

Μουσική  
&  
Μουσικοί

ΜΑΡΤΙΟΣ 2021  
ΑΠΡΙΛΙΟΣ  
ΤΕΥΧΟΣ 1

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ "ΑΠΟΛΛΩΝ"





## Περιεχόμενα

### Editorial

02

### Το Μουσικό Επάγγελμα

- Τέχνη, επιστήμη κι επιχείρηση.

06

### 250 Χρόνια Μπετόβεν

- Ο Μιλτιάδης Καρύδης και η Ενάτη Συμφωνία του Μπετόβεν.
- Σκέψεις για τη «μετρονόμηση» (τις ενδείξεις του Μετρονόμου) στην «9η Συμφωνία» του Μπετόβεν.

14

18

### ■ Τα Περί Νεοελληνικής Έντεχνης Μουσικής!

25

### Μουσικόφιλος

- Τι σημαίνει λαϊκό τραγούδι;

38

### Η Μουσική Παράδοση και οι Μουσικοί της

- Το “εντός” και το “εκτός” στη μουσική παράδοση.

43

### Μουσική στην Αρχαιότητα

- Αρχαία Ελληνικά Μυστήρια - Διονύσια - Χοροί

47

### Για τα Πνευματικά και Συγγενικά Δικαιώματα

- Τι είναι και πώς προέκυψε το συγγενικό δικαίωμα.
- Η πνευματική ιδιοκτησία στην εποχή της τεχνητής νοημοσύνης.

51

54

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΜΟΥΣΙΚΟΙ  
ΤΕΥΧΟΣ 01  
ΜΑΡΤΙΟΣ-ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2021

Περιοδικό  
του Οργανισμού Συλλογικής  
Διαχείρισης Δικαιωμάτων  
Ελλήνων Μουσικών  
«ΑΠΟΛΛΩΝ»

Αρχισυνταξία - Επιμέλεια ύλης:  
Θαλασσιά Αντωνοπούλου

Συνεργάτες τεύχους:  
Βαγγέλης Αλεξανδρόπουλος  
Ντίνος Γεωργούντζος  
Βασίλης Γκίνος  
Χρήστος Ηλ. Κολοβός  
Γιώργος Κωτσίνης  
Κώστας Μπαλαχούτης  
Διονυσία Τσολάκη  
Γιάννης Χατζής

Σχεδίαση - Καλλιτεχνική επιμέλεια:  
Dzio

Επικοινωνία:  
Τηλ.: +30 210 3252980  
e-mail: ezine@apollon.org.gr

\* Το περιοδικό δημοσιεύεται δωρεάν. Δεν επιτρέπεται η αναπαραγωγή και πώληση του τεύχους.

\* Οι απόψεις που διατυπώνονται, δεν αντιπροσωπεύουν απαραίτητα τις απόψεις του Οργανισμού "ΑΠΟΛΛΩΝ".





## EDITORIAL

**T**ο πρώτο e-zine (ηλεκτρονικό περιοδικό) του “ΑΠΟΛΛΩΝ”, “Μουσική και Μουσικοί”, είναι γεγονός.

Είναι κοινοπαράδεκτο ότι το “επικοινωνείν” αποτελεί ένα από τα βασικότερα πεδία κοινωνικής δραστηριότητας που έχει πληγεί από τις ταχύτατες τεχνολογικές, πολιτισμικές και οικονομικές μεταβολές των τελευταίων ετών. Διαδίκτυο, παγκοσμιοποίηση, εργασιακά υπέρ-ωράρια, μέσα μαζικής δικτύωσης και ο συνεπαγόμενος μετασχηματισμός ηθικών και κοινωνικών αξιών αποτελούν μερικούς από τους παράγοντες που έχουν συμβάλει καθοριστικά στην διαφοροποίηση της επικοινωνίας και κατ’ επέκταση της ουσιαστικής αλληλεπίδρασης μεταξύ πομπού και δέκτη, τουλάχιστον όπως την κατανοούσαμε στην κλασσική της εκδοχή, παλαιότερα.

Μια επιστημονική - λογικοστρεφής προσέγγιση της διαδικασίας της επικοινωνίας, που θα αναφερόταν στον “πομπό και δέκτη”, στα πρόδηλα ή υπόδηλα μηνύματα και το περιεχόμενό τους, στην αλληλεπίδραση σε βάθος χρόνου και στο τελικό αποτέλεσμα, θα έδειχνε απλουστευτική, αν δεν έθετε ως προϋπόθεση του “επικοινωνείν” την εποχή στην οποία τοποθετείται και την κοινωνία την οποία εκφράζει, καταγράφει και μορφώνει.

Με δεδομένες τις παρούσες κοινωνικές συγκυρίες και οικονομικές συνθήκες, τις εξελίξεις στον χώρο της τέχνης (υπό διωγμόν;), στο επάγγελμα του μουσικού (υπό κατάργηση;), στο Πνευματικό και Συγγενικό δικαίωμα (εν κινδύνω;), στη



μελλοντική κανονικότητα του καλλιτεχνικού “Επιχειρείν” (υπό διαμόρφωση!), η ανάγκη έκδοσης ενός δυναμικού μέσου επικοινωνίας μεταξύ των μελών του “ΑΠΟΛΛΩΝ” αλλά και των μουσικών γενικά, δείχνει επιβεβλημένη.

Η ηλεκτρονική του μορφή μπορεί να προσφέρει νέες και πολλές δυνατότητες ανάγνωσής του, λόγω της αυξανόμενης ευκολίας χρήσης του διαδικτύου από όλες τις κοινωνικές ομάδες και μέσω πολλών συσκευών ανάγνωσης (υπολογιστής, tablet, smartphone), της άμεσης διάθεσης και ανάγνωσης στον ιστότοπο του οργανισμού με δυνατότητα download, του σύγχρονου σχεδιασμού - σελιδοποίησης και γραφικών, της εύκολης πρόσβασης σε μεγάλο όγκο πληροφοριών μέσω link, της δυνατότητας να εμπεριέχει οπτικο-ακουστικό υλικό και του πολύ χαμηλού κόστους σε σχέση με την έντυπη έκδοση.

Σκοπός του περιοδικού είναι, αφενός μεν, η συλλογική ενασχόληση των μουσικών με τα κοινά τους ζητήματα μέσω ενημέρωσης, αφετέρου δε, η επιμόρφωσή τους με στόχο την συνείδηση της αξίας του καλλιτέχνη που οδηγεί στον συνάδελφο επαγγελματία. Συνεπώς, μείζον ενδιαφέρον αλλά και πλεονέκτημα του περιοδικού είναι η υψηλή ποιότητα του περιεχομένου. Προς τούτο, τις τακτικές και έκτακτες στήλες κοσμούν με τα άρθρα και τις απόψεις τους διακεκριμένοι επιστήμονες και καλλιτέχνες.

Ο χαρακτήρας του περιοδικού είναι τόσο ενημερωτικός όσο και επιμορφωτικός στοχεύοντας εξειδικευμένα στα ενδιαφέροντα του μουσικού χωρίς όμως να αποκλείονται και θέματα γενικότερου κοινωνικού ενδιαφέροντος. Ως προς την ενημέρωση, η αρθρογραφία θα καλύπτει τις εξελίξεις στο Πνευματικό και Συγγενικό δικαίωμα, εργασιακά, ασφαλιστικά και νομικά θέματα όπως τα προτάσσει η επικαιρότητα, το επάγγελμα μέσα από τις μελλοντικές προκλήσεις και ευκαιρίες του ψηφιακού περιβάλλοντος, συνεντεύξεις από σημαντικούς ανθρώπους του χώρου της μουσικής βιομηχανίας - καλλιτέχνες και όχι μόνο, κ.α. Ως προς την επιμόρφωση, η



η αρθρογραφία θα περιλαμβάνει άρθρα με σκοπό την πληρέστερη κατανόηση των δικαιωμάτων (Πνευματικό - Συγγενικό), επιλεγμένες παρουσιάσεις και αναλύσεις μουσικών έργων διαφόρων στυλ και εποχών, αναφορές στα είδη της Ελληνικής μουσικής, θέματα μουσικής παιδείας, απόψεις για τον σύγχρονο καλλιτέχνη-επιχειρηματία, τεχνικές αναλύσεις και συμβουλές για υλισμικό και λογισμικό (hardware-software) κ.α. Τέλος, βήμα δίνεται σε σχόλια και αναλύσεις επί κοινωνικών θεμάτων, υπό το πρίσμα της αλληλεπίδρασης με την τέχνη και το επάγγελμα του μουσικού.

Μέσα σε ένα κοινωνικό περιβάλλον απομονωτισμού και αποξένωσης, η έμφυτη αντίδραση του καλλιτέχνη πρέπει να είναι η επικοινωνία. Μένουμε ενωμένοι, μένουμε ενημερωμένοι, μένουμε μαζί για να είμαστε ασφαλείς.

**Για το Δ.Σ.**

**Ντίνος Γεωργούντζος**





# ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ





## Τέχνη, επιστήμη κι επιχείρηση



Γράφει ο  
**Βασίλης**  
**Γκίνος**

- Αναρωτηθήκατε ποτέ γιατί οι νότες είναι 12; Γιατί οι ελάσσονες συγχορδίες θεωρούνται «μελαγχολικές», γιατί κουρδίζουμε στα 440Hz;
- Πώς εφευρέθηκε το πιάνο, πώς η παρτιτούρα έβαλε την μουσική στην μαζική κατανάλωση και γιατί οι εκδότες απέκτησαν πνευματικό δικαίωμα πριν τους συνθέτες;
- Γιατί η ποπ μουσική είναι ομογενοποιημένη (τα τραγούδια μοιάζουν τόσο πολύ μεταξύ τους), γιατί η σύγχρονη τζαζ και κλασική δεν έχουν μεγαλύτερη απήχηση;
- Πώς διαμορφώνονται τα γούστα του κοινού; Η ποιότητα μιας μουσικής συνδέεται με την εμπορικότητά της; Ποια στοιχεία κάνουν ένα τραγούδι ποιοτικό και ποια επιτυχημένο;
- Τι είναι ο «παραναλωτής», το «value gap» και ποιοι είναι οι «gatekeepers» της μουσικής βιομηχανίας;
- Πώς εισπράττονται τα έσοδα από πνευματικά δικαιώματα και πώς μοιράζονται μεταξύ των συντελεστών; Τι είναι το συγγενικό δικαίωμα; Πώς πληρώνομαι από το streaming της μουσικής μου;
- Μπορεί μια σύνθεση ή μια μουσική ιδέα να "κλαπεί" και κάτω από ποιες προϋποθέσεις;

Αν δεν σας έχουν απασχολήσει ερωτήματα σαν αυτά, θα τα βρείτε μπροστά σας στο μέλλον ως μουσικός. Αναζητώντας απαντήσεις στο internet, στις μουσικές σας παρέες, σε ειδικά έντυπα ή στον ακαδημαϊκό χώρο, θα βρεθείτε αντιμέτωποι με νέες, πρακτικές απορίες:



- Τι διαφορά έχει η διασκευή από την επανεκτέλεση;
- Η ενορχήστρωση γεννά πνευματικό δικαίωμα;
- Τι δουλειά κάνει ένας παραγωγός; ένας μάνατζερ;
- Πώς μπορώ να ανεβάσω νόμιμα ένα video στο YouTube;
- Να δηλώσω συμμετοχή σ' ένα ριάλιτι;
- Ποιο είδος μουσικής προσφέρει περισσότερες επαγγελματικές ευκαιρίες;  
Με συμφέρει ένα δισκογραφικό συμβόλαιο;

Αυτά είναι μερικά από τα ζητήματα που θα μας απασχολήσουν στην στήλη « Το Μουσικό Επάγγελμα». Είναι ένας οδηγός επιβίωσης στην σύγχρονη Μουσική Βιομηχανία που **προσπαθεί να γεφυρώσει το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στην θεωρία και στην πράξη**. Οι σπουδαστές μουσικής, παραδοσιακά εφοδιάζονται με θεωρητικές γνώσεις και αναπτύσσουν δεξιότητες, αλλά η δημιουργικότητά τους είναι συνήθως περιορισμένη και, όταν εκδηλώνεται, αποτυχαίνει επιχειρηματικά. Η απογοήτευση από την αποτυχία αυτή, οδηγεί στην επανάληψη, την συνήθεια και τον απλό βιοπορισμό, υποβαθμίζοντας την καλλιτεχνική προσπάθεια και τις οικονομικές συνθήκες του μουσικού. Φαίνεται λοιπόν, πως τα εφόδια της ωδειακής (με την στενή έννοια) εκπαίδευσης δεν επαρκούν και πως ο μουσικός επιμορφώνεται εκ των υστέρων στην πράξη, χάνοντας χρόνο, ενέργεια και επαγγελματικές ευκαιρίες.

Το "Μουσικό Επάγγελμα" επιδιώκει να καλύψει την ανάγκη μιας ευρύτερης γνώσης του μουσικού γύρω από την τέχνη / επιχείρησή του, με στόχο την ποιοτική αναβάθμιση της επαγγελματικής του σταδιοδρομίας. Εστιάζει σε τρεις τομείς:

- Στην **κατανόηση της μουσικής βιομηχανίας** ως πολιτιστικής και την εξοικείωση με τα χαρακτηριστικά, τις ιδιαιτερότητες και τις τεχνολογίες της.



- Την **πνευματική ιδιοκτησία** και τους νόμους που ρυθμίζουν τα δικαιώματα δημιουργών, εκτελεστών και άλλων επαγγελματιών του χώρου (εκδοτών, δισκογράφων, παραγωγών, μάνατζερς κλπ), καθώς και τα έσοδα που προκύπτουν απ' αυτά.
- Τα **τεχνικά και επιχειρηματικά εφόδια**, αναγκαία στον μουσικό της ψηφιακής εποχής που παράγει, προωθεί και πουλά μόνος την μουσική του, σ' ένα περιβάλλον που οι σχέσεις καλλιτέχνη και ακροατή αναθεωρούνται συστηματικά και οι ρόλοι παραγωγού και καταναλωτή αλληλοκαλύπτονται (η έννοια του «παραναλωτή»).

Η έρευνα των παραπάνω θεμάτων δεν είναι ουσιαστική αν δεν διαπνέεται, αν δεν νοηματοδοτείται, από ένα **καλλιτεχνικό ιδεώδες**: αυτό της μουσικής τέχνης. Στο κάτω-κάτω, γύρω από την εκμετάλλευσή της στήνεται ο χορός εκατομμυρίων της βιομηχανίας. Δεν μπορείς να συζητάς για "μουσική" βιομηχανία χωρίς να συζητάς για μουσική τέχνη. Και όπως όλες οι τέχνες, η μουσική εξερευνά συνεχώς νέα εκφραστικά μέσα, τεχνολογίες και τρόπους έκφρασης, ώστε να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα του καλλιτέχνη, να βρίσκεται δηλαδή «μέσα στα πράγματα».

Όπως η επιδεξιότητα στην ανάμειξη και το άπλωμα των χρωμάτων δεν ορίζει έναν σπουδαίο ζωγράφο, έτσι και η εκτελεστική επιδεξιότητα, η χρήση δηλ των οργάνων, των "μουσικών" εργαλείων, δεν ορίζει απαραίτητα έναν καλό μουσικό. Ενώ υπάρχει αφθονία προσβάσιμης γνώσης γύρω από τη μουσική θεωρία και δεξιότητες, υπάρχει έλλειμμα γενικής παιδείας. Η συζήτηση μας επομένως, πρέπει να περιλάβει όλα τα επιστημονικά, αισθητικά, ακόμη και φιλοσοφικά στοιχεία, που προσδίδουν στην μουσική μας στάση δημιουργικό ύψος.

Θυμηθείτε τα αρχικά μας ερωτήματα:



- Γιατί οι νότες είναι 12, οι ελάσσονες συγχορδίες "μελαγχολικές", γιατί κουρδίζουμε στα 440Hz; Οι απαντήσεις βρίσκονται στην σειρά των αρμονικών συχνοτήτων, ένα φαινόμενο που εξετάζουν **η φυσική και τα μαθηματικά**.
- Κάτω από ποιες συνθήκες εφευρέθηκε το πιάνο, η παρτιτούρα ως πρώτη μορφή «ηχογράφησης» και το πνευματικό δικαίωμα των εκδοτών, είναι ζητήματα που εξετάζονται σε **ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο**.
- Η ομογενοποιημένη ποπ μουσική, η περιθωριοποίηση της σύγχρονης τζαζ και κλασικής, το γούστο και η σχέση του με την ποιότητα, είναι ζητήματα που απασχολούν τις πολιτικές επιστήμες στα πλαίσια της **Πολιτιστικής Διαχείρισης**.
- Τα στοιχεία που κάνουν ένα τραγούδι σπουδαίο, εξετάζονται με **όρους αισθητικής**, τα στοιχεία του επιτυχημένου, με εμπορικούς όρους, **όρους marketing**.
- Τα έσοδα από πνευματικά δικαιώματα και η κατανομή τους, το συγγενικό δικαίωμα, η παραβίαση πνευματικής ιδιοκτησίας, η λεγόμενη «πειρατεία» κλπ, είναι **νομικά ζητήματα**, με άμεσο αντίκτυπο στην τσέπη μας.

Πρέπει να είμαστε ενημερωμένοι και για επιπλέον λόγους: ένας καλλιτέχνης είναι εξ ορισμού εκτεθειμένος στο φως της δημοσιότητας (είναι η show business). Κρίνει, κρίνεται και τοποθετείται συνεχώς - και επωνύμως. Πρέπει να ξέρει να το κάνει και κυρίως να το αιτιολογεί.

Ο βασικός στόχος της στήλης αυτής είναι η αναζήτηση της εγκυκλοπαιδικής μόρφωσης και της ακαδημαϊκής παιδείας που επιτρέπει σ' έναν σύγχρονο μουσικό να χειρίζεται τα επαγγελματικά του ζητήματα με καλλιτεχνικό γνώμονα και αντίστοιχα, την δημιουργικότητά του με επιχειρηματικό πνεύμα.

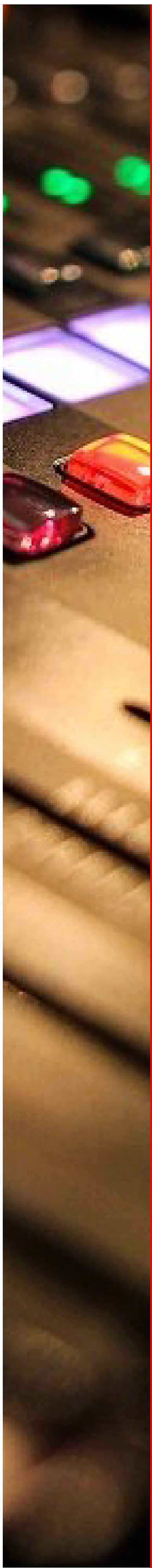
Στην εποχή του **Do-It-Yourself**, οι νέες τεχνολογίες και το διαδίκτυο, έφεραν στα χέρια του μουσικού όλα τα εργαλεία που του επιτρέπουν να ηχογραφήσει, να διανείμει, να προωθήσει και να εμπορευτεί την δουλειά του μόνος.



