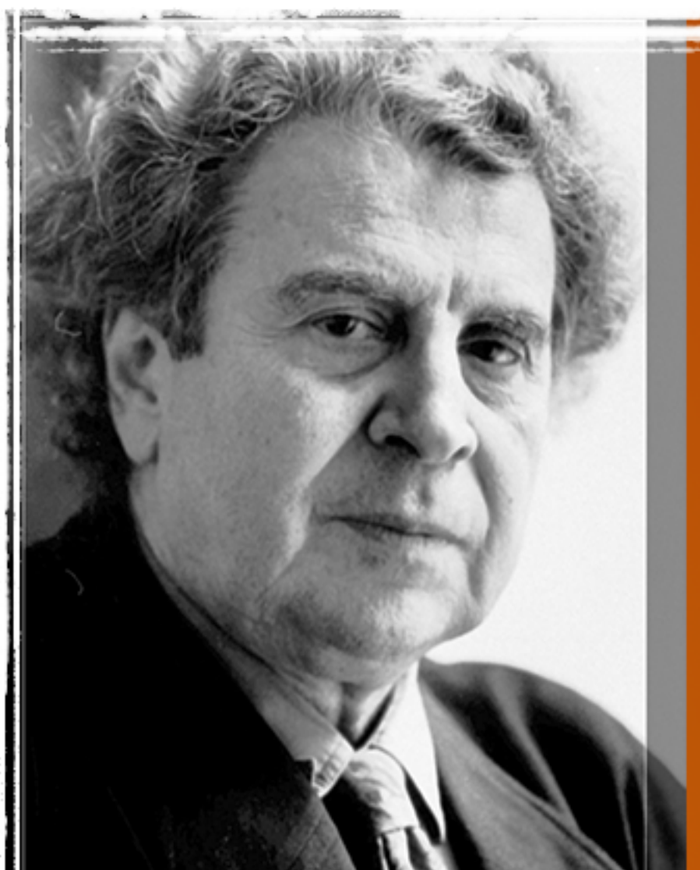
ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ
ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2023
ΤΕΥΧΟΣ 7

Μουσική & Μουσικοί

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ "ΑΠΟΛΛΩΝ"

ΑΠΟΦΟΙΤΟΙ ΛΥΚΕΙΟΥ...



Περιεχόμενα

Editorial 02

Για τα Πνευματικά και Συγγενικά Δικαιώματα
Το ρόδο και το αγκάθι.
Το διακύβευμα της ενσωμάτωσης των οδηγιών 789/790 στο ελληνικό δίκαιο για τους δικαιούχους καλλιτέχνες. 05

Το Μουσικό Επάγγελμα
Γιατί η ποπ μουσική είναι αυτή που είναι; 14

Συζητώντας
Με τον Γιώργο Κατσαρό 31

Τα Περί Νεοελληνικής Έντεχνης Μουσικής!
3 έργα για σόλο πιάνο, 2 για κουαρτέττο εγχόρδων και 1 όπερα Ελλήνων συνθετών. 40

Η Μουσική Παράδοση και οι Μουσικοί της
Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν.
Ο οικονομικός παράγοντας στην λαϊκή οργανοπαιξία. (Μέρος Α) 50

Από την Αρχαιότητα στο Σήμερα
Θράκη, Ορφέας και Ορφικοί. 60

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΜΟΥΣΙΚΟΙ
ΤΕΥΧΟΣ 07
ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ-ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2023

Περιοδικό του Οργανισμού Συλλογικής Διαχείρισης Δικαιωμάτων Ελλήνων Μουσικών «ΑΠΟΛΛΩΝ»

Αρχισυνταξία - Επιμέλεια ύλης:
Θαλασσιά Αντωνοπούλου

Συνεργάτες τεύχους:
Θαλασσιά Αντωνοπούλου
Ντίνος Γεωργούντζος
Βασίλης Γκίνος
Χρήστος Ηλ. Κολοβός
Γιώργος Κωτσίνης
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".*

EDITORIAL

Γράφει ο
Γρηγόρης Λαμπριανίδης

Σε αυτό το τεύχος, θα ήθελα να αναφερθώ σε ένα ζήτημα που κατά τη γνώμη μου αποτελεί ντροπή για το χώρο μας. Θέλω να μιλήσω για το όταν αναφερόμαστε σε ένα τραγούδι και συνήθως - για να μην πω πάντα - λέμε: «το τάδε τραγούδι της τάδε τραγουδίστριας» ή «…του τάδε τραγουδιστή», κλπ.

Είναι αναγκαίο να διορθώσουμε αυτό το τεράστιο λάθος, καθώς το τραγούδι στο οποίο αναφερόμαστε, δεν είναι κανενός τραγουδιστή ή τραγουδίστριας. Το τραγούδι ΑΝΗΚΕΙ στον συνθέτη και στον στιχουργό που το έγραψαν. Ενίοτε, συνθέτης και στιχουργός μπορεί μάλιστα να είναι και το ίδιο πρόσωπο.

Πρέπει να παραδεχτούμε ότι ο τραγουδιστής ή η τραγουδίστρια αναδεικνύουν το τραγούδι. Όμως, σε καμία περίπτωση δεν είναι ο δημιουργός του. Επιτέλους, ας σταματήσει αυτή η αδικία!

Η αναφορά μου σε αυτό το θέμα εδράζεται στο γεγονός ότι αυτό το λάθος μεγεθύνεται, όλο και περισσότερο, αντί να βελτιώνεται. Και το χειρότερο είναι ότι έχουν τη συγκεκριμένη αντιμετώπιση απέναντι στο τραγούδι και τους πραγματικούς δημιουργούς του, άνθρωποι οι οποίοι δεν είναι άσχετοι με την καλλιτεχνική παραγωγή και θα έπρεπε να διορθώνουν τέτοιου είδους τοποθετήσεις. Δυστυχώς, τώρα τελευταία διαβάζω ή ακούω καθηγητές πανεπιστημίων, επιστήμονες, διανοούμενους, δημοσιογράφους κ.ο.κ. να παρουσιάζουν τους ερμηνευτές ως δημιουργούς του τραγουδιού. Εκείνο όμως

που με δυσαρεστεί (ή ενοχλεί) περισσότερο, είναι όταν το ακούω και από εμάς τους ίδιους!!!

Ακούω μουσικούς, τραγουδιστές, ηθοποιούς και παραγωγούς να κάνουν αυτό το λάθος, αλλά το χειρότερο είναι όταν ακούγεται και από τα στόματα των συνθετών και των στιχουργών!!!

Νομίζω ότι ήρθε η ώρα, αυτό το μέγα λάθος να διορθωθεί. Θα πρέπει επιτέλους να μάθουμε ότι το τραγούδι είναι των δημιουργών και ανήκει σε αυτούς. Οι τραγουδιστές το ερμηνεύουν και μάλιστα πολλές φορές - για να μην πω πάντα - το ανεβάζουν στα ύψη με την ερμηνεία τους. Όμως, αγαπητές και αγαπητοί, σε καμία περίπτωση δεν επιτρέπεται (λόγω της άριστης ερμηνείας τους) να αποδίδουμε την πατρότητα (και γιατί όχι και την ιδιοκτησία;) στους τραγουδιστές. Πιστεύω δε, ότι ούτε και οι ίδιοι θα το επιθυμούσαν.

Υπάρχουν περιπτώσεις, σε τηλεοπτικές εκπομπές (και όχι μόνο), όπου είναι παρόντες δημιουργοί και ερμηνευτές, και ο παρουσιαστής αναφέρεται σε ένα τραγούδι λέγοντας στον τραγουδιστή: «Τι ωραίο που είναι το τάδε τραγούδι σου!» και δεν αντιδρά ούτε ο τραγουδιστής, ούτε ο δημιουργός που είναι δίπλα του. Ε! «Αιδώς Αργείοι»!!!

Ίσως να θελήσει κάποιος να μου πει: «Εδώ υπάρχουν τόσα σοβαρά ζητήματα και εσύ ασχολείσαι με αυτό;».

Τους απαντώ ότι, για μένα, ένα από τα σοβαρά ζητήματα του χώρου μας είναι και αυτό. Στο κάτω - κάτω, υποτίθεται ότι οι οργανισμοί μας για αυτό το λόγο υπάρχουν, δηλαδή, για την προάσπιση της πνευματικής ιδιοκτησίας σε όλες τις μορφές της: Τόσο της υλικής, όσο και της πνευματικής κυρίως.

Κλείνοντας λοιπόν αυτό το σημείωμα, θα ήθελα να πω σε όλους, ότι επιτέλους

θα πρέπει να φροντίσουμε να σταματήσει να υφίσταται αυτό το λάθος, αυτή η αδικία. Και αν κάποιους τους βρίσκει αδιάφορους, τουλάχιστον ας σταματήσει να γίνεται από εμάς τους καλλιτέχνες.

Ας φροντίσουμε εμείς οι ίδιοι να αποδώσουμε «Τα του Καίσαρος τω Καίσαρι»...

Φωτογραφία: Alberto Bigoni

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΑ ΚΑΙ ΣΥΓΓΕΝΙΚΑ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ

Το ρόδο και το αγκάθι

Το διακύβευμα της ενσωμάτωσης των οδηγιών 789/790

στο ελληνικό δίκαιο για τους δικαιούχους καλλιτέχνες

Γράφει ο ***Ντίνος Γεωργούντζος***

Περισσότερα από τρία χρόνια πέρασαν από την ψήφιση των οδηγιών 789 και 790 στο Ευρωκοινοβούλιο, τον Απρίλιο του 2019. Έκτοτε, αναμέναμε την ενσωμάτωσή τους στην ελληνική νομοθεσία. Οι καταληκτικές ημερομηνίες ενσωμάτωσης στους εθνικούς νόμους των κρατών όπως προβλέπονταν από την Ε.Ε. ήταν αρχικά ο Ιούνιος του 2020 - κάτι που κατέστη αδύνατο να επιτευχθεί από το σύνολο των Ευρωπαϊκών κρατών λόγω του κορωναϊού - και στη συνέχεια ο Ιούνιος του 2021. Ακόμη και σε αυτή τη δεύτερη ημερομηνία μόνο τέσσερα κράτη κατάφεραν να ενσωματώσουν τις οδηγίες αυτές. Ωστόσο, μέχρι και τον Οκτώβριο του 2022, η χώρα μας παρέμενε μέσα στα έξη εναπομείναντα κράτη που δεν είχαν προχωρήσει στην ενσωμάτωση και μετά τη λήξη του 2022 θα είναι υποχρεωμένα να αντιμετωπίσουν οικονομικές κυρώσεις με τη μορφή μηνιαίου προστίμου προς την Ε.Ε. Και ενώ ακούγεται ότι το μηνιαίο πρόστιμο θα είναι εξαιρετικά υψηλό, η φθορά της δημόσιας εικόνας των χωρών αυτών φαίνεται ότι θα είναι ακόμη βαρύτερο τίμημα.

Όπως χαρακτηριστικά ανέφερα σε προηγούμενα σχετικά άρθρα, οι οδηγίες αυτές ήταν αποτέλεσμα αδυσώπητου lobbying και έφεραν έντονες αντιπαραθέσεις αν όχι και διχόνοια μεταξύ των μελών του Ευρωκοινοβουλίου και εθνικών κυβερνήσεων. Άλλωστε, η καθυστέρηση της ενσωμάτωσης στα περισσότερα ευρωπαϊκά κράτη δείχνει, αν μη τι άλλο, ότι το lobbying και τα αντικρουόμενα συμφέροντα μεταξύ των θηρίων του διαδικτύου και των καλλιτεχνών έχουν μεταφερθεί σε εθνικό επίπεδο. Ειδικά, σε σχέση με τα «δικά

μας» - της χώρας μας δηλαδή - δεν μπορούμε να μην επαναλάβουμε τον έντονο προβληματισμό του Διοικητικού Συμβουλίου του «ΑΠΟΛΛΩΝ» σε σχέση με τις καθυστερήσεις, τη δυσκολία επικοινωνίας με τους υπεύθυνους για το θέμα αυτό και την κρυψίνοια που περιέβαλε τις προθέσεις του νομοθέτη.

Εν τω μεταξύ, με μια αιφνιδιαστική κίνηση, το Υπουργείο Πολιτισμού έθεσε σε δημόσια διαβούλευση το προσχέδιο του νομοσχεδίου στις 26/10/2022 και μη ακολουθώντας το σύνηθες των δύο μηνών προθεσμίας κατάθεσης προτάσεων από τους ενδιαφερόμενους φορείς, άφησε περιθώριο μερικών μόνο ημερών. Τελικά, την Παρασκευή 18/11, πραγματοποιήθηκε διαδικτυακή συνεδρίαση της διακομματικής επιτροπής της Βουλής με τους εμπλεκόμενους οργανισμούς δικαιούχων με την παρουσία της Υπ. Πολιτισμού κατά την οποία δόθηκαν μερικά λεπτά (;;;!!!) χρόνου ομιλίας σε κάθε εκπρόσωπο για να θέσει τους προβληματισμούς και τις θέσεις των δικαιούχων καλλιτεχνών. Την Δευτέρα 21/11, το νομοσχέδιο κατατέθηκε και ψηφίστηκε στη Βουλή, με την διαδικασία

διαδικασία του κατ' επείγοντος, ο Νόμος 4496/2022.

Συνεχίζοντας τις εκπλήξεις, και χωρίς καμμία συνάφεια προς την ενσωμάτωση των οδηγιών 789 και 790, στο εν λόγω νομοσχέδιο ενσωματώθηκε και η ευρωπαϊκή οδηγία 115/2006 που εκκρεμούσε από το 2006 και αφορά στον «Δημόσιο Δανεισμό». Επίσης, επιχειρήθηκε άμεση επίθεση στις εισπράξεις του ήδη θεσπισμένου από το 1993 και εκ νέου προσδιορισμένου το 2017, αρ.18 για την «Λευκή κασέτα», με το αρ.43 το οποίο τελικώς αποσύρθηκε κατόπιν έντονης διαμαρτυρίας όλων των οργανισμών. Εναλλακτικά: Αντίστοιχη επίθεση στο αρ.18 αναμένουμε και στο μέλλον. Αυτό το ζήτημα όμως, θα το διαπραγματευτούμε σε χωριστό άρθρο του περιοδικού μας, σύντομα.

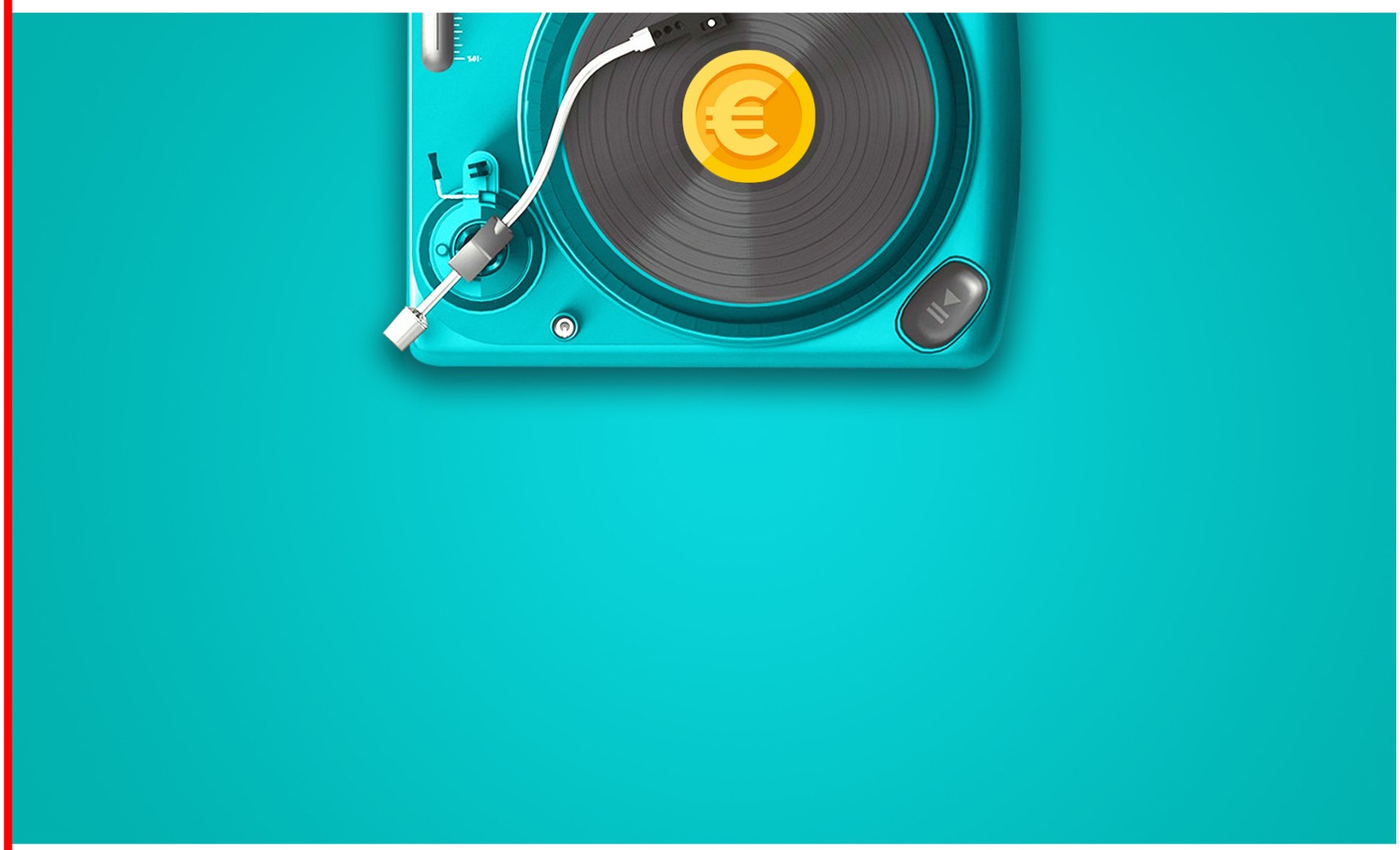
Συνοψίζοντας, έχουμε από τη μία πλευρά το «ρόδο»: τη σιγουριά ότι επιτέλους οι καλλιτέχνες θα λάβουν αμοιβή από το έργο τους το οποίο αποδίδει καθημερινά τεράστια οικονομικά οφέλη στις διαδικτυακές πλατφόρμες - και από την άλλη το «αγκάθι»: τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης θα φτάσει να εισπράττει εύλογη και αναλογική αμοιβή για το έργο του. Τον τρόπο αυτό καλείται να καθορίσει ο εθνικός νομοθέτης αφού η ευρωπαϊκή οδηγία αφήνει ανοικτές επιλογές, κατ' αρχάς, για το είδος του συγκεκριμένου δικαιώματος αυτού καθαυτό, δηλαδή αν θα είναι:

- **Ατομικό δικαίωμα διαχειριζόμενο από τον ίδιο τον καλλιτέχνη.**

Σε αυτή την περίπτωση, ο καλλιτέχνης θα βρεθεί μόνος του απέναντι στα «θηρία» του διαδικτύου και αντιμέτωπος με ευθύ εκβιασμό να αποκλειστεί η παρουσία του από το διαδίκτυο. Προφανώς, πρόκειται για την δυσμενέστερη λύση, ειδικά, αν το δικαίωμα χωρεί μεταβίβασης ή παραίτησης. Η μέχρι τώρα διεθνής εμπειρία από αντίστοιχες περιπτώσεις, δείχνει ότι κάτι τέτοιο οδηγεί με μαθηματική ακρίβεια στην απόλυτη εκμετάλλευση του δικαιούχου από τις πλατφόρμες και σε μηδενικά έσοδα για τον ίδιο.

