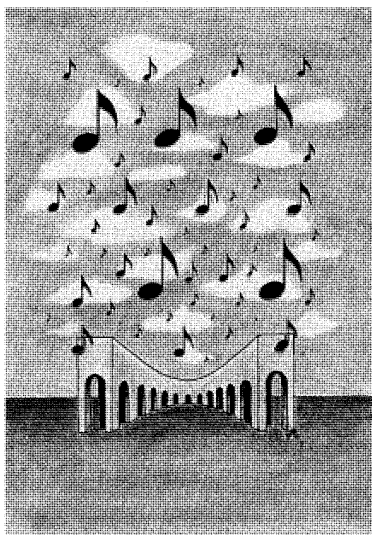


ΜΟΥΣΙΚΟΤΡΟΠΙΕΣ

Τεύχος 1/93

Δρ. 500



- *Δημήτριος Γιάννου*: Από τον όψιμο ρομαντισμό στον κλασσικό μοντερνισμό
- *Στέργιος Ζυγούρας*: Η «Ιστορία της Μουσικής» στα ελληνικά ωδεία (Τίτλος, περιεχόμενα, μεθοδολογία, συγγράμματα)
- *Πολύβιος Ανδρούτσος*: Οι μουσικοπαιδαγωγικές μέθοδοι των Emile-Jacques Dalcroze και Carl Orff και η εφαρμογή τους στον ελλαδικό χώρο
- *Claude Debussy*: Κείμενα, μετάφρ. Μιχάλη Βεκάρη
- *Φίλιππος Τσαλαχούρης*: Μ. Καλομοίρη: Το κουράγιο κι ο καημός
- Συζήτηση με το ΝΙΚΟ ΑΣΤΡΙΝΙΔΗ
- *TOM JOHNSON*: IMAGINARY MUSIC

Μια συνομιλία με το Νίκο Αστρινίδη

Ο Νίκος Αστρινίδης – συνθέτης, πιανίστας, μαέστρος και παιδαγωγός – αποτελεί μια πολύπλευρη και αθηντική προσωπικότητα που πρωταγωνιστεί στη μουσική ζωή της Θεσσαλονίκης εδώ και 30 περίπου χρόνια, όταν εγκατέλειψε το Παρίσι και μια λαμπρή διεθνή πιανιστική σταδιοδρομία για να εγκατασταθεί στην πόλη του Αγίου Δημητρίου.

Παρά την αναμφισβήτητη καλλιτεχνική αξία του πολύπλευρου έργου του, ο κ. Αστρινίδης διακρίνεται για ένα ασυγχώρητο στην Ελλάδα ελάττωμα: δεν έχει τη διάθεση ν' αυτοπροβάλλεται και μιλά για τον εαυτό και το έργο του μόνο αν του το ζητήσουν. Του δίνουμε, λοιπόν, σήμερα αυτήν την δυνατότητα πιστεύοντας ότι από έναν άνθρωπο με τόση και τέτοια πείρα ζωής μπορούμε να περιμένουμε ενδιαφέρουσες και χρήσιμες απόψεις.

Η συνομιλία (διότι δεν πρόκειται για συνέντευξη) που ακολουθεί πραγματοποιήθηκε στις 14-1-1993 στο σπίτι του μαέστρου και υπό την αιγίδα (ή μάλλον επίρρεια) του «Ιακώβου Δανιήλ» («Jack Daniels» ελληνιστί) και μάλιστα «black label»: ελπίζουμε να βγει κάτι άσπρο στο τέλος.

Μαέστρο, σας γνωρίζω εδώ και επτά χρόνια και το πρώτο πράγμα που μου έρχεται στο μυαλό όταν σας σκέφτομαι είναι ότι είστε ο πρώτος και ίσως ο μοναδικός ως τώρα κοσμοπολίτης που συνάντησα. Ένας πραγματικά «πολίτης του κόσμου», χωρίς εθνικούς περιορισμούς και παρωπίδες, ένας άνθρωπος που μπορεί να σταθεί σε οποιοδήποτε μέρος του κόσμου και σε οποιαδήποτε εποχή. Ένας «άπατρις», όχι γιατί δεν έχει πατρίδα, αλλά γιατί όλος ο κόσμος είναι η πατρίδα του.

