

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Οιδίποδας και Ιοκάστη. Εικόνες πριν και μετά την τύφλωση.

Μουσική παράσταση βασισμένη στην αναζήτηση της έννοιας του τραγικού, στις φιλοσοφικές προεκτάσεις του τραγικού συμβάντος της τύφλωσης του Οιδίποδα και της δραματικής υπόστασης της Ιοκάστης.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΑΠΟΥΤΣΗΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ
ΙΟΥΝΙΟΣ 2024

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Οιδίποδας και Ιοκάστη. Εικόνες πριν και μετά την τύφλωση. Μουσική παράσταση βασισμένη στην αναζήτηση της έννοιας του τραγικού, στις φιλοσοφικές προεκτάσεις του τραγικού συμβάντος της τύφλωσης του Οιδίποδα και της δραματικής υπόστασης της Ιοκάστης.

Γεώργιος Παπουτσής

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Δημήτριος Μαραγκόπουλος,
Ομότιμος Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:
Δημήτριος Μαραγκόπουλος, Ομότιμος Καθηγητής,
Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Ιωσήφ Παπαδάτος, Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Μιχαήλ Λαπιδάκης, Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών,
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Δημήτριος Μαραγκόπουλος,
Ομότιμος Καθηγητής,
Τμήμα Μουσικών Σπουδών,
Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Ιωσήφ Παπαδάτος,
Καθηγητής,
Τμήμα Μουσικών Σπουδών,
Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Μιχαήλ Λαπιδάκης,
Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών,
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσ/νίκης

Ανδρέας Μνιέστρης,
Καθηγητής,
Τμήμα Μουσικών Σπουδών,
Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Δήμητρα Τρυπάνη,
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια,
Τμήμα Μουσικών Σπουδών,
Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Δημήτριος Παπαγεωργίου,
Αναπληρωτής Καθηγητής,
Τμήμα Μουσικών Σπουδών,
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσ/νίκης

Νικόλαος Τσούχλος,
Αναπληρωτής Καθηγητής,
Τμήμα Μουσικών Σπουδών,
Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Κέρκυρα, 4 Ιουνίου 2024

Copyright © Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ και Γεώργιος Παπουτσής,
Ιούνιος, 2024



Η παρούσα διδακτορική διατριβή καλύπτεται από τους όρους της άδειας χρήσης Creative Commons «Αναφορά Δημιουργού Μη Εμπορική Χρήση Όχι Παράγωγα Έργα 4.0 Διεθνές» (CC BY-NC-ND 4.0). Συνεπώς, το έργο είναι ελεύθερο για διανομή (αναπαραγωγή, διανομή και παρουσίαση του έργου στο κοινό), υπό τις ακόλουθες προϋποθέσεις:

α. Αναφορά δημιουργού: Ο χρήστης θα πρέπει να κάνει αναφορά στο έργο με τον τρόπο που έχει οριστεί από το δημιουργό ή τον χορηγούντα την άδεια.
β. Μη εμπορική χρήση: Ο χρήστης δεν μπορεί να χρησιμοποιήσει το έργο αυτό για εμπορικούς σκοπούς.
γ. Όχι Παράγωγα Έργα: Ο Χρήστης δεν μπορεί να αλλοιώσει, να τροποποιήσει ή να δημιουργήσει νέο υλικό που να αξιοποιεί το συγκεκριμένο έργο (πάνω από το έργο αυτό).

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τους συγγραφείς.

Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα του και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις θέσεις του επιβλέποντος, της επιτροπής εξέτασης ή τις επίσημες θέσεις του Τμήματος και του Ιδρύματος.

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος xi
Περίληψη xiii
Abstract (EN) xv
Abstrakt (DE) xvii
Ευχαριστίες xix

I. Μέρος Πρώτο: Ο Οιδίποδας, ιστορικά στοιχεία και οι παράμετροι που καθορίζουν το συνθετικό έργο: *Οιδιπόδειο Σέλας*

I. 1. Ιστορική αναδρομή – Ο Μύθος του Οιδίποδα 2
I. 2. Σκοπός της ερευνητικής εργασίας 7
I. 3. Οιδίποδας και Ιοκάστη – Η συγκρουσιακή δομή της σχέσης τους 8
I. 4. Η αμφιλογία των λόγων και η διττότητα στον χαρακτήρα του Οιδίποδα 10
I. 5. Συνθέτες που προσέγγισαν τον μύθο του Οιδίποδα 12
I.5.01 George Enescu 13
I.5.02 Igor Stravinsky – Θεόδωρος Αντωνίου 16
I.5.03 Wolfgang Rihm 22
I. 6. Η έννοια του Τραγικού και η σημασιολογική της μεταβλητότητα. Απόπειρα προσέγγισης της όψης του Τραγικού στο *"Οιδιπόδειο Σέλας"* 29

II. Μέρος δεύτερο: Η δομή του έργου *Οιδιπόδειο Σέλας Project I & II* – Υλικά και μέθοδοι

II. 1. *Οιδιπόδειο Σέλας Project I*

Η δομή του έργου – Κατάτμηση. Δύο πράξεις, οχτώ σκηνές, δεκαέξι επεισόδια 34
II.1.01 Μακροδομή – Κατάτμηση πράξεων και μερών 36
II.1.02 Μικροδομή – Κατάτμηση σκηνών και επεισοδίων 37
II. 2. Η εξέλιξη του έργου μέσα από τα επιλεγμένα τραγικά συμβάντα 41
II. 3. Οι χαρακτήρες και η διανομή των ρόλων:
II.3.01 τραγουδιστές, χορωδία, χορευτές 42
II.3.02 ηχογραφημένες αφηγήσεις και ανακοινώσεις 46

II. 4. Το σκηνικό πλαίσιο και η διαμόρφωσή του σύμφωνα με την εξέλιξη της οπτικο-ακουστικής δράσης 49

II. 5. Το ενόργανο σύνολο, η οργάνωση της ενορχηστρωτικής σκέψης και τα ηχοχρωματικά πλαίσια που τίθενται στην εξέλιξη του έργου και στην κατασκευαστική αντιστοιχία των επεισοδίων 53

II. 6. Ηλεκτροακουστικό υλικό

II.6.01 Περιγραφή των τριών βασικών σχεδίων και ο τρόπος παραγωγής των δώδεκα ηχογραφημένων αρχείων ήχου (tapes) 61

II.6.02 Τοποθέτηση του υλικού και των αρχείων ήχου (tapes) στον ενορχηστρωτικό σχεδιασμό 66

II.6.03 Τοποθέτηση του ήχου στο χώρο: πρώτη εκδοχή (stereo) και δεύτερη εκδοχή (τέσσερα κανάλια / ηχεία) 69

II. 7. Η χρήση της φωνής 71

II. 8. Μοντάζ, κολάζ και ενσωματώσεις

II.8.01 Μοντάζ 74

II.8.02 Κολάζ και ενσωματώσεις 75

II. 9. ***Οιδιπόδειο Σέλας Project II***

Η δομή του έργου – τέσσερα μέρη 81

III. Μέρος τρίτο: Ανάλυση των έργων: ***Οιδιπόδειο Σέλας Project I & II***

III. 1. Το μουσικό υλικό του έργου και η κατανομή του στις δύο πράξεις του *Project I*, και στο *Project II* 86

III. 2. ***Οιδιπόδειο Σέλας Pr. I*** **– Πρώτη Πράξη**

III.2.01 Πρώτη Σκηνή, επεισόδια: 1. και 2. 89

III.2.02 Δεύτερη Σκηνή, επεισόδια: 3. και 4. 94

III.2.03 Τρίτη Σκηνή, επεισόδια: 5. και 6. 101

III.2.04 Τέταρτη Σκηνή, επεισόδια: 7. και 8. 107

III. 3. ***Οιδιπόδειο Σέλας Pr. I*** **– Δεύτερη Πράξη**

III.3.01 Πέμπτη Σκηνή, επεισόδια: 9. και 10. 116

III.3.02 Έκτη Σκηνή, επεισόδια: 11. και 12. 123

III.3.03 Έβδομη Σκηνή, επεισόδια: 13. και 14. 125

III.3.04 Όγδοη Σκηνή, επεισόδια: 15. και 16. 131

III. 4. ***Οιδιπόδειο Σέλας Project II*** 135

III. 5. Συμπεράσματα 137
III. 6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 145

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ – ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ

Οιδιπόδειο Σέλας – Project I

Εξώφυλλο – Σημειώσεις – Κείμενα 153

Πρώτη Πράξη:

I. Πρώτη Σκηνή
1ο Επεισόδιο: Εισαγωγή, ο Οιδίποδας στο τρίστρατο ..... [1] 165
2ο Επεισόδιο: Χορός ..... [5] 169
II. Δεύτερη Σκηνή
3ο Επεισόδιο: Σφίγγα, Οιδίποδας ..... [14] 178
4ο Επεισόδιο: Χορός, (Σφίγγα) ..... [27] 191
III. Τρίτη Σκηνή
5ο Επεισόδιο: Τειρεσίας, Οιδίποδας, Κρέων, Ιοκάστη, Χορός ..... [41] 205
6ο Επεισόδιο: Τειρεσίας, Οιδίποδας, Ιοκάστη, Χορός ..... [49] 213
IV. 7ο Επεισόδιο: Ιοκάστη, Οιδίποδας ..... [56] 220
8ο Επεισόδιο: Οιδίποδας, Ερινύες ..... [65] 229

Δεύτερη Πράξη:

V. Πέμπτη Σκηνή
9ο Επεισόδιο: Αντιγόνη, Οιδίποδας ..... [75] 239
10ο Επεισόδιο: Χορός, Ευμενίδες ..... [87] 251
VI. Έκτη Σκηνή
11ο Επεισόδιο: Αναδρομή (flashback) ..... [97] 261
12ο Επεισόδιο: Αναδρομή (flashback) ..... [102] 266
VII. Έβδομη Σκηνή
13ο Επεισόδιο: Οιδίποδας, Αντιγόνη, Κρέων ..... [107] 271
14ο Επεισόδιο: Χορός ..... [117] 281
VIII. Όγδοη Σκηνή
15ο Επεισόδιο: Ευμενίδες, Οιδίποδας ..... [124] 288
16ο Επεισόδιο: Ευμενίδες, Αποχώρηση του Οιδίποδα ..... [126] 290

Οιδιπόδειο Σέλας – Project II

Εξώφυλλο –Σημειώσεις 293

I. Πρώτο Μέρος: Σόλο κοντραμπάσο

Τρεις χορεύτριες – ένα σώμα: Οιδίποδας .....[1] 299

II. Δεύτερο Μέρος

Σφίγγα .....[4] 302

III. Τρίτο Μέρος

Ιοκάστη .....[8] 306

IV. Τέταρτο Μέρος

Αντιγόνη ..... [12] 310

Πρόλογος

Από τους επικούς ποιητές και την αρχαϊκή εποχή μέχρι σήμερα, ο Οιδίποδας και ο μύθος του απασχολούν αδιάκοπα τις τέχνες και την επιστήμη της ψυχολογίας, γεννώντας συνεχή ερωτήματα και προκαλώντας απορίες. Υποστηρίζεται και σήμερα, σχεδόν χωρίς εξαίρεση, από τους ανθρώπους του πνεύματος ότι οι αναλογίες της πορείας της ζωής του Οιδίποδα με την πορεία και τη ζωή του σύγχρονου ανθρώπου είναι εμφανείς. Το πρόσωπο του Οιδίποδα είναι η ίδια η ανθρωπότητα στον καθρέφτη και σήμερα – αλλά με άλλη οπτική, με σύγχρονο πνεύμα και αντίληψη – οι ψυχολόγοι και οι κοινωνιολόγοι ερμηνεύουν τις συνέπειες των ανθρωπίνων πράξεων και αποδίδουν ή εξηγούν τις ευθύνες.

Το μουσικοθεατρικό έργο και το χορόδραμα που θα παρουσιαστούν στην παρούσα διατριβή εστιάζουν, πέραν της αρχικής τους στόχευσης, αποκλειστικά στο τραγικό συμβάν της τύφλωσης του Οιδίποδα και της προηγηθείσας αυτοκτονίας της Ιοκάστης, στη σχέση του Οιδίποδα με το γυναικείο στοιχείο. Δηλαδή, τη σχέση του με την Σφίγγα, την Ιοκάστη και την Αντιγόνη. Σε όλο το έργο, η σχέση του Οιδίποδα με τους τρεις γυναικείους χαρακτήρες, εκφράζει το δίπολο: αρσενικό-θηλυκό και εν τέλει την ένωση και αδιάρρηκτη σχέση αυτών των δύο, που απαντά στο αίνιγμα της Σφίγγας[1].

Τα κείμενα της μουσικοθεατρικής παράστασης βασίζονται σε:

- λέξεις κλειδιά της εξέλιξης του μύθου, βασισμένες κατά κύριο λόγο στο κείμενο του Σοφοκλή, καθότι είναι το μοναδικό που έχει σωθεί από τα αρχαία κείμενα. Ως εκ τούτου προκύπτει ένα νέο συμπυκνωμένο κείμενο-αναφορά στα τραγικά συμβάντα, το οποίο θα ενισχύεται από το ηχητικό υλικό που έχει το απόλυτο προβάδισμα. Ο ήχος με άλλα λόγια αναλαμβάνει να υπογραμμίσει και να αναδείξει τι *εκφάνσεις*[2] του Οιδίποδα.
- Διάλογοι, μονόλογοι και ποιητική πρόζα, της Όλγας Νικολαΐδου

Αναζητώ ουσιαστικά μια ποιητική της φιλοσοφικής σκέψης η οποία θα στηρίζει το αδιαχώριστο λογοτεχνίας και φιλοσοφίας.

Η σκηνική δράση συμπεριλαμβάνει: α) μουσικό θέατρο, όπως το αντιλαμβανόμαστε σήμερα – εμπεριέχοντας και στοιχεία όπερας, β) χοροθέατρο, στις παρεμβάσεις του χορού,

---

[1] *«Τί ἐστιν ὅ μίαν ἔχον φωνὴν τετράπουν καὶ δίπουν καὶ τρίπουν γίνεται;»*
Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη,* 3.53.2-3.53.3

[2] «*Ο Οιδίποδας εμφανίζεται μέσα στη σχέση του με το θηλυκό στοιχείο. Οι τρεις χορεύτριες είναι εκφάνσεις του Οιδίποδα. Οι συναντήσεις του με αυτές είναι σημεία επιγνώσεων.*»
Βλ. παράρτημα, προγράμματα και συνεντεύξεις, «Οιδιπόδειο Σέλας ΙΙ», Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, Ιούνιος 2017

γ) απαγγελτικά μέρη, με μουσική υπόκρουση και χωρίς, δ) πολυμέσα (ηλεκτρονική μουσική, προβολή βίντεο). Στόχος είναι η ανάδειξη του τραγικού μέσα από τη διάδραση όλων των στοιχείων που συνθέτουν το μουσικοθεατρικό αυτό δρώμενο.

Όλοι οι παραπάνω προβληματισμοί και κάποια καίρια ερωτήματα ερευνώνται στην παρούσα εργασία, στην οποία θα γίνει αναφορά σε έργα του 20ου αι. που ανήκουν στην ευρύτερη κατηγορία του μουσικού δρωμένου επί σκηνής (μουσικό θέατρο[3, 4], όπερα) με θέμα το μύθο του Οιδίποδα, έτσι ώστε να τονιστεί η διαφορετική σύλληψη του μύθου από τον κάθε συνθέτη και κατ' επέκταση η πρωτότυπη πρόταση των δικών μου σκηνικών δρωμένων.

Ο Οιδίποδας θα μας απασχολεί πάντα και θα επιζητούνται αίτια και εξηγήσεις για την ανθρώπινη συμπεριφορά, από κάθε κατηγορία επιστημόνων και καλλιτεχνών στο δικό τους πλαίσιο θεώρησης. Αυτήν την προσωπική προτροπή αισθάνομαι και με ώθησε να ασχοληθώ με τον Οιδίποδα, ένα θέμα τόσο ερμητικό που στην ενασχόληση μαζί του οι συνεχείς αποκαλύψεις δεν σταματούν ποτέ.

---

[3] *«Η σύγχρονη αυτή φόρμα (που πρέπει να διακρίνουμε από την όπερα, την οπερέτα ή τη μουσική κωμωδία (επιδιώκει τη συνάντηση κειμένου, μουσικής και σκηνοθεσίας, δίχως να τα ενσωματώνει, ακόμα να τα συγχωνεύει ή να τα μετατρέπει με έναν κοινό παρονομαστή (όπως η βαγκνερική όπερα) και δίχως να αποστασιοποιεί τα μεν από τα δε (όπως οι διδακτικές όπερες των Κ. Βάιλ και Μπ. Μπρεχτ). […] Το μουσικό θέατρο είναι ένα τεράστιο εργοτάξιο, όπου δοκιμάζονται και ελέγχονται όλες οι πιθανές σχέσεις ανάμεσα στα υλικά των σκηνικών και μουσικών τεχνών.»*
Βλ. Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, Αθήνα 2006, σελ. 222

[4] *« […] Με αφετηρία τη σύζευξη εικόνας, λόγου και μουσικής, το μουσικό θέατρο αφήνει σε κάθε συνθέτη την ευχέρεια να το προσανατολίσει άλλοτε προς επιγονικές μορφές της όπερας και άλλοτε προς τα θεάματα των μεικτών μέσων, τα έργα πολυκλαδικής δημιουργίας ή τα μουσικά χάπενινγκ.»*
Βλ. Ελένη Βαροπούλου, *Τό ζωντανό θέατρο : Δοκίμιο γιά τή σύγχρονη σκηνή*, Αθήνα, 2003, σελ. 339.

Περίληψη

Στην παρούσα διδακτορική διατριβή συμπεριλαμβάνονται: 1) το μουσικό θέατρο *Οιδιπόδειο Σέλας (Project I),* 2) το χορόδραμα *Οιδιπόδειο Σέλας (Project II)*, 3) το θεωρητικό υπόμνημα που συνοδεύει τα δύο έργα.

Βασικός άξονας της πρωτότυπης μουσικής σύνθεσης είναι αφενός η αναζήτηση της έννοιας του τραγικού μέσα από τη σχέση Οιδίποδα – Ιοκάστης κι αφετέρου η μεταφορά αυτής της φιλοσοφικής προδιάθεσης στο μουσικό υλικό και στην σκηνική δράση.

Το πρώτο σκηνικό μουσικό δρώμενο, διάρκειας ογδόντα ενός λεπτών, χωρισμένο σε δύο πράξεις, εμπεριέχει όλα εκείνα τα στοιχεία που αφορούν στο σύγχρονο μουσικό θέατρο και το καθιστούν ένα είδος ζωντανό και συνεχώς εξελίξιμο. Είναι γραμμένο για ενόργανο σύνολο, τις φωνές των κύριων ρόλων, τετράφωνη μικτή χορωδία, και συμμετέχουν ένας αφηγητής, ένας άνδρας χορευτής (ο ρόλος του Οιδίποδα) και ομάδα τριών γυναικών χορευτριών. Το δεύτερο δρώμενο, διάρκειας σαράντα λεπτών, είναι ένα χορόδραμα σε τέσσερα μέρη, το οποίο αντλεί όλο το μουσικό υλικό από το πρώτο έργο, αλλά πρόκειται για τέσσερα σόλο έγχορδα με ηλεκτρονικά.

Το μουσικό υλικό στηρίζεται σε δύο κολόνες, η μία είναι αυτή του συγκερασμένου κουρδίσματος των μουσικών οργάνων και η δεύτερη του ηχογραφημένου ηλεκτρονικού υλικού που κινείται σε μη συγκερασμένες συχνότητες και έχει δομηθεί από ένα αυτόνομο σύστημα βασισμένο στους λόγους συχνοτήτων (ratios) μεταξύ κάποιων επιλεγμένων σχέσεων εντός της αρμονικής στήλης.

Στην εργασία που συνοδεύει τα δύο έργα, γίνεται αναφορά στον μύθο του Οιδίποδα, την έννοια του τραγικού και την μεταβλητότητά του ανά ιστορική περίοδο. Επίσης πριν την ανάλυση των δύο έργων, εστιάζεται η προσοχή στον τρόπο που αντιμετώπισαν τα τραγικά συμβάντα στον Οιδίποδα, τέσσερις συνθέτες του 20ού αι.: ο Georges Enescu, ο Igor Stravinsky, ο Θεόδωρος Αντωνίου και ο Wolfgang Rihm. Κατόπιν επισημαίνονται τα κριτήρια επιλογής τους και οι κοινές ή διαφορετικές προσεγγίσεις με το δικό μου έργο.

Η σύνθεση των δύο έργων πραγματεύεται – μέσω της συγχώνευσης διαφορετικών πηγών μουσικού υλικού και της ενσωμάτωσης και διάδρασης διαφόρων παραστατικών τεχνών – την προοπτική αναζήτησης των εκφάνσεων που καθιστούν τον Οιδίποδα οδοιπόρο στο κύλισμα των αιώνων.

Abstract

This doctoral dissertation includes: 1) the musical theater *Oedipus Sélas (Project I),* 2) the choreodrama *Oedipus Sélas (Project II)*, 3) this paper that supplements the artistic part of my doctoral dissertation.

The main axis of the original musical composition is, on the one hand, the search for the meaning of the tragic through the relationship between Oedipus and Jocasta and, on the other hand, the transfer of this philosophical predisposition to musical material and stage action.

The first work, lasting eighty-one minutes divided into two acts, contains all those elements related to contemporary music theater and make it a genre alive and constantly evolving. It is written for ensemble, voices of main roles, mixed choir, and features a narrator, a male dancer (the role of Oedipus) and a group of three female dancers. The second performance, lasting forty minutes, is a four-part choreodrama, which draws all the musical material from the first work, but it is four solo strings with electronics.

The musical material is based on two pillars, one is that of the 12 equal temperament tuning of the musical instruments and the second is that of recorded electronic material that moves at non-equal tempered frequencies and has been structured by an autonomous system based on the ratios between some selected relationships within the harmonic serie.

In the scientific dissertation that accompanies the two works, reference is made to the myth of Oedipus, the concept of the tragic and its variability per historical period. Also, before analyzing the two works, attention is focused on the way four composers of the 20th century – Georges Enescu, Igor Stravinsky, Theodore Antoniou, Wolfgang Rihm – dealt with the tragic events in Oedipus.

The aim of this thesis is to search – through the blending of different sources of musical material and the interaction of different performing arts – the aspects that make Oedipus a wanderer through the centuries.

Abstrakt

Diese Dissertation beinhaltet: 1) das Musiktheater *Oedipus Sélas (Project I)*, 2) das Choreodrama *Oedipus Sélas (Project II)*, 3) diese Arbeit, die den künstlerischen Teil meiner Dissertation ergänzt.

Die Hauptachse der ursprünglichen musikalischen Komposition ist einerseits die Erforschung der Bedeutung des Tragischen durch die Beziehung zwischen Ödipus und Iokaste und andererseits die Umsetzung dieser philosophischen Grundlage in musikalische Elemente und Bühnenhandlung.

Das erste Werk, das einundachtzig Minuten dauert und in zwei Akten unterteilt ist, enthält alle Bestandteile des zeitgenössischen Musiktheaters, die es zu einer lebendigen und sich ständig weiterentwickelnden Kunstform machen. Es ist für Instrumental Ensemble, Stimmen der Hauptrollen, vierstimmigen gemischten Chor geschrieben und besteht aus einem Erzähler, einem männlichen Tänzer (die Rolle des Ödipus) und einer Gruppe von drei Tänzerinnen. Die zweite Aufführung, die vierzig Minuten dauert, ist für vier Solo-Streicher mit Elektronik und bezieht sich auf das gesamte musikalische Material des ersten Werkes in Form eines vierteiligen Choreodrams.

Das musikalische Material stützt sich auf zwei Säulen. Eine ist die temperierte Stimmung der Musikinstrumente und die zweite ist die des aufgezeichneten elektronischen Materials, das sich auf nicht temperierten Frequenzen bewegt. Die zweite Säule wurde von einem autonomen System strukturiert, das auf den Verhältnissen (ratios) zwischen einigen ausgewählten Beziehungen innerhalb der Obertonreihe basiert.

In der wissenschaftlichen Dissertation, die die beiden Werke begleitet, wird auf den Mythos des Ödipus, den Begriff des Tragischen und seine Variabilität je nach historischer Epoche Bezug genommen.

Vor der Analyse der beiden Werke werden wir zudem die Bearbeitungen der tragischen Ereignisse in Ödipus durch vier Komponisten des 20. Jahrhunderts - Georges Enescu, Igor Stravinsky, Theodore Antoniou und Wolfgang Rihm - anhand eine Analyse und Beschreibung ihrer Techniken in ihren Werken betrachten.

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, mithilfe der Verbindung und Interaktion verschiedener musikalischer Materialquellen und dramaturgischer Elemente nach den Aspekten zu suchen, die Ödipus zu einem durch die Jahrhunderte wandernden Charakter machen.

Ευχαριστίες

Στον Επιβλέποντα Καθηγητή μου Κύριο Δημήτρη Μαραγκόπουλο για τις χρήσιμες παρατηρήσεις του, την ακριβή καθοδήγησή του, την ενισχυτική στάση του και την απόλυτη εμπιστοσύνη στη συνθετική μου σκέψη και πράξη.

Στον Καθηγητή Κύριο Μιχάλη Λαπιδάκη για τη σημαντική βοήθειά του, τις χρησιμότατες παρατηρήσεις του στο κείμενο της διατριβής και σε λεπτομέρειες του μουσικού κειμένου.

Στον Καθηγητή Κύριο Ιωσήφ Παπαδάτο για τη θετική του στάση και ενθάρρυνση για την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής.

Στα υπόλοιπα μέλη της επταμελούς εξεταστικής επιτροπής: τον Καθηγητή Κύριο Ανδρέα Μνιέστρη για τις πολύτιμες παρατηρήσεις του στα κείμενα που αφορούν στην ηλεκτρονική μουσική στο δεύτερο μέρος της διατριβής, τον Αναπληρωτή Καθηγητή Κύριο Νικόλαο Τσούχλο, την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Κυρία Δήμητρα Τρυπάνη και τον Αναπληρωτή Καθηγητή Κύριο Δημήτρη Παπαγεωργίου.

Στη Ματίνα Μόσχοβη και στον Παναγιώτη Λακιώτη για τις ατέλειωτες συζητήσεις για το *«σφιγγώδες»* του Οιδίποδα και τις βιβλιογραφικές συστάσεις από τις απαρχές της σύνθεσης των έργων· και την πολύτιμη βοήθεια του Παναγιώτη στην παράσταση *«Οιδιπόδειο Σέλας ΙΙ»* που πραγματοποιήθηκε τον Ιούνιο του 2017 στο Τηλεσκόπιο Δωρίδη του Εθνικού Αστεροσκοπείου Αθηνών στον Λόφο της Πνύκας. Η σύστασή τους και η γνωριμία μου με την Όλγα Νικολαΐδου, υπήρξε η αφορμή για μία εξαιρετική συνεργασία, η οποία γέννησε την ποιητική πρόζα που αποτελεί το βασικό κείμενο του έργου. Στην Όλγα χρωστώ άπειρη ευγνωμοσύνη για την προσήλωσή της και την προσαρμογή του κειμένου στα σημεία που ήθελα να εστιάσω.

Στη Χρυσάνθη Σπιτάδη και τον Μιχάλη Γιοχάλα για την εξαιρετική τους ετοιμότητα για τις ανάγκες των απαιτητικών εκτελέσεων και ηχογραφήσεων του τρίτου επεισοδίου του *Project I.*

Στον Βασίλη Παπαβασιλείου, στον Ηλία Σδούκο, στη Fabiola Ojeda και στην Αναστασία Μηλιώρη· όλους για την υψηλή τεχνική και άψογη ερμηνευτική προσέγγιση του έργου *«Οιδιπόδειο Σέλας ΙΙ»*. Μεγάλη χαρά και τιμή η συνεργασία μου μαζί τους.

Στον Κώστα Μπώκο για τη συνεργασία μας στις ηχογραφήσεις.

Στην Αθηνά Κυρούση (και για τη χορογραφία), στην Ελένη Πανταζάτου και στην Γεωργία Μαυράκη για την ακατάβλητη προετοιμασία της παράστασης του Αστεροσκοπείου και την βαθιά τους ψυχική προσήλωση στην ερμηνεία του έργου.

Στους υπόλοιπους συντελεστές της παράστασης, τον Άγγελο Καλτσή και τον Δημήτρη Μπατσή για τον φωτιστικό σχεδιασμό και τον Ιωάννη Νικολάου για τη φωτογραφία και το βίντεο.

Στην Αναστασία Φιόρη Μεταλληνού που αγκάλιασε με θέρμη την ιδέα της παράστασης εντός του τηλεσκοπίου Δωρίδη, καθώς και τη Δήμητρα Τσιούτσια και τον Δημήτρη Τσιμπίδα για τη συνεχή επικοινωνία, τη βοήθεια και την προετοιμασία της παράστασης.

Στον Ρήγα Καραγιάννη για την πολύτιμη βοήθειά του.

Στον Πούλο Ψαλιδάκο για τις ουσιαστικές φιλολογικές του παρεμβάσεις.

Στον ζωγράφο Γιάννη Τζερμιά για το εξώφυλλο της παρτιτούρας.

Στη σύζυγό μου, Αναστασία Μηλιώρη.

Στους γονείς μου, Σπύρο Παπουτσή και Ντικρανουή Γκουμουσιάν-Παπουτσή για την στήριξη όλων των σπουδών μου, από τα ωδειακά χρόνια έως το τέλος του οδοιπορικού στο Γκρατς, την Καρλσρούη και τη Βιέννη, που αποτέλεσαν τη βάση και την πολύτιμη παρακαταθήκη για την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής.

Μέρος πρώτο

«Ο Οιδίποδας, ιστορικά στοιχεία και οι παράμετροι που καθορίζουν το σκηνικό μουσικό έργο: *Οιδιπόδειο Σέλας»*

«Δὲν ξέρω ἐὰν εἶσαι ἡ γονὴ ἢ ἡ προγονή μου, Ἀν-
τιγόνη
ἢ μήπως εἶσαι ἡ Σφίγγα, Ἰοκάστη;»
ΓΙΩΡΓΟΥ ΒΕΛΤΣΟΥ, *ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΑΝΤΙ-ΟΙΔΙΠΟΥΣ*

I. Ο Οιδίποδας, ιστορικά στοιχεία και οι παράμετροι που καθορίζουν το σκηνικό μουσικό έργο: *Οιδιπόδειο Σέλας*

I. 1. Ιστορική αναδρομή – Ο μύθος του Οιδίποδα

Ο σημαντικότερος από τους αρχαίους θηβαϊκούς μύθους είναι αυτός του Οιδίποδα, με μια πρώτη αναφορά να έχουμε ήδη στα ομηρικά έπη. Βεβαίως αυτή η αναφορά ακολουθεί άλλες ακόμη αρχαιότερες αναφορές άλλων επικών ποιητών, όπως του Λακεδαιμόνιου Κιναίθωνα, συγγραφέα του έπους των 6.600 στίχων *Οιδιπόδεια.* Οι *Επίγονοι* των 7.000 στίχων ανήκουν επίσης στον θηβαϊκό κύκλο και ως πιθανός ποιητής αναφέρεται – με επιφύλαξη – άλλοτε ο Όμηρος και άλλοτε ο Αντίμαχος ο Τήιος και τέλος η *Θηβαΐδα* των 7.000 στίχων για την οποία ο Παυσανίας βασιζόμενος στον Καλλίνο τον Εφέσιο την αποδίδει στον Όμηρο. Άλλοι αρχαίοι συγγραφείς, όπως ο Αθήναιος και ο Απολλόδωρος, δηλώνουν άγνοια για το πραγματικό δημιουργό της *Θηβαΐδας,* δεν παύουν όμως όλοι να την μνημονεύουν και να υποστηρίζουν ότι υπολειπόταν μόνο της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας* σε ποιητική αξία.

Ο Όμηρος αναφέρεται στον Μύθο των Λαβδακιδών και στον θηβαίο ήρωα και στα δύο έπη, μάλιστα δίνει βάρος αποκλειστικά στη ζωή του Οιδίποδα μετά την αποκάλυψη των τραγικών συμβάντων. Στην Ιλιάδα δεν εξορίζεται, δεν τυφλώνεται και στο τέλος πεθαίνει στη μάχη (*δούπησεν δὲ πεσών*)[5] και θάφτηκε όπως και στην περίπτωση του νεκρού Πάτροκλου με όλες τις τιμές. Στην Οδύσσεια (λ, Νέκυια), συναντούμε τη γνωστή παράδοση όπως αργότερα στα μεγάλα έργα των τραγικών, καθώς ο Οδυσσέας κατά την κάθοδο στον Άδη συναντά μεταξύ πολλών ηρωίδων γυναικών και την όμορφη Επικάστη, μητέρα του Οιδίποδα και εξιστορεί την τραγική της μοίρα[6]. Γίνεται αναφορά στην αιμομιξία και στην πατροκτονία, περιγράφεται ο θάνατός της και όλοι οι λόγοι που επέφεραν τα δεινά στους Θηβαίους. Ο χρησμός του Απόλλωνα και ο Τειρεσίας δεν υπάρχουν στην

---

[5] Ομηρική έκφραση που τη συναντάμε και στην Ιλιάδα και στην Οδύσσεια, κι από το ρήμα *δουπέω* προέρχεται η μετοχή *δεδουπότος* της ομηρικής έκφρασης *δεδουπότος Οἰδιπόδαο* (Ιλ. 23, 679)

[6] Η συνάντηση του Οδυσσέα με την Ιοκάστη, στον Όμηρο:
«μητέρα τ' Οἰδιπόδαο ἴδον, καλὴν Ἐπικάστην,
ἣ μέγα ἔργον ἔρεξεν ἀιδρείῃσι νόοιο
γημαμένη ᾧ υἷι· ὁ δ' ὃν πατέρ' ἐξεναρίξας
γῆμεν· ἄφαρ δ' ἀνάπυστα θεοὶ θέσαν ἀνθρώποισιν.
ἀλλ' ὁ μὲν ἐν Θήβῃ πολυηράτῳ ἄλγεα πάσχων
Καδμείων ἤνασσε θεῶν ὀλοὰς διὰ βουλάς·
ἡ δ' ἔβη εἰς Ἀίδαο πυλάρταο κρατεροῖο,
ἀψαμένη βρόχον αἰπὺν ἀφ' ὑψηλοῖο μελάθρου,
ᾧ ἄχεϊ σχομένη· τῷ δ' ἄλγεα κάλλιπ' ὀπίσσω
πολλὰ μάλ', ὅσσα τε μητρὸς Ἐρινύες ἐκτελέουσιν»
(*Οδυσσεια I-XII* στο *Homeri Opera*, επιμ. T. Allen, Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, Οξφόρδη, 1967, τ. III, λ 271-280)

Οδύσσεια και αυτοί που επεμβαίνουν για να αποκαταστήσουν την τάξη είναι οι θεοί, καθότι αναλαμβάνουν να ενημερώσουν τον λαό της Θήβας για τον βασιλιά τους και να τον τιμωρήσουν, δίχως να συναντούμε την τύφλωση και την αυτοεξορία του στην Αθήνα, όπως μας την παρουσιάζει ο Σοφοκλής στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ.* Σημαντικό δε στοιχείο, είναι η πλήρης απουσία τέκνων, καθώς όπως επιχειρηματολογεί ο Παυσανίας, δεν υπάρχει ο απαραίτητος χρόνος τεκνοποίησης διότι οι θεοί ενημέρωσαν αμέσως (*ἄφαρ*) τον λαό της Θήβας για την αιμομιξία κι επίσης επικρατεί η άποψη ότι η απόκτηση παιδιών ήταν αδύνατη λόγω της κατάρας, του λοιμού και της στειρότητας της πόλης.

Στο *Έργα και Ημέραι* ο Ησίοδος αναφέρεται στον πόλεμο μεταξύ των δύο γιων του Οιδίποδα, Πολυνείκη και Ετεοκλή και στη *Θεογονία* μας μιλά για τη Σφίγγα, κόρη της Χίμαιρας και του γιου της Όρθρου (γόνος αιμομιξίας κι αυτή), η οποία ήταν η αιτία της καταστροφής των Θηβαίων. Σύμφωνα βέβαια με άλλη εκδοχή του μύθου η Σφίγγα ήταν τέκνο του Τυφώνος και της Έχιδνας, ή τέλος κατά τον Παυσανία, ήταν νόθο παιδί του Λάϊου.

Ο Πίνδαρος αναφέρεται στον Οιδίποδα δύο φορές εκθειάζοντας την σοφία και τη γνώση του[7], όπως και υποστηρίζει την αθωότητά του, καθότι *ο γιος του Λάϊου εκπλήρωσε έναν χρησμό* διαπράττοντας το έγκλημα της πατροκτονίας[8]. Δεν μας δίνει επίσης κανένα στοιχείο για την αιμομιξία και την Ιοκάστη.

Οι τρεις μεγάλοι τραγικοί, άριστοι γνώστες όλης της επικής μυθοποιίας, καταπιάνονται με τον μύθο των Λαβδακιδών και μας έχουν κληροδοτήσει όπως ξέρουμε, τεράστιας λογοτεχνικής αξίας έργα, από τα οποία σώζονται: από τον Αισχύλο: η τραγωδία *Επτά επί Θήβας,* που αποτελεί το τελευταίο δράμα της τριλογίας *Οιδιπόδεια* και στην οποία ανήκαν και τα μη σωζόμενα έργα *Λάιος* και *Οιδίπους,* μαζί με το σατυρικό έργο *Σφιγξ*, από τον Σοφοκλή: οι τραγωδίες *Οιδίπους Τύραννος*, *Οιδίπους επί Κολωνώ* και *Αντιγόνη*, και τέλος από τον Ευριπίδη: οι τραγωδίες: *Ικέτιδες*, *Φοίνισσες* και κάποια αποσπάσματα από τις τραγωδίες *Οιδίπους* και *Αντιγόνη*.

---

[7] *Πυθιονίκαις* (4.263)
«γνῶθι νῦν τὰν Οἰδιπόδα σοφίαν·»
«Και τώρα δείξε συ του Οιδίποδα τη γνώση·», μετ. Γ. Οικονομίδης
https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=4&page=26

[8] *Ολυμπιονίκαις* (2.38-40)
«ἐξ οὗπερ ἔκτεινε Λᾶον μόριμος υἱός
συναντόμενος, ἐν δὲ Πυθῶνι χρησθέν
παλαίφατον τέλεσσεν.»
«όπως τότε που ο μοιραίος του Λάιου γιος τον γονιό του
αντάμωσε και τη ζωή τού πήρε, κι έτσι εκπληρώθηκε
ο χρησμός που δόθηκε από καιρό στην Πυθώ.», μετ. Ι. Οικονομίδης
https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=136&page=6#m1

Μετά τον Σοφοκλή, περνάμε στα ρωμαϊκά χρόνια, που αποτελούν μεταβατικό στάδιο για το πέρασμα του μύθου του Οιδίποδα στη λογοτεχνία της δύσης πριν και μετά τον εικοστό αιώνα. Σημαντικότερο έργο είναι ο *Οιδίποδας* του Σενέκα, που ως είδος είναι και αυτό τραγωδία και βασίζεται κατά κάποιο τρόπο στον Σοφοκλή. Αξιόλογο έργο είναι επίσης η *Θηβαϊδα* του Στάτιου, έργο όμως επικό το οποίο αναφέρεται στη διαμάχη μεταξύ Ετεοκλή και Πολυνείκη. Ο *Οιδίποδας* του Σενέκα αποτελεί ένα έργο μεταβατικό από τον Σοφοκλή στη νεότερη και στη σύγχρονη λογοτεχνία που βασίζεται στον μύθο του Οιδίποδα. Υπάρχουν διαφορές με την θεατρική θεωρία και το θεατρικό γίγνεσθαι της Αθήνας του 5ου αι. π.Χ., έτσι κάποιες βασικές αρχές ο Σενέκας τίς ανατρέπει και μας δίνει νέα δεδομένα και ήθη στις δραματουργικές προσπάθειες αναβίωσης και επαναφοράς του μύθου. Είναι άξια αναφοράς η προβληματική που προέκυψε και έκανε πολλούς θεατρολόγους να ασχοληθούν με το κατά πόσο είναι δυνατόν να παρουσιαστεί το έργο, καθώς ο συγγραφέας προϋποθέτει τη σφαγή των ζώων επάνω στη σκηνή, διότι στα σπλάχνα του σφαχταριού θα διαβαστεί ο χρησμός[9]. Για τους Ρωμαίους το μαντείο των Δελφών δεν αποτελεί μέρος της καθημερινής θρησκευτικής τους κουλτούρας, αντιθέτως έπρεπε ο συγγραφέας να δημιουργήσει σκηνές οικείες, όπως η μαντεία των σπλάχνων, για να γίνει κατανοητή και προσλήψιμη η παρέμβαση των θεών. Τέτοιες διαφοροποιήσεις απασχολούν πάντοτε κάθε διακειμενική σύνθεση, ειδικότερα στα σύγχρονα έργα, διότι σύμφωνα με τον Χ. Μαλεβίτση:

«*η ανηρημένη τραγωδία διατυπώθηκε στον αιώνα μας.*»[10]

Στον Μεσαίωνα, η φιγούρα του Οιδίποδα εκπροσωπεί μόνο την αμαρτία, την κατάρα, τους λοιμούς και τις καταστροφές. Η μεταμέλειά του είναι απαραίτητη προϋπόθεση, αλλά και πάλι είναι πολύ βαριά η κληρονομιά που αφήνει στα παιδιά του και στον λαό της Θήβας. Στην Αναγέννηση έχουμε το *Επταήμερον* της Μαργαρίτας της Αγκουλέμης, όπου όλες οι αιμομικτικές πράξεις υπόκεινται πάνω σε θεολογική βάση για τη συγχώρεσή τους.

Από τον 17ο αι. και τον γαλλικό κλασικισμό αρχίζει μια νέα εποχή στην αναβίωση του μύθου με πλήθος έργων, μεταξύ άλλων του Κορνήλιου (*Œdipe*) και του Ρακίνα

---

[9] «ΜΑΝΤΩ: […] Φέρτε τα σφαχτάρια γρήγορα, πασπαλίστε το λαιμό τους με το κριθάλευρο. Δέχονται ωραία την τελετή και τ' απλωμένα χέρια;»
Λ. Α. Σενέκας, *Οιδίπους*, μτφρ. Τ. Ρούσσος, Αθήνα 2000, στ. 334-337

[10] «[…] Όπου πλέον τα δρώμενα τελούνται χωρίς την έσχατη ελπίδα, χωρίς να κυκλώνονται από τον ορίζοντα του πνεύματος, ο οποίος παρέχει την έσχατη εγγύηση, ακόμη και στον ανέκκλητα ναυαγισμένο. […] Ο πνευματικός ορίζοντας υπό τον οποίο τελεί το τραγικό είναι πάντοτε θρησκευτικός - αλλιώς δεν θα μπορούσε να υπάρξει τραγωδία. Ωστόσο η τραγική συνειδητοποίηση δεν είναι παράγωγο της θρησκευτικής συνειδήσεως. Αντίθετα είναι αρκτική, για αυτό και η ίδια παράγει τον θρησκευτικό ορίζοντα.»
Χρήστος Μαλεβίτσης, «Περί του Τραγικού», Αθήνα 1992, σ. 93

(*Thébaïde*) βασισμένα στον μύθο όπως έχει διαδοθεί και κυρίως πάνω στις θεωρίες των συγγραφέων για την τραγωδία οι οποίες θα ανατραπούν με το πέρασμα στον 18ο αι. και τη μετάφραση του *Οιδίποδα Τύραννου* του Σοφοκλή, που δίνει τη δυνατότητα τόσα χρόνια αργότερα στο γαλλικό κοινό να διαβάσει το αρχικό κείμενο του τραγικού ποιητή. Ταυτόχρονα έχουμε μαζί με τις τραγωδίες και τις παρωδίες[11], και περνάμε στον 19ο αι. όπου η συγγραφή νέων έργων με θέμα το μύθο του Οιδίποδα είναι μειωμένη για διάφορους λόγους, όπως η στροφή στη μετάφραση αρχαίων κειμένων, η ανάδειξη της Αντιγόνης ως κύρια μορφή έκφρασης των αρχών του Ρομαντισμού και η επικράτηση του δράματος στον γερμανικό χώρο που δεσπόζει πλέον στο θεατρικό γίγνεσθαι. Βέβαια οφείλω να αναφέρω, διότι μας αφορά απόλυτα το τραγικό και ο ορίζοντάς του μέσα από τα ήθη της κάθε εποχής και τον *θρησκευτικό ορίζοντα*[12]. Διότι παρότι μετά τόσα χρόνια ο Οιδίποδας θεωρείται το κορυφαίο έργο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, στη Γερμανία ο Hegel, θεωρεί κορυφαίο έργο την *Αντιγόνη*, καθοδηγούμενος από μια ηθική βάση που στηρίζεται στο πρόσωπο της Αντιγόνης. Στην πορεία των χρόνων αυτό έχει συζητηθεί πολλάκις και δεν είναι της παρούσας συγγραφής να μπούμε σε μονοπάτια ηθικής και θρησκευτικότητας της Γερμανίας του 19ου αι. Η ενασχόληση όμως των γερμανών φιλοσόφων, ποιητών και κάθε τέχνης δημιουργών με τα θέματα της ελληνικής αρχαιότητας είναι παροιμιώδης κι έχει αφήσει κληρονομιά ένα τεράστιο έργο.

Στο κατώφλι του 20ου αι., γίνεται η μεγάλη τομή στην πορεία του μύθου του Οιδίποδα, από τον Freud και μπαίνουμε σε ένα πλαίσιο το οποίο πρέπει να αντιμετωπιστεί λαμβάνοντας υπόψη αυτό που ανέφερα πριν, την επικράτηση του δράματος στον 19ο αι. και την απουσία, θα μπορούσα με τόλμη να πω, του τραγικού, σύμφωνα με τον P. Szondi[13] και τον Χ. Μαλεβίτση[14]. Παρακάτω θα προσεγγίσω ξανά αυτήν την προβληματική, διότι με απασχολεί στη σύνθεση του μουσικοθεατρικού έργου.

Στον 20ο αι. λοιπόν η διαφορετική σκοπιά κάθε δραματουργού ή συγγραφέα, μας δίνει μια σειρά από έργα που κάποια μεταξύ άλλων μνημονεύονται και απασχολούν τους θεατρολόγους συνεχώς, είτε για την ανατρεπτική ματιά τους πάνω στον ίδιο τον μύθο,

---

[11] «Œdipe Travesti» (Μεταμφιεσμένος Οιδίποδας) του P. F. Biancolleli

[12] Βλ. ό.π. Χ. Μαλεβίτσης, *Περί του Τραγικού*, σελ. 93

[13] Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main 1964

[14] «*Όταν όμως εκλείψει ο πνευματικός ορίζοντας; Τότε αυτός που υφίσταται την καταδρομή του κόσμου παύει να είναι τραγικός ήρωας και μεταποιείται σε θλιβερό θύμα. Εδώ πλέον δεν έχουμε την υπέρβαση του τραγικού, παρά την αναίρεση του τραγικού. Το θύμα για λύπηση δεν είναι κανενός τύπου ήρωας, διότι ο ήρωας συνιστά αρχετυπική μορφή ενός νοηματισμένου κόσμου. Ο οποίος μάλιστα με την ηρωική του πράξη επιβεβαιώνει τον νοηματισμό και καθιστά σαφέστερο τον πνευματικό ορίζοντα, υπό τον οποίο φέρεται ηρωικώς.*»
Βλ. ό.π. Χ. Μαλεβίτσης, *Περί του Τραγικού*, σελ. 91

είτε για την πολιτική θέση που ο καθένας πρεσβεύει, είτε πολύ λογικά και αυτονόητα από την εσώτερη ανάγκη αυτή καθαυτή να προσαρμοστούν οι αρχές και οι αξίες του μύθου και κατά βάση του κειμένου του Σοφοκλή σε αυτά ακριβώς τα στοιχεία και τις λεπτομέρειες που θέλει ο εκάστοτε δημιουργός να αναδείξει και να προβάλει. Το δραματουργικό υλικό γίνεται εφαλτήριο είτε για έναν σύγχρονο Οιδίποδα, είτε για μια αυτόνομη δημιουργία όπως στο μουσικοθεατρικό έργο της παρούσας διατριβής.

Στη Γαλλία ο André Gide μας δίνει το έργο *Oedipe* σχεδόν την ίδια εποχή (1932) που ο Jean Cocteau καταπιάνεται τρεις φορές με τον μύθο του Οιδίποδα. Το καλοκαίρι του 1925 ο Jean Cocteau έγραψε το κείμενο του *Œdipe roi*, το οποίο πρόκειται για μια ελεύθερη διασκευή που βασίζεται εξ ολοκλήρου στο έργο του Σοφοκλή. Αυτή η νέα διασκευή υπογραμμίζει την έντονη προτίμηση του Cocteau για μυθολογικά θέματα της εποχής, όπως τα είχε ήδη διασκευάσει για το θέατρό του: Την *Αντιγόνη* το 1922 πάλι από τον Σοφοκλή, στη συνέχεια τον Ορφέα το 1926 και αργότερα το 1932, το *La Machine infernale*. Τον Ιανουάριο του 1926, ο Cocteau εργαζόταν πάνω σε ένα τελικό σχέδιο για να γράψει ένα λιμπρέτο στα γαλλικά (μεταφρασμένο στα λατινικά από τον Jean Daniélou) που θα οδηγούσε στον *Œdipus rex*, την όπερα-ορατόριο του Igor Stravinsky που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο θέατρο Sarah-Bernhardt στο Παρίσι στις 30 Μαΐου 1927 σε συναυλιακή εκδοχή και στη συνέχεια στις 23 Φεβρουαρίου 1928 στην Κρατική Όπερα της Βιέννης σε σκηνική εκδοχή. Τα δύο έργα, *Œdipe roi* και *Œdipus rex* γράφονταν ταυτόχρονα. Αλλά ενώ όλα ξεκίνησαν το 1922 – με την Αντιγόνη του, η οποία πήρε σάρκα και οστά το 1925-26 και ολοκληρώθηκε το 1928 – ο *Œdipe roi* δεν παρουσιάστηκε παρά πολύ αργότερα στις 12 Ιουλίου του 1937 στο Théâtre Antoine.

Στο σύγχρονο θέατρο οι γερμανοί δραματουργοί μας έχουν δώσει διάφορες εκδοχές του μύθου, με αποτελέσματα άκρως ενδιαφέροντα χάρη στην ανατρεπτική ματιά τους. Ο Ανατολικογερμανός Franz Fühmann χαρακτηρίζει το διήγημά του *König Ödipus* ειρωνικά «ένα ειδύλλιο» και μεταφέρει τον μύθο στην Ελλάδα του 2ου Παγκοσμίου Πολέμου σατιρίζοντας τον γερμανικό στρατό, και η γερμανο-σουηδέζα Maja Zade μας δίνει ένα κείμενο για τον Οιδίποδα του σήμερα μόλις το 2021 για το θέατρο του Thomas Ostermeier (Schaubühne). Ο Μπομπ Γουΐλσον τέλος, ανέβασε την πολυσυζητημένη παράσταση *Οιδίπους* στην Επίδαυρο, όπου το κείμενο του Σοφοκλή είναι μόνον η αφορμή για μια φαντασμαγορική παράσταση, όπου ο λόγος περνάει στο παρασκήνιο για να αντικατασταθεί από τη δύναμη της εικόνας και την επιβλητική κινησιολογική γλώσσα.

Το ελληνικό θέατρο μας έχει δώσει αρκετά έργα με θέμα τον μύθο του Οιδίποδα ήδη από τον 19ο αι. και φτάνοντας στις μέρες μας από το 1950 και μετά ξεχωρίζουμε κάποια έργα στα οποία θα αναφερθούμε. Με χρονική σειρά αναφέρουμε:

- *Φρόνημα των πρώτων χριστιανών*, Αντ. Αντωνιάδης, 1870
- *Οιδίπους και Σφιγξ*, Αχ. Καραβίας, 1887
- *Αντιγόνη*, Γ. Σ. Σπυριδάκης 1947
- *Ιοκάστη*, Αλ. Μάτσας 1952
- *Αντιγόνη της Κατοχής*, Ν. Περγιάλη, 1960
- *Αντιγόνη ή νοσταλγία της τραγωδίας*, Μ. Λαμπαδαρίδου-Πόθου, 1967
- *Ιοκάστης διασυρμός*, Οδύλη Συγγρού, 1969
- *Ισμήνη*, Γ. Ρίτσος, 1972
- *Τειρεσίας*, Γ. Ρίτσος 1975
- *Ισμήνης κάθαρση*, Β. Τερτίπης 1978
- *Γωνία ποτάμι και γέφυρα*, Δημ. Χριστοδούλου 1979
- *Αντιγόνη ή το τέλος της αυταπάτης*, Μ. Κέκκου, 1992
- *Πάροδος Θηβών*, Ι .Καμπανέλλη, 1992
- *Οιδίπους αντι-Οιδίπους*, Γ. Βέλτσος, 2004
- *Ο Δολοφόνος του Λάιου και τα Κοράκια*, Μ. Ποντίκας, 2004
- *Ιοκάστη*, Γ. Κοντραφούρης, 2007

Ι. 2. Σκοπός της ερευνητικής εργασίας

Ο μύθος του Οιδίποδα και η παραδοχή του χαρακτήρα του ως η διαχρονικότερη και αυθεντικότερη τραγική εκδοχή του ανθρώπου, οδηγεί τους αναλυτές σε μια συνεχή αναζήτηση για τα μεγάλα και ατέλειωτα ερωτήματα που γεννά η προσπάθεια κατανόησης της ερμητικότητάς του.

Στον ερευνητικό ορίζοντα και στην προσπάθεια σύνθεσης μιας νέας υποκειμενικής θέσης απέναντι στον μύθο και όλα τα τραγικά πρόσωπα που καθορίζουν την πορεία του, τίθενται σε διάλογο οι δύο τραγωδίες του Σοφοκλή για τον Οιδίποδα – *Οιδίπους Τύραννος & Οιδίπους επί Κολωνώ* – και η τραγωδία της *Αντιγόνης*, δημιουργώντας μια διακειμενική σύνθεση με στόχο την ανάδειξη συγκεκριμένων στοιχείων και την επανασυγκόλλησή τους, καθώς έχουν προκύψει από την συνεχή έρευνα και τα επάλληλα ερωτήματα που γεννούσε κάθε απάντηση και συνειδητοποίηση. Είναι ξεκάθαρο λοιπόν, ότι δεν υπάρχει μεν ευθεία αναφορά και εξάρτηση από τα έργα του Σοφοκλή, αλλά μια υποκειμενική σύνθεση που εκφράζει μια νέα κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα. Θα

μπορούσε να ειπωθεί, ότι τα όρια μεταξύ της επίδρασης και της διακειμενικότητας είναι ασαφή αλλά δίχως την αρχική ιδέα – δηλ. το μύθο στον Σοφοκλή – και την χρήση του, καμία διακειμενική σύνθεση δε μπορεί να ενώσει τα κομμάτια της νέας προσέγγισης του περιεχομένου.

Ο σκοπός λοιπόν είναι η διακοπή της επαφής με το αρχαίο κείμενο, επεμβαίνοντας και εστιάζοντας σε συγκεκριμένα τραγικά συμβάντα – αυτά των συναντήσεων του Οιδίποδα με τη Σφίγγα, την Ιοκάστη και την Αντιγόνη – αποκρυσταλλώνοντας με συγκεκριμένη φιλοσοφική προδιάθεση το μουσικό υλικό που θα δομηθεί για να αντιπαρατεθεί και να αντιστοιχιστεί στην υποκειμενική αυτή θέση.

Η μουσική, το κείμενο, η σκηνική δράση και η κινησιολογική σκέψη, λειτουργούν άλληλένδετα και η διαχρονική παρουσία των τραγικών προσώπων αντιμετωπίζεται σφαιρικά, μέσα από την κληρονομιά που μας έχουν αφήσει τα ίδια τα αρχέτυπα κείμενα και άλλες διακειμενικές συνθέσεις της παγκόσμιας τέχνης, οι οποίες άλλοτε αποσπασματικά, άλλοτε υπαινικτικά και άλλοτε θραυσματικά εμπεριέχουν τον μύθο του Οιδίποδα και στοιχεία της έννοιας του τραγικού, τα οποία εξ αρχής τέθηκαν ως στόχος διερεύνησης, λαμβάνοντας υπόψη τον καθορισμό του τραγικού ορίζοντα από το πνεύμα των καιρών.

Οι βασικές πλατφόρμες πάνω στις οποίες στηρίζεται η φιλοσοφική προδιάθεση για την δόμηση του μουσικού υλικού και την ανάπτυξή του είναι δύο:

- Οι συγκρουσιακές δομές, στις σχέσεις του Οιδίποδα με την Σφίγγα, την Ιοκάστη κυρίως και την Αντιγόνη
- Η διττότητα του Οιδίποδα

Η πρώτη πλατφόρμα, αυτή των συγκρουσιακών δομών των συγκεκριμένων σχέσεων, είναι ουσιαστικά το ένα και βασικό ζωτικό στοιχείο του έργου: η σχέση του Οιδίποδα με το γυναικείο στοιχείο. Η Σφίγγα, η Ιοκάστη και η Αντιγόνη, έρχονται στην πορεία του έργου και γίνονται ένα. Μέσα από τις αναμνήσεις των βιωμάτων του στην δεύτερη πράξη, ο Οιδίποδας βρίσκει την επίγνωση της ύπαρξής του, μόνο σε συνάρτηση με τους τρεις γυναικείους χαρακτήρες.

I. 3. Οιδίποδας και Ιοκάστη – Η συγκρουσιακή δομή της σχέσης τους

Η βασική μου αντίληψη για το έργο, λαμβάνει ως σημαντικότερο στοιχείο το ζεύγος Οιδίποδα – Ιοκάστης που θέτει σε λειτουργεία ταυτόχρονα το δίπολο αρσενικού – θηλυκού σε τρεις εκφάνσεις. Αυτές του άνδρα και της γυναίκας, του συζύγου και της συζύγου και του γιου με τη μητέρα του. Η σχέση υφαίνεται μέσα από όλες αυτές τις εκφάνσεις του δίπολου αρσενικού και θηλυκού και μάλιστα, ενώ στην αρχή η Ιοκάστη συμφωνεί σε όλα

με τον Οιδίποδα, στην πορεία επέρχεται η σύγκρουση. Με ποιον τρόπο; Αν εμβαθύνουμε στη σχέση τους, παρατηρούμε τα δρώμενα άλλοτε να τεντώνουν κι άλλοτε να χαλαρώνουν μέσα από τις διαφορετικές εκφάνσεις του δίπολου. Σε όλη την προσπάθεια του Οιδίποδα να ανακαλύψει την αλήθεια η Ιοκάστη στέκεται δίπλα του και λειτουργεί αποτρεπτικά στη διαμάχη με τον Κρέοντα. Το μόνο που πετυχαίνει ενώ προσπαθεί να κατευνάσει τα πνεύματα, είναι να εντείνει τις ανησυχίες του Οιδίποδα, άρα συνάμα και τις δικές της – δυνητικά – που θα την οδηγήσουν στην έξοδο από τη σκηνή, έχοντας ανακαλύψει πρώτη την αλήθεια. Έχει προηγηθεί ένας μεγάλος και πολύ σημαντικός στην ιστορία του θεάτρου διάλογος, όπου αποκαλύπτεται το παρελθόν τους, οι ρίζες τους, και γίνεται αναφορά στους χρησμούς. Η σύγκρουση είναι αναπόφευκτη κι ο Σοφοκλής μας προετοιμάζει βάζοντας την Ιοκάστη στην καρέκλα της ασέβειας, καθότι ενώ ο βοσκός είχε υποδείξει ότι η μητέρα του Οιδίποδα ήταν αυτή που τού είχε παραδώσει το παιδί, η ίδια θα πει ότι ο Λάιος σχεδίασε τη θανάτωσή του χωρίς τη δική της συμμετοχή. Η σύγκρουση εδώ είναι αναπόφευκτη και η υποκειμενική θέση μου εδώ στηρίζεται στις αρχές και στο ήθος του Οιδίποδα που εναντιώνονται στην πατροκτονία και την αιμομιξία, και όχι στο γεγονός όπως θα προσλαμβάνονταν στην καθημερινότητα της εποχής. Δεν το συζητάμε καν για τις μέρες μας… Στην αρχαιότητα η παιδοκτονία δεν αποτελούσε πάντοτε αδίκημα και ειδικότερα στη μυθολογία, όμως ο Οιδίποδας έρχεται με μια ανατροφή από τον Πόλυβο και τη Μερόπη, που αποτρέπει κάθε τέτοια σκέψη. «Προερχόμενος» λοιπόν από ένα περιβάλλον, όπου δεν υπάρχει τίποτε απ' όλα όσα ταλανίζουν του Θηβαίους, είναι ταγμένος από τη μοίρα και τους θεούς να επιστρέψει εκεί απ' όπου πραγματικά προέρχεται για να εκπληρώσει μέσα από συγκρούσεις το σκοπό της ύπαρξής του. Επανέρχομαι λοιπόν εδώ για να τονίσω ότι αφήνω απ' έξω την επίδραση της πατροκτονίας στο κοινό της εποχής εκείνης, αλλά και της δικής μας, ως αδίκημα, και να αντιμετωπιστεί ως συμβάν ταγμένο από την μοίρα, υιοθετώντας την άποψη του Μαλεβίτση: «*Ο τόπος της τραγωδίας δεν είναι κατάλληλος για μόνιμη οίκηση.*»[15]

Η σύγκρουση λοιπόν μεταξύ Οιδίποδα και Ιοκάστης δομείται τόσο περίτεχνα, πλέκοντας όλα τα ανομήματα ταυτόχρονα, κι αν εδώ στον λόγο χρειαζόμαστε ιδιαίτερη ικανότητα όπως αυτήν του Σοφοκλή, στη μουσική προσφέρεται η δυνατότητα μιας πολυεπίπεδης ανάπτυξης του εκτιθέμενου υλικού, όπως το έχω συλλάβει για να αντιμετωπίσω τις προκλήσεις που προβάλλονται συνεχώς και από τις δύο πλατφόρμες (συγκρουσιακές δομές – διττότητα) πάνω στις οποίες εδράζεται το μουσικό υλικό. Και θα φανεί στην πορεία ότι η

[15] Βλ. ο.π., Χρήστος Μαλεβίτσης, *Περί του Τραγικού*, σελ. 94

διπλή υπόσταση της Ιοκάστης (σύζυγος και μητέρα) εξυπηρετεί τα καθέκαστα που έρχονται σε σύγκρουση με τα καθολικά (Οιδίποδας, διττότητα, μιαρός αλλά συνάμα ιερός και ευσεβής[16]) πάνω στα οποία δομήθηκε όλη η τραγωδία.

Η ένταση της σύγκρουσης κορυφώνεται και η Ιοκάστη αποσύρεται. Η στιγμή είναι τόσο δυνατή, που η τελική σύγκρουση δεν συντελείται καν… Ο Οιδίποδας εφορμά μαινόμενος στην κάμαρά της – για να την σκοτώσει – την βρίσκει κρεμασμένη και αυτοτυφλώνεται. Όλη η ταυτόχρονη συνύπαρξη των δύο αυτών προσώπων επί σκηνής, είναι μια διαρκώς υφαινόμενη σύγκρουση, με τις κλωστές του πεπρωμένου να πλέκονται μέχρι την απόλυτη τέλεση των τραγικών συμβάντων.

Ι. 4. Η αμφιλογία των λόγων και η διττότητα στον χαρακτήρα του Οιδίποδα

Οι αρχαίοι έλληνες τραγικοί υιοθετούν την τεχνική της αμφιλογίας και ως μέσο έκφρασης και ως τρόπο σκέψης. Οι διπλονόητες εκφράσεις χρησιμοποιούνται τόσο πολύ κι επιτελούν έναν μεγάλο ρόλο στην οικονομία των έργων. Στον Οιδίποδα του Σοφοκλή, απ' όπου αντλείται όλο το υλικό του μύθου, άσχετα με τις δομικές αποκλίσεις του μουσικοθεατρικού μας έργου, η αμφιλογία είναι πρωτότυπη και πολύ διαφορετική από άλλες τραγωδίες. Δεν υπάρχει αμφιλογία στο λεξιλόγιο όπου θα ψάξουμε τις αντιφάσεις της γλώσσας, δηλαδή την ένταση που δημιουργείται από τις διαφορετικές σημασίες. Δεν έχουμε επίσης την αμφιλογία που συναντάμε στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, όπου τα υπονοούμενα κατέχουν κυρίαρχο ρόλο, όταν π.χ. η Κλυταιμνήστρα παγιδεύει τον Αγαμέμνονα και η αμφιλογία υπογραμμίζει την διπροσωπία του χαρακτήρα της Κλυταιμνήστρας. Στον *Οιδίποδα Τύραννο* καμία λεκτική αμφιλογία και καμία διπροσωπία χαρακτήρα δεν υπογραμμίζεται, αντιθέτως έχουμε ευθύς εξαρχής μια διφορούμενη θέση ταγμένη από το πεπρωμένο του ήρωα. Πάνω σ' αυτό το βάθρο, όπου συντελείται διαρκώς μια εναλλαγή, θα επέλθει στο τέλος και η αναστροφή: από βασιλιάς θα γίνει ικέτης. Όμως, η διπλή διάσταση της ύπαρξής του, η δυαδικότητά του, έρχεται σε πλήρη συνάρτηση με την συνειδητοποίηση ότι ο ίδιος είναι πάνω απ' όλα ένα αίνιγμα· άλλος νόμιζε ότι ήταν, άλλος τελικά είναι. Ο Οιδίποδας κατευθύνει μόνος του όλο το έργο, μόνος του είναι αποφασισμένος να ερευνήσει την υπόθεση της δολοφονίας του Λάιου – άρα και της ίδιας της καταγωγής του – θεωρώντας το υποχρέωση της θέσης και του αξιώματος που κατέχει, πεισμώνει, παθιάζεται και στο τέλος αυτοανατρέπεται. Όλες οι λέξεις που χρησιμοποιεί,

[16] […] «Έφτασα εδώ αφιερωμένος κι ευσεβής, φέρνω μαζί μου στους πολίτες όφελος· όταν ο αρμόδιος φανεί, όποιος κι αν είναι ο ηγεμόνας σας, τότε κι εσύ θ' ακούσεις, θα τα μάθεις όλα.»
Βλ. Σοφοκλής, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, μτφρ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, Αθήνα 2004

εκφράζουν την αλήθεια και όσα κρύβονται, ο ίδιος δεν το γνωρίζει αλλά ο λόγος του κρύβει ταυτόχρονα την ανθρώπινη θέληση και τις επιθυμίες των θεών, αυτές που οδηγούν στη λύση της υπόθεσης και τη σωτηρία της πόλης. Έπονται βέβαια άλλες κατάρες για τη Θήβα και τον οίκο των Λαβδακιδών...

Αυτό που με καθοδηγεί και αποτελεί σημαντικό στοιχείο για τη μουσική σύνθεση της διατριβής, είναι ότι με την αμφιλογία του Οιδίποδα τίθεται το βασικό δομικό στοιχείο, η αναστροφή. Ο ξένος που έλυσε το αίνιγμα και έσωσε την πόλη, που γίνεται αρχηγός της και τον τιμούν σαν θεό (*ισόθεος*[17]), που θέτει το ερώτημα: «ποιος σκότωσε τον Λάιο;» και άρα ποιος είναι ο Οιδίποδας τελικά, θα ξεσκεπαστεί και δεν θα αντέχει να αντικρύσει το βλέμμα κανενός[18].

Δεν αναφέρθηκε και πρέπει να ειπωθεί εδώ στο κεφάλαιο της αμφιλογίας, ότι το ίδιο του το όνομα είναι διφορούμενο κι ο αινιγματικός του χαρακτήρας μας συνοδεύει σε όλο το έργο. Το πρησμένο πόδι (*οἶδος*), ο γνώστης της αλήθειας (*οἶδα*), το πόδι (*πούς*)· είναι όλα ένα αέναο αίνιγμα γεμάτο συμβολισμούς. Η διττότητα του Οιδίποδα, προβάλλεται, και το αναφέρω παρακάτω στην ανάλυση του έργου πιο εμπεριστατωμένα, μέσω της χρήσης δύο ανδρικών φωνών σε όλη τη σκηνική παρουσία του Οιδίποδα. Ο Οιδίποδας δε μιλά, δεν τραγουδά, τον ρόλο του στη διανομή του έργου, αναλαμβάνει ένας χορευτής. Η αναστροφή που ανέφερα και αποτελεί βασικό στοιχείο στην αρχιτεκτονική του μύθου, θα επιτευχθεί μέσω της «αναστροφής» του παντρέματος του μουσικού υλικού των οργάνων (κούρδισμα του $ΛΑ_4$ στα 440Hz), με το ηχογραφημένο ηλεκτρονικό υλικό, που κινείται ανάλογα με τον ρόλο που καλείται να εξυπηρετήσει, μεταξύ συγκερασμένων και μη συγκερασμένων συχνοτήτων.

---

[17] «*Ἄιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.*
θεοῖσι μέν νυν οὐκ ἰσούμενόν σ' ἐγὼ» […]
Οιδίπους Τύραννος, στ. 31

[18] «*ἐγὼ γὰρ οὐκ οἶδ' ὄμμασιν ποίοις βλέπων πατέρα ποτ' ἂν προσεῖδον εἰς Ἄιδου μολών, οὐδ' αὖ τάλαιναν μητέρ', οἶν ἐμοὶ δυοῖν ἔργ' ἐστὶ κρείσσον' ἀγχόνης εἰργασμένα.* 1375*ἀλλ' ἡ τέκνων δῆτ' ὄψις ἦν ἐφίμερος, βλαστοῦσ' ὅπως ἔβλαστε, προσλεύσσειν ἐμοί; οὐ δῆτα τοῖς γ' ἐμοῖσιν ὀφθαλμοῖς ποτε· οὐδ' ἄστυ γ', οὐδὲ πύργος, οὐδὲ δαιμόνων ἀγάλματ' ἱερά, τῶν ὁ παντλήμων ἐγὼ κάλλιστ' ἀνὴρ εἷς ἔν γε ταῖς Θήβαις τραφεὶς ἀπεστέρησ' ἐμαυτόν, αὐτὸς ἐννέπων ὠθεῖν ἅπαντας τὸν ἀσεβῆ, τὸν ἐκ θεῶν φανέντ' ἄναγνον καὶ γένους τοῦ Λαΐου.*»
Οιδίπους Τύραννος, στ. 1371-1383

I. 5. Συνθέτες που προσέγγισαν τον μύθο του Οιδίποδα

Θα παραθέσω μια λίστα με σκηνικά μουσικά έργα που έχουν γραφτεί σχετικά με τον μύθο του Οιδίποδα:

- **Οιδίπους Τύραννος**
  - **Pietro Tori** (1650-1737), *Edipo* (1729)
  - **Henry Purcell** (?1659-1695), *Oedipus* (1692), Μουσική υπόκρουση
  - **Thomas Augustine Arne** (1710 – 1778)*, Oedipus, King of Thebes* (1740)
  - **Marc-Antoine Désaugiers** (1742-1793), *Le Petit Oedipe,* ou *Agenor et Zulma* (1779)
  - **Nicolas-Jean Le Froid de Méreaux** (1745-1797), *Oedipe et Jocaste* (1791) *[Oedipe à Thèbes]*
  - **Joseph Martin Kraus** (1756-1792), *Oedip* (1785 [χαμένο])
  - **Ruggero Leoncavallo** (1857-1919), *Edipo Re* (13.12.1920 Σικάγο)
  - **Enescu Georges** (1881-1955), *Oedipe,* (1931; 10.3.1936 Παρίσι) Tragédie Lyrique
  - **Igor Stravinsky** (1882-1971), *Oedipus rex* (30.5.1927 Παρίσι, 23.2.1928 Βιέννη)
  - **Carl Orff** (1895-1982), *Oedipus der Tyrann* (11.12.1959 Στουτγκάρδη)
  - **Harry Partch** (1901-1974), *King Oedipus* (1952), Μουσικοχορευτικό δράμα
  - **Helmut Eder** (1916-2005), *Oedipus* (30.9.1960 Λιντς/Αυστρία)
  - **Josep Soler Sardá** (1935), *Edipo y Yocasta* (1972)
  - **Peter Schickele (P. D. Q. Bach),** (1935), *Oedipus Rex* (1988)
  - **Wolfgang Rihm** (1952), *Oedipus* (4.10.1987 Βερολίνο)
  - **Mark-Anthony Turnage** (1960), *Greek* (17.6.1988 Μόναχο)
  - **Charles Chaynes** (1925), *Jocaste,* (?1993)

- **Οιδίπους επί Κολωνώ**
  - **Antonio Sacchini (Maria Gasparo Gioacchino)** (1730-1786), *Oedipe à Colone* (1786)
  - **André-Ernest-Modeste Grétry** (1741-1813), *Oedipe à Colonne* (1785), ημιτελής
  - **Nicola Antonio Zingarelli** (1752-1837), *Edipo a Colono* (1802)
  - **Lee Breuer** (1937) – **Bob Telson**, *Gospel at Colonus* (1982)
  - **Θεόδωρος Αντωνίου** (1935), *Oedipus at Colonus* (1998)

Από όλους αυτούς τους συνθέτες που αναφέρθηκαν, θα επικεντρωθώ στους εξής τέσσερις: G. Enescu, I. Stravinsky, Θ. Αντωνίου και W. Rihm., στην προσπάθεια να προσεγγίσω το έργο τους και κάποιες παραμέτρους που αφορούν στον τρόπο που επεξεργάστηκαν τον μύθο.

I. 5.01 Georges Enescu

Το 1910, ο Georges Enescu (1881-1955) παρακολούθησε τον Οιδίποδα Τύραννο του Σοφοκλή στην Comédie-Française στο Παρίσι, με τον Jean Mounet-Sully στον ομώνυμο ρόλο και εντυπωσιάστηκε τόσο πολύ από το έργο, που αποφάσισε να συνθέσει μουσική για τον Οιδίποδα πριν καν αποκτήσει το λιμπρέτο. Το 1913 έλαβε μια πρώτη εκδοχή του λιμπρέτου από τον Edmond Fleg. Αποτελούνταν από δύο μέρη και ήταν τόσο εκτεταμένο που δεν μπορούσε να παρουσιαστεί σε μία μόνο βραδιά. Ο Enescu δεν ήταν ικανοποιημένος και ζήτησε από τον Fleg να κάνει περικοπές ώστε να συμπυκνωθεί το υλικό. Το 1916 έγραψε το σπαρτίτο της όπερας με μια συντομευμένη έκδοση του λιμπρέτου. Στη συνέχεια έστειλε το χειρόγραφο στη Μόσχα. Ωστόσο, επειδή δεν το έλαβε πίσω μετά το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, έγραψε εκ νέου την όπερα από μνήμης το 1922 και τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου παρουσίασε το έργο σε κάποιους φίλους του στη Σινάια, το Βουκουρέστι και το Παρίσι. Τον Απρίλιο του 1923 το παρουσίασε στην École Normale de Musique του Παρισιού και την ίδια χρονιά ο Fleg έλαβε πίσω από τη Μόσχα το πρωτότυπο χειρόγραφο με τη μεσολάβηση του γαλλικού υπουργείου Εξωτερικών. Στη συνέχεια, ο Enescu χρειάστηκε άλλα οκτώ χρόνια για να δουλέψει πάνω στην παρτιτούρα, την οποία ολοκλήρωσε στις 27 Απριλίου του 1931 και παρότι δύο αποσπάσματα για ορχήστρα είχαν ήδη παρουσιαστεί το 1924 και το 1925, το πλήρες έργο δεν πρωτοπαρουσιάστηκε παρά μόνο τέσσερα χρόνια αργότερα.

Το περιεχόμενο της όπερας πραγματεύεται ολόκληρη τη ζωή του Οιδίποδα, με την τρίτη πράξη να βασίζεται στην τραγωδία του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος* και την τέταρτη πράξη στον *Οιδίποδα επί Κολωνό*, ενώ οι δύο πρώτες πράξεις αναπαριστούν την προϊστορία. Σύμφωνα με τον Carl Dahlhaus[19], «*οι προκύπτουσες πολλές σύντομες εμφανίσεις δευτερευόντων χαρακτήρων εμποδίζουν έναν συνεχή ανταγωνισμό*[20] *που επιδρά ως ραχοκοκαλιά του δράματος*». Ως εκ τούτου, θεώρησε ότι η όπερα είναι ένα «*μονόδραμα με δευτερεύοντες χαρακτήρες*»[21], με τον μονόλογο του Οιδίποδα να λειτουργεί ουσιαστικά ως «*σχόλιο σε μία συμφωνική σύνθεση*»[22]. Σε αντίθεση με ό,τι συνηθίζεται στην όπερα, η μουσική υπερισχύει της δραματικής δράσης, η οποία εδώ χρησιμεύει μόνο για

[19] Carl Dahlhaus, *Oedipe,* Στο: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters,* Τόμος 2: *Werke. Donizetti – Henze,* Μόναχο/Ζυρίχη 1987 (σσ. 144-146)

[20] «ανταγωνισμός [α] (antagonism). Κατάσταση αρνητικής έκφρασης συμπεριφοράς που εμπεριέχει έννοιες όπως σύγκρουση, εχθρότητα, θυμωμένη ανυποταξία/εξέγερση και έλλειψη ενδοτικότητας.»
Βλ. Αναστασία Χουντουμάδη – Λένα Πατεράκη, *Λεξικό Ψυχολογίας,* Αθήνα 2008, σελ. 48

[21] Βλ. ο.π. Carl Dahlhaus

[22] Βλ. ο.π.

να δικαιολογήσει μια «*επική-λυρική ρητορική*»[23]. Πρόκειται για ένα «*ορχηστρικό έργο τεραστίων διαστάσεων [...] που προοριζόταν για συμφωνία, αλλά δεν ήταν δυνατόν να πραγματοποιηθεί ως τέτοια*»[24].

Η όπερα – λυρική τραγωδία – όπως την ονομάζει ο Enescu, έχει πολύ έντονα στοιχεία βαγκνερικής δομής και αρμονίας διότι κατά την περίοδο που δούλευε τον Οιδίποδα, το 1919 συγκεκριμένα, διηύθυνε στη Ρουμανία τον Lohengrin. Η πλοκή δεν αντιστοιχεί σε εκείνη μιας αρχαίας τραγωδίας, αλλά βασίζεται στις ιδέες του Wagner: αντί για εισαγωγή, υπάρχει ένα πρελούδιο που εισάγει ήδη μερικά από τα κύρια μοτίβα της όπερας: αυτά της μοίρας, της πατροκτονίας, της νίκης του Οιδίποδα, καθώς και ένα μοτίβο που συνήθως συνδέεται με την Ιοκάστη.

Η βαγκνερική τεχνική δεσπόζει, αλλά αυτό που κάνει την όπερα του Enescu να ξεχωρίζει από τις όπερες του Wagner είναι η επιλογή του, να εισαγάγει και να προσπαθήσει να δέσει πολλά και διάφορα στοιχεία, συνθετικές τεχνικές, λαϊκά μουσικά ιδιώματα της Ρουμανίας (ρυθμικά μοτίβα, *χρήση μικροδιαστημάτων*) και γενικότερα να ακολουθήσει αυτό που χαρακτηρίζει τη γαλλική μουσική στο κατώφλι του 20ού αι.: ο *εκλεκτικισμός* και οι ενσωματώσεις πολλών διαφορετικών μουσικών γλωσσών. Ίσως είναι απόλυτο να μιλήσουμε για ενσωμάτωση *μουσικών ειδών*, γι' αυτό χρησιμοποιώ τη λέξη «γλώσσα», διότι στον τομέα της μουσικολογίας, οι διαφωνίες της γαλλικής με τη γερμανική σχολή στα είδη (*Gattungen*[25]) και τα στοιχεία που προϋποτίθενται για την αποδοχή κάποιου

[23] Βλ. ο.π.

[24] Βλ. ο.π.

[25] « Innerhalb von logischen Klassifikationssystemen ist der Gattungsbegriff auf einer mittleren Ebene angesiedelt. Er fügt verschiedene, auf einer unteren Ebene angesiedelte Arten zu einer Familie zusammen und erscheint umgekehrt mit anderen Erscheinungen derselben logischen Ebene unter einen gemeinsamen Oberbegriff subsumierbar. Da es sich mithin um einen klassifikatorischen Relationsbegriff handelt, stehen Gattung und Art, inhaltsärmere, allgemeinere, abstraktere Obergattung und inhaltsreichere, speziellere, konkretere Untergattung, in einem offenen, flexiblen Verhältnis zueinander. Eine Art wird dadurch, daß man sie ihrerseits in weitere Typen untergliedert, zu einer Gattung für die nächstuntere Ebene, und umgekehrt wird eine Gattung dadurch, daß man sie mit anderen Gattungen zu einer übergreifenden Kategorie zusammenfaßt, ihrerseits zu einer Art. Hierdurch erweist sich die Unterscheidung zwischen Gattung und Art als eine relative. Über den Akt der Klassifikation hinaus kommt indessen im Gattungsbegriff, und zwar nicht nur in der deutschen Sprache, seiner Etymologie entsprechend auch ein Moment eines genetischen, verwandtschaftlichen Zusammenhangs zum Ausdruck. […] b) Fr. Blume (in: MGG, Sp. 523-543) entwirft einen komplexeren Gattungsbegriff im zweiten Teil des MGG-Artikels Form (Gattungen der Musik, Sp. 538-543). In Abgrenzung gegen Form wie gegen Stil bestimmt er ihn durch die Variabilität der besonderen musikalischen Form bzw. gar der »empirischen Erscheinungsform« gegenüber einer Konstellation von konstanten Faktoren: ›Gattungen sind Typen musikalischer Komposition, die an bestimmte Zwecke, an bestimmte Verwendungsweisen, bestimmte Texte oder bestimmte Aufführungspraktiken geknüpft sind (z.B. Motetter, Opers, Concerto grosso, Streichquartett), denen aber nicht notwendig bestimmte Formen (im speziellen Sinne) zugrunde zu liegen brauchen, Charakteristisch für die Gattung ist, daß sie ihrem Gebrauchszweck, ihrer Kategorie von literarischen Texten, ihrer typischen Besetzungsweise usw. verhaftet bleibt, auch wenn sie innerhalb dieser Begrenzung ihre empirischen Formen wechselt (ebd, Sp. 525). Als nicht historischer Begriff sei er in der musikwissenschaftlichen Arbeit aus dem Bedürfnis aufgekommen, »für die verschiedenen Arten von

μουσικού δρωμένου ή τύπου έργου ή πλαισίου μουσικών γεγονότων που έχει διαγράψει μια πορεία στην ιστορία της μουσικής, θα θέσει μια προβληματική που είναι έξω από το αντικείμενο της παρούσας διατριβής.

Οι επιρροές συνθετών λοιπόν, όπως ο Debussy, ο Ravel, οι δάσκαλοι του (G. Fauré και J. Massenet), η επίδραση της μουσικής του γερμανικού εξπρεσιονισμού[26], καθώς και η επίμονη επιστροφή του στις ρίζες και την παράδοση του λαού του, διαμορφώνουν το ύφος του συνθέτη στην όπερα Œdipe (op. 23).

Ο εορταστικός χαρακτήρας στην πρώτη πράξη είναι εμπνευσμένος από τη ρουμανική παραδοσιακή μουσική. Στη δεύτερη πράξη και στην εικόνα 2 (*Tableau 2*) κυριαρχεί το μοτίβο του πεπρωμένου. Το ξύπνημα της Σφίγγας στην τρίτη εικόνα (*Tableau 3*) συνοδεύεται από απόκοσμους ήχους και είναι ένα συναρπαστικό και εντυπωσιακό τμήμα αυτή της όπερας, όπου μιλάει για τον τρόμο και τη φρίκη. Ο Enescu επιλέγει να χρησιμοποιήσει κοντράλτο, δηλαδή μια φωνητική περιοχή που έχει σκοτεινό ηχόχρωμα και κάτι αρχαϊκό και απόκοσμο. Προσπαθεί να δώσει έναν απόκοσμο χαρακτήρα στην όλη παρουσία της Σφίγγας, ενώ ταυτόχρονα διαφαίνεται και η επιρροή του γερμανικού

Musik, die sich nicht grundsätzlich durch bestimmte Stile oder Formen unterscheiden, einen Sammelbegrif zu gebrauchen« (ebd., Sp. 538). Blume grenzt ihn mit Recht nicht auf die europäische Kunstmusik seit dem Mittelalter ein, sondern weist ihn auch anderen höheren Musikkulturen, der japanischen, chinesischen, arabischen, zu (ebd., Sp. 538, vgl. die entsprechenden Artikel).»

«Στα λογικά συστήματα ταξινόμησης, ο γενικός όρος βρίσκεται σε ένα ενδιάμεσο επίπεδο. Συνδυάζει διαφορετικά είδη που βρίσκονται σε χαμηλότερο επίπεδο σε μια οικογένεια και, αντίστροφα, φαίνεται να μπορεί να υπαχθεί σε άλλα φαινόμενα που βρίσκονται στο ίδιο λογικό επίπεδο κάτω από έναν κοινό γενικό όρο. Δεδομένου ότι πρόκειται επομένως για μια ταξινομητική σχεσιακή έννοια, το γένος και το είδος, ένα γενικότερο, αφηρημένο υπερ-γένος με λιγότερο περιεχόμενο και ένα ειδικότερο, συγκεκριμένο υπο-γένος με περισσότερο περιεχόμενο, βρίσκονται σε μια ανοιχτή, ευέλικτη σχέση μεταξύ τους. Ένα είδος γίνεται γένος για το αμέσως κατώτερο επίπεδο με το να υποδιαιρείται σε περαιτέρω είδη, και αντίστροφα, ένα γένος γίνεται είδος με το να συνδυάζεται με άλλα γένη για να σχηματίσει μια συνολική κατηγορία. Με αυτόν τον τρόπο, η διάκριση μεταξύ γένους και είδους αποδεικνύεται σχετική. Πέρα από την πράξη της ταξινόμησης, ωστόσο, η έννοια του γένους, και όχι μόνο στη γερμανική γλώσσα, εκφράζει επίσης μια στιγμή γενετικής, σχεσιακής σύνδεσης σύμφωνα με την ετυμολογία της. […] β) Ο Blume αναπτύσσει μια πιο σύνθετη έννοια του είδους (Gattung) στο δεύτερο μέρος του άρθρου του MGG Form (Gattungen der Musik, sp. 538-543). Σε αντίθεση τόσο με τη φόρμα όσο και με το ύφος, το ορίζει με βάση τη μεταβλη-τότητα της συγκεκριμένης μουσικής μορφής ή ακόμη και της "εμπειρικής μορφής εμφάνισης" σε σχέση με μια διάταξη σταθερών παραγόντων: «Τα είδη (Gattungen) είναι τύποι μουσικής σύνθεσης που συνδέονται με ορισμένους σκοπούς, ορισμένους τρόπους χρήσης, ορισμένα κείμενα ή ορισμένες πρακτικές εκτέλεσης (π.χ. μοτέτα, όπερες, concerto grosso, κουαρτέτο εγχόρδων), οι οποίοι όμως δεν είναι απαραίτητο να βασίζονται σε ορισμένες «μορφές» (με την ειδική έννοια)· χαρακτηριστικό του είδους είναι ότι παραμένει προσκολλημένο στον σκοπό του, στην κατηγορία των λογοτεχνικών κειμένων του, στην τυπική ενορχήστρωση κ.λπ. ακόμη και αν αλλάζει τις εμπειρικές του μορφές μέσα σε αυτόν τον περιορισμό. Ως μη ιστορικός όρος, προέκυψε στη μουσικολογική έρευνα από την ανάγκη "να χρησιμοποιηθεί ένας συλλογικός όρος για τα διάφορα είδη μουσικής που δεν διαφοροποιούνται θεμελιωδώς από ορισμένα στυλ ή μορφές" (ό. π. , σ. 538). Ο Blume ορθώς δεν τον περιορίζει στην ευρωπαϊκή έντεχνη μουσική από τον Μεσαίωνα και μετά, αλλά τον αποδίδει και σε άλλους ανώτερους μουσικούς πολιτισμούς, τον ιαπωνικό, τον κινεζικό, τον αραβικό.»

Βλ. Hermann Danuser, «Gattung», στο: *Die Musik in Geschichte und* Gegenwart, (Kassel, Basel, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, Metzler, 2001), Sachteil 3., στ. 1042 & 1057, μτφρ. του γράφοντα

[26] Bruce Burroughs, *Oedipe*. *Georges Enesco*, *The Opera Quarterly 9*, τχ. 3, 1993, σσ. 188–190

εξπρεσιονισμού καθώς δανείζεται στοιχεία από το ομιλούμενο τραγούδι (*Sprechgesang)* σε συνδυασμό με μεγάλα διαστήματα που ενώνονται με επιβλητικά glissandi. Ο Οιδίποδας ταυτόχρονα, κινείται σε μία περιορισμένη έκταση ανά φράση – εντός τεσσάρων με πέντε φθόγγων – σε μελισματικό ύφος σε αντιδιαστολή με τη Σφίγγα. Ο Enescu χρησιμοποιεί μικροτόνους για να θολώσει το πεδίο των οπλισμών και την καθαρότητα της τονικότητας, κάτι που το δανείζεται και το ενσωματώνει από τη μουσική των εξωδυτικών πολιτισμών (στην προκειμένη περίπτωση από τη ρουμανική μουσική που δέχεται επιρροές από την ανατολίτικη μουσική), σε μια εποχή κατά την οποία εντείνεται ο εξωτισμός στην λόγια ευρωπαϊκή μουσική[27].

Κατά την προσωπική μου άποψη, ίσως εμπεριέχει μια ειρωνεία όλη η σκηνή με τη χρήση αυτών των τεχνικών: ο Οιδίποδας που νικάει τη Σφίγγα, κινείται σφιχτά και με φόβο εντός ολίγων φθόγγων, και η Σφίγγα κυριαρχεί επάνω στη σκηνή με ακραία διαστήματα και μελωδικές κινήσεις αναμιγμένες με γρήγορη τραγουδιστική ομιλία. Ίσως πάλι να πρόκειται για μια προγραμματική σκέψη του συνθέτη, όπου μια εκτεταμένη φωνητική θέση, εσωκλείει και σφίγγει τα μελίσματα του Οιδίποδα.

Στην τρίτη πράξη, υπάρχουν αρκετές αναδρομές στις οποίες ο συνθέτης επεξεργάζεται θέματα από τις προηγούμενες πράξεις. Η παραδοχή της ενοχής του Οιδίποδα στο τέλος αυτής της πράξης παίρνει τη μορφή ψαλμωδίας ενώ τα έγχορδα εμφανίζουν το μοτίβο του πεπρωμένου. Η τέταρτη πράξη απηχεί επίσης προηγούμενα θέματα με τα ξόρκια στο ιερό άλσος να παρουσιάζονται πλούσια ενορχηστρωμένα και να κορυφώνονται στην αποθέωση του θανάτου του Οιδίποδα. Η όπερα τελειώνει με ένα κατανυκτικό απόκοσμο pianissimo με στατικό χαρακτήρα.

I. 5.02 Igor Stravinsky – Θεόδωρος Αντωνίου

Η όπερα-ορατόριο *Oedipus Rex* του **Igor Stravinsky** (1882-1971), ανέβηκε για πρώτη φορά το Μάϊο του 1927 στο θέατρο Sarah Bernhardt του Παρισιού, αφού πρωτύτερα χρειάστηκε να λυθούν κάποιες διαφωνίες μεταξύ του συνθέτη και του Jean Cocteau που έγραψε το λιμπρέτο. Ο Stravinsky είχε αποφασίσει εξ αρχής να συνθέσει ένα μεγάλο έργο βασισμένο σε ένα ιστορικό και με οικουμενική αξία θέμα και το κείμενο να είναι

[27] ενδ.: Camille Erlanger - *Aphrodite* (1906), Giacomo Puccini - *Madama Butterfly* (1904), Claude Debussy - *Estampes: Pagodes* (1903), Maurice Ravel – *Shéhérazade* (1903), *Ma mère l'oye-Laideronnette, impératrice des pagodes* (1908-1910) & *L'Enfant et les sortilèges* (1925), Henri Rabaud – *Mârouf, savetier du Caire* (1914), Darius Milhaud – *L'Homme et son désir op. 48* (1918) & *La Création du Monde op. 81* (1923)
Βλ. Michael Stegemann, *Exotismus*, στο: *Die Musik in Geschichte und* Gegenwart, (Kassel, Basel, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, Metzler, 2001), Sachteil 3., στ. 237-239

στα λατινικά. Σε επιστολή του στον Cocteau επιμένει και τονίζει ότι την αρχική του ιδέα την φυλάει με ζήλο για ένα μουσικό έργο στη λατινική γλώσσα. Ο Cocteau, του οποίου το κλασικό έργο αποτελούνταν από μεταφράσεις και προσαρμογές στα γαλλικά, δύσκολα θα μπορούσε να είναι ενθουσιασμένος που έπρεπε να παράγει ένα κείμενο για να μεταφραστεί από τα γαλλικά σε κάποια άλλη γλώσσα. Τον Ιανουάριο του 1926 παραπονιέται ότι ο Stravinsky του ζήτησε να το ξαναγράψει ακόμη μια φορά, πρόκειται όμως να είναι η τελική και να μεταφραστεί στα λατινικά από τον Jean Daniélou. Είναι ευρέως διαδεδομένο, ότι ο Stravinsky προτίμησε τα λατινικά ως μια «πεθαμένη γλώσσα» διότι αποζητούσε κάτι αρχαϊκό και απόκοσμο, παρότι έγραψε στην αυτοβιογραφία του, πως αναφέρεται στη λατινική γλώσσα ως *ένα μέσο που δεν έχει πεθάνει, αλλά έχει γίνει πέτρα και έχει... «μνημειοποιηθεί»*[28].

Έχουν δημοσιευτεί αρκετές αναλύσεις και απόψεις για το έργο του Stravinsky στο σύνολό του και τις πολύπλευρες κατευθύνσεις του και ο Οιδίποδας έχει κατηγοριοποιηθεί στα νεοκλασικά έργα του, σύμφωνα με τη μορφολογική συνέπεια και την προσπάθεια του συνθέτη να ακολουθήσει το λόγο και την πλοκή του μύθου. Αλλά η μουσική υπερτερεί πάντοτε και όλα προσαρμόζονται στη μουσική σκέψη και σύλληψη. Για να παρουσιάσει το κείμενο χρησιμοποιεί διάφορες μεθόδους: απαγγελία (ρυθμική ή μη), ρετσιτατίβο, parlando, sotto voce, εκλεπτυσμένες άριες, λυρικό bel canto κ.ο.κ.

> *«Τα έργα του Στραβίνσκι για το μουσικό θέατρο, που συνδύαζαν τη μακραίωνη θεατρική παράδοση με νέες καλλιτεχνικές προτάσεις, στόχευαν κυρίως στην ενίσχυση της ομορφιάς της μουσικής αρχιτεκτονικής με τη σκηνική κίνηση και τις εικαστικές τέχνες. Και το λιμπρέτο τους «ψυχαγωγούσε και δίδασκε», υπενθυμίζοντας στο κοινό -με προσιτή και μάλιστα διασκεδαστική μορφή- την αναγκαιότητα των συνεχών επιλογών ανάμεσα στο καλό και το κακό. Οι παραστάσεις αυτές, βασισμένες στο «μοντάζ εικόνων», όχι μόνο συνέβαλαν στην αποκρυστάλλωση του ατομικού μουσικού ύφους του Στραβίνσκι -βασισμένου στην τεχνική του μοντάζ- αλλά είχαν επίσης καθοριστικό αντίκτυπο στην εξέλιξη του μουσικού θεάτρου του 20ού αιώνα· αποτέλεσαν έμπνευση για νέες αναζητήσεις και λύσεις, τόσο για τους συνθέτες όσο και για τους χορογράφους, τους θεατρικούς καλλιτέχνες και τους εικαστικούς.»*[29]

---

[28] Igor Stravinsky, *An Autobiography*, Νέα Υόρκη 1962, σελ. 195

[29] Alicja Jarzębska. 2020. *Stravinsky, His Thoughts and Music,* στο *Eastern European Studies in Musicology Vol.19*, Maciej Golab (επιμ.), σελ. 153, μτφρ. του γράφοντα

Για τον Stravinsky οι λέξεις είναι ήχος. Διαχωρίζει την προσωδιακή ιδιότητα των λέξεων από τον πληροφοριακό τους χαρακτήρα και τα μηνύματα που εκπέμπονται. Ο Stravinsky τεμαχίζει τη λέξη, πειραματίζεται με τον ήχο κάθε συλλαβής και δημιουργεί τονικές εικόνες βασισμένος στο ηχητικό βάρος κάθε λέξης καθότι υποστηρίζει ότι μεταξύ του ήχου της συλλαβής και της έννοιας του κειμένου μεσολαβεί η λέξη. Η λέξη για τον Stravinsky κατευθύνει τις σκέψεις μας και αυτό, για τον μουσικό δεν είναι απλά άχρηστο αλλά στην πραγματικότητα τον ενοχλεί. Ο Stravinsky έχει πει ότι *η σκέψη δεν είναι ο ρόλος της μουσικής*[30], και αφομοιώνει τις λέξεις ως *φυσικούς ήχους* που πρέπει να οργανωθούν και να μπουν σε μία τάξη. Να προστεθεί όπως έχει πει, *το προτέρημα της έντεχνης κατασκευής* για να πραγματοποιηθεί η *μουσική γένεση*[31].

Με μια μονόπρακτη όπερα το 1997, τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, ο **Θεόδωρος Αντωνίου** (1935-2018) κινείται στα ίδια μονοπάτια με τον Stravinsky και συνθέτει αντίστοιχα τη μουσική του πάνω σε αρχαιοελληνικό κείμενο που έγραψε ο σκηνοθέτης και συγγραφέας Γιώργος Μιχαηλίδης. Ο συνθέτης σημειώνει στην παρτιτούρα του:

> «*…αυτή η όπερα προοριζόταν να αποτελέσει το συνοδευτικό έργο για τον "Οιδίποδα Τύραννο" του Ιγκόρ Στραβίνσκι. Ως εκ τούτου, χρησιμοποιεί την ίδια ενορχήστρωση, ανδρική χορωδία και αφηγητή με τον Στραβίνσκι.*
>
> *Οι χαρακτήρες που εμπλέκονται και στις δύο όπερες είναι ίδιοι (ο Οιδίπους είναι τενόρος, ο Κρέοντας είναι βαρύτονος, η Ιοκάστη μεσόφωνος και γίνεται Αντιγόνη, ο Τειρεσίας μπάσος και γίνεται Θησέας και ο αγγελιοφόρος γίνεται ο Πολυνίκης). Η ιδέα πίσω από αυτό είναι ότι μπορεί κανείς να εκτελέσει και τα δύο έργα χωρίς (εάν είναι απαραίτητο) να χρειάζονται επιπλέον φωνές. […] Γίνονται αναφορές στη σύγχρονη ελληνική ποίηση από τον αφηγητή. Το κείμενο του αφηγητή πρέπει να είναι στη γλώσσα του κοινού (όπως στον Stravinsky).*
>
> *Έμεινα έκπληκτος συνειδητοποιώντας ότι ο Στραβίνσκι χρησιμοποίησε λατινικό κείμενο για τους ίδιους λόγους που χρησιμοποίησα εγώ αρχαίο*

[30] *«Ο Στραβίνσκι διαφώνησε με την άποψη ότι οι συνθέτες ενδιαφέρονται μόνο για τη σημασιολογική πτυχή (περιεχόμενο) ενός επιλεγμένου λεκτικού κειμένου. Αναφέρθηκε στον Μπετόβεν, ο οποίος σε μια επιστολή προς τον εκδότη του έγραψε ότι «Η μουσική και οι λέξεις είναι ένα και το αυτό πράγμα». Ανέφερε επίσης τη διάσημη ρήση του Στεφάν Μαλλαρμέ ότι ο ποιητής δεν δημιουργεί ομοιοκαταληξίες από ιδέες, αλλά από λέξεις-ήχους, και πρόσθεσε ότι ο συνθέτης επίσης δεν δημιουργεί μουσική από λέξεις-έννοιες, αλλά από συλλαβές-ήχους. Στους διαλόγους του με τον Craft, ο Στραβίνσκι εξήγησε ότι τελικά η μουσική και οι λέξεις είναι πάνω απ' όλα ήχος σε συγκεκριμένο ρυθμό και χρόνο.»*
Βλ. ο.π., A. Jarzębska, σ. 169

[31] Ιγκόρ Στραβίνσκυ, Μουσική Ποιητική, Αθήνα 1980, σ. 34

ελληνικό κείμενο. Μια απομακρυσμένη "νεκρή γλώσσα" δίνει καλύτερα την υψηλή δραματική διάσταση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Στην πραγματικότητα ο Stravinsky παραδέχτηκε ότι ο μόνος λόγος που δεν χρησιμοποίησε αρχαία ελληνικά ήταν ότι δεν γνώριζε τη γλώσσα. Υπάρχουν πολλά μέρη στο έργο (στην παρτιτούρα) με την ένδειξη M (metapraxis) που σημαίνει μια κατάσταση σε έκσταση (ονειρική, φανταστική, μακρινή, μαγική). Για να επιστρέψουμε στην πραγματικότητα (real sections) αναγράφεται η ένδειξη P (praxis). Όπως και στον Γιάννη Χρήστου (1926-1970) «praxis» είναι η λογική και αναμενόμενη δράση ενός ερμηνευτή και «metapraxis» είναι η δράση πέρα από τη λογική, η απροσδόκητη. Τα τμήματα M είναι μουσικά πιο αργά, απλούστερα, ελεγειακά και πιο τονικά και «αρχετυπικά». Σχετίζονται περισσότερο με τα φιλοσοφικά και ιστορικά "χορικά" της ελληνικής τραγωδίας, ενώ τα P τμήματα σχετίζονται περισσότερο με εκείνα των χορικών της δράσης.»

Την πρώτη φορά που εμφανίζεται η ένδειξη (M) στο μ.144 ο Αντωνίου σημειώνει: *Like a dream. Like in a trance. Imaginary.* Και στην πρώτη ένδειξη (P) στο μ.148: *Back to normal.* Αργότερα σε μία συνέντευξή του ο Αντωνίου αναφέρεται πιο αναλυτικά στο δανεισμό του όρου από τον Χρήστου[32].

Το τραγικό και ο τρόπος πρόσληψης της έννοιάς του είναι αυτό που με απασχολεί, αλλά προσεγγίζω από μια υποκειμενική θέση τα έργα των συνθετών και τα σημεία των τραγικών συμβάντων. Στο έργο του Αντωνίου θα εστιάσω στις τελευταίες στιγμές του Οιδίποδα στον Κολωνώ και την αποχώρησή του από τα εγκόσμια στο Λόφο των Ευμενίδων. Λίγο πριν το τέλος ενσωματώνει δύο μουσικά στοιχεία:

i. ένα δικό του και το έχει χρησιμοποιήσει δύο φορές στο παρελθόν, το χορικό με την ανδρική χορωδία να τραγουδάει:

---

[32] «Αυτό που λέω υπέρβαση στην όπερα «Οιδίπους επί Κολωνώ» εννοώ ότι αν δεν ζεις σε μια υπέρβαση δεν μπορείς να πιστεύεις σε όλα αυτά τα σύμβολα. Πρέπει εσύ να ανέβεις στο επίπεδο, ώστε αυτά τα πράγματα να τα δεχθείς σαν πραγματικότητα, ενώ δεν είναι.
[…] Έχω δηλαδή σημεία στην παρτιτούρα που αν τα δει κανένας είναι υπερβατικά. Τα ονομάζω πράξη-μετάπραξη, δανειζόμενος τον όρο από τον φίλο και σπουδαίο συνθέτη, τον Χρήστου. Εννοούσε πράξη πχ να παίζεις βιολί. Όταν όμως ο βιολονίστας αρχίζει να τραγουδάει, είναι κάτι άλλο. Θέλω αυτή τη μετάπραξη να τη δείξω. Έχω στα έργα σημεία που ήθελα να έχουν μια πιο υπερβατική μουσική. Αλλά στην ουσία όταν περνάς στη μετάπραξη, δεν μιλάς πια με τα φυσιολογικά ή αναμενόμενα, αλλά για άλλα. Και η τραγωδία έχει τέτοια εκπληκτικά στοιχεία! Ούτε αυτά που λένε είναι απλά και καθημερινά. Αλλά συγχρόνως δεν είναι και κοινότυπα.» […]
Βλ. «ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΥ - ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ (στην Τίνα Βαρουχάκη) | TAR - Μουσικό διαδικτυακό περιοδικό με αφορμή την κιθάρα», τελευταία πρόσβαση 25.10.2023, https://www.tar.gr/thodwros_antwnioy_synenteyxi_stin_tina_baroyxaki-article-4955.html?category_id=24.

«Χρόνος ταυτ' όρᾶ, χρόνος τα πάνθ' όρᾶ»

όπου το συναντάει κανείς χρόνια πριν στο έργο του Αντωνίου: *Προμηθέας* (Καντάτα σε κείμενα του Αισχύλου, για βαρύτονο, αφηγητή, μικτή χορωδία και ορχ., 1983) και αργότερα στα *Μοιρολόγια για αφηγητή, υψίφωνο, βιολί, χορωδία και ορχήστρα*, (σε κείμενα μεταφρασμένα στην αγγλική από μοιρολόγια και θρήνους διαφόρων χωρών, 2004). Το χορικό αυτό εμφανίζεται δύο φορές πριν οδηγηθούμε στο φινάλε του έργου, την πρώτη σε πλαίσιο *μετάπραξης* και τη δεύτερη στο τέλος του έργου σε πλαίσιο (Ρ) καθότι επανέρχεται στην «κανονική» εκτέλεση.

ii. και ένα δεύτερο στοιχείο, το οποίο το σημειώνει ως φόρο τιμής (Homage) στην Κατίνα Παξινού. Συγκεκριμένα, προσθέτει στο έργο ένα βασικό μοτίβο της Παξινού από τη μουσική που είχε γράψει για τον Οιδίποδα Τύραννο που ανέβηκε στο Εθνικό Θέατρο το 1933. Το συγκεκριμένο μοτίβο το έχει ενσωματώσει ο Αντωνίου και στη μουσική για θέατρο που συνέθεσε για το έργο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή, που ανέβηκε το 1967 στην Επίδαυρο σε μετάφραση Τάσου Ρούσου και σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή. Ήταν η πρώτη θεατρική μουσική που είχε συνθέσει ο Αντωνίου για την Επίδαυρο (Επιδαύρια 1967, Οργανισμός Εθνικού Θεάτρου 25.6.1967-23.7.1967)[33].

Στη σκηνή που προηγείται της τελικής «αναχώρησης» ο Θησέας απευθυνόμενος στον Οιδίποδα εξαίρει την πόλη του, ξέρει να τιμά τους ξένους που τη σέβονται και τον προτρέπει να το διαπιστώσει και ο ίδιος καθώς οι στρατιώτες του σώζουν την Αντιγόνη από τους Θηβαίους και την φέρνουν κοντά στον πατέρα της. Όλη η σκηνή με τα δρώμενα όπως τα γνωρίζουμε από τον μύθο και τα οποία είναι απαραίτητα στην πλοκή για να μας οδηγήσουν στην τελική έκβαση, εναλλάσσονται μεταξύ *μετάπραξης* (Μ) και *πράξης* (Ρ). Απόκοσμο, ήρεμο και αρχαϊκό μουσικό περιβάλλον με το χορικό που προανέφερα σε δύο εκδοχές: και στην αυθεντική του μορφή και διασπασμένο με παύσεις από τη χορωδία, επάνω στη μελωδία του χορικού εκτελεσμένη από το τρομπόνι. Σαν να έρχονται σε εικόνες διάσπαρτες, τα λόγια του χορού (*Χρόνος ταυτ' όρᾶ, χρόνος τα πάνθ' όρᾶ)*.

[33] Οι πληροφορίες για τα παραθέματα και το δανεισμένο υλικό που χρησιμοποιεί ο Θ. Αντωνίου, προέρχονται από τηλεφωνική συνέντευξη με τον μουσικολόγο και επιμελητή της έκδοσης του μουσικού κειμένου του *Οιδίπους επί Κολωνώ*, Ιωάννη Σαμπροβαλάκη.