- **Μη μεταβιβάσιμο - χωρίς δυνατότητα παραίτησης.**

Σε κάθε περίπτωση, θεωρούμε ότι το «απόλυτο» του δικαιώματος δηλαδή πολύ απλά και κατανοητά - το να μην μπορεί ο καλλιτέχνης να το μεταβιβάσει ή να παραιτηθεί από αυτό χωρίς την υποχρεωτική αμοιβή του, είναι η απαραίτητη προστασία του απέναντι στην πρακτική των θηρίων του διαδικτύου: «Πάρ ‘τα όλα και μη δίνεις τίποτα». Είναι αυτή ακριβώς η πρακτική που οδήγησε στην αναγνώριση του value gap (χάσμα αξίας) και κατά συνέπεια έπεισε την Ευρωβουλή να εκδώσει τις οδηγίες αυτές με σκοπό να αμείβεται εύλογα και ανάλογα ο καλλιτέχνης όταν οι πάροχοι και οι πλατφόρμες αποκομίζουν κέρδη δισεκατομμυρίων. (Δες και αντίστοιχο άρθρο μου στο 5ο τεύχος (Μάιος-Ιούνιος) του περιοδικού μας.)



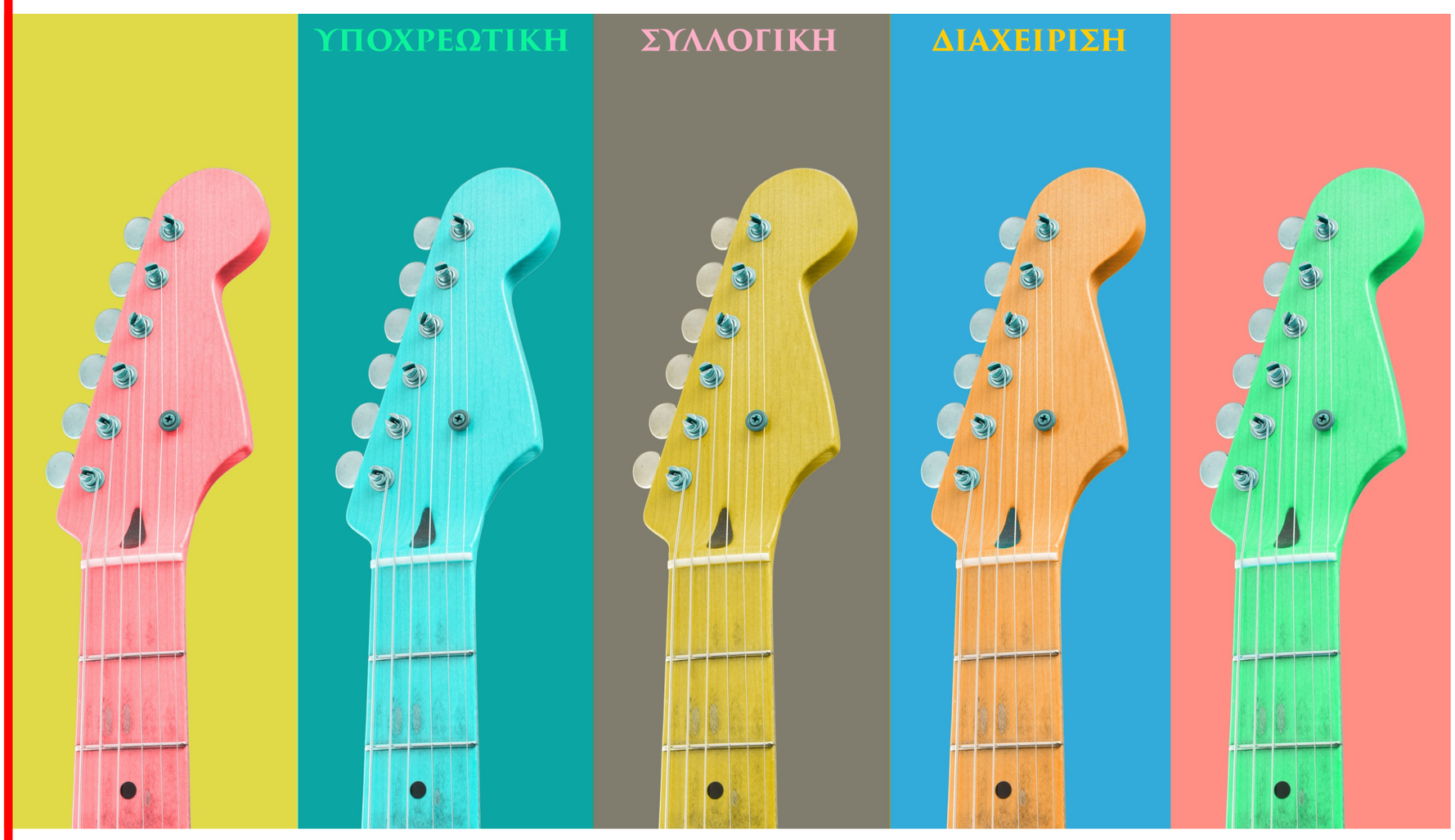
- **Υποκείμενο σε Συλλογική Διαχείριση από Μη Κερδοσκοπικό Οργανισμό - κατά το πρότυπο του οργανισμού «ΑΠΟΛΛΩΝ» και της είσπραξης του συγγενικού δικαιώματος του αρ. 49.**

Η λύση αυτή είναι η καλύτερη δυνατή για τον καλλιτέχνη. Κατ' αρχάς, εν αντιθέσει με την περίπτωση 1 του ατομικού δικαιώματος (βλ. πιο πάνω) δεν αφήνει τον καλλιτέχνη μόνο του, θήραμα των «μεγάλων». Κατά δεύτερον, οι δύναμη των Οργανισμών Συλλογικής Διαχείρισης είναι πολύ μεγάλη λόγω του αριθμού των δικαιούχων που συλλογικά εκπροσωπούν. Επίσης, λόγω της θεσμικότητας που επιτρέπει την ευθεία διαπραγμάτευση χωρίς καμμία δυνατότητα εκβιασμού από πλευράς «δυνατού». Ειδικά, στα θέματα διαπραγμάτευσης πρέπει να αναγνωρίσουμε την τεράστια εμπειρία των οργανισμών και τις επιτυχημένες συμβάσεις είσπραξης δικαιωμάτων τα τελευταία είκοσι χρόνια με κρατικούς φορείς, επιμελητήρια ξενοδοχείων, μεγάλες ενώσεις χρηστών, ραδιο-τηλεοπτικούς σταθμούς και άλλες μεγάλες επιχειρηματικές δομές. Η διαφανής λειτουργία των οργανισμών μας, όπως ορίζεται από τον νόμο, ελέγχεται από τους αρμόδιους κρατικούς φορείς και από τα μέλη του, και επιπλέον το καθεστώς του ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΟΥ και αυτοδιαχειριζόμενου μοντέλου διαχείρισης αποτελούν τη μέγιστη εγγύηση ορθής λειτουργίας, είσπραξης και απόδοσης του δικαιώματος στους δικαιούχους. Η ΥΠΟΧΡΕΩΤΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ από τους οργανισμούς μας θα ήταν το απόλυτο όπλο διαχείρισης.

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να σημειώσουμε ότι κατά το 2017 και 2018 υπήρξε συντονισμένη και έντονη προσπάθεια με κάθε «μέσο» από πλευράς της IFPI δηλαδή τους δισκογραφικούς παραγωγούς, να δοθεί το δικαίωμα διαπραγμάτευσης και είσπραξης των δικαιωμάτων από το διαδίκτυο στις δισκογραφικές εταιρείες και αυτές μετά να υπογράφουν συμβάσεις απόδοσης των χρημάτων στους δικαιούχους. Η πρόταση έτυχε υποστήριξης από πολλά μέλη του Ευρωκοινοβουλίου αλλά στην πορεία απορρίφθηκε υπό την πίεση όλων των οργανισμών δικαιούχων στην Ευρώπη, μη εξαιρουμένου και του «ΑΠΟΛΛΩΝ» που συμμετείχε ενεργά στα lobbying και τις συζητήσεις. Το σημαντικότερο επιχείρημα εναντίον της πρότασης των παραγωγών ήταν ότι τα χρήματα που θα έφταναν στους καλλιτέχνες μέσω συμβάσεων με τις

δισκογραφικές εταιρείες θα ήταν ελάχιστα ή μηδενικά αφού θα ενσωματώνονταν σε όλα τα λοιπά δικαιώματα που παραχωρούνται δωρεάν ή μεταβιβάζονται άνευ αντιτίμου, προκειμένου ο καλλιτέχνης να «προωθηθεί» από την εταιρεία.

Η μέχρι τώρα εμπειρία από την ενσωμάτωση των οδηγιών 789 και 790 στα κράτη της Ευρώπης δείχνει ότι η συντριπτική πλειοψηφία επέλεξε, ως τύπο δικαιώματος, αυτό του ΜΗ ΜΕΤΑΒΙΒΑΣΙΜΟΥ - ΧΩΡΙΣ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΠΑΡΑΙΤΗΣΗΣ και τη ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ μέσω Μη Κερδοσκοπικών Οργανισμών. Σε κάποιες χώρες ορίστηκε ΥΠΟΧΡΕΩΤΙΚΗ η συλλογική διαχείριση, σε κάποιες άλλες, κατ' επιλογήν.



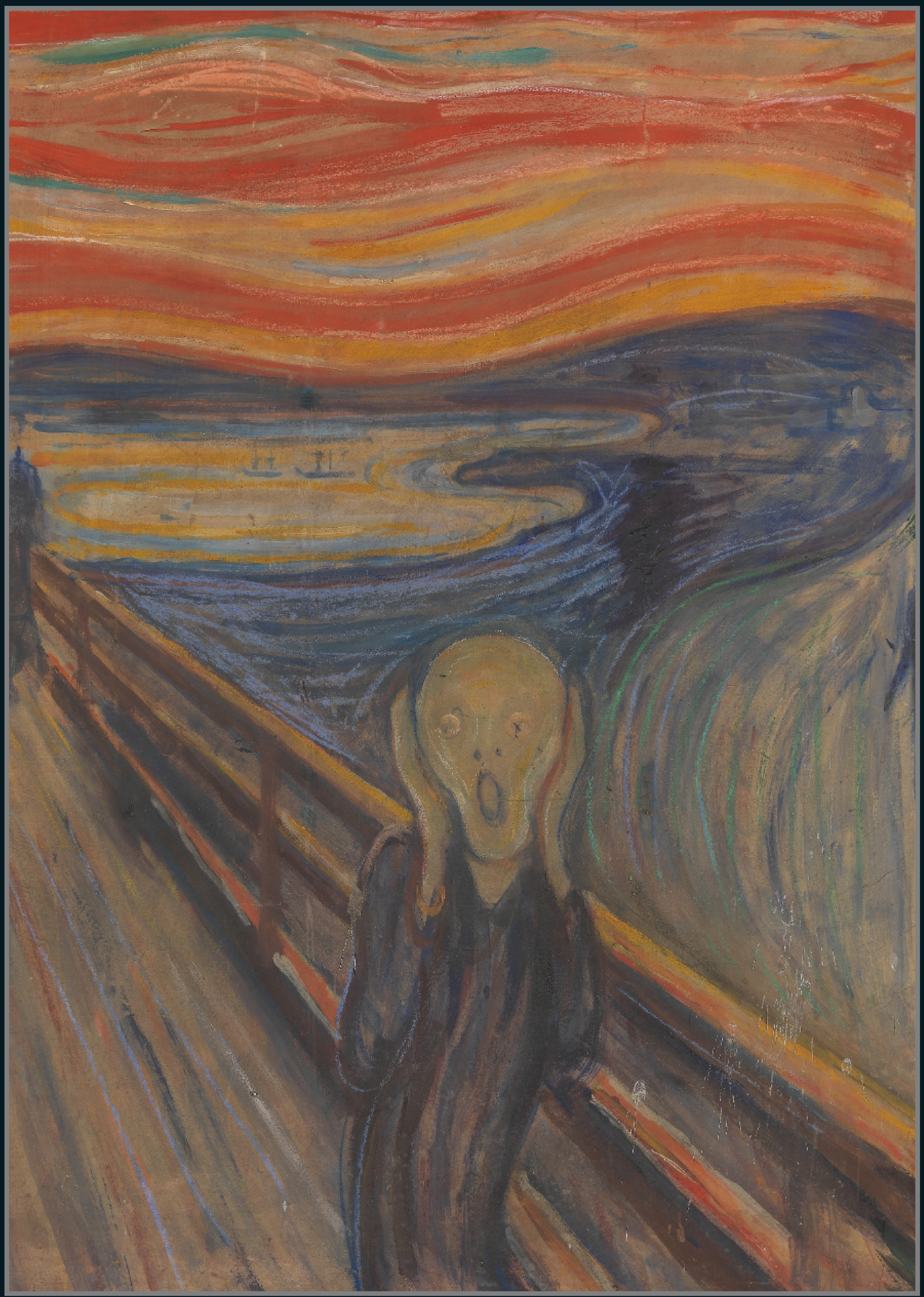
Στην ενσωμάτωση στον Ελληνικό νόμο, ο νομοθέτης ακολουθεί μερικώς αυτή την ευρωπαϊκή πρακτική ως προς το «απόλυτο» του δικαιώματος (μη μεταβιβάσιμο, μη εκχωρητέο, χωρίς δυνατότητα παραίτησης) και υποκείμενο Συλλογικής Διαχείρισης αλλά όχι αποκλειστικά. **Εξέχον και σημαντικό είναι ότι,**

με το νέο νομοσχέδιο, οι χρήσεις που προβλέπονται στο αρ.46 του νόμου 2121/1993 και αποτελούν πεδίο απροκάλυπτης εκμετάλλευσης - αν όχι κλοπής - των εσόδων των μουσικών από τους τηλεοπτικούς παραγωγούς και όχι μόνο, ρυθμίζονται ομοίως. Συνεπώς, οι γνωστές συμβάσεις παραχώρησης των δικαιωμάτων μας για επαναλήψεις, live streaming κ.τ.ό. είναι παρελθόν.

Η ενσωμάτωση των Ευρωπαϊκών οδηγιών 789 και 790 στον Ελληνικό νόμο έγινε με τρόπο θετικό για τα μέλη μας και στα κρίσιμα σημεία έχουν προβλεφθεί κανόνες που επιτέλους ανοίγουν το δρόμο για τη είσπραξη των δικαιωμάτων μας από το διαδίκτυο. Παρ' όλα αυτά, από την μέχρι τώρα εμπειρία μας, γνωρίζουμε ότι χρειάζεται πολύ προσεκτική μελέτη των άρθρων για να δούμε την πραγματική διάσταση της ωφέλειας για τους καλλιτέχνες. Το νομικό τμήμα του οργανισμού μας ελέγχει ενδελεχώς τον νέο νόμο ώστε σύντομα να σας ενημερώσουμε για τις νέες δυνατότητες που δίνονται στα μέλη μας και το σχέδιο ανάπτυξης των αντίστοιχων δραστηριοτήτων μέσω του "ΑΠΟΛΛΩΝ".

