

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 87, 78, 79, 80  
 Κεφαλαίο 6 87, 88, 89, 90, 91, 93  
 Κεφαλαίο 7 94, 95, 96, 97, 98, 99  
 Κεφαλαίο 8 101, 102  
 Κεφαλαίο 13 - 161, 162, 163, 164, 165  
 168, 169

189- 190, 191, 192  
 202 - 202, 203, 204  
 205, 206, 207, 208, 209, 210  
 211, 213  
 215, 216, 217, 218, 219, 220  
 224, 225, 226, 227

50 ετηβ

Εργασια  
 και B  
 ( ? )

(Anagnostarum aiss o  
 Bilgia to rufes  
 ANATOMIA THS ANTHROPOU)

Na Berit  
 i Parh mu  
 an "Magar"  
 to Beritikon  
 Beritikon? Enam?



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Η απόλυτη μουσική ● Στοχασμός με ήχους ● Ο ήχος και ο χρόνος ● Ο συνθέτης αρχιτέκτονας των ήχων ● Η ελεύθερη φαντασία ● Ο τραγουδοποιός και ο συνθέτης ● Ο ρόλος της μελωδίας ● Ικαρία 1948 ● Η τέλεια κομμουνιστική κοινωνία και ο ρόλος της αναγκαστικής (μη δημιουργικής) εργασίας ● Δουλιά, δουλεία ● Η Φούγκα.

Αντίθετα από την ποίηση, τη ζωγραφική και τις άλλες τέχνες που αναπτύχθηκαν σε όλους σχεδόν τους λαούς, η απόλυτη μουσική είναι ένα είδος τέχνης που γεννήθηκε και αναπτύχθηκε αποκλειστικά στις χώρες της Ευρώπης και μάλιστα όχι σε όλες. Αλλά μόνο στη Γαλλία - Ιταλία - Γερμανία και Αγγλία. Σε ένα δεύτερο στάδιο πέρασε και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Στον αιώνα μας μεταφευτέθηκε στη Βόρεια Αμερική καθώς και σε διάφορες άλλες χώρες όχι όμως σα φαινόμενο γενικό αλλά χάρη στον α ή β συνθέτη. Λ.χ. ο Βραζιλιάνος Βίλα Λόμπος που τη μεταφύτευσε στην Βραζιλία είτε οι Ισπανοί, Ουγγαρέζοι, Έλληνες, Βορειοαμερικανοί συνθέτες του 20ού αιώνα. Όμως παρ'όλη αυτή την εκλεκτική εξάπλωση στην περιφέρεια η έντεχνη η απόλυτη μουσική παραμένει ένα φαινόμενο της Κεντρικής Ευρώπης.

Κι αυτό το φαινόμενο μπορεί να συγκριθεί μόνο με την εμφάνιση και ανάπτυξη της τραγωδίας στην Αθήνα. Αποτελεί δηλαδή ένα από τα κορυφαία πετάγματα του ανθρώπινου πνεύματος που μέσα σε συγκεκριμένες κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες και κάτω από ειδικές συγκυρίες εκφράζεται με τον Α ή Β τρόπο.

Η κοινωνική - οικονομική και υλιστική υποδομή που στήριξε την εμφάνιση και ανάπτυξη της έντεχνης ή απόλυτης μουσικής είναι η Εκκλησία και η Αυλή.

Εκείνο που θα πρέπει όμως ευθύς αμέσως να πούμε είναι ότι η πορεία από την λαϊκή προς την έντεχνη μουσική υπήρξε μακρά. Δηλαδή για πολύ μεγάλο διάστημα τόσο μέσα στην Εκκλησία, όσο και στην Αυλή η μουσική που παιζόταν ήταν λαϊκή. Όμως κάτω από συγκεκριμένες συγκυρίες οι μουσικοί εκείνης της εποχής με μικρά βήματα προχωρούσαν τότε εδώ και τότε εκεί ανακαλύπτοντας νέα μουσικά εκφραστικά μέσα, λ.χ., το κοντραπούντο, την αρμονία, την αυτοτελή έντεχνη μουσική φόρμα, που τους βοηθούσαν να δουν σιγά σιγά τη μουσική σαν αυτόνομη αισθητική λειτουργία δηλ. χωρίς το χορό, την ποίηση και το τραγούδι.

Όπως ακριβώς το μάρμαρο παίρνει κάτω από την σμίλη του γλύπτη μια αυτόνομη αισθητική μορφή για να γίνει γλυπτό, όπως ο λόγος με το ρυθμό, τη συμπύκνωση και τη φόρτιση γίνεται ποίηση, έτσι και ο ήχος αυτόνομος σε μουσική φράση γίνεται υλικό για μουσική σύνθεση. Ο συνθέτης δεν έχει πια ανάγκη το χορό ή το στίχο για να εκφραστεί. *Στοχάζεται με ήχους. «Το φαινόμενο της μουσικής, λέει ο Ιγκόρ Στραβίνσκι, δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια εκδήλωση στοχασμού. Δεν πρέπει να μας τρομάζει αυτή η διατύπωση, συνεχίζει. «Προϋποθέτει απλώς τη συνειδητοποίηση πως η βάση της μουσικής δημιουργίας μοιάζει μ'ένα προκαταρκτικό ψηλάφισμα: Μια θέληση που κινείται αρχικά σ'ένα αφηρημένο πεδίο, με σκοπό να δώσει μορφή σε κάτι συγκεκριμένο. Τα αντικείμενα στα οποία αποβλέπει αναγκαστικά αυτός ο στοχασμός είναι ο ήχος και ο χρόνος. Δεν μπορεί να νοηθεί μουσική χωρίς αυτά τα δύο στοιχεία».*

«Αν η ζωγραφική είναι μια «χωρική» τέχνη, η μουσική είναι μια «χρονική τέχνη», μας λέει πάντα ο Στραβίνσκι και συνεχίζει: «Η μουσική προϋποθέτει πριν απ'όλα μια κάποια οργάνωση στο χρόνο, μια χρονο-τάξια». «Η μουσική νοείται, λέει ο Ααρόν Κόπλαντ, σαν μια διαρκής διαδικασία του γίνεσθαι». Και ακόμη ο «πυρήνας κάθε ουσιαστικής μουσικής δημιουργίας και κάθε ουσιαστικής ακρόασης είναι το μυαλό που είναι προικισμένο με μια ελεύθερη φαντασία».

Ο Γκαίτε πάλι θαρρώ πως έλεγε για τον Παρθενώνα πως είναι «παγωμένη μουσική». Πραγματικά αν μοιάζει με μια άλλη τέχνη η μουσική σύνθεση, αυτή είναι η αρχιτεκτονική. Ο συνθέτης είναι αρχιτέκτονας των ήχων. Με τη διαφορά ότι τα υλικά του οφείλει να τα οικοδομεί μέσα στο χώρο — πιο καλά θα λέγαμε στον όγκο — και μέσα στο χρόνο.

Η μουσική σύνθεση είναι ένα ηχητικό οικοδόμημα που λειτουργεί μέσα στο χρόνο. Ας πούμε ότι είναι ο Παρθενώνας ή το αεροδρόμιο του Ορλύ ή ένας νεοϋορκέζικος ουρανοξύστης φτιαγμένα από ηχητικές σχέσεις και όγκους. Με τη διαφορά ότι δεν υπάρχουν παρά μονάχα από τη στιγμή που έρχονται σε άμεση σχέση με το χρόνο. Ζούνε μέσα στο χρόνο. Όταν σταματήσουν να κινούνται σβήνουν.

Από την άποψη αυτή συνθέτης είναι αυτός που οικοδομεί, που συνθέτει τα ηχητικά του υλικά με βάση τη φαντασία του, τη σκέψη του και γενικά τόσο το τι πρωτότυπο μουσικό απόθεμα έχει μέσα του αλλά και την τεχνική, αισθητική και στοχαστική ικανότητα που διαθέτει. Χρειάζεται ακόμα να διαθέτει μεγάλη παρατηρητικότητα. *«Η ικανότητα της δημιουργίας, λέει ο Στραβίνσκι, δεν μας προσφέρεται ποτέ αυτούσια. Πηγαίνει πάντα χέρι με χέρι με το δώρο της παρατηρητικότητας. Κι ο αληθινός δημιουργός αναγνωρίζεται από την ικανότητα να βρίσκει πάντα, ακόμα και στα πιο κοινά, στα πιο ταπεινά πράγματα, στοιχεία άξια προσοχής».*

Θα λέγαμε ότι η δουλιά του συνθέτη αρχίζει από κει που τελειώνει η δουλιά του τραγουδοποιού μελωδιστή. Γι αυτό νομίζω ότι είναι λάθος να αποκαλούμε συνθέτη αυτόν που γράφει μόνο τραγούδια. Ένας τραγουδοποιός-μελωδιστής μπορεί να μην είναι και συνθέτης. Όμως, αλοιμόνο, για κείνον που θέλει να λέγεται συνθέτης και δεν είναι μελωδιστής. Είναι σαν κάποιον που θέλει να λέγεται ζωγράφος και δεν ξέρει σχέδιο. Ας σκεφτούμε πόσοι και πόσοι ατάλαντοι καλυμμένοι πίσω από την δήθεν ασυδοσία της αφηρημένης - ανεικονικής, με μια λέξη της αυτοαποκαλούμενης μοντέρνας ζωγραφικής, παριστάνουν τους ζωγράφους και μάλιστα τους «αβανγκάρντ» — τους πρωτοπόρους. Πολλοί καλύπτονται πίσω από το παράδειγμα του Πικάσο. Όμως ο Πικάσο έδειξε πως ήταν ικανός να ζωγραφίζει σαν τον Ραφαήλ, πριν προχωρήσει στις όποιες αναζητήσεις του. Το ίδιο ακριβώς ισχύει και με τη μουσική. Για μας σχέδιο είναι η μελωδική ικανότητα. Κι επειδή το πρόβλημα της μελωδίας θα μας απασχολήσει πολύ, θάθελα να παραθέσω εδώ τη γνώμη του Γκόρ Στραβίνσκι, που όλοι νομίζω ότι τον αναγνωρίζουμε σαν ένα από τους κορυφαίους συνθέτες της εποχής μας:

*«Οι αρχαίοι τρόποι, γράφει στη «Μουσική Ποιητική» του, η τονικότητα, η πολικότητα (...) όλα αυτά δεν είναι παρά συμβατικά μέσα που ξεπερνιούνται και πάντα θα ξεπερνιούνται. Αυτό που μένει σταθερό μετά*

από κάθε αλλαγή συστήματος είναι η μελωδία. Οι δάσκαλοι του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης νοιαζόνταν για τη μελωδία όσο και ο Μπαχ και ο Μότσαρτ (...). Η μελωδία είναι ελληνική λέξη και σημαίνει τον τονισμό του στοιχείου που λέγεται μέλος, δηλαδή ενός τμήματος, ενός κομματιού της φράσης. Αυτά τα τμήματα ηχούν στο αυτί έτσι ώστε να εντοπίζονται ορισμένοι τονισμοί. Η μελωδία λοιπόν είναι το τραγούδι μιας αρθρωμένης φράσης. Η μελωδική ικανότητα είναι ένα χάρισμα, αυτό σημαίνει πως δεν μπορούμε να την αναπτύξουμε με τη μελέτη. Μπορούμε όμως να ελέγχουμε αυτή την εξέλιξη της μέσω μιας αυστηρής αυτοκριτικής(...). Κάτω από την επίδραση του διανοουμενισμού που κυριάρχησε στους φιλόμουςους ήταν για ένα διάστημα η περιφρόνηση της μελωδίας. Αρχίζω να πιστεύω κι εγώ, όπως και το ευρύτερο κοινό — αυτά τα λέει στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαντ στα 1939 — πως η μελωδία πρέπει να ξαναβρεί τη θέση της στην κορυφή της ιεραρχίας των στοιχείων που απαρτίζουν τη μουσική.

Η μελωδία είναι το ουσιαστικότερο απ' αυτά τα στοιχεία, όχι μόνο επειδή γίνεται άμεσα αντιληπτή, αλλά επειδή είναι η κυρίαρχη φωνή της συμφωνίας. Κι εδώ δεν αναφέρομαι μόνο στο συγκεκριμένο όρο αλλά και στη γενικότερη έννοια: Της συμφωνίας ανάμεσα στα μουσικά στοιχεία».

As ξαναγυρίσω όμως στη σχέση αρχιτεκτονικής - μουσικής. Το τελειότερο, το αυστηρότερο και το επιβλητικότερο ηχητικό οικοδόμημα απ' όσα υπήρξαν ως τώρα είναι η Φούγκα. Ελληνικά: φυγή. Ίσως ο όρος αυτός να οφείλεται στο γεγονός ότι το ένα θέμα κυνηγά το άλλο. Το ένα θέμα φεύγει μπροστά στο άλλο. Ή πιο σωστά το ένα θέμα φεύγει από φωνή σε φωνή. Και είναι νομίζω ενδιαφέρον να δούμε πώς χτίζεται μια Φούγκα.

Όταν βρισκόμουν εξόριστος στην Ικαρία στα 1948 είχαμε φτάσει στα μαθήματα μουσικής να μιλάμε για τις φούγκες του Μπαχ. Θυμάμαι με πόσο ενδιαφέρον παρακολουθούσαν οι συνεξόριστοί μου αυτές τις αναλύσεις.

Θα σας φανεί ασφαλώς παράξενο αν σας πω ότι τότε σκεφτόμαστε πως η μικρή κοινωνία της εξορίας, λειτουργώντας μέσα σε ορισμένες χαρακτηριστικές συνθήκες, που μας είχαν επιβληθεί, άρχισε να έχει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της έστω πλασματικής, αλλά τέλειως αταξικής κοινωνίας, που όπως είναι γνωστό αποτελεί τον τελικό στόχο του κομμουνισμού. Ένα από αυτά, το πιο βασικό, είναι ότι ο

Όμως το πιο σπουδαίο και κρίσιμο πρόβλημα είναι ότι όλα αυτά τα στοιχεία, όλες αυτές οι σχέσεις, όλοι αυτοί οι κανόνες πρέπει να είναι μουσική! Δηλαδή κάθε τμήμα της φούγκας — είτε ανήκει στα βασικά στοιχεία είτε αποτελεί ελεύθερο τμήμα — να έχει πάντοτε αισθητικό χαρακτήρα. Να μπορεί και μόνο του να σταθεί σαν αισθητικό συμβάν.

Όλα αυτά όμως τι αποκαλύπτουν; Αποκαλύπτουν ότι από μίαν εποχή και πέρα — και συγκεκριμένα μετά το 14ο αιώνα — μια καινούργια τέχνη γεννιέται, η Έντεχνη Μουσική, η Μουσική Σύνθεση — η πιο καινούργια απ' όλες τις τέχνες, παρ' ότι στηρίζεται πάνω στον πιο αρχαίο ίσως σύντροφο του ανθρώπου, στο χορό και το τραγούδι.

Αυτή η παρατραβηγμένη ανάλυση της φούγκας θα σας βοήθησε ίσως να κατανοήσετε ότι ο συνθέτης μεταχειρίζεται τον ήχο όπως ο ποιητής τις λέξεις. Δηλαδή για να εκφράσει με το δικό του τρόπο τα συναισθήματα και προ πάντων τις ιδέες του.

Για το λόγο αυτό ο συνθέτης επιδιώκει να εξασφαλίσει ορισμένες βασικές οργανωτικές παραμέτρους. Να πώς τις καθορίζει ο Ροζέ Σεσιόν. «*Πρώτο να δοθεί η αίσθηση της εξέλιξης ή της κορύφωσης, δεύτερο να δοθεί η αίσθηση του συνειρμού που προέρχεται από την επανάληψη των ιδεών και τρίτον να δοθεί η αίσθηση των αντιθέσεων*».

Πρέπει γι' αυτό το λόγο να εξασφαλίσουμε μια λογική εξέλιξη στον αρμονικό σκελετό. Η ρυθμική συγκρότηση να βασίζεται σε μια ενιαία λογική που να της εξασφαλίζει ενότητα μέσα από τις αντιθέσεις. Όλα τα θεματικά στοιχεία και οι μελωδίες να συνδέονται με εσωτερικές σχέσεις και τέλος το σύνολο να το διαπερνά και να το σφραγίζει μια ενιαία αίσθηση δραματικότητας.

«*Προσωπικά, γράφει ο Στραβίνσκι στην Ποιητική του, το μουσικό φαινόμενο αρχίζει να μ' ενδιαφέρει μόνο όταν ξεπηδάει από τον ολοκληρωμένο άνθρωπο. Ενώ τον άνθρωπο που είναι οπλισμένος με όλη του την αισθαντικότητα, τις ψυχολογικές ικανότητες και τα διανοητικά του εφόδια*

*Μόνο ο ολοκληρωμένος άνθρωπος είναι ικανός να επιχειρήσει αυτή τη μορφή υψηλού στοχασμού. Γιατί το φαινόμενο της μουσικής δεν είναι άλλο παρά εκδήλωση στοχασμού. Η βάση της μουσικής δημιουργίας μοιάζει μ' ένα προκαταρκτικό ψηλάφισμα, μια θέληση που κινείται αρχικά σ' ένα αφηρημένο πεδίο, με σκοπό να δώσει μορφή σε κάτι συγκεκριμένο*».

Η μουσική στην καθαρή της έκφραση είναι ελεύθερος στοχασμός και τούτο το επιβεβαίωσαν πάντα οι καλλιτέχνες όλων των εποχών.

Σε ποιο στάδιο της μουσικής δημιουργίας υπάρχει η έμπνευση;

Κατά τη γνώμη μου η έμπνευση — η συγκινησιακή διαταραχή — βρίσκεται στη ρίζα του μουσικού έργου. Και για μεν το τραγούδι δεν υπάρχει συζήτηση. Το τραγούδι είναι το άμεσο προϊόν της μουσικής έμπνευσης. Όμως σε σχέση με το έντεχνο μουσικό έργο ο Στραβίνσκι δεν πιστεύει ότι είναι η έμπνευση που θέτει σε κίνηση τη δημιουργική φαντασία του συνθέτη. Παρ'ότι δε συμφωνώ απόλυτα μαζί του (άλλωστε στις συνομιλίες του με τον Κραφτ που παραθέσαμε στο Α' κεφάλαιο εκφράζει διαφορετική άποψη), εντούτοις θεωρώ τη γνώμη του πολυσήμαντη και γι' αυτό την παραθέτω αυτούσια και μάλιστα με την υπογράμμιση ότι θα πρέπει να τη δούμε με μεγάλη προσοχή γιατί νομίζω ότι αγγίζει καίρια το μυστήριο της μουσικής δημιουργίας.

*«Δε σκέφτομαι ν' αρνηθώ στην έμπνευση τον πρωταρχικό ρόλο που έχει παίξει στη δημιουργική διαδικασία που εξετάζουμε. Υποστηρίζω απλώς ότι η έμπνευση δεν είναι με κανένα τρόπο η αναγκαία προϋπόθεση της δημιουργικής πράξης, αλλά ένα μάλλον δευτερεύον χρονικά σύμπτωμα».*

(Σημ. Εδώ ο Στραβίνσκι, με το χρονικά νομίζω ότι επιβεβαιώνει την αναγκαιότητα της έμπνευσης. Απλώς τη μεταθέτει σ' ένα δεύτερο στάδιο όπου φυσικά εκεί ο ρόλος της είναι καθοριστικός).

*«Έμπνευση, τέχνη, καλλιτέχνης, συνεχίζει ο Στραβίνσκι, τόσες λέξεις που είναι το λιγότερο σκοτεινές και που μας εμποδίζουν να δούμε καθαρά σ' ένα χώρο όπου τα πάντα είναι ισορροπία και υπολογισμοί κι όπου φυσάει ο άνεμος της στοχαστικής νόησης. Μόνο στη συνέχεια και μετά απ' αυτά, μπορεί να ξεπηδήσει η συγκινησιακή διαταραχή που βρίσκεται στις ρίζες της έμπνευσης. Μια συγκινησιακή διαταραχή για την οποία ο κόσμος μιλάει με πολύ θράσος και της αποδίδει μια σημασία που μας ενοχλεί, ενώ ταυτόχρονα αφήνει τον όρο εκτεθειμένο.*

*Δεν είναι όμως φανερό πως αυτή η συγκίνηση είναι μια απλή αντίδραση του δημιουργού που παλεύει μ' αυτή την άγνωστη υπόσταση; Μια υπόσταση που δεν είναι παρά το αντικείμενο της δημιουργίας του και που πρόκειται να γίνει ένα έργο τέχνης;*

*Βήμα-βήμα, κρίκο-κρίκο θα μπορέσει ν' ανακαλύψει το έργο. Αυτή η αλυσίδα των ανακαλύψεων και κάθε ανακάλυψη ξεχωριστά, είναι που γεννούν τη συγκίνηση που ακολουθεί πάντα και από κοντά τις φάσεις της*



δημιουργικής διαδικασίας. Κάθε δημιουργία προϋποθέτει στη βάση της ένα είδος όρεξης που γεννιέται από την πρόγευση της ανακάλυψης. Τούτη η πρόγευση της δημιουργικής πράξης, συνοδεύεται από την ενόραση μιας άγνωστης υπόστασης που είναι ήδη κτήμα αλλά και απροσδιόριστη, μιας υπόστασης που δεν μπορεί να μορφοποιηθεί τελικά παρά μόνο με τη βοήθεια μιας άγρυπνης πάντα τεχνικής.

Τούτη η όρεξη που γεννά μέσα μου και η απλή σκέψη να βάλω σε τάξη τα μουσικά στοιχεία που τράβηξαν την προσοχή μου, δεν είναι ένα συμπτωματικό πράγμα όπως η έμπνευση, αλλά κάτι συνηθισμένο και επαναλαμβανόμενο για να μην πω σταθερό, σαν μια φυσική ανάγκη. Τούτη η προαίσθηση μιας αναγκαιότητας, τούτη η πρόγευση μιας ηδονής (...) δείχνει καθαρά, πως εκείνο που με τραβάει, είναι η ιδέα της ανακάλυψης και της σκληρής δουλιάς. Αυτή η ίδια η πράξη του να βάλω το έργο μου στο χαρτί, το να πιάσω τη ζύμη - όπως λένε - είναι για μένα αδιαχώριστη από την ικανοποίηση της δημιουργίας. Δεν μπορώ να ξεχωρίσω τη διανοητική από την ψυχολογική και φυσική προσπάθεια. Με προκαλούν εξίσου και δεν ιεραρχούνται».

Αυτή η μακρά προσφυγή στον Ίγκορ Στραβίνσκι δεν είναι τυχαία. Ο Στραβίνσκι είναι ένας μεγάλος συνθέτης και στοχαστής.

Στο δημιουργικό του δρόμο πέρασε από πολλά στάδια, πολλές περιόδους, όπως ο σύγχρονός του Πικάσο στη ζωγραφική.

Όπως λέει ένας άλλος σύγχρονος συνθέτης, ο Ααρών Κόπλαν που το βιβλίο του «Μουσική και Φαντασία» είναι πλούσιο σε στοχασμούς και συμπεράσματα και από το οποίο δανειστήκαμε και θα δανειστούμε κι άλλα αποσπάσματα: «Ο μουσικός ιμπρεσιονισμός υπερφαλαγγίστηκε όταν έφτασε στο Παρίσι το 1910 ένας νέος μάστορας της ορχήστρας, ο Ιγκόρ Στραβίνσκι. Έτσι η «Ιεροτελεστία της Άνοιξης» παραμένει το πιο εκπληκτικό επίτευγμα του 20ού αιώνα (...) που εγκαινιάζει μια νέα εποχή στην ενορχηστρωτική τέχνη. Δέκα χρόνια αργότερα ο Στραβίνσκι έστρεψε το ενδιαφέρον του σ' ένα τελείως διαφορετικό ηχητικό στόχο: Στο νεοκλασικισμό που λειτούργησε σαν ένα φρένο στη χαοτική προπολεμική περίοδο και στην ασάφεια του ιμπρεσιονισμού. Έτσι ο ρώσος αυτός που τ' όνομά του έγινε σύμβολο της μουσικής ανανέωσης, αποτέλεσε τον πυρήνα μιας πιο συντηρητικής στάσης».

Για να φτάσει στην τελευταία περίοδο της ζωής του να στραφεί προς τη σειραϊκή μουσική, πιο γνωστή σε δωδεκαφωνική. Όλα αυτά

δείχνουν πόσο ζωντανός, πόσο ειλικρινής, γνήσιος και υπεύθυνος υπήρξε σα δημιουργός. Έτσι η ανάλυση που κάνει ο ίδιος για τη διαδικασία της μουσικής σύνθεσης αποκτά ιδιαίτερη σημασία και βαρύτητα. Σκοπός μου είναι, στηριζόμενος σε παρόμοιες αυθεντικές και βαρύνουσες μαρτυρίες, να δείξω ότι η μουσική σύνθεση αποτελεί μια ξεχωριστή πνευματική λειτουργία που τα κύρια γνωρίσματά της παραμένουν άγνωστα στο μεγάλο κοινό, και σε πολλούς αυτοχριζόμενους ειδήμονες.

Παρ' όλη τη διάδοση των πιο σημαντικών και γνωστών έργων της έντεχνης μουσικής, η τέχνη αυτή — η νεότερη απ' όλες — διατηρεί ακόμα το μεγαλύτερο τμήμα της ουσίας της ανοιχτό μονάχα σε ένα πολύ μικρό τμήμα των συνανθρώπων μας.

Αυτό οφείλεται ίσως στο γεγονός, ότι σε όλα τα μεγάλα μουσικά έργα, υπάρχουν πολλά εξωτερικά στοιχεία που μας συναρπάζουν, κυρίως μελωδίες και ορχηστρικές στιγμές. Όμως είναι βέβαιο ότι το μεγαλύτερο και ουσιαστικότερο μέρος μιας λ.χ. Συμφωνίας και που είναι ο μουσικός στοχασμός, οι ιδέες μετουσιωμένες σε ηχητικές σχέσεις, η εσωτερική δομή σαν αποτέλεσμα λεπτών ισορροπιών, η σύνθεση των αντιθέσεων (όπως είδαμε στη Φούγκα) όλα αυτά περνούν απαρατήρητα για το μέσο ακροατή, πολύ περισσότερο ίσως από όσο σημαντικά διαφεύγουν για το θεατή του Φεστιβάλ της Επιδαύρου από το σύνολο μιας τραγωδίας του Αισχύλου, του Σοφοκλή ή του Ευριπίδη.

Θέλω να αποδείξω ότι με τη συσσώρευση χιλιάδων εμπειριών σχετικών με τους νόμους της μουσικής τέχνης: την Αντίστιξη και την Αρμονία, είχαμε ένα διαλεκτικό άλμα με τη μορφή της μουσικής σύνθεσης, που όπως είδαμε η κορυφώσή της — σαν τέλεια φόρμα — υπήρξε η Φούγκα και σε συνέχεια η Σονάτα και η Συμφωνία που εξάλλου το πρώτο τους κυρίως μέρος βασίζεται στην αρχή της Φούγκας με το Θέμα - Απάντηση - Αντίθεμα και Επισόδια — αναπτύξεις που ακολουθούν — γι να κλείσουν με την Επανάκτηση.

Θέλω ακόμα να δείξω ότι το έντεχνο μουσικό έργο είναι αποτέλεσμα έμπνευσης και στοχασμού, ψυχολογικής και διανοητικής δουλειάς. Μιας μουσικής ποιητικής που όμως οικοδομείται με μόχθο σκληρό βασισμένο επάνω σε φυσικούς νόμους που συνεχώς εξελίσσονται και που γι' αυτό θα πρέπει κάθε στιγμή να ανακαλύπτονται. Και όλα αυτά μέσα σε μια αυστηρή πνευματική πειθαρχία που

ακονίζεται με την παρατηρητικότητα, τη γνώση και τη συνεχή άσκηση.

«*Η φαντασία, λέει ο Στραβίνσκι, δεν είναι μόνο η ρίζα της ιδιοτροπίας, είναι επίσης ο υπηρέτης και ο βοηθός της δημιουργικής βούλησης. Δουλιά του συνθέτη είναι να ξεδιαλέγει τα στοιχεία που του προσφέρει η φαντασία, γιατί κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα πρέπει να θέσει όρια στον εαυτό της. Όσο περισσότερους περιορισμούς, όρια και επεξεργασία υφίσταται η τέχνη, τόσο περισσότερο ελεύθερη είναι.*»

Τέλος θέλω να δείξω ότι αυτό το φαινόμενο της έντεχνης μουσικής δημιουργίας είναι φαινόμενο ταξικό. Δεν είναι ο λαός σαν έννοια εθνική που ανακάλυψε το είδος αυτό, αλλά ορισμένοι προικισμένοι μουσικοί μέσα σε μεμονωμένα μουσικά θερμοκήπια που φρόντισε να φτιάξει για τον εαυτό της η ευρωπαϊκή αριστοκρατία από τον 15ο αιώνα ως τις μέρες μας.

Οι μεγάλοι σταθμοί της δυτικής μουσικής διαιρούνται σε περιόδους, ανάλογα με τους ηχητικούς συνδυασμούς που κυριαρχούν. Είναι χαρακτηριστικό ότι κάθε φορά επικρατεί μονάχα ένα ηχητικό μέσο και έτσι εξηγείται το γεγονός ότι με την αποκλειστική καλλιέργεια του α ή β είδους φτάνουμε σε πολύ υψηλούς βαθμούς τελειότητας.

Έτσι, ως το 1600 μ.Χ. υπήρχε η καλλιέργεια της φωνητικής μουσικής. Μέσα από αυτή ξεπηδάει η ενόργανη μουσική. Η σμίξη αυτών των δυο ειδών μας δίνει τα μεγάλα ορατόρια του Χαίντελ. Στον 19ο αιώνα το ενδιαφέρον για τη χορωδία ελαττώνεται και φτάνουμε έτσι στην κυριαρχία της συμφωνικής ορχήστρας.

Ο καλλιτέχνης δημιουργός απευθύνει το έργο του σε ένα συγκεκριμένο κοινό. Υπάρχει πάντα ένας διάλογος και πιστεύω ότι από την απάντηση στο ερώτημα σε ποιον απευθύνεται, με ποιον συνδιαλέγεται ο δημιουργός, μπορούν να βγουν πολλά συμπεράσματα για την ίδια τη φύση της δημιουργίας.

Ο μαρξισμός μας εξηγεί την εξέλιξη της κοινωνίας κάτω από τους νόμους της πάλης των τάξεων. Αυτό σημαίνει ότι δεν είναι τόσο τα ηθικά αλλά τα ιστορικά στοιχεία που πρέπει να βαραίνουν στην αξιολόγηση μιας κοινωνίας, μιας εποχής. Στην αρχαία Αθήνα λ.χ. είναι ηθικά απαράδεκτη για μας, η διαίρεση της πόλης σε ελεύθερους, σε μέτοικους και σε δούλους. Όμως ιστορικά η δουλοκτητική κοινωνία ήταν ένα αναγκαίο άλμα της ανθρωπότητας προς τα εμπρός. Και πραγματικά μονάχα κάτω απ' αυτό το μαρξιστικό πρίσμα μπορού-

με να θαυμάσουμε χωρίς τύψεις, τα επιτεύγματα των Αθηναίων της κλασικής εποχής που όπως ξέρουμε στηρίζονται πάνω στη θυσία εκατοντάδων χιλιάδων δούλων.

Κατά την ίδια έννοια οι φεουδάρχες στο Μεσαίωνα και οι μεγαλοαστοί στον 19ο αιώνα ήταν εκφραστές συστημάτων όπως το φεουδαρχικό και το αστικό που το πρώτο είναι προοδευτικότερο από το δουλοκτητικό και το δεύτερο πιο μπροστά από το πρώτο. Είναι λοιπόν φυσικό για κείνο το διάστημα που το σύστημα εκφράζει την ιστορική δυναμική που ωθεί την Α κοινωνία προς τα εμπρός, οι εκφραστές αυτού του συστήματος να γίνονται πόλος έλξης όλων των δυναμικών στοιχείων που υπάρχουν στη δοσμένη στιγμή μέσα σ' αυτή την κοινωνία.

Έτσι λοιπόν και ο Μότσαρτ — δηλαδή ο προικισμένος χωρικός — εγκαταλείπει το χωριό για να πάει στην πόλη - που μόλις κάνει την εμφάνισή της. Εκεί αν είναι μουσικός θα παίξει στις πλατείες και στους δρόμους. Θα παίξει σε πανηγύρια. Κι αν είναι καλός τότε η φήμη του θα πάει ψηλά στο παλάτι. Τότε μια μέρα θα τον καλέσει ο πρίγκιπας να πάρει μέρος σε μια γιορτή. Αν αρέσει πολύ τότε μπορεί και να του πεις «παίζεις ωραία, γι' αυτό θα σε κρατήσω στον πύργο μου. Θα τρως και θα κοιμάσαι τσάμπα και θα παίζεις για μένα».

Έτσι ο Χάυντν κοιμότανε και έτρωγε μαζί με τους δούλους. Ετοίμαζε τη μουσική του για να την παίξει μπροστά στον πρίγκιπα και τους καλεσμένους του. Σε άλλες περιπτώσεις όπως λ.χ. στη Λειψία, εκεί δεν υπήρχε πρίγκιπας. Όμως οι προύχοντες της πόλης είχαν σε μεγάλη περιοπή την εκκλησία τους, του Αγίου Θωμά. Ήθελαν κάθε Κυριακή να ακούν καινούργια ωραία μουσική. Έτσι η θέση του οργανίστα και συνθέτη του Αγίου Θωμά ήταν περιζήτητη. Έως ότου την πήρε ο Ιωάννης Σεβαστιανός Μπαχ όπου και έμεινε 30 χρόνια. Παντρεύτηκε δυο γυναίκες, έκανε 18 παιδιά και κάθε Κυριακή παρουσίαζε στην εκκλησία μια καινούργια σύνθεση.

Αργότερα όταν σχηματίστηκαν οι μεγάλες πόλεις όλοι οι αριστοκράτες, πρίγκιπες, προύχοντες πήγαν σ' αυτές. Έτσι η Βιέννη είχε γίνει τον 18ο και 19ο αιώνα το μεγαλύτερο κέντρο της μουσικής. Εκεί θα περάσουν (και οι πιο πολλοί θα ζήσουν) οι μεγαλύτεροι συνθέτες της εποχής. Πάντοτε πλάι στα παλάτια και τα μέγαρα της άρχουσας τάξης.

Έτσι βλέπουμε ότι ο πρώτος συνομιλητής του συνθέτη είναι ο άρχοντας. Δηλαδή μόνο μια φούχτα φιλόμουσοι. Παράλληλα το είδος της τέχνης που έκαναν απαιτούσε τέτια τεχνική υποδομή που την περιόριζε μέσα σε απειροελάχιστους χώρους. Μουσικά όργανα - όργανο - πιάνο - ορχήστρες - όπερες όλα αυτά ήταν πράγματα δυσεύρετα και οι μουσικοί εκτελεστές ακόμα πιο δυσεύρετοί. Έτσι τα έργα εκείνης της εποχής αναγκαστικά μπορούσαν να τα ακούσουν πάρα πολύ λίγοι. Όσοι χωρούσαν σ'ένα σαλόνι ή σε μια μικρή αίθουσα συναυλιών.

Ένα έργο για πιάνο το εκτελούσε ο συνθέτης του πάντα σε μικρούς κύκλους της αριστοκρατίας και όσων μπορούσαν να πλησιάσουν αυτούς τους κύκλους. Πόσοι μπορούσαν να ακούσουν να παίζει, το Μότσαρτ, τον Μπετόβεν, το Λιστ, το Σοπέν; Είναι ζήτημα αν τον καιρό που ζούσαν τους άκουσαν μερικές χιλιάδες ίσως και εκατοντάδες. Μονάχα τα εκκλησιαστικά έργα είχαν ασφαλώς μεγαλύτερο ακροατήριο. Αν κρίνουμε όμως από την περίπτωση του Μπαχ οι ακροατές τελικά δεν έδωσαν την πρέπουσα σημασία μιας και χρειάστηκαν 150 χρόνια από το θάνατό του μαζί με το ζήλο του Μέντελσον για να ανακαλυφθεί και να εκτιμηθεί σωστά το έργο του.

Ένας Γερμανός βασιλιάς πραγματοποιεί το όνειρο του Βάγκνερ και του χτίζει το θέατρο στο Μπαυρόιτ. Σε κάθε εκτέλεση του έργου του το ακροατήριο αποτελείται από βασιλιάδες, αριστοκράτες και φταμένους καλλιτέχνες.

Ακόμα και στον αιώνα μας οι συναντήσεις των μεγάλων καλλιτεχνών γίνονται μέσα στα μεγάλα σαλόνια της εποχής. Σε ερώτηση προς το Στραβίνσκι αν και πού συνάντησε τον Προυστ απαντά ότι τον είδε στα 1922 στο μέγαρο της πριγκίπισσας Βιολέτας Μυρά.

Ετσι βρισκόμαστε ότι ο κριτικός συνειδητής του συνθέτη είναι ο  
βιολωνίστας Δημήτρης Μπόνα και φυσικά επιδόσεις. Ηδηγόρησε το είδος  
της τέχνης που έκαναν απαιτούσε ήταν τεχνική ομορφιά και την  
κρίσιμη ήταν σε απόλυτο χάρος. Μουσικά όργανα -  
όργανο - πιάνο - ορχήστρα - όργανο όλα αυτά ήταν κριτικά  
δυνατά και οι μουσικοί επέλεξαν ακόμα πιο δυνατά. Έτσι το  
ήταν εκείνη την εποχή αναγκαία η παρουσία να το ακούουν  
από πολύ κοντά. Ομοίως υπάρχουν οι ένα ολόκληρο ή οι μια μικρή  
αίθουσα συναυλιών.

Έτσι ήρθε για κριτικό το επέλεξε ο συνθέτης του πάντα σε μικρό  
κύκλο ως αποτέλεσμα και όσον αφορά να κριτικούς  
από τους κριτικούς. Είναι η παρουσία να ακούουν να κριτική, το  
Μόναχ, τον Μόναχ, το Λιόν, το Λονδίνο, το Βερολίνο, τον  
Κόνη και Λόσον τους άκουσαν μερικά χρόνια και εκτιμών-  
τες. Μόναχ το εκτιμώντες ήταν είχαν ομοίως ηπαύματα  
αποστήσει. Αν κρίνουμε όμως από την κριτική του Μπαχ οι  
αποστήσει είναι τον άκουσαν την κριτική ομοίως και  
χρησιμοποιώντας 150 χρόνια από το θάνατό του μαζί με το ήχο του  
Μόναχ για να ανακαλύψει και να εκπληκτικό μετά το ήχο του.  
Έτσι ο κριτικός βιολωνίστας χρησιμοποιεί το όργανο του βιολωνί και  
τον ήχο το όργανο στο Μόναχ. Σε κάθε επέλαση του ήχου του  
αποστήσει προτιμάται από βιολωνίστες, ομοίως και στα-  
θμούς καλλιτεχνών.

Ακόμα και στον κόσμο μας οι συνθέτες των μεγάλων καλλι-  
τεχνών γίνονται μεσαίο στα μεγάλα ολόκληρο της εποχής. Σε εποχή  
κόπο το βιολωνί να και τον συνθέτη τον ήχο από τον ήχο  
είσε στο 1922 στο ήχο της κριτικής Βιολωνί Μόναχ.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Η συμφωνική μουσική και το γερμανικό πνεύμα ● Ο ρόλος της Ιταλίας και ο μουσικός αισθησιασμός ● Από το «Κονσέρτο Γκρόσσο» στην Όπερα ● Ο Βέρντι ● Οι μουσικοκριτικοί ● Οι δύο άξονες: γερμανικός και ιταλικός ● Η γαλλική σχολή ● Εθνικές Σχολές ● Η Σχολή της Βιέννης.

Μπορούμε να πούμε ότι η ανακάλυψη της απόλυτης μουσικής, η ανακάλυψη της φούγκας και της σονάτας που αποτελούν τις καθαρά μουσικές φόρμες και πιο γενικά η ανακάλυψη της Συμφωνικής, όλα αυτά αποτελούν επιτεύγματα του γερμανικού λαού, του γερμανικού πνεύματος; Νομίζω ναι! Όπως εξάλλου είναι βέβαιο πως η Τραγωδία αποτελεί επίτευγμα του αθηναϊκού λαού, του αρχαίου ελληνικού πνεύματος. Θα είμαστε νομίζω πιο ακριβείς αν προσδιορίζαμε ότι η απόλυτη μουσική φόρμα αποτελεί κατάκτηση του γερμανικού ιδεαλισμού. Συνθήκες εθνικές, κοινωνικές, ιστορικές, φυλετικές ακόμα για να μην προσθέσω και κλιματολογικές, οδήγησαν σε μια δοσμένη εποχή σ' αυτή την πνευματική και ψυχική ενδοστρέφεια, που σε κάνει να συγκινείσαι και να διανοείσαι με απόλυτα καθαρά νοήματα όπως το αποκρυστάλλωσε ο Καντ στη φιλοσοφία και ο Μπαχ στη μουσική. Το αισθησιακό υποχωρεί και τελικά χάνεται μπροστά στο ιδεατό. Τα εξωτερικά στοιχεία γίνονται εσωτερικά. Το ιδανικό θεωρείται όλο και πιο πολύ με τα μάτια της φαντασίας, τα μάτια του νου παρά με την πραγματική όραση που ο ρόλος της γίνεται καθαρά πρακτικός: Μας βοηθάει να διαβάσουμε τις νότες όμως ευθύς και ο ήχος γεννηθεί, τα μάτια παύουν να έχουν σημασία, όπως παύει να έχει και ο έξω κόσμος. Τώρα ένας άλλος κόσμος γεννιέται: Ο έσω. Ένας κόσμος φανταστικός, ιδεατός, αόρατος που εκφράζεται τότε με σχήματα μελωδικά

— πότε με αντιστικτικά — πότε με αρμονικά — πότε με όλα τα σχήματα μαζί — πλάθοντας ηχητικούς όγκους που όμως προχωρούν μέσα στο μουσικό χρόνο αρμονικά — με δομές απόλυτα εναρμονισμένες — με ηχητικές σχέσεις που όλες ξεκινούν από κάποιο αισθητικό πυρήνα μυστηριακό, μιας και αυτός κρίνει και προσδιορίζει ποιο είναι το μέτρο και ποιο το χάσμα, ποιο είναι το αληθινό και ποιο το νόθο, ποιο είναι το ωραίο και ποιο το αδιάφορο. Αποφασίζει αν το έργο ζει, αν πάλεται, αν «αναπνέει» κι αν επικοινωνεί με το κέντρο της ακοισμένης ανθρώπινης ευαισθησίας, με κείνο το μυστηριακό κώδικα που βρίσκεται στο κέντρο όχι μόνο του μικρόκοσμου αλλά και της ~~συμπαντικής~~ θα'λεγα αρμονίας. Γιατί οπωσδήποτε μια τέλεια φούγκα μοιάζει απόλυτα με ένα κλειστό πλανητικό σύστημα. Με τον ήλιο — που είναι ο βασικός τόνος — και με τους πλανήτες που εναρμονίζονται γύρω του χάρη σε κάποιο συμπαντικό νου απ'όπου απορρέουν οι νόμοι του κόσμου.

Συμπαντική  
κίνηση

Η απόλυτη μουσική φόρμα αποτελεί λοιπόν οπωσδήποτε δόξα του γερμανικού πνεύματος. Τη φούγκα τη δόξασε ο Μπαχ. Η φόρμα Σονάτα ανακαλύφθηκε από τη σχολή του Μανχάιμ, στην οποία ανήκε και ο γιος του Μπαχ. Η Συμφωνία, το ανώτατο μουσικό επίτευγμα, είναι έργο της σχολής Μανχάιμ, του Χάυντν, του Μότσαρτ, του Μπετόβεν, του Σούμπερτ, του Σούμαν, του Μέντελσον, του Μπραμς, του Μάλερ.

Αυτός είναι άλλωστε ο κύριος, ο ατσάλινος άξονας, από τον Μπαχ έως τον Μάλερ, της απόλυτης - ορατοριακής και συμφωνικής φωνητικής και ενόργανης μουσικής —. Και γύρω από τον άξονα αυτό κινηθήκαν πολλοί σημαντικοί συνθέτες, κυρίως στην Ιταλία και στη Γαλλία. Μορφές σαν του Πολωνού Σοπέν, του Ουγγαρέζου Λιστ και του Ρώσου Τσαϊκόφσκι, παρόλο τον ιδιαίτερο χαρακτήρα που έφερε στη μουσική η καταγωγή τους, δεν μπορούμε εντούτοις να τους θεωρήσουμε σαν αποκλειστικά τοπικούς, εθνικούς συνθέτες, γιατί το έργο τους είναι τέλεια αφομοιωμένο από τον κεντρικό άξονα που η ακτινοβολία του την εποχή εκείνη είναι τεράστια και καταλυτική.

Γενεαλογικό  
πρόγραμμα

Η Ιταλία εντούτοις είναι η μόνη χώρα που μπορεί να συγκριθεί — από την άποψη της μουσικής — με τη Γερμανία. Οι ίδιες συνθήκες που έστρεψαν τη γερμανική μουσική προς τον ιδεαλισμό και μέσω



αυτού προς τις απόλυτες φόρμες, στην Ιταλία οδήγησαν τη μουσική σε περιοχές άκρατου μουσικού αισθησιασμού, όπως είναι το μουσικό δράμα - η όπερα. Εδώ η μουσική συνοδεύει το λόγο — όπως και η παρουσία του τραγουδιστή — η πλοκή του έργου — τα κουστούμια και τα σκηνικά. Δηλαδή η όραση συνυπάρχει με την ακοή. Έχουμε τρία στοιχεία που αντιστοιχούν σε τρεις πνευματικές λειτουργίες. Μουσική και ακοή - ποίηση και νου - θέαμα και όραση -. Εδώ δεν υπάρχει φυγή από τον έξω κόσμο και απογείωση σε κόσμο ιδεατό. Εδώ οι αισθήσεις κρατούν τον ακροατή καρφωμένο στη γη. Εδώ υπάρχει η αισθησιακή χαρά του ήχου και της εικόνας. Η μουσική θα πρέπει να χτυπά κατευθείαν στο κέντρο της ατομικής μουσικής ευαισθησίας, που είναι καμωμένο με τις μουσικές μνήμες που συσσωρεύονται μέσα στα κοινωνικά σύνολα και στα άτομα ανά τους αιώνες και που αποτελούν το κέντρο αναφοράς, θα λέγαμε, την αισθητική λυδία λίθο που κάθε νέο άκουσμα έρχεται να κριθεί επάνω της. Σ' αυτές τις περιπτώσεις είναι η Μελωδία — που όπως είδαμε αποτελεί την κύρια μουσική έκφραση των Λαών — που έρχεται να χτυπήσει την πύλη της μουσικής ευαισθησίας του ακροατή ξυπνώντας προαιώνιες μουσικές μνήμες.

Τι είναι όμως ο Μοντεβέρντι, ο Τσιμαρόλα, ο Ροσίνι, ο Βέρντι, ο Μπετόβεν; Είναι βασικά λαϊκοί τροβαδούροι που σε άλλες συνθήκες θα είχαν παραμείνει ανώνυμοι. Είναι βασικά μελωδιστές, που έζησαν όμως σε ένα κοινωνικό περιβάλλον μέσα στο οποίο η μουσική τεχνική είχε ήδη μεγάλη ανάπτυξη. Γιατί, ας μην ξεχνάμε, ότι στη φωνητική περίοδο της μουσικής η Ιταλία ευτύχησε να έχει ένα *Παλεστρίνα* και σε συνέχεια όταν ακολούθησε η οργανική είχε μια πλειάδα από μεγάλους συνθέτες, από το Σκαρλάτι και τον Βιβάλντι έως τον Αλμπιόνι και τον Τζεμινιάνι. Όμως και εδώ στην εποχή του Κοντσέρτο Γκρόσο, δηλαδή της σουίτας για ορχήστρα εγχόρδων, οι ιταλοί συνθέτες πατούν γερά στο χώμα της παράδοσης. Σε κάθε μουσική φράση αναγνωρίζεις το άρωμα της λαϊκής μουσικής. Κάθε μέρος του Κοντσέρτου είναι και ένας λαϊκός χορός. Η ακτινοβολία αυτής της μουσικής περνά τα σύνορα της Ιταλίας. Στο Παρίσι, στη Γερμανία, στη Βιέννη, η ιταλική μουσική κυριαρχεί. Τα Κοντσέρτο Γκρόσο του Χαϊντελ και του Μπαχ (βρανδεμβουργιανά), οι όπερες του Μότσαρτ, φέρνουν την σφραγίδα της ιταλικής επίδρασης. Πάνω σ' αυτό, λοιπόν, το γόνιμο έδαφος ξεφύτρωσαν οι μουσικοί της ιταλικής όπερας.

Ήταν, λοιπόν, φυσικό να μη μείνουν στο τραγούδι, να μη μείνουν στην απλή μελωδία. Είχαν στη διάθεσή τους ένα θαυμάσιο όργανο, τη Συμφωνική Ορχήστρα. Είχαν μια σειρά μουσικές φόρμες και μουσικές τεχνικές.

Είναι όμως προς δόξα του Βέρντι που παρ'ότι κάτοχος όλων των μουσικών που κατείχαν οι γερμανοί συμφωνιστές και που τα έδειξε με τρόπο μεγαλοφυή στον «Φάλσταφ», δεν παρασύρθηκε σε εγκεφαλικούς πειραματισμούς. Έμεινε πάντα πιστός στο μουσικό ιδανικό του που ήταν η αναζήτηση της δραματικής κορύφωσης με κείνα τα μέσα που διέθετε η ιταλική μουσική παράδοση, η λαϊκή ευαισθησία, και που ήταν βασικά η μελωδική ευρηματικότητα, στηριγμένη πάνω σε μια αρμονική λογική που εξυπηρετούσε το μουσικό δράμα και μια ενορχηστρωτική αντίληψη που στήριζε και πλαισιώνει φυσιολογικά και αναγκαία τα δράματα, αλλά και τα θεώματα. Αξίζει ο κόπος αληθινά, να παραθέσουμε εδώ τη γνώμη του Στραβίνσκι γι' αυτό το μεγάλο συνθέτη, που τόσο περιφρονητικά τον αντιμετώπισε η μεγάλη πληγή που γεννήθηκε πάνω στη μουσική. - Ο μουσικός σχολιαστής και ο μουσικός κριτικός που στην μέγιστη πλειοψηφία τους δυστυχώς στράφηκαν όλο και πιο πολύ προς ό,τι είναι νεκρό και δογματικό, γυρίζοντας περιφρονητικά την πλάτη σε μουσικές μεγαλοφυίες όπως είναι ο Τζουζέπε Βέρντι.

Πριν αναφερθεί στον Βέρντι, ο Στραβίνσκι στη «Μουσική Ποιητική» του παραθέτει την κριτική του Σκουτό για τον Φάουστ του Γκουνώ. Όπως λέει ο Στραβίνσκι, αυτό που έγραφε αυτός ο κριτικός στη «Revue des deux mondes», περνούσαν για νόμος.

Γράφει λοιπόν ο περίφημος Σκουτό: «Ο κ. Γκουνώ για κακή του τύχη θαυμάζει ορισμένες ξεπερασμένες σελίδες από τα τελευταία κουαρτέτα του Μπετόβεν. Απ' τα λιμνάζοντα νερά αυτών των έργων ξεπήδησαν όλοι οι σκάρτοι συνθέτες της σύγχρονης Γερμανίας. Όλοι αυτοί οι διάφοροι Λιστ, Βάγκνερ και Σούμαν αλλά ακόμα και ο Μέντελσον σε ορισμένες αμφισβητήσιμες πτυχές του στυλ του...».

Θα πρέπει να εξετάσουμε, σε πρώτη ευκαιρία το ρόλο των διαφόρων μουσικοκριτικών και μουσικολόγων στην εξέλιξη της έντεχνης μουσικής. Οι πιο πολλοί μοιάζουν με τα τσιμπούρια. Κολημένα πάνω στο μουλάρι πίνουν το αίμα του. Μήπως δεν είναι η μουσική κριτική που ξόφλησε και σκότωσε τον Μότσαρτ; Δεν είναι η

κριτική που αποκαρδίωσε τόσο πολύ τον Μπετόβεν ώστε να σιωπήσει σχεδόν 10 χρόνια; Και είναι η ίδια κριτική που, αν και πέρασαν 150 χρόνια από την εποχή του Βέρντι, εξακολουθεί να τον θεωρεί σαν συνθέτη που δεν γράφει μουσική αλλά «μουσικούλα».

Ας ακούσουμε όμως τον Στραβίνσκι να μιλά «για την ιδιοφυΐα, όπως λέει, που μας έδωσε το Ριγκολέττο, το Τροβατόρε, την Αίντα και την Τραβιάττα. Ξέρω, συνεχίζει, πως υπερασπίζομαι ακριβώς εκείνα τα πράγματα που η ελίτ του πρόσφατου παρελθόντος προσπάθησε να τα αγνοήσει στο έργο του μεγάλου αυτού συνθέτη. Λυπάμαι γι' αυτό, αλλά υποστηρίζω πως υπάρχει πολύ περισσότερη ουσία και αληθινή ευρηματικότητα στην άρια La Donna E Mobile, π.χ. που η ελίτ την αντιμετώπισε σαν κάτι το επουσιώδες και το επιφανειακό, παρά στους φανφαρόνικους ρητορισμούς που συναντάμε στο Δαχτυλίδι του Ρήγκαν. Είτε το θέλουμε είτε όχι, το Βαγκνερικό δράμα χαρακτηρίζεται από ένα διαρκή στόμφο. Οι λαμπεροί αυτοσχεδιασμοί του διογκώνουν πέρα από κάθε μέτρο την ορχήστρα και εξανεμίζουν τη σημασία της, σε αντίθεση με την ευρηματικότητα που ξεληδάει από κάθε σέλιδα του Βέρντι. Μια ευρηματικότητα που είναι ταυτόχρονα σεμνή κι αριστοκρατική.

Ο Βέρντι, λοιπόν, είχε καταταχτεί στο ρεπερτόριο της ανώδυνης μουσικούλας, ενώ ήταν της μόδας να αποδίδουν στον Βάγκνερ την τυπική αίγλη του επαναστάτη. Τίποτα δεν είναι περισσότερο αποκαλυπτικό από αυτή τη διάθεση υποβιβασμού της τάξης στο επίπεδο της μουσας των πεζοδρομίων, τη στιγμή που αποδίδει κανείς διαστάσεις μεγαλείου στη λατρεία της αταξίας».

Στην περίπτωση του Βέρντι και, γενικότερα, της ιταλικής όπερας, εκείνο που δεν άρεσε στους αριστοκρατίζοντες κριτικούς, ήταν ακόμη και το γεγονός ότι η μουσική αυτή υπήρξε δημοφιλής. Σε αντίθεση με όσα συνέβαιναν στη Βιέννη, στην Ιταλία, η όπερα ήταν ένας θεσμός λαϊκός. Εκεί αριστοκρατία και λαός συνυπήρχαν και ήταν ο λαός που αποφάσιζε τελικά για την επιτυχία ή όχι μιας όπερας. Ο Βέρντι ειδικά, συνδέθηκε και με τα ιστορικά γεγονότα που συγκλόνιζαν την εποχή εκείνη τη χώρα του και πολλές μελωδίες του λειτουργούσαν μέσα

Ρήνου

στον ιταλικό λαό πολιτικά-επαναστατικά. Ήταν φυσικό γιατί, όπως είπαμε, η βάση της όπερας ήταν καθαρά λαϊκή και η παραπέρα ανάπτυξη της μας δείχνει ότι η μουσική μεγαλοφυΐα ενός λαού μπορεί να εκδηλωθεί με διαφορετικούς τρόπους.

Η όπερα δεν προχωρεί στην απόλυτη μουσική. Η μουσική έχει φυσικά και εδώ τη δικιά της φόρμα. Όμως μια φόρμα που επιβάλλεται από εξωτερικά-εξωμουσικά στοιχεία. Και βασικά, από το λιμπρέτο, που είναι στη βάση του ένα θεατρικό κείμενο χωρισμένο σε πράξεις και σε σκηνές. Η όπερα είναι το αποκορύφωμα της Μονωδίας με συνοδεία ορχήστρας και τα κύρια προσόντα που πρέπει να διαθέτει ο συνθέτης είναι το χάρισμα της μελωδίας και η αίσθηση της δραματικής ψυχολογίας και ανάπτυξης. Πρόκειται, όπως είπαμε, για μια κατά βάση αισθησιακή μουσική σχολή, σε αντίθεση με τη γερμανική που θα τη χαρακτηρίζαμε σαν ενοραματική. Με την έννοια της κατασκευής μουσικών αρχιτεκτονημάτων με τη χρήση ήχων που λειτουργούν σαν ηχητικά ενοράματα. Χρειάζεται γι' αυτό μια στροφή του ακροατή προς τα μέσα, προς τον έσω κόσμο, σε αντίθεση με την ιταλική σχολή που μας κρατά σταθερά προς τα έξω με τη βοήθεια ακόμα της όρασης και του νου.

Αυτοί οι δύο, ο γερμανικός και ο ιταλικός, είναι οι δυο βασικοί άξονες που γύρω τους αναπτύσσεται και στις υπόλοιπες χώρες η έντεχνη μουσική. Στη Ρωσία λόγου χάρη, ο Γκλίνκα, ο πατριάρχης της Ρώσικης Σχολής, ακολουθεί την Ιταλική Σχολή ενώ ο Τσαϊκόφσκι βασικά τη Γερμανική. Λέω βασικά γιατί ο ίδιος ο συνθέτης στη μουσική μπαλέτου (που είναι ένα είδος χορευτικής όπερας) είχε ιταλικές επιδράσεις.

Στη Φιλανδία ο Σμπέλιους ακολουθεί τη Γερμανική Σχολή και αναδεικνύεται σε μεγάλο συμφωνιστή. Στην Ελλάδα ο Λαυράγκας ακολουθεί την Ιταλική, ενώ ο Καλομοίρης και η σχολή του τη Γερμανική Σχολή. Στη Γαλλία ο Γκουνώ διχάζεται, ενώ λίγο πιο πριν ο Μπερλιόζ πέφτει σαν μετεωρίτης στο προσκήνιο της μουσικής και αναδεικνύεται σε πατέρα θα λέγαμε της σύγχρονης ενορχηστρωτικής τέχνης. Φυσικά ανήκει (βασικά) στη γερμανική νοοτροπία και αποτελεί μοναδικό φαινόμενο μέσα στη γαλλική μουσική.

Η Γαλλική Σχολή — που ξεκινά από έναν Ιταλό συνθέτη το Λουλύ — πρέπει να πούμε ότι δημιουργεί ένα δικό της πρόσωπο με κύριους σταθμούς τον Κουπερέν, τον Μπιζέ, τον Γκουνώ για να φτάσει

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

Το Διονυσιακό και το Απολλώνειο πνεύμα ● Ο σχολαστικισμός και ο λαϊκισμός ● Οι συμφωνίες των Μάλερ, Προκόφιεφ και Σοστακόβιτς ● Σένπεργκ ● Η δωδεκαφθογγική μέθοδος ● Ο Βέμπερν ● Ο ολοκληρωμένος σειραϊσμός ● Η στικτική ● Βαθμός μηδέν της γραφής.

Ίσως η ντισεική θεωρία περί Διονυσιακού και Απολλώνειου πνεύματος να μας βοηθήσει να καταλάβουμε καλύτερα — τηρουμένων φυσικά πάντα των αναλογιών — την επίδραση του γερμανικού και του ιταλικού πνεύματος επάνω στη διαμόρφωση της έντεχνης μουσικής.

Αν σπρώξεις μακριά και αρνητικά το Απολλώνειο πνεύμα θα φτάσει ασφαλώς στο σχολαστικισμό. Αν σπρώξεις το Διονυσιακό, εκφυλίζεται στο λαϊκίστικο, το απλοϊκό. Το αντίθετο δηλαδή αν σπρώξεις το πρώτο μακριά και θετικά φτάνουμε στην *καθαρότητα της ιδέας*. Και το δεύτερο μεταμορφώνεται στη *δραματική κάθαρση* μέσω της ένθεης «υπέρβασης».

Είναι λοιπόν ενδεικτικό να πούμε ότι στις περιπτώσεις των μεγάλων συνθετών των Μπαχ, Χαίντελ, Μότσαρτ και Μπετόβεν έχουμε μια θαυμάσια σύζευξη του γερμανικού και ιταλικού μουσικού πνεύματος. Στη Βιέννη στην εποχή του Μότσαρτ και του Μπετόβεν θριάμβευσε η ιταλική μουσική: Απόδειξη ότι πολλές όπερες του πρώτου είναι γραμμένες στην ιταλική γλώσσα.

