

Πεπραγμένα του μουσικολογικού συνεδρίου

**«Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία :
Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση»**



Ένωση Ελλήνων Μουσουργών



Αθήνα 2008

Πεπραγμένα του μουσικολογικού συνεδρίου

***«Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία :
Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση»***

Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 24-26 Απριλίου 2007

***Έκδοση
της
Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών***

Αθήνα 2008



Το παρόν είναι μια έκδοση της



Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών

Ελληνικού Τμήματος Διεθνούς Οργανισμού Σύγχρονης Μουσικής
(ISCM Greek Section)

Δεινοκράτους 35, 106 76 Αθήνα

Τηλ./Fax 210-7256607,

ηλεκτρονικό ταχυδρομείο : gcu@otenet.gr,

ιστοσελίδα : <http://www.eem.org.gr> , www.gcu.org.gr , www.iscm.gr

«Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία :
Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση»
Πεπραγμένα του μουσικολογικού συνεδρίου
Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 24-26 Απριλίου 2007

© Ένωση Ελλήνων Μουσουργών

© Συγγραφείς των άρθρων

Οργανωτική επιτροπή

Θόδωρος Αντωνίου (πρόεδρος)

Βύρων Φιδετζής

Ιάκωβος Κονιτόπουλος

Αλέξανδρος Μούζας

Λεόντιος Χατζηλεοντιάδης

Επιστημονική επιτροπή

Γιώργος Κουρουπός (πρόεδρος)

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης

Αθανάσιος Ζέρβας

Πάυλος Κάβουρας

Χάρης Ξανθουδάκης

Ιωσήφ Παπαδάτος

Κώστας Τσούγκρας

Λεόντιος Χατζηλεοντιάδης

Επιμέλεια έκδοσης

Σοφία Τοπούζη

Περιεχόμενα

Κεντρική ομιλία συνεδρίου

Αντωνίου Θόδωρος, Μερικές σκέψεις για τη δημιουργία σε σχέση με την παράδοση και την παγκοσμιοποίηση. Πρόβλημα; Δίλημμα;	1
--	---

ΕΝΟΤΗΤΑ I: Οικονομικές, πολιτισμικές και αισθητικές διαστάσεις της παγκοσμιοποίησης

Μανιάτης Γιώργος, Οικουμενικότητα, παγκοσμιοποίηση και μουσική δημιουργία.	7
Σιώπη Αναστασία, Η έννοια του «εθνικού» ή η «ελληνικότητα» με άλλη σημασία και το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης στη μουσική ζωή της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας.	10
Τσέτσος Μάρκος, Η λογική της μουσικής παγκοσμιοποίησης.	14

ΕΝΟΤΗΤΑ II: Εθνική Σχολή και νεότερες «νεοεθνικές» μουσικές (προ)τάσεις, στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού και της παγκοσμιοποίησης

Τσούγκρας Κώστας, Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα: ένας «εθνικός» ή «παγκόσμιος» συνθέτης;	19
Χναράκη Μαρία, Πέρα από τον Ζορμπά και τον καπετάν Μιχάλη: Μουσική παράδοση και παγκοσμιοποίηση μέσα από το έργο του Νίκου Καζαντζάκη.	26

ΕΝΟΤΗΤΑ III: Σύγχρονη μουσική δημιουργία – Τεχνολογία – Παγκοσμιοποίηση

Πλέσσας Αντώνης, Ο ανεξάρτητος δισκογραφικά δημιουργός–παραγωγός την εποχή της ψηφιακής επανάστασης. Διαπιστώσεις, προκλήσεις, δυνατότητες και προοπτικές στο ριζικά διαφορετικό τοπίο της μουσικής βιομηχανίας του 21ου αιώνα.	37
Σκάρκου Ελένη, Η ψηφιακή διαδραστικότητα της σύγχρονης σύνθεσης.	42
Χατζηλεοντιάδης Λεόντιος, Διαδίκτυο: Ένα διεθνές κοινό μέσω ενός ...κλικ.	50

ΕΝΟΤΗΤΑ IV: Οι Έλληνες συνθέτες σήμερα: αναζητήσεις και αναστοχασμοί

Αλεξιάδης Μηνάς Ι., Συνθέτες – Ιδιώματα – Προτεραιότητες. Η δεύτερη ματιά.	57
Γυφτάκης Στάθης, Ο νέος συνθέτης στην εποχή της παγκοσμιοποίησης και η σχέση του με την παράδοση.	60
Ζερβός Γιώργος, Παράδοση και παγκοσμιοποίηση: μερικές σκέψεις για τη σύγχρονη μουσική με αφορμή το έργο του Νίκου Σκαλκώτα και του Γιάννη Ξενάκη.	62

Κανάς Μπάμπης , <i>Παράδοση: αυτονόητο, ζητούμενο ή φευκταίο;</i>	67
Κοσώνα Φανή , <i>Η παγκόσμια γλώσσα των μαθηματικών ως εργαλείο για την κατανόηση και τη δημιουργία μουσικής.</i>	69
Κυριακάκης Γιώργος , <i>Το τέλος του «άλλου»;</i>	72
Λαπιδάκης Μιχάλης , <i>Στο πραγματικό μουσείο των προσομοιώσεων. Σκέψεις ενός συνθέτη στην Ελλάδα στις αρχές του 21ου αιώνα.</i>	75
Ξανθούλης Νίκος , <i>Η μουσική του μέλλοντος με έρμα το παρελθόν της.</i>	78
Ρωμανού Καίτη , <i>Πόσα τραγούδια πιάνει το έργο σου;</i>	82
Σαμαράς Χρήστος , <i>Το ανθρώπινο περιεχόμενο στη μουσική δεν αποτελεί αξιακή καλλιτεχνική προσέγγιση της σύγχρονης μουσικής;</i>	84
 ΕΝΟΤΗΤΑ V: Ζητήματα εκτέλεσης, ερμηνείας και παρουσίασης της νεότερης Ελληνικής μουσικής	
Γεράσιμος Βουτσινάς , <i>Το κράτος ως «έργο τέχνης» ή Η ελληνική μουσική δημιουργία και η ανυπαρξία εθνικής πολιτιστικής και εκπαιδευτικής πολιτικής.</i>	91
Ζέρβας Θανάσης , <i>Η μουσική εκτέλεση ως ερμηνεία της αναλυτικής μεθοδολογίας.</i>	94

Κεντρική ομιλία συνεδρίου

Μερικές σκέψεις για τη δημιουργία σε σχέση με την παράδοση και την παγκοσμιοποίηση. Πρόβλημα; Δίλημμα;

Θόδωρος Αντωνίου

Συνθέτης, Μαέστρος,
Καθηγητής σύνθεσης στο Πανεπιστήμιο της Βοστώνης,
Πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών
antoniou@bu.edu

Το θέμα της παγκοσμιοποίησης έγινε τελευταία πολύ της μόδας, και κυρίως από τη στιγμή που περάσαμε στην εποχή του «Μεταμοντέρνου», τότε που όλα τα στοιχεία, όλων των εποχών (των διαφορετικών χαρακτήρων και χαρακτηριστικών όλων των λαών), αρχίζουν να αναμειγνύονται και συχνά σε άνισες αναλογίες που βάζουν σε αμφισβήτηση το χαρακτήρα του δημιουργού, αλλά και του τόπου απ' όπου προέρχεται ένα έργο. Υποθέτω ότι μια από τις αιτίες του φαινομένου αυτού είναι η εύκολη επικοινωνία, που τοποθετεί το δημιουργό την ίδια στιγμή, σε οποιοδήποτε μήκος και πλάτος του πλανήτη, τον κάνει να ζει ταυτόχρονα με τον κάτοικο οποιασδήποτε συγκεκριμένης περιοχής (συχνά πολύ μακρινής σε απόσταση ή και σε χαρακτήρα από αυτόν του δημιουργού). Ο εύκολος τρόπος πληροφόρησης για το καθετί. Μπορείς να γνωρίσεις τα πάντα! Μια τέτοια δυναμική «εισβολή» της πληροφορίας, είναι πράγματι πρόβλημα;

Αρχικά πιστεύω ότι η παγκοσμιοποίηση στους πραγματικούς δημιουργούς, δεν υπήρξε και δεν υπάρχει σαν πρόβλημα. Εάν δεχτούμε ότι ο δημιουργός είναι ένας ευαίσθητος δέκτης της οποιασδήποτε πληροφορίας που τον περιτριγυρίζει. Χαρακτηριστικό των μεγάλων δημιουργών είναι η ανακάλυψη και προσέγγιση της κάθε πληροφορίας με ευαισθησία, ο τρόπος όμως που τελικά την εκφράζουν, φιλτραρισμένη, μεταπλασμένη και μορφοποιημένη μέσα από την προσωπικότητά τους, είναι τέτοιος που εκφράζει τους ίδιους.

Γι' αυτούς τους προικισμένους δημιουργούς λοιπόν, δεν υπάρχει πρόβλημα αλλά ούτε και δίλημμα. Πιστεύω ακράδαντα ότι η δημιουργία είναι ένα είδος εξομολόγησης, ένα είδος έκφρασης του εσωτερικού κόσμου του δημιουργού. Προσπαθεί να κάνει ότι καλύτερο μπορεί, με τον τρόπο που ξέρει, αλλά και με την ειλικρίνεια που τον διακρίνει σε σχέση με τον εαυτό του και σε σχέση με αυτό που θέλει να εκφράσει. Και αυτό δεν είναι κατά τη γνώμη μου ούτε δίλημμα αλλά ούτε και πρόβλημα. Η δημιουργία είναι ένα ταξίδι, μια πρόκληση, μια αναζήτηση του αγνώστου. Είναι μια προσπάθεια να εκφράσει το γνωστό ή και άγνωστο εσωτερικό μας κόσμο. Οι πληροφορίες που υπάρχουν στην τράπεζα της μνήμης μας, η γνώση, δεν προέρχεται πάντα από γνωστές μας πηγές.

Προσλαμβάνει κανείς πληροφορίες συνειδητά, αλλά και υποσυνείδητα ακόμη και σε καταστάσεις που ούτε ο ίδιος μπορεί να εξηγήσει (ούτε βέβαια χρειάζεται να εξηγήσει). Το ερώτημα επομένως που θα πρέπει να τεθεί είναι στο κατά πόσο ένας δημιουργός εκφράζει τον εαυτό του, το χώρο, τον τόπο και τον χρόνο που ζει.

Στους μεγάλους συνθέτες δεν δημιουργούνται ποτέ τέτοιου είδους αμφιβολίες. Χωρίς να είναι αυτοσκοπός, οι Bach,

Mozart, Beethoven, Debussy μπόρεσαν εκφράζοντας τον εαυτό τους να εκφράσουν συγχρόνως την εποχή, την αισθητική, το χώρο και το χρόνο που έζησαν. Οι παραστάσεις, οι εμπειρίες και οι γνώσεις δεν είναι όμοιες σε κάθε εποχή. Υπάρχουν διαφορετικές ηχητικές εμπειρίες, διαφορετικές γνώσεις, διαφορετικές ανακαλύψεις, διαφορετικοί τρόποι παραγωγής ήχων, δημιουργίας γενικά. Εάν λοιπόν δεχτούμε ότι ο δημιουργός εκφράζεται εξομολογητικά και τελειώς ελεύθερα, τότε ο χώρος, ο χρόνος και ο τόπος που ζει είναι παρών.

Πιστεύω ότι η σχέση με τις ρίζες μας, (με τη πλατιά βέβαια έννοια : τόπος, παράδοση, προσλαμβάνουσες εμπειρίες κ.τ.λ.) όσο πιο ισχυρή είναι, τόσο γίνεται πιο δυνατή και παγκόσμια. Η σχέση αυτή εκφράστηκε με διαφορετικούς τρόπους. Διατήρησε τα χαρακτηριστικά της, αλλά συγχρόνως αφομοιώθηκε, εκσυγχρονίστηκε και εκφράστηκε με μέσα τελειώς διαφορετικά από αυτά καθ' αυτά της αρχικής ύπαρξής της. Ο Bella Bartok π.χ. που μπόρεσε να διατηρήσει τα τοπικά του στοιχεία, ύστερα βέβαια από βαθιά γνώση της παράδοσής του (μην ξεχνάμε ότι ο ίδιος κατέγραψε 6.000 περίπου τραγούδια, μελωδίες της περιοχής του), κατάφερε να εκφραστεί και να προσαρμοστεί εξίσου επιτυχώς με μέσα άλλων πολιτισμών (όπως είναι η δυτική συμφωνική ορχήστρα). Ένωσε τόσο δημιουργικά τους δύο αυτούς κόσμους και πολιτισμούς. Έγινε «τοπικός» και συγχρόνως «παγκόσμιος». Έχουμε βέβαια παραδείγματα δημιουργών που χάθηκαν στη δίνη ξένων γι αυτούς τεχνικών, πολιτισμών και αισθητικών. Έχασαν τον εαυτό τους με αποτέλεσμα να μην αναγνωρίζονται ούτε σαν εποχή, ούτε σαν τόπος, ούτε σαν χρόνος, και κυρίως ούτε σαν προσωπικότητες.

Σε αυτήν την περίπτωση νομίζω ότι η παγκοσμιοποίηση, που έχει σκοπό να εξισώσει τους ανθρώπους και τη προσωπικότητά τους, είναι επικίνδυνη. Η μουσική πρέπει να είναι μια ελεύθερη έκφραση. Η δύναμή της πάντα προέρχεται από την αληθινή σχέση του δημιουργού με το έργο του. Αυτή καθ' αυτή η δημιουργία. Με βάζει σε υποψία και σε σκέψη πάντα, πως είναι δυνατόν να ηχούν το ίδιο ένας Ιρλανδός συνθέτης με έναν συνθέτη από την Αφρική ή με έναν συνθέτη από τη Νότιο Αμερική ή τα Βαλκάνια. Με βάζει επίσης σε σκέψη πως είναι δυνατόν ένας συνθέτης του 21ου αιώνα να ακούγεται το ίδιο με έναν του 17ου ή του 18ου αιώνα. Έχουμε επιτυχή παραδείγματα συνθετών του «εκλεκτισμού» (Benjamin Britten, Dmitri Shostakovich, Samuel Barber, Gian Carlo Menotti) που κινήθηκαν πολύ άνετα χρησιμοποιώντας τεχνικές και χαρακτηριστικά της μουσικής, διαφόρων εποχών, διαφόρων κατευθύνσεων ακόμη και συγκεκριμένων συνθετών.

Αυτό βέβαια που χαρακτήρισε το τελικό αποτέλεσμα ήταν ότι μπόρεσαν να εκφράσουν τον εαυτό τους. Ένα παράδειγμα είναι ο Igor Stravinsky, ο οποίος δανείστηκε από διαφορετικές εποχές, διαφορετικά στυλ, διαφορετικά συστήματα, αλλά δεν έπαψε ποτέ να ηχεί σαν Stravinsky. Βέβαια η σύγχρονη εποχή του μεταμοντέρνου που ανέφερα και στην αρχή, πέρα από τα στοιχεία του «εκλεκτισμού», έχει να εκφράσει, να αντιμετωπίσει ή να προβληματιστεί και στην «αισθητική σύγκρουση». Γιατί ενώ στον «εκλεκτισμό» να μην υπήρχαν οι διαφορετικές εποχές, το διαφορετικό ύψος, οι διαφορετικοί συνθέτες, αλλά βρίσκονταν κυρίως μέσα στο ίδιο πλαίσιο, στο πλαίσιο της Δυτικής θα έλεγα αισθητικής. Στη σύγχρονη εποχή, και με την εισδοχή των εθνικών στοιχείων τελείως διαφορετικών πολιτισμών, πέρα από το «πρόβλημα» της συνένωσης αυτών των διαφορετικών χαρακτήρων και χαρακτηριστικών, υπάρχει η «αισθητική σύγκρουση». Σύγκρουση διαφορετικών πολιτισμών.

Η παγκοσμιοποίηση είναι ένα γεγονός. Αρχίζει από εμφανή στοιχεία που εισβάλλουν με βίαιο τρόπο και πολλές φορές αλλοιώνουν χαρακτήρες (τα blue jeans, τα Mc Donald's, η Coca Cola και όλα αυτά τα οποία κυκλοφορούν σε όλα τα μήκη και πλάτη, το κινητό τηλέφωνο που εισβάλλει παντού, η γλώσσα του διαδικτύου....).

Υπάρχουν δυστυχώς στοιχεία που επεμβαίνουν σε αυτή καθ' αυτή τη δημιουργία και την αλλοιώνουν. Ο σύγχρονος δημιουργός θα πρέπει να έχει τη φιλοσοφία και το πιστεύω του, αλλά συγχρόνως και πολύ ισχυρούς μηχανισμούς «προστασίας της προσωπικότητας του» για να μπορέσει να αντισταθεί και ακόμη περισσότερο να μπορέσει να εκφράσει ελεύθερα τον τόπο του, το χώρο και την εποχή του.

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗ.

Σύμφωνα με το λεξικό του καθηγητή Γεώργιου Μπαμπινιώτη, παγκοσμιοποίηση είναι « η μετατροπή της οικουμένης σε μια ενιαία οικονομική πολιτική και πολιτιστική επικράτεια ».

Υπάρχει μια σχέση που μπορεί να είναι καταστρεπτική, αλλά μπορεί να είναι και δημιουργική. Καταστρεπτική, όταν βίαια επεμβαίνει στην κατάργηση της προσωπικότητας -και δεν εννοώ αυτού καθ' αυτού του δημιουργού, αλλά και του περιβάλλοντος του και της εποχής του. Μπορεί όμως να είναι και ευεργετική. Γιατί μπορεί η προσωπική του γλώσσα στηριγμένη, βασισμένη, αντλούμενη (και σχετική με το χώρο και το χρόνο), να γίνει και μια γλώσσα αντιληπτή σε όλα τα μήκη και πλάτη του πλανήτη.

Γνωρίζουμε ότι από τις 6.000 γλώσσες που έχουν καταγραφεί, οι 3.000 έχουν εξαφανιστεί. Από τις υπόλοιπες, ίσως οι μισές βρίσκονται σε μεγάλο κίνδυνο. Πώς προασπίζουμε τη γλώσσα μας; Πώς προασπίζουμε τον εαυτό μας; Πώς προασπίζουμε το χώρο, τον τόπο μας και το χαρακτήρα του; Είναι πρόβλημα; Ο καθένας θα πρέπει να απαντήσει μόνος του ανάλογα με το τι θέλει να δημιουργήσει. Είναι δίλημμα; Και σε αυτό πρέπει να απαντήσει ο καθένας μας χωριστά.

Ομολογώ πως όσο εμβαθύνω στο ερώτημα της σχέσης της δημιουργίας και της παγκοσμιοποίησης και το ρόλο που μπορεί να παίξει αλληλεπιδρώντας η μια στην άλλη, τόσο βρίσκομαι σε συνεχή αμφιβολία για το κατά πόσο μπορεί

κανένας να ορίσει τελείως απόλυτα τα χαρακτηριστικά, τις διαφορές ή τις ομοιότητες και τους κινδύνους. Ίσως αν προσπαθήσω να εξηγήσω ξανά τα πιστεύω μου για τη δημιουργία, μπορέσω να προσεγγίσω το θέμα κάπως διαφορετικά.

Τι είναι αρχικά δημιουργία; Είναι μια λειτουργία που βασίζεται σε προκαθορισμένες συνταγές ή αντικειμενικούς σκοπούς ή και προκαθορισμένες θέσεις στο τι πρέπει να είναι; Για μένα η δημιουργία είναι μια πρόκληση, είναι μια ανάγκη, είναι ένα περιπετειώδες ταξίδι αναζητώντας αυτό που δε γνωρίζω. Το ερωτηματικό το αν η μουσική μου είναι τοπική, εθνική, παγκόσμια δεν το έθεσα ποτέ. Ίσως θα πρέπει οι ακροατές να αποφασίσουν κάτι τέτοιο, αν και νομίζω ότι κι εκείνοι δεν θα μπορέσουν απόλυτα. Είναι π.χ. υποχρέωση του συνθέτη να στρέφεται προς την παγκοσμιοποίηση; Είναι υποχρέωση του να στρέφεται προς τα γνωρίσματα του τόπου του και του περιβάλλοντός του; Υπάρχει δηλαδή γενικά μια τέτοια οργανωμένη τάση και προκαθορισμένος τρόπος να την κατκτήσει κανένας;

Με τον τρόπο που εξέθεσα το τι είναι δημιουργία, μου φαίνεται ότι είναι δύσκολο να απαντήσει κανείς με βεβαιότητα. Μου είπε κάποτε ο Aaron Copland: Η μόνη μας υποχρέωση είναι να κάνουμε το καλύτερό μας (αν βέβαια γνωρίζουμε ποιο είναι αυτό, και αν, όπως πιστεύω, είμαστε ειλικρινείς προς τον εαυτό μας γι' αυτό που πιστεύουμε, γι' αυτό που μας αρέσει, γι' αυτό που μπορούμε χωρίς άλλους περιορισμούς).

Υποθέτω ότι το αν είναι κάποιος τοπικός ή παγκόσμιος, το αν είναι μεγάλος ή μικρός στην αξία, δύσκολα εξηγούνται και καταγράφονται. Ποιοι είναι άραγε οι κίνδυνοι αν δεν τηρηθούν αυτές οι σχέσεις όπως τις προκαθόρισα; Ειλικρίνεια, αλήθεια, το καλύτερο που μπορούμε, αυτό που είμαστε, αυτό που μας αρέσει. Οι κίνδυνοι είναι να βρεθούμε σε ένα «περιβάλλον» προσπαθώντας να μιμηθούμε κάποιον άλλον, προσπαθώντας να κάνουμε κάτι που μπορεί να αρέσει σε κάποιον που θα θέλαμε να αρέσει (και ενδεχομένως να μην αρέσει σε κάποιον άλλον).

Ο τρόπος αξιολόγησης δεν είναι απόλυτος. Η θέση «κάνω μουσική για να αρέσω» μπορεί να είναι επικίνδυνη. «Γράφω τη μουσική μου και μακάρι ν' αρέσει» είναι τιμότερη θέση. Όλοι θα ήθελαν να γράφουν μουσική που να αρέσει. Γιατί όχι; Φτάνει να είναι αποτέλεσμα που να εκφράζει τον εαυτό του και το αισθητικό του πιστεύω.

Η παγκοσμιοποίηση που προσπαθεί να εξισώσει όλα τα μήκη και πλάτη της γης, όλους τους χαρακτήρες, όλους τους τρόπους έκφρασης, σαφώς είναι πολύ επικίνδυνη. Η δύναμη του δημιουργού είναι να είναι ο εαυτός του, είναι η ιδιομορφία του, η διαφορετικότητα του.

Θυμάμαι με τι πείσμα, θα έλεγα σχεδόν φανατισμό, ο διάσημος γλωσσολόγος και καθηγητής του Κολεγίου της Ευρώπης Κλωντ Αζέξ στην διάλεξη που έκανε μαζί με τον καθηγητή γλωσσολογίας Γεώργιο Μπαμπινιώτη στις 17 Ιανουαρίου 2006 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, με θέμα το μέλλον της γλώσσας, υποστήριξε ότι η ταυτότητα ενός λαού κρίνεται κυρίως από τη γλώσσα του και πως αυτή πρέπει πάση θυσία να σωθεί, να διατηρηθεί. Έτσι λοιπόν στην κοινή αγορά η οποιαδήποτε πρόταση το να υπάρχει μια γλώσσα, η αγγλική για παράδειγμα, που μπορεί να διευκόλυνε την επικοινωνία, συγχρόνως θα αφαιρούσε τη δύναμη, τις ιδιαιτερότητες και το χαρακτήρα της κάθε γλώσσας που σέρνει από πίσω της έναν άλλο πολιτισμό, μια άλλη ανθρώπινη ψυχή, θα έλεγα μια άλλη ιστορία, ακόμη και έναν διαφορετικό χώρο και χρόνο.

Καταλήγω λοιπόν με το να πω ότι ο τρόπος που επικοινωνούν σήμερα οι άνθρωποι, είτε αυτό είναι με τα μέσα ενημέρωσης και επικοινωνίας, είτε με τον εύκολο και ταχύτατο τρόπο επικοινωνίας και προσέγγισης της γνώσης μέσω του internet ή των άλλων μέσων , απαραίτητα δεν θα πρέπει να αφαιρεί την ιδιαιτερότητα, την προσωπικότητα και τον χαρακτήρα του κάθε δημιουργού χωριστά, όποιο και να είναι αυτό.

Ας επαναλάβω για ακόμα μια φορά λοιπόν:

Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ ΕΙΝΑΙ Ο ΕΑΥΤΟΣ ΤΟΥ.

Είναι ο συνειδητός εαυτός του, αλλά και ο εαυτός του που έχει διαμορφωθεί υποσυνείδητα και όχι μόνο στο DNA του. Η συνειδητή και υποσυνείδητη σχέση του με το κάθε τι που τον περιβάλλει, η ιστορία του, ο πολιτισμός του, ο χώρος και ο χρόνος που ζει. Μια τέτοια εθνική προσωπικότητα και αξία έχει περισσότερες δυνατότητες να γίνει και παγκόσμια. Τέτοιου είδους παγκοσμιοποίηση θα την επικροτούσα.

«Έχουμε υποχρέωση να κάνουμε το καλύτερό μας». Aaron Copland

«Ένα πρωί ξύπνησα και διαπίστωσα ότι έγραφα τη μουσική κάποιου άλλου». George Crumb

«Έγινα διάσημος από ένα ατύχημα». Μάνος Χατζιδάκις

«Να αρέσω; Μου φαίνεται ύποπτο. Όταν παίζω Οιδίποδα στη πρώτη κερκίδα κάθεται ο Σοφοκλής». Αλέξης Μινωτής

«Έγραφα τη μουσική μου και έτυχε ν' αρέσει». Μάνος Χατζιδάκις

ΕΝΟΤΗΤΑ Ι

***Οικονομικές, πολιτισμικές και
αισθητικές διαστάσεις της παγκοσμιοποίησης***

Οικουμενικότητα, Παγκοσμιοποίηση και Μουσική Δημιουργία

Γιώργος Μανιάτης

Καθηγητής Πολιτικής και Ηθικής Φιλοσοφίας
Τμήμα Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
gmaniat@media.uoa.gr

Οι όροι 'οικουμενικότητα' και 'παγκοσμιοποίηση' εκφράζουν και συμπυκνώνουν τη βαθύτερη σχέση ηθικής και πολιτικής. Η αποδοχή καθολικών ηθικών αρχών συμπεριφοράς με δεσμευτικό χαρακτήρα και, επομένως, η αναγνώριση του άλλου, του διαφορετικού ως ισότιμου, ως αντικειμένου σεβασμού, ως ηθικού προσώπου αποτελεί τον ηθικό πυρήνα της οικουμενικότητας. Μ' αυτήν ακριβώς την έννοια, η τελευταία δεν είναι, τουλάχιστον ως τώρα, υπαρκτή κοινωνικοπολιτική κατάσταση, αλλά εκείνος ο δεοντικός ορίζοντας, εκείνη η ιστορική δυνατότητα –η μοναδική ορθολογική- της ανθρωπότητας να διαμορφώσει πραγματικούς ανθρώπινους όρους ζωής, δίχως αποκλεισμούς, για κάθε ανθρώπινο άτομο. Η υλοποίηση ενός τέτοιου ηθικοπολιτικού προγράμματος θα σημαίνει και την ταύτιση ηθικής και πολιτικής. Αντιθέτως, η παγκοσμιοποίηση, όπως σήμερα αυτή κατανοείται έχει μιαν εξωτερική σχέση με την ηθική. Συχνά οι φορείς και εκφραστές της χρησιμοποιούν τις ηθικές επιταγές των καθολικών αξιών, για να δικαιολογήσουν ακόμη και τις πιο κραυγαλέες εκδηλώσεις μιας εξουσίας που ταυτίζει το παγκόσμιο με το δικό της ιδιαίτερο συμφέρον. Πρόκειται για καταφανή διάσταση λόγων και έργων, ηθικής και πολιτικής.

Ο σύγχρονος ηθικοπολιτικός ορθολογισμός προτάσσει την αναγκαιότητα αναγνώρισης της υιοθέτησης καθολικών αξιών –της ελευθερίας, της ισότητας, του αλληλοσεβασμού, της κοινωνικής αλληλεγγύης- και αντλεί την επιχειρηματολογία του από την παράδοση του Διαφωτισμού. Σύμφωνα μ' αυτήν, οι τοπικές πολιτισμικές και ιστορικές ιδιαιτερότητες δεν είναι τόσο σημαντικές –χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν είναι αναγνωρίσιμες και σεβαστές- σε σύγκριση με τις σταθερές βάσεις του ανθρώπινου είδους που συνοψίζονται στη δύναμη του λογικού του. Ο δημιουργικός ορθός λόγος αποτελεί το πιο αυθεντικό κριτήριο για την κατανόηση και αναδιοργάνωση των ανθρωπίνων σχέσεων με στόχο μια παγκόσμια κοινοπολιτεία κρατών που θα διασφαλίζει την ειρήνη και θα κατοχυρώνει την πορεία ηθικής και πολιτικής προόδου.

Στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ιδιαίτερα της μουσικής, το διαφωτιστικό επιχείρημα επηρέασε τις αισθητικές αντιλήψεις και τις καλλιτεχνικές πρακτικές του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Για παράδειγμα: Η αναγωγή της *Συμφωνίας*, ως μουσικό είδος, σε υψηλό, σε ύψιστο δείγμα μουσικοκαλλιτεχνικής δημιουργίας της εποχής του Μπετόβεν οδήγησε πολλούς από τους συγχρόνους του να τη βλέπουν ως προβολή ενός ιδεατού κράτους, όπου οι προσωπικές ελευθερίες θα μπορούσαν να ανθίσουν εντός ενός δομημένου όλου εντός του οποίου οι ανάγκες της κοινότητας θα λειτουργούσαν αρμονικά με τις ανάγκες του ατόμου. Η ιστορική συγκρότηση και ανάπτυξη της Συμφωνίας, η ορισμένη σχέση μουσικής

ανάπτυξης και ορχηστρικής διάρθρωσης των μουσικών ιδεών οδηγούν σε ηχητικές αναλογίες ηθικοπολιτικών αιτημάτων που προκύπτουν από τη ριζοσπαστική ανάγνωση του διαφωτιστικού επιχειρήματος. Η συμφωνία προβάλλεται είτε ως ηχητική αναλογία της ανθρωπότητας, της *humanität* του γερμανικού διαφωτισμού ως ενιαίας ηθικής ιδιότητας του ανθρώπινου γένους, ή ως ηχητική αναλογία ενός ιδιαίτερου κρατικού μορφώματος. Η αναλογία παραπέμπει στην αντίθεση κοσμοπολιτισμού και εθνικισμού ως διαλεκτικών στιγμών ανάπτυξης της διαφωτιστικής ιδεολογίας.

Ήδη ο Ρουσώ είχε αναγάγει το συλλογικό αυθορμητισμό της λαϊκής γιορτής –όπου η μουσική παίζει ρόλο καθοριστικό- σε ηθικοπολιτική επιταγή αφού σ' αυτήν ενυπάρχει σε επίπεδο αισθητικό η λογική της *γενικής βούλησης*. Αυτή η θεώρηση της μουσικής ως φορέα αξιών οικουμενικής ισχύος δέσποσε, όσον αφορά το πεδίο της πολιτιστικής πολιτικής, την περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης, όπου ο Γκοσέκ, ο Μειλ, ο Κερουμπίνι συνθέτουν έργα που απευθύνονται στην ανθρωπότητα συνολικά ή τουλάχιστον όπως αυτή αναδεικνύεται στην προβληματική του ριζοσπαστικού Διαφωτισμού.

Στη φιλοσοφική παράδοση του προεγγεληνού γερμανικού ιδεαλισμού η αισθητική, ως περιοχή της υποκειμενικής έκφρασης του νου, καθίσταται σημείο αιχμής για γενικότερα ηθικοπολιτικά αιτήματα. Η αισθητική καλλιέργεια αποκτά τις διαστάσεις κοινωνικής και πολιτικής συνείδησης. Το παράδειγμα του Σίλλερ είναι χαρακτηριστικό. Στο θεμελιώδες έργο του *Για την Αισθητική Παιδεία του Ανθρώπου* γράφει: «Καταμεσής στο βασίλειο των τρομαχτικών δυνάμεων και των ιερών νόμων το αισθητικό ένστικτο εργάζεται απαραίτητα για τη δημιουργία ενός τρίτου χαρούμενου βασιλείου, του βασιλείου του παιχνιδιού και της μίμησης, ενός κόσμου όπου οι άνθρωποι θα ζουν ελεύθεροι από κάθε δέσμευση και απαλλαγμένοι από κάθε είδους εξαναγκασμό, τόσο στο φυσικό όσο και στον ηθικό χώρο.

Το δυναμικό Κράτος μπορεί να καταστήσει την κοινωνία δυνατή, μόνον αφήνοντας τη μια φύση να δαμάσει την άλλη. Το ηθικό Κράτος μπορεί να καταστήσει ηθικά αναγκαία, υποτάσσοντας την ατομική βούληση στη γενική. Μόνον το αισθητικό Κράτος μπορεί να την κάνει πραγματική, γιατί ολοκληρώνει τη βούληση του όλου μέσω της φύσης του ατόμου. Μόνο ο αισθητικός τρόπος επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων ενώνει την κοινωνία, γιατί αναφέρεται σε ό,τι είναι κοινό για όλους. Οι υλικές, με άλλα λόγια, απολαύσεις είναι από τη φύση του ατομικιστικές χωρίς να συμμετέχει διόλου σ' αυτές το ειδολογικό μας περιεχόμενο. Μόνο το ωραίο μπορούμε να απολαύσουμε ταυτόχρονα ως άτομα και ως είδος, ως *εκπρόσωποι* δηλαδή του ανθρώπινου είδους. Μόνο το ωραίο

κάνει ευτυχισμένο όλο τον κόσμο και όσοι συγκινούνται από το βίωμα της γοητείας του ξεχνούν τους περιορισμούς του είναι τους».

Η ρήση του Wagner, που παραθέτει η Cosima στο ημερολόγιό της ότι «στις συμφωνίες (του Μπετόβεν) όλος ο κόσμος κάνει μουσική μέσω αυτού» αναδεικνύει την ισχυρή επίδραση που είχε η θεώρηση της συμφωνίας ως καθολικού μουσικού είδους σε αντίστοιχες κοινωνικοπολιτικές πρακτικές.

Η μουσική και αναφέρομαι στην οργανική μουσική του 19^{ου} αιώνα, προβάλλει ως κατεξοχήν φορέας της δυνατότητας συγκρότησης, με κριτήρια αισθητικοπολιτικά, ενός οικουμενικού πολιτισμού, του οποίου οι αισθητικές, γενικότερα φιλοσοφικές και ηθικές αξίες αφορούν σ' όλη την ανθρωπότητα.

Βεβαίως, η έννοια και το περιεχόμενο του πολιτισμού δεν κινούνται στην περιοχή του αυτονόητου και του κοινού αποδεκτού. Το ερώτημα αίφνης αν μπορούμε, αν νομιμοποιούμεθα να μιλάμε για «πολιτισμό» ή για «πολιτισμούς» είναι ιδιαιτέρως κρίσιμο. Η διερεύνηση του πολιτισμού, διαδικασία που ξεκινά στον ύστερο 18^ο αιώνα, προϋποθέτει την αναγνώριση και την κατανόηση της διαφοράς. Το διαφορετικό, το πολιτισμικό «άλλο», αφενός γίνεται αντικείμενο έρευνας αλλά και ιδεολογικό στοιχείο που εισάγει το «εξωτικό» στο corpus των καθιερωμένων αντιλήψεων για τη συγκρότηση της νεωτερικότητας και αφετέρου λειτουργεί ως αφορμή για συγκρίσεις και αξιολογήσεις που οδηγούν στην αυτοεπιβεβαίωση της πολιτισμικής κυριαρχίας μιας ελίτ που προσδιορίζει το περιεχόμενο ενός ισχυρού πολιτικοστρατιωτικού και οικονομικού κέντρου. Έτσι η «Δύση» ως πραγματικός και συμβολικός εκφραστής αυτής της κυριαρχίας προβάλλει και επιβάλλει τα δικά της πολιτισμικά πρότυπα –στην πραγματικότητα τον τρόπο ζωής μιας ορισμένης κοινωνικοπολιτικής ελίτ– ως τελική απόληξη μιας πορείας προόδου η οποία έχει αφετηρία την κλασική αρχαιότητα. Οτιδήποτε τοποθετείται εκτός αυτής της πορείας θεωρείται όχι μόνο διαφορετικό αλλά και κατώτερο.

Αυτή η στάση επηρέασε προφανέστατα τη περιοχή του μουσικού πολιτισμού. Η μουσική της Δυτικής Ευρώπης όχι μόνο κυριαρχεί σ' ολόκληρη τη γη, για καλλιτεχνικούς αλλά και, ίσως κυρίως, για εξωκαλλιτεχνικούς λόγους, αλλά καθίσταται το πρότυπο ενός παγκόσμιου μουσικού πολιτισμού που σταδιακά με τη βοήθεια των τεχνολογικών εξελίξεων στη μαζική αναπαραγωγή και διάδοση του ήχου επιβάλλεται ως κυρίαρχη καλλιτεχνική αξία διεθνώς. Η διαδικασία αυτή επέδρασε αποφασιστικά στη συγκρότηση της παραδοσιακής συστηματικής μουσικολογίας. Η μουσικολογική ανάλυση ταυτίστηκε σχεδόν αποκλειστικά με τη μελέτη του δυτικοευρωπαϊκού μουσικού συστήματος και μάλιστα, στο όνομα της επιστημονικής ακρίβειας ή καλύτερα προσπάθειας να αναχθεί σε επιστήμη εντός μιας κυρίαρχης θετικιστικής οπτικής, με την αυστηρή ανάλυση του μουσικού κειμένου.

Από το 1885, όταν ο Guido Adler πρότεινε ένα διευρυμένο περιεχόμενο τη μουσικολογίας και κυρίως με την ανάπτυξη της πολιτισμικής ανθρωπολογίας αρχίζει σιγά σιγά, με αμύχανα και δειλά βήματα να διαμορφώνεται μια μουσικολογική αντίληψη που αναγνωρίζει την πολιτισμική ισοτιμία άλλων μουσικών –της Ιάβας, του Μπαλί, της Ινδίας κ.α.– υποκαθιστώντας την αναζήτηση οικουμενικών μουσικοπολιτισμικών εμπειριών. Μελετητές όπως ο Meriam, ο Nettl, ο Charles

Seeger κ.α. καθόρισαν ότι ο J. Kerman ονόμασε «πολιτισμική μουσικολογία».

Εξάλλου η αναγνώριση της αξίας της μουσικής ιδιαιτερότητας άλλων πολιτισμών επηρέασε αποφασιστικά τη δημιουργία σημαντικών εκπροσώπων της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης, από το Ντεμπνυσί έως τον Ολιβιέ Μεσιάν.

Η αποδοχή της πολιτισμικής ισοτιμίας αναγνωρίζει τη διαφορά αλλά δεν καταξιώνει άκριτα το όποιο περιεχόμενο της ως ισότιμο. Διαφορετικά η αποδοχή της ισοτιμίας θα ταυτιζόταν με τον ακραίο σχετικισμό. Η ισοτιμία έχει μεγαλύτερο νόημα στον καθορισμό των κριτηρίων αξιολόγησης της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο πλαίσιο της διαφορετικότητας και λιγότερο στην αυτόματη αποδοχή της ως αισθητικά ισότιμης. Το ίδιο ισχύει και στην περιοχή της ηθικοπολιτικής πραγματικότητας. Το ότι στο πλαίσιο της διαφορετικές εμπειρίες ως καταδηλώσεις διαφορετικών πολιτισμικών μορφών είναι ισότιμες δεν σημαίνει ότι είναι ισότιμες και ως προς το ηθικοπολιτικό τους περιεχόμενο. Ένα κριτήριο αξιολόγησης, για να μπορεί να αξιώσει αντικειμενική ισχύ, οφείλει, χωρίς να αγνοεί το συγκεκριμένο πλαίσιο προέλευσής του, να κινείται και εκτός αυτού, δηλαδή εκτός του κυρίαρχου σε αυτό προτύπου.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σημερινή αντίθεση –στην πραγματικότητα, δομική αντίθεση όλης της νεωτερικότητας– ανάμεσα στην προβολή ενός πολιτισμού με αξίωση παγκοσμιότητας και στην ανάδειξη του τοπικού του ιδιαίτερου ως αυθεντικής στιγμής για την αυτοσυνειδησία και τον αυτοπροσδιορισμό της κάθε πολιτισμικής ιδιοσυστασίας. Η αντίθεση αυτή, που στην ακραία της εκδοχή παίρνει από τη μια τη μορφή του κοσμοπολιτισμού και από την άλλη του περιθωριοποιημένου τοπικισμού, συμπυκνώνει, ακριβώς, τις κοινωνικές και πολιτικές διεργασίες και αντιφάσεις που καθορίζουν την διαδικασία της καπιταλιστικής παγκοσμιοποίησης και θεμελίωσης της ιμπεριαλιστικής «νέας τάξης» στην διεθνή ζωή.

Σ' αυτό το πλαίσιο, η προβληματική για τον πολιτισμό καθίσταται θεμελιώδες ηθικοπολιτικό, κατ' ουσία φιλοσοφικό, πρόβλημα. Η άκριτη αποδοχή ενός παγκοσμιοποιημένου δια της πολιτικοστρατιωτικής ισχύος τοπικισμού, σαν δήθεν παγκόσμιου πολιτισμού, και η εξίσου άκριτη προβολή του γραφικού και των ηθών του φολκλόρ, σαν δήθεν αντίστασης στην πολιτιστική ισοπεδωτική ομοιομορφία, συνθέτουν την κρισιμότητα –ερευνητική κυρίως, όμως, πρακτική– του προβλήματος. Ως «παγκοσμιοποιημένο τοπικισμό» ορίζω την εξαγωγή και βίαιη, ποικιλόμορφη διάδοση του πολιτιστικού κατεστημένου των ΗΠΑ. Ο γενικευμένος πολιτιστικός εξαμερικανισμός, που συστηματικά επιχειρείται σήμερα, ως μορφή σύγχρονου πολιτισμικού ιμπεριαλισμού αποτελεί την καθημερινή προϋπόθεση –επεξεργασμένη και βιωμένη στο επίπεδο του συναισθήματος και των συνηθειών– της αποδοχής του ως πολιτιστικού μονόδρομου. Έτσι διαδίδεται η εικόνα ενός πλασματικού «ενιαίου» πολιτισμού, ο οποίος λειτουργεί καταναγκαστικά.

Στο χώρο της μαζικής μουσικής δημιουργίας και της πρόσληψής της η παγκοσμιοποίηση, η συνεχής, ανεμπόδιστη σήμερα επέκταση του κεφαλαίου, έχει ως αποτέλεσμα έναν επιλεκτο ομογενοποιημένο ήχο. Ένα ύφος που καθορίζει με κυριαρχικό τρόπο τις προϋποθέσεις και την πράξη της μουσικής ακρόασης. Η καταφυγή είτε στον φαινομενικά ασφαλή χώρο του φολκλόρ ή στον περικλειστο χώρο ενός ανούσιου

αβανγκαρντισμού όχι μόνο δεν αποτελεί δημιουργική αντίδραση σ' αυτή τη διαδικασία, αλλά εν πολλοίς την ενισχύει, έστω και μη συνειδητά.

Η αντίληψη για έναν ενιαίο ανθρώπινο πολιτισμό της *humanität* –της ιδέας δηλαδή κάποιας κοινής ιδιότητας, πέραν φυλετικών, κοινωνικών, μορφωτικών προσδιορισμών, που λειτουργεί ως στοιχείο ενότητας του ανθρώπινου είδους- συνιστά μian αγωνιστική στάση. Αυτός ο «ενιαίος πολιτισμός» δεν είναι δεδομένος ούτε ιστορικά υπαρκτός παρά μόνον ως ηθικοπλαστική κατηγορία στην περιοχή του ριζοσπαστικού Διαφωτισμού. Αποτελεί ένα δέον, έναν ιστορικό σκοπό, στον οποίο προσανατολίζεται η κοινωνική δράση και έτσι αποκτά τον ιστορικά χειραφετικό της χαρακτήρα. Ο πολιτισμός καθίσταται –ή καλύτερα, μπορεί να καταστεί- ενιαίος μέσω της κοινωνικοπολιτικής χειραφέτησης. Μια τέτοια προβληματική αντιπαράκειται ευθέως στην λογική του «παγκοσμιοποιημένου τοπικισμού». Ο τελευταίος στο όνομα ενός δήθεν «παγκοσμιοποιημένου πολιτισμού», επιβάλλει τον πολιτισμό της ισχύος, της μαζικότητας και της εμπορευματοποίησης.

Σήμερα, ο φιλοσοφικός στοχασμός αντιμετωπίζει τον εννοιακό προσδιορισμό του πολιτισμού ως σημαντικότατο θεωρητικό πρόβλημα. Βρίσκεται σε ανάλογη θέση με εκείνης την ιδιαίτερα δημιουργική φάση της ευρωπαϊκής σκέψης, όταν ο ώριμος Διαφωτισμός και ο πρώιμος Ρομαντισμός αντιπαράτιθεντο στην προσπάθειά τους –προσπάθεια αυτογνωσίας- να ορίσουν το τι είναι πολιτισμός. Και τότε η γαλλοκεντρική αξίωση παγκοσμιότητας συγκρούεταν με την αξίωση ενίσχυσης της αυθεντικότητας του ιδιαίτερου. Υπάρχει, όμως, μια ουσιοδέσστατη διαφορά. Τότε υπήρχε η αίσθηση του ανοιχτού ιστορικού μέλλοντος. Σήμερα, δυστυχώς, καλλιεργείται η λογική του αμετάκλητου. Η ασφυκτική βεβαιότητα του μονόδρομου αυτοπροσδιορίζεται σαν «ολοκλήρωση» και «τελείωση» του πολιτισμού. Και τότε η πρόοδος, εννοημένη ως γραμματική και τελικά ανεμπόδιστη πορεία τεχνολογικών κυρίως βελτιώσεων, αμφισβητήθηκε ως προς το ηθικό περιεχόμενό της και διεγνώσθη η καταστροφική για τη φύση και τον άνθρωπο εκδοχή της. Η αναγκαιότητα ηθικοποίησης των ανθρώπινων εκδηλώσεων και η αναζήτηση της φυσικότητας των άμεσων, διαφανών σχέσεων, σε αντίθεση με τις διαμεσολαβημένες, πραγματοποιημένες και αποξενωτικές συμπεριφορές, αντιπαρά τέθηκε στον πολιτισμό της φαινομενικότητας και της ετικέτας.

Η σύγχρονη ριζοσπαστική, χειραφετική σκέψη μπορεί προνομιακά να εμβαθύνει στο επιχείρημα του Διαφωτισμού και να διευρύνει τις κοινωνικές του αναφορές. Το ιστορικό υποκείμενο αναπτύσσοντας και αξιολογώντας κριτικά την κοινωνική εμπειρία και τις θεωρητικές αναζητήσεις των χειραφετικών κινήματων της Νεωτερικότητας μπορεί και πάλι να καταστεί φορέας μιας **εν δυνάμει οικουμενικότητας** και όχι τυπικής. Η **εν δυνάμει Οικουμενικότητα** συγκροτεί το περιεχόμενο της **ουσιαστικής** σε αντίθεση προς την **τυπική** οικουμενικότητα. Έχει μια λογική, και για τούτο αφηρημένη, προϋπόθεση: την αναγνώριση του ενιαίου χαρακτήρα της ανθρωπότητας ως καθολικά έγκυρης αξίας που ταυτόχρονα τίθεται, με όρους συγκεκριμένους ιστορικοκοινωνικά, και ως σκοπός της ιστορικοπολιτικής δράσης. Αυτός ο ενιαίος χαρακτήρας δεν κινείται μονοδιάστατα, ούτε ταυτίζεται με την αναγνώριση της ενιαίας λογικής φύσης του ανθρώπου ως αποκλειστικού καθορισμού του. Προϋποθέτει την κατανόηση της πραγματικής κοινωνικής εμπειρίας ως χωριστικού και

αποξενωτικού πλαισίου ανάδυσης της ατομικότητας αλλά και παραχάραξης της ουσίας του ανθρώπου. Ο άνθρωπος είναι ενιαίος και αυτό αποτελεί λογική προϋπόθεση και δέον ηθικό, αλλά και διασπασμένος, αποξενωμένος, απαξιωμένος- και αυτή είναι η συγκεκριμένη κοινωνική του κατάσταση, ο κόσμος της βιωμένης εμπειρίας του, το πλαίσιο της κοινωνικής του συμπεριφοράς. Η **εν δυνάμει Οικουμενικότητα** γίνεται **ενεργεία** όταν η χωριστική κοινωνία των ατόμων δώσει τη θέση της στην κοινότητα ίσων και ελεύθερων προσωπικοτήτων. Αυτή η καθολικότητα δεν αποτελεί προβολή στο παρελθόν, ούτε εξιδανίκευση παρωχημένων μορφών κοινωνικής ζωής, αλλά μελλοντική κατάσταση που εμφανίζεται, βέβαια, ως ου-τοπική, αλλά που ταυτόχρονα λειτουργεί και ως δεοντικός ορίζοντας της ιστορικά πολιτικής πράξης.

Σε κάθε περίπτωση ενυπάρχει ο κίνδυνος να εκπέσει η οικουμενική προβληματική σ' έναν ακραίο φορμαλισμό. Ας μην ξεχνάμε ότι η καλλιτεχνική *μορφή*, ως τέτοια σύμφωνα και με το στοχασμό του Σίλλερ, ακριβώς επειδή μπορεί να αναχθεί πέραν συγκεκριμένων κοινωνικών και ηθικοπολιτικών περιεχομένων, έχει τη δυνατότητα της καθολίκευσης και έτσι αποτελεί χειραφετική δύναμη. Ανάλογο προβληματισμό εξέφρασε, ως γνωστόν και ο Χ. Μαρκούζε. Από την άλλη ελλοχεύει η περίπτωση του σχετικισμού, όπου το συγκεκριμένο κάθε φορά περιεχόμενο κυριαρχεί επί της μορφικής του έκφρασης, καθίσταται αυτοδύναμο και αυτοαξιολογείται με τα δικά του αποκλειστικά αισθητικά και ηθικοπολιτικά κριτήρια. Στο χώρο της φιλοσοφικής σκέψης ως αφετηρία της αντίθεσης φορμαλισμού και σχετικισμού στο πεδίο του πολιτισμού μπορεί να αναζητηθεί στη διαμάχη μεταξύ ώριμου Διαφωτισμού, όπως τον συνόψισε ο Καντ, και πρώιμου Ρομαντισμού, όπως τον εξέφρασαν οι Χέρντερ και Χάμαν. Στο χώρο της μουσικοαισθητικής συζήτησης του 19^{ου} αιώνα θα μπορούσε για παράδειγμα, η αντίθεση μεταξύ των αντιλήψεων του Χάνσλικ και του Φραντς Μπρέντελ να αξιολογηθεί σήμερα και από αυτό το πρίσμα.

Η έννοια του «εθνικού» ή η «ελληνικότητα», με άλλη σημασία και το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης στη μουσική ζωή της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας

Αναστασία Σιώψη

Επίκουρος Καθηγήτρια στην «Αισθητική της Μουσικής»
Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
siopsi@ionio.gr

Περίληψη. Σύγχρονα φαινόμενα, όπως αυτά της εμπορευματοποίησης, της μαζικής τέχνης και της διασπασμένης ακρόασης στην ελληνική κοινωνία αντιμετωπίζουν την παράδοση και τις ιδιαιτερότητες του ελληνικού χώρου με διαφορετικό περιεχόμενο από αυτό που απέδιδε η αστική κοινωνία των αρχών του εικοστού αιώνα, όπου η ιστορική συνείδηση αποτελούσε λειτουργικό μέρος στην απόφαση των ορίων που χάραζε ένας συνθέτης ανάμεσα στο εθνικό και τον υπερεθνικό χώρο.

Το αίτημα της παρούσας ανακοίνωσης αφορά στη σκιαγράφηση της μετάβασης από τη μουσική ζωή της αστικής τάξης σε αυτή της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας, έχοντας κεντρικό άξονα προβληματισμού τους τρόπους με τους οποίους λειτουργούν οι έννοιες της «ταυτότητας» και της «παράδοσης» στο δίπτυχο μουσικό έργο-ακρόαση στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία εν όψη μιας υποθετικής και υπερβατικής παγκοσμιοποίησης των πολιτισμών.

1 Εισαγωγή

Σύγχρονα φαινόμενα, όπως αυτά της εμπορευματοποίησης και της μαζικής τέχνης στην ελληνική κοινωνία αντιμετωπίζουν την παράδοση και τις ιδιαιτερότητες του ελληνικού χώρου με διαφορετικό περιεχόμενο από αυτό που απέδιδε η αστική κοινωνία των αρχών του εικοστού αιώνα, όπου η ιστορική συνείδηση αποτελούσε λειτουργικό μέρος στην απόφαση των ορίων που χάραζε ένας συνθέτης ανάμεσα στο εθνικό και το υπερεθνικό.

Το αίτημα της παρούσας μελέτης είναι να σκιαγραφηθεί η μετάβαση από την μουσική ζωή της αστικής τάξης σε αυτή της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας, έχοντας κεντρικό άξονα προβληματισμού το πώς λειτουργεί η έννοια της ‘ταυτότητας’ και της παράδοσης στο τρίπτυχο μουσικό έργο-σύνθεση-ακρόαση στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία και, εντέλει, τι ρόλο μπορεί να παίζουν οι ιδιαιτερότητες που συνιστούν την φυσιογνωμία του μουσικού πολιτισμού μας εν’ όψη μιας υποθετικής και υπερβατικής παγκοσμιοποίησης των πολιτισμών.

2 Η λειτουργικότητα της ‘παράδοσης’ στη μουσική ζωή της νεότερης Ελλάδας: μια ιστορική αναδρομή

Οι όροι ‘εθνικός’ και ‘εθνικισμός’ δεν προσδιορίζονται με μουσικά κριτήρια.

Αλλά, όπως πολύ σωστά διατυπώνει ο Καρλ Νταλχάους¹, η δυσκολία του να ορίσουμε τι είναι εθνική μουσική παρακάμπτεται όταν την ορίσουμε αναφερόμενοι στη λειτουργία της και όχι στην υπόστασή της. Όταν δούμε δηλαδή με ποιόν τρόπο η μουσική αυτή λειτουργεί σε έναν ιστορικό χώρο, όπου συγχωνεύονται αισθητικά και πολιτικά στοιχεία.

Αυτό σημαίνει ότι η παρουσία δημοτικών ή λαϊκών μελωδιών και ηχοχρωμάτων σε μια μουσική σύνθεση ή όπερα

δεν συνεπάγεται οπωσδήποτε ότι το έργο έχει έναν εθνικό χαρακτήρα. Η αντιμετώπιση των εθνικών στοιχείων στη μουσική όχι ως στιλιστική επιλογή αλλά ως κληρονομιά του «εθνικού πνεύματος» είναι αποτέλεσμα μιας ιστορικής διαδικασίας στο πλαίσιο της οποίας είναι σκόπιμη μια τέτοια αντιμετώπιση.

Στη νεότερη Ελλάδα, η ιστορική αυτή διαδικασία προκύπτει ως κυρίαρχη τάση στα τέλη του δεκάτου ένατου αιώνα, με τις απαρχές της –καθυστερημένης– ανόδου της αστικής τάξης η οποία αυτοπροσδιορίζεται μέσα από αναζητήσεις της εθνικής ταυτότητας σε όλες τις εκφάνσεις του πολιτισμού. Εξαιτίας της προσπάθειας να δημιουργηθεί εθνική παράδοση στη μουσική, σημαντικό μέρος των συνθετικών αναζητήσεων από τα τέλη του δεκάτου ένατου αιώνα και εφεξής, επιχειρεί να «ακροβατήσει», αλλά και να σμιλέψει μια σχέση, ανάμεσα στην ευρωπαϊκή μουσική και την ελληνική παράδοση. Για να γίνουν δεκτές οι ξένες επιδράσεις πρέπει να ικανοποιούν τις βαθύτερες ανάγκες ενός ευρύτερου κοινού και όχι μόνο μιας αριστοκρατικής ελίτ, όπως συνέβαινε έως τότε. Επομένως, οι αλλαγές στην ερμηνευτική της παράδοσης δημιουργούν αφηγήσεις ενός έθνους, στο οποίο πραγματοποιούνται σημαντικές κοινωνικές αλλαγές, και μέσω της μουσικής.

Η λεγόμενη «Εθνική Μουσική Σχολή» δεσπόζει κατά το πρώτο ήμισυ του εικοστού αιώνα, ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, όταν θέματα που αφορούν τον προσδιορισμό της ‘ελληνικότητας’ κυριαρχούν στη σύγχρονη διανόηση. Οι κυρίαρχες αισθητικές αναζητήσεις στρέφονται σε γερμανικά πρότυπα. Εκπρόσωποι της «Εθνικής Σχολής», όπως ο Μανώλης Καλομοίρης και ο Γεώργιος Λαμπελέτ, συχνά και συστηματικά αντλούν στοιχεία από γερμανούς συνθέτες, όπως τον Μπετόβεν και τον Βάγκνερ, για τον προσδιορισμό της λεγόμενης «ελληνικής ψυχής». Αντίθετα, το ιταλικό πολιτιστικό πρότυπο λειτουργεί σαν το «διαφορετικό» στη διαδικασία εφεύρεσης εθνικής ταυτότητας. Κατά συνέπεια, η χειρονομία της περιθωριοποίησης της όπερας των Επτανησίων συνθετών, από τα τέλη του δεκάτου ένατου αιώνα, οφείλεται στον ιταλικό χαρακτήρα τους που ταυτίζεται με το «άλλο» ή το «διαφορετικό».

¹ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, αγγλ. μτφρ. J. Bradford Robinson, Berkeley και Los Angeles: University of California Press, 1989: 35-41.

Στη σύνθεση, την εποχή αυτή, δημιουργούνται δύο γενικότερες στάσεις σε σχέση με τα ιδεολογήματα της «ελληνικότητας» που καθορίζουν ως ένα βαθμό τις στιλιστικές επιλογές. Έχουν να κάνουν αφενός με την ‘αποκλειστικότητα’ (αντιμετωπίζω τον ευρωπαϊκό πολιτισμό ως απειλή –αίσθημα ξενοφοβίας- και δημιουργώ ένα ελληνικό μουσικό στιλ ενάντια στα άλλα εθνικά μουσικά στιλ) και, αφ’ ετέρου, με την ‘παγκοσμιότητα’ (υιοθετώ στοιχεία και από άλλους ευρωπαϊκούς μουσικούς πολιτισμούς αλλά, ταυτόχρονα, διακηρύττω ότι η ελληνική μουσική είναι η αληθινή ενσωμάτωση μιας παγκόσμιας μουσικής γλώσσας): στάσεις που, όπως είπα, προέρχονται από τις αναζητήσεις της ίδιας τάξης, της αστικής, και θεωρούν και οι δύο τον ρόλο της παράδοσης σημαντικό.

Ο μεσοπόλεμος, κατά τη γνώμη μου, σηματοδοτεί ένα είδος αποκορυφώματος στη σύζευξη «εθνικού» και μουσικής αισθητικής, καθώς ιδέες και αναζητήσεις γύρω από αυτά τα θέματα κατασταλαίνουν σε συμφωνία με τις γενικότερες κυρίαρχες πολιτισμικές αφηγήσεις. Είναι σημαντικό να τονίσω ότι την εποχή του Μεταξά, το δίλημμα της δεκαετίας του 1930 που εντοπίζεται στην επιλογή είτε του παλιού και παραδοσιακού (έννοιες που εμπεριέχονται στο ιδεολόγημα της ελληνικότητας) είτε του νέου που εμπεριέχει τις έννοιες *μοντέρνο* και *ευρωπαϊκό*, μετατοπίζει το κέντρο βάρους του συνεχώς προς την πρώτη επιλογή, η οποία εμφανίζεται ως η μόνη εισακόμενη και εντέλει επικρατούσα άποψη. Ο ελληνισμός αποκτά την έννοια του αντισταθμίσματος, της αντίστασης στην ευρωπαϊκή κουλτούρα, η οποία συμπίπτει με την ένταση στις σχέσεις της Ελλάδας με τη Δύση. Η Ελλάδα του Μεταξά εκδηλώνει τον έντονο εθνικισμό της τονίζοντας την υπεροχή της ελληνικής φυλής απέναντι στις άλλες και οραματιζόμενη τον τρίτο ελληνικό πολιτισμό.

Στη μουσική παρατηρούμε το φαινόμενο του μεσουρανήματος, ή αλλιώς τη «χρυσή εποχή» (όπως τη χαρακτηρίζει ο μουσικολόγος Απόστολος Κώστιος) του ρεπερτορίου της συμφωνικής μουσικής.² Ίσως πιο συνειδητά και συστηματικά από ποτέ άλλοτε, η παράδοση εμπλέκεται με το είδος της συμφωνικής μουσικής καθώς επικρατεί γενικά μια τάση συνθετών να εξερευνούν τρόπους ενσωμάτωσης του δημοτικού τραγουδιού στην έντεχνη μουσική.³

Όσον αφορά την ακρόαση σοβαρής μουσικής, οι προτιμήσεις του ελληνικού κοινού της εποχής αυτής κατευθύνονται εύκολα από μια ελίτ, στην οποία ανήκε και ο Μανώλης Καλομοίρης, μέσα σε ένα κλίμα εθνικιστικής ιδεολογικής φόρτισης. Οι γέφυρες επικοινωνίας των έργων με το κοινό, όπως διαπιστώνουμε διαβάζοντας μουσικοκριτικές της εποχής, επικεντρώνονται σε ιδέες και συναισθήματα που πιθανόν να εξέφραζαν τα έργα αυτά με κέντρο βάρους το ιδεολόγημα της «ελληνικότητας».

Είναι όμως σημαντικό να τονίσουμε ότι, αν και η έντεχνη μουσική, γενικότερα, στην Ελλάδα πέρασε την χρυσή εποχή της στον μεσοπόλεμο, συνολικά, στο νεότερο ελληνικό πολιτισμό, από τις απαρχές δημιουργίας του κράτους, ο ρόλος της ήταν να ακολουθεί και όχι να ηγείται των γενικότερων πολιτισμικών εξελίξεων που σκιαγραφούν την φυσιογνωμία της νεότερης Ελλάδας. Τα αίτια είναι εγγενή της νεοελληνικής πολιτισμικής ιστορίας. Κυρίως, η έλλειψη σοβαρής υποδομής για να ευδοκιμήσουν οι νέες γενεές συνθετών γράφοντας έργα που θα αποδείκνυαν το ζητούμενο είναι ένας παράγοντας που, κατά την άποψή μου, άφησε στο περιθώριο, με ελάχιστες εξαιρέσεις, την μουσική ανάπτυξη και την σύνδεσή της με την εθνική ιδέα με τρόπο εφάμιλλο των άλλων νεοελληνικών πολιτισμικών μορφών έκφρασης.⁴

Παρά την περιθωριοποίηση, η σπουδαιότητα ζητημάτων οριοθέτησης του ‘εθνικού’ στο καλλιτεχνικό έργο κάθε είδους πολιτισμικής έκφρασης την εποχή της ανόδου της αστικής τάξης είναι αναμφισβήτητη. Στο γλωσσικό ζήτημα, δημιουργεί φανατικές ομάδες διανοούμενων που οδηγούνται ακόμα και σε θανατηφόρες συμπλοκές, όπως στα «Ορεστειακά», το 1903. Στις κυρίαρχες ιστορικές αφηγήσεις από τη δημιουργία του Νεοελληνικού κράτους έως την εποχή του μεσοπολέμου, μεταφερόμαστε από τη γνωστή ρήση του Διονυσίου Σολωμού ότι «το έθνος πρέπει να μάθει να θεωρεί εθνικό ό,τι είναι αληθινό» στο πιστεύω του Κωνσταντίνου Τσάτσου, διατυπωμένο το 1938, ως εξής:

«Δεν θέλω τη γνησιότητα για να είναι το έργο ελληνικό –θέλω την ελληνικότητα για να είναι το έργο γνήσιο».⁵

Παρόμοια με τον Τσάτσο είχε εκφραστεί και ο Γεώργιος Λαμπελέτ, ένας από τους θεμελιωτές της Εθνικής Μουσικής Σχολής, στο άρθρο του «Ο Εθνικισμός εις την τέχνην και η Ελληνική Δημόδης Μουσική», το 1928, όπου διατυπώνει την πεποίθησή του ότι αληθινή τέχνη είναι μόνο η εθνική.⁶

Επομένως, η διαμόρφωση ιδεολογημάτων για το τι είναι εθνική μουσική στη νεότερη Ελλάδα, για να επανέλθουμε

² Η ύψιστη συμβολή του Δημήτρη Μητρόπουλου ως διευθυντής ορχήστρας είναι ο λόγος που ο μουσικολόγος Απόστολος Κώστιος χαρακτηρίζει την περίοδο που διέθυνε την Ελληνική Ορχήστρα στην Αθήνα ως «χρυσή περίοδος Μητρόπουλου». (Βλ. Απόστολος Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1985: 40-41) Ο Μητρόπουλος διευθύνει διαδοχικά τις Ορχήστρες του Ελληνικού Ωδείου (1924-25), του Συλλόγου Συναυλιών (1925-27) και του Ωδείου Αθηνών (1927-1939) και, με αυτό τον τρόπο, γίνονται γνωστά στο Αθηναϊκό κοινό σημαντικά έργα του διεθνούς συμφωνικού ρεπερτορίου.

³ Αναφέρω κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα ενσωμάτωσης του δημοτικού τραγουδιού στην έντεχνη μουσική την περίοδο του μεσοπολέμου: Νίκος Σκαλκώτας («36 Ελληνικοί Χοροί (1931, 1933, 1935-6)»), «Η Λυγερή και ο Χάρος (1938)»), Λεωνίδας Ζώρας («Κλέφτικος Χορός (1933)»), Μανώλης Καλομοίρης («Τρεις Ελληνικοί Χοροί (1934)»), «Ο Θάνατος της Αντρείωμένης (1943-45)»), Θεόδωρος Καρυωτάκης («Συμφωνική Σπουδή (1938)»), Αντίοχος Ευαγγελάτος («Η Λυγερή και ο Χάρος (1941)»). Αναλυτικότερα για τη συμφωνική μουσική στην Ελλάδα βλ. Αναστασία Σιώπη, κείμενο συνοδευτικού φυλλαδίου για το CD, αρ.3, με τίτλο «Η Συμφωνική Μουσική στην Ελλάδα» που περιλαμβάνει επίσης κριτική ανάλυση στα έργα των (1) Δημήτρη Λιάλιου: Σερενάτα για έγχορδα (2) Πετρίδη Πέτρου: Συμφωνία αρ.4, «Δωρική» (Πίνδος) και (3) Δημήτρη Δραγατάκη: Συμφωνία αρ.6, «Το Χρέος», στο *Αντίς για Όνειρο. Έργα Ελλήνων Συνθετών 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα*, 12 CD της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2004: 59-69.

⁴ Ας μην ξεχνάμε ότι η λογοτεχνία και η ποίηση ήταν τα αντιπροσωπευτικά πολιτισμικά μέσα ανάδειξης του ελληνικού πολιτισμού για πολλές δεκαετίες –άλλωστε ο εθνικισμός ως πολιτιστικό κίνημα, γενικότερα, βασίστηκε περισσότερο στη γλώσσα. Επίσης, την εποχή του μεσοπολέμου στην Ελλάδα, σύμφωνα με επίσημες δηλώσεις του Ιωάννη Μεταξά, το εθνικό θέατρο αντιπροσώπευε καλύτερα τον πολιτισμό μας. Το παράδειγμα της Γερμανίας, παρά το ότι χρησιμοποιήθηκε ως πολιτισμικό μοντέλο την καίρια εποχή της ανόδου της αστικής τάξης, βρίσκεται όσον αφορά την ιεραρχία των γραμμάτων και τεχνών στον αντίποδα της Ελλάδας. Για τη Γερμανία, μέχρι και την εποχή του τρίτου Ράιχ, η μουσική υπερίχε των άλλων τεχνών. (Βλ. αναλυτικότερα για τη θέση της μουσικής στο τρίτο Ράιχ Αναστασία Σιώπη, «Ζητήματα ιδεολογίας στο έργο, την κριτική και την υποδοχή της μουσικής στη Γερμανία του Τρίτου Ράιχ», *Μουσικός Λόγος*, τευχ. 5, Καλοκαίρι 2003: 64-76)

⁵ Κωνσταντίνος Τσάτσος, «Πριν το ξεκίνημα», *Προπόλεια*, Απρίλιος 1938.

⁶ Βλ. Γεώργιος Λαμπελέτ, «Ο Εθνικισμός εις την τέχνην και η Ελληνική Δημόδης Μουσική», *Επιφυλλίδες*, τομ. Α', τεύχος ΙΑ' (Ιούνιος 1928), 1-40.

στις αρχικές σκέψεις του προσδιορισμού της έννοιας αυτής, είναι αποτέλεσμα ιστορικών εξελίξεων όπου κεντρικός άξονας αξιολόγησης του μουσικού έργου, όπως και κάθε άλλου πολιτισμικού έργου, είναι η συνάφειά του με ότι θεωρείται εθνικό ιδεώδες.

Κατά συνέπεια, ο τρόπος που αντιλαμβάνεται ο δημιουργός το υλικό του σε συνάρτηση με τη σχέση μουσικής και εθνικής ταυτότητας λειτουργεί κυρίως μέσα από ένα σύνολο ιδεών και ατζέντων, όπως συμβαίνει, παραδείγματος χάρη, σε έργα των εκπροσώπων της «Εθνικής Μουσικής Σχολής». Σε αυτή την περίπτωση, η αναφορά στη μουσική παράδοση έχει σημασία ως «κατάθεση» της εθνικής ψυχής του συνθέτη και ως αναπόσπαστο κομμάτι των τοπικών του καταβολών, αποτελεί επομένως έκφραση της ιστορικής του συνειδησης.

Μετά την απελευθέρωση από τη γερμανική κατοχή (1944), οι εθνικιστικές ιδέες αναζωπυρώνονται και έτσι, οι ιδέες της «Εθνικής Μουσικής Σχολής» αναδεικνύονται στο βάθρο του δόγματος και της αυθεντίας τουλάχιστον μέχρι το 1960, οπότε οι έλληνες συνθέτες αρχίζουν να απομακρύνονται από αυτές υιοθετώντας τις αρχές του μοντερνισμού στη μουσική τους, ως απόλυτη άρνηση του εθνικισμού. Αλλά στοιχεία της ελληνικής παράδοσης (μικροδιαστήματα, τρόποι κ.ο.κ.) εντάσσονται, κάτω από διαφορετικό αισθητικό πρίσμα, σε σύγχρονα μουσικά στίλ.

Από τα μέσα της δεκαετίας του '70, ο ριζοσπαστικός μεταμοντερνισμός ο οποίος, όπως παρατηρεί ο συνθέτης και μουσικολόγος καθηγητής Χάρης Ξανθουδάκης, έχει μιαν ιδιαίτερη ελληνική ρίζα, αφού παρακολούθησε το «άνοιγμα» που γνώρισε η νεοελληνική κοινωνία μετά τη δικτατορία, αποτέλεσε την αιτία να οδηγηθούν ορισμένοι από τους νεότερους προς την εμπορική μουσική και τους σημαντικότερους της πρωτοποριακής γενιάς στον μεταμοντέρνο πλουραλισμό.⁷

3 Η έννοια του 'εθνικού' με άλλη σημασία στη μουσική ζωή της σύγχρονης Ελλάδας

Και φθάνουμε στους τρόπους ενσωμάτωσης της παράδοσης στη σύγχρονη εποχή. Εδώ το ερώτημα που τίθεται είναι το εξής:

Όπως επιχείρησα να αναλύσω, η παράδοση είχε ουσιαστική σημασία ως προσδιορισμός του 'εθνικού' στοιχείου στη μουσική μέσα στις κατάλληλες ιστορικές συνθήκες της εποχής της ανόδου της αστικής τάξης, ενώ συνέχισε να τροφοδοτεί την έννοια της «ελληνικότητας» την εποχή του μεσοπολέμου αλλά και τις δεκαετίες μετά τη κατοχή. Στις μέρες μας, όμως, ποιόν εναλλακτικό πολιτισμό θα μπο-

ρούσε να ενισχύσει; Υπάρχει 'δρόμος' προς το 'εθνικό' όταν αυτό δεν προσδιορίζεται πλέον;

Στην ενασχόληση της μουσικολογίας με σύγχρονα μουσικά έργα Ελλήνων συνθετών γνωρίζουμε ότι έχει αποδυναμωθεί το ερώτημα της ενσωμάτωσης της παράδοσης σε αυτά ως κάτι που προσδίδει 'εθνική χροιά' αφού αυτή αίρεται με διπλό τρόπο: από τη μια μεριά, λόγω της χρήσης της παράδοσης ως «ethnic», για καθαρά καταναλωτικούς σκοπούς, δηλαδή χωρίς συνειδητή αναφορά στην ιστορική μνήμη, από την άλλη, γιατί ο πλουραλισμός του μεταμοντέρνου κινήματος, και όχι μόνο, αναιρεί την λειτουργικότητα οποιασδήποτε 'ταυτότητας' και, κατά, συνέπεια, της 'εθνικής ταυτότητας'.⁸ Όσον αφορά την επαφή της μουσικολογίας με τη νεοελληνική μουσική του παρελθόντος, αυτή πραγματοποιείται με επιστημονικά κριτήρια, όχι για να υπερασπιστούμε την ύπαρξη του έθνους μας, η οποία έχει ήδη επιβεβαιωθεί στο πέρασμα της ιστορίας, αλλά για να αναγνωρίσουμε τις ιδιαιτερότητες που προέκυψαν μέσα από την εξέλιξή της, οι οποίες ιδιαιτερότητες συνιστούν την φυσιογνωμία του μουσικού πολιτισμού μας εν' όψη μιας υποθετικής και υπερβατικής παγκοσμιοποίησης των πολιτισμών.

