

Η μουσική του Θόδωρου Αντωνίου στο θέατρο

Στέφανος Ζαγόρης*

Ο Θόδωρος Αντωνίου είναι ένας από τους σημαντικότερους εν ζωή Έλληνες συνθέτες και γενικότερα μια σπουδαία μορφή του 20^{ου} και του 21^{ου} αιώνα για τον ελληνικό χώρο. Γεννήθηκε στην Αθήνα στις 10 Φεβρουαρίου του 1935 από πατέρα Αθηναίο και μητέρα Κρητική. Ο πατέρας του ήταν λάτρης της μουσικής και ιδιαίτερα της κιθάρας και του τραγουδιού, ενώ η μητέρα του ήταν κόρη λαϊκού ζωγράφου και επαγγελματία επιγραφοποιού. Οι καλλιτεχνικές του ρίζες δεν τον άφησαν αδιάφορο και έτσι σε ηλικία 12 ετών ξεκίνησε μαθήματα βιολιού στο Εθνικό Ωδείο. Λίγο αργότερα επέκτεινε τις σπουδές του στο χώρο της μονωδίας και των θεωρητικών της μουσικής.

Το 1956 ολοκλήρωσε με επιτυχία τον πρώτο κύκλο σπουδών του, παίρνοντας πτυχίο βιολιού και πτυχίο αρμονίας, ενώ δύο χρόνια αργότερα πήρε τα πτυχία αντίστιξης και φούγκας. Εμπλέχτηκε στο χώρο της σύνθεσης με δάσκαλους, αρχικά τον Μανώλη Καλομοίρη, ο οποίος αποτέλεσε ίσως τον πιο καθοριστικό παράγοντα στην μετέπειτα αυτού πορεία της ελληνικής μουσικής δημιουργίας,¹ και από το 1959 τον Γ.Α. Παπαϊωάννου, ο οποίος υπήρξε δάσκαλος και εμπνευστής μεγάλου μέρους της επόμενης γενιάς Ελλήνων συνθετών. Το 1961 απέκτησε το δίπλωμα σύνθεσης και ενορχήστρωσης με α΄ βραβείο από το Ελληνικό Ωδείο και έφυγε από την Ελλάδα για να συνεχίσει τις σπουδές του στο εξωτερικό και συγκεκριμένα στην Ανώτατη Μουσική Σχολή (Hochschule für Musik) του Μονάχου.

Εκεί σπούδασε σύνθεση και διεύθυνση ορχήστρας με τους Γκύντερ Μπιάλας (Günter Bialas) και Άντολφ Μένεριχ (Adolf Mennerich) από το 1961 έως το 1965, ενώ παράλληλα, από το 1962 έως το 1964, παρακολούθησε μαθήματα ηλεκτρονικής μουσικής με τον Γιόζεφ Άντον Ρηντλ (Josef Anton Riedl) στο Στούντιο Ηλεκτρονικής Μουσικής της Ζήμενς (Siemens). Τέλος, τα καλοκαίρια από το 1963

¹ Ο Μανώλης Καλομοίρης ήταν στις αρχές του εικοστού αιώνα ο κυρίαρχος εκφραστής του κινήματος της 'Εθνικής' –ή κατ' άλλους 'Εθνικιστικής'– μουσικής.

έως το 1966 παρακολούθησε σεμινάρια πάνω στη σύγχρονη μουσική και τις πρωτοποριακές τεχνικές των συνθετών Πιερ Μπουλέζ (Pierre Boulez), Λουτσιάνο Μπέριο (Luciano Berio), Κάρλχάιντς Στοκχάουζεν (Karlheinz Stockhausen) και Γκεόργκι Λίγκετι (Geörgy Ligeti). Στα χρόνια αυτά ήρθαν και οι πρώτες σημαντικές διακρίσεις με το βραβείο «Ρίχαρντ Στράους» του Μονάχου το 1964 και το α΄ βραβείο της Στουτγκάρδης το 1966, για το έργο του *Κοντσέρτο για βιολί*. Το 1966 πραγματοποιήθηκε και η πρώτη του περιοδεία στις Ηνωμένες Πολιτείες, ύστερα από πρόσκληση του Στέιτ Ντιπάρτμεντ (State Department).

Το 1967 επέστρεψε στην Αθήνα, όπου ίδρυσε το Ελληνικό Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής, ενώ ταυτόχρονα ήταν πρωτοστάτης στην ίδρυση του ελληνικού τμήματος της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής (1968-73), του οποίου ανέλαβε την αντιπροεδρία. Το 1968 αποδέχτηκε τιμητική πρόσκληση της πόλης του Βερολίνου και εγκαταστάθηκε εκεί για ένα χρόνο. Την επόμενη χρονιά δίδαξε σύνθεση και ενορχήστρωση στο Πανεπιστήμιο του Στάνφορντ (Stanford University). Στη συνέχεια εργάστηκε σε πάμπολλα εκπαιδευτικά ιδρύματα ως διδάσκων σύνθεσης, διεύθυνσης και ενορχήστρωσης, όπως στο Μουσικό Κέντρο του Μπέρκσαϊρ (Berkshire Music Center) στο Τάνγκελγουντ (Tanglewood) της Μασσαχουσέτης, στο Πανεπιστήμιο της Γιούτα (University of Utah), στη Μουσική Ακαδημία (Musical Academy) και στο Κολέγιο Παραστατικών Τεχνών (College of the Performing Arts) της Φιλαδέλφειας, στο Πανεπιστήμιο της Πενσυλβάνια (University of Pennsylvania) και τέλος, από το 1979 και μετά, στο Πανεπιστήμιο της Βοστώνης (Boston University), όπου συνεχίζει το διδακτικό του έργο μέχρι σήμερα, ως τακτικός καθηγητής σύνθεσης. Έργο για το οποίο τιμήθηκε το 1991 από το Πανεπιστήμιο της Βοστώνης με το βραβείο εξαιρετού διδασκαλίας «Άρθουρ Μέτκαλφ».

