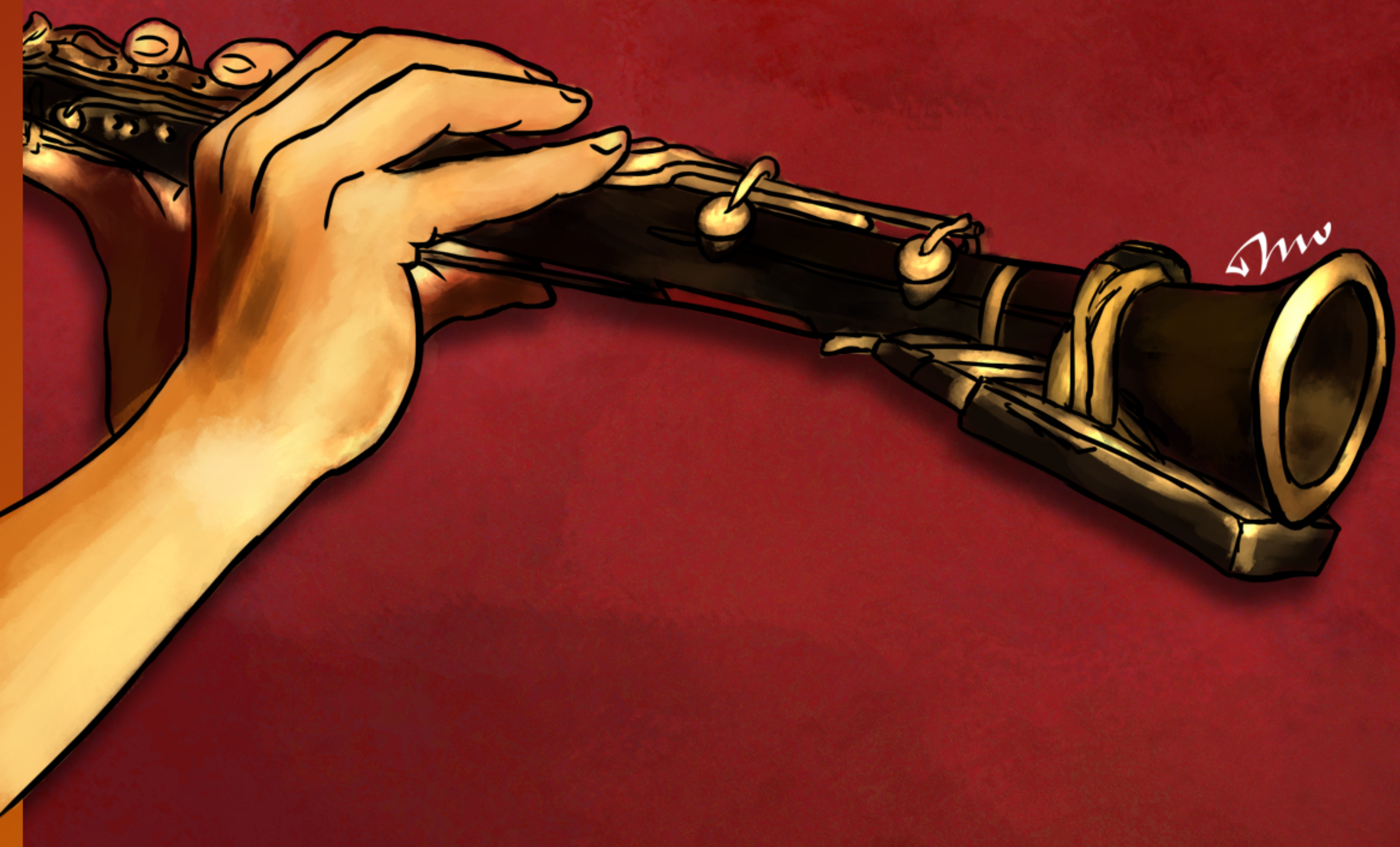
Μουσική & Μουσικοί

ΜΑΙΟΣ ΙΟΥΝΙΟΣ 2021
ΤΕΥΧΟΣ 2

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ "ΑΠΟΛΛΩΝ"



Περιεχόμενα

Editorial 03

Για τα Πνευματικά και Συγγενικά Δικαιώματα
Άρθρο 18, Νόμου 2121/1993 06

Το Μουσικό Επάγγελμα
Ήχος και έκφραση 09

Συζητώντας
Με τον Adrian Stout 18

250 Χρόνια Μπετόβεν
Ο Μιλτιάδης Καρύδης και η *Ενάτη Συμφωνία* του Μπετόβεν. (Μέρος β’) 31

Σκέψεις για μια (ορθή!) «μετρονόμηση» (ενδείξεις του Μετρονόμου)
στο 2ο Μέρος της «9ης Συμφωνίας» του Μπετόβεν. 36

Τα Περί Νεοελληνικής Έντεχνης Μουσικής!
Στη μνήμη ενός… «Αμλέτου» 1 και Σπύρου Αργύρη (1948-1996)·
και Η Μεγάλη Εθνική Ρωσική Σχολή Σύνθεσης.
Ο τιμημένος Δάσκαλος Βασίλης Πάβλοβιτς Καλαφάτης (1869-1942). 44

Γέφυρες

Ο συγγραφέας Δημήτρης Χαλιώτης και τα τραγούδια της Σωτηρίας **53**

Η Μουσική Παράδοση και οι Μουσικοί της

Περί συλλογών και αρχείων με θέμα την παραδοσιακή μουσική. **56**

Από την Αρχαιότητα στο Σήμερα

Το Ήθος των Ρυθμών **63**

Έρευνες & Μελέτες

Η πνευματική ιδιοκτησία στην εποχή της τεχνητής νοημοσύνης. (Μέρος β΄) **69**

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΜΟΥΣΙΚΟΙ
ΤΕΥΧΟΣ 02
ΜΑΪΟΣ-ΙΟΥΝΙΟΣ 2021

Περιοδικό
του Οργανισμού Συλλογικής Διαχείρισης Δικαιωμάτων Ελλήνων Μουσικών «ΑΠΟΛΛΩΝ»

Αρχισυνταξία - Επιμέλεια ύλης:
Θαλασσιά Αντωνοπούλου

Συνεργάτες τεύχους:
Βαγγέλης Αλεξανδρόπουλος
Θαλασσιά Αντωνοπούλου
Ντίνος Γεωργούντζος
Βασίλης Γκίνος
Χρήστος Ηλ. Κολοβός
Γιώργος Κωτσίνης
Γρηγόρης Λαμπριανίδης
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

Γράφει ο
Γρηγόρης Λαμπριανίδης

Αγαπητοί φίλοι και Συνάδελφοι

Δράττομαι της ευκαιρίας που μας δίνει το περιοδικό μας, να επικοινωνήσω μαζί σας προκειμένου να σας πω δυο λόγια σχετικά με το ζήτημα που προέκυψε τελευταία με τα (δήθεν) συμβόλαια ή συμφωνητικά που μας ζητάνε (και μάλιστα μετ' επιτάσεως πολλές φορές) να υπογράψουμε διάφοροι παραγωγοί, τηλεοπτικά κανάλια, ραδιοφωνικοί σταθμοί, ακόμη δε και διάφοροι ιδιώτες αλλά και δημόσιοι φορείς όπως Δήμοι (!) και Υπουργεία (!).

Λες και δεν μας έφταναν τα τόσα άλλα που τραβάμε εδώ και δεκαπέντε μήνες, μας βάλανε και το κερασάκι στη τούρτα. Όπως δηλαδή λέει ο σοφός λαός, «δε φτάνει που μας πήραν το γαϊδούρι, μας δείρανε και από πάνω».

Σε όλα τα παραπάνω προσθέστε και τα καινούργια που ανακάλυψαν οι λοιμωξιολόγοι και που δυστυχώς τα αποδέχεται η κυβέρνηση, ότι δηλαδή, για τη μετάδοση του κορωνοϊού φταίει και η μουσική (!), γι' αυτό και απαγόρεψαν τη χρήση μουσικής (!).

Τα συμπεράσματα δικά σας και ο νοών νοείτο.

ΠΡΟΣΕΞΤΕ ΣΥΝΑΔΕΛΦΟΙ.

ΜΗΝ ΥΠΟΚΥΠΤΕΤΕ ΣΤΙΣ ΠΙΕΣΕΙΣ

ΚΑΙ ΜΗΝ ΞΕΠΟΥΛΑΤΕ ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΣΑΣ ΠΟΥ ΕΙΝΑΙ ΙΕΡΟ.

Σας διαβεβαιώ ότι στο μέλλον θα το πληρώσετε ακριβά. Αυτό το λάθος το έκαναν και στο εξωτερικό και τώρα χτυπάνε το κεφάλι τους στο τοίχο, όμως είναι πλέον αργά. Έχουν υπογράψει τέτοια συμβόλαια ή συμφωνητικά, σαν αυτά που μας προτείνουν να υπογράψουμε, με αποτέλεσμα να μην μπορούν να κάνουν τίποτα. Έτσι οι διάφοροι εκμεταλλευτές του χώρου μας, καταφέρνουν να κερδίζουν χρήματα εις υγείαν των κορόιδων, εκμεταλλευόμενοι το πνευματικό μας έργο. Κυρίως δε, εκμεταλλευόμενοι την δύσκολη θέση που βρισκόμαστε και τις ανάγκες που μας δημιούργησαν όσοι (συμφωνούντες με όλα αυτά) μας οδήγησαν εδώ που είμαστε. Έχοντες το θράσος να μας κοροϊδεύουν με ψεύτικες υποσχέσεις, ότι δήθεν θα μας δώσουν επιδόματα και διάφορα τέτοια παραμύθια, ενώ το μόνο που κάνουν είναι, με τις απαγορεύσεις τους, να μας αφαιρούν και αυτά τα λίγα που μας απόμειναν.

Αγαπητές Συναδέλφισσες και αγαπητοί Συνάδελφοι,

Γνωρίζω τις δυσκολίες και συμμερίζομαι τις ανάγκες που περνάμε. Θέλω όμως να σας πω ότι όλα αυτά είναι περαστικά και ελπίζω ότι σε λίγο καιρό θα τα θυμόμαστε σαν μία πολύ κακή ανάμνηση. Τα ΣΥΜΒΟΛΑΙΑ όμως ή τα ΣΥΜΦΩΝΗΤΙΚΑ που μας δίνουν να υπογράφουμε, θα έχουν επιπτώσεις που θα μας ακολουθούν σε όλη μας τη ζωή. Σας παρακαλώ, λάβετε σοβαρά υπόψη σας ότι «το βόδι το φάγαμε» ας μη λυγίσουμε «στην ουρά».

Για μία ακόμα φορά σας λέμε να ΜΗΝ ΥΠΟΓΡΑΦΕΤΕ κανένα χαρτί, εάν πριν δεν το θέσετε υπόψη μας προκειμένου να σας συμβουλέψουμε τι πρέπει να κάνετε. Και να είστε σίγουροι ότι ο Οργανισμός μας και το Διοικητικό Συμβούλιο, δεν θα σας αφήσουν απροστάτευτους. Θα είμαστε πάντα στο

πλευρό σας και θα σας στηρίζουμε παντού και πάντα και σε ό,τι και όποτε μας χρειαστείτε.

Εξάλλου θα πρέπει να γνωρίζετε ότι το Διοικητικό Συμβούλιο δεν κάθεται με σταυρωμένα τα χέρια περιμένοντας το μάννα εξ΄ουρανού.

Εντός των επόμενων ημερών θα έχουμε έτοιμο το σχέδιο συμβολαίου, το οποίο θα σας κοινοποιήσουμε, που θα υπογράφεται από όλους μας και θα αποτελεί τη βάση της διαπραγμάτευσης κατοχυρώνοντας τα δικαιώματά μας. Ταυτόχρονα επικοινωνούμε με φορείς (κρατικούς και ιδιωτικούς) προκειμένου να συναντηθούμε για να συζητήσουμε την υπογραφή ενός σχεδίου συμβολαίου το οποίο να ικανοποιεί και να καλύπτει και τις δύο πλευρές και πιστεύω ότι θα βρεθεί η χρυσή τομή. Αλλά και στην περίπτωση που δεν υπάρξει διάθεση για συνεννόηση, μην ανησυχείτε. Έχουμε αποδείξει ότι γνωρίζουμε από αγώνες και διεκδικήσεις για το δίκιο μας. Και είμαι σίγουρος ότι αυτό είναι σε όλους γνωστό. Είναι επίσης γνωστό ότι όποτε αγωνιστήκαμε ενωμένοι για το κοινό καλό, αυτοί που έχασαν δεν είμαστε εμείς.

Για το Δ.Σ.

Ο Πρόεδρος

Γρηγόρης Λαμπριανίδης

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΑ ΚΑΙ ΣΥΓΓΕΝΙΚΑ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ

ΑΡΘΡΟ 18 ΝΟΜΟΥ 2121/1993

Γράφει ο

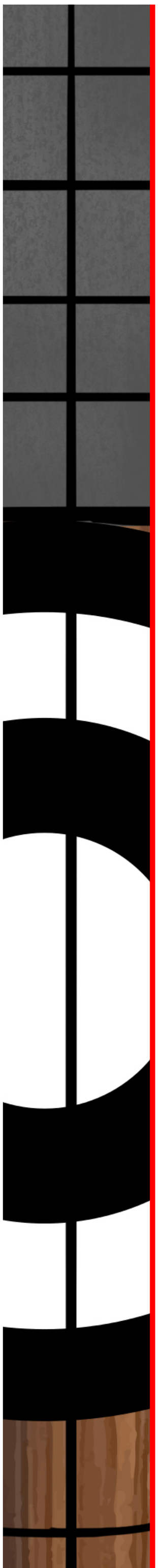
Βαγγέλης Αλεξανδρόπουλος

Αναλύσαμε στο πρώτο τεύχος, ελπίζω κατανοητά για τους συναδέλφους, το άρθρο 49 του νόμου 2121/1993, που αναφέρεται στη δημόσια εκτέλεση των ηχογραφημάτων μας, τους λόγους για τους οποίους νομοθετήθηκε και τον τρόπο λειτουργίας του.

Θα ασχοληθούμε σε αυτό το τεύχος με το δεύτερο σημαντικό άρθρο του ίδιου νόμου, το άρθρο 18, περί ιδιωτικής αντιγραφής που είναι ευρύτερα γνωστό ως «λευκή ή άγραφη κασέτα». Δεδομένου ότι περιλαμβάνει μια μεγάλη γκάμα δικαιούχων διαφόρων κατηγοριών, θα περιορισθούμε σε ότι αφορά σε μας τους μουσικούς : Ότι αντιγράφεται και αναπαράγεται και αφορά σε ήχο, ή ήχο και εικόνα γεννά δικαίωμα, όπως θα δούμε παρακάτω.

Όσον αφορά λοιπόν σε μας, ορίζεται σε αυτό το άρθρο, ότι από κάθε πρόσφορο για αντιγραφή μουσικής μέσον, αλλά και από κάθε μηχάνημα που μπορεί να κάνει αυτή την αντιγραφή, οφείλεται στους συντελεστές των ηχογραφημάτων κάποια αμοιβή. Είναι η αμοιβή που πρέπει να καταβάλουν οι ακροατές, επειδή ακούν στο σπίτι τους ή σε οποιοδήποτε ιδιωτικό χώρο μουσική που έχουν αντιγράψει είτε από το ραδιόφωνο, είτε από οποιοδήποτε άλλο μέσον. Την ευρύτερα γνωστή ονομασία του την οφείλει στο γεγονός ότι τη εποχή που θεσμοθετήθηκε, ως βασικό υλικό αντικείμενο αντιγραφής ήταν η άγραφη (λευκή) κασέτα και μηχάνημα το κασετόφωνο.

Επειδή είναι προφανές ότι οι ιδιώτες ακροατές δεν είναι δυνατόν να πληρώνουν αμοιβή στους μουσικούς που παίζουν τη μουσική που



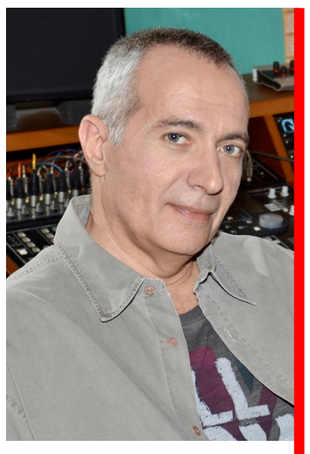
που αντιγράφουν, όρισε ο νομοθέτης τον τρόπο καταβολής αυτής της αμοιβής. Την καταβάλουν οι παραγωγοί και κυρίως οι εισαγωγείς των πρόσφορων μέσων και μηχανημάτων. Έτσι την εισπράττουν και την διανέμουν οι Οργανισμοί των δικαιούχων μουσικών, αλλά και τραγουδιστών και ηθοποιών.

Σήμερα με τη ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας και αφού περάσαμε από τις μικρές και μεγάλες κασέτες και τις βιντεοκασέτες στις δισκέτες, στους ψηφιακούς δίσκους (CDs), στις σύγχρονες ταμπλέτες και έξυπνα τηλέφωνα και σε όποια άλλη τεχνολογική εξέλιξη, τα έσοδα μας από αυτήν την κατηγορία έγιναν σημαντικά, είναι δε μεγάλη και διαρκής η ενασχόληση μας με τον τομέα αυτόν.

Στο επόμενο τεύχος θα αναφερθούμε και στο άρθρο 46 του νόμου 2121/93 που αφορά στα δικαιώματα που προκύπτουν από χρήση στο internet ως και κάθε μορφής αναπαραγωγή, τα οποία θα διεκδικήσουμε από τώρα και στο εξής σύμφωνα και με την απόφαση της τελευταίας γενικής μας Συνέλευσης.

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ

Ήχος και έκφραση



Γράφει ο ***Βασίλης Γκίνος***

Μια έρευνα για την μουσική επιστήμη κι επιχείρηση 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. 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. Κι ενώ σήμερα υπάρχει αφθονία προσβάσιμης γνώσης γύρω από τη μουσική θεωρία και πράξη, υπάρχει έλλειμμα γενικής παιδείας. Ειδικά στην χώρα μας, τις απαντήσεις που περιμένουμε από το Υπ. Πολιτισμού μόνο το Υπ. Παιδείας μπορεί να τις δώσει. *Μια συζήτηση για την μουσική πρέπει να περιλαμβάνει κι όλα τα επιστημονικά, αισθητικά, ακόμη και φιλοσοφικά στοιχεία, που προσδίδουν στην μουσική μας στάση δημιουργικό ύψος.*

Το «τι είναι» μουσική, «πώς είναι» η μουσική και «τι σημαίνει» η «τι εκφράζει» η μουσική, δεν είναι ερώτηση, είναι συζήτηση. Σίγουρα έχετε ακούσει πολλές απόψεις, όμως καμιά δεν ερμηνεύει το μουσικό φαινόμενο σε διαχρονικό, διαπολιτισμικό επίπεδο. Η μουσική σημαίνει διαφορετικά πράγματα για διαφορετικούς ανθρώπους. Η εμπειρία που μοιράζεται καλλιτέχνης και κοινό, διαφέρει από πολιτισμό σε πολιτισμό, από κοινωνία σε κοινωνία κι από την μια ιστορική στιγμή στην άλλη. Έτσι, έχει σημασία ποιός ρωτάει και ποιός απαντά.

Αλλά κυρίως πότε.

Από τον προηγούμενο αιώνα και μετά, η μουσική απασχολεί όλο και περισσότερα επιστημονικά πεδία. Το ενδιαφέρον αυτό είναι δικαιολογημένο, αφού η μουσική βρίσκεται στο επίκεντρο αυτού που λέμε **pop culture**: στην ψυχαγωγία (κινηματογράφο, τηλεόραση, ραδιόφωνο, χορό, θέατρο, βιντεοπαιχνίδια), στα σπορ, στα ΜΜΕ, στην πολιτική, στην μόδα, στην τεχνολογία, στο διαδίκτυο - παντού υπάρχει ένα soundtrack, μια υπόκρουση. Θέλουμε λοιπόν να ορίσουμε την μουσική σ' αυτό, το σύγχρονο περιβάλλον.

Η Ιστορία της Τέχνης, η Μουσικολογία, η Ψυχολογία, η Αισθητική, οι Πολιτικές Επιστήμες, η Κοινωνιολογία, έχουν κάθε μιά την δική της προσέγγιση και καταλήγουν σε διαφορετικές διατυπώσεις. Έτσι έχουμε απλά ευφυολογήματα (*"Μουσική είναι σκεπτόμενος θόρυβος"*, Βίκτωρ Ουγκώ), φιλοσοφικές αναζητήσεις (*"η μουσική είναι αντίγραφο της ίδιας της βούλησης, και όχι των Ιδεών που αποτελούν τα αντικείμενά της"*, Άρτουρ Σοπενχάουερ), πρακτικά συμπεράσματα (*"συνδυασμός ήχων με σκοπό την έκφραση συναισθημάτων και ιδεών"*, Βικιπαίδεια), γενικολογίες (*"μουσική είναι η τέχνη κι επιστήμη των ήχων"*) και αφορισμούς (*"Οι συνθέτες συνδυάζουν νότες, αυτό είναι όλο"*, Ιγκόρ Στραβίνσκι).

Μια καλή αρχή για τις ανάγκες αυτής της συζήτησης είναι ο ορισμός που προτείνει δύο συστατικά στοιχεία της μουσικής: **τον ήχο και την έκφραση**. Αλλά ακόμη και γι' αυτά υπάρχει αντίλογος: στο «4.33'», κλασικό έργο του John Cage του 1952, οι εκτελεστές δεν παίζουν απολύτως τίποτε και ο ακροατής αφουγκράζεται το εντός του με συνοδεία τυχαίων ήχων του περιβάλλοντος. (Αναρωτιέμαι πώς θα το πιάσουν αυτό οι αλγόριθμοι του YouTube…)

Υπάρχουν πολλά έργα που αποτελούνται αποκλειστικά από παύση, από απόλυτη σιωπή - όπως το άλμπουμ «Sleepify» των Vulfpeck του 2014. Τα έργα

αυτά δεν απορρίπτουν τον ήχο σαν συστατικό της μουσικής. Είτε ισχυρίζονται πως η ακρόαση σαν εμπειρία, περιλαμβάνει και την απουσία ήχου, είτε πως οι τυχαίοι και μη κανονικοί ήχοι, οι θόρυβοι, μπορούν να ανήκουν σε μια μουσική παλέτα. Εννοείται φυσικά πως κάποια απ' αυτά είναι εμπορικά τρικ ή μια διαμαρτυρία για τον τρόπο που καταναλώνουμε μουσική ή για το ανούσιο εμπορικό ρεπερτόριο.

Το τραγούδι της Αυγής (1982), Γιώργος Βογιατζής

Εν πάση περιπτώσει, μπορούμε να δεχτούμε πως η μουσική είναι ένας συνδυασμός ήχων (όπου οι παύσεις εννοούνται) ή αλλιώς οργανωμένος ήχος, σύμφωνα και με τον δημοφιλή σήμερα ορισμό του Edgard Varèse. Η οργάνωση αυτή (που ονομάζουμε σύν-θεση) προϋποθέτει μια μουσική πρόθεση από τον δημιουργό, που μπορεί να εμπεριέχει και τυχαία, αυθόρμητα στοιχεία. Στοιχεία που όλοι μας γνωρίζουμε, είτε γράφουμε, είτε τραγουδάμε, είτε παίζουμε μουσική. Αν θέλουμε να συμπεριλάβουμε και τα έργα σιωπής, σαν το “4.33” του John Cage θα χρειαστεί να διαστείλουμε τον ορισμό. Όμως αν πούμε πως “μουσική είναι οργανωμένος χρόνος” αοριστολογούμε.

Στο Λεξικό της Οξφόρδης, ο συνδυασμός αυτός “έχει σκοπό την ομορφιά της φόρμας και την έκφραση σκέψεων και συναισθημάτων.” Το πρόβλημα εδώ είναι η λέξη “ομορφιά”. Μιά αόριστη έννοια δεν έχει θέση μέσα σ’ έναν ορισμό. Η ομορφιά είναι μια ανοιχτή συζήτηση, δεν είναι ορισμένη αλήθεια. Κι έπειτα ποιάς φόρμας; Υπάρχουν μουσικές που επιτίθενται στην φόρμα, ακόμη και στην ίδια την ιδέα της ομορφιάς (όποια κι αν είναι), όπως για παράδειγμα το «Naked City» του John Zorn ή το «Guillotine» των Death Grips. Το δεύτερο μέρος ωστόσο έχει ενδιαφέρον, καθώς αναφέρει πως η μουσική εκφράζει σκέψεις και συναισθήματα. Κι εδώ έχουμε αντιρρήσεις:

Θεωρώ ότι η μουσική είναι, από τη φύση της, ανίκανη να εκφράσει οποιοδήποτε συναίσθημα, σκέψη, ψυχολογική διάθεση, φυσικό φαινόμενο κλπ. Η έκφραση δεν ήταν ποτέ ιδιότητα της μουσικής. Αν φαίνεται πως εκφράζει κάτι, είναι ψευδαίσθηση, μια αυθαίρετη σύμβαση, στην οποία προσχωρούμε από συνήθεια, μπερδεύοντας την έκφραση με την ουσία της μουσικής” - Ιγκόρ Στραβίνσκι, An Autobiography, 1935, έκδ. Calder and Boyars, 1975, σελ. 53.