Αυτή η εικόνα διακόπτεται από το πλαίσιο της κανονικής ερμηνείας (Ρ) καθότι αναμένουμε το τέλος του Οιδίποδα:

Χορός: *ὦ Ζεῦ, ὦ Ζεῦ*

Οιδ: *ἄναξ, ἄναξ*

Χορός: *μέγᾰς κτύπος, ἄφᾰτος, διόβολος, διαπρύσιος, ὄτο(β)ος, ἴλαος ο δαίμων*

Θησέας: *τί (δ'έστιν) Οἰδίπου;*

Οιδ: *ῥοπή βίου μοι**

Μόλις τελειώσει το χορικό, μπαίνουμε στο τελευταίο πλαίσιο *μετάπραξης (Μ)* με δύο φωνές, τον Θησέα και τον Οιδίποδα στον παρακάτω διάλογο:

Θησ.: *ἐν τῷ δέ κεῖσαι του μόρου τεκμηρίῳ*

Οιδ.: *θεοί, κήρυκες, ἀγγελοῦσι μοι*

Το τελευταίο πέρασμα στη *μετάπραξη* (Μ) είναι τόσο σύντομο όσο να μας υπενθυμίσει την αρχέγονη πηγή του τραγικού, τον φόβο και το δέος του ανθρώπου απέναντι στους θεούς και τον θάνατο.

Ο ερχομός του θανάτου λοιπόν έχει μια πρώτη αντιμετώπιση πιο ήπια και εκφράζεται με την συγκεκριμένη ενορχήστρωση που μάλιστα είναι και διανθισμένη, δίνοντας μια παλέτα ηχοχρωμάτων πιο πλούσια και αισιόδοξη. Είναι η ελπίδα της νίκης απέναντι στο θάνατο; Είναι η υπέρβαση του τραγικού στον ιερό Οιδίποδα; Τις σκέψεις του συνθέτη δε μπορούμε να τις ξέρουμε αλλά παρατηρώ μια πολύ συγκεκριμένη και απόλυτη αντιμετώπιση του βάρους του τραγικού συμβάντος. Στο τέλος, οι διάφωνες συνηχήσεις χωρίζονται σε δύο ομάδες, μία με κοινό ηχόχρωμα και σκληρότερο αποτέλεσμα και μία με το 1ο φαγκότο συν το 2ο φλάουτο να μας δίνουν μία ηπιότερη διαφωνία και ένα πολύ ζεστό ηχόχρωμα στο σύνολό τους. Ενδεχομένως ο Αντωνίου κλείνει το έργο, δίνοντας μια εικόνα με ηχοχρώματα που περιλαμβάνουν ταυτόχρονα τις διαφωνίες που ανέφερα σε χαμηλή ένταση και σε κλειστή θέση στη μεσαία περιοχή, σε αντιπαράθεση με την ανοιχτή θέση προηγούμενων στιγμών, ως ένδειξη εσωστρέφειας. Εσωστρέφειας του Οιδίποδα, εσωστρέφειας του ανθρώπου την οδυνηρή στιγμή της αποχώρησης.

Θα περίμενε κανείς όσον αφορά τις εμφανίσεις *πράξης* (Ρ) και *μετάπραξης* (Μ) το αντίθετο, δηλαδή να έχουμε την εξιστόρηση των γεγονότων σε φάση πραγματικής δράσης και μουσικής ερμηνείας και μετά στον Λόφο των Ευμενίδων μία σκηνική δράση έξω

από το αναμενόμενο, κάτι απόκοσμο και μυσταγωγικό. Κάτι ανεξήγητο καθώς *το θείο ανέλαβε τον τραγικό Οιδίποδα*[34].

Όμως ο Αντωνίου θέλει να αποδώσει αυτήν την κορυφαία τραγική στιγμή του έργου με αυτόν τον τρόπο. Να προβάλλει, αυτό που μας απασχολεί αιώνες στον μύθο του Οιδίποδα: την τραγικότητα της ύπαρξης του ανθρώπου και την αντίστροφη μέτρηση από τη στιγμή που γεννιέται

I. 5.03 Wolfgang Rihm

Ο Wolfgang Rihm (γεν. 1952) συνέθεσε το έργο *Oedipus / Musiktheater* τα έτη 1986/1987, το οποίο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 4 Οκτωβρίου του 1987 στην Deutsche Oper του Βερολίνου. Πρόκειται για ένα έργο βασισμένο σε λιμπρέτο του ίδιου του συνθέτη ο οποίος αντλεί τα κείμενά του από τον Σοφοκλή (*Οιδίπους Τύραννος*, μτφρ. F. Hölderlin), τον Heiner Müller (*Ödipuskommentar*) και τον Nitzsche (*Ödipus. Reden des letzten Philosophen mit sich selbst).*

Ο Rihm κατακερμάτισε τη γνωστή πλοκή του μύθου του Οιδίποδα, την τοποθέτησε σε νέα πλαίσια και το έργο χωρίζεται σε 21 ενότητες. Η εξωτερική αρχιτεκτονική, η οποία βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στο πρωτότυπο του Σοφοκλή, εξελίσσεται σε έξι δραματικές σκηνές. Το παρελθόν του Οιδίποδα εμφανίζεται σε τρεις εικόνες μνήμης: ο Οιδίποδας και η Σφίγγα, ένα παιδί που κουτσαίνει μέσα σε μια βραχώδη έρημο και η συμπλοκή στο τρίστρατο. Οι εικόνες είναι απαραίτητες για να τεθούν τα ερωτήματα και οι αναζητήσεις των τραγικών προσώπων, καθότι το παρελθόν του Οιδίποδα είναι αυτό που καθορίζει το παρόν του και το μέλλον του. Το κείμενο του Nietzsche χρησιμοποιείται για τέσσερις μονολόγους – ο πρώτος, ο δεύτερος και ο τέταρτος του Οιδίποδα, ο τρίτος της Ιοκάστης πριν αυτοκτονήσει. Και τέλος, πέντε αποσπάσματα από το *Σχόλιο* του Heiner Müller για τον Οιδίποδα φωτίζουν τα γεγονότα από άλλη οπτική γωνία. Η τρίτη σκηνή διακόπτεται δύο φορές – από ένα σχόλιο και μία εικόνα αντίστοιχα – και η έκτη σκηνή διακόπτεται μία φορά με τον τελευταίο μονόλογο και έτσι προκύπτουν οι 21 ενότητες. Η διαφορά μεταξύ των μονολόγων και των σχολίων, είναι η θέση τους απένα-

[34] […] «Ο Οιδίπους απορρίπτεται τυφλός από τη Θήβα, εκτός των ορίων της. Πλήρης από την τραγική γνώση. Τί να την κάνει όμως αυτή την γνώση, την ύψιστη;
Θέλουμε να πιστεύουμε πως τούτο το ερώτημα εβασάνιζε τον Σοφοκλή επί 30 χρόνια, όσο άφηνε τον Οιδίποδα του να πλανάται, εκτός των Θηβών, και μέχρι να τον φέρει στον Κολωνό. Για να αρχίσει η διαδικασία της υπερβάσεως της τραγωδίας. Για να αρθεί η τραγική μοναξιά κατά τρόπον όμως πνευματικώς έγκυρο. Και πνευματικώς έγκυρη είναι η υπέρβαση η μετά την τραγωδία, και όχι η πριν, η οποία είναι πνευματικώς ψευδής. Στον «Οιδίποδα επί Κολωνώ» το θείο ανέλαβε τον τραγικό Οιδίποδα.»
Βλ. ό.π., Μαλεβίτσης, σ.30

ντι στα «ενδότερα»· οι μονόλογοι είναι η «βύθιση», η είσοδος και περιπλάνηση στα «ενδότερα», ενώ τα σχόλια είναι οι ματιές απ' έξω προς τα «ενδότερα».

Το κείμενο εμφανίζεται ιδιαίτερα αινιγματικό και έντονα φορτισμένο λόγω της διάσπασης σε διαφορετικά επίπεδα. Με αυτόν τον τρόπο ίσως, ο Rihm επιτυγχάνει μια αύξηση των επιπέδων του νοήματος αντιμετωπίζοντας τον μύθο από πολλές οπτικές γωνίες και φέρνει τα σύμβολά του – αυτές τις εικόνες των καθολικών ανθρώπινων δυσχερειών – σε αντιπαράθεση με το κοινό αλλά και με τον εαυτό του.

Ας τονιστεί ότι – σύμφωνα με αναλυτές – οι μύθοι ήταν πάντα ένα προβληματικό θέμα για να συνθέσει κανείς μία όπερα. Η αλήθεια του είναι συνήθως ανείπωτη και δεν έχει την οικειότητα που έχουν οι θρύλοι ή τα παραμύθια, τα οποία έχουν μια εσωτερική αρχιτεκτονική που οδηγεί σε λύσεις, δηλαδή μέσα από την πλοκή δικαιολογούνται οι πολυπλοκότητες της ανθρώπινης κατάστασης. Τα περισσότερα θέματα στις όπερες που παρακολουθούμε βασίζονται συνήθως στο πεδίο της περιγραφικής ηθικής και «υποδεικνύουν» έναν τρόπο σκέψης, ανάλογα με την εποχή, τις πεποιθήσεις του συνθέτη και το κοινό. Στον μύθο κάτι τέτοιο είναι αδύνατο, καθότι είναι ανοιχτός σε ερμηνείες και κυρίως με το ότι καταπιάνεται με τις λειτουργίες του ανθρώπινου ψυχισμού. Αυτός είναι ένας προβληματισμός που τον αντιμετωπίζω παρακάτω στο μουσικοθεατρικό έργο της παρούσας διατριβής, διότι έρχομαι αντιμέτωπος με μία πάγια αντίληψη ότι οι όπερες πρέπει να βασίζονται σε λέξεις-κλειδιά, και το είδαμε και στα προηγούμενα έργα που ανέφερα, αλλά ο μύθος δεν είναι μία ιστορία που πρέπει να συμπυκνωθεί. Ο μύθος είναι μία ανοιχτή σε ερμηνείες πηγή, που ή θα επικεντρωθεί κανείς σε αυτές για να τις εκθέσει μουσικά ή θα ξεφύγει στα διακοσμητικά στοιχεία για να στηρίξει την πλοκή και να απομακρυνθεί από τον πυρήνα του. Ο Rihm κάνει ακριβώς το πρώτο, σέβεται την ουσία του μύθου και δημιουργεί ένα αρχιτεκτονικό πλαίσιο με διαφορετικές σκηνικές καταστάσεις, όπου η κάθε μία παρεμβάλλεται για να «συλλάβει» τα ερωτήματα που ξεπηδούν ασταμάτητα στον μύθο του Οιδίποδα. Γνωρίζουμε τον μύθο και αυτό καθιστά την απλή εξιστόρηση ως μία απλή ερμηνευτική διαδικασία. Μας είναι απαραίτητη, δεν την υποτιμούμε, πόσο μάλλον το τεράστιο έργο του Σοφοκλή και την περιέργεια που νιώθουμε κάθε φορά για την εκάστοτε μετάφραση, την σκηνοθεσία και την ανάδειξη των ρόλων των τραγικών προσώπων από τους ηθοποιούς. Στον Rihm τα τραγικά πρόσωπα υφίστανται εξαρχής, προϋπάρχουν και είναι απαραίτητη προϋπόθεση, ο θεατής να γνωρίζει τον μύθο, ιδανικά να τον έχει μελετήσει. Είναι ένα μουσικό θέατρο με ελάχιστες πληροφορίες που προωθούν την πλοκή και οι σκηνοθετικές οδηγίες περιορίζουν τη δράση στο ελάχιστο. Χρειάζεται μια προετοιμασία, όπου καλείται

κανείς να αντιμετωπίσει το μύθο του Οιδίποδα μέσα από την πορεία του στο χρόνο. Ο Οιδίποδας για τον Rihm είναι ένας «*καλλιτέχνης*» και σαν «*καλλιτέχνης*» ο Οιδίποδας «*θέλει να μάθει*». Είναι δηλαδή η κατεξοχήν φιγούρα που ενσαρκώνει την αναγκαιότητα του να αναζητήσει κανείς τον εαυτό του και αυτήν την αναγκαιότητα, ο Rihm, την αντιλαμβάνεται ως ήχο[35]. Σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη η προσπάθεια να πάει στα βάθη, στα «ενδότερα» δεν είναι τίποτα λιγότερο από την ταύτιση του ίδιου με τη μορφή του Οιδίποδα, με μια σημαντική διαφορά όμως στη διαδικασία απ' ότι με το προγενέστερο σκηνικό του έργο τον *Jakob Lenz*. Στον *Lenz* ο Rihm οδηγείται στον πυρήνα μέσω μίας σταδιακής κατανόησης της μορφής του Lenz[36], μιας «*κρυπτογραφημένης διαταραχής*»· στον *Οιδίποδα* δεν υπάρχει εκ μέρους του συνθέτη αυτή η «*σταδιακή κατανόηση*» του Οιδίποδα. Η εκκίνηση – και γι' αυτό ανέφερα παραπάνω ότι τα τραγικά πρόσωπα στον Rihm, υφίστανται εξαρχής και προϋπάρχουν – είναι ο ίδιος ο «πυρήνας», τα «ενδότερα» είναι η ταύτιση Οιδίποδα-Rihm / Rihm-Οιδίποδα[37]. Αυτή η ταύτιση λοιπόν του συνθέτη – του καλλιτέχνη του ήχου – με στοιχεία του χαρακτήρα του Οιδίποδα, θέτουν τις βάσεις, δίνουν την απαραίτητη ενέργεια καλύτερα, για την ψυχαναγκαστική αναζήτηση του εαυτού του (μέσω του ήχου). Επίσης, για τον Rihm ο Οιδίποδας είναι και ο Σίσυφος. Σίσυφος και Οιδίποδας είναι αδέρφια. Ο πρώτος *γνωρίζει* και *άρα πρέπει*, ο δεύτερος *υποψιάζεται* και *άρα πράττει, μπορεί.* Και οι δύο συνυπάρχουν εντός του καλλιτέχνη.

Γίνεται αντιληπτό λοιπόν, ότι για τον Rihm *ο Οιδίποδας δεν είναι ένας χαρακτήρας μιας αρχαίας τραγωδίας. Είναι μία φυσιογνωμία στην ακραία οριακή της κατάσταση και καθότι εντελώς σύγχρονη, αυτό από μόνο του μετράει*[38].

Το ύφος της μουσικής του Rihm σε αυτό το έργο, μας βάζει στην διαδικασία να δούμε κάποια βασικά χαρακτηριστικά αυτής της μουσικής γλώσσας για την οποία ο ίδιος ο συνθέτης έχει πει ότι *η μουσική είναι ό, τι πιο κοντινό σε ένα αρχαίο απομεινάρι.* Και *ότι δεν υπήρχε καμία* (στοχευμένη) *στυλιστική ποικιλία αλλά πρώτη φορά μια επιθυμία για*

---

[35] Βλ. Jürg Stenzl, *Keine Antike. Zum Oedipus (1987) von Wolfgang Rihm*, στο: *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980),* επιμ.: Chr.-H.Mahling, K.Pfarr, Tutzing 2002, σ. 73

[36] Βλ. ό.π.

[37] Βλ. όπ., σ. 74

[38] «Dass Oedipus eine Figur aus einer antiken Tragodie ist, gerrint zur philologischen Anekdote; daß deren Physiognomie, deren extreme Grenzsituation, durch und durch gegenwärtig ist, das alleine zählt. […]»
Βλ. ό.π.

στυλ[39]. Επισημαίνει ταυτόχρονα την ενεργητική εκείνη δύναμη που του δίνει τροφή για έναν νέο ήχο που είναι ταυτόχρονα και η μουσική γλώσσα (το στυλ) του έργου: το σώμα, η σάρκα.

Η έντονη χρήση χάλκινων πνευστών και κρουστών δεσπόζει σε όλο το έργο, δείχνοντας μία έντονη τάση κραυγής ενώ ταυτόχρονα τα ξύλινα πνευστά κινούνται επί το πλείστον σε ψηλές περιοχές υποστηρίζοντας μουσικά τα ερωτήματα που βασανίζουν συνεχώς τον Οιδίποδα. Οι υψηλές και οι χαμηλές περιοχές κυριαρχούν σε όλη την ενορχήστρωση, είτε στα ρετζίστρα των οργάνων ξεχωριστά είτε στις θέσεις των ομάδων των οργάνων, δηλαδή στα ηχοχρωματικά πλαίσια – και στα ομογενή και στα ετερογενή μείγματα. Οι αντιθέσεις στη δυναμική είναι επίσης ζωτικό στοιχείο αυτού του έργου και υπερτονίζονται με τη χρήση clusters και κρουστών με βίαια ξεσπάσματα. Δύο ιδιαίτερα βασικά χαρακτηριστικά είναι:

- Τα ηχοχρώματα των φωνητικών συνόλων.
    - Ανδρική χορωδία γερόντων, αποτελούμενη από οχτώ τενόρους και οχτώ μπάσους
    - Μικτή τετράφωνη χορωδία (ομιλία και τραγούδι) από ηχογράφηση, με διπλασιασμό των φωνών στην είσοδό τους στην 3η Σκηνή, από τέσσερις τρομπέτες και τέσσερα τρομπόνια (πάλι χάλκινα!)
    - τέσσερις σόλο σοπράνο γυναικείες φωνές από ηχογράφηση
    - και τέσσερις σοπράνο ως ένα ενιαίο πρόσωπο, η Σφίγγα (δύο από τις τέσσερις σοπράνο μπορούν να είναι και από ηχογράφηση, μάλιστα από τις ίδιες φωνές που βρίσκονται επί σκηνής, αν τελικά οι δύο είναι ηχογραφημένες)
- Μετά την τύφλωση του Οιδίποδα, ένα ντουέτο από δύο σόλο βιολιά συνοδεύουν τον Οιδίποδα μόνιμα μέχρι το τέλος. *Nur noch Oedipus in*

[39] «Die Musik? Vielleicht noch am ehesten dort ein Antikerest. Keine Stiel-Vielfalt, sondern ein Stilwollen, eigentlich erstmals bei mir. […] Orchester ohne Fleisch. Aber: nur Fleisch, willig, schwach, wehrhaft, verborgen – Bild = Bild.
Vertone diesen text, verworte ihn, iß ihn oder vergiß, denn das Ohr braucht Deine Zunge, Deine Zähne… Höre, sieh – (Oberlippen, Augenmund auf!)»
«Η μουσική; Ίσως ότι πιο κοντινό σε ένα αρχαίο απομεινάρι. Καμία στυλιστική ποικιλία αλλά πρώτη φορά από μένα, μια επιθυμία για στυλ. […] Ορχήστρα δίχως σάρκα. Αλλά: μόνο σάρκα, πρόθυμη, αδύναμη, υπερασπίσιμη, κρυμμένη – εικόνα = εικόνα.
Μελοποιήστε αυτό το κείμενο, λεκτικοποιήστε το, φάτε το ή ξεχάστε το, γιατί το αυτί χρειάζεται τη γλώσσα σας, τα δόντια σας... Η γλώσσα σου, τα δόντια σου... Ακούστε, δείτε - (άνω χείλη, μάτι-στόμα ανοιχτό!)» μτφρ. του γράφοντα
Βλ. Wolfgang Rihm, ausgesprochen, Schriften und Gespräche, τόμ. 2, εκδ. Ulrich Mosch, Winterthur 1997, σσ. 357-359

> *fernster ferne (μόνο ο Οιδίποδας σε μακρινή απόσταση)* το σημειώνει ο Rihm, αλλά εννοεί ενδεχομένως *στο μακρινό μέλλον*, καθώς έχουν σβήσει όλα τα φώτα της σκηνής και φαίνεται μόνο ο Οιδίποδας. Δηλώνοντας έτσι τον αέναο κύκλο της ζωής και της μοίρας και της συνεχούς αναζήτησης της αλήθειας από τον Οιδίποδα – καλλιτέχνη – Σίσυφο.

Επιπλέον, υπάρχουν στιγμές απόλυτης σιωπής, όπως η στιγμή της τύφλωσης, και εμφάνιση διαφόρων ήχων όπως τα χωρίς τονικό ύψος ψιθυριστά γέλια της ηχογραφημένης ανδρικής χορωδίας με ταυτόχρονη χρήση της εισπνοής και της εκπνοής.

Το έργο ξεκινάει με μία πολύ έντονη σκηνοθετική απεικόνιση μίας δυστυχισμένης πόλης και ταυτόχρονα η σκηνή με τη Σφίγγα (flashback) αποτελεί εικόνα από το παρελθόν. Αυτό βάζει τον θεατή ευθύς εξαρχής σε μία παροντική δυσάρεστη πραγματικότητα (τα βάσανα της Θήβας) ενώ η αναδρομή, μας θυμίζει την αιτία των δεινών. Αυτή η πρώτη εικόνα (Bild 1) είναι δείγμα αφενός σκηνικής οικονομίας και αφετέρου ενός άμεσου συνθετικού στίγματος του Rihm στην επιλογή των κειμένων και τον χειρισμό τους. Την σκηνική οικονομία είναι εύλογο ότι την επισημαίνω για την ταυτόχρονη εικόνα του λοιμού και της χρόνιας αιτίας που τον προκαλεί, ενώ το θέμα των κειμένων, προκαλεί μια έντονη εντύπωση και βάζει τον θεατή από τις πρώτες στιγμές στη θέση να συνειδητοποιήσει την μέγιστη αφαιρετική τάση του συνθέτη στα κείμενα. Το αίνιγμα της Σφίγγας δεν το ακούμε από καμία φωνή, οι τέσσερις σοπράνο κινούνται με μεγάλες φράσεις legato, και με μεγάλα ακροβατικά διαστήματα τραγουδώντας το φωνήεν «Α». Συνοδεύονται από δύο πίκολο τρομπέτες, δύο τρομπέτες και τέσσερα πίκολο φλάουτα. Όλη η μουσική δράση προέρχεται από ψηλές περιοχές, και με αυτή τη μουσική ο Rihm εκθέτει το αίνιγμα που βασανίζει χρόνια τη Θήβα. Η απάντηση είναι και αίνιγμα, ο άνθρωπος στον Rihm είναι αίνιγμα και απάντηση ταυτόχρονα, γι' αυτό και τα πρώτα λόγια που ακούμε είναι «DER MENSCH» (ο άνθρωπος), από τον Οιδίποδα και χωρίς συνοδεία οργάνων. Ακολουθεί απόλυτη σιωπή, όπως αργότερα στο έργο, τη στιγμή της τύφλωσης.

Άλλο ένα παράδειγμα σκηνικής οικονομίας παρατηρείται στην τρίτη εικόνα (Bild 3). Η τρίτη σκηνή διακόπτεται δύο φορές: την πρώτη από ένα σχόλιο (Kommentar 2) και τη δεύτερη από την τρίτη εικόνα (Bild 3). Κατά την πλοκή του μύθου η τρίτη σκηνή αφορά στον διάλογο Οιδίποδα – Κρέοντα, στην είσοδο αργότερα της Ιοκάστης στη σκηνή για να διακόψει τον καβγά μεταξύ των δύο ανδρών και τη στιγμή που προσπαθεί να θυμηθεί τί είχε συμβεί όταν δολοφονήθηκε ο Λάιος. Η *εικόνα 3* μας δείχνει όλα όσα

συνέβησαν και με το που τελειώνει, η *εικόνα 3*, συνεχίζεται η σκηνική δράση για να οδηγηθούμε στη σκηνή 4 και το διάλογο Οιδίποδα – Ιοκάστης. Η διάρκεια της είναι σύντομη, μόλις 1′25″, με έντονη σκηνική δράση, κόντρα στην συνολική σκηνοθετική σκέψη του έργου και η μουσική υποστηρίζει τα γεγονότα στο τρίστρατο και τον φόνο του Λάιου, με ακραίες αντιθέσεις στη δυναμική, πλούσια ενορχήστρωση με εκτεταμένες θέσεις και clusters και πλούσιο ηχητικό υλικό στα κρουστά. Το λιμπρέτο είναι οικονομικό και τα λόγια ελάχιστα. Η τονική εικόνα αντικαθιστά όλη την εξιστόρηση των γεγονότων στην λογοτεχνική μορφή του έργου και το στοιχείο που δίνει η Ιοκάστη – για να σταματήσουν οι αμφιβολίες όλων και η *εικόνα 3* – ελπίζοντας πως δεν μπορεί να συμβαίνει αυτό που υποπτεύεται, είναι οι πέντε άνδρες που συνάντησε ο Οιδίποδας (υπάρχει σκηνοθετική οδηγία που υποδεικνύει μια έντονη σκηνική δράση με πάλη και το φονικό των πέντε ανδρών από τον Οιδίποδα). Το «πέντε» *–fünf–* και όχι ένας άνδρας – δηλαδή ο Λάιος – είναι το υλικό που χρησιμοποιεί φωνητικά ο Rihm στο τραγούδι της Ιοκάστης πριν την *εικόνα 3*, επαναλαμβάνοντας τη λέξη έντεκα φορές πριν αλλάξει το σκηνικό.

Η μουσική του Rihm για τον Οιδίποδα χαρακτηρίζεται από μία τραχύτητα και το ηχητικό αποτέλεσμα είναι σκληρό με αιχμές και ηχητικές ακρότητες. Ο Rihm κρατάει σε όλο το έργο μια μουσική γλώσσα που υποδηλώνει μια δυστοπική κατάσταση. Ο Οιδίποδας είναι η απάντηση στο αίνιγμα, είναι ο άνθρωπος. Τί είναι ο άνθρωπος; Ένα ικανό και ταυτόχρονα τρομερό και σαρκοβόρο ον, υπεύθυνο για όλα τα δεινά και τις καταστροφές και την αποδόμηση της ανθρώπινης αξίας; Η αξία της ζωής είναι απαράβατη, είτε αναφερόμαστε στον σοφόκλειο Οιδίποδα είτε στους σημερινούς Οιδίποδες, κάθε καλλιτεχνικής προσπάθειας. Στον Rihm θα μπορούσαμε να πούμε ότι διακρίνουμε έναν αταβισμό που αντίστοιχο βλέπουμε μόνο στον Ευριπίδη από τους αρχαίους ποιητές. Κι αυτός ο αταβισμός δεν είναι τίποτα άλλο από την επιστροφή στη ρίζα του τραγικού και την κατασπάραξη της ανθρώπινης σάρκας[40].

[40] […] «Αλλά και εκεί ο Ευριπίδης κατεβαίνει ακόμη παρακάτω: πηγαίνει στην πάσχουσα σάρκα του ζώντος όντος, στο *πένθος* του όντος. Είναι ο Πενθέας που κατασπαράσσεται από την ίδια του τη μάνα που τον γέννησε, την Αγαύη και ο Πενθέας ήταν υβριστής, εσχάτως όμως αθώος, όπως και η Αγαύη, που τελούσε υπό «μανίαν». Η αθωότητα του τραγικού ήρωα είναι το υπόβαθρο της ύβρεως του. Η ύβρις είναι η μεταφυσική παγίδευση του αθώου για να καταστεί τραγικό σφάγιο. […] ο Ευριπίδης με τις «Βάκχες» του έφθασε στα υποστρώματα τα γενεσιουργά του τραγικού και του θρησκευτικού, σ' εκείνο το «σύμπλεγμα» το πρωτογονικό που με τις τιτανικές δυνάμεις του έρριζου αρχέτυπου προσδιόρισε τον τύπο της τραγικής πνευματικότητας, έτσι ώστε η πράξη του πνεύματος να είναι και πράξη εκχύσεως αίματος.»
Βλ. ό.π. Χρήστος Μαλεβίτσης σ. 32 & 34

Η επιλογή των συνθετών έγινε με κριτήριο όχι μόνο το μουσικό ύφος και τις σύγχρονες τεχνοτροπίες, αλλά και τον τρόπο που αντιμετωπίζουν τον μύθο για να αναδείξουν τα στοιχεία του και το τραγικό που ενυπάρχει, οι τέσσερις συνθέτες. Στο *Οιδιπόδειο Σέλας Pr. I*, η εμφάνιση του Κρέοντα όπως θα δούμε στην ανάλυση, αντιστοιχεί με τον τσάμικό του στη δεύτερη πράξη, στον εκλεκτικισμό του Enescu. Η χρήση αρχαιοελληνικού κειμένου αποσπασματικά σε διάσπαρτα σημεία, από τον Κρέοντα, τον Οιδίποδα και τον Χορό, απηχεί τον Stravinsky και τον Αντωνίου. Ο λόγος χρήσης του αρχαιοελληνικού κειμένου βέβαια είναι αλλού κοινός (Χορός) και αλλού διαφορετικός (Οιδίποδα / Κρέοντα) και γίνεται ένας κρυφός διάλογος ουσιαστικά με τους αναφερθέντες συνθέτες. Ο τρόπος χρήσης της φωνής με ακραίες κινήσεις, που συμβαίνει στον Rihm, παρατηρείται και στο *Οιδιπόδειο Σέλας*, όπως και οι ηχογραφημένες αφηγήσεις και τα κινηματογραφημένα στιγμιότυπα που φέρνουν τον ήχο των πρωταγωνιστών σε επίπεδο αναπαραγωγής, αντίστοιχο με τις ηχογραφημένες φωνές τις Σφίγγας· ή επίσης οι τέσσερις φωνές ως το ενιαίο πρόσωπο της Σφίγγας στον Rihm, συναντά στο έργο μου τις δύο φωνές – επί σκηνής μόνον – του Οιδίποδα. Η ενσωμάτωση του μοτίβου της Παξινού στον Αντωνίου, απαντιέται από τα κολάζ του Mahler, του Verdi και του κειμένου του Hölderlin (βλ. σσ. 75-80), ενώ η αφήγηση εν είδει σχολιασμού στο *Οιδιπόδειο Σέλας*, υπάρχει και στα έργα των Stravinsky/Αντωνίου, για την υποστήριξη της πλοκής και στο έργο του Rihm για την προβολή των κειμένων του Müller και του Nietzsche.

Ι. 6. Η έννοια του τραγικού και η σημασιολογική της μεταβλητότητα. Απόπειρα προσέγγισης της όψης του τραγικού στο *"Οιδιπόδειο Σέλας"*.

Η δραματική πράξη μεταβάλλεται ως προς τη λειτουργία της και εκφράζεται πάντα μέσα από το ιστορικό και κοινωνικό της πλαίσιο. Οι δυσκολίες για να ορίσουμε την έννοια του τραγικού, όπως και αυτήν της τραγωδίας και του δράματος είναι μεγάλες και διαμορφώνονται από την εξέλιξη της δομής του είδους της τραγωδίας, τη θεματολογία που εξελίσσεται και μεταλλάσσεται και από τις πολλές ερμηνευτικές προσεγγίσεις του τραγικού.

Πριν αναφερθώ στον Οιδίποδα, ας κοιτάξουμε το τραγικό στη συνολική του θέση και να ψάξουμε πίσω στην απαρχή της ενασχόλησης με την έννοια του τραγικού και την προσπάθεια του ορισμού του. Από τον Αριστοτέλη και τον Πλάτωνα, στους οποίους βρίσκουμε διαφορετικές στάσεις απέναντι στην ποίηση και την τραγωδία γενικότερα, μέχρι σήμερα, δεν έχει σταματήσει να ερευνάται η έννοια του τραγικού αναφορικά με του ήρωες και την πλοκή και την επίδραση του εκάστοτε λογοτεχνικού έργου στους θεατές. Στο ερώτημα "τι είναι τραγικό", οφείλουμε να τονίσουμε ότι δόθηκαν διαφορετικές απαντήσεις, επειδή κάθε τραγικός ποιητής διατύπωσε διαφορετικά το τραγικό συμβάν. Όπως επίσης και στον ίδιο τραγικό ποιητή, κάθε τραγωδία του μας παρέχει κάποια παραλλαγμένη εκδοχή του τραγικού, όπως στον Σοφοκλή που *άλλο είναι το τραγικό στην "Αντιγόνη" και άλλο στους δυο Οιδίποδες*[41].

Γεννάται όμως, η ανάγκη διερεύνησης της τραγικότητας σε μια σύνδεση με την ανθρώπινη ύπαρξη και τις συγκρουσιακές καταστάσεις της καθημερινότητας. Να δούμε δηλαδή, πώς υφαίνεται η έννοια του τραγικού και μέσα από το φαινόμενο της δραματικής πράξης, και ανεξάρτητα από αυτό.

Θα τονίσω, βέβαια εδώ τους τρεις άξονες συζήτησης γύρω από την ποίηση, κατά την αρχαιότητα: ο τρόπος που δρα, ο κοινωνικός της ρόλος και κατά πόσο μπορεί να δώσει

---

[41] «*Θεωρούμε ότι η αυθεντικότερη τραγική εκδοχή του ανθρώπου του αιώνα μας διατυπώθηκε από τον Κάφκα. Και εδώ όμως έχουμε δύο παραλλαγές αυτής της εκδοχής. Είναι η παραλλαγή της "Δίκης" και η παραλλαγή του "Πύργου", μολονότι και η εκδοχή της «Μεταμορφώσεως» είναι το ίδιο συγκλονιστική.*

Τούτο σημαίνει πως υπάρχει εξέλιξη στην έννοια του τραγικού, από έργο σε έργο του ίδιου συγγραφέα, από συγγραφέα σε συγγραφέα και από εποχή σε εποχή. Διότι άλλη είναι η έννοια της τραγικής καταστάσεως του ανθρώπου στην κλασική αρχαιότητα, άλλη στην εποχή του Σαίξπηρ και άλλοι στην εποχή μας. Η εξέλιξη δεν νοείται ποιοτική, αλλά νοείται ως μετάβαση από μια τραγική δυνατότητα σε άλλη, ως το πέρασμα από έναν τραγικό ορίζοντα σε άλλον. Και τον τραγικό ορίζοντα τον καθορίζει η ιστορική εποχή, το Zeitgeist (Το πνεύμα των καιρών).»

Βλ. ο.π., Χ. Μαλεβίτσης, *Περί του Τραγικού*, σελ. 27

απαντήσεις στα ερωτήματα του ανθρώπου. Ο Πλάτωνας θεωρεί ότι μόνο μέσω της φιλοσοφίας δίνονται απαντήσεις στα θεμελιώδη ερωτήματα της ανθρώπινης ύπαρξης, δίνει αρνητική απάντηση για την ποίηση. Σε αυτήν την αρνητική ή ας το πούμε επιφυλακτική στάση του Πλάτωνα, ο Αριστοτέλης αντιτάσσεται μέσω της *Ποιητικής* και αποστασιοποιείται από την αρνητική διάσταση που δίνει ο Πλάτωνας στον όρο *μίμηση* και εισάγει την έννοια της *κάθαρσης*[42], η οποία είναι το αποτέλεσμα μιας αναπαράστασης. Μιας αναπαράστασης που εμπεριέχει τη μίμηση αξιόλογων πράξεων, με σαφή τρόπο επίδρασης, με κοινωνικό ρόλο, δηλαδή πολιτική αποστολή ουσιαστική, και μέσω αυτών, την παραγωγή απαντήσεων σε θεμελιώδη ερωτήματα όπως προανέφερα. Ο πολιτικός ρόλος της τραγωδίας είναι αδιαμφισβήτητος, καθότι κάθε κοινωνικο-πολιτική θέση διέρχεται μέσα από τις τραγικές συγκρουσιακές καταστάσεις της καθημερινότητας. Προσθέτοντας ότι η θέση και αναζήτηση μέσα στο έργο: η σχέση του Οιδίποδα με το γυναικείο στοιχείο όπως έχει τονιστεί, αποδεικνύεται και επίκαιρη λόγω των αποκαλύψεων που μας οδηγούν ως κοινωνία στην ουσιαστική σύγκρουση με την εξουσιαστική καταπίεση απέναντι στους αδύναμους· τις γυναίκες, τις περιθωριακές ομάδες, τους κατατρεγμένους από πολέμους, δεινά και καταστροφές.

Στη νεότερη δραματουργία, αυτό είναι το ζωτικό στοιχείο ενός έργου για να διεισδύσει κανείς στη ρίζα του τραγικού και να επισημάνω εδώ ότι ο Σοφοκλής στον Οιδίποδα, παίζει συνεχώς με τα ερωτήματα που γέννησε ο μύθος του Οιδίποδα και μέσα σε ένα πλαίσιο σκέψης, το οποίο είναι πολιτικός τρόπος σκέψης· συνεχώς αναβαθμίζει, βελτιώνει, τροποποιεί ό,τι θα μπορούσε να εξυψώσει τις απαντήσεις στα αιώνια ερωτήματα. Αυτός ο πολιτικός λοιπόν τρόπος σκέψης είναι κατά βάση προαπαιτούμενος σε ένα μουσικό έργο: η εξέλιξη του υλικού, η τροποποίησή του, η αναβάθμισή του, η βελτίωσή του, αν θέλουμε να μιλήσουμε κατ' αυτόν τον τρόπο για την προσθετική και αφαιρετική διάσταση των φασμάτων που δομούνται στο *Οιδιπόδειο Σέλας,* μέσω των οποίων γίνεται η προσπάθεια στήριξης των αξόνων που διέπουν την κεντρική σκέψη, δηλ. την σχέση του Οιδίποδα με το γυναικείο στοιχείο.

Η έννοια του τραγικού, δέχτηκε πολλές ερμηνείες στην πάροδο των χρόνων, σε συνάρτηση πάντα με την τραγωδία. Προχωρά μέσα στο χρόνο κουβαλώντας πάντα ένα βαρύ

---

[42] *Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*
Βλ. Αριστοτέλους, *Ποιητική*, VI, 1449b24-28

παρελθόν κι έχει τις ρίζες του σε θρησκευτικές παραδόσεις και στην αγωνία του ανθρώπου αυτού του κόσμου, στις μεταφυσικές αναζητήσεις[43].

Σίγουρα όμως πέρα από τις ποιητικές και θεατρικές προσεγγίσεις, έχουμε και τον θεωρητικό λόγο των φιλοσόφων περί του τραγικού, ο οποίος λειτουργεί αμφίδρομα κι επηρεάζει κι αυτός εκ νέου την ποιητική και θεατρική δημιουργία. Όλοι, από τους αρχαίους αναλυτές μέχρι τον Hegel και τον Nietzsche[44], συμφωνούν στην απαραίτητη προϋπόθεση του διαλόγου, για να δοθεί σε μια ποιητική διάσταση ο απαραίτητος χώρος, όπου θα αναδυθεί το τραγικό. Ο Jean Bollack τονίζει επίσης:

> *«Das Tragische ist schon dem Mythos zu eigen, erschöpft sich aber nicht in ihm. Dies gilt auch für alle anderen Fassungen dieses Mythos, dessen Bestandteile und Aufbau nicht austauschbar sind und unverändert in anderen Tragödien oder Gattungen vorkommen können, die jede für sich als literarische Form bedeutsam sind.»* [45]

> *«Το τραγικό είναι ήδη εγγενές στον μύθο, αλλά δεν εξαντλείται σε αυτόν. Αυτό ισχύει επίσης για όλες τις άλλες εκδοχές αυτού του μύθου, τα συστατικά του οποίου δεν είναι εναλλάξιμα και μπορούν να εμφανιστούν αναλλοίωτα σε άλλες τραγωδίες ή είδη, καθένα από τα οποία είναι σημαντικό από μόνο του ως λογοτεχνική μορφή.»*

Στον Οιδίποδα μαθαίνουμε ότι η *μεγαλοφυΐα του ανθρώπου είναι μηδενική μπροστά σ' αυτό που καλείται να κατανοήσει. Φαίνεται* πως *το μόνο αυθεντικό που μπορεί να κάνει ο άνθρωπος είναι να καταστεί τραγικός ή γελοίος. Επειδή όμως είναι δυσχερής η ανάβαση στο ύψος του τραγικού, κατολισθαίνει ευχερώς στον πυθμένα του γελοίου*[46]. Σε όλες τις τραγωδίες και σε όλα τα πεδία δραματικής έκφρασης, στα όρια τους οι ήρωες

---

[43] «*Όπως προκύπτει και από τη σημερινή χρήση των λέξεων τραγικό – τραγωδία, το τραγικό σχετίζεται με την αδυναμία του ανθρώπου απέναντι στο απρόβλεπτο, το ανέφικτο, στο αναπόφευκτο, σε αυτό που εν κατακλείδι δεν ελέγχει ο ίδιος με τρόπο απόλυτο. Το τραγικό, δηλαδή, αφορά την ανθρώπινη κατάσταση και αυτό δεν άλλαξε παρά τις ποικίλες σηματοδοτήσεις που δέχτηκε ο όρος.*»
Βλ. Κατερίνα Καρακάση, *Όψεις του τραγικού, από τον Πλάτωνα ως τον Ρακίνα*, Αθήνα 2011, σελ. 16

[44] «*Ό,τι αναδύεται στο απολλώνιο μέρος της ελληνικής τραγωδίας, στον διάλογο, μοιάζει απλό, διαφανές και όμορφο. Μ' αυτήν την έννοια, ο διάλογος είναι μια εικόνα του Έλληνα, του οποίου η φύση φανερώνεται στον χορό, επειδή στον χορό η μεγαλύτερη δύναμη παραμένει μόνο δυνητική, αλλά προδίδεται από την ευκαμψία και τον πλούτο της κίνησης.*» […]
Βλ. Φ. Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα 2005, σελ. 79

[45] Βλ. Jean Bollack, *Das Schicksal des Ödipus, ein Familienschicksal*, στο «Sophokles König Ödipus, Essays», Frankfurt am Main und Leipzig, 1994, σελ. 42, μτφρ. του γράφοντα

[46] Βλ. ο.π., Χ. Μαλεβίτσης, *Περί του Τραγικού, Δοκίμιο*, σελ. 16

συμπίπτουν, στο σημείο της απόρριψής τους από τον κόσμο, την καταστροφή τους. Σ' αυτό το όριο λοιπόν έγκειται το τραγικό κι *αν είναι να ορίσουμε το τραγικό με έναν τύπο που θα περιλάμβανε όλες τις τραγικές εκδοχές των ποιητών και των εποχών, θα λέγαμε, πως τραγικό είναι η συνειδητοποίηση της συντριβής του ανθρώπου στα όριά του*[47]. Ο ορισμός όμως είναι πολύ γενικός και θα έπρεπε να αναζητήσουμε την τραγική ύλη στις επιμέρους τραγωδίες. Κατά τη γενική λοιπόν προσέγγιση του ορισμού του τραγικού προκύπτει ο όρος «συνειδητοποίηση». Δεν υπάρχει λοιπόν «τραγικό» σε κάθε καταστροφή παρά μόνον εκεί όπου υπάρχει η συνειδητοποίηση αυτής της καταστροφής. Το «τραγικό» μένει πάλι απ' έξω και αναζητούμε να βρούμε τι είδους συνειδητοποίηση είναι αυτή η ειδική συνειδητοποίηση, η τραγική συνειδητοποίηση. Μπορούμε να το θέσουμε με άλλα λόγια, λέγοντας ότι όλοι αυτοί οι τραγικοί χαρακτήρες, έχουν προέλθει από μια μοιραία αρχή και με την εμφάνισή τους οδεύουν πάλι προς αυτήν για να την αποκαλύψουν. Είναι η πηγή του μύθου και δεν είναι φυσικά πρόσωπα. Έχουν γεννηθεί για να υπηρετήσουν έναν σκοπό, καθότι όπως έχω ήδη αναφέρει, ο τόπος της τραγωδίας δεν είναι για να κατοικηθεί από φυσικά πρόσωπα. Και αυτός ο σκοπός είναι η απόλυτη συντριβή τους, αυτή η στιγμή της τραγικής συνειδητοποίησης, καθότι το τραγικό είναι που επιφέρει τη συντριβή[48].

Θα καταλήξω, λέγοντας πως όσες προσπάθειες έχουν γίνει να ορίσουν μονοσήμαντα την έννοια του τραγικού έχουν αποτύχει. Κάποιοι λόγοι αναφέρθηκαν παραπάνω, οι σημαντικότεροι είναι: η ανάγκη παρατήρησης του ιστορικού πλαισίου μέσα στο οποίο γίνεται η ερμηνευτική ή η δημιουργική προσπάθεια ανάδειξης του τραγικού και οι πολιτισμικοί κώδικες που διέπουν το εκάστοτε περιβάλλον στο οποίο ζυμώνεται κάθε φορά η διακειμενική σύνθεση που αντλεί από την αρχαιοελληνική δραματουργία.



[47] Βλ. ο.π., Χ. Μαλεβίτσης, *Περί του Τραγικού, Δοκίμιο*, σελ. 28

[48] «*Λέμε τραγικό στη ζωή ό,τι συντρίβει, δεν λέμε τραγικό εκείνο που δεν υπάρχει αν δεν συντριβεί· για τον πολύ απλό λόγο ότι αποστολή της ζωής είναι η τυφλή διατήρησή της. Και αυτό μας δείχνει αμέσως το γιατί μόνο στο χώρο και στη νομοτέλεια του αισθητικού μπορεί να νοηθεί το τραγικό πνεύμα.*»
Βλ. Άγγελος Τερζάκης, *Αφιέρωμα στην τραγική μούσα, Δοκίμιο*, σελ. 24

Μέρος δεύτερο

«Η δομή των έργων *Οιδιπόδειο Σέλας Project I & II* – Υλικά και μέθοδοι»

II. *Οιδιπόδειο Σέλας Project I*

II. 1. Η δομή του έργου – Κατάτμηση. Δύο πράξεις, οχτώ σκηνές, δεκαέξι επεισόδια

Στα πλαίσια της μορφολογικής δομής και ανάπτυξης του έργου, για την κατάτμηση πράξεων, σκηνών και επεισοδίων ακολούθησα μία κατασκευαστική αρχή η οποία διαχρονικά έχει μία επιβλητική δύναμη σε όλες τις μορφές τέχνης, αυτήν της χρυσής τομής. Σχηματίζεται λοιπόν η εξής κατάτμηση: οι δύο πράξεις (Α, Β) χωρίζονται σε δύο μέρη (Α/1, Α/2, Β/1, Β/2), τα οποία με τη σειρά τους χωρίζονται σε δυο σκηνές (Α/1/α-1η σκ., Α/1/β-2η. σκ., Α/2/α-3η. σκ., Α/2/β-4η σκ. κ.ο.κ.) και τέλος η κάθε σκηνή αποτελείται από δύο επεισόδια (αριθμημένα αυτόνομα: Α/επ.1-8, Β/επ.9-16[49].

Παράδειγμα 1

A ~ 50’03”								B ~ 30’57”							
A/1 ~ 30’56”				A/2 ~ 19’07”				B/1 ~ 19’07”				B/2 ~ 11’49”			
A/1/α ~ 19’07”		A/1/β ~ 11’49”		A/2/α~11’49”		A/2/β ~ 7’18”		B/1/α ~ 11’49”		B/1/β ~ 7’18”		B/2/α ~ 7’18”		B/2/β ~ 4’32”	
Επ. 1~11’49”	2~7’18”	3~7’18”	4~4’31”	5~7’18”	6~4’31”	7~4’31”	8~ 2’47”	9~7’18”	10~4’31”	11~ 4’31”	12~ 2’47”	13~ 4’31”	14~ 2’47”	15~ 2’47”	16~ 1’45”

Οι δύο πρώτες κατατμήσεις (δύο πράξεις | τέσσερα μέρη) αποτελούν την **μακροδομή** του έργου και οι δύο τελευταίες την **μικροδομή**, λαμβάνοντας υπόψη το είδος των αντιστοιχιών και το ρόλο που επιτελούν στη συνολική δομή και ανάπτυξη του έργου.

Με τον όρο **μακροδομή (**στην πρώτη κατηγορία αντιστοιχίας**),** εννοώ τη γενική δομή του έργου και της κατασκευαστικής προϋπόθεσης εντός της οποίας εξελίσσεται μία πρισματική θέαση του μύθου. Τα τραγικά συμβάντα με την ιστορική τους σειρά καθορίζουν την κατάτμηση αυτή και είναι η «δια γυμνού οφθαλμού» αναγνώριση των στοιχείων εκείνων του μύθου που διαμορφώνουν τις μεγάλες δομές. Παράλληλα, αυτά τα ιστορικά γεγονότα – τα τραγικά συμβάντα – που συμβαίνουν στα τέσσερα μέρη που είναι χωρισμένες οι δύο πράξεις του έργου (όπου και αντιστοιχούν το πρώτο με το τέταρτο μέρος και το δεύτερο με το τρίτο), οι αντιστοιχίες αφορούν και στον τρόπο χρήσης του μουσικού υλικού. Δηλαδή στην πρόσθεση και κυρίως στην αφαίρεση που καθορίζει την πυκνότητα του υλικού και την αρμονική του δόμηση. Η συμπύκνωση/αραίωση που προκύπτει από την πρόσθεση/αφαίρεση υλικού, είναι ένα από τα βασικά πεδία πάνω στα οποία κινείται η τελευταία κατηγορία αντιστοιχίας που θα δούμε παρακάτω, εφόσον αναφερθώ πρώτα στη δεύτερη κατηγορία αντιστοιχίας τμημάτων του έργου, αυτή των

[49] Βλ. παρ. 1

σκηνών και των επεισοδίων, εντός των οποίων αναπτύσσεται η **μικροδομή** του έργου. Με τον όρο **μικροδομή** εννοώ την επιμέρους οργάνωση των μικρότερων δομικών πλαισίων και τις σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα στα όρια αυτών, δηλαδή όλα εκείνα τα λεπτομερή ενδότερα συστατικά στοιχεία που έχουν ζωτική σημασία για την υποστήριξη του στόχου της ανάδειξης του τραγικού.

Στις οχτώ σκηνές του έργου, η αντιστοιχία 1ης-8ης, 2ης-7ης κ.ο.κ., αφορά στην ενορχηστρωτική διάταξη και την ηχοχρωματική διαφοροποίηση που προκύπτει από τις διαφορετικές διανομές οργάνων που έχουν ανά ζεύγη (1-8, 2-7, 3-6, 4-5) οι σκηνές.

Τέλος τα δεκαέξι επεισόδια του έργου συνεχίζουν πάνω στην ίδια λογική της αντιστοιχίας των άκρων προς το εσωτερικό της τμηματικής δομής και έχουμε την αντιστοιχία: 1-16, 2-15, 3-14 κ.ο.κ. Σ' αυτήν την τελευταία αντιστοίχιση τμημάτων (δηλ. των επεισοδίων), εισέρχομαι στις δραματουργικές λεπτομέρειες και στις λεπτές διαφοροποιήσεις που επεξεργάζομαι, έχοντας ως βάσεις την πρώτη και τη δεύτερη κατάτμηση, που ως μεγαλύτερα πεδία ανάπτυξης και άρα ευρύτερα χρονικά πλαίσια επεξεργασίας μουσικού υλικού, δίνουν την ευκαιρία να πλέξω όλα τα στοιχεία που διαμορφώνουν το έργο και να επιτευχθούν οι συνδυασμοί που θεωρώ απαραίτητους και αναπόσπαστα στοιχεία της δραματουργικής εξέλιξης. Δηλαδή τη συνάρτηση και την απαιτούμενη συνέπεια του μουσικού υλικού με το μύθο του Οιδίποδα, τη φιλοσοφία, τα πεδία στα οποία έχω εστιάσει (όπως π.χ. η σχέση του Οιδίποδα με το γυναικείο στοιχείο), την πορεία των προσώπων (άρα και του μουσικού υλικού που αντιστοιχεί στο κάθε πρόσωπο ή σε κάποιες περιπτώσεις σε πρόσωπα που προβάλλονται μουσικά ως μια οντότητα) και εν τέλει τη συνολική δραματουργία· την *των πραγμάτων σύστασιν* [50]. Η οποία – *των πραγμά-*

---

[50] […] «μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πρᾶξίς τις ἐστίν, οὐ ποιότης·» […]

«Μέγιστον όμως τούτων είναι η πλοκή των πραγμάτων[1]. Διότι η τραγωδία είναι μίμησης όχι ανθρώπων, αλλά πράξεως και βίου[2], και η ευδαιμονία και η κακοδαιμονία συμβαίνει εν πράξει[3], και ο σκοπός[4] είναι είδος πράξεως, ουχί ποιότης[5].»

[1] Ο μύθος είναι ένα όλον, που αποτελείται από γεγονότα επί μέρους· τούτων η πλοκή είναι ο μύθος, η υπόθεσις δηλαδή.

[2] Τα πρόσωπα του δράματος δεν λαμβάνονται ως αυτοτελείς προσωπικότητες, τας οποίας περιγράφει στατικώς και ηρεμούσας ο ποιητής· αλλ' ως κέντρα και αφετηρία δράσεως και αντιδράσεως, εις την επαφήν των δηλαδή προς άλλα πρόσωπα και άλλας δυνάμεις εξωτερικάς ή ηθικάς, και ως πρόσωπα που ζουν. Το **βίου** προτίθεται εδώ δια να προλάβει ως συγγραφεύς τον περιορισμόν της εννοίας **πράξις** μόνον εις όσα ενεργεί ο ήρως του δράματος, ενώ η ποίησις είναι μίμησις του **τί έπαθεν ή έπραξεν**. Επομενως το μίμησις βίου δεν σημαίνει ότι ο ποιητής αναπαριστάνει την «ζωήν», δηλαδή το σύνολο των γεγονότων που μας παρουσιάζονται αντικειμενικώς ως το περιεχόμενον της καθημερινής, εμπειρικής ζωής των ανθρώπων, αλλά παριστάνει ζ ω ή ν, ενέργειαν δηλαδή και περιπετείας ζωντανών όντων.

[3] Και η τραγωδία είναι αναπαράστασις ευτυχών ή δυστυχών περιπετειών. […] Αλλ' η ευδαιμονία είναι, κατά γνησίως αριστοτελικήν (…) πίστιν, ψυχής ενέργεια κατ' αρετήν (Ηθ. Νικ. 1098a16)· είναι **πράξις** (Πολιτ. 1325a32), όχι απλή ψυχική κατάστασις, όπως πιστεύουν σήμερον.

[4] Ο ύψιστος σκοπός της ζωής και κάθε ενεργείας, με άλλα λόγια η ευδαιμονία. […]

[5] Το να έχης ιδιότητας αγαθάς δεν αποτελεί καθ' εαυτό ευδαιμονίαν· […]

Βλ. Αριστοτέλης, Περὶ ποιητικῆς, μτφρ. υπό Σίμου Μενάρδου −Εισαγωγή, κείμενον και ερμηνεία υπό Ι. Συκουτρή, Εστία, Αθήνα 2004, VI 9-10, 1450a, σ. 57-58

των σύστασις – αποτελεί μια λογική **υπερδομή** που χειραγωγεί τη λογική που διέπει το λόγο και την πράξη των προσώπων και στην προκειμένη περίπτωση την πλοκή και ανάπτυξη του μουσικού υλικού, που για μένα είναι το βασικότερο συστατικό στοιχείο[51]. Η δραματουργία λοιπόν εδώ, είναι *πράξη*[52] άρρηκτα συνδεδεμένη με το συντονισμό της δράσης όλων των επιμέρους στοιχείων του έργου, με γνώμονα την έννοια του *καιρού* (στα εννοιολογικά πεδία: του *χρόνου*, της *επικαιρότητας*, της *περίστασης*)[53]. Της χρονικής αυτής συγκυρίας -όπου όλοι οι συντελεστές συμπράττουμε, κατά την παραγωγή της παράστασης και την ανάδειξη του δραματουργικού κειμένου/μουσική – λόγος – κίνηση – μέσα (media) – που στην πραγματικότητα είναι ένα αυστηρά επιλεγμένο "χρονικό" σημείο σύγκλισης (το παρόν), των δεδομένων του μύθου του Οιδίποδα.

ΙΙ. 1.01 Μακροδομή – Κατάτμηση πράξεων και μερών

Όπως προανέφερα, η αντιστοιχία του πρώτου μέρους της πρώτης πράξης με το δεύτερο μέρος της δεύτερης πράξης και του δεύτερου μέρους της πρώτης πράξης με το πρώτο μέρος της δεύτερης πράξης, αφορά στον τρόπο ανάπτυξης του μουσικού υλικού και τις

---

[51] «Στο σημείο αυτό εκ των πραγμάτων ανακύπτει ένα διμελές ερώτημα: Μήπως με την *σύστασιν των πραγμάτων* εννοείται κάτι που σχετίζεται με τον *μύθον* βέβαια, έχει όμως ειδική πρόθεση χρήσεως και εφαρμογής, και γι' αυτό ο περιφραστικός όρος; Ή μήπως η ίδια η σημασιολογική επιφάνεια της λέξης *μύθος* είναι κάτι ευρύτερο, πρισματικώτερο – θεατρολογικά – από την πλοκή της υποθέσεως και τη γραπτή διατύπωσή της; [...] Χωρίς να υπερβαίνονται τα φιλολογικά δεδομένα, που είναι η απαραίτητη και αναπότρεπτη προϋπόθεση για την κατανόηση του κειμένου, μπορούμε να υποθέσουμε, έχοντας σαν εφόδιο την πείρα της οργανικής λειτουργίας του θεάτρου, ότι η *σύστασις των πραγμάτων*, ως προς το εξεταζόμενο αντικείμενο, είναι η δομική ιδέα όχι της υπόθεσης του θεατρικού έργου, αλλά του έργου εν συνόλω, στην οποία οφείλει την ύπαρξή του. [...] Η *σύστασις των πραγμάτων* ανήκει λοιπόν στο έργο. Το κείμενο είναι η αναγκαστική μνημοτεχνική μέθοδος να συντηρηθεί σχετικά το όραμα. Το έργο το πραγματώνει σε όλες του τις διαστάσεις. Η *σύστασις των πραγμάτων* δεν είναι η πλοκή, είναι η μορφοποιός δύναμη που οργανώνει (ποιεί) το σκηνικό πλάσμα.»
Βλ. Τάσος Λιγνάδης, *Θεατρολογικά Ι*, Αθήνα 1990, σ. 114-117

[52] «ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ᾽ ἄν·»
«Προσέτι, άνευ μεν πράξεως δεν δύναται να γίνη τραγωδία, άνευ δε χαρακτήρων δύναται[8]»
[8] Φυσικά δεν θα είναι καλή αυτή η τραγωδία. […]
Βλ. ό.π. Αριστοτέλης, μτφρ. Σ. Μενάρδου και ερμηνεία Ι. Συκουτρή, VI 11, 1450a, σ. 59

[53] «Ο χρόνος του ρολογιού είναι μια γραμμική-αλλά-κυκλική, ενιαία μέτρηση προς μία κατεύθυνση, προσαρμοσμένη σύμφωνα με τους ρυθμούς ημέρας-νύχτας και των εποχών. Στις δραστηριότητες της επιτέλεσης, ωστόσο, *ο χρόνος προσαρμόζεται στο γεγονός*, και για το λόγο αυτό μπορεί να υποστεί πολυάριθμες παραλλαγές και δημιουργικές διαστρεβλώσεις. Τα κύρια είδη του χρόνου επιτέλεσης είναι: 1. *Χρόνος γεγονότων*, όταν η ίδια δραστηριότητα ακολουθεί μια καθορισμένη σειρά και όλα τα στάδια αυτής της σειράς πρέπει να ολοκληρωθούν ανεξάρτητα από τον ωρολογιακό χρόνο που θα χρειαστεί για την ολοκλήρωσή τους. [...] 2. *Καθορισμένος χρόνος*, όταν επιβάλλεται στα γεγονότα ένα αυθαίρετο χρονικό σχήμα -ξεκινούν και τελειώνουν σε ορισμένες χρονικές στιγμές ανεξάρτητα από το αν έχουν «ολοκληρωθεί» ή όχι. Εδώ πρόκειται για έναν αγωνιστικό ανταγωνισμό ανάμεσα στη δραστηριότητα και το ρολόι [...] 3. *Συμβολικός χρόνος*, όταν η χρονική διάρκεια της δραστηριότητας αντιπροσωπεύει μια άλλη (μεγαλύτερη ή μικρότερη) διάρκεια του ωρολογιακού χρόνου. Ή όταν ο χρόνος αντιμετωπίζεται διαφορετικά, όπως στη χριστιανική άποψη για «το τέλος του χρόνου», στις ιδέες των Αβορίγινων για τον «Ονειρικό Χρόνο» ή στο στόχο του Ζεν για το «αιώνιο παρόν». [...]
Βλ. Richard Schechner, *Η θεωρία της επιτέλεσης,* μτφρ. Ν. Κουβαράκου, επιμ. Μ. Ζωγράφου, Φ. Φιλίππου, Αθήνα 2011, σ. 31-32

αυξομειώσεις της πυκνότητάς του. Εκτός αυτού όμως, υπάρχει και σαφέστατη διαφοροποίηση ανάμεσα στις δυο αντιστοιχίες, η οποία βασίζεται στον τρόπο έκθεσης του μουσικού φάσματος και την οικονομία του υλικού στην πλήρη ανάπτυξή του στο εκάστοτε μέρος. Δηλαδή, όπως φαίνεται παρακάτω στην παρουσίαση του υλικού και την ανάλυσή του, θα παρατηρήσουμε ότι στην αντιστοιχία: Α/1 – Β/2 η δόμηση και η αποδόμηση του φασματικού υλικού είναι σταδιακή και ελεγχόμενη. Όπως σταδιακή και ελεγχόμενη είναι κάθε μορφή ανάδειξης ενός νέου στοιχείου, είτε αυτό αφορά σε ηχητικό υλικό (συγκερασμένοι φθόγγοι ή συχνότητες έξω από το συγκερασμένο σύστημα), είτε στον τρόπο εκτέλεσης, στον τρόπο διακύμανσης και επικάλυψης των ήχων, στον τρόπο συνήχησης κ.ά. Στην αντιστοιχία: Α/2 – Β/1 όμως, παρατηρούνται: ξαφνικές εναλλαγές ομάδων του μουσικού υλικού, απότομες αλλαγές στα ηχοχρώματα συνοδευόμενες και από καινούριους συνδυασμούς του υλικού, αιχμές – είτε στη δυναμική, είτε στην ηχοχρωματική τραχύτητα – που προκύπτει από την ενορχήστρωση, απρόσμενες εμφανίσεις ήχων και αποσπασμάτων των φασμάτων που διαρρηγνύουν τη βασική φασματική μουσική γλώσσα και λειτουργούν αφαιρετικά και όχι εποικοδομητικά στη βασική σκέψη. Όλα αυτά που θα αναλυθούν, θα δούμε ότι εδράζονται και στην εξέλιξη του έργου.

Στην πρώτη αντιστοιχία (αρχή και τέλος, Α1-Β2) κάθε βήμα είναι σημαντικό, πρέπει να δομηθεί και να αποδομηθεί με κάθε προσοχή το ηχητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα δράσουν τα πρόσωπα. Στις συγκεκριμένες στιγμές δε, αναφέρομαι – για την πρώτη αντιστοιχία – στην αρχή του μύθου, όπου εδραιώνεται ο Οιδίποδας στη Θήβα με ό,τι έχει προηγηθεί, και στο τέλος του μύθου όπου διαδραματίζεται η μοναδική στα χρονικά του θεάτρου στιγμή της αποχώρησης του Οιδίποδα στις Ευμενίδες. Αργότερα, τα τραγικά συμβάντα – αυτοκτονία Ιοκάστης, τύφλωση Οιδίποδα και εκδίωξή του από την Θήβα – υπαγορεύουν την ταυτότητα της δραματουργικής διάστασης της δεύτερης αντιστοιχίας (Α/2 – Β/1)

ΙΙ. 1.02 Μικροδομή – Κατάτμηση σκηνών και επεισοδίων

Η δεύτερη αντιστοιχία τμημάτων του έργου, είδαμε ότι συμβαίνει στις οχτώ σκηνές του έργου, όπου αντιστοιχούν η πρώτη (Α/1/α) με την τελευταία (Β/2/β), η δεύτερη (Α/1/β) με την έβδομη (Β/2/α) κ.ο.κ. Η αντιστοιχία εδώ είναι στη βάση της ηχοχρωματική, καθότι υπάρχει αυστηρά κοινή ενορχήστρωση και κοινός τρόπος χρήσης του ηλεκτρονικού μουσικού υλικού. Πρέπει όμως να αναφέρω ότι αυτό που στη βάση του φαίνεται κοινό, δηλ. η επιλογή των οργάνων στην ενορχήστρωση και του υλικού στα ηλεκτρονικά, μεταλλάσσεται μέσω εναλλαγών των συνδυασμών των οργάνων και σύγχρονων τεχνικών

παιξίματος, δίνοντας κατά προσέγγιση κοινά ηχοχρωματικά τοπία από διαφορετικά σύνολα οργάνων, σε συγκεκριμένες στιγμές όπου τα τραγικά συμβάντα μπλέκονται και κάθε εξέλιξη είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το σύνολο των δεδομένων του μύθου, την αλληλεξαρτώμενη ταυτότητα των προσώπων και το πεπρωμένο τους. Θα το δούμε αναλυτικότερα στην πορεία, εκθέτοντας όμως πρώτα τη διαμόρφωση της ενορχήστρωσης στην εξέλιξη του έργου.

- A/1/α - B/2/β

Στην πρώτη σκηνή (η εμφάνιση του Οιδίποδα, η συνάντηση στο τρίστρατο και ο φόνος του πατέρα του, η παρατήρηση του χορού που βλέπει τα γεγονότα να έρχονται), η χρήση ηλεκτρονικών (*Tapes* A_{1a} & A_{1b}) και τα σόλο κοντραμπάσο και γκρανκάσα δεσπόζουν για 11'49" + 7'18". Αυτό το ηχόχρωμα υπάρχει αντίστοιχα στην όγδοη σκηνή του έργου και στα επεισόδια 15. και 16., μόνο που η συνύπαρξη ηλεκτρονικών (*Tapes* A_2) με το σόλο κοντραμπάσο (2'47") και έπειτα με τα τυμπάνια είναι αδιάρρηκτη. Στο επ. 15 π.χ. το κοντραμπάσο παίρνει την στατική υπόσταση των ηλεκτρονικών της πρώτης σκηνής και τα ηλεκτρονικά την έντονη δράση του κοντραμπάσου στην αρχή του έργου. Επιπρόσθετα εισάγεται κι άλλο ηλεκτρονικό υλικό.

- A/1/β - B/2/α

Η αντιστοιχία της δεύτερης (A/1/β) με την έβδομη σκηνή (B/2/γ) βασίζεται στα ίδιας παραγωγής, δομής και ανάπτυξης ηλεκτρονικά (*Tape* B_{1a} & B_{2a}) και στην κοινή χρήση της ίδιας ενορχηστρωτικής διάταξης η οποία αποτελείται από :

- ξύλινα πνευστά (όμποε / μπάσο κλαρινέτο)
- ένα χάλκινο [τρομπόνι (στην $1^η$ πράξη) / κόρνο (στη $2^η$ πρ.)]
- κρουστά (2 εκτελεστές / 1.: Bass-dr., Wood-bl., Tub.B., Tam T. / 2.: Timp., Glocksp., Vib., Tubular bells)
- πιάνο
- έγχορδα (2 Vln., Vla., Vc., Cb.)

Παρατηρούμε ότι όλα τα πνευστά πλην του όμποε είναι μπάσα όργανα, με χαρακτηριστικό αποτέλεσμα ένα ετερογενές ας μου επιτραπεί να το πω tutti, με σαφείς διαχωρισμούς περιοχών κίνησης των οργάνων. Δεν έχουμε κάποιο συγκεκριμένο αρμονικό υλικό, το οποίο θα μου έδινε από μόνο του μια συγκεκριμένη αρμονική λειτουργία. Να αναφέρω ότι προκύπτει μια συγκεκριμένη δομή μπάσου, μεσαίων και ψηλών φωνών, αλλά ο τρόπος χρήσης του ηλεκτρονικού υλικού σίγουρα απαιτεί μια αυστηρή βάση στα όργανα που κινούνται στις πολύ χαμηλές περιοχές, ώστε να στηριχθεί το φάσμα των

συνηχήσεων που έχω φτιάξει από τους υπερκείμενους έβδομους – ενδέκατους – δέκατους τρίτους αρμονικούς του υλικού των χαμηλών περιοχών.

Να σημειώσω εδώ ότι, η επιλογή των οργάνων είναι αποσπασματική από κάθε ομάδα οργάνων και το αποτέλεσμα δεν μπορεί να είναι απόλυτο ως προς το ηχοχρωματικό είδος, καθώς μπλέκονται οι λειτουργίες σε ομογενείς και ετερογενείς ομάδες. Αυτή όμως η διαφοροποίηση με εξυπηρετεί διότι δημιουργώ τις βάσεις και το πλαίσιο στο οποίο κινείται η δραματουργία και εξελίσσεται το έργο.

- Α/2/α – Β/1/β

Η τρίτη αντιστοιχία σκηνών (Α/2/γ – Β/1/β) εμπεριέχει το χαρακτηριστικό ηχόχρωμα του κουαρτέτου εγχόρδων που συμπράττει: στην τρίτη σκηνή (Α/2/γ) με το κόρνο (Hn.), τα τυμπάνια (Timp.) και το κοντραμπάσο (Cb.) και στην έκτη σκηνή (Β/1/β) με το τρομπόνι (Tbn.) την γκρανκάσα (Bass-dr.) και ξανά το κοντραμπάσο (Cb.), που αντλεί συνεχώς το υλικό του από την πρώτη σκηνή. Το κουαρτέτο εγχόρδων και στις δύο σκηνές στις οποίες αναφέρομαι, αποτελεί ένα ανεξάρτητο ηχοχρωματικό στοιχείο, είναι ένα αυτόνομο κουαρτέτο εγχόρδων που συμπράττει με τα προαναφερόμενα όργανα. Η τοποθέτηση του στο χώρο επίσης, είναι ανεξάρτητη και τα υπόλοιπα όργανα είναι σε μικρή απόσταση. Στις συγκεκριμένες σκηνές δε γίνεται χρήση ηλεκτρονικού μουσικού υλικού.

- Α/2/β – Β/1/α

Η τέταρτη (Α/2/δ) και η πέμπτη (Β/1/α) σκηνή, αποτελούν τον πυρήνα του έργου, το σημείο της κορύφωσης και το ξεκίνημα μιας άλλης δραματουργικής διάστασης, αυτής στη δεύτερη πράξη. Η αντιστοιχία εδώ αφορά, όπως έχω ήδη αναφέρει επανειλημμένα για όλες τις σκηνικές αντιστοιχίες στην ενορχηστρωτική διάταξη και στον ηχοχρωματικό χαρακτήρα, είτε είναι κοινός, είτε διαφοροποιείται με τα ίδια μέσα. Στη συγκεκριμένη αντιστοιχία όμως θα δούμε ότι ο μεγάλος αριθμός οργάνων σε συνδυασμό με το ηλεκτρονικό μουσικό υλικό, μου δίνει πολλές δυνατότητες: ομογενών και ετερογενών tutti, δυνατότητες μίξης ή διαχωρισμού ομάδων οργάνων στην κάθετη δομή των φασμάτων, δυνατότητες σαφέστατης θέσης ή ρετζίστρων και εναλλαγών αυτών των τοποθετήσεων. Για την παραγωγή άλλοτε μεγάλων αντιθέσεων και άλλοτε λεπτεπίλεπτων ηχοχρωματικών διαφορών, που οδηγούνται, είτε σε ομογενή και μαλακά ηχοχρώματα, είτε σε ετερογενή. Η πλουσιότερη βάση ηχοχρωμάτων βρίσκεται σ’ αυτές τις δύο σκηνές. Τα όργανα, εκτός του ηλεκτρονικού μουσικού υλικού, που χρησιμοποιώ είναι:

- ξύλινα πνευστά: φλάουτο + πίκολο (1 εκτελεστής), κλαρινέτο + μπάσο κλαρ. (1 εκτελεστής), όμποε
- χάλκινα πνευστά: κόρνο (Hn.), τρομπόνι (Tbn.)
- κρουστά με δύο εκτελεστές (Timp., Bass-dr., Tamtam, Whip., W.bl., Tub.bells, Glcksp., Vib.)
- πιάνο
- έγχορδα

Στο παράδειγμα 2 που ακολουθεί, φαίνεται η διανομή των οργάνων έτσι όπως έχει οργανωθεί ανά επεισόδιο.

Παράδειγμα 2

1η Σκηνή	2η Σκηνή	3η Σκηνή	4η Σκηνή	5η Σκηνή	6η Σκηνή	7η Σκηνή	8η Σκηνή
Επ. 1 Tape A_{1a} Intro 1'30" Solo CBass 10'	**Επ. 3** Tape B_{1a} Ob. B.Cl Tbn. Perc. Piano Str. Mezzo Sopr. (Σφίγγα) Male duet from the Choir / T-B (Οιδίπους)	**Επ. 5** ~~x Tape x~~ Hr. Timp. Str. Quart. + Cbass Mezzo Sopr. (Iokasti) Male duet from the Choir / T-B (Οιδίπους) Baritone (Τειρεσίας)	**Επ. 7** Tape C_{1a} Fl. + Picc.Fl. Ob. B.Cl. Hr. Tbn. Perc. Piano Str. Mezzo Sopr. (Ιοκάστη) Choir	**Επ. 9** Tape C_{2a} Fl. + Picc.Fl. Ob. B.Cl. Hr. Tbn. Perc. Piano Str. Mezzo Sopr. (Αντιγόνη) Male duet from the Choir / T-B (Οιδίπους)	**Επ.11** **Tape φωνές** Tbn. BassDrum. Str. Quart. + Cbass Male duet from the Choir / T-B (Οιδίπους)	**Επ. 13** Tape B_{2a} Ob. B.Cl Hr. Perc. Piano Str. Mezzo Sopr. (Αντιγόνη) Male duet from the Choir / T-B (Οιδίπους)	**Επ. 15** Tape A_{2a} Solo Cbass
φόνος Λάιου	Σφίγγα	Ιοκάστη	αυτοκτονία Ιοκάστης	Αντιγόνη	αναδρομή	Αντιγόνη	αποχώρηση Οιδίποδα
11:49.081	**7:18.235**	**7:18.236**	**4:30.767**	**7:18.236**	**4:30.844**	**4:30.844**	**2:47.390**
Επ. 2 Tape A_{1b} BassDrum Choir	**Επ. 4** Tape B_{1b} Ob. B.Cl Tbn. Perc. Piano Str. Choir	**Επ. 6** ~~x Tape x~~ Hr. Timp. Str. Quart. + Cbass Mezzo Sopr. (Ιοκάστη) Male duet from the Choir / T-B (Οιδίπους) Baritone (Κρέων)	**Επ. 8** Tape C_{1b} Fl. + Picc.Fl. Ob. B.Cl. Hr. Tbn. Perc. Piano Str. Male duet from the Choir / T-B (Οιδίπους)	**Επ. 10** Tape C_{2b} Fl. + Picc.Fl. Ob. B.Cl. Hr. Tbn. Perc. Piano Str. Choir	**Επ.12** **Tape φωνές** Tbn. BassDrum. Str. Quart. + Cbass Male duet from the Choir / T-B (Οιδίπους)	**Επ. 14** Tape B_{2b} Ob. B.Cl Hr. Perc. Piano Str. Choir	**Επ. 16** Tape A_{2b} Timp.
7:18.237	*4:30.846*	*4:30.844*	*2:47.353*	*4:30.845*	*2:47.393*	*2:47.392*	*1:43.456*
χορός / σχόλιο	χορός / σχόλιο	Ιοκάστη	τύφλωση	χορός / σχόλιο	αναδρομή	χορός / σχόλιο	αποχώρηση Οιδίποδα

ΙΙ. 2. Η εξέλιξη του έργου μέσα από τα επιλεγμένα τραγικά συμβάντα

Η πλοκή του έργου στηρίζεται σε τρεις άξονες, οι οποίοι δίνουν μια σπονδυλωτή μορφή στην εξέλιξή του. Ο πρώτος άξονας αφορά στα τραγικά συμβάντα του μύθου και συγκεκριμένα: α) το φόνο του Λάιου, β) την αυτοκτονία της Ιοκάστης, γ) την τύφλωση και δ) την αποχώρηση του Οιδίποδα στο τέλος. Ο δεύτερος άξονας και ο πιο σημαντικός στο έργο, αφορά στη σχέση του Οιδίποδα με το γυναικείο στοιχείο, την Σφίγγα, την Ιοκάστη και την Αντιγόνη και ο τρίτος άξονας αφορά στις παρεμβάσεις του χορού, είτε για τον σχολιασμό κάποιου γεγονότος, είτε για διάλογο.

Ο πρώτος άξονας, των τραγικών συμβάντων, αναπτύσσεται στα επεισόδια:

1. / φόνος Λάιου

7. / αυτοκτονία Ιοκάστης

8. / τύφλωση Οιδίποδα

15. & 16. / αποχώρηση Οιδίποδα

Ο δεύτερος άξονας, πάνω στον οποίο βασίζεται η συγκρουσιακή δομή της σχέσης του Οιδίποδα με τη Σφίγγα, την Ιοκάστη και την Αντιγόνη, αναπτύσσεται στα επεισόδια:

3. / Σφίγγα

5. & 6. / Ιοκάστη

9. & 13. /Αντιγόνη

Στη δεύτερη πράξη έρχεται μια αναδρομή (flashback) μέσω επιλεγμένων στιγμιότυπων βιντεοσκόπησης των αντίστοιχων επεισοδίων της πρώτης πράξης και του ένατου επεισοδίου που ανήκει στη δεύτερη πράξη. Αυτές οι εικόνες θα προβάλλονται ανάμεικτες στο φόντο της σκηνής, στα επεισόδια 11. και 12.

Ο τρίτος άξονας, των παρεμβάσεων του χορού, αναπτύσσεται στα επεισόδια:

2. / σχόλιο για τον φόνο και τα μελλούμενα με τη Σφίγγα

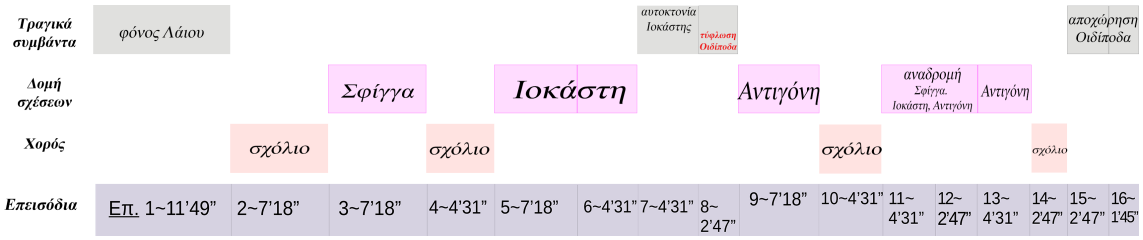
4. / σχόλιο για την ήττα της Σφίγγας και την επερχόμενη μοιραία συνάντηση με την Ιοκάστη

10 / σχόλιο και προτροπή στον Οιδίποδα να απευθυνθεί στις Ευμενίδες

14. / σχόλιο για τον Οιδίποδα, τον Άνθρωπο και την τραγικότητα της ύπαρξής του

Παρακάτω στο παράδειγμα 3, φαίνεται η διαμόρφωση της πλοκής μέσα από τα επεισόδια.

Παράδειγμα 3



ΙΙ. 3. Οι χαρακτήρες και η διανομή των ρόλων

ΙΙ. 3.01 τραγουδιστές, χορωδία, χορευτές

Οφείλω να ορίσω την έννοια «χαρακτήρας» πριν εκθέσω όλα τα πρόσωπα που ερμηνεύουν του ρόλους επί σκηνής. Αυτό που έχει σημασία είναι οι «πράξεις των ανθρώπων», όπως ακριβώς συμβαίνει και στον Σοφοκλή, και όχι τα ήθη τους (βλ. σ. 32-33, αναφορά στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη). Αναφέρομαι σε «αρχέτυπα σύμβολα»[54] (archetypical patterns κατά τον James Frazer), σε δραματικά πρόσωπα που *δεν αποτελούν τον σκοπό της τραγωδίας, αλλά τις κινητήριες δυνάμεις που καθιστούν τον σκοπό αυτό εφικτό, την ανάδειξη δηλαδή της πράξης και της σύγκρουσης που οδηγεί τα πρόσωπα στην ευ-πραγία ή στη δυσ-πραγία*[55]. Δεν εννοώ τον «χαρακτήρα» ως ένα σύγχρονο δραματικό πρόσωπο, ακόμη και στην περίπτωση της Αντιγόνης, η οποία όπως θα δούμε παρακάτω, είναι μεν δανεισμένη από την γερμανική διανόηση αλλά πρόκειται για ένα μέρος ενός συνολικού αναπτύγματος, αυτό του γυναικείου στοιχείου.

---

[54] *Ο όρος «αρχέτυπο» εισήχθηκε στις λογοτεχνικές σπουδές στις αρχές της τρίτης δεκαετίας του αιώνα μας, προερχόμενος από δυο πηγές καθαρά εξω-λογοτεχνικές: τις θεωρίες του Ελβετού ψυχολόγου και ψυχιάτρου Karl C. Jung, μαθητή του Sigmund Freud, και τις μελέτες του Σκοτσέζου εθνολόγου και ανθρωπολόγου Sir James Frazer. Σύμφωνα με το Jung, ο όρος «αρχέτυπο» αναφέρεται σε κάποιες πρωταρχικές ιδέες, σκέψεις, πράξεις, εικόνες κτλ., οι οποίες πηγάζουν από τις πρώιμες εμπειρίες της ανθρωπότητας και για το λόγο αυτό έχουν περάσει στο λεγόμενο «συλλογικό ασυνείδητο» του ανθρώπινου γένους· επομένως, βρίσκονται στο ασυνείδητο του καθενός, απ' όπου συνήθως αναδύονται είτε στις συλλογικές συμβολικές εικόνες, δηλαδή στους μύθους, τις θρησκείες, τις λαϊκές παραδόσεις κτλ., είτε στα έργα τέχνης, τα όνειρα και τις διάφορες φαντασιώσεις ή νευρωτικές διαταραχές.*
Βλ. Παρίσης, Ιωάννης & Ν. Παρίσης, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, Αθήνα 2003, σ. 22
Η έννοια του συμβόλου δε λειτουργεί μόνο στην τέχνη αλλά και στην καθημερινή μας ζωή. Είναι η περίπτωση που ένα συγκεκριμένο στοιχείο (συνήθως υλικό αλλά και πρόσωπο) εκφράζει και συμβολίζει μια κατά κανόνα αφηρημένη έννοια. […]
Βλ. ό.π., *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, Αθήνα 2003, σ. 179

[55] Βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, 2η εκδ., Αθήνα 2012, σ. 431

- Οιδίποδας

Ξεκινώντας από τον ρόλο του Οιδίποδα, η βασική κινησιολογική του παρουσία επί σκηνής, εκπροσωπείται από έναν χορευτή τον οποίο πλαισιώνουν δύο άνδρες της μικτής χορωδίας, ένας τενόρος κι ένας μπάσος – κατά προτίμηση βαρύτονος. Οι κινήσεις του χορευτή είναι αυτές που αποτυπώνουν όλη την εξέλιξη των σκέψεων και των συναισθημάτων του ήρωα, ενώ οι δύο τραγουδιστές έχουν στραμμένο το πρόσωπό τους σε όλο το έργο, προς τον Οιδίποδα. Δεν στρέφονται π ο τ έ προς το κοινό. Ο Οιδίποδας-χορευτής είναι ο δέκτης του ήχου των φωνών και ταυτόχρονα ο πομπός όλης της παρουσίας που ζυμώνεται μαζί με την κίνηση. Απαγορεύεται κάθε θεατρική έκφραση ή χειρονομία στους τραγουδιστές, θα πρέπει να είναι αφοσιωμένοι αποκλειστικά στην τεχνική και πιστή απόδοση του μουσικού κειμένου. Αναφέρθηκα στο πρώτο μέρος της διατριβής στην διττότητα του χαρακτήρα του Οιδίποδα και στην αμφιλογία των λόγων του· εδώ ακριβώς αναδύεται η δεύτερη πλατφόρμα της φιλοσοφικής προδιάθεσης της δόμησης του μουσικού υλικού. Η κινησιολογική γλώσσα είναι στην ευχέρεια του χορογράφου να την αναπτύξει όπως την επιθυμεί, αλλά πάντοτε εντός των περιορισμών που τίθενται από τις σκηνοθετικές υποδείξεις στην παρτιτούρα του έργου και κάποιες συγκεκριμένες θέσεις που καθορίζονται από τα σκηνικά αντικείμενα – σημεία. Αν υπάρχει κάποια υπόδειξη στο να προτιμηθούν κάποιες απόψεις στην κινησιολογική διάσταση του χαρακτήρα του Οιδίποδα, ο χορός Butoh[56] – στην αυστηρή χορογραφημένη του μορφή – ενδείκνυται σε όλη τη διάρκεια του έργου· στα σημεία δε της παρτιτούρας όπου υποδεικνύεται, επιβάλλεται να υιοθετηθεί ως η βασική κινησιολογική γλώσσα. Σε συνάρτηση με το σκηνικό, όπως θα το περιγράψω και θα το υποδείξω με μακέτες, η κύρια θέση του Οιδίποδα στην σκηνή – πίσω από ένα δίχτυ: θα εξηγηθεί παρακάτω – μόνο με αργές κινήσεις θα είναι οπτικά προσλήψιμη η τραγική διάσταση της επί σκηνής παρουσίας του. Προσθέτω επίσης την αρχική και βασική τάση του Butoh, να επαναστατήσει στην γενικότερη τάση των χορευτών να επιδεικνύουν δύναμη, αθλητικό σώμα και τέλεια ισορροπία, αντιτείνοντας μια εξερεύνηση του αδύναμου, αλλοιωμένου από τον χρόνο σώματος. Ο Οιδίποδας είναι μία δύσμοιρη, ταλαιπωρημένη από τη μοίρα ύπαρξη και στη δεύτερη πράξη, διωγμένος από τη Θήβα, περιφέρεται για να καταλήξει στον Κολωνό. Η μορφή αυτή συγκεκριμένα, είναι ιδανικό να αποτυπωθεί σκηνικά με μια κινησιολογική γλώσσα που υποστηρίζει εκ

[56] «Το Butoh αντιπροσωπεύει μια μετατόπιση από το συνειδητό στο υποσυνείδητο, και κάθε κίνηση, ακόμη και όταν είναι χορογραφημένη, προέρχεται από μέσα μας και πρέπει να είναι αυθεντική.» «Butoh: Ο Χορός Του Απόλυτου Σκοταδιού – Olafaq», τελευταία πρόσβαση 23.04.2022, https://olafaq.gr/culture/theater/butoh-o-choros-toy-apolytoy-skotadioy/

της θεωρητικής της αρχής, αυτήν ακριβώς την καχεκτική μορφή. Με έναν συνεχή διάλογο με τον εαυτό του, από έξω προς τα ενδότερα και από τα ενδότερα προς τα έξω, αμφίδρομα, ως αποτέλεσμα των ερεθισμάτων που δέχεται το σώμα του Οιδίποδα – χορευτή. Από τον ήχο στο σύνολό του (ενόργανο σύνολο και tape) και ειδικότερα από τον ήχο των δύο φωνών που πάντοτε στρεφόμενες προς εκείνον, είναι οι φορείς του λόγου του. Το Butoh έχει χαρακτηριστεί ως ο χορός του απόλυτου σκοταδιού, και από αυτό το απόλυτο σκοτάδι προσπαθεί να ξεπροβάλει ο Οιδίποδας με τη βοήθεια των τριών γυναικών· εκείνες ως εκλάμψεις επισφραγίζουν την ύπαρξή του, και δίχως τη Σφίγγα, την Ιοκάστη και την Αντιγόνη δε θα βγει ποτέ από το απόλυτο σκοτάδι της ύπαρξής του. Όταν στο τέλος του έργου πάρει το δρόμο για να αποχωρήσει από τα εγκόσμια – από τη σκηνή πρακτικά – όλη η κινησιολογία αλλάζει σε μια γλώσσα άμεση, δίχως κανένα υπόβαθρο, είτε μοντέρνου, είτε σύγχρονου, είτε μεταμοντέρνου χορού. Δίχως κιναισθησία και πρότυπα που παραπέμπουν στην φαινομενολογία του χορού. Απλά περπατάει, θα ρίξει ένα βλέμμα πίσω του τη στιγμή μιας αποτυχημένης μουσικής δράσης (θα το αναφέρω στην ανάλυση του 16^{ου} και τελευταίου επεισοδίου) και θα βγει από τη σκηνή.

- Σφίγγα, Ιοκάστη, Αντιγόνη

Τα τρία αρχέτυπα θηλυκά της ανθρώπινης ύπαρξης, τα υποδύεται στη σκηνή η ίδια τραγουδίστρια: μία μεσόφωνος (mezzo-soprano). Καθότι η σχέση του Οιδίποδα με το γυναικείο στοιχείο και οι συγκρουσιακές δομές των σχέσεων μαζί τους, συγκροτούν την μία πλατφόρμα πάνω στην οποία βασίζομαι. Η μεταφορά του ίδιου ηχοχρώματος φωνής από τον έναν ρόλο στον άλλο, ήταν κάτι που με απασχόλησε εξαρχής και ήθελα η ίδια φωνητική χροιά να αποδώσει το διαφορετικό στυλ τραγουδιού από τον έναν ρόλο στον άλλο. Κάθε φωνή είναι αντιπροσωπευτική για κάθε άνθρωπο, είναι σώμα που αναπνέει, κινείται, θορυβεί, σωπαίνει και τηρεί τις παύσεις με έναν ιδιότυπο τρόπο, και αυτήν την μοναδικότητα επιζητώ με διαφορετικό μουσικό υλικό στον κάθε ρόλο. Ώστε όλες οι εκφάνσεις των χαρακτήρων των θηλυκών αρχετύπων του έργου να προέρχονται από την ίδια ηχητική πηγή. Οι τρεις αυτές μοιραίες συναντήσεις του Οιδίποδα με τη Σφίγγα, την Ιοκάστη και την Αντιγόνη είναι τα σημεία επιγνώσεων του Οιδίποδα κατά τη διάρκεια της ζωής του και δίχως αυτές δεν υφίσταται η μορφή του.

Τα τραγικά συμβάντα: η επιστροφή του Οιδίποδα στη Θήβα, οι συναντήσεις με την Σφίγγα και την Ιοκάστη, που καθορίζουν την πορεία προς την Τύφλωση και η συνοδεία της Αντιγό-

νης ως την Αθήνα, ξετυλίγονται ως μικρές αναπόσπαστες δεσμίδες φωτός της αποκάλυψης που συντελείται στην Τύφλωση[57].

• Τειρεσίας

Ο ρόλος του Τειρεσία στο συγκεκριμένο έργο είναι εποικοδομητικός και απαραίτητος για την πλοκή. Η εμφάνιση του είναι πολύ μικρή σε διάρκεια, αλλά απαραίτητη. Είναι ρόλος βαρύτονου και μπορεί να τον υποδυθεί ένας από τους τραγουδιστές της χορωδίας. Το ύφος του τραγουδιού του είναι μελισματικό, χωρίς κανένα μελωδικό διάστημα μεγαλύτερο του τριημιτονίου.

• Κρέοντας

Το ίδιο ισχύει και για τον Κρέοντα, όσον αφορά το χρόνο συμμετοχής του. Τραγουδά μόνο στην πρώτη πράξη και στη δεύτερη πράξη στα επεισόδια 13. (Αντιγόνη-Οιδίποδας) και 14. (τελευταίο σχόλιο του χορού), εμφανίζεται στο βάθος της σκηνής, προσπαθώντας να πλαισιώσει το κέντρο της δράσης, ενώ κάτι αόρατο φαίνεται να τον εμποδίζει. Είναι και αυτός, ρόλος βαρύτονου.

• Χορός

Το ρόλο του χορού τον επωμίζεται μια τετράφωνη μικτή χορωδία και όχι μια ανδρική χορωδία, για να μιμηθώ τους γέροντες στα έργα του Σοφοκλή. Τέσσερις φωνές, δύο γυναικείες (S+A) και δύο ανδρικές (T+B) εκπροσωπούν έναν ρόλο – θεσμό και μας μεταφέρουν όποτε σχολιάζουν, αξίες καθολικές και αιώνιες αλήθειες. Απαιτούνται τουλάχιστον δύο άτομα για κάθε φωνή και το μέγιστο, τέσσερις τραγουδιστές για κάθε φωνή.

• Χορευτές

Οι χορευτές εκτός του Οιδίποδα στον οποίο αναφέρθηκα, είναι οι εξής:

- Ένα κορίτσι ντυμένο στα μπλε (ακριβώς η ίδια ενδυμασία της Αντιγόνης). Εμφανίζεται πάντα πίσω από τον Κρέοντα, είναι η σκιά του σε όλο το έργο. Είναι η μορφή της Αντιγόνης που γνωρίζει την ιδιότητά του. Δεν έχει μουσικό ρόλο, δεν τραγουδάει. Η κινησιολογική της γλώσσα πρέπει να καθοριστεί από την φαινομενολογία της κίνησης του βασικού προσώπου (της τραγουδίστριας) που υποδύεται την Αντιγόνη, κατά τη διάρκεια κάθε πρόβας.
- Τρεις γυναίκες χορεύτριες που υποδύονται τις Ερινύες, οι οποίες μεταμορφώνονται σε Ευμενίδες. Επειδή η μεταμόρφωση των Ερινυών σε Ευμενίδες προέρχεται από άλλη τραγωδία και μας ενδιαφέρει η εμφάνισή τους βασικά ως

[57] Απόσπασμα από το πρόγραμμα της χοροδραματικής παράστασης *Οιδιπόδειο Σέλας ΙΙ,* Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, Ιούνιος 2017

Ευμενίδες – στη δεύτερη πράξη – η παρουσία τους ως Ερινύες δίνεται οπτικά στον θεατή λόγω του μύθου και μέσω της διαφορετικής ένδυσης των τριών χορευτριών στις δύο πράξεις. Μία σωματοποιημένη πρακτική η οποία θα πραγματώνεται μέσα από κάποια μορφή αυτοσχεδιασμού που ανήκει στην κατηγορία του μεταμοντέρνου χορού, όπως ο αυτοσχεδιασμός με επαφή (contact improvisation) ή οι τεχνικές release είναι η συνιστώμενη κινησιολογική προσέγγιση της παρουσίας των Ερινυών και των Ευμενίδων επί σκηνής. Η σωματοποίηση πρέπει να καθοδηγείται από νοητικές εικόνες που αντιστοιχούν στον ανθρωπομορφισμό των Ερινυών: την οργή και τη μανία της Αληκτούς, το μίσος και τον φθόνο της Μέγαιρας, την εκδίκηση και τον φόνο της Τισιφόνης. Στη δεύτερη πράξη, αφού έχουν πια μεταμορφωθεί σε Ευμενίδες η νοητική παράσταση που θα καθοδηγήσει την σωματοποιημένη πρακτική, θα είναι η φύση σε φάση καρποφορίας και βλάστησης, καθότι αυτά προστάτευαν οι Ευμενίδες κατά τη μυθολογία, μετά την εγκατάστασή τους στην Αττική.

II. 3.02 ηχογραφημένες αφηγήσεις και ανακοινώσεις

Εκτός του ηλεκτρονικού ήχου που θα τον αναλύσω στη συνέχεια, από τα ηχεία επί σκηνής ακούγεται μια αφήγηση σε ποιητικό κείμενο που έχει τον ίδιο ρόλο με τον χορό, να κομίζει μηνύματα καθολικά με ανθρωπιστικές προεκτάσεις. Δεν επιτελεί ρόλο ιστορικής αφήγησης που ενισχύει την πλοκή (όπως συμβαίνει με την αφήγηση στο Oedipus Rex του Stravinsky), δεν επιθυμώ κάτι τέτοιο, παρά μόνο να μας υπενθυμίζει αιώνιες αλήθειες που πηγάζουν από τον μύθο του Οιδίποδα και μέσω των συμβάντων στα οποία αντιστοιχούν τα λόγια της αφήγησης, θυμόμαστε την πλοκή που ήδη γνωρίζουμε. Όλες οι αφηγήσεις συνοδεύονται από την εμφάνιση του αφηγητή σε ένθετο παράθυρο επί της οθόνης προβολής, να αφηγείται τα κείμενα σε ένα σκηνικό πλαίσιο συνέντευξης τύπου, με την εικόνα αλλοιωμένη, όπως συνέβαινε με τις παραμορφώσεις από τις παρεμβολές στις παλιές τηλεοράσεις με αναλογικό σήμα. Τα μοτίβα επί της οθόνης, θα είναι υψηλής ευκρίνειας και το ζητούμενο εδώ είναι αυτό ακριβώς: οι δύο προβολές – η βασική και το ένθετο παράθυρο – να αποτελούν διαφορετικής υφής και γλώσσας εικόνες. Αν η ηχογραφημένη αφήγηση και η ένθετη εικόνα στην προβολή, θα μπορούσε να αποτελεί σημείο επί σκηνής και να έχουμε έναν αφηγητή στους ρόλους του έργου, είναι κάτι που αφήνεται ολοκληρωτικά στη βούληση του σκηνοθέτη και εξαρτάται απόλυτα από τις δυνατότητες του χώρου. Και στις δύο περιπτώσεις, η σύσταση προβλέπει να γίνει η αφήγηση από τον γράφοντα και συνθέτη του έργου. Η συγκεκριμένη προθυμία

απηχεί μια θέση του Jean Cocteau, ο οποίος ήταν και αφηγητής στις πρώτες παραστάσεις του έργου *La Machine infernale*[58]. Μία αντίστοιχη πρόθεση εκδηλώνεται και από τον Wolfgang Rihm, στο έργο *Oedipus* στη σελίδα 64 στην πρώτη εμφάνιση του κειμένου από το *Σχόλιο* του Heiner Müller για τον Οιδίποδα, που είναι και ο πρώτος μονόλογος του έργου. Εκεί ο Rihm σημειώνει ότι η φωνή του μονολόγου μπορεί να ακουστεί: *ενδεχομένως από ηχογράφηση, επίσης (είναι) δυνατόν: ένας από τους γέροντες, μία γυναίκα, ένα παιδί, κάποιος άλλος – αυτός ή εγώ, ίσως…*[59]

Οι ανακοινώσεις είναι φράσεις κλειδιά του ποιητικού κειμένου που έχουν έντονη επίδραση στην εξέλιξη του έργου και λειτουργούν κυρίως σαν επίμονες σκέψεις στο μυαλό των τραγικών προσώπων. Οι ανακοινώσεις είναι ηχογραφημένες με ψηφιακή φωνή και έχουν τον επιτακτικό και άχαρο χαρακτήρα των ανακοινώσεων π.χ. των δημοσίων χώρων ή των Μέσων Μαζικής Μεταφοράς. Ακούγονται αρκετές φορές και καταλήγουν σε μία πυκνή και επικαλυπτόμενη επανάληψη με εφέ αντήχησης (reverb) και παραμορφώσεις, εν είδει εφιαλτικών καταστάσεων και εμμονών.

Αυτές οι δύο τεχνικές έκθεσης του λόγου, διαμέσου της οθόνης και της ηχογράφησης για την αφήγηση, και της τεχνητής ψηφιακής φωνής των ανακοινώσεων, μας τοποθετούν σε ένα πολύ ιδιαίτερο πεδίο μελέτης του θεάτρου, το «θέατρο μέσα στο θέατρο». Η σκηνοθετική υπόδειξη στην παρτιτούρα, σε όλες τις ανακοινώσεις και τις αφηγήσεις, καθιστά όλους τους συντελεστές του θεατρικού γίγνεσθαι, θεατές και ακροατές αυτών των δρωμένων. Εδώ βέβαια δεν έχουμε ακριβώς «θέατρο μέσα στο θέατρο», αλλά «εικόνα και ήχο μέσα στο θέατρο» τα οποία και καλούνται όλοι να παρακολουθήσουν ή να ακούσουν[60]. Εδώ έχουμε έναν καθρέφτη, και ο θεατής καλείται να ανέλθει στο επίπεδο

---

[58] «Στις πρώτες παραστάσεις που έγιναν το 1934, σε σκηνοθεσία Louis Jouvet, ο Cocteau έπαιζε τη Φωνή που επέχει θέση προλόγου σε κάθε πράξη. Ο συγγραφέας, με τη μορφή ηθοποιού, ξεφεύγει από το χώρο της γραφής, για να γίνει ενεργός συντελεστής του θεάματος, δέκτης, ως ηθοποιός, του ίδιου του του μηνύματος.»
Βλ. Ζωή Σαμαρά (1991). *Ποιητική και μεταφυσική: θέατρο μέσα στο θέατρο. Σύγκριση*, 2, σ. 77. https://doi.org/10.12681/comparison.54

[59] «evtl. vom Tonband, auch möglich: einer der Ältesten, eine Frau, ein Kind, ein Anderer – er oder ich, vielleicht…»
Βλ. Wolfgang Rihm, *Oedipus, Musiktheater (1986/1987),* Partitur, © Copyright 1987 by Universal Edition A.G., Wien

[60] «4.3.8. Η θεατροποίηση πρώτου βαθμού: Το θέατρο εν θεάτρω. […] Συμπερασματικά θα λέγαμε πως η πρωτοβάθμια θεατροποίηση, επωμιζόμενη εξ ορισμού τον εκκρεμή χαρακτήρα του δραματικού κειμένου, τον εσωτερικεύει και τον μεταθέτει στο επίπεδο του μύθου και της πλοκής. Έτσι, η εσωτερικευμένη εκκρεμότητα εκφράζεται από μια πολλαπλότητα σχέσεων: εκκρεμότητα του κειμένου προς τη σκηνική εκπλήρωσή του αφ' ενός, και αφ' ετέρου, του περικλειόμενου κειμένου προς το κείμενο-πλαίσιο και τους φαντασιακούς θεατές που αντλεί απ' αυτό· τέλος, εκκρεμότητα προς τους θεατές της δυνητικής παράστασης. 4.3.9. Η θεατροποίηση δεύτερου βαθμού: Το παιχνίδι των ρόλων […] Σε αντιδιαστολή με το θέατρο εν θεάτρω που αναπαριστά τον εαυτό του ως διαδικασία συμβολισμού της σκέψης-του-κόσμου, το παιχνίδι των ρόλων αναπαριστά τις διυποκειμενικές σχέσεις ως διαδικασία συμβολισμού του κοινωνικού-ιστορικού, μέσα στο οποίο γεννιέται η σκέψη του κόσμου. Ο συμβολισμός αυτός μας παρουσιάζει την

των ηθοποιών και να παρακολουθήσουν μαζί το «έργο μέσα στο έργο». Η σκηνή χωρίζεται στα δύο και αποκτά μέσω του διαχωρισμού της μια μεγαλύτερη δύναμη λόγω της διαστολής του χώρου, ενώ ταυτόχρονα ο θεατής μεταβάλλεται και αποκτά διττή υπόσταση: γίνεται μέλος της σκηνής που παρακολουθεί την άλλη δράση, ενώ παραμένει θεατής της βασικής σκηνικής δράσης. Μπορώ εδώ να εκφράσω την άποψη ότι πρόκειται για συνδυασμό της *θεατροποίησης πρώτου βαθμού* με την *θεατροποίηση τρίτου βαθμού.* Στην αλλαγή των ρόλων από την μέτζο-σοπράνο (Σφίγγα-Ιοκάστη-Αντιγόνη) έχουμε *θεατροποίηση δεύτερου βαθμού·* στη δεύτερη πράξη και στα επεισόδια των αναδρομών (flashbacks) προκύπτει ταυτόχρονα η *θεατροποίηση πρώτου, δεύτερου και τρίτου βαθμού.* Μία ανάλογη σχέση δημιουργείται σε ολόκληρη τη ροή του έργου και μέσα από τον τρόπο που προβάλλεται ο «τραγικός ήρωας»[61] Οιδίποδας. Το κοινό είναι σε κάθε περίπτωση ακροατής των δύο τραγουδιστών που περιτριγυρίζουν συνεχώς τον Οιδίποδα – καθώς επίσης και ο χορευτής – που μαζί με το κοινό, εισέρχονται σε μία διάδραση, όχι ακριβώς ίδια με την προηγούμενη, αλλά διαφοροποιημένη σημειολογικά. Δεν έχουμε το «έργο μέσα στο έργο», αλλά «τους ρόλους ταυτόχρονα (κοινό – δρώντα πρόσωπα) μέσα στο σημείο», ή για να αποφύγω τους ορισμούς, υιοθετώ ως καθολική διάσταση, και το ότι το θέατρο πλέον δεν είναι κάτι που συμβαίνει μόνο πάνω στη σκηνή, αλλά κάτι που λειτουργεί νοηματικά σε όλες τις εκφάνσεις της καθημερινότητας, *σε πολλά επίπεδα της καθημερινής ζωής*[62].

κοινωνική εμπειρία μέσα από μιαν αλληλοδιαδοχή μεταμορφώσεων των προσώπων, αλλοιώσεων των σχέσεων τους και αλλαγών των ρόλων τους. […] 4.3.10. Η θεατροποίηση τρίτου βαθμού: Η σύνθεση των τεχνών στο θέατρο […] Σε κάθε περίπτωση πάντως, η σύνθεση των τεχνών στο θέατρο, ως ο τρίτος βαθμός θεατρικότητας στην ανάλυσή μας, ορίζει ένα πεδίο όπου όλες οι τέχνες φθάνουν σε ένα σημείο της δύναμής τους -το ανώτερο κατά τον Wagner- όπου μπορούν να διαχυθούν στο σώμα γειτονικών τους τεχνών.»
Βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, 2η εκδ., Αθήνα 2012, σσ. 324-348

[61] Η χρήση του όρου, απηχεί τη μελέτη του Γιώργη Γιατρομανωλάκη.
«Πολλοί από τους μελετητές της τραγωδίας (και της *Ποιητικής* προφανώς) δέχονται σήμερα εντελώς φυσικά τον όρο «τραγικός ήρωας», προκειμένου να χαρακτηρίσουν ή να προσδιορίσουν τα δρώντα πρόσωπα ενός δράματος. Άλλοι αντίθετα, όπως λ.χ. ο J. Jones, βρίσκουν ότι η τάση αυτή των φιλολόγων να αποδίδουν αναδρομικά στον Αριστοτέλη έννοιες και ιδέες που ανήκουν στη σημερινή εποχή, είναι η κυριότερη αιτία παρερμηνειών του έργου του φιλοσόφου και της τραγωδίας κατά συνέπεια. […] Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης ο όρος «τραγικός ήρωας» θα χρησιμοποιείται, με την ευκολία που παρέχει, ως συνώνυμος των όρων που χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης προκειμένου να προσδιορίσει τα δραματικά πρόσωπα, δηλ. «*πράττοντας*», «*δρῶντας*» και «*ἐνεργοῦντας*».
Βλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, *Δύο μελέτες για την αρχαία τραγωδία*, Αθήνα 2003, σ. 9-10

[62] Αν κάποιος υποστηρίξει ότι το θέατρο είναι «μεταγενέστερο» ή «περιπλοκότερο» ή βρίσκεται «ψηλότερα» σε κάποια εξελικτική κλίμακα και για το λόγο αυτό πρέπει να προέρχεται από τα άλλα είδη δραστηριότητας, απαντώ ότι κάτι τέτοιο έχει νόημα, μόνο αν θεωρήσουμε το ελληνικό θέατρο του 5ου αι. π.Χ. (και τα αντίστοιχά του σε άλλους πολιτισμούς) ως το μόνο αναγνωρισμένο θέατρο. Οι ανθρωπολόγοι, έχοντας βάσιμες ενδείξεις γι' αυτό, δεν υποστηρίζουν κάτι τέτοιο, λέγοντας ότι το θέατρο – κατανοητό ως αναπαράσταση ιστοριών από ηθοποιούς – υπάρχει σε κάθε γνωστό πολιτισμό σε όλες τις εποχές, όπως και τα άλλα είδη δραστηριότητας. Αυτές οι δραστηριότητες είναι αρχέγονες, δεν υπάρχει λόγος να αναζητάμε «καταγωγές» ή «προελεύσεις». Υπάρχουν μόνο παραλλαγές στη μορφή, στην ανάμειξη των ειδών και

Αναδύονται λοιπόν πολλαπλές σχέσεις μεταξύ των συντελεστών επί σκηνής και των θεατών και όλος αυτός ο καθρεφτισμός του θεάτρου αποτυπώνεται μουσικά με συγκεκριμένες τεχνικές σύνθεσης, όπως η καρκινική μίμηση, η αντιστροφή κυματομορφής (reverse) του ηχογραφημένου υλικού κατά τη διάρκεια των αφηγήσεων και των ανακοινώσεων κλπ. Το σημείο που συντελείται χρονικά η τομή για την εμφάνιση της καρκινικής μίμησης, όπως και η εμφάνιση του αντιστρεφόμενου ηχογραφημένου υλικού δεν είναι στη μέση της χρονικής διάρκειας των συγκεκριμένων μουσικών αποσπασμάτων, αλλά στο χρονικό σημείο που αποτελεί χρονικά τη χρυσή τομή. Έχουμε έτσι ως απότέλεσμα, την ανάγκη σμίκρυνσης - στο δεύτερο μέρος αυτού του σημείου – του υλικού που εκτίθεται.

