μουσικής

πολύτονο

ΤΕΥΧΟΣ 40 ΜΑΪΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ 2010 0,01€ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΗΣ ΕΝΩΣΗΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΜΟΥΣΟΥΡΓΩΝ ΚΩΔ. 7016

Δημιουργία

Νέα

Τέχνη

International

Music

Force

πολύτονο

Διμηνιαία έκδοση της Ε.Ε.Μ.
Τεύχος 40, Μάιος - Ιούνιος 2010

Bi-monthly magazine of the
Greek Composers' Union.
V.Sofias av. & Kokkali str. 115 21 Athens
Tel. & fax +30 210 72 56 607.
http://www.eem.org.gr
e-mail: gcu@otenet.gr

Ιδιοκτήτης
ΕΝΩΣΗ ΕΛΛΗΝΩΝ ΜΟΥΣΟΥΡΓΩΝ
Βασ. Σοφίας & Κόκκαλη,
115 21 Αθήνα
τηλ./fax: 210 7256607

Συντακτική ομάδα
Εκδότης
Κωνσταντίνος Α. Λυγνός*
Δημοσιογραφική έρευνα
Λεωνίδας Κανάρης*
Συντονισμός ύλης
Μαρία-Χριστίνα Κριθαρά*
Τεχνική επεξεργασία
Ελένη Σκάρκου*
Καλλιτεχνική επιμέλεια
Μαρία-Χριστίνα Κριθαρά*
Ελένη Σκάρκου*
Οικονομικά & επικοινωνία
Μαρία-Χριστίνα Κριθαρά*

Μόνιμοι συνεργάτες
Έφη Αγραφιώτη,
Γεωργία Καλοδίκη,
Άση Κονδυλίδου,
Χρήστος Μητσάκης,
Αλέξανδρος Μούζας*,
Ντάνα Παπαχρήστου,
Νίκος Ροδίτης,
Λορέντα Ράμου,
Θωμάς Ταμβάκος*
Κωνσταντίνος Φλεριανός*

Συνεργάτες τεύχους
Άγγελος Γαβριήλ,
Γιώργος Κουρουπός*,
Απόστολος Κώστιος,
Μαικήνας,
Σπύρος Μπονέλης

Εξώφυλλο
Ελένη Σκάρκου*

Φωτογραφικό υλικό
Αρχεία: Γ. Αγγειοπλάστη,
Χ. Ζάλιου, Γ. Κουρουπού,
Γ. Λεωτσάκου,
Απ. Κώστιου

Γλωσσική επιμέλεια
Μίρκα Κακαδέλλη,
Λεωνίδας Κανάρης,
Γιώργος Χατζημιχελάκης*

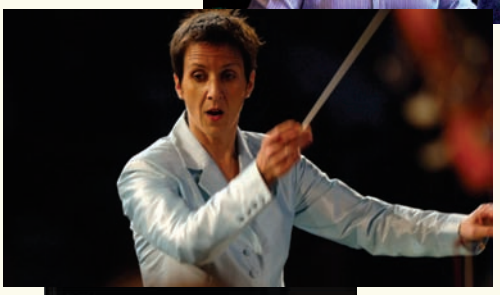
Γραμματεία
Ν. Μεταξά 29, 104 39 Αθήνα
τηλ./fax: 210 8824983
email: Ikanaris@otenet.gr
Συνδρομές - Διαφημίσεις
Χανιώτου 17, 154 52 , Ψυχικό
Μ. Χ. Κριθαρά: 210 6713086
Υπεύθυνος Οικονομικών
Αλέξανδρος Μούζας*
Νομικός Σύμβουλος
Κατερίνα Συγγενιώτου
Εκτύπωση - Παραγωγή
ΦΩΤΟΛΙΟ & TYPICON A.E.
Δημαράκη 20, 11855 Αθήνα
τηλ. 210 3470808, email: fotolio@typicon.gr

(μέλη της Ε.Ε.Μ.)*

Η αναδημοσίευση κειμένων και υλικού επιτρέπεται μόνον κατόπιν αδείας της Συντακτικής Ομάδας ή του Δ.Σ. της Ε.Ε.Μ. Τα άρθρα του περιοδικού δεν εκφράζουν υποχρεωτικά τις απόψεις του Δ.Σ. της Ε.Ε.Μ.. Οι επιλογές του περιοδικού αποτελούν ευθύνη της Συντακτικής Ομάδας. Τα ενυπόγραφα άρθρα εκφράζουν απόψεις των συντακτών μας.

Σ' αυτό το τεύχος

6. +θεσις
7. Ημερολόγιο
10. Εκδηλώσεις Ε.Ε.Μ.
11. Εκδηλώσεις εξωτερικού
13. Ειδήσεις - Σχόλια
20. Θέματα πολιτισμού
21. Γιάννης Χρήστου
24. Olivier Messiaen
28. Γιώργος Λεωτσάκος
33. Δημήτρης Μητρόπουλος
37. Κωνστάντια Γουρζή
40. Ιστορία της jazz
42. Λόγια απλά
44. Σεμινάρια - Διαγωνισμοί
46. Επιστολές
47. Ανακοινώσεις
48. Θέσεις & απόψεις
50. Βιβλιοπαρουσίαση
52. Οπτικές ακροάσεις



για δυνατούς λύτες...

Είναι πολλά τα ζητήματα που όσοι υπηρετούν την τέχνη πρέπει να λύνουν με καινούργιο τρόπο κάθε εποχή. Πρωταρχικό ανάμεσά τους, οι υλικοί όροι για την ύπαρξη καλλιτεχνικής δημιουργίας. Πόσο και τί κοστίζει; Ποιος και γιατί πληρώνει;

Τα τελευταία χρόνια τα παραπάνω ερωτήματα εκφράστηκαν συχνά με την έννοια της «ανταποδοτικότητας» και συχνά εκτίθενται σε τεχνοκρατικές αναλύσεις «κόστους - ωφελείας». Θα μας πούνε πολλοί: «Μα είναι τρόπος αυτός να συζητάμε τέτοια ζητήματα;» Πιστεύουμε πως ναι. Γιατί, όσο σίγουρο κι' αν είναι πως τα πολλά λεφτά, δεν παράγουν αναγκαστικά καλή τέχνη, άλλο τόσο είναι σαφές ότι χωρίς κάποιες minimum υλικές συνθήκες, τίποτα δεν μπορεί να ευδοκιμήσει. Μπορεί δηλαδή η συνθήκη να μην είναι ικανή, είναι όμως αναγκαία.

Σε εποχές μεγάλης κρίσης όπως η σημερινή, όταν οι παλιές βεβαιότητες διαλύονται και οι κληρονομημένες αδράνειες γίνονται βαρίδια, το σταυρόλεξο επανασχεδιάζεται. Τα προβλήματα της Λυρικής, της Ορχήστρας των Χρωμάτων και του Μεγάρου Μουσικής Θεσσαλονίκης οι περικοπές στο θέατρο και τον κινηματογράφο, ο μειωμένος προϋπολογισμός του φετινού Ελληνικού Φεστιβάλ και οι πρόσφατες ανακοινώσεις του Υπουργού Πολιτισμού, είναι απλώς η κορυφή τού παγόβουνου. Επιπλέον δεν γνωρίζουμε αν η κοινωνία θα θεωρήσει την τέχνη ως περιττή πολυτέλεια ή διαφυλάξιμη ανάγκη.

Μιας και τα δύσκολα αρχίζουν τώρα, καλό είναι να ανοίξει συγχρόνως και η συζήτηση. Εφ' όλης της ύλης.

Η Συντακτική Ομάδα

6ες Ελληνικές Μουσικές Γιορτές

Το ότι η ανοιξιάτικη διοργάνωση της ΚΟΑ έχει γίνει πλέον θεσμός είναι ένα αδιαμφισβήτητο γεγονός. Όμως η φετινή διοργάνωση παρουσίασε ένα πρόσθετο ενδιαφέρον, καθώς εστίασε σε μία εποχή αλλά και σε συνθέτες για τους οποίους πολλά ακούμε και διαβάζουμε, αλλά πολύ λίγο ξέρουμε τη μουσική τους .