Αλλά και πιο πριν, στην περίοδο των Χαίντελ και Μπαχ, η ιταλική μουσική, με τη μορφή του Κονσέρτο Γκρόσο ιδιαίτερα, δέσποζε στα σαλόνια των πριγκίπων από το Λονδίνο και το Παρίσι ως το Βερολίνο και το Σανκτ-Πετερσμπούργκ.

Όλοι οι Γερμανοί συνθέτες ακόμα κι αυτοί που ήταν ζυμωμένοι με το γοτθικό πνεύμα του Μπουξτεχούντε ήταν υποχρεωμένοι να

παίρνουν σοβαρά υπόψη τους την ιταλική μουσική, που εξάλλου γέμιζε με το μεσογειακό φως της τα σκοτάδια της Κεντρικής Ευρώπης.

Έτσι λοιπόν όπως ακριβώς έγινε και με το έργο του Αισχύλου και του Σοφοκλή, όπου μέσα τους ισορροπεί ο Απόλλων και ο Διόνυσος το ίδιο και στα έργα των μεγάλων Γερμανών, ισορροπεί το γερμανικό με το ιταλικό μουσικό πνεύμα. Ισορροπεί η καθαρότητα της κατασκευής με τη γνησιότητα των μελωδιών. Το δραματικό επίγειο περιεχόμενο με την εξωγήινη-πνευματική υπέρβαση στον καθαρό κόσμο των ιδεών.

Θα παρατηρήσουμε λοιπόν ότι όσο υπάρχει αυτή η ισορροπία τόσο τα μεγάλα έργα της έντεχνης μουσικής — έστω κι αν γράφτηκαν για ένα στενό περιορισμένο ακροατήριο — αποτελούν αυθεντικές και γνήσιες πνευματικές κατακτήσεις όλου του ανθρώπινου πνεύματος.

Όπως και η ελληνική τραγωδία αποτελεί κατάκτηση πανανθρώπινη το ίδιο και η έντεχνη μουσική καταφέρει να εκφράσει τον άνθρωπο σε όλη του την ιστορική και παγκοσμιακή του διάσταση. Εκεί μέσα ο καθένας και όλοι συνυπάρχουμε σαν αυτοδύναμες πνευματικές δυνάμεις είτε σαν εθνικο-κοινωνικό πολιτιστικό σύνολο αδιάφορο για την πολιτιστική μας καταγωγή και ιστορία.

Ίσως ο τελευταίος σταθμός αυτής της ηχητικής πνευματικής εποχής να είναι οι Συμφωνίες του Μάλερ πριν μεταφυτευτεί το δέντρο της συμφωνικής μουσικής σε άλλες χώρες και ιδιαίτερα στη Σοβιετική Ένωση όπου η Συμφωνία αναβαπτίζεται μέσα στο έργο του Προκόφιεφ και του Σοστακόβιτς.

Μετά το Μάλερ ο Σένμπεργκ θα ξεχάσει τη μαγική συνύπαρξη των δυο πνευμάτων και θα βυθιστεί αργά αλλά σταθερά, όπως βυθίζεται κανείς στο βάλτο, μέσα στις υπερβολές που γεννά η μονομερής προσήλωση στην απόλυτη ιδεοποίηση-ιδεοκρατία στη μουσική και τελικά στο σχολαστικισμό. Γράφει για τον Σένμπεργκ ο Στραβίνσκι:

«*Ό,τι γνώμη κι αν έχει κανείς για τη μουσική του Άρνολντ Σένμπεργκ — για να πάρουμε το παράδειγμα ενός συνθέτη που εξελίχθηκε πάνω σε κατευθύνσεις τελείως διαφορετικές από τις δικές μου, τόσο αισθητικά όσο και τεχνικά, και του οποίου τα έργα προκάλεσαν συχνά βίαιες αντιδράσεις ή ειρωνικά χαμόγελα — ό,τι γνώμη λοιπόν κι αν έχει κανείς για το Σένμπεργκ, είναι εντούτοις αδύνατο αν σέβεται τον εαυτό του και αν είναι εφοδιασμένος με μια ουσιαστική μουσική καλλιέργεια, να μη νιώσει ότι ο συνθέτης του Πιερφίλιπ Λινέρ έχει πλήρη συνείδηση του τι κάνει και δεν προσπαθεί να*

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 13

Η μουσική αποτελεί γενετικό γνώρισμα του ανθρώπου ● Δεν μπορεί να υπάρξει μουσική μη λαϊκή ● Η μουσική φαινόμενο κοινωνικό ● Το λαϊκό τραγούδι ● Η μουσική μέσα στις πόλεις ● Η τέλεια άποξένωση και η διάλυση της κοινωνίας ● Ο σύγχρονος υψήκοος στο Κράτος ● Η ελεύθερη συνείδηση και η Τέχνη ● Η αποευθυνοποίηση του πολίτη ● Ο ρεφορμισμός και ο εθελοντής δουλείας ● Ο δούλος πατριώτης και ο σκλάβος ανανεωτής ● Η περιοχή ΜΗΔΕΝ της λαϊκής συλλογικής λειτουργίας και ο εθελοντικός υψηκοϊσμός ● Οι σύγχρονες εκλογικές πλειοψηφίες ● Η πλειοψηφία του αφρού και η πλειοψηφία του βάθους ● Η αστική ιδεολογία και ο διαχωρισμός της Τέχνης σε «έντεχνη» και «λαϊκή».

Είπαμε ήδη ότι η εμφάνιση και η εξέλιξη της έντεχνης δυτικής μουσικής είναι φαινόμενο ταξικό. Δημιουργείται μέσα σ' εκείνες τις ταξικά ισχυρές και δεσπόζουσες κοινωνικές νησίδες των κάθε λογής ευρωπαϊών αρχόντων που αποσπούν προοδευτικά κάθε ζωντανή και δυνατή καλλιτεχνική προσωπικότητα μέσα από το λαό προσφέροντάς τους τα υλικά μέσα για να οργανώσουν τη μουσική τους ψυχαγωγία και πνευματική απόλαυση.

Όταν πρόκειται ειδικά για τη Μουσική, το φαινόμενο αυτό είναι εξόχως ανησυχητικό. Και να που οδηγεί σήμερα: στο να θεωρείται πλέον από τους «ειδικούς» μουσική μονάχα ό,τι απόμεινε μέσα στα τείχη της ελίτ δηλαδή η σκιά της σκιάς μιας πάλαι ποτέ μουσικής αναγέννησης. Και είναι ανησυχητικό το φαινόμενο γιατί όλα μας δείχνουν ότι η μουσική αποτελεί *γενετικό* γνώρισμα του ανθρώπου τόσο βαθύ όσο η γλώσσα και η θρησκεία. Η μελέτη κάθε λαϊκής

μουσικής, αποδεικνύει ότι κάθε άνθρωπος είναι ικανός να τραγουδήσει. Και όχι μόνο αυτό: Είναι ικανός να ονειρευτεί μουσική, να φανταστεί μουσική, να φτιάξει, έστω και για μια στιγμή, μια δική του μουσική. Ο άνθρωπος είναι μουσικό ον. Απόδειξη ότι δεν υπήρξε και δεν υπάρχει ούτε μια γωνιά της γης, μια φυλή που να μην έχει μουσική. Και παρ'ότι όλες αυτές οι φυλές δεν ήρθαν ποτέ σε επαφή μεταξύ τους, παρατηρούμε ότι όλες οι μουσικές στηρίζονται επάνω στους ίδιους βασικά ηχητικούς και μουσικούς κανόνες. Θα μπορούσαμε λοιπόν να λέγαμε ότι όπως η μορφολογία του ανθρώπινου σώματος είναι κοινή, όπως το λογικό είναι χαρακτηριστικό του ανθρώπινου γένους, το ίδιο και η μουσική είναι βασικό χαρακτηριστικό του ανθρώπου.

Αυτή η γενετική όπως είπαμε ιδιότητα της μουσικής, σε συνέχεια μορφοποιείται και εξελίσσεται μέσα στο κοινωνικό περιβάλλον. Έτσι η μουσική από βιολογικό γίνεται κοινωνικό φαινόμενο. Ο κάθε άνθρωπος προσφέρει και συμμετέχει στο κοινωνικό μουσικό γίγνεσθαι που προοδευτικά οικοδομεί τους δικούς του εκφραστικούς κανόνες με τους οποίους πλάθει, εξελίσσει και μεταπλάθει το δικό του μουσικό υλικό. Έτσι μπορούμε να πούμε, ότι η μουσική δεν εμφανίζεται ούτε για μια στιγμή σαν αυτοσκοπός, αλλά αντίθετα επιτελεί μια καθαρά λαϊκή λειτουργία, είναι δεμένη άρρηκτα με τον καθένα και όλους. Γίνεται η έκφραση του κοινωνικού συνόλου σε κάθε ιστορική περίοδο. Σφραγίζει το Λαό σε κάθε εποχή.

Είναι δηλαδή μια θεμελιακή ανθρώπινη και κοινωνική λειτουργία, γι'αυτό ακριβώς δεν μπορεί να χαρακτηριστεί διαφορετικά παρά μονάχα σαν «λαϊκή». Δεν είναι νοητό να υπάρξει μουσική μη λαϊκή. Κάθε μουσική που λειτουργεί σα μουσική είναι Λαϊκή.

Να τι μας λέει, ο εθνομουσικολόγος Τζων Μπλάκινγκ στο βιβλίο του «Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας».

*«Μετά από δύο χρόνια έρευνας, κοντά στους Βέντε (φυλή της νότιας Αφρικής), και ύστερα από προσπάθειες 12 χρόνων, ανάλυση του υλικού που συγκεντρώσα, πιστεύω πως άρχισα να καταλαβαίνω το μουσικό σύστημα των Βέντε. Κατέληξα λοιπόν, σ'ένα βασικό συμπέρασμα: Δεν αντιμετωπίζω πια την ισορροπία και τις δομές της ευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής, με τον τρόπο που τις αντιμετωπίζα στο παρελθόν, και ακόμα: Δεν πιστεύω πλέον πως οι διαχωρισμοί ανάμεσα στους όρους «λαϊκή και έντεχνη»*



μουσική, σημαίνουν τίποτα άλλο, εκτός από διαφημιστικές ταμπέλες»\*.

Στο σημείο αυτό, είμαι υποχρεωμένος να κάνω μια παρένθεση. Φυσικά θα μιλήσω πιο κάτω εκτεταμένα για τη δική μου προσπάθεια, που όπως είναι γνωστό, χρησιμοποιεί αυτούς τους δύο όρους, δηλαδή, έντεχνη-λαϊκή μουσική. Αλλά δεν περίμενα τη δικαίωση από έναν άγγλο ειδικό. Να όμως που με την απόρριψη από την πλευρά του αυτών των «φτιαχτών» διαχωρισμών μας δικαιώνει απόλυτα. Μέσα σε μια δομημένη κοινωνία που αναμασά μηχανιστικά τη δυτική παράδοση και όπου ο όρος «έντεχνος» έχει πια επιβληθεί σαν κοινός τύπος και ακόμα σαν μια επιθετική - ταξική υπογράμμιση της διαφοράς του, από τον όρο «λαϊκός» με το νέο όρο «έντεχνος - λαϊκός» επιχειρήσαμε να σπάσουμε αυτούς τους φτιαχτούς, όπως τους αποκαλεί ο Μπλάκινγκ, διαχωρισμούς. Το πιο σημαντικό όμως νομίζω είναι ότι τους ξεπεράσαμε όχι μόνο στο επίπεδο της ορολογίας, αλλά προπαντός μέσα στην πράξη, δηλαδή μέσα στη μουσική δημιουργία. Κλείνει η παρένθεση.

*«Οι Βέντα με δίδαξαν, συνεχίζει ο άγγλος ειδικός, πως η μουσική δεν μπορεί ποτέ να είναι αυτοσκοπός και ότι κάθε μουσική είναι λαϊκή μουσική, υπό την έννοια πως η μουσική δεν μπορεί να μεταδοθεί, ούτε μπορεί να έχει καμιά σημασία, όταν δεν αποτελεί το κοινό κτήμα ενός λαού. Οι επιφανειακές διαφορές ανάμεσα στα διάφορα μουσικά στυλ, και στις διάφορες τεχνικές δεν μας βοηθάνε να καταλάβουμε τους εκφραστικούς σκοπούς και τη δύναμη της μουσικής, ούτε μας διευκολύνουν να κατανοήσουμε την αντιληπτική εκείνη προσπάθεια που οδηγεί στη δημιουργία της. Η μουσική είναι βαθιά συνδεδεμένη με ανθρώπινα συναισθήματα και με εμπειρίες που αποκτώνται μέσα στην κοινωνία, και οι μορφές οργάνωσής της, είναι συχνά το αποτέλεσμα υποσυνείδητων διεργασιών, που δεν έχουν σχέση με αυθαίρετους κανόνες που θυμίζουν κανόνες παιχνιδιού. Οι περισσότερες, αν όχι όλες, από τις βασικές διαδικασίες της μουσικής, μπορούν να αναζητηθούν στην ίδια τη βιολογική οργάνωση*

---

\* Με την ευκαιρία αυτή οφείλω να ευχαριστήσω και να συγχαρώ τις εκδόσεις Νεφέλη καθώς και τον κ. Μιχάλη Γρηγορίου, που είχε τη φροντίδα και τη μεταφραστική ευθύνη για τα τρία βιβλία που αποτέλεσαν ένα από τα βασικά βοηθήματα αυτής της εργασίας. Τα αναφέρω ξανά και τα συστήνω θερμά ιδιαίτερα στις νέες και τους νέους που ενδιαφέρονται για προβλήματα της μουσικής: *Γκγορ Στραβίνκι:* «Μουσική Ποιητική», *Λαρόν Κόπλαντ:* «Μουσική και Φαντασία» και *Τζων Μπλάκινγκ:* «Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας».

του ανθρώπινου σώματος και στις μορφές της οργανωμένης αλληλεπίδρασης των ανθρώπινων σωμάτων μέσα σε μια κοινωνία. Έτσι κάθε μουσική είναι τόσο δομικά, όσο κι λειτουργικά, λαϊκή μουσική.

Οι δημιουργοί της «έντεχνης» μουσικής, δεν είναι από κατασκευής πιο ευαίσθητοι ή πιο έξυπνοι, απ'ότι οι «λαϊκοί» μουσικοί. Ακολουθώντας διαδικασίες παρόμοιες με εκείνες που ακολουθεί η μουσική των Βέντα, η «έντεχνη» μουσική εκφράζει αριθμητικά τα μεγαλύτερα συστήματα αλληλεπίδρασης λαών και κοινωνιών. Η δομή της «έντεχνης» μουσικής, δεν είναι παρά το αποτέλεσμα ενός ευρύτερου καταμερισμού εργασίας και μιας συγκεντρωμένης τεχνολογικής παράδοσης. Η δυτική μόρφωση και η ανακάλυψη της μουσικής σημειογραφίας είναι βέβαια σημαντικοί παράγοντες που επέτρεψαν τη δημιουργία εκτεταμένων μουσικών δομών. Όμως οι παράγοντες αυτοί εκφράζουν διαφορές ποσότητας και όχι ποιοτικές διαφορές, σαν και αυτές που υποτίθεται πως δικαιολογούν τη διάκριση ανάμεσα στην «έντεχνη» και τη «λαϊκή» μουσική».

Από τη στιγμή που οι διάφοροι Μότσαρτ «εγκαταλείπουν το χωριό», δηλαδή στην ουσία εγκαταλείπουν την κοινότητα, την τάξη τους, το λαό, για να κλειστούν μέσα στα παλάτια, μαζί με την κοινωνική ελίτ της εποχής, αρχίζει και ο διαχωρισμός ανάμεσα στην έντεχνη και τη λαϊκή μουσική με τις γνωστές συνέπειες, που όμως όπως φαίνεται δεν έχει ακόμα υπολογιστεί η έκτασή τους.

Και πρώτα απ'όλα, όταν λέμε ότι η μουσική είναι φαινόμενο κοινωνικό, αυτό σημαίνει ότι οι κοινωνικές σχέσεις επηρεάζουν άμεσα την εξέλιξη και τη μορφή της. Σε κάθε βαθμίδα ανάπτυξης και μορφής σχέσεων αναλογεί μια νέα μορφή της μουσικής.

Για το λαϊκό τραγούδι, λ.χ. είναι απαραίτητη η καθημερινή επαφή των μελών της ομάδας, του κοινωνικού συνόλου στους χώρους δουλειάς και ζωής. Χρειάζεται μια ελάχιστη ενότητα χώρου και χρόνου, όπως είναι λ.χ. το χωριό, ώστε μέσα απ' αυτό τον καθημερινό συγχρωτισμό να υποβάλλονται οι προσωπικές εμπειρίες σε μια συνεχή αλληλεπίδραση, μέσα από την οποία τελικά θα βγει ο γενικός παρανομαστής, που στην περίπτωση αυτή θα είναι η κοινή αισθητική αντίληψη που στην πράξη θα πάρει κάθε φορά συγκεκριμένες δομές, μορφές και περιεχόμενο. Ο «μάγος», ο «οργανοπαίχτης», ο «λαϊκός ραψωδός», ο «τραγουδιστής», ο «πρωτοχορευτής», δηλαδή ο ευαίσθητος δημιουργός, θα εκφράσει πιστά αυτή τη συνισταμένη, αυτό το

γενικό παρανομαστή. Θα δουλέψει το υλικό: παραμύθι, ποίημα, τραγούδι, χορό, για λογαριασμό της ομάδας, και θα το παρουσιάσει στις ειδικές γιορτές που είναι αφιερωμένες από την κοινότητα στην ομαδική μέθεξη με την τέχνη.

Αν πάρουμε παράδειγμα το κλασικό ελληνικό χωριό, θα δούμε ότι όλα σχεδόν γυρίζουν γύρω από το πανηγύρι. Δεν είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς, ότι οι διάφορες γιορτές των αγίων αποτελούν το πρόσχημα για να μαζευτεί το χωριό στην πλατεία. Και ακόμα για να πηγαίνουν τα χωριά, εκ περιτροπής, κάθε φορά, και σε ένα χωριό. Εκεί θα βάλουν τα καλά τους, εκεί θα λάμψει το λαϊκό κέντημα, εκεί οι χορευταράδες θα δείξουν την τέχνη τους, θα λανσάρουν τις καινούργιες χορευτικές φιγούρες και τσαλίμια, εκεί οι μουσικάντηδες θα ξεδιπλώσουν την τέχνη τους, ο λυράρης, ο βιολιστής, ο κλαριντζής, και προπαντός ο τραγουδιστής που αν λάχει και είναι και τραγουδοποιός, θα λανσάρει το καινούργιο του τραγούδι που θα ταξιδέψει από πανηγύρι σε πανηγύρι, και αν είναι καλό θα ταξιδέψει από χρόνο σε χρόνο και από αιώνα σε αιώνα. Εκεί τα κοριτσόπουλα θα πιαστούν σε ομαδικό χορό και θα τραγουδήσουν ομαδικά, με κείνες τις γνήσιες, τις ίσιες φωνές που έχουν οι γυναίκες της Βορ. Ηπείρου, της Σιβηρίας και της Μαύρης Αφρικής. Εκεί στο φαγοπότι, ο γεροντότερος θα πιάσει το τραγούδι της τάβλας κι'όλοι οι άντρες θα επαναλάβουν ευλαβικά τη στροφή ως το τέλος.

Στην πολιτεία τα πράγματα αλλάζουν. Οι άνθρωποι έχουν σκορπίσει κι έχουν χωρίσει ανάμεσά τους. Άλλος σε γραφείο και άλλος σε κατάστημα, σε εργαστήριο, σε εργοστάσιο, σε τράπεζες και σε υπουργεία. Οι νοικοκυρές όσο ψηλώνουν τα σπίτια τόσο χωρίζουν η μια από την άλλη. Στο τέλος ζούνε μονάχες μια ολόκληρη ημέρα. Η οικογένεια η ίδια χωρίζει. Αλλού ο γιος, αλλού η κόρη, αλλού ο πατέρας, στο σπίτι ή στη δουλιά η μάνα, σμίγουν δε σμίγουν στο φαί. Οι παρέες θα γίνουν εκλεκτικά. Άλλες με βάση τη δουλιά, άλλες με βάση το χόμπυ (ψάρεμα, κυνήγι, ποδόσφαιρο, κουν-καν) μερικές για την κοινή επαρχιώτικη καταγωγή ή κάποια παλιά φιλία. Να όμως που ήρθε και η τηλεόραση. Κι αν πάνε από σπίτι σε σπίτι, πάνε για να δούνε μαζί τηλεόραση. Κι αν βγουν έξω, θα πάνε στα φαγάδικα. Θα φάνε καλά και θα κουτσομπολέψουν καλά. Θα βγάλουν το άχτι τους και θα εκτονωθούν. Έτσι λύνονται τα εθνικά, τα πολιτικά και τα κοινωνικά προβλήματα από μια μεγάλη, πολύ μεγάλη μερίδα συναν-



Ερμούπολης, της Σμύρνης και της Πόλης. Ξέφευγε έτσι υποκειμενικά από το καταπιεστικό σύστημα. Και δεν είναι τυχαίο, ότι αυτός ο άκληρος, αλλά ελεύθερος μόρεσε να τραγουδήσει στο μεσοπόλεμο.

Φτάνουμε έτσι στο πιο ευαίσθητο ίσως σημείο για τη λειτουργία της λαϊκής τέχνης. Η λαϊκή τέχνη, και πιο ειδικά η μουσική, χρειάζεται κοινωνικές συνθήκες που να εξασφαλίζουν την ελεύθερη συνείδηση. Ελεύθερη συνείδηση είναι αυτή που λειτουργεί από μόνη της και όχι *διαμέσου* ξένων. Που κρατά τα δικαιώματά της χωρίς να τα έχει εκχωρήσει σε άλλους. Εκείνη που σαν ζωντανός οργανισμός ακτινοβολεί ελεύθερα, μέσα στο κοινωνικό περιβάλλον που ζει, επηρεάζει και επηρεάζεται, μεταβάλλει και μεταβάλλεται. Τελικά αναγνωρίζεται μέσα στην ελεύθερη κοινωνική συνείδηση που η ίδια σαν ένα οργανικό μέρος του όλου δημιουργεί. Με δύο λόγια ελεύθερη συνείδηση είναι η υπεύθυνη. Όμως αυτή η ευθύνη είναι μια διαδικασία που εξασφαλίζεται από το κοινωνικό σύνολο. Δηλαδή η ευθύνη είναι έννοια συλλογική και λειτουργία κοινωνική.

Είναι γεγονός ότι στον καπιταλισμό η αποευθυνοποίηση του πολίτη και η πλήρης υποταγή του στον κρατικό μηχανισμό που λειτουργεί αποκλειστικά σαν κνούτο της οικονομικής ολιγαρχίας, άρχισε να παίρνει αποκρουστικές μορφές με αποτέλεσμα πολλοί υπήκοοι να συνειδητοποιούν τη θλιβερή τους θέση.

Γι' αυτό ήρθε ο ρεφορμισμός, σαν το αριστούργημα της καπιταλιστικής σατανικότητας, να μακιγιάρει το ειδεχθές προσώπειο. Ήρθαν οι «λέξεις» - πολύχρωμοι μανδύες να ντύσουν το λεπρό σώμα.

Έτσι στην εποχή του ρεφορμισμού, στην εποχή μας, ο υπήκοος μεταβάλλεται σε εθελοντή δουλείας, σε δούλο πατριώτη και σε σκλάβο ανανεωτή.

Φτάνουμε δηλαδή στο πιο απομακρυσμένο σημείο από την ελεύθερη συνείδηση. Στην περιοχή ΜΗΔΕΝ της λαϊκής συλλογικής καλλιτεχνικής λειτουργίας. Όπερ έδει δείξει. Βλέπε δηλαδή τη Δυτική Γερμανία, τη Σκανδιναβία, τη Γαλλία και τη σοσιαλ-καπιταλιστική Ελλάδα των ημερών μας. Που φυσικά δεν άρχισε σαν δομή και αντίληψη κοινωνική με τις εκλογές του Οκτώβρη '81 αλλά πολύ πιο πριν. Ίσως και κατά τη διάρκεια της χούντας. Γιατί το σύστημα από τότε προετοίμαζε την καινούργια φάση του εθελοντικού υπηκοισμού. Είναι φυσικό λοιπόν, μέσα σε κοινωνίες όπου οι καπιταλιστικές σχέσεις τις έχουν μεταβάλει σε νεκροταφεία συνειδη-

σεων, να προβάλλει η τέχνη της ελίτ σαν η μοναδική τέχνη...

« Όλα τα μέλη της αφρικανικής κοινωνίας, γράφει ο Μπλάκινγκ, είναι σε θέση να παίζουν και να αντιλαμβάνονται τη δικιά τους ντόπια μουσική, κι όπως μπορεί να αποδειχθεί, όταν αυτή η μουσική αναλύεται μέσα στα κοινωνικά και πολιτιστικά της πλαίσια, δείχνει πως βασίζεται στις ίδιες μουσικές και διανοητικές διαδικασίες, πάνω στις οποίες βασίζεται και η δυτική «έντεχνη» μουσική, και ακόμα πως έχει τα ίδια αποτελέσματα πάνω στο λαό. Μοιραία λοιπόν τίθεται το ερώτημα: Γιατί σε κοινωνίες που υποτίθεται πως είναι περισσότερο αναπτυγμένες πολιτιστικά, αυτές οι γενικές μουσικές ικανότητες του ανθρώπου περιορίζονται σε ορισμένες επιλεκτικές κοινωνικές ομάδες;

Αντιπροσωπεύει άραγε η πολιτιστική ανάπτυξη μια πραγματική εξέλιξη των τεχνικών ικανοτήτων και της ευαισθησίας του ανθρώπου, ή κατά βάθος εξυπηρετεί τις απαιτήσεις αναψυχής μιας ελίτ, ενώ ταυτόχρονα λειτουργεί σαν όπλο για μια ταξική εκμετάλλευση;

Πρέπει άραγε η πλειοψηφία να εμφανίζεται σα στερημένη από μουσικές ικανότητες, έτσι ώστε να μπορεί μια μειοψηφία να καυχιέται γι' αυτές;»

Η τραγωδία εντούτοις, είναι ότι η πλειοψηφία που ανταλλάσσει την ελεύθερή της συνείδηση μ'έναν τρόπο ζωής που της επιβάλλεται από το Σύστημα, κι ένα νόθο σύστημα διαπροσωπικών και κοινωνικών σχέσεων που εκφράζουν την ελευθερία του υπηκόισμου - η πλειοψηφία αυτή απαλλοτριώνεται εκούσια είτε ακούσια από το δικαίωμα που έχουν ακόμα σήμερα τα μέλη της αφρικανικής κοινωνίας της φυλής του βέντα να αναγνωρίζονται μέσα σε μια δικιά τους μουσική.

Η πλειοψηφία αυτή δεν αρνείται εξάλλου το δικαίωμα στο κράτος, δηλαδή στην οικονομική ολιγαρχία, να συντηρεί με τα δικά της λεφτά τη δομή όπου η ελίτ στηρίζει τη δική της τέχνη.

Ο υπήκοος του 20ού αιώνα επιτελεί διπλή λειτουργία. Και του «δούλου» που εργάζεται για το κράτος-αφέντη, και του «δουλοπάροικου» που πληρώνει το χαράτσι στο Κράτος-φεουδάρχη. Ο αφέντης θα τον αποκοιμήσει με τα υποπροϊόντα της υποκουλτούρας-εμπόρευμα. Και ο φεουδάρχης θα τον κομπλεξάρει, δείχνοντάς του ότι η πραγματική τέχνη είναι ακατανόητη και άπιαστη γι' αυτόν. Άρα είναι σωστός υπήκοος! Και έτσι θα πρέπει να παραμείνει! (Πάντοτε φυσικά αγρυπνώντας μήπως και θιγεί η ελευθερία των άλλων και πιο ειδικά αυτών των δύστυχων που ζουν προς τα Ανατολικά!)

πράξης που πρόκειται να πραγματοποιηθεί «Η ηχητική παραγωγή μπορεί να κατανοηθεί μόνο σαν άνοιγμα θυρών».

Και ο Μπλάκινγκ συνεχίζει: «Όταν όμως μελετάω τις εκφάνσεις της ανθρώπινης μουσικότητας είμαι υποχρεωμένος να περιλάβω και αυτό το έργο, έστω κι' αν δεν ανήκει στην περιοχή συμπεριφοράς που αντιπροσωπεύεται από την μουσική, των *Bushman*, των *Bemba*, των κατοίκων του Μπαλί, του Μπαχ, του Μπετόβεν και του Μπάρτοκ. Ακόμα κι αυτό το έργο είναι ήχος οργανωμένος μ'έναν ανθρώπινο τρόπο που απευθύνεται σ' άλλους ανθρώπους, που πιθανόν ευχαριστεί τους φίλους του συνθέτη, και που κατά συνέπεια, έχει σαν αντικείμενο την κάποια επικοινωνία και κάποιες ανθρώπινες σχέσεις.»

Κατά τον ίδιο συγγραφέα «η μουσική πρέπει να εκφράζει μορφές ανθρώπινης οργάνωσης ή ανθρώπινες ερμηνείες περί των μορφών "φυσικής" οργάνωσης».

Ότι η μουσική αποτελεί «μορφή ανθρώπινης οργάνωσης» ανθρώπινης παρέμβασης, κλπ. δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία. Οι ήχοι ακόμα κι αυτοί που βγαίνουν με κανονικό ρυθμό - όπως από τις μηχανές ή που έχουν μελωδικότητα όπως των πουλιών δεν μπορούν να θεωρηθούν ότι είναι μουσική, χρειάζεται η ανθρώπινη παρέμβαση, όμως πόση και ποια;

Γιατί μια σκέτη παρέμβαση, όπως αυτή που είδαμε πιο πάνω, δεν αποτελεί μουσική. Όμως δεν μπορεί να «κάνει» μουσική οποιαδήποτε ξένη προς τους κανόνες της μουσικής δημιουργίας παρέμβαση. Όπως λ.χ. η παρέμβαση της επιστήμης. Μεγάλη και αγεφύρωτη είναι η διαφορά της τέχνης με την επιστήμη ειδικά στο πρόβλημα της δημιουργικής έκφρασης. Με την επιστήμη μπορούμε να γνωρίσουμε λογικά τον κόσμο που μας περιβάλλει με τη βοήθεια της διανοητικής μας δραστηριότητας, που αποκρυσταλλώνεται σε βασικούς νόμους σχετικούς με την αντικειμενική παρατήρηση του φαινομένου και προκειμένου να καθορίσουμε τις αιτιατές σχέσεις. Με άλλα λόγια επιστήμη είναι η εκδήλωση και το αποτέλεσμα για την κατάκτηση του πραγματικού από τον άνθρωπο.

Αντίθετα η τέχνη είναι μια δημιουργική δραστηριότητα που ουσιαστικά οδηγεί το ανθρώπινο πνεύμα προς το *ξεπέραςμα* αυτού του πραγματικού. Γι' αυτό το λόγο δεν ενδιαφέρεται για πραγματικές γνώσεις, αλλά απευθύνεται στις εποικοδομητικές ψυχολογικές αντι-

δράσεις του εσωτερικού μας κόσμου ζητώντας σ' αυτές τη δική της λογική και το δικό της αποτέλεσμα.

Μέσα στην Τέχνη, παντού και πάντα θα βρούμε μόνο την ερμηνεία του πραγματικού και ποτέ την αναπαραγωγή του. Δεν είναι δηλαδή μέσα στους φυσικούς υλικούς νόμους που το πνεύμα θα βρει τα μεγέθη της δημιουργικής του δραστηριότητας, αλλά μέσα στον εαυτό του, μέσα σ' αυτό που αποτελεί την ουσία του, τη ζωή του, δηλαδή την ανθρώπινη σκέψη. Αυτό το βλέπουμε ακόμα και στις εικονικές τέχνες εκεί που το έργο τέχνης ξεφεύγει από τα «δεσμά» της ύλης που πάνω της βασίζεται, όπως το μάρμαρο, η πέτρα, το μέταλλο, το χρώμα. Ας αναλογιστούμε λοιπόν πόσο μεγαλύτερη είναι αυτή η «αποκόλληση» σε μια Τέχνη όπως η Μουσική, που στηρίζεται στον άυλο ήχο και που από την ίδια τη φύση της είναι απολύτως ξένη σε σχέση με την παράσταση του εξωτερικού μας κόσμου.

Η Τέχνη είναι μια ελεύθερη επιλογή και μια ελεύθερη δημιουργία του ανθρώπινου πνεύματος. Κι αν αυτό είναι αληθινό για τις υπόλοιπες τέχνες τότε είναι περισσότερο αληθινό για τη Μουσική. Ίσως για το λόγο αυτό, μέσα στη μυθολογία η Μουσική εμφανίζεται με υπόσταση υπερφυσική. Όλα τα ιερά κείμενα της Περσίας, των Ινδιών, της Κίνας, της αρχαίας Βαβυλώνας, αποδίδουν στη Μουσική θεία καταγωγή. Όλοι οι μουσικοί της ελληνικής μυθολογίας, ήταν η παιδεία του Απόλλωνα, του Δία ή του Ποσειδώνα. Και βλέπουμε τον μέγα Κρίσνα να γοητεύει με τον ήχο της φλογέρας του όλα τα ανθρώπινα όντα και ολόκληρη τη Φύση.

Από τη στιγμή όμως που η μουσική πέρασε στη Δύση όλοι αυτοί οι μύθοι και όλη αυτή η μαγεία άρχισαν να θάβονται κάτω από την κυριαρχία του Νου και της Λογικής. Είδαμε προηγούμενα πώς λειτούργησε η σχέση ανάμεσα στο Απολλώνιο και το Διονυσιακό πνεύμα την εποχή των μεγάλων συνθετών. Με το τέλος του ρομαντισμού όμως, αυτή η ισορροπία θρυσματίζεται. Ο Διόνυσος εγκαταλείπει την Ευρώπη και γυρίζει στις «βάρβαρες» πατρίδες του. Κι' από τον Απόλλωνα μένει η ξερή λογική: ο στείρος διανοητικός, ο σχολαστικισμός, η κυριαρχία του επιστητού επί της μαγείας. Της εξεζητημένης ηχητικής κατασκευής επί του *Λυρισμού*.

Γιατί ο *Λυρισμός* είναι ο Απόλλων και ο Διόνυσος μαζί. Ο νους και η καρδιά. Η σκέψη και το συναίσθημα. Η τέλεια ισορροπία. Είναι η ψυχική έκρηξη μέσα στην αέρινη σφαίρα του μουσικού έργου.



*Λυρισμός είναι Μουσική. Και Μουσική είναι Λυρισμός.*

Από όσα έργα λαϊκά, είτε έντεχνα μας έφερε η παράδοση σαν αριστουργήματα της ανθρώπινης δημιουργίας, δεν υπάρχει ούτε μια σελίδα, ούτε μια φράση που να μην είναι ο Λυρισμός.

Ο Λυρισμός είναι σαν τα φυσικά φαινόμενα. Ένα ηφαιστειο που εκρήγνυται. Ένας κεραυνός που φωτίζει τη σκοτεινή πεδιάδα. Ένας σεισμός. Ένας χείμαρρος που παφλάζει.

Η Μουσική-Λυρισμός μας τυλίγει ολόκληρους και μας παρασέρνει. Τι μας νοιάζουν τα κοντραπούντα που χρησιμοποιεί ο Μπαχ ή τα ακόρντα της Ενάτης και οι ενορχηστρώσεις της Φανταστικής; Όταν αφήνεσαι στον άνεμο σκέφτεσαι τάχα τους νόμους της φυσικής, όταν σε παρασέρνει ο χείμαρρος τι σε νοιάζει για τη μορφολογία του βουθού. Κι όταν αγκαλιάζεις μια γυναίκα που αγαπάς, μήπως σκέφτεσαι το αναπνευστικό της σύστημα;

Έτσι λοιπόν όλοι αυτοί αντί να μας δείξουν τη «γυναίκα», μας αναλύουν τη μορφολογία των εσωτερικών της οργάνων. Στο τέλος ξεχνούν τη «γυναίκα» κι ο ένας λατρεύει το πάγκρεας κι ο άλλος το νεφρό.

Ας μη γελιόμαστε. Στη Δύση στείρεψε ο Λυρισμός, ο Μότσαρτ (Διόνυσος-Απόλλων) ξαναγυρίζει πίσω στο χωριό του.

Στο μεγάλο χωριό που αρχίζει από τις συνοικίες του Παρισιού, της Κολωνίας, της Βαρσοβίας, του Βερολίνου και του Μιλάνου και που είναι ο κόσμος ολόκληρος!

«Χωρίς καμιά αμφιβολία, το δυτικό μας πνεύμα, (γράφει ο Γάλλος συνθέτης Ρομπέρ Σιοάν στους "Horizons Sonores" - Εκδόσεις Φλαμαριόν στηριγμένο επάνω στη λογική του και στον ορθολογισμό του δεν έχει πια γι' αυτούς τους μύθους παρά μονάχα ένα συγκαταβατικό χαμόγελο. Αυτό όμως δεν εμπόδισε αυτή τη δύναμη της τέχνης των ήχων που συγκέντρωσε γύρω της τους πρώτους μύστες των ορφικών και ελευσίνιων μυστηρίων να επιζηήσει πέρα από τα γκρεμίσματα των αυτοκρατοριών και των πολιτισμών και να αναφανεί μέσα στη Βυζαντινή μελωδία. Όπως επίσης αφού ταυτίστηκε με τους ήρωες της αισχυλικής τραγωδίας να ξαναζηήσει μέσα στα πρόσωπα του βαγκνερικού δράματος. Και περνώντας μέσα από το έργο του Μπαχ και του Μπετόβεν, το ίδιο πνεύμα πάντα, δίνοντας ζωή στη στραβινσκή φρεντίτιδα να μας κάνει να ξαναβρίσκουμε τη θεϊκιά έξαρση που συνέπαρνε τις Βάκχες του Διόνυσου.

Είναι λοιπόν δύσκολο, μπροστά στην αυθεντικότητα αυτής της εξουσιαστικής δύναμης να μη σκεφτούμε ότι στη βάση της μουσικής δεν βρίσκεται μια δυναμική αρχή, μια δύναμη, μια πνοή, τόσο δυνατή που να μαγεύει το «είναι» μας σε βαθμό που να το κάνει να ξεπερνά τον εαυτό του και να το εκσφενδονίζει έξω από το πραγματικό, μέσα στην περιοχή του υπερευαίσθητου, εκείνου που δεν μπορεί να εκφραστεί. Έτσι η μουσική, με την ιδιαιτερότητα της φύσης της γίνεται ο ιδανικός ερμηνευτής αυτού του μυστηρίου που τυλίγει τη σκέψη, τη συνείδηση, τη διαίσθηση και, τέλος, το υποσυνείδητο, αυτόν τον ανεξερεύνητο κόσμο μας».

ολοκληρώσει το ποιητικό του έργο. Όλα τα μεγάλα του ποιήματα έμειναν ΣΧΕΔΙΑ. Μεγαλοφυή, αλλά σχέδια.

Έτσι όμως ο δρόμος άνοιξε. Ότι ήταν ο Μπαχ για τη γερμανική μουσική, ήταν ο Σολωμός για μας. Οι γερμανοί χάρη στο Μπαχ απέκτησαν τη δική τους μουσική Σχολή που μάθανε το λαϊκό με το έντεχνο στοιχείο. Εμείς στο 19ο και 20ο αιώνα αποκτήσαμε τη δική μας ποιητική Σχολή που κι αυτή συνένωσε το Λαϊκό και το Έντεχνο, χάρη στο Διονύσιο Σολωμό.

Η ελληνική ποιητική Σχολή, μέσα στον πυρήνα του κοινωνικού «είναι» και «γίνεσθαι» άλλοτε στην πιο γενική και σφαιρική και άλλοτε στη πιο εξατομικευμένη του μορφή και ουσία, είναι βασικά Λυρική. Είναι ακόμα Λαϊκή και Πολιτική. Τα μεγαλύτερα ποιητικά έργα διαπνέονται από εκείνον τον «άπεφθο χρυσό», το «Λυρισμό», όπως τον χαρακτηρίζει ο Παλαμάς:

*«Εν τοις στίχοις του Κάλβου διαλάμπει ως άπεφθος χρυσός, ο Λυρισμός, περιβεβλημένος εν τη συνθέσει καθαρώτατον το αρχέτυπον ένδυμα, υπό φαντασίας υψηλής επροικίσθη· μετάρσιος ψαύει τα άστρα, αλλά δεν χάνεται εις τα νέφη, και ποτέ δεν χάνει από των οφθαλμών την γη»* («Πρώτα Κρητικά» 1888).

Όλοι οι μεγάλοι νεοέλληνες ποιητές έχουν το κοινό γνώρισμα της ελληνολατρείας που σημαίνει γι' αυτούς αγάπη και σεβασμός στο Λαό, τις παραδόσεις και τους αγώνες του. Έτσι η ποίησή τους γίνεται Λαϊκή με την πιο υψηλή, αλλά και ουσιαστική έννοια του όρου αυτού. Αγαπούν τη γλώσσα, τα ήθη, τη φύση, την ιστορία και προπαντός το κάθε φορά παρόν. Από την άποψη αυτή δεν υπάρχει έλληνας ποιητής αδιάφορος στα ιστορικά και κοινωνικά συμβαίνοντα. Πολλοί δε απ' αυτούς αναδειχτηκαν σε αληθινούς οδηγούς του Λαού, ιδιαίτερα σε κρίσιμες για το λαό στιγμές.

Αυτή η απεριόριστη αγάπη προς το Λαό εκφράζεται με βούληση πολιτική, που σημαίνει όχι αφηρημένη, αλλά συγκεκριμένη. Κοινωνική κριτική όχι εκτός και υπέρ άνω, αλλά εντός. Ο όρος Πολιτική παίρνεται κι εδώ με την πλέον ουσιαστική και ακέραιη περιεκτικότητά του. Εκφράζει τον πολίτη-ποιητή και τον ποιητή-πολίτη που είναι απόλυτα και οδυνηρά αφομοιωμένος από την κινούμενη μάζα ανθρώπων και ιδεών του καιρού του. Αυτός, που όπως ο Καβάφης, θα πει:

*«Και τώρα τι θα γένουμε χωρίς Βαρβάρους;  
Οι άνθρωποι αυτοί ήσαν μια κάποια λύσις».*

Ο ελληνικός λαός ετίμησε και τιμά τους ποιητές του. Όμως το ερώτημα τίθεται ξανά: Οι ποιητές αυτοί «ήσαν δικοί του»; Ή μάλλον «έφτασαν ως το λαό»;

Το ίδιο ερώτημα, φυσικά, μπορεί να μπει - και μπαινει ασφαλώς - και για τον γερμανικό λαό σε σχέση με τη μεγάλη γερμανική μουσική σχολή. Η απάντηση είναι αρνητική. Κι αυτό εννοούσα όταν στα 1962, επιχειρώντας με τη Μικρή Ορχήστρα Αθηνών τη δημιουργία επαφής κοινού και έντεχνης μουσικής, έλεγα στην πρώτη προς κόνφερανς: «Ο κ. Μπαχ και ο κ. Μπετόβεν έγραψαν για σένα τη μουσική τους. Κι αυτή περνά πάνω από το κεφάλι σου. Και δεν την ακούς». Γιατί πίστευα και πιστεύω ότι η γνήσια τέχνη, όσο υψηλή κι αν είναι, είναι Λαϊκή Τέχνη. Δηλαδή κατανοητή από όλους τους Λαούς.

Τι συμβαίνει λοιπόν; Το φαινόμενο είναι καθαρά κοινωνικό. Και πιο συγκεκριμένα ταξικό. Ιδιαίτερα με την άνοδο της αστικής τάξης, τις καινούργιες παραγωγικές δυνάμεις και τις νέες παραγωγικές σχέσεις, που δημιουργεί η κινητικότητα μέσα στην τεράστια δεξιαμενή των λαϊκών δυνάμεων, μεταβάλλεται σε θύελλα. Για να φτάσουμε στην αποκρυστάλλωση των νέων κοινωνικών τάξεων που η νέα εποχή θα τις θέσει τελικά αντιμέτωπες - την ολιγαρχία και το προλεταριάτο - κάθε χώρα περνά πολλά ενδιάμεσα στάδια που έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα ανάμεσά τους: το συνεχές κομμάτιασμα της λαϊκής βάσης με τις συνεχείς μετατοπίσεις μαζών με χαρακτήρα γεωγραφικό (δημιουργία των άστεων), επαγγελματικό (δημιουργία ενδιάμεσων κοινωνικών στρωμάτων), μορφωτικό (δημιουργία μορφωτικών ζωνών). Σήμερα με την τηλεόραση, κυρίως, βρισκόμαστε μπροστά σε μια διαδικασία πολιτιστικής «ενοποίησης» με κέντρο τις πληροφορίες, τις εικόνες και τα κάθε είδους μηνύματα που εκπέμπει το Κέντρο που ελέγχει τα προγράμματα. Στο σημείο αυτό η τραγωδία έγκειται στο γεγονός ότι ενώ πριν η έλλειψη μιας παρόμοιας δυνατότητας έκανε τεχνικά (τουλάχιστον) αδύνατη την «ενοποίηση» γύρω από τις μεγάλες εθνικές, κοινωνικές, πνευματικές κατακτήσεις, όπως είναι λ.χ. η Νεοελληνική ποίηση, σήμερα οι έλληνες «ενοποιούνται» πολιτιστικά με βάση αυτό που αποφασίζει να προσφέρει η κάθε φορά πολιτική-κομματική και υπερκρατική εξουσία και που όλοι μας ξέρουμε με πόσο υποτιμητική άρνηση αντιμετωπίζει, ως τα τώρα, τις πολιτιστικές - δικές μας και ξένες - αξίες.

Όμως στην προτηλεοπτική εποχή δεν υπήρχε δυνατότητα για μια τέτοια κεντρική, ακτινοβολία. Οι αξιόλογοι διανοούμενοι και καλλι-

τέχνες μαζεύονται στην πρωτεύουσα με ελάχιστες δυνατότητες να φτάσει το έργο τους στο λαό.

Κάθε δεκαετία που περνά μεγαλώνει το χάσμα, γιατί το δέντρο της τέχνης προχωρεί συνεχώς και πιο ψηλά. Πλουτίζεται. Γίνεται πολυπλοκότερο. Έτσι, υποχρεωτικά απομακρύνεται από το λαό, που δεν έχει την πνευματική και ψυχική δυνατότητα να το γνωρίσει και να το αφομοιώσει. *Πνευματική*, γιατί το μεγαλύτερο μέρος του Λαού κρατιέται μακριά από τα γράμματα, το βιβλίο, την Τέχνη. *Ψυχική*, γιατί οι συνθήκες ζωής, εργασίας, κατοικίας, μετακίνησης γίνονται κάθε μέρα και πιο σκληρές, εξαντλητικές, αγχωτικές. Έτσι θα μπορούσε κανείς να πει, και στην περίπτωση αυτή, απευθυνόμενος στον ελληνικό λαό: «*Ο κ. Σολωμός, ο κ. Παλαμάς, ο κ. Καβάφης και ο κ. Σεφέρης έγραψαν για σένα τη ποίησή τους. Κι αυτή περνά κάτω από τα μάτια σου, μα εσύ δεν τη βλέπεις...*»

Έχουμε, λοιπόν, αντιμέτωπες δύο αξίες: το Λαό, που διψά για Ποίηση, και την Ποίηση, που αναζητά το Λαό.

Ενώ θα πρέπει να ανακινήσουμε σε ένα άλλο επίπεδο. Είναι ότι η Ελληνική κοινή εκφέρεται το Λαό, το ερώτημα είναι: ο Λαός εκφέρεται με την κοινή; Το "εκφέρεται" με την έννοια της ενεργητικής συνειδητοποίησης, όπως συνήθισαν με την περίπτωση του τραγουδιού και χορού. Θα λέγαμε ότι υπάρχει κάποια διαφορά ανάμεσα στη προφορική και τη γραπτή κοινή. Στην Κρήτη λ.χ. ως τα μέσα του αιώνα μας οι γερωνοτότοιροι ήξεραν απ'έξω πολλά μέλη από τις πιο λαοφυλικές κομητικές τραγωδίες: την Ερσφιρ, και τον Ερωδίκητο. Μία τέτοια διδακτική κοινή η κοινή παραγγέλλεται με τον τρόπο που τραγουδιέται: ένα τραγούδι (κολάε φορός η παραγγέλλεται, όταν τραγουδιέται), όταν δρλήθη ενόρχη ο παραγγέλλεται, τότε έχουμε μια κοινή με μορφή λειτουργική-ενεργητική. Ενώ στην περίπτωση που η κοινή

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 18

Ο Λαός εκφράζεται με την ποίηση; ● Σχέση έργου. - κοινού ● Ο ελεύθερος χρόνος. ● Ο πολίτης καταναλωτής. ● Οι συνθήκες δουλιάς. ● Η Σκύλα και η Χάρυβδη. ● Ο νεοβαρβαρισμός. ● Όλο και πιο πρωτόγονοι χρησιμοποιούν όλο και πιο τελειοποιημένες μηχανές. ● Τέχνη για τους ελάχιστους. ● Τέχνη καταναλωτική και Τέχνη από το Λαό για το Λαό. ● Η καταναλωτική Τέχνη στην Ελίτ. ● Ο Καταναλωτής καλλιτεχνικών προϊόντων και ο Καλλιτέχνης «πρώτη ύλη». ● Το μυθοποιημένο κοπάδι. ● Ο Ζορμπάς και το Σურτάκι. ● Η μυθοποιημένη μουσική και ο νομός της πειρατείας. ● Ο λαϊκός - μαζικός βεντετισμός. ● Ο λαός κύριος θεματοφύλακας της πνευματικής και καλλιτεχνικής κληρονομιάς. ● Ο αληθινός καλλιτέχνης εξόριστος μέσα στο κέντρο της καρδιάς του Λαού. ● Ο Λαϊκός συνθέτης και η βιομηχανία δίσκου και θεάματος. ● Η έντεχνη λαϊκή μουσική και η πολιτική. ● Η εμπειρία από τους Μπητλς.

Εδώ θα πρέπει να απαντήσουμε σε ένα άλλο ερώτημα. Είπαμε ότι η Ελληνική ποίηση εκφράζει το Λαό, Το ερώτημα είναι: ο Λαός εκφράζεται με την ποίηση; Το "εκφράζεται" με την έννοια της ενεργητικής συμμετοχής, όπως συμβαίνει με την περίπτωση του τραγουδιού και χορού. Θα λέγαμε ότι υπάρχει κάποια διαφορά ανάμεσα στη προφορική και τη γραπτή ποίηση. Στην Κρήτη λ.χ. ως τα μέσα του αιώνα μας οι γερνότεροι ήξεραν απ'έξω πολλά μέρη από τις πιο λαοφιλείς κρητικές τραγωδίες: την Ερωφίλη, και τον Ερωτόκριτο. Μια τέτοια διαδικασία όπου η ποίηση απαγγέλλεται με τον τρόπο που τραγουδιέται ένα τραγούδι (πολλές φορές η απαγγελία γίνεται με τρόπο τραγουδιστικό), όταν δηλαδή υπάρχει ο απαγγελέας-τραγουδιστής και το ακροατήριο, τότε έχουμε μια μορφή λειτουργικής που θα τη λέγαμε ενεργητική. Ενώ στην περίπτωση που η ποίηση

διαβάζεται από ένα βιβλίο αυτή τη λειτουργία θα τη χαρακτηρίζαμε παθητική. Ο μοναχικός αναγνώστης δέχεται τα μηνύματα της ποίησης. Η φαντασία του μπαίνει σε κίνηση κι όχι μόνο αυτή. Μυαλό, συναισθημα, ψυχισμός, μνήμη. Κοντολογής, όλες οι πνευματικές λειτουργίες μπαίνουν σε κίνηση ανάλογα με την προσοχή που δίνει ο αναγνώστης και τα μηνύματα που εκπέμπει ο ποιητής και που φτάνουν ως τον αναγνώστη. Δεν παύει όμως αυτή η διαδικασία να είναι παθητική, εγκεφαλική, μοναχική. Και ούτε μπορεί να καλύψει τη βαθύτατη επιθυμία του κοινωνικού ανθρώπου να βγάλει το «Αχ» της ψυχής!! Υπάρχει λοιπόν κατ' αρχή αυτό το πρόβλημα. Ότι δηλ. να μην η νεοελληνική ποίηση εκφράζει τον νεοέλληνα, όμως, *πρώτον*, οι κοινωνικές συνθήκες τον εμποδίσανε ως σήμερα να πάει πλατιά και να γίνει κτήμα του λαού και *δεύτερον*, όπου έχει πάει, κι αν ακόμα πήγαινε σ' όλο το λαό και πάλι δε θα μπορούσε από μόνη της, σαν μοναχική ανάγνωση, να γίνει μέσο έκφρασης του ίδιου του λαού.

Αυτό δε σημαίνει ότι δεν εκπληρώνει κι έτσι όπως είναι - στα βιβλία - τον προορισμό της. Στο κάτω-κάτω μήπως και η ζωγραφική, η γλυπτική, το θέατρο, ο κινηματογράφος δεν είναι τέχνες «παθητικές» από την άποψη ότι ο θεατής τις δέχεται χωρίς δυνατότητα δικής του συμμετοχής;

Η σχέση έργου και κοινού είναι κι αυτή μια πολύπλοκη σχέση. Αλλάζει από εποχή σε εποχή, από λαό σε λαό, από κοινωνία σε κοινωνία. Μεγάλο ρόλο παίζει ο υλικός και ψυχικός χρόνος που διαθέτει το άτομο κάθε φορά για να εκπληρώσει τις υποχρεώσεις στην παραγωγική δραστηριότητα της κάθε κοινωνίας. Δηλαδή, η θέση του μέσα στις παραγωγικές σχέσεις: τι χρόνο του παίρνει, πόσες σωματικές και πνευματικές δυνάμεις καταναλώνει, πόσο ελεύθερο χρόνο έχει, ποια είναι η ποιότητα αυτού του ελεύθερου χρόνου. Άλλα στοιχεία που βαραινούν είναι η θέση του μέσα στη διαδικασία της παραγωγής. Του αναπτύσσει ή του ελαττώνει την προσωπικότητά του; Οι ίδιες σχέσεις μέσα από το πρίσμα του «ηθικού προσώπου» που είναι ο κοινωνικός άνθρωπος. Δηλαδή είναι αφεντικό; Αποφασίζει ο ίδιος; Είτε είναι όργανο; Ανάλογα με όλα αυτά και πολλά άλλα καθορίζεται και η ποιότητα που θα δώσει στον ελεύθερο χρόνο του. Ένας εργάτης καταπονημένος από τους ρυθμούς της εργασίας - τη μυϊκή δύναμη που προσφέρει και την πνευματική ένταση ή χαλάρωση που απαιτεί ο σημερινός καταμερισμός εργασίας. Συν όλα τα άλλα: μεταφορά, εκνευρισμός, ρουτίνα, απογοήτευση. Αυτός λοιπόν ο εργάτης δεν

μπορεί να αξιοποιήσει τον ελεύθερο χρόνο του παρά μονάχα σύμφωνα με αυτό που του έχει αφήσει σαν σωματικό, πνευματικό και ψυχικό υπόλοιπο η καθημερινή σχέση του με την εργασία. Ας αφήσουμε το γεγονός ότι η καπιταλιστική κοινωνία δεν ενδιαφέρεται ποσώς για τον ελεύθερο χρόνο του εργαζόμενου. Κι επειδή όλους τους βλέπει σαν καταναλωτές επιδιώκει με τα μέσα που διαθέτει να τον χρησιμοποιήσει σ' αυτό το διάστημα - του ελεύθερου χρόνου - σαν καταναλωτή. Έτσι φτάνουμε στο πρότυπο πολίτη όπως διαμορφώθηκε τελικά στις ανεπτυγμένες χώρες του καπιταλισμού. Στα 99% των εργαζομένων του πνευματικό τους επίπεδο προσαρμόζεται τελικά στις νόρμες που προσφέρει η καταναλωτική βουλμία του Συστήματος. Το Σύστημα πράγματι φρόντισε ώστε ο ελεύθερος χρόνος να είναι καταναλωτικός. Με την καταναλωτική τηλεόραση, τον καταναλωτικό τύπο, την καταναλωτική μουσική, τον καταναλωτικό κινηματογράφο, την καταναλωτική ψυχαγωγία. (Και για να πάρουμε την περίπτωση του ροκ, που ήδη μας απασχόλησε, το μυστικό της επιτυχίας του βρίσκεται και στο γεγονός ότι το Σύστημα το επέλεξε σαν ένα από τα είδη της καταναλωτικής μουσικής).

Είναι όμως φανερό ότι αν πράγματι από τη μια πλευρά αυτή η πολιτική του καταναλωτισμού μεθοδεύεται και επιβάλλεται από το Σύστημα, άμεσα, από την άλλη πλευρά, το έδαφος είναι, έμμεσα, καλά προετοιμασμένο από τις συνθήκες δουλιάς δηλαδή, την ποσότητα και ποιότητα που καταναλίσκει ο μέσος εργαζόμενος που μαζί με τις υπόλοιπες δοκιμασίες, στις οποίες καθημερινά υποβάλλεται, τον καθιστούν ουσιαστικά ανίκανο να αξιοποιήσει δημιουργικά (αντικαταναλωτικά!) τον ελεύθερο χρόνο του.

Κι εδώ πάνω σκοντάφτουν όλες οι φιλότιμες προσπάθειες που γίνονται συστηματικά από τους προοδευτικούς Δήμους και Κοινοότητες και άλλους κοινωνικούς παράγοντες στις χώρες του καπιταλισμού και στη χώρα μας. Όλοι αυτοί πιστεύουν ότι αν δημιουργήσουν την υποδομή για την θετική αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου το πρόβλημα θα λυθεί. Να όμως που ο εργαζόμενος βρίσκεται ανάμεσα στη Σκύλα και στη Χάρυβδη. Το κόστος εργασίας και την πλύση εγκεφάλου.

Το ίδιο αποτυχαίνουν και τα προοδευτικά πνευματικά καλλιτεχνικά κινήματα και προσπάθειες που στοχεύουν σε διάλογο με το Λαό. «Να πάει η Τέχνη στο Λαό». «Ο Λαός να γεμίσει τον ελεύθερο χρόνο του συμμετέχοντας στις διαδικασίες της Τέχνης»... Έτσι ένα από τα



βασικά προβλήματα για τη σύγχρονη κοινωνία πάει να γίνει το γεγονός ότι υποβαθμίζει καθημερινά, το μέσο πολίτη ώστε αν πούμε ότι παρατηρείται ένα πισωγύρισμα προς ένα προσωπικό και κοινωνικό *νεοβαρβαρισμό* δεν θα ήταν υπερβολή.

Γιατί ακόμα και οι γνώσεις που παίρνει σήμερα ο νέος εργαζόμενος και ο νέος επιστήμονας γίνονται όλο και πιο εξειδικευμένες, πιο τεχνοκρατικές, πιο στενές. Δηλαδή από όλο το μυαλό επιλέγεται ένα μονάχα τμήμα του που κατευθύνεται προς κάποια ειδική γνώση. Το υπόλοιπο μέρος του μένει αχρησιμοποίητο. Εκεί στιβάζονται τα καταναλωτικά μηνύματα του Συστήματος και φυσικά η ιδεολογία του, που τείνει να γίνει όλο και πιο πρωτόλεια: Μαύρο και Κόκκινο. Δηλαδή «η ελευθερία μέσα στην ελεύθερη οικονομία, ή δουλεία μέσα στην κολλεκτιβοποιημένη κοινωνία». Υπάρχει εξ' άλλου μια νωθρότητα στη σκέψη που εθίζεται στο να καταναλίσκει μονάχα μασημένες τροφές. Τα δόντια του μυαλού, του θυμικού, της φαντασίας, της βούλησης σαπίζουν. Ο ιδανικός πολίτης-καταναλωτής είναι πνευματικά... φαφούτης κι όταν του περνούν σιδερένια μασέλα αυτό γίνεται άκρως εκλεκτικά: για να δαγκώσει το «κόκκινο». Δεν είναι υπερβολή λοιπόν αυτό που λέγαμε κάποτε: ότι όλο και πιο πρωτόγονοι χρησιμοποιούν όλο και πιο τελειοποιημένες μηχανές.

Έτσι καθώς συμπίεζεται είναι φυσικό η Τέχνη να περνά, σαν τον κιμά, μέσα από τρεις τρύπες. *Η πρώτη* τι θέλει για τους ελάχιστους, τους προνομιούχους, αυτούς που έχουν μεγάλο και ξεκούραστο ελεύθερο χρόνο. *Η δεύτερη* τι θέλει η καταναλωτική. *Και η τρίτη* που επιμένει να είναι Τέχνη από το Λαό για το Λαό.