- Αυτό είναι ίσως και στη φύση του ανθρώπου, ίσως οφείλεται και στην οικογένεια απ' όπου προέρχεται κανείς. Εγώ, πάντως, παντού προσαρμόζομαι. Για παράδειγμα, όταν περιόδεα προσπαθούσα πάντα να τρώω από τα ντόπια φαγητά και τις περισσότερες φορές μου άρεζαν. Έπειτα, είναι οι νοοτροπίες. Κάθε χώρα, και κάθε λαός έχει τη δική του νοοτροπία. Πάντοτε

προσπαθούσα να πλησιάσω τους ντόπιους και να τους καταλάβω και όχι να έχω την απαίτηση αυτοί να προσαρμοστούν σε μένα. Στην Ιαπωνία μάλιστα, ο μπρεσάριος μου έμεινε κατάπληκτος όταν έμαθε πως με καλούσαν στα σπίτια τους και με φιλοξενούσαν οι Γιαπωνέζοι. Ήταν πρωτάκουστο ένας Ευρωπαίος καλλιτέχνης να γίνει δεκτός στο σπίτι ενός Γιαπωνέζου.

Είναι αυτές οι εθνικές διαφορές που προκαλούν ως σήμερα τόσα προβλήματα στον κόσμο;

- Δυστυχώς. Είναι αυτός ο σωβινισμός...

Η ταύτιση ενός λαού με συγκεκριμένα αντικείμενα και ιδέες... Αυτή η ανοιχτή σας στάση απέναντι στους άλλους, όμως, πώς συνδυάζεται με την έντονη, κυρίαρχη ίσως, παρουσία του φολκλόρ, και ιδιαίτερα του ελ-

ληνικού, στο έργο σας; Είναι γνωστό ότι η συστηματική χρησιμοποίηση του φολκλόρ στη μουσική έγινε για να τονισθεί η ιδιαιτερότητα και αυθυπαρξία ενός έθνους.

- Είναι ίσως το ελληνικό μου αίμα που με τράβηξε. Μολονότι δε γεννήθηκα στην Ελλάδα και στην αρχή δεν ήξερα καν τι είναι «Ελλάδα», ούτε βέβαια το φολκλόρ της, το αντιμετώπιζα πάντα ως μία πρώτη ύλη, πηγή έμπνευσης. Το χρησιμοποίησά μ' έναν κοσμοπολίτικο τρόπο και δεν προσπαθώ να δώσω αναγκαστικά έναν «ελληνικό» χαρακτήρα.

Δηλαδή είναι χωρίς «εθνικό» περιεχόμενο. Γνωρίσατε, όμως, τόσους διαφορετικούς λαούς και το φολκλόρ τους. Βρίσκεται πως το ελληνικό φολκλόρ έχει κάτι το ιδιαίτερο;

- Ναι, νομίζω ότι είναι κάτι ξεχωριστό. Εκτός βέβαια, από ορισμένα τραγούδια που έχουν επιδράσεις από την Ανατολή. Και για μένα έχει ιδιαίτερα επηρεαστεί η βυζαντινή μουσική. Αυτά που πολλές φορές ακούω ως «βυζαντινά» μου θυμίζουν τους αμανέδες. Ενώ το «Υπερμάχω», το τροπάριο του Αγ. Δημητρίου και το «Χριστός Ανέστη» είναι καθαρά, καθόλου χρωματικά. Πολλές φορές λέω ότι μπορείς να βρεις πιο γνήσια βυζαντινά θέματα στη ρωσική ή τη ρουμανική παράδοση, γιατί αυτές διατήρησαν το γνήσιο βυζαντινό χρώμα και δεν δέχτηκαν τις επιρροές που είχαμε εμείς από την Ανατολή. Υπάρχουν, όμως, και μέρη της Ελλάδας όπου το φολκλόρ επηρεάστηκε λιγότερο από τους Τούρκους όπως η Ήπειρος, τα Επτάνησα και γενικά τα νησιά.

