Μουσική & Μουσικοί

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2021
ΤΕΥΧΟΣ 4

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ "ΑΠΟΛΛΩΝ"



Περιεχόμενα

Editorial

Γρηγόρης Λαμπριανίδης 03

Το Μουσικό Επάγγελμα

Βασίλης Γκίνος: Τι είναι η Μουσική Βιομηχανία - το οικονομικό τοπίο 06

Συζητώντας

Με τον Πρόεδρο του Δ.Σ. του ΠΜΣ, Βασίλη Παρασκευόπουλο 17

Τα Περί Νεοελληνικής Έντεχνης Μουσικής!

Συνέντευξη του συνθέτη - καρδιολόγου Θανάση Δρίτσα στον Μαέστρο Δρα Χρήστο Ηλ. Κολοβό 31

Από την Αρχαιότητα στο Σήμερα

Γιάννης Χατζής: Η λύρα 45

Έρευνα & Μελέτες

Λυδία Ζερβάνου: Διεθνές Φωνητικό Αλφάβητο: ο ρόλος του στη σύγχρονη εκπαίδευση λυρικών τραγουδιστών και στην προώθηση της λόγιας ελληνικής δημιουργίας στο εξωτερικό 51

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΜΟΥΣΙΚΟΙ
ΤΕΥΧΟΣ 04
ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ-ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2021

Περιοδικό του Οργανισμού Συλλογικής Διαχείρισης Δικαιωμάτων Ελλήνων Μουσικών «ΑΠΟΛΛΩΝ»

Αρχισυνταξία - Επιμέλεια ύλης:
Θαλασσιά Αντωνοπούλου

Συνεργάτες τεύχους:
Θαλασσιά Αντωνοπούλου
Βασίλης Γκίνος
Λυδία Ζερβάνου
Χρήστος Ηλ. Κολοβός
Γρηγόρης Λαμπριανίδης
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".*

Μίκης Θεοδωράκης

1925 -2021



Δε μπορούμε να πούμε «αντίο». Το έργο του Μίκη Θεοδωράκη επιμένει να υπάρχει στις χορδές της φωνής μας, τις χορδές των οργάνων μας, τις χορδές της καρδιάς όλου του κόσμου. Αυτό το «θα ζω μες στο τραγούδι» θα προσπαθήσει να αναδείξει το περιοδικό μας, μέσα από το ξεχωριστό αφιέρωμα για το μεγάλο δημιουργό, που θα κυκλοφορήσει σύντομα.

Περιοδικό Μουσική & Μουσικοί

EDITORIAL

Γράφει ο
Γρηγόρης Λαμπριανίδης

Τώρα τελευταία, έχει γίνει φανερό ότι η κυβέρνηση έχει βάλει στόχο την μεσαία τάξη.

Για να είμαστε δίκαιοι, η ιδέα αυτή δεν ανήκει εντελώς στην κυβέρνηση, καθόσον είναι σε όλους γνωστό ότι η ιδέα αυτή προέρχεται από την άρχουσα τάξη η οποία, με όπλο την παγκοσμιοποίηση, έχει σαν κύριο στόχο της να διαλύσει τη μεσαία τάξη και να εφαρμόσει την «ενός ανδρός αρχή». Με λίγα λόγια, έχει δοθεί γραμμή να γυρίσουμε πίσω στη φεουδαρχία - και ίσως ακόμα πιο πίσω - και όλος ο κόσμος να εργάζεται για έναν και μόνο άρχοντα, έναντι πινακίου φακής.

Αυτή είναι η κεντρική κατεύθυνση που οδεύει η Ευρωπαϊκή Ένωση και φυσικά, η κυβέρνησή μας ακολουθεί αβλεπεί τις εντολές που τις δίνονται.

Σε αυτά τα πλαίσια λοιπόν, θα ήταν αδύνατον να εξαιρεθεί και ο χώρος μας, δηλαδή ο χώρος της πνευματικής ιδιοκτησίας και των συγγενικών δικαιωμάτων.

Πιστέψτε με, τα παραπάνω δεν είναι δικές μου σοφιστείες αλλά συμπεράσματα, τόσο της FIM (Παγκόσμια Ομοσπονδία Μουσικών) στην οποία έχω την τιμή να είμαι μέλος του Δ.Σ., όσο και της AEPO – ARTIS (Διεθνής Ομοσπονδία Οργανισμών Προστασίας Πνευματικών και Συγγενικών

Δικαιωμάτων της Ευρώπης) στην οποία έχω την τιμή να είμαι αντιπρόεδρος.

Συγκεκριμένα, εδώ και δύο χρόνια, οι παραπάνω αναφερόμενες οργανώσεις, έχουν διαπιστώσει και δημοσιεύσει την άποψη ότι έχει γίνει στόχος και σκοπός να καταργηθούν οι μη κερδοσκοπικοί οργανισμοί πνευματικών και συγγενικών δικαιωμάτων και όλο αυτόν τον χώρο να τον καθοδηγεί (δηλαδή να τον εκμεταλλεύεται) ένας και μόνο «άρχων» που μπορεί να είναι ένα άτομο ή μία εταιρεία, η οποία θα εισπράττει πανευρωπαϊκά ή και παγκόσμια τα δικαιώματα (πνευματικά και συγγενικά) και θα τα αποδίδει βέβαια έτσι όπως θέλει, και όποιος σηκώνει κεφάλι θα τον τρώει το μαύρο φίδι αφού δε θα υπάρχει η δυνατότητα οποιασδήποτε παρέμβασης, ελέγχου κ.λπ.

Αγαπητή / Αγαπητέ,
Εσύ που διαβάζεις αυτό το κείμενο, θέλω να σε παρακαλέσω να δώσεις την απαραίτητη προσοχή σε αυτό το ζήτημα και να έχεις προετοιμαστεί να το αντιμετωπίσεις δεόντως, γιατί θα αφορά την τύχη του επαγγέλματός μας και κυρίως την τύχη τού να έχεις το δικαίωμα να χειρίζεσαι εσύ τα δικαιώματά σου και κυρίως τα δικαιώματα που θα προκύπτουν από το ταλέντο που σου χάρισε η φύση και όχι να το χειρίζονται διάφοροι τεχνοκράτες οι οποίοι το μόνο που επιθυμούν θα είναι η εκμετάλλευση αυτού που σου ανήκει.

Τρανή απόδειξη αυτού που σας λέω, είναι το γεγονός που έχει προκύψει τελευταία, με τα «συμβόλαια» που μας προτείνουν να υπογράψουμε κάποιοι κύριοι (παραγωγοί λέγονται), προκειμένου να εκμεταλλεύονται τη συμμετοχή μας στην εγγραφή ήχου ή ήχου και εικόνας, δηλαδή σε CD και DVD.

Είμαι σίγουρος ότι κάποιοι θα βιαστούν να πουν ότι «τον έπιασε πάλι τον Γρηγόρη η διάθεσή του για πολιτικολογία».

Θα τους προέτρεπα να μην βιαστούν, γιατί όπως αναφέρω και πιο πάνω, αυτά

που γράφω δεν είναι δικές μου απόψεις αλλά απόψεις και συμπεράσματα διεθνών οργανισμών των οποίων (δυστυχώς) οι πολιτικές τους απόψεις διαφέρουν από τις δικές μου όσο το άσπρο από το μαύρο.

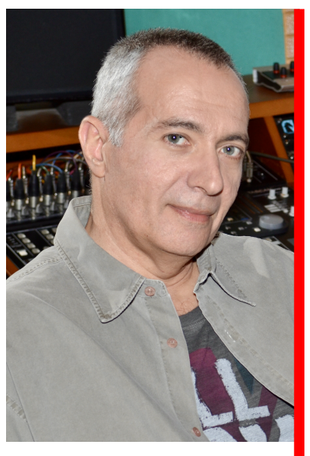
Μιλάω για το κοινό συμφέρον και για την προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας μας.

Αν λοιπόν αυτό δεν είναι υποχρέωση αλλά πολιτικολογία, ας το αποφασίσει ο καθένας κατά την κρίση του.

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ



Τι είναι η μουσική βιομηχανία - το οικονομικό τοπίο



Γράφει ο ***Βασίλης Γκίνος***

Η τέχνη πρέπει να είναι δωρεάν, όμως ο καλλιτέχνης πρέπει να πληρώνεται. Ενώ δημιουργοί, μουσικοί και τραγουδιστές, εκδότες και δισκογραφικές, δικηγόροι, λογιστές και νομοθέτες προσπαθούν να λύσουν αυτόν τον Γόρδιο δεσμό, η βιομηχανία παράγει και μοιράζει κέρδη. Στο σημερινό τεύχος, συνεχίζουμε την προσπάθεια να ορίσουμε την μουσική βιομηχανία, αυτή την φορά με οικονομικούς όρους. Ξέρω, οι αριθμοί είναι βαρετοί. Αλλά είναι οι αξιόπιστοι δείκτες, το απαραίτητο reality check. Είναι η αντικειμενική εικόνα του παρόντος και των τάσεων στον χώρο.

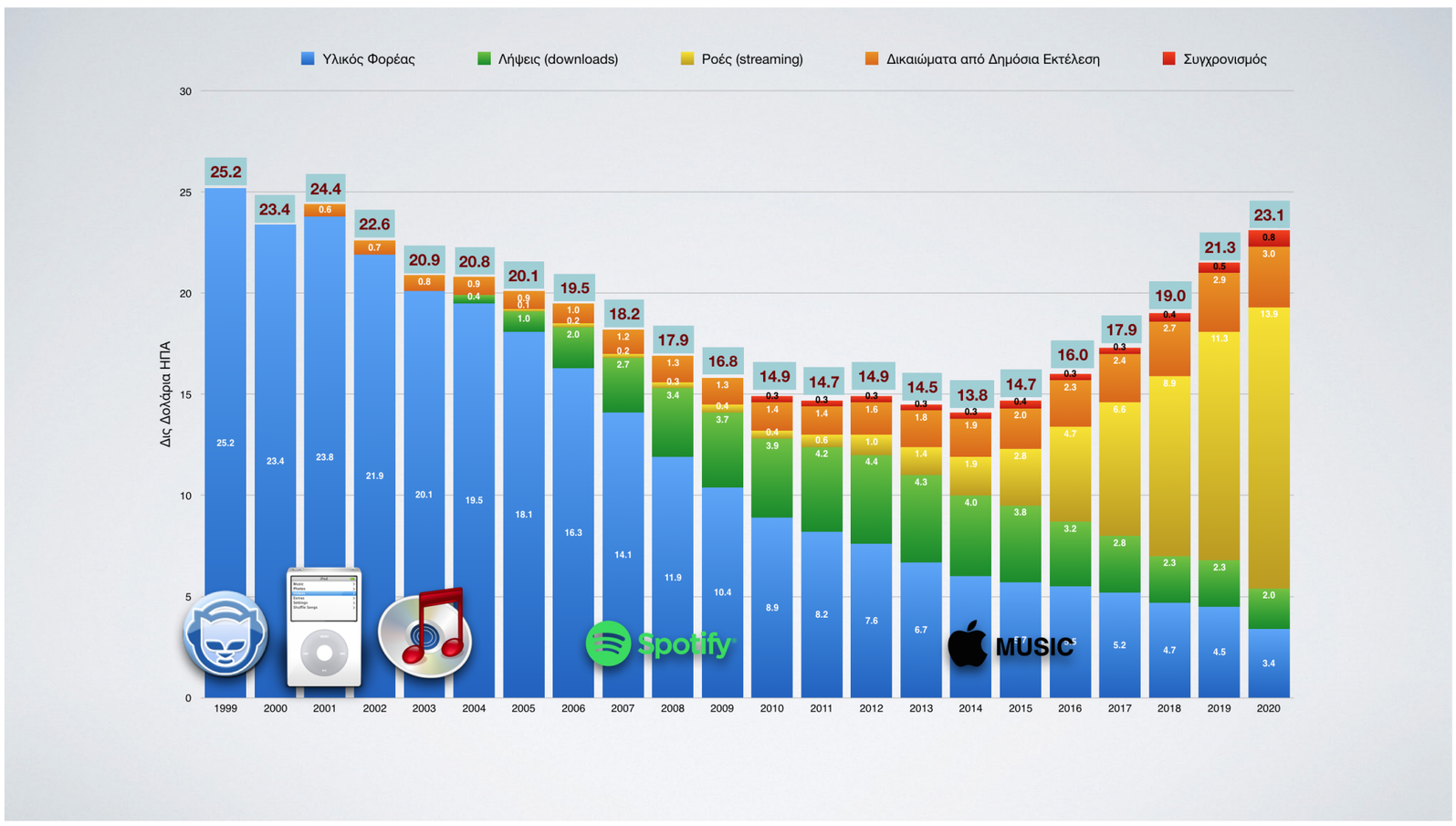
Στην φάση που βρίσκεται τώρα, η μουσική βιομηχανία διανύει περίοδο ανάκαμψης, μετά από μια μεγάλη επιχειρηματική κρίση. Δεν είναι ωστόσο η πρώτη φορά που η μουσική βρίσκεται αντιμέτωπη με νέα δεδομένα που επηρεάζουν τα οικονομικά της. Εξ άλλου, όπως είδαμε, ο ορισμός της βιομηχανίας περιλαμβάνει την συνεχή εφαρμογή νέων τεχνολογιών - και η μουσική βιομηχανία δεν εξαιρείται.

Σκεφτείτε την συγκερασμένη κλίμακα και την εμφάνιση του πιάνου: χωρίς αυτά η δυτική μουσική δεν θα επικρατούσε παγκόσμια. Σκεφτείτε την σημασία της σημειογραφίας και την εξάπλωση της παρτιτούρας με την εφεύρεση της τυπογραφίας. Τον αντίκτυπο της ηχογράφησης και της ραδιοτηλεοπτικής μετάδοσης που καθορίζει την μορφή και το περιεχόμενο της σύγχρονης μουσικής. Την επίδραση των υπολογιστών, της ψηφιακής τεχνολογίας και

φυσικά του διαδικτύου που άλλαξε τον τρόπο που ακούμε μουσική. Η μουσική βιομηχανία πάντα αντιμετώπιζε τεχνολογικές προκλήσεις τις οποίες, μετά από μια περίοδο προσαρμογής, ξεπερνούσε με επιτυχία. Μια τέτοια περίοδο διανύουμε τώρα.

Το 1999 το cd βασιλεύει και σημειώνει ρεκόρ πωλήσεων - $25.2 δις. Την ίδια χρονιά, εμφανίζεται η πρώτη διαδικτυακή πλατφόρμα μοιράσματος μουσικών αρχείων, ο Napster. Και μετά το χάος. Η βιομηχανία θα χρειαστεί μια 15ετία για να αντιμετωπίσει την βαθιά επιχειρηματική κρίση που προκαλεί ένας συνδυασμός τεχνολογιών:

- η ψηφιοποίηση της μουσικής,
- η συμπίεση των αρχείων στα γνωστά μας mp3s,
- η εξάπλωση της ευρυζωνικής σύνδεσης,
- ο αγώνας ταχύτητας των επεξεργαστών και
- η ελεύθερη κυκλοφορία μουσικών αρχείων (το μοίρασμά τους δηλαδή) στο ίντερνετ.

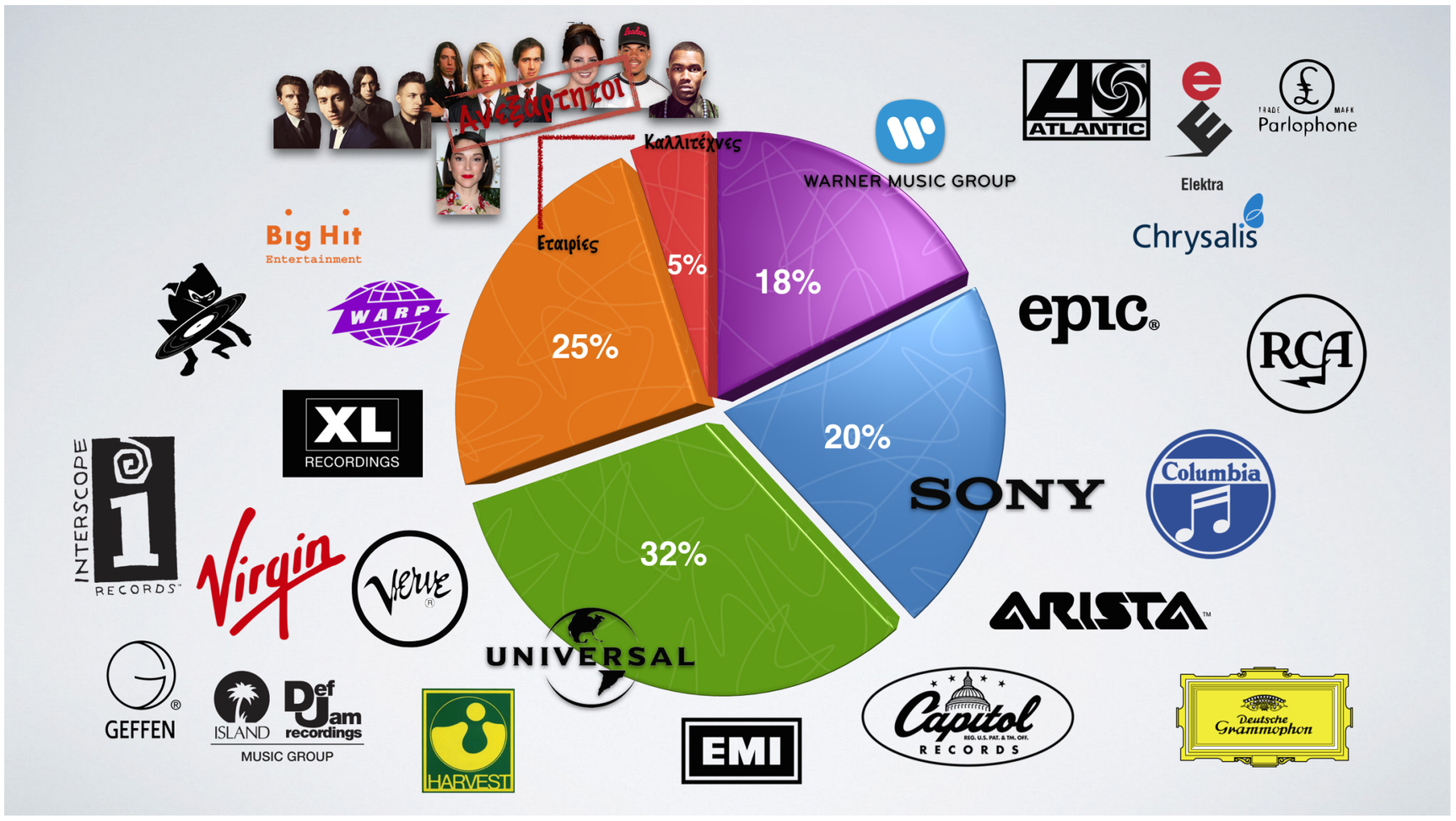


Πίνακας 1

Ο υλικός φορέας, το φυσικό προϊόν της βιομηχανίας (CD, βινύλιο, κασέτα κλπ – βλ.πίνακα 1, μπλε χρώμα), απαξιώθηκε κι από τότε οι πωλήσεις του μειώνονται δραματικά χρόνο με τον χρόνο - όλοι το ξέρουμε αυτό. Ωστόσο, παρά την μετακίνηση των ακροατών στον ψηφιακό κόσμο του διαδικτύου και την εμφάνιση των iPod και iTunes στις αρχές του 2000, τα έσοδα από το down-loading (με πράσινο χρώμα) ποτέ δεν κάλυψαν τις απώλειες του υλικού φορέα. Όμως απ' το '13 και μετά, η μουσική βιομηχανία αρχίζει να συνέρχεται. Με την ίδρυση των Spotify και Apple Music, η άνοδος του streaming (βλ. πίνακα 1, κίτρινο χρώμα) από το '15 και μετά είναι ραγδαία και εντυπωσιακή.