Το φετινό πρόγραμμα παρουσίασε Επτανησιακή μουσική τού 19ου και του 20ου αιώνα, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στην Όπερα και το μουσικό θέατρο, έως και το 1953. Υπήρξαν εκτενή αφιερώματα στο Νικόλαο Μάντζαρο και στο Σπυρίδωνα Σαμάρα, ενώ ανάλογο ήταν και το θέμα τού μουσικολόγικού συνεδρίου που έγινε παράλληλα με τις «Γιορτές», το οποίο είχε ως θέμα την Επτανησιακή Όπερα και το Μουσικό θέατρο.

Ιδιαίτερα ευχάριστη έκπληξη αποτέλεσε το γεγονός ότι σε πολλές από τις συναυλίες η προσέλευση του κοινού ήταν σημαντικά μεγαλύτερη απ' ότι τις προηγούμενες χρονιές.

Την ώρα που γράφεται αυτό το σημείωμα οι Γιορτές μόλις έχουν τελειώσει. Ελπίζουμε να μπορέσουμε να επανέλθουμε στο επόμενο τεύχος με μία κατά το δυνατόν αναλυτικότερη παρουσίαση μερικών από τα έργα που ακούστηκαν.

Η μουσική στο φετινό Ελληνικό ΦεστιΒάλ: Χωρίς Μητρόπουλο

Περιμέναμε τα χειρότερα... Όμως αυτό δεν σημαίνει ότι θα πρέπει να είμαστε και ευχαριστημένοι. Είναι αλήθεια, ότι σε αντίθεση με το χορό και το θέατρο, στο φετινό –αρκετά περιορισμένο - Ελληνικό Φεστιβάλ, η μουσική δεν περικόπηκε αντίστοιχα. Αλλά αυτό είναι μόνο μέρος τής αλήθειας. Στην πραγματικότητα η μουσική παρέμεινε λίγο – πολύ, στα ίδια ενώ περιορίστηκαν αρκετές από τις άλλες εκδηλώσεις. Έτσι, η ποσόστωση μπορεί να διατηρήθηκε ή και να αυξήθηκε, αλλά τα προγράμματα της μουσικής εξακολουθούν να είναι λίγα και να στερούνται κεντρικού άξονα.

Φυσικά, υπάρχουν και πολύ ενδιαφέρουσες συναυλίες. Ιδιαίτερα επισημαίνουμε την μετάκληση της Ορχήστρας Νέων «Σιμόν Μπολιβάρ» της Βενεζουέλας (δείτε το επόμενο σχόλιο). Κατά τα άλλα οι γνωστοί και από προηγούμενη μετάκληση, «Les Arts Florissants», παρουσιάζουν τον «Πυγμαλίωνα» του Ραμώ, ενώ ο εξαίρετος Κωνσταντίνος Καρύδης με την Ορχήστρα δωματίου Μάλερ και τον δαιμόνιο Τούρκο πιανίστα και συνθέτη Fazil Say, παρουσιάζουν ένα δικό του κοντσέρτο, καθώς και Μπετόβεν. Η Ορχήστρα των Χρωμάτων θα ερμηνεύσει Ligeti, Berg, Henze και Lutosławski, ενώ ενδιαφέρον έχει και η εμφάνιση της Ελληνοτουρκικής Ορχήστρας Νέων, υπό τη διεύθυνση του Isin Metin, με την τρομπετίστα Alison Balsom.

Από 'κει και πέρα πολλά θα μπορούσανε να είναι διαφορετικά. Λίγο πιο κάτω κάνουμε μερικές προτάσεις. Όχι γιατί θεωρούμε ότι θα μπορούσαν να ληφθούν υπ' όψη, αλλά γιατί πιστεύουμε ότι κριτική χωρίς προτάσεις, λίγη αξία έχει.

Όμως τώρα πάμε στο μείζον: Είναι δυνατόν να διανύουμε «έτος Μητρόπουλου» και το Ελληνικό Φεστιβάλ να μην έχει ούτε μία εκδήλωση προς τιμήν του; Ως και η Σκάλα τού Μιλάνου ετοιμάζει εκδήλωση για το Φθινόπωρο. Ακόμα και με τα (ιδιαίτερα προσφιλή στον κ. Λούκο), κριτήρια τής «αναγνωσιμότητας» ή της «σύνδεσης ενός ονόματος με το διεθνή χώρο», ο Μητρόπουλος κερδίζει. Τόσο η Κρατική Θεσσαλονίκης (η οποία - άγνωστο γιατί - φέτος δεν εμφανίζεται), όσο και η ΚΟΑ, εύκολα θα μπορούσαν να παρουσιάσουν ένα σχετικό πρόγραμμα.

Gustavo Dudamel

Ορχήστρα Νέων «Σιμόν Μπολιβάρ» της Βενεζουέλας

Δεν ξέρουμε κατά πόσον «είναι η ορχήστρα που όλοι θέλουν να καλέσουν», όμως σίγουρα πρόκειται για εγχείρημα που γράφει, από πολιτική και καλλιτεχνική άποψη, ιστορία. Η ορχήστρα «Σιμόν Μπολιβάρ» αποτελεί το τελικό προϊόν ενός τεράστιου και φιλόδοξου οράματος που ξεκίνησε πριν 30 και κάτι χρόνια στη Βενεζουέλα, όταν ένας ερασιτέχνης μουσικός, ο José Antonio Abreu, αποφάσισε να εκπαιδεύσει μουσικά, παιδιά που προέρχονταν από τις φτωχότερες, πιο απομακρυσμένες και προβληματικές περιοχές τής χώρας και από τις φτωχογειτονιές των πόλεων.

Αυτή υπήρξε η αρχή του El Sistema (Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela). Η προσπάθεια προχώρησε σιγά – σιγά, με ελάχιστα χρήματα και σε εθελοντική βάση, αλλά τελικά άρχισε να αποδίδει καρπούς. Με τα χρόνια, συνολικά 250.000 παιδιά έμαθαν μουσική, ενώ άρχισαν να φτιάχνονται σχολικές ορχήστρες. Σήμερα οι ορχήστρες σε όλη τη χώρα έχουν ξεπεράσει τις 100 και οι 90 από αυτές είναι συμφωνικές!

Οι καλύτεροι από αυτούς τους νεαρούς μουσικούς μαζεύονται σε κεντρικές ορχήστρες. Στην κορυφή αυτής της τεράστιας πυραμίδας βρίσκεται η Ορχήστρα «Σιμόν Μπολιβάρ», που αυτή την εποχή διευθύνει ένας μαέστρος που και ίδιος ξεκίνησε μέσα από το El Sistema: Ο 28χρονος Gustavo Dudamel, που εδώ και λίγους μήνες είναι επίσης ο νέος μαέστρος και της Φιλαρμονικής τού Λος Άντζελες και τον οποίο ο πολύς Simon Rattle θαυμάζει ανεπιφύλακτα.

Αναμένουμε με ανυπομονησία την «Ιεροτελεστία» που θα παίξουν όταν μας επισκεφτούν! Στο μεταξύ μπορείτε να πάρετε ένα δείγμα της ορχήστρας στις διευθύνσεις: www.youtube.com/watch?v=zKIChxFCGn4 και www.youtube.com/watch?v=amSqQ5XNaGE

Και κάτι ακόμα: Στις 22 Ιουνίου θα γίνει παρουσίαση της μεθόδου τού El Sistema, από τον Gustavo Dudamel και τους νεαρούς συνεργάτες του στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Η είσοδος είναι ελεύθερη με δελτία προτεραιότητας.

Ιδέες χαμηλού κόστους

Είναι προφανές ότι το βασικό ζητούμενο του φετινού Φεστιβάλ, ήταν ο περιορισμός των εξόδων. Από την άλλη, συχνά –πυκνά έχουμε ακούσει τον κ. Λούκο να λέει – διάφορα - τόσο για την προβολή τής ελληνικής δημιουργίας, όσο και για την παρουσίαση της μουσικής με νέους τρόπους. Επισημαίνουμε λοιπόν ότι υπάρχει πληθώρα μουσικών προγραμμάτων που καλύπτουν τις τρεις ή έστω τις δύο, παραπάνω προϋποθέσεις. Φτάνει να το ψάξει λίγο κανείς...