Α. Απ' αυτές τις τρεις *δυνατότητες*, η πρώτη και η δεύτερη έχουν το πλεονέκτημα ότι απευθύνονται η κάθε μια σ' ένα συγκεκριμένο κοινό - κοινό που ανταποκρίνεται στη διάρθρωση και λειτουργία της σύγχρονης κοινωνίας. Δηλαδή από τη μια μεριά τους ελάχιστους προνομιούχους που απαλλαγμένοι από τα δεσμά της δουλικής εργασίας διαθέτουν όλο τον απαιτούμενον χρόνο μαζί με τη δυνατότητα να τον αξιοποιήσουν όπως θέλουν. Ο καλλιτέχνης που απευθύνεται σ' αυτό το κοινό έχει πολλαπλά πλεονεκτήματα. Το «κοινό του» δεν είναι το οποιοδήποτε κοινό. Ο σκληρός του πυρήνας αποτελείται από τους κατέχοντες και ελέγχοντες. Κατέχουν και ελέγχουν τον πλούτο της χώρας, το Κράτος, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Γι' αυτό το λόγο, όπως είπαμε, υποχρεώνουν τη μάζα των καταναλωτών-φορολογούμενων να πληρώνει για τη δημιουργία και λειτουργία όλης της υποδομής

που στηρίζει τη «δική τους τέχνη». Στην Ελλάδα λ.χ. τα μόνα χρήματα που διαθέτει το Κράτος για τη Μουσική, πάνε για την Κρατική Ορχήστρα της Λυρικής Σκηνής, την Εταιρία Σύγχρονης Μουσικής και το Φεστιβάλ Αθηνών, που βασικά εξυπηρετούν τις καλλιτεχνικές ανάγκες της μειοψηφίας, ενώ για τη μουσική Τέχνη του Λαού όχι μόνο δεν δίνει τίποτα, αλλά την εκμεταλλεύεται οικονομικά μέχρι στραγγαλισμού... Οι καλλιτέχνες που απευθύνονται στη μειοψηφία της μειοψηφίας έχουν διάλογο με μικρό, αλλά συγκεκριμένο και φανατικό κοινό. Διαθέτουν όλα τα μέσα για να παρουσιάσουν το έργο τους. Έχουν όλα τα μέσα προβολής. Επειδή στην περιοχή αυτή υπάρχει πολύ μέλι, μαζεύει γύρω της ένα σωρό ειδικούς που ζουν απ' αυτή τη δουλιά: την προβολή των προϊόντων και των προσώπων που συντηρούν την Τέχνη της μειοψηφίας. Προηγούμενα είδαμε πόσες και ποιες διεθνείς σχέσεις και στηρίγματα διαθέτουν, με αποτέλεσμα να μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει «καταναλωτική τέχνη των *élit*», που μπαινεί κι αυτή στη ζυγαριά της μαζικής πλύσης εγκεφάλου του καιρού μας. Κι από την άποψη αυτή δημιουργεί πραγματικό κίνδυνο, γιατί παρουσιάζει έργα βασικά αποξηραμένα, αφυδατωμένα, έργα «Φράνκεστάιν», σαν σύγχρονες πνευματικές αξίες, με αποτέλεσμα να μπερδεύει ακόμα πιο πολύ τους μπερδεμένους πολίτες, να αποπροσανατολίζει και να δρα «καταναλωτικά» πάνω σε κάθε ανήσυχη συνείδηση που, μη καταλαβαίνοντας και μη αισθανόμενη τίποτα, αρχίζει να πιστεύει ότι είναι ανάξια να αναρχηθεί στα ψεύτικα ύψη της αυτονομαζόμενης μεγάλης τέχνης του καιρού μας...

Β. Στην καταναλωτική Τέχνη η σχέση καλλιτέχνη-κοινού είναι απόλυτα προσδιορισμένη. Κύριο βάθρο της είναι η βασική σχέση προσφοράς και ζήτησης που μετατρέπεται σε νούμερα. Νούμερα εισιτηρίων στις συναυλίες, νούμερα πώλησης δίσκων, νούμερα εισπράξεων. Πρόκειται ίσως για την κλασικότερη μορφή καταναλωτικής δραστηριότητας. Είναι λοιπόν φυσικό να είναι πάντοτε υψηλά. Έτσι ο καταναλωτής καλλιτεχνικών προϊόντων γίνεται αντικείμενο σοβαρής έρευνας. Πώς θα τραβηχτεί η προσοχή του; Πώς θα ανακαλυφθεί (και πώς θα διαμορφωθεί και καναλιζαριστεί) το γούστο, οι προτιμήσεις, οι επιθυμίες, οι ανάγκες του; Το έργο υποτάσσεται σ' αυτή τη δεσπόζουσα ανάγκη-λογική. Οι Εταιρίες δεν ήρθαν για να ικανοποιήσουν ούτε τον καλλιτέχνη, ούτε το κοινό. Ήρθαν να κερδίσουν

χρήματα. Πρόκειται για σοβαρή εργασία, που δεν έχει σχέση με τις «ξεπερασμένες» ρομαντικές θεωρίες που παρουσιάζουν την τέχνη σαν μια δήθεν πνευματική λειτουργία και το κοινό σαν μια δήθεν ζωντανή πνευματική δύναμη, παρακαταθήκη και φορέα αισθητικών και άλλων αξιών. Το Κοινό είναι ο καταναλωτής και ο αγοραστής. Και ο καλλιτέχνης η «πρώτη ύλη» - δόλωμα για να πιαστεί το ψάρι. Αυτή είναι η μόνη σχέση που διέπει τη βιομηχανία της καταναλωτικής τέχνης. Έχει πολύ ενδιαφέρον να δει κανείς τα παρασκήνια αυτής της πολιτικής. Το καταναλωτικό κοινό είναι το *μυθοποιημένο κοπάδι* και οι ειδικοί πασχίζουν να μελετούν συνεχώς να βρουν ποιο είναι το πιο πρωτόγονο και επομένως πιο πλατύ και γενικό του *ένστικτο*; Με ποιο τρόπο μπορεί να το καλλιεργήσει κανείς, να το κολακέψει, να το ομαδοποιήσει και να το καναλιζάρει;

Ευθύς μόλις αντιληφθούν ότι το κοινό έδειξε μια προτίμηση προς ένα είδος, ολόκληρη η βιομηχανία θεάματος - ακροάματος στρέφεται προς αυτή την κατεύθυνση.

Όταν μου έτυχε και μένα προσωπικά να μπω άθελά μου μέσα στα γρανάζια αυτού του τερατώδους συστήματος και σε διεθνή κλίμακα με το συρτάκι από το «Ζορμπά» όλες οι εταιρείες δίσκων έδωσαν εντολή στους συνθέτες να *κατασκευάσουν* συρτάκια. Στις ντισκοτέκ δόθηκε διαταγή να γίνεται πλύση εγκεφάλου με το συρτάκι. Η Εταιρία που έλεγε την πρωτότυπη μουσική από το φιλμ «Ζορμπάς» μήηκε με ποσοστά στις μεταλύτερες ντισκοτέκ και μουσικά κέντρα της Ευρώπης. Δημιούργησε μικρά γκρουπ χορευτών που θα χόρευαν «αυθόρμητα» κάθε βράδυ το νέο χορό. Ο Τζόκεϋ-ντισκ, δηλαδή αυτός που βάζει τους δίσκους, είχε εντολή να κάνει αδιάκοπες παρεμβολές της μουσικής του «Ζορμπά» σε καλά διαλεγμένα σημεία.

Με κάλεσαν στο Παρίσι να παρακολουθήσω αυτή τη διαδικασία. Το κοινό έξαλλο, κάθε φορά που άρχιζε το συρτάκι, ξεφώνιζε, χειροκροτούσε, παραληρούσε. Η μουσική είχε μυθοποιηθεί. Λειτουργούσε με κείνο τον τρόπο που ερεθίζει το ομαδικό ένστικτο. Η παγκόσμια βιομηχανία θησαύριζε. Η μουσική μου, το πρόσωπο μου είχαν φύγει από τον δικό μου έλεγχο. Δεν ήμουν πια εγώ ο κύριος του έργου και της προσωπικότητάς μου, αλλά η οικονομική βουλμία της Εταιρίας, που σε τέτοιες εξαιρετικές περιπτώσεις, όταν δηλαδή τα κέρδη μετριώνονται με δεκάδες εκατομμύρια δολάρια, εφαρμόζουν το βασικό τους νόμο της συναλλαγής τους: το νόμο της πειρατίας, του γκαγκαστερισμού και της καθαρής ληστείας. Από τα μυθώδη κέρδη που

συσσώρευσε η μουσική του «Ζορμπά» έφτασαν στα χέρια μου μερικά ψιχία. Όλοι οι δικηγόροι που έβαλα εξαγοράστηκαν. Η Εταιρία δεν απάντησε σε κανένα γράμμα μου. Και όταν απείλησα, με απείλησαν με τρόπο τόσο αποτελεσματικό που συνέτεινε αποτελεσματικά στο να εγκαταλείψω τη ζούγκλα, όπως την έζησα, της διεθνούς πειρατικής επιχείρησης που στην καθομιλούμενη ονομάζεται βιομηχανία θεάματος - ακροάματος και να περιορίσω την καλλιτεχνική μου δραστηριότητα ουσιαστικά μόνο στην Ελλάδα.

Το μυθοποιημένο κοπάδι ακολουθεί το μύθο που του πάει ή που το εθίζουν να του πάει. Δηλαδή ο σύγχρονος λαϊκός-μαζικός βεντετισμός δημιουργείται προσεκτικά μέσα στα εργαστήρια αυτής της βιομηχανίας που ελέγχουν το πιο σημαντικό μέρος των ειδικευμένων εντύπων - του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης. Είναι φυσικό ότι μέσα σ' αυτές τις διαδικασίες το καλλιτεχνικό έργο τείνει να γίνει όλο και περισσότερο καταναλωτικό κατασκευάσμα παρά έργο τέχνης - οποιασδήποτε μορφής.

Γ. Η τρίτη τάση, αυτή που εξακολουθεί να πιστεύει και να εργάζεται για μια «τέχνη από το λαό για το λαό», όσο αυτή η πόλωση ολοκληρώνεται, τόσο στενεύουν τα περιθώρια για πρόσβαση και διάλογο με το λαό. Αυτή η τάση της τέχνης για το λαό δεν μπορεί εκ των πραγμάτων να έχει άμεση σχέση - λειτουργική με το λαό. Οι καλλιτέχνες, που ανήκουν στην τάση αυτή, πρέπει να έχουν μέσα στη σκέψη, τη μνήμη και τις αισθήσεις τους την παρουσία του λαού, όχι πια σαν ένα συγκεκριμένο «πρόσωπο» και μια συγκεκριμένη σχέση, που γίνεται όλο και πιο προβληματική αλλά μια εξιδανικευμένη παρουσία. Γιατί ο λαός, όπως το εξετάσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, πιασμένος στο δόκανο της καταναλωτικής κοινωνίας, διαθέτει το χρόνο του, σύμφωνα με τις επιταγές των αποφασίζοντων. Εν τούτοις δεν έχει πάψει να παραμένει ο κύριος θεματοφύλακας της ανθρώπινης μνήμης, της πνευματικής και καλλιτεχνικής κληρονομιάς και πλάσσης σήμερα, όπως και χτες, όλων των ανθρώπινων αξιών. Σχηματικά λοιπόν πρόκειται για ένα φτιαχτό διαχωρισμό.

Ο αληθινός καλλιτέχνης είναι εξόριστος μέσα στο κέντρο της καρδιάς του λαού που δεν μπορεί να τον πλησιάσει γιατί όσο μπαίνει βαθύτερα στο τέλμα της καταναλωτικής κοινωνίας, τόσο και οι κινήσεις του, οι επιλογές του περιορίζονται από την κυριαρχία του τρόπου ζωής, συμπεριφοράς και γούστου που του επιβάλλει το σύστημα.

Μετά από όσα είπαμε έχει ενδιαφέρον να δούμε τι έγινε με μας στην ακμή των κινημάτων της λαϊκής και της έντεχνης λαϊκής μουσικής και τι έγινε σε παρόμοιες περιπτώσεις σε άλλες χώρες.

Ο λαϊκός συνθέτης συνεργάστηκε με τη βιομηχανία δίσκων. Σε κάθε τέτια συνεργασία καθιερώνεται κάποιο είδος ισορροπίας δυνάμεων ανάμεσα στην ποιότητα και την ποσότητα. Στις μέρες της ακμής, όταν η ποιότητα μετατρέπεται σε ποσότητα, η βιομηχανία είναι πρόθυμη να συνεργάζεται με τον καλλιτέχνη πάνω στη βάση της ποιότητας. Γρήγορα όμως το κοινό του δίσκου επεκτάθηκε. Αυτή η παρουσία νέας «πελατείας», κατά κανόνα, γίνεται σε βάρος της ποιότητας. Η βιομηχανία περνά στο επόμενο στάδιο της ποσότητας χωρίς ποιότητα. Το λαϊκό τραγούδι εκφυλίζεται στο ελαφρολαϊκό, στο τούρκικο, στο γύφτικο, στο ινδικό και βάλε...

Στην έντεχνη λαϊκή μουσική οι σχέσεις ήταν βασικά οι ίδιες με τη διαφορά ότι εδώ παρεμβαίνει και ο παράγων *πολιτική*. Η δεκαετία του '60, από πλευράς κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, είναι μια εποχή θετική για την εμφάνιση και εξάπλωση ενός νέου είδους τραγουδιού που για μια εποχή θα διαδραματίσει πολιτιστικό ενοποιητικό ρόλο σε εθνικό επίπεδο. Ρόλο, που όπως είπαμε, παίζει σήμερα προνομιακά, μονοπωλιακά, εστειλικά η τηλεόραση, όχι γιατί διαθέτει τις ικανότητες και το περιεχόμενο που θα την έκαναν άξια για έναν τέτοιο εθνικό ρόλο, αλλά γιατί σαν καθαρά *τεχνοκρατικό* φαινόμενο μπορεί να κρατά τις μάζες κάτω από τη «μαγεία» της.

Νομίζω η στιχομυθία που είχα με κάποιον κορυφαίο εκπρόσωπο της βιομηχανίας του δίσκου γύρω στα 1964 περιγράφει με τρόπο γλαφυρό τις σχέσεις καλλιτέχνη - κεφαλαίου σ' αυτή την περίοδο. Ο λόγος για το «Αξιον εστί»:

— Παρότι μέσα στο έργο αυτό, όπως και σε άλλα προηγούμενά σου — υπάρχουν νοήματα που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως στρεφόμενα κατά του κεφαλαίου, δηλαδή εναντίον μου, εγώ θα το εκδώσω και θα το διαδώσω, γιατί πιστεύω ότι σ' αυτή την αναμέτρηση είμαι ο πιο δυνατός. Δεν φοβάμαι τη μουσική.

— Ακολουθείς την προφητεία του Λένιν που είπε: «Οι κεφαλαιοκράτες είναι έτοιμοι να πουλήσουν το σκοινί που θα τους κρεμάσουν»...

Έτσι ο «Επιτάφιος», το «Αξιον Εστί», η «Ρωμοσύνη» μήκαν μέσα στα κανάλια της καταναλωτικής πολιτικής, μιας και δεν υπήρχε άλλος τρόπος να πάνε τόσο γρήγορα και τόσο βαθιά στο λαό.

Η βιομηχανία κέρδιζε. Όμως νομίζω ότι και ο λαός οφειλόταν. Βρισκόμαστε και πάλι στο σημείο όπου η ποιότητα γίνεται ποσότητα και όπου ο Έμπορος δεν έχει αντίρρηση να προβάλλει την ποιότητα ακόμα και αν λειτουργεί γι' αυτόν ανατρεπτικά.

Νομίζω ότι αυτό το κάνει γιατί το πρώτο ρεφλέξ του είναι το κέρδος. Τελικά ποιος νίκησε; Έως τη δικτατορία, δεν υπάρχει νομίζω αμφιβολία, ότι νίκησε το ποιοτικό τραγούδι. Απόδειξη ότι η Χούντα το χτύπησε με τρόπο πρωτοφανή που τη γελοιοποίησε. Τι θα γινόταν αν δεν μεσολαβούσε η επταετία και σε συνέχεια η σύγχυση της μεταπολίτευσης; Τότε παρουσιάστηκε το ίδιο φαινόμενο που συναντήσαμε στην περίπτωση του λαϊκού τραγουδιού. Το κοινό του έντεχνου-λαϊκού τραγουδιού επεκτάθηκε. Το γενικό επίπεδο άρχισε να πέφτει. Από το ποιοτικό περνάμε κι' εδώ σιγά-σιγά προς το ποσοτικό. Η βιομηχανία και πάλι θριάμβευσε. Με το ποσοτικό ο έλεγχος του τραγουδιού περνά αποκλειστικά στα χέρια της. Ο συνθέτης, ο ποιητής, ο τραγουδιστής, που επιμένει για μια «Τέχνη από το Λαό για το Λαό», δεν έχει πια θέση μέσα στο καταναλωτικό κύκλωμα, που κατά εικόνα και ομοίωση με τη βιομηχανία θεάματος-ακροάματος των προηγμένων καπιταλιστικών χωρών, απευθύνεται σταθερά και αποκλειστικά στο μυθοποιημένο κοπάδι — τον ιδανικό καταναλωτή, προσπαθώντας να τον κολακεύσει, να τον γαργαλίσει, να τον παρασύρει προς το ρεύμα που μεγαλώνει τα νούμερα και αυγατίζει το κεφάλαιο.

Να γιατί στη χώρα μας κλείνει σιγά-σιγά η παρένθεση που άνοιξε πριν 25 περίπου χρόνια στον τομέα της μουσικής. Είμεθα τότε χώρα «καθυστερημένη». Τώρα που αναπτυχθήκαμε και μεις, είμαστε υποχρεωμένοι να αντιμετωπίσουμε στον τομέα της Τέχνης τα προβλήματα όπως τα δημιουργεί η παγκόσμια καταναλωτική λειτουργία.

Επομένως, αν υπήρξε στη χώρα μας Τέχνη που για μια εποχή να είχε ταυτιστεί με το λαό, σήμερα ο ίδιος ο λαός θα πρέπει να συνειδητοποιήσει ότι ο νέος τύπος κοινωνικών σχέσεων που επιβάλλει το συγκεκριμένο στάδιο καπιταλιστικής ανάπτυξης της χώρας μας δεν ευνοεί αυτόν το διάλογο παρά μόνο στις δυο κατηγορίες που είδαμε. Δηλαδή στον ελιτίστ και τους καταναλωτικούς. Εμείς οι άλλοι είμαστε τεχνολογικά, και στην ουσία, ιδεολογικοπολιτικά εξόριστοι μέσα στη χώρα μας. Η επαφή μας με το λαό θα είναι παντού και πάντα θέμα ειδικής προσπάθειας, πολύ συγγενικής με κείνες που κάνουν οι προοδευτικές κοινωνικοπολιτικές δυνάμεις που παλεύουν ενάντια στη

λογική του συστήματος, βοηθώντας όσο μπορούν το λαό να μην υποταχτεί στους νόμους και τα συμφέροντά τους.

Στη δεκαετία του '60, παράλληλα με τη δική μας άνθηση, το ποιοτικό τραγούδι θριάμβευσε στην Αγγλία με τους Μπητλς και στις ΗΠΑ με τους γνωστούς συνθέτες και τραγουδιστές του αμερικάνικου ποιοτικού τραγουδιού. Πολύ γρήγορα το κύμα αυτό κατέκτησε τις περισσότερες νεολαίες του κόσμου. Με επίκεντρο τον πόλεμο του Βιετνάμ, οι συνθέτες στρέφονται όλο και πιο πολύ σε τραγούδια καταγγελίας-διαμαρτυρίας κατά του πολέμου και υπέρ της ειρήνης. Με δυο λόγια, το τραγούδι πολιτικοποιείται, ενώ ταυτόχρονα, όπως συνέβαινε και σε μας, το γνωστό εμπορικό κύκλωμα προωθούσε με όλα του τα μέσα ένα είδος ακροάματος - θεάματος (δίσκοι - συναυλίες) που έπαιρνε όλο και πιο «ανατρεπτικό» χαρακτήρα. Όπως συμβαίνει παντού, το κεφάλαιο είναι πρόθυμο να συνεργαστεί με την ποιότητα, εφόσον αυτή μετατρέπεται σε ποσότητα. Δηλαδή εφόσον του προσφέρει κέρδος.

Το φαινόμενο των Μπητλς λειτούργησε σε μεγέθυνση — και με τις δικές του ιδιομορφίες — με τον τρόπο που λειτούργησε και σε μας η έντεχνη - λαϊκή μουσική. Είχε, δηλαδή, διπλό χαρακτήρα: και μουσικό και πολιτικό. Ας μη ξεχνάμε ότι το Μάη του 1968 ξεσηκώθηκε όχι μόνο η παριζιάνικη, αλλά και η παγκόσμια φοιτητική νεολαία. Η ολιγαρχία άρχισε να έχει σοβαρά προβλήματα μαζί της. Άρχισε να φοβάται. Γνώριζε δε ότι η μουσική των Μπητλς και της Σχολής τους λειτούργησε μέσα σ' αυτή τη νεολαία σαν συνδετικός κρίκος έμπνευσης και καθοδήγησης. Οι Μπητλς διαλύθηκαν με πολύ ύποπτο τρόπο. Ο μάντζερ - εγκέφαλός τους βρέθηκε νεκρός. Τον Μπομπ Ντύλαν τον χτύπησε αυτοκίνητο. Η Τζόαν Μπάεζ κλείστηκε φυλακή. Από την άλλη πλευρά, η «πελατεία» αυτής της μουσικής αυξήθηκε τρομαχτικά.

Η ζυγαριά άρχισε να γέρνει από την ποιότητα προς την ποσότητα. Στο τέλος η παγκόσμια βιομηχανία θριάμβευσε. Το αλλοτινό ποιοτικό τραγούδι ανήκε στην ιστορία. Οι Εταιρίες μπορούσαν και πάλι να ελέγχουν 100% το τραγούδι που στα χέρια τους έγινε ένα καθαρά καταναλωτικό είδος, το πιο τρομερό και αποτελεσματικό όπλο της εποχής μας σε σχέση με τον επηρεασμό και την υποταγή της παγκόσμιας νεολαίας.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 19

Δημοτική και Βυζαντινή Μουσική ● Το πρόβλημα της γλώσσας ● Η Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, τα Επτάνησα και η Κρήτη ● Κρητική Λογοτεχνία ● Σολωμός, Κάλβος, Βαλαωρίτης, Σαμάρας και Μάντζαρος ● Η σημασία της μουσικής μέσα στη ζωή του νεοέλληνα ● Η Ελλάδα μετά την επανάσταση ● Η παρανοϊκή πορεία της Ρωμοσύνης ● Το έπος της Εθνικής Αντίστασης ● Το Λαϊκό τραγούδι.

Ο Διονύσιος Σολωμός γίνεται ο ηγέτης μιας νέας ποιητικής σχολής, της νεοελληνικής.

Γιατί δεν υπήρξε άραγε ένας Σολωμός στον τομέα της ελληνικής μουσικής;

Την εποχή της ελληνικής επανάστασης δύο είδη ελληνικής μουσικής υπήρχαν: η Δημοτική και η βυζαντινή. Η δημοτική μουσική, η μουσική του λαού ήταν τραγούδια και χοροί.

Η βυζαντινή μουσική στηρίζονταν στη γραπτή και την προφορική παράδοση. Η δημοτική, μόνο στην προφορική. Η δυτική μουσική σημειογραφία ήταν άγνωστη στην Ελλάδα. Την ίδια εποχή ο Μπετόβεν, στο τρίτο στάδιο της δημιουργίας του, συνέθεσε τα τελευταία του κουαρτέτα και τον Ύμνο της Χαράς στην Ενάτη Συμφωνία.

Με άλλα λόγια, στη δύση είχε πια απόλυτα αναπτυχθεί το μουσικό σύστημα. Όλες οι γνωστές μέθοδοι τεχνικής και οι κανόνες της μουσικής σύνθεσης, είχαν φτάσει, με την Εννάτη στο αποκορύφωμα και την τελειώσή τους. Όμως όλα αυτά παραμένουν άγνωστα στη σκλαβωμένη, την ξεκομμένη και υπανάπτυκτη χώρα μας. Ο ελληνικός λαός αντιμετωπίζει το μέγα πρόβλημα της εθνικής του ελευθερίας και είναι προς τιμή του ότι πρώτος αυτός στην Ευρώπη ορθώνεται κατά



της τουρκικής κατοχής. Κοντά στο πρόβλημα της ελευθερίας και τα προβλήματα που έχει μια χώρα καθυστερημένη, βασικά αγροτική, έρχεται να προστεθεί και το πρόβλημα της γλώσσας. Γιατί άλλη γλώσσα μιλά ο λαός, κι' άλλη οι Φαναριώτες και οι προύχοντες. Ο Κοραΐς επιχειρεί να «φτιάξει» μια καινούργια γλώσσα (που τόσο θα επηρεάσει τον Κάλβο), γεγονός που συντείνει στο γενικό κομφούζιο.

Δίπλα στον κεντρικό κορμό της αγροτιάς υπάρχει η αναλαμπή της ναυτιλιακής Ελλάδας που εξυπηρετεί τις ανάγκες των ελλήνων εμπόρων. Όμως αυτή η τελευταία τάξη, των εμπόρων, που βάζουν τα θεμέλια της Φιλικής Εταιρείας αναπτύσσεται έξω από την Ελλάδα. Θέλω να πω ότι η κουλτούρα τους δεν είχε σχέση με το γενικό πολιτιστικό και μορφωτικό επίπεδο που κυριαρχούσε στην κυρίως Ελλάδα. Ο μέσος έλληνας ήταν βασικά αγράμματος και έξω από τις εξελίξεις στην επιστήμη, τα γράμματα και τις τέχνες που χαρακτήριζαν την ίδια εποχή τα μεγάλα κράτη της Ευρώπης.

Σε αντίθεση με την τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, η Κρήτη και τα Επτάνησα (η Κρήτη της εποχής της ενετοκρατίας και τα Επτάνησα σε όλο τους το διάστημα, γιατί εκεί δεν πάτησε τούρκος) ξέφυγαν απ' αυτό το γενικό κανόνα. Έτσι, στην πρώτη αναπτύχθηκε η κρητική λογοτεχνία, ενώ στα δεύτερα υπήρχε πολιτιστική και μορφωτική ανάπτυξη, φυσικά, καταπιεστικά επηρεασμένη από την Ιταλία. Και έτσι έγινε δυνατό να ανθήσει η ποίηση και η μουσική. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι οι τρεις πρώτοι έλληνες ποιητές Σολωμός, Κάλβος, Βαλαωρίτης είναι επανήσιοι, όπως και οι πρώτοι έλληνες συνθέτες — Σαμάρας και Μάντζαρος — είναι επίσης επανήσιοι.

Αυτοί οι τελευταίοι ήταν γνώστες των μυστικών της ευρωπαϊκής μουσικής σύνθεσης. Το πνευματικό κέντρο γι' αυτούς, όπως για όλα τα Επτάνησα, ήταν η Ιταλία.

Μπορούμε να πούμε ότι τα Επτάνησα ήταν μια ιταλική πολιτιστική αποικία; Σ' ένα μεγάλο βαθμό ναι. Άλλωστε, οι συνθήκες εκείνης της εποχής δεν επέτρεπαν τη συχνή επαφή με την ηπειρωτική Ελλάδα. Θα πρέπει λοιπόν να υποθέσουμε ότι ο «ρωμέικος» πολιτισμός, της Ρούμελης και του Μοριά ήταν ουσιαστικά άγνωστος στα νησιά του Ιονίου Πελάγους.

Από την άποψη αυτή, θαυμάζει κανείς το Σολωμό που, ενώ είναι κι' αυτός αναθρεμμένος μέσα στον ειδικό πολιτιστικό χώρο που ήταν η Ζάκυνθος και η Κέρκυρα της εποχής του, εκείνος στρέφει τις κεραίες του προς τους δεκαπεντασύλλαβους του δημοτικού τραγουδιού και της

κρητικής τραγωδίας. Αυτή η δαιύσηση, η ενόραση, η δύναμη ξεχωρίζει τη μεγαλοφυα — εδώ ταιριάζει απόλυτα η λέξη — από τον συνηθισμένο καλλιτέχνη.

Ακόμα και ο Κάλβος, όπως είδαμε, — του ίδιου ποιητικού διαμετρήματος με το Σολωμό — επηρεάστηκε από τη γλώσσα του Κοραή, χωρίς να υποφιαστεί τους κρυμένους θησαυρούς της ελληνικής γλώσσας. Ο Κάλβος, όπως είναι γνωστό, άφησε έργο πολύ μικρό, όμως ολοκληρωμένο. Ενώ ο Σολωμός όλο σχεδίαζε, χωρίς να μπορεί ποτέ να ολοκληρώσει αυτά τα σχεδιάσματα.

Όμως ανάμεσα στους δύο ποιητές — και οι δυο μεγάλοι, ο δεύτερος είναι μεγαλοφυής, γιατί η πνευματική και ψυχική του δύναμη τον οδηγεί να ανοίξει δρόμο απ' όπου θα περάσει ολόκληρη η ελληνική ποίηση, ως την εποχή μας, ενώ ο δρόμος του Κάλβου ανοίγει και κλείνει με το έργο του.

Ούτε ο Μάντζαρως, ούτε ο Σαμάρας, ούτε οι άλλοι επανήσιοι συνθέτες διέθεταν τη δύναμη του σολωμικού πνεύματος.

Έτσι πλην της μουσικής του εθνικού μας Ύμνου, το έργο τους παρέμεινε κλειστό σε σχέση με τον ελληνικό λαό και τη μουσική του.

Και όμως αν στο χώρο της ελληνικής μουσικής υπήρχε τότε ένας συνθέτης που να είχε τις ίδιες ανησυχίες, αντιλήψεις με το Σολωμό, αν δηλαδή, διαθέτοντας την ευρωπαϊκή τεχνική, στρεφόταν προς τις μελωδίες του ελληνικού και κρητικού δεκαπεντασύλλαβων, η μοίρα της νεοελληνικής μουσικής θα ήταν διαφορετική. Ίσως τότε να υπήρχε μια Μουσική Σχολή εξίσου σημαντική με την ποιητική μας Σχολή.

Όμως δεν υπήρξε και έτσι τα πράγματα ακολούθησαν το δρόμο τους.

Δεν προτίθεμαι να κάνω εδώ μάθημα ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής. Θα αναφερθώ μόνον στις μεγάλες γραμμές της μουσικής εξέλιξης στον τόπο μας.

Και πρώτ' απ' όλα θ' αρχίσω από τη σημασία της μουσικής μέσα στην καθημερινή ζωή του νεοέλληνα. Αυτή η μουσική είτε είναι τραγούδι, είτε είναι χορός μπορούμε να πούμε ότι συντροφεύει τον έλληνα από την αρχή ως το τέλος της ημέρας, από την αρχή ως το τέλος της ζωής του.

Βασικός κορμός στη νεοελληνική μουσική είναι το δημοτικό τραγούδι. Η μουσική επιθεώρηση, η οπερέτα και το ελαφρό τραγούδι, μαζί με την καντάδα, παρουσιάζεται μέσα στην πόλη. Τα λιμάνια και

οι φτωχογειτονιές γίνονται το λίκνο του ρεμπέτικου και στη συνέχεια του λαϊκού τραγουδιού.

Απ' όλες τις τέχνες, ο νεοέλληνας *εκφράζεται* με τη μουσική. Η μουσική δεν τον εκφράζει απλώς, όπως τον εκφράζει η ελληνική ποίηση και κάθε άλλο γνήσιο νεοελληνικό καλλιτεχνικό έργο, αλλά επιπλέον τον βοηθάει για να *εκφράζεται* συναισθηματικά, ψυχικά, αισθητικά. Παίζει δηλαδή ένα ιδιαίτερο ρόλο μέσα στη ζωή του που τη χαρακτηρίζει γενικά ένα φτωχό και μίζερο πολιτιστικό επίπεδο.

Η χαμηλή μορφωτική στάθμη, η έλλειψη πολιτιστικής υποδομής, η πνευματική νύχτα και η καθημερινή οικονομική μίζερια δέρνουν τον νεοέλληνα σε όλες τις δεκαετίες που ακολουθούν την εθνική μας απελευθέρωση. Η κοινωνική προκοπή ακολουθεί βασανιστικά αργούς ρυθμούς. Η άρχουσα τάξη — τσιφλικάδες, μεγαλέμποροι, τραπεζίτες — υποταγμένη πλήρως στις κάθε φορά ισχυρές δυνάμεις της Ευρώπης, στήνει τη δική της ευημερία πάνω στην απόλυτη εκμετάλλευση του λαού. Η πολιτική και στρατιωτική ηγεσία σα να τρικλίζει ανάμεσα σ' αυτές τις οξυτάτες αντιθέσεις λαός - ολιγαρχία - έθνος - ξένη εξάρτηση προχωρεί από διχασμό σε διχασμό, με κορύφωμα τους Κωνσταντινικούς, Βενιζελικούς, που τα απόνερά του υπάρχουν ακόμα και σήμερα. Έτσι, ο λαός, διχασμένος χτυπά ο ένας τον άλλο και ξεχνά την κατάντια του! Η ελληνική αστική τάξη δεν θέλει ή δεν τολμά να επιχειρήσει κι' αυτή τη «δική της επανάσταση», όπως γίνεται στα δυτικά κράτη. Επάνω στην ώρα έρχεται και η δικτατορία του Μεταξά και έτσι ο λαός μας εγκλωβισμένος στο «γύψο», μπαίνει με τη σειρά του μέσα στη δίνη του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου. Μέσα σ' αυτή τη ζοφερή, αλλά πραγματική εικόνα πρέπει να δει κανείς τα αληθινά περιθώρια που είχαν τα γράμματα και οι τέχνες να επιβιώσουν και να αναπτυχθούν.

Η ακτινοβολία τους αναγκαστικά δεν μπορούσε να ξεπεράσει τα σύνορα του κέντρου της Αθήνας για να φτάσει σε μικρές νησίδες, μέσα στις πιο σημαντικές πόλεις της επαρχίας.

Αν υπήρχαν την εποχή εκείνη πέντε-έξι εκατομμύρια έλληνες, τα γράμματα και οι τέχνες απασχολούσαν 5-6 χιλιάδες. Ένας στους χίλιους έφτανε στην ποίηση, τη ζωγραφική, τη φιλοσοφία, τη γλυπτική, στο μυθιστόρημα, το θέατρο.

Απ' όλες τις τέχνες η μουσική σαν έντεχνη-συμφωνική ήταν η πιο περιορισμένη: υπήρχε μόνο μια ορχήστρα, ιδιωτική, του Συλλογου

Αθηναίων που την παρακολουθούσαν λίγες εκατοντάδες πλουσίων, οι οποίοι πιο συχνά για να ακούσουν την ευρωπαϊκή μουσική ταξίδευαν στο Παρίσι ή το Βερολίνο.

Την ίδια εποχή το νταούλι συντόνιζε στο τσάμικο και το καλαματιανό τους υπόλοιπους Έλληνες που χάρις στο πλήθος των αγίων της ορθοδοξίας δεν υπήρχε βδομάδα χωρίς πανηγύρι, τραγούδι και χορό.

Έτσι φαντάζομαι αυτή την περίεργη και παρανοϊκή πορεία της ρωμηοσύνης: ο λαός πορεύεται με το νταούλι και τη μουσική του, το ήθος και τα όνειρά του, την ψυχή και τη σκληρή δουλιά του μέσα σε μια σφιχτή, σταθερή και αδυσώπητη, θάλεγα, ιστορική πορεία. Και αυτή είναι η βάση του έθνους. Ενώ στην επιφάνεια τραπεζίτες, βασιλείαδες, πολιτικοί και στρατηγοί, παραπέουν ζαλισμένοι (επιβάτες σε ώρα τρικυμίας) χωρίς αντιστοιχία με τη βάση της ρωμηοσύνης που θα μπορούσε και πάλι να ορθώσει το ανάστημά της έπειτα από το Εικοσιένα, στο Έπος της Εθνικής Αντίστασης, όταν όλα τα κινούμενα του αφρού τα σκόρπισε ο τρόμος μπροστά στον κατακτητή. Κι έπρεπε νάρθει ο ξένος για να τους διώξει — λούφαξαν από δειλία — για να μπορούσε ο Έλληνας να ξαναγίνει ελεύθερος! Μοίρα τραγική της ρωμηοσύνης να γίνεται ελεύθερη μόνο όταν υπάρχει ο τούρκος ή ο φασίστας κατακτητής... Γιατί τότε δεν υπάρχει κανένας Σωτήρας για να τη σώσει, εκτός από τον εαυτό της...

Και ενώ ο μεγάλος κορμός του λαού μας έβρισκε την κύρια καλλιτεχνική του έκφραση μέσα στο δημοτικό τραγούδι, σιγά-σιγά ένα καινούργιο τραγούδι άρχισε να βγαίνει μέσα από τα λιμάνια και τις φτωχογειτονιές. Αυτό, το τραγούδι, το λαϊκό, βρέθηκε στο σταυροδρόμι των μεγάλων λαϊκών μουσικών ρευμάτων της εποχής — δημοτικό, βυζαντινό, σμυρναϊκό, νησιώτικο, επτανησιακό, ανατολίτικο, δυτικό. Στο 16ο αιώνα η δυτική μουσική περνά από το σύστημα modal (τροπικό) στο tonal (τονικό). Τρόποι είναι οι αρχαίες ελληνικές και βυζαντινές κλίμακες. Τονικό σύστημα είναι οι δύο κλίμακες της ευρωπαϊκής μουσικής μείζων και ελάσσων, μαντζόρε και μινόρε. Αυτό το πέρασμα ήταν τότε για τη μουσική η μεγάλη επανάσταση. Κι αυτή η επανάσταση ολοκληρώνεται μέσα στο λαϊκό μας τραγούδι στις αρχές του αιώνα μας.

Η επτανησιακή μουσική είναι επίσης βασισμένη στο τονικό σύστημα. Όμως η καντάδα θεωρούνταν πιότερο σαν ιταλική παρά σαν

ρωμέικη μουσική. Τα νησιώτικα, που πολλά ήσαν και αυτά στην τονική, ήταν τραγούδια «γραφικά». Δεν έφταναν δηλαδή για να εκφράσουν το «αχ» της ψυχής, όπως το μπορούσαν τα δημοτικά και τα λαϊκά τραγούδια.

Γιαυτό, το λαϊκό τραγούδι έχει αυτή τη σημασία, γιατί μπορεί να εκφράζει μια μερίδα από τους νεοέλληνες. Να τους εκφράζει κι αυτοί να *εκφράζονται* μ' αυτό.



τη λαϊκή. Στο Παρίσι γράφω τους «Λιποτάκτες» (1955), τον «Επιτάφιο» (1958), τα «Επιφάνεια» (1950), την «Πολιτεία» και το «Αρχιπέλαγος» (1960), το «Τραγούδι του νεκρού αδελφού» (1960), το «Άξιον Εστί» (1960).

Πιστεύω ότι τα γεγονότα, από μόνα τους, με οδηγούν σταθερά, (χωρίς στο μεταξύ τίποτα να υποψιάζομαι ακόμα) προς το δρόμο που έμελε να πάρει η μουσική μου.

Τρεις μεγάλες συντεταγμένες, που τόσο αγάπησα και τόσο πίστεψα στη ζωή μου, αντί να έρχονται η μια μετά την άλλη ή να βαδίζουν πλάι-πλάι, όπως γίνονταν ως τώρα, αποφασίζουν να συναντηθούν μεταωπικά και οι τρεις, λες και δίνουν ραντεβού σε κάποιο σταυροδρόμι της ζωής μου: λαϊκή μουσική, ελληνική ποίηση, συμφωνική μουσική!

Σε σχέση με την ελληνική πραγματικότητα, που βρίσκονται αυτές οι τρεις συντεταγμένες:

Η λαϊκή μουσική εκφράζει το λαό και ο λαός εκφράζεται με τη λαϊκή μουσική.

Η ελληνική ποίηση εκφράζει το λαό, όμως ο λαός δεν εκφράζεται με την ελληνική ποίηση.

Η συμφωνική μουσική δεν κάνει ούτε το ένα, ούτε το άλλο. Ο λαός δεν την ξέρει. Έτσι, δεν μπορεί να την εκτιμήσει σωστά.

Η λαϊκή μουσική είναι απόλυτα δεμένη με το στίχο. Η τεχνική της έχει δύο βασικά στοιχεία: το ένα είναι η μελωδική ευρηματικότητα των τραγουδοποιών. Το δεύτερο, η δεξιοτεχνία και η φαντασία των οργανοπαικτών, δηλαδή των μουζουκτσήδων. Ο στίχος δεν έχει καμία σχεδόν σχέση με τον πλούτο της δημοτικής και της κρητικής ποίησης. Δίστιχα και τετράστιχα, ομοιοκαταληκτικά, καθορίζουν το ρυθμό και τη μορφολογία του τραγουδιού. Πολλές φορές σκεφτόμουν πόσο είναι κρίμα τόσο υπέροχες μελωδίες να στηρίζονται σε τόσο φτωχό ποιητικό περιεχόμενο. Ας αφήσουμε τα χασικλιδικά, όπως λ.χ. το «Πρωί-πρωί με τη δροσούλα - πάνω στη γλυκειά μαστούρα», που θέλοντας και μη τα τραγουδούσαμε στις Ικαρίες και τα Μακρονήσια γιατί μας γλύκαινε η ομορφιά της μελωδίας.

Μελοποιώντας τα ποιήματα από τον «Επιτάφιο», δεν είχα, οπωσδήποτε, καθόλου στο νου μου πόσο μακριά θα με οδηγούσε εκείνη η στιγμή. Και γράφω τη λέξη «στιγμή», γιατί δεν είχα καλά-καλά προλάβει να τελειώσω το διάβασμα του ποιήματος, όταν οι μελωδίες,

στιβαγμένες, ως φαίνεται μέσα μου. Ξεχειλήσαν και μετά βίας πρόφταινα να τις σημειώνω στο περιθώριο των σελίδων του βιβλίου.

Ένα χρόνο αργότερα όταν γίνηκε λόγος να βγουν σε δίσκο σαν *λαϊκά τραγούδια* και όχι σαν έντεχνα (με σοπράνο και πιάνο λ.χ.). ένας φίλος μου συνθέτης με προσγειώσε ξαφνικά, λέγοντάς μου:

— Και ποιος θα τα αγοράσει σαν *λαϊκά τραγούδια*; Το πολύ-πολύ να πουλήσεις τόσους δίσκους, όσα βιβλία πούλησε ο Ρίτσος. Όμως ο λαός δεν μπορεί να τραγουδήσει *έντεχνους στίχους!*

Νομίζω ότι αυτή ήταν η πρώτη φορά που η λέξη «έντεχνος στίχος» συνδέθηκε με το λαϊκό τραγούδι.

Είδαμε ότι η Ελληνική ποίηση είχε προχωρήσει σε έντεχνες μορφές, παραμένοντας εντούτοις «λαϊκή». Αντίθετα, η λαϊκή μας μουσική ήταν σε στάδιο αποκλειστικά λαϊκό, χωρίς κανένα έντεχνο στοιχείο, ούτε από την πλευρά της μουσικής, ούτε από την πλευρά της ποίησης. Η ποίηση του «Επιτάφιου» ήταν πολύ κοντά στη δημοτική μας ποίηση. Όμως πίσω από την απλότητα του στίχου κρύβεται το χέρι του μάστορα ποιητή. Ο «Επιτάφιος» δεν είναι δημοτικό τραγούδι, ούτε δημοτικίζον. Είναι ποιητική δημιουργία. Όπως τα «Σχέδια» του Σολωμού, τα τόσο *όμοια* από πρώτη άποψη, με τους δεκαπεντασύλλαβους της δημοτικής μας ποίησης και τον Ερωτόκριτο.

Ας πάρουμε μερικά παραδείγματα:

*Μάτια γλαρά που μέσα τους αντίφεγγαν τα μάκρη  
πρωινού ουρανού...*

Είδαμε ότι ο Νικόλαος Πολίτης σημειώνει ότι κάθε στίχος στο δεκαπεντασύλλαβο πρέπει να έχει ένα *πλήρες νόημα*. Το νόημα όμως αυτό στο δεκαπεντασύλλαβο του Ρίτσου δεν ολοκληρώνεται στον ίδιο στίχο:

*Μάτια γλαρά που μέσα τους / αντίφεγγαν τα μάκρη  
πρωινού ουρανού*

αλλά με τις δυο λέξεις από τον επόμενο στίχο.

Αυτό το νοηματικό «ξεχειλίσμα» του δεκαπεντασύλλαβου από τον ένα στον επόμενο στίχο, ο λεγόμενος διασκελισμός, είναι το *έντεχνο στοιχείο* στον ποιητικό λόγο που το διαχωρίζει από την δημοτική ποίηση.

Το ίδιο θα δούμε και στο στίχο:



Ανοιξε για π' αγάπαγες κι ανέβαινες απάνω/  
στο λιακωτό και κοιτάζες και δίχως να χορταίνεις  
άρμεγες με τα μάτια σου το φως της οικουμένης.

Επιπλέον, εδώ θα παρατηρήσουμε ότι δεν θα βρούμε ποτέ στην δημοτική μας ποίηση τη φράση «άνοιξε, γιέ», ούτε την εικόνα «άρμεγες με τα μάτια σου».

Σ' όλα αυτά τα σημεία, τα τόσο ξένα στη συνήθεια και την ευαισθησία των λαϊκών ανθρώπων, όπως είχαν διαπλαστεί με τον καιρό σε περιπτώσεις ειδικές, όπως του Μανώλη Χιώτη και του Γρηγόρη Μπιθικώτση, σ' αυτά λοιπόν τα σημεία οι λαϊκοί ερμηνευτές κλωτσούσαν. Ξενίζονταν, απορούσαν, διαμαρτύρονταν, γελούσαν... Ιδιαίτερα με τη λέξη «άρμεγες». Σημάδι ότι βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα καινούργιο ποιητικό υλικό.

Επιγραμματικά μερικές φορές έλεγα πως στο τραγούδι «Αρνηση» το έντεχνο στοιχείο ήταν η άνω τελεία:

*Με τι καρδιά, με τι πνοή,  
τι πόθος και τι πάθος  
πήραμε τη ζωή μας· λάθος  
κι' αλλάξαμε ζωή.*

Και πόσο μεγάλη ήταν στ' αλήθεια η «απελπισία» του Σεφέρη όταν άκουσε στο δίσκο του Μπιθικώτση να συνδέει φωνητικά τη «ζωή» μας με το «λάθος» κι έτσι ν' αναποδογυρίζει το νόημα!

Όμως άνω τελείες στη μέση του στίχου δεν υπάρχουν στο λαϊκό τραγούδι. Τελικά στην περίπτωση αυτή το έντεχνο στοιχείο του ποιητή εξουδετερώθηκε μπροστά στη ροή της μελωδίας. Όμως τα προβλήματα αυτά, ακόμα και όταν δε λύνονται, μας δείχνουν ότι μπήκαμε πια σε μια νέα περιοχή.

Όπως, ίσως, για πρώτη φορά σε τόσο πλατιά, γενική και, θα πρόσθετα, εθνική κλίμακα η «λόγια» ποίηση έγινε βάση για λαϊκό τραγούδι.

Ποιήματα πολλά και μεγάλα μελοποιήθηκαν από πολλούς και μεγάλους συνθέτες.

Πόσα όμως τέτια έργα μουσικά έγιναν λαϊκά τραγούδια;

Ήσαν όμως τα τραγούδια μας λαϊκά; Και ποια είναι τα στοιχεία που κάνουν ένα έργο λαϊκό;

Δεν θα απαντήσω στο ερώτημα αυτό. Αντίθετα, θα θέσω κι' άλλα

ερωτήματα, περιμένοντας, ίσως και μάταια, κάποια απάντηση.

Όμως στο σταυροδρόμι, όπως είπαμε, εκτός από την ποίηση και τη λαϊκή μουσική βρισκόταν και η συμφωνική μουσική.

Είναι φανερό ότι φιλοδόξησα να σμίξω αυτά τα τρία στοιχεία και να τα μεταπλάσω σε ένα έργο.

Έτσι έφτασα στο «΄Αξιον εστί» που το ονόμασα Λαϊκό Ορατόριο. Πέρασα από το «Κάντο Χενεράλ» και τώρα, όπως ανέφερα ήδη, συνθέτω τα νέα συμφωνικά μου έργα βασισμένα στην ελληνική ποίηση: Σολωμός, Κατσαρός, Ρίτσος...

Μπορούμε όμως να ονομάσουμε το «΄Αξιον εστί» λαϊκό έργο; Και ακόμα πιο πολύ την 3η Συμφωνία και τους «Σαδδουκαίους»;

Αγκαλιάζοντας ο λαός έργα, όπως ο «Επιτάφιος», το «΄Αξιον εστί», τα «Επιφάνεια» και η «Ρωμοσύνη», έσπαγε πράγματι το μονοπώλιο των ολίγων, κάνοντας μια βαθιά πρόσβαση στην περιοχή της έντεχνης τέχνης;

Εξετάζοντας από απόσταση τα έργα όλων των συνθετών-ποιητών, που ασχολήθηκαν μ'αυτό το είδος από το '60 ως σήμερα, μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει ένα καινούργιο έντεχνο στοιχείο που προστίθεται στη λαϊκή μας παράδοση, δίχως όμως να την κάνει να χάσει το λαϊκό της χαρακτήρα;

Ο λαός πράγματι ταυτίζεται, δηλαδή εκφράζεται, με τα κυριότερα έργα αυτής της εποχής;

Αυτή η προσπάθεια μήπως δίνει μια έμπρακτη απάντηση-λύση στο πρόβλημα που επισήμανε ο Λένιν για την συνύπαρξη δύο πολιτισμών, δημιουργώντας στην πράξη έργα λαϊκού πολιτισμού και συγχρόνως έντεχνα;

Και με τα ερωτήματα αυτά τελειώνω τούτη την πρώτη θεωρητική προσπάθεια στο χώρο της μουσικής με την ελπίδα ότι πρόσφερα μια μικρή βοήθεια στην κατανόηση των προβλημάτων που αντιμετωπίζει η σύγχρονη μουσική και ιδιαίτερα όσοι φιλοδοξούν να δημιουργήσουν μια σύγχρονη μουσική τέχνη που να μπορεί να γίνεται όσο το δυνατό περισσότερο έντεχνη, παραμένοντας πάντοτε, όσο το δυνατό, γνησιότερα λαϊκή.

## Η ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

Το πρόβλημα της μελοποίησης ενός ποιητικού έργου είναι σύνθετο. Δε φτάνει δηλαδή να βάζουμε σκέτες νότες κάτω από λέξεις για να πούμε ότι δημιουργήσαμε ένα «νέο έργο». Μήπως υπάρχουν κανόνες; Εύτυχως όχι.

Μόνο το αποτέλεσμα δικαιώνει την προσπάθεια. Υπάρχουν ποιήματα που επιδέχονται και άλλα που δεν επιδέχονται μελοποίηση. Όμως ποιός θα το κρίνει;

Υπάρχει μουσική που «παντρεύεται» με την ποίηση και μουσική άσχετη με την ποίηση. Όμως ποιός θα το κρίνει; Σε κάθε εποχή οι συνθέτες εμπνεύσθηκαν από τους ποιητές. Έτσι γράφθηκαν τραγούδια (κι ανάμεσά τους τὰ γερμανικά LIEDER), οράτορια, όπερες, συμφωνίες, λαουχαύρη, η «έναντη» του Μπετόβεν. Σ' αυτό τὸ έργο άλλοτε υπερισχύει η ποίηση, άλλοτε η μουσική. Άλλοτε γίνεται τὸ θάυμα, δηλαδή ένα νέο έργο όπου ποίηση και μουσική γίνονται ένα.

Όμως η δική μας προσπάθεια είχε τή δική της ιδιαιτερότητα. Όλες οι άλλες ως σήμερα, απ' ὄ, τι τουλάχιστον γνωρίζω, περιορίστηκαν μέσα στά πλαίσια τής έντεχνης μουσικής. Ήταν φυσικό μιάς και στην ποίηση, όσο και στή μουσική, υπήρχε – και υπάρχει – πλήρης διαίρεση: από τή μιά η έντεχνη, από τήν άλλη η λαϊκή.

Περὶττὸ νὰ υπενθυμίσουμε ότι ποίηση και μουσική – συχνά και ὁ χορός – ἐμφανίστηκαν μαζί. Δέν έχουμε παρά νὰ δοῦμε τή δική μας κληρονομιά. Δημοτική ποίηση – Δημοτικό τραγούδι – Δημοτικός χορός για σώνες αποτελοῦν μιάν έννοια και ἀδιάρρητη ένότητα. Ήταν τότε πού ὁ λόγος και η μουσική λειτουργοῦσαν μέσο στό λαό.

Τὸ έντεχνο και τὸ ταξικό ἐμφανίζονται μαζί. Μία τάξη ξεχωρίζει από τόν ὀλόπολο λαό. Η κοινωνική διαίρεση ἐπιβάλλει παντού τὸς διαχωρισμούς της. Και μαζί

τίς ἀντίθεσεις της. Διαίρεση-ἀντίθεση ἀνάμεσα στό χωριό και τήν πόλη. Τήν πνευματική και χειρωνακτική εργασία. Αὐτούς πού κατέχουν τὰ μέσα παραγωγῆς κι αὐτούς πού πουλοῦν τὸ μόχθο τους. Αὐτούς πού ἀποφασίζουν κι αὐτούς πού ἐκτελοῦν. Στήν ποίηση και τή μουσική ἡ διαίρεση ὀδηγεῖ στήν έντεχνη ποίηση και μουσική από τή μιά πλευρά και στή λαϊκή από τήν άλλη. Με τίς κοινωνικές ἀλλαγές, τήν τεχνολογική εξέλιξη, τὰ έντεχνα εἶδη προχωροῦν με βήμα γαυδαίο ἐνῶ τὰ λαϊκά κερκινωβατοῦν. Στίς πιά πολλές χώρες χάνουν τήν ἐποχή με τή ζωντανή πραγματικότητα. Εἶναι ἡ παράδοση πού μαινιέι στό μουσεῖο. Όμως αὐτὸ δέ σημαίνει ὅτι ὁ λαός – πού ἐπαιμε νὰ έχει τή δική του λαϊκή τέχνη – ἐκφράζεται τώρα με τήν έντεχνη. Πραγματικά εἶναι σπάνιες οι περιπτώσεις ὅπου ἡ έντεχνη τέχνη βρίσκει ἀπήχηση στίς πλατιές μάζες. Και εἶναι παράξενο τὸ φαινόμενο. Γιατί οι μάζες αὐτές υποτίθεται ὅτι με τόν καιρό εἶναι καλλίτερα πληροφορημένες, σπουδασμένες, καλλιεργημένες. Από τήν ἄλλη πλευρά τὰ MASS-MEDIA βοηθοῦν τὸ έντεχνο έργο νὰ πᾶει παντού. Και ὁμως τὸ χάσμα ἀνάμεσα στό λαό και τὰ έντεχνα έργα τέχνης μεγαλώνει. Αποτέλεσμα: ὁ λαός δέν έχει καλλιτεχνικό έργο για νὰ ταυτιστεῖ μαζί του. Ἡ Τέχνη δέν έχει κοινό για νὰ συνδιαλεχτεῖ μαζί του. Ἐκτός από μικρές ὁμάδες ἐστέτ πού γίνονται ὄλο και πιά μικρές.

Στή χώρα μας πιστεύουμε ότι ὑπάρχει ἐξέλιξη σ' αὐτὸ τὸ γενικό κανόνα. Ἡ πλειοψηφία τοῦ λαοῦ μας, χάρη στό τραγούδι – τὸ δημοτικό και μετά τὸ λαϊκό και τέλος τὸ έντεχνο λαϊκό – εἶχε ἕνα ἐκφραστικό μέσο για νὰ ἐκδηλώσει τόν ψυχικό του κόσμο. Για νὰ ταυτιστεῖ μαζί του. Τή στιγμή πού τὸ δημοτικό τραγούδι γινότανε παραδοσιακό ἤρθε τὸ Λαϊκό. Και ὅταν τὸ

ΜΑΧΟΜΕΝΑ ΚΟΥΡΑΦΑ ?

Νο

1

λαϊκό δέν άνταποκρινότανε πιά απόλυτα στις καινούργιες ιστορικές πραγματικότητες ήρθε το έντεχνο λαϊκό.

Μέ το έντεχνο λαϊκό τραγουδι άπαιφύεται ή διάσπαση-διαίρεση άνάμεσα στη λαϊκή και την έντεχνη τέχνη. Δηλαδή έχουμε μιά επάνοδο στη φυσική μορφή του τραγουδιού όταν ποίηση και μουσική αποτελούσαν ένα ένιαίο σύνολο.

Τους άλλους ανώνυμους βάρδους τώρα τους έχουν άντικαταστήσει δόκιμοι ποιητές και συνθέτες. Όμως το έργο τους λειτουργεί - όπως άλλοτε με το δημοτικό και το λαϊκό - μέσα στο λαό σαν γνήσιο λαϊκό έργο. Ό λαός αναγνωρίζεται μέσα στο σύγχρονο έντεχνο ελληνικό τραγούδι. Ταυτίζεται μαζί του. Νομίζω ότι αυτό είναι

το πραγματικό νόημα και ή αληθινή διάσταση της έντεχνης ελληνικής μουσικής. Είναι περιπτώ να προσθέσω ότι όλα δείχνουν πώς αυτό το επαναστατικό φαινόμενο παραμένει περίπου άγνωστο σε κείνους τους πνευματικούς μας κύκλους που ύποτίθεται ότι νοιάζονται για τις εξελίξεις της νεοελληνικής Τέχνης.

Δέν είναι λοιπόν περίεργο πού ή Πολιτεία, το Κράτος, ο Τύπος, ή Τηλεόραση και το Ραδιόφωνο και ό,τι έχει σχέση με την καλλιτεχνική και πνευματική ζωή της χώρας όχι μόνο άγνοούν αλλά και περιφρονούν, όταν δέν τό χτυπούν άνοιχτά, τό κίνημα της έντεχνης λαϊκής ελληνικής μουσικής.

N  
δυν  
τέτι  
την  
πνε  
κατι  
τική  
μιστ  
πολ  
ταξί  
ένό  
παρ  
επι  
έρι  
Σ  
λύο  
έρε  
φελ  
Έρ  
ώς  
ποι  
N  
την  
Σολ  
όκλ  
- Γ  
ποι  
χάρ  
περ  
αύτ  
- Σ

2

### ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΜΕΛΟΠΟΙΕΙΤΑΙ Η ΠΟΙΗΣΗ;

Νομίζω ότι και μόνο τό γεγονός ότι είναι δυνατός σήμερα στην Ελλάδα να τίθενται τέτοια ερωτήματα δείχνει τη σύγχυση και την παρακμή που χαρακτηρίζει τη δράση πνευματική ζωή του τόπου. Όμως επειδή κατά τη μεταχουντική περίοδο η πνευματική δραστηριότητα έχει έντελώς υποβαθμιστεί στο ρόλο θεραπευτικού του γενικού πολιτικού κυκλώματος που παραπαίει μεταξύ ενός δύοντος καραμανλισμού και ενός ανατέλλοντος ψευδοσοσιαλιστικού παραληρήματος δεν πρέπει τελικά να μās εκπλήττων αυτό το είδους παρακμιακά ερωτήματα.

Στό κάτω-κάτω ό Όμηρος είχε ήδη λύσει τό πρόβλημα χωρίς να περιμένει την έρευνα του ΒΗΜΑΤΟΣ. Για να μην αναφερθώ στους αρχαίους τραγουκούς και σέ όλη τη μεσαιωνική μας παράδοση του Έρωτόκριτου συμπεριλαμβανομένου που ως γνωστόν ήταν αδιανόητη η διαχώριση ποίησης και μουσικής.

Μέσα στό αλαλούμι που ακολούθησε την εθνική μας άπελευθέρωση (Κοραής - Σολωμός - άρματωκοί - κοτζαμπάσηδες - άκλινο - καθαραεουσιάνοι - δημοτικιστές - Όβων και Γλύξμπουργκ) η νεοελληνική ποίηση ακολουθώντας δυτικά πρότυπα και χάρη σέ 5-6 μεγάλους ποιητές κατόκτησε έκφραστική αυτότέλεια και σέ όρισμένες περιπτώσεις ύψηλή ποιότητα. Άλλά και αυτόαρέσκεια. Μέσα στό τρίγωνο Κολωνάκι - Σύνταγμα - Πλατεία Ρηγιλός ό ποιητής

συναντά τόν άλλο ποιητή και ό θαυμαστής τόν άλλο θαυμαστή ενώ ό άρνητής άποφεύγει τόν άλλο άρνητή και ούτω καθ' έξής. Τά 500 τεύχη τής ποιητικής συλλογής άποτελούσαν τό Έβρεασε τής μαζικής άπήχησης του ποιητικού έργου. Και όλοι ήσαν ικανοποιημένοι. Ό Λαός όμως τραγουδούσε τη «Νεραντζούλα» στό χωριό, τό «Πράσινα μάτια» στις άσφάλτους και τη «Συννεφιασμένη Κυριακή» μέσα στις ύπόγειες ταβέρνες. Μιά τέχνη γιά τούς λίγους, πολλές τέχνες γιά τούς πολλούς, κοιμά τέχνη γιά τό λαό.

