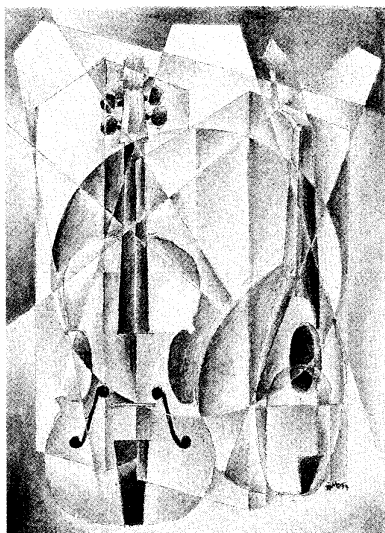


ΜΟΥΣΙΚΟΤΡΟΠΙΕΣ

Τεύχος 4/94

Δρχ. 500



- *Χρίστου Μητσάκη*: Ψηφιακός Ήχος για τον Κινηματογράφο. Μέρος I. (Dolby Stereo Digital)
- *Πολύβιον Ανδρούτσου*: Αναφορά σε Διάφορες Μουσικοπαιδαγωγικές Μεθόδους – Προσεγγίσεις και «Κινήματα»
- *Κωστή Δρυγιανάκη*: Ορμμοί και Όρια της Ηλεκτρονικής Μουσικής
- *Μια συζήτηση με το Θόδωρο Αντωνίου*

«Η δημιουργία πρέπει να είναι πρόκληση... Όταν ένας συνθέτης τυποποιείται νέος, πεθαίνει καλλιτεχνικά και νέος»

Μια συζήτηση με τον Θόδωρο Αντωνίου

Το όνομα του Θόδωρου Αντωνίου είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την ελληνική σύγχρονη μουσική· θα έλεγα μάλιστα ότι η συμβολή του στην ανάπτυξη της υπήρξε καθοριστική. Αλλά και η προσφορά του στη σύγχρονη μουσική σκηνή της Ευρώπης και της Αμερικής, όπου ζει και εργάζεται εδώ και περισσότερο από τριάντα χρόνια, είναι σημαντικότερη.

Συνθέτης με τεράστιο και πολυποϊκίλο έργο, διευθυντής ορχήστρας και καλλιτεχνικός διευθυντής συγκροτημάτων με ειδικευση στην εκτέλεση έργων σύγχρονης μουσικής και με πολλές εκατοντάδες πρώτες εκτελέσεις, καθηγητής στο Boston University και πρόσφατα και στο Τμήμα Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, αλλά και πατέρας, ο Θόδωρος Αντωνίου είναι πρώτα απ' όλα ένας ανήσυχος άνθρωπος, που αναζητά και ψάχνει συνεχώς το αναπάντεχο, αυτό που δεν ξέρει. Σ' αυτήν του τη στάση εγρήγορσης απέναντι στα πράγματα οφείλει, νομίζω, και την εφηβική του διάθεση και ζωτικότητα, που τον κάνει να δίνει συνεχώς στους άλλους και πάντως περισσότερα απ' όσα ο ίδιος παίρνει απ' αυτούς.

Έχοντας παρακολουθήσει ένα σεμινάριό του πέρυσι στη Θεσσαλονίκη, ήθελα να τον συναντήσω για να του θέσω ορισμένα σημαντικά για μένα ερωτήματα. Η ευκαιρία μου δόθηκε στις 7/7/94, όταν μαζί με τους συναδέλφους Χρίστο Μητσάκη και Σταύρο Χουλιαρά τον επισκεφτήκαμε στο ευφυνώς διαρρυθμισμένο διαμέρισμά του στην Αθήνα. Εκεί, σε μια ευχάριστη και δροσερή ατμόσφαιρα και με τη συντροφιά απολαυστικού καφέ, είπαμε τα όσα η απομαγνητοφώνηση της συζήτησης δίνει παρακάτω.

Α.: ...για κάτι βαθύτερο. Δηλαδή, θέλω να πω ότι ένας άνθρωπος για να ανακαλύψει τον εαυτό του θα πρέπει να τον εκθέσει σε διάφορα πράγματα, να τον δοκιμάσει, για να δει τι είναι αυτό που τον αντιπροσωπεύει, τι είναι αυτό που του πάει. Δεν μπορείς πάντα να ανακαλύψεις αυτό που είσαι παρά μόνο όταν εκθέσεις τον εαυτό σου σ' ό,τι υπάρχει, για να βρεις αυτό που είναι. Άλλωστε, αυτός δεν είναι και ο σκοπός της μόρφωσης;

Μ.: Μήπως όμως κάπου είναι επικίνδυνο και αυτό, από τη στιγμή που αν μπεις σε πολλά πράγματα κάπου πελαγώνεις; Λες «από που ν' αρχίσω» ή «πόσα δεν ξέρω και πρέπει να τα μάθω», και αγχώνεις γιατί πρέπει να κάνεις τόσα πράγματα, για να καταλήξεις τελικά...

Α.: Κοίτα, αποκλείεται να είσαι δημιουργός χωρίς ν' αγχώνεις. Αποκλείεται να είσαι συνειδητός καλλιτέχνης χωρίς ν' αγχώνεις. Δεν λέω να πελαγώνεις· άλλο εί-

να αυτό. Λέω να γνωρίζεις. Πώς θα γνωρίσεις; Είτε δοκιμάζοντας ο ίδιος είτε διαβάζοντας, να δεις τι κάνουν οι άλλοι...

Μ.: Αυτά τα πράγματα τα ξέρεις μόνο επιγραμματικά, και έρχεται κάποια στιγμή που τελικά βλέπεις ότι υπήρχε ένας ολόκληρος κόσμος κάτω από αυτά και που ούτε καν τον είχες φανταστεί, και λες «πω-πω έπρεπε να τα ξέρω».

Α.: Αλλά και αυτό δεν είναι πάλι αποτέλεσμα της γνώσης; Γιατί δεν ξέρεις ορισμένα πράγματα. Οι κοινοί άνθρωποι δεν έχουν ευαισθησίες ακόμα και σε απλά πράγματα. Εννοείται ότι οι ευαίσθητοι άνθρωποι ανακαλύπτουν πράγματα, τα οποία δεν βλέπουν οι κοινοί άνθρωποι γιατί δεν τους απασχόλησαν ποτέ. Θέλω να πω το εξής: η γνώση σε κάνει οτιδήποτε να το ανακαλύπτεις, ακόμη και αυτό που νομίζεις ότι πιστεύεις.