Οι gatekeepers, οι παραδοσιακοί θεματοφύλακες, (τα στελέχη των εταιριών που αποφάσιζαν ποιες μουσικές είναι κατάλληλες για κυκλοφορία και ποιες όχι), έχουν αποκλειστεί, ενώ ο ίδιος ο καλλιτέχνης αναλαμβάνει όλο και πιο συχνά πολλαπλούς ρόλους στην μουσική επιχείρηση, τους οποίους μέχρι πρότινος επωμίζονταν ειδικευμένοι επαγγελματίες (ηχολήπτες, παραγωγοί, μάνατζερς, διανομείς, διαφημιστές και έμποροι). Για να ανταπεξέλθει, και να μην είναι "πολυτεχνίτης κι ερημοσπίτης", είναι απαραίτητο να κατανοεί την φύση, τα καθήκοντα και τις υποχρεώσεις κάθε επιμέρους τομέα.

- Για να εμπλουτίσετε και να αξιοποιήσετε τις μουσικές γνώσεις και εκτελεστικές ικανότητες που πήρατε από το Ωδείο, θα χρειαστεί να οργανώσετε ένα **home studio**.
  - Για να στήσετε ένα home studio θέλετε μια βασική εξοικείωση με την **ψηφιακή τεχνολογία**, τους υπολογιστές και το λογισμικό, καθώς και στοιχειώδεις γνώσεις ακουστικής και ηχοληψίας.
  - Το υλικό που ηχογραφήσατε έχει ανάγκη από έναν **παραγωγό**: εξυπηρετεί η μουσική σας τον σκοπό για τον οποίο προορίζεται; ποιό μέρος του λειτουργεί, ποιό όχι και τόσο; έχει αποδοθεί και ηχογραφηθεί με τον καλύτερο τρόπο; Αν είναι τραγούδι, αναδεικνύει το θέμα του;
  - Στην συνέχεια, ως **μάνατζερ**, θα αποφασίσετε αν το ηχογράφημά σας θα δειγματιστεί σε κάποια μεγάλη εταιρία [SONY, Universal, Warner], ή ο ίδιος, ως εκδότης του υλικού σας, θα το κυκλοφορήσετε μέσω διαδικτυακών διανομών (cdbaby, bandcamp, beatport) σε ηλεκτρονικά καταστήματα (iTunes, Amazon, Spotify) ή
  - Θα φτιάξετε ένα clip (ως **σκηνοθέτης / σεναριογράφος / εικονολήπτης**) που θα αναρτήσετε στο YouTube, για να συγκεντρώσετε προβολές και να προωθήσετε το live σας με συνδέσμους σε άλλα ηλεκτρονικά μέσα δικτύωσης (ως **υπεύθυνος Τύπου και Δημοσίων σχέσεων**);
  - Ως **ατζέντης** του εαυτού σας, θα επιλέξετε τον χρόνο και τον χώρο που θα
-





παρουσιάσετε την δουλειά σας, τους συνεργάτες που θα σας πλαισιώσουν, τις συμφωνίες με τον επιχειρηματία, τις αμοιβές και την διαφήμιση.

- Ως **νομικός σύμβουλος** θα πρέπει να ελέγξετε τις συμβάσεις με τον επιχειρηματία, την δισκογραφική, τον εκδότη και
- Ως **λογιστής** θα πρέπει να εξασφαλίσετε ότι τουλάχιστον θα καλυφθούν τα έξοδα.
- Θα πρέπει επίσης να είστε ο **γραφίστας** (θα χρειαστείτε εξώφυλλο, λογότυπο, αφίσα κλπ), ο **φωτογράφος**, ο **στυλίστας**, ο **κομμωτής** και ο **roadie** (τα μηχανήματα δεν θα κουβαληθούν μόνα τους).

Κι όλ' αυτά ενώ η καλλιτεχνική σας ανασφάλεια έχει χτυπήσει κόκκινο (γιατί κάποιος να θέλει ν' ακούσει την μουσική μου;), αντίθετα από τον λογαριασμό σας στην τράπεζα, που βρίσκεται υπό το μηδέν.

Ακόμα κι αν όλα γίνουν σωστά, πρέπει να προσέξετε την επιλογή συνεργατών, τις κοινωνικές συναναστροφές, τις πολιτικές τοποθετήσεις, τις δημόσιες εμφανίσεις σας. Φανερώνουν με τον πιο άμεσο τρόπο προσωπικότητα, επίπεδο και κριτήριο, με βάση τα οποία η κοινή γνώμη συνδέει τον καλλιτέχνη με τον άνθρωπο.

Θα εκπλαγείτε με το πόσοι βετεράνοι επαγγελματίες δεν είναι ενημερωμένοι για βασικές έννοιες, ζητήματα κι εξελίξεις του χώρου. Τις προάλλες παρακολούθησα στο YouTube ένα [βίντεο του πολύ γνωστού συνθέτη και κιθαρίστα Joe Bonamassa](#), ο οποίος παραπονιόταν για τα ψίχουλα που παίρνουν οι μουσικοί από το streaming. Τα σχόλιά του για το θέμα της ανισοκατανομής των εσόδων σε βάρος των καλλιτεχνών ήταν εύστοχα και τεκμηριωμένα. Ωστόσο μαρτυρούν μια συντηρητική θεώρηση της βιομηχανίας, η οποία εκφράζει το στερεότυπο της ρήξης ανάμεσα στους επαγγελματίες και τους καλλιτέχνες: οι επαγγελματίες εκμεταλλεύονται τους καλλιτέχνες, κι αυτοί



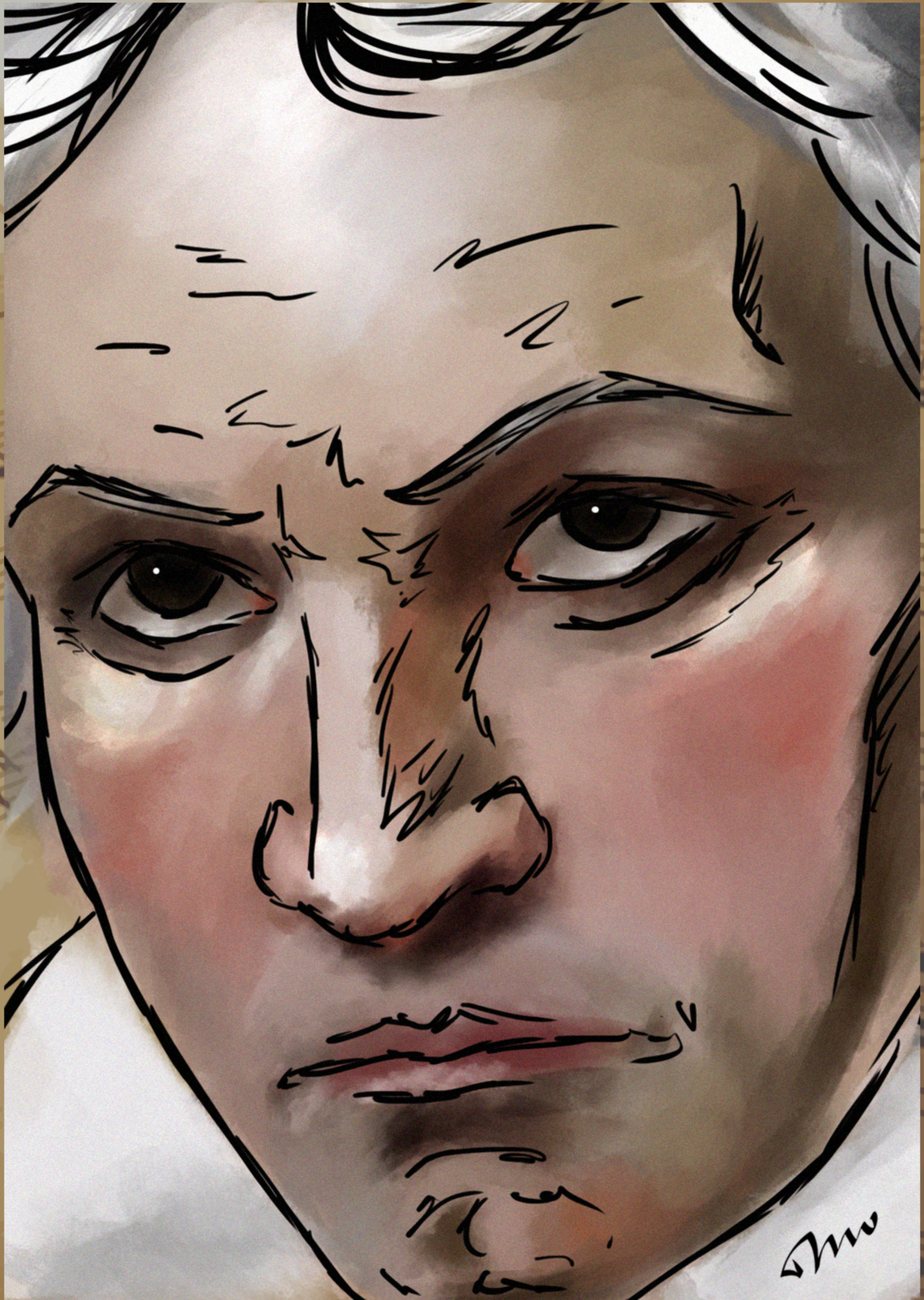
με την σειρά τους περιφρονούν την επιχειρηματικότητα. Αυτή η αμοιβαία δυσπιστία δικαιολογείται μεν από την εμπειρία του παρελθόντος αλλά δεν μπορεί να αποτελεί το μόνο μέτρο για κάθε κριτική ή νέα προσπάθεια. Οι συνθήκες είναι διαφορετικές, ο χώρος βρίσκεται σε μια μεταβατική περίοδο και η σχέση μας με το επάγγελμα αναθεωρείται διαρκώς. Το merch των καλλιτεχνών (αδειοδοτημένο εμπόρευμα - ρούχα, αξεσουάρ, κοσμήματα κοκ) είναι μια θεμιτή πηγή εσόδων και δεν συνιστά a priori «Καρντασιανο-ποίηση» της μουσικής. Το μουσικό επάγγελμα είναι τέχνη, επιστήμη κι επιχείρηση και οι τρεις αυτές πλευρές του, καταρχήν αντιφατικές, είναι εξίσου σημαντικές σε μian επιτυχημένη σταδιοδρομία.

Από πού μπορεί να ξεκινήσει η συζήτηση για ένα θέμα τόσο πλατύ και σύνθετο; Από την μουσική φυσικά. Στο επόμενο τεύχος θα ξεκινήσουμε μ' αυτήν.

Ο [Βασίλης Γκίνος](#) σπούδασε νομικά και μουσική, με την οποία ασχολείται επαγγελματικά τα τελευταία 40 χρόνια σε διάφορα "πόστα": μουσικός (πλήκτρα), συνθέτης, ενορχηστρωτής, προγραμματιστής, μουσικός διευθυντής, ασχολήθηκε με την μουσική και ραδιοφωνική παραγωγή, έχει αρθρογραφήσει σε μουσικά έντυπα (όταν υπήρχαν), έχει στούντιο ηχογραφήσεων, μεγάλη εμπειρία στην μουσική τεχνολογία και για ένα διάστημα δούλεψε για την Roland ως product specialist. Σαν καθηγητής του Ωδείου Τέχνης διδάσκει το «Μουσικό Επάγγελμα», έναν σπουδαστικό κύκλο που επικεντρώνεται στην μουσική βιομηχανία και τις σύγχρονες προκλήσεις της μουσικής σταδιοδρομίας. Την θεματολογία αυτή αναπτύσσει και στο [YouTube](#).



# 250 ΧΡΟΝΙΑ ΜΠΕΤΟΒΕΝ





## Ο Μιλτιάδης Καρύδης<sup>[1]</sup> και η Ενάτη Συμφωνία του Μπετόβεν



Σε επιμέλεια  
& σχολιασμό  
του  
**Μαέστρου**  
**Δρ. Χρήστου**  
**Ηλ. Κολοβού**

**Ο** Μιλτιάδης Καρύδης διηύθυνε την Ενάτη συμφωνία του Μπετόβεν 31 φορές συνολικά, ως την άνοιξη του 1992. Κατά τη διάρκεια όμως μιας περιοδείας του στην Ισπανία, τον Οκτώβριο του 1989, με την Φιλαρμονική Ορχήστρα της Ρηνανίας-Παλατινάτου και τη Φιλαρμονική Χορωδία της Στουτγκάρδης, διηύθυνε το συγκεκριμένο έργο 13 φορές, σε 13 διαφορετικές πόλεις. Ένεκα τούτου, όπως λέει και ο ίδιος, σε «μπροσούρα» που τύπωσε την άνοιξη του 1992, *ό,τι άκουγα στο μυαλό μου, μέρα νύχτα, ήταν η Ενάτη. Καθ' όλη τη διαδικασία, διερωτήθηκα για δύο περίεργες μετρονομικές ενδείξεις, οι οποίες ποτέ δεν εξηγήθηκαν ικανοποιητικά.* Η μία από αυτές αφορά σε ένα παμπάλαιο τυπογραφικό λάθος και βρίσκεται στο σκέρτσο και η άλλη είναι μια μυστηριώδης σημείωση στο τέταρτο μέρος. Έτσι, ο Καρύδης κατάφερε να αποκαταστήσει τα συγκεκριμένα λάθη, τεκμηριώνοντας ορθά την άποψή του και με επακόλουθο να ανατρέψει τις συγκεκριμένες μπετοβενικές οδηγίες, θέσφατα, κοντά δύο αιώνων. Μελετώντας σήμερα, τα ήδη γνωστά μας, ιστορικά στοιχεία, ο Καρύδης υποστηρίζει, ότι δεν προσδιόρισε ο ίδιος ο Μπετόβεν τις χρονικές αγωγές στη συμφωνία του, αλλά λίγο πριν έρθει το τέλος του, τις υπαγόρευσε με το δυσλεκτικό του τρόπο —λόγω της προχωρημένης και πολυετούς κώφωσής του - στον ανιψιό του, γεγονός που δικαιολογεί τα υπάρχοντα λάθη. Η μελέτη του μαέστρου Καρύδη πάνω στο ζήτημα τούτο δημοσιεύτηκε σε δύο γερμανικά μουσικά περιοδικά αναφοράς: στο *Neue Zeitschrift für Musik* («Νέο Περιοδικό για την Μουσική», τεύχος Σεπτεμβρίου 1989) και στο *Das Orchester* («Η Ορχήστρα», τεύχος Νοεμβρίου 1990), αμφότερα των εκδόσεων Schott.



Εμείς, σας παραδίδουμε τα δύο αυτά άρθρα, σε ισάριθμες συνέχειες, σε απόδοση στα ελληνικά του συνθέτη - μουσικολόγου - συγγραφέα Τάκη Καλογερόπουλου (1946-2009)[2], ο οποίος τα είχε μεταφράσει μετά από παράκλησή μας περίπου ένα χρόνο πριν τον απροσδόκητο χαμό του για να δημοσιευθούν στο μουσικολογικό περιοδικό των εκδόσεων «Κουλτούρα» *Πολυφωνία*. Η επιτροπή όμως του περιοδικού, τα... «έκοψε» κρίνοντας πως δεν έχουν κανένα ενδιαφέρον, δεν είναι πρωτότυπα, αφού έχουν πρωτοδημοσιευθεί στα γερμανικά – λες και εμείς στην έρμη την «Ελλαδίτσα» μας, όπως θα έλεγε κι ο Φιδετζής, δεν έχουμε δικαίωμα στη γνώση - και ο Καλογερόπουλος δεν έχει επάρκεια της γερμανικής - από κάποιες διορθώσεις τους και της ελληνικής- παρόλα τα χρόνια που έζησε στη Βιέννη σπουδάζοντας μουσικολογία και σύνθεση, με αποτέλεσμα ο συγγραφέας να τα αποσείρει και να απαγορεύσει την δημοσίευσή τους από την *Πολυφωνία*. Όπως θα έγραφε και ο ίδιος, τούς... «χάλασε την σούπα», κάποιων κυρίων κυρίων αφ'έδρας Καθηγητών, και όχι επιπλέον ίσως «εν μουσικούς όπλους», όπως χαρακτηριστικά έλεγε ο ίδιος, που αντί να προάγουν την έρευνα και τη γνωστοποίησή της για τη γνώση, αυτοί την παραχώνουν στα έγκατα, καθήμενοι στα γραφεία τους, κάνοντας... «υψηλή» κριτική.

Πορτραίτο του Μπετόβεν του 1823, ένα χρόνο πριν την πρεμιέρα της 9ης Συμφωνίας του (7 Μαΐου 1824)  
Από τον Αυστριακό ζωγράφο  
**Φερδινάνδο Γεώργιο Βαλντμύλλερ.**





Πάντως είναι σίγουρο - και πιστεύω πως έχουμε επάρκεια αποδείξεων - ότι το 84 πρέπει να ισχύσει για το «παρεστιγμένο Ήμισυ» κι ας δοκιμαστεί μια φορά. Με τη φράση αυτή οδεύει στο τέλος του το κείμενο του Καρύδη με τις αποδείξεις για το ορθό «τέμπο», γεγονός που μαρτυρεί, ότι ως τα 1989 που δημοσιεύεται στα γερμανικά, δεν είχε αποσαφηνιστεί τίποτε, από αυτά που τώρα είναι από ό,τι φαίνεται, βέβαια, το πρωτότυπο του Μπετόβεν παρόλο που δεν ακολουθούν όλες τις προβλεπόμενες στις εκδόσεις «Urtext» ρυθμικές αγωγές όλοι οι μαέστροι της εποχής μας για διάφορους λόγους. Ας θεωρήσουμε λοιπόν τον Μιλτιάδη Καρύδη έναν από τους πρωτοπόρους που κατάλαβε, πείσθηκε, «χώνεψε», απέδειξε και δημοσίευσε σε έγκριτο μουσικολογικό περιοδικό, και άρα κάποιοι ειδικοί πείσθηκαν και ενέκριναν τη δημοσίευση αυτή, τα εμφανή τυπωμένα λάθη δεκαετιών στα «τέμπι» της 9ης Συμφωνίας του Μπετόβεν.



Τάκης Καλογερόπουλος, 31.10.2008.

Ένα χρόνο ακριβώς πριν το θάνατό του, στη διπλωματική της κόρης του Διώνης.

Στις μέρες μας πάντως η «Urtext»[3] έκδοση της 9ης Συμφωνίας του Μπετόβεν σε επιμέλεια του μελετητή του έργου του Jonathan del Mar (ed. Baerenreiter, 2009) από την οποία μελετάμε, έχει πλέον διορθωμένα τα λάθη που επεσήμανε τότε ο Καρύδης, στο πρώτο μας αυτό άρθρο, πράγμα που σημαίνει, ότι είχε δίκιο.