ΙΙ. 4. Το σκηνικό πλαίσιο και η διαμόρφωσή του σύμφωνα με την εξέλιξη της οπτικοακουστικής δράσης

Ο σκηνικός χώρος αποτελεί ένα σύστημα σταθερό, το οποίο καθορίζεται ως εξής: ένας ορθογώνιος χώρος χωρίς διακόσμηση με μοναδικά πρόσθετα σημεία, μία μεγάλη οθόνη προβολής οπτικού υλικού στο βάθος (ιδανικά να καταλαμβάνει όλο το εμβαδόν του φόντου) και δύο δίχτυα. Το πρώτο είναι κρεμασμένο σαν κουρτίνα στα αριστερά και στη μέση της απόστασης από το φόντο έως την αρχή του χώρου δράσης. Θα ανοίγει και θα κλείνει κατά τη διάρκεια της παράστασης. Το δεύτερο δίχτυ δε βρίσκεται μόνιμα στη σκηνή και όταν χρησιμοποιείται απλώνεται στο δάπεδο. Έχουμε δηλαδή δύο δίχτυα, όπου το μεν πρώτο θα χρησιμοποιηθεί για να καλύπτει τις δράσεις, και το δεύτερο θα απλώνεται στο δάπεδο για να συντελούνται επάνω σε αυτό άλλες δράσεις. Το δίχτυ είναι σύμβολο, είναι πλέγμα, μας δίνει μια σαφή εικόνα πολλαπλών διασταυρώσεων, και όλα τα σημεία του έργου, όπως τα αντλώ από τον μύθο είναι άρρηκτα πλεγμένα. Μέχρι να οδηγηθούμε στην αποκάλυψη της αλήθειας και έπειτα μέχρι να αποχωρήσει ο Οιδίποδας στον Κολωνό. Ο λόγος είναι ποιητικός και συμπυκνωμένος, με μια πρισματική διάσταση πιο σύγχρονη και συμπερασματική. Γνωρίζουμε για τον Οιδίποδα και αυτά που

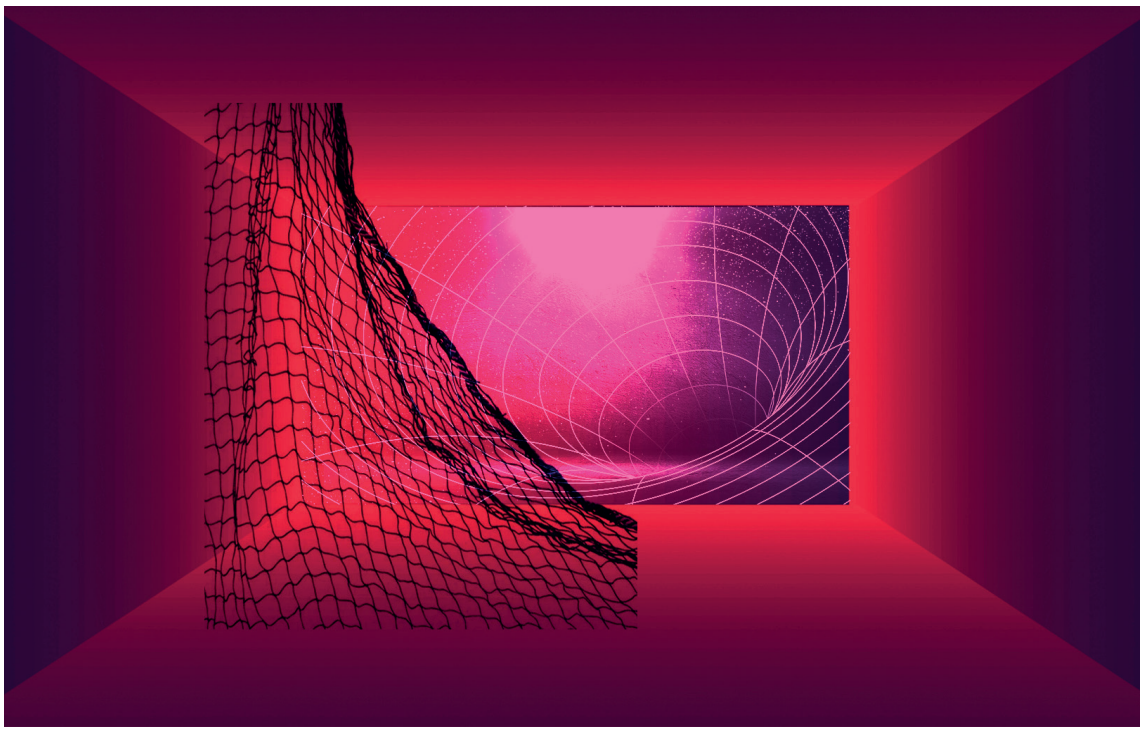
αυτές δεν φανερώνουν κάποια μακρόχρονη εξέλιξη από το «πρωτόγονο», στο «εξελιγμένο» ή στο σύγχρονο. Μερικές φορές οι τελετουργίες, τα ομαδικά παιχνίδια, τα αθλήματα και τα αισθητικά είδη (θέατρο, χορός, μουσική) συγχωνεύονται τόσο πολύ μεταξύ τους που είναι αδύνατον να δώσουμε στη δραστηριότητα κάποιο περιοριστικό όνομα. […]
Παντού το θέατρο προκύπτει σε συγκεκριμένες περιόδους και σε ειδικούς τόπους. Το θέατρο αποτελεί μία μόνο ενέργεια από ένα σύμπλεγμα επιτελεστικών ενεργειών. Το θέατρο περιλαμβάνει επίσης τελετουργίες, αθλήματα και δοκιμασίες (μονομαχίες, τελετουργικές μάχες, δίκες), χορό, μουσική, παιχνίδι και διάφορες επιτελέσεις της καθημερινής ζωής.»
Βλ. ό.π. Richard Schechner, σ. 31 & 187

γνωρίζουμε θέλω να τα αναδείξω σε μια νέα θεατρική σύμβαση με πρωταγωνιστικό το ρόλο της μουσικής και τη μεταφορά αυτής της πρισματικής ιδιότητας της τραγωδίας σε μια πλατφόρμα, όπως αυτή του σύγχρονου μουσικού θεάτρου. Χρειάζομαι μια λιτή σκηνική δομή για να δώσω χώρο στη μουσική να επωμιστεί αυτό το βάρος της διαστολής και συστολής του χώρου, για να υποστηρίξει το θεατρικό φαντασιακό. Να επωμιστεί το βάρος της συνύπαρξης με τον ακροατή ώστε σε μία μουσικοθεατρική σύμβαση, αυτή που προσπαθώ να χτίσω, να του μεταβάλει την αρχική υπόσταση.

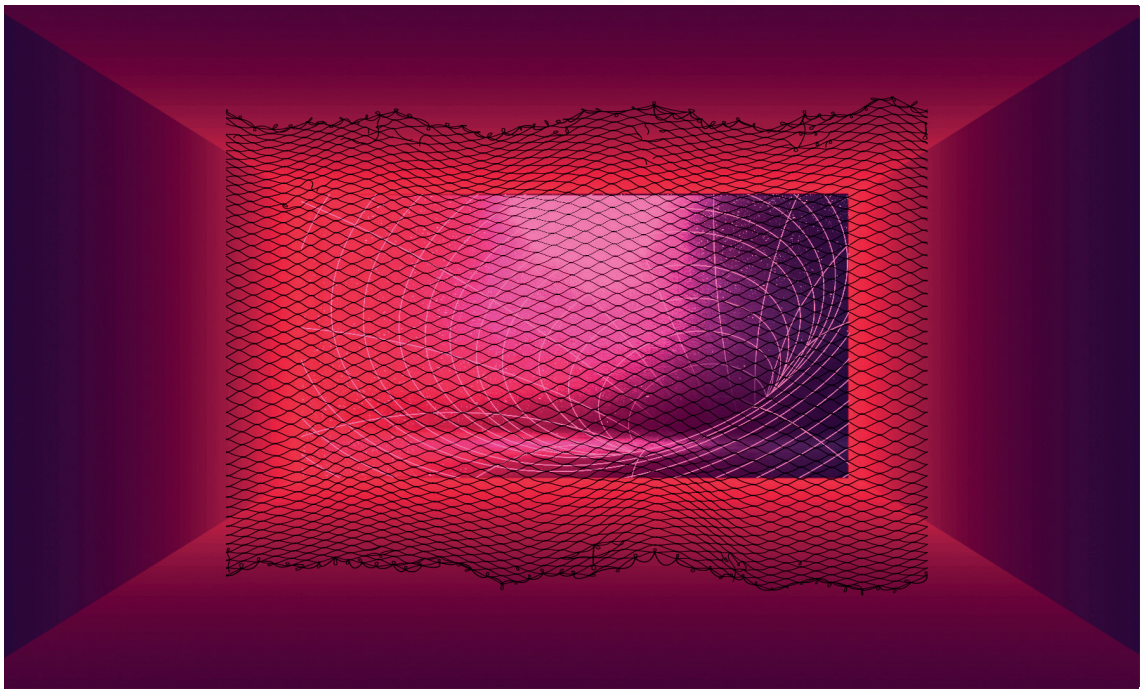
Το δίχτυ ως σύμβολο θα προβάλλεται σε διάφορες παραλλαγές και στην οθόνη προβολής με visual εφέ, τα οποία θα προσαρμόζονται στο ύφος της μουσικής και στην εξέλιξη της σκηνικής δράσης. Στις γενικές παύσεις η εικόνα θα παγώνει και στα σκοτεινά σκηνικά στιγμιότυπα θα σβήνει.

Στα παραδείγματα 4α/β/γ/δ/ε δίνονται πέντε μακέτες ως υπόδειγμα για το στήσιμο και τον φωτισμό του σκηνικού.

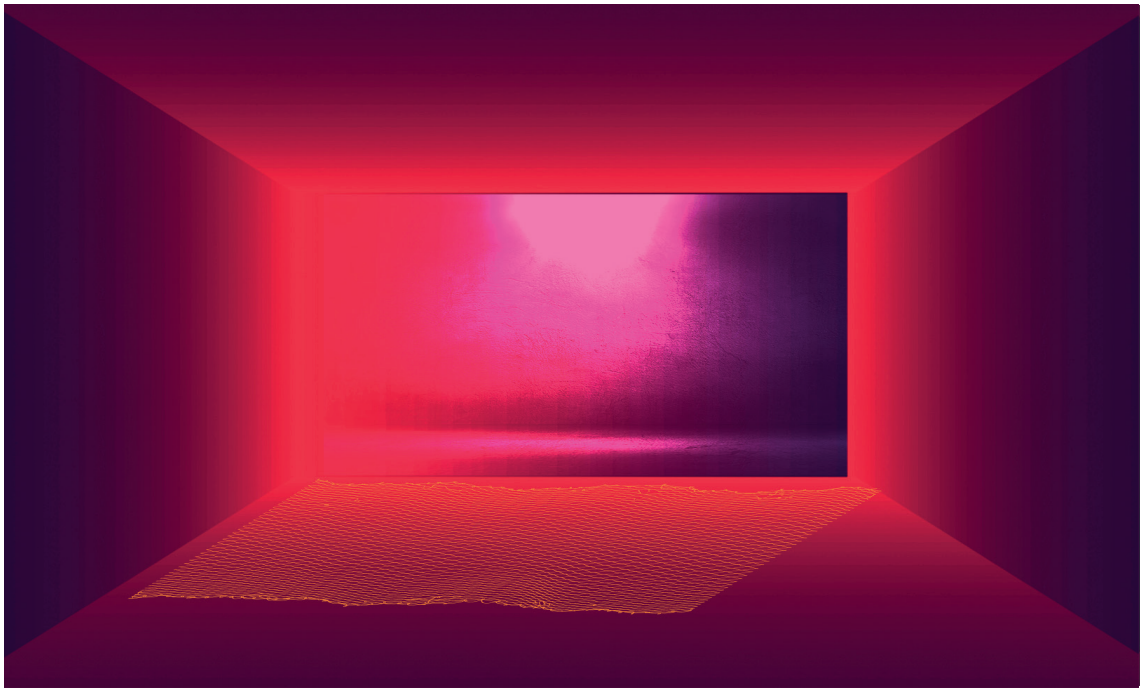
Παράδειγμα 4α



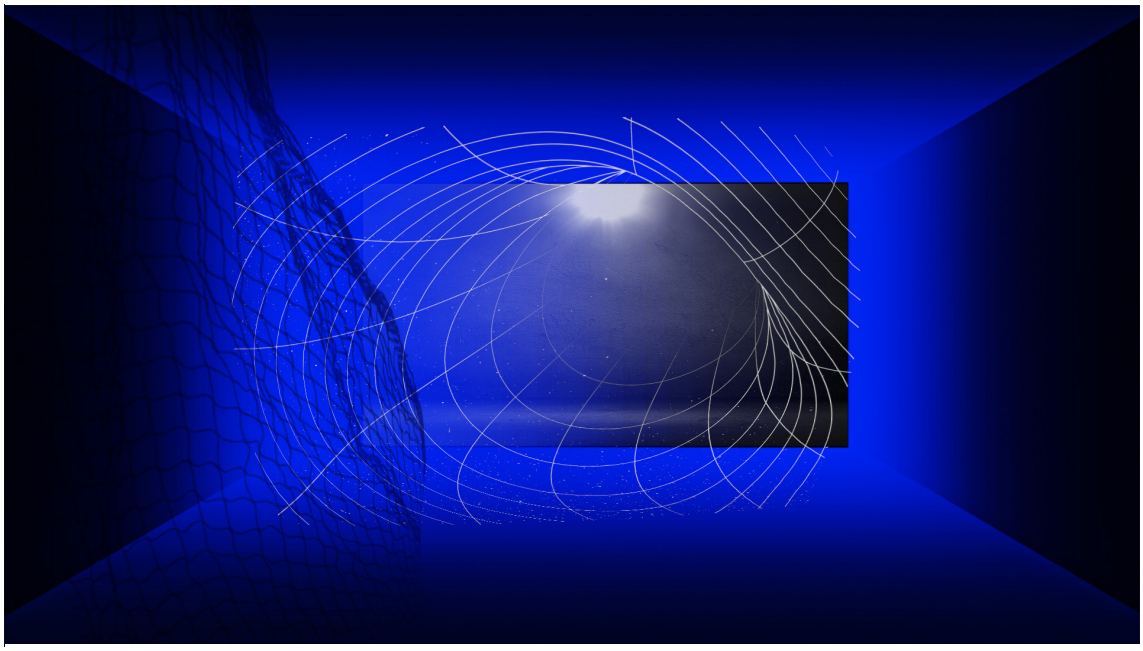
Παράδειγμα 4β



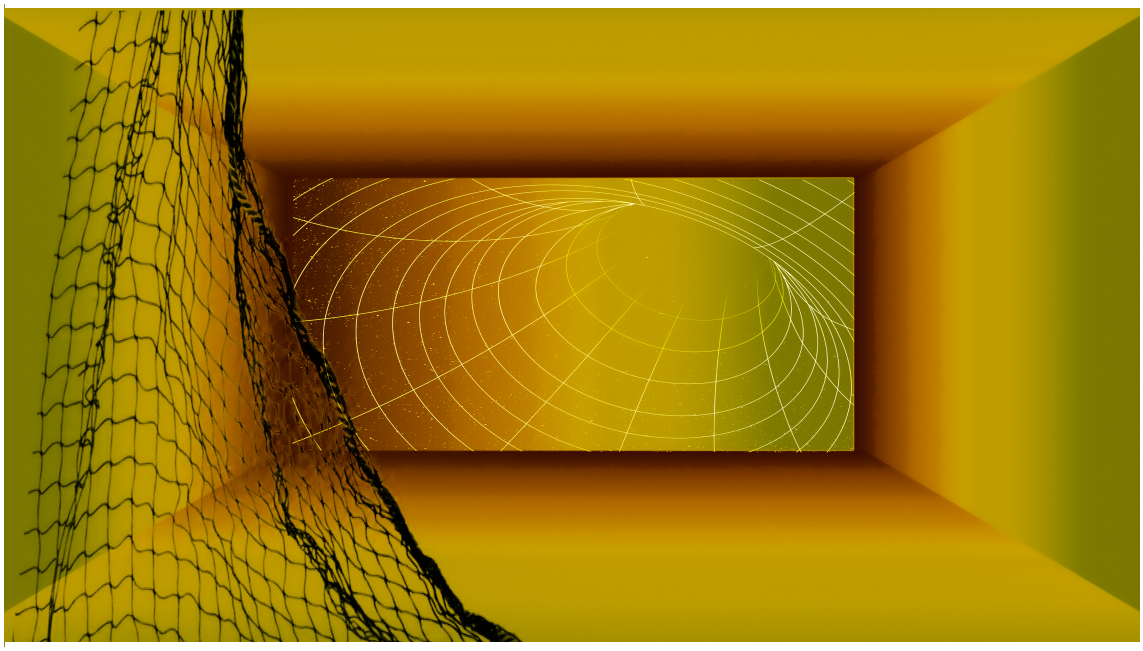
Παράδειγμα 4γ



Παράδειγμα 4δ



Παράδειγμα 4ε



Ο συγκεκριμένος φωτισμός είναι ενδεικτικός. Υποδεικνύεται για τα πρώτα επεισόδια και τις πρώτες εικόνες του έργου: το φόνο του Λάιου, τη συνάντηση με τη Σφίγγα και την υποδοχή του Οιδίποδα στη Θήβα. Τα χρώματα του φωτισμού αλλάζουν στην πορεία και το κόκκινο επανέρχεται σε ειδικές στιγμές, όπως είναι η αναδρομή του Οιδίποδα στη σχέση με τη Σφίγγα, στο επεισόδιο 11. Σε άλλες στιγμές όπως π.χ. η εμφάνιση του Χορού,

η σκηνή φωτίζεται με μπλε χρώματα (βλ. παρ. 4δ), στα επεισόδια της Ιοκάστης και στην αναδρομή του Οιδίποδα στο πρόσωπό της κυριαρχεί το κίτρινο (βλ. παρ. 4ε) και όλες οι μίξεις των χρωμάτων του φωτισμού αντικατοπτρίζουν τη χρήση του μουσικού υλικού, όπως αυτό υποστηρίζει την σπονδυλωτή δομή του έργου.

Στο παράδειγμα 4δ παρατηρεί κανείς μία δυσαναλογία στο μέγεθος της οθόνης προβολής και της απεικόνισης του διχτυού. Αυτό συμβαίνει, διότι δεν έχει αποκλειστεί η χρήση σύγχρονων μέσων για τη δημιουργία εικονικών σημείων (virtual scenes) μέσω διαθλαστικών μεθόδων, lasers, light bending κλπ. Η σύσταση εκ μέρους μου για τη χρήση τέτοιων τεχνικών περιορίζεται στα σκηνικά σημεία που δεν είναι μόνιμα στη σκηνή, όπως π.χ. το δεύτερο δίχτυ του δαπέδου. Περαιτέρω χρήση, όπως η ενδεικτική του παραδείγματος 4δ, που αφαιρεί το αντικείμενο, το οποίο απεικονίζεται στην οθόνη προβολής και το μετατρέπει σε ενεργό σκηνικό σημείο μέσω της τεχνολογίας, υπόκειται στις πρωτοβουλίες του σκηνοθέτη. Αλλάζει όλη η φιλοσοφική προδιάθεση μεταφέροντας ένα σημείο από το «θέατρο μέσα στο θέατρο» που αποτελεί σκηνή β΄, στη σκηνή α΄. Η «έξοδος» του αντικειμένου και η επανατοποθέτησή του, στη σκηνή α΄, μεταφέρει και τον θεατή μία θέση πίσω, περιορίζοντάς τον στον αρχικό του ρόλο. Δεν βρίσκεται πλέον στη ίδια θέση – επίπεδο – με τον ηθοποιό, απέναντι στο αντικείμενο που αφαιρέθηκε από την προβολή και ήρθε στο προσκήνιο. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα μάλιστα ο συμβολισμός του συγκεκριμένου αντικειμένου (δίχτυ), έχει τον σπουδαιότερο ρόλο στη σημειωτική της μουσικοθεατρικής αυτής σύμβασης. Σε κάθε περίπτωση είναι ένα ζήτημα που φέρει μία σημαντική αλλά και ευχάριστη ερευνητική συνιστώσα και είναι ανοιχτή στην κρίση των δημιουργών της παράστασης.

ΙΙ. 5. Το ενόργανο σύνολο, η οργάνωση της ενορχηστρωτικής σκέψης και τα ηχοχρωματικά πλαίσια που τίθενται στην εξέλιξη του έργου και στην κατασκευαστική αντιστοιχία των επεισοδίων

Το ενόργανο σύνολο αποτελείται από:

Πέντε ξύλινα πνευστά που παίζονται από τρεις εκτελεστές:

- Φλάουτο
  - Πίκολο φλάουτο
- Όμποε
- Μπάσο-Κλαρινέτο σε Σι♭
  - Κλαρινέτο σε Λα

Δύο χάλκινα πνευστά:

- Κόρνο σε Φα
- Τενόρο/Μπάσο τρομπόνι

Κρουστά μοιρασμένα σε δύο εκτελεστές:

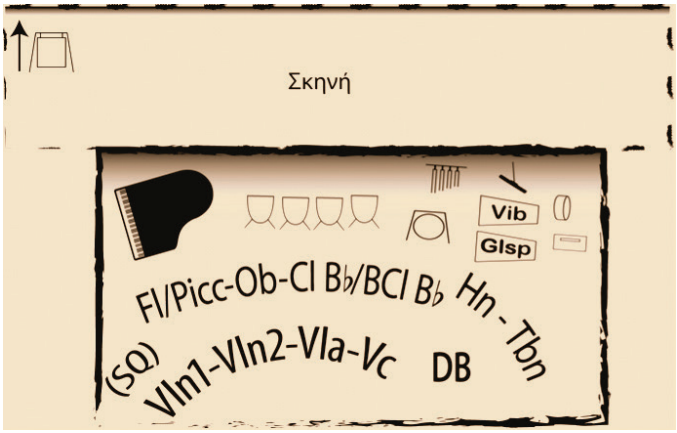
- Τυμπάνια
- Bass Drum, Tam-Tam, Whip (slapstick), 5 Wood-blocks, Tubular bells (chimes), Glockenspiel, Vibraphone
- και ένα Thunder-sheet (τουλάχιστον μεσαίου μεγέθους 50> x 100< εκ.) να βρίσκεται μόνιμα στο βάθος αριστερά της σκηνής, αρκετά πίσω από το δίχτυ, που θα χρησιμοποιηθεί από πρόσωπα της σκηνής και τον Οιδίποδα

Η χωροταξία του ενόργανου συνόλου έχει δύο παραλλαγές: για την μεν δυνατότητα παρουσίασης σε ένα θέατρο που προορίζεται για κλασικές οπερετικές παραγωγές, η θέση των μουσικών στο σκάμμα της ορχήστρας είναι όπως φαίνεται στο παράδειγμα 5α. Σε μια άλλη περίπτωση, όπου δεν υπάρχει η θέση της ορχήστρας και τα πάντα θα συντελεστούν σε μια επίπεδη σκηνή, η θέση των οργάνων διαμορφώνεται ανάλογα με το εμβαδόν της σκηνής. Ο σκοπός είναι να υποστηριχθεί ο μαέστρος, ώστε να επιτελέσει το έργο του, γι' αυτό και σε μία μεγάλης έκτασης σκηνή, όλοι οι μουσικοί θα τοποθετηθούν δεξιά και εμπρός της σκηνικής δράσης, όπως φαίνεται στο παράδειγμα 5β. Στην περίπτωση που έχουμε στη διάθεση μας έναν μικρό χώρο, τα όργανα θα μοιραστούν, δεξιά και αριστερά και εμπρός της σκηνικής δράσης, όπως στο παράδειγμα 5γ.

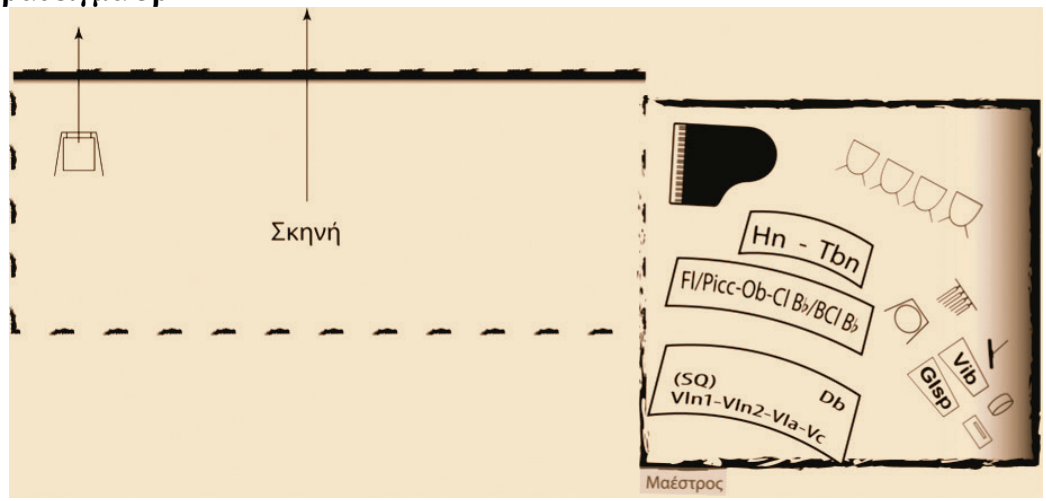
Αν εξαιρέσω, την τοποθέτηση του thunder-sheet επάνω στη σκηνή, το οποίο επιτελεί ρόλο αντίστοιχο με τη σωματοποίηση στην κινησιολογική γλώσσα των χορευτών και των τραγουδιστών, τα υπόλοιπα όργανα τοποθετούνται με μία χωροταξική λογική και με γνώμονα τη διατήρηση της ομοιογένειας των οικογενειών των οργάνων. Στην περίπτωση που μόλις ανέφερα, περί αντιστοιχίας με τη σωματοποίηση στην κίνηση, το thunder-sheet κατά την προσωπική μου σύλληψη, συμμετέχει στην κινησιολογία, και θα εισαχθεί στη σκηνική δράση μέσω μιας κιναισθησίας, καθότι τα σημεία που υποδεικνύονται να χρησιμοποιηθεί θα χορογραφηθούν. Οι μεν χορευτές που θα το χρησιμοποιήσουν γίνονται μουσικοί, η σωματοποιημένη πρακτική έρχεται σε επαφή με αντικείμενο (το ιδιόφωνο μουσικό όργανο), που ταυτόχρονα, να επισημάνω, είναι και θεατρικό σημείο βρισκόμενο επί σκηνής. Οι δε χορωδοί που επίσης θα το χρησιμοποιήσουν, αφενός παρα-

μένουν μουσικοί παίζοντας ένα μουσικό όργανο, αφετέρου γίνονται χορευτές, διότι ο τρόπος χρήσης του thunder-sheet είναι η έμμεση κρούση (τρίβουν παλάμες, κουνάνε το μεταλλικό φύλλο) και αυτό απαιτεί πέρα από απλή απομνημόνευση της κινησιολογίας και την αντίστοιχη κιναισθησία των χορευτών.

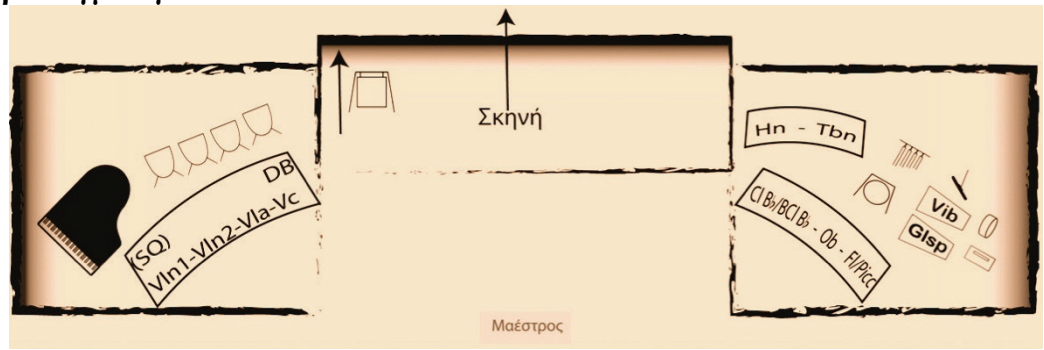
Παράδειγμα 5α



Παράδειγμα 5β



Παράδειγμα 5γ



Τα έγχορδα συμμετέχουν στο σύνολο αφενός ως αυτοτελή όργανα, είτε σε σολιστικά περάσματα, είτε σε ομογενείς ή ετερογενείς χρήσεις με *ανάμικτα ή καθαρά ηχοχρώματα*[63] και αφετέρου ως κουαρτέτο εγχόρδων. Και στις δύο περιπτώσεις, διαφοροποιούνται εντός ενός βασικού μακροχρώματος, παράγοντας μικροχρώματα που δεν κλονίζουν την βασική ενορχηστρωτική σκέψη· ενιαία κυρίως σε κάθε επεισόδιο. Ως κουαρτέτο τα έγχορδα εμφανίζονται στα επεισόδια, όπου εστιάζω στη σχέση του Οιδίποδα με την Ιοκάστη (5., 6.) και στη δεύτερη πράξη, όταν έρχονται οι αναδρομές στη μνήμη (flashbacks) του Οιδίποδα. Σε αυτά τα τέσσερα επεισόδια, τα δύο βιολιά, η βιόλα και το τσέλο χρησιμοποιούνται αυστηρά ως κουαρτέτο εγχόρδων. Αποτελούν ένα σύνολο μέσα στο σύνολο και η συνθετική διαδικασία κινείται μέσα στα αυστηρά πλαίσια και τους κανόνες που διέπουν ένα κουαρτέτο εγχόρδων. Το κουαρτέτο έχει την πρωτοκαθεδρία σε αυτά τα επεισόδια ενώ ταυτόχρονα είναι και τα μοναδικά επεισόδια από όπου λείπει ηχογραφημένο ηλεκτρονικό υλικό. Μόνο στα επεισόδια 11. και 12. ακούγονται φωνές και διάλογοι λόγω των αναδρομών. Βεβαίως, στις αναδρομές θα ακούγεται υλικό που έχει ηχογραφηθεί, πέραν των επεισοδίων της Ιοκάστης και από το τρίτο επεισόδιο της Σφίγγας και από το ένατο της Αντιγόνης. Επεισόδια στα οποία έχουμε ηλεκτρονική μουσική, άρα μέσω της μεταφοράς της στη β΄ σκηνή – οπτικά και ακροαματικά – οι συντελεστές και μέσα σε αυτούς και οι μουσικοί, γίνονται θεατές και ακροατές των αναδρομών μνήμης και της αναπαραγόμενης σε δεύτερο χρόνο ηλεκτρονικής μουσικής που ακούστηκε νωρίτερα. Οι μουσικοί του κουαρτέτου επομένως, στα επεισόδια 5. και 6., καθώς παίζουν και τους συνοδεύουν το κόρνο και τα τυμπάνια, έρχονται στα αντίστοιχα – κατά την ενορχηστρωτική σκέψη – επεισόδια 11. και 12. συνοδευόμενοι από το τρομπόνι και την γκρανκάσα (bass-drum) να γίνουν όλοι τους εκτός από εκτελεστές και ακροατές. Άλλη είναι η σχέση τους με το ηλεκτρονικό υλικό στα άλλα επεισόδια: ανήκουν σε μία ενιαία μουσική σκέψη· και άλλη στα επεισόδια 11. και 12., όπου η ενιαία μουσική σκέψη συμπεριλαμβάνει το ανάμικτο ηχόχρωμα του ετερογενούς συνδυασμού: κουαρτέτο εγχόρδων +

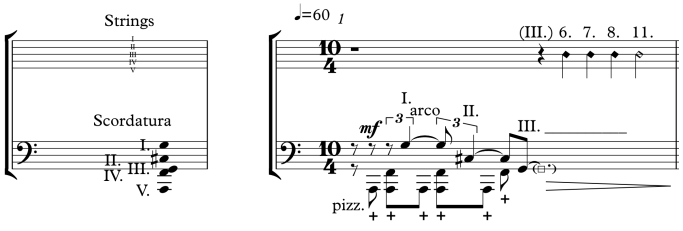
---

[63] «Die Kombination von gemischten und ungemischten Farben ist ein sehr wichtiger Gesichtspunkt in der Instrumentation. Je mehr die Farben gemischt werden, desto reduzierter sind die Kontraste und die Klangfarbenunterschiede zwischen den einzelnen Funktionen. Zusätzlich ist der Grad der Farbmischung eines der wesentlichen Kennzeichen bei der Unterscheidung der verschiedenen Schulen der Instrumentationskunst.»
«Ο συνδυασμός μικτών και μη μικτών χρωμάτων είναι μια πολύ σημαντική οπτική γωνία στην ενορχήστρωση. Όσο περισσότερο αναμειγνύονται τα χρώματα, τόσο πιο μειωμένες είναι οι αντιθέσεις και οι διαφορές των ηχοχρωμάτων μεταξύ των επιμέρους λειτουργιών. Επιπλέον, ο βαθμός ανάμειξης των χρωμάτων είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά στη διάκριση μεταξύ των διαφόρων σχολών της ενορχηστρωτικής τέχνης.»
Βλ. Ertugrul Sevsay, *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Kassel 2005, σ. 421, μτφρ. του γράφοντα

χάλκινο / τρομπόνι + κρουστό / γκρανκάσα στην α΄ δύναμη και την ηχογράφηση προγενέστερων στιγμών στη β΄ δύναμη. Εν κατακλείδι, το βασικό ηχόχρωμα (μακρόχρωμα) των επεισοδίων 5., 6., 11., 12. είναι το κουαρτέτο εγχόρδων όπως έχει κατοχυρωθεί ως είδος (Gattung).

Στο πρώτο και στο δέκατο πέμπτο επεισόδιο, το κοντραμπάσο κυριαρχεί και καλύπτει με τα ηχοχρώματά του και την τεράστια έκταση σε αυτό που θέλω να επιτευχθεί αναφερόμενος στον Οιδίποδα. Στο πρώτο επεισόδιο ο ήρωας εισέρχεται στη σκηνή και με μια χορογραφία δηλώνει το οδοιπορικό του, τη μοίρα που τον έφερε στο τρίστρατο και τον φόνο του πατέρα του. Στο δέκατο πέμπτο επεισόδιο ξεκινάει για την αποχώρηση του· η αρχή και το τέλος του, ο κύκλος της παρουσίας του στη σκηνή, δηλώνεται μουσικά με ένα και μοναδικό όργανο: το κοντραμπάσο. Όπως το αναφέρω και στην ανάλυση, είναι κουρδισμένο διαφορετικά (scordatura) για να πάρουμε το βαθύ $ΛΑ_0$ των 27,5Hz, οι υπόλοιπες χορδές είναι κουρδισμένες $ΦΑ_1$/43,65Hz-$ΣΟΛ_1$/49Hz-ΝΤΟ#$_2$/69,3Hz. Οι τέσσερις αυτές νότες και οι συχνότητες τους, δίνουν την συγχορδία του *γεννήτορα*. Οι νότες και αντίστοιχα οι συχνότητες της συγχορδίας του γεννήτορα είναι οι ήχοι που αποτελούν την αφετηρία του έργου και πάνω σε αυτούς χτίζεται όλο το σύστημα του μουσικού υλικού. Κάθε νότα του γεννήτορα αποτελεί βάση ενός υποσυστήματος στο οποίο εστιάζω κυρίως στον 7ο, στον 11ο και στον 13ο αρμονικό και όλες μαζί διαμορφώνουν ένα σύνθετο αρμονικό σύμπλεγμα. Πρακτικά η επιλογή πεντάχορδου κοντραμπάσου είναι η πλέον ενδεδειγμένη για να πλησιάσει με καλύτερες ηχητικές προοπτικές τις νότες της scordatura, χαμηλώνοντας μία μικρή τρίτη τη ΝΤΟ χορδή, υψώνοντας ένα ημιτόνιο τη ΜΙ χορδή, χαμηλώνοντας έναν τόνο τη ΛΑ χορδή και ένα ημιτόνιο τη ΡΕ χορδή. Η χορδή Ι. / $ΣΟΛ_2$ / 98Hz, παραμένει ως έχει[64]. Σε όλα τα άλλα επεισόδια, τα έγχορδα αποτελούν μέλος του ενόργανου συνόλου και παίζουν άλλοτε αυτόνομες σολιστικές γραμμές και άλλες φορές διαμορφώνουν το βασικό ηχόχρωμα ως ομογενές σύνολο στον συνδυασμό με τα άλλα όργανα.

Παράδειγμα 6



[64] Βλ. παράδειγμα 6: η υπόδειξη για την scordatura στο σόλο κοντραμπάσο του 1ου επεισοδίου

Είναι αυτονόητο και πρέπει να επισημανθεί ότι δε γίνεται λόγος για μια ενορχήστρωση στα πρότυπα της κλασικής περιόδου, διότι δεν αναφέρομαι στη συμφωνική ορχήστρα και το έργο κινείται πάνω στους κώδικες του σύγχρονου μουσικού θεάτρου. Το ότι οι κλασικοί και κυρίως ο Μότσαρτ μας έχουν κληροδοτήσει αρχές, πρότυπα και τρόπους σκέψης στην οργάνωση της ενορχήστρωσης που ακόμη και σήμερα αποτελούν δομικά υλικά σε εξελιγμένη μορφή, όλο αυτό με οδηγεί να χρησιμοποιήσω περιγραφές αντίστοιχες με τις ενορχηστρωτικές αναλύσεις των έργων εποχής. Αυτό δεν αλλάζει την διαφοροποίηση στο ύφος, στον τρόπο σκέψης και στους ήχους που αναζητώ για να εκφράσω τις σημερινές υποκειμενικές μου δημιουργικές συνιστώσες.

Από την κατηγορία των **πνευστών** και την οικογένεια των **χάλκινων**, το ενόργανο σύνολο αντλεί τους ήχους του κόρνου και του τρομπονιού. Δύο όργανα με μεγάλη έκταση και τεράστιες δυνατότητες και με διαφορετικό ηχόχρωμα. Το κόρνο χρειάζεται για τον γνωστό του ρόλο στο ομαλό πάντρεμα των εγχόρδων με το τρομπόνι, αλλά και με τα ξύλινα και στη δική μου περίπτωση, καθότι έχω επιλέξει μόνο δύο χάλκινα, για την ηχοχρωματική αντίθεση στους ενορχηστρωτικούς συνδυασμούς. Ανέφερα π.χ. πιο πάνω ότι στα επεισόδια 5. και 6. (της Ιοκάστης) το κουαρτέτο εγχόρδων συνδυάζεται με κόρνο και τυμπάνια, και με αυτόν τον τρόπο παίρνουμε ένα ηχόχρωμα πολύ βελούδινο και πιο πλουραλιστικό χάρη στα διαφορετικά τονικά ύψη που μας προσφέρουν τα τυμπάνια, σε αντίθεση με τον τραχύ ήχο που μπορούμε να δημιουργήσουμε στον συνδυασμό του τρομπονιού με το τσέλο και το κοντραμπάσο στις χαμηλές συχνότητες. Αυτήν την τραχύτητα την επιζητώ στα επεισόδια των αναδρομών στο παρελθόν (επεισόδια 11. και 12.), την σκληρή ανάμνηση θέλω να την υποστηρίξω μουσικά και τον πλούτο από τα τυμπάνια να τον μεταφέρω στον βαθύ, επιβλητικό, αλλά συνάμα και απειλητικό ήχο της γκρανκάσας. Η διαφοροποίηση των ηχοχρωμάτων των δύο χάλκινων πνευστών, αλλά ταυτόχρονα και η αντιστοιχία στη χρήση τους, μας είναι ευδιάκριτη μεταξύ των σκηνών 2. και 7., όπως και των σκηνών 3. και 6. Στην πρώτη αντιστοιχία, στα επεισόδια 3. και 4. της 2ης σκηνής κυριαρχεί η φιγούρα της Σφίγγας και η χρήση του τρομπονιού είναι κατά την άποψη του γράφοντα πιο ευέλικτη και ενδεδειγμένη να υποστηρίξει ένα περιβάλλον έντονης αντιπαλότητας στο επεισόδιο 3. με τον όγκο των χαμηλών του φθόγγων και να δώσει έναν θριαμβευτικό τόνο στο επεισόδιο 4., αφού η Σφίγγα έχει εξολοθρευθεί. Αντίστοιχα δε, στην 7η σκηνή και στα επεισόδια 13. και 14., το κόρνο με το χαρακτηριστικό βαθύ και μυσταγωγικό του ηχόχρωμα σε χαμηλές δυναμικές, έρχεται να υποστηρίξει τις τελευταίες στιγμές της Αντιγόνης με τον πατέρα της και το σχόλιο του χορού για

την τελική έξοδο του Οιδίποδα. Στις σκηνές λοιπόν με την Ιοκάστη και την Αντιγόνη προτιμώ το κόρνο, ενώ στην Σφίγγα και στις αναδρομές στο παρελθόν το τρομπόνι.

Τα ξύλινα πνευστά δίνουν: α) την ευελιξία που χρειάζεται σε γρήγορα και ευέλικτα μουσικά συμβάντα, β) τον εμπλουτισμό και τις μικροδιαφοροποιήσεις (μικροχρώματα)[65] εντός των βασικών ηχοχρωμάτων (μακροχρώματα) σε ανάμικτες ενορχηστρώσεις, γ) την έντονη αντίθεση του μη ανάμικτου ηχοχρώματος εντός της ομογενούς ομάδας των ξύλινων. Στην σκηνή της Σφίγγας η ευκολία παιξίματος μεγάλων διαστημάτων, τα γρήγορα περάσματα και οι έντονες αντιθέσεις με ξαφνικά ήρεμα περάσματα legato, εξυπηρετούν το ύφος και την περιγραφή του χαρακτήρα της. Ταυτόχρονα τα ξύλινα δένουν εξαιρετικά και δίνουν ωραίες υφές στο πάντρεμά τους με το κόρνο στα επεισόδια της Αντιγόνης, όπου οι αντιθέσεις των χρωμάτων είναι στοιχείο που θέλω να αποφύγω.

Τα κρουστά μοιράζονται σε δύο εκτελεστές, με τον πρώτο να αναλαμβάνει αποκλειστικά τα τυμπάνια για να έχουμε πέραν της πρακτικής, τη δυνατότητα διάδρασης μεταξύ των δύο εκτελεστών στα σημεία που περιέχουν ήχους από κρουστά με καθορισμένα τονικά ύψη. Ας το πούμε και σύμπραξη, αλλά καθότι υπάρχει η υπόδειξη σε αρκετά σημεία του έργου να γίνεται προσαρμογή της μουσικής πράξης στο ηχογραφημένο υλικό, η συμπεριφορά των εκτελεστών καθορίζεται και μεταβάλλεται ανάλογα με τον τρόπο παιξίματος και το πώς λειτουργεί κάθε φορά το σύνολο απέναντι στον ηχογραφημένο ήχο. Νομίζω ότι ο όρος «διάδραση» εδώ, ταιριάζει καλύτερα σε αυτό που έχω υποδείξει να συμβεί. Γίνεται σαφές ότι τα κρουστά με παραγωγή ήχων με καθορισμένο τονικό ύψος, είναι μέρος του αρμονικού και μελωδικού υλικού[66], είτε παίζοντας βασικό ρόλο στην έκθεσή του, είτε εμπλουτίζοντας τον ηχοχρωματικό πλουραλισμό.

Τα κρουστά με παραγωγή ήχου μη καθορισμένου τονικού ύψους συμβάλλουν περισσότερο στην ενίσχυση της θεατρικότητας των σημείων της παράστασης. Πέρα από την

---

[65] «*Das Beibehalten einer gewissen Instrumentation in einem Abschnitt legt die Haupt Klangfarbe (Makrofarbe) fest, wohingegen der Wechsel der Funktionen der teilnehmenden Instrumente kleine Kontraste (Mikrofarben) erzeugt, ohne die Haupt Klangfarbe allzu sehr zu verändern.* Diese Technik, die von Haydn und spezielle Mozart sehr häufig verwendet wurde, kann besonders beim Instrumentieren für kleinere Gruppen mit einer beschränkten Anzahl von Instrumenten als Vorbild dienen. Mit dem Aufkommen der romantischen Musik und der Weiterentwicklung des homophonen Stils verschwand sie zunächst schrittweise und wurde erst im Wagners Musik wiederbelebt.» «*Η διατήρηση ορισμένων οργάνων σε μια ενότητα ορίζει το κύριο ηχόχρωμα (μακρόχρωμα), ενώ η αλλαγή των λειτουργιών των συμμετεχόντων οργάνων δημιουργεί μικρές αντιθέσεις (μικροχρώματα) χωρίς να αλλάζει πάρα πολύ το κύριο ηχόχρωμα.* Αυτή η τεχνική, η οποία χρησιμοποιήθηκε ευρέως από τον Haydn και τον Mozart ειδικότερα, **μπορεί να χρησιμεύσει ως πρότυπο, ειδικά για μικρότερες ομάδες με περιορισμένο αριθμό οργάνων**. Με την έλευση της ρομαντικής μουσικής και την περαιτέρω ανάπτυξη του ομοφωνικού στυλ, σταδιακά εξαφανίστηκε αρχικά και αναβίωσε ξανά στη μουσική του Βάγκνερ.»
Βλ. ό.π. E. Sevsay, σ. 408, μτφρ. του γράφοντα

[66] Εννοούμε εδώ λέγοντας αρμονικό και μελωδικό υλικό, την κάθετη και οριζόντια ανάπτυξη του μουσικού υλικού έξω από κάθε περιορισμό κάποιου συγκεκριμένου τονικού ή τροπικού πλαισίου.

σκηνή, κάθε παράσταση είναι ένα σύνολο από σημεία[67] και ο πλούτος των ηχοχρωμάτων των κρουστών με μη καθορισμένο τονικό ύψος, δίνει μια διάσταση έξω από τον απόλυτο και προγραμματισμένο ήχο των ηχογραφήσεων και των οργάνων. Μουσικά, αυτό είναι ένα σημείο· στην θεατρική διάσταση του έργου το μουσικό αυτό σημείο λαμβάνει, μπορώ να πω με επιφύλαξη, θέση θεατρικού συμβολισμού[68]. Αυτό συμβαίνει και με τις σύγχρονες τεχνικές παιξίματος που χρησιμοποιούνται στα όργανα και είναι ακριβώς ένα σημείο συνάντησης των κρουστών ακαθόριστου τονικού ύψους με τα όργανα, όταν παράγουν επίσης τυχαία τονικά ύψη μέσω διαφοροποιημένων τεχνικών παιξίματος. Δεν είναι απόλυτα ακαθόριστο το ηχητικό αποτέλεσμα, αλλά δεν είναι συγκεκριμένο και εξαρτάται από τον εκτελεστή και το όργανο. Τα σημεία αυτά δεν έρχονται στο προσκήνιο, η χρήση τους λαμβάνοντας υπόψη το φαινόμενο της απόκρυψης (auditory masking)[69], γίνεται για τον ίδιο ακριβώς σκοπό (υποσημείωση συμβάντων, καταστάσεων, προσώπων κλπ.) που χρησιμοποιούνται τα ακαθόριστου τονικού ύψους κρουστά. Σε κάθε περίπτωση καμία από τις ηχητικές πηγές δεν λειτουργεί επικαλυπτικά εις βάρος της άλλης, κάθε ήχος τοποθετείται λαμβάνοντας υπόψη τις συνιστώσες των συχνοτήτων κάθε ζώνης του φασματικού χώρου. Ένα παράδειγμα αυτής της αρχής, είναι και η χρήση του κοντραμπάσου μόνου του στα σημαντικά επεισόδια της εμφάνισης και της εξόδου του Οιδίποδα. Ο κίνδυνος επικάλυψης των συχνοτήτων της υποχαμηλής και χαμηλής ζώνης, που επιτελούν πολύ σημαντικό ρόλο στην έκθεση του βασικού υλικού και στην επανεμφάνισή του – μεταλλαγμένο – στο τέλος, προϋποθέτει την απόλυτη παρουσία του οργάνου, ώστε να εκφραστεί ισάξια σε όλες τις περιοχές του.

Αναφέρθηκα στις ιδιαιτερότητες των συγκεκριμένων ηχοχρωμάτων που έχουν όλα τα εξωτερικά τμήματα της δομής του έργου, δηλαδή οι σκηνές 1.-8., 2.-7., 3.-6. . Στις κεντρι-

---

[67] «Όπως διαπίστωσε η Fischer-Lichte, η ικανότητα του θεατρικού σημείου να λειτουργεί ως σημείο ενός σημείου είναι χαρακτηριστική για όλα τα αισθητικά συστήματα: και τα σημεία της ποίησης, της ζωγραφικής και της μουσικής δεν εκλαμβάνονται ως σημεία αντικειμένων, αλλά ως σημεία εκείνων των σημασιών που σημαίνουν τα αναφερόμενα αντικείμενα, είναι δηλαδή επίσης σημεία σημείων»
Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Θεωρητικά Θεάτρου*, Αθήνα 2010, σ. 135

[68] «Είναι το θέατρο, λοιπόν, σύμβολο της διττής υπόστασης του κόσμου ή σημείο της δισυπόστατης οντότητας της ύπαρξης; Κάπως ενστικτωδώς θα λέγαμε πρώτα πως είναι σύμβολο, αλλά μετά από κάποια σκέψη θα παραδεχτούμε πως και το δεύτερο μοιάζει ταιριαστό και έτσι, χωρίς καλά-καλά να το καταλάβουμε, έχουμε μπλεχτεί στα γρανάζια των ορισμών και της ορολογίας και, όπως γνωρίζουμε από πείρα, από τους λαβύρινθους της σημασιολογίας δε φεύγει κανείς με καθαρές απαντήσεις. Και αυτό φαίνεται πως ισχύει και για τις διαφορές μεταξύ συμβόλου και σημείου.»
Βλ. ό.π. Β. Πούχνερ, σ. 156

[69] Η περιοχή της βασικής μεμβράνης του αφτιού που τίθεται σε παλμική κίνηση από κάποια ηχητική συχνότητα λέγεται κρίσιμη ζώνη. Οι χαμηλές συχνότητες ενεργοποιούν ευρείες περιοχές και οι υψηλές συχνότητες στενές περιοχές. Στην περίπτωση που κάποιες συχνότητες κινούνται στο ίδιο φάσμα ο εντονότερος ήχος καλύπτει τον ασθενέστερο, αλλά παίζει ρόλο και ο βαθμός επικάλυψης μεταξύ των φασματικών ζωνών.

κές σκηνές 4. και 5., όλα όσα συμβαίνουν στα υπόλοιπα επεισόδια σχετικά με τις ομάδες οργάνων, έρχονται και συνδυάζονται, καθώς πρόκειται για τα επεισόδια με την μέγιστη πύκνωση όλου του μουσικού υλικού.

Στο παρακάτω παράδειγμα (7) βλέπουμε τις παραμέτρους που καθορίζουν την περιγραφή της ενορχηστρωτικής σκέψης κατά την πορεία της ανάλυσης.

Παράδειγμα 7

ΟΜΟΓΕΝΕΙΣ ΟΜΑΔΕΣ	ΜΗ ΑΝΑΜΙΚΤΟ ΗΧΟΧΡΩΜΑ			ΑΝΑΜΙΚΤΟ ΗΧΟΧΡΩΜΑ		
	Υψηλή περιοχή	Μεσαία περιοχή	Χαμηλή περιοχή	Υψηλή περιοχή	Μεσαία περιοχή	Χαμηλή περιοχή
Ξύλινα	Μελωδική γραμμή 1 (π.χ. Fl.)				Μελωδική γραμμή 2 (π.χ. Ob.)	Γραμμή μπάσου 2 (π.χ. BCl)
Χάλκινα			Γραμμή μπάσου 1 (π.χ. Tbn + Hn)			
Έγχορδα	Μελωδική γραμμή 2 (π.χ. Vln 1)	Αντιστικτική φωνή (π.χ. Vla)			Μελωδική γραμμή 2 (π.χ. Vlv 2)	Γραμμή μπάσου 2 (π.χ. Vc + Cb)
ΕΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ ΟΜΑΔΕΣ π.χ. 1) έγχορδα + ξύλ. + κρουστά 2) έγχορδα + χάλκ. + πιάνο	**ΜΑΚΡΟΧΡΩΜΑ** Το παραπάνω σύνολο με τους συνδυασμούς λειτουργιών ανά θέση, αποτελεί ως παράδειγμα το βασικό ηχόχρωμα.			**ΜΙΚΡΟΧΡΩΜΑ** Στην περίπτωση π.χ. που στην υψηλή περιοχή με το μη ανάμικτο ηχόχρωμα, η «μελ. γραμμή 2» του Vln 1, διαφοροποιηθεί παίζοντας στην αρχή σε αντίθετη κίνηση, μετά παράλληλα διαστήματα και τέλος κάποια εφέ μέσω σύγχρονων τεχνικών, τότε μιλάμε για ένα μικρόχρωμα εντός του βασικού ηχοχρώματος (μακρόχρωμα). Κάτι αντίστοιχο μπορεί να συμβεί, ταυτόχρονα ή όχι, ανάλογα με την πυκνότητα της ενορχηστρωτικής υφής, και στις άλλες περιοχές, που στο συγκεκριμένο παράδειγμα παίρνουμε μη ανάμικτα ηχοχρώματα.		

ΙΙ. 6. Ηλεκτροακουστικό υλικό

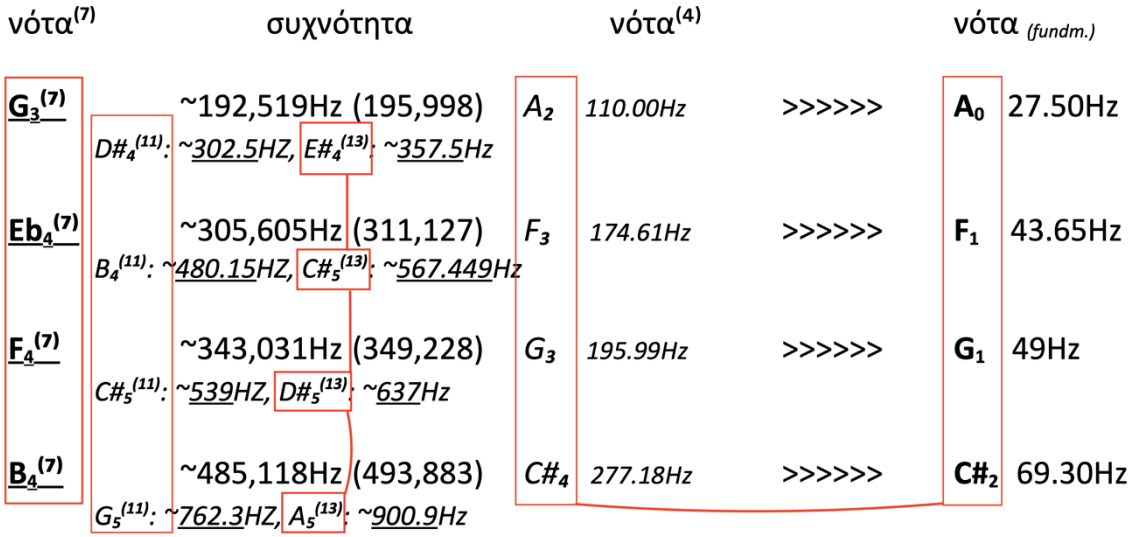
ΙΙ. 6.01 Περιγραφή των τριών βασικών σχεδίων και ο τρόπος παραγωγής των δώδεκα ηχογραφημένων αρχείων ήχου (tapes)

Τα ηχογραφημένα ηλεκτρονικά κομμάτια χωρίζονται σε τρεις ομάδες με στόχο τον συνδυασμό τους με τα αντίστοιχα επεισόδια. Ακολουθούν κι αυτές την ίδια λογική στην αντιστοίχισή τους, οπότε προκύπτουν: η ομάδα «Α» για τις σκηνές 1-8, η ομάδα «Β» για τις σκηνές 2-7 και η ομάδα «C» για τις σκηνές 4-5 (οι σκηνές 3-6 όπως προανέφερα δεν έχουν ηλεκτρονικά).

Πριν από την αναφορά στα ηχογραφημένα μέρη, πρέπει να ειπωθεί ποιο είναι το αρχικό υλικό, η ρίζα όλης της παραγωγής του μουσικού υλικού για να γίνεται κατανοητή κάθε αναφορά πλέον σε νότες και σε ηχητικές συχνότητες. Έχω, ως αφετηρία, μία συγχορδία

γεννήτορα, η οποία αποτελείται από τις νότες: ΛΑ$_0$/27,5Hz – ΦΑ$_1$/43,65Hz – ΣΟΛ$_1$/49Hz – ΝΤΟ#$_2$/69,3Hz. Από αυτές τις τέσσερις νότες και τις συχνότητες τους με βάση το συγκερασμένο κούρδισμα με το ΛΑ$_4$ αυστηρά στα 440Hz (ειδικά στα όργανα για να παρουσιαστούν όλα ακριβώς όπως έχουν προγραμματιστεί), προκύπτουν οι τέσσερις αρμονικές στήλες. Πάνω στον τέταρτο αρμονικό (δηλ. δύο οκτάβες πάνω), στον έβδομο, στον ενδέκατο και στον δέκατο τρίτο μεταφέρω τον γεννήτορα και έχουμε έτσι σε πρώτη φάση, τον γεννήτορα σε πέντε θέσεις· άρα αν εξαιρέσω την μεταφορά του στον τέταρτο αρμονικό (που είναι ουσιαστικά οι ίδιες νότες), παίρνουμε τέσσερις συγχορδίες[70].

Παράδειγμα 8



Από αυτήν την αρχική βάση, που την ονομάζω «δεξαμενή Α» προκύπτει η περαιτέρω παραγωγή ηχητικού υλικού, η οποία βασίζεται στους λόγους των αρμονικών 7/4, 11/7, 11/4, 13/11 και 13/4 αναπτύσσοντας ένα περιβάλλον από υπερκείμενα φυσικά διαστήματα. Η «δεξαμενή Α» που προκύπτει είναι πολύ μεγάλη και είναι αδύνατον και συνάμα περιττό και φλύαρο να χρησιμοποιηθούν όλοι οι ήχοι. Θα προκύψει ένα αποτέλεσμα χαοτικό που θα παραπλανήσει και θα κουράσει τον ακροατή και θα με απομακρύνει από έναν στόχο, που τον έχω αναφέρει επίμονα: την υποστήριξη της *«συστάσεως τῶν πραγμάτων»*, της πλοκής του έργου δηλαδή, με βασικότατο στοιχείο την ξεκάθαρη έκθεση του υλικού. Στην ηλεκτρονική μουσική η προσεκτική χρήση του υλικού και κυρίως η εκμετάλλευση του πλεονασμού (*ηχητικών συνεχών* και φασματικών διαστρωματώσεων), θα βοηθήσει στο στόχο της ξεκάθαρης υποστήριξης των γεγονότων. Το παραγόμενο υλικό το βλέπουμε στο παράδειγμα 9.

[70] Βλ. παράδειγμα 8. Οι συχνότητες σε παρένθεση είναι του συγκερασμένου κουρδίσματος.

Παράδειγμα 9

				A_F_G_C#					
		freq	freq	freq	freq				
fundamental /// A0/F1/G1/C#2		27,5	43,654	48,999	69,296				
7th		192,5	305,578	342,993	485,072				
4th // ratio=1,75 /// A2/F3/G3/C#4		110	174,616	195,996	277,184				
7/4_1		62,85714286	99,78057143	111,9977143	158,3908571				
7/4_2		35,91836735	57,01746939	63,99869388	90,50906122	production	of	fundamental	as 7ths
			32,58141108						
						freq	freq	freq	freq
7th*7/4		336,875	534,7615	600,23775	848,876	48,125	76,3945	85,74825	121,268
	2	589,53125	935,832625	1050,416063	1485,533	84,21875	133,690375	150,0594375	212,219
	3	1031,679688	1637,707094	1838,228109	2599,68275	147,3828125	233,9581563	262,6040156	371,38325
	4	1805,439453	2865,987414	3216,899191	4549,444813	257,9199219	409,4267734	459,5570273	649,9206875
	5	3159,519043	5015,477975	5629,573585	7961,528422	451,3598633	716,4968535	804,2247979	1137,361203
	6	5529,158325	8777,086456	9851,753774	13932,67474	789,8797607	1253,869494	1407,393396	1990,382105
	7	9676,027069	~~15359,9013~~	~~17240,5691~~	~~24382,18079~~	1382,289581	2194,271614	2462,938443	3483,168685
7th_11th		27,5	43,654	48,999	69,296				
Ratio 11/7= 1,57142857									
Fundamental*11		302,5	480,194	538,989	762,256	43,21428571	68,59914286	76,99842857	108,8937143
11th * (11th/7th ratio) 1		475,3571424	754,5905707	846,9827135	1197,830856	67,9081632	107,798653	120,9975305	171,1186937
	2	746,9897946	1185,785182	1330,972834	1882,305629	106,7128278	169,3978831	190,1389763	268,9008042
	3	1173,841105	1863,376712	2091,528738	2957,908843	167,6915864	266,1966732	298,7898197	422,5584062
	4	1844,607449	2928,163402	3286,688013	4648,142464	263,5153498	418,3090574	469,5268591	664,020352
	5	2898,668845	4601,399628	5164,795445	7304,223865	414,0955493	657,342804	737,8279207	1043,460552
	6	4555,051038	7230,770837	8116,107121	11478,06606	650,7215769	1032,967262	1159,443874	1639,723723
	7	7157,937339	11362,63988	12753,88261	18036,96094	1022,562477	1623,234268	1821,983229	2576,708706
	8	11248,18724	~~17855,57693~~			1606,883891			
11th / (11th/7th ratio) 1		192,5000002	305,5780003	342,9930003	485,0720004				
	2	122,5000002	194,4587276	218,2682731	308,6821824				
	3	77,95454567	123,7464631	138,8979921	196,4341162				
	4	49,6074382	78,74774935	88,38963143	125,0035286				
	5		50,11220418	56,24794732	79,54770011				
4th_11th									
Ratio 11th/4th= 2,75									
11th / (11th/4th ratio)		302,5	480,194	538,989	762,256				
	1	110	174,616	195,996	277,184	~~15,71428571~~	~~24,94514286~~	~~27,99942857~~	~~39,59771429~~
	2	40	63,49672727	71,27127273	100,7941818	~~5,714285714~~	~~9,070961039~~	~~10,18161039~~	~~14,39916883~~
	3	~~14,54545455~~	~~23,08971001~~	~~25,91682645~~	36,65242975	~~2,077922078~~	~~3,298531287~~	~~3,702103778~~	~~5,236061393~~
11th * (11th/4th ratio)		302,5	480,194	538,989	762,256	43,21428571	68,59914286	76,99842857	108,8937143
	1	831,875	1320,5335	1482,21975	2096,204	118,8392857	188,6476429	211,7456786	299,4577143
	2	2287,65625	3631,467125	4076,104313	5764,561	326,8080357	518,7810179	582,3006161	823,5087143
	3	6291,054688	9986,534594	11209,28686	15852,54275	898,7220982	1426,647799	1601,326694	2264,648964
11th_13th									
Ratio 13th/11th=1,18181818181818									
Fundamental*13		357,5	567,502	636,987	900,848	51,07142857	81,07171429	90,99814286	128,6925714
13th / (13th/11th ratio)		302,5	480,194	538,989	762,256	43,21428571	68,59914286	76,99842857	108,8937143
		255,9615385	406,318	456,0676154	644,9858462	36,56593407	58,04542857	65,15251648	92,14083516
		216,5828402	343,8075385	385,9033669	545,7572544	30,94040575	49,11536264	55,12905241	77,96532206
		183,2624033	290,914071	326,5336181	461,7945999	~~26,18034333~~	41,559153	46,64765973	65,97065713
		155,0681874	246,1580601	276,2976769	390,7492768	~~22,1525982~~	35,16543715	39,4710967	55,82132526
		131,2115432	208,2875893	233,790342	330,6340035	~~18,74450617~~	29,7553699	33,39862028	47,23342907
		111,0251519	176,2433448	197,822597	279,7672337	~~15,86073509~~	~~25,17762068~~	28,26037101	39,96674767
		93,94435931	149,1289841	167,3883513	236,7261208	~~13,42062276~~	~~21,30414058~~	~~23,91262162~~	33,81801726
		79,49138096	126,1860634	141,6362973	200,3067176	~~11,35501157~~	~~18,02658019~~	~~20,23375676~~	28,61524538
		67,26193773	106,7728229	119,8460977	169,4902995	~~9,608818248~~	~~15,25326011~~	~~17,1208711~~	~~24,21280993~~
		56,9139731	90,34623476	101,4082365	143,4148688	~~8,130563902~~	~~12,90660497~~	~~14,48689093~~	~~20,48783841~~
		48,15795542	76,44681403	85,80696937	121,3510429	~~6,870707917~~	~~10,92007313~~	~~12,25813818~~	~~17,33586327~~
		40,7490392	64,68576572	72,60589716	102,6816517	~~5,812201311~~	~~9,240823671~~	~~10,37237102~~	~~14,66880738~~
		34,47995625	54,73410945	61,43575913	86,88447448	~~4,925708035~~	~~7,819158193~~	~~8,776537019~~	~~12,41206778~~
13th		357,5	567,502	636,987	900,848	51,07142857	81,07171429	90,99814286	128,6925714
13th * (13th/11th ratio)		422,5	670,6841818	752,8028182	1064,638545	60,35714286	95,81202597	107,5432597	152,0912208
		499,3181818	792,6267603	889,6760579	1258,20919	71,33116883	113,2323943	127,0965797	179,74417
		590,1033058	936,7407168	1051,435341	1486,974497	84,30047226	133,8201024	150,2050487	212,4249282
		697,3948159	1107,057211	1242,605403	1757,333497	99,62783085	158,1510301	177,5150576	251,0476424
		824,1938734	1308,34034	1468,533658	2076,848678	117,7419819	186,9057628	209,7905226	296,6926683
		974,0473049	1546,220402	1735,539778	2454,457529	139,149615	220,8886288	247,934254	350,6367898
		1151,146815	1827,351384	2051,092465	2900,722534	164,449545	261,0501977	293,0132093	414,3889334
		1360,446236	2159,59709	2424,018367	3428,126631	194,3494623	308,51387	346,2883382	489,7323759
		1607,800097	2552,251106	2864,74898	4051,422382	229,6857281	364,6073009	409,2498543	578,774626
		1900,127387	3016,296762	3385,612431	4788,044633	271,4467696	430,8995374	483,6589187	684,0063762
		2245,605094	3564,714355	4001,178327	5658,598203	320,8007277	509,2449079	571,5969039	808,3711719
		2653,896929	4212,844238	4728,665296	6687,43424	379,1281327	601,8348911	675,5236137	955,3477486
G7/D#8/F8/B8		3136,423644	4978,815918	5588,422622	7903,331375	448,0605205	711,2594168	798,3460889	1129,047339
		3706,682488	5884,055175	6604,499463	9340,300715	529,5260697	840,5793108	943,4999232	1334,328674
		4380,624758	6953,883389	7805,317547	11038,53721	625,8035369	993,4119127	1115,045364	1576,933887
		5177,101987	8218,225823	9224,466191	13045,54397	739,5859982	1174,03226	1317,780884	1863,649139
		6118,393257	9712,4487	10901,64186	~~15417,46106~~	874,0561796	1387,492671	1557,377409	2202,494437
		7230,828395	11478,34846	12883,75856	~~18220,6358~~	1032,975485	1639,764066	1840,536938	2602,947971
		8545,524467	13565,32091	~~15226,26012~~	~~21533,47867~~	1220,78921	1937,902987	2175,180017	3076,211239
13th/4th_Ratio=3,25		357,5	567,502	636,987	900,848	51,07142857	81,07171429	90,99814286	128,6925714
13th / (13th/4th ratio)		110	174,616	195,996	277,184	~~15,71428571~~	~~24,94514286~~	27,99942857	39,59771429
		33,84615385	53,728	60,30646154	85,28738462	~~4,835164835~~	~~7,675428571~~	~~8,615208791~~	~~12,18391209~~
13th * (13th/4th ratio)		1161,875	1844,3815	2070,20775	2927,756	165,9821429	263,4830714	295,7439643	418,2508571
		3776,09375	5994,239875	6728,175188	9515,207	539,4419643	856,3199821	961,1678839	1359,315286
		12272,30469	~~19481,27059~~	~~21866,56936~~	~~30924,42275~~	1753,186384	2783,039942	3123,795623	4417,774679

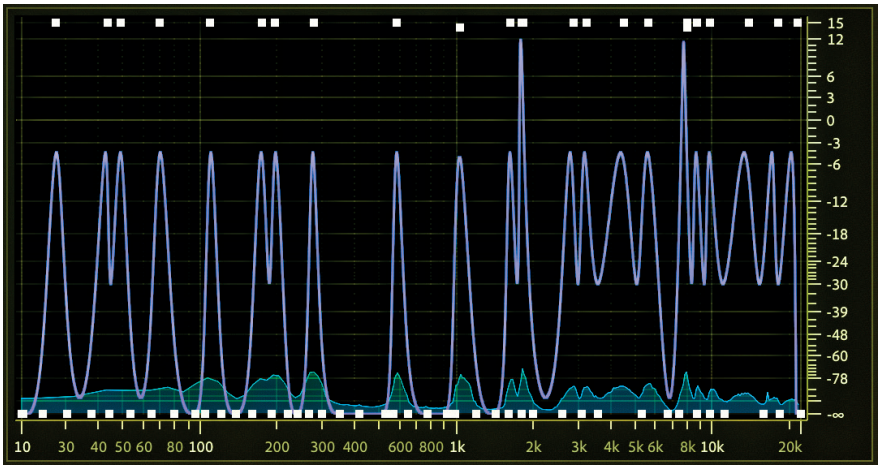
Όλες, οι μη συγκερασμένες συχνότητες, παράγονται ως αρμονικοί φθόγγοι στα έγχορδα, ενώ ταυτόχρονα έχουν κατασκευαστεί με την τεχνική διαμόρφωσης συχνοτήτων (Frequency Modulation Synthesis). Επίσης έχει χρησιμοποιηθεί και η διαδικασία κοκκίωσης (Granulation). Τέλος, όλο το αρχικό υλικό έχει υποστεί επεξεργασία και μίξη σε DAW.

Στο πρώτο επεισόδιο το *Tape* A_{1a} ακολουθείται στο δεύτερο επεισόδιο από το A_{1b} όπου και τα δύο στηρίζονται στην ίδια λογική της χρήσης αποσπασμάτων των άλλων ομάδων (B & C) όπως και αποσπάσματα των ηχογραφήσεων του έργου *Οιδιπόδειο Σέλας Project 2*, σε πυκνή υφή και αλληλοεπικάλυψη. Αυτό που συμβαίνει αντίστοιχα στα επεισόδια 15. και 16. (*Tapes* A_{2a}, A_{2b}), είναι η παραγωγή όλου του πρώτου επεισοδίου – σόλο

κοντραμπάσο – με διαμορφωτή συχνοτήτων (FM synthesis) και το τελικό αποτέλεσμα επεξεργασμένο με τεχνική *reverse* (αντιστροφή της κυματομορφής). Καθότι το παραγόμενο ηχητικό αρχείο έχει διάρκεια 7’18”, η εμφάνιση του ξεκινάει ήδη από το επεισόδιο 14, διότι τα τρία αυτά διαρκούν στο σύνολό τους 7’18”. Το *Tape A_{1b}* αντλεί ήχους και από την αρχική δεξαμενή των φθόγγων του γεννήτορα και των αρμονικών τους 7./11./13. (βλ. παρ. 8).

Το *Tape A_{1b}* έχει δύο ηχητικά υλικά, το ένα μια ηχογράφηση έντονων ανέμων με συνεχόμενες ριπές και την παραγωγή του γεννήτορα σε διαφορετικές θέσεις με την πρόσθεση θορύβου. Το δεύτερο υλικό δεν δεσπόζει και έχει έναν ρόλο υποβοηθητικό στην οχλαγωγία του χορού, καθώς πρόκειται για τις στιγμές μετά τον φόνο του Λάιου. Το πρώτο υλικό των ηχογραφημένων ανέμων, έχει υποστεί επεξεργασία με εργασία απευθείας στο φάσμα και έχουν αποδυναμωθεί οι περισσότερες περιοχές, καθώς έχουν επιλεχθεί να «περάσουν» συγκεκριμένες συχνότητες, οι οποίες ανήκουν στις δεξαμενές «Α» και «Β»[71].

Παράδειγμα 10



Το *Tape B_{1a}* είναι ένα *«ηχητικό συνεχές»* (βλ. σελ. 69) κατά βάση, με έντονο το στοιχείο του πλεονασμού στον χρόνο χρήσης του και κυρίαρχο μουσικό υλικό είναι ο έβδομος αρμονικός των φθόγγων του γεννήτορα: ΣΟΛ$_3$-ΜΙ♭$_4$-ΦΑ$_4$-ΣΙ$_4$. Όλο το υλικό είναι με αυστηρή συνέπεια και καθορισμένες θέσεις τοποθετημένο και εναλλάσσεται με διασταυρούμενες μίξεις. Με τεχνική *reverse* (αντιστροφή της κυματομορφής) και με φασματικό πλεονασμό επί του αποτελέσματος, δημιουργείται το *ηχητικό συνεχές* των

[71] Βλ. παράδειγμα 10: φίλτρο (φασματικής επεξεργασίας) που εφαρμόστηκε στο *Tape A_{1b}*. Από το παράδειγμα 11, έχουν επιλεχθεί συχνότητες των δυνάμει φίλτρων 2α-1/2/3/4

επεισοδίων 13. και 14., οπότε στο επεισόδιο 14. (*Tape B_{2b}*) προκύπτουν δύο επίπεδα ηχητικού υλικού, προερχόμενα από μετατροπές ηχητικών αρχείων της πρώτης πράξης. Στο τέταρτο επεισόδιο, το *Tape B_{1b}*, εκτός της χρήσης υλικού από την αρχική «δεξαμενή Α» και την επέκτασή της, περιέχει ηχογραφημένα σημεία του έργου από το επεισόδιο 3., της Σφίγγας. Καθώς πια έχει αποχωρήσει μετά την ήττα της από τον Οιδίποδα, έρχονται στο προσκήνιο – μαζί με τον χορό που σχολιάζει – τα συγκεκριμένα ηχογραφημένα σημεία και παρουσιάζονται με διάφορες παραλλαγές: επικαλυπτόμενα, με παραμορφώσεις, με εφέ καθυστέρησης (flanging και phasing) κλπ.

Τέλος στα *Tapes C_{1a}* και *C_{1b}* όπου συμβαίνει η μέγιστη πύκνωση του υλικού, παρατηρείται άντληση υλικού από τις δεξαμενές «Α» και «Β», ηχογραφημένα μουσικά περάσματα, τα οποία δέχονται φασματική επεξεργασία και ηχητικό υλικό από διαδικασίες κοκκίωσης (Granulation), με υλικό επεξεργασίας τον γεννήτορα στις διάφορες θέσεις που τον έχω διαμορφώσει. Οι τιμές είναι τυχαίες, καθώς πρόκειται για αυτοσχεδιασμό (granular impovisation) με ταυτόχρονη ακρόαση των άλλων ηχητικών αρχείων με στόχο την αραίωση ή την πύκνωση των ηχητικών σωματιδίων που έχουν προέλθει από την αρχική ηχητική βάση. Το αρχείο ήχου έχει παραχθεί και είναι συγκεκριμένο, δεν πρόκειται για υπόδειξη «granular αυτοσχεδιασμού» την ώρα της παράστασης. Το ηχητικό αρχείο C_{1a} διαρκεί 4’31” και στο επεισόδιο 9. που διαρκεί 7’18”, το τοποθετώ με *reverse* (αντιστροφή κυματομορφής) και επιμήκυνση, για να πάρω το *Tape C_{2a}*. Το C_{2a} πέρα από την αρχική του υπόσταση, έχει υποστεί φασματική επεξεργασία με φίλτρα (bank 2, σελ. 89, παρ. 23), διότι δημιουργείται μεγάλος ηχητικός όγκος με πολλές πληροφορίες και στο ξεκίνημα της δεύτερης πράξης, ξεκινάει μία σταδιακή αραίωση του μουσικού υλικού, μέσω της αποδόμησής του. Ακριβώς η ίδια διαδικασία έχει εφαρμοστεί στη σχέση των ηχητικών αρχείων C_{1b} (~2’47”) και C_{2b} (~4’31”). Η επέμβαση στο φάσμα γίνεται με 28 (×2) ομάδες φίλτρων, που χρησιμοποιούνται σε όλο το έργο και στο κάθε ένα γίνεται επιλογή συγκεκριμένων συχνοτήτων από τις δεξαμενές «Α» & «Β». Αφού πρώτα διαμορφώθηκε το σύστημα παραγωγής του υλικού, στην πορεία, η επιλογή των συχνοτήτων που έρχονται στο προσκήνιο σε κάθε φίλτρο γίνεται με συγκεκριμένη επιλογή υπερκείμενων διαστημάτων. Προκύπτουν λοιπόν στην περίπτωση αυτή, πέρα από υπερκείμενα και υποκείμενα διαστήματα συχνοτήτων που βασίζονται στους λόγους που ανέφερα, και περαιτέρω υπερκείμενες και υποκείμενες σχέσεις, που αντιστοιχούν κατά προσέγγιση σε διαστήματα $4^{ης}$ αυξ. (~1/8 του τόνου μικρότερη, ratio ~1,4), $7^{ης}$ μικρής (ratio 1,65) και $7^{ης}$

μεγάλης (ratio 1,95) [72] . Στο ηχητικό αρχείο C_{2a} παραδείγματος χάριν, έχουν χρησιμοποιηθεί εναλλάξ και με τυχαία σειρά, τα φίλτρα: 4., 10., [13. + 16.], [17. + 20.], 22. & 27.

Ομάδες φίλτρων	1	1 fundm.	11th	11th*ratio 11/7	* ratio 11/7	* ratio 11/7	* ratio 11/7	* ratio 11/7	* ratio 11/7	* ratio 11/7	* ratio 11/7	* ratio 11/7
2α-1		69,296	762,256	1197,830856	1882,305629	2957,908843	4648,142464	7304,223865	11478,06606	18036,96094	28343,79574	44540,2504
2α-2		49	539	846,9999992	1330,999998	2091,571423	3286,75509	5164,900851	8116,272759	12754,14289	20042,22453	31494,92423
2α-3		43,65	480,15	754,5214279	1185,676528	1863,205972	2927,895096	4600,978003	7230,108284	11361,59872	17853,94083	28056,19271
2α-4		27,5	302,5	475,3571424	746,9897946	1173,841105	1844,607449	2898,668845	4555,051038	7157,937339	11248,18724	17675,72278

			4th	4th / ratio 11/4	/ ratio 11/4	4th * ratio 11/4	*ratio 11/4	*ratio 11/4	*ratio 11/4	*ratio 11/4
3α-5		69,296	277,184	100,7941818	36,65242975	762,256	2096,204	5764,561	15852,54275	43594,49256
3α-6		49	196	71,27272727	25,91735537	539	1482,25	4076,1875	11209,51563	30826,16797
3α-7		43,65	174,6	63,49090909	23,08760331	480,15	1320,4125	3631,134375	9985,619531	27460,45371
3α-8		27,5	110	40	14,54545455	302,5	831,875	2287,65625	6291,054688	17300,40039

				11/ratio 13/11<--	11/ratio 13/11<--	11/ratio 13/11<--	11th	13th	13th * ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11
4α-9		69,296	461,794813	545,7574224	644,9859454	762,256	900,8478614	1064,638218	1258,208609	1486,973582	1757,332145	2076,846761
4α-10		49	326,5404329	385,9113613	456,0769932	539	636,999902	752,8179502	889,6938042	1051,456152	1242,629807	1468,562273
4α-11		43,65	290,8875489	343,7761413	406,2808317	480,15	567,4499127	670,6225209	792,5537664	936,6543071	1106,95492	1308,21925
4α-12		27,5	183,2624879	216,5829069	255,9615778	302,5	357,499945	422,49987	499,3179514	590,1029426	697,3942795	824,1931126

			* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/21
4β-13		69,296	86,9	102,6999842	121,3726899	143,4404297	169,5204817	200,3423566	236,7682032	279,8169244	330,692678	390,8185593	461,8764081
4β-14		49	61,435	72,60498883	85,80588269	101,4069367	119,8445431	141,6344382	167,3861285	197,8199396	233,7871654	276,2938802	326,5290809
4β-15		43,65	54,734	64,68562641	76,44663763	90,3460124	106,7725437	126,185714	149,1285482	176,2428026	208,2869164	246,157227	290,9130417
4β-16		27,5	34,48	40,74908464	48,15800171	56,91399327	67,26198169	79,49142068	93,94439181	111,0251732	131,2115482	155,0681695	183,2623539

				↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A
4γ-17		69,296	169,498016	236,7368255	330,6488529	461,815198	645,0144169	900,8876273	1258,26415	1757,409719	2454,563232	3428,273211	4788,247888
4γ-18		49	72,6	101,3999688	141,6247062	197,806347	276,2748955	385,8714296	538,9442276	752,7400532	1051,347354	1468,410315	2050,919562
4γ-19		43,65	106,7679	149,1220624	208,2778578	290,9003895	406,2987661	567,4749615	792,588752	1107,003784	1546,145305	2159,491539	3016,148411
4γ*-20 //	(↓~6m)	27,5	34,48	56,91	93,94	155,068	255,96	422,487576	697,3579929	1151,059103	1899,938156	2653,631814	3706,311063

				* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11
5α-21		69,296	2076,846761	2454,454885	2900,718964	3428,121884	4051,416149	4788,036531	5658,587756	6687,420865	7903,314352	9340,279161	11038,51004
5α-22		49	1468,562273	1735,573329	2051,1318	2424,064482	2864,803038	3385,675797	4001,252599	4728,752343	5588,524637	6604,61901	7805,457629
5α-23		43,65	1308,21925	1546,077057	1827,181695	2159,396217	2552,013318	3016,015276	3564,381141	4212,449792	4978,348988	5883,502444	6953,229092
5α-24		27,5	824,1931126	974,0462559	1151,145398	1360,444352	1607,797623	1900,124172	2245,600948	2653,891621	3136,416888	3706,673934	4380,613975

				↑~7M	↑~7M	↑~7M	↑~7M	↑~7M	↑~7M	↑~7M	↑~7M	↑~7M	↑~7M
5β-25		69,296	86,9	169,4902	330,6338092	644,985467	1258,20845	2454,456085	4788,041815	9340,295216	18220,62507		
5β-26		49	61,43	119,846	233,7901513	456,0672433	889,6753318	1735,538361	3385,609666	6604,494068	12883,74804		
5β-27		43,65	54,73	106,7728	208,2875446	406,3179126	792,6265897	1546,220068	3016,296111	5884,053904	11478,34598		
5β-28		27,5	34,48	67,2619	131,2114695	255,9613947	499,3179013	974,0467574	1900,126319	3706,680403	7230,824326	14105,56475	

II. 6.02 Τοποθέτηση του υλικού και των αρχείων ήχου (tapes) στον ενορχηστρωτικό σχεδιασμό

Το ζήτημα της ταυτόχρονης χρήσης φυσικών οργάνων και ηλεκτρονικών μέσων απασχολεί τους συνθέτες και τους μελετητές για πάνω από πενήντα χρόνια. Δεν είναι της παρούσας διατριβής να αναλύσω τις προβληματικές που είχαν προκύψει και πολλές από αυτές μας θέτουν ανέκαθεν τα όρια και τις προϋποθέσεις της χρήσης των ηλεκτρονικών μέσων. Η ουσία παραμένει πάντοτε η ίδια, ότι όσο και αν διευκολυνθεί ο συνθέτης με την έλευση όλο και πιο σύγχρονων μηχανημάτων, η σχέση μεταξύ των δύο θα υφίσταται πάντοτε πάνω στη λογική αρχή της ηχητικής επέκτασης. Δεν μπορούμε να μιλήσουμε για ενορχήστρωση στο ηλεκτρονικό υλικό αλλά για τον τρόπο που αυτό συνδυάζεται με τους ήχους των οργάνων, ως ηχητικό οπλοστάσιο: με αντιπαράθεση, με σύζευξη, με σχολια-

[72] Βλ. παράδειγμα 11

σμό ηχητικών σημείων ή ολόκληρων συμβάντων, με επέμβαση στο φάσμα, για να αποκαλυφθεί μια αφαιρετική διάσταση αντίστοιχων ενόργανων ηχητικών συμβάντων κλπ. Καθότι η πορεία της σύνθεσης του έργου είναι ταυτόχρονη και στα δύο πεδία, υπάρχουν και είναι αυτονόητο να το αναφέρω, ολόκληρα ηχητικά γεγονότα που συμπεριλαμβάνουν παραπάνω από μία «τονική εικόνα» – για να δανειστώ τον τρόπο που ονόμασα τα μουσικοθεατρικά συμβάντα στα έργα των συνθετών που ανέφερα στο πρώτο μέρος (βλ. W. Rihm, σ. 27) – στα οποία η σύνθεση του ηλεκτρονικού υλικού προηγήθηκε αυτής του ενόργανου συνόλου. Σε άλλες περιπτώσεις είναι καθορισμένο το φθογγικό υλικό και η οριζόντια ανάπτυξή του, αλλά μεσολαβεί η ολοκλήρωση του ηλεκτρονικού υλικού, για να επέλθει η τελική ενορχήστρωση. Αυτός ο τρόπος ακολουθήθηκε σε ολόκληρα τα επεισόδια της Σφίγγας (3.), στο δεύτερο επεισόδιο αναδρομών (12.) και στο τελευταίο σχόλιο του χορού (14.). Στα υπόλοιπα επεισόδια οι διαδικασίες ολοκλήρωσης του παντρέματος των δύο ηχητικών πεδίων εναλλάσσονται. Άλλοτε πάνε μαζί και άλλοτε προηγείται η ενορχηστρωτική σκέψη με συγκεκριμένο ηχοχρωματικό σχεδιασμό. Μπορώ να πω εδώ, ότι υπάρχει μια αμφίδρομη σχέση, όπου ξεκινάει από τα όργανα και επεκτείνεται στον ηχητικό κόσμο των ηλεκτρονικών και ταυτόχρονα έρχεται από αυτήν την επέκταση για τον σχολιασμό από ζωντανούς εκτελεστές. Αυτή η σχέση είναι ακόμη μία έκφανση της διττότητας του Οιδίποδα, είναι επίσης ακόμη μία έκφανση του πλέγματος των σχέσεων των προσώπων και του σκηνικού σημείου του διχτυού· και τέλος είναι το μουσικό εκείνο στοιχείο που εκθέτει τον παράγοντα *χρόνο* (βλ. σ. 36), σε ζωτικής σημασίας δομικό πλαίσιο. Θα επισημάνω παρακάτω τον αντικατοπτρισμό του παράγοντα *χρόνου* στην πορεία του έργου, πριν όμως να αναφερθώ, στα προηγούμενα ζητήματα της ενορχηστρωτικής σκέψης και ειδικότερα της ψυχολογίας των εκτελεστών και της σχέσης τους με τα ηχογραφημένα ηχητικά αρχεία. Υπάρχει πάντοτε μια προβληματική στην προσπάθεια του συγχρονισμού των μουσικών με ένα ηχογραφημένο υλικό, σε αντίθεση με τα ζωντανά ηλεκτρονικά, όπου η διάδραση και το αποτέλεσμα εξαρτάται από την εκτέλεση της στιγμής και τις παρεμβάσεις, είτε του οργανοπαίκτη[73], είτε του χειριστή των ηλεκτρονικών μέσων και του υπολογιστή. Η δεύτερη περίπτωση – παρότι πρόκειται για μία μορφή σύμπραξης φυσικών οργάνων και ηλεκτρονικών πραγματικά «ζωντανή»[74]

[73] Βλ. Κονσέρτο για ηλεκτρονικά διαμορφωμένο όμποε και ορχήστρα (1974), του Günther Becker

[74] Είναι άξια αναφοράς, με αφορμή το προαναφερόμενο έργο του Becker, η άποψη των Gieseler-Lombardi-Weyer από το 1984, για το πλεονέκτημα των live-electronics:
«Die Programme geben außerdem keine endgültige bestimmte Klangfarbe voraus, diese entwickelt sich vielmehr erst im Zusammenwirken von Mensch und Programm. Insofern sind live-elektronische Veränderungen „lebendiger" als hinzugefügte Tonbänder, weil die Freiheit des Interpreten und der Interpretation in Tempo und Ausdruck nicht angetastet wird. Die Aufführung wird wirklich „live".»

– δεν με απασχολεί στο έργο *Οιδιπόδειο Σέλας*, διότι όλα τα ηλεκτρονικά ηχητικά είναι συγκεκριμένα και εκτελεσμένα από υπολογιστή. Η προσθήκη επομένως του ηχογραφημένου υλικού θα μπορούσα να πω, ότι μοιάζει με την πρόσθεση ενός ακόμη οργάνου, ομολογουμένως με ασύλληπτη έκταση και δυνατότητες· και να θέσω στη συνέχεια τα ερωτήματα που μας απασχολούν συνεχώς ανεξάρτητα από την εξέλιξη της τεχνολογίας και τις δυνατότητες που μας προσφέρουν τα όλο και ικανότερα μηχανήματα. Το πρώτο ερώτημα είναι πώς συνδυάζονται τα φυσικά όργανα με το ηλεκτρονικό υλικό και αυτό με απασχολεί στην υποστήριξη του έργου όπως ήδη το έχω αναπτύξει. Το δεύτερο ερώτημα είναι, τί γίνεται στην πράξη, πώς θα λειτουργήσει ο συνδυασμός στην επιτέλεση επί σκηνής. Η προσπάθεια του συγχρονισμού των μουσικών με το ηχητικό αρχείο, η συμπεριφορά και η διαμόρφωση του προσωπικού ήχου ταυτόχρονα με τα ηλεκτρονικά κλπ. Σε αυτή την περίπτωση το πρόβλημα του συγχρονισμού είναι κάτι που έχει λυθεί κατά κάποιον τρόπο, μέσω της χρονομετρικής ένδειξης που παρέχεται στον μαέστρο, συνήθως σε δευτερόλεπτα[75]. Αυτός με τη σειρά του έχει όλη την ευθύνη του συντονισμού και της καθοδήγησης των εκτελεστών και στην προκειμένη περίπτωση, η παρτιτούρα του έργου είναι έτσι διαμορφωμένη ώστε να υπάρχει ταυτόχρονη ένδειξη του χρόνου και της γραφικής απεικόνισης των κυματομορφών. Σίγουρα αυτό δεν είναι κάτι, το οποίο θα μου εξασφαλίσει την απόλυτα συγχρονισμένη εκτέλεση και άλλωστε δεν την αποζητώ στο σύνολο του έργου. Αντιθέτως υπάρχουν δύο ενδείξεις που διαφοροποιούν τη συμπεριφορά των μελών του ενόργανου συνόλου: «IN» και «OUT». Όπου υπάρχει η ένδειξη «IN», σημαίνει προτροπή να προσαρμοστεί ο εκάστοτε μουσικός στα ηχογραφημένα ηλεκτρονικά, με οποιονδήποτε τρόπο μάλιστα, είτε αφορά στον παλμό του ηλεκτρονικού ήχου, είτε στην προσαρμογή του ηχοχρώματός του, ή όπως συμβαίνει με την χορωδία: με αυθαίρετο συντονισμό με τις ηχητικές συχνότητες που αναπαράγονται από τα ηλεκτρονικά. Η ένδειξη «OUT» αντίθετα, αποτρέπει τον εκτελεστή να συντονιστεί – ταυτιστεί – προσαρμοστεί κλπ. με τους ηλεκτρονικούς ήχους

«Επιπλέον, τα προγράμματα δεν προβλέπουν ένα τελικό οριστικό ηχόχρωμα, το οποίο αναπτύσσεται από την αλληλεπίδραση μεταξύ ανθρώπου και προγράμματος. Από αυτή την άποψη, οι ζωντανές ηλεκτρονικές αλλαγές είναι πιο «ζωντανές» από τα πρόσθετα ηχογραφημένα ηχητικά αρχεία, επειδή δεν επηρεάζεται η ελευθερία του ερμηνευτή και η ερμηνεία στο τέμπο και την έκφραση. Η εκτέλεση θα είναι πραγματικά «ζωντανή».»
Βλ. Gieseler, Walter, Luca Lombardi, και Rolf-Dieter Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts: Akustik • Instrumente • Zusammenwirken*, Celle 1985, σ. 317, μτφρ. του γράφοντα

[75] Το 1978 ο York Höller, στο έργο «Arcus» παρέχει τη δυνατότητα του χρονικού ελέγχου στον μαέστρο μέσω ακουστικών, που ήταν συνδεδεμένα με ξεχωριστό κανάλι στο οποίο είχε ηχογραφήσει τους παλμούς των δευτερολέπτων. Αντίστοιχη διαδικασία είχαν ακολουθήσει κι άλλοι συνθέτες και εξακολουθεί να υιοθετείται ακόμη και σήμερα.

και να μείνει ακέραιος στον δικό του ήχο, ακολουθώντας τις ρυθμικές υποδείξεις του μαέστρου.

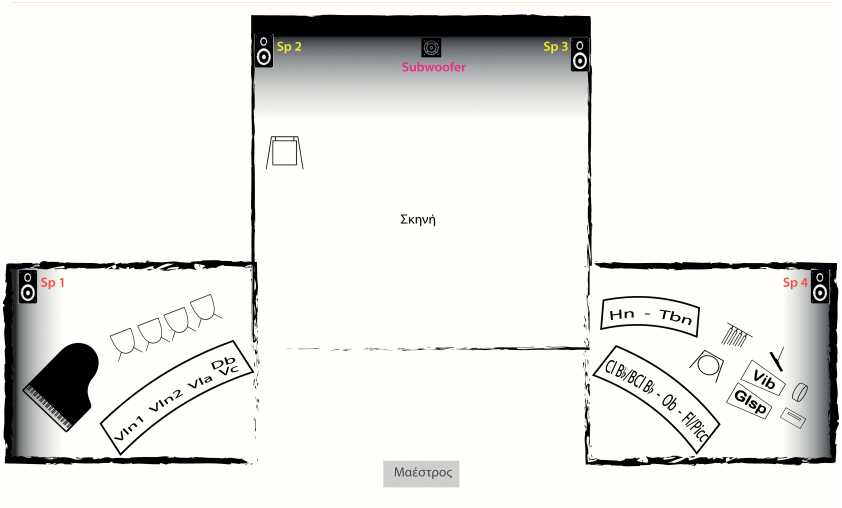
ΙΙ. 6.03 Τοποθέτηση του ήχου στο χώρο: πρώτη εκδοχή σε μορφή στέρεο και δεύτερη εκδοχή με τέσσερα κανάλια (ηχεία).

Σε όλα τα ηχητικά αρχεία που έχουν προετοιμαστεί, υπάρχουν μεγάλης διάρκειας ηχητικά συμβάντα, που το καθένα ονομάζεται *«ηχητικό συνεχές»*. Σε πολλά έργα ηλεκτρονικής μουσικής, είναι ομολογουμένως μία πολύ ελκυστική πρακτική, την οποία μάλιστα την επιζητούμε για να γίνει απόλυτα αισθητή η παραγωγή του μουσικού υλικού. Εκμεταλλεύομαι ουσιαστικά το πλεονέκτημα του πλεονασμού της χρήσης των *ηχητικών συνεχών* για να υποστηρίξω τα τραγικά συμβάντα, τις συγκρουσιακές δομές των σχέσεων κλπ. Δεν υπάρχει κάποιος οδηγός τύπου leitmotiv ή μιας πάγιας χαρακτηριστικής συνήχησης φθόγγων ή συχνοτήτων, που θα θυμίζει τους τραγικούς ήρωες, τα συμβάντα, τις σχέσεις κλπ. Η συγχορδία γεννήτορας μεταβάλλεται, δίνει νέες ηχητικές οδούς, παραλλάσσεται και παρότι εμφανίζεται στο ξεκίνημα του έργου, απλή και ξεκάθαρη από το κοντραμπάσο, με τον Οιδίποδα μόνο του στη σκηνή, δεν είναι η «συγχορδία του τραγικού ήρωα Οιδίποδα» ή η «συγχορδία του πεπρωμένου»· ένα σημείο, το οποίο θα εμφανίζεται σε διάφορες μορφές για να υποδηλώνει κάτι συγκεκριμένο. Είναι η μήτρα ενός υλικού σε ένα έργο του οποίου ο πυρήνας της φιλοσοφικής προδιάθεσης είναι ο άνθρωπος και η αέναη παρουσία του στον κόσμο. Η συγχορδία γεννήτορας βαδίζει σε όλο το έργο ανάμεσα στις πολλαπλές του αναπαραγωγές, που ανασύρω από τις δεξαμενές ήχου «Α» και «Β», είναι ο Οιδίποδας οδοιπόρος στο πέρασμα των αιώνων.

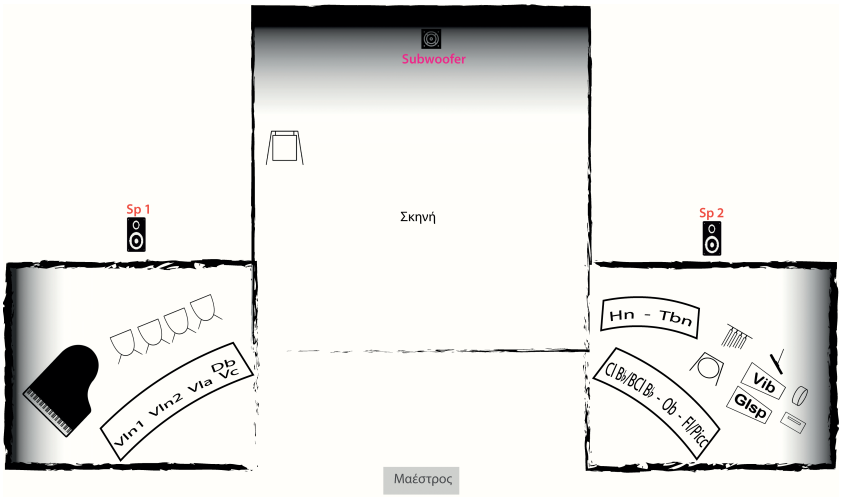
Η ηχητική χωροταξία υλοποιείται με δύο παραλλαγές, είτε με τέσσερα κανάλια είτε με δύο (stereo). Η αναφορά στα *ηχητικά συνεχή* έγινε ακριβώς για το λόγο, του ότι διατίθεται μία πρώτη διανομή τεσσάρων ηχείων, εντός της οποίας τα *ηχητικά συνεχή* περιφέρονται κυκλικά, και δεξιόστροφα και αριστερόστροφα, με χρονικό σημείο αλλαγής αυτής της ηχητικής «μετανάστευσης» την χρυσή τομή της διάρκειας του εκάστοτε επεισοδίου. Στην περίπτωση των δύο καναλιών, η κίνηση στο χώρο έχει ακολουθήσει μία διαφορετική σκέψη και δεν υπάρχουν μετατοπίσεις όπως στα τέσσερα κανάλια, αλλά με βάση την χωροταξία των φυσικών οργάνων όπως την έχουμε δει στα παραδείγματα 4α-β-γ, ώστε να προσληφθεί το ηχογραφημένο υλικό ως δύο πρόσθετα όργανα. Στα παρακάτω παραδείγματα 12α-στ, βλέπουμε τη θέση των ηχείων στην τετρακάναλη και στη stereo εκδοχή. Και στις δύο περιπτώσεις, χρησιμοποιώ ένα πρόσθετο κανάλι που οδηγεί σε ηχείο subwoofer, καθότι κινούμαστε στην χαμηλή και υποχαμηλή ζώνη συχνοτήτων ευθύς εξαρχής από τον γεννήτορα (27,5Hz, 43,65Hz, 49Hz, 69,3Hz). Εξυπακούεται πως

σε όλους τους προγραμματισμούς των ηχητικών «μεταναστεύσεων», οι ενισχυμένες χαμηλές συχνότητες παραμένουν στο κανάλι αυτό αμετακίνητες και αφήνω χωρίς φίλτρο (low pass) τα τέσσερα ή τα δύο stereo κανάλια να προβάλλουν ελάχιστα τις χαμηλές συχνότητες, για να ακολουθήσουν την ηχητική «μετανάστευση» στα τέσσερα κανάλια ή τη χωροθέτηση στη stereo εκδοχή.

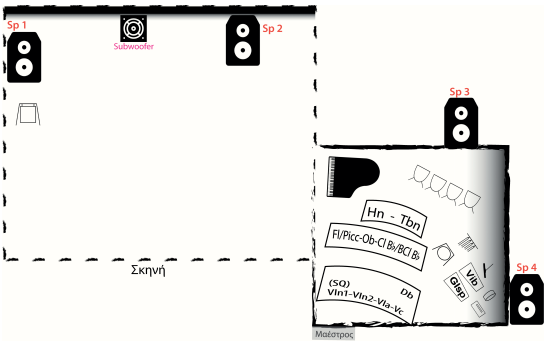
Παράδειγμα 12α



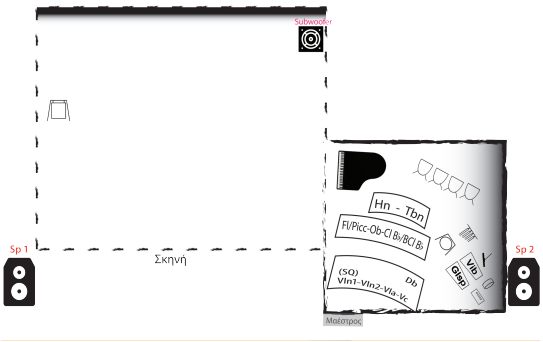
Παράδειγμα 12β



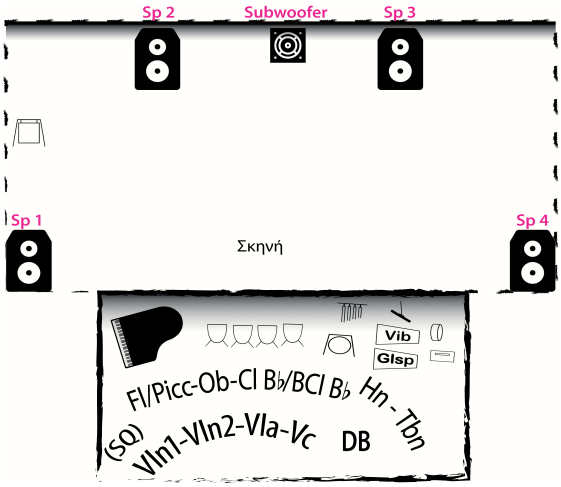
Παράδειγμα 12γ, δ



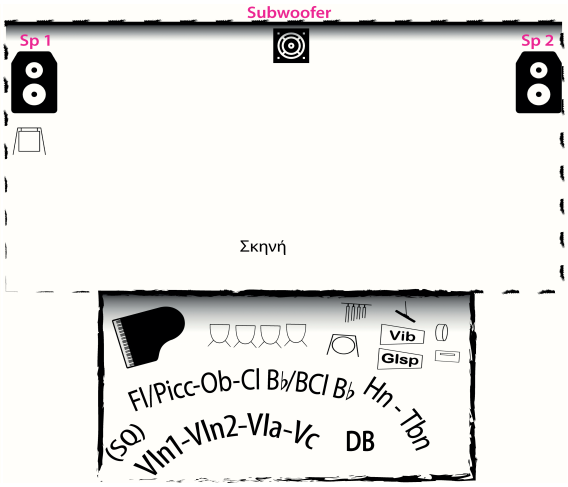
Παράδειγμα 12δ



Παραδείγματα 12ε



Παράδειγμα 12στ

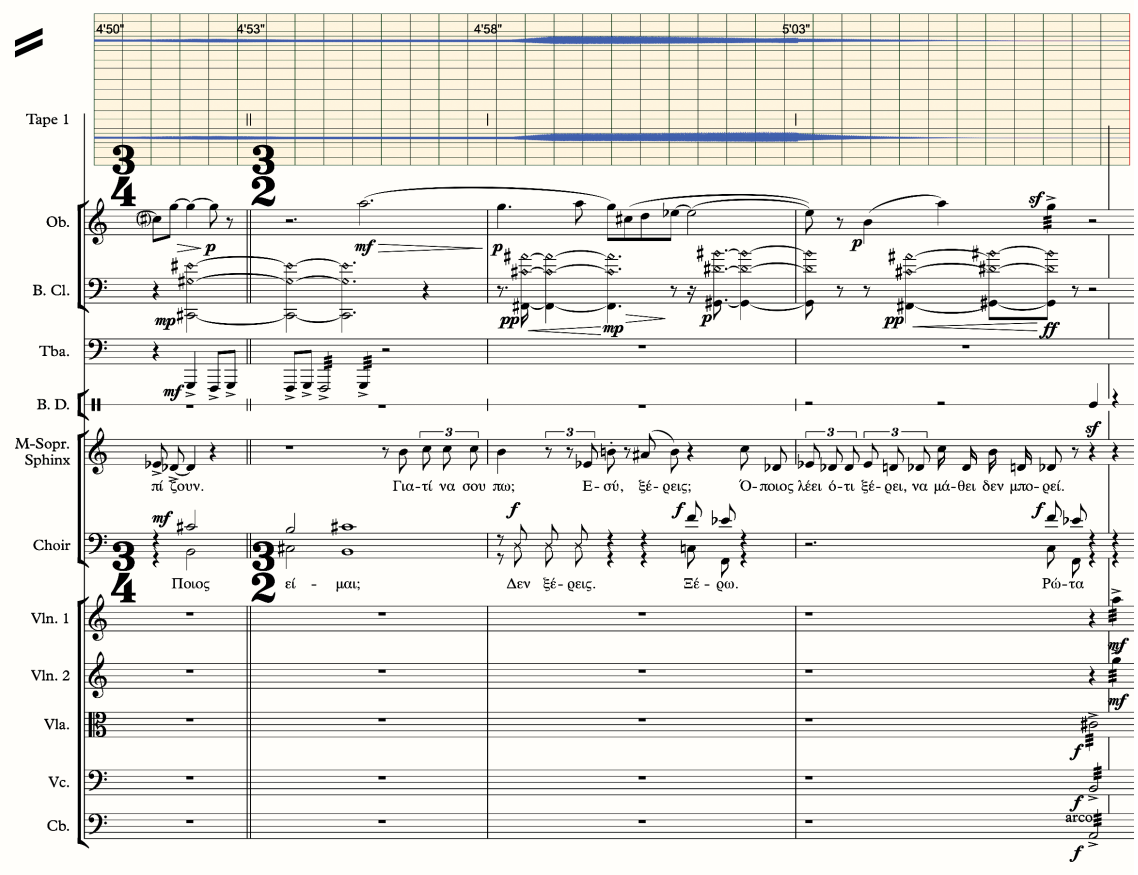


ΙΙ. 7. Η χρήση της φωνής

α) για μετάδοση τραγουδισμένων κειμένων ή απαγγελίας, οι φωνές εκτίθενται με διάφορους τρόπους όπως γνωρίζουμε από την ιστορία της φωνητικής μουσικής και τη χρήση της στις όπερες, στο γερμανικό Lied και στα χορωδιακά έργα. Στο 3ο επεισόδιο, π.χ. έχουμε ένα ιδιότυπο ντουέτο σε επίπεδο χαρακτήρων – Σφίγγα/Οιδίποδας – το οποίο μουσικά είναι ένα τρίο – μέτζο σοπράνο / τενόρος / βαρύτονος – λόγω της διπλής φωνητικής υποστήριξης του προσώπου του Οιδίποδα. Νωρίτερα στο 2ο επεισόδιο, η χορωδία και τραγουδάει και μεταδίδει κείμενο με συγκεκριμένη ρυθμική κατασκευή. Ο χειρισμός της ανθρώπινης φωνής γίνεται με στόχευση τη μετάδοση του κειμένου[76].