Μ.: Δεν είναι επικίνδυνο με την έννοια ότι, από τη στιγμή που έχεις μπει σ' ένα δρόμο και προχωράς, έστω αργά, και τη στιγμή που έχεις εκτεθεί σ' ένα σωρό πράγματα, κάνεις πίσω, φοβάσαι, λες «πού θα μπω τώρα και πώς θα τα αποκτήσω όλα αυτά»;

Α.: Εγώ όμως ίσα-ίσα λέω το αντίθετο. Δηλαδή, συνιστώ στα νέα παιδιά να έχουν τόλμη. Αν είχες να επιλέξεις μεταξύ κάποιου που ξέρεις και κάποιου που δεν ξέρεις και δεν είσαι βέβαιος, εγώ θα έλεγα να πας σ' αυτό που δεν ξέρεις. Γιατί αν πάρεις αυτό που ξέρεις, δεν έχεις τη δυνατότητα ποτέ να περάσεις πέρα από αυτό. Εγώ τώρα έχω κάνει, θα 'λεγα, περίπου τριακόσια έργα και κάθε φορά που έχω να γράψω ένα έργο δεν ξέρω. Και ιδίως στο θέατρο και στον κινηματογράφο δεν ξέρω τίποτα, γιατί κάθε φορά μπαίνει αυτός ο παράγων «σκηνοθέτης» και δεν ξέρεις πως θα δει λ.χ. τον Shakespeare. Καλό είναι λοιπόν να πηγαίνεις χωρίς να ξέρεις, με αποτέλεσμα να μην τυποποιείσαι. Η τυποποίηση στη μουσική – ίσως στη θεατρική μουσική να το καταλάβεις

ακόμη πιο καλά – είναι ότι είτε κάνεις Ντάρριο Φο είτε κάνεις Αισχύλο, Ευριπίδη, Αριστοφάνη είτε κάνεις Καμπανέλλη γράφεις την ίδια μουσική. Εδώ είναι κάτι ύποπτο. Δεν μπορεί να γράφεις την ίδια μουσική για τέτοια διαφορετικά είδη θεάτρου.

Χ.: Η προσαρμογή δηλαδή όσον αφορά τον συνθέτη θα λέγατε ότι είναι πρωταρχικό στοιχείο;

Α.: Όταν ο συνθέτης τυποποιείται, δεν μπορεί να ξεφύγει από αυτό που είναι και σε συνάρτηση με την οποιαδήποτε άλλη παράμετρο που υπεισέρχεται και που μοιραία θα πρέπει να τον οδηγήσει κάπου αλλού. Δηλαδή, εάν ένας συνθέτης νέος τυποποιηθεί νέος, πεθαίνει και νέος, καλλιτεχνικά εννοώ. Ποιό είναι το χαρακτηριστικό των μεγάλων συνθετών; Ας πάρουμε για παράδειγμα τον Stravinsky: τι είναι το χαρακτηριστικό του; Ότι ποτέ δεν έμεινε σε μία άποψη. Ακόμη και οι συνθέτες, οι οποίοι για ένα μεγάλο μέρος της ζωής τους είχαν τυποποιηθεί, λέω εγώ τώρα ο Richard Strauss, ο Lutoslavski. Όλους τους παίρνεις και βλέπεις ότι συνεχώς κινούνται ή και εάν επανέρχονται σ' αυτό που τους απασχολεί, αν έχουν μια έμμονη ιδέα, η επαφή τους με άλλα πράγματα τους κάνει να το αντιμετωπίζουν διαφορετικά.

Σ.: Εδώ έχω εγώ ένα πρόβλημα. Είμαι καλά εκπαιδευμένος στο παραδοσιακό τονικό σύστημα. Επιπλέον, το προτιμώ και για φιλοσοφικούς λόγους: υπάρχει ένα σημείο αναφοράς, το τονικό κέντρο, και μια πορεία που αρχίζει απ' αυτό, το εγκαταλείπει για ν' αναζητήσει περιπέτειες σε άλλους τονικούς χώρους και ανανεωμένη επιστρέφει πάλι σ' αυτό. Έστω ότι θέλω να ενσαρκώσω μια ιδέα, να της δώσω μορφή. Σύμφωνα μ' αυτά που είπατε, ποιό σύστημα να προτιμήσω: τονικό, ατονικό, άλλο; Είναι τελικά θέμα επιλογής μεθόδου η σύνθεση;

Α.: Η μουσική ιστορία μας έχει δείξει ότι και στον αιώνα μας και με τις ίδιες φιλο-

σοφικές θέσεις που λες εσύ έχουν γραφτεί πολύ σημαντικά έργα χωρίς να είναι τονικά ή χωρίς να είναι ατονικά κλπ. Η φιλοσοφική σου θέση «ξεκινώ και επανέρχομαι», ο φιλοσοφικός αυτός κύκλος, είναι κατά τη γνώμη μου μια άποψη μάλλον περιορισμένη. Δηλαδή, καλό είναι να ξεκινήσει από κάπου και να φτάσει κάπου αλλού. Το θέμα είναι ότι αν δεχτούμε ότι η μουσική θα πρέπει να 'ναι κατ' αυτόν τον τρόπο που την περιγράψαμε, μοιραία θα ακολουθήσουμε και τις θέσεις των φιλοσόφων που λένε ότι η μουσική σταμάτησε στον Wagner και τελείωσε. Γιατί δεν μπορούν να δεχτούνε καμιά άλλη άποψη γύρω από αυτό το αντικείμενο. Εγώ λέω άλλο πράγμα: για να είσαι σίγουρος ότι αυτό που κάνεις είναι αυτό που σε αντιπροσωπεύει και όχι επειδή το ξέρεις, σε προκαλώ να βάλεις τον εαυτό σου και σε άλλες θέσεις, σε άλλους τρόπους έκφρασης, και μάλιστα τις πλέον αναπάντεχες. Εγώ θα σου έλεγα ότι εάν γνωρίσεις τον εικοστό αιώνα και τον προσπαθήσεις, ίσως γυρίσεις με άλλους τρόπους σκέψης προς τους προηγούμενους αιώνες. Το 'χουμε δει αυτό. Ο Prokofiev, ο Shostakovich, ο Britten, αυτοί είναι άνθρωποι, οι οποίοι πραγματικά μάθανε πολύ καλά το παρελθόν, συνεχίσανε, πολλές φορές είναι πιο προχωρημένοι, και όταν ξαναγυρίζουνε έχουν άλλη προσέγγιση, είτε γιατί έχουν εμπειρίες ενορχηστρωτικές είτε γιατί έχουνε επεκτείνει τόσο πολύ τη σκέψη τους στον τρόπο που μεταχειρίζονται το τονικό υλικό είτε γιατί τα ακούσματα τους εμπλουτίστηκαν. Τ' ακούσματα που έχουμε εμείς σήμερα επουδενί λόγω δεν είναι τα ίδια με τα ακούσματα που είχαν τους περασμένους αιώνες. Αυτό είναι που με βάζει εμένα σε μια μικρή υποψία. Γιατί η δημιουργία, η οποία γίνεται και με συνειδητά τμήματα αλλά και με υποσυνείδητα τμήματα, είναι ένας άγνωστος κόσμος, και ευτυχώς, γιατί όταν θα τον ανακαλύψουμε θα τον τυποποιήσουμε, όπως τυποποιούνται