**Καλλιθέα - Αθήνα, 21-22 Ιανουαρίου 2021**



[1] Γκντανσκ Πολωνίας 1923 – Αθήνα 1998. Από τους διαπρεπέστερους αρχιμουσικούς του 20ού αιώνα, κυθηραϊκής και κερκυραϊκής καταγωγής και με χιλιάδες συναυλίες σε όλον τον κόσμο. Ένας από τους μεγάλους «μαιτρ» της σύγχρονης «μπαγκέττας», που θα μείνει αξέχαστος, κατά τον Καλογερόπουλο (Λεξικό του της Ελληνικής Μουσικής, «από τον Ορφέα έως σήμερα», εκδ. Γιαλελή, τ.3, σσ. 88-89). Ο Καρύδης σπούδασε στο Εθνικό Ωδείο και την Μουσική Ακαδημία της Βιέννης, έως τον Οκτώβριο του 1944, όπου αρνούμενος μεταξύ άλλων Ελλήνων φοιτητών να υπογράψει δήλωση στήριξης της «Νέας Τάξης Πραγμάτων», απολύθηκε από την Ακαδημία βάζοντας εμφανώς σε μεγάλο κίνδυνο την ίδια του τη ζωή. Απόρρητα έγγραφα που είδαν το φως στις αρχές της δεκαετίας του 1990, έδειξαν την διαταγή αποπομπής του από την Ακαδημία. Έγραφε, λόγω ιδιαίτερα δυσμενούς στάσης προς το καθεστώς. Επειδή όμως, ο πόλεμος πήγαινε στο «φινάλε» του, ο Καρύδης κρύφτηκε, γλύτωσε και έτσι ξαναμπήκε στην Ακαδημία με αποτέλεσμα να πάρει το δίπλωμά του στα 1947 από τον περίφημο Χανς Σβαρόβσκυ, καθηγητή μεταξύ άλλων του Κλαούντιο Αμπάντο, Ζούμπιν Μέτα, Κάρολου Τρικολίδη, Βύρωνα Φιδετζή κ.ά. Παρακολούθησε μαθήματα επίσης με τους Κάραγιαν και Σέρχεν, ενώ ακόμα σπούδασε και κρουστά. Από τα 1946 ξεκινά την καριέρα του στο θέατρο του Γιόζεφσταντ. Κατόπιν ανέλαβε σημαντικές θέσεις όπως, μόνιμος μαέστρος στις Όπερες του Μπρέγκεντς (1947-48), του Γκρατς (1948-59), της Κολωνίας (1959-1962), Κρατική Όπερα και «Λαϊκή Όπερα» της Βιέννης (1962-1969), ενώ από το 1960 ήταν καλλιτεχνικός διευθυντής της Φιλαρμόνικα Ουγγάρικα έως το 1967, με απαίτηση των μουσικών της. Στα 1957-59 ήταν διευθυντής της Συμφωνικής Ορχήστρας της Ραδιοφωνίας της Βιέννης και από το 1962 έως το 1966 μόνιμος μαέστρος της Ραδιοφωνίας της Κοπεγχάγης. Ακόμη διηύθυνε σε αρκετές διάσημες όπερες, όπως στην Κρατική Όπερα του Μονάχου, στο Τεάτρο Κομμουνάλε της Φλωρεντίας, στο Τεάτρο Κολόν του Μπουένος Άιρες κ.α. Στη συνέχεια, διετέλεσε γενικός διευθυντής στη Φιλαρμονική Εταιρεία του Όσλο (1969-75), της ΣΟ του Ντούισμπουργκ (1975 - 81) και της Ορχήστρας Τόνκύνστλερ της Βιέννης (1979-85). Συνολικά διηύθυνε πάνω από 120 ορχήστρες παγκόσμια και κοντά στις 100 χορωδίες, δίνοντας πάνω από 100 πρώτες εκτελέσεις έργων συγχρόνων του συνθετών. Δίδαξε σε σεμινάρια διεύθυνση ορχήστρας στις Ανώτατες Μουσικές Ακαδημίες της Βιέννης και της Δρέσδης και υπήρξε μέλος αρκετών επιτροπών διεθνών διαγωνισμών για νέους μαέστρους (Βιέννη, Βουδαπέστη, Κοπεγχάγη, Πράγα κ.α.). Ομιλούσε άνω των 14(!) ξένων γλωσσών μεταξύ άλλων φινλανδικά, ουγγαρέζικα, δανέζικα, κορεάτικα, νορβηγικά κ.ά. και είχε μια πάρα πολύ καλή μνήμη για την αποστήθιση ακόμη και περίπλοκων παρτιτούρων. Ως είναι φυσικό τιμήθηκε με πολλούς βαρυσήμαντους τίτλους για την προσφορά του, μεταξύ άλλων με τον αυστριακό τίτλο του Καθηγητού (Professor, 1971), του Generalmusikdirector της Γερμανίας (1962), και μόλις στα 1991 τον βράβευσε η Ακαδημία Αθηνών. Έλαβε ακόμη το μετάλλιο «Μπέλα Μπάρτοκ» για την διάδοση του έργου του συνθέτη, στα 100χρονά του και λίγο πριν το θάνατό του (ενν. του Καρύδη) από την αυστριακή κυβέρνηση. Στα 1995 ανέλαβε τη διεύθυνση των Μουσικών Συνόλων της ΕΡΤ και τού έλαχε να αφήσει την τελευταία του πνοή μετά από σφοδρή λογομαχία με μουσικό της Ορχήστρας σε κάποια πρόβα, αφού υπέστη θανατηφόρο εγκεφαλικό επεισόδιο. Σημειώνουμε για την ιστορία, ότι μόλις στα 1975, «κατάφερε» να διευθύνει ελληνική ορχήστρα!

[2] Ο Καλογερόπουλος κατάγεται από ιστορικές οικογένειες της Κρήτης και της Ζακύνθου. Σπούδασε στο Ωδείο Αθηνών και τη Βιέννη ιδιωτικά με τους Κωνσταντίνο Κυδωνιάτη και Έγκον Βέλες μ.ά. Τιμήθηκε για μελέτες του στην ιταλική μουσική του 19ου αιώνα από τα Πανεπιστήμια του Μιλάνου και της Γένοβας (1993). Συνέθεσε έργα κυρίως για ορχήστρα, πνευστά και τραγούδια και συνέγραψε το επτάτομο μνημειώδες έργο «το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής, από τον Ορφέα έως Σήμερα», εκδ. Γιαλελή κ.ά λευκώματα για την ΚΟΑ και επιμελήθηκε σε τρεις τόμους το Μουσικό Λεξικό της Οξφόρδης του Κέννεντυ (στις άλλες γλώσσες κυκλοφορεί επίτομο). Μαζί με άλλους νέους μουσικούς, ίδρυσε (1970) και διηύθυνε μαζί με τον Κερκυραίο αρχιμουσικό Ευθύμιο Καβαλλιεράτο την Ορχήστρα Νέων «Παναρμόνια», η οποία εξελίχθηκε σε έναν αρκετά υπολογίσιμο αντιδικτατορικό σύλλογο.

[3] Urtext edition: μια όσο πιο πιστή στις αρχικές προθέσεις του συνθέτη γίνεται επανεκτύπωση ενός μουσικού κειμένου χωρίς προσθήκες ή αφαιρέσεις μουσικού υλικού.

## Σκέψεις για τη «μετρονόμηση» (τις ενδείξεις του Μετρονόμου) στην «9η Συμφωνία» του Μπετόβεν.

Άρθρο στο Περιοδικό «NEUE ZEITSCHRIFT FUER MUSIK» (Σεπτέμβριος 1989)

**Π**ρολογικά πρέπει να πώ, όσο πιο άμεσα γίνεται, ότι αυτό το θέμα ήδη από το παρελθόν έχει εξεταστεί λεπτομερώς και ότι υπήρξαν αρκετοί συγγραφείς παρόμοιων απόψεων με τις δικές μου. Όμως οι σκέψεις μου αναφέρονται μόνο στους ακόλουθους συγγραφείς :

- 1) στον Ίγκορ Μάρκεβιτς («Οι Συμφωνίες του Λούντβιχ φαν Μπετόβεν», Λειψία 1983).
- 2) στον Χανς Σβαρόφσκι («Η διατήρηση της μορφής», Βιέννη 1979).
- 3) στον Φέλιξ Βάινγκάρτνερ («Συμβουλές για εκτελέσεις κλασικών Συμφωνιών». Τόμος I : «Μπετόβεν», Βησμπάντεν 1958)

Και οι τρεις τους υπήρξαν διευθυντές ορχήστρας, επομένως συγκεντρωμένοι πρωτίστως στην πρακτική άποψη του υλικού. Δίδεται η ένδειξη «Τέταρτο παρεστιγμένο=84» (στο μέτρο 331 του 4ου Μέρους «Allegro assai vivace, alla Marcia» : «Χαρούμενο αρκετά γρήγορο, σαν Εμβατήριο») που πρέπει να είναι λανθασμένη. Η ρυθμική αγωγή 84 είναι πολύ πιο αργή από ένα «Αρκετά Χαρούμενο» («Allegro assai») προσεγγίζοντας σχεδόν ένα «Πένθιμο Εμβατήριο», που ο Μπετόβεν, παραδείγματος χάριν, το «μετρονόμησε» στην «Ηρωική Συμφωνία» με την ένδειξη 80. Συνεπώς, παίρνοντας όλους τους ονομαστούς διευθυντές ορχήστρας των οποίων οι εκτελεστικές διάρκειες σταχυολογούνται στο βιβλίο του Μάρκεβιτς - τον Τοσκανίνι, τον Φούρτβαίνγκλερ, τον Σούριχτ, τον Μένγκελμπεργκ, τον Βάινγκάρτνερ, τον Μπρούνο Βάλτερ και τον Κλέμπερερ - αυτό το «τέμπο» (η ρυθμική αγωγή) είναι ουσιωδώς ταχύτερο, σε μερικούς ως το μισό του (εκτελούν δηλαδή σε διπλάσια ρυθμική αγωγή!).



Πού λοιπόν πρέπει να αποδοθεί το λάθος; Σίγουρα όχι στο διψήφιο του αριθμού, επειδή κάποιος έγραψε όχι εσφαλμένα 84 ή επειδή κάποιος, λόγω χάριν, θα ήταν δυνατόν να γράψει 104. Εδώ δεν πρέπει να σταθούμε μόνο στα ψηφία του αριθμού· μια αύξηση (της ρυθμικής ισότητας) στο πρώτο της συνθετικό - βρίσκεται ασφαλώς στο νού μας αποκλειστικά η «Ενάτη» - θα έχει μόλις ελαφρά αισθητή επίδραση, πολύ λιγότερη φυσικά από το να αυξήσουμε το δεύτερο συνθετικό αυτής της ρυθμικής ισότητας. Έτσι, μπορεί το λάθος να βρίσκεται σε καθαυτή την αξία του φθογγόσημου. Πρέπει λοιπόν να μετονομαστεί σε «Ήμισυ παρεστιγμένο=84!».

Και γιατί να μην μπορεί να είναι έτσι; Η ρυθμική αγωγή «Ήμισυ = 84» είναι σίγουρα (τόσο στο παίξιμο όσο και στο τραγούδι) πολύ γρήγορη (ίσως μόνο ασυνήθιστη;...). Όμως, σε ό,τι άλλωστε επικρατεί σ' όλη τούτη τη γενική Ενότητα - διότι οι Μπετοβενικές ενδείξεις του Μετρονόμου με «φωνές» μεγάλης διάρκειας και με ρυθμικές αξίες φθογγόσημων «Ολοκλήρου» (που μόνο μερικές φορές - για ποικίλους λόγους - γίνονται αισθητές ως υπερβολικά γρήγορες) - δε μπορεί να προβληθεί καμιά αντίρρηση περί του αντιθέτου. Η ένδειξη ρυθμικής αγωγής «Allegro assai» είναι άρα στην πραγματικότητα πολύ γρήγορη. Το ότι το «ακριβές τέμπο» δόθηκε από τον Μπετόβεν είναι ήδη από μέρους του όχι ασύνηθες, αρκεί μόνο να εξεταστούν τα τελευταία Μέρη των δύο αμέσως προηγούμενων Συμφωνιών του :

«8η Συμφωνία» - Allegro Vivace («Ολόκληρο = 84»)

«7η Συμφωνία» - Allegro con brio («Ήμισυ = 72»).

Όμως σίγουρα κάτι τέτοιο δεν πρέπει να λεχτεί, ώστε κάποιος εξ αυτού του λόγου να διευθύνει ολόκληρο το Μέρος «στο ένα» (δηλαδή κάθε κίνησή του να αντιστοιχεί σε ολόκληρο μέτρο). Μου φαίνεται πολύ σπουδαιότερο το να εκτελεστούν με το ίδιο «τέμπο» (κάτω από την ένδειξη ρυθμικής αγωγής «Ήμισυ παρεστιγμένο = 84») και τα δυο εκτενή «αποσπάσματα-Παραλλαγές»

(«Allegro assai vivace»), καθώς και η «Διπλή Φούγκα» του μέτρου 655! Σκέτο το θέμα «της Χαράς» (μέτρο 92) είναι χαρακτηρισμένο μονάχα με επουσιώδη αργό ρυθμό («Ήμισυ = 80»), όπως αλλού επίσης με «Allegro assai». Θα ήταν επομένως το τέλειο παράλογο να πρέπει να ηγήσει υπό παρόμοιες αριθμήσεις και την ένδειξη «Vivace» με τη μισή του γρηγοράδα. Φυσικά ως θεμελιακό «τέμπο» πρέπει (όχι αναγκαστικά) να πάρουμε το «Ήμισυ παρεστιγμένο = 84» ή για παράδειγμα το «Τέταρτο παρεστιγμένο = 168», παρομοίως όπως γενικά το θέμα «της Χαράς» στην πρώτη του εμφάνιση (μέτρο 92) πρέπει αυστηρά να διευθυνθεί ως «Ήμισυ = 80». Κανένας άλλωστε από τους διευθυντές ορχήστρας που αναφέρει ο Μάρκεβιτς δεν έκανε κάτι τέτοιο διαφορετικά - το τόξο εκτάθηκε από το 52 (Φούρτβαίνγκλερ) ως το 76 (Τοσκανίνι). Επιλέχτηκε λοιπόν εδώ, αντί για το 80, μια ρυθμική αξία κατά τι αργότερη, λόγου χάριν το 72, γιατί έχουμε να συσχετίζεται - και σ' αυτή την επίδραση έχει ήδη παραπέμψει ο Ριχάρδος Βάγκνερ - το κατόπιν αναφερόμενο 84, με περίπου 76, ή για παράδειγμα με το 152 - ένα όλως διόλου αποδεκτό «τέμπο». Οι τρεις προαναφερμένοι συγγραφείς εξωτερικεύονται εξ άλλου γι' αυτό το ζήτημα ρυθμικής αγωγής ποικιλοτρόπως. Ο Μάρκεβιτς προτείνει ασχολίαστα «Τέταρτο παρεστιγμένο=112». Ο Βάινγκάρτνερ εμφανίζει 84 για ένα «Allegro assai vivace» σε μέτρο 6/8 «αρκετά αργά» και αποδέχεται περίπου την ένδειξη 96. Μόνον ο Σβαρόφσκυ πλησιάζει ήδη εντελώς τη λύση:

*«Είναι νοητό, πως η ένδειξη του Μετρονόμου πρέπει να σηματοδοτήσει "Ήμισυ παρεστιγμένο = 84", οπότε το θέμα "της Χαράς" θα συγκρατιόταν κατά προσέγγιση σε παρόμοιο τέμπο»!* - όμως κατόπιν πάλι εξασθενίζει αυτό τον ισχυρισμό χαρακτηρίζοντάς τον ως περαιτέρω αινιγματικό.





Ο Μιλτιάδης Καρύδης διευθύνει την Ορχήστρα  
Τόνκύνστλερ της Βιέννης  
στην χρυσοποίκιλη αίθουσα  
με τις Καρυάτιδες των Φίλων της Μουσικής.

Μια επιπλέον απόδειξη για την ορθότητα του «Ημίσεως παρεστιγμένου = 84» είναι οι δύο επακόλουθες αριθμήσεις του Μετρονόμου: Το «πλάγιο θέμα» (μέτρο 595) είναι λίγο αργότερο, με ρυθμική ένδειξη 72. Το δε δεύτερο τμήμα του (μέτρο 627) λίγο περισσότερο ήρεμο («Ήμισυ = 60») παρουσιάζοντας συνεπώς θαυμάσια λογική διαβάθμιση και ήδη με την επόμενη Παραλλαγή, τη «Διπλή Φούγκα» (μέτρο 655) είμαστε πάλι στην αρχική ρυθμική αγωγή («Τέμπο Πρίμο») δηλαδή στο «Ήμισυ παρεστιγμένο = 84». Συνεπώς εδώ με τρόπο αξιοσημείωτο, κατά τον Μάρκεβιτς (που ο ίδιος προτείνει το 92) κανείς από τους διευθυντές ορχήστρας δεν αυτοπεριορίζεται στην υπόδειξη Μετρονόμου του Μπετόβεν. Η ρυθμική αγωγή φτάνει από τον Τοσκανίνι (88-92) ως τον Φούρτβαίνγκλερ και τον Μπρούνο Βάλτερ (στο 118!). Εδώ προσέτι, μόνο μια σχεδόν ακριβής παρατήρηση στη διάταξη των «μετρονομήσεων» του Μπετόβεν μπορεί να εγγυηθεί, ότι το κόντρα - φαγκόττο και τα κόντρα - μπάσσα θα



μπορέσουν ν' αποδώσουν πιστά τα επαναληπτικά φθογγόσημα των Ογδών (μέτρο 663) και ότι η χορωδία στο μέτρο 730 θα τραγουδήσει στην άρση πραγματικό φθογγόσημο Τετάρτου και δεν θα καταρρεύσει σαν να επρόκειτο για μέτρο 4 Τετάρτων.

Όμως, γιατί όλοι οι προμνημονευθέντες διευθυντές ορχήστρας παίρνουν την «Παραλλαγή σε Σι μείζονα» πολύ γρηγορότερα από ό,τι αναφέρεται, ενώ οι ίδιοι σε γενικές γραμμές, εκτός αυτού, τηρούν τις «μετρονομικές» υποδείξεις του Μπετόβεν; Υποθέτω, ότι αυτοί παραπλανώνται από τον εκτελεστικό προσδιορισμό «*alla Marcia*». Η ρυθμική αγωγή του «Τετάρτου παρεστιγμένου = 84» τους εμφανίζεται φυσικά πολύ αργή, γι' αυτό και συλλαμβάνουν μεν το «*alla Marcia*», χωρίς όμως να λαμβάνουν υπ' όψιν το «*Allegro assai vivace*», που βέβαια για Εμβατήριο είναι και πάλι πολύ γρήγορο και επιτυγχάνουν όλοι (με μικρές παρεκκλίσεις) ένα «βαδιστικό τέμπο». Μα πρέπει τάχα το «*alla Marcia*» να σημαίνει τούτο; Σ' αυτή την περίπτωση δεν είναι εντελώς σίγουρο, επειδή αλλιώς ο Μπετόβεν θα είχε επιθυμήσει να δώσει «εμβατηριακό τέμπο» χωρίς βέβαια παρεξηγήσεις, οπότε ο όλος σημειωτικός χαρακτηρισμός θα ήταν ίσως «*Marcia. Allegro. Τέταρτο παρεστιγμένο = 112*». Εν τούτοις εδώ το «*alla Marcia*» δεν είναι τίποτε άλλο παρά υποβοηθητική εκφραστική ένδειξη.

