

ΜΟΥΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ, ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ,
ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΛΥΡΙΚΟΥ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΗ

Ας ξεκινήσουμε από την άποψη ότι το θέατρο χωρίζεται σε δύο μεγάλες γενικές κατηγορίες, το δραματικό και το μουσικό θέατρο: εστιάζοντας στον παράγοντα της μουσικής, θα πρέπει να διακρίνουμε το αν αναφερόμαστε σε μουσικοθεατρικά έργα ή σε μουσική «εφαρμοσμένη» (ο όρος “συνδεδεμένη” είναι μάλλον ευτυχέστερος), δηλ. σε μουσική που έχει γραφτεί για μια παράσταση δραματικού θεάτρου. Ταυτόχρονα συνυπολογίζουμε το ότι ο ρόλος της μουσικής στο θέατρο είναι περισσότερο λειτουργικός παρά αισθητικός και ότι τα μουσικά στοιχεία είναι περισσότερο καθορισμένα και σαφή όταν το σημείο αναφοράς (ή εφαρμογής) τους είναι εξωμουσικό (όπως συμβαίνει στην μουσική για το θέατρο), παρά στην απόλυτη μουσική (όπου η μουσική αναφέρεται κυρίως στον ίδιο της τον εαυτό)¹. Βέβαια, στο μουσικό θέατρο η μουσική έχει κυρίαρχο ρόλο, αποτελεί ουσιαδώς δομικό και μορφικό συστατικό και είναι συνυφασμένη με το δράμα ως απαραίτητη προϋπόθεση, ενώ στο δραματικό θέατρο ο ρόλος της είναι συνήθως επικουρικός, υποβοηθητικός ή συνοδευτικός. Ο ρόλος της μουσικής στο μουσικό θέατρο είναι τόσο σημαντικός, ώστε τόσο η εκφορά του λόγου και η σκηνική δράση (αυτό ενδιαφέρει κυρίως εδώ), όσο και τα σκηνικά, τα κοστούμια, οι φωτισμοί κ.λ.π., επηρεάζονται ή προσδιορίζονται συνήθως από την μουσική, παρά το αντίστροφο².

Συζητώντας κυρίως για το λυρικό θέατρο της Δύσης, θα ξεκινήσουμε με έναν ορισμό σύμφωνα με τον οποίον η όπερα είναι ένα καλλιτεχνικό είδος που περιλαμβάνει δραματι-

¹ Για τα ζητήματα εκφοράς που συνδέονται με παραγλωσσικά σημεία και για τα ακουστικά εφέ, βλ. και Βάλτερ Πούγχερ: *Σμειολογία του Θεάτρου*, Παϊρίδης, Αθήνα, 1985, σσ. 35-37. Για την φύση και την λειτουργία της μουσικής, βλ. στο ίδιο σσ. 38-40. Κρίσιμο είναι εδώ το ζήτημα των μουσικών σημείων στην απόλυτη και την θεατρική μουσική αντίστοιχα. Το μουσικό θέατρο αποτελεί ειδική περίπτωση, όπου εδώ, ο ίδιος ο δραματικός ρόλος εκφέρεται από τον λυρικό πρωταγωνιστή «τραγουδιστά», άρα το τραγούδι εδώ «είναι μια ιδιαίτερα μορφή εκφοράς, δηλαδή ανήκει στα παραγλωσσικά σημεία» κ.ο.κ. Αναλυτικά, βλ. Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters, Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*, σσ. 164-168 και ιδίως σσ. 168-179.

² Σε όλον αυτόν τον προβληματισμό πάντως, εμπλέκονται πολλά συναφή ζητήματα, όπως: τι ισχύει για την ένταξη συγγενών, ενδιάμεσων, μεικτών ή εναλλακτικών ειδών όπως το χοροθέατρο, η παντομίμα, το θέατρο σκιών, το θέατρο με φιγούρες αλλά και το μπαλέτο (η μουσική έχει και εδώ καθοριστικό δομικό