Το φαινόμενο άλλωστε της παγκοσμιοποίησης είναι έκδηλο σε όλους του τομείς της ζωής μας.

Η νέα αυτή πραγματικότητα όμως αφήνει ένα τεράστιο κενό: την έλλειψη μεταρρυθμιστικής κουλτούρας, την έλλειψη πολιτισμικού περιεχομένου, η οποία δεν καλύπτεται με, ούτε αντικαθίσταται από, τον οικονομικό 'εκσυγχρονισμό' και την τεχνολογία. Με άλλα λόγια, η πρόταση για μετάβαση από μια κοινωνία των κρατών/εθνών⁹ σε μια κοινωνία υπερπλουραλιστική (προϊόν των διεθνών αγορών/επιχειρήσεων) είναι ένας μύθος ο οποίος, στην καλύτερη περίπτωση, δεν προσφέρει απαντήσεις για το πολιτισμικό πλαίσιο της μετάβασης αυτής. Στην χειρότερη περίπτωση, η παγκοσμιοποίηση, ή αλλιώς, η πραγματώση μιας παγκόσμιας «κοινότητας», είναι μια επιχείρηση και, ως τέτοια, επωφελείται μέσα από τον αφανισμό της πολιτισμικής ταυτότητας καταστρέφοντας την τοπική παράδοση, γνώση, δεξιότητες και αξίες και επιβάλλοντας μια παγκόσμια ομογενοποιημένη κουλτούρα.

Από την άλλη μεριά, η μουσική βιομηχανία, μέσω της οποίας προβάλλεται και προωθείται η μουσική, επωφελείται μέσω της *χειραγώγησης* της αγοράς, η οποία σε μας τους νεοέλληνες επιβάλλει, παραδείγματος χάρη, το τσιφτετέλι, τα σκυλάδικα και άλλα μουσικά είδη ανατολίτικης προέλευσης που εξασφαλίζουν μαζική κατανάλωση. Είναι απρόθυμη, επομένως, να επενδύσει στην υπεράσπιση και προβολή της παράδοσής μας η οποία αναδεικνύει τις ιδιαιτερότητες του νεοελληνικού πολιτισμού, στο βαθμό που αυτή δεν εγγυάται μαζική κατανάλωση. Κατά συνέπεια, όσον αφορά στον τομέα της μουσικής, θετική στάση προς την παράδοση μπορεί να

⁷ Βλ. Χάρης Ξανθουδάκης, «Το Χρονικό της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής», στο *Αντί για Όνειρο. Έργα Ελλήνων Συνθετών 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα*, 12 CD της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2004: 28.

Μέσα σε αυτό τον πλουραλισμό και παρ' όλη την μουσική ανομοιογένεια στο συνθετικό τους στίλ, μπορούμε να διακρίνουμε ένα σημαντικό χαρακτηριστικό σε πολλούς συνθέτες των νεότερων γενεών: την προσπάθεια σύνδεσης, ως ένα βαθμό, με τις καταβολές ενός τόπου πλούσιου σε πολιτισμική παράδοση, όπως την αντιλαμβάνεται και την ερμηνεύει μουσικά ο κάθε συνθέτης. Αυτό προκύπτει είτε ως εσωτερική αναγκαιότητα, είτε/και από «απόσταση» από το συνθετικό υλικό των ηχητικών ακουσμάτων, καθώς οι συνθέσεις αυτές, λίγο ή πολύ, υιοθετούν στρατηγικές που δεν ακολουθούν τους νόμους αυτού του υλικού (στην προκειμένη περίπτωση, της ελληνικής μουσικής παράδοσης) αλλά ανήκουν στο πλουραλιστικό συνθετικό πλέγμα αρμονιών και ρυθμών του εικοστού, και πλέον, εικοστού πρώτου αιώνα.

⁸ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Ιάννης Ξενάκης ο οποίος, όπως εύστοχα διατυπώνει ο Χάρης Ξανθουδάκης (Ολυμπιάδα: 85), λειτουργήσε ως σύμβολο και υπόδειγμα ασυμβίβαστης νεωτερικότητας, ρηξικέλευθης στάσης απέναντι στην παράδοση και, ταυτόχρονα, μιας ελληνικότητας βαθύτερης και φιλοσοφικότερης, υπερχρονικής μάλλον παρά διαχρονικής. (Βλ. Χάρης Ξανθουδάκης, κείμενο συνοδευτικού φυλλαδίου για το CD, αρ.5, με τίτλο «Παπαϊωάννου, Ξενάκης και μεταπολεμική πρωτοπορία», στο *Αντί για Όνειρο. Έργα Ελλήνων Συνθετών 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα*, 12 CD της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2004: 84-94: 85)

⁹ Εθνικό κράτος: προϊόν της αστικής τάξης και της ανάγκης της για ομογενοποιημένη αγορά, νομοθετικό σύστημα κλπ.

σημαίνει έκφραση εναλλακτικής πρότασης στην απρόσωπη παγκοσμιοποίηση και στη βιομηχανία της μαζικής κατανάλωσης που προτάσσει ο λεγόμενος «εκσυγχρονισμός». Η παράδοση, ειδομένη με αυτόν τον τρόπο, μπορεί να λειτουργήσει με αμυντικό και αντικομοφορμιστικό τρόπο.

Στη σύνθεση, έχοντας πλέον περάσει τον εικοστό, και όντας στο κατώφλι του 21^{ου} αιώνα, γίνεται ολοένα και πιο εμφανές ότι ο δημιουργός, ο οποίος ανήκει πλέον όχι στη κοινωνία της αστικής τάξης αλλά σε μια κοινωνία των πολιτών, λειτουργεί κυρίως ως άτομο του οποίου, ως ένα βαθμό, μπορεί να είναι συνειδητά ή υποσυνείδητα φορέας μιας συλλογικής οντότητας, όπως αυτή του ελληνικού πολιτισμού. Είναι κατανοητό ότι, στην σύγχρονη κοινωνία, η οποιαδήποτε προβολή μιας ιδιαίτερης πολιτισμικής ταυτότητας και χαρακτήρα δεν μπορεί παρά να γίνεται αντιληπτή ως κομμάτι μιας πολυπολιτισμικής πραγματικότητας και όχι ως προβολή ενός κυρίαρχου ιδεολογήματος.

Βέβαια, η πιθανή ανάγκη του νεοέλληνα συνθέτη να ανήκει σε ένα συλλογικό σχήμα μπορεί να τον ωθήσει σε αναζητήσεις σε πολιτισμικά περιβάλλοντα της χώρας του, είτε πολύ μακρινά, όπως η αρχαία Ελλάδα είτε κοντινά, όπως ο τόπος καταγωγής του.

Στην πρώτη περίπτωση, τέτοιες αναζητήσεις, κατά τη γνώμη μου, δεν είναι εξωτικές, με την έννοια του απόμακρου και του διαφορετικού, αλλά δίνουν μια αίσθηση κατεύθυνσης, ενός ‘προορισμού’ που αναζητάει ο δημιουργός μέσω του οποίου μπορεί να πλατύνει το έργο του σε κάτι διαχρονικά ανθρώπινο.¹⁰

Στη δεύτερη περίπτωση, η σχέση με τον τόπο καταγωγής ενός συνθέτη μπορεί να λειτουργεί με διάφορους τρόπους: άλλες φορές, παραδείγματος χάρη, σαν δεύτερη φύση ή σαν ‘παίξιμο’ με το πρωτογενές υλικό των παραδοσιακών δημοτικών τραγουδιών, άλλες σαν ‘τοπικό ιδίωμα ή χρώμα’ που έχει ενσωματωθεί στα ακουστικά βιώματα του συνθέτη. Η παρουσία δημοτικών ή λαϊκών μελωδιών, ή οποιωνδήποτε ηχητικών σχημάτων που απορρέουν από την παράδοση, δηλαδή, μπορεί να λειτουργήσει *αναφορικά*, προς χάρη της δημιουργίας ηχητικών «εικόνων» μέσα από τοπικά ιδιώματα με τα οποία λίγο ή πολύ μεγάλωσε και ανατράφηκε ένας δημιουργός.

Με όποιον τρόπο και αν εμφανίζονται οι επιρροές από την αρχαία, βυζαντινή και δημοτική παράδοση σε μια σύγχρονη μουσική σύνθεση, μπορούν να αποτελούν *στιλιστικές* επιλογές αλλά όχι στοιχεία που προσδίδουν στο έργο *εθνικό χαρακτήρα*. Με άλλα λόγια, όλοι αυτοί οι πιθανοί τρόποι αναφορών στις ιδιαιτερότητες του νεοελληνικού πολιτισμού, κατά τη γνώμη μου, δεν αποτελούν, ή θα ήταν αναχρονιστικό να αποτελούσαν, εκφράσεις εθνικής συνείδησης με την ιστορική σημασία της έννοιας όπως την ανέλυσαν προηγουμένως.

Συμπεράσματα

Αφήνοντας ανοικτά ερωτήματα που αφορούν στη σύγχρονη νεοελληνική μουσική πραγματικότητα, έχοντας επίγνωση της πολυσυνθετότητάς της αλλά και της ασάφειας που απορρέει από την ανυπαρξία ασφαλούς ιστορικής απόστασης, θα καταλήξω διατυπώνοντας μια άποψη του τρόπου με τον οποίο μπορεί να παίζει, και ήδη παίζει ως ένα βαθμό, θετικό ρόλο η παράδοση στη σύγχρονη ελληνική έντεχνη μουσική.

Στην αιχμή της σύγχρονης πραγματικότητας, στην ταυτόχρονη αναζήτηση της ταυτότητας και του πλουραλιστικού, η μουσική, από όλες τις τέχνες, είναι αυτή που μπορεί να αποδώσει και τους δύο κόσμους. Η μουσική, περισσότερο από κάθε άλλη τέχνη, μπορεί να εμπεριέχει διαφορετικές ερμηνείες, ιδεολογίες και λειτουργίες, αφού σε κάθε μουσικό έργο, αν μη τι άλλο, ενυπάρχει αστάθεια του μουσικού νοήματος. Έτσι, το ‘ethnic’ μπορεί εύκολα να ερμηνευτεί ως «εθνικό» και η ‘διάθεση’ πολυπολιτισμικότητας σε αναζήτηση ‘ταυτότητας’.¹¹

Αυτό που προσπάθησα να καταδείξω στην ανακοίνωσή μου είναι ότι δεν είναι πλέον λειτουργική η έννοια του «εθνικού» στη νεοελληνική μουσική αφού οι ιστορικές συγκυρίες που την προκάλεσαν ανήκουν σε ένα παρελθόν διαφοροποιημένο από τη σημερινή ελληνική πραγματικότητα. Παρ’ όλ’ αυτά, πιστεύω ότι εξακολουθούν να είναι ουσιαστικές οι χειρονομίες ανάδειξης των ιδιαιτεροτήτων του ελληνικού χώρου μέσα σε νέα ιδεολογήματα της πολυπολιτισμικότητας στα οποία οι ξεχωριστές ταυτότητες επαναπροσδιορίζονται και παίρνουν νέες μορφές και σχήματα.

Το ελληνικό στοιχείο στη μουσική δεν μπορεί να δηλώνει στις μέρες μας ανωτερότητα του ελληνικού πολιτισμού αλλά μπορεί να μεταφέρει την ποιότητα της διαχρονικότητας των αξιών και των ιδιαιτεροτήτων του πολιτισμού μας. Οι συνθέτες που παραπέμπουν σε στοιχεία της ελληνικής μουσικής παράδοσης, αρχαίας και νέας, μπορούν να ενδυναμώσουν τον συνδετικό κρίκο του παρελθόντος με το παρόν έτσι ώστε η ξεχωριστή καλλιτεχνική οντότητα των μουσικών έργων μέσα σε ένα πολυσύνθετο και πολυπολιτισμικό παρόν να αναδεικνύει την μέγιστη των αξιών της «παγκοσμιοποίησης»: την *ειρηνική* συνύπαρξη διαφορετικών πολιτισμικών αξιών και την *ανοχή* στο διαφορετικό.

Θα τελειώσω με μια σκέψη που διατύπωσε ο Νίτσε το 1880: «Η μουσική φθάνει στο υπέρτατο επίπεδο μόνο ανάμεσα σε ανθρώπους που δεν έχουν την ικανότητα ή το δικαίωμα να φιλονικούν».¹² Η υψηλή τέχνη, φαίνεται, συνοδεύει, ή πρέπει να συνοδεύει στη ζωή μας, αξίες όπως η ειρήνη και η δικαιοσύνη. Σε ένα τέτοιο, ουτοπικό ίσως, περιβάλλον δεν υπάρχει χώρος για φαντασιακά έθνη που στρέφουν αλαζονικά τις πλάτες τους σε ότι δεν εντάσσεται στα όριά τους.

¹⁰ Πολλά είναι τα παραδείγματα τέτοιων συνθετών. Θα αναφέρω μόνον έναν σημαντικό συνθέτη που στρέφεται συστηματικά σε αυτή τη κατεύθυνση, τον Θεόδωρο Αντωνίου, ο οποίος έχει γράψει μουσική για τουλάχιστον δεκαεπτά αρχαία δράματα ενώ χρησιμοποιεί θέματα από την αρχαία Ελλάδα σε πολλά άλλα έργα του.

¹¹ Η ερμηνευτική του μουσικού νοήματος έχει πλέον μια υποκειμενικότητα εξατομικευμένη και από εμάς εξαρτάται αν η απλή ακρόαση ήχων χρησιμοποιηθεί ως τρόπος αμοιβαίας ακρόασης και κατανόησης με τους άλλους.

¹² “Music reaches its high-water mark only among men who have not the ability or the right to argue”. (Friedrich Nietzsche, “The Wanderer and His Shadow” (1880) στο *The Philosophy of Nietzsche*, εκδ. Geoffrey Clive, New York: New American Library, 1965: 303)

Η λογική της μουσικής παγκοσμιοποίησης

Μάρκος Τσέτσος

Επίκουρος Καθηγητής Αισθητικής της Μουσικής
Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών
mtsetsos@music.uoa.gr

Περίληψη. Στην παρουσίαση θα εξεταστούν προβλήματα που συνδέονται με το πώς η μουσική στην εποχή μας παρακολουθεί τη διαλεκτική των δύο τάσεων της οικονομικής, πολιτικής, πολιτισμικής και ιδεολογικής παγκοσμιοποίησης : της τάσης για γενίκευση («ουνιβερσαλισμός») και της τάσης για μερίκευση («παρτικουλαρισμός»). Επίσης, θα εξεταστεί κριτικά η επιχειρηματολογία της μετανεωτερικής αξιολογικής ισοτιμίας των μουσικών ειδών και η προβληματική του μουσικού λαϊκισμού σε σχέση με την πολιτισμική παγκοσμιοποίηση.

Η εποχή μας χαρακτηρίζεται ως εποχή της παγκοσμιοποίησης. Όπως ορθά έχει ειπωθεί, η γενικότερη αυτή έννοια δεν αφορά αποκλειστικά και μόνο την οικονομία, αλλά και την πολιτική, την ιδεολογία, την κοινωνία, τον πολιτισμό και φυσικά την τέχνη. Η παγκοσμιοποίηση θα πρέπει να νοηθεί μάλλον ως δυναμική διαδικασία παρά ως στατική κατάσταση. Το αν τώρα η διαδικασία αυτή θα οδηγήσει ή όχι σε μια καθολική και στατική κατάσταση με το όνομα «παγκοσμιοότητα» και ποιος θα είναι ο χαρακτήρας της, είναι άλλο ζήτημα.¹ Το βέβαιο αν και παράδοξο είναι ότι η παγκοσμιοποίηση δεν αφορά μόνο, όπως θα περίμενε κανείς, τάσεις εκκαθολίκευσης ή αν θέλετε ομογενοποίησης που οδηγούν σε οικονομική, πολιτική, καλλιτεχνική κ.ο.κ. ενότητα, αλλά και αντίρροπες τάσεις μερίκευσης, κερματισμού, εξατομίκευσης που οδηγούν σε οικονομική, πολιτική, καλλιτεχνική πολλότητα. Το σύνθετο και αντινομικό χαρακτήρα της παγκοσμιοποίησης έχει επισημάνει, μεταξύ άλλων, ο Άντονι Γκίντενς: «Η παγκοσμιοποίηση είναι λοιπόν ένα πολύπλοκο σύνολο διεργασιών, δεν είναι μονοδιάστατη. Οι διεργασίες αυτές πολλές φορές λειτουργούν αντιπαραθετικά ή αλληλοσυγκρούονται. Οι περισσότεροι άνθρωποι θεωρούν την παγκοσμιοποίηση ως μια δυναμική διεργασία ή μια δύναμη που δρα «αποσπαστικά» και κινείται από την τοπική κοινότητα και το έθνος προς την παγκόσμια αρένα. Πράγματι, αυτή είναι μία από τις συνέπειές της. Είναι αλήθεια ότι τα έθνη χάνουν μέρος της οικονομικής ισχύος που κάποτε κατείχαν. Όμως, αυτό έχει και αντίστροφη συνέπεια. Η παγκοσμιοποίηση δεν είναι απλώς μια δύναμη εφελκυσμού, αλλά δημιουργεί ωστικές δυνάμεις και “προς τα κάτω”, δημιουργώντας καινούργιες πιέσεις ενίσχυσης της τοπικής αυτονομίας».² Ο Γκίντενς απλά επισημαίνει το γεγονός χωρίς να είναι διαφωτιστικός ως προς την εξήγησή του.

Πράγματι, στην οικονομία η τάση ενοποίησης των αγορών συνυπάρχει με την τάση διασποράς τμημάτων και σταδίων της παραγωγικής διαδικασίας σε χώρες φτηνού εργατικού δυναμικού και ευνοϊκής για το πολυεθνικό κεφάλαιο σχετικής νομοθεσίας· στην πολιτική, η επέκταση της δημο-

κρατίας συμβιβάζεται παραδόξως με την αναζωπύρωση της απολυταρχίας και της θεοκρατίας· στην ευρύτερη περιοχή της ιδεολογίας την τάση γενίκευσης σε πλανητικό επίπεδο των αρχών του διαφωτισμού υπονομεύουν διαρκώς θρησκευτικοί, εθνικιστικοί, ρατσιστικοί φανατισμοί.³ Στην περιοχή του πολιτισμού και της τέχνης, και μαζί και της μουσικής, στην τάση παγκοσμιοποίησης ευρωπαϊκών πολιτισμικών και αισθητικών προτύπων αντιδιαστέλλεται η πολυπολιτισμικότητα από τη μια και ο αισθητικός πλουραλισμός από την άλλη. Πιο συγκεκριμένα, στον αντίποδα της παγκοσμιοποίησης της αμερικανο-ευρωπαϊκής δημοφιλούς μουσικής, τόσο αυτής της ιδίας όσο και των προτύπων της, βρίσκεται η προϊούσα προβολή των τοπικών μουσικών παραδόσεων κατά τη λογική των λεγόμενων «μουσικών του κόσμου» (World music) και «ρυθμών του κόσμου» (World beat). Στο εσωτερικό τώρα της έντεχνης μουσικής του αμερικανο-ευρωπαϊκού χώρου, κυριαρχεί απολύτως η τάση κερματισμού και αισθητικού πλουραλισμού, όπως αυτή υιοθετείται και προβάλλεται από την αισθητική του μεταμοντερνισμού.⁴ Το ερώτημα τώρα που ανακύπτει από τα παραπάνω είναι ακριβώς πώς συμβιβάζεται η τάση γενίκευσης με την τάση μερίκευσης, πώς αίρεται η παράδοξη αυτή αντινομία στο εσωτερικό της μουσικής παγκοσμιοποίησης.

Πριν προχωρήσουμε σε συγκεκριμένες ιστορικές διαπιστώσεις, καλό θα ήταν να αναφερθούμε στις ευρύτερες ιδεολογικο-αισθητικές προκείμενες των απολογητών της μουσικής παγκοσμιοποίησης. Φυσικά θα μπορούσε να εγερθεί η ένσταση ότι η έννοια του μουσικού πλουραλισμού αντιτίθεται εξ ορισμού στην έννοια της μουσικής παγκοσμιοποίησης, ότι το να υποστηρίζει κανείς την ισοτιμία και την ίση προβολή των τοπικών παραδόσεων, είναι αντίθετο με το να υποστηρίζει την επικράτηση σε παγκόσμια κλίμακα της αμερικανο-ευρωπαϊκής δημοφιλούς ή έντεχνης μουσικής. Τα πράγματα θα μπορούσαν πράγματι να είναι έτσι. Η ανάλυση ωστόσο που θα ακολουθήσει θα δείξει ότι δεν είναι.

Η μείζονα προκείμενη του συνόλου των επιχειρημάτων στη σύγχρονη συζήτηση, είτε αυτά εκπορεύονται από

¹ Για τη διάκριση των εννοιών παγκοσμιοποίηση (globalization) και παγκοσμιοότητα (globality) βλ. Μ. Β. Steger, *Παγκοσμιοποίηση*, μτφρ. Ε. Ρέντα, Ελληνικά Γράμματα («Το Βήμα»), Αθήνα 2006, σ. 8 κ.ε.

² Άντονι Γκίντενς, *Ο κόσμος των ραγδαίων αλλαγών*, μτφρ. Κ. Δ. Γεώργας, Μεταίχμιο, Αθήνα 2001, σ. 47.

³ Για τα παραπάνω βλ. Δ. Χαράλαμπος, *Δημοκρατία και παγκοσμιοποίηση*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 1998.

⁴ Πρβλ. Μάκης Σολωμός, «Μεταμοντερνισμός και παγκοσμιοποίηση», στο *Μουσικά 7*, Αθήνα 2004, σ. 60-74.

τους εκπροσώπους της δημοφιλούς μουσικής ή των «μουσικών του κόσμου» ή και της λεγόμενης «λόγιας», δηλ. έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής, είναι ότι όλες οι μουσικές είναι ίσες, ισότιμες, ισάξιες. Η ιεράρχησή τους, που ήθελε την ευρωπαϊκή έντεχνη μουσική στην κορυφή της κλίμακας, αποδομείται και καταργείται. Δεν υπάρχουν απολύτως έγκυρα, δηλ. δεσμευτικά κριτήρια για οποιαδήποτε ιεράρχηση των ειδών της μουσικής, απ' όπου κι αν προέρχονται, ιστορικά ή τοπικά. Η ρητορική του «υψηλού» και του «χαμηλού», του «καθαρού» και του «ακάθαρτου» είναι άκυρη, άδικη, φασίζουσα, ρατσιστική και ιδεολογικά ιμπεριαλιστική.⁵ Πέραν του αν συμφωνεί ή διαφωνεί κανείς με αυτή την άποψη, τίθεται ένα κρίσιμο ερώτημα: εάν όλες οι μουσικές είναι ίσες, τότε ως προς τι είναι ίσες; Η έννοια της ισότητας είναι προφανώς κανονιστική, και αναφέρεται σε μια αξία-κριτήριο με βάση την οποία οι μουσικές κρίνονται ως ίσες. Ποια τώρα μπορεί να είναι αυτή η αξία-κριτήριο; Το ερώτημα δεν είναι άστοχο, δεδομένου ότι η τέχνη δυνητικά υπηρετεί πολλούς και διαφορετικούς σκοπούς, έχει πολλαπλές λειτουργίες: της «αυτόνομης» αισθητικής ενατένισης, της διασκέδασης, της ενίσχυσης της κοινωνικότητας, του συμβολισμού κοινωνικών πρακτικών, μπορεί να διαδραματίζει ρόλο ιδεολογικο-πολιτικό κ.ο.κ. Αν τώρα με κάθε έναν από αυτούς τους σκοπούς συνδεθεί μια αξία, τότε μπορούμε να κάνουμε λόγο για αισθητική, ψυχολογική, ψυχαγωγική, κοινωνική, πολιτική κ.ο.κ. αξία της μουσικής. Δυστυχώς οι υπερασπιστές της μουσικής ισοτιμίας μας αφήνουν στο σκοτάδι σχετικά με την αξία-κριτήριο ως προς την οποία όλες οι μουσικές είναι ίσες. Δύσκολα μπορεί κανείς να δεχτεί ότι, λ.χ., μια συμφωνία του Μπετόβεν είναι ίση με ένα τραγούδι της Madonna ως προς την αξία της διασκέδασης και φυσικά ως προς αυτή της αυτόνομης αισθητικής ενατένισης. Εκτός εάν μιλάμε για μια απροσδιόριστη αξία που παραπέμπει στην περιοχή του υπερβατικού.

Φυσικά οι υπερασπιστές της μουσικής ισοτιμίας δεν θα δέχονταν κάτι τέτοιο. Θα μας επισήμαναν αμέσως ότι έχουμε θέσει το πρόβλημα σε λάθος βάση: η αξία δεν είναι κάτι αντικειμενικό, μια ακόμη τρόπον τινά «μεταφυσική» ιδιότητα των καλλιτεχνικών αντικειμένων πλάι στις υλικές τους, αλλά κάτι αμιγώς υποκειμενικό, που αφορά τα άτομα και τις κοινωνικές ομάδες και που προβάλλεται από αυτά στα καλλιτεχνικά αντικείμενα που από τη φύση τους είναι αξιολογικώς ουδέτερα. Με την έννοια αυτή, όλα τα προϊόντα της ανθρώπινης μουσικής δραστηριότητας είναι ισότιμα ως προς το ότι μπορούν να αποκτήσουν εναλλάξ ή ταυτόχρονα πάσης φύσεως αξίες, εφόσον φυσικά το αποφασίσουν κάποια στιγμή τα ενδιαφερόμενα άτομα και κοινωνικές ομάδες. Έτσι, δυνητικά και σύμφωνα με τις συνέπειες της θεωρίας τουλάχιστον, μια συμφωνία του Μπετόβεν και ένα τραγούδι της Madonna μπορούν να αποκτήσουν εναλλάξ ή ταυτόχρονα αισθητική, ψυχαγωγική, ιδεολογικο-πολιτική αξία ή αν θέλετε λειτουργία. Οι πρακτικές συνέπειες μιας τέτοιας θεωρητικής στάσης, είναι ότι κανένα επιχείρημα δεν μπορεί πια να εμποδίσει η συμφωνία του Μπετόβεν να ηχεί λ.χ. από τα μεγάφωνα του σούπερ-μάρκετ και το τραγούδι της Madonna σε μια αίθουσα συναυλιών, παιγμένο κατά προτίμηση από συμφωνική ορχήστρα και με το κοινό να βυθίζεται στην απόλαυση μιας σωματικά ακίνητης (μη χορευτικής) ιδιωτικής αισθητικής ενατένισης. Τα

επιχειρήματα όσων διαρρηγγύνουν τα ιμάτιά τους απέναντι σε μια τέτοια προοπτική στερούνται αντικειμενικής βάσης και δεν αφορούν παρά μόνο τις προσωπικές δογματικές τους αγκυλώσεις οι οποίες δεν μπορούν φυσικά να δεσμεύσουν κανέναν. Πέραν τούτου, κάθε συνύπαρξη ή ανάμιξη μουσικών της πλέον ετερογενούς τοπικής ή ιστορικής προέλευσης πρέπει να θεωρείται καθόλα νόμιμη αρκεί να αποφασίζεται. Η μουσική καθαρότητα αποτελεί ιδεολόγημα που ανατρέχει στις ιδεολογικές προκαταλήψεις και τις κοινωνικές πρακτικές του «λόγιου» ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Το θέμα όμως δεν σταματάει εκεί. Οι θιασώτες του μουσικού αξιολογικού υποκειμενισμού πρέπει να αντιπαλέψουν το επιχείρημα της μουσικής ιεραρχίας πιο σθεναρά. Επικαλούμενοι ρητά ή υπόρρητα τη μαρξιστική παράδοση, υιοθετούν τη μέθοδο της κοινωνιολογικής αναγωγής των αισθητικών αξιών ή, θα λέγαμε, του αισθητικού κοινωνιολογισμού. Με απλά λόγια: οι αξίες ενός μουσικού είδους απορρέουν από και εκφράζουν άμεσα τις αξίες μιας κοινωνικής ομάδας.⁶ Έτσι, λόγος μπορεί και πρέπει να γίνεται για την έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική ως μουσική που εκφράζει τις αξίες και το γούστο των ευρωπαίων αστών ή τουλάχιστον της οικονομικής και μορφωτικής τους ελίτ. Μια τέτοια μουσική εξορισμού δεν αφορά και δεν μπορεί να αφορά τις μεγάλες κοινωνικές μάζες, το λαό. Αυτός εκφράζεται και πρέπει να εκφράζεται μέσα από τα είδη της δημοφιλούς ή, στην καλύτερη περίπτωση, της παραδοσιακής μουσικής. Και η ειδικευση προχωρά περαιτέρω: μουσική των φύλων, μουσική των ομοφυλοφίλων, μουσική των (αδικούντων) λευκών και των (αδικημένων) εγχρώμων κ.ο.κ. Το μείζον πρόβλημα τώρα του κοινωνιολογιστικού επιχειρήματος είναι ότι υπονομεύει από τα μέσα το πρόταγμα της μουσικής ισοτιμίας αναπαράγοντας εκ νέου τη λογική της διάκρισης. Πώς; Μα με το να ταυτίζει την αισθητική αξία μιας μουσικής με την ευρύτερη ηθική αξία της τάξης που τη γέννησε. Έτσι, η μουσική των «κακών» ευρωπαίων ιμπεριαλιστών γίνεται «κακή» και των καταπιεζόμενων από αυτούς «καλή», το ίδιο και η μουσική των λευκών εκπροσώπων της οικονομικής ελίτ σε σχέση με αυτήν των εγχρώμων εκπροσώπων του κοινωνικού και οικονομικού περιθωρίου.⁷ Από την άλλη, ένα τέτοιου είδους επιχείρημα αδυνατεί να παρακολουθήσει και κατά κάποιο τρόπο απαγορεύει διαδικασίες κινητικότητας ως προς τη διαμόρφωση του γούστου και των επιλογών, εμμένοντας πεισματικά στη στεγανοποίησή τους. Στη χώρα μας ένα ανάλογο επιχείρημα υιοθέτησαν οι εκπρόσωποι του νεοελληνικού μουσικού λαϊκισμού, διαβεβαιώνοντας ότι η μεγάλη έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική δεν ήταν για το λαό, για τους πολλούς αλλά για τους λίγους, το «Κολωνάκυ» όπως έλεγαν τότε.

Εντούτοις, οι υπέρμαχοι του μουσικού πλουραλισμού κωφεύουν προστά στο γεγονός ότι στην πράξη η όποια επικοινωνία μεταξύ των *a priori* ισότιμων μουσικών ειδών συντελείται με όρους δημοφιλούς *αμερικανο-ευρωπαϊκής* μουσικής. Απόδειξη αποτελεί το περίφημο *World beat*. Ακόμα δε περισσότερο, αδυνατούν ή δεν επιθυμούν να δουν τους κοινωνικο-οικονομικούς όρους υπό τους οποίους συντελείται η

⁵ Για μια πρώτη ενημέρωση περί ανάλογων θέσεων, βλ. Ν. Cook, *Μουσική*, μτφρ. Ιωάννης Φούλιας, Ελληνικά Γράμματα («Το βήμα»), Αθήνα 2007.

⁶ Βλ. για παράδειγμα Ρ. Bourdieu, *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, Πατάκης, Αθήνα 2002.

⁷ Για τη διαμόρφωση και την έννοια του κοινωνικού περιθωρίου στις συνθήκες της παγκοσμιοποίησης βλ. Ζ. Bauman, *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, μτφρ. Γ. Μπαμπασάκης, Ψυχογιός, Αθήνα 2002, σ. 140 κ.ε.

«μψητοποίηση», ως μας συγχωρεθεί η λέξη, των εθνικών μουσικών παραδόσεων. Όπως έχει γραφεί σχετικά πρόσφατα: «Πρωτίστως υπάρχει ο φόβος ότι το φαινόμενο των μουσικών του κόσμου και του beat του κόσμου καθίσταται μια νέα εκδήλωση του ιμπεριαλισμού. Ρίχνοντας φως στις άνισες σχέσεις που υπάρχουν μεταξύ των μουσικών του Τρίτου Κόσμου και των εταιριών δίσκων, ορισμένοι ερευνητές κατηγορήσαν τη βιομηχανία ότι εκμεταλλεύεται τους πολιτισμικούς πόρους του Τρίτου Κόσμου με την ίδια αδιαφορία προς τις τοπικές παραδόσεις που πάντοτε έδειχναν οι δυτικές εταιρίες εκμεταλλεόμενες τους φυσικούς πόρους. Τέλος, οι πιο οξείες κριτικές κατηγορήσαν για ρατσισμό αυτή τη μουσική βιομηχανία η οποία, κατά τη γνώμη τους, δεν υπολογίζει τη θλιβερή πραγματικότητα των καλλιτεχνών ενός Τρίτου Κόσμου εξαρτημένου οικονομικά και πολιτικά. Αντ' αυτού, κατασκευάζουν εικόνες αυθεντικότητας με μόνο σκοπό την ικανοποίηση των αναγκών των Λευκών του Βορρά που μπορούν έτσι να καταναλώνουν με την ησυχία τους ένα εξωτικό προϊόν».⁸

Η παραπάνω διαπίστωση έρχεται, κατά τη γνώμη μας, να ρίξει φως στο ερώτημα που τέθηκε αρχικά: πώς συμβιβάζεται η τάση γενίκευσης με την τάση μερίκευσης, πώς αίρεται η παράδοση αντινομία στο εσωτερικό της μουσικής παγκοσμιοποίησης. Η απάντηση εντοπίζεται στη λέξη-κλειδί: αγορά. Η παγκοσμιοποίηση έχει να κάνει πρωτίστως με την εκκαθολίκευση της λογικής της αγοράς. Βασικός όρος της αγοράς είναι η ρευστότητα ως προς την αξία ενός προϊόντος επί τη βάσει της προσφοράς και της ζήτησης. Η ζήτηση αναφέρεται σε ανάγκες και προτιμήσεις οι οποίες έχουν βιολογική, ψυχολογική και κοινωνική βάση και μεταβάλλονται συγκυριακά, στις μέρες μας πρωτίστως με τη συνδρομή της τηλεπικοινωνιακής τεχνολογίας. Όρος φυσικά μιας τέτοιας κατάστασης είναι το ίδιο το προϊόν να μην έχει αντικειμενική ανταξία, προκειμένου να μην προβάλλει αντίσταση στις διακυμάνσεις της ζήτησης. Η αξία των προϊόντων πρέπει να θεμελιώνεται στην επιλογή και όχι η επιλογή στην αξία τους. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, η αξία του καλλιτεχνικού προϊόντος καθορίζεται εντέλει από την ποσότητα των ατόμων που το επιλέγουν. Η προταχθείσα ισοτιμία ξανακαταργείται στην πράξη και η διάκριση θριαμβεύει. Καλή μουσική είναι η μουσική που «πουλά». Και πουλά γιατί την προτιμούν οι πολλοί. Και σίγουρα υπάρχουν αποχρώντες λόγοι για να την προτιμούν οι πολλοί. Τέλος, η λογική της αγοράς έχει μια «φιλελεύθερη» διάσταση: όλα τα προϊόντα δικαιούνται να διατίθενται υπό τον όρο φυσικά ότι είναι μεταξύ τους ανταγωνιστικά.

Και οι επιπτώσεις δεν σταματούν εκεί. Η λογική της αγοράς επιβάλλει τα προϊόντα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας είτε να χρηματοδοτούνται από το κράτος ισότιμα, αφού κανένα από αυτά δεν έχει περισσότερη αξία από τα άλλα, είτε σε τελική ανάλυση να μην χρηματοδοτούνται καθόλου. Και το τελευταίο αφορά φυσικά μια από τις βασικές επιδιώξεις των νεοφιλελεύθερων ταγών της παγκοσμιοποίησης, δηλ. την απαλλαγή των κυβερνήσεων από την υποχρέωσή τους να χρηματοδοτούν μια σειρά αγαθών, μεταξύ των οποίων είναι και η τέχνη. Τα προϊόντα της πρέπει να ριχτούν στην αγορά... κι όποιο αντέξει. Στη χώρα μας επί του παρόντος η καλλιτεχνική δραστηριότητα επιδοτείται. Το πρόβλημα είναι τι επιδο-

τείται. Η μεταμοντέρνα σχετικοποίηση των εννοιών οδήγησε σταδιακά στη χώρα μας τα τελευταία πενήντα χρόνια σε μια ιδιότυπη μετάλλαξή τους. *Σήμερα δεν είναι βέβαιο τι αποτελεί έντεχνη μουσική* ή μουσική εκτός εμπορικής λογικής, την οποία το κράτος θα έπρεπε να στηρίζει. Απέναντι στα ενδεχόμενα η έντεχνη ελληνική μουσική είτε να μην χρηματοδοτείται μαζί με όλες τις άλλες εφόσον, σύμφωνα με την υποκειμενιστική λογική που εκτέθηκε παραπάνω, δεν συντρέχει αντικειμενικός λόγος, είτε να υποχρηματοδοτείται με το σκεπτικό ότι δεν είναι αρκετά δημοφιλής και ως εκ τούτου το κράτος δεν οφείλει να στηρίζει δραστηριότητες που αφορούν κοινωνικές (και πολιτικές) μειονηφίες, η συζήτηση θα μπορούσε να στραφεί στις δυνατότητες υπεράσπισης μιας εγγενούς αξίας της έντεχνης ελληνικής μουσικής, που την καθιστά άξια να στηρίζεται και να προβάλλεται δημόσια. Το εγχείρημα δεν είναι εύκολο, αλλά πιστεύουμε ότι αξίζει τον κόπο.

⁸ Βλ. Deborah Pacini Hernandez, «World music et World beat» στο Jean-Jacques Nattiez (επιμ.), *Musiques du XXe siècle*, Paris 2003, σ. 1322-1334.

ΕΝΟΤΗΤΑ II

***Εθνική Σχολή και νεότερες «νεοεθνικές»
μουσικές (προ)τάσεις,
στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού
και της παγκοσμιοποίησης***

Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα : ένας «εθνικός» ή «παγκόσμιος» συνθέτης ;

Κώστας Τσούγκρας

συνθέτης-μουσικολόγος, λέκτορας Τμήματος Μουσικών Σπουδών
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
tsougras@mus.auth.gr

Περίληψη. Η εισήγηση αποτελεί μια απόπειρα προσέγγισης του ζητήματος της ελληνικότητας της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα. Αρχικά επιχειρείται - μέσα από ένα μετα-ρομαντικό επαναπροσδιορισμό των όρων "εθνική μουσική" και "εθνική ταυτότητα" - ο γενικός διαχωρισμός της ουσίας της ελληνικής μουσικής από το χαρακτήρα της. Κατόπιν παρουσιάζονται και σχολιάζονται οι ειδικές αναφορές πάνω στο ζήτημα από την ελληνική και ξένη βιβλιογραφία και αναπτύσσονται - μέσα από επιλεγμένα μουσικά αποσπάσματα - οι πιθανοί τρόποι εμφάνισης και επεξεργασίας στοιχείων ελληνικού χαρακτήρα στη μουσική του Νίκου Σκαλκώτα. Τέλος, προβάλλεται η παγκοσμιότητα της μουσικής του συνθέτη και συνδέεται με τη βαθύτερη ελληνικότητά της, η οποία δεν αφορά μόνο τη χρήση στοιχείων εθνικού χαρακτήρα.

1 Εισαγωγή

Όπως είναι γνωστό, ο ευρωπαϊκός εθνικισμός στη τέχνη είχε ως αφετηρία τις απόψεις του Herder σχετικά με την πολιτιστική κληρονομιά και τη γλώσσα των λαών¹, χαρακτηριστικά που μπορούσαν να δημιουργήσουν "ομογενοποιημένες" κοινότητες ανθρώπων, δηλαδή έθνη. Όπως εύστοχα διαπιστώνει ο Richard Taruskin², οι ιδέες του Herder πρέσβευαν την αποδοχή μιας πολιτιστικής ισότητας μεταξύ των εθνών, με την έννοια ότι τα εθνικά χαρακτηριστικά είναι απλά διαφορετικά μεταξύ τους και όχι ότι κάποια είναι κατώτερα ή ανώτερα από άλλα. Στη διάρκεια όμως του 19^{ου} αιώνα οι απόψεις αυτές έλαβαν μια επιθετική πολιτική χροιά και στόχο και οδήγησαν, πέρα από την ενοποίηση των λαών σε έθνη, σε αγώνες πολιτιστικής ηγεμονίας. Κάθε έθνος, έχοντας ως στόχο τη δημιουργία ανεξάρτητης και ισχυρής πολιτιστικής ταυτότητας έπρεπε να αξιοποιήσει τα δικά του και μόνο εθνικά χαρακτηριστικά παράγοντας εθνικά έργα τέχνης τουλάχιστον ισάξια με αυτά των άλλων λαών.

Η "εθνική μουσική" επαναπροσδιορίστηκε στη διάρκεια του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα μέσα στο πνεύμα του νεοκλασικισμού, όπως αναφέρουν - μεταξύ άλλων - οι Jim Samson³ και Robert Morgan⁴ με κύριους εκπροσώπους τους Igor Stravinsky, Béla Bartók, Leoš Janáček, κα. Η νεοεθνική αυτή μουσική, η

οποία είχε τις ρίζες της στη ρώσικη εθνική σχολή, είχε ως κύρια χαρακτηριστικά τον εξωτισμό, έναν πιο εξωστρεφή διεθνισμό και την πολυπολιτισμικότητα, ενώ ενσωμάτωνε τις τολμηρές καινοτομίες που συνέβησαν στην αρμονία και στη μορφή στις αρχές του αιώνα.

Πέρα από τη σχέση γλώσσας και μουσικής, σημαντικό στοιχείο του μουσικού εθνικισμού ήταν το λαϊκό (folk) τραγούδι, δηλαδή η μουσική που καλλιεργήθηκε στο παρελθόν σε συνθήκες αγροτικής ή παραπλήσιας οικονομίας, κάτι το οποίο συνδέεται με τη ρομαντική ιδέα της πρωτογονικής αγνότητας του μη αστικού πολιτισμού. Όπως βέβαια επισημαίνει ο Dahlhaus⁵ ο *εθνικός χαρακτήρας* - δηλαδή το σύνολο των ιδιαίτερων στιλιστικών χαρακτηριστικών (τρόποι, συγκεκριμένα μελωδικά-ρυθμικά σχήματα, ύφος) - θεωρείται το *χρώμα* της κάθε εθνικής μουσικής, ενώ η *ουσία* της είναι το *τι σημαίνει αυτή* για το σύνολο των ανθρώπων ενός έθνους, το οποίο, με την ιδιότητα της *αισθητικής αυθεντίας*⁶ αποφασίζει για το τι αποτελεί εθνική μουσική και τι όχι. Άρα, ο *εθνικός χαρακτήρας* (το *χρώμα*) δεν αποτελεί από μόνος του ικανό κριτήριο για τη θεώρηση ενός έργου ως εθνικού. Σπουδαιότερα και απαραίτητα κριτήρια είναι η σύνδεση του έργου με τα βιώματα του συνθέτη, την ιδεολογία του και με την *πρόθεσή* του, καθώς και η αποδοχή του έργου ως εθνικό από το σύνολο των ανθρώπων.

¹ "Treatise on the Origin of Language", 1772. Η αναφορά προέρχεται από το λήμμα *Nationalism* του Grove Music Online.

² Στο λήμμα "Nationalism" του Grove Music Online, ανάκτηση από το www.grovemusic.com στις 20-4-2007.

³ κεφ. με τίτλο "Nations and Nationalism" (2002), στο *Cambridge History of 19th Century Music*, σ. 598.

⁴ κεφ. 4 του *20th century music* (1991), σσ. 89-110.

⁵ Dahlhaus, Carl (1986). «Nationalism and Music». Στο: *Between Romanticism and Modernism* (μτφρ. Mary Whittall), University of California Press, Berkeley, σ. 79-101.

⁶ *aesthetic authority*, σ. 95, ο.π..

Μέσα στο πλαίσιο αυτό λοιπόν, η ανάγκη για μουσική έκφραση της "εθνικής ψυχής"⁷, δημιούργησε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα την ελληνική εθνική σχολή, η οποία μεσουράνησε στην λόγια μουσική δημιουργία στο πρώτο μισό του αιώνα. Όπως έχουν διαπιστώσει - ο καθένας από τη δική του οπτική γωνία - οι Έλληνες μουσικολόγοι που έχουν ασχοληθεί με την εθνική σχολή (όπως οι: Ολυμπία Φράγκου-Ψυχουαίδη, Καίτη Ρωμανού, Δημήτρης Γιάννου, Αναστασία Σιώπη, κα)⁸, προέκυψαν διάφορα προβλήματα ιδεολογίας, κυρίως λόγω της καθυστερημένης χρονικά εμφάνισης της ελληνικής εθνικής σχολής, τα οποία οφείλονταν στο ότι η ελληνική σχολή είχε τις αισθητικές της βάσεις στο ρομαντικό εθνικισμό του 19^{ου} αιώνα αλλά αναπτύχθηκε και ολοκληρώθηκε μέσα στο κλίμα του νεοκλασικού μοντερνισμού του 20^{ου} αιώνα. Μια τεχνική επίπτωση αυτής της ιστορικής αντίφασης είναι, π.χ. το γεγονός ότι η αρμονία της εθνικής σχολής, λόγω της προσκόλλησής της στο ιδεώδες της πρωτογονικής "αγνότητας" ήταν κατά κύριο λόγο διατονική-τροπική σε μια εποχή που στην Ευρώπη είχαν συμβεί τεράστιες εξελίξεις στο τομέα αυτό.

Κατά πόσο λοιπόν αυτά τα ζητήματα αφορούν το Νίκο Σκαλκώτα, ένα συνθέτη που γεννήθηκε και πέθανε στον 20^ο αιώνα; Είναι ή όχι εθνικός συνθέτης και με ποια έννοια; Ο παραπάνω χαρακτηρισμός αφορά μόνο τα έργα στα οποία επεξεργάζεται ελληνική δημοτική μουσική ή αφορά το σύνολο της δημιουργίας του;

2 Βιβλιογραφικές αναφορές στην ελληνικότητα του Σκαλκώτα

Στο σημείο αυτό κρίνεται χρήσιμη μια σύντομη αναδρομή στην ελληνική και ξένη βιβλιογραφία που θίγει το ζήτημα της "ελληνικότητας" της μουσικής του Σκαλκώτα:

⁷ Η *εθνική ψυχή* είναι ένα ιδεολογικό κατασκεύασμα, το οποίο χρησιμοποιείται στην ελληνική λογοτεχνία του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα ως ισοδύναμο της έννοιας του *Volkgeist* και αποτελεί την πεμπτουσία των ειδικών γνωρισμάτων του έθνους – με άλλα λόγια την *εθνική ουσία* (Υάννου 2003: σ. 449).

⁸ Ενδεικτικές γενικές μελέτες πάνω στο ζήτημα είναι οι εξής (βλ. και βιβλιογραφικές παραπομπές):

Φράγκου-Ψυχουαίδη Ολυμπία (1990), *Η Εθνική Σχολή Μουσικής - Προβλήματα Ιδεολογίας*,

Χαμουδόπουλος, Δημήτριος (1980), *Η ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της εθνικής σχολής: ανασκοπήσεις και σκέψεις*,

Υάννου Demetre (1996), "The idea of National Music in Greece at the end of the 19th and the beginning of the 20th century: Some remarks on its conceptual consistency",

Ρωμανού Καίτη (2006), *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*, σσ. 194-203 (κεφάλαιο για την εθνική σχολή),

Σιώπη Αναστασία (2006), *Η μουσική στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα*, σσ. 271-274 και 289-306,

Τζιόβας Δημήτριος (1989), *Οι μεταμορφώσεις του Εθνικισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στον μεσοπόλεμο*,

Ξανθοδάκης Χάρης (2004), "Παράδοση, παράδοση" και ιδεολογία στη σύγχρονη ελληνική μουσική".

Στο λήμμα "Skalkottas" στο *New Grove Dictionary* (1980) του John Thornley, υπάρχει ειδικό υποκεφάλαιο με τίτλο "folk-song" στο οποίο αναφέρεται ο σκεπτικισμός του Σκαλκώτα ως προς τις προσπάθειες ενσωμάτωσης του δημοτικού μέλους στη σύγχρονή του ελληνική συμφωνική μουσική. Επίσης αναφέρει αντιπροσωπευτικά έργα του επηρεασμένα άμεσα ή έμμεσα από το δημοτικό τραγούδι, ενώ γίνεται ειδική μνεία στο "Παραμυθόδραμα", το μοναδικό έργο στο οποίο γίνεται αντιπαράθεση διατονικότητας δημοτικού χαρακτήρα και 12-φθογγης ή ελεύθερης χρωματικότητας.

Ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, μέσα από το υποκειμενικό και πληθωρικό συγγραφικό του ύφος, παραθέτει στον δεύτερο τόμο της μελέτης του για το Σκαλκώτα⁹ (*Ελληνικότητα στη σύγχρονη δημιουργία: ο Νίκος Σκαλκώτας και το δημοτικό τραγούδι*, σ. 34-37) 13 κριτήρια "ελληνικότητας", δηλαδή μουσικά χαρακτηριστικά που δημιουργούν τον ελληνικό χαρακτήρα, τα περισσότερα από τα οποία - αν και όχι όλα όπως π.χ. τα μικροδιαστήματα - ανιχνεύονται στη μουσική του Ν.Σ.: 1) χρήση ήχων από το ελληνικό περιβάλλον, 2) ηχητικές αναλογίες με την ελληνική γλώσσα, 3) χρήση μικροδιαστημάτων, 4) χρήση τροπικών κλιμάκων, 5) αναφορά σε παραδοσιακά μελωδικά σχήματα, 6) αναφορά σε παραδοσιακά ρυθμικά σχήματα, 7) ελαστικότητα στη μετρική άρθρωση, 8) ελαστικότητα στις μεγάλες αναλογίες της μουσικής, 9) χρήση ισοκρατημάτων, 10) ευμέλεια, ελαστικότητα, κομψότητα, 11) σύμπλοκες ηχητικές μονάδες αντί απλών, 12) ήθος, 13) θεματολογία και τίτλοι των έργων (π.χ. έμπνευση από την αρχαία ή νεότερη μυθολογία). Επίσης, σε ένα άλλο άρθρο του (*Η ελληνικότητα του συνθέτη Νίκου Σκαλκώτα*, 1^{ος} τόμος της αναφερθείσας μελέτης, σ. 456-7) αναφέρει συγκεκριμένους τρόπους χρήσης του δημοτικού μελωδικού και ρυθμικού υλικού από τον συνθέτη: αυτούσιες ή παραλλαγμένες μελωδίες, πρωτότυπη σύνθεση σε δημοτικό ύφος, διαχωρισμός μελωδίας-ρυθμού, ισοκρατική-τροπική-διτονική ή ατονική εναρμόνιση, αποδεικνύοντας ότι ο ελληνικός χαρακτήρας αποτελεί ζωτικό στοιχείο του μουσικού του ύφους, άλλοτε εμφανής και άλλοτε μετουσιωμένος ή διακριτικά συνδυασμένος με συνθετικές τεχνικές του 20^{ου} αιώνα.

Ο Γιώργος Ζερβός στο βιβλίο του *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20^{ου} αιώνα*¹⁰ συνδέει το συνθέτη όχι τόσο με την ελληνική δημοτική μουσική παράδοση αλλά με την ευρωπαϊκή μουσική παράδοση αποσαφηνίζοντας μεταξύ άλλων τα νεοκλασικά στοιχεία της μουσικής του.

⁹ Παπαϊωάννου, Γιάννης Γ. (2004). *Νίκος Σκαλκώτας*. Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα.

¹⁰ Ζερβός, Γιώργος (2001). *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή μουσική παράδοση των αρχών του 20^{ου} αιώνα*. Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα.

Η Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη σε άρθρο της στη *Μουσικολογία*¹¹ εξετάζει τη μουσική του Σκαλκώτα υπό το πρίσμα των απόψεων του Stuckenschmidt, σύμφωνα με τον οποίο η σύγκρουση των φολκλοριστικών τάσεων - οι οποίες περιόριζαν την αρμονική διάσταση εξαιτίας του διατονικού χαρακτήρα των εθνικών μελωδιών - με τις μοντερνιστικές τάσεις των αρχών του 20^{ου} αιώνα οδήγησαν στον νεο-φολκλορισμό (π.χ. των Bartók και Janáček, δηλαδή την μοντερνιστική, διεθνιστική και μη-ρομαντική εθνική μουσική).

Ο Χάρης Βρόντος στο καυστικό του κείμενο *Για το Νίκο Σκαλκώτα*¹² επισημαίνει ότι ο Ν.Σ. ποτέ δεν έπαψε να επικοινωνεί με αυτό που θα χαρακτηρίζαμε "εθνικό αταβιστικό συναίσθημα". Αναφέρει (σ. 39): "Ο Σκαλκώτας συγγενεύει περισσότερο με το Μπάρτοκ και καθόλου με τους Έλληνες συμπατριώτες του. Η οπτική του είναι αυτή ενός ανθρώπου που βλέπει ότι η παράδοση έχει χαθεί για πάντα και πως αυτό που μένει δεν είναι να τη συντηρήσουμε μόνο και να τη βάλουμε στα μουσεία, αλλά να εκμεταλλευτούμε τις κατακτήσεις της και να τις αξιοποιήσουμε με βάση τα δικά μας δεδομένα".

Μια από τις πιο εύστοχες ίσως παρατηρήσεις πάνω στο ζήτημα αυτό έκανε ο Μίνως Δούνιας (στα *Μουσικοκριτικά*, 1963, σ. 35): "Οι Έλληνες συνθέτες ας αφήσουν το τραγούδι των τσοπάνων να ηχεί στα ερημοκλήσια. Ας αφήσουν και το χορό τους γύρω από τον πλάτανο. Και τα δύο είναι τόσο ωραία εκεί μέσα στη φύση, εκεί όπου φύτεψαν και μεγάλωσαν. Μέσα στα πλαίσια του κουαρτέτου ή της συμφωνίας είναι πολύ εύκολο το δημοτικό τραγούδι να γίνει παρατράγουδο. Η ιδιοφυία του Σκαλκώτα τον βοηθά ωστόσο να βγει ανέπαφος από αυτή τη σύγκρουση. Κι εδώ έχουμε ελληνικούς χορούς με ελληνικά μοτίβα. Αλλά αυτά δεν είναι θέμα, κέντρο, παρά μόνο κίνητρο, αφορμή δημιουργίας. Αναλύονται σε ρυθμική ζωή, σε χρώμα, χωρίς να ηχήσουν καν στην πρωτότυπη λαϊκή μορφή τους που θα δέσμευε την μετέπειτα εξέλιξη. Κι έτσι ο Σκαλκώτας δεν επιδιώκει να κάνει ελληνική μουσική, αλλά να δώσει την εντύπωση ελληνικής μουσικής. Και επιτυγχάνει."

Ο Γιώργος Χατζηνίκος στο πρόσφατο βιβλίο του με τίτλο *Νίκος Σκαλκώτας: μια ανανέωση στη προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας* επιχειρεί στο κεφάλαιο με τίτλο: "Ο Σκαλκώτας και η παραδοσιακή μουσική"¹³ μια διαχρονική και διαπολιτισμική θεώρηση της παράδοσης και εξετάζει εύστοχα τη στάση του Ν.Σ. απέναντι σε αυτή. Συνοψίζοντας αναφέρει: "Ο γνή-

σιος δημιουργός δεν αντλεί ερεθίσματα εκμεταλλεύμενος ορισμένους συρμούς και τάσεις της εποχής του αλλά συλλαμβάνει μέσα από τις ιδιαιτερότητες τους την παγκοσμιότητα, μεταπλάθοντας τα τοπικά και χρονικά τους όρια σε σκαλοπάτια προς τη διαχρονικότητα. Γνήσια τέχνη δε δημιουργεί λοιπόν μια επιδεικτική συσσώρευση και εκμετάλλευση μεμονωμένων και ως εκ τούτου θνησιγενών χαρακτηριστικών, αλλά η αέναη ζύμωση κι ο αγώνας εναρμόνισης των ζωντανών και αειθαλών αντιθέσεων που διέπουν και διαπλάθουν την κάθε ύπαρξη σε ένα οργανικό σύνολο. Λίγοι το αντιλαμβάνονται και ελάχιστοι το επιτελούν αυτό όπως ο Σκαλκώτας".

Επίσης, πολλές αναφορές στα στοιχεία ελληνικού χαρακτήρα και την εξήγηση του ρόλου τους μέσα στα έργα του Σκαλκώτα έχει κάνει στα αναλυτικά του κείμενα ο Κωστής Δεμερτζής¹⁴. Τέλος, επιμέρους αναλυτικές μελέτες πάνω σε έργα εθνικού χαρακτήρα έχουν κάνει και δημοσιεύσει μεταξύ άλλων η Κατερίνα Λεβίδου (ανάλυση δύο ελληνικών χορών)¹⁵, ο Γιώργος Σακαλλιέρος (σύγκριση των επεξεργασιών του μοιρολογιού "Αιντε κοιμήσου κόρη μου")¹⁶ και ο Κώστας Τσούγκρας (μελέτη του συμβολισμού σε σχέση με τον άξονα χρωματικότητας-διατονικότητας στο "Παραμυθόδραμα")¹⁷. Φυσικά η βιβλιογραφία πάνω στο ζήτημα συνεχώς εμπλουτίζεται με νέες γενικές ή επιμέρους μελέτες.

Τι λέει όμως ο ίδιος ο Σκαλκώτας για το δημοτικό τραγούδι και την παραδοσιακή ελληνική μουσική; Στο κείμενό του "Για την ελληνική μουσική" (γραμμένο κατά πάσα πιθανότητα το 1935-36 και δημοσιευμένο στη διατριβή του Κ. Δεμερτζή¹⁸) αναφέρει μεταξύ άλλων: "Είμεθα πλέον σήμερα εις θέσιν να κρίνωμεν το δημοτικό τραγούδι; ... Η ευγενής προέλευσή του, η αριστοκρατική του τάσις μας δίδουν μια πολιτισμένην πνοήν. Αυτό το αισθανώμεθα. ... Η μουσική του αξία κρύπτεται μέσα εις τα μουσικά μέτρα του τραγουδιού, όπως και εις το ρυθμό του ποιητικού περιεχομένου του. Σε αυτά θα εύρωμεν την πρωτοτυπία η οποία δίδεται εν 'συντομία' για να την επεξεργασθῇ ο ειδι-

¹¹ Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ολυμπία (2003). "Ο Νίκος Σκαλκώτας και η παράδοση της σύγχρονης μουσικής", *Μουσικολογία* 18, σσ. 39-49.

¹² Βρόντος, Χάρης (1999). *Για το Νίκο Σκαλκώτα*. Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, σ. 39.

¹³ Χατζηνίκος, Γιώργος (2006). *Νίκος Σκαλκώτας – Μια ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας*. Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, σσ. 81-118.

¹⁴ Πλήρης κατάλογος (ενημερωμένος μέχρι το 1998) των σχετικών δημοσιεύσεων του υπάρχει στο παράρτημα της *Σκαλκωτικής Ενορχήστρωσης*.

¹⁵ Λεβίδου, Κατερίνα (2002). "Δύο Ελληνικοί Χοροί του Νίκου Σκαλκώτα". *Πολυφωνία* τεύχος 1, σσ. 49-79.

¹⁶ Σακαλλιέρος, Γιώργος (2005). "Λόγιες εκφάνσεις δημοτικού μέλους στο πέρασμα των χρόνων: το νανούρισμα "Αιντε κοιμήσου κόρη μου..." από τον Bourgault-Ducoudray στον Σκαλκώτα". *Πολυφωνία* τεύχος 7, σσ 7-30.

¹⁷ Τσούγκρας, Κώστας (2006). "Στοιχεία ελληνικότητας στο «Παραμυθόδραμα» του Νίκου Σκαλκώτα - Συμβολικός συγκερασμός διατονικότητας και χρωματικότητας", Διεθνές μουσικολογικό συνέδριο με θέμα "Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική", Συνδιοργάνωση Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, Ιονίου Πανεπιστημίου και Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, 5-7 Μαΐου 2006, Αθήνα

¹⁸ Στο Παράρτημα Β της *Σκαλκωτικής Ενορχήστρωσης*, σσ. 300-303. Αναφορά στα κείμενα του Νίκου Σκαλκώτα υπάρχει επίσης στο άρθρο του ίδιου: "Ιστορική συνειδητότητα στα γραπτά του Νίκου Σκαλκώτα" (2004) [στο *Ζητήματα αισθητικής και ταυτότητας στη σύγχρονη μουσική δημιουργία*, Κέντρο Μεσογειακής Μουσικής Λαμίας, Λαμία, σσ. 181-188].

κός με τον ενδιαφέρο [sic] και πολιτισμένο τρόπο. Η επεξεργασία ... θα δώσει κάτι το τελειότερον εις την όλη του φόρμα, εις όλην του την γενική έννοια. ... πολλές φορές το τροποποιούν με μια ελευθερία τεχνική, με ένα πλούτο βαθυτέρας εννοίας. Αν η επεξεργασία είναι αναγκαία ή όχι; Είναι αναγκαία για το μεγάλο δημιουργό... Προπαντός αφαιρούμε την επιπολαιότητα μιας σύντομης 'επιδιορθώσεως' η οποία καταστρέφει την καθαρήν και εξευγενισμένη τάσιν του δημοτικού τραγουδιού".

Ο Ν.Σ. πιστεύει λοιπόν ότι η χρήση του δημοτικού μέλους πρέπει να γίνεται με προσοχή. Θεωρεί το δημοτικό τραγούδι στοιχείο ύψιστης σπουδαιότητας και δείγμα υψηλής τέχνης, που είναι όμως δυστυχώς εύκολο να ευτελιστεί, ενώ παράλληλα πιστεύει ότι η βαθύτερή του επεξεργασία αποτελεί καθήκον του δημιουργού.

3 Τρόποι εμφάνισης ελληνικού-εθνικού χαρακτήρα (άμεσα ή έμμεσα) - Παραδείγματα από έργα του Σκαλκώτα

Εφόσον το μόνο ανιχνεύσιμο από τις κλασικές μεθόδους μουσικής ανάλυσης στοιχείο ελληνικότητας είναι ο *ελληνικός χαρακτήρας*, δηλαδή τα στοιχεία της μουσικής δομής που παραπέμπουν άμεσα ή έμμεσα σε ρυθμούς, τρόπους ή ρυθμομελωδικά σχήματα της παραδοσιακής ελληνικής μουσικής, είναι χρήσιμο να αναφερθούν μερικά αποσπάσματα από έργα του Ν.Σ. που τον ενσωματώνουν. Τα παραδείγματα παρουσιάζονται κατά φθίνουσα σειρά αναγνωρισιμότητας των εθνικών στοιχείων.

Το ελληνικό στοιχείο βρίσκεται βεβαίως στο προσκήνιο στα έργα που αποτελούν επεξεργασίες αυτούσιων παραδοσιακών μελωδιών, με σημαντικότερα δείγματα τους *36 χορούς για ορχήστρα* (ή τις μεταγραφές τους για μικρότερα οργανικά σύνολα) και το μπαλέτο "*Η Θάλασσα*". Πολλοί από τους χορούς όμως βασίζονται σε δημοτικοφανείς μελωδίες του συνθέτη (π.χ. Ηπειρώτικος Ι) ή σε πιο αφηρημένα ρυθμικά ή μελωδικά στοιχεία και όχι σε ολοκληρωμένες μελωδίες (π.χ. Μαζωχτός). Η κυκλική φόρμα του *Νησιώτικου*, για παράδειγμα, προκύπτει από το συνδυασμό της παραδοσιακής κρητικής μελωδίας "*Μια Μυλοποταμίτισσα*" με μια δημοτικοφανή μελωδία του Ν.Σ., η οποία συνδέεται με την αρχική μελωδία μοτιβικά αλλά όχι δομικά (καθώς η αρχική μελωδία είναι τροπική ενώ η πρόσθετη τονική), προσφέροντας την αντίθεση που δημιουργεί τη μορφή τύπου ΑΒΑ.



Παράδειγμα 1: Νησιώτικος σε μεταγραφή για έγχορδα (παραδοσιακή μελωδία)



Παράδειγμα 2: Νησιώτικος (αρχή δημοτικοφανούς μελωδίας)

Σύνθεση δημοτικοφανούς μελωδίας συναντάται επίσης στο "Τραγούδι της Αργυρώς" στο Παραμυθόδραμα "Με του Μαγιούτα Μάγια" (1943-44, ενορχ. 1949), την οποία μάλιστα εναρμονίζει χωρίς χρωματικές συγχωρδίες, στο πλαίσιο του συμβολικού άξονα ανθρώπινου στοιχείου - διατονικότητας και δαιμονικού στοιχείου - χρωματικότητας που προβάλλεται στο έργο (βλ. Τσουγκρας 2006).



Παράδειγμα 3: Τραγούδι της Αργυρώς από το Παραμυθόδραμα (α-ναγωγή)

Στο "Χορό των κοριτσιών" όμως από το ίδιο έργο δεν υπάρχει ούτε παραδοσιακή αλλά ούτε και πρωτότυπη δημοτικοφανής μελωδία. Εδώ το παραδοσιακό μουσικό στοιχείο ελαχιστοποιείται σε ένα απλό διατονικό τετράχορδο και το ρυθμό του συρτού χορού, ενώ το αρμονικό του περιβάλλον γίνεται σταδιακά πυκνότερο και χρωματικότερο.



Παράδειγμα 4: Χορός των κοριτσιών από το Παραμυθόδραμα (μέρος 4, μ. 137-143, μόνο έγχορδα)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον όμως σε σχέση με το ερώτημα που έθεσε η παρούσα εργασία είναι ίσως τα έργα στα οποία γίνεται πιο διακριτική χρήση των στοιχείων ελληνικού χαρακτήρα, η οποία φτάνει μέχρι του σημείου αυτή να μην είναι πια αναγνωρίσιμη. Αρκετά συχνή είναι η χρήση ελληνικών ρυθμών ή αντίστοιχου ύφους ρυθμικών σχημάτων σε χρωματικό (12-φθογγικό ή ατονικό) μελωδικό ή αρμονικό υλικό, όπως για παράδειγμα ο ρυθμός του τσάμικου στο μπαλέτο "Η Λυγερή και ο Χάρος" (1938), στην 3^η από τις "15 μικρές παραλλαγές" και στην "Passacaglia" (αρ. 15 από τα 32 κομμάτια για πιάνο) ή ο ρυθμός του καλαματιανού στο ρόντο από τα 10 σκίτσα για έγχορδα και στο φινάλε του Οκτέτου.



Παράδειγματα 5 και 6: 15 μικρές παραλλαγές (ρυθμός τσάμικου στην 3^η παραλλαγή και ύφος νησιώτικου χορού στην 8^η παραλλαγή)



Παράδειγμα 7: Passacaglia (ρυθμός τσάμικου - παραλλαγή 2)]



Παράδειγμα 8: Ρόντο από τα 10 σκίτσα για έγχορδα (αρχή)

Στο πλαίσιο της εξερεύνησης της χρήσης του ελληνικού χαρακτήρα σε βαθύτερο ακόμη επίπεδο, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι παραλλαγές του Σκαλκώτα πάνω σε ελληνικά θέματα, στις οποίες το θέμα έχει πλήρως ενσωματωθεί στη συνολική αρμονική και αντιστικτική μουσική υφή. Αξίζει να αναφερθεί ως παράδειγμα το 3^ο από τα 32 κομμάτια για πιάνο (σύντομες παραλλαγές πάνω σε ένα βουνίσιο θέμα) καθώς και το "Θέμα και παραλλαγές" από την 3^η σουίτα για πιάνο. Σημαντικό στοιχείο ιδιαιτερότητας των έργων αυτών είναι η αρμονία, η οποία δεν είναι τροπική αλλά άκρως χρωματική - δωδεκαφθογγική ή ελεύθερη, και διαφοροποιεί εμφατικά τον Ν.Σ. από τους συνθέτες της εθνικής σχολής.

απομόνωσε το ελληνικό στοιχείο με σκοπό να το αναδείξει ή να το ξεχωρίσει, αλλά, αποβάλλοντας όλα τα συμπλέγματα εθνικής ανωτερότητας ή κατωτερότητας το ενσωμάτωσε, αφού έφτασε στη διαχρονική και κοινωνική του πεμπτουσία, με ισορροπία, αίσθηση του μέτρου και αποφυγή υπερβολών κάθε είδους, στη απόλυτα προσωπική μουσική του γλώσσα. Στη γλώσσα αυτή το ελληνικό δημοτικό τραγούδι θεωρείται ισότιμο με το λαϊκό τραγούδι ή με τη λαϊκή, ελαφρά ή λόγια μουσική όλων των λαών, όλων των εποχών της ιστορίας της μουσικής. Αυτή η οικουμενικότητα δείχνει μάλιστα να επαναφέρει σε ισχύ τις αρχές του Herder περί ισότητας της διαφορετικότητας, οι οποίες είχαν λειτουργήσει διαστρεβλωμένες στο 19^ο αιώνα για τη δημιουργία ηγεμονικών εθνικιστικών εξάρσεων.

Η ελληνική και ταυτόχρονα παγκόσμια μουσική του Νίκου Σκαλκώτα έχει ήδη αποδείξει - μέσω της διεθνούς αναγνώρισής της - τη διαχρονική καλλιτεχνική της αξία και λειτουργεί ως φάρος για όλες τις νεότερες γενιές συνθετών.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Dahlhaus, Carl (1986). «Nationalism and Music». Στο: *Between Romanticism and Modernism* (μτφρ. Mary Whittall), University of California Press, Berkeley, σ. 79-101.
- Samson, Jim (2002). "Nations and Nationalism". Στο *Cambridge History of 19th Century Music*, Cambridge University Press, σσ. 568-600.
- Taruskin, Richard (2001). "Nationalism". Λήμμα στο *Grove Music Online* [ανάκτηση από το www.grovemusic.com στις 20-4-2007].
- Thornley, John (1980). "Nikos Skalkottas". Λήμμα στο *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 17, pp. 361-364. (το ίδιο λήμμα – ελαφρά αναθεωρημένο – υπάρχει και στο *New Grove Dictionary* του 2001, καθώς και στο *Grove Music Online*).
- Yannou, Demetre (1996). «The idea of National Music in Greece at the end of the 19th and the beginning of the 20th century: Some remarks on its conceptual consistency». Ανακοίνωση στο συνέδριο *Music and Lifeworld – Otherness and Transgression in the Culture of the 20th Century*. In *memoriam Fernando Lopes-Graça (1906-1994)*, Cascais (Πορτογαλία), 14-17 Δεκεμβρίου 1996, δημοσίευση στην ιστοσελίδα του συγγραφέα www.yannou.gr [ανακοινώθηκε επίσης στα ελληνικά στο συνέδριο με θέμα "Ζητήματα νεοελληνικής μουσικής ιστορίας II", Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, Κέρκυρα, 29 Σεπτεμβρίου-1 Οκτωβρίου 2000]
- Yannou, Demetre (2003). «Das Eigene und das Fremde – Bemerkungen zum Lied »Aus fernen Königreichen...« aus Zauberkrauter (1914) von Manolis Kalomiris». Στο: Dimitrije Golemovic (επιμ.), *Man and Music – International Symposium to professor Dr. Dragoslav Dević; 20-23 June 2001; Belgrade*. Belgrade: σ. 444-459.
- Βρόντος, Χάρης (1999). *Για το Νίκο Σκαλκώτα*. Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα.
- Δεμερτζής, Κωστής (1998). *Η Σκαλκωτική Ενορχήστρωση*. Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα.
- Δεμερτζής, Κωστής (2004). "Ιστορική συνειδητότητα στα γραπτά του Νίκου Σκαλκώτα". Στο *Ζητήματα αισθητικής και ταυτότητας στη σύγχρονη μουσική δημιουργία* (επιμ. Β. Κίτσος), Κέντρο Μεσογειακής Μουσικής Λαμίας, Λαμία, σσ. 181-188.
- Ζερβός, Γιώργος (2001). *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή μουσική παράδοση των αρχών του 20^{ου} αιώνα*. Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα.
- Ξανθουδάκης, Χάρης (2004). "Παράδοση, 'παράδοση' και ιδεολογία στη σύγχρονη ελληνική μουσική". Στο *Ζητήματα αισθητικής και ταυτότητας στη σύγχρονη μουσική δημιουργία* (επιμ. Β. Κίτσος), Κέντρο Μεσογειακής Μουσικής Λαμίας, Λαμία, σσ. 77-82.
- Παπαϊωάννου, Γιάννης Γ. (2004). *Νίκος Σκαλκώτας*. Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα.
- Ρωμανού, Καίτη (2006). *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*. Εκδόσεις Κουλτούρα, Αθήνα.
- Σιώπη, Αναστασία (2006). *Η μουσική στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα*. Τυπωθήτω, Αθήνα.
- Τζιόβας, Δημήτριος (1989). *Οι μεταμορφώσεις του Εθνικισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στον μεσοπόλεμο*, Αθήνα.
- Τσουγκρας, Κώστας (2006). "Στοιχεία ελληνικότητας στο «Παραμυθόδραμα» του Νίκου Σκαλκώτα - Συμβολικός συγκερασμός διατονικότητας και χρωματικότητας", Διεθνές μουσικολογικό συνέδριο με θέμα "Οψεις της ελληνικότητας στη μουσική", Συνδιοργάνωση Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, Ιονίου Πανεπιστημίου και Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, 5-7 Μαΐου 2006, Αθήνα [υπό δημοσίευση στο περιοδικό *Μουσικός Λόγος*].
- Χατζηνίκος, Γιώργος (2006). *Νίκος Σκαλκώτας – Μια ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας*. Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα. [σσ. 81-118, κεφάλαιο με τίτλο "Ο Σκαλκώτας και η παραδοσιακή μουσική"].
- Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολυμπία (1990). *Η Εθνική Σχολή Μουσικής - Προβλήματα Ιδεολογίας*. Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα.
- Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ολυμπία (2003). "Ο Νίκος Σκαλκώτας και η παράδοση της σύγχρονης μουσικής", *Μουσικολογία* 18, σσ. 39-49.
- Χαμουδόπουλος, Δημήτριος (1980). *Η ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της εθνικής σχολής: ανασκοπήσεις και σκέψεις*. Εστία, Αθήνα.