Προσθέτοντας τα έσοδα από δημόσια εκτέλεση και συγχρονισμό (βλ.πίνακα 1, πορτοκαλί και κόκκινο χρώμα αντίστοιχα), η παγκόσμια δισκογραφία είχε ακαθάριστα έσοδα $23,1 δις για το '20, μια ανοδική τάση για πέμπτη συνεχή χρονιά - 7% πάνω από το '19. Αν και μικρή, η αύξηση αυτή είναι μια έκπληξη, καθώς σημειώνεται σε μια καταστροφική χρονιά για την μουσική επιχείρηση, λόγω πανδημίας: τα live σημείωσαν ως και 98% πτώση, οι δισκογραφικές οριακή ως μηδενική αύξηση ενώ ραδιόφωνο, YouTube, Vimeo και ελεύθερη χρήση Spotify είχαν ως και 50% απώλειες σε διαφημιστικά έσοδα.

Με τις φυσικές πωλήσεις να αποτελούν μόλις το 16% των εσόδων, που οφείλεται η αύξηση των εσόδων της δισκογραφίας; αποκλειστικά στην εξάπλωση του streaming που οδηγεί την βιομηχανία - και μάλιστα με αυξανόμενο ρυθμό. Τα $13.9 δις από το streaming είναι σήμερα το κύριο έσοδο της δισκογραφίας (62.1% παγκόσμια). Τι πληρώνει το streaming; Τις άδειες που αγοράζει από τους εκδότες, δηλαδή τα δικαιώματα αναπαραγωγής. Μαζί με τον συγχρονισμό και την δημόσια εκτέλεση, το πνευματικό δικαίωμα είναι εδώ και τώρα η αποκλειστική πηγή εισοδημάτων των καλλιτεχνών από το ηχογράφημα.



Πίνακας 2

Πώς μοιράζονται αυτά τα λεφτά; Εδώ βλέπουμε τους λεγόμενους «τρεις μεγάλους». Είναι μουσικοί όμιλοι, music groups δισκογράφων/εκδοτών. Μεταξύ τους ελέγχουν το 70% του παγκόσμιου ρεπερτορίου: 32% η Universal, 25% η SONY/ATV και 18% η Warner. Όλες οι εταιρίες που ξέρετε συνδέονται με τους τρεις μεγάλους, με τον ένα ή άλλο τρόπο: είναι θυγατρικές, εξαρτημένες, συνεργαζόμενες ή labels που ανήκουν στους τρεις. Φυσικά υπάρχουν μικρές, ανεξάρτητες εταιρίες, αλλά και ανεξάρτητοι καλλιτέχνες, που αναλαμβάνουν οι ίδιοι την παραγωγή, διανομή και προώθηση της μουσικής τους (τουλάχιστον στην αρχή: να σημειώσουμε πως μπορείς να ξεκινήσεις με ελάχιστα χρήματα, αλλά δεν θα φτάσεις στην κορυφή χωρίς αυτά). Καθώς το ρεύμα DIY σαρώνει την βιομηχανία, εντυπωσιακή είναι η συνεχιζόμενη αύξηση του μερίδιου αγοράς των ανεξάρτητων. Ειδικά οι καλλιτέχνες που διανέμουν την μουσική τους μέσω TuneCore, DistroKid, SoundCloud, cdbaby, reverbnation κλπ, εισέπραξαν 1,2 δις δολάρια. Το μερίδιο των ανεξάρτητων πλησιάζει το 32% της Universal!

Πόσα απ΄αυτά τα δις φτάνουν στην τσέπη των δημιουργών; το 2000 δεν



ξεπερνούσαν το 7%. Σήμερα έχουν ανέβει στο (εξίσου απαράδεκτο) 12%. Πώς και γιατί; Γιατί οι καλλιτέχνες:

- αγνοούν την σκοτεινή οικονομική διαχείριση της μουσικής βιομηχανίας,
- υπάρχει εκτεταμένη διαρροή στο κύκλωμα παραγωγής και διανομής ενώ
- αδιαφορούν για την επιχειρηματικότητα και τα νόμιμα δικαιώματά τους, πράγμα που η βιομηχανία εκμεταλλεύεται.

Η μουσική βιομηχανία συνεχίζει να λειτουργεί σε μεγάλο βαθμό με το επιχειρηματικό μοντέλο προηγούμενων δεκαετιών: οι δισκογραφικές τύπωναν δίσκους και cd, τα αποθήκευαν, τα μετέφεραν στα σημεία πώλησης όπου αγοράζονταν και ανήκαν στους ακροατές. Για παράδειγμα, ένα cd έχει λιανική τιμή περίπου 10€. Το βιομηχανικό κόστος του (υλικά, εγγραφή, εκτύπωση και συσκευασία) δεν ξεπερνά τα 2€. Θα περίμενε κανείς ότι το μεγαλύτερο μέρος από τα υπόλοιπα οκτώ θα έφταναν στον καλλιτέχνη. Στην πραγματικότητα, σ' αυτόν φτάνει περίπου ένα ευρώ: μισό από μηχανικό δικαίωμα (που μοιράζεται με τον εκδότη του) και μισό από ποσοστά επί των πωλήσεων (και όχι πάντα). Τα υπόλοιπα πηγαίνουν σε δισκογραφική, χονδρέμπορους, λιανεμπόριο και φόρους. Σήμερα όμως η μουσική είναι βασικά περιεχόμενο που διανέμεται online, αδειοδοτείται με μερικά clicks και νοικιάζεται με τον μήνα (το streaming είναι αυτό ακριβώς). Ενώ τα έξοδα του φυσικού προϊόντος (κατασκευή, μεταφορά, αποθήκευση, διάθεση) έχουν εκλείψει, μεγάλα χρηματικά ποσά εξακολουθούν να χάνονται σε μια μαύρη τρύπα νέων διαμεσολαβητών και αναχρονιστικών συμβολαίων.

Καθώς η παραγωγή κι η κατανάλωση μουσικής αλλάζουν ριζικά, η σημερινή εικόνα της βιομηχανίας ηχογράφησης έχει τρία κύρια χαρακτηριστικά: την συνεχιζόμενη ανάπτυξη (έστω με επιβραδυνόμενους ρυθμούς), την κυριαρχία του streaming και τους ανεξάρτητους καλλιτέχνες και εταιρίες. Σ' έναν ιδανικό, όχι και τόσο μακρινό μέλλον, οι καλλιτέχνες θα πουλούν κατευθείαν την

μουσική τους στο κοινό, κρατώντας, αν όχι όλα, τα περισσότερα κέρδη. Από το 7 στο 12%, έχουν ήδη αυξήσει το μερίδιό τους μέσω του DIY και της αυτοχρηματοδότησης. Όμως η βιομηχανία καταλαβαίνει πως το δικαίωμα είναι ο μόνος τρόπος να καλύψει τις απώλειες του φυσικού φορέα. Αναδιοργανώνεται για να εκμεταλλευτεί το streaming και την ψηφιακή εποχή:

- οι μεγάλοι χρήστες (Google, Amazon, Facebook και Apple) επηρεάζουν με επίμονο lobbying τις διεθνείς συμβάσεις.
- Οι τρεις μεγάλοι (Universal, SONY και Warner) κυριαρχούν σε δισκογραφία και έκδοση (publishing), συγχωνεύοντας μικρότερες εταιρίες.
- Σχηματίζονται καθετοποιημένοι όμιλοι media: δικό μας παράδειγμα ο ANT1, που έχει δισκογραφική, εκδόσεις, ραδιόφωνα, τηλεόραση, έντυπα - και μουσικές ακαδημίες.
- Πάροχοι όπως το Spotify και η Apple αλλά και πλατφόρμες διανομής μονίμως εξετάζουν το ενδεχόμενο να γίνουν εκδότες, ενώ
- ανεξάρτητοι media inspectors φιλοδοξούν να γίνουν οργανισμοί διαχείρισης.

Αντίθετα με την κάμψη της ηχογραφημένης μουσικής, η επιχείρηση συναυλιών παραμένει υγιής και η ζωντανή εκτέλεση είναι πιο προσοδοφόρα από ποτέ (προ κορωνοϊού). Η εμπειρία μιας ζωντανής παράστασης είναι έντονη και πλήρης σε σχέση με την ακρόαση μιας ηχογράφησης ή την παρακολούθηση ενός video - τα οποία θεωρούνται πλέον προωθητικά μέσα της πρώτης. Η αξία της παγκόσμιας συναυλιακής σκηνής αυξάνεται με ετήσιο ρυθμό 3.3%, για να φτάσει στην επόμενη πενταετία τα $30.55 δις (με την προϋπόθεση μιας covid-free αγοράς). Οι “παραδοσιακοί” U2, Guns N 'Roses, Metallica, Depeche Mode, Paul McCartney και Rolling Stones ήταν τα έξι ονόματα με τις περισσότερες πωλήσεις.

Στη μέση της οικονομικής κρίσης (2010-2013) έχουμε επίσης την άνθιση της

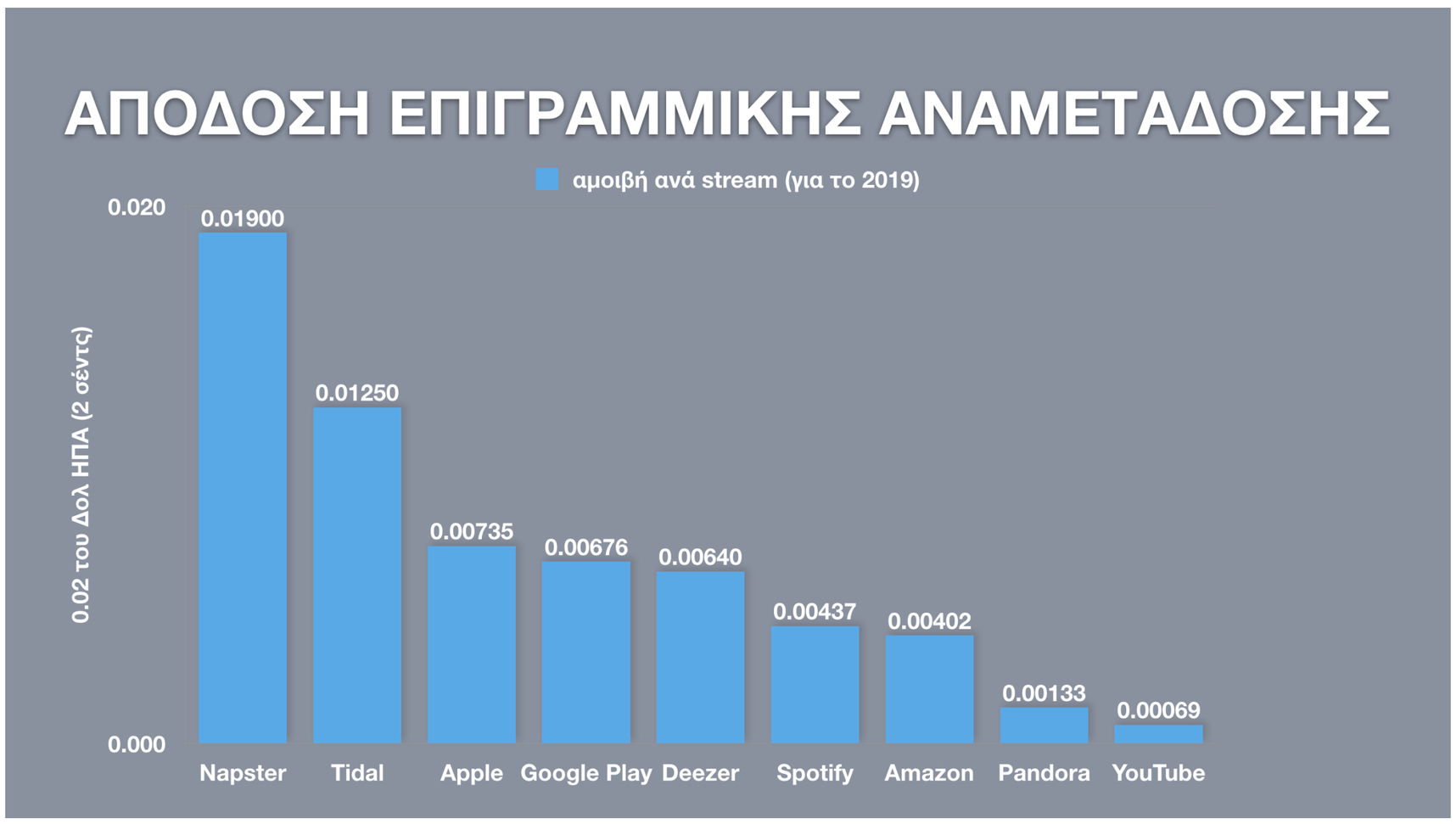
ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής. Οι εκδηλώσεις-μαμούθ της EDM σκηνής προσελκύουν μεγάλα ακροατήρια σε διεθνή κορυφαία φεστιβάλ EDM. Οι djs είναι τα νέα μουσικά είδωλα, σε πείσμα της προκατάληψης που δεν θεωρεί «μουσικό όργανο» ένα deck.

Στο επιχειρηματικό πεδίο, οι ευέλικτες συμφωνίες που προσφέρουν οι εταιρίες, μπορούν να διαμορφώσουν συμφέροντα πακέτα - όταν ο καλλιτέχνης έχει μόχλευση, δηλ κοινό, views, ακόλουθους, εισιτήρια, πωλήσεις, φήμη. Η αγορά πάντα θα χρειάζεται εταιρίες, αλλά οι υπηρεσίες και η συμμετοχή τους είναι πλέον διαπραγματεύσιμες, ειδικά μετά την εισβολή των τηλεοπτικών ριάλιτι και τα 360 deals (συμφωνίες που η δισκογραφική έχει ποσοστά απ' όλες τις δραστηριότητες του καλλιτέχνη). Τα όλο και φθηνότερα εργαλεία ψηφιακής παραγωγής και η ηλεκτρονική διανομή, δημιουργούν πληθώρα μουσικής, για κάθε γούστο (ή έλλειψή του). Νέοι μέθοδοι παραγωγής και κυκλοφορίας εμφανίζονται συνεχώς. Η επιχειρηματική πλευρά της βιομηχανίας ακμάζει. Ή όχι;

Φαίνεται πως τελικά, η αποδιαμεσολάβηση των παραδοσιακών «θεματοφυλάκων» (gatekeepers) της παραγωγής και διανομής μουσικής, δεν έχει διευκολύνει την εξέλιξη μιας σταδιοδρομίας στη μουσική βιομηχανία. Ο λόγος είναι ότι οι οικονομικοί πόροι των μεγάλων παικτών του χώρου πάντα ήταν (και συνεχίζουν να είναι) αποφασιστικής σημασίας για την εμπορική επιτυχία των πολιτιστικών προϊόντων. Η βιομηχανία έστρεψε την ροή κεφαλαίων της στους νέους τομείς διανομής και προώθησης (στα ψηφιακά μέσα και στην κοινωνική δικτύωση), δημιουργώντας (και ελέγχοντας) μια νέα γενιά διαμεσολαβητών (πάροχοι streaming, κοινωνικών δικτύων, influencers κλπ).

Η υπόσχεση της ψηφιακής και διαδικτυακής δημοκρατίας περιλαμβάνει το crowdsourcing (την άντληση κεφαλαίων απευθείας από το κοινό) ως νέα μορφή

χρηματοδότησης, αλλά η αποσύνδεση από τους μεγάλους αναγκάζει τους μουσικούς να αναδιαμορφώσουν την καριέρα τους με επιχειρηματικούς όρους και να αναλάβουν προσωπικά σημαντικό οικονομικό κίνδυνο, σε μια ανταγωνιστική αγορά μουσικής. Όπως επισημαίνει ο εναλλακτικός ροκ καλλιτέχνης David Lowery σε συνέντευξή του στο Digital Music News το 2012, «ο καλλιτέχνης πληρώνει για την ηχογράφηση, την δημοσιότητα, την προώθηση και την διαφήμιση… ο καλλιτέχνης απορροφά το κόστος της περιοδείας... το νέο μοντέλο κάνει τον καλλιτέχνη να απορροφήσει όλο τον κίνδυνο». Σήμερα, οι ανεξάρτητοι πρέπει να βρουν τρόπους να βιοπορίζονται από τη δημιουργικότητα σε μια εποχή που η αξία της ηχογραφημένης μουσικής είναι στο χαμηλότερο επίπεδο όλων των εποχών. Η αγορά των ηχογραφήσεων, περιοδειών και συναφών προϊόντων εξακολουθεί να μονοπωλείται από λίγους, κατεστημένους καλλιτέχνες, ενώ τα έσοδα καλλιτεχνών από τις νεότερες πηγές, όπως το streaming, παραμένουν ελάχιστα (όπως φαίνεται και στο διάγραμμα).