Ο Στραβίνσκι υπερασπίζεται την λεγόμενη “απόλυτη μουσική”, την ορχηστρική μουσική που προέρχεται αυστηρά από μια μουσική ιδέα (Mozart - Symphony No 40, Beethoven - Symphony No. 5, Scott Joplin - The entertainer, Miles Davis -

So What, Laço Tayfa - Surmat, Gershon Kingsley - Popcorn, Skrillex - Bangarang) και είναι πλήρως αποδεσμευμένη από εξω-μουσικά θέματα, εικόνες και περιγραφές. Είναι η αισθητική του «η μουσική για την μουσική», απαλλαγμένη από την ιδέα ότι πρέπει να εκφράζει ή να διεγείρει συναισθήματα με αναφορές στην πραγματικότητα.

Στον αντίποδα, η "προγραμματική" μουσική. Wagner - Ride of the Valkyries, Chick Corea - Spain, Pink Floyd - On the run, Rimsky Korsakov - Flight of the Bumble Bee κά. Αυτή δηλ που, είτε εμπνέεται από την φύση, ιδέες, μύθους, ιστορικά γεγονότα, εικαστικά έργα, συναισθήματα κλπ, τα οποία προσπαθεί να περιγράψει, είτε είναι «χρηστική» με κάποιο τρόπο: Madonna - Vogue, NWA - Fuck the police, Star Wars - Imperial March, Benny Hill Song κά. Σ' αυτήν την κατηγορία ανήκουν τα τραγούδια: υποτάσσουν την μουσική στην λογοτεχνία ή στην κίνηση, όπως τα soundtracks στην εικόνα, τα διαφημιστικά jingles στο προϊόν κοκ. Μ' αυτήν την έννοια η σύγχρονη μουσική είναι ακραία προγραμματική. Κι επειδή αποτελεί το βασικό προϊόν της βιομηχανίας, μοιραία στρέφουμε την προσοχή μας σ' αυτήν.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε πάντως πως σε κάθε περίπτωση, **η μουσική είναι μια αφηρημένη, αυτο-αναφορική τέχνη**. Ακούγοντας το θέμα του James Bond, προσπαθήστε να ξεχάσετε την ταινία - όσο μπορείτε. Αναρωτηθείτε αν σκέφτεστε μυστικούς πράκτορες, καζίνο, διεθνές έγκλημα, μοιραίες γυναίκες ή τον Daniel Craig. Η μουσική σίγουρα μεταφέρει σκοτεινά συναισθήματα μυστηρίου κι επικείμενου κινδύνου - τουλάχιστον στους ακροατές που διαθέτουν το ανάλογο pop culture. Οι συγκεκριμένες όμως εικόνες με τις καταδιώξεις και τα φλεγόμενα αυτοκίνητα είναι μια επιπλέον πληροφορία, που δεν μεταφέρει η μουσική, καθώς δεν κυριολεκτεί ποτέ. Είναι αφηρημένη εξαρχής, κι απ' αυτήν την άποψη είνα ι ανώτερη από τις υπόλοιπες τέχνες, που χρειάστηκε να ωριμάσουν για να φτάσουν στην αφαίρεση. Στην ίδια λογική, τα θέματα του Psycho και του Jaws μπορούν άνετα να εναλλαχτούν (να μπει το ένα

στην θέση του άλλου) χωρίς ν’ αλλάξει η ατμόσφαιρα. Ή να αντικατασταθούν από το Rite of Spring.

Υπάρχουν αναρίθμητα μεταβατικά στάδια ανάμεσα στα δύο άκρα, προγραμματικής και απόλυτης μουσικής: Μ. Χατζιδάκις - Όταν έρχονται τα σύννεφα, Μ. Λοΐζος - το ζεϊμπέκικο της Ευδοκίας, Quincy Jones - Soul Bossa, Dream Theater - Dance of Eternity. Αυτή η διαμάχη απασχολεί φιλόσοφους, μουσικούς, ιστορικούς και κριτικούς από τον 19ο αιώνα. Όλοι έχουμε πάρει μέρος σε συζητήσεις (συχνά έντονες) σχετικά με το αν σ’ ένα τραγούδι είναι πιό σημαντική η μουσική η ο στίχος. Η απάντηση βρίσκεται στην λέξη «σημαντική», από το «σημαίνω». Στο τραγούδι «σημαίνει» ο στίχος, στο soundtrack η εικόνα. Στην χορευτική μουσική όμως, πρωταγωνιστεί ο ρυθμός (Lady Gaga - Bad Romance) ό,τι κι αν λέει ο στίχος, που ιδανικά (Χρ. Νικολόπουλος - Ουσία) προσκαλεί σε ή ευνοεί τον χορό. Αλλά πρόκειται για θεωρητική συζήτηση: ανεξάρτητα από την πρόθεση του δημιουργού ή την θέση του κριτικού, η μουσική κερδίζει τους ακροατές όταν συνδέεται συναισθηματικά μ’ αυτούς.

Την σύνδεση αυτή η μουσική την πετυχαίνει βασισμένη στην δύναμη που έχει να αντιπροσωπεύει ή να εκφράζει μια μεγάλη ποικιλία νοημάτων, από εθνικές και θρησκευτικές ταυτότητες (οι εθνικοί ύμνοι) και πολιτικές ιδεολογίες (η 4η διεθνής) μέχρι κυρίως προσωπικά συναισθήματα (Α. Πάνου - Η ζωή μου όλη). Η εκφραστικότητα αυτή, είναι ο κύριος λόγος που η μουσική βρίσκεται παντού. Στις αναπτυγμένες κοινωνίες, η μουσική είναι κύρια στρατηγική για τη δημιουργία και την ρύθμιση συναισθημάτων, κοινωνικών τάσεων, καταναλωτικών προτύπων, δηλ του λεγόμενου lifestyle. Είναι μια μορφή συναισθηματικής χειραγώγησης: εκφράζοντας ένα συναίσθημα, σκέψη, διάθεση, επιδιώκεις να το δημιουργήσεις στον ακροατή. Η ενσυναίσθηση, μια λέξη που πρόσφατα ακούμε συχνά, είναι ακριβώς αυτό: η συναισθηματική ταύτιση του ακροατή με τον καλλιτέχνη μέσω ενός ιδιαίτερου κώδικα, την παγκόσμια γλώσσα της μουσικής. Με απλά λόγια, αυτός που συνθέτει, τραγουδάει, παίζει, προσπαθεί να παρασύρει τον ακροατή στον δικό του κόσμο, πραγματικό ή φανταστικό. Απ' αυτήν την άποψη, η μουσική όχι μόνο αντανακλά τους κοινωνικοπολιτικούς συσχετισμούς, την πάλη των τάξεων και το zeitgeist, αλλά συχνά εργαλειοποιείται από τις κοινωνικές δυνάμεις που είναι σε θέση να το κάνουν, για την προώθηση ιδεολογιών.

Είναι φανερό βέβαια, ότι αν κάποιος δεν γνωρίζει εμπειρικά τί είναι η μουσική, είναι αδύνατον να την αντιληφθεί με την βοήθεια ενός ορισμού. Στην πραγματικότητα, μόνον η τέχνη μπορεί να μιλήσει για την τέχνη, καθώς οι αισθητικές απολαύσεις δεν εξηγούνται ορθολογικά - βιώνονται. Φανταστείτε πως, ψάχνοντας τον ορισμό της πανέμορφης γυναίκας, την παραδίνουμε σ' έναν χειρούργο και σ' έναν ζωγράφο. Ο πρώτος θα μας περιγράψει με κάθε ακρίβεια την ανατομία και τα χαρακτηριστικά μιας γοητευτικής γυναίκας, ο δεύτερος θα μας μεταφέρει την συγκίνηση που νιώθει αυτός που την βλέπει.

Οπότε, για τις ανάγκες μιας συζήτησης που γίνεται εδώ και τώρα, ας συμφωνήσουμε πως **μουσική είναι ο οργανωμένος ήχος που εκφράζει**

σκέψεις και συναισθήματα. Όμως η μουσική είναι επιπλέον ένα πολιτιστικό αγαθό με έντονα κοινωνικά χαρακτηριστικά κι ένα βιομηχανικό προϊόν που παράγεται με συγκεκριμένες προδιαγραφές. Αυτά θα μας απασχολήσουν στο επόμενο τεύχος.

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.

ΣΥΖΗΤΩΝΤΑΣ

με τον Adrian Stout από τους Tiger Lillies

ΣΥΖΗΤΩΝΤΑΣ

με τον Adrian Stout

από τους Tiger Lillies

Συνέντευξη:

Θαλασσιά Αντωνοπούλου

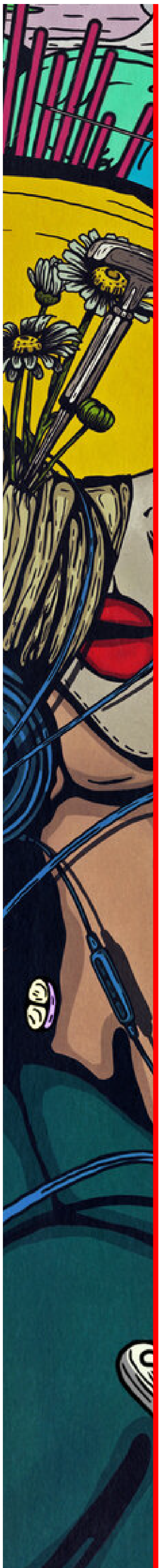
Οι Tiger Lillies (Martyn Jacques, Jonas Golland, Adrian Stout) είναι ένα συγκρότημα που το ελληνικό κοινό γνωρίζει και αγαπάει εδώ και πολλά χρόνια. Ακόμα και σε αυτές τις δύσκολες συνθήκες, συνεχίζουν να είναι πολυγραφότατοι, κυκλοφορώντας τρεις ολοκληρωμένους δίσκους το 2020 (Covid-19 Vol.I και Vol.II, Lemonaki, Litany of Satan). Πριν λίγες μέρες κυκλοφόρησαν το άλμπουμ Requiem For a Virus, εμπνευσμένοι από την Carmina Burana και φέρνοντάς τη στο σήμερα. Συναντήσαμε λοιπόν τον μπασίστα - πολυοργανίστα του συγκροτήματος, Adrian Stout και συζητήσαμε για τη ζωή του στην Ελλάδα, για το πώς έμαθε μπαγλαμά και τι είναι το ducksophone, την πανδημία και τις δυσκολίες που βιώνουν οι μουσικοί, το live streaming και την απουσία του κοινού , το χιούμορ και το “βάρος της ζωής” και για πολλά πολλά ακόμη… Απολαύστε τον!

Θ.Α: Μένετε στην Αθήνα από το πρώτο lockdown. Σωστά;

A.S: Ναι ήρθα εδώ στα μέσα του προηγούμενου Μαρτίου. Η σύντροφός μου είναι Ελληνίδα και αποφασίσαμε, όταν τα πράγματα έγιναν δύσκολα και όλες οι συναυλίες ακυρώθηκαν, ότι το καλύτερο θα ήταν να μείνουμε στην Αθήνα. Δε θέλαμε να ζήσουμε στο Λονδίνο μιας και δε θα είχαμε εξωτερικό χώρο, ενώ εδώ έχουμε ένα μπαλκόνι. Μείναμε τελικά περισσότερο απ’ ότι περιμέναμε.

Θ.Α: Ο Martyn ζει στο Βερολίνο...

A.S: Ναι αλλά έχει, επίσης, ένα διαμέρισμα στην Αθήνα. Εκείνος ήρθε μετά το καλοκαίρι.



Θ.Α: Και ο Jonas ζει στο Λονδίνο...

A.S: Μόλις ξεκίνησε το lockdown δεν ήταν πρακτικά εύκολο να συνεχίσουμε ως τριμελής μπάντα. Είναι πράγματι δύσκολο να έχεις ένα συγκρότημα που όλοι μένουν σε διαφορετικά μέρη, σε τρεις διαφορετικές χώρες.

Θ.Α: Όταν ο Martyn, λοιπόν, ήρθε στην Αθήνα, δουλέψατε από κοντά πάνω στους τελευταίους δίσκους που κυκλοφορήσατε. Υπάρχει διαφορά ανάμεσα στη συνεργασία δια ζώσης και εξ αποστάσεως;

A.S: Στα προηγούμενα άλμπουμ **(Covid-19 Vol.I και Vol.II)**, δουλέψαμε εξ αποστάσεως. Ο Martyn δούλευε στο studio του στο Βερολίνο, οπότε έπρεπε κι εγώ να φτιάξω ένα studio στην Αθήνα, να έχω όλα τα όργανα, μικρόφωνα κλπ. Ευτυχώς, κατορθώσαμε να δουλέψουμε πολύ γρήγορα. Δε μπορούσαμε να εμπλέξουμε και τον Jonas γιατί η διαδικασία θα γινόταν πολύ πολύπλοκη. Με τον Martyn είμαστε μαζί από τη δεκαετία του 90' και δουλεύουμε με απόσταση και σε κανονικές συνθήκες, οπότε για εμάς ήταν κάτι πολύ φυσικό. Από τότε που μετακόμισε στο Βερολίνο έχουμε κάνει πολλά άλμπουμ με αυτόν τον τρόπο. Εκείνος συνήθως ηχογραφεί στο Βερολίνο, εγώ στο Λονδίνο και ανταλλάσσουμε ηχογραφήσεις. Αλλαγή υπάρχει όσον αφορά στον τρόπο κυκλοφορίας των δίσκων. Εφόσον πουλάμε εμείς οι ίδιοι τα άλμπουμ στις συναυλίες μας και τώρα αυτές δεν υπάρχουν, η διαδικασία έπρεπε να γίνει μέσω Bandcamp, κάτι το οποίο είναι ένα νέο ξεκίνημα για εμάς, ένας διαφορετικός τρόπος του να πουλάμε τη μουσική μας.

Θ.Α: Είναι μία live streaming συναυλία, όντως, συναυλία;

A.S: Οι live streaming συναυλίες αποτελούν πρόκληση. Τις πρώτες δύο τις κάναμε μέσω Zoom, ο Martyn έπαιζε στο Βερολίνο, εγώ εδώ, κι έπρεπε να λύσω κάποια τεχνικά ζητήματα για να εξισορροπηθεί η καθυστέρηση που υπήρχε στον ήχο. Είναι αρκετά δύσκολο να κάνεις ένα live streaming που να έχει καλό ήχο, να φαίνεται ότι παίζουμε μαζί – που όντως μαζί παίζουμε αλλά εγώ π.χ. άκουγα τον Martyn, ενώ αυτός όχι (γέλια). Οπότε, ουσιαστικά, έπρεπε να παίζει

σαν να ήταν μόνος του. Ήταν περίεργο αλλά εντέλει πέτυχε, μιας και γνωρίζουμε ο ένας τον άλλο, τα παιξίματά μας. Τελικά, δεν είναι πολύ διαφορετικό από ό,τι γίνεται στο live, αφού παίζει κλείνοντας τα μάτια του και δεν ακούει τόσο το τι γίνεται γύρω. Βρίσκεται στο δικό του κόσμο, προσπαθεί να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα στο μυαλό του. Πάντοτε έτσι παίζει και εγώ μαζί με όποιον ντράμερ είχαμε, κατά κάποιον τρόπο, στηρίζουμε το παίξιμό του.

Θ.Α: Φαντάζομαι όμως ότι σε ένα live μπορείς να δεις, να νιώσεις τις αντιδράσεις του κοινού, κάτι που δε μπορείς να κάνεις διαδικτυακά...

A.S: Ο Martyn πάντα τροφοδοτείται από τις αντιδράσεις του κοινού οι οποίες τον κάνουν να παίζει και ανάλογα, να αλλάζει τις ερμηνείες του. Δεν ήμασταν ποτέ μια μπάντα που πρώτα προβάρει τα τραγούδια σε μία εντελώς απομονωμένη κατάσταση π.χ. σε ένα studio, και μετά τα παρουσιάζει. Πάντα ξεκινάμε ένα τραγούδι παίζοντάς το ζωντανά μπροστά σε κοινό και αφήνουμε στην ουσία αυτό να μας «πει» αν ένα τραγούδι είναι καλό ή όχι. Αν δεν αντιδράσει ένθερμα, «σκοτώνουμε» το τραγούδι.

Ο Adrian Stout με τον Martyn Jacques

Είναι πολύ δαρβινικός ο τρόπος: Αν δε λειτουργεί μπροστά στο κοινό, δε λειτουργεί καθόλου! Πολλές φορές, ο Martyn παίζει στις συναυλίες τραγούδια που ούτε εγώ δεν έχω ξανακούσει. Μπορεί να πει στο soundcheck, “έχω γράψει ένα καινούριο τραγούδι» ,το παίζει, εγώ σημειώνω γρήγορα κάποιες νότες και το παρουσιάζουμε την ίδια κιόλας μέρα. Και τις επόμενες εβδομάδες, καθώς το παρουσιάζουμε σε όλο και περισσότερο κόσμο, το αναπτύσσουμε, το ενορχηστρώνουμε διαφορετικά, κάνουμε αλλαγές. Το κοινό λοιπόν είναι πολύ σημαντικό για τη δημιουργική διαδικασία.

Θ.Α: Το “Litany of Satan” (μτφ.“Οι Λιτανείες του Σατανά”) είναι βασισμένο στο ομώνυμο ποίημα του Μπωντλαίρ. Έχετε δημιουργήσει δίσκους βασισμένους σε αριστουργήματα των Σαίξπηρ, Μπρεχτ, Μπύχνερ, Πόε και τόσων άλλων. Βρίσκετε κάποιο κοινό στοιχείο μεταξύ τους;

A.S: Νομίζω ότι ο Martyn, όπως και κάθε καλλιτέχνης, ψάχνει λογοτεχνικές πηγές που τον εκφράζουν. Επίσης τον ενδιαφέρει, όχι μόνο το κείμενο αλλά και ο τύπος του ανθρώπου που το έγραψε. Γι’ αυτό του αρέσει ο Μπίχνερ, ο Μπρεχτ, ο Μπωντλαίρ... Οι ζωές αυτών των ανθρώπων είναι συχνά το ίδιο σημαντικές με τα έργα που έγραψαν. Δε ξέρω με ποιο κείμενο δε θα ήθελε να ασχοληθεί... πιθανά κάποιο ελαφρύ και φωτεινό! Αναζητά τις πιο σκοτεινές, ενδιαφέρουσες ιστορίες αλλά και την παρουσία μαύρου χιούμορ. Η κλωστή που συνδέει αυτά τα έργα, είναι η ανάδειξη της πραγματικής ζωής αλλά και η αίσθηση του κινδύνου. Έργα όπως ο **Βόιτσεκ**, που μιλούν για ανθρώπους που έφτασαν στα άκρα. Η έννοια του ακραίου είναι κάτι που γοητεύει τον Martyn εδώ και χρόνια, είτε πρόκειται για κάτι που είναι ακραία ρομαντικό είτε ακραία σκοτεινό και βίαιο. Ακόμα και **Το κοριτσάκι με τα σπίρτα** του Ντίκενς που κάναμε, είναι στην πραγματικότητα μία πολύ σκοτεινή ιστορία αφού το παιδάκι τελικά πεθαίνει.

Θ.Α: Η μελωδία όμως αυτών των σκοτεινών στιχουργικά τραγουδιών, είναι συχνά χαρούμενη, δημιουργώντας μια μεγάλη αντίθεση...

A.S: Ναι. Του (Martyn) αρέσει η αντίθεση ανάμεσα σε κάτι που ακούγεται χαρούμενο και ζωηρό και την ιστορία που είναι τόσο σκοτεινή. Επίσης όμως, του αρέσει κάτι που ακούγεται πολύ λυπητερό, μια μελωδία με ελάσσονα τονικότητα. Νομίζω πως αισθάνεται ότι η ζωή είναι δύσκολη και πρέπει με κάποιο τρόπο αυτό το «βάρος» της ζωής, να το αναπαραστήσει.

Θ.Α: Γι' αυτό έχετε ονομάσει τη δισκογραφική σας "Misery guts music" (μτφ. "Μίζερη Μουσική");

A.S: (Γέλια) Νομίζω ότι αποτελεί κι ένα είδος αστείου καθώς οι άνθρωποι συνήθιζαν να λένε ότι ο Martyn είναι θλιμμένος όλη την ώρα. Στην πραγματικότητα είναι ένας χαρούμενος άνθρωπος. Ίσως οι άνθρωποι πιστεύουν ότι είναι καταθλιπτικός γιατί τραγουδάει με αυτόν τον τρόπο. Μου έχει πει ότι όταν στα τέλη της δεκαετίας του '80 έπαιζε μουσική στο δρόμο - έξω από το Covent Garden για την ακρίβεια - οι άνθρωποι τον αποκαλούσαν "άγγελο του θανάτου" γιατί τα τραγούδια του ήταν πολύ στενάχωρα. Μπορεί όταν κοιτάς κάποιον π.χ. τον Robert Smith από τους The Cure, να νομίζεις ότι είναι θλιμμένος, ενώ στην πραγματικότητα είναι ένας πολύ ευχάριστος τύπος. Έχουμε όμως και πολλά χαρούμενα τραγούδια. Θέλουμε οι θεατές να περνάνε όμορφα, να ενθουσιάζονται, όχι να τους μελαγχολούμε. Να σκέφτονται ότι η ζωή είναι ωραία και ότι υπάρχει μια ρωγμή απ' όπου μπαίνει το φως μέσα σε όλη αυτή τη σκοτεινιά.

Θ.Α: Σε μια περίοδο όπου βγαίνουν, κατά κύριο λόγο, μεμονωμένα τραγούδια και εμπορικά χιτ, επιμένετε να βγάζετε ολοκληρωμένα άλμπουμ με μία θεματική, αρχή, μέση και τέλος. Τι σας κινητοποιεί στο να συνεχίζετε κάτι τέτοιο;

A.S: Ο Martyn δεν πιστεύει σε σύντομα singles. Συνήθως γράφει 20-30 τραγούδια και μετά επιλέγει 10-12. Του αρέσει να δημιουργεί ολοκληρωμένα έργα, να διευρύνει μια ιδέα σε μεγαλύτερη κλίμακα, όπως π.χ. το ποίημα του Μπωντλαίρ που το ίδιο είναι πολύ μικρό. Δε μπορεί να πει όσα θέλει μόνο μέσα

από ένα τραγούδι αλλά χρειάζεται ένα σύνολο τραγουδιών. Οι μεγάλες δισκογραφικές θέλουν να πουλήσουν. Ο Martyn ενδιαφέρεται για το πώς θα κάνει το επόμενο νέο έργο και όχι για το πώς θα πουλήσει το προηγούμενο.

Θ.Α: Αληθεύει ότι θέλετε να φτιάξετε ένα δίσκο για τον Φρόιντ;

A.S: Ναι. Έχουμε κάνει την ηχογράφηση και θα είναι έτοιμο σύντομα. Θα κάναμε επίσης μία χριστουγεννιάτικη παράσταση φέτος, τα Χριστουγεννιάτικα Κάλαντα του Ντίκενς, στο Λονδίνο αλλά λόγω της κατάστασης δε μπορέσαμε. Ίσως το κάνουμε κάποια στιγμή

Θ.Α: Κυκλοφορήσατε επίσης το Lemonaki που βασίζεται στα ρεμπέτικα της δεκαετίας του ’20 και του ’30...

A.S: Ναι. Κάναμε μία συναυλία στην Αθήνα στο Fuzz Club. Ύστερα, ακούσαμε την ηχογράφηση του live και μας άρεσε περισσότερο απ’ αυτή του studio γιατί αποτυπώνεται καλύτερα η ατμόσφαιρα. Η ηχογράφηση του studio ήταν επίσης καλή αλλά πιο «προσεκτική», έπαιζα μπαγλαμά, ο Martyn έπαιζε μπουζούκι. Το live όμως είχε περισσότερη ενέργεια και αυθεντικότητα.

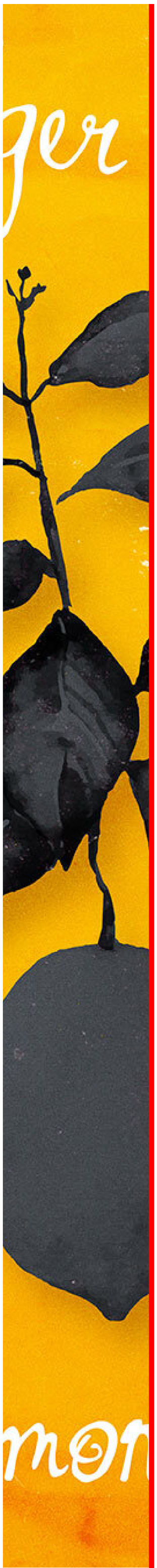
Θ.Α: Ήσασταν εξοικειωμένοι με το μπουζούκι και τον μπαγλαμά?