Ξεκινάμε από την εξαιρετική και πολύ πετυχημένη σειρά τής Ορχήστρας των Χρωμάτων «Πέμπτη Εποχή», που είναι ημισκηνοθετημένες βραδιές λογοτεχνίας και μουσικής. Ένας αφηγητής διαβάζει τα κείμενα τα οποία σχολιάζονται από εμβόλιμα μουσικά μέρη ή μουσική υπόκρουση. Το μουσικό σύνολο αποτελείται από τρία έως τέσσερα όργανα ή και ηλεκτρονικούς ήχους. Προγράμματα σαν αυτά θα ταίριαζαν ωραιότατα σε ένα χώρο όπως το «Σχολείο».

Ύστερα από έξι χρόνια συνεχούς παρουσίας οι «Ελληνικές Μουσικές Γιορτές» της ΚΟΑ, έχουν συσσωρεύσει αρκετή πείρα και αρκετά έργα που θα μπορούσαν να δοκιμαστούν πιο πέρα. Ειδικότερα η φετινή διοργάνωση, με την έμφαση στην Επτανησιακή μουσική και την Όπερα, έδινε και τη δυνατότητα σύνδεσης της μουσικής με το θέατρο.

Ακόμα δεν έχουμε καταλάβει γιατί - για μία ακόμη χρονιά - το Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο παραμένει αποκλεισμένο ή γιατί τα Typana του Δημήτρη Δεσύλλα, που το 2007 μας χάρισαν ένα εξαίρετο Drumming του Steve Reich, δεν ξαναεμφανίστηκαν. Το ίδιο ισχύει και για πολλά από τα προγράμματα του Ελληνικού Συγκροτήματος Σύγχρονης Μουσικής που χρησιμοποιούν video ή έχουν απλή σκηνική δράση.

Γιατί λοιπόν; Μα όλα αυτά – όπως και πολλά άλλα - συμβαίνουν στην Αθήνα το χειμώνα. Επομένως «ο αρμόδιος» πρέπει κατ' αρχήν να είναι εδώ τριγύρω ώστε τουλάχιστον να μάθει ότι συμβαίνουν. Πρέπει επίσης πρώτα να καταλαβαίνει και μετά να ενδιαφέρεται. Αν συμβαίνουν όλα τα παραπάνω, ας αποφασίσει μετά ότι δεν είναι καλά ή ότι δεν του κάνουν.

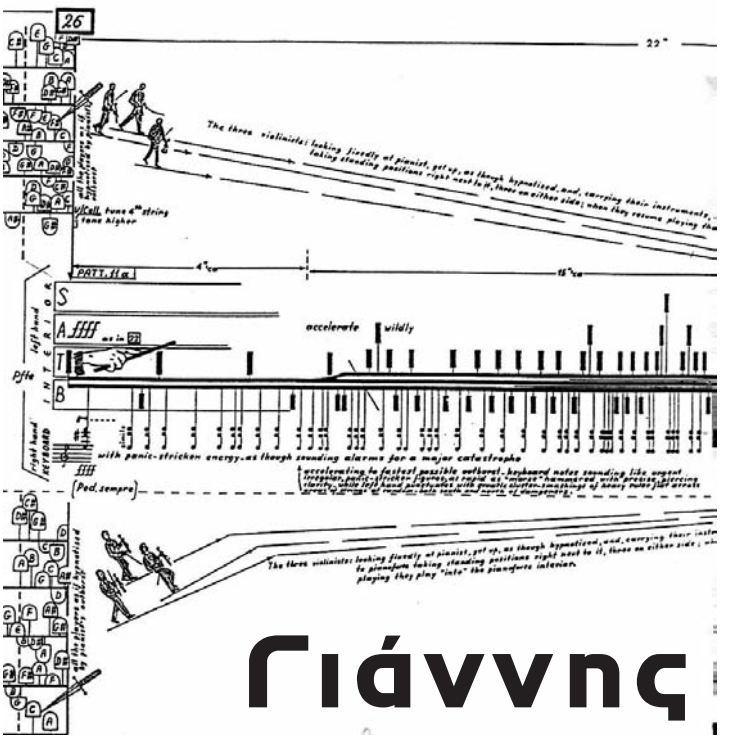
Ντρίνγκι – ντρίνγκι μάνα μου...

Αυτό ήταν πράγματι που έλειπε απ' το πρόγραμμα του «εμβληματικού» Ηρωδείου! Με ιδιαίτερη υπερηφάνεια ανακοινώθηκε ότι: «Η νέα παγκόσμια περιοδεία του Ντέμη Ρούσσου ξεκινάει με πρώτο σταθμό το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού όπου: «Μετά από δεκαετίες επιτυχίας ... ο Ντέμης Ρούσσος θα παρουσιάσει τραγούδια από το νέο του άλμπουμ και θα κάνει μια πλούσια αναδρομή στο μουσικό ρεπερτόριο (κλπ. κλπ...). Παράλληλα μας υπόσχεται και μια μεγάλη έκπληξη...»

Η έκπληξη θα είναι αν ο υπερεξηκοντούτης διεθνής έλληνας rocker τραγουδιστής και πρώην μπασίστας, μπορεί πλέον να φτάσει έστω και μία από τις χαρακτηριστικές εκείνες ψηλές του νότες που κάποτε τον έκαναν διάσημο.

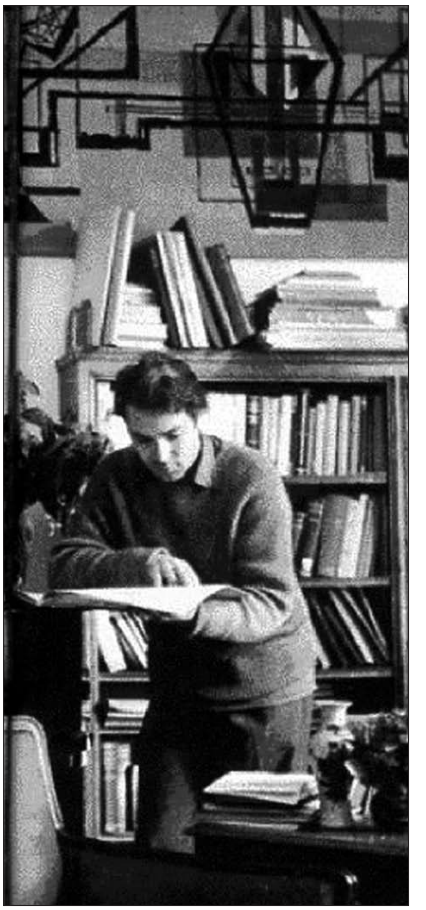
Τί λέτε «εκδρομείς του '60» θα πάμε; - Άσε καλύτερα...

του Σπύρου Μπονέλη



Γιάννης Χρήστου

(1926 - 1970)



1ο μέρος

Στην αρχή τού έτους που διανύουμε συμπληρώθηκαν 40 χρόνια από τον θάνατο του Έλληνα συνθέτη Γιάννη Χρήστου. Με την ευκαιρία αυτής της τραγικής επετείου μας δίνεται η δυνατότητα να σκιαγραφήσουμε τον άνθρωπο και να μελετήσουμε τον καλλιτέχνη και στοχαστή, προβάλλοντας αφ' ενός τους σημαντικότερους σταθμούς της σύντομης ζωής του (44 χρόνια) και αφ' ετέρου τα συνθετικά χαρακτηριστικά που τον έκαναν τόσο ξεχωριστό.

Λίγα Βιογραφικά

Ο Χρήστου γεννήθηκε στις 8 - 1 - 1926 στο Κάιρο[1] από γονείς κυπριακής καταγωγής με ισχυρή οικονομική επιφάνεια και σημαντική καλλιτεχνική συγκρότηση. Έκανε ολόκληρη την εκπαίδευσή του σε αγγλικό σχολείο (στην αγγλική γλώσσα), έμαθε γαλλικά και εν γένει μπορούμε να πούμε πως γαλουχήθηκε σε ένα αριστοκρατικό περιβάλλον, μεγαλώνοντας στην Αίγυπτο με κεντροευρωπαϊκή παιδεία. Στη συνέχεια σπούδασε στο King's College του Cambridge με καθηγητές τους Ludwig Wittgenstein (γλωσσολογική λογική) και Bertrand Russell (συμβολική λογική), δύο κορυφαίους φιλοσόφους τού 20ου αιώνα.