[76] Βλ. παραδείγματα: 13: απόσπασμα από το 3ο επεισόδιο με σολιστικές φωνές, 14: απόσπασμα από το 2ο επεισόδιο με συνδυασμό ρυθμικής ομιλίας και τραγουδισμένου λόγου από τους χορωδούς

Παράδειγμα 13



Παράδειγμα 14

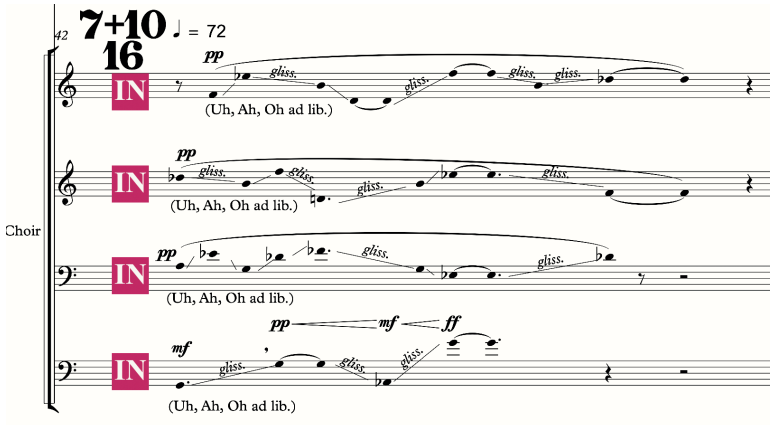


Μία ακόμη χρήση της φωνής με τραγουδισμένο λόγο, παρατηρείται μέσω μιας ενσωμάτωσης ενός γερμανικού Lied εντός της παράστασης, καθώς έχουν μελοποιηθεί κάποιοι στίχοι από την Ωδή «Χείρων» του F. Hölderlin. Μελοποιημένος λόγος μεν, αλλά με άλλη τοποθέτηση της φωνής απ' ότι στον οπερατικό διάλογο της Σφίγγας με τον Οιδίποδα. Επίσης στο ένατο επεισόδιο παρατίθενται (κολάζ) ενορχηστρωμένα για το ενόργανο σύνολο του έργου, κάποια μέτρα από το 4ο μέρος της 3ης Συμφωνίας του G. Mahler· το γνωστό «O Mensch! Gib Acht!» σε κείμενο του F. Nietzsche (για τις ενσωματώσεις, ακολουθεί ξεχωριστό κεφάλαιο).

β) πέρα από τον τραγουδισμένο λόγο, έχουμε και την χρήση της φωνής ως ενορχηστρωτικό στοιχείο[77].

Αυτό που με ενδιαφέρει, είναι οι τονικές ιδιότητες της φωνής και η ενσωμάτωση του φωνητικού ήχου στο ενόργανο σύνολο. Είτε για τις πρόσθετες ηχοχρωματικές δυνατότητες, είτε για μιμητικά συμβάντα των οργάνων από τους τραγουδιστές, ακόμα και για την περίπτωση της διάδρασης με τα ηλεκτρονικά, που προανέφερα, με τις ενδείξεις «IN» και «OUT». Πέρα από τα όργανα, καλούνται και οι τραγουδιστές να προσαρμοστούν στους ηλεκτρονικούς ήχους και να αντλήσουν ελεύθερα τα τονικά ύψη που θα τραγουδήσουν, καθότι στην παρτιτούρα υποδεικνύεται κατά προσέγγιση το τονικό ύψος και οι συχνότητες των βοκαλιστικών περασμάτων θα αντληθούν από τα ηλεκτρονικά. Η επιλογή είναι και στα σολιστικά μέρη και στους χορωδούς ελεύθερη, στη δεύτερη δηλαδή περίπτωση με μία 16μελή χορωδία θα μπορούσαν να παραχθούν 16 διαφορετικά τονικά ύψη από την διάδραση με τα ηλεκτρονικά.

Παράδειγμα 15



[77] Βλ. παράδειγμα 15: στο 2ο επεισόδιο η χορωδία χρησιμοποιείται με μοναδικό σκοπό την χρήση του φωνητικού ήχου στη θέση των οργάνων, ένα επεισόδιο όπου έχουμε εκτός των φωνών, μόνο την γκρανκάσα (bass-drum) και τα ηλεκτρονικά.

II. 8. Μοντάζ, κολάζ και ενσωματώσεις

II. 8.01 Μοντάζ

Όσον αφορά στον θεατρικό τομέα του έργου, η τεχνική του μοντάζ παρατηρείται σε δύο πεδία, αυτά της αποσπασματικής δραματουργίας και ως αποτέλεσμα αυτής, η συναρμογή του δραματικού προσώπου του Οιδίποδα. Το *δραματουργικό μοντάζ*[78] του έργου διακρίνεται στην προσπάθεια να εστιάσω αποκλειστικά στα τραγικά συμβάντα και στη συγκρουσιακή δομή των σχέσεων του Οιδίποδα με το γυναίκειο στοιχείο. Οργανώνοντας έτσι την πλοκή ώστε ο τεμαχισμός της να προκαλέσει εντονότερη εστίαση στα εκάστοτε σημαίνοντα, προσδίδοντας ένα ειδικό βάρος στο καθένα από αυτά ώστε να τα υποστηρίξω.

Στο επίπεδο των δραματικών προσώπων τώρα, η *μορφολογία του δραματικού προσώπου*[79] του Οιδίποδα, εντός του *συστήματος θεώρησης των δρώντων προσώπων*, εκφαίνεται μέσω του *μοντάζ του δραματικού προσώπου*[80]. Όπως έχω αναφέρει, το σημείο σύγκλισης των τριών χορευτριών στο έργο *Οιδιπόδειο Σέλας Project II*, πρόσωπο του Οιδίποδα, το οποίο δεν υπάρχει στη σκηνική δράση· η αφαιρετική διάσταση του έργου έγκειται στην ιδέα ότι ο ήρωας, δίχως τις τρεις αρχέτυπες γυναικείες φιγούρες δεν υφίσταται. Στην πραγματικότητα είναι μία αξία ενταγμένη σε ένα σύστημα προσώπων, *δυνάμεων και αλληλεπιδράσεων*. Η *σχετικότητα* και όχι η *ατομική ουσία* είναι αυτή που τον αναδεικνύει, καθότι οι συναντήσεις του με τις τρεις γυναίκες είναι *σημεία επιγνώσεων*[81]. Αυτά τα *σημεία επιγνώσεων* είναι ένα *υπομονετικό μοντάζ του χαρακτήρα και των υποκριτικών αλληλουχιών*[82].

Στον μουσικό τομέα, τη βασικότερη χρήση της τεχνικής του μοντάζ την έχω στα ηλεκτρονικά και στον τρόπο συνένωσης όλων των ηχητικών πληροφοριών και δεδομένων, προς όφελος της υποστήριξης της πλοκής και της συνθετικής σκέψης.

---

[78] Αντί της παρουσίασης μιας συνεχούς και ενοποιημένης δράσης, ενός «έργου φυσικού, οργανικού, δομημένου όπως ένα σώμα που αναπτύσσεται» (ΜΠΡΕΧΤ, 1967, το. 19:314), ο μύθος τεμαχίζεται σε αυτόνομες ενότητες. […] Το μοντάζ είναι η τέχνη της επανενσωμάτωσης παλαιών υλικών· δεν δημιουργεί τίποτα εκ του μηδενός, αλλά οργανώνει το αφηγηματικό υλικό, μεριμνώντας για το σημαίνοντα τεμαχισμό του.»
Βλ. Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, Αθήνα 2006, σ. 320

[79] Βλ. ό.π., P. Pavis, σ. 327

[80] Βλ. ό.π., P. Pavis, σ. 321

[81] «*Ο Οιδίποδας εμφανίζεται μέσα στη σχέση του με το θηλυκό στοιχείο. Οι τρεις χορεύτριες είναι εκφάνσεις του Οιδίποδα. Οι συναντήσεις του με αυτές είναι σημεία επιγνώσεων*.»
Απόσπασμα από το πρόγραμμα της χοροδραματικής παράστασης *Οιδιπόδειο Σέλας II,* Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, Ιούνιος 2017

[82] Βλ. ό.π., P. Pavis, σ. 321

ΙΙ. 8.02 Κολάζ και ενσωματώσεις

Θα συμπεριληφθεί στο ίδιο υποκεφάλαιο το δανεισμένο υλικό που αφορά στο κολάζ και στις ενσωματώσεις (integrations), αφού προηγουμένως δώσω εν συντομία τα βασικότερα στοιχεία του διαχωρισμού τους. Η διαφορά του κολάζ με το μοντάζ, έγκειται στον τρόπο της κατασκευαστικής τους συμμετοχής. Το μοντάζ είναι μία οργανωτική αρχή που στοχεύει στο να δώσει νόημα και κίνηση σε ένα όλον. *Το κολάζ περιορίζεται σε αποσπασματικές συμπλοκές, παράγοντας διάττουσες σημασίες*[83]. Η διαφορά του *κολάζ* με την *ενσωμάτωση*, έγκειται στην λειτουργικότητα των δύο τεχνικών[84] και στην προκειμένη περίπτωση θα αναφέρω το δανεισμένο υλικό στο θεατρικό κομμάτι του έργου και τα μουσικά παραθέματα. Στο επεισόδιο 13., συναντιούνται για τελευταία φορά η Αντιγόνη με τον Οιδίποδα, πριν αυτός αποχωρήσει για τον Λόφο των Ευμενίδων, ενώ ταυτόχρονα στο βάθος της σκηνής ο Κρέοντας είναι σε έξαλλη κατάσταση με την εξέλιξη των γεγονότων. Τραγουδάει ασυνάρτητα κάποιους βοκαλισμούς και ξαφνικά αρχίζει να χορεύει έναν τσάμικο, τραγουδώντας στα αρχαία ελληνικά: «*παραδίδοσθε τοῖς πράκτορσιν*». Το δάνειο είναι διπλό: μουσικό και θεατρικό. Μουσικό αφ' ενός, με το παράθεμα ενός παραδοσιακού ελληνικού χορού προσαρμοσμένου στο πλαίσιο του έργου και τον μουσικό του κώδικα, και θεατρικό αφ' ετέρου, καθότι το λιμπρέτο (του γράφοντα) που τραγουδάει ο Κρέοντας, προκύπτει από άλλο έργο (θεατρικό). Συγκεκριμένα, από την ιδιοποίηση της ιδιότητας που προσδίδει στον Κρέοντα η Αντιγόνη όταν απαντάει στον Αντι-Οιδίποδα, στο έργο του Γιώργου Βέλτσου *Οιδίπους Αντι-Οιδίπους*[85]:

Αντι-Οιδ: *Τρέχα στον πατέρα σου* […]
Η ηλικιωμένη κυρία που μόλις σηκώθηκε απ' το κρεβάτι του
είναι η μητέρα σας
Αντιγόνη: *Και λοιπόν;*
Τί κατάλαβε;
Με τις ευλογίες των μυστικών υπηρεσιών του Κρέοντα…
[…]

[83] Το κολάζ είναι ένα παιχνίδι με τα *σημαίνοντα* του έργου, δηλαδή με την υλικότητά του. Βλ. ό.π., P. Pavis, σ. 271 & 320

[84] «Στη μεταπολεμική μουσική η χρήση «δανεισμένου» υλικού εκτείνεται από τον τύπο του κολάζ μέχρι τον τύπο της ολοκληρωτικής *ενσωμάτωσης.* Με τον όρο *κολάζ* υποδηλώνεται ότι τα παραθέματα που χρησιμοποιούνται εμφανίζονται ως περιστασιακά μουσικά συμβάντα, ενώ ο όρος *ενσωμάτωση* αναφέρεται στις περιπτώσεις που το δανεισμένο υλικό ενσωματώνεται λειτουργικά στη δομή της νέας σύνθεσης. Βλ. Μιχάλης Λαπιδάκης, «Το κολάζ στη μουσική: Η χρήση «δανεισμένου» υλικού στη μουσική δημιουργία», στο *μουσικός λόγος*, εκδ. Γιάννης Δουβίτσας (Αθήνα Εκδόσεις Νεφέλη, 2000) τόμ. Α΄-τεύχος 2, σ. 34

[85] Βλ. Γιώργος Βέλτσος, *Οἰδίπους - Ἀντι-Οἰδίπους*, Αθήνα 2004, σ. 32

Θα μπορούσε να ειπωθεί πως πρόκειται για μία επέκταση του «δανεισμένου» στοιχείου, το οποίο μετατρέπεται σε ένα σημείο παρωδίας λίγο πριν την κορυφαία στιγμή της δεύτερης πράξης.

Νωρίτερα δύο παραθέματα, στα οποία πρωταγωνιστεί η Αντιγόνη και συγκεκριμένα στο ένατο επεισόδιο (1ο παράθεμα), ενσωματώνεται αυτούσιο αλλά ενορχηστρωμένο για το ενόργανο σύνολο του έργου, δηλαδή *προσαρμοσμένο στο πλαίσιο της νέας σύνθεσης*[86]*,* ένα απόσπασμα από το 4ο μέρος της 3ης Συμφωνίας του G. Mahler. Η ενσωμάτωση γίνεται στο ένατο επεισόδιο επί σκηνής και το συγκεκριμένο στιγμιότυπο βιντεοσκοπείται για να προβληθεί στις αναδρομές των επεισοδίων 11. και 12. Την στιγμή της αναδρομής (flashbsack) της συνάντησης με τη Σφίγγα, ο Οιδίποδας μονολογεί· οι φωνές, που τον υποδύονται τραγουδούν αποσπασματικά λέξεις από τον διάλογο που είχαν στο τρίτο επεισόδιο, ενώ ακούγονται αποσπάσματα του τρίτου επεισοδίου με προβολή εικόνων που βιντεοσκοπήθηκαν. Στην αναδρομή της συνάντησης με την Ιοκάστη, αντίστοιχα στιγμιότυπα από το 6ο και το 7ο επεισόδιο και από την Αντιγόνη στιγμιαίες εικόνες από την παράθεση του Mahler. Η Αντιγόνη τραγουδάει το γνωστό κείμενο του Nietzsche: «O Mensch! Gib Acht!», το απόσπασμα που παρατίθεται προκύπτει από μία ένωση των πρώτων μέτρων (Ziffer 1. της παρτιτούρας του Mahler) με τα μέτρα του Ziffer 7. και διακόπτεται πριν το Ziffer 10. ώστε να μεσολαβήσει η παρέμβαση του Οιδίποδα. Στη συνέχεια φτάνει έως το τέλος του επεισοδίου και ήδη από το Ziffer 11. αρχίζει η αλληλοεπικάλυψη της παράθεσης με το μουσικό υλικό του έργου. Μία ηχοχρωματική παρέμβαση στο μουσικό κείμενο του Mahler, γίνεται στα 6-9 μέτρα μετά το Ziffer 7., καθώς οι ανοιχτές χορδές ΝΤΟ των κοντραμπάσων αντικαθίστανται στη δική μου ενορχήστρωση χάρη στην scordatura του κοντραμπάσου, με molto vibrato (2η θέση, κουρδισμένη χορδή V. στο $ΛA_0$/27,5Hz) διπλασιασμένη από την ανοιχτή χορδή ΝΤΟ των βιολοντσέλων με τεχνική «circular bowing». Το molto vibrato εδώ υποδεικνύεται σε αντιπαράθεση με το κείμενο που πρέπει να ερμηνευθεί από την Αντιγόνη (mezzo soprano) αυστηρά non vibrato. Αυτό απηχεί σε μία αντίληψη για το τραγούδι και τη μουσική του 20ου και του 21ου αιώνα και εκτίθεται ως αντιπαράθεση του εμπορικού οπερατικού ήχου με τη βασική μουσική γλώσσα του έργου· ένας έμμεσος σχολιασμός, του υποκειμένου που επιβιώνει στις αγορές και αντίθετα του αναστοχαστικού ανθρώπου[87]. Η παράθεση

[86] Βλ. ό.π., Λαπιδάκης, στο *μουσικός λόγος τόμ. Α, τεύχ. 2*, *2000*, σ. 35

[87] «Το ανθρώπινο φωνητικό εργαλείο, ως μέρος του σώματος που το περιβάλλει, είναι τόσο πολύπλευρο, ώστε ο περιορισμός του στον ένα και μοναδικό οπερατικό ήχο, που παρουσιάζεται ως ιδανικός, δεν είναι παρά κωμικός, αν δεχτούμε ότι υπάρχει κάτι εκεί για να γελάσει κανείς. Αν λοιπόν η νέα μουσική, επιθυμώντας να αναστοχαστεί τον άνθρωπο, παραπέμπεται αναπόφευκτα στο τραγούδι, τότε ο επανα-

του συγκεκριμένου αποσπάσματος, κρίνεται κατά τη γνώμη μου απαραίτητη, ως σημείο που υποστηρίζει την βασική ιδέα, μία συνάντηση με την ιστορία, που θα την δούμε σφαιρικά παρακάτω μόλις αναφέρω και το επόμενο δανεισμένο υλικό.

Πηγαίνοντας στην αρχή της δεύτερης πράξης μετά το επεισόδιο 9., ο χορός καλείται να σχολιάσει τα γεγονότα (στο επεισόδιο 10.), και μετά τις αναδρομές (επ. 11. &12.) η Αντιγόνη σε ένα ανεξάρτητο ηχητικό πλαίσιο στο δέκατο τρίτο επεισόδιο, άσχετα με το τί συμβαίνει στη σκηνή, τραγουδάει μόνη της· έρχεται το δεύτερο παράθεμα με τη χρήση του είδους (Gattung) του γερμανικού Lied. Το κείμενο είναι του Hölderlin από την Ωδή «Χείρων» στην οποία η Αντιγόνη ερχόμενη από το μέλλον– κατά τη ροή των γεγονότων[88] – *πατά στα χνάρια του ιεροποιημένου πλέον πατέρα της*[89].

Ακούμε τα εξής λόγια:

Wo bist du, Nachdenkliches! das immer muß
Zur Seite gehn, zu Zeiten, wo bist du, Licht?
Wohl ist das Herz wach, doch mir zürnt, mich

καθορισμός, αναφορικά με τις πειραματικές παραδόσεις του 20ου αιώνα, είναι ακόμη πιο επιτακτικός. Οι τραγουδιστές που τον αναλαμβάνουν, μας λένε ότι η υποκειμενικότητα σήμερα μπορεί να είναι μια υποκειμενικότητα που γνωρίζει εμφατικά την προβληματικότητά της.»

Βλ. Claus-Steffen Mahnkopf, μτφρ. Μάρκος Τσέτσος, «Άνθρωπος και νέα μουσική», στο *Η αξία της μουσικής σήμερα: Η μουσική μεταξύ ουμανισμού και εμπορευματοποίησης*, Αθήνα Εκδόσεις Ορφέως/Περιοδικό Μουσικολογία, 2003, σ. 251

[88] Βασιζόμενος στην αποσπασματοποίηση και τον τεμαχισμό του μύθου, αντλώ από μία τραγωδία – την *Αντιγόνη* – της οποίας τα μυθοπλαστικά γεγονότα είναι μεταγενέστερα χρονολογικά από εκείνα των τραγωδιών για τον Οιδίποδα, αλλά η *Αντιγόνη* παρουσιάστηκε πριν από αυτές. Ταυτόχρονα, γίνεται παράθεση κειμένου, το οποίο δεν είναι η μετάφραση της *Αντιγόνης* από τον Hölderlin αλλά ένα ποίημα-συνέχεια μίας μεταφραστικής απόκλισης του ποιητή.

[89] […] «Η εμπλοκή της (Αντιγόνης) στη φαρμακεία του μεταφραστή ξεκινά με μια επουσιώδη (μεταφραστική) απόκλιση με την αυθαίρετη προσθήκη μιας κτητικής αντωνυμίας. Πίσω από αυτή την προσθήκη που μένει εξ άλλου ασχολίαστη στο εσωτερικό της δραματικής πλοκής, ενεδρεύει η σφοδρή επιθυμία ενός σφετερισμού. Πρόκειται για το «φάντασμα» μιας λέξης, με τη φροϋδική σημασία του όρου, ως πρόληψη ενός καθαρού γεγονότος. Η Αντιγόνη έχει περιφρονήσει το διάταγμα του Κρέοντα: *«επειδή δεν είναι ο Δίας που μου έδωσε αυτή την εντολή».* Ο Hölderlin αγνοεί σκοπίμως τη συμπληρωματική λειτουργία της αντωνυμίας και την μεταφράζει ως κτητική: *«ο δικός μου Δίας δεν μου ανακοίνωσε τίποτα»*. Όπως ο πατέρας της η Αντιγόνη καταφεύγει στην ύβρη, στο ανόσιο, το *nefas*, προκειμένου να βγάλει τους θεούς από τη σιωπή τους και να προκαλέσει την αποκάλυψη ενός φαντάσματος με τη μορφή της θεοφάνειας. […] Με αυτή τη «θανατηφόρα λέξη» η Αντιγόνη οδηγεί το «πεπερασμένο» στο «απεριόριστο», όπου, εξηγεί ο Σμιντ, το πρώτο εκφράζει το ανθρώπινο μέτρο, και το δεύτερο την εξόριση από τη γήινη, περιορισμένη ζωή στον κόσμο των νεκρών. […] Η Αντιγόνη, η οποία εμφανίζεται ως *«αντίθεος»* (στο κείμενο *Antitheos: Παρατηρήσεις στην Αντιγόνη*), δηλαδή αντιτίθεται στον θεό και «αναγνωρίζει παρανόμως το πνεύμα του θεού», θυσιάζεται και για την «καθαρή» διαυγή, απεικόνιση του θεού, όπως την έχει αλλού συμβουλεύσει ο ποιητής: *«φυλάξτε τον θεό καθαρό […], γιατί πολλά εξαρτώνται απ' αυτό, να μη ξεσπάσει η Θεία Δίκη»*. Δεν είναι μόνο η ηρωίδα που χτυπήθηκε από το εκτυφλωτικό φως του Απόλλωνα, αλλά και το ίδιο το σώμα της μετάφρασης που κυνήγησε την ουράνια φωτιά, για να αναπληρώσει ένα παλαιό έλλειμμα.»

Βλ. Συμεών Γρ. Σταμπουλού, *Ο ποιητής και ο τύραννος: Η αναμέτρηση του Φρήντριχ Χαίλντερλιν με τον Σοφοκλή*, Αθήνα 2023, σσ. 35-36

Hemmt die erstaunende Nacht nun immer […]
Aus frischer Erd und Wolken der Liebe schafft,
Weil Gift ist zwischen uns, mein Gedanke nun;
Und ferne lausch' ich hin, ob nicht ein
Freundlicher Retter vielleicht mir komme.[90]

Το στοχαστικό φως που ανακαλεί στον *Χείρων* η Αντιγόνη συναντά την παράθεση του Nietzsche από το 4ο μέρος της 3ης του Mahler και πρέπει να αναφερθώ στο σημείο του έργου *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*, που ο Ζαρατούστρα ξεκινά το άλλο πρωί και *αυτοί οι ανώτεροι άνθρωποι* ακόμη κοιμούνται. Συνειδητοποιεί ότι *αυτοί δεν είναι οι σωστοί σύντροφοί του*, ηττημένοι από τη νύχτα και ανίκανοι να κατανοήσουν τα σημάδια των καιρών, *να έχουν επίγνωση των νέων σημείων*. Να θυμηθούμε και τον Γιώργο Σεφέρη, στο ποίημα *Σάββατο*:

—Μια στιγμή, ποιος θα είμαι; ποιόν θα σκοτώσω;
κι οι άνθρωποι τούτοι που με κοιτάζουν
πώς θα πιστέψουν πως η δικαιοσύνη με προστατεύει;
πώς θα πιστέψουν;
Ω να μπορούσαμε ν' αγαπήσουμε
τουλάχιστο σαν τις μέλισσες
όχι σαν τα περιστέρια
τουλάχιστο σαν τα κοχύλια
όχι σαν τις σειρήνες
τουλάχιστο σαν τα μερμήγκια
όχι σαν τα πλατάνια…
μα δεν τους βλέπεις, όλοι τους είναι τυφλοί!
Οι τυφλοί κοιμούνται…

---

[90] «Πού βρίσκεσαι φως στοχαστικό! Που πρέπει πάντα να κινείσαι, ενίοτε παράμερα, πού είσαι, φως; Πράγματι, η καρδιά είναι ξύπνια, αλλά εγώ οργίζομαι και εκπλήσσομαι. Με περιορίζει η νύχτα πάντα πλέον. […] Γιατί κυκλοφορεί ανάμεσά μας δηλητήριο, η σκέψη μου τώρα· και ακούω μακριά, μήπως κάποιος φιλικός σωτήρας να έρθει σε μένα.» μτφρ./ελεύθερη απόδοση του γράφοντα
Ο Σταμπουλού υποστηρίζει ότι «στην Ωδή *Χείρων* ο ποιητής, προσωπείο του τυφλού αοιδού ή υβρίδιο του Ομήρου και του Κενταύρου, ανακαλεί το *«στοχαστικό φως»* […] Η απέραντη ερημιά στον νοητικό κόσμο της Αντιγόνης, συνέπεια της πύρινης αποκάλυψης του θεού, δείχνει τον «απεριόριστο χωρισμό» τους πριν από τον ιερό γάμο, την χωρίς περιορισμούς μέλλουσα ένωσή τους. Η Αντιγόνη δηλητηριάστηκε από την ίδια της τη λέξη, ακριβώς όμως γι' αυτό έχει προκαλέσει την ομόθυμη σιωπή της πόλης με το αίτημα για *«πατριωτική μεταστροφή» («vaterländische Umkehr»*, με την έννοια του *«re-volutare»: ανακινείν, αναταράσσειν*).
Βλ. Σταμπουλού, ό.π., σ. 37

Όλα τα παραθέματα γύρω από την Αντιγόνη, εξυπηρετούν επομένως, την ανάγκη αναστοχασμού, την αποδοχή αυτού που αποκαλούμε απολλώνιο φως, μέσα από το διονυσιακό στοιχείο της μουσικής. Είτε σε μία εκτυφλωτική διάσταση, είτε όπως εδώ σε σημεία που δεν είναι τίποτα άλλο από διάσπαρτα ξέφωτα· της χαϊντεγκεριανής ερμηνείας της αλήθειας ενδεχομένως, που ίσως επηρεάζει τον Γιώργο Βέλτσο ώστε να χαρακτηρίσει τον Οιδίποδα:

ελάφι που εμφανίζεσαι σε ξέφωτο χρυσό του φθινοπώρου[91]

Στην πρώτη πράξη έχω ένα «δάνειο» από τον G. Verdi, αμέσως μετά την ήττα της Σφίγγας και την εμφάνιση του χορού που σχολιάζει τα γεγονότα και προετοιμάζει τα επόμενα, στο τέταρτο επεισόδιο. Η γιορτινή ατμόσφαιρα και η λύτρωση της πόλης γιορτάζεται από όλους, ακολουθούν διάφορα μουσικά συμβάντα και χρησιμοποιώντας τον κώδικα της τονικής μουσικής, πάνω στην αρμονική στήλη του ΝΤΟ$\#_2$/69,3Hz από τον γεννήτορα, λαμβάνουμε την δεσπόζουσα της ΦΑ# μείζονας. Με την παράθεση αλλάζει η ατμόσφαιρα στη σκηνή, ουσιαστικά τελειώνει η γιορτή και προλογίζονται τα μελλούμενα. Στη συγκεκριμένη τονικότητα είναι γραμμένο το γνωστότατο χορικό των Εβραίων σκλάβων *Va pensiero* της όπερας *Nabucco.* Το σημείο του χορικού που παρατίθεται είναι από την τέταρτη στροφή: *O simile di Sòlima ai fati […]* και συνδυάζεται με το υλικό του τέταρτου επεισοδίου. Το κείμενο δε, δεν είναι το αυθεντικό της όπερας του Verdi, αλλά ένα απόσπασμα από το κείμενο της Όλγας Νικολαΐδου:

Μαύρο πέπλο σκεπάζει την Θήβα.
Μαύρο πέπλο σκεπάζει την καρδιά μου.

Γίνεται σαφώς αντιληπτό, ότι όπως είδαμε στο πρώτο μέρος στον *Οιδίποδα* του W. Rihm, έτσι κι εδώ οι πληροφορίες που προωθούν την πλοκή σύμφωνα με την ιστορική σειρά των γεγονότων είναι ελάχιστες. Περισσότερη σημασία έχει η μεταβλητότητα της έννοιας του τραγικού και η πρόσληψη του μέσω του μύθου του Οιδίποδα· ένα μακρύ σχόλιο, μεγεθύνοντας με τον φακό κάθε σημείο των εκφάνσεών του κατά τις καθοριστικές συναντήσεις με την Σφίγγα, την Ιοκάστη και την Αντιγόνη. Το έργο του Σοφοκλή, οι εικόνες από το παρελθόν και η καταγωγή του τραγικού προσώπου, τα κείμενα των Nietzsche, Hölderlin και η ποιητική πρόζα της Όλγας Νικολαΐδου, είναι ο Οιδίποδας σε

[91] Ίσως ο Βέλτσος πέρα από την χαϊντεγκεριανή ερμηνεία της αλήθειας και την κατανόηση του Dasein ως το Είναι στο ξέφωτό του, αναμιγνύει το θερινό απολλώνιο με το χειμερινό διονυσιακό στο μεταίχμιό τους. Η αλληλοσυμπλήρωση απολλώνιου-διονυσιακού και η έξοδος που αναζητούμε στο ξέφωτο της ζωής.

ένα «πρισματικό κοντέινερ» με «διαθλαστικές ακμές» αυτά τα κείμενα. Αν θελήσουμε να κάνουμε τη μεταφορά, ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με όλα τα οπτικά φαινόμενα που παρατηρούνται κατά τη διέλευση του φωτός μέσα από ένα πρίσμα. Τα ερωτήματα, οι σκέψεις και οι συνειδητοποιήσεις ανακλώνται, διαθλώνται και αναλύονται διαρκώς ωσάν το *απολλώνιο* στοιχείο – κατά τον Nietzsche – να λειτουργεί μορφοπλαστικά, να υποστηρίζει την εσωτερική αρχιτεκτονική δηλαδή, ελλείψει πολλών πληροφοριών πλοκής και έντονων σκηνικών δράσεων, και να μετατρέπει το *διονυσιακό* στοιχείο που βιώνει ο θεατής-ακροατής στη μουσική, σε *μορφή, τέχνη* και *φαινομενικότητα*[92].

Είναι γεγονός ότι κάθε καλλιτεχνική προσπάθεια συνοδεύεται από ερεθίσματα, εικόνες, προσλήψεις καθημερινών παραστάσεων και πηγάζει από εσώτερες ανάγκες έκφρασης οι οποίες συνειδητά ή ασυνείδητα δέχονται τις επιδράσεις των φαινομενολογικών προσεγγίσεων των ανθρωπίνων δράσεων. Το σύνολο των επιδραστικών σημείων από τις εμπειρίες του παρελθόντος, που κουβαλάει κάθε δημιουργός, κρύβει ένα απόθεμα από το οποίο προκύπτουν συνιστώσες με διαφορετικές καταβολές, ξένες μεταξύ τους, ριζικά διαφοροποιημένες κλπ. Σε μια διακειμενική σύνθεση, η υιοθέτηση των τεχνικών της ενσωμάτωσης είναι πολλές φορές πέρα από χρήσιμη, λόγω κατασκευαστικού σχεδιασμού, ταυτόχρονα και μία εσώτερη ανάγκη για έναν διάλογο με ένα παρελθόν που μας έχει δώσει όλα τα εφόδια για να πάμε, αν το καταφέρουμε τελικά, ένα ακόμη βήμα παραπέρα. Οι καθολικές αλήθειες έχουν ειπωθεί, εμείς ενώνουμε κομμάτια κατά την υποκειμενική μας πάντα θέση, για να προσφέρουμε σε μία μόνο στιγμή επιτέλεσης, τις συνάψεις αυτές που υπαγορεύονται από την ένταξη του δημιουργού σε ένα *σύστημα δυνάμεων και αλληλεπιδράσεων*, όπως ακριβώς και τα δραματικά πρόσωπα· *περισσότερο δια της σχετικότητας παρά δια της ατομικής ουσίας*[93].

---

[92] «Με τους δύο θεούς τους της τέχνης, τον Απόλλωνα και τον Διόνυσο, συνδέεται η γνώση μας ότι στον ελληνικό κόσμο υπήρχε μια τρομερή αντίθεση, όσον αφορά στην καταγωγή και στους σκοπούς, ανάμεσα στην τέχνη της γλυπτικής, την απολλώνια, και στη μη πλαστική τέχνη της μουσικής, την τέχνη του Διονύσου. Αυτές οι δύο διαφορετικές ενορμήσεις, κινούνται η μια πλάι στην άλλη, τις περισσότερες φορές σε ανοιχτή σύγκρουση, και ωθούν η μια την άλλη για καινούριες και πιο ισχυρές γέννες, διαιωνίζοντας μ' αυτές την πάλη εκείνης της αντίθεσης που μόνο φαινομενικά ξεπερνιέται από τη συνήθη λέξη «τέχνη»· όπου στο τέλος εμφανίζονται, χάρη σε μια θαυμαστή μεταφυσική πράξη της ελληνικής «θέλησης», ζευγαρωμένες και γεννούν, μ' αυτό το ζευγάρωμα, το εξίσου διονυσιακό και απολλώνιο έργο τέχνης – την αττική τραγωδία.»
Βλ. Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας,* μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Θεσσαλονίκη 2005, παρ, 1, 41

[93] Βλ. ό.π. P. Pavis, *μορφολογία (των δραματικών προσώπων)*, σ. 327

ΙΙ. 9. *Οιδιπόδειο Σέλας Project II*

Η δομή του έργου – τέσσερα μέρη

Η σύνθεση του δεύτερου έργου προηγήθηκε χρονολογικά του μουσικοθεατρικού project, που απασχολεί το μεγαλύτερο μέρος αυτής της συνοδευτικής εργασίας. Στο χορόδραμα σε τέσσερα μέρη για σόλο κοντραμπάσο, βιόλα + tape, βιολοντσέλο + tape και βιολί + tape, πρωταγωνιστούν τρεις χορεύτριες, που υποδύονται τις τρεις αρχέτυπες γυναικείες μορφές (Σφίγγα-Ιοκάστη-Αντιγόνη). Βασίζομαι αποκλειστικά στη σχέση του Οιδίποδα με αυτές, χωρίς μάλιστα να συμπεριλαμβάνεται η αρσενική μορφή του στη σκηνή.

Η μορφή του Οιδίποδα αποτυπώνεται μέσω της κινησιολογίας στο έργο και συγκεκριμένα στο **πρώτο** μέρος, όπου οι τρεις χορεύτριες αποτελούν ένα σώμα. Η σωματοποιημένη πρακτική και ειδικά η χρήση *αυτοσχεδιασμού με επαφή* δεσπόζει στο πρώτο μέρος, και η ισορροπία των αποστάσεων επί σκηνής είναι επίσης ζωτικό στοιχείο της μεταφοράς που θέλουμε με τον/την χορογράφο να απεικονίσουμε[94]. Το κοντραμπάσο εκθέτει και αναπτύσσει μόνο του όλο σχεδόν το υλικό της δεξαμενής «Α». Είναι και το μοναδικό μουσικό μέρος που ενσωματώνεται αναλλοίωτο στο μουσικοθεατρικό project (Ι), είναι ολόκληρο το πρώτο επεισόδιο και όσον αφορά στην πλοκή, πρόκειται για την συνάντηση με τον Λάιο και τον φόνο. Αυτή η νοητική εικόνα τροφοδοτεί την κιναισθησία των τριών χορευτριών.

Παράδειγμα 16

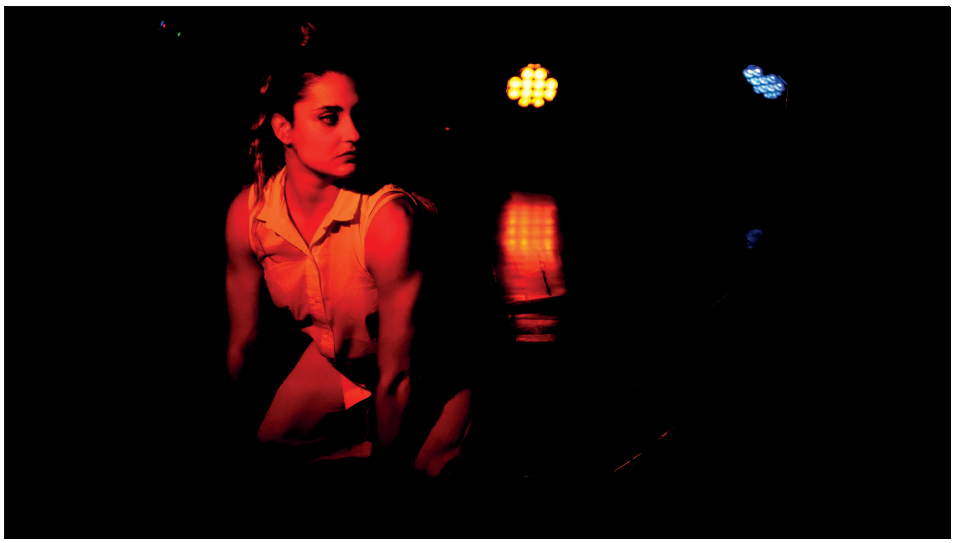


© Ιωάννης Νικολάου – *Γεωργία Μαυράκη, Ελένη Πανταζάτου, Αθηνά Κυρούση*

[94] Βλ. παράδειγμα 16, φωτογραφία από στιγμιότυπο του 1ου μέρους της παράστασης *Οιδιπόδειο Σέλας Pr.II*, στο Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών εντός του τηλεσκοπίου Δωρίδη στην Πνύκα, 18 Ιουνίου 2017

Το **δεύτερο** μέρος, είναι γραμμένο για σόλο βιόλα και ηλεκτρονικά και γράφτηκε ταυτόχρονα με το τρίτο επεισόδιο του *Project I*· αποτελεί εξαίρεση στη χρονολογική σειρά σύνθεσης των έργων αυτό το τρίτο επεισόδιο, καθότι η σύνθεση του προχωρούσε παράλληλα με το δεύτερο μέρος του *Project II.* Τα ηλεκτρονικά είναι ακριβώς το ίδιο tape: το B_{1a}[95]. Καθότι τα δύο αυτά αποσπάσματα προχωρούσαν παράλληλα, δύο στοιχεία έχουν σημασία: 1) ο ολοκληρωμένος σχεδιασμός του *Tape* B_{1a} πριν ολοκληρωθεί το μέρος του ενόργανου συνόλου, με το τελικό μοντάζ να απομένει για την ακρίβεια των μουσικών σημείων και 2) η αφαιρετική διάσταση του μουσικού υλικού της σόλο βιόλας. Ουσιαστικά έχει γίνει μία επιλογή μουσικών συμβάντων του τρίτου επεισοδίου του *Project I* μέσα από τα οποία διέρχεται η βιόλα και αποτυπώνει έναν δικό της μελωδικό κώδικα, ο οποίος δεν έχει κάποια προγραμματική στόχευση, αλλά μία προσεκτική επιλογή των περιοχών που θα κινηθεί ώστε να υπάρχει πάντα μία «σφιχτή»[96] αλληλοεπικάλυψη μεταξύ του σόλο οργάνου και των ηλεκτρονικών. Κινησιολογικά η μία από τις χορεύτριες, αυτή που αντιπροσωπεύει τη Σφίγγα, είναι η κυρίαρχος της σκηνής, όλη η σκηνική δράση επικεντρώνεται σε αυτήν και ο φωτισμός είναι ρυθμισμένος με απόλυτη αντίθεση (contrast) μεταξύ του σκηνικού χώρου της Σφίγγας και των άλλων δύο χορευτριών[97].

Παράδειγμα 17



© Ιωάννης Νικολάου – *Γεωργία Μαυράκη*

[95] Βλ. σ. 57
[96] σφιχτή – Σφίγγα
[97] Βλ. ό.π., παρ. 17, φωτ. 2ο μέρος, Πνύκα Ιούνιος 2017

Στο **τρίτο** μέρος προβάλλονται τα τραγικά συμβάντα της τύφλωσης του Οιδίποδα και της αυτοκτονίας της Ιοκάστης μέσω μίας σύνθετης κιναισθησίας, καθότι είναι πολλές οι νοητικές εικόνες – τα γεγονότα πριν από τις τραγικές στιγμές – που καθοδηγούν την κίνηση. Η θεατροποίηση της κινησιολογικής γλώσσας είναι έντονη, οι αποστάσεις έχουν πλέον προσαρμοστεί στις σκηνοθετικές οδηγίες που καθορίζονται από τις εντάσεις των συμβαινόντων και η πύκνωση της σωματοποιημένης δράσης συμβαδίζει με την πύκνωση του μουσικού υλικού[98].

Παράδειγμα 18



© Ιωάννης Νικολάου – *Γεωργία Μαυράκη, Ελένη Πανταζάτου*

Τα ηλεκτρονικά αρχεία C_{1a} και C_{1b}, των επεισοδίων 7. και 8. του *Project I*, είναι αυτά που συνδυάζονται με το βιολοντσέλο, το οποίο αναπτύσσεται αντλώντας το περισσότερο υλικό απ' ότι τα άλλα τρία όργανα στα άλλα μέρη. Έχει επίσης την ευχέρεια να κινηθεί εντός των συχνοτήτων των ηλεκτρονικών σε σημεία που δεν υπάρχει στην παρτιτούρα καθορισμένο τονικό ύψος των ήχων που θα παραχθούν, έχοντας αντίστοιχα με το *Project I*, την ένδειξη «IN»[99]. Η διαδικασία που ακολουθήθηκε στο δεύτερο μέρος με τη βιόλα, συμβαίνει εδώ με αντίθετη διαδρομή: στα επεισόδια 7. και 8. του *Project I*, έχουμε μεταφορά, ενορχήστρωση και πρόσθεση ηχητικών συμβάντων πάνω στο σόλο βιολοντσέλο του *Project II*.

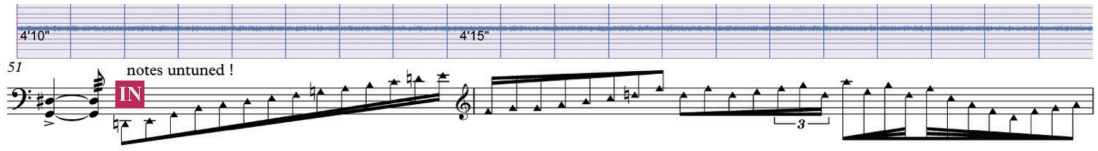
Η κινησιολογία του **τέταρτου** μέρους, επανέρχεται σταδιακά, στην επαφή των τριών σωμάτων και την ενιαία δράση τους. Η Αντιγόνη είναι το τρίτο σημείο επίγνωσης του

[98] Βλ. ό.π., παρ. 18, φωτ. 3ο μέρος
[99] Βλ. παράδειγμα 19

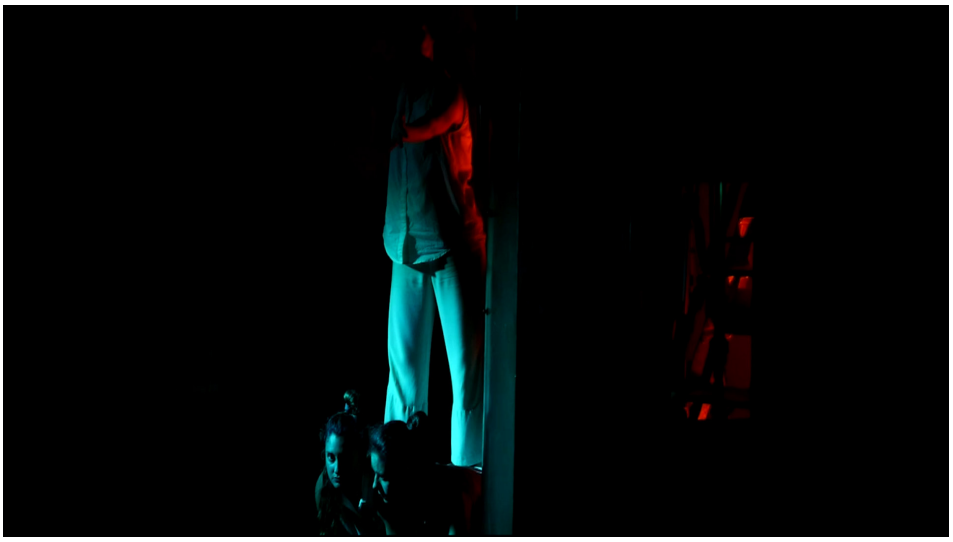
Οιδίποδα και ταυτόχρονα η τρίτη γυναικεία εκδοχή προερχόμενη από ένα παρελθόν συγκρουσιακών καταστάσεων με την Σφίγγα και την Ιοκάστη, κάτι που αποτυπώνεται με την Αντιγόνη να πορεύεται πάνω στα σώματά τους[100].

Το ηλεκτρονικό αρχείο είναι αυτό που ξεκινάει από το επεισόδιο 14. του *Project I* (A_{2a} & A_{2b}) και το βιολί κινείται ως επί το πλείστον σε μεγάλη απόσταση από τη ζώνη συχνοτήτων του ηχογραφημένου υλικού, αφήνοντας έτσι συνειδητά ένα έντονα αντιληπτό κενό στις μεσαίες συχνότητες. Η Αντιγόνη των ακραίων καταστάσεων, υποστηρίζεται μουσικά με ένα κενό στις πιο προσιτές για το ανθρώπινο αυτί ηχητικές περιοχές.

Παράδειγμα 19



Παράδειγμα 20



© Ιωάννης Νικολάου – *Αθηνά Κυρούση, Γεωργία Μαυράκη, Ελένη Πανταζάτου*

[100] Βλ. ό.π., παρ. 20, φωτ. 4ο μέρος

Μέρος τρίτο

«Ανάλυση των έργων: *Οιδιπόδειο Σέλας Project I & Project II*»

«Μέσα σ' αυτό το κουτί είναι η ζωή όταν αρχίσει να γίνεται ανυπόφορη,
αν τ' αφουγκραστείς θα την ακούσεις πώς ανασαίνει·
πρόσεξε μην τ' ανοίξεις προτού σφυρίξουν οι Ευμενίδες.»
ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΕΦΕΡΗ, *Σάββατο (1933)*

III. Ανάλυση των έργων: *Οιδιπόδειο Σέλας Project I & II*

III. 1. Το μουσικό υλικό του έργου και η κατανομή του στις δύο πράξεις του *Project I*, και στο *Project II*

Το πρώτο σχέδιο στην παραγωγή του μουσικού υλικού που μας δίνει και την δεξαμενή «Α» είναι όπως έχω δείξει η συγχορδία γεννήτορας, και παράγεται και μια μεταφορά της συγχορδίας του, η οποία εμφανίζεται στην δεύτερη πράξη. Λαμβάνοντας υπόψη εδώ τους 7ους αρμονικούς της αρχικής συγχορδίας του γεννήτορα, παίρνω τους αντίστοιχους φθόγγους που είναι κουρδισμένοι σύμφωνα με το συγκερασμένο κούρδισμα, και δημιουργώ τη δεξαμενή «Β». Θεωρώ δηλαδή ότι οι συγκεκριμένοι φθόγγοι είναι οι φυσικοί 7οι αρμονικοί μιας συχνότητας, η οποία φυσικά δεν ανήκει στις νότες του συγκερασμένου κουρδίσματος. Ταυτόχρονα με το παράδειγμα που είδαμε στο δεύτερο μέρος της εργασίας (παρ. 8) θα δούμε και τον πίνακα των συχνοτήτων της δεύτερης πράξης παραθέτοντας και συνοπτική λίστα[101].

Παράδειγμα 21

Υλικό -1ης πράξης

νότα(7)	συχνότητα		νότα(4)		νότα (fundm.)
G3(7)	192,519Hz	(195,998)	A2 110.00Hz	>>>>>>	A0 27,50Hz
	D#4(11): 302,5HZ, E#4(13): 357,5Hz				
Eb4(7)	305,605Hz	(311,127)	F3 174.616Hz	>>>>>>	F1 43,65Hz
	B4(11): 480,15HZ, C#5(13): ~567,449Hz				
F4(7)	343Hz	(349,228)	G3 195.996Hz	>>>>>>	G1 49Hz
	C#5(11): 539HZ, D#5(13): 636,99Hz				
B4(7)	485,118Hz	(493,88)	C#4 277.18Hz	>>>>>>	C#2 69,3Hz
	G5(11): 762,256HZ, A5(13): 900,847Hz				

1η Πράξη / material «A»

Fund equal	7th	4th	11th	13th
27,50 / ΛΑ0	192,519	110	302,5	357,5
43,65 / ΦΑ1	305,605	174,6	480,15	567,449
49 / ΣΟΛ1	343,031	196	539	636,99
69,30/ΝΤΟ#2	485,118	277,18	762,256	900,847

Υλικό -2ης πράξης

νότα(7)	συχνότητα		νότα(4)		νότα (fundm.)	
G3(7)	~~192,519Hz~~	(195,998)	A2	~~110,00Hz~~ (111,996)	A0 ~~27,50Hz~~	(27,999)
	D#4(11): ~307,989Hz, E#4(13): ~363,986Hz					
Eb4(7)	~~305,605Hz~~	(311,127)	F3	~~174,61Hz~~ (177,787)	F1 ~~43,65Hz~~	(44,446)
	B4(11): ~488.906HZ, C#5(13): ~577.797Hz					
F4(7)	~~343Hz~~	(349,228)	G3	~~196Hz~~ (199,56)	G1 ~~49Hz~~	(49,890)
	C#5(11): ~548,79HZ, D#5(13): ~648,569Hz					
B4(7)	~~485,118Hz~~	(493,883)	C#4	~~277,18Hz~~ (282,216)	C#2 ~~69,30Hz~~	(70,554)
	G5(11): ~776,094HZ, A5(13): ~917,201Hz					

2η Πράξη / material «A»

7th(equal)	fund.	4th	11th	13th
195,998/ΣΟΛ3	27.999	111.996	307.989	363.986
311,127/ΜΙ♭4	44.446	177.787	488.906	577.797
349,228/ΦΑ5	49.890	199.56	548.79	648.569
493,883/ΣΙ5	70.554	282.216	776.094	917.201

Αυτό που παρουσιάζεται στο προηγούμενο παράδειγμα είναι το υλικό που κυριαρχεί στις κάθετες δομές και αποτελεί γενικά το αρμονικό σύμπλεγμα. Η οριζόντια ανάπτυξη, αυτό

[101] Βλ. παράδειγμα 21

που ονομάζουμε μελωδικό υλικό, προκύπτει στο σύνολο του έργου από τις νότες της αρμονικής στήλης κάθε φθόγγου του γεννήτορα και η χρήση σε κάθε επεισόδιο είναι επιλεκτική. Το υλικό της δεύτερης πράξης παρέχει τη δυνατότητα να παραχθεί και ένα πρόσθετο ηχητικό υλικό που εμπλουτίζει τη δεξαμενή «Β», ώστε να έχω στη διάθεσή μου και το απαραίτητο αντίστοιχο ηλεκτροακουστικό υλικό με το δεύτερο σκέλος (επέκταση) της δεξαμενής «Α». Βλέποντας ένα μέρος της δεξαμενής «Α» (παρ. 9) μπορούμε να πάμε παρακάτω και να δούμε με ένα ακόμη παράδειγμα την επέκταση του υλικού. Οι μη συγκερασμένες βάσεις του έμμεσα «μεταφερμένου» γεννήτορα, γίνονται οι παράγωγες συχνότητες για όλα τα υπερκείμενα διαστήματα που δημιουργούνται, όπως με το σύστημα της επέκτασης της δεξαμενής «Α» (harmonics ratios 7/1, 7/4, 11/7, 11/4, 11/1, 13/11, 13/7, 13/4, 13/1). Το υλικό που προκύπτει χρησιμοποιείται: 1) σε κάθετες συνηχήσεις, 2) σε οριζόντια ανάπτυξη μεμονωμένων συχνοτήτων, 3) σε κατασκευή φίλτρων, αποκλειστικά για την δεύτερη πράξη. Τα ηχητικά αρχεία της πρώτης πράξης που επιδέχονται την απαραίτητη επεξεργασία και εμφανίζονται στην δεύτερη πράξη, διαφοροποιούνται ακριβώς στο ότι: μόνο στη δεύτερη πράξη εφαρμόζονται τα παραγόμενα φίλτρα από την επέκταση του υλικού στη δεξαμενή «Β». Προκύπτει λοιπόν το εξής σχήμα:

Δεξαμενή «Α»	Δεξαμενή «Β»
Επέκταση δεξαμενής «Α»	Επέκταση δεξαμενής «Β»
Χρήση και στις δύο Πράξεις	Χρήση μόνο στην 2η Πράξη

Παρακάτω (παρ. 22) παραθέτω την επέκταση της δεξαμενής «Β», όπου αναγράφονται όλες οι συχνότητες που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να διαμορφωθούν οι ήχοι που χρειάζονται, σύμφωνα με την εξέλιξη του έργου και τις ανάγκες που προκύπτουν ανά επεισόδιο και στα μουσικά και θεατρικά συμβάντα. Το υλικό που χρησιμοποιείται εν τέλει δεν είναι όλο αυτό που προκύπτει μέσα από το σύστημα που έχω φτιάξει, ειδικά στους διαμορφωτές συχνοτήτων, διότι το ενόργανο σύνολο έχει τελικά τον κύριο λόγο και σύμφωνα με αυτήν την πλατφόρμα και την εξέλιξή της καθορίζεται η επέκταση του ήχου στα ηλεκτρονικά. Απαιτείται ισορροπία, καθότι έχουμε ένα μικρό ενόργανο σύνολο και είναι στόχος μου, να μην λειτουργήσει η ηχητική επέκταση χάριν της χρήσης των ηλεκτρονικών ως λύση σε ένα ενδεχόμενο πρόβλημα έλλειψης υλικού· δεν τίθεται τέτοια προβληματική, η ηχοχρωματική παλέτα είναι πλήρης. Οι δε μουσικές στιγμές της απόλυ-

της πύκνωσης και χρήσης της μέγιστης δυνατής ποσότητας του μουσικού υλικού, δεν είναι παρά κάποιες στιγμές εντός των επεισοδίων 7. - 10.

Παράδειγμα 22

		freq	freq	freq	freq					
fundamental /// A0/F1/G1/C#2		27,999	44,446	49,89	70,554					
7th		195,993	311,122	349,23	493,878					
4th // ratio=1,75 /// A2/F3/G3/C#4		111,996	177,784	199,56	282,216					
7/4_1		63,99771429	101,5908571	114,0342857	161,2662857					
7/4_2		36,57012245	58,05191837	65,16244898	92,15216327		production	of	fundamental	as 7ths
			33,17252478							
							freq	freq	freq	freq
7th*7/4		342,98775	544,4635	611,1525	864,2865		48,99825	77,7805	87,3075	123,4695
	2	600,2285625	952,811125	1069,516875	1512,501375		85,7469375	136,115875	152,788125	216,071625
	3	1050,399984	1667,419469	1871,654531	2646,877406		150,0571406	238,2027813	267,3792188	378,1253438
	4	1838,199973	2917,98407	3275,39543	4632,035461		262,5999961	416,8548672	467,9136328	661,7193516
	5	3216,849952	5106,472123	5731,942002	8106,062057		459,5499932	729,4960176	818,8488574	1158,008865
	6	5629,487416	8936,326215	10030,8985	14185,6086		804,212488	1276,618031	1432,9855	2026,515514
	7	9851,602978	~~15638,57088~~	~~17554,07238~~	~~24824,81505~~		1407,371854	2234,081554	2507,724626	3546,40215
7th_11th		27,999	44,446	49,89	70,554					
Ratio 11/7= 1,57142857										
Fundamental*11		307,989	488,906	548,79	776,094		43,99842857	69,84371429	78,39857143	110,8705714
11th * (11th/7th ratio)	1	483,9827138	768,2808564	862,3842849	1219,576285		69,14038769	109,7544081	123,197755	174,2251835
	2	760,5442639	1207,298488	1355,175304	1916,477017		108,6491806	172,4712125	193,596472	273,782431
	3	1195,140985	1897,183336	2129,56119	3011,606738		170,7344264	271,0261908	304,2230271	430,229534
	4	1878,078689	2981,288097	3346,453295	4732,52487		268,2969556	425,8982995	478,0647564	676,0749814
	5	2951,266509	4684,88129	5258,712316	7436,824789		421,6095013	669,2687558	751,2446165	1062,403541
	6	4637,70451	7361,956307	8263,690774	11686,43894		662,5292157	1051,708044	1180,527253	1669,491278
	7	7287,821366	11568,78847	12985,79978	18364,40404		1041,117338	1652,684067	1855,114254	2623,486291
	8	11452,29071	~~18179,52472~~				1636,04153			
11th / (11th/7th ratio)	1	195,9930002	311,1220003	349,2300003	493,8780004					
	2	124,7228184	197,9867276	222,2372731	314,2860006					
	3	79,36906633	125,9915541	141,4237194	200,0001824					
	4	50,50758771	80,17644357	89,99691242	127,2728434					
	5		51,02137323	57,2707625	80,99180953					
4th_11th										
Ratio 11th/4th= 2,75										
11th / (11th/4th ratio)		307,989	488,906	548,79	776,094					
	1	111,996	177,784	199,56	282,216		~~15,99942857~~	~~25,39771429~~	~~28,50857143~~	~~40,31657143~~
	2	40,72581818	64,64872727	72,56727273	102,624		~~5,817074026~~	~~9,235532468~~	~~10,36675325~~	~~14,66057143~~
	3	~~14,80938843~~	~~23,5086281~~	~~26,38800917~~	37,31781818		~~2,115626019~~	~~3,358375443~~	~~3,769728453~~	~~5,331116883~~
11th * (11th/4th ratio)		302,5	480,194	538,989	762,256		43,21428571	68,59914286	76,99842857	108,8937143
	1	846,96975	1344,4915	1509,1725	2134,2585		120,9956786	192,0702143	215,5960714	304,8940714
	2	2329,166813	3697,351625	4150,224375	5869,210875		332,7381161	528,1930893	592,8891964	838,4586964
	3	6405,208734	10167,71697	11413,11703	16140,32991		915,0298192	1452,530996	1630,44529	2305,761415
11th_13th										
Ratio 13th/11th=1,18181818181818										
Fundamental*13		363,987	577,798	648,57	917,202		51,99814286	82,54257143	92,65285714	131,0288571
13th / (13th/11th ratio)		307,989	488,906	548,79	776,094		43,99842857	69,84371429	78,39857143	110,8705714
		260,6060769	413,6896923	464,3607692	656,6949231		37,22943956	59,09852747	66,33725275	93,81356044
		220,5128343	350,0451243	392,9206509	555,6649349		31,50183347	50,00644632	56,13152156	79,38070499
		186,5877829	296,1920282	332,47132	470,1780218		~~26,65339756~~	42,31314689	47,49590285	67,16828884
		157,8819701	250,6240239	281,3218861	397,8429416		~~22,55156716~~	35,80343198	40,18884088	56,83470594
		133,5924363	212,0664817	238,041596	336,6363352		~~19,08163375~~	30,29521168	34,00594228	48,09090502
		113,0397538	179,4408692	201,419812	284,8461298		~~16,14853625~~	~~25,63140988~~	28,77425885	40,69230425
		95,64902242	151,8345816	170,4321486	241,0236483		~~13,66141606~~	~~21,69065151~~	~~24,3474498~~	34,43194975
		80,9337882	128,4754152	144,211818	203,943087		~~11,56196974~~	~~18,35363074~~	~~20,60168829~~	29,13472671
		68,48243617	108,7099667	122,0253845	172,5672275		~~9,783205167~~	~~15,52990524~~	~~17,43219778~~	~~24,65246106~~
		57,94667676	91,98535645	103,2522484	146,0184232		~~8,27809668~~	~~13,14076531~~	~~14,7503212~~	~~20,85077475~~
		49,03180341	77,83376315	87,36728712	123,5540504		~~7,001543341~~	~~11,11910902~~	~~12,48104102~~	~~17,65057863~~
		41,48844904	65,85933805	73,92616603	104,545735		~~5,926921291~~	~~9,408476864~~	~~10,56088086~~	~~14,935105~~
		35,10561073	55,72713219	62,55290971	88,46177575		~~5,015087247~~	~~7,961018885~~	~~8,936129059~~	~~12,63739651~~
13th		363,987	577,798	648,57	917,202		51,99814286	82,54257143	92,65285714	131,0288571
13th * (13th/11th ratio)		430,1664545	682,8521818	766,4918182	1083,966		61,45235065	97,55031169	109,4988312	154,8522857
		508,3785372	807,007124	905,8539669	1281,050727		72,62550531	115,286732	129,4077096	183,0072468
		600,8109985	953,735692	1070,554688	1513,969041		85,83014264	136,247956	152,936384	216,2812916
		710,0493619	1127,142181	1265,200995	1789,23614		101,4356231	161,0203116	180,7429993	255,6051628
		839,1492458	1332,077123	1495,23754	2114,551802		119,8784637	190,2967319	213,6053628	302,0788288
		991,721836	1574,272964	1767,098911	2499,015765		141,674548	224,8961377	252,4427015	357,0022522
		1172,034897	1860,504412	2088,389622	2953,382268		167,4335567	265,7863446	298,3413745	421,9117526
		1385,132151	2198,777942	2468,096826	3490,360862		197,8760216	314,1111345	352,5852608	498,6229804
		1636,97436	2598,555749	2916,841703	4124,971928		233,8534801	371,2222499	416,6916718	589,2817041
		1934,606062	3071,020431	3447,176558	4874,966824		276,3722946	438,7172044	492,453794	696,4238321
		2286,352619	3629,387782	4073,935932	5761,324429		326,6218027	518,4839688	581,9908474	823,046347
		2702,053095	4289,27647	4814,651556	6808,837961		386,007585	612,7537814	687,8073652	972,6911373
G7/D#8/F8/B8		3193,335476	5069,144919	5690,042748	8046,8085		456,1907823	724,1635598	812,8632497	1149,544071
		3773,941926	5990,807631	6724,595975	9509,864591		539,1345609	855,8296616	960,6565679	1358,552084
		4460,113186	7080,045382	7947,249789	11238,93088		637,1590265	1011,435055	1135,321398	1605,561554
		5271,042856	8367,326361	9392,204296	13282,37286		753,0061223	1195,332337	1341,743471	1897,481837
		6229,414284	9888,658426	11099,8778	~~15697,31974~~		889,9163263	1412,665489	1585,696829	2242,478534
		7362,035063	11686,59632	13118,0374	~~18551,11333~~		1051,719295	1669,51376	1874,005344	2650,201904
		8700,586893	13811,43202	~~15503,13511~~	~~21924,39757~~		1242,940985	1973,061717	2214,733588	3132,056796
13th/4th Ratio=3,25		363,987	577,798	648,57	917,202		51,99814286	82,54257143	92,65285714	131,0288571
13th / (13th/4th ratio)		111,996	177,784	199,56	282,216		~~15,99942857~~	~~25,39771429~~	28,50857143	40,31657143
		34,46030769	54,70276923	61,40307692	86,83569231		~~4,922901099~~	~~7,814681319~~	~~8,771868132~~	~~12,4050989~~
13th * (13th/4th ratio)		1182,95775	1877,8435	2107,8525	2980,9065		168,9939643	268,2633571	301,1217857	425,8437857
		3844,612688	6102,991375	6850,520625	9687,946125		549,2303839	871,8559107	978,6458036	1383,992304
		12494,99123	~~10834,72197~~	~~22264,19203~~	~~31485,82401~~		1784,998748	2833,53171	3180,598862	4497,974987

Η λίστα με τα φίλτρα (επέμβασης στο φάσμα) που προκύπτουν από την επέκταση της δεξαμενής «Β», παρατίθεται παρακάτω (παρ. 23) και είναι αντίστοιχη με τη λίστα του παρ. 11. Είναι αριθμημένα κατά τον ίδιο τρόπο και ο λόγος που λείπει η ομάδα φίλτρων «1», είναι διότι πρόκειται για τα πιο απλά φίλτρα που βασίζονται στο υλικό της δεξαμενής «Α» και της έμμεσης μεταφοράς – σε νέες συχνότητες όπως περιέγραψα παραπάνω – της συγχορδίας του γεννήτορα.

Παράδειγμα 23

Ομάδες φίλτρων 2	fundm.	11th	11th*ratio 11/7	* ratio 11/7	* ratio 11/7	* ratio 11/7	* ratio 11/7	* ratio 11/7	* ratio 11/7	* ratio 11/7	* ratio 11/7
2α-1	70,554	776,094	1219,576285	1916,477017	3011,606738	4732,52487	7436,824789	11686,43894	18364,40404	28858,34917	45348,83438
2α-2	49,89	548,79	862,3842849	1355,175304	2129,56119	3346,453295	5258,712316	8263,690774	12985,79978	20406,25677	32066,9749
2α-3	44,446	488,906	768,2808564	1207,298488	1897,183336	2981,288097	4684,88129	7361,956307	11568,78847	18179,52472	28567,82454
2α-4	27,999	307,989	483,9827138	760,5442639	1195,140985	1878,078689	2951,266509	4637,70451	7287,821366	11452,29071	17996,45681

		4th	4th / ratio 11/4	/ ratio 11/4	4th * ratio 11/4	*ratio 11/4	*ratio 11/4	*ratio 11/4	*ratio 11/4
3α-5	70,554	282,216	102,624	37,31781818	776,094	2134,2585	5869,210875	16140,32991	44385,90724
3α-6	49,89	199,56	72,56727273	26,38809917	548,79	1509,1725	4150,224375	11413,11703	31386,07184
3α-7	44,446	177,784	64,64872727	23,5086281	488,906	1344,4915	3697,351625	10167,71697	27961,22162
3α-8	27,999	111,996	40,72581818	14,80938843	307,989	846,96975	2329,166813	6405,208734	17614,32402

		11/ratio 13/11<--	11/ratio 13/11<--	11/ratio 13/11<--	11th	13th	13th * ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11
4α-9	70,554	470,1782389	555,6651059	656,6950241	776,094	917,2018589	1083,965666	1281,050136	1513,96811	1789,234763	2114,54985
4α-10	49,89	332,4714734	392,9207718	464,3608407	548,79	648,5699002	766,4915823	905,8535489	1070,554029	1265,200022	1495,23616
4α-11	44,446	296,1921649	350,045232	413,689756	488,906	577,7979111	682,8519717	807,0067515	953,735105	1127,141314	1332,075894
4α-12	27,999	186,587869	220,5129022	260,606117	307,989	363,986944	430,1663222	508,3783026	600,8106288	710,0488157	839,1484712

		* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/21
4β-13	70,554	86,9013618	102,7015936	121,3745919	143,4426775	169,5231382	200,3454962	236,7719136	279,8213094	330,6978602	390,8246838	461,8836462
4β-14	49,89	61,449513	72,62214055	85,82615291	101,4308924	119,8728544	141,667897	167,4256707	197,8666713	233,8423937	276,3591501	326,606218
4β-15	44,446	54,7441382	64,69760792	76,4607976	90,36274689	106,7923208	126,209087	149,1561708	176,2754474	208,3254967	246,2028219	290,9669266
4β-16	27,999	34,4863683	40,75661081	48,16689628	56,92450502	67,27440468	79,50610239	93,96174291	111,0456791	131,2357824	155,0968098	183,2962016

			↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A	↓ ~4A
4γ-17	70,554	172,575084	241,0345473	336,6514542	470,1989938	656,7240125	917,2423467	1281,106685	1789,313745	2499,123388	3490,510104	4875,173769
4γ-18	49,89	73,91865306	103,2417233	144,1970733	201,3991562	281,2929498	392,8801147	548,7332145	766,4122704	1070,443255	1495,081442	2088,170958
4γ-19	44,446	108,714916	151,8414475	212,0760061	296,2052397	413,7080174	577,8234167	807,042375	1127,19107	1574,340761	2198,871957	3071,150797
4γ*-20 // (↓~6m)	27,999	34,48	56,91	93,94	155,068	255,96	422,487576	697,3579929	1151,059103	1899,938156	2653,631814	3706,311063

			* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11	* ratio 13/11
5α-21	70,554	2114,54985	2499,013074	2953,378633	3490,35603	4124,965582	4874,958574	5761,313793	6808,824344	8046,791168	9509,842645	11238,90321
5α-22	49,89	1495,23616	1767,097008	2088,387051	2468,093408	2916,837215	3447,170724	4073,928411	4814,641927	5690,030493	6724,580457	7947,230226
5α-23	44,446	1332,075894	1574,271269	1860,502122	2198,774897	2598,551751	3071,015234	3629,381082	4289,267891	5069,134	5990,793806	7080,027954
5α-24	27,999	839,1484712	991,720768	1172,033455	1385,130233	1636,971842	1934,602788	2286,348398	2702,047691	3193,328598	3773,933217	4460,102207

		↑~7M	↑~7M	↑~7M	↑~7M	↑~7M	↑~7M	↑~7M	↑~7M	↑~7M	↑~7M
5β-25	70,554	86,9	169,520586	330,6930848	645,1010992	1258,43402	2454,896116	4788,900209	9341,969732	18223,89164	
5β-26	49,89	61,44855005	119,8710496	233,839017	456,1625682	889,8612873	1735,901115	3386,317309	6605,874506	12886,44093	
5β-27	44,446	54,74328032	106,790713	208,3224884	406,3860795	792,7595666	1546,479474	3016,802147	5885,041056	11480,27167	
5β-28	27,999	34,48582788	67,27339183	131,2338873	256,0051262	499,4032107	974,2131752	1900,450959	3707,313696	7232,059726	14107,97471

Από όλο αυτό το υλικό, χρησιμοποιούνται μόνο τα πρώτα σκέλη των δύο δεξαμενών στο *Οιδιπόδειο Σέλας Pr. II*. Όπως ανέφερα, πρόκειται για έργο που προηγήθηκε χρονολογικά του *Pr. I*, και το υλικό βρισκόταν ακόμη σε στάδιο πειραματισμού και αναζήτησης. Ό,τι χρησιμοποιήθηκε σε εκείνο το στάδιο ήταν απόλυτα ικανοποιητικό για τις ανάγκες του *Pr. II* καθώς και για το τρίτο επεισόδιο του *Pr.I* που γράφτηκε ταυτόχρονα. Το σκεπτικό της συγκεκριμένης κατασκευής, υπήρχε εξ αρχής: να διαμορφωθεί μία πλατφόρμα που κινείται παράλληλα με το ενόργανο σύνολο και θα αλληλοσυμπληρώνονται ή θα αλληλοενισχύονται. Ο τελικός σχεδιασμός και η κατασκευή των επεκτάσεων του υλικού πέρα από το αρχικό τους σκέλος, ολοκληρώθηκαν για να εφαρμοστούν εν εκτάσει μετά το τρίτο επεισόδιο του *Pr. I*.

III. 2. *Οιδιπόδειο Σέλας Pr. I* – Πρώτη Πράξη

III. 2.01 Πρώτη Σκηνή, επεισόδια: 1. και 2.

Ένα κολάζ από επιλεγμένα ηχογραφημένα μουσικά στιγμιότυπα του *Pr. II* και ηλεκτροακουστικό υλικό κατασκευασμένο για το *Pr. I*, μας εισάγει στο έργο με ελάχιστο φωτισμό επί της σκηνής και διαρκεί ενάμισι λεπτό. Είναι ο χρόνος που απαιτείται για τη σταδιακή διαμόρφωση του φωτισμού και την αναμονή εισόδου του ήρωα στη σκηνή. Όλα ακού-

γονται ηχογραφημένα, το κολάζ της εισαγωγής είναι το *Tape A_{1a}*[102], ένα μουσικό συμβάν που λειτουργεί σαν εισαγωγή, εν είδει οβερτούρας.

Με τον Οιδίποδα-χορευτή επί σκηνής μόνο του, ξεκινάει το **πρώτο** επεισόδιο που είναι γραμμένο για σόλο κοντραμπάσο και είναι ακριβώς το ίδιο μουσικό κείμενο με το πρώτο μέρος του *Pr. II*. Ανέφερα στο δεύτερο μέρος την ιδιαιτερότητα του, καθότι είναι κουρδισμένο διαφορετικά και στο παράδειγμα 31 είδαμε την scordatura και το πρώτο μέτρο όπου εκτίθεται η συγχορδία του γεννήτορα. Όλο το επεισόδιο, δίχως τη χρήση των ηλεκτρονικών, δίνει την δυνατότητα να εκτεθεί το υλικό (οι αρμονικές στήλες των φθόγγων του γεννήτορα με επιλεκτική χρήση στην οριζόντια γραφή) που τροφοδοτεί το σύνολο του έργου και οι αλλαγές ύφους εξυπηρετούν τις σκηνοθετικές οδηγίες.

Είναι μία «ψυχογράφηση» του Οιδίποδα, που περιπλανιέται μετά τον χρησμό, αυτοεξόριστος από την Κόρινθο ώσπου συμβαίνει η μοιραία συνάντηση με τον Λάιο και τους υπηρέτες του. Σε αυτό το σημείο, το υλικό ξεφεύγει από τους περιορισμούς των συχνοτήτων που έχω συγκεκριμενοποιήσει και το κοντραμπάσο είναι ελεύθερο να εισέλθει σε μία χαοτική κατάσταση, η οποία μετά το φονικό επανέρχεται σε απόλυτα συγκεκριμένη παράθεση του υλικού. Το ύφος διακρίνεται από έντονη σταθερότητα της τονικής εικόνας, όλες οι αρμονικές συνυπάρχουν με τις ανοιχτές χορδές ή βρίσκονται σε συνεχή διάλογο. Ο Οιδίποδας πορεύεται με τη σιγουριά ότι έπραξε το σωστό, τα δύο διαφορετικά ηχοχρώματα δε – ανοιχτές χορδές/αρμονικοί – δίνουν ένα πρώτο δείγμα της διττότητας του χαρακτήρα του[103]. Το επεισόδιο τελειώνει με τον γεννήτορα σε καθοδική κίνηση και τους αρμονικούς 7./$ΣI_4$, 8./$NTO\#_5$, 11./$ΦA\times_5$, 13./$ΛA_5$ της χορδής II. (NTO#) σε τυχαία σειρά για τον εκτελεστή. Ο κοντραμπασίστας έχει σε όλο το έργο συνεχή μουσικά στιγμιότυπα, όπου καλείται να επιλέξει αυτός τους αρμονικούς που θα παίξει. Είναι μία ακόμη έκφανση της μορφής του Οιδίποδα και της έντονης προσωπικής του βούλησης, που καλεί τον μουσικό να επιδοθεί σε μία μορφή επιτέλεσης (performance) εντός του συνολικού έργου· έχουμε δηλαδή άλλη μία περίπτωση του *θεάτρου εν θεάτρω* σε έναν δεύτερο βαθμό που κυριαρχεί η ερμηνεία και όχι η παραστατική πράξη, δίχως βέβαια αυτή να είναι απαγορευμένη. Ο εκτελεστής του κοντραμπάσου είναι ελεύθερος να εκφραστεί όπως θέλει προκειμένου να εφαρμόσει αυτό που του ζητείται.

---

[102] Βλ. σ. 65

[103] Βλ. παράδειγμα 24: α) οι τέσσερις αρμονικές στήλες, β) η σκηνή του φονικού και γ) στιγμιότυπα από διαφορετικές υφές (tremolo, arco, l.h. pizz., αρμονικές, ανοιχτές χορδές και sons étouffés)

Παράδειγμα 24



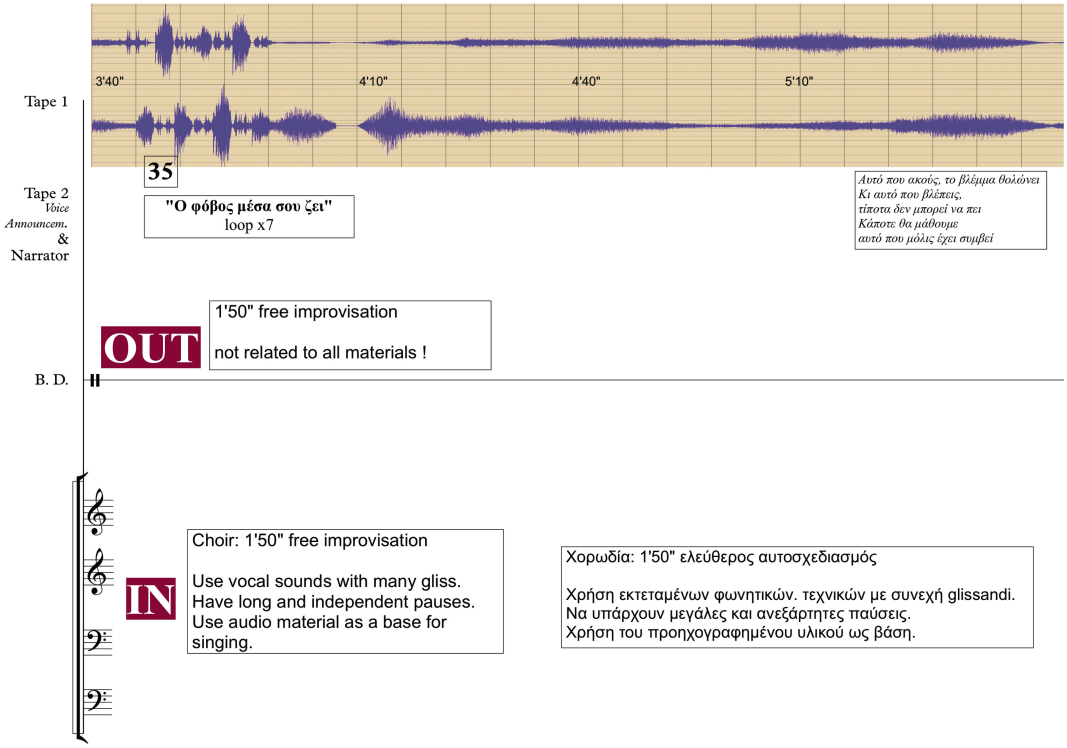
Στο **δεύτερο** επεισόδιο εισέρχεται ο Χορός και κρίνει τα γεγονότα στο τρίστρατο και εκφράζει έννοιες καθολικές και απόψεις για τα συμβαίνοντα:

Εδώ που ο δρόμος σχίζεται η μοίρα τεμαχίζεται […]

Άχρηστοι όλοι οι χρησμοί, Χαράζουν το μέλλον, Δε το διαβάζουν […]

Διακρίνονται: α) η οικονομική ενορχήστρωση (tape, γκρανκάσα, χορωδία) ενώ ταυτόχρονα υπάρχει συνδυασμός ανακοινώσεων και αφήγησης με περιεχόμενο λόγου αντίστοιχο με τον Χορό. Ανέφερα για τη χρήση της φωνής ως ενορχηστρωτικό στοιχείο (παρ. 15 στη σ. 73) με συγκεκριμένες κατευθύνσεις όσον αφορά στα τονικά ύψη με την προτροπή να προσαρμοστούν οι φωνές στο tape. Υπάρχει και η δυνατότητα ελεύθερου αυτοσχεδιασμού με χρήση εκτεταμένων φωνητικών τεχνικών, με τις φωνές να στηρίζονται στο ηλεκτροκουστικό υλικό (*Tape A1b*)[104], καθώς και συγκεκριμένο φωνητικό επεισόδιο με ανεξάρτητη από το tape λειτουργία με ακριβή τονικά ύψη. Η ενορχήστρωση βασίζεται στην ομογενή ομάδα των ανθρώπινων φωνών έχοντας μη ανάμικτο ηχόχρωμα, στο οποίο παρεμβαίνει η γκρανκάσα και το tape που λόγω των φίλτρων που έχουν εφαρμοστεί προσθέτει ένα διαφορετικό ηχητικό πεδίο. Αντιπαρατίθενται ουσιαστικά το συγκερασμένο κούρδισμα με τους ήχους της δεξαμενής «Α», όταν η χορωδία δεν προσαρμόζεται στο ηλεκτροακουστικό υλικό, όπως π.χ. μετά το κείμενο: «*Η μοίρα τεμαχίζεται*»[105].

Παράδειγμα 25



Λόγια αφηγητή: *Αυτό που ακούς, το βλέμμα θολώνει. Κι αυτό που βλέπεις τίποτα δεν μπορεί να πει. Κάποτε θα μάθουμε αυτό που μόλις έχει συμβεί.*

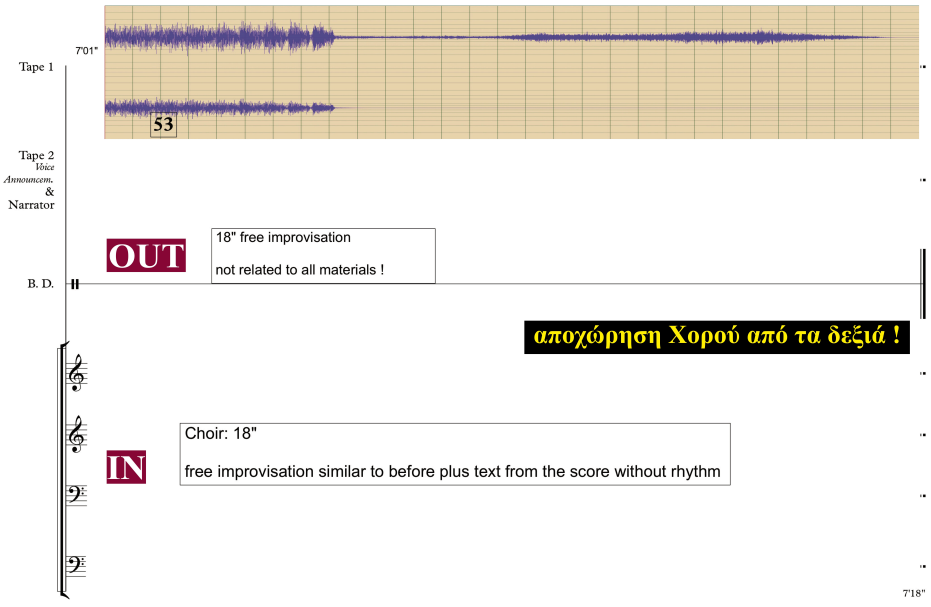
[104] Βλ. παράδειγμα 25: απόσπασμα με φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς, ανακοινώσεις και αφήγηση. Η γκρανκάσα αυτοσχεδιάζει ανεξάρτητη και διαφοροποιημένη από όλους. Για το *Tape A1b*, βλ. σ. 86.
[105] Βλ. παράδειγμα 26: η επιλογή των φωνηέντων είναι ελεύθερη για κάθε τραγουδιστή

Παράδειγμα 26



Το δεύτερο επεισόδιο τελειώνει, με την γκρανκάσα να συνεχίζει με ανεξάρτητο αυτοσχεδιασμό, εν είδει σχολιασμού, τον Χορό να αποχωρεί και να αυτοσχεδιάζει, χωρίς ρυθμική υπόδειξη επιλέγοντας τυχαία λέξεις από το κείμενο του 2ου επεισοδίου και το *Tape A1b* – με τα ηχογραφημένα δεδομένα που έχουν υποστεί επέμβαση στο φάσμα συν τις διαμορφωμένες συχνότητες – να ολοκληρώνεται με τη χωροθέτηση διαμορφωμένη 100% στο αριστερό ηχείο. Ο χορός θα αποχωρήσει συνεχίζοντας να λειτουργεί φωνητικά, από τα δεξιά της σκηνής[106].

Παράδειγμα 27



[106] Βλ. παράδειγμα 27

III. 2.02 Δεύτερη Σκηνή, επεισόδια: 3. και 4.

Στο **τρίτο** επεισόδιο της πρώτης πράξης, συντελείται η συνάντηση του Οιδίποδα με τη Σφίγγα, όπου ξεκινά το δεύτερο σκέλος (Σκηνή 2.) της δραματουργικής δράσης και η πορεία του Οιδίποδα προς την αναζήτηση της αλήθειας. Εδώ στο τρίτο επεισόδιο (ενώ έχει ήδη δομηθεί από πριν όλο το μουσικό υλικό της πρώτης πράξης) εμφανίζεται στο σύνολό του το υλικό και ξεκινά μέσω της επιλεκτικής προσθαφαίρεσης των βασικών συστατικών του υλικού της πρώτης πράξης, η πλήρης δόμηση με τη βοήθεια και της επέκτασης της δεξαμενής «Α» και έπειτα η αποδόμησή του, μετά την σκηνή της τύφλωσης στο όγδοο επεισόδιο (Σκηνή 4.).

Θα παρατηρήσουμε μια σύντομη επανεμφάνιση της δόμησης όλου του βασικού υλικού της πρώτη πράξης, λαμβάνοντας μάλιστα υπόψη ότι ήδη από το ξεκίνημα του επεισοδίου ακούγεται το ηχητικό φάσμα της σύμμειξης των 7ων αρμονικών ($ΣΟΛ_3^{(7)}$ 192,519Hz, $ΜΙ♭_4^{(7)}$ 305,605Hz, $ΦΑ_4^{(7)}$ 343,031Hz, $ΣΙ_4^{(7)}$ 485,118Hz) των τεσσάρων –συγκερασμένου κουρδίσματος– φθόγγων του γεννήτορα (A_0-27.5Hz, F_1-43.65Hz, G_1-195.99Hz, $C♯_2$-277.18Hz). Το ηχογραφημένο υλικό (*Tape B_{1a}*) ακούγεται σε όλη τη διάρκεια του 3ου επεισοδίου και λειτουργεί σαν βάση πάνω στην οποία κινούνται οι τρεις φωνές που πρωταγωνιστούν: 1. η φωνή της Σφίγγας (mezzo-soprano), 2. και 3. οι δύο ανδρικές φωνές της χορωδίας, που παρουσιάζουν όπως σε όλο το έργο, το λόγο του Οιδίποδα. Υπάρχουν στιγμές όπου η καθαρή και σθεναρή στάση του Οιδίποδα αποτυπώνεται με unisono μπάσου και τενόρου και στιγμές όπου ανάμικτες σκέψεις και συναισθήματα αποτυπώνονται με διαφοροποίηση στην κίνηση των δύο φωνών.

Στο ξεκίνημα λοιπόν του τρίτου επεισοδίου, το *Tape B_{1a}* αναπτύσσει σταδιακά τη συγχορδία που προανέφερα ενώ ταυτόχρονα εισάγεται το πιάνο με τις βάσεις των $7^{ων}$ αρμονικών που ήδη ακούγονται και τα τυμπάνια δίνουν επίμονα το $ΦΑ_3$ ενισχύοντας τον 4ο αρμονικό φθόγγο του $ΦΑ_1$. Ταυτόχρονα όμως το πιάνο, αμέσως μόλις αναπτύξει για πρώτη φορά τη συγχορδία των βάσεων, που μας ακολουθεί σε όλο το έργο, εκθέτει στο μ.5 και τη διφωνία $ΦΑ_4$-$ΡΕ♯_5$ για να προετοιμάσει την ετεροφωνία του συγκερασμένου $ΡΕ♯_5$ / 622,25Hz με το $ΡΕ♯_5$ / 637Hz στα ηλεκτρονικά ως $13^ο$ αρμονικό του $ΣΟΛ_1$, που σε συνδυασμό με όλες της αντίστοιχες ετεροφωνίες μεταξύ συγκερασμένων φθόγγων και αρμονικών θα χρησιμοποιηθεί με μεγάλη συχνότητα στο $8^ο$ επεισόδιο, αμέσως μετά την αυτοκτονία της Ιοκάστης (στο $7^ο$ επεισόδιο) και ακριβώς δευτερόλεπτα πριν το συμβάν της τύφλωσης. Όλη αυτή η διαδικασία ανάπτυξης συνεχίζεται και σταδιακά γίνεται πιο ζωντανή ρυθμικά η έκθεση του συγχορδιακού υλικού στο πιάνο, κρατώντας όμως το

γενικό ύφος σε ένα στατικό πεδίο, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα αινιγματική και μυσταγωγική καθότι επέρχεται η συνάντηση με τη Σφίγγα. Γνωρίζουμε μάλιστα, ήδη από τα προηγούμενα επεισόδια τον τρόμο του λαού της Θήβας για τα μελλούμενα που έχουν προβλεφθεί στις προφητείες και τα βλέπει να επαληθεύονται, καθώς και για τη μοιραία συνάντηση που θα αποτελέσει προσωρινή λύτρωση μεν αλλά και αρχή του νέου κακού. Η συνάντηση με τη Σφίγγα είναι ένας σταθμός στην πορεία με τις μοιραίες συναντήσεις που θέλω να αναδείξω, γι' αυτό και η χρήση του υλικού γίνεται με οικονομία παρότι εδώ στο 3ο επεισόδιο παρατηρείται η πλήρης δόμηση του βασικότερου συγχορδιακού υλικού και των συχνοτήτων της δεξαμενής «Α». Μετά λοιπόν από το crescendo του πιάνου στο οποίο είχαν προστεθεί το μπάσο κλαρινέτο, το τρομπόνι και το κοντραμπάσο, αρχίζει στο μ.40 ο διάλογος του Οιδίποδα με τη Σφίγγα. Πλέον γίνεται επιλεκτική και αποσπασματική χρήση του υλικού και η ενορχηστρωτική διάταξη αλλάζει συνεχώς[107] για να αποτυπωθούν οι αλλαγές στο ύφος του λόγου του καθενός και η αυξομείωση της ψυχολογικής έντασης, στην πρώτη ουσιαστικά σύγκρουση που έχουμε στο έργο.

Στην εξέλιξη του διαλόγου θα παρατηρήσουμε, και εδώ αναδεικνύεται μια προσωπική θέση και άποψη στη χρήση του υλικού, πως είναι ελάχιστες οι στιγμές που ο λόγος του Οιδίποδα, διατυπώνεται από μια μονοφωνική γραμμή σε αντίθεση με τις δίφωνες και πολλές φορές ετεροφωνικές εκθέσεις του λόγου του, που υποδηλώνουν τη διττότητά του ή μια εξίσου αινιγματική στάση ως αντιπαράθεση στον αινιγματικό λόγο της Σφίγγας. Μπορώ να δώσω ως παράδειγμα τα μ. 82-88, όπου στην – για επανειλημμένη φορά – ερώτηση του Οιδίποδα: *«Τότε ποια είναι η ερώτηση»*, όπου μια διπλή γραμμή έρχεται να εκθέσει τον λόγο σε διαφορετική ρυθμική φάση εμπεριέχοντας ταυτόχρονα legato φράσεις και κοφτά διαστήματα και μελισματική κίνηση στο τέλος, εφόσον έχει διατυπωθεί η ερώτηση (αλλαγή ύφους εντός μιας φράσης). Η Σφίγγα συνεχίζει στο μ.85 να ρωτάει επαναφέροντας ένα ειρωνικό χορευτικό $^{8}/_{8}$ με έντονους τονισμούς και πρόσθετο ηχητικό μικρόχρωμα από woodblocks – *«Κόκκινη μάνα γεννά μαύρο παιδί ...»* – και άμεση αλλαγή ύφους μέσω του ρυθμού και της μελωδικότερης τάσης στο μ.87 - *«Τι είναι;»* - για να απαντήσει ο Οιδίποδας επιπόλαια με μια μονοφωνική επανάληψη του φθόγγου B_2 και παρασυρόμενος από τον ρυθμικό οίστρο της Σφίγγας λέγοντας: *«Η φωτιά»*[108].

[107] υπάρχουν σε όλο το επεισόδιο εννέα μακροχρώματα με ανάμικτες λειτουργίες και εντός του καθενός διάσπαρτα μικροχρώματα μέσω φρασεολογίας, αλλαγής ρετζίστρου και εκτεταμένων τεχνικών (αρμ. στο B.Cl)

[108] Βλ. παράδειγμα 28: μ. 82-88

Παράδειγμα 28



Σημαντική, σε όλο αυτό το δρώμενο, είναι η συμβολή του όμποε, που διαγράφει αυτό που η μονοφωνική δυνατότητα της Σφίγγας δεν μπορεί να αποδώσει. Δηλαδή σε αντιπαράθεση με το πλεονέκτημα του Οιδίποδα που παρουσιάζει τον λόγο του με δύο φωνές, μετατρέποντας το μειονέκτημα του περιορισμού του σε μια κινησιολογική γλώσσα – δραματουργικά – σε μουσικό πλεονέκτημα εν τέλει, η Σφίγγα έχει την αντιστικτική της συμπόρευση στο όμποε το οποίο πράττει αυτό ακριβώς που κάνει η μία ή η άλλη φωνή στους δύο άνδρες χορωδούς. Έχουμε δηλαδή μια αντιπαράθεση διπλών γραμμών: των

δύο ανδρικών φωνών που πλεονεκτούν στην δυνατότητα να γίνουν φορείς του λόγου του χορευτή Οιδίποδα, με την Σφίγγα – που εκτός της κινησιολογικής της δυνατότητας είναι και φορέας του λόγου – και το όμποε. Όλο αυτό δημιουργεί μια ισορροπία τριών εκατέρωθεν ταυτοχρόνων δράσεων, που προσφέρουν μία πολυεπίπεδη δυνατότητα παρουσίασης των ρόλων και της ψυχογραφίας τους:

Οιδίποδας	Σφίγγα
χορευτής-κινησιολογία, μπάσος, τενόρος	*μέτζο σοπράνο, κινησιολογία, όμποε*

Επίσης γίνεται χρήση του ομιλούμενου τραγουδιού (Sprechgesang) για την υποστήριξη της «ηλεκτρισμένης ατμόσφαιρας» που έχει προκληθεί μεταξύ Οιδίποδα και Σφίγγας και για την απόδοση της πολύπλευρης συγκρουσιακής τους σχέσης. Το 3ο επεισόδιο θα ολοκληρωθεί με την καθολική επιβολή του ρυθμού και του ύφους της Σφίγγας. Όλη η εξέλιξη και η χρήση του υλικού, διακατέχεται από την απόλυτη κυριαρχία της νικημένης Σφίγγας. Η κληρονομιά της είναι το όνομά της, αυτό που θα κυνηγάει τον Οιδίποδα μέχρι το τέλος, δηλαδή το σφίξιμο της μοίρας μέσω των συναντήσεών του με το γυναικείο στοιχείο. Η Σφίγγα είναι ο κλοιός που σφίγγει και το προβάλλει με αγωνία ο Χορός στο επόμενο επεισόδιο, ρωτώντας: "Ποιανού τα σπλάχνα, άραγε θα κάψει;"

Με αλληλοεπικάλυψη (crossfade) μεταξύ του *Tape* A_{1b} και του B_{1a} ξεκινάει το **τέταρτο** επεισόδιο και ακούγεται ένα μικρό απόσπασμα του τρίτου επεισοδίου σε τριπλή επανάληψη (Glock.+Vib., παρ. 29) και καθώς αποχωρεί ηττημένη η Σφίγγα την ακούμε ηχογραφημένη να συνεχίζει από το τρίτο επεισόδιο και να επαναλαμβάνει εφτά φορές στον Οιδίποδα: «*Φίλησέ με»*

Παράδειγμα 29



Οι παρεμβάσεις της χορωδίας είναι αποσπασματικές ανά τακτά χρονικά διαστήματα δίχως να υπάρχει τραγουδισμένος λόγος με μεγάλες φράσεις και αυτό συμβαίνει όταν δεν έχουμε κατακερματισμένο λόγο. Αφού έχουν ειπωθεί όλα όσα μας μεταφέρει ο Χορός, γίνεται απόσπαση συλλαβών από το κείμενο και απλώνεται το αρμονικό υλικό της χορωδίας με τη χρήση της φωνής στο επίπεδο εντός του ενόργανου συνόλου. Είναι πολύ

ξεκάθαρη η προβολή του λόγου και της χορωδίας στο μη κατακερματισμένο κείμενο και η ενσωμάτωσή της ως ενορχηστρωτικό στοιχείο πλέον κατά την εκφορά των αποσπασμένων συλλαβών. Παρατηρούνται δύο διαφορετικές λειτουργίες της χορωδιακής πράξης: α) το κείμενο τραγουδιέται αυτούσιο, β) αποσπασμένες συλλαβές με κράτημα φωνηέντων και γ) τελικό σχηματισμό του λόγου διαμέσου διαφορετικών φωνών. Παρότι οι φράσεις περνούν μέσα από όλες τις φωνές, άλλες ολοκληρώνονται και άλλες όχι, και υπάρχει συνεχώς διασταύρωση διαφορετικών φράσεων[109].

Παράδειγμα 30



Όλη αυτή η μουσική πράξη της χορωδίας συνδράμει στην κορύφωση του επεισοδίου και στην εμφάνιση της παράθεσης του μουσικού αποσπάσματος –όχι του κειμένου– από τον *Nabucco.* Ο λόγος αυτής της παράθεσης του πασίγνωστου χορωδιακού δημιουργήματος του Verdi απηχεί αποκλειστικά μια προσωπική άποψη· θεωρώ ότι καθότι το συγκεκριμένο χορωδιακό απόσπασμα είναι ένα σύμβολο ελευθερίας και νίκης του ανθρώπου

[109] Βλ. παράδειγμα 30 α-β-γ

επί κάθε καταπίεσης και καταπάτησης ανθρωπίνων δικαιωμάτων, το σύμβολο αυτό μεταφέρει καθολικές έννοιες με άλλο ειδικό βάρος. Με τον Οιδίποδα, ειδικότερα μετά την απάντηση στο αίνιγμα της Σφίγγας, αγγίζουμε ακριβώς αυτό το σημείο[110].

Η ενορχήστρωση βασίζεται κυρίως σε μη ανάμικτα ηχοχρώματα με την κάθε ομογενή ομάδα να επωμίζεται διαφορετικές λειτουργίες και εντός κάθε ομάδας υπάρχει πάλι διαφοροποίηση όσον αφορά στο μουσικό υλικό. Ανάμικτα ηχοχρώματα, με διπλασιασμό των φθόγγων κάποιου οργάνου ή ομάδας, παρεμβάλλονται στην πορεία του επεισοδίου, αλλά συμβαίνουν για την ενίσχυση και διαφοροποίησή της χροιάς των συγκεκριμένων τόνων. Κάθε ομάδα έχει ένα ηχητικό περιβάλλον δικό της και σε συνδυασμό με τις άλλες παράγουν ένα πολυεπίπεδο πρισματικό ηχητικό πλέγμα με την προσπάθεια να έχω μαλακές υφές λόγω των πολλών ηχητικών δράσεων. Στο παράδειγμα 32, μπορούμε να δούμε μία τέτοια ηχητική πλέξη, με τις εξής παρατηρήσεις:

1. το όμποε κινείται πάνω στο αρμονικό υλικό με flutter-tongue εφέ και κάνει ετεροφωνία με το ηλεκτροακουστικό υλικό
2. το μπάσο-κλαρινέτο κινείται σε μεγάλη απόσταση στην μπάσα περιοχή με τρίλιες για παραγωγή διπλής σχέσης και με το όμποε και με κρατημένες συχνότητες του ηλεκτροακουστικό υλικού.
3. τα τυμπάνια κινούνται στο πλαίσιο των φθόγγων του γεννήτορα και το τρέμολό τους κλείνει με το ακαθόριστο τονικό ύψος της γκρανκάσας
4. τα έγχορδα εναλλάσσουν με τρέμολο, φθόγγους της αρμονικής κατασκευής του αποσπάσματος (μη ανάμικτο ηχόχρωμα) και στη συνέχεια όλα πλην του κοντραμπάσου διπλασιάζουν τον φωνητικό ήχο που πορεύεται με αποσπώμενες συλλαβές του κειμένου (ανάμικτο ηχόχρωμα). Το κοντραμπάσο κινείται στις ανοιχτές χορδές (συγχορδία γεννήτορας) έχοντας στην αρχή ένα ανάμικτο – αν λάβουμε υπόψη το υλικό – ηχόχρωμα με τα τυμπάνια και στη συνέχεια με την είσοδο της γκρανκάσας παράγει τον γεννήτορα μόνο του (μη ανάμικτο ηχόχρωμα).

Σε όλο το επεισόδιο, τα ανάμικτα ηχοχρώματα είναι παρεμβολές εντός μίας γενικότερης μη ανάμικτης ενορχήστρωσης με αυτοτελείς λειτουργίες σε κάθε όργανο.

[110] Βλ. παράδειγμα 31: το χορωδιακό μέρος του δανεισμένου υλικού από τον Verdi, κείμενο: Μαύρο πέπλο σκεπάζει τη Θήβα, μαύρο πέπλο σκεπάζει την καρδιά μου.

Παράδειγμα 31



Παράδειγμα 32



III. 2.03 Τρίτη Σκηνή, επεισόδια: 5. και 6.

Στο **πέμπτο** επεισόδιο η απουσία του ηλεκτρονικού ήχου αφήνει στο κουαρτέτο εγχόρδων να πορευθεί έχοντας τον κυρίαρχο ρόλο, με την ενορχήστρωση να αφήνει την ομογενή οικογένεια άλλοτε μόνη της κι άλλοτε να την συνδυάζει με τα τυμπάνια, το κόρνο και το κοντραμπάσο. Το κοντραμπάσο συνδυάζεται, καθώς εκμεταλλεύομαι την συγγένειά του με το κουαρτέτο, είτε μιμούμενο κάποιο μοτίβο από το κουαρτέτο, είτε προσθέτοντας μία επιπλέον λειτουργία για να συνδέσει το κουαρτέτο με το κόρνο. Όλη η σκηνή και το υλικό του κουαρτέτου βασίζεται στο μοτίβο του 2ου βιολιού στο ξεκίνημα του επεισοδίου[111]. Πρόκειται για μία αρχική ιδέα πάνω στην οποία βασίζονται όλα τα επεισόδια με κυρίαρχο το κουαρτέτο εγχόρδων, δηλαδή τα επεισόδια 5., 6., 11. και 12.. Το υλικό του μοτίβου προέρχεται από τη μεταφορά της συγχορδίας του γεννήτορα δυο οκτάβες και μία μικρή έβδομη επάνω, στη θέση δηλαδή του έβδομου αρμονικού και με αυτόν τον τρόπο προκύπτει λόγω συγκερασμένου κουρδίσματος, μία διαφοροποίηση από το ηλεκτροακουστικό υλικό του 3ου επεισοδίου όπου η συγκεκριμένη συνήχηση των τεσσάρων αντίστοιχων συχνοτήτων είναι διαμορφωμένη σύμφωνα με τη σχέση βάσης και έβδομου αρμονικού. Το μοτίβο στην πρώτη του εμφάνιση, παρουσιάζει μία διαφοροποίηση από τον κανόνα η οποία έχει ως εξής: καθότι ο γεννήτορας μαζί με τη μεταφορά του μία έβδομη επάνω μας δίνουν αποκλειστικά τους έξι φθόγγους της οκτάβας και μάλιστα σε μία σειρά που σχηματίζει την ολοτονική κλίμακα με κλειδί το ΝΤΟ#, η κατάληξη του μοτίβου περιέχει φθόγγους της δεύτερης ολοτονικής κλίμακας με κλειδί το ΝΤΟ για να δώσει ευθύς εξ αρχής την προοπτική της χρήσης του γεννήτορα και στην αρχική του κατάσταση αλλά και σε μία δεύτερη θέση με ένα ημιτόνιο διαφορά. Αυτή η δεύτερη θέση μαζί με την επέκτασή της μία έβδομη πάνω προσφέρει και τους δώδεκα φθόγγους της οκτάβας με βασική σκέψη να αντλώ από την προκύπτουσα δεύτερη ολοτονική, υλικό για χρωματισμό των οριζόντιων γραμμών και για διαφοροποίηση του ύφους που προσδίδει η αποκλειστική χρήση μίας και μόνο σειράς με ολόκληρους τόνους. Ανέφερα άλλωστε ότι η ολοτονική είναι προκύπτουσα μίας κάθετης συνηχητικής αρχικής μουσικής σκέψης του έργου και όχι μία αρχή βασισμένη σε ένα οριζόντιο πλαίσιο, είτε τροπικό, είτε τονικό, είτε εξωδυτικό, είτε και αυθαίρετο. Στη δεύτερη εικόνα του παραδείγματος 33, παρατηρείται στη μίμηση του δεύτερου βιολιού από το πρώτο, η αποφυγή της χρήσης των φθόγγων ΣΙ♭ και ΛΑ♭, οι οποίοι ανήκουν στην δεύτερη ολοτονική σειρά με κλειδί το ΝΤΟ.

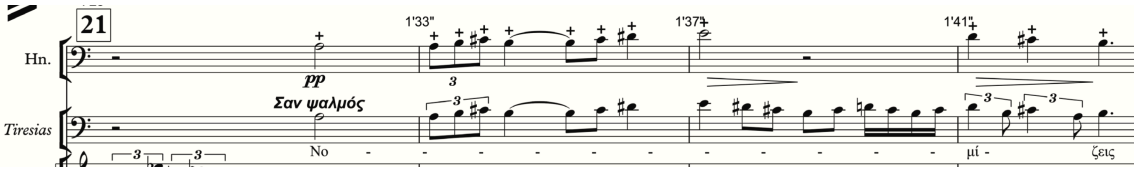
[111] Βλ. παρ. 33

Παράδειγμα 33



Ένα ιδιαίτερο στοιχείο που χαρακτηρίζει όλη τη σκηνή και το πέμπτο επεισόδιο είναι η εμφάνιση του Τειρεσία, ο οποίος έχει έναν ρόλο αντίστοιχο με αυτόν στην αρχαία τραγωδία, τον ρόλο του ιερέα και κατ' αυτόν τον τρόπο εμφανίζεται ντυμένος ιερέας και ο τρόπος που χειρίζεται το μουσικό υλικό παραπέμπει σε ψαλμωδίες βυζαντινές με συνεχείς μελισματικές κινήσεις και μικρά διαστήματα. Δεν γίνεται χρήση κάποιον συγκεκριμένων βυζαντινών τρόπων, αλλά με βάση το δικό μου υλικό ο τρόπος που εισάγονται οι φθόγγοι της δεύτερης ολοτονικής σειράς για να χρωματίσω την οριζόντια μελωδική γραμμή οδηγεί στη μίμηση του ύφους των ψαλμωδιών. Υπάρχει επίσης η ένδειξη να ερμηνευθεί ο ρόλος με την αντίστοιχη τοποθέτηση της φωνής, όπως και στις ψαλμωδίες. Η χρήση του κόρνου, το οποίο διπλασιάζει σε βασικά σημεία τη μελωδική γραμμή σε πολύ χαμηλή δυναμική (***pp***) με νότες ελαφρώς διαφοροποιημένες στο κούρδισμα με την ένδειξη «+» (stopped notes), προσδίδει ένα ιδιαίτερο χρώμα στο ύφος που θέλω να μιμηθώ[112].

Παράδειγμα 34



Η χορωδία έχει έναν ρόλο όπως πάντα καθολικό και σχολιάζει μιμούμενη κι αυτή το ύφος του χορού στις βυζαντινές λειτουργίες. Η συνοδεία βασίζεται αφενός στο αρχικό υλικό του γεννήτορα με φορέα το κοντραμπάσο, και αφετέρου σε μία ελεύθερη χρήση υλικού και από τις δύο ολοτονικές σειρές από το βιολοντσέλο[113].

[112] Βλ. παρ. 34
[113] Βλ. παρ. 35

Παράδειγμα 35



Το κόρνο πέρα από τον ηχοχρωματικό του ρόλο στον συνδυασμό του με την ένρινη μελωδική γραμμή του Τειρεσία, έχει μαζί με τα τυμπάνια έναν ρόλο ενορχηστρωτικού διαλόγου με το κουαρτέτο εγχόρδων και οι ρόλοι όλων στο σύνολο τους εναλλάσσονται ανάλογα με την εξέλιξη του έργου. Παραθέτω ένα μεγάλο απόσπασμα, τα μέτρα 55-68, όπου παρατηρεί κανείς διαδοχικά: α) το κουαρτέτο εγχόρδων μόνο του με έντονη χρήση του αρχικού μοτίβου, β) την είσοδο του κοντραμπάσου να θυμίζει σταθερά τον γεννήτορα, γ) το βιολοντσέλο να «φεύγει» από το κουαρτέτο και σε συνδυασμό με το κοντραμπάσο να συνοδεύουν τον Τειρεσία και το κόρνο αρχικά και έπειτα τον Τειρεσία, τον διπλό φωνητικά Οιδίποδα και τον Χορό[114]. Η προσπάθεια πλέξης όλου του υλικού με διαφορετικούς συνδυασμούς οργάνων πέρα από την απλή σκέψη ενός διαλόγου του κουαρτέτου με το κόρνο και τα τυμπάνια, εστιάζει στην αλληλένδετη σχέση όλων των προσώπων και στην απαραίτητη προετοιμασία μίας μουσικής εικόνας έτοιμης να υποδεχθεί την είσοδο της Ιοκάστης στη σκηνή – λίγο πριν το τέλος του 5ου επεισοδίου – η οποία στο έκτο επεισόδιο μαζί με τον Οιδίποδα ξετυλίγουν το κουβάρι της συγκρουσιακής δομής της κυρίαρχης σχέσης στο έργο. Πριν την εμφάνιση της Ιοκάστης η παρουσία του Κρέοντα είναι σύντομη, τόσο όσο να βοηθήσει στην πλοκή του επεισοδίου και το ύφος του τραγουδιού του μας προετοιμάζει από τώρα για τον τσάμικο της δεύτερης πράξης, με μεγάλα επιβλητικά διαστήματα και στομφώδη παρουσία[115]. Χρησιμοποιείται και αρχαίο κείμενο από τον Σοφοκλή, για να δημιουργηθεί η απαραίτητη συνάφεια με την παρωδία του τσάμικου σε αρχαία ελληνικά. Ο Οιδίποδας παρότι σε αντιπαράθεση μαζί του, τον ακολουθεί με χρήση αρχαιοελληνικού κειμένου, με μεγάλα glissandi, διάφωνα διαστή-

[114] Βλ. παρ. 36
[115] Βλ. παρ. 37

ματα και μία χαρακτηριστική αλλοίωση ενός βασικού διαστήματος του γεννήτορα: ΛΑ♭-ΦΑ αντί ΛΑ-ΦΑ[116]. Ενισχύεται επίσης η τραγική ειρωνεία με τον Οιδίποδα να συμπορεύεται με τον Κρέοντα, καθώς είναι ακλόνητη η τάση του να βρεθεί ο δολοφόνος του Λάιου…

Παράδειγμα 36



[116] Βλ. παρ. 38

Παράδειγμα 37



Παράδειγμα 38



Στο **έκτο** επεισόδιο, η είσοδος του δεύτερου βιολιού με το αρχικό μοτίβο της 3ης σκηνής, διαφοροποιείται από την αντίστοιχη είσοδο στο 5ο επ., με χρήση υλικού και από τις δύο ολοτονικές σειρές, ή πιο σωστά με χρήση υλικού που προέρχεται από κάθε χρωματική θέση του γεννήτορα. Η επιλογή φθόγγων είναι αυθαίρετη αλλά δύναται να είναι συνεχής, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την αρχή του επεισοδίου όπου το δεύτερο βιολί παίζει διαδοχικά ΡΕ-ΣΙ-ΝΤΟ-ΣΟΛ & ΛΑ/ΡΕ/ΣΟΛ που προκύπτουν από τον γεννήτορα με κλειδί το ΛΑ (ΣΙ-ΣΟΛ-ΛΑ) και κλειδί το ΛΑ# (ΡΕ-ΝΤΟ)[117].