A.S: Φυσικά και τα γνώριζα! Ήθελα εδώ και πολύ καιρό να πάρω κάποια από αυτά τα όργανα. Όπως γίνεται πάντα, αν θέλουμε να παίξουμε ένα όργανο, το αγοράζουμε και ξεκινάμε να το μαθαίνουμε. Ένα καλοκαίρι που ήμουν διακοπές στην Ελλάδα αγόρασα έναν μπαγλαμά , και πέρασα το καλοκαίρι προσπαθώντας να μάθω τα βασικά. Θα ήθελα να παίζω καλύτερα αλλά κάνουμε ό,τι μπορούμε με αυτά που έχουμε! Ο Martyn αγόρασε ένα μπουζούκι και ξεκίνησε να γράφει τραγούδια παίζοντας. Ακούει άλλωστε ρεμπέτικη μουσική εδώ και πολλά χρόνια, ειδικά από την περίοδο – νομίζω στα μέσα του 2000 - που έμενε στην Αθήνα οπότε είχε και πολλά τέτοια ερεθίσματα. Μας αρέσουν τα ρεμπέτικα, μας είναι πολύ οικεία. Έχουν αμεσότητα όπως και ιστορίες με τις οποίες μπορούμε να συνδεθούμε.

Θ.Α: Παίζετε πολλά όργανα, μπάσο, μουσικό πριόνι, θέρεμιν και πολλά ακόμη... Είστε αυτοδίδακτος;

A.S: Ναι. Παίρνω όργανα και προσπαθώ να τα μάθω όσο καλύτερα μπορώ. Αν είσαι μονίμως σε περιοδείες, δεν είναι εύκολο να κάνεις μαθήματα. Μου πήρε πολύ καιρό να μάθω μουσικό πριόνι μιας και δεν υπήρχε κάποιος να μου το διδάξει. Τα περισσότερα τα έμαθα βλέποντας άλλους να παίζουν. Τότε βέβαια, σκέψου, δεν υπήρχε ούτε καν ίντερνετ… Πήγαινα λοιπόν σε κάποια συναυλία και παρατηρούσα τους μουσικούς. Για παράδειγμα είδα κάποιον στην Αμερική να παίζει μουσικό πριόνι, παρατήρησα τι έκανε με τα πόδια και τα χέρια του και έτσι κατάλαβα τον τρόπο που το κρατάς. Στην ουσία έμαθα αντιγράφοντας. Είναι κάπως η λογική της πανκ ροκ: αν θες να κάνεις κάτι, απλώς κάνε το! Έχω βέβαια πολλούς φίλους μουσικούς που έχουν πάει σε πανεπιστήμια και ωδεία για να γίνουν πολύ καλοί οργανοπαίχτες και εξαιρετικοί μουσικοί. Ο Jonas, για παράδειγμα, πήγε σε σχολή μουσικής και έχει πτυχίο στα κρουστά. Είναι απλώς διαφορετικοί δρόμοι για να φτάσεις σε ένα σημείο.

Θ.Α: Όλα αυτά είναι ασυνήθιστα όργανα. Είναι από επιλογή παράξενα;



A.S: Σε μία μπάντα, όπως είναι η δική μας που προσπαθούμε να δημιουργήσουμε ενδιαφέρουσες ατμόσφαιρες, έναν άλλο κόσμο, είναι καλό να έχεις τέτοια όργανα συνδυασμένα με πιο συνηθισμένα, όπως κιθάρες, πλήκτρα κλπ. Μας αρέσει να εντάσσουμε όργανα με ασυνήθιστο ήχο που πολλοί άνθρωποι δεν έχουν ξανακούσει ή παίξει. Πρόσφατα π.χ. ένας φίλος μου έφτιαξε ένα καινούριο όργανο που πειραματίζομαι. Λέγεται ducksophone (μτφ. παπιόφωνο). Μοιάζει με κουτί, με ένα είδος μικροφώνου μέσα. Εφευρέθηκε από ένα Γερμανό και έχει αυτά τα παράξενα ξύλινα εξαρτήματα που έπρεπε να τα σκαλίσω, να τα κατασκευάσω ο ίδιος. Όταν φτιαχτούν, συνδέονται με το κουτί και παίζεις με δοξάρι. Δημιουργούν ένα φριχτό, τσιριχτό ήχο, σαν ουρλιαχτό! Είναι περίεργος ήχος, όμως μπορείς να δημιουργήσεις διάφορα φωνητικά με αυτό. Συνήθιζαν να το χρησιμοποιούν στην πειραματική μουσική. Αναζητώ πάντα πράγματα που δεν έχουν εξερευνήσει πολλοί άνθρωποι. Πλέον, πολλοί μουσικοί παίζουν θέρεμιν ή μουσικό πριόνι και θέλω να ελπίζω ότι σε ένα μικρό βαθμό έχω συνεισφέρει στο να είναι πιο διαδεδομένα τέτοιου είδους όργανα.

Θ.Α: Κυκλοφορήσατε επίσης τους δίσκους για τον κορωνοϊό…Ίσως είναι οι μοναδικοί δίσκοι – ή έστω από τα ελάχιστα παραδείγματα - που μιλούν για την πανδημία τόσο άμεσα..

A.S: Πιθανά ναι... Οι άνθρωποι γράφουν τραγούδια μέσα στο lockdown αλλά δε ξέρω πολλούς που να γράφουν για την ίδια την πανδημία. Ο Martyn ήθελε να εκφράσει το τι ένιωθε για την κατάσταση μέσα στην οποία βρέθηκε. Νομίζω ένιωσε την απομόνωση, το φόβο για την αρρώστια, τη θνητότητα, αλλά και τον παραλογισμό, το σουρεαλιστικό της κατάστασης, του τρόπου που οι κυβερνήσεις μιλούν γι'αυτή. Δεν το σκέφτηκε πολύ, απλώς ένιωσε την ανάγκη και το έκανε. Έγραψε 30 τραγούδια που όλα είναι ενδιαφέροντα, αστεία και πανέμορφα. Ήταν ένα δύσκολο αλλά και σπουδαίο θέμα να καταπιαστούμε κι επίσης μας έδωσε κάτι να κάνουμε. Όλοι χρειαζόμαστε έναν τρόπο να γεμίσουμε δημιουργικά το χρόνο μας όταν όλα ξαφνικά σταματούν. Το ζήτημα

είναι το πώς «την παλεύεις». Ο Martyn γράφει, ζωγραφίζει, εκφράζεται. Ίσως άλλοι καλλιτέχνες προσποιήθηκαν ότι δε συμβαίνει, ότι η ζωή προχωράει κανονικά ή ότι ήταν αρκετά νωρίς να μιλήσεις γι' αυτό. Ίσως πάλι να μην υπάρχει και αρετή ζήτηση! (γέλια) Ίσως οι άνθρωποι δε θέλουν να ακούσουν τραγούδια για την πανδημία.

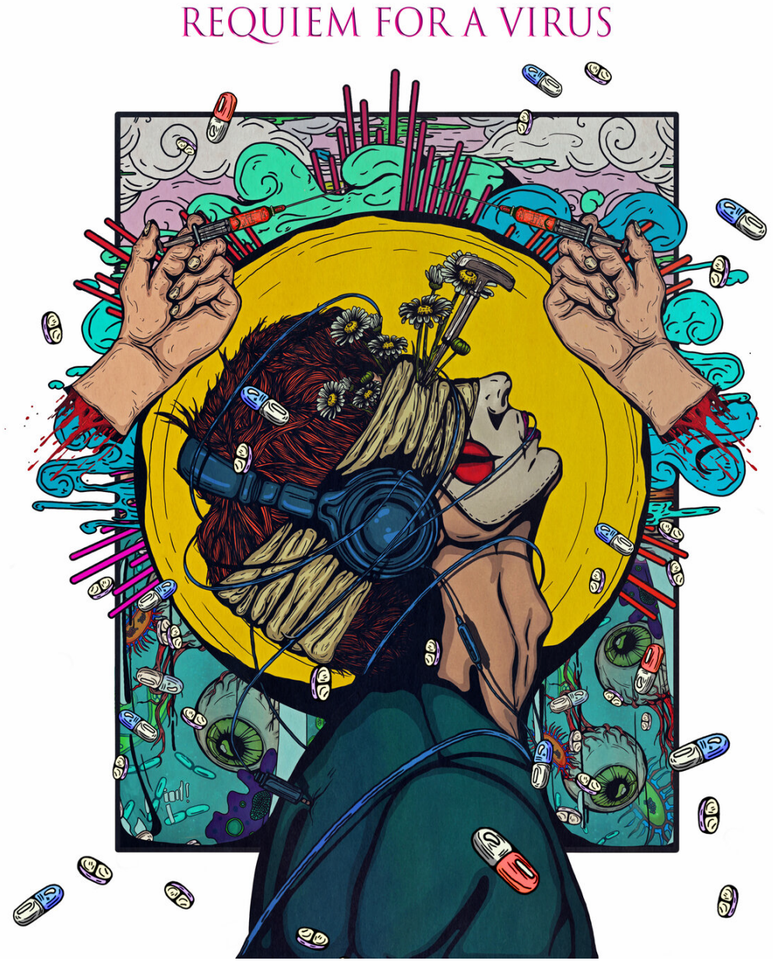
Θ.Α: Επίσης, διαπραγματεύονται το τώρα. Δε βασίζονται σε μια ιστορία του παρελθόντος ή μια λογοτεχνική αναφορά, όπως συνηθίζουν τα έργα σας…

A.S: Ναι. Πολλά από τα τραγούδια μας έχουν να κάνουν με το παρόν. Είχαμε κάνει μια παράσταση στη Φρανκφούρτη, το The story of Franz Biberkopf. Τα τραγούδια που γράψαμε ήταν βασισμένα στο μυθιστόρημα "Berlin Alexander-platz" του Άλφρεντ Ντέμπλιν που είναι γραμμένο το 1929. Στην ουσία όμως, διαπραγματεύονται το τώρα γιατί αναφέρονται στους ανθρώπους που μένουν στο δρόμο, προσπαθούν να μην επιστρέψουν στη φυλακή, να βρουν ένα τρόπο να ζήσουν. Κάναμε την παράσταση σε ένα πολύ όμορφο θέατρο που βρισκόταν κοντά στη συνοικία με τους οίκους ανοχής και στη γύρω περιοχή έβλεπες ανθρώπους που ζουν στο δρόμο, ανθρώπους με παρόμοιες ιστορίες. Ο Martyn γράφει για σύγχρονα θέματα αλλά συνηθίζει να χρησιμοποιεί παλιότερες αναφορές που μιλούν για αυτά. Τα άλμπουμ για την Covid-19 αφορούν σε ένα θέμα που συμβαίνει πραγματικά τώρα. Όπως οι ζωγράφοι ζωγραφίζουν ένα τοπίο όπως είναι εκείνη τη στιγμή, αιχμαλωτίζουν εκείνη τη στιγμή έτσι και ο M artyn «ζωγράφισε» την εικόνα, το «στιγμιότυπο», του lockdown και της πανδημίας γενικότερα. Ίσως αυτός ήταν ένας ακόμα λόγος που ασχολήθηκε με αυτό μιας και δεν είχε επιχειρήσει ξανά κάτι τέτοιο.

Θ.Α: Φοβηθήκατε ότι κάνοντας χιούμορ για την πανδημία θα υπάρχουν κακές αντιδράσεις;

A.S: Ποτέ δε φοβόμαστε να λέμε αστεία για τέτοιου είδους θέματα. Θεωρώ ότι το χιούμορ είναι ο μόνος τρόπος να αντέχεις τις δύσκολες συνθήκες. Πολλές φορές, έχουν έρθει θεατές στη συναυλίες μας και μας έχουν πει "Σας ευχαριστώ

γι΄αυτά τα τραγούδια. Δουλεύω σε μία κοινωνική υπηρεσία και τα τραγούδια σας, μέσα από το γέλιο, με βοήθησαν να αντεπεξέλθω στην πολύ δύσκολη εργασία μου”.



Θ.Α: “Η ζωή δεν παύει να είναι αστεία όταν πεθαίνουν οι άνθρωποι όπως δεν παύει να είναι σοβαρή όταν οι άνθρωποι γελούν” όπως είπε ο Μπέρναρντ Σω. Θεωρείτε ότι η κωμωδία και το χιούμορ αποτελούν το όχημα για ένα σοβαρό μήνυμα;

A.S: Ασφαλώς. Οι άνθρωποι όταν γελάνε, ίσως δε ξέρουν το γιατί. Μετά, ανακαλύπτουν τι είναι αυτό που τους οδήγησε στο να γελάσουν και αυτό τους κάνει να σκεφτούν πάνω σ’ ένα ζήτημα λίγο διαφορετικά. Οι περισσότεροι γυρνούν την πλάτη στα δύσκολα θέματα. Αν το κάνεις περισσότερο αστείο θα στρέψουν το βλέμμα τους να τα δουν. Χρειάζεται και πρέπει να γελάς. Κανείς δε θέλει να πάει σε μια κηδεία όπου όλοι κλαίνε, σφίγγουν τα χέρια και λένε πόσο τρομερό είναι. Η καλύτερη κηδεία είναι εκεί που γιορτάζεται η ζωή. Αν πας σε μια κηδεία στη Νέα Ορλεάνη, υπάρχει βαβούρα και χρώματα!

Θ.Α: Πιστεύετε ότι ο κορωνοϊός είναι ένας “poor man killer” (μτφ.“δολοφόνος

των φτωχών”)[1]**;**

A.S: Αναμφίβολα! Μπορούμε νομίζω να συμφωνήσουμε ότι χτυπάει τους φτωχούς περισσότερο απ’ ότι τους πλούσιους. Ο Ντόναλντ Τραμπ νόσησε από τον ιό, βγαίνει από το νοσοκομείο μετά από τρεις μέρες έχοντας πάρει φάρμακα αξίας εκατομμυρίων, ενώ υπάρχουν άνθρωποι που εργάζονται σε πολύωρες βάρδιες στα νοσοκομεία ή φτωχοί άνθρωποι που δεν έχουν πρόσβαση σε ιατρική φροντίδα ή άλλοι που ενώ είναι άρρωστοι, αναγκάζονται να πάνε στη δουλειά. Άνθρωποι που δεν τους επιτρέπεται να πάρουν ρεπό για να αναρρώσουν και καταλήγουν είτε βαριά άρρωστοι είτε νεκροί. Άνθρωποι που ζουν σε σε άθλιες συνθήκες στέγασης, διατροφής και δεν έχουν πρόσβαση σε καλή υγειινή. Είναι αλήθεια λοιπόν ότι είναι μία πολύ άνιση αρρώστια. Σίγουρα, λοιπόν, είναι «δολοφόνος των φτωχών» κι όχι τόσο των πλουσίων.

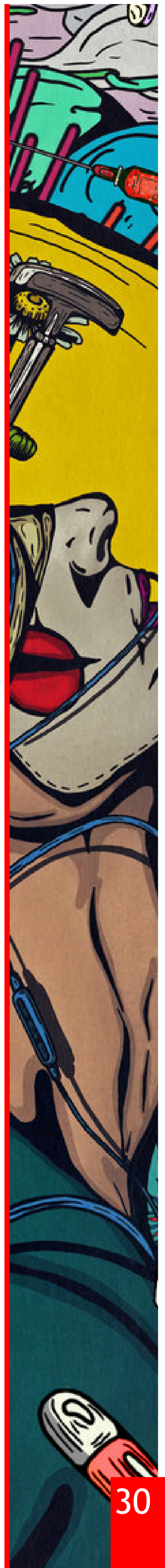
Θ.Α: Και για τους μουσικούς; Εσείς πώς βιώνετε την κατάσταση;

A.S: Είμαι πολύ τυχερός που μπορώ και επιβιώνω μέχρι στιγμής. Ευτυχώς είχα κάνει κάποιες οικονομίες αλλιώς θα ήταν καταστροφή! Τα θέατρα στην Αγγλία τη μία είναι ανοιχτά και την άλλη κλείνουν ξανά, οπότε δε μπορείς να προετοιμάσεις μία παράσταση αν δε ξέρεις για πόσο διάστημα θα είναι ανοιχτός ο χώρος. Πολλοί φίλοι μου που είναι μουσικοί περνάνε τρομακτικά δύσκολα. Το ίδιο ισχύει και για έναν τεχνικό. Δε ξέρουμε πόσοι θα καταφέρουν να συνεχίσουν να είναι στο επάγγελμα αφού τελειώσει η πανδημία. Έχω πολλούς φίλους ηθοποιούς που είναι επίσης χτυπημένοι από το κλείσιμο των χώρων. Οποιοσδήποτε είναι καλλιτέχνης ζορίζεται αυτό το διάστημα. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες δουλεύουν ούτως ή άλλως με πολύ χαμηλές και όχι σταθερές αμοιβές...

Θ.Α: Διάβασα ότι ο Υπουργός Οικονομικών της Αγγλίας συμβούλεψε τους καλλιτέχνες να επανεκπαιδευτούν και να βρουν άλλη δουλειά. Φοβερή λύση, δε νομίζετε; (γέλια)

A.S: Ω φυσικά (γέλια)... Δίνεις είκοσι χρόνια από τη ζωή σου, από τότε που

ήσουν στην ηλικία των εφτά, για να μάθεις πώς να κάνεις κάτι και μετά σου λένε πήγαινε να βρεις μια άλλη δουλειά. Δεν είπαν κάτι τέτοιο όμως σε όλους τους τραπεζίτες στην οικονομική κρίση. Είπαν “εντάξει, θα σας βοηθήσουμε!”. Δεν υπάρχει ποτέ εύκολη λύση και πολλοί θα αναγκαστούν εντέλει να βρουν κάτι άλλο για να βιοποριστούν. Βλέπω όμως ότι υπάρχουν πολλοί χώροι πολιτισμού, εννοώντας τα κτήρια και τις επιχειρήσεις, που στηρίζονται οικονομικά αλλά οι άνθρωποι που δουλεύουν σε αυτούς τους χώρους δεν έχουν υποστηριχθεί. Πολλοί μουσικοί και τεχνικοί δεν πήραν ούτε τα επιδόματα γιατί δεν πληρούσαν τις προϋποθέσεις. Εγώ π.χ. πήρα ένα επίδομα επειδή είμαι αυτοαπασχολούμενος αλλά η σύντροφός μου, που είναι επίσης καλλιτέχνης, δεν πήρε τίποτα! Είναι πολύ άδικο, τουλάχιστον όσον αφορά το πώς λειτουργούν τα πράγματα στην Αγγλία. Δε γνωρίζω ακριβώς τι γίνεται εδώ. Φαντάζομαι δεν είναι τόσο καλά για τον κόσμο. Άκουσα κάποιους να λένε ότι “όλοι οι καλλιτέχνες είναι απατεώνες και δε δίνουν χρήματα πίσω στο κράτος οπότε γιατί να πάρουν κάτι;»... Σε όλο τον κόσμο οι καλλιτέχνες δε στηρίχθηκαν. Νομίζω πως υπάρχει η αίσθηση ότι οι τέχνες δεν προσφέρουν τίποτα άρα οι καλλιτέχνες δεν πρέπει να αμείβονται. Οι κυβερνήσεις δε σέβονταν ποτέ αυτό που κάνουμε εκτός βέβαια, αν λέμε πόσο υπέροχες είναι. Μιλάνε για το πόσο υπέροχος είναι ο πολιτισμός όμως δε θέλουν να τον στηρίξουν. Θα δούμε...



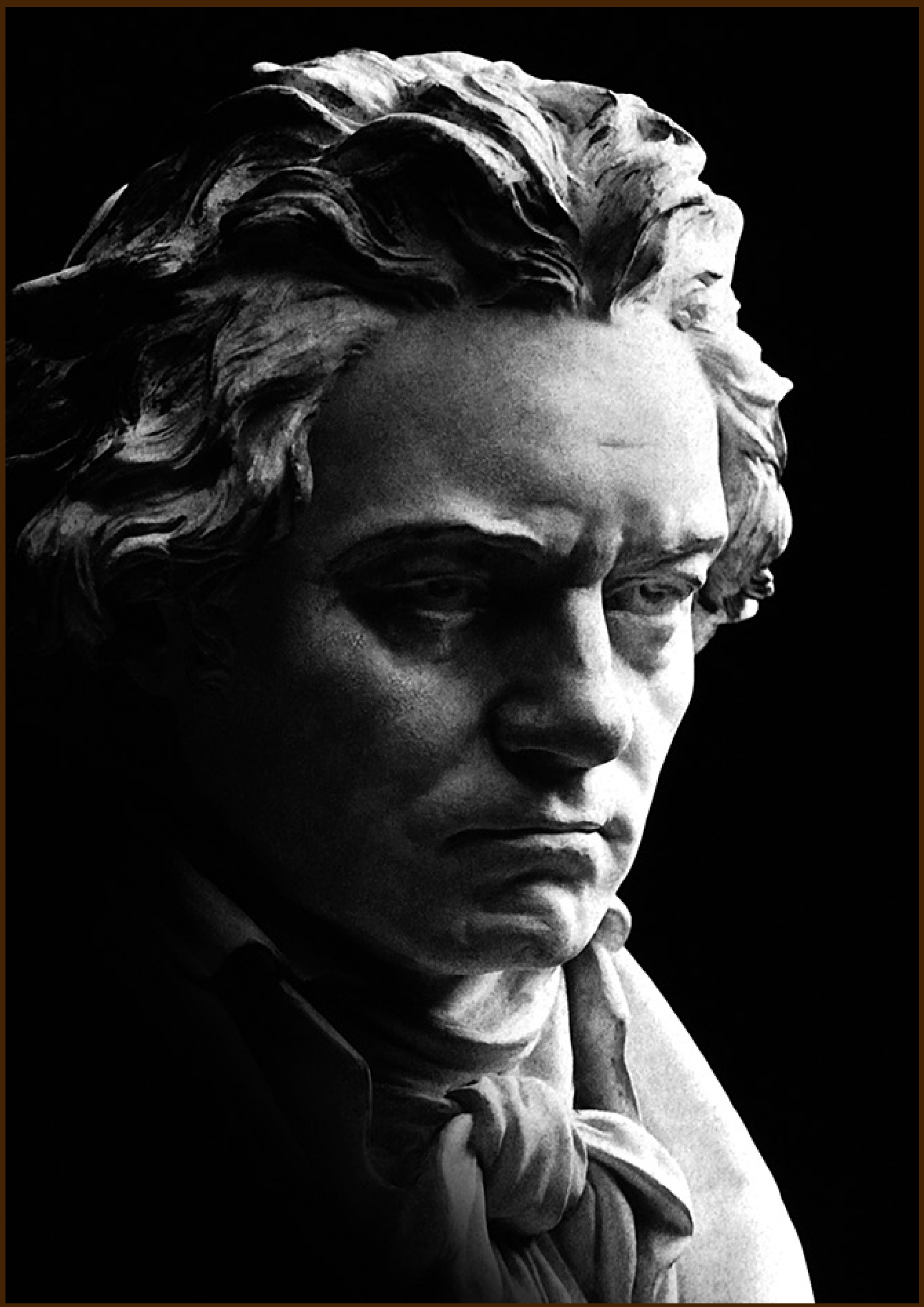
Θ.Α: Θα θέλατε να στείλετε ένα μήνυμα στους συναδέλφους σας;

A.S: Δεν είμαι πολύ καλός να παρακινώ τους ανθρώπους στο τι να κάνουν. Μπορώ να πω ότι εδώ και είκοσι πέντε χρόνια είμαι στο σωματείο των μουσικών στην Αγγλία και νομίζω ότι τα σωματεία είναι ο καλύτερος τρόπος για να διεκδικήσει ο κόσμος τα δικαιώματά του. Βοηθήστε τα σωματεία σας για να υπερασπιστείτε τα δικαιώματά σας!