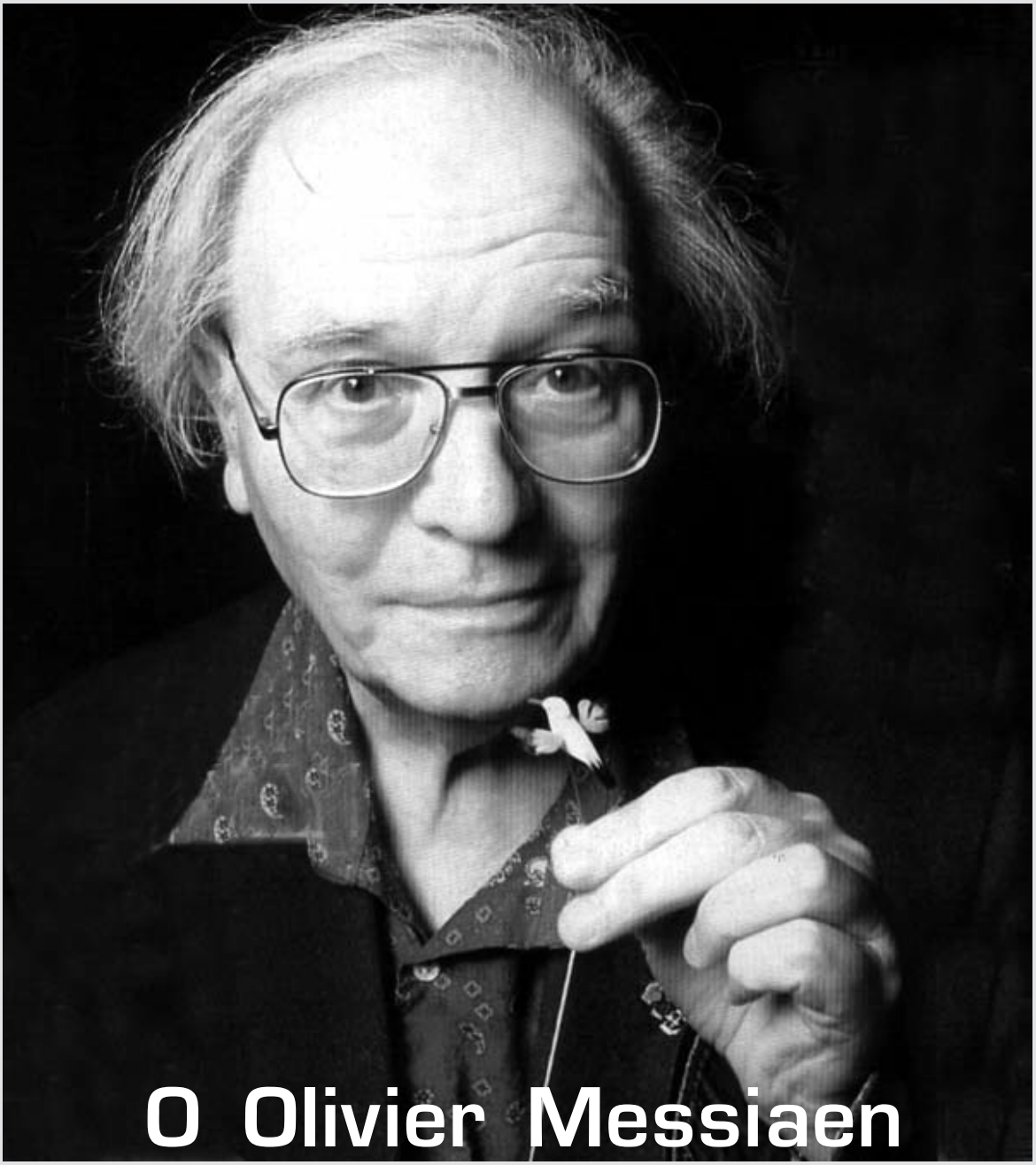
Όσον αφορά στη μουσική, ο Χρήστου ξεκίνησε μαθήματα πιάνου σε ηλικία 5 χρονών και από τα 13-14 συνέχισε τα μαθήματα με την σπουδαία ελληνίδα πιανίστα Gina Bachauer. Στη συνέχεια σπούδασε θεωρητικά (αρμονία, αντίστιξη & σύνθεση) με τον Hans Ferdinand Redlich (μαθητή του Alban Berg), στο Letchworth, κατά την παραμονή του στην Αγγλία. Έπειτα παρακολούθησε τα μαθήματα του Vito Frazzi και του Francesco Lavagnino στην Ιταλία.

Το 1951 επέστρεψε στην Αίγυπτο, δημιούργησε το προσωπικό του στούντιο και έπειτα (1956) παντρεύτηκε τη Θηρεσία (Σία) Χωρέμη[2] με την οποία απέκτησε τρία παιδιά. Το 1960 εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Ελλάδα. Ο επίσημος λόγος ήταν ότι οι μετατροπές τού Νάσερ στον ιδιωτικό τομέα επηρέασαν τη βιομηχανία τού πατέρα του (εργοστάσιο σοκολάτας). Παρ'όλα αυτά ο γιος Χρήστου δεν ασχολούνταν με τη δουλειά τού πατέρα του. Ο πραγματικός λόγος μάλλον βρίσκεται σ'αυτό που μας λέει η Νέλλη Σεμιτέκολο[3]: Ήταν πεπεισμένος ότι εδώ (στην Ελλάδα) θα γινόταν μια αναγέννηση. Ότι η μουσική θα ξαναγεννιόταν εδώ επειδή είμασταν πιο "παρθένοι" από άλλους εκείνη την εποχή.

Ακολούθησε μια δεκαετία κατά την οποία ο Χρήστου αρχικά μοίρασε τη ζωή του ανάμεσα στη Χίο[4] και την Αθήνα, έως ότου εγκαταστάθηκε μόνιμα στην πρωτεύουσα.

Ένα πνεύμα πολύπλευρο

Ο Γιάννης Χρήστου υπήρξε ένα πνεύμα ανοιχτό σε μια πληθώρα θεμάτων τα οποία, άλλωστε, μελετούσε με φροντίδα, προσοχή και συνέπεια. Η τεράστια ιδιωτική βιβλιοθήκη του περιελάμβανε έργα με θέματα που σχετίζονταν με την φιλοσοφία, την ψυχολογία, τη μαγεία και τον αποκρυφισμό, τις ανατολικές θρησκείες, την κοινωνική ανθρωπολογία, την προϊστορία και τις πρωτόγονες κοινωνίες, την ιστορία, τη μουσική, την ιστορία της τέχνης. Η ποικιλία και ο πλούτος τής καλλιέργειας που είχε,



Ο Olivier Messiaen ως παιδαγωγός

Ι ο μέρος

Εξηνταεννέα χρόνια από την 1η εκτέλεση του «Κουαρτέτου για το τέλος του χρόνου» στο γερμανικό στρατόπεδο συγκέντρωσης Stalag VIII A, εξνταένα χρόνια από την 1η εκτέλεση της «Turangalila Συμφωνίας» στην Βοστόνη, εικοσιεπτά χρόνια από την πρεμιέρα της όπερας «Ο Άγιος Φραγκίσκος τής Ασίζης» στην Όπερα των Παρισίων, δεκαοκτώ χρόνια από τον θάνατο του συνθέτη, δύσκολα κανείς θ' αμφισβητήσει την άποψη του Claude Samuel ότι «το έργο του Messiaen, σε αντιστοιχία με το έργο τού Stravinsky και του Bartók αναδεικνύεται κλασσικό , σημείο αναφοράς εκτός χρόνου, σε μια εποχή σύγχυσης» (1)

Είναι όντως εντυπωσιακός ο αριθμός των ανά τον κόσμο εκτελέσεων έργων του, των δισκογραφικών εκδόσεων, των πάσης φύσεως εκδόσεων, βιογραφιών, μελετών και σχολίων για το έργο του και την συμβολή του στην εξέλιξη της μουσικής.

Ο Olivier Messiaen δεν ήταν ωστόσο μόνον ένας μεγάλος συνθέτης, αλλά κι ένας σπουδαίος παιδαγωγός, που από το 1941 έως το 1978, στο Conservatoire National Superieur de Musique, απέκτησε τέτοια φήμη, ώστε μαθητές να συρρέουν από παντού: Από την Ιαπωνία έως τον Καναδά κι από το Ιράν έως την Αργεντινή.