Εκτός από το Μόναχο και τη Στουτγκάρδη, πολλές άλλες πόλεις τίμησαν τον Θόδωρο Αντωνίου για το συνθετικό του έργο, είτε με βραβεία και διακρίσεις, είτε με τιμητικές αναθέσεις έργων. Το 1970 η ισπανική τηλεόραση τον τίμησε με το βραβείο «Ondas» για το μπαλέτο του *Κασσάνδρα*, το 1978 κέρδισε το βραβείο του Διεθνούς Διαγωνισμού Κιθάρας της γαλλικής ραδιοφωνίας για το έργο *Στιχομυθία II* και δέκα χρόνια αργότερα η Αθήνα τον βράβευσε με το βραβείο «Κάρολος Κουν». Φορείς που τον εμπιστεύτηκαν και του ανέθεσαν τη σύνθεση έργων ήταν τα αμερικανικά πολιτιστικά ιδρύματα Κουσεβίτσκι (Koussevitzky) και Φρομ (Fromm), η Συμφωνική

Ορχήστρα της Βοστώνης, το θέατρο Γκέτνερπλατς (Gärtnerplatz) του Μονάχου, ο ραδιοφωνικός σταθμός της Φρανκφούρτης, το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, η Ορχήστρα των Χρωμάτων και η πόλη του Μονάχου για τους δικούς της Ολυμπιακούς Αγώνες που διεξήχθησαν το 1972.

Ταυτόχρονα έχει λάβει πολλές υποτροφίες και τιμητικές χορηγίες στη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας από διάφορους φορείς, όπως το Εθνικό Ίδρυμα Χορηγιών για τις Τέχνες και το Ίδρυμα Γκιούγκενχάϊμ (Guggenheim) των Ηνωμένων Πολιτειών. Η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών τον εξέλεξε πρόεδρό της το 1989. Σε αυτή τη θέση παραμένει έως σήμερα. Το Δεκέμβριο του 1997 τιμήθηκε με το βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών για το σύνολο της προσφοράς του στη μουσική, ενώ στις 23 Νοεμβρίου του 1998, του απονεμήθηκε στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών από τον τότε Δήμαρχο Αθηναίων, Δημήτρη Αβραμόπουλο, το «Βραβείο Μουσικής 1998», ύστερα από τη μεγάλη επιτυχία της όπεράς του *Οιδίπους επί Κολωνώ*, που ο συνθέτης έγραψε την ίδια χρονιά. Τον Ιανουάριο του 2000 η Ελληνική Ραδιοφωνία του απένειμε το βραβείο «Δημήτρης Μητρόπουλος» για τη σημαντική συνεισφορά του στη μουσική και τον πολιτισμό. Τελευταία σημαντική διάκριση για τον συνθέτη είναι η αναγόρευσή του ως επίτιμου διδάκτορα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου πριν από λίγους μήνες.

Δεν πρέπει βεβαίως να παραλειφθεί ότι ο Θόδωρος Αντωνίου είναι ο δημιουργός πολλών αξιόλογων συγκροτημάτων σύγχρονης μουσικής, τα οποία ίδρυσε στις ΗΠΑ, σε διάφορες πόλεις στις οποίες δίδαξε, όπως το «Σύνολο Νέας Μουσικής της Φιλαδέλφειας», ή αλλιώς «Alea I», το συγκρότημα «Alea II», που ιδρύθηκε στο Στάνφορντ και το συγκρότημα «Alea III», που ιδρύθηκε στη Βοστώνη. Και με τα τρία συγκροτήματα ο συνθέτης πραγματοποίησε πολλές περιοδείες σε όλον τον κόσμο.

Το τεράστιο σε μέγεθος συνθετικό του έργο απλώνεται σε όλες τις εκφάνσεις της μουσικής δημιουργίας. Ο συνθέτης έχει γράψει φωνητική και χορωδιακή μουσική, ορχηστρικά έργα, κοντσέρτα, μουσική δωματίου, έργα για σόλο όργανα, ηλεκτρονική μουσική, έργα για μεικτά μέσα², όπερες, μουσικό θέατρο, μουσική για θέατρο, κινηματογράφο και τηλεόραση.³

² Πρόκειται για έργα για φωνή ή οργανικό σύνολο και μαγνητοταινία ή οποιοδήποτε άλλο ηχητικό μέσο εκτός των συμβατικών μουσικών οργάνων.