αυτά που ξέρουμε, είτε είναι rock, pop, είτε είναι μουσική σύγχρονη του εικοστού αιώνα που βγαίνει απλώς με μία συγκεκριμένη μαθηματική σχέση και τίποτα άλλο. Μιλώ με την έννοια ότι η δημιουργία πρέπει να είναι πρόκληση, γιατί πρέπει να την ψάξεις, πρέπει να την αναζητήσεις. Πρέπει να 'ναι άγνωστη, γιατί μοιραία θα επαναλαμβάνεις όλο το ίδιο πράγμα: πρέπει να είναι μαγική, γιατί ακριβώς δεν την ξέρεις. Σε καλώ να πάρουμε όποιον θέλεις: ας πάρουμε τον Bach. Η αρμονική ευρηματικότητά του, η μορφολογική του ποικιλία, η ενορχηστρωτική του ευρηματικότης είναι συνεχώς ανανεωμένη, συνεχώς αναπάντεχη. Αυτό μας δείχνει ότι και γι' αυτόν δεν ήταν τα πράγματα τυποποιημένα. Αν πάμε ακόμα και στα πολύ μαθηματικά του έργα, στην *Τέχνη της Φούγκας*, τι είναι αυτή η εκπληκτική ποικιλία, δεν σταματάει πουθενά. Δηλαδή, ένας άνθρωπος στα τέλη της ζωής του καταπιάνεται με τα πλέον απίθανα πράγματα. Να πάρουμε τον Beethoven: τι είναι οι σονάτες, τα κουαρτέττα του; Βλέπουμε μια διαρκή αναζήτηση. Δεν ξέρω κανένα συνθέτη, ο οποίος εφησύχασε επειδή βρήκε κάτι. Όσοι το κάνανε κλείνουνε, σταματάνε.

C.: Σχετικά με αυτό που λέτε, ότι πρέπει να ξεκινά κανείς από το μηδέν, θα μπορούσε κανείς να πει ότι σε όλους αυτούς τους συνθέτες του παρελθόντος υπήρχε κάτι από πάνω: αυτό που κανείς δεν μπορεί να ορίσει από πού έρχεται. Σε μένα έρχεται στο κεφάλι ως είδος μελωδίας, με τσιγκλάει, το έχω συνέχεια στο μυαλό μου και στη συνέχεια σκέφτομαι πως αυτή η ιδέα, το σπέρμα, θα επεκταθεί και θα δημιουργηθεί το έργο. Όταν λέτε λοιπόν ότι πρέπει να ξεκινάμε από την αρχή χωρίς να ξέρουμε πού θα φτάσουμε, δέχεστε την ύπαρξη αυτής της εννοιατικής σύλληψης;

A.: Είπα ότι είναι μαγική, είναι άγνωστη. Τι εννοώ; Ότι αφήνεις τον εαυτό σου να ανακαλύπτει συνεχώς πράγματα, τα

οποία θα υπαγορεύονται βέβαια από την ιδέα. Εννοώ ότι δεν ξέρω τίποτα, δεν έχω τυποποιήσει την πορεία μου, έτσι ώστε να μπορώ να την ανακαλύψω. Και αυτό είναι το ενδιαφέρον που με κρατάει με το έργο, ότι ψάχνω πάντα να βρω κάτι που δεν το 'χω βρει. Το έχει πει ο Busoni αυτό το πράγμα στις αρχές του αιώνα: μιλάει για τη μουσική που δεν γνωρίζεται. Αυτό καταρχήν σε κρατάει συνεχώς σε εγρήγορση μ' αυτό που δημιουργείς, σε φέρνει σε διαρκή προβλήματα που πρέπει και συναισθηματικά αλλά και πνευματικά να τα λύσεις, για να προχωρήσεις, σου δίνει την έκπληξη του αναπάντεχου κ.ο.κ. Και το βλέπουμε σ' όλους τους μεγάλους καλλιτέχνες αυτό το πράγμα.

C.: Οι συνθέτες όμως εκείνης της εποχής λίγο ως πολύ είχαν κάποια γενικά δεδομένα που ακολουθούσαν. Σήμερα που όλα είναι ελεύθερα και που η ιδέα περιπλανιέται σαν ελεύθερο ηλεκτρόνιο και που δεν ξέρεις πού θα καταλήξει, υπάρχει αυτό το πράγμα;

A.: Υπάρχει εξίσου. Κοίταξε, ο Haydn έκανε ορισμένα πράγματα που ήταν ίδια, αλλά έκανε και πολλά πράγματα που ήταν πολύ πιο προχωρημένα. Επίσης, η εποχή εκείνη βάδιζε με ρυθμό ενός μιλίου την ώρα και η τωρινή βαδίζει με ρυθμό χιλίων μιλίων την ώρα. Αυτό αποδεικνύει ότι ορισμένα πράγματα συσσωρεύονται ή επιταχύνονται με διαφορετικές ταχύτητες. Η ανάλογη επανάσταση με τους ρυθμούς της εποχής εκείνης είναι πολύ πιο μεγάλη από αυτές τις επαναστάσεις που γίνονται στον αιώνα μας. Άλλωστε, μην ξεχνάς ότι ήταν άλλες εποχές, όπου και η αλλαγή εκεί πέρα ήταν και παράπτωμα που μπορεί να σε σκοτώνανε κιόλας. Εγώ νομίζω ότι η διαδικασία της σύνθεσης είναι η ίδια σε όλες τις εποχές, δηλαδή αυτό που λέμε δημιουργία το ίδιο απασχολούσε κάθε φορά τον οποιοδήποτε. Υπάρχουνε χαρακτήρες βέβαια που τολμάνε περισσότερο, άλλοι που τολμάνε λιγότερο, αλλά η ανάλογη τόλμη του Bach της εποχής εκείνης να φτιάξει το μείζονα-ελάσσονα ή

να κάνει αυτούς τους συνδυασμούς στην αρμονική του γλώσσα, ή η ανάλογη του Mozart, του Beethoven, του Chopin, δεν είναι μικρότερη διότι όλα αυτά κρίνονται αναλογικά. Μιλάμε τώρα για άλλου είδους προδιαγραφές: τα πράγματα λοιπόν συγκρίνονται και πολύ διαφορετικά. Κοντολογής, όταν ένας άνθρωπος θέλει να ανακαλύψει την προσωπικότητά του, καλό είναι να τη μετρήσει σ' όλα τα μέτρα αντοχής.