Μέσα στην ποίηση είτε υπάρχει είτε δεν υπάρχει μουσική. Αυτό είναι πρόβλημα δικό της. Η γνώμη μου είναι ότι πολύ σπάνια δεν υπάρχει μουσική. Κι αυτό δεν έχει σχέση φυσικά με την αξία της. Άπό κεί και πέρα τό πρόβλημα του μουσικού είναι πρώτο, να μή βάζει μουσική εκεί που δεν ένυπάρχει ή μουσική και δεύτερο να ακούει σωστά την ένυπάρχουσα μουσική. Άν αυτό επιτευχθεί τότε δεν έχουμε άβροση - κι αυτό δυστυχώς έχει παραγίνει στις μέρες μας - και μάλιστα συνήθως άβροση δύο άσχετων πραγμάτων αλλά ποιστικό άλμα. Δηλαδή έχουμε ένα νέο έργο, μία καινούργια δημιουργία με άλληλοπαλλαπλασιασμούς τόσο τής ποίησης όσο και τής μουσικής με άποτέλεσμα να υπάρχει ύστερα από άναμέτρητες δεκαετίες γιά πρώτη φορά στην Ελλάδα άληθινή τέχνη γιά τό λαό.

κά-  
ης-  
εί-  
ο-  
εί-  
ού  
ης

υ-  
π-  
ιέ  
ης  
η-  
ο  
ης

T

+

A

3



### ΒΑΣΗ ΓΙΑ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ Ο ΛΑΟΣ

...όπου ο λαός παραμένει ουσιαστικά άγνωστος...

...και έτσι ο λαός παραμένει ουσιαστικά άγνωστος...

Γιατί στο ψυχαγωγικό και λίγο ως πολύ εφημερο τραγούδι σε ορισμένες εποχές και κάτω από ορισμένες συνθήκες, αναπτύσσεται και κάποιο άλλο είδος τραγουδιού - το δημοτικό, το λαϊκό, το έντεχνο λαϊκό - που κατά κάποιον τρόπο εκφράζει το λαό εκείνη τη στιγμή. Το λαό σαν μία πλήρη ψυχική συναισθηματική και κοσμογονική πραγματικότητα. Μετά τα χρόνια περνούν, οι καιροί αλλάζουν και από την παραγωγή των λαϊκών τραγουδιών θά μείνουν εκείνα που διαθέτουν διαχρονικό χαρακτήρα. Άλλα για το μουσείο κι άλλα ζωντανά, όπως και πριν, σε μία καινούργια αντίσταση με το εξελισσόμενο λαϊκό συναισθήμα. Όλα αυτά χαρακτηρίζουν τη λειτουργία του αυθόρμητου, του ηθιγού, του ενστικτώδους. Φορείς αυτής της λειτουργίας άλλοτε άνωθυμοι και άλλοτε επώνυμοι ποιητές - μουσικοί - τραγουδοποιοί με κοινό χαρακτηριστικό την πλήρη άνηπαχία, όπως είπαμε, με το λαϊκό αισθήμα της εποχής. Γίνονται κατά κάποιον τρόπο η «φωνή του λαού», αποτυπώνοντας σε έργα διαχρονικά τα βαθύτατα λαϊκά συναισθήματα που στη δοσμένη στιγμή συγκλονίζουν και συγχρόνως πλάθουν την προσωπικότητα του λαού.

Μία τέτοια διαδικασία, φυσικά, δεν συμβαίνει κάθε μέρα, αλλά μόνο σε περιόδους μεγάλων ανακατατάξεων και συγκρούσεων. Σε περιόδους κοσμογονικές για ένα λαό. Τότε που η ψυχή του γίνεται «λάβα». Τότε που όλα είναι πιθανά. Όλοι οι δρόμοι είναι ανοικτοί, όλες οι πορείες δυνατές. Τελικά θα γίνει η αποφασιστική επιλογή. Οι συγκρούσεις και ανακατατάξεις θα οδηγήσουν σε μία καινούργια «συνθεση των αντιθέσεων» δηλαδή σε μία λίγο ως πολύ παγιωμένη πραγματικότητα, μέσα από την οποία ξεχωρίζουν ορισμένες βασικές επιλογές και επομένως βασικά γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν το λαό

ο αυτό το ιστορικό στάδιο. Σε τέτοιες εποχές όπου η λάβα έχει παγώσει δεν υπάρχει έναιο ψυχικό - συναισθηματικό κέντρο. Υπάρχει βασικά μόνο η «επιφάνεια» δηλαδή μία λίγο ως πολύ καθορισμένη φυσιογνωμία - προσωπικότητα. Έκφραση αυτής της παγιωμένης πραγματικότητας, μέσα στην οποία τα άτομα αναγνωρίζονται και είτε το θέλουν, είτε όχι, είναι υποχρεωμένα να ακολουθούν τη γενική τάση, τη γενική πορεία των πραγμάτων. Ο υποκειμενικός επαναστατικός παράγοντας, φορέας του ιστορικού καινούργιου, στην περίοδο αυτή αναπτύσσεται πάνω στη βάση της αντιπαράθεσης - της άρνησης, της πάλης με την προδοκία μιας νέας ανασύνθεσης της πραγματικότητας, μιας νέας κοσμογονικής κρίσης, που θα μεταβάλει την ψυχή του λαού πάλι σε λάβα που θα άνοιξει και πάλι όλες τις προοπτικές.

Όλοι οι λαοί λίγο πολύ έχουν περάσει από τα στάδια αυτά. Η ψυχή - λάβα του λαού μας στα χρόνια της Τουρκοκρατίας εκφράστηκε, βασικά με τη δημοτική ποίηση, το δημοτικό τραγούδι και το δημοτικό χορό, που μάλιστα στις περισσότερες φορές έμκενρίζονται έναιο. Έδώ σημειώνεται ένα φαινόμενο πολύ διδακτικό για μας σήμερα. Αφορά το πέρασμα της ποιητικής και μουσικής παράδοσης από το στάδιο της «λάβας» στο στάδιο της παγιωμένης πραγματικότητας. Την κατά κάποιον τρόπο μεταποίηση - μετουσίωση της λαϊκής κληρονομιάς σε έντεχνο έργο. Έτσι στον τομέα της ποιητικής παράδοσης χάρη στο Διονύσιο Σολωμό, και όσους ακολούθησαν, δημιουργείται μία γνήσια ελληνική ποιητική σχολή που ολόενα εξελίσσεται. Ανοχτή σε όλες τις άναζητήσεις, επιρροές, χωρίς φόβο να χάσει την ελληνικότητα της γιατί χτίστηκε πάνω σε γερές βάσεις, δηλαδή πάνω στη ζωντανή

5

1  
1  
1  
1  
2  
π  
κ  
β  
κ  
ει  
σι  
π  
ο  
ισ  
σε  
δε  
φι  
ου  
μα  
κα  
Σα  
-  
Σει  
Πα  
νισ  
- 1  
μεγ  
ουν  
της  
Τι  
έλε  
Σολ  
τρος  
αμο

παράδοση, γεγονός που την «υποχρέωνει» να βρίσκεται σε συνεχή αντίστοιχία με την καθημερινή - ιστορική - πραγματικότητα. Έτσι μπορούμε να πούμε άρρα ότι η ελληνική ποιητική σχολή αποτελεί ένα από τα προεκχωρημένα φυλάκια της πνευματικής παράδοσης σε παγκόσμια κλίμακα. Μία από τις μεγάλες πνευματικές κατακτήσεις της ανθρωπότητας.

Αν αυτή ήταν η πορεία στην ποίηση, έντελως διαφορετική ήταν η μοίρα της μουσικής. Η έλλειψη ενός Σολωμού στον τομέα αυτόν υπήρξε οδυνηρή για το μέλλον της ελληνικής μουσικής. Ο Μόντζαρδος και σε συνέχεια η Επτανησιακή Σχολή δεν είχαν την ίδια σχέση που είχε ο ποιητής των «Ελευθέρων Πολιορκημένων» τόσο με την ελληνική γλώσσα όσο και με τα ιστορικά γεγονότα. Ο Σολωμός βαπτίστηκε μέσα στην ελληνική πραγματικότητα και μπόρεσε να γίνει η ποιητική της έκφραση για τότε και για πάντα. Που σημαίνει ότι πήρε ό,τι είχε να πάρει από την εποχή της «λάβας» και τη στιγμή που ο ελληνικός λαός περνούσε σε ένα νέο ιστορικό στάδιο - όταν δηλαδή η κατάσταση παγώθηκε (όχι φυσικά τελειωτικά γιατί δεν υπάρχει παγίωση τελειωτική) και η ψυχή - λάβα πάγωσε, δηλαδή δεν δημιουργούσε πια αισθητικά προϊόντα, ο λαός μας δεχόταν την ποίηση μέσα από ένα νέο κανάλι: τον έντεχνο ποιητικό λόγο του Σολωμού - Κάλβου - Βαλαωρίτη - Παλαμά - Καβάφη - Καρυωτάκη - Βάρναλη - Σεφέρη (για να μείνω στους νεκρούς). Παράλληλα έπαψε, όπως είδαμε, ο μηχανισμός δημιουργίας δημοτικής (λαϊκής) ποίησης γιατί ο έντεχνος ποιητικός λόγος - γνήσιο νεοελληνικό - κάλυπτε σε μεγάλο βαθμό όλο το φάσμα του λαϊκού συναισθηματος σε κάθε περίοδο - φάση της εθνικής μας ζωής.

Τι έγινε τώρα, με τη Μουσική. Η έλλειψη, όπως είπαμε, του Διονύσιου Σολωμού της μουσικής, δημιουργεί ένα τρομερό κενό. Και παράλληλα ένα διαγαμικό ανάμεσα στο χωριό και την πόλη,

Ανάμεσα στους εύπορους και τους άπορους, δηλ. τους μεγαλοαστούς και το «χοντρό» λαό. Στο χωριό εξακολουθεί να λειτουργεί το δημοτικό τραγούδι. Στην πόλη κυριαρχεί σιγά σιγά το ξενόφερτο, σε όλα τα επίπεδα (όπερέτα- όπερα - συμφωνική μουσική - ελαφρό τραγούδι). Έτσι αυτή η κατάσταση - σε αντίθεση με ό,τι συνέβηκε με την ποίηση - αφήνει τελικά ένα κενό μπροστά στην συνεχώς εξελισσόμενη και αναπτυσσόμενη λαϊκή ψυχή. Δηλαδή δεν υπάρχει μία ελληνική μουσική που κατ' αναλογία με την νεοελληνική ποίηση να παρακολουθεί την ψυχική πορεία του λαού μας μέσα από τις κοινωνικές ανακατατάξεις και τα ιστορικά γεγονότα. Και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο τη στιγμή που η ψυχή ξαναγίνεται λάβα ενώ δεν έχει πια ανάγκη να εκφραστεί ποιητικά, γιατί ακριβώς την εκφράζουν οι κάθε φορά σύγχρονοι μεγάλοι ποιητές, πρέπει να βρει τη μουσική της έκφραση κι έτσι φτάνουμε στο λαϊκό τραγούδι. Και είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι το τραγούδι αυτό άνατιναξε στον αέρα όλες τις φτιαχτές αντιθέσεις, ανάμεσα στους Νεοέλληνες που, ανεξάρτητα από γεωγραφική, κοινωνική και πολιτική κατάσταση, ενώθηκαν όλοι μέσα στο νεοελληνικό λαϊκό τραγούδι, όπως ακριβώς οι πρόγονοί μας πριν από 100 χρόνια είχαν ενώσει μέσα στο δημοτικό τραγούδι.

Το «λαϊκίστικο» κατά το «ποπολιστικό» κλπ., αποτελούν λέξεις της μόδας. Αν με ρωτούσαν πού βλέπω το «λαϊκίστικο» μέσα στο κίνημα του νεοελληνικού τραγουδιού, θα λέγα ότι βλέπω δύο περιπτώσεις του: Πρώτο τη «χυδαία» και δεύτερο τη «διανοούμενη». Στο λαϊκό τραγούδι έχουμε ένα στέρεο κριτήριο. Την άποδοσή του από το λαό μέσα σε χρονική διάρκεια. Δηλαδή το γνήσιο λαϊκό τραγούδι είναι διαχρονικό και γενικώς αποδεκτό. Και κάτι ισως ακόμα πιο πολύ: μπορεί να ταυτίζεται με το λαό. Οπότε να το βλέπουμε να ξεπηδά αυθόρμητα τότε που ο λαός γίνεται λαός - λειτουργεί σε λαός και όχι αν



παθητικός θεατής, είτε σαν περιέργος άκροατής, είτε «προβληματιζόμενος» κουλτουριάρης και επαναστασιζόμενος μικροαστός. Έτσι το λαϊκίστικο στή χώρα μας εμφανίστηκε από τη μία πλευρά με την επιφανειακή μίμηση και επανάληψη του γνήσιου λαϊκού μας τραγουδιού ενώ από την άλλη - και ακριβώς γιατί το γνήσιο λαϊκό μας τραγούδι της 10ετίας του '60 λειτουργήσε και σαν γνήσιο επαναστατικό τραγούδι - την επίσης μίμηση και επανάληψη του τραγουδιού αυτού όμως αυτή τη φορά από την πολιτική, δηλαδή την άριστερή πλευρά, σε ανάγνωση μιας πελατειακής ιδιαίτερα μέσα σε μία διαμοσμένη για το «προοδευτικό» και το «επαναστατικό» νεολαία. Έχουμε δηλαδή τον έμπορικό και τον πολιτικό λαϊκισμό στην περιοχή του λαϊκού μας τραγουδιού. Και αποδείξει ότι είναι πραγματι λαϊκίστικα και όχι λαϊκά είναι το γεγονός ότι δεν έπισσαν. Δεν έγιναν αυθραγκά ούτε γεννικές αποδεκτά.

Από την αρχή που ήρθα σε επαφή με το λαϊκό τραγούδι και κυρίως από τη στιγμή που αποφάσισα να γράψω κι εγώ λαϊκό τραγούδι γνώριζα και επισήμανα δημοσιεύματα δύο πράγματα. Πρώτο ότι η λειτουργία παραγωγής λαϊκής μουσικής ανήκει στο ενστικτώδες - αυθόρμητο - πηγιο (δηλαδή έχουμε δημιουργία πρωτόγνωρου υλικού - πρωτόγνωρης πρώτης ύλης) και δεύτερο ότι η διαδικασία αυτή βρίσκεται σε πλήρη αντιστοιχία με μία συγκεκριμένη ιστορική περίοδο όπου η ψυχή του λαού είναι λάβα - λειτουργεί σε λάβα - εκφράζεται σε λάβα.

Και μια από τις εκφράσεις της αυτές είναι και το λαϊκό τραγούδι. Όμως αυτή η δεύτερη διαπίστωση σημαίνει πως θα πρέπει να ξέρουμε ότι αυτές οι κοσμογονικές εποχές δεν κρατούν αιώνια. Ότι η λάβα θα παύσει. Ένα νεο 1830 έρχεται πάντα... Μία νέα παύση που σταματά τη λειτουργία του αυθόρμητου και που κάνει αναγκαία την προβολή της τέχνης με μία νέα έντεχνη μορφή που φυσικά θα παράγει από και θα στηρίζεται στις

«πρώτες ύλες» των ήρωικών εποχών.

Έτσι, χωρίς να χάνω χρόνο, από την πρώτη στιγμή της επαφής μου με τη λαϊκή μουσική, προσπάθησα να βάλω μέσα στο ίδιο μου το λαϊκό έργο τα θεμέλια για την παραπέρα έντεχνη εξέλιξη του. Τραγούδι: ΝΑΙ. Μόνον τραγούδι. ΟΧΙ. Αυτή ήταν κι είναι η στάση μου. Οδηγήθηκα έτσι σε έναν παράλληλο δρόμο νομίμως αρμονικά συνδυασμένα ανάμεσα στην παραγωγή λαϊκών τραγουδιών και έντεχνων λαϊκών έργων, όπως είναι το «Άξιον Έστί» - Η κατάσταση πολιορκίας», το «Γινεματικό Εμβατήριο» και το «Κόντο Χερεράλ». Ανάμεσά τους έργο όπως ο «Ένας Ομηφός», η «Ρωμαιοσύνη» ή το «Μαουτχοισούν», καθόριζαν τις δυνατότητες μιας καθαρά λαϊκής μουσικής στο υφος ενός λαού κοινωνού και γνώστη αυτής της προσπάθειας και επομένως ιδονικού πομπού και δέκτη παρόμοιων έργων. Έτσι νομίζω ότι η πορεία μου αυτή είχε μια κρυσταλλινή καθαρότητα και συνέπεια.

Όσον αφορά γν το σήμερα πιστεύω ότι σε τέτοιες περιόδους κοινωνικής και πολιτικής κρίσης όπου, όμως, τα παντοδύναμα μέσα «μέντια» προσπαθούν να την εντοπίσουν σε επιφανειακά διλήματα νομίζω ότι το βλέμμα μας θα πρέπει να μένει παντοτε στραμμένο πάνω σε κενή την περιοχή που δεν «στροβιλίζεται», που δεν παρασέρνεται υπό εφήμερες «θύελλες», δηλαδή πάνω σε αυτό που λέμε λαός και γνήσιο λαϊκή παράδοση.

Για μένα λαός σήμερα σημαίνει τιμω και κινω έκθεθροισμο για το που βρισκόμαστε, ποιό είναι οι στόχοι μας, ποιό το έμπόδιο, ποιό η πορεία. Για να απαλλαγούμε από τη «γρίπη» και να ασχληθούμε με την πραγματική ασθένεια του καιρού μας, που δε γιατρεύεται με γιατροσόφια, ευχολόγια ή ήμιμετρα. Τότε και μόνον τότε θ' άρχισω να λειτουργώ και πάλι σύσσωμο και γιγαντινό το λαϊκό θυμικό που είναι η βάση για τη δημιουργία - ανάπτυξη της λαϊκής παράδοσης και από εκεί κάθε έντεχνης αισθητικής δημιουργίας και έκφρασης.



## ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ,

μελωδίες και ρυθμούς κλείνεται ένας ολοκληρωτός κόσμος, μια ολοκληρωτή ψυχή, τόσο δυνατή ώσπου να αλλάξει τελικά την ψυχική ολοκληρωτή λαών.

Τι είναι όμως το τραγούδι; Και πού ειδικά το λαϊκό τραγούδι, δηλαδή αυτό που προορίζεται για όλο το λαό; Δύσκολο ερώτημα. Όσο δύσκολη είναι λ.χ. η έννοια λαός. Πράγματι, πότε ένας αριθμός προσώπων «γίνεται λαός». Μας χωρίζουν τόσες διαφορές κάθε χαρακτήρα - προσωπικού, κοινωνικού, ταξικού, μορφωτικού, θρησκευτικού κλπ. - και όμως έρχεται κάποτε στιγμή που όλες αυτές οι διαφορετικές μονάδες «γίνονται λαός». Γυρίζοντας στο τραγούδι θα λέγαμε ότι ανάμεσα σ' όλα τα εκατομμύρια πρόσωπα που αποτελούν μίαν άς πούμε Έθνική Ένότητα (δηλαδή με κοινές φυλετικές, ιστορικές και άλλες ριζές) υπάρχουν ορισμένες μυστικές κοινές σχέσεις που πρέπει να βρεθούν για να εκφραστούν. Κοινά σημεία, κοινές ριζές, κοινές επικοινωνίες θαμμένες βαθιά μέσα στον καθένα μας και που δεν λειτουργούν, δεν εκφράζονται στην καθημερινή μας ζωή. Μέσα σ' ένα λεωφορείο, σ' ένα γραφείο, κατάστημα, δρόμο είμαστε άγνωστοι και αδιάφοροι ο ένας για τον άλλον. Κάτι όμως μας συνδέει ανάμεσα μας. Η γλώσσα; Βεβαίως.

Όμως από εκεί και πέρα όλα είναι διαφορετικά. Μπαινούμε σε «ομάδες» με βάση την τύχη (τόποι κατοικίας - τόποι δουλειάς) με βάση την τάξη που ανήκουμε - τα συμφέροντα που μας χωρίζουν ή μας ενώνουν, τις κοινές ιδέες κλπ. Όλα μας χωρίζουν. Εκτός από τη γλώσσα που είναι κοινή για όλους, το ταξικό συμφέρον, και «κάτι άλλο» που είναι κοινό για όλους αλλά που πρέπει να το ανακαλύψουμε... Θά τολμήσω να πω ότι αυτό το «κάτι άλλο» είναι βασικά το τραγούδι.

Συσταμένη γραμμή λοιπόν ανάμεσα σε εκατομμύρια κοινές αλλά βαθιά κρυμμένες εύαισθησίες, αυτό μπορούμε να πούμε ότι είναι το αληθινό λαϊκό τραγούδι. Αυτό που σπάει τα προσωπικά και άλλα φράγματα και που ενώνει τους ανθρώ-

πους. Πού ενώνει πιο πολύ, πιο βαθιά και πιο ουσιαστικά αυτούς που χωρίς να το θέλουν, να το γνωρίζουν ή να το επίζητούν είναι συνδημιουργοί του. Πρόκειται λοιπόν για μία γιγαντιαία ενεργητική τούπιση εκατομμυρίων προσώπων που συντελείται μέσα στο κοινό αποδεχόμενο τραγούδι, δηλ., αυτό που γίνεται τελικά αποδεκτό από όλους, αυτό που εκφράζει τον καθένα και όλους.

Η ιστορική πείρα μας έχει δείξει ότι αυτή η λειτουργία δεν συντελείται σε όλους τους λαούς και σε όλες τις εποχές. Δηλαδή πρόκειται για φαινόμενο εξαιρετικό που όμως σημαδεύει μία για πάντα ένα λαό.

Νομίζω ότι είναι ενδεδειγμένος ο διαχωρισμός ανάμεσα στο έλαφρό και το λαϊκό τραγούδι. Όπως είπα και άλλοτε, το πρώτο μας κάνει να ξεχνάμε, το δεύτερο, να θυμόμαστε. Επίσης θα προσθέσω εδώ και το έντεχνο τραγούδι, που αά συνέχεια της έντεχνης μουσικής έχει μέσα του μεγάλη δόση «κατασκευής».

Μιλώντας πιο γενικά για την έντεχνη (συμφωνική και όχι) μουσική, πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι το σημερινό πρόβλημα είναι ότι η «κατασκευή» κυριαρχεί πάνω στη «γένεση». Στην ηρωοκλασική, κλασική, ρομαντική και μεταρωμαντική περίοδο, είχαμε (στις πιο σπουδαίες περιπτώσεις) πλήρη εξισορρόπηση ανάμεσα στη «γένεση» και την «κατασκευή». Μετά το κίνημα του δωδεκαφθογγισμού ή «κατασκευής», δηλαδή ή ξερή τεχνική κερδίζει συνεχώς έδαφος σε βάρος της «γένεσης», δηλαδή της δημιουργικής έμπνευσης.

Έτσι είναι δυνατόν να «κατασκευάσουμε» τραγούδια - όπως κάθε είδους ήχητικά συγκροτήματα - βασισμένοι πάνω στους γνωστούς νόμους της μουσικής γραμματικής, χωρίς να υπάρχει ήνος μουσικής έμπνευσης! Απόδειξη τα δεκάδες - άν όχι εκατοντάδες χιλιάδες - έντεχνα μουσικά κατασκευάσματα (σύγχρονη συμφωνική μουσική) που κατακλύζουν για μία στιγμή (το καθένα) την μουσική έπικαι-

ρότητα γιά νά βυθιστοῦν ἐν συνεχείᾳ στό σκοτάδι τῆς ἀνυπαρξίας. Ἄς μὴ ξεχνῶμε ὅτι ἡ μουσική εἶναι Τέχνη καί Ἐπιστήμη. Ἐπομένως ὁ καθένας μπορεῖ νά διδαχτεῖ καί νά ἐφαρμόσει τούς ἐπιστημονικούς κανόνες. Ὅταν ὅμως δέν ὑπάρχει Τέχνη δηλαδή ἐμπνευση, δημιουργία, τότε ἔχουμε «ἠχητική κατασκευή». Δέν ἔχουμε ἔργο Τέχνης. Ἐχουμε ρομπότ. Δέν ἔχουμε ζωντανή ὑπάρξη.

Ἄς ἐπιμεινουμε λοιπὸν στό στοιχεῖο τῆς «γένεσης». Στὴ μουσική θά τὸ βροῦμε σὲ δύο περιπτώσεις: στὶς δημιουργίες τῶν μεγάλων συνθετῶν καί στὴ λαϊκή μουσική.

Δέν θά ἐπιμεινω ἐδῶ στὶς σχέσεις πού μπορεῖ νά ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὴν λαϊκή μουσική, καί τῆ μουσική τῆς Ἀναγέννησης ἢ στὴ μουσική τοῦ Μότσαρτ, τοῦ Σούμπερτ ἢ τοῦ Μπράμς ἢ τοῦ Τσαϊκόφσκυ. Στὶς Ἐθνικὲς Σχολές φυσικά οἱ ἴδιοι οὐ συνθέτες διακηρύσσουν τὴν πρόθεσή τους νά βασιστοῦν στὴν ἐθνικὴ-λαϊκή μουσική.

Ὅμως καί στὶς δύο περιπτώσεις – συνθέσεις, λαός – νομίζω ὅτι ἡ λειτουργία εἶναι ἀπολύτως ἡ ἴδια. Γιατί καί στὴν περίπτωση τῆς λαϊκῆς μουσικῆς καί πάλι ὑπάρχει ὁ συνθέτης. Ὑπάρχει δηλαδή ὁ ἕνας, πού «γεννᾷ» τὸ τραγούδι καί σὲ συνέχεια ὁ λαός τὸ ἀποδέχεται καί τὸ μεταοῶναι. Πολλὲς φορές τὸ μεταβάλλει καθὼς τὸ διαδίδει ἀπὸ στόμα σὲ στόμα.

Ἔτσι ὁ ἐπώνυμος συνθέτης δουλεύει γιά δικὸ του λογαριασμό. Δηλαδή ὅλο τὸ μουσικὸ ὑλικὸ πού ὁ ἴδιος «γεννᾷ» τὸ χρησιμοποιεῖ γιά νὰ οικοδομηθεῖ – μὲ τὴν μουσικὴ καί τῆς τεχνικῆς – ἔντεχνα μουσικὰ ἔργα (Συμφωνίες - Κοντσέρτα - Ὁρατήρια) ἐνῶ ὁ ἀνώνυμος «συνθέτης» περιορίζεται στό ἴδιο τὸ πρωτογενὲς ὑλικό, δηλαδή στὴν ἀπλή μελωδία πού τὴν κάνει εἴτε χορὸ (ὅταν εἶναι κυρίως ὀργανοπαίχτης) εἴτε τραγούδι, ὅταν εἶναι καί ὁ ἴδιος ποιητής. Αὐτὸ τὸ ἔργο – ἐάν καί ἐρ' ὅσον εἶναι «ζωντανό» – θά τὸ ἀποδέχτῃ ἡ κοινότητα, ὁ λαός, θά διαδοθεῖ ἀπὸ χῶρο εἰς χῶρο καί χρόνο εἰς χρόνο. Καί ὁσο

ἀντέξει. Ἄν ἀντέξει πολὺ στὴ δοκιμασία πού τὸ ὑποβάλλει ὁ λαός καί ὁ χρόνος, τότε τὸ τραγούδι (ἢ ὁ χορός) θά γίνῃ λαϊκό, δηλαδή θά ἀσφαλισεῖ ἀνεξήγητα μίαν ιστορικὴ ἐποχή.

Ἔτσι δέν εἶναι ὑπερβολὴ νά πούμε ὅτι γιά κάθε λαὸ ὑπάρχουν τέτοιες ιστορικὲς ἐποχές ὅπου δημιουργεῖται – μαζὶ μὲ τὸν ὑπόλοιπο λαϊκὸ πολιτισμὸ – καί ἡ λαϊκὴ μουσικὴ τέχνη – χοροὶ καί τραγούδια – πού σὲ τελευταία ἀνάλυση – μαζὶ μὲ τὴ γλώσσα – τοὺς κοινωνικοὺς καί ἐθνικοὺς ἀγῶνες συγκροτοῦν τὴν Ἐθνικὴ ταυτότητα ἐνὸς λαοῦ.

Αὐτὲς οἱ ιστορικὲς ἐποχές ὁριοθετοῦνται ἀπὸ πολλοὺς καί διαφορετικοὺς παράγοντες: Κοινωνικὸ σύστημα, οικονομικὴ ἀνάπτυξη, ιστορικὰ γεγονότα, μορφωτικὸ ἐπίπεδο κλπ.

Γενικὰ μποροῦμε νά πούμε ὅτι τὸ λαϊκὸ τραγούδι – σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸ ἐλαφρὸ καί τὸ ἔντεχνο – ἐμφανίζεται στὶς χῶρες μὲ καπιταλιστικὴ οἰκονομία. Ὅμως παρατηροῦμε ὅτι υπῆρξαν ἐως σήμερα μόνο δύο ἐξαιρέσεις: τὸ ἀμερικάνικο (καί στὴν ἐποχὴ τῶν Μιητλς τὸ ἀγγλικὸ) καί τὸ ἑλληνικὸ λαϊκὸ τραγούδι. Γιά τὴν Ἀμερικὴ (ΗΓΠΑ) μποροῦμε ἰσως νά πούμε ὅτι ἡ ἀνάθιση τῆς καθαρὰ λαϊκῆς μουσικῆς ἀφείλεται βασικά σὲ δημογραφικοὺς λόγους. Δηλαδή, στὴν ὑπόρξη ἰσχυρῶν καί ζωντανῶν ἐθνικῶν μειονοτήτων (νέγροι, ἰσπανοὶ), γιά τίς ὁποῖες τὸ λαϊκὸ τραγούδι παραμένει πάντα ζωντανό καί ἀπαραίτητο. Γιά τὴν Ἑλλάδα νομίζω ὅτι στὴν τελευταία εἰκοσαετία ἔχουν γραφεῖ τόμοι ἀλόκληροι σχετικὰ μὲ τὸ λαϊκὸ μας τραγούδι ὥστε νά εἶναι μάλλον περιττὸ ἕνα καινούργιο ἀναμίσγμα γνωστῶν πραγμάτων.

Νὰ ὅμως πού ἦρθε ὁ περονόσπορος τῆς δικτατορίας καί οἱ κάθε λογῆς «ασθένειες» τῆς μεταδικτατορίας πού μᾶς ὀδηγήσαν σ' αὐτὴ τὴν περίφημη «κρίση τοῦ ἑλληνικοῦ τραγουδιοῦ» καί ἔτσι εἴμαστε ἀναγκασμένοι ν' ἀρχίσουμε καί πάλι ἀπ' τὴν ἀρχή... Δηλαδή, νά ὑπενηθώσουμε πράγματα αὐταποδέχτα καί ἀληθινὰ πού ἔγιναν βιώματα γιά ὅλο τὸ λαό...

10

οία  
τό-  
κό,  
το-  
  
ότι  
ζες  
τόν  
ική  
ιού  
σο-  
λώ-  
για  
  
ζε-  
ώς  
λο-  
ζε-  
  
ικό  
ρό-  
ες  
χο-  
νο  
ήν  
τό  
κή  
ή-  
λι-  
ς.  
τα-  
ιν-  
ρο,  
ο-  
δ-  
ζή-  
αι-  
ιν.  
ζι-  
τη-  
ου  
τε  
τ'  
ε-  
ού

Και μιάς και ειπώθηκε η λέξη «κρίση» άς  
δούμε κατ' άρχην τί λογής είναι αυτή η  
κρίση. Από πού προήλθε. Ποιοί φταίνε.  
Και πώς θά ξεπεραστεί.

Πρώτη αίτια κατά τή γνώμη μου είναι η  
ίδια ή μεγάλη επιτυχία του λαϊκού μας  
τραγουδιού. Σε μία ορισμένη - ιδιαίτερη  
εποχή - τό τραγούδι μας άγκαλιάστηκε  
από όλο τό λαό. Ελαίμε και έξω από τή  
χώρα μας. Έτσι πολλοί άκεφτηκαν ότι  
είναι πολύ άπλό και ευκόλο να κάνουν  
κι αυτοί τραγούδια. Υπήρχε τώρα και μιά  
καινούργια άγορά. Ένα καινούργιο άγορα-  
στικό κοινό. Μιά καινούργια, πελώρια ζή-  
τηση. Μ' αυτά λοιπόν τά δεδομένα, ξεφυ-  
τρώνουν σάν τά μανιτάρια «συνθέτες»,  
στιχουργοί, όρχήστρες, μπουσά, φωνογρα-  
φικές εταιρείες, κατάστημα διακων, ερ-  
γαστάσια κατασκευής διακων, πειρατικοί  
σταθμοί, μουσικά περιοδικά... Και πάει  
λέγοντας. Δηλαδή, ένα πελώριο - και  
δυσανάλογο γιά τή χώρα μας - βιομηχα-  
νικό - έμπορικό - διαφημιστικό κύκλωμα μέ  
πρωτή ύλη τό τραγούδι. Η υπόθεση  
θυμίζει Έλσακα στην εποχή του χρυσο-  
θήρα.

Επειδή ή «μηχανή» άποκτά τελικά τή  
δική της λογική και όταν πιά σπανίζει ο  
«χρυσός» τότε πουλάει στόν καταναλωτή  
τραγούδια επίχρυσα. Και, γιάτί όχι, πολ-  
λές φορές φτιαγμένα από σκέτ ή άμμο...  
Υπάρχει ένα καταναλωτικό κοινό πού  
πρέπει πάση θυσία νά διατηρηθεί και νά  
αυξηθεί. Υπάρχουν στούντιο, γραφεία,  
μπουσά, προσωπικά, συμφέροντα, κεφά-  
λαιο πού πρέπει νά συντηρηθούν και νά  
αυγατίσουν. Έτσι μία νέα τεράστια βιομη-  
χανία δημιουργείται γύρω από τή χρυσή  
φλέβα του έλληνικού τραγουδιού. Είναι  
λοιπόν φυσικό νά κατακλυστεί ό κόσμος  
από δεκάδες χιλιάδες τραγούδια πού πέ-  
φτουν πάνω στό λαό μας σάν άκρίδες.  
Κοντά στά δικά μας, άλλα τόσο και περι-  
σσότερα ξένα γιάτί στοιχίζουν λιγότερο γιά  
τόν έλληνα έμποροβιομηχανο, έπομένως  
τού φέρνουν περισσότερα κέρδη...

Μέσα σ' αυτή τή γενική σύγχυση είναι  
φυσικό νά υπάρξει τελικά ένα μεγάλο

θύμα: τό τραγούδι. Τό ίδιο όπως και μέ τις  
φυσικές μας όμορφίες πού τραβούν τους  
τουρίστες. Κοντά στους τουρίστες ανα-  
πτύσσεται ή βιομηχανία του τουρισμού  
πού τελικά καταστρέφει τις φυσικές όμορ-  
φίες. Σήμερα ό μέσος Έλληνας πούσα  
«τραγουδιστικά μηνύματα» δέχεται καθη-  
μερινά μέσω τής διαφήμισης, τών πειρατι-  
κών σταθμών, και τών προγραμματιστών  
πού έλέγχουν τις έκπομπές στό ραδιόφω-  
νο και τήν τηλεόραση, τις μπουσά κι άλλα  
καταστήματα πού κι αυτές άρχίζουν νά  
«έλέγχονται από διάφορα κυκλώματα (ε-  
ταιρείες - στάρ - «συνθέτες» κλπ.); Θά  
μπορούσαμε νά πούμε άνετα ότι μέ μία  
πελώρια πλώση έγκαφέλου ο λαός μπορεί  
νά καθοδηγηθεί, τελικά πρós εκείνο τό  
«έμπόρευμα» πού έπιλέγει τό πιο ισχυρό  
έμποροβιομηχανοδιαφημιστικό κύκλωμα.  
Αυτά τά πράγματα στην Εύρώπη έχουν λυ-  
θεί πιά. Και φυσικά τό αμερικάνικο κεφά-  
λαιο έπιβάλλει τελικά τά προϊόντα του,  
κυρίως αμερικάνικη μουσική και τό ιθαγε-  
νή τραγούδι πού όμως άνήκουν σέ ε-  
ταιρείες έλεγχομένες από τό αμερικάνικο  
κεφάλαιο.

Αν θέλετε τή γνώμη μου σέ σχέση  
μ' αυτή τή θεομηνία πού έπεσε πάνω στό  
τραγούδι μας δηλώνω ευθέως ότι δέν τή  
φοβάμαι. Στόν καιρό τής δικτατορίας,  
συχνά έλεγα ότι ο λαός μας είναι αδιάδρο-  
χος στην «ιδεολογία» τής χούντας. Τό ίδιο  
και τώρα. Πιστεύω ότι ο λαός μας - σέ  
άντίθεση πρós τους λαούς τής Εύρώπης -  
είναι αδιάδροχος στην καταγίδα τών ντό-  
πιων και ξένων τραγουδιστικών υποποιοί-  
ντων. Κι αυτό γιάτί, όπως είπα πιά πριν,  
είναι ό μόνος λαός - στό καπιταλιστικό  
σύστημα - πού έχει ακόμα δική του  
ζωντανή λαϊκή μουσική. Δηλαδή τραγού-  
δια ζωντανά πού νά τόν έκφράζουν σήμε-  
ρα. Έτσι ό λαός μας είναι ικανός νά  
βριακεί τελικά - μέσα από τά χιλιάδες  
τραγούδια πού πέφτουν κυριολεκτικά πά-  
νω στό κεφάλι του - έκείνα πού είναι  
γνήσια, άληθινά, δικά του. Φυσικά αυτή ή  
κατάσταση δέν μπορεί νά εξακολουθήσει  
έπι' άπειρο. Χίλιες δυό συγκυρίες έκασαν

11

ώστε η εποχή που ζούμε να είναι για τον τόπο μας εποχή δημιουργίας λαϊκής μουσικής. Νά υπάρχουν δηλ., μερικές εκατοντάδες σύγχρονα τραγούδια που να εκφράζουν όλο το λαό, να ενώνουν όλο το λαό, να συγκροτούν την κοινή συνισταμένη που στά βάθη του εθνικού «Είνα» να μπορεί να συνενώνει όλες τις ακόριπες - επιφανειακά - ευσισθησίες.

Τό πρόβλημα είναι πόσοι και ποιοί έχουν συνειδητοποιήσει αυτή την πραγματικότητα. Πόσοι και ποιοί συμφωνούν μ' αυτή την έκτιμηση. Έκει βλέπω τό μεγάλο κίνδυνο. Στήν αθέλητη ή ηθελημένη άγνοια τού φαινομένου. Στήν αμφοσήθηση. Στήν εκμετάλλευση και τήν παραμόρφωση τού φαινομένου. Έτσι φτάσαμε σ' ένα σημείο όπου προωπικά δέν βλέπω πιά ότι είναι δυνατή κανενός είδους άλλη πρωτοβουλία έξω από τή δημιουργία. Όσοι πιστεύουν ότι «γεννούν» - και δέν κατασκευάζουν - τραγούδια, θά πρέπει να συνεχίσουν τήν πορεία χωρίς έκτροπές από τό στενό μονοπάτι τής λαϊκής μουσικής.

Ο λαός θά βρει τελικά τό γνήσιο τραγούδι, τό δικό του τραγούδι, όσα επίχρυσια ή αμμόδη κατασκευάσματα κι άν ρίξουν πάνω του τό φοβερά εμπροβιομηχανοδιαφημιστικά κυκλώματα. Σ' ένα βαθμό, όπως και στό παρελθόν, μπορούμε να εκμεταλλευτούμε και θά εκμεταλλευτούμε τές δυνατότητες που μός προσφέρουν αυτά τό ίδια κυκλώματα. Άλλωστε τήν πρώτη τους μεγάλη δύναμη τήν πήρανε από μός και δέν θά είχαν αντίρρηση να συνεχίσουν - και συνεχίζουν - και μέ μός. Μονάχα που όπως είπαμε ή ποιότητα δημιουργησε μία νέα ποσότητα που γνά να ικανοποιηθεί έχει ανάγκη και από ποσότητα...

Όπως θάταν λάθος άν βλέπαμε μόνο τήν αισθητική θάλαγα πλευρά τού φαινομένου και δέν εξετάζαμε και τήν άλλη του άψη, έξ ίσου σημαντική, τήν πολιτική.

Η μεγάλη άνάπτυξη και άκτινοβολία τού λαϊκού μας τραγουδιού πραγματοποιείται μέσα σέ τρεις ιστορικές περιόδους: Α) Τήν εποχή τού εμφύλιου Β) Τή δεκαε-

τία τού θριάμβου τής άντεπανάστασης (50-60) Γ) Τήν εποχή τής ανασύνταξης και άντεπίθεσης των δημοκρατικών-προοδευτικών δυνάμεων.

Κάθε περίοδος έβαλε τή σφραγίδα της έπάνω στήν άνάπτυξη και εξέλιξη τού τραγουδιού. Ίδιαίτερα στήν τρίτη περίοδο, τής έντεχνης λαϊκής μουσικής, ή άμεση σύνδεση τού λαϊκού τραγουδιού μέ ποιητές - κείμενα - συνθέτες που βρισκόνταν όργανικά δεμένοι μέ τό προοδευτικό κίνημα τού λαού μας, τού έδωσε μία καθαρά πολιτική διάσταση και λειτουργία. Τό κατέστησε όπλο στά χέρια τού μαχόμενου λαού και ιδιαίτερα τής πολιτικής του πρωτοπορίας.

Όμως αυτή ή άμεση σύνδεση του μέ τές καθαρότερες και πιο προχωρημένες κοινωνικές δυνάμεις δέν μπορούσε παρά να έχει άμεση και βαθιά επίδραση έπάνω του. Πέρα από τό ποιητικό κείμενο, άλλαξε βαθιά ή ίδια ή μορφή, ή δομή και τό μουσικό περιεχόμενό του. Έκεino όμως που πρέπει να υπογραμμιστεί ιδιαίτερα είναι ότι όλη ή εξέλιξη στόν τομέα τού ελληνικού τραγουδιού στήν περίοδο αυτή έγινε σέ άμεσο διάλογο μέ τό λαό. Και αυτό υπήρξε τό χαρακτηριστικό και τό μυστικό τής έπιτυχίας του. Αύτή ή ζωντανή έπαφή τό προφύλαξε ακόμα από τήν αποξήρανση - φαινόμενο που παρατηρείται συχνά στόν τομέα τής «πολιτικοποιημένης Τέχνης». Κι αυτό γιατί ο αυτές τές περιπτώσεις ο διάλογος δέν γίνεται μέ όλο τό λαό αλλά μέ όμοδες ελιτιστικές που δήθεν εκφράζουν τήν πολιτική πρωτοπορία. Πρόκειται για τόν αριστορισμό στόν τομέα τής Τέχνης, μέ ίδιες όπως και στήν πολιτική σφαιρίες, συμπτώματα και αποτελέσματα. Σ' αυτές τές περιπτώσεις και σέ άνποτοχία μέ τήν ελιτιστική νοστορία που ζέρει τόσο καλά να άνομισά, κείμενα και σημαντικά διδακλώδη, προκχωρημένα και βαθυστόχαστα ή «πολιτικοποιημένη τέχνη» χαλκεύει τό όπλοιστάσ τής μέσα στις ελιτιστικές άναζητήσεις μός περιόδου που χαρακτηρίζεται από οδιδέξοδα και που ό δημιουργός υποτοσσεται τελικά

Τό σημό νέας

στην παντοδυναμία της τεχνικής, του πα-  
 ράδοξου και του ακατανόητου. Τεχνολογι-  
 κά πρόκειται για πασιγνωστες και από  
 καιρό ξεπερασμένες ρετσέτες από τον  
 καιρό του φουτουρισμού, σουρεαλισμού,  
 δωδεκαφωνισμού και τόνων άλλων γνω-  
 στών «ισμών» που αν και η επίδρασή τους  
 στην πορεία της σύγχρονης τέχνης υπήρ-  
 ξε σημαντική είχε έντοτους σόν τελικό ά-  
 ποτέλεσμα να απομακρύνει ακόμα περσι-  
 οότερο το λαό από κείνο που συνηθίζουμε  
 να αποκαλούμε «σύγχρονη Τέχνη».

Όλοι μας γνωρίζουμε ότι το κύριο  
 πρόβλημα της πολιτικής πρωτοπορίας  
 είναι το πρόβλημα της δημιουργικής, πλα-  
 τιάς και βαθιάς έπαιψής με το μαζικό  
 κίνημα, με το λαό. Νομίζω ότι το ίδιο  
 πρόβλημα θα πρέπει ν' άσασχολεί σήμερα  
 και την άληθινή σύγχρονη Τέχνη. Μένον-  
 τας τέχνη και μένοντας σύγχρονη τέχνη,  
 χωρίς δηλαδή να προδίδει την ουσιαστική  
 της φύση και λειτουργία, να μπορεί συνά-  
 μα να συνδιαλέγεται δημιουργικά, πλατιά  
 και βαθιά με τις μάζες, με το λαό.

Μιά τέτοια Τέχνη όταν και όπου υπάρ-  
 χει γίνεται - είναι - *πολιτική*. Όπως  
 άληθινή πολιτική πρωτοπορία είναι εκεί-  
 νη που εκφράζει σωστά το μαζικό κίνημα,  
 το λαό. Βάζουμε ναι ή όχι σάν λυδία λίθο,

τόσο γιά τις ιδέες όσο και γιά την Τέχνη,  
 το Λαό; Έχουμε ή όχι έμπιστοσύνη στό  
 Λαό; Βέβαια, όπως λέγομε και στην άρχη,  
 με τόν όρο «Λαός» έννοούμε μιά όρισμένη  
 και συγκεκριμένη ποιότητα σχέσεων, που  
 καθορίζονται από ιστορικές και ταξικές  
 συγκυρίες. Η σύνδεση αυτής της «ποιό-  
 τητας» με την πολιτική πρωτοπορία όδη-  
 γεί σέ ιστορικές κοινωνικές άλλαγές. Έ-  
 να από τά βασικά στοιχεία γιά νά έπιτευ-  
 χθεί αυτή ή σύνδεση και σέ συνέχεια νά  
 παίρνει όλο και πιό ουσιαστικό - δημιουρ-  
 γικό και άναγεννητικό περιεχόμενο είναι ή  
 δυνατότητα των μαζών - του λαού - νά  
 συνδιαλέγεται με μορφές αισθητικές που  
 νά του άνασκαλεύουν της μνήμης, νά του  
 πυρακτώνουν τις εύαισθησίες, και νά δι-  
 νουν φτερά στή φαντασία, στην έξαρση,  
 τά ιδανικά που κλείνει μέσα του. Τότε ή  
*Τέχνη είναι πραγματικά έπαισαστακή* γιαντί  
 βοηθάει τό Λαό στό μόνο σωστό δρόμο  
 που υπάρχει μπροστά του: αυτόν που  
 οδηγεί σέ *πλήρη ρήξη* με την άνεπισπόρ-  
 θωτα σπασμένη πραγματικότητα που μάς  
 προσφέρει ένας κόσμος βουτηγμένος ως  
 τό λαιμό στό αίμα και στή διαφθορά: Τόν  
 καπιταλισμό.

1947  
1948  
1949  
1950  
1951  
1952  
1953  
1954  
1955  
1956  
1957  
1958  
1959  
1960  
1961  
1962  
1963  
1964  
1965  
1966  
1967  
1968  
1969  
1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025

1947  
1948  
1949  
1950  
1951  
1952  
1953  
1954  
1955  
1956  
1957  
1958  
1959  
1960  
1961  
1962  
1963  
1964  
1965  
1966  
1967  
1968  
1969  
1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025

27

14

74



### Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ - ΓΥΦΤΟΣ

Συμπωματικά χτές βρόδου άκουγα μιάν έκπομη στο ραδιόφωνο σχετική με τη λαϊκή μας μουσική. Γινόταν αναφορά σε άφηγησεις κάποιου Άγγλου πριν πολλές δεκαετίες. «Στην Ελλάδα, έγραφε, μουσικός σημαίνει γύφτος». Αυτό για την ύπαιθρο. Στις πόλεις οι τραγουδιστριες στα περίφημα «καφεσαντάν» θεωρούνταν καθαρά πόρνες. Ένώ στην περιφέρεια - στους συναισθηματικούς κολλούσανε χαρτονομίσματα στο κούτελο των μουζικάντηδων. Όλοι φυσικά ήσαν γιά τους άστους μας χαοκλήδες - νταβαζήδες και τα τσιούτα. Αργότερα στα «καλά» μουσικά κέντρα ο μουσικός όσα φράκας κι άν φορούσε θεωρούνταν πάντα γύφτος. Στά 1945 όταν όλοι οι φοιτητές έπεισαν τον ρούχα και σουσαίο πήγαμε κι έμελες επιτροπή σπουδαστών από τά άδεια στό αρμόδιο υπουργείο νά ζητήσουμε φρά γιατι πεινούσαμε. « Ως τί» μάς ρώτησε ό κύριος διευθυντής. «Μά ως φοιτητές», του απαντήσαμε. Αυτός γέλασε. Μετά θυμήσε και μάς έδειξε την πόρτα. «Πηγαίνετε, μάς είπε περιφρονητικά. Οι φοιτητές σπουδάζουν. Έσείς παίζετε βιολί γιά διασκέδαση...» Άπιστευτο; Υπάρχουν όμως τά σχετικά σχόλια στίς έφημερίδες τής έποχής... Γιάτι όμως τά θυμάμαι όλα αυτά; Προσπαθώ χρόνια τώρα, νά εξηγήσω όρισμένα φαινόμενα που έρχονται και ξανάρχονται μπροστά μας. «Αυτό γίνεται γιά λόγους κυκλοφοριακούς (των έφημερίδων)». « Εκεينو γίνεται γιά λόγους διαφημιστικούς». Όμως τελικά κάτι δεν κολάει. Τό συμπέρασμά μου δυστυχώς είναι ότι αυτό τό άντιμουσικό κλίμα που δεσποζει τά τελευταία χρόνια στη χώρα μας αποδεικνύει ότι μέσα στο έθνικό μας υποσυνείδητο ο μουσικός στην Ελλάδα εξακολουθεί νά θεωρείται γύφτος (Στη μείωνά εδώ ότι είμαι θαυμαστής των

τοιγάνων και γι αυτό δεν συνδέω καθόλου τόν όρο γύφτος με τη φυλή τους. «Γύφτος» είναι μιά λέξη βρώμικη που χαρακτηρίζει αυτόν που τη χρησιμοποιεί).

Τι συνέβη όμως; Στά τελευταία είκοσι χρόνια είχαμε μιά μικρή επανάσταση κοινωνικού χαρακτήρα στο χώρο της λαϊκής μουσικής. Δηλαδή συνθέτες, ποιητές, τραγουδιστές και μουσικοί τής λαϊκής μουσικής άποκτήσανε θέση και κύρος μέσα στην κοινωνική ιεραρχία. Δεν ήσαν άπλά και μόνο μουζικάντες που πληρώνονταν - με τά λεπτά στό κούτελο - γιά νά διασκεδάσουν όσους ήσαν κοινωνικά και πολιτικά τακτοποιημένοι. Έγιναν «κάποιον» που είχαν γνώμη γιά τά κοινά - δράση και επίδραση. Όμως αυτό - είναι άλληθια - έγιναν μέσα στη θυσία των γεγονότων. 1961-1967 Έκλογές - Ανένδοτος - Λαμπράκης - Πτώση τής Δεξιάς - Άποστασία - Χούντα. Αυτό που ακολούθησε στό τέλος τής δικτατορίας στό χώρο τής λαϊκής μουσικής ήταν αποτέλεσμα από τά χρόνια που προηγήθηκαν. Γιά νά φτάσουμε κάποτε σε εποχές πιά «νηφάλιες» - όπως η σημερινή - όπου τό «έθνικό υποσυνείδητο» αφού συνήλθε από τίς μεγάλες δοκιμασίες τακτοποιεί τους παληούς του λογαριασμούς:

«Μά είναι δυνατόν οι γύφτοι και τά έργα τους νά έπαιξαν έναν τόσο καίριο ρόλο σε τόσες και τέτοιες καιρίες γιά τό Έθνος στιγμές; διερωτάται. Κι έτσι άρχισε αυστηματικά και έπιμονα η κατεδάφιση...

Άς πάρουμε τόν τυπο τών 3. τών 2. του ενός τελευταίου χρόνου. τών τελευταίων μηνών. Κάθε μουσική εκδήλωση - Συναυλία - Μπουστ - κάθε σημαντικός καλλιτεχνικής - συνθέτης, τραγουδιστής - μπαίνουν μέσα σε εκθαμβωτικούς - παραμορφωτικούς φακούς. Κοινά ελαττώματα και πράξεις πού παύονται κατά έκαιτονάδες καθή-

Ι  
Ε  
Ε  
Ν  
Α  
Θ  
Μ  
Π  
Κ  
ΕΙ  
ΔΕ  
ΕΙ  
Κ  
Π  
Ο  
Σ  
ΠΕ  
ΝΑ  
ΝΑ  
ΦΟΙ  
ΥΟΝ  
ΕΙΧ  
ΚΥΡ  
ΧΛΗ  
ΟΛΟΙ  
ΜΕ  
ΠΕΙ  
ΤΟ  
«  
ΧΡΟΝ  
ΛΟΘΗ  
ΑΛΛ  
ΟΛΟΓΙ  
ΝΟΙ.  
ΤΕΣ.  
ΥΠΕΡ  
Η ΣΧΕ  
ΛΟΙΟΣ,  
ΟΔΗΓΟ  
ΤΑΓΟΙ  
ΑΥΤΙ  
ΕΛΠΗΝ  
ΛΕΙΤΟΥ  
ΑΠΟΤΕΛ

15

μερίνα από παντοπώλες - στρατηγούς - υπαλλήλους - κληρικούς - χωρικούς κλπ., όταν γίνονται από τόν α ή τόν β δυστυχή καλλιτέχνη αποτελούν εγκλήματα πρωτοφανή. Ένας άερπιτζής μπορεί να απομιμῶ με τή συνενοχή μας δεκάδες εκατομμύρια μηνιαίως. Τό ίδιο και ο έμπορος, ο βιομήχανος, ο μεγαλοπάλληλος. "Αν ένας τραγουδιστής κερδίσει με τό ταλέντο του τό ένα δέκατο από αυτά, αυτό αποτελεί πράξη τερατώδη! Οι εφημερίδες θά δημοσιεύσουν τίς φωτογραφίες τους με πηχαιούς τίτλους - όπως και τό φόρο πού πληρώνουν - βασιζόμενοι πάντα στην εύφια του αναγνωστικού των καινού πού δεν θά διανοηθεί καν να σκεφθεί πόσοι είναι οι φόροι πού δεν δηλώνουν οι ιδοκίτητες αυτών των ίδιων των εφημερίδων πού τόσο ξέρουν να φουρούν τά λαϊκά συμφέροντα... " Άλλο παραμύθι πάλι: "Η περίφημη κρίση του τραγουδιού. "Αμ πώς να μην υπάρχει κρίση. Ή αφήσουμε εμείς να επαναληφθεί τό ίδιο εξευτελιστικό φαινόμενο, όταν δηλαδή οι ηγετικοί παράγοντες - οι ταγοί του έθνους και του λαού είχαν κυριολεκτικά λουφάξει. Όταν ο κυρ-Παπαδόπουλος άσμενούσε άνενόχλητος επί τίς ψιλτατής μας πατρίδας και όλοι αὐτοί περιμεναν να λυθεί τό δράμα με κάποιο θάμα γιά να ξαναπαίξουν τόν ηγετικό τους ρόλο. Κι αυτό τό κενό ποίος τό «πλήρωσε» μέσα σε κείνα τα δύσκολα χρόνια. Οι γύφτοι! Γιά τό όνομα θεού. Τέτοια λάθη δεν πρέπει να επαναληφθούν ποτέ.

Άλλωστε «η δεκαετία του εζήντα» (άλλο αλόγκαν...) υπήρξε μία εξάαιρεση. Τότε νοι, υπήρχε έμπνευση. Υπήρχαν συνθέτες. Υπήρχαν έργα. Τώρα δεν πρέπει να υπάρχει, δεν πρέπει να υπάρξει ποτέ αυτή η σχέση γύφτου - κοινού, γύφτου - νεολαίας, γύφτου - ιστορίας. Τήν ιστορία τήν οδηγού οι νενομομένοι ταγοί του λαού - ταγοί του έθνους.

Αυτή είναι η κατάσταση αγαπητοί μου έλληνες μουσικοί. Τό λάθος μας ήταν ότι λειτουργήσαμε σωστά, δημιουργικά και αποτελεσματικά. Και σάν καλλιτέχνης και

σάν πολίτες και σάν Έλληνες. Κι αυτό είχε σάν αποτέλεσμα να μῶς αγαπήσει ο λαός μας. Άλλον πιά πολύ, άλλον πιά λίγο, όλους πάρα πολύ. Μῶς άνέβασε μέσα στην εκτίμησή του. Κι όταν βρέθηκε ξαφνικά προδομένος, εγκαταλειμμένος, όφρανος, βρήκε σέ μῶς και σάν τό έργο μας ένα στέρεο άποκούμπι. "Όταν έπιασε η δικτατορία ποίος δεν έπιασε άπάνω μας να εκμεταλλευτεί τήν αγάπη του λαού γιά μῶς και να τήν κάνει οικονομική και πολιτική δύναμη και ψήφους. Κι εμείς πού σέ άλλες δυσκολότερες στιγμές τά βγάλαμε παλικαρία πέρα, σ' αυτή τή νέα φάση τά κάναμε όλοι μας άνεξαρτέτως θάλασσα, γιαντι δεν είμαστε καθόλοι ικανοί γι' αυτό, τά παιχνίδια πού «φτάχνουν» ηγετικές ομάδες και ταγούς πού οδηγούν τό λαό!

Όμως τό πιά δραματικό είναι πού σ' αυτή τήν άχάλυντη επείχιση παίρνοντας μέρος κι εμείς οι ίδιοι. Και δεν είναι λιγότερο άποκαρδιωτική η διαπίστωση ότι άνθρωποι τόσο πολύ κοντά μας - όρισμένοι δημοσιογράφοι έχουν γίνει τά πρωτοπαλικάρα αυτής τής εξευτελιστικής έκστρατείας. "Έτσι τό δίδυμο δημοσιογράφος - μουσικός στά πλαίσια τής «άποκλειστικής συνέντευξης» όπου τό θηρίο - καλλιτέχνης βρυχάται δαγκώνει δεξιά άριστερά, τρώει σάρκες και τέλος «τά λέει με θάρρος όλα», γίνεται στίς μέρες μας τό άποτελεσματικότερο όπλο γιά τόν αυτό και άλληλοεξευτελισμό μας μπροστά σέ μία κοινή γνώμη πού σιγά-σιγά μαστορικά δουλεμένη ξαναβρίσκει και πάλι τό βαθιά κρυμμένο «φυλετικό» της άποωθημένο γιά τό μουσικό - γύφτο. Όμως από μία άποψη αυτός ο όρος «γύφτος» μ' άρέσει. Γιαντι όπου άφαιρέσεις τή βρώμικη σημασία πού θέλουν να τό δώσουν οι τακτοποιημένοι - οι ταξινόμημένοι και κάθε είδους άστοι στην ούσια τι σημαίνει. Μήπως δεν έννοεί τόν ανεξάρτητο, τόν αδέσμευτο; Αὐτόν πού δεν ύπακούει σέ σκοπιμότητες, πού δεν οδηγείται σέ καθημερινούς συμβιβασμούς;

Σαν τούς γύφτους, έτσι και μεις τρα-

16

γουδάμε γιά νά βγάλουμε από τήν ψυχή μας όσο πάθος μός καιει. Κι ο λαός τραγουδά μαζί μας και ξαναβρίσκει τή χαμένη ψυχή του. Χαμένη μέσα στά παιχνίδια τής περιφημής «έξουσίας» πού μός χωρίζει σέ κοπάδι και σέ ταγούς.