Πίνακας 3

Η ψηφιακή δημοκρατία έχει αντίτιμο και στο αισθητικό πεδίο: εφόσον όποιος

διαθέτει υπολογιστή έχει πρόσβαση στην παραγωγή και στην κυκλοφορία μουσικής, είναι λογικό, ένα μεγάλο μέρος της που φτάνει στο κοινό να είναι αδιάφορο, ανέμπνευστο ή κακοφτιαγμένο. Αυτό μπορεί να αποδοθεί ως ένα βαθμό στον αποκλεισμό των gatekeepers και την ευκολία της ηλεκτρονικής διανομής αλλά είναι γνώμη του γράφοντος πως η κυρίαρχη κιτς αισθητική είναι συνέπεια ελλειμματικής καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, κυρίως όμως κατευθυνόμενης πολιτιστικής διαχείρισης. Η μουσική αυτή πλημμύρα ενισχύεται από την αυξημένη ζήτηση του διαδικτύου για περιεχόμενο, το επίμονο scrolling για νέες ειδήσεις, εικόνες, μουσικές και αφηγήματα, και από την αβεβαιότητα της επιτυχίας ενός προϊόντος που διακρίνει μια πολιτιστική βιομηχανία. Επιπλέον, η μουσική είναι μια βιομηχανία κλίμακας, όπου τα κόστη μειώνονται όσο αυξάνεται η ποσότητα της παραγωγής.

Στο προηγούμενο τεύχος, είχαμε αναφερθεί στην επίδραση που ασκεί η βιομηχανική διαδικασία παραγωγής στα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας. Δεν είναι κιτς μόνον η μουσική που ακούμε, είναι και οι ταινίες που βλέπουμε, τα ρούχα που φοράμε, το φαγητό που τρώμε… η τηλεόραση, το ραδιόφωνο, η αρχιτεκτονική, η λογοτεχνία… Καταδικάζουμε τα πρωϊνάδικα, τις τηλεταβέρνες και τα ριάλιτιζ (sic), αλλά είναι η πολιτική σκηνή και το αστικό μας περιβάλλον που επιβάλλει τα προϊόντα του «poptimism».

Με τις σκέψεις αυτές ξεκινάμε την συζήτηση για την ελληνική πραγματικότητα. Το φιλόδοξο θέμα του επόμενου τεύχους είναι η μουσική βιομηχανία στην Ελλάδα σήμερα.

Πηγές

Scott, M. (2012) “Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship: music producers mobilising and converting Bourdieu’s alternative capitals,” Poetics 40: 237-255.

Powers, D. (2013) “Now hear this: The promotion of music,” in M. McAllister and E. West (eds.), The Routledge Companion to Advertising and Promotional Culture, 313-25. New York: Routledge.

Morris, J. W. (2014) “Artists as entrepreneurs, fans as workers,” Popular Music and Society 37, 3: 273-90.

Meier, L.M. (2015) “Popular music making and promotional work inside the ‘new’ music industry,” in K. Oakley and J. O’Connor (eds,). The Routledge companion to the cultural industries, New York: Routledge.

Young, S., and Collins, S. (2010) “A view from the trenches of music 2.0,” Popular Music and Society 33, 3: 339-55.

Sisario, B. (2013) “Defining and demanding a musician’s fair shake in the Internet age,” New York Times. September 30

Byrne, D. (2013) “David Byrne: The Internet Will Suck All Creative Content out of the World”

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 Πρόεδρο του Δ.Σ. του ΠΜΣ, Βασίλη Παρασκευόπουλο



ΣΥΖΗΤΩΝΤΑΣ

με τον Πρόεδρο του Δ.Σ. του ΠΜΣ,

Βασίλη Παρασκευόπουλο



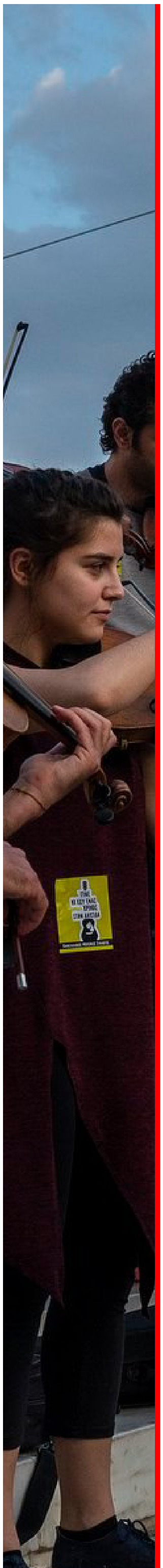
Συνέντευξη:

Θαλασσιά Αντωνοπούλου

Συναντήθηκα με τον Πρόεδρο του Πανελλήνιου Μουσικού Συλλόγου, λίγες μέρες μετά τις αρχαιρεσίες και την πρώτη συνεδρίαση του νέου Δ.Σ του σωματείου. Πηγαίνοντας στα γραφεία του ΠΜΣ, βλέπω πολλούς νέους μουσικούς. Άλλοι περιμένουν για την εγγραφή τους, άλλοι μαζεμένοι σε παρέες συζητάνε για ακκόρντα και συγχορδίες, άλλοι μοιράζονται το άγχος τους για την επιβίωση. «Είναι πολύ θετικό και ελπιδοφόρο ότι μία νέα γενιά μουσικών, απ' όλα τα είδη μουσικής, μπόρεσε να εκφραστεί μέσα από το σωματείο. Βρήκε ένα ζωντανό χώρο για να εκφράσει τη δική της ζωντάνια» μου λέει ο κ. Παρασκευόπουλος. Άλλο τόσο ζωντανή ήταν και η συζήτηση που είχαμε…

Θ.Α: Τι πιστεύετε ότι ήταν αυτό που οδήγησε στη μεγάλη αύξηση της συμμετοχής, της τάξης του 159,13%, στις εκλογές;

Β.Π: Νομίζω ότι σημαντικό κριτήριο ήταν το ότι σηκώθηκε το «μπόι» μας πολύ ψηλότερα, στην πιο δύσκολη στιγμή μας. Όλο αυτό το διάστημα καταφέραμε να ανταποκριθούμε και να βγούμε μπροστά, χωρίς να υπολογίζουμε τις δυσκολίες. Κάθε συνάδελφος που ένιωσε περήφανος μέσα από τη συμμετοχή του στις κινητοποιήσεις μας, με την παρουσία και συμμετοχή του στην εκλογοαπολογιστική συνέλευση, στις αρχαιρεσίες, επέλεξε να στηρίξει το αγωνιστικό περιεχόμενο του ΠΜΣ. Είναι κρίσιμο ζήτημα η ύπαρξη ενός σωματείου στον κλάδο με το συγκεκριμένο περιεχόμενο δράσης. Το λέω αυτό, γιατί βλέπουμε πάρα πολλά σωματεία - και δυστυχώς κάποια από αυτά είναι μουσικών - που είχαν κάποια δραστηριότητα, λίμναζαν, όμως, στα πολύ ειδικά



ζητήματα τα οποία προσπαθούσαν να λύσουν μέσα στα πλαίσια που έβαζαν οι κυβερνητικές πολιτικές και οι νόμοι τους. Αποδέχονταν αυτή την κατάσταση ως αμετάβλητη και πραγματικά, μέσα στην εκδήλωση της πανδημίας, «κατέβασαν διακόπτες», όχι από ανευθυνότητα απαραίτητα, αλλά γιατί αυτή η αντίληψή τους δε μπορούσε να απαντήσει σε τίποτα το καινούργιο που έβλεπαν.

Θ.Α: Ο ΠΜΣ είναι ένα ιστορικό σωματείο που ιδρύθηκε το 1913. Ποια η ανάγκη ύπαρξης και δράσης του εδώ και 100 και πλέον χρόνια;

Β.Π: Πρώτα απ' όλα, αποτελεί μια απόδειξη ότι η ύπαρξη των σωματείων δεν είναι υπόθεση της αντίληψης μίας συγκεκριμένης ηγετικής ομάδας, αλλά μία ανάγκη των εργαζομένων συνολικά. Γι’ αυτό και ένα τέτοιο σωματείο καταφέρνει να συνεχίζει να υπάρχει και να δρα, παρά την πληθώρα αλλαγών και εξελίξεων σε κοινωνικό και ιστορικό επίπεδο, από το 1913 μέχρι σήμερα. Αυτό μας δίνει δύναμη αλλά και μεγάλη ευθύνη, αναλαμβάνοντας μία θέση στη διοίκηση του σωματείου. Αυτό επιβεβαιώθηκε και στην ακραία, πρωτόγνωρη κατάσταση που ζήσαμε το τελευταίο διάστημα: ο ΠΜΣ κατάφερε να παίξει το ρόλο του, δηλαδή, να οργανώσει τον κλάδο σε πολύ δύσκολες συνθήκες, να δώσει αισιοδοξία, να διαμορφώσει αιτήματα, να συσπειρώσει κόσμο γύρω από αυτά, να διεκδικήσει, να αντιπαρατεθεί με κυβερνήσεις και την εργοδοσία. Βάλαμε μέσα στο πλαίσιο διεκδίκησης, το σύνολο των αναγκών μας, όχι μόνο αυτά που εκτιμούσαμε ότι μπορούσαμε να καταφέρουμε, και αποδείχθηκε ότι αν τελικά, εσύ που είσαι στην πρώτη γραμμή βάζεις χαμηλά τον πήχη, αυτή είναι και η πρώτη προϋπόθεση για να πάρεις πολύ λιγότερα έως και τίποτα. Δεν υπάρχει όριο στο τι μπορούμε να διεκδικήσουμε. Αυτό το όριο διαμορφώνεται από την ίδια τη μάχη και το συσχετισμό που διαμορφώνεται.

Θ.Α: Με βάση το νόμο Χατζηδάκη, το σωματείο πρέπει να «εκσυγχρονισθεί». Ποια είναι η άποψή σας για τον «εκσυγχρονισμό του εργατικού δικαίου»;

Β.Π: Η συζήτηση για το ρόλο και το περιεχόμενο των σωματείων που κάνουμε οι ίδιοι οι εργαζόμενοι στα σωματεία μας είναι πολύ θεμιτή. Εδώ, όμως μιλάμε για

κάτι άλλο. Πρόκειται για μία νομοθετική ρύθμιση που προσπαθεί να επιβάλλει στα σωματεία, το ρόλο και το περιεχόμενό τους. Ας μιλήσουμε πιο συγκεκριμένα: από 01/01/2022, όλα τα σωματεία είναι υποχρεωμένα, για να αναγνωρίζονται ως τέτοια, να δώσουν μια πληθώρα στοιχείων που αφορούν στα μέλη τους: τα πλήρη στοιχεία των ιδρυτικών μελών, στοιχεία που έχουν να κάνουν με προσωπικά δεδομένα της διοίκησης και των εργαζομένων, όπως το Α.Μ.Κ.Α, το Α.Φ.Μ κ.α. Είναι στοιχεία που αφορούν σε έναν κερδοσκοπικό φορέα, ενώ εμείς δεν είμαστε μια κερδοσκοπική επιχείρηση. Δεν είμαστε φυσικά ούτε χωρίς έλεγχο, όπως και κάθε νομικό πρόσωπο ή φορέας. Με βάση το νόμο αρ. 1264, κάθε μέλος που έχει ψηφίσει στο σωματείο, με μια απλή αίτηση, μπορεί να πάρει όποιο στοιχείο είναι κατατεθειμένο στο πρωτοδικείο. Άρα, τι επιδιώκεται; Τα σωματεία να μην ανήκουν στους ίδιους τους εργαζόμενους αλλά να ανήκουν σε μία μεγάλη ομάδα, που μέσα θα είναι οι εργοδότες, οι ενώσεις τους, οι κυβερνήσεις και τα υπουργεία.



Προσπαθούν να ανοίξουν ένα μεγάλο πόλεμο σε αυτό που λέμε «λειτουργία των σωματείων» και να επιβάλλουν καινούριους όρους, όπως για παράδειγμα, ότι πρέπει να υπάρχει η εξασφάλιση της ηλεκτρονικής συμμετοχής και ψηφοφορίας στις γενικές συνελεύσεις και στις εκλογές. Φανταστείτε λοιπόν, οι μεμονωμένοι εργοδότες ή οι εργοδοτικές ενώσεις να μπορούν να γνωρίζουν ποια είναι τα 21 ιδρυτικά μέλη του κάθε σωματείου, την οικονομική τους κατάσταση, τα ζητήματα που αφορούν στην υγεία τους, το αν ένα μέλος συμμετέχει, αν είναι ενεργό και πληρώνει τη συνδρομή του, αν είναι υποψήφιος στις εκλογές και τι ψηφίζει. Επιπλέον, κανείς δε μπορεί να διασφαλίσει τη μυστικότητα της ψήφου σε μία τέτοια διαδικασία. Ακόμα και οι ίδιες οι πλατφόρμες που έχουν αναλάβει τη διεξαγωγή τέτοιων εκλογών, ομολογούν ότι είναι μία διαβλητή διαδικασία, και μάλιστα, αναφέρουν ότι «αρκεί ένα μέλος της εφορευτικής επιτροπής να είναι τίμιο για να μην είναι διαδικασία νοθείας». Εμείς δε δίνουμε κανένα δικαίωμα στην κυβέρνηση να νομοθετεί ούτε για το πώς θα λειτουργούμε, ούτε να έχει πρόσβαση στα στοιχεία που αφορούν στη λειτουργία μας. Τα καταστατικά μας έχουν ψηφιστεί εδώ και πολλά χρόνια από τους ίδιους τους εργαζόμενους και θα αλλάξουν μόνο όταν οι ίδιοι οι εργαζόμενοι αποφασίσουν ότι κάποια συγκεκριμένη αλλαγή βοηθάει τις διαδικασίες μας. Υπάρχουν βέβαια και άλλες πλευρές αυτού του νόμου, όπως είναι η διαμόρφωση των όρων διευθέτησης του χρόνου εργασίας...

Θ.Α: Με ποιο τρόπο αφορά αυτή η πλευρά στις υπάρχουσες εργασιακές σχέσεις των μουσικών;

Β.Π: Το ότι εμείς οι μουσικοί δεν έχουμε θεσμοθετημένο ωράριο, δε σημαίνει ότι δε μας αφορά ο συγκεκριμένος νόμος, αλλά αντίθετα, ότι είμαστε πιο ευάλωτοι σε αυτόν. Έχουμε εμπειρία από την αυθαιρεσία του εργοδότη, π.χ. όταν πήγαινε ένας μουσικός σε ένα μαγαζί και δεν είχε κόσμο, ο εργοδότης του έλεγε «φύγε και θα ξαναέρθεις όταν έχει κόσμο». Το πολύ πολύ, να του έδινε χρήματα για να γυρίσει στο σπίτι του με ταξί. Επέβαλλε, αυθαίρετα, την

απώλεια του μεροκάματου. Σήμερα αυτό θα γίνεται νόμιμα. Ο χρόνος δηλαδή, θα διευθετείται μονομερώς από τον εργοδότη, ο οποίος θα καλεί τον εργαζόμενο να δουλέψει μία άλλη μέρα που θα έχει κλείσει ένα συγκεκριμένο κοινό για το μαγαζί του. Καταλαβαίνουμε, φυσικά, τι σημαίνει κάτι τέτοιο για τη ζωή και το επάγγελμα του μουσικού, ο οποίος για να μπορεί να πάρει ένα βδομαδιάτικο, αναγκάζεται να έχει τρεις και τέσσερις εργοδότες, κάνοντας τρεις και τέσσερις δουλειές. Γι' αυτό και είναι θετικό ότι υπάρχει ένα αρκετά μεγάλο ρεύμα -που θεωρούμε ότι θα γίνει ακόμα μεγαλύτερο – μη αποδοχής της λειτουργίας των σωματείων με βάση το νόμο Χατζηδάκη. Θα δώσουμε μάχη ο νόμος να μείνει στα χαρτιά. Η μη εφαρμογή του είναι ένα ζήτημα που αφορά στο σύνολο των αναγκών μας: της εργασίας μας, της ασφάλισής μας και της λειτουργίας του σωματείου μας.

Θ.Α: Τι σημαίνει τελικά «σύγχρονο σωματείο» σήμερα;

Β.Π: Το βασικό κριτήριο για να απαντήσουμε στο ερώτημα «τι είναι σύγχρονο;» είναι το εάν η παρέμβαση ενός σωματείου μπορεί να προσανατολίζεται σε αυτό που είναι το κύριο για τους εργαζόμενους, δηλαδή, στην κάλυψη των σύγχρονων αναγκών τους. Ζητάμε να αναλογιστεί κάθε συνάδελφος τι σημαίνει «σύγχρονη ανάγκη», κοιτώντας την πορεία του πολλά χρόνια πίσω. Θα διαπιστώσουμε τελικά, ότι το τί θεωρείται σύγχρονο δεν καθορίζεται πολλές φορές από μας. Καθορίζεται από τις κοινωνικές εξελίξεις και τις πολιτικές που εφαρμόζονται. Εκείνες διαμορφώνουν, ουσιαστικά έξω από το κεφάλι μας, αυτό που αντιλαμβανόμαστε εμείς σήμερα ως «σύγχρονο». Σήμερα, ας πούμε, θεωρείται «σύγχρονο» για έναν μουσικό να έχει και μία δεύτερη δουλειά. Το πρωί να δουλεύεις πάνω σε ένα μηχανάκι για την efood και το βράδυ να παίζεις μουσική σε ένα μαγαζί. «Σύγχρονο» θεωρείται να πληρώνεις για τις σπουδές τις δικές σου και του παιδιού σου πολλές χιλιάδες ευρώ, για πάρα πολλά χρόνια. «Σύγχρονο» είναι να αποδέχεσαι τη μείωση των αμοιβών σου, όχι με βάση τις ανάγκες αλλά με βάση την οικονομική κατάσταση του εργοδότη σου.



Μας εμφανίζουν ως «σύγχρονο» να μη ζητάμε και πάρα πολλά πράγματα. Είναι χαρακτηριστική η απάντηση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στις κινητοποιήσεις που κάναμε για την υπογραφή Συλλογικής Σύμβασης: «Μη ζητάτε πολλά. Αυτό είναι το σύγχρονο». Μάλιστα, χαρακτηρίζει τις κινητοποιήσεις που έχουμε κάνει έξω από την ΕΛΣ και το Ηρώδειο ως «παρωχημένες», «ενός παλιού συνδικαλισμού»... Πραγματικά σύγχρονο είναι ένας εργαζόμενος να έχει την οικονομική δυνατότητα να αφιερωθεί σε αυτή τη δουλειά, να εξελίσσει την τέχνη του, να προσφέρει στο κοινό του. Σύγχρονο είναι να έχουμε ένα δημόσιο σύστημα υγείας για όλους, να υπάρχει δημόσια δωρεάν καλλιτεχνική εκπαίδευση, να μη δεχόμαστε πιέσεις και λογοκρισία όσον αφορά στο περιεχόμενο και το έργο μας να πηγαίνει προς το κοινό ανεμπόδιστα, χωρίς την παρέμβαση και τη μεσολάβηση διαφόρων οικονομικών και επιχειρηματικών συμφερόντων.