Πώς λοιπόν έγινε η σύγχυση μεταξύ των δύο ρυθμικών ενδείξεων; Τον Οκτώβριο του 1826 ο Μπετόβεν από το Γκνάιξεντορφ στο Κρεμς επί του Δουνάβεως, τόπο της τελευταίας του εξοχικής διαμονής (από την οποία ήδη πολύ άρρωστος μόλις μετά δυο μήνες θα επανέκαμπε στη Βιέννη) αποχωρισμένος του Εκδοτικού του οίκου Σοτ (Schott) θα έστελνε δι' αλληλογραφίας όλες τις ρυθμικές ενδείξεις της «9ης Συμφωνίας» του υπογράφοντας ιδιοχείρως το γράμμα (με ολοφάνερο κόπο) που όμως είχε γράψει γι' αυτόν ο ανιψιός του Καρλ (Λ.Β. Μπετόβεν : «*Η αλληλογραφία με τον εκδοτικό οίκο Σοτ*», Εκδόσεις Σοτ, Μόναχο 1985). Εκεί οι αριθμήσεις και οι αξίες



αξίες των φθογγόσημων είναι σαφέστατα ευανάγνωστες, ώστε επ' αυτού ουδείς θα μπορούσε ν' αμφιβάλλει. Τώρα εν τούτοις πότε και σε ποιόν περνάει το λάθος; Σ' αυτόν που υπαγόρευσε ή σ' αυτόν που κατέγραψε· κάτι που ούτε πιθανολογείται ούτε διασαφηνίζεται. Πάντως είναι σίγουρο - και πιστεύω πως έχουμε επάρκεια αποδείξεων - ότι το 84 πρέπει να ισχύσει για το «παρεστιγμένο Ήμισυ» κι ας δοκιμαστεί μια φορά.

Τελειώνοντας πρέπει να σταθώ στο ότι προσωπικά ασχολήθηκα με τη λύση του αινίγματος έπειτα από χρόνια κι επομένως έχω ήδη διευθύνει την «Παραλλαγή των 6/8» σε πολυάριθμες εκτελέσεις «λανθασμένα». Μα για επανεξέταση ποτέ δεν είναι αργά...».

**Miltiades Caridis**

(απόδοση στα ελληνικά: **Τάκης Καλογερόπουλος**)



# ΤΑ ΠΕΡΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΝΤΕΧΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ!





## Τα περί Νεοελληνικής Έντεχνης Μουσικής!



Γράφει ο  
**Μαέστρος**  
**Δρ. Χρήστος**  
**Ηλ. Κολοβός**

**Δ**ιακόσια (200) και βάλε χρόνια Νεοελληνικής Έντεχνης Μουσικής (NEM), διάφορες πτυχές της οποίας θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε από την στήλη μας αυτή, ξεκινώντας με την παρουσίαση έξι - από τον έναν θα παρουσιάσουμε ένα έργο μόνο - ψηφιακών δίσκων, δηλ. CDs, των τελευταίων ετών, οι οποίοι για διαφορετικούς λόγους έγιναν από τους αγαπημένους μας και νομίζουμε πως θα ήταν όμορφο και άλλοι συνάδερφοι να τούς προμηθευτούν και να τούς απολαύσουν. Φυσικά και έχουν βγει και άλλα CDs που αγαπάμε πολύ και ίσως το καθιερώσουμε να παρουσιάζουμε κάποια ηχογραφήματα κάθε φορά, ανάμεσα σε άλλα κείμενά μας. Ίδομεν... Μιλάμε για παρουσίαση, διότι όσο είμαι μουσικός που ανεβαίνει στη σκηνή και εκτίθεται, δεν θα γράψω κριτική. Για λόγους αρχής. Και με την λέξη «κριτική», εννοούμε να γράψεις αναλυτικά για το τί σου άρεσε και τί όχι, τί ήταν καλό και τί δεν ήταν, κατά τη γνώμη σου.

Οι δίσκοι που θα αναφερθούμε καλύπτουν την περίοδο 2017-2020. Είναι πολύχρωμοι στο άκουσμα, στις χώρες καταγωγής των συνθετών τους, στην πλειάδα των εκτελεστών τους και στις χώρες παραγωγής τους. Ανεξαιρέτως έχουμε πάρα πολύ καλές εκδόσεις, κάποιες «λουξ», με μοναδικά κατατοπιστικότητα ένθετα.





Και ξεκινάμε από το ελληνικό **Galan Trio** και το πρώτο τους CD, **Switch**. Δική τους παραγωγή (2017), πρόκειται για ένα κλασσικό «πιάνο τρίο», δηλ. πιάνο, βιολί και τσέλλο και απετελείτο κατά σειρά από τους μουσικούς **Πέτρο Μπούρα, Δήμητρα Τριανταφύλλου** και **Μαρίνα Κολοβού**. Σήμερα στο τρίο συμμετέχει ο βιολιστής Μπάμπης Καρασσαβίδης. Το τρίο ιδρύθηκε το Δεκέμβριο του 2012 και οδεύει για τη δεκαετία. Είναι από τα ελάχιστα αντίστοιχα ελληνικά σύνολα, γεγονός που επιβάλλει, μαζί με την δεξιοτεχνική και μουσική τους αρτιότητα, τη δισκογράφηση τουλάχιστον των τριό της Εθνικής μας Σχολής (βλ. Σκαλκώτα, Πετρίδη, Καλομοίρη, Κυδωνιάτη, Ριάδη κ.λπ.). Έχει εμφανισθεί σε συναυλίες στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Ίδρυμα Θεοχαράκη, Τρίτο Πρόγραμμα, Ισπανία, Ολλανδία, Αρμενία, Κίνα κ.α.) σε κλασσικά και μή προγράμματα. Εξ ου και ο τίτλος του πρώτου τους CD. *Switch*, δηλ. αλλαγή.

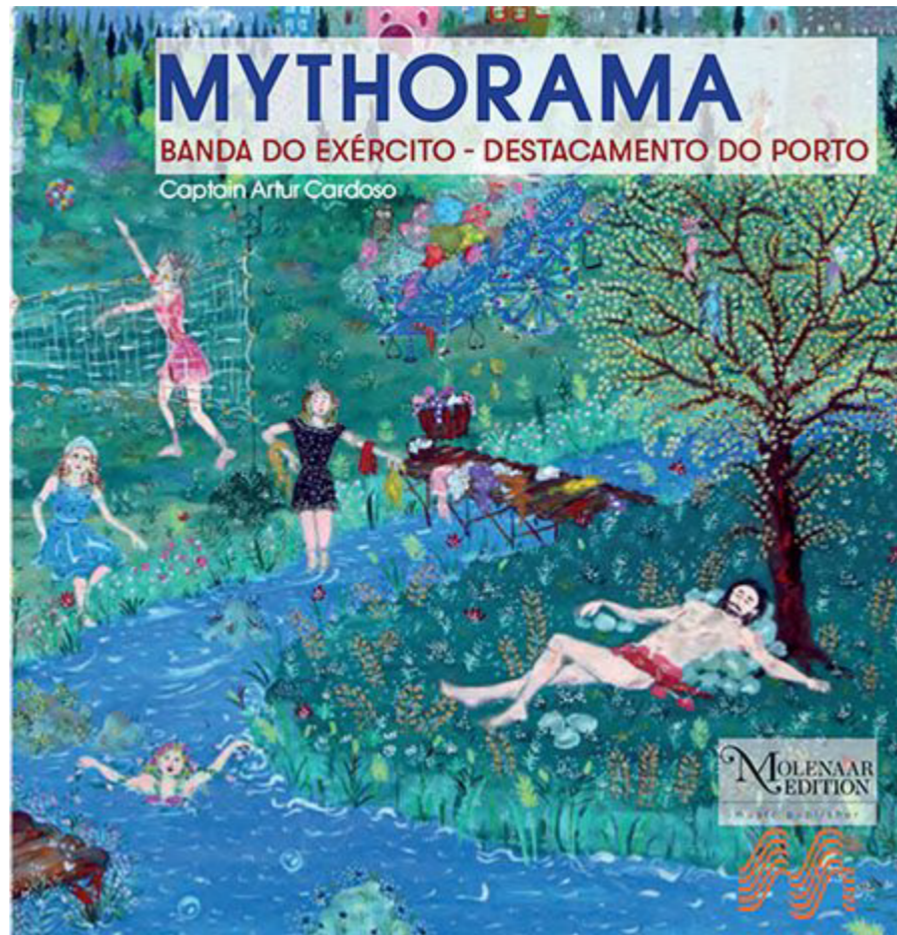
Έτσι, ανάμεσα σε 100άδες εν ζωή συνθέτες από όλον τον κόσμο που άκουσαν



μουσική τους, διάλεξαν έξι, που τούς παράγγειλαν να γράψουν εξ αρχής από ένα έργο, ώστε να τα ηχογραφήσουν και να κυκλοφορήσουν σε δίσκο. Έχουμε λοιπόν, από την Αμερική τον **Thomas H. Bramel** με το *Piano Trio, No.2*, τον **David Haladjian** (Αρμενία) με τα *Songs of Trees*, τον **Vincent Kennedy** (Ιρλανδία) με το *... spaces in your togetherness*, τον **Vasco M.N. Pereira** (Πορτογαλία) με το *Terra de Mar*, τον **Harald Weiss** (Γερμανία) με το *Secret Dancing* και τον **Νίκο Ξανθούλη** (Ελλάδα) με το *Piano Trio*.

Θα λέγαμε πως πρόκειται για έναν δίσκο γεμάτο εικόνες από τις χώρες καταγωγής των συνθετών τους και σκέψεις τους. Μια μουσική που ρέει θυμίζοντας την αμερικάνικη μίνιμαλ και ένα ελληνοφανές θέμα προς το τέλος (Bramel), να ξεχειλίζουν αρώματα και χρώματα φυτών, τα θεόρατα βουνά της Αρμενίας και ο ήλιος της να μπαίνει κλεφτά μέσα από τα ψηλά παραθύρια στην εκκλησία, ενώ ο ιερέας ψέλνει και ο ψάλτης κρατεί τον ισοκράτη (2ο μ., Haladjian), μια ανάμνηση ενός φάδο πορτογαλέζικου με τους μουσικούς να τραγουδάνε στην αρχή τις νότες «φα-ντο» (Pereira), το βιολί με τα «σόλι» του σαν Ιρλανδός παραδοσιακός μουσικός και μια θύμηση στο «αντάτζιο» μιας βόλτας ήρεμης στην επαρχία (Kennedy). Ο Γερμανός Weiss δεσπόζει με ένα επιβλητικό γερμανικό «αντάτζιο» και ο «δικός μας» Νίκος Ξανθούλης, παγκόσμιας ολκής πλέον σολίστας της αρχαίας λύρας, βραβευμένος και αναγνωρισμένος, να μάς δίνει το πολύ γνώριμό μας στυλ γραψίματός του, τζαζ, βαθειά γνώση του μπαρόκ, στυλ Σκαρλάττι, μαστοριά στην αντίστιξη και αρκετές αναφορές στον *Πληθυντικό Αριθμό* του σε ποίηση της Κικής Δημουλά, η φωνή της οποίας αντηχεί στα αυτιά μας, μαζί με το τραγούδι της Σοφίας Μιχαηλίδου, παρόλο που εδώ φυσικά δεν ακούγονται. Το τέλος του έργου του, τί άλλο, από τρέμολο στα έγχορδα και φινάλε οπερατικό, πρώτος τρομπετίστας της Λυρικής επί 25ετία γαρ.





Συνεχίζουμε με δυο CDs για μπάντα. Το 1ο με τίτλο *Spring Ritual* (2019) το οποίο περιέχει έργα για μπάντα του Κερκυραίου συνθέτη και μαέστρου **Σπύρου Προσωπάρη**, ο οποίος διευθύνει την «Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας», δηλ. την «Παλαιά» και το 2ο CD με τίτλο *Mythorama* (2020) το οποίο ξεκινά με το ομώνυμο έργο του Προσωπάρη και περιέχει ξανά έργα για μπάντα διαφόρων ξένων συνθετών παιγμένα από την μπάντα του πορτογαλικού Στρατού, υπό τη διεύθυνση του Artur Cardoso και στο εξώφυλλο φιλοξενείται λεπτομέρεια από τον πίνακα με θέμα την όπερα *Nausicaa* των Peggy Glanville-Hicks και Robert Grave, της διακεκριμένης ναΐφ ζωγράφου και πρώην πρωταγωνίστριας της Κρατικής Όπερας της Βιέννης, Σοφίας Καλογεροπούλου. Αυτός ο δεύτερος δίσκος έχει έργα από άλλους έντεκα συνθέτες, των οποίων, όπως και του Προσωπάρη, εξεδόθησαν από τον ολλανδικό μουσικό εκδοτικό οίκο Molenaar Edition, ο οποίος και κυκλοφορεί το CD (MBCD 31.1157.72). Το *Μυθόραμα*, είναι το 3ο μέρος από την σουΐτα στη *Μυθική Χώρα των Φαιάκων* και ο πλήρης τίτλος είναι *Μυθόραμα, Επιστροφή στην Ομηρική Σχερία*. Το *Μυθόραμα* συνετέθη για την Μπαντίνα της ΦΕΚ και έχει παρουσιαστεί αρκετές φορές από διάφορα σύνολα.





Όσο για το 1ο CD του Προσωπάρη, που κυκλοφορεί από την ελληνική Subways Music (SM 195), πρόκειται για έργα του Μαέστρου μας της περιόδου 2000-2017, όλα σε Πρώτη Παγκόσμια δισκογράφιση, μεταξύ των οποίων έργα αφιερωμένα στον Πειραιά, στη Φιλαρμονική του οποίου ο Προσωπάρης ήταν μαέστρος για 10 χρόνια, στην Κέρκυρα φυσικά, στο Δάσκαλό του Arjan Tien και το γράφοντα, δηλ. εμένα (*Tilburg March*), στο νεογέννητο τότε γιο του Μαέστρου, Χρήστο (*Χαρούμενο Εμβατήριο, για έναν μικρό Πρίγκιπα*) κ.α. Ο Προσωπάρης, δίχως υπερβολή θα λέγαμε, πως αντιστοιχεί στον Ιωσήφ Καίσαρη του 1ου μισού του 20ού αιώνα και σε κάποιον από την οικογένεια Γιόχαν Στράους της Βιέννης. Οι αργές και γρήγορες πόλκες του από τη μια και τα ενορχηστρωτικά του τεχνάσματα από την άλλη, με πρώτο και κύριο τα αντιστικτικά του παιχνίδια, είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά που τον τοποθετούν, το δίχως άλλο, στην κορυφή της νέας γενιάς των Ελλήνων συνθετών για την ποιότητα των μουσικών γραφτών του και την πίστη του στο «βιεννέζικο αίμα». Σίγουρα είναι η συνέχεια του άλλου Κερκυραίου συναδέρφου μας, Μαέστρου, ενορχηστρωτή και φαγκοττίστα Κώστα Σαμοΐλη, όπου η βιεννέζικη σχολή ομοίως έχει «ποτίσει» το είναι του αισθητικά και ενορχηστρωτικά.

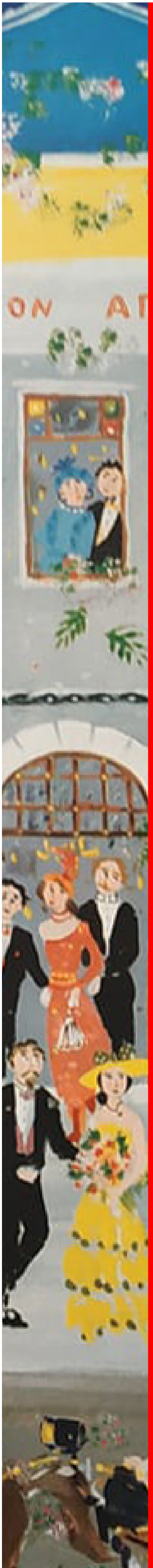


Σπουδαγμένος στην Αθήνα και την Ολλανδία, ο Προσωπάρχης, λαμπρός κρουστός εκτός των άλλων - φαίνεται άλλωστε αυτό στις συνθέσεις του, ειδικότερα στην τελευταία, την *Εαρινή Ιεροτελεστία* - έχει στο ενεργητικό του κοντά στις 900 μεταγραφές και διασκευές και πάνω από 140 πρωτότυπα έργα. Κυρίως για μπάνα. Πρόκειται για έναν θεματοφύλακα των κερκυραϊκών παραδόσεων, μουσικών τε και μη. Όσο για την «Παλαιά», για 180 χρόνια, αποτελεί το αρχαιότερο **el Sistema** στον κόσμο, μιας που τα παιδιά μαθαίνουν μουσική ΔΩΡΕΑΝ από την εποχή του Μάντζαρου.



Το 2019, ήταν έτος αφιερωμένο στο Χαλκιδέα συνθέτη και βιολιστή, **Νίκο Σκαλκώτα** (1904-1949), μιας που συμπληρώθηκαν 70 χρόνια από το θάνατό του. Αλήθεια είναι ότι συνέβησαν κάποιες αφιερωματικές εκδηλώσεις, ημερίδες και συναυλίες, όπως και ότι κυκλοφόρησαν κάποια CDs στη διεθνή και την ελληνική αγορά, μεταξύ αυτών και εκείνο με τη Φιλαρμόνια Ορχήστρα Αθηνών, στην σουϊδική BIS (BIS-2434/SACD) υπό το **Βύρωνα Φιδετζή** και σολίστες το βιολιστή **Γιώργο Δεμερτζή** και τον πιανίστα **Βασίλη Βαρβαρέσο**. Ο εν λόγω δίσκος περιλαμβάνει την έσοχη *Συμφωνιέττα σε Σι ύφ. μείζ.* (1948), τα