³ Για να γίνει σαφής ο διαχωρισμός ανάμεσα στους όρους 'όπερα', 'μουσικό θέατρο' και 'μουσική για θέατρο', πρέπει να διευκρινιστεί η σημασία των συγκεκριμένων εννοιών. Με τον όρο 'όπερα' ορίζεται ένα μουσικοθεατρικό είδος, όπου υπάρχουν όλα τα στοιχεία μιας θεατρικής παράστασης με τη μόνη

Το παρόν άρθρο ασχολείται αποκλειστικά με τη μουσική για θέατρο του Θόδωρου Αντωνίου. Οι πολυάριθμες συνθέσεις του για το θέατρο δεν έχουν γίνει μέχρι σήμερα αντικείμενο έρευνας, λόγω κυρίως των μεγάλων κενών στην ιστορική έρευνα της νεοελληνικής μουσικής, που έχουν ως αποτέλεσμα, οι σημερινοί μουσικολόγοι να μελετούν προγενέστερους συνθέτες που το έργο τους έχει μείνει στην αφάνεια για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα και να μην ερευνούν προς το παρόν το έργο των σημερινών συνθετών. Παράλληλα, ο Αντωνίου δεν είναι ένας κατεξοχήν συνθέτης μουσικής για το θέατρο. Το σύνολο του έργου του, όπως έχει ήδη ειπωθεί, καλύπτει όλους σχεδόν τους τομείς της μουσικής δημιουργίας, με συνέπεια αυτό να σκιάζει τη θεατρική μουσική του.

Όπως γίνεται γνωστό από τη βιογραφία του συνθέτη οι συνθέσεις του για το θέατρο αριθμούνται συνολικά περίπου στις 150. Η σταδιοδρομία του στο θέατρο ξεκινά το 1960, όταν συνεργάστηκε για πρώτη φορά με το θίασο «Δωδέκατη Αυλαία», στο έργο *Καπέλλα* του Μάνθου Κρίσπη. Ο θίασος «Δωδέκατη Αυλαία» είχε συγκροτηθεί από ηθοποιούς, συγγραφείς και σκηνοθέτες που πίστευαν στη δυναμική της νεοελληνικής δραματουργίας και αποτέλεσε στην ουσία μια σημαντική προσπάθεια προβολής του νεοελληνικού θεατρικού έργου. Μια προσπάθεια που άφησε συγγραφείς όπως ο Βασίλης Ζιώγας, ο Βαγγέλης Γκούφας, ο Βασίλης Ανδρεόπουλος, ο Κώστας Ανδρίτσος, ο Λυκούργος Καλλέργης και πολλοί άλλοι.

Το 1962 ξεκίνησε η συνεργασία του συνθέτη με τον Κάρολο Κουν και το Θέατρο Τέχνης. Πρώτη παράσταση της πολυετούς συνεργασίας τους ήταν ο *Ρινόκερος* του Ευγένιου Ιονέσκο (Eugène Ionesco). Η μουσική άρεσε τόσο πολύ στον Κουν που

διαφορά ότι η μουσική διατηρεί τον κυρίαρχο ρόλο, όχι μόνο ως μουσική επένδυση και έκφραση-σχολιασμό των συναισθημάτων ηθοποιών και θεατών, αλλά ως βασικό μέσο έκφρασης του θεατρικού κειμένου, είτε με τη μορφή της μουσικής απαγγελίας, είτε με τη μορφή κλειστών μορφών τραγουδιού, είτε ενδιάμεσων των δύο μορφών καταστάσεων. Στην όπερα, λοιπόν, η θεατρική σύμβαση επεκτείνεται στη μουσική εκφορά του λόγου.

Από την άλλη πλευρά, ο όρος ‘μουσικό θέατρο’ (ως μετάφραση του αγγλικού όρου ‘music theatre’ και όχι ως μετάφραση του επίσης αγγλικού όρου ‘musical theatre’, ο οποίος μεταφράζεται με τον ίδιο τρόπο, αλλά εννοεί το σύνολο των μουσικών ειδών που έχουν σχέση με το θέατρο, στο οποίο φυσικά συμπεριλαμβάνεται το ‘music theatre’) αναφέρεται σε μουσικά έργα που πέρα από μουσικά όργανα και τραγουδιστές περιλαμβάνουν σκηνική δράση ή απαγγελία κειμένων είτε από ηθοποιούς, είτε από τους ίδιους τους μουσικούς. Το μουσικό αυτό κίνημα αναπτύχθηκε στην Ευρώπη και την Αμερική στα μέσα περίπου του 20^{ου} αιώνα και έγινε γνωστό στην Ελλάδα, ιδιαίτερα μέσα από τα έργα του Γιάννη Χρήστου, του Θόδωρου Αντωνίου, του Γιώργου Απέργη και άλλων Ελλήνων συνθετών.

Τέλος, με τον όρο ‘μουσική για θέατρο’ εννοείται η μουσική που έχει γραφτεί για να αποτελέσει την ηχητική επένδυση θεατρικών έργων και τις περισσότερες φορές συγκεκριμένων θεατρικών παραστάσεων αυτών των έργων, όπως αντίστοιχα οι όροι ‘μουσική για κινηματογράφο’ και ‘μουσική για τηλεόραση’ εννοούν την μουσική επένδυση των κινηματογραφικών έργων και των τηλεοπτικών ταινιών, σειρών ή ντοκιμαντέρ.

εμπιστεύτηκε στον Αντωνίου πολλά από τα επόμενα έργα του θιάσου του, όπως το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* (1971)⁴ του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ (William Shakespeare) και την *Οπερέττα* (1972) του Βιτόλντ Γκόμπροβιτς (Vítold Gobronich).