Ας περάσουμε, όμως, και στη Μακεδονία και τη Θεσσαλονίκη. Σήμερα που το «Μακεδονικό» είναι το μείζον εθνικό θέμα, όλοι μιλούμε για τη Μακεδονία και την ελληνικότητά της. Ξεχνούμε, όμως, ότι μέχρι πρόσφατα η επίσημη ελληνική θέση ήταν ότι δεν υπάρχει τέτοιο θέμα, είναι «ανύπαρκτο».

- Ναι, τώρα ξυπνήσαμε! Εδώ οι ίδιοι οι κάτω Έλληνες λέγανε ότι εμείς είμαστε οι Βούλγαροι! Θυμάμαι που πηγαίναμε μια φορά με την Χορωδία της Όπερας Θεσσαλονίκης στο Φεστιβάλ Κεφαλονιάς. Στη Λευκάδα συνέβη ένα μικροατύχημα με το λεωφορείο που μας μετέφερε και άρχισε να μαζεύεται κόσμος. Όταν είδαν στη ταμπέλα του λεωφορείου από πού ερχόμασταν άρχισαν να λένε: «αχ! ήρθαν οι Βούλγαροι και μας κάνουν φασαρίες». Ζήτησα από έναν αστυνομικό να κάνει κάτι κι εκείνος μου είπε: «μα τι να κάνω; Κι εγώ συμφωνώ μαζί τους». Είμασταν Βούλγαροι επειδή ήρθαμε από τη Θεσσαλονίκη! Τώρα ξύπνησε όλη η Ελλάδα και «αχ, η Μακεδονία μας», «αχ, η Θεσσαλονίκη μας». Εμένα, βεβαίως, η Μακεδονία και η Θεσσαλονίκη ανέκαθεν με τραβούσαν, παρόλο που δε γεννήθηκα και έζησα εδώ. Ένα μάλιστα από τα πρώτα μου μεγάλα έργα ήταν το συμφωνικό ποίημα «Στα βουνά της Μακεδονίας». Και θεωρώ τη Θεσσαλονίκη ως δεύτερή μου πατρίδα, διότι εδώ οι γονείς μου εγκαταστάθηκαν ως πρόσφυγες το '44-'45. Από τότε θεωρώ κι εγώ τον εαυτό μου Θεσσαλονικιό και από τη Μακεδονία, αν και η καταγωγή του πατέρα μου ήταν από τη Θράκη. Αλλά δεν έχει σημασία αυτό, είμαστε από τη Βόρειο Ελλάδα.

Αλλά και στα ίδια τα έργα μου φαίνεται η επιρροή και της Μακεδονίας και της Θράκης. Στα θέματα που χρησιμοποίησα, για παράδειγμα.

Τι ήταν αυτό που σας τράβηξε ιδιαίτερα; Η ιστορία τους;

- Δεν μπορώ να πω γενικά. Στην περίπτωση, όμως, του «Αγ. Δημητρίου», που το θεωρώ ως το πιο σημαντικό μου έργο, μπορώ να πω ότι σε μια από τις πρώτες μου επισκέψεις στην Ελλάδα από το Παρίσι, το '51-'52, επισκέφθηκα το ναό και τον τάφο του, άκουσα την ιστορία του και το θέμα αυτό από την πρώτη στιγμή μ' ενέπνευσε. Αλ-