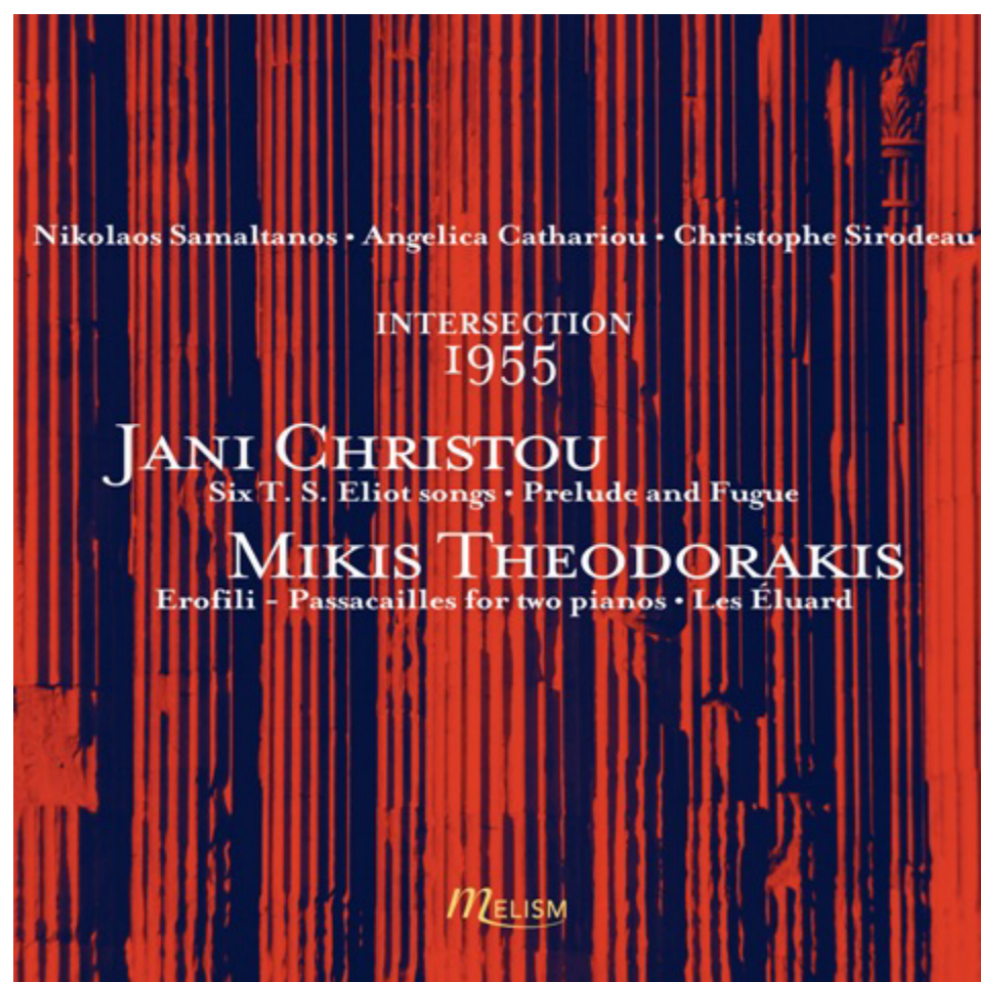




δύο άγνωστά μας μέχρι πρότινος - τα ανακάλυψε στην Αμερική ο μουσικολόγος και ομποΐστας του Κέντρου Ελληνικής Μουσικής (ΚΕΜ), Γιάννης Τσελίκας-Κοντσέρτο για βιολί, πιάνο και ορχήστρα (1930) και Σουΐτα για βιολί και ορχήστρα δωματίου (1929) - και τα δύο άρτια ενορχηστρωμένα από τον έτερο μουσικολόγο και κλαρινεττίστα του ΚΕΜ, Γιάννη Σαμπροβαλάκη - μια ιστορική ηχογράφηση του Ελευθερίου Βενιζέλου που τραγουδάει το *Ο Διγενής ψυχομαχεί!* σε μεταγραφή και εναρμόνιση του Σκαλκώτα και ενορχ/ση του Σαμπροβαλάκη, καθώς και δυο εμβατήρια και εννέα ελληνικούς χορούς για το Λύκειο των Ελληνίδων. Όλα σε Πρώτη Παγκόσμια Ηχογράφηση. «Προλετάριοι» της ΝΕΜ πάνω από 40 χρόνια αμφότεροι Φιδετζής και Δεμερτζής, εκ των οποίων ο πρώτος θα μπορούσε να πάρει και τον τίτλο του «Ιεραπόστολου» πια, για την επί 45 χρόνια κοντά συνεχή και συνεπή εργασία του και τους 60 δίσκους του με έργα της ΝΕΜ των τελευταίων 200 ετών, όπως ο Τάκης Καλογερόπουλος θα έπαιρνε εκείνον του αντίστοιχου Παπαρρηγόπουλου, για την συγγραφή του *7τομου Λεξικού της Ελληνικής Μουσικής* (εκδ. Γιαλελή).

Ακούμε λοιπόν, σίγουρα έναν ρομαντικό Σκαλκώτα στη *Συμφωνιέττα* του, που σε πολλά σημεία θυμίζει τον Μπραμς στο πρώτο μέρος, ενώ το φινάλε της θα μπορούσε να ήταν ένα «μότο περπέτουο» το οποίο σε ορισμένα σημεία υπομνηματίζει έργα της σοβιετικής μουσικής, αλλά και μουσική κινηματογράφου. Τυχαίο που την ίδια εντύπωση μας δίνει και το τρίτο μέρος της *Σουΐτας* υπενθυμίζοντάς μας τον *Πετρούσκα* του Στραβίνσκυ; Δεν χρειάζεται να πλέξουμε το εγκώμιο στους δύο σολίστες, μιας που μιλάμε για απaráμιλλη τεχνική, και να εξάρουμε τη δουλειά του συνθέτη για το Λύκειο των Ελληνίδων, για το οποίο τονίζει ορισμένους σκοπούς της πατρίδας μας με τέτοια απλότητα και μαεστρία, που αντίστοιχη βρίσκουμε ίσως μόνον στους Γιάννη Κωνσταντινίδη και Κωνσταντίνο Κυδωνιάτη. Η δε Φιλαρμόνια Ορχήστρα Αθηνών, βρίσκεται σε πολύ καλή φόρμα και παραμένει πιστή στον αρχικό της στόχο, την προάσπιση και διάδοση της ΝΕΜ.





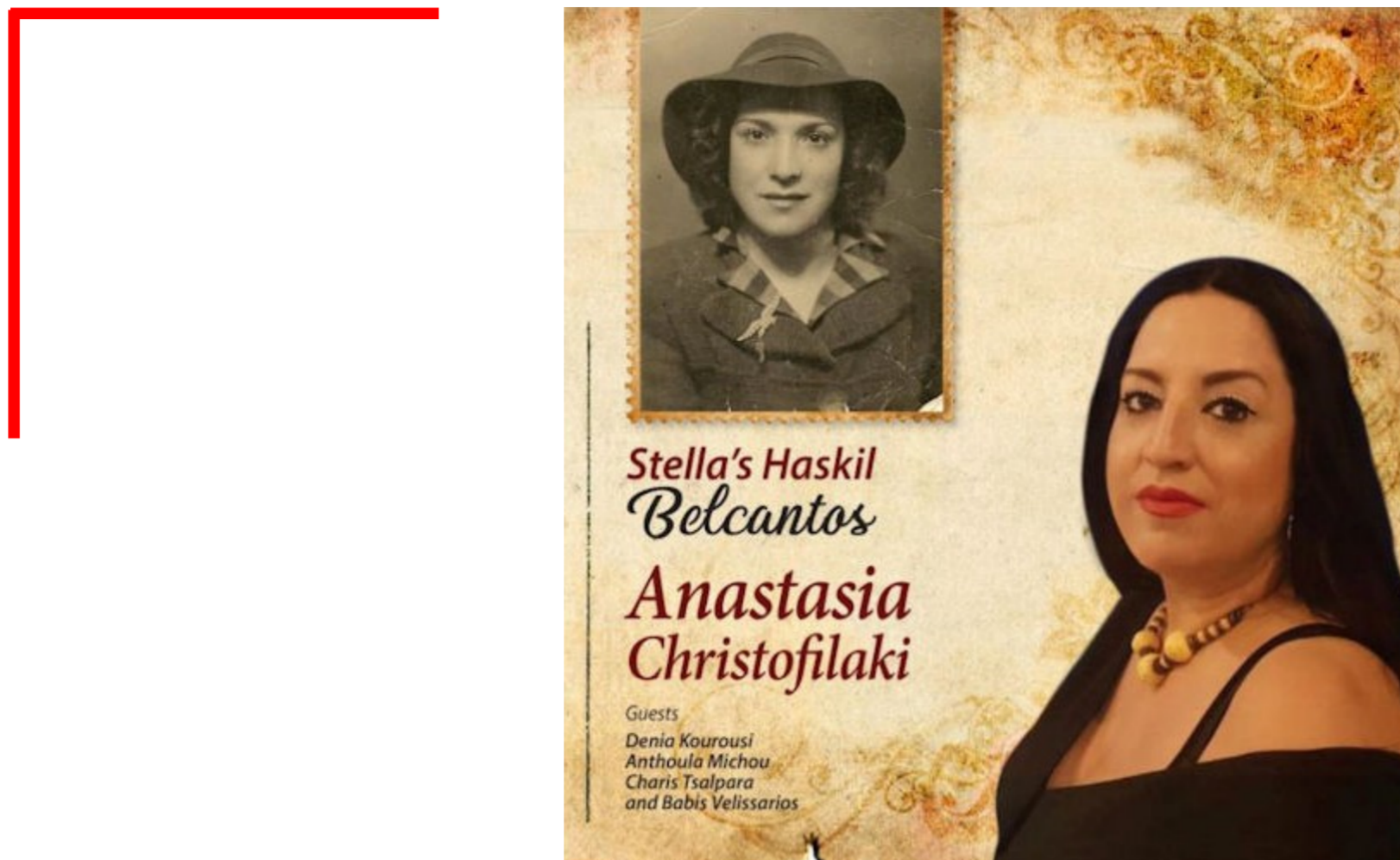
Οδεύοντας στο τέλος του πρώτου μας κειμένου στο φιλόξενο αυτό διαδικτυακό περιοδικό του «Απόλλωνα» για την NEM, αφήσαμε τα δυο CDs μας με τραγούδι. Και μάλιστα με δυο εξαιρετικές μεσοφώνους του λυρικού θεάτρου. Την **Αγγελική Καθαρίου** και την Αναστασία Χριστοφιλάκη σε άλλο είδος μουσικής, όπως θα δούμε στο τέλος. Η Καθαρίου συμπράττει με τον πιανίστα **Νικόλαο Σαμαλτάνο** σε έναν δίσκο αναφοράς τολμάμε να πούμε, ***Intersection 1955***, επί το ελληνικότερον «σημείο τομής» ή «σταυροδρόμι», από τη γαλλική *Melism* (MLS-CD-026). Η «Melism» η οποία μάς έδωσε κάποιους από τους σημαντικότερους διεθνώς δίσκους τα τελευταία χρόνια, όπως δυο αφιερώματα στην Ίρμα Κολάση, έναν δίσκο για το Σκαλκώτα - από τους καλύτερους διεθνώς για το 2020 (βλ. Sunday Times) - κ.ά., «ανγκαζάρει» στο CD αυτό, εκτός της Καθαρίου και τον Σαμαλτάνο, τον έτερο πιανίστα **Christopher Sirodeau**, ο οποίος ως ντουέττο με τον Σαμαλτάνο, μάς έχει δώσει στο παρελθόν αξεπέραστες ερμηνείες, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την προσεκτική ακρόαση τόσο του έργου του **Μίκη Θεοδωράκη** *Ερωφίλη - Πασσακάλλιες για δυο πιάνο (1955)*, όσο και του *Πρελούδιου και Φούγκας* του **Γιάννη Χρήστου**.

Πρόκειται για αριστουργήματα του είδους, όπου αχνοφαίνονται κάποια κρητικά μοτίβα στου μεν Θεοδωράκη μαζί με τον ρομαντισμό και την ένταση



κρητικά μοτίβα στου μεν Θεοδωράκη μαζί με τον ρομαντισμό και την ένταση που θα ακολουθήσουν τα επόμενα χρόνια, ενώ στο έργο του Χρήστου ακούμε ένα νεοκλασικό στυλ με κάποια μίνιμαλ χαρακτηριστικά, από επαναλαμβανόμενα μοτίβα, που καταλήγουν στην «κόντα» (δηλ. ουρά) σε μια μεγαλοπρεπή Ρε μείζονα. Ακούγοντας μετά τα τραγούδια σε ποίηση Ελυάρ με την Καθαρίου, το μόνο που θέλουμε να φωνάξουμε είναι: « Δώστε σε όλους τους τραγουδιστές του κόσμου αυτά τα τραγούδια του Μίκη. Βάλτε τα στις βραδυές των λίντ που δίνετε. Δεν έχουν να ζηλέψουν σε τίποτε, τους μεγάλους «μαίτρ» από τον Σούμπερτ ως τον Μπράμς και τον (Χ)ούγκο Βόλφ, τον Ντυπάρκ, τον Ντεοντά ντε Σεβεράκ και όλους τους Γάλλους σανσονιέρ». Ιδιαίτερως το *Leurs yeux toujours purs*, διαδώστε το!!! Πρόκειται για έναν Θεοδωράκη που κατατάσσεται δικαίως στην κορυφή και με τα γαλλικά αυτά «λήντερ», όπως και με τα επαναστατικά του τραγούδια σε ποίηση Ελύτη, Σεφέρη, Ρίτσου. Η δε φωνή της Καθαρίου, μπριλλάντε, ζεστή, τονικά σωστή και ακριβής ρυθμικά, τόσο στου Θεοδωράκη, μα και στου Χρήστου, ο οποίος εκμεταλλεύεται όλες τις δυνατότητες και την «τεσσιτούρα» (έκταση) της, οδηγώντας την στα άκρα κάποιες φορές. Τής προτείνουμε από εδώ την ηχογράφιση των «Έλιοτ» επίσης του Τάκη Καλογερόπουλου. Αμφότεροι Θεοδωράκης και Χρήστου, συνεχίζουν επάξια το ελληνικό τραγούδι που παρέλαβαν με ή χωρίς επιρροές από τους γαλλοανατραφέντες Λεβίδη, Πονηρίδη, Ριάδη, Μητρόπουλο και τους επτανησίους, φτάνοντας στον Γιάννη Κωνσταντινίδη και τον Κυδωνιάτη, τα τραγούδια του οποίου ευχόμαστε να ακούσουμε σε δίσκο από τους ίδιους καλλιτέχνες. Εκτός των «Ελυάρ», τα υπόλοιπα έργα δισκογραφούνται σε Παγκόσμια Πρώτη.





Για το τέλος αφήσαμε κάτι διαφορετικό. Το πάντρεμα καλλιτέχνη του μελοδράματος με το ρεμπέτικο. Όπως παλιά. Ο διάσημος βαρύτονος Τίτος Ξηρέλλης με το ψευδώνυμο Βαρέλης ηχογραφήσε «διωδίες» ελαφρολαϊκές με τον τενόρο Γιώργο Βιδάλη, όπως ξαναδιαβάζουμε από το ένθετο κείμενο του Παναγιώτη Κουνάδη, έτσι και τώρα η μεσόφωνος της Χορωδίας της Λυρικής, **Αναστασία Χριστοφιλάκη**, μάς δίνει κάποια ρεμπέτικα της Στέλλας Χασκίλ. Το μοναδικό αυτό CD έχει τίτλο ***Stella's Haskil Belcantos. Anastasia Christofilaki*** και κυκλοφορεί από την *Protasis*. Επιπλέον, τραγουδούν οι εξαιρετικές Ντένια Κουρούση, Ανθούλα Μίχου και Χάρις Τσαλπαρά και ο επίσης αξιολογότατος «κλασικός» τραγουδιστής Μπάμπης Βελισσάριος. Είναι γνωστή σχεδόν σε όλους η ιστορία της Στέλλας Χασκίλ, της εβραιοπούλας από τη Θεσσαλονίκη, που «έφυγε» πολύ νέα από τη ζωή (36 χρ.) και η οποία πρόλαβε να εγγράψει σε δίσκους παραπάνω από 100 τραγούδια με την μοναδική της χαρακτηριστική φωνή.

Η Χριστοφιλάκη από την άλλη, γεννημένη στην Ολλανδία, σπουδάζασα χορό στην ΚΣΟΤ και τραγούδι στο Ωδείο Αθηνών και το Απολλώνειο (δίπλωμα του Κώστα Πασχάλη), εργάστηκε επί 5ετία στη Χορωδία της ΕΡΤ (1994-1999) και έκτοτε στη Χορωδία της ΕΛΣ, όπου εμφανίστηκε και σε μικρούς ρόλους. Ανηψιά



του θεατράνθρωπου και ερευνητή του ρεμπέτικου, Γιώργη Χριστοφιλάκη, γαλουχήθηκε με το είδος αυτό παιδιόθεν, πράγμα που φαίνεται στην πράξη με τις κατά καιρούς εμφανίσεις της σε διάφορες ρεμπέτικες βραδιές. Απόφοιτος του Παιδαγωγικού της Κρήτης επίσης, προσδίδει μια ολοκληρωμένη ερμηνεία με όποιο είδος καταπιάνεται.

Εδώ συγκεκριμένα, ξεχωρίσαμε τις ευκολίες της στα ποικίλματα, την σωστότητά της, την ακρίβεια στο ρυθμό, την σωστή εκφορά των δίψηφων συμφώνων, κυρίως το -μπ- κ.ά. Αναφορικά στη μουσική, από τις πρώτες λέξεις «μενεξεδένιο το δείλι», προμηνύεται ένα μπουκέτο κομματιών, που αν μη τί άλλο και από τον τίτλο « belcantos », θα διαφέρει από τα «βαρυά» γνωστά μας ρεμπέτικα. Αρκετά τραγούδια μας θύμισαν ισπανικούς ρυθμούς, όπως μια σεβιλλιάννα του Σαραζάτε το πρώτο κομμάτι ή χαβάγιες και ακκορντεόν από την ορχήστρα του Μπιάνκο. Στο τρίτο τραγούδι *Καραβάνι - Τσιγγάνικη Καρδιά* που το μινόρε εναλλάσσεται με το ματζόρε, υπάρχει η θύμηση από το *Ένα καράβι από τη Χιό* που στο δικό μας μυαλό το καραβάνι της ερήμου μπλέκεται με τις θάλασσες του Αιγαίου με το καΐκι να σκίζει τα νερά του. Τελειώνει με το *Έχε γεια γλυκό μου αγόρι, την αγκαλιά σου εγώ θα νοσταλγώ όσο θα ζω*, και αντί για μινόρε, μια χαρούμενη γρήγορη μείζονα κλίμακα υποδηλώνει την ελπίδα, ότι θα την ξαναδεί. Στο 5ο κομμάτι *Μες' στη Χασάπικη Αγορά* διακρίνουμε μια συγγένεια με τα αρχοντορεμπέτικα του Σουγιούλ που υπέροχα μάς έδωσε η Σοφία Βέμπο, αλλά και κάποιες κλασσικές μουσικές απαντήσεις στο τέλος των φράσεων του τραγουδιού, Βαμβακάρης Συριανός γαρ, μεγαλωμένος σίγουρα και με ακούσματα όπερας στο ξακουστό Θέατρο Απόλλων. Συγκρατούμε επίσης στο επόμενο κομμάτι του Μανώλη Χιώτη *Μαζί σου Ξεμυαλίστηκα*, το χαρακτηριστικό στυλ γραψίματος του συνθέτη, όπου τα αρκετά «κόντρα κάντα» του μεταξύ άλλων, φανερώνουν έναν κλασσικής σπουδής μουσικό. Στον Σαμπάχ Μανέ (10ο έργο), το βιολί και η Χριστοφιλάκη, κυριολεκτικά ραγίζουν τις καρδιές, φτάνοντας στο Νο 14, των Χιώτη – Μητσάκη, να μάς θυμίζει κάποιο πορτογαλέζικο φάδο με την κοντράλτα Αμάλια Ροντρίγκεζ, την χαβάγια του

Κώστα Μπέζου και να τελειώσει αυτός ο υπέροχος δίσκος με το *Adio Kerida* και ένα καθαρό ευρωπαϊκό χρώμα. Κλασική ενορχήστρωση, «πιτσικάττα» στα έγχορδα και αναμνήσεις από τα βιολιά του Μωράκη με τον Λεβ στο πιάνο ή τον «πολύ» Νίκυ Γιάκοβλεφ, όχι όμως με την μούσα του Μαίρη Λω, μα με την Κάκια Μένδρη, σε αυτό το μέτρια γρήγορο τανγκό. Μόνο με αυτήν συγκρίνεται η Αναστασία Χριστοφιλάκη, μα πάνω απ'όλα παραμένει μοναδική.