Στη συνέχεια, συνεργάστηκε με πολλούς άλλους σημαντικούς σκηνοθέτες και θιασάρχες όπως ο Πέλος Κατσέλης, ο Μάνος Κατράκης, ο Αλέξης Μινωτής, ο Μίνος Βολανάκης, ο Γιώργος Μιχαηλίδης, ο Τάκης Μουζενίδης, ο Μιχάλης Κακογιάννης, η Μαριέττα Ριάλδη, ο Γρηγόρης Γρηγορίου, η Ζουζού Νικολούδη, ο Νίκος Χαραλάμπους και πολλοί άλλοι.

Είναι χαρακτηριστικό πως ο Θόδωρος Αντωνίου είναι από τους ελάχιστους Έλληνες συνθέτες, που έχουν μια τόσο λαμπρή και πολυετή σταδιοδρομία στο θέατρο. Έχει συνεργαστεί σχεδόν με όλους τους ανθρώπους του θεάτρου των τελευταίων σαράντα και πλέον χρόνων, γεγονός που αποδεικνύει το υψηλό επίπεδο της ποιότητας της μουσικής του, καθώς επίσης και το βαθμό προσαρμοστικότητάς του στις απαιτήσεις τόσο διαφορετικών μεταξύ τους σκηνοθετών και στις ανάγκες της κάθε παράστασης και έργου και στις συνθήκες της κάθε εποχής. Και όλα αυτά χωρίς να χάνει σε καμία περίπτωση το προσωπικό του ύφος.

Επόμενο είναι με τις τόσες σπουδαίες συνεργασίες του να έχει ασχοληθεί με όλο το φάσμα του παγκόσμιου θεατρικού ρεπερτορίου. Έχει περάσει από το αρχαίο δράμα, είτε πρόκειται για τραγωδία (Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευρυπίδης), είτε για κωμωδία (Αριστοφάνης) και από το ελισαβετιανό θέατρο (Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, Κρίστοφερ Μάρλοου, Μπεν Τζόνσον, Τζον Φορντ) μέχρι θέατρο του εικοστού αιώνα (Ευγένιος Ιονέσκο, Μπέρτολτ Μπρεχτ και άλλους) και σύγχρονους Έλληνες συγγραφείς (Μάνθος Κρίσπης, Βασίλης Ανδρεόπουλος, Βαγγέλης Γκούφας, Γιώργος Μιχαηλίδης, Ιάκωβος Καμπανέλλης). Στο τέλος του άρθρου υπάρχει μια ενδεικτική εργογραφία του Θόδωρου Αντωνίου. Περισσότερο εκτεταμένες, αν και όχι πλήρεις, εργογραφίες μπορείτε να βρείτε στην ιστοσελίδα <http://www.mmb.org.gr/eem/> καθώς και στο λήμμα που αφορά το συνθέτη στο Λεξικό Ελλήνων Συνθετών της Αλέκας Συμεωνίδου (βλ. βιβλιογραφία).

Πέρα από την Ελλάδα, ο Αντωνίου έχει συνεργαστεί και με θιάσους στο εξωτερικό και συγκεκριμένα στις Ηνωμένες Πολιτείες, στη Γαλλία και στη Γερμανία. Ενδεικτικά μπορούν να αναφερθούν οι *Βάκχες* του Ευρυπίδη σε σκηνοθεσία του Μιχάλη Κακογιάννη στην Κομεντί Φρανσέζ (Comedie Française) στο Παρίσι το

⁴ Σε παρένθεση αναγράφεται η χρονολογία που ανέβηκε η παράσταση από το συγκεκριμένο θίασο σε

1976 και η παράσταση του Νίκου Ψαχαρόπουλου στο Στάνφορντ των Ηνωμένων Πολιτειών, το 1982, με την ονομασία *Οι Έλληνες*, η οποία ήταν μία συρραφή σε μία συνοπτική φόρμα τριών ελληνικών τραγωδιών (*Αγαμέμνων* του Αισχύλου, *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και *Τρωάδες* του Ευρυπίδη).

Είναι τέλος σημαντικό να αναφερθεί η σφοδρή αντίθεσή του στο δικτατορικό καθεστώς της περιόδου 1967-74, αντίθεση την οποία εξέφρασε μέσα από τις θεατρικές παραστάσεις στις οποίες συμμετείχε. Δεν ξέφυγε ούτε ο ίδιος, όπως και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες εκείνης της περιόδου, από το φίμωτρο της λογοκρισίας. Η *Αυτοψία* του Γιώργου Μιχαηλίδη σε σκηνοθεσία του ίδιου, πρόλαβε να κάνει μόλις έξι παραστάσεις το 1970, καθώς η επιτροπή λογοκρισίας απαγόρευσε στη συνέχεια το ανέβασμα της παράστασης. Η *Ληστεία* επίσης του Γιώργου Μιχαηλίδη σε σκηνοθεσία του ίδιου, δεν πρόλαβε καν να ανεβεί στη σκηνή. Πάντως ο Αντωνίου ολοκλήρωσε τη σύνθεση της μουσικής για το συγκεκριμένο έργο. Αξιοσημείωτη είναι η παράσταση *Όπερα του ζητιάνου* του Τζον Γκεί (John Gay), σε σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη, όπου αντί διαλείμματος παιζόταν το μουσικοθεατρικό του έργου *Διαμαρτυρία I*, για ηθοποιούς και μαγνητοταινία. Στο έργο αυτό παρουσιαζόταν με συγκαλυμμένο τρόπο η αγωνία, η απελπισία και η αγανάκτηση για την τότε πολιτική κατάσταση στη χώρα. Ο Αντωνίου, ακόμα και στις δύσκολες εκείνες συνθήκες, προσπαθούσε να δημιουργήσει καλλιτεχνικά έργα, που πέρα από την εφήμερη χρησιμότητά τους ως έκφραση μιας αντίθεσης σε μια συγκεκριμένη κατάσταση, να μπορούν να σταθούν και μετέπειτα σε μια άλλη εποχή, χωρίς να χάσουν την αρχική τους αξία.