λά τότε, όπως ξέρεις, ήμουν σε περιοδείες. Έτσι, σιγά-σιγά δούλευε το έργο μέσα μου και το '53 έγραψα το «Συμφωνικό Πρελούντιο» που βασιζόταν στον Αγ. Δημήτριο. Κι εδώ πρέπει να σου πω ότι το πρώτο θέμα του έργου το πήρα από τον αρχιμανδρίτη της Ορθόδοξης Ελληνικής Εκκλησίας στο Παρίσι (δεν είχα εδώ ακόμη επαφή με ανθρώπους για να τους ζητήσω θέματα μουσικά), ο οποίος μου το τραγούδησε τόσο αλλοιωμένα που, όπως διαπίστωσα μετά, δεν είχε σχεδόν καμία σχέση με το γνήσιο τροπάριο του Αγ. Δημητρίου. Εγώ, όμως, το χρησιμοποίησα στο «Πρελούντιο» και μετά ως ένα από τα κύρια θέματα σε όλο σχεδόν το ορατόριο. Ως μουσικό υλικό βγήκε ένα ωραίο θέμα, αλλά δεν ήταν το γνήσιο τροπάριο που αργότερα ο Ταλιαδώρος μου έδωσε και χρησιμοποίησα στο ορατόριο. Επίσης, πολλά ιστορικά στοιχεία για τον Αγ. Δημήτριο τα βρήκα στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας. Καταπληκτικά στοιχεία που ορισμένα από αυτά ίσως και εδώ δεν τα ξέρουν. Για τον «Κύριλλο και Μεθόδιο», λόγου χάρη, πολλά μουσικά στοιχεία και τροπάρια βρήκα στη Βιβλιοθήκη του Βελιγραδίου (όπως το γνήσιο τροπάριο «Κυρίλλου και Μεθοδίου») και της Σόφιας.

Θέλω να σας ρωτήσω για την εναρμόνιση αυτών των τροπαρίων.

- Ναι, ξέρω. Αυτό είναι μεγάλο πρόβλημα. Πώς να το εναρμονίσεις δίχως να αλλοιώσεις το χρώμα του. Δεν ξέρω, με κάποιον τρόπο νομίζω ότι το έχω πετύχει.

Οι δικές σας εναρμονίσεις, πάντως, δεν είναι χρωματικές, αλλά διατονικές.

- Είναι διατονικές επειδή και τα θέματα είναι γνήσια διατονικά. Δεν έχουν σχεδόν καθόλου ανατολίτικο χρώμα. Θυμάμαι ότι στην πρώτη εκτέλεση του «Αγ. Δημητρίου» ήταν παρόντες ο μητροπολίτης Θεσσαλονίκης και άλλοι κληρικοί και κανείς

τους δεν ενοχλήθηκε. Ξέρεις ότι υπάρχει συχνά αντίρρηση για την εναρμόνιση τροπαρίων με ευρωπαϊκό τρόπο και ενορχήστρωση.

Οι εναρμονίσεις σας έχουν διατονικό και απλό χαρακτήρα όπως το choral, που τον διατηρήσατε ως και το τελευταίο σας έργο «Στο Χριστό, στο Κάστρο».

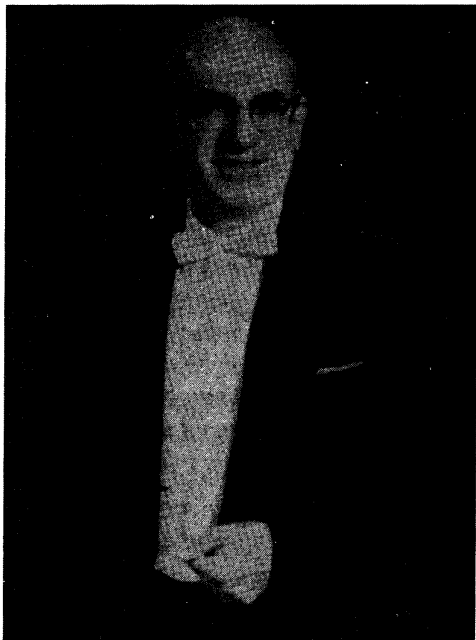
- Ναι, προσπαθώ όσο μπορώ να είμαι πιο απλός ώστε να μην αλλοιώσω το χαρακτήρα του τροπαρίου. Στην εκτέλεση του «Κυρίλλου και Μεθοδίου» παρευρέθησαν μητροπολίτες από τις Ορθόδοξες Εκκλησίες της Ρωσίας, Πολωνίας, Ρουμανίας κ.λ.π. λόγω ενός συνεδρίου που γινόταν παράλληλα στη Θεσσαλονίκη. Όλοι τους βρήκαν γνήσια την εναρμόνιση των τροπαρίων. Όλα τα άλλα, βέβαια, στο έργο είναι καθαρή σύνθεση.