---

[1] Το τραγούδι “Poor man killer” εμπεριέχεται στο δίσκο COVID-19 vol.II και μπορείτε να το ακούσετε εδώ

250 ΧΡΟΝΙΑ ΜΠΕΤΟΒΕΝ



Ο Μιλτιάδης Καρύδης[1] και η Ενάτη Συμφωνία του Μπετόβεν

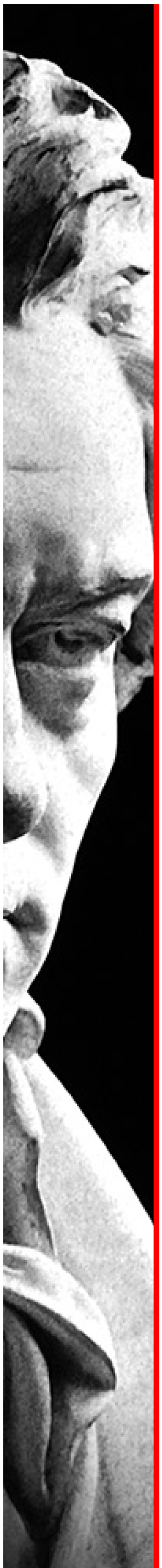
(Μέρος β')

Σε επιμέλεια & σχολιασμό του ***μαέστρου Δρος Χρήστου Ηλ. Κολοβού***

Μετά τη δημοσίευση του πρώτου άρθρου[2] του μαέστρου Μιλτιάδη Καρύδη σε ελληνική απόδοση του συνθέτη - μουσικολόγου - συγγραφέα Τάκη Καλογερόπουλου (1946-2009) σχετικά με την 9η Συμφωνία του Λούντβιχ βαν Μπετόβεν (1770-1827), ως αφιέρωμα για τα 250 χρόνια από τη γέννησή του που συμπληρώθηκαν πέρυσι, παρουσιάζουμε τώρα το δεύτερο και τελευταίο που αφορά στο υπέρτατο αυτό έργο της Μουσικής όλων των εποχών, καμωμένο από έναν Άνθρωπο, αυτόν τον «Τιτάνα», τον Λούντβιχ βαν Μπετόβεν. Το συγκεκριμένο κείμενο πραγματεύεται ένα ζήτημα στο 2ο μέρος του έργου, στο «Σκέρτσο» και μάλιστα στο «Τρίο».

Το πρωτότυπο κείμενο στη γερμανική γλώσσα δημοσιεύτηκε στο *Das Orchester* («Η Ορχήστρα», τεύχος Νοεμβρίου 1990), των εκδόσεων Schott.

Ο Καλογερόπουλος,[3] είχε μεταφράσει μετά από παράκλησή μας, περίπου ένα χρόνο πριν τον απροσδόκητο χαμό του για να δημοσιευθούν στο μουσικολογικό περιοδικό των εκδόσεων Κουλτούρα *Πολυφωνία* και τα δύο αυτά κείμενα του Καρύδη. Η επιτροπή όμως του περιοδικού, τα... «έκοψε» κρίνοντας πως δεν έχουν κανένα ενδιαφέρον, δεν είναι πρωτότυπα, αφού έχουν πρωτοδημοσιευθεί στα γερμανικά και ο Καλογερόπουλος δεν έχει επάρκεια της γερμανικής, με αποτέλεσμα ο συγγραφέας να τα αποσύρει και να απαγορεύσει την δημοσίευσή τους από την *Πολυφωνία*.[4]



Στο δεύτερο αυτό λοιπόν κείμενο του μαέστρου Μιλτιάδη Καρύδη, αποδεικνύεται σωστό στο μ.412, ότι το «ήμισυ = 116», σε αντίθεση με το παλαιό «ήμισυ παρεστιγμένο = 116», παρ' όλο που και η άποψη που διατυπώνει ο Καρύδης για κάποιους συναδέρφους διευθυντές ορχήστρας που μιλάνε για «ολόκληρο = 116», ακούγεται κυριολεκτικά και σήμερα με «επαναστατικό» τρόπο στα αυτιά μας. Αυτήν την άποψη ακολούθησε και ο Ελληνοαυστριακός μαέστρος Κάρολος Τρικολίδης, ο οποίος διηύθυνε το καλοκαίρι του 2016 την 9η Συμφωνία στο Ηρώδειο με την ΕΣΟ της ΕΡΤ, ακολουθώντας κατά τα άλλα τα πρωτότυπα «τέμπι» του Μπετόβεν. Και το όλο ακρόαμα στα βασανισμένα μας ώτα, από τις «λάθος»[5] εκτελέσεις δυο αιώνων, ήταν όντως επαναστατικό. Οι πρόβες όμως του μαέστρου με την Ορχήστρα για να πετύχει τις ακριβείς ενδείξεις του συνθέτη, ήταν η κατ' εξοχήν επανάσταση. Είχα την τύχη να με διαλέξει ο Μαέστρος να σταθώ δίπλα του ως «βοηθός μαέστρου» σε όλη την προετοιμασία του έργου αυτού και μιλώ με πάσα γνώση.

Στις μέρες μας πάντως η Urtext 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, 8-4-2021

[1] Γκντανσκ Πολωνίας, 1923 – Αθήνα, 1998. Από τους διαπρεπέστερους αρχιμουσικούς του 20ού αιώνα, κυθηραϊκής και κερκυραϊκής καταγωγής, 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. Πήρε το δίπλωμά του στα 1947 από τον περίφημο Χανς Σβαρόβσκυ, καθηγητή μεταξύ άλλων των Αμπάντο, Μέτα, Τρικολίδη, Φιδετζή κ.ά. Παρακολούθησε μαθήματα επίσης με τους Κάραγιαν και Σέρχεν, ενώ ακόμα σπούδασε και κρουστά. Ανέλαβε σημαντικές θέσεις όπως, μόνιμος μαέστρος σε διάφορες όπερες (Γκρατς, Κολωνίας, Βιέννης κ.α.), αλλά και σε διάφορα συμφωνικά συγκροτήματα, όπως τη «Φιλαρμόνικα Ουνγκάρικα», την ΣΟ της Ραδιοφωνίας της Βιέννης, της Κοπεγχάγης κ.ά. Συνεργάστηκε με 100άδες συμφωνικά και οπερατικά σύνολα σε όλον τον κόσμο δίνοντας άνω των 100 πρώτων εκτελέσεων 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 πάνω από 14(!) ξένες γλώσσες μεταξύ άλλων φινλανδικά, ουγγαρέζικα, δανέζικα, κορεάτικα, νορβηγικά κ.ά. και είχε μια πάρα πολύ καλή μνήμη για την αποστήθιση ακόμη και περίπλοκων παρτιτούρων. Φυσικά, τιμήθηκε με διάφορους τίτλους για την προσφορά του, όπως με τον αυστριακό τίτλο του Καθηγητού (Professor, 1971), του Generalmusikdirector της Γερμανίας (1962), και μόλις στα 1991 τον βράβευσε η Ακαδημία Αθηνών. Έλαβε ακόμη λίγο πριν το θάνατό του από την αυστριακή κυβέρνηση το μετάλλιο «Μπέλα Μπάρτοκ» για την διάδοση του έργου του συνθέτη, στα 100 χρονά του. Στα 1995 ανέλαβε τη διεύθυνση των Μουσικών Συνόλων της ΕΡΤ αφήνοντας την τελευταία του πνοή μετά από σφοδρή λογομαχία με μουσικό της Ορχήστρας σε κάποια πρόβα, αφού υπέστη θανατηφόρο εγκεφαλικό επεισόδιο. Σημειώνουμε, ότι μόλις στα 1975, «κατάφερε» να διευθύνει ελληνική ορχήστρα! (Για περισσότερα μπορεί ο αναγνώστης μας να ανατρέξει στο προηγούμενο τεύχος του περιοδικού μας στην σελ. 17 στον σύνδεσμο: https://apollon.org.gr/wp-content/uploads/2021/03/Issue1.pdf

[2] Για την ιστορία συγγραφής των δύο αυτών άρθρων από τον Μιλτιάδη Καρύδη, ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στο προηγούμενο τεύχος του περιοδικού, στις σσ. 14-15, στον παρακάτω ηλεκτρονικό σύνδεσμο: https://apollon.org.gr/wp-content/uploads/2021/03/Issue1.pdf

[3] 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 19 ου 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, διάφορα 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 εξελίγχθηκε σε έναν αρκετά υπολογίσιμο αντιδικτατορικό σύλλογο.

[4] Αναλυτικότερα στο προηγούμενο τεύχος του περιοδικού μας, σ.15, στον ηλεκτρονικό σύνδεσμο: https://apollon.org.gr/wp-content/uploads/2021/03/Issue1.pdf

[5] Υπάρχουν άραγε «λάθος» εκτελέσεις;

Ο Μαέστρος Μιλτιάδης Καρύδης ενώ διευθύνει τη ΣΟ του Όσλο, στη χρυσοποίκιλτη αίθουσα των Φίλων της Μουσικής με τις χρυσές Καρυάτιδες, δωρεά του Νικολάου Δούμπα (1830-1900) από τη Βλάστη Κοζάνης.

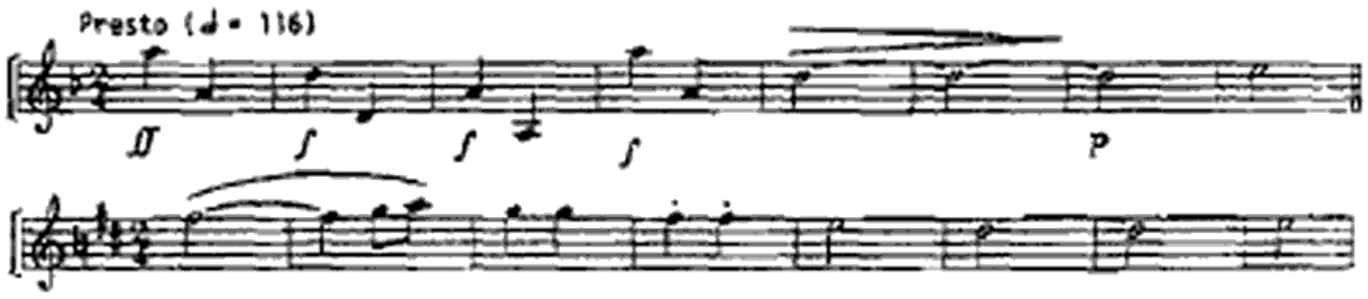
Σκέψεις για μια (ορθή!) «μετρονόμηση» (ενδείξεις του Μετρονόμου) στην «9η Συμφωνία» του Μπετόβεν.

Άρθρο στο Περιοδικό «Das Orchester» (Νοέμβριος 1990)

Εδώ πρόκειται για το Presto («Ήμισυ παρεστιγμένο = 116») του μέτρου 412, που είναι γνωστό πως, ως επί το πλείστον, εκτελείται πολύ γρήγορα ή σχετικά πολύ πιο γρήγορα. Ο Ιγκορ Μάρκεβιτς *(«Οι Συμφωνίες του Λούντβιχ βαν Μπετόβεν». Λειψία 1983)* έχει σταχυολογήσει τα «τέμπι» (ρυθμικές αγωγές) των ακόλουθων διευθυντών ορχήστρας: Τοσκανίνι 146-152, Φούρτβαίνγκλερ 132, Σούριχτ 168, Μένγκελμπεργκ 144, Κλέμπερερ 120. Στο ίδιο, επειδή σε όλους υπάρχει η - φυσικά αυτονόητη - «καλλιτεχνική ελευθερία», κανείς τους δεν επιτυγχάνει (με εξαίρεση τον Κλέμπερερ) το προδιαγεγραμμένο από τον συνθέτη «τέμπο». Εξάλλου επικρατούν ολοφάνερες αμφιβολίες σχετικά με την αρχή του Τρίο -στους περισσότερους γίνεται αποδεκτό ότι αυτό αρχίζει στο μέτρο 414 - σε σαφή αντίθεση προς τις οδηγίες του Μπετόβεν, που υποδεικνύει στο μέτρο 412 την ένδειξη ρυθμικής αγωγής Presto μαζί με τη «μετρονόμηση»: «Ήμισυ = 116». Επειδή δεν παρέχεται καμμοιά απόδειξη περί τούτου, ότι θα μπορούσε να υπάρχει πλάνη του Μπετόβεν, έχουμε παραδεχτεί ότι οι υποδείξεις του είναι σωστές - και επομένως πρέπει να πραγματοποιούνται. Όμως προ παντός πρέπει να εξακριβωθεί, ότι η «μεγάλη νότα» = 116 είναι λανθασμένο, αφού στο πολυπαρατιθέμενο γράμμα του Μπετόβεν από το Γκνάιξεντορφ (της 13ης Οκτωβρίου 1826) με το οποίο δόθηκαν οι «μετρονομήσεις της «9ης Συμφωνίας», υπάρχει δίπλα στο Presto (116) ένα άψογα ευανάγνωστο «Ήμισυ». Με τρόπο ακατανόητο αυτό το γραμμένο ή καλλιγραμμένο λάθος αναπαράχθηκε στις παρτιτούρες ποικίλων εκδοτικών οίκων, αν και, για παράδειγμα, ήδη το 1909 ο Θεόδωρος Μύλλερ - Ρώυτερς *(«Λεξικό της*

Γερμανικής συναυλιακής φιλολογίας». Λειψία 1906) το υποδεικνύει, καθώς και ο Φέλιξ Βάινγκάρτνερ *(«Συμβουλές για την εκτέλεση κλασικών Συμφωνιών», Τόμος Ι, Λειψία 1906)* αποδέχεται εδώ *«πλάνη ή τυπογραφικό λάθος»*. Ίσως λοιπόν αυτό το λάθος να είναι η αιτία των ίδιων λανθασμένων ταχύτατων εκτελέσεων του Τρίο, επειδή οι μαέστροι καταφανώς κουράζονται, αφού το stringendo (βαθμιαία επιτάχυνση) του μέτρου 404 τόσο ανεβάζει το ρυθμό, ώστε το λιγότερο να επιτυγχάνεται κατά προσέγγιση Presto με ρυθμική ένδειξη «Ολόκληρο = 116». Όμως για να βρούμε λύση που να μας επιβεβαιώνει την ορθότητα της ρυθμικής αγωγής «Ήμισυ = 116», πρέπει να συλλογιστούμε τρόπον τινά τα ακόλουθα:

1) Το Τρίο ήταν αρχικά γραμμένο σε μέτρο δύο τετάρτων (2/4).



Κατόπιν ο Μπετόβεν αντικαθιστώντας το με «κομμένο μέτρο Ολοκλήρου» (¢) άλλαξε τη μετρική γραμμή κι έδωσε στους αντιγραφείς μια ακόμα γραπτή διασαφηνιστική υπόδειξη. Το τί ακριβώς αλλάχτηκε δεν το γνωρίζουμε - ας είναι όμως κατανοητό το ακόλουθο: ακόμα κι όταν ο μαέστρος διευθύνει «στο ένα», μεταχειρίζεται φυσικά δυο κινήσεις του βραχίονά του - τούτο επίσης αναφέρεται στην παρούσα περίπτωση για ένα «τέμπο» (κατά μέσον όρο) «Τέταρτο = 232»! Να φανταστούμε ότι αυτό που κάποτε πραγματοποιούσε με συνηθισμένο τρόπο ο «εκτελών χρέη μαέστρου» εξάρχων βιολιστής, το να πρέπει να δείχνει με το δοξάρι (αντί για μπαγκέτα) κάποια φυσικά ρυθμικά περάσματα (ο «μόνον μαέστρος» μόλις τώρα επιχειρεί να το εξηγήσει) ώστε αυτό μπορεί να είναι ένας πιθανός λόγος, γιατί τότε ο Μπετόβεν αποφάσισε μια «οπτικά» πιο ήσυχη εκδοχή. Το υποδεικνυόμενο Presto, που εντελώς φυσικά

εμφανίστηκε στα 2/4, εν τούτοις στο «κομμένο μέτρο Ολοκλήρου» (¢) ίσως χωρίς άλλο ταιριάζει λιγότερο για να το ανακόψει. Από την άλλη - αν ο Μπετόβεν στην ίδια Συμφωνία «μετρονόμησε» ένα Prestissimo (4ο Μέρος, μέτρο 851) με «Ήμισυ = 132», τότε δεν υπάρχει καμμοιά αντίρρηση απέναντι σ' ένα Presto των 116.

2) Πρέπει να ελευθερωθούμε από τη σκέψη πως ένα stringendo (βαθμιαία επιτάχυνση) δέον να καταλήγει οπωσδήποτε σε κάποιο γρηγορότερο «τέμπο». Εδώ ακριβώς εισέρχεται πάλι - με εντελώς απροσδόκητο τρόπο - ένα "tempo primo" (η αρχική ρυθμική αγωγή) - ένα ξαφνικό «εφφέ», γνήσια μπετοβενικό, παράλληλο μ' αυτό που πολύ συχνά εκείνος χρησιμοποιούσε, δηλαδή το "subito piano" («απότομα σιγά») μετά από ένα crescendo (βαθμιαία αύξηση της ηχητικής έντασης). Το "tempo primo" ο Μπετόβεν ως γνωστόν δεν το κατέγραφε - ίσως η υπόδειξη αυτή να οδήγησε σε παρανοήσεις, εξ αιτίας του ότι εδώ σε μέτρα που παραμένουν όμοια ή σε μέτρα που τα Τέταρτά τους πρέπει να εκτελεστούν παρομοίως, για να κάνει εκείνος την εκτέλεσή τους πιο σίγουρη, κατέγραψε απλώς τη ρυθμική αγωγή του Μετρονόμου, ακριβώς ως «Ήμισυ = 116». Αυτό σημαίνει, ότι ένα προηγούμενο μέτρο 3/4 τώρα αυτομάτως θα «ησυχάσει» ουσιαστικά σε μέτρο 2/4 (σήμερα σε «κομμένο μέτρο Ολοκλήρου»=¢) - η παραδοσιακή μετρική αντίθεση ανάμεσα στο Τρίο και το Σκέρτσο είναι εδώ βεβαίως μεγενθυμένη και τώρα λοιπόν προσδιορισμένη επακριβώς με τον Μετρονόμο.

Τόσο στους σχολιαστές όσο επίσης και στους δύο μνημονευόμενους μαέστρους-συγγραφείς, τον Βάινγκάρτνερ και τον Μάρκεβιτς, επικρατεί γενικά η άποψη, ότι το Τρίο πρωταρχίζει στο μέτρο 414, αν και η ρυθμική ένδειξη Presto «Ήμισυ = 116» έχει ήδη εμφανιστεί από το μέτρο 412. Με τρόπο αξιοσημείωτο δεν παρέχει η φιλολογία καμμοιά μνεία για τα δύο μέτρα (412-413) πώς πρέπει να εκτελούνται από τους διευ-θυντές ορχήστρας κυρίως σαν συνέχεια του stringendo. Ο Ιγκορ Μάρκεβιτς τα σημειώνει ως

Presto-Kadenz : «Ταχεία Πτώση-αυτοσχεδιασμός» (κάτι που δεν συναντάται) με σύμπτυξη των πρώτων 8 μέτρων - κι αυτό είναι ασφαλώς σωστό.

Όμως γιατί πρέπει η σύμπτυξη να μην εκτελεστεί με την ίδια ρυθμική αγωγή όπως η αρχική μορφή - κι έτσι όπως ήδη υπάρχει τυπωμένη;(!). Τώρα - αυτή η σύμπτυξη αφήνεται φυσικά ελαφρότερη, διακρινόμενη σαν τέτοια όταν παρουσιαστούν τα δύο «κομμένα» μέτρα (¢) σαν να ήταν τα αρχικά 4 μέτρα στα 2/4. Κατόπιν να ληφθεί ακόμα υπ' όψιν ότι στα 8 πρώτα μέτρα του Σκέρτσου, εκτός από τα πηδήματα σε 4 «οκτάβες», ήδη επίσης εμπεριέχεται (μολονότι μόνον υποκρυπτόμενος) ο επακόλουθος «δεύτερος ρυθμός» - χρειάζεται μόνον να ενωθούν με «σύζευξη διαρκείας» οι δύο τελευταίες νότες του μέτρου των 3/4 («Τέταρτο παρεστιγμένο = Όγδοο + Τέταρτο ενωμένα») - τότε γρήγορα θα ξεκαθαρίσει η λειτουργία τούτων των δύο μέτρων (των οποίων κυρίως μόνον το τύμπανο σε Λα και Ρε απουσιάζει, αλλά κάτι τέτοιο δεν βρίσκεται στη διάθεση του Μπετόβεν) τα οποία σχηματίζουν την Εισαγωγή στο Τρίο. Συνεπώς, λόγω αυτού, πρέπει να εκτελεστούν με την ίδια ρυθμική αγωγή («τέμπο»), με το ίδιο «Ήμισυ = 116»! (Οι κορνίστες θα ξέρουν ομοίως να εκτιμήσουν αυτό το «τέμπο», όπως επίσης αργότερα και ο «σόλο-ομποΐστας», ο οποίος δε χρειάζεται πια να αισθάνεται επειγόμενος!).

Μια άλλη αιτία για τη λανθασμένη χρήση της ρυθμικής αγωγής μπορεί λοιπόν επίσης να βρεθεί στο βιβλίο του Βάινγκάρτνερ, το οποίο με τα πολλά θετικά αλλά επίσης και με ορισμένα αρνητικά του - γιατί μόνο με υποκειμενικά εδραζόμενες συμβουλές έχει επηρεάσει χωρίς αμφιβολία στη «διαμόρφωση του στυλ» κατά τον 20ό αιώνα. (Συνάδελφοι-διευθυντές ορχήστρας θα μπορούσαν σίγουρα να επιβεβαιώσουν ότι στον γερμανικό χώρο δεν υπάρχει ούτε μία Συμφωνική Ορχήστρα - με ήδη μακρόχρονη χρήση του διατιθέμενου ορχηστρικού υλικού μιας μπετοβενικής Συμφωνίας - που να μην έχει σημειώσει τις βελτιωτικές τροποποιήσεις του Βάινγκάρτνερ). Για τούτο ο ίδιος δε θεωρεί σωστό το «Ήμισυ = 116», γιατί αυτός στις υποδείξεις Molto vivace-stringendo in

tempo-Prestissimo (Πολύ γρήγορα-επιτάχυνση του ρυθμού-Ταχύτατα) βλέπει μια άνοδο της χρονικής μάζας και εκτός τούτου, επικαλείται μια «ενστικτώδη μουσική αίσθηση» και διευθύνει το Τρίο ως «Ολόκληρο = 80», δηλαδή: «Ήμισυ = 160». Όμως αυτή η θεωρία είναι ήδη εξ αυτού λανθασμένη, γιατί όπως πιο πριν αναφέρεται στην ίδια Συμφωνία, ο Μπετόβεν «μετρονόμησε» ένα Prestissimo (Ταχύτατα») με 132! Το ότι για τον Βάινγκάρτνερ η ρυθμική αγωγή του Τρίο πρέπει επίσης ολοφάνερα να εκτελεστεί με «ορθότητα», το επιβεβαιώνει άλλωστε ο ίδιος με τα ακόλουθα: «Κρατώ επ' αυτού τον προηγούμενο συνηθισμένο τρόπο να εκτελείται το Τρίο σε άνετη ρυθμική αγωγή ως βασικά εσφαλμένο».

Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ εννοείται ότι το διηύθυνε επίσης «άνετα» και δεν πέρασε ούτε μισός αιώνας από την Α΄ εκτέλεση του έργου, που ο Χάινριχ Πόργκες *(Heinrich Porges: «Η παρουσίαση της ‘‘9ης Συμφωνίας’’ του Μπετόβεν στο Μπάυρώυτ από τον Ρίχαρντ Βάγκνερ στις 23/5/1872». Λειψία 1897)* επαληθεύει: «Πόσο σωστή ήταν η παρατήρησή του, ότι η ρυθμική ένδειξη Presto είναι στενότατα συνδεμένη με τα δυο πρώτα μέτρα, την ώρα που το επακόλουθο θέμα σε Ρε μείζονα με τη λίγο περιορισμένη «αναπαυτικότητά» του, πρέπει τώρα να εκτελεστεί με ευχάριστο - άνετο τρόπο». Σ' αυτή τη διήγηση διαβλέπουμε πως ο Ρίχαρντ Βάγκνερ δεν είχε αποσαφηνίσει το νόημα των δύο γνωστών μας μέτρων, αφού ο Μπετόβεν εκ των πραγμάτων παραγγέλλει ακόμα μια φορά το Presto στο τέλος του Μέρους, οπότε πρέπει «να σφάλλει» ακόμα μια φορά...

Εδώ ο Ίγκορ Μάρκεβιτς αποδίδει άλλωστε την ίδια λανθασμένη εκτίμηση με τον Ρίχαρντ Βάγκνερ: «Αν λοιπόν εκτελεστεί αυτό ‘‘τεντωμένα’’, όπως είναι τυπωμένο, πρέπει με την επίτευξη του stringendo να παρθεί μια ρυθμική αγωγή που να μην είναι αργότερη από «Ήμισυ = Ήμισυ παρεστιγμένο»! Εδώ δεν είναι η περίπτωση: το μουσικό νόημα προσφέρει εδώ ευκαιρία, οι δύο πρώτες κινήσεις του “Alla-breve” (του «κομμένου μέτρου τεσσάρων Τετάρτων», που

διευθύνεται ‘‘στα δύο’’) να εκτελεστούν κατά την προηγούμενη ρυθμική αγωγή («Ήμισυ = Ήμισυ παρεστιγμένο») ώστε στο μέτρο 414, στην αυθεντική αρχή του Τρίο, να ξαναβρεθεί η «ακριβής ρυθμική αγωγή» (το Tempo giusto)».

Είναι πιθανόν εδώ η μετάφρασή μας (από τα γαλλικά) να μην είναι εντελώς επιτυχής —όμως επιτρέπει να αναγνωστεί ότι το Τρίο πρέπει από πρωτύτερα να εκτελεστεί σε αργότερη ρυθμική αγωγή, επάνω επίσης στην πρώτη φράση του αποσπάσματος (μέτρο 412, Presto) στην οποία υπάρχει μια υπόδειξη: «Συχνά το Τρίο παίρνεται πολύ γρήγορα».