ρόλο, άρα πρέπει καταρχήν να θεωρήσουμε και αυτά ως μουσικοθεατρικά είδη κ.ο.κ.). Κι ακόμα, το πώς στοιχειοθετούνται: η διάκριση ανάμεσα σε ένα (κλειστό - ολοκληρωμένο) μουσικοθεατρικό έργο και μία παράσταση μουσικοθεατρικού χαρακτήρα, οι συσχετισμοί με την μουσική επιθεώρηση, το θέατρο ποικιλιών (variété) και άλλα παλαιότερα αντίστοιχα είδη όπως το vaudeville, το minstrel show, οι επιγονικές μορφές τους όπως η (αφρο)αμερικάνικη μουσική κωμωδία κ.λ.π. Γίνεται επομένως σαφές, ότι η διάκριση ανάμεσα σε δραματικό και «μουσικό» θέατρο δεν έχει στεγανά. Η παραδοσιακή τετραμερής διάκριση σε: θέατρο λόγου, μουσικό θέατρο, σωματικό θέατρο (μπαλέτο, χοροδράμα κ.λ.π) και θέατρο με φιγούρες (θέατρο σκιών, κονκλοθέατρο, μαριονέτες) είναι επίσης χρήσιμη και σημαντική. Οι παραστάσεις π.χ. οπερατικών έργων που παρουσιάζονται με μαριονέτες και γενικότερα με φιγούρες (χαρταπτηριστικό παράδειγμα το «Θέατρο Μαριονετών του Ζάλτσμπουργκ / Salzburger Marionettentheater») αποτελούν μια ειδική και πραγματικά ξεχωριστή περίπτωση μέσα σ' αυτό το πλαίσιο

κή σκηηνική παράσταση «η οποία έχει μουσικό χαρακτήρα». Το «δράμα» αυτό παρουσιάζεται και χρησιμοποιεί τα χαρακτηριστικά στοιχεία του θεάτρου, δηλ. σκηηνικά, κοστούμια και υποκριτική. Το κείμενο στην όπερα, δηλαδή το libretto, συνήθως τραγουδιέται (επομένως έχουμε εδώ «ασματική εκφορά» κατ' αρχήν και όχι πρόζα). Τους τραγουδιστές συνοδεύει μουσικό συγκρότημα του οποίου το μέγεθος ξεκινά από μικρό ενόργανο σύνολο και φτάνει μέχρι την πλήρη μεγάλη συμφωνική ορχήστρα (τα στοιχεία αυτά εμφανίζονται πάντως και στα άλλα είδη· άρα είναι προφανές, ότι εδώ απαιτείται διάκριση ανάμεσα σε όπερα, οπερέτα και μιούζικαλ).³ Προχωρώντας στην ουσία της συζήτησης για τον χώρο, για την «σφαίρα» του λυρικού πρωταγωνιστή, αναφέρουμε ότι οι τραγουδιστές αναλαμβάνουν έναν ρόλο σε μιαν όπερα ανάλογα με την έκταση, τον χαρακτήρα και την ποιότητα της φωνής τους (συνχά σε αυτήν την αντιστοίχιση παίζουν ρόλο και άλλα κριτήρια όπως η ηλικία, ο σωματότυπος του καλλιτέχνη σε σχέση με τα ιδιοματικά χαρακτηριστικά του ρόλου, η υποκριτική δεινότητα κ.λ.π.).⁴ Οι δεξιότητες και η εξειδίκευση ενός τραγουδιστή μεταβάλλονται δραστικά κατά την διάρκεια της ζωής του και συνήθως φθάνουν σε φωνητική ωριμότητα περίπου στην μέση ηλικία. Πέρα από αυτό, η επιλογή ή όχι ενός τραγουδιστή μπορεί να συνδέεται και με τις σκηνοθετικές, σκηνογραφικές κ.α. επιλογές και ιδιαίτερότητες μιας συγκεκριμένης παραγωγής, και αυτό είναι κρίσιμο, όπως θα παρουσιάσουμε και παρακάτω.

Κατά τα τελευταία χρόνια, τόσο στον ευρύτερο ελληνικό μουσικοθεατρικό χώρο, όσο και μέσα π.χ. στο περιβάλλον και τα θεσμικά όργανα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, έγιναν αναφορές και διατυπώθηκαν απόψεις για την φύση και την βαρύτητα του σκηηνικού παράγοντα και τον ρόλο του τραγουδιστή της όπερας σήμερα, σε σχέση με το πρόσφατο ή το απώτερο παρελθόν. Κάποιες συζητήσεις κατέληξαν στο ότι οι συνθήκες σήμερα έχουν αλλάξει: σημαία της άποψης αυτής είναι συνοπτικά το ότι «η όπερα είναι θέατρο» και ότι οι λυρικοί τραγουδιστές, οι λυρικοί σολίστες πρέπει να δρουν και να κινούνται και ως ηθοποιοί, να έχουν αυξημένες υποκριτικές ικανότητες, ελκυστική εμφάνιση κ.ο.κ., όπου το σχετικό επίχειρμα είναι ότι «σήμερα αυτό ακριβώς συνηθίζεται πλέον και είναι απαραίτητο να συμβαίνει, ενώ παλαιότερα δεν συνέβαινε».⁵ Η συζήτηση είναι ευρύτατη και, όσο και αν φαί-

σο σχετισμών.