Πέρα από το Ζορμπά και τον Καπετάν-Μιχάλη: Μουσική παράδοση και παγκοσμιοποίηση μέσα από το έργο του Νίκου Καζαντζάκη

Μαρία Χναράκη

Διδάκτωρ, διευθύντρια Ελληνικών Σπουδών, επίκουρος καθηγήτρια
Πανεπιστήμιο Drexel, Philadelphia, USA
mh439@drexel.edu

Περίληψη. Το έργο του Νίκου Καζαντζάκη έχει εμπνεύσει μουσικά αρκετούς συνθέτες, όπως, για παράδειγμα, το Μίκη Θεοδωράκη, το Μανώλη Καλομοίρη, τον Αργύρη Κουνάδη και το Θόδωρο Αντωνίου. Η παρουσίασή μου εστιάζει στους μουσικοσυνθέτες, και ταξινομεί το έργο τους ιστορικά και ανά είδος.

50 χρόνια μετά το θάνατο του μεγάλου λογοτέχνη, ποια η σημασία της μελέτης των μουσικών αυτών συνθέσεων; Ποιες οι συνθήκες, οι προβληματισμοί και τα κίνητρα των μουσικοσυνθετών, και πόσο παράλληλα βαίνουν με τις καζαντζακικές αναζητήσεις; Εν τέλει, γιατί «Καζαντζάκης και μουσική» στον 21^ο αιώνα;

Η έρευνά μου βασίζεται σε αρχειακό υλικό αλλά και σε επιτόπιες συνομιλίες με συνθέτες κι ερευνητές του έργου του Καζαντζάκη. Η σύνθεση της εργασίας μου γίνεται κυρίως ανθρωπολογικά κι εθνομουσικολογικά, με φιλοσοφικές και φιλολογικές νότες.



1 Εισαγωγή

Στις 17 Ιανουαρίου του 2007, ο αρχιτέκτων και κριτικός Γιάννης Σβώλος, γράφει στην Ελευθεροτυπία:

Ο κύριος Βουλγαράκης ανακοίνωσε κατακλυσμό προγραμματιζόμενων εκδηλώσεων που «οργανώνονται από το ΥΠΠΟ με τη συμμετοχή των πλέων αρμόδιων πολιτιστικών οργάνων» για να τιμηθούν εξέχουσες προσωπικότητες της ελληνικής πνευματικής ζωής: Κάλλας, Καζαντζάκης, Σολωμός, Εγγονόπουλος. Μας ενημέρωσαν ότι το έτος Καζαντζάκη θα εορταστεί -μεταξύ άλλων- με συναυλίες που θα περιλάβουν τον κύκλο τραγουδιών Καπετάν Μιχάλης του Μάνου Χατζιδάκι και παρουσιάσεις του μπαλέτου Ζορμπάς του Μίκη Θεοδωράκη. Άραγε, τι απάντηση θα έδινε ο μακαρίτης ο Καζαντζάκης αν μπορούσε να ερωτηθεί κατά πόσον θεωρεί ότι ειδικά οι δύο αυτές μουσικές προτάσεις τιμούν την προσωπικότητά του και αντιπροσωπεύουν αποδεκτά το πνεύμα του έργου του; Πάντως, ο ίδιος είχε κάνει τις επιλογές του εν ζωή, συνεργαζόμενος με μουσικούς δημιουργούς που έκρινε ταιριαστούς ιδεολογικούς του συνοδοιπόρους και ισάξιους τεχνίτες. Οι συνεργασίες του με τον Μανώλη Καλομοίρη για τα ποιητικά κείμενα του Πρωτομάστορα και του Κωνσταντίνου

Παλαιολόγου είναι γνωστές. Οι δύο αυτές όπερες αποτελούν κόμβους συνάντησης της πολιτικής, ιδεολογικής και πνευματικής ζωής της νεότερης Ελλάδας που σφύζουν από αναξιοποίητα, ενδιαφέροντα συμφραζόμενα. Ο Πρωτομάστορας έχει να ακουστεί από το 1950-51, ενώ ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος έχει παρουσιαστεί από την Εθνική Λυρική Σκηνή (ΕΛΣ) τετράκις. Καμία από τις δύο όπερες δεν έχει τιμηθεί ως τώρα με σκηνικά σύγχρονα, μουσικά άριστο ανέβασμα σε κλειστό θέατρο. Ιδού λοιπόν επετειακό πεδίο δόξης λαμπρόν για την αναγεννημένη Εθνική Λυρική Σκηνή (ΕΛΣ) του Στέφανου Λαζαρίδη και γερή πρόκληση δημιουργικής δουλειάς με προεκτάσεις για σκηνοθέτες! Ας προσθέσουμε εδώ ότι σε παρουσίαση του Πρωτομάστορα στο Ηρώδειο, κατά την Κατοχή, το ρόλο της Σμαράγδας είχε τραγουδήσει η ακόμη νεαρή Κάλλας...

50 χρόνια μετά το θάνατο του Νίκου Καζαντζάκη (1883-1957), στον 21^ο αιώνα, η σημασία της μελέτης των μουσικών συνθέσεων που είναι εμπνευσμένες από και βασισμένες στο έργο του είναι μεγάλη.¹ Οι συνθήκες δημιουργίας, οι προβληματισμοί

¹ Ευχαριστώ τον καθηγητή του Πανεπιστημίου Κρήτης Σταμάτη Φιλιππίδη που ευγενικά με ώθησε στη μελέτη του έργου αυτού, αλλά και το δάσκαλό μου Θόδωρο Αντωνίου για την υποστήριξη και χρήσιμες πληροφορίες του.

και τα κίνητρα των μουσικοσυνθετών βαίνουν παράλληλα με τις καζαντζακικές αναζητήσεις και τα ιδεώδη, που είναι διαχρονικά και παγκόσμια², σε αντίθεση με τις κινηματογραφικές τους μεταφορές, οι οποίες έχουν παραποιήσει σε μεγάλο βαθμό τα μηνύματα του κρητικού λογοτέχνη (Bien 2000).



2 Καζαντζάκης & μουσική

Στο βιβλίο της Έλλης Αλεξίου «Για να γίνει μεγάλος» διαβάζουμε ότι ο Καζαντζάκης τραγουδάγε αμανέδες παθητικούς, λικνίζοντας και το σκυμμένο κεφάλι του: «Αυτούς τους αμανέδες, κερά,» έλεγε στη μητέρα της, «τους έμαθα τον καιρό που νέος ταξίδεψα στην Πόλη...» (2007: 22³). Από γαλλικά άρθρα των Girard (1995), Πρίφτη (1999) και Παπαϊωάννου (2004) μαθαίνουμε επίσης ότι ο Καζαντζάκης είχε κρητικές μουσικές επιδράσεις από τα γεννοφάσκια του και πως, μέσω της βυζαντινής μουσικής, ενώνονταν με το λόγο του Θεού (1999: 9).

Η επίδραση των δημοτικών τραγουδιών στη Οδύσσειά του είναι, επίσης, μεγάλη και αποδεικνύει τη γνώση του για το είδος. Επιπλέον, όπως οι συγγραφείς της ελληνικής «ηθογραφίας», έτσι κι ο Καζαντζάκης ενσωματώνει κρητικές μαντινάδες στα έργα του (Beaton 2004), όχι ως απόδειξη πολιτισμικής συνέχειας αλλά λόγω της παροιμιώδους σοφίας που κουβαλούν (Ball 2006). Στην «Αναφορά στον Γκρέκο», δηλώνει: «-Θες να ξεπεράσεις τον Τιτσιάνο και τον Τιντορέτο; Μην ξεχνάς την κρητικιά μαντινάδα: Πολλά ψηλά τη χτίζεις τη φωλιά και θα σου σπάσει ο κλώνος...» (2003: 493 και 504). Ο Eric Ball (2006) υποστηρίζει ότι ο Καζαντζάκης αποτελεί ακόμη και σήμερα πηγή έμπνευσης για τους Κρητικούς μαντιναδολόγους που ασχολούνται κυρίως με το φιλοσοφικό περιεχόμενο του έργου του κρητογενή λογοτέχνη. Οι μαντιναδολόγοι μετατρέπουν τον πεζό καζαντζακικό λόγο σε ποίηση βασισμένοι στη διπολική αντίθεση: «νηφάλια» λογική-«μεθυσμένη» καρδιά.

Στο εξωτερικό, οι μουσικές προτιμήσεις του Καζαντζάκη ήταν κλασικές. Στην Αντίπολη άκουγε ραδιόφωνο. Θάυμαζε τα «Βραδεμβούργια κονσέρτα» του «θείου», όπως τον αποκαλούσε, Μπαχ. Ήταν παθιασμένος με το Μοντεβέρνι. Έδειχνε ιδιαίτερη προτίμηση στα ορατόρια του Χέντελ αλλά του άρεσε και ο Μότσαρτ, και το έργο «Ντον Τζιοβάνι» άκουσε στο Salzburg υπό τη διεύθυνση του Bruno Walter. Από φωνές προτιμούσε τις πιο ανθρώπινες, κατά τη γνώμη του, δηλαδή τις πιο καθαρές και απλές, όπως τις mezzo-soprano ή τις contralto. Αγαπούσε τη γιαπωνέζικη μουσική και τα θέατρα Νο και Καμπούκι, καθώς και το χορό που τα συνόδευε, και τα προτιμούσε από τους κινέζικους ήχους. Από χορούς ξεχώριζε αυτούς που έφερναν θρησκευτική ανάταση (Παπαϊωάννου 2004: 25).

Στις επιστολές του αναφέρει τη μεγάλη μουσική κίνηση της Βιέννης, τα ακούσματα των Μπετόβεν, Μπραμς και Στράους, αλλά και τους βιενέζικους χορούς. Εκεί στη Βιέννη ακούει τον Ρίχαρντ Στράους να διευθύνει τη Φιλαρμονική, τον Μπουσόνι, τον Schoenberg, τους μαέστρους Erich Kleiber, Bruno Walter, Otto Klemperer και Alexander von Zemlinsky. Στην Ασίζη εντυπωσιάζεται με τις καμπάνες και χαρακτηριστικά λέει πως «προτιμά τη σιωπή που μόνο ορισμένη μουσική μπορεί να εκφράσει» (Girard 1995: 39).

Ο Καζαντζάκης πιστεύει ότι «όλο τον πόνο και τον αγώνα η ποίηση μπορεί να τον μετουσιώσει σε όνειρο και ν'αθανάτισει όσο εφήμερο μπορεί, κάνοντάς το τραγούδι» (Καζαντζάκης 2003: 98). Στο μυθιστόρημά του «Καπετάν Μιχάλης» (1953) ο δάσκαλος, αντί να απαντήσει στην ερώτηση από πού ερχόμαστε και πού πάμε, παίρνει τη λύρα και παίζει, ενώ ο ετοιμοθάνατος παππούς-Σήφακας εξαϋλώνεται, καθώς η φωνή της λύρας ανακαλεί τα κατορθώματα και τις εμπειρίες του, για να μετουσιωθεί, στη συνέχεια, στην ψυχή που εγκαταλείπει το σώμα (Beaton 1998: 208).

Ήταν στενός φίλος του Κώστα Σφακιανάκη (1890-1946), μουσικολόγου Διευθυντή του Ελληνικού Ωδείου, συνθέτη και ιστορικού της Βυζαντινής Μουσικής⁴. «Οι δυο τους, όταν στις διακοπές βρίσκονταν στο Ηράκλειο, περνούσαν τα απογέματα κάνοντας μουσική, τις συνάτες για βιολί και πιάνο του Μπετόβεν και του Μότσαρτ» (Αλεξίου 2007: 22). Επίσης, από την αλληλογραφία του Καζαντζάκη, γνωρίζουμε τη σχέση του με τον Τσέχο συνθέτη Bohuslav Martinu (1890-1959) του οποίου η όπερα, *The Greek Passion* (H. 372), βασισμένη στο μυθιστόρημα «Ο Χριστός ξανασταυρώνεται», έγινε το κύκνειο άσμα του. Υπάρχουν και κάποιες μαρτυρίες που δείχνουν ότι ο Καζαντζάκης είχε επαφές και με το συνθέτη Manuel de Falla (1876-1946).

3 Καζαντζάκης & θέατρο

Ο Καζαντζάκης θεωρούσε τον εαυτό του θεατρικό συγγραφέα αλλά οι τότε θεατρικές συνθήκες στην Ελλάδα δεν ευνόησαν ώστε να δει στην πράξη τα έργα του⁵. Πίστευε ότι η εποχή του ήταν δραματική λόγω των διενέξεων, των επαναστάσεων, του σαρκασμού και της αγωνίας που επικρατούσε. Επέλεξε το θεατρικό δράμα γιατί, μέσω αυτού, μπορούσε καλύτερα να εκφράσει τους φόβους και τις ελπίδες του σύγχρονου ανθρώπου. Ακόμη

² Ο τίτλος της ημερίδας που έγινε στο Πολιτειακό Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης στις 3 Μαρτίου του 2007 ήταν «Γιατί πρέπει κανείς να διαβάσει Καζαντζάκη τον 21^ο αιώνα;».

³ «Επαίζετο ο Λόεγκριν του Βάγνερ... Είναι κάτι το ονειρώδες, φανταστικόν η μουσική του! Ξεχνάς όλον τον κόσμο, όλους τους πόνους και μαγεμένος αφήνεις την ψυχή σου να κυκλώνεται από κύματα αρμονίας...» (Γράμμα στο φίλο και συμμαθητή του Χαρίλαο Στεφανίδη με ημερομηνία 10 Μαρτίου 1903: Μάρθα Αποσκήτου-Αλεξίου: «Άγνωστα γράμματα του Νίκου Καζαντζάκη»).

⁴ Για το Νικηφόρο Φωκά, συγκεκριμένα, θα 'θελε η μουσική να 'ναι του Σφακιανάκη (Πετράκου 2005: 284-5).

⁵ Για περισσότερα σχετικά με αυτό το θέμα μπορεί κανείς να διαβάσει το άρθρο του Bien (1975) και την Πετράκου (2005).

και στα μυθιστορήματά του γίνεται θεατρικός (Καζαντζάκης 1976).

Επιδίωξε να μεταβάλει τη θεωρία της δραματουργίας στο νεο-ελληνικό θέατρο προσπαθώντας να ξεφύγει από την πατροπαράδοτη αληθοφάνεια στην απεικόνιση χαρακτήρων και καταστάσεων (Κωνσταντινίδης 1997: 33-4). Στα θεατρικά του έργα διαπραγματεύεται προβλήματα της εποχής του τοποθετημένα σε αρχαία ελληνικά και μυθικά σενάρια. Ταυτόχρονα, εκφράζει τις ελπίδες αυτών που υποφέρουν δείχνοντας πίστη σε ένα καλύτερο μέλλον (Καζαντζάκης 1976). Τα κίνητρά του είναι ιδεολογικά και ηθικά και το θέατρό του φιλοσοφικό (Πετράκου 2005: 632). Σύγχρονοι μελετητές του έργου του υποστηρίζουν ότι μεγάλο κεφάλαιο στη θεατρική παρουσία του Καζαντζάκη είναι οι διασκευές των δραμάτων και των μυθιστορημάτων του σε όπερες ή musicals.



4 Καζαντζακικά μουσικά στερεότυπα

Ο Θεοδωράκης έχει γράψει μουσική για δυο θεατρικά έργα του Καζαντζάκη, το «Χριστόφορο Κολόμβο» (1975) και τον «Καποδίστρια» (1976). Η μουσική του για την ταινία «Ζορμπάς» (1964), όμως, έγινε η έκφραση μιας πολύ συγκεκριμένης ελληνικής τάξης: της Ελλάδας της δεκαετίας του '60. Ο συνθέτης στηρίχτηκε για το συρτάκι σε ήδη υπάρχον υλικό από την τοπική παράδοση της Κρήτης⁶, πιο συγκεκριμένα, τον «Αρμενοχωριανό Συρτό» του Γιώργη Κουτσογιάννη⁷. Λόγω της δημοσιότητάς του, ο «Ζορμπάς» είναι πλέον ένα «εθνικό μυθιστόρημα»: ποια έκδοσή του θα μπορούσε να μην έχει στο εξώφυλλο μια σκηνή χορού (Παπανικολάου 2006: 105); «Επειδή γεννήθηκε ως εξαγωγίμο προϊόν ελληνικότητας, και καθώς αποκρυσταλλωνόταν ως τέτοιος, το απαραίτητο μουσικοχορευτικό αξεσουάρ, ο καινούριος χορός που άκουγε στο όνομα συρτάκι, γινόταν κάτι παραπάνω από το σήμερα κατατεθέν του: η μετουσίωσή του» (Παπανικολάου 2006: 100).

⁶ Ο τοπικός λαϊκός πολιτισμός είναι ελκυστικός στους έλληνες διανοούμενους τη στιγμή που μπορεί να διαμεσολαβηθεί από τους ίδιους και να επαναπροβληθεί με υπερτοπικούς / εθνικούς όρους. Είναι η αφήγηση της «αποτύπωσης της λαϊκής κουλτούρας με την επέμβαση του υπεύθυνου διανοομένου» που εκτός των άλλων χαρακτηρίζει και την ποιητική και ιδεολογική διακήρυξη του Θεοδωράκη τη δεκαετία του '60 (Παπανικολάου 103).

⁷ Για περισσότερες πληροφορίες ο αναγνώστης μπορεί να συμβουλευτεί τη Χναράκη (2007: 122) καθώς και τα άρθρα των Τοπ (1992) και Holst-Warhaft (1997).

Το 1979 παρουσιάστηκε από τη Λυρική Σκηνή σε χορογραφία Λόρκα Μασσίν μια πρώτη εκδοχή του «Ζορμπάς» ως μπαλέτου και το 1988 (πάλι υπό τον Λόρκα Μασσίν) μεταμορφώνεται σε μπαλέτο σε δύο πράξεις και 22 σκηνές και μάλιστα εξογκώνεται, συμπεριλαμβάνοντας και άλλα τραγούδια του Θεοδωράκη, λειτουργώντας όλο και περισσότερο σε μια υπόγεια συνάρτηση της εθνικής ταυτότητας του κεντρικού χαρακτήρα, του ίδιου του συγγραφέα και του συνθέτη (Παπανικολάου 105-6)⁸.



Σε κείμενο του «Ζορμπάς», μουσική για 4 πρωταγωνιστές (4 φωνές και 10 όργανα) έχει συνθέσει και ο Νίκος Μαμαγκάκης (1959-1960). Το 1984, ο ίδιος συνθέτης εξέδωσε σε δίσκο τη μελοποίηση βασικών αποσπασμάτων της «Οδύσσειας» του Καζαντζάκη. Το μουσικό του ιδίωμα είναι βασισμένο μερικώς πάνω σε στοιχεία της ελληνικής δημοτικής παράδοσης. Πιστεύει στην κρητική ρίμα και προσπάθησε να βρει μεθόδους για να χρησιμοποιήσει τα κείμενα με έναν τέτοιο τρόπο, ώστε να τραγουδιέται η γλώσσα χωρίς να χάνεται ούτε η προσωδία ούτε ο ρυθμός της (Χρυσοστόμου 2006: 201). Η «Οδύσσεια» παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ Αθηνών το 1984 και στο Ηράκλειο Κρήτης (Πετράκου 2005: 48).



Τραγούδια όπως το «Άμα λευτερωθεί η Κρήτη», «Δεν ήταν νησί», «Η Κρασογιώργαινα», «Κυρά μου Αμπελιώτισσα» και το

⁸ Μάλιστα, το θέμα του «Ζορμπάς» είχε χρησιμοποιηθεί από το Θεοδωράκη πολύ νωρίτερα σε σκηνική μουσική για το θεατρικό του Καμπανέλλη «Η γειτονιά των αγγέλων» ως πρελούδιο για το τραγούδι «Στρώσε το στρώμα σου για δυο» (Παπανικολάου 2006: 105-6).

«Όμορφη είναι η Κρήτη», είναι αρκετά δημοφιλή τουλάχιστον στο ελληνικό μουσικόφιλο κοινό. Η μουσική του Μάνου Χατζιδάκι που ντύνει αυτά τα αποσπάσματα από τον «Καπετάν Μιχάλη» είναι ελληνόπρεπα λυρική και ρεαλιστική.

Στα πρότυπα των έντεχνων κρητικών δίσκων κινήθηκαν και οι δίσκοι του Κώστα Μουντάκη, με τη συνεργασία του γιου του, του Μάνου⁹, «Αναφορά στο Νίκο Καζαντζάκη» (ή, «Αφιέρωμα στον μεγάλο Κρητικό», 1976, MINOS 532778). Οι συνθέσεις είναι του Μουντάκη αλλά και παραδοσιακές μελωδίες, με τίτλους όπως «Αθάνατο νησί», «Πανώρια στέκει η λευτεριά», «Συνάντηση», «Η κοπελιά κοπέλι», και ο «Χορός Ζορμπά»¹⁰. Ένα από τα κομμάτια, μάλιστα, είναι «Ο ύμνος του Ελευθερίου Βενιζέλου» (ή, «Ζήτω-ζήτω η λευτεριά»), σε μουσική του Μανώλη Καλομοίρη.



5 Ελληνισμός-Δημοτικισμός

Από το 1803 κι έπειτα η «ελληνικότητα» είναι αυτό που χαρακτηρίζει όλες τις πολιτισμικές μας εκφάνσεις. Κατά την τελευταία περίοδο της Τουρκοκρατίας, αλλά και τα πρώτα χρόνια του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, η ελληνική μουσική έπρεπε να μπορέσει να σταθεί αντάξια στο πλάι των μεγάλων ευρωπαϊκών παραδόσεων. Όπως οι νεοέλληνες συγγραφείς έγραφαν στη σκιά του Ομήρου, του Σοφοκλή και του Πλάτωνα, έτσι κι οι μουσικο-συνθέτες ζούσαν κυριαρχημένοι από τις παρουσίες του Μπετόβεν και του Βάγκνερ.

Στο βιβλίο του «Πάλι δικά μας: Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας»¹¹ ο ανθρωπολόγος Michael Herzfeld αναλύει τις έντονες προσπάθειες διαμόρφωσης μιας ελληνικής εθνικής ταυτότητας, τον προβληματισμό το γενικότερο στην περιοχή τον Βαλκανίων τον 19^ο αιώνα και τις ευρωπαϊκές τάσεις εξωραϊσμού και ρομαντισμού. Υποστηρίζει και εξηγεί παραστατικά και αναλυτικά πως η λαογραφία ήταν (και

είναι) για τους Έλληνες ένα πολιτισμικό όπλο, μια ιδεολογία που υπόσχεται πολιτισμική συνέχεια και αδιάσπαστη, αμόλυντη εθνική ενότητα από την αρχαιότητα μέχρι και τις μέρες μας.

Ας αναρωτηθούμε, για μια στιγμή, ποιο είναι το μεγαλύτερο βάσανο για τον Έλληνα, ακόμη και σήμερα; Μα το αρχαίο ελληνικό παρελθόν και η ταυτότητά του που καθορίζεται από δυτικά (κυρίως ευρωπαϊκά) και ανατολίτικα (κυρίως τουρκικά) στοιχεία. Αν πατέρας μας είναι ο Δίας και μητέρα μας μια χορεύτρια από κάποιο σεράι, τότε σε ποιον μοιάζουμε εμείς, τα παιδιά τους; Οι εθνικές αυτές αναζητήσεις έγιναν, φυσικά, εντονότερες κατά την εποχή της καταστροφής της Σμύρνης και των προσφυγικών μετακινήσεων που ακολούθησαν.

Για να δώσουν, λοιπόν, ελληνική, δημοτική φωνή στα δημιουργήματά τους λογοτέχνες και συνθέτες, δανείζονται στοιχεία από την ελληνική παράδοση. Το τραγούδι για «το γεφύρι της Άρτας» εμπνέει τον «Πρωτομάστορα» του Καζαντζάκη¹² στο οποίο βασίζει το λιμπρέτο της ομόνυμης όπεράς του ο κορυφαίος συνθέτης της ελληνικής εθνικής μουσικής σχολής Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962)¹³. Με αυτό τον τρόπο, και το λαϊκό-δημώδες γίνεται έντεχνο, αλλά και οι δυτικές συνθέσεις φορούν εθνικά κουστούμια κι ευλογούν το πάντρεμά τους με την ανατολή¹⁴.

⁹ Το 2003, μετά από επεξεργασία αρκετών ετών, ο Μάνος Μουντάκης εξέδωσε σε ψηφιακό δίσκο (CD) τη δική του μουσική εκδοχή της «Οδύσσειας», που αποτελεί μελοποίηση του ποιητικού προλόγου του έργου και της ραψωδίας Α. Ο δίσκος κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρία Σείστρο του Μιχάλη Αεράκη (Ηράκλειο Κρήτης) και βασίζεται στην κρητική μουσική παράδοση, περιέχοντας όμως νέες μουσικές συνθέσεις.

¹⁰ Χαρακτηριστικοί στίχοι από αυτή τη δουλειά: «Αφεντικό στην ιστορία γράψε/και τη δική μου θεωρία:/Τον κόσμο άρτσι μπούτσι και λουλάς,/υπογραφή Αλέξης ο Ζορμπάς!»

¹¹ Μτφ. Μ. Σαρηγιάννης, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002.

¹² Σύμφωνα με τον Beaton, “the demotic tradition in the 20th century: The expropriation of folk song by the educated class in the 19th century has also had the positive result that most Greek literary poets of stature owe an enormous debt to folk poetry and many of the themes of the demotic tradition have become staple themes in the words of such different writers as Kazantzakis... (1994: 193)”. Αυτό που έχει μεγαλύτερη αξία στην πεζογραφική τέχνη του Καζαντζάκη είναι όχι η ενσωμάτωση αλλά η επίδραση των δημοτικών τραγουδιών, ο μετασχηματισμός τους σε πεζογραφικό λόγο (Φιλίππιδης 1997: 215). Ο συγγραφέας είχε εμπλακεί από νωρίς στον αγώνα του δημοτικισμού και ήταν συνεργάτης του Εκπαιδευτικού Ομίλου (1909-1919) (Φιλίππιδης 1997: 229).

¹³ According to: <http://cms.lsa.umich.edu/UofM/Content/modgreek/document/Winter2007ModernGreekNewsletter.pdf>, in a radio speech of June 22, 1958, Kalomiris spoke of lifetime inspirations: “My childhood was haunted by our folk songs, by the melodies and rhythms of our people, by our legends and traditions, by Byzantium, its mythical Kings and its haunted monasteries. Along with them, by Greek poetry.... Intellectually I always lived in contemporary Greece. Even when I was away, I was in the land of Venizelos and of Palamas. I felt the pulse of New Greece as it was emerging. I found my inspiration in modern Greece and tried to sing primarily and mainly for the Greeks. I tried to sing our pains and our glories, our few joys and to mourn the loss of our great dreams.”

¹⁴ Το οποίο ήταν προβληματικό εκείνη την εποχή γιατί αρκετές από τις μελωδίες με ανατολίτικα ιδιώματα ταυτίζονταν με τις δυτικότερες συνθέσεις. Χατζηπανταζής Θ., *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί...*, Στιγμή, Αθήνα 1986. Επίσης, ο Franklin Hess (2000: 26-7) μιλάει για συμβιβασμό μεταξύ του δημοτικισμού και του ελληνικού φίλμ, τον οποίο εμείς μπορούμε να εκλάβουμε ως συμβιβασμό μεταξύ του δημοτικισμού και της όπερας («Sound and the Nation: Rethinking the History of Early Greek Film Production. *Journal of Modern Greek Studies* 18 (1): 13-36).



6 Καζαντζάκης & Καλομοίρης

6.1 «Πρωτομάστορας»

Ο Ανδρέας Πουλακίδας (1983) υποστηρίζει ότι ο Μανώλης Καλομοίρης πρέπει να είχε υποψιαστεί τα οπερατικά στοιχεία στα πρώτα μυθιστορήματα και θεατρικά έργα του Καζαντζάκη. Το 1910 (1908;), με το ψευδώνυμο Πέτρος Ψηλορείτης, ο Καζαντζάκης γράφει τον Πρωτομάστορα (αρχική του ονομασία «Η Θυσία»)¹⁵, το οποίο το 1916 το μετατρέπει ο Καλομοίρης σε μουσική τραγωδία σε δύο μέρη κι ένα ιντερμέδιο¹⁶. Το 1930 παρουσιάζεται στο θέατρο «Ολύμπια» από τη Μελοδραματική Σχολή του Εθνικού Ωδείου και με τη διεύθυνση του Μητρόπουλου. Η υποδοχή είναι θερμή από το καλλιεργημένο αθηναϊκό κοινό «που βρίσκει μέσα στο γνήσιο ελληνικό μουσικό δράμα έναν αντίλαλο του εαυτού του» (Παπαχατζάκη 1985: 40). Ο Άλκης Θρύλος, στο «Νουμά», χαρακτηριστικά σχολιάζει: «Λυρικό τραγούδι σε πεζό μουσική ζητούσε. Ο κ. Καλομοίρης, Δημιουργός κι αυτός καινούριων Ρυθμών σε σκοπούς αιώνιους, την αρμονία τόνισε» (12-3-1916: 59).

Ο Καλομοίρης διέκρινε την καλλιτεχνική και ιδίως τη μουσική αξία του έργου (όπως και η επιτροπή του πανεπιστημίου)¹⁷ και αποφάσισε να το χρησιμοποιήσει στα πλαίσια των φιλοδοξιών του να δημιουργήσει εθνική όπερα παράλληλα με το εθνικό δράμα (Πετράκου 2005: 210). Η σύνθεσή του κράτησε τέσσερα χρόνια. Όπως λέει κι ο ίδιος: «Το έργο που πονάω περισσότερο,

που ακόμα και σήμερα μου φέρνει μια βαθιά συγκίνηση, μένει πάντα ο Πρωτομάστορας»¹⁸.

Ο μελετητής του Καζαντζάκη Πήτερ Μπην (2001: 19-20) σχολιάζει χαρακτηριστικά: «Ο ανδροπρεπής πρωταγωνιστής του Πρωτομάστορα παρόλο που ονειρεύεται, δεν παραβλέπει τη δαρβίνεια φύση της ζωής. Παρόλο που τον σπρώχνει το πάθος, ελέγχει και κατευθύνει τις παρορμήσεις του με ανελέητη λογική. Γι' αυτό νικά την ίδια τη μοίρα και είναι έτοιμος να προχωρήσει στο επόμενο πρακτικό επίτευγμα του ακατόρθωτου (ίσως να ανακαταλάβει την Πόλη;)...Ο Πρωτομάστορας προβάλλει το νέο εαυτό του Καζαντζάκη που ονειρεύεται, αλλά και γνωρίζει πόσο άγρια είναι η πάλη της ζωής, προβάλλει το νέο του εαυτό και κατ' επέκταση το ρωμαλέο ξανά ελληνικό έθνος.»

Το έργο είναι αφιερωμένο στον Ίωνα Δραγούμη¹⁹ και δείχνει στους Έλληνες του 1908-1910 ότι είναι ικανοί να ξεπεράσουν την ηττοπάθεια και να ανοικοδομήσουν το κράτος τους. Ο Καλομοίρης το αφιερώνει στον Ελευθέριο Βενιζέλο. Είναι το μόνο θεατρικό έργο -μαζί με τον «Καποδίστρια»- που λαμβάνει μέρος στη σύγχρονη Ελλάδα, κι αποτελεί ένα ύμνο στη χώρα, στη δημοτική γλώσσα, στη Μεγάλη ιδέα και στην εθνική ταυτότητα (Girard 1995: 27).

6.2 «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος»

Το 1944 ο Καζαντζάκης γράφει σε δεκατρισύλλαβο τον «Κωνσταντίνο Παλαιολόγο»²⁰. Ξαναδουλεύει το έργο στην Αίγινα το 1946 και το οριστικοποιεί το Μάρτη του 1951. Το θέμα της τραγωδίας είναι η Νύχτα της Αλώσεως. Πλάι στο μέγεθος Πόλη-Αλωση (Ελληνισμός-Πτώση) υπάρχει το άλλο μέγεθος: ο Άνθρωπος (ο Παλαιολόγος) και ο αγώνας του ανθρώπου για να ξεπεράσει τη φθαρτή σκηνογραφία της στιγμής και να κερδίσει το νόημά της, να κερδίσει τον άρτιο εαυτό του (Παπαχατζάκη 1985: 92-3).

Το 1953 δημοσιεύεται στο περιοδικό «Νέα Εστία»²¹ με τον υπότιτλο «Ο εθνικός θρύλος της Αλώσεως». Το έργο χωρίζεται σε δυο πράξεις και τέσσερις εικόνες. Είναι γραμμένο σε στίχο 13σύλλαβο και ορισμένα μέρη του σε πεζό. Μόλις ο Καζαντζάκης δημοσίευσε το κείμενο του «Κωνσταντίνου Παλαιολόγου», έσπευσε να το χαρίσει στον Καλομοίρη, στην Αντίπολη (Πετράκου 2005: 534). Ο Καλομοίρης αφηγείται: «Δεν μπορούσα να συγκρατήσω τα δάκρυά μου... Ολοένα με δονούσανε μελωδίες, αρμονίες, θέματα και μοτίβα, όπως τον παλιό καλό καιρό που με είχε συνεπάρει ο Πρωτομάστοράς του»²²... Η παράσταση έγινε

¹⁵ Σταμάτησε να γράφει έργα μέχρι το 1915. Είναι πιθανό ότι η επιτυχημένη παράσταση του Πρωτομάστορα ως όπερας του Καλομοίρη και η θετική κριτική του Άλκη Θρύλου για το έργο να υπήρξαν τα ψυχολογικά κίνητρα για να ασχοληθεί ξανά (Πετράκου 2006: 64).

¹⁶ Αθήνα, Εκδόσεις Γαϊτάνου, 1939.

¹⁷ «Ο Καζαντζάκης ως θεατρικός ποιητής πρέπει να διαβαστεί ερήμην της φόρμας του. Έχει γράψει θρησκευτικά μυστήρια, όχι τραγωδίες... Αν ξύσουμε λίγο τη φόρμα του θα συναντήσουμε τον Βάγκνερ του Πάρσιφαλ, αν τουβάλουμε μουσική θα συναντήσουμε την Ιωάννα επί της πυράς των Κλωντέλ-Χόνεγκερ. Πιστεύει ότι ο Κούρος θα μπορούσε να γίνει όπερα. Η κρυμμένη μουσική του υπονόμει τις προσπάθειες του Σολομού και το έργο αντιστεκόταν: ζητούσε τη μουσική. Δεν θεωρεί τυχαίο ότι ο Καλομοίρης στην αρχή της καριέρας του ερεθίστηκε από τον Πρωτομάστορα και στο τέλος από τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο» (Γεωργουσόπουλος, «Μια όπερα», Τα Νέα, 11 Ιουλίου, 1984).

¹⁸ Μ. Καλομοίρης: «Από τον Πρωτομάστορα στον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο», Έθνος, 13 Νοέμβρη 1957. Σημείωσε αρκετά κέρδη, από τα οποία ο Καλομοίρης συχνά παρακρατούσε με καλλιτεχνικά αμέλεια τα ποσοστά του Καζαντζάκη, εκνευρίζοντάς τον σε σημείο να τον αποκαλεί «μουσικό γαιδούρι» (Πετράκου 2005: 211).

¹⁹ «Περνούσα όλος συγκίνηση και φλόγα το Νασιοναλισμό. Ίσκιος που ένιωθα δίπλα μου ο Ίων Δραγούμης» (1984. *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*. Αθήνα: Εκδόσεις Ελ. Καζαντζάκη, σελίδα 722).

²⁰ «Εννιά ανέκδοτες επιστολές (1933-1946) στον Αιμίλιο Χουρμούζιο» [*Η Λέξη*, 1997 (139): 246]: «Σε 13σύλλαβο θα γράφω και τον Κ. Παλαιολόγο. Τερνάζει καλά σε μια τραγωδία κάπως πιο κοντά στα χρόνια μας, που δε θέλει να τονίσει το μελωδικό μέρος της συγκίνησης. Ενώς τους Προμηθείς μου φαίνεται πως τέρνιζε ο 11σύλλαβος για να δώσει κάποια θρυλική μουσικότητα στον ήρωα το θρυλικό της παράδοσης».

²¹ Τόμος 54, τεύχος 630, 1 Οκτωβρίου του 1953.

²² Μ. Καλομοίρης: «Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος», Νέα Εστία 66 (1959), σ. 1290.

μετά τον θάνατο αμφότερων των δημιουργών, από την Εθνική Λυρική Σκηνή, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, στις 16 Αυγούστου 1962²³.



7 «Μέλισσα» και «Περίανδρος»

Ο Καζαντζάκης ασχολήθηκε με μεγάλες, βασανισμένες ψυχές που πολύ πόνεσαν στη ζωή τους κι αγάπησαν κι αντιστάθηκαν με αυθάδεια στο Θεό και στη Μοίρα. Όπως ο ίδιος μας λέει: «μαχόμενοι να τους ανασύρω από τον Άδη, για να δοξάσω μπροστά από τους ζωντανούς ανθρώπους τον πόνο τους και τον αγώνα, τον πόνο και τον αγώνα του ανθρώπου» (2003: 447)²⁴. Στο καζαντζακικό έργο, τόσο τα μυθολογικά όσο και τα ιστορικά πρόσωπα αλλάζουν χαρακτηριστικά. Επαναστατούν βασισμένα σε ηθικά κριτήρια, κι ο αγώνας τους προβάλλεται έτσι σαν ένα τμήμα ενός θέματος που έχει μεγαλύτερη οικουμενική σημασία. Η διαμαρτυρία τους διατυπώνει μια αισιόδοξη φιλοσοφία: μια σειρά εσκεμμένων αλλαγών θα επιφέρουν κοινωνική αρμονία (Κωνσταντινίδης 1997: 45).

Η «Μέλισσα» του Καζαντζάκη ανήκει στα πιο ώριμα θεατρικά του έργα. Γράφτηκε το 1937, σε μια εποχή δύσκολη, ταραγμένη²⁵, αλλά δεν παίχτηκε μέχρι το 1962. Ο Καζαντζάκης θαύμαζε τον Πλούταρχο και τον Ηρόδοτο κι άντλησε το υλικό της τραγωδίας του από αυτούς και στοιχεία από τους μύθους της αρχαίας Ελλάδας. Η Λιλή Ζωγράφου αλλά και η Κυκή Πετράκου προσεγγίζουν την τραγωδία ψυχολογικά, ισχυριζόμενες ότι τους αποκαλύπτει τον ευνουχισμό του συγγραφέα από τον δεσποτικό

του πατέρα²⁶. Άλλοι μελετητές την προσεγγίζουν πολιτικά ως μια προβολή των πολιτικών πεποιθήσεων του Καζαντζάκη (Bien 1997).

Το τραγικότερο πρόσωπο στη «Μέλισσα» είναι ο Περίανδρος, μια άγρια, αδιάλλακτη ψυχή. Μας συγκλονίζει το εσωτερικό του δράμα, η μοναξιά του. Ανάμεσα στα μηνύματα του έργου είναι και η σύγκρουση των γενεών (όπως και στον Καπετάν Μιχάλη) ενώ υπάρχουν αναμφίβολα απηχίσεις προσωπικών βιωμάτων του συγγραφέα από τη σκληρή και τυραννική παρουσία του πατέρα του. Στις 12 Σεπτεμβρίου του 1962 ο Αλέξης Σολομός ανεβάζει στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού τη «Μέλισσα» με το Εθνικό Θέατρο σε μουσική Αργύρη Κουνάδη, και διεύθυνση Μενέλαου Παλλάντιου.

Το έργο του Θόδωρου Αντωνίου «Περίανδρος: Σκηνές από τη ζωή ενός τυράννου, μία όπερα σε δύο πράξεις», σε αγγλικό λιμπρέτο του Γιώργου Χριστοδουλάκη και γερμανική μετάφραση του Peter Kerstz, είναι βασισμένο στο θεατρικό έργο «Μέλισσα» του Καζαντζάκη. Γράφτηκε από το 1977 ως το 1979, κατά παραγγελία του Staatstheater am Gaertnerplatztheater του Μονάχου (το έχει εκδώσει η Baerenreiter Verlag και παίχτηκε στις 6 Φεβρουαρίου του 1983). Η όπερα, σε δυο πράξεις, αφηγείται επεισόδια από τη ζωή του δεύτερου τυράννου της Κορίνθου. Μουσικά έχει τις ρίζες της στη δεύτερη Βιεννέζικη σχολή, κι ειδικά στο έργο του Alban Berg. Ο Αντωνίου, ολοφάνερα λυρικός, συνδυάζει με ευαισθησία ήχους και απαλά ηχοχρώματα, δείχνοντας ιδιαίτερη προσοχή στον τρόπο με τον οποίο μεταχειρίζεται τη χορωδία. Η μουσική του σύνθεση απαρτίζεται από τραγουδιστές, αφηγητές, ηθοποιούς, χορευτές, χορωδία και ορχήστρα, είναι σκηνικά πολύ ενδιαφέροντα, με οπτικές προβολές και μαγνητοταινία (για την παραγωγή ηλεκτροακουστικού ήχου).

Η όπερα του Αντωνίου κινείται σε τρία χρονικά επίπεδα, λιτή σε λόγια. Κυρίαρχο είναι το αστυνομικό μυστήριο, όπως σε μια ταινία του Χίτσκοκ (Αντωνίου 2007). Η πολιτική της ιδεολογία, ο τύραννος και η έννοια της νεκροφιλίας, τα οιδιπόδεια συμπλέγματα, η δικτατορία κι η αυταρχική νοοτροπία, ο λαός που ξεσηκώνεται, όλα αυτά είναι θέματα που «αναστατώνουν» το συνθέτη. Για τον Αντωνίου, η μουσική δεν είναι διακοσμητική τέχνη. Αντιθέτως, είναι ένα μουσικό μέσο που το χρησιμοποιεί για να αντικατοπτρίσει το τι συμβαίνει τριγύρω του. Ο «Περίανδρος» του είναι φανερά ένας σχολιασμός για τα πολιτικά γεγονότα που συμβαίνουν στην Ελλάδα εκείνη την εποχή.

«Ο Καζαντζάκης είναι διεθνές κεφάλαιο και ανήκει σε όλη την υφήλιο», δηλώνει σε αλληλογραφία μας ο συνθέτης (18/11/2006). Η διπλωματική του εργασία στη σύνθεση, με επιτροπή τους Ευαγγελάτο και Βάρβογλη, ήταν μια καντάτα για φωνή και σύνολο, η Τερτσίνα²⁷ «Χριστός», «ένα», κατά τη γνώμη του, «υπέροχο και άγνωστο ποίημα του Καζαντζάκη».

²³ Ο Κ. Πέθανε στις 3/4/62. <http://www.kalomiris.org/>

²⁴ Και συνεχίζει παρακάτω: «Σιγά-σιγά, και με αναγάλιαση, βούλιαξα στο μελάνι. Μεγάλοι ίσκιος στριγμώνουνταν γύρα από το λάκκο της καρδιάς μου και ζητούσαν να πουν αίμα ζεστό να ζωντανέψουν, ο Ιουλιανός ο Παραβάτης, ο Νικηφόρος Φωκάς, ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, ο Προμηθέας... Μαχόμενοι για να τους ανασύρω από τον Άδη, για να δοξάσω μπροστά από τους ζωντανούς ανθρώπους τον πόνο τους και τον αγώνα, τον πόνο και τον αγώνα του ανθρώπου. Να πάρω κι εγώ κουράγιο... Να λυτρωθώ από το μέσα μου σκοτάδι και να το κάμω φως, από τους μέσα μου φοβερούς προγόνους που μούγκριζαν και να τους κάμω ανθρώπους» (Καζαντζάκης 2003: 542).

²⁵ Μια καταγίγδα άγρια έχει ξεσπάσει στην Ευρώπη και απειλεί να πνίξει τον κόσμο ολόκληρο.... Δικτατορία στην Ελλάδα. Στην Ισπανία επικρατεί ο εμφύλιος πόλεμος. Ο θάνατος του Λόρκα τον επηρεάζει βαθιά. Γράφοντας τη «Μέλισσα» έχει συνειδητοποιήσει το δράμα του θανάτου. Η ατμόσφαιρα είναι βαριά, οι ψυχές άδειες (Παπαχατζάκη 1985: 173).

²⁶ Η Πετράκου χαρακτηριστικά υποστηρίζει ότι πρόκειται για μια φροϋδική τραγωδία: το ζήτημα της εξουσίας και της διακυβέρνησης του κράτους και η προσωπική-οικογενειακή ιστορία του ηγεμόνα, οι κραδασμοί της οποίας επηρεάζουν, ακόμα και καθορίζουν, τη ζωή των πολλών (Πετράκου 2005: 319).

²⁷ Ο Φαίδων Πρίφτης έχει συνθέσει επίσης δύο τραγούδια, το «Λένιν» και τον «Μουσή», πάνω σε στίχους του Νίκου Καζαντζάκη, από το έργο του «Τερτσίνες», όπως, επίσης, κι ο Αντώνης Βασιλάκης.

8 Καζαντζάκης & Κόσμος

Το πολιτικό όραμα που από παλιά, σύμφωνα με τον Πλούταρχο, αποδίδεται στον Αλέξανδρο, ήταν για τον Καζαντζάκη υπαρκτικό πρόβλημα, καθώς Ανατολή και Δύση αποτελούσαν ένα από τα πολλά δίπολα που αγωνιζόταν να σμίξει μέσα του, ένα ακόμα ζευγάρι στο μεγάλο διαλεκτικό παιχνίδι των αντιθέτων που κυβερνά τη φιλοσοφία του²⁸. Η διαρκής αναζήτησή του ήταν ένα συνθετικό όραμα της Ελλάδας και της πολιτισμικής ιστορίας της: αρχαϊκή, κλασσική, Ελληνιστική, Βυζαντινή και μοντέρνα, συμπεριλαμβανομένης, φυσικά, και της συγγενείας της με τη Δύση και την Ανατολή (Bien 2004: 31).



Το «Café Antarsia» είναι μια νεο-δημοτική όπερα που λαμβάνει μέρος στην Τουρκοκρατούμενη Κρήτη του 1889. Στο έργο αυτό εμφανίζεται κι ο Καραγκιόζης με ανθρώπινη μορφή ως ντόπιος Ελληνότουρκος, με αποτέλεσμα να μπορεί να κινείται και στις δυο πλευρές, και να ανάβει φωτιές στους πολεμιστές της ανεξαρτησίας την περίοδο των τελευταίων επαναστάσεων. Η μουσική είναι ένα μείγμα βαλκανικών, ελληνικών και ροκ ήχων. Οι ζωντανές ηχογραφήσεις της στη Νέα Υόρκη συνδυάζουν ταξίμια στο κλαρίνο με ήχους ελληνικού μπουζουκιού και λαούτου, αλλά και ποικίλα μελίσματα κρητικής και ποντιακής λύρας.

Ο Ελληνο-Τεξανός συνθέτης Nicos Brisco²⁹ εξηγεί πως «η δουλειά και η ζωή του Νίκου Καζαντζάκη αντικατοπτρίζουν τι σημαίνει να είναι ένας Έλληνας και σε ευρύτερο επίπεδο ανθρώπινος...». Και σχολιάζει ότι «κατά τη σύνθεση του «Café Antarsia» που είναι βασισμένο στο μυθιστόρημα του Καζαντζάκη «Καπετάν Μιχάλης» ένιωσε όχι μόνο περήφανος για την καταγωγή και την ιστορία του, αλλά κυρίως βρήκε μια πρόκληση να αφήσει την ασφάλεια του δυτικού στυλ σύνθεσης και σημειογραφίας, και να πιάσει στα χέρια και την καρδιά του τα εθνικά όργανα της Κρήτης, τη λύρα και το λαούτο».

Το λιμπρέττο της όπερας έχει γράψει η Ruth Magraff. Σκοπός της είναι να δημιουργήσει μια «παγκόσμια λαϊκή όπερα» (“world folk opera”) κι έχει θεματικά εμπνευστεί από το Νίκο Καζαντζάκη. Στην Αμερική είναι γνωστή ως πρωτεργάτης του μουσικού θεάτρου και ενός νέου οπερατικού μουσικού κινήμα-

τος. Υποστηρίζει ότι τα ρεμπέτικα και τα τραγούδια των café aman, αλλά και τα κρητικά αντιστασιακά τραγούδια της τάβλας, ιδιαίτερα αυτά της τελευταίας Οθωμανικής περιόδου, είναι εγγενώς οπερατικά στο στυλ. Αφενός επιθυμεί να κάνει γνωστή στο εξωτερικό τη νεότερη ιστορία των Ελλήνων που έχει παραγνωριστεί σε σχέση με το αρχαίο δράμα και τη μυθολογία, κι αφετέρου να τονίσει την ύπαρξη ανατολικοευρωπαϊκών στοιχείων στη μουσική της Ελλάδας, λόγω της γειννιάσής της με τις βαλκανικές περιοχές.

Τέλος, στις 18 Μαρτίου του 2006, στην Αυστραλία, στο Θέατρο «Parade» στο Σύδνεϋ, μια σύγχρονη διασκευή του «Πρωτομάστορα» από τον Ελληνο-Αυστραλό συνθέτη Κωνσταντίνο Κουκιά (1965) έλαβε μέρος στις 18 Μαρτίου του 2006. Δραματογράφος ήταν ο Αυστραλός Κρητολόγος Alfred Vincent, και χορογράφος η Χριστίνα Κανελλάκη. Η έμφαση του έργου εστιάζεται στις συγκρούσεις αγάπης-καριέρας, προσωπικής ευτυχίας και κοινωνικής προσφοράς.



9 Επίλογος

Από τις γνωστές μελωδίες του Μίκη και του Μάνου, κραυγές καζαντζακικής ελευθερίας, περάσαμε σε αυτές που απηχούν την «Κρήτη» των Μουντάκη και Μαμαγκάκη, για να φτάσουμε στην πολιτική αισιοδοξία και τον ελληνισμό με τον Καλομοίρη, αλλά και την ελληνική ιστορία και μοίρα με τον Αντωνίου. Στον 21^ο αιώνα και στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης ο Νίκος Καζαντζάκης και οι μουσικές του ερμηνείες θα έπρεπε να αναγνωριστούν όπως τους αξίζει, γιατί το έργο του, παρόλο τον τοπικό του χαρακτήρα, διακρίνεται για την οικουμενικότητα των ιδεών του, που εμπνέει, ακόμη και σήμερα, Έλληνες συνθέτες σε Αυστραλία και Αμερική.

²⁸ Περισσότερα γι' αυτό το θέμα στην «Αναφορά» (2003: 548 και 591), αλλά και στο βιβλίο του Σταμάτη Φιλλιπίδη (2005) Αμφισιμίες: Μελετήματα για τον αφηγηματικό λόγο έξι νεοελλήνων συγγραφέων. Αθήνα: Ίνδικτος (σελίδες 158, 165-66).

²⁹ <http://www.greektexan.com/home.html>



Ένας από τους τρόπους, λοιπόν, με τους οποίους μπορεί να ακουστεί καλύτερα και χωρίς... φάλτσα η καζαντζακική φωνή είναι μέσω των μελοποιήσεών της. Ο ίδιος ο Καζαντζάκης, άλλωστε, που έβλεπε τον εαυτό του ως δοξάρι, θα παρακαλούσε τους μουσικοσυνθέτες όχι μόνο να το τεντώσουν για να μην σαπίσει, αλλά να το παρατεντώσουν, ακόμη και με κίνδυνο να σπάσει³⁰.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- ΑΛΕΞΙΟΥ Ε., 2007. *Για να γίνει μεγάλος*. Εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα.
- ANTONIOU TH., 1983. *Periander; Mixed-media opera for singers, dancers, actors, narrator, choir, orchestra and tape*, Baerenreiter Verlag, Munich.
- ΑΝΤΩΝΙΟΥ Θ., 2007. Προσωπική συνέντευξη στις 18 Ιανουαρίου του 2007. Βιογραφικά και σχόλια τύπου.
- BALL E., 2006. «Place, Tradition, and Literature in the Work of a Cretan Folk Poet», *Journal of American Folklore* 119 (473) : 275-300.
- BEATON R., 1994. *An Introduction to Modern Greek Literature*, Clarendon Press, Oxford.
- BEATON R., 1998. «Of Crete and Other Demons: A Reading of Kazantzakis's Freedom and Death», *Journal of Modern Greek Studies* 16 (2): 195-220.
- BIEN P., 1975. «Kazantzakis' The Masterbuilder with an Additional Note on Kapodhistrias.» *The Literary Review* 18/4: 398-411.
- BIEN P., 1998. «Μέλισσα, μια ένδειξη του Καζαντζακικού μέλλοντος.» *Πεπραγμένα επιστημονικού διημέρου: Νίκος Καζαντζάκης σαράντα χρόνια από το θάνατό του*. Χανιά: Έκδοση της Δημοτικής Πολιτιστικής Επιχείρησης Χανίων : 155-162.
- BIEN P., 2000. «Nikos Kazantzakis's Novels on Film», *Journal of Modern Greek Studies* (18): 161-170.
- BIEN P., 2001. *Νίκος Καζαντζάκης. Η πολιτική του πνεύματος* (μετάφραση Ασπασία Λαμπρινίδου), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

- BIEN P., 2004. «Kazantzakis's Drama Kapodistrias.» *Πεπραγμένα Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου: Νίκος Καζαντζάκης: Το έργο και η πρόσληψή του*. Ηράκλειο Κρήτης: Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας : 17-55.
- GIRARD PH., 1995. «Nikos Kazantzakis et la musique», *Le Regard Crétois* (11) : 27-40.
- HNARAKI M., 2007. *Unfolding Ariadne's Thread*. Kerkyra Publications. Athens.
- HOLST-WARHAFT G., 1997. «Song, Self-Identity, and the Neohellenic», *Journal of Modern Greek Studies* 15 (2): 232-238.
- KAZANTZAKΗΣ Ν., 1953. *Καπετάν Μιχάλης*, Αθήνα.
- KAZANTZAKΗΣ Ν., 1964. *Θέατρο. Τραγωδίες με αρχαία θέματα. Προμηθέας. Κούρος. Οδυσσέας. Μέλισσα*, Εκδόσεις Ελ. Καζαντζάκη, Αθήνα.
- KAZANTZAKΗΣ Ν., 1976. «Drama and Contemporary Man, An Essay» (translated by Peter Bien). *The Literary Review* 19 (2): 115-121.
- KAZANTZAKΗΣ Ν., 2003. *Αναφορά στο Γκρέκο*, Εκδόσεις Ελ. Καζαντζάκη, Αθήνα.
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ ΣΤ., 1997. «Ο ηθοποιός διεγέρτης και η διονυσιακή διαμαρτυρία στα θεατρικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη». *Πεπραγμένα Επιστημονικού Διημέρου : Νίκος Καζαντζάκης. Σαράντα χρόνια από τον θάνατό του*. Χανιά 1998: Δημοτική Πολιτιστική Επιχείρηση Χανίων : 33-48.
- ΠΑΡΑΙΟΑΝΝΟΥ J., 2004. «Nikos Kazantzakis et la musique», *Le Regard Crétois* (29) : 24-28.
- ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ Δ., 2006. «Οι μεταμορφώσεις του Ζορμπά». *Πεπραγμένα Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου: Νίκος Καζαντζάκης: Το έργο και η πρόσληψή του*. Ηράκλειο Κρήτης: Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας : 91-108.
- ΠΑΠΑΧΑΤΖΑΚΗ-ΚΑΤΣΑΡΑΚΗ Θ., 1985. *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα.
- ΠΕΤΡΑΚΟΥ Κ., 2005. *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα.
- POULAKIDAS A., 1983. «The Operatic Aspects of Kazantzakis' Broken Souls». *Folia Neohellenica* 5 (1983) :157-173.
- PRIFTI K., 1999. «Harmonie musicale dans l'œuvre de Nikos Kazantzakis», *Le Regard Crétois* (19) : 9-18.
- TORP L., 1992. «Zorbas' Dance : The Story of a Dance Illusion and its Touristic Value», *Ethnografika* (8): 207-10.
- ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ ΣΤ., 1997. *Τόποι: Μελετήματα για τον αφηγηματικό λόγο επτά νεοελλήνων πεζογράφων*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα.
- ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ Π., 2006. *Νίκος Μαμαγκάκης : Μουσική ακούω, ζωή καταλαβαίνω*, εκδ. Άγκυρα, Αθήνα.

³⁰ Παραλλαγή της προσευχής από την «Αναφορά»: «Δοξάρι είμαι στα χέρια σου, Κύριε. Τέντωσέ με, αλλιώς θα σαπίσω./ Μη με παρατεντώσεις, Κύριε. Θα σπάσω./ Παρατεντώσέ με, Κύριε, κι ας σπάσω!»

ΕΝΟΤΗΤΑ ΙΙΙ

***Σύγχρονη μουσική δημιουργία –
Τεχνολογία –
Παγκοσμιοποίηση***

Ο ανεξάρτητος δισκογραφικά δημιουργός – παραγωγός την εποχή της ψηφιακής επανάστασης.

Διαπιστώσεις, προκλήσεις, δυνατότητες και προοπτικές στο ριζικά διαφορετικό τοπίο της Μουσικής Βιομηχανίας του 21ου αιώνα.

Αντώνης Πλέσσας

Συνθέτης, συγγραφέας, παραγωγός
aplessas@otenet.gr

Περίληψη. Πολλές και έντονες το τελευταίο διάστημα οι συζητήσεις για το μέλλον της μουσικής βιομηχανίας. Η μετάβαση από τη βιομηχανική εποχή στην εποχή της πληροφόρησης την επηρεάζει αναπόφευκτα και ότι ξέραμε για αυτήν αλλάζει καθημερινά. Είναι το σύνολο της μουσικής βιομηχανίας που βρίσκεται σε κρίση ή μόνο ο τομέας της παραγωγής υλικών φορέων; Τι συνέπειες θα έχει η μετάβαση από την πρακτική του κατέχω στην πρακτική του αποκτώ πρόσβαση στα έργα που επιθυμώ; Θα μπορέσει η νομότυπη αγορά να ανταγωνιστεί αυτήν της παράνομης διακίνησης μουσικών αρχείων και αν ναι υπό ποιες προϋποθέσεις; Τι μπορούμε να διδαχτούμε από τη λειτουργία άλλων βιομηχανιών; Ποιος ο ρόλος του διαδικτύου στο νέο τοπίο και πως οι τεχνολογίες πίσω από αυτό διαμορφώνουν τις εξελίξεις; Ποια η θέση του ανεξάρτητου δημιουργού στο νέο περιβάλλον; Πως διαφέρει το προφίλ του καταναλωτή του 21ου αιώνα από αυτό του 20ου; Ποιοι ορίζοντες ανοίγονται, όταν ο χρήστης από στατικός αποδέκτης μεταμορφώνεται σε διαμορφωτή και παραγωγό περιεχομένου;

του καλλιτέχνη ως συστατικά στοιχεία μιας υγιούς ανάπτυξης;

Κυρίες & κύριοι καλησπέρα σας,

Πολλές και έντονες το τελευταίο διάστημα οι συζητήσεις. Η μετάβαση από την βιομηχανική εποχή στην εποχή της πληροφόρησης, επηρεάζει αναπόφευκτα και την μουσική βιομηχανία, που ότι ξέραμε για αυτήν αλλάζει καθημερινά και θα αλλάξει δραστηκότερα στο επόμενο διάστημα.

Το μέλλον της μουσικής έχει να κάνει κυρίως με κινητά προϊόντα και υπηρεσίες, σε ένα περιβάλλον όπου το κοινό απαιτεί άμεση, εύκολη και συμφέρουσα οικονομικά, πρόσβαση σε ότι έχει να κάνει με τη μουσική. Οτιδήποτε, Οπουδήποτε, Οποτεδήποτε.

Βιομηχανία δίσκων. Το χρονικό μιας προαναγγελθείσας κρίσης.

Τι πραγματικά φταίει για την προβληματική εικόνα του τομέα της βιομηχανίας δίσκων; Ευθύνεται άραγε μόνο η πειρατεία; Όσο και αν θέλουν οι δισκογραφικές εταιρίες να μας πείσουν για αυτό, η παρούσα κατάσταση είναι αποτέλεσμα μιας μακροχρόνιας περιόδου δυσλειτουργιών και της απόφασης τους να υιοθετήσουν ένα απροσπάτετο μορμάτ (Red Book - Audio CD format) μέσω του οποίου εξέδωσαν όλον ως τότε κατάλογο έργων.

Αλήθεια τι έγιναν εκείνοι οι πρωτοπόροι μουσικοί οραματιστές που οδήγησαν τη βιομηχανία δίσκων στην άνθιση που γνώρισε; Ποίοι πήραν τη θέση τους και σε ποίο βαθμό συνέχισαν το όραμά τους;

Μήπως τα κάθε είδους εταιρικά στελέχη, οι δικηγόροι και λογιστές που σταδιακά ανέλαβαν τα ηνία των μεγάλων παικτών του δισκογραφικού κατεστημένου, προσκολληθήκαν στη διαχείριση των αριθμών, ξεχνώντας πως το αντικείμενο ενασχόλησης τους είναι η μουσική τέχνη;

Τι έγιναν η αναζήτηση της διαφορετικότητας, η προσπάθεια της καινοτομίας, η ανάπτυξη και στήριξη της καριέρας

Τα τελευταία χρόνια αντί της όποιας ουσιαστικής ως προς το περιεχόμενο, πρότασης, βιώνουμε τη συρρίκνωση ως αποτέλεσμα της πρακτικής απάλειψης κάθε ρίσκου και ενός προκλητικού μιμητισμού στην προσπάθεια επανάληψης της όποιας επιτυχίας, κάποιοι, συχνά ανεξάρτητοι, επιτυγχάνουν ως αποτέλεσμα συνδυασμού του ταλέντου, της προσωπικότητας τους και της χρονικής συγκυρίας.

Ο φυσικός φορέας και το δισκοπωλείο:

Το CD με τις μεγαλύτερες πωλήσεις των τελευταίων χρόνων είναι άδαιο και εγγραφόμενο. Αλήθεια γιατί δεν πουλάνε πλέον τα CD; Μήπως στη συνείδηση του κοινού αλλά και με όρους αγοράς η αξία τους δεν είναι ανταγωνιστική αυτής προϊόντων όπως τα DVD, τα παιχνίδια βίντεο, τα κινητά τηλέφωνα, οι ψηφιακές κάμερες κ.α. που εκτός των άλλων προσφέρουν και διαδραστική εμπειρία;

Κάθε χρόνο, τα διαθέσιμα τετραγωνικά μέτρα έκθεσης και διάθεσης εμπορευμάτων, μειώνονται με φυσικό επακόλουθο τη μείωση των διαθέσιμων τίτλων. Μελέτες έδειξαν ότι περίπου τα δύο τρίτα όσων επισκέπτονται το παραδοσιακό δισκοπωλείο φεύγουν χωρίς να βρουν αυτό που αναζητούν.

Στον αντίποδα του υπό εξαφάνιση παραδοσιακού δισκοπωλείου, αυτό του διαδικτύου, δείχνει να ανταποκρίνεται στις σημερινές απαιτήσεις, παρέχοντας ένα ιδιαίτερα ελκυστικό περιβάλλον για την αγορά φορέων ήχου ή αρχείων ήχου προς καταφόρτωση. Η πρόσβαση από οπουδήποτε, η ποικιλία τίτλων, η δυνατότητα αναζήτησης με προσδιοριζόμενα από τον αγοραστή κριτήρια, η ακρόαση αποσπάσματος πριν την αγορά, η δημιουργία προφίλ προτιμήσεων, ο μερισμός playlists, οι εναλλακτικοί τρόποι πληρωμής και η άμεση παράδοση, είναι μερικά μόνο από τα χαρακτηριστικά αυτού του νέου τοπίου.

Internet File Sharing:

Είναι τελικά τα εκατομμύρια χρηστών του διαδικτύου εγκληματίες όπως τους αποκαλεί ο σύνδεσμος φωνογραφικών εταιριών της Αμερικής ή το θέμα είναι πιο σύνθετο;

Για πάρα πολλά χρόνια ο τρόπος λειτουργίας της βιομηχανίας δίσκων ήταν γνωστός μόνο στους παροικούντες την Ιερουσαλήμ. Το παιχνίδι ήταν ελεγχόμενο και οι κάθε είδους λεόντειες συμβάσεις ή καταχρηστικές πρακτικές δεν έφταναν ποτέ στα αυτιά του κοινού. Αυτό χάρη στη μη δυνάμενη να λογοκριθεί δομή του διαδικτύου και την απόφαση κάποιων καλλιτεχνών να μιλήσουν δημόσια, άλλαξε.

Την ώρα που τα κάθε είδους στελέχη των πολυεθνικών και μεγάλων δισκογραφικών ανάλωναν την ενέργεια τους σε παιχνίδια εξουσίας και διακράτησης των κεκτημένων, το επί χρόνια παραμελημένο κοινό με σύμμαχο τις τεχνολογικές εξελίξεις άλλαξε τους όρους του παιχνιδιού στέλνοντας προς κάθε κατεύθυνση ένα ηχηρότατο μήνυμα.

Αυτό που βιώνουμε σήμερα είναι αποτέλεσμα της αδυναμίας ή της απουσίας διάθεσης των μεγάλων παικτών του δισκογραφικού κατεστημένου να αφουγκραστούν την απλή και θεμελιώδη ανάγκη του κοινού να εξασφαλίζει πρόσβαση στο μουσικό προϊόν με όρους που να μην το αδικούν ή να το κάνουν να νοιώθει αδικημένο. Ο λόγος για την μαζική απήχηση και διάδοση του μερισμού μουσικών αρχείων και των Peer to Peer δικτύων δεν είναι η άρνηση πληρωμής ενός τιμήματος αλλά ο δισταγμός πληρωμής ενός τιμήματος που ολοένα και περισσότερο δείχνει λιγότερο ελκυστικό συγκρινόμενο με το περιεχόμενο άλλων προϊόντων.

Η πειρατεία δεν πλήττει μόνο τη βιομηχανία δίσκων. Η διαφορά είναι, ότι οι άλλες βιομηχανίες ανάμεσα τους αυτές της παραγωγής λογισμικού και των κάθε είδους ηλεκτρονικών παιχνιδιών αντί να αναλώνονται σε δικαστικές διαμάχες με τους παραβάτες, αντιμετωπίζουν το φαινόμενο αναβαθμίζοντας, εμπλουτίζοντας και διαθέτοντας τα προϊόντα τους στο εμπόριο σε πολλές διαφορετικές μορφές.

Παρουσίαση - Προώθηση – Διανομή: Η σιωπή των αμνών.

Η διανομή του έργου των ανεξάρτητων δισκογραφικών, παραγωγών και καλλιτεχνών μέσω των παραδοσιακών καναλιών αποτελεί και σήμερα κυρίαρχο πρόβλημα. Ακόμα και όταν η διανομή επιτυγχάνεται η παρουσία κάθε είδους μεσαζόντων καθιστά το κόστος της δυσβάστακτο ενώ η απουσία σωστής τοποθέτησης, προβολής και ενημέρωσης σχετικά με το προϊόν συχνά ακυρώνει το όποιο αποτέλεσμα της παρουσίας.

Για χρόνια το ραδιόφωνο υπήρξε το κυρίαρχο μέσο παρουσίασης νέας μουσικής στο κοινό. Ήταν το πιο προσιτό, πανταχού παρόν, καλύτερα οργανωμένο, juke box που υπήρχε.

Η σταδιακή εξάλειψη της διαφορετικότητας με τη συσσώρευση πολλών σταθμών στα χέρια λίγων μεγάλων, οδήγησε στο να προβάλλονται τα ίδια και τα ίδια τραγούδια σε όλες σχεδόν τις αγορές.

Ως αποτέλεσμα του κλεισίματος πολλών δισκοπωλείων και της χέρι με χέρι στρατηγικής μέσω ραδιοφώνου προώθησης των εταιριών, η παρουσία νέων μουσικών προτάσεων αν όχι εξαλείφτηκε, συρρικνώθηκε. Η πολυφωνία θυσιάστηκε στο βωμό της κερδοφορίας μέσω του περιορισμού των διαθέσιμων στο κοινό επιλογών.

Μια σύντομη ματιά στο σήμερα:

Σε καθοδινή πορεία:	α) Πλήθος CD (έγχρωμο και μη) α) Πλήθος CD player α) Τηλεόραση & τηλεοπτική διαφήμιση α) Αύξηση παραδοσιακού ρεπερτορίου & ραδιοφωνική διαφήμιση
Σε ανοδική πορεία:	α) Πλήθος μουσικής σε ψηφιακή μορφή α) Κοινή τηλεόραση α) Συναυλίες καταχωρητής αρχείων mp3 & iPod (πιο > 90.000.000) α) Διαδραστικό ραδιόφωνο, Διαδραστικό ραδιόφωνο, Ψηφιακό ραδιόφωνο α) Δίκτυα P2P, Instant Messenger, Podcasts, VCRP α) Πλήθος ψηφιακού τηλεοπτικού α) Διαδραστικό παιχνίδι νέου είδους
Σε άνοδο:	α) Ταχύτητα και μέγεθος παιχνιδιού στο διαδίκτυο (μουσική, ψαγχαχό, βίντεο) α) Blogs, Podcasts

Από: Πάρος 2007

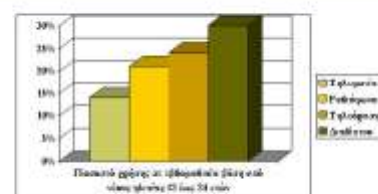
Μουσική βιομηχανία: Η επόμενη μέρα

Το κοινό και οι απαιτήσεις του στην εποχή του Internet

Ο καταναλωτής του 21^{ου} αιώνα επιθυμεί άμεση και εύκολη πρόσβαση σε αυτό που αναζητά. Ζητά να δοκιμάσει πριν αγοράσει, ζητά να έχει επιλογή ως προς την αγορά όλο ή μέρος ενός έργου, απαιτεί να διαμορφώνει με προσωπικές προτιμήσεις το περιβάλλον στο οποίο δραστηριοποιείται.

Μέχρι την έλευση του διαδικτύου πολλά από αυτά που σήμερα θεωρούνται δεδομένα ήσαν αδύνατα. Ενδεικτικά αναφέρω το ότι δεν μπορούσες να αγοράσεις μία σύνθεση αλλά υποχρεωνόσουν να αγοράσεις όλο το CD, δεν μπορούσες να αγοράσεις δίσκους ή CD που είχαν αποσυρθεί από τον κατάλογο, δεν μπορούσες να βρεις έργα λιγότερο επώνυμων δημιουργών και σπανιότατα στο δισκοπωλείο μπορούσες να ακούσεις ένα έργο πριν το αγοράσεις.

Ο ανεξάντητος δισκογραφικός δημιουργός – παραγωγός την εποχή της ψηφιακής επανάστασης.



Το διαδίκτυο αποτελεί σήμερα το κυρίαρχο μέσο διανομής των νέων

Πηγή: News Corporation, Harris Interactive & TMU

Η δυναμική στο Internet

Την ίδια ώρα που η κουλτούρα των μουσικόφιλου κοινού μετέρχεται αλλαγών, σημαντικό μέρος της διαδικασίας αναζήτησης και ακρόασης μουσικής, γίνεται μέσω μη παραδοσι-

ακών μέσων όπως τα κινητά τηλέφωνα, τα video games, τα ηλεκτρονικά παιχνίδια, τα DVD's & φυσικά το διαδίκτυο.

Για να καταστήσουμε το κοινό δεκτικό στην ιδέα του να δαπανήσει χρήματα για πρόσβαση σε περιεχόμενο μέσω διαδικτύου – κάτι που έχει ήδη αποδεχτεί σε άλλες μορφές παροχής ψυχαγωγικού περιεχομένου (πχ: καλωδιακή τηλεόραση) οι παρεχόμενες υπηρεσίες πρέπει να είναι ουσιαστικές και η τιμολόγηση τους με βάση τη αγορά, τη θέση, το βαθμό πρόσβασης και τη σχετική αξία με άλλα προϊόντα, ελκυστική.

Θα έχετε πιθανά ακούσει για την μακρόχρονη και πολυέξοδη προσπάθεια προστασίας των πωλούμενων μέσω διαδικτύου μουσικών έργων με το σύστημα DRM (Digital Rights Management). Η χρήση του DRM όχι μόνο δεν πέτυχε στο να εμποδίσει την πειρατεία αλλά ούτε και πρόκειται να το πετύχει και ο λόγος είναι απλός. Παρόλο που οι 4 μεγάλες πολυεθνικές δισκογραφικές επιβάλλουν η μουσική τους μέσω διαδικτύου να πωλείται με το λογισμικό αυτό, οι ίδιες συνεχίζουν να πουλούν κάθε χρόνο δισεκατομμύρια CD's με απροστάτευτο το περιεχόμενο τους.

Για να αποκτήσετε μια εικόνα των μεγεθών ενδεικτικά αναφέρω ότι τα 2 δισεκατομμύρια τραγούδια που πουλήθηκαν από την έναρξη λειτουργίας του διαδικτυακού καταστήματος iTunes ως σήμερα, αντιστοιχούν με κάτι λιγότερο από μιας ημέρας καταφορτώσεις μουσικών έργων μέσω δικτύων Peer to Peer και άλλων μορφών επικοινωνίας.

Ο ανεξάρτητος δισκογραφικός δημιουργός – παραγωγός την εποχή της ψηφιακής επανάστασης.
☐ Η δυναμική στο Internet με αριθμούς:
My Space: 270.000 νέα μέλη καθημερινά. Μία κορυφαία θέση στο My Space δείχνει να έχει μεγαλύτερο αποτέλεσμα από κανονική προβολή μέσω του MTV.
Στο δικτυακό τόπο YouTube: 30.000.000 video streams την ημέρα, 65.000.000 χρήστες μοιράζονται φωτογραφίες
Ένα νέο Blog δημιουργείται κάθε 0,8 δευτερόλεπτα.
Ο αριθμός των διαθέσιμων Podcasts ξεπέρασε το αριθμό των ραδιοφωνικών σταθμών του κόσμου (38.000)
Η χρηματοδότηση από τη Google είναι όσο υψηλή η απόδοση των Disney, NewsCorp & Viacom μαζί.