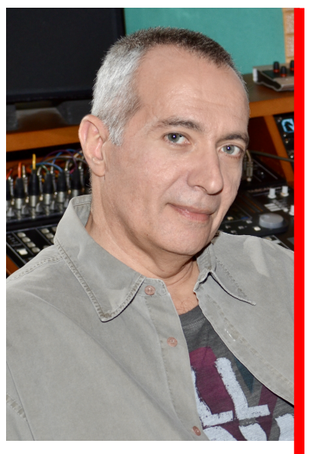
Ο Ντίνος Γεωργούντζος σπούδασε φιλοσοφία, πληροφορική και μουσική. Ασχολείται επαγγελματικά με την μουσική από το 1986 διδάσκοντας σε ωδεία και λαμβάνοντας μέρος σε ηχογραφήσεις και ζωντανές παραστάσεις ως μουσικός (πιάνο-πλήκτρα), ενορχηστρωτής και καλλιτεχνικός επιμελητής. Συνεργάστηκε με την εταιρεία Kurzweil στην ανάπτυξη του λογισμικού δημιουργίας ήχων V.A.S.T. και με την Steinberg ως Cubase beta-tester. Συνθέσεις του έχουν ηχογραφηθεί από την London Philarmonic Orchestra για την μουσική επένδυση ντοκυμαντέρ του National Geographic ενώ παράλληλα, ενορχηστρώσεις του για τη δισκογραφία ή παραστάσεις διάσημων συνθετών και τραγουδιστών έχουν εκτελεσθεί από την Wiener Philharmoniker, Paderewski Symphony Orchestra, την Ορχήστρα Ποικίλης Μουσικής της ΕΡΤ, τη Συμφωνική του Δήμου Αθηναίων, τμήματα της ΕΛΣ και άλλες. Έχει διατελέσει πρόεδρος του οργανισμού GEA και από το 2002 μέχρι σήμερα εκλέγεται μέλος του Δ.Σ του “ΑΠΟΛΛΩΝ” με πεδίο ευθύνης το τμήμα πληροφορικής και τις διεθνείς συμβάσεις του οργανισμού.

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ



Έντβαρτ Μουνκ (Edvard Munch), *Η Κραυγή*, 1893 - Εθνική Πινακοθήκη της Νορβηγίας

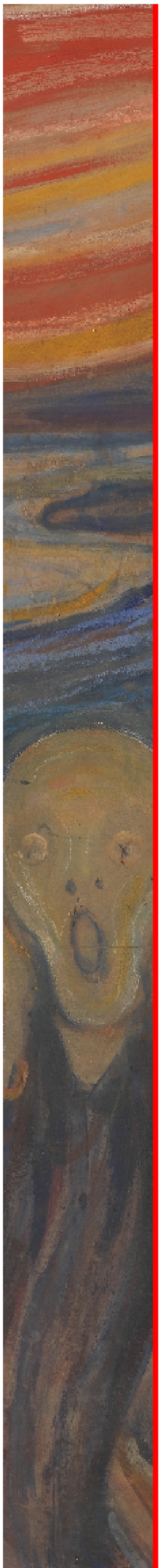
Γιατί η ποπ μουσική είναι αυτή που είναι;



Γράφει ο ***Βασίλης Γκίνος***

Η πρόσφατη υγειονομική κρίση, που ήρθε σαν επιστέγασμα της προηγούμενης (και συνεχιζόμενης) οικονομικής, ανέδειξε τις χρόνιες παθογένειες στον χώρο του πολιτισμού, δημιουργώντας και νέες προκλήσεις για τους καλλιτέχνες στον εργασιακό τομέα. Κι ενώ οι τελευταίες φαίνονται να εξαντλούν την δημόσια συζήτηση, όλους μας απασχολεί (ή τουλάχιστον θα έπρεπε) και το καλλιτεχνικό σκέλος του μουσικού επαγγέλματος: Ποια είναι τα είδη που καλούνται να υπηρετούν οι μουσικοί σήμερα και πόσο ανταποκρίνονται στα όνειρα, τις προσδοκίες - τελικά το γούστο των ανθρώπων που διάλεξαν να ζουν από την μουσική.

Ο κύριος όγκος της δουλειάς μας έχει να κάνει με την εμπορική μουσική, την πιο δημοφιλή, αυτήν που λέμε ποπ (από το popular): τον ήχο των charts, του ραδιοφωνικού και ηλεκτρονικού playlist, των digital singles, του TikTok - των πωλήσεων. Οι ηχογραφήσεις και το νυχτοκάματο κινούνται στο σύγχρονο και παλιό λαϊκό, λαϊκοπόπ και λιγότερο στο έντεχνο. Οι μουσικές εκτός του main-stream ή τα προσωπικά, εναλλακτικά projects είναι μια ανάσα ελευθερίας από την δικτατορία της φόρμουλας - αλλά χρειάζονται κυνήγι και θυσίες ενώ δύσκολα καλύπτουν τον βιοπορισμό - ή τις φιλοδοξίες για κάποιους. Αν και δημοφιλές (γι’ αυτό λέγεται και ποπ), ελάχιστοι μουσικοί εκτιμούν το είδος τόσο όσο άλλα, πιο, ας τα πούμε, «σοβαρά». Επιμένουν πως η εμπορική μουσική προβάλλει τα πρόσωπα και όχι την Τέχνη, πως η μαζική παραγωγή την ομογενοποιεί με αποτέλεσμα να είναι απονευρωμένη, εμπορευματοποιημένη και συχνά παιδαριώδης: Μια μουσική για τις μάζες που καταναλώνουν



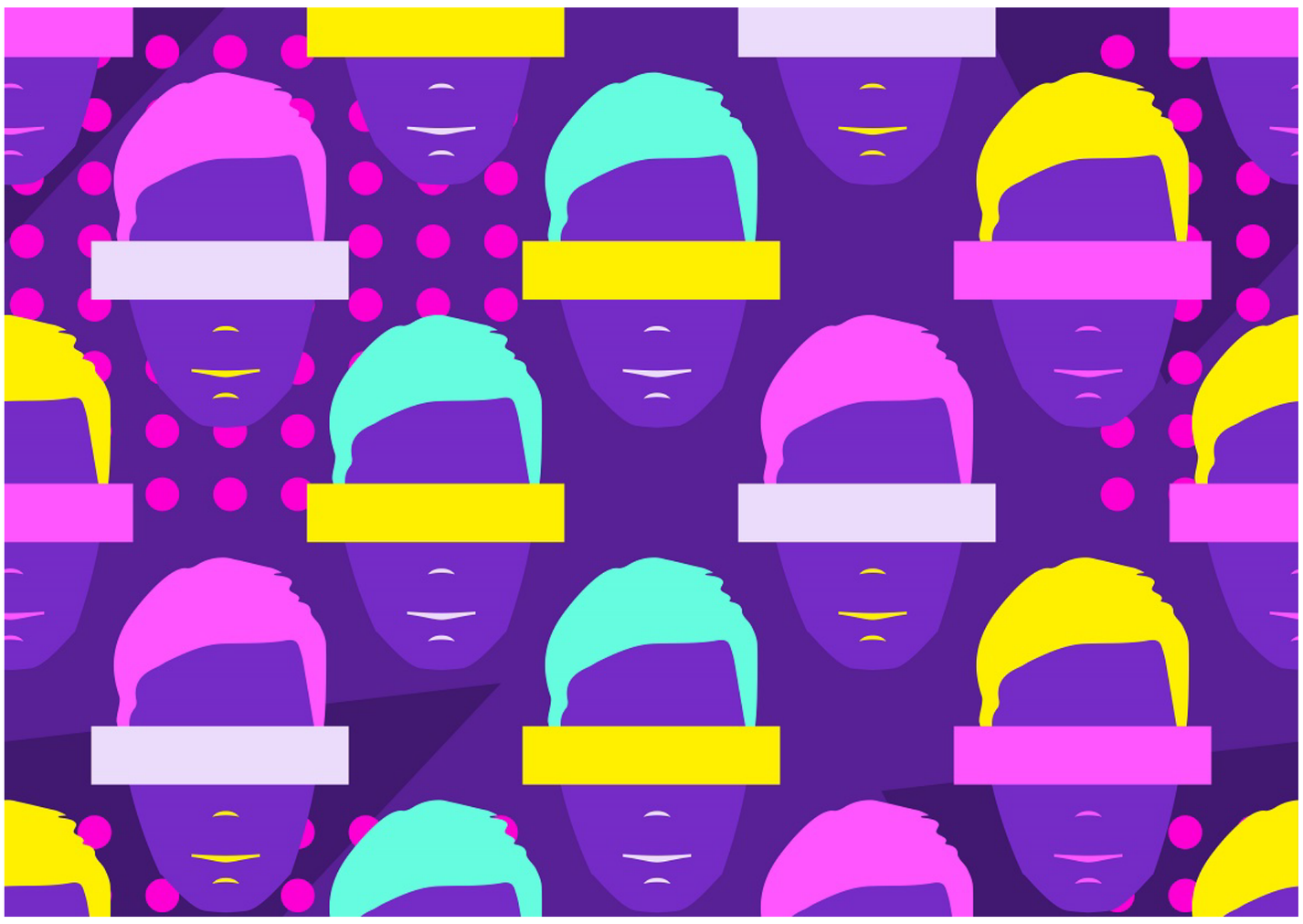
παθητικά ό,τι σερβίρουν οι δισκογραφικές και τα συστημικά ραδιόφωνα.

Είναι δικαίωμα και γούστο του καθενός να γράφει, να παίζει ή ν' ακούει όποια μουσική θέλει. Η βιομηχανία έχει κάτι για όλους, όλοι οι δημιουργοί έχουν μια θέση σ' αυτήν, κι όλα έχουν την ώρα τους και τον καιρό τους. Επομένως δεν ξεχωρίζω την μουσική σε σωστή και λάθος ή σε ηθική και πρόστυχη. Όμως πιστεύω πως, σαν μουσικοί, πρέπει καταρχάς να διακρίνουμε την καλοφτιαγμένη από την πρόχειρη, την εμπνευσμένη από την συνταγογραφούμενη, ή μια πετυχημένη από μια άστοχη εκτέλεση. Είναι χαρακτηριστικά που βρίσκει κανείς σε όλα τα είδη: Υπάρχει υπερφίαλη τζαζ, κακοπαιγμένη κλασική και δήθεν λαϊκή ή μπλουζ. Και κατά δεύτερον, πρέπει να κατανοούμε πως, παρόλο που η έμπνευση του δημιουργού έρχεται από οπουδήποτε και παντού (και συχνά ο ίδιος είναι καλλιτεχνικά ακέραιος), όταν πρόκειται για λαϊκά είδωλα μαζικής παραγωγής και διανομής, μπαίνουν άλλες κοινωνικές δυνάμεις στο παιχνίδι. Αυτή είναι η παράμετρος που θα προσπαθήσω να αναδείξω σαν κύρια αιτία που η ποπ είναι αυτή που είναι, χωρίς καμία διάθεση απαξίωσης αυτής ή της άλλης μουσικής ή καλλιτέχνη.

Με βάση το ραδιοφωνικό playlist της IFPI, η ελληνική ποπ είναι μια περιφερειακή σκηνή, απόλυτα πλέον ενταγμένη στην παγκόσμια ποπ βιομηχανία. Καλοστημένα εμπορικά προϊόντα, μέσοι όροι τραγουδιών για την εγχώρια αγορά - αλλά χωρίς τίποτα ουσιαστικά καινούργιο. Οι παραγωγές περιορίζονται σε συγκεκριμένα στυλ, απόλυτα ομογενοποιημένα, καθώς παράγονται από μια βιομηχανία της οποίας το προϊόν (ή μάλλον η υπηρεσία) ελάχιστα διαφοροποιείται σε μουσική έμπνευση ή πρωτότυπες ιδέες. Οι βασικές διαφορές στα τραγούδια του mainstream είναι οι φωνές των τραγουδιστών - κι αυτές τείνουν να μοιάζουν όλο και περισσότερο. Ο συνολικός ήχος, το άκουσμα, ακολουθεί μια κοινή συνταγή, και τα τραγούδια είναι κατασκευές - δύσκολα ξεχωρίζεις κάποιο. Πολλά vsts, λίγα beats, παραγωγές εξ ολοκλήρου «in the box» και πολύ «copy - paste». Η δημιουργική χρήση της

τεχνολογίας, η έμπνευση, το μουσικό ταλέντο, η φαντασία περιορίζονται στο ελάχιστο.

Η έγκυρη ανάλυση και κριτική ενός τραγουδιού επεκτείνεται μοιραία και στον στίχο, καθώς ένα τραγούδι αποτελεί συμπαγές κι ενιαίο σύνολο. Σπουδαίο τραγούδι είναι αυτό που αναδεικνύει το θέμα του και, καθώς η μουσική δεν βαρύνεται με κυριολεξία, το θέμα το πραγματεύεται ο στίχος.



Τον στίχο του ραδιοφωνικού chart μονοπωλεί μια κληρονομιά ανεκπλήρωτου έρωτα, αυτού που στα ‘80s θα λέγαμε καψούρα. Το 99% των τραγουδιών καταπιάνεται άμεσα με τον ερωτικό πόθο, την προδοσία και την εγκατάλειψη, υπονοώντας ότι τα διλήμματα καρδιάς είναι οι μεγαλύτερες προκλήσεις που αντιμετωπίζει σήμερα κάποιος. Ακόμα κι αυτά, προσεγγίζονται εξ απαλών ονύχων, με φτωχό (συχνά προσποιητό «cool» λεξιλόγιο), με ανακύκλωση των πιο φαγωμένων κλισέ και χωρίς «δια ταύτα». Ελάχιστη λογοτεχνία, ακόμη και στο ποπ πλαίσιο της ελαφράς ψυχαγωγίας… Η ακρόαση συνιστά μια διαδικασία αυτοφροντίδας και ενδυνάμωσης με μια υπόσχεση απελευθέρωσης και γενικής

ευτυχίας μέσα από ένα lifestyle που όμως κανένας ακροατής δεν θα ζήσει.

Αυτό είναι ακόμη πιο εξόφθαλμο στα digital singles, που κυριαρχεί το τραπ. Η ατομικότητα, ο σεξισμός, η ναρκολαγνεία και η γοητεία της παραβατικότητας, συνθέτουν μια εικόνα αντίστασης στο σύστημα που στην πραγματικότητα συνιστά την πλήρη υποταγή στους κανόνες του. Το είδος δεν υπάρχει στα ραδιόφωνα, αφού τα συντηρητικά ΜΜΕ απευθύνονται σε άλλο κοινό. Καθώς όμως όλο και περισσότεροι γνωστοί τράπερς εμφανίζονται δίπλα σε λαϊκοπόπ ονόματα, η προσέγγιση μουσικής και προσώπων που μοιράζονται την αγάπη για την εμπορικότητα και την επιτυχία, αναδεικνύει μια συγκαλυμμένη συγγένεια διαφορετικών επιφανειακά μουσικών ειδών και συμφερόντων.

Όμως η κριτική για την ποπ δεν μπορεί να περιορίζεται σε απλή γκρίνια η σε συνολική απόρριψη - είναι πρακτικά αδύνατο να πετάξεις μέρος της ποπ κουλτούρας από την ζωή σου, υπάρχει συμπαγής κοινωνική ενσωμάτωση. Κάπου θα σε πετύχει το τραγούδι, κάπου θα λάβεις το μήνυμα - και ίσως να χρειαστεί μια αποκρυπτογράφηση.

Όλοι συμφωνούμε πως ο απώτερος στόχος της ποπ μουσικής είναι η διασκέδαση. Δεν έχει λόγο να είναι εκλεπτυσμένη. Είναι ένα απροκάλυπτα εμπορικό, επιφανειακό μουσικό είδος, που ενσωματώνει οτιδήποτε τραβάει την προσοχή του κόσμου (και τα λεφτά του). Οι βασικοί συντελεστές του δεν ενδιαφέρονται για την καλλιτεχνική ακεραιότητα - είναι συνεταίροι που τους απασχολούν τα κέρδη. Η γραμμή παραγωγής της ποπ βάζει χρονικά, οικονομικά και ψυχολογικά όρια ακόμα και στην πιο ευφάνταστη δημιουργικότητα. Σε προηγούμενες δεκαετίες, ποιοτικοί καλλιτέχνες - οι Beatles, οι Abba, ο Χατζιδάκις, ο Τσιτσάνης, οι Κατσιμίχα - υπήρξαν δυνατά εμπορικά ονόματα. Σήμερα οι μουσικές ή στιχουργικές επιρροές που παραπέμπουν σε ρίζες και παραδόσεις δεν αποτελούν συνέχειά τους - είναι στολίδια για να τραβούν την προσοχή.