³ Στην παραδοσιακή όπερα της Δύσης χρησιμοποιούνται γενικά δύο είδη εκφοράς: α) η «απαγγελτική» (ύφος recitativo), όπου οι διάλογοι και κρίσιμα για την δραματική πλοκή περάσματα τραγουδιούνται σε ένα μη μελωδικό αλλά χαρακτηριστικό ύφος με ρυθμικό κυρίως χαρακτήρα που ακολουθεί την εκφορά του λόγου, και β) η aria, κατά την διάρκεια της οποίας διακόπτεται συνήθως η εξέλιξη της δραματικής πλοκής. Εδώ, τόσο η ορχήστρα όσο και οι μονοδοί – σολίστες επικεντρώνονται σε ένα συγκεκριμένο δραματολογικό – ψυχογραφικό ζήτημα (οι τελευταίοι χρησιμοποιώντας πλήρη απόδοση της φωνής τους). Επίσης μπορεί να εμφανίζεται ένα σύντομο τραγουδισμένο μουσικό πέρασμα, το οποίο συνήθως ονομάζεται *arioso* (πληθ. *ariosi*). Καθώς από αυτούς τους τύπους τραγουδιού συνοδεύεται κανονικά από ενόργανο μουσικό συνοδεία.

⁴ Για το ύφος, τον χαρακτήρα και την αντιστοίχιση

των ρόλων στους διάφορους τύπους φωνών, τις διανομές κ.λ.π. στον χώρο της όπερας της Δύσης, βλ. Fischer-Lichte *ο.π.*, σσ. 174-175. Κρίσιμη η εδώ διερεύνηση σχετικά με την σημασιολόγηση του ρόλου του λυρικού πρωταγωνιστή ως προς τους παράγοντες που περιγράφονται ως *Χαρακτήρας, Κατάσταση, Διάθεση και Συναίσθημα* και επίσης η συζήτηση για τους συσχετισμούς που αφορούν την κίνηση και την δράση στον *Χώρο* και τον *Χρόνο*. Βλ. επίσης και Ποίγγερ, *ο.π.*, σσ. 39-40.

⁵ Ένα αντίστοιχο παράδειγμα ήταν συγκεκριμένα ότι τότε, η Χ διάσημη, ως το ποίμα έτσι, «χονδρή κυρία» που τραγουδούσε στη Σκάλα του Μιλάνου κατά τις δεκαετίες του 1950, του '60 κτλ. συνήθιζε να αντιπνέει στον σαηνοθέτη της παράστασης ότι «εγώ είμαι εδώ για να τραγουδώ και όχι για να παίζω ως ηθοποιός, οπότε εάν θέλεις ηθοποιός, να προσλάβεις κομπάρσους», ενώ σήμερα αυτό έχει αλλάξει γενικότερα.

νεται λογικό και (η αξιούση των λυρικών μονωδών πάνω στη σκηνή) είναι ισχυρό επιχείρημα, το ερώτημα που τίθεται είναι αν τέτοιες απόψεις, ιδίως σήμερα, κάτω από την, και με δεδομένη την παντοκρατορία της εικόνας, οδηγούν συνολικά και τελικά στο να προηγηθεί το σκηνικό θέαμα δηλ. το show, αυτού του ίδιου του μουσικοθεατρικού έργου. Υπήρξε μεγάλη συζήτηση και στην Ελλάδα κατά τα τελευταία χρόνια, και υπάρχει ακόμα, για το αν η σκηνική παρουσίαση μιας όπερας με τονισμένα τα προαναφερθέντα συστατικά της στοιχεία, προβάλλει τελικά κυρίως το θεαθήνα με στόχο να εντυπωσιάσει, και αφήνει σε δεύτερη μοίρα το ίδιο το μουσικοθεατρικό έργο, την φύση, την ουσία του έργου και σε μεγάλο βαθμό την μουσική (αυτό συζητήθηκε επίσης αρκετά), δηλαδή ουσιαστικά παραγκωνίζει ως ένα βαθμό και τις προθέσεις, την φύση της εργασίας του συνθέτη της όπερας, δηλ. τον χαρακτήρα και την κατεύθυνση της μουσικής δραματοουργίας.