Η πρόσφατη πολυσυζητημένη ανακοίνωση των Eric Nicolai και Steve Jobs για την απόφαση κατάργησης του λογισμικού προστασίας DRM στις πωλήσεις έργων του καταλόγου της EMI στο iTunes store της Apple, δείχνει ότι επιτέλους κάποια από τα κορυφαία στελέχη της βιομηχανίας κατάλαβαν ότι η ουσία δεν βρίσκεται στο πόσα χρήματα εισπράχθηκαν από πωλήσεις με χρήση του DRM αλλά στο πόσα έμειναν «πάνω στο τραπέζι».

Στο σύγχρονο και εξαιρετικά ανταγωνιστικό περιβάλλον το κέρδος δεν μπορεί να έλθει από τη θέσπιση υψηλής τιμής αλλά από το μεγάλο αριθμό πωλήσεων ενός ελκυστικά τιμολογημένου προϊόντος. Αν το περιεχόμενο της μουσικής βιομηχανίας δεν είναι διαθέσιμο σε ανοιχτά formats, η μου-

σική του θα καταναλώνεται έξω από κάθε σύστημα μονεταρισμού.

Ο δημιουργός και πάλι στο προσκήνιο:

Σήμερα η συνεισφορά του δημιουργού (εκφρασμένη ως το σύνολο επιμέρους χαρακτηριστικών όπως το ταλέντο, η φαντασία, η προσωπικότητα, η ενέργεια κ.α.) είναι περισσότερο σημαντική από ποτέ.

Το μοντέλο που επί χρόνια υιοθετήθηκε από τις δισκογραφικές στα συμβόλαια των καλλιτεχνών ως έκφραση του δόγματος, «Εσύ δημιουργείς και εγώ κατέχω» δεν είναι πλέον βιώσιμο στην εποχή του άυλου φορέα και της άνευ περιορισμών δυνατότητας δημιουργίας αντιγράφων και εκτέλεσης συναλλαγών.

Στη νέα τάξη πραγμάτων οι δημιουργοί δεν θα εργάζονται πλέον για τις εταιρίες αλλά θα συνεργάζονται με αυτές αν φυσικά το επιλέξουν και δεν αυτονομηθούν. Αυτό που είναι σίγουρο στο νέο περιβάλλον είναι ότι η καλή μουσική θα βρίσκει το δρόμο της στην καρδιά του κοινού ακόμα και χωρίς την έγκριση του κατεστημένου της βιομηχανίας. Ο δημιουργός που επιθυμεί να αυτονομηθεί πρέπει να αποδεχτεί ότι η ελευθερία κινήσεων και η ευελιξία που αυτό συνεπάγεται δεν είναι άνευ των δικών της προκλήσεων.

Τα κάθε είδους διαδικαστικά θέματα που αφορούν στην επιλογή του υλικού, των συνεργατών, την ηχογράφιση, παραγωγή, έκδοση, προώθηση και διανομή ενός έργου καλείται να εποπτεύσει και φέρει εις πέρας ο ίδιος. Με άλλα λόγια η αυτονόμηση απαιτεί συνεχή επιμόρφωση και δυνατότητα ευέλικτης μετακίνησης ανάμεσα σε διαφορετικούς ρόλους.

Μια άλλη πρόκληση που καλούνται να αντιμετωπίσουν οι κάθε είδους δημιουργοί (συγγραφείς, συνθέτες, στιχουργοί κ.ά.) είναι αυτή της ανάγκης αποδοχής και συμφιλίωσης με την γρήγορη εναλλαγή των τάσεων που η μια θα δίνει τη θέση της στην άλλη σαν κυματισμός.

Προβολή και διάθεση των έργων στο κοινό:

Οι μέρες όπου η αγορά λειτουργούσε στο σκεπτικό της «One size fits all» μαζικής προώθησης των διεθνούς εμβέλειας superstars, για ένα διεθνώς ομογενοποιημένο κοινό δείχνει να αλλάζουν.

Οι υπολογιστές, τα κινητά τηλέφωνα και πλήθος τρόπων επικοινωνίας συνθέτουν μέσω ολόένα και ταχύτερων δικτύων, ένα περιβάλλον σαφώς πιο ενδιαφέρον και διαδραστικό από αυτό που η αποδοχή και ενσωμάτωση στην καθημερινότητα εφευρέσεων όπως το τηλέφωνο, η τηλεόραση και το video παρείχε στις προηγούμενες γενιές.

Χθες - Από το Μαζικό στο Ατομικό - Αύριο

Από όλα τα συστατικά που συνθέτουν το νέο τοπίο στο οποίο καλούμαστε να προσαρμοστούμε, η τέχνη της εμπορικής προώθησης και εκμετάλλευσης θα είναι ανάμεσα σε εκείνα που θα μετέλθουν τις περισσότερες αλλαγές.

Η μετατροπή της αναζήτησης, ακρόασης και αγοράς μουσικής σε μια ολοκληρωμένη εμπειρία ψυχαγωγίας είναι το επόμενο ζητούμενο. Η σχέση με το κοινό δεν θα είναι πλέον μονομερής αλλά αμφίδρομη με το κοινό να συμμετέχει ενεργά εκθέτοντας απόψεις και προτάσεις.

Χθες - Από το Μαζικό στο Ατομικό - Αύριο	
Λίγα μεγάλα πακέτα	Πολλά μικρά πακέτα
Μονόδρομη μετάδοση περιεχομένου	Ο αποδέκτης γίνετα και αποστολέας περιεχομένου
Η τηλεόραση ως κυρίαρχη δύναμη	Το διαδίκτυο ως κυρίαρχη δύναμη
Κυρίαρχο έργο - Αμερικάνικου περιεχομένου	Κυρίαρχο του πακίτου & κατάλληλου για διαφορετικές ανάγκες περιεχομένου
Ένα προϊόν που αγοράζεις	Μια παροχή υπηρεσιών που εγγράφεται συνδρομητής
Παρακολούθηση περιεχομένου σε προκαθορισμένο χρόνο	Παρακολούθηση περιεχομένου σε χρόνο επιλογής
Κατανάλωση περιεχομένου	Συμμετοχή στη διαμόρφωση ή παραγωγή περιεχομένου
Χώρος παρακολούθησης, ακρόασης περιεχομένου. Το καθιστικό	Χώρος παρακολούθησης, ακρόασης περιεχομένου. Οπουδήποτε

Δημήτρης Πάσσος 2007

Οι μέρες όπου το μουσικό περιεχόμενο ήταν από μόνο του ικανό να παράγει σημαντικά εισοδήματα πλησιάζουν επίσης στο τέλος τους. Ένα μεγάλο μέρος των μελλοντικών εσόδων θα παράγεται ως αποτέλεσμα συνεργασιών με κάθε είδους φορείς, χορηγίων, διαφημίσεων και συνδέσεων/πωλήσεων με συναφή προϊόντα και υπηρεσίες. Με άλλα λόγια, η μουσική μπορεί να αποτελεί το κύριο συστατικό της συνταγής, αλλά δεν θα αποτελεί το μοναδικό αίτιο της συναλλαγής. Για να υπάρξει όμως προοπτική πρέπει να δημιουργηθεί μια μεγαλύτερη αγορά κάτι που στο νέο περιβάλλον φαίνεται εφικτό αφού μέσω διασποράς της πληροφόρησης γίνεται δυνατή ή σε πολλαπλά επίπεδα αξιοποίηση του μουσικού έργου.

Παλαιότερα όταν η διανομή ήταν περιορισμένη η προσοχή ήταν δεδομένη. Τώρα συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Η διανομή κάθε είδους περιεχομένου είναι δεδομένη η προσοχή όμως όχι.

Στο νέο τοπίο αυτό που θα έχει κεφαλαιώδη σημασία είναι η αποτελεσματικότητα μας στην προσέλκυση, διατήρηση και αξιοποίηση του ενδιαφέροντος του κοινού. Με άλλα λόγια, πέρα από το περιεχόμενο το πλήθος των τρόπων που θα του προσδώσουν νόημα και θα μετατρέψουν την σχέση σε εμπειρία.

Ημέρες ραδιοφώνου στη νέα εποχή:

Το ραδιόφωνο εξαφανίζεται (τουλάχιστον με τη παλαιά του μορφή) και εμφανίζεται η μετατροπή του χρόνου, του χώρου και των συσκευών.

Οι συσκευές ψυχαγωγίας συνήθως ήταν συσκευές λήψης, τώρα όμως είναι συσκευές μετάδοσης και μεταφοράς.

Η ενσωμάτωση ραδιοφωνικών δεκτών στα κινητά τηλέφωνα είναι ένα ακόμα βήμα στη χρήση πλήθους συσκευών για ακρόαση προγραμμάτων και αγορά περιεχομένου και οι προσδοκίες αποτυπώνονται στο έξυπνο σλόγκαν » που λανσάει η Motorola «We got tired of changing stations. So we changed radio.

Αυτά που σε ότι αφορά το κοινό θα καθορίσουν την επόμενη μέρα στο ραδιόφωνο είναι:

A) Το αξιόλογο περιεχόμενο

B) Η ακρόαση του περιεχομένου με βάση το ατομικό πρόγραμμα και τις προτιμήσεις των χρηστών.

Γ) Η δυνατότητα μερισμού του περιεχομένου και αλληλεπίδραση μεταξύ των χρηστών.

Δ) Η δυνατότητα δημιουργικής παρέμβασης στο περιεχόμενο και όχι η απλή κατανάλωσή.

Η μουσική δεν είναι μόνο προϊόν.

Από τη αρχή του χρόνου ως και τις αρχές του περασμένου αιώνα η μουσική δεν είχε να κάνει με πακετάρισμα, διανομή και πωλήσεις φορέων αλλά με ζωντανή παρουσίαση. Η μουσική δεν είναι μόνο προϊόν. Είναι πρώτα από όλα το αποτέλεσμα της ανάγκη έκφρασης και επικοινωνίας των δημιουργών της με το κοινό. Η μουσική είναι πάνω από όλα μια μοναδική εμπειρία που μέσα της περικλείει ένα συνδυασμό επικοινωνίας, πάθους, ψυχαγωγίας, μιας αίσθησης του εφήμερου που προσελκύει το κοινό όχι για αντικειμενικούς λόγους αλλά γιατί αγγίζει την καρδιά του με τρόπο μαγικό. Όλα αυτά τα μοναδικά στοιχεία πρέπει στην νέα εποχή να αποτελέσουν μέρος της εμπειρίας της ψυχαγωγίας.

Συναυλίες

Η τεχνολογία αλλάζει όπως είναι φυσικό το τοπίο και στον σε άνηση τομέα των συναυλιών προσφέροντας δυνατότητες όπως:

- Η μέσω κινητού ή προσωπικού ψηφιακού Βοηθού (PDA) παραγγελίας ενός αντιγράφου της συναυλίας που κάποιος παρακολουθεί.
- Η δυνατότητα ζωντανής παρακολούθησης ενός δρώμενου (συναυλία, πρόβα ή ηχογράφηση στο στούντιο, συνέντευξη κ.α.) που μεταδίδεται δορυφορικά στους συνδρομητές μιας υπηρεσίας και στη συνέχεια διατίθεται και ως ψηφιακό αρχείο για μεταγενέστερη παρακολούθηση.
- Η αγορά της ηχογράφησης μιας συναυλίας που παρακολουθήσαμε αμέσως μετά τη λήξη της.
- Η μέσω μηνυμάτων SMS αποστολή προτιμήσεων -πριν και κατά τη διάρκεια μιας συναυλίας- για τραγούδια και συνθέσεις που θέλουμε το μουσικό σχήμα ή ο καλλιτέχνης να περιλάβουν στο πρόγραμμα που εκτελείται.

Ξεχωρίζοντας την ήρα από το στάρι:

Στο διάστημα που προηγήθηκε της ψηφιακής επανάστασης το πρόβλημα ήταν η έλλειψη ποικιλίας επιλογών. Τον 21^ο αιώνα το πρόβλημα θα είναι ακριβώς το αντίθετο. Χάρη στην πρόοδο της τεχνολογίας και την ευκολία πρόσβασης στα εργαλεία ηχογράφησης και παραγωγής, παράγεται σήμερα περισσότερη μουσική από ποτέ.

Το πρόβλημα της διανομής και πρόσβασης στο υλικό θα πάψει να υφίσταται και τη θέση του θα πάρει η διαδικασία ανακάλυψης και επιλογής.

Το κοινό σε ρόλο διαμορφωτή & παραγωγού περιεχομένου.

Σε μια δραστική αποχώρηση από την παλαιά, καλή, μονής κατεύθυνσης, από επάνω προς τα κάτω, κουλτούρα της τη-

λεόρασης, τώρα παρατηρούμε μια σχεδόν απανταχού τάση, στις διάφορες μορφές των μέσων, που επιτρέπει ή ακόμα καλύτερα προωθεί τη ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ και την ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ - και οι βιομηχανίες μουσικής & μέσων (ή αλλιώς "περιεχομένου") είναι οι πρώτες που το αισθάνονται.

Παρατηρείστε ποιος έχει καθορίσει την επιτυχία στα προηγούμενα χρόνια; «Ρίξτε μία ματιά στο eBay, το Amazon, την Apple, το Google και το Skype... όλα δίνουν τον έλεγχο στον χρήστη, παρέχουν ανοιχτές και ξεκάθαρες υπηρεσίες, κερδίζουν και συντηρούν την εμπιστοσύνη του, ελκύουν και δεν σπρώχνουν, στηρίζουν το διάλογο και όχι τον μονόλογο, προωθούν την ενεργοποίηση και όχι την αποτροπή.



Επίλογος

Στον 21^ο αιώνα η επιβίωση δεν έχει να κάνει τόσο με το μέγεθος ή την ισχύ όσο με την ευκολία και ταχύτητα προσαρμογής στις περιβάλλουσες συνθήκες.

Αφήνουμε κάτι πίσω μας, το οποίο ήταν βασικά το θεμέλιο των μέσων για τα τελευταία 50+ χρόνια.

Στο νέο, γεμάτο προκλήσεις, ραγδαία αναπτυσσόμενο και συνεχώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον η εικόνα για ένα διάστημα θα είναι χαοτική. Νέες επιχειρηματικές δραστηριότητες, ιδέες κάθε είδους, υπέρμαχοι των αλλαγών και οπισθέλκουσες δυνάμεις θα διασταυρώνουν τα ξίφη τους για μια θέση στο νέο σκηνικό.

Πριν 26 χρόνια η Φωνογραφική βιομηχανία της Αγγλίας με την στήριξη προσωπικοτήτων της pop και rock μουσικής σκηνής όπως οι Sir Elton John και Cliff Richards κ.α. πληροφόρουσε με καταχωρήσεις στον τύπο το κοινό ότι η αντιγραφή σε κασέτες οδηγούσε τη βιομηχανία σε αφανισμό. Έκτοτε η βιομηχανία όχι μόνο δεν αφανίστηκε αλλά μεγάλωσε σημαντικά.

Οι μεγάλες τεχνολογικές αλλαγές προκαλούν συχνά αναστάτωση και πάντα προκειμένου να λειτουργήσουν αποδοτικά χρειάζονται περισσότερο χρόνο από όσο νομίζουμε. Όταν το επιτύχουν τότε το αποτέλεσμα είναι μεγαλύτερο του αναμενομένου.

Καθώς πλέον κάθε οπαδός της μουσικής μετακινείται στον χρόνο, στο χώρο και στις συσκευές, ΚΑΙ ταυτόχρονα αναζητά μια καλύτερη προσφορά για τα χρήματά του.

Η μόνη πρόταση που διαφαίνεται να εγγυάται την βιωσιμότητα της μουσικής βιομηχανίας έχει να κάνει με ανοιχτά formát, ελεύθερη πρόσβαση στη μουσική από παντού, νέα μοντέλα συνεργασιών, ευέλικτες τιμές αλλά και ανοιχτά και σαφή στάνταρ στο θέμα των αδειοδοτήσεων.

«Παίρνοντας ενεργητικές αποφάσεις ώστε να υιοθετηθούν οι αλλαγές αυτές, η μουσική βιομηχανία θα μπορεί να ηγείται των ενεργειών αυτών αντί να αντιδρά απλώς σε αυτές».

Για τους ανεξάρτητους δημιουργούς η συγκυρία αυτή των αλλαγών σημαίνει το τέλος των αποκλεισμών. Αυτή τη φορά το παιχνίδι μπορεί να είναι πιο σύνθετο αλλά ταυτόχρονα είναι και πιο δημοκρατικό.

Η ψηφιακή διαδραστικότητα της σύγχρονης σύνθεσης

Ελένη Σκάρκου

Συνθέτρια – Σολίστ κιθάρας – Εισηγήτρια Μουσικής Τεχνολογίας –

Μέλος της συντακτικής ομάδας και υπεύθυνη της στήλης «Τεχνογραφήματα» και «Οπτικές ακροάσεις» του περιοδικού της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών «ΠΟΛΥΤΟΝΟ»

Καλλιτεχνική Διευθύντρια Μουσικών Εκπαιδευτηρίων

skarkou@otenet.gr

Περίληψη. Οι νέες ψηφιακές τεχνολογίες ως εργαλείο διαμόρφωσης και ακριβούς μετάδοσης μιας συνθετικής ιδέας ή ενός έτοιμου μουσικού υλικού. Η διείσδυση της τεχνολογίας επιφέρει ριζικές αλλαγές στις αντιλήψεις μας για τα μουσικά συμβάντα. Οι νέες τεχνικές και η γνώση τους αλλάζουν και διεκδικούν τις προθέσεις γραφής και τις δυνατότητες μουσικής πράξης δημιουργώντας νέες ηχητικές αντιλήψεις και μεγαλύτερη ευκολία συνειρμών. Παράλληλα, διευκολύνουν και τις δυνατότητες κατασκευής «πολύτεχνων» έργων. Οι συνθετικές προσεγγίσεις που συνδέουν τη μουσική ιδέα με την τεχνολογία αποτελούν απαραίτητη βάση κατανόησης της «νέας» μουσικής δημιουργίας. Πώς θα επηρεάσει η τεχνολογία τις σχέσεις μεταξύ των συνθετών, εκτελεστών, μαέστρων, παραγωγών, ακροατών;

1 Εισαγωγή

Οι νέες ψηφιακές τεχνολογίες αποτελούν εργαλείο διαμόρφωσης, ακριβούς μετάδοσης και κατασκευής «πολύτεχνων έργων» μιας συνθετικής ιδέας ή ενός έτοιμου μουσικού υλικού.



Οι συνθετικές προσεγγίσεις που συνδέουν τη μουσική ιδέα με την τεχνολογία αποτελούν απαραίτητη βάση κατανόησης της «νέας» μουσικής δημιουργίας.

Αρωγός της κατανόησης αυτής είναι μια σχηματοποιημένη σχέση αυτής της πορείας, ξεκινώντας από το σχέδιο:

A) δημιουργία έργου –



γενικό πλάνο με τους βασικούς συντελεστές μιας εκτέλεσης ενός μουσικού έργου,

B) δημιουργία ήχου –



πλάνο εξοπλισμού και επεξεργασίας ήχου παράλληλα με τον χώρο που εκτελείται το ηχητικό συμβάν και τη μεσολάβηση των συντελεστών επεξεργασίας ήχου.

Στο σημείο αυτό διαχωρίζουμε τη πορεία δημιουργίας ήχου σε 2 σχεδιαγράμματα:

- της Ρύθμισης παραμέτρων ήχου με τα απαιτούμενα format και την προαιρετική εμφάνιση εικόνας και



- της Ρύθμισης παραμέτρων ήχου midi με τον απαιτούμενο εξοπλισμό και τη διαδικασία επέμβασης μέχρι το σημείο της τελικής παρουσίασης του μουσικού συμβάντος.



Γ) Εκτός από το δημιουργικό μέρος του ήχου είναι χρήσιμο να αποτυπώσουμε σε ένα πλάνο τη ροή του ηχητικού σήματος,

με τα 3 βασικά του στάδια:

- της λήψης,
- της επεξεργασίας και
- της αναπαραγωγής.



Είναι αυτονόητο ότι ανάμεσα σ' αυτά τα στάδια παρεμβάλλεται εξοπλισμός που απαιτεί με τη σειρά του τις δικές του ρυθμίσεις.



Οι ευκαιρίες που δίνει η τεχνολογία από τη σύλληψη της μουσικής ιδέας έως την καταγραφή και την τελική μορφή εκτέλεσής της δεν είναι εύκολο να αξιοποιηθούν χωρίς τους μηχανισμούς διαχείρισης της γνώσης της και του συνεχώς ανανεωμένου υλικού.

Παράλληλα, διεισδύει τόσο στη διαδικασία παραγωγής μουσικού εξοπλισμού και ηλεκτρονικοποίησης των μουσικών γεγονότων όσο και προώθησης της παραγωγής με την ευρύτερη έννοια.



Στην πραγματικότητα, αυτή η σχηματοποιημένη παράθεση των σταδίων και όλων των απαιτούμενων φορέων δεν είναι τόσο απλή και ξεκάθαρη.

Δημιουργούνται ερωτήματα, όπως:

1. Πόσο έτοιμοι είναι οι συνθέτες, οι εκτελεστές, τα σύνολα και οι ορχήστρες να αφομοιώσουν και να διαχειριστούν δημιουργικά την ουσιαστική και παραγωγική πλευρά των νέων τεχνολογιών και του «ηλεκτρονικώς συνθέτειν» ή της «real time» εκτέλεσης χωρίς συρρίκνωση των πρακτικών που υιοθετούνται στις διαστάσεις των διαδικτυακών τόπων;
2. Πώς θα επηρεάσει η ψηφιακή διαδραστικότητα τις δομές και τις σχέσεις μεταξύ των μουσικών παραγόντων (συνθετών – εκτελεστών – μασέτρων – παραγωγών – ακροατών);
3. Σε ποίο βαθμό και κάτω από ποιές συνθήκες θα οδηγήσει η ψηφιακή μουσική σε νέες συνθετικές νοοτροπίες και τεχνικές;
4. Ποιά ή ποιές μεταλλαγές θα επιφέρει στη διαστρωμάτωση των συστημάτων των διεπιχειρησιακών σχέσεων, όπως και στην ιεράρχηση των σταδίων δημιουργίας του έργου αλλά και στις ιεραρχίες στο εσωτερικό των ανθρωπίνων σχέσεων;



Είναι αυτονόητο ότι απαιτείται γνώση σε θέματα σχεδιασμού, οργάνωσης και χρήσης των νέων τεχνολογιών στα μουσικά συμβάντα.

2 Τα κεντρικά χαρακτηριστικά της ψηφιακής διαδραστικότητας : τεχνολογία, οργάνωση και ψηφιακή σύνθεση



Τα βασικά χαρακτηριστικά της συγκρότησης ηχητικών φαινομένων στο πλαίσιο αυτού που ονομάζουμε ψηφιακή διαδραστικότητα... προκύπτουν από τις εξής εξελίξεις:

Α) ενσωμάτωση όλο και περισσότερης πληροφορικής στα προϊόντα ήχου (αυτοματοποίηση),

Β) μετάβαση σε μορφές παραγωγής μουσικής, που εγκαταλείπουν το στερεότυπο πρότυπο και επιδιώκουν στην τμηματοποιημένη προσαρμογή, κάτι που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ευέλικτη και εξειδικευμένη παραγωγή μουσικής,

Γ) ηλεκτρονικοποίηση του ταχυδρομείου (mail - chat),

Δ) χρήση της πληροφορικής για τον σχεδιασμό, τη δημιουργία και την προώθηση προϊόντων, υπηρεσιών και ηχητικών συμβάντων. Εδώ ανήκουν τα συστήματα τεχνολογικής υποστήριξης, της προώθησης και διανομής (πληροφοριακά συστήματα για την υποστήριξη διαδικασιών αποθήκευσης, διανομής και εφοδιασμού),

Ε) χρήση δικτυακής πληροφορικής ως προϋπόθεση για τη συμμετοχή τόσο των δημιουργών, των ερμηνευτών, όσο και ακροατών σε πολύπλοκες και παγκοσμιοποιημένες αγορές,

Στ) ηλεκτρονικοποίηση των συστημάτων αγορών αμοιβών – πληρωμών των εμπλεκόμενων φορέων μουσικής.

3 Η ρητή και διακριτή πολιτισμική διαφοροποίηση



Τα κύρια ζητήματα σ' αυτό το σημείο είναι η χωροχρονική διαφοροποίηση (δηλαδή η τοποθέτηση των δραστηριοτήτων σε διακριτά πεδία του φυσικού χώρου ή σε διακριτά διαστήματα χρόνου), η τοπικοποίηση των διαδικασιών κοινωνικοποίησης, καθώς και η διάκριση των στοιχείων των ρόλων που παράγονται.

Οι μορφές επικοινωνίας για να θεμελιώνουν πολιτισμικές διαφοροποιήσεις θα πρέπει να αντιστοιχούν και σε χωροχρονικά διαφοροποιημένα δίκτυα κοινωνικής αλληλόδρασης.

Η μορφή αυτή διαφοροποίησης αναφέρεται σε δίκτυα αλληλόδρασης, των οποίων η πυκνότητα φθίνει όσο περισσότερο εισερχόμαστε στο οριακό επίπεδο, όπου βρίσκουμε δρώντες για τους οποίους δεν είναι σαφές που ανήκουν. Οι δρώντες του δικτύου εξαλείφουν τα όρια της αλληλόδρασης.

Στο σημείο αυτό υπάρχει η θετική συσχέτιση μεταξύ της χωρικής και της κοινωνικής απόστασης, η οποία ανάλογα με την ποιότητα των αλληλεπιδρώντων δρώντων ή τη μορφή αλληλόδρασης παίρνει διαφορετικό χαρακτήρα.

Όσο περισσότερο αυτή η αρχή παύει να ισχύει, τόσο περισσότερο η εγγύτητα με τον άλλο ή με την έννοια του φυσικού χώρου δεν σημαίνει και κοινωνική ή πολιτισμική εγγύτητα.

4 Ανθρωποκεντρικός σχεδιασμός πληροφοριακών συστημάτων



Ο ηλεκτρονικός υπολογιστής και ιδιαίτερα η δικτυακή του χρήση επέφερε ένα πραγματικό πέρας από την τεχνική προς την τεχνολογία. Και αυτό γιατί με έναν παράδοξο τρόπο η ίδια η αυτοματοποίηση πολλών λειτουργιών οδηγεί στο τέλος αυτής και στην αρχή εφαρμογής σταθερών τεχνικών για τη διεκπεραίωση άλλων εργασιών.

Ο ρόλος του μουσικοτεχνολόγου κατά τη διαδικασία του σχεδιασμού αποτυπώνει ένα ευρύ φάσμα τόσο αφηρημένων γνώσεων, όσο και συγκεκριμένων πρακτικών εμπειριών, που μπορούμε να παρατηρήσουμε τόσο στα ενδιαμέσα, όσο και στα τελικά στάδια του σχεδιασμού: στις προδιαγραφές της χρήσης εργαλείων, στα σχεδιαγράμματα, στη καταγεγραμμένη δομή της διαχείρισης των έργων, στο παραγόμενο μουσικό λογισμικό και σε ό,τι άλλο εικονικό υλικό ή κείμενο μπορεί να φανταστεί κανείς.

Τα προϊόντα του τεχνολογικού σχεδιασμού μπορούν να ταξιδίσουν και να έχουν τη δική τους περιπέτεια κατά τη χρήση ή να υποστούν μεταλλαγές που λαμβάνουν χώρα σε κοινότητες με τελείως διαφορετική και κοινωνική πολιτισμική συγκρότηση από αυτή της κοινότητας που τα σχεδίασε και τα ανέπτυξε για πρώτη φορά. Ο Arnold Pacey επισημαίνει τη σημασία αυτού του ζητήματος ως συστατικού της τεχνολογικής διάστασης των εκδηλώσεων της κοινωνικής και οικονομικής ζωής, κάνοντας το διαχωρισμό μεταξύ τεχνολογικού σχεδιασμού και τεχνολογικής πρακτικής. Αυτές οι διαφορετικές κοινότητες που μεταλλάσσουν τις χρήσεις και πολλές φορές τα δομικά χαρακτηριστικά της τεχνολογίας, υπάρχει πάντα η πιθανότητα να ανατροφοδοτήσουν τον τεχνολογικό σχεδιασμό.

Τα εμπειρικά αποτελέσματα ερευνών έδειξαν ότι η παραδοσιακή προσέγγιση της ανάπτυξης νέων τεχνολογικών συστημάτων, κατέληγε στη δημιουργία τέτοιων των οποίων η χρήση χαρακτηριζόταν από υψηλό επίπεδο άγχους και χαμηλό επίπεδο παρακίνησης των χρηστών. Έτσι προέκυψε η ανθρωποκεντρική προσέγγιση του σχεδιασμού της τεχνολογίας ως αντίδραση σε αυτά τα προβλήματα.

Αυτό πάντως που πρέπει να κρατήσουμε είναι ότι το ζήτημα της συνθετικής στρατηγικής και του συνθετικού υποδείγματος (business modeling) δεν έπεται του τεχνολογικού σχεδιασμού,

αλλά αποτελεί οργανικό συστατικό του ή ακόμη και το σημείο απαρχής. Οι επιπτώσεις της λογικής του τεχνολογικού σχεδιασμού πάνω στους χρήστες δεν είναι ανεξάρτητες από τον τρόπο με τον οποίο βλέπουν οι managers των εταιρειών και οι επιχειρηματίες αυτές τις χρήσεις για την παραγωγή νέων προϊόντων μουσικής.



Τα δεδομένα αποκτούν νόημα, και άρα γίνονται χρήσιμα για κάποια μορφή δράσης, μόνο όταν κινητοποιηθούν με τα εγχειρήματα της οργάνωσής τους, του μετασχηματισμού τους, της παρουσίας και της διάδοσης. Η δημιουργία πληροφορίας από την «αφύπνιση» των δεδομένων δεν αποτελεί όμως το τέλος της αλυσίδας της επεξεργασίας δεδομένων.

Τα δεδομένα μπορούν να μετασχηματιστούν σε πληροφορία, αλλά δεν αρκεί. Σε πολλές περιπτώσεις προκειμένου να υποστηρίξουν λειτουργίες, θα πρέπει η πληροφορία να μετατραπεί σε γνώση.

Πληροφορία μπορούμε να δημιουργήσουμε εφαρμόζοντας διαφορετικές μεθόδους και τεχνικές εξεικόνισης και υπομνηματισμού των δεδομένων. Η δημιουργία όμως γνώσης από την επεξεργασία των δεδομένων και κατόπιν της πληροφορίας, προϋποθέτει φαντασία και πρωτοβουλία, όπως επίσης και παραστάσεις γύρω από τις δυνατότητες εφαρμογής διαμόρφωσης λόγων που μπορούν να υποστηρίξουν την εφαρμογή τους στο πλαίσιο μορφών δράσης. Η φαντασία και πρωτοβουλία καθώς και η διάθεση για καινοτομία που προάγει τη γνώση δεν διατίθενται πάντα στον ίδιο βαθμό. Η παροχή γνώσεων αποτελεί μια πράξη επεξεργασίας δεδομένων και πληροφοριών για λογαριασμό αυτών που δυσκολεύονται ή αδυνατούν να δημιουργήσουν τις απαραίτητες σχετικές συνθήκες χρησιμοποίησης της φαντασίας καθώς και ανάληψης πρωτοβουλίας και καινοτόμου δράσης. Αυτό μπορεί να γίνει με το σχεδιασμό επικοινωνιακών γεγονότων και προκλητών διαδικασιών κοινωνικής αλληλόδρασης ή ακόμη και ψυχοδυναμικών καταστάσεων.

Ο σχεδιασμός εμπειριών για τους άλλους που δίνει τη δυνατότητα δημιουργίας ή υποβοήθησης υπαρχόντων νοηματικών προσανατολισμών, προϋποθέτει πάντως κατανόηση τόσο των χαρακτηριστικών του ακροατηρίου (των αναγκών του, των ικανοτήτων των μελών του, των ενδιαφερόντων του, των προσδοκιών του, των φόβων του), όσο και των δυνατοτήτων των μέσων επικοινωνίας και της παρουσίας που θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε.

Η πρόθεση πάντως για επικέντρωση των σχεδιαστών στο χρήστη (υιοθέτηση δηλαδή της σχεδιαστικής άποψης που στα αγγλικά χαρακτηρίζεται ως “user centered design” θέτει πολύ πιο σκληρές απαιτήσεις απ’ ό,τι φανταζόμαστε. Αυτές οι απαιτήσεις δεν απευθύνονται μόνο στο συνθέτη - δημιουργό, τον ερμηνευτή αλλά και στο χειριστή ηλεκτρονικών μέσων.

Εδώ πάντως ο τεχνολογικός σχεδιασμός που θέλει να σέβεται το χρήστη βρίσκεται μπροστά σε ένα δίλημμα: Θα πρέπει να σεβαστεί κατά κύριο λόγο την εξυπνάδα και την προσωπικότητα του χρήστη ή την ερασιτεχνική και τη συμβασιοκρατική του καθήλωση; Την ανάγκη του για ασφάλεια (λειτουργική και ψυχολογική) ή την ανάγκη του για δημιουργία;

5 Τεχνολογικές διαστάσεις της ευέλικτης οργάνωσης



Το «παραδοσιακό» υπόδειγμα της ενορχήστρωσης, των τεχνικών μεθόδων σύνθεσης καθώς και του παλαιού εργοστασιακού εξοπλισμού δεν είναι δυνατό να μεταφερθεί χωρίς προβλήματα στις νέες μορφές δημιουργίας. Με την πρόοδο της δικτυακής χρήσης της πληροφορικής και της διάδοσής της, το παλαιό μοντέλο μπορεί όλο και λιγότερο να αποτελεί γνώμονα οργάνωσης μιας νέας σύνθεσης.

Σε ό,τι αφορά το ρόλο του τεχνολογικού σχεδιασμού, η συνεχής μεταβλητότητα των προϊόντων και η ευέλικτη ανταπόκριση στις απαιτήσεις των αγορών έχουν αλλάξει ουσιαστικά τόσο το ρόλο του συνθέτη, όσο και του μουσικού παραγωγού. Και αυτό γιατί ο σχεδιασμός δεν είναι εφικτό να παραμείνει χωροχρονικά διαχωρισμένος από την παραγωγή, την προώθηση και την παραγωγή νέων προϊόντων.

Όλοι ο φορείς μιας μουσικής δημιουργίας πρέπει πλέον να έχουν άμεση πληροφόρηση σε θέματα αγορών, κόστους, μεταβαλλόμενων μορφών συνεργασίας και να θέτουν σε άμεση αλληλεπίδραση τις λειτουργίες τόσο της παραγωγής, σύνθεσης – εκτέλεση – ηχογράφηση, όσο και τις λειτουργίες προώθησης της τελικής μορφής του έργου.

Εδώ ίσως θα πρέπει να επισημανθεί ότι μια σύνθεση, η οποία από το ξεκίνημά της ως την ερμηνεία της περνά από στάδια που εκπροσωπούνται από διαφορετικές ειδικότητες, μπορεί να έχει ένα καλό αποτέλεσμα μόνο με μια ευέλικτη σχέση και συνεργασία των παραγόντων.

Η λογική της παραμετροποίησης (customization) τόσο στη δομή της σύνθεσης, όσο και στις σχέσεις της με το εξωτερικό περιβάλλον, και η προσαρμογή των νέων τεχνολογιών σε αυτή, αποτελούν πλέον το βασικό γνώμονα που καθορίζει τις εξελίξεις της σύγχρονης δημιουργίας. Η δικτυακή διάσταση δεν είναι παρά ένα φυσικό επακόλουθο της αλληλόδρασης μεταξύ των δρώντων του μουσικού χώρου και των δρώντων της μουσικής βιομηχανίας και οικονομίας.

6 Δίκτυα και αγορές



Η διάσταση λοιπόν της κοινωνικής και πολιτισμικής συγκρότησης των αναγκών και των προτιμήσεων και αντίστοιχα των διαδικασιών κοινωνικής και πολιτισμικής μεταβολής που ακόμη και αν δεν καθορίζουν, πάντως επηρεάζουν τους μετασχηματισμούς τους, αποκτά κεντρική σημασία.

Οι νέες τεχνολογίες της πληροφορίας δημιούργησαν συνθήκες άμεσης πολλές φορές διασύνδεσης του καταναλωτή-μουσικού με τον επιχειρηματία ή με την εκάστοτε εταιρεία μουσικών προϊόντων.

Στη συνέχεια το διαδίκτυο και οι ευέλικτες μορφές δικτύωσης μεταξύ λειτουργικών μονάδων – studio, σκηνές – και μουσικών δημιουργούν στη συνέχεια καινούργιες δυνατότητες προσέγγισης χρηστών - εταιρειών. Οι μουσικοί ή οι επιχειρήσεις - στούντιο ως αγοραστές έχουν τη δυνατότητα να μειώσουν το κόστος της αναζήτησης προϊόντων και υπηρεσιών και να βελτιώσουν την πληροφόρησή τους με τη δυνατότητα σύγκρισης τιμών και ποιοτικών χαρακτηριστικών.

Η δυνατότητα του καταναλωτή αυτού του χώρου να αναλαμβάνει ενεργό ρόλο με την εκδήλωση των επιθυμιών του και με τη διατύπωση προδιαγραφών που αντιστοιχούν στις προτιμήσεις του, καθώς και η δυνατότητα μέσω αυτών των εκδηλώσεων να επηρεάζει τις παραγωγικές του δραστηριότητες των κατασκευαστριών εταιρειών, έχει οδηγήσει στη διατύπωση της άποψης ότι οι δικτυακές τεχνολογίες αναδημιουργούν διαρκώς νέες συνθήκες στην αγορά.

7 Πολυπλοκότητα σχέσεων και δομών



Η σταδιακή ενσωμάτωση και η επεξεργασία της πολυπλοκότητας χρήσης των αγορών των ηχητικών δεδομένων και της νέας στάσης-πολιτικής (μιας πολυπλοκότητας που απορρέει σε μεγάλο βαθμό από την παγκοσμιοποίηση) στο εσωτερικό των εμπλεκόμενων μουσικών φορέων επέβαλε τη χρήση δικτυακών τεχνολογιών και ευέλικτων διαδικασιών επεξεργασίας του υλικού, είτε ηχητικού είτε μηχανικού, αλλά και της γνώσης και λειτουργία αυτής της χρήσης.

Η φαντασία είναι δεδομένη: ένα πολύπλοκο εξωτερικό περιβάλλον με δικτυακή δομή και πολυεπίπεδη και πολύπλευρη τυπολογία που λειτουργεί βοηθητικά και συμπληρωματικά, μέσα από γραμμικές μουσικές ακολουθίες, δεν μπορεί παρά να αναπαρασταθεί με εσωτερικές, δηλαδή οροθετημένες δικτύωσεις και καταγραφές. Κατ' επέκταση, η πολύπλευρη και ευέλικτη για το χρήστη δικτύωση δημιουργήθηκε και υπάρχει για να ανταποκριθεί στις ανάγκες της πολύπλοκης διαχείρισης της τεχνολογικής γνώσης, που αποτελεί τη μόνη δυνατή βάση της συμμετοχής και ακόμη περισσότερο της δημιουργίας πλεονεκτημάτων στο πλαίσιο των νέων συνθέσεων. Ίσως αυτό να εξηγεί την πρωτοφανή σε ταχύτητα διάδοση και αφομοίωση τόσο του διαδικτύου όσο και των νέων τάσεων χρήσεις.

Το γεγονός ότι δεν είχαμε ακόμη μεγαλύτερη επιτάχυνση της διάδοσης οφείλεται πολύ περισσότερο σε θεσμικούς λόγους, όπως η καθυστέρηση της αποκανονικοποίησης ορισμένων αγορών που είχε επιπτώσεις στο επίπεδο της δημιουργίας τεχνικών και νομικών μειονεκτημάτων (π.χ. προβλήματα εξασφάλισης εύρους ζώνης από τους τηλεπικοινωνιακούς φορείς, δημιουργία νομικών πλαισίων των ηλεκτρονικών συναλλαγών μεταξύ των χρηστών, τα πνευματικά δικαιώματα κ.λ.π.).

Ένα από τα προβλήματα που θα πρέπει να συζητηθούν στο πλαίσιο μιας θεσμικής προσέγγισης είναι η σχέση μεταξύ θεσμικών και εξωθεσμικών στοιχείων. Μια σχέση στενή ως προς το τυπικό κα άτυπο. Μια τυπική ρύθμιση μπορεί να είναι εξωθεσμική με την ίδια έννοια που ένας νόμος μπορεί να μη συνάδει προς την ηθική. Το άτυπο επίσης μπορεί να είναι θεσμικό, σε αντίθεση προς μια τυπική ρύθμιση.

8 Ρευστότητα & προσαρμογή



Ένα άλλο ζήτημα είναι ο τρόπος επένδυσης είτε σε υλικό software είτε σε μηχανικό εξοπλισμό με στόχο την προώθηση των δραστηριοτήτων και των έργων που θα δημιουργήσουν πλεονεκτήματα στην ψηφιακή σύνθεση.

Θα μπορούσαμε εδώ να αναφέρουμε τρεις χαρακτηριστικές κατευθύνσεις. Η μία αφορά στην προσαρμογή παλαιότερου εξοπλισμού και ήδη διαμορφωμένες δραστηριότητες στα δεδομένα της σύνθεσης. Αυτό γίνεται με διαδικασίες λειτουργικής αναδιοργάνωσης ή λειτουργικού ανασχεδιασμού (composition process reengineering) και σε ό,τι αφορά στην τεχνολογία με τη δημιουργία μερικής εμβέλειας ή ολοκληρωμένων συστημάτων, όπως είναι τα συστήματα προγραμματισμού ή διαχείρισης ηχητικών πόρων (enterprise resource planning). Οι άλλες δύο κατευθύνσεις τρόπων επένδυσης αφορούν νέους εξοπλισμούς (start-ups). Η μια κατεύθυνση, που συνήθως είναι συνδεδεμένη με venture capital, είναι αυτή της στοιχειώδους επένδυσης και η άλλη ενός πολλαπλού εξοπλισμού.

Οι συνθέτες που μπορούν να ανταποκριθούν στις προκλήσεις της ψηφιακής τεχνολογίας θα πρέπει να είναι παράλληλα σε θέση να κατανοούν τη μεταβαλλόμενη πολυπλοκότητα των σχέσεων που αναπτύσσονται κατά το οικονομικό γίνεσθαι σε δικτυακά οργανωμένες διαδικασίες παραγωγής και συναλλαγής. Θα πρέπει να είναι σε θέση να αναλύουν ταυτόχρονα γεγονότα που εξελίσσονται παράλληλα και να μετατρέπουν την επεξεργασία των πληροφοριών και συντονισμένες ενέργειες περισσότερων δρώντων μέσα σε πλαίσια αναδιατασσόμενων συμμαχιών. Η ρευστότητα και η πολυπλοκότητα είναι σε μεγάλο βαθμό αποτέλεσμα της πολυπλοκότητας των δικτύων που προκαλείται από τα καινοτόμα εγχειρήματα των συμμετεχόντων σε αυτά. Ο χρόνος της ανάλυσης, της μετατροπής της σε πρακτικές ενέργειες και του αναπροσδιορισμού των στόχων είναι μικρός και πολλές φορές δραματικά πιεστικός.

Προσαρμόζοντας τις απόψεις των Schon και Rein, σε όλες τις σχεδιαστικές καταστάσεις υπάρχει μια «συνομιλία» μεταξύ του δημιουργού - σχεδιαστή και των υλικών που φαντάζεται ότι θα χρησιμοποιήσει, «συνομιλία» που καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη μεθόδευση της σύνθεσης και της προσαρμογής που αυτός προβλέπει κατά τη διαδικασία υλοποίησης.

Αυτή η εντός εισαγωγικών διαλογική διάσταση της σχεδιαστικής κατάστασης θέτει το ζήτημα του σχεδιαστικού ορθολογισμού ως κάτι που βρίσκεται σε συνάρτηση με τον αναστοχασμό περί υλικών, περί μετάθεσης των οπτικών γωνιών, περί μη προβλέψιμων συνεπειών, περί ανάδυσης νέων προθέσεων των δρώντων και βέβαια περί ενός αντικειμένου του οποίου η μορφή και ο χαρακτήρας διαρκώς μεταλλάσσονται.

Μετά από τη σύντομη προσέγγιση του θέματος, γνωρίζοντας το χωροχρονικό μας σημείο και έχοντας ως δεδομένο για παράδειγμα το e-mastering, εύκολα μπορούμε να φανταστούμε την πρόβα ή την εκτέλεση ενός έργου μέσω διαδικτύου ή τον ενεργό ρόλο του ακροατή μέσω ενός τηλεχειριστηρίου να καθορίζει σε real time την εξέλιξη ενός μουσικού έργου.

Γεγονός θα αποτελεί σε σύντομο χρονικό διάστημα το ηλεκτρονικό αναλόγιο και η διεύθυνση ενός έργου μέσω μιας οθόνης. Ως ένα μικρό δείγμα των όσων ειπώθηκαν παραπέμπω στην «οπτική ακρόαση» του «πολύτεχνου» έργου «The map» του Tan Dun σε διεύθυνση του ιδίου.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- BUSINESS WEEK : IBM (Απρίλιος 2005).
CASANOVA H. & FREDERCK D., 1991. *Χρησιμοποιώντας midi*.
COPE D. H., 1981. *New directions in music*.
CROBI D., 1984. *The complete synthesizer*.
FORTUNE : 10 Great Companies to work for, (Ιανουάριος 2005).
FRIEDMAN S. D., CHRISTENSEN P., DEGROOT J., 1999. «Εργασία και προσωπική ζωή», *Οικονομικός Ταχυδρόμος*. 1999).
FUTURE MUSIC, τεύχη 2000-2007.
HARVARD BUSINESS REVIEW.
KATZ B., *The secret of the mastering engineer*.
KOTLER P., 2005. *Marketing Management*.
LARRECHE W-B., 2005. *Marketing Strategy*.
LASSFOLK K. *Music Notation as Objects – An Object – Oriented*.
MAC WORLD, τεύχη 2000-2007.
MASRI P., 1996. *Computer modelling of sound for transformation of musical signals*.
MORGAN R.P., 1991. *Twentieth Century Music*.
ΜΑΚΡΙΔΑΚΗΣ Σ., 1995. *The forthcoming information revolution*, FUTURES.
ΜΥΖΗΘΡΑ Μ., ΤΡΑΧΑΝΑΣ Κ., ΧΑΡΙΤΟΣ Π., 2004. *Internet banking and the role of management in the new economy*.
OWSINSKI B., 1999. *The Mixing Engineer's handbook*.
PC MAGAZINE, τεύχη 2000-2007.
SAVAGE C. M., 2005. *Management 5^{ης} γενιάς*.
SOUND ON SOUND, τεύχη 2000-2007.
STRONG J., 2005. *Pc recording studios*.
ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ Ν., ΠΟΛΛΑΛΗ Γ., ΑΓΙΑΚΟΓΛΟΥ Χ., 2000. *Το διαδίκτυο ως μέσο ανάπτυξης του ηλεκτρονικού εμπορίου στην Ελλάδα*, τ. 50.
ΔΕΛΤΙΟΝ ΔΙΟΙΚΗΣΕΩΣ ΕΠΙΧΕΙΡΙΣΕΩΝ, «Ανταγωνισμός και Επιχείρηση», Σεπτέμβριος 2004.

ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗ Ζ., 2002. «Επιχειρηματική ηθική και εταιρική κοινωνική ευθύνη στην παλαιά και Νέα οικονομία», *Διοικητική Ενημέρωση*, τ. 24.
ΔΟΥΚΙΔΗΣ Γ., 2000. *Η Ελληνική επιχείρηση μπροστά στις προκλήσεις της Νέας Οικονομίας*, PLANT.
ΔΟΥΚΙΔΗΣ Γ., ΠΟΛΥΜΕΝΑΚΟΥ Α., ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ Ν., ΜΟΤΣΙΟΥ Θ., 2000. «Το ηλεκτρονικό Επιχειρείν (e-business) στις μεγάλες ελληνικές επιχειρήσεις», *Πρακτικά Συνεδρίου ΕΑΣΕ*.
ΚΕΦΑΛΑ Α., 1990. *Η Επιχείρηση στον 21^ο αιώνα*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα.
ΚΥΡΤΗΣ Α. Α., 1999. *Κοινωνιολογική Θεωρία της Ανάπτυξης*, εκδ. Νήσος.

ΚΥΡΤΗΣ Α. Α., 2002. *Τεχνολογικός σχεδιασμός*, εκδ. Μεταίχμιο.
ΜΕΤΖΑ Γ., 2000. *Διαχείριση Γνώσης. Η επιχειρηματική πρόκληση στον 21^ο αιώνα*.
ΣΑΚΚΑ Δ., 2002. *Τι νέο στοιχείο προσφέρει η «Νέα Οικονομία» στην Μακροοικονομική θεωρία, Επιθεώρηση Οικονομικών Επιστημών*.
ΤΖΑΜΑΛΟΥΚΑΣ Γ., 1998. *Ήχος και άνθρωπος*.
ΤΖΑΜΑΛΟΥΚΑΣ Γ., 1998. *Κονσόλες και ροή σήματος*.
ΤΣΟΥΚΑΣ Η., 1996. «The firm as a distributed knowledge system. A constructionist approach», *Strategic Management Journal*, Winter Special Issue.

Διαδίκτυο: Ένα διεθνές κοινό μέσω ενός ...κλικ

Λεόντιος Χατζηλεοντιάδης

Επίκουρος Καθηγητής – Συνθέτης
Τμ. Ηλεκτρολόγων Μηχανικών & Μηχανικών Υπολογιστών Α.Π.Θ.
Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης
leontios@auth.gr

Περίληψη. Το Διαδίκτυο έφερε πραγματική επανάσταση στο χώρο των ηλεκτρονικών υπολογιστών (Η/Υ) και των τηλεπικοινωνιών, αποτελώντας ένα μέσο ολοκλήρωσης δυνατοτήτων. Το Διαδίκτυο παρέχει τη δυνατότητα μιας παγκόσμιας μετάδοσης, αποτελεί ένα μηχανισμό διάδοσης της πληροφορίας, ενώ είναι ένα μέσο για συνεργασία και αλληλεπίδραση μεταξύ ανθρώπων-Η/Υ ανεξάρτητα της γεωγραφικής θέσης τους. Θεωρώντας την τεχνολογική επανάσταση ως το θεμελιώδες, διαρκώς επεκτεινόμενο μέσο «διαστολής» των δυνατοτήτων του Διαδικτύου (π.χ. αλλαγή κλίμακας, απόδοσης, λειτουργικότητας) θα μπορούσαν να προστεθούν και άλλες διαστάσεις στην προσέγγισή του. Έτσι, οι λειτουργίες και ο τρόπος διαχείρισης μιας παγκόσμιας και σύνθετης λειτουργικής υποδομής όπως το Διαδίκτυο, οδηγούν αυτόματα σε κοινωνικές επιδράσεις, οι οποίες με τη σειρά τους δημιουργούν το πλαίσιο για την ανάπτυξη δραστηριοτήτων που μεταφέρουν έμμεσα ή άμεσα προϊόντα έρευνας μέσω μιας άμεσα διαθέσιμης πληροφοριακής υποδομής. Δεδομένης της ραγδαίας ανάπτυξης του αριθμού των χρηστών του Διαδικτύου και της διεύρυνσης των εμπορικών δυνατοτήτων του, η μουσική αποτέλεσε το στόχο τέτοιων δραστηριοτήτων με ποικίλα αποτελέσματα. Η παρούσα εργασία επιχειρεί την ανίχνευση του ρόλου του Διαδικτύου στη μουσική δημιουργία, ιχνυλατώντας δρόμους, αδιέξοδα, τάσεις και προτάσεις στο ηλεκτρονικό Γαλαξιακό γίγνεσθαι, προσβάσιμα απλά μέσω ενός ...κλικ.

1 Εισαγωγή

Μέσα σε ένα πλαίσιο καλλιτεχνικής δημιουργίας, σε συνδυασμό με τη μετεξέλιξη της κοινωνίας από την ψηφιακή στην κοινωνία της πληροφορίας, μπορεί να αναζητήσει κανείς τη συνύπαρξη καλλιτεχνικών αξιών και δομικών χαρακτηριστικών της νέας κοινωνικής μορφής, οι οποίες μπορεί να επιδράσουν στη διαμόρφωση ακόμα και μιας νέας αισθητικής. Το Διαδίκτυο αποτέλεσε την πρώτη ενοποιημένη πλατφόρμα κατάρτισης των γεωγραφικών συνόρων στο χώρο των ηλεκτρονικών υπολογιστών (Η/Υ), παρέχοντας ένα ενιαίο μέσο επικοινωνίας, αλληλεπίδρασης και συν-δημιουργίας.

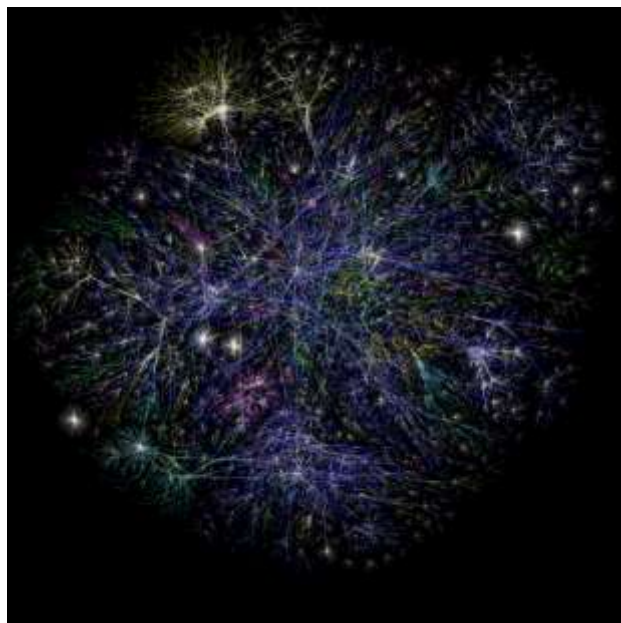
Βλέποντας το Διαδίκτυο από μια απόσταση, θα μπορούσε κανείς να διατυπώσει μια σειρά ερωτημάτων, όπως: *Τι είναι το Διαδίκτυο; Πως δουλεύει το Διαδίκτυο; Πόσο μεγάλο είναι το Διαδίκτυο; Ποιος διοικεί το Διαδίκτυο; Σε τι με αφορά το Διαδίκτυο; Το χρειάζομαι το Διαδίκτυο;* κοκ. Δίνοντας μια απάντηση σε αυτού του είδους τις ερωτήσεις θα μπορούσε κανείς να πει ότι:

- Το Διαδίκτυο είναι μια παγκόσμια επιπέδου συλλογή δικτύων Η/Υ που επιτρέπει την ανταλλαγή δεδομένων (πληροφορίας σε ποικίλες μορφές) χρησιμοποιώντας κοινά πρότυπα λογισμικού.
- Η βασική ιδέα του Διαδικτύου είναι ο συνδυασμός της τεχνικής των δικτύων υπολογιστών με το υπερ-κείμενο (hypertext) σε ένα δυναμικό και ευκολόχρηστο σύστημα πληροφοριών.
- Υπερ-κείμενο είναι ένα κείμενο με συνδέσμους (links) μέσω των οποίων μπορεί κανείς να αντλήσει νέες πληροφορίες
- Όλες οι (ιστο)σελίδες του Διαδικτύου (Internet) αποτελούν τον Παγκόσμιο Ιστό (World-Wide Web

WWW) που εμφανίζει μια αστεροειδή μορφή δομής (βλ. Εικόνα 1).

- Με χρήση ηλεκτρονικών αρχείων, αυτοί οι σύνδεσμοι - παραπομπές μπορούν να ακολουθηθούν με ένα κλικ του ποντικιού, και μέσω του WWW μπορεί κανείς να βρεθεί σε οποιοδήποτε μέρος του κόσμου.

Πριν το Διαδίκτυο (1950-1960), τα επικοινωνιακά δίκτυα περιορίζονταν στην επικοινωνία των σταθμών του δικτύου τους, χρησιμοποιώντας mainframes (RAND Project). Η γέννηση του Διαδικτύου έχει τις απαρχές της στη δραστηριότητα της Αμερικανικής υπηρεσίας Defense Advanced Research Projects Agency (DARPA) και στις πρώιμες αντιλήψεις του



Εικ. 1 Η αστεροειδής δομή του Παγκόσμιου Ιστού (WWW).

Licklider [1], ο οποίος αναφέρει το 1960 τη σύλληψη της ιδέας ενός δικτύματος Η/Υ, οι οποίοι θα συνδέονται μεταξύ τους με ευρείας ζώνης δίκτυα, παρέχοντας τη δυνατότητα μιας ισχυρής βιβλιοθήκης, μαζί με τα πλεονεκτήματα ενός ενιαίου χώρου αποθήκευσης και ανάκτησης πληροφορίας, σε συνδυασμό με όλες τις λειτουργίες της διαλειτουργικότητας. Στη συνέχεια, με την εισαγωγή της ιδέας του packet switching (1960) από τους Donald Davies (NPL), Paul Baran (RAND Corporation) και Leonard Kleinrock (MIT), το Διαδίκτυο αποτέλεσε ένα είδος ασπίδας σε ενδεχόμενη πυρηνική επίθεση, μέσω του αποκεντρωμένου χαρακτήρα σχεδίασής του. Το πρώτο ARPANET link έγινε μεταξύ των University of California, Los Angeles και Stanford Research Institute (21/11/69), ενώ το 1981 οι συνδεδεμένοι οργανισμοί-χρήστες έφτασαν τους 213, με προσθήκη ενός νέου κάθε 20 μέρες. Παρόλα αυτά, στο διάστημα αυτό, υπήρξε ελάχιστη διεθνής συνεργασία προς την κατεύθυνση διασύνδεσης.

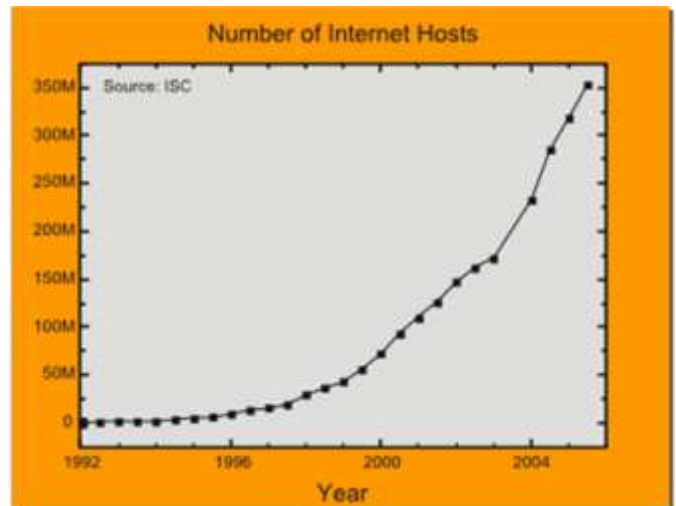
Η εξέλιξη του Διαδικτύου διευκολύνθηκε και από την εξέλιξη των αντίστοιχων πρωτοκόλλων μετάδοσης, από το 1974 με το X.25, το 1979 με το Unix to Unix CoPy (UUCP), και το 1983 με την ενοποίηση μέσω του TCP/IP [Transmission Control Protocol (TCP) Internet Protocol (IP)]. Έτσι, αναπτύχθηκε μια σημαντική αύξηση των συνδέσεων και επέκταση του Διαδικτύου (βλ. Εικόνα 2 και Πίνακα 1). Είναι ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτο ότι τα ερωτήματα που γίνονται σε μηχανές αναζήτησης του Διαδικτύου φτάνουν τα 5.6 δις ερωτήματα/μήνα!

Αυτό που αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό του Διαδικτύου είναι η *ανεξαρτησία* (Net Neutrality), μιας και δεν υπάρχει κάποια εταιρεία διαχείρισής του, π.χ. Internet, Inc.

2 Κοινωνική Προσέγγιση

Οι νέες τεχνολογίες και το Διαδίκτυο ειδικότερα δεν είναι απλώς εργαλεία· δεν είναι απλώς μέσα που επιτρέπουν κάποιες εφαρμογές (ψυχαγωγία/εργασία). Είναι τεχνολογίες που επιτρέπουν στον άνθρωπο να οργανωθεί με εντελώς διαφορετικό τρόπο και σε εντελώς νέο επίπεδο. Μετατρέπονται από μέσο σε μέθοδο και τρόπο ζωής, διατυπώνοντας την «Επιστήμη του ιστού». Έτσι, βρισκόμαστε πλέον στην *εποχή των κοινωνικών Διαδικτύων*, όπου το μήνυμα αποκτά οντολογική διάσταση και το Διαδίκτυο γίνεται μια μέθοδος προσέγγισης-έναν τρόπος ζωής. Η ανάπτυξη του Διαδικτύου δεν αποτελεί μόνο μια υπόθεση αλγορίθμων, αλλά ένα κοινωνικό φαινόμενο το οποίο ενισχύει τη δημιουργία δυνητικών κοινοτήτων (μια κρίσιμη μάζα χρηστών που δικτυώνονται με εκθετική αύξηση του αριθμού των χρηστών). Έτσι, για παράδειγμα, βλέποντας την τεχνολογία του βίντεο και της τηλεόρασης, παρατηρούμε ότι όσο αυξάνονται οι χρήστες, τόσο αυξάνεται και η αξία της σχετικής τεχνολογίας. Στο Διαδίκτυο παρατηρούμε νέα δεδομένα, δηλαδή, δεν αυξάνονται απλώς εκθετικά οι χρήστες σε μια κρίσιμη μάζα, αλλά διπλασιάζεται και η ίδια η χρήση του Διαδικτύου.

Παρατηρώντας την εξέλιξη του Διαδικτύου αφουγκραζόμαστε τη δημιουργία της δυνητικής κοινωνίας ως μια παγκόσμια κοινωνία που αποτελείται από άτομα, ομάδες και κοινότητες που οργανώνονται σε έναν παγκόσμιο ιστό. Έτσι γίνεται δυνατή η μετάβαση από μια τυχαία ανάπτυξη του Διαδικτύου σε μια γνωστική ανάπτυξή του. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την αντιστροφή του μοντέλου της προσφοράς και της ζήτησης: *οι χρήστες σχεδιάζουν την απαίτηση και το πλαίσιο και οι εταιρίες*



Εικ. 2 Η ραγδαία ανάπτυξη των συνδέσεων του Διαδικτύου.

Πιν. 1 Η αύξηση της χρήσης του Διαδικτύου μεταξύ του 2006 και 2007 παγκοσμίως και ανά χώρα με σημαντική διεύρυνση του Διαδικτύου (ηλικία χρηστών 15+).

Top 15 Countries by Internet Penetration Unique Visitors Age 15+ January 2007 vs. January 2006 Total Worldwide - All Locations Source: comScore World Metrix			
	Jan-06 (000)	Jan-07 (000)	Percentage Change
Worldwide	676,878	746,934	10%
United States	150,897	153,447	2%
China	72,408	86,757	20%
Japan	51,450	53,670	4%
Germany	31,209	32,192	3%
United Kingdom	29,773	30,072	1%
South Korea	24,297	26,350	8%
France	23,712	24,560	4%
India	15,867	21,107	33%
Canada	18,332	20,392	11%
Italy	15,987	18,106	13%
Brazil	12,845	14,964	16%
Spain	12,206	12,710	4%
Russian Federation	10,471	12,707	21%
Netherlands	10,772	11,077	3%
Mexico	8,624	10,149	18%

το υλοποιούν. Μια δυνητική κοινότητα ξεκινά αργά στην αρχή, ξαφνικά παίρνει τεράστιες διαστάσεις (λόγω αλλαγής όχι μόνο των διαστάσεων αλλά και του κινήτρου), παρουσιάζοντας τα συμπτώματα ενός εγγενούς φαινομένου (δεν ελέγχεται από ...administrator!). Αυτό έχει επίπτωση και στην οργάνωση της οικονομίας προς μια κατεύθυνση της *οικονομίας της γνώσης*, μιας *οικονομίας της δημιουργίας* αντί της παραγωγής. Με αυτό τον τρόπο ορίζονται νέα επίπεδα επικοινωνίας και διαβίωσης, τα οποία εντάσσονται σε μια νέα αντίληψη των πραγμάτων μέσα από τον κυβερνοχώρο, λαμβάνοντας υπόψη ότι η τεχνολογία δεν κάτι ουδέτερο αλλά συμμετοχικό στην προσωπική ανάπτυξη. Είναι πλέον αδύνατο σε οποιαδήποτε διαδικασία (μάθηση, ψυχαγωγία, οικονομία) να μη δημιουργούνται κοινότητες στον κυβερνοχώρο, γεγονός που απαιτεί τη διεκδίκηση της απόλυτης ελευθερίας στην πρόσβαση στη νέα τεχνολογία (υγείας, επικοινωνίας, μάθησης, οργάνωσης).

3 Διαδίκτυο και Τέχνη

Οι καλλιτέχνες και οι μουσικοί από όλο το φάσμα αγκάλιασαν το Διαδίκτυο ως ένα μέσο για να βελτιώσουν τον τρόπο που φτιάχνουν, διαφημίζουν και πωλούν το δημιουργικό τους έργο. Χρησιμοποιούν το Διαδίκτυο ως μέσο έμπνευσης, ανάπτυξης κοινοτήτων υποστηρικτών (fans) και διεκδίκησης νέων εμπορικών ευκαιριών, συνεργασιών, επικοινωνίας. Υπάρχει ιδιαίτερη ανησυχία για την προστασία πνευματικών δικαιωμάτων μέσω Διαδικτύου, αλλά υπερισχύει η επικερδής χρήση του. Οι καλλιτέχνες είναι οι πιο «διασυνδεδεμένοι» (84-95%), ενώ προωθούν το έργο τους στο Διαδίκτυο και φτάνουν το ευρύτερο κοινό, έχοντας λιγότερο του 1% αρνητική εμπειρία στη χρήση του στην επαγγελματική τους δραστηριότητα [2].

Είναι χαρακτηριστική η υψηλή διασύνδεση που εμφανίζεται στην κοινότητα των μουσικών, καθώς και η ενσωμάτωση του Διαδικτύου στον μουσικό τρόπο ζωής τους. Συχνά χρησιμοποιούνται τεχνολογίες αιχμής (ασύρματες ζεύξεις), on-line συνεργασίες, οργάνωση συναυλιών-events, διάθεση free-samples on-line (83%) με αντίστοιχη αύξηση των πωλήσεων CDs [2].

4 Παραδείγματα/Εφαρμογές

Υπάρχουν πολλά παραδείγματα τα οποία χρησιμοποιούν το Διαδίκτυο ως ένα μέσο συν-δημιουργίας. Στην προσέγγιση αυτή γίνεται μία συνένωση του πραγματικού με τον ιδεατό χώρο παράγοντας ένα είδος διασυνδεδεμένης μουσικής (networked music). Στη συνέχεια αναφέρονται μερικές χαρακτηριστικές περιπτώσεις.

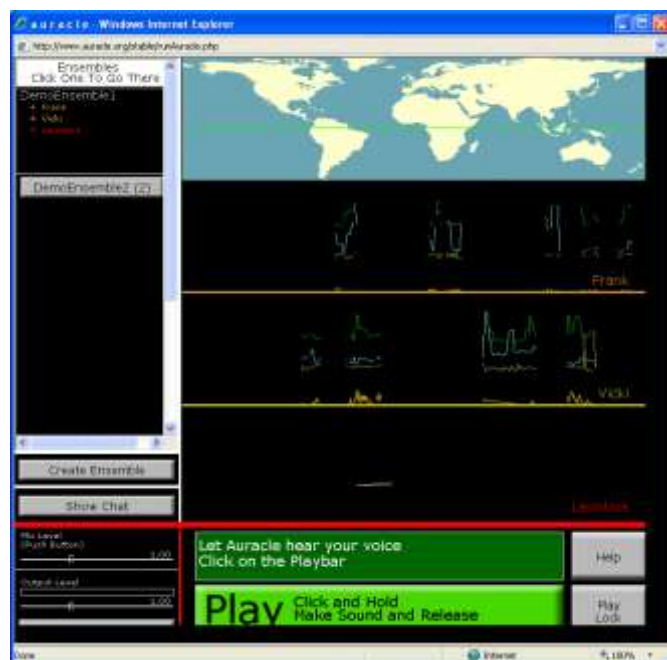
4.1 Quintet.net του Georg Hadju [3]

Το Quintet.net είναι ένα περιβάλλον διασυνδεδεμένης διαδραστικής μουσικής εκτέλεσης, που επιτρέπει σε εκτελεστές από πέντε διαφορετικές τοποθεσίες να παίζουν μουσική μέσω του Διαδικτύου, υπό τη διεύθυνση ενός «μαέστρου» [3]. Το περιβάλλον είναι γραμμένο σε Max/MSP και αποτελείται από τα διακριτά τμήματα του server, του client, του μαέστρου, του ακροατή και του θεατή. Τα μέρη αυτά ανταλλάσσουν δεδομένα χρησιμοποιώντας τα OpenSoundControl (OSC) και otudp objects του Matt Wright, τα οποία συνθέτουν και το User Datagram Protocol στο προγραμματιστικό περιβάλλον της Max. Το Quintet.net ξεκίνησε το 1999, αμέσως μόλις το CNMAT διέθεσε αυτά τα προγραμματιστικά «αντικείμενα» ελεύθερα στο ευρύ κοινό.

Οι εκτελεστές αλληλεπιδρούν μεταξύ τους μέσω του Διαδικτύου στέλνοντας δεδομένα ελέγχου στο server είτε χρησιμοποιώντας ανιχνευτές τονικότητας, MIDI πληροφορία ή απλά το πληκτρολόγιο του H/Y. Στο server, τα δεδομένα αυτά επεξεργάζονται και στέλνονται στους clients και στους ακροατές. Επιπλέον, ένας μαέστρος μπορεί να συνδεθεί με το σύστημα και να αλλάζει το μουσικό περιεχόμενο, αλλάζοντας τις ρυθμίσεις από απόσταση ή να στέλνει εντολές ελέγχου στους χρήστες που να προσδιορίζουν νέες μουσικές παραμέτρους (βλ. Εικόνα 3).



Εικ. 3 Η διεπαφή του μαέστρου στο Quintet.net [3].



Εικ. 4 Η διεπαφή του συνόλου στο Auracle [4].

4.2 Auracle των Max Neuhaus et al. [4]

Το Auracle είναι ένα Διαδικτυακό μουσικό όργανο το οποίο ελέγχεται από φωνή, παίζεται και ακούγεται μέσω του Διαδικτύου σε πραγματικό χρόνο (real-time). Δεν απαιτεί ιδιαίτερη τεχνική εκτέλεσης, αφού στηρίζεται στην ευελιξία της ανθρώπινης φωνής, όπως χρησιμοποιείται στην ομιλία. Η φωνή αποτελεί το μέσο ελέγχου και όχι το μέσο παραγωγής του τελικού ηχητικού αποτελέσματος.

Υπάρχει η δυνατότητα δημιουργίας ενός συνόλου μέχρι πέντε εκτελεστών, οι οποίοι έχουν τη δυνατότητα ταυτόχρονης αλληλεπίδρασης μέσω του Διαδικτύου στο τελικό ηχητικό αποτέλεσμα (βλ. Εικόνα 4). Το όλο σύστημα ελέγχου λειτουργεί προσαρμοστικά στις διαφορετικές επιλογές του κάθε χρήστη ξεχωριστά. Χρησιμοποιείται η γλώσσα προγραμματισμού Java σε συνδυασμό με τεχνολογίες σύνθεσης και δικτύωσης JSyn και TransJam, αντίστοιχα, του Phil Burk [4].

4.3 Telemusic των Randall Packer και Steve Bradley [5]

Το Telemusic είναι ένα Διαδικτυακό περιβάλλον, το οποίο συντίθεται από εκτελεστές και κοινό που συμμετέχουν σε πραγματικό χρόνο στη μουσική εκτέλεση μέσω του Διαδικτύου [5]. Κατά τη διάρκεια της συναυλίας, οι επισκέπτες-ακροατές του δικτυακού τόπου www.telemusic.org χρησιμοποιούν ένα εικονικό περιβάλλον μέσω του οποίου αλλάζουν παραμέτρους και ενεργοποιούν ήχους στο φυσικό περιβάλλον της συναυλίας. Ταυτόχρονα, το τελικό αποτέλεσμα μεταδίδεται μέσω Διαδικτύου, οπότε δίνεται η δυνατότητα σε κάθε επισκέπτη-ακροατή να ακούει σε πραγματικό χρόνο το αποτέλεσμα της παρέμβασής του στην εξέλιξη του μουσικού έργου. Οι τεχνολογίες που χρησιμοποιούνται είναι ECMAScript/JavaScript, Java, και OTUDP external από το UC Berkeley CNMAT.

4.4 Musigy των Stan Vonog και Nick Surin [6]

Το Musigy είναι ένα Διαδικτυακό περιβάλλον για κοινή εκτέλεση μουσικής μέσω του Διαδικτύου σε πραγματικό χρόνο [6]. Αντιμετωπίζει με επιτυχία τα προβλήματα καθυστέρησης της μουσικής πληροφορίας λόγω της απόστασης και της ταχύτητας μετάδοσης, επιτυγχάνοντας καθυστερήσεις μικρότερες των 40ms, χρησιμοποιώντας με ευελιξία την κάρτα ήχου, απαιτώντας μόνο 10 ms χρόνο κωδικοποίησης-αποκωδικοποίησης, προβλέποντας τα δεδομένα με καθυστέρηση >40ms μέσω παρεμβολής και βελτιστοποιώντας τις ρυθμίσεις για κάθε απομακρυσμένο χρήστη.