Σ' αυτά τα ορατόρια υπήρχε και το δραματικό στοιχείο που έμπαινε μέσα από το λιμπρέττο.

- Ναι. Για τον «Κύριλλο και Μεθόδιο» ήθελα σε κάποια στιγμή να γράψω μια όπερα. Αλλά κάποιοι φίλοι με συμβούλεψαν να μην το κάνω γιατί θα είχα αντίδραση από την Εκκλησία μας που δεν επιτρέπει παρουσία αγίων πάνω στη σκηνή, σε αντίθεση με τους Καθολικούς. Έτσι το έκανα ορατόριο. Δεν αρνούμαι, όμως ότι έχει και στοιχεία όπερας.

Από τη συνθετική σας πορεία φαίνεται πως γεννηθήκατε για να γράψετε όπερα, αλλά ακόμα δεν το έχετε κάνει. Ξέρω ότι το έναυσμα για ν' ασχοληθείτε με τη σύνθεση σας το έδωσε μια ακρόαση του «Rigoletto», ότι η πρώτη σας συνθετική απόπειρα ήταν μια όπερα και ότι αρκετές φορές επιχειρήσατε να γράψετε μια όπερα, χωρίς όμως αποτέλεσμα. Πού οφείλεται αυτό;

- Είναι μάλλον το λιμπρέττο. Δεν έχω



βρει ακόμα κάποια. Εδώ και 10-12 χρόνια σκέφτομαι μιαν όπερα για τον Αλέξανδρο ή το Φίλιππο, αλλά δεν βρίσκω κατάλληλο άνθρωπο να μου γράψει ένα λιμπρέττο, ένα σωστό, μουσικό λιμπρέττο.

Θέλω να είναι από Έλληνα γραμμένο, γιατί αν ήταν να γραφτεί από ξένους θα μπορούσα να έχω βρει κάποιον.

Βρίσκετε την ελληνική γλώσσα δύσκολη να τραγουδηθεί;

- Δεν το λέω από αυτήν την άποψη, αλλά από την άποψη ότι οι δικοί μας ποιητές και λογοτέχνες δεν ξέρουν τι είναι μουσική, τι είναι όπερα, πως γράφεται ένα λιμπρέττο όπερας κ.λ.π. Δε φτάνει να είσαι μεγάλος ποιητής; πρέπει να ξέρεις πώς γράφεται ένα λιμπρέττο. Στην Ελλάδα υπάρχουν πολλοί ποιητές, αλλά δεν έχω βρει ακόμα τον κατάλληλο άνθρωπο να μου γράψει ένα.

Ίσως φταίει ότι δεν υπάρχει παράδοση σ' αυτό το είδος;

- Μα εδώ δεν υπάρχει γενικά παράδοση στην όπερα. Ακόμα και οι Επτανησιώτες που γράψανε αρκετές όπερες, γράφανε στα ιταλικά και μπορούσαν να βρουν λιμπρετίστα στα ιταλικά. Και ο «Μάρκος Μπότσαρης» και η «Δέσπω» και όλα αυτά τα έργα γράφτηκαν στα ιταλικά και μετά μεταφράστηκαν και στα ελληνικά.