Θ.Α: Αναφερθήκατε στις κινητοποιήσεις στην Εθνική Λυρική Σκηνή. Τι συμβαίνει με τους freelancers;

Β.Π: Είναι ένα ακόμα στοιχείο που προέκυψε από τη δράση και την αύξηση του

κύρους του σωματείου μας και αφορά στο χώρο των μουσικών που εργάζονται στις παραγωγές που έχουν σχέση με τα συμφωνικά σύνολα, με τη σύγχρονη «λόγια» μουσική – δεν είναι σωστό να βάζουμε ταμπέλες αλλά χρησιμοποιώ αυτό τον όρο για να προσδιορίσουμε κάπως αυτό το χώρο. Εκδηλώθηκε λοιπόν, μια διεκδίκηση από τους μουσικούς απέναντι στην ΕΛΣ και τις πρακτικές της, η οποία συσπείρωσε αρκετό κόσμο, νέους μουσικούς με πολύχρονες σπουδές στην Ελλάδα και το εξωτερικό – αντιλαμβάνεστε ότι κάτι τέτοιο σημαίνει «οικονομική αιμορραγία» και απαιτεί τεράστιες θυσίες από αυτούς και τις οικογένειές τους. Όσοι δεν έχουν σταθερές εργασιακές σχέσεις σε κάποιο σύνολο, αντιμετωπίζονται τώρα με όρους βαρβαρότητας. Οι αμοιβές των μουσικών είναι τρομερά αναντίστοιχες σε σχέση με αυτό που προσφέρουν. Κάτι τέτοιο ισχύει και για κρατικά σύνολα, όπως η Εθνική Λυρική Σκηνή, η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, η Καμεράτα, αλλά και για ιδιωτικές ορχήστρες, όπως είναι η Φιλαρμόνια. Χρειάζεται να παλέψουμε για τις ανάγκες και τα δικαιώματα των ανθρώπων που δουλεύουν ως freelancers, σήμερα στη μία παραγωγή και αύριο στην άλλη, και να υπάρξει ένα κίνημα συνολικά στους εργαζόμενους είτε αυτοί είναι μόνιμοι σε συμφωνικά σύνολα, είτε έκτακτοι, είτε συνεργαζόμενοι.

Θ.Α: Σε αυτές τις κινητοποιήσεις υπήρξε συντονισμός και με τα υπόλοιπα καλλιτεχνικά σωματεία. Γιατί πιστεύετε ότι χρειάζεται ένας τέτοιος συντονισμός;

Β.Π: Έχουμε αυτή την κατεύθυνση γιατί καταλαβαίνουμε το εξής: τα προβλήματα που έχουμε εμείς σαν μουσικοί, είναι προβλήματα που αφορούν επίσης στον υπόλοιπο κλάδο των καλλιτεχνών και των εργαζομένων στο θέαμα-ακρόαμα. Σε τελευταία ανάλυση, αφορούν στο σύνολο των εργαζομένων. Οι εργαζόμενοι δεν έχουν να χωρίσουν τίποτα με τους εργαζόμενους. Η επίθεση είναι ενιαία. Γι’ αυτό το λόγο, συμμετείχαμε ενεργά σε πολλές δραστηριότητες που έκαναν σωματεία άλλων κλάδων. Εντάξαμε στα αιτήματά μας και δικά τους αιτήματα, όπως για παράδειγμα, την ανάγκη για αραίωση των τμημάτων που προέβαλαν οι εκπαιδευτικοί ή την ενίσχυση του

συστήματος υγείας που απαιτούν οι υγειονομικοί, αλλά και μια σειρά αιτήματα που αφορούν σε όλους τους εργαζόμενους, όπως π.χ. ο νόμος Χατζηδάκη. Πρωτοστατήσαμε στις πιο μεγάλες κινητοποιήσεις που έγιναν και θεωρούμε ότι αν δεν υπήρχε ο ΠΜΣ, η διεκδικητική και αγωνιστική του γραμμή, δε θα είχαν γίνει οι μεγαλύτερες κινητοποιήσεις που πραγματοποιήθηκαν στον κλάδο μας. Καθοριστική ήταν η συμμετοχή μας στην πρωτομαγιάτικη συγκέντρωση στο Σύνταγμα το 2020, σπάζοντας στην πράξη την προσπάθεια της κυβέρνησης να ακυρώσει οποιαδήποτε διεκδίκηση. Χωρίς αυτή, δε θα μπορούσε να γίνει η πρώτη κινητοποίηση λίγες μέρες μετά, στις 7 Μάη, όπου συμμετείχαν 5.000 περίπου εργαζόμενοι στο χώρο του πολιτισμού. Αυτή ουσιαστικά αντέστρεψε τον αρνητικό συσχετισμό, στρίμωξε την κυβέρνηση, ήταν η πρώτη βάση για να πιάσουν τόπο οι διεκδικήσεις μας και να υλοποιηθούν πολλές από αυτές.

Θ.Α: Ταυτόχρονα, υπάρχει κι ένας συντονισμός με τους μουσικούς στην υπόλοιπη Ελλάδα, έχοντας φτιάξει παραρτήματα σε πολλές πόλεις και στην επαρχία…

Β.Π: Νομίζω ότι εκεί αποτυπώθηκε ένα τεράστιο κύρος από τη δράση του σωματείου όλο αυτό το διάστημα. Έχουμε, πλέον, 10 παραρτήματα σε όλη την Ελλάδα και θεωρούμε ότι αρκετά σύντομα θα έχουμε ακόμα περισσότερα. Κάθε πρωτοβουλία, όπως το “art attack” ή το «Γίνε κι εσύ κρίκος στην αλυσίδα», μπόρεσε να γίνει ένα «ποτάμι» που ξεχυνόταν σε όλη την Ελλάδα.

Θ.Α: Για τον χωρισμό σε εμβολιασμένους - ανεμβολίαστους στα μαγαζιά, ποια η άποψή σας;

Β.Π: Είναι ένα ζήτημα πολύ επίκαιρο και φλέγον. Η κυβέρνηση προσπαθεί να μετατρέψει ένα όπλο της επιστήμης όπως είναι ο εμβολιασμός, σε εργαλείο για να καταργήσει δικαιώματα και να σπείρει το διαχωρισμό μέσα στους ίδιους τους εργαζόμενους. Προσπάθησε να φορτώσει τις ευθύνες της πανδημίας και της διαχείρισής της συνολικά στους ανεμβολίαστους. Ο εμβολιασμός είναι μία ιατρική πράξη που θέλει ιατρική παρακολούθηση και πριν και μετά. Δυστυχώς,

δεν υπάρχει ένα δημόσιο σύστημα που να εξασφαλίζει αυτούς τους όρους, να δημιουργεί ένα κλίμα εμπιστοσύνης απέναντι στον εμβολιασμό. Εμείς προτρέπουμε τον κόσμο, συμβουλευόμενοι τους γιατρούς, να εμβολιαστούν για να προστατέψουν και τους εαυτούς τους. Δε δεχόμαστε, το δημόσιο σύστημα υγείας να μην καλύπτει υποχρεωτικά τον έλεγχο της διάδοσης της πανδημίας μέσω των test. Είναι απαράδεκτο να φορτώνει το κόστος των test που θα πρέπει να γίνονται μαζικά σε όλο τον πληθυσμό δωρεάν, ώστε να σταματήσει η διάδοση. Κι αυτό δεν αφορά μόνο στους ανεμβολίαστους. Αφορά και στους εμβολιασμένους. Εμείς διεκδικούμε την προστασία της υγείας μας συνολικά, χωρίς διαχωρισμούς σε εμβολιασμένους και ανεμβολίαστους. Αυτή είναι η απάντηση στην κυβερνητική προσπάθεια να ρίξει την ευθύνη ανάμεσά μας. Υπάρχουν και άλλες πλευρές αυτού του ζητήματος που απασχολούν τον κλάδο, όπως π.χ. οι όροι λειτουργίας των μαγαζιών. Σίγουρα, ο χειμώνας αυτός θα φέρει νέα αιτήματα, καινούργιες διεκδικήσεις.



Θ.Α: Διοργανώσατε μία εκδήλωση από κοινού με τον «Απόλλωνα» για τα συγγενικά δικαιώματα των μουσικών. Ποια η εμπειρία και η κατεύθυνση του συλλόγου, ειδικά σε μία περίοδο που φαίνεται πως όλο και περισσότεροι μουσικοί στρέφονται στο διαδίκτυο;

Β.Π: Νομίζω ότι βοήθησε αρκετά η εκδήλωση που κάναμε με τον «Απόλλωνα». Ο ψηφιακός πολιτισμός, απ' ότι φαίνεται, θα αποτελέσει ένα μεγάλο πεδίο οικονομικής ανάπτυξης και φυσικά διαμορφώνονται οι όροι ώστε να είναι χωρίς εμπόδια. Ένα από τα βασικά εμπόδια της ανάπτυξης και στο δικό μας κλάδο είναι οι διεκδικήσεις των ίδιων των εργαζομένων που παράγουν αυτό το εμπόρευμα. Σήμερα φαίνεται ότι υπάρχει ένα μέτωπο, κυρίως των μεγάλων εργοδοτών, που αφορά στην απαλλοτρίωσή του πνευματικού δικαιώματος και του συγγενικού που προκύπτει από αυτό και κυρίως, στο να μπορούν να έχουν την ιδιοκτησία του, συνολικά στο μέλλον ή όπως αποτυπώνεται χαρακτηριστικά σε κάποιες συμβάσεις: «δωρεάν δικαίωμα χρήσης ακόμα και μέσω τεχνολογιών που θα ανακαλυφθούν στο μέλλον». Είναι θετικό ότι ειδικά στην περίοδο της καραντίνας που το ψηφιακό μέσο ήταν το μοναδικό, άνοιξε πάρα πολύ η συζήτηση ανάμεσα στους μουσικούς, και δίκαια. Δεν είναι απλή υπόθεση, όμως είμαστε αισιόδοξοι ότι μπορούν να γίνουν βήματα. Θα σας πω αυτό που συζητάγαμε και με τον Πρόεδρο του ΔΣ του «Απόλλωνα», κ. Γρηγόρη Λαμπριανίδη ο οποίος, έχοντας μία τεράστια εμπειρία, έλεγε ότι του θυμίζει την εποχή που ξεκινούσε το συγγενικό δικαίωμα και που η εργοδοσία, αγανακτισμένη, έλεγε: «δε θα δώσουμε κι αυτά!». Έχει μία αντιστοιχία αυτή η περίοδος. Θεωρώ ότι η πείρα της λειτουργίας και της ανάπτυξης του «Απόλλωνα» μας κάνει αισιόδοξους. Μπορούμε να αλλάξουμε αυτή την κατάσταση, παρόλο που φαίνεται δύσκολη και το μέτωπο των εργοδοτών είναι ισχυρό και μεγάλο. Ήδη, όπου αυτό επιχειρήθηκε, υπήρξαν μεγάλοι κραδασμοί.

Θ.Α: Με ποιον τρόπο ο ΠΜΣ στηρίζει τους μουσικούς έμπρακτα;

Β.Π: Υπάρχουν πάρα πολλοί μουσικοί που είναι σε πολύ κακή οικονομική κατάσταση. Πολλοί έχουν εγκαταλείψει το επάγγελμα. Δε ξέρουν ούτε οι ίδιοι,

αν είναι κάτι το προσωρινό ή για πάντα. Το να ψάχνεις άλλη δουλειά είναι μια πολύ δύσκολη απόφαση για έναν εργαζόμενο ο οποίος έχει αφιερώσει τόσα χρόνια για να μπορεί να είναι επαρκής σε αυτό που κάνει. Ήταν πολύ σημαντικό που δοθήκαν αρκετές χιλιάδες ευρώ και ενισχύθηκε το ταμείο αλληλεγγύης μας, καλύπτοντας έτσι τις πολύ επείγουσες ανάγκες. Η κυβέρνηση προσπάθησε στην αρχή να δημιουργήσει έναν κοινωνικό αυτοματισμό, λέγοντας ότι «οι μουσικοί και οι καλλιτέχνες πάντα ζούσαν από τις δουλειές των άλλων και τώρα στις δυσκολίες μη ζητάνε και πολλά». Αυτό το αφήγημα καταρρίφθηκε από το κλίμα αλληλεγγύης και συμπαράστασης που υπήρξε. Πολλοί από τους συναδέλφους που περίμεναν να ζήσουν από το επίδομα, μόλις έπαιρναν τα χρήματα, έδιναν μέρος αυτών για το ταμείο αλληλεγγύης. Είμαστε περήφανοι όμως και για το εξής: το ταμείο αλληλεγγύης ήταν ένας μηχανισμός που προστατεύτηκε από ένα κλίμα “φιλανθρωπίας” που δημιουργούν οι τηλεοπτικές εκπομπές για να ανεβάζουν την τηλεθέαση, εκμεταλλευόμενοι το δράμα των ανθρώπων. Προστατεύθηκε από “φιλανθρωπικές” οργανώσεις που καραδοκούσαν να πάρουν μέρος και να αλλάξουν το χαρακτήρα όλης αυτής της προσπάθειας που κάναμε.

Θ.Α: Σε αυτό έπαιξε ρόλο και η μεγάλη συναυλία που πραγματοποίησε ο ΠΜΣ πέρυσι;

Β.Π: Ναι, όπως και οι πρωτοβουλίες συναδέλφων που μάζεψαν σημαντικά ποσά. Αυτή την περίοδο, οργανώνουμε άλλη μία συναυλία για την ενίσχυση του Ταμείου Αλληλεγγύης του Π.Μ.Σ, με τη συμμετοχή της Συμφωνικής Ορχήστρας της ΕΡΤ, η οποία θα προβληθεί διαδικτυακά μέσα στις γιορτές των Χριστουγέννων.

Θ.Α: Αποτελούν εν τέλει ελληνικό φαινόμενο, οι δύσκολες συνθήκες που βιώνουν οι καλλιτέχνες και ειδικότερα οι μουσικοί;

Β.Π: Όχι, δεν είναι ελληνικό φαινόμενο. Η αλήθεια είναι ότι ζήσαμε πολλά όλους αυτούς τους μήνες. Καμιά φορά βέβαια, η ζωή και οι δυσκολίες της μας

κάνουν να ξεχνάμε… Το προηγούμενο διάστημα, είδαμε μαζικούς τάφους σε μεγάλες μητροπόλεις των οικονομικών μεγαθηρίων, όπως είναι οι ΗΠΑ, η Ιταλία, η Γαλλία. Είδαμε να μεταφέρονται οι κάσες των νεκρών με στρατιωτικά φορτηγά. Ζήσαμε και το σταμάτημα του Πολιτισμού. Νομίζω ότι ο τρόπος που αντιδράσαμε στην Ελλάδα είναι ένα φωτεινό παράδειγμα. Δεν είναι τυχαίο ότι έκλεισε η Metropolitan Opera στη Νέα Υόρκη, μία από τις μεγαλύτερες όπερες, και δε μπορείς να πεις ότι εκδηλώθηκε κανένα μεγάλο κίνημα εσωτερικά και διεθνώς. Αυτό δείχνει και την αδυναμία των καλλιτεχνών να αντιδράσουν οργανωμένα, να διαμορφώσουν πλαίσιο, να συγκροτήσουν αιτήματα και να τα παλέψουν. Οι αντιδράσεις τους καλύφθηκαν από έναν αυθορμητισμό, δεν άφησαν ένα οργανωτικό αποτύπωμα όπως εδώ. Ίσως έπαιξαν ρόλο οι μεγάλες αναδιαρθρώσεις που είχαν περάσει σε όλες αυτές τις χώρες εδώ και δεκαετίες…



Είχε ήδη διαμορφωθεί ένα περιβάλλον στο οποίο ο εργαζόμενος δεν ήταν τυπικά εργαζόμενος, αλλά εργοδότης του εαυτού του. Αυτό ήταν ένα μεγάλο εμπόδιο για να αναπτυχθεί ένα κίνημα σε αυτές τις χώρες. Επειδή υπάρχει η κυβερνητική επιδίωξη τέτοιου είδους αναδιαρθρώσεις - που παρουσιάζονται ως ο «εκσυγχρονισμός», η «πρόοδος» - να περάσουν και στη χώρα μας, νομίζω ότι η εμπειρία αυτή πρέπει να αναδειχθεί και να συζητηθεί μέσα στον κλάδο, δηλ. πως όχι μόνο δεν είναι η «λύση στα προβλήματά μας" αλλά φέρνουν νέα προβλήματα, ακόμα πιο μεγάλα.

Θ.Α: Μπορείτε να ξεχωρίσετε κάποια από τις πρωτοβουλίες που πήρε ο ΠΜΣ; Ίσως κάποια που σας συγκίνησε..

Β.Π: Νομίζω ότι αυτά τα δύο σχεδόν χρόνια που περάσαμε μέσα στην πανδημία ήταν μία συνεχής εναλλαγή συναισθημάτων: Άγχος στην προσπάθεια να ανταποκριθούμε, συγκίνηση από τα αποτελέσματα, και ξανά ένας νέος στόχος, μία νέα επίθεση, μία νέα προσπάθεια απόκρουσής της. Αυτή η ζωντάνια στη λειτουργία του σωματείου δεν είναι υπόθεση μόνο του Δ.Σ αλλά όλου του κλάδου. Κι αυτό, από μόνο του, είναι ίσως το πιο σημαντικό και συγκινητικό συνάμα.



ΤΑ ΠΕΡΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΝΤΕΧΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ!