Όπως αναφέραμε και στην αρχή, οι αντίστοιχες ισορροπίες είναι λίγο ως πολύ γνωστές (δηλαδή το ότι κατά την παρουσίαση ενός μουσικοθεατρικού έργου, για τις μεν παραστάσεις όπερας επιλέγονται τραγουδιστές, οι οποίοι να μπορούν και να παίζουν, ενώ π.χ. στο μουζικάλ αντίστροφα επιλέγονται κυρίως ηθοποιοί, οι οποίοι να μπορούν και να τραγουδούν). Στην οπερέτα οι ισορροπίες βρίσκονται κάπου στην μέση, αφού οι φωνητικές και σκηνικές απαιτήσεις στην οπερέτα (ιδίως όπως αυτή παρουσιάζεται στην Ελλάδα) βρίσκονται κάπου ανάμεσα στα δύο προαναφερθέντα είδη. Αν μείνουμε πάντως στην ουσιαστική διαφορά του μουσικού θεάτρου από το δραματικό θέατρο, δηλ. στο ότι στο μουσικό θέατρο η μουσική είναι αυτή που καθορίζει τις ισορροπίες, τότε καταλαβαίνει κανείς το πού βρίσκονται οι προτεραιότητες: εάν ο λυρικός μονωδός «δεν πει τη σωστή νότα », ή φαλτσάρει, (ή) είναι ασταθής, βραχνός και δεν μπορεί να ανταποκριθεί (σχετικά πρόσφατα είχαμε αντίστοιχα παραδείγματα και στον ελληνικό χώρο), η εντύπωση είναι τόσο ισχυρή, ώστε η συνολική παρουσίαση της όπερας αποτυγχάνει. Φαίνεται λοιπόν ότι το κρίσιμο είναι η ικανότητα στην μουσική ερμηνεία και είναι ουσιαστικότερο αυτό, από το να είναι κάποιος ικανός στην υποκριτική ή ιδιαίτερα εμφανίσιμος, αλλά το σκηνικό αυτό κάλλος να μην του εξασφαλίζει, ή να μην συνδέεται, να μην συμπορεύεται με αντίστοιχα υψηλές ικανότητες στην μουσική ερμηνεία⁶. Το ζήτημα είναι όντως ιδιαίτερα ενδιαφέρον, κρίσιμο και επίκαιρο. Υπήρξε και υπάρχει ακόμη κρίσιμη συζήτηση και ένταση στον χώρο του μουσικού θεάτρου και ιδίως στον χώρο της όπερας για τις συγκεκριμένες ισορροπίες κατά τα τελευταία χρόνια. Οι αντίστοιχες απόψεις και η αρθρογραφία που πέρασε και στον ελληνικό εβδομαδιαίο και κυριακάτικο Τύπο, η κρίσιμη ημερίδα που διοργανώθηκε από τους λυρικούς πρωταγωνιστές⁷ κ.λ.π., συνδέονται σε μεγάλο βαθμό με αυτό το ζήτημα και με άλλα συνα-

⁶ Έτσι προκύπτει ότι η προαναφερθείσα Χ μονωδός που τραγουδάει στην Σκάλα του Μιλάνου, δεν είναι απλά, ή κυρίως, μια «χονδρή κυρία» της όπερας, αλλά είναι μια λυρική πρωταγωνίστρια η οποία πρέπει να ακουστεί πάνω και πέρα από μία συχνά ωρνώμενη ορχήστρα 100 και πλέον ατόμων, τους συμπρωταγωνιστές της και μια πολυπληθέστατη χορωδία. Και η φωνή, η εκφορά του μουσικού κειμένου και η άρθρωση της πρέπει να φτάσει και να γίνει κατανοητή ως τον θεατή – ακροατή της τελευταίας σειράς του πιο απομακρυσμένου θεωρείου ενός πολύ μεγάλου οπερατικού θεάτρου. Κάτι που πιθανώς η Χ κυρία να μην

κατάφερε, αν είχε επιλεγεί κυρίως με βάση τις υποκριτικές της ικανότητες ή την εμφάνιση ή τον σωματότυπο φοτομοντέλου κ.ο.κ. Περαιτέρω, το αν ταίριαζει, ένας λυρικός πρωταγωνιστής να τραγουδάει και άλλα είδη μουσικής με αυτήν την ποιότητα φωνής και με αυτό το είδος και ύψος ασματικής εκφοράς, σε άλλου τύπου συναυλίες και άλλες συνθήκες, με ηχητική ενίσχυση κ.ο.κ., είναι ένα διαφορετικό ζήτημα που γίνεται έξω από τα όρια της παρούσας συνοπτικής διερεύνησης.