Μετά τη σύντομη αυτή παρουσίαση του έργου του συνθέτη είναι πολύ σημαντικό να παρουσιαστούν οι απόψεις του ίδιου για τον τρόπο αντιμετώπισης της μουσικής σύνθεσης, όχι ως αυτόνομο γεγονός, αλλά όταν αυτή πρόκειται να πλαισιώσει την παράσταση ενός θεατρικού έργου, καθώς επίσης και τα συμπεράσματα του γράφοντα για την πορεία του Αντωνίου στο θεατρικό χώρο.

Σύμφωνα λοιπόν με τον συνθέτη το θέατρο είναι ένας γοητευτικός και μαγικός χώρος, στον οποίο μαθαίνεις να συνεργάζεσαι πάνω στην πράξη. Ο πρωτοεμφανιζόμενος συνθέτης στο θέατρο δεν μπορεί να ξεφύγει από την προσωπική του ιδιοσυγκρασία, ακόμα και όταν μια θεατρική παράσταση το επιβάλλει. Αυτό συμβαίνει είτε γιατί ο συνθέτης δεν έχει εμπειρία, είτε γιατί απλά φοβάται να

μουσική του Θόδωρου Αντωνίου.

εκφραστεί με βάση το αντικείμενο που έχει να αντιμετωπίσει. Για παράδειγμα, ο ίδιος ο Αντωνίου στο πρώτο του έργο (*Καπέλλα* του Μάνθου Κρίστη, 1960) χρησιμοποίησε δωδεκάφθογγο σύστημα στη μουσική του, επειδή εκείνη την περίοδο εξερευνούσε τον κόσμο της ατονικής μουσικής.

Παρ' όλ' αυτά, στην πορεία κατάλαβε πως ένα απ' τα προσόντα που πρέπει να έχει ένας συνθέτης στο θέατρο είναι η προσαρμογή σε αισθητικές απόψεις και ύφος μουσικής που πρέπει να γράψει, ανάλογα με το ποιο έργο, ποια γλώσσα και ποια σκηνοθετική άποψη έχει να αντιμετωπίσει. Είναι αυτονόητο πως η ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα και το ύφος του έργου παίζουν πρωταρχικό ρόλο στο ποια μουσική είναι κατάλληλη για να επενδύσει το συγκεκριμένο έργο.

Από την άλλη μεριά, σημαντικό ρόλο παίζει η γλώσσα στην οποία θα παιχτεί η παράσταση. Πέρα από τα ζητήματα του περιεχομένου που αφορούν το ύφος και το σκοπό του κειμένου, είτε πρόκειται για το πρωτότυπο, είτε για μετάφραση, μεγάλη σημασία πρέπει να δίνεται και στα δομικά στοιχεία της γλώσσας. Ο σεβασμός στη ροή, στα νοήματα και τους τονισμούς της γλώσσας είναι απαραίτητη προϋπόθεση για να αποκτήσει η μουσική την προσδοκώμενη φυσικότητα και να ενσωματωθεί αρμονικά στο σώμα της παράστασης. Γι' αυτό άλλωστε και ο Αντωνίου δεν έγραψε ποτέ μουσική για θεατρική παραστάση σε άγνωστη σ' αυτόν γλώσσα.

Τα πάντα όμως εξαρτώνται από το στόχο του σκηνοθέτη. Το ύφος και η αισθητική ενός έργου δεν καθορίζονται μόνο από το δημιουργό του θεατρικού κειμένου, αλλά εν πολλοίς από το δημιουργό της θεατρικής παράστασης, δηλαδή το σκηνοθέτη. Ο τρόπος που αυτός θα αποφασίσει να αναδείξει ένα θεατρικό έργο θα καθορίσει τον τρόπο ερμηνείας των ηθοποιών, τη δημιουργία των σκηνικών και των κοστούμιών, την εκτέλεση των φωτισμών και βέβαια τη σύνθεση της μουσικής.

Άλλος σημαντικός παράγοντας που επηρεάζει την τελική μορφή της μουσικής επένδυσης είναι οι ίδιοι οι ηθοποιοί. Αν κάποιος έχει μία αξιόλογη φωνή που θα έπρεπε να αναδειχθεί μέσω ενός τραγουδιού ο συνθέτης μπορεί να συνθέσει ένα τραγούδι γι' αυτόν, ή να προσαρμόσει με κάποιο τρόπο τη μουσική σε ένα ιδιαίτερο σημείο του έργου πάνω του. Ακόμα, όταν πρόκειται να γραφτεί μουσική για το χορό μιας αρχαίας τραγωδίας είναι απαραίτητο να γνωρίζει ο συνθέτης αν οι μελωδίες του θα μπορούν να τραγουδηθούν από τους χορωδούς-ηθοποιούς.