C. Δηλαδή, έχω μια ιδέα και θέλω να γράψω ένα έργο, και ενώ στο παρελθόν υπήρχαν π.χ. δύο δρόμοι που μπορούσα ν' ακολουθήσω, τώρα μπορεί να υπάρχουν δέκα ή δεκαπέντε. Εσείς τι θα με συμβουλευάτε: να πάρω ένα δρόμο, οποιοδήποτε, και ας κάνω λάθος ή να καθήσω και να περιμένω; Γιατί πολλοί από εμάς έχουμε αυτό το πρόβλημα: λέμε «ωραία, θέλω να κάνω αυτό το πράγμα, αλλά μπορώ να το κάνω έτσι ή αλλιώς» και καθόμαστε και σπαταλάμε χρόνο αναλογιζόμενοι πώς θα ήταν έτσι ή αλλιώς, ενώ αυτό που πρέπει να γίνει είναι να πάρουμε ένα δρόμο, όποιος και να 'ναι αυτός.

A.: Η δημιουργία είναι πράξη, δεν είναι θεωρία. Δεν ξέρω βέβαια τι εμπειρίες και τι ωριμότητα έχει ο καθένας, γιατί συνήθως οι νέοι συνθέτες δεν ξέρουνε τι δυνατότητες έχουνε. Αν έχουνε πολλές δυνατότητες, θα έχουν ήδη δαμάσει λίγο το θηρίο, θα έχουν γράψει ορισμένα πράγματα. Ύστερα, η αμφιβολία δεν είναι κακό πράγμα. Μου λένε πολλές φορές: «να πάω έτσι ή αλλιώς;». Εκεί θα χρειαστεί η λογική. Οι επιλογές που μπορείς να κάνεις εκείνη τη στιγμή είναι επιλογές κατά τη γνώμη μου περισσότερο λογικής και λιγότερο αυθόρμητες. Η λογική κυρίως χρειάζεται εκεί που δεν μπορείς να κάνεις κάτι αβίαστα κι αυθόρμητα. Και αν δεν βρίσκεις τι να κάνεις, νομίζω το πιο καλό είναι να πάρεις το πιο αναπάντεχο. Πιο καλά να βρεις κάτι αναπάντεχο παρά να μη ξέρεις τι να κάνεις από μια επιλογή πολλών πραγμάτων.

C.: Κάτι που λένε πολλοί για τη σύγχρονη μουσική είναι πως ενώ στο δέκατο ένατο αιώνα υπήρχε μια σχετική ομοιογένεια του μουσικού γενικά ύφους, στον εικοστό αντιθέτως υπάρχουν τόσες πολλές τάσεις, ώστε δεν μπορεί να μιλήσει κανείς για μια συγκεκριμένη γλώσσα του αιώνα συνολικά. Δηλαδή, τι θα μείνει τελικά στην ιστορία ως μουσική έκφραση του εικοστού αιώνα;

A.: Μέχρι το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο είχαμε περίπου όχι μία αλλά παράλληλες κατευθύνσεις. Μη ξεχνάμε ότι ζούμε σ' έναν αιώνα εξειδίκευσης, που έχουμε ανακαλύψει πολλά πράγματα και μοιραία πρέπει να κινηθούμε από διαφορετικές κατευθύνσεις. Τώρα αρχίζω και 'γω να πιστεύω ότι στο δεύτερο μισό του αιώνα, επειδή η εξειδίκευση έχει πάει πάρα πολύ σε βάθος, δεν υπάρχει μια «ομπρέλλα», ο Stravinsky του 1995 ας πούμε, που να είναι ό,τι ήταν εκείνος στο πρώτο μισό του αιώνα. Γιατί καταρχήν τώρα έχουμε ένα μεγάλο οργανισμό μουσικής και τεχνολογίας, νέους τρόπους σκέψης, νέους τρόπους σύνθεσης. Στην κλασική μουσική λέγαμε ο Haydn, ο Mozart και εννοούσαμε σχεδόν το καθετί που συνέβαινε, στη ρομαντική λέγαμε Beethoven, Brahms κλπ.

M.: Ναι, αλλά λέγαμε και Prokofiev και Stravinsky και ο Stravinsky τελικά είναι ο τελευταίος που λέμε συνθέτης με προσωπικότητα, που να έχει μια τέτοια παγκόσμια απήχηση.

A.: Όταν λέμε Stravinsky εννοούμε μια πολύ συγκεκριμένη και ισχυρή τάση. Όταν λέμε Bartók, όταν λέμε Schönberg, εννοούμε πάλι ένα ισχυρό ρεύμα, ένα μεγάλο κομμάτι. Σήμερα είναι πολλά τα κομμάτια αυτά. Στην ιατρική σήμερα πόσες ειδικεύσεις έχουμε;

M.: Και πάλι, δεν είναι εξειδίκευση αυτό που έκανε ο Stravinsky, αυτό που έκανε ο Schönberg; Κι όμως είναι προσωπικότητες

αναγνωρισμένες διεθνώς και με μια απήχηση...

A.: Κοίτα να δεις, σήμερα οι περισσότεροι νέοι συνθέτες είναι επηρεασμένοι απ' τον Stravinsky, απ, τον Béla Bartók και, αν πάμε στον τομέα της ατονικής μουσικής, πολλοί και απ' τον Webern. Δηλαδή, έχουμε φτιάξει ορισμένα σύμβολα, όχι βέβαια ένα και δύο αλλά αρκετά. Ο Stravinsky έκανε όλες τις παραβιάσεις πάνω στην παλιά μουσική: αντί για οχτώ μέτρα έβαζε επτά κλπ και η επέμβαση που έκανε στην παραβίαση ενός υλικού δημιούργησε μια άλλη γλώσσα. Και ό,τι και να κάνει, και Gesualdo να παίρνει και Palestrina να παίρνει, ακούγεται Stravinsky. Αυτό όλους τους έχει επηρεάσει. Ο Stravinsky μπορεί να ήταν εκπληκτικός, αλλά όταν μιλάμε για μουσική και τεχνολογία δεν υπάρχει πια, δεν έχει καμμία σχέση με τη μουσική των computers ή την ηλεκτρονική μουσική. Μπαίνουμε σ' ένα τομέα, ο οποίος δεν υπήρχε καν.