⁷ Η ημερίδα του Συλλόγου Πρωταγωνιστών Εθνικής Λυρικής Σκηνής με θέμα «Η όπερα στην Ελλάδα ση-

φή. Παράλληλα πρέπει να συνυπολογίσουμε, ότι ο ρόλος του λυρικού πρωταγωνιστή και οι απαιτήσεις που συνδέονται με αυτόν είναι σύνθετες και υψηλές. Η διαδρομή και οι σπουδές που απαιτούνται για να φθάσει κανείς σε ανώτατο επίπεδο διεθνώς, δηλαδή ένας πλήρης κύκλος εκπαίδευσης και προετοιμασίας στο πεδίο της Μελοδραματικής, περιλαμβάνει και απαιτεί εμπάθνηση σε τομείς και παραμέτρους που επειδή δεν είναι γνωστές στο ευρύ κοινό, πιστεύω ότι θα πρέπει να αναφερθούν εδώ επιγραμματικά. Συνοψίζω:

Βασικός Κύκλος Σπουδών. α) *Μαθήματα Πρακτικής Κατεύθυνσης*: Σολιστικό τραγούδι (μονωδία). Τραγούδι στο πλαίσιο φωνητικών συνόλων (ensemble) και χορωδίας. Μουσική προετοιμασία μονωδών και φωνητικών συνόλων (cooperation). Πιάνο. Υποκριτική. Μουσικοθεατρική παράσταση (performance) και αυτοσχεδιασμός. Οπερατικά σύνολα. Θεατρικά σύνολα. Σωματική άσκηση – κίνηση – χορός. Τεχνική ομιλίας – Ορθοφωνία – Άρθρωση. Ιταλικά, Γερμανικά, Αγγλικά και Γαλλικά. Σολφές – Prima vista (εκ πρώτης όψεως ανάγνωση). Θεωρία και Πράξη Παλαιάς και Σύγχρονης Μουσικής. β) *Μαθήματα Θεωρητικής Κατεύθυνσης*: Φυσιολογία της ανθρώπινης φωνής. Θεωρία της Μουσικής (περιλαμβάνει και μαθήματα ανάγνωσης παρτιτούρας). Μορφολογία της Μουσικής για τραγουδιστές. Άσκηση Ακοής. Ιστορία της Μουσικής (περιλαμβάνει και Ιστορία της Όπερας, του Ορατορίου και του Lied). Παιδαγωγικά της Μουσικής. Μεθοδολογία και Διδακτική της κύριας κατεύθυνσης σπουδών.

Ειδικός Κύκλος Σπουδών. α) *Μαθήματα Πρακτικής Κατεύθυνσης*: Σολιστικό τραγούδι (μονωδία). Συμμετοχή με ρόλους σε Εργαστήρια Μουσικοθεατρικής Παραγωγής. Ρεπερτόριο και σκηνική επεξεργασία ρόλων. Σκηνο-δραματικές ασκήσεις. Μουσική προετοιμασία μονωδών και φωνητικών συνόλων (cooperation). Τάξη Lied και Ορατορίου. Χορωδία Όπερας – Ορατορίου (εργαστήρια). Πιάνο. Διαμόρφωση ομιλίας. Τεχνικές ομιλίας. Χορός. Ξιφασκία. Σωματική άσκηση. Προετοιμασία για συμμετοχή σε ακροάσεις και διαγωνισμούς ενώπιον επιτροπής. Συμπληρωματικά-συναφή projects παραγωγής και εργαστήρια (workshops) π.χ. πολυμέσα κ.α. Προετοιμασία σκηνικής εμφάνισης β) *Μαθήματα Θεωρητικής Κατεύθυνσης*: Άσκηση και διαμόρφωση ακοής (περιλαμβάνει αναλύσεις και ανάγνωση παρτιτούρας). Παραδόσεις-διαλέξεις περί Μουσικού Θεάτρου. Αναλύσεις έργων. Θεατρικό-Σκηνικό Δίκαιο (νομικό πλαίσιο του επαγγέλματος). Μουσικοθεατρική δραματολογία.