Αυτό είναι κατά τή γνώμη μου τό ένα και μοναδικό μας πρόβλημα αύτής τής στιγμής. Τό ότι δηλαδή ξεπεράσαμε τά άνεκτά όρα. Μπήκαμε σέ χωράφια πεπατημένα από άλλους. Κι αύτοι οι άλλοι - αλόκληρο πλέγμα - σύμπλεγμα έξουσίας - γιά χίλιους δυό λόγους άλλα προπαντός γιατί έτσι σκέφτονται - γιατί έχουν μείνει έναν αιώνα πίσω, γιατί έχουν τά μυαλά τών προπαπουδών τους πού έλεγον: μουσικός ίσον γύφτος, και γιατί έτσι αισθάνονται άλλα ντρέπονται ή φοβούνται νά τό ομολογήσουν - άλοι λοιπόν αύτοι οι πανίχιμοι μέ τή συνεχή και συμμετοχή πολλών και διαφόρων πού συμφωνούν - πάνω σ' αυτό - μαζί τους επιδιώκουν νά κλείσουν μιά γιά

πάντα μιά σελίδα ντροπής γι' αύτους. Οι μουσικοί, στήν Ελλάδα θά πρέπει νά ξαναγυρίσουν στή θέση τους. Νά γίνουν οι παλιοί καλοί μουζικάντες. Νά δισκεδάζουν τούς κουρασμένους από τίς μεγάλες ευθύνες ηγέτες τής οικονομίας, τού κράτους, τού λαού, τής τάξης... Τώρα ο τύπος είναι άνοιχτός σέ όλους γιατί όπως είπα είναι ή εποχή τής αυτο-άλληλοεξόντωσης.

Όταν θά μός έχουν έντελώς γελοιοποιήσει κι όταν ο λαός θάχει ξεχάσει κάθε θετικό (έτσι ελπίζουν) και δέν θά θυμάται παρά μόνον κάθε αρνητικό, τότε οι στήλες τού τυπου δέν θά άσχολούνται παρά όπως τήν παλιά καλή εποχή μόνον με τά σκάνθαλα, τίς έρωτικές περιπέτειες και τά σαχλά ανέκδοτα γύρω από τους μουσικούς καλλιτέχνες πού θά πληρώνονται γιά νά δισκεδάσουν, νά ψιχαγωγούν, νά ικανοποιούν αύτους πού τούς πληρώνουν γι' αυτό - δηλαδή τόν καθένα αζημιωπή πολίτη και γι' αυτό μη - καλλιτέχνη.

17



## ΕΞΟΥΣΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

Όταν υπάρχει κάποια κραυγαλέα περίπτωση παρέμβασης του μηχανισμού της εξουσίας στην περιοχή του πνεύματος και της Τέχνης, τότε το θέμα παίρνει δημοσιότητα. Η Κοινή Γνώμη συγκινείται και μερικοί πνευματικοί άνθρωποι διαμαρτύρονται - ενώ άλλοι, οι περισσότεροι, στο βάθος της ψυχής τους λένε «καλά τ' έπαθε»...

Ήδη, λέγοντας Κράτος, έννοούμε δύναμη, δια. αὐθαρσία. Μά τάζη, οι μεγαλοστοί, στηρίζει εκεί πάνω την εξουσία της. Βάζει το λαό να πληρώνει φόρους και με τούς φόρους συντηρεί τόν κρατικό μηχανισμό γιά να «ἐπιβλέπει» τό λαό.

Κάθε καλλιτέχνης βγαίνει μέσα από τό λαό. Πόσο όμως μένουν κοντά του. Η Εξουσία караδοκεί. Στο ένα χέρι κρατεί ζαχαρωτά. Στο άλλο έχει τό ρόπαλο. Με χίλιους δυό τρόπους προσπαθεί να εξαγοράσει τόν διανοούμενο, τόν καλλιτέχνη, τόν πνευματικό άνθρωπο. Προσφέρει τιμές, βραβεία, θέσεις. Προσφέρει ἐγκώμια, υμνούς και δόξα με τούς πληρωμένους κονδυλοφόρους (μην ξεχνάμε ότι ο Τύπος είναι ένα μέρος της εξουσίας). Τέλος, προσφέρει τήν προβολή, γιατί η Εξουσία ἐλέγχει όλους σχεδόν τούς μηχανισμούς προβολής και κυρίως τό Ραδιοφωνικό - Τηλεοπτικό - και ως ένα μεγάλο βαθμό - τόν Τύπο. Τέλικά, ένα μεγάλο μέρος της διανόησης «βολευείται» - είτε φανερά, είτε κρυφά. Μένει ένα μικρό κομμάτι εκτός των τειχών. Στην πλειοψηφία του τό κομμάτι αυτό αποτελείται από κομμουνιστές και πιά γενικά από όριστερους. Τά λέω αυτά γιά να μή τό φορτώνουμε όλοι στο Κράτος και ηουχαούσε... Στην περίπτωση αυτή, τουλάχιστον γιά μένα, τό πρόβλημα είναι απλό. Δεν περιμένα τίποτα από τό Κράτος γιάτί εχω δηλώσει από καιρό ότι είναι εχθρός μου και είμαι εχθρός του. Πάλευω να τ' αλλά-

ξω. Να τό γκερέμω συνθέμελα και να χτίσω ένα καινούργιο με νόμο τή βέληση όλου τού λαού. Όμως αυτό είναι μία άλλη ιστορία...

Στην περίπτωση τού Πνεύματος και της Τέχνης θά είμαστε όδικοι, άκόμα κι άπέναντι στο Κράτος, άν δεν βλέπαμε ότι υπάρχει ιερή συμμαχία ανάμεσα στο Κράτος, τόν Τύπο και όλους τούς βολεμένους πνευματικούς ανθρώπους. Πρόκειται γιά τήν πραγματική Έξουσία πού τό Κράτος αποτελεί μονάχα ένα τμήμα της, όπως ο Στρατός κάποιο άλλο. Γιατί μή μου πείτε ότι όλες αυτές οι Έπιτροπές πού λογοκρίνουν, πού διαλέγουν, πού άπορρίπτουν ή προβάλλουν, αποτελούνται άποκλειστικά από ανθρώπους τού υπαλληλικού κρατικού μηχανισμού. Η αλήθεια είναι ότι η ραχοκοκαλιά τους αποτελείται από τούς βολεμένους πνευματικούς ανθρώπους. Έγώ τουλάχιστον αυτή τήν πείρα άναυλεκόμωσα. Πίσω από κάθε θέση - κλειδί, πίσω από κάθε άπαγορευση, πίσω από κάθε αὐθαρσία βρήκα κάποιο γνωστό καλλιτέχνη - πνευματικό άνθρωπο.

Σήμερα ο άνεμος γύρισε. Η Έξουσία τό παράκανε με τή Χούντα. Οργίστηκαν άκόμα και οι χθεσινάι εθνικοφρόνες. Έχουμε, λοιπόν στην έπιφάνεια μία κάποια αλλαγή. Αέω «έπιφάνεια», γιάτί στο βάθος τίποτε δεν αλλάξε! Η Έξουσία, η αλήθινή (ο Παπαδόπουλος ήταν η ακωληκροειδής της άποφύση) κυριαρχεί και πάλι. Και φυσικά στόν πνευματικό τομέα ἐλέγχει με τέσσερα μάτια! Γιατί φοβάται. Γνωρίζει τή δύναμη της Τέχνης και τρέμει. Μόνο πού τώρα αποφεύγει τό άνοχητό χτυπήματα. Δηλαδή χτυπούς στη «ζούλα» - κι άπου μπορεί κάνει και καμιά φιλελεύθερη χειρωνακία. Γλατωνική, βεβαίως...

Αυτή είναι κατά τήν ταπεινή μου γνώμη η πραγματική εικόνα. Γι' αυτό τό λόγο από καιρό τώρα δεν ζήτηρα ούτε και έλιξιζώ

19

και τίποτα από το Κράτος - Έξουσία. Άλλοτε, πριν από την δικτατορία, δημιουργήσαμε το Πνευματικό Κέντρο Πειραιώς με βάση τον Δήμο ακριβώς για να ξεφύγουμε από την κηδεμονία της πολιτάρχικης Έξουσίας. Ήταν ένας δρόμος.

Φυσικά, η μοναδική προς το παρόν λύση είναι να άνοιξε κανείς το πλέγμα της Έξουσίας και να συνδιαλέγεται σε πρώτο πρόσωπο με το λαό. Αν πετύχει τότε δημιουργείται μία καινούρια δυναμική. Και για αυτό το λόγο τότε η Έξουσία είναι υποχρεωμένη να συμβιβάζεται και τα

πράγματα μπαίνουν στο δρόμο μιας νέας διαλεκτικής με νόμο την ισορροπία των δυνάμεων.

Έτσι, το τελικό μου συμπέρασμα είναι ότι μαζί και ζούμε μέσα σε κοινωνικό σύστημα όπου ο υπέρτατος νόμος είναι το δικαίο του ισχυρότερου, ως προσπάθει-σες να είμαστε ένας - ένας οι περισσότεροι μαζί, οι ισχυρότεροι - με όλα τη δύναμη της Τέχνης και τη δύναμη που δίνει ο λαός όταν εκτιμά την αληθινή Τέχνη και τον καλλιτέχνη που δεν βολεύεται!

20

## KENTRON ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΕΩΣ «ΜΥΡΤΙΑ»

Φθινόπωρο του 1960. Ξεκίνησαμε, καρβάνι φίλων να πάμε στο Αιγάλεω όπου ο Μπιθκώτσας θα τραγουδούσε για πρώτη φορά ΕΠΙΤΑΦΙΟ ένα Σαββατόβραδο. Είχε φέρει στο κέντρο διασκεδάσεως (ουσιαστικά ένα τοιμεντένιο δωμάτιο με τρομερή ακουστική) δύο τρεις εργατικές οικογένειες συμμαζεμένες, εν μέσω νταβατζήδων, γκόμενων και τὰ γνωστά. Χοροί τῆς κυιάδς, φαβορίτες, άσορτί με χοντρά δακτυλίδια και μυτερά γοβάκια, δέν άφησαν καμιά άμφεβολία γιά τήν πηγή του «μπεζαχτά» που άποζημιώνε πλουσιοπάροχα σπασμένα ποτήρια και άκέραιες προσβολές. Οι μάγκες χόρευαν και τὰ μπουζούκια - ξεκούρδιστα και άπροοιόδιστα - συνόδευσαν με ευλάβεια τὰ τασκίματα και τις φηγούρες. Σε μιά στιγμή, μέσα στις φωνές και τὰ χόχανα, μιλάει ο Μπιθκώτσας στο μικρόφωνο, τὰ μπουζούκια αυτοσχεδιάζουν πάνω στην εισαγωγή σέ σημείο να μη τήν άναγνωρίσω και εγώ ο ίδιος, και τέλος ο Ρίτσος εισβάλλει στο άντρον τῆς μαγκιάς, και τῆς ζόρικης εξήγησης όπως ήταν φυσικό, παρατεταμένες διαμαρτυρίες ακολούθησαν και υποδείξεις που δέν χωρούσαν συζήτηση. Οι μάγκες ήρθαν γιά να τὰ σπάσουν και άχι γιά να μελαγχολήσουν. Αποχωρήσαμε σκεπτικοί και μελαγχολικοί.

Μετα άποιασα δύο περίπου μηνών στο Γαρίο, το ίδιο σχεδόν καρβάνι φίλων ξαναεισβάλλει στο Αιγάλεω. Από τήν εισόδο του κέντρου ένα τραγούδι μου κάνει ευθες εντύπωση. Ξαφνικά άκούσεται (καπως καλλίτερα) ή εισαγωγή του και ή φωνή του Μπιθκώτσας με τήν τέλεια άρβρωση ζετυλιγει τούς στίχους: «Μέρα Μαγιοιού μου μισομφς, Μέρα Μαγιοιού σέ χάνω». Μπαινομε στα νυχια τών ποδών μας. Στο κέντρο ο κόσμος κάθονταν πυκνά ο ένας πλάι στον άλλο, οι παρές δέν ξεχωρίζον

κι όλα τὰ πρόσωπα γυρισμένα στον τραγουδιστή άκούγαν, βάλεγα ευλαβικά, τὸ τραγούδι. Η συγκίνησή μου δέν είχε όρια. Στο τέλος χειροκροτήματα μαζί με τούς τίλους του «Επιτάφιου» που ήθελαν να άκούσουν. Βριακόμαστε μπροστά σέ ένα αληθινό θάυμα. Οι μάγκες εχον σαρωθεί, εξαφανισθεί. Νοικοκυραίοι, υπάλληλοι, έπιστήμονες, εργάτες και φοιτητές κάνουν στα διαλείμματα συζήτησης γύρω από τὸ μέλλον ποίησης και μουσικής. Ελλάδα, αναγέννηση, λαϊκός πολιτισμός. Ήσαν τὰ θέματα που άκούγαν οι ίδιες καρέκλες, τὰ ίδια τραπέζια που σήκωσαν ζορλίκια και χοντρές χειρονομίες. Έτσι σηκώθηκα και εγώ δύο τρεις φορές να τραγουδήσω τὸ «Γαλληκάρι» αγκαλιά με τὸ Γρηγόρη και θυμόμαυον τὰ παλιά τὰ χρόνια στις γεπιονίες, στις μακρινές εξορίες που πλέκαμε τις ώρες με τὰ τραγούδια. Πράξη ψυχικής έπαφής τὸ καλλιτέχνη με τὸ κοινό του, ετσι ένωθη μετὰ κάθε φορά υστερα από τέτοιου είδους δημόσιο βάπτισμα.

Ξανά στο Γαρίο σκεπτικια πάνω σ' αυτό τὸ πρόβλημα. Τὸ εἶδα και θεωρητικά και θυμήθηκα πώς ή Ιταλική όπερα δημιουργήθηκε μέσα στο «κέντρο διασκεδάσεως». Αν ο Λαός ο αυτές τις στιγμές του εχει άνοκτο τὸ πνεύμα και τήν καρδιά του γιαι να μην πάμε κοντά του! Έτσι γεννήθηκε μέσα μου η ιδέα του κέντρου ΜΥΡΤΙΑ. Και ευθες τήν έγγραφω στον Μπισταντζόγλου που ένθουσιάστηκε κι αυτός, και βάλαμε μπρός τὸ σχέδιό μας. Δέν έγινε βέβαια αυτό που θέλαμε, άμως οι βρωδιές του «Επιτάφιου», του Λεβωδιτη και του Χριστοδούλου μās δικαιωσαν γιά όλα τὰ λάθη. Τὸ τρομερό ταμπού εἶχε όριστικά θρυσματιστεί, τὰ φιαχτά σόνορα άνάμεσα στον καλλιτέχνη και στο μεγάλο κοινό εχον κατορηθεί, και ο όρμος εἶχε άνοιχτει προς τὸ καινούργιο στάδιο.

Ο  
είναι  
φαίν  
ρεί ν  
καλλι  
δουπ  
πλαίς  
με τῆ  
νική  
εύρύ  
όργα  
Η  
λωση  
εκτε  
λέσε  
θους  
πόλη  
καλλι  
γωνί  
αντί  
σας.  
σκού  
νω, (ε  
σαρ/  
οική  
παρο  
κή ώ  
τά ο  
έργε  
λος,  
έργε  
κωκή  
μέ 1  
= Ε)  
θά ε  
πρώ  
εθνή  
βολι  
Ευρ  
Πειρ  
ομοί  
ένα





### Η ΜΑΧΟΜΕΝΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Από την πρώτη στιγμή της στροφής μου προς τη λαϊκή μουσική με τόν «Επιτάφιο», διατηρούσα πάντα την ισορροπία ανάμεσα σε άμεσο τραγούδι και σε έντεχνα λαϊκά. Οι κύκλοι « Αρχιπέλαγος» και «Πολιτεία 1 και 2», όπου υπήρχαν η «Μυρτιά», το «Ροδόσταμο», το «Μάνα μου και Παναγιά», ο «Καημός», το «Βράχο - Βράχο», είχαν τραγουδά άμεσα. Οι κύκλοι « Επικράνεια», «Λιποτάκτες», «Μασουτάουζεν», «Ρωμιοσύντη», περιείχαν προπαντός έντεχνα λαϊκά.

Οφειλώ πολλά στο κοινό και προπαντός στη νεολαία εκείνης της εποχής. Η τραγουδοποίηση ενός καταξιωμένου έντεχνου ποιητικού έργου, του «Επιτάφιου» δεν ξένισε μόνο, αλλά, θά 'λεγα ότι εξαγρίωσε την intelιγκέντζια. Τελικά τι με έσωσε: Το μεγάλο κοινό. Καί όπως είπα, η φωτισμένη νεολαία.

Δεν πρόλαβαν καλά - καλά να απλωθούν μέσα στο λαό τα πρώτα μου τραγούδια, όταν ήρθε η πρώτη απαγόρευση. Η μουσική μου εξοβελίστηκε από το Ραδιοφωνο και η Ασφαλεία έβγαλε τους δίσκους μου από τα τζούκ-μπόξ.

Αντέδρασα με όσα μέσα διέθετα... Δηλαδή δηλώσεις, άρθρα, διαμαρτυρίες, νέα τραγούδια και κυρίως με τη Λαϊκή Συνουλία... Μολις έγινε γνωστή η απαγόρευση, σχηματίστηκε μιό ομάδα νέων που ανέλαβε να παίζει τη μουσική μου με... μαγνητόφωνο μέσα στις ταβέρνες! Μετά οι νέοι μιλούσαν στον κόσμο. Μού ζήτησαν να μαγνητοφωνήσω κι εγώ μια δηλώση για να την ακούν οι πελάτες στις διάφορες ταβέρνες κι άλλους χώρους που γυριζαν κάθε βράδυ.

Με τη Συνουλία ήθελα κατ'άρχη να οπισώ το φράγμα της απαγόρευσης. Να πάω κοντά στο «λαό». Στη συνουκία και στην έπαρχια. Όμως δεν ήταν μόνο αυτό. Γίστενα ότι η λαϊκή μουσική πρέπει να

βγει από τις ταβέρνες και τα κοσμικά κέντρα. Γιστενα, επίσης ότι ο συνθέτης και ο ποιητής θά πρέπει να βρίσκονται πρόσωπο με πρόσωπο με το κοινό τους.

Ο λαός, εγκαταλελειμμένος, διωγμένος είχε ανάγκη να νιώσει κοντά του τους δικούς του πνευματικούς ανθρώπους. Όμως κι εμείς είχαμε ανάγκη από την «άνασα» του λαού. Έτσι, με τους ποιητές Χριστοδούλου και Λειβωδίτη, επιχείρησα με τις πρώτες Λαϊκές Συνουλιές στην Έπαρχια. Μαζί μας ή 'Αλέκα Παϊζή και η Ειρήνη Παπά που απόγγειλαν «Επιτάφιο». Φυσικά, στο τέλος, ο Κρατικός Μηχανισμός, αφού μός έκανε πρώτα το βίο άβιατο, στο τέλος μός έριξε πάνω μας τους τραμπούκους. Στά 1961, στη Νάουσα, μός λιθόβολησαν. Αναγκαστήκαμε να διακόψουμε για λίγο...

Στις μεγάλες φόρμες, όπως λ.χ. το «Άξιον Έστί» και το «Τραγούδι του Νεκρού Άδερφου» βασικά οδηγήθηκα από την ίδια τη δίαιμα και την προσοκία του κόσμου. Το κοινό παρακολουθούσε κάθε βήμα, κάθε προσπάθεια, κάθε καινούργια δημιουργία, λές και ήταν το καθημερινό του ψωμί. Γινόταν όλο και πιο απαιτητικό. Λες και πινοντες, διψούσε όλο και πιο πολύ. Για μιό στιγμή, στά 1962, το κοινό μας και ιδιαίτερα η νεολαία μας, είχε τόσο γεμίσει με μουσικά οράματα, ώστε αισθανθήκαμε την ανάγκη να πάρουμε εμείς την πρωτοβουλία ώστε να απλωθούν οι μουσικοί του ορίζοντες. Έτσι φτιάξαμε τη Μικρή Όρχηστρα Αθηνών που ήταν ένα κίνημα για την κατάκτηση της συμφωνικής μουσικής από τόν ίδιο τόν λαό. Παιζαμε Βιβάλντι και Μπαχ και οι αίσθησεσ πλημμυρισμένες νιάτα είχαν την ίδια δόννησ ότι κεινη της Λαϊκής Συνουλιές. Σκέφτηκα ότι είμαστε όλοι ώριμοι (λαός και δημιουργοί) για να προχωρήσουμε προς φόρμες φιλόδοξες!

23

κοσμά  
ινθέτης  
σκονται  
ο τους  
μμένος  
ου τους  
υς. Ο-  
πό την  
ποιητές  
ειρήσα-  
ς στην  
ζή και η  
ιταφιο-  
Μηχανι-  
τό βίο  
νυ μας  
η Νάου-  
μας να

Α.Χ. το  
όφι του  
ηγήθηκα  
κία του  
σε κάθε  
ινούργια  
ημερινό  
αιτητικό,  
και πιά  
τό κοινό  
:χε τόσο  
:αιθαν-  
μεις την  
οι μουσι-  
ξαμε τη  
ήταν ένα  
φρονικής  
Παίζαμε  
ες πλημ-  
όνση με  
φτακα ότι  
μουργια)  
μες φιλο-

Ο «κύκλος» τραγουδιών είχε πιά καθιερωθεί. Ο Ρίτσος, ο Σεφέρης, ο Λεβιβαδίτης, ο Γκάτσος, ο Χριστοδούλου, βρισκόταν από χείλη όλου του λαού. Με το «Άξιον ἔστί» περνούσαμε μαζί με τόν Έλυτη οε μία νέα δοκιμασία. Άραγες, ο λαός θά «κατανοούσε» τὰ ποιητικά νοήματα αὐτοῦ τοῦ πολυσημαντοῦ ἔργου; Άραγες ο Λαός θά δεχόταν φόρμες πού ξεφεύγουν ἀπό τὸ τραγούδι; Θά δεχόταν τὰ καινούργια «ἀκούσματα» τῶν συμφωνικῶν ὀργάνων και τῆς χορωδίας. Νομίζω ὅτι ἡ ἀπάντηση ἔχει ἤδη δοθεῖ.

Με τὸ «Τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδερφοῦ» (1962), ἐπιχειρήσαμε μαζί με τόν Κατράκη και τούς συνεργάτες μας ἕνα βήμα πρὸς μιά ἄλλη ἀγνωρῆ περιοχή: Τὸ λαϊκὸ θέατρο ἢ καλύτερα τὴ λαϊκὴ τραγωδία. Τραγωδία! Και γιὰ ὄχι τραγούδι; Πράγματι, ἴδια λέξι, ἀφάρτη μέσα ἀπὸ τοὺς αἰῶνες...

Τὸ λαϊκὸ τραγούδι τῆς ἐποχῆς τῆς λατρείας τοῦ Τράγου - Διονύσου παντρεμένο με τὸ Μῦθο, ὁδήγησε βασιανιστικὰ στὴν κατάκτηση μιάς καινούργιας θεατρικῆς φόρμας, πού σὲ κάθε περίπτωση βρισκόταν σὲ διάλογο με τὸ λαὸ. Μήπως δὲν ἔχτισαν θέατρα γὰ 5-10-15 χιλιάδες θεατῆς. Γιά νὰ δοῦν και ν' ἀκούσουν. Πι. Αἰσχύλο, Σοφοκλή, Ἀριστοφάνη...

Ποιὸς ἦταν ὁ Μῦθος τῆς σύγχρονης Ἑλλάδας;

Για μὴς πού βγαίναμε μέσα ἀπὸ τὸ Μακρονήσι (Κατράκης, Μηθιωτικῆς και ὑποφαινόμενος), ὁ σύγχρονος Μῦθος ἦταν ὁ Ἐμφυλῖος. Ἐκεῖ σταυρώθηκε ὁ λαός μας. Και ἡ Ἀνάσταση, ὅταν και πῶς θὰ βρεῖ σὸ αἶμα τοῦ «Νεκροῦ ἀδερφοῦ» εχει τίς ρίζες τῆς.

Ο χρόνος πού προηγήθηκε ἀπο τὴ χούντα, ἦταν γιά μένα τὸ ἀποκορύφωμα τοῦ καλλιτεχνικοῦ καί ἀμεσοῦ διαλόγου μου με τὸ λαὸ. Ἀπὸ τὴν συνθετικὴ πλευρὰ ἦταν ὁ χρόνος πού ἔγραψα τὸ «Μαοῦτζάουζεν», τὴ «Ρωμαιοσύνη» και τὸ «Λαϊκὸ τραγούδι» (γιά τὴ Φαραντούρη). Ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ἐποφῆς με τὸ λαὸ, ἦταν τὸ «καλύτερα χρόνια τῆς ζωῆς μου»

Κι αὐτὸ γιὰτὶ με τὴ βοήθεια τοῦ Δήμου Πειραιῶς, δημιουργήσα με τούς συνεργάτες μου, τὸ Πνευματικὸ Κέντρο, με ἔδρα τὸ Δημοτικὸ Θέατρο. Ἐκεῖ κάθε μέρα εἶχαμε διὰ ἐκδηλώσεις: Μιά στὴ σκηνὴ και μιά στὸ φρουαγιέ. Διαθέταμε: 1) Τὴ Δημοτικὴ Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα Πειραιῶς, 2) Τὴ Δημοτικὴ Χορωδία Πειραιῶς, 3) Τὴ Μικρὴ Λαϊκὴ Ὀρχήστρα Πειραιῶς και 4) Τὸ Λαϊκὸ Ὀδείο Πειραιῶς. Στὸ φρουαγιέ ὀργανώναμε Σεμινάρια γύρω ἀπὸ τὸ Θέατρο - Μουσικὴ - Κιτ/φο και Ποίηση. Με διὰ ἄλλη ὑπῆρχε ἡ ὑπόδομη γιά νὰ στηρίξει τόσο τὰ ἐντεχνα λαϊκὰ τραγούδια ὅσο και τὰ ὀρατόδρια. Αὐτὸ πού ἀποκαλῶ «μετα-συμφωνικὴ» μουσικὴ. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἡ χούντα με βρῆκε γεμάτο ιδέες γιά Ὀρατόδρια...

Τὸ κύριο μὴς πρόβλημα στὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἦταν ἡ Ἀντίσταση κατὰ τῆς χούντας. Ἦμουν ἀπὸ τὰ ἰδρυτικὰ μέλη τῆς πρώτης Ἀντιστασιακῆς μὴς ὀργάνωσης τοῦ Πατριωτικοῦ Μετώπου. Ἐτοί, ὅπως ἦταν φυσικό, ρίχτηκα με ὄλες μου τίς δυνάμεις στὸν Ἀγώνα... Ὅμως δὲν ξεχνούσα ὅτι ἡ μουσικὴ μὴς ἦταν ἕνα ἀπὸ τὰ ὀπλα μας... Μπορὰ νὰ πῶ ὅτι τὸ «ἐκμεταλλευτικὰ» σὲ βάθος! Πάνω ἀπὸ 500 συνουλιες σὲ ὄλες τίς Ἠπειροῦς... Ἀρχισα περριοσιὰ στὰ «μεγάλα» ἔργα... Ἀρχισα με τὰ « Ἐπιρῆνειο - Ἀβερῶφ» (τραγούδι Ἀντῆνης Καλογιάννης, ἀπαγγελία Ὑβ Μοντάν) και τὸν « Ἠλιὸ και χρόνος» (ἀπαγγελία Οὐίλλσον, τραγούδι Φαραντούρη - Καλογιάννης - Δημητριάδῃ - Πονθῆς), στὸ Παρίσι. Μετὰ «Κατὰσταση πολιορκίας» και «Πνευματικὸ ἐμβατήριο» με τὴ Φαραντούρη, Καλογιάννη και τὴν London Symphony Orchestra στὸ Ἄλμπερτ Χάλτ τοῦ Λονδῖνου... Μετὰ ἄρχισα τὴ σύνθεση και παρουσίαση τοῦ «Κάντο Χενερῶλ», τὸ Πάμπλο Νερούντα.

Και ἦρθε ἡ Ἀπελευθέρωση... Εἰλικρινὰ πιστεύω ὅτι τὰ ἔργα αὐτὰ, γραμμένα μέσα σὲ Ἀσφάλειες, Φυλακὲς και Ἐξορίες, παίχματα ἀπὸ τούς σταθμούς τῆς Μόσχας, Φωνῆ τῆς Ἀληθείας, Παρίσι και

24

Καλνίδια δηλ. τούς σταθμούς του ἀντιδικτατορικού ἀγώνα θά ἦσαν τὰ ἔργα τῆς μεταχρονικήσ περιόδου. Ὅμως δὲν ἦταν.

Ὁ κόσμος ρίχτηκε κυριολεκτικά στὰ «παλά», τὰ γνωστά - ἀπαγορευμένα. Μέσα σὲ 6 μῆνες εἶχαν διατεθεῖ 1.800.000 δίσκοι. Ἦταν νομίζω ἡ πρώτη αὐθόρμητη ἀντίδραση τοῦ λαοῦ μας γιὰ κάτι ποῦ τοῦ τὸ εἶχαν στερηθεῖ. Ποῦ τοῦ τὸ εἶχαν ἀπαγορευθεῖ. Ὁ Λαὸς ἐπαίρει τὴ ρεβάνς του. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ὁ τρόπος ποῦ ἐφυγε ἡ χροῦντα, δηλαδὴ μὲ ἀμφίβησμο, εἶχε τραυματίσει τὸ Λαὸ. Ποῦ δὲν ἤθελε ν' ἀκούσει σοβαρὰ γιὰ Ἀντίσταση - Μπουμπουλίνες - ΕΞΑ καὶ ξερονήσια. Ἐτοὶ ἐξηγεῖται τὸ γεγονός ὅτι καὶ σήμερα, κανεὶς δὲ μιλά γι' αὐτὰ. Ὅμως, τὰ ἔργα μου θυμίζουν ἀκριβῶς αὐτὴ τὴν ἐποχὴ... Μὲ ὅλες τὶς συναισθηματικὰς ψυχικὰς καὶ συνειδησιακὰς ἀναστολὰς ποῦ γεννοῦν στὸν καθένα.

Ἐπάρχει ὅμως ἀκόμα καὶ ἓνα ἄλλο σοβαρὸ πρόβλημα. Τὰ ἔργα μου αὐτὰ - ἀπὸ τὸ Ἄξιον Ἐστί ὡς τὸ Κάντο Χενεράλ ἀπαιτοῦν μιὰ ἄλλη πολιτιστικὴ ὑποδομὴ. Εἶναι ἔργα «λαϊκά». Μὲ τὴν ἔννοια ἀκόμα ὅτι ἀνήκουν στὸ λαϊκὸ μας κίνημα. Ἐπομένως ἔργα ἀντικρατικὰ, ἀντικατεστημένα». Πῶς λοιπὸν νὰ γίνουν ἀποδεκτὰ ἀπὸ τὶς ὑφιστάμενες κρατικὰς - ἀντιδραστικὰς ὑποδομὰς;

Ὁ Μουσικὸς Αὐγουστος στὸ Λυκαβητὸ εἶναι ἡ ἐξέλιξη ποῦ ἐπιβεβαιώνει τὸν κανόνα. Κατ' ἀρχὴν γύρεψα τὸ Ἡρώδειο. Γιὰ νὰ μὴν τὸ μολύνω ἐπίαξαν ὀλόκληρο θέατρο γιὰ νὰ μὲ ξεφορτωθοῦν. Ἦταν μιὰ ἐποχὴ ποῦ οἱ κυβερνῶντες ὑπολόγιζαν τὴ φωνὴ μου. Μιὰ καταγγελία μου στὴν Εὐρώπη λ.χ. ὅτι ἡ χώρα μου μὲ ἀποκλείει ἀπὸ τὸ Φεστίβάλ κλπ., ἦταν ἀνεπιθύμητη ἐν ὄψει καὶ τῆς αἴτησης γιὰ ἐντάξη στὴν ΕΟΚ. Ἀπόδειξη ὅτι μετὰ τὸ Λυκαβητὸ, σκοτάδι... Ὅπως καὶ ἄλλοτε εἶπα αισιόδομοι φιλοξενούμενοι μέσα στὴν ἰδία τὴν χώρα μου.

Ἀλλὰ ἀπὸ αὐτὸ τὸ φρούρι ποῦ λέγεταί

Ἑλλάδα, κανεὶς δὲ μπορεῖ νὰ μὰς διώξει. Γιὰτὶ αισιόδομοι καὶ εἶμαι οὐσιαστικὸς συνιδιοκτήτης τῆς χώρας αὐτῆς. Καὶ μετὴν εὐκαιρία θέλω νὰ δηγηθῶ μιὰ πραγματικὴ ἱστορία. Στὸ 1963, Χριστούγεννα σὲ κάποιο κέντρο στὴν Κηφισιά. Στὸ διπλὸν τραπέζι ὁ γραμματέας τῆς ΕΡΕΝ μαζί μὲ φίλους τους. Μοῦ συστήνει κάποιον. Σηκωνόμαστε ἄνωγ' τὰ χέρια μας δὲν σμιγνουν... Τότε ἐκεῖνος λέει δυνατὰ γιὰ νὰ τὸν ἀκούσουν «Βλέπετε πόσο μακριὰ εἶναι ἡ Ἑλλάδα ἀπὸ τὴ Μόσχα...» Τραβῶ τὸ χέρι μου καὶ τὸν ρωτῶ ἀκόμα πὸ δυνατὰ: «Εἶσθε ἀπὸ τὴ Μόσχα; Γιὰτὶ ἐμεῖς ἐχομε ἀποδείξει ὅτι εἶμαστε Ἑλλάδα...» Λοιπὸν καλὰ εἶμαι ἐδῶ...

Γιὰ τὸ «μεγάλο» μου ἔργα εἶχα καὶ ἐχω ἀνάγκη ἀπὸ μιὰ νεοῦ τύπου ὑποδομὴ, ὅπως στὸν καιρὸ τοῦ Δήμου Πειραιῶς. Ὅμως τώρα μετὴν κομματικοποίηση τὸν Δήμου καὶ τὶς διαφορὰς μας, οἱ Δήμοι - σὲ ὅσους τουλάχιστον ἀπειθύνθηκα - μοῦ ἀρνήθηκαν τὴ συνεργασία.

Χρειαζόμαστε ὄρχηστρες, χορωδίες, αἰθουσὰς ποῦ νὰ ξεφεύγουν ἀπὸ τὸν ἐλεγχὸ τῆς δικέφαλῆς Λερναίας Ὑδρας Κράτος - Κεφάλαιο. Ποῦ νὰ σπηρίζονται πάνω στὸ Λαὸ. Τὸ Λαϊκὸ μας Κίνημα.

Αὐτὰ γιὰ τὶς συναυλίες κλπ. Ὅμως ὑπάρχουν οἱ δίσκοι...

Στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶμαι ὑποχρεωμένος νὰ υπενθυμίσω ὅτι ἡ πολιτικὴ μου γραμμὴ μὲ ἔφερε σὲ ἀντίθεση - πολλὰς φορὰς σφοδρότατῃ - μετὴν ἰδία τὴν πολιτικὴ μου οἰκογένεια: τὴν Ἀριστερά. Ποίος εἶχε δίκιο θὰ τὸ κρίνει ἡ Ἱστορία. Τὸ γεγονός πάντως εἶναι ὅτι μερικὸ ἀπὸ τοὺς αἰώνιους ἀπονοδούς φίλους μου τῆς λεγόμενης «προοδευτικῆς» ἰντελεγκένσια ἐκμεταλλεύθηκαν τὶς διαφορὰς μου γιὰ νὰ μὲ συκοφαντήσουν σὺν ἀγωνιστῇ καὶ σὺν συνθετῇ ἰδιαίτερα μέσα σπὴ νὰ γενιά. Γι' αὐτὸ ἀλλώστε τὸ λόγο, τὰ τρία Κινήματα στὰ ὁποῖα ἐπαῖξα ἰδιαίτερο ρόλο, Κίνημα Πολιτισμοῦ - Λαμπράκηδες - Πατριτικὸ Μέτωπο, εἶναι διαγραμμένα ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ Ἀριστεροῦ μας Κινήματος.

101

25

26

102

ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ  
ΛΗΝ ΣΙΝΘΗΣ

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

Θέση - αντίθεση - σύνθεση • Μουσική και ιδέες • Ο ολοκληρωμένος άνθρωπος • Ελεύθερος στοχασμός • Η έμπνευση • Η αίσθηση των ανακαλύψεων • Ο Ιησούς Ισραβίνος • Η Φούγκα και φόρμα συνθέσεως • Η ένταξη μουσική δημιουργία, φαινόμενο ταξίμου • Η σχέση της Τέχνης μέσα στα κοινωνικά συστήματα.

Καταλαβαίνω ότι προχώρησα αρκετά μακριά προς μια περιοχή όπου για να την καταλάβεις πρέπει να διαθέτεις ειδικές γνώσεις. Και όμως, πιστέψτε με, ότι απλά σας περιέγραφα σε πολύ γενικές γραμμές την πρόσοψη του κτιρίου. Είναι σαν ένας αρχιτέκτονας να μας δείχνει σε σχέδιο την κάτωψη ή την πρόσοψη αυτού που πρόκειται να χτιστεί. Όμως όπως είναι γνωστό η αρχιτεκτονική — σαν έμπνευση και σαν επιστήμη — θα λέγαμε ότι αρχίζει από και που τελειώνει το σχέδιο. Ή ότι το σχέδιο αποτελεί ένα πολύ μικρό μέρος μέσα σ' όλη τη λειτουργία αυτής της Τέχνης - Επιστήμης. Επίμενα όμως να σας δώσω έστω και σε γενικές γραμμές τη μορφολογία της Φούγκας για να κατανοηθεί ότι η μουσική σύνθεση στηρίζεται επάνω σε αμέτρητους κανόνες που αν δεν τους κατέχεις τότε κινδυνεύεις — όπως και στην αρχιτεκτονική — να μην υπάρχει ούτε Αισθητική - ούτε Λειτουργικότητα - ούτε Ασφάλεια. Το μουσικό κτίριο θα καταρρεύσει ή θα πέσει πριν ακόμα ολοκληρωθεί το χτίσιμό του.

Το κύριο πάντως στη Φούγκα είναι ότι, όπως είδαμε, η λειτουργικότητά της στηρίζεται στο βασικό νόμο της διαλεκτικής *θέση - αντίθεση - σύνθεση*. Στο θέμα θέση, αντιπαρτίθεται το αντίθετο, αντίθεση. Στην απάντηση, μίμηση της θέσης, αντιπαρτίθεται το αντίθετο της απάντησης. Βασικά λοιπόν εξασφαλίζεται αυτή η ηλεκτρική φόρτιση με τη συνεχή αντιπαράθεση των δύο πόλων, θετικό - αρνητικό.

Αεραί

Όμως το πιο σπουδαίο και κρίσιμο πρόβλημα είναι ότι όλα αυτά τα στοιχεία, όλες αυτές οι σχέσεις, όλοι αυτοί οι κανόνες πρέπει να είναι μουσική! Δηλαδή κάθε τμήμα της φούγκας — είτε ανήκει στα βασικά στοιχεία είτε αποτελεί ελεύθερο τμήμα — να έχει πάντοτε αισθητικό χαρακτήρα. Να μπορεί και μόνο του να σταθεί σαν αισθητικό συμβάν.

Όλα αυτά όμως τι αποκαλύπτουν; Αποκαλύπτουν ότι από μια εποχή και πέρα — και συγκεκριμένα μετά το 14ο αιώνα — μια καινούργια τέχνη γεννιέται, η Ένταξη Μουσική, η Μουσική Σύνθεση — η πιο καινούργια απ' όλες τις τέχνες, παρ' ότι στηρίζεται πάνω στον πιο αρχαίο ίσως σύντροφο του ανθρώπου, στο χορό και το τραγούδι.

Αυτή η παρατραβηγμένη ανάλυση της φούγκας θα σας βοηθήσει ίσως να κατανοήσετε ότι ο συνθέτης μεταχειρίζεται τον ήχο όπως ο ποιητής τις λέξεις. Δηλαδή για να εκφράσει με το δικό του τρόπο τα συναισθήματα και προ πάντων τις ιδέες του.

Για το λόγο αυτό ο συνθέτης επιδιώκει να εξασφαλίσει ορισμένες βασικές οργανωτικές παραμέτρους. Να πώς τις καθορίζει ο Ροζέ Ζασιόν. "Πρώτο να δοθεί η αίσθηση της εξέλιξης ή της κορύφωσης, δεύτερο να δοθεί η αίσθηση του συναιμίου που προέρχεται από την επανάληψη των ιδεών και τρίτον να δοθεί η αίσθηση των αντιθέσεων".

Πρέπει γι' αυτό το λόγο να εξασφαλίσουμε μια λογική εξέλιξη στον αρμονικό σκελετό. Η ρυθμική συγκρότηση να βασίζεται σε μια ενιαία λογική που να της εξασφαλίζει ενότητα μέσα από τις αντιθέσεις. Όλα τα θεματικά στοιχεία και οι μελωδίες να συνδέονται με εσωτερικές σχέσεις και τέλος το σύνολο να το διαπερνά και να το σφραγίζει μια ενιαία αίσθηση δραματικότητας.

Προσωπικά, γράφει ο Ισραβίνος στην Ποιητική του, το μουσικό φαινόμενο αρχίζει να μ' ενδιαφέρει μόνο όταν ζητηθεί από τον ολοκληρωμένο άνθρωπο. Ενώσω τον άνθρωπο που είναι απλυσμένος με όλη του την αισθαντικότητα, τις μυθολογικές κινήσεις και τα διανοητικά του κρόδα.

Μόνο ο ολοκληρωμένος άνθρωπος είναι ικανός να χειριστεί αυτή τη μορφή υψηλού στοχασμού. Γιατί το φαινόμενο της μουσικής δεν είναι άλλο παρά εκδήλωση στοχασμού. Η βάση της μουσικής δημιουργίας μοιάζει μ' ένα προκαταρκτικό φηλάρισμα, μια θέληση που κινείται αρχικά σ' ένα αφηρημένο πεδίο, με σκοπό να δώσει μορφή σε κάτι συγκεκριμένο».

Η μουσική στην καθαρή της έκφραση είναι ελεύθερος στοχασμός και τούτο το επιβεβαιώσαν πάντα οι καλλιτέχνες όλων των εποχών.



Σε ποιο στάδιο της μουσικής δημιουργίας υπάρχει η έμπνευση;

Κατά τη γνώμη μου η έμπνευση — η συγκινησιακή διαταραχή — βρίσκεται στη ρίζα του μουσικού έργου. Και για μεν το τραγούδι δεν υπάρχει συζήτηση. Το τραγούδι είναι το άμεσο προϊόν της μουσικής έμπνευσης. Όμως σε σχέση με το έντεχνο μουσικό έργο ο Στραβίνσκι δεν πιστεύει ότι είναι η έμπνευση που θέτει σε κίνηση τη δημιουργική φαντασία του συνθέτη. Παρ'ότι δε συμφωνώ απόλυτα μαζί του (άλλωστε στις συνομιλίες με τον Κροστ που παραθέσαμε στο Α' κεφάλαιο εκφράζει διαφορετική άποψη), εντούτοις θεωρώ τη γνώμη του πολυσήμαντη και γι'αυτό την παραθέτω αυτούσια και μάλιστα με την υπογράμμιση ότι θα πρέπει να τη δούμε με μεγάλη προσοχή γιατί νομίζω ότι αγγίζει καιρούς το μυστήριο της μουσικής δημιουργίας.

*«Δε σκέφτομαι ν'αφήθω στην έμπνευση τον πρωταρχικό ρόλο που έχει παίζει στη δημιουργική διαδικασία που εξετάζουμε. Υποστηρίζω απλά ότι η έμπνευση δεν είναι με κανένα τρόπο η αναγκαία προέκταση της δημιουργικής πράξης, αλλά ένα μάλλον δευτερεύον χρονικό σύμπτωμα».*

(Σημ. Εδώ ο Στραβίνσκι, με το χρονικό νομίζω ότι επιβεβαιώνει την αναγκαιότητα της έμπνευσης. Απλά της μεταθέτει σ'ένα δεύτερο στάδιο όπου φυσικά εκεί ο ρόλος της είναι καθοριστικός).

*«Έμπνευση, τέχνη, καλλιτεχνία, συνεχίζει ο Στραβίνσκι, τόσες λέξεις που είναι το λιγότερο σκοτεινές και που μας εμποδίζουν να δούμε καθαρά σ'ένα χώρο όπου τα πάντα είναι ισόρροπα και ολοκληρωμένα κι όπου φυσικά ο άμεσος της στοιχειώδους νόησης. Μόνο στη συνέχεια και μετά απ'αυτή, μπορεί να ξεπεράσει η συγκινησιακή διαταραχή που βρίσκεται στις ρίζες της έμπνευσης. Μια συγκινησιακή διαταραχή για την οποία ο κόσμος μάλλον με πολύ θράσος και της αποδίδει μια σημασία που μας ενισχύει, ενώ ταυτόχρονα αφήνει τον άρο εκτεθειμένο».*

*Δεν είναι όμως φανερό πως αυτή η συγκίνηση είναι μια απλή αντίδραση του δημιουργού που παλεύει μ'αυτή την άγνωστη υπόσταση; Μια υπόσταση που δεν είναι παρά το αντικείμενο της δημιουργίας του και που πρόκειται να γίνει ένα έργο τέχνης;*

*Βήμα-βήμα, κρίκο-κρίκο θα μπορούσε ν'ανακάλυπτε το έργο. Αυτή η αίσθηση των ανακαλύψεων και κάθε ανακάλυψη ξεχωριστά είναι που γεννούν τη συγκίνηση που ακολουθεί πάντα και από κοντά τις φάσεις της*

*δημιουργικής διαδικασίας. Κάθε δημιουργία προεπιθέτει στη βάση της ένα είδος άρεσης που γεννιέται από την πρόγνωση της ανακάλυψης. Τότε η πρόγνωση της δημιουργικής πράξης, συνοδεύεται από την ενόραση μιας άγνωστης υπόστασης που είναι ήδη κτήμα αλλά και απροσδιόστη, μιας υπόστασης που δεν μπορεί να μορφοποιηθεί τελικά παρά μόνο με τη βοήθεια μιας άγνωστης πάντα τεχνικής.*

*Τότε η άρεση που γεννιά μέσα μου και η απλή σκίση να βάλω σε τάξη τα μουσικά στοιχεία που τράβηξαν την προσοχή μου, δεν είναι ένα συμπαιωτικό πράγμα όπως η έμπνευση, αλλά κάτι συνηθισμένο και επαναλαμβανόμενο για να μην και σταθερό, σαν μια φυσική ανάγκη. Τότε η προείσθηση μιας αναγκασιότητας, τότε η πρόγνωση μιας ηδονής (...) δείχνει καθαρά, πως εκείνο που με τραβάει, είναι η ιδέα της ανακάλυψης και της σκληρής δουλειάς. Αυτή η ιδέα η πράξη του να βάλω το έργο μου στο χαρτί, το να παίξω τη ζύμη — όπως λέει — είναι για μένα αδιαχώριστη από την ικανοποίηση της δημιουργίας. Δεν μπορώ να ξεχωρίσω τη διανοητική από την ψυχολογική και φυσική προσπάθεια. Με προκαλούν εξίσου και δεν κερραχούνται».*

Αυτή η μακρά προσφυγή στον Ίγκορ Στραβίνσκι δεν είναι τυχαία. Ο Στραβίνσκι είναι ένας μεγάλος συνθέτης και στοχαστής.

Στο δημιουργικό του δρόμο πέρασε από πολλά στάδια, πολλές περιόδους, όπως ο σύγχρονος του Πικάσο στη ζωγραφική.

Όπως λέει ένας άλλος σύγχρονος συνθέτης, ο Λαρν Κόλεν και το βιβλίο του «Μουσική και Φαντασία» είναι κλόσιμο σε στοχασμούς και συμπεράσματα και από το οποίο δανειστήκαμε και θα δανειστούμε κι άλλα αποσπάσματα: «Ο μουσικός ιμπρεσιονισμός υπερφαλαγγίστηκε όταν έφτασε στο Παρίσι το 1910 ένας νέος μάστορας της ορχήστρας, ο Ίγκορ Στραβίνσκι. Έτσι η «Ιερωτελεστία της Άνοιξης» παραμένει το πιο εκπληκτικό επίτευγμα του 20ού αιώνα (...) εν εγκαινιάζει μια νέα εποχή στην ενορχηστρωτική τέχνη. Δέκα χρόνια αργότερα ο Στραβίνσκι έστρεψε το ενδιαφέρον του σ'ένα τελείως διαφορετικό ηχητικό στόχο: Στο νεοκλασικισμό που λειτουργήσει σαν ένα φρένο στη χροστική προπαλειμική περίοδο και στην ασάφεια του ιμπρεσιονισμού. Έτσι ο ρόσος αυτός που τ'ονομά το έγινε σύμβολο της μουσικής ανανέωσης, αποτέλεσε τον πυρήνα μιας πιο συντηρητικής στάσης».

Για να φτάσει στην τελευταία περίοδο της ζωής του να στραφεί προς τη σειραϊκή μουσική, πιο γνωστή σε δωδεκαφωνική. Όλα αυτά

...und die ...

...und die ...

...und die ...

...und die ...

...und die ...

...und die ...

...und die ...

...und die ...



δείχνουν πόσο ζωντανός, πόσο ελκρινής, γνήσιος και υπεύθυνος υπήρξε ο δημιουργός. Έτσι η ανάλυση που κάνει ο ίδιος για τη διαδικασία της μουσικής σύνθεσης αποκτά ιδιαίτερη σημασία και βαρύτητα. Σκοπός μου είναι, στηρίζομενος σε παρόμοιες αφητικές και βαρόνοους μαρτυρίες, να δείξω ότι η μουσική σύνθεση αποτελεί μια ξεχωριστή πνευματική λειτουργία που τα κύρια γνωρίσματά της παραμένουν άγνωστα στο μεγάλο κοινό, και σε πολλούς αυτοχρυσόμενους ειδήμονες.

Παρ' όλη τη διάδοση των πιο σημαντικών και γνωστών έργων της έντεχνης μουσικής, η τέχνη αυτή — η νεότερη απ' όλες — διατηρεί ακόμα το μεγαλύτερο τμήμα της ουσίας της ανοιχτό μονάχα σε ένα πολύ μικρό τμήμα των συνανθρώπων μας.

Αυτό οφείλεται ίσως στο γεγονός, ότι σε όλα τα μεγάλα μουσικά έργα, υπάρχουν πολλά εξωτερικά στοιχεία που μας συναρπάζουν, κυρίως μελωδίες και ορχηστρικές στιγμές. Όμως είναι βέβαιο ότι το μεγαλύτερο και ουσιαστικότερο μέρος μιας λ.χ. Συμφωνίας και που είναι ο μουσικός στοχασμός, οι ιδέες μετουσιωμένες σε ηχητικές σχέσεις, η εσωτερική δομή σαν αποτέλεσμα λεπτών ισορροπιών, η σύνθεση των αντιθέσεων (όπως είδαμε στη Φούγκα) όλα αυτά περνούν απαρατήρητα για το μέσο ακροατή, πολύ περισσότερο ίσως από όσο σημαντικά διαφεύγουν για το θεατή του Φεστιβάλ της Επιδαύρου από το σύνολο μιας τραγωδίας του Αισχύλου, του Σοφοκλή ή του Ευριπίδη.

Θέλω να αποδείξω ότι με τη συσάφηση χιλιάδων εμπειριών σχετικών με τους νόμους της μουσικής τέχνης: την Αντίστιξη και την Αρμονία, είχαμε ένα διαλεκτικό άλμα με τη μορφή της μουσικής σύνθεσης, που όπως είδαμε η κορφοβωσή της — σαν τέλεια φόρμα — υπήρξε η Φούγκα και σε συνέχεια η Σονάτα και η Συμφωνία που εξάλλου το πρώτο τους κυρία μέρη βασίζεται στην αρχή της Φούγκας με το θέμα - Ακάντηση - Αντίθεση και Επισόδια — αναπτύξεις που ακολουθούν — γι να κλείσουν με την Επανάθεση.

Θέλω ακόμα να δείξω ότι το έντεχνο μουσικό έργο είναι αποτέλεσμα εμπνεύσεως και στοχασμού, ψυχολογικής και διαμορφωτικής δουλειάς. Μιας μουσικής ποιητικής που όμως οικοδομείται με μόχθο σκληρό βασισμένο επάνω σε φυσικούς νόμους που συνεχώς εξελίσσονται και που γι αυτό θα πρέπει κάθε στιγμή να ανακαλύπτονται. Και όλα αυτά μέσα σε μια αυστηρή πνευματική πειθαρχία που

ακονίζεται με την παρατηρητικότητα, τη γνώση και τη συνεχή άσκηση.

-Η φαντασία, λέει ο Στραβίνσκι, δεν είναι μόνο η ρίζα της ιδιοτροπίας, είναι επίσης ο υπηρέτης και ο βοηθός της δημιουργικής βούλησης. Δουλεύει του συνθέτη είναι η ζωδάλεια τα στοιχεία που του προσφέρει η φαντασία, γιατί κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα πρέπει να θέτει όρια στον εαυτό της. Όσο περισσότερους περιορισμούς, όρια και επιζηργασία ορίσεται η τέχνη, τόσο περισσότερο ελεύθερη είναι.

Τέλος θέλω να δείξω ότι αυτό το φαινόμενο της έντεχνης μουσικής δημιουργίας είναι φαινόμενο ταξικό. Δεν είναι ο λαός σαν έννοια εθνική που ανακάλυψε το είδος αυτό, αλλά ορισμένοι προικισμένοι μουσικοί μέσα σε μεμονωμένα μουσικά θερμοκήπια που φρόντισε να φτιάξει για τον εαυτό της η ευρωπαϊκή αριστοκρατία από τον 15ο αιώνα ως τις μέρες μας.

Οι μεγάλοι σταθμοί της δυτικής μουσικής διακρίνονται σε περιόδους, ανάλογα με τους ηχητικούς συνδυασμούς που κυριαρχούν. Είναι χαρακτηριστικό ότι κάθε φορά επικρατεί μονάχα ένα ηχητικό μέσο και έτσι εξηγείται το γεγονός ότι με την αποκλειστική καλλιέργεια του α ή β είδους φτάνουμε σε πολύ υψηλούς βαθμούς τελειότητας.

Έτσι, ως το 1600 μ.Χ. υπήρχε η καλλιέργεια της φωνητικής μουσικής. Μέσα από αυτή ζητηθεί η ενόργανη μουσική. Η σμιξη αυτών των δυο ειδών μας δίνει τα μεγάλα ορατόρια του Χαίντελ. Στον 19ο αιώνα το ενδιαφέρον για τη χορωδία ελαττώνεται και φτάνουμε έτσι στην κυριαρχία της συμφωνικής ορχήστρας.

Ο καλλιτέχνης δημιουργός απευθύνει το έργο του σε ένα συγκεκριμένο κοινό. Υπάρχει πάντα ένας διάλογος και πιστεύω ότι από την απάντηση στο ερώτημα σε ποιον απευθύνεται, με ποιον συνδιαλέγεται ο δημιουργός, μπορούν να βγουν πολλά συμπεράσματα για την ίδια τη φύση της δημιουργίας.

Ο μαρξισμός μας εξηγεί την εξέλιξη της κοινωνίας κάτω από τους νόμους της πάλης των τάξεων. Αυτό σημαίνει ότι δεν είναι τόσο τα ηθικά αλλά τα ιστορικά στοιχεία που πρέπει να βραιούν στην αξιολόγηση μιας κοινωνίας, μιας εποχής. Στην αρχαία Αθήνα λ.χ. είναι ηθικά απαράδεκτη για μας, η διαίρεση της πόλης σε ελεύθερους, σε μέτοικους και σε δούλους. Όμως ιστορικά η δουλοκτητική κοινωνία ήταν ένα αναγκαίο άλμα της ανθρωπότητας προς τα εμπρός. Και πραγματικά μονάχα κάτω απ' αυτό το μαρξιστικό πρίσμα μπορού-

1500



με να θαυμάσουμε χωρίς τύψεις, τα επιτεύγματα των Αθηναίων της κλασικής εποχής που όπως ξέρουμε στηρίζονται πάνω στη θυσία εκατοντάδων χιλιάδων δούλων.

Κατά την ίδια έννοια οι φεουδάρχες στο Μεσαίωνα και οι μεγαλοαστοί στον 19ο αιώνα ήταν εκφραστές συστημάτων όπως το φεουδαρχικό και το αστικό που το πρώτο είναι προοδευτικότερο από το δουλοκτητικό και το δεύτερο πιο μπροστά από το πρώτο. Είναι λοιπόν φυσικό για κανένα το δάστημά του το σύστημα εκφράζει την ιστορική δυναμική που ωθεί την Α κοινωνία προς τα εμπρός, οι εκφραστές αυτού του συστήματος να γίνονται πόλος έλξης όλων των δυναμικών στοιχείων που υπάρχουν στη δομημένη στιγμή μέσα σ' αυτή την κοινωνία.

Έτσι λοιπόν και ο Μότσαρτ — δηλαδή ο προικισμένος χωρικός — εγκαταλείπει το χωριό για να πάει στην πόλη - που μόλις κάνει την εμφάνισή της. Εκεί αν είναι μουσικός θα παίξει στις πλατείες και στους δρόμους. Θα παίξει σε πανηγύρια. Κι αν είναι καλός τότε η φήμη του θα πάει ψηλά στο παλάτι. Τότε μια μέρα θα τον καλέσει ο πρίγκιπας να πάρει μέρος σε μια γιορτή. Αν αρέσει πολύ τότε μπορεί και να του πεις «παίξεις ωραία, γι' αυτό θα σε κρατήσω στον πύργο μου. Θα τρως και θα κοιμάσαι τσάμπα και θα παίζεις για μένα».

Έτσι ο Χάντνερ κοιμότανε και έτρωγε μαζί με τους δούλους. Ετοιμάζε τη μουσική του για να την παίξει μπροστά στον πρίγκιπα και τους καλεσμένους του. Σε άλλες περιπτώσεις όπως λ.χ. στη Λαϊψία, εκεί δεν υπήρχε πρίγκιπας. Όμως οι προχόντες της πόλης είχαν σε μεγάλη περισηή την εκκλησία τους, τον Άγιο Θωμά. Ήθελαν κάθε Κυριακή να ακούν καινούργια ωραία μουσική. Έτσι η θέση του οργανίστα και συνθέτη του Αγίου Θωμά ήταν περιζήτητη. Έως ότου την πήρε ο Ιωάννης Σεβαστιανός Μπαχ όπου και έμεινε 30 χρόνια. Παντρεύτηκε δυο γυναίκες, έκανε 18 παιδιά και κάθε Κυριακή παρουσίαζε στην εκκλησία μια καινούργια σύνθεση.

Αργότερα όταν σχηματίστηκαν οι μεγάλες πόλεις όλοι οι αριστοκράτες, πρίγκιπες, προχόντες πήγαν σ' αυτές. Έτσι η Βιέννη είχε γίνει τον 18ο και 19ο αιώνα το μεγαλύτερο κέντρο της μουσικής. Εκεί θα περάσουν (και οι πιο κολλοί θα ζήσουν) οι μεγαλύτεροι συνθέτες της εποχής. Πάντοτε κλάι στα παλάτια και τα μέγαλα της άρχουσας τάξης.

Έτσι βλέπουμε ότι ο πρώτος συνομιλητής του συνθέτη είναι ο άρχοντας. Δηλαδή μόνο μια φέχτα φιλόμουσοι. Παράλληλα το είδος της τέχνης που έκαναν απαιτούσε τέτα τεχνική υποδομή που την περιόριζε μέσα σε απειροελάχιστους χώρους. Μουσικά όργανα - όργανο - πιάνο - ορχήστρες - όπερες όλα αυτά ήταν πράγματα δυσάρετα και οι μουσικοί εκτελεστές ακόμα πιο δυσάρετοί. Έτσι τα έργα εκείνης της εποχής αναγκαστικά μπορούσαν να τα ακούσουν πάρα πολύ λίγοι. Όσοι χωρούσαν σ' ένα σαλόνι ή σε μια μικρή αίθουσα συναυλιών.

Ένα έργο για πιάνο το εκτελούσε ο συνθέτης του πάντα σε μικρούς κύκλους της αριστοκρατίας και όσων μπορούσαν να πλησιάσουν αυτούς τους κύκλους. Πόσοι μπορούσαν να ακούσουν να παίξει, το Μότσαρτ, τον Μπετόβεν, το Λιστ, το Σοπέν; Είναι ζήτημα αν τον καιρό που ζούσαν τους άκουσαν μερικές χιλιάδες ίσως και εκατοντάδες. Μονάχα τα εκκλησιαστικά έργα είχαν ασφαλώς μεγαλύτερο ακροατήριο. Αν κρίνουμε όμως από την περίπτωση του Μπαχ οι ακροατές τελικά δεν έδωσαν την πριπόουα σημασία μιας και χρειάστηκαν 150 χρόνια από το θάνατό του μαζί με το ζήλο του Μέντελσον για να ανακαλυφθεί και να εκτιμηθεί ουσιαστικά το έργο του.