Και δεν είχε συνέχεια η Επτανησιακή Σχολή στην όπερα. Φαίνεται ότι η Ένωση με την Ελλάδα έπαιξε κάποιο ρόλο;

- Ναι. Αλλά από την άλλη πλευρά η Επτανησιακή όπερα δεν ήταν ελληνική, αλλά καθαρά ιταλική. Κάπου-κάπου χρησιμοποίησαν οι Επτανήσιοι κάτι που θυμίζει Ελλάδα. Ν' αναφερθώ στο ότι ο Καρέρης παίρνει πολλές φορές στις όπερές του ολόκληρα αποσπάσματα από όπερες του Verdi σχεδόν δίχως καμμία αλλαγή; Υπάρχει μία άρια βαρύτονου, στο «Μάρκο Μπότσαρη» αν θυμάμαι καλά, που είναι σκέτη αντιγραφή από τον «Ερνάνη». Οι μόνοι, πάντως που έκαναν κάποια προσπάθεια για την όπερα ήταν οι Επτανήσιοι. Βέβαια, και ο Καλομοίρης προσπάθησε, αλλά αυτός έπεσε στο «βαγκνερισμό» και «έπνιξε» τον ελληνικό χαρακτήρα στην προσπάθειά του να «φορτώσει» όσο γίνεται περισσότερο το έργο του. Χρησιμοποίησε πολύ περίπλοκη και «φορτωμένη» ορχήστρα, διαφορετικούς ρυθμούς τον ένα πάνω στον άλλο, που αντί να δώσουν μια καθαρή εικόνα του έργου, τις περισσότερες φορές δημιουργούσαν ένα κομπούζιο. Ενώ για μένα ο Καλομοίρης είναι πάρα πολύ σημαντικός συνθέτης, βρίσκω πως γενικά σε όλα του τα έργα είναι πολύ «φορτωμένος».

Κι εδώ τίθεται το κρίσιμο ερώτημα: «Γιατί απέτυχε η Εθνική μας Σχολή;» Αυτό δεν μπορεί πια να το αρνηθεί κανείς σήμερα.

Σε άλλες χώρες έδωσε πραγματικά αριστουργήματα και στηρίχθηκε από το κοινό που ένιωσε και τους συνθέτες και τα έργα τους δικά του. Γιατί, όμως, στην Ελλάδα απέτυχε και δεν είχε, επαφή αυτή η προσπάθεια με τον κόσμο, το κοινό;

- Κι εγώ δεν μπορώ να το εξηγήσω. Οι ξένοι ήξεραν να χρησιμοποιούν το φολκλόρ τους με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι και κατανοητό παγκοσμίως, για όλο τον κόσμο, αλλά και να διατηρείται γνήσιο το φολκλόρ του τόπου τους στα έργα τους.

Από τους Έλληνες συνθέτες ποιοι νομίζετε ότι έχουν αξιοποιήσει σωστά το φολκλόρ, χωρίς να κάνουν εθνικισμό;

- Νομίζω ο Κωνσταντινίδης. Παρόλο που έχει πολλές «φιιοριτούρες» στα έργα του, νομίζω ότι είναι ο πιο πετυχημένος ως προς τη χρησιμοποίηση του ελληνικού φολκλόρ. Η προσπάθεια του Καλομοίρη «πνίγηκε» επειδή το «φόρτωσε» με πολλά στοιχεία. Τα πιανιστικά του έργα, λόγω χάρη, είναι πολύ «φορτωμένα» και αντιπιανιστικά κι έτσι το φολκλόρ χάνεται, «πνίγεται». Ενώ υπήρχε αυτή η προσπάθεια...

Για το Σκαλκώτα τι γνώμη έχετε; Πολλοί λένε, ότι ήταν ίσως ο μόνος που θα μπορούσε να έχει κάνει κάτι σημαντικό στο χώρο αυτό.

- Ο Σκαλκώτας με τους «Ελληνικούς Χορούς» του είναι καταπληκτικός. Εμένα, όμως, από εκεί και ύστερα όλα τα έργα του που είναι γραμμένα σ' ένα ορισμένο σύστημα και με ορισμένο πρόγραμμα δεν με «αγίζουν», δεν είναι της ιδιοσυγκρασίας μου. Θεωρώ ότι σ' αυτά η σύνθεση γίνεται πια μια τελείως εγκεφαλική διεργασία.