Παράλληλα, όχι μόνον οι σπουδές μελοδραματικής κατεύθυνσης αλλά και οι (πέραν του προσανατολισμού στην μουσικοθεατρική σκηνή) σπουδές μονωδίας είναι, και οφείλουν να είναι, ιδιαίτερα απαιτητικές και σύνθετες.⁸ Όλα τα παραπάνω ζητήματα που άπτονται της

μερα και οι προοπτικές ανάπτυξης της στο μέλλον», διοργανώθηκε στο Μουσείο Μπενάκη στις 24 Μαρτίου 2008. Εισηγητές ήταν οι Σπύρος Ευαγγελάτος, Βύσση Φιδετζής, Μίλτος Λογιάδης, Μάρκος Τούτσος, Μηνάς Ι. Αλεξιάδης και από τον από τον χώρο των λυρικών πρωταγωνιστών ο τενόρος Βαγγέλης Χατζησίμος.

⁸ Σχετικά, παραθέτω κάτι ενδιαφέρον, ώστε να δοθεί μια εικόνα για την φύση, την πολυμορφία, τις ευθύνες και τα ζητήματα που αφορούν τον χώρο και το έργο των λυρικών πρωταγωνιστών, ήδη από την φάση των αντίστοιχων σπουδών μονωδίας. Σε συζητήσεις που έγιναν (2007-2008) με αμφοδι πρόσωπα και φορείς,

με στόχο να δοθούν προτάσεις στην γνωμοδοτική επιτροπή που συνεργάζεται με το ΥΠΠΟ για την αναμόρφωση του νόμου που διέπει τα μουσικά εκπαιδευτήρια και την σχετική διδακτέα ύλη, οι ελλείψεις που διαπιστώθηκαν στην διδασκαλία των τομέων της λυρικής μονωδίας και της μελοδραματικής και οι βελτιώσεις που προτάθηκαν αφορούσαν κυρίως τους εξής τομείς: Τεχνική coloratura και γενικότερα εκφοράς και ερμηνείας μελισημάτων για όλους τους τύπους ανδρικών και γυναικείων φωνών (απαραίτητη ιδίως για τα ιδιώματα παλιάς μουσικής, μπαρόκ, bel canto και για την σύγχρονη μουσική). Στυλιστική ερμηνεία: στο ιδιαίτε-

«σφαιράς» και της λειτουργίας του λυρικού πρωταγωνιστή, φαίνεται ότι έχουν όντως σημειολογικό χαρακτήρα⁹, αλλά, όπως αναφέρθηκε, συνδέονται άρρηκτα με την καλλιτεχνική πράξη και είναι μάλλον μια ακόμη «οπερατική» απόδειξη για το ότι (εδώ μουσικοθεατρική) θεωρία και πράξη δεν συγκρούονται, αλλά συμπορεύονται.

Βεβαίως, δεν περιλαμβάνουν όλα τα οπερατικά είδη συνεχώς τραγουδιμένα μέρη: η «γραμμική» της ενσωμάτωσης της συνεχούς ασματικής εκφοράς ξεκινάει από τον Βάγκνερ, συνεχίζεται με τις όπερες του Ρίχαρντ Στράους και τα οπερατικά έργα αντίστοιχης αισθητικής κατεύθυνσης και περνώντας μέσα από το λεγόμενο «εξπρεσιονιστικό δράμα» της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, κληροδοτείται στην σύγχρονη μεταπολεμική, κεντροευρωπαϊκή κυρίως οπερατική δημιουργία. Το ζήτημα που εύλογα προκύπτει, είναι το ποιος / πώς χειρίζεται και εκφέρει επί σηνής τα (παλιότερα, νεότερα και σύγχρονα) οπερατικά είδη, τα