Υπάρχουν οάσεις δημιουργικότητας (που δεν θα μας απασχολήσουν εδώ), αλλά δεν κυριαρχούν στα charts, ενώ και μεγάλο μέρος του κοινού δεν φαίνεται να τις εκτιμά ιδιαίτερα. Για την βιομηχανία που την παράγει και τα ΜΜΕ που την προωθούν, η σύγχρονη εμπορική μουσική είναι η ευδαιμονία μέσω της κατανάλωσης, η χαλάρωση χωρίς προσπάθεια, χωρίς σκέψη και χωρίς λογική. Καθαρό συναίσθημα, αβάσταχτη ελαφρότητα. Αν η ποπ είναι αυτή που φαίνεται επειδή εξυπηρετεί την βιομηχανία, τελικά πόσο δημιουργική είναι η συγκεκριμένη δημιουργική βιομηχανία;

Η δημιουργικότητα δεν βρίσκεται στον εγκέφαλο ενός ατόμου ή ενσωματωμένη σε αντικείμενα: προκύπτει από την αλληλεπίδραση του δημιουργού με την εποχή του. Είναι μια συλλογική διαδικασία, σε μια δεδομένη κοινωνική και πολιτιστική πραγματικότητα. Η πραγματικότητα αυτή καθορίζει σε μεγάλο βαθμό το προϊόν της δημιουργικότητας και της καινοτομίας. Αν αναλογιστούμε λοιπόν την εποχή που ζούμε, έχουμε το σάουντρακ που της ταιριάζει. Πώς όμως το κοινό παγιδεύεται σε ένα ποπ προϊόν που παράγεται με τις συγκεκριμένες προδιαγραφές; Και κυρίως - ποιος ελέγχει την βιομηχανία που το παράγει;

Θέλουμε να πιστεύουμε ότι κατανοούμε την έννοια της ποπ ή λαϊκής κουλτούρας. Όμως το περιεχόμενο, η παραγωγή και η διάδοσή της είναι περίπλοκα φαινόμενα. Είναι μια σύγχρονη κοινωνική διεργασία σε πλήρη εξέλιξη. Συνδέεται με διαδεδομένες καθημερινές δραστηριότητες, στις οποίες συμμετέχουμε όλοι. Είναι κομμάτι του ιστού που συνέχει την κοινωνία μας, με πολλά και διαφορετικά μέσα: μεταφέρει και επιβάλλει ιδέες, σκέψεις και συμπεριφορές, δημιουργεί ομάδες και μηχανισμούς ένταξης σ’ αυτές και υπαγορεύει ένα σύστημα πεποιθήσεων στο οποίο μπορεί κανείς να στηρίζει τις αξίες του. Πως το κάνει αυτό; Χρησιμοποιώντας όλα τα μέσα, μικρά και μεγάλα: από τα ΜΜΕ κάθε είδους (συμβατικά και ηλεκτρονικά), την αναπαραγωγή memes, τα viral videos και τα blockbusters μέχρι τα νέα είδη χορού ή μουσικής,

τα συγκεκριμένα κλαμπ ή χώρους εστίασης, το πιο μοδάτο και «cool» αυτοκίνητο, κινητό, ρούχο, αξεσουάρ, σνακ και πάει λέγοντας. Η ποπ κουλτούρα είναι η ρυθμιστική δύναμη όλων των πολιτιστικών ομάδων και η «κόλλα» που διατηρεί την συνοχή τους.

Μέσα όπως η τηλεόραση και οι πλατφόρμες streaming, η κοινωνική δικτύωση, τα podcast, ο κινηματογράφος, η διαφήμιση, ο τύπος, είναι τα πολιτιστικά προϊόντα που αποτελούν το τεράστιο σύμπαν της ποπ κουλτούρας. Το κοινό δίνει κοινωνική υπόσταση και νόημα σ’ αυτό το σύμπαν μέσα από έναν οριοθετημένο ανταγωνισμό ουσιαστικά ταυτόσημων προϊόντων: Μενεγάκη ή Σκορδά, Ολυμπιακός ή Παναθηναϊκός, Αργυρός ή Βέρτης, Μερέντα ή Νουτέλα, PlayStation ή XBox, Ferrari ή Mercedes… Αν δεν έχετε αυτές τις αναφορές θα τις κοιτάξετε και… καλώς ήρθατε στο πλήθος των μυημένων. Αυτή είναι η δύναμη του pop culture - της λαϊκής κουλτούρας: η διαχείριση της κοινωνικής μάζας

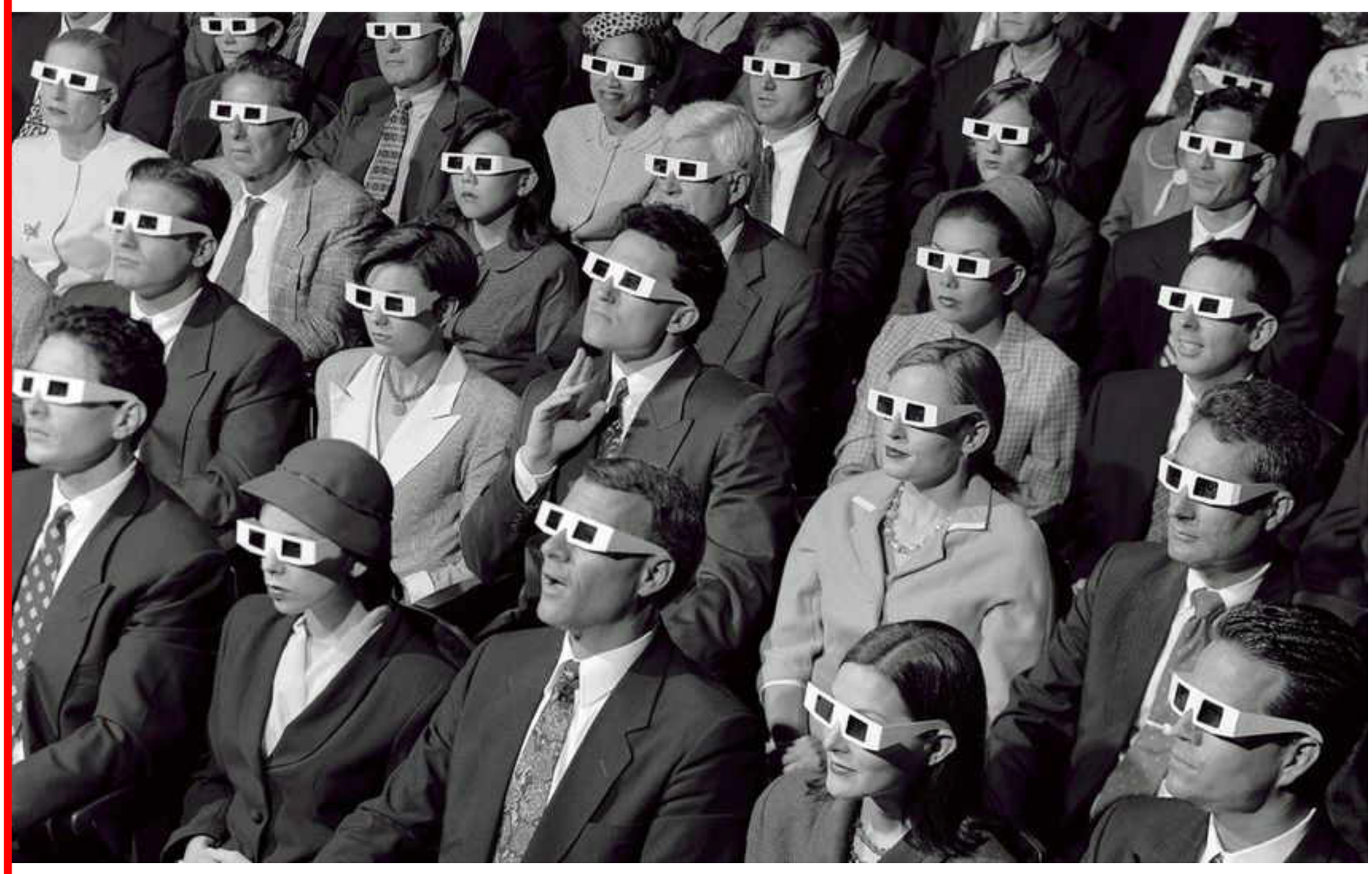
μέσα από την δημιουργία προτύπων. Την κουλτούρα αυτή υπηρετούν οι Δημιουργικές Βιομηχανίες, που παράγουν και τα αγαθά των παραστατικών τεχνών - άρα και την μουσική.

Πώς θα σας φαινόταν αν σας έλεγα ότι η ποπ μουσική είναι μια μορφή ελέγχου με στόχο την διάσπαση της προσοχής, και την συναισθηματική σύγχυση του κοινού; Και όχι μόνο η ποπ μουσική - κάθε είδος μουσικής που φτάνει στ' αυτιά μας από τα ΜΜΕ; Ακούγεται σαν θεωρία συνωμοσίας, αλλά ένας από τους πιο σοβαρούς διανοητές του προηγούμενου αιώνα, ο Theodor Adorno με το έργο του «On Popular Music» είχε ήδη από το 1941 μερικά πολύ πειστικά επιχειρήματα. Η σύγχρονη σκέψη φαίνεται να τα επιβεβαιώνει το 2017, μέσα από το έργο «Requiem for the American Dream», άλλου μεγάλου σύγχρονου κοινωνιολόγου, του Noam Chomsky.

Σύμφωνα με τον Adorno, *η διαφορά ανάμεσα στην ποπ και στην «σοβαρή» μουσική, δεν περιορίζεται στο ότι η μεν μπορεί να χαρακτηριστεί απλή και η άλλη σύνθετη. Το χαρακτηριστικό της ποπ μουσικής είναι η τυποποίηση και άρα η απόλυτη ομοιογένεια. Υπάρχουν άκαμπτοι κανόνες παραγωγής και αυστηρές προδιαγραφές. Σε πολύ διαφορετικά είδη μαζικά παραγόμενης (εμπορικής δηλαδή) μουσικής, βρίσκεις δομικά στερεότυπα όπως το «εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν-γέφυρα» και μια σειρά μουσικά και στιχουργικά κλισέ τα οποία δεν επιτρέπουν καμμιά ουσιαστική καινοτομία.* Σκεφτείτε την απανταχού παρούσα αρμονική σειρά, τις περιορισμένης έκτασης μελωδίες με την ψηλότερη νότα στο ρεφραίν ή ρίμες όπως πάλι - ζάλη, λέω - κλαίω, αφήνεις - σβήνεις, αγαπώ - χαθώ κλπ. Τα τραγούδια ξεχωρίζουν μεταξύ τους από χαρακτηριστικά όπως η ατάκα του ρεφρέν (συχνά και τίτλος του τραγουδιού) ή η φωνή του ερμηνευτή, ενώ σαν αφηρημένα σύνολα είναι πανομοιότυπα.

Συνεχίζοντας ισχυρίζεται πως: *η μουσική που υπηρετεί την Τέχνη, δεν έχει αφηρημένη δομή - αυτήν που θα ονομάζαμε default ή generic. Κάθε μέρος ενός*

τέτοιου έργου αποκτά νόημα από τη σχέση του με τα άλλα - είναι ένα σταυρόλεξο. Συνταγές και τυποποιημένες φόρμες υπάρχουν κι εδώ, αλλά υποτάσσονται σε έναν απώτερο στόχο που εξυπηρετείται από το σύνολο του έργου. Σαν αποτέλεσμα, η αντικατάσταση ή αντιμετάθεση στοιχείων μιας τέτοιας μουσικής βάζει σε κίνδυνο το νόημα του έργου. Μια συμφωνία, ένα lieder, ένα free form έργο, ένας αυτοσχεδιασμός σε μακάμια, το Joe's Garage του Frank Zappa ή ο Βυζαντινός Εσπερινός, αποκτούν νόημα εφόσον τα μέρη τους αλληλοεξαρτώνται. Στην ποπ μουσική δεν υπάρχει αντίστοιχος σεβασμός ή πειθαρχία στο συμπαγές σύνολο του τραγουδιού. Ακόμη και στοιχεία από τραγούδια διαφορετικών ειδών μπορούν να μεταφερθούν εύκολα σε άλλα τραγούδια.



Ποιο είναι το πρότυπο ποπ τραγούδι; Αυτό που τραβά την προσοχή του ακροατή, αλλά χωρίς κάτι τόσο αντισυμβατικό που να αμφισβητεί την αντίληψή του γι' αυτό που θεωρεί «κανονική» μουσική: αυτή που περιέχει μουσικούς τρόπους, δομές και συμβάσεις που έχει συνηθίσει ν' ακούει και θεωρεί ως την

θεωρεί ως την εγγενή, απλή, «φυσική» μουσική γλώσσα.

Ένα εμπορικό τραγούδι για να πετύχει χρειάζεται διακόσμηση, μεγαλείο, αυτό που λέμε «glamour». Η αίγλη αυτή χρειάζεται γιατί «αυτός που δεν επιτρέπεται ποτέ να κατακτήσει την ζωή, κερδίζει στην γοητεία». Η αρχή αυτή ισχύει σε κάθε εμπορική δραστηριότητα: κάθε κατάστημα έχει φωτεινή επιγραφή για να τραβά την προσοχή. Φυσικά, αν όλα είναι φωτεινά, όλα είναι ομοιόμορφα. Όλα τα λαμπερά κορίτσια στο Instagram μοιάζουν μεταξύ τους, το ίδιο και τα ποπ τραγούδια.

Άλλο στοιχείο του ποπ μάρκετινγκ είναι το «baby talk»: η προτίμηση της εμπορικής μουσικής προς τα baby faces, την εφηβεία, την απλοϊκή γλώσσα, τις παιδικές ρίμες, το επαναλαμβανόμενο παρακάλι και άλλες παιδιάστικες συμπεριφορές. Όπως το glamour, η αίγλη, παίζει με την επιθυμία του για δύναμη, το baby talk στη μουσική παίζει με την αίσθηση εξάρτησης του ακροατή. Ο καλλιτέχνης εκπληρώνει τον ρόλο του ενήλικα και τοποθετεί τον ακροατή στο ρόλο του παιδιού, απαλλάσσοντάς τον από τις δικές του, ενήλικες ευθύνες.

Σύμφωνα με μια λίστα του Sylvain Timsit από το 2002, το baby talk είναι ανάμεσα τις δέκα βασικές στρατηγικές χειραγώγησης του πληθυσμού από τα ΜΜΕ: Ο κύριος όγκος της διαφήμισης χρησιμοποιεί ομιλία, επιχειρήματα, πρόσωπα και συμπεριφορές παιδιών, συχνά κοντά στην αδυναμία, λες κι ο θεατής είναι ανήλικος ή διανοητικά ανεπαρκής. Όσο πιο σκληρά προσπαθεί κανείς να πείσει το κοινό να αγοράσει, τόσο περισσότερο υιοθετεί παιδικές συμπεριφορές. Αν απευθύνεσαι σε κάποιον σαν να είναι δωδεκάχρονο, τότε, λόγω υποβολής, η αντίδραση στερείται αντίστοιχα κριτικής ή ωριμότητας. Σκεφτείτε εδώ τις ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές που διαμορφώνουν τα charts: Η cringy σάχλα δεν είναι αθώα χαριτωμενιά αλλά κοινωνικό εργαλείο.

Τα τραγούδια πρέπει να έχουν και διαφορές: η ομοιότητα εξασφαλίζει προβλέψιμη καταναλωτική συμπεριφορά, η διαφορά ότι το τραγούδι θα έχει κάτι που θα θυμάται ο κόσμος. Όσοι από μας έχουν καταπιαστεί με την σύνθεση, την ενορχήστρωση ή την εκτέλεση ποπ τραγουδιών, γνωρίζουν την σπαζοκεφαλιά για ένα ιδιαίτερο στοιχείο, ένα τρικ, που να κάνει το τραγούδι τους να φαίνεται μοναδικό: μια ιδιαίτερη ερμηνεία, ένα μουσικό σχήμα, μια ατάκα, ένα ηχόχρωμα - πάντοτε και αυστηρά μέσα σε δοσμένο πλαίσιο.

Μ’ αυτό το τρικ της «ψευδο-εξατομίκευσης», η ομογενοποιημένη μουσική παραμένει δημοφιλής: δημιουργεί την ψευδαίσθηση της ελεύθερης επιλογής, όπου ο ακροατής μπορεί να διαλέξει ποια από την ίδια μουσική προτιμά. Η απόφαση «Μου αρέσει ο Αργυρός και η Adele και όχι η Θεοδωρίδου ή ο Ed Sheeran», παρά τη θεμελιώδη ταυτότητα του υλικού, δίνει στον ακροατή την ψευδαίσθηση ότι έχει τον έλεγχο και ξεχνά πως ό,τι ακούει είναι προχωνεμένο.

Πώς εξασφαλίζεται η δημοφιλία; με την προώθηση, πρακτικά με την δημιουργία charts. Η προώθηση δεν είναι μια απλή επανάληψη ενός τραγουδιού για να γίνει επιτυχία. Είναι η συντριβή της ανθρώπινης αντίστασης στη μονοτονία. Ο ακροατής που πρέπει να ξεχαστεί, να ηρεμήσει ή να ενθουσιαστεί με το αναπόδραστο, πρέπει να αποκτήσει ακουστικές συνήθειες. Η συνεχής επανάληψη ενός τραγουδιού τον πείθει πως είναι επιτυχία - στην οποία πρέπει να συμμετέχει.

Οι ακροατές θέλουν να ξεφύγουν από την πλήξη, οπότε η ψυχαγωγία πρέπει να είναι μια μορφή διεγερτικού από μόνη της. Νιώθουν ικανοποίηση και μια αίσθηση ιδιοκτησίας όταν συνδέονται με το τραγούδι - το μυαλό πλημμυρίζει ντοπαμίνη σε μια αυταπάτη μεγαλείου. Αναζητούν την ικανοποίηση αυτή όλο και περισσότερο, αλλά καθώς είναι φευγαλέα, επιφέρει περισσότερη πλήξη, και τελικά αδιαφορία και απόσπαση προσοχής. Το marketing προϋποθέτει την απόσπαση της προσοχής αλλά και την παράγει.