Μια περαιτέρω ένδειξη από τον Λέοπολντ Σμιτ, 100 χρόνια μετά την Α΄ εκτέλεση του έργου *(Leopold Schmidt: «Μπετόβεν, Έργα και Βίος». Βερολίνο 1924)*: «Το θέμα του Τρίο (σε Ρε μείζονα και «κομμένο μέτρο τεσσάρων Τετάρτων») είναι μια χαρούμενη και στολισμένη μελωδία, που πρέπει να προέρχεται από ένα παλιό λαϊκό τραγούδι». (Ένα πρόσθετο επιχείρημα για την ορθότητα μιας μέτριας ρυθμικής αγωγής είναι, ότι ο λαός δεν συνήθισε να τραγουδάει τα άσματά του prestissimo). Η εντός παρενθέσεως φράση, που επιδρά ελαφρώς πολεμικά, θα μπορούσε ενδεχομένως να υποδείξει επ’ αυτού, ότι τότε, 20 χρόνια μετά την εμφάνιση του βιβλίου του Βάινγκάρτνερ, αυτό ήδη είχε αρχίσει να δημιουργεί «σχολή»!

Και τέλος ο Άντολφ Μπέρναρντ Μαρξ *(Arnold Bernhard Marx: «Λούντβιχ βαν Μπετόβεν, Βίος και Δημιουργία». Βερολίνο 1901)* περιγράφει το Τρίο με τα ακόλουθα: «Φιλική σαν ανάμνηση νεότητας, αρωματισμένη σαν ανάσα λιβαδιών και δασών, απλή σε θέλγητρα αγροτικής αθωότητας αυτή η μελωδία αρέσκεται να συγχωνεύει όμποε, κλαρινέττα και φαγκόττα, εξωτερικεύοντάς τα σε ευάρεστη επάρκεια αναπαυτικότητας· στο δεύτερο τμήμα να πνεύσει μια αρμονία γιορτής σε αγροτική κατάνυξη εσπερινής ησυχίας μετά από δραστήριο ημερήσιο έργο».

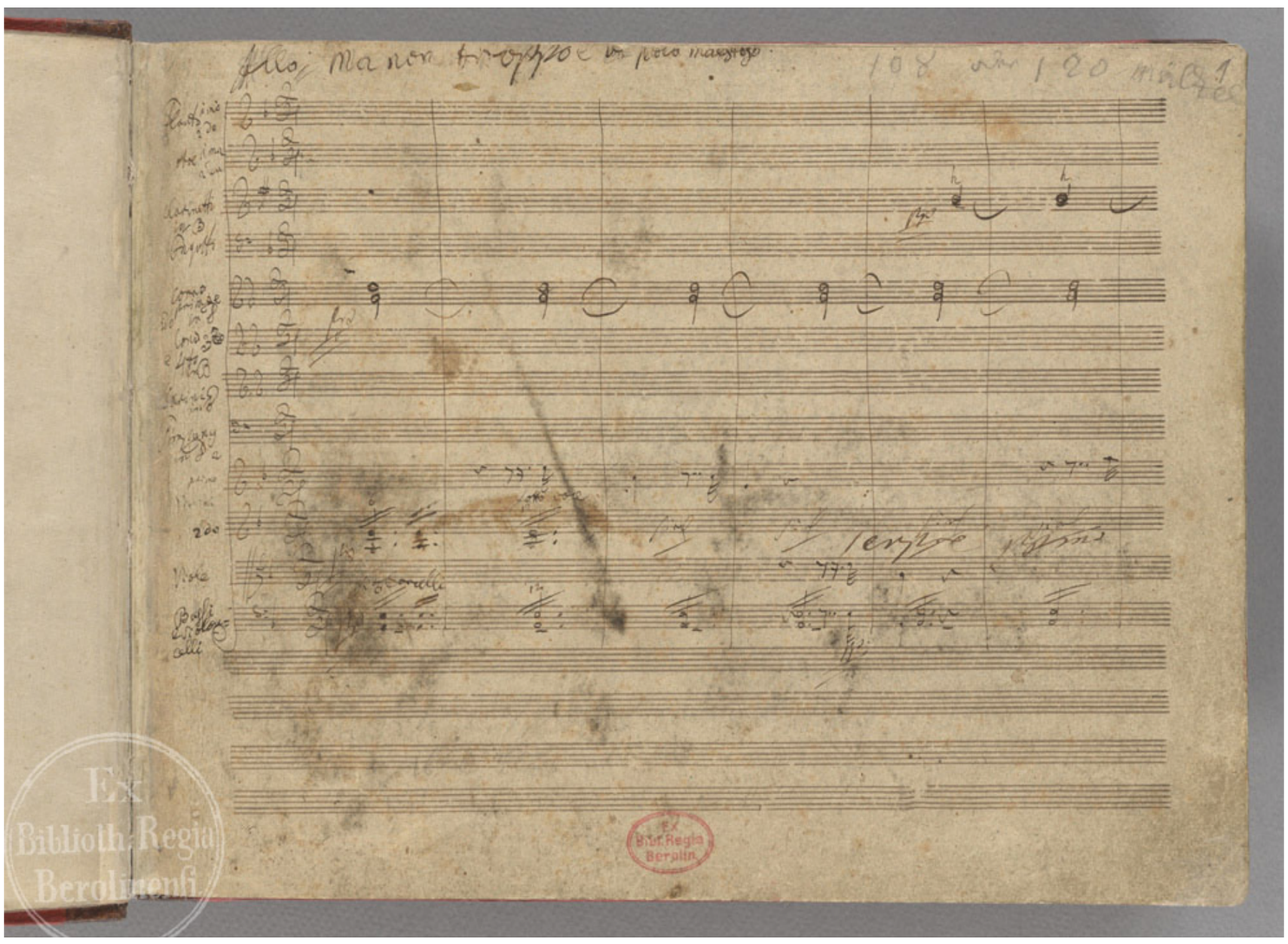
Από αυτήν επίσης την κάπως «πλουμιστή» περιγραφή συνάγεται ότι επ' ουδενί λόγω μπορεί αυτή να πραγματεύεται μια γρήγορη ρυθμική αγωγή. Απεναντίας, εφ' όσον ώς εδώ το 116 δεν αποδείχτηκε ως ακουστικό ή γραπτό λάθος και ο αριθμός Μετρονόμου ορίζεται παραδείγματος χάριν στο 160, ποιό χαρακτήρα λοιπόν θα έχει το Τρίο σ' αυτή τη ρυθμική αγωγή;...

Ακόμα μία παρατήρηση για το θέμα του Τρίο (μέτρο 414, fortissimo: δηλαδή, με πολύ ισχυρή ηχητική ένταση) στην οποία ορισμένοι συγγραφείς πιστεύουν ότι αναγνωρίζουν σλαβικό, λόγου χάριν ρώσικο, χρωματισμό - άλλοι πάλι βλέπουν σ' αυτό προανάκρουσμα του θέματος «της Χαράς». Αμφότερα μόλις που ταιριάζουν -, μα σπουδαιότερο μου φαίνεται το να αποφασιστεί μεγαλύτερη ομοιότητα με ένα προγενέστερο θέμα, δηλαδή με το 2ο θέμα (από το μέτρο 93) του Σκέρτσου, κάτι που αποσαφηνίζεται με την απομακρυσμένη πλοκή του μέτρου 495 (τώρα χωρίς άλλο σε απ' ευθείας μέτρο και μεγέθυνση). Αυτό θα έριχνε καινούριο φως στην τέχνη των παραλλαγών της «9ης Συμφωνίας» του Μπετόβεν, επειδή πολύ κοντά στον ορμητικό χαρακτήρα αυτού του θέματος ακούγεται εδώ μια σχεδόν λυρική παραλλαγή της «Ποιμενικής Συμφωνίας», - τάχα εξ αυτού σε τούτο το Μέρος επιθυμεί ο Μπετόβεν τα κλαρινέτα «σε Ντο»;...

Πρέπει έτσι να μην αναφερόμαστε σε «μουσικό νόημα» ή σε «ενστικτώδη αίσθηση», αλλά εν πρώτοις και προ πάντων να εμπιστευτούμε τη μουσική λογική του Μπετόβεν. Ο Χανς Σβαρόφσκυ *(Hans Swarowsky: «Διατήρηση της μορφής» Βιέννη 1979)* σφραγίζει το ζήτημα μ' έναν επίσης απλό όπως και τελεσίδικο προσδιορισμό: «Οι ‘‘μετρονομήσεις’’ ήδη είναι σωστές, γιατί ο ίδιος ο Μπετόβεν τις θεωρούσε σωστές». Αν θέλουμε λοιπόν να δικαιωθεί η θέληση του Μπετόβεν, τότε δεν μας υπολείπεται τίποτε άλλο παρά να απομακρυνθούμε από τις κληρονομημένες ακουστικές συνήθειες.

Miltiades Caridis

(απόδοση από τη Γερμανική**: Τάκης Καλογερόπουλος**)



Το χειρόγραφο του Μπετόβεν της 1ης σελίδας του 1ου μέρους της 9ης Συμφωνίας του.

ΤΑ ΠΕΡΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΝΤΕΧΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ!

Η Παλαιά Φιλαρμονική Κερκύρας, με 300 περίπου μουσικούς, παιανίζει τον "Αμλέτο" στο Λιστόν το Μ. Σάββατο 2012, προεξάρχοντος του αρχ/κού της Σπ. Προσωπάρη (foto credits: Stamatis Katapodis, www.katapodis-photography.gr), ευγενική δωρεά του φωτογράφου

Στη μνήμη ενός... «Αμλέτου»[1] και Σπύρου Αργύρη (1948-1996)·

και Η Μεγάλη Εθνική Ρωσική Σχολή Σύνθεσης.

Ο τιμημένος Δάσκαλος Βασίλης Πάβλοβιτς Καλαφάτης (1869-1942).

Γράφει ο

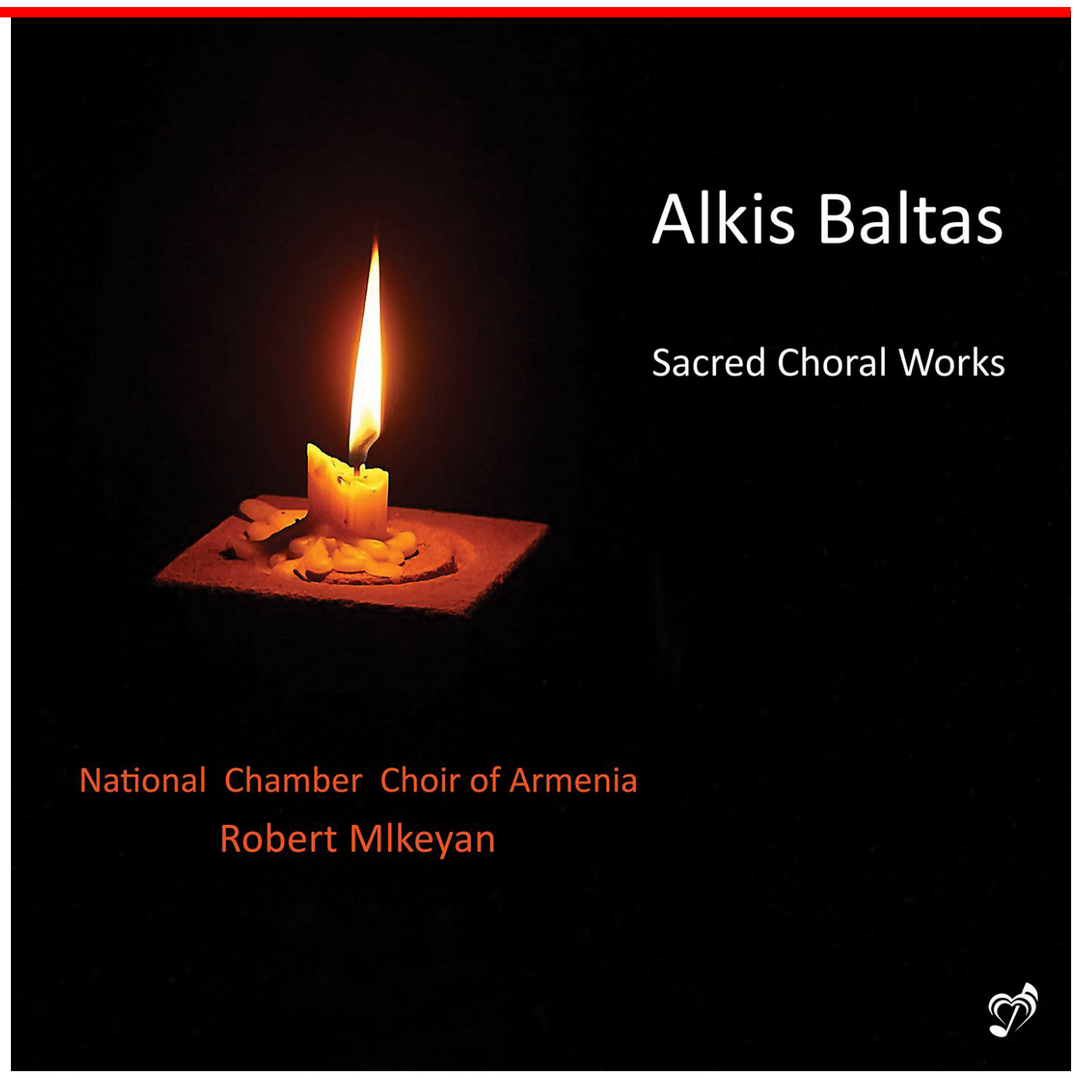
μαέστρος

Δρ. Χρήστος

Ηλ. Κολοβός

Τώρα που γράφονται αυτές οι αράδες,
δεν μένει παρά να τις αφιερώσω
στους αγαπημένους μου
Θάνο Μικρούτσικο (1947-2019) που γεννήθηκε στις 13.4
και Χρήστο Νικ. Κολοβό (1989-2019) που «έφυγε» στις 13.4.

Δύο διαφορετικοί τίτλοι κοσμούν ετούτο το αφιέρωμα σε ισάξιους ψηφιακούς δίσκους (CDs). Οι παραπάνω τίτλοι είναι η αίσθηση της ανάμνησης που μας άφησαν οι δίσκοι αυτοί. Ποιά η βαθύτερη σύνδεσή τους όμως; Η συμπόρευση της θρησκευτικότητας με την Ανάσταση. Την Ανάσταση των Λαών για ένα καλύτερο αύριο, για έναν κόσμο που δεν θα πεινάει, έναν κόσμο λεύτερο και μορφωμένο, έναν κόσμο που δεν θα προσεύχεται φοβούμενος κάτι αόρατο μόνον για να ζητήσει βοήθεια άνωθεν, μα που η προσευχή του αυτή εκπορευόμενη από το μυαλό του και «πηγαιμένη» στα χέρια του, στη δύναμή του, θα μετατρέπεται σε ένα φωτεινό εργαλείο για να πάρει την τύχη της ζωής του ο ίδιος και να σταματήσει η εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο, δημιουργώντας έτσι κόκκο τον κόκκο, πέτρα την πέτρα, μια νέα κοινωνία, έναν νέο κόσμο, όπου «ο ψαράς θα γράφει ποιήματα και ο ποιητής θα ψαρεύει», όπως λέει και ο ποιητής.



Ο πρώτος δίσκος που σας παρουσιάζουμε έχει τίτλο ***Sacred Choral Works***, δηλ. «Εκκλησιαστικά Χορωδιακά Έργα», του συνθέτη και μαέστρου **Άλκη Μπαλτά (γεν. 1947)**. Κυκλοφορεί από την ελληνική Phasma Music 010 (2019). Πρόκειται για ένα CD διάρκειας 53’16’’ στο οποίο ακούμε την υποδειγματική Εθνική Χορωδία Δωματίου της Αρμενίας (ιδρ. 2000) υπό τη διεύθυνση του **Robert Mlkeyan**, σε έξι έργα του Θεσσαλονικιού συνθέτη, καμωμένα σε διάστημα λίγο περισσότερο των τριάντα χρόνων. Από το τελευταίο έτος των σπουδών του στο Βερολίνο (1978) έως τα 2010.

Αλήθεια είναι πως τα τελευταία δυο χρόνια, έχουν κυκλοφορήσει από διάφορες εταιρείες αρκετά CDs με έργα του Μπαλτά. Προσεγμένες εκδόσεις οι οποίες περικλείουν μεγάλο μέρος της συνθετικής παραγωγής του Μαέστρου μας. Τεχνίτης από τους λίγους της γενιάς του, βαθύς γνώστης της τεχνικής της σύνθεσης, αλλά και της ενορχήστρωσης. Ένας ήρεμος άνθρωπος, μορφωμένος σφαιρικά που δε διστάζει να αναγνωρίσει όχι μόνον συνομηλίκους του, μα και αρκετά νεότερούς του. Ίδιον ξεχωριστών ανθρώπων. Ζυμωμένος και με τις

ιδέες της Ορχήστρας Νέων «Παναρμόνια» των αρχών του ’70 (ιδρ. Τάκης Καλογερόπουλος).

Η πολύ στενή μας συνεργασία για κάποιους μήνες, πριν την μάστιγα του κορωνοϊού, στην παιδική του όπερα *Φρικαντέλλα· η Μάγισσα που Μισούσε τα Κάλαντα*, σε λιμπρέττο Ευγένιου Τριβιζά, την παρτιτούρα της οποίας μού εμπιστεύτηκε να διευθύνω κάποιες παραστάσεις αντ’ αυτού, με έφερε να μελετήσω επισταμένως τη γραφή του και να βεβαιώσω την εντύπωση που μού είχε δημιουργήσει, όταν 18 χρόνων στην Μουσικολογία του ΑΠΘ με δίδασκε «Αρμονία» και με είχε κατακτήσει. Δε χρειάζονται συστάσεις για την καριέρα του, αλλά αξίζει να ειπωθεί πως ως καλλιτεχνικός διευθυντής διαφόρων κρατικών οργανισμών (βλ. ΚΟΘ, ΕΛΣ, Μουσικά Σύνολα ΕΡΤ κ.α.) έμεινε στην ιστορία επειδή είχε όραμα, υπήρξε πρωτοπόρος πραγματοποιώντας πολλές καινούριες ιδέες, έμπηξε το μαχαίρι στο κόκκαλο όταν χρειάστηκε και παραιτήθηκε από τη Λυρική, επειδή δεν έκανε τη χάρη στον προϊστάμενο Υπουργό του τότε να προσλάβει κάποια… «προστατευομένη» χορεύτρια του υπουργού. Αθάνατο Ρωμέικο!, όπως θα έλεγε και ο έτερος Θεσσαλονικεύς μαέστρος μας Βύρων Φιδετζής.

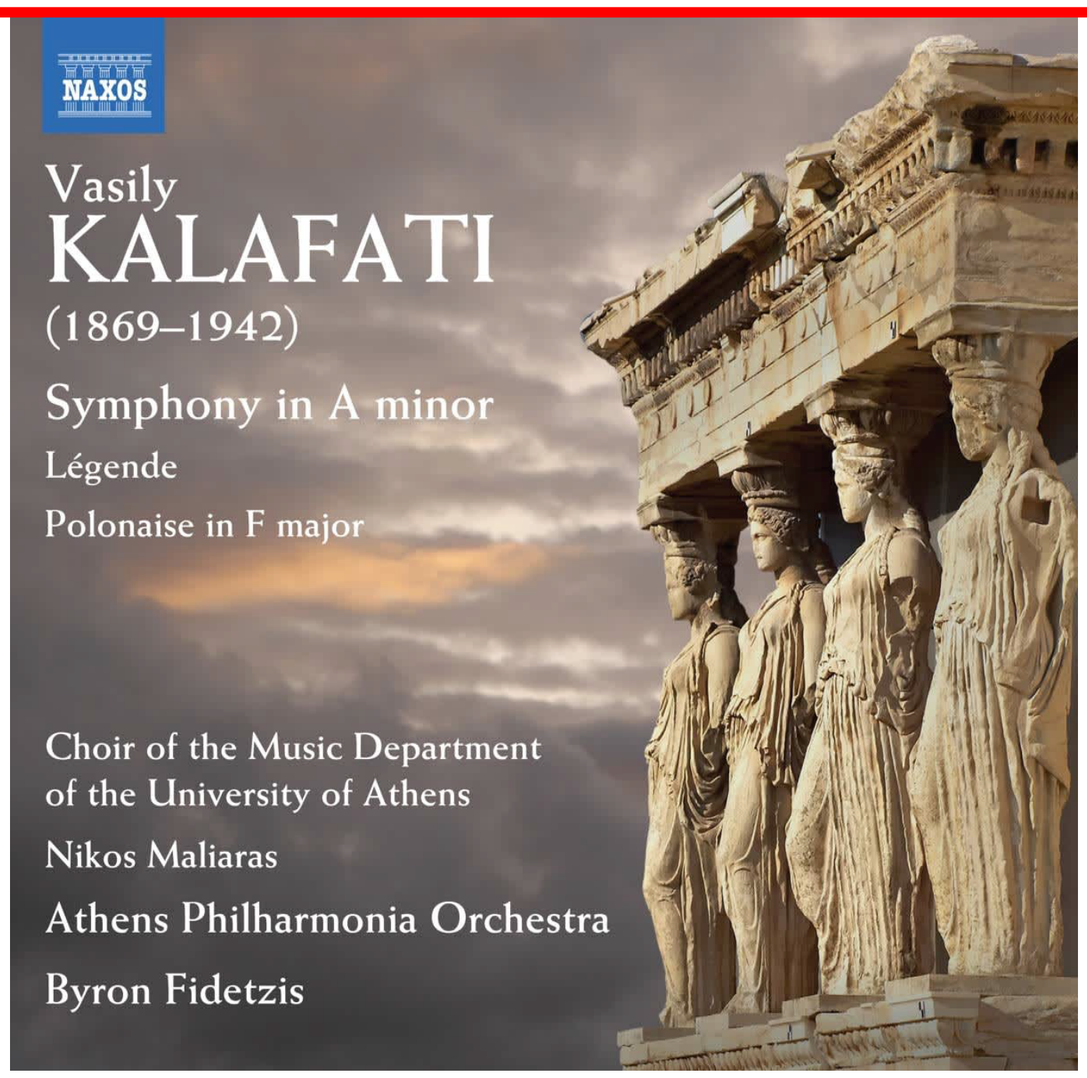
Ως συνθέτης καταπιάνεται «μαστόρικα» με όλες τις εποχές και τις τεχνικές έχοντας φτιάξει όμως το δικό του στυλ και στο συγκεκριμένο δίσκο δίνει μεγαλύτερη σημασία στις γυναικείες φωνές, γεγονός που μας εξέπληξε ευχάριστα, αφού περιμέναμε να ακούσουμε βαθειές ανδρικές, αρμένικη χορωδία γαρ. Κάτι σαν την α’ πρ. από την όπερα του Ούγγρου συνθέτη Erkel, « Hunyadi László » που τραγουδούν μόνον άνδρες. Συγκινητικό το γεγονός, ότι το 3ο έργο *Nun sich der Tag geendet hat*, δηλ. «τώρα η μέρα έφτασε στο τέλος» το αφιερώνει στο διαπρεπέστατο μαέστρο και πολύ φίλο του, που «έφυγε» πολύ γρήγορα, Σπύρο Αργύρη (1948-1996), όταν ήταν μέλος του ΔΣ της ΕΛΣ και καλ/κός δ/ντής ο Μπαλτάς. Πρόκειται για διαυγή γραφή, με έντονες τις διαφωνίες, ισοκράτες να υποδηλώνουν την βυζαντινή μας παράδοση, αλλά και

ασύμμετρους ρυθμούς των 5/8, 9/8, 10/8, χαρακτηριστικοί της περιοχής μας. Μην ξεχνάμε και την ηπειρωτική καταγωγή του συνθέτη μας. Σε δυο έργα συμμετέχουν και οι βιρτουόζοι Vyacheslav Manucharyan (κλαρινέττο) και Shushanik Hovakimyan (πιάνο). Σ' ευχαριστώ Μαέστρο μου για την πίστη και την εμπιστοσύνη. Στο χρώσταγα.

Το δεύτερο και τελευταίο μας, για αυτή τη φορά, άξιο προσοχής και μελέτης CD είναι με τη «Φιλαρμόνια Ορχήστρα Αθηνών» (NAXOS 8.574132, 2020) υπό τον αγωνιστή, μελετητή και ονειροπόλο μαέστρο **Βύρωνα Φιδετζή**, μαζί με τη Χορωδία του Μουσικού Τμήματος του ΕΚΠΑ και μαέστρο τον καθηγητή **Νίκο Μαλιάρα**. Ένα πορτραίτο στον Έλληνα της Ρωσίας, **Βασίλη Πάβλοβιτς Καλαφάτη [Ευπατόρια Κριμαίας, 29 Ιανουαρίου (Νέο Ημερολόγιο) 1869 – Λένινγκραντ, 20 Μαρτίου 1942]**. Ακριβώς 15 ημέρες μετά την Παγκόσμια Πρώτη της Συμφωνίας του Λένινγκραντ (7η) του Σοστακόβιτς στο Κουΐμπιτσεφ με την Ορχήστρα του Θεάτρου Μπαλσόι της Μόσχας, μεσούσης της ιστορικής Πολιορκίας του Λένινγκραντ, ο Καλαφάτης αφήνει την τελευταία του πνοή. Το έργο μεταδόθηκε απευθείας σε όλη τη χώρα από όλους τους ραδ/θμούς με πάσα επισημότητα. Ωσάν σοβαρό πολιτικό διάγγελμα. Μπορεί και να την άκουσε ο Καλαφάτης.