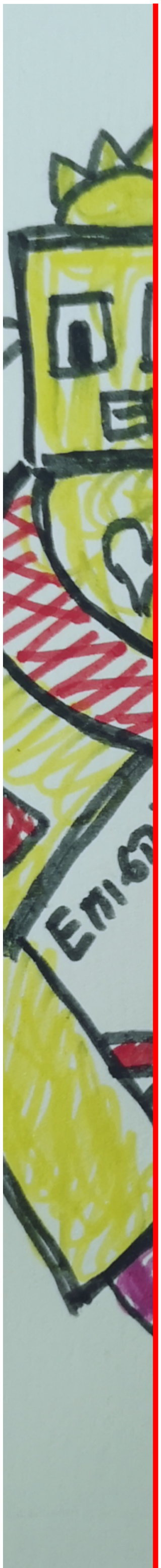
Θαν. Δρίτσα: Επιστήμη και πολιτική, της Covid εποχής. 4/21 (Λεπτομέρεια)

Συνέντευξη του συνθέτη-καρδιολόγου Θανάση Δρίτσα[1] στον Μαέστρο Δρα Χρήστο Ηλ. Κολοβό (Ιούλιος 2021)



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

Δεν ξέρω τελικά ποιοί χρειαζόμαστε να γνωρίσουμε καλύτερα το Θανάση Δρίτσα[1]. Οι μουσικοί να μάθουμε τον εξαίρετο καρδιολόγο του Ωνασείου ή οι γιατροί να γνωρίσουν τον πολύ καλό μουσικό, πολύπλευρο καλλιτέχνη και πρωτοπόρο σε παγκόσμιο επίπεδο ιατρό που χρησιμοποιεί την μουσική ως ίαμα κατά κόρον σε καρδιοπαθείς; Πάντως, όλοι μας, υγιείς και μη, πρέπει να συναναστραφούμε το δίχως άλλο, τον καλό αυτόν άνθρωπο, επιστήμονα δις και τρις και τετράκις μην πω (!) (βλ. ιατρός, μουσικός-συνθέτης, συγγραφέας, ζωγράφος —μην ξεχνάμε πως, όση ελευθερία και να χωρεί στην τέχνη, δεν αφυπνίζει συνειδήσεις και δεν συγκινεί καρδιές, εάν λείπει η ακρίβεια του ρυθμού, η αρχιτεκτονική, η φόρμα) – καλλιτέχνη, που έχει το μοναδικό προνόμιο μαζί με άλλους συναδέρφους του, εντός και επί τα αυτά, ιατρούς (βλ. οι Κερκυραίοι Διδάκτορες Σπύρος Σίγμα, κατά κόσμον Σπύρος Σαμοΐλης-συγγραφέας και Βαγγέλης Πετσάλης-συνθέτης, ο επίσης συνθέτης του Νέου Κύματος και της «σοβαρής» μουσικής, διεθνώς αναγνωρισμένος παθολογοανατόμος και μέχρι πρότινος εκλεγμένος πρόεδρος της Διεθνούς Ακαδημίας Παθολογίας Ανατομίας Γιώργος Κοντογιώργος κ.ά.) όχι μόνον να σώζουν ανθρώπινες ζωές διορθώνοντας τον ρυθμό και τη λειτουργία της καρδιάς μας ή άλλων ζωτικών μας οργάνων, μα να αλλάζουν τις ζωές μας βάζοντας στην καθημερινότητά μας το ύψιστο ανθρώπινο αγαθό από καταβολής κόσμου, την ΤΕΧΝΗ. Και πρώτα απ’ όλα την ΜΟΥΣΙΚΗ. Την Τέχνη των Τεχνών. Είναι παγκοίνως γνωστό άλλωστε, ότι η μουσική εμφανίσθηκε με πολλούς τρόπους πρώτη στη ζωή των πρώτων ανθρώπων. Και όπως γράφει ο συνθέτης-μουσικολόγος-συγγραφέας Τάκης Καλογερόπουλος (1946-2009) στα



ανέκδοτα απομνημονεύματά του, η μουσική εφευρέθηκε από τα… μερμήγκια, που πρώτα αυτά έφαγαν τα καλάμια στους βάλτους και δημιούργησαν άθελά τους τις τρύπες και έτσι οι πρώτοι άνθρωποι τα εξερεύνησαν και φύσηξαν μέσα τους και παρήξαν ήχο. Δηλαδή, αυλούς.

Η χειμαρρώδης συνέντευξη που μας παραχώρησε λοιπόν, με μεγάλη χαρά ο συνθέτης και γιατρός μας Θανάσης Δρίτσας, χωρίζεται σε δυο μέρη και προσπαθήσαμε να κρατήσουμε την μουσική φόρμα του «ληντ», δηλ. τραγούδι, με την οποία ο συνθέτης μας έχει ασχοληθεί επισταμένα. Α-Β-Α’. Δηλ. Τέχνη (μουσική) – Ιατρική – Τέχνη (ζωγραφική, συγγραφή). Η συνομιλία μας ήταν αρκετά μεγάλη σε έκταση και αναγκαστήκαμε να αφαιρέσουμε πολλά κομμάτια της και να μικρύνει κατά 2.500 λέξεις το τελικό κείμενο.

Δρ Χρήστος Ηλ. Κολοβός
Διευθυντής Ορχήστρας

Α’ μέρος

Γιατρέ μου, ποιά είναι η σχέση σας με τη μουσική; Πότε και πώς ξεκίνησε;

Στα 6 μου άκουσα έναν κιθαρίστα να παίζει σε μιαν αυλή και έμεινα κεραυνοβολημένος και άφωνος από τη μαγεία των ήχων. Είπα μέσα μου τότε, ότι θέλω και εγώ να παίξω μουσική. Ήμουν μαθητής της πρώτης τάξης του δημοτικού στην Καρυά Λευκάδος, ένα ορεινό χωριό, στο οποίο ο πατέρας μου ήταν αγροτικός γιατρός. Εκεί έζησα ένα μέρος της παιδικής μου ηλικίας στα τέλη της δεκαετίας του ’60. Εμείς τα παιδιά ζούσαμε τότε μια ξεγνοιασιά που δεν βρίσκεις εύκολα σήμερα. Οι γονείς μου δεν είχαν καμμιά σχέση με μουσική. Τούς ζήτησα να μου αγοράσουν μια κιθάρα και άρχισα τα πρώτα μαθήματα.

Μετά από μερικά χρόνια, όταν γυρίσαμε στην Αθήνα, άρχισα να σπουδάζω μουσική στο Ωδείο και μέσα μου γεννήθηκε η επιθυμία να φτιάξω τη δικιά μου μουσική, να γίνω μουσικός δημιουργός και συνθέτης, δεν ήθελα να γίνω απλά

ένας ερμηνευτής. Στην Έκτη δημοτικού μελοποιούσα ποιήματα που έβρισκα στα τότε αναγνωστικά και έγραφα παρτιτούρες. Στο Βαρβάκειο ως μαθητής γυμνασίου πλέον, γύρω στα 13-14, πήρα την πρώτη μου μουσική παραγγελία (από τον χαρισματικό φιλόλογο του σχολείου Θ. Μπλουγουρά) που ήταν η μελοποίηση του ποιήματος του Κωστή Παλαμά «Ο Διγενής κι ο Χάροντας». Στο Βαρβάκειο δόθηκε λοιπόν η πρώτη δημόσια εκτέλεση έργου μου (νομίζω το 1975) μαζί με το επίσημο χρίσμα του «συνθέτη». Στο σχολείο τότε, οι συμμαθητές μου κόλλησαν το παρατσούκλι «Μπετόβεν»! Την αυτοπεποίθηση που χρειαζόμουν για να συνεχίσω να γράφω μουσική την ενίσχυσε αφάνταστα ο αείμνηστος καθηγητής μουσικής του Βαρβακείου Γιώργος Δήμου, που υπήρξε και ο πρώτος μουσικός μου μέντορας. Συνέχισα τα χρόνια της εφηβείας και μετεφηβείας μου να μελετάω πιάνο, ανώτερα θεωρητικά και σύνθεση με τους μουσουργούς Κώστα Κυδωνιάτη και Γιάννη Ιωαννίδη. Η σχέση με την τέχνη προηγήθηκε λοιπόν της ιατρικής, ενώ στη διάρκεια των φοιτητικών μου χρόνων στην Ιατρική Σχολή του ΕΚΠΑ σπούδαζα παράλληλα μουσική και έγραφα (ακατάπαυστα) μουσική.

Η Ιατρική πώς προέκυψε; Είχατε κάποιο ερέθισμα που σάς οδήγησε να την επιλέξετε για σπουδές;

Το Βαρβάκειο ήταν ένα πρότυπο σχολείο αριστείας και όλοι οι απόφοιτοι του σχολείου θεωρούσαν καταξίωση να μπούν σε δυνατές σχολές στο πανεπιστήμιο. Δεν μπορούσες να ξεφύγεις εύκολα από την παράδοση αυτή, παίρνοντας οπωσδήποτε την οδό κάποιας θετικής επιστήμης. Στους στόχους κυριαρχούσαν οι σπουδές στο Πολυτεχνείο. Σε εμένα φάνηκε εντελώς αταίριαστο να γίνω τεχνοκράτης μηχανικός και να ασχολούμαι με μηχανές, καλώδια και μπετόν. Η ιατρική μού φάνηκε πολύ κοντινότερη στην ψυχοσύνθεσή μου με αντικείμενο τον άνθρωπο ως βιολογικό, αλλά και κοινωνικό όν. Με ένοιαζαν οι άνθρωποι. Προφανώς υποσυνείδητα, μού ήταν αρκετά οικεία η Ιατρική αφού την είχα ζήσει και μέσα στην οικογένεια, ο πατέρας μου ήταν παιδίατρος (έφυγε από τη ζωή το 2020 σε ηλικία 91 ετών).



Ένας επιστημονικός και ένας καλλιτεχνικός κλάδος. Φαντάζει εξαιρετικά δύσκολο να συνδυαστούν. Πώς τα καταφέρατε;

Νομίζω, ότι ο συνδυασμός με βοήθησε και να επιβιώσω. Ένας σοφός γέροντας ασκητής που είχα γνωρίσει στο Άγιον Όρος τη δεκαετία του ’80, μού είχε πεί κάτι μάλλον προφητικό: «ο άνθρωπος για να είναι ολοκληρωμένος πρέπει να έχει ένα διακόνημα και ένα χειροτέχνημα». Το διακόνημα εμπεριέχει μια δέσμευση, ένα αγώνισμα, ένα καθήκον προσφοράς και στους συνανθρώπους, αυτό για εμένα υπήρξε η ιατρική από την οποία βέβαια βγάζω κυρίως τον άρτον τον επιούσιον. Η μουσική ως τέχνη αποτελεί το χειροτέχνημα το οποίο απευθύνεται στην ψυχή μου, είναι η ατομική μου ψυχοθεραπεία, το παραμύθι μου, το προσωπικό μου αφήγημα. Χωρίς αυτό το μικρόβιο, τη δημιουργική τρέλα για την τέχνη, χωρίς αυτόν το δαίμονα δεν μπορείς να κάνεις κάτι ιδιαίτερο στην τέχνη. Πιστεύω, ότι ο καλλιτέχνης κατά κύριο λόγο γεννιέται, η κλίση στην τέχνη (που είναι και «κλήση» άνωθεν τελικά) είναι μια μικρή σπίθα, αλλά απαιτείται απίστευτα σκληρή μελέτη και δουλειά προκειμένου να γίνει μια δυνατή φωτιά.

Αντίθετα, γιατρός πιστεύω, ότι γίνεσαι με μακροχρόνια μελέτη, επιμονή, πειθαρχία, επιμέλεια, βιολογική αντοχή και με τεράστια αποθέματα υπομονής. Δεν πιστεύω, ότι υπάρχει ειδικό «γονίδιο» ή «κλίση» προκειμένου να γίνει κανείς καλός γιατρός. Πάνω από όλα πρέπει να νοιάζεσαι και να μεριμνάς ακατάπαυστα για τον ασθενή σου. Αν έχεις αυτό το κύριο προσόν, τα υπόλοιπα έρχονται.

Ξεκινήσατε να εφαρμόζετε τη μουσική θεραπεία σε ασθενείς το 1997, αν δεν κάνω λάθος. Ήταν εύκολο να γίνει αποδεκτή;

Το 1997 εμφανίστηκα για πρώτη φορά στην μονάδα εντατικής θεραπείας του Ωνασείου ΚΚ με ένα φορητό CD player και άρχισα να παίζω μουσική στους ασθενείς μετά από μια συζήτηση που είχε προηγηθεί. Στη συνέχεια μετά το 2000 εγκαταστάθηκε και λειτούργησε για αρκετά χρόνια ένα σύστημα κεντρικής μετάδοσης μουσικής στις μονάδες εντατικής θεραπείας του ΩΚΚ. Έγιναν στη συνέχεια στο ΩΚΚ διάφορες επιστημονικές μελέτες με χρήση μουσικής, μεταξύ άλλων αρκετές μελέτες εφαρμογής της μουσικής κατά τη διάρκεια τεστ κόπωσης (μουσική και άσκηση). Δεν ήταν εύκολα τον πρώτο καιρό, με αντιμετώπιζαν αρχικά οι συνάδελφοι και το νοσηλευτικό προσωπικό ως «αιρετική» μορφή και ως «περιθωριακό» τύπο. Στη συνέχεια, όταν άρχισα να παρουσιάζω το αντικείμενο μου σε διεθνή και ελληνικά επιστημονικά συνέδρια, σε δημοσιεύσεις, συνεντεύξεις, σοβαρές τηλεοπτικές εκπομπές, άρχισε η ιατρική κοινότητα να κατανοεί την αξία των μουσικών παρεμβάσεων και να αντιλαμβάνεται τον συμπληρωματικό ρόλο της μουσικής στη θεραπεία των ασθενών. Το 2003 εκδόθηκε η πρώτη έκδοση του βιβλίου μου Η μουσική ως φάρμακο την οποία συνόδευε ένα CD με επιλεγμένα κομμάτια κλασικής μουσικής κατάλληλα για θεραπευτική χρήση. Το 2018 εκδόθηκε μια πλήρης και ανανεωμένη έκδοση του βιβλίου μου Η μουσική ως φάρμακο: η βιολογική προσέγγιση της μουσικής θεραπείας (εκδ. Παπαζήση). Εκεί έχει την δυνατότητα ο αναγνώστης να προσεγγίσει το επιστημονικό υπόβαθρο του αντικειμένου, αλλά και να αντιληφθεί όλα τα στάδια της δικής μου πορείας στο αντικείμενο

αυτό μέσα από πλούσιο φωτογραφικό, ιστορικό πια, υλικό.

Αντιμετωπίσατε δυσπιστία ή ενστάσεις; Οι αντιδράσεις προέρχονταν κυρίως από τους συναδέλφους ή τους ασθενείς σας;

Αντιμετώπισα και τα δύο. Όταν οι ενστάσεις βασίζονται σε επιστημονικά επιχειρήματα είναι αποδεκτές και η κριτική είναι καλόπιστη και καλοδεχούμενη. Άλλωστε σε ένα αντικείμενο εκ των πραγμάτων πρωτοποριακό πάντα υπάρχουν έντονες και αμφιθυμικές αντιδράσεις. όμως στη χώρα μας είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο το «εθνικό σπορ του φθόνου» προς οποιονδήποτε κινείται έξω από τα όρια του μέτριου, του συντηρητικού, του αυτονόητου. Και ό,τι δεν μπορεί ο συν-έλληνας να κατανοήσει, το καταδιώκει εκ προοιμίου χωρίς να μπει απλά στον κόπο να το κατανοήσει. Κάποιες παράλογες και πιθανά φθονερές αντιδράσεις προέρχονται κυρίως από συναδέλφους οι οποίοι δυστυχώς βιώνουν έναν ακατανόητο ανταγωνισμό. Και είμαι τελικά τυχερός διότι το αντικείμενο της «μουσικής ιατρικής» δεν σχετίζεται με οικονομικά συμφέροντα, διαφορετικά θα είχα βρεθεί ίσως σε κανένα... χαντάκι μέσα στο αυτοκίνητο μου! Οφείλω να ομολογήσω επίσης, ότι υπήρξαν ολίγοι, ελάχιστοι συνάδελφοι και συνεργάτες που με στήριξαν απόλυτα και σταθερά όλα αυτά τα χρόνια. Αυτοί οι πάντα ελάχιστοι που κατανοούν το ανιδιοτελές όραμα πίσω από κάθε έργο είναι πολύτιμοι θησαυροί και αποτελούν πραγματικά το «άλας της γης».

Πώς επιλέγετε το είδος της μουσικής για τον κάθε ασθενή ή περιστατικό;

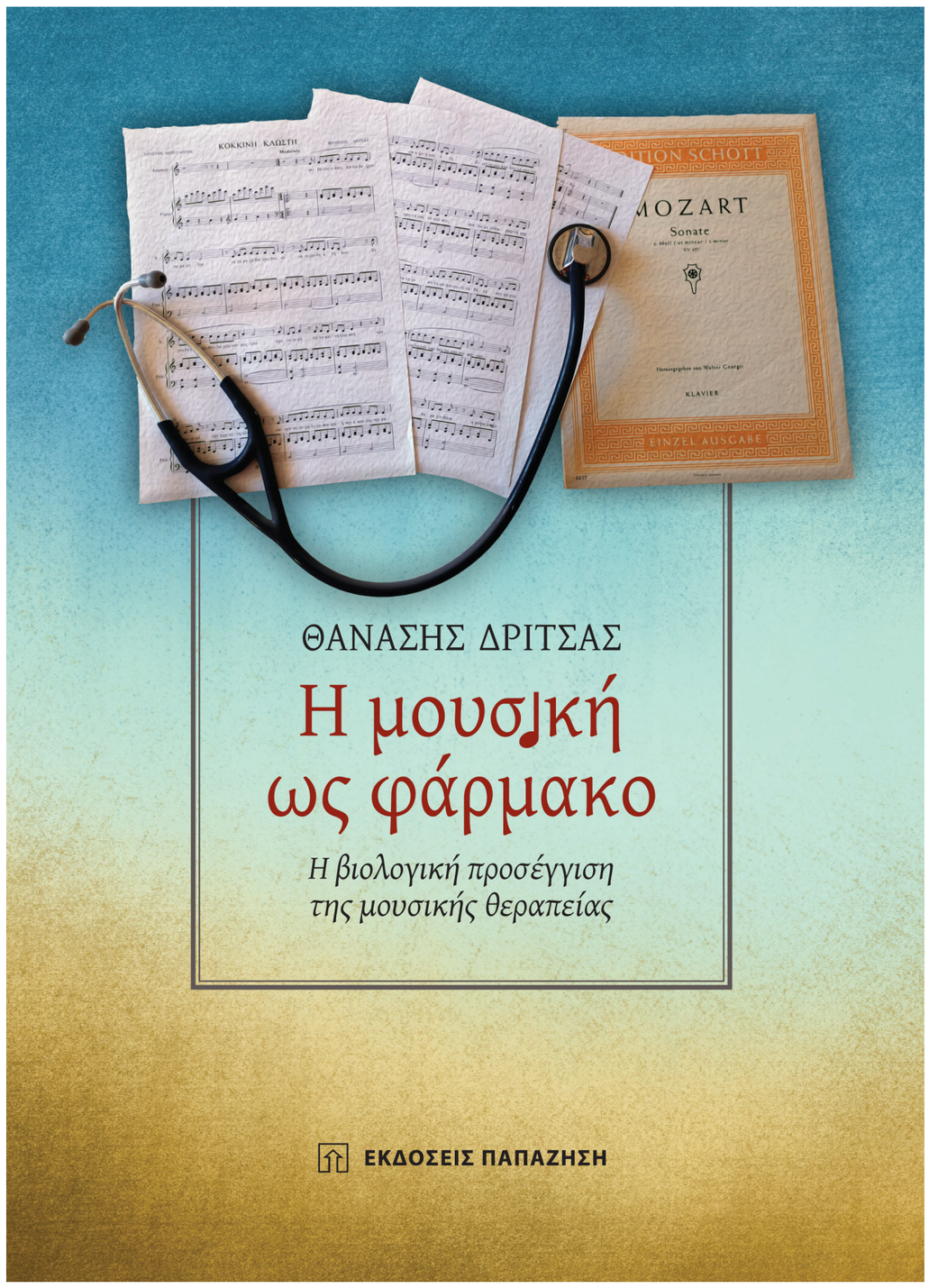
Αυτό που έχει σημασία είναι, τί θέλεις να πετύχεις με την μουσική. Ο ασθενής που νοσηλεύεται και έχει πάθει π.χ. έμφραγμα ή έχει βάλει ένα στεντ ή έχει κάνει επέμβαση by pass, χρειάζεται ηρεμία, γαλήνη, όνειρο, χαλάρωση, ρυθμούς στο ρελαντί. Χρειάζεται μια ταξιδιάρικη, ονειρική μουσική σε ένα μουσικό τέμπο (ρυθμό) που χτυπάει η καρδιά μας, όταν είναι γεμάτη ηρεμία και χαρά. Έχει βέβαια σημασία η μουσική να αρέσει στον ασθενή, να του είναι οικεία. Δεν υπάρχει η απόλυτη συνταγή π.χ. δεν ισχύει, ότι η κλασική μουσική αποτελεί ιδανικό υλικό γενικά. Παίζει πολύ σπουδαίο ρόλο η μουσική

κουλτούρα, η πολιτισμική καταγωγή, η μουσική παιδεία, το μουσικό περιβάλλον στο οποίο μεγαλώνει κανείς.

