕΛΛΗΝΙΚΗ**

Αλεξιάδης , Ι. Μηνάς. 2010. *Ο Μαγικός Αυλός του Ορφέα. Δέκα Μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*. Αθήνα : Εκδόσεις Παπαζήση.

Ανωγειανάκης Φοίβος: εφημερίδα Έθνος, 13 Απριλίου 1967.

Βατόπουλος, Νίκος, 2018. Θόδωρος Αντωνίου, ένας κορυφαίος της μουσικής. Στο: <https://www.kathimerini.gr/culture/music/1002095/thodoros-antonioy-enas-koryfaios-tis-moysikis/> (Ανακτήθηκε στις 25 Σεπτεμβρίου 2021)

Γεροσίμου , Μαρία. 2009. “Γιάννης Χρήστου : Η Κυρία με τη Στρυχνίνη”. Πτυχιακή Εργασία , Πανεπιστήμιο Μακεδονίας , Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.

Γιάννης Χρήστου ο φιλόσοφος της μουσικής, συνέντευξη του Θ.Αντωνίου στην εφημερίδα «Η Αυγή», 12.01.2014. Στο : [https://www.avgi.gr/tehnas/81283\\_giannis-hristoy-o-filosofos-tis-](https://www.avgi.gr/tehnas/81283_giannis-hristoy-o-filosofos-tis-)

moysikis.

Εσσλίν Μάρτιν. 2005. *Μπρεχτ. Ο άνθρωπος και το έργο του*. Αθήνα : Δωδώνη.

Λεωτσάκος, Γιώργος. 1999. Γιάννης Χρήστου: Προφήτης της χρεοκοπίας του ανθρώπου. Τα Νέα, 22 Δεκεμβρίου 1999.

Λεωτσάκος, Γιώργος. 2000. 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 II. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Στο: <http://www.ionio.gr/~GreekMus/anakoinoiseis> (Ανακτήθηκε στις 25 Σεπτεμβρίου 2021).

Lucciano, Anne-Martine (1987): Γιάννης Χρήστου , Έργο και προσωπικότητα ενός Έλληνα συνθέτη της εποχής μας. Πρόλογος-Κατάλογος έργων-Μετάφραση-Επιμέλεια: Γ.Λεωτσάκος.

Αθήνα: ΒΙΒΛΙΟΣΥΝΕΡΓΑΤΙΚΗ

Ντυπρέ , Μελίνα. 2013. “Cabaret (1972). Η Διαδρομή από το καμπαρέ στο Μιούζικαλ”. Πτυχιακή Εργασία , Πανεπιστήμιο Μακεδονίας , Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.

Περιβολάκης , Αντώνης. “ Οι βασικές φιλοσοφικές θέσεις του Γιάννη Χρήστου και η έκφασή τους μέσα από το έργο Η Κυρία με τη Στρυχνίνη”.

Stewart Michael (2000) : συνοδευτικό κείμενο στο δίσκο ακτίνας Jani Christou vol.II ΣΕΙΡΙΟΣ SMH 200111 2

Τριανταφυλλίδης , Ιάσων. 2000. *Η Μαγεία του Μιούζικαλ*. Αθήνα : Εξάντας.