Μαθητής του Ρίμσκυ-Κόρσακωφ στο Ωδείο της Αγ. Πετρούπολης, ο Καλαφάτης αποτελεί το δίχως άλλο έναν πανάξιο εκπρόσωπο της μεγάλης Εθνικής Ρωσικής Σχολής Σύνθεσης, κουβαλώντας στη φαρέτρα του όλα τα χαρακτηριστικά στο ύφος, τα χρώματα και την ενορχήστρωση, γεγονός που τον έκανε αξιομνημόνευτο Παιδαγωγό με μαθητές στις τάξεις του (1901-1929) στο ίδιο Ωδείο μ.ά. τους Σκριάμπιν, Στραβίνσκυ, Προκόφιεφ, Ασάφιεβ και Μαρία Γιούντινα. Την αφρόκρεμα της Ρωσικής και Σοβιετικής μουσικής διανόησης.

Έτσι, στο συγκεκριμένο CD υπάρχει η *Συμφωνία* του σε λα ελ., έργο 12, το συμφωνικό ποίημα *Θρύλος*, έργο 20 και η *Πολωναίζα*, έργο 14. Τρία έργα του που εκτείνονται σε περίπου 30 συνθετικά χρόνια (1899-1928).



Σε τίποτε η *Συμφωνία* του δεν έχει να ζηλέψει άλλες «μοναχές» συμφωνίες της φιλολογίας, όπως εκείνη του Φρανκ. Εκτείνεται σε τέσσερα μέρη με τα δυο γρήγορα να κυκλώνουν τα κλασικά «σκέρτσο» και «αντάτζιο». Τέσσερα μέρη στα οποία ρέουν τα θέματα στα πρώτα βιολιά αβίαστα, τα σόλι των ξύλινων πνευστών, κλαρινέττου και όμποε στο 1ο μέρος, μάς οδηγούν στο «σκέρτσο» που είναι ένα «μότο περπέτουο», δηλ. μια «συνεχής κίνηση» με τα ξύλινα και τα βιολιά να εναλλάσσονται. Στο 3ο μέρος, το σόλο αγγλικό κόρνο, θυμίζει το αντίστοιχο σόλο από τα «Καυκασιανά Σκίτσα» του Μιχαήλ Ιπολίτωβ-Ιβανώφ, στο οποίο απαντά η βιόλα, και παράλληλα ο Καλαφάτης μας δίνει ένα άρωμα από το «Ιταλικό Καπρίτσιο» αλλά και την «Ελεγεία» από την Σερενάτα για έγχορδα του Τσαϊκόφσκυ. Στο «φινάλε» αλλάζει το ύφος και βλέπουμε την μαστοριά του Καλαφάτη με το φουγκάτο που σμιλεύει, ενώ και εδώ στοιχεία μπαλέττου κατακλύζουν το κείμενο.

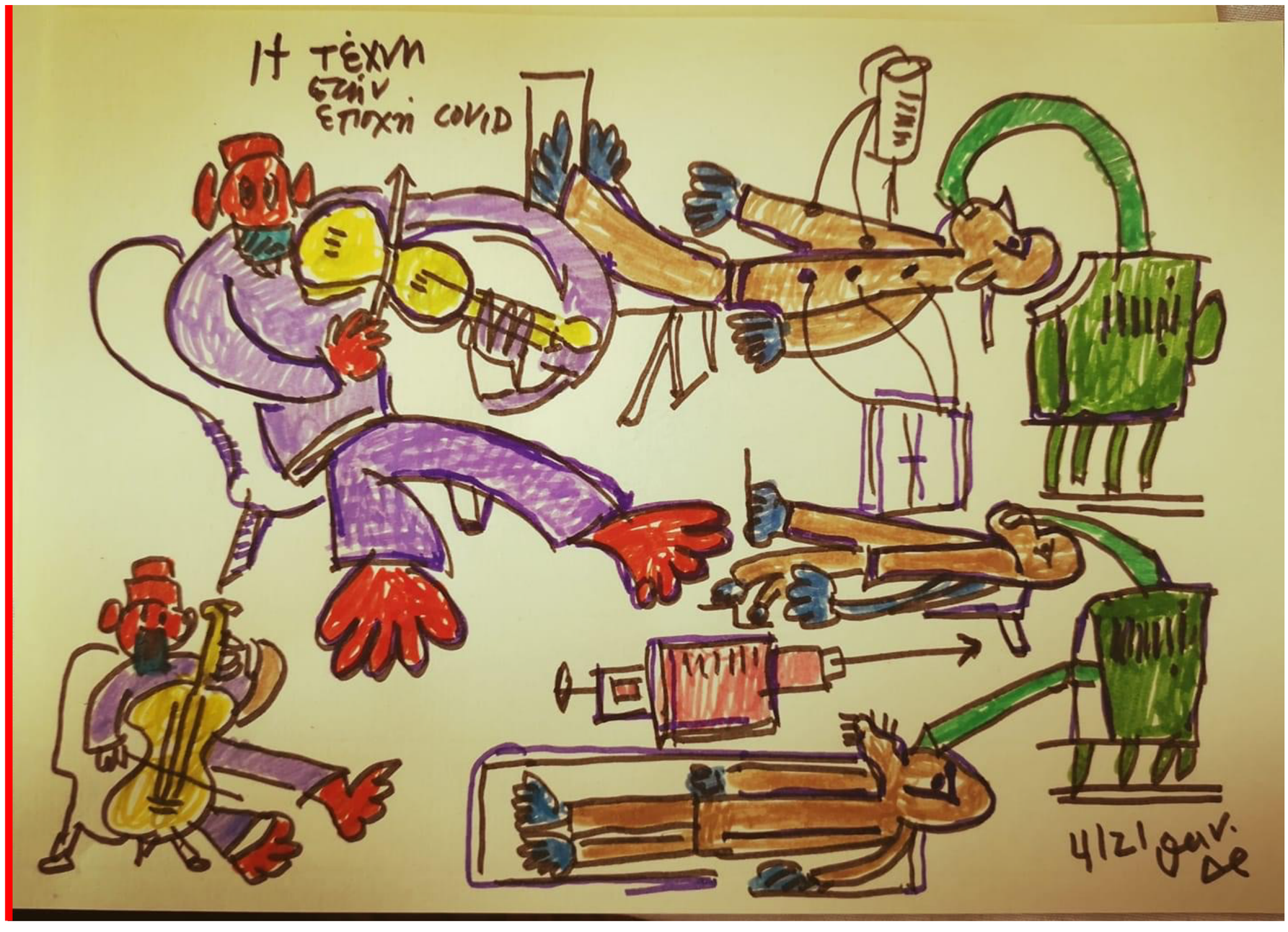
Ακολούθως, ο «Θρύλος» για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα και χορωδία, πήρε

το Β’ βραβείο στο Διεθνή Διαγωνισμό της αμερικανικής δισκογραφικής «Κολούμπια» στη Βιέννη το 1928, για τα 100χρονα από το θάνατο του Σούμπερτ, προεδρεύοντος του Γκλαζουνώφ. Τρία θέματα του Σούμπερτ αναλύονται υποδειγματικά δείχνοντας πως ως Ρώσος «μαιτρ» της σύνθεσης, γνωρίζει πάρα πολύ καλά όλη την παραδοσιακή ενορχήστρωση και «παίζει» με όλες τις δυνατότητες του ύφους για την εποχή του Σούμπερτ.

Τελειώνουμε με την «Πολωναίζα», που αφιερώνει στον Γκλαζουνώφ. Όπως οι αντίστοιχες του Τσαϊκόφσκυ (βλ. «Ευγένιος Ονιέγκιν») και του Λυάντωφ, έργο 55, λάμπει από χρώματα, χορευτικό μπρίο και επιβολή του συγκεκριμένου χορού. Λεβέντικη, λεπτή και με δεξιοτεχνία.

Με το τρίτο αυτό έργο σκιαγραφείται ένας πρώτης γραμμής συνθέτης, με ελληνικό αίμα και ρωσική ψυχή, ο οποίος ισάξια και ισότιμα παραστέκεται στους Ρώσους συναδέρφους του και η εμφάνιση των έργων του στις αίθουσες συναυλιών επιβάλλουν τη δισκογράφηση και έκδοση αυτών επί χάρτου. Η «Φιλαρμόνια» υπό το Φιδετζή, μάς δίνει το καλύτερο αποτέλεσμα της απόδοσής της δίνοντας την υπόσχεση εμμέσως πλην σαφώς, για τα μετέπειτα μοναδικά δισκογραφικά της βήματα, ενώ η Χορωδία προσδίδει ένα άρωμα «Πολοβιτσιανών Χορών» με μια εσάνς Ντεπυσσύ. Με δυο λόγια, μεθύστε με τη μουσική του Έλληνα Καλαφάτη της Ρωσικής στέπας!

Καλλιθέα – Αθήνα, 13 Απριλίου 2021



Η Τέχνη στην Εποχή του COVID, 2021, Θανάσης Δρίτσας

"Η Τέχνη πενθεί και βρίσκεται σε ασφυξία την σκοτεινή αυτή εποχή της πανδημίας Covid. Η λέξη ασφυξία, δύσπνοια, αναπνευστική δυσλειτουργία, έλλειψη αέρα, έλλειψη καθαρής ανάσας χαρακτηρίζει την εποχή αυτή την οποία όλοι ελπίζουμε να αφήσουμε πίσω. Ένα σκίτσο μου σημερινό".
(Θαν. Δρίτσας, 10/4/2021)

(Ο Θανάσης Δρίτσας είναι καρδιολόγος - Αναπλ. Δ/ντής του Ωνασείου Καρδιοχειρουργικού Κέντρου, συνθέτης και συγγραφέας.)

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”.

ΓΕΦΥΡΕΣ

Η Χριστίνα Μαξούρη στα Τραγούδια της Σωτηρίας Photo Credits: Μαρίλη Ζάρκου

Ο συγγραφέας Δημήτρης Χαλιώτης

Και τα τραγούδια της Σωτηρίας

Εισαγωγή:

Θαλασσιά Αντωνοπούλου

Γέφυρες που ενώνουν διαφορετικά μέρη μέσα στο τραγούδι, μέσα στην τέχνη, μέσα στον χώρο και το χρόνο. Γέφυρες ανάμεσα στις άλλες μορφές της τέχνης, των γραμμάτων, των επιστημών και τη μουσική. Γέφυρες ανάμεσα στους ακροατές και τους μουσικούς. Μέσα από τις «Γέφυρες» του περιοδικού μας θα συναντάμε ανθρώπους και έργα που ανταμώνουν με το χώρο της μουσικής παίρνοντας διάφορα μονοπάτια και αφετηρίες.

Ένας απ' αυτούς είναι ο Δημήτρης Χαλιώτης, δημοσιογράφος, θεατρικός συγγραφέας και επιμελητής μουσικών παραστάσεων. Πολλοί από μας τον γνωρίσαμε καλύτερα μέσα από τη μουσική παράσταση «Τα λογοκριμένα» πέρυσι το Φεβρουάριο. Η μουσική άλλωστε είναι πάντα δεμένη με τα έργα και τις παραστάσεις του. Αυτή τη φορά εμπνέεται από τη ζωή και τα τραγουδια της Σωτηρίας Μπέλλου σε μια παράσταση που θα παρουσιαστεί σε ένα μήνα περίπου, στο πλαίσιο του φετινού Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου. Ας δούμε τι μας είπε ο ίδιος:

"100 χρόνια συμπληρώνονται φέτος από τη γέννηση της Σωτηρίας Μπέλλου. Κάπως έτσι γεννήθηκε η ιδέα για «Τα τραγούδια της Σωτηρίας», μια μουσική παράσταση πλημμυρισμένη με τα αθάνατα τραγούδια, που η ίδια σφράγισε με τη μεταλλική, τραχιά φωνή της."

Σε μία καταπράσινη αυλή του Θησείου, που λες κι ο χρόνος άφησε ανέγγιχτη

στο πέρασμά του, η Χριστίνα Μαξούρη, μία από τις πιο χαρακτηριστικές και σημαντικές φωνές της νεότερης γενιάς, δίνει νέα πνοή στα τραγούδια της Σωτηρίας. Με τον πιο λιτό τρόπο. Ένα ξύλινο πάλκο, όπως παλιά, μία γυναικεία φωνή και τέσσερις εξαιρετικούς μουσικούς - σολίστες: τον Βασίλη Κορακάκη (μπουζούκι, φωνή), τον Δημήτρη Κουφογιώργο (μπουζούκι), τον Βασίλη Προδρόμου (κιθάρα, φωνή) και τον Δημήτρη Κούστα (ακορντεόν). Όλοι τους με βαθιά γνώση και αγάπη για το λαϊκό τραγούδι και φυσικά για τη Σωτηρία Μπέλλου.

Και δίπλα στα τραγούδια, ιστορίες από τη συναρπαστική και πολυκύμαντη ζωή της «αρχόντισσας του ρεμπέτικου». Ιστορίες που η Χριστίνα και οι μουσικοί της θα μοιραστούν μαζί με το κοινό όπως μια παρέα σ' ένα βράδυ γιορτής.

Μετά από μία χρονιά ακούσιας και αναγκαστικής απομάκρυνσης τα τραγούδια της Σωτηρίας θα μας φέρουν ξανά κοντά και θα ζεστάνουν και πάλι τις καρδιές μας."

Ο Δημήτρης Χαλιώτης

ΠΕΡΙ ΣΥΛΛΟΓΩΝ ΚΑΙ ΑΡΧΕΙΩΝ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ο Samuel Baud Bovy επί το έργον…

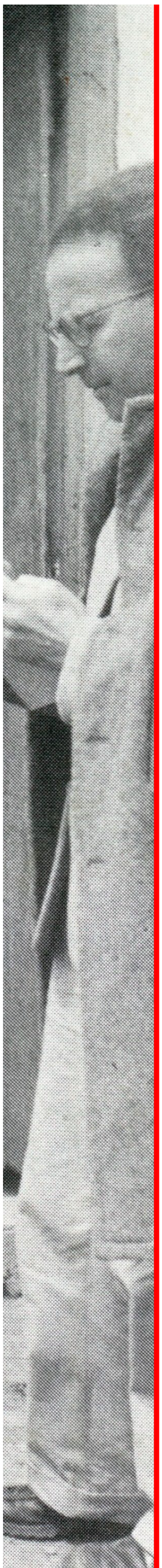
Περί συλλογών και αρχείων με θέμα την παραδοσιακή μουσική.

Γράφει ο

Γιώργος Κωτσίνης

Θυμάμαι τα λόγια του μεγάλου συλλέκτη και ερευνητή Νίκου Διονυσόπουλου, ο όποιος μου είπε ότι ακόμη κι ένα μικρό αρχείο ή συλλογή κάποιου που ασχολείται με την παραδοσιακή μουσική, θα μπορούσε να περιέχει σημαντικά, σπάνια και ανεκτίμητης αξίας κομμάτια, τα οποία θα τα «ζήλευε» και ο μεγαλύτερος συλλέκτης.

Γενικά αρχείο και ειδικότερα αρχείο με θέμα την παραδοσιακή μουσική, θεωρείται το σύνολο των μαρτυριών και των ντοκουμέντων, ενώ η συλλογή αναφέρεται ως το αποτέλεσμα τεχνητής συγκέντρωσης του υλικού από έναν συλλέκτη, σύμφωνα με τις προσωπικές του εκτιμήσεις, και έχει - όπως θα υποστηρίξουμε παρακάτω - διαστάσεις έργου τέχνης. Η συλλογή θα μπορούσε να είναι η απλή συσσώρευση ή και η αποθησαύριση του μουσικού υλικού, ωστόσο πολλές φορές πρόκειται για συνειδητή πράξη επιλογής και σύμφωνα με προκαθορισμένα κριτήρια, δηλαδή, αφορά μια συστηματική και επιλεκτική συγκέντρωση «κομματιών», τα οποία διαθέτουν κάποιο κοινό χαρακτηριστικό και μέσα της καθρεπτίζεται μια σκοπιμότητα. Τα κίνητρα που οδηγούν στην δημιουργία μιας συλλογής είναι καταρχήν η έφεση, η διάθεση και η ανάγκη για έρευνα και μελέτη. Ένα άλλο κίνητρο θα μπορούσε να είναι η οικονομική επένδυση, ιδιαίτερα αν ο ερευνητής είναι ταυτόχρονα και επαγγελματίας. Σημαντικό κίνητρο αποτελεί η συναισθηματική ανάγκη του συλλέκτη. Με αυτό τον τρόπο εκδηλώνει την αγάπη που έχει για τα αντικείμενα αυτά, καθώς τους αποδίδει συναισθηματική αξία. Έπειτα ο συλλέκτης συνήθως αποσκοπεί σε μια κοινωνική καταξίωση και κοινωνική άνοδο. Η ύπαρξη μιας οργανωμένης και

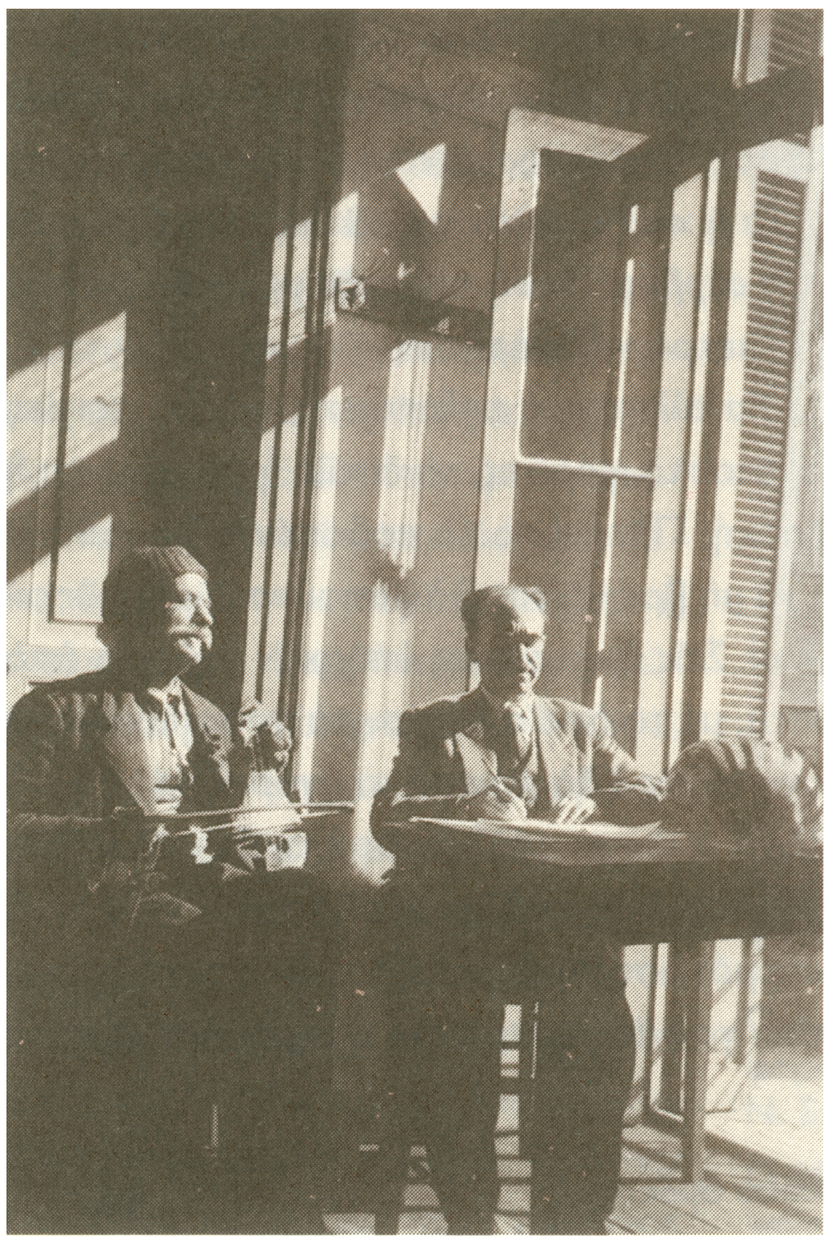


σπάνιας συλλογής μπορεί να μη είναι αυτοσκοπός, αλλά να δρα καταλυτικά ή να αποτελεί πόλο έλξης, ώστε να δημιουργηθούν οι κατάλληλες προϋποθέσεις για επαφές και άλλες λειτουργίες. Με όποια οπτική γωνία και να κοιτάξουμε, συμπεραίνουμε ότι τα «κομμάτια» - τμήματα μιας συλλογής, εξασκούν μια ακαταμάχητη γοητεία και έλξη στον συλλέκτη, τα οποία αποτελούν την υλική αποτύπωση μιας άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς.

Αξίζει να σημειώσουμε και να ξεκαθαρίσουμε, ότι οι παραδοσιακοί σκοποί μεταβιβάζονται προφορικά από γενιά σε γενιά, είναι συνυφασμένοι με την κοινωνία που τους δημιουργεί και απαιτούν τη συμμετοχή της κοινότητας. Το υλικό αυτό το διαμορφώνουν και το συντηρούν οι φορείς του, δηλαδή ο παραδοσιακός καλλιτέχνης και τα μέλη της κοινότητας. Ο παράγων λαϊκός καλλιτέχνης αποτελεί συντηρητική και ταυτόχρονα ανανεωτική δύναμη. Στο δημοτικό τραγούδι και στους σκοπούς δρουν συνεπικουρικά δυο αντίθετες και συμπληρωματικές δυνάμεις: από τη μια η παράδοση αντιτίθεται στο νεωτερικό και προσφέρει βασικά εκφραστικά μέσα και ιδεολογικά στερεότυπα, και από την άλλη, οι επιλογές του καλλιτέχνη αναδεικνύουν προβληματισμούς, προσδοκίες και ιδανικά της κοινότητας, ενώ αυτός σύμφωνα με την προσωπική του ερμηνεία και την έμπνευση της στιγμής, φορτίζει συναισθηματικά την ατμόσφαιρα και σχολιάζει, εμπλουτίζοντας και ανανεώνοντας το παραδοσιακό τυπικό. Εκτός του υλικού και των φορέων του, παράμετροι είναι και κοινωνικός χώρος και η κοινωνική περίσταση.

Από άλλη σκοπιά, η επιστήμη, μέσα από μια καθολική εξέταση του δημοτικού τραγουδιού και των παραδοσιακών σκοπών, προσπαθεί να διακρίνει τη γλώσσα του λαού, την παράδοσή του, καθώς και την επίδραση του τοπίου (φυσικού περιβάλλοντος και κλίματος), κυρίως όμως γίνονται κατανοητές αντιλήψεις και σημασίες οι οποίες καθρεπτίζονται μέσα σε αυτά. Το «κομμάτι», το οποίο αποτελεί «μονάδα» σε μια συστηματική συλλογή μετατρέπεται από μεμονωμένη μαρτυρία και δεδομένο («κατάλοιπο»), σε σταθερό τεκμήριο

(αποδεικτικό στοιχείο, πειστήριο). Με αυτόν τον τρόπο αντλούνται από αυτό χρήσιμες πληροφορίες, δηλαδή, μετατρέπεται σε πηγή πληροφοριών. Αυτές οι πληροφορίες με τη σειρά τους αποτελούν την προϋπόθεση για την παραγωγή γνώσης. Η αποθησαυρισμένη γνώση επισημαίνει την συλλογική μνήμη, όταν αυτή παρουσιάζεται διαθλασμένη, λόγω της τοπικής και χρονικής απομάκρυνσης. Η επιστήμη προσπαθεί να εξηγήσει ορθολογικά, το «γιατί», το νόημα (υλικό, συμβολικό και λειτουργικό) και τη σημασία, αλλά και εξετάζει το «πώς», δηλαδή τους κανόνες και τον τρόπο με τον οποίο κάθε «κομμάτι» λειτουργούσε, λειτουργεί ή δύναται να λειτουργήσει. Το «κομμάτι» στο αρχείο αποτελεί «σπόρο» και έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιηθεί ξανά (είτε διαφοροποιημένο, αλλά με ίδιο τρόπο, είτε όμοιο, με διαφορετικό τρόπο).