Παράδειγμα 39



Η επεξεργασία του υλικού που έγινε ήδη στο πέμπτο επεισόδιο επιτρέπει πλέον να συνδυαστούν όλες οι δυνατότητες που υπάρχουν με την συγκεκριμένη διανομή ώστε να υποστηριχθεί ο διάλογος του Οιδίποδα με την Ιοκάστη και τις παρεμβάσεις του Χορού και του Τειρεσία. Ο Οιδίποδας και η Ιοκάστη παραμένουν άλλωστε στη σκηνή για το 7ο

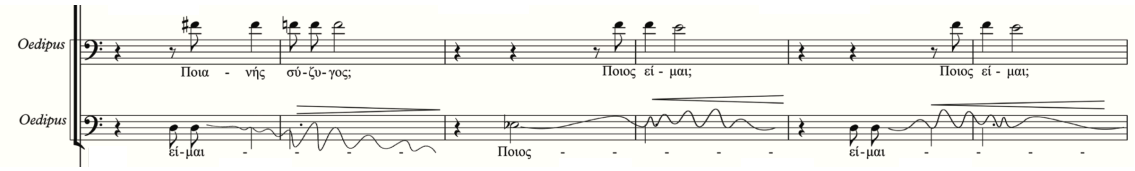
[117] Βλ. παρ. 39

επεισόδιο όπου και συντελείται η αυτοκτονία της. Προς το παρόν τα βασικά στοιχεία που δεσπόζουν στο 6ο επεισόδιο είναι:

α) η αδιάκοπη συμπόρευση του κοντραμπάσου με το κουαρτέτο εγχόρδων,

β) η απόλυτα διαφοροποιημένη – σε κάθε φωνή – διπλή φωνητική έκφανση του Οιδίποδα[118],

Παράδειγμα 40



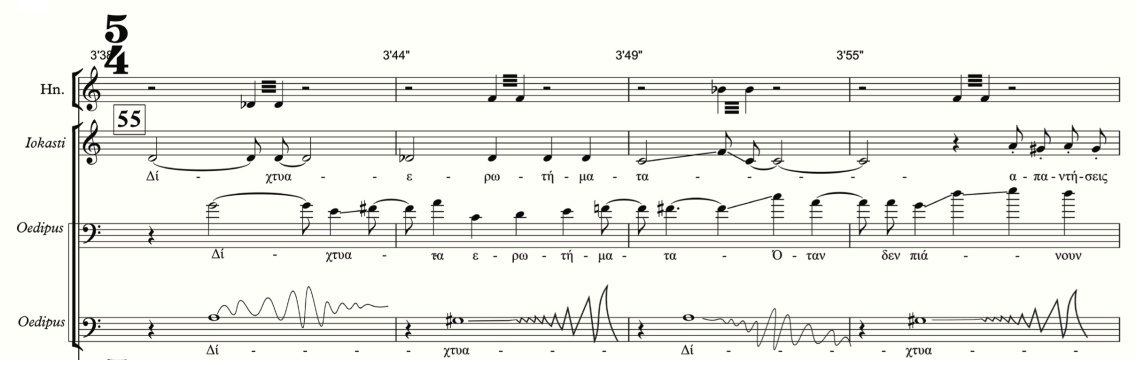
γ) η συνύπαρξη του κόρνου με τον Οιδίποδα σε ένα ύφος διαφορετικό, με ηχοχρωματικές τρίλιες ίδιων φθόγγων (timbral trills) ή έντονα ξεσπάσματα (cracked notes) που υποδηλώνουν στην ουσία τη διαφωνία του Οιδίποδα με τον Τειρεσία, με τον οποίο ταυτίστηκε ουσιαστικά το κόρνο στο 5ο επεισόδιο[119], και δ) η διασταύρωση των φωνών του Οιδίποδα και της Ιοκάστης όσο αρχίζει να αποκαλύπτεται η αλήθεια[120].

Παράδειγμα 41



[118] Βλ. παρ. 40
[119] Βλ. παρ. 41
[120] Βλ. παρ. 42

Παράδειγμα 42



III. 2.04 Τέταρτη Σκηνή, επεισόδια: 7. και 8.

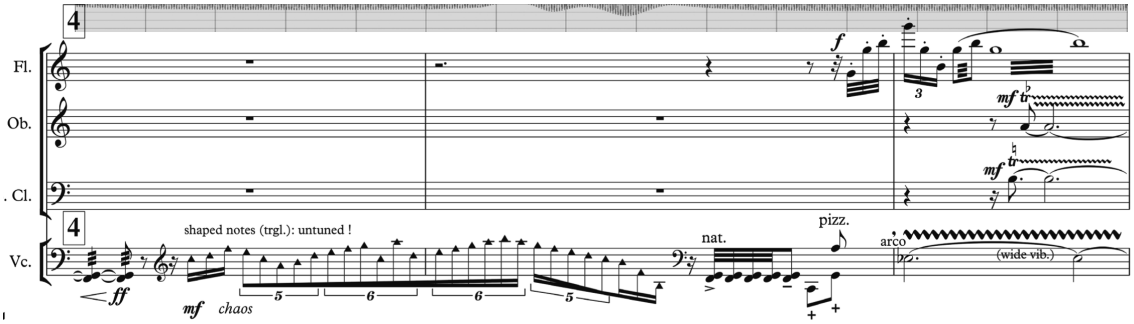
Η πρώτη πράξη κορυφώνεται πλέον στα δύο τελευταία επεισόδια όπου έχουμε στο μεν **έβδομο** την αυτοκτονία της Ιοκάστης και στο όγδοο την τύφλωση του Οιδίποδα. Τα δύο τραγικά συμβάντα είναι η κατάληξη όσων διαδραματίστηκαν και η πυκνότητα του μουσικού υλικού υποστηρίζεται με όλο το ενόργανο σύνολο και τα ηλεκτρονικά, όπως περιγράφηκε στο ενορχηστρωτικό πλάνο. Ξεκινώντας από το ηλεκτροακουστικό υλικό, να επισημάνω ότι τα *Tapes* C_{1a} και C_{1b} που περιέγραψα στη σελίδα 65, έχουν ως μήτρα το tape του τρίτου μέρους του *Project II*, πρόκειται στην ουσία για την ίδια κατασκευή. Η διαφορά έγκειται στην εφαρμογή των φίλτρων της πρώτης τράπεζας (σελ. 66, παρ. 11) στο συγκεκριμένο ηχητικό αρχείο (τη μήτρα από το *Pr.II*), καθότι λόγω της πλούσιας ενορχήστρωσης στο μουσικοθεατρικό project είναι αναγκαία και απαραίτητη η ελάττωση των συνηχήσεων. Ένα πιο λεπτό και αραιότερο φάσμα διευκολύνει σε ένα τελικό αποτέλεσμα με ξεκάθαρες τις διαφοροποιήσεις στην ενορχήστρωση και την ηχητική επέκταση που προσφέρεται από τα ηλεκτρονικά.

Στο έβδομο επεισόδιο επισημαίνω τα εξής σημαντικά στοιχεία:

α) το βιολοντσέλο έχει όπως και στα ηλεκτρονικά το ίδιο μουσικό κείμενο με το τρίτο μέρος του *Project II*. Τα υπόλοιπα όργανα έχουν δύο ρόλους: είτε παρέμβασης στο σολιστικό παίξιμο του τσέλου, είτε ηχητικής επέκτασης της μουσικής εικόνας που δημιουργεί το τσέλο[121]

[121] Βλ. παρ. 43

Παράδειγμα 43



β) τα ξύλινα πνευστά επωμίζονται μικρούς απαιτητικούς τεχνικά ρόλους σε διάλογο με το βιολοντσέλο[122]

γ) το τραγούδι υποστηρίζεται κάποιες φορές από το σύνολο των πνευστών με κάθετες συνηχήσεις και με χρήση εκτεταμένων τεχνικών παιξίματος, όπου όλα μαζί στην ουσία, σχολιάζουν μουσικά την αφήγηση που προέρχεται από ηχογραφημένο ηχητικό αρχείο[123]

Παράδειγμα 44



δ) οι κρατημένες νότες στα πνευστά και στο τραγούδι, συνδυάζονται με pizz. στα έγχορδα και στακάτο παίξιμο στο πιάνο δίχως απαραίτητα να συμπίπτουν απόλυτα. Οι ενορχήστρωση βασίζεται σε ανάμικτα ηχοχρώματα με συνεχείς μικροδιαφοροποιήσεις (μικροχρώματα) και ο στόχος είναι η τυχαία ενίσχυση κάποιων φθόγγων μέσα σε όλο το ηχητικό πλαίσιο που δημιουργείται. Δεν υπάρχει ένας συγκεκριμένος αρμονικά στόχος σε δεδο-

[122] Βλ. ό.π. παρ. 43
[123] Βλ. παρ. 44

μένο χρονικό σημείο αλλά η τονική εικόνα, η μουσική ως ατμόσφαιρα. Ο συνδυασμός βέβαια, κρατημένων φθόγγων – στα ξύλινα κυρίως – με pizz. στα έγχορδα, αποτελεί αγαπημένη τεχνική των κλασικών συνθετών (βλ. Beethoven, 1η Συμφ., 1ο μερος) που υιοθετήθηκε αργότερα από πάρα πολλούς συνθέτες για να φτάσει μέχρι σήμερα να απότελεί στοιχείο ηχοχρωματικού πειραματισμού[124]

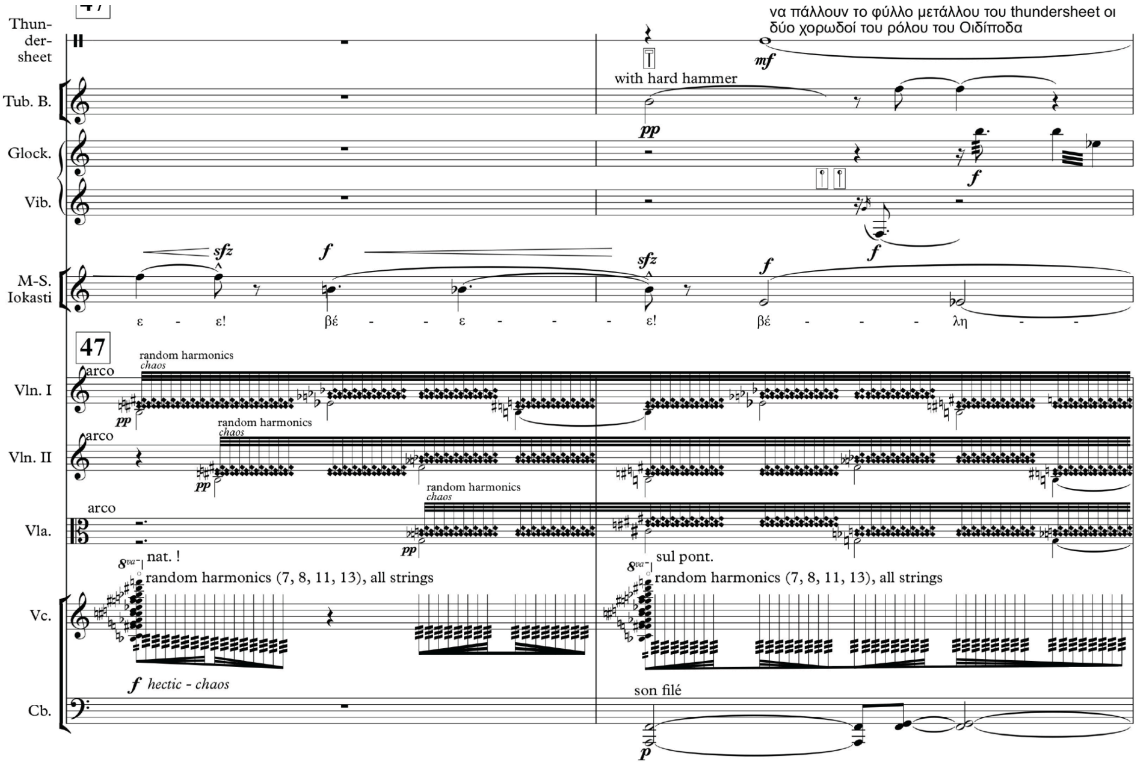
Παράδειγμα 45



ε) η ατμόσφαιρα που θέλω να δημιουργηθεί, ενισχύεται από την επέκταση της χρήσης των τυχαίων αρμονικών στο τσέλο, στα υπόλοιπα έγχορδα και όλο αυτό συνδυάζεται με tubular bells, Glockespiel και Vibraphone. Είναι μία στιγμή που η Ιοκάστη μονολογεί, τραγουδάει αποσπάσματα από την ηχογραφημένη αφήγηση· έχει πια συνειδητοποιήσει τί έχει συμβεί[125]

[124] Βλ. παρ. 45
[125] Βλ. παρ. 46

Παράδειγμα 46



στ) στο χάος των εγχόρδων, αντιπαρατίθεται ένα μουσικό συμβάν με γρήγορους αρπισμούς και στακάτο στο φλάουτο, με νότες από το υλικό του γεννήτορα για να υπογραμμίσω την αποφασιστικότητά της να βάλει τέλος στη ζωή της, μέσα στη σύγχυση που έχει προκαλέσει η αποκάλυψη της αλήθειας[126], είναι μία έκλαμψη όλη αυτή η αποκάλυψη και μπορεί να την αποδοθεί με το φωτεινό ηχόχρωμα του φλάουτου σε αυτό το ρετζίστρο.

Παράδειγμα 47



ζ) η απόγνωση της Ιοκάστης αποτυπώνεται με απότομες αλλαγές από μικρά διαστήματα με κρατημένες νότες χαμηλά σε άλλη θέση και όλο αυτό υποστηρίζεται σαν εικόνα με απότομα ξεσπάσματα στο σολιστικό μέρος του βιολοντσέλου[127].

[126] Βλ. παρ. 47
[127] Βλ. ό.π. παρ. 44, 45, 46

Στο **όγδοο** επεισόδιο, που ξεκινάει χωρίς παύση (attacca) μετά το έβδομο, το πίκολο φλάουτο αντικαθιστά το φλάουτο για λόγους που θα αναφέρω στα επερχόμενα παραδείγματα. Τα σημεία που θα αναλυθούν είναι τα εξής:

α) οι τυχαίοι αρμονικοί των εγχόρδων έχουν αντικατασταθεί από συνεχές τρέμολο παίξιμο που συνδυάζεται με οριζόντια ανάπτυξη στα ξύλινα πνευστά και οι διαδοχικές είσοδοι δίνουν μικροαρμονικές διαφοροποιήσεις που ενισχύονται και από την ρυθμική διαφοροποίηση που έχουν τα κρουστά με το πιάνο συγκριτικά με το έβδομο επεισόδιο. Το κοντραμπάσο μιμείται: 1) άλλοτε το τραγούδι των δύο τραγικών προσώπων με συνεχείς αλλαγές θέσης από τις χαμηλές του νότες σε αρμονικούς φθόγγους, 2) άλλοτε το πιάνο με τα κρουστά παίζοντας sons éttoufés (pizz.) και 3) άλλοτε το βιολοντσέλο παρεμβαίνοντας στα απότομα σολιστικά ξεπάσματά ή συμμετέχοντας στην ηχητική επέκτασή του με όλα τα έγχορδα στο τέλος του επεισοδίου. Επιδιώκω ένα νέο ηχοχρωματικό πλαίσιο αφήνοντας τον Οιδίποδα μόνο του πλέον στη σκηνή για να οδηγηθούμε στο τραγικό συμβάν της τύφλωσης. Χρησιμοποιούνται ανάμικτα ηχοχρώματα και οι λειτουργίες είναι μοιρασμένες σε όλες τις ομάδες οργάνων. Επίσης το κοντραμπάσο από την αρχή του έργου έχει ταυτιστεί με το πρόσωπο του Οιδίποδα και εδώ στην κορύφωση του έργου με την τύφλωση, όλη η τραγική συνειδητοποίηση υποστηρίζεται με ένα πλέξιμο του οργάνου που τον προβάλει, με όλες τις μουσικές πτυχές του επεισοδίου[128]

β) άλλο ένα ηχόχρωμα που εμφανίζεται τις στιγμές της απόγνωσης του Οιδίποδα είναι η circular bowing τεχνική παιξίματος κάτω από μακριές κρατημένες νότες σε όλα τα πνευστά, με τον Οιδίποδα να τραγουδάει σε δύο επίπεδα με διαφορετική χρήση της φωνής: ο μπάσος τραγουδάει αποσπάσματα από την ηχογραφημένη αφήγηση – όπως και με την Ιοκάστη – ενώ ο τενόρος του Οιδίποδα δίνει ένα φωνητικό ηχόχρωμα με συνεχόμενα glissandi (βοκαλισμούς σε ανιούσα και κατιούσα γραμμή) και αυξήσεις στην ένταση[129]

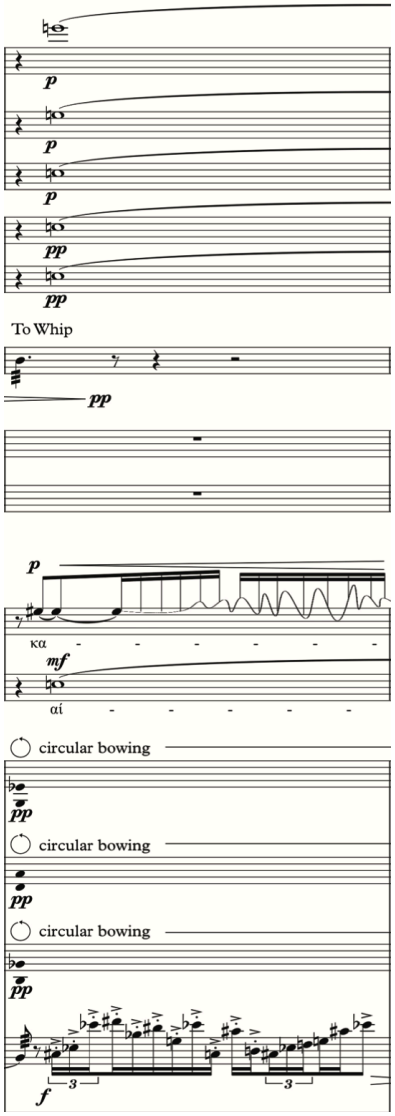
[128] Βλ. παρ. 48, παρατηρούμε σε μπλε πλαίσιο τις μικροαρμονικές και μικροχρωματικές διαφοροποιήσεις στα πνευστά με τη βοήθεια εκτεταμένων τεχνικών παιξίματος όπως το παίξιμο με αέρα στο φλαουτο, τις διπλές ηχοχρωματικές τρίλιες στο όμποε και το fluttertongue παίξιμο με υπερφύσημα για την παραγωγή αρμονικών στο μπάσο κλαρινέτο. Τα glissandi στο τρομπόνι μας δίνουν πέρα από το εφέ κάθε μικροαρμονική διαφοροποίηση στην συνήχηση και με τα ξύλινα και με τη διπλή τρίλια (έξτρα ηχόχρωμα) στο κόρνο, που μας θυμίζει συν τοις άλλοις και τον Τειρεσία. Στο πορτοκαλί πλαίσιο βλέπουμε τις ρυθμικές διαφοροποιήσεις στα κρουστά και στο πιάνο, στο κόκκινο: το τρέμολο (sul tasto) στα έγχορδα και στο μωβ τις αλλαγές τονικού ύψους στο κοντραμπάσο

[129] Βλ. παρ. 49

Παράδειγμα 48



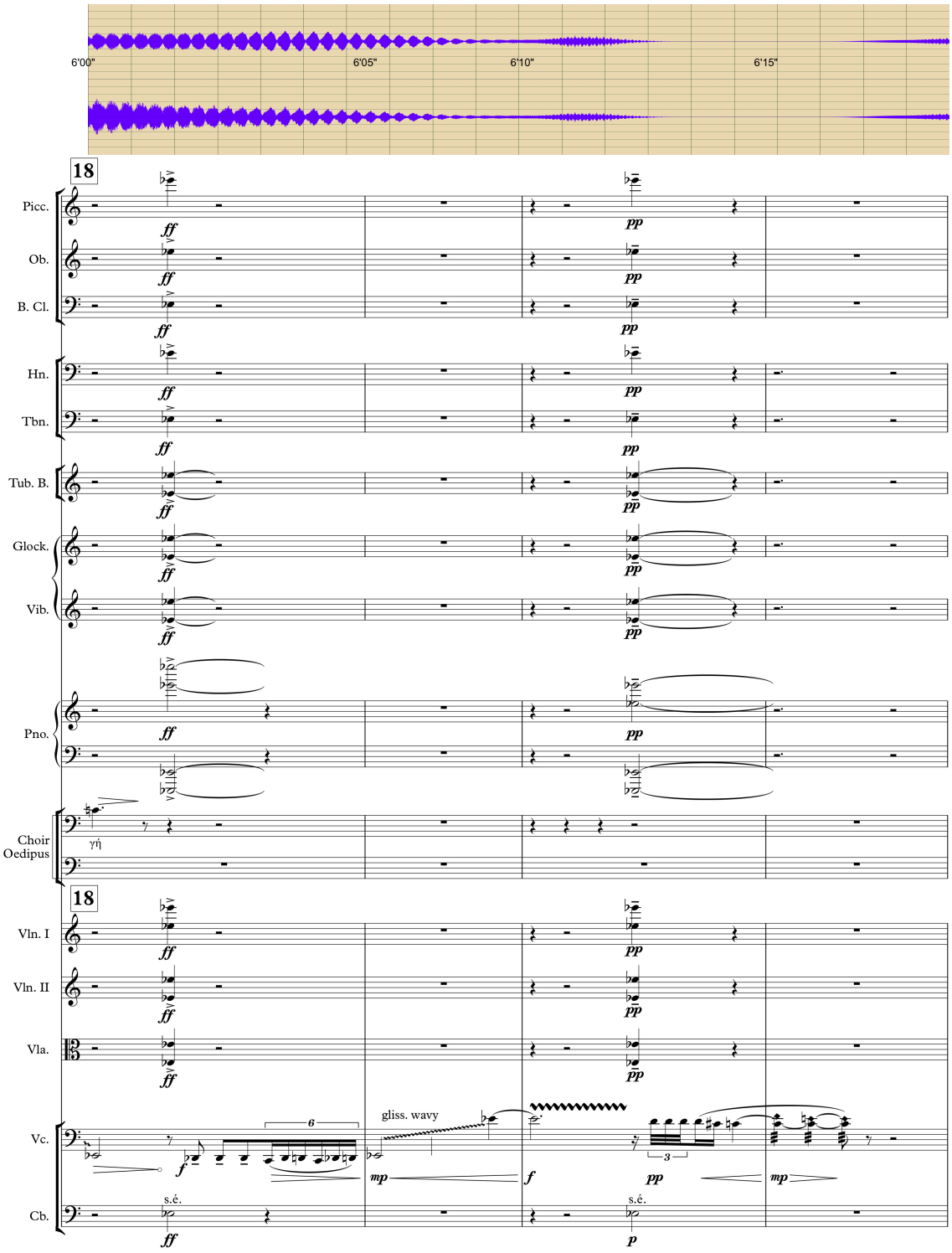
Παράδειγμα 49



γ) η απόλυτη μοναξιά του ήρωα αποτυπώνεται με το βιολοντσέλο να μένει μόνο του με τα ηλεκτρονικά και τα υπόλοιπα όργανα εισέρχονται με δύο tutti στιγμιότυπα με μοναδικό φθόγγο το MI♭, την πρώτη φορά σε fortissimo (***ff***) δυναμική και τη δεύτερη pianissimo (***pp***)[130].

[130] Βλ. παρ. 50

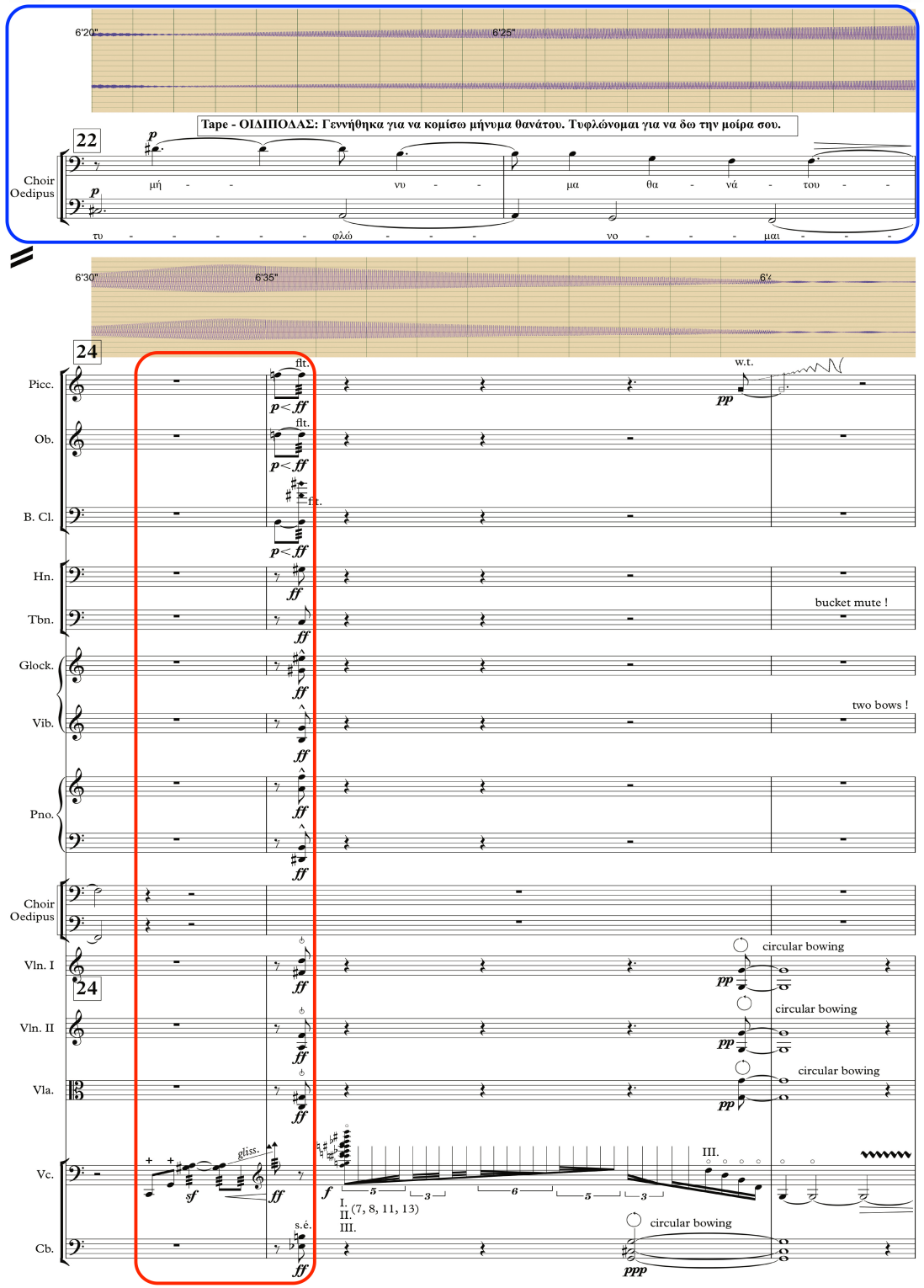
Παράδειγμα 50



Κατόπιν, στο αντίστοιχο απόσπασμα που είχαμε μόνο ηλεκτρονικό ήχο στο *Project II*, εδώ χρησιμοποιώ ηχογραφημένη αφήγηση και τραγούδι. Αμέσως μετά ένα ξέσπασμα με απότομη ανιούσα κίνηση στο βιολοντσέλο που καταλήγει σε fortissimo (***ff***), ενισχύεται

από μία χρωματική ανάπτυξη του γεννήτορα σε όλα τα όργανα. Σε αυτό το σημείο έχουμε την αυτοτύφλωση του Οιδίποδα[131]

Παράδειγμα 51



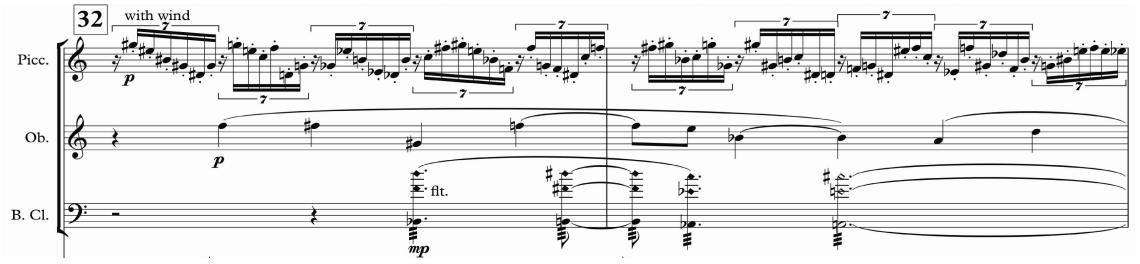
[131] Βλ. παρ. 51, μπλε πλαίσιο: φωνή & ηλεκτρονικά, κόκκινο πλαίσιο: είσοδος βιολοντσέλου και η στιγμή της τύφλωσης

δ) το πίκολο φλάουτο μετά την συμμετοχή του στο ενορχηστρωτικό πλαίσιο, έρχεται στο τέλος του επεισοδίου να παίξει έναν ρόλο αντίστοιχο με του φλάουτου στο έβδομο επεισόδιο. Ξεκινάει με διπλασιασμό της γραμμής του τενόρου από την διπλή φωνητική υπόσταση του Οιδίποδα δύο οκτάβες επάνω, μία σκέψη αντίστοιχη με τον γνωστό διπλασιασμό φαγκότου-φλάουτου στους κλασικούς, για να φωτίσω τη μία από τις δύο μελωδικές γραμμές του. Έπειτα παίρνει το απόσπασμα με τους αρπισμούς που είδαμε στην Ιοκάστη και ακούγοντας τους ακόμη ψηλότερα, έχουμε μία ολοκλήρωση της έκλαμψης που συντελείται με την αυτοκτονία της Ιοκάστης και με την τύφλωση του Οιδίποδα· το εκτυφλωτικό Απολλώνιο φως που μας αποκάλυψε ο Νίτσε. Στο ίδιο στιγμιότυπο το ανάμικτο ηχόχρωμα, εκτός από τον φωτεινό διπλασιασμό του τενόρου δύο οκτάβες ψηλότερα, παρατηρείται και στο unisono του μπάσου με το κόρνο σε δυναμική pianissimo (***pp***) για έναν ήχο κατανυκτικό, μυσταγωγικό και απόκοσμο[132].

Παράδειγμα 52



Παράδειγμα 53



[132] Βλ. παρ. 52: διπλασιασμός τενόρου από το πίκολο φλάουτο και unisono του μπάσου με το κόρνο & παρ. 53: γρήγορα αρπίσματα (μίμηση φλάουτου στο 7ο επ.)

III. 3. *Οιδιπόδειο Σέλας Pr. I* – Δεύτερη Πράξη

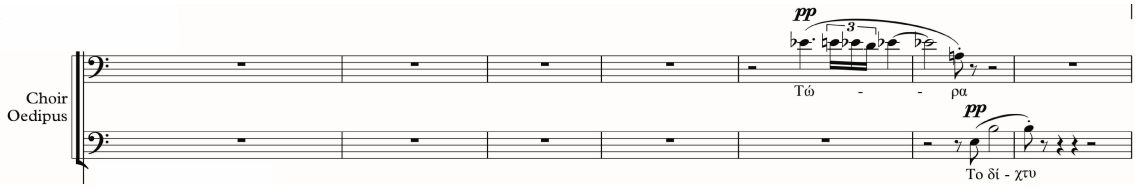
III. 3.01 Πέμπτη Σκηνή, επεισόδια: 9. και 10.

Ο Οιδίποδας περιπλανώμενος και υποβασταζόμενος από την Αντιγόνη, χρόνια μετά και γέρος πλέον εμφανίζεται στην αρχή της δεύτερης πράξης και στο ένατο επεισόδιο, στο οποίο πριν επισημάνω τα βασικότερα στοιχεία, να αναφέρω ότι συμπεριλαμβάνεται η παράθεση μικρών αποσπασμάτων από το 4ο μέρος της 3ης Συμφωνίας του Mahler και του γερμανικού κειμένου του Nietzsche. Έχουμε δύο διαλόγους στο συγκεκριμένο επεισόδιο και τους αναφέρω παρακάτω στα παραδείγματα, όμως πριν τους δούμε μέσα στο έργο να τονίσω ότι πρόκειται κατ' αρχήν για τον διάλογο του Οιδίποδα με τον εαυτό του και έπειτα με την Αντιγόνη. Για την απαραίτητη προϋπόθεση του διαλόγου ώστε να αναδυθεί το τραγικό, αναφέρθηκα στο πρώτο μέρος[133].

Θα αναδείξω πέντε βασικά στοιχεία του ένατου επεισοδίου ξεκινώντας από:

α) τον διάλογο του Οιδίποδα με τον εαυτό του, με έντονη την επίδραση της νιτσεϊκής σκέψης στον τρόπο παρουσίασης του ήρωα, σε κείμενο της Όλγας Νικολαΐδου: «*Τώρα το δίχτυ που την ψυχή μου σκέπαζε σχίστηκε*». Δεν αναπτύσσονται όπως είδαμε στα προηγούμενα παραδείγματα μόνο διαφορετικές μελωδικές γραμμές αλλά και διάλογος μεταξύ των φωνών, με χρήση της φωνής είτε για την υποστήριξη του λόγου είτε για την ηχοχρωματική της παρουσία[134]

Παράδειγμα 54

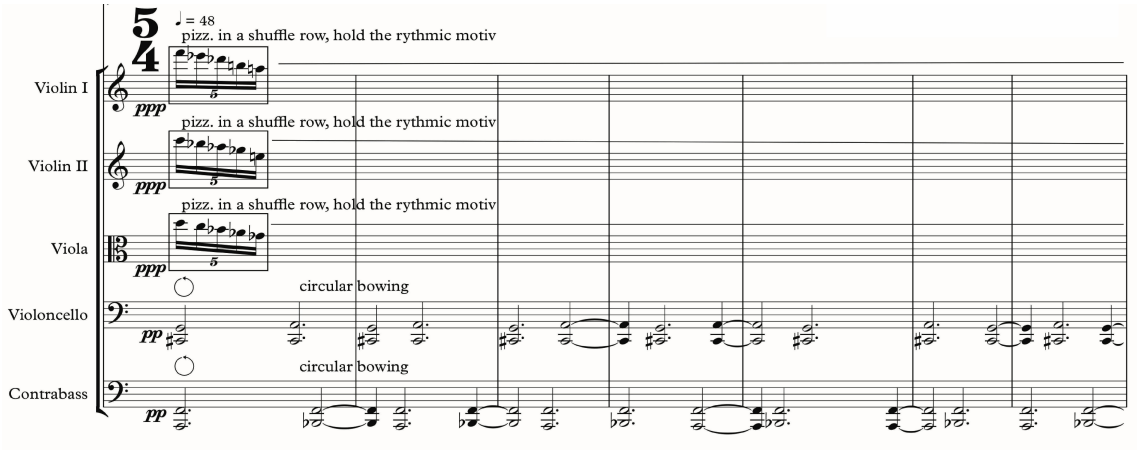


β) το ηχοχρωματικό χαλί του *Tape C_{2a}* που περιέγραψα στη σελ. 66 ενισχύεται: 1) με σταθερές εναλλαγές διφωνιών και από τις δύο ολοτονικές κλίμακες που έχουν προκύψει, με το ηχόχρωμα που παράγεται από την τεχνική circular bowing, σε βιολοντσέλο και κοντραμπάσο και 2) από τυχαίες επιλογές φθόγγων (pizzicato) που έχουν στη διάθεσή τους τα υπόλοιπα έγχορδα σε πολύ χαμηλή δυναμική (***pp***) και με ένα σταθερό επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο από πεντάηχα. Συνυπάρχουν δηλαδή, οι φθόγγοι της

[133] Βλ. σελ. 31, αναφορά στον Nietzsche και στη Γέννηση της Τραγωδίας
[134] Βλ. παρ. 54

δεξαμενής «Α» και οι συχνότητες της δεξαμενής «Β» μέσα από την εφαρμογή των φίλτρων της δεύτερης τράπεζας, που είναι παραγωγή της δεξαμενής «Β»[135]

Παράδειγμα 55



γ) τα ξύλινα άλλοτε ισορροπούν την στατική ατμόσφαιρα που δημιουργούν τα έγχορδα, μέσω μεγάλων legato φράσεων και άλλοτε συμμετέχουν στις μικροηχοχρωματικές διαφοροποιήσεις με κρατημένες νότες και αυξομειώσεις δυναμικής, κάτι που συμβαίνει και ταυτόχρονα, όπως στο ξεκίνημα του επεισοδίου[136]

Παράδειγμα 56



δ) το κολάζ από τον Mahler, όπως είχα αναφέρει διαφοροποιείται ερμηνευτικά και ηχοχρωματικά, με το non vibrato τραγούδι της mezzo-soprano σε όλο το επεισόδιο και σε ένα δεύτερο στιγμιότυπο με το molto vibrato του κοντραμπάσου στο βαθύ NTO_1, καθώς λόγω κουρδίσματος (scordatura) της πέμπτης χορδής στο βαθύ $ΛA_0$/27,5Hz του γεννήτορα είναι εφικτό[137]

ε) το πιάνο επανέρχεται μετά από αρκετά επεισόδια στους συνεχόμενους αρπισμούς (3ου επ.), όμως αυτή τη φορά παίζει τους φθόγγους του γεννήτορα και με κλειδί το ΛΑ και με

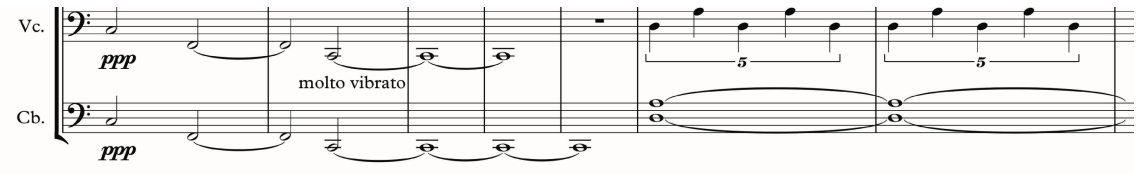
[135] Βλ. παρ. 55
[136] Βλ. παρ. 56: το όμποε έχει αυξομειώσεις στις δυναμικές των κρατημένων φθόγγων και το μπάσο-κλαρινέτο legato φράσεις με μεγάλα διαστήματα.
[137] Βλ. παρ. 57 & 58

κλειδί το ΛΑ#[138]. Η δεύτερη πράξη παρότι βασίζεται στην πλοκή όπως την γνωρίζουμε από τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, μόνο η ιστορική σειρά των γεγονότων απασχολεί το έργο. Εστιάζω όπως έχω πει στη σχέση του Οιδίποδα με το γυναικείο στοιχείο και στις εκφάνσεις της προσωπικότητάς του μέσω αυτών και στη συνεχή ανάδειξη του αινίγματος και της απάντησής του. Οι συνεχόμενοι αρπισμοί είχαν προσδώσει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα στο τρίτο επεισόδιο και η ανάμνηση της Σφίγγας είναι απαραίτητη στο επεισόδιο της Αντιγόνης για δύο λόγους: 1) για να μην χαθεί η άρρηκτη σχέση των τριών γυναικών που με δεσμεύει δραματουργικά και 2) για την οικονομία του έργου χρειάζομαι μία προετοιμασία των αναδρομών στα επεισόδια 11. και 12., οι οποίες συντελούνται μόνο κινηματογραφικά διότι το κουαρτέτο εγχόρδων με τα όργανα που συμμετέχουν (ελαττώνεται η διανομή), είναι αφοσιωμένα στο μουσικό υλικό τους· κι αυτό με ιδιαίτερη προσοχή, καθότι στην πρώτη πράξη και στα επεισόδια 5. και 6., η Ιοκάστη ταυτίστηκε ουσιαστικά με τον ήχο του κουαρτέτου εγχόρδων.

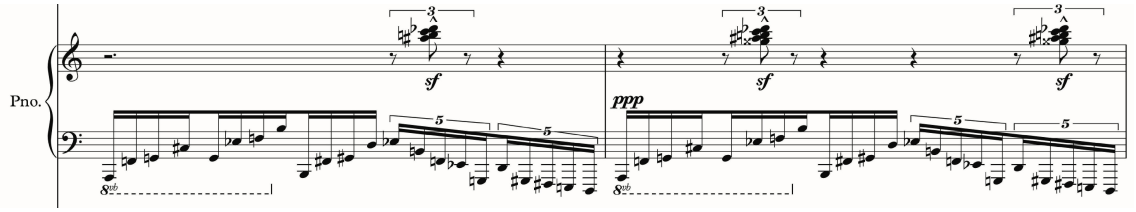
Παράδειγμα 57



Παράδειγμα 58



Παράδειγμα 59



Περνώντας στο **δέκατο** επεισόδιο θα εστιάσω στα εξής σημεία:

α) τον διαχωρισμό του επεισοδίου σε δύο μέρη με εντελώς διαφορετική υφή. Η δυναμική, η χρήση των οργάνων και ο τρόπος χρήσης τους καθώς και των φωνών υπηρετούν έναν

[138] Βλ. παρ. 59

σχεδιασμό και την πλοκή που εισέρχεται σε μία κρίσιμη καμπή καθώς οδεύουμε προς το τέλος του έργου. Είναι η στιγμή που ο χορός συστήνει στον Οιδίποδα να απευθυνθεί στις Ευμενίδες και να ζητήσει την επιείκεια τους. Το κείμενο αντλείται από τα αρχαία και το έργο του Σοφοκλή και είναι αυτό που με καθοδηγεί στην δημιουργία του ύφους του πρώτου μέρους του επεισοδίου μέχρι το μέτρο 34. Ακούμε από τη χορωδία τα εξής λόγια:

> ὥς σφας καλοῦμεν Εὐμενίδας, ἐξ εὐμενῶν
> στέρνων δέχεσθαι τὸν ἱκέτην σωτηρίους
> αἰτοῦ σύ τ᾽ αὐτὸς κεἴ τις ἄλλος ἀντὶ σοῦ,
> ἄπυστα φωνῶν μηδὲ μηκύνων βοήν·[139]

Όλο αυτό το πρώτο μέρος κινείται σε υψηλές συχνότητες με πολύ χαμηλή δυναμική και το ηλεκτροακουστικό υλικό έχει υποστεί επεξεργασία από τα φίλτρα (Bank 2) με επιλογή συχνοτήτων ως επί το πλείστον υψηλές. Η ενορχήστρωση είναι μη ανάμικτη όπως φαίνεται παρακάτω με τα έγχορδα σε δύο πλαίσια: το κοντραμπάσο με απαλά (***p***) sons étouffés (pizz.) στηρίζει τους διπλούς αρμονικούς (flageolet) των υπόλοιπων εγχόρδων τα οποία διαφοροποιούνται παράγωντας μικροαρμονικές διαφοροποιήσεις και μικροχρώματα. Ταυτόχρονα με τους αρμονικούς (flag.) ακούγεται ένα μικρό παραλλαζόμενο ρυθμικό μοτίβο (***ppp***) στα Woodblocks[140]

β) η χορωδία απευθύνεται στον Οιδίποδα με δύο τρόπους: 1) κάθετες συγχορδίες pianissimo με glissandi και στις τέσσερις φωνές και 2) ανεξάρτητες φωνητικές κινήσεις του μπάσου κάτω από το σταθερό τραγούδι και τον τραγουδισμένο λόγο των υπόλοιπων φωνών[141]

γ) το φλάουτο συμμετέχει στην απόκοσμη και μυσταγωγική ατμόσφαιρα των υψηλών συχνοτήτων με συνεχόμενα whistle tones[142]

---

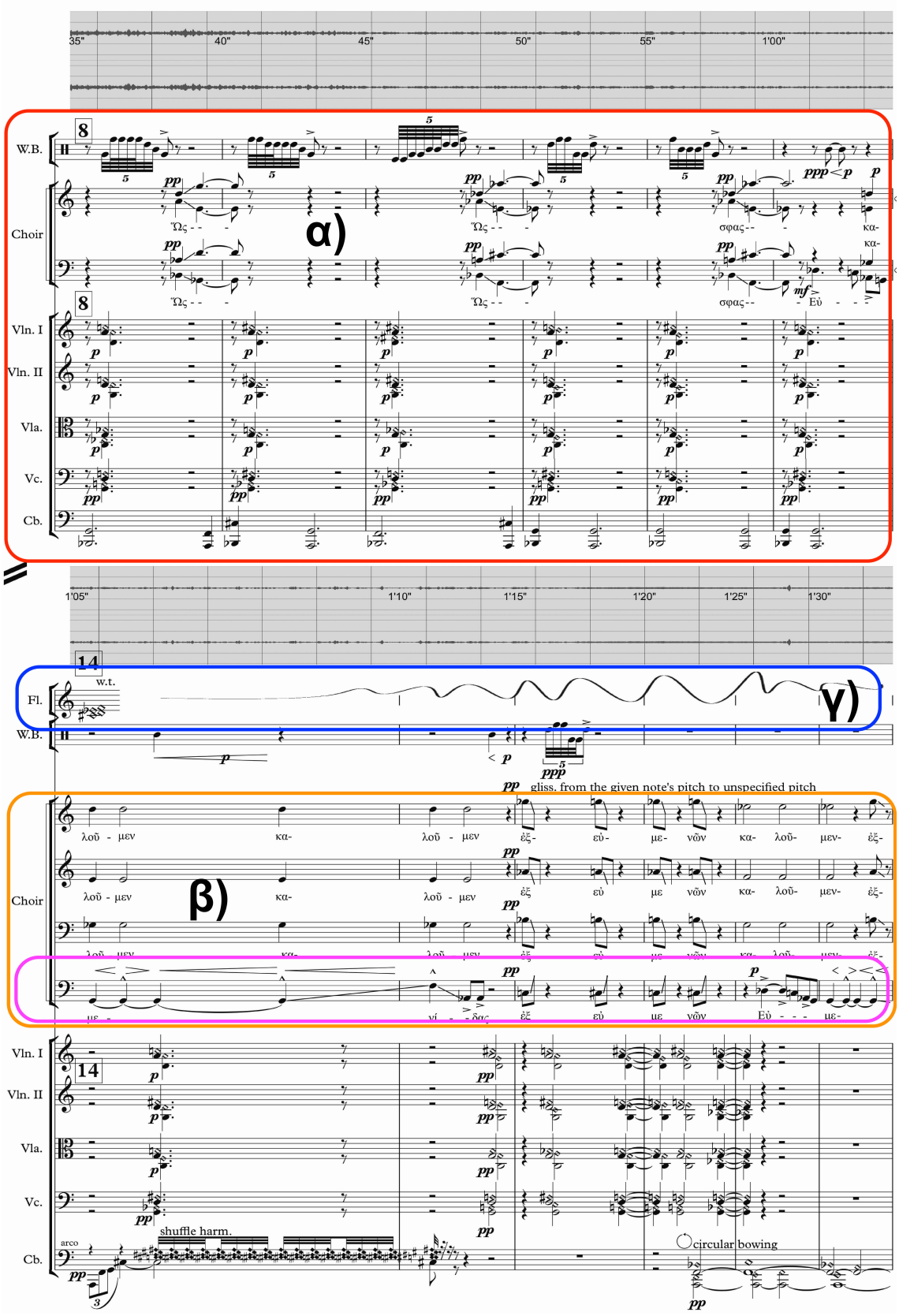
[139] «Όπως εμείς τις ονομάζουμε Ευμενίδες, να σε δεχτούν
με ευμένεια ικέτη τους και να σε σώσουν
παρακάλεσε, εσύ ο ίδιος ή στη θέση σου ένας άλλος,
μόνο ψιθυριστά, να μην ακούγεται η φωνή μακρύτερα.»
Βλ. Σοφοκλής, Οιδίπους επί Κολωνώ, μτφρ. – επίμετρο Δ. Ν. Μαρωνίτης, Αθήνα 2004, σ. 29

[140] Βλ. παρ. 60/α

[141] Βλ. παρ. 60/β

[142] Βλ. παρ. 60/γ

Παράδειγμα 60



δ) στο δεύτερο μέρος του επεισοδίου έχουμε τον χορό των Ευμενίδων. Η ατμόσφαιρα αλλάζει με διαφορετική ενορχήστρωση και δυνατές εντάσεις και παρότι παρατηρούνται μη ανάμικτα ηχοχρώματα, υπάρχουν κοινές λειτουργίες στις ομάδες των οργάνων· τέλος το υλικό τους είναι διαφορετικό:

1) το πιάνο επανέρχεται στους αρπισμούς του ένατου επεισοδίου και για να συνδέσει τα δύο επεισόδια της σκηνής, και να συντηρήσει τον λόγο επανεμφάνισης των αρπισμών,

2) τα χάλκινα κινούνται με συνεχείς αλλαγές θέσεων και glissandi που καταλήγουν σε κρατημένες επιβλητικές νότες στο τρομπόνι και timbral trills στο κόρνο,

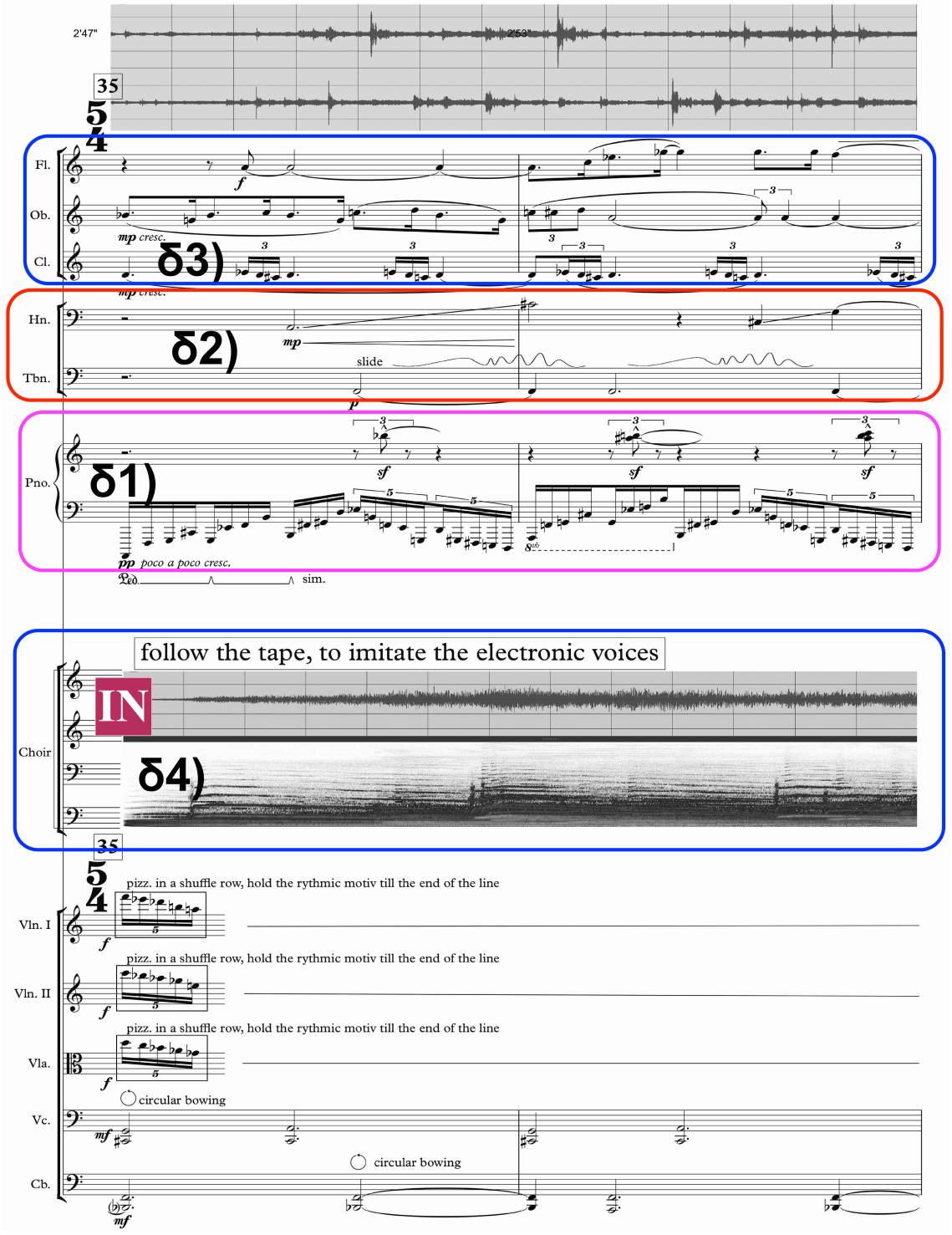
3) τα ξύλινα κινούνται με μεγάλες γραμμές legato,

4) η χορωδία έχει πάλι την ένδειξη «IN» για να ακολουθήσει ελεύθερα και αυτοσχεδιαστικά το ηλεκτροακουστικό υλικό[143].

Το ηλεκτροακουστικό υλικό του δεύτερου μέρους αυτού του επεισοδίου, καθότι στο πρώτο μέρος (έως μ. 34) έχει ολοκληρωθεί η μεταφορά και επεξεργασία των ηχητικών αρχείων (C_{1a} & C_{1b}) της πρώτης πράξης, είναι ήχοι φτιαγμένοι σε πρόγραμμα στους οποίους έχουν εφαρμοστεί, στο ένα κανάλι (L) τα φίλτρα από την πρώτη τράπεζα και στο άλλο κανάλι (R) τα φίλτρα από τη δεύτερη τράπεζα. Και στα δύο κανάλια χρησιμοποιείται ως βάση το άφιλτρο αρχείο και τα δύο φιλτραρισμένα εναλλάσσονται με κίνηση στο χώρο, μέχρι το τέλος το επεισοδίου.

[143] Βλ. παρ. 61/δ1-2-3-4

Παράδειγμα 61



III. 3.02 Έκτη Σκηνή, επεισόδια: 11. και 12.

Στα δύο επεισόδια της έκτης σκηνής που θα εξεταστούν ταυτόχρονα, έχουμε την αντιστοιχία του κουαρτέτου εγχόρδων με τα επεισόδια 5. και 6. της τρίτης σκηνής. Θα δούμε την μεταφορά του βασικού μοτίβου αυτών των επεισοδίων στα επεισόδια 11. και 12. της δεύτερης πράξης και τον τρόπο που συνδιαλέγεται το κουαρτέτο εγχόρδων με το τρομπόνι και την γκρανκάσα που αντικατέστησαν το κόρνο και τα τυμπάνια της πρώτης πράξης.

α) το βασικό μοτίβο του πέμπτου και του έκτου επεισοδίου (βλ. παράδειγμα 33), αντιστρέφεται και μεγεθύνεται, και αποτελεί τον κινητήριο μοχλό ολόκληρης της έκτης σκηνής. Στο πέμπτο επεισόδιο το εισάγει ρυθμικά η γκρανκάσα και στη συνέχεια εκτελείται από το τρομπόνι[144]

β) μόλις ολοκληρωθεί η πρώτη περίοδος του επεισοδίου μπαίνει το κουαρτέτο εγχόρδων με το μοτίβο σε μεγέθυνση όπως έχει εκτεθεί ήδη από το τρομπόνι και την γκρανκάσα, στο μεν πέμπτο επεισόδιο με αρμονικούς (flageolet) από όλο το κουαρτέτο, στο δε έκτο κανονικά χωρίς αρμονικούς[145]

γ) η αφήγηση των λόγων του Οιδίποδα γίνεται ζωντανά από τον μπάσο του ρόλου και όχι από τις ηχογραφήσεις[146], για να δώσω τον ήχο της ομιλούσας φωνής στη σκηνή και δίπλα στον Οιδίποδα, σε αντίθεση με τις ηχογραφήσεις όπου και οι δύο φωνές τραγουδούσαν επάνω στην αφήγηση. Στην προηγούμενη περίπτωση ο Οιδίποδας εισπράττει τραγουδισμένο ήχο, ενώ τώρα την ομιλία κοντά του· είναι μία αλλαγή που αφορά στην διαφοροποίηση της κιναισθησίας του χορευτή

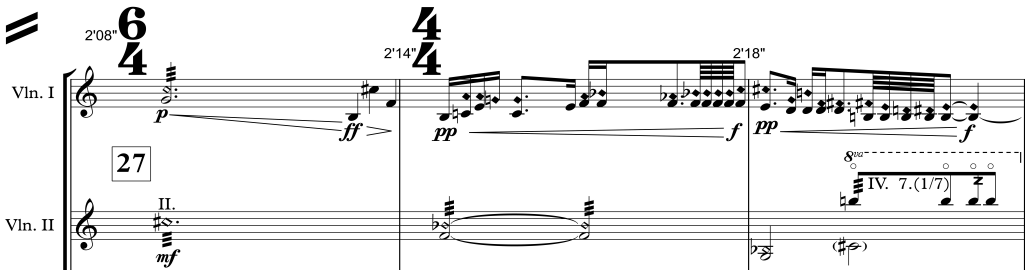
δ) το κοντραμπάσο συνδέεται ελάχιστα με τα συγγενή έγχορδα, ώστε να αφεθούν στη λειτουργία του κουαρτέτου εγχόρδων. Συμπράττει ως επί το πλείστον με το τρομπόνι και την γκρανκάσα και μόνο στο τέλος κάθε επεισοδίου όπου το κουαρτέτο συνεχίζει τον ιδιότυπο και αδιάρρηκτο ρόλο του, ενώνονται όλα τα έγχορδα σε ένα καταληκτικό tutti[147].

Παράδειγμα 62α



[144] Βλ. παρ. 62α
[145] Βλ. παρ. 62β
[146] Βλ. παρ. 63
[147] Βλ. παρ. 64

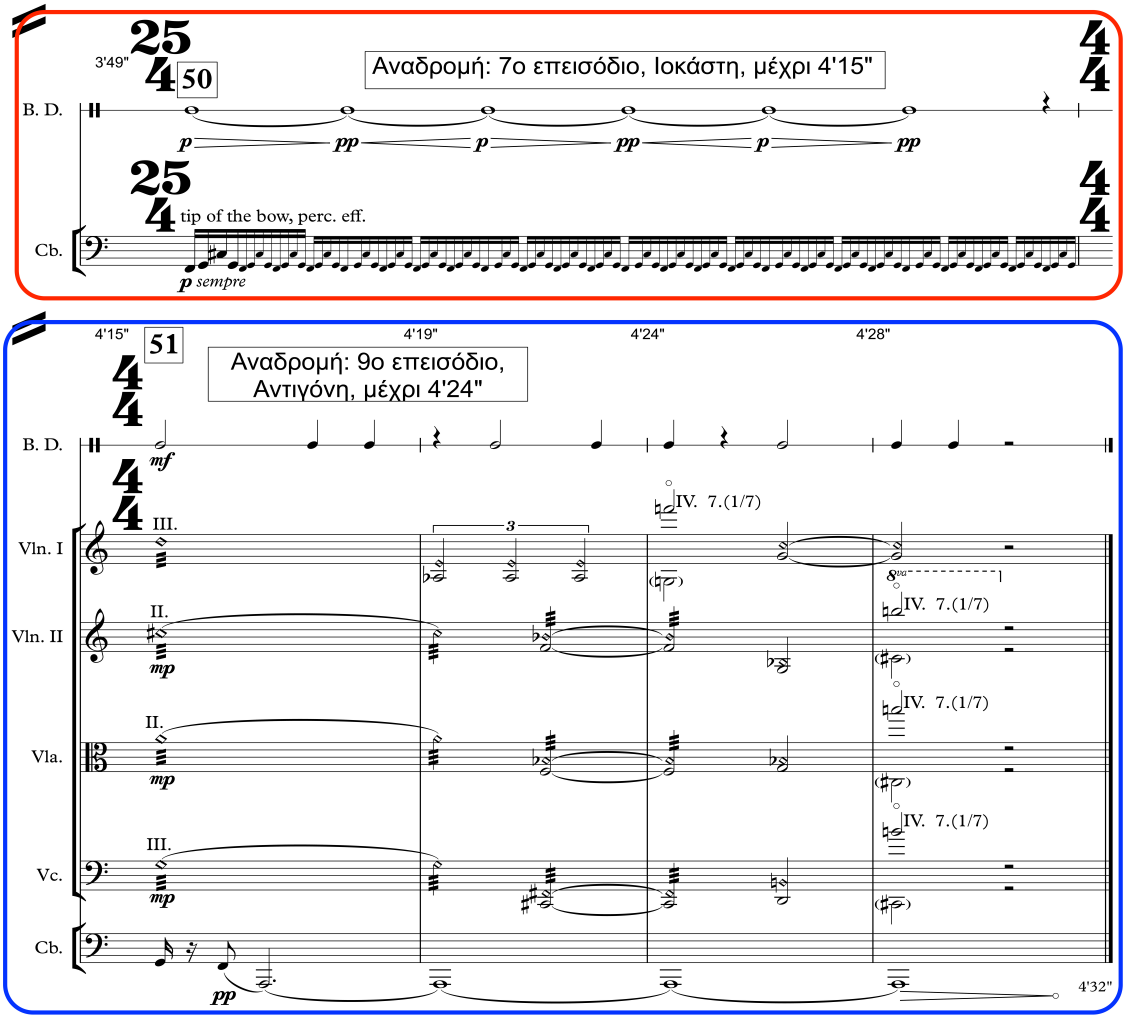
Παράδειγμα 62β



Παράδειγμα 63



Παράδειγμα 64

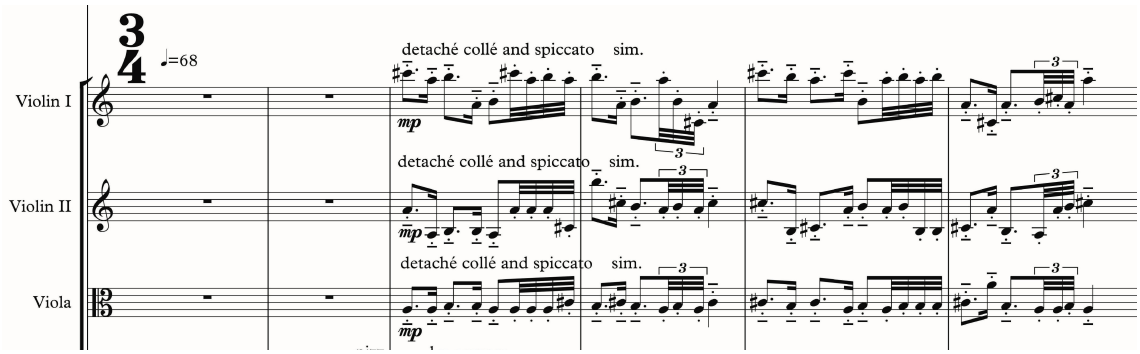


Τα δύο επεισόδια που είδαμε εν συντομία αποτελούν πέρα από επεισόδια με αναδρομές τεχνικής φύσεως, λόγω της χρήσης του κινηματογραφικού υλικού και μία καθολική αναδρομή στο πρόσωπο της Ιοκάστης, διότι ανέφερα νωρίτερα την ισχυρή επίδραση του κουαρτέτου στην επανεμφάνισή του, ως ο «ήχος» της Ιοκάστης. Το κινηματογραφικό υλικό είτε θα προέρχεται από εκτός της παραγωγής λήψεις, είτε εντός της παραγωγής την ώρα της παράστασης· είναι ένα στοιχείο που αφήνεται στην αντίληψη του σκηνοθέτη.

III. 3.03 Έβδομη Σκηνή, επεισόδια: 13. και 14.

Ο Κρέοντας επανεμφανίζεται με έναν τρόπο αυθάδη και προκλητικό με μοναδική του έγνοια την σύλληψη του Οιδίποδα, της Ισμήνης και της Αντιγόνης. Ο τσάμικος του **δέκατου τρίτου** επεισοδίου πάνω σε γλώσσα αρχαιοελληνική, χωρίς ταυτόχρονα να είναι και πολύ ξεκάθαρα αυτά που λέει, του προσδίδουν μία γελοιότητα στην όλη παρουσία. Ο Οιδίποδας του απαντά επίσης σε αρχαία ελληνικά από το κείμενο του Σοφοκλή, λέγοντάς του: *ὦ λῆμ᾽ ἀναιδές*. Η παρωδία είναι ένα στοιχείο που μπορεί στη σημερινή εποχή να συμβαδίσει με το τραγικό στοιχείο και έχει εισαχθεί αιώνες πριν από το ισπανικό Μπαρόκ και τον Lope de Vega[148]. Το μουσικό υλικό που χρησιμοποιείται στο ξεκίνημα του επεισοδίου βασίζεται χωρίς πολλούς χρωματισμούς στον γεννήτορα με κλειδί το ΛΑ σε ξύλινα και χάλκινα πνευστά, έγχορδα και κρουστά[149].

Παράδειγμα 65



[148] «Ο Félix Lope de Vega (1562-1635) στο απόγειο της θεατρικής του καριέρας, με το προγραμματικό του κείμενο Arte nuevo de hacer comedias (1609) που απευθύνεται στην ακαδημία της Μαδρίτης, στρέφεται εναντίον της κλασικιστικής τραγωδίας, εναντίον της ενότητας χώρου-χρόνου-πλοκής, και εναντίον της υφολογικής καθαρότητας, ενώ επιχειρηματολογεί υπέρ μιας τραγωδίας που θα επιτρέπει τη μείξη τραγικού και κωμικού στοιχείου, όπως και τη συνύπαρξη αριστοκρατών και απλών ανθρώπων στη σκηνή»
Βλ. Κατερίνα Καρακάση, Όψεις του τραγικού – από τον Πλάτωνα έως τον Ρακίνα, Αθήνα 2011, σ. 139
[149] Βλ. παρ. 65

Για τα ξύλινα πνευστά, υπάρχει η υπόδειξη να παίξουν με τεχνικές που παραπέμπουν σε ανατολίτικη μουσική, χάρη στη διαφορετική προσέγγιση του επιστομίου και του μονού (Cl.) ή διπλού (Ob.) καλαμιού[150].

Παράδειγμα 66



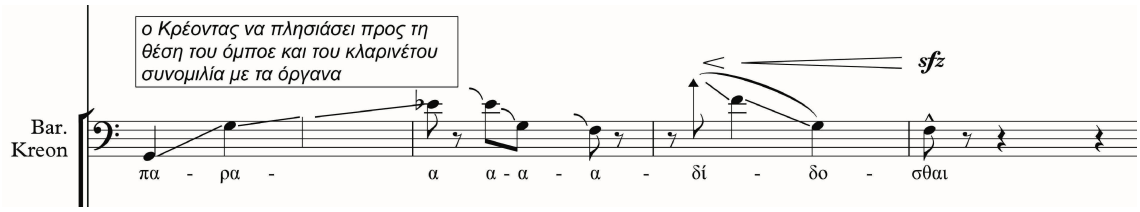
Στην πορεία του επεισοδίου το ενόργανο σύνολο προσπαθεί να ξεφύγει από το ρυθμικό μοτίβο του χορού, αλλά ο Κρέοντας εξαγριωμένος αρπάζει τον κόπανο και ξεκινά να παίζει μόνος του και να τραγουδάει. Πριν το κάνει αυτό, διότι αναγκάζεται από τον θυμό του και την ορμή του, έχει προσπαθήσει να βρει συμμάχους σε ομάδες οργάνων που συμμετέχουν σε όλο αυτό το δρώμενο. Περισσότερη σημασία δίνεται στη μουσικοθεατρική δράση παρά στα λόγια, που υπενθυμίζω ότι πρόκειται για επέκταση δανείου από τον Γ. Βέλτσο. Ο Κρέοντας τραγουδάει κοντά στα όργανα που τον συνοδεύουν, βάζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τους μουσικούς μέσα στη δραματουργική πράξη ως φορείς διαλόγου και όχι μόνο εκτελεστές της μουσικής[151].

Παράδειγμα 67α

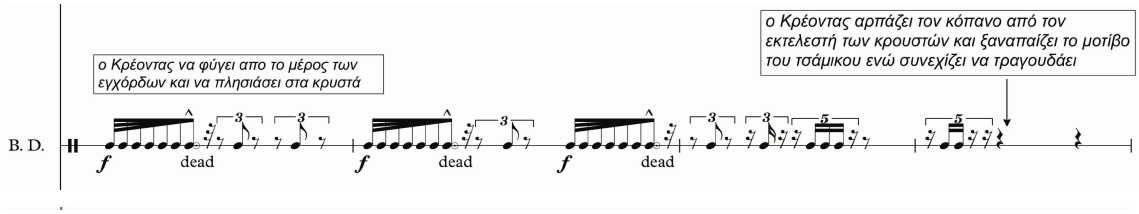


[150] Βλ. παρ. 66
[151] Βλ. παρ. 67α, β, γ

Παράδειγμα 67β



Παράδειγμα 67γ



Μόλις τελειώσει ο χορός του Κρέοντα, έρχεται η σύγχρονη και αγαπημένη της γερμανικής φιλοσοφίας Αντιγόνη, να τραγουδήσει πάνω στο κείμενο του Hölderlin από την Ωδή *Chiron*[152]. Η συνοδεία ανήκει αποκλειστικά στο πιάνο με τη φωνή και το αρμονικό οικοδόμημα να πλέκονται (και να μην έχουμε μία απλή συνοδεία), έτσι όπως έχει εξελιχθεί το γερμανικό τραγούδι από τον Schubert έως τον J.M.Hauer και ακόμη πιο σύγχρονους συνθέτες. Το πλέξιμο του γεννήτορα στο πιάνο σε διάφορες θέσεις με χρωματικές εναλλαγές πάνω στα κλειδιά ΛΑ και ΛΑ# ακολουθεί τη φωνή βασιζόμενο σε μία σειρά που εκτίθεται στα πρώτα δύο μέτρα και παραλλάσσεται στην πορεία του τραγουδιού[153].

[152] Βλ. σ. 80
[153] Βλ. παρ. 68: σε μπλε πλαίσιο η αρχική σειρά & σε κόκκινο πλαίσιο: τα πρώτα μέτρα της εξέλιξής της

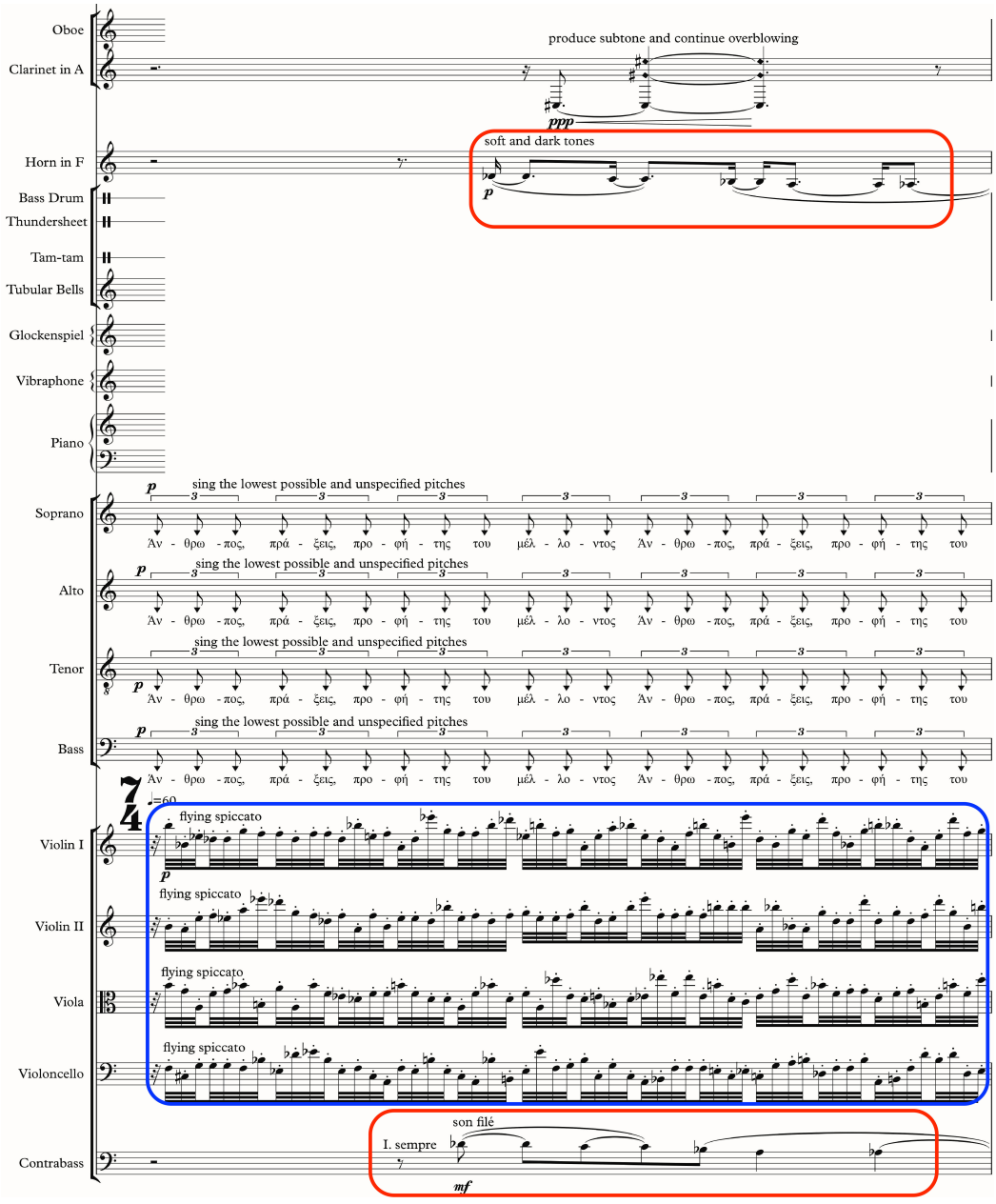
Παράδειγμα 68



Στο **δέκατο τέταρτο** επεισόδιο εισέρχεται ο χορός για ένα τελευταίο σχόλιο για τον Οιδίποδα, τον άνθρωπο και τον αέναο κύκλο της μοίρας του με τα λόγια: «*Προφήτης του μέλλοντός του γίνεται ο άνθρωπος που με τις πράξεις του το υπερασπίζεται. Μόνο για εκείνον που η νύχτα γίνεται ατελείωτη, κάποτε ξημερώνει.*» Το spiccato παίξιμο των

εγχόρδων από το προηγούμενο επεισόδιο παραμένει για την ενότητα της σκηνής, κόρνο και κλαρινέτο (σε ΛΑ, για να ακουστούν οι αρμονικοί του χαμηλού ΝΤΟ# που ανήκει στον γεννήτορα) συνδέονται με μεγάλες φράσεις και κρατημένες νότες και πάνω σε αυτό το ηχητικό τοπίο ο χορός απαγγέλει ρυθμικά τα λόγια. Στις κρατημένες νότες προστίθεται και η χρήση του Vibraphon με δοξάρι και στην πορεία αυτονομείται η σοπράνο της χορωδίας με βοκαλισμούς και βελούδινα glissandi. Επίσης με τον διπλασιασμό κόρνου – κοντραμπάσου προβάλλεται ένα βαθύ ανάμικτο ηχόχρωμα καθώς υπάρχει και η υπόδειξη στο κοντραμπάσο να παίξει με βαθύ και γεμάτο ήχο (son file)[154].

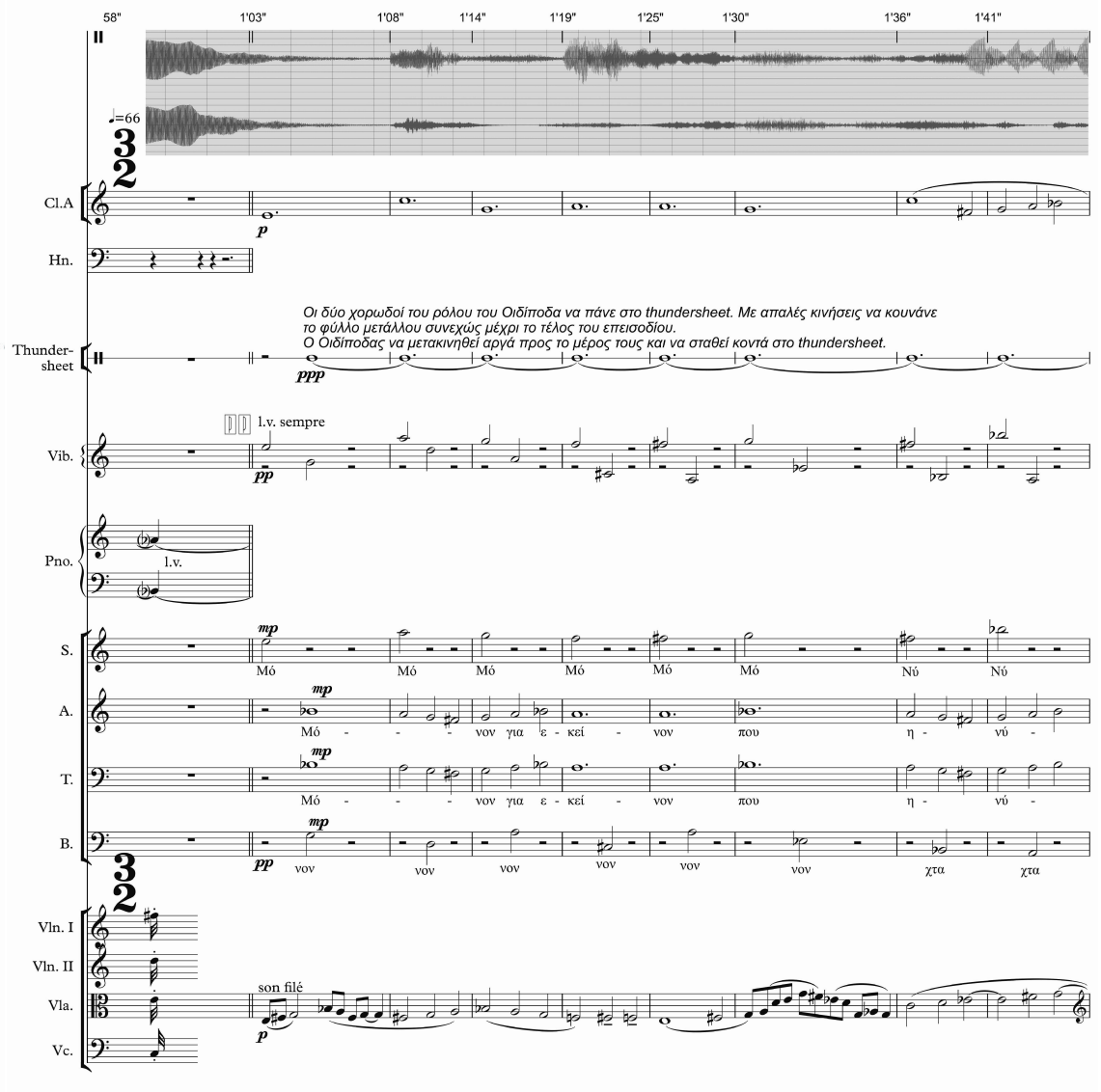
Παράδειγμα 69



[154] Βλ. παρ. 69

Η πυκνή υφή της ενορχήστρωσης αραιώνει σταδιακά και το επεισόδιο τελειώνει με το κοντραμπάσο και το κλαρινέτο να εκθέτουν σταδιακά δυο μελωδικές γραμμές πάνω στις κρατημένες νότες της χορωδίας[155].

Παράδειγμα 70α



[155] Βλ. παρ. 70α: γραμμή κοντραμπάσου & 70β: γραμμή κλαρινέτου σε ΛΑ

Παράδειγμα 70β



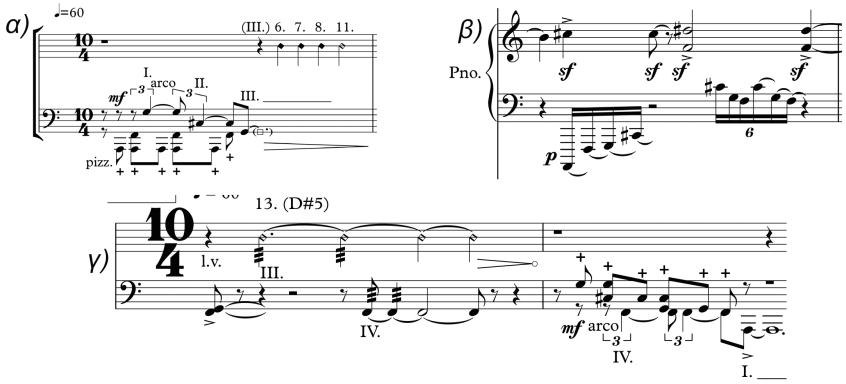
Για το ηλεκτροακουστικό υλικό των επεισοδίων 13-16 βλ. σ. 65

ΙΙΙ. 3.04 Όγδοη Σκηνή, επεισόδια: 15. και 16.

Στα τελευταία δύο επεισόδια ακούγεται το ηλεκτροακουστικό υλικό που έχω ήδη περιγράψει και ένα σύντομο σόλο κοντραμπάσο στο 15ο επεισόδιο και ένα ακόμη πιο σύντομο σόλο με τυμπάνια στο 16ο επεισόδιο. Και στα δύο επιθυμώ τις χαμηλές περιοχές για να υποστηρίξω την έξοδο του Οιδίποδα, τις χθόνιες θεότητες και το διονυσιακό στοιχείο της γης που ετοιμάζεται να υποδεχθεί τον άνθρωπο στην ολοκλήρωση του κύκλου της ζωής του. Τα δύο αυτά επεισόδια είναι γραμμένα για την χορογραφία των Ευμενίδων. Το σόλο κοντραμπάσο είναι μία σύντομη αναδρομή του πρώτου επεισοδίου, περιέχει παραλλαγμένα αποσπάσματα και υποδηλώνει κι αυτό την ολοκλήρωση του κύκλου και την επιστροφή. Ο Οιδίποδας αποχωρεί, οι Ευμενίδες βρίσκονται για τελευταία φορά στη σκηνή με μία χορογραφία «αυτοσχεδιασμού με επαφή» (βλ. σ. 46, 81, 84) και οι δύο χορωδοί στο τέλος τους μουσικής πράξης, πετούν έναν μαλακό κόπανο για γκρανκάσα επάνω στο thunder-sheet, που έπαλλαν λίγο νωρίτερα στο 14ο επεισόδιο.

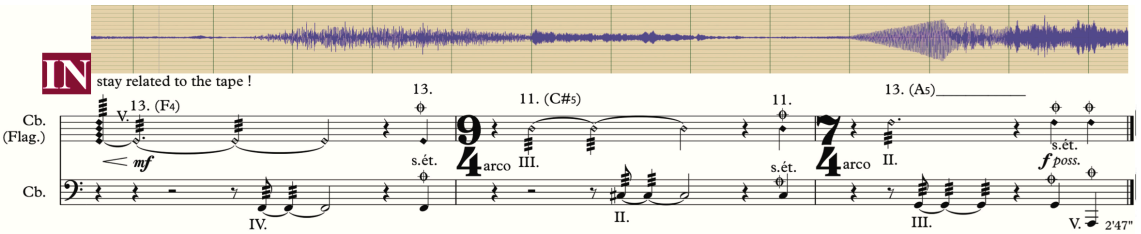
Το σόλο κοντραμπάσο στο **δέκατο πέμπτο** επεισόδιο ξεκινάει με ένα κολάζ των μέτρων 47-48 και το δεύτερο μισό του μ. 38 από το πρώτο επεισόδιο, με παραλλαγμένες τις συνηχήσεις μεταξύ ανοιχτών χορδών και αρμονικών. Ειδικά στο πρώτο μέτρο η συνήχηση της ανοιχτής 4ης χορδής (ΦΑ$_1$) με τον 13ο αρμονικό (ΡΕ#$_5$) της 3ης χορδής (ΣΟΛ$_1$) μας γυρίζει πίσω στο τρίτο επεισόδιο όπου το πιάνο έδινε επίμονα τη συνήχηση ΦΑ-ΡΕ# και ταυτόχρονα ακούγαμε τον 13ο αρμονικό από το ΣΟΛ$_1$ του γεννήτορα από το ηλεκτροακουστικό υλικό. Ενώ στο 3ο επεισόδιο υπήρξε η συνήχηση του ΡΕ#$_5$ από το συγκερασμένο κούρδισμα του πιάνου (622,25Hz) με τον 13ο αρμονικό του ΣΟΛ$_1$ (637Hz) μέσα από κατάσκευασμένους ήχους και φίλτρα, στο 15ο επεισόδιο βρισκόμαστε ένα βήμα παραπέρα – ακόμη πιο κοντά στην αποχώρηση του Οιδίποδα από τα εγκόσμια – με τη συνήχηση του 13ου αρμονικού από φυσικό όργανο και συχνότητες από τα φίλτρα της δεξαμενής «Β» που εγγίζουν τα 637Hz (645,1Hz, 648,56 Hz)[156].

Παράδειγμα 71



Άλλη μία διαφοροποίηση του σόλο κοντραμπάσου μεταξύ 1ου και 15ου επεισοδίου, είναι η υπόδειξη «IN» για τον κοντραμπασίστα στο 15ο, όπου συμπράττει με το ηλεκτροακουστικό υλικό, ώστε να του επιτραπεί να κινηθεί και πέρα από τις συχνότητες των αρμονικών του, προσεγγίζοντας τις συχνότητες της δεξαμενής «Β»[157].

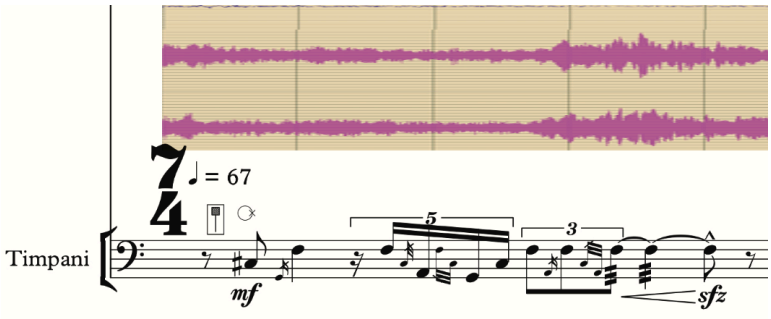
Παράδειγμα 72



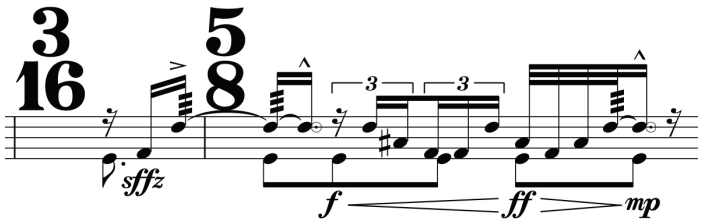
[156] Βλ. παρ. 71: με τη σειρά: α) αρχή 1ου επ., β) απόσπασμα 3ου επ./πιάνο, γ) αρχή 15ου επ.
[157] Βλ. παρ. 72

Η χορογραφία των Ευμενίδων συνεχίζεται στο **δέκατο έκτο** επεισόδιο και τα τυμπάνια, με ένα ρυθμικό μοτίβο που εκτίθεται στο πρώτο μέτρο και παραλλάσσεται – όσον αφορά τη σειρά των τονικών υψών – δίνουν ένα ηχητικό τοπίο ακόμη πιο απόκοσμο και σκληρό, θυμίζοντας την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, την απευκταία αποχώρηση· την τραγική συνειδητοποίηση, όχι πλέον στον *τόπο της τραγωδίας*, αλλά στον τόπο της *μόνιμης οίκησης*[158]. Το μοτίβο με το οποίο οι Ευμενίδες ετοιμάζονται να υποδεχτούν τον Οιδίποδα το βλέπουμε στο παρ. 73α και μία παραλλαγή του, καθότι έχει μετατραπεί ρυθμικά, στο παρ. 73β. Τα τέσσερα τυμπάνια σε όλο το έργο είναι κουρδισμένα στους φθόγγους του γεννήτορα σε άλλη οκτάβα: $ΣΟΛ_2$, $ΛΑ_2$, $ΝΤΟ\#_3$ και στο $ΦΑ_3$.

Παράδειγμα 73α



Παράδειγμα 73β



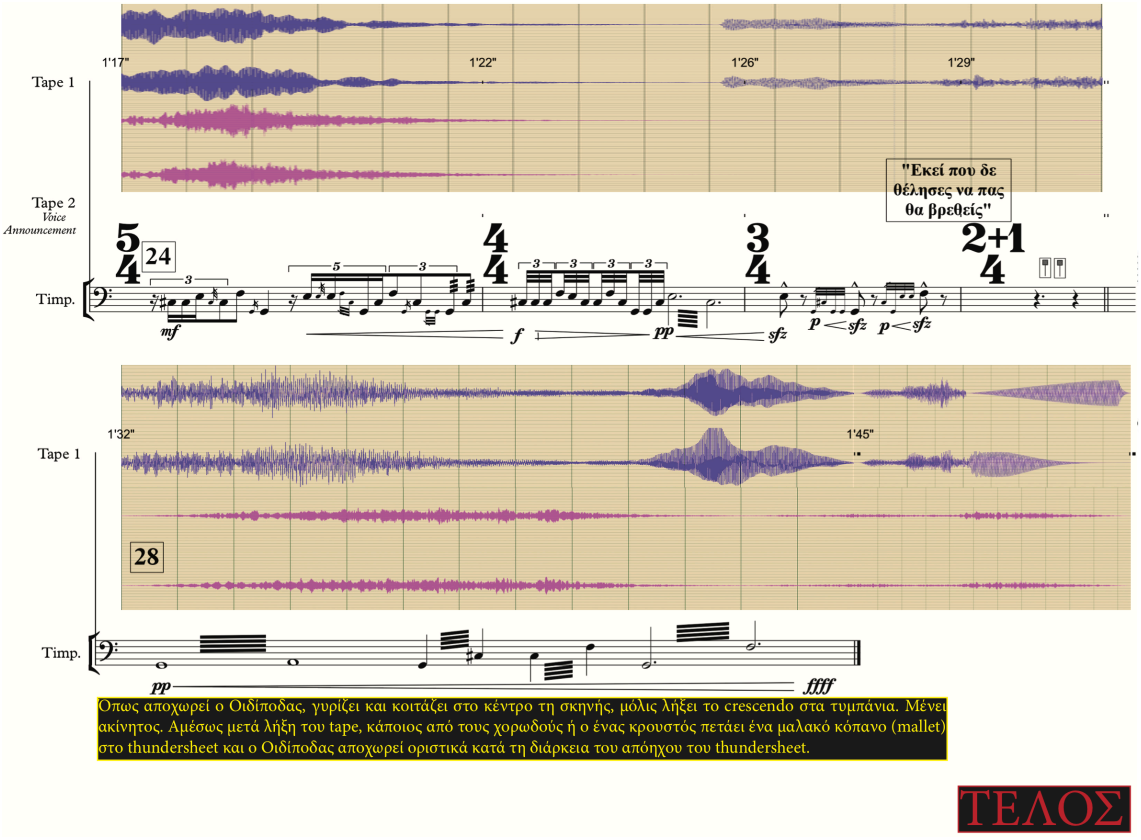
Ο Χορός, η Αντιγόνη με τη σκιά της (το κορίτσι στα μπλε που ακολουθούσε πάντα τον Κρέοντα) στην άκρη της σκηνής και όλοι οι υπόλοιποι μουσικοί στραμμένοι προς τη σκηνή, μαζί με το κοινό, γίνονται θεατές μίας σκηνικής δράσης, που κινείται ανάμεσα στο μεταφυσικό στοιχείο του αρχαίου μύθου με τις εξευγενισμένες Ερινύες που έγιναν Ευμενίδες και της σκληρής πραγματικότητας. Από τα ηχεία ακούγεται η φωνή των ανακοινώσεων που επαναλαμβάνει όπως στο 2ο επεισόδιο τη φράση:

«*Εκεί που δε θέλησες να πας, θα βρεθείς.*»

[158] Βλ. σ. 9

Ο Οιδίποδας σε μία τελευταία κινησιολογική απόπειρα να εκθέσει έναν εαυτό στα πλαίσια της σύγχρονης πραγματικότητας, πορεύεται βγαίνοντας σταδιακά από την κινησιολογία του Butoh και περπατάει πια κανονικά. Στο τέλος του έργου, πριν αποχωρήσει, ένα διαρκές τρέμολο με μεγάλο crescendo δεν καταλήγει ποτέ σε ένα αναμενόμενο χτύπημα κορύφωσης και μένει κενό δίνοντας στο ηλεκτροακουστικό υλικό τους τελευταίους ήχους. Το «αποτυχημένο» crescendo και το πέταμα του κόπανου στο thundersheet από τους χορωδούς, δίνει στον απογοητευμένο Οιδίποδα την επιβεβαίωση της αποτυχίας του σύγχρονου ανθρώπου, που «τυφλωμένος» από την έλλειψη της διαλεκτικής σχέσης με τον κόσμο ή «κοιμισμένος» σύμφωνα με την Αντιγόνη του 13ου επεισοδίου, έχει απομακρυνθεί από τις ανθρωπιστικές αξίες. Ο Οιδίποδας θα αποχωρήσει ρίχνοντας ένα τελευταίο βλέμμα πίσω στη σκηνή και με κίνηση φυσιολογική, έξω από κάθε σωματοποιημένη πρακτική[159].

Παράδειγμα 74

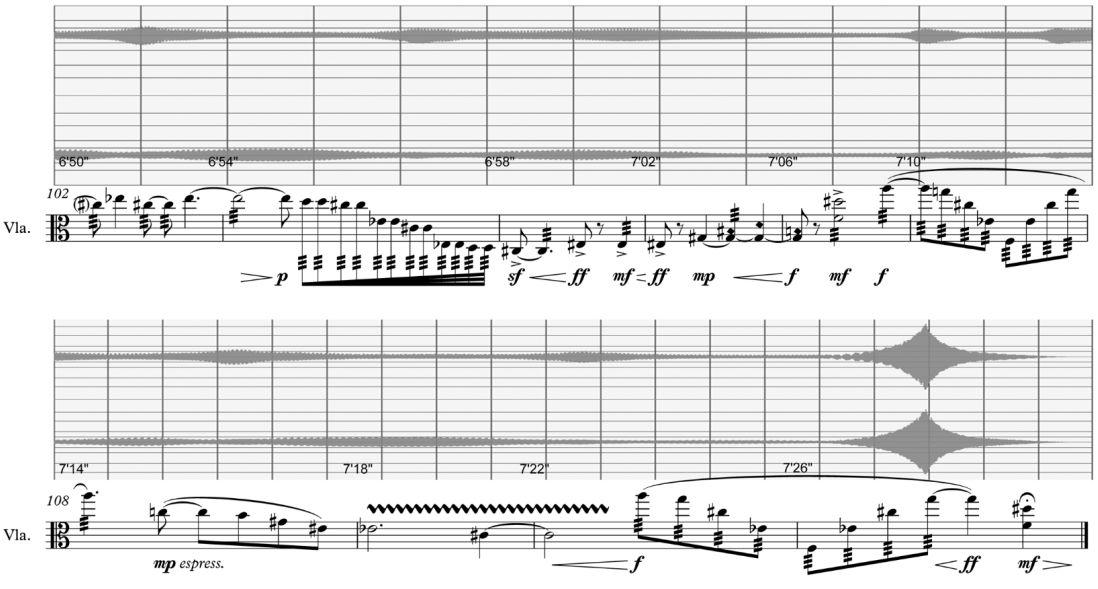


[159] Βλ. παρ. 74

III. 4. *Οιδιπόδειο Σέλας Project II*

Αναφέρθηκαν στο δεύτερο μέρος της εργασίας και στην περιγραφή της δομής του έργου (βλ. σσ. 81-84) οι κινησιολογικές συνιστώσες και το πως πλέκονται με τη μουσική. Καθότι το σόλο κοντραμπάσο του πρώτου μέρους έχει ενσωματωθεί στο πρώτο επεισόδιο του *Pr.I* και το σόλο βιολοντσέλο του τρίτου μέρους στο έβδομο και το όγδοο επεισόδιο του *Pr.I*, θα αναφερθώ σύντομα στο σόλο της βιόλας στο **δεύτερο μέρος** (Σφίγγα) και στο σόλο βιολί του τέταρτου μέρους (Αντιγόνη). Το τρίτο επεισόδιο του *Pr.I* είχε προηγηθεί στη σύνθεση του και στη συνέχεια για τις ανάγκες του *Pr.II* και το χορόδραμα τέθηκε η προβληματική, πώς θα μπορούσε ένα σόλο όργανο να αντικαταστήσει τη μεγάλη διανομή του τρίτου επεισοδίου. Επιλέχθηκε μία ελεύθερη κίνηση της γραμμής της βιόλας μέσα από τις πολυφωνικές κάθετες δομές του τρίτου επεισοδίου, δημιουργώντας κατά κάποιον τρόπο μία νέα σύλληψη για την υποστήριξη της Σφίγγας επί σκηνής. Η νέα σύνθεση παίρνει μοτίβα από το τραγούδι Σφίγγας – Οιδίποδα και τα παραλλάσσει ελεύθερα, κινείται ανάμεσα στις συχνότητες του ηλεκτροακουστικού υλικού με τον ίδιο τρόπο που περιέγραψα στην ανάλυση του τρίτου επεισοδίου τον χειρισμό των ετεροφωνιών και τέλος υπήρξε εκούσια σκέψη να δημιουργηθεί μία σόλο μελωδική γραμμή με μεγάλα διαστήματα ή legato γραμμές διανθισμένες σε μεγάλες αποστάσεις τονικών υψών που να διέρχονται μέσα από τις συχνότητες του ηλεκτροακουστικού υλικού ή να αλληλεπικαλύπτονται[160].

Παράδειγμα 75



[160] Βλ. παρ. 75

ΙΙΙ. 5. Συμπεράσματα

Η σύνθεση των δύο έργων που αναλύθηκαν στη συνοδευτική εργασία, οδηγούν στην ανάδειξη σημαντικών συμπερασμάτων. Όσον αφορά στην έννοια του τραγικού και τις αναπόφευκτες αλλοιώσεις του στον σύγχρονο χωροχρόνο, η εστίαση στις συγκρουσιακές δομές των σχέσεων του Οιδίποδα με την Σφίγγα, την Ιοκάστη και την Αντιγόνη, αποτέλεσε έναν πυλώνα στήριξης του μουσικού υλικού και έναν φάρο για την πλοκή των έργων. Στην ανάγκη όμως να αναδειχθούν – με έναν τρόπο που προσεγγίζει την συνθετική προσπάθεια – όλες οι παράμετροι και οι κατασκευαστικές συνιστώσες της δομής του έργου, υιοθετήθηκαν όροι, όχι και τόσο συνήθεις στις μορφολογικές αναλύσεις, διότι κατά την προσωπική μου άποψη υποστήριξαν ορθότερα το συνθετικό σκεπτικό. Ο όρος «*κατάτμηση*» αποτυπώνει ακριβώς αυτό που συμβαίνει με το υλικό του μύθου και την επίδραση της βαρύτητας των τραγικών συμβάντων. Κάθε κομμάτι του «*πρισματικού κοντέινερ*» πρέπει να ανοιχθεί, να αποκαλυφθεί εκ των προτέρων στον δημιουργό του πριν τοποθετηθεί σε περίοπτη θέση και σε συγκεκριμένο χρόνο για να εκτεθεί θεατρικά, σε συνάρτηση με την οικονομία του μουσικού υλικού. Η «*μακροδομή*» και η «*μικροδομή*» είναι όροι που συνηθίζονται περισσότερο στις αναλύσεις έργων μετά το 1950 και οι «*ήχοι γεννήτορες*» αποτελούν την αφετηρία των έργων των φασματιστών και της πρώτης και της δεύτερης γενιάς.

Η πρωτεύουσα σημασία της ανάγνωσης του μύθου είναι απαραίτητη προϋπόθεση για τον σκοπό της πρισματικής μου σύνθεσης, με την ανάδειξη των τραγικών συμβάντων, των συγκρουσιακών δομών των σχέσεων και της επιλεκτικής, εν τέλει, μη συνεχόμενης ροής και εξιστόρησης των γεγονότων· αυτό κατ' εξοχήν συνίσταται στον σχολιασμό τους, κατά την ιστορική πάντα σειρά σύμφωνα με την αρχαία ποιητική τους μορφή.

Κρίνεται απαραίτητο ότι κάποια βασικά σημεία πρέπει να επισημανθούν:

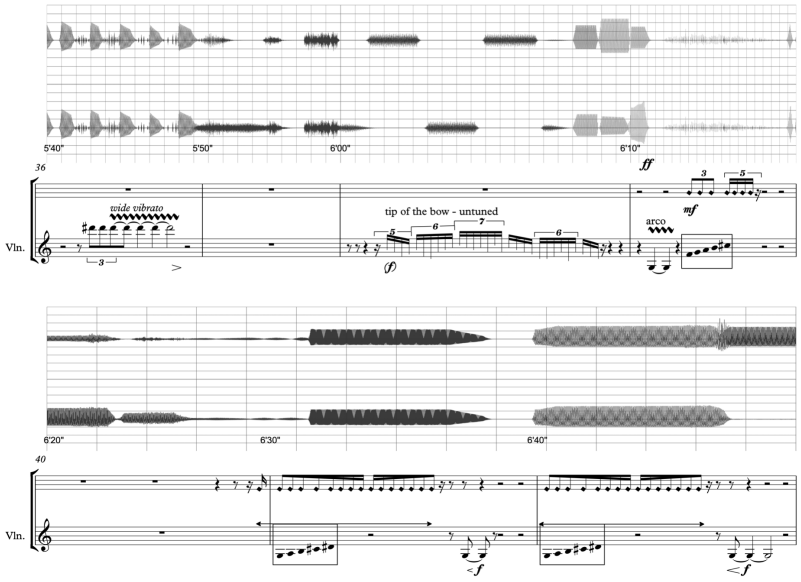
α. Το γεγονός πως ο σύγχρονος ήρωας βιώνει τα τραγικά συμβάντα μέσα από μία αναστοχαστικότητα και βασιζόμενος αποκλειστικά στις δικές του δυνάμεις, με οδήγησε στην ολιστική προσέγγιση του μύθου για να προσπαθήσω να αναδείξω το στοιχείο της μοίρας στην αρχαία τραγωδία, ταυτόχρονα με την ανθρώπινη βούληση του σύγχρονου ανθρώπου.

β. Προκύπτει, επομένως, μέσα από την εξέλιξη του έργου η ανάγκη ανεξαρτητοποίησης από τα θεατρικά κείμενα και τις λεπτομέρειες της πλοκής, ώστε να αποφύγω την παγίδα της σύγχρονης δραματουργίας και την τοποθέτηση του ήρωα σε κεντρικό υποκείμενο που προκαλεί συναισθήματα. Στόχος δεν είναι να θέσω το πεπρωμένο του Οιδίποδα στο πλαίσιο μιας σύγχρονης ατομικότητας· πόσο δε μάλλον σε μία κατάσταση, όπου η

Παρατηρείται ένα ηχητικό τοπίο με συνεχή ανεβοκατεβάσματα σε όλη την έκταση της βιόλας, που θέλησα να υποστηρίζει τον επιβλητικό και ταυτόχρονα καθοριστικό ρόλο της παρουσίας της Σφίγγας στο έργο, διότι δεν πρόκειται απλά για ένα μυθικό πρόσωπο που θέτει το αιώνιο ερώτημα στον Οιδίποδα. Είναι το πρώτο πρόσωπο από τα τρία, των καθοριστικών συναντήσεων που διαμορφώνουν την ύπαρξη του Οιδίποδα και συναποτελούν το σημείο, στο οποίο τέμνονται το ερώτημα και η απάντηση: ο Άνθρωπος.

Στο σόλο βιολί με ηλεκτρονικά του **τέταρτου μέρους**, ακολουθήθηκε μία γραφή χωρίς μελωδικές γραμμές, με αποσπασματικές παρεμβάσεις του οργάνου, που προσπαθεί να μιμηθεί ότι έχει προηγηθεί στα προηγούμενα μέρη. Η αγωγή της μελωδίας καταστρέφεται διότι θέλω μία Αντιγόνη μόνη, με διάσπαρτες σκέψεις και κατακερματισμένο χαρακτήρα. Οι παρεμβάσεις του βιολιού είναι σκέψεις και αναστοχασμοί της Αντιγόνης που προσπαθεί σηκώσει το βαρύ φορτίο της κληρονομιάς της. Οι φθόγγοι είναι επιλεγμένοι ώστε με την αλλαγή συχνοτήτων στο tape να εκτίθενται από το βιολί οι αρμονικοί 7., 11., 13. κυρίως και όπως ανέφερα στη σελ. 84, η μεγάλη απόσταση από τις συχνότητες των ηλεκτρονικών, μας δίνουν ένα κενό στις προσιτές μεσαίες συχνότητες. Για τον λόγο αφενός ότι θέλω να εκθέσω την Αντιγόνη των ακραίων καταστάσεων και αφετέρου για να την θέσω σε μία διαλεκτική σχέση αποκλειστική και χωρίς παρεμβάσεις, με τον πατέρα της, καθότι το πρόσωπο του Οιδίποδα υποστηρίχθηκε στο πρώτο μέρος του *Pr.II*, από το σόλο κοντραμπάσο και εδώ το tape του τέταρτου επεισοδίου είναι μία ηλεκτρονική παραλλαγή της βασικής δομής του σόλο κοντραμπάσου[161].

Παράδειγμα 76



[161] Βλ. παρ. 76

ενοχή του καθίσταται ηθική. Σε μία τέτοια περίπτωση η έλλειψη σύγκρουσης (*διαλόγου*, βλ. σ. 31) και η απομόνωση του Οιδίποδα σε μία κατάσταση πάλης με τον εαυτό του, τις τύψεις του και τις ηθικές ενοχές του, καθιστά το τραγικό, απόν από το έργο. Αυτή η ατομικότητα και η απομόνωση του υποκειμένου, ανατρέπεται πιστεύω από την έμμονη και απαρέγκλιτη θέση μου, στις αλληλεξαρτώμενες μορφές και χαρακτήρες του Οιδίποδα, της Σφίγγας, της Ιοκάστης και της Αντιγόνης.

γ. Οι εκφάνσεις του Οιδίποδα μέσα από το γυναικείο στοιχείο, απηχούν επίσης την προσπάθεια αποκρυπτογράφησης της ανθρώπινης ψυχής, που χαρακτηρίζει τον 20ο αι. και την συνειδητοποίηση ότι η πορεία του ήρωα, μέσα από όλες του τις συγκρούσεις είναι ο πολυμερισμός του χαρακτήρα του. Από αυτόν τον πολυμερισμό επιλέχθηκαν οι πτυχές που προκύπτουν από τις σχέσεις του με τις γυναικείες μορφές του έργου. Σε αυτό το πλαίσιο πλέον, οι γυναικείες μορφές εκτίθενται μουσικά μέσα από την ίδια ηχητική πηγή, ώστε να εισέλθουμε στον πυρήνα του δίπολου αρσενικού-θηλυκού. Η μία γυναικεία φωνή είναι στην ουσία μία συμπύκνωση των τριών αυτών προσώπων και σε ένωση με τον Οιδίποδα οδηγούν, μέσω της τραγικής συνειδητοποίησης του αέναου κύκλου της ζωής, στην ανθρωπιστική αντίληψη της οικουμενικότητας ενάντια στην ατομικότητα, ως βασικό πυρήνα επιβίωσης του σύγχρονου ανθρώπου.