Όλα αυτά έχουν άμεση σχέση και με τον οικονομικό προϋπολογισμό μιας παράστασης, ο οποίος επηρεάζει μεταξύ άλλων τη μουσική, με την έννοια του ότι

από αυτόν εξαρτάται το μέγεθος του μουσικού συνόλου (όσο πιο πολλοί μουσικοί απαιτούνται τόσο περισσότερο ανεβαίνει ο προϋπολογισμός), καθώς και το αν ο συνθέτης θα συνεργαστεί με επαγγελματίες μουσικούς, που έχουν την ικανότητα να παίζουν έργα με μεγάλο βαθμό δυσκολίας, ή με ερασιτέχνες μουσικούς, που οι δυνατότητές τους είναι περιορισμένες. Αυτές οι παράμετροι διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό τη μορφή της μουσικής μιας παράστασης.

Συνεπώς είναι απαραίτητο, σύμφωνα με τον Θόδωρο Αντωνίου, ο συνθέτης να παρακολουθήσει μερικές πρόβες στα αρχικά στάδια διαμόρφωσης της μουσικής, γιατί με αυτόν τον τρόπο θα του είναι πολύ πιο εύκολο να αντιληφθεί τις δυνατότητες του μέσου που πρόκειται να παρουσιάσει αυτή τη μουσική, δηλαδή κατά κύριο λόγο των ηθοποιών και του σκηνοθέτη, και κατά δεύτερο λόγο του χώρου της παράστασης.

Γίνεται λοιπόν σαφές σε πόσο περιορισμένο πλαίσιο κινείται ο συνθέτης της μουσικής μιας θεατρικής παράστασης και πόσο πολλοί είναι οι παράγοντες που επηρεάζουν τη μουσική του δημιουργία, εφόσον ο στόχος δεν είναι απλώς να γραφτεί μια καλή μουσική, αλλά αυτή να εναρμονιστεί με τα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης. Σε τελική ανάλυση, η μουσική στο θέατρο δεν είναι παρά μία από τις συνιστώσες ενέργειες που δημιουργούν ένα όμορφο ή άσχημο αισθητικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Είναι αυτοί οι περιορισμοί που, ενώ σε πρώτο επίπεδο φαίνονται ασφυκτικοί, σε τελική ανάλυση είναι αυτοί που δημιουργούν το παιχνίδι της ανακάλυψης τρόπων να εκμεταλλευτεί ένας συνθέτης τα συγκεκριμένα μέσα που διαθέτει και να δημιουργήσει τη μουσική που αρμόζει σε κάθε περίπτωση. Αυτός είναι και ο λόγος που ο Αντωνίου ποτέ δε χρησιμοποιεί την ίδια ή έστω παρόμοια μουσική για το ίδιο έργο. Ακόμα και όταν ο σκηνοθέτης των παραστάσεων είναι ο ίδιος και αυτό που αλλάζει είναι κάποιες από τις υπόλοιπες παραμέτρους (χώρος, γλώσσα, ηθοποιοί κλπ.), η μουσική δεν είναι η ίδια, αφού πρόκειται για διαφορετική παράσταση. Η διαρκής αυτή προσαρμογή, αναζήτηση και ανακάλυψη λύσεων από το συνθέτη είναι τα στοιχεία που του κεντρίζουν το ενδιαφέρον και εξάπτουν τη φαντασία του.

Συμπερασματικά, είναι εμφανές πως για να αντιμετωπίσει ένας συνθέτης μία τόσο πολύπλοκη κατάσταση πρέπει να μην είναι επηρεασμένος από οποιουδήποτε εξωγενείς παράγοντες. Δεν πρέπει ένας συνθέτης να πηγαίνει με προσωπική συνταγή στο θέατρο, γιατί υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να έχει να αντιμετωπίσει μία τελείως διαφορετική συνταγή. Είναι λοιπόν επόμενο σε μία τέτοια περίπτωση να

δυσκολεύεται ο συνθέτης να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της παράστασης. Αυτός είναι και ο λόγος που ο Αντωνίου αντιμετωπίζει την κάθε παράσταση με την ίδια αγωνία, αναζήτηση, καθαρότητα ψυχής και καλλιτεχνικής θέσης, αφού του είναι άγνωστο τι έχει να αντιμετωπίσει την κάθε φορά.

Από την άλλη πλευρά, ο σκηνοθέτης έχει και αυτός το δικό του ρόλο στη μουσική, κατ' αρχάς με την επιλογή του συνθέτη και στη συνέχεια με τη συνεργασία μαζί του για τη δημιουργία της κατάλληλης μουσικής επένδυσης. Σύμφωνα με τον Αντωνίου, είναι απαραίτητο ο σκηνοθέτης να ξέρει τι θέλει από κάθε έργο και τι ζητά από τη μουσική. Ανάλογα με το ύφος της μουσικής που θεωρεί πως είναι το πρόβλημα για την παράστασή του επιλέγει και το συνθέτη. Για παράδειγμα, όταν ο Κάρολος Κουν αποφάσισε να ανεβάσει το *Ρινόκερο* του Ιονέσκο θέλησε να χρησιμοποιήσει συγκεκριμένη μουσική (*musique concrète*)⁵ και γι' αυτό το λόγο του προτάθηκε να χρησιμοποιήσει τον Αντωνίου που εκείνη την εποχή ήταν πρωτοπόρος σε αυτό το είδος μουσικής δημιουργίας. Στη συνέχεια οι συζητήσεις ανάμεσα στο σκηνοθέτη και το συνθέτη είναι απολύτως απαραίτητες. Ο σκηνοθέτης εκφράζει τις απόψεις του, ο συνθέτης διαβάσει το έργο και πιθανόν να έχει να αντιπροτείνει διάφορες ιδέες στο σκηνοθέτη. Από εκεί και πέρα είναι στην ευχέρεια του εκάστοτε σκηνοθέτη να λάβει υπόψη του ή όχι τις προτάσεις του συνθέτη.