Πηγή εικόνας: Εφημερίδα *Daily Nexus*, University of California, Santa Barbara

Για τον Adorno, *η απόσπαση προσοχής συνδέεται με τις σύγχρονες μεθόδους παραγωγής, την μηχανική και επαναλαμβανόμενη ρουτίνα εργασίας στην οποία, άμεσα ή έμμεσα, απασχολείται το μεγαλύτερο μέρος του κοινού. Η σύγχρονη καθημερινότητα έχει το αντίστοιχό της στην ψυχαγωγία: χαλάρωση χωρίς καμμία προσπάθεια συγκέντρωσης, όπου η κατανάλωση προτείνεται ως μοναδική διέξοδος από μια δυσάρεστη πραγματικότητα.*

Με δεδομένο το καταναλωτικό πνεύμα της ποπ κουλτούρας, η μουσική είναι το πεδίο όπου η διαμάχη μεταξύ καλλιτεχνικής έκφρασης και κατανάλωσης είναι ιδιαίτερα έντονη. Αν ρωτήσουμε έναν καλλιτέχνη της ποπ γιατί έγραψε ένα συγκεκριμένο τραγούδι, ποτέ δεν θα πει: «Επειδή η εταιρία μου χρειαζόταν κάτι να πουλήσει». Πολλοί δημιουργοί λειτουργούν με πλήρη ακεραιότητα και καθαρή συνείδηση. Γράφουν, ερμηνεύουν ή παράγουν μουσική με βάση την έμπνευσή τους και τις καλλιτεχνικές τους αξίες. Ωστόσο οι περιορισμοί είναι τόσο ισχυροί και ενσωματωμένοι στο σύστημα με τέτοιο θεμελιώδη τρόπο, ώστε εναλλακτικές δημιουργίες δεν είναι καν νοητές εντός πλαισίου. Όλοι

ξέρουμε ότι ποπ μουσική και αγορά είναι μια και ενιαία οντότητα, όπου η μία υπάρχει για την άλλη, καθώς η μουσική πλέον αγοράζεται και πωλείται εξίσου ψυχρά με οποιοδήποτε άλλο εμπόρευμα.

Η επιρροή του καταναλωτισμού στο θέμα της ποπ μουσικής είναι ξεκάθαρη. «7 Rings» της Ariana Grande, “I Like it” της Cardi B., «Fancy» της Iggy Azalea… το καταναλωτικό lifestyle προωθείται και μάλιστα με έμφυλους συνειρμούς μέσα από όλα τα μουσικά βίντεο. Η επίδραση της μουσικής στις καταναλωτικές μας επιθυμίες είναι εκεί όπου η πραγματική δύναμη της ποπ κουλτούρας γίνεται αισθητή. Η διαρκής σύγχυση της κατανάλωσης με την ενδυνάμωση, (όπως και της μουσικής βιομηχανίας με την αξιοκρατία), είναι μια από τις μορφές προπαγάνδας που τροφοδοτεί την καπιταλιστική δυστοπία. Μία από τις μεγαλύτερες εκπροσώπους του ποπ μύθου είναι η Beyoncé, η οποία στο "Up-grade U" του 2006 συγκρίνει τα ρολόγια και τις γραβάτες που θα χαρίσει στον Jay-Z με την προσφορά του Martin Luther King Jr στα πολιτικά δικαιώματα..! Το δε trap φτάνει τον καταναλωτισμό σε νέα, κωμικοτραγικά ύψη… αν και δεν μας διαφεύγει η λεπτή, χαρακτηριστική ειρωνεία του MadClip.

Καθώς η ακρόαση μουσικής υποβιβάζεται σε διαδικασία διάσπασης της προσοχής με ξαφνικές εκλάμψεις αναγνώρισης, παύει να είναι μια πνευματική ή καλλιτεχνική εμπειρία. Τι σημαίνει, λοιπόν, η μουσική για τους ακροατές; Δεν είναι παρά μια κοινωνική κόλλα. Και σύμφωνα με τον Adorno, το νόημα που αποδίδουν οι ακροατές σε ένα αγαθό, η εσωτερική λογική του οποίου τούς διαφεύγει, είναι ένα μέσο χειραγώγησης και ψυχικής προσαρμογής του ακροατή στους μηχανισμούς της σύγχρονης ζωής.

Τα ΜΜΕ, προωθώντας αυτήν ή την άλλη μουσική, καθορίζουν και το περιεχόμενο αυτής της προσαρμογής στους κανόνες. Ποιος φτιάχνει τους κανόνες; Αυτοί που μπορούν να τους επιβάλλουν, η εκάστοτε εξουσία. Όμως… καμμιά εξουσία δεν έρχεται να σου πει πως να συνθέσεις, να ενορχηστρώσεις ή

ή να ερμηνεύσεις ένα κομμάτι. Μήπως οι κανόνες είναι ήδη εκεί, μέσα στο κεφάλι μας;

Ο Chomsky στο ντοκυμαντέρ “Requiem for the American Dream” ισχυρίζεται πως *από την δεκαετία του ’40 μέχρι σήμερα, η συγκέντρωση πλούτου σε πρόσωπα και ιδρύματα ελίτ συγκεντρώνει εξουσία σε βάρος της δημοκρατίας: οι πολιτικοί μηχανισμοί βρίσκονται στις τσέπες της οικονομικής ελίτ. Αυτή η πολιτική εξουσία μεταφράζεται σε νομοθεσία: η δημοσιονομική και φορολογική πολιτική αυξάνουν τη συγκέντρωση πλούτου και εξουσίας - που με τη σειρά της αποδίδει περισσότερη πολιτική δύναμη στις ελίτ. Αυτός ο φαύλος κύκλος κλιμακώνει την ανισότητα, καθώς επικρατεί ο νεοφιλελευθερισμός. Έτσι σήμερα, το 20% των ανθρώπων κατέχει το 80% του πλούτου.*

Ο Chomsky απαριθμεί 10 μεθόδους συγκέντρωσης πλούτου και δύναμης:

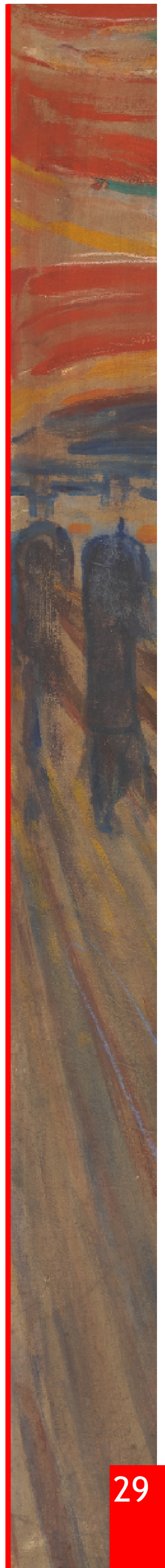
- συρρίκνωση του δημοκρατικού κράτους πρόνοιας,
- επιβολή ιδεολογίας,
- σταδιακός οικονομικός ανασχεδιασμός,
- μετατόπιση των οικονομικών βαρών στις μάζες,
- διάβρωση της κοινωνικής αλληλεγγύης,
- έλεγχος της νομοθεσίας,
- νοθεία των εκλογών,
- καταπίεση του εργατικού κινήματος,
- φατριοποίηση του πληθυσμού και
- δημιουργία κοινωνικής συναίνεσης.

Τι είναι αυτό; Οι εξουσιαστές πρέπει να πείσουν τους εξουσιαζόμενους ότι τα συμφέροντά τους είναι κοινά. Επομένως δεν μπορούν παρά να συμφωνούν με τις επιλογές τους - να συναινούν μ’ αυτές.

Γιάννης Γαΐτης, *Ανθρώπινα τοπία*, 1979
https://www.nationalgallery.gr/artist/gaitis-giannis/

Πώς δημιουργείται η συναίνεση; Εδώ μπαίνουν στο κόλπο τα ΜΜΕ: Πρωταρχικό στοιχείο του κοινωνικού ελέγχου είναι η απόσπαση της προσοχής του κοινού από τα σημαντικά ζητήματα με συνεχή ερεθίσματα και ασήμαντες πληροφορίες. Απομακρύνοντας το δημόσιο ενδιαφέρον από την επιστήμη, την οικονομία και την τέχνη, τις απαξιώνεις (πάντα αγκαλιά με ένα εκπαιδευτικό σύστημα) ενώ επιδοκιμάζεται η άγνοια και η μετριότητα ως cool στάση, ώστε το μορφωτικό χάσμα μεταξύ των τάξεων να είναι - και να παραμένει - αγεφύρωτο. Τα ΜΜΕ απευθύνονται στο συναίσθημα κι όχι στην λογική. Σε συνδυασμό με το baby talk βραχυκυκλώνουν την ορθολογική σκέψη και την κριτική. Αυτή η συναισθηματική χειραγώγηση υποβάλλει ιδέες, επιθυμίες, φόβους, ενοχές... Έτσι ενισχύεται και η ατομική ευθύνη: θεωρούμε τον εαυτό μας ατομικά υπεύθυνο για τα κοινωνικά αδιέξοδα, λόγω χαμηλής ευφυΐας, ανικανότητας ή αδιαφορίας. Δείτε τις ποπ φιλανθρωπίες, το Live Aid - τα στρατευμένα μουσικά

events: Αυτές οι ανθρωπιστικές δράσεις, σύμφωνα με την πολιτική αλληλεγγύης (που οργανώνουν ελίτ δομές), ζητούν βοήθεια για τους λιγότερο τυχερούς, χωρίς να συμπεριλαμβάνουν στο αφήγημά τους ποιος είναι υπεύθυνος για τις κρίσεις και τη διαχείρισή τους. Τα «θύματα» παρουσιάζονται ως αναξιοπαθούντες, εξαρτημένοι από την φιλανθρωπία μας και μόνον - και όχι από γενναίες πολιτικές ή οικονομικές μεταρρυθμίσεις. Συντηρούν ψευδαίσθηση ότι οι πολίτες μπορούν να κάνουν κάτι για να αλλάξουν τον κόσμο αγοράζοντας το προϊόν των ΜΜΕ. Γινόμαστε καταναλωτές της φτώχειας των άλλων, καλοπροαίρετοι φιλάνθρωποι μέσα από την εμπορική εκμετάλλευση της μουσικής.



Πολλά θα μπορούσαμε να εντάξουμε στην συζήτηση: γιατί οι διαμαρτυρίες επώνυμων καλλιτεχνών είναι άκυρες, αφού προέρχονται εκ των έσω. Πώς μια εναλλακτική μουσική υποτάσσεται στην βιομηχανία για να επικοινωνήσει το μήνυμά της. Είναι η Τέχνη για την Τέχνη ή στρατεύεται από την φύση της - και ποια είναι τελικά η φύση αυτή; Ας κρατήσουμε για την ώρα πως η ποπ, η μουσική δηλ. που έχει αποδειχτεί δημοφιλής, δεν διαχωρίζεται από την κατανάλωση και τις πωλήσεις - ούτε τώρα ούτε στο μέλλον. Και σαν πολιτιστικό αγαθό δεν μπορεί να κριθεί ανεξάρτητα από την κοινωνική λειτουργικότητα που το καθορίζει και την ταξική τελικά διάστασή του. Επομένως, η κριτική μας δεν μπορεί να ξεκινάει από ένα ουτοπικό ιδανικό, λες και η ποπ μουσική μπορεί να αλλάξει την κοινωνία και όχι το αντίστροφο.

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ

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 Γιώργο Κατσαρό

ΣΥΖΗΤΩΝΤΑΣ

με τον Γιώργο Κατσαρό

Συνέντευξη:

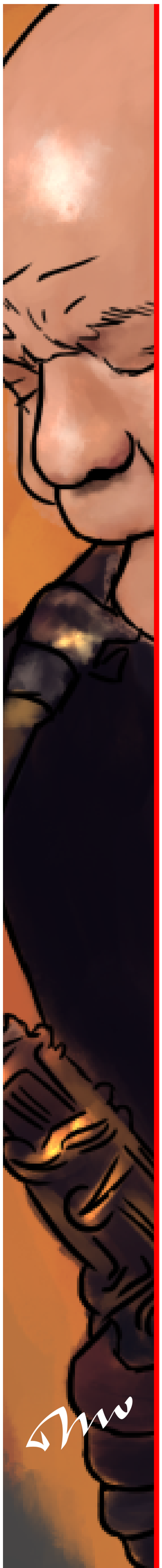
Θαλασσιά Αντωνοπούλου

Θ.Α.: Μεγάλη θέση στο μουσικό σας έργο κατέχουν οι διασκευές τραγουδιών. Τι απαιτεί μια καλή διασκευή;

Γ.Κ.: Για μένα είναι πιο δύσκολη η διασκευή από τη σύνθεση. Πρέπει να έχεις σπουδάσει μουσική, να γνωρίζεις την αρμονία του τραγουδιού, μέχρι πού μπορείς να φτάσεις χωρίς να το χαλάσεις. Γιατί μια διασκευή μπορεί να κάνει και κακό σε ένα τραγούδι…

Θ.Α.: Ο αυτοσχεδιασμός έχει "χώρο" μέσα σε αυτή τη διαδικασία;

Γ.Κ.: Πολύ σωστή ερώτηση. Βεβαίως χωράει! Ο αυτοσχεδιασμός είναι ό,τι καλύτερο και ό,τι πιο δύσκολο σε μία διασκευή. Επειδή έχω παίξει πολύ τζαζ - από τα παιδικά μου ακόμα χρόνια – ξέρω ότι στις διασκευές πρέπει να αποφεύγουμε το μπέρδεμα στις νότες γιατί πολλές φορές κάποιος που δε ξέρει, τοποθετεί κάποιες νότες πάνω από το ακόρντο που δεν ταιριάζουν. Αυτό αποδεικνύεται και από κάποιες διασκευές που ακούμε τώρα. Είναι διασκευές πολύ πετυχημένες αλλά χαλάνε το τραγούδι. Δε συνιστώ, επίσης, να αλλάζει ο στίχος. Έχω 34 παραγωγές σε δίσκο με το σαξόφωνο, όλο διασκευές. Στην Αμερική οι διασκευές που έκανα ήταν πιο έντονες. Όταν έκανα εκεί περιοδεία, έπαιξα μέσα σε δυόμισι μήνες σε 56 πόλεις, διασκευάζοντας με συνέπεια δημοτικό τραγούδι. Όταν γύρισα, με είχαν συμπεριλάβει σε ένα δίσκο με τους 10 καλύτερους σαξοφωνίστες στον κόσμο. Όταν γύρισα από την περιοδεία στην Αμερική, ένας φίλος μου ο οποίος είχε σχέση με τη ναυτιλία, μου χτύπησε την πόρτα και μου είπε: *Γιώργο, σου έφερα ένα δώρο από την Αμερική.* Κοιτάω και είναι ένας δίσκος που έχει το όνομά μου και δύο τραγούδια: το "Woman in



an in Love" και το "Abraja me".