Τέλος, υπάρχουν πολλές προσπάθειες χρήσης του Διαδικτύου προς την κατεύθυνση της μουσικής δημιουργίας (βλ. διαδικτυακές βιβλιογραφικές αναφορές), καθώς και νέες αντιλήψεις στον τρόπο με τον οποίο η τεχνολογία μπορεί να διευρύνει τη συμμετοχή, τόσο στη διαμόρφωση ενός τελικού μουσικού προϊόντος, όσο και στη μετεξέλιξη του ίδιου του μέσου παραγωγής του ήχου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της τελευταίας περίπτωσης αποτελεί η Worldscape Laptop Orchestra του Ambrose Field [7] (University of York, UK), όπου δημιουργείται μια ορχήστρα από μουσικούς που χειρίζονται laptops (βλ. Εικόνα 5), παράγοντας ένα εύρος ήχων είτε ηλεκτρολογώντας εντολές είτε κινώντας τα χέρια τους μπροστά από την κάμερα του laptop, ώστε να ενεργοποιούν διάφορες μουσικές πηγές που σχετίζονται με την αναγνώριση της εκάστοτε κίνησης των χεριών τους.

5 Συμπεράσματα

Από την πληροφορία που παρουσιάστηκε γίνεται φανερό ότι δεν μπορούμε να αγνοήσουμε την ύπαρξη του Διαδικτύου· πρέπει να σκεφθούμε και να ορίσουμε τη δημιουργική συμβίωση μαζί του. Η ελεύθερη πρόσβαση στην πληροφορία προβάλλει την προσωπική ανάπτυξη σε ένα σχεδόν άπειρο επίπεδο επιλογών/ευκαιριών. Η διάχυση της ατομικότητας στον κυβερνοχώρο παρέχει νέα μέσα αξιολόγησης της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Η διαμόρφωση της προσωπικής καλλιτεχνικής γλώσσας ετεροπροσδιορίζεται πλέον μέσα από ένα διευρυμένο (σχεδόν παγκόσμιο) κοινό. Η κατάργηση των τοπικών και χρονικών περιορισμών μαζικοποιεί τη δημιουργία,

δημιουργώντας όμως παράλληλα και ευκαιρίες για διαστρεβλώσεις.

Τελικά, η δυνητική κοινωνία του Διαδικτύου μπορεί να πρωταγωνιστήσει στη διασφάλιση της ποιοτικής, συμμετοχικής καλλιτεχνικής κουλτούρας, με άμεσο αντίκτυπο στην κοινωνία, δημιουργώντας μια πολιτιστική συνείδηση. Στο χέρι μας είναι να κάνουμε το κατάλληλο ...κλικ.



Εικ. 5 Η Worldscape Laptop Orchestra του Ambrose Field [7].

Βιβλιογραφικές αναφορές

- [1] Licklider, J.C.R. 1960, Man-Computer Symbiosis, *IRE Transactions on Human Factors in Electronics*, vol. HFE-1, 4-11, available at <http://groups.csail.mit.edu/medg/people/psz/Licklider.html>
- [2] Madden, M., 2004, Artists, Musicians and the Internet, *Pew Internet & American Life Project Artists Callback Survey*, available at http://www.pewinternet.org/pdfs/PIP_Artists.Musicians_Report.pdf
- [3] Hadju, G., 2005, Quintet.net: An Environment for Composing and Performing Music on the Internet, *Leonardo*, vol. 38(1), available at <http://lea.mit.edu/isast/journal/toc381.html>
- [4] Freeman, J., Varnink, K., Ramakrishnan, C., Neuhaus, M., Burk, P., and Birchfield, D., 2005, Auracle: a voice-controlled, networked sound instrument, *Organised Sound*, vol. 10(3), 221-231.
- [5] Packer, R. and Bradley, S., 2000, Telemusic #1, *Leonardo Electronic Almanac*, vol. 8(9), available at http://leoalmanac.org/journal/Vol_8/lea_v8_n09.txt
- [6] Anderson, M., 2007, Virtual Jamming, *IEEE Spectrum*, vol. 7, 45-48.
- [7] Cambel, L., 2008, The big picture: Laptop orchestra, *IEEE Spectrum*, vol. 1, 14-15.

Διαδικτυακές αναφορές

- [Δ1] Tod Machover: Brain Opera (<http://brainop.media.mit.edu/>)
- [Δ2] Chris Brown: Home Page (<http://www.mindspring.com/~cbmuse/>)
- [Δ3] Eternal Network Music by Chris Brown (CCM Mills College; http://www.mills.edu/LIFE/CCM/Eternal_Network_Music.html)
- [Δ4] Randall Packer: Telemusic (<http://www.telemusic.org/>)
- [Δ5] Golo Föllmer: Hudba 3000 (<http://www.musikwiss.uni-halle.de/hudba3000/>)

- [Δ6] Interaxis (<http://turbulence.org/Works/interaxis/>)
- [Δ7] Karlheinz Essl: REplay PLAYer (<http://www.essl.at/works/replay.html>)
- [Δ8] CNMAT: Essential Max objects <http://cnmat.berkeley.edu/max/>)
- [Δ9] TransJam (<http://www.transjam.com/>)
- [Δ10] CrossFade (<http://crossfade.walkerart.org/brownbischoff/>)
- [Δ11] KromoZone (<http://www.sp-intermedia.com/kz/>)
- [Δ12] William Duckworth: Cathedral (<http://www.monroestreet.com/Cathedral/>)
- [Δ13] Sergi Jordás: FMOL (Institut Universitari de l'Audiovisual Universitat Pompeu Fabra Barcelona; <http://www.iaa.upf.es/~sergi/>)
- [Δ14] Miller Puckette: GlobalVisualMusic (CRCA San Diego; <http://www.visualmusic.org/gvm.htm>)
- [Δ15] Mara Helmuth: SoundColors (University of Cincinnati; <http://meowing.ccm.uc.edu/home.htm>)
- [Δ16] Chris Chafe: SoundWire (CCRMA Stanford University; <http://www-ccrma.stanford.edu/groups/soundwire/>)
- [Δ17] Jörg Stelkens: PeerSynth (<http://www.peersynth.de/>)
- [Δ18] networked_performance (<http://turbulence.org/blog/>)
- [Δ19] Auracle (<http://www.auracle.org/>)
- [Δ20] Musigy (<http://musigy.com>)

ΕΝΟΤΗΤΑ IV

***Οι Έλληνες συνθέτες σήμερα:
αναζητήσεις και αναστοχασμοί***

Συνθέτες - Ιδιώματα- Προτεραιότητες : Η δεύτερη ματιά

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης

Συνθέτης, μουσικολόγος,
επίκουρος καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών,
αντιπρόεδρος Β' Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών
minasialex@hol.gr

Επιλογές, διλήμματα, προβληματισμοί, αδιέξοδα, εθνικό- μοντέρνο- μεταμοντέρνο, η μαγική λέξη «επαναπροσ-διορισμός», ο προβληματικός ρόλος της Πολιτείας, η, για την ονομαζόμενη λόγια/ έντεχνη/ σοβαρή μουσική, σκληρή ελληνική πραγματικότητα. Οι δικές μου σκέψεις ανοίγονται σε δύο ανεξάρτητα πεδία :

Πρώτα σε πιθανότητες ενσωμάτωσης εναλλακτικών μουσικών ιδιωμάτων, πέρα ή δίπλα από το τρίπτυχο «εθνικό- μοντέρνο- μεταμοντέρνο» και επίσης στην ενσωμάτωση εναλλακτικών «χειρισμών» – και

Δεύτερον, σε διάφορα ενδιαφέροντα νεοελληνικά φαινόμενα που μας περιβάλλουν. Θα προσπαθήσω να τα συναρμολογήσω σε μια συνεχή ενότητα.

Οι πρώτοι προβληματισμοί έχουν να κάνουν με ζητήματα τεχνικής και πεδία επιλογών. Π.χ. : Τι μπορεί να σημαίνει σήμερα πλέον : θέμα ή θεματικό υλικό, unisono - ναι ή όχι, tutti- ναι ή όχι και γιατί ; χρήσεις ισοκράτη σε διάφορες φωνές και πώς, τί σημαίνει π.χ. ρυθμοποιημένος ισοκράτης και τί ρυθμοποιημένη μελωδία; Εφέ στα έγχορδα : τότε, και γιατί; Εμφανίζονται πάντοτε δικαιολογημένα λειτουργικά ; Τι μπορεί να σημαίνει με σημερινούς όρους και συνθήκες, αλλαγή τονικού κέντρου ή πεδίου, μετρική μετατροπή, πτωτικό φαινόμενο, επίταση πτωτικής διαδικασίας κ.ο.κ. Πώς νοείται σήμερα π.χ. μία φόρμα σονάτα, όχι ως η παραδοσιακή (φόρμα σονάτα), αλλά γενικότερα ως αίσθηση για αναλογίες, ομοιογένεια και ενότητα. Πώς (και πόσοι) καταγίνονται πλέον, κατά προτεραιότητα, με δύο εξαιρετικά κρίσιμες προτεραιότητες στα έργα, που είναι : η κατεύθυνση και το λεγόμενο «timing». Είχα κατα-γράψει αυτές τις σκέψεις μία Κυριακή πριν δύο μήνες περίπου, και αισθάνθηκα ότι επιβεβαιώθηκα και έλαβα απαντήσεις όταν, κατά σύμπτωση, το ίδιο εκείνο βράδυ άκουσα το εξαιρετικό *Κοντσέρτινο για πιάνο* και ορχήστρα του Γιώργου Κουρουπού.

Θα σκεφθεί κανείς βέβαια : αυτά, τα παραπάνω, είναι συμβατικά, παραδοσιακά και όχι νεότερα - σύγχρονα μεγέθη. Με τα νεότερα ιδιώματα, πώς προχωρούμε πλέον - ή όχι ; Δύσκολες οι απαντήσεις εδώ - και περισσότερο δύσκολο, είναι το να συμφωνήσουμε – αυτό φάνηκε και στις χτεσινές τοποθετήσεις στο συνέδριο. Ίσως κάποιες σύγχρονες απαντήσεις να μην περιορίζονται μόνο ή κυρίως σε ένα πεντάγωνο, ή πολύγωνο, που ορίζεται ανάμεσα στη βορειοκεντρική Ιταλία, τη Βιέννη, το Darmstadt, την Κρακοβία, το Ταλίν, ή αλλού (η επιλογή των γεωγραφικών προσδιορισμών δεν είναι τυχαία). Ίσως παγκοσμιοποίηση σημαίνει και ότι, δηλαδή, ίσως οι απαντήσεις να βρίσκονται και σε εξωευρωπαϊκά ή εναλλακτικά μουσικά ιδιώματα ή στην ενσωμάτωση χρήσεών τους. Συνέβη σε πολλές περιόδους, σε Δυτικούς συνθέτες, π.χ. με τον Debussy, ή κατ' εξοχήν

στη δεκαετία του 1920 με τις επιδράσεις από την jazz, το blues και τα ρυθμομελωδικά χαρακτηριστικά των μουσικών των κάθε λογής εγχρώμων, συνέβη με τα ινδονησιακά μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία στον Colin Mc Phee, στο Messiaen και τους νεότερους Ολλανδούς μινιμαλιστές. Από αντίστοιχες πηγές βρήκαν τις λύσεις και οι παραδοσιακοί μινιμαλιστές, κυρίως ο Steve Reich, και αν το καλοσκεφτεί κανείς, εκεί ή και εκεί βρήκε λύσεις στην ύστερη δημιουργική του περίοδο και ο Ligeti, αν αναλογιστεί κανείς το σε ποιο λατινοαμερικάνικο beat (ναι- beat) οφείλεται το εύρημα και η επιτυχία του γρήγορου μέρους τόσο του *Horntrio* όσο και του *Κοντσέρτου για πιάνο* του συνθέτη. Έχει σήμερα νόημα να ασχοληθούμε τόσο ώστε να χειριστούμε σε βάθος, εξαντλητικά και αποτελεσματικά, ένα (τέτοιο) αφρο-λατινο-κουβανέζικο beat, μία αφρικανικού ή άλλου τύπου πολυρρυθμία, ένα αντιπροσωπευτικό σουίνγκ, ένα παραδοσιακό drumming τύπου Νέας Ορλεάνης, μία Θιβετιανή ηχητικότητα, ή ρυθμομελωδικά χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στο λεγόμενο εναλλακτικό ροκ, την τζαζ- ροκ fusion κ.ο.κ.;

Μα! Θα αντιτείνει κάποιος, αυτά είναι ιδιώματα που συνδέονται με την «άλλη» μουσική και άλλωστε «εμείς είμαστε Έλληνες συνθέτες». Και από την άλλη πλευρά τίθεται και το ζήτημα της «λογοσύνης». Πολύ σωστά, βεβαίως. Τότε αντίστοιχα, ποιος αναλαμβάνει και πώς, να διαχειριστεί ένα αντιπροσωπευτικό (και όχι κρυμμένο) beat ενός τσάμικου, ενός επτάσημου καλαματιανού χορού, ενός ζεϊμπέκικου- χωρίς να κινδυνεύει, σήμερα πλέον, να χαρακτηρισθεί ως γραφικός λόγιος συνθέτης, ή ως συμφωνιστής εντεχνολογικής απόκλισης ; Μια σχετική απόδειξη : ας σκεφτούμε πόσο απέχουν ένας τσάμικος, ένας καλαματιανός, ένας ζεϊμπέκικος από τα άξια έργα που κερδίζουν συνήθως τα βραβεία στους πανελλήνιους διαγωνισμούς και τα εργαστήρια σύνθεσης τα τελευταία χρόνια. Οπότε ταυτόχρονα τίθεται εδώ και ένα ζήτημα «λογιότητας», ή, ας το πούμε καλύτερα, ένα ζήτημα περί την «σκεπτόμενη μουσική». Ανέφερα προηγουμένως τα «εξωευρωπαϊκά» στοιχεία, ενδεικτικά, και απλώς επειδή εδώ μιλούμε και για παγκοσμιοποίηση.

Ναι- είναι δύσκολο. Και μάλλον είναι γεγονός : Φαίνεται ότι σήμερα, δημοτικοφανείς μελωδίες με τριμητιόνια και συγχορδίες (π.χ. εβδόμης, αλλά και διάφωνες) από κάτω, δεν φαντάζουν πια τόσο ενδιαφέρουσες, γουστόζικες και τόσο αποδεκτές, όπως παλιότερα (συζητήθηκε και χτες και υπήρξε χαώδης διάσταση απόψεων). Τι κάνουμε επομένως ; Λύσεις υπάρχουν -π.χ. στην ετεροφωνική γραφή. Όμως: αν και από αυτό κάποιος δεν ικανοποιείται, επειδή για παράδειγμα προκύπτει και πάλι ένα αποτέλεσμα περιθωριακού ή μάλλον «μειονοτικού» ύφους, ή «ασύμβατο με τις ευρωπαϊκές φόρμες, ή, το συνηθέστερο, οι φόρμες (δηλ.

οι πλοκές) τύπου διαδικασίας ή εξέλιξης που προέρχονται από την folk μουσική είναι ασύμβατες με τα γνωστά ευρωπαϊκής καταγωγής χαρακτηριστικά δραματικής πλοκής κ.ο.κ. Τότε τι ;

Στρεφόμεστε και πάλι στη «μεγάλη ποίηση» ; Για να μελοποιήσουμε πώς; Π.χ. τον Ρίλκε, από κακόγουστη μετάφραση, ως ...αρχοντορεμπέτικο ; Διότι και τέτοια έχουν συμβεί, κάμποσες φορές. Στην Ελλάδα, βεβαίως - βεβαίως. Το μουσικό θέατρο, ή ακριβέστερα : το μουσικοθεατρικό έργο, είναι βεβαίως σπουδαία λύση, αλλά τα προβλήματα, παραγωγής (και άλλα), είναι γνωστά και η ελληνική γλώσσα δεν είναι βέβαια το καλύτερο διεθνές διαβατήριο. Σύγχρονες επιλογές, και με τη χρήση- υποστήριξη της τεχνολογίας και των πολυμέσων ανοίγονται και εδώ πολλές (αυτά εθίγησαν και εδώ), και ίσως να είναι, αντικείμενο μιας εκτενέστερης ενότητας σε ένα προσεχές συνέδριο.

Να ένα πρόχειρο ερώτημα : τι είναι λοιπόν το κρίσιμο και δύσκολο να γράψει ένας συνθέτης σήμερα; Συζητούσαμε κάποτε με έναν συνάδελφο και μου είπε :

«Το δύσκολο σήμερα, είναι το να συνθέσει κανείς ένα πρωτότυπο και καλογραμμένο Allegro, ένα allegro της προκοπής, που να έχει νόημα».

Μου φάνηκε ενδιαφέρον και σωστό. Σε ένα adagio λίγο ως πολύ όλοι τα καταφέρνουμε καλά. Ένας, ή συνήθως περισσότεροι ισοκράτες, κάποιο (παν-) διατονικό υλικό, δυο -τρεις ταυτόχρονες μεγεθύνσεις ή σμικρύνσεις στις οριζόντιες γραμμές, έγχορδα sul tasto- flautando- senza vibrato, φυσικοί αρμονικοί σε δέσμη ή κανόνα Λίγα περιθώρια λάθους εδώ. Αλλιώς, ποια άλλα; Διάφωνα ηχητικά γεγονότα κάθε λογής, συνθηθέστατα σε αγωγή moderato fluente, σε tempo τέταρτο π.χ. = 69-72 συνεχώς, που ή σημειογραφείται έτσι, ή ακούγεται όλο έτσι τελικά, αγαπημένο πολλών ως φαίνεται, ασφαλές μοιάζει κι αυτό. Το ζήτημα με το allegro μου φάνηκε λοιπόν ενδιαφέρον και σωστό – και προσέθεσα αυθόρμητα: το δύσκολο είναι ένα πρωτότυπο allegro της προκοπής, το οποίο να μην είναι χορός. Ο χορός είναι σαφώς κάτι σημαντικό – για εμάς, και ταυτόχρονα σίγουρος κώδικας επικοινωνίας με το ευρύ κοινό, αλλά ταυτόχρονα είναι, πιθανώς, και η «ασφάλεια», η οδός της ήσυχονος αντιστάσεως, θα έλεγα ίσως, ένα «οπισοειδές» για το allegro, που μας απασχόλησε εδώ.

Ερωτήματα θέτω- που μου φαίνονται κρίσιμα και ουσιαστικά και δεν προτείνω βέβαια λύσεις. Αυτές, θα είναι εκ των πραγμάτων προσωπικές, και κρίνονται τόσο από την προθετικότητα όσο και από το αντίστοιχο αποτέλεσμα. Αν και το «κρίνονται», η κριτική είναι εδώ ένα ζήτημα. Ή μάλλον, θα έλεγα, δεν είναι «η κριτική ως κριτική» ζήτημα, αλλά, αν το σκεφθούμε αλλιώς: απόλυτες κρίσεις, πρόσημα, αξιολογήσεις και οριστικές αποφάνσεις για συνθέτες που είναι ακόμα σε εξέλιξη και διαμόρφωση ; Μέσα στις εδώ συνθήκες και στην πραγματικότητα που ισχύει εδώ για τους Έλληνες συνθέτες λόγια/ έντεχνης μουσικής ; Είναι ένα ζήτημα. Που θα πρέπει μάλλον να συζητηθεί, και αυτό ίσως σ' ένα επόμενο συνέδριο. Ήδη ο Θόδ. Αντωνίου χτες, στην εναρκτήρια ομιλία του συνεδρίου, ανέφερε ότι η αξιολόγηση είναι επικίνδυνη.

Ακούμε συχνά, και πρόσφατα, όλο και συχνότερα, ότι ο τραγουδισμένος, ο μελοποιημένος λόγος, και τελικά «τα τραγούδια» ήταν πάντα η σφραγίδα του Έλληνα- και σωστά. Τα άλλα - συμφωνίες, σονάτες, κουαρτέτα, κουιντέτα κ.λ.π. είναι φράγκικα- άρα, έξω από μας. Και αυτό σωστό είναι. Από την άλλη πλευρά βέβαια, «η Δύση, η οποία βασίστηκε στο ελληνικόν πνεύμα» ... δηλαδή : Ελληνικός και Φράγκικος - είναι και ο μύθος του Αισώπου και του Λα Φονταίν που λέει ότι ο τζιτζίκας

τραγουδούσε, μόνο τραγουδούσε – και δεν σκεφτόταν-, συνέχεια όλο το καλοκαίρι, και μετά ήρθε ο χειμώνας και ...

Σε σχέση με αυτά τα ζητήματα, περιμένω με ξεχωριστό ενδιαφέρον να ακούσουμε και επόμενες εισηγήσεις, όπως αυτή της κυρίας Ρωμανού με τίτλο «Πόσα τραγούδια πιάνει το έργο σου;». Αλλά και σε μια άλλη βάση, θα μπορούσε να ρωτήσει κανείς : «Από πόσα τραγούδια αποτελείται ο συμφωνικός σου κύκλος;» ή, «η συμφωνική σου σουίτα». Α! Και κυρίως... «πόσοι ενορχηστρωτές έχουν γράψει τα συμφωνικά σου έργα;». Διότι η Ελλάδα μοιάζει να είναι (ή είναι ήδη) η μόνη χώρα στον κόσμο, στην οποία ο συνθέτης και ο ενορχηστρωτής ενός συμφωνικού έργου (του ίδιου συμφωνικού έργου) είναι διαφορετικά πρόσωπα. Σε άλλες δε περιπτώσεις ο συνθέτης, ή άλλοι για λογαριασμό του, παίζουν «κάτι» σ' ένα ηλεκτρονικό κλαβιέ, ενώ το πρόγραμμα σημειογράφησης του κομπιούτερ το μεταφράζει όπως – όπως, και ειδικοί τεχνικοί, ή συνεργεία, αναλαμβάνουν να μετουσιώσουν το πόνημα σε μουσικά αναγνώσιμη γραφή- και να το καταγράψουν. Μερικές φορές δε, προκύπτουν καντάτες, ορατόρια, φωνητικές συμφωνίες και όπερες ακόμη, από πρωτότυπα του συνθέτη, τα οποία αποτελούνται από μελωδίες... τραγουδισμένες στο κασετόφωνο, ή από μια καταγραμμένη μελωδία φωνής με ... τους στίχους, και λίγες σημειώσεις- ενίοτε και προφορικές. Σε τέτοιες περιπτώσεις θα πρέπει δυστυχώς να λέμε ότι η παραπάνω συνθήκη, διαμορφώνεται και διατυπώνεται ως : η Ελλάδα μοιάζει να είναι (ή είναι ήδη) η κατ' εξοχήν χώρα στον κόσμο, στην οποία ο «συνθέτης» και ο συνθέτης ενός μεγάλης έκτασης συμφωνικού ή φωνητικού έργου είναι διαφορετικά πρόσωπα. Προσωπικά δεν θα είχα κανένα πρόβλημα αν ο θαρραλέος και τολμηρός μουσικολόγος, κριτικός ή ερευνητής του μέλλοντος εντοπίσει, ανακαλύψει και αποκαταστήσει την πραγματική- ουσιαστική ταυτότητα αυτών των «μεγαλόπνων» έργων και απονείμει την πατρότητά τους στους πραγματικούς δικαιούχους- συνδικαιούχους, έστω και αν αυτοί, για προφανείς λόγους δεν το επιθυμούν ή έχουν συμβατικά παραιτηθεί από αυτό.

Δεν έχει νόημα να επιχειρηματολογήσουμε ξανά με βάση την παντοκρατορία των τραγουδιών και της μουσικής της διασκέδασης. Στην Ελλάδα αυτά υπήρχαν, υπάρχουν και θα υπάρχουν. Όμως έχουμε πρόβλημα, υποθέτω οι περισσότεροι από εμάς εδώ, με τα τραγούδια (τραγουδάκια) που φορώντας την συμφωνική έντεχνη, (λόγια) προβιά, καταβροχθίζουν, μάλιστα χρηματοδοτούμενα από κρατικές και συναφείς επιχορηγήσεις, το έργο, το οποίο εμείς συζητούμε και υπερασπιζόμαστε εδώ αυτές τις μέρες. Το ζήτημα είναι γνωστό, εδώ και πολλές πλέον δεκαετίες: στην αρχή ονομάστηκε έντεχνο λαϊκό τραγούδι- και μετά σιγά – σιγά, (αφού πήγε ..περίπατο το λαϊκό), «έντεχνο τραγούδι», κ.ο.κ., έφυγε και το «τραγούδι» .. και τώρα πλέον είναι «έντεχνη ελληνική μουσική», με συμφωνικούς κύκλους τραγουδιών, ορατόρια, καντάτες, μουσικά έπη, λειτουργίες, όπερες... και βέβαια με «έντεχνους ερμηνευτές ελληνικής μουσικής». Πάντως, ελαφρολαϊκά τους τραγουδάκια της περιόδου 1967-1974, οι παλιότεροι από εμάς τα θυμόμαστε, και μπορεί ακόμα να τα αναζητήσουμε κανείς στο internet.

Και τώρα συμβαίνουν, και παλιότερα συνέβαιναν, με διαφορετική ή παρεμφερή μορφή. Πολιτικοί και άλλοι θεσμικοί ή εξωθεσμικοί σχηματισμοί, με ψηφοθηρικούς ή άλλους προσανατολισμούς, χρηματοδοτούν μεγαλόπνοα ορατόρια, καντάτες, λειτουργίες κ.ο.κ. Γενικά προκύπτει πλέον η αίσθηση ότι είμεθα έθνος «Ελλήνων τραγουδιστών» και «Αρχαιοελληνοχριστιανών ορατοριοσυμφωνιστών».

Αλλά ας επιστρέψουμε σε αυτούς, δηλαδή σε εμάς, οι οποίοι συνθέτουμε, ενορχηστρώνουμε, και καταγράφουμε... μόνοι μας, το έργο μας. Αν θα τολμούσα να προτείνω κάτι, είναι μάλλον το εξής : να μην γράφουμε μηχανικά και βιαστικά, να το ξανασκεφτόμαστε, όντως «να αναστοχαζόμαστε». Θέτω και εγώ το ζήτημα και την ανάγκη δημιουργίας ρεπερτορίου ή «ρεπερτορίων». Γι αυτό ακριβώς, ας φροντίζουμε, έργα που αξίζουν, να ξαναπαίζονται. Ας αναθεωρούμε, ίσως, έργα μας, όσο μεγαλώνουμε, όσο προχωρούμε. Πολλοί το έκαναν, ίσως και αξιότεροι από εμάς. Είναι σωστή η ανάγκη για καινούρια, για νέα έργα, για δοκιμές- αλλά ας μην είναι «πάντα και μόνο» ή «κυρίως» νέα έργα, τα οποία εκ των πραγμάτων ή εκ των συνθηκών, παίζονται μόνο μία φορά, στην πρεμιέρα τους. Ας έχουμε κι εμείς, όχι ως μέλη φορέων, π.χ. ως Ένωση Μουσουργών, αλλά ως συνθέτες, ατομικά, την σκέψη και την έγνοια για την δημιουργία ενός (περιορισμένου ή ευρύτερου) ρεπερτορίου.

Η συγκεκριμένη αυτή θεματική ενότητα του συνεδρίου περιέχει στον τίτλο της την έννοια «αναστοχασμοί». Θα συμφωνήσω κι εγώ: πολλά, πάρα πολλά υπάρχουν, (έξω από τις Νεοτονικότητες και τους νεορομαντισμούς), τα οποία μπορεί να δει ή να βρει κανείς. Αρκεί να έχει ανοικτά αυτιά και μυαλό- όχι μόνο για πειραματισμούς άλλα και για ουσιαστικούς «αναστοχασμούς».

Γι' αυτό θα τελειώσω, κάπως παράδοξα, διηγούμενος μιαν ιστορία, η οποία ενέχει και εξωευρωπαϊκά και «διαπολιτισμικά» στοιχεία. Είναι από το τέλος ενός ντοκυμαντέρ του National Geographic, με αντικείμενο ένα γνωστό θηλαστικό της αμερικανικής ηπείρου, που το ξέρουμε από σχετικό cartoon, το coyote- ένα ζώο το οποίο στην σε αρκετούς μύθους ή στην αντίστοιχη λαϊκή φιλολογία θεωρείται π.χ. ως η ψυχή του Ινδιάνου, του γηγενούς Αμερικανού ή ως ο trickster- ο «παίκτης» ή και ως απεικόνιση του ίδιου του θεού κ.ο.κ¹.

Στο τέλος του ντοκυμαντέρ, ο λευκός Αμερικανός ζωολόγος- παρουσιαστής της εκπομπής πλησιάζει έναν γέρο Ινδιάνο φύλαρχο της περιοχής και τον ρωτάει για να μάθει σχετικά με την ιστορία, τη συμπεριφορά και τις συνήθειες του ζώου αυτού.

Ο γέρος Ινδιάνος απαντά : «Εσύ, λευκέ άντρα, θέλεις να μάθεις για το coyote, αλλά οι δικές μας φυλές, πάντοτε μάθαιναν από το coyote.

Το coyote ελέγχει τον πληθυσμό της αγέλης με βάση τους όρους επιβίωσης : όταν ευημερεί γεννά έως 3 μικρά, όταν είναι σε κίνδυνο ή το αφανίζουν, γεννά έως 12 μικρά ετησίως. Το coyote μεταναστεύει και καταλήγει εκεί όπου υπάρχει τροφή. Αυτό έκανε πάντα κι η δική μας φυλή. Και κυρίως από το coyote μάθαμε να αναθεωρούμε, να δίνουμε μια δεύτερη ευκαιρία, πριν πάρουμε μιαν απόφαση. Να «το ξανασκεφτόμαστε». Διότι, το coyote πριν πάρει μια κρίσιμη απόφαση, «το ξανασκεφτείται πάντοτε».

Και μετά δείχνουν ένα video με ένα coyote, που πεινάει πολύ - είναι χειμώνας και πρέπει να φάει για να ζήσει. Γι' αυτό έχει φύγει από την αγέλη ή από την φωλιά του και έχει πλησιάσει μιαν αγροικία όπου υπάρχουν κότες. Το βλέπουμε να στριφογυρίζει γύρω-γύρω και δυσκολεύεται ν' αποφασίσει. Διότι η απόφαση είναι κρίσιμη. Αν δεν πάει να επιτεθεί στο κοτέτσι, μπορεί να πεθάνει από την πείνα. Αν πάει, μπορεί να το δουν, να το χτυπήσουν οι νοικοκυραίοι και να το σκοτώσουν. Και προχωρά-

ει γοργά (σε.... tempo moderato fluente), γύρω - γύρω, και πάει να επιτεθεί, αλλά κοντοστέκεται. Μετά πάει να φύγει, αλλά το ξανασκεφτείται. Και τότε στρέφει το κεφάλι - και κάνει αυτό<-->. -----και εκεί τελειώνει το ντοκυμαντέρ.

¹ Ιδιαίτερος χρήσιμη και εύστοχη η σχετική παρέμβαση του καθηγητή του ΤΜΣ του Παν/ στημίου Αθηνών και Παύλου Κάβουρα μετά την ομιλία και για το ότι ο trickster / coyote είναι περισσότερο προ- στοχαστικός παρά με- τα- στοχαστικός ήρωας κ.λ.π.

Ο νέος συνθέτης στον 21^ο αιώνα. Στοχασμοί και αναστοχασμοί...

Στάθης Γυφτάκης

Συνθέτης, καλλιτεχνικός διευθυντής Δημοτικού Ωδείου Καλαμάτας
afrit@hol.gr

Περίληψη. Στον 21ο αιώνα, ο νέος συνθέτης, ευτυχώς, δεν κουβαλά τα "βαρίδια" της μεταπολεμικής Ευρώπης. Ζει σε μια κοινωνία που προσπαθεί περισσότερο να συγκεράσει τις διαφορετικότητες παρά να τις τονίσει. Ταυτόχρονα, δεν ζητά κανείς από το συνθέτη και γενικά από οποιονδήποτε δημιουργό να ενταχθεί σε κάποιο κίνημα ή να υπηρετήσει κάποια ιδέα και του επιτρέπει να κινηθεί προς όποια κατεύθυνση αυτός επιθυμεί χωρίς «ενοχές» και «τύψεις». Αυτός δημιουργεί και διαμορφώνει τους όρους, τα όρια και τους κανόνες του «παιχνιδιού». Ταυτόχρονα η ανάγκη επικοινωνίας σε παγκόσμια κλίμακα και η ευκολία αυτής της επικοινωνίας τείνει να οδηγήσει πολλούς δημιουργούς σε μια «κοινή γλώσσα». Έτσι μερικές φορές δεν μπορείς να διακρίνεις εάν ένα έργο είναι Ευρωπαϊού συνθέτη ή Αμερικάνου, Έλληνα ή Γιαπωνέζου. Έχει λοιπόν χώρο η παράδοση στη σκέψη ενός νέου Έλληνα δημιουργού και τί μπορεί να είναι αυτό που του προσφέρει σαν εφόδιο στα πλαίσια της ανάγκης του για επικοινωνία σε ένα ευρύτερο πλαίσιο;

Ο συνθέτης του 21^{ου} αιώνα, ζει (ευτυχώς) χωρίς τα «βαρίδια» της μεταπολεμικής Ευρώπης. Ζει σε μια κοινωνία που προσπαθεί περισσότερο να συγκεράσει τις διαφορετικότητες παρά να τις οξύνει, σε μια κοινωνία της πληροφώρας, της επικοινωνίας, της ανάγκης ύπαρξης μιας παγκόσμιας κοινωνίας, αλλά ταυτόχρονα ζει σε μια κοινωνία δύσκολη, που προσπαθεί να αλλάξει πρόσωπο αλλά δεν μπορεί ή δεν ξέρει πώς να τα καταφέρει.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως όλα τα δεινά της ανθρωπότητας έχουν δημιουργηθεί από τις διαφορές που φρόντιζαν και φροντίζουν – έντεχνα ομολογουμένως - να τονίζουν οι εκάστοτε κυβερνήτες, αυτοκράτορες, πατριάρχες, πάπες, δημοκράτες, φασίστες, κομμουνιστές ή όπως αλλιώς λέγονται.

Είναι λογικό λοιπόν κάποια στιγμή τα πράγματα να οδηγούν εκεί που από ό,τι φαίνεται οδηγούν.

Το ζητούμενο είναι να δούμε πως θα διαχειριστούμε όλες αυτές τις κοινωνικές εξελίξεις. Μη ξεχνάμε πως «...είμαστε πάνω από 20 χρόνια μέλη μιας Ευρωπαϊκής Ένωσης αλλά εξακολουθούμε να αντιπαραθέτουμε εαυτούς στην υπόλοιπη Ευρώπη», όπως πολύ σωστά έγραψε ο συγγραφέας Τάκης Θεοδωρόπουλος. Και είναι θεωρώ αστείο να πέφτουν σε αυτήν την παγίδα και οι σκεπτόμενοι άνθρωποι και κυρίως οι άνθρωποι των Τεχνών.

Πρέπει να σκεφτούμε λίγο το παρελθόν στο οποίο είμαστε πολύ συχνά προσκολλημένοι, αλλά τις περισσότερες φορές με λάθος τρόπο.

Οι αρχαίοι μας πρόγονοι –όπως μας αρέσει να αποκαλούμε τους κατοίκους της Αρχαίας Ελλάδας- ήταν από τους πρώτους ίσως που αισθανθήκαν την ανάγκη να επισκεφτούν γειτονικές κοινωνίες και να ανταλλάξουν εμπειρίες, γνώσεις, τεχνικές, εντυπώσεις. Και το σημαντικότερο που κατάφεραν ήταν το να εντάξουν μέσα στη σκέψη τους, στη ζωή τους και στην τέχνη τους όλα αυτά τα στοιχεία που προέκυπταν συνεχώς από την επαφή τους με τους γύρω σε έναν συνεχή διάλογο επί ίσοις όροις. Και αργότερα, επί τουρκοκρατίας, οι άνθρωποι του πνεύματος, εφόσον δεν μπορούσαν να αναπτυχθούν στον ελλαδικό χώρο, φρόντισαν να φύγουν και να βρεθούν σε χώρες της Κεντρικής Ευρώπης όπου με την σειρά τους έδωσαν και πήραν και στη συνέχεια σε αυτούς βασίστηκε η δημιουργία του σύγχρονου Ελληνικού Έθνους. Και ακόμα και σήμερα οι περισσότεροι από

εμάς σπουδάζουν αλλού και βρίσκονται σε μια συνεχή επικοινωνία και ανταλλαγή με συνθέτες από όλο τον κόσμο.

Και αν ψάξουμε όλο και πιο πολύ, θα συνειδητοποιήσουμε ότι ανέκαθεν οι σκεπτόμενοι άνθρωποι όλης της Ευρώπης είχαν ανάγκη να επικοινωνήσουν και να γνωρίσουν τον διπλανό τους να επηρεάσουν και να επηρεαστούν. Ο Μότσαρτ ταξίδευε και εκτός των άλλων έπαιρνε στοιχεία από παντού, ο Χέντελ επίσης, ο Ραβέλ εντυπωσιάστηκε από τον Γκέρσουιν, ο Ντεμπισσύ από τις ορχήστρες Γκαμελάν, ο Μάρτκν από τις μουσικές της Βαλκανικής, ο Ράιχ από την Αφρικανική μουσική κτλ.

Και βρισκόμαστε σήμερα σε μια εποχή όπου- ευτυχώς- ο νέος συνθέτης μπορεί να αισθανθεί πραγματικά ελεύθερος, να δημιουργήσει χωρίς τα «εμπόδια» των προηγούμενων 40 με 50 χρόνων. Μη ξεχνάμε πως πριν από 40 χρόνια, εάν δεν ήσουν συνθέτης Avant garde μουσικής (όπως αυτή οριζόταν τότε), δεν σε θεωρούσαν καν συνθέτη. Πολλοί από τους Έλληνες συνθέτες εκείνης της γενιάς είμαι σίγουρος ότι «εξανγκάστηκαν» να υποκύψουν στις απαιτήσεις της εποχής και να ομογενοποιηθούν σε μια εποχή πιο επικίνδυνη (από αυτής της πλευράς) από τη σημερινή.

Σήμερα ευτυχώς δεν υπάρχει μια επικρατούσα τάση, όλοι είναι ελεύθεροι να αναπτύξουν με τον τρόπο που αυτοί επιθυμούν τις δεξιότητές τους, το ταλέντο τους χωρίς να υπάρχει ούτε «συνταγή επιτυχίας» αλλά ούτε και «συνταγή αποτυχίας».

Ταυτόχρονα το internet, οι επικοινωνίες, οι τεχνολογικές εξελίξεις, ακόμα και οι πληροφορίες που έχουμε τώρα για το παρελθόν, οι συνθετητές, είναι εργαλεία στα χέρια του σύγχρονου συνθέτη που του ανοίγουν απεριόριστους δρόμους δημιουργίας.

Το ερώτημα που φαντάζομαι ότι προκύπτει και στο παρόν συνέδριο, είναι το κατά πόσο χωρά στη σκέψη και στη δημιουργική φαντασία του νέου συνθέτη η παραδοσιακή μουσική με οποιονδήποτε τρόπο, προκειμένου να διαφυλάξουμε το Ελληνικό μουσικό ιδίωμα μέσα στην παγκοσμιοποιημένη κοινωνία που καλούμαστε να ζήσουμε.

Ποιο είναι όμως αυτό το Ελληνικό ιδίωμα; Αυτό της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής, της Βυζαντινής, του Δημοτικού τραγουδιού, του Ρεμπέτικου ή όλων αυτών μαζί; Ή μήπως όλα αυτά μαζί αποτελούν σημεία μιας συνεχούς γραμμής με αδιάκριτα τα σημεία στα οποία ενώνονται;

Όλα αυτά είναι σίγουρα ένα γενετικό υλικό σε όλους εμάς που γεννηθήκαμε σε αυτόν τον τόπο και είμαστε μέτοχοι της Ελληνικής παιδείας, που ζούμε καθημερινά σε αυτόν το χώρο, που έχουμε την ίδια γλώσσα, που ζούμε ανάμεσα σε όλα αυτά τα μνημεία που κάθε μέρα ξυπνάμε και βλέπουμε μια Ακρόπολη, ένα Αιγαίο Πέλαγος, μια ελιά ή περπατάμε στα χνάρια όλων αυτών που πριν από εμάς φρόντισαν να δημιουργήσουν έναν πολιτισμό που είναι ακόμα σημείο αναφοράς του Ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Υπάρχει πιστεύω αυτή η παράδοση, αυτή η πληροφορία, μέσα μας απλώς εκφράζεται με άλλον τρόπο στον καθένα. Δεν θεωρώ πιο συνεπή στα «Εθνικά» μας χαρακτηριστικά τον Καλομοίρη από τον Σκαλκώτα, τον Καρρέρ από το Χρήστου, τον Κωνσταντίνιδη από τον Ξενάκη.

Απλώς ο καθένας από αυτούς λόγω των συνθηκών της εποχής του, της προσωπικής του κοιλτούρας, της έμπνευσης του, του τρόπου που βίωσε τη ζωή του και της τεχνικής του, πρόβαλλε στοιχεία άλλοτε εμφανή και άλλοτε δυσδιάκριτα.

Και αυτό γιατί «Ελληνικότητα» δεν είναι μόνο οι κλίμακες. Είναι η γλώσσα, ο ρυθμός, η ετεροφωνία, τα όργανα, το δραματικό στοιχείο, η τραγωδία, ακόμα και ο ρυθμός της ζωής μας κ.α.

Κατά αυτήν την έννοια πιστεύω πως ακόμα και άθελά τους, υπάρχουν τέτοια Ελληνικά στοιχεία στην μουσική των Ελλήνων συνθετών και ταυτόχρονα, εάν αισθανθούμε εμείς, της νέας γενιάς, κάποια στιγμή ότι πατάμε πιο γερά στα πόδια μας, τότε είναι πιθανό να βρούμε και πιο αποτελεσματικούς τρόπους συνύπαρξης και συνδιαλλαγής της λόγιας μουσικής με αυτήν της παράδοσης.

Δυστυχώς όμως άλλο ένα στοιχείο της Ελληνικότητάς μας είναι η μιζέρια, η διχόνοια, ο εγωισμός, η αρνητικότητα και η κριτική. Πάντα και πάνω από όλα η κριτική που –συμπτωματικά– πάντα είναι αρνητική.

Καθόμαστε όλοι εμείς και συζητάμε λέμε σπουδαία πράγματα, αλλά δεν έχουμε δεχτεί ακόμα ο ένας τον άλλο. Δεν έχουμε αφήσει τον άλλο να αναπτυχθεί, να γνωρίσει πρώτα από όλα τον εαυτό του και ύστερα με σεβασμό να σκύψει πάνω από τον άλλο. Και αυτό δυστυχώς δεν είναι σημείο της εποχής μας, αλλά μας κατατρέπει από δεν ξέρω και εγώ πότε.

Έχουμε αποδεχτεί τις ημέρες Ελληνικής μουσικής –που ευτυχώς υπάρχουν κι αυτές– σαν να μας επιτρέπουν μια φορά τον χρόνο να γιορτάζουμε κάποια επέτειο. Καταλαβαίνω να διοργανώνονται τέτοιες ημέρες στην Αγγλία, στην Γερμανία ή οπουδήποτε αλλού, προκειμένου να προωθηθεί η Ελληνική Μουσική, όχι όμως στην Ελλάδα.

Στην Ελλάδα πρέπει να επιτύχουμε μια διαρκή προβολή της μουσικής μας και κυρίως κρατικά. Η λόγια μουσική είναι μία παντού. Όταν γίνεται μια συναυλία με έργα Bach, Mozart και Beethoven, δεν λέμε ότι γίνεται μια συναυλία Γερμανικής μουσικής.

Γιατί να διαχωρίζουμε την δική μας μουσική; Τη διαχωρίζουμε επειδή είναι καλύτερη; Επειδή είναι χειρότερη; Ή μήπως είναι άλλο είδος μουσικής; Μήπως φοβόμαστε την σύγκριση, την αποδοχή ή τι είναι αυτό που δεν έχουμε;

Και κάτι άλλο επίσης. Εμείς τι κάνουμε ο καθένας προσωπικά;

Οι περισσότεροι από εμάς απαξιώνουμε την Ελληνική δημιουργία, όταν, ενώ έχουμε την δυνατότητα να την προβάλλουμε, δεν κάνουμε τίποτα ή κάνουμε ελάχιστα; Υπάρχουν βέβαια και οι φωτεινές εξαιρέσεις για να μην τα ισοπεδώω όλα. Οι μέρες Ελληνικής μουσικής, οι μέρες σύγχρονης μουσικής που διοργα-

νώνει η Ένωση, οι συναυλίες της Ορχήστρας των Χρωμάτων, η Πειραματική σκηνή της Λυρικής, οι συναυλίες στο Γκαίτε, τα Workshops στην Πάτρα, στη Θεσσαλονίκη και αλλού είναι πραγματικά σημαντικές προσπάθειες προς την σωστή κατεύθυνση. Βλέπουμε όμως όλοι τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν. Αναβλήθηκαν φέτος τα Workshops του Μεγάρου, πάει και η Πειραματική παρόλο που είναι κάτι που ενδιαφέρει τα μάλα τον καλλιτεχνικό της διευθυντή, στα όρια της ανυπαρξίας βρίσκεται συνεχώς η Ορχήστρα των Χρωμάτων, και βλέπουμε ότι πάντα, το πρώτο που περικόπτεται είναι οτιδήποτε έχει να κάνει με την σύγχρονη δημιουργία. Πως προστατεύουμε εμείς αυτό που αγαπάμε;

Είμαστε καθηγητές σε σχολεία, σε Ωδεία, σε Πανεπιστήμια, και παραγωγοί ραδιοφωνικών εκπομπών, άρα έχουμε καθημερινή επαφή από σχέση ισχύος με πολλούς νέους. Γιατί δεν φροντίζουμε για εμάς;

Πόσα Ωδεία διοργανώνουν συναυλίες όχι μόνο Ελληνικής Μουσικής, αλλά γενικά σύγχρονης; Πόσοι καθηγητές αφιερώνουν χρόνο στο να μιλήσουν για την Ελληνική μουσική; και εννοώ για την τωρινή μουσική, γιατί τον Καλομοίρη, τον Σκαλκώτα, τον Ξενάκη και άλλους παλαιότερους συνθέτες τους έχουμε προβάλλει και θα συνεχίσουν να προβάλλονται.

Νομίζω λοιπόν ότι πιο κρίσιμο για εμάς είναι να διεκδικήσουμε μια επί ίσοις όροις συνδιαλλαγή με συνθέτες Ευρωπαίους, σαν Ευρωπαίοι και εμείς. Να δοκιμαστούμε σε μια συνύπαρξη και μέσα από αυτή να διεκδικήσουμε την θέση που μας αναλογεί.

Έτσι κι αλλιώς ανέκαθεν η «λόγια μουσική» ήταν «παγκοσμιοποιημένη», μιας και έχει επικρατήσει ήδη από το 1700 (ίσως και πιο πριν) μια διεθνής μουσική γλώσσα που συνεχώς εξελίσσεται.

Και κατά τη γνώμη μου η τωρινή εποχή, όντας πιο ελεύθερη από ό,τι παλαιότερα, μας «επιτρέπει» να εντάσσουμε πολύ πιο εύκολα από παλιά στοιχεία της παράδοσής μας, όπως ο καθένας τα αντιλαμβάνεται, μιας και υπάρχει παγκοσμίως μια τάση όλων να γείρουν με ενδιαφέρον πάνω από την «ανατολίτικη» μουσική.

Ε λοιπόν ας τους αντιμετωπίσουμε εντός έδρας.....

Παράδοση και παγκοσμιοποίηση : μερικές σκέψεις για τη σύγχρονη μουσική με αφορμή το έργο του Νίκου Σκαλκώτα και Γιάννη Ξενάκη

Γιώργος Ζερβός

Συνθέτης, επίκουρος καθηγητής
Τμήμα Μουσικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Περίληψη. Ο Νίκος Σκαλκώτας και ο Ιάννης Ξενάκης, αμφισβητώντας ο πρώτος (κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του 20ου αιώνα) την απολυτότητα του δωδεκαφθογγισμού του Schönberg και ο δεύτερος τον καθολικό σεραϊσμό των δεκαετιών του '50 και του '60, έδειξαν ότι οι συνθέτες της ευρωπαϊκής περιφέρειας έχουν τη δυνατότητα άρθρωσης ενός – εξίσου με τους Ευρωπαίους συναδέλφους τους – σημαντικού λόγου ως προς την ανανέωση του δυτικού μουσικού λεξιλογίου καθώς και των κατεστημένων αισθητικών αξιών.

Η χρησιμοποίηση της δημοτικής μουσικής παράδοσης στην τονική νεοελληνική λόγια μουσική ή στα πλαίσια της ατονικότητας και του δωδεκαφθογγισμού, στην πρώτη περίπτωση και η χρησιμοποίηση ενός τεράστιου οπλοστασίου που εκτείνεται από την εκμετάλλευση των κλιμάκων της αρχαίας Ελληνικής, της Βυζαντινής μουσικής και άλλων εξω-ευρωπαϊκών μουσικών πολιτισμών, δια μέσου αφαιρετικών διαδικασιών, έως τη χρήση μαθηματικών θεωριών και της φιλοσοφικής σκέψης στις διαδικασίες της σύνθεσης, στη δεύτερη περίπτωση, αποδεικνύουν ότι η αλληλοτροφοδότηση μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος, μεταξύ παράδοσης και παγκοσμιοποίησης, είναι δυνατή εφόσον η αντιμετώπιση της ιστορίας και της παράδοσης (με την ευρύτερη έννοια) γίνεται δια μέσου πραγματικά δημιουργικών, συλλογικών και όχι τεχνικών ή επιφανειακών διαδικασιών.

Από τον ίδιο τον τίτλο του τριήμερου αυτού συνεδρίου διαφαίνεται μια αντίθεση μεταξύ των εννοιών της παράδοσης και της παγκοσμιοποίησης: εάν για παράδειγμα με τον όρο παράδοση - στο πεδίο της μουσικής – εννοούμε τη δημοτική μουσική παράδοση, είτε αυτούσια, είτε μέσα από την καλυμμένη λόγια εκδοχή της και με τον όρο παγκοσμιοποίηση την κατάσταση εκείνη, όπου η μουσική διατυπώνεται μέσα από μια κοινή παγκοσμιοποιημένη μουσική γλώσσα, τότε από πολιτισμική άποψη τίθενται σε αντιπαράθεση δύο διαφορετικοί κοινωνικοί και αισθητικοί κόσμοι. Το τοπικό έναντι του ευρύτερα κοινωνικού (δηλαδή έναντι του παγκόσμιου) και το μερικό έναντι του γενικού. Η εκδοχή εκείνη της παγκοσμιοποίησης, όπου όχι μόνο συνυπάρχουν, αλλά ταυτόχρονα γίνονται αποδεκτοί πολλοί πολιτισμοί, από το σύνολο μιας παγκοσμιοποιημένης κοινωνίας, φαίνεται απομακρυσμένη και ουτοπική: οι μεγάλοι εξω-ευρωπαϊκοί ή τοπικοί πολιτισμοί δεν μπορούν ποτέ πλήρως να γίνουν αποδεκτοί από νοητική και αισθητική άποψη αφού είναι το αποτέλεσμα κοινωνικών και πολιτισμικών καταβολών ξένων προς την κεντροευρωπαϊκή κουλτούρα και παράδοση. Επιπλέον, αφ' ενός η σύγχρονη πολιτική και τεχνολογική πραγματικότητα δεν ευνοούν τη διατήρηση του διαφορετικού του άλλου, παρά μόνο μουσειακά, αφ' ετέρου οι ίδιοι αυτοί πολιτισμοί γεννήθηκαν ακριβώς λόγω της τοπικής τους ιδιαιτερότητας και της απομόνωσής τους από τους άλλους πολιτισμούς. Η μόνη γόνιμη μίξη μεταξύ ετερογενών πολιτισμών υπήρξε η μουσική τζαζ η οποία όμως ήταν το αποτέλεσμα της συγχώνευσης της ευρωπαϊκής με την αφρικανική μουσική και η οποία για να πραγματοποιηθεί ως είδος, χρειάστηκαν τουλάχιστον δύο αιώνες προεργασίας και αλληλοδιείσδυσης μεταξύ αυτών των δύο πολιτισμών. Μεμονωμένες επιδράσεις εξω-ευρωπαϊκών πολιτισμών σε ορισμένους ευρωπαίους και αμερικανούς συνθέτες (από τον Debussy στον Messiaen και από τον Cage στον Steve Reich) αποτέλεσαν ένα περιθωριακό φαινόμενο χωρίς συνέχεια, αφού οι εκάστοτε επιλογές ήταν προσωπικές και όχι συλλογικές. Από την άλλη

μεριά η προσπάθεια ενοποίησης διαφορετικών στυλ και ιδιομάτων της άμεσα ή έμμεσα κληρονομημένης δυτικοευρωπαϊκής ή εξω-ευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης όπως επιχειρήθηκε μέσα απ' τις διάφορες εκφάνσεις του μεταμοντερνισμού κατά τις δεκαετίες του 60 και 70 απέτυχε, αφού ήταν τεχνητή και αποσπασματική και όχι το αποτέλεσμα βαθιών και συλλογικών δημιουργικών δραστηριοτήτων.

Πώς και κάτω από ποιες συνθήκες είναι λοιπόν δυνατή, η ενσωμάτωση ή η ενεργός συμμετοχή της παράδοσης σε μια σύγχρονη παγκοσμιοποιημένη κοινωνία;

Η διάχυση της κεντροευρωπαϊκής κουλτούρας στις χώρες της ευρωπαϊκής περιφέρειας από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και ύστερα, αποτέλεσε έναν παράγοντα ενίσχυσης και ανατροφοδότησής της, αφού έδωσε τη δυνατότητα ανάδειξης προσωπικοτήτων που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στα μουσικά δρώμενα της Ευρώπης, γεγονός που έγινε αισθητό καθ' όλη σχεδόν τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Ο Νίκος Σκαλκώτας (1904 – 1949) και ο Γιάννης Ξενάκης (1922 – 2001), στα πλαίσια μιας μουσικά παγκοσμιοποιημένης Ευρώπης, αντιπροσωπεύουν δυο τέτοιες περιπτώσεις.

Ο Σκαλκώτας υπήρξε ο πρώτος που αμφισβήτησε κατά πολύ συστηματικό τρόπο την απολυτότητα του δωδεκαφθογγισμού του Schönberg χρησιμοποιώντας στα έργα του περισσότερες της μιας σειρές. Η αμφισβήτηση αυτή δεν αποτελεί μόνο τεχνικό πρόβλημα αλλά και ουσιαστικό που αφορά τόσο στη διαφορά ιδεολογίας μεταξύ του Έλληνα συνθέτη και του δασκάλου του, όσο και στη φύση των ιδίων των διαδικασιών της σύνθεσης. Η εμμονή του Schönberg στην ύπαρξη μιας και μόνο σειράς αντανάκλα το όραμά του για την αντικατάσταση του κόσμου της τονικής μουσικής με εκείνον του δωδεκαφθογγισμού. Όπως η τονικότητα διέπεται από τις έννοιες της ενότητας και της εσωτερικής ιεράρχησης, έτσι και ο κόσμος της ατονικής μουσικής ενοποιείται και ιεραρχείται εσωτερικά από την ύπαρξη μιας μοναδικής σειράς από την οποία οφείλουν να πηγάζουν τα πάντα. Η τελική όμως επιλογή ως προς την ύπαρξη μιας και μόνο σειράς εκ μέρους του Schönberg

οφείλεται όχι μόνο σε συνθετικούς – ακουστικούς λόγους (δηλαδή διασφάλιση της ενότητας, διευθέτηση των διαφωνιών κ.τ.λ.) αλλά και σε ιδεολογικούς και έχει τις ρίζες της στη δυτική μεταφυσική σκέψη και κυρίως στη γερμανική φιλοσοφία του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα.

Το γεγονός ότι ο Σκαλκώτας επιτυγχάνει μέσα από το έργο του όλες εκείνες τις προϋποθέσεις που έθεσε ο δάσκαλός του, χρησιμοποιώντας πολλές ταυτόχρονα σειρές, ενισχύει το επιχείρημα ότι η αρχή του Schönberg είχε αν όχι μόνο ιδεολογικές, πάντως και ιδεολογικές αφετηρίες. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό να παρατηρήσουμε ότι το πρώτο δωδεκαφθογγικό κοντσέρτο δεν γράφτηκε απ' τον Schönberg, αλλά από το μαθητή του το 1931, και ενώ ακόμα ο Σκαλκώτας φοιτά στον κύκλο του δασκάλου του (είναι μόλις 27 ετών), γράφει το πρώτο του κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στο οποίο κάνει ήδη χρήση πολλών σειρών χωρίς όμως αυτό να εμποδίζει ούτε την κατανοητότητα του έργου, ούτε τη διατήρηση της ενότητας του. Αντίθετα, μια πολλές φορές πλουσιότερη και περισσότερη ελεγχόμενη αρμονία πηγάζει από τους συνδυασμούς των διαφορετικών σειρών, τα συμπλέγματα των οποίων δημιουργούν πορείες ή έλξεις προς συγκεκριμένους φθόγγους ή συμπλέγματα φθόγων, επιτυγχάνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο ένα είδος λειτουργικότητας, αντίστοιχου της τονικής μουσικής. Όμως η αμφισβήτηση της απολυτότητας του σαινμπεργικού κόσμου (αποκλίσεις από τον «ορθόδοξο» δωδεκαφθογγισμό συναντάμε ακόμη και στο έργο του Alban Berg) δεν αποτελεί τη μοναδική ιδιαιτερότητα στο έργο του: ο Νίκος Σκαλκώτας αποτελεί μοναδική περίπτωση συνθέτη που καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του γράφει ταυτόχρονα τονικά και ατονικά (ελεύθερα, ή οργανωμένα κατά δωδεκαφθογγικό τρόπο) έργα, γεγονός που μολονότι αρχικά φαίνεται αντιφατικό, μπορεί να δικαιολογηθεί στα πλαίσια της πολιτιστικής αλληλόδρασης μεταξύ Ελλάδας και Ευρώπης. Έτσι, μεταξύ του 1931 και 1936, περίοδο κατά την οποία συνθέτει μια σειρά από σημαντικά δωδεκαφθογγικά έργα [*Κοντσέρτο για πιάνο*, *Τρίο εγχόρδων* (1935), *Κουαρτέτο εγχόρδων αρ.3* (1935), *Τρίο για πιάνο* (1936)], γράφει ταυτόχρονα και τους 36 ελληνικούς χορούς, έργο ορόσημο όχι μόνο για την Ελλάδα αλλά και για τη διεθνή μουσική κοινότητα, αφού οι χοροί αυτοί αφ' ενός αποτελούν πρότυπο θαυμαστής συνένωσης δύο ετερογενών μουσικών πολιτισμών (της λόγιας δυτικοευρωπαϊκής μουσικής με την ελληνική δημοτική μουσική παράδοση), αφ' ετέρου μας δίνουν τη δυνατότητα «να ακούμε τα δημοτικά μας τραγούδια εις τον τόνο της εποχής μας, εις τον τόνο του μέλλοντος»), όπως έγραφε σε ένα ανέκδοτο κείμενο ο ίδιος ο συνθέτης.

Τους δύο αυτούς διαφορετικούς «κόσμους» (τονικότητας – ατονικότητας) μέσω των οποίων ο Σκαλκώτας εκφράζεται παράλληλα, προσπαθεί να τους συνενώσει το 1938 μέσα από τις *Οκτώ Παραλλαγές για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο* πάνω σε ένα δημοτικό θέμα. Για πρώτη φορά στο ίδιο έργο συνυπάρχουν δύο διαφορετικά – αν όχι αντιθετικά – μουσικά ιδιώματα ταυτόχρονα: η τονική, δημοτικής προέλευσης μελωδία, «εναρμονίζεται» με ατονικές συγχορδίες ελεύθερης δωδεκαφθογγικής συγκρότησης. Ο Σκαλκώτας σεβόμενος τη δημοτική παράδοση δημιουργεί ένα ιδίωμα που δεν είναι μεν τονικό αλλά ούτε και καθαρά ατονικό ή δωδεκαφθογγικό, αλλά ένα ιδίωμα που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ελεύθερος μη σειραϊκός δωδεκαφθογγισμός. Σ' αυτού του τύπου το δωδεκαφθογγισμό όλοι οι φθόγγοι δεν είναι ισότιμοι, αλλά παρα-

τηρείται ένα είδος έλξης προς ορισμένους φθόγγους ή ορισμένες συγχορδίες. Αυτές οι «τονικού» τύπου κατευθύνσεις παρατηρούνται σε πολλά έργα του συνθέτη ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 30 και το φαινόμενο αυτό γίνεται εντονότερο από τα μέσα της δεκαετίας του 40 και ύστερα. Και πράγματι, μετά τη δωδεκαφθογγική κολοσσιαίων διαστάσεων *Δεύτερη Σουίτα για ορχήστρα* του 1944 και αφού έχει συνθέσει ένα μεγάλο αριθμό σημαντικών ατονικών έργων (π.χ. το *κοντσέρτο για κοντραμπάσο και ορχήστρα*, 1942), ο Σκαλκώτας φαίνεται να κάνει μια σημαντική στροφή η οποία γίνεται αισθητή ιδιαίτερα τα δύο – τρία τελευταία χρόνια της ζωής του, γράφοντας μια μουσική, τα χαρακτηριστικά της οποίας μπορούν να συνοψιστούν στα εξής σημεία:

- A. Όλα τα έργα μουσικής δωματίου από το 1945 μέχρι το θάνατό του το 1949, είναι γραμμένα σε ένα, είτε αυστηρό, είτε ελεύθερο δωδεκαφθογγικό ιδίωμα νεοκλασικού στυλ, απλούστερου από τα αντίστοιχα έργα της δεκαετίας του 30 και στο οποίο οι σειρές κατά κάποιο τρόπο «τονικοποιούνται», ενώ πολλές φορές δημοτικοφανείς σκοποί δωδεκαφθογγικοποιούνται ή χρησιμοποιούνται σε δωδεκαφθογγικό περιβάλλον (βλέπε για παράδειγμα τη *Μικρή Σουίτα για βιολοντσέλο και πιάνο αρ. 1*, 1946).
- B. Όλα τα συμφωνικά έργα που γράφτηκαν μετά το 1945 είναι τονικά μ' έναν ιδιαίτερο κάθε φορά τρόπο που κυμαίνεται μεταξύ της λαϊκής απλοϊκότητας του μπαλέτου η *Θάλασσα* (1949) του τονικού νεοκλασικισμού του *Κοντσερτίνου για πιάνο σε ντο* (1948) και της α – λα εθνικής σχολής αισθητικής της *Κλασικής Συμφωνίας σε λα* του 1947.

Η παρατηρούμενη απλούστευση της γραφής (τόσο στα δωδεκαφθογγικά, όσο και στα τονικά έργα) και η υιοθέτηση της τονικότητας (στα συμφωνικά του έργα μετά το 1945) με πολλαπλές αισθητικές κατευθύνσεις, κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του, μπορεί να ήταν η αφετηρία μιας προσπάθειας ενοποίησης όλων των προηγούμενων αισθητικών μουσικών ιδιωμάτων για την επίτευξη ενός νέου μουσικού οράματος. Απομακρυνόμενος όμως σταδιακά από τον ατονικό και δωδεκαφθογγικό νεοκλασικισμό των μεγάλων έργων του της δεκαετίας του 30 και των αρχών του 40, βρίσκεται υποχρεωμένος να ανασυνθέσει την ιστορία: εγκαταλείποντας την ατονικότητα και τον δωδεκαφθογγισμό, εγκαταλείπει ουσιαστικά το διεθνισμό μιας αισθητικής, η οποία του επιτρέπει μεν να εκφράζεται με έναν απεριόριστο τρόπο, αλλά ως καθαρά Ευρωπαίος συνθέτης. Υιοθετώντας στα τελευταία του έργα το τονικό μουσικό ιδίωμα στο επίπεδο όχι πλέον της αισθητικής των 36 *Ελληνικών Χορών*, αλλά των μεγάλων συμφωνικών μορφών, οφείλει να ανακαλύψει νέο ύψος και νέα αισθητική, επιχείρημα δύσκολο, εάν ληφθεί υπ' όψιν ότι τα μεγάλα του έργα απόλυτης μουσικής ουδέποτε μέχρι εκείνη την περίοδο πραγματοποιήθηκαν δια μέσου τονικών ιδιωμάτων ή δια μέσου μιας γλώσσας αντίστοιχης των συνθετών της Εθνικής Σχολής, αλλά μόνο δια μέσου της ατονικότητας και του δωδεκαφθογγισμού.

Από την πρώτη σελίδα του βιβλίου του *Μουσική Τυποποίηση*, ο Γιάννης Ξενάκης δείχνει τις προθέσεις του για τη σύνδεση φιλοσοφίας, μαθηματικών και μουσικής καθώς και την προσπάθειά του να θέσει τα δύο πρώτα γνωστικά πεδία

στην υπηρεσία της μουσικής τέχνης: «Υπάρχει ένα ιστορικό παράλληλο μεταξύ της ευρωπαϊκής μουσικής και των διαδοχικών προσπαθειών να εξηγήσουμε τον κόσμο δια του λόγου. Η μουσική της αρχαιότητας, αιτιακή και ντετερμινιστική, είχε σε μεγάλο βαθμό επηρεαστεί από τις σχολές του Πυθαγόρα και του Πλάτωνα. Ο Πλάτωνας επέμενε στην αρχή της αιτιότητας 'γιατί δεν είναι δυνατόν να γίνει κάτι χωρίς αιτία (Τίμαιος)'. Από την αρχαιότητα το περιεχόμενο των όρων τύχη και αταξία αποτελούσε το αντίθετο της λογικής (λόγος) και της τάξης. Η αυστηρή αιτιότητα κράτησε μέχρι τον 19^ο αιώνα όταν υπέστη έναν γόνιμο μετασχηματισμό, αποτέλεσμα των στατικών θεωριών της φυσικής Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η ατονική μουσική έσπασε τους δεσμούς του τονικού συστήματος ανοίγοντας έναν παράλληλο δρόμο με τις φυσικές επιστήμες, αλλά μετά από λίγο περιορίστηκε από τον απόλυτο ντετερμινισμό της σειραϊκής μουσικής ... Ως εκ τούτου, δεν αποτελεί έκπληξη ότι η παρουσία ή η απουσία της αρχής της αιτιότητας, αρχικά στη φιλοσοφία και αργότερα στις επιστήμες, θα μπορούσε να επηρεάσει τη μουσική σύνθεση¹». Αυτό που τελικά αντλεί από το χώρο της φιλοσοφίας είναι η σχέση αιτιότητας μη-αιτιότητας, όπως αυτή εμφανίζεται – ή καλύτερα ερμηνεύεται από τον ίδιο τον Ξενάκη – στο έργο του Επίκουρου σε αντιδιαστολή με το έργο του Πλάτωνα και των Στωικών (βλέπε το 8^ο κεφάλαιο του βιβλίου του *Μουσική Τυποποίηση* που φέρει τον τίτλο «Προς μια φιλοσοφία της μουσικής»), καθώς και η οντολογική διαφοροποίηση μεταξύ του Παρμενίδη και του Ηράκλειτου (βλέπε το κείμενο «Οι δρόμοι της μουσικής σύνθεσης» του 1981)².

Συγκρίνοντας τα επιτεύγματα της μουσικής με εκείνα της φυσικής και των μαθηματικών, ο Ξενάκης θεωρούσε ότι η πρώτη βρισκόταν πάντοτε σε καθυστέρηση σε σχέση με αυτές και, φέρνοντας ως παράδειγμα τις μεγάλες ανακαλύψεις του 19^{ου} αιώνα ισχυρίζεται ότι «οι μουσικοί θα μπορούσαν για λογαριασμό της φυσικής του 19^{ου} αιώνα να είχαν δημιουργήσει την αφηρημένη δομή της κινητικής θεωρίας των αερίων μόνο για τις ανάγκες της μουσικής και μόνο με τη μουσική»³.

Όμως αυτή είναι η πρώτη μη – αιτιακού τύπου, τυποποίηση – αξιωματικοποίηση της μουσικής μέσω της εισαγωγής της θεωρίας των πιθανοτήτων σε όλες τις μουσικές συνιστώσες του ήχου και η οποία θα χρησιμοποιηθεί ως όπλο κατά του σειραϊσμού και θα πραγματοποιηθεί ως έργο τέχνης μέσα από τα *Πιθοπρακτά* (1955 -1956) και των άλλων συγγενών έργων των μέσων της δεκαετίας του 50. Η χρήση των πιθανοκρατικών θεωριών περιορίζεται στις αρχές της δεκαετίας του 60 για να αντικατασταθεί με τις θεωρίες των ομάδων, των συνόλων και των «κοσκίνων» που θα διατυπωθούν κυρίως στα κεφάλαια 6 και 7 της *Μουσικής Τυποποίησης* με τίτλους «Συμβολική μουσική» και «Προς μία μεταμουσική» αντίστοιχα.

Στις θεωρίες αυτές, που αποτελούν τη δεύτερη αξιωματικοποίηση, αιτιακού τύπου αυτή τη φορά, ο Ξενάκης οδηγείται, μέσα από την εισαγωγή της έννοιας των εκτός – χρόνου δομών, όρος ο οποίος αναφέρεται αφ' ενός στην επαναδρα-

στηριοποίηση των μέχρι σήμερα γνωστών κλιμάκων (αρχαίων ελληνικών, βυζαντινών, πεντάφθογγων κ.τ.λ.), αφ' ετέρου στην αφηρημενοποίηση και τυποποίηση όλων των συνιστωσών του ήχου. «Οι αρχιτεκτονικές της Ελλάδας και του Βυζαντίου ασχολούνται με τα ύψη των ήχων. Εδώ ο ρυθμός υπόκειται και αυτός σε μια οργάνωση αλλά πολύ πιο απλή. Επομένως δε θα αναφερθούμε σ' αυτόν. Βέβαια δεν πρόκειται να μιμηθούμε τα μοντέλα αυτά της αρχαίας και βυζαντινής μουσικής αλλά να εκθέσουμε τη θεμελιώδη εκτός – χρόνου αρχιτεκτονική τους, η οποία έχει παραμεληθεί από τις χρονικές αρχιτεκτονικές της μοντέρνας (μετα-μεσαιωνικής) πολυφωνικής μουσικής... Η φθορά των εκτός – χρόνου κατηγοριών, με την παράλληλη υπερβολική διόγκωση των χρονικών και των εντός – χρόνου δομών είναι ίσως τα βασικότερα χαρακτηριστικά της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής από τον μεσαίωνα και ύστερα», γράφει στη *Μουσική Τυποποίηση*⁴.

Το επόμενο βήμα που επιχειρείται στις αρχές της δεκαετίας του 60 είναι η αξιωματικοποίηση όλων των μουσικών συνιστωσών, οι οποίες τώρα είναι εφοδιασμένες με τη δομή της ομάδας και με την πρόσθεση ως νόμο σύνθεσης. Εφαρμόζοντας τις λογικές πράξεις της σύζευξης (τομή), της διάζευξης (ένωση) και της άρνησης (συμπληρωματικότητα) σε όλα τα είδη των μουσικών συνιστωσών της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής καθώς και της μουσικής άλλων πολιτισμών, μπορούμε να διευρύνουμε σε απεριόριστο βαθμό το ηχητικό σύμπαν. «Χάρη στην προηγούμενη αξιωματικοποίηση (αιτιατού και μη – αιτιατού τύπου) και στις συνέπειες που απορρέουν από αυτή» λέει ο Ξενάκης «η μουσική σκέψη είναι ενοποιημένη με τις επιστήμες. Έτσι, δεν υπάρχει ρήξη ανάμεσα σε αυτές και τις τέχνες... Η εποχή των Επιστημονικών και των Φιλοσοφικών Τεχνών άρχισε. Στο εξής ο μουσικός, θα πρέπει να είναι κατασκευαστής συνολικών φιλοσοφικών θέσεων και αρχιτεκτονικών, συνδυασμών δομών (μορφών) και ηχητικής ύλης⁵».

Οι αντιστοιχίες μεταξύ επιστήμης και τέχνης ή καλύτερα σύμμειξης τέχνης και επιστήμης – έκφραση που αποτελεί και τον τίτλο με τον οποίο εκδόθηκε το κείμενο της συζήτησης που διεξήχθη κατά την υποστήριξη της διδακτορικής διατριβής του Ξενάκη – φαίνονται και από την προσπάθεια αναγωγής όλων των μουσικών δομών σε λογικά και μαθηματικά πρότυπα, έτσι ώστε τόσο οι αρχαίες όσο και οι σύγχρονες και μελλοντικές εκτός-χρόνου δομές να εμφανίζονται ως επί μέρους περιπτώσεις μιας γενικής θεωρίας κάτι που συναντάμε πολλές φορές στο χώρο των φυσικών επιστημών. Ερωτώμενος από τον Varga εάν είναι κατά της παράδοσης και εάν θεωρεί τη μουσική του επαναστατική, απάντησε «δεν είμαι εναντίον της παράδοσης και η μουσική μου δεν κάνει καμία επανάσταση. Χρησιμοποιώ τις μορφές έκφρασης του παρελθόντος. Η θεωρία του Αϊνστάιν δεν ήταν εναντίον της νευτώνειας μηχανικής, απλώς την περιείχε σε ένα γενικότερο επίπεδο... Το μεγαλύτερό μου κατόρθωμα θα ήταν να συνθέσω κάτι που θα μπορούσε να περιέχει κάθε μορφή έκφρασης»⁶. Όπως λοιπόν η θεωρία του Αϊνστάιν περιέχει τη νευτώνεια μηχανική έτσι και μία γενική θεωρία των εκτός – χρόνου δομών μπορεί να περιέχει, ως μερικές περιπτώσεις, τις αρχαίες, τις μεσαιωνικές, τις ασιατικές ή τις αφρικανικές αρχιτεκτονικές.

¹ Xenakis, I, *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*, Indiana University Press, Bloomington, London, 1971, σ. 1-4.