Γενιές ολόκληρες συνθετών ανά τον κόσμο θεωρούν ότι έμμεσα ή άμεσα επηρεάστηκαν από τον Messiaen , ενώ

δεν είναι λίγοι αυτοί που παραδέχονται με ευγνωμοσύνη ότι η επιρροή του στη διαμόρφωση της δικής τους προσωπικότητας υπήρξε καθοριστική. Μεταξύ αυτών, ονόματα όπως ο Ξενάκης, ο Boulez, ο Stockhausen, αλλά και πολλοί νεώτεροι, όπως ο Gerard Grisey, ο Tristan Murail και ο George Benjamin.

Είναι κατά συνέπεια πολύ σωστή η παρατήρηση του μουσικολόγου και μουσικοκριτικού Harry Halbreich που παρομοιάζει τον Messiaen με τον Schoenberg, λέγοντας ότι κι ο ένας κι ο άλλος, με διαφορετικό τρόπο, είναι: «οι μεγαλύτεροι γεννήτορες δημιουργικών μουσικών ταλέντων που γνώρισε ο 20ος αιώνας».(2) Υπάρχει ωστόσο, μια διαφορά:

Ο Messiaen,σε αντίθεση με τον Schoenberg, δεν δίδαξε με βάση ένα καθορισμένο μουσικό σύστημα ή ιδίωμα, δεν δίδαξε την «μία και μοναδική αλήθεια της μουσικής» - την δική του δηλαδή αλήθεια - αλλά προσπάθησε να μεταφέρει στους μαθητές του ό,τι ο ίδιος θεωρούσε ουσιώδες μέσα από την μακραίωνη εξέλιξη της μουσικής. Υπ' αυτήν την έννοια, η ματιά του ήταν ταυτόχρονα υποκειμενική και οικουμενική: Υποκειμενική ως προς την επιλογή των «μοντέλων», αλλά και οικουμενική λόγω της μεγάλης ευρύτητας των επιλογών του. Αυτή η αντίληψη διδασκαλίας τής σύνθεσης αποδείχτηκε ιδιαίτερα ευεργετική για την προστασία και καλλιέργεια της διαφορετικότητας των μαθητών του και τον αποκλεισμό τής αναπαραγωγής μιμητών – επιγόνων.

Όμως, αυτή η ιδιομορφία τού μαθήματος του Messiaen κάνει πολύ δύσκολη –για να μην πω αδύνατη- την ακριβή μετάδοση της παιδαγωγικής ευφυΐας τού Messiaen, μιας και αυτή διαχέεται σε χιλιάδες παρατηρήσεις και συσχετισμούς που είναι αδύνατον κανείς να περιγράψει, για να μην εισέλθουμε και στον χώρο της διαισθητικής αντιμετώπισης του κάθε μαθητή, η οποία είναι εξ' ίσου σοβαρή αλλά άπιαστη.

Από τη στιγμή που τα ηχητικά ή οπτικά ντοκουμέντα είναι σπάνια, ο μόνος τρόπος να προσεγγίσει κανείς το ζήτημα είναι τα κείμενα του ίδιου του Messiaen, που καλύπτουν το θεωρητικό μέρος της διδασκαλίας του. Το ογκώδες επτάτομο σύγγραμμα «Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie» (Editions Alphonse Leduc), που ο ίδιος ο συνθέτης άρχισε να δουλεύει μέσα στη δεκαετία του'50 και που η Yvonne Loriod, μετέπειτα δεύτερη σύζυγός του και σπουδαία ερμηνεύτρια των έργων του για πιάνο, συμπλήρωσε μετά τον θάνατό του, είναι ιδιαίτερα κατατοπιστικό.

Ωστόσο ο καλύτερος τρόπος για να πλησιάσει κανείς την ουσία τού μαθήματος είναι να βασιστεί στα σχόλια του ίδιου και - πολύ περισσότερο - στις μαρτυρίες και τα σχόλια των μαθητών του. Αυτό ακριβώς κάνουν άλλωστε τα λιγοστά συγγράμματα που καταπιάνονται σοβαρά με το παιδαγωγικό έργο του Messiaen.

Προσωπικά είχα το προνόμιο να ζήσω ο ίδιος επί τέσσερα έτη (1968 με1972), την μοναδική εμπειρία τού μαθητή τού Messiaen στο Conservatoire, στην τάξη τής σύνθεσης: Τρία τετράωρα την εβδομάδα, ανελλιπώς!

Με βάση τις σημειώσεις μου, αλλά κυρίως με την επίκληση της μνήμης μου, θα προσπαθήσω να προσθέσω το δικό μου κομματάκι στο ούτως ή άλλως ατελές puzzle τής εικόνας τού Messiaen δασκάλου.

Το ξεκίνημα

Η παιδαγωγική σταδιοδρομία τού Messiaen αρχίζει επισήμως με τον διορισμό του ως καθηγητή τής Αρμονίας στο Conservatoire National Superieur de Paris το1941, αμέσως μετά την επιστροφή του από το γερμανικό στρατόπεδο συγκέντρωσης. Η Yvonne Loriod, θυμάται το πρώτο μάθημα αρμονίας που έδωσε ο νεαρός δάσκαλος στο Conservatoire, μπροστά στα έκπληκτα μάτια των νεαρών μαθητών - κοριτσιών

Κυρίως - λόγω του πολέμου:
«.... και να που ο νέος καθηγητής κάθεται στο πιάνο και βγάζει από την τσέπη του μια μικρή παρτιτούρα τσέπης το «Πρελούδιο στο απόγευμα ενός Φαύνου» του Debussy. Μικρά κορίτσια την εποχή εκείνη, δεν είχαμε ποτέ ξαναδεί παρτιτούρα τσέπης. Το 1941, να παίζει κάποιος πιάνο από μια τόσο μικρή παρτιτούρα ορχήστρας, ήταν αληθινά πολύ σπάνιο, και αυτό προκάλεσε έναν θαυμασμό χωρίς όρια. Μας ανέλυσε το «Πρελούδιο στό απόγευμα ενός Φαύνου» με τόση ευφυΐα...», κλπ, κλπ. (3)

Αυτήν την ικανότητα να γοητεύει άμεσα τους μαθητές του με τα φυσικά μουσικά του χαρίσματα, που μεθοδικά είχε τόσο πολύ καλλιεργήσει, είναι κάτι που ο Messiaen - δάσκαλος διατήρησε μέχρι το τέλος της καριέρας του. Ως προς την ουσία του μαθήματος της αρμονίας, το μικρό εδάφιο της μαρτυρίας της Loriod είναι ήδη αποκαλυπτικό.