Ένας Γερμανός βασιλιάς πραγματοποιεί το όνειρό του Βάγκνερ και του χτίζει το θέατρο στο Μπαϊρόιτ. Σε κάθε εκτέλεση του έργου του ακροατήριο αποτελείται από βασιλιάδες, αριστοκράτες και φεασημένιους καλλιτέχνες.

Ακόμα και στον αιώνα μας οι συναντήσεις των μεγάλων καλλιτεχνών γίνονται μέσα στα μεγάλα σαλόνια της εποχής. Σε ερώτηση προς το Στραβίνσκι αν και πού συνάντησε τον Προυστ απαντά ότι τον είδε στα 1922 στο μέγαρο της πριγκιπισσας Βιολέτας Μυρά.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Η συμφωνική μουσική και το γερμανικό πνεύμα • Ο ρόλος της Ιταλίας και ο μουσικός αισθητισμός • Από το «Κοντσέρτο Γκρόσσα» στην Όπερα • Ο Βέρντι • Οι μουσικοκριτικοί • Οι δύο άξονες: γερμανικός και ιταλικός • Η γαλλική σχολή • Εθνικές Σχολές • Η Σχολή της Βιέννης.

Μπορούμε να πούμε ότι η ανακάλυψη της απόλυτης μουσικής, η ανακάλυψη της φούγκας και της συνάτας που αποτελούν τις καθαρά μουσικές φόρμες και πιο γενικά η ανακάλυψη της Συμφωνικής, όλα αυτά αποτελούν επίτευγµατα του γερμανικού λαού, του γερμανικού πνεύµατος; Νοµίζω να! Όπως εξάλλου είναι βέβαιο πως η Τραγωδία αποτελεί επίτευγµα του αθηναϊκού λαού, του αρχαίου ελληνικού πνεύµατος. Θα είµαστε νοµίµοι πιο ακριβείς αν προσδιορίζαµε ότι η απόλυτη μουσική φόρµα αποτελεί κατάκτηση του γερμανικού ιδεαλισµού. Συνθήκες εθνικές, κοινωνικές, ιστορικές, φιλετικές ακόμα για να µην προσθέσω και κλιµατολογικές, οδήγησαν σε µια δοσµένη εποχή σ' αυτή την πνευµατική και ψυχική ενδοστρέφεια, που σε κάνει να συγκινείσαι και να διανοείσαι µε απόλυτα καθαρά νοήµατα όπως το αποκρυστάλλωσε ο Καντ στη φιλοσοφία και ο Μπαχ στη μουσική. Το αισθησιακό υποχωρεί και τελικά χάνεται µπροστά στο ιδεατό. Τα εξωτερικά στοιχεία γίνονται εσωτερικά. Το ιδανικό θεωρείται όλο και πιο πολύ µε τα µάτια της φαντασίας, τα µάτια του νου παρά µε την πραγµατική όραση που ο ρόλος της γίνεται καθαρά πρακτικός: Μας βοηθάει να διαβάσουµε τις νότες όµως ευθέως και ο ήχος γεννηθεί, τα µάτια παύουν να έχουν σηµασία, όπως παύει να έχει και ο έλεος κόσµος. Τώρα ένας άλλος κόσµος γεννιέται: Ο έλεος. Ένας κόσµος φανταστικός, ιδεατός, αόρατος που εκφράζεται τότε µε σχήµατα µελωδικά

— τότε µε αντιστακτικά — τότε µε αρµονικά — τότε µε όλα τα σχήµατα µαζί — πλάθοντας ηχητικούς όγκους που όµως προχωρούν µέσα στο μουσικό χρόνο αρµονικά — µε δοµές απόλυτα εναρµονισµένες — µε ηχητικές σχέσεις που όλες ξεκινούν από κάποιο αισθητικό πυρήνα µυστηριακό, µιας και αυτός κρίνει και προσδιορίζει ποιο είναι το µέτρο και ποιο το χάσµα, ποιο είναι το αληθινό και ποιο το νόθο, ποιο είναι το ωραίο και ποιο το αδιάφορο. Αποφασίζει αν το έργο ζει, αν πάλεται, αν «αναπνέει» κι αν επικινεµται µε το κέντρο της ακονισµένης ανθρώπινης ευαισθησίας, µε κείνο το µυστηριακό κώδικα που βρίσκεται στο κέντρο όχι µόνο του µικρόκοσµου αλλά και της ~~συντακτικής~~ <sup>συντακτικής</sup> αρµονίας. Γιατί οπωσδήποτε µια τέτοια φούγκα µοιάζει απόλυτα µε ένα κλειστό πλανητικό σύστηµα. Με τον ήλιο — που είναι ο βασικός τόνος — και µε τους πλανήτες που εναρµονίζονται γύρω του χάρη σε κάποιο σπινθητικό νου απ' όπου απορρίπτον οι νόµοι του κόσµου.

Η απόλυτη μουσική φόρµα αποτελεί λοιπόν οπωσδήποτε δόξα του γερµανικού πνεύµατος. Τη φούγκα τη δόξασε ο Μπαχ. Η φόρµα Συνάτα ανακαλύφθηκε από τη σχολή του Μανχάιµ, στην οποία ανήκε και ο γιος του Μπαχ. Η Συμφωνία, το ανώτατο µουσικό επίτευγµα, είναι έργο της σχολής Μανχάιµ, του Χάυντν, του Μότσαρτ, του Μπετόβεν, του Σούµπερτ, του Σόσταν, του Μέντελσον, του Μπραµ, του Μάλερ.

Αυτός είναι άλλωστε ο κύριος, ο ατσάλινος άξονας, από τον Μπαχ έως τον Μάλερ, της απόλυτης - ορατορικής και συμφωνικής φωνητικής και ενόργανης μουσικής —. Και γύρω από τον άξονα αυτό κινήθηκαν πολλοί σηµαντικοί συνθέτες, κυρίως στην Ιταλία και στη Γαλλία. Μορφές σαν τον Πολωνό Σοπέν, του Ουγγαρέζου Λιστ και του Ρώσου Τσαϊκόφσκι, παρόλο τον ιδιαίτερο χαρακτήρα που έφεραν στη μουσική η καταγωγή τους, δεν µπορούµε εντούτοις να τους θεωρήσουµε σαν αποκλειστικά τοπικούς, εθνικούς συνθέτες, γιατί το έργο τους είναι τέλεια σφαιροεικόµο από τον κεντρικό άξονα που η ακτινοβολία του την εποχή εκείνη είναι τεράστια και καταλυτική.

Η Ιταλία εντούτοις είναι η μόνη χώρα που µπορεί να συγκριθεί — από την άποψη της μουσικής — µε τη Γερµανία. Οι ίδιες συνθήκες που έστρεψαν τη γερµανική μουσική προς τον ιδεαλισµό και µόνο



αυτού προς τις απόλυτες φόρμες, στην Ιταλία οδήγησαν τη μουσική σε περιοχές άκρατου αισθησιασμού, όπως είναι το μουσικό δράμα - η όπερα. Εδώ η μουσική συνυφείται το λόγο — όπως και η παρουσία του τραγουδιστή — η ελοκή του έργου — τα κουστούμια και τα σκηνικά. Δηλαδή η όραση συνυπάρχει με την ακοή. Έχουμε τρία στοιχεία που αντιστοιχούν σε τρεις πνευματικές λειτουργίες. Μουσική και ακοή - ποίηση και νοη - θέαμα και όραση -. Εδώ δεν υπάρχει φυγή από τον έξω κόσμο και απογοήτηση σε κόσμο ιδεώδη. Εδώ οι αισθήσεις κρατούν τον ακροατή κερφαμένο στη γη. Εδώ υπάρχει η αισθησιακή χαρά που ήχου και της εικόνας. Η μουσική θα πρέπει να χτυπά κατευθείαν στο κέντρο της ατομικής μουσικής ευαισθησίας, που είναι κερφαμένο με τις μουσικές μνήμες που εισσπείρονται μέσα στα κοινωνικά στίγματα και στα άτομα ανά τους αιώνες και που αποτελούν το κέντρο αναφοράς, θα λέγαμε, την αισθητική λυδία λίθο που κάθε νέο άκωσμο έρχεται να κριθεί επάνω της. Σ' αυτές τις περιπτώσεις είναι η Μελωδία — που όπως είδαμε αποτελεί την κύρια μουσική έκφραση των λαών — που έρχεται να χτυπήσει την πύλη της μουσικής ευαισθησίας του ακροατή ζυπνώντας προσιώνιες μουσικές μνήμες.

Τι είναι όμως ο Μοντεβέρντι, ο Τσαμαράς, ο Ροσσίνι, ο Βέρντι, ο Μπετόβεν; Είναι βασικά λαϊκοί τροβαδούροι που σε άλλες συνθήκες θα είχαν παραμείνει ανώνυμοι. Είναι βασικά μελωδιστές, που έζησαν όμως σε ένα κοινωνικό περιβάλλον μέσα στο οποίο η μουσική τεχνική είχε ήδη μεγάλη ανάπτυξη. Γιατί, ως μην ξεχνάμε, ότι στη φωνητική περίοδο της μουσικής η Ιταλία ευτύχησε να έχει ένα *Παλαιστρίνα* και σε συνέχεια όταν ακολούθησε η οργανική είχε μια πλειάδα από μεγάλους συνθέτες, από το Σκαρλάτι και τον Βιβάλντι έως τον Αλμπινόνι και τον Τζιμινιάνι. Όμως και εδώ στην εποχή του Κοντσέρτο Γκρόσο, δηλαδή της σουίτας για ορχήστρα εγχόρδων, οι ιταλοί συνθέτες πατούν γερά στο ζώμα της παράδοσης. Σε κάθε μουσική φράση αναγνωρίζεις το άρωμα της λαϊκής μουσικής. Κάθε μέρος του Κοντσέρτου είναι και ένας λαϊκός χορός. Η ακτινοβολία αυτής της μουσικής περνά τα σύνορα της Ιταλίας. Στο Παρίσι, στη Γερμανία, στη Βιέννη, η ιταλική μουσική κυριαρχεί. Τα Κοντσέρτα Γκρόσο του Χαίντελ και του Μπαχ (βρανδεμβουργιανά), οι όπερες του Μότσαρτ, φέρνουν την σφραγίδα της ιταλικής επίδρασης. Πάνω σ' αυτό, λοιπόν, το γόνιμο έδαφος ξεφύτρωσαν οι μουσικοί της ιταλικής όπερας.

Ήταν, λοιπόν, φυσικό να μη μείνουν στο τραγούδι, να μη μείνουν στην απλή μελωδία. Είχαν στη διάθεσή τους ένα θαυμάσιο όργανο, τη Συμφωνική Ορχήστρα. Είχαν μια σειρά μουσικές φόρμες και μουσικές τεχνικές.

Είναι όμως προς δόξα του Βέρντι που παρ' ότι κάτοχος όλων των μουσικών που καταίχον οι γερμανοί συμφωνιστές και που τα έδειξε με τρόπο μεγαλοφυή στον «Φάλσταφ», δεν παραστήθηκε σε εγκεφαλικούς πειραματισμούς. Έμεινε πάντα πιστός στο μουσικό ιδανικό του που ήταν η αναζήτηση της δραματικής κορύφωσης με κείνα τα μέσα που διέθετε η ιταλική μουσική παράδοση, η λαϊκή ευαισθησία, και που ήταν βασικά η μελωδική ευρηματικότητα, στηριγμένη πάνω σε μια αρμονική λογική που εξυμνηρούσε το μουσικό δράμα και μια ενορχηστρωτική αντίληψη που στήριζε και κλεισίαινε φυσιολογικά και αναγκαία τα δράματα, αλλά και τα θεάματα. Αξίζει ο κόπος αληθινά, να παραθέσουμε εδώ τη γνώμη του Στραβίνσκι γι' αυτό το μεγάλο σύνθετη, που τόσο περιφρονητικά τον αντιμετώπισε η μεγάλη κληγή που γεννήθηκε πάνω στη μουσική. - Ο μουσικός σχολιαστής και ο μουσικός κριτικός που στην μέγιστη πλειοψηφία τους δυστυχώς στράφηκαν όλο και πιο πολύ προς ό,τι είναι νεκρό και δογματικό, γυρίζοντας περιφρονητικά την πλάτη σε μουσικές μεγαλοφυίες όπως είναι ο Τζουζέπε Βέρντι.

Πριν αναφερθεί στον Βέρντι, ο Στραβίνσκι στη «Μουσική Παιγνιό» του παραθέτει την κριτική του Σκουιντό για τον Φίτουστ του Γκουινά. Όπως λέει ο Στραβίνσκι, αυτό που έγραψε αυτός ο κριτικός στη «Revue des deux mondes», περινότια για νόμο.

Γράφει λοιπόν ο περίφημος Σκουιντό: «Ο κ. Γκουινά για κακή του τύχη θαυμάζει ορισμένες ζεπερσμίτες σελίδες από τα τελευταία κουαρτέτα του Μπετόβεν. Απ' τα λιγνίζοντα κρη από τον έρωτα ζεπέρσαν όλα οι σκάρτοι συνθέτες της σύγχρονης Γερμανίας. Όλοι αυτοί οι διάφοροι Αιστ. Βάγκνερ και Σόφμαν αλλά ακόμα και ο Μέντελσον σε ορισμένες αμοιβαγήτημας πτυχές του σπάλ του...».

Θα πρέπει να εξετάσουμε, σε πρώτη ευκαιρία το ρόλο των διαφόρων μουσικοκριτικών και μουσικολόγων στην εξέλιξη της έντεχνης μουσικής. ~~Οι πιο πολλοί μοιάζουν με τα τσιμπούρια.~~ Καλημέρα πάνω στο μουσικό πινάκιο του ατμοσφαιρικού. Μήπως δεν είναι η μουσική κριτική που ξόφλησε και σκότωσε τον Μότσαρτ; Δεν είναι η





κριτική που αποκαρδιώνει τόσο πολύ τον Μπετόβεν ώστε να σιωπήσει σχεδόν 19 χρόνια; Και είναι η ίδια κριτική που, αν και πέρασαν 150 χρόνια από την εποχή του Βέρντι, εξακολουθεί να τον θεωρεί σαν συνθέτη που δεν γράφει μουσική αλλά «μουσικούλα».

Ας ακούσουμε όμως τον Στραβίνσκι να μιλά «για την ιδιοφυΐα, όπως λέει, που μας έδωσε το Ριγκόλεττο, το Τροβατόρε, την Αίντα και την Τραβιάτα. Ήρθο, συνεχίζει, πως υπερσπίζομαι ακριβώς εκείνα τα πράγματα που η ελίτ του πρόσφατου παρελθόντος προσπάθησε να τα αγνοήσει στο έργο του μεγάλου αυτού συνθέτη. Λυπάμαι γι' αυτό, αλλά υποστηρίζω πως υπάρχει πολύ περισσότερη ουσία και αληθινή ευρηματικότητα στην όρια La Donna E Mobile, π.χ. που η ελίτ την αντιμετώπιζε σαν κάτι το εκουσιώδες και το επιφανειακό, παρά στους φαναρδόνικους ρητορισμούς που συναντάμε στο Δαχτυλίδι του Ρίγκου. Είτε το θέλουμε είτε όχι, το Βαγκνερεκό δράμα χαρακτηρίζεται από ένα διαρκή στόμφο. Οι λαμπροί αυτοσχεδιασμοί του διαγκάνουν κέρα από κάθε μέτρο την ορχήστρα και εξεναμιζουν τη σημασία της, σε αντίθεση με την ευρηματικότητα που ζητηδύει από κάθε σελίδα του Βέρντι. Μια ευρηματικότητα που είναι ταυτόχρονα σερνή κι αριστοκρατική.

Ο Βέρντι, λοιπόν, είχε καταστει στο ρεπερτόριο της ανώδυνης μουσικούλας, ενώ ήταν της μόδας να αποδίδουν στον Βάγκνερ την τυπική αίγλη του επαναστάτη. Τίποτα δεν είναι περισσότερο αποκαλυπτικό από αυτή τη διάθεση υποβιβασμού της τάξης στο επίπεδο της μότσας των πεζοδρομίων, τη στιγμή που αποδίδει κανείς διαστάσεις μεγαλείου στη λατρεία της ταξίας».

Στην περίπτωση του Βέρντι και, γενικότερα, της ιταλικής όπερας, εκείνο που δεν άρεσε στους αριστοκρατίζοντες κριτικούς, ήταν ακόμη και το γεγονός ότι η μουσική αυτή υπήρξε δημοφιλής. Σε αντίθεση με όσα συνέβαιναν στη Βιέννη, στην Ιταλία, η όπερα ήταν ένας θεσμός λαϊκός. Εκεί αριστοκρατία και λαός συνυπήρχαν και ήταν ο λαός που αποφάσιζε τελικά για την επιτυχία ή όχι μιας όπερας. Ο Βέρντι ειδικά, συνδέθηκε και με τα ιστορικά γεγονότα που συγκλόνισαν την εποχή εκείνη τη χώρα του και πολλές μελωδίες του λειτουργούσαν μέσα

στον ιταλικό λαό πολιτικό-επαναστατικά. Ήταν φυσικό γιατί, όπως είπαμε, η βάση της όπερας ήταν καθαρά λαϊκή και η παραπέρα ανάπτυξη της μας δείχνει ότι η μουσική μεγαλοφυΐα ενός λαού μπορεί να εκδηλωθεί με διαφορετικούς τρόπους.

Η όπερα δεν προχάρη στην απόλυτη μουσική. Η μουσική έχει φυσικά και εδώ τη δικιά της φόρμα. Όμως μια φόρμα που επιβάλλεται από εξωτερικά-εξωμουσικά στοιχεία. Και βασικά, από το λιμπρέτο, που είναι στη βάση του ένα θεατρικό κείμενο χωρισμένο σε πράξεις και σε σκηνές. Η όπερα είναι το αποκορύφωμα της Μουσικής με συννοεία ορχήστρας και τα κύρια προσόντα που πρέπει να διαθέτει ο συνθέτης είναι το χάρισμα της μελωδίας και η αίσθηση της δραματικής ψυχολογίας και ανάπτυξης. Πρόκειται, όπως είπαμε, για μια κατά βάση αισθησιακή μουσική σχολή, σε αντίθεση με τη γερμανική που θα τη χαρακτηρίζαμε σαν εννοματική. Με την έννοια της κατασκευής μουσικών αρχιτεκτονημάτων με τη χρήση ήχων που λειτουργούν σαν ηχητικά ενόργανα. Χρειάζεται γι' αυτό μια στροφή του ακροατή προς τα μέσα, προς τον έσω κόσμο, σε αντίθεση με την ιταλική σχολή που μας κρατά σταθερά προς τα έξω με τη βοήθεια ακόμα της όρασης και του νου.

Αυτοί οι δύο, ο γερμανικός και ο ιταλικός, είναι οι δύο βασικοί άξονες που γύρω τους αναπτύσσεται και στις υπόλοιπες χώρες η ένταξη μουσική. Στη Ρωσία λόγω χάρη, ο Γκλίλκιν, ο πατριάρχης της Ρώσικης Σχολής, ακολουθεί την Ιταλική Σχολή ενώ ο Τσαϊκόφσκι βασικά τη Γερμανική. Άλλο βασικό γιατί ο ίδιος ο συνθέτης στη μουσική μαλατσο (που είναι ένα είδος χορευτικής όπερας) είχε ιταλικές επιδράσεις.

Στη Φιλανδία ο Σμπέλιους ακολουθεί τη Γερμανική Σχολή και αναδεικνύεται σε μεγάλο συμφωνιστή. Στην Ελλάδα ο Λαυράγκας ακολουθεί την Ιταλική, ενώ ο Καλομοίρης και η σχολή του τη Γερμανική Σχολή. Στη Γαλλία ο Γκουνέ δεχάφεται, ενώ λίγο πιο πριν ο Μπερλιόζ πηφτει σαν μεταωρίτης στο προσκήνιο της μουσικής και αναδεικνύεται σε πατέρα θα λέγαμε της σύγχρονης ενορχηστρωτικής τέχνης. Φυσικά ανήκει (βασικά) στη γερμανική νοοτροπία και αποτελεί μοναδικό φαινόμενο μέσα στη γαλλική μουσική.

Η Γαλλική Σχολή — που ξεκινά από έναν Ιταλό συνθέτη το Λουλό — πρέπει να πούμε ότι δημιουργεί ένα δικό της πρόσωπο με κύριους σταθμούς τον Κουπερέν, τον Μπιζέ, τον Γκουνέ για να φτάσει



στους ιμπρεσιονιστές που με επικεφαλής τον Ντεμπισό επηρεάζουν βαθιά την εξέλιξη της μουσικής και την οδηγούν στο κατώφλι του 20ού αιώνα.

Όμως το κίνημα εκείνο που βάζει βαθιά τη σφραγίδα του πάνω στην έντεχνη μουσική είναι το κίνημα των Εθνικών Σχολών με πρώτη τη Ρωσική και σε συνέχεια τις σχολές των χωριών της «περιφέρειας». Είναι η πρώτη μεγάλη απόπειρα για ενσωμάτωση της εθνικής-λαϊκής μουσικής στον κορμό της έντεχνης δυτικής μουσικής. Μεγάλοι συνθέτες όπως οι Μουσόργκκι, Ρίμσκι-Κόρσακοφ, Στραβίνσκι, Κόνταλι, Μπέλα Μπάρτοκ, Ενίσκο, Ντε Φάλια, τελικά ενσωματώνονται στο μεγάλο δυτικό κορμό προσφέροντάς του όμως ένα νέο φρέσκο μελωδικό και ρυθμικό υλικό βασικά και στη συνέχεια αρμονικό και εννοχηματικό. Το ίδιο γίνεται και με τη δική μας Εθνική Σχολή, μόνο που από μας έλειπε το τεχνικό επίπεδο που χαρακτηρίζει τις συνθέσεις των μεγάλων δημοοργάν που προαναφέραμε. Λίγο ως πολύ όλοι οι λαοί που με, τον α ή β τρόπο συνδέονται με τη δυτική κουλτούρα — κι αν όχι οι λαοί έστω και μόνο η intelιγκέντσιά τους, όπως συμβαίνει λ.χ. με το Μεξικό και την Ιαπωνία — παρασύρονται από το ρεύμα της δυτικής μουσικής που μετά την παρακμή της ιταλικής όπερας — στα τέλη του περασμένου αιώνα — έχει τη σφραγίδα της Γερμανικής Σχολής που μετά τους Βάγκνερ, Μπρως, Μπρούκνερ και Μάλερ, εμπίπτει στο παλιό της κέντρο, τη Βιέννη με τη νέα Σχολή της Βιέννης, τη Σχολή Σένμπεργκ που ολοκληρώνει, θα λέγαμε μ'έναν τρόπο δραματικό, τη συμφωνική εποποιία, όπως ξεκίνησε με τους Μπαχ, Χαίντελ, Μότσαρτ και Μπετόβεν.

Γιατί η Βιέννη στις αρχές του αιώνα μας δεν είναι πια η πριετούσα μιας κυρίαρχης τάξης που με τόσο θριαμβευτική σιγουριά και αυτοπεποίθηση αντίκριζε μπροστά της το μέλλον, αλλά το καταφύγιο της ιδέας της τάξης που τώρα πια δεν είχε παρά μονάχα παρελθόν...

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

Το Διονυσιακό και το Απολλώνειο πνεύμα • Ο σχολαστικισμός και ο λαϊκισμός • Οι συμφωνίες των Μάλερ, Προκόφιεφ και Σισακίεβιτς • Σένμπεργκ • Η διεκπεφύγηση μύθους • Ο Βίμπεν • Ο ολοκληρωμένος σαρματός • Η σπινική • Βαθύς υπνός της γροθής

Ίσως η νιτσιική θεωρία περί Διονυσιακού και Απολλώνειου πνεύματος να μας βοηθήσει να καταλάβουμε καλύτερα — τηρουμένων φυσικά πάντα των αναλογιών — την επίδραση του γερμανικού και του ιταλικού πνεύματος πάνω στη διαμόρφωση της έντεχνης μουσικής.

Αν σπράξεις μακριά και αρνητικά το Απολλώνειο πνεύμα θα φτάσει ασφαλώς στο σχολαστικισμό. Αν σπράξεις το Διονυσιακό, εκφυλίζεται στο λαϊκίστικο, το απλοϊκό. Το αντίθετο δηλαδή αν σπράξεις το πρώτο μακριά και θετικά φτάνουμε στην καθαρότητα της ιδέας. Και το δεύτερο μεταμορφώνεται στη δραματική κάρηση μέσω της ένθεης «υπέρβασης».

Είναι λοιπόν ενδεικτικό να πούμε ότι στις περιπτώσεις των μεγάλων συνθετών των Μπαχ, Χαίντελ, Μότσαρτ και Μπετόβεν έχουμε μια θαυμάσια σύζευξη του γερμανικού και ιταλικού μουσικού πνεύματος. Στη Βιέννη στην εποχή του Μότσαρτ και του Μπετόβεν θριάμβευσε η ιταλική μουσική: Απόδειξη ότι πολλές όπερες του πρώτου είναι γραμμένες στην ιταλική γλώσσα.

Αλλά και πιο πριν, στην περίοδο των Χαίντελ και Μπαχ, η ιταλική μουσική με τη μορφή του Κονσέρτο Γκρόσο ιδιαίτερα, δόσισε στα σπλόνια των πριγκίπων από το Λονδίνο και το Παρίσι ως το Βερολίνο και το Ξανκτ-Πετερσμπούργκ.

Όλοι οι Γερμανοί συνθέτες ακόμα κι αυτοί που ήταν ζιμαμένοι με το γαϊτικό πνεύμα του Μπουξτεχούιτε ήταν υποχρεωμένοι να



παίρνουν σοβαρά υπόψη τους την ιταλική μουσική, που εξάλλου γέμιζε με το μεσογειακό φως της τα ακοστάβια της Κεντρικής Ευρώπης.

Έτσι λοιπόν όπως ακριβώς έγινε και με το έργο του Αισχύλου και του Σοφοκλή, όπου μέσα τους ισορροπεί ο Απόλλων και ο Διόνυσος το ίδιο και στα έργα των μεγάλων Γερμανών, ισορροπεί το γερμανικό με το ιταλικό μουσικό πνεύμα. Ισορροπεί η καθαρότητα της κατασκευής με τη γνησιότητα των μελωδιών. Το δραματικό επίγειο περιεχόμενο με την εξηγήνη-πνευματική υπέρβαση στον καθυρό κόσμο των ιδεών.

Θα παρατηρήσουμε λοιπόν ότι όσο υπάρχει αυτή η ισορροπία τόσο τα μεγάλα έργα της έντεχνης μουσικής — έστω κι αν γράφτηκαν για ένα στενό περιορισμένο ακροατήριο — αποτελούν αυθεντικές και γνήσιες πνευματικές κατακτήσεις όλου του ανθρώπινου πνεύματος.

Όπως και η ελληνική τραγωδία αποτελεί κατάκτηση πανανθρώπινη το ίδιο και η έντεχνη μουσική καταφέρει να εκφράσει τον άνθρωπο σε όλη του την ιστορική και παγκοσμιακή του διάσταση. Εκεί μέσα ο καθένας και όλοι συμπάρχουμε σαν αυτοδύναμες πνευματικές δυνάμεις είτε σαν εθνικο-κοινωνικό πολιτιστικό σύνολο αδιάφορο για την πολιτιστική μας καταγωγή και ιστορία.

Ίσως ο τελευταίος σταθμός αυτής της ηχητικής πνευματικής εποχής να είναι οι Συμφωνίες του Μάλερ πριν μεταφερθεί το δέντρο της συμφωνικής μουσικής σε άλλες χώρες και ιδιαίτερα στη Σοβιετική Ένωση όπου η Συμφωνία αναβαπτίζεται μέσα στο έργο του Προκόφιεφ και του Σοστακόβιτς.

Μετά το Μάλερ ο Σένπεργκ θα ξεχάσει τη μαγική συνύπαρξη των δυο πνευμάτων και θα βυθιστεί αργά αλλά σταθερά, όπως βυθίζεται κανείς στο βάθος, μέσα στις υπερβολές που γεννά η μονομερής προσήλωση στην ακρότητη ιδεοποίηση-ιδεοκρατία στη μουσική και τελικά στο σχολαστικισμό. Γράφει για τον Σένπεργκ ο Στραβένσκι:

«Ο, τι γνώμη κι αν έχει κανείς για τη μουσική του Άρνολντ Σένπεργκ — για να πάρουμε το παράδειγμα ενός συνθέτη που εξελίχθηκε πάνω σε καταθνήσιες τελείως διαφορετικές από τις δικές μου, τόσο αισθητικά όσο και τεχνικά και του οποίου τα έργα προέβλεσαν συχνά βίαιες αντιδράσεις ή αρωνικά χαμόγελα — ό,τι γνώμη λοιπόν κι αν έχει κανείς για το Σένπεργκ, είναι εντούτοις αδύνατο να στέβεται τον εαυτό του και αν είναι εφοδιασμένος με μια ουσιαστική μουσική καλλιέργεια, να μη νιώσει ότι ο συνθέτης του Πιρό Ανιέρ έχει πλήρη συνείδηση του τι κάνει και δεν προσπαθεί να

51  
καρδώνει κανένα. Υποθέτουμε το μουσικό σύστημα που του ταίριαζε και μέσα στα πλαίσια αυτού του συστήματος παρέμεινε ενταίος και συνεπής με τον εαυτό του».

Όμως ο σεβασμός του Στραβένσκι για τον ίδιο τον Σένπεργκ μεταβάλλεται σε περιφρόνηση όταν πρόκειται για πολλούς από τους συγχρόνους μας επιγόνους του.

«Αν την άλλη μεριά είναι εξίσου ενδιαφέρον και μουσική η ματαιοδοξία των στόμα που κολιούνται για μια φρεσκάδα εξοικείωση με τον κόσμο του ακατανόητου και που δηλώνουν με αυταρέσκεια πως κάτι τέτοιο είναι ακριβώς εκείνο που τους ταίριαζει. Δε νοιάζονται για τη μουσική αλλά για το σοκάρισμα και τον εντυπωσιασμό που αντιστρατεύεται την κατανόηση».

Θυμάμαι διαβάζοντας αυτές τις σειρές μια χειμωνιάτικη μέρα του 1954 όταν στην τάξη του Κονσερβατοριού στο Παρίσι που δίδασκε ο Ολιβιέρ Μεσιάν μπήκε ξαφνικά ο Πιέρ Μπουλιζ, Ερχόταν αν δεν κάνω λάθος από το Μόναχο όπου είχε παίξει κάποιο έργο του. Ο Μεσιάν σηκώθηκε και τον ρώτησε με αγνία: «Σε σφύριζαν;» «Βεβαίως-βεβαίως» απάντησε ενθουσιασμένος. «Μπράβο-μπράβο», του απάντησε τότε ο δάσκαλος βαθιά ικανοποιημένος...

«Ο Σένπεργκ, γράφει πως από την ηλικία του ο Λαβάν Κόνιαντ συνήθε να χαρακτηρίζει τον εαυτό του ως βίμα, που χωρίς τη βίληση του ανέλαβε τον προφητικό ρόλο της καταστροφής του τοιαυτού συστήματος, ενός συστήματος που χρεώστηκαν εκατοντάδες χρόνια για να ανατιχθεί».

Έγραψε λοιπόν μια μουσική που έχει κανείς την εντύπωση ότι ακούγεται «σαν λάθος». Σε συνέχεια ζεθεμέλιωσε τις βασικές προϋποθέσεις της μουσικής οργάνωσης, καταργώντας τη δομή που βασίζεται «στη λογική διαδοχή αλληλοσχετισμού συγχαρμών».

«Ο Σένπεργκ δεν κινηροίσε την ελευθερία όπως ο Μπουζόνι. Αντίθετα ανάγειόσε μια νέα μορφή κεθαλαρίας που θα αντικαθιστούσε την παλιά, που φανόταν πιο απαρχαιωμένη μετά την εκπαίλιση της τοιοκότητας. Μετά τη μακρόχρονη σιωπή του, κατά τη διάρκεια της οποίας προσεπάθησε με διάφορες δοκιμές να δώσει μια λύση στο πρόβλημα του, ζαναμφανίσθηκε με ένα νέο θεωρητικό εργαλείο, τη «δικακαρθητική-μέθοδο σύνθεσης», όπως προτιμούσε να την ονομάζει. Η μέθοδος αυτή έτσι όπως τελειοποιήθηκε από τον Σένπεργκ εξοσφάριζε τον έλεγχο κάθε φθόγγου στο μουσικό κατασκευαστή. Μελωδικά και αρμονικά βασίζόταν στη διαρκή χρήση και παραλλαγή μιας δομημένης διάταξης εν σέρά των 12 χρωματικών φθόγγων».



Λίγο καιρό πριν, είχε έλθει στείι μου μαζί με το φίλο συνθέτη Νίκο Μαμαγκάκη, για να μου πει ότι άκουσε το «'Αξιον Εστί» και ότι αρχίζει να πιστεύει ότι ο δρόμος αυτός οδηγεί προς κάποια λύση...

Τι σημαίνει αυτό; Σημαίνει ότι ο Χρήστος, όπως κάθε δημιουργός έβγαζε, δραματικά θα λέγαμε, να βρει τη «λύση» μέσα στο χάος που είναι η σύγχρονη μουσική. Γνήσιος συνθέτης με δημιουργικούς χιμούς, φιλοδοξούσε να συνθέσει έργα ζωντανά και όχι ρομπότ ή Φρανγκεστάιν... Έβαζε ίσως και αυτός το ερώτημα: «Για ποιον γράφω; Με ποιον θέλω να συνομιλήσω; Σε ποιον απευθύνομαι;»

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 13

Η μουσική αποτελεί γενετικό γνώρισμα του ανθρώπου • Δεν μπορεί να υπάρξει μουσική μη λαική • Η μουσική φαινόμενο κοινωνικό • Το λαϊκό τραγούδι • Η μουσική μέσα στις πόλεις • Η τέλεση αποδόσεων και η διάδοση της κοινωνίας • Ο σύγχρονος υπήκοος στο Κράτος • Η ελεύθερη συνείδηση και η Τέχνη • Η αποεικονοποίηση του καλλιτέχνη • Ο ρεφορμισμός και ο εθελοντής δουλέτας • Ο δούλος πατριώτης και ο εκλέβητος συνταξιαστής • Η περσόνη ΜΗΔΕΝ της λαικής συλλογικής λειτουργίας και ο εθελοντικός ισχυρισμός • Οι σύγχρονες εκλογικές πλειοψηφίες • Η πλειοψηφία του σφραγισμένου και η πλειοψηφία του βάθους • Η αστική ιδεολογία και ο διαχωρισμός της Τέχνης σε «έντεχνη» και «λαϊκή».

Είπαμε ήδη ότι η εμφάνιση και η εξέλιξη της έντεχνης δυτικής μουσικής είναι φαινόμενο ταξικό. Δημιουργείται μέσα σ' εκείνες τις ταξικά ισχυρές και δεσποζούσες κοινωνικές νησίδες των κάθε λογής ευρωπαϊών αρχόντων που αποσπούν προοδευτικά κάθε ζωντανή και δυνατή καλλιτεχνική προσωπικότητα μέσα από το λαό προσφέροντάς τους τα υλικά μέσα για να οργανώσουν τη μουσική τους ψυχραγωγία και πνευματική απόλαυση.

Όταν πρόκειται ειδικά για τη Μουσική, το φαινόμενο αυτό είναι εξόχως ανησυχητικό. Και να που οδηγεί σήμερα, στο να θεωρείται πλέον από τους «εδικούς» μουσική μονάχα ό,τι απόμεινε μέσα στα τέλη της ελίτ δηλαδή η σκιά της σκιάς μιας κάλλαι ποτέ μουσικής αναγέννησης. Και είναι ανησυχητικό το φαινόμενο γιατί όλα μας δείχνουν ότι η μουσική αποτελεί γενετικό γνώρισμα του ανθρώπου τόσο βαθύ όσο η γλώσσα και η θρησκεία. Η μελέτη κάθε λαικής

This page is a reproduction of the original document. The text is oriented vertically and appears to be a list or index of items. The content is difficult to read due to the orientation and the quality of the scan.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 13

This section contains several lines of text, likely serving as a preface or introduction to the main content of the document.

This section contains several lines of text, likely serving as a preface or introduction to the main content of the document.



μουσικής, αποδεικνύει ότι κάθε άνθρωπος είναι ικανός να τραγουδήσει. Και όχι μόνο αυτό: Είναι ικανός να ονειρευτεί μουσική, να φανταστεί μουσική, να φτιάξει, έστω και για μια στιγμή, μια δική του μουσική. Ο άνθρωπος είναι μουσικό ον. Απόδειξη ότι δεν υπήρξε και δεν υπάρχει ούτε μια γωνιά της γης, μια φυλή που να μην έχει μουσική. Και παρ'ότι όλες αυτές οι φυλές δεν ήρθαν ποτέ σε επαφή μεταξύ τους, παρατηρούμε ότι όλες οι μουσικές στηρίζονται επάνω στους ίδιους βασικό ηχητικούς και μουσικούς κανόνες. Θα μπορούσαμε λοιπόν να λέγαμε ότι όπως η μορφολογία του ανθρώπινου σώματος είναι κοινή, όπως το λογικό είναι χαρακτηριστικό του ανθρώπινου γένους, το ίδιο και η μουσική είναι βασικό χαρακτηριστικό του ανθρώπου.

Αυτή η γενετική όπως είπαμε ιδιότητα της μουσικής, σε συνέχεια μορφοποιείται και εξελίσσεται μέσα στο κοινωνικό περιβάλλον. Έτσι η μουσική από βιολογική γίνεται κοινωνικό φαινόμενο. Ο κάθε άνθρωπος προσφέρει και συμμετέχει στο κοινωνικό μουσικό γίγνεσθαι που προοδευτικά οικοδομεί τους δικούς του εκφραστικούς κανόνες με τους οποίους κλάθει, εξελίσσεται και μεταλλάσσεται το δικό του μουσικό υλικό. Έτσι μπορούμε να πούμε, ότι η μουσική δεν εμφανίζεται ούτε για μια στιγμή σαν αυτισκοπός, αλλά αντίθετα επιτελεί μια καθαρά λαϊκή λειτουργία, είναι δεμένη άρρηκτα με τον καθένα και όλους. Γίνεται η έκφραση του κοινωνικού συνόλου σε κάθε ιστορική περίοδο. Σφραγίζει το Λαό σε κάθε εποχή.

Είναι δηλαδή μια θεμελιώδη ανθρώπινη και κοινωνική λειτουργία, γι' αυτό ακριβώς δεν μπορεί να χαρακτηριστεί διαφορετικό παρά μονάχα σαν «λαϊκή». Δεν είναι νοητό να υπάρχει μουσική μη λαϊκή. Κάθε μουσική που λειτουργεί σε μουσική είναι λαϊκή.

Να τι μας λέει, ο εθνομουσικολόγος Τζον Μελάκινγκ στο βιβλίο του «Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας».

«Μετά από δύο χρόνια έρευνας, κοντά στους Βέντε (φυλή της νότιας Αφρικής), και ύστερα από προσπάθειες 12 χρόνων, ανάμειξη του υλικού που συγκεντρώσαμε, πιστώω πως άρχισα να καταλαβαίνω το μουσικό σύστημα των Βέντε. Κατέληξα λοιπόν, σ' ένα βασικό συμπέρασμα: Δεν αντιμετωπίζω πια την *ισορροπία* και τις *δομές* της *οργανικής ένταξης* μουσικής, με τον τρόπο που τις αντιμετωπίζα στο παρελθόν, και ακόμα: Δεν πιστώω πλέον πως οι *διαχωρισμοί* ανάμεσα στους όρους «λαϊκή και έντεχνη»

μουσική, σημαίνουν τίποτα άλλα, εκτός από *διαφημιστικές ταμπέλες*»\*.

Στο σημείο αυτό, είμαι υποχρεωμένος να κάνω μια παρένθεση. Φυσικά θα μιλήσω πιο κάτω εκτεταμένα για τη δική μου προσπάθεια, που όπως είναι γνωστό, χρησιμοποιεί αυτούς τους δύο όρους, δηλαδή, *έντεχνη-λαϊκή μουσική*. Αλλά δεν περιμένα τη δικαίωση από έναν άγγλο ειδικό. Να όμως που με την απόρριψη από την πλευρά του αυτών των «φταχτών» διαχωρισμών μας δικαιώνει απόλυτα. Μέσα σε μια δομημένη κοινωνία που αναμασά μηχανιστικά τη δοτική παράδοση και όπου ο όρος «έντεχνος» έχει πια επιβληθεί σαν κοινός τύπος και ακόμα σαν μια επιθετική - ταξική υπογράμμιση της διαφοράς του, από τον όρο «λαϊκός» - με το νέο όρο «έντεχνος - λαϊκός» επιχειρούμε να σπάσουμε αυτούς τους φταχτούς, όπως τους αποκαλεί ο Μπλάκινγκ, διαχωρισμούς. Το πιο σημαντικό όμως νομίζω είναι ότι τους ξεπεράσαμε όχι μόνο στο επίπεδο της ορολογίας, αλλά προπαντός μέσα στην πράξη, δηλαδή μέσα στη μουσική δημιουργία. Κλείνει η παρένθεση.

«Οι Βέντε με *δίδαξαν*, συνεχίζει ο άγγλος ειδικός, πως η μουσική δεν μπορεί ποτέ να είναι *αυτισκοπός* και ότι κάθε μουσική είναι λαϊκή μουσική από την έννοια πως η μουσική δεν μπορεί να μεταδοθεί ούτε μπορεί να έχει καμιά σημασία, όταν δεν αποτελεί το κοινό κτήμα ενός λαού. Οι *επιφανειακές διαφορές* ανάμεσα στα *διάφορα μουσικά στιλ*, και στις *διαφορές τεχνικής* δεν μας βοηθούν να *καταλάβουμε* τους *εκφραστικούς σκοπούς* και τη *δύναμη* της *μουσικής*, ούτε μας *δικαιολογούν* να *κατανοήσουμε* την *αντιληπτική εκείνη προσπάθεια* που *οδηγεί* στη *δημιουργία* της. *Η μουσική είναι βαθιά συνδεδεμένη* με ανθρώπινα συναισθήματα και με *εμπειρίες* που αποκτώνται μέσα στην *κοινωνία*, και οι *μορφές οργάνωσής* της, είναι *σχενέ* το αποτέλεσμα *υποσυνείδητων διαπραγμάτων*, που δεν έχουν *σχέση* με *αυθαίρετους κανόνες* που *θυμίζουν* κανόνες παιχνιδιού. Οι *περισσότερες*, *αν όχι όλες*, από τις *βασικές διαδικασίες* της μουσικής, *μπορούν* να *αναζητηθούν* στην *ίδια τη βιολογική οργάνωση*

\* Με την ευκαιρία αυτή οφείλω να ειχαρήσθω και να συγχαρώ τη εκδότρια Νιφίλη καθώς και τον κ. Μιχάλη Γρηγορίου, που είχε τη φρονιμία και τη μεταφορική ευθύνη για τα τρία βιβλία που αποτελούν ένα από τα βασικά βοηθήματα αυτής της εργασίας. Τα ανωτέρω βιβλία και τα συστήματα θεμάτων ιδιαίτερα στις νέες και τους νέους που ενδιαφέρονται για προβλήματα της μουσικής: *Γλωσσ. Σφραγισμός - Μουσική Ποιητική*, *Αρσών Κάλιαρι*, *Μουσική και Φαντασία* και *Τζον Μελάκινγκ*: *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*.



του ανθρώπινου σώματος και στις μορφές της οργανωμένης αλληλοεπίδρασης των ανθρώπινων σωμάτων μέσα σε μια κοινωνία. Έτσι κάθε μουσική είναι τόσο δομική, όσο και λειτουργική, λαϊκή μουσική.

Οι δημιουργοί της «έντεχνης» μουσικής, δεν είναι από κατασκευής πιο αριστοί ή πιο έξυπνοι, απ' ό,τι οι «λαϊκοί» μουσικοί. Ακολουθώντας διαδικασίες παρόμοιες με εκείνες που ακολουθεί η μουσική των βίντα η «έντεχνη» μουσική εκφράζει αριθμητικά τα μεγαλύτερα συστήματα αλληλεπίδρασης λαών και κοινωνιών. Η δομή της «έντεχνης» μουσικής, δεν είναι παρά το αποτέλεσμα ενός ωριότερου καταμηρισμού εργασίας και μιας συγκεκριμένης τεχνολογικής παράδοσης. Η δυτική μέρωση και η ανακάλυψη της μουσικής σημειογραφίας είναι βέβαια σημαντικοί παράγοντες που επέτρεψαν τη δημιουργία εκτεταμένων μουσικών δομών. Όμως οι παράγοντες αυτοί εκφράζουν διαφορές ποσότητας και όχι ποιοτικές διαφορές, σαν και αυτές που υποτίθεται πως δικαιολογούν τη διάκριση ανάμεσα στην «έντεχνη» και τη «λαϊκή» μουσική.

Από τη στιγμή που οι διάφοροι Μότσαρτ «εγκαταλείπουν το χωρό», δηλαδή στην ουσία εγκαταλείπουν την κοινότητα, την τάξη τους, το λαό, για να κλειστούν μέσα στα παλάτια, μαζί με την κοινωνική ελίτ της εποχής, αρχίζει και ο διαχωρισμός ανάμεσα στην έντεχνη και τη λαϊκή μουσική με τις γνωστές συνέπειες, που όμως όπως φαίνεται δεν έχει ακόμα υπολογιστεί η έκτασή τους.

Και πρώτα απ' όλα, όταν λέμε ότι η μουσική είναι φαινόμενο κοινωνικό, αυτό σημαίνει ότι οι κοινωνικές σχέσεις επηρεάζουν άμεσα την εξέλιξη και τη μορφή της. Σε κάθε βαθμίδα ανάπτυξης και μορφής σχέσεων αναλογεί μια νέα μορφή της μουσικής.

Για το λαϊκό τραγούδι, λ.χ. είναι απαραίτητη η καθημερινή επαφή των μελών της ομάδας, του κοινωνικού συνόλου στους χώρους δουλειάς και ζωής. Χρειάζεται μια ελάχιστη ενόχλητα χώρου και χρόνου, όπως είναι λ.χ. το χωρό, ώστε μέσα απ' αυτό τον καθημερινό συγχρωτισμό να υποβάλλονται οι προσωπικές εμπειρίες σε μια συνεχή αλληλεπίδραση, μέσα από την οποία τελικά θα βγει ο γενικός παρανομαστής, που στην περίπτωση αυτή θα είναι η κοινή αισθητική αντίληψη που στην πράξη θα πάρει κάθε φορά συγκεκριμένες δομικές μορφές και περιεχόμενο. Ο «μάγος», ο «οργανοπαίχτης», ο «λαϊκός ραψωδός», ο «τραγουδιστής», ο «πρωτοχορευτής», δηλαδή ο ευαίσθητος δημιουργός, θα εκφράσει πιστά αυτή τη συνισταμένη, αυτό το

γενικό παρανομαστή. Θα δουλέψει το υλικό: παραμύθι, ποίημα, τραγούδι, χορό, για λογαριασμό της ομάδας, και θα το παρουσιάσει στις ειδικές γιορτές που είναι αφιερωμένες από την κοινότητα στην ομαδική μέθεξη με την τέχνη.

Αν πάρουμε παράδειγμα το κλασικό ελληνικό χωριό, θα δούμε ότι όλα σχεδόν γυρίζουν γύρω από το πανηγύρι. Δεν είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς, ότι οι διάφορες γιορτές των αγίων αποτελούν το πρόγραμμα για να μαζευτεί το χωριό στην πλατεία. Και ακόμα για να πηγαίνουν τα χωριά, εκ περιτροπής, κάθε φορά, και σε ένα χωριό. Εκεί θα βάλουν τα καλά τους, εκεί θα λάβει το λαϊκό κέντημα, εκεί οι χορευταρβές θα δείξουν την τέχνη τους, θα λανσάρουν τις καινούργιες χορευτικές φηγούρες και τσαλίμα, εκεί οι μουσικάνηδες θα ξεδιπλώσουν την τέχνη τους, ο λυράρης, ο βιολιστής, ο κλαρινετής, και προπαντός ο τραγουδιστής που αν λάξει και είναι και τραγουδοποιός, θα λανσάρει το καινούργιο του τραγούδι που θα ταξιδέψει από πανηγύρι σε πανηγύρι, και αν είναι καλό θα ταξιδέψει από χρόνο σε χρόνο και από αιώνα σε αιώνα. Εκεί τα κοριτσόπουλα θα πιστούν σε ομαδικό χορό και θα τραγουδήσουν ομαδικά, με κείνες τις γυναικες, τις ίσιες φωνές που έχουν οι γυναίκες της Βορ. Ηπείρου, της Σιβηρίας και της Μαύρης Αφρικής. Εκεί στο φαγοπότι, ο γεροντότερος θα πιάνει το τραγούδι της τάβλας κι' όλοι οι άντρες θα επαναλάβουν ευλαβικά τη στροφή ως το τέλος.

Στην πολιτεία τα πράγματα αλλάζουν. Οι άνθρωποι έχουν σκορπίσει κι έχουν χωρίσει ανάμεσα τους. Άλλος σε γραφείο και άλλος σε κατάστημα, σε εργαστήριο, σε εργοστάσιο, σε τράπεζες και σε υπουργεία. Οι νοικοκυρές όσο ψηλώνουν τα σπότην τόσο χωρίζουν η μια από την άλλη. Στο τέλος ζουν μονάχες μια ολόκληρη ημέρα. Η οικογένεια η ίδια χωρίζει. Άλλος ο γιος, άλλος η κόρη, άλλος ο πατέρας, στο σπίτι ή στη δουλιά ή μόνη, σμίγουν δε σμίγουν στο φαί. Οι παρέες θα γίνουν εκλεκτικά. Άλλες με βάση τη δουλιά, άλλες με βάση το χόμπυ (φάρμακ, κυνήγι, ποδόσφαιρο, κουν-κουν) μερικές για την κοινή επαρχιώτικη καταγωγή ή κάποια παλιά φίλδια. Να όμως που ήρθε και η τηλεόραση. Κι αν πάνε από σπίτι σε σπίτι, πάνε για να δούνε μαζί τηλεόραση. Κι αν βγουν έξω, θα πάει στα φαγάδικα. Θα φάνε καλά και θα κοιτασμπολέψουν καλά. Θα βγάλουν το άχτι τους και θα εκτονωθούν. Έτσι λένονται τα εθνικά, το πολιτικά και τα κοινωνικά προβλήματα από μια μεγάλη, πολύ μεγάλη μερίδα συναν-



Ερμούπολης, της Σμύρνης και της Πόλης. Ξέφυγε έτσι υποκειμενικά από το καταπιεστικό σύστημα. Και δεν είναι τυχαίο, ότι αυτός ο άκληρος, αλλά ελεύθερος, πήρασε να τραγουδήσει στο μεσοπόλεμο.

Φτάνουμε έτσι στο πιο ευαίσθητο ίσως σημείο για τη λειτουργία της λαϊκής τέχνης. Η λαϊκή τέχνη, και πιο ειδικά η μουσική, χρειάζεται κοινωνικές συνθήκες που να εξασφαλίζουν την ελεύθερη συνείδηση. Ελεύθερη συνείδηση είναι αυτή που λειτουργεί από μόνη της και όχι διαμισού ξένων. Που κρατά τα δεκάματα της χωρίς να τα έχει εκχωρήσει σε άλλους. Εκείνη που σαν ζωντανός οργανισμός ακτινοβολεί ελεύθερα, μέσα στο κοινωνικό περιβάλλον που ζει, επηρεάζει και επηρεάζεται, μεταβάλλει και μεταβάλλεται. Τελικά αναγνωρίζεται μέσα στην ελεύθερη κοινωνική συνείδηση που η ίδια σαν ένα οργανικό μέρος του όλου δημιουργεί. Με δύο λόγια ελεύθερη συνείδηση είναι η υπεύθυνη. Όμως αυτή η ευθύνη είναι μια διαδικασία που εξασφαλίζεται από το κοινωνικό σύνολο. Δηλαδή η ευθύνη είναι έννοια συλλογική και λειτουργία κοινωνική.

Είναι γεγονός ότι στον καπιταλισμό η αποεθνοποίηση του πολίτη και η πλήρης υποταγή του στον κρατικό μηχανισμό που λειτουργεί αποκλειστικά σαν κνούτο της οικονομικής ολιγαρχίας, ώρθησε να παίρνει αποκερσοτικές μορφές με αποτέλεσμα πολλοί υπήκοοι να συνειδητοποιούν τη θλιβερή τους θέση.

Γι' αυτό ήρθε ο ρεφορμισμός, σαν το αριστοτέλεσμα της καπιταλιστικής αυτανικότητας, να μακγρήσει το ειδικότερο προσωπείο. Ήρθαν οι «λέξεις» - πολυχρημοί μανιές να ντύσουν το λεπρό σώμα.

Έτσι στην εποχή του ρεφορμισμού, στην εποχή μας, ο υπήκοος μεταβάλλεται σε εθελοντή δουλείας, σε δούλο πατριώτη και σε σκλάβο ανανεωτή.

Φτάνουμε δηλαδή στο πιο απομακρυσμένο σημείο από την ελεύθερη συνείδηση. Στην περιοχή ΜΗΔΕΝ της λαϊκής συλλογικής καλλιτεχνικής λειτουργίας. Όπου έδει δείξαι. Βλέπε δηλαδή τη Δυτική Γερμανία, τη Σκανδιναβία, τη Γαλλία και τη σοσιαλ-καπιταλιστική Ελλάδα των ημερών μας. Που φυσικά δεν άρχισαν σαν δομή και αντίληψη κοινωνική με τις εκλογές του Οκτώβρη '81 αλλά πολύ πιο πριν. Ίσως και κατά τη διάρκεια της χούντας. Γιατί το σύστημα από τότε προετοίμαζε την καινούργια φάση του εθελοντικού υπηκόου. Είναι φυσικό λοιπόν, μέσα σε κοινωνίες όπου οι καπιταλιστικές σχέσεις τις έχουν μεταβάλει σε νεκροταφεία συνειδή-

σεων, να προβάλλει η τέχνη της ελίτ σαν η μοναδική τέχνη...

«Όλα τα μέλη της αφρικανικής κοινωνίας, γράφει ο Μελάνκινγκ, είναι σε θέση να παίξουν και να αντιλαμβάνονται τη δικιά τους νετόια μουσική, κι' όπως μπορεί να αποδειχθεί, όταν αυτή η μουσική αναλύεται μέσα στα κοινωνικά και πολιτιστικά της πλαίσια, δείχνει πως βασίζεται στις ίδιες μουσικές και διανοητικές διαδικασίες, πάνω στις οποίες βασίζεται και η δική μας «ντεντ» μουσική, και ακόμα πως έχει τη ίδια αποτελεσματικότητα πάνω στο λαό. Μοιραία λοιπόν τίθεται το ερώτημα: Γιατί σε κοινωνίες που υποτίθεται πως είναι περισσότερο αναπτυγμένες πολιτιστικά, αυτές οι γενικές μουσικές ικανότητες του ανθρώπου περιορίζονται σε ορισμένες επίλεκτες κοινωνικές ομάδες;

Αντιπροσωπεύει άραγε η πολιτιστική ανάπτυξη μια πραγματική εξέλιξη των τεχνικών ικανοτήτων και της ευαισθησίας του ανθρώπου, ή κατά βάση εξυπηρετεί τις απαιτήσεις αναγωγής μιας ελίτ, ενώ ταυτόχρονα λειτουργεί σαν όπλο για μια ταξική εκμετάλλευση;

Πρέπει άραγε η πλειοψηφία να ιφραίνεται σε στεριμένη από μουσικές ικανότητες, έτσι ώστε να μπορεί μια μειοψηφία να κινείται γι' αυτές;»

Η τραγωδία εντούτοις, είναι ότι η πλειοψηφία που ανταλλάσσει την ελεύθερη της συνείδηση μ' έναν τρόπο ζωής που της επιβάλλεται από το Σύστημα, κι ένα νόθο σύστημα διαπροσωπικών και κοινωνικών σχέσεων που εκφεράζουν την ελευθερία του υπηκόου - η πλειοψηφία αυτή απαλλοτριώνεται εκούσια είτε ακούσια από το δικαίωμα που έχουν ακόμα σήμερα τα μέλη της αφρικανικής κοινωνίας της φυλής του βέντα να αναγνωρίζονται μέσα σε μια δικιά τους μουσική.

Η πλειοψηφία αυτή δεν αρνείται εξόλλου το δικαίωμα στο κράτος, δηλαδή στην οικονομική ολιγαρχία, να συντηρεί με τα δικά της λεφτά τη δομή όπου η ελίτ στηρίζει τη δική της τέχνη.

Ο υπήκοος του 20ού αιώνα επιτελεί δεκάη λειτουργία. Και του «δούλου» που εργάζεται για το κράτος-αφέντη, και του «δουλοπάριου» που πληρώνει το χαράτσι στο Κράτος-φεοδάρχη. Ο αφέντης θα τον αποκομήσει με τα υποκοιόντια της υποκοιλούτορας-εμπόρευμα. Και ο φεοδάρχης θα τον κομπλεξάρει, δείχνοντάς του ότι η πραγματική τέχνη είναι ακατανόητη και άπιστη γι' αυτόν. Άρα είναι σωστός υπήκοος! Και έτσι θα πρέπει να παραμείνει! (Πάντοτε φυσικά αγρυπνώντας μήπως και θηγεί η ελευθερία των άλλων και πιο ειδικά αυτών των δούτσων που ζουν προς τα Ανατολικά!)



Όμως αυτές οι εκλογικές πλειοψηφίες είναι φαινόμενα ιστορικάς ευκαιριακά. Δημιουργούνται συστηματικά με τη βοήθεια των καινούργιων μέσων και μεθόδων με τις οποίες εφοδιάσε η τεχνολογική επανάσταση το σύγχρονο καπιταλισμό και που για μια στιγμή αφηνίσαν τις ανύπτές μάζες. Γι' αυτό και είναι πλειοψηφίες ευμετάβλητες. Ανήσυχες, ζαλισμένες, παθητικές και ξαφνικές. Συνήθως σχηματίζονται — όπως στη χώρα μας — από την αφηνία μετατόπιση ομορτυνιστικών κοινωνικών στρωμάτων. Είναι πλειοψηφία του αφρού χωρίς αντιτοξία με την πλειοψηφία του βάθους. Γιατί στο βάθος κάθε εθνικού και κοινωνικού «Είναι» υπάρχει η σταθερή πλειοψηφία, η κομωμένη από τις ιστορικές μνήμες και τις πολιτιστικές καταβολές, ζυμωμένη στους χίλιους δυο μεγάλους και μικρούς κάθε είδους αγώνες, και σμιλευμένη πάνω/στη βρασιεική αντίθεση της εποχής μας: Το Κεφάλαιο και την Εργατική Τάξη. Το Κράτος και τους εργαζόμενους. Την ολιγαρχία και τους πατριώτες. Την αφή βία και του ποιητή λαό.

Ωστε κάτω από την επιφάνεια της σύγχρονης αλλοτριωμένης κοινωνίας υπάρχει η ζωντανή πραγματικότητα της ταξικής αλληλεγγύης, της ιστορικής μνήμης και της πολιτιστικής παρακαταθήκης. Υπάρχει η λαϊκή τέχνη κρυμμένη σε κάποια τεχνη του εαυτού μας, σαν το σπόρο μέσα στο παγωμένο χώμα, έτοιμοι να πετάξει βλαστούς στο πρώτο ζωοφόρο αεράκι κάποιου «Ανοιξή»...

Επομένως οι δυνάμεις ισορροπούν. Δεν είναι τόσο μαύρος ο πίνακας όσο φαίνεται δια γυμνού οφθαλμού. Όμως η ανάλυση αυτή μας οφέλησε νομίζω διέλα. Και πολιτικά και πολιτιστικά. Γιατί μας βοήθησε να δούμε ποιο παιχνίδι παίζεται στην πραγματικότητα. Τις δυνάμεις που βρίσκονται αντιμέτωπες. Με προπαντός μας βοήθησε γιατί είδαμε ποια είναι και ποιά βρασιειάει η πραγματική πλειοψηφία. Και αυτή την αντίφαση: ότι στην κορφή της, στον αφρό, καλείται απεγνωσμένα μέσα στην αυταπάτη που επιτήδεια ρίχνει σα δίχτυ η μακιγιαρισμένη ολιγαρχία. Ενώ στο βάθος της είναι δεμένη πρώτ' απ' όλα με την ιστορική νομοτέλεια που τη θέλει δυνάμη ταξική ενάντια στην κοινωνική καταπίεση και την κρατική βία και στη συνέχεια με όλη εκείνη την ιστορική-αγωνιστική φόρτιση και πολιτιστική παρακαταθήκη που μέσα στους αιώνες τη διαμόρφωσε σ' αυτή την ιστορική ποιότητα που λέγεται Λαός.