Μοιραία λοιπόν δημιουργούνται άλλου είδους προδιαγραφές. Όταν μπαίνουμε και στη μουσική του κινηματογράφου, η οποία τώρα έφτασε και σε πολύ μαζική παραγωγή... Ο Stravinsky, ας πούμε, δεν έγραψε ποτέ για film. Του δώσανε μια φορά να κάνει ταινία και δεν την έκανε, δεν μπόρεσε να την κάνει, είναι άλλο métier. Τι σχέση έχει ο Stravinsky με τον John Williams; Είναι βεβαίως μεγαλύτερος συνθέτης, αλλά δεν αντικαθιστά ο ένας τον άλλον, δεν μπορεί. Τη μοναδικότητα να τη δεις για το μέσο που εκφράζεται. Δηλαδή, μπορεί να είναι ο σπουδαιότερος καρδιοχειρουργός του κόσμου, όταν όμως μιλάω για πονόδοντο ζητάω οδοντογιάτρο.

C.: Ναι, αλλά υπάρχει διάχυτο σήμερα το αίτημα να σταματήσει κάπου αυτή η εξειδίκευση και ν' αρχίσει πάλι ένας συντονισμός, γιατί ο ένας έχει χαθεί πια στα βάθη του συγκεκριμένου πεδίου έρευνάς του και δεν ξέρει τι κάνει ο άλλος. Νομίζετε πως

υπάρχει κάποια συγκεκριμένη παράμετρος που να διασφαλίζει κάποια στοιχειώδη συνοχή σ' όλα αυτά τα ρεύματα και τις τάσεις;

A.: Το κακό της εξειδίκευσης είναι ότι ξεχνά τον άνθρωπο. Εγώ νομίζω ότι σ' όλα αυτά τα πράγματα κριτήριο πρέπει να είναι ο ίδιος ο άνθρωπος. Δεν μπορώ λοιπόν αυτή τη στιγμή να κάνω πράγματα ερήμην αυτού του point of reference. Το ερώτημα εδώ είναι ότι πολλοί λένε ότι δεν έχουμε πια αυτό το πανοραμικό, το συνοπτικό. Αλλά αυτό είναι ένα φαινόμενο της εποχής μας και της ζωής μας. Εγώ θα διαφωνούσα ριζικά να πούμε ότι πρέπει να ξαναενωθούν αυτά. Ίσα-ίσα, νομίζω ότι πρέπει να βρούμε την κοινή επικοινωνία διατηρώντας την ταυτότητά μας. Γιατί τώρα μη ξεχνάς ότι γνωρίζουμε και όλο τον κόσμο και ταυτόχρονα με όλους. Ζούμε δηλαδή όλοι μας συγχρόνως και έχουμε τη δυνατότητα να πάμε σ' ένα διασκάδικο, να πάρουμε τους τριάντα δίσκους της μουσικής του Debussy και αύριο να ξέρουμε τον Debussy. Είναι τέτοιες οι πληροφορίες που έχουμε πάρει, ώστε μοιραία δεν μπορούμε να ξαναγυρίσουμε πια σ' ένα πράγμα. Αυτός που θα μπορέσει να βρει ένα «κοινότερο» παρονομαστή από άλλους είναι και αυτός, ο οποίος έχει μεγαλύτερη επικοινωνία με μεγαλύτερες μάζες απ' ό,τι έχουν οι άλλοι.

C.: Νομίζετε ότι μπορούμε αυτήν τη στιγμή να μιλήσουμε για μια δυνατή προβλεψιμότητα σε ό,τι αφορά το πώς θα εξελιχθούν τα πράγματα;

A.: Όχι, δεν μπορούμε, δεν υπήρξε ποτέ πρόβλεψη – μιλάμε για την πραγματική δημιουργία. Όχι, γιατί τότε, αν το δεχόμουν, και φιλοσοφικά θα αναιρούσε ότι μας είναι άγνωστη τελικά η μουσική.

C.: Γνωρίζω πως σας έχει απασχολήσει ιδιαίτερα το πρόβλημα της «ελληνικότητας». Πώς θα μπορούσε να το προσεγγίσει κανείς μέσα σ' αυτό το χάος της εξειδίκευσης και του πολυμερισμού;

A.: Κοίταξε, αυτό το πράγμα είναι μια δική μου άποψη και πολλοί από τους συναδέλφους μου δεν συμφωνούν. Επειδή εγώ σπούδασα και στο εξωτερικό και είδα ποιοί είναι οι κίνδυνοι του να σε αποκόψει ένα ορισμένο σύστημα από τις δικές σου ρίζες, πιστεύω ότι όσο πιο πολύ ανοίγουν οι ορίζοντες, όσο πιο πολύ βομβαρδιζόμαστε από πληροφορίες διαφορετικές, τόσο περισσότερο θα πρέπει να δημιουργήσουμε τα δικά μας σημεία αναφοράς, αυτά που χαρακτηρίζουνε εμάς σαν Έλληνες. Και επειδή αυτά που λέμε ότι χαρακτηρίζουν ένα λαό είναι πολύ βαθιά στην ιστορία και στον πολιτισμό του, που σημαίνει ότι έχουν φιλτραριστεί, ότι έχουν μια προσωπικότητα, έχω την εντύπωση ότι είναι και αλάνθαστα ως σημεία αναφοράς. Πιστεύω ότι όσο πιο δεμένος είσαι με τις ρίζες σου τόσο πιο διεθνής γίνεσαι, γιατί οι λαοί, οι πολιτισμοί έχουν μια αλήθεια και έχουν και προσωπικότητα. Και το μεγάλο πρόβλημα στην εποχή μας είναι ακριβώς ο αγώνας της ταυτότητας που πρέπει ν' αποκτήσει ο καθένας. Αυτό όμως που θα μπορούσε να σε κάνει εσένα διαφορετικό από τον άλλο είναι ακριβώς τα χαρακτηριστικά, τα οποία έχεις εσύ και δεν έχει κάποιος άλλος. Όσο λοιπόν περισσότερο τα διατηρείς αυτά τόσο περισσότερο θα έχεις μια ταυτότητα σ' ένα χάος που είναι μια πανσπερμία ομοίων πραγμάτων.

C.: Στην προκειμένη περίπτωση η ελληνικότητα εκφράζεται με κάποια ορισμένα τεχνικά χαρακτηριστικά ή είναι απλώς θέμα αίσθησης των πραγμάτων;

A.: Εμείς έχουμε μια παράδοση, η οποία δεν είναι δυτική. Τι έχει; Η μουσική η δική μας είναι μονόφωνη, είναι μικροδιαστηματική, έχει μια τραχύτητα ηχοχρωματική, έχει μια πολυμετρική φυσιογνωμία λόγω του ότι συσχετίζεται με τη γλώσσα και έχει άλλες τονικές, τροπικές μάλλον, σχέσεις.