ρο ύφος κάθε εποχής, ιδιώματος και συνθέτη (στις περισσότερες περιπτώσεις οι σπουδαστές και απόφοιτοι τραγουδούν σε ένα “γενικά κλασικορομαντικό” έως Βερντιανό ύφος τα πάντα), κι έτσι προέκυψε η ανάγκη, ο παρόντων της σιλιτιστικής εμμηνείας να τονισθεί, να επεκταθεί και να γίνει υποχρεωτικός. Εκ πρώτης ύψους μουσική ανάγνωση (prima vista), επίσης για μουσική διαφόρων περιόδων και ιδιωμάτων: προτάθηκε να επεκταθεί και να γίνει υποχρεωτική σε όλες τις βαθμίδες της διδασκαλίας. Γνώσεις μουσικής ορολογίας, μουσικών ενδείξεων καθώς και ζητήματα μουσικής σημειογραφίας (προτάθηκε να τελειοποιηθούν σε αυτό και οι διδάσκοντες, πολλοί από τους οποίους δεν είναι εξοικειωμένοι, ιδίως σε ότι αφορά την νεότερη και την σύγχρονη μουσική). Το ζήτημα της παλιάς και της σύγχρονης μουσικής: σε αντίθεση με ό,τι δρομολογείται στην διδασκαλία των μουσικών οργάνων, το αναγεννησιακό και το σύγχρονο ρεπερτόριο στην διδασκαλία της μονωδίας, ουσιαστικά δεν υφίσταται (η διδασκαλία του ρεπερτορίου τελειώνει περίπου στις όπερες του Ρίχαρντ Στράους, το ιδίωμα του οποίου π.χ. θεωρείται ως σύγχρονη μουσική). Η άρθρωση του τραγουδιμένου λόγου, ώστε να είναι κατανοητό το κείμενο. Θεωρήθηκε επίσης απαραίτητο το να δοθεί ιδιαίτερο βάρος στην άρθρωση της εκφοράς του κειμένου των ελληνικών Lieder και των ελληνικών οπερατικών έργων. Το ζήτημα της διδασκαλίας της correpetition, δηλ. της εξειδικευμένης μουσικής προετοιμασίας – συνοδείας μονωδών και σιλιτιστών συνόλων, και της πρακτικής εφαρμογής της στην διδασκαλία. Συνοδεία των σπουδαστών μονωδίας-μελοδραματικής από όργανα ορχήστρας - μουσικά σύνολα- ορχήστρες σπουδαστών: οι περισσότεροι μονωδοί (σε αντίθεση με το εξωτερικό) περατώνουν τις εδώ

σπουδές τους έχοντας μόνο την εμπειρία της συνοδείας από πιάνο, με αποτέλεσμα να εμφανίζουν προβλήματα στην συνέχεια. Προτάθηκε επίσης να ενταχθούν υποχρεωτικά ασκήσεις αναπνοής, με στόχο την υγεία της φωνής των σπουδαστών. Προτάθηκε τέλος και το ότι οι διδάσκοντες πρέπει να έχουν αντίστοιχες γνώσεις ανατομίας- φυσιολογίας όλου του φάσματος παραγωγής και χειρισμού της (τοποθετημένης) φωνής και του σώματος.

Περαιτέρω επανεξετάστηκαν ζητήματα με προσοχή και δόθηκε ιδιαίτερο βάρος και στους τομείς που συνδέονται απόλυτα με την παρούσα διερεύνηση όπως είναι κυρίως η υποκριτική και τα συνοδευτικά μαθήματα των τομέων της μελοδραματικής: ορθή εκμάθηση και εκφορά ξένων γλωσσών, χορός ξιφασκία, προετοιμασία της σκηνοικής εμφάνισης κ.ο.κ.

⁹ Βλ. Fischer-Lichte ό.π. σελ. 173, όπου η για το δραματικό αλλά και για το μουσικό θέατρο κρίσιμη διερεύνηση σχετικά με το αν η μουσική εκφέρεται τελικά: α) από την δράση του ηθοποιού Α ή β) από τους μουσικούς στην ορχηστρική τάφρο ή άλλους, π.χ. από τεχνικούς εκτός σηνής, και παράλληλα για το αν και κατά πόσον η δραστηριότητα του ηθοποιού (εδώ του λυρικού πρωταγωνιστή) μπορεί να χαρακτηριστεί α) ως τραγούδι ή β) ως μουσική εκφορά, ως «παίζω μουσικής» (γερμ. musizieren) κ.ο.κ. Αμέσως μετά, η γνωστή κρίσιμη παρατήρηση ότι στο δραματικό θέατρο του τραγούδι του ηθοποιού υποδηλώνει «το τραγούδι του ρόλου Χ», ενώ αντίθετα στο μουσικό θέατρο υποδηλώνει «ένα ιδιαίτερο είδος ομιλίας» του Χ. Στην συνέχεια του εκεί έργου, η προαναφερθείσα συζήτηση για το ύφος, τον χαρακτήρα και την αντιποίηση των ρόλων στους διάφορους τύπους φωνών, στις διανομές κ.λ.π. (ό.π., σσ. 174-175).