Θ.Α.: Πώς νιώθετε όταν άλλοι μουσικοί διασκευάζουν τα δικά σας τραγούδια;

Γ.Κ.: Χαίρομαι! Το «Δεν υπάρχει ευτυχία» και το «Έρωτά μου ανεπανάληπτε» τα έχουν διασκευάσει πολλές φορές. Ξέρεις, υπάρχει πολλές φορές μια ιδέα που δεν την είχες εσύ και ξαφνικά σου την παρουσιάζει ένας άλλος ενορχηστρωτής και λες: *Αυτό δεν το είχα σκεφτεί έτσι!*

Θ.Α.: Αναφέρατε προηγουμένως, ότι από τα παιδικά σας ακόμη χρόνια, παίζατε τζαζ. Πώς γίνεται και από τόσο μικρός είχατε τέτοια μουσικά ερεθίσματα; Έπαιξε ρόλο το μεγάλωμά σας στην Κέρκυρα;

Γ.Κ.: Φυσικά! Στην Κέρκυρα παρακολουθούσαμε την εξέλιξη της τζαζ. Είναι άλλωστε ένα νησί που έχει 18 φιλαρμονικές ορχήστρες. Στην Κέρκυρα, πριν τελειώσω το σχολείο, είχαμε δημιουργήσει μία ορχήστρα τζαζ και παίζαμε σε κάποια παραλιακά κέντρα, με μουσικούς όπως ο Νίκος Λαβράνος, ο Γεράσιμος Λαβράνος, ο Σπύρος Στεργίου, ο Δημήτρης Κάφιρης κ.α. Επίσης, όταν ήρθα στην Αθήνα έπαιζα τζαζ στα καμπαρέ καθώς είχαμε πολλές ξένες ατραξιόν, ξένα μπαλέτα, ξένους τραγουδιστές, ταχυδακτυλουργούς… Τα καμπαρέ εκείνη την εποχή, στη δεκαετία του '50, ήταν στο άνθος τους. Ορισμένα ήταν κακόφημα. Όμως, η μουσική δεν ήταν κακόφημη. Έπρεπε να είναι σωστή. Έπρεπε επίσης να μπορείς να παίζεις «πρίμα βίστα». Από τα καμπαρέ, πέρασα έπειτα στις πίστες της Αθήνας με μια ορχήστρα που δημιουργήθηκε από τον μαέστρο και συνθέτη Λυκούργο Μαρκέα όπου έμεινα μαζί του αρκετά χρόνια. Μετά έκανα τη δική μου ορχήστρα και συνέχισα έτσι σαν «Κατσαρός»

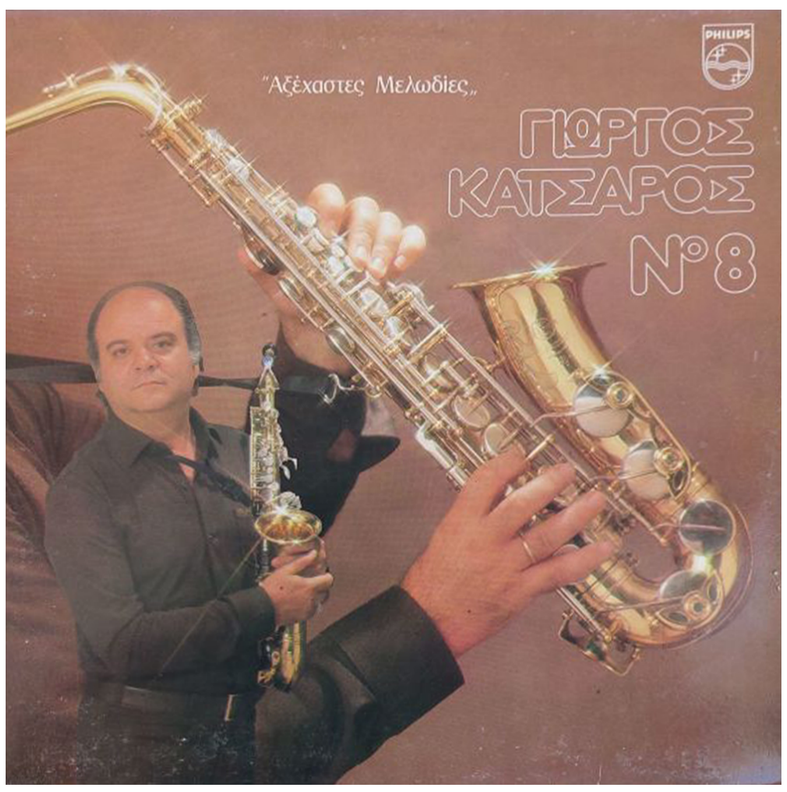
Θ.Α.: Η τζαζ δεν είναι τόσο διαδεδομένη και εύληπτη στο ελληνικό κοινό. Πώς καταφέρατε να θεωρηθεί «οικείος» ο ήχος του σαξοφώνου σε ελληνικά τραγούδια;

Γ.Κ.: Κατάφερα, ο ήχος του σαξοφώνου να μοιάζει με τον ήχο της φωνής και το άκουσμά του να είναι σαν να ακούς ένα στίχο. Είναι πολλοί αυτοί που μου λένε:

Την ώρα που παίζεις σαξόφωνο, νομίζουμε πως μας μιλάς! Οι Αμερικανοί λένε ότι είναι το καλύτερο φωνητικό μέσο του έρωτα. Απόδειξη ότι το σαξόφωνο στην Αμερική, είναι όπως το βιολί στην Ελλάδα.

Θ.Α.: Εγκαταλείψατε για χάρη του και την Πάντειο Ανωτάτη Σχολή στην οποία φοιτούσατε…

Γ.Κ.: Στην Πάντειο έφτασα μέχρι το τελευταίο έτος αλλά είχε πέσει τόση πολλή δουλειά που πλέον είχα πάρει την απόφασή μου. Πατέρα δεν είχα- είχε πεθάνει νέος - και η μητέρα μου ήθελε πάρα πολύ να σπουδάσω και να γίνω δικηγόρος. Γι’ αυτό πέρασα στην Πάντειο, ώστε μετά να δώσω εξετάσεις στο Πανεπιστήμιο.



Θ.Α.: Πώς κέρδισε την αγάπη σας το σαξόφωνο έναντι του βιολιού;

Γ.Κ.: Το βιολί το λάτρεψα. Με αυτό ξεκίνησα 7 χρονών. Στην Αθήνα όταν έπαιξα πρώτη φορά σε ορχήστρες, έπαιζα και βιολί. Λατρεύω όμως τον ήχο του βιολιού και στις ενορχηστρώσεις μου - ειδικά όταν ήμουν ένας από τους μαέστρους της ορχήστρας της ΕΡΤ - εκείνο που με διέκρινε ήταν οι ενορχηστρώσεις για έγχορδα. Μου αρέσουν πάρα πολύ. Με κέρδισε όμως ο ήχος του σαξοφώνου. Πριν τον κορονοϊό, έκανα συναυλία μαζί με τα 25 σαξόφωνα της Ορχήστρας Σαξοφώνων Θέρμης και ήρθαν 2.500 θεατές. Κάτι ετοιμάζω και για εδώ… Η ορχήστρα αυτή αποτελείται από μεγάλους, παιδιά, επαγγελματίες αλλά και ερασιτέχνες. Είναι όλοι όμως καλοί σολίστες. Πέρυσι, έγινε επίσης μια εκδήλωση στη Λάρισα όπου με τίμησαν και έπαιξα μαζί τους. Έχουν όρεξη, μελετάνε, κάνουν συναυλίες…

Θ.Α.: Σταματάει ποτέ εντέλει να μαθαίνει κανείς ένα όργανο;

Γ.Κ.: Όχι, δε σταματάει. Μπορεί τώρα να μην παίζω καθημερινά όπως παλιά και να κάνω κάποιες συναυλίες, κι όμως μελετάω κάθε μέρα για την συντήρηση του ήχου μου. Γιατί όλα τα όργανα, όσο ψηλά κι αν φτάσεις, έχουν την ανάγκη της μελέτης. Εγώ πολλές φορές πριν αρχίσει κάποια συναυλία, φυσάω με την ανάσα μου το σαξόφωνο και μου λένε συχνά: *Μα τι κάνεις; Φυσάς; Και τους λέω: Ναι. Το ζεσταίνω γιατί τα κλειδιά που έχουν τάπες επάνω είναι δερμάτινες. Το δέρμα αυτό δεν πρέπει να σκληραίνει. Πρέπει να διατηρείται μαλακό για να βγάλει τον ήχο που θέλεις και πρέπει αυτό να το διατηρήσεις.* Έτσι, κάποια ώρα μέσα στην ημέρα θα μελετήσω οπωσδήποτε! Αυτό ισχύει για όλα τα όργανα.

Θ.Α.: Η σύνθεση για τον κινηματογράφο πώς προέκυψε;

Γ.Κ.: Γνώρισα ένα σκηνοθέτη, τον Κώστα Καραγιάννη, που συμμετέχω σε πολλές ταινίες του. Ήρθε ένα βράδυ στην Πλάκα όπου έπαιζα. Τον είχε φέρει ο Πυθαγόρας. Μου λέει: *Έχω έρθει από το Παρίσι, έχω τελειώσει σκηνοθεσία και θα κάνω την πρώτη μου ταινία. Θέλεις να μου γράψεις μουσική;* Ήταν «Το νησί της αγάπης». Μάλιστα ο Ανδρέας Μπάρκουλης τραγούδησε για πρώτη φορά το

«Τώρα σε ξέχασα». Στα κινηματογραφικά στούντιο, άρχισε να κυκλοφορεί το όνομά μου. Μετά με ζήτησε ο Νίκος Φώσκολος, ο Κώστας Ανδρίτσος και σιγά - σιγά άρχισαν να με θέλουν όλοι. Έφτιαξα μουσική για 117 ταινίες αλλά και για πολλές θεατρικές παραστάσεις, όπως είναι το τραγούδι «Λατρεία μου» που τραγούδησε η Μπελίντα στο θέατρο «Ακροπόλ».

Ο Γιώργος Κατσαρός μαζί με τον Πυθαγόρα

Θ.Α.: Σε κάποιες ταινίες εμφανίζεστε και ο ίδιος μάλιστα…

Γ.Κ.: Εμφανίζομαι στην «Κόμισσα της Κέρκυρας», με τη Ρένα Βλαχοπούλου, στο «Η αγάπη μας» με την Αλίκη Βουγιουκλάκη και σε 2- 3 ταινίες ακόμα. Για να υπάρχει το «αποτύπωμα» που λέμε…

Θ.Α.: Είναι γνωστό ότι είχατε μεγάλη σύνδεση με τον σπουδαίο Πυθαγόρα. Πώς δημιουργείται μια τέτοια σχέση συνθέτη - στιχουργού;

Γ.Κ.: Από τη φιλία πρώτα απ’ όλα. Γίνεσαι «ένα» με το στιχουργό. Πολλές φορές είχε τύχει να διορθώσω κάποιο στίχο εγώ ή εκείνος να μου διορθώσει νότες.

Έγινε και νονός του δεύτερου γιου μου. Ήμασταν δύο άνθρωποι που μιλούσαμε στο τηλέφωνο, το λιγότερο 10 φορές την ημέρα. Την «Κυρά - Γιώργαινα» έτσι τη γράψαμε! Ήταν Κυριακή πρωί, θυμάμαι, με παίρνει στο τηλέφωνο και μου λέει: *Έχω γράψει ένα στίχο γιατί η γυναίκα σου συνέχεια μου λέει ότι λείπεις.* Μου δίνει το στίχο και του λέω: *Σε πέντε λεπτά θα έχεις το τραγούδι έτοιμο!* Ήταν σαν αδερφός μου και έφυγε νωρίς. Σπουδαίο ταλέντο. Η ιστορία πρέπει να τον αναφέρει με χρυσά γράμματα.

Θ.Α.: Έχετε επίσης στην κατοχή σας και στίχους του Μίμη Φωτόπουλου…

Γ.Κ.: Παρουσίασα δύο τραγούδια με το Μανώλη Μητσιά. Ελπίζω κάποια στιγμή να παρουσιάσω και τα υπόλοιπα. Έχουν αλλάξει, βλέπετε, τα πράγματα. Δεν έχουμε το καλό τραγούδι που είχαμε. Τότε γράφαμε τα τραγούδια και μαζί βγάζαμε κι έναν καινούργιο τραγουδιστή. Έτσι έβγαλα τον Γιάννη Πάριο. Ήρθε, τον άκουσα, τον πήρα στην εταιρεία, τον έβαλα σε ένα δίσκο που τον πρώτο λόγο είχε ο Γιάννης Καλατζής και από εκεί και πέρα έγινε γνωστός ο Πάριος. Το ίδιο έγινε και με την Μαρινέλλα, όταν την πήρα μαζί μου στη Ρωσία. Και όχι μόνο… Σπουδαίες φωνές ανέδειξε και η εκπομπή «Να η Ευκαιρία» όπου ήμουν μέλος της κριτικής επιτροπής: ο Θέμης Αδαμαντίδης, η Γλυκερία, η Νένα Βενετσάνου, ο Βασίλης Λέκκας, ο Μανώλης Λιδάκης και άλλοι τόσοι που έχουν διαπρέψει. Υπάρχουν βεβαίως και σήμερα πολύ καλές φωνές. Οι εταιρείες όμως σήμερα φαίνεται ότι δεν έχουν τον τρόπο να τις αναδείξουν. Ο επιχειρηματίας κοιτάει πρώτα τον τραγουδιστή. Κάνει οντισιόν για την εμφάνιση και όχι για τη φωνή. Κάποτε έλεγαν: *Έλα να σ' ακούσω.* Τώρα, λένε: *Έλα να σε δω.* Αυτό λέει πολλά…

Θ.Α.: Την ώρα της σύνθεσης σκέφτεστε κάποια συγκεκριμένη φωνή για το τραγούδι;

Γ.Κ.: Πάντα! Υπήρχε βέβαια και η περίπτωση να μη θέλει να πει το συγκεκριμένο τραγούδι και τότε έπρεπε να βρεθεί κάποιος άλλος τραγουδιστής. Για παράδειγμα, το «Δεν υπάρχει ευτυχία» το έγραψα για τη Μαρινέλλα αλλά δεν

της άρεσε και το είπε η Λίτσα Διαμάντη. Ή το «Δεν ξεχνιέσαι, δεν ξεχνιέσαι», το είχα γράψει για την Χριστιάνα. Στην πρόβα ήταν και ο Γιάννης Πάριος. Η Χριστιάνα μου λέει: *Δε μου «πάει» το τραγούδι.* Τότε ο Πάριος είπε: *Βρε μαέστρο δεν το δίνεις σε εμένα;* Κι άλλες περιπτώσεις, όπως αυτή του Ηλία Κλωναρίδη που έγινε γνωστός με το τραγούδι μου «Αυγερινός».

Θ.Α.: Υπάρχουν τραγούδια που σας πήρε πολύ χρόνο να τα γράψετε; Που σας «βασάνισαν»;

Γ.Κ.: Ναι. Τέτοια είναι η «Αλβανία» και τα τραγούδια του Μίμη Φωτόπουλου. Όσο μεγαλώνω είμαι πιο υπεύθυνος και ορισμένα τραγούδια: ή τα πιστεύω ή δεν τα πιστεύω.

Θ.Α.: Υπάρχουν δίσκοι που ενώ θεωρείτε ότι ήταν καλοί, δεν έτυχαν της αντίστοιχης εμπορικής επιτυχίας;

Γ.Κ.: Ε βέβαια! Πιστεύω ότι τα καλύτερα τραγούδια ο συνθέτης τα έχει στο συρτάρι είτε γιατί δεν τα πίστεψε, είτε γιατί δεν άρεσαν στον παραγωγό. Υπάρχουν, επίσης, τραγούδια που λέω, *αυτό δεν έπρεπε να βγει* και μετά γινόταν επιτυχία.

Θ.Α.: Άρα δεν υπάρχει «συνταγή» για να γίνει επιτυχημένο ένα τραγούδι;

Γ.Κ.: Όχι. Υπάρχει η «στιγμή» του συνθέτη και του στιχουργού. Εξαρτάται όμως και από το τι θα αρέσει στον παραγωγό που θα το προβάλλει. Γιατί παίζει ρόλο και η προβολή. Ποιος θα περίμενε ότι θα αρέσει τόσο πολύ το «Κοκορίκο» («Το πετεινάρι») που το είπε η Βλαχοπούλου στην ταινία «Η Κόμισσα της Κέρκυρας» ή το «Κέρκυρα με το Ποντικονήσι», που ο κόσμος νόμιζε ότι είναι παραδοσιακό τραγούδι;

Θ.Α.: Ποια θεωρείτε εσείς τη μεγαλύτερη επιτυχία σας;

Γ.Κ.: Η μεγαλύτερή μου επιτυχία ήταν ότι δημιούργησα τα μουσικά σχολεία. Όταν ανέλαβα τη διεύθυνση στο Υπουργείο, υπήρχαν 3 σχολεία. Έμεινα για 4 χρόνια και ως πρόεδρος της επιτροπής μουσικών σχολείων, έφτιαξα άλλα 11 σχολεία σε 11 πόλεις της Ελλάδας. Αυτό γιατί σας το αναφέρω; Γιατί από μικρός ήθελα να κάνω κάτι για τους νέους που έχουν ταλέντο και για διάφορους λόγους δε μπορούν να προχωρήσουν. Επέβαλα δε τα παραδοσιακά όργανα ανάλογα με την πόλη, π.χ. στα Γιάννενα το κλαρίνο, στην Κέρκυρα το μαντολίνο, στην Κρήτη τη λύρα κ.ο.κ.

Θα ήθελα, επίσης, μιας και δίνω τη συνέντευξη αυτή στο περιοδικό σας, να πω μερικά λόγια για τον «Απόλλων». Είμαστε τυχεροί που έχουμε έναν Γρηγόρη Λαμπριανίδη ως πρόεδρο του Οργανισμού «Απόλλων». Έχω χρηματίσει πρόεδρος του ΠΜΣ και ξέρω ότι χρειάζεται να αγαπήσεις και αυτόν τον τομέα. Εγώ τα παράτησα πιο γρήγορα από το συνδικαλισμό. Ο Γρηγόρης εξακολουθεί να κάνει καλό. Οι συνάδελφοι το ξέρουν και το εκτιμούν. Να η ευκαιρία να πούμε δυο καλά λόγια για αυτόν τον άνθρωπο που «ιδρώνει τη φανέλα του».

ΤΑ ΠΕΡΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΝΤΕΧΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ!