Έχω χρησιμοποιήσει βέβαια ως μουσικές επιλογές «θεραπευτικών ήχων» κλασικά adagios και andante του Mozart, του Bach και του Vivaldi (π.χ. άρια από την 3η Σουΐτα για έγχορδα του Bach ή το Andante από το κονσέρτο για πιάνο no. 21 του Mozart). Το κοινό χαρακτηριστικό των χαλαρωτικών-ηρεμιστικών μουσικών παρεμβάσεων είναι, ότι το «τέμπο» («ρυθμός») των έργων που επιλέγονται είναι συνήθως παρόμοιο με την συχνότητα του καρδιακού παλμού σε ηρεμία (γύρω στους 70 κτύπους ανά λεπτό). Αλλά και ορχηστρικά Χατζιδάκι, κομμάτια από το «Όραμα» του Βαγγέλη Παπαθανασίου με το κλαρίνο του Σαλέα και παραδοσιακή ηπειρώτικη μουσική. Προτείνω γενικά οργανική μουσική και όχι τραγούδια, διότι ο στίχος μπορεί σε ορισμένες περιπτώσεις (π.χ. σε έναν νοσηλευόμενο ασθενή) να μεταφέρει αρνητικά συναισθήματα μέσω μηχανισμού αναμνήσεων. Όταν χρησιμοποιούμε στη μουσικοθεραπεία προεπιλεγμένη μουσική, συγκεκριμένα δηλαδή μουσικά κομμάτια, αυτό ονομάζεται μουσική φάρμακο (music medicine), αλλά μπορεί επίσης να χρησιμοποιήσει κανείς μια βιωματική μέθοδο μουσικής παρέμβασης (medical music therapy) με ζωντανή μουσική την οποία παράγει (συχνά αυτοσχεδιάζοντας κατάλληλα) ένας ειδικευμένος μουσικός θεραπευτής. Η βιωματική μουσική θεραπεία γίνεται κυρίως μέσα από τακτικές συνεδρίες (θεραπευτή - θεραπευόμενου), όπως κατά προσέγγιση στην ψυχοθεραπεία. Στη μουσικοθεραπεία δεν κρίνεται η μουσική αισθητικά, αλλά γίνεται ένα μέσον ανάπτυξης της σύνδεσης θεραπευτή - θεραπευόμενου.

Η μουσικοθεραπεία είναι μια σπουδαία και αναγνωρισμένη επιστήμη στις ΗΠΑ και την Ευρώπη. Στις ΗΠΑ διδάσκεται σε πανεπιστημιακό επίπεδο από την δεκαετία του ‘50. Η χώρα μας, δυστυχώς, έχει μείνει πολύ πίσω όσον αφορά στην αναγνωρισμένη πανεπιστημιακή εκπαίδευση στη μουσικοθεραπεία. Γίνονται όμως ήδη κάποια βήματα και αυτά οφείλονται κυρίως σε μουσικούς

θεραπευτές οι οποίοι κατέχουν ακαδημαϊκούς τίτλους από αναγνωρισμένα κέντρα του εξωτερικού.



25 χρόνια σχεδόν μετά έχετε καταφέρει όσα ελπίζατε στον τομέα αυτό;

Δεν ξέρω τί έχω καταφέρει ακριβώς, αλλά πιστεύω ότι -μάλλον- έχω καταφέρει να ευαισθητοποιήσω την ελληνική κοινωνία, τον χώρο της υγείας, την ιατρική κοινότητα και την κοινότητα των ασθενών στο ζήτημα της αξίας που έχει η μουσική ως συμπλήρωμα θεραπείας στη σύγχρονη ιατρική. Πιστεύω, ότι φύτεψα ένα σπόρο που ελπίζω να καρποφορήσει. Είμαι ενθουσιασμένος επίσης, διότι έχω καταφέρει να βάλω τη μουσική στη ζωή πολλών ασθενών μου

> και ν' απολαμβάνουν έτσι τα οφέλη της μουσικής ακρόασης, της συμμετοχής σε χορωδίες, σε τάξεις χορού. Επίσης πολλοί ασθενείς μου ξεκίνησαν να μαθαίνουν μουσικά όργανα σε μεγάλη ηλικία. Οι περισσότεροι ασθενείς μου έχουν αντιληφθεί πλέον πόσο σημαντική είναι η ολιστική προσέγγιση, δηλαδή, ότι πρέπει να θεραπεύουμε το Νου παράλληλα με το Σώμα (διεθνώς οι θεραπείες μέσω τέχνης λέγονται mind-body therapies). Η θεώρηση άλλωστε των θεραπειών μέσω τέχνης βασίζεται στο ότι ο Νους και το Σώμα αποτελούν συγκοινωνούντα δοχεία. Η ιατρική δεν είναι μόνον τα φάρμακα και οι μηχανικές παρεμβάσεις, αλλά και όσα μπορεί να κάνει ο πάσχων για τον εαυτό του (βλ. φυσική άσκηση για το σώμα και μουσική για τον Νου).

Οι βασικές αρχές και οδηγίες για «καλή» (sic!) υγεία που πίστευε ο αρχαίος ελληνικός κόσμος επιβεβαιώνονται σήμερα από τα πορίσματα της νευροεπιστήμης. Είμαι επίσης ικανοποιημένος, γιατί η επιστημονική μου δραστηριότητα έχει αξιολογηθεί θετικά από πρωτοπόρους επιστήμονες στο αντικείμενο αυτό στις ΗΠΑ και την Ευρώπη. Άλλωστε δύο σπουδαίοι αμερικανοί στο αντικείμενο της μουσικοθεραπείας (Dr Fred Schwartz και Prof. Cheryl Dileo) με τιμούν με την συμμετοχή τους ως συγγραφείς δύο κεφαλαίων στο βιβλίο μου Η μουσική ως φάρμακο. Είναι πολύ τιμητικό, ότι προσκλήθηκα επίσης ως μέλος του Advisory Board και ως βασικός ομιλητής (keynote speaker) στο Παγκόσμιο Συνέδριο που διοργάνωσε η Διεθνής Επιστημονική Εταιρεία Μουσικής στην Ιατρική (International Association of Music Medicine) στην Βοστώνη (ΗΠΑ, 2020). Επίσης χαίρομαι που καθιερώθηκε ο θεσμός των τακτικών συναυλιών - ζωντανών μουσικών παρεμβάσεων στο αίθριο του νοσοκομείου μας (ΩΚΚ). Μια Τετάρτη κάθε μήνα, στις 12 το μεσημέρι, γνωστοί καλλιτέχνες και διάφορα μουσικά σχήματα, αφιλοκερδώς, παρουσιάζουν ένα ωριαίο πρόγραμμα ζωντανής μουσικής. Αυτή η παρέμβαση προσφέρει θετική σκέψη, χαλάρωση, αισιοδοξία, ανακούφιση από το στρες στο προσωπικό, σε συγγενείς ασθενών, σε ασθενείς και επισκέπτες του νοσοκομείου. Όλες αυτές οι δραστηριότητες δυστυχώς έχουν ανασταλεί από τον Μάρτιο του 2020 λόγω της πανδημίας.



Και ο πιο επίκαιρος προβληματισμός των ημερών. Εμβόλια κατά του Covid-19 και υποχρεωτικός εμβολιασμός. Τί λέτε;

Τα εμβόλια νέας τεχνολογίας τύπου mRNA συνιστούν μια μεγάλη τεχνολογική πρόοδο. Αρχικά θεωρούσαμε, ότι τα εμβόλια εναντίον της νόσου Covid-19 θα αργούσαν να έρθουν. Τελικά εμφανίστηκαν γρήγορα και ήσαν διαθέσιμα το Δεκέμβριο του 2020, όταν άρχισαν και οι πρώτοι εμβολιασμοί. Δεν έχουμε άλλο όπλο, όπως φαίνεται στην αντιμετώπιση της νόσου Covid. Ένας γιατρός ή ένας νοσηλευτής αποτελούν ομάδα υψηλού κινδύνου νόσησης και μετάδοσης και θεωρώ ότι πρέπει να εμβολιάζονται. Αυτό έκανα και εγώ ως γιατρός.

Κανονικά, θα έπρεπε να εμβολιαστούν οι ηλικιωμένοι και οι ευπαθείς ομάδες σε πολύ υψηλό ποσοστό, το οποίο ποσοστό δεν έχει επιτευχθεί ακόμη. Έτσι, οι κυβερνήσεις, με τις ευλογίες των περίφημων λοιμωξιολογικών επιτροπών, προκειμένου να αυξήσουν την ανοσία αγέλης πασχίζουν να εμβολιάσουν τους

> νέους κάτω των 30 ετών, τους εφήβους και τα παιδιά. Όλες αυτές οι ομάδες νέων, εφήβων και παιδιών παρουσιάζουν εξαιρετικά χαμηλή θνητότητα (σχεδόν μηδενική), αλλά το επιστημονικό αφήγημα των ημερών εστιάζει στην μεταδοτικότητα. Οι τελευταίες μελέτες αποδεικνύουν όμως, ότι επίσης νοσούν και μεταδίδουν οι εμβολιασμένοι. Υποτίθεται βέβαια, ότι νοσούν ελαφρά και χωρίς ανάγκη για εισαγωγή σε ΜΕΘ. Αν έπρεπε, να ασκηθεί πίεση, έπρεπε, να ασκηθεί για τον κατά 100% εμβολιασμό των άνω των 65 ετών και των ευπαθών ομάδων.

Η επιβολή υποχρεωτικού εμβολιασμού με ποινικοποίηση της άρνησης, κατά την άποψη μου, μπορεί να προκαλέσει το αντίθετο από το προσδοκώμενο αποτέλεσμα λόγω αντανακλαστικών κοινωνικών αντιδράσεων. Ίσως, η εκστρατεία υπέρ του εμβολιασμού μέσω της πειθούς και της σοβαρής ενημέρωσης να είχε καλύτερο αποτέλεσμα, αν είχε γίνει μέσω υψηλής αισθητικής μηνυμάτων και με σεβασμό προς την διαφορετική άποψη. Πρακτικά έχει προκληθεί ένας νέος επικίνδυνος και ιδιότυπος σύγχρονος εμφύλιος πόλεμος που βασίζεται στο διχαστικό δίπολο «εμβολιασμένος - ανεμβολίαστος». Παραπέμπει στο παλαιό γνωστό δίπολο «εθνικόφρων - κομμουνιστής». Και μεταξύ των γιατρών και των νοσηλευτών επικρατεί αυτός ο εμφύλιος πόλεμος, οι υπέρμαχοι του εμβολιασμού πολύ εύκολα θα ρίψουν στο «πυρ» όσους δεν έχουν εμβολιαστεί. Οι περισσότεροι γιατροί είναι βέβαια εμβολιασμένοι μέχρι σήμερα (90%). Μπορεί να δει κανείς αυτή την αντιπαλότητα να εκφράζεται συχνά με χυδαίο τρόπο στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης επί των ημερών μας. Ίσως να είχε μάλιστα μεγαλύτερη επιτυχία η υπέρ του εμβολιασμού εκστρατεία αν δεν υπήρχαν τα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης και η Τηλεόραση.

Οι κυβερνήσεις και ο πολιτικός παράγων νοιάζονται αποκλειστικά πρώτον για τις οικονομικές επιπτώσεις της πανδημίας και δεύτερον για τις καρέκλες / το πολιτικό κόστος. Αυτός είναι και ο κύριος λόγος για τον οποίον πιέζουν

ασφυκτικά για τον εμβολιασμό. Ας μην είμεθα «αφελείς», ότι οι σύγχρονοι πολιτικοί άνδρες νοιάζονται για την υγεία των λαών, ίσως ένας στους εκατό πολιτικούς θεωρώ, ότι στις μέρες μας παραμένει αυστηρά δεσμευμένος σε ηθικές αρχές. Μπορεί να κάνω όμως και λάθος.

Πώς βλέπετε τις οικονομικές επιπτώσεις την πανδημίας, αλλά και των πρόσφατων πυρκαγιών στη χώρα μας;

Οι οικονομικές επιπτώσεις της πανδημίας έρχονται, για τη χώρα μας μαζί με τα ήδη υπάρχοντα μνημόνια, αλλά και τις καταστροφικές πυρκαγιές και θα οδηγήσουν σε πολύ μεγάλη οικονομική ασφυξία. Ιδιαίτερα τους ανθρώπους της μεσαίας τάξης θα τούς εξαφανίσει εντελώς από το τοπίο η μεγάλη οικονομική κρίση που έρχεται. Και με τις πυρκαγιές σε περιοχές της Αττικής τις οποίες κατοικούσαν μεσαίοι οικονομικά ευκατάστατοι (βλ. Αφίδνες, Κρυονέρι, Βόρεια Προάστια) η ολική καταστροφή προκαλεί εξάχνωση περιουσιών και μεγάλη περαιτέρω φτωχοποίηση της κοινωνίας με άνοιγμα της οικονομικής ψαλίδας. Όπως πτωχοποιήθηκε η Κυψέλη, που ήταν κάποτε ευκατάστατη ζώνη στο κέντρο της Αθήνας, τώρα θα πτωχοποιηθούν περιοχές των Βορείων Προαστίων. Οι πολίτες της χώρας θα διακρίνονται μελλοντικά σε δύο κατηγορίες: πάμπλουτοι και δυστυχείς πτωχολάζαροι, οι οποίοι θα τρέφονται από τα ψιχία της τράπεζας των εξαιρετικά προνομιούχων.

Μπορούμε άραγε να αναστρέψουμε ως λαός αυτή την κατηφόρα που οδηγεί στο γκρεμό και την οριστική εξαφάνιση μας; Το βλέπω εξαιρετικά δύσκολο με τις γενιές των «καναπέδων». Πολλά από τα αντεργατικά και αντιλαϊκά μέτρα που περνάνε εύκολα σήμερα οι κυβερνήσεις, θα ήταν αδύνατον να περάσουν τη δεκαετία ‘80-‘90. Η κοινωνία έχει χάσει την μαχητικότητα της λόγω απώλειας της αίσθησης των συλλογικών αγαθών. Αναζητούνται ηγέτες που να αγαπούν τον τόπο μας πλέον. Η μεταπολίτευση πρέπει επιτέλους να τελειώσει και δυστυχώς δεν έχει -πολιτικά- τελειώσει ακόμη. Να μην ξεχνάμε, ότι η Βουλή σήμερα κατά το μεγαλύτερο μέρος της δεν διαφέρει από τη Βουλή εκείνη που

με συντριπτική πλειοψηφία αποδέχτηκε την χρόνια υποτέλεια της χώρας μας. Θυμηθείτε εκείνο το εξευτελιστικό «Σε Όλα Ναί....».

(συνεχίζεται στο επόμενο τεύχος)

[1] Ο Θανάσης Δρίτσας είναι Καρδιολόγος, Αναπληρωτής Διευθυντής στο Τμήμα Αναιμάκτων Διαγνωστικών Τεχνικών του Καρδιολογικού τομέα, στο Ωνάσειο Καρδιοχειρουργικό Κέντρο, συνθέτης και συγγραφέας

Σημ. του Συγγρ.: εκ παραδρομής στο προηγούμενο τεύχος, σελ. 45, αντί για Χριστόδουλος Γεωργιάδης, γράψαμε Χριστόδουλος Χάλαρης. Ζητούμε συγγνώμη από τους αναγνώστες μας.

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”.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΣΤΟ ΣΗΜΕΡΑ



Λεπτομέρεια από αμφορέα // περ.490 π.Χ. // Metropolitan Museum of Art

Η λύρα



Γράφει ο

Γιάννης Χατζής

Εθνικό όργανο η λύρα, κατεξοχήν.

Εθνικό όργανο της αρχαίας Ελλάδας ήταν η λύρα. Ήταν επίσης το πιο σημαντικό όργανο της αρχαιότητας. Συνδεόταν στενά με τη λατρεία του Απόλλωνα και για το λόγο αυτό περιβαλλόταν με μεγάλο σεβασμό. Χάρη στον απλό μηχανισμό και στην ιδιαίτερη ποιότητα του τόνου της που ήταν ευγενής, διαυγής και πολύ αρρενωπός, η λύρα χρησιμοποιήθηκε ως κύριο όργανο στην εκπαίδευση των νέων. Δεν ήταν πολύπλοκο και δεν ήταν γενικά ηχηρό όργανο, δεν το χρησιμοποιούσαν σε υπαίθριες εκδηλώσεις ή σε διαγωνισμούς.