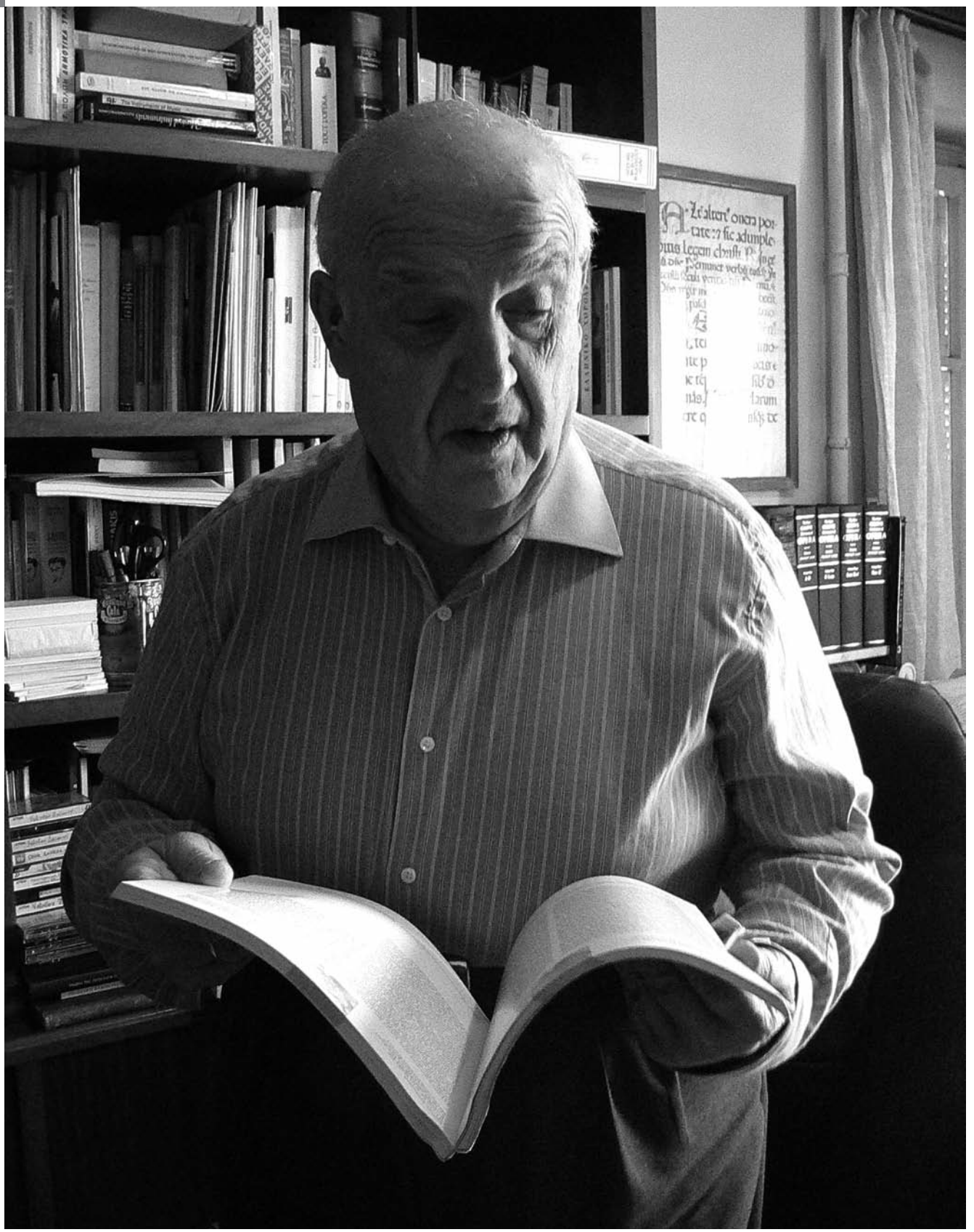
Ο Messiaen δεν δίδαξε την «σχολική»Αρμονία των Ωδείων. Το μάθημά του ήταν ένα μάθημα ιστορίας τής αρμονίας, βασισμένο σε συγκεκριμένα έργα απ' όλη την μουσική φιλολογία: Monteverdi,Rameau,Bach,Gluck, Mozart, Schumann, Franck, Chabrier, Massenet, Fauré, Debussy. Ευτυχώς το περιεχόμενο των μαθημάτων της αρμονίας διασώζεται, ως έναν βαθμό, στο πρώτο θεωρητικό εγχειρίδιο, που ο συνθέτης είχε ήδη εκδώσει το 1939, πριν δηλαδή τον διορισμό του στο Conservatoire, με τίτλο «Είκοσι μαθήματα αρμονίας πάνω στο στυλ μερικών σημαντικών συνθετών τής αρμονικής μουσικής ιστορίας, από τον Monteverdi έως τον Ravel» (Editions Leduc).

Ο Messiaen είχε διδακτική δραστηριότητα και πριν τον πόλεμο (Ecole Normale de musique, Schola Cantorum και ιδιωτικά μαθήματα). Όταν τον ρωτούσαν πώς ξεκίνησε το πάθος του για την διδασκαλία, απαντούσε με αφοπλιστική εντιμότητα ότι στην αρχή το έκανε για να ζήσει. Λίγο - λίγο μετατράπηκε σε πάθος και ιεραποστολή.

Παράλληλα με την τάξη τής αρμονίας στο Conservatoire, από το 1943 έως το 1947, έδωσε ιδιωτικά μαθήματα μουσικής ανάλυσης σε ομάδα επίλεκτων μαθητών στο διαμέρισμα του μουσικολόγου Guy Bernard-Delapierre. Μεταξύ των επίλεκτων μαθητών, η Yvonne Loriod φυσικά, αλλά και ο Pierre Boulez, ο οποίος έχει δώσει αρκετές μαρτυρίες για το περιεχόμενο και τον τρόπο διδασκαλίας μέσα στο πλαίσιο αυτών των ομαδικών ιδιωτικών μαθημάτων.

Συγκεκριμένα αναφέρεται σε αναλύσεις των έργων «Ma mère l'Oye» του Ravel, «Petrouchka»του Stravinsky, τη «Μουσική για έγχορδα, κρουστά και τσελέστα» και τα Κουαρτέτα εγχόρδων του Bartok, την «Λυρική σουΐτα» του Berg, το «Pierrot Lunaire» του Schoenberg, την «Ιεροτελεστία της Άνοιξης» του Stravinsky καθώς και το «Vingt regards sur l'Enfant-Jésus» που έγραφε ο ίδιος ο Messiaen την εποχή εκείνη.

Η Μ. Χ. Κριθαρά και ο Κ. Α. Λυγνός συζητούν με τον Γιώργο Λεωτσάκο.



Η μουσική σε εποχές κρίσης

...Θέμα μας λοιπόν είναι το πώς λειτούργησε η τέχνη κατά τους δύο αιώνες που υπάρχει το ελληνικό κράτος, σε εποχές μεγάλων κρίσεων. Μετά από τις προκαταρκτικές μας συνομιλίες, κάθισα και σκέφτηκα για να θυμηθώ κατ' αρχήν ποίες ήτανε αυτές οι περίοδοι.

Ο νους μου πηγαίνει, πρώτον στο 1893, στο «Δυστυχώς επτωχεύσαμεν» του Τρικούπη, εν συνεχεία στο 1897 με τον καταστρεπτικό ελληνοτουρκικό πόλεμο, που βάστηξε ένα μήνα, από εκεί και πέρα στο 1916 με '17, την εποχή τού Διχασμού και των περιφήμων επιστράτων (που ήτανε παραστρατιωτικές οργανώσεις) και στη Μικρασιατική Καταστροφή, τον Σεπτέμβριο 1922. Εν συνεχεία, πηγαίνουμε στην Κατοχή και από εκεί νομίζω φτάνουμε πια στο σήμερα.

Γιώργος Λεωτσάκος

Κ. Λ. *Όχι υπάρχει και η Δικτατορία...*

Μ. Χ. Κ. *Η Χούντα δεν είναι το ίδιο πράγμα, ήταν άλλο το κλίμα Στη Δικτατορία μπαίνουνε και τα θέματα της λογοκρισίας. Εδώ μιλάμε για άλλου είδους κρίσεις.*

Γ. Λ. Στη Δικτατορία είχαμε την τελευταία μαζική προσέλευση του κοινού στο χώρο τής τέχνης.

Κ. Λ. *Επομένως από πού ξεκινάμε;*

«Δυστυχώς επτωχεύσαμεν»

Γ. Λ. Από το 1893. Θεωρώ (και είναι κάτι που λέω στην ανακοίνωσή μου στο επικείμενο συνέδριο των Ελληνικών Μουσικών Γιορτών), ότι δεν έχει γίνει πρωτογενής έρευνα στο μεγαλύτερο μέρος τής ιστορίας τής ελληνικής μουσικής.

Μπορώ να φανταστώ ότι το 1893 δεν πρέπει να επηρεάστηκε πολύ η ελληνική μουσική ζωή τής πρωτευούσης. Οι αφίξεις ή μετακλήσεις ξένων θιάσων όπερας και οπερέτας, είχαν γίνει μόνιμος θεσμός από 20ετίας περίπου.

Υπήρχε τεράστιο κοινό. Υπήρχε το ξύλινο ανοιχτό θέατρο του Νέου Φαλήρου με 2000 θέσεις και υπήρχε ο σιδηρόδρομος, το γνωστό «Θηρίο», όπου αγόραζες το εισιτήριο για την όπερα και με μειωμένη τιμή το εισιτήριο για το τραίνο, το οποίο περίμενε το τέλος τής παραστάσεως για να ανεβάσει πάλι τον κόσμο στο «κονιορτοβριθές άστυ», όπως το έλεγαν, στο Σταθμό Λαρίσης, και από εκεί έπαιρνε καθένας το δρόμο με τα πόδια, εκτός αν είχε την τύχη να βρεί κανένα αμάξι.