Νομίζετε πως αν ο Σκαλκώτας επέμενε στο δρόμο που ακολούθησε με τους «Ελληνικούς Χορούς» του θα πετύχαινε αυτό που δεν πέτυχαν οι άλλοι συνθέτες στην Εθνική Σχολή;

- Βεβαίως. Για μένα θα ήταν ο μεγαλύτερος. Ήδη με τους «Χορούς» του είναι πολύ ανώτερος από τον Κωνσταντινίδη. Αλλά από εκεί και ύστερα όλα σχεδόν τα έργα του είναι δωδεκαφθογγικά. Είναι εκείνο το «εγκεφαλικό» στοιχείο που κυριαρχεί. Κριμα! Παρόλο που ο Schönberg το θαύμαζε και τον θεωρούσε από τους καλύτερους μαθητές του, τι μ' αυτό; Για μας, για την Ελλάδα, το ότι «κόλλησε» σ' αυτό το σύστημα ήταν καταστροφή.

Πάντως, τα σύγχρονα μουσικά ρεύματα δεν είχαν την αναμενόμενη από τους υποστηρικτές τους απήχηση στην εποχή μας. Τι νομίζετε γι' αυτό;

- Είναι βέβαια, νωρίς ακόμα για να πούμε...

Είναι νωρίς να πούμε για το σειραϊσμό;

- Όχι. Αυτό το ξέρουμε, ότι ο σειραϊσμός και ο δωδεκαφθογγισμός έσβυσαν.

Μπορεί να ήταν ενδιαφέροντα ως πειράματα, αλλά δεν μπόρεσαν να καθιερώσουν μια γλώσσα με παγκόσμια εμβέλεια και να προτείνουν κάτι καινούργιο.

- Νομίζω ότι από τη μια είναι πείραμα, αλλά είναι ίσως κι ένα μέσο που μπορείς να το χρησιμοποιήσεις κάπου σ' ένα έργο. Όχι, όμως, ότι όλο το έργο και όλα σου τα έργα πρέπει να είναι γραμμένα στο ίδιο σύστημα. Αυτό δεν μπορώ να το καταλάβω. Διότι τότε γίνεται πια εντελώς εγκεφαλική η μουσική. Ένας που πέτυχε να κάνει κάτι και που από μια άποψη τον θαυμάζω στο χώρο της όπερας είναι ο Alban Berg με τη «Λουλού» του. Γιατί φαίνεται ότι, παρόλο που ήταν εντελώς «κολλημένος» στο δωδεκαφθογγισμό, είχε κάτι άλλο από κάτω. Λέω πολλές φορές για το Bach ότι τον θεωρώ πιο πολύ μαθηματικό και εγκεφαλικό συνθέτη. Ήταν, όμως, μεγάλη ιδιοφυία και παρόλο που χρησιμοποιεί αυτό το στερεότυπο σύστημα, φαίνεται ότι είχε κάτι πιο κά-

τω. Αυτό λέω και για τον Berg. Ενώ ο Σκαλκώτας είναι πιο «ξερός», «κολλημένος» στο σύστημά του, να μην ξεφύγει ούτε μια νότα. Ε, όχι και έτσι... Βεβαίως χρειάζεται και ο εγκέφαλος και η σκέψη και οι γνώσεις, αλλά χρειάζεται και κάτι άλλο. Έτσι θεωρώ εγώ βασικά την τέχνη της μουσικής.

Μια ενδιαφέρουσα εφαρμογή, πάντως, αυτών των ατονικών σχέσεων βρίσκουμε στον κινηματογράφο. Εκεί είναι πολύ συχνή η χρήση ατονικότητας για πρόκληση συναισθηματικής φόρτισης.