Το πρώτο σημείο που ανέφερα, η θεώρηση του μύθου του Οιδίποδα, υπό πρισματική διάσταση λειτούργησε πιο θετικά με τον διαχωρισμό των τραγικών συμβάντων, των συναντήσεων Οιδίποδα – Σφίγγας/Ιοκάστης/Αντιγόνης και των σχολίων του χορού σε αυτοτελή και ανεξάρτητα επεισόδια, με διαφορετική ενορχήστρωση και επεξεργασία του μουσικού υλικού, ώστε όλα μαζί να αποτελέσουν μία συναρμογή που καθορίζεται από την φορμαλιστική κατασκευή του έργου. Σε κάθε επεισόδιο η προσπάθεια μιας καθολικής θεώρησης και όχι μίας εξιστόρησης των γεγονότων, πέρα από τον λόγο, η μουσική μέσα από έναν σταδιακά διαμορφωμένο κώδικα έθεσε πάγιες συνιστώσες, οι οποίες μέσα από την ηχοχρωματική διαφοροποίηση συνετέλεσαν στην αποσπασματική δημιουργία μουσικών εικόνων-φορέων κάθε προδιάθεσης. Κάθε νέα μουσική εικόνα εστίαζε στην ψυχογράφηση των χαρακτήρων και τη συνεισφορά τους στην πρισματική κατασκευή, που παντρεύει, αν μπορώ να το εκθέσω έτσι, την έννοια του τραγικού σε δύο διαφορετικής εποχής διαστάσεις. Οι δύο αυτές διαστάσεις στηρίζονται στις δύο κολώνες (Säulen), από τις οποίες προέκυψαν οι δεξαμενές ηχητικού υλικού «Α» και «Β»· η μεν τραγική ενοχή στη δεξαμενή «Α» και τα μουσικά όργανα, η δε ηθική ενοχή και η ατομικότητα του σύγχρονου δυτικού ανθρώπου στη δεξαμενή «Β» και την ηχητική επέκταση των ηλεκτρονικών. Η αλληλένδετη χρήση τους δηλώνει ότι το τραγικό ενυπάρχει στο σύμπαν

και δε δύναται, επ' ουδενί λόγω, να υπάρξει πλήρης διάσταση της αρχαίας με τη σύγχρονη αντίληψη.

Το δεύτερο σημείο, η αποφυγή μιας θεατρικής διακειμενικότητας, πηγάζει αφενός από την ανάγκη ενός συμπυκνωμένου κειμένου όπως κάθε λιμπρέτο, αφετέρου δε και κυρίως από την επιβεβλημένη χρήση ενός ποιητικού και αφαιρετικού λόγου, που δίνει βήμα στη μουσική να εκθέσει εικόνες και ηχητικά τοπία, πάνω στα οποία θα στηριχθεί ή θα αποκτήσει μία άλλη χροιά ή ένα άλλο ειδικό βάρος. Η διαφορετική διανομή των οργάνων ανά επεισόδιο και οι μικροδιαφοροποιήσεις στις αντιστοιχίες της πυραμιδικής δομής που περιγράφηκαν, δημιουργούν μέσα από το ίδιο υλικό, κάθε φορά, μία ηχητική παραλλαγή-εξέλιξη με μοναδικό σκοπό την λειτουργία της καθολικότητας της έννοιας του τραγικού, ως κεντρομόλο δύναμη. Επειδή ανέφερα στο πρώτο σημείο, ότι ο πυλώνας των ηλεκτροακουστικών απηχεί τον σύγχρονο άνθρωπο, δεν εννοώ ότι αφήνω να περιγραφεί μέσω της χρήσης της δεξαμενής «Β», η απομόνωση, η απελπισία, ο φόβος και η αμφιβολία του σύγχρονου δυτικού ανθρώπου. Και σε αντιπαράθεση με αυτό, το συγκερασμένο υλικό του ενόργανου συνόλου να μας υπενθυμίζει την παρουσία της υπερβατικότητας και του μεταφυσικού που χαρακτηρίζει το τραγικό στην αρχαιότητα· δεν υπάρχει τέτοια προγραμματική στόχευση. Η κοινή χρήση των δύο υλικών γίνεται με γνώμονα την ανθρωπιστική διάσταση της έννοιας του τραγικού, την ανάγκη αναστοχασμού, έξω από το «εγώ» του ήρωα και την απομόνωσή του στην ανάληψη ευθυνών. Το επικό υπόβαθρο εδώ, δεν νοείται ως μία ανώτερη βούληση, αλλά ως πεπρωμένο μίας ανθρωπότητας στο σύνολό της.

Το τρίτο σημείο και οι εκφάνσεις του Οιδίποδα μέσα από της γυναικείες μορφές και τις συναντήσεις που τον καθορίζουν πλέκονται μεταξύ τους και προκύπτουν, εν τέλει, οι εξής προϋποθέσεις:

α) δεν υπάρχει πέρα από την ενσωμάτωση του υλικού των Nietzsche και Mahler και το γερμανικό τραγούδι του γράφοντα σε ποίηση Hölderlin, σόλο τραγούδι από κανέναν εν είδει κάποιας δεξιοτεχνικής άριας.

β) όταν αυτό συμβαίνει στο κολάζ της δεύτερης πράξης, αναδεικνύεται μία σύγχρονη Αντιγόνη, μυστικοπαθής, σιωπηλή, κλεισμένη σε έναν κόσμο προσωπικής οδύνης που προσπαθεί μέσω του αναστοχασμού να εξέλθει σε έναν κόσμο, όπου η κληρονομιά της τραγικής ενοχής είναι οικουμενική. Ώστε να ξεφύγει και αυτή από την απομόνωση και τον καθορισμό του πεπρωμένου από το ίδιο το υποκείμενο.

γ) καθότι μία μόνο φωνή τραγουδά και τους τρεις ρόλους, ο διαφορετικός τρόπος χρήσης αυτής της φωνής, με την κοινή χροιά και στους τρεις ρόλους, διευκολύνει την ανάδειξη

του γυναικείου στοιχείου που καθορίζει τον Οιδίποδα στην πορεία του, καθότι πρόκειται για το ίδιο σώμα. Ο ίδιος πυρήνας ύπαρξης, με τα ζωτικά χαρακτηριστικά που καθορίζουν την κίνηση, την χροιά της φωνής και τη δραματουργική του υπόσταση, συγκρατεί τις πτυχές των χαρακτήρων, όπως κι αν αυτές διατυπωθούν μουσικά. Είτε με την οπερατική χρήση της φωνής στο διάλογο της Σφίγγας με τον Οιδίποδα, είτε στην οικονομική και στατική εκφορά του λόγου σε συνδυασμό με απλό φωνητικό ήχο που σχολιάζει την ηχογραφημένη της αφήγηση η Ιοκάστη, είτε με την τοποθέτηση της Αντιγόνης στο προσκήνιο, όπου καλείται μέσω ενός σκοτεινού τραγουδιού να απογυμνωθεί ψυχικά και να βγει έξω από τις αγωνίες που την βασανίζουν.

δ) αυτές οι διαφορετικές χρήσεις της φωνής της μέτζο-σοπράνο που ενσαρκώνει τις γυναικείες μορφές του έργου, σε συνδυασμό με την διπλή φωνητική υποστήριξη του Οιδίποδα, συγκροτούν έναν πολλαπλό δεσμό του δίπολου αρσενικού-θηλυκού, το οποίο συνιστά στην ουσία την ερώτηση και την απάντηση στο αίνιγμα: τον άνθρωπο.

Όλα αυτά αποτυπώνονται στο μουσικό υλικό με διάφορους τρόπους, όπως περιέγραψα και στην κατασκευή του μουσικού υλικού και στην ανάλυση του έργου. Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία να τονιστεί είναι, η ανάγκη κατασκευής ενός δομικού πλαισίου και η προσπάθεια συνεπούς τήρησης της αρχικής φορμαλιστικής σκέψης. Η έννοια του τραγικού, μεταβαλλόμενη από εποχή σε εποχή με τις απόπειρες ορισμού να γεμίζει τις βιβλιοθήκες του κόσμου, αποτέλεσε εξ αρχής μία παράτολμη προσέγγιση, ως ζωτικό στοιχείο δημιουργίας και επίδρασης στη φιλοσοφική προδιάθεση της σύνθεσης και των δύο έργων. Η πολυεπίπεδη συνύπαρξη εννοιών, μηνυμάτων, φανερών και κρυμμένων που χρειάζονται αποκωδικοποίηση, οδήγησαν και σε μία πολυεπίπεδη χρήση του υλικού σε ορισμένες στιγμές του έργου, όπου η αλληλένδετη και αιτιοκρατική ύπαρξη των επιπέδων αυτών ήταν η μόνη δυνητική ασφαλιστική δικλείδα. Η χρονική εξέλιξη του έργου, με τον συνεχόμενο εμπλουτισμό της φιλοσοφικής προδιάθεσης και ταυτόχρονα η κάθετη συνύπαρξη κάθε νέας, αλλά και προϋπάρχουσας πτυχής του μύθου του Οιδίποδα, προϋπέθεσαν ένα αυστηρό δομικό πλαίσιο, εντός του οποίου κάθε ελεύθερη συνθετικά κίνηση θα πραγματοποιούνταν εκ του ασφαλούς και με αναμενόμενα αποτελέσματα. Αυτός ο αυστηρός κονστρουκτιβισμός προκάλεσε την ανάγκη υπέρβασης μέσω: α) της ελευθερίας που παρέχεται στους μουσικούς, καθότι ο ερμηνευτής είναι ένας δεύτερος δημιουργός και η σίγουρη διαφορετική προσέγγιση, είτε από κάθε μέλος της χορωδίας και του ενόργανου συνόλου ως *δρώντα πρόσωπα*, είτε σε κάθε νεότερη εκτέλεση του έργου, προσδίδει στο έργο την δυνατότητα συνεχούς ανάδειξης της άμεσης σχέσης του αιωνίως ενυπάρχοντος τραγικού με τον άνθρωπο, και β) της αναθεώρησης συγκεκριμέ-

νων κατασκευαστικών προϋποθέσεων εκ μέρους μου, κυρίως στις μικροδομικές σχέσεις, προσδίδοντας στο έργο μία πλαστικότητα που προκάλεσε *ευδαιμονία* ως *είδος πράξης*[162], ακολουθώντας στην ουσία τον κύκλο που ο ίδιος ο Οιδίποδας διήνυσε· με την αποφασιστικότητα του να σπάσει τα δεσμά μιας άρρωστης καθημερινότητας, που ενώ ο λαός λιμοκτονούσε, η εξουσία τον καθησυχάζει και τον προτρέπει να μην ψάξει…

Σύνοψη συμπερασμάτων

Α) Οι μεγάλοι αρχαιοελληνικοί μύθοι τόσο στην αρχετυπική μορφή τους όσο και στην δραματοποιημένη ιδιαίτερα μέσα στο αρχαίο δράμα όπου αναδύεται η έννοια του τραγικού, εμπεριέχουν πρόσωπα-ήρωες, καταστάσεις και σχέσεις που συνδέονται με μια εξαιρετικά πολύπλοκη και σχεδόν «αραχνοειδούς» υφής αλληλεξάρτηση.

Τα τραγικά πρόσωπα έχουν υπόγεια φύσεις διττότητας ή και πολλαπλότητας, μετασχηματισμού του ενός με το άλλο, κβαντικής σχεδόν υφής που μπορεί να παραλληλιστεί με τον κόσμο των υποατομικών σωματιδίων[163].

Β) Επί πλέον δεν λειτουργεί επί της ουσίας ένα άκαμπτο μανιχαϊστικό σύστημα. Του απόλυτα καλού ή κακού, αθώου ή ένοχου.

Γ) Όλοι οι ήρωες έχουν ένα κομμάτι δίκιου, ενοχής ή αθωότητας, ευθύνης ή τυχαίου που τελικά συντονίζεται, ενορχηστρώνεται κάτω από αυτό που αποκαλείται «πεπρωμένο».

Η βασική αυτή φιλοσοφική-υπαρξιακή τοποθέτηση στην αναζήτηση της έννοιας του τραγικού συνεπέφερε καθοριστικές δραματουργικές και μουσικές επιλογές όπως:

1) την διαχείριση της δραματοποίησης και της μουσικής ταυτότητας ενός ήρωα π.χ. του Οιδίποδα μέσα από τρεις διαφορετικούς συντελεστές όπου ο ένας μπορεί να προέρχεται και από άλλο καλλιτεχνικό πεδίο όπως ο Χορός.
2) Το ίδιο συμβαίνει και με την περίπτωση ενός συντελεστή που διαθλάται σε περισσότερα πρόσωπα.
3) Ιδιαίτερη σημασία επίσης δίνεται στην κυκλική σχέση αρσενικού-θηλυκού η οποία διακατέχεται από μία αδιάσπαστη ενότητα.

---

[162] Βλ. σ. 35

[163] Δημήτρης Μαραγκόπουλος, Συνέντευξη στον Κοσμά Βίδο, στο ΒΗΜAgazino στις 21.1.2024, με αφορμή την πρεμιέρα της όπερας του ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και στην «2023 Ελευσίνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης», τελευταία πρόσβαση 24.5.2024, https://www.tovima.gr/print/vimagazino/dimitris-maragkopoulos-sto-vimagazino-thelo-na-eimai-leitourgikos-oxi-emporikos/amp/

4) Το μουσικό υλικό αναπτύσσεται αφενός μεν πάνω σε ορισμένες σαφείς και αυστηρές κατασκευαστικά αρχές όπως η χρήση της χρυσής τομής και άλλου είδους συμμετριών που αναπτύσσονται στη Διατριβή. Δημιουργούνται όμως και σημαντικοί βαθμοί ελευθερίας στους συντελεστές που αποκτούν έτσι έναν ρόλο δευτερογενούς δημιουργού.
5) Η μουσική γενετική ταυτότητα θεμελιώνεται πάνω σε δύο δεξαμενές ήχων:
   α. η 1η δημιουργεί ένα γραμμικό–μελωδικό και συνηχητικό υλικό μέσα από το συγκερασμένο σύστημα, με βάση τις πιο πρωτογενείς σχέσεις των ήχων – πέρα από ατονικότητα ή τονικότητα και με βάση τις σχέσεις θεμελίου συχνότητας και επιλεγμένων αρμονικών. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο χρησιμοποιούνται εργαλεία όπως ο «γεννήτορας» και συνηχήσεις κοντά στους κώδικες της φασματικής μουσικής. Οι συνηχήσεις αυτές δεν έχουν στόχο μια ακόμη αρμονική εκδοχή αλλά δέσμες ενέργειας πιο αρχαϊκές και πρωτογενείς που επιχειρούν να αποκαλύψουν τους βαθύτερους κόσμους των εννοιών και των συναισθημάτων.
   β. στη 2η δεξαμενή ήχων που σχηματίζεται με απαγωγικό τρόπο μέσα από τη χρήση ηλεκτρονικής επεξεργασίας των αρμονικών με βάση τους λόγους συχνοτήτων και με εργασία απευθείας στο φάσμα, επιλέγονται ήχοι που σχηματίζουν ένα μη συγκερασμένο σύστημα.
6) Τα δύο συστήματα συνυπάρχουν κι αλληλοεπιδρούν συντελώντας κατά την άποψή μου στην ισχυροποίηση των παραπάνω πολύπλοκων σχέσεων, την προβολή της δυναμικής σχέσης μεταξύ συνειδητού και ασυνείδητου κόσμου και τελικά μαζί με όλες τις παραμέτρους, προσεγγίζουν την έννοια του τραγικού, μέσα φυσικά στην διαχρονική μεταβλητότητά της.

Η όψη του τραγικού κατά την υποκειμενική μου θέση

Η έννοια του τραγικού με καθοδήγησε σύμφωνα με την αρχαιοελληνική αντίληψη όπως την προσέγγισαν ο Χαίλντερλιν και ο Νίτσε από τους οποίους αντλώ τα κείμενα της Αντιγόνης στη δεύτερη πράξη, και όχι με την ιουδαιοχριστιανική, όπως τα διαχωρίζει ο Χρήστος Μαλεβίτσης. Η Αντιγόνη αναζητά τον αναστοχασμό που έχει ανάγκη ο σύγχρονος άνθρωπος για να εξέλθει, να αναρριχηθεί από τον «πυθμένα του γελοίου»[164] σε νέες κορυφώσεις. Μακριά από αυτό το συνεχές κατρακύλισμα στην αρχέγονη ρίζα του τραγικού, στην κατασπάραξη της αθώας ανθρώπινης σάρκας. Καθότι ο ευτελισμός

[164] Βλ. ό.π. Μαλεβίτσης, σελ. 17

της ανθρώπινης αξίας, θυμίζει, παρόλη την εξέλιξη και την τεχνολογική πρόοδο, μακρινές χιλιετίες του σκοτεινού ιστορικού βάθους του ανθρώπου.

Η υποκειμενική μου προσέγγιση, που έλαβε ως πηγή του τραγικού την αρχαιοελληνική τραγωδία και ως κινητήριο μοχλό την σύγχρονη οπτική του τραγικού, με βάση το πνευματικό υπόβαθρο του σύγχρονου ανθρώπου, ελπίζω ότι αποτελεί μία εποικοδομητική συνέχεια στην εξέλιξη του μουσικού θέατρου. Άλλωστε, επιβάλλονται στην έννοια του τραγικού, συνεχώς νέα σημαινόμενα. Το θέμα του μύθου του Οιδίποδα, εκστασιάζει τον δημιουργό, καθώς μένει έκθαμβος μπροστά στις ατελείωτες αποκαλύψεις και τη συνειδητοποίηση της καθολικότητάς του. Ο οδοιπόρος των αιώνων, ο Οιδίποδας του Σοφοκλή, του Σενέκα, του Anouilh, του Cocteau, του Freud, του Stravinsky, του Rihm και όσων ακόμη γράφονται και θα γράφονται, δεν είναι παρά ο Άνθρωπος στο πέρασμα των αιώνων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Beaujean, Alfred, και Michael Venhoff. *Harenberg Kulturführer Oper*. Mannheim: Meyers Lexikonverlag, 2007.

Bentoiu, Pascal. *Enescu.* Στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 6.* (στ. 327-336). Kassel, Basel, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, Metzler, 2001

Bollack, Jean. *Sophokles, König Ödipus: Text-Komentar.* Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 1994.

Bollack, Jean, *Sophokles, König Ödipus, Essays*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 1994.

Dahlhaus, Carl. *Oedipe.* Στο: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters.* Τόμος 2: *Werke. Donizetti – Henze.* München/Zürich: Piper (1987): 144-146

Danuser, Hermann. *Neue Musik.* Στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel, Basel, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, Metzler, 1997, Sachteil 7, στ. 101-103.

Danuser, Hermann. *Gattung.* Στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel, Basel, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, Metzler, 1997, Sachteil 3., στ. 1042-1069-.

Fath, Rolf. Igor Stravinsky, Oedipus Rex. Στο: *Reclams Opernführer*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun. GmbH & Co., 2002, σ. 685.

Georgelou K., Protopapa E. και Theodoridou D. *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance.* Amsterdam: Valiz/Antennae Series, 2017.

Gieseler, Walter, Luca Lombardi, και Rolf-Dieter Weyer. *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts: Akustik • Instrumente • Zusammenwirken*, Celle: Moeck, 1985.

Gruber, Gernot. *Bemerkungen zu Igor Strawinskys Oedipus Rex,* Στο: Csobádi P. et al. (επιμ.) *Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*. Anif: Müller-Speiser, 1990, σσ. 231-244.

Koller, Hermann. *Die Mimesis in der Antike, Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, von H. Koller.* Bernae: A. Francke, 1954.

Kunze, Stefan. *Carl Orffs Tragödien-Bearbeitungen: Vision des Anfänglichen,* Στο: Csobádi P. et al. (επιμ.) *Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, Anif: Müller-Speiser, 1990, σσ.259-280.

Menke, Christoph. *Die Gegenwart der Tragödie: Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Mosch, Ulrich. *Rihm, Wolfgang (Michael)*. Στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Basel, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, Metzler, 2005, Personenteil 14, στ. 112-125.

Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie.* Stuttgart: Philipp Reclam Jun. GmbH & Co., 1993.

Panagl, Oswald. *Iphigenie geht – Ödipus kommt−Orpheus bleibt. Ein mythologisches Szenario des modernen Musiktheaters*. Στο: Csobádi P. et al. (επιμ.), *Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*. Anif: Müller-Speiser, 1990, σσ.1-12.

Renner, Hans. Igor Stravinsky, Oedipus Rex. Στο: *Oper, Operette, Musical: ein Führer durch das Musiktheater unserer Zeit*, München: Cormoran Verlag, 1996, σσ. 359.

Rihm, Wolfgang. *Oedipus Musiktheater 1986/87,* Textbuch. Wien: Universal, 1987.

Scherliess, Volker. *Stravinskij.* Στο: *Die Musik in Geschichte und* Gegenwart, Kassel, Basel, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, Metzler, 2006, Personenteil 16, στ. 115-166.

Seeck, Gustav Adolf. *Die griechische Tragödie.* Stuttgart: Philipp Reclam Jun. GmbH & Co., 2000.

Sevsay, Ertugrul. *Handbuch der Instrumentationspraxis*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2005.

Sophocles, Charles Villiers Stanford, A. W Verrall, και R. C Jebb. *The Oedipus tyrannus of Sophocles*. Cambridge: Macmillan, 1887.

Sophocles, και R. C Jebb. *The Oedipus Coloneus*. Cambridge: University Press, 1889.

Sophocles, και Kurt Steinmann. *Ödipus auf Kolonos*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. GmbH & Co., 2003.

Sophokles, και Kurt Steinmann. *König Ödipus*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. GmbH & Co., 2000.

Stegemann, Michael. *Exotismus*. Στο: *Die Musik in Geschichte und* Gegenwart, Kassel, Basel, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, Metzler, 1997, Sachteil 3., στ. 237-239

Stenzl, Jürg. *Keine Antike−Zum Oedipus (1987) von Wolfgang Rihm.* Στο: *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment:1960 bis 1980*, επιμ. Chr.-H. Mahling, K. Pfarr, Tutzing: Schneider, 2002, σσ.69-81.

Wagner, Heinz. *Das grosse Handbuch der Oper [Haupt-Bd.].* Hamburg: Nikol, 2006.

Walsh, Stephen: *Stravinsky: Oedipus Rex,* Cambridge University Press, 1993.

Wiesmann, Sigrid. *Der expressionistische Ödipus: Die Antikerezeption Wolfgang Rihms*, Στο: Csobádi P. et al. (επιμ.) *Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts* (σσ. 383-390). Anif: Müller-Speiser, 1990.

Ελληνική Βιβλιογραφία

Ἀριστοτέλης, Ιωάννης Συκουτρής, και Σίμος Μενάρδος. *Ἀριστοτέλους Περὶ ποιητικής*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας", Ι.Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΥ & ΣΙΑΣ Α.Ε., 1937.

Βαροπούλου, Ελένη. *Το ζωντανό θέατρο− Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή,* Αθήνα: Εκδ. Άγρα, 2002.

Βέλτσος, Γιώργος. *Οἰδίπους Ἀντι-Οἰδίπους*, Αθήνα: Εκδ. Ίνδικτος, 2004

Γιατρομανωλάκης, Γιώργης. *ΔΥΟ ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ, Ο Τραγικός Ήρωας: Προαίρεσις και Πάθος, Μορφές Βίας στην Τραγωδία*, Αθήνα: ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ – Α. ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ, 2003.

Καρακάση, Κατερίνα. *Όψεις του τραγικού – από τον Πλάτωνα έως τον Ρακίνα*, Αθήνα: Εκδ. Gutenberg, 2011.

Λαπιδάκης, Μιχάλης, «Το κολάζ στη μουσική: Η χρήση «δανεισμένου» υλικού στη μουσική δημιουργία», στο *μουσικός λόγος*, εκδ. Γιάννης Δουβίτσας, τόμ. Α΄- τεύχος 2, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 2000.

Λιγνάδης, Τάσος. *Το ζώον και το τέρας*, Αθήνα: Εκδόσεις Ηρόδοτος, 1988.

Λιγνάδης, Τάσος. *Θεατρολογικά Ι,* Αθήνα: Εκδόσεις Χαρ. Μπούρας, 1990.

Λιγνάδης, Τάσος. *Θεατρολογικά ΙΙ,* Αθήνα: Εκδόσεις Χαρ. Μπούρας, 1992.

Μαλεβίτσης, Χρήστος. *Περὶ τοῦ τραγικοῦ*, Αθήνα: Εκδόσεις Αστρολάβος / Ευθύνη, 1992.

Μαντζοπούλου, Λίζα, και Πάυλος Μάτεσις. *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου: Αρτώ et al.,* Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη χ.χ.

Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χαρά. *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα*, Αθήνα: ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ – Α. ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ, 1997.

Μπακονικόλα, Χαρά. *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος*, Αθήνα: ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ – Α. ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ, ^{3}2005.

Μπακονικόλα, Χαρά. *Κάτοπτρα του χρόνου, δοκίμια για το θέατρο του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2010.

Ντελέζ, Ζιλ. *Διαφορά και επανάληψη*, εισ., μτφρ. Κωνσταντίνος Β. Μπούντας, Αθήνα: Εκκρεμές, 2019

Deleueze, Gilles, και Félix Guattari, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: 1. Ο Αντι-Οιδίπους*, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης, Αθήνα: Πλέθρον, 2016

Παπαιωάννου, Κώστας. *Η Μάζα και η Ιστορία: Γενική Θεωρία της Επαναστατικής μάζας* Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις, 2003.

Παπαπαύλου, Κλαίρη Β. *ΝŌ, ΤΟ ΚΛΑΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΙΑΠΩΝΙΑΣ*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2013.

Pavis, Patrice. *Λεξικό του θεάτρου*, μτφρ. Α. Στρουμπούλη, Αθήνα: Εκδ. Gutenberg, 2006.

Παρίσης, Ιωάννης & Ν. Παρίσης, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, Αθήνα 2003

Πεφάνης, Γιώργος Π. *Το θέατρο και τα σύμβολα.* Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2012.

Ποντίκας, Μάριος. *Ο δολοφόνος του Λάϊου και τα κοράκια.* Αθήνα: Αιγόκερως, 2004

Πούχνερ, Βάλτερ. *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού: Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα*. Αθήνα: Πατάκης, 2003.

Πούχνερ, Βάλτερ. *Θεωρητικά θεάτρου : Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου : Η σημειωτική μέθοδος - η ανθρωπολογική μέθοδος - η φαινομενολογική μέθοδος*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2010

Πούχνερ, Βάλτερ. *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου.* Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2011.

Πούχνερ, Βάλτερ. *Η επιστήμη του θεάτρου στον 21ο αιώνα : σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*. Μελετήματα : 1. Πανεπιστήμιο Πατρών - Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Αθήνα: Εκδόσεις Κίχλη, 2014.

Ράμφος, Στέλιος. *Μίμησις ἐναντίον μορφῆς: ἐξήγησις εἰς τὸ 'Περὶ ποιητικῆς τοῦ Ἀριστοτέλους*. Ἀθῆναι: Ἐκδόσεις Ἁρμός, 1992.

Ράμφος, Στέλιος. *Τὸ αἴνιγμα καὶ ἡ μοῖρα: ποιητικὴ τέχνη στὸν "Οἰδίποδα τύραννον*. Ἀθήνα: Ἐκδόσεις Ἁρμός, 1997.

Romilly, Jacqueline de. *Ελληνική Τραγωδία Στο Πέρασμα Του Χρόνου*. Πρλγ. Μάριος Πλωρίτης, μτφρ. Αθ.-Μπ. Αθανασίου και Κ. Μηλιαρέση. Αθήνα: Άστυ. 2000.

Romilly, Jacqueline de. *Ο χρόνος στην ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Χ. Μαρσέλλος, Σ. Λουμάνη. Αθήνα: ΤΟ ΑΣΤΥ. 2001.

Σενέκας, Λεύκιος Ανναίος. *Οιδίπους*, μτφρ. Τάσος Ρούσσος, Αθήνα: Εκδ. Καστανιώτη, 2000

Σοφοκλής, και Δημήτρης Ν. Μαρωνίτης. *Οιδίπους επί Κολωνώ*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2004.

Schechner, Richard. *Η Θεωρία της Επιτέλεσης*, μτφρ. Ν. Κουβαράκου, επιμ. Μ. Ζωγράφου, Φ. Φιλίππου, Αθήνα: Εκδόσεις "ΤΕΛΕΘΡΙΟΝ", Αναστάσιος Πιπέρης & ΣΙΑ Ε.Ε., 2011.

Suzuki, Tadashi. *Πολιτισμός είναι το σώμα*, μτφρ. Αναστάσης Ροϊλός, Αθήνα: εκδόσεις ΚΕΙΜΕΝΑ, 2021.

Σταμπουλού, Συμεών Γρ. *Ὁ Ποιητὴς καὶ ὁ Τύραννος: Ἡ ἀναμέτρηση τοῦ Φρήντριχ Χαίλντερλιν μὲ τὸν Σοφοκλῆ*, Αθήνα: Σύλλογος προς διάδοσιν ωφέλιμων βιβλίων, 2023.

Στραβίνσκυ, Ιγκόρ. *Μουσική Ποιητική*, Αθήνα: Νεφέλη, 1980

Τερζάκης, Άγγελος. *Αφιέρωμα στην τραγική Μούσα*, Αθήνα: Οι εκδόσεις των φίλων, 1989.

Τσέτσος, Μάρκος. *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία*: *Από τον Καντ στον Αντόρνο*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2012

Φρόιντ, Σιγκμουντ. *Τρεις μελέτες για τη θεωρία της σεξουαλικότητας*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Επίκουρος, 1991.

Φρόιντ, Σιγκμουντ. 1899. *Η ερμηνεία των ονείρων*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Επίκουρος. 1993.

Χουντουμάδη, Αναστασία και Λένα Πατεράκη. *Λεξικό Ψυχολογίας,* Αθήνα: Εκδόσεις ΤΟΠΟΣ, 2008.

Vernant, Jean-Pierre, και Pierre Vidal-Naquet, μτφρ. Στέλλα Γεωργούδη, *ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ*, Τόμος Α΄, Αθήνα: «ΔΑΙΔΑΛΟΣ» - Ι. Ζαχαρόπουλος, 1988.

Vernant, Jean-Pierre, και Pierre Vidal-Naquet, μτφρ. Αριάδνη Τάττη, *ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ*, Τόμος Β΄, Αθήνα: «ΔΑΙΔΑΛΟΣ» - Ι. Ζαχαρόπουλος, 1991.

Συμπληρωματική Βιβλιογραφία

Άϊονς, Βερόνικα, μτφρ. Παύλος Μάτεσις. *Παγκόσμια μυθολογία*, Αθήνα: ΑΚΜΗ, 1978.

Βιντάλ-Νακέ, Πιερ, μτφρ. Χρήστος Μεράντζας. *Ο θρυμματισμένος καθρέφτης: Αθηναϊκή τραγωδία και πολιτική,* Αθήνα: Ολκός, 2003.

Γεωργουσόπουλος, Κώστας. *Κλειδιά καί κώδικες θεάτρου,* Ἀθήνα: Ἑστία, 2007.

Ζιράρ, Ρενέ. *Κεκρυμμένα ἀπό καταβολῆς: Διάλογος μέ τούς Ζάν Μισέλ Οὐγκουλιάν καί Γκύ Λεφόρ*. [χ.ό.], 1994.

Ιακώβ Δανιήλ Ι.. *Ἡ ποιητική τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τραγωδίας,* Ἀθήνα: Μορφωτικό Ἵδρυμα Ἐθνικῆς Τραπέζης, 1998.

Ρισπέν, Ζαν, μτφρ. Κοσμάς Πολίτης, Άρης Αλεξάνδρου. *Μεγάλη Ελληνική Μυθολογία Εικονογραφημένη-Τόμοι (Α+Β)*, Αθήνα: Αυλός, 1965.

Σολομός, Αλέξης. *Τί πρός Διόνυσον: Σημειώσεις γύρω ἀπ' τήν ἀρχαία ἑλληνική τραγωδία*, 2η ἔκδ., Αθήνα: Δίφρος, 1993.

Σοφοκλής, και Θεοδωράκης Μάρκος. *Τά χορικά: Σοφοκλέους*. Ἀθήνα: Ἐκδόσεις Ἁρμός, 2013.

Φλώρος, Κωνσταντίνος, μτφρ. Ιωάννης Φούλιας. *Gustav Mahler: Οραματιστής και δυνάστης: Προσωπογραφία μιας προσωπικότητας*, Αθήνα: Νεφέλη, 2010

Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*, 2nd Ed., New York, NY: W.W. Norton, 1989.

Otto, Walter F., μτφρ. Θεόδωρος Λουπασάκης. *Διόνυσος: Μύθος και λατρεία*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1991.

Rimsky - Korsakov, Nikolay, μτφρ. Γιώργος Π. Πλουμπίδης. *Οι βάσεις της ενορχήστρωσης*, 2η έκδ., Αθήνα: Panas Music Παπαγρηγορίου - Νάκας, 2006.

Winnington - Ingram, R. P. *Σοφοκλής : Ερμηνευτική προσέγγιση*. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου, 1999.

Πηγές από το διαδίκτυο

ΠΙΝΔΑΡΟΣ, *Πυθιονίκαις* (4.254-4.276), https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=4&page=26

ΠΙΝΔΑΡΟΣ, *Ὀλυμπιονίκαις* (2.21-2.40), https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=136&page=6#m1

«Butoh: Ο Χορός Του Απόλυτου Σκοταδιού – Oiafaq», https://olafaq.gr/culture/theater/butoh-o-choros-toy-apolytoy-skotadioy/ [τελευταία πρόσβαση 23.04.2022]

Walsh, Stephen. *The Action Drama and the Still Life: Enescu, Stravinsky, and Oedipus*. Στο *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, επιμ. Peter Brown και Suzana Suzana OgrajenŠek, Oxford University Press, 2010. https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199558551.003.0016 [τελευταία πρόσβαση 3.10.2023]

Σαμαρά, Ζωή. *Ποιητική και μεταφυσική: θέατρο μέσα στο θέατρο,* στο Σύγκριση 2 (Νοέμβριος 1991): 68-87. https://doi.org/10.12681/comparison.54 [τελευταία πρόσβαση 10.10.2023]

«ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΥ - ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ (στην Τίνα Βαρουχάκη) | TAR - Μουσικό διαδικτυακό περιοδικό με αφορμή την κιθάρα», https://www.tar.gr/thodwros_antwnioy_synenteyxi_stin_tina_baroyxaki-article-4955.html?category_id=24. [τελευταία πρόσβαση 25.10.2023]

Δημήτρης Μαραγκόπουλος, Συνέντευξη στον Κοσμά Βίδο, στο ΒΗΜAgazino στις 21.1.2024, με αφορμή την πρεμιέρα της όπερας του ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και στην «2023 Ελευσίνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης», https://www.tovima.gr/print/vimagazino/dimitris-maragkopoulos-sto-vimagazino-thelo-na-eimai-leitourgikos-oxi-emporikos/amp/ [τελευταία πρόσβαση 24.5.2024]

Γιώργος Παπουτσής



Οιδιπόδειο Σέλας - Project I

Μουσικό θέατρο (2023)

Παρτιτούρα

Πίνακας εξωφύλλου: Γιάννης Τζερμιάς, *Οιδίπους και Σφίγγα*, ακρυλικό σε καμβά, 180x210

Οιδιπόδειο Σέλας © 2024 by G. Papoutsis is licensed under CC BY-NC-ND 4.0.
To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Γιώργος Παπουτσής

Οιδιπόδειο Σέλας - Project I

Μουσικό θέατρο (2023)

Σύνθεση κειμένου από τον συνθέτη σύμφωνα με:

- "Οιδίποδας, Σφίγγα, Ιοκάστη" ποιητική πρόζα της Όλγας Νικολαΐδου

- "Οιδίπους Τύραννος" του Σοφοκλή, αρχαίο ελληνικό κείμενο (επιλογή στίχων)

- "Οιδίπους επί Κολωνώ" του Σοφοκλή, αρχαίο ελληνικό κείμενο (επιλογή στίχων)

- "Τάδε έφη Ζαρατούστρα" του Friedrich Nietzsche, κολάζ από το 4ο μέρος της 3ης Συμφωνίας του Gustav Mahler

- "Χείρων", Ωδή του Friedrich Hölderlin (επιλογή στίχων)

- κείμενο/σχόλιο του συνθέτη, κατ' επέκταση στο "Οιδίπους Αντι-Οιδίπους" του Γιώργου Βέλτσου

Παρτιτούρα

© Georges Papoutsis 2024

Οιδίποδας.....1 Χορευτής & 1 Μπάσος + 1 Τενόρος από τους χορωδούς

Σφίγγα,
Ιοκάστη,
Αντιγόνη.....Μέτζο-Σοπράνο (η ίδια τραγουδίστρια και στους τρεις ρόλους)

Τειρεσίας.....Βαρύτονος

Κρέοντας.....Βαρύτονος

Χορός .....Μικτή Χορωδία / τουλάχιστον 3 σε κάθε φωνή (SATB)

Ερινύες / Ευμενίδες .....Τρεις χορεύτριες

Αφηγητές .....ανδρική και γυναικεία φωνή

Από ηχογράφηση: εναλλακτικά, οι δύο φωνές των αφηγητών
και μία γυναικεία φωνή για ανακοινώσεις (ψηφιακή ομιλία)

© Georges Papoutsis 2024

Πρώτη Πράξη:

I. Πρώτη σκηνή:

1ο επεισόδιο: Εισαγωγή, ο Οιδίποδας στο τρίστρατο 1

2ο επεισόδιο: Χορός 5

II. Δεύτερη σκηνή:

3ο επεισόδιο: Σφίγγα, Οιδίποδας 14

4ο επεισόδιο: Χορός, (Σφίγγα) 27

III. Τρίτη σκηνή:

5ο επεισόδιο: Τειρεσίας, Οιδίποδας, Κρέων, Ιοκάστη, Χορός 41

6ο επεισόδιο: Τειρεσίας, Οιδίποδας, Ιοκάστη, Χορός 49

IV. Τέταρτη σκηνή:

7ο επεισόδιο: Ιοκάστη, Οιδίποδας 56

8ο επεισόδιο: Οιδίποδας, Ερινύες 65

Δεύτερη Πράξη:

I. Πέμπτη σκηνή:

9ο επεισόδιο: Αντιγόνη, Οιδίποδας 75

10ο επεισόδιο: Χορός, Ευμενίδες 87

II. Έκτη σκηνή:

11ο επεισόδιο: Αναδρομή (flashback) 97

12ο επεισόδιο: Αναδρομή (flashback) 102

III. Έβδομη σκηνή:

13ο επεισόδιο: Οιδίποδας, Αντιγόνη, Κρέων 107

14ο επεισόδιο: Χορός 117

IV. Όγδοη σκηνή:

15ο επεισόδιο: Ευμενίδες, Οιδίποδας 124

16ο επεισόδιο: Ευμενίδες, Αποχώρηση του Οιδίποδα 126

© Georges Papoutsis 2024

Μικροφωνική εγκατάσταση για τις ηχογραφήσεις των αναδρομών (flashbacks) στα επεισόδια 11. & 12.

Στην περίπτωση των αναδρομών, οι εικόνες που θα προβάλλονται δεν θα είναι απαραίτητα αυτές που συνυπήρξανε με την αντίστοιχη μουσική πράξη. Τα ηχογραφημένα σημεία που θα ακουστούν ξανά στο 11ο και στο 12ο επεισόδιο είναι υποδειγμένα στην παρτιτούρα.

Για την ηχογράφησή τους θα χρειαστούν:

1. ένα μικρόφωνο shotgun (καρδιοειδές ή υπερκαρδιοειδές) επί σκηνής με στόχευση την περιοχή κίνησης της Σφίγγας, της Ιοκάστης και της Αντιγόνης. Στην περίπτωση που η σκηνοθεσία επιβάλλει μία ευρύτερη κίνηση, θα χρησιμοποιηθεί μία κινούμενη κάμερα επί σκηνής και στα υποδειγμένα σημεία, με ενσωματωμένο το shotgun μικρόφωνο.
2. ένα μικρόφωνο παντο-κατευθυντικό (omnidirectional) πίσω από όλους τους θεατές με το οποίο θα ηχογραφηθούν οι αντίστοιχες υποδειγμένες σκηνικές στιγμές.

Η σχέση (ratio) μεταξύ παντο-κατευθυντικού μικροφώνου και μικροφώνου shotgun να είναι αντίστροφη από τη σκηνοθεσία, δηλ. αν ο Οιδίποδας και η μέτζο-σοπράνο κινούνται στην αριστερή πλευρά της σκηνής, ο λόγος στη χωροθέτηση (panning effect) της αναδρομής θα είναι: L – 70% omnidirectional & R – 30% shotgun.

Το αριστερό ηχείο που θα εκτελεί την παντο-κατευθυντική ηχογράφηση, το ηχητικό αρχείο θα υποστεί την εξής επεξεργασία:

1. reverb με παραμέτρους: decay time 6000ms, pre-delay time 200ms, diffusion 400ms, perception – absorbent/reflective (0-200) 100 και στάθμη εξόδου dry: 100% / wet: 300%
2. και εφαρμογή των φίλτρων FFT 1, 5, 9, 13, 14, 21 της δεύτερης τράπεζας, που προκύπτει από τη δεξαμενή «B»

Στο δεξί ηχείο που θα εκτελεί την ηχογράφηση του μικροφώνου shotgun θα περιοριστούν οι στάθμες της αντήχησης (reverb) σε: decay time 2500ms, pre-delay time 150ms, diffusion 190ms, perception – absorbent/reflective (0-200) 80 και στάθμη εξόδου dry: (0-200%) 50% / wet:(0-500%) 80%. Δεν θα γίνει εφαρμογή φίλτρων.

© Georges Papoutsis 2024

ΚΕΙΜΕΝΑ - ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Από την ποιητική πρόζα της Όλγας Νικολαΐδου *"Οιδίποδας, Σφίγγα, Ιοκάστη"*

Επ. 2. Χορός

Εδώ που ο δρόμος σχίζεται
Η μοίρα τεμαχίζεται.
Ζωή – Θάνατος.
Κι η Αλήθεια, ανάμεσά τους.
Σφραγισμένη.
Πατέρας – Γιος.
Κι η Αλήθεια, ανάμεσά τους.
Άνυπεράσπιστη.
Κάποτε θα μάθουμε, αυτό που τώρα θα συμβεί.
Αυτό που ακούς, το βλέμμα θολώνει
Κι αυτό που βλέπεις, τίποτα δεν μπορεί να πει
Κάποτε θα μάθουμε, αυτό που μόλις έχει συμβεί.
Άχρηστοι όλοι οι χρησμοί
Χαράζουν το μέλλον
Δεν το διαβάζουν.
Ο φόβος μέσα σου ζει
Εδώ, σ' αυτό το τρίστρατο η ζωή ριζώνει.
Εδώ, αρχίζει
Κι εδώ, τελειώνει.
Εκεί που δε θέλησες να πας θα βρεθείς
Και το λόγο του ποιητή θα πεις :
«Αυτός που γύρευα είμαι»

Επ. 3. "Σφίγγα"

ΑΝΔΡΑΣ: Τί θέλεις ;
ΓΥΝΑΙΚΑ: Την απάντηση.
ΑΝΔΡΑΣ: Ποια είναι η ερώτηση ;
ΓΥΝΑΙΚΑ: Φίλησέ με και θα μάθεις.
ΑΝΔΡΑΣ: Δεν σε θέλω.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Τί θέλεις ;
ΑΝΔΡΑΣ: Την αλήθεια.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Γ ια να πάρεις, πρέπει να δώσεις.
ΑΝΔΡΑΣ: Για να πάρω τί ;
ΓΥΝΑΙΚΑ: Απάντηση.
ΑΝΔΡΑΣ: Ρώτα
ΓΥΝΑΙΚΑ: Ποια είμαι ;
ΑΝΔΡΑΣ: Έχεις κεφάλι και στήθος γυναίκας, πόδια και σώμα λιονταριού, φτερά ...
ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν σε ρώτησα τι έχω, αλλά ποια είμαι.
ΑΝΔΡΑΣ: Γιατί με σφίγγεις;
ΓΥΝΑΙΚΑ: Για να καταλάβεις.
ΑΝΔΡΑΣ: Εγώ ποιος είμαι;
ΓΥΝΑΙΚΑ: Αυτός που θα πνίξω.
ΑΝΔΡΑΣ: Δεν φοβάμαι τα πτώματα γύρω σου.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Να φοβάσαι, εκείνα που μέσα σου σαπίζουν.
ΑΝΔΡΑΣ: Ποιος είμαι;
ΓΥΝΑΙΚΑ: Γιατί να σου πω;
ΑΝΔΡΑΣ: Δεν ξέρεις.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Εσύ, ξέρεις;
ΑΝΔΡΑΣ: Ξέρω.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Όποιος λέει ότι ξέρει, να μάθει δεν μπορεί.
ΑΝΔΡΑΣ: Ρώτα.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Κόκκινη μάνα, γεννά μαύρο παιδί. Τι είναι ;
ΑΝΔΡΑΣ: Αυτό είναι αίνιγμα.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Όλα είναι αίνιγμα. Έχεις την απάντηση ;
ΑΝΔΡΑΣ: Αν σου δώσω την απάντηση, τί θα πάρω ;
ΓΥΝΑΙΚΑ: Την ζωή μου.
ΑΝΔΡΑΣ: Δεν την θέλω.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Τί θέλεις ;
ΑΝΔΡΑΣ: Την απάντηση.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Η ζωή είναι η απάντηση. Και ο θάνατος επίσης.
ΑΝΔΡΑΣ: Τότε ποια είναι η ερώτηση ;
ΓΥΝΑΙΚΑ: Κόκκινη μάνα, γεννά μαύρο παιδί. Τί είναι ;
ΑΝΔΡΑΣ: Η φωτιά.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Βιάστηκες ν' απαντήσεις.
ΑΝΔΡΑΣ: Γιατί, δεν είναι σωστή η απάντηση;
ΓΥΝΑΙΚΑ: Το σωστό οδηγεί στο λάθος.
ΑΝΔΡΑΣ: Σε κέρδισα.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Με κέρδισες, αλλά τίποτα δεν κερδίζεις.
ΑΝΔΡΑΣ: Κέρδισα την ζωή μου.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Κι όμως θα' θελες πολύ να μην είναι ο θάνατος, αντάλλαγμα ζωής.
ΑΝΔΡΑΣ: Θέλω να ζήσω, για να μάθω.
ΓΥΝΑΙΚΑ: Όταν θα μάθεις, «θέλω να πεθάνω», θα πεις.
ΑΝΔΡΑΣ: Γιατί ;
ΓΥΝΑΙΚΑ: Φίλησέ με.
ΑΝΔΡΑΣ: Δεν θέλω να φιλήσω μια ετοιμοθάνατη. Γιατί γελάς ;
ΓΥΝΑΙΚΑ: Τα δικά σου χείλη έχουν την γεύση του θανάτου.
Τα φιλιά σου, μονοπάτια του Άδη,
στην αγκαλιά του Πλούτωνα,
την αγαπημένη σου θα στείλουν.

Επ. 4. Χορός

"*Φίλησε με*" (Σφίγγα)
Σφίγγει ο κλοιός.
Σε κύκλο σκοτεινό κυκλώνεται η αλήθεια.
Όταν στο κέντρο βρεθεί, σαν άστρο θα εκραγεί.
Ποιανού τα σπλάχνα, άραγε θα κάψει; [...]
Το αίμα σφραγίζει την μοίρα του ανθρώπου. [..]
Μαύρο πέπλο σκεπάζει την Θήβα.
Μαύρο πέπλο σκεπάζει την καρδιά μου.

Επ. 5. Τειρεσίας, Οιδίποδας, Ιοκάστη

ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ: Νομίζεις πως βλέπεις.
Αυτό που γνωρίζεις σε εμποδίζει να μάθεις.
Αυτός που έψαχνες είσαι.
Οσα δεν θέλω να δω, τα βλέπω.
ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ: Πάντως εγώ δεν θα διστάσω ύποπτο και σκοτεινό τον ρόλο σου να ονοματίσω.
Σκοτάδι στα μάτια σου, σκοτάδι και στην ψυχή σου.
ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ: Το σκοτάδι είναι ο δικός μου ήλιος.
Γρήγορα θα καταλάβεις.
ΧΟΡΟΣ: Νομίζεις... Αυτός που έψαχνες είσαι.
Μόνο για εκείνον που η νύχτα γίνεται ατελείωτη...
Στα σπλάχνα της νύχτας, κοιμάται το φως.
Η μήτρα της το τρέφει.

Από τον *"Οιδίποδα Τύραννο"* του Σοφοκλή	
ΚΡΕΟΝΤΑΣ:	ΚΡΕΟΝΤΑΣ:
κακὸν δὲ κἄν ἐν ἡμέρᾳ	ενώ σου φτάνει και μια μέρα
γνοίης μιᾷ.	τον κακό να γνωρίσεις.
[615]	
οὐ γὰρ φρονοῦντά σ᾽ εὖ	Γιατί σωστά να σκέφτεσαι δε
βλέπω.	βλέπω.
ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ:	ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ:
τὸ γοῦν ἐμόν.	Πολύ σωστά για μένα.
[626]	(Μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης)

ΙΟΚΑΣΤΗ:
(αφήγηση tape/τραγούδι) Αχ η δικιά μου η μήτρα έθρεψε σπόρο θανάτου που με θάνατο πληρώθηκε.
Το παιδί μου σκότωσα, για να το σώσω από την μοίρα του φονιά.
Εκείνον που τον φύτεψε θα θέριζε : Τον ίδιο του τον πατέρα.
ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ: Σωστά έπραξες.
ΚΡΕΟΝΤΑΣ: Ου γαρ!
ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ: Κι εγώ στην θέση σου το ίδιο θα έκανα.
Μην σε βαραίνει το αίμα που αίμα γλυτώνει.

Επ. 6. Οιδίποδας, Κρέοντας, Ιοκάστη

ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ: (αφήγηση/tape)
Μιασμένη και βεβηλωμένη η πόλη μου,
αλλά εγώ ο βασιλιάς της, ορκίζομαι να την σώσω.
Κι ας χρειαστεί να δώσω την ζωή μου.
Άλλωστε εγώ δεν ήμουν εκείνος που την έσωσε ξανά, όταν ένα απαίσιο τέρας την καταβρόχθιζε;
ΙΟΚΑΣΤΗ: Άμοιρε, πώς να σε πω; Άντρα μου, γιε μου;
Ούτε οι λέξεις δεν τολμάνε να ακουμπήσουν τόση δυστυχία.
ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ: Ποιος είμαι ; Ποιανού γιος; Ποιανού πατέρας; Ποιανής γιος; Ποιανής σύζυγος;
ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ: Αυτός που έψαχνες είσαι.
ΙΟΚΑΣΤΗ: (tape) Τον άξιζε ο Λάιος τον βίαιο θάνατο, γιατί όλη του τη ζωή στο τρίστρατο της βίας την περπάτησε. Άρπαξε από τα χέρια του αδελφού του τον αγαπημένο του γιο. Και σε πράξεις αισχρές τον ανιψιό του υποχρέωσε. Δίχως την θέλησή μου θανατηφόρο σπέρμα έχυσε στα σωθικά μου. Είπε ότι εκείνη τη νύχτα, το κρασί του δεν το είχε νερώσει. Κι ύστερα τον δικό του σπόρο, ο ίδιος τον ξερίζωσε. Έγινε εκείνος παιδοκτόνος, για να μη γίνει ο γιος του πατροκτόνος. Για να γλιτώσει τον φριχτό χρησμό.
ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ-ΙΟΚΑΣΤΗ (μαζί):
Δίχτυα τα ερωτήματα. Όταν δε πιάνουν απαντήσεις,
από τα σαρκοβόρα ψάρια του βυθού, καταβροχθίζονται.

© Georges Papoutsis 2024

Επ. 7. Ιοκάστη, Οιδίποδας

ΙΟΚΑΣΤΗ: Το άξιζε ο πατέρας του
από το χέρι του να πεθάνει.
Γιατί για να σώσει την ζωή του, τον θυσίασε.
Κι εμένα μου άξιζε ο γιος μου να με κουρσέψει,
να με αλώσει, αφού να τον εγκαταλείψω δέχτηκα.

Η πιο ευτυχισμένη γυναίκα του
κόσμου έπρεπε να είμαι σήμερα.
Μαθαίνω πως δεν έβαψα τα χέρια μου με το αίμα
του παιδιού μου, πώς το παιδί μου είναι ζωντανό.
Τόσο ζωντανό που στα σπλάχνα μου έσπειρε άλλα παιδιά.

Καλύτερα να σάπιζε η μήτρα μου
που τον γιο μου τον ένιωσε άντρα της.

ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ: Με τρυπημένα τα πόδια πορεύτηκα,
ακολουθώντας την αλάνθαστη πορεία
που πάντα με το χέρι, η Μοίρα διαγράφει.
ΙΟΚΑΣΤΗ: Το αιδοίο μου οι θεές σημάδεψαν.
Και πάνω του έριξαν όλα τα δηλητηριασμένα βέλη τους.

Σε αυτό το κρεβάτι χώρεσε η μεγαλύτερη ντροπή.
Ούτε ο θάνατος, ούτε ο χρόνος θα τη σβήσει.
Στους αιώνες θα πλένονται αυτά τα σεντόνια.
Κι άπλυτα θα μένουν. Κι εγώ θα είμαι η Ιοκάστη.

Δεν πρόδωσα τον άντρα μου,
δεν πρόδωσα τον γιο μου,
αλλά την ίδια μου την φύση.

Επ. 8. Οιδίποδας

Εχει μυρωδιά σκληρή το αίμα. Τρυπάει τα ρουθούνια της ανθρώπινης ψυχής, γιατί της θυμίζει την καταγωγή της.

Γεννήθηκα για να κομίσω μήνυμα θανάτου.
Τυφλώνομαι για να δω την μοίρα σου.

Στα δίχτυα του μυαλού η ψυχή μου τόσα χρόνια. Λευτερώθηκε πια. Στο σκοτάδι λευτερώνονται οι ψυχές. Εκεί, τα φτερά τους ανοίγουν. Γιατί ξέρουν, ο ήλιος τα καίει.

Με το σκοτάδι θα δεθώ. Το φως να δεηθώ.

Επ. 9. Αντιγόνη, Οιδίποδας

ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ:
Τώρα το δίχτυ που την ψυχή μου σκέπαζε σχίστηκε.

Πώς είναι δικό μου αυτό το παρελθόν
που ούτε το θέλησα, ούτε το πόθησα.

Κυνηγούσα την αλήθεια κι έγινα θήραμά της.
Με κατασπάραξε.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ:

O Mensch! Gib Acht!	Ω άνθρωπε, πρόσεξε πολύ!
[Was spricht die tiefe Mitternacht?	[Τι λέει το μεσονύχτι το βαθύ;
"Ich schlief, ich schlief—,]	"Κοιμόμουν, κοιμόμουν,]
aus tiefem Traum bin ich erwacht:—	Απ' όνειρο βαθύ έχω ξυπνήσει.
[Die Welt ist tief, und tiefer als der Tag gedacht.]	[Ο κόσμος είναι βαθύς Και πιο βαθύς απ' όσο η μέρα το 'χει στοχαστεί.]
Tief ist ihr Weh—,	Βαθύς ο πόνος του
[Lust—tiefer noch als Herzeleid.]	[Μα είν' η χαρά απ' τον πόνο πιο βαθιά!]
Weh spricht: Vergeh!	Ο πόνος κράζει: Να χαθείς!
[Doch all' Lust will Ewigkeit—,	Κι αιωνιότη λαχταρά κάθε μέρα, Βαθιά πολύ βαθιά αιωνιότη λαχταρά.]
—will tiefe, tiefe Ewigkeit!"]	

(Fr. Nietzsche, *ΤΑΔΕ ΕΦΗ ΖΑΡΑΤΟΥΣΤΡΑ, Ο ΥΠΕΡΑΝΘΡΩΠΟΣ* Μτφρ. Γεωργία Αλεξίου-Πρωταίου, Εκδ. Δαμιανός,Αθήνα 2009)

Επ. 10. Χορός

Από τον *"Οιδίποδα επί Κολωνώ"* του Σοφοκλή	
ὣς σφας καλοῦμεν Εὐμενίδας, ἐξ εὐμενῶν στέρνων δέχεσθαι τὸν ἱκέτην σωτηρίους	Καθώς τις ονομάζουμε Ευμενίδες, έτσι να σε δεχτούν με ευμένεια τον ικέτη και να σε σώζουν,
αἰτοῦ σύ τ᾽ αὐτὸς κεἴ τις ἄλλος ἀντὶ σοῦ,	παρακάλεσέ τις είτε συ ο ίδιος, είτε κι όποιος άλλος εκ μέρους σου,
ἄπυστα φωνῶν μηδὲ μηκύνων βοήν·	ψιθυριστά και δίχως φωνή να υψώνει [...]
[486-489]	(Μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης)

Επ. 11. & 12. (αναδρομές)

ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ:
Χρόνια παγιδευμένο ζώο ήμουν,
δέσμιος των αισθήσεων

ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ:
Οργωσα το κρεβάτι όπου φυτεύτηκα.

Επ. 13. Οιδίποδας, Αντιγόνη, Κρέοντας

κείμενο του συνθέτη ΚΡΕΟΝΤΑΣ: παραδίδοσθε τοῖς πράκτορσιν	παραδοθείτε στους πράκτορες (τιμωρούς)
Από τον *"Οιδίποδα επί Κολωνώ"* του Σοφοκλή ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ: ὦ λῆμ᾽ ἀναιδές!	Τέρας αδιαντροπιάς!
[960]	(Μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης)

ΑΝΤΙΓΟΝΗ:

Wo bist du, Nachdenkliches! das immer muß Zur Seite gehn, zu Zeiten, wo bist du, Licht? Wohl ist das Herz wach, doch mir zürnt, mich Hemmt die erstaunende Nacht nun immer [...]	Πού βρίσκεσαι φως στοχαστικό! Που πρέπει πάντα να κινείσαι, ενίοτε παράμερα, πού είσαι, φως; Πράγματι, η καρδιά είναι ξύπνια, αλλά εγώ οργίζομαι και εκπλήσσομαι. Με περιορίζει η νύχτα πάντα πλέον. […]
[und Gestalten] Aus frischer Erd und Wolken der Liebe schafft, Weil Gift ist zwischen uns, mein Gedanke nun; Und ferne lausch ich hin, ob nicht ein Freundlicher Retter vielleicht mir komme.	[και σχήματα] Από τη φρέσκια γη και τα σύννεφα της αγάπης δημιουργεί, Γιατί κυκλοφορεί ανάμεσά μας δηλητήριο, η σκέψη μου τώρα· και ακούω μακριά, μήπως κάποιος φιλικός σωτήρας να έρθει σε μένα. Από την Ωδή του Fr. Hölderlin *Chiron*

Επ. 14. Χορός

Άνθρωπος, πράξεις, προφήτης του μέλλοντος
[*Προφήτης του μέλλοντός του γίνεται ο άνθρωπος που με τις πράξεις του το υπερασπίζεται.*]
Μόνο για εκείνον που η νύχτα γίνεται ατελείωτη,
κάποτε ξημερώνει.

Επ. 16.

(tape-ανακοίνωση) Εκεί που δε θέλησες να πας, θα βρεθείς.

© Georges Papoutsis 2024

Score in C

Ενόργανο σύνολο (13)

1 Φλάουτο (και πίκολο)

1 Όμποε

1 Μπάσο-Κλαρινετο σε Σι♭ (και κλαρινέτο σε Λα)

1 Κόρνο

1 Τρομπόνι (τενόρο-μπάσο, στο 3ο επεισόδιο συστήνεται μπάσο)

1 Πιάνο

2 Βιολιά

1 Βιόλα

1 Βιολοντσέλο

1 Κοντραμπάσο

Κρουστά (2 εκτελεστές):

I. Τυμπάνια / επ. 13: γκρανκάσα, επ. 14: Tam-tam, tubular bells

II. γκρανκάσα (bass-drum), Tam-tam, Tubular bells, 5 Wood-blocks, Glockenspiel, Vibraphone, Thundersheet (επί σκηνής, για να χρησιμοποιηθεί και από χορωδούς)

© Georges Papoutsis 2024

Επισημάνσεις

Notes

Anmerkungen

1.

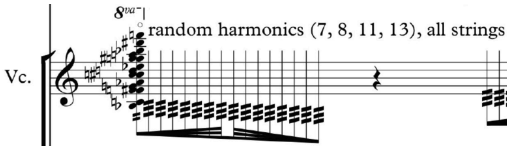
Έγχορδα

Από τον 7ο ως τον 13ο αρμονικό μιας θεμελίου η σημειογραφία υποδεικνύει τη θεμέλιο που πρέπει να κρατηθεί (πιαστεί) και τον αρμονικό που αναγράφεται συγκεκριμένα (a) ή διάφορους αρμονικούς με τυχαία επιλογή σειράς παιξίματος (b).



Strings

From the 7th to the 13th harmonic of a fundamental note the notation indicates the fundamental which has to be firmly pressed and the harmonic indicated specifically (a) or several harmonics to be played randomly (b).



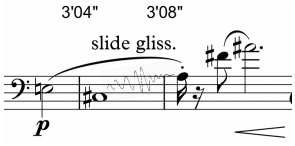
Streicher

Von dem 7. bis zum 13. Obertön eines Grundtons gibt die Notation an, dass der Grundton fest gedrückt und der angegebene Obertön (a) oder mehrere Obertöne zufällig gespielt werden sollen (b).

2.

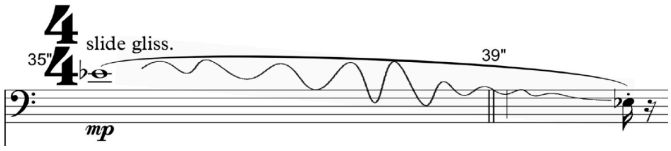
Τρομπόνι

Τα αναγραμμένα glissandi του τρομπονιού (Μπάσο- ή Τενόρο/μπάσο) όταν υπερβαίνουν το εύρος του δυνατού glissando, θα πρέπει να παιχτούν με ελεύθερες παλινδρομικές κινήσεις του τηλεσκοπικού μηχανισμού (slide). Όπως και υποδεικνύεται με κυματοειδή γραμμή.



Trombone

The written glissandi of the trombones, when they exceed the range of the possible glissando, should be played with free palindromic slide movements. As indicated by a wavy line.



Posaune

Die geschriebenen Glissandi der Posaunen, wenn sie den Bereich des möglichen Glissandos überschreiten, sollten mit freien palindromischen Zugbewegungen gespielt werden. Dies wird durch eine Wellenlinie angezeigt.

3.

Κλαρινέτο

Οι αρμονικοί που πρόκειται να παιχθούν με υπερφύσημα, ενδεχομένως να οδηγηθούν σε κατεστραμένους ήχους - νότες (cracked notes). Αυτές επιτρέπονται να αναμιχθούν με το υλικό, τα περάσματα πρέπει να παιχθούν κανονικά.

Clarinet

Harmonics that are to be played with overblowing may be led to cracked notes. These are allowed to mix with the material, the passages should be played normally without interruption.



Klarinette

Obertöne, die mit Überblasen gespielt werden sollen, können zu *cracked notes* führen. Diese dürfen sich mit dem Material vermischen, die Passagen sollten normal und ohne Unterbrechung gespielt werden.

4.

Υποδείξεις

IN: να προσαρμοστεί ο εκτελεστής ή ο τραγουδιστής στις συχνότητες του ηλεκτροακουστικού υλικού.

OUT: να μην επηρεαστεί ο εκτελεστής ή ο τραγουδιστής από το ηλεκτροακουστικό υλικό.

Indications

IN: To play or to sing related to the electroacoustic material.

OUT: To play or to sing NOT related to the electroacoustic material.

Hinweise

IN: Spielen oder Singen im Zusammenhang mit dem elektroakustischen Material.

OUT: Spielen oder Singen NICHT im Zusammenhang mit dem elektroakustischen Material.

© Georges Papoutsis 2024

Οιδιπόδειο Σέλας

Σκηνή 1 - Επεισόδιο 1

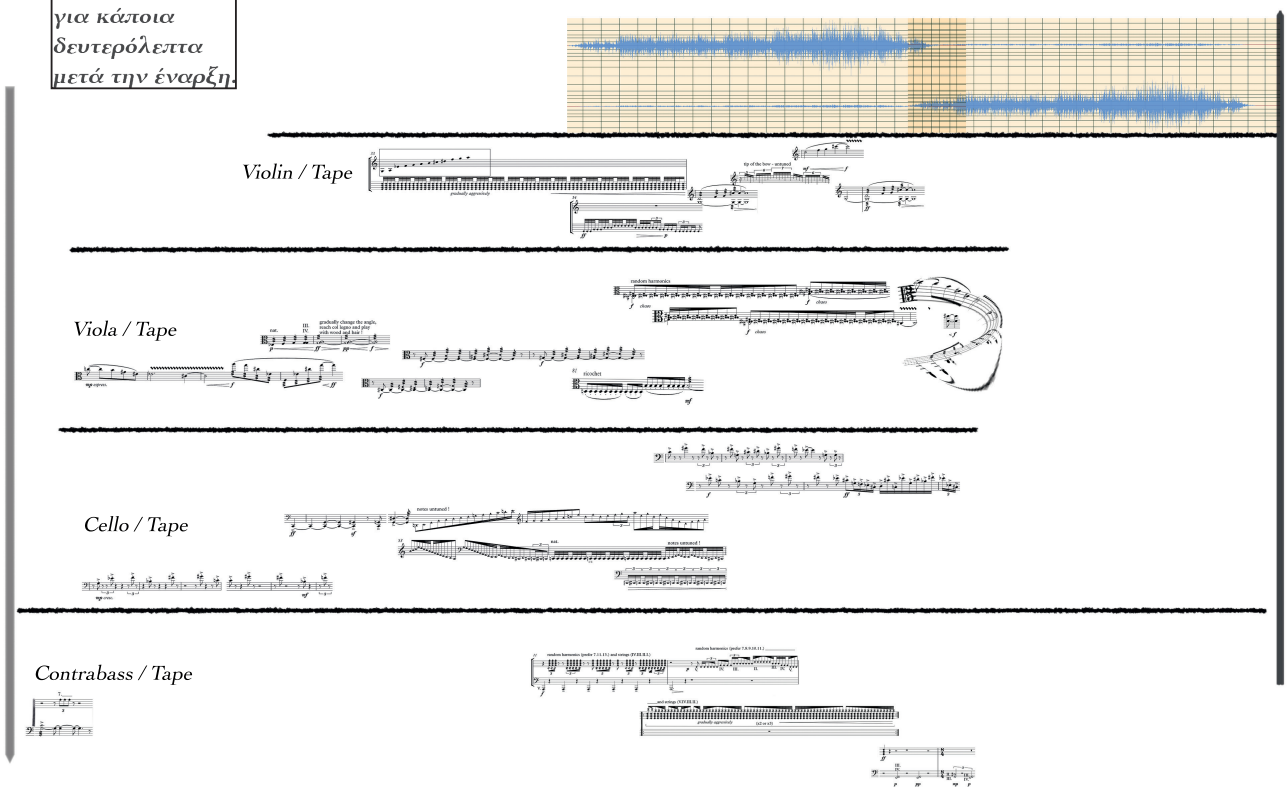
Εισαγωγή

Γ. Παπουτσής

Score in C

6”
ακανόνιστες, μη ρυθμικές συνεχόμενες και θορυβώδεις εκπνοές πριν την έναρξη, οι οποίες συνεχίζονται για κάποια δευτερόλεπτα μετά την έναρξη.

Ένα δίχτυ στο βάθος της σκηνής φωτισμένο με θερμό κίτρινο φως. Η υπόλοιπη σκηνή φωτισμένη με ψυχρό φως στοχευμένο στο δάπεδο. Να μην φαίνονται πρόσωπα! Παρόντες: Οιδίποδας, χορευτές και η χορωδία δεξιά, με πλάτη στη σκηνή και πολύ κοντά στο όριο του χώρου. Όλοι ζυπόλητοι, να μην ακούγεται ήχος υποδημάτων.



© Georges Papoutsis 2024

Σκηνή 1 - Επεισόδιο 1β

Οιδίποδας - Τρίστρατο

Solo 5-string Contrabass

Εστίαση του φωτισμού στο δίχτυ και φωτιστικός σχηματισμός του τρίστρατου με τα τρια βασικά χρώματα: κόκκινο, μπλε, κίτρινο. Οι διάδρομοι φωτός να καταλήγουν στο δίχτυ.

Χορογραφία: Οιδίποδας
Συμμετέχουν άνδρες της χορωδίας, ακίνητοι.
Ένας με πλάτη στο δρώμενο αποχωρεί με αργή κίνηση στον κόκκινο διάδρομο (ενδεχόμενη κινησιολογία Butoh)
approx. 9'50"-10'

Strings

Scordatura

♩=60

(III.) 6. 7. 8. 11.

arco

pizz.

(I.) 7.

(6. 7. 8. 9. 10. 11. , randomly)

×------IV.III.II., touch random notes, with tip of the bow or col legno

nat.

(7. 8. 9. 10. 11. , randomly)

×------I., touch random notes, tip of he bow or c.l.----

random harmonics (prefer 7.11.13.) and strings (IV.III.II.I.)

random harmonics (prefer 7.8.9.10.11.)

and strings (V.IV.III.II.)

gradually aggressively

(x2 or x3)

random harmonics (prefer 7.8.9.10.11.)
and strings (V.IV.III.II.I.)

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

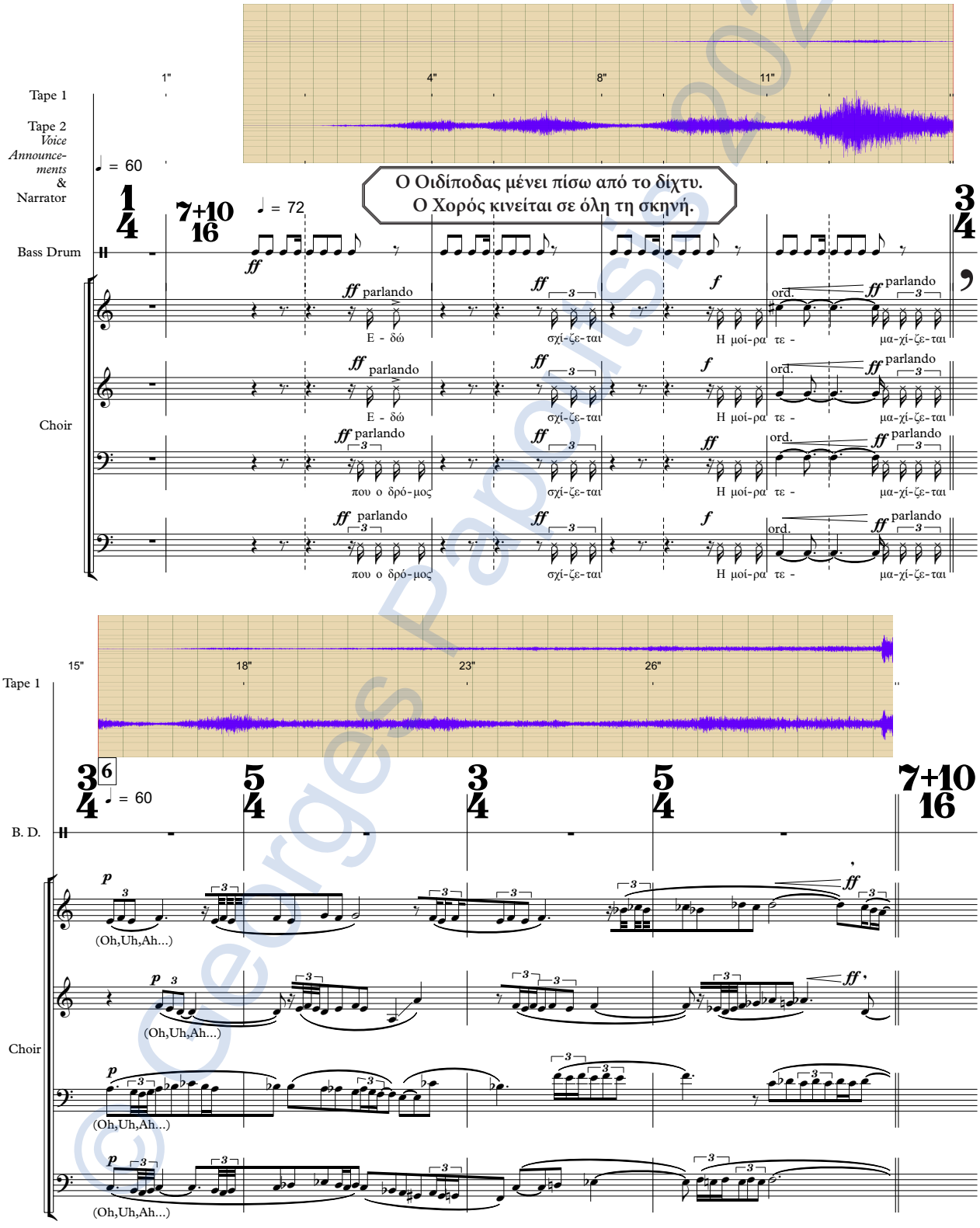


© Georges Papoutsis 2024

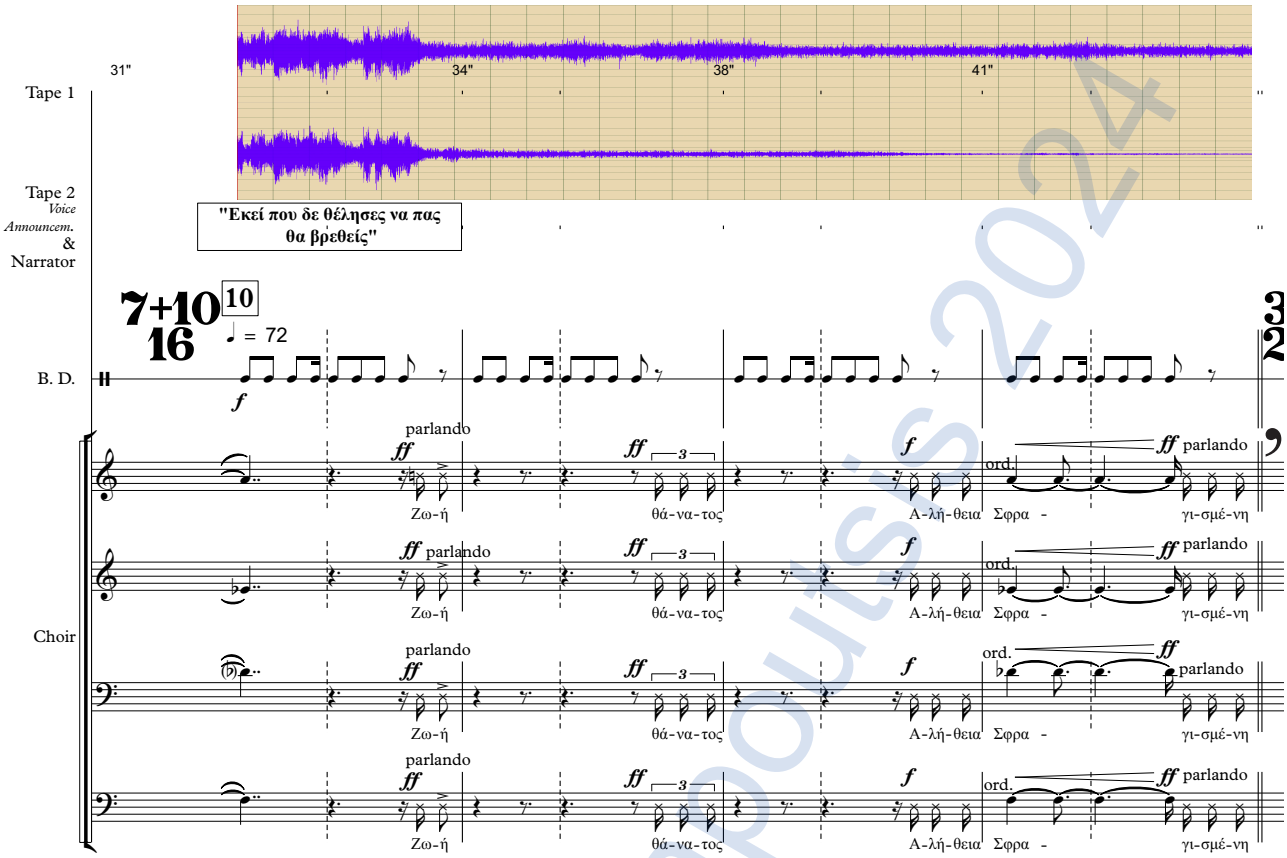
© Georges Papoutsis 2024

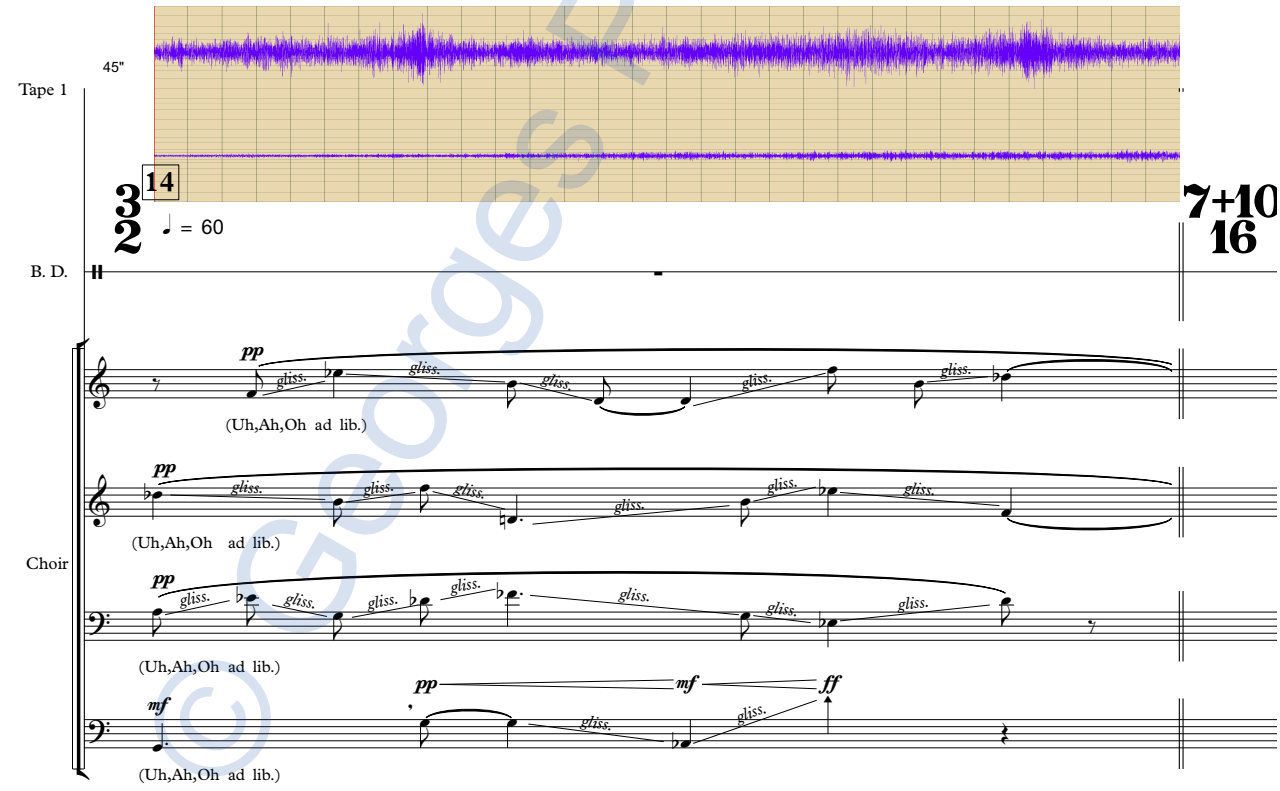
Σκηνή 1 - Επεισόδιο 2

Χορός



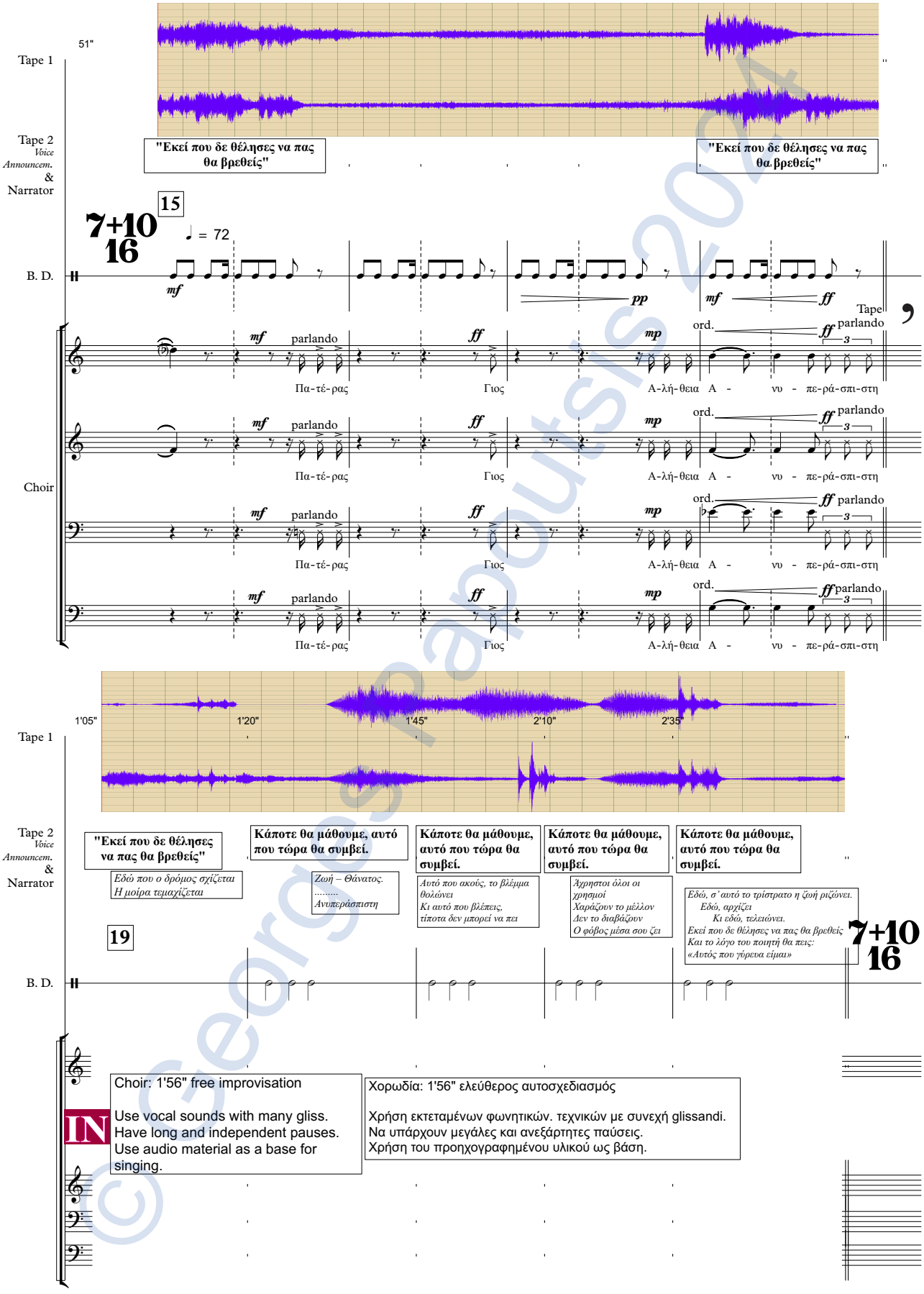
© Georges Papoutsis 2024





© Georges Papoutsis 2024

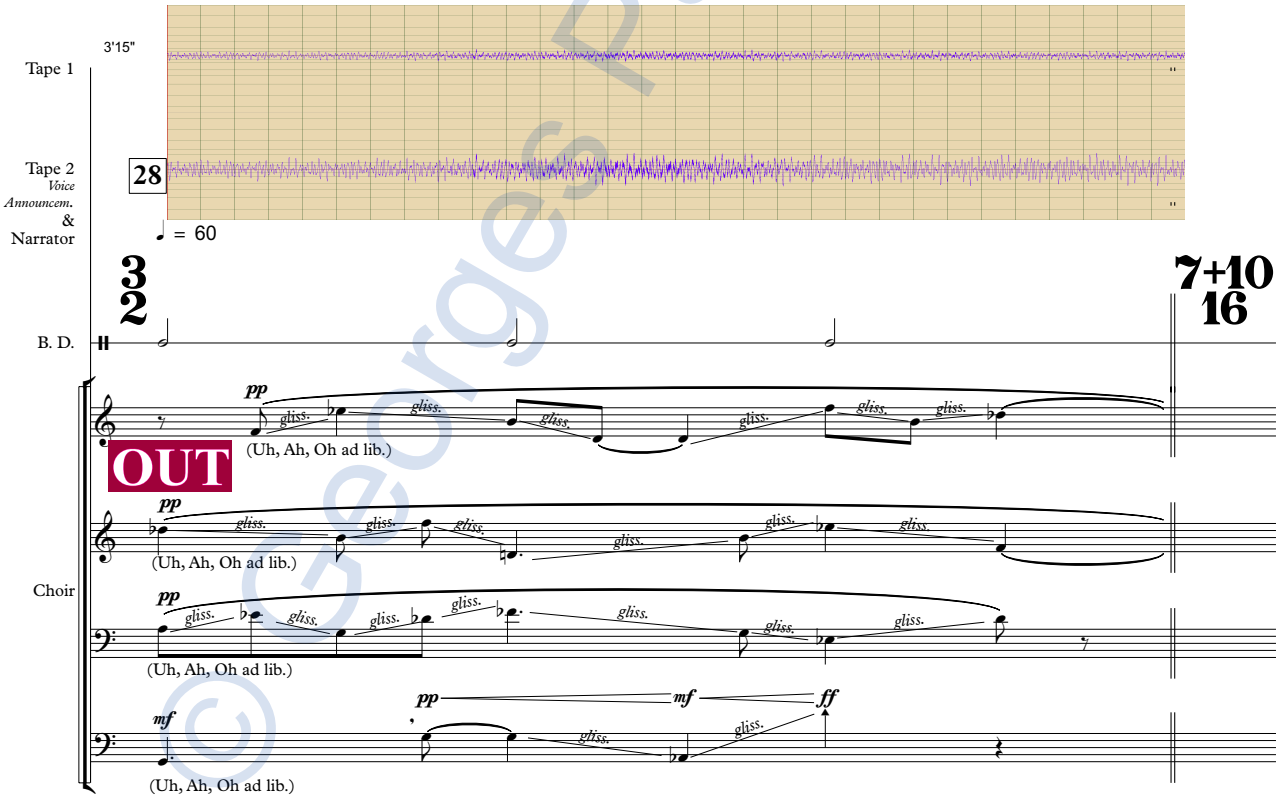
© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

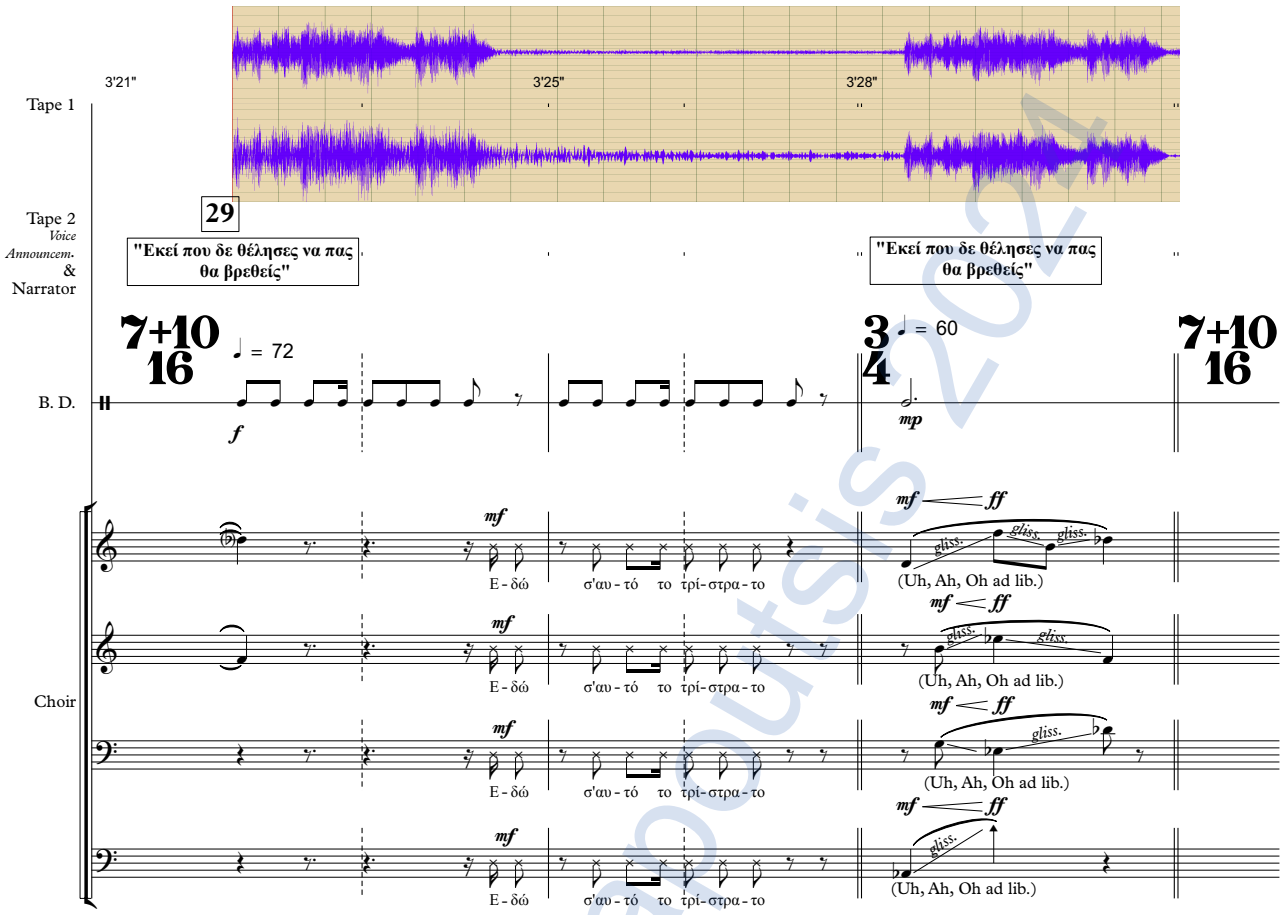
© Georges Papoutsis 2024





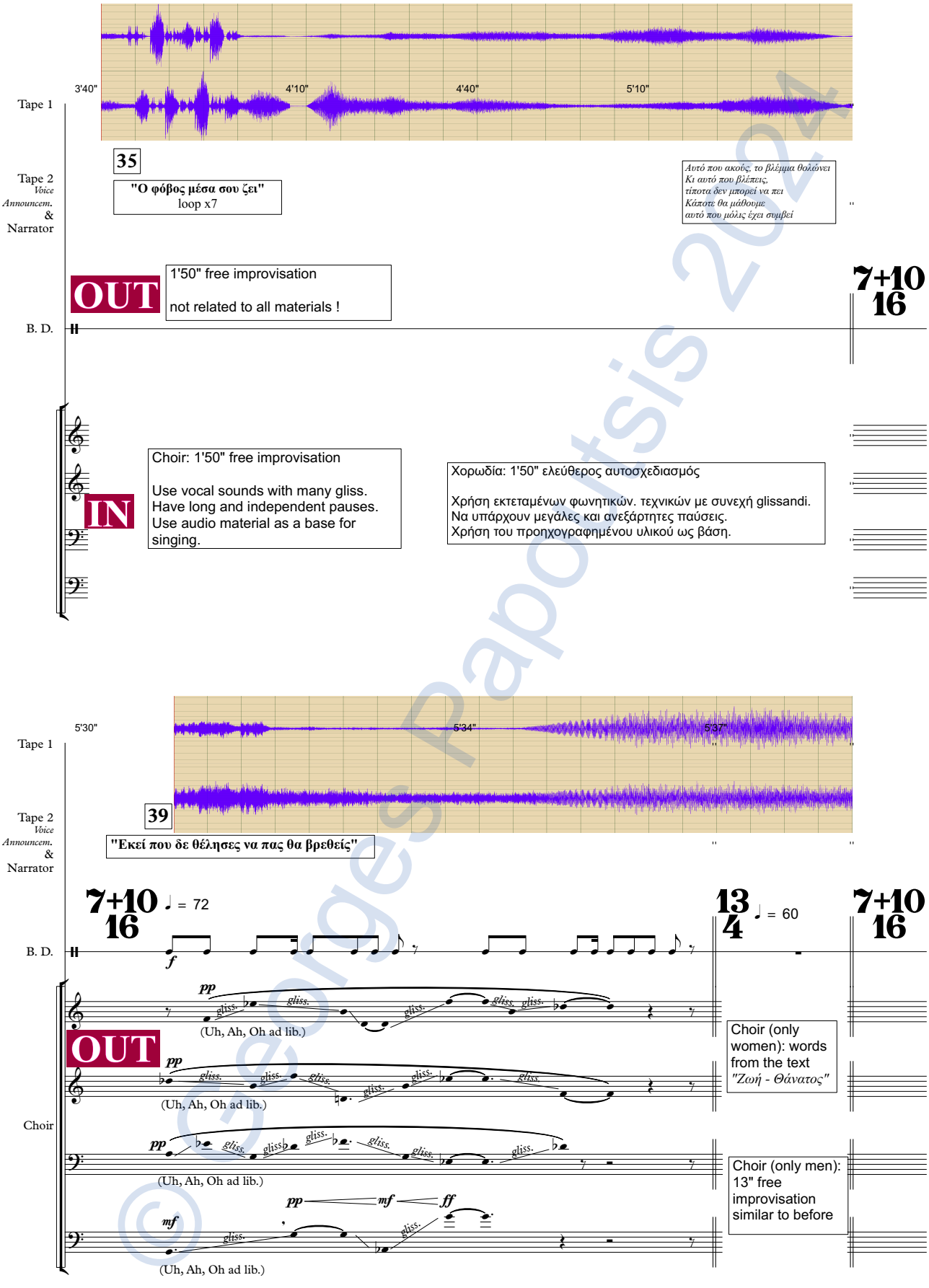
© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



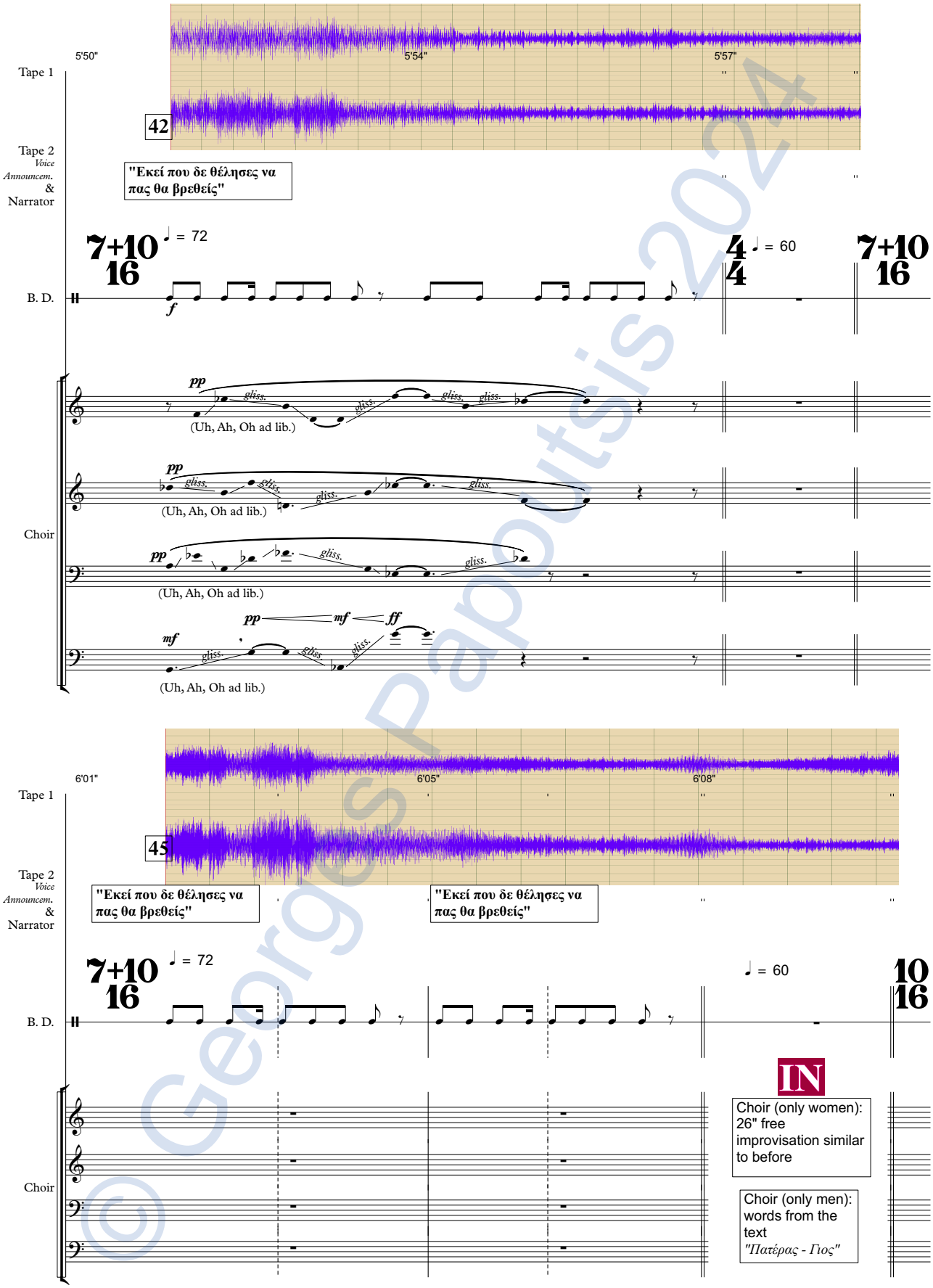


© Georges Papoutsis 2024

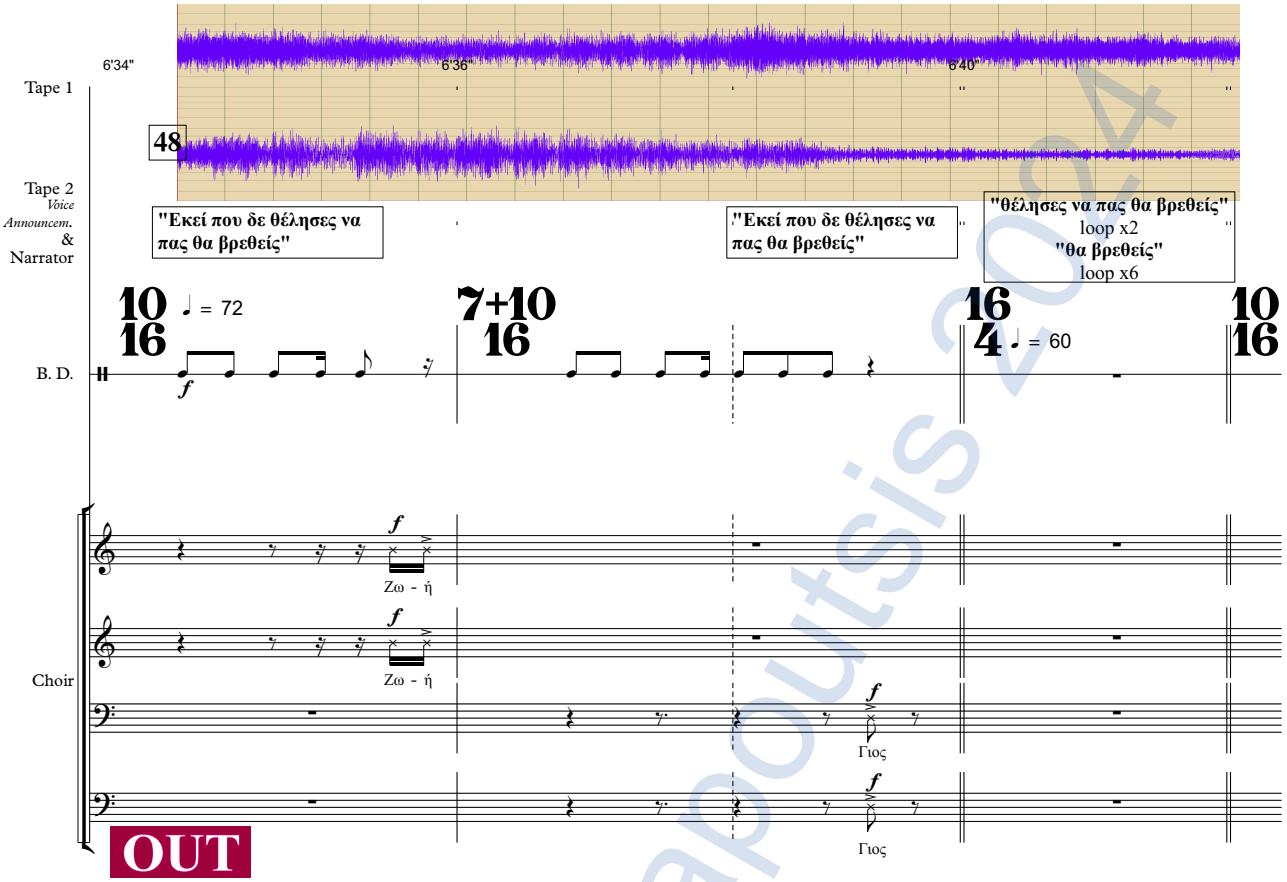


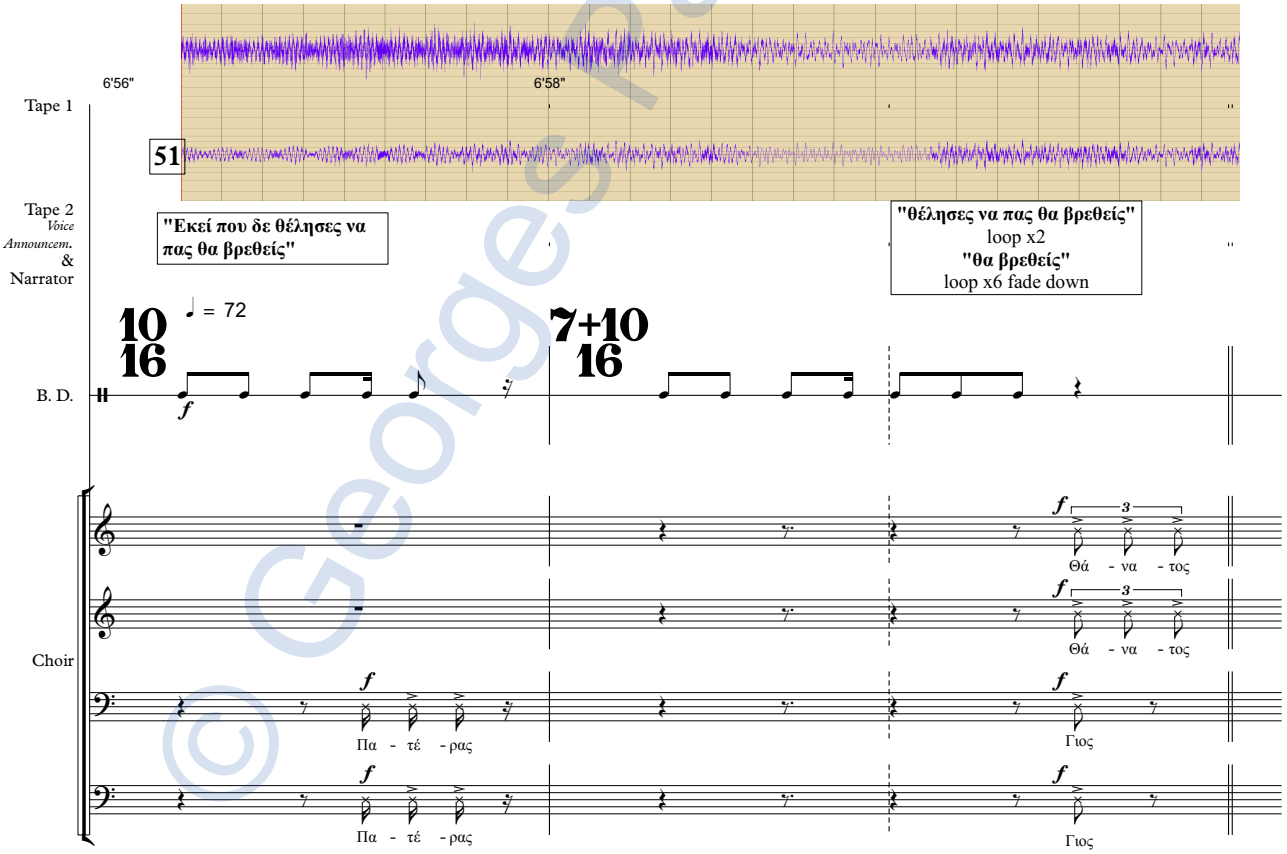
© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024





© Georges Papoutsis 2024

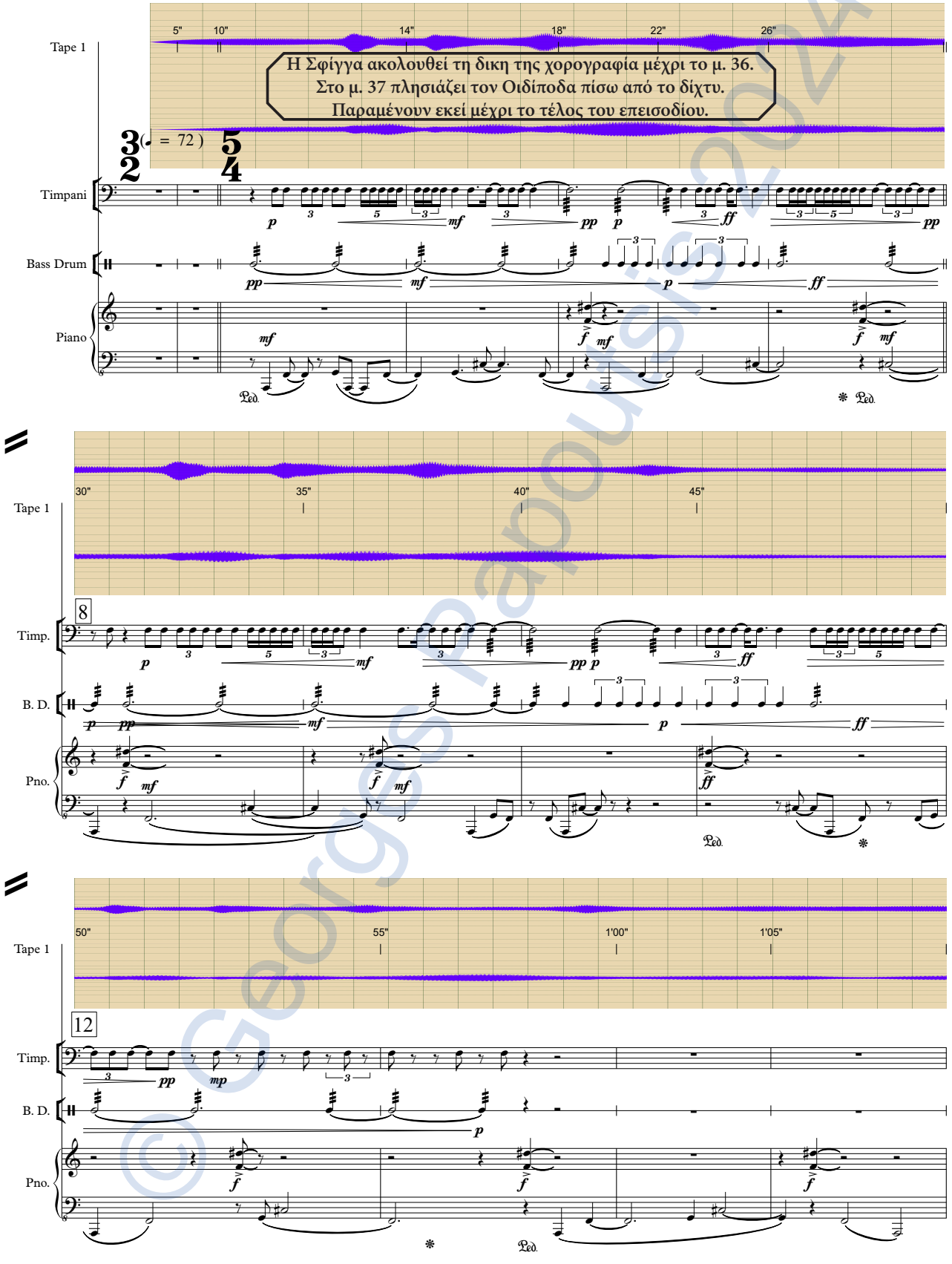
© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