Αυτά τα χαρακτηριστικά είναι πραγμα-

τικά γηγενή και τα σέρνει η παράδοσή μας. Το μεγάλο πρόβλημα ξεκινά από τη στιγμή που θέλεις να μεταχειριστείς σαν μέσο έκφρασης τα τυποποιημένα μέσα, τη συμφωνική ορχήστρα, το κουαρτέτο εγχόρδων, το πιάνο κλπ. Θα πρέπει λοιπόν να βρεις τρόπους που αυτά σου τα χαρακτηριστικά να τα προσαρμόσεις, για να εκφραστείς μέσω αυτών των οργάνων. Και λέω: «μπορείς να το κάνεις αυτό;». Βεβαίως μπορείς. Ένα πράγμα είναι να βρεθούν κώδικες που να τυποποιήσουν κάπως ή τουλάχιστον να δώσουν ένα σημείο αναφοράς ως προς τη συνήχηση των πραγμάτων, αυτό που λέμε πολυφωνική διάσταση. Εδώ λοιπόν αρχίζει και γίνεται δύσκολο το πράγμα, γιατί θα πρέπει ν' ανακαλύψεις κώδικες, δικούς σου κώδικες, τους οποίους δεν βρίσκεις, δεν υπάρχουν· δεν έχει δουλέψει πριν από μένα ο Bach, ο Beethoven, για να τα έχω δεδομένα αυτά τα πράγματα. Εγώ νομίζω ότι τέτοιοι κώδικες υπάρχουν. Μάλιστα έκανα μια απόπειρα να δείξω το συσχετισμό μιας μελωδίας με μια αρμονία, μια συνήχηση, η οποία υπαγορεύεται από την ίδια τη μελωδία, με ορισμένα βέβαια τεχνάσματα που τα δανείστηκα και από τη Δύση. Το δεύτερο, που είναι το ηχώχρωμα, είναι εξίσου δύσκολο γιατί εκεί πρέπει να το δουλέψεις με ενορχηστρωτικές αναμίξεις, ώστε να σου δημιουργήσει ένα διαφορετικό άκουσμα, ακόμα και σ' ένα μονόφωνο πράγμα. Όταν μιλάω δηλαδή για την έγχρωμη μονοφωνία εννοώ ότι είναι μονόφωνα, αλλά δεν είναι μια μαύρη γραμμή: αρχίζει μαύρη, γίνεται κίτρινη, κόκκινη, γκρι, γιατί κάτι εισβάλλει μέσα στην ίδια νότα όταν παίζεται από άλλο όργανο ή με άλλο συνδυασμό. Εδώ θέλει βέβαια πάρα πολύ καλή γνώση των οργάνων, για να βρούμε τους τρόπους τους ενορχηστρωτικούς να μπορέσουμε να τ' αποδώσουμε αυτά. Ως προς την πολυρρυθμία και τα μέτρα σήμερα ο αιώνας μας δεν έχει πρόβλημα· ούτε και για τα μικροδιαστήματα έχει πρό-

βλημα γιατί ήδη τα αναζήτησε η Δύση. Βέβαια εδώ θα πρέπει ν' αποφασίσεις με ποιό τρόπο θα τα μεταχειριστείς, σε τί αυτιά απευθύνεσαι και ποιό μουσικοί παίζουνε.

C.: Ποιά είναι η γνώμη σας για την Εθνική Σχολή; Εκπλήρωσε τους στόχους που οι πρωτεργάτες της είχαν θέσει; Σας ρωτώ επειδή ξέρω ότι μαθητεύσατε και στον Καλομοίρη.

A.: Κοίτα, εγώ φοβάμαι να την ονομάσω «εθνική». Η έννοια αυτού που λέμε Εθνική Σχολή σήμερα σηκώνει και πολύ νερό. Και ο Καλομοίρης την εποχή εκείνη έκανε ανάλογο αγώνα. Μόνο που τότε ούτε ήταν γνωστά ούτε ήταν παραδεκτά όλα αυτά που σου λέω εγώ για μικροδιαστήματα, μονοφωνίες κλπ. Δεν τα είχαν αναζητήσει γιατί η μουσική που διδασκότανε τότε ήταν τελείως διαφορετική. Αυτό που πρόσθεσαν όμως ήτανε πολύ μεγάλη προσφορά. Δυστυχώς η Εθνική Σχολή χαρακτηρίστηκε όχι από πολύ ισχυρούς συνθέτες. Άμα βγάλεις τον Καλομοίρη, όλοι οι άλλοι που τον ακολουθούν είναι πολύ ελάσσονες συνθέτες. Ο Πετριδής ίσως είναι μια πολύ σοβαρή περίπτωση, από άποψη κυρίως τεχνική είναι ένας ισχυρός συνθέτης. Ο Ριάδης έκανε μια πολύ σοβαρή δουλειά, ο Βάρβογλης, όλοι τους κάνανε, αλλά δεν είχαμε ας πούμε άλλους πέντε Καλομοίρηδες, ώστε να μπορέσει ο καθένας να προσθέσει κάτι με τη δική του ξεχωριστή προσωπικότητα.

C.: Είναι σαφές ότι το πρόβλημα της ταυτότητας, εθνικής και προσωπικής, είναι ίσως το πιο επίκαιρο στην εποχή μας. Αναρωτιέμαι όμως πώς μπορεί ν' αντιμετωπισθεί στην καθημερινή παιδαγωγική πράξη.

A.: Εγώ διδάσκω σ' ένα Αμερικανικό Πανεπιστήμιο και θα πρέπει αυτά που λέω για έναν Έλληνα να τα ανακαλύπτω και για έναν Κορέατη, Κινέζο, Αμερικανό, Ιταλό κλπ. Με προβληματίζει λοιπόν αυτό το θέμα και για τις διάφορες άλλες εθνικότητες. Σε πολύ πρώιμο στάδιο λέω στους μαθητές μου

«καλά θα κάνετε να κάνετε καμμιά βόλτα μόνοι σας σε κάποιο δάσος, σε κάποιο κήπο και να σκεφτείτε τι είσαστε εσείς και τι θέλετε να είσαστε εσείς, γιατί τώρα είναι ο καιρός να σας προβληματίσουν ορισμένα ζωτικά θέματα για την ανακάλυψη της ταυτότητάς σας». Και χαίρομαι όταν βλέπω οι διάφοροι μαθητές μου να μην είναι ίδιοι και, παρότι μαθαίνουνε τις ίδιες τεχνικές, να έχει ο καθένας κάτι που δεν έχει ο άλλος. Όσο λοιπόν μαθαίνεις χωρίς να χάνεις το γνώμονα ότι τα μαθαίνεις όχι για να θάψεις την προσωπικότητά σου αλλά για να την ανακαλύψεις, έχω την εντύπωση ότι θα τον βρεις τον δρόμο σου. Μπορεί να πεις «εγώ αποφασίζω τελικά να γράφω μουσική σε ντο μαντζόρε» ή «θέλω να κάνω μόνο μουσική unisono». Δεν πρόκειται να σου πει κανείς τίποτα. Το ερώτημα όμως είναι: «είναι αυτό που κάνεις αυτό που σε αντιπροσωπεύει;». Αν ναι, με γεια σου με χαρά σου. Όταν όμως δεν έχεις άλλα θέματα επιλογής, θα κάνεις αυτό που ξέρεις μόνο. Ο συνθέτης λοιπόν και ο κάθε άνθρωπος θα πρέπει να βρει την προσωπικότητά του, και θα την ανακαλύψει αν διερωτάται συνεχώς ποιός είναι και ποιός θέλει να είναι.