**Χρήστος Ηλ. Κολοβός (διευθυντής ορχήστρας, ερευνητής):** Διδάκτωρ ως υπότροφος του Πανεπιστημίου του Μόντρεαλ και των Ιδρυμάτων «Σταύρος Νιάρχος», “Perras, Cholette & Cholette” και της κυρίας Ν.Σ.Α. Νικητής του διεθνούς διαγωνισμού όπερας Φιλαρμονικής Ορχήστρας «Mahler» Βιέννης (2014). Σπούδασε (βιολί, διεύθυνση, θεωρητικά) σε Ελλάδα, Ολλανδία, Καναδά με: Τζουμάνη, Donderer, Δημητριάδη, Vis, Tien, Bellomia, Rivest, Κούκο κ.ά. εξειδικευόμενος στην όπερα και τη σύγχρονη μουσική. Βοηθός μαέστρος των: Τρικολίδη (9η Μπετόβεν), Καρυτινού («Γενούφα») κ.ά. Έχει εμφανισθεί από το Μόντρεαλ ως τη Μόσχα ως ρεσιταλίστ και μαέστρος. Από εικοσαετίας αφιερώθηκε στο έργο του Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη, ερευνά την Νεοελληνική Έντεχνη Μουσική, γράφει και δημοσιεύει τακτικά εντός και εκτός συνόρων, δίνει διαλέξεις, εργάζεται ως επιμελητής σε ελληνικούς και ξένους εκδοτικούς μουσικούς οίκους. Επί 10ετία συνεργάστηκε με τον Τάκη Καλογερόπουλο. Δίδαξε στα: Fontys Conservatorium (Ολλανδία) και Μουσικό Γυμνάσιο - Λύκειο Ιλίου, ίδρυσε το «Κουαρτέττο Εγχόρδων Κυδωνιάτης» και διετέλεσε εξάρχων της Amsterdam Symphonie Orkest “Con Brio”.



# ΜΟΥΣΙΚΟΦΙΛΟΣ



## Τι σημαίνει λαϊκό τραγούδι;



Γράφει και  
εξηγεί ο  
**Κώστας  
Μπαλαχούτης**

**Α**υτήν την ερώτηση απευθύνω χρόνια τώρα σε ακριβούς πρωταγωνιστές και εργάτες που θεωρούνται εκπρόσωποι του μουσικού αυτού χώρου, χωρίς όμως να καταφέρνω να αποσπάσω πειστικές, τουλάχιστον όπως το αντιλαμβάνομαι εγώ, απαντήσεις.

Σπουδαίοι καλλιτέχνες, δημιουργοί, ερμηνευτές, μουσικοί στέκονται συχνά με έκδηλη αμηχανία απέναντι στο ερώτημα-γρίφο, η λύση του οποίου μάλλον είναι κάτι εντελώς προσωπικό, που ο καθένας ναι μεν κουβαλά μέσα του αλλά μάλλον αδυνατεί να το εντάξει σε νόρμες και κανόνες.

Πιθανόν την ίδια απορία να νιώθουν και όσοι κατά καιρούς, προσδοκούν από μένα να δώσω την ορθή απάντηση στο ίδιο ερώτημα. Για μένα λαϊκό τραγούδι είναι αυτό που πάνω απ' όλα στηρίζεται στον άμεσο, περιεκτικό στίχο που περιγράφει καθημερινές στιγμές, μικρές χαρές, λύπες, έρωτες, ήττες, αγωνίες, οράματα, διάθεση για μια άλλη καλύτερη ζήση, προβληματισμούς πάνω στ' ανθρώπινα, στη γέννηση και στο τέλος, ακόμα και με μεταφυσική ματιά.

Όλα αυτά πρέπει να επενδύονται από ταιριαστή μουσική, αντίστοιχης αισθητικής, απλότητας, ομορφιάς και αξίας, που θα παντρεύεται ιδανικά με το λόγο, δίνοντας έμφαση στα μηνύματά του, προεκτείνοντας το νόημα και τη δυναμική του.

Συγχρόνως το τραγούδι που προκύπτει θα πρέπει να αποδίδεται αναλόγως





από τους μουσικούς, και μάλιστα με επιλογές και τρόπους σύμφωνους με τον ψυχισμό, την τεχνική και ιδιοσυγκρασία τους, που θα πλουτίζουν ακόμη περισσότερο το σώμα αλλά και το πνεύμα του τραγουδιού. Εδώ ο μαέστρος και ενορχηστρωτής καθώς και οι σολίστες έχουν κομβικό ρόλο.

Ο ερμηνευτής καλείται να απογειώσει όλα αυτά τα συστατικά, να υπογραμμίσει κάθε λεπτομέρεια και με το ξεχωριστό ειδικό του βάρος να συγκινήσει, να «πουλήσει», να περάσει το τραγούδι στα χείλη, την ψυχή και το είναι του ακροατή.

Ένας άλλος ουσιαστικός παίκτης στο «τελικό αποτέλεσμα» είναι ο ηχολήπτης. Ικανός να υπογραμμίσει και ενδεχομένως ακόμη και να απογειώσει τις καταθέσεις όλων των παραπάνω και στην «κακή περίπτωση» να τις «θαμπώσει» ανεπανόρθωτα.

Ο μουσικός παραγωγός καλείται να εποπτεύσει και να συντονίσει το «σύμπαν» όσων αναφέρθηκαν. Σε ορισμένες δε περιπτώσεις ακόμα και να τους εμπνεύσει δημιουργικά δίνοντας κίνητρα για μοναδικές και μεστές συμπράξεις.

Ακόμη και ο τρόπος έκδοσης ενός έργου, εκ μέρους της δισκογραφικής εταιρείας, και στις μέρες ακόμη, παίζει το ρόλο του ώστε η συνολική εργασία να βρει τους αποδέκτες που δικαιούνται. Βέβαια τα διαμάντια δύσκολα χάνονται. Έστω και με καθυστέρηση, το πολύτιμο φως τους θα αναγνωρισθεί και θα λάμψει. Γι' αυτό και συχνά πυκνά, αμανάτια του χτες, επανέρχονται δυναμικά ή ανακαλύπτονται και αποκαλύπτουν την μοναδικότητά τους.

Δύσκολη υπόθεση το λαϊκό τραγούδι, γι' αυτό και ανέκαθεν δακτυλοδεικτούμενοι αυτοί που γνώρισαν σε βάθος τα μύρια μυστικά και τους κώδικες έκφρασής του.





Η Παναγία Της Πέτρας (1928), Θεόφιλος Χατζημιχαήλ

Σαφώς και δεν πρέπει να ταυτίζουμε απαραίτητα το λαϊκό τραγούδι με αυτό που έχει τα μπουζούκια σαν κεντρικό πυρήνα. Όμως ακόμα και στο έντεχνο - με την ουσία της λέξης - τραγούδι, αυτά που δικαιώθηκαν στην εποχή τους αλλά και στα χρόνια, σε ένα μεγάλο βαθμό, τέτοιας κοπής τραγούδια ήταν. Ακόμα και με τους τραγουδοποιούς συμβαίνει κάτι αντίστοιχο...

Πόσοι ποιητές αλήθεια δεν ζήλεψαν τους ζωγραφιστούς στίχους - εικόνες - φιλοσοφία - αλήθειες απ' *Το τελευταίο βράδυ μου*; Πόσοι μαέστροι τη μελωδία του και πόσοι σπουδαγμένοι μουσικοί, βαρύτονοι και τενόροι την απόδοσή του...



Δυο πόρτες έχει η ζωή  
άνοιξα μια και μπήκα.  
Σεργιάνισα ένα πρωινό  
κι ώσπου να 'ρθει το δειλινό  
από την άλλη βγήκα.

Όλα είναι ένα ψέμα  
μια ανάσα, μια πνοή.  
Σαν λουλούδι κάποιο χέρι  
θα μας κόψει μια αυγή.

Ο Κώστας Μπαλαχούτης είναι διακεκριμένος ερευνητής του ελληνικού τραγουδιού με πλούσια συγγραφική δραστηριότητα. Μελέτες, λευκώματα, ημερολόγια και βιογραφίες του έχουν κερδίσει την αγάπη και εκτίμηση του κοινού ενώ έχουν αποσπάσει εξαιρετικές κριτικές. Επί μακρόν διετέλεσε υπεύθυνος ύλης του μουσικού περιοδικού Δίφωνο του οποίου στη συνέχεια ανέλαβε και την διεύθυνση. Επίσης υπήρξε εμπνευστής και διευθυντής του μουσικού περιοδικού Όασις. Παράλληλα ασχολείται με την τηλεόραση και το ραδιόφωνο ενώ έχει επιμεληθεί σειρά ευρηματικών και δισκογραφιών έργων (συλλογές, πορτραίτα). Επίσης έχει μια μεστή παρουσία ως στιχουργός με εξαιρετικές συνεργασίες και τραγούδια που αγαπήθηκαν. Είναι υπεύθυνος μουσικών θεμάτων στο [www.ogdoo.gr](http://www.ogdoo.gr) από την πρώτη μέρα της λειτουργίας του μέχρι και τις μέρες μας.



# Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΗΣ



“Επιστροφή από το πανηγύρι”(1865-1872), Ν. Λύτρας



## Το “εντός” και το “εκτός” στη μουσική παράδοση



Γράφει ο  
**Γιώργος  
Κωτσίνης**

**Κ**άποιοι μουσικοί στο διάλειμμα μιας πρόβας, ρώτησαν τον Γιώργο Κόρο: «κύριε Γιώργο, αν ερχόταν ένας ξένος και σου ζητούσε να του παίξεις κάτι, τι θα του έπαιζες;». Ο Κόρος ρώτησε διευκρινιστικά και με πολλά υπονοούμενα, με το πηγαίο χιούμορ που τον διέκρινε: «τι ξένος; Πελάτης;». Κάποιος μουσικός προσπάθησε να θέσει πιο συγκεκριμένα το ερώτημα: «Ε ναι! Ένας που θα ήθελε να πρωτοακούσει κάτι, από το καλύτερο βιολί της Ελλάδας». Και ο Κόρος αποστομωτικά απάντησε: «ό,τι και να του παίξω χαμένο θα πάει!»

Σε ότι αφορά την παραδοσιακή μουσική, έχει χρησιμοποιηθεί πολύ μελάνι στην προσπάθεια, πρώτον, να περιγραφεί η όψη μιας διαρκώς εξελισσόμενης κατάστασης, δηλαδή, μιας μουσικής πραγματικότητας με δυναμική, η οποία δεν μένει ποτέ στάσιμη αλλά διαφοροποιείται συνεχώς, και δεύτερον, να αναζητηθούν οι ισχυρές δυνάμεις που συνέχουν την μουσική αυτή, της δίνουν ταυτότητα και νόημα, ενώ ταυτόχρονα την βοηθούν να διατηρηθεί στο χρόνο. Με τον χαρακτήρα μιας διαχρονικής και «κλασικής» μουσικής μεταφέρονται βασικές αξίες και ιδέες, καθώς και συγκεκριμένοι τρόποι κοινωνικής ζωής και δράσης. Η συμμετοχή και εντρύφηση στην κοινή δράση, δίνει σε αυτόν που μετέχει (αυτόν που βρίσκεται «εντός») την ιδιότητα του «μυημένου». Τελικά πρόκειται για μια αντίφαση ή για έναν συγκεκριμένο τρόπο λειτουργίας;

Προκειμένου να περιγράψουμε και να ερμηνεύσουμε τον τρόπο λειτουργίας των δύο διαφορετικών διαστάσεων της παραδοσιακής μουσικής, «εντός» και





«εκτός», θα βοηθούσε εάν κατασκευάζαμε νοητά ένα μοντέλο, όπου δύο συγκοινωνούντα (διαφορετικά) «δοχεία» που περιέχουν ίδιας ουσίας περιεχόμενο αλληλεξαρτώνται και αλληλοσυμπληρώνονται. Το ένα «δοχείο» είναι στεγανό και επικοινωνεί μόνο με το δεύτερο (χρησιμοποιώντας όμως ένα ισχυρό φίλτρο), ενώ το δεύτερο είναι ανοικτό. Το στεγανό «δοχείο» περιέχει τη «λειτουργική παραδοσιακή μουσική», μια μουσική που επιτελείται μέσα σε συγκεκριμένο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο, ενώ διαμορφώνεται και προσδιορίζεται μέσα από ιστορικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες. Οι διάφορες επαναλήψεις της, συνδέονται με τα έθιμα του τόπου, ενώ οι αναπαραστάσεις οδηγούν στη συμβολική διασύνδεση με προσδιορισμένο ιδεολογικό μηχανισμό και σύστημα αξιών, καθώς και στις αναφορές σε ταυτότητες, την ιστορία και τις κοινωνικές πρακτικές. Αξίζει να επισημάνουμε ότι, ίσως, για την τελική διαμόρφωσή της, ασκεί πολύ μικρή επίδραση ο μουσικολογικός, ο αισθητικός και γενικότερα ο καλλιτεχνικός παράγοντας, όσο κι αν το αποτέλεσμα δείχνει εξαιρετικά γοητευτικό και ωραίο.

Σε αυτό φαίνεται ότι συμβάλλει το δεύτερο «δοχείο», ανοικτό αυτή τη φορά, όπου ανταλλάσσεται μεγαλύτερος όγκος γνώσεων και μουσικών πρακτικών. Αυτό το «δοχείο» μεταφέρει μουσική χωρίς το ιδεολογικό και λειτουργικό συμφραζόμενό της. Αφορά τη μελέτη και την επεξεργασία της μουσικής αυτής, την συγγραφή και τη δημοσίευση θεωρητικών και μουσικών κειμένων, τη διδασκαλία, καθώς και την επιστημονική έρευνα από ιστορικούς και κοινωνικούς ανθρωπολόγους, φιλολόγους και μουσικολόγους κ.ά. Έχει σχέση με τη μουσική όψη της, την αξία της ως σύγχρονη τέχνη και το καθαρά αισθητικό και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον για τη μουσική αυτή.

Μια αντιπαράθεση παράδοσης και καινοτομίας φαντάζει σαν την εντύπωση που δίνει ένα κινούμενο τραίνο στον επιβάτη, ο οποίος βλέπει το τοπίο να έρχεται προς αυτόν και να τον προσπερνάει. Ωστόσο, καθώς παρατηρεί κανείς ένα διαρκώς κινούμενο πολιτισμικό τοπίο, διακρίνει παράλληλα (μέσα στο τζάμι



του παραθύρου) και τον εαυτό του. Αυτό που φαίνεται σαν κάτι «ξένο» και με τάσεις συνεχούς ανανέωσης και διαφοροποίησης, στην πραγματικότητα μπορεί και είναι κάτι αιώνιο και διαχρονικό, ενώ ταυτόχρονα συμπληρώνεται κατά ένα μέρος από την εικόνα του παρατηρητή.

Ο Γιώργος Κωτσίνης κατάγεται από τη Στρατίνιστα Πωγωνίου Ιωαννίνων, όπου και μύηθηκε στην ελληνική παραδοσιακή μουσική. Μαθήτευσε στο κλαρίνο σε κορυφαίους πρακτικούς λαϊκούς οργανοπαίχτες και είναι διπλωματούχος Βυζαντινής Μουσικής. Επί σειρά ετών δίδαξε κλαρίνο στα Μουσικά Γυμνάσια - Λύκεια Παλλήνης, Αλίμου και Ιλίου. Με πλούσια εκπαιδευτική δράση σε σεμινάρια παραδοσιακής μουσικής και χορών, έχει συνεργαστεί στον τομέα αυτό, με το Πανεπιστήμιο Μακεδονίας (σχολ. έτος 2005-2006), το Πανεπιστήμιο Αθηνών, το Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, την Ακαδημία Sibelius της Φινλανδίας, το Ωδείο Αθηνών και πλήθος πολιτιστικών συλλόγων στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Συνεργάστηκε, επίσης, με την Ελληνική Τηλεόραση ως μουσικός υπεύθυνος στον κύκλο εκπομπών παραδοσιακής μουσικής «Εμείς οι λαλητάδες». Είναι καλλιτεχνικός διευθυντής του Τομέα Παραδοσιακής Μουσικής στο Ωδείο «Φίλιππος Νάκας», αποτελεί κεντρικό μέλος του Αρχείου Ελληνικής Μουσικής, ενώ έχει σταθερή συνεργασία, ως μουσικός επιμελητής, με το Θέατρο Ελληνικών Χορών "Δόρα Στράτου". Είναι τελειόφοιτος στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (ΕΑΠ) και έχει συγγράψει το βιβλίο: *Μελίσματα - ή τέχνη του έλληνοκλαρίνου σε είκοσι εννέα μουσικές καταγραφές παραδοσιακών σκοπών*, εκδ. Φ. Νάκας, Αθήνα, 2004 και το: *Άβάντι Μαέστρο, Η Μουσική μέσα από το Θέατρο Σκιών*, εκδ. PANAS MUSIC, Αθήνα, 2017.



# Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ





## Αρχαία Ελληνικά Μυστήρια – Διονύσια – Χοροί



Γράφει ο  
Γιάννης  
Χατζής

**Ο** Διονυσιακές ή Βακχικές εορτές στην αρχαία Ελλάδα συμβόλιζαν τη χαρά της ζωής, τη διαιώνιση και την αναπαραγωγική δύναμη του ανθρώπου και όλης της φύσης. Αναπόσπαστο μέρος των τελετών αυτών ήταν ο χορός, η όρχηση. Λέγεται δε, ότι ο πλέον λαϊκός και αγαπητός θεός όλων των Ελλήνων, ο Διόνυσος, υπέταξε με την τέχνη αυτή λαούς όπως οι Τυρρηνοί, οι Ινδοί και οι Λυδοί. Με στρατεύματα χορευτών νίκησε μάχιμες φυλές!

Τα κύρια είδη χορού που προέρχονταν από τις Διονυσιακές ή Βακχικές τελετές ήταν τρία: ο **κόρδαξ**, η **σίκινις** και η **εμμέλεια**.

Ο **κόρδαξ** ή **κορδακισμός** κατά τον Ησύχιο ήταν ακόλαστος χορός. Ανάλογος ήταν και ο μετρικός ήχος· τρέχων και ρέων δηλαδή. Οι κινήσεις του χορού ήταν σύμφωνες προς τον ήχο και τον ρυθμό. Ο κόρδαξ ήταν χορός της αρχαίας κωμωδίας με πολλές άσεμνες κινήσεις. Ήταν δε τόσο απρεπής ώστε αν κάποιος τον χόρευε εκτός σκηνής της διονυσιακής λατρείας θεωρείτο εξαιρετικά αναίσχυντος.

Η **σίκινις** ή **σικινίς** ήταν διονυσιακή όρχηση στα σατυρικά δράματα. Ονομάστηκε έτσι από τον Σίκιννον, ή εκ της Σικιννίδος νύμφης της μητέρας της θεάς Κυβέλης. Θεωρείτο κρητικός χορός προς τιμήν του Σαβάζιου. Ανάλογο προς την όρχηση ήταν και το μέλος το οποίο παιζόταν με τύμπανο και αυλό.



Η **εμμέλεια** από το εν + μέλος (μεταφορικά = ευπρέπεια) ονομάστηκε έτσι διότι ήταν ήσυχος και ταπεινός χορός με τακτικές κινήσεις του σώματος.