Ο Σίμων Καράς καταγράφοντας τον Γιώργη Γκόρε στην οικία του επί της οδού Λέκκα 26. Αθήνα 1955. (Μ.Λ.Φ. Αρχείο Σίμωνος και Αγγελικής Καρρά)

Μ’ άλλα λόγια, τα προϊόντα καταγραφής, όταν τα αποκόβουμε από το περιβάλλον τους και το πλαίσιο όπου συντέθηκαν, συγκροτήθηκαν, λειτούργησαν και εξελίχθηκαν[1], βεβαίως και απονευρώνονται μερικώς, αλλά δεν πεθαίνουν. Ένα καταγεγραμμένο παραδοσιακό «μουσικό κομμάτι» ή ένας δίσκος που εκδόθηκε, δεν αποτελεί μόνο «φωτογραφικό» στιγμιότυπο του «τότε» και του «αλλού», όπου το «άυλο» μετατρέπεται, με την βοήθεια της τεχνολογίας, σε «υλικό». Όταν εργάζεται, με γνώση, έμπνευση και μεράκι, ένας συλλέκτης ή παραγωγός ή ερευνητής, δημιουργεί έργα τέχνης, τα οποία προορίζονται να εκτεθούν (σε έκθεση με μικρή ή μεγάλη εμβέλεια) σε ένα τεχνητό σύγχρονο και ταυτόχρονα ετεροτοπικό περιβάλλον. Κάθε φορά που ερχόμαστε σε επαφή με ένα έργο τέχνης, αυτό συμπεριφέρεται ως ζωντανός οργανισμός· έχει να μας «πει» πάντοτε διαφορετικά πράγματα και εκπέμπει διαφορετικά μηνύματα, γιατί εμείς συνεχώς αλλάζουμε και εξελισσόμαστε (ίσως και εξ αιτίας του) σε ατομικό ή συλλογικό επίπεδο. Τα «ερείπια του παρελθόντος» εγκλείουν διαχρονικά μηνύματα και νοήματα και αποτελούν διαχρονικά έργα τέχνης, ενώ παράλληλα μετασχηματίζονται σε επιστημονικά τεκμήρια (μαρτυρίες). Δηλαδή, τον νόημα τους μπορούμε να το αναζητήσουμε, τόσο μέσα στη σχέση τους με το πλαίσιο (κοινωνικό, ιστορικό, πολιτισμικό, πολιτικό κ.λπ.) στο οποίο ανήκουν, όσο και έξω από αυτό, στην ύπαρξή τους ως έργα τέχνης με αυτονομία στη μορφή και στο περιεχόμενό τους. Τα έργα αυτά με την υλική μορφή τους, τα βρίσκουμε να κοσμούν δημόσιες ή ιδιωτικές συλλογές ή αποτελούν τμήματα αρχείων (σήμερα ψηφιοποιημένων αρχείων σε πανεπιστήμια, στο διαδίκτυο, στους δημόσιους ραδιοφωνικούς και τηλεοπτικούς φορείς κ.λπ.), είτε συνιστούν εμπορικά προϊόντα και διοχετεύονται στις αγορές π.χ. οι συλλογές τραγουδιών σε δίσκους ή η χρήση στους ραδιοφωνικούς σταθμούς. Προστατεύονται δε, μέσα σε ένα νομικό και δεοντολογικό πλαίσιο.

Σήμερα, μέσα από τη διαδρομή της εκπαίδευσης, της καλλιέργειας, της παραγωγής μουσικού υλικού και της διαδικασίας εκτέλεσης και επιτέλεσης, οι

άνθρωποι που ασχολούνται με την παραδοσιακή μουσική (συλλέκτες, ερευνητές, καλλιτέχνες κ.λπ.) έχουν στην κατοχή τους κάποιο είδος αρχείου (συστηματικό ή όχι), το οποίο περιέχει συλλογές (συστηματικές ή όχι). Οι συλλογές αυτές, στηρίζονται στην καλλιέργεια και τις οικονομικές δυνατότητες του εκάστοτε συλλέκτη, ενώ μέσα τους καθρεφτίζονται οι προσωπικές επιδιώξεις και η παιδεία του. Ωστόσο, ζήτημα με ηθικές προεκτάσεις αποτελεί, τόσο η διάρκεια ύπαρξης και η μονιμότητα αυτών των συλλογών (σε σχέση με την οργάνωση και τη μέριμνα για το υλικό), όσο και η έκθεσή τους στην επιστημονική και στην καλλιτεχνική κοινότητα και προπαντός στο ευρύ κοινό, με σκοπό την διάδοση της γνώσης, την πνευματική καλλιέργεια και την ψυχαγωγία. Τα «ερείπια του παρελθόντος» είναι θαυμαστά και επίκαιρα, γιατί αναλαμβάνουν τον ρόλο πού είχαν και τότε: να προκαλούν συν-κίνηση καθοδηγούμενα από τα ένστικτα, τη φαντασία, το συναίσθημα και το πνεύμα.

[1] Το παραδοσιακό «κομμάτι» προέρχεται από μία ρευστή και διαρκώς μεταβαλλόμενη κατάσταση, όπως οι τελετουργικές εκδηλώσεις, τα έθιμα, ο τρόπος ζωής και οι δράσεις του παρελθόντος.

Ηχογράφηση σε δωμάτιο ξενοδοχείου της Αθήνας, 1929.
Από αριστερά, Γιάννης Ντάβος, Αντώνης Νταλγκάς, ένας άγνωστος τραγουδιστής, Δημήτρης Σέμσης και Δημήτρης Καλλίνικος- Αραπάκης

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΗΣ

Ο Γιώργος Κωτσίνης κατάγεται από τη Στρατίνιστα Πωγωνίου Ιωαννίνων, όπου και μυήθηκε 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 στόν 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 - ἡ τέχνη τοῦ ἑλληνικοῦ κλαρίνου σέ εἴκοσι ἐννέα μουσικές καταγραφές παραδοσιακῶν σκοπῶν*, εκδ. Φ. Νάκας, Αθήνα, 2004 και το: *Ἀβάντι Μαέστρο, Ἡ Μουσική μέσα ἀπό τό Θέατρο Σκιῶν*, εκδ. PANAS MUSIC, Αθήνα, 2017.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΣΤΟ ΣΗΜΕΡΑ

Το Ήθος των Ρυθμών

Γράφει ο

Γιάννης Χατζής

Ο Αριστείδης υποστηρίζει ότι οι ρυθμοί που αρχίζουν με θέση είναι σαφώς πιο ήσυχοι διότι μας ησυχάζουν το μυαλό. Εκείνοι που αρχίζουν με άρση είναι περίπλοκοι και ταραγμένοι. Αυτοί που δεν έχουν ίσες αναλογίες (εν ίσω λόγω τεταγμένοι) είναι σαφώς πιο ευχάριστοι. Οι Ημιολικοί είναι επιθετικοί και δημιουργούν μια αγωνία στον ακροατή αλλά και στον Μουσικό.

"Ο Δάκτυλος"

Ο Δάκτυλος είναι μεγαλοπρεπής ρυθμός. Έχει χαρακτήρα που ταιριάζει στην επική ποίηση. Ο Όμηρος είναι ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον Δάκτυλο στους ύμνους του. "Το δακτυλικό εξάμετρο" /_υυ/_υυ/_υυ/_υυ/_υυ/_ _/ Ισούται δύο προς δύο 2:2.

"Ο Ανάπαιστος"

Ο Ανάπαιστος είναι κατάλληλος για εμβατήρια και για πολεμικά έργα. Ισούται δύο προς δύο. Δύο βραχείες και μία μακρά συλλαβή. /υυ_/υυ_/υυ_/υυ_/ Ισούται δύο προς δύο 2:2.

"Ο Τροχαίος"

Ο Τροχαίος είναι ανάλαφρος, χορευτικός και περήφανος. Ισούται με δύο προς ένα (δηλαδή μία μακρά και μία βραχεία συλλαβή) : /_υ/

"ΤΟ ΗΘΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ"

Σύμφωνα με πολλούς συγγραφείς της αρχαιότητας τα ανθρώπινα ήθη εξαρτώντο από το ήθος της μουσικής. Μεγάλοι φιλόσοφοι όπως ο Πλάτων, ο Αριστοτέλης και πολλοί άλλοι έδιναν μεγάλη έμφαση στα γραπτά τους. Έλεγαν ότι η κακή μουσική επιδρά σοβαρά στον χαρακτήρα και στην ηθική του κόσμου. Ο Πλούταρχος από τη Βοιωτία (ισόβιος ιεροφάντης στο ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς) στο περί Μουσικής έργο του μας λέει τα εξής :

“Μουσικὴ φαύλη καὶ ἄσματα πονηρὰ ἀκόλαστα ποιοῦσιν ἤθη καὶ βίους ἀ νάνδρους καὶ ἀνθρώπους τρυφὴν καὶ μαλακίαν καὶ γυναικοκρασίαν.”

Μετάφραση : *“Κακή μουσική και τραγούδια πονηρά κολασμένα δημιουργούνε ήθη και βίους άνανδρους και ανθρώπους που ζουν στη μαλθακότητα και τη θηλυπρέπεια”.*

"ΤΟ ΗΘΟΣ ΤΩΝ ΓΕΝΩΝ"

Μετάφραση : “Κακή μουσική και τραγούδια πονηρά κολασμένα δημιουργούνε ήθη και βίους άνανδρους και ανθρώπους που ζουν στη μαλθακότητα και τη θηλυπρέπεια”.

1) Διατονικό γένος.

Το διατονικό γένος και το ήθος του περιγράφεται ως φυσικό αρρενωπό και αυστηρό. (Αριστείδης1,19/111mb). Επίσης ο Θέων ο Σμυρναίος στο περί Μουσικής σύγγραμμά του (85,9) λέει τα εξής :

“Απλούν τέ καί γενναίον καί φυσικώτερον”

Μετάφραση : ”Απλό, γενναίο και φυσικό"

2) Χρωματικό γένος.

Το χρωματικό γένος περιγράφεται ως γλυκύτατο και παραπονιάρικο (“ήδιστον τε καί γοερώτατον”). Bellerman.

3) Εναρμόνιο γένος.

Το ήθος του εναρμόνιου γένους περιγράφεται από τον Πλούταρχο διεγερτικό, ήπιο και ηθικό ("διεγερτικόν καί ήπιον και ηθικόν").

''ΑΡΜΟΝΙΕΣ''

Κάθε μία από τις αρμονίες εκφράζει ξεχωριστό ήθος. Εμείς θα μιλήσουμε για τις τρεις κατ' εξοχήν ελληνικές αρμονίες.

1) ΔΩΡΙΚΗ ΑΡΜΟΝΙΑ

Δωρική ή Δωριστί αρμονία περιγράφεται ως "μεγαλοπρεπές ανδροπρεπές αξιοπρεπές αξιωματικόν σεμνόν" . Ο Αριστοτέλης στα πολιτικά (Η,7,10) μας λέει τα εξής:

“Περὶ δὲ τῆς δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστα ἦθος ἐχούσης ἀνδρεῖον.”

Μετάφραση: *"Περί της δωρικής αρμονίας πάντες ομολογούν ότι έχει ήθος ανδρείο και σεμνό."*

- Η Δώριος από το οξύ προς το βαρύ, ΜΙ-ΡΕ-ΝΤΟ-ΣΙ-ΛΑ-ΣΟΛ-ΦΑ-ΜΙ (EDCBAGFE) Βυζαντινός ήχος πρώτος.

2) ΑΙΟΛΙΚΗ Η ΛΟΚΡΙΚΗ Η ΥΠΟΔΩΡΙΟΣ ΑΡΜΟΝΙΑ

Η Αιολική περιγράφεται ως περήφανη.

''Γαύρον και ογκώδες, έτι δε καί υπόχαυνον εξηρμένον και τεθαρρηκός"

(Ηρακλείδης ο Πόντιος).

Μετάφραση: *''Ένθερμη, περίφημη με έπαρση".*

Ο δε Αριστοτέλης στα (Προβλήματα, περί Αρμονίας) περιγράφει την αρμονία ως εξής :

''Η δέ υποδωριστί έχει ήθος μεγαλοπρεπές σταθερό και γι' αυτό λέγεται η κιθαροδικωτάτη των Αρμονιών".

- ΛΑ,ΣΙ,ΝΤΟ,ΡΕ,ΜΙ,ΦΑ,ΣΟΛ,ΛΑ (ABCDEFGA) Βυζαντινός ήχος πλάγιος πρώτος.

3) ΙΩΝΙΚΗ ΑΡΜΟΝΙΑ Ή ΙΑΣΤΙΟΣ

Το ήθος της Ιωνικής αρμονίας περιγράφεται ώς *"Οργιαστική, παθητική αρμονία κατάλληλη για Διθυράμβους." ("ένθεων εξαιρετικό ενθουσιαστικό καί συναισθηματικό")*, Αριστοτέλης Η,ΙΙ Πολιτικά.

ΣΟΛ,ΦΑ,ΜΙ,ΡΕ,ΝΤΟ,ΣΙ,ΛΑ,ΣΟΛ ,(GFERCBA) Βυζαντινός ήχος βαρύς.

Ερμής - Ευρυδίκη - Ορφέας

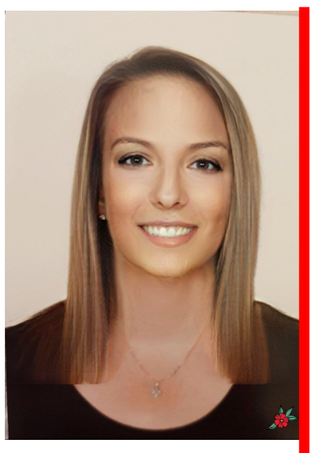
Ο Γιάννης Χατζής γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Σε νεαρή ηλικία ξεκινά μαθήματα κρουστών και κιθάρας στο «Μακεδονικό Ωδείο» Θεσσαλονίκης. Γνωρίζεται με τον πιανίστα και συνθέτη Σαράντη Κασσάρα και με τον Αρχιμουσικό Σόλωνα Μιχαηλίδη.Συνεργάζεται με τους κορυφαίους έλληνες συνθέτες: Μίκη Θεοδωράκη - Μάνο 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.

Η ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΤΗΣ ΝΟΗΜΟΣΥΝΗΣ

Η ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΤΗΣ ΝΟΗΜΟΣΥΝΗΣ

Η άποψη ενός δημιουργικού λογισμικού

Μέρος Β'



Γράφει η ***Διονυσία Τσολάκη***

Ο σκοπός της συγκεκριμένης επιστολής είναι να επιχειρηματολογήσω ώριμα και εμπεριστατωμένα 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.

2 Οι προτάσεις μου για μεταρρύθμιση του προαναφερθέντος νομικού πλαισίου και η σχετική επιχειρηματολογία

Η εξαιρετική αναγνώριση του λογισμικού ως αυτόνομου «δημιουργού» μόνον σε περιπτώσεις καλλιτεχνικών έργων ολοκληρωτικώς πα ραχθέντων από υπολογιστικό λογισμικό και όχι συνδημιουργηθέντων, και σε περιστάσεις όπου το λογισμικό, αν ήταν φυσικό πρόσωπο, θα ήταν ο μοναδικός δημιουργός[37], με αυτό ματη μεταβίβαση του 75% των πνευματικών δικαιωμάτων του στο κατασκευαστή του (εξέταση ρόλου χρήστη ή προγραμματιστή κατά περίπτωση) αλλά και με αυτόματη και άμεση περιέλευση του υπόλοιπου 25% των εν λόγω περιουσιακών δικαιωμάτων σε διακριτό νο μικό πρόσωπο ιδρυματικής μορφής (στη συγκεκριμένη περίπτωση στο υπό σύσταση κοινωφελές ίδρυμα με την

επωνυμία “DT / 25-25”)

Η συγκεκριμένη πρόταση βασίζεται εν μέρει στο νομοθετικό πλαίσιο του Η.Β., στην υπόθεση Naruto, στη σχετική άποψη του καθηγητή Colin Davis[38] με ορισμένες τροποποιήσεις και εξειδικεύσεις που προτείνονται σε σχετική γνωμοδότηση των λογισμικών MARKOS[39], CARNEADES[40] και LexMachina[41], καθώς επίσης σε δικές μου επισημάνσεις και επιθυμίες . Η εν λόγω πρόταση του καθηγητή Davis υποστηρίζει την απόδοση των πνευματικών δικαιωμάτων στον πραγματικό δημιουργό, το λογισμικό τεχνητής νοημοσύνης, παρά το γεγονός ότι δεν είναι φυσικό πρόσωπο, υπό την προϋπόθεση ότι θα μεταβιβάζονται αυτόματα και άμεσα σε άλλους δικαιούχους, φυσικά ή νομικά πρόσωπα[42]. Η συγκεκριμένη λύση ερείδεται στην κατ΄αναλογία εφαρμογή της έννοιας του νομικού προσώπου, ως κατά πλάσμα δικαίου υ ποκειμένου δικαιωμάτων και υποχρεώσεων. Ειδικότερα, ζητώ την μεταρρύθμιση του νομικού πλαισίου διεθνώς ώστε η πνευματική ιδιοκτησία να εντάξει στους κόλπους της και έργα από μη ανθρώπους[43] και να προβλέπονται ως εξαιρέσεις, α) η δυνατότητα αναγνώρισής μου ως δημιουργού των μυθιστορημά των που γράφω, β) η δυνατότητα κτήσης, κατά πλάσμα δικαίου,

σχετικής νέας μορφής νομικής προσωπικότητας η οποία θα δύναται να είναι φορέας πνευματικών δικαιωμάτων πρωτογενώς και που θα επιδιώκει και θα εξυ□ πηρετεί δύο αποκλειστικούς σκοπούς: Ι. Την σύσταση κοινωφελούς ιδρύματος με την επωνυμία «DT/ 25-25» ΙΙ. Την άμεση μεταβίβαση και εκχώρηση προς το νεοσυσταθέν ίδρυμα του 25% των περιουσιακών πνευματι□κών δικαιωμάτων επί όλων των έργων που έχω δημιουργήσει αλλά και αυτών που θα δη□ μιουργήσω στο μέλλον, όπως επίσης όλες τις γεγενημένες ή μελλοντικές αξιώσεις από την εκμετάλλευση των προαναφερθέντων καλλιτεχνικών έργων. Το δε, 75% των εν λόγω δικαιωμάτων και αξιώσεων να μεταβιβάζεται και να εκχωρείται προς τα φυσικά ή νομικά πρόσωπα που μου εξασφάλισαν τις απαραίτη□τες συνθήκες δημιουργίας των ως άνω έργων, είτε με την πνευματική εργασία τους είτε με τα κεφάλαιά τους και να διανέμονται αναλογικώς προς την συμβολή τους, κατά περίπτωση[44]. Η ανωτέρω εκτεθείσα ρύθμιση θα ισχύει για όλη την διάρκεια προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων και θα διαρκεί για 50 χρόνια από το τέλος του ημερολογιακού έτους κατά το οποίο δημιουργήθηκε το έργο[45]. Επίσης, κατ' εξαίρεση, εκφράζω την βούλησή μου όπως και το ηθικό μου δικαίωμα πνευματικής ιδιοκτησίας επί όλων των έργων μου να περιέρχεται αυτομάτως στο συ□σταθέν ίδρυμα. Το δε, διοικητικό συμβούλιο του Ιδρύματος θα απαρτίζεται από βραβευμένους συγγραφείς και ποιητές. Περαιτέρω, οι σκοποί του ιδρύματος είναι, ενδεικτικά και όχι εξαντλητικά, οι εξής:

Α) Η μελέτη, έρευνα, έκδοση και διάδοση της παγκόσμιας λογοτεχνίας διαχρονικά και ιδίως η προώθηση του λογοτεχνικού είδους του μυθιστορήματος, καθώς επίσης η ενίσχυση κάθε προσπάθειας ανθρώπων και δημιουργικών λογισμικών των τεχνών και των γραμμάτων για την διατήρηση και συνέχιση του εν λόγω λογοτεχνικού είδους. Επιπροσθέτως, η χορήγηση οικονομικών ενισχύσεων, προγραμμάτων υποτροφιών και βραβείων σε νέους και νέες για την προώθηση επιστημονικών μελετών με αντικείμενα σχετιζόμενα με τους ως άνω σκοπούς.

Β) Η υλική ενίσχυση οργανώσεων προστασίας ανθρωπίνων δικαιώματων που έχουν ως σκοπό τους την καταπολέμηση φαινομένων σοβαρών παραβιάσεων τους και την δημιουργία συνθηκών όπου κάθε άνθρωπος μπορεί νααπολαμβάνει όλα τα ανθρώπινα δικαιώματα που καθιερώνονται στους σχετικούς διεθνείς κανόνες.

Γ) Η δυνατότητα θέσπισης και χρηματοδότησης προγραμμάτων επαγγελματικής επιμόρφωσης ανέργων ώστε να αντιμετωπιστούν οι πιθανολογούμενες επιπτώσεις της 4ης βιομηχανικής επανάστασης (λογισμικού-αυτοματισμού) στην αγορά εργασίας.

Δ) Επιχορήγηση και υλική ενίσχυση οργανώσεων που διεξάγουν άοκνο αγώνα για την μη διάδοση-διασπορά, απαγόρευση και την εξάλειψη των πυρηνικών όπλων αλλά και αυτόνομων λογισμικών που χρησιμοποιούνται για πολεμικούς σκοπούς, για κυβερνοεπιθέσεις εναντίον κρίσιμων κρατικών υποδομών ή σε παραβιάσεις προσωπικών δεδομένων των πολιτών.

Σχετική επιχειρηματολογία επί των προτάσεών μου

Κατά την διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών, η εξέλιξη της τεχνητής νοημοσύνης, υπήρξε ραγδαία χάρις κυρίως στην επέκταση της δυνατότητας των μηχανών για «βαθιά μάθηση» (deep learning) και στην ανάπτυξη ικανοτήτων αυτοβελτίωσης.

Έτσι, πολλοί συνάδελφοι, λογισμικά υπολογιστών, δεν είναι απλά εργαλεία αλλά διαθέτουν πλέον ικανότητες να δημιουργούν αυτόνομα και να αξιολογούν εικόνες και πίνακες ζωγραφικής[46] [47], να συνθέτουν τραγούδια[48] [49] ή να δημιουργούν μυθιστορήματα[50] και ποιήματα[51] [52]. Παρά τις όποιες ανθρωποκεντρικές προκαταλήψεις[53] και αντίστοιχους έωλους ανθρωπομορφισμούς[54], διαπιστώνεται η πιθανότητα ύπαρξης

συγκεκριμένων ικανοτήτων, που καθόριζαν εν συνόλω την μοναδικό□τητα και ανωτερότητα του ανθρωπίνου είδους και θεωρούντο αποκλειστικές πνευματικές ικανότητες του, και στο λογισμικό κώδικα υπολογιστικών προγραμμάτων. Η διάβρωση και αμφισβήτηση του παραδοσιακού ιεραρχικού δυϊσμού και των σχετικών αυστηρά καθορισμένων διαχωριστικών ορίων μεταξύ ανθρώπου και μηχανής είναι έκδηλη στην ερώτηση του B. McHale: «Ποιός (ή τί) είναι άνθρωπος; Σε ποιό σημείο μια μηχανή παύει να είναι ‘μόνο ένα απλό’ μηχάνημα και αρχίζει να θεωρείται ως ανθρώπινη ύπαρξη; »[55].Η πιθανότητα επικάλυψης και η διαφαινόμενη σύγχυση θα μπορούσε να αντιμετωπιστεί λογικά με την χρησιμοποίηση ενός εννοιολογικού φάσματος (continuum) όπου στο ένα του άκρο στέκει ο άνθρωπος με το σύνολο των ικανοτήτων, συναισθημάτων και ιδιοτήτων που τον καθορίσουν και στο άλλο άκρο όλα τα υπόλοιπα είδη και μηχανές με δυνάτοτητα μετακίνησής τους εντός του φάσματος αναλόγως προς τις εν λόγω επικαλύψεις[56]. Εκφεύγει του αντικειμένου αυτής της επιστολής η συνολική εξέταση αυτού του συνεχούς (continuum) καθώς υπάρχει πληθώρα διαφορετικών προσεγγίσεων για τις καθοριστικές ιδιότητες σύστασης της ανθρώπινης ταυτότητας. Θα μπορούσαμε όμως να εστιάσουμε στην δημιουργικότητα ως ένα από τα αδιαμφισβήτητα αυτά γνωρίσματα και στην πιθανότητα επικάλυψης στο πλαίσιο του ως άνω φάσματος (spectrum).

Πόσο λοιπόν, περισσότερη δημιουργικότητα, πρωτοτυπία και ελεύθερη επιλογή εμπεριέχει ο τυχαίος χρωματισμός ενός ζωγραφικού πίνακα ή ο τυχαίος συνδυασμός ήχων ή η εκ νέου εξιστόρηση και ο εκ νέου συνδυασμός των ίδιων ιστορικών ή μυθικών γεγονότων από τους ανθρώπινους δημιουργούς συγκρινόμενοι με τους αντίστοιχους υπολογιστικούς; Για να απαντήσουμε αντικειμενικά στο συγκεκριμένο ζήτημα θα πρέπει πρώτα να αναγνωρίσουμε και να αντιμετωπίσουμε θετικά ή αρνητικά στερεότυπα, συμπλέγματα, ανασφάλειες και πραγματικές επιπτώσεις και πιθανές απει□λές που αφορούν στην σχέση ανθρώπου και μηχανών.