C.: Πηγαίνοντας τώρα ειδικότερα στη σύνθεση, αναρωτιέμαι συχνά τι άραγε μπορεί να διδαχθεί κανείς στη σύνθεση, πέρα ίσως από κάποιες τεχνικές και ιδιαίτερα συστήματα.

A.: Αυτό που εμένα μ' απασχολεί είναι ένας άνθρωπος να είναι συνεπής μ' αυτό που θέλει να είναι: αυτή είναι όλη η υπόθεση. Πρέπει δηλαδή να φτάσει η τεχνική σου έτσι, ώστε να μπορείς να εκφράσεις αυτό που θέλεις χωρίς να προδίδεις. Εάν αυτό που σκέφτεσαι, αυτό που θέλεις να είσαι, δεν μπορείς να το πεις γιατί δεν ξέρεις πώς να το κάνεις, πώς να το γράψεις, σημαίνει ότι δεν υπηρετείσαι από την τεχνική. Και αν η τεχνική σε προδίδει, πάει να πει ότι δεν είναι καλή για σένα. Εγώ όταν διδάσκω

σύνθεση κάνω τέσσερα πράγματα συγχρόνως. Το ένα είναι ότι προσπαθώ να προστατεύσω τη μουσική που γράφει ο κάθε μαθητής, όσο αδέξια και να είναι, να δω αν έχει στοιχεία τα οποία είναι δικά του, επειδή μ' ενδιαφέρει η ταυτότητά του. Το δεύτερο είναι η τεχνική. Εκεί υπάρχουν πολλά συστήματα, αυτά που και εγώ και άλλοι έχουν μορφοποιήσει. Του διδάσκω ένα πανδιανονικό σύστημα, το δωδεκάφθογγο, το σειραϊσμό, ώστε να δουλεύει με διαφορετικά συστήματα και να παίρνει πληροφορίες. Όταν διαπιστώσω ότι έχει πρόβλημα ενορχηστρωτικό, έχω εφευρεί ειδικές ασκήσεις για να τον βοηθήσω να το λύσει. Όταν έχει πρόβλημα μορφολογικό, έχω πάλι ειδικές ασκήσεις, ειδικά σενάρια για να λύσει τα μορφολογικά του προβλήματα κ.ο.κ.

C.: Στοιχεία όπως, για παράδειγμα, η αίσθηση του ρυθμού, της αναλογίας, η σωστή χρησιμοποίηση του χρόνου, άραγε διδάσκονται;

A.: Όλα αυτά διδάσκονται, σαν γενικότητες βέβαια· δεν είναι ο κανόνας, αλλά σε μια άσκηση μπορείς να του θέσεις τέτοιου είδους προβλήματα. Και του τα βάζεις σε μια άσκηση γιατί μέσα στο έργο του πολλές φορές είναι δύσκολο να τα κάνει. Και αυτός παίρνει μετά ό,τι τον αφορά για την τεχνική του. Ο τρίτος τομέας έχει σχέση με την ενημέρωση που πρέπει να έχει: να δει πολλές παρτιτούρες και ν' ακούσει πολλά έργα, να δει τι κάνουν άλλοι, αυτοί που θαυμάζει ή αυτοί που δε γνωρίζει και του λέω εγώ ποιό είναι. Και το τέταρτο, να μπορεί ν' ακούει τη μουσική του, να παίζεται δηλαδή η μουσική του για να μπορεί να μαθαίνει σ' όλα τα επίπεδα απ' αυτό που κάνει. Λοιπόν, όταν λέω πως διδάσκεται η σύνθεση δεν εννοώ μόνο ένα πράγμα.

C.: Η παραγγελία νομίζετε ότι είναι παιδαγωγικό μέσο; Σκέφτομαι πολλές φορές: «προς τι οι παραγγελίες, πέραν του ότι τις περισσότερες φορές τα έργα εκτελούνται

μια φορά και μετά μπαίνουν στο συρτάρι; Είναι απλώς για να γραφτεί το έργο και να παιχτεί μια φορά;».

A.: Κοίταξε να δεις, την παραγγελία τη χωρίζουμε σε δύο πλευρές. Η μία είναι ότι ο συνθέτης ενεργεί επαγγελματικά, πληρώνεται για να γράψει ένα έργο και οπωσδήποτε αυτό το έργο δεν το γράφει για το συρτάρι του αλλά για να παίζεται. Τώρα, το αν θα παιχθεί μια φορά ή πέντε ή δέκα θα εξαρτηθεί από το ποιός το παραγγέλνει, τι είδους έργο είναι κ.ο.κ. Είναι δηλαδή μια σωστή επαγγελματική διαδικασία.

C.: Ένας θεσμός αγοράς δηλαδή...

A.: Αυτό όμως δεν σημαίνει τίποτα, διότι μπορεί από τις πενήντα ή τις εκατό παραγγελίες πέντε έξι να είναι αξιόλογα έργα και να 'χουνε πολύ περισσότερες από μία εκτελέσεις. Επειδή εγώ δουλεύω μόνο με παραγγελίες τα τελευταία τριάντα χρόνια, ίσως δεν θα είχα γράψει τόσα έργα αν δεν είχα τόσες παραγγελίες. Από τα εκατόν τριάντα τόσα έργα που έχω τώρα – δεν μιλάω για τα θεατρικά και τα κινηματογραφικά – αυτά έτσι κι αλλιώς είναι παραγγελίες – μπορώ να σου πω ότι τα εκατό τουλάχιστον είναι γραμμένα για συγκεκριμένες περιπτώσεις. Πολλά απ' αυτά παιχτήκανε μια ή δύο φορές, αλλά άλλα παιχτήκανε και δέκα φορές.