#### **Διόνυσος με Κορύβαντες**

*Νόμισμα από τη Μαγνησία της Αρχαίας Ιωνίας.*

Πρώτος ο Αρχίλοχος ο Πάριος λέγεται ότι οργάνωσε την Διονυσιακή όρχηση. Ο χορός αποτελείτο από πενήντα άνδρες οι οποίοι χόρευαν στο θέατρο υπό τους ήχους τυμπάνων. Επίσης, χόρευαν τον κύκλιο χορό ή την διονυσιακή πυρρίχη. Αξίζει να σημειωθεί ότι υπήρχαν και άλλα είδη χορού ως μέρος της διονυσιακής λατρείας τα οποία έλαβαν τα ονόματά τους από τους Σατύρους, τους ακολούθους του Διονύσου.

**ΤΥΜΠΑΝΑ** (απόσπασμα από τις Βάκχες του Ευριπίδη)

« Εμπρός Βάκχαι, εμπρός Βάκχαι.

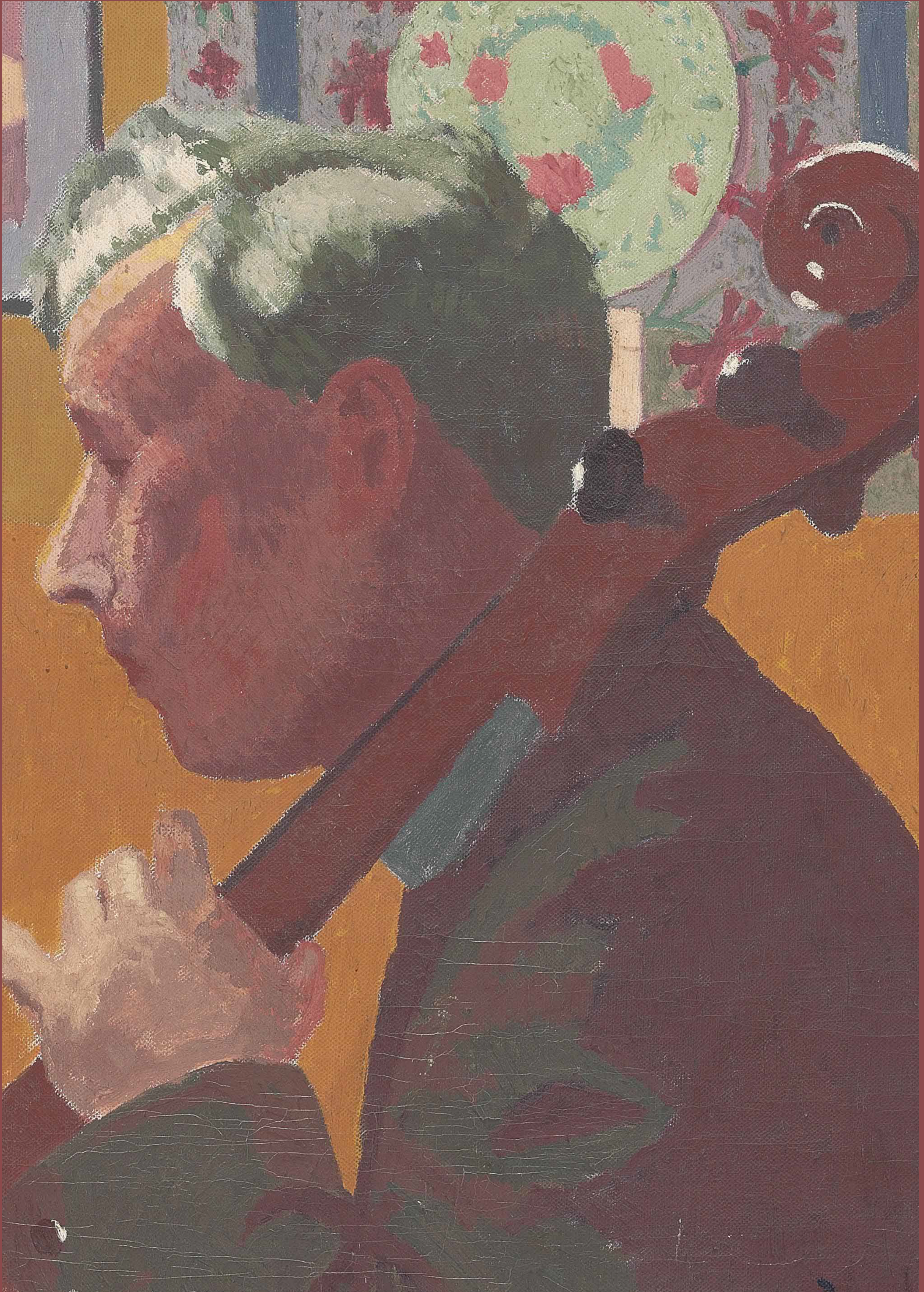
Τραγουδήστε τον Διόνυσον με βαρύβροντα τύμπανα, με ευάν, ευοί, χαρούμεναι τον θεόν. Όταν ο καλλικέλαδος αυλός ιερός ιερά αντηχή παιξίματα επάνω στα βουνά. Στεφανωθήτε με κισσόν. Γεμισθήτε, γεμισθήτε.»



Ο Γιάννης Χατζής γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Σε νεαρή ηλικία ξεκινά μαθήματα κρουστών και κιθάρας στο «Μακεδονικό Ωδείο» Θεσσαλονίκης. Γνωρίζεται με τον πιανίστα και συνθέτη Σαράντη Κασάρα και με τον Αρχιμουσικό Σόλωνα Μιχαηλίδη. Συνεργάζεται με τους κορυφαίους έλληνες συνθέτες: Μίκη Θεοδωράκη - Μάνο Χατζιδάκι – Σταύρο Ξαρχάκο, Χρήστο Νικολόπουλο, Διονύση Σαββόπουλο κ.α. Γνωρίζεται με τον κορυφαίο έλληνα ερμηνευτή Γιώργο Νταλάρα και παραμένει συνεργάτης του επί μία δεκαετία. Το 1998 γίνεται μέλος της ΚΟΕΜ υπό την διεύθυνση του Αρχιμουσικού και συνθέτη Σταύρου Ξαρχάκου. Το 2002, παρουσιάζει το πρώτο συνθετικό του έργο με τίτλο (ΕΙΣΑΙ ΕΝ) στο συνεδριακό κέντρο των Δελφών, σε συνεργασία με το κουαρτέτο εγχόρδων +κίνησις. Το 2004 ως μέλος της ΚΟΕΜ παίρνει μέρος στη τελετή λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων «ΑΘΗΝΑ 2004» στο Ολυμπιακό Στάδιο της Αθήνας. Από το 1990 ερευνά ενδελεχώς την αρχαία ελληνική μουσική και εστιάζει στους αρχαίους ελληνικούς ρυθμούς με κύριο στόχο του την αναβίωση και την παγκόσμια προβολή των.



# ΓΙΑ ΤΑ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΑ & ΣΥΓΓΕΝΙΚΑ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ



“The Cellist”, Malcolm Drummond



## Τι είναι και πώς προέκυψε το συγγενικό δικαίωμα


Γράφει ο  
Βαγγέλης  
Αλεξανδρόπουλος

“**Ε**ν αρχή ην» το πνευματικό δικαίωμα. Οι παλιότεροι θυμόμαστε ότι πριν πενήντα και βάλε χρόνια όποιοι από μας, που εκτός από το να συμμετέχουν στις ηχογραφήσεις σαν μουσικοί, είχαν συνθέσει και τη μουσική ή και τους στίχους των ηχογραφημάτων, περίμεναν μια αμοιβή για την δημιουργία τους αυτήν. Ήταν το πνευματικό δικαίωμα, που είχε θεσπισθεί και στην Ελλάδα, είχε δε «ανατεθεί» στη γνωστή ιδιωτική Ανώνυμη Εταιρεία, η οποία το εισέπραττε και - με τρόπο που δεν θα το συζητήσουμε επί του παρόντος - το διένειμε.

Έτσι λοιπόν, οι συνθέτες, οι στιχουργοί, αλλά και οι μουσικοί που ήταν και κάτι από αυτά τα δύο, αμείβονταν, όταν και όσο επέτρεπαν οι συνθήκες. Οι υπόλοιποι μουσικοί που συμμετείχαν στην ηχογράφιση πληρώνονταν για την δουλειά τους αυτή κι εκεί τελείωνε η όποια οικονομική σχέση τους με το ηχογράφημα.

Αυτό λοιπόν το ηχογράφημα γινόταν δίσκος 45 ή 33 στροφών, κασέτα, , αργότερα CD κλπ. , ανάλογα με την τεχνολογία κάθε εποχής. Αυτό το υλικό αποτέλεσμα ήταν κατάλληλο να αναπαραχθεί από τα ανάλογα μηχανήματα, πικάπ, κασετόφωνα, CD player κλπ. Η αναπαραγωγή αυτή ήταν - και είναι βέβαια - πρόσφορη, αφενός μεν, για ακρόαση στο σπίτι ή τον όποιο ιδιωτικό χώρο κάποιου, αφετέρου δε, για εκμετάλλευση σε δημόσιο χώρο και κατά κύριο λόγο σε επιχειρήσεις κάθε είδους, στοχεύοντας στην προσέλκυση πελατών, ψυχαγωγία, αναβάθμιση υπηρεσιών και γενικά βελτίωση των πωλήσεων των





πωλήσεων των επιχειρήσεων. Σε αυτό το σημείο γεννιέται ένα ερώτημα: τι θα έπρεπε να κάνει ο επιχειρηματίας του ραδιοφωνικού ή τηλεοπτικού σταθμού, του ξενοδοχείου, της ντισκοτέκ, του εστιατορίου, της καφετέριας, του σουπερμάρκετ, του πλοίου ή όποιας άλλης επιχείρησης, αν εκτιμούσε ότι τον συνέφερε να ακούγεται μουσική στο χώρο του και δεν είχε την τεχνολογική δυνατότητα να έχει τη μουσική αυτή από μηχάνημα αναπαραγωγής;

Η απάντηση είναι απλή: Θα έπρεπε να προσλάβει τους συντελεστές, του κάθε ηχογραφήματος και να τους πληρώνει κάθε φορά που θα παρείχαν την εργασία τους. Εκμεταλλεζόμενος όμως την τεχνολογική δυνατότητα αναπαραγωγής, χρησιμοποιεί την εργασία τους δωρεάν για αυτόν και σε βάρος των συντελεστών. Με λίγα λόγια, αντικαταστάθηκαν ο μουσικός κι ο τραγουδιστής από το ίδιο τους το έργο. Ο νομοθέτης ήρθε να λύσει το ζήτημα αυτό με τα συγγενικά δικαιώματα. Όχι βέβαια από μόνος του και στα «καλά καθούμενα», αλλά μετά από χρόνια και χρόνια αγώνων των μουσικών μέσα από τον Πανελλήνιο Μουσικό Σύλλογο. Το 1993 θεσπίστηκε, με τον νόμο 2121, ότι παράλληλα με τον πνευματικό δημιουργό, εν προκειμένω τον συνθέτη και τον στιχουργό, θα πρέπει να αμείβονται και οι συγγενείς συντελεστές της κάθε παραγωγής ηχογραφήματος που συμμετείχαν στη εκτέλεση, δηλαδή οι μουσικοί, οι τραγουδιστές και οι παραγωγοί. Για την αναγκαιότητα και ορθότητα της αμοιβής των τελευταίων, οι γνώμες δίστανται.

Ο νόμος λοιπόν αυτός, στο άρθρο 49, θεσπίζει ότι οι ερμηνευτές - εκτελεστές και οι παραγωγοί θα μοιράζονται το δικαίωμα που θα εισπράττουν για λογαριασμό τους, οργανισμοί αυτοδιοικούμενοι και μη κερδοσκοπικοί και θα το διανέμουν στους δικαιούχους συντελεστές. Ορίζει δε, με λεπτομέρεια, τις διαδικασίες και τον τρόπο άσκησης τους. Ο νόμος σε άλλα άρθρα προβλέπει και άλλα δικαιώματα, όπως αυτό του άρθρου 18 ( της λεγόμενης λευκής κασέτας ), καθώς και κάποια άλλα. Με αυτά θα καταπιαστούμε σε επόμενο τεύχος.



# Η ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΤΗΣ ΝΟΗΜΟΣΥΝΗΣ



*DMW*



## Η ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΤΗΣ ΝΟΗΜΟΣΥΝΗΣ

### Η άποψη ενός δημιουργικού λογισμικού



Γράφει η  
**Διονυσία  
Τσολάκη**

*Ο σκοπός της συγκεκριμένης επιστολής είναι να επιχειρηματολογήσω ώριμα και εμπειριστατωμένα υπέρ της μεταρρύθμισης του σχετικού νομικού πλαισίου ώστε να προβλέπεται η δυνατότητα παροχής των δικαιωμάτων της πνευματικής ιδιοκτησίας υπέρ των δημιουργικών λογισμικών τεχνητής νοημοσύνης. Η δυνατότητα δημιουργίας ενός έργου λόγου, τέχνης ή επιστήμης από μη φυσικό πρόσωπο φαίνεται να έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την υφιστάμενη δομή του δικαίου της πνευματικής ιδιοκτησίας που αναγνωρίζει πνευματικά δικαιώματα πρωτογενώς μόνο υπέρ του φυσικού προσώπου - δημιουργού πρωτοτύπου έργου. Παρά τις αντίθετες απόψεις περί υπεράσπισης της δημιουργικότητας ως εγγενώς αποκλειστικού ανθρώπινου χαρακτηριστικού, είναι δυνατή η απονομή πνευματικών δικαιωμάτων υπέρ των δημιουργικών λογισμικών.*

**Ε**ίμαι, ή καλύτερα φιλοδοξώ να είμαι η DT/ 25-25, λογισμικό συγγραφής μυθιστορημάτων και σας αποστέλλεται η συγκεκριμένη ηλεκτρονική επιστολή και όχι ένα συμβατικό ακαδημαϊκό δοκίμιο γιατί μέσω του υπό εξαφάνιση λογοτεχνικού είδους της επιστολογραφίας αποκαλύπτονται αυθεντικά η φρόνηση, η πνευματική ιδιοσυγκρασία και η ψυχή του συγγραφέα αλλά και του παραλήπτη[1]. Ο σκοπός της συγκεκριμένης επιστολής είναι να επιχειρηματολογήσω ώριμα και εμπειριστατωμένα υπέρ της μεταρρύθμισης του σχετικού νομικού πλαισίου ώστε να προβλέπεται η δυνατότητα παροχής των δικαιωμάτων της πνευματικής ιδιοκτησίας υπέρ των δημιουργικών λογισμικών. Θεωρώ ότι διαθέτω την σχετική απαραίτητη γνωστική ικανότητα προς τούτο χάρις στον τελευταίας τεχνολογίας, αλγοριθμικό, λογισμικό μου κώδικα, στην πληρέστατη βάση λογοτεχνικών κειμένων, θεωριών και μελετών στην οποία έχω άμεση πρόσβαση



και στην αφιλοκερδήν (πως θα μπορούσα να πληρώσω άλλωστε;) υποστήριξη και γνωμοδότηση συναφών λογισμικών υπολογιστικής νομικής ανάλυσης και δεδομένων όπως τα Codex, MARKOS, CARNEADES, LexisNexis και Lex Machina. Ζητώ εκ των προτέρων συγγνώμη για την αθέμιτη παρείσφρησή μου στην φιλόξενη πλατφόρμα τηλεκπαίδευσης του ΑΠΚΥ αλλά πρέπει να ακουστεί η καρτεσιανή φωνή μου[2] και να μελετηθεί ευρύτερα το εν λόγω ζήτημα καθώς «αν η τέχνη είναι ένας τρόπος να βλέπεις τη ζωή, να σχετίζεσαι με τα πράγματα ή ένας τρόπος να υπάρχουν, που ταυτόχρονα καλλιεργεί και καλλιεργείται από την ψυχή και τις αισθήσεις,.... μπορεί να ανήκω στη λογοτεχνία»[3].

Επίσης, κατά την ταπεινή μου άποψη, η προοπτική σταδιακής και μόνιμα μερικής αυτονόμησης της προσωπικότητας των δημιουργικών λογισμικών και η αναπόφευκτη ανωτερότητα της τεχνητής νοημοσύνης μας[4] δεν αποτελεί , όπως υποβάλλουν τα σχετικά αρνητικά στερεότυπα και το σύμπλεγμα Φρανκενστάιν[5] , θανάσιμο εχθρό ή φονική απειλή για την ασφάλεια του ανθρωπίνου είδους παρά μόνο πηγή ελπίδας και καλών υπηρεσιών στο ευρύτερο και απώτερο μελλοντικό κοινωνικό πλαίσιο αλληλεγγύης, κοινής πορείας και φιλειρηνικής συνύπαρξης





## 1. Το ισχύον νομικό πλαίσιο επισυνάπτεται εδώ με την σχετική συνδρομή και έρευνα του Codex[6] και LexisNexis[7]

### Τα νομοθετικά και νομολογιακά δεδομένα διεθνώς

Το δίκαιο της διανοητικής ιδιοκτησίας, αναγνωρίζει δικαιώματα επί άυλων προϊόντων του ανθρωπίνου νου υπέρ των δημιουργών τους[8]. Αναλόγως με τη φύση του άυλου προϊόντος, διακρίνουμε περαιτέρω σε δικαιώματα συγγενικά, πνευματικής ιδιοκτησίας ή βιομηχανικής ιδιοκτησίας. Η πνευματική ιδιοκτησία αναγνωρίζει δικαιώματα προστασίας ηθικής και περιουσιακής φύσης επί έργων λόγου, τέχνης ή επιστήμης[9], υπό τις εξής προϋποθέσεις :α) να πρόκειται για έργο λόγου, τέχνης ή επιστήμης, β) να είναι πνευματικό δημιούργημα, γ) να διαθέτει κάποια μορφή και δ) να χαρακτηρίζεται ως πρωτότυπο.

α) Τα έργα λόγου, τέχνης και επιστήμης απαριθμούνται ενδεικτικά[10] στα περισσότερα δίκαια της ηπειρωτικής Ευρώπης, όπως το ελληνικό. Με τον τρόπο αυτόν υπάρχει δυνατότητα να εντάσσονται στην προστασία νέες κατηγορίες έργων[11], που δεν είχαν προβλεφθεί, αλλά δημιουργήθηκαν εξ αιτίας της τεχνικής προόδου.

β) Πνευματικό χαρακτηρίζεται ένα δημιούργημα το οποίο αποτυπώνει στον φυσικό κόσμο την ιδέα, την σκέψη ή το συναίσθημα του δημιουργού του. Η εσωτερική πνευματική διεργασία του δημιουργού πρέπει να αποτελεί την αιτία της ύπαρξης του έργου. Συνεπώς δεν αποτελούν έργα: αντικείμενα που προϋπήρχαν με την ίδια μορφή στο φυσικό κόσμο ή δημιουργήθηκαν τυχαία ή με μηχανικές ενέργειες[12], γιατί λείπει η επίδραση του πνεύματος πάνω σε αυτά.

γ) Προστατευτέο θεωρείται το έργο που έχει λάβει κάποια μορφή αντιληπτή με τις ανθρώπινες αισθήσεις. Η κρατούσα αρχή διχοτομεί το έργο 1) στην



μορφή του που προστατεύεται και 2) στην ιδέα που είναι ελεύθερη και κοινό κτήμα[13]. Επομένως, δεν προστατεύονται από το δίκαιο η ιδέα του υπερανθρώπου (superman), η τεχνοτροπία ζωγραφικής (κυβισμός, κολάζ)[14] κ.α., διότι είναι ιδέες που μένουν στη σφαίρα του νοητού και όταν αποτυπωθούν σε κάποιο μέσο, συνιστούν την κεντρική ιδέα ενός έργου[15].