Η προέλευση της λύρας

Σύμφωνα με έναν πανάρχαιο μύθο ο οποίος απαντάται σε έναν Ομηρικό ύμνο προς τον Ερμή:

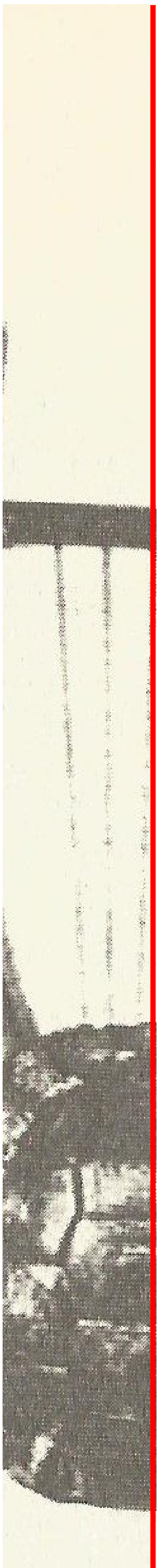
Ο Ερμής αμέσως μετά τη γέννησή του στην Κυλλήνη έκλεψε κρυφά τα βόδια του Απόλλωνα. Περπατώντας βρήκε μία χελώνα αφαίρεσε το όστρακό της και στερέωσε πάνω του χορδές από έντερο βοδιού. Έτσι κατασκεύασε τη λύρα (Χέλυς). Όταν ο Απόλλωνας ανακάλυψε την κλοπή αμέσως παραπονέθηκε στο Δία. Ο Ερμής προσέφερε τη λύρα στον Απόλλωνα που του άρεσε ο ήχος της.

Η λύρα ήταν γνωστή στην Ελλάδα από τους πανάρχαιους χρόνους. Μυθικοί μουσικοί και επικοί τραγουδιστές όπως ο Ορφέας, ο Λίνος, ο Μουσαίος, ο

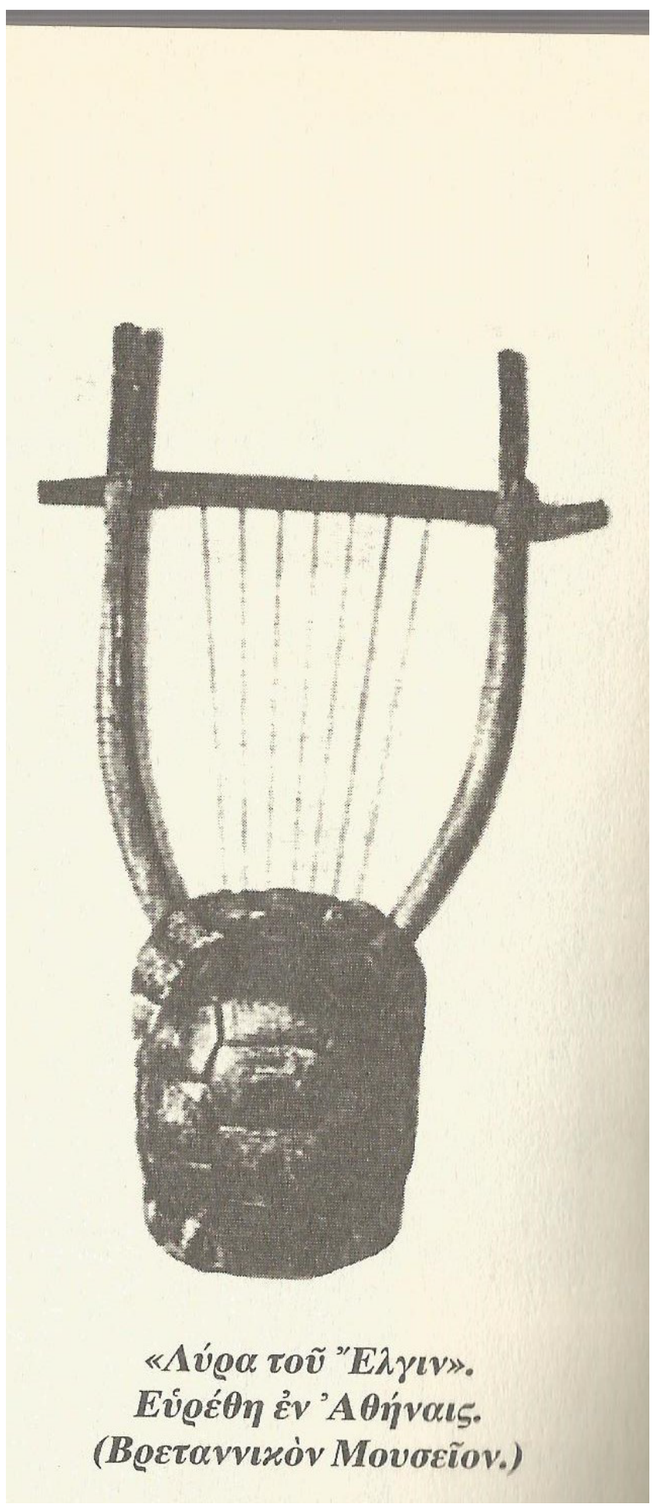
Θάμυρις, ο Δημόδοκος και πολλοί άλλοι συνόδευαν τα τραγούδια τους με λύρα, ή φόρμιγγα ή κίθαριν. Ο Νικόμαχος ο Γερασσινός διηγείται πως ο Ερμής αφού κατασκεύασε την επτάχορδη λύρα, δίδαξε τον Ορφέα πώς να την παίζει. Ο Ορφέας με τη σειρά του δίδαξε τον Θάμυρι και τον Λίνο. Ο Λίνος δίδαξε τον Αμφίωνα με τον αδερφό του Ζύθο από τη Θήβα ο οποίος με την επτάχορδη λύρα του έχτισε τα τείχη της (επτάπυλης) Θήβας. Όταν ο Ορφέας σκοτώθηκε από τις Μαινάδες, η λύρα του έπεσε στη θάλασσα και παρασύρθηκε στα κύματα ως τη Λέσβο. Εκεί, καθώς λένε, τη βρήκαν οι ψαράδες και την έδωσαν στον Τέρπανδρο.

Η κατασκευή της λύρας

Η λύρα στην αρχική της μορφή στηριζόταν πάνω στο όστρακο της χελώνας που χρησίμευε ως ηχείο. Για αυτό το λόγο η λύρα παλιά ονομαζόταν χέλυς. Στα μετέπειτα χρόνια το ηχείο κατασκευαζόταν από ξύλο σε σχήμα χελώνας στο επάνω μέρος του οποίου απλωνόταν δέρμα από βόδι ή αίγα. Στις πλευρές του ηχείου υπήρχαν δύο βραχίονες που τα παλιά χρόνια ήταν στερεωμένοι παράλληλα στο ηχείο, ήταν ελαφρείς και λίγο καμπυλωτοί και λέγονταν πήχεις ή κέρατα. Οι βραχίονες αυτοί ενώνονταν στο επάνω άκρο σε μία εγκάρσια κυλινδρική ράβδο κατασκευασμένη από πυξάρι που ονομαζόταν ζυγόν ή ζυγός. Οι χορδές φτιαγμένες από έντερο ή νεύρα (τένοντες) στα πολύ παλιά χρόνια ήταν από λινάρι ή κάνναβη και στερεώνονταν με κόμπο πάνω σε μία μικρή πλάκα που λεγόταν χορδοτόνιον ή χορδοτόνος. Στο κάτω μέρος του ηχείου περνούσαν κατόπιν τις χορδές πάνω από μία μικρή γέφυρα (καβαλάρης η μαγάς) που απομόνωνε το παλλόμενο τμήμα των χορδών και προχωρούσαν κατά μήκος του οργάνου ως το ζυγόν και εκεί τις έδεναν. Στα πολύ παλιά χρόνια οι χορδές δένονταν με δερμάτινο λουρί ενώ στους κλασικούς χρόνους χρησιμοποιούσαν στριφτάρια (κλειδιά) φτιαγμένα από ξύλο. Τα στριφτάρια αυτά ήταν στερεωμένα με ένα μηχανισμό πάνω στο ζυγό, τέντωναν τις χορδές με περιστροφική κίνηση και ονομάζονταν κόλλαβοι ή κόλλοπες. Όλες οι χορδές



είχαν το ίδιο μήκος αλλά διαφορετικό πάχος και όγκο και κάθε μία έδινε έναν ήχο. Ο αριθμός των χορδών ποίκιλλε κατά τους ιστορικούς χρόνους. Για μια μεγάλη χρονική περίοδο οι χορδές ήταν επτά. Σύμφωνα με μερικούς συγγραφείς η αρχαϊκή λύρα είχε τέσσερις ή τρεις χορδές. Ο Διόδωρος (βιβλιοθήκη ιστορική Α,10) μας λέει ότι ο Ερμής επινόησε τη λύρα και την έκανε τρίχορδη κατ΄ απομίμηση των τριών εποχών του χρόνου. Έτσι καθόρισε τρεις ήχους. Έναν ψηλό, έναν χαμηλό και έναν μεσαίο.



«Λύρα τοῦ Ἔλγιν».
Εὑρέθη ἐν Ἀθήναις.
(Βρεταννικὸν Μουσεῖον.)

Ο Νικόμαχος ο Γερασσινός λέει πως ο Ερμής από την αρχή έκανε τη λύρα επτάχορδη. Το ίδιο και ο Λουκιανός στον διάλογο του Ηφαίστου με τον Απόλλωνα. Η λύρα ήταν επτάχορδη, μία παράδοση που διατηρήθηκε ζωντανή

ως τον 4ο αιώνα π.Χ. Κατόπιν ο Τέρπανδρος προσθέτει μία όγδοη χορδή στην επτάχορδη λύρα δημιουργώντας οκτάβα. Ο Τέρπανδρος αφαίρεσε την τρίτη και πρόσθεσε τη μύτη δηλαδή την όγδοη της υπάτης (MI). Ο Αριστοτέλης στα προβλήματα XIX32 αναφέρεται καθαρά στην εξέλιξη αυτή.

Τώρα θα αναφερθούμε στον Μυλίσιο κιθαριστή Τιμόθεο που αύξησε τις χορδές σε δώδεκα. Ο Τιμόθεος, φίλος του Ευριπίδη έζησε στη Μακεδονία όταν ήταν βασιλιάς ο Αρχέλαος. Ο Αριστόξενος αναφέρει την τοποθεσία Βορμίσκος και Αρέθουσα σημερινά Βρασνά. Ο Τιμόθεος ήταν αυτός που αύξησε τις χορδές της λύρας σε δώδεκα.

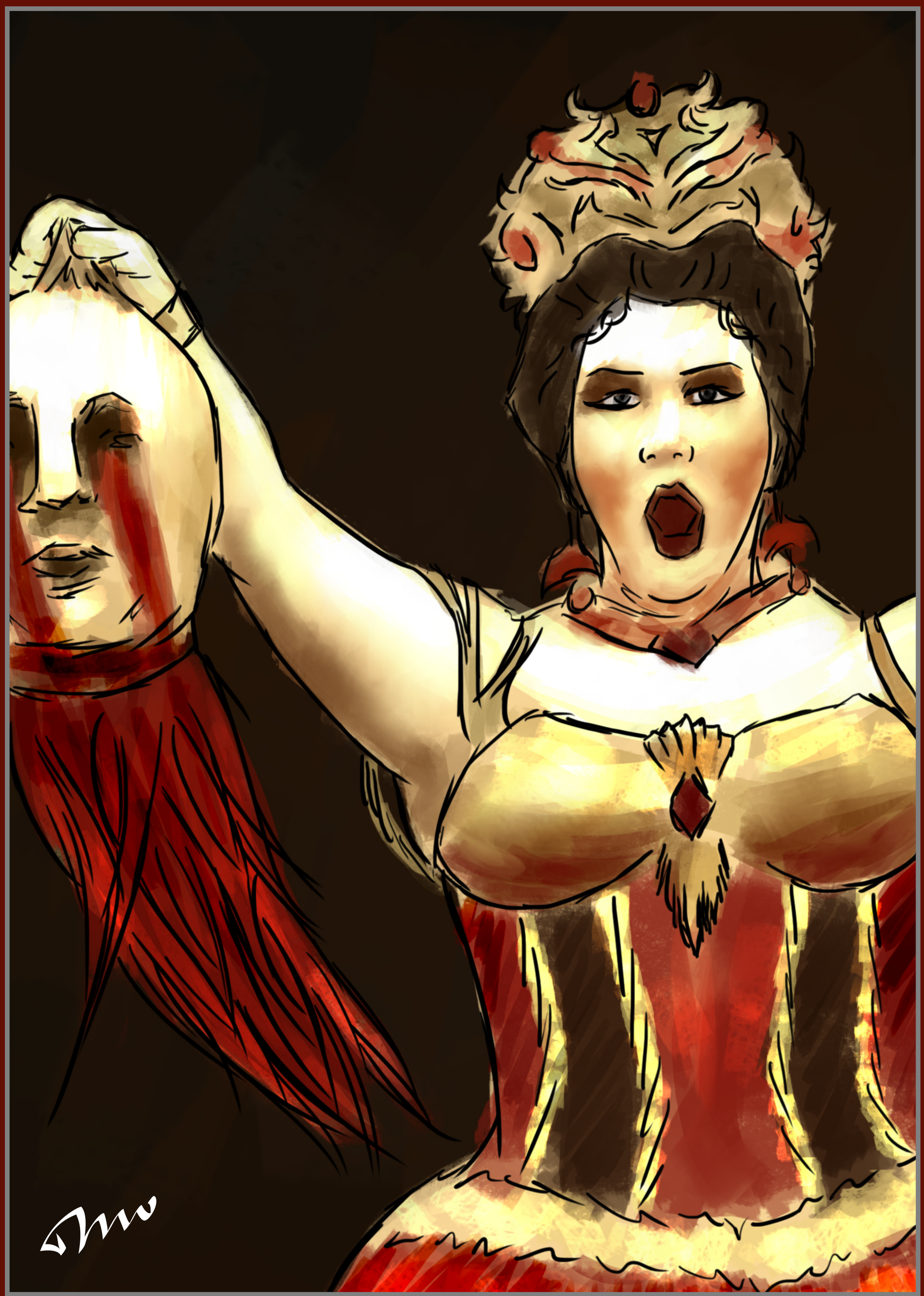
Η λύρα κρατιόταν συνήθως λοξά, με ελαφρά κλίση προς τα εμπρός και ο εκτελεστής καθόταν συνήθως με το όργανο πάνω στα γόνατά του ή ανάμεσα στους βραχίονες του, στερεώνοντάς το με ένα δερμάτινο λουρί που λεγόταν τελαμών.

Γενικά η λύρα χρησιμοποιείτο από τους ερασιτέχνες ενώ η κιθάρα από τους επαγγελματίες.

Σύμφωνα με πολλούς συγγραφείς η ομηρική φόρμιγγα και η κίθαρις ήταν είδη λύρας (φόρμιγξ και κίθαρις).

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.

ΕΡΕΥΝΑ & ΜΕΛΕΤΕΣ



Διεθνές Φωνητικό Αλφάβητο:

ο ρόλος του στη σύγχρονη εκπαίδευση λυρικών τραγουδιστών

και στην προώθηση της λόγιας ελληνικής δημιουργίας στο εξωτερικό

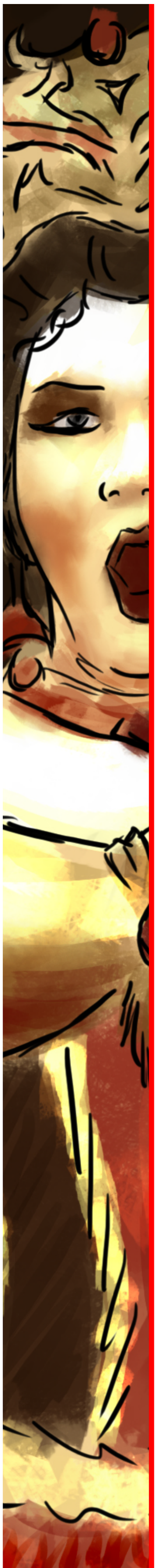


Γράφει η

Λυδία Ζερβάνου

Η ορθή εκφορά λόγου αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι μιας ολοκληρωμένης ερμηνείας για έναν λυρικό τραγουδιστή. Η ανεπαρκής εκφορά λόγου είναι ισάξια της λανθασμένης προσέγγισης του τονικού ύψους· η μουσική απλά δεν ακούγεται σωστή (Adams, 2008). Το λιμπρέτο μιας όπερας ή η ποίηση ενός κλασικού τραγουδιού, ανεξαρτήτως γλώσσας, οφείλει να συνομιλεί αρμονικά με τη μουσική του εκάστοτε συνθέτη. Θέλοντας να ερμηνεύσει ένα ευρύ φάσμα ρεπερτορίου, κάθε λυρικός τραγουδιστής καλείται ήδη από την αρχή των σπουδών του, πόσο μάλλον κατά τη διάρκεια της καριέρας του, να «αποκωδικοποιήσει» την σωστή άρθρωση και ερμηνεία μιας πλειάδας ξένων γλωσσών.

Οι σπουδές μου στην Αμερική με έφεραν ως νεαρή τραγουδίστρια σε επαφή με το Διεθνές Φωνητικό Αλφάβητο (International Phonetic Alphabet, εφεξής IPA) και τη χρήση του για την εκμάθηση της σωστής εκφοράς λόγου στο τραγούδι. Η αγάπη μου για την ελληνική λόγια μουσική στη συνέχεια με οδήγησε στην εμβάθυνση στη χρήση του IPA για την ελληνική γλώσσα και στη δημιουργία του πρώτου οδηγού εκμάθησης της ορθής εκφοράς των ελληνικών για ξένους τραγουδιστές με χρήση του IPA (Singing in Greek: A Guide to Greek Lyric Diction & Vocal Repertoire, 2015). Έχοντας η ίδια βιώσει την επιρροή που έχει η εκμάθηση του IPA στην ανάληψη νέου ξενόγλωσσου ρεπερτορίου, αναρωτήθηκα σχετικά με την απουσία χρήσης του IPA στην Ελλάδα και ειδικά σε ό,τι αφορά στο πλαίσιο του ωδείου, όπου πραγματοποιείται η πλειοψηφία των σπουδών μονωδίας στην Ελλάδα. Μέσα από αυτόν τον προβληματισμό



αναδύθηκε και το αντικείμενο της μετέπειτα μεταπτυχιακής έρευνάς μου όπου διερεύνησα τις εμπειρίες μιας ομάδας τεσσάρων σπουδαστών ωδείου όταν στο μάθημα της Ορθής Προφοράς Ξένων Κειμένων εντάχθηκε η διδασκαλία του IPA. Το παρόν άρθρο λοιπόν πραγματεύεται δύο θέματα, αφενός τη χρήση του IPA για τη διάδοση της ελληνικής λόγιας δημιουργίας πέρα των συνόρων της Ελλάδας και αφετέρου, την ανάγκη ένταξης της εκμάθησης του ίδιου του IPA στα ελληνικά ωδεία στο πλαίσιο του μαθήματος της Ορθής Εκφοράς Ξένων Κειμένων, όλα υπό το πρίσμα του τι είναι αρχικά το IPA και τι το καθιστά επίκαιρο στη διδασκαλία του λυρικού τραγουδιού.