οποία περιλαμβάνουν εκτενή μέρη πρόζας: μονολόγους, διαλόγους κ.ο.κ. Είναι επίσης γνωστό ότι στα άλλα μουσικοθεατρικά είδη, δηλ. στην οπερέτα, στο μιούζικαλ και τα ενδιάμεσα ή συναφή είδη και ιδιώματα (μουσική κωμωδία, μουσική επιθεώρηση, κωμωδία μετ' ασμάτων κ.ο.κ.) τα εκτενή μέρη πρόζας όχι μόνο είναι κοινός τόπος και «εγγενές» τυπολογικό χαρακτηριστικό, αλλά συχνά υπερτερούν των μουσικών ή των τραγουδισμένων. Οι επισημάνσεις αυτές αφορούν, όπως προαναφέρθηκε, και στα είδη και ιδιώματα όπερας που ενσωματώνουν εκτενή διαλογικά μέρη: το γερμανικό *Singspiel* (χαρακτηριστικότερο παράδειγμα η *Απαγωγή από το Σεράι* του Mozart), την Γαλλική Όπερα, ήδη από τις απαρχές της επί Jean Baptiste Lully μέχρι και τις υστερορομαντικές αποκλίσεις της (χαρακτηριστικό παράδειγμα η *Carmen* του Bizet, όπου πολλά αποσπάσματα και recitativi, μπορούν να αποδοθούν, νομίμως, ως πρόζα) κ.λ.π. Σε όλα αυτά, όντως έχει μεγάλη σημασία η υποκριτική ικανότητα και η σκηνική παρουσία. Οι ισορροπίες είναι γενικά δύσκολες και τα παραδείγματα πολλά, γνωστά και ευνόητα: ότι ο τάδε ή ο δείνα λυρικός τραγουδιστής είναι άξιος ή επαρκής φωνητικά, αλλά υστερεί σε υποκριτικές ικανότητες, ή αντίστοιχα το αντίστροφο κ.ο.κ. Από εκεί και μετά, ή μάλλον παράλληλα και ταυτόχρονα με όλα αυτά, ξεκινούν και προκύπτουν ζητήματα δεοντολογίας, αισθητικών και άλλων επιλογών, το ύψος και η κατεύθυνση της παράστασης

Το ερώτημα λοιπόν παραμένει και είναι ουσιαστικό: προτεραιότητα στο σκηνικό κάλλος και την υποκριτική δεινότητα ή στις φωνητικές ικανότητες; Είναι σαφές και ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι στον χώρο του *μουσικού* θεάτρου και ειδικότερα στην όπερα, η γνωστή αιτιολογική και αγοραία έκφραση της θεατρικής πράξης ότι, ο/η τάδε, «πρέπει να τα λέει», σημαίνει τελικά ότι «πρέπει να τα τραγουδάει». Αν π.χ., κατά το κοινώς λεγόμενον, απλώς *τα λέει*, δηλαδή διαθέτει σκηνικό κάλλος, εκφέρει καλά τις πρόζες και τα απαγγελλόμενα ή ημιαπαγγελλόμενα μέρη (δηλ. τα recitativi), αλλά δεν τραγουδάει αρκετά καλά (η όπερα έχει συνεχώς υψηλές και σύνθετες φωνητικές απαιτήσεις), τότε προφανώς υπάρχει πρόβλημα. Το άριστο και το ευκατάτο θα ήταν βέβαια να συνδυάζονται και οι δύο παράγοντες έτσι, ώστε ο πρωταγωνιστής να διαθέτει και άριστη φωνητική δεινότητα και σκηνικό κάλλος και αυξημένες υποκριτικές ικανότητες. Αυτό όμως, όπως καταλαβαίνει κανείς, εύλογα, δεν είναι πάντοτε εφικτό ή αυτονόητο. Μοιάζει πάντως να ισχύει το ότι: εκθέτει περισσότερο μια ψηλή νότα του τενόρου ή της υψιφώνου αν «σπάσει» όπως λέγεται, κατά την διάρκεια της παράστασης, παρά το αν κάποιος κινείται χαριτωμένα, με ασφάλεια και με άνεση πάνω στη σκηνή. Το θέμα είναι ανοιχτό, ενδιαφέρον και σίγουρα θα μας απασχολήσει και στην Ελλάδα κατά τα επόμενα χρόνια.