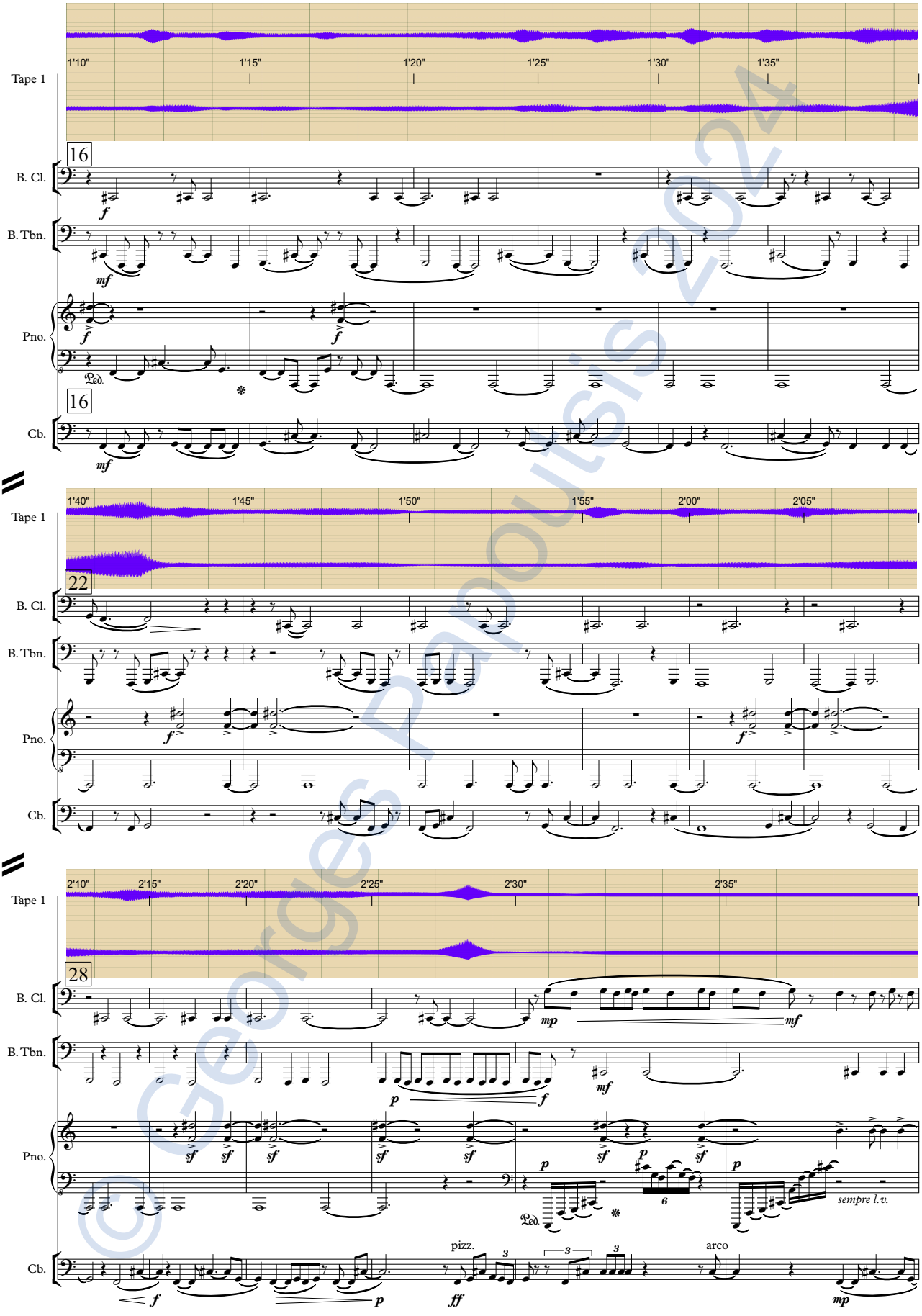
© Georges Papoutsis 2024

Σκηνή 2 - Επεισόδιο 3
Σφίγγα, Οιδίποδας



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



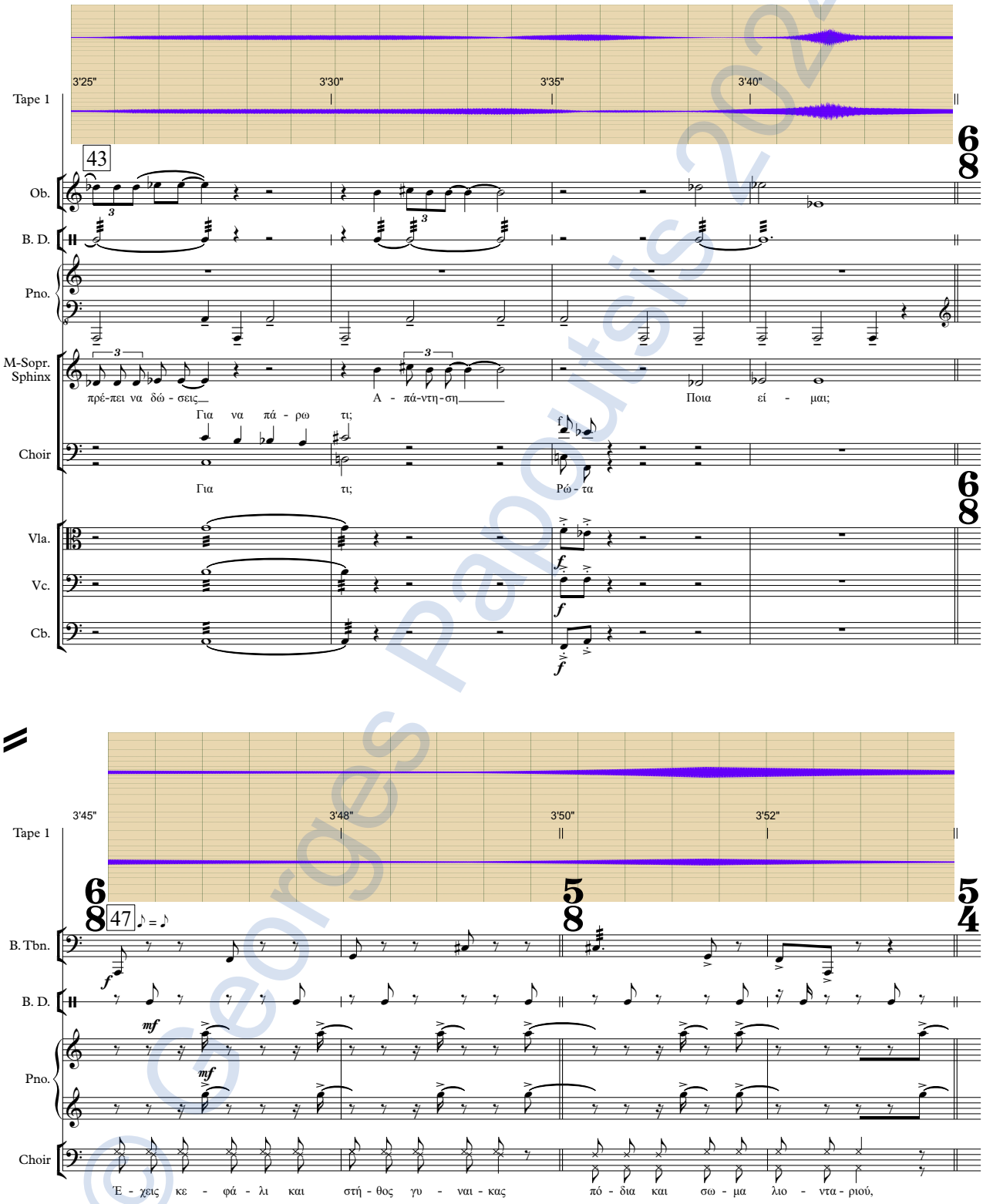
© Georges Papoutsis 2024

to be recorded for the flashbacks (ep. 11-12)

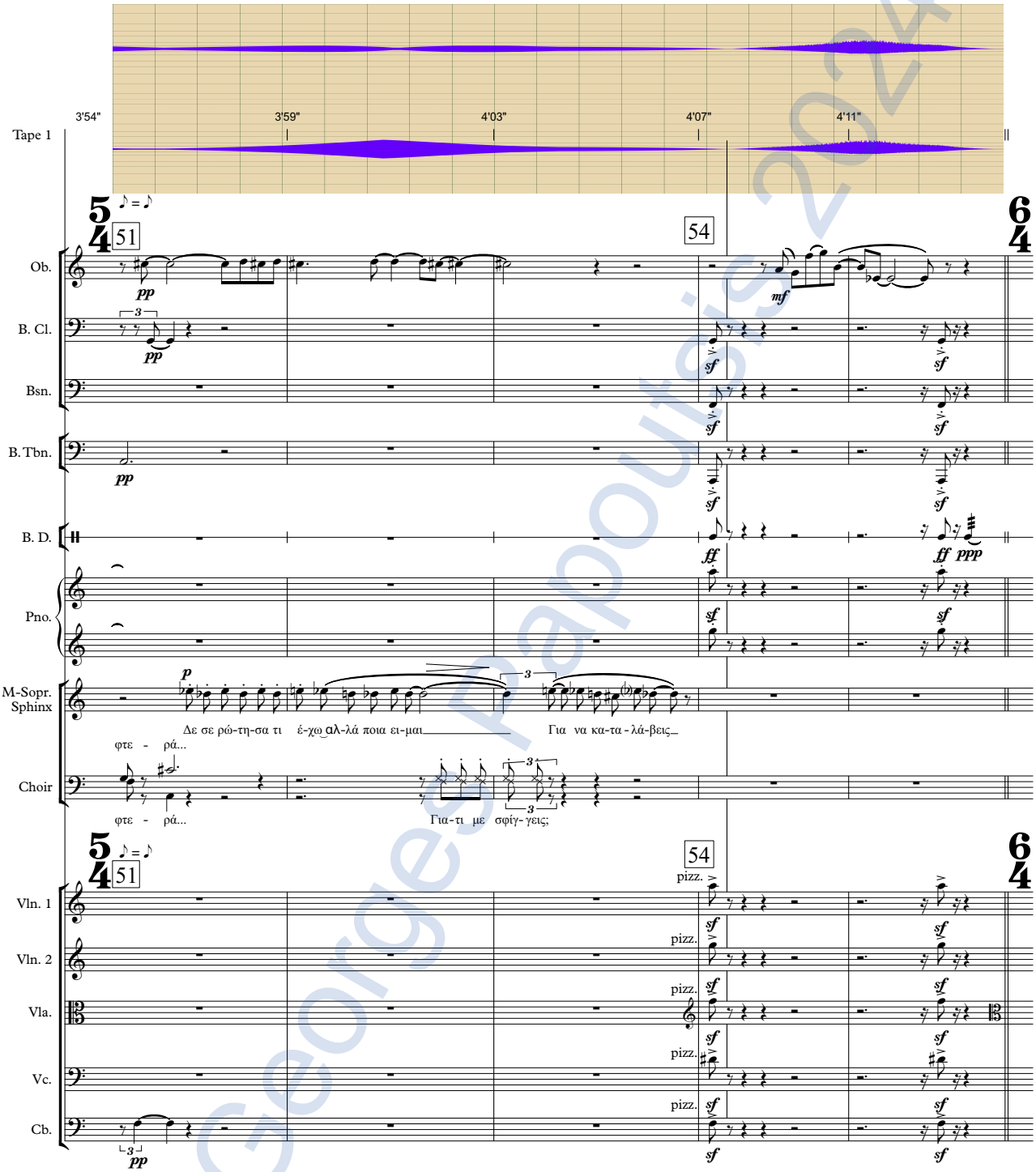


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

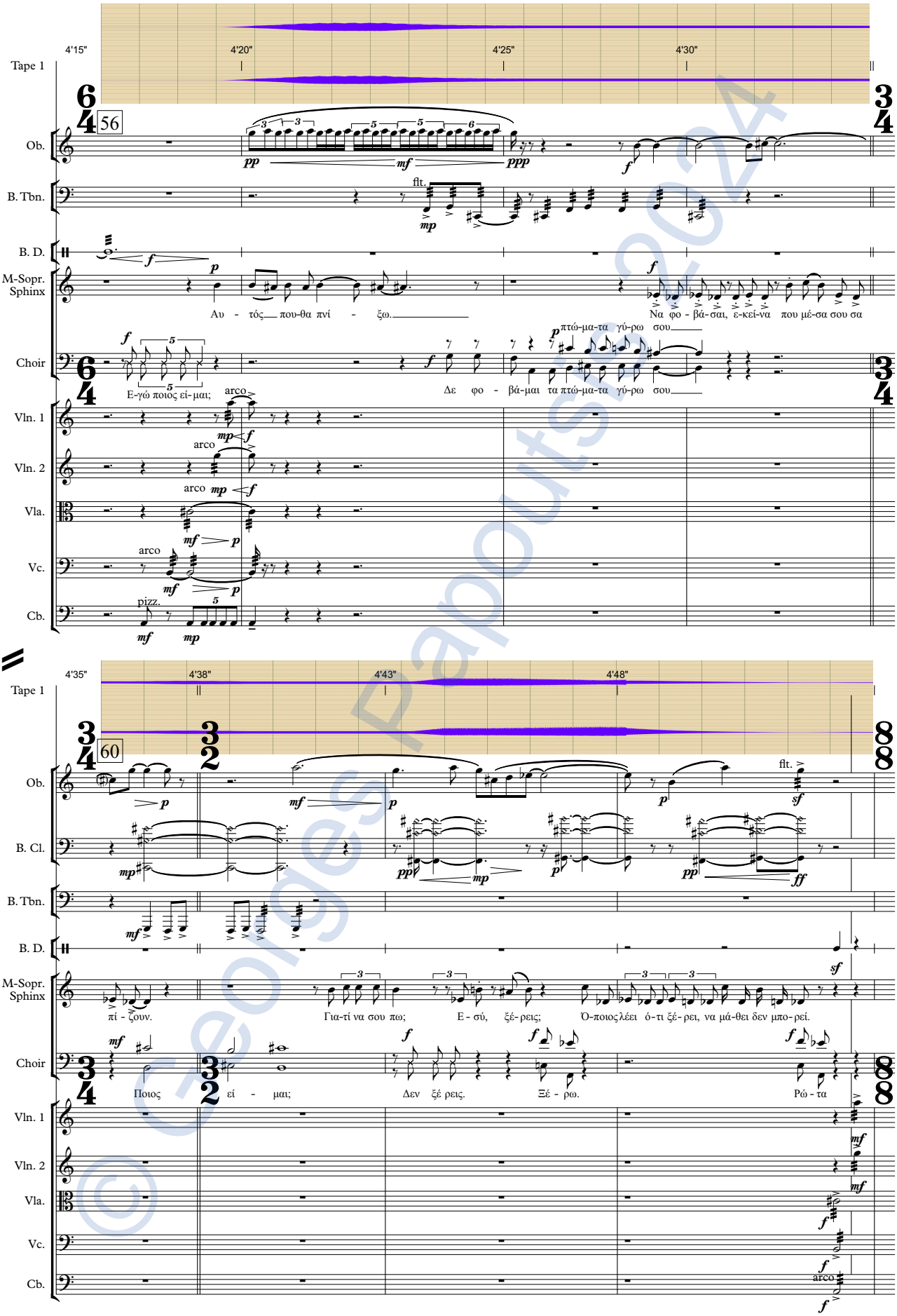


© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



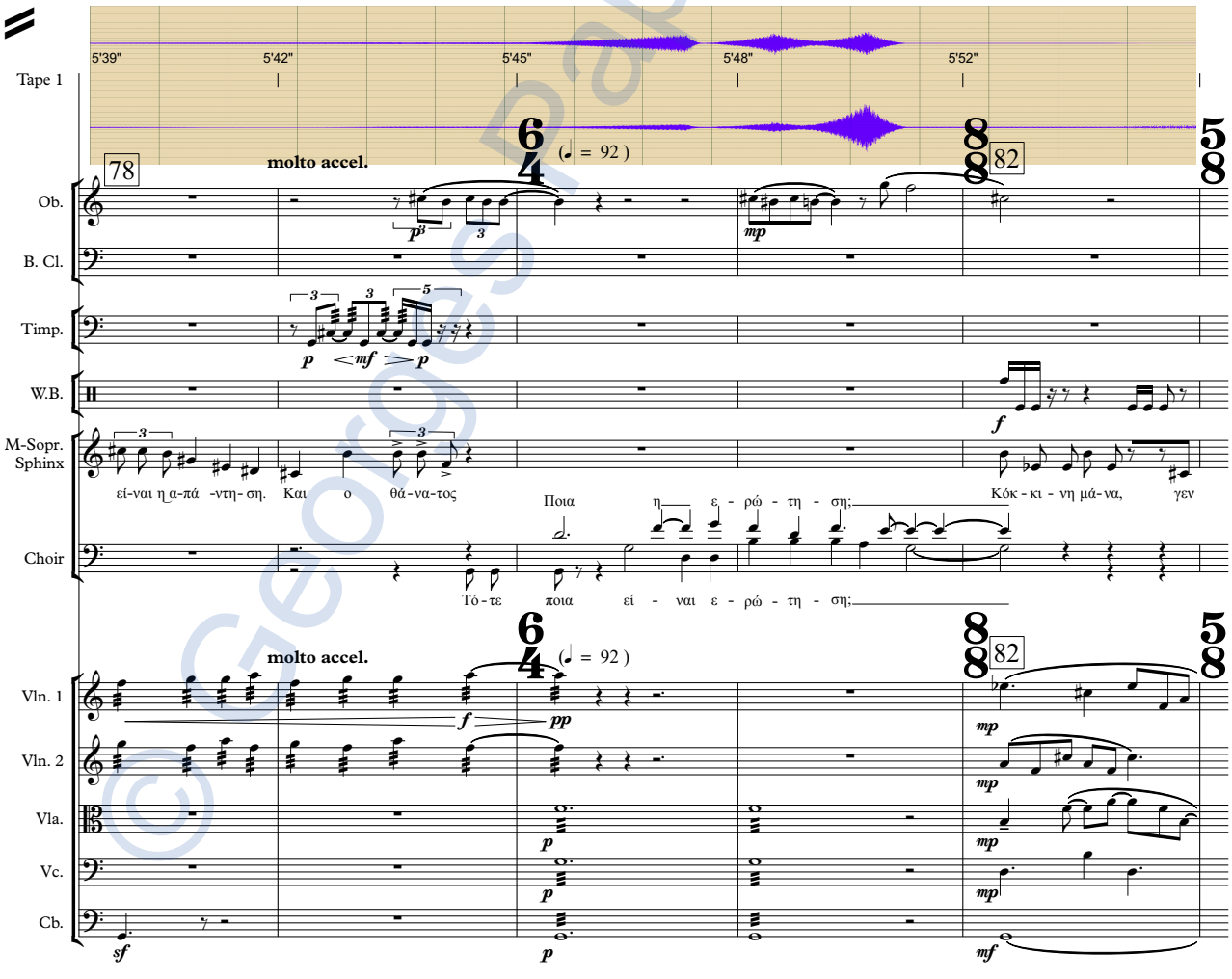
© Georges Papoutsis 2024



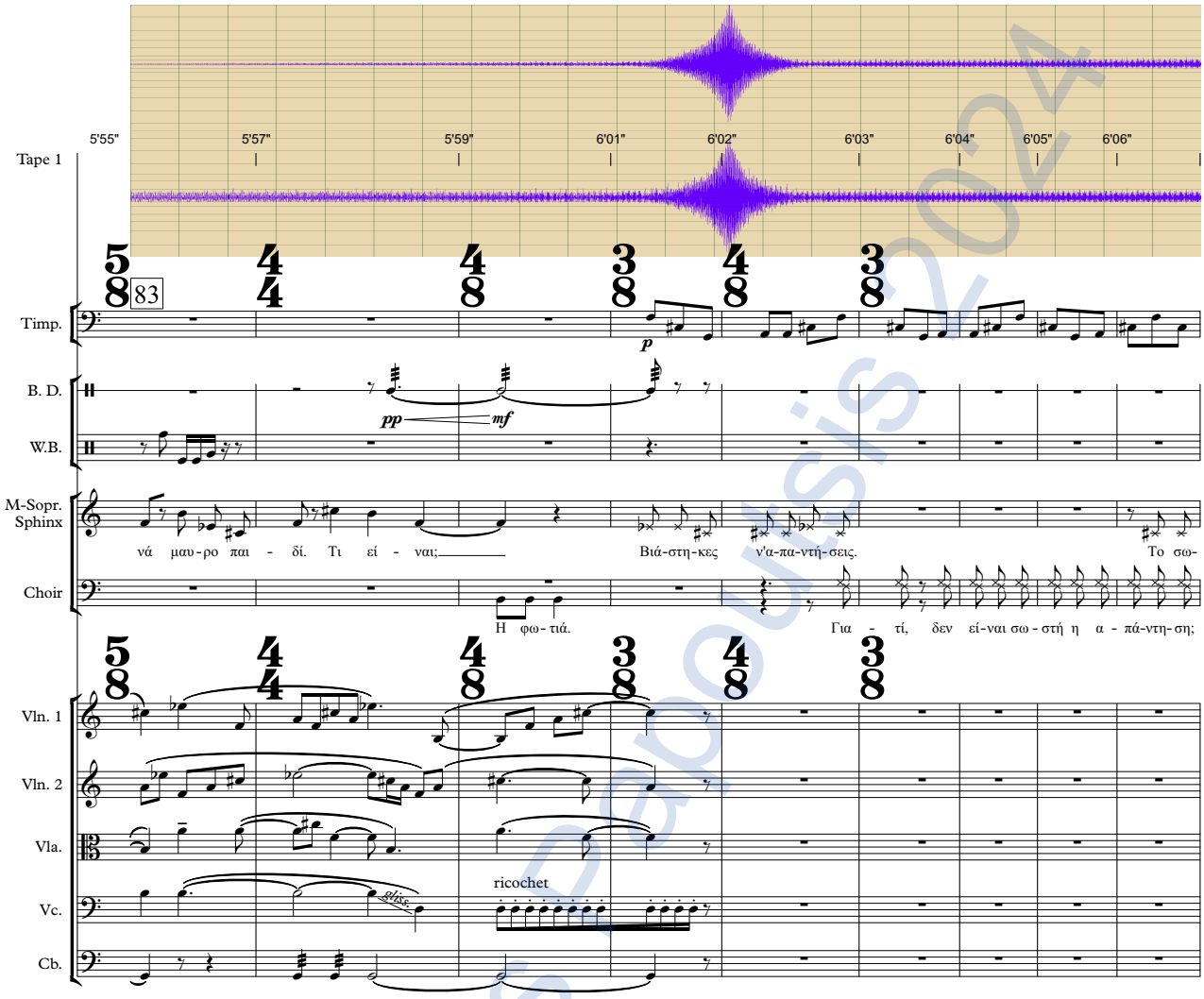
© Georges Papoutsis 2024

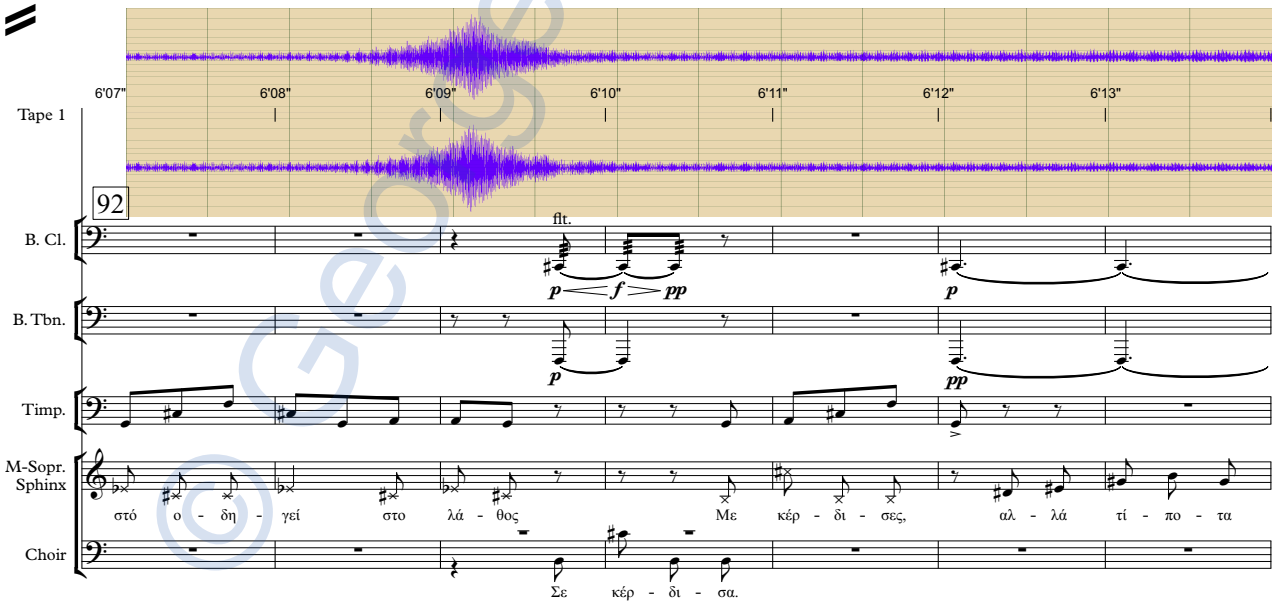
© Georges Papoutsis 2024





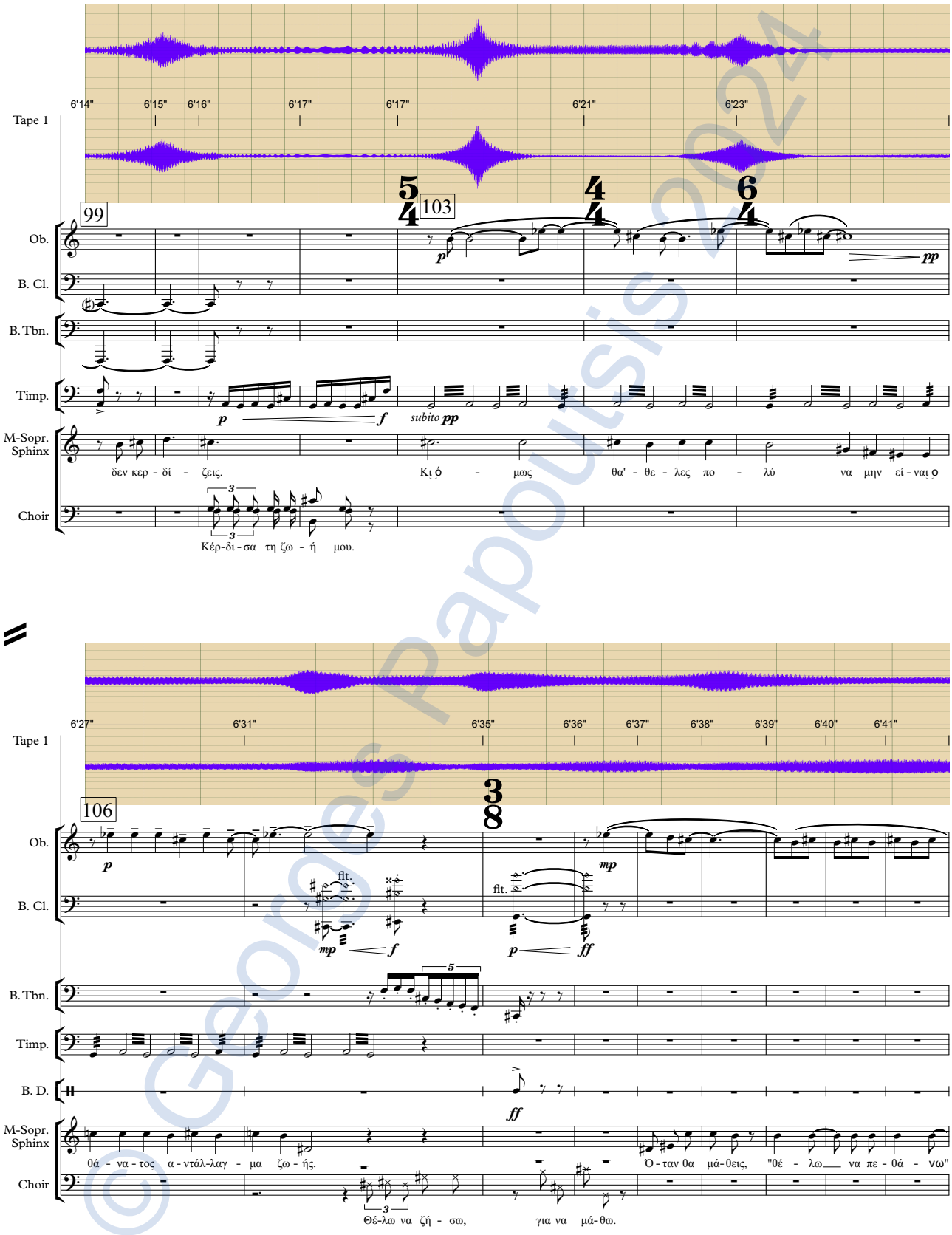
© Georges Papoutsis 2024





© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

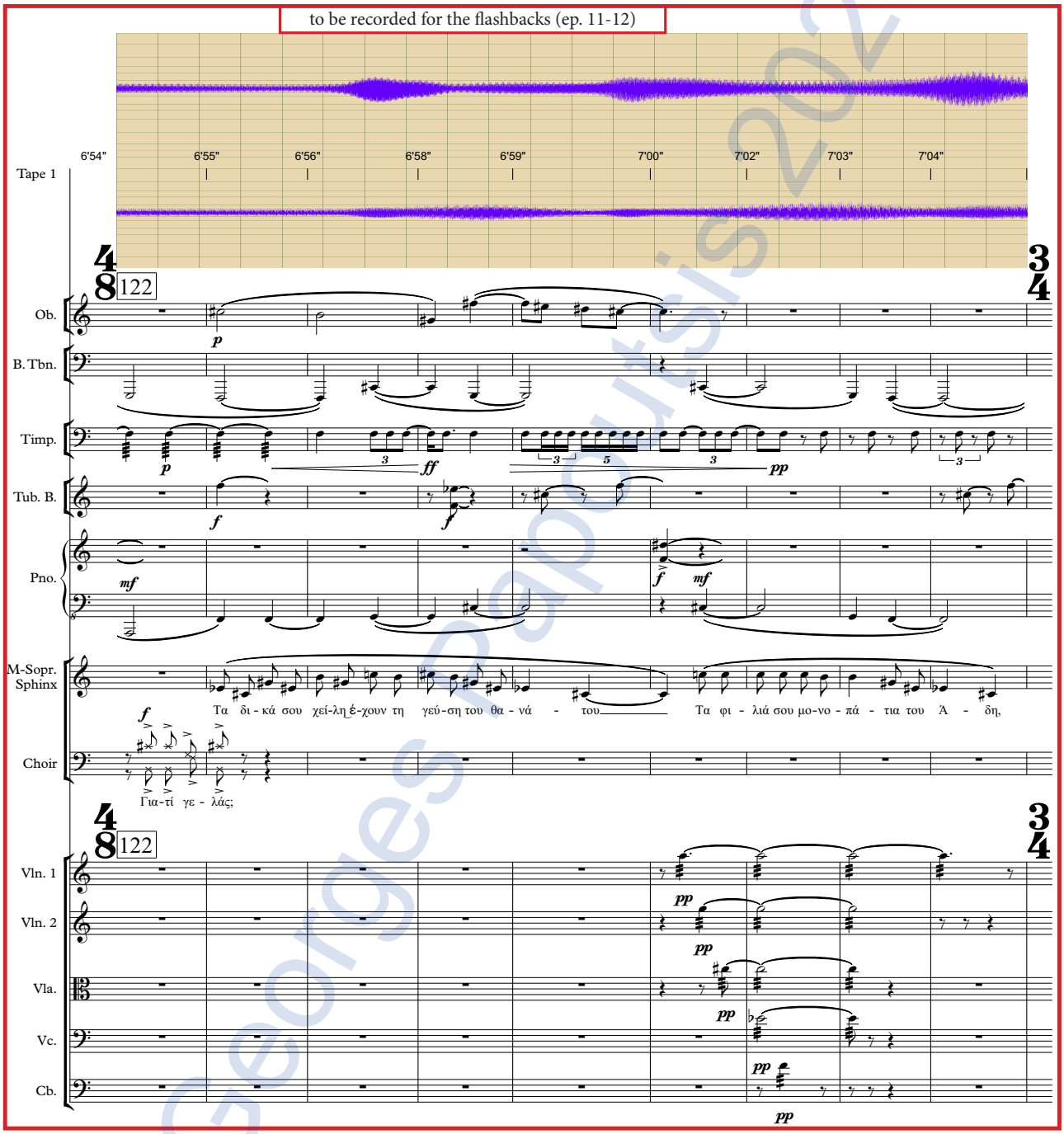


© Georges Papoutsis 2024

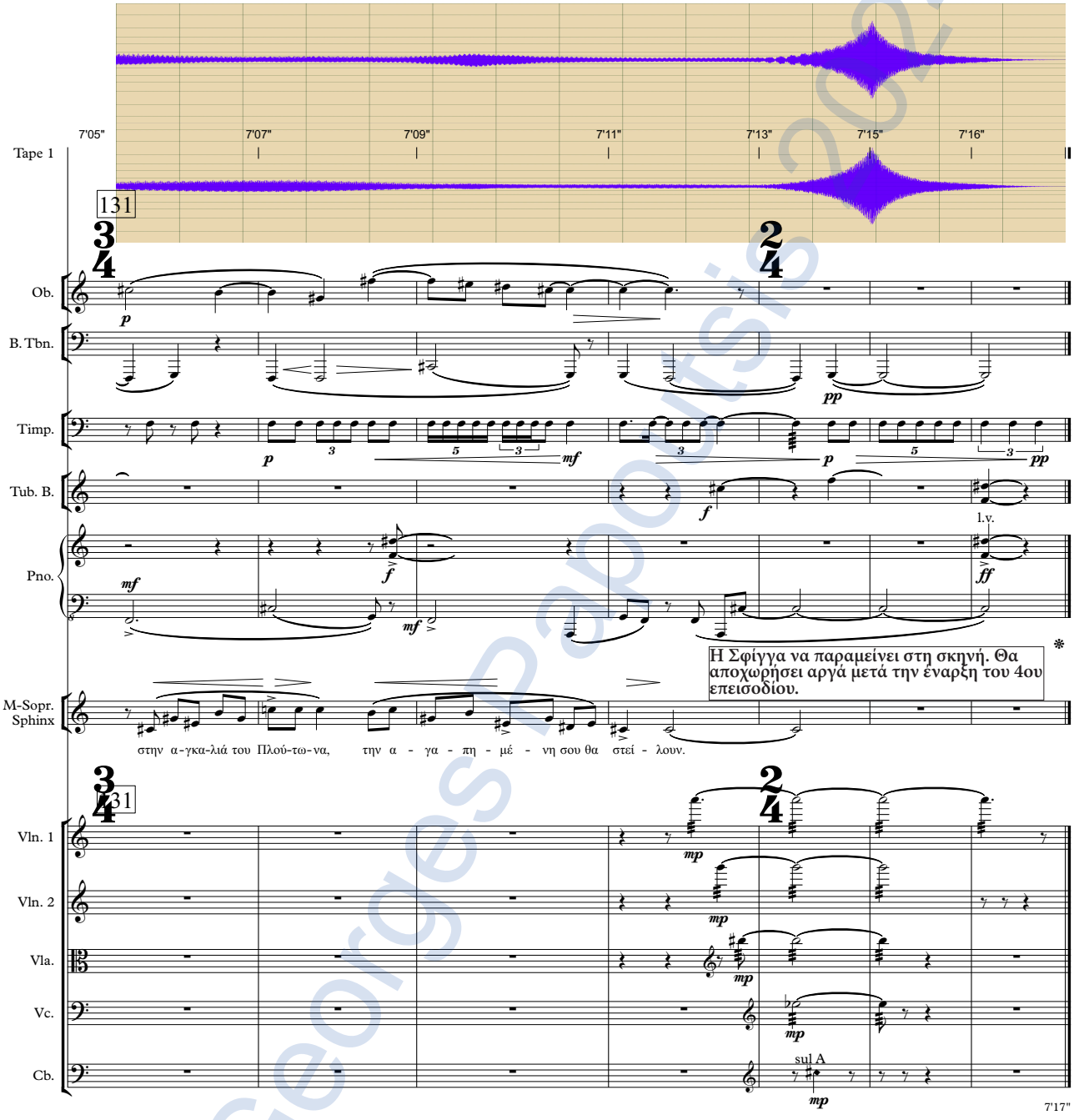


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



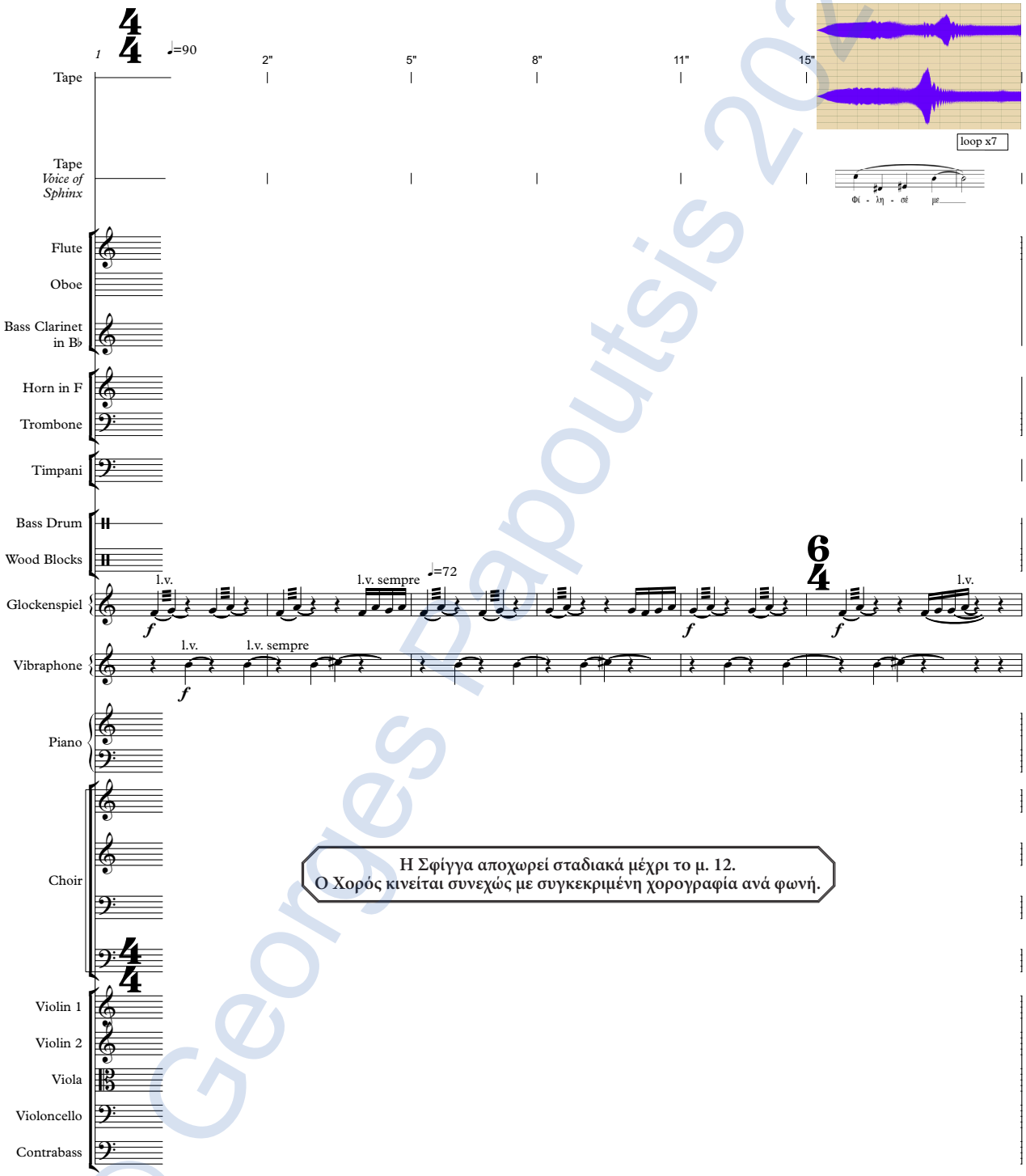
© Georges Papoutsis 2024



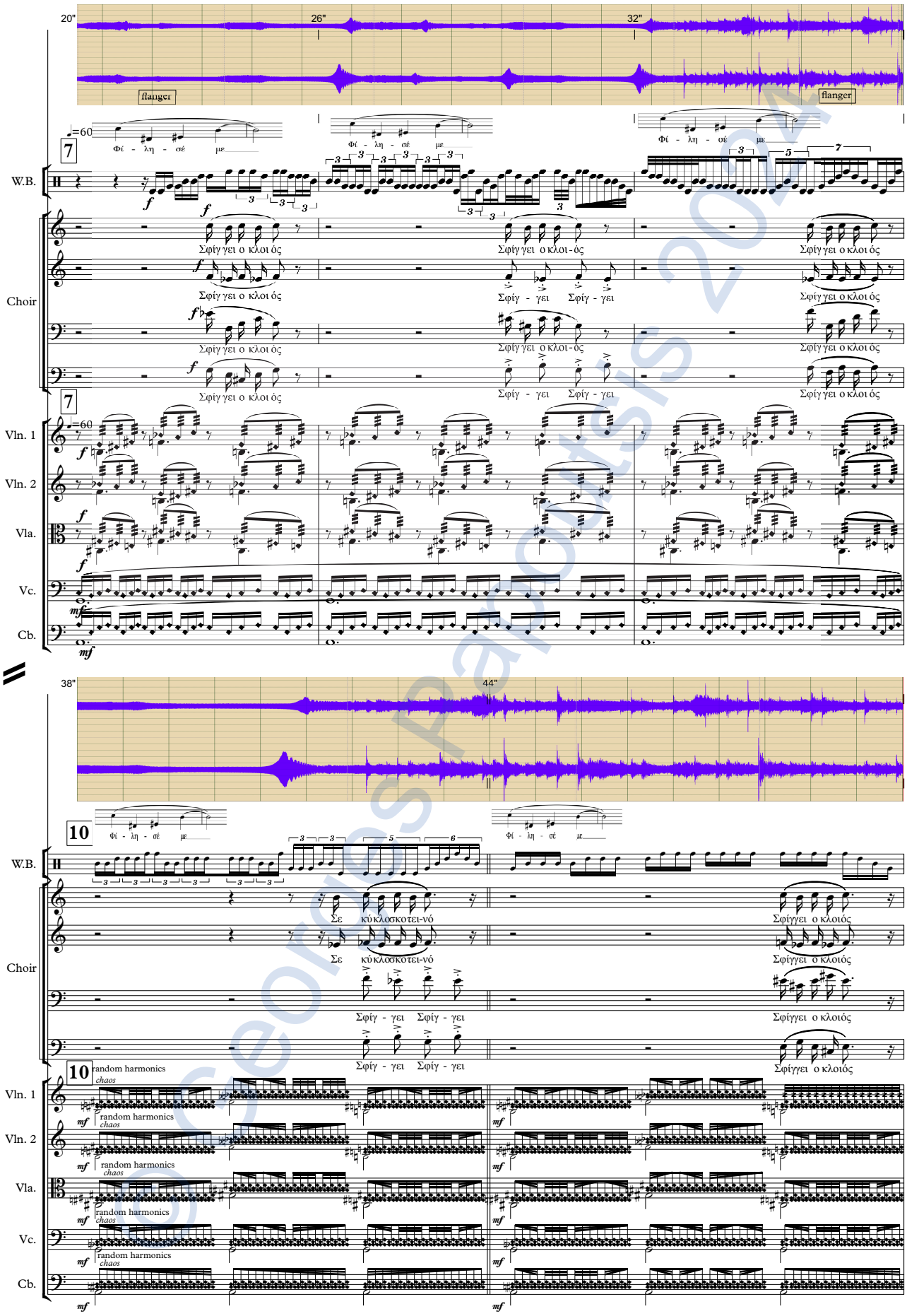
© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

Σκηνή 2 - Επεισόδιο 4
Χορός, (Σφίγγα)



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

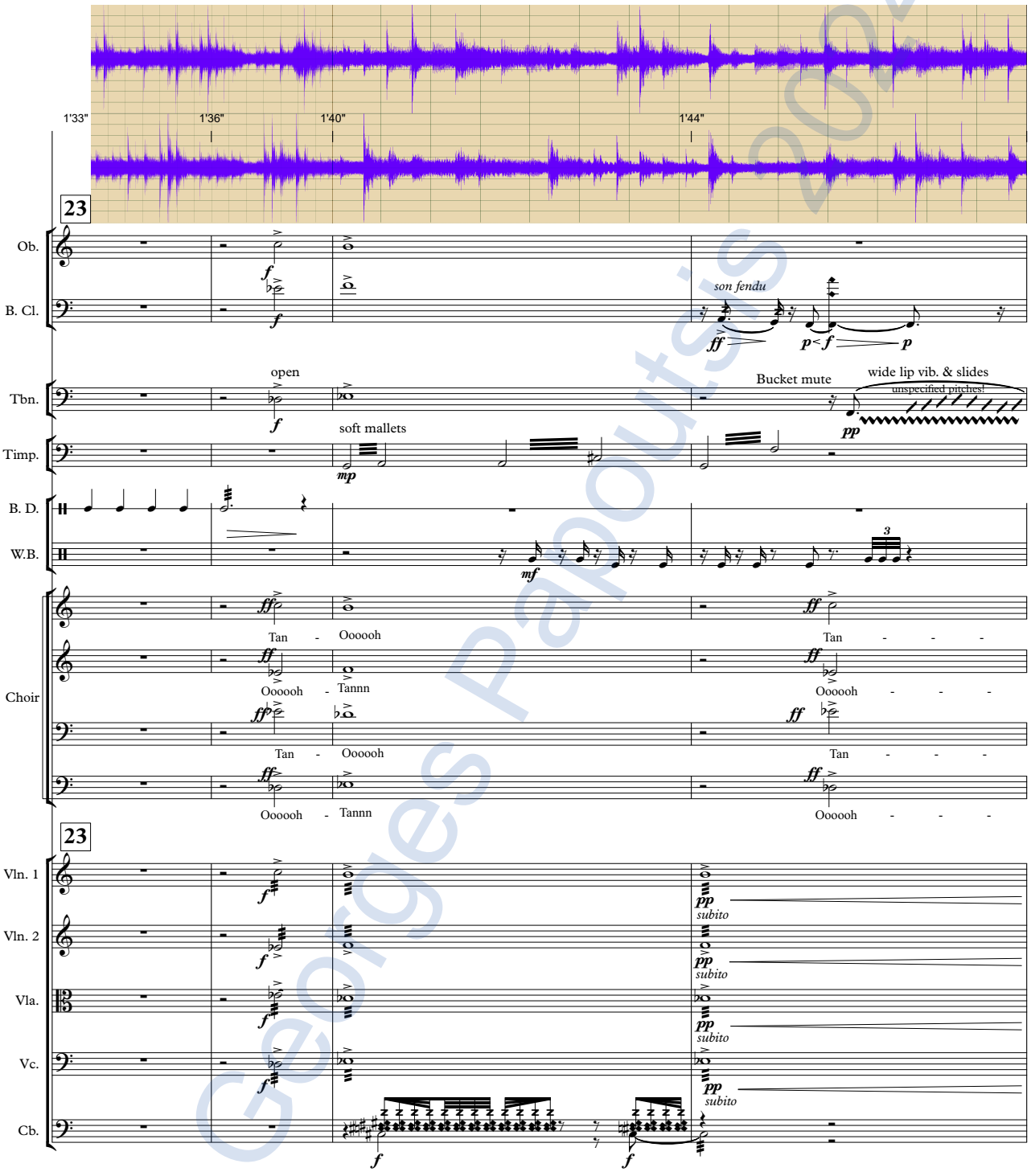


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

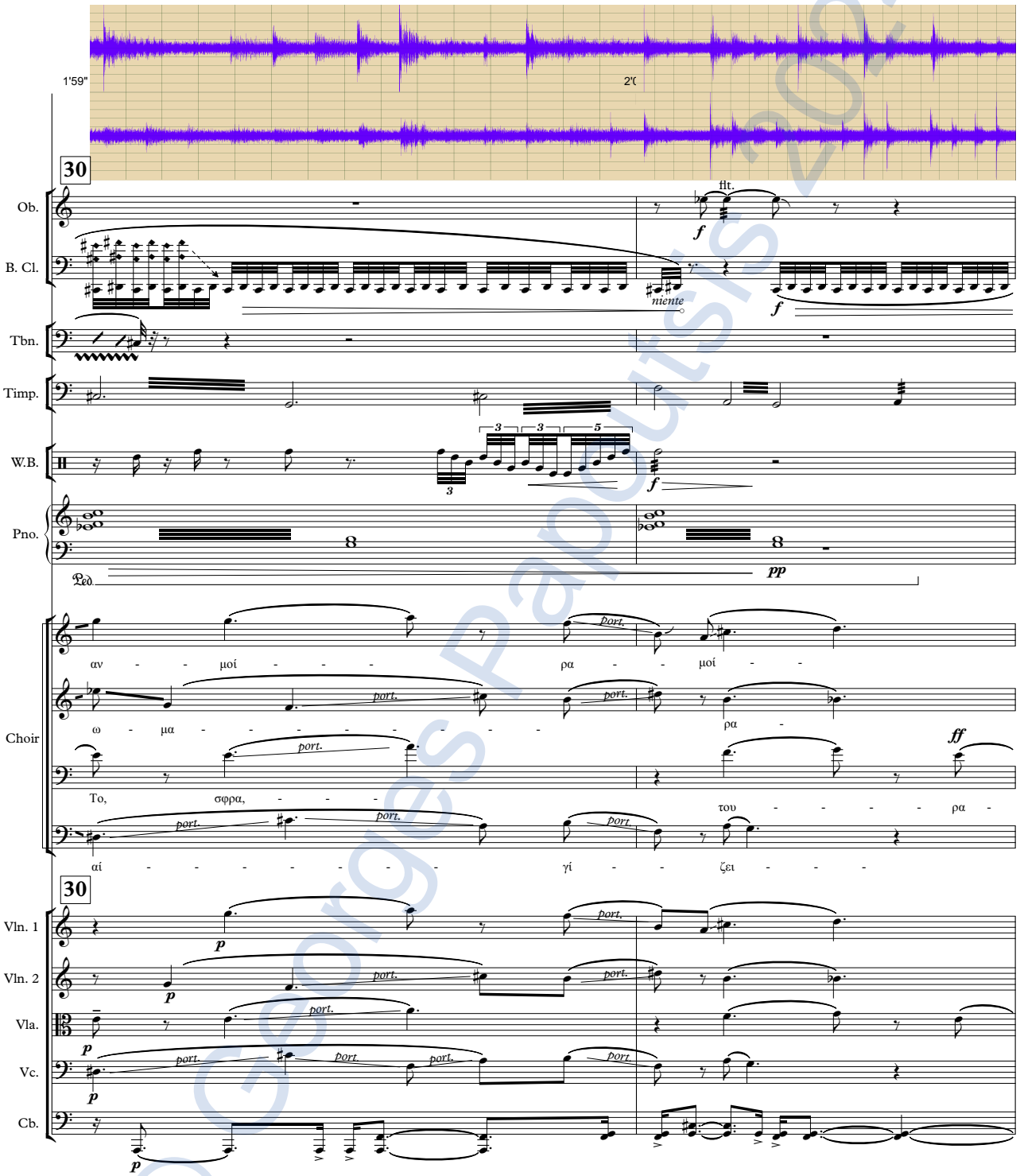


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

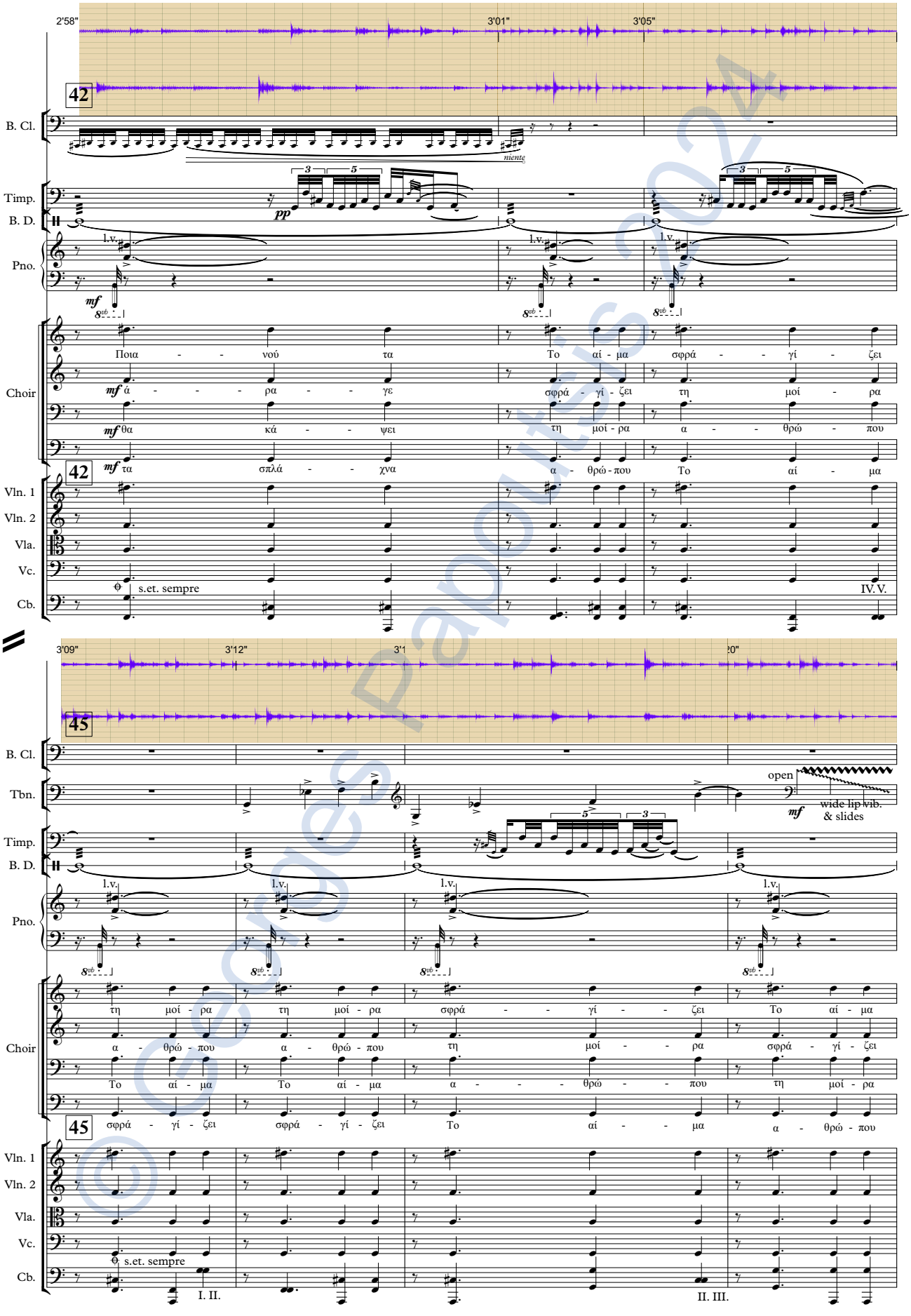


© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

Σκηνή 3 - Επεισόδιο 5

Τειρεσίας, Οιδίποδας, Κρέων, Ιοκάστη, Χορός



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

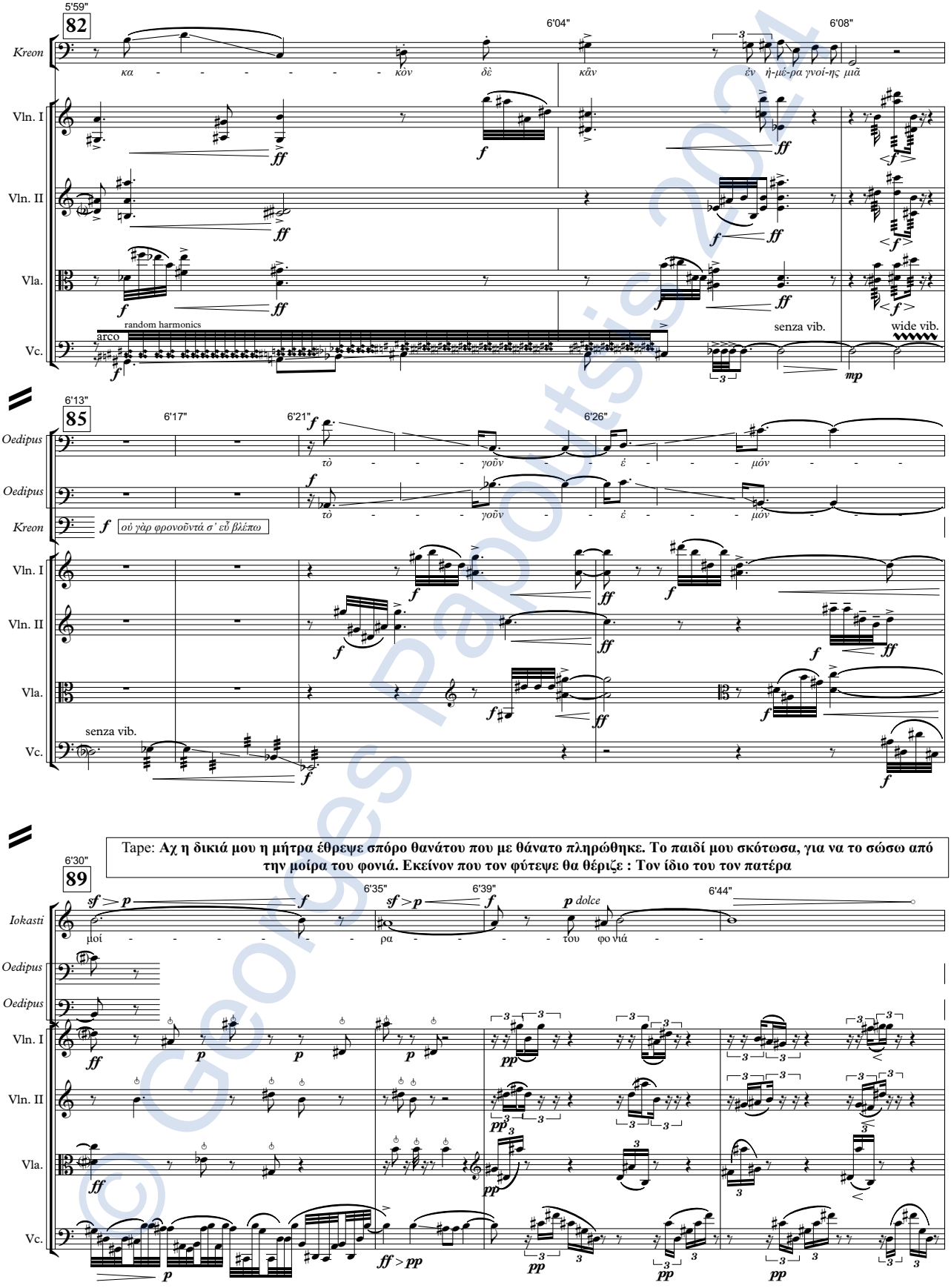
© Georges Papoutsis 2024



© Georgios Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

Σκηνή 3 - Επεισόδιο 6
Τειρεσίας, Οιδίποδας, Ιοκάστη, Χορός



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

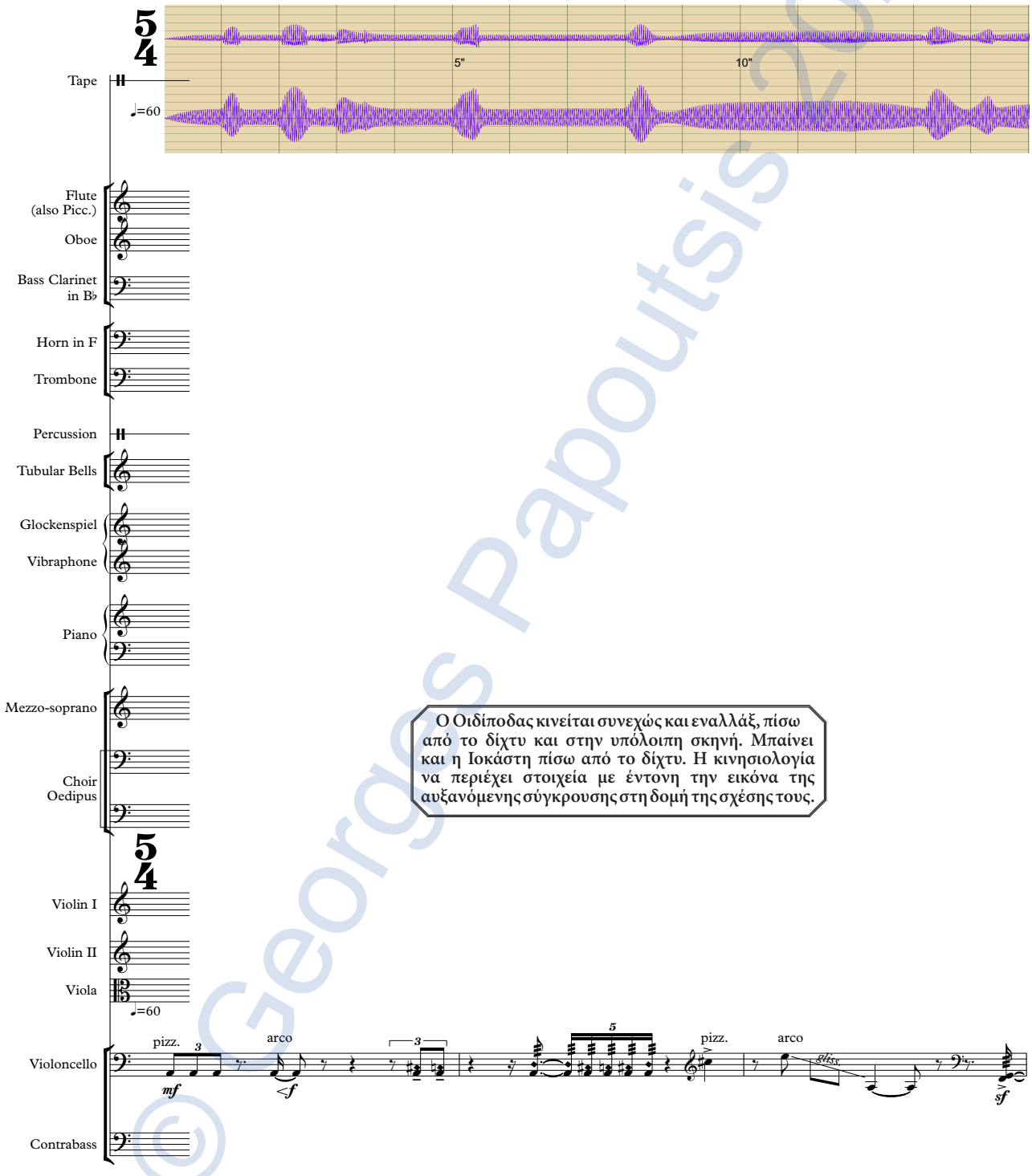
© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

Σκηνή 4 - Επεισόδιο 7

Ιοκάστη, Οιδίποδας

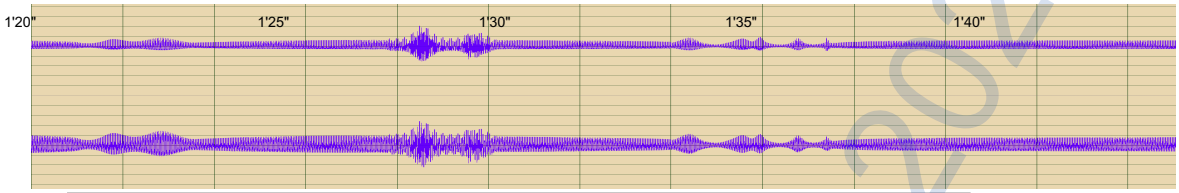


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



Tape - ΙΟΚΑΣΤΗ: Η πιο ευτυχισμένη γυναίκα του κόσμου έπρεπε να είμαι σήμερα. Μαθαίνω πως δεν έβαψα τα χέρια μου με το αίμα του παιδιού μου, πώς το παιδί μου είναι ζωντανό. Τόσο ζωντανό που στα σπλάχνα μου έσπειρε άλλα παιδιά.

17

Fl.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tbn.
Pno.
M-S. Iokasti

Αί - μα - - - ζω - - ντα - νό Σά -

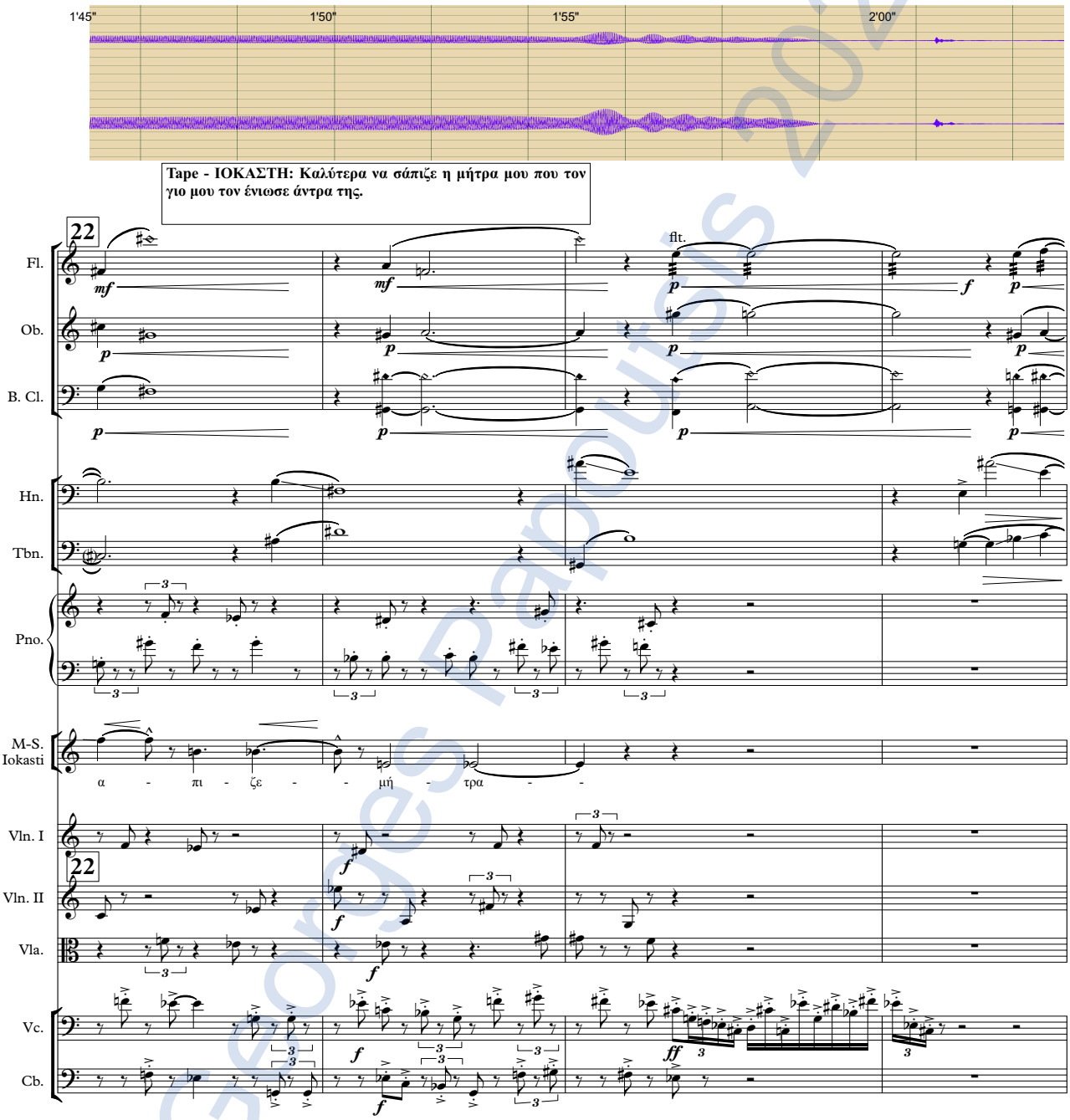
17

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

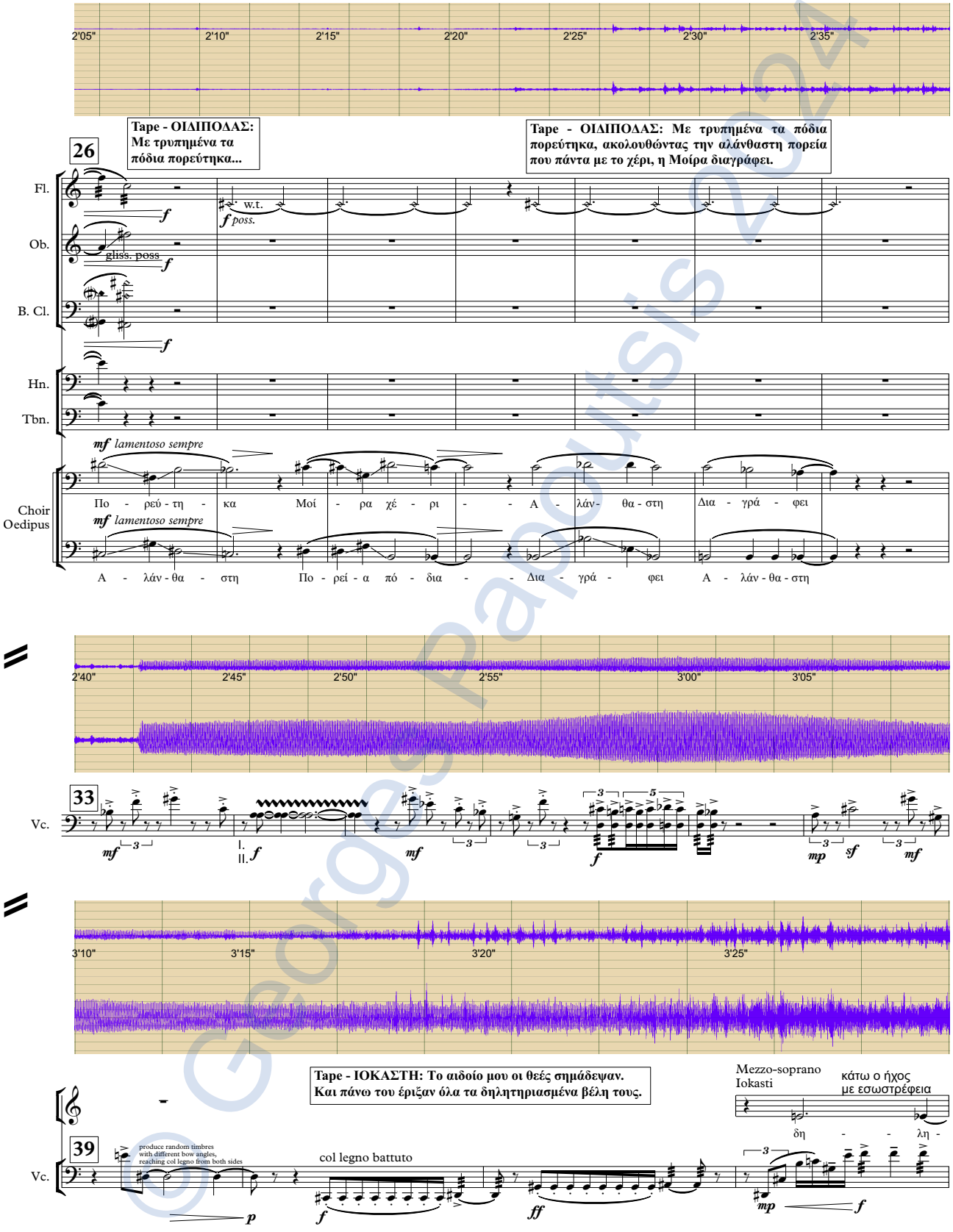
pizz.
arco!

© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

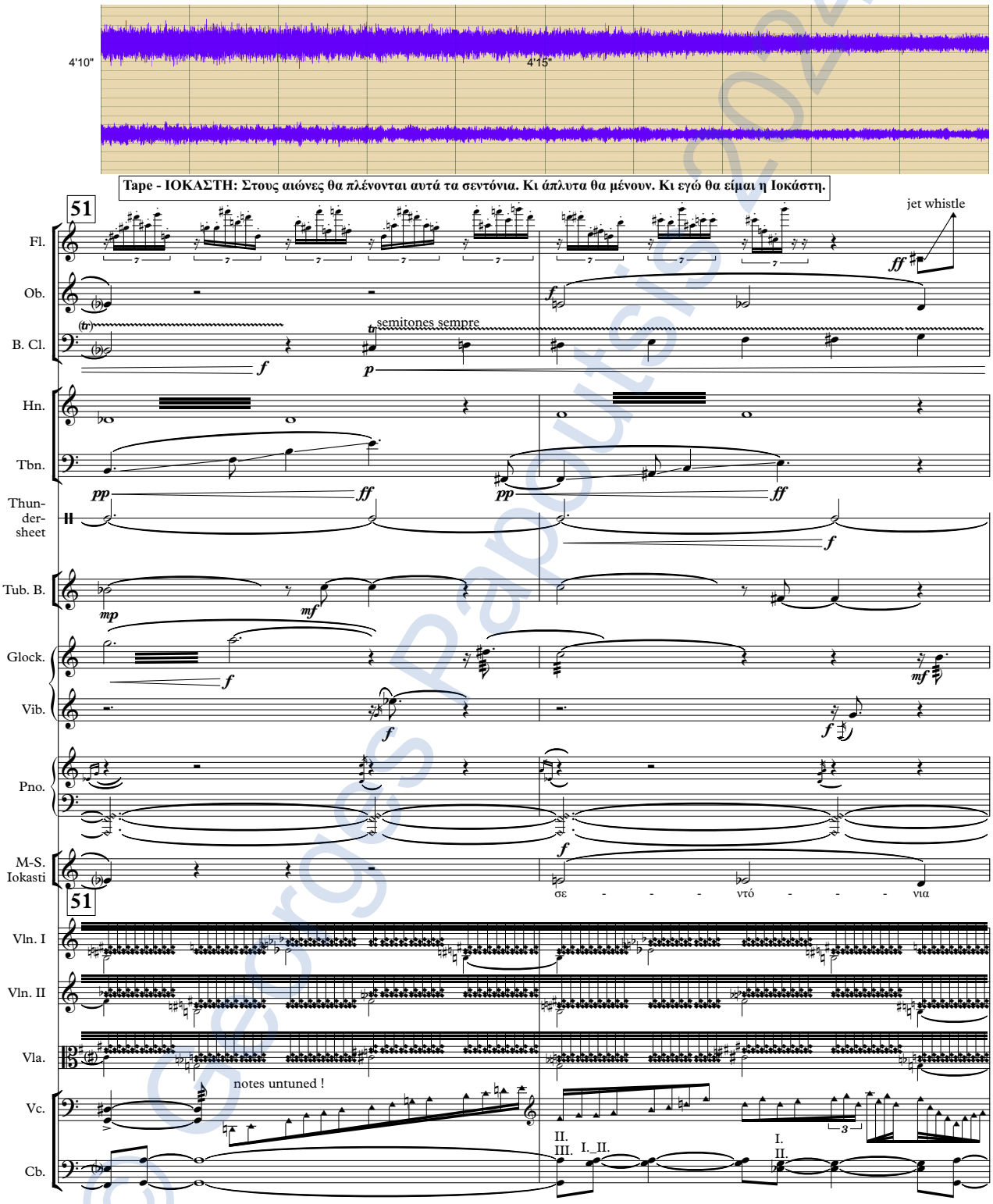


© Georges Papoutsis 2024



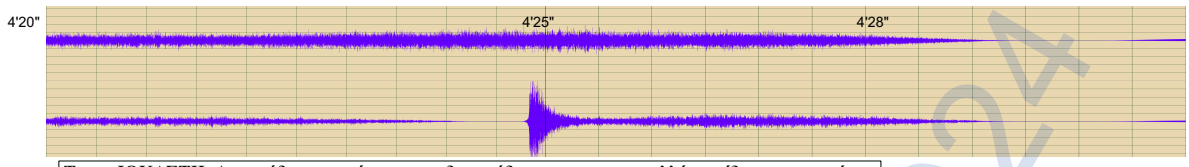
© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

to be recorded for the flashbacks (ep. 11-12)



Tape - ΙΟΚΑΣΤΗ: Δεν πρόδωσα τον άντρα μου, δεν πρόδωσα τον γιο μου, αλλά την ίδια μου την φύση.

53

jet whistle

jet whistle

jet whistle

To Piccolo!

Fl.

Ob.

B. Cl.

Hn.

Tbn.

Thun-der-sheet

Tub. B.

Glock.

Vib.

Pno.

M-S. Iokasti

βιαστική αποχώρηση από τη σκηνή

αι - - ώ - - νων - - -

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

nat.

notes untuned !

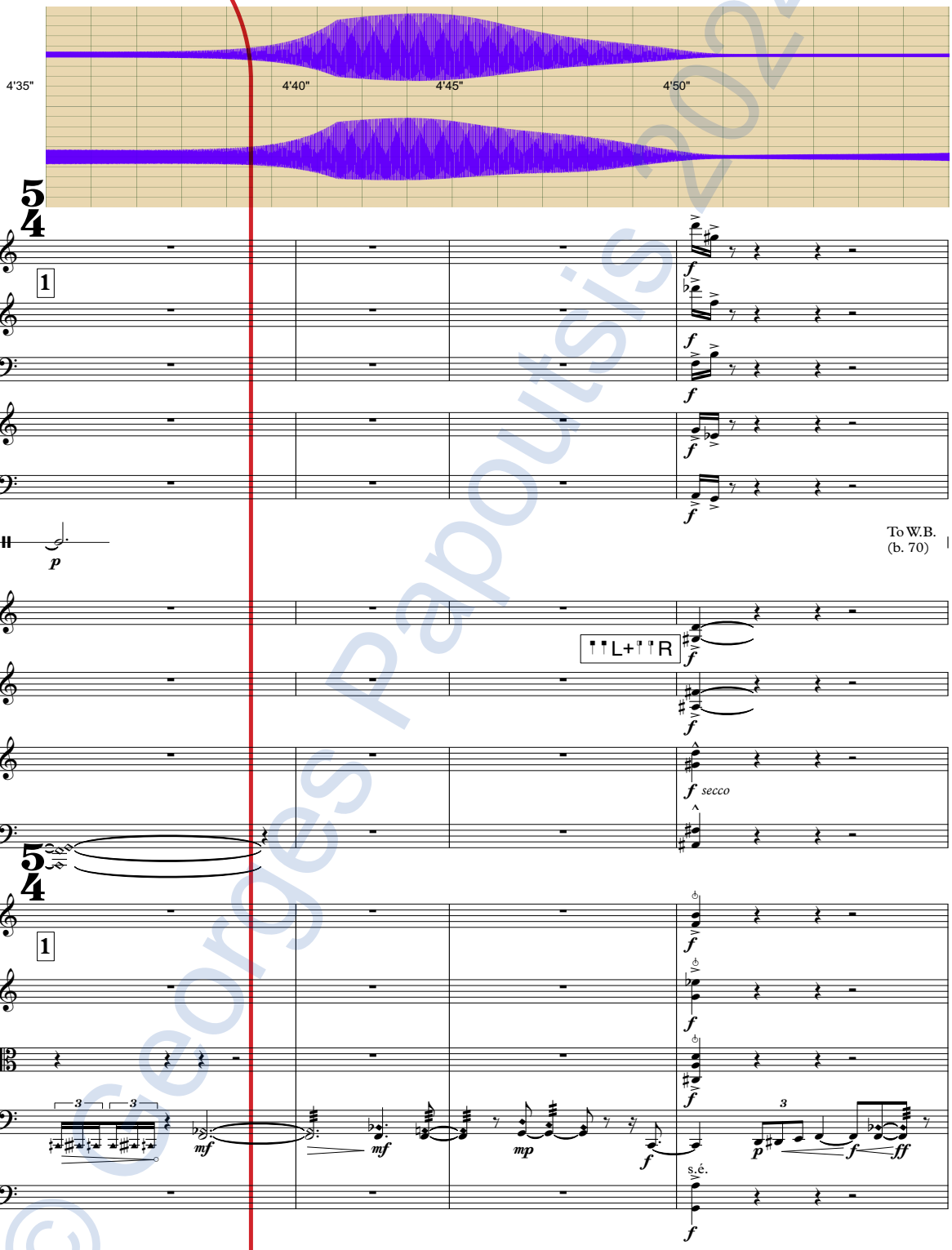
attacca
ep. 8

© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

Σκηνή 4 - Επεισόδιο 8

Οιδίποδας, Ερινύες



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

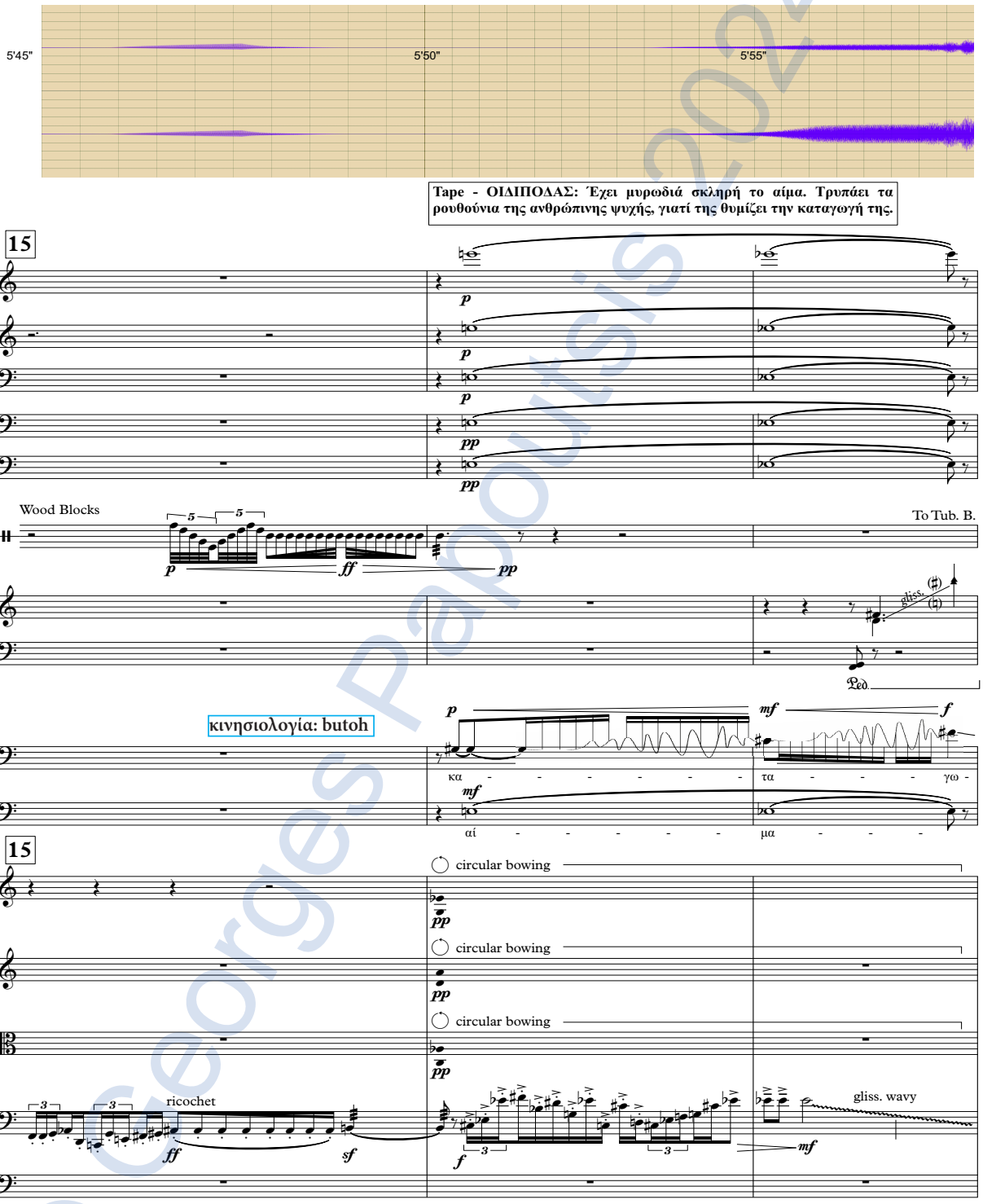


© Georges Papoutsis 2024

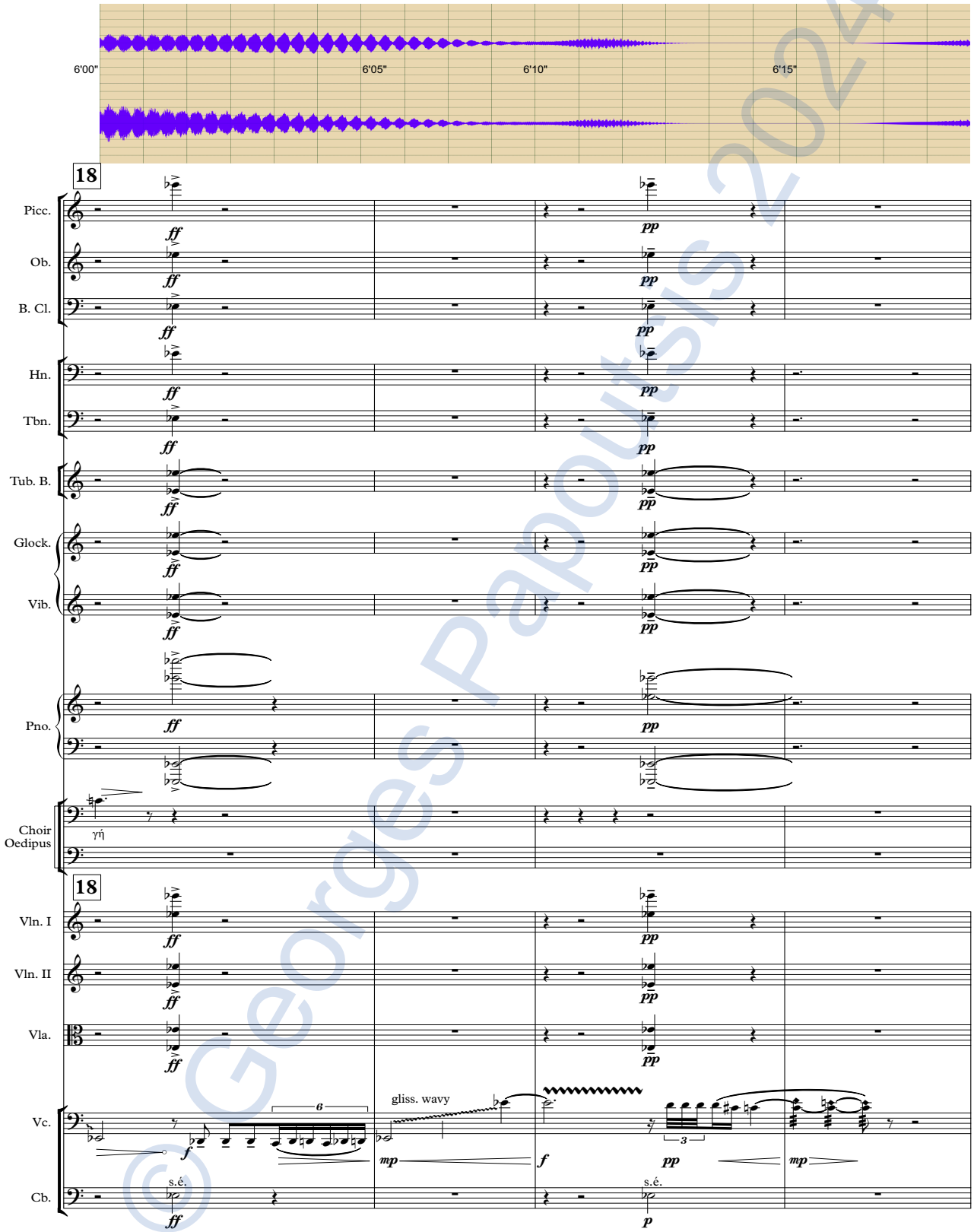


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

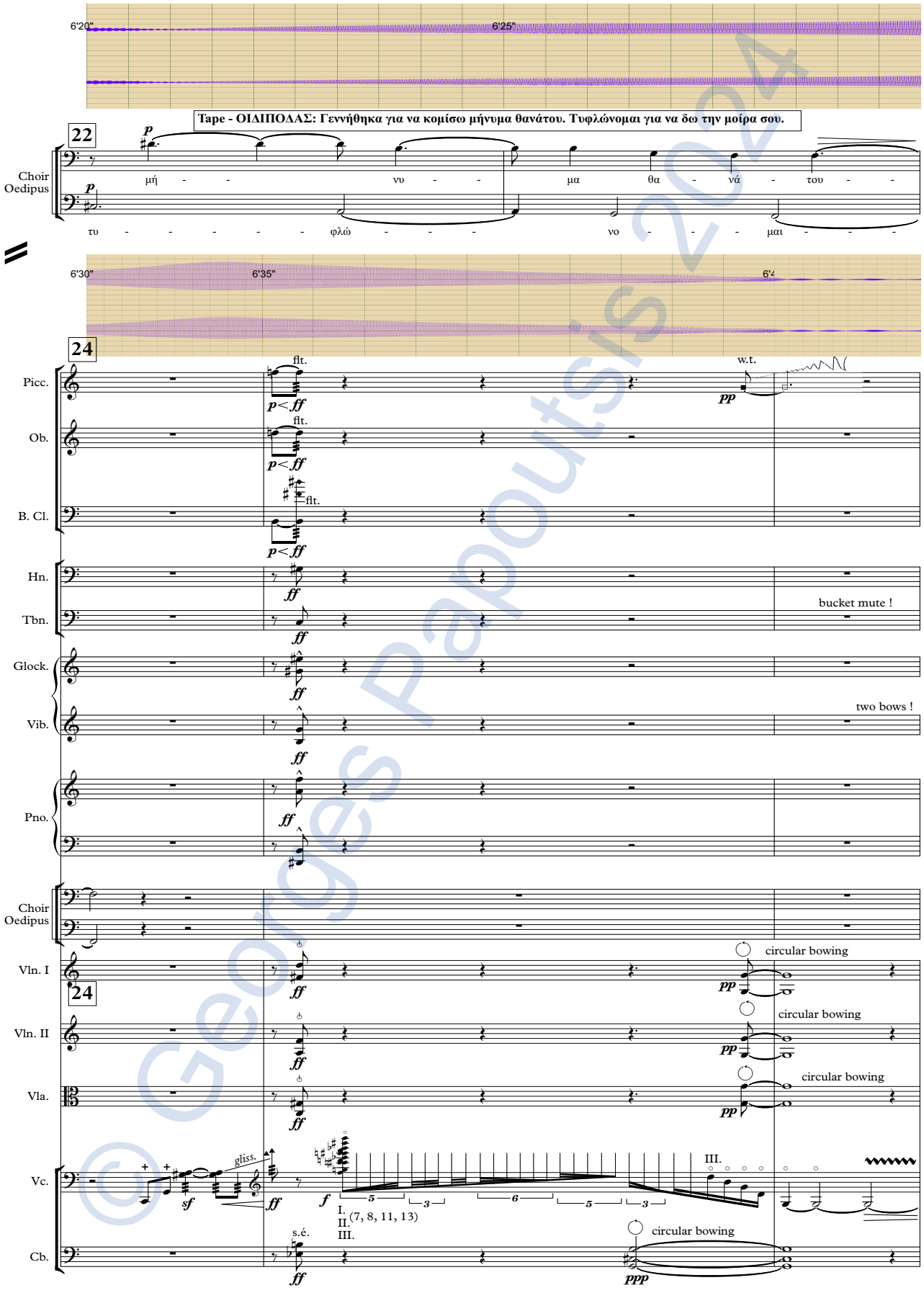


© Georges Papoutsis 2024

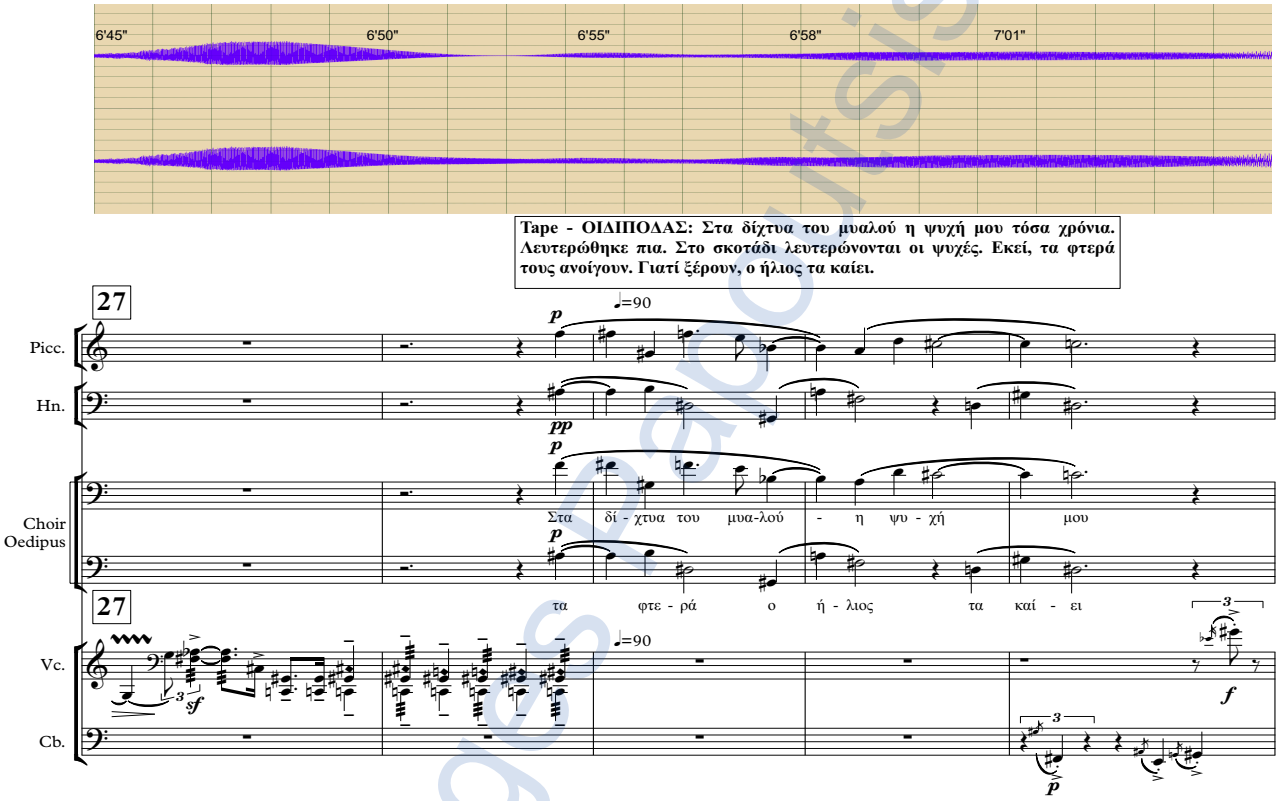


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

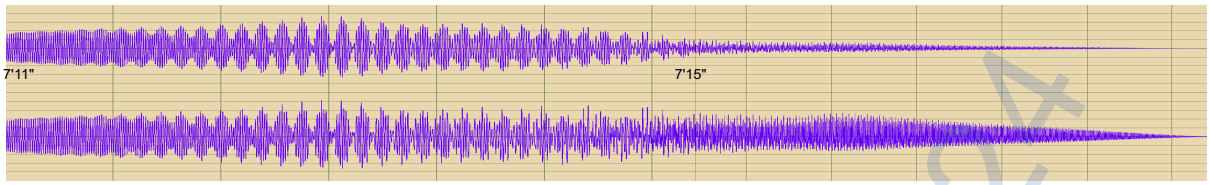


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



34

Picc.
Ob.
B. Cl.
Hn.
Tbn.
Thun-
der-
sheet
Vib.
Pno.
Choir
Oedipus
To φως να δε - η - θώ
To φως να δε - η - θώ

34

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
ff
mf
ricochet
l.v.
7'18"

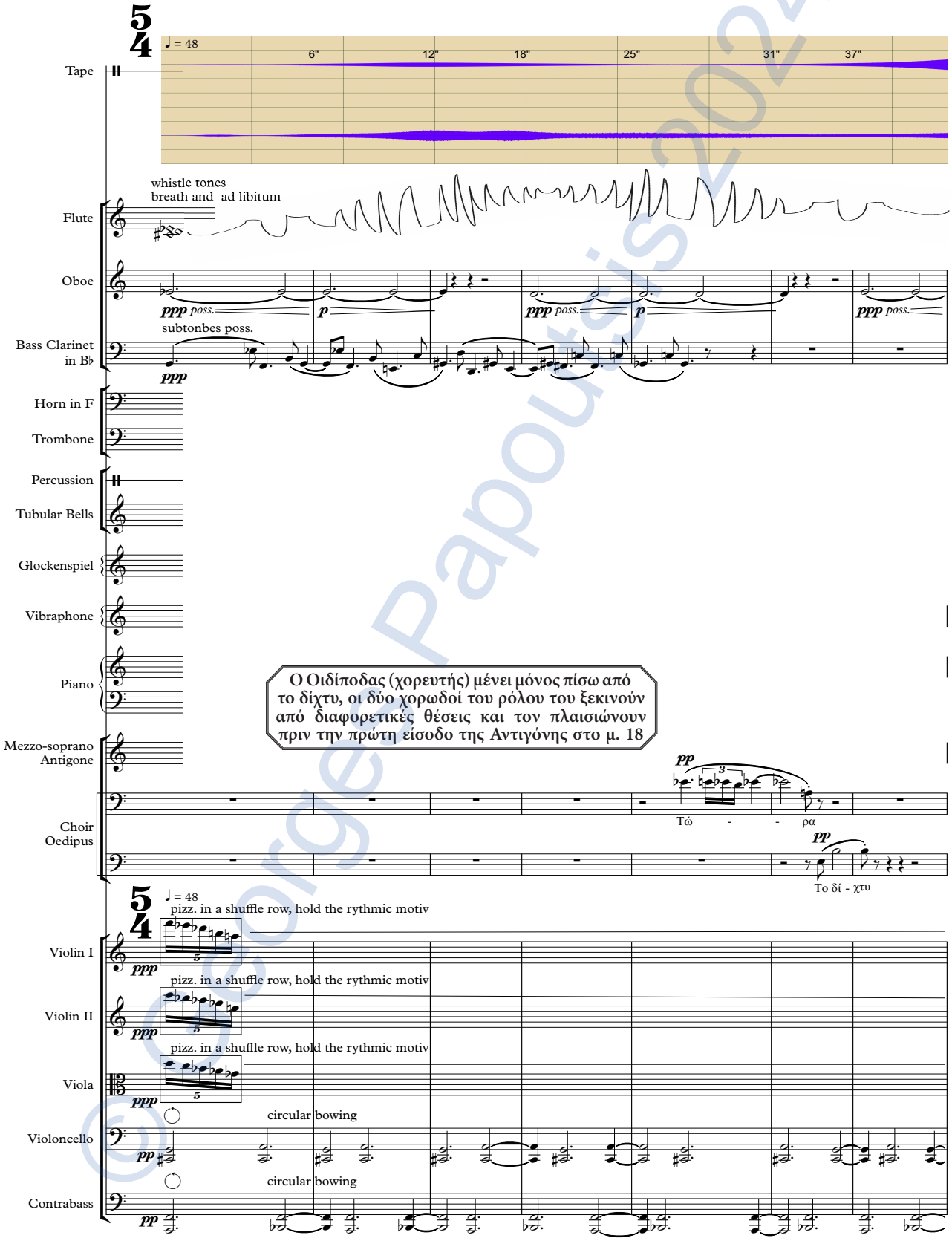
ΤΕΛΟΣ 1ης ΠΡΑΞΗΣ

© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

Σκηνή 5 - Επεισόδιο 9

Αντιγόνη, Οιδίποδας

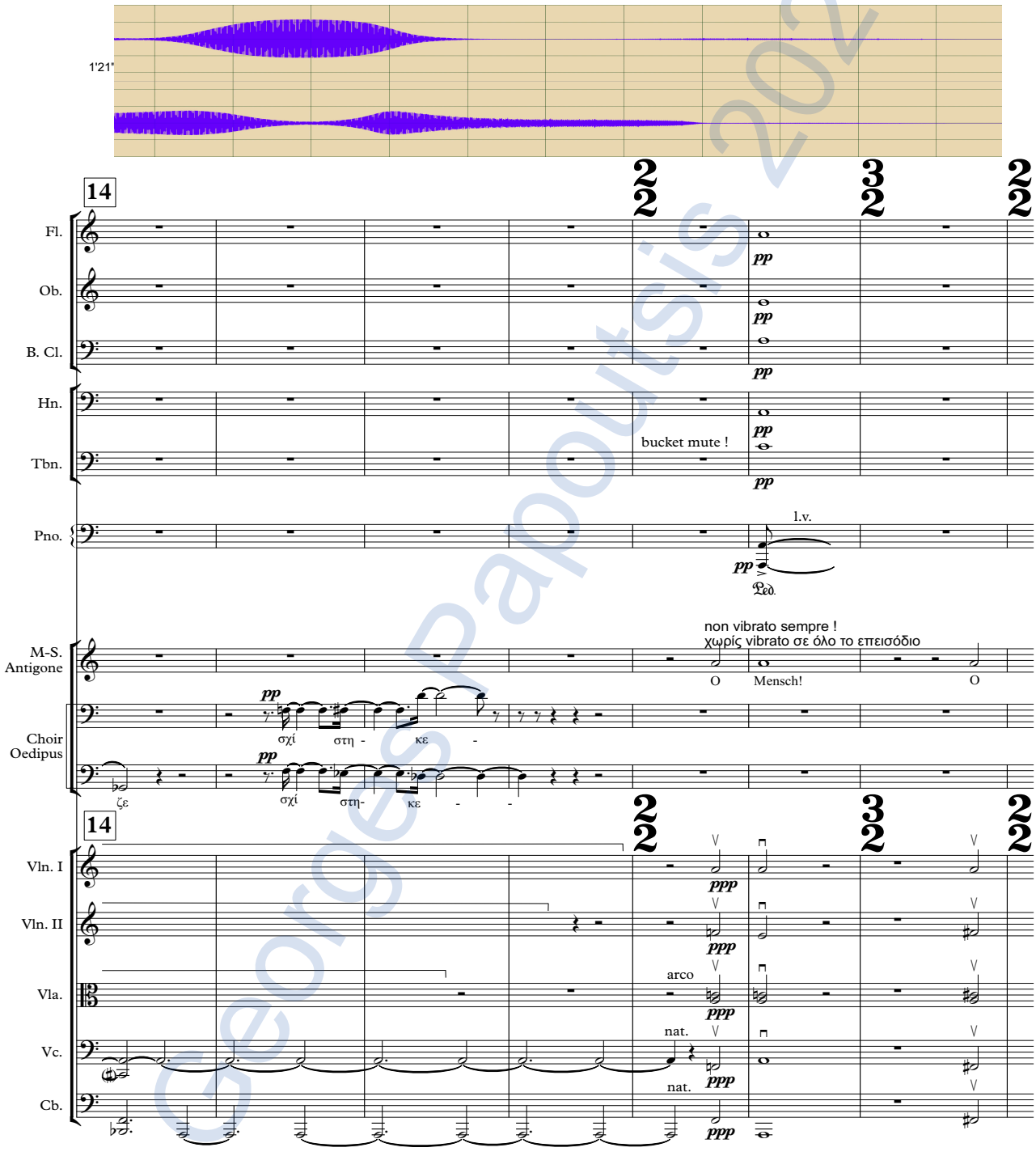


© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



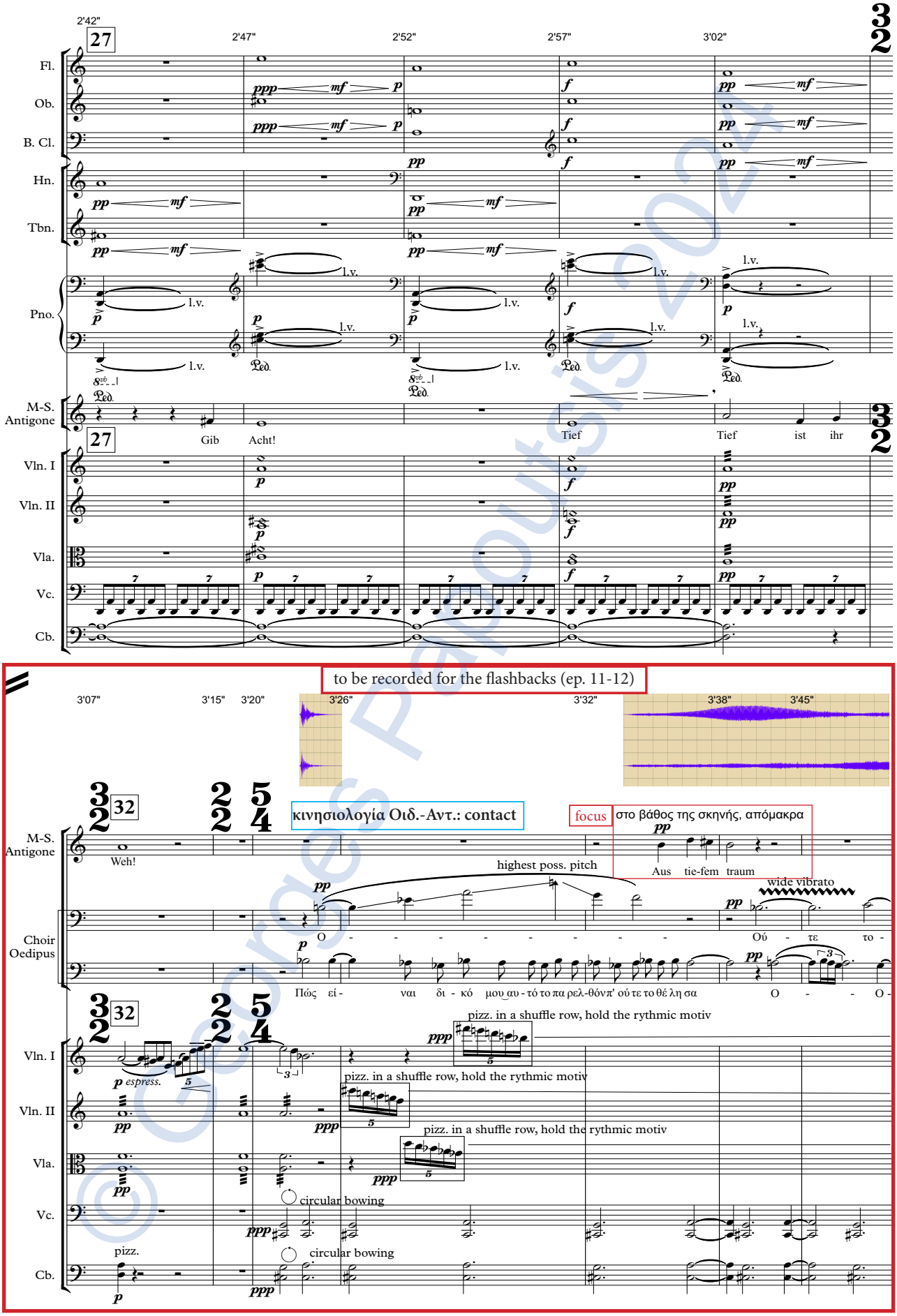
© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