² Ξενάκης, I, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, Επιλογή κειμένων – μουσικολογική επιμέλεια Μάκης Σολωμός, μτφρ. Τίνα Πλυτά, Εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα, 2001, σ. 186.

³ Οπ. π. σ. 91.

⁴ Xenakis, I., *Formalized Music...*, σ. 192 – 193.

⁵ Ξενάκης, I., *Κείμενα...*, σ. 93.

⁶ Varga, B., A., *Conversations with Iannis Xenakis*, Faber and Faber, London, 1996, σ. 50.

Εάν οι δεκαετίες του 50 και 60 χαρακτηρίζονται από την εφαρμογή των πιθανοκρατικών θεωριών, στην πρώτη περίπτωση και της συμβολικής λογικής και της θεωρίας των κοσκίνων στη δεύτερη, η δεκαετία του 70 θα σηματοδοτηθεί από την εφαρμογή των δεινών (arborescences) και από τη χρήση της Πολυαγωγικής Πληροφορικής Μονάδας του Κέντρου Μελέτης Μαθηματικής και Αυτοματικής Μουσικής (U.P.I.C.= Unité Polyagogique Informatique du CE. MA. MU.: Etudes de Mathématique et Automatique Musicales). Δεινών και U.P.I.C. είναι αλληλένδετα, αφού το τελευταίο είναι η ηλεκτρονική μεταφορά του πρώτου, ενώ και τα δύο είναι το αποτέλεσμα της μετατροπής της γραφικής παράστασης σε ήχο, ή της σύνδεσης του χώρου με το χρόνο, της σύνδεσης δηλαδή σε τελευταία ανάλυση της αρχιτεκτονικής με τη μουσική. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι ενώ και στην περίπτωση των *Μεταστάσεων* (1953 – 54) σχεδίασε γραμμές, οι οποίες μεταφέρθηκαν στη συνέχεια σε μουσική σημειογραφία στα όργανα της ορχήστρας υπό μορφή glissandi, η μέθοδος των δεινών, που στις βασικές της αρχές είναι η ίδια, εμφανίζεται πολύ αργότερα (περίπου 20 χρόνια) και συγκεκριμένα στις αρχές της δεκαετίας του 70.

Μολονότι και στις δύο περιπτώσεις έχουμε την ίδια τεχνική αφετηρία (σχεδιασμός στο χαρτί και μετά μεταφορά σε μουσική σημειογραφία) οι θεωρητικές - μουσικές αφετηρίες είναι διαφορετικές. Στην περίπτωση των *Μεταστάσεων* όπως και των άλλων έργων της ίδιας περιόδου, ο σχεδιασμός αφορά μόνο στα glissandi των εγχόρδων, τα οποία οδηγούν είτε σε clusters είτε αντίθετα σε μεμονωμένους φθόγγους, ενώ η γενική υφή του έργου διέπεται από τη λογική των ηχητικών μαζών, των στατικών κατανομών και συνεπώς της έλλειψης κάθε στοιχείου επανάληψης. Αντίθετα, στην περίπτωση των δεινών, η μουσική σύνθεση σχεδιάζεται εξ' ολοκλήρου (στο χαρτί) στους άξονες των συντεταγμένων και μεταφέρεται αργότερα σε μουσική σημειογραφία, ενώ η μέθοδος σύνθεσης βασίζεται στην αρχή «της αναγκαιότητας, της επανάληψης και συνεπώς της παραλλαγής... Ξεκινάμε από ένα σημείο στο χώρο. Αυτό μπορεί να είναι ένα ύψος ενός φθόγγου στον άξονα του χρόνου. Για να υπάρξει αυτό το σημείο οφείλει συνεχώς να αναπαράγει τον εαυτό του. Με αυτόν τον τρόπο παράγεται μια γραμμή που μπορεί να έχει οποιοδήποτε σχήμα. Κάθε σημείο στη γραμμή μπορεί να αναπαράγει τον εαυτό του και να δώσει μια διακλάδωση. Με αυτόν τον τρόπο αρχίζει να παράγεται ένας θάμνος», λέει στη συνέντευξή του με τον Varga⁷. Έτσι ο σχεδιασμός στους άξονες των συντεταγμένων μπορεί να αναπαράγει μουσικά έργα τα οποία χαρακτηρίζονται:

- Α) από το στοιχείο της επανάληψης
- Β) από την έλλειψη επανάληψης
- Γ) από τον συνδυασμό και των δύο.

Η ύπαρξη επαναληπτικών ρυθμικών μοντέλων, τα οποία συνήθως εναλλάσσονται με ηχητικά συμπλέγματα νεφελωμάτων, γαλαξιών ήχων και που είναι το κύριο χαρακτηριστικό των έργων της δεκαετίας του 70 [*Ευρύλη* (1973), *Kottos* (1977), *Jonchaies* (1977)] φαίνεται να ταιριάζει με τις φιλοσοφικές απόψεις του όπως αυτές εκφράζονται μέσα από δύο κείμενά του 1981 και 1988 αντίστοιχα. («Ανάμεσα στη Σκύλλα και τη Χάρυβδη» και «Περί χρόνου») «Μας χρειάζεται η επανάληψη ακόμη και μη πιστή!... Η μη πιστότητα είναι η

γέννηση της γραμμής από το σημείο, το αρχέτυπό της. Είναι επομένως η αλλαγή που επιβεβαιώνει το ον - σημείο. Είναι η σύνθεση, το αμάλγαμα του Παρμενίδη και του Ηράκλειτου. Για να πληρώσουμε την αιωνιότητα του χώρου και του χρόνου, χρειάζεται η επανάληψη που δεν είναι πιστή» γράφει στο πρώτο, ενώ στο δεύτερο, αναρωτιέται εάν θα είχα νόημα ένα γεγονός μοναδικό σε μια απόλυτη αιωνιότητα του χρόνου και του χώρου: «Αυτή η μοναδικότητα όμως είναι το ισοδύναμο του θανάτου που το παραμονεύει σε κάθε βήμα, κάθε στιγμή. Η επανάληψη λοιπόν ενός γεγονότος, ή η όσο το δυνατόν πιστότερη αναπαραγωγή του, ανταποκρίνεται σ' αυτόν τον αγώνα ενάντια στην εξαφάνιση, ενάντια στο τίποτε. Ως εάν όλο το σύμπαν να μαχόταν απελπισμένα για να αγκιστρωθεί στην ύπαρξη, στο ον, με την ίδια του την ανανέωση, ακούραστη κάθε στιγμή, σε κάθε θάνατο», για να καταλήξει και πάλι: «Ένωση του Παρμενίδη και του Ηράκλειτου»⁸.

Παρά τις μεγάλες μεταξύ τους διαφορές, τόσο ο Σκαλκώτας όσο και ο Ξενάκης τροφοδοτούνται άμεσα από την ευρωπαϊκή μουσική παράδοση την οποία όμως μετασχηματίζουν ο κάθε ένας σύμφωνα με τη μουσική του προσωπικότητα, σύμφωνα με τα πλαίσια δράσης που ορίζει η εποχή του, αλλά και σύμφωνα με το είδος και το βαθμό - ας μου επιτραπεί η έκφραση - ελληνικότητας που φέρει έκαστος.

Στην περίπτωση του Σκαλκώτα, η επιλογή διαφορετικών κάθε φορά μουσικών ιδιωμάτων ως τρόπου έκφρασης υποδηλώνει: α) την ύπαρξη δύο πολιτισμικών πεδίων με εξ' ίσου βαθιές ρίζες στη συνείδηση του Έλληνα συνθέτη: τη δυτικοευρωπαϊκή και την ελληνική δημοτική μουσική παράδοση, β) την ύπαρξη μιας αρχής συμπληρωματικότητας ως προς τους τρόπους έκφρασης, αφού καμία γλώσσα και κανένα μουσικό ιδίωμα δεν μπορεί να καλύψει πλήρως από αισθητική άποψη τις μουσικές του επιδιώξεις. Το τελευταίο, αντανάκλα τη διάσπαση της ενότητας της ευρωπαϊκής μουσικής γλώσσας στις αρχές αλλά και στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, στο εσωτερικό της ίδιας της ευρωπαϊκής κουλτούρας. Ο Σκαλκώτας μολονότι θα μπορούσε επ' άπειρο να συνθέτει κατά δωδεκαφθογγικό τρόπο, αμφισβήτησε εκ' των έσω την απολυτότητα αυτού του συστήματος διευρύνοντάς το, όπως εξ' άλλου προσπάθησε να διευρύνει και τα ιδεώδη των συνθετών της Εθνικής Σχολής.

Σε αντίθεση με το Σκαλκώτα, ο Ξενάκης με πολύ λιγότερα μουσικά εφόδια (υπό την έννοια μιας ακαδημαϊκής μουσικής μόρφωσης) βοηθούμενος και από το κλίμα της δεκαετίας του 50, αμφισβητεί πλήρως τα επικρατούντα ρεύματα, αντιπροτείνοντας ένα νέο ηχητικό σύμπαν στο οποίο γενικά θα παραμείνει πιστός μέχρι το θάνατό του. Εάν η παράδοση στο Σκαλκώτα εντοπίζεται στην κάτω απ' τον οποιοδήποτε τρόπο χρήση στοιχείων από τη δημοτική μουσική παράδοση, στον Ξενάκη αντικατοπτρίζεται στη διάχυτη σχέση του με το πνεύμα της ελληνικής αρχαιότητας, όπως αυτή εκφράζεται είτε μέσα απ' τη φιλοσοφία, είτε μέσα απ' τη μουσική της αρχαίας Ελλάδας, προσαρμοζόμενη στις ανάγκες της μουσικής πρωτοπορίας και των νέων επιστημονικών ανακαλύψεων του 19^{ου} και του 20 ου αιώνα. Υπό αυτή την έννοια, η επίδραση της μουσικής κυρίως παράδοσης στην περίπτωση του Ξενάκη, όχι μόνο είναι μικρότερη, αλλά και πολύ δύσκολα εντοπίζεται, αφού όλα τα χρησιμοποιούμενα από την ελληνική, ευρωπαϊκή αλλά και εξω-ευρωπαϊκή μουσική παράδοση στοιχεία, αφη-

⁷ Οπ. π. σ. 88 – 91.

⁸ Ξενάκης, Ι., *Κείμενα...*, σ. 203-204, και σ. 231 αντίστοιχα.

ρημενοποιούνται, δημιουργώντας κατ' αυτό τον τρόπο ένα οικουμενικότερο ηχητικό σύμπαν φαινομενικά έξω από οποιαδήποτε στενή μουσική παράδοση.

Η στάση των δύο Ελλήνων συνθετών μέσα απ' το συνολικό τους έργο θέτει ένα γενικότερο πολιτισμικό πρόβλημα, πρόβλημα που ουσιαστικά αρχίζει να εμφανίζεται ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και γίνεται ολοένα και πιο αισθητό καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα: την πιθανή εξάντληση των αποθεμάτων της μουσικής δημιουργικότητας της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης και την ανάδυση νέων μορφών έκφρασης, οι οποίες είναι το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης, αλλά και ανατροφοδότησης δύο διαφορετικών μεταξύ τους πολιτισμών, που στην προκειμένη περίπτωση είναι ο ευρωπαϊκός και ο ελληνικός, ιδωμένος μέσα από την πρόσφατη ή παρελθούσα εκδοχή του. Το ότι ζούμε σε μια – σχεδόν – παγκοσμιοποιημένη κοινωνία είναι γεγονός. Το ότι επίσης έχουμε μία κάποια σχέση με την παράδοση είναι και αυτό γεγονός. Το πρόβλημα που τίθεται σήμερα για έναν συνθέτη, δεν είναι μόνο τι υλικό επιλέγει κάθε φορά για να εκφραστεί, αλλά και

το πώς εκμεταλλεύεται τα στοιχεία τόσο της παράδοσης (εάν βέβαια χρησιμοποιεί τέτοια), όσο και της παγκοσμιοποιημένης κουλτούρας. Είναι επιτακτική η ανάγκη αποκατάστασης μιας αυθεντικότερης και ηθικότερης στάσης εκ μέρους των καλλιτεχνών απέναντι στην τέχνη και το έργο τέχνης, έννοιες που τόσο έχουν φθαρεί στην εποχή μας, στάση που στο παρελθόν συνιστούσε απαραίτητη προϋπόθεση ύπαρξης όλων των μεγάλων πολιτισμών, λόγιων ή λαϊκών.

Μέλλον μπορεί να υπάρξει μόνο μέσα από έναν ζωντανό και δημιουργικό διάλογο με το παρελθόν και τα έργα του και όχι μέσα από μια ακαδημαϊκή και στείρα αντιμετώπιση του παρελθόντος και έχοντας πάντοτε ως αφετηρία τα πολιτισμικά δρώμενα του σήμερα, αφού οποιαδήποτε σημερινή ή μελλοντική καλλιτεχνική έκφραση και δημιουργία δεν είναι δυνατή παρά μόνο μέσα από τον αναστοχασμό και την ενεργό συμμετοχή μας – ως καλλιτεχνών αλλά και ως πολιτών – σε αυτά.

Παράδοση: Αυτονόητο, ζητούμενο ή φευκτέο;

Μπάμπης Κανάς

Συνθέτης, καθηγητής
bkanas5@otenet.gr

Ο πολιτισμός, αυτό που λέμε τώρα πια "κουλτούρα" έχει δύο σκέλη: την **παιδεία** και την **παράδοση**. Μ' αυτά τα δύο, στους μεν καλούς καιρούς, όταν δηλαδή στην αυλή του ηγεμόνα ή στην Αγορά του Δήμου συχνάζουν ποιητές, καλλιτέχνες και φιλόσοφοι, πορεύεται μπροστά και ψηλά σε χαλεπούς καιρούς, όταν κυριαρχούν οι μίμοι, οι σαλτιμπάγκοι και οι αστρολόγοι, τραβάει κάτω και πίσω. Μια ματιά τριγύρω μου λέει ότι τώρα τελευταία ισχύει μάλλον η δεύτερη περίπτωση. Τη διαπίστωση αυτή δεν τη θεωρώ κατ' ανάγκην απαισιόδοξη επειδή, πώς να το κάνουμε, κάθε δρόμος έχει ανηφορίες και κατηφορίες. Όταν όμως η μηχανή δεν παίρνει μπροστά και τα φρένα δεν πιάνουν, τόσο ο κατήφορος όσο κι ο ανήφορος μας οδηγούν προς τα κάτω, στο **τέρμα**, που συνήθως είναι **τέλμα**. Και δεν πιστεύω πως αυτά είναι "μεσηλιεκάς" συγκρίσεις με τον όποιο "παλιό καλό καιρό". Ο πολιτισμός καθρεφτίζεται στην ποιότητα της καθημερινής, πρώτ' απ' όλα, ζωής μας, και νομίζω πως κανένας σκεπτόμενος κι αισθανόμενος άνθρωπος δε μπορεί να νιώθει ευχαριστημένος απ' αυτήν.

Το σκέλος "παιδεία" δεν τολμώ να το θίξω... Ίσως θα χρειαζόταν δύο παράλληλα συνέδρια που το καθένα ν' ασχολείται (σαν υπερ-ειδικευμένος γιατρός) με το ένα ή το άλλο πόδι. Όσο για την "παράδοση", θα εξοικονομούσα πολύτιμο χρόνο περιοριζόμενος στη φράση του Μ. Αυρηλίου: **πάντα δε κατά τα πάτρια πράσσων, ουδ' αυτό τούτο επιτηδεύων φαίνεσθαι, το τα πάτρια φυλάσσειν** (τα εις εαυτόν Α. ις', 6). Την αποδίδω όπως την εννοώ: "να τηρούμε την παράδοση, αλλά όχι σαν αυτή να ήταν η μόνη μας έννοια".

Κι εδώ θα μπορούσα να τελειώσω, πολλώ δε μάλλον που πολλά απ' όσα με προβληματίζουν αναφέρθηκαν ήδη από τους προλαλήσαντες. Θα επεκταθώ όμως λίγο σε μια σκιαγράφηση της προσωπικής μου σχέσης με την παράδοση, κάνοντας σας κοινωνούς των αναστοχασμών - ή μήπως των... αναστεναγμών μου! Στη μικρή μου αυτή "έκθεση ιδεών" θα προσπαθήσω να μείνω "εντός θέματος", παρ' όλο που το **θέμα** μοιάζει σα **ρέμα** μπαζωμένο που ξεχειλίζει και κατακλύζει ανεξέλεγκτα τα πάντα.

Κατά την παιδική μου ηλικία, βίωσα την παράδοση ως **αυτονόητη**. Από τη μητέρα μου άκουσα κι έμαθα εκκλησιαστικά μέλη, παραδοσιακά μικρασιάτικα κι ελλαδίτικα νανουρίσματα, τραγούδια, γιορτές κι έθιμα, άλλα και το ποια ήταν αυτή η "Μαρία Κάλλας" που τραγουδούσε στην Επίδαυρο. Ο πατέρας μου, που ανεξάρτητα από τις ακαδημαϊκές του σπουδές στην ΑΣΚΤ είχε μάθει πλήθος χρωματολογικά μυστικά από τον τρόπο που έβαφαν τα καϊκια τους οι ψαράδες της Ύδρας και της Αίγινας, που γνώριζε προσωπικά τον Τσιτσάνη και τον Ευγένιο Σπαθάρη και παρακολουθούσε τις νέες "παρδοσιακές γεύσεις" που παρουσίαζαν τότε ο Χατζιδάκις και ο Θεοδωράκης, μου έμαθε την ιστορία της Ελληνικής επανάστασης, την αθηναϊκή καντάδα, τον Παπαδιαμάντη, τον καραγκιόζη, άλλα και ότι το θέατρο σκιών, ο Θεόφιλος και το ρεμπέτικο δεν αποτελούσαν και καλά τις μόνες "γνήσιες" πηγές

της νεοελληνικής τέχνης, άποψη που είχε αρχίσει τότε να επικρατεί... μ' έμαθε ακόμα ότι η ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης δεν κατακτάται πάρα με δουλειά, αυτοπειθαρχία και γνώση της παράδοσης.

Στο Δημοτικό σχολείο, γνώρισα την παράδοση καθαρή και σιδερωμένη σαν το γιακαδάκι της σχολικής ποδιάς... Παραδοσιακά τραγούδια και χοροί, (ακόμα θυμάμαι τη δασκάλα που μας ενθουσίαζε τραγουδώντας "τζά στον απάνου μαχαλά σουλτάνα, και στην απάνω ρούγα...") βήμα "έν-δυό" με τραγούδι που μας μούσε φυσιολογικά στην αίσθηση του ρυθμού και του τόνου, άλλα προπαντός γλώσσα και ιστορία, ας ήταν και με τα σημάδια του χάρακα στην παλάμη κι όλ' αυτά, χωρίς τις ανησυχίες των καθαρολόγων περί γνησιότητας ή μη... Όμως τα χρόνια πέρασαν, και τα κλαρίνα της δικτατορίας έδωσαν τελείως διαφορετική σημειολογία στα πράγματα. Με την ταυτόχρονη δε άνοδο του μπουζουκιού από την παραλία στους πρόποδες του Λυκαβηττού, η λαϊκή παράδοση έγινε "νεοαστικό κατεστημένο", συμπεριλαμβάνοντας πλέον τις χρυσαφίδες τουαλέτες, το σπάσιμο των πιάτων, τις γαρδένιες και τις σαμπάνιες μπροστά στον ρινόφονο (αχ αυτές οι "βυζαντινές ρίζες"...!) θρηνηδό της κάθε λογής "αγωνίας". Κάπου εδώ μας αποχαιρετά η παράδοση ως αυτονόητον και παίρνει τη θέση της στα μουσεία λαϊκών οργάνων και στις κατά τ' άλλα άψογες εκπομπές της τηλεόρασης, οπου εξορίστηκε νωρίς το πρωί της Κυριακής, όπως ακριβώς η κλασική μουσική στριμώχνεται στις μεταμεσονύκτιες ώρες της Δευτέρας, με αντίβαρο τα "λαμέ" τσιφτετέλια και τσάμικα σ' ένα αέριο "γλέντι" που καλά κρατεί 24 ώρες το 24ωρο.

Αργότερα οι πολιτικές εξελίξεις έφεραν στη μόδα τ' αντάρτικα και "καπάκι" το ρεμπέτικο. Το παλιό καλό μάθημα της Ωδικής είχε προ πολλού εξοβελιστεί από τη στοιχειώδη εκπαίδευση. Μιλώντας πλέον για τη "νέωτερη πολιτιστική κληρονομιά" δε γίνεται να μην εννοούμε και το "Ποτέ την Κυριακή" και τα μιούζικαλ του '60, άλλα και τις θεωρούμενες "διαχρονικές" κι ωστόσο "νεκραναστημένες" μεσανατολικές επιτυχίες με ελληνικούς στίχους (Μαντουμπάλα, Ζιγκουάλα, Μαγκάλα), και μαζί την οικιστική τερατογένεση, τα αλουμινένια παράθυρα στα κυκλαδίτικα σπίτια, τα τρεχαντήρια με τις προσθήκες από πολυεστέρα, το δυσλειτουργικό δημόσιο τομέα, το δράμα του συστήματος υγείας, το πορτρέτο του ναυτικού με το τσιμπούκι στα σαλόνια, μέχρι τα ringtones με νεοδημοτικίζοντα εκτρώματα...

Έτσι έχοντας τα πράγματα, κι όντας από καιρό εξοικειωμένος με τους Beatles, το νέο κύμα και παράλληλα με τη σταδιακή γνωριμία μου με την κλασική μουσική, αναζήτησα την παράδοση που συμπεριλαμβάνει ΚΑΙ την ευρωπαϊκή (σε βάθος χρόνου επίσης Ελληνική) κληρονομιά και τη μουσική του 20ού αιώνα και τη τζαζ και πολλά άλλα. Στις αρχές της δεκαετίας του '80, ως νέος ακόμη και "ανήσυχος" συνθέτης, θέλησα να συμμετάσχω κριτικά στις εξελίξεις εντάσσοντας θέματα από ρεμπέτικα μέσα σε κάποια έργα μου ή γράφοντας τραγούδια για παιδική χορωδία σε στυλ που βασιζόταν στην

παράδοση, άλλα που απαιτούσαν την οργάνωση και τη γνώση που θα τα καθιστούσε ψυχαγωγικά και παιδαγωγικά. Προσπάθησα έκτοτε να εκμεταλλευτώ τις εκφραστικές και ψυχολογικές δυνατότητες των "λαϊκών δρόμων" που τους γνώριζα από τότε που ο αγέρας έφερνε τους ήχους από το σουβλατζίδικο της γειτονιάς άλλα και αργότερα, στην "βιοποριστική" μου δράση. Χωρίς κίνητρα "εθνικοσχολικής" προελεύσεως άλλα και χωρίς κόμπλεξ απέναντι στους "αβανγκαρντιστές", διερεύνησα την αίσθηση "παραίτησης" που δίνουν τ' απανωτά ημιτόνια του σαμπάχ, την οξυμμένη τέταρτη του πειραιώτικου, τις πρωτεϊκές ελαττωμένες 5ες στο κιουρντί, τα τριημιτόνια του χιτζάζκιάρ ως υπερβάσεις κι όχι ως "ανατολίτικα απηχήματα" (πήγα να πω "αυχήματα" ενθυμούμενος το "υποχρεωτικόν αρμονίας")· σα να είχα ανακαλύψει μια γόνιμη έκταση ανάμεσα στα εθνικά υπερκαλλιεργημένα χωράφια και την παγωμένη γη της ατονικότητας.

Βεβαίως, σήμερα πολλές είναι οι σοβαρές και φιλότιμες προσπάθειες για επιστροφή στις ρίζες. Οι σχολές παραδοσιακών οργάνων και χορών πληθαίνουν εντυπωσιακά. Αρκετοί νέοι τραγουδοποιοί γράφουν καλαίσθητη και ειλικρινή μουσική με ύφος βασισμένο στο δημοτικό ήχο. Όχι πριν από πολύ καιρό, σε βορειοελλαδική πρωτεύουσα νομού, ευτύχησα να παρευρεθώ σε συναυλία συνδιοργανωμένη από το Δήμο και το εκεί μουσικό σχολείο, με τη συμμετοχή ενός ροκ συγκροτήματος, της παραδοσιακής ορχήστρας και της χορωδίας του σχολείου. Με αναπάντεχα καλό γούστο κι ευρηματικότητα, συνταιριάστηκαν παραδοσιακά θρακιώτικα τραγούδια και χοροί με τον ήχο της μοντέρνας μπάντας σ' ένα αποτέλεσμα που θα μπορούσε να ενθουσιάσει τον όποιο θιασώτη της "έθνικ". Αλλά, καμιά εταιρεία δίσκων δεν ήταν εκεί για να καταγράψει και μετά να μοσχοπουλήσει στη διεθνή αγορά το αποτέλεσμα αυτό που, εξ άλλου, δεν είχε και πολλή συνέχεια (σ' αυτές τις περιπτώσεις, μια αλλαγή αντιδημάρχου ή μια μετάθεση καθηγητού μουσικής μπορεί να σημάνουν το τέλος όλων...). Τελικά φοβάμαι πως το δέντρο της γνώσης μοιάζει να στολίζεται με τα υπερτιμολογημένα λαμπιόνια της Παγκοσμιοποίησης και της Υπερπληροφόρησης, ενώ κάτω από τη γη οι καλικάντζαροι πριονίζουν κανονικά τις ρίζες. Εκτός από τους μνημένους, σε πόσων τη μνήμη είναι πια πρόχειρο το "του Κίτσου η μάνα" ή το "Βασιλική προστάζει"; Πόσοι από το ευρύ κοινό μπορούν ν' αναγνωρίσουν πραγματικά παραδοσιακά στοιχεία στη μουσική π.χ. του Νίκου Σκαλκώτα (πολύ περισσότερο να εκτιμήσουν την "ειδική μεταχείριση" που ο συνθέτης των "χορών" επιφυλάσσει στο παραδοσι-γενές υλικό του); Τί ελπίδες μπορεί να έχει ο δημιουργός ότι θα γίνει φανερή η όποια σχέση του με την παράδοση εκτός από τη χρήση οργάνων όπως σαντούρι, κανονάκι, λύρα κ.τ.λ. ή το να βασίζεται σε λαϊκότερους δρόμους και παραδοσιακές μελωδίες; Κατά το μεγαλύτερο μέρος του αιώνα που μόλις έφυγε, με όλα να γίνονται όλο και πιο γρήγορα, πώς να μείνει χρόνος ν' αφομοιωθεί κάτι ως παράδοση, όταν το δεντράκι που φύτεψε ο ένας, το ξεπατώνει ο άλλος για να φυτέψει στη θέση του το δικό του... και φτάνουμε να έχουμε γύρω μας και πίσω μας εκτάσεις με απότιστα, καχεκτικά και μισόξερα δενδρύλλια σαν τους περιβάλλοντες χώρους των ολυμπιακών εγκαταστάσεων, και βέβαια έλλειψη καρπών... Όσπου τώρα πια, λαχανιασμένοι από την προσπάθεια να εϊμαστε όλοι πρωτοπόροι, σα μαραθωνοδρόμοι που υπερτίμησαν την αντοχή τους, γυρνάμε πίσω στην ουρά φτάνοντας μέχρι τον 16ο και 15ο αιώνα που σερβίρεται ως νεοχριστιανικός μεταμοντερνισμός, ή κι

ακόμα πιο πίσω στη Χίλντεγκαρντ φον Μπίνγκεν που, με τη συνοδεία ηλεκτρονικών κρουστών ή/και σόλο σαξοφώνου γίνεται "new age" και στοιχειώνει τις βράδυες μας ώρες "χαλάρωσης".

Κατά παράδοξο τρόπο, ένα κύριο πρόβλημα είναι πως η δική μας η κληρονομιά βαραίνει τόσο που άλλοι θα μας ζηλευαν. Ο αητός δεν είναι μόνο δικέφαλος, με το ένα κεφάλι να βλέπει στην Ανατολή και το άλλο στη Δύση. Μετρώ τουλάχιστον τέσσερα κεφάλια που το καθένα βλέπει προς διαφορετική κατεύθυνση:

Δυτικά, τα Επτάνησα (πολυφωνία, καντάδα, όπερα, ο θεσμός της φιλαρμονικής όχι ως το απεχθές πρόσωπο της βαυαροκρατίας άλλα ως "λαϊκό σπορ"· άλλος φορέας παράδοσης που πόσα και πόσα χωράφια δεν ξεχέρωσε...).

Ανατολικά, τη Μικρά Ασία και τη μέση Ανατολή (από Φρυγία, Λυδία, Ορφικά, Ιωνία, Βυζάντιο, Θράκη, Πόντο, Ισλάμ άλλα και Ευρώπη μέσω του Ιωνικού κοσμοπολιτισμού - Δεν ήρθε **μόνο** το ρεμπέτικο από τη Σμύρνη!!)

Βόρεια, τα Βαλκάνια: Βρίσκετε καμιά σχέση ανάμεσα στη ρουμανική ραγωδία του Enescu και το παραδοσιακό μας "καροτσέρη τράβα..."; Και, μια που το 'φερε η κουβέντα, πόσο μας καλύπτει το "άλλοθι" της τουρκοκρατίας τη στιγμή που οι άλλοι βαλκανικοί λαοί, ενώ έμειναν τα ίδια ή και περισσότερο χρόνια κάτω από τον οθωμανικό ζυγό, δεν υστέρησαν διόλου στην καλλιέργεια της λόγιας μουσικής, το ακριβώς αντίθετο μάλιστα!

Νότια, τα νησιά του Αιγαίου και την Κρήτη: Από την πρωτοελλαδική εποχή (γλώσσα, έθιμα, μουσική) μέχρι το Βιτσέντζο Κορνάρο - ουκ εά με καθεύδειν τ' όνομα Φραγκίσκος Λεονταρίτης·

Και, βέβαια, το σώμα του κυρίως ελλαδικού χώρου: Ηπειρώτικη πεντατονία, Πελοποννησιακή δωρικότητα (μανιάτικο κι αρκαδικό μοιρολόι), Στερεά - Θεσσαλία - Μακεδονία η καθεμιά με τα δικά της ανεπανάληπτα στοιχεία... Θα ήταν άραγε ματαιοπονία η προσπάθεια όλα αυτά τα πρόσωπα να κοιταχτούν και ν' αλληλοαναγνωριστούν, για να συνθέσουν νέες ή ν' ανασυνθέσουν προϋπάρχουσες μορφές έκφρασης; Πώς τα κατάφεραν χώρες όπως π.χ. η Ιρλανδία, να διαδίδουν και επιβάλλουν παγκοσμίως αυτή τη μια και συγκεκριμένη μουσική τους ενώ εμείς με όλα τα παραπάνω μένουμε ενεοί μπροστά σε κάθε τί το "εξωτικό" που μας σερβίρουν; Είναι που τα πολυκέφαλα πλάσματα στη μυθολογία υπήρξαν τέρατα που πάντα κάποιοι ανελάμβαναν να εξολοθρεύσουν. Στον τομέα αυτό (τουλάχιστον!) η παράδοση συνεχίζεται, άλλα είναι τα ίδια τα κεφάλια του αϊτού που αλληλοσπαράσσονται και προσπαθούν το βόρειο να ξεπουπουλιάσει το νότιο κι αντίθετα, το δυτικό να ραμφίζει το ανατολικό και τούμπαλιν... Τέτοιον είδους αλληλοφαγώματα, η Ιστορία μας έχει διδάξει πως μόνον ενώπιον κάποιου κοινού εχθρού σταματούν (κι όχι για πολύ). Ίσως η Παγκοσμιοποίηση να προορίζεται να παίζει το ρόλο των καβαφικών "βαρβάρων", δίνοντας μια πρόσκαιρη λύση...

Τελικά, τί από τα τρία είναι σήμερα η παράδοση; Νομίζω **και τα τρία. Αυτονόητη** για όποιον είναι ειλικρινής φορέας της, ανεξαρτήτως ύφους και σχολής, φευκτέα αν είναι μόνον άλλοθι για εφησυχασμό, λαϊκισμό κι εύκολο κέρδος, **ζητούμενη** στη χρονική συνέχεια κι εξέλιξη της ώστε να παραμένει ως αθέατο, πλην όμως υπαρκτό γονίδιο μέσα σ' ένα ζωντανό οργανισμό.

Κι όσο για την "Παγκοσμιοποίηση", την "Ανωτατοποίηση", τη "Στοχοποίηση", την "Θεσμοποίηση" κι όλους αυτούς τους άσχημους νεολογισμούς, εύχομαι να τους αφαιρεθεί το δεύτερο συνθετικό που δεν έχει καμιά δουλειά εκεί, και να επιστρέψει στη ζωή μας, ως **Ποίηση**.

Η παγκόσμια γλώσσα των μαθηματικών ως εργαλείο για την κατανόηση και τη δημιουργία μουσικής

Φανή Κοσώνα

Συνθέτρια
fkosona@sch.gr

Περίληψη. Ενδείξεις για μια κοινή, πανανθρώπινη μαθηματική αντίληψη φαινομένων και ειδικότερα ηχητικών φαινομένων και μουσικών παραμέτρων – τα μαθηματικά ως παγκόσμια γλώσσα. Μαθηματικά, μουσική και σημειωτική επιστήμη. [Σχέσεις των μαθηματικών με τη μουσική πραγματικότητα αναλυμένη σε τρεις συνιστώσες: φυσική, νοητική, ψυχολογική] Τα μαθηματικά ως εργαλείο για τη δημιουργία μουσικής: -Τα σύνθετα μαθηματικά της ... ζωής. -«Συνειδητά» και «ασυνειδητά» μαθηματικά μέσα στη μουσική δημιουργία: δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος ή δύο τελείως διαφορετικοί κόσμοι; Μπορούν να συναντηθούν και πού;

1 Εισαγωγή

...Ξεκινώντας θα ήθελα να αναφέρω μια φράση του Ιόνη Ξενάκη: «ο κόσμος είναι τόσο σύνθετος, ώστε μόνο στα επιστημονικά μέσα μπορούμε να βρούμε στήριγμα».

Κάποιοι ίσως νιώσουν παράξενα με τη φράση αυτή, ίσως τείνουν να διαφωνήσουν και να προβάλλουν ενστάσεις και φόβους για το τι μπορεί να σημαίνει αυτό για την ανθρώπινη δημιουργικότητα. Γι αυτό θα συνεχίσω με την παράθεση ενός ακόμη ερεθίσματος. Σε ένα πάνελ σε φεστιβάλ τεχνών στο Buffalo βρέθηκαν μαζί ο Ιάνης Ξενάκης, ο Lucas Foss και ο John Cage. Ο Cage αναφέρθηκε σε ένα διάλογο που είχε στο παρελθόν ο ίδιος με Ισπανίδα επιστήμονα, την οποία ρώτησε πώς βλέπει τον ανθρώπινο νου μέσα σε έναν κόσμο ηλεκτρονικών υπολογιστών. Η απάντησή της ήταν: «Οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές είναι πάντα σωστοί (right), αλλά η ζωή δεν έχει σχέση με το σωστό». Ο Cage ζήτησε από τον Ξενάκη να σχολιάσει αυτή τη φράση κι εκείνος είπε: «η ζωή είναι πάντα σωστή – η ζωή έχει πάντα νόημα/λόγο/λογική (μεταφράζοντας το λογοπαίγνιο του Ξενάκη με τη λέξη right της Ισπανίδας επιστήμονος: «life has always reason»), ενώ οι υπολογιστές συχνά κάνουν λάθος».

Με μια επιδόλαιη ματιά θα έλεγε κανείς πως πρόκειται για δύο αντικρουόμενες, αντιφατικές δηλώσεις. Ερευνώντας όμως πιο προσεκτικά το νόημα των λόγων, ανακαλύπτουμε πως ο Ξενάκης εννοεί: α) πως τα μαθηματικά δεν είναι απλώς χρήσιμα για την κατανόηση της ζωής, αλλά είναι απαραίτητα β) πως τα μαθηματικά της ζωής είναι περίπλοκα. Τόσο περίπλοκα, ώστε απέχουν πολύ από τη λεγόμενη «τετράγωνη λογική» που – δίκαια – μας φαίνεται στενή και περιοριστική του ανθρώπινου πνεύματος στις διάφορες εκδηλώσεις του.

2 Προσομοίωση της απλότητας μέσα από μια σύνθετη μαθηματική κατασκευή.

Τα μαθηματικά για τα οποία θα μιλήσουμε δεν είναι αυτά της τετράγωνης λογικής. Είναι αυτά που αποτελούν την

προσέγγιση της ασύμμετρης πραγματικότητας της ζωής. Για να έρθουμε εγγύτερα σε αυτό που μας ενδιαφέρει, τη μουσική δημιουργία, θα ήθελα να σας παρουσιάσω ένα σύντομο παράδειγμα του πώς η αισθητική απλότητα, η ερμηνευτική «αθωότητα» προσομοιώνονται στην πραγματικότητα με σύνθετα μαθηματικά από τον Luciano Berio στο “Black is the colour” από τη συλλογή Folk Songs.

Στο τραγούδι αυτό, ο Berio επιχειρεί να αποδώσει τον ελεύθερο ρυθμό που αρμόζει στην εκφορά του λαϊκού τραγουδιού, από ένα μικρό κοριτσάκι, λ.χ. που περπατά στην εξοχή και τραγουδά ανέμελα: αυτό το «ανέμελο», όπως θα δείτε σε αποσπάσματα της παρτιτούρας που σας παραθέτω αμέσως, δεν είναι καθόλου ένα αποτέλεσμα rubato και καθόλου ad lib. Εκτός ελαχίστων ritenuti σε τέλη φράσεων, κατά τα άλλα ο συνθέτης παρουσιάζει με ακριβή και λεπτολογημένο τρόπο έναν σύνθετο ρυθμό, επιχειρώντας μέσα από την πολυπλοκότητα να προσομοιώσει την ανέμελη αθωότητα! Χαρακτηριστικό είναι το πώς αποφεύγεται η άρθρωση πολλών φθόγγων του τραγουδιού σε ισχυρά, όπως και η επανάληψη αντιχρονισμών στα ίδια σημεία του μέτρου ή της κάθε κίνησης του μέτρου, που θα είχε σαν αποτέλεσμα την καθιέρωση μιας νέας συμμετρίας.

Συγχρόνως, παρατηρώντας πώς ο συνθέτης χειρίζεται τη συνοδεία, στην οποία θέλει να προσδώσει έναν αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, διαπιστώνουμε την απόδοση ενός ostinato στη βιόλα με διαφορετική μετρική από το υπόλοιπο μουσικό οικοδόμημα, προσεκτικά υπολογισμένα tempi ώστε να μην συμπίπτουν ποτέ οι ατάκες των ισχυρών ανάμεσα στα δύο «σύνολα», συχνές αντίχρονες παρεμβάσεις και άλλες σύνθετες συλλήψεις που έχουν σαν στόχο να προσεγγίσουν το απλό ή το τυχαίο.

Το κατά πόσο η μαθηματική βάση που περιγράψαμε στο “black is the colour” του Berio είναι συνειδητή ή ασυνειδητή δεν το γνωρίζουμε, ωστόσο είναι υπαρκτή από την άποψη τουλάχιστον του «λογισμού» που κατανέμει τους φθόγγους στο χρόνο. Και η μαθηματική αυτή βάση, όπως κι αν έχει συλληφθεί, επιτρέπει στη συγκεκριμένη περίπτωση μια ακριβέστερη απόδοση στοιχείων της κατάστασης, του χώρου, του ψυχισμού και γενικά των παραμέτρων που συνθέτουν το πλαίσιο γέννησης αυτού του τραγουδιού, το οποίο ο Berio

επιχειρεί ακριβώς όχι να «αναπαραστήσει» αλλά να «προσομοιώσει» - όχι να φωτογραφίσει, αλλά να αναδημιουργήσει.

Κι επιστρέφω για μια ακόμα φορά στον Ξενάκη και μάλιστα στην παρακάτω φράση του: «Πρέπει να προτείνουμε στην αρχιτεκτονική ένα νέο χώρο για να αγγίζουμε τον ήχο κατά βούληση. Μια αρχιτεκτονική κυρτή, λαβυρινθώδης, μετατρέψιμη και μέσα στο χώρο, για την ελεύθερη κίνηση και την χωρική ρύθμιση του ήχου και του ψυχισμού». Στη δική του περίπτωση, η εμπλοκή των μαθηματικών στη σύνθεση μεγάλου μέρους του έργου του είναι συνειδητή. Στο έργο του «Αχορρίψεις», στο οποίο διάφορες παράμετροι ελέγχονται από στοχαστικές κατανομές, ο συνθέτης δημιουργεί το ρυθμικό πλάνο κατανέμοντας τους φθόγγους με βάση την κατανομή Poisson.

Εδώ βεβαίως, επιδίωξη του συνθέτη δεν είναι η προσομοίωση της απλότητας, αλλά η αποφυγή κάθε συμμετρίας και η κατανομή των γεγονότων κατά τρόπο που να προσομοιώνει το «τυχαίο». Βεβαίως ο κοινός τόπος των δύο παραδειγμάτων

βρίσκεται στην επιδίωξη του ασύμμετρου, το οποίο εκ πρώτης όψεως τείνουμε πάντα να το συνδέουμε με το περίπλοκο, πριν λίγο το συνδέσαμε ωστόσο με το απλό, αν και, για γίνουμε ακριβέστεροι και, ταυτόχρονα, για να συμπεριλάβουμε όλη την αλήθεια κατά το δυνατόν στη φράση μας, τελικά καλύτερα να πούμε ότι το ασύμμετρο είναι απλώς πολύ πιο κοντά στο φυσικό.

3 Τα μαθηματικά ως παγκόσμια γλώσσα

Η ασυμμετρία και η πολυπλοκότητα της ζωής είναι ένα στοιχείο της φυσικής πραγματικότητας που ανήκει στην κοινή εμπειρία όλων των ανθρώπων, είναι αυτό όμως ικανή συνθήκη για να θεωρηθούν τα μαθηματικά ως παγκόσμια γλώσσα;

Στο κλασικό μυθιστόρημα του Καρλ Σαγκάν “Contact” («Η Επαφή»), οι εξωγήινοι χρησιμοποιούν τους πρώτους αριθμούς για να έρθουν σε επαφή με ζωντανά όντα στη Γη. Η ηρωίδα του βιβλίου, που εργάζεται στο πρόγραμμα αναζήτησης εξωγήινης νοημοσύνης, αναγνωρίζει μέσα στο σήμα που λαμβάνεται από ένα ραδιοηλεκτρονικό το «μοτίβο» - ας μου επιτραπεί η έκφραση - των πρώτων αριθμών, το οποίο την πείθει ότι αποτελεί σήμα μιας ευφυούς μορφής ζωής.

Πράγματι, μαθηματικές έννοιες και δομές που είναι βαθιά ριζωμένες στην πανανθρώπινη συνείδηση - που, δηλαδή, ανήκουν στην *κοινή παράδοση του ανθρώπινου* (και ίσως όχι μόνο!) *γένους* - υπάρχουν πολλές, σε διάφορους τομείς των μαθηματικών όπως η άλγεβρα, η θεωρία συνόλων, η γεωμετρία και η τοπολογία: τέτοιες βασικές έννοιες είναι για παράδειγμα η *διάταξη*, το *άθροισμα* (και μάλιστα, ακόμη παραπέρα, ορισμένες βασικές ιδιότητες της πρόσθεσης μέσα σε σύνολα ειδικού τύπου που ονομάζονται «ομάδες», όπως η προσεταιριστικότητα, η ύπαρξη του μηδενικού στοιχείου κ.ά.), η *απόσταση* και άλλες. Οι έννοιες και οι δομές αυτές αποτελούν ενδείξεις για μια κοινή πανανθρώπινη αντίληψη κάποιων φαινομένων, μεταξύ των οποίων τα ηχητικά φαινόμενα και η ίδια η μουσική. Λ.χ. οι βασικές παράμετροι της μουσικής, όπως το τονικό ύψος, οι διάρκειες, οι δυναμικές, αλλά και πιο σύνθετες παράμετροι όπως η πυκνότητα μπορούν να γίνουν αντιληπτές ως διατεταγμένα σύνολα (ας σκεφτούμε το διατεταγμένο σύνολο των τονικών υψών από τη χαμηλότερη προς την ψηλότερη συχνότητα, το διατεταγμένο σύνολο των δια-

κειών από τη μικρότερη προς τη μεγαλύτερη, το διατεταγμένο σύνολο των δυναμικών από την ασθενέστερη προς την ισχυρότερη κ.τ.λ.).

Με τη βοήθεια των μαθηματικών τόσο στην ανάλυση όσο και στη σύνθεση της μουσικής, μπορεί να πραγματοποιηθεί το όραμα της ενοποίησης των μουσικών παραμέτρων, ένα όραμα που έχει μεγάλη σχέση με την εξέλιξη της μουσικής από το 2^ο μισό του 20ού αιώνα κι έπειτα και το οποίο, παρ’ ό,τι οικονομικό, ξεφεύγει τελείως από την έννοια της παγκοσμιοποίησης έτσι όπως την αντιλαμβανόμαστε ως κοινωνικό ή οικονομικό φαινόμενο. Πρόκειται για μια φιλοσοφική σύλληψη που είναι, πιστεύω, συναρπαστική και η οποία ομολογουμένως περιέχει μεγάλη μαθηματική «ομορφιά».

...Και θα ήθελα, εδώ, να σταθώ λίγο στην έκφραση «μαθηματική ομορφιά», που είναι ένας όρος πολύ διαδεδομένος ανάμεσα στους εραστές των μαθηματικών: ένας όρος που περιλαμβάνει τη λέξη «ομορφιά» ωστόσο ασφαλώς κεντρίζει και το ενδιαφέρον ενός καλλιτέχνη, παρά το γεγονός ότι η «ομορφιά» έχει πάνυ από αιώνες να αποτελεί μοναδικό στόχο των καλλιτεχνών, ακριβώς γιατί συνήθως παραπέμπει στις τετράγωνες απλοϊκές συμμετρίες πολύ παλαιότερων εποχών. Στη συμβολή των μαθηματικών με την τέχνη, μακριά από τις τετράγωνες συμμετρίες και την τετράγωνη λογική, ίσως η ομορφιά μπορεί να βρει ένα νέο περιεχόμενο που να αντιστοιχεί στις επίκαιρες αναζητήσεις των καλλιτεχνών και γενικά των ανθρώπων.

4 Τα μαθηματικά ως εργαλείο για την κατανόηση και τη δημιουργία μουσικής

Ας εξετάσουμε όμως αναλυτικότερα με ποιο τρόπο τα μαθηματικά εμπλέκονται στην επικοινωνιακή λειτουργία κατά την πρόσληψη του μουσικού έργου από τον ακροατή του.

Η εμπλοκή τους αυτή μπορεί να αναλυθεί στις παρακάτω τρεις συνιστώσες:

α) τη φυσική β) τη νοητική και γ) την ψυχολογική συνιστώσα.

Στην πρώτη συνιστώσα, τη φυσική ή καλύτερα αυτήν της φυσιολογίας, αναφερόμαστε στα περίπλοκα μαθηματικά της επεξεργασίας του ήχου από τον εξαιρετικά πολύπλοκο μηχανισμό του εσωτέρου αυτιού.

Στη δεύτερη συνιστώσα, τη νοητική, συναντάμε τη διαδικασία της κλασικής μουσικής ανάλυσης, η οποία εμπεριέχει την κατανόηση των γεωμετρικών σχέσεων των μουσικών παραμέτρων (τα στοιχειώδη μαθηματικά της κλασικής μορφολογίας).

Τέλος, στην τρίτη συνιστώσα, που μας ενδιαφέρει ίσως και ακόμη περισσότερο, γιατί σε αυτήν εντάσσεται ο ψυχισμός και τα συναισθήματα του ακροατή, ερχόμαστε να αντιμετωπίσουμε το περιεχόμενο και τη σημασία της σχέσης των μαθηματικών με την σημειωτική της μουσικής. Μιλώντας πολύ συνοπτικά για τη σημειωτική της μουσικής, θα σταθούμε στο γεγονός ότι η μουσική δεν μπορεί να θεωρηθεί ένα είδος γλώσσας, είναι ωστόσο ένα είδος ομιλίας (κατ’ αναλογία με τη διαφορά μεταξύ ενός συστήματος των συγκεκριμένων γλωσσικών σημαινομένων και μιας διαδικασίας ερμηνείας ενός ελεύθερου ποιητικού ιδιώματος - και τα δύο χρησιμοποιούν λέξεις, αλλά το σημαινόμενο μπορεί να διαφέρει για το ίδιο σημαίνον). Η εφαρμογή των μαθηματικών στη σημειολο-

γία έχει ένα αρκετά μεγάλο παρελθόν, λόγω της δυνατότητάς τους να λειτουργούν ως εργαλείο για την παρουσίαση των διαφόρων σημειολογικών συναρτήσεων και σχέσεων. Ειδικότερα για την «αποκωδικοποίηση» ενός μουσικού έργου, η εμφάνιση των μαθηματικών αντικειμένων μπορεί να χρησιμεύσει κυρίως στο πολύ αρχικό επίπεδο των πρωτογενών εννοιών, και οι οποίες στη συνέχεια φιλτράρονται από την κουλτούρα του ατόμου, επομένως το σημαίνον αποδίδεται βέβαια με ανοιχτό και πολυδιάστατο τρόπο στο μουσικό έργο. Στο επίπεδο, πάντως, των πρωτογενών εννοιών, τα σημαίνονα ίσως μπορούν να είναι αρκετά κοινά ανάμεσα στους ανθρώπους. Αντιστρόφως, χρησιμοποιώντας τα μαθηματικά ως εργαλείο για τη δημιουργία μουσικής, η παραγόμενη μουσική αφ' ενός απευθύνεται στο πρωτογενές αντιληπτικό επίπεδο των ανθρώπων, αφ' ετέρου είναι μια μουσική πολυδιάστατου νοήματος του οποίου τη γενεσιουργό βάση επιδιώκουμε να θέσουμε υπό κάποιον έλεγχο.

Με απλά λόγια, η ίδια πρωτογενής δομή παραπέμπει τη φαντασία του καθενός να την επενδύσει εξωτερικά με διαφορετικό αντικείμενο, εικόνα, συναίσθημα κ.τ.λ. Είναι σαν να έχουμε έναν προγραμματικό στόχο τον οποίο εκπληρώνουμε μέσα σ' ένα υπερσύνολό του που περιλαμβάνει τα (αντιληπτικά) αντικείμενα που είναι παρόμοια με αυτό.

Στους περισσότερους αρχαίους πολιτισμούς διαπιδιώκουμε την ανάπτυξη των μαθηματικών πλάι και σε σχέση και με τη φιλοσοφία και τη μουσική· εξόχως μάλιστα και στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, που αποτελεί και μέρος της δικής μας πολιτιστικής κληρονομιάς. Από κάθε άποψη, συνεπώς, τα μαθηματικά είναι διαθέσιμα για να χρησιμοποιηθούν από οποιονδήποτε, αρκεί να ταιριάζουν στους στόχους του, στις ανάγκες και τις επιδιώξεις του.

Κλείνοντας, θα ήθελα να παραθέσω κάποιες φράσεις – ρήσεις συνθετών που έχουν με κάποιο τρόπο εμπλέξει τα μαθηματικά στη σύνθεση μουσικής ή και όχι, προς προβληματισμό και στοχασμό:

Ο Lejaren Hiller, μιλώντας σε κάποια συνέντευξη για τη δουλειά του πάνω σε computer music: «Σήμερα πλέον πιστεύω ότι τα έργα μου περιέχουν πολύ σημαντικότερο εκφραστικό περιεχόμενο απ' ό,τι είχα προβλέψει. Με άλλα λόγια, μέσα στα κομμάτια αυτά ακούω περισσότερο μια αντανάκλαση της γενικότερης προσέγγισής μου για τη μουσική. Υποθέτω ότι μέσα στη δουλειά του προγραμματισμού υπεισήλθαν «πολωτικά» στοιχεία που είναι προσωπικά και υποκειμενικά.»

Ιάνης Ξενάκης: «...Ο δαίμονας της Έρευνας των Ιώνων οδήγησε τον Πυθαγόρα στους νόμους των παλλομένων χορδών και, από εκεί, στη φιλοσοφία των αριθμών. Έτσι βγήκε από τον ορφικό Εαυτό. Τα πράγματα είναι αριθμοί, όλα τα πράγματα είναι προικισμένα με αριθμούς, τα πράγματα υπάρχουν κατά τον τρόπο των αριθμών.»

Τέλος, στο προαναφερθέν πάνελ με John Cage, Ιάνη Ξενάκη και Lucas Foss:

-Cage προς Foss: «Τι είναι μια ιδέα;»

-Foss: «Μία σύνδεση παραλλήλων που αποκαλύπτεται ξαφνικά.»

-Ξενάκης προς Foss: «Πώς αισθάνεσαι την επίδραση του μέλλοντος πάνω σου; Εννοώ ότι, όπως μίλησες για την επίδραση του παρελθόντος στη μουσική, εγώ πιστεύω ότι επηρεαζόμαστε και από το μέλλον. Τι γνώμη έχεις γι αυτό;»

-Foss: «Το μέλλον υπάρχει και δεν το γνωρίζουμε. Αυτή η μη γνώση δημιουργεί την αίσθηση της παρουσίας ενός οιωνού.»

Βιβλιογραφικές αναφορές

XENAKIS I., 1992. *Formalized Music*, Pendragon Press, Hillsdale, New York.

VARGA B.A., 1996. *Conversations with Xenakis*, Faber & Faber.

International Symposium Iannis Xenakis – conference proceedings, Athens, May 2005.

ΞΕΝΑΚΗΣ Ι., 2001. *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, εκδόσεις Ψυχογιός, Αθήνα.

COPE D., 2001. *New directions in music*, Waveland Press.

MAZZOLA G., [in collaboration with Stefan Göller and Stefan Müller] 2002. *The Topos of Music*, Birkhäuser Verlag.

SAUTOY M. Du, 2005. *Η Μουσική των πρώτων αριθμών*, Εκδόσεις Τραυλός.

ECO U., 1993. *Τα όρια της ερμηνείας*, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα.

Παράδοση και παγκοσμιοποίηση. Οι Έλληνες συνθέτες σήμερα : αναζητήσεις και αναστοχασμοί.

Γιώργος Κυριακάκης

Συνθέτης, διδάσκων Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας
kyriakakisg@ath.forthnet.gr

Περίληψη. Η οικονομική παγκοσμιοποίηση, αν δεν είναι ήδη πραγματικότητα, είναι σαφώς προ των πυλών. Στην παγκόσμια, πλέον, επιχείρηση, το μικρό υποκατάστημα που λέγεται Ελλάδα, ασθμαίνων ουραγός του οικονομικού γίγνεσθαι, τρέχει να προλάβει. Αν μπορεί, βέβαια, να εμπιστευθεί κανείς τα λεγόμενα του εκάστοτε υπουργού οικονομίας.

Και η πολιτιστική παγκοσμιοποίηση; Θα επέλθει ως φυσικό επακόλουθο της οικονομικής; Ή μήπως έχει ήδη επέλθει; Ό,τι από τα δύο κι αν συμβαίνει, ποια η θέση του Έλληνα, μουσικού εν προκειμένω, δημιουργού, απέναντι στη νέα τάξη πραγμάτων;

Θα ακολουθήσει τη μοίρα της οικονομίας του ή θα διαχωρίσει τη θέση του ρισκάροντας μια ιδιαιτερότητα που πιθανόν να τον απομονώσει από το παγκόσμιο πολιτισμικό χωριό;

Ας μου επιτραπεί η τοποθέτησή μου να κινηθεί σε καθαρά υποκειμενικά πλαίσια. Όχι μόνο λόγω της αγραμματοσύνης μου, ούτε γιατί ως ενεργός συνθέτης θεωρώ πως οφείλω να παίρνω θέση απέναντι στα πράγματα. Ισχύουν και τα δύο. Ο κυριότερος όμως λόγος είναι πως όλες ανεξαιρέτως, οι προσεγγίσεις εδράζονται στον υποκειμενισμό. Ακόμη, για να μην πω κυρίως, αυτές των μεγάλων διανοητών. Πώς να αρνηθώ το παράδειγμά τους; (Αλήθεια τις δύο τελευταίες μέρες άκουσα αρκετές φορές Νταλχάους και Μαρκούζε αλλά όχι Αριστοτέλη).

Αποδέχθηκα την πρόσκληση να μιλήσω σήμερα, όχι για να διδάξω κάτι μα για να κοινοποιήσω τα ερωτηματικά μου. Με την ίδια θρασύτητα που το πράττω γράφοντας μουσική.

Το ερώτημά μου είναι: ποιός παράδοσης, είναι φορείς οι έλληνες συνθέτες σήμερα;

Γιατί κατά τη γνώμη μου, η έννοια «παράδοση», «μουσική παράδοση» για να εξειδικεύσω, ακυρώνεται απουσία φορέων. Η όποια παράδοση δεν είναι όπως θα βόλεψε, ένα μουσικακό είδος, ένα παγιωμένο μετρήσιμο μέγεθος. Διαρκώς εξελίσσεται, αλλάζει, προσαρμόζεται στα νέα δεδομένα.

Οι γνήσιοι παραδοσιακοί μουσικοί δεν δείχνουν να ανησυχούν καθόλου για την πορεία της παράδοσης. Δεν τους απασχολεί η έννοια παράδοση. Είναι οι ίδιοι παράδοση.

Αυτοί που ανησυχούν είναι οι παρατρεχάμενοι της παράδοσης. Είτε πρόκειται για καινοφανείς διασώστες της που αποφασισαν αίφνης να φυλάξουν Θερμοπύλες, να τη διατηρήσουν ανέπαφη από οποιαδήποτε αλλοίωση μπορεί να της επιφέρει ο όποιος «εξωτερικός εχθρός», να τη βάλλουν μ' άλλα λόγια στη γυάλα, διαφυλάσσοντας μαζί μ' αυτή και την καθαρότητα της φυλής, είτε πρόκειται για περιστασιακούς εραστές της, που καταφεύγουν, έτσι τουλάχιστον διατείνονται, στις αγκάλες της για να αποκομίσουν θαλπωρή, έμπνευση, και άλλοθι τολμώ να συμπληρώσω....

Πάντως οι γνήσιοι φορείς της παράδοσης δεν δείχνουν να ανησυχούν για τίποτα. Απλά συνεχίζουν και θα συνεχίζουν να κάνουν αυτό που ξέρουν αδιαφορώντας για τις παρενέργειες. Και δεν αναφέρομαι μόνο στους φορείς της λαϊκής παράδοσης...

Το ερώτημα όμως παραμένει: ποιός παράδοσης είναι φορείς οι έλληνες συνθέτες;

Όλοι μας, κακά τα ψέματα, έχουμε λάβει δυτική μουσική παιδεία. Πολύ περισσότερο έχουμε εντρυφήσει στις αρχές, τις αισθητικές και τις τεχνικές της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παρά στην ντόπια μουσική, λαϊκή ή λόγια. Κατ' ουσίαν επομένως, είμαστε περισσότερο φορείς της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης παρά της λεγόμενης ελληνικής παράδοσης.

Προς τι λοιπόν τα κροκοδείλια δάκρυα για το κακό που μας περιμένει όταν η παγκοσμιοποίηση θα είναι πλέον γεγονός, αν δεν είναι ήδη; Τι έχουμε να χάσουμε; Αυτό δε θέλαμε πάντα; Να εξομοιωθούμε, με την ψευδαίσθηση ότι ταυτόχρονα εξισωνόμαστε, με τους συναδέλφους μας των «προηγμένων» χωρών; Να κάνουμε διεθνή καριέρα!

Ή μήπως φοβόμαστε τη σύγκριση; Μήπως δεν έχουμε αποβάλει το επαρχιώτικο σύνδρομό μας; Μήπως φοβόμαστε πως το φράκο μας δεν είναι αρκετά καλοσιδερωμένο ώστε να ανταγωνιστεί τις άψογες ενδυμασίες των προοδευμένων; Μήπως η ελληνικότητα είναι το τελευταίο μας χαρτί;

Τολμώ να ισχυριστώ πως η ελληνικότητα και οι μουσικές μας παραδόσεις, τόσο η λαϊκή δημοτική, όσο και η λόγια βυζαντινή δεν είναι, τουλάχιστον δε θα έπρεπε να είναι, τα τελευταία μας χαρτιά, αλλά τα πρώτα. Αρκεί να μην τις θεωρούμε διακοσμητικά στοιχεία της δημιουργίας μας, αλλά βασικά συστατικά της. Αρκεί η δουλειά μας να μην αρκείται στην ενσωμάτωση αλλά να εδράζεται στο βίωμα.

Ο μεγαλύτερος, κατά τη γνώμη μου, εχθρός της παράδοσης είναι ο εξωτισμός. Η σιωπηρή παραδοχή πως ότι προέρχεται από την παράδοση μπορεί να αποτελέσει ένα εξωτικό στοιχείο της δουλειάς μας. Μ' αυτή τη λογική όμως οδηγούμαστε ξανά στο σημείο μηδέν. Δεν μπορούμε να δούμε πέρα από το «λεμονάκι μυρωδάτο» όπως ακριβώς αυτό χρησιμοποιούνταν πριν από μερικά χρόνια για τις ανάγκες τηλεοπτικής διαφήμισης απορρυπαντικού. Χρησιμοποιούμε λοιπόν κι εμείς το «λεμονάκι μυρωδάτο» για να αυτοδιαφημιστούμε ως νεοέλληνες δημιουργοί, που όμως κατέχουμε και τις τεχνικές της εσπερίας.

Τι το όφελος λοιπόν; Τι μας έφταξε το κακόμοιρο το λεμονάκι; Το πήραμε από το φυσικό του περιβάλλον, το εναρμονίσαμε, το υποβάλλαμε σε αντιστικτική επεξεργασία, το κάναμε σειρά, το αναστρέψαμε, το ενορχηστρώσαμε να παχύνει, του κάναμε μετατροπές, ένα μόνο αμελήσαμε να κάνουμε: να το μυρίσουμε. Κι ας φώναζε το καημένο: «μυρωδάτο». Πήραμε το

περίβλημά του, το ντύσαμε όπως θα ντύναμε οποιοδήποτε υλικό έπεφτε στα χέρια μας και το προσφέραμε προς κοινή, διεθνή, κατανάλωση. Ότι ακριβώς συμβαίνει ή τείνει να συμβεί σε παγκόσμιο επίπεδο με όλα τα αγαθά. Το μετατρέψαμε από αγαθό σε καταναλωτικό είδος. Μην απορούμε λοιπόν που στην παγκόσμια αγορά αδιαφορούν για το λεμονάκι μας αφού δεν είναι πια το λεμονάκι. Εμείς το μεταλλάξαμε σε κάτι που προσπαθεί να κολακέψει την αγορά. Μόνοι μας το αφοπλίσαμε. Την όποια δυναμική του την θυσιάσαμε στο βωμό της κατανάλωσης. Στον ίδιο βωμό που καθημερινά θυσιάζουμε τα πάντα.

Η παγκοσμιοποίηση είναι κατ' αρχήν οικονομικής φύσεως. Τολμώ ωστόσο να πω πως πρόκειται για μια καινούργια λέξη για κάτι που υφίσταται από αρχαιολογικών χρόνων. Η κλίμακα της αλλάζει, καθώς και τα μέσα πραγματοποίησής της. Αναρωτιέμαι αν τα σημερινά μέσα είναι αποτελεσματικότερα ή αν ο σημερινός άνθρωπος είναι πιο ευάλωτος.

Η υλιγνώδης ταχύτητα της πληροφορίας, η υπερπληροφόρηση, μπορεί να επιφέρει σύγχυση, να τρομοκρατήσει. Κανείς δεν ξέρει πλέον αρκετά. Μια βόλτα στο διαδίκτυο είναι αρκετή για να πυροδοτήσει την ανασφάλειά μας. Αυτά που ξέραμε χθες το βράδυ είναι λιγότερα από αυτά που χρειαζόμαστε σήμερα το πρωί για να επιβιώσουμε. Όμως ανάλογους φόβους πιστεύω πως είχαν πάντοτε οι άνθρωποι. Τηρουμένων των αναλογιών. Στο πέρασμα των αιώνων πολιτισμοί αναπτύχθηκαν, έκαναν τον κύκλο τους και χάθηκαν. Το ίδιο το ανθρώπινο είδος κάποτε, ελπίζω όχι πολύ σύντομα, θα κλείσει τον κύκλο του. Ωστόσο κάθε χαμένος πολιτισμός κάτι αφήνει πίσω του. Παρακαταθήκη στους επόμενους. Υπ' αυτή την έννοια κανένας πολιτισμός δεν χάθηκε ποτέ αλλά πάντοτε μεταλλάσσονταν σε κάτι άλλο. Έχω την πεποίθηση ότι το ίδιο θα συμβεί και μ' αυτόν το λεγόμενο παγκόσμιο πολιτισμό που βιώνουμε σήμερα. Ζούμε σε μια μεταβατική περίοδο. Στη διάρκεια του παρόντος συνεδρίου λέχθηκαν και θα λεχθούν ακόμη αρκετά σχετικά μ' αυτό. Περί μοντέρνου, μεταμοντέρνου, αποδόμησης, απομυθοποίησης. Όλος αυτός ο προβληματισμός είναι, στα δικά μου τα μάτια τουλάχιστο, υγιής. Μαρτυρά όμως ταυτόχρονα πως δεν έχουμε επαναπαυτεί σ' ένα μοντέλο, μαρτυρά τη διαρκή αλλαγή. Το τι θα προκύψει δεν είμαι σε θέση να το προβλέψω. Αυτό όμως που βλέπω τώρα, σε παρόντα χρόνο, είναι πως υπάρχει ροή. Κι αν το συνειδητοποιήσουμε δεν κινδυνεύουμε από τίποτα. Αν συνειδητοποιήσουμε πως είμαστε μέρος αυτής της ροής, αυτής της εξέλιξης, χωρίς να προσπαθήσουμε να προδικάσουμε την κατάληξή της. Από τη μεριά μας εμείς οι λεγόμενοι δημιουργοί δεν έχουμε και δεν μπορούμε να κάνουμε τίποτα περισσότερο ή λιγότερο από αυτό που πολύ εύστοχα είτε χθες ο κ. Αντωνίου: Το καλύτερο που μπορούμε.

Ποιο είναι όμως το καλύτερο που μπορούμε; Είναι για όλους το ίδιο; Θα ήταν καταστροφική η αποδοχή ενός καλού στο χώρο της τέχνης. Η διατύπωση μιας ενιαίας αρχής η οποία θα αξιολογεί, κατ' ουσία, τη δημιουργία όλων. Τότε, ναι, η παγκοσμιοποίηση θα πραγματοποιούνταν στην πιο εφιαλτική της εκδοχή. Όχι ως ένα παγκόσμιο μωσαϊκό αλλά ως μια ισοπεδωμένη ανθρωπότητα. Ίσως το μόνο που οφείλουμε να διαφυλάξουμε είναι ακριβώς αυτό: το να παραμεινουμε ένα μωσαϊκό. Έστω παγκόσμιο, μωσαϊκό πάντως.

Αν δεν κοιτάζουμε μέσα μας δεν πρόκειται να εντοπίσουμε τις ψηφίδες εκείνες που μπορούν να διατηρήσουν το χρώμα και την υφή τους, ανεξάρτητα από το αν εντάσσονται σ' ένα μεγαλύτερο σύνολο. Αρκεί να μην επιτρέψουμε στο σύνολο να καταργήσει τη μονάδα. Είμαι απολύτως πεπεισμένος πως αν κοιτάξου-

με ειλικρινά μέσα μας, όλοι θα αναγνωρίσουμε τις καταβολές μας, την παράδοση της οποίας είμαστε φορείς. Θα καταλάβουμε ότι αυτό που είμαστε δεν προέκυψε από κανενός είδους πουθενά, ότι από κάπου προερχόμαστε κι έτσι ίσως ανιχνεύσουμε το προς τα πού θέλουμε να συνεχίσουμε.

Κάποιοι από μας, όχι όλοι, δεν είναι απαραίτητο άλλωστε, κάποιοι από μας θα δούμε το «λεμονάκι» ή κάτι σαν το «λεμονάκι». Αν κλείσουμε τα μάτια, αυτομάτως χάνουμε το παιχνίδι. Εντασσόμαστε στην αδρανή μάζα των άχρωμων ψηφιδών, αυτών που δεν μπορούν να συστήσουν μωσαϊκό παρά να λειτουργήσουν μόνον ως συστατικά απρόσωπου μπετόν.

Αν όμως τολμήσουμε να κρατήσουμε τα μάτια μας ανοιχτά τότε καμία εξωτερική αλλαγή δεν μπορεί να μας μετατρέψει σε άβουλα υποκαταστήματα οποιασδήποτε αγοραίας αισθητικής.

Είναι όμως αρκετό να εντοπίσουμε την προέλευσή μας; Την παράδοσή του ο καθένας; Όχι! Πρέπει να την κατανοήσει σε βάθος. Δεν εννοώ να την κατανοήσει εγκεφαλικά. Τουλάχιστο όχι μόνον εγκεφαλικά. Εννοώ να την βιώσει. Να γίνει οργανικό μέλος της, ή οργανική προέκτασή της αν προτιμάτε. Στην περίπτωση που η παράδοση που αναγνωρίζει κάποιος είναι αυτή της ελληνικής μουσικής παράδοσης, δημοτικής ή λόγιας, η κατανόηση δεν αρκεί να σταθεί στην αναγνώριση των εξωτερικών της χαρακτηριστικών. Αυτό αποδεδειγμένα έχει οδηγήσει σε καρικατούρες δημιουργημάτων παρά σε αυτόνομα καινούργια δημιουργήματα. Δεν εννοώ μόνον τον αφελή δανεισμό αυτόνομων μελωδιών ή ρυθμών, χωρίς όμως να τον αποκλείω.

Εννοώ πως ούτε η εμβάθυνση στα συστήματα ή στην μουσικολογική ή εθνομουσικολογική διάσταση της παράδοσης είναι αρκετή. Η προσέγγιση του τροπικού συστήματος, της μικροδιαστηματικής διάστασης της ελληνικής μουσικής είναι μάταιη αν δεν ασχοληθεί κανείς με το βασικό συστατικό της, το «ήθος». Τα μέσα που χρησιμοποιούμε για την πραγμάτωση των συνθέσεών μας είναι κατά κανόνα ξένα προς τα αυθεντικά μέσα της παραδοσιακής μουσικής, επομένως η αναπαραγωγή όλων των διαστάσεών της είναι μάλλον αδύνατη. Χώρια που η χρήση αυτών των μέσων κινδυνεύει να παγιώσει τη μουσική μας σε στενά εθνικά εθνικιστικά όρια. Το «ήθος» όμως, η δόνηση που εμπεριέχει, το ιδιαίτερο άρωμα που αναδίδει το «λεμονάκι», αυτά δεν περιορίζονται από το μέσο αναπαράστασής τους. Ούτε έχουν ανάγκη δεκανίκια ψευδολογίας για να αποτελέσουν ουσιαστικά συστατικά μιας, έστω «λόγιας», νέας δημιουργίας. Ο καθένας από μας, αν αποφασίσει να κοινωνήσει στο κοινό του στοιχεία της ελληνικής παράδοσης, πρέπει πρώτος αυτός να τα κοινωνήσει, να τα αφομοιώσει με το δικό του τρόπο. Να κοιτάζει στα μάτια πρώτα τον εαυτό του, να τον αναγνωρίσει, και μαζί μ' αυτόν την αναγκαιότητα να υπάρξει ως μονάδα, ως «άλλος», και κατόπιν να περάσει στη δράση.

Αυτό δεν είναι και τόσο μεγαλεπήβολο όσο ακούγεται. Είναι κατά τη γνώμη μου στοιχειώδες. Για να πω κάτι, πρέπει να έχω να πω κάτι. Να έχω να πω κάτι, που να έχει νόημα να ειπωθεί. Δεν μπορώ να φανταστώ με ποιόν τρόπο μπορεί να γίνει κάτι τέτοιο αν χάσω την προσωπική μου ματιά πάνω σε οτιδήποτε.

Συνοψίζοντας θέλω να πω πως τόση ώρα σας ταλαιπωρώ για να πω το εξής: Δεν κινδυνεύει ούτε η παράδοση ούτε εμείς από την παγκοσμιοποίηση. Κινδυνεύουμε από τους εαυτούς μας. Από την έλλειψη παρηρησίας του προσωπικού λόγου.

Κανένας μεγαλοϊδεατισμός, καμία υπεκφυγή δε θα άρει από πάνω μας την ευθύνη που έχουμε. Είναι όλη δική μας. Πρώτα απέναντι στους εαυτούς μας και κατόπιν απέναντι στο κοινό μας. Οι ικανότεροι από εμάς θα καταφέρουν να απευθυνθούν σε με-

γαλύτερο κοινό, ίσως να αποκτήσουν παγκόσμια αναγνώριση. Η ιστορία μέχρι σήμερα αυτό αποδεικνύει. Οι ειλικρινείς και ικανοί φτάνουν πραγματικά ψηλά. Οι υπόλοιποι ας παραμείνουμε τουλάχιστον ειλικρινείς.