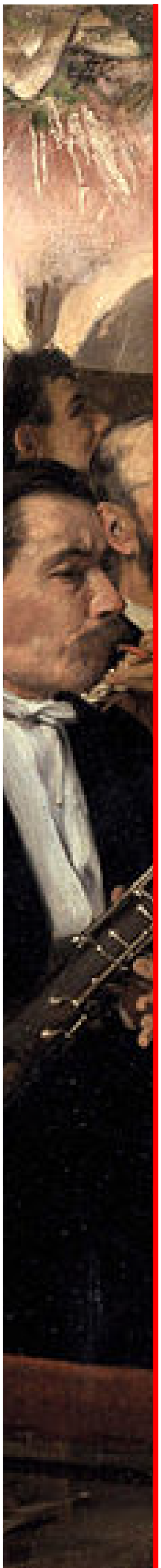
Εντγκάρ Ντεγκά (Edgar Degas), *Η ορχήστρα της Όπερας*, 1870 - Mussée d' Orsay (Λεπτομέρεια)

3 έργα για σόλο πιάνο, 2 για κουαρτέτο εγχόρδων και 1 όπερα Ελλήνων συνθετών

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

■ ***Ο κορυφαίος Κυπριανός Κατσαρής δισκογραφεί Παπαϊωάννου, Κωνσταντινίδη και Λεβίδη. Κορυφαία εργασία για την Νεοελληνική Έντεχνη Μουσική σε παγκόσμιο επίπεδο και κυκλοφορία (2022).***

Constantinidis - ***8 Danses des îles Grecques,*** **Levidis -** ***Erste Griechische Romantische Sonate*** **(Melism, MLS-CD-035, 2022).** Η *Melism* μας έχει συνηθίσει σε λουξ εκδόσεις, πρωτότυπες και ενίοτε παρουσιάζοντας άγνωστα διαμάντια της Νεοελληνικής μας Έντεχνης Μουσικής (ΝΕΜ) ή του ξένου ρεπερτορίου. Αυτό



συνέβη και στην συγκεκριμένη εργασία την οποία εξεπόνησε ο διάσημος πρώτης γραμμής Ελληνοκύπριος Γάλλος αστέρας του πιάνου, Κυπριανός Κατσαρής, που μας παρουσιάζει τρία έργα μεγάλων δεξιοτεχνικών και μουσικών απαιτήσεων, καλύπτοντας μια συνθετική περίοδο σαράντα πέντε ετών των ανθολογούμενων δημιουργών.

Ο ναός του Επικούριου Απόλλωνος στις Βάσσες της Φιγαλείας, στο κέντρο της Πελοποννήσου, έργο του μοναδικού Ικτίνου, αρχιτέκτονα και του Παρθενώνα, δημιούργημα (ενν. ο ναός του Απόλλωνος) του Χρυσού Αιώνος του Περικλέους, που κοσμεί το εξώφυλλο του δίσκου, μεταφορικά μας λέει ξεκάθαρα, ότι το περιεχόμενο του CD είναι κλασικό και αδιαμφισβήτητο, όπως το κάλλος και η αρχιτεκτονική του εν λόγω Ναού. Και η εγγύηση τούτου, δεν είναι μόνον τα έργα που ανθολογούνται και οι συνθέτες τους, μα και η ερμηνεία τους από έναν από τους μεγαλύτερους πιανίστες της εποχής μας, ήτοι των τελευταίων 50 ετών. Τον Ελληνοκύπριο Γάλλο «μαιτρ» της «κλαβιατούρας», όπως θα έγραφε και ο Τάκης Καλογερόπουλος, Κυπριανό Κατσαρή. Μπορεί να μην πρόκειται για συνθέτες διάσημους σε όλον τον κόσμο, όπως ο Θεοδωράκης και ο Χατζιδάκις, ή ο Σκαλκώτας κυρίως στους μουσικούς κύκλους και σε κάποιες χιλιάδες φιλόμουσων, αλλά όπως σημειώνει και ο ίδιος ο Κατσαρής στην αρχή του ένθετου του δίσκου, *η μουσική που περιέχεται σε αυτό το πρόγραμμα, ήταν μια πραγματική αποκάλυψη για εμένα.*

Σπουδαγμένοι και οι τρεις συνθέτες στις μεγάλες μουσικές σχολές κυρίως της Γαλλίας και της Γερμανίας των αρχών του 20ού, πιο συγκεκριμένα ο Γ.Α. Παπαϊωάννου στο Παρίσι με τον Χόννεγκερ και ο Γιάννης Κωνσταντινίδης με τον Δημήτριο Λεβίδη στη Δρέσδη και το Βερολίνο ο μεν πρώτος και στο Μόναχο ο δε δεύτερος με τους Κούρτ Βάιλ και Ρίχαρντ Στράους αντίστοιχα, κουβαλάνε στις πλάτες τους ό,τι καλύτερο διέθετε η τότε κεντρική Ευρώπη στη σύνθεση, τις τέχνες, το πνεύμα. Αυτό μαρτυρείται πολύ καθαρά στο συνθετικό τους έργο τόσο το ανθολογούμενο εδώ, όσο και στο υπόλοιπο.

Το δε παίξιμο του Κατσαρή, είναι ό,τι καλύτερο θα μπορούσαν οι δημιουργοί να φανταστούν για τα έργα τους μισό με έναν αιώνα μετά, σε δεξιοτεχνικό και μουσικό επίπεδο, τοποθετώντας τα έτσι, δίπλα στα αντίστοιχα *24 Πρελούδια* του Ντεμπυσσύ ή τους *Ρουμάνικους Χορούς* του Μπάρτοκ και τη σονάτα για πιάνο του Αλκάν. Η ενδελεχής μελέτη και έρευνα του Κατσαρή τον τελευταίο καιρό, σε σπουδαία έργα της ελληνικής πιανιστικής φιλολογίας των τελευταίων 200 χρόνων και η ηχογράφησή τους, δίνουν στην μουσική μας παράδοση μια νέα πνοή και βάση, τόσο στέρεα, που επάνω της μπορεί να καθίσουν για να μελετήσουν και να παρουσιάσουν «ζωντανά» ή να ηχογραφήσουν και άλλοι καλλιτέχνες παγκοσμίου βελληνεκούς και παρόμοιων ερευνητικών ανησυχιών. Ακόμη και να τα εκδώσουν μουσικοί οίκοι επί χάρτου.

■ **26 (!) χρόνια έπρεπε να περάσουν για να κυκλοφορήσει η «Δεσποινίς του Μπελ-Ιλ» του Σαμάρα. Ένα ακόμη αντίδωρο του Φιδετζή και των συνεργατών του με το ίδιο όραμα στον ελληνικό Λαό και τη διεθνή κοινότητα (2021).**

Spyridon SAMARAS (1861-1917): *Mademoiselle de Belle-Isle*, Simos - Christoyannis - Maropoulos - Kontos - Arapis - Krilovici, Kaval Choir of Sofia, Pazardshik Symphony Orchestra, Byron Fidetzis (NAXOS, 8.660508-09, 06/2021). Και μόνο που μια όπερα κυκλοφορεί 26 (!) χρόνια μετά την ηχογράφησή της, αυτό και μόνο το γεγονός, αποτελεί ένα μουσικό γεγονός. Μετατρέπεται σε εθνικής σημασίας δε, αφ’ ης στιγμής πρόκειται για έργο του συνθέτη του «Ολυμπιακού Ύμνου», του Κερκυραίου Σπύρου Σαμάρα (1961-1917). Ποιος άλλος θα έφερνε εις πέρας τέτοιον άθλο, πλην του ακάματου μαέστρου και ερευνητή της ΝΕΜ μας, Βύρωνος Φιδετζή και των συνεργατών του;

Σε αυτή την ηχογράφηση ακούγονται μερικές από τις σημαντικότερες λυρικές φωνές της εποχής εκείνης, όπως οι: Τάσσης Χριστογιαννόπουλος, Παύλος Μαρόπουλος, Παντελής Κοντός, αλλά και η πριν λίγους μήνες άδικα «φευγάτη»

στους ουρανούς Μάρθα Αράπη και η «ντίβα» της δεκαετίας του ’70 στα μεγάλα θέατρα Αμερικής και Ευρώπης, Ελληνορουμάνα Μαρίνα Κρίλοβιτς.

Σε αυτή την ηχογράφηση ακούγονται μερικές από τις σημαντικότερες λυρικές φωνές της εποχής εκείνης, όπως οι: Τάσσης Χριστογιαννόπουλος, Παύλος Μαρόπουλος, Παντελής Κοντός, αλλά και η πριν λίγους μήνες άδικα «φευγάτη» στους ουρανούς Μάρθα Αράπη και η «ντίβα» της δεκαετίας του ’70 στα μεγάλα θέατρα Αμερικής και Ευρώπης, Ελληνορουμάνα Μαρίνα Κρίλοβιτς.

Δυστυχώς όμως για την πατρίδα μας και αυτή η όπερα υπό τη μπαγκέττα του Φιδετζή, σε παγκόσμια πρώτη ηχογράφηση επίσης, πραγματοποιήθηκε με ξένη ορχήστρα και χορωδία· την Συμφωνική Ορχήστρα του Πάζαρτζικ και τη χορωδία «Κάβαλ» της Σόφιας. Δύο σύνολα με τα οποία ο Φιδετζής ηχογράφησε πολλά ελληνικά έργα. Αλήθεια, δεν είναι οξύμωρο να είναι αφιερωμένη η συγκεκριμένη έκδοση στα 200 χρόνια από την Ελληνική Επανάσταση του 1821,

όπως αναγράφεται στο οπισθόφυλλο του δίσκου και να μην συμμετέχουν δύο αντίστοιχα μεγάλα κρατικά μας σύνολα, αν όχι και μόνον της Εθνικής Λυρικής Σκηνής; Ο αείμνηστος διευθυντής της ΕΛΣ Νίκος Συνοδινός, έλεγε, πως πρέπει να προσέχουμε πολύ να μην χαθεί το επίθετο «εθνική» από τον τίτλο της Λυρικής μας. Και στον τομέα δυστυχώς όλων των οπερατικών ηχογραφήσεων του Φιδετζή, δεν υπάρχει ούτε μία με την Ορχήστρα και τη Χορωδία της Λυρικής, αφήνοντας έτσι ένα τεράστιο κενό στην οπερατική μας παράδοση, αφού δεκαετίες τώρα χάθηκαν από τα αυτιά μας και την καταγεγραμμένη ηχητική ιστορία οι περισσότερες από τις πιο σπουδαίες ελληνικές φωνές και οι καλύτεροι μουσικοί της Ορχήστρας, υπό τη διεύθυνση τόσο των μονίμων αρχιμουσικών του Θεάτρου, όσο και αρκετών μετακαλούμενων που θα επιθυμούσαν μια τέτοια συνεργασία, όπως ο Οδυσσέας Δημητριάδης από το Μοσχοβίτικο «Μπαλσόι», ο Μιλτιάδης Καρύδης, μόνιμος αρχιμουσικός της Κρατικής Όπερας της Βιέννης, του Γκρατς και της Κολωνίας μ.ά. τις δεκαετίες 1950- 1970 και αρκετοί ακόμη. Μία παθογένεια της Λυρικής τη ευλογία της ελληνικής πολιτείας με αποτέλεσμα να πρωτοστατούν ξένα σύνολα σε ελληνικά έργα, διαγράφοντας έτσι τόσο τα ιστορικά μουσικά μας σύνολα και την παράδοσή τους, τα οποία συντηρεί από τους ληστρικούς του κρατικούς φόρους ο Έλληνας πολίτης, όσο και την νεοελληνική μας δημιουργία και τους ανθρώπους της που την διακόνησαν στον δύσκολο από πολέμους, εμφυλίους, φτώχεια και αγώνες 20ό αι., αλλά και στον από ό,τι φαίνεται 21 ο αι. Τον αιώνα των κοινωνικών ανακατατάξεων.

Από το 1983 απασχολεί το Φιδετζή η «ανάσταση» των Σαμαρικών μελοδραμάτων, περνώντας 37 ολόκληρα χρόνια για να πούμε, ότι η «τετραλογία» (Σ.τ.Σ.: ο χαρακτηρισμός ανήκει στο Φιδετζή) του Κερκυραίου εθνικού μας βάρδου, που σώζονται όλα τα μέρη με ελάχιστες εξαιρέσεις, συναποτελούμενη από την «Μάρτυρα», την «Ξανθούλα», την «Ρέα» και την «Δεσποινίδα του Μπελ-Ιλ», σε συνεργασία με τους σημαντικότερους Ιταλούς και Γάλλους λιμπρετίστες (βλ. Πωλ Μιλλιέ, Λουΐτζι Ίλλικα κ.ά.), αποτελούν την

σπουδαία απόδειξη, ότι ο Σαμάρας ανήκει στους πραγματικά Μ Ε Γ Α Λ Ο Υ Σ της παγκόσμιας οπερατικής δημιουργίας, δίπλα από τους ιταλούς συναδέρφους του Ροσσίνι, Μπελλίνι, Βέρντι, Πουτσίνι, Λεονκαβάλλο και Μασκάνι. Μην ξεχνάμε δε δύο πράγματα: πρώτον, ότι πλέον γνωρίζουμε από την ιστορία, τον Σαμάρα ως τον «πατέρα» και ιδρυτή του ιταλικού βερισμού στην όπερα που προηγήθηκε αυτός του Πουτσίνι και των συγχρόνων του Μασκάνι και Λεονκαβάλλο. Δεν είναι λίγες οι φορές που οι Ιταλοί συνάδερφοί του στα γράμματά τους στον Κερκυραίο συνθέτη τον προσφωνούν ως «μαιτρ» και αναγνωρίζουν την πατρότητα του βερισμού στο έργο του, τοποθετώντας τον εαυτό τους στη συνέχεια. Και δεύτερον την ανακάλυψη πριν από περίπου 10 χρόνια στην Κέρκυρα και της «Φλώρας Μιράμπιλις», η οποία για άγνωστους αλλά ίσως και γνωστούς στα καθ' ημάς λόγους, δεν έχει ακόμη αποκατασταθεί και παρουσιασθεί από την Λυρική που αποκτήθηκε έναντι κάποιας αμοιβής, αν οι πληροφορίες μας είναι σωστές, γεγονός εγκληματικό για τον πολιτισμό, την ιστορία και τον λαό μας, που εάν επρόκειτο για ένα χαμένο έργο του Σολωμού, θα είχε κινητοποιηθεί αργά ή γρήγορα σύσσωμη η πολιτική ηγεσία των αρμοδίων υπουργείων και όλα τα ανώτερα και ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα, προεξαρχούσης της Ακαδημίας Αθηνών.

Ακούγοντας λοιπόν, την «Δεσποινίδα του Μπελ-Ιλ», εκτός των έξοχων ερμηνειών από όλους τους καλλιτέχνες, αλλά και των υψηλών προδιαγραφών ορχήστρας και χορωδίας, διακρίνει κανείς όλη τη γνώση της εποχής στην πένα του Σαμάρα, την ιταλική παράδοση των προηγούμενων αιώνων, αλλά και του σύγχρονού του βερισμού, την γαλλική «γκραν(τ) οπερά», τα «ρετσιτατίβι ακκομπανιάτα», ατελείωτα ηχοχρώματα και ηχητικές διακυμάνσεις μιας παλέτας που θυμίζει σε κάποια σημεία ακόμη και Βάγκνερ, ενώ διάφορες χορωδιακές φράσεις, θα λέγαμε, ότι παραπέμπουν ακόμη και στις *Nuages* («Σύννεφα») ή τις *Sirènes* («Σειρήνες») του Ντεμπυσσύ, από τα *Τρία Νυχτερινά* για ορχήστρα και χορωδία. Όσο για τις άριες, κάποιες εξ αυτών είναι αναμφίβολα αντάξιες των ήδη γνωστών μας διαμαντιών του 19 ου και του 20ού

αι. και μπορούν να γεμίσουν τις φαρέτρες των τραγουδιστών για τα διάφορα ρεσιτάλ τους ή «γκαλά» συνοδεία ορχήστρας, καθώς επίσης και τα φωνητικά «ανσάμπλ». Να σημειώσουμε τέλος, ότι το «ιντερμέτζο» μεταξύ 2 ης και 3 ης πράξης, είναι ένα «σκέρτσο», ήτοι «εύθυμο» χαρακτηριστικό ενδιάμεσο μέρος, κάτι σπάνιο, μιας που τα περισσότερα «ιντερμέτζι» του ιταλικού βερισμού είναι κομμάτια μη εύθυμα. Συνήθως ατμοσφαιρικά.

■ ***Νίκος Αθανασάκης και Άρης Καραστάθης. 2 κουαρτέττα εγχόρδων σύγχρονων Ελλήνων συνθετών ανάμεσα σε 3 Αμερικάνους και 1 Γερμανίδα συνθέτρια,από Πολωνικό «ανσάμπλ» (2020).***

NEW MUSIC FOR STRING QUARTET, Vol.1: AARON ALTER - NIKOS ATHANASSAKIS - SCOTT BRICKMANN - ARIS CARASTATHIS - DOROTHEE EBERHARDT - CONNOR GIBBS, ÉxQuartet (Phasma-Music, 024, 2020).

Και μόνο που σε ένα CD της διεθνούς αγοράς, συναντούμε δύο κουαρτέττα

εγχόρδων ισάριθμων Ελλήνων συνθετών, ερμηνευμένα από ξένο σύνολο, μας κάνει να νοιώθουμε όχι μόνο υπερηφάνεια ως Έλληνες, αλλά και ικανοποίηση που στην εποχή μας, υπάρχουν ακόμη συνθέτες που καταπιάνονται με αυτήν την δύσκολη μουσική φόρμα συνθέσεως, του κουαρτέττου εγχόρδων. Την κορυφή της συνθετικής τέχνης, όπως την κατέταξαν εκεί ψηλά στον Παρνασσό της μεγάλης Μουσικής, οι «μάστορες» του είδους Χάυδν, Μότσαρτ, Μπετόβεν, Μπάρτοκ και Σοστακόβιτς.