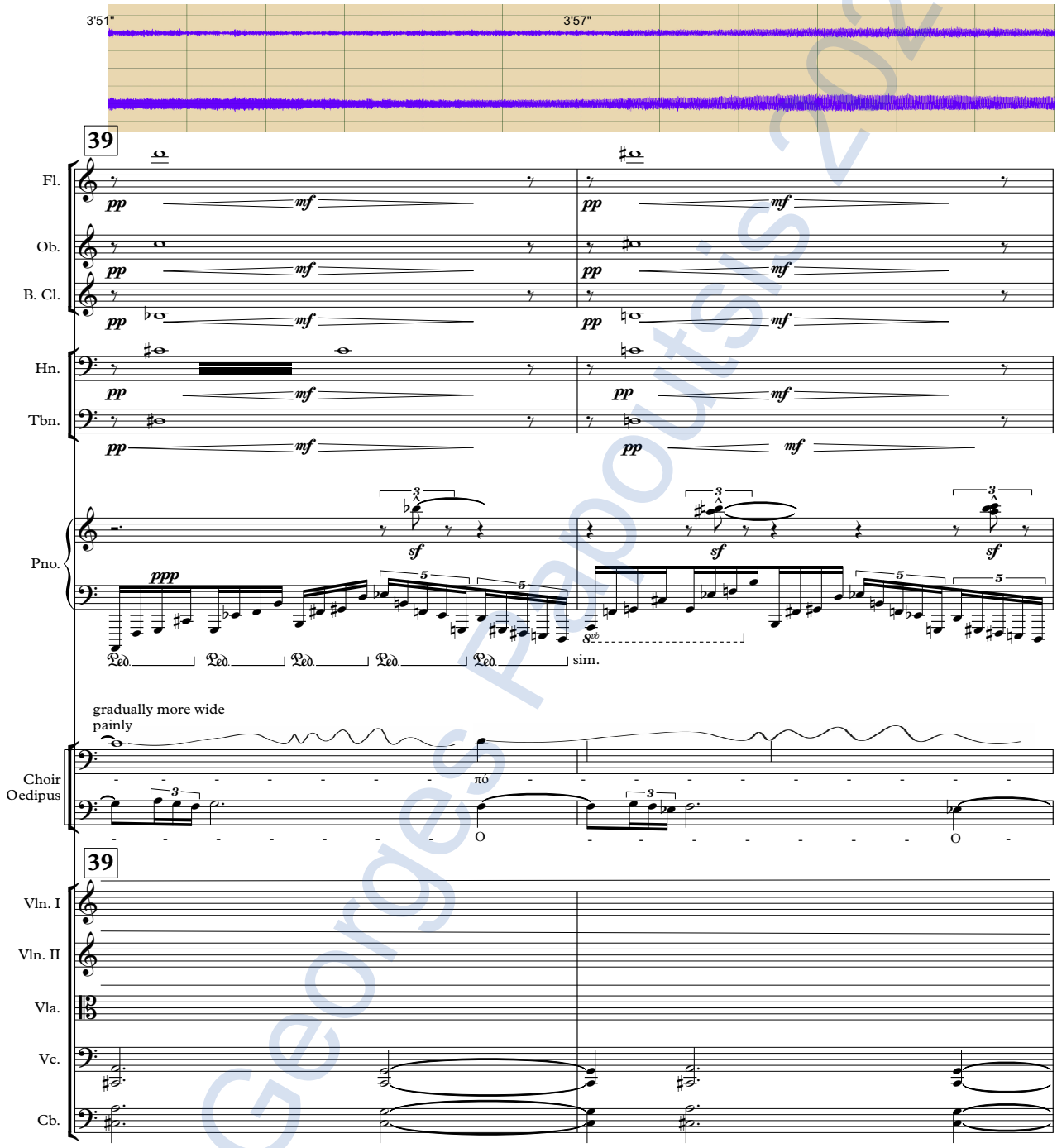


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

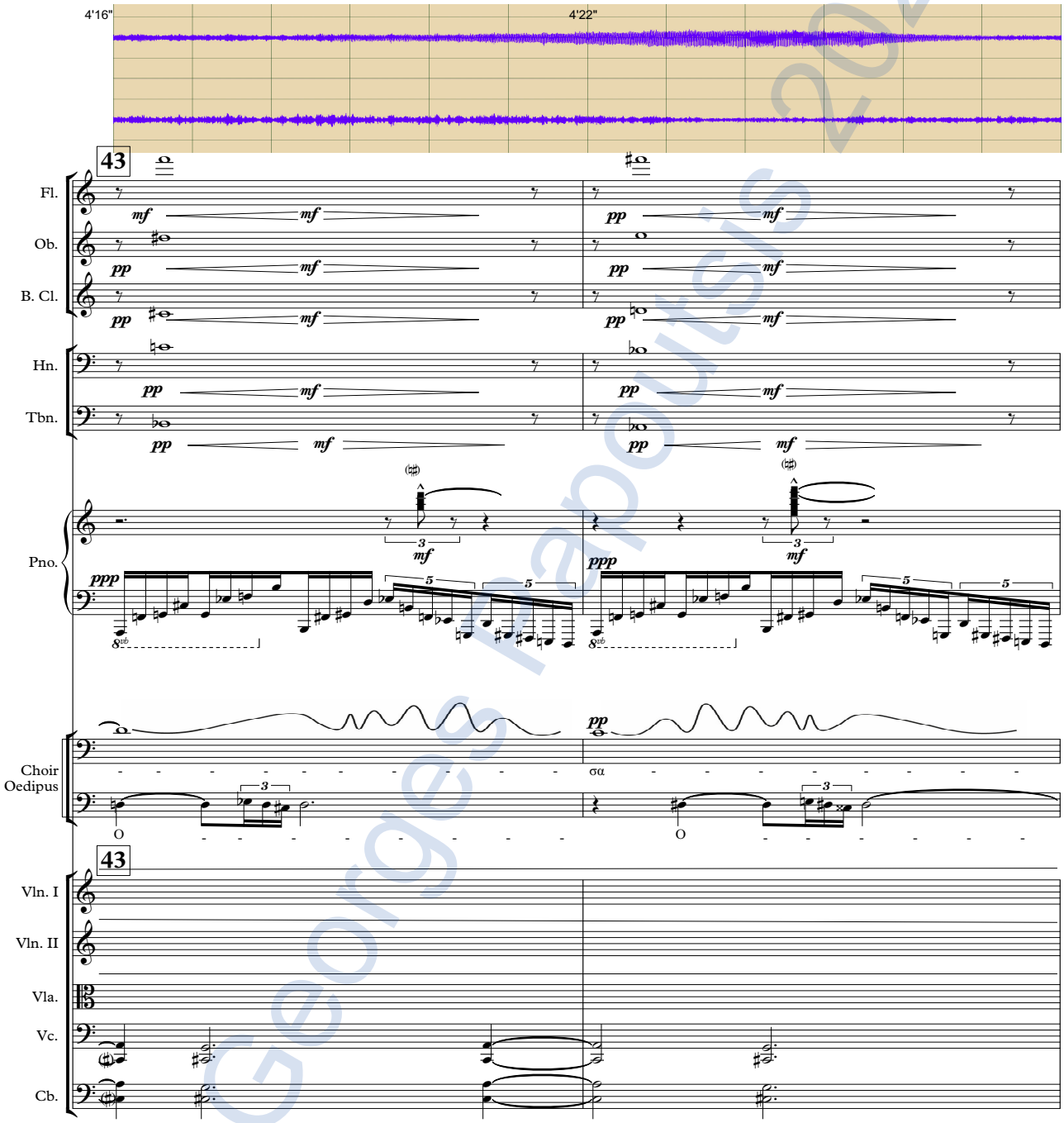


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

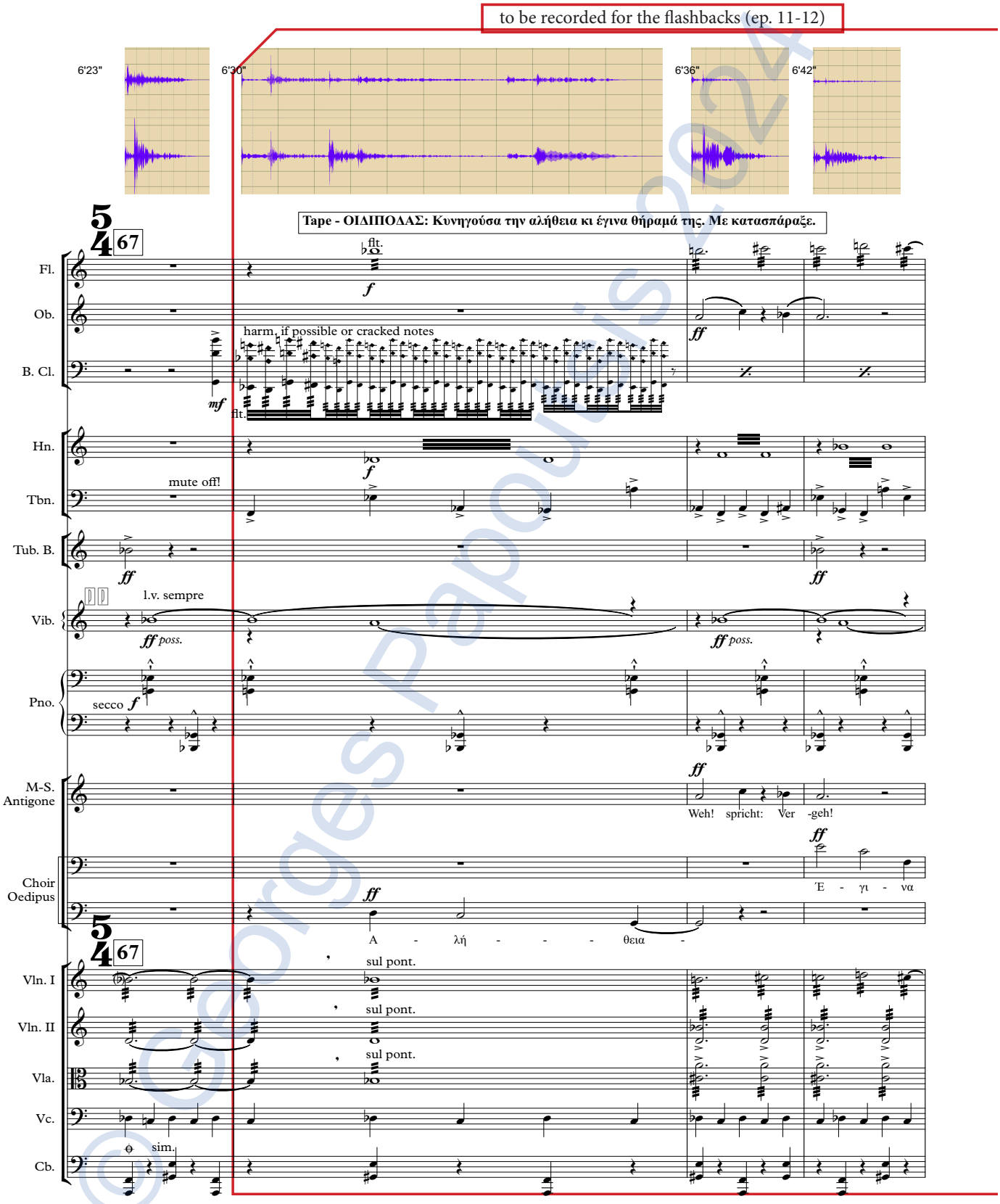


© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

to be recorded for the flashbacks (ep. 11-12)



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

Σκηνή 5 - Επεισόδιο 10

Χορός, Ευμενίδες

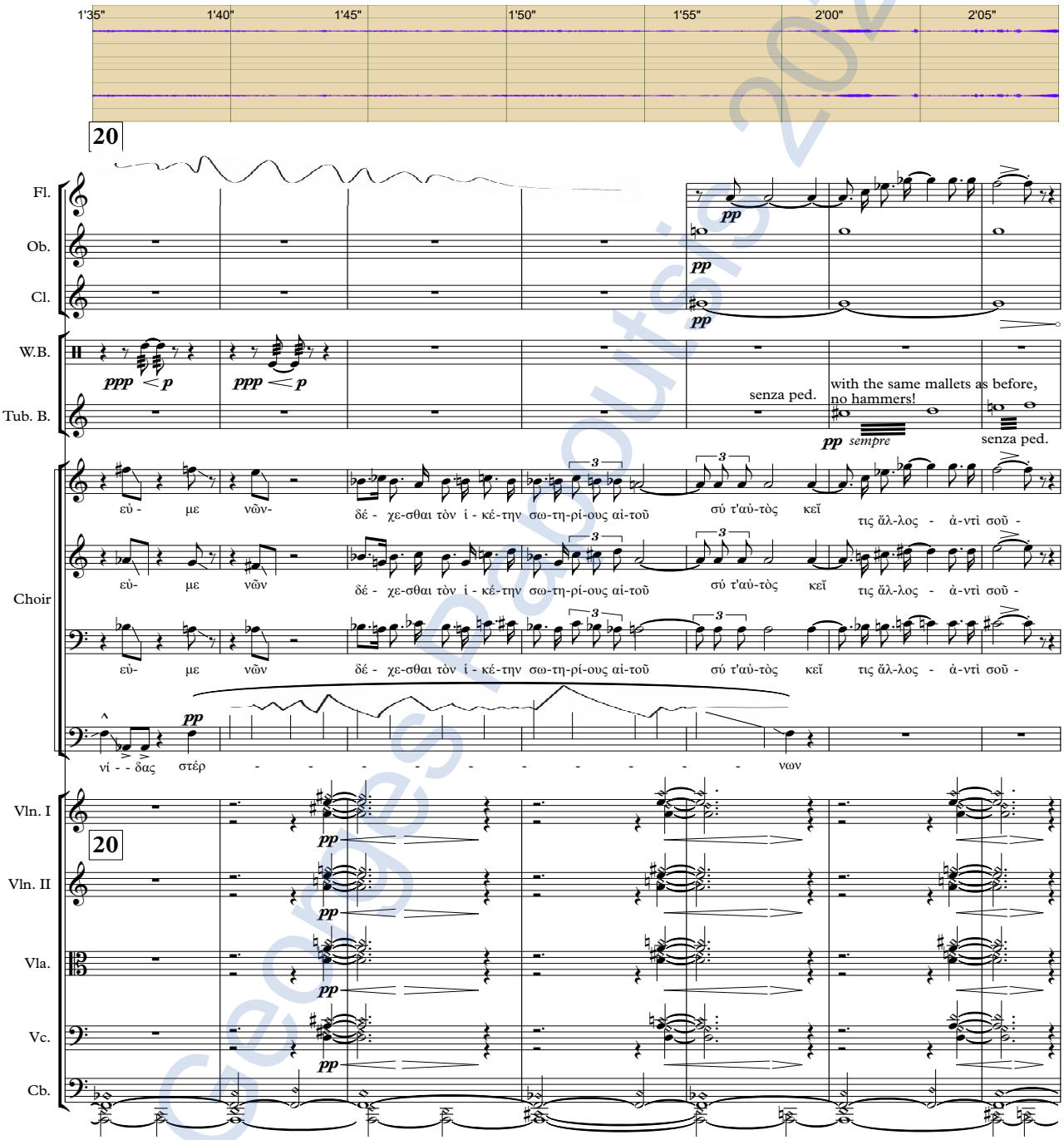


© Georges Papoutsis 2024

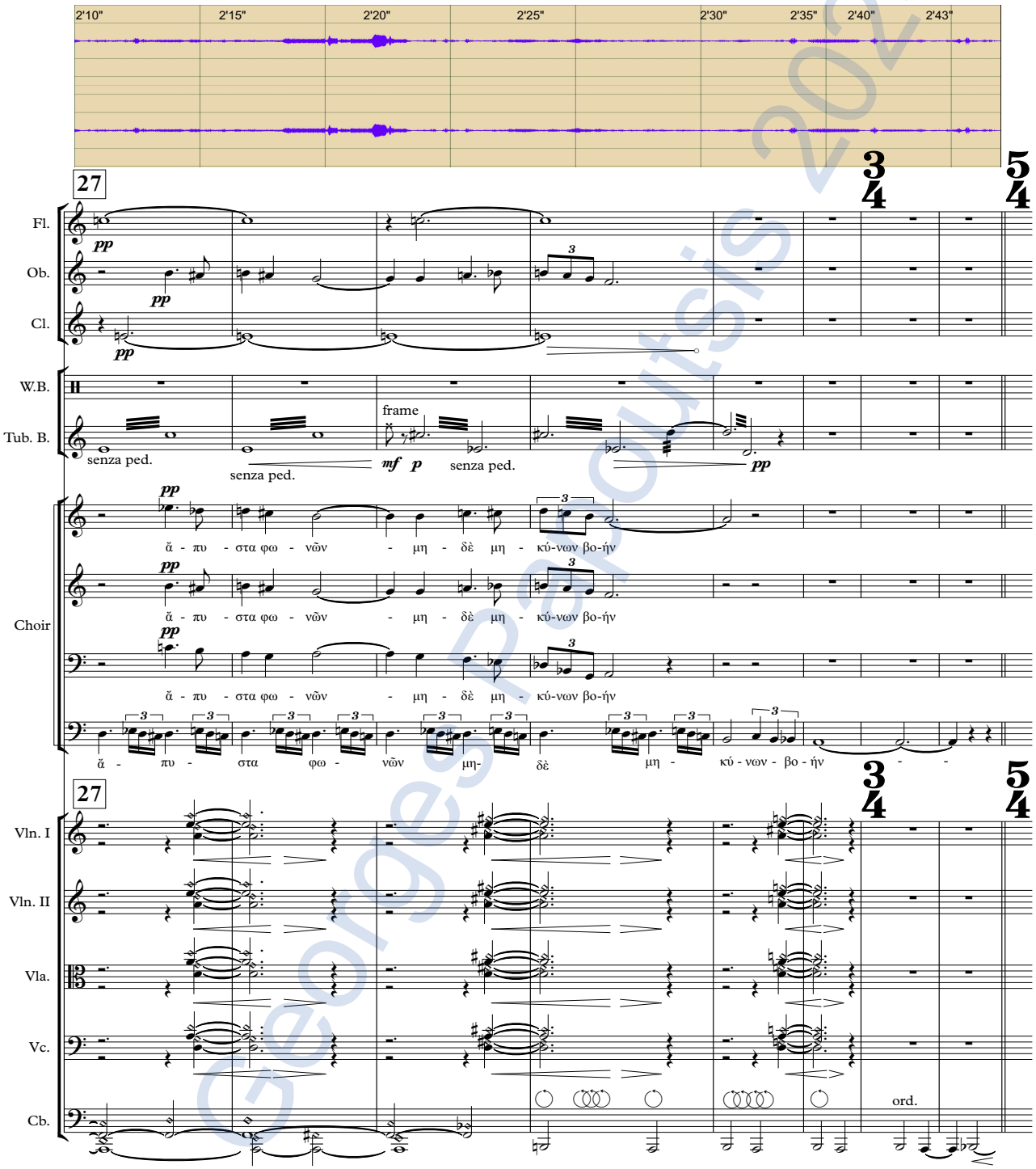


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

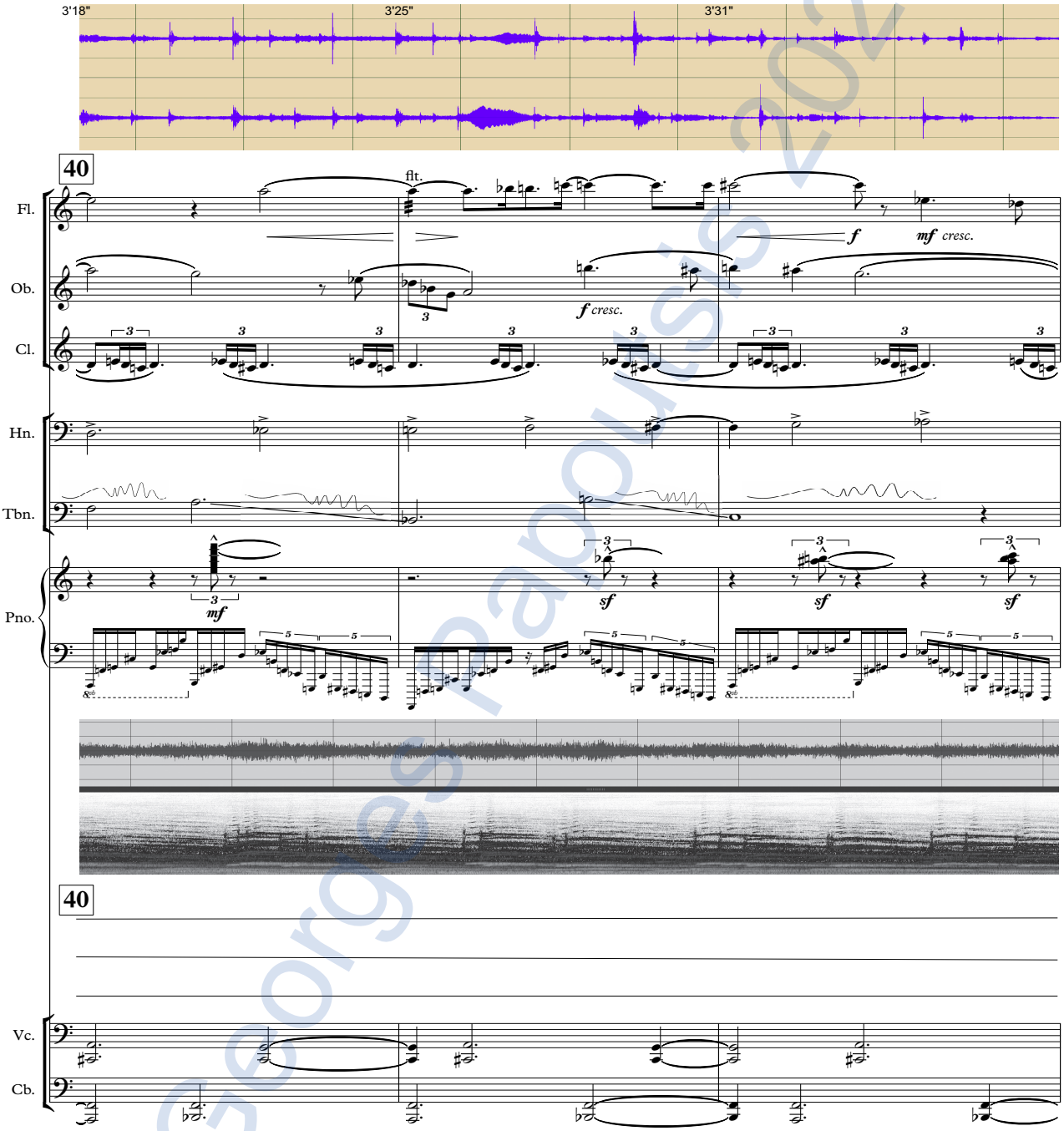


© Georgs Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

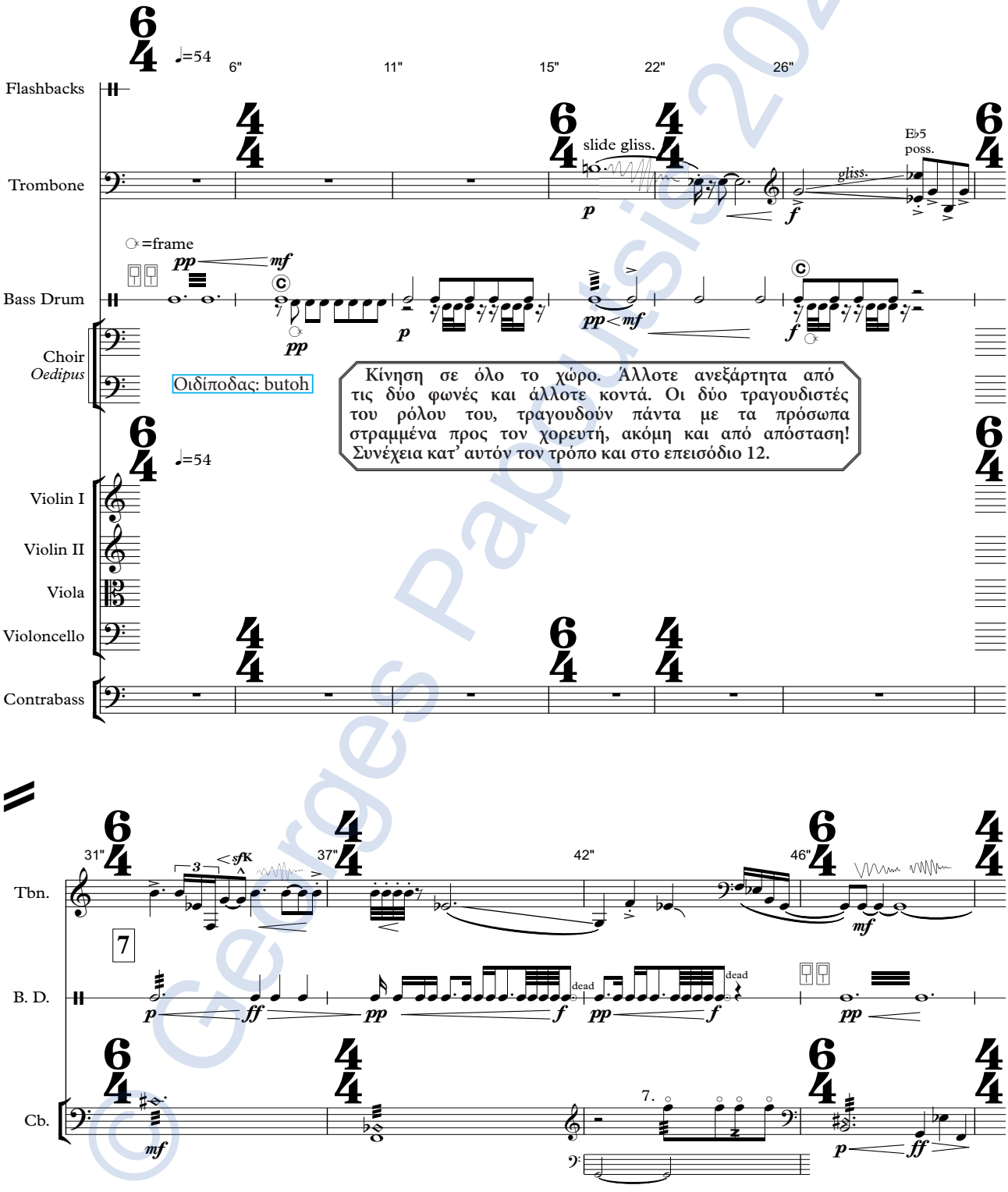


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

Σκηνή 6 - Επεισόδιο 11

Αναδρομές Οιδίποδα (flashbacks)



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

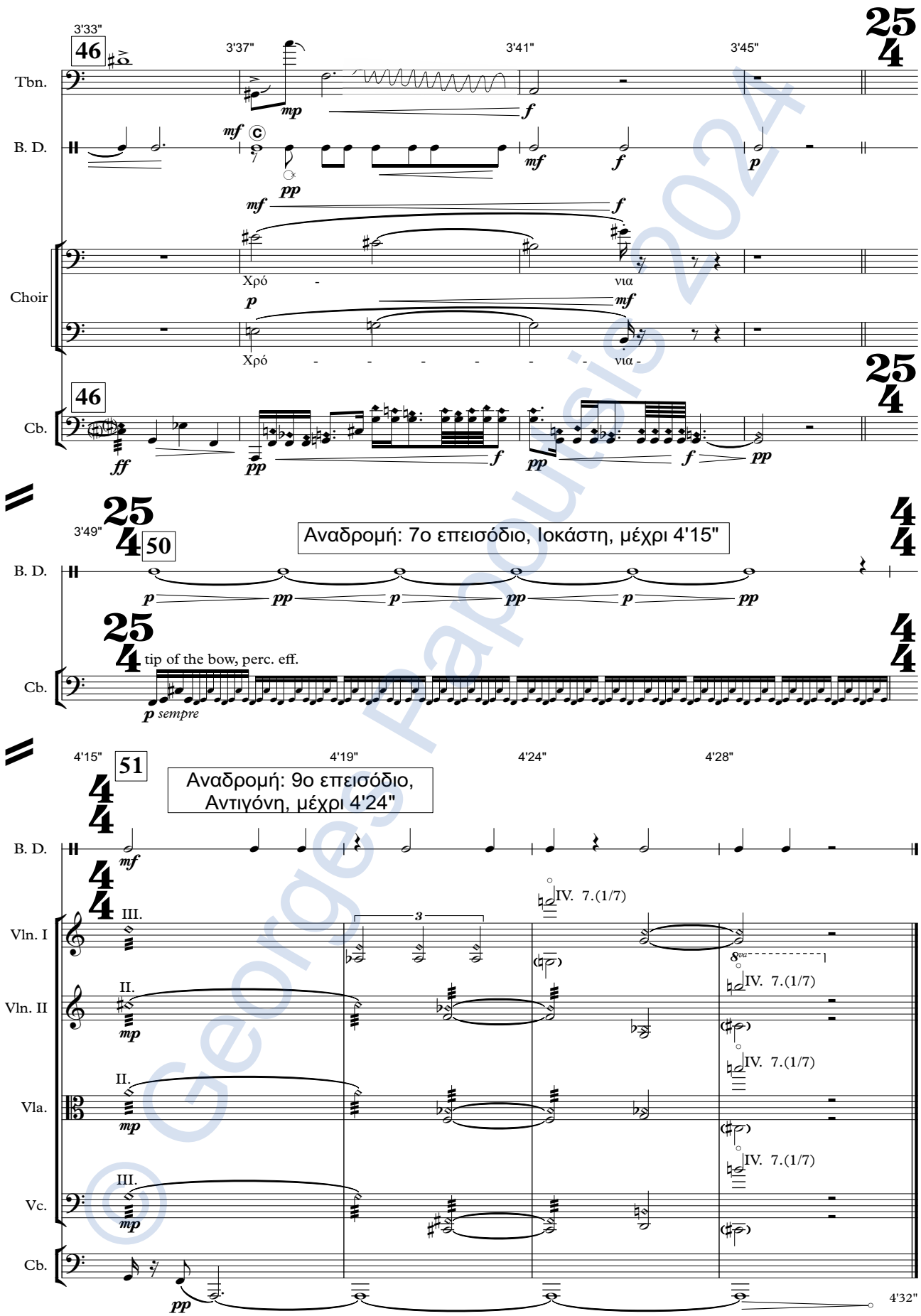


© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

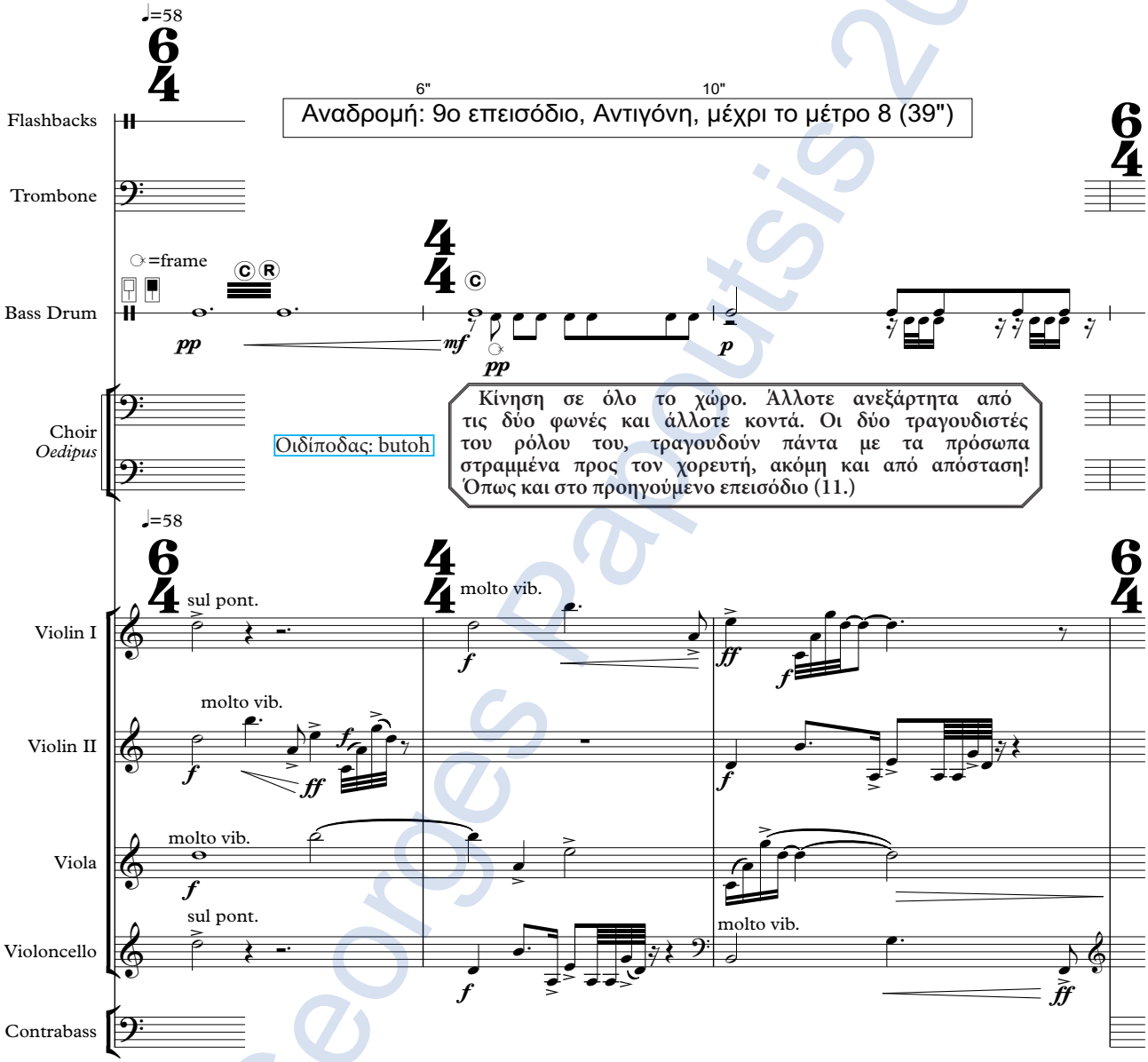
© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

Σκηνή 6 - Επεισόδιο 12

Αναδρομές Οιδίποδα (flashbacks)



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

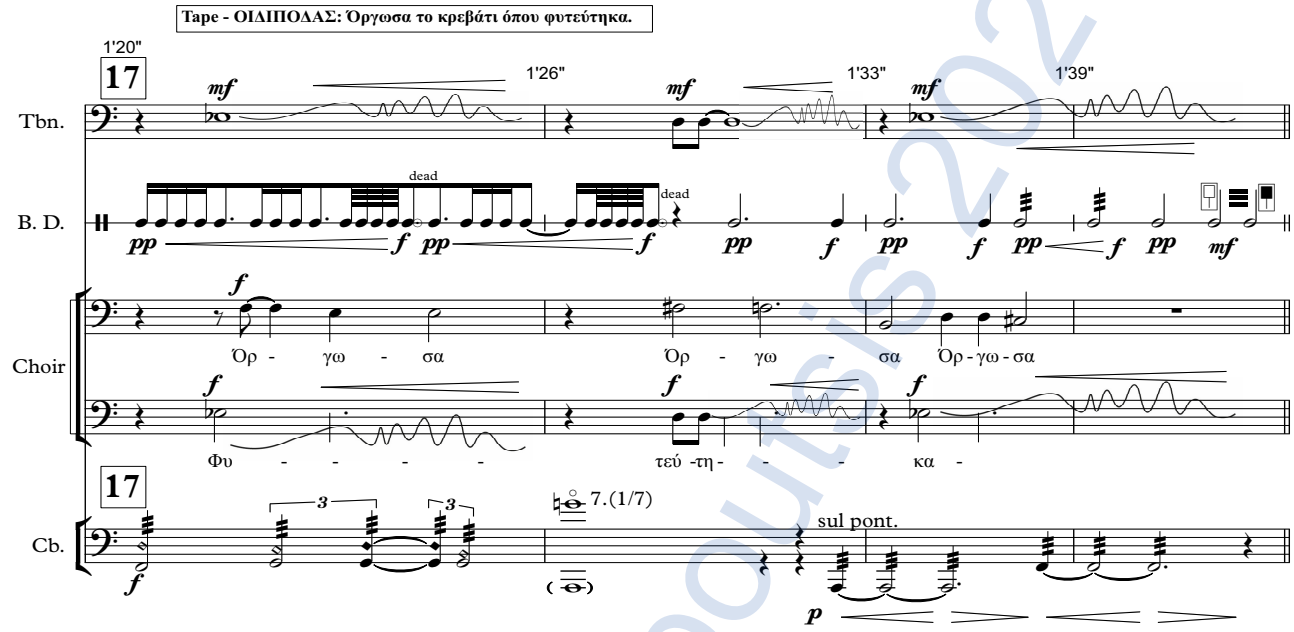


© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024





© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

Σκηνή 7 - Επεισόδιο 13

Οιδίποδας, Αντιγόνη, Κρέοντας



Ο Κρέοντας πρωταγωνιστεί στο πρώτο μέρος του επεισοδίου, όσο διαρκεί ο τσάμικος μέχρι το μ. 42. Δεν του δίνει κανείς σημασία, παρότι το επιδιώκει επίμονα. Οι απαντήσεις του Οιδίποδα μέσω των δύο φωνών να γίνονται στο πεδίο δράσης του Οιδπιποδα πίσω από το δίχτυ, στο οποίο δεν θα πλησιάσει ο Κρέοντας. Η μόνη σκηνική διάδραση του Κρέοντα είναι αυτή με τους μουσικούς, όπως και αναγράφεται στην παρτιτούρα. Οι μουσικοί του εκάστοτε οργάνου του ενόργανου συνόλου, να στραφούν προς το μέρος του όταν τους πλησιάζει. Καθώς ο Κρέοντας πηγαίνει σε άλλο όργανο, ο προηγούμενος εκτελεστής στρέφεται πάλι προς το αναλόγιο του και ξεκινάει νέα διάδραση με τον επόμενο μουσικό.

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

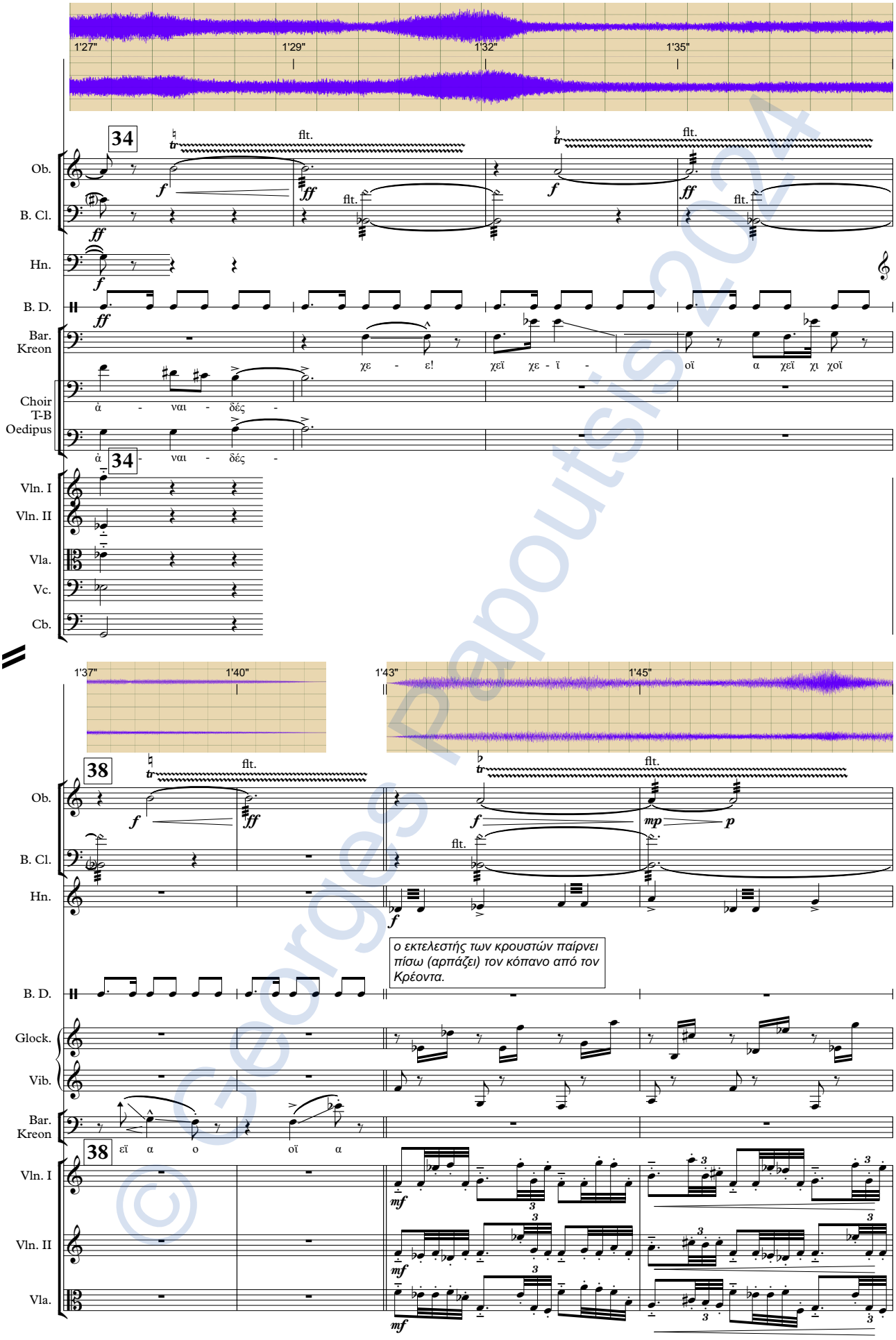


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georgos Papoutsis 2024

© Georgos Papoutsis 2024

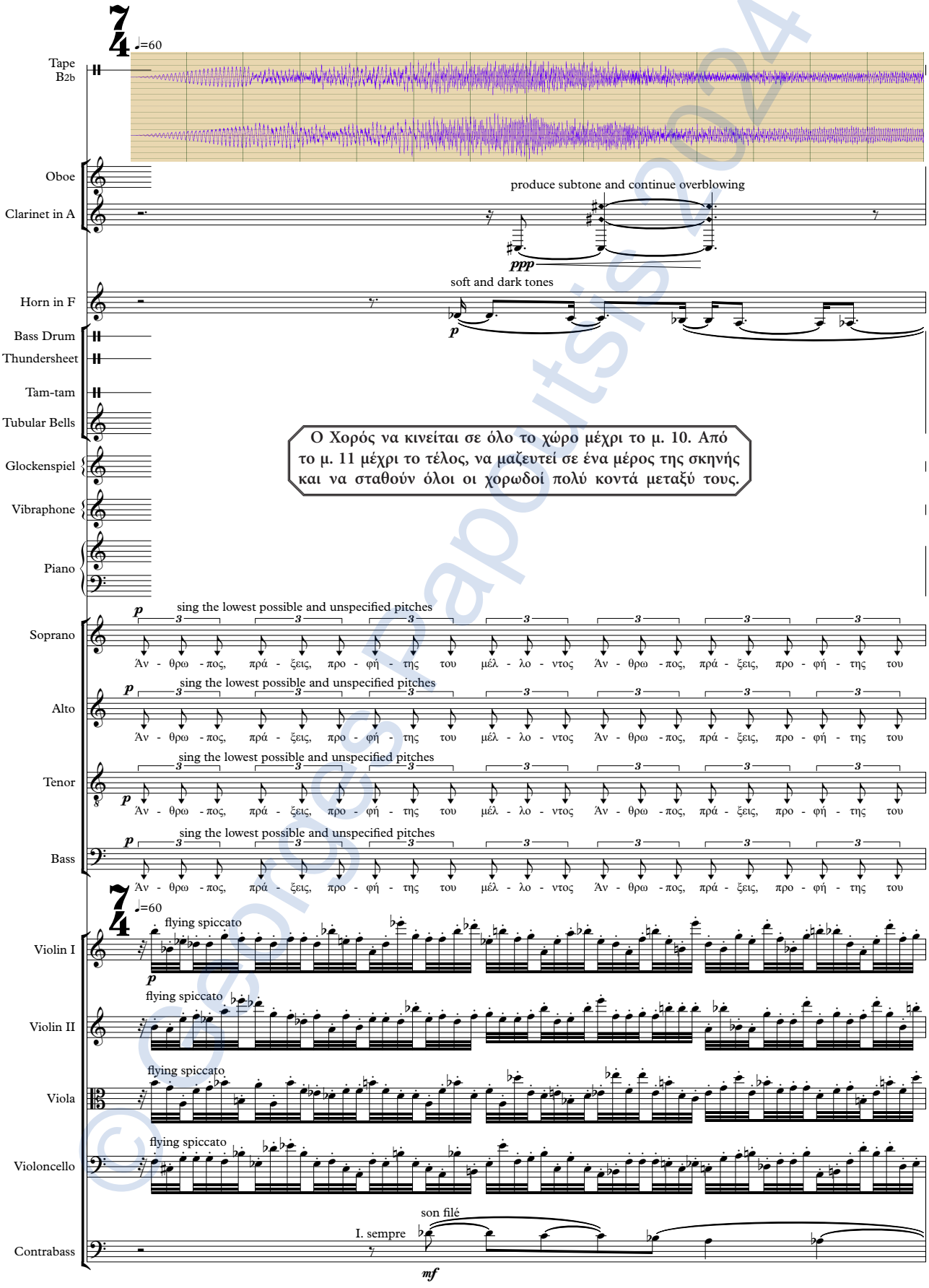


© Georges Papoutsis 2024

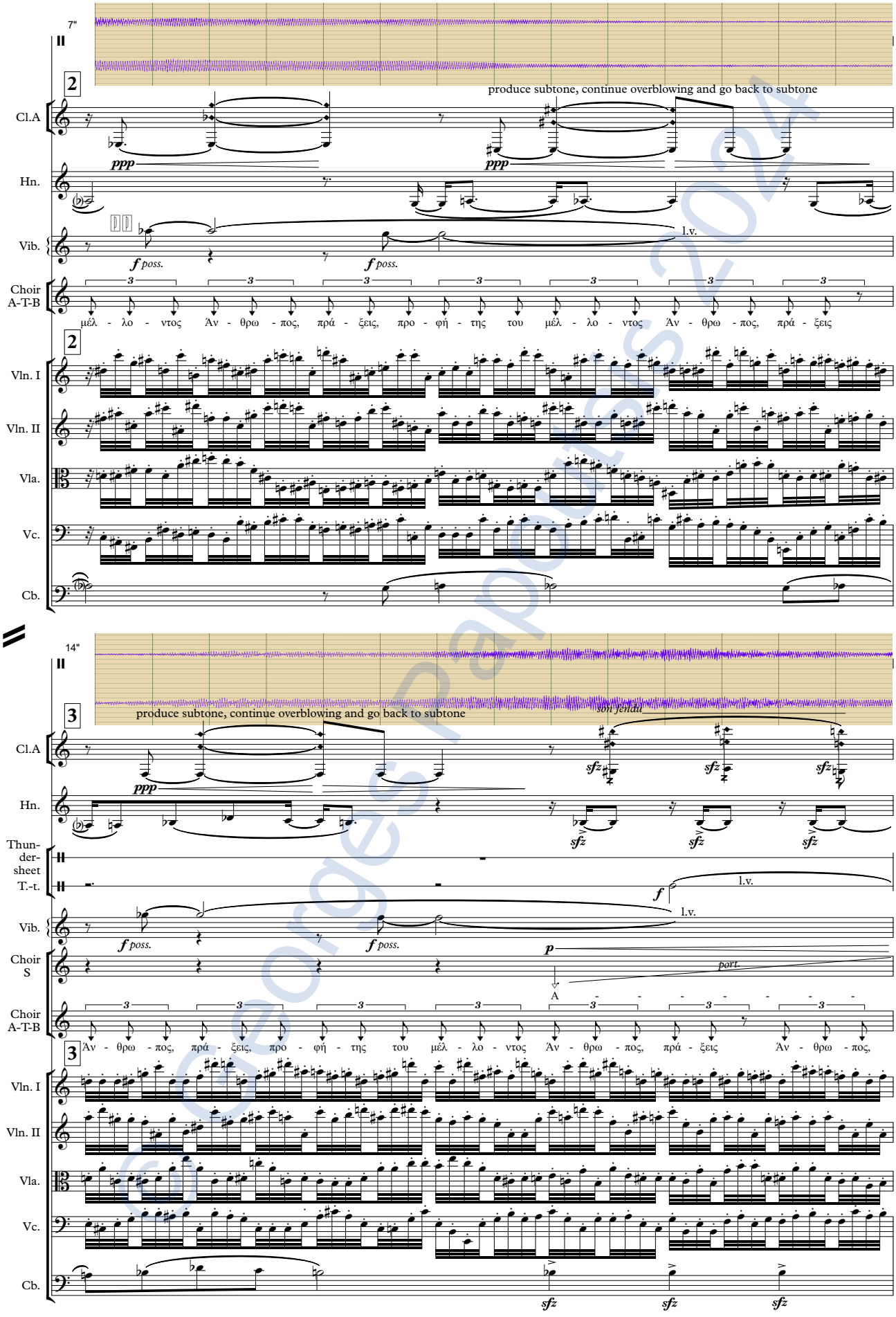
© Georges Papoutsis 2024

Σκηνή 7 - Επεισόδιο 14

Χορός



© Georges Papoutsis 2024

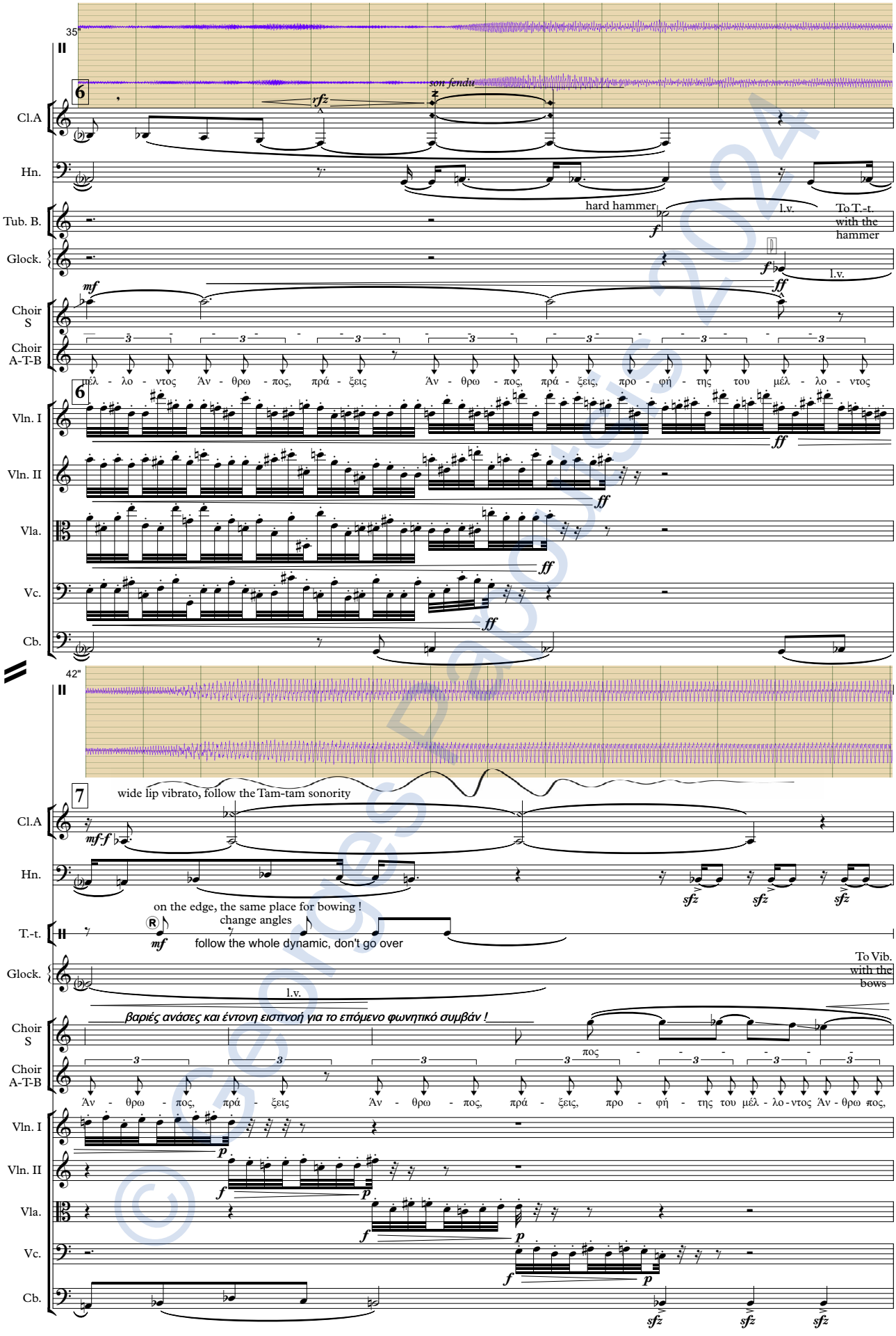


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

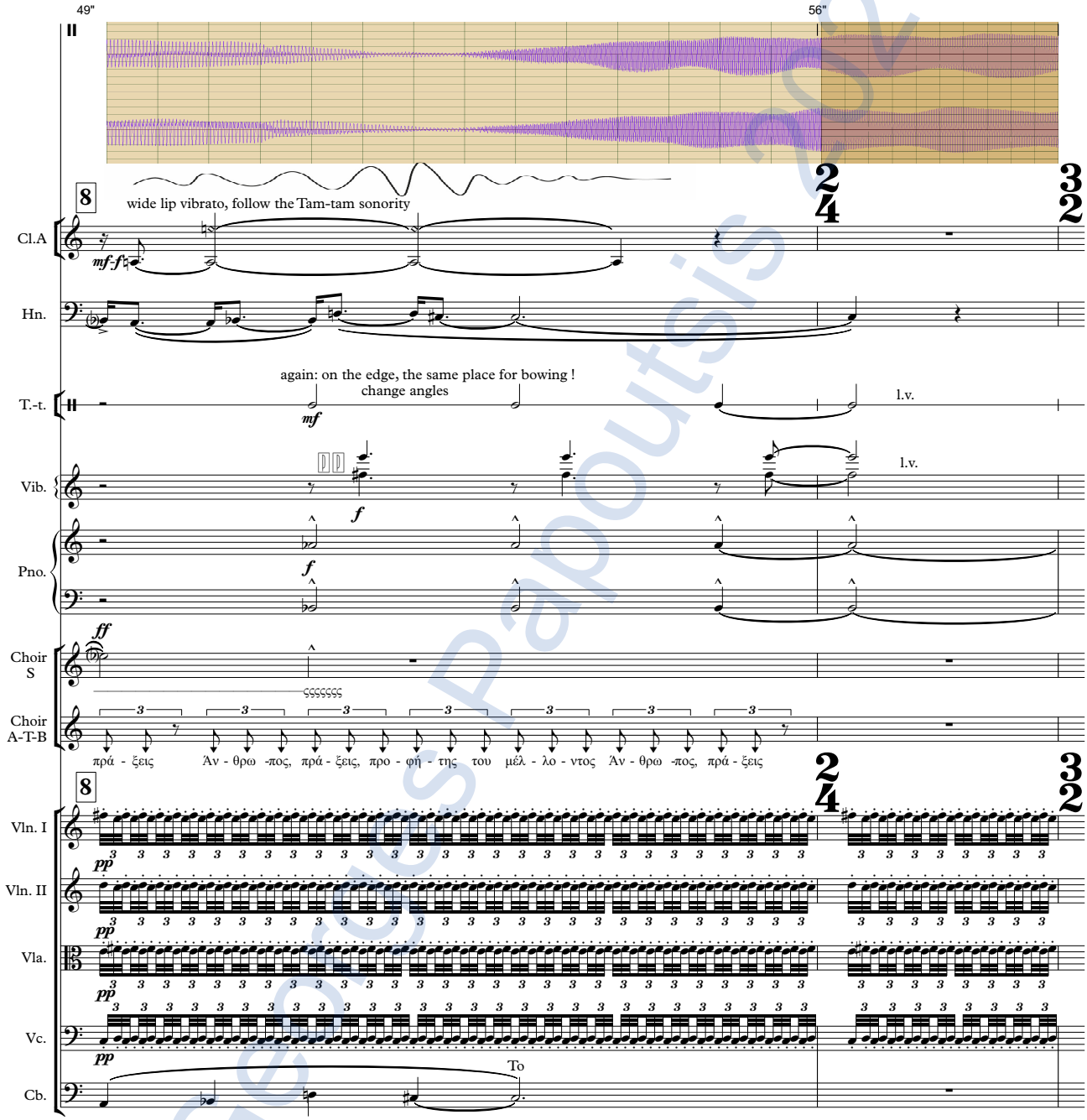


© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

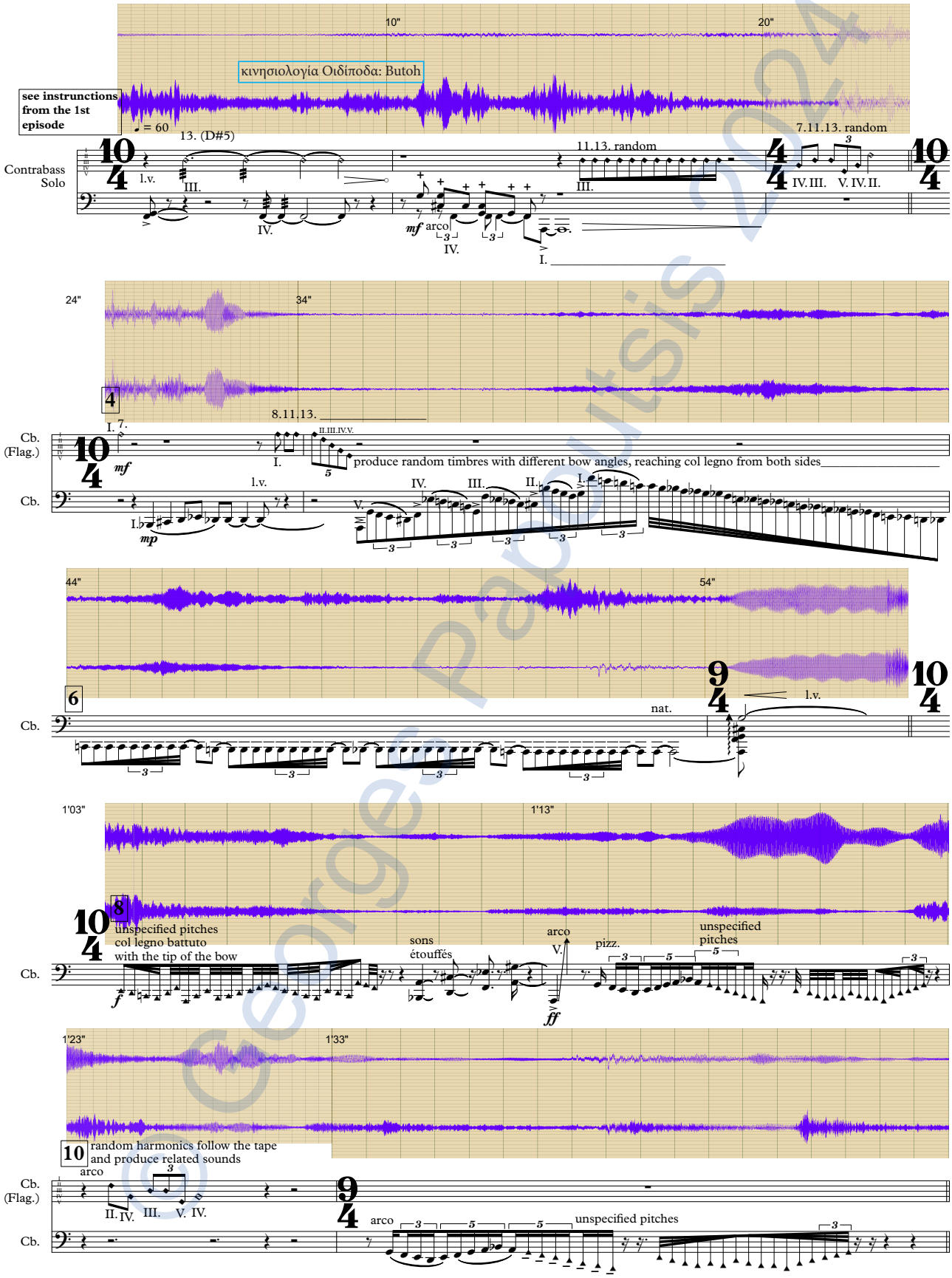


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

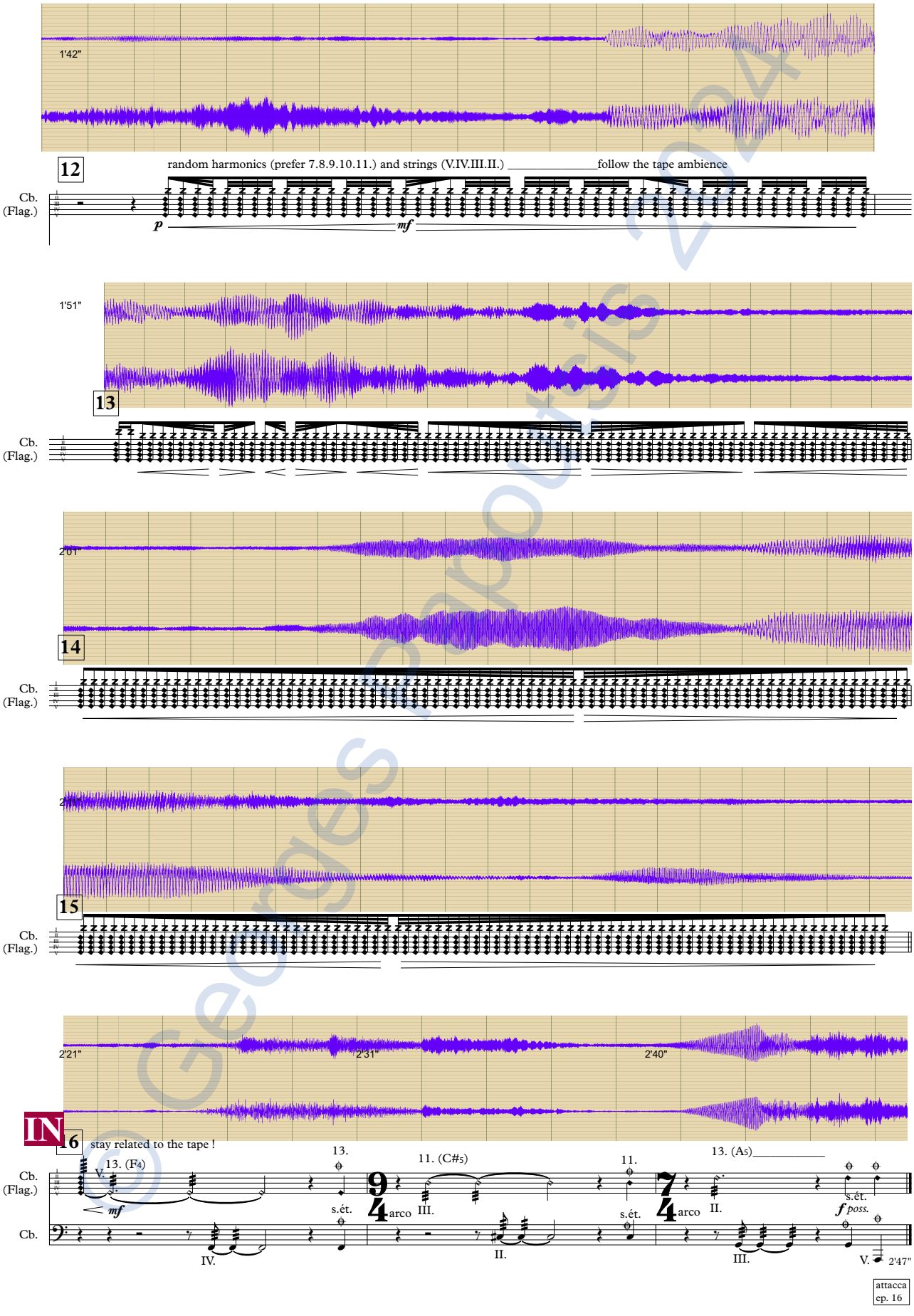
Σκηνή 8 - Επεισόδιο 15

Ευμενίδες, Οιδίποδας



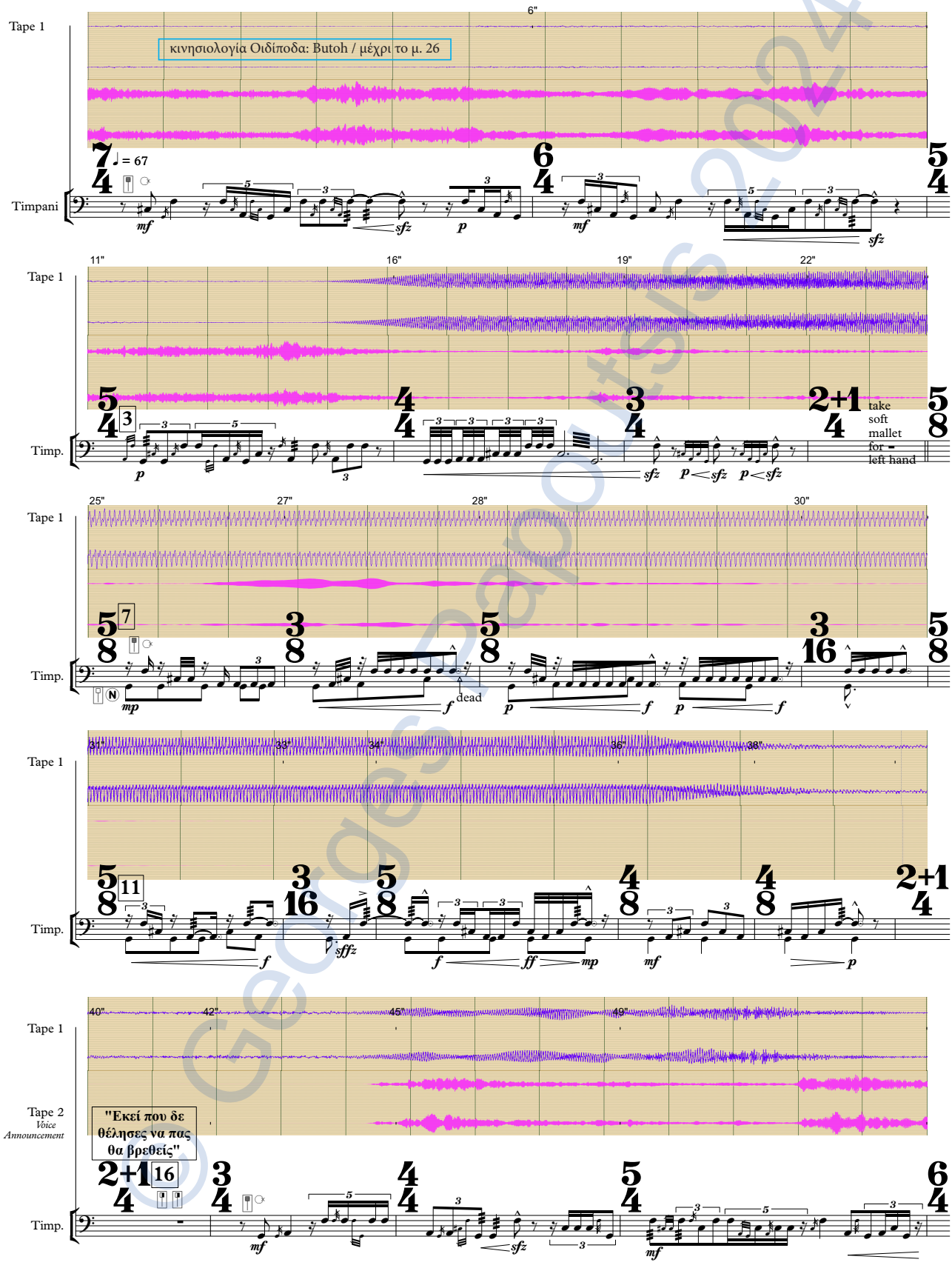
© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

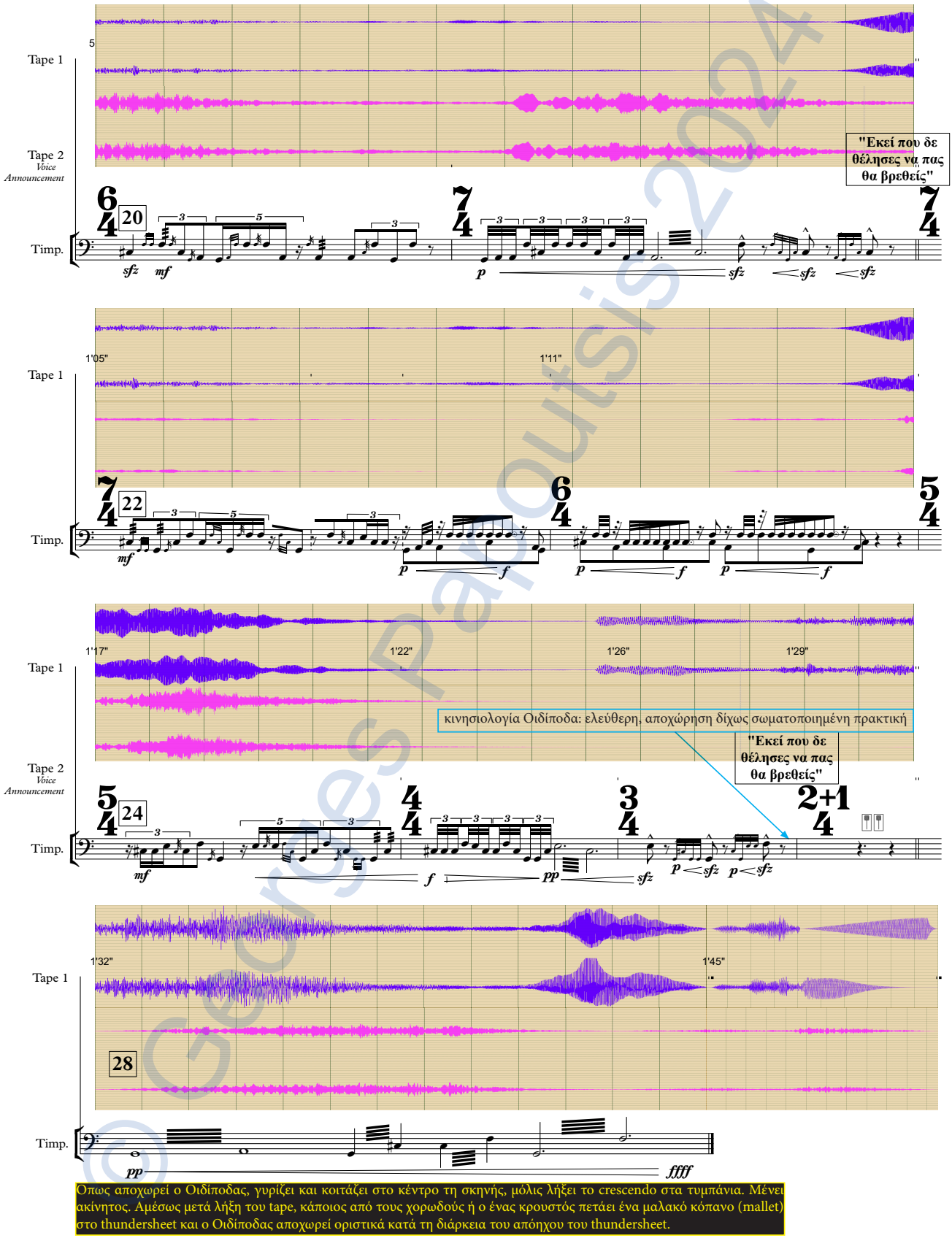


© Georges Papoutsis 2024

Σκηνή 8 - Επεισόδιο 16
Tape, αφήγηση, ανακοινώσεις, Οιδίποδας επί σκηνής
Ευμενίδες (χορογραφία)



© Georges Papoutsis 2024



Οπως αποχωρεί ο Οιδίποδας, γυρίζει και κοιτάζει στο κέντρο τη σκηνής, μόλις λήξει το crescendo στα τυμπάνια. Μένει ακίνητος. Αμέσως μετά λήξη του tape, κάποιος από τους χορωδούς ή ο ένας κρουστός πετάει ένα μαλακό κόπανο (mallet) στο thundersheet και ο Οιδίποδας αποχωρεί οριστικά κατά τη διάρκεια του απόηχου του thundersheet.

ΤΕΛΟΣ

© Georges Papoutsis 2024

Γιώργος Παπουτσής



Οιδιπόδειο Σέλας - Project II

Χορόδραμα (2017)

Παρτιτούρα

Πίνακας εξωφύλλου: Γιάννης Τζερμιάς, *Οιδίπους και Σφίγγα*, ακρυλικό σε καμβά, 180x210

Οιδιπόδειο Σέλας © 2024 by G. Papoutsis is licensed under CC BY-NC-ND 4.0.
To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Γιώργος Παπουτσής

Οιδιπόδειο Σέλας - Project II

Χορόδραμα (2017)

σε τέσσερα μέρη

για κοντραμπάσο,
βιόλα & ηλεκτρονικά,
τσέλο & ηλεκτρονικά,
βιολί & ηλεκτρονικά
&
τρεις χορεύτριες
στους ρόλους: Οιδίποδα, Σφίγγας, Ιοκάστης και Αντιγόνης

Παρτιτούρα

© Georges Papoutsis 2024

Πρώτο μέρος: Σόλο κοντραμπάσο 1
Τρεις χορεύτριες – ένα σώμα: Οιδίποδας

Δεύτερο μέρος: Βιόλα και ηλεκτρονικά (tape) 4
Σφίγγα

Τρίτο μέρος: Τσέλο και ηλεκτρονικά (tape) 8
Ιοκάστη

Τέταρτο μέρος: Βιολί και ηλεκτρονικά (tape) 12
Αντιγόνη

© Georges Papoutsis 2024

Επισημάνσεις

Notes

Anmerkungen

1.

Έγχορδα

Από τον 7ο ως τον 13ο αρμονικό μιας θεμελίου η σημειογραφία υποδεικνύει τη θεμέλιο που πρέπει να κρατηθεί (πιαστεί) και τον αρμονικό που αναγράφεται συγκεκριμένα (a) ή διάφορους αρμονικούς με τυχαία επιλογή σειράς παιξίματος (b).

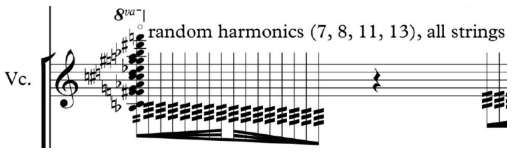
Strings

From the 7th to the 13th harmonic of a fundamental note the notation indicates the fundamental which has to be firmly pressed and the harmonic indicated specifically (a) or several harmonics to be played randomly (b).

Streicher

Von dem 7. bis zum 13. Obertön eines Grundtons gibt die Notation an, dass der Grundton fest gedrückt und der angegebene Obertön (a) oder mehrere Obertöne zufällig gespielt werden sollen (b).





2.

Υποδείξεις

IN: να προσαρμοστεί ο εκτελεστής στις συχνότητες του ηλεκτροακουστικού υλικού.

OUT: να μην επηρεαστεί ο εκτελεστής από το ηλεκτροακουστικό υλικό.

Indications

IN: To play related to the electroacoustic material.

OUT: To play NOT related to the electroacoustic material.

Hinweise

IN: Spielen im Zusammenhang mit dem elektroakustischen Material.

OUT: Spielen NICHT im Zusammenhang mit dem elektroakustischen Material.

© Georges Papoutsis 2024

1.

Οιδίποδας

Solo 5-string Contrabass



© Georges Papoutsis 2024



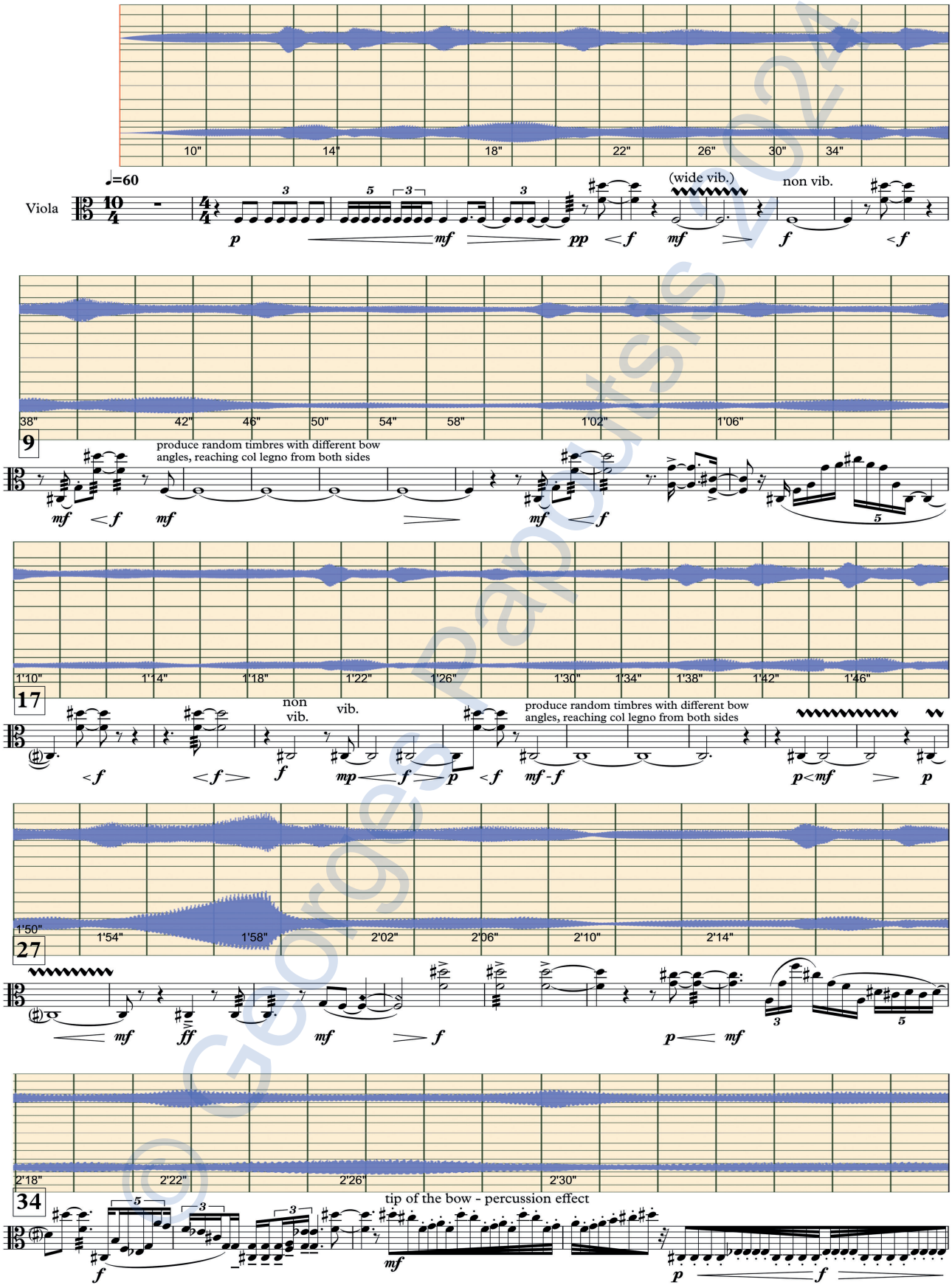
© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



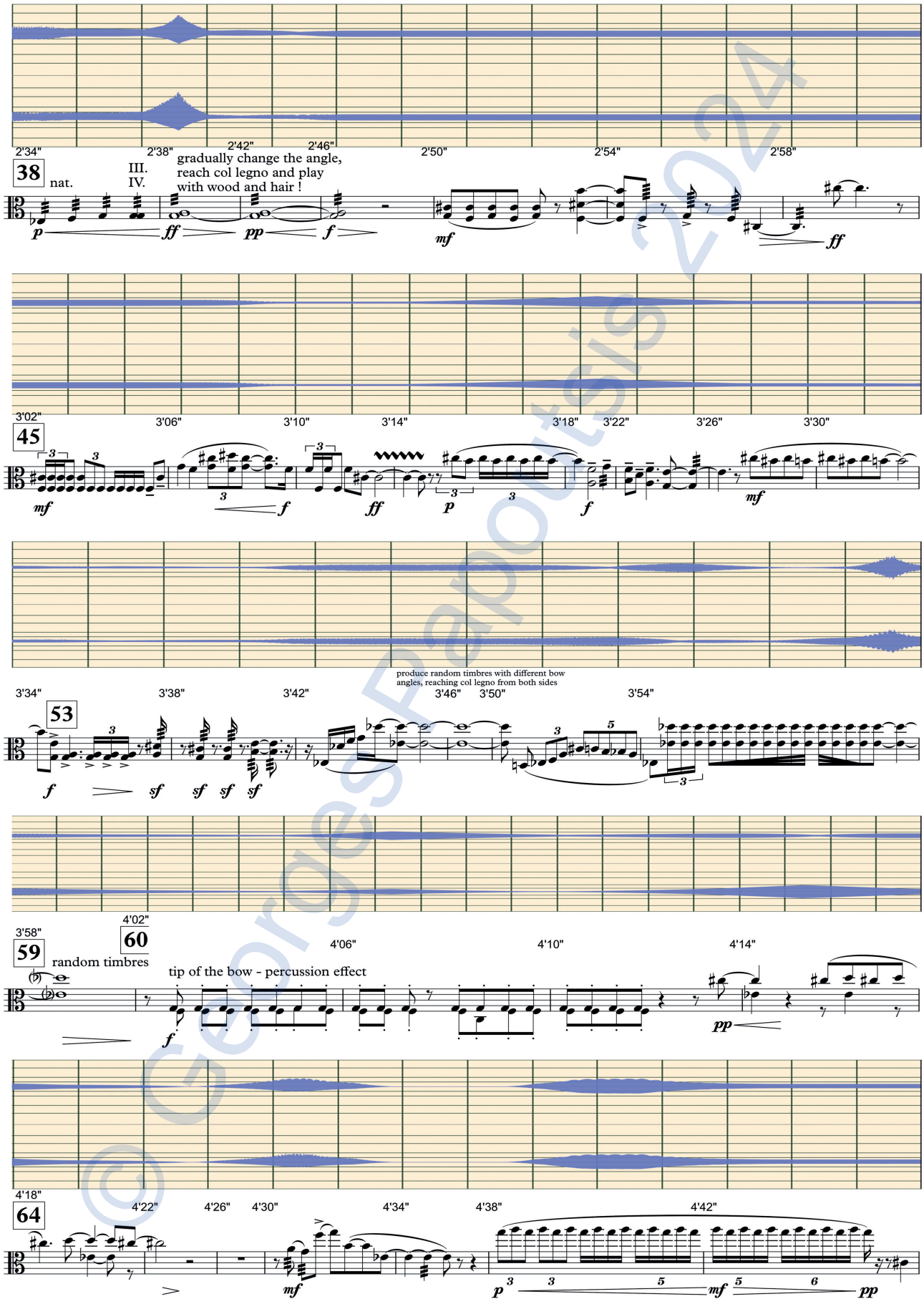
© Georges Papoutsis 2024

2.
Σφίγγα

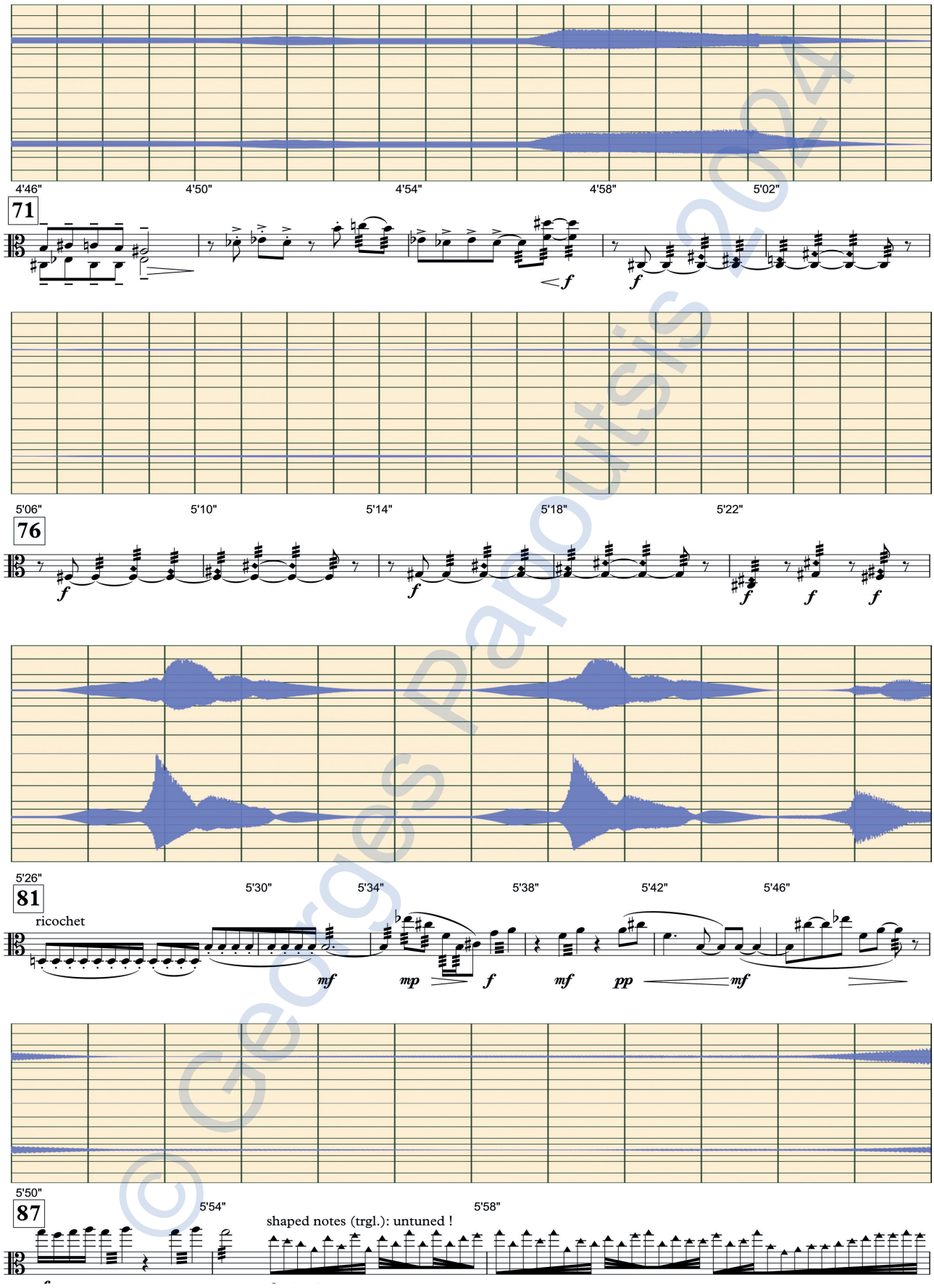


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

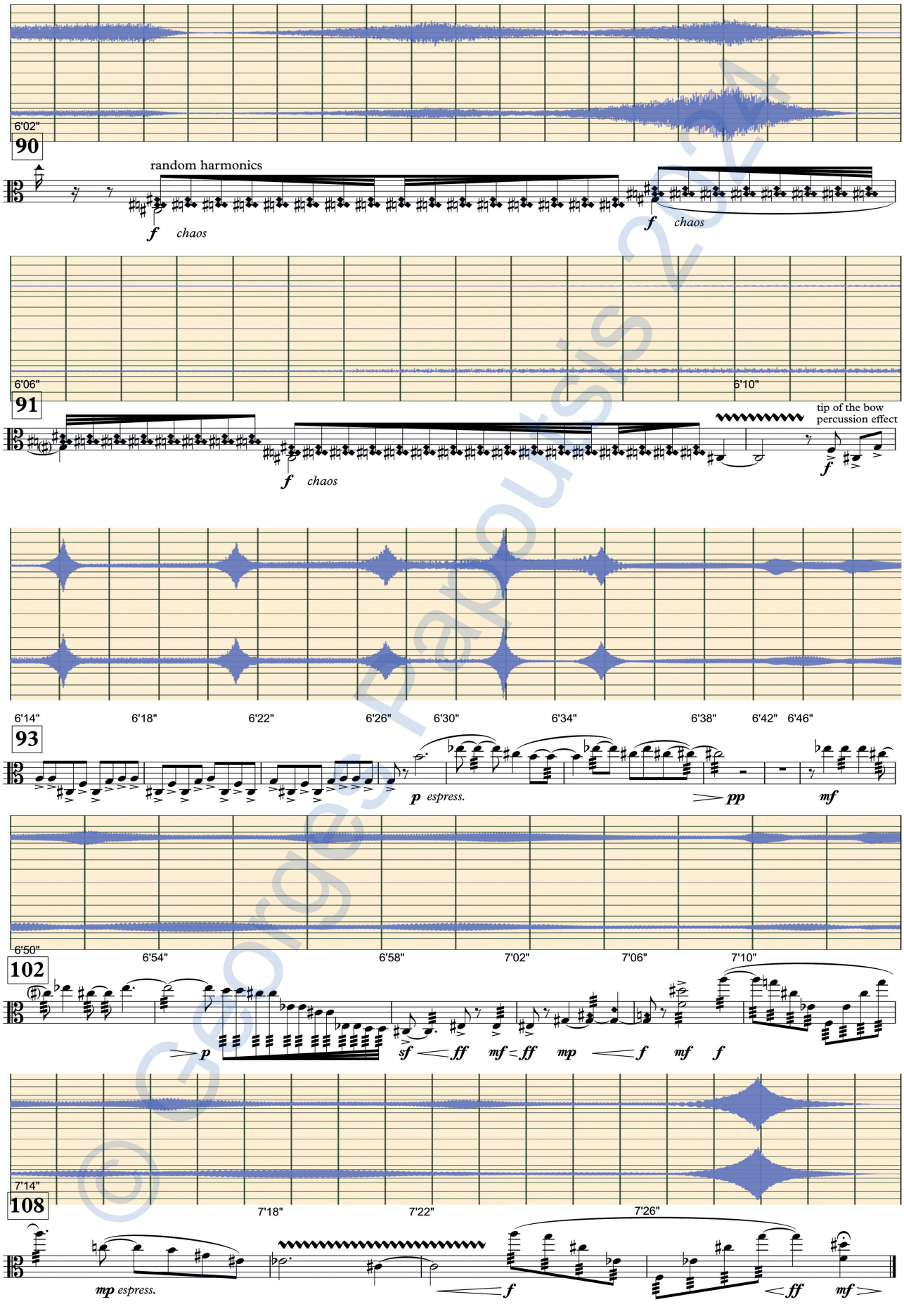


© Georges Papoutsis 2024



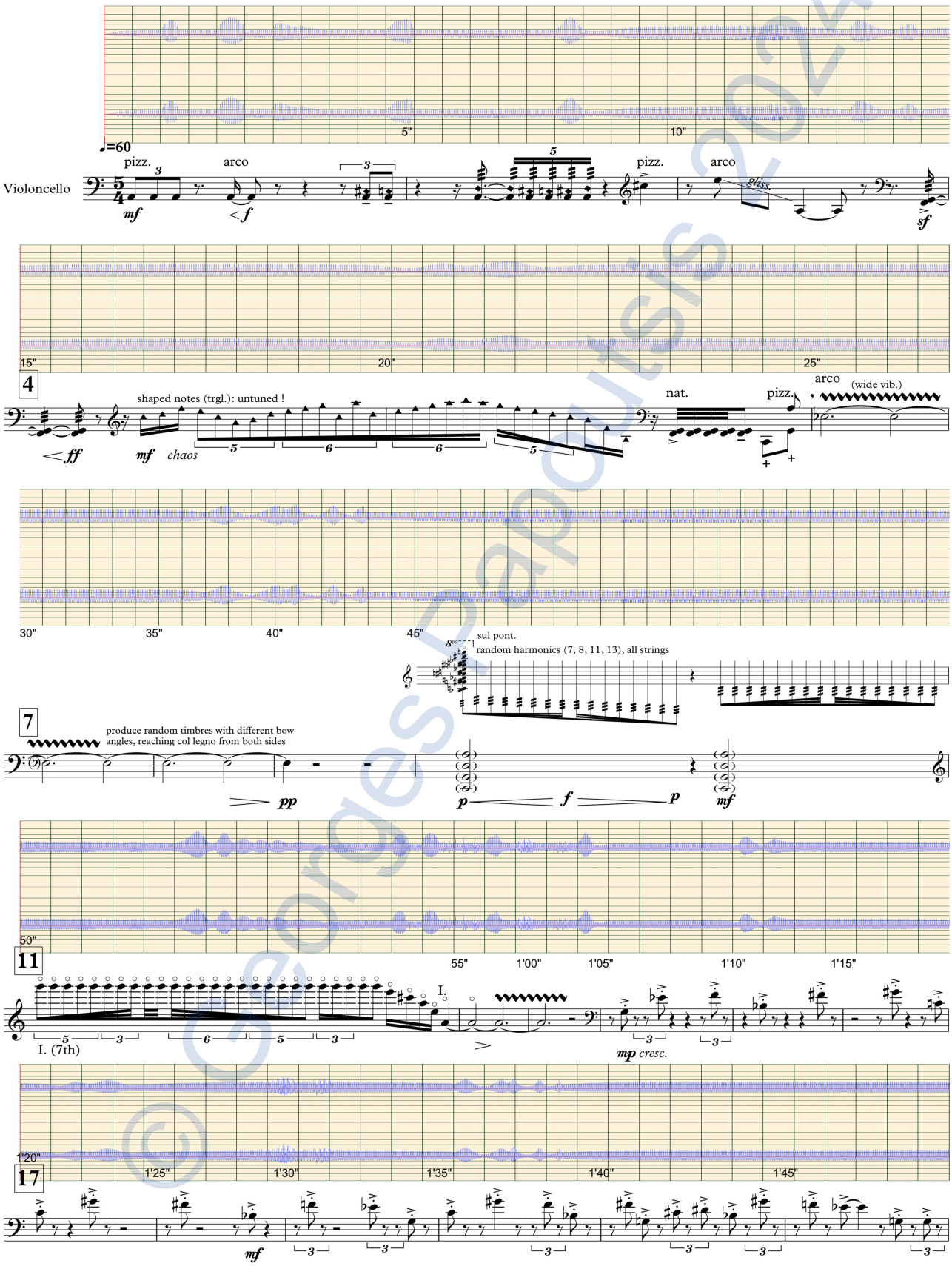
© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



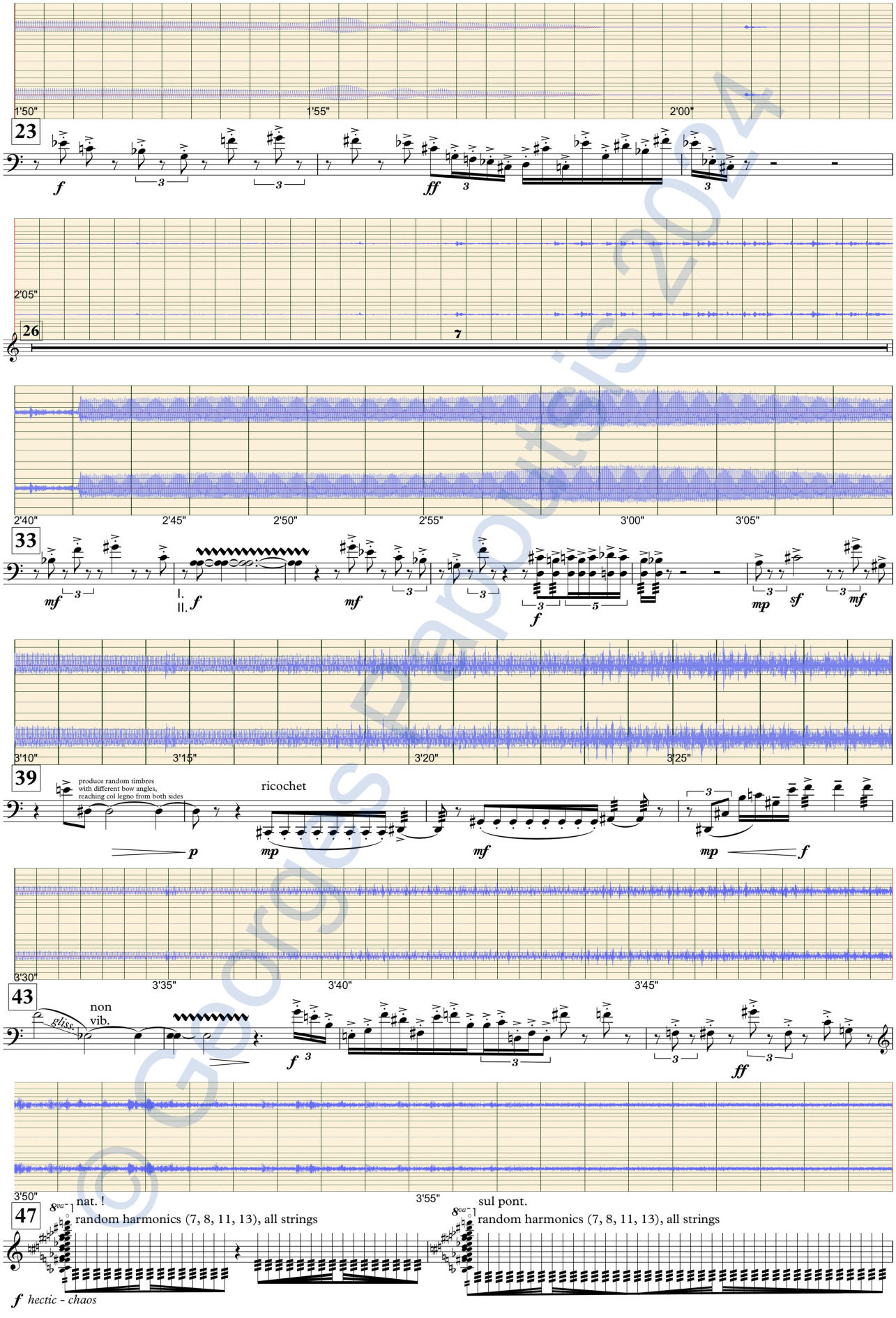
© Georges Papoutsis 2024

3.
Ιοκάστη

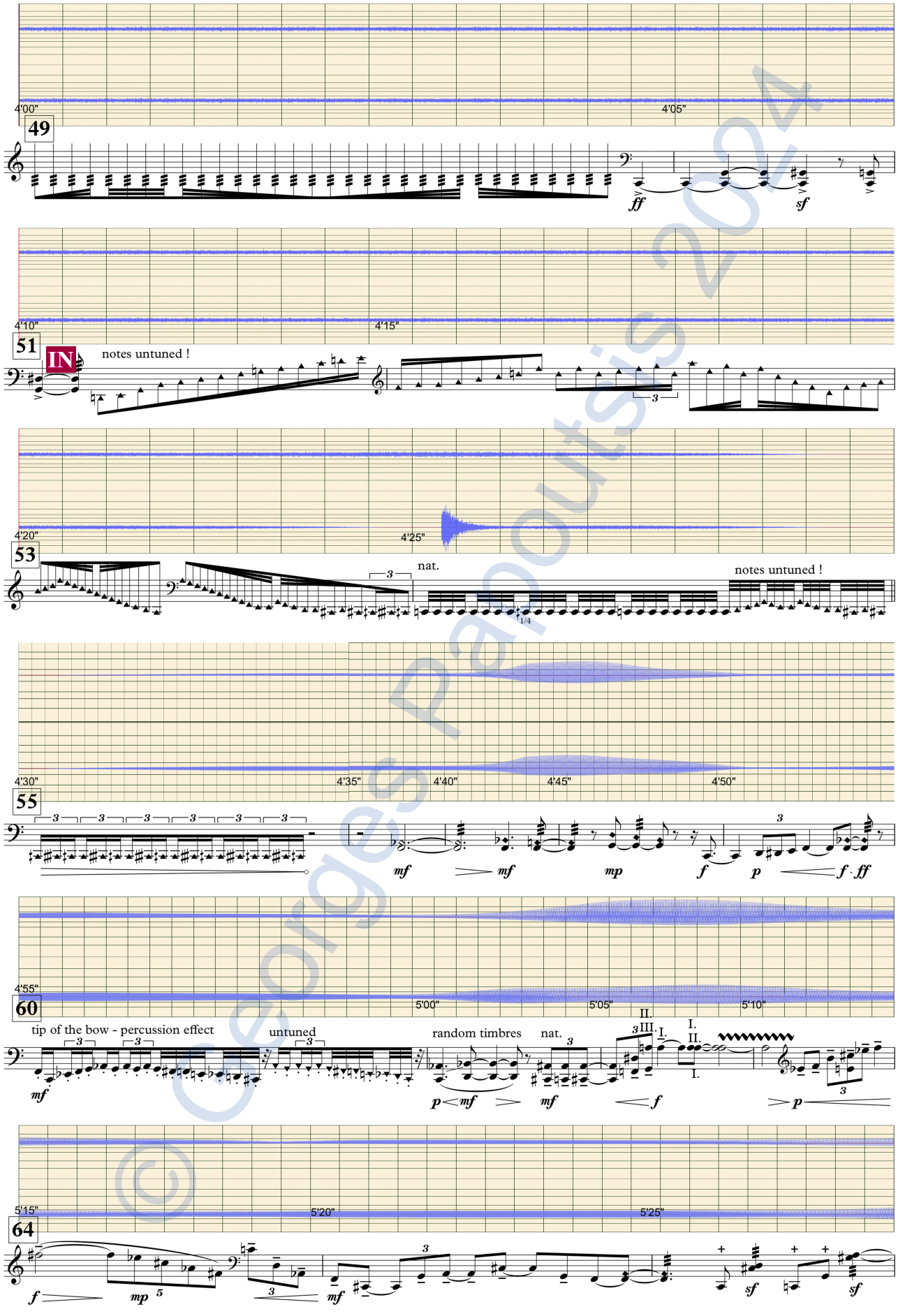


© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

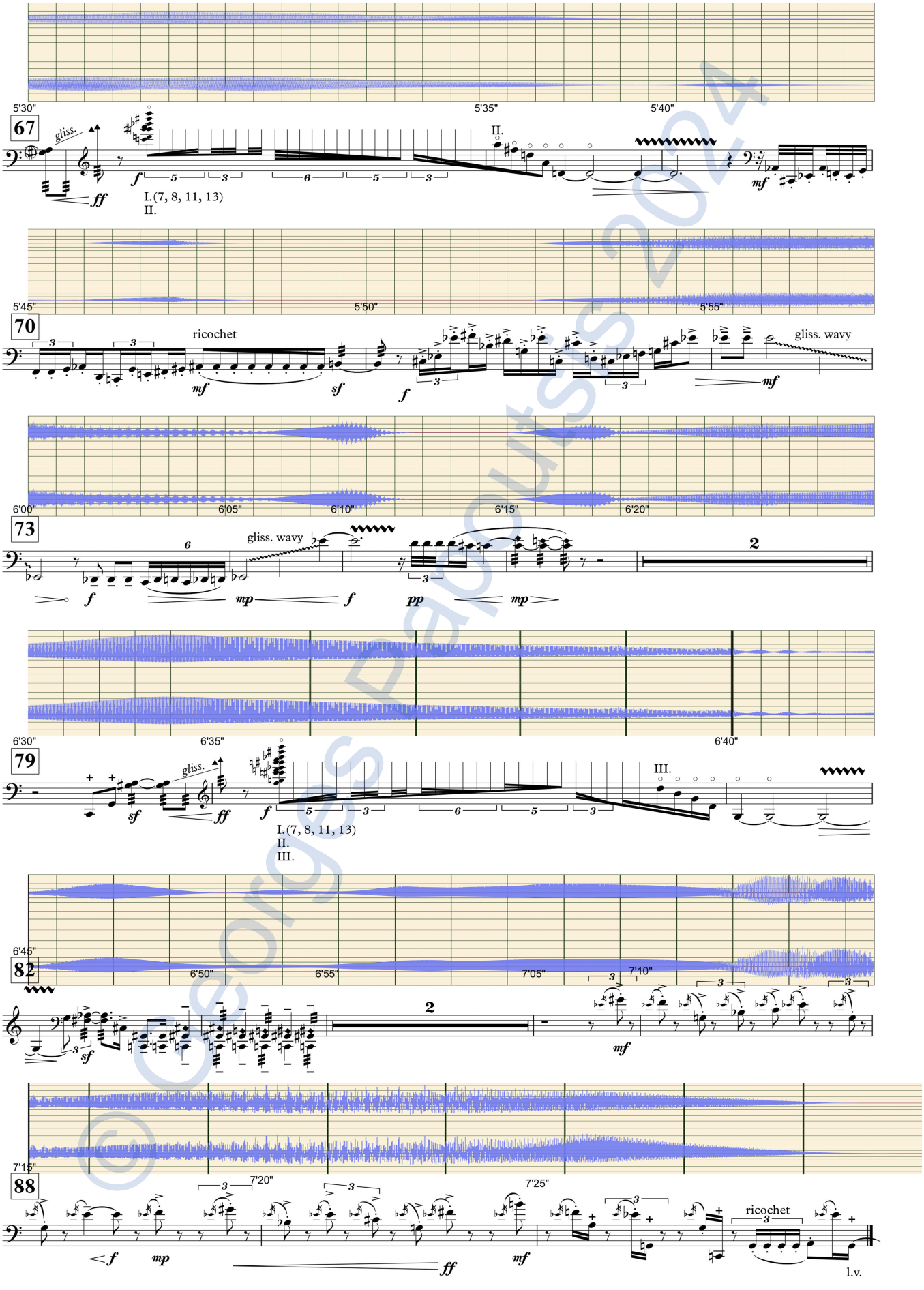


© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

4.
Αντιγόνη



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024

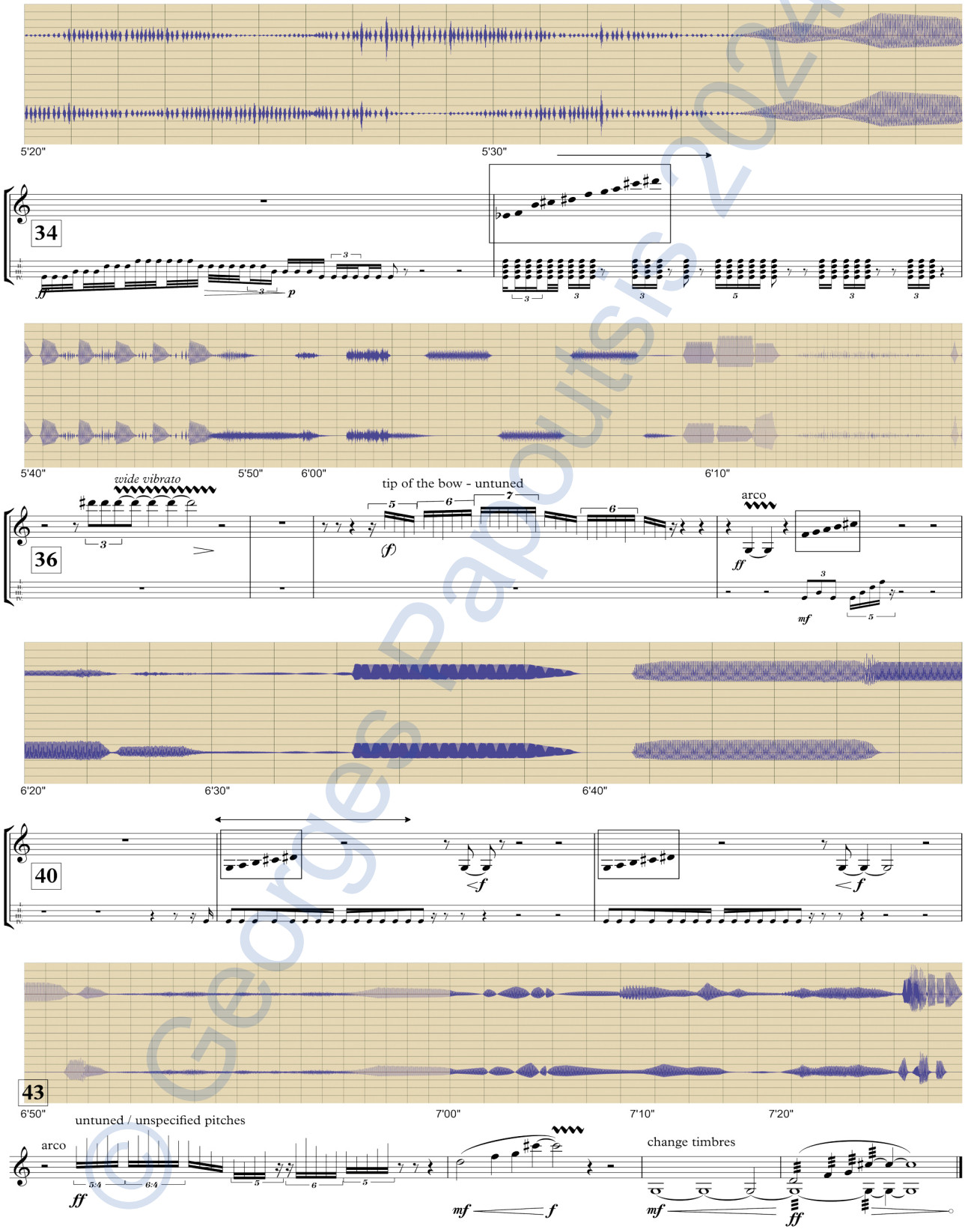


© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024

© Georges Papoutsis 2024



© Georges Papoutsis 2024