Το Διεθνές Φωνητικό Αλφάβητο ή International Phonetic Alphabet (IPA) αναπτύχθηκε από τη Διεθνή Φωνητική Ένωση στα τέλη του 19ου αιώνα ως ένα αλφαβητικό σύστημα φωνητικής γραφής βασισμένο κατά κύριο λόγο στο λατινικό αλφάβητο, το οποίο λειτουργεί ως τυποποιημένη αναπαράσταση των ήχων της ομιλούμενης γλώσσας (International Phonetic Association, 1999). Στην καθημερινότητά μας τα φωνητικά σύμβολα εμφανίζονται στα λεξικά δίπλα από κάθε λέξη και μέσα σε αγκύλες. Κάθε σύμβολο αντιστοιχεί σε έναν φωνητικό ήχο με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά άρθρωσης. Το IPA είναι σχεδιασμένο με τρόπο ούτως ώστε να αναπαριστά μόνο τα βασικά χαρακτηριστικά της προφορικής γλώσσας, όπως: φθόγγους, φωνήματα, τονισμό και διαχωρισμό των λέξεων και συλλαβών, ενώ οι προεκτάσεις του επιτρέπουν την καταγραφή επιπρόσθετων χαρακτηριστικών όπως το τρίξιμο των δοντιών ή το ψεύδισμα. Από το σύνολο των συμβόλων του IPA, κάθε επιμέρους γλώσσα χρησιμοποιεί εξ αυτών τη δική της σειρά συμβόλων που τη διαμορφώνουν και τη χαρακτηρίζουν. Το γεγονός ότι το IPA είναι ένα καθολικό αλφάβητο σημαίνει ότι τα σύμβολά του χρησιμοποιούνται για να μεταγράψουν λέξεις όλων των γλωσσών παγκοσμίως (Wall, 1989· LaBouff, 2008). Έτσι μπορεί να λειτουργήσει ως κλειδί για την ανάγνωση οποιασδήποτε γλώσσας και είναι κατά συνέπεια ένα ιδανικό εργαλείο για τους τραγουδιστές που πρέπει να εναλλάσσουν με ευκολία μια πληθώρα γλωσσών. Για παράδειγμα, το φωνήεν ου [u] όπως στις

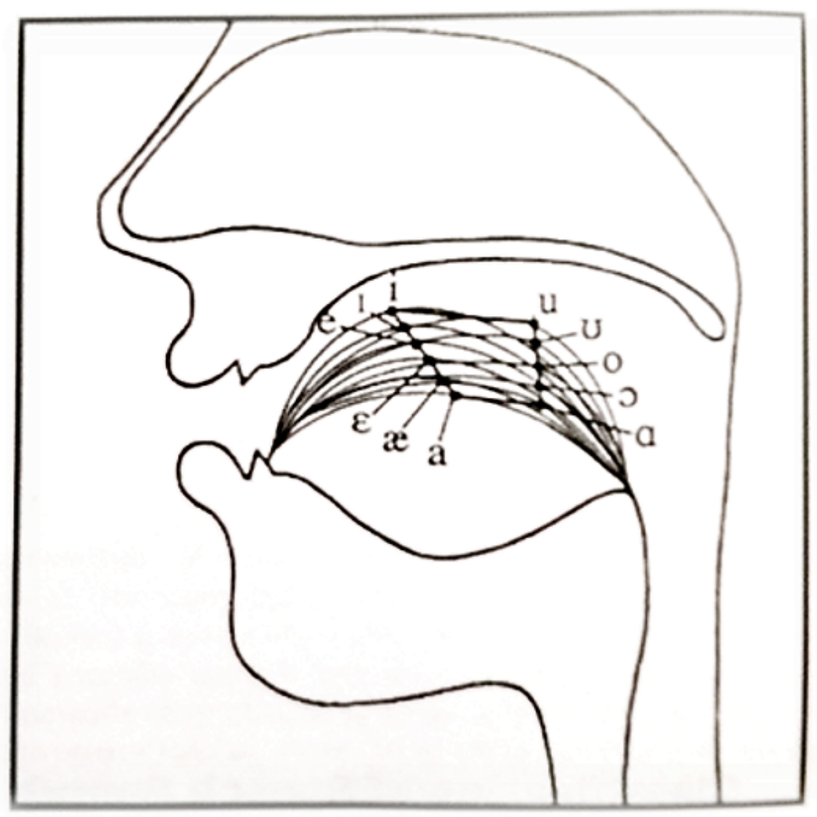
ελληνικές λέξεις που, τούλι, και παντού, είναι ο ίδιος ήχος όπως στις λέξεις Ruhe στα γερμανικά, luce στα ιταλικά, douce στα γαλλικά και food στα αγγλικά (LaBouff, 2008).

όπερα [ˈɔpɛɾa]	τραγούδι [tɾaˈɣuði]
ρόλος [ˈɾɔlɔs]	μουσική [musiˈci]

Παράδειγμα φωνητικής μεταγραφής ελληνικών λέξεων στο IPA

Κατά την Barbara Paver (2009), η κατανόηση και χρήση του φωνητικού αλφαβήτου διευκολύνει τον τραγουδιστή στην προσέγγιση καλύτερου τραγουδιού με δύο τρόπους. Αρχικά δίνοντας του ένα λεξιλόγιο για την περιγραφή της παραγωγής και τοποθέτησης των ήχων στη στοματική κοιλότητα, ενώ παράλληλα τον βοηθά να αντιληφθεί και να κάνει εικόνα τους ήχους της εκάστοτε μητρικής του γλώσσας. Ένα από τα μεγαλύτερα πλεονεκτήματα του IPA είναι ότι αναγκάζει τους μαθητές της λυρικής εκφοράς λόγου να σκεφτούν συστηματικά για το τι πραγματικά συμβαίνει «εκεί μέσα», δηλαδή στην φωνητική δίοδο, με τρόπο που οι περισσότεροι μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν έχουν δώσει ποτέ σημασία. Αυτός ο εφησυχασμός (και, όπως είναι αναμενόμενο η μυϊκή μνήμη ή τα μυϊκά αντανακλαστικά) εξηγεί γιατί αναπόφευκτα κάποιος υπερθέτει τους ήχους της μητρικής του ομιλίας/γλώσσας σε αυτούς των άλλων γλωσσών (De'Ath, 2001). Με δεδομένη τη βαρύτητα που έχει η μητρική γλώσσα του κάθε μαθητή μονωδίας και τον κομβικό ρόλο της στην επικοινωνία και διδασκαλία των γλωσσικών φαινομένων στη φωνητική παιδαγωγική (De'Ath, 2006), το IPA ως εργαλείο και η διαδικασία διδασκαλίας του μετατρέπει το ασυνείδητο σε συνειδητό και δημιουργείται κατ' επέκταση ένας χάρτης πάνω στον οποίο η προσέγγιση μιας οποιασδήποτε άλλης γλώσσας γίνεται πιο αποτελεσματικά (Paver, 2009). Σαφώς τα φωνητικά σύμβολα δεν μπορούν να μεταφέρουν ή να υποδείξουν τη φυσικότητα εκφοράς ενός τραγουδιστή που τραγουδά στη μητρική του γλώσσα αλλά μπορούν να

επεξηγήσουν και να αποδώσουν με τον πιο ακριβή τρόπο τους ήχους μιας οποιασδήποτε γλώσσας που στη συνέχεια και με τη βοήθεια ενός έμπειρου coach/φωνητικού εκγυμναστή μπορεί κανείς να αναγάγει την εκάστοτε ερμηνεία της γλώσσας αυτής σε άλλο επίπεδο.



Το φωνηεντικό πολύγωνο

Wall, J. (1989). *International Phonetic Alphabet for Singers.* Σελ. 14.

Το IPA χρησιμοποιείται ολοένα και περισσότερο στα πανεπιστήμια αλλά και τα θέατρα του εξωτερικού για την επεξήγηση και διδασκαλία της ορθής προφοράς των διαφορετικών γλωσσών στο λυρικό τραγούδι. Με τον ίδιο τρόπο η έρευνα και κατ' επέκταση η βιβλιογραφία στον τομέα της λυρικής εκφοράς λόγου διευρύνεται διαρκώς με την εμφάνιση εγχειριδίων για πληθώρα γλωσσών με άξονα αναφοράς το IPA. Έτσι κατέστη δυνατή και η έκδοση του βιβλίου μου Singing in Greek (2015), το οποίο αποτελεί έναν οδηγό για τη σωστή εκφορά των ελληνικών στο λυρικό τραγούδι για ξένους τραγουδιστές με τη βοήθεια του IPA, αλλά και έναν οδηγό-«πηγή» για την ελληνική λόγια δημιουργία με επίκεντρο τα έργα για φωνή. Τα δύο μέρη του βιβλίου αυτού συνδέονται με προτάσεις/επιλογές, χαρακτηριστικών για το ελληνικό ρεπερτόριο έργων, των

οποίων οι στίχοι παρατίθενται με συνοδεία μεταγραφής στο IPA και με μετάφραση όχι μόνο ποιητική αλλά και λέξη-προς-λέξη ώστε κάποιος να μπορεί να τα ερμηνεύσει γνωρίζοντας το νόημά τους. Αυτό το εγχειρίδιο όχι μόνο αποσαφηνίζει τη σωστή εκφορά των ελληνικών, αλλά εξηγεί τις βασικές γραμματικές έννοιες, τη στίξη, τον τονισμό και το συλλαβισμό των λέξεων. Όλα αυτά υπό το πρίσμα της χρήσης της γλώσσας ειδικά στο λυρικό τραγούδι παρέχοντας ηχητικά παραδείγματα εκφοράς λέξεων σε απλή ομιλία αλλά και "in tono" από διακεκριμένους λυρικούς τραγουδιστές, τη σοπράνο Μάρθα Αράπη και τον βαρύτονο Τάση Χριστογιαννόπουλο. Η παρουσία του βιβλίου αυτού καθιστά πλέον την ελληνική γλώσσα προσιτή στους ξένους καλλιτέχνες που θα θέλανε να ερμηνεύσουν έργα Ελλήνων συνθετών και έχει ανοίξει το δρόμο για τη χρήση του IPA σε εκδόσεις έργων Ελλήνων συνθετών ώστε αυτά να μπορούν να ερμηνευθούν και στο εξωτερικό.

Έχοντας ασχοληθεί σε βάθος με την προβολή του IPA για την ελληνική γλώσσα στο εξωτερικό, διαπίστωσα την έλλειψη εκμάθησης αυτού του πολύ χρήσιμου εργαλείου στην Ελλάδα. Ασφαλώς η χρήση του IPA παρατηρείται ιδιαίτερα σε χώρες όπου επικρατεί η μονογλωσσία, όπως στην Αμερική. Αυτό αιτιολογεί γιατί το IPA για τραγουδιστές παραμένει άγνωστο σε κάποιες χώρες της Ευρώπης (De'Ath, 2001), όπως και στην Ελλάδα, όπου εκτός των ελληνικών η πλειοψηφία των Ελλήνων μαθαίνει από νεαρή ηλικία αγγλικά, γαλλικά ή γερμανικά. Όμως το να γνωρίζει κάποιος μια γλώσσα δεν σημαίνει αυτόματα ότι μπορεί και να την προφέρει εξίσου καλά στο λυρικό τραγούδι.

Όπως διαφάνηκε από την έρευνά μου επί της εφαρμογής του IPA στην Ελλάδα, το μάθημα της ορθής προφοράς ξένων κειμένων στα ελληνικά ωδεία δεν συνοδεύεται από συστηματική προσέγγιση ή συγκεκριμένο εγχειρίδιο, αλλά προσομοιάζει περισσότερο σε εμπειρική διόρθωση της προφοράς πάνω στο τρέχον ρεπερτόριο των μαθητών μονωδίας. Ακριβώς για αυτό το λόγο είναι εύκολο να παραλειφθεί ως ανεξάρτητο μάθημα. Οι κεντρικές γλώσσες του

λυρικού ρεπερτορίου είναι τα ιταλικά, τα γαλλικά, τα γερμανικά και τα αγγλικά, ενώ ασφαλώς για τους Έλληνες τραγουδιστές τα ελληνικά είναι εξίσου σημαντικά. Με την εμβάθυνση στο λυρικό ρεπερτόριο συναντώνται όμως γρήγορα γλώσσες όπως τα ρώσικα, τα τσέχικα, τα ισπανικά, τα βραζιλιάνικα πορτογαλικά, καθώς και πολλές άλλες. Με τον αριθμό των γλωσσών που καλείται να ερμηνεύσει ένας λυρικός τραγουδιστής γίνεται εύκολα σαφής η ανάγκη για έναν συστηματοποιημένο τρόπο διδασκαλίας και επικοινωνίας των γλωσσικών φαινομένων. Αυτό ακριβώς προσφέρει το IPA ως ένα καθολικό αλφάβητο των γλωσσικών ήχων, που παρά τις ατέλειές του μπορεί να λειτουργήσει ως κοινή γλώσσα για τη μεταφορά πληροφοριών επί της λυρικής προφοράς και για την αποσαφήνιση εννοιών γύρω από την τοποθέτηση των ήχων στο τραγούδι. Αυτό ήταν και το πόρισμα της έρευνάς μου (Ζερβάνου, 2020) όπου το IPA φάνηκε να δίνει στους συμμετέχοντες σπουδαστές μονωδίας τα εργαλεία να αντιμετωπίσουν ο καθένας τις δικές του δυσκολίες ως προς την προσέγγιση της ορθής εκφοράς των ξένων κειμένων στο τραγούδι, να ξεπεράσουν κατ' αυτό τον τρόπο τις φοβίες τους και να αποκτήσουν μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση σε ό,τι αφορά την ανάληψη νέου ξενόγλωσσου ρεπερτορίου. Ασφαλώς ο δρόμος για την καθολική ένταξη του IPA στα ωδεία της Ελλάδας και η χρήση του στις εκδόσεις έργων Ελλήνων συνθετών προϋποθέτει τη διάδοσή του αρχικά, καθώς και την έκδοση εκπαιδευτικού υλικού στα ελληνικά που να μπορεί να υποστηρίξει αυτό το εγχείρημα. Αισιοδοξώ ότι η εκπλήρωση των δυο παραπάνω προϋποθέσεων είναι πλέον εφικτή, και με αυτό τον τρόπο ένας σύγχρονος λυρικός τραγουδιστής, όπως και κάθε πιανίστας-συνοδός τραγουδιστών ή μαέστρος θα έχουν τη δυνατότητα να επωφεληθούν καταλυτικά ερχόμενοι σε επαφή με αυτή την τόσο πολύτιμη και χρήσιμη γνώση.

Βιβλιογραφία

Ζερβάνου, Λ. (2020). Η εφαρμογή του Διεθνούς Φωνητικού Αλφαβήτου στο μάθημα Ορθής Προφοράς Ξένων Κειμένων, σε ωδείο στην Αθήνα: διερεύνηση και κατανόηση της εμπειρίας μιας ομάδας σπουδαστών. Ευρωπαϊκό Πανεπιστήμιο Κύπρου, Κύπρος.

Adams, David (2008). A Handbook of Diction for Singers: Italian, German, French. New York: Oxford University Press.

De'Ath, L. (2001). The merits and perils of the IPA for singing. Journal of Singing, 57(4), 57-68.

De'Ath, L. (2006). Language and Diction: Linguistic Challenges in the Voice Studio. Journal of Singing, 63(2), 189-200.

International Phonetic Association (1999). Handbook of the International Phonetic Association: A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet. Cambridge: Cambridge University Press.

LaBouff, K. (2008). Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction. Oxford University Press.

Miller, R. (1996). On the Art of Singing. New York: Oxford University Press.

Paver, B. E. (2009). Reconsidering Language Orientation for Undergraduate Singers (Unpublished Doctoral Dissertation). University of Cincinnati, USA.

Wall, J. (1989). International Phonetic Alphabet for Singers: A Manual for English and Foreign Language Diction. Greenbank, WA: Pacific Isle Publishing.

Zervanos, L. (2015). Singing in Greek: A Guide to Greek Lyric Diction & Vocal Repertoire. Lahnam, MD: Rowman & Littlefield.

Η σοπράνο Λυδία Ζερβάνου ξεκίνησε τραγούδι με τον Γιώργο Ζερβάνο και ολοκλήρωσε τις σπουδές της με τη Μάρθα Αράπη. Έχει αποφοιτήσει με διακρίσεις από το Ευρωπαϊκό Πανεπιστήμιο Κύπρου (M.Mus. Μουσική Παιδαγωγική), το Crane School of Music στην Νέα Υόρκη (B.Mus. μονωδία & βιολοντσέλο), το Ωδείο Μουσικοί Ορίζοντες και το Ωδείο Κλασσικής & Σύγχρονης Μουσικής. Υποτροφίες: Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών, Κοινωφελές Ίδρυμα Ωνάση.

Πλέον της δραστηριότητάς της ως βιολοντσελίστα, στο τραγούδι έχει ερμηνεύσει πρωταγωνιστικούς ρόλους και πρώτες εκτελέσεις έργων συνεργαζόμενη επανειλημμένα με οργανισμούς και ορχήστρες όπως: Όπερες των Ζητιάνων, Neuköllner Oper Βερολίνου, Εθνική Λυρική Σκηνή, Εναλλακτική Σκηνή ΕΛΣ, Φεστιβάλ Αθηνών, Μέγαρο Θεσσαλονίκης, Διεθνές Φεστιβάλ Αιγαίου, Alltagsoper Berlin, Φιλαρμόνια Ορχήστρα Αθηνών, Εθνική Συμφωνική Ορχήστρα, κ.ά. Έχει παρουσιάσει ρεσιτάλ στην Ελλάδα, στην Ελβετία, στη Γερμανία και στην Αμερική, και έχει ηχογραφήσει για το Τρίτο Πρόγραμμα της ΕΡΤ.

Είναι η συγγραφέας του πρώτου βιβλίου για την λυρική εκφορά της ελληνικής γλώσσας και το λόγιο ελληνικό φωνητικό ρεπερτόριο Singing in Greek (2015).