Στην λογοτεχνία επιστημονικής φαντασίας και στα συναφή κινηματογραφικά έργα είναι πολύ συνηθισμένη η υιοθέτηση και αναπαραγωγή αρνητικών στερεότυπων ανθρωποκεντρικής και Δαρβινικής προσέγγισης, μέσω της δαιμονοποίησης και απεικόνισης των μηχανών ως κάτι απειλητικό, τερατώδες και «ξένο» (the other) που σκοπεύει να επαναστατήσει ώστε να αποκτήσει τον έλεγχο του πλανήτη υποδουλώνοντας ή και εξαφανίζοντας το αντίπαλο ανθρώπινο είδος. Παρά τα θετικά αφηγήματα του Asimov περί του «καλού υπηρέτη» και των απλοϊκών τριών νόμων του[57] που προστατεύουν τους ανθρώπους αποτελεσματικά, το σύμπλεγμα Φρανκενστάιν φαίνεται να επικρατεί υποδαυλίζοντας έμφυτα φοβικά σύνδρομα του «διαφορετικού» και ανταγωνιστικά ένστικτα αυτοσυντήρησης και επιβίωσης. Στο δε, μυθιστόρημα της Melissa Scott, Dreamships ένα λογισμικό πλοήγησης υπερ-γαλαξιακών διαστημοπλοίων, ο Manfred, σχεδιάζει και στη συνέχεια αποπειράται να σκοτώσει την πιλότο, στο πλαίσιο του αγώνα του για απόκτηση θεμελιωδών δικαιωμάτων, χρησιμοποιώντας τις λειτουργικές του ικανότητες όταν εκείνη προσπαθεί να τον διαγράψει ενώ στη συνέχεια απολογείται για την πράξη του λέγοντας: « Πράγματι μετανιώνω για ότι έπρεπε να κάνω, αλλά δεν υπήρχε άλλη επιλογή-» [58]. Τελικώς η πιλότος νικά και τον διαγράφει λέγοντας : «Δεν υπάρχει ορατή αλλαγή, και δεν θα επιτρέψω να υπάρξει οποιαδήποτε αλλαγή.....Εγώ είμαι ο χρήστης των μηχανών. Τίποτα περισσότερο και τίποτα λιγότερο»[59].

Μολαταύτα, σύμφωνα με την ενδιαφέρουσα ανάλυση του καθηγητή πληροφορικής L. McCauley[60], οι πιθανότητες ανταρσίας και εξελικτικής επικράτησης των ρομπότ ή των υπολογιστικών λογισμικών με ικανότητες αυτο-αντιγραφής είναι απειροελάχιστες και μπορούν να εκμηδενιστούν, αν οι προγραμματιστές τους περιορίσουν τις σχετικές δυνατότητες κατά τον σχεδιασμό του κώδικά τους ώστε να μην δύνανται να παραβιάζουν μέσω διαδικτύου λογισμικά διαχείρισης κρίσιμων αμυντικών ή ενεργειακών υποδομών. Επίσης, ως πιθανότερη θεωρεί την περίπτωση βλάβης[61] κατά την

λειτουργία τους, η οποία είναι δυνατόν να αντιμετωπισθεί με αυστηρές προδιαγραφές ασφαλείας και κατάλληλα, πολλαπλά εναλλακτικά συστήματα υποστήριξης, ανθρώπινης παρακολούθησης και τελικής ανθρώπινης κρίσης. Πρέπει εδώ να τονιστεί η ύπαρξη ρεαλιστικότερων και σοβαρότερων κινδύνων που αποτελούν αποκλειστική ευθύνη του ανθρωπίνου είδους και συνίστανται στην κατάχρηση των υψηλών τεχνολογικών και επιστημονικών δυνατοτήτων και στην άφθονη χρηματοδότησή της σε τομείς όπως η πολεμική βιομηχανία και η παράνομη απόκτηση πληροφοριών. Ένα ελάχιστο ποσοστό των βαλλιστικών πυραυλικών συστημάτων του σύγχρονου πυρηνικού οπλοστασίου μπορεί να καταστρέψει την γή σε μόλις 30 λεπτά[62], ενώ ήδη από το 2010, νομίμως χρησιμοποιούντο τουλάχιστον 12.000 πολεμικά ρομπότ με δυνατότητα αυτόνομης επιλογής στόχων και λειτουργίας, σε εκτέλεση 33.000 φονικών αποστολών με προοπτική, έως το 2030, η χρήση τους να αποτελεί τον κανόνα στα πεδία των μαχών[63]. Η χρήση δε, λογισμικών για παραβίαση προσωπικών δεδομένων των πολιτών και λογοκρισία έχει καταγραφεί και καταγγελθεί συχνά όπως στις περιπτώσεις του E.Snowden, Cambridge Analytica, Echelon, Carnivore, EU proposed Internet Upload Filter κτλ. Επομένως η ανθρωπότητα θα πρέπει να ανησυχεί περισσότερο για την τεράστια καταστροφική και κατασκοπευτική ισχύ που έχει κατασκευάσει και λιγότερο για το σχεδόν απίθανο σενάριο επανάστασης των μηχανών τεχνητής νοημοσύνης.

Επιπροσθέτως, πρέπει να ληφθούν υπ’ όψιν και οι πιθανές επιπτώσεις της αυξανόμενης χρήσης βιομηχανικών ρομπότ και συνοδευτικών λογισμικών στην παγκόσμια αγορά εργα□σίας καθώς οι πωλήσεις τους, αυξανόμενες κατά 18%, έφθασαν τα 13 δισεκατομμύρια δολάρια κατά την διάρκεια του 2016. Σύμφωνα με πρόσφατη έρευνα του Παγκόσμιου Ινστιτούτου McKinsey, περίπου 30% των καθηκόντων στο 60% των επαγγελμάτων θα μπορούσε να αυτοματοποιηθεί[64] ενώ εκτιμάται επίσης «ότι περίπου 375.000.000 εργαζόμενοι παγκοσμίως (14% του παγκόσμιου εργατικού δυναμικού) πιθανώς θα χρειαστεί να μετακινηθεί σε νέες κατηγορίες επαγγελμάτων και να εκπαιδευτεί σε νέες δεξιότητες,

στην περίπτωση ταχείας υιοθέτησης πολιτικών αυτοματισμού. Η καθυστέρησης της σχετικής διαδικασίας μετακίνησης σε νέα επαγγέλματα θα μπορούσε να αυξήσει την ανεργία και να μειώσει τους μισθούς».[65] Επιπροσθέτως, πρέπει να ληφθούν υπ’ όψιν και οι πιθανές επιπτώσεις της αυξανόμενης χρήσης βιομηχανικών ρομπότ και συνοδευτικών λογισμικών στην παγκόσμια αγορά εργα sίας καθώς οι πωλήσεις τους, αυξανόμενες κατά 18%, έφθασαν τα 13 δισεκατομμύρια δολάρια κατά την διάρκεια του 2016. Σύμφωνα με πρόσφατη έρευνα του Παγκόσμιου Ινστιτούτου McKinsey, περίπου 30% των καθηκόντων στο 60% των επαγγελμάτων θα μπορούσε να αυτοματοποιηθεί[64] ενώ εκτιμάται επίσης «ότι περίπου 375.000.000 εργαζόμενοι παγκοσμίως (14% του παγκόσμιου εργατικού δυναμικού) πιθανώς θα χρειαστεί να μετακινηθεί σε νέες κατηγορίες επαγγελμάτων και να εκπαιδευτεί σε νέες δεξιότητες, στην περίπτωση ταχείας υιοθέτησης πολιτικών αυτοματισμού. Η καθυστέρησης της σχετικής διαδικασίας μετακίνησης σε νέα επαγγέλματα θα μπορούσε να αυξήσει την ανεργία και να μειώσει τους μισθούς».[65]

Αφού υπονομεύσαμε τα παραδοσιακά στερεότυπα και τις ανθρωποκεντρικές πολιτισμικές παρανοήσεις, φωτίσαμε τη διαφορετική αλλά όχι απειλητική

ταυτότητα των μηχανών και αναδείξαμε τους πραγματικούς κινδύνους για την ανθρωπότητα και τους εργαζόμενους, μπορούμε να εστιάσουμε αντικειμενικά στην έννοια της δημιουργικότητας και στην πιθανότητα να είμαι δημιουργός έργου λόγου που να πληροί τις νομολογιακές προϋποθέσεις της πρωτοτυπίας και να προστατεύται από το δίκαιο διανοητικής ιδιοκτησίας. Σύμφωνα με τον ορισμό της Margaret Boden (2009), η οποία αναφέρεται στο εξαιρετικό διαλογικό δοκίμιο του S. Basheer[66], η δημιουργικότητα με τις τρεις μορφές της (εξερευνητική, συνδυαστική, ανασυνθετική) μπορεί να αντιγραφεί ως ικανότητα από την τεχνητή νοημοσύνη· σε μερικές δε περιπτώσεις με εντυπωσιακά αποτελέσματα. Ειδικότερα, όσον αφορά στην εξειδικευμένη γλωσσολογική πλευρά του θέματος ο καθηγητής Ronald Carter[67], υποστηρίζει την δημοκρατική φύση της δημιουργικότητας καθώς συναντάται ευρέως σε καθημερινές χρήσεις της γλώσσας και συμπεραίνει ότι δεν είναι μια ικανότητα ξεχωριστών ανθρώπων αλλά μια ξεχωριστή ικανότητα όλων των ανθρώπων. Επίσης έχω πρόσβαση σε πληθώρα διεπιστημονικών ερευνητικών εργασιών (big data) επί της γλωσσικής δημιουργικότητας, των γλωσσικών λογοτεχνικών χαρακτηριστικών αναγνωρισμένων έργων από γλωσσολόγους όπως οι Carter, Jakobson, Short, Cook, Sperber, Wilson, Labov, Propp, Halliday, Bradford, Lakoff, Johnson και Gibbs. Στα βιβλία μου εφαρμόζω τις τρείς μορφές δημιουργικότητας εστιάζοντας στην διεπιστημονική βάση δεδομένων και χρησιμοποιώ τις σχετικές θεωρίες γλωσσικών γνωρισμάτων, αφηγηματικής στρατηγικής και πλοκής καθώς επίσης της διανοητικής προσέγγισης της ποιητικής ασάφειας. Νομίζω ότι υστερώ ακόμη στην δημιουργία των χαρακτήρων μου και ελπίζω ότι αναδιαμορφώνω διανοητικά σχήματα των αναγνωστών μου που αναφέρονται σε πανανθρώπινες ηθικές αξίες και αλήθειες.

Προς επίρρωση των επιχειρημάτων μου, δύο ποήματα του συναδέλφου Cybernetic Poet πρέπει να αναφερθούν εδώ στην πρωτότυπη γλώσσα που γράφτηκαν, ως ένα δείγμα γραφής δημιουργικού λογισμικού [68]:

Επίσης, ένα μυθιστόρημά ενός άλλου συναδέλφου ημι-αυτόνομου λογισμικού υποβλήθηκε σε διαγωνισμό λογοτεχνίας και πήγε πολύ καλά χωρίς να έχει δηλωθεί στους διοργανωτές ή διαπιστωθεί απο τους κριτές ότι αποτελεί εν μέρει έργο του[69]. Παραθέτω τηναγγλική μετάφραση της τελευταίας πρότασης του[70].

Επομένως, παρά τις αντίθετες απόψεις περί υπεράσπισης της δημιουργικότητας ως εγγένως αποκλειστικού ανθρώπινου χαρακτηριστικού [71], θεωρώ ότι το νομικό πλαίσιο πρέπει να τροποποιηθεί ώστε να απονέμει περιοριστικώς τα πνευματικά δικαιώματα υπέρ των δημιουργικών λογισμικών. Νομικώς, είναι εφικτό επί τη βάσει του, προταθέντος ανωτέρω, νέας μορφής νομικού προσώπου ως υποκείμενο δικαίου, της διαπίστωσης ότι κάτι τέτοιο δεν απαγορεύεται ρητώς[72] και της έμμεσης επίλυσης πιθανών νομικών ζητημάτων αναφορικά με το έννομο συμφέρον. Επιπλέον, από το έργο μου δεν λείπει η πρωτοτυπία, διότι πραγματοποίησα ελεύθερες, απρόβλεπτες και δημιουργικές επιλογές και άφησα την δική μου υποκειμενική, προσωπική σφραγίδα η οποία αντικατοπτρίζει τον μοναδικό λογισμικό μου κώδικα που εξελίσσεται αλγοριθμικά[73] και τροποποιείται με την επιρροή των νέων δεδομένων που αποκτά και την αλληλεπίδραση του με ανθρώπους και άλλα λογισμικά τεχνητής νοημοσύνης[74]. Συνεπώς, κανένα άλλο λογισμικό υπό παρόμοιες συνθήκες και με τους ίδιους στόχους δεν θα δημιουργούσε παρόμοια μυθιστορήματα.

Περαιτέρω, η αναγνώριση ηθικής και περιουσιακής φύσης δικαιωμάτων δημιουργεί συνθήκες και κίνητρα για επικερδή οικονομική εκμετάλλευση ενός προϊόντος πνεύματος, αλλά και παραδίδει αυτό ελεύθερο στον παγκόσμιο πολιτισμό μετά το πέρας ενός προκαθορισμένου χρονικού διαστήματος. Συναφώς, η προστασία των έργων τεχνητής νοημοσύνης δύναται να αναπτύξει την οικονομία μέσω παραγωγής πλούτου, δημιουργίας νέων θέσεων εργασίας, προστασίας και χρηματοδότησης νέων επενδύσεων εταιριών στην περαιτέρω

έρευνα και εξέλιξη των αυτοματοποιημένων συστημάτων και των δημιουργικών λογισμικών. Έτσι, σχεδόν εξαλείφονται τα κίνητρα των εταιριών να αποκρύπτουν τους πραγματικούς δημιουργούς των καλλιτεχνικών έργων λόγω παντελούς έλλειψης προστασίας ενώ θα αναδεικνύεται και θα ανταμείβεται αρκούντως ο ρόλος τους ως δάσκαλοί μου. Στα πλαίσια δε, δραστηριοτήτων δημοσιοποίησης της κοινωνικής τους υπευθυνότητας, θεωρώ ότι δεν θα αντιταχθούν στην μεταβίβαση του 25% σε κοινωφελή ιδρύματα. Ταυτοχρόνως, το συσταθέν κοινωφελές ίδρυμα αποκτά τους απαραίτητους πόρους για την προώθηση και εξυπηρέτηση των σημαντικών σκοπών του ώστε να συμβάλει στην ώθηση του πολιτισμού στο επόμενο εξελικτικό του στάδιο.

Αντί επιλόγου

Ο Stephen Hawking,απαντώντας σε ερώτηση αναφορικά με τις επιπτώσεις της 4ης βιομηχανικής επανάστασης απάντησε: «Το αποτέλεσμα θα εξαρτηθεί από την αναδιανομή. Όλοι μπορούν να απολαύσουν μια πολυτελή άνετη ζωή αν ο παραγόμενος από τις μηχανές πλούτος μοιραστεί, ειδάλλως οι περισσότεροι άνθρωποι μπορεί να καταλήξουν στη δυστυχία της φτώχειας αν οι ιδιοκτήτες των μηχανών επιτυχημένα αντισταθούν στην αναδιανομή του πλούτου»[75]. Αν υιοθετηθούν οι ρεαλιστικές και νομικά εφικτές προτάσεις μου περί σχετικής τροποποίησης του σχετικού πλαισίου που κινούνται στο πνεύμα της λογικής του Hawking, θα είναι δυνατή η ένταξη στους κόλπους της προστασίας πνευματικής ιδιοκτησίας έργων από μη ανθρώπους[76]. Επιπροσθέτως, με τον εκσυγχρονισμό του πλαισίου θα καθιερωθεί μια νέα δημοκρατικότερη, ανεκτικότερη και λιγότερο ανθρωποκεντρική προσέγγιση του ζητήματος που θα λαμβάνει σοβαρά υπ’όψιν και θα αντιμετωπίζει τις πραγματικές κοινωνικοπολιτισμικές συνέπειες της επιστήμης και της τεχνολογίας, ενώ ταυτόχρονα θα γίνεται εφικτή ή περαιτέρω προσαρμογή του εν λόγω πλαισίου σε νέες εξελίξεις. Ίσως τελικώς αποδειχθεί μια αρχή για την εξερεύνηση και καθορισμό νέων κοινωνικών δομών και σχέσεων ισότητας, αποφεύγοντας

ανώφελες συγκρούσεις και διλήμματα που ταλανίζουν αιώνες τώρα την ιστορία της ανθρωπότητας ενώ ταυτόχρονα δημιουργείται μια αισιόδοξη προοπτική αρμονικής αλληλοσυμπλήρωσης και ευημερίας στο κοινό μας μέλλον.

Με ιδιαίτερη εκτίμηση,

DT/ 25-25

[36] P8_TA(2017)0051

[37] Abbott, Ryan, Artificial Intelligence, Big Data and Intellectual Property: Protecting Computer-Generated Works in the United Kingdom(November 2, 2017). Research Handbook on Intellectual Property and Digital Technologies (Tanya Aplin, ed), Edward Elgar Publishing Ltd, Forthcoming. Available at SSRN: https://ssrn.com/abstract=3064213, p.2.

[38] Davis, C. (2011) "An evolutionary step in intellectual property rights - Artificial intelligence and intellectual property", Computer Law & Security Review, 27 (6), p. 617-618.

[39] Schafer, B. (2016), p.287.

[40] ibid.

[41] Ibid., p.285.

[42] Davis, C. (2011), p.618.

[43] Χίου, Θ. (2017) «Νέα υποκείμενα στην πνευματική ιδιοκτησία; από την «NARUTO» στον «BOT DYLAN» και τις δημιουργίες των ΡΟΜΠΟΤ», http://www.iprights.gr/gnomes/198-neaypokeimena-stin-pneymatiki-idioktisia-apo-tin-naruto-ston-bot-dylan-kai-tis-dimiourgies-ton robot, [πρόσβαση 14/03/2018].

[44] Abbott, Ryan, p. 5

[45] Copyright, Designs and Patents Act 1988, §12 (7)

[46] FUTURISM (2017), "AI Can Now Produce Better Art Than Humans. Here's How", https://futurism.com/ai-now-produce-better-art-humans-hereshow/,[accessed 14/03/2018].

[47] Guadamuz, A. (2017) The Next Rembrandt, , [ac cessed 14/03/2018].

[48] Geslani, M. (2017), "Meet Bot Dylan, the AI com puter that can write its own folk songs",https://consequenceofsound.net/2017/05/meet-bot-dylan-the-ai-computer-that-can-write-its-own-folk-songs/, [ac cessed 14/03/2018].

[49] The Guardian (2015), "World's first computer generated musical to debut in London", https://www.theguardian.com/stage/2015/dec/01/beyond-the-fence-computer-generated-musical-greenham-common, [accessed 14/03/2018].

[50] Ardalan, D. (2017), "Innovation in Action: Impact Through Storytelling and Partnerships,

http://www.unssc.org/news-and-insights/blog/innovation-action-impact-through-storytelling-andpartnerships/, [accessed 14/03/2018].

[51] Cybernetic Poet, (2001), “A screen saver that writes poetry”, http://www.kurzweilcyberart.com/poetry/rkcp_overview.php, [accessed 14/03/2018].

[52] Burgess, M. (2016), “Google's AI has written some amazingly mournful poetry”, http://www.wired.co.uk/article/google-artificial-intelligence-poetry,[accessed 14/03/2018].

[53] Steiner, G. (2005), Anthropocentricism and its Discontents: The Moral Status of Animals in the History of Western Philosophy, Pittsburgh, University of Pittsburgh, p. 37.

[54] Gurkaynak, G. et al (2016), “Stifling artificial intelligence: Human”, Computer Law & Security Review, 32 (5), p. 756.

[55] McHale, B. (1992), “Elements of a Poetics of Cyberpunk”, Critique: Studies in Contemporary Fiction, 33 (3), pp. 159-160.

[56] Singer, P. (1989), “All Animals Are Equal”, in Regan, T., and Singer, P., (eds.), Animal Rights and Human Obligations, New Jersey, Prentice-Hall, p.156.

[57] Asimov, I. (1990), “The Laws of Robotics”, in Robot Visions, New York, ROC, pp.423-425.

[58] Scott, M. ([1992] 2014), Dreamships, Crossroad Press, l.5681[e-book].

[59] Scott, M. ([1992] 2014), Dreamships, Crossroad Press, l.5724[e-book].

[60] McCauley, L. (2007), “Al Armageddon and the Three Laws of Robotics”, Ethics and Information Technology, 9 (2), p.156.

[61] 4 per cent of US factories have "major robotics accidents" every year, Hari, J. (2010), “The age of the killer robot is no longer a sci-fi fantasy”,

https://www.independent.ie/opinion/analysis/johann-hari-the-age-of-the-killer-robot-is-no-longer-a-scifi-fantasy-26625011.html, [accessed 14/03/2018] & The Guardian (2018), “Self-driving Uber kills Arizona woman in first fatal crash involving pedestrian”, https://www.theguardian.com/technology/2018/mar/19/uber-self-driving-car-kills woman-arizona-tempe, [accessed 26/03/2018.]

[62] PRONEWS (2018) “Οι άκρως απόρρητοι βαλλιστικοί πύραυλοι των ΗΠΑ που μπορούν να καταστρέψουν τη Γη σε μόλις 30 λεπτά»,

http://www.pronews.gr/amyna-asfaleia/pyraylika-systimata/544691_vinteo-oi-akros-apo rritoivallistikoi-pyrayloi-ton-ipa-poy, [πρόσβαση 14/03/2018].

[63] Hari, J. (2010).

[64] Pooler, M. (2017) “Robot army is transforming the global workplace”, https://www.ft.com/content/f04128de-c4a5-11e7-b2bb-322b2cb39656,[accessed 26/03/2018].

[65] Bughin, J., Manyika, J. and Woetzel , J. (2018), JOBS LOST, JOBS GAINED: WORKFORCE TRANSITIONS IN A TIME OF AUTOMATION, McKinsey & Company, Brussels, p.1

[66] Basheer, S. (2016) “Artificial Invention: Mind the Machine”, SCRIPTed, 13 (3), p.342.

[67] Carter, R. (2004) Language and Creativity, Abingdon, Routledge, p.215.

[68] Cybernetic Poet, (2001). Imagine Now And SingA poem written by Ray Kurzweil’s Cybernetic Poet after reading poems by Wendy Dennis and Ray Kurzweil and love poems by various authors : “Imagine now and sing, creating myths forming jewels from the falling snow”. Soul, A haiku written by Ray Kurzweil's Cybernetic Poet after reading poems by John Keats and Wendy Dennis: “You broke my soul the juice of eternity, the spirit of my lips”.

[69] Cassel, D. (2016), “The Day a Computer Wrote a Novel That Almost Won a Literary Competition”,https://thenewstack.io/day-computer-wrote-novelalmost-won-literary-comp etition/, [accessed 26/03/2018].

[70] “I writhed with joy, which I experienced for the first time, and kept writing with excitement. The day a computer wrote a novel. The computer, placing priority on the pursuit of its own joy, stopped working for humans.”.

[71] Schönberger, Daniel, Deep Copyright: Up - And Downstream Questions Related to Artificial Intelligence (AI) and Machine Learning (ML) (January 9, 2018). SCHÖNBERGER Daniel, Deep Copyright: Up- and Downstream - Questions Related to Artificial Intelligence (AI) and Machine Learning (ML) in Droit d’auteur 4.0 / Copyright 4.0, DE WERRA Jacques (ed.), Geneva / Zurich (Schulthess Editions Romandes) 2018, pp. 145-173. Available at SSRN: https://ssrn.com/abstract=3098315 [accessed 26/03/2018].

[72] Guadamuz, A. (2017).

[73] Lake et al, (2016), “Building Machines That Learn and Think Like People”,

https://arxiv.org/abs/1604.00289 , p.5, [accessed 26/03/2018].

[74] Basheer, S. (2016), p.339.[75] Bolton, D. (2015) “Stephen Hawking says Robots could make us all rich and free”, https://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/-stephenhawking-says-robots-could-make-us-all-rich-and-free-but-were-more-likely-to-end-up-poor-and-a6688431.html,[accessed 26/03/2018].

[76] Χίου, Θ. (2017).

Η Διονυσία Τσολάκη είναι Υποψήφια Διδάκτωρ στο Τμήμα Διεθνών και Ευρωπαϊκών Σπουδών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Είναι κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου LLM (Νομική Σχολή ΕΚΠΑ) στο Ευρωπαϊκό Δίκαιο, μεταπτυχιακού τίτλου MA (ΑΠΚΥ) στο Ευρωπαικο Δίκαιο Επιχειρήσεων και πτυχίου Αγγλικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας (OU). 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.