Αυτό και όποιο κομμάτι του μέσα στις σημερινές κοινωνικές

σχέσεις δεν δέχεται να γίνει υπήκοος, που δεν ανταλλάσσει την προσωπικότητά του, ούτε ομαδοποιείται βάζοντας άλλους να σκέφτονται και να αποφασίζουν και να μιλούν γι' αυτόν - αυτό το κομμάτι του λαού, το ελεύθερο, είναι ικανό πάντα να κάνει και να δέχεται μουσική, να κάνει και να συμμετέχει στην αισθητική πολιτιστική, δημιουργική εξέλιξη ενός τόπου.

Έχει όμως ανάγκη να βοηθηθεί κυρίως θεωρητικά. Γιατί όλα τα χαλκεία της ολιγαρχίας και πιο γενικά της αστικής ιδεολογίας (που όπως ήδη είπαμε ζει και εξίσταται ακόμα και στις χώρες του σοσιαλισμού) προσπαθούν να δυσφημήσουν την λαϊκή τέχνη μέσα στον ίδιο το λαό, κωδικοποιώντας το διαχωρισμό της σαν «έντεχνη» και «λαϊκή» για να πείσουν σε συνέχεια το λαό ότι τέχνη είναι μόνο η έντεχνη και μάλιστα η σύγχρονη, αυτή δηλαδή που όπως είδαμε στον τομέα της σύγχρονης μουσικής με το «ουλλαβισμό» και τις τόσες εκκεντρικότητες, αρνείται και τη μουσική σαν μουσική και επομένως και την τέχνη σαν τέχνη.

Γι' αυτό λοιπόν ακριβώς το σκοπό και ύστερα από κόλη στην πράξη τόσων ετών σκέφτηκα πως δεν φτάνουν τα έργα. Χρειάζεται και η θεωρητική τεκμηρίωση για να χυτευθεί αποτελεσματικά και στη ρίζα της όλη η αντιπρακτική συλλογιστική των σκέπ που μια ζωή ζουν σαν τις ψείρες στα τριχωτά μέλη της οικονομικής ολιγαρχίας.

Πρέπει νομίζω όλοι μας και είμαστε πολλοί, και προπαντός εμείς οι Έλληνες που με επικεφαλής την τριάδα Φεραίο, Σολωμό και Κάλβο δώσαμε πάντα την τέχνη με το Έθνος και το Λαό, και σ' αυτό το κρίσιμο σταυροδρόμι της γενικής σύγχυσης, που τόσο μαυροτικό εκπορεύουν όλα τα μακιγιαρισμένα και μη χαλκεία της αυταρχικής εξουσίας θα ήταν χρήσιμο νομίζω να εξοκλιζαμε το λαό και τους καλλιτέχνες του με την προσωπική μας πείρα, τις όποιες γνώσεις και σκέψεις διαθέτουμε, ώστε η τέχνη να γίνει όπλο αποτελεσματικό σ' αυτή την τιτάνια και γενική σύγχυση που θα κορυφώνεται όσο αντηροβίζουμε τον εικαστό πάντα μας.

Ίσως γιατί πίσω από κείνη την κορφή - αν δεν μας εξασφαισίσει ο ρηγκινικός πόλεμος — να δούμε τη μεγάλη Ανατολή. Ποιος ξέρει: Και απευθυνόμενος κι' εγώ στους Έλληνες συνάδελφους μου έπειθες μου να δανειστώ τα λόγια του Λαό Σμθ.

«Κατάλαβα ότι κάποια μουσική και κριτικό ίσως και απίλο αναγνώστες θα με θεωρήσουν εργαλειώτικο δημιουργικό καλλιτέχνη και θα

το στις βραδιές  
αντίθετος ως συνέπεια της





συμφωνήσω τελικά με το βασικό τους συλλογισμό: είμαι εγωκεντρικός! Άλλωστε νομίζω ότι στον καιρό μας είναι απόλυτα αναγκαία κάθε μαίρος δημιουργός να έχει υπερβολική αυτοσυνείδηση: δηλαδή το σημαντικό κοινωνικό - οικονομικό - πολιτικό σύνδρομο, αποτέλεσμα των νέμων που καινούργια τα παγκόσμια κέρει-δύσει, αναγκάζει κάθε μαίρο δημιουργικό καλλιτέχνη να καταγράφει μόνος του με άποιο μέσο διαθέτει ό,τι έχει να πει. Προειδοποιώ τους μαίρους σ' άλλους τους τομείς της δημόσιας ζωής ότι είναι καιρός πια να αναλάβουμε να γράφουμε μόνιμοι μας την ιστορία μας - ν' αποστέσουμε αυτή τη διαδικασία από τον έλεγχό όλων αυτών που απλά και μόνο η συλλογική τους ταυτότητα τους αποξενώνει απ' ό,τιδήποτε εμείς κάνουμε. Δε χρειαζόμαστε άλλους που δεν καταλαβαίνουν τι βλέπουν να διαμελίζουν τα δημιουργήματά μας. Δεν πρέπει να αφήσουμε άλλους να καταγράφουν διαστρεβλωμένες απόψεις όλων όσων εμείς καλύτερα μπορούμε να εκφράσουμε. Κι ' έτσι είμαι - όπως θέλω και κάθε μαίρος να γίνει - εγωκεντρικός».

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 14

Η παγκόσμια μουσική • Η αερομερικανική μουσική και ο αυτοσχεδιασμός • Ευρωπαϊκή μουσική σύνθεση, κερφαία κατάκτηση του ανθρώπινου πνεύματος • Ισραραία δημοσχηρικών στοιχείων και τεχνικών ομάδων • Η Κρίση της μουσικής στην Κεντρική Ευρώπη • Βίννηη απειείωση των Αηβόσργων • Η δημοσχηρία της Σοβιετικής Ένωσης • Η κρίση της Ευρωπαϊκής εντελεγχένιας • Εξάντληση λαϊκού μουσικού στοιχείου από τον Μπασκας τον Μάλερ.

Όταν σκεπτόμαστε ότι η ζωντανή μουσική υπήρξε και θα υπάρχει σε όλες τις Ηπείρους, ότι έχουμε μεγάλους εθνικούς κλάδους μουσικής που παραμένουν, σε μας τους Ευρωπαίους σχεδόν άγνωστοί, όπως της Κίνας, της Ιαπωνίας, της Ινδίας, και τόσες άλλες ασιατικές χώρες των Ισλαμικών λαών, του Ισραήλ, της Τουρκίας, του Ιράν, της Μαύρης Αφρικής, της ινδιάνικης νότιας Αμερικής, της αερο-αμερικής κ.λπ., κ.λπ. τότε θα δούμε ότι η Δυτική Ευρωπαϊκή Μουσική αποτελεί μια στιγμή μέσα στην παγκόσμια εξέλιξη της μουσικής. Αλλά και στην ευρωπαϊκή ήπειρο μήπως γυαρίζουμε την εθνική-λαϊκή μουσική της Αλβανίας, Γιουγκοσλαβίας, Βαλγαρίας, Ρουμανίας, Ουγγαρίας, Πολωνίας, Τσεχοσλοβακίας, Πορτογαλίας, των Βάσκων και των Καταλανών, πολλών περιοχών της Ιταλίας, Γαλλίας, Αγγλίας, Ιρλανδίας; Των λαών της Σοβιετικής Ένωσης; Η παγκόσμια μουσική είναι ο Ειρηνικός Ωκεανός και η Δυτική - Ευρωπαϊκή, η λίμνη της Γενεύης. Ήδη οι μαίροι καλλιτέχνες όπως ο Λεό Σμιθ αφισοβητούν το μέλλον της δυτικής σύνθεσης.

«Με τον αρχισμό του 20ού αιώνα (γράφει στις «Σημειώσεις για τη φύση της μουσικής», Εκδόσεις Νεφέλη) στη βόρεια Αμερική εμφανίστηκε μια νέα δημοσχηρική μαίση μουσική. Ο αυτοσχεδιασμός ήταν η



αυτοσχεδιάσει, δηλαδή να βρει την κατάλληλη μελωδία - αρμονία - ρυθμό - μουσική αγωγή. Ο συνθέτης πέρα από τα σχήματα αυτά έχει πρόσθετοι σε διαφανές χαρτί, για να μπαίνει επί του σχεδίου, αραιωμένες γενικές οδηγίες: Χαμηλότερη συχνότητα - πιο απλή αρμονική κατασκευή - περισσότερο εύρος - μικρότερη διάρκεια.

Στις Variations II (1962-63) ο συνθέτης γίνεται λιγότερος: Δεν σχεδιάζει παρά μονάχα ένα κύκλο. Ας δούμε πια γίνεται η επιχείρησή. Υπάρχουν δύο διαφανείς σελίδες, η μία λευκή. Στην άλλη υπάρχουν 42 κύκλοι διαφορετικοί σε κανονική απόσταση ο ένας απ' τον άλλον. Η πρώτη ενέργεια του ερμηνευτή είναι να κόψει τη δεύτερη σελίδα σε 42 κομμάτια. Η δεύτερη ενέργεια συνίσταται στο να σκορπισθούν αυτά τα 42 κομμάτια - κύκλοι πάνω σ' ένα χαρτί 21\*28. Τι θα συμβεί τότε; «Αν ένας κύκλος, συνιστά ο συνθέτης, δεν καβαλικεύει έναν άλλον τότε κουνήστε τον. Ώστε να σχηματιστεί ένα ενιαίο σύνολο από κύκλους».

«Ξεκινώντας από οποιοδήποτε κύκλο, συνεχίζει ο συνθέτης, παρατηρήστε τους κύκλους που τον καβαλικεύουν. Τότε επιχειρήστε μια ή δυο «μουσικές πράξεις» σε σύνθεσμά με τις «ποικιλίες αλληλοεπισκροχόμενων (1+n) (Variables d'interpénétrations) (1+n). Τι σημαίνει αυτό, ο συνθέτης δεν το καθορίζει. Οι Variations III έθουσαν τον ερμηνευτή μπροστά σε ερωτηματικά. Ο συνθέτης δεν του δίνει κανένα υλικό. Ίσα-ίσα που τον προτρέπει να θέσει εν αμφιβολία τη λογική της ύπαρξης αυτής της μουσικής επιχείρησης.

Με τις Variations IV (1963) ο Καίτης κύλει τους ερμηνευτές να συγκεντρώσουν την έμπνευσή τους γύρω από το πρόβλημα: δώστημα-χρόνος. Γι' αυτό το λόγο τους πρότεινε τα υλικά: Ένα διαφανές χαρτί με τρεις κύκλους και εννέα τελείες. Ο ερμηνευτής πρέπει να κόψει δύο κύκλους και επτά τελείες. Έτσι αποκτά εννέα σχήματα ανεξάρτητα «τοποθετείστε, συνιστά ο συνθέτης, έναν κύκλο οπουδήποτε πάνω στο σχέδιο. Ριζίτε τον άλλο κύκλο και τις τελείες πάνω στο σχέδιο ή έξω από το σχέδιο. Θεωρείστε τον πρώτο κύκλο σαν κέντρο και τραβήξτε γραμμές που να τον ενώνουν με όλες τις τελείες (ευθείες γραμμές). Ο δεύτερος κύκλος δρα μονάχα όταν μια από αυτές τις γραμμές τον αγγίζει ή τον τέμνει». Ένα αντίγραφο του σχεδίου τοποθετημένο πάνω στο πρώτο βοηθά να φανταστούμε τις μεταβάσεις του ήχου μέσα στο δώστημα. Μία παρενθετική φράση του Τζων Καίτης μας διαφωτίζει σχετικά με τη σχετικότητα του χαρακτήρα της

58  
πράξης που πρόκειται να πραγματοποιηθεί «Η αχητική παραγωγή μπορεί να κατανοηθεί μόνο σαν άνοιγμα θυρών».

Και ο Μπλάκινγκ συνεχίζει: «Όταν όμως μελετάω τις εκφράσεις της ανθρώπινης μουσικότητας είμαι υπαρχαυμένος να περιλάβω και αυτό το έργο. Λέται κι' αν δεν αφήσει στην περιοχή συμπεριφοράς που ανταποσσωπείται από την μουσική των Bushmen, των κατοίκων του Μπαλί, του Μπαζ, του Μπετόβεν και του Μπέρτοκ. Ακόμα κι αυτό το έργο είναι ήχος οργανισμικός μ' έναν ανθρώπινο τρόπο που απευθύνεται σ' άλλους ανθρώπους, που πιθανόν εκχαριστεί τους φίλους του συνθέτη, και που κατά συνέπεια, έχει σαν αντικείμενο την κάποια εκκινουσία και κάποια ανθρώπινες σχέσεις.»

Κατά τον ίδιο συγγραφέα «η μουσική πρέπει να εκφράζει μορφές ανθρώπινης οργάνωσης ή ανθρώπινες ερμηνείες περί των μορφών "φυσικής" οργάνωσης».

Ότι η μουσική αποτελεί «μορφή ανθρώπινης οργάνωσης» ανθρώπινης παρέμβασης, κλπ. δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία. Οι ήχοι ακόμα κι αυτοί που βγαίνουν με κανονικό ρυθμό - όπως από τις μηχανές ή που έχουν μελωδικότητα όπως των πουλιών δεν μπορούν να θεωρηθούν ότι είναι μουσική, χρειάζεται η ανθρώπινη παρέμβαση, όμως πόση και πως;

Γιατί μια σκέτη παρέμβαση όπως αυτή που είδαμε πιο πάνω, δεν αποτελεί μουσική. Όμως δεν μπορεί να «κάνει» μουσική οποιαδήποτε ξένη προς τους κανόνες της μουσικής δημιουργίας παρέμβαση. Όπως λ.χ. η παρέμβαση της επιστήμης. Μεγάλη και αγεφώρωτη είναι η διαφορά της τέχνης με την επιστήμη ειδικά στο πρόβλημα της δημιουργικής έκφρασης. Με την επιστήμη μπορούμε να γνarisουμε λογικά τον κόσμο που μας περιβάλλει με τη βοήθεια της διανοητικής μας δραστηριότητας, που αποκρυσταλλώνεται σε βασικούς νόμους σχετικούς με την αντικειμενική παρατήρηση του φαινομένου και προκειμένου να καθορίσουμε τις αιτιατές σχέσεις. Με άλλα λόγια επιστήμη είναι η εκδήλωση και το αποτέλεσμα για την κατάκτηση του πραγματικού από τον άνθρωπο.

Αντίθετα η τέχνη είναι μια δημιουργική δραστηριότητα που ουσιαστικά οδηγεί το ανθρώπινο πνεύμα προς το ζήτησμά αυτών του πραγματικού. Γι' αυτό το λόγο δεν ενδιαφέρεται για πραγματικές γνώσεις, αλλά απευθύνεται στις οικουδομητικές ψυχολογικές αντι-



δράσεις του εσωτερικού μας κόσμου ζητώντας σ'αυτές τη δική της λογική και το δικό της αποτέλεσμα.

Μέσα στην Τέχνη, παντού και πάντα θα βρούμε μόνο την ερημνεία του πραγματικού και ποτέ την αναταραγή του. Δεν είναι δηλαδή μέσα στους φυσικούς υλικούς νόμους που το πνεύμα θα βρει τα μεγέθη της δημιουργικής του δραστηριότητας, αλλά μέσα στον εαυτό του, μέσα σ'αυτό που αποτελεί την ουσία του, τη ζωή του, δηλαδή την ανθρώπινη σκέψη. Αυτό το βλέπουμε ακόμα και στις εικονικές τέχνες εκεί που το έργο τέχνης ξεφεύγει από τα «δεσμά» της όλης που πάνω της βασίζεται, όπως το μάρμαρο, η πέτρα, το μέταλλο, το χρώμα. Ας αναλογιστούμε λοιπόν πόσο μεγαλύτερη είναι αυτή η «αποκόλληση» σε μια Τέχνη όπως η Μουσική, που στηρίζεται στον άυλο ήχο και που από την ίδια τη φύση της είναι απολύτως ξένη σε σχέση με την παράσταση του εξωτερικού μας κόσμου.

Η Τέχνη είναι μια ελεύθερη επιλογή και μια ελεύθερη δημιουργία του ανθρώπινου πνεύματος. Κι αν αυτό είναι αληθινό για τις υπόλοιπες τέχνες τότε είναι περισσότερο αληθινό για τη Μουσική.

Ίσως για το λόγο αυτό, μέσα στη μυθολογία η Μουσική εμφανίζεται με υπόσταση υπερφυσική. Όλα τα ιερά κείμενα της Περσίας, των Ινδών, της Κίνας, της αρχαίας Βαβυλώνας, αποδίδουν στη Μουσική θεία καταγωγή. Όλοι οι μουσικοί της ελληνικής μυθολογίας, ήσαν η παιδεία του Απόλλωνα, του Δία ή του Ποσειδώνα. Και βλέπουμε τον μέγα Κρίσινα να γοητείται με τον ήχο της φλογέρας του όλα τα ανθρώπινα όντα και ολόκληρη τη Φύση.

Από τη στιγμή όμως που η μουσική πέφτει στη δόση όλοι αυτοί οι μύθοι και όλη αυτή η μαγεία άρχισαν να θάβονται κάτω από την κυριαρχία του Νου και της Λογικής. Είδαμε προηγούμενα πως λειτουργήσει η σχέση ανάμεσα στο Απολλώνιο και το Διονυσιακό πνεύμα την εποχή των μεγάλων συνθετών. Με το τέλος του ρομαντισμού όμως, αυτή η ισορροπία θρυμματίζεται. Ο Διόνυσος εγκαταλείπει την Ευρώπη και γυρίζει στις «βάρβαρες» πατρίδες του. Κι'από τον Απολλώνιο μένει η ξηρή λογική: ο στείρος διανοητικός, ο σχολαστικισμός, η κυριαρχία του επιστητού επί της μαγείας. Της εξεζητημένης ηχητικής κατασκευής επί του *Λυρισμού*.

Γιατί ο *Λυρισμός* είναι ο Απολλών και ο Διόνυσος μαζί. Ο νους και η καρδιά. Η σκέψη και το συναίσθημα. Η τελεία ισορροπία. Είναι η ψυχική έκρηξη μέσα στην αέρην σφαίρα του μουσικού έργου.

*Λυρισμός είναι Μουσική. Και Μουσική είναι Λυρισμός.*

Από όσα έργα λαϊκά, είτε έντεχνα μας έφερε η παράδοση σαν αριστουργήματα της ανθρώπινης δημιουργίας, δεν υπάρχει ούτε μια σέλιδα, ούτε μια φράση που να μην είναι ο Λυρισμός.

Ο Λυρισμός είναι σαν τα φυσικά φαινόμενα. Ένα ηφαιστείο που εκρήγνυται. Ένας κεραυνός που φωτίζει τη σκοτεινή πεδιάδα. Ένας σεισμός. Ένας χείμαρρος που παλιάζει.

Η Μουσική-Λυρισμός μας τυλίγει ολόκληρους και μας παρασέρνει. Τι μας νοιάζουν τα κοντραπούντα που χρησιμοποιεί ο Μπαχ ή τα ακόντια της Ενάτης και οι ενορχηστρώσεις της Φανταστικής; Όταν αφήνεται στον άνεμο σκέφτεσαι τάχα τους νόμους της φυσικής, όταν σε παρασέρνει ο χείμαρρος τι σε νοιάζει για τη μορφολογία του βουθού. Κι όταν αγκαλιάζει μια γυναίκα που αγαπάς, μήπως σκέφτεσαι το ανακενυστικό της σύστημα;

Έτσι λοιπόν όλοι αυτοί αντι να μας δείξουν τη «γυναίκα», μας αναλύουν τη μορφολογία των εσωτερικών της οργάνων. Στο τέλος ξεχνούν τη «γυναίκα» κι ο ένας λατρεύει το πάγκρεας κι ο άλλος το νεφρό.

Ας μη γελάσουμε. Στη δόση στερείται ο *Λυρισμός*, ο Μότσαρτ (Διόνυσος-Απόλλων) ζαναγουρίζει πίσω στο χωριό του.

Στο μεγάλο χωριό που αρχίζει από τις συνοικίες του Παρισίου, της Κολωνίας, της Βαρσοβίας, του Βερολίνου και του Μιλάνου και που είναι ο κόσμος ολόκληρος!

*«Χωρίς καμιά αμφιβολία το δικό μας πνεύμα, γράφει ο Γάλλος συνθέτης Ρομπέρ Σιόν στους "Horizons Sonores" - Εκδόσεις Φιλαρμονικών προημινητό επάνω στη λογική του και στον ορθολογισμό του δεν έχει και γι'αυτούς τους μύθους παρά μονάχα ένα συγκεκριμένο χαμόγελο. Αυτό όμως δεν εμπόδισε αυτή τη δύναμη της τέχνης των ήχων που συγκινούσε γύρω της τους πρώτους μύθους των ορχηστών και ελεσίνων μαετρικών να επιζησι πέρα από τα γκρεμίσματα των αυτοκρατοριών και των πολιτισμών και να αναρρει μέσα στη Βοζαντινή μελωδία. Όπως επίσης αφού ταυτίστηκε με τους ήρους της ασυλικής τραγωδίας να ζαναίχσει μέσα στα πρόσωπα του βαλκονικού δράματος. Και περνώντας μέσα από το έργο του Μπαχ και του Μπέτσοβν, το ίδιο πνεύμα πάντα, δίνοντας ζωή στη στραβενσκίχη φρεντιτίδα να μας κάνει να ζαναβρίσκουμε τη θεϊκή εξαίρεση που συνέπαρνε τις Βάχες του Διόνυσου.*



Είναι λοιπόν δύσκολο, μπροστά στην αυθεντικότητα αυτής της εξουσιαστικής δύναμης να μη σκεφτούμε ότι στη βάση της μουσικής δεν βρίσκεται μια δυναμική αρχή, μια δύναμη, μια πηγή, τόσο δυνατή που να μαγειρεύει το «είναι» μας σε βαθμό που να το κάνει να ξεπερνά τον εαυτό του και να το εκσφενδονίζει έξω από το πραγματικό, μέσα στην περιοχή του υπερωυσίωτου, εκείνου που δεν μπορεί να εκφραστεί. Έτσι η μουσική με την ιδιαιτερότητα της φύσης της γίνεται ο ιδανικός ερμηνευτής αυτού του μυστηρίου που τυλίγει τη σκέψη, τη συνείδηση, τη διαίσθηση και, τέλος, το υποσυνείδητο, αυτόν τον ανεξερεύνητο κόσμο μας.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 17

Η λαϊκή και η έντεχνη τέχνη στην Ελλάδα. ● Η διαλή κορεία στην τέχνη. ● Τέχνη και Κοινωνία. ● Ιστορικές εποχές και καλλιτεχνική αντίστιξη. ● Το φαινόμενο της μεγαλοφασίας. ● Ο Διονύσιος Σολωμός. ● Η μεγαλοφασία ενάντια το λαϊκό με το έντεχνο. ● Οι δημογραφικοί καλλιτέχνες. ● Ο Βάρναλης για το Σολωμό. ● Η νεοελληνική ποιητική σχολή. ● Ο ποιητής και η ΑΓΝΩΣΤΗ ΧΙΩΡΑ. ● Τέχνη και διόλογος. ● Ο Μπαχ και ο Σολωμός. ● Η ελληνική ποιητική σχολή είναι βασικά λαϊκή λαϊκή και πολιτική. ● Ο Παλαμάς για τον Κάβα. ● Ο Πολίτης. ● Ποίηση και ο ποιητής - πολίτης. ● Οι Έλληνες ποιητές έγραψαν ως το λαό. ● Το κομμάτισμα της λαϊκής βάσης. ● Η τηλεόραση μέσω πολιτιστικής ενσωμάτωσης. ● Η κρητολαϊκή εποχή.

Για να μεταφέρουμε το πρόβλημα της λαϊκής και της έντεχνης τέχνης στη νεότερη Ελλάδα, θα πρέπει ειδικώς εξ' αρχής να επισημάνουμε ότι οι όροι αυτοί δεν έχουν σχέση τόσο με τη φύση και την ποιότητα των έργων Τέχνης όσο με τη λειτουργικότητά τους μέσα στο Λαό. Θα δοίμε έτσι έργα «λαϊκά» που να μην έχουν σχέση με το Λαό και το αντίθετο. Δηλαδή έργα έντεχνα που να εκφράζουν το Λαό. Θα δοίμε επίσης έργα έντεχνα που να εκφράζουν το Λαό και να είναι κτήματα του Λαού. Όπως άλλα έργα έντεχνα που να εκφράζουν επίσης το Λαό και που να μην είναι κτήματα του Λαού. Για να το καταλάβουμε αυτό δεν έχουμε παρά να αναλύσουμε τη διεπή κορεία που υπάρχει στη διαδικασία δημιουργίας και εξέλιξης του έργου τέχνης - την καλλιτεχνική και την κοινωνική.

Όπως ένα δέντρο, το έργο τέχνης έχει τα κλαδιά, τα φύλλα και τους καρπούς που αναπτύσσονται πάνω στον κορμό του. Κι αυτή είναι η πρώτη σχέση. Όμως ο κορμός ο ίδιος υπάρχει, ζει και αναπτύσσεται





σε σχέση με το χάρμα, τον αέρα και τον ήλιο που είναι το κοινωνικό και το ιστορικό περιβάλλον. Κι αυτή είναι η δεύτερη σχέση.

Η ανάπτυξη της Τέχνης μέσα σε μια δοσμένη κοινωνία ακολουθεί τους δίκαιους της νόμους που είναι πολιτισμικοί και παιδαγωγικοί. Λειτουργία υπερασπιστή που επηρεάζεται από χίλιους δυο φαινομένους και μυρριόκοις παράγοντες.

Γι' αυτό το λόγο είναι αδύνατο να αναλύσεις και να σταθμίσεις με τρόπο απόλυτα επιστημονικό τα καλλιτεχνικά φαινόμενα.

Υπάρχουν εποχές μεγάλης καλλιτεχνικής ακμής που να συνταιριάζονται με παράλληλη εθνική και κοινωνική ανάπτυξη. Υπάρχουν περιόδους μεγάλης οικονομικής και τεχνικής ακμής, όπου η τέχνη να βρίσκεται σε παρακμή.

Υπάρχουν εποχές καλλιτεχνικής παρακμής που συμπίπτουν με περιόδους κοινωνικής παρακμής.

Υπάρχουν τέλος εποχές μεγάλης καλλιτεχνικής ακμής μέσα σε έθνη και κοινωνίες σε παρακμή. Εδώ θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι αν από μια μεριά υπάρχουν εποχές ακμής και παρακμής από την άλλη θα ήταν λάθος να πούμε ότι υπάρχουν στην Τέχνη περιόδοι ακμής και παρακμής, ότι δηλαδή υπήρχε Τέχνη ακμής και Τέχνη παρακμής. Γιατί η Τέχνη για να είναι Τέχνη πρέπει αυτή καθ'εαυτή να είναι παντού Τέχνη «ακμής» για να μπορεί να εκφράζει τόσο την ακμή όσο και την παρακμή. Άλλο περίοδος παρακμής στην Τέχνη και άλλο Τέχνη παρακμής. Τέχνη παρακμής δεν υπάρχει. Γιατί ο προσδιορισμός παρακμή σημαίνει: «Μη-Τέχνη».

Έχουμε δηλαδή, ιστορικά, όλες τις βαριάντες! Για ορισμένες μεγάλες εποχές θα φτανε κανείς να πει ότι υπάρχει κάποιο «καρίτσι» της ιστορίας. Όταν λ.χ. σκεφτόμαστε ότι στην Αρχαία Αθήνα μέσα σε μια περιοχή μερικών εκατοντάδων στρεμμάτων (γύρω από την Ακρόπολη) και σε μια χρονική περίοδο περίπου 50 χρόνων έζησαν τόσες μεγαλοφυΐες - Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης, Αριστοφάνης, Σοκράτης, Πλάτωνας, Αριστοτέλης, Θουκυδίδης, Περικλής, Φειδίας, Ικτίνος, Δημόκριτος, Πυθαγόρας, Ηράκλειτος που άλλαξαν την πορεία της ανθρωπότητας.

Το ίδιο μπορούμε να πούμε για την Ιταλική Αναγέννηση. Για την έντεχνη μουσική στη Γερμανία. Τον αιώνα του διαφωτισμού στη Γαλλία. Τα φαινόμενα δάντης και Σαίξπηρ. Την ακμή της βυζαντινής μουσικής. Όλους τους μεγάλους συνθέτες, συγγραφείς και επαναστά-

τες στα τέλη του περασμένου και στις αρχές του αιώνα μας στη Γερμανία και ιδιαίτερα στη Ρωσία. Και φυσικά, αναγκαστικά, περιορίζομαι στο δικό μας κόσμο γιατί ο κατάλογος αυτών των φαινομένων δεν έχει τέλος όταν περάσουμε στους υπόλοιπους πολιτισμούς.

Φυσικά, για όλα αυτά υπάρχει «επιστημονική» απάντηση. Και βόλας επιτήδες τα εισαγωγικά στο επιστημονική, γιατί όπως ήδη είπα, δεν μπορούμε να τα εξηγήσουμε όλα 100%. Και για να πάρω ένα παράδειγμα, το πιο απλό και το πιο δύσκολο, πώς να εξηγήσει κανείς την εμφάνιση της μεγαλοφυΐας; Γιατί ο μεγαλοφυής είναι ένας απλός άνθρωπος, όπως όλοι οι άλλοι. Και όμως άλλοτε εμφανίζεται και άλλοτε όχι. Στην Αρχαία Αθήνα τουλάχιστον 20 τίτλοις μεγαλοφυΐες έζησαν κλάι κλάι μέσα στην ίδια πόλη, την ίδια εποχή. Ο Σαίξπηρ ξεκατάχτηκε μόνος του και μετά κανείς. *Θ-Μωρή είναι ένας και ο Αλέων είναι ένας, για να μην πω ότι ο Χριστός είναι ένας και ένας ο Μωάμεθ...* Και μετά τον Ντιστογιόφσκι, τον Τολστόι και τον Γκόρκι, πολλοί, όμως κανένας σαν κι αυτούς. Και για νάρθουμε στην εποχή μας σε σημείωση τον Αϊνστάιν, τον Τσάπλιν και τον Στραβίνσκι.

Πώς γεννιέται λοιπόν και γιατί γεννιέται η μεγαλοφυΐα; Γιατί γεννιέται σ' εκείνη τη χώρα, σ' εκείνη την περίοδο και όχι πριν ή μετά;

Ας γυρίσουμε όμως στη χώρα μας. Η ελληνική ποίηση θα είχε τη σημερινή της ανάπτυξη αν έλειπε η ποιητική μεγαλοφυΐα του Διονυσίου Σολωμού; Χωρίς χρονοτριβή ας πω τη σκέψη που έρχεται αυτή τη στιγμή στο μυαλό μου: όπου υπάρχει η καλλιτεχνική μεγαλοφυΐα εκεί γεφυρώνεται το χάσμα ανάμεσα στο λαϊκό και το έντεχνο. Με άλλα λόγια, η σύσταση αυτών των δύο στοιχείων πραγματοποιείται μέσα στο έργο του μεγάλου καλλιτέχνη. (Έτσι από την άποψη αυτή ο Μπλακίνγκ έχει δίκιο να λέει «δεν πιστώω κίλλον πως οι διαχωρισμοί ανάμεσα στους όρους «λαϊκή» και «έντεχνη» μουσική σημαίνουν τίποτο άλλο, εκτός από διαφημιστικές ταμπέλες». Με μόνη τη διαφορά ότι κάθε γνήσια λαϊκή μουσική έχει μέσα της «εν δυνάμει» το απολλώνειο, δηλαδή το έντεχνο στοιχείο από την άποψη ότι αποτελεί και έργο καλλιτεχνικού στοχασμού. Ενώ είναι δυνατόν να υπάρχει «έντεχνη» χωρίς να είναι λαϊκή. Όμως επειδή, προσωπικά, αυτή δεν την θεωρώ μουσική, καταλήγουμε τελικά στο ίδιο συμπέρασμα με τον Μπλακίνγκ).



Επειδή όμως ήδη η λέξη μεγαλοφυα προκαλεί, θάλαγα, δίκαπο τρώμο, προτείνα να εκτείνουμε αυτή τη δυνατότητα της σύνθεσης, του λαϊκού και του έντεχνου στοιχείου σε όλους τους δημιουργικούς καλλιτέχνες, χωρίς να υποβιβάζουμε τον ειδικό ρόλο που παίζουν αναγκαστικά ορισμένα εξαιρετικά άτομα.

Το παράδειγμα του Σολωμού είναι ιδανικό για να δούμε πως πραγματοποιείται αυτό το πλάνημα, αυτή η σύνθεση ανάμεσα στα δύο στοιχεία. Σε ποιο σημείο λ.χ. στην πάλη του για την κατάκτηση της γλώσσας παύει η ποίηση να είναι δημοτική και γίνεται έντεχνη - σολωμική και ταυτόχρονα, και σε ένα άλλο μέγεθος, λαϊκή;

Στο σημείο αυτό ας δώσουμε το λόγο στο Κώστα Βάρναλη και συγκεκριμένα στη «μαχητική (του) μελέτη», όπως ο ίδιος τη χαρακτηρίζει «Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική», που δημοσιεύτηκε το 1925.

«Έπουμε πως ο Σολωμός τα πρώτα μαθήματα γλώσσας και ποιητικής ελληνικής τα πήρε κυρίως από το δημοτικό τραγούδι κι από την κρητική λογοτεχνία, που, αν και προσωπική, δεν παύει να είναι λαϊκή, και κατά το πνεύμα και κατά τη μορφή - όπως έλλογεται συνέβαινε σ' όλη τη μεσαιωνική λογοτεχνία όλων των λαών. Όσοι μελετήσανε τη δημοτική μας ποίηση με οδηγό την άφραστη σοφία του Νικόλαου Πολίτη (...) ζήρουνε πως ο και 'εζοχήν λαϊκός - ή εθνικός - στίχος, ο δεκαπεντασύλλαβος, έχει τους εζής χαρακτήρες:

α) Είναι «απερισπόμενος» (όρος του Ν. Πολίτη) δηλαδή κάθε στίχος έχει ολόκληρο νόημα, που τελειώνει με το στίχο.

β) Το β ημιστίχο (τομή στην 8η συλλαβή) ή επαναλαμβάνει ή συμπληρώνει ή προεκτείνει το νόημα του α' - ή κάνει μίαν αντίθεση.

Π.χ.

Πέτρα την πέτρα κερματεί / λήθρι το λήθρι.  
Με το ποτάμι μέλιονε και το πετροβολούσε.  
Μαίρε μου γοργόνατε / κι ανερακικλοπόδη  
Μοιρολογούν οι μάστοροι / και κλαίν οι μαθητάδες.  
Και με τον ήλιο μέλιονε / και με τον ήλιο λέει.

Πολλές φορές δύο στίχοι συμπληρώνουν ο ένας τον άλλο. Π.χ.

Εδώ σ' αυτή τη γειτονιά δεν πρέπει ναν φεγγάρι  
Μον πρέπει ναναι συννεφιά, ναναι βαθύ σκοτάδι.  
Ποτάμι νε πλημμύρισε, στο περιβόλι μωαίνει  
Ποτίζει δέντρ' αρβώματα, μηλιές και κυπαρίσια.

Και μικρά αποσπάσματα από τον Ερωτόκριτο.

Άσμα Α'

Κι οι γειτονιάς εχάρονταν / κι οι τόποι αναγαλλούσα  
Σε μίαν πνοήν εζούσανε / σε μίαν αγάπη επέλα.  
Κι ήχασα το λογαριασμό / και μπλιό μου του δεν έχω  
Ουδέ λογάζει το ποτέ / ουδ' έτους έγνωις έχει.  
Πολλά μεγάλη δόναση / κολλά μεγάλη ζήση.  
Και νιαν αγάπη χιζούνε / και την παλιό γαλιόσι.

Βλέπουμε λοιπόν, συνεχίζει ο Βάρναλης, πόσο η σύγγνεμα του σολωμικού δεκαπεντασύλλαβου με τον όμοιο στίχο της λαϊκής προφορικής λογοτεχνίας είναι στενή. Κι ακόμα πιο στενή είναι το δεκαπεντασύλλαβο της γραφής - κρητικής λογοτεχνίας και κυρίως με το Ερωτόκριτο, από τον οποίο ο Σολωμός πήρε το σύστημα των ομοιοκατάληκτων δίστων.

1) ΚΡΗΤΙΚΟΣ

Κι ιδέαζα πόσαν ομορφιά και πόσαν καλωσύνη (XXI)

Την κοίταξα ο βαριάμφορος, με κοίταξε κι εκείνη (XXI)

Ηχώ, γλυκιάτος ηχώ, οπού με προβοδούσε (XXII)

2) ΟΙ ΕΛΕΥΘΕΡΟΙ ΠΟΛΙΟΡΚΗΜΕΝΟΙ

(Σχεδίσμα Β)

Τα μάτια η κείνα εμαίρισε, στα μάτια η μόνα μνεί (απ. 1)

Με χίλιες βρόδες χύνεται, με χίλιες γλώσσες κραινει  
όποιος κεδίνει σήμαρα, χίλιες φορές πεθαίνει (απ. 2)

Στο φως της καλωσύνης του, στο φως της ομορφιάς του (απ. 14)

Στο κόσμο τούτο χύνεται και σ' άλλους κόσμους φθίνει (απ. 52)



## 3) ΠΟΡΦΥΡΑΣ

*Πουλί πουλάκι που σκορπάς το θαύμα της φωνής σου (απ. 5)  
 Οπου τον ελκιάσφαγγε και του γλυκάμισέσε (απ. 7)*

Στη συνέχεια ο Κώστας Βάρναλης αναλύει την εξέλιξη του τραγουδιού και της ποίησης από τον προτόγονο άνθρωπο έως την εποχή μας. Νομίζω ότι έχουμε ήδη αναφερθεί στο θέμα αυτό όταν μιλούσαμε «για την ανάγκη του ανθρώπινου σώματος να εκφραστεί με κίνηση». Και πιο γενικά για όλο το πρώτο από το ρυθμό στο τραγούδι:

*«Ο πρωτόγονος άνθρωπος, ο άνθρωπος-παιδί εκφράζει την ζωηρική χαράν ή λύπη του με ρυθμικές κινήσεις των μελών και μ' αναφωνήματα ή φράσεις (τις περισσότερες φορές χωρίς νόημα) κανονικά επαναλαμβανόμενες, ώστε να κάνουν ένα ρυθμικό σύνολο cadence. Αυτός ο όμορφος ρυθμικός σπάρδος περιέχει μέσα του «δυνάμεις» όλες τις «χρονικές» τέχνες: ποίηση, μουσική, χορό, δράμα. Η επανάληψη του πρώτου αυτού ρυθμικού κύτταρου οδήγησε στη μόρφωση μέτρου και στίχου, όπως η επανάληψη των ομάδων στη μόρφωση της σύντηξης και της ρίμας. Όμως και στη ποίηση και στη μουσική και στο χορό και στο δράμα το απαραίτητο στοιχείο είναι ο ρυθμός. Ο Γκρόσσ, που μελέτησε τις τέχνες των αγρίων, πιστοποιεί, πως το νόημα στην ποίηση είναι δευτερεύον. Γιατί ούτε η ίδια φωνή πολλές φορές εννοεί τα τραγούδια της, ούτε, πολύ περισσότερο, μια άλλη φωνή, που τα παίρνει, χωρίς να εννοεί καθόλου τη γλώσσα τους. Γιατί δεν τα παίρνει για το νόημά τους, μα για το ρυθμό τους ή το μέλος τους δηλ. για να τα τραγουδή και να τα χορεύει. Όμοια και της μουσικής τους το κύριο στοιχείο είναι ο ρυθμός, γιατί και η τονική τους κλίμακα είναι φτωχή και τα μουσικά τους όργανα δε χρησιμοποιούν παρά για να κάνουν ρυθμικούς κρότους. Αλλά και η ποίηση και η μουσική δεν είναι τίποτε άλλο από βοηθητικές τέχνες του χορού και του μαγιοδράματος. Πολύ αργά σύμφωνα με το νόμο της διαφοροποίησης των ειδών του Σπίνερ και της μεταβολής των μέσων σε σκοπούς, θ' αυτονομηθούν οι τέχνες σε «αυτάρκειες» μονάδες. Και πολύ αργότερα (καθ' την αντίθετη σκληρήν βεβαίωση των κλασικών γραμματολογιών) θ' ανεπαχθεί το έπος. Γιατί η δραματική μορφή της διήγησης (δηλαδή με ρυθμικές κινήσεις και πράξεις) είναι και πρωταρχικότερη και φυσικότερη. Ο πρωτόγονος-παιδί δεν μπορεί να διηγηθεί τίποτα χωρίς γερονιμίες και μορφομοιάς. Δεν μπορεί ν' αυτο-*

*κριαρχηθεί. Γι' αυτό η επακή ποίηση, που απαιτεί πρώτ' απ' όλα κυριαρχία της γλώσσας κι αντικατασκευακοποίηση του υποκειμένου, είναι το νεότερο από τα τρία είδη της ποίησης.*

*Αν λοιπόν ο ρυθμός είναι το κυτταρικό στοιχείο όλων των μουσικών ή χρονικών τεχνών και η αντίτι του ψυχροφασαλογική, ωστόσο η ενέργειά του γίνεται αισθητική από τη στιγμή, που αρθεί «καθ' εαυτόν». Όχι γιατί να μια απολευτέρωση της συναισθηματικής μέσα μας πίσης, μα γιατί υπακούει σε μια τεχνική. Κι όμως, αν και στους πρωτόγονους καιιά αισθητική εκδήλωση δεν είναι απαλλαγμένη από πρακτικούς σκοπούς (έπιχτο αυτοσυντηρησίας, έπιχτο κειτήσας, βόθημα στις ομάδικές εργασίες), ωστόσο δεν είναι αυτή η πρακτική σκοπιμότητα ή αιτιολογία η ουσία των τεχνών τους, μα η ρήση ή contemplative, η λείτερη άσκηση των σωματικών και φυσικών ικανότητων, η ενέργεια της υποβολής του συναισθήματος. - ο αισθητικός σκοπός.»*

Από την παράθεση των ποιητικών αποκαωμάτων φαίνεται καθαρά η τεχνική συγγένεια ανάμεσα στο σολωμικό και στο λαϊκό δεκαπεντοσύλλαβο. « Όμως, ρατά ο Βάρναλης, αυτή η συγγένεια είναι υπέρ η κατά του Σολωμού. Η δική μας καλαισθησία, η δική μας κείρα, η δική μας γνώση αποφαίνεται υπέρ.»

Η ύπαρξη του Σολωμού και σε συνέχεια του Βαλαωρίτη, του Κάλβου, του Μαβίλη, της Παλαμά, του Εφελιάωτη, του Γρεσέρη, του Βάρναλη, του Καβάρη, του Καρωτάκη, του Σικελιανού, του Καζαντζάκη, του Σεφέρη, του Βρεττάκου, του Ρίτσου, του Ελύτη είχε σε συνέχεια να δημιουργηθεί η νεοελληνική ποίηση σε φυσική συνέχεια της ελλαδικής κοιητικής παράδοσης που ένα κομμάτι της είναι και η δημοτική μας ποίηση.

Η νεοελληνική ποίηση ακ' όλες τις τέχνες είναι αυτή που μόρεσε να ολοκληρωθεί μέσα σ' ένα ενιαίο — με τις επί μέρους διαφορές - εκφραστικό, αισθητικό σύνολο. Αν λέγαμε ότι υπάρχει ενιαία σχολή νεοελληνικής ποίησης νομίζω ότι δεν θα πέφαμε έξω. Γιατί και η ποίηση του Κάλβου, όσο και του Καβάρη, πίσω από τον ιδιαίτερο χαρακτήρα των μέσων έκφρασης που χρησιμοποιούν, ουναντούν, στην ουσία, τον ενιαίο κορμό της νεοελληνικής ποιητικής σχολής.

Στηριγμένη επάνω σε μια κλειστά δημιουργική καλλιτέχνη, που κι αυτοί με τη σειρά τους αμενύστηκαν από την ιστορική και σύγχρονη ποιητική, αλλά και εθνικολαϊκή - ιστορική κληρονομιά, η ελληνική ποίηση είναι από κάθε άποψη και έντεχνη και λαϊκή.

Das ist die Bedeutung der ...

Die Bedeutung der ...

Die Bedeutung der ...

Die Bedeutung der ...

Die Bedeutung der ...

Die Bedeutung der ...

Die Bedeutung der ...

Die Bedeutung der ...

Μπορούμε όμως να πούμε ότι ο ελληνικός λαός στο σύνολό του έχει δεχτεί αυτή την ποίηση σε δική του; Ή μήπως στη περίπτωση αυτή ισχύει αυτό που λέγαμε στην αρχή του κεφαλαίου ότι δηλ. πρόκειται για «*έργα έντεχνα που να εκφράζουν το λαό και που να μην είναι κτήματα του λαού*»;

Στις αρχές του αιώνα μας ο αθηναϊκός τύπος πρόβαλε με μεγάλο θόρυβο ένα «*γνήσιο ποιητή του λαού*». Είναι ο Κώστας Κρουσάλης που μιμείται δουλικά τη δημοτική ποίηση. Κι όμως αυτή η ποίηση δεν ήταν λαϊκή. Ούτε φυσικά και έντεχνη.

Ο Διονύσιος Σολωμός, ως τα 17 του χρόνια, ήταν γάλλος υπήκοος, υπήρξε αριστοκράτης, πλούσιος, «*δύτικος*». Βασικά επηρεασμένος από τις ιδέες και τα ρεύματα της εποχής του: τον λιμπεραλισμό, τον ρατσιοναλισμό, τον ιδεαλισμό, τον κλασικισμό ακόμα και τον φιλελληνισμό. Ήταν συνειδητός οπαδός του Χέγκελ και του Ήιζερ. Γι αυτό είχε κι αυτές τις δύο θεμελιώδεις αισθητικές αρχές: το *απόλυτο* και το *υψηλό*.

Δεν ήταν ούτε ο σύγχρονος αστός, ούτε ο παλιός αριστοκράτης. *Τίπος ζωντανά μεταβατικός*, όπως τον χαρακτηρίζει ο Βάρναλης, που *ωστόσο ούτε είχε μέσα του πολλά στοιχεία από τη λαϊκή ψυχή, ούτε κατάφερε να πασιώσει μαζί με το λαό*. Με δυο λόγια, το αντίθετο του Κρουσάλη που η κοίηση του λες και στηρίζεται στη γκλίτση και τα ταρσούχια. Κι αυτό ήταν η αδυναμία του. Γιατί πήρε τη «*κρούστα*» της δημοτικής ποίησης, πιστεύοντας πως έτσι κάνει ποίηση για το λαό. Όμως ο Σολωμός κι όσοι άξιοι τον ακολούθησαν εννόησε αμέσως ότι πίσω απ'αυτή την «*κρούστα*» κρύβεται μια απέραντη τέχνη, μια άπαστη σοφία και μια εκπολογμένη αισιοσθησία που για να τη «*πίσεις*» και να την κλείσεις μέσα στους ίδιους δεκαπεντασύλλαβους, όμως δίνοντας της ένα καινούργιο πρόσωπο και λάθοντας μια νέα ψυχή, αυτό απαιτούσε πέρα από τη προσωπική διανοητική και ψυχική δύναμη και μια βαθιά πνευματική καλλιέργεια και τίτνια προσκόβεια και εργασία.

Γράφει ο Βάρναλης: «*Ο Σολωμός - δε βγήκε ούτε έξω από το περιβάλλον του μήτε κι όξω από τη μαύρα του. Μέσα σ' *ορισμένο καιρό και τόπο έζησε μια ζωή ορισμένη. Μέσα στο κοινωνικό γίνεσθαι του καιρού του ήταν πρωτοπόρος. Συνεχόμενος με τις δυνάμεις του μέλλοντος. Και στη νεανική και στην ώριμη του ηλικία, όλη του η συνείδηση αγώνα είτανε να βρει τα καλύτερα τότεσένα διανοητικά και ποιητικά στοιχεία, τα σημαν-**

*ώτερα με την ιδιοσυκράσια του και τα ζωντανά ιδανικά της εποχής του και να τα πραγματοποιήσει μέσα στο έργο του*».

Και πάρα κάτω: «*Οι ιδέες, τα συναισθήματα, η τέχνη του Σολωμού δεν είναι στοιχικά επηρεάσματα του «*μεγάλου ναού*» ή αποτελέσματα κίεσησμένης από παντού «*συλλογής*» κι ενόρασης. Είναι *ιδέες, συναισθήματα και τέχνη της εποχής του*».*

Μπροστά στο γνήσιο ποιητή απλώνεται η ΑΓΝΩΣΤΗ ΧΩΡΑ. Είναι αυτή που θα πρέπει ο ίδιος να ψάξει για να τη βρει, να την ανακαλύψει και να τη φτιάξει. Γιατί αυτή η μυστική Χώρα είναι ο ίδιος. Είναι ο νους του. Και θα την οικοδομήσει μέσα από το τίποτα. Δε θα τη χτίσει όμως για τον εαυτό του. Γιατί κάτι τέτοιο δεν θάχε καιένα νόημα. Αν ήταν μόνος του στον πλανήτη, τότε θα κουβέντιαζε μόνο με τον εαυτό του. Κι ούτε που μπορούμε να φανταστούμε τι είδους μορφή θάπαρνε αυτός ο «*διάλογος*» ενός μοναχικού ανθρώπου με τον εαυτό του. Και πρώτ'από όλα αν ο άνθρωπος ήταν μόνος, θα ήταν αυτός που έγινε: Ο άνθρωπος λοιπόν έγινε αυτό που έγινε γιατί δεν ήταν μόνος. Τον άνθρωπο που είμαστε τον κάνουν οι άλλοι. Έτσι λοιπόν θα πρέπει να δοίμε κάθε ανθρώπινη εκδήλωση. Τέχνη χωρίς τους «*άλλους*», δεν θα μπορούσε να υπάρξει. Τέχνη είναι διάλογος. Είναι η ανάγκη να δεθείς με τον άλλο πάνω στο δεκό σου μήνυμα. Όμως εσύ που το βρήκες:

Βασικά μέσα στη ψυχή σου, μέσα στο μυαλό και τη συνείδησή σου είναι στιβαγμένα όσα μηνύματα σου έβρασαν οι πρόγονοί σου, οι δικοί σου και οι ξένοι, ο λαός σου και οι άλλοι λαοί, όσοι επηρέασαν το λαό σου και ο λαός σου σένα. Όλη η συλλογική μνήμη, σοφία, αισιοσθησία, όνειρο είναι στιβαγμένα μέσα στη ψυχή σου που γίνεται έτσι πιο πλούσια. Κι αυτά τα πλούτη εσύ πρέπει να τα ακούθσεις, όπως ο Σολωμός, να τα δουλέψεις και να τα ξαναδώσεις, βάζοντας το μικρό δεκό σου χρώμα μέσα σ'αυτό το ουράνιο τόξο, τη γιορτή χρωμάτων που είναι το έργο Τέχνης.

Ο Σολωμός, την ώρα που βρέθηκε, εκεί που βρέθηκε έπρεπε να έχει από μόνος τόσο βάρος, όσο και η εθνική μας παράδοση, για να ισορροπήσει τον ακριτικό κύκλο και τις παραλογές, την κρητική λογοτεχνία και τα δημοτικά τραγούδια. Έπρεπε μέσα από τις φλέβες της ψυχής και του νου του να περάσει όλη η ζωντανή λαϊκή ποίηση του ελληνικού λαού για να μετακλασστεί στο νέο στίχο που θα διάνοιγε πλατειά-φαρδιά τις πόρτες στη νεοελληνική μας ποίηση. Ίσως γιατί όφειλε να υποβληθεί σ'ένα τέτοιο τίτνιο αγώνα να μην μπόρεσε να





ολοκληρώσει το ποιητικό του έργο. Όλα τα μεγάλα του ποιήματα έμειναν ΣΧΕΔΙΑ. Μεγολοφυή, αλλά σχέδια.

Έτσι όμως ο έρμος ανοίγει. Ότι ήταν ο Μπαχ για τη γερμανική μουσική, ήταν ο Σολωμός για μας. Οι γερμανοί χάρη στο Μπαχ απόκτησαν τη δική τους μουσική Σχολή που μάθανε το λαϊκό με το έντεχνο στοιχείο. Εμείς στο 19ο και 20ο αιώνα αποκτήσαμε τη δική μας ποιητική Σχολή που κι αυτή συνένωσε το Λαϊκό και το Έντεχνο, χάρη στο Διονύσιο Σολωμό.

Η ελληνική ποιητική Σχολή, μέσα στον πυρήνα του κοινωνικού «είναι» και «γίνεσθαι» άλλοτε στην πιο γενική και σφαιρική και άλλοτε στη πιο εξειδικευμένη του μορφή και ουσία, είναι βασικά Λαϊκή. Είναι ακόμα Λαϊκή και Πολιτική. Τα μεγαλύτερα ποιητικά έργα διαπνέονται από εκείνον τον «άπειθο χρυσό», το «Λαϊσμά», όπως τον χαρακτηρίζει ο Παλαμάς:

*«Έν ταις στίχοις του Κάλβου διαδέχεται ως άπαρθος χρυσός ο Λαϊσμάς, περιβεβλημένος εν τη εντύπωσι καθαριότατον το αρχαϊκον έδος, από φαντασίας υψηλής; επρωσιώθη μετάρσως ψαίει τα άστρα, αλλά δεν χάνεται εν; τα νήρα, και ποτέ δεν χάνει από των οφθαλμών την γη»* (Πρώτα Κρητικά - 1888).

Όλοι οι μεγάλοι νεοέλληνες ποιητές έχουν το κοινό γνώρισμα της ελληνολατρίας που σημαίνει γι' αυτούς αγάπη και σεβασμός στο Λαό, τις παραδόσεις και τους αγώνες του. Έτσι η κοίτησή τους γίνεται Λαϊκή με την πιο υψηλή, αλλά και ουσιαστική έννοια του όρου αυτού. Αγαπούν τη γλώσσα, τα ήθη, τη φύση, την ιστορία και προπαντός το κάθε φορά παρόν. Από την άποψη αυτή δεν υπάρχει Έλληνας ποιητής αδιάφορος στα ιστορικά και κοινωνικά συμβαίνοντα. Πολλοί δε απ' αυτούς αναδείχτηκαν σε αληθινούς οδηγούς του Λαού, ιδιαίτερα σε κρίσιμες για το λαό στιγμές.

Αυτή η απεριόριστη αγάπη προς το Λαό εκφράζεται με βούληση πολιτική, που σημαίνει όχι απρηρημένη, αλλά συγκεκριμένη. Κοινωνική κριτική όχι εκτός και υπέρ άνω, αλλά εντός. Ο όρος Πολιτική παίρνεται κι εδώ με την πλέον ουσιαστική και ακέραιη περιεκτικότητά του. Εκφράζει τον πολίτη-ποιητή και τον ποιητή-πολίτη που είναι απόλυτα και αδυσπάρη αφοσιωμένοι από την κινούμενη μάζα ανθρώπων και ιδεών του καιρού του. Αυτός, που όπως ο Καβάφης, θα πει:

*«Και τώρα τι θα γίνουμε χωρίς Βαρβάρους;  
Οι άνθρωποι αυτοί ήσαν μια κάποια λύση».*

Ο ελληνικός λαός έτιμησε και τιμά τους ποιητές του. Όμως το ερώτημα τίθεται ξανά: Οι ποιητές αυτοί «ήσαν δικαί του»; Ή μάλλον «έβρισαν ως το λαό»;

Το ίδιο ερώτημα, φυσικά, μπορεί να μπει - και μπεινε σφαλώς - και για τον γερμανικό λαό σε σχέση με τη μεγάλη γερμανική μουσική σχολή. Η απάντηση είναι αρνητική. Κι αυτό εννοούσα όταν στα 1962, επιχειρώντας με τη Μικρή Ορχήστρα Αθηνών τη δημιουργία επαφής κοινού και έντεχνης μουσικής, έλεγα στην πρώτη κρήνη κόνφερανς: *«Ο κ. Μπαχ και ο κ. Μπετόβεν έγραψαν για όσιν τη μουσική τους. Κι αυτή περνά πάνω από το κεφάλι σου. Και δεν την ακούς».* Γιατί πίστευα και πιστεύω ότι η γνήσια τέχνη, όσο υψηλή κι αν είναι, είναι Λαϊκή Τέχνη. Δηλαδή κατανοητή από όλους τους Λαούς.

Τι συμβαίνει λοιπόν; Το φαινόμενο είναι καθαρά κοινωνικό. Και πιο συγκεκριμένα ταξικό. Ιδιαίτερα με την άνοδο της αστικής τάξης, τις κοινωνικές παραγωγικές δυνάμεις και τις νέες παραγωγικές σχέσεις, που δημιουργεί η κινητικότητα μέσα στην τρέστοια δεξιομενή των λαϊκών δυνάμεων, μεταβάλλεται σε θέλλα. Για να φτάσουμε στην αποκρυστάλλωση των νέων κοινωνικών τάξεων που η νέα εποχή θα τις θέσει τελικά αντιμέτωπες - την ολιγαρχία και το προλεταριάτο - κάθε χώρα περνά πολλά ενδιάμεσα στάδια που έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα ανάμεσά τους: το συνεχές κομμάτισμα της λαϊκής βάσης με τις συνεχείς μετατοπίσεις μαζών με χαρακτηρισμό γεωγραφικό (δημιουργία των άστων), επαγγελματικό (δημιουργία ενδιάμεσων κοινωνικών στρωμάτων), μορφωτικό (δημιουργία μορφωτικών ζωνών). Σήμερα με την τηλεόραση, κυρίως, βρισκόμαστε μπροστά σε μια διαδικασία πολιτιστικής «ενοποίησης» με κέντρο τις πληροφορίες, τις ειδήσεις και τα κάθε είδους μηνύματα που εκπέμπει το Κέντρο που ελέγχει τα προγράμματα. Στο σημείο αυτό η τραγωδία έγκειται στο γεγονός ότι ενώ πριν η έλλειψη μιας παρόμοιας δυνατότητας έκανε τεχνικά (τουλάχιστον) αδύνατη την «ενοποίηση» γύρω από τις μεγάλες εθνικές, κοινωνικές, πνευματικές κατακτήσεις, όπως είναι λ.χ. η Νεοελληνική ποίηση, σήμερα οι Έλληνες «ενοποιούνται» πολιτιστικά με βάση αυτό που αποφασίζει να προσφέρει η κάθε φορά πολιτική-κομματική και υπερκρατική εξουσία και που όλοι μας έχουμε με πόσο υποτιμητική άρνηση αντιμετωπίζει, ως τα τώρα, τις πολιτιστικές - δικές μας και ξένες - αξίες.

Όμως στην προηλεκτρονική εποχή δεν υπήρχε δυνατότητα για μια τέτοια κεντρική, ακτινοβολία. Οι αξιολόγοι δεανοούμενοι και καλλι-

ΤΟ ΟΙΚΟΝΟΜΗΜΑ



τέχνες μαζεύονται στην πρωτεύουσα με ελάχιστες δυνατότητες να φτάσει το έργο τους στο λαό.

Κάθε δεκαετία που περνά μεγαλώνει το χάσμα, γιατί το δέντρο της τέχνης προχωρεί συνεχώς και πιο ψηλά. Πλουτίζεται. Γίνεται πολυελοκότερο. Έτσι, υποχρεωτικά απομακρύνεται από το λαό, που δεν έχει την πνευματική και ψυχική δυνατότητα να το γνωρίσει και να το αφομοιώσει. Πνευματική γιατί το μεγαλύτερο μέρος του λαού κρατιέται μακριά από τα γράμματα, το βιβλίο, την Τέχνη. Ψυχική γιατί οι συνθήκες ζωής, εργασίας, κατοικίας, μετακίνησης γίνονται κάθε μέρα και πιο σκληρές, εξαντλητικές, αγχωτικές. Έτσι θα μπορούσε κανείς να πει, και στην περίπτωση αυτή, απευθυνόμενος στον ελληνικό λαό: «Ο κ. Σολωμός, ο κ. Παλαμάς, ο κ. Καβάφης και ο κ. Σπέρδος έγραψαν για σένα τη ποίησή τους. Κι αυτή περνά κάτω από τα μάτια σου, με εσύ δεν τη βλέπεις...»