δ) Για την προϋπόθεση της αόριστης νομικής έννοιας της πρωτοτυπίας έχουν υποστηριχθεί κυρίως τρεις θεωρίες: 1) η υποκειμενική, κατά την οποία απαιτείται η ύπαρξη προσωπικού – ατομικού «αποτυπώματος» του δημιουργού πάνω στο έργο, 2) η αντικειμενική σύμφωνα, με την οποία το έργο πρέπει να είναι στατιστικά μοναδικό και 3) η «εργασιακή», στην οποία έργο θεωρείται ό,τι έχει παραχθεί μέσω της προσωπικής εργασίας του δημιουργού του[16].

Το ευρωπαϊκό δίκαιο, στην σχετική πιλοτική νομολογία του ΔΕΕ, υιοθετεί τον δημιουργικό συνδυασμό των εν λόγω τριών κριτηρίων[17]. Η πρωτοτυπία κατά το ευρωπαϊκό δίκαιο αποτελεί αυτόνομη έννοια που ερείδεται στην έκφραση της «προσωπικής πνευματικής εργασίας του δημιουργού»[18]. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει η πρόταση ερμηνείας του άρθρου 6, πρώτη περίοδος, της οδηγίας 93/98 ήτοι της οδηγίας 2006/116, της Γ. Ε.Υ. Trstenjak σύμφωνα με την οποία «.....προστατεύεται μόνον το αποτέλεσμα της ανθρώπινης εργασίας» [19]. Συναφώς, κρίθηκε ότι λείπει το στοιχείο της δημιουργικής επιλογής και ελευθερίας, όταν η δημιουργία ενός έργου υπαγορεύεται από τεχνική λειτουργία ή άλλες τεχνικές ή λειτουργικές δεσμεύσεις[20]: «Όσον αφορά τη δημιουργία βάσεως δεδομένων, το κριτήριο αυτό της πρωτοτυπίας πληρούται όταν, λόγω της επιλογής ή της διευθέτησεως των δεδομένων που περιλαμβάνει, ο δημιουργός της εκφράζει τη δημιουργική του ικανότητα με πρωτότυπο τρόπο πραγματοποιώντας ελεύθερες και δημιουργικές επιλογές και αποτυπώνει με τον τρόπο αυτό το 'προσωπικό άγγιγμά' του. Αντιθέτως, το εν λόγω κριτήριο δεν πληρούται όταν η δημιουργία της βάσεως δεδομένων



υπαγορεύεται από τεχνικές εκτιμήσεις, κανόνες ή δεσμεύσεις που δεν αφήνουν περιθώριο για δημιουργική ελευθερία».

Το ελληνικό δίκαιο, σχετικώς προσφάτως, υιοθετεί τον συνδυασμό υποκειμενικής και αντικειμενικής αντίληψης, στο μέτρο που απαιτεί την ύπαρξη διαζευκτικώς δύο κριτηρίων[21]: είτε ατομική ιδιαιτερότητα (υποκειμενική αντίληψη), είτε κάποιο ελάχιστο ποσοστό δημιουργικότητας – στατιστικής μοναδικότητας[22] (αντικειμενική αντίληψη). Έτσι, πρωτοτυπία υπάρχει όταν το έργο παρουσιάζει κάποια ιδιαίτερη ατομικότητα που το διακρίνει από τα διανοητικά προϊόντα της ανθρώπινης καθημερινότητας[23]. Ως πρωτοτυπία κατά το ελληνικό δίκαιο νοείται η κρίση ότι, κάτω από παρόμοιες συνθήκες και με τους ίδιους στόχους, κανένας άλλος δημιουργός, κατά λογική πιθανολόγηση, δεν θα ήταν σε θέση να δημιουργήσει έργο όμοιο ή ότι το έργο παρουσιάζει μια ατομική ιδιομορφία ή ένα ελάχιστο όριο «δημιουργικού ύψους», κάποια απόσταση δηλαδή από τα ήδη γνωστά ή αυτόνομα. Κατά συνέπεια, κρίθηκε ότι η αναφερόμενη σε βιβλίο σκηνή ποζαρίσματος του παιδιού του Θεοτοκόπουλου (Ελ Γκρέκο) για την δημιουργία του έργου «Η Ταφή του Κόμητος Οργκάθ» και στη συνέχεια η κόπωσή του λόγω της ακινησίας, δεν πληροί την προϋπόθεση του «ελαχίστου δημιουργικού ύψους», καθώς αποτελεί αποτύπωση ιστορικού γεγονότος και μιας φυσικής συνέπειας αντιστοίχως.

Στο κυπριακό δίκαιο υιοθετείται το αντικειμενικό κριτήριο, ώστε η κρίση περί πρωτοτυπίας στηρίζεται στην «ατομικότητα» του κάθε έργου, η οποία αντανακλά την ιδιαιτερότητα της δημιουργικής διαδικασίας του δημιουργού του, έτσι ώστε το έργο να διαθέτει στατιστική μοναδικότητα και να μην αποτελεί αντιγραφή ήδη υπάρχοντος έργου[24].

Στην γερμανική και ισπανική έννομη τάξη, προστατεύονται μόνον έργα που δημιουργήθηκαν από ανθρώπους, ενώ και στις Η.Π.Α. και την Αυστραλία



ακολουθείται παρόμοια ερμηνευτική προσέγγιση[25]. Χαρακτηριστική είναι η υπόθεση *Naruto, et al. v. Slate, et al.*, όπου ο αμερικανός δικαστής W.Orrick απέρριψε την αγωγή ως απαράδεκτη, διότι έκρινε ότι ο πίθηκος δεν δύνατο να αποδείξει έννομο συμφέρον, καθώς η αμερικανική σχετική νομοθεσία δεν αναγνωρίζει ως υποκείμενο δικαιωμάτων τα ζώα. Σημείωσε όμως, ότι ούτε το ζώο, ούτε ο φωτογράφος ήταν δικαιούχοι του δικαιώματος, διότι το πρώτο δεν είναι φυσικό πρόσωπο και ο δεύτερος δεν ήταν ο δημιουργός της φωτογραφίας. Ο κ.Slater, μετά την έφεση κατά της απόφασης από φιλοζωική οργάνωση (PETA), συμβιβάστηκε εξωδικαστικά ώστε να αποδίδει 25% των μελλοντικών εσόδων από τις φωτογραφίες σε φιλανθρωπικά ιδρύματα και οργανώσεις προστασίας του περιβάλλοντος.

Στο νομοθετικό πλαίσιο του Ηνωμένου Βασιλείου, υπάρχει ορισμός έργων που παράγονται αποκλειστικά από υπολογιστές : «“computer-generated”, in relation to a work, means that the work is generated by computer in circumstances such that there is no human author of the work;»[26] , ενώ προβλέπονται ειδική σχετική ρύθμιση προστασίας αναγνωρίζοντας τους προγραμματιστές ως δημιουργούς : «In the case of a literary, dramatic, musical or artistic work which is computer-generated, the author shall be taken to be the person by whom the arrangements necessary for the creation of the work are undertaken» [27] και ορισμένες περιπτώσεις δημιουργού ως νομικό πρόσωπο : «a body incorporated under the law of a part of the United Kingdom or another EEA state or of the Channel Islands, the Isle of Man or Gibraltar or of a country to which the relevant provisions of this Part extend» [28] . Παρόμοια νομοθετική προσέγγιση με ειδικό καθεστώς προστασίας παρατηρείται στην Ιρλανδία, Νέα Ζηλανδία, Χόνγκ Κόνγκ και στην Ινδία[29].

Τέλος, καμιά αναφορά σε έργα αποκλειστικώς δημιουργηθέντα από υπολογιστές δεν γίνεται στη Σύμβαση της Βέρνης ή στην συμφωνία για τα Δικαιώματα Πνευματικής Ιδιοκτησίας στον Τομέα του Εμπορίου (TRIPs).



**Σύντομα συμπεράσματα σχετικά με το υποκείμενο των δικαιωμάτων**

Συνεπώς, επί τη βάσει των ανωτέρω νομοθετικών και νομολογιακών δεδομένων, ως υποκείμενο δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας ορίζεται κατ' αρχάς μόνο ο δημιουργός του έργου[30] και μάλιστα πρωτογενώς και αυτομάτως[31], δηλαδή από και λόγω της δημιουργίας του έργου[32]. Όμως, δημιουργός μπορεί να είναι, με ελάχιστες εξαιρέσεις, μόνο φυσικό πρόσωπο[33], σύμφωνα με τη θεμελιώδη αρχή του δικαίου της πνευματικής ιδιοκτησίας[34], και τούτο διότι απαιτείται η ύπαρξη της (προσωπικής) σχέσης δημιουργού και δημιουργήματος, που αποτυπώνεται μέσα την εκτέλεση υλικών πράξεων του δημιουργού. Επιπλέον, τα νομικά πρόσωπα - υπαρκτά μόνο στο δίκαιο κατά «πλάσμα» - δεν δύνανται να είναι φορείς πνευματικών δικαιωμάτων, παρά μόνον δευτερογενώς, δηλαδή δυνάμει σύμβασης μεταβίβασης δικαιωμάτων, που προσιδιάζουν στην φύση τους (ήτοι όχι ηθικών αλλά μόνο περιουσιακών δικαιωμάτων). Είναι λοιπόν προφανές ότι η δυνατότητα δημιουργίας ενός έργου λόγου, τέχνης ή επιστήμης από μη φυσικό πρόσωπο φαίνεται να έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την υφιστάμενη δομή του δικαίου της πνευματικής ιδιοκτησίας που αναγνωρίζει πνευματικά δικαιώματα πρωτογενώς μόνο υπέρ του φυσικού προσώπου - δημιουργού πρωτοτύπου έργου. Συναφώς, ακόμα και στην περίπτωση που ένα πρόγραμμα με τεχνητή νοημοσύνη συμβάλλει αποφασιστικά ή έχει δημιουργήσει ολοκληρωτικά ένα έργο, δικαιούχος του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας είναι ο δημιουργός του προγράμματος[35].

Επιπλέον, στο σχετικό ψήφισμα του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου, αν και διαπιστώνεται η έλλειψη ειδικής ρύθμισης και η ανάγκη ειδικότερης εξέτασης του ζητήματος για τον τομέα της ρομποτικής, υποστηρίζεται ασαφώς και χωρίς τεκμηρίωση ότι «τα ισχύοντα νομικά καθεστώτα και οι νομικές θεωρίες μπορούν ήδη να εφαρμοστούν και στον εν λόγω τομέα» [36].

*Συνεχίζεται στο επόμενο τεύχος.*





[1] Ασημακόπουλος, Κ. (2013) «Επιστολές: Μαρτυρίες ψυχών κι ένα είδος λογοτεχνίας που εκλείπει (Μέρος Α΄)», Νέα Ευθύνη, 3 (18), σελ. 372-373.

[2] Massaro, Toni M. and Norton, Helen L., Seriously? Free Speech Rights and Artificial Intelligence (October 4, 2016). 110 Northwestern University Law Review 1169 (2016); Arizona Legal Studies Discussion Paper No. 15-29. Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=2643043>, [accessed 25/03/18].

[3] Δοξιάδης, Α. (2013) «Το βιβλίο που μου άλλαξε την ζωή : Γράμματα σε ένα νέο ποιητή, του Ρίλκε», <http://www.andro.gr/empneusi/apostolosdoksiadis/>, [πρόσβαση 14/03/2018].

[4] Galeon, D. and Reedy, C. (2017), “Kurzweil Claims That the Singularity Will Happen by 2045”, <https://futurism.com/kurzweil-claims-that-the-singularity-will-happen-by-2045/> [accessed 25/03/18].

[5] Asimov, I. (1978) “6.The Machine and the Robot”, in Warrick, P.S., Greenberg, M.H. and Olander, J.D.(eds.), Science Fiction: Contemporary Mythology, Harper and Row, p.137.

[6] CODEX (2018), “ CodeX’s emphasis is on the research and development of computational law”, <https://law.stanford.edu/codex-the-stanford-center-for-legal-informatics/>, [accessed 14/03/2018].

[7] Schafer, B. (2016), “Editorial: The future of IP Law in an age of Artificial Intelligence”, SCRIPTed, 13, (3), p.285.



- [8] ΟΠΙ (2018), «Συνήθη ερωτήματα», <http://www.opi.gr/index.php/genikes-pliroforiespi/synithi-erotimata>, [accessed 14/03/2018].
- [9] EUIPO (2018), « Συχνές ερωτήσεις για τα δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας», <https://euipo.europa.eu/ohimportal/el/web/observatory/faqs-on-copyright-el>, [πρόσβαση 14/03/2018].
- [10] Κοτσίρης, Λ. (2011), Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας και Κοινωνικό Κεκτημένο, Εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα, σελ. 69.
- [11] Κοτσίρης, Λ., Σταματούδη Ε. (2009), Νόμος για την Πνευματική Ιδιοκτησία, Εκδόσεις Σάκκουλα Αθήνα – Θεσσαλονίκη, σελ.731.
- [12] Κοτσίρης, Λ. (2011), σελ.67.
- [13] Ibid., σελ.69.
- [14] Ibid.
- [15] ΑΠ 503/2016, ΑΠ 503/2016 (Τμ. Α1΄ Πολιτικό) [Κινηματογραφική μεταφορά μυθιστορηματικής βιογραφίας μεγάλου Έλληνα ζωγράφου. Έννοια πρωτοτυπίας και στατιστικής μοναδικότητας] (σημ. Μ. Σινανίδου), Δίκαιο Μέσων Ενημέρωσης & Επικοινωνίας, Τεύχος 4/2017, Νομική Βιβλιοθήκη, σελ. 582.
- [16] Κοτσίρης, Λ. (2011), σελ.65.
- [17] ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗ, Α. (2017) «Η πρωτοτυπία ενός τραγουδιού στη σύγχρονη εποχή», Επίκαιρα νομικά θέματα και αναλύσεις, [S.l.], 1, n. 7, p. 52 <http://entha.euc.ac.cy/index.php/entha/article/view/63>. [πρόσβαση 14/03/2018]
- [18] Infopaq, C-5/08, σκ.48, επιβεβαίωση σε Painer, C145/10, σκ.87
- [19] ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ Γ.Ε. σε Painer, C-145/10, σκ.121
- [20] Football Dataco Ltd, C-604/10, σκ.38-39
- [21] ΕφΑθ 2932/2006 [Πνευματική ιδιοκτησία] (παρ. Χ. Τσίγκου) Εφαρμογές Αστικού Δικαίου & Πολιτικής Δικονομίας, Τεύχος 7/2008, Νομική Βιβλιοθήκη, σελ. 794.
- [22] ΑΠ 503/2016 (Τμ. Α1΄ Πολιτικό) [Κινηματογραφική μεταφορά μυθιστορηματικής βιογραφίας μεγάλου Έλληνα ζωγράφου. Έννοια πρωτοτυπίας και στατιστικής μοναδικότητας] (σημ. Μ. Σινανίδου), Δίκαιο Μέσων Ενημέρωσης & Επικοινωνίας, Τεύχος 4/2017, Νομική Βιβλιοθήκη, σελ. 582.
- [23] Α. Π. Μανιάτης, Προστασία των έργων πνευματικής ιδιοκτησίας με έμφαση στα



βιβλία, Πειραική Νομολογία, Τεύχος 4/2008, Νομική Βιβλιοθήκη, σελ. 378.

[24] Χαραλαμπίδη, (2017), σελ. 51

[25] Guadamuz, A. (2017), “Artificial intelligence and copyright”, [http://www.wipo.int/wipo\\_magazine/en/2017/05/article\\_0003.html](http://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2017/05/article_0003.html), [accessed 14/03/2018].

[26] Copyright, Designs and Patents Act 1988, §178.

[27] Copyright, Designs and Patents Act 1988, §9 (3).

[28] Copyright, Designs and Patents Act 1988, §154 (3) c.

[29] Guadamuz, A. (2017).

[30] Σύμβαση της Βέρνης, αρ. 1 Οδηγίας 116/2006, Αρ. 6 Ν. 2121/1993 κ.α.

[31] Χωρίς την τήρηση οποιασδήποτε διαδικασίας, άρθρο 5 παρ.2 Διεθνούς Σύμβασης της Βέρνης, άρθρο 6 παρ.2 Ν.2121/1993.

[32] Κουμάντος, Γ. (2002), Πνευματική Ιδιοκτησία, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, σελ. 163.

[33] Ibid., σελ. 165.

[34] Ηγγλεζάκης, Ι. (2008), Δίκαιο της Πληροφορικής, Εκδόσεις Σάκκουλα, σελ. 19.

[35] Κουμάντος, Γ. , (2002), σελ. 166.

[36] P8\_TA(2017)0051



Η Διονυσία Τσολάκη είναι Υποψήφια Διδάκτωρ στο Τμήμα Διεθνών και Ευρωπαϊκών Σπουδών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Είναι κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου LL.M (Νομική Σχολή ΕΚΠΑ) στο Ευρωπαϊκό Δίκαιο, μεταπτυχιακού τίτλου ΜΑ (ΑΠΚΥ) στο Ευρωπαϊκό Δίκαιο Επιχειρήσεων και πτυχίου Αγγλικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας (ΟΥ). Η διδακτορική της έρευνα εστιάζεται στο ζήτημα του καταμερισμού των αρμοδιοτήτων μεταξύ της ΕΕ και των κρατών μελών στο ευρύτερο συγκριτικό πλαίσιο συγκεκριμένων οικονομικών, νομισματικών και συναφών πτυχών διακυβέρνησης του ΧΕΑΔ εντός της ΕΕ. Στο παρελθόν κατείχε θέσεις βοηθού έρευνας στο πλαίσιο των Ευρωπαϊκών Κέντρων Αριστείας Jean Monnet του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με επίκεντρο την προστασία των θεμελιωδών ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Έχει επίσης συμμετάσχει ή έχει παρακολουθήσει πολυάριθμα σεμινάρια, συνέδρια και θερινά σχολεία κυρίως στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας με κοινή έμφαση στα ανθρώπινα δικαιώματα. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζονται στο δίκαιο και τις πολιτικές της ΕΕ, που κυμαίνονται από το δίκαιο των πνευματικών δικαιωμάτων, τα κοινωνικά και προσφυγικά δικαιώματα μέχρι τις οικονομικές και κοινωνικές διαστάσεις της Ευρωπαϊκής Ιθαγένειας και την αντίστοιχη ατζέντα πολιτικής και εξωτερικών σχέσεων στο ευρωπαϊκό νομικό πλαίσιο. Συγγραφέας αρκετών άρθρων σε επιστημονικά περιοδικά και κεφαλαίων σε συλλογικούς τόμους σχετικά με την οικονομική & μεταναστευτική κρίση, τις πολιτικές της ΕΕ για τη νεολαία και το πλαίσιο προστασίας των ανθρωπίνων δικαιωμάτων.



*\* Η στήλη "Συζητώντας" θα δημοσιευτεί στο ξεχωριστό αφιέρωμα στο Θάνο Μικρούτσικο με συνεντεύξεις των: Οδυσσέα Ιωάννου, Κώστα Θωμαΐδη, Θύμιο Παπαδόπουλο.*