Όλα αυτά συμβαίνουν από το 1874-75, αρκετά πριν το «δυστυχώς επτωχεύσαμεν». Υπήρχε κοινό στην Αθήνα των 80.000 κατοίκων, που μέχρι το 1900 έχουν γίνει 100.000 (μία φυσιολογική αύξηση του πληθυσμού). Μπορούμε να φανταστούμε λοιπόν ότι θα εξακολούθησαν να έρχονται κάποιοι θίασοι και το 1893 τού «δυστυχώς επτωχεύσαμεν».

Επιπλέον, δεν ξέρουμε πώς συγκρίνεται με τα σημερινά δεδομένα αυτό το «δυστυχώς επτωχεύσαμεν». Μην ξεχνάμε ότι την εποχή εκείνη στην Ελλάδα ήταν πανίσχυρος ο Συγγρός. Το1891 διόρισε τον άνθρωπό του το Νάζο, στο Ωδείο Αθηνών, ενώ το 1888 είχε εγκαινιάσει το Δημοτικό Θέατρο. Οι τιμές των εισιτηρίων ήταν εξωφρενικές - μια θέση πλατείας ένα ασημένιο πεντόφραγκο. Άρα υπήρχε και ενδιαφέρον, και κοινό που πλήρωνε.

Ο Συγγρός ήταν ένας μέγιστος δραχμοφονιάς, ήξερε να βγάζει από τη μύγα ξύγκι... Συνεπώς, δεν μπορώ να φανταστώ ότι το Δημοτικό Θέατρο θα διέκοπτε τις παραστάσεις του, αλλά – επαναλαμβάνω - αυτό παραμένει προς διερεύνηση.

Κ. Λ. *Το ίδιο ισχύει και για την Κέρκυρα;*

Γ. Λ. Βεβαίως υπάρχει μουσική ζωή και στην Κέρκυρα στο Σαν Τζιάκομο, αλλά περιέργως όσο προχωρούμε στο 19ο αιώνα τόσο αραιώνουν τα στοιχεία που έχουμε. Η Κέρκυρα είναι θέμα υπό συνεχή διερεύνηση.

Κ. Λ. *Εκτός από την Κέρκυρα, ίσως κάτι να συνέβαινε στην Πάτρα... Γενικά πάντως η έρευνα μάς λείπει από παντού.*

Γ. Λ. Από παντού. Την έρευνα εγκαινίασε η εμή ταπεινότης, αλλ᾽ ευτυχώς πέρασε σε θαυμάσια χέρια.

Μ. Χ. Κ. *Πάντως και από φίλους ηθοποιούς ακούω ότι σε καιρούς δύσκολους ο κόσμος πήγαινε πολύ στο θέατρο. Άρα κάτι αντίστοιχο πρέπει να συνέβαινε και στην όπερα.*

Γ. Λ. Από εκεί και πέρα, μπορούμε να φανταστούμε ότι το 1897, όπου όλος κι όλος ο πόλεμος βάστηξε ένα μήνα, πως κατά το διάστημα αυτό δεν θα υπήρχε καμία μουσική κίνηση. Αυτό που ξέρω για τότε, είναι ότι είχε εξαφανιστεί από την Ευρώπη ο Σαμάρας και πολλές Ιταλικές και Γαλλικές εφημερίδες γράφανε ότι ανησυχούσανε μήπως είχε σκοτωθεί στον ελληνοτουρκικό πόλεμο.

Αργότερα αποκαλύφθηκε ότι ο Σαμάρας ήτανε μία χαρά. Είχε μείνει στην Αλεξάνδρεια, όπου η Μάρτυς είχε ανεβεί στο θέατρο Ζιζίνια στις 19.12.1896, και περνούσε πολύ καλά.

Κ. Λ. *Αυτό τού το ανεβάζει η ελληνική κοινότητα;*

Γ. Λ. Όχι! Η Αλεξάνδρεια είχε ζωηρότατη καλλιτεχνική ζωή. Όπως ξέρουμε η Όπερα στο Κάιρο εγκαινιάζεται με την Αΐντα. Στην Αλεξάνδρεια υπήρχε, φαίνεται, ζωηρή θεατρική κίνηση, παράδειγμα το «Ζιζίνια» και ίσως όχι μόνο. Τότε, το Κάιρο και η Αλεξάνδρεια ήτανε Ευρώπη μέσα στην Ανατολή.

Εν πάση περιπτώσει, ο Σαμάρας δεν κινδύνευε, αλλά έκανε τον περίπατό του στις λεωφόρους τής Αλεξάνδρειας...

έτος Μητρόπουλου του Απόστολου Κώστιου

Ο Δημήτρης Μητρόπουλος ως ερμηνευτής

Εκείνος, που – όπως εγώ – περιπλανιέται χρόνια και χρόνια
μέσα στο δάσος τής μουσικής,
και που του δόθηκε το προνόμιο να υπηρετεί
σαν φύλακας των γιγαντιαίων δέντρων,
έχει χρέος όχι μόνο να φροντίζει για τα δέντρα αυτά,
αλλά επίσης να αφιερώνει χρόνο, προσπάθειες και στοργή
για εκείνα που ακόμη αγωνίζονται να βρουν τη θέση τους κάτω από τον ήλιο.
Είναι ένα καθήκον που πρέπει να αναλαμβάνει κανείς με ενθουσιασμό,
μερικές φορές ακόμη και ενάντια στην κοινή επίκριση.

Δημήτρης Μητρόπουλος

3ο Μέρος

«Πρόβλημα δικτατορίας»

Ο διευθυντής μιας ορχήστρας είναι ο μόνος πνευματικός ηγέτης, που συγχρόνως επιβάλλει τη θέλησή του τη στιγμή τής δημιουργίας. Αυτό ασφαλώς τού δίνει την εντύπωση πως είναι Θεός, και αυτός είναι ο λόγος που πολλοί μαέστροι διέπραξαν το αμάρτημα να επιτρέψουν στον εαυτό τους την τρομερή αυτή ιδέα. Και το τραγικό μέρος αυτής της απόλαυσης είναι ότι η δικτατορία τους είναι εφήμερη και πολύ λίγο απομένει μετά τον θάνατό τους.

Προφανώς τίποτε άλλο, παρά μερικές χλωμές ανατυπώσεις σε δίσκους δεν απομένει από τις δημιουργίες τους, οι οποίες εδώ που τα λέμε, δεν είναι καν δικές τους. Αυτοί πάντοτε αναζωογονούν τις ιδέες κάποιου άλλου και απολαμβάνουν αυτή την ηδονή, ενόσω ο πραγματικός δημιουργός, ο συνθέτης, αν είναι καλός απολαμβάνει την αιωνιότητα.

Αλήθεια, έχω ιδεί μαέστρους που παριστάνουν τον Θεό, και πραγματικά, είναι μια αξιοθρήνητη και γελοία κατάσταση, σε βαθμό που ν'αμαυρώνει την καλλιτεχνική προσφορά.

Όσον αφορά τη δική μου στάση, απλούστατα πιστεύω ότι είμαι ένα μέλος αυτού του συγκροτήματος από εκτελεστές, που αναλαμβάνει τη δύσκολη εντολή να μελετήσει ολόκληρο το έργο, να το συναρμολογήσει και σαν τροχονόμος να επιβλέπει την κίνηση παρέχοντας στο κάθε άτομο την ελευθερία να παίξει το μέρος του σύμφωνα, βέβαια, με κάποιο υπόδειγμα, αλλά επιτρέποντας ωστόσο στην προσωπικότητά του, αν έχει, να εκδηλωθεί.

Γι' αυτό, ούτε μου έρχεται καν στο νου ότι υφίσταται ζήτημα ή πρόβλημα δικτατορίας. Είναι απλούστατα ένα πρόβλημα συνεργασίας και δεν έχει κανείς παρά να χρησιμοποιεί τη δέουσα ψυχολογία και κατανόηση για να κάνει αυτή τη συνεργασία με τόσο πολλά ανθρώπινα όντα, δηλαδή, με τόσες πολλές ανθρώπινες διάνοιες, εφικτή, και όλα αυτά με την υπέρτατη δυνατή ανιδιοτέλεια και ταπεινοφροσύνη και με σκοπό την εξυπηρέτηση της ιδέας τού δημιουργού.

Επιστολή Δημήτρη Μητρόπουλου προς την Κ. Κατσογιάννη, Νέα Υόρκη, 24.3.1953.