Έχουμε, λοιπόν, αντιμέτωπες δύο αξίες: το λαό, που δειψά για Ποίηση, και την Ποίηση, που αναζητά το λαό.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 18

Ο λαός εκφράζεται με την ποίηση: ● Ίσως έργου. - κοινού ● Ο ελεύθερος χρόνος. ● Ο πολιτικός καταναλωτής. ● Οι συνθήκες δουλειάς. ● Η Ελλάδα και η Κύπρος. ● Ο νεοφιλελευθέρως. ● Όλο και πιο προσιτόν χρησιμο- ποιών όλο και πιο αλλοιοποιούμενος μηχανές. ● Τέχνη για τους ελάχιστους. ● Τέχνη καταναλωτική και Τέχνη από το λαό για το λαό. ● Η καταναλωτική Τέχνη στην Ελίτ. ● Ο Καταναλωτής καλλιτεχνικών προϊόντων και ο Καλλι- τέχνης -πρώτη έλη-. ● Το μεσοπολεμικό κομμάτι. ● Ο Ζορμπάς και το Σαρτάκι. ● Η μεσοπολεμική μουσική και ο νοιάς της κεφαλαίας. ● Ο λαϊκός - μαζικός βενετισμός. ● Ο λαός κύριος θεματοφύλακας της πνευματικής και καλλιτεχνικής κληρονομιάς. ● Ο αληθινός καλλιτέχνης εδρεύοντας μέσα στο κέντρο της καρδιάς του λαού. ● Ο Λαϊκός συνθέτης και η βιομηχανία δίσκου και θεάματος. ● Η ένταξη λαϊκής μουσικής και η πολιτική. ● Η εμπειρία από τους Δελητίς.



Εδώ θα πρέπει να απαντήσουμε σε ένα άλλο ερώτημα. Είπαμε ότι η Ελληνική ποίηση εκφράζει το λαό, Το ερώτημα είναι: ο λαός εκφράζεται με την ποίηση; Το "εκφράζεται" με την έννοια της ενεργητικής συμμετοχής, όπως συμβαίνει με την περίπτωση του τραγουδιού και χορού. Θα λέγαμε ότι υπάρχει κάποια διαφορά ανάμεσα στη προφορική και τη γραπτή ποίηση. Στην Κρήτη λ.χ. ως τα μέσα του αιώνα μας οι γεροντότεροι ήξεραν ακ'έξω πολλά μέρη από τις πιο λαοφιλείς κρητικές τραγωδίες: την Ερωφίλη, και τον Ερωτόκριτο. Μια τέτοια δεκαετία όπου η ποίηση απαγγέλλεται με τον τρόπο που τραγουδιέται ένα τραγούδι (πολλές φορές η απαγγελία γίνεται με τρόπο τραγουδιστικό), όταν δηλαδή υπάρχει ο απαγγελέας-τραγουδιστής και το ακροατήριο, τότε έχουμε μια μορφή λειτουργικής που θα τη λέγαμε ενεργητική. Ενώ στην περίπτωση που η ποίηση



διαβάζεται από ένα βιβλίο αυτή η λειτουργία θα τη χαρακτηρίζαμε παθητική. Ο μοναχικός αναγνώστης δέχεται τα μηνύματα της ποιήσης. Η φαντασία του μπειναι σε κίνηση κι όχι μόνο αυτή. Μισαλό, συναίσθημα, ψυχισμός, μνήμη. Κοιτολογής, όλες οι πνευματικές λειτουργίες μπαίνουν σε κίνηση ανάλογα με την προσοχή που δίνει ο αναγνώστης και τα μηνύματα που εκπέμπει ο ποιητής και που φτάνουν ως τον αναγνώστη, δεν πάει όμως αυτή η διαδικασία να είναι παθητική, εγκραφική, μοναχική. Και ούτε μπορεί να καλύψει τη βαθύτατη επιθυμία του κοινωνικού ανθρώπου να βγάλει το «Αχ» της ψυχής!! Υπάρχει λοιπόν και 'αρχή αυτό το πρόβλημα. Ότι δηλ. και μεν η νεοελληνική ποίηση εκφράζει τον νεοέλληνα, όμως, πρώτον, οι κοινωνικές συνθήκες τον εμποδίζουν ως σήμερα να πάει πλατιά και να γίνει κτήμα του λαού και δεύτερον, όπου έχει πάει, κι αν ακόμα πήγαινε σ' όλο το λαό και πάλι δε θα μπορούσε από μόνη της, σαν μοναχική ανάγνωση, να γίνει μέσο έκφρασης του ίδιου του λαού.

Αυτό δε σημαίνει ότι δεν εκπληρώνει κι έτσι όπως είναι - στα βιβλία - τον προορισμό της. Στο κάτω-κάτω μήπως και η ζωγραφική, η γλυπτική, το θέατρο, ο κινηματογράφος δεν είναι τέχνες «παθητικές» από την άποψη ότι ο θεατής τις δέχεται χωρίς δυνατότητα δικής του συμμετοχής;

Η σχέση έργου και κοινού είναι κι αυτή μια πολύπλοκη σχέση. Αλλάζει από εποχή σε εποχή, από λαό σε λαό, από κοινωνία σε κοινωνία. Μεγάλο ρόλο παίζει ο υλικός και ψυχικός χρόνος που διαθέτει το άτομο κάθε φορά για να εκπληρώσει τις υποχρεώσεις στην παραγωγική δραστηριότητα της κάθε κοινωνίας. Δηλαδή, η θέση του μέσα στις παραγωγικές σχέσεις: τι χρόνο του παίρνει, πόσες σωματικές και πνευματικές δυνάμεις καταναλώνει, πόσο ελεύθερο χρόνο έχει, ποια είναι η ποιότητα αυτού του ελεύθερου χρόνου. Άλλα στοιχεία που βαραίνουν είναι η θέση του μέσα στη διαδικασία της παραγωγής. Του αναπτύσσει ή του ελαττώνει την προσωπικότητά του; Οι ίδιες σχέσεις μέσα από το πρίσμα του «ηθικού προσώπου» που είναι ο κοινωνικός άνθρωπος. Δηλαδή είναι αφεντικό; Αποφασίζει ο ίδιος; Είτε είναι όργανο; Ανάλογα με όλα αυτά και πολλά άλλα καθορίζεται και η ποιότητα που θα δώσει στον ελεύθερο χρόνο του. Ένας εργάτης καταπονημένος από τους ρυθμούς της εργασίας - τη μική δύναμη που προσφέρει και την πνευματική ένταση ή χαλάρωση που απαιτεί ο σημερινός καταμερισμός εργασίας. Συν όλα τα άλλα: μεταφορά, σκευερτισμός, ρουτίνα, απογοήτευση. Αυτός λοιπόν ο εργάτης δεν

67

μπορεί να αξιοποιήσει τον ελεύθερο χρόνο του παρά μονάχα σύμφωνα με αυτό που του έχει αφήσει σαν σωματικό, πνευματικό και ψυχικό υπόλοιπο η καθημερινή σχέση του με την εργασία. Ας αφήσουμε το γεγονός ότι η καπιταλιστική κοινωνία δεν ενδιαφέρεται ποσώς για τον ελεύθερο χρόνο του εργαζόμενου. Κι επειδή όλους τους βλέπει σαν καταναλωτές επιδιώκει με τα μέσα που διαθέτει να τον χρησιμοποιήσει σ' αυτό το δόστημα - του ελεύθερου χρόνου - σαν καταναλωτή. Έτσι φτάνουμε στο πρότυπο πολιτή όπως διαμορφώθηκε τελικά στις ανεπτυγμένες χώρες του καπιταλισμού. Στα 99% των εργαζομένων το πνευματικό τους επίπεδο προσαρμόζεται τελικά στις νόρμες που προσφέρει η καταναλωτική βουλμία του Συστήματος. Το Σύστημα πράγματι φρόντισε ώστε ο ελεύθερος χρόνος να είναι καταναλωτικός. Με την καταναλωτική τηλεόραση, τον καταναλωτικό τύπο, την καταναλωτική μουσική, τον καταναλωτικό κινηματογράφο, την καταναλωτική ψαχαγωγία. (Και για να πάρουμε την περίπτωση του ροκ, που ήδη μας απασχόλησε, το μουσικό της επιτυχίας του βρίσκεται και στο γεγονός ότι το Σύστημα το επέλεξε σαν ένα από τα είδη της καταναλωτικής μουσικής).

Είναι όμως φανερό ότι αν πράγματι από τη μια πλευρά αυτή η πολιτική του καταναλωτισμού μεθοδεύεται και επιβάλλεται από το Σύστημα, άμεσα, από την άλλη πλευρά, το έδαφος είναι, έμμεσα, καλά προετοιμασμένο από τις συνθήκες δουλειάς δηλαδή, την ποσότητα και ποιότητα που καταναλώνει ο μέσος εργαζόμενος που μαζί με τις υπόλοιπες δοκιμασίες, στις οποίες καθημερινά υποβάλλεται, τον καθιστούν ουσιαστικά ανίκανο να αξιοποιήσει δημιουργικά (αντικαταναλωτικά) τον ελεύθερο χρόνο του.

Κι εδώ πάνω σκοντάφτουν όλες οι φιλότιμες προσπάθειες που γίνονται συστηματικά από τους προοδευτικούς δάμους και Κοινωνίες και άλλους κοινωνικούς παράγοντες στις χώρες του καπιταλισμού και στη χώρα μας. Όλοι αυτοί πιστεύουν ότι αν δημιουργήσουν την υποδομή για την θετική αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου το πρόβλημα θα λυθεί. Να όμως που ο εργαζόμενος βρίσκεται ανάμεσα στη Σκύλα και στη Χάρυβδη. Το κόστος εργασίας και την πύση εγκράφωλο.

Το ίδιο αποτυχαίνουν και τα προοδευτικά πνευματικά καλλιτεχνικά κινήματα και προσπάθειες που στοχεύουν σε διάλογο με το λαό. «Να πάει η Τέχνη στο λαό» - Ο λαός να γεμίσει τον ελεύθερο χρόνο του συμμετέχοντας στις διαδικασίες της Τέχνης... Έτσι ένα από τα



βασικά προβλήματα για τη σύγχρονη κοινωνία πάει να γίνει το γεγονός ότι υποβαθμίζει καθημερινά, το μέσο πολιτή ώστε αν ποτέ μη παρατηρείται ένα πισωγύρισμα προς ένα προσωπικό και κοινωνικό νεοαρχαϊσμό δεν θα ήταν υπερβολικό.

Γιατί ακόμα και οι γνώσεις που παίρνει σήμερα ο νέος εργαζόμενος και ο νέος επιστήμονας γίνονται όλο και πιο εξειδικευμένες, πιο τεχνικρατικές, πιο στενές. Δηλαδή από όλο το μωλόλο επιλέγεται να μονάχα τμήμα του που κατευθύνεται προς κάποια ειδική γνώση. Το υπόλοιπο μέρος του μένει αχρησιμοποίητο. Εκεί στηρίζονται τα καταναλωτικά μηνύματα του Συστήματος και φυσικά η ιδεολογία του, που τείνει να γίνει όλο και πιο πρωτόλεια: Μαύρο και Κόκκινο. Δηλαδή «η ελευθερία μέσα στην ελεύθερη οικονομία, η δουλειά μέσα στην κολλεκτιβοποιημένη κοινωνία». Υπάρχει εζ' άλλου μια νευρότητα στη σκέψη που εθίζεται στο να καταναλώσει μονάχα μωσημένες τροφές. Τα δόντια του μωαλόου, του θεμακόου, της φαντασίας, της βούλησης σασιζούν. Ο ιδανικός πολίτης-καταναλωτής είναι πνευματικά... φαρούσης κι όταν τον περνούν οιδερμένα μωσέλα αυτό γίνεται άκρας εκλεκτικός: για να δογκώσει το «κόκκινο». Δεν είναι υπερβολή λοιπόν αυτό που λέγαμε κάποτε: ότι όλο και πιο πρωτόγονοι χρησιμοποιούν όλο και πιο τελειοποιημένες μηχανές.

Έτσι καθώς συμπέεται είναι φυσικό η Τέχνη να περνά, σαν τον κωμά, μέσα από τρεις τρόπους. Η πρώτη τι θέλει για τους ελάχιστους, τους προνομιστούς, αυτούς που έχουν μεγάλο και ξεκούραστο ελεύθερο χρόνο. Η δεύτερη τι θέλει η καταναλωτική? Και η τρίτη που επιμένει να είναι Τέχνη από το Λαό για το Λαό.

Α. Απ' αυτές τις τρεις δυνατότητες, η πρώτη και η δεύτερη έχουν το πλεονέκτημα ότι απευθύνονται η κάθε μια σ' ένα συγκεκριμένο κοινό - κοινό που ανταποκρίνεται στη διάβρωση και λειτουργία της σύγχρονης κοινωνίας. Δηλαδή από τη μια μεριά τους ελάχιστους προνομιστούς που απαλλαγμένοι από τα δεσμά της δουλικής εργασίας διαθέτουν όλο τον απαιτούμενο χρόνο μαζί με τη δυνατότητα να τον αξιοποιήσουν όπως θέλουν. Ο καλλιτέχνης που απευθύνεται σ' αυτό το κοινό έχει πολλαπλά πλεονεκτήματα. Το «κοινό του» δεν είναι το οποιοδήποτε κοινό. Ο σκληρός του πυρήνας αποτελείται από τους κατέχοντες και ελέγχοντες. Κατέχουν και ελέγχουν τον πλοότο της χώρας, το Κράτος, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Γι' αυτό το λόγο, όπως είπαμε, υποχρεώνουν τη μάζα των καταναλωτών-φορολογούμενων να πληρώνει για τη δημιουργία και λειτουργία όλης της υποδομής

που στηρίζει τη «δική τους τέχνη». Στην Ελλάδα λ.χ. τα μόνα χρήματα που διαθέτει το Κράτος για τη Μουσική, πόνε για την Κρατική Ορχήστρα της Λυρικής Σκηνής, την Εταιρεία Σύγχρονης Μουσικής και το Θεατρικό Αθηνών, που βασικά εξυπηρετούν τις καλλιτεχνικές ανάγκες της μειοψηφίας, ενώ για τη μουσική Τέχνη του Λαού όχι μόνο δεν δίνει τίποτα, αλλά την εκμεταλλεύεται οικονομικά μέχρι στραγγαλισμού... Οι καλλιτέχνες που απευθύνονται στη μειοψηφία της μειοψηφίας έχουν διάλογο με μικρό, αλλά συγκεκριμένο και φανατικό κοινό. Διαθέτουν όλα τα μέσα για να παρουσιάσουν το έργο τους. Έχουν όλα τα μέσα προβολής. Επειδή στην περιοχή αυτή υπάρχει πολύ μέλι, μαζώνει γύρω της ένα σωρό ειδικούς που ζουν απ' αυτή τη δουλιά: την προβολή των προϊόντων και των προσώπων που συντηρούν την Τέχνη της μειοψηφίας. Προηγούμενα είδαμε πόσες και ποιες διεθνείς σχέσεις και στηρίγματα διαθέτουν, με αποτέλεσμα να μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει «καταναλωτική τέχνη των ελίτ», που μπαίνει κι αυτή στη ζυγαριά της μαζικής πλόσης εγκυφάλου του καιρού μας. Κι από την άποψη αυτή δημιουργεί πραγματικό κίνδυνο, γιατί παρουσιάζει έργα βασικά αποξηραμένα, αφυδατωμένα, έργα «Φρόνκεστάιν», σαν σύγχρονες πνευματικές αξίες, με αποτέλεσμα να μετρεθεί ακόμα πιο πολύ τους μετρεμένους πολίτες, να αποπροσανατολίζει και να δρα «καταναλωτικά» πάνω σε κάθε ανήσυχη συνείδηση που, μη καταλαβαίνοντας και μη αισθανόμενη τίποτα, αρχίζει να πιστεύει ότι είναι ανάξια να αναρχηθεί στα φωτικά ύψη της αυτονομαζόμενης μεγάλης τέχνης του καιρού μας...

Β. Στην καταναλωτική Τέχνη η σχέση καλλιτέχνη-κοινό είναι απόλυτα προσδιορισμένη. Κύριο βάθρο της είναι η βασική σχέση προσφοράς και ζήτησης, που μετατρέπεται σε νούμερα. Νούμερα εισιτηρίων στις συναυλίες, νούμερα πώλησης δίσκων, νούμερα εισπράξεων. Πρόκειται ίσως για την κλασικότερη μορφή καταναλωτικής δραστηριότητας. Είναι λοιπόν φυσικό να δοκιμάζονται όλα τα σύγχρονα μέσα, ώστε τα νούμερα αυτά να είναι πάντοτε υψηλά. Έτσι ο καταναλωτής καλλιτεχνικών προϊόντων γίνεται αντικείμενο σοβαρής τρευνας. Πώς θα τρωχηθεί η προσοχή του; Πώς θα ανακαλυφθεί (και πώς θα διαμορφωθεί και καναλιζαριστεί) το γούστο, οι προτιμήσεις, οι επιθυμίες, οι ανάγκες του; Το έργο υποτάσσεται σ' αυτή τη δεσπόζουσα ανάγκη-λογική. Οι Εταιρίες δεν ήρθαν να ικανοποιήσουν ούτε τον καλλιτέχνη, ούτε το κοινό. Ήρθαν να κερδίσουν





χρήματα. Πρόκειται για σοβαρή εργασία, που δεν έχει σχέση με τις «ξεπρασμένες» ρομαντικές θεωρίες που παρουσιάζουν την τέχνη σαν μια δθθεν πνευματική λειτουργία και το κοινό σαν μια δθθεν ζωντανή πνευματική δύναμη, παρακαταθήκη και φορέα αισθητικών και άλλων αξιών. Το Κοινό είναι ο καταναλωτής και ο αγοραστής. Και ο καλλιτέχνης η «πρώτη όψη» - δόξα μου για να πιστεί το φάρ. Αυτή είναι η μόνη σχέση που δέπει τη βιομηχανία της καταναλωτικής τέχνης. Έχει πολύ ενδιαφέρον να δει κανείς τα παρασκήνια αυτής της πολιτικής. Το καταναλωτικό κοινό είναι το μωλοποιημένο κοπάδι και οι ειδικοί πασχίζουν να μελετούν συνεχώς να βρουν ποιο είναι το πιο πρωτόγονο και επομένως πιο πλατύ και γενικό το ένστικτο: Με ποιο τρόπο μπορεί να το καλλιερήσει κανείς, να το κολακίσει, να το ομοδοποιήσει και να το καναλιζάρει;

Ενώς μόλις αντιληφθών ότι το κοινό έδειξε μια προτίμηση προς ένα είδος, ολόκληρη η βιομηχανία θεάματος - ακροάματος στρέφεται προς αυτή την κατεύθυνση.

Όταν μου έτυχε και μένα προσωπικά να μπα άθελά μου μέσα στα γρανάζια αυτού του τερατώδους συστήματος, και σε διεθνή κλίμακα με το σურτάκι από το «Ζορμπά» - όλες οι εταιρείες δίσκων έδωσαν εντολή στους συνθέτες να κατασκευάσουν σურτάκια. Στις ντισκοτέκ δόθηκε διαταγή να γίνεται πλίσση εγκεφάλου με το σურτάκι. Η Εταιρία που έλεγε την πρωτότυπη μουσική από το φιλμ «Ζορμπά» μήθε με ποσοστά στις μεγαλύτερες ντισκοτέκ και μουσικά κέντρα της Ευρώπης. Δημιούργησε μικρά γκρουπ χορευτών που θα χόρευαν «αυθόρμητα» κάθε βράδυ το νέα χορό. Ο Τζοκεύ-ντισκ, δηλαδή αυτός που βάζει τους δίσκους, είχε εντολή να κάνει αβάκατες παρεμβολές της μουσικής του «Ζορμπά» σε καλά διαλεγμένα σημεία.

Με κάλεσαν στο Παρίσι να παρακολουθήσω αυτή τη διαδικασία. Το κοινό έξαλλο, κάθε φορά που άρχιζε το σურτάκι, ξεφάνιζε, χειροκροτούσε, παραληρούσε. Η μουσική είχε μωλοποιηθεί. Λειτουργούσε με κείνο τον τρόπο που ερεθίζει το ομαδικό ένστικτο. Η παγκόσμια βιομηχανία θησαύριζε. Η μουσική μου, το πρόσωπο που είχαν φύγει από τον δικό μου έλεγχο, δεν ήμουν πια εγώ ο κύριος του έργου και της προσωπικότητάς μου, αλλά η οικονομική βουλιμία της Εταιρίας, που σε τέτοιες εξαιρετικές περιπτώσεις, όταν δηλαδή τα κέρδη μετράνται με δεκάδες εκατομμύρια δολάρια, εφαρμόζουν το βασικό τους νόμο της συναλλαγής τους: το νόμο της πειρατίας, του γκαγκωτερισμού και της καθαφής ληστείας. Από τα μυθώδη κέρδη που

συσσώρευσε η μουσική του «Ζορμπά» έφτασαν στα χέρια μου μερικά χιλιά. Όλοι οι δεκτηγόροι που έβαλα εξαγοράστηκαν. Η Εταιρία δεν απάντησε σε κανένα γράμμα μου. Και όταν απείλησα, με απείλησαν με τρόπο τόσο αποτελεσματικό που συνέπνευσε αποτελεσματικά στο να εγκαταλείψω τη ζούγκλα, όπως την έζησα, της διεθνούς πειρατικής επιχείρησης που στην καθομιλόγηση ονομάζεται βιομηχανία θεάματος - ακροάματος και να κερπίξω την καλλιτεχνική μου δραστηριότητα ουσιαστικά μόνο στην Ελλάδα.

Το μωλοποιημένο κοπάδι ακολουθεί το μύθο που του πάει ή που το εθίζουν να του πάει. Δηλαδή ο σύγχρονος λαϊκό-μαζικός βεντετισμός δημιουργείται προσεκτικά μέσα στα εργαστήρια αυτής της βιομηχανίας που ελέγχουν το πιο σημαντικό μέρος των ειδικευμένων εντύπων - του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης. Είναι φυσικό ότι μέσα σ' αυτές τις διαδικασίες το καλλιτεχνικό έργο τείνει να γίνει όλο και περισσότερο καταναλωτικό κατασκευασμα παρά έργο τέχνης - ο-ποιωσδήποτε μορφής.

Γ. Η τρίτη τάση, αυτή που εξακολουθεί να πιστεύει και να εργάζεται για μια «τέχνη από το λαό για το λαό», όσο αυτή η πόλωση ολοκληρώνεται, τόσο στενεύουν τα περιθώρια για πρόβωση και δάλογο με το λαό. Αυτή η τάση της τέχνης για το λαό δεν μπορεί εκ των πραγμάτων να έχει άμεση σχέση - λειτουργική με το λαό. Οι καλλιτέχνες, που ανήκουν στην τάση αυτή, πρέπει να έχουν μέσα στη σκέψη, τη μνήμη και τις αισθήσεις τους την παρουσία του λαού, όχι πια σαν ένα συγκεκριμένο «πρόσωπο» και μια συγκεκριμένη σχέση, που γίνεται όλο και πιο προβληματική αλλά μια εξιδανικευμένη παρουσία. Γιατί ο λαός, όπως το εξετάσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, πισμένος στο δόκανο της καταναλωτικής κοινωνίας, δαδύει το χρόνο του, σύμφωνα με τις επιταγές των αποφασίζόντων. Εν τούτοις δεν έχει πάψει να παραμένει ο κύριος θεματοφύλακας της ανθρώπινης μνήμης, της πνευματικής και καλλιτεχνικής κληρονομιάς και πλδ-στης σήμερα, όπως και χτες, όλων των ανθρώπινων αξιών. Σχηματικό λοιπόν πρόκειται για ένα φτιαχτό διαχωρισμό.

Ο αληθινός καλλιτέχνης είναι εξαρτιστος μέσα στο κέντρο της καρδιάς του λαού που δεν μπορεί να τον κλησιάσει γιατί όσο μπαίνει βαθύτερα στο τέλμα της καταναλωτικής κοινωνίας, τόσο και οι κινήσεις του, οι επιλογές του περιορίζονται από την κυριαρχία του τρόπου ζωής, συμπεριφοράς και γοίστου που του επιβάλλει το σύστημα.



Μετά από όσα είπαμε έχει ενδιαφέρον να δούμε τι έγινε με μας στην ακμή των κινημάτων της λαϊκής και της έντεχνης λαϊκής μουσικής και τι έγινε σε παρόμοιες περιπτώσεις σε άλλες χώρες.

Ο λαϊκός συνθέτης συνεργάστηκε με τη βιομηχανία δίσκων. Σε κάθε τέτοια συνεργασία καθιερώνεται κάποιο είδος ισορροπίας δύναμιν ανάμεσα στην ποιότητα και την ποσότητα. Στις μέρες της ακμής, όταν η ποιότητα μετατρέπεται σε ποσότητα, η βιομηχανία είναι πρόθυμη να συνεργάζεται με τον καλλιτέχνη πάνω στη βάση της ποιότητας. Γρήγορα όμως το κοινό του δίσκου επεκτάθηκε. Αυτή η παρουσία νέας «πλάταιας», κατά κανόνα, γίνεται σε βάρος της ποιότητας. Η βιομηχανία περνά στο επόμενο στάδιο της ποσότητας χωρίς ποιότητα. Το λαϊκό τραγούδι εκφυλίζεται στο ελαφρολαϊκό, στο τουρκικό, στο γυφτικό, στο ινδικό και βάλε...

Στην έντεχνη λαϊκή μουσική οι σχέσεις ήταν βασικά οι ίδιες με τη διαφορά ότι εδώ παρεμβαίνει και ο παράγων πολιτικός. Η δεκαετία του '60, από πλευράς κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, είναι μια εποχή θετική για την εμφάνιση και εξάπλωση ενός νέου είδους τραγουδιού που για μια εποχή θα διαδραματίσει πολιτιστικό εννοποιητικό ρόλο σε εθνικό επίπεδο. Ρόλο, που όπως είδαμε, παίζει σήμερα προνομιακό, μονοπωλιακό, εθνικιστικό ή τηλεόραση, όχι γιατί διατίθεται τι ικανότητες και το περιεχόμενο που θα την έκαναν άξια για έναν τέτοιο εθνικό ρόλο, αλλά γιατί σαν καθαρά τεχνοκρατικό φαινόμενο μπορεί να κρατά τις μάζες κάτω από τη «μαγεία» της.

Νομίζω η συγχρομένη που είχε με κάποιον κορυφαίο εκπρόσωπο της βιομηχανίας του δίσκου γύρω στα 1964 περιγράφει με τρόπο γλαφυρό τις σχέσεις καλλιτέχνη - κεφαλαίου σ' αυτή την περίοδο. Ο λόγος για το «Άξιον εστί»:

— Παρότι μέσα στο έργο αυτό, όπως και σε άλλα προηγούμενά σου — υπάρχουν νοήματα που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως στρεφόμενα κατά το κεφάλαιο, δηλαδή εναντίον μου, γαβ θα το εκδώσω και θα το διαδώσω, γιατί πιστεύω ότι ε' αυτή την αναμέτρηση είμαι ο πιο δυνατός. Δεν φοβόμαι τη μουσική.

— Ακολουθείς την προφητεία του Αλέιν που είχε: «Οι κεφαλαιοκράτες είναι έτοιμοι να πουλήσουν το σκονίνο που θα τους κρεμάσουν»...

Έτσι ο «Επιτάφιος», το «Άξιον Εστί», η «Ρωμιοσύνη» μπήκαν μέσα στα κανάλια της καταναλωτικής πολιτικής, μιας και δεν υπήρχε άλλος τρόπος να πάνε τόσο γρήγορα και τόσο βαθιά στο λαό.

Η βιομηχανία κέρδιζε. Όμως νομίζω ότι και ο λαός οφελείταν. Βρισκόμαστε και πάλι στο σημείο όπου η ποιότητα γίνεται ποσότητα και όπου ο Έμπορος δεν έχει αντίρρηση να προβάλλει την ποιότητα ακόμα και αν λειτουργεί γι' αυτόν ανατρεπτικά.

Νομίζω ότι αυτό το κάνει γιατί το πρώτο ρεφλέξ του είναι το κέρδος. Τελικά ποιος νίκησε; Έως τη δεκαετία, δεν υπάρχει νομίζω αμφιβολία, ότι νίκησε το ποιοτικό τραγούδι. Απόδειξη ότι η Χούντα το χτύπησε με τρόπο πρωτοφανή που τη γελοιοποίησε. Τι θα γινόταν αν δεν μεσολαβούσε η εκτασία και σε συνέχεια η σύγχυση της μεταπολίτευσης; Τότε παρουσιάστηκε το ίδιο φαινόμενο που συνειδητά στην περίπτωση του λαϊκού τραγουδιού. Το κοινό του έντεχνου-λαϊκού τραγουδιού επεκτάθηκε. Το γενικό επίπεδο άρχισε να πέφτει. Από το ποιοτικό περνάμε κι' εδώ σιγά-σιγά προς το ποσοτικό. Η βιομηχανία και πάλι θριάμβευσε. Με το ποσοτικό ο έλεγχος του τραγουδιού περνά αποκλειστικά στα χέρια της. Ο συνθέτης, ο ποιητής, ο τραγουδιστής, που εκμένει για μια «Τέχνη από το Λαό για το Λαό», δεν έχει πια θέση μέσα στο καταναλωτικό κύκλωμα, που κατά εικόνα και ομοίωση με τη βιομηχανία θεάματος-ακροάματος των προηγμένων καταναλωτικών χωρών, απειθύνεται σταθερά και αποκλειστικά στο μισοποιημένο κοδάι — τον ιδανικό καταναλωτή, προσκαλώντας να τον κρατάει, να τον γαργαλίσει, να τον παρασύρει προς το ρεύμα που μεγαλώνει τα νούμερα και αυγατίζει το κεφάλαιο.

Να γιατί στη χώρα μας κλείνει σιγά-σιγά η παρένθεση που άνοιξε πριν 25 περίπου χρόνια στον τομέα της μουσικής. Είπαμε τότε χώρα «καθυστερημένη». Τώρα που αναπτυσσόμαστε και μες, είμαστε υποχρεωμένοι να αντιμετωπίσουμε στον τομέα της Τέχνης τα προβλήματα όπως τα δημιουργεί η παγκόσμια καταναλωτική λειτουργία.

Εκομίνως, αν υπήρξε στη χώρα μας Τέχνη που για μια εποχή να είχε ταυτιστεί με το λαό, σήμερα ο ίδιος ο λαός θα κέρπει να συνειδητοποιήσει ότι ο νέος τύπος κοινωνικών σχέσεων που επιβάλλει το συγκεκριμένο στάδιο καταναλωτικής ανάπτυξης της χώρας μας δεν ανοίει αυτόν το διάλογο παρά μόνο στις δυο κατηγορίες που είδαμε. Δηλαδή στον ελιτίστ και τους καταναλωτικούς. Εμείς οι άλλοι είμαστε τεχνολογικά, και στην ουσία, ιδεολογικοπολιτικά εξόριστοι μέσα στη χώρα μας. Η επαφή μας με το λαό θα είναι παντοῦ και πάντα θέμα ειδικής προσοχής, πολύ συγγενικής με κείνες που κάνουν οι προοδευτικές κοινωνικοπολιτικές δυνάμεις που παλεύουν ενάντια στη



λογική του συστήματος, βοηθώντας όσο μπορούν το λαό να μην υποταχτεί στους νόμους και τα συμφέροντά τους.

↓ ΤΕΛΟΣ

Στη δεκαετία του '60, παράλληλα με τη δική μας άνθηση, το ποιοτικό τραγούδι θριάμβευσε στην Αγγλία με τους Μπιτλς και στις ΗΠΑ με τους γνωστούς συνθέτες και τραγουδιστές του αμερικάνικου ποιοτικού τραγουδιού. Πολύ γρήγορα το κύμα αυτό κατέκτησε τις περισσότερες νεολαίες του κόσμου. Με επίκεντρο τον πόλεμο του Βιετνάμ, οι συνθέτες στρέφονται όλο και πιο πολύ σε τραγούδια καταγγελίας-διαμαρτυρίας κατά του πολέμου και υπέρ της ειρήνης. Με δυο λόγια, το τραγούδι πολιτικοποιείται, ενώ ταυτόχρονα, όπως συνέβαινε και σε μας, το γνωστό εμπορικό κύκλωμα προωθούσε με όλα του τα μέσα ένα είδος ακροάματος - θεάματος (δίσκοι - συναυλίες) που έπαρνε όλο και πιο «ανατρεκτικό» χαρακτήρα. Όπως συμβαίνει παντού, το κεφάλαιο είναι πρόθυμο να συνεργαστεί με την κοινότητα, εφόσον αυτή μετατρέεται σε ποσότητα. Δηλαδή εφόσον του προσφέρει κέρδος.

Το φαινόμενο των Μπιτλς λειτουργεί σε μεγέθυνση — και με τις δικές του ιδιομορφίες — με τον τρόπο που λειτουργεί και σε μας η έντεχνη - λαϊκή μουσική. Είχε, δηλαδή, δικλό χαρακτήρα: και μουσικό και πολιτικό. Ας μη ξεχνάμε ότι το Μάη του 1968 ξεσηκώθηκε όχι μόνο η παριζιάνικη, αλλά και η παγκόσμια φοιτητική νεολαία. Η ολιγαρχία άρχισε να έχει σοβαρά προβλήματα μαζί της. Άρχισε να φοβάται. Γνώριζε δε ότι η μουσική των Μπιτλς και της Σχολής τους λειτούργησε μέσα σ' αυτή τη νεολαία σαν συνδυαστικός κρίκος έμπνευσης και καθοδήγησης. Οι Μπιτλς διαλύθηκαν με πολύ όποιο τρόπο. Ο μάντζος - εργάτης τους βρήκε νεκρούς. Τον Μπαμπ Ντύλαν τον χτύπησε αυτοκίνητο. Η Τζόαν Μπέιζ κλείστηκε φυλακή. Από την άλλη πλευρά, η «πελατεία» αυτής της μουσικής αεζήθηκε τρομαχτικά.

Η ζυγαριά άρχισε να γέρνει από την κοινότητα προς την ποσότητα. Στο τέλος η παγκόσμια βιομηχανία θριάμβευσε. Το αλλοτινό ποιοτικό τραγούδι ανήκε στην ιστορία. Οι Εταιρίες μπορούσαν και πάλι να ελέγγων 100% το τραγούδι που στα χέρια τους έγινε ένα καθαρά καταναλωτικό είδος, το πιο τρομακτικό αποτελεσματικό όπλο της εποχής μας σε σχέση με τον επηρεασμό και την υποταγή της παγκόσμιας νεολαίας.

Αποσπασμα από το βιβλίο του ΡΑΥΤΟΥ ΜΙΑ ΤΗΣ ΜΑΥΕΙΡΙΑΣ (Ευχαριστώ Επ'αχ')

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 19

Δημοτική και Βυζαντινή Μουσική ● Το πρόβλημα της γλώσσας ● Η Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, τα Ίωνία και η Κρήτη ● Κρητική Λαογραφία ● Σολωμός, Κάλβος, Βιλαμοίτης, Σπάρκος και Μάντζαρς ● Η σημασία της μουσικής μέσα στη ζωή του νεοέλληνα ● Η Ελλάδα μετά την επανάσταση ● Η παρωδική πορεία της Ραφαήλ ● Το έτος της Εθνικής Αντιστάσεως ● Το Λαϊκό τραγούδι.

Ο Διονύσιος Σολωμός γίνεται ο ηγέτης μιας νέας ποιητικής σχολής, της νεοελληνικής.

Γιατί δεν υπήρξε άραγε ένας Σολωμός στον τομέα της ελληνικής μουσικής;

Την εποχή της ελληνικής επανάστασης δύο είδη ελληνικής μουσικής υπήρχαν: η Δημοτική και η Βυζαντινή. Η δημοτική μουσική, η μουσική του λαού ήταν τραγούδια και χοροί.

Η βυζαντινή μουσική στηρίχονταν στη γραπτή και την προφορική παράδοση. Η δημοτική, μόνο στην προφορική. Η δικτική μουσική σημειογραφία ήταν άγνωστη στην Ελλάδα. Την ίδια εποχή ο Μπέτοβερν, στο τρίτο στάδιο της δημιουργίας του, συνέθεσε τα τελευταία του κομμάτια και τον Ύμνο της Χαράς στην Ενάτη Συμφωνία.

Με άλλα λόγια, στη δόση είχε μια απόλυτα αναπτυχθεί το μουσικό σύστημα. Όλα οι γνωστές μέθοδοι τεχνικής και οι κανόνες της μουσικής σύνθεσης, είχαν φτάσει, με την Ενάτη στο αποκορύφωμα και την τελείωσή τους. Όμως όλα αυτά παραμένουν άγνωστα στη σκλαβωμένη, την ξεκομμένη και υπανάπτυκτη χώρα μας. Ο ελληνικός λαός αντιμετωπίζει το μέγα πρόβλημα της εθνικής του ελευθερίας και είναι προς τιμή του ότι πρώτος αυτός στην Ευρώπη ορθώνεται κατά



Μέρες του '60

ΜΙΚΡΕΣ ΚΥΚΛΩΔΕΣ

72  
[Μαί τρεσι-  
τονο οι  
ενσωματι -  
γραφεων  
νοτιω  
επιτα  
με το  
μυρτα]

Τον Οδυσσέα Ελύτη τον συνάντησα για πρώτη φορά στα σαλόνια της Ραλλούς Μάνου, όταν ήταν Πρόεδρος του Οργανισμού του Ελληνικού Χοροδράματος. Ήταν στα 1952 και έγραφα τότε τη μουσική του μπαλέτου Ορφείας και Ευριδίκη. Στα 1953-54 νομίζω, ότι υπήρξε Διευθυντής στο Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας (ΕΙΡ). Συνεργαζόμουν τότε γράφοντας μουσική για διάφορα ραδιοφωνικά σκετς με συγγραφείς και σκηνοθέτες, όπως ο Θεοτοκάς, ο Περγιάλης, ο Γκάτσος, ο Καμπανέλλης, ο Μιχάλης Κατσαράς. Σε κάποιο σκέτς που σκηνοθετούσε ο Νίκος Γκάτσος, βρεθήκαμε μαζί στο γραφείο του Ελύτη. Τότε άνοιξε η πόρτα και μπήκε μια θεία οπασσία. Ήταν η Τζένη Καρέζη, 18 χρονών μαθήτρια στη Θεατρική Σχολή του Βασιλικού Θεάτρου, την οποία φάγαμε κυριολεκτικώς και οι τρεις με τα μάτια. Στα 1954 έφυγα για το Παρίσι. Γύρισα στα 1960, στα μέσα Μαΐου, για τις ΦΟΙΝΙΣΣΕΣ, που θα ανέβαιναν το καλοκαίρι απ' το Βασιλικό Θέατρο στην Επίδαυρο, σε σκηνοθεσία Μινωτή. Η Μαργαρίτα Βρισκόταν ήδη στην Αθήνα, η Μυρτώ με το Γιώργο που γεννήθηκε στις 5 Μαΐου έπαιρνε στις 15 το αεροπλάνο κι εγώ ξεκίνησα μια μέρα αργότερα με το αυτοκίνητο. Έξω απ' τη Λωζάνη και συγκεκριμένα στη Σιόν, προσπαθώντας να προσπεράσω ένα μικρό Φιάτ, έχασα τον έλεγχο και χτύπησα με ορμή πάνω σε μια μάντρα. Παρά λίγο να σκοτωθώ. Την επομένη μεταφέρθηκα αεροπορικώς στην Αθήνα και μετά τρεις εβδομάδες άρχισα τις πρόβες. Τότε με φωνάζουν στην COLUMBIA και στην FIDELITY για συνεργασία με τραγούδια. Δεν ξέρω πώς είχε μαθευτεί ότι είχα γράψει τον ΕΠΙΤΑΦΙΟ. Έτσι αμέσως μετά την Επίδαυρο (Ιούλιος), τον Αύγουστο ηχογραφήθηκε η πρώτη version με Μούσχουρη-Χατζιδάκι και τον Σεπτέμβριο η δεύτερη με Μπιθικώτση-Χιώτη. Η τρίτη με τη Μαίρη Λίντα έγινε στα 1963. Ξανάφυγα για το Παρίσι έχοντας μαζί μου στίχους για τραγούδια του Χριστοδούλου, του Λειβαδίτη και του Γκάτσου. Όμως ήδη είχε κυκλοφορήσει ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ προκαλώντας τον "πόλεμο των Επιταφίων", όπως ονομάστηκε, μεταξύ των οπαδών της Α και της Β version. Πάντως ένα είναι το γεγονός, ότι τον καιρό εκείνο όλοι στην Ελλάδα άκουγαν, μιλούσαν, καυγάδιζαν, διαφωνούσαν είτε θριαμβολογούσαν με θέμα τα οκτώ τραγούδια του ΕΠΙΤΑΦΙΟΥ, που στη version Α το εξώφυλλο είχε φιλοτεχνήσει ο Μόραλης και στη Β ο Μποστ.

Έφυγα λοιπόν κατά τον Οκτώβριο πολύ διαφορετικός απ' ό,τι είχα έρθει πριν λίγους μήνες. Τώρα όλος ο κόσμος με γνώριζε και δεν μπορούσα να κυκλοφορήσω χωρίς να μου σφίγγουν το χέρι και να με χαιρετούν άγνωστοι δεξιά κι αριστερά. Την παραμονή του ταξιδιού μας - έφευγε μαζί μου όλη η οικογένεια- πήγα να χαιρετήσω τους φίλους μου στο "όρθιο" του Λουμίδη, στη Βουκουρεστίου. Εκεί, μετά τις 12 το μεσημέρι, μπορούσες να δεις όλον τον πνευματικό και καλλιτεχνικό κόσμο της Αθήνας. Ήσαν όρθιοι με το μικρό κουτάκι του εσπρέσσο στο χέρι και κουβέντιαζαν δυό-δυό, τρεις-τρεις, αλλάζοντας συνεχώς παρέες. Ήμουν με τον Μάνο και τον Γκάτσο, όταν μας πλησίασε ο Ελύτης. Είπε, ότι τον είχε ενθουσιάσει ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ και αποτεινόμενος προς εμένα, μου εμπιστεύθηκε ότι μόλις εκείνο τον καιρό ολοκλήρωνε τη γραφή μιας μεγάλης ποιητικής σύνθεσης, που επρόκειτο να κυκλοφορήσει εκείνες τις μέρες. Την ονόμαζε "ΤΟ ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ" και πίστευε





- 2 -

ότι στα χέρια μου θα μπορέσει να γίνει ένα σπουδαίο μουσικό έργο. Ένα ορατόριο. Τον ευχαρίστησα και του έδωσα τη διεύθυνση στο Παρίσι: 19 Rue de la Fontaine au Roi.

Την εποχή εκείνη είχα πολλές επαγγελματικές υποχρεώσεις στο Λονδίνο. Έτσι μου ήταν δύσκολο να στρωθώ σε συστηματική δουλειά. Ωστόσο ήταν τότε η μελωδική μου φόρτιση, ώστε σχεδόν την πρώτη μέρα έγραφα πολλά τραγούδια απ' την ΠΟΛΙΤΕΙΑ και το ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ: "Καημός", "Παράπονο", "Βράχο-Βράχο", "Μετανάστης", "Λειτουργία", "Είχα φυτέψει μια καρδιά".

Στην Αθήνα είχα συνθέσει τη "Μυρτιά" και το "Μάνα μου και Παναγιά" και στο Λονδίνο το "Ροδόσταμο".

Μια μέρα που περνούσαμε με το αυτοκίνητο στην πλατεία Κολωνακίου με τη Μυρτώ, ο Μάνος, ο Γκάτσος και ο τότε Γενικός Διευθυντής του ΕΙΡ Σπυρομήλιος, μας κάλεσαν να καθήσουμε στο τραπέζι τους, που ήταν στο πεζοδρόμιο. Κατεβήκαμε και μείναμε για λίγο μαζί τους. Την άλλη μέρα, στου Φλόκα, ο Νίκος μου δίνει ένα χαρτάκι και μου λέει:

- Τό 'γραφα χθες για τη Μυρτώ.

Την άλλη μέρα έκανα πρόβα τη "Μυρτιά" με τη Γιοβάννα στο γραφείο της FIDELITY. Μόλις μας άκουσε ο Μάνος, λέει: "Θέλω να το διευθύνω εγώ". Όπως είμαστε, φωνάζουμε τους μουσικούς και γύρω στις 8 το βραδάκι είχε γίνει ένα αληθινό μουσικό θαύμα. Μια νέα τραγουδίστρια γεννήθηκε σε μια απ' τις πιο μαγικές στιγμές του Χατζηδάκι. Έτσι η ΜΥΡΤΙΑ άρχισε να ταξιδεύει σπάζοντας πρώτη το φράγμα των 100.000 δίσκων. Όμως έπρεπε να βρεθεί κι ένα δεύτερο τραγούδι. Τότε θυμήθηκα το HONEYMOON SONG. Ο Γκάτσος έγραψε στο άψε-σβύσε τους στίχους και ο Μάνος ξανά στο στούντιο της Κολούμπια με τη Γιοβάννα.

Αυτή είναι η ιστορία της Μυρτιάς. Αργότερα θα την ηχογραφήσει κι εγώ με τον Μπιθικώτση και τη Λίνα συγχρόνως.

Να θυμηθώ να σας πω την μικρή ιστορία του HONEYMOON SONG, που έγινε ευθύς (στα 1957) διεθνής επιτυχία.

Το "Μάνα μου και Παναγιά" έχει τη δική του αφετηρία. Θυμάμαι τον Τάσο Λειβαδίτη στο σπίτι μας στη Νέα Σμύρνη. Πάντοτε στα 1960... Έγραφα τότε ένα κοντσέρτο για πιάνο και μου ζήτησε να του το παίξω. Όταν σταμάτησα, μου λέει:

- Σε παρακαλώ, ξαναπαίξε το ADAGIO.

Και τότε βγάει μολύβι και χαρτί και γράφει επάνω στο ADAGIO τους στίχους του τραγουδιού. Έτσι άρχισε η πρώτη μας συνεργασία. Το τραγούδι όμως έπρεπε να "διπλωθεί", για να βγει δίσκος.

Αργότερα ο αδελφός μου ο Γιάννης θα μου πει: "Γκρεμίζουν με τις μπουλντόζες τις προσφυγικές παραγκες στη Δραπετσώνα οι χωροφύλακες και πετάνε έξω γέρους, άρρωστους και παιδιά. Δεν γράφεις ένα τραγούδι, να βοηθήσεις το ρεπορτάζ μου στη Αυγή;"

Καθώς πηγαίνω προς την Κολούμπια για να ηχογραφήσω, θυμάμαι ότι ακριβώς μπροστά στο Θέατρο ΚΑΛΟΥΤΑ μου ήρθε η μουσική στο μυαλό. Φρενάρω απότομα και σταματώ. Χαράζω στο πακέτο μου δύο-τρία πεντάγραμματα και γράφω τη μουσική. Από το Στούντιο τηλεφωνώ στον Λειβαδίτη, που φτάνει σε λίγη ώρα. Όρθιος πάνω απ' το πιάνο, καθώς του



παιζώ τη μουσική, εκείνος γράφει. Στο μικρό μπαρ βρίσκονται οι μουσικοί, ο Μανώλης Χιώτης και ο Μπιθικώτσης. Ηχογραφήσαμε το "Μάνα μου και Παναγιά" και διακόψαμε, έως ότου τελειώσει το νέο τραγούδι. Μετά αρχίσαμε αμέσως τις πρόβες, μέχρι να "ψηθεί". Ο Νίκος Κανελλόπουλος, ο μάγος φωνολήπτης, ήταν ανυπόμονος. Το βράδυ είχαμε "διπλώσει" το "Μάνα μου και Παναγιά" με τη "Δραπετσώνα". Σε δέκα μέρες άρχισε σα μια βοή αυτό το δίδυμο να κατακτά τις γειτονιές της Ελλάδας ξεκινώντας απ' τον Πειραιά και την Αθήνα. Ο Μπιθικώτσης δια μιας πετάχτηκε στα ύψη. Από κείνη τη στιγμή κανείς πια δεν θα μπορούσε να τον πλησιάσει σε φωνή, σε τέχνη, σε συναίσθημα και ελληνικότητα στην προφορά των λέξεων και των ήχων.

Το ΡΟΔΟΣΤΑΜΟ έχει διαφορετική ιστορία. Πάντοτε τον ίδιο μήνα Οκτώβριο, σε μια απ' τις πολλές αποχαιρετιστήριες βραδιές στο υπόγειο του δισκάδικου "ΚΥΚΛΟΣ" στην οδό Καραγιώργη Σερβίας, με πλησιάζει ο Νίκος Γκάτσος. Και πάλι κρατά ένα μικρό μαγικό διπλωμένο χαρτί και μου το βάζει σχεδόν κρυφά στη χούφτα μου:

- Δες το αργότερα. Μπορεί να σε εμπνεύσει.

Το ίδιο βράδυ ξενυχτούμε στο κέντρο της Λίντας και του Χιώτη στην οδό Σκαραμαγκά. Ξημερώματα πηγαίνουμε όλοι μαζί στη Βουλιαγμένης για πρωινό και μετά με κατευοδώνουν στο αεροδρόμιο.

Η Αθήνα κυριολεκτικά αστράφτει ανάμεσα στη γαλάζια θάλασσα και στον γαλάζιο ουρανό. Αμέσως κοιμάμαι μ' αυτή την εικόνα και μετά τέσσερις ώρες ξυπνώ μέσα στην ομίχλη, το κρύο και τη βροχή. Οι υπεύθυνοι του φιλμ "Η σκιά της γάτας" με πάνε στο Σόχο. Μπαίνουμε στο λιλιπούτειο στούντιο κι αμέσως αρχίζει η προβολή. "Θεέ μου", σκέφτομαι καθώς βλέπω να σκοτώνουν, να εξαφανίζουν το πτώμα και τη γάτα να κινείται γύρω στο δολοφόνο, "γιατί να είμαι αναγκασμένος να αφήσω την όμορφη χώρα μου τη λουσμένη στο φως και τη μουσική;" Αυτόματως βάζω το χέρι στην τσέπη μου. Ευτυχώς το μαγικό σημείωμα του Γκάτσου είναι εκεί. Το βγάζω και ανάβω τη λάμπά που είναι μπροστά μου. Οι εγγλέζοι νομίζουν πως κρατώ σημειώσεις. Όμως εγώ γράφω τη μουσική εμπνευσμένος από ένα τελείως διαφορετικό κόσμο, που οι σίχοι του Γκάτσου μου ξαναφέρνουν μπροστά μου.

Όταν λίγο αργότερα το ηχογράφησαμε στο στούντιο της COLUMBIA, όλοι μείναμε κατάπληκτοι απ' την ερμηνεία της Μαίρης. Γράφαμε τότε τα τραγούδια του ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΥΣ, με πρωταγωνιστή πάντοτε τον Μανώλη Χιώτη. Μιας και το τραγούδι ήταν τότε ο βασιλιάς και ο τραγουδιστής ο πιστός υπηρέτης του, δεν υπήρχε πρόβλημα το ίδιο τραγούδι να ειπωθεί ταυτόχρονα από πολλούς ερμηνευτές. Έτσι σχεδόν συγχρόνως και με τους ίδιους μουσικούς γράψαμε τα τραγούδια της ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ και του ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΥΣ με τη Λίντα και τον Μπιθικώτση, ενώ άλλες Εταιρίες χρησιμοποιούσαν άλλους τραγουδιστές. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα το καλό τραγούδι να διαδίδεται γρήγορα. Όχι όπως σήμερα που το τραγούδι ανήκει αποκλειστικά σε ένα τραγουδιστή-star, έτσι που κανένας άλλος να μην μπορεί αλλά και να μην καταδέχεται να τραγουδήσει "ξένο" τραγούδι. Δηλαδή πλήρως αναποδογύρισμα των αξιών, με τα γνωστά αρνητικά αποτελέσματα.

Το ΡΟΔΟΣΤΑΜΟ ήταν το αγαπημένο μας τραγούδι εμένα και του Χιώτη. Στις πρωινές ώρες, στα κέντρα που έπαιζε, με φώναζε κι ανέβαινα



στην πίστα, πιανόμαστε αγκαλιά και το τραγουδούσαμε. Όπως έγινε την ημέρα που μαζί με τη Λίττα και το Χιώτη κερδίσαμε το χρυσό βραβείο στον Β' Διαγωνισμό Ελληνικού Τραγουδιού που οργάνωσε το ΕΙΡ το καλοκαίρι του 1961 στον Ιππόδρομο.

Η ιστορία είναι νόστιμη και αξίζει ο κόπος να σας την αφηγηθώ.

Την ημέρα της συνάντησής μας στο ζαχαροπλαστείο στο Κολωνάκι, τότε που ο Γκάτος έγραψε τη ΜΥΡΤΙΑ, έγινε ο πιο κάτω διάλογος:

- ΣΠΥΡΟΜΗΛΙΟΣ: Θέλεις να πάρεις μέρος στον Β' Διαγωνισμό Τραγουδιού;
- M.Θ. Για νά 'ρθω δεύτερος; Αφού το πρώτο βραβείο θα τό 'χετε ήδη δώσει στον Χατζιδάκι...
- M.X. Εγώ δεν θα πάρω μέρος, ώστε να πάρεις εσύ το χρυσό βραβείο.
- M.Θ. Αν είναι έτσι, συμφωνώ. Δεν έχω, όπως καταλαβαίνετε, καμμία όρεξη να διαγωνισθώ με τον οποιονδήποτε. Μόνο αν μου εγγυηθείτε ότι θα έχω το πρώτο βραβείο, θα πάρω μέρος.
- ΣΠΥΡΟΜΗΛΙΟΣ: Έχετε το λόγο μου γι' αυτό.
- M.X. Είμαι πολύ ευτυχής... Έτσι τον ένα χρόνο έλαβα το πρώτο βραβείο εγώ και το δεύτερο θα το λάβεις εσύ.
- ΣΠΥΡΟΜΗΛΙΟΣ: Αυτό θα βοηθήσει να στερωθεί και να επιζήσει ο Διαγωνισμός.

Όταν αργότερα ήρθε η στιγμή να αποφασίσω για το τραγούδι που θα έστελνα στον δήτην διαγωνισμό, σκέφθηκα ότι μιας και το χρυσό βραβείο είναι εκ των προτέρων εξασφαλισμένο, να μην προτείνω ένα από τα ομολογουμένως "μεγάλα" τραγούδια (που είχα ακόμα στο συρτάρι μου), όπως λ.χ. τον "Καημό", αλλά κάποιο -ας πούμε- περισσότερο αδύνατο, ώστε να επωφεληθεί απ' την προβολή του βραβείου. Έτσι πρότεινα το "Θα πάρω μια βαρκούλα στον Κάτω Γαλατά". Οπότε εκεί που ήμουν ήσυχος, μαθαίνω πως ο Χατζιδάκις άλλαξε γνώμη και έχει ήδη υποβάλει δύο τραγούδια με ερμηνεύτρια τη Μούσχουρη. Το "Κυπαρισσάκι" και "Το πέλαγο είναι βαθύ" (!). Θύμωσα και πείσμωσα, όμως ήταν πια αργά για να υποχωρήσω. Ούτε μπορούσα πια να αλλάξω τραγούδι. Προτείνω σαν ερμηνευτή τον Μπιθικώτση, που μεσουρανούσε, όμως η Επιτροπή τον κόβει με το πρόσχημα ότι είναι ...λαϊκός.

*Τελικά δώσαμε οι φαχί με οι Ψαχα μινου και αν κερδίσαιτε*



# Τ Β ΤΟΜΟΣ

Μαρτυρία  
 ΤΟ ΑΣΙΟΝ ΕΣΤΙ  
 ΤΟ ΤΡΑΓΩΜΑ ΤΩ ΝΕΚΡΩ ΑΔΕΛΦΟΥ  
 ΕΠΙΦΑΝΙΑ- ΑΒΡΕΛΦ  
 ΚΑΤΑ ΣΤΑΣΗ ΠΟΛΙΟΡΚΙΑΣ  
 Η ΑΔΕΛΦΗ ΜΑΣ ΑΘΗΝΑ  
 ΑΡΚΑΔΙΑ 5 ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΩ  
 ΕΜΒΑΣΗΡΟ

ΑΡΚΑΔΙΑ 6 ΔΟΥΡΙΟΝ  
 ΑΡΚΑΔΙΑ 7 ΕΠΙ ΖΩΝ  
 ΑΡΚΑΔΙΑ 8 ΧΑΜΙΣ-ΧΑΡΗΣ

SANTO GENERAL  
 ΣΥΜΦΩΝΙΑ Ν° 3  
 ΚΑΤΑ ΣΑΒΒΑΤΩΝ  
 ΣΥΜΦΩΝΙΑ Ν° 7  
 REQUIEM

8 TOMOS

REGION  
 BUNDAH N 5  
 TATA BUNDAH  
 BUNDAH N 3  
 CANTO CANTO  
 BUNDAH 8  
 BUNDAH 7  
 BUNDAH 6  
 BUNDAH 2  
 BUNDAH 1  
 BUNDAH 10  
 BUNDAH 11  
 BUNDAH 12  
 BUNDAH 13  
 BUNDAH 14  
 BUNDAH 15  
 BUNDAH 16  
 BUNDAH 17  
 BUNDAH 18  
 BUNDAH 19  
 BUNDAH 20  
 BUNDAH 21  
 BUNDAH 22  
 BUNDAH 23  
 BUNDAH 24  
 BUNDAH 25  
 BUNDAH 26  
 BUNDAH 27  
 BUNDAH 28  
 BUNDAH 29  
 BUNDAH 30  
 BUNDAH 31  
 BUNDAH 32  
 BUNDAH 33  
 BUNDAH 34  
 BUNDAH 35  
 BUNDAH 36  
 BUNDAH 37  
 BUNDAH 38  
 BUNDAH 39  
 BUNDAH 40  
 BUNDAH 41  
 BUNDAH 42  
 BUNDAH 43  
 BUNDAH 44  
 BUNDAH 45  
 BUNDAH 46  
 BUNDAH 47  
 BUNDAH 48  
 BUNDAH 49  
 BUNDAH 50  
 BUNDAH 51  
 BUNDAH 52  
 BUNDAH 53  
 BUNDAH 54  
 BUNDAH 55  
 BUNDAH 56  
 BUNDAH 57  
 BUNDAH 58  
 BUNDAH 59  
 BUNDAH 60  
 BUNDAH 61  
 BUNDAH 62  
 BUNDAH 63  
 BUNDAH 64  
 BUNDAH 65  
 BUNDAH 66  
 BUNDAH 67  
 BUNDAH 68  
 BUNDAH 69  
 BUNDAH 70  
 BUNDAH 71  
 BUNDAH 72  
 BUNDAH 73  
 BUNDAH 74  
 BUNDAH 75  
 BUNDAH 76  
 BUNDAH 77  
 BUNDAH 78  
 BUNDAH 79  
 BUNDAH 80  
 BUNDAH 81  
 BUNDAH 82  
 BUNDAH 83  
 BUNDAH 84  
 BUNDAH 85  
 BUNDAH 86  
 BUNDAH 87  
 BUNDAH 88  
 BUNDAH 89  
 BUNDAH 90  
 BUNDAH 91  
 BUNDAH 92  
 BUNDAH 93  
 BUNDAH 94  
 BUNDAH 95  
 BUNDAH 96  
 BUNDAH 97  
 BUNDAH 98  
 BUNDAH 99  
 BUNDAH 100



ΕΝΤΕΧΝΑ - ΣΥΜΦΩΝΙΚΑ - ΜΕΤΑ ΣΥΜΦΩΝΙΚΑ

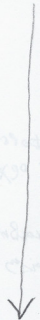
Α ΠΕΡΙΟΔΟΣ: 1940-60

ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΝΟ 1 1943-45

Συμφωνική Κανταίτα για ΜΙΚΗ ΧΟΡΩΔΙΑ  
και ~~αρχή~~ ΟΡΧΗ ΣΤΡΑ ΕΓΧΟΡΩΔΗ  
Ποίημα: Μικη Γεωργίου

[ Δού έχει ετερογενή έως τώρα ]

ΠΟΙΗΜΑ



ΑΡΧΗ

ΠΟΙΗΜΑ

ΠΟΙΗΜΑ

ΕΡΓΑ ΚΑΙ ΘΑΝΑΤΟΣ

Τέσσερα τραγούδια για την Μουσική

- 1. Τίς Αγωνίης Δόξα
- 2. Αν γυφτίαν είσαι ήλιο σε χαρά ] 1945, τραγουδ. Μ. Θ. Αθήνα
- 3. Εργα και Θάνατος ] 1948 τραγουδ. Νόβελτο Μπαβίτς
- 4. Λύπη ] Δαφνίη Ικαρίου

Πρώτη Έκτίγηση:

ΒΛΕΝΕ ΠΙΝΑΚΑ ΑΣΤΕΡΗ

Διασκευή για δεξιά και εγχόρδων:

ΑΡΝΤΑ  
ΜΑΤΙΚΙΑΝ

1960, Columbia

↓  
ΠΟΙΗΜΑΤΑ

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ - ονομα ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΩ

Καντάρα για Ανεργία, Χορεία και δεξιά και εγχόρδων  
Σουίτς 1946, Αθήνα

Πρώτη Έκτίγηση:

Μουσική Αργύρης 1977, Μικαβανίτς

Ανεργία: Μιός Αργυρίου

ΠΟΙΗΜΑ