Συν τοις άλλοις, υπάρχουν ορισμένοι σκηνοθέτες τους οποίους ο ίδιος ο συνθέτης πρέπει να προστατέψει, διότι γνωστοποιούν από τη μία πλευρά τη δραματουργική τους άποψη, όμως δεν έχουν σχηματίσει μια διαμορφωμένη άποψη για το πώς πρέπει να είναι η μουσική. Τους άπειρους αυτούς σκηνοθέτες, που δε γνωρίζουν ακριβώς τι ζητούν, οφείλει ο συνθέτης να τους βοηθήσει ανοίγοντάς τους διάφορους πνευματικούς, φιλοσοφικούς και αισθητικούς ορίζοντες.

Στην καλλιτεχνική του πορεία στο θέατρο, ο Αντωνίου έχει αντιμετωπίσει σκηνοθέτες που ήταν διατεθειμένοι να αλλάξουν πολλές από τις απόψεις τους, όταν διαπίστωναν την ορθότητα των προτάσεών του, όπως ο Γιώργος Μιχαηλίδης και ο Μίνος Βολανάκης, ενώ υπήρχαν και άλλοι που προσαρμόζονταν δυσκολότερα στις απόψεις του συνθέτη. Για παράδειγμα, ο συνθέτης στη συνεργασία του με τον Αλέξη Μινωτή έπρεπε ο ίδιος συνεχώς να προσαρμόζεται στις απαιτήσεις του σκηνοθέτη, ενώ στη συνεργασία του με τον Κάρολο Κουν έπρεπε πολλές φορές να αναθεωρήσει τα πεπραγμένα του, διότι ο σκηνοθέτης πάνω στην αναζήτησή του άλλαζε πολλά από

τα πράγματα που είχε προαποφασίσει. Τα γεγονότα αυτά στις συνεργασίες του Αντωνίου με το Μινωτή και τον Κουν θα μπορούσαν να δημιουργήσουν σοβαρά προβλήματα στην επιτυχημένη ολοκλήρωση της προετοιμασίας των εκάστοτε παραστάσεων, αν η ευελιξία και η προσαρμοστικότητα του συνθέτη δεν ήταν ανεπτυγμένες σε τόσο μεγάλο βαθμό.

Από την άλλη πλευρά, οι συνεργασίες του Αντωνίου με τον Μιχαηλίδη και τον Βολανάκη ήταν περισσότερο διαδραστικές. Το αισθητικό αποτέλεσμα ήταν περισσότερο αποτέλεσμα της επικοινωνιακής συζήτησης ανάμεσα σε σκηνοθέτη και συνθέτη, παρά η επιβολή της άποψης του ενός στον άλλον. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η παράσταση του *Οιδίποδα Τύραννου* του Σοφοκλή, σε σκηνοθεσία του Γιώργου Μιχαηλίδη, το 1987, όπου ο συνθέτης είχε γράψει για ένα συγκεκριμένο σημείο τρία χορικά από τα οποία ούτε ο σκηνοθέτης, ούτε ο ίδιος ήταν σε θέση να αποφασίσουν ποιο θα χρησιμοποιήσουν. Η τελική λύση δόθηκε με την προσαρμογή και των τριών χορικών σε ένα και τη χρήση αυτής στην παράσταση, αντί για κάποιο από τα πρωτότυπα χορικά.

Είναι επίσης χαρακτηριστικό στη θεατρική μουσική του Αντωνίου, πως ποτέ δεν υπάρχουν αναφορές στη μουσική άλλων συνθετών, ούτε ακόμα και σε περιπτώσεις που η μουσική κάποιου έχει σχεδόν ταυτιστεί με το θεατρικό κείμενο. Το προσωπικό του ύφος διατηρείται σε όλη τη μουσική του δημιουργία για το θέατρο και δεν 'νοθεύεται' παρά μόνο σε σπάνιες περιπτώσεις, όπου οι μουσικές αναφορές υπαγορεύονται από το σκηνοθέτη για πολύ συγκεκριμένους δραματουργικούς λόγους. Για παράδειγμα, στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία του Γιώργου Μιχαηλίδη, το 1990, υπάρχουν μουσικά περάσματα από τη *Λίμνη των Κύκνων* του Πιότρ Ίλιτς Τσαϊκόφσκι (Piotr Il'yich Tchaikovsky) και τη *Σεχραζάντ* του Νικολάι Ρίμσκυ-Κόρσακοφ (Nikolay Rimsky-Korsakov), ύστερα από προτροπή του σκηνοθέτη.