του Ιάκωβου Χαλιάσα

Ακραίες θέσεις στη σύγχρονη μουσική

Το κείμενο που ακολουθεί μάλλον γράφτηκε γύρω στο 1980. Στα περισσότερα χειρόγραφα του Ιάκωβου Χαλιάσα υπάρχει ημερομηνία γραφής, όμως αυτό δεν έχει. Η χρονολογία αυτή εικάζεται από την κα Τέρψη Χαλιάσα η οποία και μας το έδωσε για δημοσίευση. Θεωρούμε ότι έχει ενδιαφέρον καθώς θέτει κάποια ζητήματα μουσικής πρακτικής, που από τότε αποτελούσαν πεδίο αντιπαράθεσης και εξακολουθούν να μας απασχολούν ακόμα.

Η Συντακτική Ομάδα

Το φαινόμενο της πειραματικής μουσικής, σαν συνέπεια της εξελικτικής πορείας τής μουσικής τέχνης στα τελευταία μεταπολεμικά χρόνια, είναι αποτέλεσμα της γενικότερης εξέλιξης και μεταβολής τής σύγχρονης κοινωνίας σε νέες μορφές, κυριαρχούμενες από τη μηχανιστική αντίληψη, την αγωνία και το άγχος τού καιρού μας.

Σαν φυσική ίσως συνέπεια της ατονικής τεχνικής, που από μισό αιώνα κυριαρχεί στα έργα των πιο πολλών συνθετών τής εποχής μας, η συγκεκριμένη και η ηλεκτρονική μουσική, οι δύο σημαντικότερες εξελίξεις τής σύγχρονης μουσικής, «οι άλλες τάσεις γραφικής, στοχαστικής, αλεατορικής κλπ. μουσικής βρίσκονται στο ξεκίνημά τους κι είναι άγνωστες η τελική εξέλιξη και διαμόρφωση τους», για τη δημιουργία τού ηχητικού αποτελέσματος: στηρίζονται στο συγκεκριμένο και ηλεκτρονικό υλικό σαν βάση τής δομής τους.

Αν και ο ρόλος τής κάθε μιας από τις τάσεις αυτές είναι ξέχωρος, συγκλίνουν ωστόσο σ' ένα κοινό σημείο, στην ενσύνειδη ή όχι εκμηχάνιση του ηχητικού υλικού και παράλληλα στον ενσύνειδο ή όχι παραμερισμό τού συγκινησιακού στοιχείου. Η παραδοσιακή αντίληψη για τη φόρμα, τη μελωδία, την αρμονία και το στυλ, αναθεωρημένη βασικά, προχωρεί σε πραγματοποιήσεις κι ενέργειες μηχανιστικού χαρακτήρα «ηλεκτρονική μουσική» και η αναπόφευκτη επίδραση του παντοδύναμου μηχανοκρατισμού τής εποχής μας στη μουσική, προσδίνει σ' αυτήν χαρακτήρα θα λέγαμε πιότερο τεχνικό, δομικό, λιγότερο καλλιτεχνικό, και «κατ' ουσίαν» μουσικό.

Έτσι, πολλά νέα εξωμουσικά στοιχεία τής «μουσικής» ζύμης στη συγκεκριμένη μουσική, όπως το σχίσιμο του χαρτιού, το σπάσιμο του γυαλιού, το ανάποδο ξετύλιγμα μιας μαγνητοφωνικής ταινίας, ή ακόμα ο θόρυβος της μηχανής, ο κρότος τού πυροβόλου κι ίσως ορισμένα φυσικά στοιχεία, το πάφλασμα του νερού, το σφύριγμα του ανέμου, δίνουν νέες και πολύ ενδιαφέρουσες, πρωτόφαντες ηχητικές εντυπώσεις. Ωστόσο, φαίνεται ν' αφαιρούν σημαντικά στοιχεία τής εσώτερης ενδομουσικής έκφρασης.

Στην συγκεκριμένη μουσική ο πρωτοποριακός συνθέτης προβληματίζεται επάνω σε προκαθορισμένα, συγκεκριμένα στοιχεία, που είναι στοιχεία και αιχμές τής σύγχρονης ζωής, για να δώσει έργο τέχνης με δέκτη τον απλό ή και εξοικειωμένο ακροατή, και το έργο τούτο μόνο του, αυτότελο, δίχως τη μεσολάβηση ή τη συνεργασία άλλης τέχνης, πρέπει να εκπληρώνει κάποιο σκοπό ή μία ανάγκη, να μεταδίδει ίσως ένα μήνυμα. Στην πραγματικότητα έχουμε νέες ηχητικές δομές σε συνδυασμό με κρότους και θορύβους της σύγχρονης καθημερινής ζωής, μηχανιστικής προέλευσης, που μας δίνουν νέα ακουστικά φαινόμενα, άγνωστα μέχρι τώρα, σε νέες εντάσεις και ηχητικές αιχμές.

Στην ηλεκτρονική μουσική, όπου τα εναλλασσόμενα ρεύματα που παράγονται με παλμικές κινήσεις, με ειδική επεξεργασία και τη βοήθεια ειδικών συσκευών, που έχουμε κατά βούληση μεγάλη ποικιλία ηχοχρωμάτων, η μουσική σκέψη τού συνθέτη δεν φαίνεται να υπακούει στις άμεσες προσταγές μιας βαθύτερης εσωτερικής ανάγκης. Η πολύπλοκη τεχνική διαδικασία δια μέσου των ηλεκτρονικών συσκευών κι η τετραγωνισμένη λογική μιας ηλεκτρονικής σύνθεσης, μας εισάγουν στον κόσμο τής μηχανοκρατικής αντίληψης των μουσικών φαινομένων.

Ο μηχανιστικός συντελεστής στερεί, κατ' ανάγκη, το πηγαίο εσωτερικό κέντρισμα του μουσικού δημιουργού, γίνεται όργανο ανάσχεσης της αβίαστης κι αγνής μουσικής έκφρασής του.

Η ηχητική δομή στηρίζεται στους πιο πολύπλοκους υπολογιστικούς συνδυασμούς τής ηλεκτρονικής ενέργειας, το μουσικό υλικό υφίσταται μεταμορφώσεις από την ηλεκτρονική επέμβαση, αναλύεται ή συμπυκνώνεται.. Όμως σε τελευταία ανάλυση ο χαρακτήρας τού ακουστικού φαινομένου στέκει εντυπωσιακός, διακοσμητικός θα λέγαμε.

Όλα τούτα που δείχνουν σαν αρνητικές πλευρές ενός καλλιτεχνικού κινήματος, γίνονται οι θέσεις για το ξεκίνημα μιας τέχνης νέας, απόλυτα εναρμονισμένης με το πνεύμα και τις τάσεις μιας εποχής, γεμάτης ανησυχία, άγχος κι αβεβαιότητα. Κι από την άποψη τούτη, οι σκοποί της εκπληρώνονται ως ένα σημείο, κατευθυνόμενοι σε στόχους συγκεκριμένους, που είναι η απεικόνιση εντυπώσεων ή ιδιόρρυθμων ψυχολογικών καταστάσεων, που μπορεί να ξετυλίγονται πάνω στη θεατρική σκηνή ή την οθόνη. Κι ακόμα είναι η έκφραση και η ενσάρκωση μαζί των ακραίων τάσεων της εποχής μας. Παράλληλα, ο εμπλουτισμός και η ανανέωση των εκφραστικών μέσων, όπως κι οι νέες αισθητικές αντιλήψεις, γίνονται τα 'στάτους κβο' τής τέχνης αυτής.

Στο σημείο τούτο, όπου τα ακουστικά αυτά φαινόμενα μας δίνουν νέες και πρωτόφαντες μουσικές εντυπώσεις, διαγράφεται εντονότερα ο ρόλος που μέχρι στιγμής δείχνει να παίζει η πειραματική μουσική, δηλαδή ο ρόλος που διαμοιράζεται με άλλες τέχνες, ο υποκρουστικός, συνοδευτικός, θα λέγαμε, ρόλος που της ταιριάζει πιότερο, από τον κύριο ρόλο μιας ανεξάρτητης και απόλυτης τέχνης.

Και, δικαιολογημένα ίσως, προβάλλει το ερώτημα, ποια η απήχηση ενός αυτοτελούς, αυθύπαρκτου έργου συγκεκριμένης ή ηλεκτρονικής μουσικής στο σύγχρονο ακροατή. Τα καθιερωμένα από την παράδοση ακουστικά φαινόμε-