C.: Αυτό όμως μήπως έχει επιπτώσεις αρνητικές στη δημιουργικότητά σας;

A.: Μεταξύ μας τώρα, από 'κει και πέρα δεν νομίζω πως υπάρχει άλλος τρόπος σύνθεσης. Δηλαδή, αυτό που λένε «κάθομαι και όταν μου 'ρθει θα γράψω» ...τέτοιους συνθέτες εγώ δεν ξέρω κανένα. Ο Bach έτσι έκανε, ο Stravinski έτσι έγραφε, στα καλά καθούμενα; Συνεχώς γράφανε επειδή τους ζητούσαν να γράφουν. Το βλέπουμε σ' όλη την ιστορία. Μπορεί η παραγγελία να είναι συγκεκριμένη: έρχεται ένας και σου λέει «γράψε μου ό,τι θέλεις» ή «σε πληρώνω να μου γράψεις ένα κουαρτέτο εγχόρδων».

Εσύ είτε θέλεις είτε δε θέλεις, αν θέλεις να λειτουργήσεις σαν επαγγελματίας είσαι υποχρεωμένος να κάτσεις να γράψεις. Δεν θα 'ναι ό,τι κάνεις αριστούργημα, αλλά μπορεί και πολλά απ' αυτά να είναι. Και δεν σημαίνει πάντα ότι η παραγγελία είναι πληρωνόμνη. Όταν έγραφα τα 3 Likes για κλαρινέττο, που έχουν παιχτεί τώρα πενήντα φορές, τα έγραφα γιατί μου τα ζήτησε ο κλαρινετίστας της Ορχήστρας της Βαυαρικής Ραδιοφωνίας όταν άκουσε το Νενικήκαμεν που διηύθυνα για τους Ολυμπιακούς στο Μόναχο και είχε ένα ωραίο σόλο για κλαρινέττο. Δεν πληρώθηκα γι' αυτό. Ή τώρα αυτό που θα κάνω για τη Συμφωνική της Αρμενίας: δεν έχουνε λεφτά οι άνθρωποι. Λέω «θα γράψω κάτι έτσι, για να γιορτάσουμε την ΕλληνοΑρμενική φιλία». Μπορεί να 'ρθει ο φίλος σου και να σου πει «γράψε κάτι για πιάνο». Δεν θα σε πληρώσει. Εγώ, πάντως, δεν ξέρω άλλο τρόπο. Είμαι αναγκασμένος να γράφω: αυτή είναι η δουλειά μου. Όποιος άλλος έρχεται, και μαθητής μου ακόμα, και επί πέντε μήνες δεν μπορεί να προχωρήσει και βάζει μια νότα κάθε φορά, του λέω «άστα αυτά: γράψε ένα κουαρτέτο εγχόρδων και παίξε την άλλη Τετάρτη» και πρέπει να κάτσει να ξενυχτήσει, να το τελειώσει τη Δευτέρα, να γράψει τις πάρτες την Τρίτη, για να παιχτεί την Τετάρτη. Έτσι είναι, δεν υπάρχουν άλλα πράγματα.

X.: Δεν υπάρχουν περιπτώσεις εσωτερικής αναζήτησης όπως του Γιάννη Χρήστου, που ο άνθρωπος είχε μια τελετουργική προσέγγιση...

A.: Κοίτα, ο Γιάννης Χρήστου είναι μια από τις πολύ ειδικές περιπτώσεις. Μπορεί να μη πληρωνότανε, αλλά έγραφε για συγκεκριμένες αιτίες. Π.χ. την Τοκκάτα του την έγραψε για την Μπαχάουερ, που ήταν δασκάλα του, το ορατόριο της Πεντηκοστής για τη συγκεκριμένη χορωδία, τις Αναπαραστάσεις τις έκανε για μένα γιατί του τις ζήτησα για μια συναυλία στο Μόναχο με έλ-

ληνες συνθέτες. Θέλω να σου πω ότι έμμεσα είναι παραγγελίες. Η αναζήτηση γίνεται στον εαυτό σου ερήμην της παραγγελίας. Ένας που μου παράγγελνε ένα έργο το 1965 ήξερε τι έκανα τότε· όταν έρθει να μου παραγγείλει τώρα, το 1995, ξέρει ποιός είμαι. Δεν σημαίνει ότι εγώ δεν αλλάζω· εγώ αλλάζω κανονικά. Έγκειται πια σ' αυτόν που θα 'ρθει να μου ζητήσει κάτι το κατά πόσο με

ξέρει, γιατί άμα θέλει να κάνει ένα τύπο μουσικής που να παιχθεί σε ένα κοινό ανάλογο με αυτό π.χ. του Νταλάρα, έχει κάνει λάθος ο άνθρωπος. Αλλά δεν σημαίνει ότι η παραγγελία δεν σε αφήνει εσένα να εξελιχθείς, να έχεις αναζητήσεις, όπως είχε ο Χρήστου.

Επιμέλεια: *Ilias Chrissochoidis*
27/7/94

ΘΕΜΑ

- Μουσική:

ο Καταλύτης στη Σύνθεση των Επιστημών -

Διαπιστώσεις: α) Η ανάπτυξη της Μουσικολογίας και η σύνδεσή της με άλλες επιστήμες τα τελευταία εκατό χρόνια κατέδειξε ότι η μουσική συνδέεται, άμεσα ή έμμεσα, με όλο σχεδόν το φάσμα της ανθρώπινης δραστηριότητας.

β) Η ανάπτυξη της διεπιστημονικής έρευνας τις τελευταίες δεκαετίες απέδειξε ότι η συνεργασία των διαφόρων επιστημονικών κλάδων είναι αναγκαία για την ολοκληρωμένη μελέτη και κατανόηση ενός φαινομένου.

γ) Κάθε συνθετική διεργασία απαιτεί την ύπαρξη ενός παράγοντα που θα ενεργήσει μεσικά (= ως μέσο) μεταξύ των μερών που συμμετέχουν σ' αυτήν· ο παράγοντας αυτός ονομάζεται συνήθως «καταλύτης».

Προβληματική: Αν το μέλλον της Επιστήμης εντοπίζεται στη σύνθεση των επιστημών (μία, αλλά πολυεδρική Επιστήμη), τότε η μουσική αποτελεί ίσως τον πιθανότερο υποψήφιο καταλύτη για αυτή τη διαδικασία.

Πρόταση: Σύγκληση ενός διεθνούς Forum με συμμετοχή εκπροσώπων κάθε επιστήμης, το οποίο θα ασχοληθεί με τη διαμόρφωση των προϋποθέσεων κάτω από τις οποίες η μουσική – ως η κατεξοχήν συνθετική τέχνη και επιστήμη – θα λειτουργήσει ως καταλύτης στη διαδικασία της «Σύνθεσης των Επιστημών».

Ilias Chrissochoidis
18/3/93