Κλείνω με μια αναφορά στον αγαπημένο μου Γιάννη Σκαρίμπα (που παρεμπιπτόντως κάποτε έβαλε στην κατάψυξη τα βιβλία του Καζαντζάκη) που κατά την ταπεινή μου πάντα άποψη ορίζει με τον πιο εύστοχο τρόπο τον καλλιτέχνη και την πραγματική του θέση στο οικοσύστημά μας:

*Μόνον εγώ, μόνον εγώ, ποτέ δεν ήμουν πλοίο,
Μήτε αέρινο όνειρο, μήτε πουλί σε ανθό,
Ήρθα στον κόσμο με πλατύ μέτωπο, ορθό και λείο,
Μόνον δυο στίχους μου σκληρούς να πω και να χαθώ.*

Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση. Στο πραγματικό μουσείο των προσομοιώσεων

Μιχάλης Λαπιδάκης

Επίκουρος Καθηγητής Σύνθεσης
Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
mlapid@mus.auth.gr

Περίληψη. Το φανταστικό μουσείο του Αντρέ Μαλρώ καλύπτει πλέον όλο το φάσμα του πραγματικού. Δεν περιλαμβάνει απλά αναπαραγωγές έργων τέχνης, αλλά προσομοιώσεις του πολιτιστικού, αναπόσπαστο μέρος του οποίου είναι η παράδοση. Η παγκοσμιοποιημένη πραγματικότητα δεν ανέχεται την ύπαρξη παραδόσεων, είτε σε τοπικό είτε σε πλανητικό επίπεδο· επιτρέπει μόνον την ύπαρξη των κατά Μπωντριγκιάρ ομοιωμάτων (simulacra). Η avant-garde, η «σοβαρή» μουσική, η world music, το ethnic, η ίδια η τέχνη, αιωρούνται σαν μαριονέτες σε ένα οιονεί ομογενοποιημένο σύμπαν· μόνον που οι κλωστές είναι αθέατες και οι κουκλοπαίκτες οιονεί απόντες. Όπως παντού, έτσι και στην Ελλάδα, δεν υπάρχει πλέον παράδοση, υπάρχουν μόνον προσομοιώσεις της παράδοσης και ο ναρκισσιστικός βαυκαλισμός μιας υποτιθέμενης συνέχειας που οδηγεί, όπως λέει ο Δ. Δημητριάδης, στην «καθησυχασμένη βεβαιότητα ότι η κληρονομιά μας ανήκει αδιαφιλονίκητα, καθιερώνοντας την εθνική στείριότητα ως κυρίαρχη συμπεριφορά, την αγκίστρωση στα κεκτημένα ως άρχουσα νοοτροπία, τον μηρυκασμό των στερεοτύπων ως ασφάλεια συνέχειας».

1. Χρησιμοποιώ την έννοια του μουσείου¹ ως μεταφορά για την διαμορφωμένη πλέον παγκόσμια πολιτιστική τάξη πραγμάτων μέσα στην οποία ζούμε και μέσα στην οποία εγγράφεται και η έννοια της παράδοσης.

Ιστορικά, το μουσείο, όπως το γνωρίζουμε στην εποχή μας, είναι προϊόν του Διαφωτισμού· προϋποθέτει – και συνεπάγεται – την αντίληψη της έννοιας της τέχνης όπως αυτή διαμορφώθηκε – σε γενικές γραμμές – κατά τον 18ο και κυρίως τον 19ο αιώνα.

Ένα από τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά του μουσείου είναι πως τα αντικείμενα που εκτίθενται σ' αυτό είναι **αποκομμένα** από τον φυσικό τους χώρο, από το λειτουργικό και γενεσιουργό τους πλαίσιο.

Αρχικά τα αντικείμενα που περιλαμβάνονταν σε ένα μουσείο ήταν, κατά κύριο λόγο, έργα τέχνης της Δύσης. Στην συνέχεια, προστέθηκαν αντικείμενα από διάφορες περιοχές του πλανήτη (συνέπεια του πρώτου σταδίου της παγκοσμιοποίησης: της αποικιοκρατίας) τα οποία – και αυτό είναι το σημαντικό – δεν αποτελούσαν καν έργα τέχνης στα πλαίσια των πολιτισμών μέσα στους οποίους δημιουργήθηκαν – οι περισσότεροι των οποίων αγνοούσαν την έννοια της τέχνης, τουλάχιστον όπως αυτή διαμορφώθηκε in modo grosso στα πλαίσια του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού. Παρ' όλα αυτά, με το να εκτεθούν στο χώρο ενός μουσείου, τα αντικείμενα αυτά μετατρέπονται σε οιονεί έργα τέχνης. Έτσι, για παράδειγμα, ένα αφρικάνικο τοτέμ έχει έναν πολύ συγκεκριμένο ρόλο μέσα στον αφρικανικό πολιτισμό αλλά επ' ουδενί τρόπο δεν αποτελεί έργο τέχνης για τους αφρικανούς. Εκτιθέμενο όμως μέσα σε ένα μουσείο μετατρέπεται σε έργο τέχνης όμοιο με ένα πίνακα του Ρέμπραντ ή ένα γλυπτό του Ροντέν. Ο επισκέπτης το αντιμετωπίζει σαν έργο τέχνης διότι μόνον και

μόνο το γεγονός πως βρίσκεται στο χώρο του μουσείου σηματοδοτεί τον τρόπο προσέγγισης, τον τρόπο θέασης των εκτιθέμενων αντικειμένων. Είναι ο τρόπος προσέγγισης που προϋποθέτει την **απόσταση** του θεατή από το θεώμενο. Αυτή η απόσταση συνεπάγεται μια «αισθητικού τύπου» προσέγγιση του εκτιθέμενου αντικειμένου.

Η διεύρυνση του περιεχομένου του μουσείου έτσι που να περιλαμβάνει πλέον αντικείμενα από όλα τα μέρη του πλανήτη και όλες τις ιστορικές περιόδους – και όχι μόνον του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού – οδήγησε τον Μαλρώ στη διατύπωση του όρου «*φανταστικό μουσείο*», το οποίο, κατά τον ίδιο, μετέλλαξε την έννοια της τέχνης μεταθέτοντας το βάρος του ορισμού της έννοιας από κάποια υποτιθέμενη a priori ουσία – ζητούμενο των αισθητικών και των φιλοσοφιών της τέχνης – στα ίδια τα αντικείμενα· αυτά πλέον διαμορφώνουν ένα a posteriori, σχετικό και ευμετάβλητο, ρέον νόημα της τέχνης ως έκφρασης της ανθρώπινης προσπάθειας να δημιουργήσει έναν «άλλον κόσμο» ενάντια στην περατότητα και τυχαιότητα του πραγματικού κόσμου.²

Στην εποχή μας, η έννοια του φανταστικού μουσείου (imaginary museum) παραπέμπει σε αυτήν του τεχνητού μουσείου (virtual museum) όπου δεν είναι απαραίτητη καν η κυριολεκτική παρουσία των προς έκθεσιν αντικειμένων αλλά, με την βοήθεια της ψηφιακής τεχνολογίας των ολογραμμάτων και των διαδραστικών τεχνικών, είναι δυνατή η τρισδιάστατη προσομοιωτική απεικόνισή τους σε βαθμό τέτοιο που ο επισκέπτης μπορεί να έχει την αίσθηση – δηλαδή, την ψευδαίσθηση – πως βρίσκεται, για παράδειγμα, μπροστά ή ακόμα και μέσα στην πυραμίδα του Χέοπα. Ένα τέτοιο μουσείο δεν έχει όρια, ούτε γεωγραφικά ούτε χρονικά. Ο επισκέπτης μπορεί να κινηθεί οριζόντια, να έλθει δηλαδή σε επαφή με πολιτισμούς από όλα τα γεωγραφικά μήκη και πλάτη του πλανήτη αλλά και κάθετα, να περιηγηθεί δηλαδή σε όλα τα βάθη της ιστορίας

¹ «Μουσείο είναι ένα ίδρυμα που έχει ως προορισμό να συγκεντρώνει, να κατατάσσει, να συντηρεί και να εκθέτει κάθε αξιόλογο αντικείμενο που σχετίζεται με την ιστορία, την τέχνη, την επιστήμη, την τεχνική κτλ., ιδίως των παλαιότερων εποχών» (Λεξικό Κοινής Νεοελληνικής).

² Τα βιβλία όπου εκθέτει τις περί την τέχνη απόψεις του ο Μαλρώ είναι: *Η ψυχολογία της Τέχνης* (1949), *Οι Φανές της Σιωπής* (1951) και *Οι Μεταμορφώσεις των Θεών*.

των πολιτισμών. Μπορεί, δηλαδή, να γνωρίσει τα πάντα χωρίς να έλθει σε επαφή με τίποτε.

Μαθαίνουμε κι ερχόμαστε σε επαφή με τον κόσμο μέσω των προσομοιώσεων.

Φυσικά το μουσείο γενικά, και το “φανταστικό μουσείο” του Μαλρώ ειδικά, αφορούν κατά κύριο λόγο τις οπτικές τέχνες. Παρ’ όλα αυτά, η έννοια του μουσείου μπορεί να επεκταθεί σε όλες τις εκφάνσεις της ανθρώπινης δημιουργικότητας. Έτσι και στην μουσική μπορούμε να φαντασθούμε την ύπαρξη ενός μουσικού μουσείου.

Σε τί έγκειται όμως η έννοια της προσομοίωσης στην μουσική?

Ο στοιχειώδης βαθμός προσομοίωσης στην μουσική είναι κατ’ αρχήν η ίδια η ηλεκτρονική αναπαραγωγή της μουσικής. Η μουσική του Beethoven γράφτηκε για να εκτελείται από πραγματικούς μουσικούς. Με την τεχνολογία είναι εφικτή η αναπαραγωγή της χωρίς την παρουσία των εκτελεστών.

Από τα παραπάνω είναι φανερό πως κάνω δηλαδή τη διάκριση μεταξύ της μουσικής (του ήχου) και αυτού που αποκαλώ **“μουσικό γεγονός”**.

Με άλλα λόγια ναι μεν ο ήχος δεν μπορεί να προσομοιωθεί – ο ήχος, έτσι κι αλλιώς, ή ακούγεται ή δεν ακούγεται – αλλά η λειτουργία του μπορεί να προσομοιωθεί. Δηλαδή, όταν ένας αφρικανός μουσικός, για παράδειγμα ένας μουσικός του αφρικάνικου οργάνου της φυλής Shona, της mbira, από την Ζιμπάμπουε, παίζει σε μία αίθουσα συναυλιών της Δύσης, ο ακροατής ακούει μεν τους ίδιους ήχους που θα έπαιζε και αν έπαιζε ο μουσικός σε μια κοινωνική εκδήλωση (γάμο, θρησκευτική τελετή κ.λ.π.) του τόπου του, της φυλής του, αλλά η μουσική δεν είναι η ίδια διότι η λειτουργία της είναι αλλοιωμένη, έχει υποστεί αφαίμαξη. Ο θεατής προσεγγίζει την μουσική της mbira με τον ίδιο τρόπο που προσεγγίζει ένα έργο του Μπετόβεν. Το έργο του Μπετόβεν προϋποθέτει την απόσταση του αποδέκτη από το έργο τέχνης: είναι η απόσταση αυτή που επιτρέπει την αισθητική αποτίμηση και ακολούθως την αισθητική απόλαυση. Όμως η δημοτική μουσική, για παράδειγμα της αφρικάνικης mbira, δεν προϋποθέτει την απόσταση: αντίθετα ορίζεται από την συμμετοχή όσων παίρνουν μέρος στα κοινωνικά δρώμενα (ήθη και έθιμα) όπου αποκλειστικά η μουσική αυτή έχει λόγο ύπαρξης.

Έτσι ακούγοντας ένα CD με ηχογραφήσεις αφρικάνικης μουσικής της mbira, ακούμε τους πραγματικούς ήχους αλλά στην πραγματικότητα ερχόμαστε σε επαφή με την προσομοίωση του μουσικού γεγονότος.

Το ίδιο ισχύει με όλες τις δημοτικές, λαϊκές μουσικές ανά τον κόσμο και την Ελλάδα. Η συναυλιακή παρουσίαση της μουσικής ενός π.χ. γαμήλιου πανηγυριώτικου χορού δεν είναι τίποτε άλλο παρά προσομοίωση του μουσικού γεγονότος.

Στις λαϊκές παραδόσεις δεν έχουμε μουσικές έχουμε *μουσικά γεγονότα*. Όταν η μουσική αποσπάται από το μουσικό γεγονός προσομοιώνεται, μεταλλάσσεται.

Το μουσείο αφορά το παρελθόν. Η παράδοση αφορά το παρελθόν. Όπως στο μουσείο τα εκτιθέμενα αντικείμενα εμφανίζονται “α σώματα”, μεταλλαγμένα καθώς είναι αποσυνδεδεμένα από το φυσικό και γενεσιουργό περιβάλλον τους έτσι και η παράδοση από τη στιγμή που “αντικειμενοποιείται” και αποσυνδέεται από τον ζωτικό λειτουργικό χώρο της υφίσταται “αφαίμαξη”, μεταλλάσσεται σε απλό “δεδομένο”.

Το σημαντικότερο όμως είναι πως από τη στιγμή που οτιδήποτε μπορεί να μεταλλαχθεί σε απλό δεδομένο καθίσταται πιο εύπλαστο, πιο “χειραγωγώσιμο”.

Ζούμε σε ένα σύμπαν κορεσμένο από “δεδομένα”, από σημεία δίχως αναφορές. Τα όρια αυτού του σύμπαντος δεν ορίζονται από το πραγματικό ούτε από κάποια αλήθεια. Ζούμε στην εποχή της προσομοίωσης η οποία, κατά τον (πρόσφατα αποθανόντα) Μπωντριγιάρ,

“Ξεκινά με την εξαφάνιση όλων των αναφορών (referentials) – χειρότερα: από την τεχνητή επανάκαμψή τους (ανάσταση) μέσα σε συστήματα σημείων, τα οποία συνιστούν ένα πιο εύπλαστο υλικό από το νόημα, καθώς αυτά (τα σημεία) προσφέρονται σε όλα τα συστήματα ισορροπίας, όλες τις δυναδικές αντιθέσεις και τις συνδυαστικές αλγεβρες. Είναι μάλλον ζήτημα αντικατάστασης του ίδιου του πραγματικού από τα σημεία του πραγματικού; δηλαδή, μια λειτουργία που αποσαρθώνει κάθε διαδικασία του πραγματικού μέσω του λειτουργικού του αντίγραφου, μια μετα-σταθερά, προγραμματική, τέλεια περιγραφική μηχανή η οποία παρέχει όλα τα σημεία του πραγματικού και βραχυκυκλώνει όλες τις μεταστροφές του. Ποτέ ξανά δεν θα χρειασθεί να παραχθεί το πραγματικό: αυτή είναι η ζωτική λειτουργία του μοντέλου σε ένα σύστημα θανάτου ή μάλλον μιας αναμενόμενης ανάστασης η οποία δεν αφήνει πλέον κανένα περιθώριο ακόμα και στο γεγονός του θανάτου. Ένα υπερ-πραγματικό, προφυλαγμένο από το φανταστικό και από κάθε διάκριση μεταξύ πραγματικού και φανταστικού, που αφήνει χώρο μόνον στην τροχιακή επανάκαμψη μοντέλων και στην προσομοιωμένη γενιά της διαφοράς.”

Με πιο απλά λόγια, ζούμε σε ένα σύμπαν κορεσμένο από σημεία χωρίς αναφορές, από ομοιώματα, όπου ομοίωμα (simulacrum) είναι το αντίγραφο ενός αντίγραφου, του οποίου η σχέση με το πρωτότυπο δεν υφίσταται. Αυτού του τύπου τα σημεία δεν έχουν πλέον βάθος, άρα ζούμε σε ένα αβαθές σύμπαν.

Αλλά το “αβαθές” και συνεπώς το “εύπλαστο”, το “χειραγωγώσιμο” των σημείων ή μάλλον των προϊόντων της προσομοιωτικής διαδικασίας, των ομοιωμάτων, εμπλέκεται αναπόφευκτα στο κυρίαρχο πλέγμα εξουσιαστικών δρών.

Παράδειγμα: Η ethnic music. Η κρατούσα μουσική βιομηχανία που μέσα στο κυρίαρχο καπιταλιστικό πλαίσιο ορίζει την παγκόσμια πολιτιστική τάξη πραγμάτων, καθιερώνει τις συγκεκριμένες κατηγορίες. Οι δημοτικές μουσικές απ’ όλα τα μέρη του κόσμου είναι τόσες πολλές, ενέχουν τόσες διαφορετικές και πολλές φορές επικίνδυνες για – ή ακατανόητες από – την κυρίαρχη πολιτιστική τάξη πραγμάτων σημασίες, για τον απλούστατο λόγο πως είναι φορείς νοήματος, που κυριολεκτικά “εμφιαλώθηκαν” στην κατηγορία ethnic. Η ίδια η κατηγορία δεν είναι ουδέτερη, έχει συγκεκριμένη ερμηνεία, παραπέμπει σε μιαν εξωτική (σε σχέση με ποιο γεωγραφικό κέντρο;) κατάσταση με λειτουργία είτε χαλαρωτική (λες και οποιαδήποτε πρωτογενής πεντατονική μουσική – βλ. Ήπειρο ή Μπαλί – έχει την παραμικρή σχέση με το είδος της new age χαλάρωσης που επαγγέλλεται το ethnic) ή χορευτική (χύδην μιτάτη έτσι που μπορεί να ενταχθεί στην δυτική τυποποίηση του χορού).

Τί είναι δηλαδή η ethnic μουσική; Ένα δευτέρας τάξεως ομοίωμα, ένα simulacrum, της πρωτογενούς δημοτικής μουσικής το οποίο δεν αναφέρεται πλέον στο πρωτότυπό του, τη

δημοτική μουσική αλλά στα μοντέλα, τις κατηγορίες που διαμορφώνει η μουσική βιομηχανία.

2. Ζούμε σε ένα πραγματικό – όχι πλέον φανταστικό – πλανητικό μουσείο προσομοιώσεων.

Μέσα σ' αυτό το μουσείο εγγράφεται και η ελληνική παράδοση ως προσομοίωση ή μάλλον ως σύνολο προσομοιώσεων, σύνολο ομοιωμάτων.

Το ζήτημα δεν είναι απλά ότι χάνεται η σχέση με το πρωτότυπο – πράγμα φυσιολογικό από την στιγμή που οι κοινωνικές, οικονομικές και κυρίως οι ανθρωπολογικές συνθήκες έχουν αλλάξει και συνεχώς αλλάζουν άρδην – αλλά ότι το πρωτότυπο δεν είναι πλέον καν ορατό – έστω και από μακριά. Παλαιότερα, το πρωτότυπο – από το βάθος έστω της ιστορικής διαδρομής – ακτινοβολούσε κάποιο νόημα ή ίχνη νοήματος έτσι που η σταδιακή – ή ολοκληρωτική – απώλεια του αρχικού νοήματος μπορούσε να γεννήσει την ένταση – του τότε με το τώρα, του εγώ με το εμείς, του εδώ με το παντού, του σημαίνοντος με το σημαινόμενο, του πραγματικού με το φανταστικό – γεννούσε, επομένως, την έκφραση ως συστατικό απαραίτητο της τέχνης.

Τώρα πλέον η παράδοση είναι ένα σύνολο από “δεδομένα” που ζουν ανεξάρτητα από την γενεσιουργό πηγή τους.

Στην περίπτωση μάλιστα της Ελλάδας η παράδοση ταυτίζεται με την πολύπαθη έννοια της ελληνικότητας που στην εποχή μας λειτουργεί μάλλον σαν ναρκωτικό καταπραυνώντας τον τρόπο που μας διακατέχει μπροστά στην νέα εποχή, στην εποχή του παγκόσμιου μουσείου των προσομοιώσεων, στην εποχή της απουσίας αναφορών. Είμαστε, όπως λέει ο Δ. Δημητριάδης στο κείμενό του “Εμείς και οι Έλληνες”:

“Κάτοικοι μιας γεωγραφικής περιοχής που κατοικήθηκε από ανθρώπους που προσπάθησαν να γίνουν κάτι. Η προσπάθεια αυτή και οι καρποί της τους έκαναν Έλληνες.

Εμείς δεν καταβάλλουμε καμία προσπάθεια. Επειδή πιστεύουμε ότι είμαστε Έλληνες.

Δεν είμαστε Έλληνες.

Το δεδομένο και το εξασφαλισμένο αποκλείουν την προσπάθεια.”

Έτσι ο ναρκισσιστικός βαυκαλισμός μιας υποτιθέμενης συνέχειας οδηγεί στην

«καθησυχασμένη βεβαιότητα ότι η κληρονομιά μάς ανήκει αδιαφιλονίκητα, καθιερώνοντας την εθνική στείριότητα ως κυρίαρχη συμπεριφορά, την αγκίστρωση στα κεκτημένα ως άρχουσα νοοτροπία, τον μηρυκασμό των στερεοτύπων ως ασφάλεια συνέχειας».

Τί μπορεί να σημαίνουν αυτά για έναν συνθέτη “λόγιας” μουσικής;

Πολλά πράγματα – θα σταχυολογήσω ορισμένα:

(1) Όπως τίποτε δεν είναι δεδομένο έτσι και **η παράδοση δεν είναι δεδομένη – είναι ένα δεδομένο (data).**

(2) Όταν ένας συνθέτης χρησιμοποιεί την παράδοση σε ένα μουσικό έργο λόγιας – δηλαδή, δυτικού τύπου – συναυλιακής μουσικής (με ό,τι αυτό συνεπάγεται) χρησιμοποιεί τα στοιχεία της ως απλά δεδομένα (data) και ως τέτοια δεν διαφέρουν από

τα στοιχεία της μουσικής π.χ. των Εσκιμών, των Κούρδων ή των Ινδών.

Τα δεδομένα δεν έχουν πατρίδα.

(3) Η χρήση της παράδοσης όταν λαμβάνει χώρα απλά για να εκβιάσει το αίσθημα της νοσταλγίας του ακροατή συνιστά απάτη.

(4) Το ότι τα δεδομένα δεν έχουν βάθος δεν συνεπάγεται πως το έργο στο οποίο αυτά εμφανίζονται δεν έχει βάθος – απλά δεν υπάρχει πλέον *a priori*, δεδομένο βάθος – το βάθος διαμορφώνεται *a posteriori*, από τον δημιουργό, από τον τρόπο, δηλαδή, που αυτός τα χρησιμοποιεί.

3. Τί να κάνουμε; Τί πρέπει ή τί μπορούμε να κάνουμε;

Δεν γνωρίζω. Η εποχή των προταγμάτων έχει παρέλθει ανεπιστρεπτί.

Ξέρω όμως τί δεν πρέπει να κάνουμε.

Δεν πρέπει ούτε να στρουθοκαμηλίσουμε ούτε να υποκύψουμε στη σαγήνη μιας ναρκισσιστικής νεκροφιλίας.

Αυτό σημαίνει πως

- (1) πρέπει να μάθουμε να κινούμαστε μέσα στο μουσείο των προσομοιώσεων (α) με *άνεση* (προϋπόθεση γνώσης), (β) με *επιδεξιότητα* (προϋπόθεση τεχνικής) και (γ) με *πονηριά* που σημαίνει χρησιμοποιώντας πλάγιους – και (γιατί όχι;) ανορθόδοξους – τρόπους για να πετύχουμε τον στόχο μας που δεν μπορεί να είναι διαφορετικός από τη νοηματοδότηση της ύπαρξής μας, την **παραγωγή νοήματος**.
- (2) πρέπει να ανιχνεύουμε τις ρωγμές στο οικοδόμημα του μουσείου στο οποίο είμαστε ανεπιστρεπτί εγκλωβισμένοι για να αφήσουμε το νόημα να διαρρεύσει ανατρεπτικά, λυτρωτικά.
- (3) πρέπει να αναγνωρίσουμε πως και εμείς οι ίδιοι (οι συνθέτες της “έντεχνης”, της “λόγιας” μουσικής) ή μάλλον τα δημιουργήματά μας είμαστε/είναι προσομοιώσεις της “τέχνης”, της δυτικής τέχνης – δίχως αναφορές προς το πρωτότυπο. Δεν είμαστε έξω από το παιχνίδι, έξω από το παγκόσμιο μουσείο των προσομοιώσεων. Δεν είμαστε οι θεσμοφύλακες που εποπτεύουμε από ψηλά την παρακμή που συντελείται ανά τον κόσμο. Είμαστε μέρος του μουσείου και αν θέλουμε να προχωρήσουμε, πρέπει να αναγνωρίσουμε την – και να βυθισθούμε στην – βασική μας (υπαρξιακή) ιδιότητα, το **τίποτα**.

Όπως λέει και ο Δ. Δημητριάδης αναφερόμενος στους Έλληνες:

“Οι Έλληνες δεν είναι Έλληνες.

Τί είναι λοιπόν;

Το τίποτε.

Ιδού το χαρμόσυνο άγγελμα.

Το τίποτε.

Με αυτό παρέχεται η κοσμογονική δυνατότητα να αρχίσει επιτέλους κάτι.”

Η Μουσική του μέλλοντος με έρμα το παρελθόν της

Νίκος Ξανθούλης

Διδάκτωρ, ΣΕΠ του Ανοικτού Πανεπιστημίου
Συνεργάτης του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών
Συνθέτης, τρομπετίστας
nick_xan@alcanet.gr

Περίληψη. Η ανάγκη της πρωτοτυπίας καταπίεσε το συνθέτη του 20ου αιώνα κάνοντάς τον να ξεχάσει την ετυμολογία της λέξης «συν-θεση». Μια λέξη που από μόνη της αναζητά τη συλλογή, την επιλογή και την αναδιαμόρφωση του υλικού που ήδη υπάρχει. Ο συνθέτης δεν έχει παρά να επανα-μορφοποιήσει το υλικό αυτό σφραγίζοντάς το με την προσωπικότητα και την ευρηματικότητα του. Στην εποχή που η αίσθηση ότι όλα έχουν λεχθεί η αρχαία ελληνική μουσική, η βυζαντινή και η λαϊκή μας παράδοση είναι πηγές αστείρευτης έμπνευσης, όταν η γνώση, το μέτρο και η σύνεση οδηγήσουν την καρδιά και το χέρι του συνθέτη.

«Κάποιοι άνθρωποι ίσως αναρωτηθούν γιατί να μιλήσει κανείς για τη μουσική όταν αυτή έχει γίνει τελείως αυθαίρετη και οι συνθέτες αρνούνται να μπουν μέσα σε όρια ή να υποταχθούν σε κανόνες και αρχές αφού οι ίδιοι απεχθάνονται σαν το θάνατο κάθε έννοια σχολής ή νόμου» *

Με αυτά τα λόγια αρχίζει ο πρόλογος προς τον αναγνώστη του J.J. Fux στο περίφημο *Gradus ad Parnassum* που δημοσιεύθηκε το 1725 στη Βιέννη με αυτοκρατορική χορηγία.

Σε όλες λοιπόν τις εποχές ο συνθέτης αισθάνεται ότι έχουν λεχθεί τα πάντα και οι συνθέτες της εποχής του δεν ακολουθούν κανένα κανόνα. Είναι όμως αλήθεια αυτό; Ποιός είναι αυτός που δεν ακολουθεί κανόνες; Ποιός δημιουργός μπορεί να υποστηρίξει με σοβαρά επιχειρήματα ότι είναι ελεύθερος από νόμους, τάσεις, ιδέες; Ποιός είναι αυτός που η σκέψη του δεν υπόκειται στο συλλογικό ασυνείδητο;

Το πρόβλημα της πρωτοτυπίας και της ελευθερίας στην έκφραση του καλλιτέχνη παρουσιάζεται έντονα την εποχή του ρομαντισμού. Παρά την διατήρηση των βασικών μουσικών μορφών, η απελευθέρωση από τους κανόνες του κλασικισμού γίνεται η σημαία, του ρομαντικού καλλιτέχνη.

Η απαίτηση αυτή της ατομικότητας και της πρωτοτυπίας οδήγησε τον αβαν-γκαρντ καλλιτέχνη σε ένα αδιέξοδο. Το κοινό δεν ακολούθησε την συλλογιστική του. Απομακρύνθηκε από τις αλαζονικές προσωπικές αναζητήσεις του δημιουργού. Έφυγε από τις αίθουσες συναυλιών και βολεύτηκε σε πιο απλοϊκές λύσεις. Ένα νοητό σιδηρούν παραπέτασμα υψώθηκε ανάμεσα στο κοινό και τον συνθέτη. Μόνη λύση, η υπερπήδηση του τοίχου που το σύμπλεγμα της ατομικότητας όρθωσε ανάμεσα στο δημιουργό και το κοινό του. Εφαλτήριο για το άλμα αποτελούν δύο προϋποθέσεις: α. η παραδοχή ότι «ουδέν καινόν υπό τον ήλιον» και β. Οι κανόνες τελικά δεν είναι απαραίτητα κάτι κακό. Ο συνθέτης άρχισε πια να ακούει την εσωτερική του φωνή να του λέει: «Χαλάρωσε και γράψε. Δεν θα αποφασίσεις εσύ το αν είσαι πρωτότυπος».

Η επιλογή της λέξης «συν-θεση» δεν είναι διόλου τυχαία. Ο συνθέτης οφείλει να συλλέξει, να συγκεντρώσει, να επιλέξει και να επανασυν-θέσει το υλικό του. Ο έλληνας συγγραφέας δεν σκέφτηκε ποτέ σε ποιά γλώσσα θα γράψει. Πάντα ελληνικά

έγραφε και θα γράφει. Ο έλληνας μουσικός όμως σε ποιά γλώσσα θα γράψει; Υπάρχει ελληνική μουσική γλώσσα; Κι αν υπάρχει, θα επιλέξει να γράψει σε αυτή; Μήπως δεν θα είναι αρκετά μοντέρνος; Ή μήπως ό,τι και να κάνει, κι αυτός ελληνικά θα μιλήσει;

Η αλήθεια είναι πως σήμερα βομβαρδιζόμαστε από τόσες πολλές πληροφορίες, από τόσο διαφορετικές πηγές που είναι δύσκολο κάποιος δημιουργός να τοποθετήσει τον εαυτό του σε ένα στενό τοπικό πλαίσιο. Όταν ο Bach αποφάσισε να γίνει συνθέτης δεν είχε παρά να μελετήσει τον Frescobaldi, τον Froberger, τον Reinke, και βέβαια τους συνθέτες των γύρω πόλεων όπου μπορούσε να φθάσει με τα πόδια. Ο μουσικός σήμερα δεν επιτρέπεται να έχει άγνοια για τον Ravi Shankar από την Ινδία ή για τον Toru Takemitsu από την Ιαπωνία ή για τον Astor Piazzolla από την Αργεντινή. Η παγκοσμιότητα σε κάθε εκδήλωση της ζωής μας φαίνεται να είναι αδήριτη ανάγκη. Όμως η έννοια της παγκοσμιότητας δεν εμφανίστηκε ξαφνικά στα χρόνια μας. Ο Γεώργιος Λαμπελέτ στο πόνημά του «ο Εθνικισμός στην Τέχνη και η Ελληνική Δημόδης Μουσική» αναφέρει την σχολή της παγκοσμιότητας όχι με τη λέξη globalization που χρησιμοποιούμε σήμερα αλλά universalite η οποία κατ' αυτόν έχει «ως θεμελιώδη αρχήν, ότι η τέχνη μέσα εις την φύσιν είναι ένα φαινόμενο σχεδόν απομονωμένον, εκδηλούμενον έξω από κάθε επίδρασιν και από κάθε όριον τόπου και χρόνου».* Με λίγα λόγια η τέχνη δεν μπορεί να έχει τοπικά ή χρονικά χαρακτηριστικά.

Ο Goethe πάλι σε ένα γράμμα του προς τον Έκερμαν έλεγε «Η εθνική φιλολογία δεν έχει πλέον σήμερα μεγάλη σημασία και έννοια. Η εποχή της παγκοσμίου φιλολογίας (Welt-literatur) έρχεται, και ο καθένας οφείλει να εργασθεί για να επιταχύνει την έλευση της εποχής αυτής». Παρά τις επισημάνσεις του Goethe κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ότι οι εθνικές σχολές στην τέχνη συνεχίζουν να υπάρχουν και να ανθίστανται «εις τας έξωθεν εισβολάς».

Πριν συνεχίσω όμως την αναζήτηση των εθνικών χαρακτηριστικών και τους λόγους για τους οποίους μας απασχολούν ακόμα θα ήθελα να σας πω ότι η παγκοσμιοποίηση μου ασκεί προσωπικώς μια εξαιρετική γοητεία. Μια παγκόσμια καλλιτεχνική γλώσσα απευθύνεται σε ένα μεγαλύτερο κοινό και σε περισσό-

τερα κέρδη, αν βέβαια υποθέσουμε ότι τα κέρδη είναι ο στόχος όλων αυτών που βρίσκονται εδώ μέσα. Σας παρακαλώ όμως να μην θεωρήσετε ότι η έννοια της αγοράς είναι εκτός της σφαίρας ενδιαφερόντων ενός συνθέτη.

Και τώρα στην ουσία της αναζήτησής μας. Ένας εσκιμώος σαμάνος είπε το 1931 στον εθνομουσικολόγο Ρασμούσεν «Το τραγούδι είναι σκέψεις τραγουδισμένες με την αναπνοή όταν στους ανθρώπους που παρακινούνται από ανώτερες δυνάμεις ο καθημερινός λόγος δεν τους είναι αρκετός»*(1931 The Netsilik Eskimos:social life and spiritual culture.Copenhagen. Report of the 5th Thule expedition 1921-24 vol.VIII no 1-2).

Η μουσική λοιπόν είναι λόγος υπερβατικός. Προσεγγίζει τον «εν αρχή Λόγον». Όμως αφού ο άνθρωπος δεν είναι παρά ένα φυσικό φαινόμενο, υποκείμενο όπως όλα τα άλλα στις υλικές επιδράσεις, στο περιβάλλον, στη φυλή, στο κλίμα και σε τόσα άλλα θα εκφρασθεί με μια γλώσσα υπερβατική μεν η οποία θα φέρει παρ' όλ' αυτά «ίδια» χαρακτηριστικά.

Ένα σοβαρό ζήτημα που προκύπτει, είναι το πώς και το γιατί προσεγγίζουμε την παραδοσιακή μας γλώσσα. Ακόμα και ο Μπέλα Μπάρτοκ αμφισβητεί την χρησιμότητα αυτής της προσέγγισης.

«Είναι μάλλον δύσκολο να επισημάνουμε την πρακτική χρησιμότητα αυτής της δουλειάς: το λυπηρό είναι ότι δεν έχει καμμία πρακτική χρήση. Όμως όπως και νάχει ποια είναι η πρακτική χρησιμότητα τόσων πολλών άλλων επιστημονικών ερευνών, για παράδειγμα, η ερευνητική εργασία στην Ιστορία της Τέχνης; Το τελευταίο μας φέρνει πιο κοντά στην κατανόησή της συνειδητής δουλειάς των ατόμων σε ένα συγκεκριμένο πεδίο του ανθρώπινου πολιτισμού και το προηγούμενο στο να καταλάβουμε την υποσυνείδητη εργασία των κοινωνιών και κοινοτήτων σε ένα άλλο πεδίο» (οι σημειώσεις αυτές έχουν τυπωθεί στο κάλυμμα του βιβλίου του Μπέλα Μπάρτοκ «Ρουμάνικη δημοτική μουσική» έκδοση Benjamin Suchoff τεύχη 1-3, Χάγη 1967 και στα δοκίμια του Μπέλα Μπάρτοκ Νο 37.***αναφέρεται στο Bella Bartok "Studies in Ethnomusicology"**

Selected and edited Benjamin Suchoff, University of Nebraska Press 1997.

Βλέπουμε εδώ ότι ακόμα και ο πρωτοπόρος της εθνομουσικολογικής έρευνας Μπέλα Μπάρτοκ ερευνά τη δημοτική μουσική μόνο και μόνο για τη χαρά της γνώσης και της κατανόησης των κοινωνικών διεργασιών και όχι για χρηστικούς λόγους σε σχέση με τη σύνθεση. Οι συνθέσεις του σπάνια περιέχουν μελωδίες από το φολκλόρ. Παρ' όλ' αυτά στο «Μικρόκοσμο»(βλ. άρθρο "Bartok's Melodies in the style of folk songs" του Lajos Vargyas στο "International folk music Journal" Ιανουάριος 1964) αλλά και σε άλλα έργα διακρίνουμε στοιχεία παραδοσιακά, πράγμα που αποδεικνύει ότι ακόμα και ασυνείδητα η μελέτη της Παραδοσιακής Μουσικής επηρέασε τον Μπέλα Μπάρτοκ καθοριστικά.

Πριν από δέκα περίπου χρόνια βρέθηκα σε ένα διεθνές ατελιέ συνθετών στη Βουλγαρία όπου κάθε συνθέτης από διάφορες χώρες παρουσίαζε τη μουσική της χώρας του και την προσωπική του συνθετική δημιουργία εξηγώντας στο κοινό ποια χαρακτηριστικά άντλησαν από τη εθνική τους μουσική παράδοση. Εκεί λοιπόν είδα την αγωνία των συνθετών του Νέου Κόσμου (Αμερική και Καναδά κυρίως) να προσπαθούν να βρουν τις ρίζες τους είτε στις μουσικές παραδόσεις των Ινδιάνων είτε στην μουσική παράδοση των χωρών από τις οποίες είλκυαν την μακρινή τους καταγωγή. Εδώ πείσθηκα ολοκληρωτικά πια ότι έχω «πατρίδα» και αντί να την καταπιέζω μέσα μου μάλλον θα έπρεπε να βρω τους τρόπους να την εκδηλώσω. Όμως το ερώτημα παραμένει: ο

τρόπος με τον οποίο θα εκφρασθώ θα εκφράζει εμένα και τους συμπατριώτες μου ή πρέπει να αναζητήσω και να ανακαλύψω μέσα μου τη γλώσσα του παγκόσμιου χωριού; Μήπως τελικά η γλώσσα είναι μία και τα λεγόμενα εθνικά χαρακτηριστικά είναι απλά μουσικά στολίσματα;

Δεν έχω την προσδοκία ότι θα απαντήσω στο ερώτημα αυτό αλλά όταν βλέπω ότι στον ναό της παγκοσμιοποίησης που λέγεται Διαγωνισμός τραγουδιού Eurovision το τραγούδι της Έλενας Παπαρίζου που φέρει τόσα ποντιακά στοιχεία έρχεται πρώτο με ψήφους από όλον τον κόσμο πραγματικά με προβληματίζει.

Ας δούμε τώρα ποια είναι η μουσική αυτά που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ελληνική μουσική παράδοση. Πρώτα και κύρια η Δημοτική μουσική από όλους τους ελληνικούς τόπους μέσα και έξω από την Ελλάδα. Δεύτερη έρχεται η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Σήμερα όμως αρχίζει και αναπτύσσεται μια νέα τάση αναζήτησης της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής η οποία όμως δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί παράδοση αφού αυτή δεν αποτελεί μέρος της παραδόσεως όπως την εννοούμε σήμερα.

Αν όμως συμφωνήσουμε με τον ορισμό της παραδόσεως που αναφέρει ο Σπύρος Μοτσενίγος στο βιβλίο του «Η Ελληνική Μουσική»(σελ'.13): «Παράδοσις: Ότι από παλαιών χρόνων δια στόματος, από πατρός εις υιόν ή διά εγγράφου ενθυμίσεως(μύθος, φήμαι, δοξασίαι, διδασκαλίας, αξιώματα)αφέθη εις ημάς, ό,τι έφθασε εις ημάς διά ζώσης φωνής ή διά γραφής. Αι παρά των προπατόρων δοθείσαι διαταγαί, συνήθως παν ό,τι τρόπον τινά θεμελιούται δια της ιστορίας...»* τότε η Αρχαία Ελληνική Μουσική ή καλύτερα τα σπαράγματά της περιλαμβάνονται στον κύκλο των αναζητήσεών μας.

Οι επιρροές μας ως συνθέτες φυσικά περιλαμβάνουν και τόσα άλλα είδη μουσικής: αστικό ελληνικό τραγούδι, έντεχνη ελληνική μουσική, ροκ, τζαζ, λάτιν, ινδική, τουρκική, αραβική, γιαπωνέζικη, σλαβική και τόσες άλλες μουσικές που ακούμε από τα ΜΜΕ ών ουκ έστιν αριθμός. Δεν θα ασχοληθούμε όμως με αυτές, όχι γιατί δεν είναι σημαντικές αλλά γιατί η αναζήτησή μας θα παραμείνει στα πλαίσια αυτού που ονομάσαμε ελληνική παράδοση.

Παρ' ότι η προσέγγιση είναι λίγο υποκειμενική θα προσπαθήσω μια τοποθέτηση του έλληνα συνθέτη απέναντι στις τρεις αυτές παραδόσεις.

Ο έλληνας λοιπόν συνθέτης του 21^{ου} αιώνα βλέπει την αρχαία ελληνική μουσική ως κάτι δικό του μακρινόν αλλά συνάμα γοητευτικό. Τη Βυζαντινή Μουσική ως κομμάτι του εαυτού του δικό του πολλές φορές όμως και ξένο. Άλλοτε την κοιτά με αγάπη και άλλοτε με θυμό. Δεν θα μπω στη διαδικασία να ανακαλύψω αν η βυζαντινή μουσική προέρχεται από τις εβραϊκές συναγωγές της Συρίας όπως υποστηρίζει ο Egon Wellesz ή είναι συνέχεια της αρχαίας παραδόσεως όπως ισχυρίζονται οι δικοί μας βυζαντινομουσικολόγοι. Μου φτάνει που εδώ και 1500 χρόνια κάθε Κυριακή και γιορτή αποτελεί μέρος της ζωής των προγόνων μας και ως ένα βαθμό μέρος και της δικής μας ζωής.

Απ' την άλλη η Δημοτική Μουσική είναι ένα μεγάλο κομμάτι του εαυτού μας, αυτό όμως ολόδικό μας.

Η εποχή μας ομολογουμένως πολύ περίεργη. Βλέπουμε την Βυζαντινή μουσική έξω από τους παραδοσιακούς χώρους λατρείας να αποτελεί μέρος συναυλίας κατά την δυτικοευρωπαϊκή αντίληψη και μακριά από τη λειτουργική της αναγκαιότητα. Η Δημοτική μουσική να συνεχίζει να επιτελεί το ρόλο της, στην επαρχία και κυρίως στα χωριά, πολλές φορές όμως περιθωριοποιημένο(βλέπε πάμε στα κλαρίνα)και με υποτιμητική σημασία.

Όσο για την αρχαία μουσική μόνο σε επίπεδο πανεπιστημιακών εκδηλώσεων. Το γύρισμα ενός απλού διακόπτη του ραδιοφώνου μας φέρνει άμεσα σε επαφή με όλων των ειδών τις μουσικές. Κομπούζιο από στυλ. Και στη μέση ο συνθέτης που ψάχνει τη γλώσσα του.

Μα η γλώσσα του είναι εδώ μπροστά του. Δεν έχει παρά να ανοίξει τα μάτια του, τα αυτιά του και την ψυχή του. Να γεμίσει τη βαλίτσα του με ακούσματα αλλά και τεχνικές γνώσεις που είναι απαραίτητες γιατί χωρίς αυτές θα είναι ένας απλός ερασιτέχνης.

Και μιλώντας για τεχνικές ας σκύψουμε πάνω από τις τρεις αυτές πτυχές της παράδοσής μας και να δούμε τι και πως μπορούμε να επιλέξουμε για να το χρησιμοποιήσουμε αργότερα στις δικές μας συνθέσεις.

«Έχοντας προ οφθαλμών» ένα καταγεγραμμένο μουσικό κομμάτι Δημοτικής ή βυζαντινής ή και αρχαίας ακόμα μουσικής μπορούμε να μελετήσουμε τα εξής:

1. Το γράφημα της μελωδικής γραμμής. Να δούμε τον τρόπο που κινεί ο ανώνυμος αλλά καταξιωμένος συνθέτης τους φθόγγους. Να «μετρήσουμε» τις σχέσεις ανάμεσα στις κορυφώσεις και τις πτώσεις. Να καταλάβουμε τον τρόπο που δημιουργεί τις εντάσεις μέσα από την μελωδική κίνηση.
2. Αναζήτηση του πυρήνα της μελωδίας. Τις περισσότερες φορές οι μελωδίες όσο μεγάλες και να είναι βλέπε κλέφτικα τραγούδια ή και γενικότερα τραγούδια της τάβλας, υποκρύπτουν έναν απλό αλλά πάντα όμορφο μελωδικό πυρήνα.
3. να διαισθανθούμε τις αρμονικές λειτουργίες που εξυπονούνται. Όσο και να πιστεύουμε ότι η ελληνική μουσική είναι μονόφωνη πάντα θα ισχύει ο κανόνας του Ζ.Φ. Ραμό «κάθε καλή μελωδία εξυπονεί ένα καλό μπάσο». Μην ξεχνάμε ότι το λαούτο συνοδεύοντας το τραγούδι αρμονική και ρυθμική λειτουργία επιτελεί. Ο σπουδαίος βούλγαρος μαέστρος και μουσικολόγος Ασέν Καραστογιάνοβ λέει στον πρόλογο του βιβλίου του «μελωδικές και αρμονικές βάσεις του βουλγάρικου δημοτικού τραγουδιού»: Η αρμονία του βουλγάρικου δημοτικού τραγουδιού προέρχεται από τα διατονικά χαρακτηριστικά που υποκρύπτει στα σωθικά του ο εκάστοτε τρόπος»
4. να ξεχωρίσουμε τα επουσιώδη στοιχεία του κομματιού και να τα κατατάξουμε κατά βαθμόν σημαντικότητας: δεσπόζοντες φθόγγοι, στολίσματα, διαβατικοί, αλλοιώσεις, μετατροπές πτώσεις κλπ.
5. να ανακαλύψουμε και να μορφοποιήσουμε τη σχέση λόγου μουσικής
6. να μελετήσουμε τη μικροδομή της φράσης και τη μακροδομή του συνόλου, τις παραλλαγές.
7. να διακρίνουμε τα διαφορετικά στυλ και να τα ορίσουμε με τεχνικούς όρους.

Η μελέτη αυτή που προτείνουμε δεν χρειάζεται να μείνει στο μουσικολογικό επίπεδο.

Ο συνθέτης δεν είναι μουσικολόγος. Ότι μελετά πρέπει και να το εφαρμόσει, να το χρησιμοποιήσει αφού το περάσει από το δικό του προσωπικό φίλτρο.

Δηλαδή θα μπορούσε να ρωτήσει κάποιος -θα συνθέσουμε σήμερα μουσική δημοτικοφανή;

Όχι βέβαια.

Η μελέτη μας και οι αναζητήσεις μας αφορούν το πλουτισμό της γνώσης και της εμπειρίας μας. Το αποτέλεσμα εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο εγκολπώσαμε τις γνώσεις αυτές, το προσωπικό γούστο και τη δυνατότητά μας να μιλήσουμε στον κόσμο με την υπερβατική γλώσσα της μουσικής.

Ας μην ξεχνάμε όμως. Όταν κάποιος νανουρίστηκε με τη γλυκιά φωνή της γιαγιάς του να του αυτοσχεδιάζει νησιώτικα τραγούδια, θα γράψει μουσική που ο ακροατής της θα αφουγκραστεί τον αχό της θάλασσας ακόμα και στις συγχορδίες με 11^η και 13^η.

Παρακαλώ τους κυρίους συνέδρους να μην θεωρήσουν την ακολούθως προτεινόμενη διαδικασία ως προσπάθεια υπόδειξης διδασκαλίας αλλά ως μια πρόταση σοβαρού αστεϊσμού για τις δύσκολες ώρες που δεν υπάρχει έμπνευση.

Η συλλογιστική είναι απλή: ένα παραδοσιακό τραγούδι παρουσιάζεται στην πρωτότυπη μορφή του, στη συνέχεια απλοποιείται και τελικά επανασυντίθεται με διαφορετικό ρυθμό(5/8 για να ακούγεται ελληνικό), άλλη ενορχήστρωση (όμποε και άρπα για να έχει αρχαιοελληνικό άκουσμα), διαφορετικό τρόπο(Α' ήχο της βυζαντινής μουσικής) αλλά κρατώντας τη βασική μελωδική του φόρμα. Μ' αυτόν τον τρόπο θα συνδυάσουμε και τις τρεις παραδόσεις με την ελπίδα ότι μπορεί στο μέλλον με κάποια τέτοια συλλογιστική, κάποιος ταλαντούχος συνθέτης να αποδώσει στις μούσες αντίδωρα ευγνωμοσύνης.

Παρουσιάζουμε πρώτα το πρωτότυπο όπως το αποτύπωσε ο αείμνηστος Σπυρίδων Περιστέρης στον τρίτο τόμο των «Ελληνικών Δημοτικών τραγουδιών» της Ακαδημίας Αθηνών.



Ας ξεκινήσουμε τώρα την απλοποίηση:

ΜΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΙ

ΤΟ ΣΧΗΜΑ ΑΠΛΟΠΟΙΗΣΗΣ



ΤΕΛΙΚΟ ΣΧΗΜΑ ΑΠΛΟΠΟΙΗΣΗΣ



Τη βασική μελωδική φόρμα του τελικού σχήματος απλοποίησης θα το αναγνωρίσετε στη γραμμή του όμποε ενώ η άρπα φτιάχνει μια ανεξάρτητη αντιστικτική συνοδεία



Βιβλιογραφικές αναφορές

FUX J. J., 1971. «Gradus ad Parnassum», The study of counterpoint, Alfred Mann (ed.), New York.

ΛΑΜΠΕΛΕΤ Γ., 1986. *Ο Εθνικισμός στην Τέχνη και η Ελληνική Δημόδης Μουσική*, Αθήνα.

RASMUSSEN K., 1931. «The Netsilik Eskimos : social life and spiritual culture», *Report of the 5th Thule expedition 1921-24 vol. VIII no 1-2*, Copenhagen.

BARTOK B., 1997. «Studies in Ethnomusicology», Benjamin Suchoff (ed), University of Nebraska Press.

VARGYAS L., 1964. «Bartok's Melodies in the style of folk songs», *International folk music Journal*, τ. Ιανουάριος 1964.

ΜΟΤΣΕΝΙΦΟΣ Σ., *Η Ελληνική Μουσική*.

WELLSZ E., 1949. *Byzantine Music and Hymnography*, Oxford.

ΚΑΡΑΣΤΟΓΙΑΝΟΒ Α., 1950. *Μελωδικές και Αρμονικές βάσεις του Βουλγάρικου Δημοτικού Τραγουδιού* (στη βουλγαρική γλώσσα), Σόφια.

MERRIAM A. P., 1964. *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press.

BARTOK B & LORD A. B., 1951. *Serbo-Croatian Folk Songs*, Columbia University Press.

ΦΡΑΓΚΟΥ – ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ ΟΛ., 1990. *Η Εθνική Σχολή της Μουσικής*, Αθήνα.

Πόσα τραγούδια πιάνει το έργο σου ;

Καίτη Ρωμανού

Αναπληρώτρια καθηγήτρια Τμήματος Μουσικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
romanoy@music.uoa.gr

Περίληψη. Στην ομιλία αυτή εξετάζονται οι σημερινές συνθήκες –και οι προοπτικές εξέλιξής τους– για τους συνθέτες «έργων τέχνης». Επιχειρείται να δειχθούν τα φαινόμενα απαξίωσης του ευρωπαϊκού μουσικού πολιτισμού, ένα από τα οποία είναι η απομυθοποίηση της ιστορίας του, και να διερευνηθούν οι αιτίες της. Κεντρική θέση στην απομυθοποίηση έχει η εξάλειψη της σημασίας –και της έννοιας– του «έργου τέχνης».

Ο τίτλος αναφέρεται σε ένα από τα φαινόμενα της εξάλειψης αυτής, τα ... «ιπόδια», τις ευρύτατης κατανάλωσης νέες μηχανές αποθήκευσης μουσικής που, κατασκευασμένες για να χωρούν χιλιάδες ολιγόλεπτα τραγούδια, καθιστούν προβληματική την αποθήκευση μεγαλύτερου έργου.

Το πρώτο μόνο μέρος της 5ης συμφωνίας του Μπετόβεν πιάνει 20 τραγούδια σ' ένα iPod, αυτές τις συσκευές που χωρούν ως και 20.000 τραγούδια, πρωτοκυκλοφόρησαν το 2001, και μέχρι τις 9 Απριλίου 2007 είχαν πωληθεί σε 100.000.000 καταναλωτές –κατά το Google, ρεκόρ στην ιστορία της παγκόσμιας κατανάλωσης.

Τρόπος να αποθηκευτούν έργα μεγαλύτερης διάρκειας από τα εφήμερα τραγούδια που ακούει το μέγιστο ποσοστό της νεολαίας διεθνώς, δεν υπάρχει άλλος από την κατανομή των μερών ενός μεγάλου έργου σε όσα τραγούδια «πιάνει». Τα iPods είναι από τις πρώτες συσκευές μουσικής αποθήκευσης που δεν έχουν σχεδιαστεί με βάση το ρεπερτόριο της δυτικής έντεχνης μουσικής, από τις πρώτες απόλυτα εκσυγχρονισμένες με το νέο πολιτισμό του 21ου αιώνα. (Γιατί είναι γνωστό πως την χωρητικότητα των Cds καθόρισε η διάρκεια της ερμηνείας της Ένατης Συμφωνίας του Μπετόβεν).¹

Μιλώντας σήμερα για μουσουργούς, έργα τέχνης, μουσική δημιουργία... για εθνικές σχολές και ιδιαιτερότητες, αναφερόμαστε σε ένα πολιτισμό του οποίου μάλλον ακούμε την εκπνοή της μεγάλης του κόντας, μιας κόντας μπετοβενικής, ίσως, που πριν το τέλος της μας εξαπατήσει με μία επανεκκίνηση, αλλά κάποια στιγμή, με τρεις κοφτές πτωτικές συγχωρδίες, θα κλείσει περιπαικτικά!

Η έναρξη της κόντας παίχτηκε στα μέσα του 20ου αιώνα, όταν οι Αμερικάνοι κληρονόμησαν την ηγεσία του Δυτικού πολιτισμού. Κορυφώθηκε τα επόμενα χρόνια, όταν οι Αμερικάνοι με όλους τους Ευρωπαίους που φιλοξενούσαν στην χώρα τους, ανταγωνίζονταν την Σοβιετική Ένωση ως προς την κατεύθυνση του μουσικού πολιτισμού. Η μεγάλη της κατάληξη άρχισε με την διάλυση των σοβιετικών καθεστώτων και τον τερματισμό του Ψυχρού Πολέμου.

Την τελική πτώση αναβάλουν οι υφιστάμενοι θεσμοί (επαγγελματικοί, εκπαιδευτικοί, εμπορικοί) που επί τους δύο προηγούμενους αιώνες έχουν απλωθεί σε κοινωνίες του κόσμου και αναπαράγονται αυτόματα, προσαρmozόμενοι σιγά-σιγά στις νέες συνθήκες, με την δημιουργία όλο και νέων διακλαδώσεων, στις οποίες όλο και υπερτερεί η εφήμερη μουσική. Υποθέτω, μάλιστα, πως είναι και αυτός ο προστα-

τευτικός μηχανισμός παραγωγής νέων διακλαδώσεων, που θα συντελέσει στην τελική αποσύνθεση.

Δεν έχω καμία πρόθεση να δραματοποιήσω τα φαινόμενα· η εμπειρία μου, μάλιστα, από την ιστορία της μουσικής μέ έχει μάθει πως πολλές από τις αλλαγές, που εκ των υστέρων κρίθηκαν θετικές, αντιμετωπίστηκαν, όταν πρωτοεμφανίστηκαν, ως ποιοτικές εκπτώσεις. Γιατί, οι μεγάλες ιστορικές αλλαγές, και μία τέτοια ζούμε σήμερα, γίνονται αισθητές στην έναρξή τους, κυρίως με όσα καταργούν.

Οι έννοιες αυτές που σήμερα αποχωριζόμαστε δημιουργήθηκαν στην Ευρώπη της οποίας οι οικονομικές κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες ευνοούσαν τον ανθρωπισμό, την ιδιαιτερότητα (συλλογική και ατομική), την πίστη (θρησκευτική και κοσμική), την ανάπτυξη της ανθρώπινης δημιουργικότητας.

Προηγήθηκαν δε αιώνες στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού που η μουσική πράξη δεν σχετιζόταν με τις έννοιες αυτές. Ο πρώτος θεωρητικός της μουσικής που συνέλαβε την έννοια του μουσικού έργου είναι ο Nicolaus Listenius, που στο έργο του *Rudimenta Musicae planae*, του 1533, γράφει, βασιζόμενος στην Ποιητική του Αριστοτέλη:

... όταν μία μουσική ή ένα τραγούδι καταγράφεται από κάποιον, στόχος αυτής της πράξης είναι το ολοκληρωμένο έργο. Συνιστά την ποιητική ή την κατασκευή, δηλαδή το είδος της εργασίας η οποία αφήνει πίσω της, ακόμη και αν πεθάνει ο ποιητής, έργο τέλει και ολοκληρωμένο.

Η σημασία που αποδίδεται στην μουσική ποιητική, στο **μουσικό έργο**, από έναν Γερμανό, Λουθηρανό, συγγραφέα είναι βέβαια καθοριστική για την εξέλιξη της Ευρωπαϊκής Ιστορίας της Μουσικής, για τις αρχές και την αισθητική που ως πρόσφατα την εκπροσώπησαν.²

Η εκ νέου αποσύνδεση των εννοιών αυτών από την μουσική πράξη, είναι φυσική συνέπεια των αλλαγών των οικονομικών και πολιτικών συνθηκών.

Γάλλος οικονομολόγος ονόμασε τις συνθήκες αυτές Ολικό Καπιταλισμό.³ Κατ' αυτόν, ο ολικός καπιταλισμός

¹ Η διάμετρος των 12 εκατοστών και η διάρκεια των 74 λεπτών αποφασίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1970 από τους τεχνικούς της Philips και της Sony, για να χωράει την πιο αργή ερμηνεία της Ένατης που υπήρχε σε δίσκο, μία ερμηνεία του 1951 υπό την διεύθυνση του Wilhelm Furtwängler. Τα Cds κυκλοφόρησαν στην Ευρώπη και την Ιαπωνία το 1982 και στην Αμερική το 1983.

² Είναι ενδεικτικό της γερμανικής καταγωγής των ιδεών αυτών, το γεγονός ότι οι ιταλικές θεωρητικές διατριβές, ακόμη και όσες εκσυγχρονίστηκαν, δίνοντας οδηγίες για σύνθεση μουσικής, αποκαλούνται *Musica Practica*.

³ Jean Peyrelevade, *Le capitalisme total*, Seuil: Paris, 2005

είναι σήμερα το μοναδικό πρότυπο οργάνωσης της παγκόσμιας οικονομικής ζωής.

Ο σύγχρονος καπιταλισμός, είναι οργανωμένος σαν μία γιγάντια ανώνυμη εταιρεία, ανωνύμων ιδιοκτητών. Στην βάση, 300.000 μέτοχοι, που πάνω από τους μισούς βρίσκονται στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, ελέγχουν το σύνολο του χρηματιστηριακού κεφαλαίου του κόσμου.

Οι Ηνωμένες Πολιτείες, δεν είναι σαν τους παλιούς κατακτητές του κόσμου· είναι ο πρώτος ιδιοκτήτης του.

Οι νόμοι της σύγχρονης οικονομίας είναι αυτόνομοι, τελείως ανεξάρτητοι από κάθε πολιτικό και κοινωνικό στόχο. Το ευρωπαϊκό πρότυπο, που επιδιώκει να εναρμονίσει τον οικονομικό δυναμισμό με την κοινωνική πρόοδο είναι υπό εξαφάνιση, και οι κοινωνικοί συμβιβασμοί της περιόδου της ανοικοδόμησης και ανάπτυξης μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, έχουν χάσει κάθε νόημα.

Την αντιπαράθεση των κοινωνικών τάξεων έχει δεχθεί αυτή μεταξύ των δραστών της παγκοσμιοποίησης και των επιζώντων μιας πεπαλαιωμένης, τοπικής προσέγγισης, οι οποίοι είναι παγιδευμένοι όμως στον μηχανισμό των χρηματιστηρίων, που έχει πια θεμελιωθεί ως ο μόνος κατασκευαστής ανάπτυξης. Ο κόσμος καθοδηγείται έτσι, από έναν ανώνυμο απολυταρχισμό.⁴

Παρά την τεράστια του δύναμη, το κεφάλαιο διακινείται με νόμους και κίνητρα παιχνιδιού· στόχος είναι η νίκη στο παιχνίδι· το παιχνίδι είναι και μια νέα καταναλωτική πρόκληση που έχει επινοηθεί και εφαρμοστεί σε πολυάριθμες εκδηλώσεις· διαδίδεται ως βίωμα από την παιδική ηλικία μέσω των ηλεκτρονικών παιχνιδιών που πλάθουν ομοιόμορφα εκατομμύρια παιδιά στον κόσμο.

Αναρίθμητα άτομα με τις ίδιες κινήσεις και προφανώς τις ίδιες σκέψεις έχουν την ψευδαίσθηση του ατομικού αγώνα, μετέχοντας σε μία μαζικότητα πράξης. Βλέπουμε και εδώ την έξυπνη αντίφαση της μαζοποίησης απομονωμένων ατόμων προς σύνθεση της μεγάλης ανίσχυρης καταναλωτικής μάζας.

Εκτός του ότι συμβάλλει και αυτό στην ομογενοποίηση, μαζοποίηση και εξάλειψη των ιδιαιτεροτήτων των ατόμων, το ήθος του παιχνιδιού, εξαπλούμενο στον κόσμο, συντελεί και στην ευτέλεια της ανθρώπινης ζωής και, κατά συνέπεια, στην ευτέλεια αξιών που συνθέταν την αξία της ανθρώπινης ζωής.

Το κεφάλαιο όλα αυτά τα περιπαίζει. Περιπαίζει την πολιτική και τον συνδικαλισμό· περιπαίζει τις πίστεις, τις ιδεολογίες, τον ανθρωπισμό, την δημοκρατία, την ιστορία και ό,τι ως τον 21ο αιώνα καταλαβαίναμε μιλώντας για πολιτισμό. Το καλύτερό του δε αστείο είναι πως τα παιχνίδια του είναι η μόνη λύση για όλους. Συνδικαλιστές, πολιτικοί, διανοούμενοι, ακαδημαϊκοί και καλλιτέχνες (εκσυγχρονισμένοι και αντιδραστικοί) για να συντηρήσουν το ρόλο τους πρέπει να παίζουν με το κεφάλαιο. Αλλιώς, το έργο τους δεν μπορεί να ξεπεράσει τον στενό ορίζοντα που τους περιβάλλει και πνίγεται στην παγκόσμιας εμβέλειας προπαγάνδα.

Η εξάλειψη των εννοιών που προαναφέρθηκαν και που μας απασχολούν εδώ, είναι αποτέλεσμα της παρακμής του δυτικού πολιτισμού εν γένει και όχι μόνον του μουσικού. Την παρακμή αυτή μαρτυρούν και επιτείνουν οι νέες μέθοδοι

και θεωρίες της ιστοριογραφίας, που έχουν αντικαταστήσει την παλαιότερη θέση περί τέλους της ιστορίας με αυτήν περί τέλους της μυθολογίας και έναρξης, επομένως, της ιστορίας. Η θεωρία αυτή συνεπάγεται την αποδοχή πως σήμερα επί τέλους ζούμε το απόγειο της ανθρώπινης σοφίας (!), πως σήμερα, για πρώτη φορά στην ιστορία (ή στην μυθολογία) η ανθρωπότητα απέκτησε την ωριμότητα να αντικρίσει την αλήθεια. (Εικ. 1)



Εικ. 2 Αντικρίζοντας την αλήθεια

Κατά κανόνα τις παλιές μυθολογίες τις έφτιαξαν αυτόχθονες συγγραφείς, σε γλώσσες που κατέχουν σχεδόν μόνον αυτόχθονες αναγνώστες. Την νέα ιστορία, γράφουν συγγραφείς από τα κέντρα της διεθνούς κοινότητας στην αγγλική γλώσσα, που διαβάζεται διεθνώς.

Η τάση των πρώτων ήταν να προβάλλουν τα γνωρίσματα που διαφέρουν από τον ηγετικό πολιτισμό, ως γνωρίσματα της εθνικής ταυτότητας, και να μην λαμβάνουν υπ' όψιν την πιθανότητα, τα γνωρίσματα αυτά να χαρακτηρίζουν και άλλα έθνη ή ακόμη και τον ηγετικό πολιτισμό σε κάποιες φάσεις της εξέλιξής του.

Η τάση των δεύτερων είναι να ομαδοποιούν τους πολιτισμούς, τους οποίους ορίζουν γεωγραφικά (οριζόντια, στον χώρο, και όχι κάθετα, στον χρόνο, αφού αυτή η διάσταση θεωρείται κατασκευασμένη με ψεύδη), να αμελούν τις εσωτερικές διαφορές και να τονίζουν τις ομοιότητες, οι οποίες προβάλλονται ως συνολικές διαφορές προς άλλους πολιτισμούς και ιδίως προς τον ηγετικό.

Η νέα ιστορία κοιτάζει τον κόσμο με το βλέμμα του ιδιοκτήτη του.

Το ενδιαφέρον όμως είναι ότι το βλέμμα αυτό, με τον αυτοματισμό που έχει αποκτήσει η διακίνηση των ιδεών στον κόσμο, υιοθετείται και στις ιδιοκτησίες του.

Δημιουργούνται έτσι συνθήκες υπό τις οποίες ο πολίτης χάνει την ικανότητα (ή, έστω, την ροπή) και να δημιουργεί αλλά και να προσλαμβάνει το διαφορετικό.

Οι αλλαγές που ζούμε σήμερα είναι βαθιές και μας καλούν να αποχωριστούμε πολλά από όσα οι περισσότεροι εδώ μέσα έχουμε βιώσει. Οι αντιφατικές στάσεις απέναντι στις αλλαγές αυτές οφείλονται, θέλω να πιστεύω, στο ότι προς το παρόν τις αντιλαμβανόμαστε με τις αξίες που χάνονται και πως ακόμη δεν έχουμε συλλάβει τις νέες αξίες.

⁴ Ο.π., σσ. 7-10

Το ανθρώπινο περιεχόμενο στη μουσική δεν αποτελεί αξιακή καλλιτεχνική προσέγγιση της σύγχρονης μουσικής ;

Χρήστος Σαμαράς

Συνθέτης, Αναπληρωτής καθηγητής
Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
chrisama@mus.auth.gr

Περίληψη. Απ' το πολυφωνικό ύφος της Αναγέννησης μέχρι το ομοφωνικό του ρομαντισμού κι από τις φόρμες του κανόνα, της φούγκας, την παραλλαγή έως τη σονάτα είχαν ως δομικό εργαλείο την επεξεργασία και την ανάπτυξη. Το «ανθρώπινο» αποτελούσε το αισθητικό γνώρισμα ολόκληρης εποχής, που ως καθολικό μουσικό κριτήριο είχε «την τονικότητα», η οποία αποτελούσε το συνδετικό κι ενοποιητικό παράγοντα της μουσικής πραγματικότητας.

Αντίθετα στις μέρες μας τη θέση πήρε η ολική αμφισβήτηση, η οποία ισοδυναμεί με την απόρριψη κάθε εκφραστικού στοιχείου του παρελθόντος κι η παραδοχή του πρωτότυπου κι αυθεντικού ως μοναδικού κριτηρίου δημιουργικού αποτελέσματος. Το αισθητικό μέτρο του 19ου αιώνα που ήταν ο ανθρωπιστικός προορισμός της μουσικής γίνεται ουτοπική προσδοκία κι ο στόχος της μοντέρνας πρωτοπορίας φαινομενική παράμετρος - ενός κενού από ανθρώπινες εμπειρίες - που μέσα της ενσωμάτωνε κάθε διάσταση πρόκλησης. Το να μπορεί κανείς να ανατρέξει στη γλώσσα των εσωτερικών αναπαραστάσεων του ανθρώπου και μ' αυτές να μιλήσει, επιτυγχάνει την μέγιστη αναζήτηση πρωτότυπης μορφής έκφρασης. Το καινούργιο έργο οφείλει να επαναδιαπραγματευθεί το χαμένο του προφίλ, να δημιουργήσει μια αντιληπτική δυναμική οργάνωσης, που η έκφραση να εμπεριέχει όλα τα συστατικά της ζώσας αύρας, μορφής και περιεχομένου, στηριζόμενη στην αρχή : ότι οι άνθρωποι αλληλοκαταλαβαίνονται σ' ένα βαθύτερο επίπεδο, εφόσον έχουν αναφορές σε όμοιες εμπειρίες και παραστάσεις.

Αν θεωρήσουμε ως αξιολογικό μέτρο αναφοράς των συνθετών του μπαρόκ, της κλασσικής και της ρομαντικής περιόδου τον τρόπο επεξεργασίας κι ανάπτυξης του θεματικού υλικού και αντίστοιχα δώσουμε ιδιαίτερη αξία στη διαδικασία δόμησης της φόρμας, θα παρατηρήσουμε ότι στην εξέλιξη του ύφους εντοπίζουμε ένα χαρακτηριστικό, ότι ανεξάρτητα από ποια περίοδο βρισκόμαστε το σύνθετο στην φόρμα προέκυπτε απ' το απλό, το οποίο και παρέμενε διακριτό και αμετάβλητο σ' όλη την ιστορική πορεία, κι ότι αυτό, όσο περιοριστικό κι αν ήταν, αποτελούσε ταυτόχρονα το μουσικό κι αισθητικό γνώρισμα ολόκληρης της εποχής, που ως καθολικό κριτήριο είχε «την τονικότητα», η οποία αποτελούσε τον συνδετικό κι ενοποιητικό παράγοντα της μουσικής πραγματικότητας.

Η συνθετική δημιουργία κατά κανόνα αποσκοπούσε στην ζωντανή εκδήλωση των προθέσεων και πεποιθήσεων των συνθετών σε συνάρτηση με ύφος της εποχής κι ήταν προσδεμένη με τις λειτουργίες της ζωής, οι οποίες αποκρυστάλλωναν τις ανθρώπινες ψυχικές και πνευματικές τους ανάγκες. Η αξία της μουσικής μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα προερχόταν καθαρά μέσα από αυτές τις ίδιες τις δυνατότητές της, που επικύρωναν και την αιτία ύπαρξής της, που σήμαινε, όσο αυξανόταν η σημασία της τόσο μειωνόταν το ενδιαφέρον για αμφισβήτηση. Δεν μπορούμε να παραβλέψουμε τον παράγοντα, ότι σαφέστατα η καθολική αποδοχή αυτής της μουσικής οφειλόταν στην τονικότητα, από την οποία απέρρεε το ύφος κάθε εποχής και που υπήρξε το συνδετικό γνώρισμα ολόκληρης της Δυτικής μουσικής παράδοσης. Κάποιοι αυτό το θεωρούσαν στόχο της μουσικής Τέχνης κι έτσι αποτυπώθηκε στη μακράωνη εξέλιξη από την τροπική φωνητική πολυφωνία της Αναγέννησης έως και την ατονικότητα στις παρυφές του 20^{ου} αιώνα, οριοθετώντας όλες τις τάσεις της, αλλά και αναδεικνύοντας όλα τα εξωτερικά και εσωτερικά χαρακτηριστικά κάθε περιόδου.

Η πρωταρχική αναζήτηση της μουσικής πραγματικότητας στηρίχτηκε στην αποκάλυψη «αισθημάτων και συναισθημάτων»,

«παθών και παθημάτων»¹, στην ανάδειξη της συγκίνησης του ακροατή σε αισθητικό αίτημα - όπου η αισθητική ήταν και υποδήλωνε την κοινή εμπειρία των ανθρώπων - που η επίδρασή της αποσκοπούσε στην διεύρυνση κι εκλέπτυνση του γούστου, αλλά παράλληλα επενεργούσε και στην ψυχονοητική καλλιέργεια του ανθρώπου. Αυτή η καλλιτεχνική ποιοτική συμπεριφορά αναγνώριζε στην έντεχνη μουσική, όχι μόνο να φέρνει στο φως κάτι προσωπικό αλλά κι ακόμα παραπέρα να εκφράζει και επιμέρους ιδιοματικά χαρακτηριστικά ανθρώπινων ομάδων ή και λαών ακόμη, σε τέτοιο βαθμό που το ύφος - παρ' όλο που εξέφραζε αυτούς που το παρήγαγαν - εν τούτοις αποτελούσε αισθητικό μέτρο των ανθρώπων και επιδρούσε σ' ολόκληρο το πολιτιστικό τους γίγνεσθαι, γι' αυτό από τον Monteverdi έως τον Wagner, κι απ' τον Mahler έως και τον Ligeti, στρεφόταν πάντα γύρω απ' το «ανθρώπινο».

Ο Mahler μάλιστα υποστήριζε την αντίληψη «ότι η μουσική απευθύνεται σ' ολόκληρο τον άνθρωπο, κι ότι είναι έκφραση ολόκληρου του ανθρώπου»².

Αντίθετα στις μέρες μας το κοινά αποδεκτό ύφος κι ο ενιαίος χαρακτήρας της μουσικής έκφρασης έδωσε την θέση του, στη ολική αμφισβήτηση, η οποία ισοδυναμούσε με την απόρριψη κάθε εκφραστικού στοιχείου του παρελθόντος κι η αποδοχή της κάθε λογής πρωτοτυπίας ως μοναδικού κριτηρίου δημιουργικού αποτελέσματος. Ο ενθουσιασμός μάλιστα για πρωτοτυπία - που ισοδυναμούσε με οτιδήποτε απόλυτα νεωτερικό - έγινε σχεδόν συνώνυμο του αυθαίρετου εντυπωσιασμού και της πρόκλησης. Η διαπίστωση, ότι απ' την αμφισβήτηση εξέλειπε κάθε αξιακό στοιχείο προτύπου πάνω στο οποίο αργότερα θα μπορούσαμε να δομήσουμε μια πιο ενοποιημένη τεχνοτροπία με συνέπεια και

¹ Κωνσταντίνος Φλώρος: «Ο ανθρώπινος προορισμός της μουσικής. Κίνδυνοι μιας απομάκρυνσής της από τον άνθρωπο σήμερα» 2003 σελ. 20-21.

² Constantin Floros: Gustav Mahler, 3 Bände, Wiesbaden 1977-1985.