Παρατηρώντας λοιπόν την ιδιαίτερη φύση της θεατρικής μουσικής του Θόδωρου Αντωνίου είναι πολύ δύσκολο να κωδικοποιηθεί το έργο του σε συγκεκριμένες δημιουργικές περιόδους, πέρα από τις γενικές και ασαφείς όσον αφορά τα όριά τους περιόδους της αναζήτησης, της εξέλιξης και της ωριμότητας, από τη στιγμή που υπάρχουν τόσοι πολλοί εξωγενείς παράγοντες που καθορίζουν το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα. Στην πραγματικότητα ο μουσικός του θεάτρου είναι πολύ περισσότερο

⁵ Είδος ηλεκτρονικής μουσικής που χρησιμοποιεί ως ηχητική πηγή φυσικούς ήχους του περιβάλλοντος

ένας 'ηθοποιός' που προσπαθεί να ερμηνεύσει μουσικά τις δραματουργικές οδηγίες του σκηνοθέτη της παράστασης, παρά ένας δημιουργός που εκφράζει τις προσωπικές του ανησυχίες και αποκαλύπτει την ιδιοσυγκρασία του. Όπως ένας ηθοποιός αντιμετωπίζει το ρόλο του, μελετώντας τον, συζητώντας με τον σκηνοθέτη, προσπαθώντας να εκμεταλλευτεί την προσωπικότητά του για να προσεγγίσει καλύτερα τον υποδυόμενο χαρακτήρα, έτσι με ανάλογο τρόπο, όπως έχει ήδη αναλυθεί παραπάνω, ο συνθέτης αντιμετωπίζει τη σύνθεση της μουσικής στο θέατρο.

Ο Θόδωρος Αντωνίου, παρ' ότι είναι ένας συνθέτης που έχει πολύ έντονη και ισχυρή προσωπικότητα, με τεράστιο όγκο έργου, που όταν εκτιμηθεί στην ολότητά του θα αφήσει έντονο το στίγμα του στη νεοελληνική μουσική, εν τούτοις στο θέατρο καταφέρνει με άψογο τρόπο να 'μεταλλάσσεται' με άνεση, ανάλογα με τις απαιτήσεις της εκάστοτε παραστάσεις, χωρίς να προδίδει τον εαυτό του και αφήνοντας πάντα το προσωπικό του στίγμα. Αυτό είναι το πολύ μεγάλο προσόν ενός προικισμένου συνθέτη, που η συνεισφορά του στο νεοελληνικό θέατρο είναι ήδη πολύ σημαντική και είναι σίγουρο πως έχει να προσφέρει πολλά ακόμα, καθώς παραμένει ακμαίος και ενεργός στο στίβο της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Ενδεικτική Βιβλιογραφία

- Καπέλλα*, Μάνθος Κρίσπης (1960)
Ρινόκερω, Ευγένιος Ιονέσκο (1962)
Φιλοκτήτης, Σοφοκλής (1967)
Ειρήνη, Αριστοφάνης (1967)
Αντιγόνη, Ζαν Ανούιγ (1967)
Αυτοψία, Γιώργος Μιχαηλίδης (1970)
Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας, Ουίλλιαμ Σαίξπηρ (1971)
Βούτσεκ, Γκέοργκ Μπύχνερ (1972)
Οπερέτα, Βιτόλντ Γκόμπροβιτς (1972)
Οιδίπους επί Κολωνώ, Σοφοκλής (1975)
Ορέστεια, Αισχύλος (1976)
Βάκχαι, Ευρυπίδης (1976)
Ο βυσσινόκηπος, Άντον Τσέχωφ (1985)
Ηλέκτρα, Ευρυπίδης (1986)
Οιδίπους Τύραννος, Σοφοκλής (1987)
Ο αόρατος θίασος, Ιάκωβος Καμπανέλλης (1988)
Βάτραχοι, Αριστοφάνης (1990)
Όρνιθες, Αριστοφάνης (1991)
Ορέστεια, Αισχύλος (1993)
Ο έμπορος της Βενετίας, Ουίλλιαμ Σαίξπηρ (1994)
Ο καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία, Μπέρτολτ Μπρεχτ (1994)
Ειρήνη, Αριστοφάνης (1995)
Μία κωμωδία, Ιάκωβος Καμπανέλλης (2002)
Ορέστεια, Αισχύλος (2003)

Βιβλιογραφία:

- Κούκουνας, Δημοσθένης. *Who's who: Επίτομο Βιογραφικό Λεξικό* (Αθήνα, Μέτρον, 2001), 76.
- "Θόδωρος Αντωνίου", στο Συμεωνίδου, Αλέκα. *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών: Βιογραφικό, Εργογραφικό* (Αθήνα, Φίλιππος Νάκας, 1995), 35–39.
- Slonimsky, Nicolas. *Baker's Biographical Dictionary of 20th Century Classical Musicians* (New York, Schirmer Books, 1997), 34.
- George Leotsakos, "Antonίου, Theodore" στο S. Sadie, Stanley και J. Tyrell, (επιμ.). *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 2^η έκδοση, 29 τόμ. (London, The Macmillan Press Limited, 2000). τόμ. 1, 765–766.

Άλλες πηγές:

- Ιστοσελίδα Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών: <http://www.mmb.org.gr/eem/>
- Προσωπικό αρχείο του γράφοντα
- Προσωπικό αρχείο του Θόδωρου Αντωνίου
- Προφορική μαρτυρία του Θόδωρου Αντωνίου
- Προφορική μαρτυρία του Πολύκαρπου Πολυκάρπου

* Ο Στέφανος Ζαγόρης είναι απόφοιτος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου και φοιτητής του διαπανεπιστημιακού-διατμηματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, με κατεύθυνση στη Μουσικολογία.