- Αυτό εξυπηρετεί μια κατάσταση της υπόθεσης του έργου. Δεν είναι γνήσια μουσική, αλλά υποστηρίζει την ατμόσφαιρα του έργου. Και υπάρχουν πραγματικά πολύ ωραία μουσικά έργα στον κινηματογράφο από μεγάλους συνθέτες. Έργα όχι μόνο για να υποστηρίξουν την ατμόσφαιρα. Εδώ έχουμε το παράδειγμα του Eisenstein και του Prokofiev. Πολλές φορές ο Eisenstein προσέθετε περισσότερες εικόνες στα έργα του για να εξυπηρετήσει τη μουσική του Prokofiev, επειδή ήταν τόσο ωραία.

Δηλαδή βρίσκετε πως η μουσική στον κινηματογράφο μπορεί να έχει δική της υπόσταση;

- Βεβαίως.

Κι επιπλέον είναι ένας τρόπος να χρησιμοποιηθούν όλα τα μουσικά είδη και ύφη. Σε μια συμφωνία, για παράδειγμα, απαιτείται ενότητα ύφους, ενώ στον κινηματογράφο μπορείς στη μια σκηνή να χρησιμοποιήσεις ρομαντικό και στην άλλη ατονικό ύφος.

- Έτσι είναι. Ο κινηματογράφος σου δίνει αυτήν την ευκολία να χρησιμοποιήσεις διάφορα είδη μουσικής.

Εσείς που έχετε δει τόσο πολύ κινηματογράφο, ποιών έργων η μουσική επένδυση νομίζετε ότι θα μπορούσε να σταθεί μόνη της και ως μουσική;

- Πρώτ' απ' όλα η μουσική του Prokofiev για τον «Αλεξάντρ Νιέφσκυ» και τον «Ιβάν τον Τρομερό». Η μουσική του στέκεται και μόνη της. Έχει γράψει και σουίτες και το ορατόριο-καντάτα που βασίζονται στη μουσική του για τον «Αλεξάντρ Νιέφσκυ». Υπάρχουν και πάρα πολλοί μουσικοί όπως ο Maurice Jarre, ο John Williams, ο βρετανός Vaughn-Williams που έχουν γράψει πάρα πολύ ωραία μουσική. Μία πάρα πολύ ωραία. Έπειτα οι σουίτες που έχουν κάνει από αυτά τα έργα στέκονται σαν μουσικά έργα ανεξάρτητα από τον κινηματογράφο. Υπάρχουν πολλοί μεγάλοι μουσικοί που έγραψαν για τον κινηματογράφο όπως ο Rosza, Copland, ο Newman, ο Korngold. Οι επενδύσεις τους στέκονται ως μουσικά έργα.

Ίσως ήταν και μια αντίδραση στους «επίσημους» συνθέτες της απόλυτης μουσικής που τράβηξαν το δρόμο της απομόνωσης.

- Όχι. Στην αρχή, πρέπει να ξέρεις, υπήρχε προκατάληψη για τους συνθέτες που γράφανε για κινηματογράφο. Πολλές φορές, στα χρόνια '30-'50, λέγανε ότι ένας συνθέτης «ξέπεσε» αν έγραφε για τον κινηματογράφο. Εγώ δεν το θεωρώ σωστό αυτό.

Μία από τις πιο γνωστές παγκόσμιες επιτυχίες στον αιώνα μας ήταν και το «Κοντσέρτο της Βαρσοβίας» του Adinshel, που όμως γράφτηκε αρχικά για τον κινηματογράφο και μετά μπήκε και στις αίθουσες συναυλιών.

- Σαν μουσική δεν έχει τόσο μεγάλη αξία. Το έχω παίξει σε πολλά ρεσιτάλ μου και ήταν το πιο «σουξέ» κομμάτι τότε το '43-'45 που βγήκε. Έπιασε τόσο πολύ. Στην ουσία είναι μείγμα Chopin, Rachmaninoff, Liszt κ.λ.π. Αλλά κατάφερε να βρει τόσο κατάλληλο θέμα που να συναρπάξει όλο τον κόσμο.

Καταγραφή: Ηλίας Χρυσοχοϊδης, 19-1-93