συνέχεια αλλά κι ανθρώπινη προοπτική, ήταν σχεδόν σ' όλο το φάσμα της πρωτοπορίας δεδομένη. «Η κάθε ρήξη με το παρελθόν, η πολλαπλότητα της έκφρασης και η συνεχής εναλλαγή των στυλ, αποτελούσαν γεγονότα, τα οποία κάθε άλλο παρά ευνοούσαν την δημιουργία συλλογικών κριτηρίων αξιολόγησης των μουσικών έργων σ' όλα τα επίπεδα»³. Με τον τρόπο αυτό «εκδηλώθηκαν προσπάθειες οι Καλές Τέχνες να απομακρυνθούν από τον άνθρωπο και να χωριστούν από τα ανθρώπινα». Ας μην μας ξενίζει όταν ακούμε σύγχρονη μουσική - επειδή η ανθρωπιστική διάσταση της μουσικής που διαφαίνονταν σε προηγούμενες περιόδους, κύρια απ' την συναισθηματική επίδραση που ασκούσε στον άνθρωπο - ήταν κι είναι παντελώς απύσχα και για την κατανόησή της πρέπει ν' ανατρέξουμε στη γνώση εξωμουσικών εννοιών, συμβολισμών αλλά και τεχνικών μεθόδων από άλλες πρωτίστως επιστήμες και δευτερευόντως Τέχνες.

Παράλληλα ο συνθέτης ως δημιουργός δεν βρισκόταν πια στο προσκήνιο του καλλιτεχνικού γίνεσθαι, κι αυτό είχε ως αποτέλεσμα να ελαττώνεται η σημασία του και να αυξάνεται η αντικατάστασή του από απρόσιτες αρχές και θεωρίες. Το μέτρο και η αναγνωρισιμότητα του δημιουργού ως καλλιτέχνη οριζόταν μόνο απ' το βαθμό πειραματισμού της μουσικής γλώσσας, και την αύξηση της ροπής του προς ακόμα πιο αφηρημένες τάσεις της πρωτοπορίας, με αποτέλεσμα το ενδιαφέρον της απόλυτης πρωτοτυπίας, του πειραματισμού και της τεχνολογικής αναζήτησης, να τεκμηριώνεται μόνο απ' την υπερλατρεία του άγνωστου στην ανθρώπινη εμπειρία. Λες και οι ίδιοι καταργώντας την αίσθηση της ακοής - λόγω της ψυχοσυναισθηματικής επίδρασης που ασκούσε - θα άκουγαν με τα «αυτιά μιας άγνωστης αίσθησης» ήχους χωρίς καμία ανθρώπινη έκφραση, κανένα συναίσθημα, καμία μορφή συγκίνησης. *Έτσι προέκυψε το φαινόμενο, της μετατόπισης του καλλιτεχνικού ρόλου κι αισθητικού στόχου από το μουσικό έργο και τον δημιουργό, στο είδος της θεωρίας που ήταν φορέας το έργο ή ακόμη και της αντίστοιχης τεχνικής που χρησιμοποιούσε ένας καλλιτέχνης*. Η μετατόπιση του κέντρου βάρους είχε σαν αποτέλεσμα να διχάσει και να αποξενώσει τον ακροατή απ' το μουσικό έργο. «Ο αρχιτέκτονας συνθέτης Ξενάκης, ενδιαφέρεται για την κίνηση των επιφανειών στον χρόνο και το χώρο. “Ζωγραφίζει” σχήματα που αντιστοιχούν σε επιφάνειες με διαφορετική υφή και τις δομεί με στατιστικές μεθόδους. Η διαδικασία αυτή φέρνει κοντά στις άγνωστες τότε αναζητήσεις του Webern, ο οποίος χρησιμοποίησε μελωδικά σχήματα που αντιστοιχούν σε γεωμετρικά, αντικαθιστώντας την έννοια του θέματος με αυτή την συνθετική τεχνική»⁴.

Το αισθητικό μέτρο του 19^{ου} αιώνα που ήταν ο ανθρωπιστικός προορισμός της μουσικής γίνεται ουτοπική προσδοκία και ο στόχος της μεταμοντέρνας πρωτοπορίας φαινομενική παράμετρος ενός κενού - από ανθρώπινες εμπειρίες - που μέσα του ενσωμάτωνε κάθε διάσταση πρόκλησης κι αμφισβήτησης. Και όλα αυτά γίνονταν, διότι δεν κατανοήθηκε ότι η μουσική δεν ήταν ποσοτική αλλά συγκριτική Τέχνη. Δεν χρειαζόταν τίποτα άλλο να κάνουμε, απ' το να διεγείρουμε το **θυμικό** μας, ώστε να αποκαταστήσουμε στην έκφρασή μας, την διάθεση επικοινωνίας και κατανόησης με το μουσικό έργο. Η ποιότητα της επαφής με

την μουσική εκδηλώνεται μόνο ως γούστο, μέσα από την σύγκριση μουσικών δεδομένων και τον οποιαδήποτε βαθμό συγκινησιακής απόλαυσης κι ευχαρίστησης που μας προκαλούσε, ως μορφή συντονισμού πηγής-δέκτη. Αυτή είναι κι η βασική λειτουργία στον άνθρωπο.

Η φαντασία είναι το εργαλείο που δίνει περιεχόμενο στις μουσικές αναζητήσεις του δημιουργού. Αυτή αποτελεί το χαρακτηριστικό επίκεντρο μεταμόρφωσης της μουσικής, ως εκ τούτου *το να μπορεί κανείς να ανατρέξει στη γλώσσα των εσωτερικών αναπαραστάσεων του ανθρώπου και μ' αυτές να μιλήσει, επιτυγχάνει την μέγιστη αναζήτηση πρωτότυπης μορφής έκφρασης και κατ' επέκταση αποκαλύπτει τις κρυφές πτυχές της φόρμας και του ύφους κάθε μουσικής περιόδου*. Αυτή η διαπίστωση θέτει άμεσα και έμμεσα στο επίκεντρο την βάση για την κατανόηση κρυφών πνευματικών και ψυχικών αναφορών, γιατί στρέφεται καθαρά γύρω από το ανθρώπινο, κι υπηρετεί την κατανόησή της σε κάθε μορφή αμφισβήτησης. Αρκούσε το γεγονός, ότι κι η αμφισβήτηση ακόμη «προοριζόταν για τον άνθρωπο». Έτσι πιστεύαμε κάποτε, ότι η πρωτοπορία δεν θα υπονόμει την ανθρωπιστική διάσταση της μουσικής αλλά αντίθετα θα συνέβαλλε στην καθοδήγηση της αμφισβητούμενης τομής προς την αυθεντικότητα και το νέο της πρωτοποριακής έκφρασης.

Η κρίση που επήλθε από την γενικευμένη σύγκρουση της ανθρωπιστικής έκφρασης και της πρωτοπορίας, απελευθέρωσε τάσεις που για άλλους αποτέλεσε άλλοθι να κρύβουν τις προσωπικές τους αδυναμίες ως δημιουργοί και για άλλους ουσιώδες κίνητρο να ισχυροποιήσουν την καλλιτεχνική τους παρουσία. Παρόλο που ο αντικειμενικός στόχος της μουσικής πίστευε ο Adorno έκανε την «νέα μουσική να θυσιάζεται στο να δώσει νόημα σ' ένα κόσμο στερημένου νοήματος. Αναλάμβανε να σηκώνει το βάρος και την ενοχή του κόσμου, αφού όλη της η ευτυχία έγκειται στο γεγονός ότι αναγνώριζε την δυστυχία, κι όλη της η ομορφιά έγκειται στο γεγονός ότι απομακρυνόταν απ' την φαινομενικότητα του ωραίου»⁵. Μ' αυτή την μορφή προσέγγισης έθετε η μουσική τον εαυτό της κάτω απ' τις υπηρεσίες δύο κυρίως τάσεων της πολιτικής και της επιστημονικής. Όχι πως στο παρελθόν δεν υπήρξαν ανάλογες τάσεις, όπου η μουσική γινόταν φορέας πολιτικών ιδεών - κυρίως βέβαια με τον Beethoven κι αργότερα με τον Wagner - αλλά σίγουρα ο 20^{ος} αιώνας είχε ως στόχο και σκοπό πρωτίστως στην ανάδειξη πολιτικών ζητημάτων, γιατί εύρισκε σ' αυτές τις τάσεις τον σφυγμό του νέου και γιατί έτσι θεωρούσε, ότι μόνο κάτω απ' αυτήν την οπτική γωνία θα μπορούσε να κατανοηθεί η αμφισβήτηση ως «επικλήση ανθρωπισμού».

Έτσι καταδεικνυόταν το διαφορετικό αξιολογικό μέτρο της εποχής μας, που λειτουργούσε πολυποίκιλα με τέτοιο τρόπο, ώστε ο βαθμός της κάθε πρωτοτυπίας, του κάθε «μη συνηθισμένου» ν' αναβαπτίζεται πρωτοπορία. Αλλά πρωτοπορία χωρίς περιεχόμενο ισοδυναμούσε με πειραματισμό για τον πειραματισμό. Ισοδυναμούσε με απροσδιόριστο μουσικό υλικό χωρίς δομή, θεωρία χωρίς δυνατότητα εφαρμογής. Ως εκ τούτου το αφηρημένο και το ουτοπικό, το συμβολικό και το φανταστικό μπορεί να ερχόταν σε ρήξη με την παράδοση, αλλά κατά την άποψή μας όμως δεν σήμαινε και κατ' ανάγκη, τον ερχομό του νέου. Με την ίδια ακριβώς ευκολία που η λειτουργική αρμονία ευτελιζόταν μέσα απ' τα κάθε μορφής εμπορικά πονήματα, αντί-

³ Γιώργος Ζερβός: «Κριτήρια αξιολόγησης της μουσικής του 20^{ου} αιώνα», Εκδόσεις: Dian-Εκδοτική Εκπαιδευτική Συμβουλευτική. Σελ. 5.

⁴ Ιωσήφ Παπαδάτος: «Αναφορές στις συνθετικές τεχνικές του G. Ligeti» Συλλεκτική έκδοση πρακτικών απ' τον 1^οο Πανελλήνιο Διαγωνισμό Σύνθεσης. Συνθήρμεια 2005, Σελ. 37.

⁵ Theodor W. Adorno: *Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt*, 2 Aufl. Göttingen 1958, S 223-226

στοιχα με το ίδιο τρόπο αναδεικνυόταν κι η αισθητική φτώχεια της πρωτοπορίας μέσα απ' την κακοποίηση της σύγχρονης μουσικής⁶. Η αντιληπτική ικανότητα του ακροατή που εκδηλωνόταν ως καλλιτεχνική καλλιέργεια και η εν δυνάμει κατανόηση, μετατράπηκε τις τελευταίες δεκαετίες σε όργανο αναγνώρισης, ταξινόμησης και στατιστικής περιγραφής των ηχητικών μορφωμάτων ή τεχνικών, μια θέση αμφιλεγόμενης υπόστασης και επιζήμια στο γούστο και στην πνευματική υπόσταση του ανθρώπου. Ταυτόχρονα συσσωρεύτηκαν τα αιτήματα όλων εκείνων που δεν εύρισκαν καμία κατανόηση στα αποσπασματικά κελύσματα και στις διαμαρτυρίες των πρωτοποριακών δημιουργών, με αποτέλεσμα να μην αντιλαμβάνονται και να μην κατανοούν απολύτως καμία μορφή περιεχομένου, διότι το κατακερματισμένο από νόημα μουσικό αφήγημα τους φαινόταν όλος διόλου ξένο. Διότι κάποιои θεωρούσαν, ότι η ατονικότητα οποιαδήποτε τεχνική μορφή κι αν αποκτούσε, θα μπορούσε να θεματοποιεί, διατηρώντας ορισμένες από τις βασικές ιδιότητες ενός τονικού θέματος - που σε τελική ανάλυση ποτέ δεν το πέτυχε τελείως⁷ - με αποτέλεσμα η πρόθεση της μουσικής να μην είναι: **«πώς μπορεί να οργανωθεί ένα μουσικό νόημα, αλλά περισσότερο πως αυτή η οργάνωση μπορεί να αποκτήσει νόημα»**⁸ και το αισθητικό αίτημα μιας ολόκληρης προηγούμενης εποχής, αντί να μετατοπιστεί προς το κοινωνικά και καλλιτεχνικά καινούργιο, **με καινοτόμο επινόηση στο είδος και την μορφή του περιεχομένου**, διευθετήθηκε προς την αναζήτηση του πειραματικού, απρόσωπου και εξεζητημένου - εκφάνσεις απελευθέρωσης από οτιδήποτε - όπου κι απροσδιόριστα εκτονώθηκε. Αλλά που με την σειρά του και το πειραματικό έψαχνε ένα καινούργιο τρόπο σταθερότητας κι οργάνωσης του νοήματός του, παρόλα αυτά σε καμία μορφή πειραματισμού δεν αναγνωριζόταν το «ανθρώπινο», που στο τέλος αφομοιώθηκε από μορφές περιθωριακής αισθητικής. Αγνοώντας συνειδητά από την αρχή το γεγονός, ότι ποτέ μια σειρά - όπως ανέφερε ο Webern - ή μια θεωρία δεν θα μπορούσε να ισοδυναμεί μ' ένα θέμα, όπως το γνωρίζουμε στην τονική μουσική και για τον λόγο αυτό δεν θα μπορούσε να συνδεθεί αποτελεσματικά με τις παραδοσιακές κλασικές φόρμες⁹.

Μετά ένα επόμενο στοιχείο που προέκυψε ήταν η άντληση του μουσικού υλικού και των δομικών χαρακτηριστικών ενός έργου μετατέθηκε ακόμα παραπέρα στις φυσικές επιστήμες και τα μαθηματικά, βλέπε: «*Ionisation*» (1931) του Edgar Varese ή «*Πυθοπρακτά*» (1957) που γράφτηκε πάνω στο νόμο του Poisson του Ιάννη Ξενάκη, δηλ. σε καθαρά εξωμουσικά αίτια. Ήταν πια ανέφικτο να επινοηθεί η ανακάλυψη μιας καινούργιας αισθητικής που να απορρέει απ' αυτές και να αγκαλιάζει τον άνθρωπο.

Οπότε σίγουροι σήμερα, γνωρίζουμε ότι το καινούργιο δεν πρόκειται να προέλθει από την αναζήτηση λύσης μέσω μιας τεχνικής (ποσοτική διάσταση), αλλά από την επινόηση του καινούργιου στο τρόπο μορφής της αφήγησης του περιεχομένου της

μουσικής μας έκφρασης (ποιοτική και συγκριτική διάσταση). Γιατί δεν αντέχει το θυμικό της οντότητά μας να μην απολαμβάνει, να μην χαίρεται και το «ανθρώπινο» να μην αποτελεί αξιακή καλλιτεχνική προσέγγιση της σύγχρονης μουσικής, αλλά να είναι θεατής κι ακροατής ενός ηχητικού ακατανόητου καλειδοσκοπίου!

Η πρωτοπορία για αυτό δεν επεδίωξε να δημιουργήσει λειτουργικούς κανόνες, ήθελε δανεισμένες αρχές και νόμους από άλλες επιστήμες, τεχνικές απ' άλλες Τέχνες που να δημιουργούν καινούργια ρευστά γνωρίσματα και κριτήρια. Δεν απαιτούσε να ευθυγραμμισθεί με την ενδεδειγμένη αισθητική ποιότητα, αλλά υιοθετώντας μια δικιά της “ακραία” κι αποσπασματική αισθητική, ήθελε να διαμαρτυρηθεί, ως μια ανθρώπινη επαναστατική δραστηριότητα που να υπακούει στις βαθιές πανανθρώπινες ανάγκες. Δεν θεωρούσε αναγκαίο να γίνει φορέας μιας συμβατικής αισθητικής ταυτότητας. Αλλά μια μορφή διαμαρτυρίας με έμφαση τον κατακερματισμό της έκφρασης που ήταν κι η ακραία προσπάθεια “αντίνομης” συμπεριφοράς, για αυτό τον λόγο δεν ήταν σημαντικό πώς θα εκτελεστούν αρκετά έργα - γιατί έμοιαζαν σχεδόν με αυτοσχδιασμό - αλλά να υπήρχαν ως επίδειξη νεωτερικής αντίδρασης. Αυτό ενισχύεται κι από τους ασυνήθιστα πολλούς τρόπους εύρεσης νέων μορφών μουσικής σημειογραφίας. Κάθε έργο είχε κι ένα δικό του αυτόνομο τρόπο εκτέλεσης. Ίσως γι' αυτό απ' αυτή την ιστορική περίοδο - παρόλο που υπάρχει ασύλληπτα μεγάλη παραγωγή έργων - γνωρίζουμε πολύ λίγα έργα κι ακόμα λιγότερους συνθέτες. Κι όσο η μουσική δεν είναι δυνατόν να παίζεται από κάθε μουσικό, τόσο η μουσική δεν έχει στόχο και προορισμό, τόσο μοιραία ακολουθεί το δρόμο φθοράς προς την ανυπαρξία της. Ίσως, γιατί η σιωπή της λήθης γίνεται ισοδύναμη σχεδόν με την απόρριψη του μουσικού δημιουργήματος. Κι όσο η Τέχνη δεν κλέβει απ' την ζωή κι η ζωή απ' την Τέχνη αυτόνοτητα το καλλιτεχνικό δημιούργημα γίνεται αφηρημένο συνώνυμο του μη αναγκαίου, του άχρηστου. Αυτός ήταν άραγε ο στόχος της πρωτοπορίας;

Πέρα που προέκυψαν κι άλλα ζητήματα μεταξύ θεματοποίησης και αποθεματοποίησης, μορφοποίησης κι αμορφοποίησης της ατονικότητας, που λειτουργήσαν αναφορικά με την έκφραση αρνητικά, όπως και το «ανθρώπινο» ως προέλευση έκφρασης δεν αποτέλεσε κριτήριο, αλλά ούτε καν εσωτερικός στόχος της πρωτοπορίας. Αυτή η διαπίστωση της συνεχιζόμενης **ηχητικής διαφθοράς** συντηρούσε στη σκέψη μας πολλές φορές την άποψη μιας **μεταμοντέρνας απάτης**. Μιας μόνιμης επιφανειακής αποσπασματικής διαμαρτυρίας που δεν είχε ενδογενή χαρακτηριστικά, αλλά που όφειλε να υπάρξει ως αντίδραση, γιατί η παραγωγή στρατευμένης αμφισβήτησης εξελισσόταν σε ασυμβατότητα της πρωτοπορίας απέναντι στην όποιια μορφή παράδοσης κι αυτό αποτελούσε αντικειμενικό γνώρισμα και κριτήριο στην Avant-garde.

Γι' αυτό ο τρόπος δημιουργίας-κατασκευής ενός έργου αντικατέστησε το περιεχόμενό του, κι η διαλεκτική σχέση που πήγαζε μέσα από την αλληλοσυμπλήρωση του μουσικού υλικού με την μουσική δομή απονευρώθηκε δίνοντας αποκλειστική σχεδόν βαρύτητα στο υλικό. Με αποτέλεσμα ο υπερκορεσμός των προοπτικών και των δυνατοτήτων του μουσικού υλικού και η υπερκατάχρησή της να γίνει αυταπάτη της πρωτοπορίας και να επεκταθεί σε κάποιους εκφραστές της, θα λέγαμε προς ένα **ηχητικό αμοραλισμό**, όπου η αντιμετώπιση του υλικού στην μουσική εξέλιξε ισοδυναμούσε αποκλειστικά με τον παραγωγή μόνο θορύβου. Αφού η «ευρύτερη ιδέα του θέματος - ως μια κατα-

⁶ Μάρκος Τσέτσος: «Ανάλυση και αξιολογική κρίση. Κριτικές προσεγγίσεις σε ένα σημαντικό κείμενο του Carl Dahlhaus», σελ. 18. Απ' τα Πρακτικά του Συμποσίου «Μουσική Θεωρία και Ανάλυση Μεθοδολογία και Πράξη», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Θεσσαλονίκη 2006.

⁷ Γιώργος Ζερβός: «Schönberg, Berg, Webern. Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών», Εκδόσεις Παπαρηγορίου Νάκας 2001. Σελ. 66 και σελ. 80.

⁸ Theodor W. Adorno: *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958, σελ. 76.

⁹ Hans Vogt: *Neue Musik seit 1945*, Philipp Reclam jun. Stuttgart. 1972.

σκευαστική αρχή - της οποίας παρουσιάζονται οι μεταμορφώσεις της και της οποίας μόνον οι μεταμορφώσεις αποκτούσαν νόημα μέσω της μορφής» αγνοήθηκε και αντικαταστάθηκε με άλλες μορφές οργάνωσης του μουσικού υλικού, όπως κλάστερς κ.λ.π. Προφανώς η κατασκευαστική αρχή μεταλλάχθηκε κι απλοποιήθηκε στον μετασειραϊσμό μέσω των ηχητικών όγκων εφόσον εμφανίζονταν αυτοί ως μεταμορφώσεις και όχι ως ίδια η αρχή. Άρα τι απέμενε μετά του διάλυση της μουσικού υλικού και εν τέλει της μορφής; Το αδιέξοδο, ως έμπρακτη διαπίστωση ότι η *avant-garde* ως καλλιτεχνική τάση κι οποιοσδήποτε άλλος δεσμός απέρρεε απ' αυτή, είχε τελειώσει! Και τι έμεινε;

Ο ψυχολογικός παράγοντας της δημιουργικής αυτοπραγμάτωσης, ήταν η ανθρωπιστική αναζήτηση ενός καλλιτέχνη μέσω του έργου του, αυτό αποτελούσε το κριτικό στοιχείο διεύρυνσης της εσωτερικής του αλήθειας κι η ειδοποιός διαφορά στη εξέλιξη ενός δημιουργού, το οποίο ισοδυναμούσε με οτιδήποτε αποτελούσε την συνειδητή επίλυση του ζητήματος της μορφής και του περιεχομένου, που επειδή ήταν πολύ πιο δυνατό κίνητρο για κάθε νέο άτομο που θεωρούσε τον εαυτό του δημιουργό, έτσι ο βαθμός άγνωστης πρωτοτυπίας έγινε κριτήριο για να χαρακτηριστεί κάποιος *Avant-garde* συνθέτης. Αφού η διαστρεβλωμένη εικόνα της γύρω πραγματικότητας εξασθενούσε τον δημιουργό, τον έκανε να αλλοιώνει την συνειδησή του, ενώ η πολεμική της πρωτοπορίας του έδινε δύναμη και θάρρος. Αλλά πώς μπορούσε να μεταμορφώσει αυτή την πραγματικότητα με γνώρισμα τον εύθραυστο μουσικό πειραματισμό; Αφού «εκείνος που χωρίς έλεος και σεβασμό έφτιαχνε και χαλούσε τις θεωρίες (και κατά συνέπεια την πραγματικότητα) ήταν ο ίδιος ο πειραματισμός»¹⁰ διαπίστωνε ο Ξενάκης.

Η ανάγκη ίσως μόνο του δημιουργού να κάνει αυτό το καλλιτεχνικό ταξίδι προς την συνθετική κι ατομική του αυτό-ολοκλήρωση, αυτή την πορεία προς το άγνωστο είχε μεγαλύτερη αξία απ' τον προορισμό της. Ίσως, επειδή θεωρούσε ότι «η Τέχνη είναι η κραυγή κάποιου, ο οποίος μέσα του ζει την τύχη και το πεπρωμένο της ανθρωπότητας» ανέφερε ο A. Schönberg στο περιοδικό «η Μουσική» το 1910 και στον πρόλογο του συγγράμματός του: «*Προβλήματα του μαθήματος της μουσικής Τέχνης*» δήλωνε «πιστεύω ότι η Τέχνη δεν προέρχεται απ' το μπορώ, αλλά απ' το πρέπει»¹¹. Που σήμαινε ότι η άποψη αυτή υποδήλωνε ένα διαφορετικό πρότυπο δημιουργού, αυτό του στρατευμένου καλλιτέχνη. Το γεγονός αυτό κάνει σχετική την έννοια της μουσικής Τέχνης αλλά και του καλλιτέχνη, όπως προήλθε απ' τον 19^ο αιώνα και με το μόνο που συσχετίζεται είναι με την τάση κάποιων εκ των κλασσικών συνθετών που έθεταν «την μουσική τους στην υπηρεσία ηθικών και πολιτικών ιδεών», οπότε μόνο έτσι «η μουσική μπόρεσε να γίνει φορέας θρησκευτικών και ανθρωπιστικών ιδεών, όπως αυτές της ελευθερίας και της συναδέλφωσης των ανθρώπων. Πολυάριθμα μεγάλα έργα του μουσικού θεάτρου, που περιβάλλονται από ιδιαίτερη αίγλη, όπως ο *Μαγικός Αυλός* του Mozart, ο *Φιντέλιο* του Beethoven, το *Δακτυλίδι του Νιμπελούγκεν* του Wagner, ο *Μωυσής και Ααρών* του Schönberg και ο *Βότσεκ* του Alban Berg, δεν μπορούν να κατανοηθούν παρά μόνο ως επίκληση ανθρωπισμού.»

Αυτή η κριτική στάση των δημιουργών αποτελούσε δέσμευση, σήμαινε πριν απ' όλα την παραδοχή κάθε πολιτιστικής κρατούσας κατάστασης στην κοινωνία και στην λαϊκή παράδοση κι ότι οι υπάρχοντες διαχωρισμοί σε παραδοσιακή κι έντεχνη μουσική ήταν έννοιες μη προκαθορισμένες. Το ανθρώπινο είχε την απαίτηση, να αποκατασταθεί η επικοινωνία στο εσωτερικό των διαφόρων τάσεων σ' ένα ενιαίο πλαίσιο ύφους μέσα σε μια κοινωνία, αυτή η οικουμενικότητα έδειχνε μάλιστα την επαναφορά της ισχύος της αρχής του Herder *περί ισότητας της διαφορετικότητας*, αφού η λαϊκή παράδοση κι η έντεχνη μουσική δεν μπορούσαν να τεμαχίζονται σε αισθητικές περιφρακτες περιοχές, αφού ο ένας αντλούσε στοιχεία απ' τον άλλο και βέβαια ο καλλιτεχνικός χώρος όφειλε να διαθέτει μεγαλύτερη επίγνωση της σχέσης του προς τον κοινωνικό περίγυρο.

Στην μεταπολεμική εποχή επίσης παρατηρούμε μια ασυμβατότητα μεταξύ συνθετικής δημιουργίας ως αναγκαιότητα και μουσικής πράξης. Τα έργα γίνονται φορείς ασύγκριτης δεξιοτεχνικής δυσκολίας, όπου το εκφραστικό περιεχόμενο υποτάσσεται στους περίτεχνους ακροβατισμούς. Στην εποχή της αυτοματοποίησης κι η δημιουργία έγινε μια σχεδόν μηχανιστική Τέχνη, αφού η χρήση μιας ή και περισσότερων τεχνικών σου έδινε με σιγουριά το ανάλογο πρωτοποριακό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Δεν είναι τυχαίο ότι κάποιιοι από τους δημιουργούς του 20^{ου} αιώνα υπήρξαν επαγγελματίες αρχιτέκτονες, μηχανικοί, ψυχολόγοι, χημικοί, φιλόσοφοι. Η ατονικότητα κι η χρήση σύγχρονων σημειογραφιών αποτελούσε έγκριτο χαρακτηριστικό τρόπο πρωτοποριακής έκφρασης, προσέλκυε ακόμη και κάποιον που δεν είχε την δημιουργική ανάγκη, το χάρισμα και το ταλέντο, αποτελούσε απόδειξη και εισιτήριο να μπορεί να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις των σύγχρονων τάσεων και τελικά να πρωτοστατεί μέσα από αδοκίμαστες πρωτοτυπίες, όπου όλα μπορούσαν να χαρακτηρίζονται συστατικά μιας αυτόκλητης πρωτοποριακής τάσης. Χωρίς οι ίδιοι να έχουν κάποια πιο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, ούτε καν την εσωτερική ανάγκη δημιουργικής έκφρασης, παρά μόνο την τάση να αποκτήσουν επαγγελματικά και οικονομικά προνόμια. Απέναντι όμως στην πρωτοποριακή ομοιομορφία υπερασπιζόμαστε την πολυφωνία των υφολογικών και τεχνικών προθέσεων, ως έκφανση της καλλιτεχνικής ελευθερίας κι ανθρωπιστικής κληρονομιάς.

Πρόσφατα ο ποιητής Νάνος Βαλαωρίτης ανέφερε για την σημερινή κατάσταση στην ποίηση: «μοιάζει σαν ακυβέρνητο καράβι, το οποίο προχωράει με πλήθος επιβατών και προσωπικού, αλλά δεν έχει κατεύθυνση. Σήμερα όλοι συρρικνώνονται σε μικρές ομάδες - αμυντικά - για να αντιμετωπίσουν αυτό που τους λείπει. Η οντότητά μας είναι αβέβαιη, οι περισσότεροι άνθρωποι δεν ξέρουν γιατί είναι εδώ. Ο ποιητής αχρηστεύεται, επειδή σχεδόν όλοι θεωρούν ότι γράφουν ποίηση, και οι γράφοντες θεωρούν τους εαυτούς τους ποιητές, παρά το ότι τα περισσότερα από αυτά που γράφουν δεν είναι ποίηση. Διαφθείρουν το είδος και καταστρέφουν την έννοια του ποιητή. Εν τω μεταξύ σε μια τέτοια κατάσταση κι οι αναγνώστες δεν ξέρουν τι να διαβάσουν!»¹²

¹⁰ Ιάννης Ξενάκης: Το άρθρο από το *Musique et Ordinateur*, ed. Du Centre Experimentele du Spectacle. Μτφρ.: «Οι δρόμοι της μουσικής σύνθεσης» Σελ. 3.

¹¹ Arnold Schoenberg: *Gesammelte Schriften*, Band 1, S. 165-168.

¹² Κατερίνα Δαφέρμου: Συνέντευξη στην εφημερίδα το «Το ΒΗΜΑ», 18/03/2007.

Όλα τα παραπάνω δεδομένα ακόμα κι αν έχουν μια δόση έντονης κριτικής αναδεικνύουν το πρόβλημα της κατανόησης του περιεχομένου με τον πλέον ζοφερό τρόπο, όπου κάθε ανθρωπιστική δόνηση που προκαλούσε η τέχνη της μουσικής - γιατί ήταν μια ζωντανή εκδήλωση του ανθρώπου με προορισμό τον ίδιο - κοντεύει να χαθεί και στον τόπο μας αλλά και παγκοσμίως. Χρειάζεται μια συμφιλίωση μεταξύ των τάσεων και της αισθητικής κρίσης που υπάρχει, γιατί είναι αναγκαία η εξεύρεση λύσης. Τέτοιας που θα επανέλθει το μουσικό έργο ως περιεχόμενο στο επίκεντρο κι οι εκτελεστές όπως και τ' άλλα εξωμουσικά στοιχεία να μην αποτελούν κριτήρια των έργων. Πρέπει να επινοήσουμε μια **νέα μορφή μουσικής αφήγησης** ώστε να εμπλουτιστεί το περιεχόμενο. Οι νέες γενιές να μην χρειάζονται να δημιουργούν έντεχνη μουσική, στηριζόμενοι στην άποψη: «...όλα έγιναν, τι απομένει ακόμα κανείς να κάνει;...». Το καινούργιο έργο οφείλει να αποκτήσει το χαμένο κύρος, να αποκτήσει ψυχή, να επινοήσει μια αντιληπτική δυναμική οργάνωσης όλων των τεχνικών παραμέτρων αποτύπωσης του περιεχομένου της μουσικής έκφρασης, που να εμπεριέχει ζώσα αύρα, μορφή και εκφάνσεις ζωής, αρκεί να στηριχτεί στην αρχή: όταν η μουσική ακρόαση γίνεται στην ίδια **αισθητηριακή εκφραστική γλώσσα**, οι άνθρωποι αλληλοκαταλαβαίνονται σ' ένα βαθύτερο επίπεδο, γιατί έχουν αναφορές σε όμοιες εμπειρίες και παραστάσεις. Δημιουργούν ένα αίσθημα ασφάλειας, πληρότητας και νοιώθουν σαν να διακατέχονται από μια εκλεκτική συγγένεια!

ΕΝΟΤΗΤΑ V

***Ζητήματα εκτέλεσης, ερμηνείας και
παρουσίασης της νεότερης Ελληνικής μουσικής***

Το Κράτος ως Έργο Τέχνης» ή Ελληνική μουσική Δημιουργία και η ανυπαρξία Εθνικής πολιτιστικής και εκπαιδευτικής πολιτικής

Γεράσιμος Βουτσινάς

Συνθέτης, Καλλιτεχνικός Διευθυντής Δημοτικού Ωδείου Πατρών

Είναι κοινός πλέον τόπος, ότι τα τελευταία χρόνια – σε παγκόσμιο επίπεδο – έχει διαμορφωθεί ένα αρνητικό κλίμα όσον αφορά την «έντεχνη» μουσική αλλά και οποιαδήποτε μορφή τέχνης, η οποία εκ των πραγμάτων δεν έχει εμπορικά ερείσματα.

Σε πολιτικό επίπεδο όλα θυσιάζονται στην ευημερία των οικονομικών μεγεθών με πρώτα θύματα τον «πολιτισμό» και την «παιδεία». Αντιμετωπίζονται όλα λοιπόν με όρους οικονομικούς, οι οποίοι έχουν ως αποτέλεσμα εκπαιδευτικοί και πολιτιστικοί φορείς, ορχήστρες με μεγάλη ιστορία και σημαντική προσφορά να αναστέλλουν ή να σταματούν τη δραστηριότητά τους.

Εκδοτικοί οίκοι, αίθουσες συναυλιών, οργανισμοί πολιτιστικοί (κρατικοί ή ιδιωτικοί), δισκογραφικές εταιρείες κινούνται πλέον τις περισσότερες των περιπτώσεων με κριτήρια «εξωκαλλιτεχνικά», υιοθετούν τις μεθόδους της αγοράς στην επιλογή, διαφήμιση και προβολή των καλλιτεχνικών του επιλογών δημιουργώντας μια μεγάλη σύγχυση και μια όλο και αυξανόμενη δυσπιστία στο κοινό που ούτως ή άλλως για λόγους ιστορικούς και κοινωνικούς ενδιαφέρεται όλο και λιγότερο για τη σύγχρονη τέχνη.

Η τέχνη έχει βγει σήμερα από το επίκεντρο της ζωής μας όχι μόνον εξαιτίας της εφημεροσμένης επιστήμης, της υπερπληροφόρησης, της παγκοσμιοποίησης κ.λ.π αλλά εξαιτίας και των δικών της φυγόκεντρων τάσεων.

Δεν υπάρχει νομίζω άνθρωπος λογικός ο οποίος να πιστεύει ότι η τέχνη εξαντλείται μέσα στον εαυτό της και σκοπός της είναι μόνον αυτή η ίδια της η ύπαρξη.

Η «τέχνη» λοιπόν «για την τέχνη» με τα δικά της εσωτερικά προβλήματα, η οποία δεν είναι στην υπηρεσία κανενός, έχει λειτουργήσει υπέρ της δυσπιστίας και της συρρίκνωσης του ενδιαφέροντος του κοινού.

Σε ένα τέτοιο ασφυκτικό περιβάλλον, δάσκαλοι και δημιουργοί κινούνται όλο και περισσότερο σε μια ατμόσφαιρα «εσωστρέφειας».

Εάν η εικόνα αυτή, αναφέρεται σε χώρες με διαμορφωμένους όρους και θεσμούς, με τεράστια μουσική κληρονομιά και υψηλού επιπέδου καλλιτεχνική εκπαίδευση, μπορούμε να φανταστούμε ποιο είναι το επίπεδο της μουσικής ζωής στη χώρα μας στην οποία αφ' ενός η «αυταρέσκεια» έχει δημιουργήσει ήδη μια «εικονική» πραγματικότητα, αφ' ετέρου η έλλειψη παιδείας κάνει πολύ ευκολότερο το έργο των Μ.Μ.Ε τα οποία χρησιμοποιώντας «υπερθετικούς» βαθμούς χαράσσουν στην ουσία «πολιτιστική» πολιτική, τη στιγμή κατά την οποία ο «ναρκισσισμός» των πολιτικών δημιουργεί μεγαλεπήβολα Εθνικά σχέδια όπως: «Δίκτυα Πόλεων», «Πολιτιστικές Ολυμπιάδες» ή «Πολιτιστικές Πρωτεύουσες», τα οποία στηρίζει δυστυχώς σε σαθρά θεμέλια (εξάλλου η τέχνη είναι μία άβολη υπόθεση), τα οποία εξυπηρετούν μόνον τις επικοινωνιακές τους ανάγκες. Τα αποτελέσματα γνωστά.

«Δίκτυα Πόλεων» χωρίς διαμορφωμένη πολιτική η οποία να εντάσσεται σε έναν εθνικό σχεδιασμό για τον πολιτισμό και την εκπαίδευση και να εξυπηρετεί τις ανάγκες και τις προτεραιότητες που μία Πόλη ή μια ευρύτερη περιοχή προκρίνει, χωρίς πόρους, με πλημμελείς ή μη εκλογικευμένες χρηματοδοτήσεις σημαντικών φορέων της περιφέρειας κ.λ.π.

«Πολιτιστικές Ολυμπιάδες» ή «Πολιτιστικές Πρωτεύουσες» τις οποίες οι εκάστοτε υπουργοί Πολιτισμού και οι διορισμένοι από αυτούς Καλλιτεχνικοί ή Διοικητικοί Διευθυντές ανταλλάσσονται, στις περισσότερες των περιπτώσεων, μόνον ως διοργανώσεις εκδηλώσεων ή τις ερμηνεύουν ως Φεστιβάλ τοπικής ή μεγαλύτερης εμβέλειας.

Με αυτόν τον τρόπο προσέγγισης όμως, μειώνουν αφ' ενός το ρόλο, τη σημασία και την προοπτική των θεσμών τους οποίους διαχειρίζονται, αφ' ετέρου δεν δημιουργούν τις κατάλληλες συνθήκες ώστε παράλληλα με τα μεγάλα γεγονότα να αναπτυχθούν πολιτιστικές, δράσεις – φορείς και θεσμοί, οι οποίοι στο μέλλον να κατακτήσουν αποδοχή και εμβέλεια τουλάχιστον σε εθνικό επίπεδο.

Τελευταίο ναυάγιο η «Πάτρα – Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης» το 2006.

Για να κατανοήσουμε το επίπεδο όμως της μουσικής ζωής της χώρας μας, θεωρώ ότι πρέπει να ασχοληθούμε σοβαρά με το σύνολο των τρόπων και μορφών κοινωνικής επαφής με τη μουσική, συστατικά της οποίας είναι βεβαίως οι εκδηλώσεις, συναυλίες και οι φορείς που τις διοργανώνουν, αλλά επίσης η μουσική εκπαίδευση και οι οργανισμοί που σχετίζονται με αυτήν, τέλος δε οι μορφές οργάνωσης του μουσικού επαγγέλματος της μουσικής κριτικής κ.λ.π.

Ως εκ τούτου:

Σε αντίθεση με άλλες χώρες, η συστηματική έρευνα της μουσικής ζωής στην Ελλάδα ότι αφορά την έντεχνη δημιουργία, είναι σήμερα περιορισμένη. Ως αποτέλεσμα το ευρύ κοινό ευρίσκεται σε πλήρη άγνοια και δεν έχει τη δυνατότητα ολοκληρωμένης άποψης για τη συμβολή της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Μουσική Ιστορία.

Αρκετά άγνωστη είναι αυτή η συμβολή και στους μουσικολόγους, ερευνητές σε διεθνές επίπεδο με αποτέλεσμα την απουσία σημαντικών Ελλήνων συνθετών και εκτελεστών από τα λήμματα των περισσότερων μουσικών λεξικών. Στην έκδοση της Ε.Ε.Μ με έργα Ελλήνων Συνθετών με την ευκαιρία της «Πολιτιστικής Ολυμπιάδας» διαβάζουμε στο κείμενο του Γιάννη Σβώλου που συνοδεύει την έκδοση: «Μιλώντας πάντα για μουσική η σημερινή Ελλάδα μοιάζει να μην έχει συνειδητοποιήσει ότι διαθέτει στο πολιτιστικό αποθεματικό της άξια εγχώρια αντίστοιχα των Βέρντι, Πουτσίνι, Βάγκνερ, Ραβέλ, Λέχαρ, Προκόφιεφ, Σοστακόβιτς. Ούτε αφουγκράζεται τις φωνές ισότιμων μουσικών

συνοδοιπόρων ενός Καζαντζάκη, ενός Παλαμά, ενός Σικελιανού, ενός Γύζη, ενός Παρθένη, ενός Μόραλη, ενός Γκίκα.

Ένθεν τα ονόματα Καρρέρ, Σαμάρας, Καλομοίρης, Ριάδης, Ευαγγελάτος, Σκαλκώτας, Γιάννης Παπαϊωάννου ελάχιστο αντίκρισμα έχουν στη συνείδηση του μέσου Έλληνα φιλόμουσου».

Είναι κατανοητό ότι σε αντίθεση προς την ποίηση ή τη λογοτεχνία, το μουσικό κείμενο δεν αποτελεί την απόληξη της δημιουργικής διαδικασίας αλλά ενδιάμεσο σταθμό της. Η διαχρονική λοιπόν παρουσία Ελλήνων Συνθετών με σημαντικό σε μέγεθος και περιεχόμενο έργο, έχει αφήσει έως σήμερα ασυγκίνητη την Πολιτεία, η οποία δεν έχει αναπτύξει καμία εθνική πολιτιστική πολιτική για την παρουσίαση, ανάδειξη και προώθηση του έργου αυτού.

Το «Κράτος ως έργο Τέχνης» μπορεί να είναι ή να μην είναι βλαβερό, είναι όμως πάντα άσχετο.

Μετά την παραπάνω διαπίστωση αντιλαμβανόμαστε ότι όλο το βάρος μιας έστω και αποσπασματικής παρουσίας, έως σήμερα των ελληνικών έργων, είχαν οι φορείς οι οποίοι τις περισσότερες των περιπτώσεων με στοιχειώδη μέσα (υποδομές, επιχορηγήσεις, προβολή κ.α) με αρωγό στην προσπάθειά τους την προσωπική προσφορά νέων μουσικών, εκτελεστών, μουσικολόγων, κριτικών τέχνης ή φιλόμουσων, συντήρησαν αφ' ενός τη μνήμη, αφ' ετέρου επρόβαλαν την εικόνα ενός νεοελληνικού πολιτισμού η οποία όσον αφορά τη μουσική ήταν επιμελώς παραμελημένη.

Ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει να γίνει στην προσπάθεια όλα αυτά τα χρόνια της Ε.Ε.Μ, της Ορχήστρας των Χρωμάτων, φορέων εκπαιδευτικών (Πανεπιστήμια, Δημοτικά Ωδεία), της «Ορχήστρας Πατρών» κ.α. Εδώ θα μου επιτρέψετε να κάνω μια μικρή αναφορά και στις «Ημέρες Σύγχρονης Μουσικής», τις οποίες διοργανώνει το Δημοτικό Ωδείο Πατρών, στο οποίο έχω την τιμή να είμαι Καλλιτεχνικός Διευθυντής τα τελευταία 12 χρόνια και η οποία αποδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο τα παραπάνω.

Οι «Ημέρες Σύγχρονης Μουσικής» είναι μια από τις δραστηριότητες οι οποίες έχουν αναπτυχθεί βάσει σκεπτικού και θεματολογίας και έχουν εξελιχθεί σε θεσμούς. Διοργανώθηκαν για πρώτη φορά το 1998 ως «Εβδομάδα Ελληνικής Μουσικής», εξελίχθηκαν δε στη σημερινή τους μορφή, η οποία περιλαμβάνει διακριτές ενότητες όπως: «Μουσική και Τεχνολογία», «Μουσική και Ποίηση», «Μουσική και Πολιτική», Εργαστήρια Σύνθεσης, Αφιέρωματα κ.λ.π.

Ένα φεστιβάλ, με διάρκεια ενός μήνα περίπου, μοναδικού περιεχομένου, το οποίο στηρίζεται οικονομικά στον προϋπολογισμό του Δημοτικού Ωδείου.

Το Φεστιβάλ είναι μια μεγάλη ευκαιρία για ουσιαστική επαφή του κοινού με τη Σύγχρονη Δημιουργία, αποτελεί δε ένα σημαντικό βήμα για τους Έλληνες Συνθέτες.

Στα προγράμματα του Φεστιβάλ είχαν συμμετοχή με έργα Μουσικής Δωματίου και αφιερώματα τριάντα τέσσερις (34) Έλληνες Συνθέτες, καθώς επίσης ένας σημαντικός αριθμός Συνθετών Ηλεκτρονικής και Ηλεκτροακουστικής Μουσικής στην ενότητα «Μουσική και Τεχνολογία». Η «Ορχήστρα Πατρών» επίσης από το 1999 έως το 2006 που διαχωρίστηκε και λειτουργεί πλέον υπό την εποπτεία της Δημοτικής Επιχείρησης του Πολιτισμού, είχε παρουσιάσει έργα είκοσι τεσσάρων (24) Ελλήνων Συνθετών (όχι μόνο στα πλαίσια του Φεστιβάλ).

Τέλος οι «Ημέρες» δίνουν μια μεγάλη ευκαιρία στους νεότερους Συνθέτες με τα εργαστήρια Σύνθεσης, τα οποία από το 2002, σε συνεργασία με την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών

έχουν ενταχθεί στο πρόγραμμα. Έτσι έχουν παρουσιασθεί (50) έργα νέων Συνθετών.

Εδώ, κλείνοντας αυτή την παρένθεση, πρέπει να κάνω ιδιαίτερη μνεία στον Θ. Αντωνίου, ο οποίος με εφηβική διάθεση έχει βοηθήσει και στηρίζει σε δύσκολες φάσεις αυτό το θεσμό.

Το «σκηνικό» στη χώρα μας ολοκληρώνεται με την ανυπαρξία και εκπαιδευτικής πολιτικής.

Το ΥΠ.ΠΟ ως καθ' ύλην αρμόδιο Υπουργείο δεν έχει κάνει το παραμικρό βήμα στη διαμόρφωση ενός πλαισίου σπουδών (κατηγοριοποίηση εκπαιδευτικών φορέων, διαβάθμιση σπουδών, προγράμματα, έλεγχο τίτλων, ισοτιμία αυτών κ.α).

Εδώ πρέπει να αναφέρω ότι οι διπλωματούχοι Ωδείων ή μουσικών σχολών με εγκεκριμένους τίτλους από το ΥΠ.ΠΟ, όταν εργάζονται σε Δημοτικά Ωδεία, θεωρούνται από το Υπουργείο Εσωτερικών και τους Οργανισμούς Τοπικής Αυτοδιοίκησης ως κατέχοντες θέσεις οι οποίες είναι ισότιμες με τους απόφοιτους της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.

Έτσι έχει συντελεσθεί πλέον η πλήρης απαξίωση των Ωδείων ή μουσικών σχολών που εποπτεύει το ΥΠ.ΠΟ με αποτέλεσμα τη σταδιακή συρρίκνωση του αριθμού των μαθητών που σπουδάζουν πλέον σε αυτά.

Τέλος δεν αξιοποίησε ούτε το θεσμό των Δημοτικών Ωδείων ούτε τη δυνατότητα την οποία μερικά από αυτά έχουν, εφ' όσον επιχορηγούνται ικανοποιητικά, για την παροχή μουσικής παιδείας υψηλών προδιαγραφών.

Το Υπουργείο Παιδείας αντιστοίχως αυτοσχεδιάζει με το θεσμό των Μουσικών Σχολείων.

Ειδικά σχολεία χωρίς κανένα στόχο άρα και αποτέλεσμα, χωρίς κριτήρια εισαγωγής των υποψηφίων μαθητών, χωρίς προγράμματα σπουδών και ορθολογισμό της επιλογής των διδασκόμενων μαθημάτων, χωρίς έλεγχο και αξιολόγηση διδακτικού προσωπικού, το οποίο προσλαμβάνεται υπό οποιαδήποτε εργασιακή σχέση (μόνιμος, αναπληρωτής ή ωρομίσθιος καθηγητής) για να διδάξει στα συγκεκριμένα σχολεία, χωρίς ενιαία κριτήρια αξιολόγησης των μαθητών και των σχολείων κ.α.

Ο θεσμός εξάλλου των μουσικών σχολείων είναι από τη φύση του προβληματικός, αφού αποσπασματικά αντιμετωπίζεται από το Υπουργείο, το οποίο δεν κινείται προς την κατεύθυνση δημιουργίας και μουσικών σχολείων στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση.

Χωρίς πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια σοβαρή εκπαίδευση, είναι κατανοητό ότι η ίδρυση μουσικών τμημάτων «εφαρμοσμένων μουσικών σπουδών» στα Πανεπιστήμια, λειτουργεί μόνον ως άλλοθι εκ μέρους του Υπουργείου.

Είναι αντιληπτό ότι δύο Υπουργεία (Παιδείας και Πολιτισμού) εμπλέκονται χωρίς πειστικές λύσεις, εφ' όσον η Μουσική Εκπαίδευση αντιμετωπίζεται από το Υπουργείο Παιδείας αποσπασματικά, από το ΥΠ.ΠΟ δε αδιάφορα χωρίς ένα νόμο – πλαίσιο σπουδών χωρίς επαγγελματική κατοχύρωση των σπουδαστών κ.λ.π.

Μοναδική ίσως διέξοδος, να θεωρηθεί από την Πολιτεία ως καθ' ύλην αρμόδιο μόνον το Υπουργείο Παιδείας και να εκπονήσει ένα ολοκληρωμένο πρόγραμμα μουσικών σπουδών.

Όλα τα παραπάνω αποδεικνύουν την έλλειψη εθνικής στρατηγικής στα θέματα Παιδείας και Πολιτισμού, την αδυναμία ή αδιαφορία στη διαμόρφωση κανόνων, κατευθύνσεων και στόχων.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες δεν νομίζω ότι μπορούμε να είμαστε αισιόδοξοι για το μέλλον, εάν δεν αναλάβουμε άμεσα κάποιες πρωτοβουλίες.

Θεωρώ, ως εκ τούτου απαραίτητη τη σύσταση μιας επιτροπής, εκ μέρους της Ε.Ε.Μ στην οποία να συμμετέχουν εκπρόσωποι πολιτιστικών και εκπαιδευτικών φορέων και η οποία θα αναπτύξει δράσεις σε εκπαιδευτικό, ερευνητικό και πολιτιστικό επίπεδο, θα λειτουργεί δε ως άτυπο Εθνικό Συμβούλιο Μουσικής.

Η επιτροπή θα πρέπει να ασχοληθεί με όλες τις συνισταμένες που αφορούν προβλήματα της «μουσικής ζωής» ειδικότερα δε:

α. Την παρουσίαση, την ανάδειξη και προώθηση του έργου των Ελλήνων Συνθετών, μέσω της διοργάνωσης συναυλιών, διαλέξεων, συνεδρίων, αφιερωμάτων και την ανάπτυξη εκδοτικής δραστηριότητας.

Θα λειτουργεί δε ως συνδετικός κρίκος μεταξύ εκπαιδευτικών και πολιτιστικών φορέων, οι οποίοι θα μπορούσαν να βοηθήσουν στην επίτευξη της υλοποίησης των παραπάνω στόχων.

β. Τη στήριξη φορέων οι οποίοι έχουν αναπτύξει πολυποίκιλη δράση, με τη διοργάνωση Φεστιβάλ, Διαγωνισμών, Εκπαιδευτικών Συναυλιών κ.α. και έχουν καταστεί σημαντικοί φορείς πολιτιστικής αποκέντρωσης, ώστε οι προσπάθειές τους να αποκτήσουν αποδοχή και ενδιαφέρον τουλάχιστον σε εθνικό επίπεδο.

γ. Την επικοινωνία με αντίστοιχους φορείς και εκπαιδευτικά ιδρύματα του εξωτερικού αφ' ενός για την καλύτερη ανάδειξη και προβολή της νεοελληνικής μουσικής, αφ' ετέρου μέσω κοινών προγραμμάτων ερευνητικών, διαγωνισμών, σεμιναρίων κ.λ.π, την καλύτερη εκπαίδευση των νέων Ελλήνων μουσικών (εκτελεστών και συνθετών) και την παρουσίαση νέων δημιουργιών.

δ. Την εμπεριστατωμένη αξιολόγηση των συνεργαζόμενων φορέων και κατάθεση προτάσεων στο ΥΠ.ΠΟ για πιθανή χρηματοδότησή των μέσω προγραμματικών συμβάσεων.

ε. Τη δημιουργία τεκμηριωμένης πρότασης για την εν γένει μουσική «παιδεία», η οποία θα πρέπει να υποβληθεί στα αρμόδια Υπουργεία με στόχο την αποτελεσματική λειτουργία εκπαιδευτικών δομών και την ανάπτυξή τους.

Τέλος δε την ανάληψη κοινών δράσεων και την ανάπτυξη συνεργασιών με φορείς οι οποίοι διαχειρίζονται άλλες μορφές Τέχνης.

Η Μουσική Εκτέλεση ως Ερμηνεία της Αναλυτικής Μεθοδολογίας

Θανάσης Ζέρβας

Συνθέτης, σαξοφωνίστας, λέκτορας

Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης Πανεπιστημίου Μακεδονίας

a-zervas@uom.gr

Στην υποθετική ερώτηση για το αν υπάρχει αντικειμενική μουσική εκτέλεση - ιδεατή μουσική εκτέλεση- για κάθε έργο και κατά πόσο αυτό μπορεί να αποτελεί την μια και μοναδική ερμηνευτική εκδοχή του, προφανώς υπάρχουν πολλές απόψεις στο βαθμό που κάποιες απ' αυτές είναι αντικρουόμενες. Οι περισσότεροι συμφωνούν στο ότι η τέλεια –ή μοναδική– εκτέλεση είναι σχεδόν αδύνατο να επιτευχθεί, αν και αυτό είναι το ζητούμενο ή θα πρέπει να είναι το ζητούμενο από κάθε μουσικό εκτελεστή. Δύο βασικά ερωτήματα που γεννιούνται από την πιο πάνω υπόθεση είναι τα εξής: (α) Είναι επαρκής από μόνη της η άρτια δεξιότητική ικανότητα για την αντικειμενική ερμηνεία; (β) Αποτελούν οι γνώσεις στη μουσική θεωρία, ιστορία και τις αναλυτικές μεθοδολογίες απαραίτητα εργαλεία στα χέρια του δεξιότητη; Συχνά και προκειμένου να ιχνηλατήσουμε, στοιχειοθετήσουμε και συγκεκριμενοποιήσουμε την άυλη και άγνωστη -κατά τα άλλα- αντικειμενική μουσική εκτέλεση δανειζόμαστε εκφράσεις και αντιλήψεις από άλλες τέχνες. Στη ζωγραφική, για παράδειγμα, ένας αντικειμενικά καλός πίνακας είναι άρτιος αν και εφόσον περιλαμβάνει αυτά και μόνο αυτά τα στοιχεία (χρώματα, σχήματα κλπ) που τον συνθέτουν. Λίγο ως πολύ, το ίδιο ισχύει για όλες τις ονομαζόμενες τέχνες του χώρου 'space arts.' Ισχύει όμως το ίδιο και για τις τέχνες του χωροχρόνου; Για τις ονομαζόμενες 'time arts' ή 'space-time arts,' αυτό αποτελεί ακόμα και σήμερα πεδίο έρευνας. Είναι γνωστή η άποψη του Schopenhauer όπου αναφέρει ότι η αρχιτεκτονική είναι 'frozen music.' Κατά τον Ernst Tock η αντιστοιχία αυτή εκτείνεται ως το υπόβαθρο-ως την ουσία των δύο τεχνών, της μουσικής και της αρχιτεκτονικής και δεν περιορίζεται μόνο στην επιφάνειά τους. Αντίστοιχα, λέει ο Tock θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε την μουσική 'sounding architecture,' γιατί η μορφή -η ισόρροπη μορφή- είναι αυτό που επιβραβεύει το κάθε 'άψογο' δημιούργημα και της αρχιτεκτονικής αλλά και της μουσικής. (Tock 1977: 155). Η επιχειρηματολογία του Ernst Tock βρίσκει σύμφωνο και το διακεκριμένο συνθέτη Ralph Shapey, ο οποίος αναφέρει στα εισαγωγικά μαθήματα του εγχειριδίου του για τη σύνθεση ότι «ο συνθέτης είναι αρχιτέκτονας του ήχου, του χρόνου, του χώρου και της ροής» (Shapey 2000: 4). Ροή, χώρος, χρόνος και μορφή συνυπάρχουν και στις 'space arts' κατά τον Cone όπου χαρακτηριστικά αναφέρει: «διαβάζουμε τις εικόνες, τα κτίρια, τα γλυπτά όπως και τα ποιήματα» (Cone 1968: 33). Όπως μπορούμε να αποκαλέσουμε την ανάγνωση ενός ποιήματος 'a performance' (υπό την έννοια της εκτέλεσης – ερμηνείας), το ίδιο και την παρατήρηση ενός γλυπτού απ' όλες τις πλευρές του, ή ενός κτιρίου από χώρο σε χώρο. Γενικά, η λεπτομερής παρατήρηση και ανάλυση των χαρακτηριστικών και στοιχείων που συνθέτουν το δημιούργημα, εν προκειμένω το έργο τέχνης, μας δίνει την δυνατότητα να το αντιληφτούμε σε βάθος. Στην περίπτωση που ένα έργο γίνεται αντιληπτό και κατανοητό με την πρώτη ή ακόμα και δεύτερη παρατήρηση, ανάγνωση, ή ακρόαση, μπορούν να ισχύουν –εκτός άλλων- τα πιο κάτω: (i) το κατανοήσαμε λόγω μεγάλης εξοικείωσης μας σε πληροφορίες που έχουν διευρύνει την αντιληπτική μας ικανότητα –και εδώ δεν συμπεριλαμβάνω τους ιδιοφυείς (genius), (ii) ενδέχεται το έργο να είναι εξαιρετικά απλοϊκό και τέλος (iii) να μη το κατανοήσαμε πραγματικά σε βάθος και να υποβαθμίσαμε το περιεχόμενο του, ένα αρκετά συνηθισμένο φαινόμενο ιδιαίτερα όταν δεν υπάρχει εξοικείωση με το στυλ ή την τεχνολογία. Κατά την εκτίμησή μου, μέτρο για την αντικειμενική αξιο-

λόγηση ενός έργου τέχνης αποτελεί η αντοχή του στο χρόνο (διαχρονικότητα), ενώ σε κάθε παρατήρηση, ανάγνωση, ή ακρόαση αποκαλύπτονται νέα στοιχεία, είναι δηλαδή σαν να ταξιδεύει –το έργο – παράλληλα με το χρόνο, ή μέσα στο χρόνο. Ο συνθέτης Paul Lansky σχολιάζοντας τα έργα του, με αξιοζήλευτη ειλικρίνεια έχει πει ότι η ποιότητα των έργων του εξαρτάται από το αν ανακαλύπτει νέα στοιχεία και πληροφορίες σε κάθε τελευταία ακρόαση. Σημειωτέον ότι ο Lansky είναι κυρίως συνθέτης ηλεκτρονικών έργων και ως εκ τούτου και ο μόνος εκτελεστής-σολίστ-ερμηνευτής των περισσότερων έργων του, πράγμα που σημαίνει ότι αναλαμβάνει όλη την ευθύνη της δημιουργίας-αναδημιουργίας, δηλ. και του δημιουργού και του εκτελεστή. Πόσο ευθύνεται η μουσική εκτέλεση-ερμηνεία (performance-interpretation) για την αποτελεσματική προβολή και απόδοση όλων των στοιχείων που συνθέτουν το έργο– δηλ. των στοιχείων που γίνονται αντιληπτά στην πρώτη ακρόαση, στη δεύτερη, στην τρίτη, στη χίλιοστή. Και επιστρέφοντας στην αρχική μου υπόθεση επαναδιατυπώνω το ερώτημα: πώς είναι δυνατό να εκτελεστεί – ερμηνευτεί ένα έργο κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο; Υπάρχει μόνο ένας τρόπος αντικειμενικής – ιδεατής ερμηνείας και από τι καθορίζεται αυτός; Στην ανάγνωση ενός ποιήματος, ή στην παρατήρηση ενός πίνακα, προκειμένου να αντιληφθούμε τα νοήματα – την ουσία του, μπορούμε να παρατηρήσουμε και ξαναπαρατηρήσουμε λεπτομέρειες, επιταχύνουμε ή επιβραδύνουμε την ανάγνωση ή παρατήρηση, ή και να ασχοληθούμε αποσπασματικά χωρίς την ολοκλήρωση του σε μια φάση, δίχως αυτό να επηρεάζει την ποιότητα και αξία του έργου, ή ακόμα και την διαχρονικότητά του. Ισχύει αυτό με τη μουσική εκτέλεση; Ισχύει όμως με την μουσική ανάλυση! Ο συνθέτης δημιουργεί το μουσικό του υλικό το οποίο στη συνέχεια μορφοποιεί και σχηματίζει το μουσικό έργο και τέλος το αποδίδει σημειογραφικά. Η μουσική διαδικασία όμως δεν σταματάει εδώ αλλά περνάει στο επόμενο στάδιο, αυτό της εφαρμογής των σημειογραφικών ενδείξεων, ουσιαστικά περνάει στη δεύτερη φάση, αυτή της αναδημιουργίας μέσα από την εκτέλεση-ερμηνεία. Εδώ ο μουσικός εκτελεστής, ή οι μουσικοί εκτελεστές λειτουργούν και πάλι ως δημιουργοί. Η ιστορία μας έχει διδάξει ότι όσο πιο σύνθετο είναι το μουσικό έργο, τόσο πιο βαριά ακουμπάει η ευθύνη στους ώμους ή ακριβέστερα στα δάκτυλα του μουσικού εκτελεστή. Ο εκτελεστής βρίσκεται διαρκώς αντιμέτωπος με τις επιλογές του προκειμένου να αποδώσει τη συνοχή και αυτοτέλεια του έργου που δομείται στις ισορροπίες, αναφορές, σχέσεις και αντιθέσεις των μουσικών ή και εξω-μουσικών υλικών που το συνθέτουν και να διασφαλίσει τη 'ροή' που απορρέει από το ρυθμικό υπόβαθρο όσο άμεσα αντιληπτό ή βαθιά κρυμμένο κι αν βρίσκεται. Τέλος, η ολοκλήρωση της διαδικασίας επιτελείται από τον ακροατή, τον δέκτη του όλου ηχητικού εγχειρήματος ο οποίος καλείται να αποκωδικοποιήσει τις πληροφορίες που δέχεται στο σύνολο τους, απ' ενός τη σύνθεση ως μορφοποίηση δομικών υλικών (έργο του συνθέτη), απ' ετέρου την ερμηνεία αυτών των υλικών (έργο του εκτελεστή). Στην ολοκλήρωση τους, τα μουσικά έργα σχηματοποιούνται στο χρόνο χωρίς διακοπή, δεν υπάρχει η δυνατότητα πω-ρίσματος ή διόρθωσης. «Αυτή η ατελείωτη ροή της μουσικής είναι που μας αναγκάζει να χρησιμοποιούμε τη φαντασία μας, γιατί η μουσική νοείται μόνο σαν μια διαρκής διαδικασία του γίνεσθαι» αναφέρει ο Aaron Copland στο βιβλίο του *Η Μουσική και η Φαντασία*. Αναμφισβήτητα, η κάθε εκτέλεση είναι αποτέλεσμα προβολής

των στοιχείων που ο μουσικός εκτελεστής επιλέγει να προβάλει. Εν τέλει, θα υπάρξουν και άλλες εκτελέσεις! Τι καθορίζει, όμως, τις επιλογές του εκτελεστή; Η κάθε σοβαρή εκτέλεση έργου βασίζεται σε ένα πλέγμα πολλών και διαφορετικών λειτουργιών με κυριότερη την στιλιστική απόδοση. Ο μουσικός εκτελεστής με άριστη δεξιότητα, δεν είναι υποχρεωτικά και αποτελεσματικός ερμηνευτής-αναδημιουργός γιατί δεν αρκεί μόνο η εφαρμογή των σημειογραφικών ενδείξεων για την αναδημιουργία ενός έργου και την προβολή του στο χωροχρόνο. Η μονοδιάστατη εφαρμογή του staccato, των μετρονομικών ενδείξεων, των δοξαριών, και των αυχομειώσεων των δυναμικών δεν αποτελούν την αποκλειστική προϋπόθεση για την αντικειμενική ερμηνεία. Πολλοί, αν όχι όλοι οι συνθέτες συμφωνούν στο ότι οι καλοί εκτελεστές είναι δεκτικοί στις υποδείξεις των συνθετών, και αντίστροφα, οι σοβαροί συνθέτες διδάσκονται από τους εκτελεστές τους. Πόσοι από τους συνθέτες είναι αμετακίνητοι στο να διαφοροποιήσουν μετά την πρώτη ανάγνωση ή και πρώτη εκτέλεση του έργου τους αρκετές από τις σημειογραφικές ενδείξεις; Η ιστορία μας έχει διδάξει ότι οι περισσότεροι συνθέτες διορθώνουν τα έργα τους μετά από τις πρώτες εκτελέσεις –πριν το εγκαταλείψουν οριστικά. Ο Lukas Foss αναφέρει χαρακτηριστικά: «είναι απαραίτητο να επαν-εφευρίσκουμε την πιο κατάλληλη σημειογραφία για την ακριβή διατύπωση του κάθε νέου ήχου, φθόγγου, ρυθμού σε κάθε νέο έργο. Συνήθως, στην αναζήτηση της ακριβούς σημειογραφικής έκφρασης των ήχων, αντιγράφω τα έργα μου τρεις ή τέσσερις φορές πριν τη έκδοσή τους», συμπληρώνει ο Foss. Ιδιαίτερα για το σημερινό συνθέτη –το συνθέτη που κινείται αναπόφευκτα στη διάσταση της παγκοσμιοποίησης- και που είναι εκτεθειμένος σε αναρίθμητες αισθητικές τάσεις, το σημειογραφικό σύστημα αποτελεί καθαρή υπόθεση δημιουργικής επιλογής. «Τα συστήματα σημειογραφίας είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τις μουσικές παραδόσεις (κουλτούρες) από τις οποίες προέρχονται και τις οποίες εκφράζουν, ενώ εκφράζουν –εν μέρει- και πληροφορίες από άλλες παραδόσεις προς την κύρια», υποστηρίζει ο εθνομουσικολόγος Ted Ellington στο λίκμα *Transcription* (Ellington, 1992: 153-164). Προφανώς ο όρος κουλτούρα είναι πολυσύνθετος και δεν εξαντλείται μόνο και μόνο από τη σημειογραφία, αντιθέτως η σημειογραφία αποτελεί –εν μέρει- την επιφάνειά της. Κοινή διαπίστωση πολλών συνθετών, ιστορικών αλλά και μουσικών είναι ότι ακόμα και σήμερα η διαδικασία της εκτέλεσης βασίζεται, σχεδόν αποκλειστικά, σε συμπεριφορές και πρακτικές του ρομαντισμού. Στην περίοδο του ρομαντισμού, απ' τη μια η επαναστατικότητα στη σκέψη και έκφραση απ' την άλλη οι κατασκευαστικές βελτιώσεις των οργάνων ώθησαν τη δεξιοτεχνική δυνατότητα των μουσικών σε εξαιρετικά επίπεδα. Όμως σήμερα για συγκεκριμένους κοινωνικο-ιστορικούς λόγους, ο ηρωισμός και η διάθεση αυτοθυσίας που εκφράζονται μέσα από την υψηλή δεξιοτεχνία –κύρια χαρακτηριστικά του ρομαντισμού- ενδεχομένως να μην επαρκούν για την ορθή ερμηνεία πληροφοριών που ενυπάρχουν στο σημειογραφικό περιτύλιγμα και κυρίως στα βαθύτερα επίπεδα της μουσικής ανατομίας έργων εκτός ρομαντισμού. Η διαπίστωση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία για τα έργα που γράφτηκαν από τα μέσα του 20ου αιώνα και ύστερα. Μήπως όμως κάτι ανάλογο δεν ισχύει και για τα έργα που ιστορικά απέχουν πολύ από το παρόν; Δηλαδή για τα έργα του μεσαίωνα, της αναγέννησης, ή ακόμα και για τα έργα που εντάσσονται σε συγκεκριμένα αισθητικά πλαίσια και ερμηνευτικές πρακτικές για παράδειγμα έργα που ο αυτοσχεδιασμός παίζει δομικό ρόλο, τη τζαζ μουσική, τα μικροτονικά έργα κλπ. Ο Paul Berliner στο βιβλίο του *Thinking in Jazz*, προκειμένου να τονίσει τη σπουδαιότητα της συγκεκριμένης μουσικής κουλτούρας μέσα στην οποία επιτελείται η (αντικειμενική) ερμηνεία δανείζεται και παρουσιάζει αναλλοίωτο το σύνθημα σχολίου των μουσικών -εν προκειμένω της τζαζ: “it happens when it's grooving” παίζεται σωστά «δουλεύει» όταν υπάρχει η σωστή ρυθμική αίσθηση –δηλ. ροή (Berliner 1994). Στην περίπτωση όμως που ο μουσικός εκτελεστής δεν προέρχεται ή δεν συνεχίζει να εντάσσεται σε μια συγκεκριμένη «μουσική κουλτούρα» αλλά επιβιώνει από την ενασχόληση του ως μέλος επαγγελματικών συνόλων, γεγονός που υπογραμμίζει υψηλό δεξιοτεχνικό επίπεδο, μπορεί να συνεισφέρει στη αντικειμενική ερμηνεία; Με

άλλα λόγια, κατά πόσο οι εκτελεστές επαγγελματικών συνόλων, πχ. συμφωνικών ορχηστρών, συνόλων μουσικής δωματίου κλπ, μπορούν να αποδώσουν και τις βαθύτερες αναζητήσεις ενός έργου έντεχνης-λόγιας μουσικής, εκτός ρεπερτορίου ορχήστρας, ή ακόμα και εντός; Η σύγχρονη πρακτική έχει αποδείξει ότι εν τέλει οι αναλυτικές μέθοδοι μπορούν να οδηγούν το μουσικό εκτελεστή στην πιο βαθιά εξερεύνηση και κατανόηση των έργων και να τον προικίζουν με ουσιαστικές γνώσεις για τις ερμηνευτικές του επιλογές. Εξάλλου, και χωρίς τη δική μας γνώμη, η παγκοσμιοποίηση έχει εξασφαλίσει την προσβολή μας από ποσοτικά άπειρες μουσικές πληροφορίες, ταυτόχρονα, χωρίς καμία δυνατότητα επιλογής και ποιοτικής αξιολόγησης από μέρους μας, σε βαθμό που τα οικουμενικά έργα τέχνης κινδυνεύουν να επικαλυφτούν, συνθλίβουν, ισοπεδωθούν –χωρίς επιστροφή- από τα έργα της παγκοσμιοποίησης, τα περισσότερα εκ των οποίων είναι άτεχνα! Η παγκοσμιοποίηση είναι πραγματικότητα και πρέπει να αξιοποιηθεί εκ των έσω. Η ευρεία γνώση, και στην περίπτωση μας –ιδιαίτερα στην περίπτωση των μουσικών εκτελεστών- η ευρεία μουσικοθεωρητική γνώση τελικά είναι το κλειδί και το μέτρο για την ποιοτική αξιολόγηση και βαθιά κατανόηση των έργων. Ο συνθέτης, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Aaron Copland, είναι ο δημιουργός ενός σύνθετου μουσικού ποιήματος το οποίο καταγράφει στο χαρτί και το οποίο απευθύνει σε ένα ακροατήριο που δεν ξέρει ανάγνωση. Σε προηγούμενες ιστορικές περιόδους οι συνθέτες δεν κινδύνευαν από το να καταστραφούν τα έργα τους γιατί τα ερμήνευαν οι ίδιοι. Τώρα όμως μεταξύ του δημιουργού και του ακροατή παρεμβάλλεται ο ερμηνευτής. Τι γίνεται στην περίπτωση που ο ερμηνευτής δεν γνωρίζει καλά τις τεχνικές ερμηνείας, δηλ. δεν έχει καλή τεχνική, δεν γνωρίζει γραμματική και συντακτικό (θεωρία, ανάλυση, ιστορία); Εδώ δεν αναφέρομαι σε έργα ηλεκτρονικής μουσικής στα οποία ο συνθέτης είναι και ο εκτελεστής, ή στα αυτοσχεδιαστικά έργα στα οποία ο εκτελεστής είναι και συνθέτης. Σε ένα εύστοχο παράδειγμα σε σχέση με την ερμηνεία και ανάλυση, και το οποίο συμβολικά προέρχεται από τον ρομαντισμό, ο Edward Cone, αναφέρει τα εξής: Στην αρχή του Πρελούδιου σε Ντο ελάσσονα του Σοπέν το πρώτο και δεύτερο μέτρο εμφανίζονται να είναι ξεχωριστά αλλά στη συνέχεια σχηματίζονται μικρές μελωδικές φράσεις δύο μέτρων. Παρατηρώντας όμως το μπάσο θα αντιληφθούμε ότι αυτό είναι που προσδίδει ισορροπία μεταξύ των αρχικών μέτρων με τα επόμενα. Προκειμένου όμως ο εκτελεστής να αποδώσει αποτελεσματικά το μουσικό κείμενο πρέπει πρώτα να το κατανοήσει μέσα από την ανάλυση (Cone 1968).

Συμπερασματικά, το επίπεδο του ηχητικού αποτελέσματος καθορίζεται από το συνδυασμό θεωρητικών γνώσεων και τεχνικής και η μουσική εκτέλεση λειτουργεί συνολικά ως ερμηνεία της αναλυτικής μεθόδου και θεωρίας σ' ένα εξαιρετικά υψηλό επίπεδο καλλιτεχνικής πράξης. Οι γνώσεις μαζί με τη δεξιοτεχνική ικανότητα αντικατοπτρίζονται στην αποτελεσματικότητα της μουσικής ανασύνθεσης -εν τέλει είναι και σεβασμός προς το ακροατήριο.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- PAUL BERLINER, P. 1994. *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation*. University of Chicago Press.
CONE, E.T., 1968. *Musical Form and Musical Performance*. W. W. Norton, New York.
ELLINGTON, T., 1992. *Ethnomusicology*. An Introduction. Helen Myers (ed), Macmillan Press, New York.
TOCK, E., 1977. *The Shaping Forces in Music*. Dover Publications, Inc., New York.
SHAPEY, R., 2000. *A Basic Course in Music Composition*. Theodore Presser Co., Pennsylvania.