Το εν λόγω πολωνικό σύνολο ερμηνεύει υποδειγματικά όλα τα έργα του δίσκου δίνοντάς μας ό,τι καλύτερο και για τα ελληνικά δημιουργήματα και προτρέποντας κατά τη γνώμη μας με αυτόν τον τρόπο τους συναδέρφους συνθέτες, να συνεχίσουν την σύνθεση κουαρτέττων, μιας που και οι δυο τους έχουν ήδη καμωμένο πλούσιο έργο σε διάφορα είδη, από τραγούδια και έργα για διάφορα σόλο όργανα, με σημαντικό βάρος να «πέφτει» στην κιθάρα, μιας που και οι δύο είναι δεξιοτέχνες του οργάνου, μέχρι μουσικής δωματίου, ορχηστρικά, μουσική για το θέατρο και τον κινηματογράφο. Αμφότεροι Αθανασάκης και Καραστάθης έχουν παρουσιάσει έργα τους σε αρκετές χώρες του εξωτερικού και συνεργάζονται με διάφορες διεθνείς δισκογραφικές εταιρείες και Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες πρώτης γραμμής.

Καλλιθέα – Αθήνα, 31/10/2022

Ημέρα θανάτου του συνθέτη, μουσικολόγου και συγγραφέα,

Ευπατρίδη Τάκη Καλογερόπουλου (1946-2009)

Χρήστος Ηλ. Κολοβός (διευθυντής ορχήστρας, ερευνητής): Καθηγητής διεύθυνσης ορχήστρας στο Ωδείο Κλασσικής και Σύγχρονης Μουσικής - Σπύρος Μάζης. 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”.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΗΣ

Γιώργος Σικελιώτης, *Λαϊκή Ορχήστρα*, Συλλογή Θέμη Αλεξόπουλου

Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν.

Ο οικονομικός παράγοντας στην λαϊκή οργανοπαιξία.

(Μέρος Α΄)

Γράφει ο
Γιώργος Κωτσίνης

Εισαγωγή

Ας τολμήσουμε να εξετάσουμε ένα θέμα που γενικά αποφεύγεται να συζητηθεί από τους εν ενεργεία μουσικούς: τη σχέση των μουσικών και ειδικότερα των μουσικών της παραδοσιακής μουσικής με το χρήμα.

Δυστυχώς, δεν υπάρχουν γραπτά τεκμήρια, τα οποία υπαγορεύουν τη δεοντολογία, τους κώδικες τιμής και τις πρακτικές που ακολουθούσαν κατά καιρούς οι οργανοπαίκτες, που ήταν ενταγμένοι μέσα σε μουσικές κοινότητες (μουσικά συγκροτήματα, σινάφι, σωματείο). Η μεγάλη κοινότητα ανθρώπων που παίζει επαγγελματικά τα λαλούμενα, ονομάζεται από τους παλαιούς μαστόρους «λαλική»[1], αν και η κοινότητα αυτή δεν ήταν και δεν είναι απόλυτα συμπαγής, ομοιογενής ή ομοιόμορφη ή ευθυγραμμισμένη σε όλους τους τομείς.

Θα προσπαθήσουμε να αντλήσουμε συμπεράσματα μέσα από ανέκδοτα και αποφθέγματα, προφορικές διηγήσεις και ιστορίες, ευτράπελα, παροιμίες και γνωμικά, όπως αυτά διασώθηκαν από την προφορική παράδοση των μουσικών έως τις μέρες μας.

Πώς εκτιμά η κοινωνία τους μουσικούς

Πάντα ελλοχεύει ο κίνδυνος, αν κάποιος μουσικός αναφερθεί στα χρήματα, στη μοιρασιά, στη σχέση αναγκών και αμοιβής κ.λπ. να κατηγορηθεί ως φιλοχρήματος, παραδόπιστος, ταλιροφονιάς κ.ο.κ. Άλλωστε με παροιμίες, γνωμικά και αποφθέγματα προσπαθούν να αποτρέψουν μια τέτοια συζήτηση π.χ. λέγεται ειρωνικά ότι «την δόξαν πολλοί εμίσησαν, το χρήμα ουδείς» ή «ο καλλιτέχνης ζει για το χειροκρότημα και πεθαίνει για το χρήμα». Ωστόσο, από την αρχαιότητα, ακόμη και ο Δημοσθένης υπογραμμίζει ότι «Δεῖ δή χρημάτων, καὶ ἄνευ τούτων οὐδὲν ἐστί γενέσθαι τῶν δεόντων»[2], απόφθεγμα που χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα, κατά κόρον, στα διάφορα παζάρια μεταξύ μουσικών και διοργανωτών των μουσικών εκδηλώσεων.

Και μια και καταπιαστήκαμε με την αρχαιότητα, ας παρατηρήσουμε ότι στην Οδύσσεια αντανακλάται η αντίληψη της κοινωνίας στην οποία ζει ο ποιητής την εποχή που δημιουργήθηκε το ποίημα, ότι οι άνθρωποι υπολήπτονταν πολύ τους άξιους αοιδούς και το έργο τους… εκτός βέβαια αν ο Όμηρος, ως καλλιτέχνης κι αυτός, παρουσιάζει τα πράγματα από την σκοπιά του.

«Πάνω στην ώρα φάνηκε κι ο κήρυκας, τον τιμημένο οδηγώντας
αοιδό, που τον εσφράγισε η Μούσα με την εύνοιά της,
αντιχαρίζοντας ωστόσο με το καλό μαζί και το κακό·
του στέρησε το φως των ομματιών, για να του δώσει
το γλυκό τραγούδι.
Τότε τον έβαλε ο Ποντόνοος σ᾽ άνετο κάθισμα, συναρμοσμένο 65
μ᾽ αργυρά καρφιά, στο μέσο των συνδαιτυμόνων,
αφού το στήριξε σε μια ψηλή κολόνα».[3]

Η καλή αμοιβή, είτε σε είδος, είτε σε χρήμα, από την αρχαιότητα ως σήμερα, επικυρώνει την αξία του καλλιτέχνη. Από την αρχαία Αίγυπτο ακόμη, τα γλέντια,

ιδιωτικά και δημόσια, τα εξυπηρετούσαν πλανόδιες κομπανίες, με βάση οικογενειακούς δεσμούς, που έπαιζαν και αμείβονταν με κεράσματα (δώρα ή νομίσματα).

«Ορίστε, κήρυκα, πρόσφερε τούτο το κρέας στον Δημόδοκο,
να το γευτεί· θέλω να δείξω την εκτίμησή μου,
κι ας με βαραίνει η τόση θλίψη.
Γιατί πάνω στη γη όλοι οι θνητοί οφείλουν σέβας και τιμή *480*
στους αοιδούς, που η Μούσα τούς εδίδαξε τον δρόμο
στα τραγούδια τους κι αγάπησε πολύ των αοιδών το γένος».[4]

Η Μουσική παιδεία

Ακρογωνιαίος λίθος για τη μουσική βέβαια είναι η μουσική παιδεία. Σε αυτή στηρίζεται όλη η πορεία του μουσικού, ο οποίος δεν σταματά ποτέ να είναι μαθητής. «Γηράσκω ἀεὶ διδασκόμενος» λέει το ρητό του Σόλωνος. Στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή αναπτύσσονται οι συνθήκες που θέλουν τον μαθητή που επιδιώκει να αριστεύσει, υπομονετικό αλλά και… καλοπληρωτή, όπως διακρίνουμε στους στίχους που παραθέτει ο Ψάχος[5]:

«Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν καὶ θέλων ἐπαινεῖσθαι,
θέλει πολλὰς ὑπομονὰςθέλει πολλὰς ἡμέρας,
τιμὴν πρὸς τὸν Διδάσκαλον, δουκάτα εἰς τὰς χεῖρας.
Τότε νὰ μάθῃ ὁ μαθητὴς καὶ τέλειος νὰ γένῃ»!

Ο βιολιστής Νίκος Τζιβάρας είχε πει σε κάποιον μαθητή (τον Παναγιώτη Δαραμάρα), «έλα να σου κάνω έναν μήνα ταχύρρυθμο μάθημα, να πηγαίνεις στο καφενείο (μουσικών) και να σε σέβονται». Φυσικά ζήτησε ένα σεβαστό αντίτιμο. Κάτι ανάλογο ακούσαμε και από τον Αριστείδη Βασιλάρη, όταν

κάποιος του ζήτησε μαθήματα κλαρίνου ηχογραφημένα σε κασέτα, γιατί δεν μπορούσε να τα παρακολουθήσει, αφού έπρεπε να φύγει για την Αυστραλία. Ο Βασιλάρης του είπε «θα σου γράψω μια κασέτα και θα τα πληρώσεις όλα μαζί». Τελικά ζήτησε ένα πολύ μεγάλο ποσό για την κασέτα.

Οι επαγγελματίες μουσικοί το είχαν σε ντροπή να κάνουν μάθημα. Άλλωστε οι οργανοπαίκτες της παράδοσης δεν δείχνουν εύκολα στους επαγγελματίες μουσικούς συναδέλφους τους, από φόβο μην τους κλέψουν την τέχνη και βγουν ανταγωνιστές στην πιάτσα. «Είναι τέχνη ζηλόφτονη» λένε στα Θερμία[6]. Έτσι, όταν δεν μπορούσαν να «κλέψουν» κάτι με τ' αφτί[7], να «ξεσηκώσουν» μόνοι τους έναν σκοπό ή έναν τρόπο παιξίματος, και είχαν ανάγκη κάποιον συνάδελφό τους να τους δείξει κάτι που τους «έλειπε», του ζητούσαν να βρεθούν για... «πρόβα».

Για κάποιον επαγγελματία, του σιναφιού, που δεν ξέρει πολλά πράγματα οι συνάδελφοί του έλεγαν ότι «έχει πολλές ελλείψεις». Αν πάλι κάποιος καταλάβαινε ότι είχε κενά στη μουσική του κατάρτιση, τόνιζε ότι τουλάχιστον «εξυπηρετεί», δηλαδή ότι βγάζει τη δουλειά - αν και οριακά - εις πέρας.

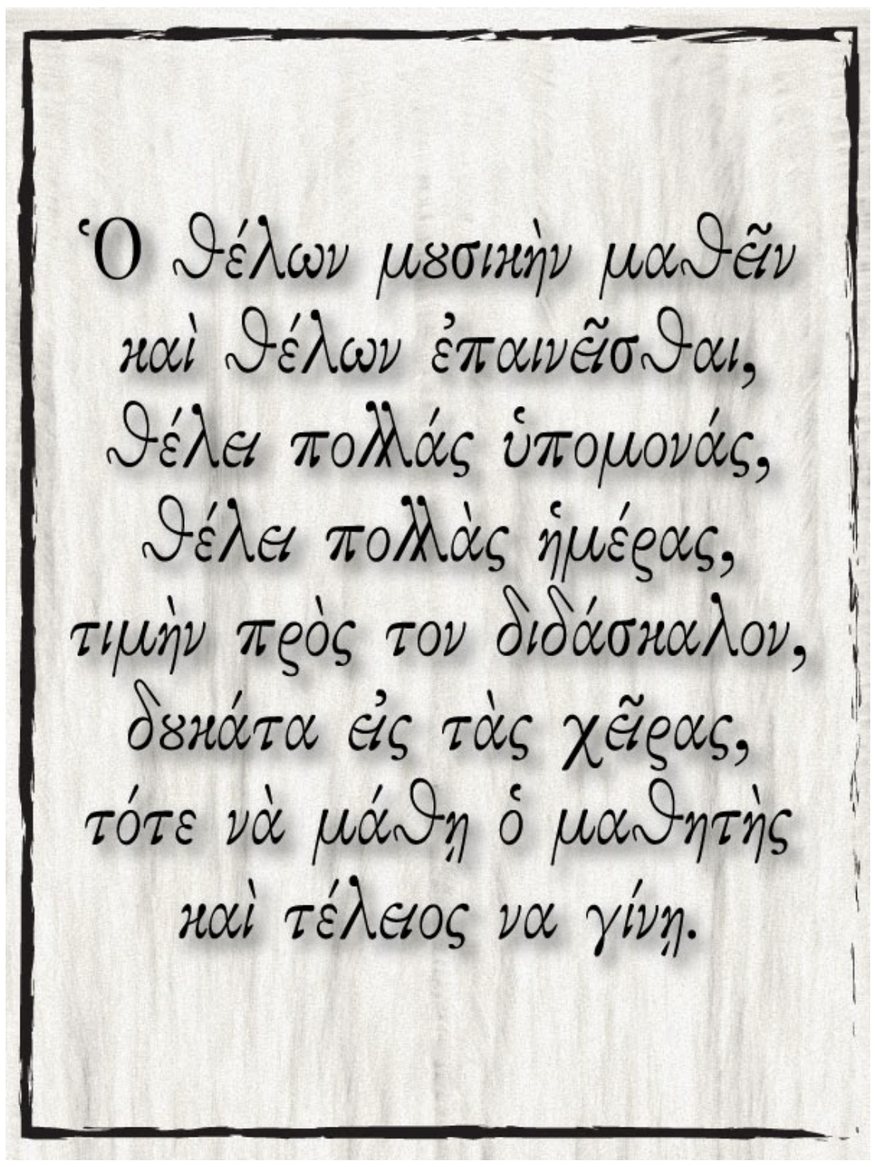
Ο λαουτιέρης Χριστόδουλος Ζούμπας είχε πάρει ένα ούτι και κουτσόπαιζε. Ζητούσε το τηλέφωνο κάποιου από τους νέους ουτίστες. Όταν ρωτήθηκε τι το θέλει και αν το χρειάζεται για μαθήματα, ο μπαρμα-Χριστόδουλος απάντησε: «Όχι μάθημα! Θέλω να κάνω επαλήθευση! Να μου πει αν είναι αληθινά αυτά που παίζω.» (ΧΡ. ΖΟΥΜΠΑΣ). Φυσικά οι «πρόβες» και οι «επαληθεύσεις» έχουν άλλη τιμή από τα κανονικά μαθήματα.

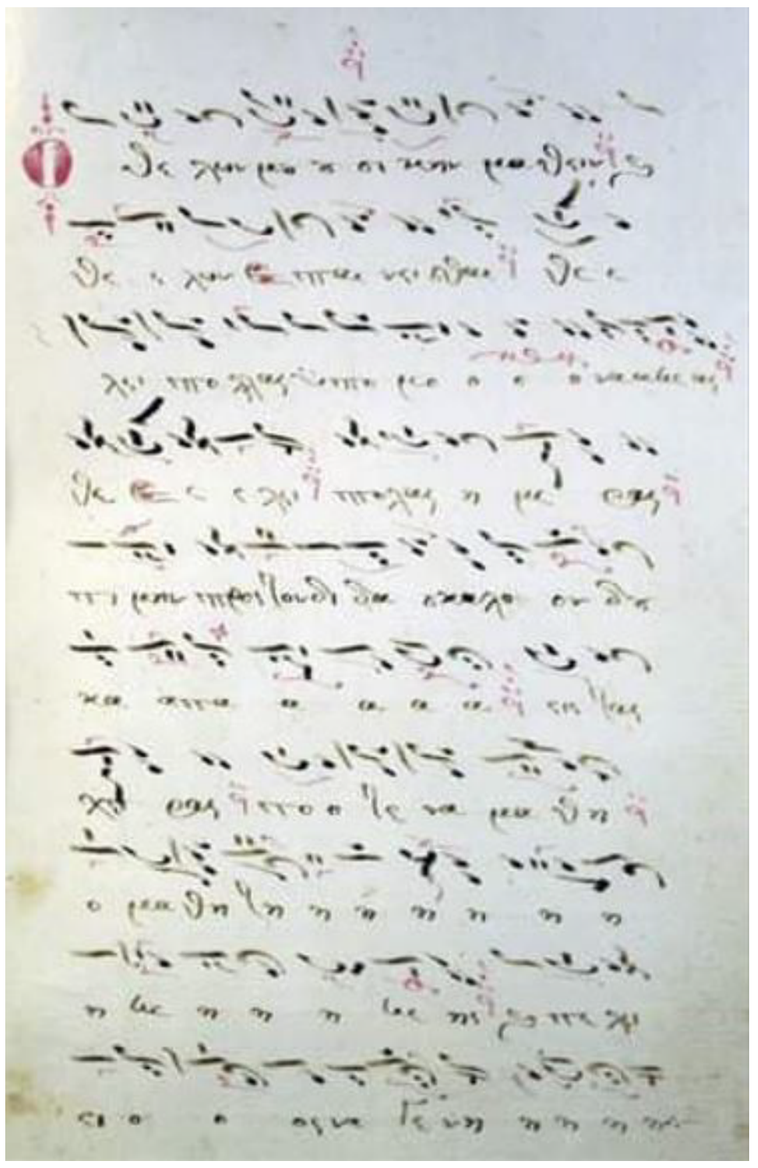
Τα μουσικάντικα

Δεν θα μπορούσαν οι μουσικοί του παραδοσιακού χώρου να μην φροντίσουν τους κώδικες που αφορούν στα χρήματα και να τους κρύψουν καλά μέσα στη

μυστική γλώσσα τους, τα *μουσικάντικα*, μία γλώσσα η οποία αναπτύχθηκε ως συνθηματική, δηλαδή, για να την καταλαβαίνουν μόνο οι μουσικοί μεταξύ τους. Έτσι δανείζονται, όχι μόνο από τα τσιγγάνικα, αλλά και από τα μαστορέικα, τα καλιαρντά, τα ιταλικά, τα γαλλικά κ.ά. λέξεις, εκφράσεις και κώδικες συνθηματικούς.

Τα λεφτά λέγονται και *σταλό*[8], *λοβέ*[9], *γκουβά, χαρτούρα, κεράσματα και τυχερά, κράνι* και *κούλιο* στην Κόνιτσα ή ακόμη πιο συνθηματικά, από το σταλό προέρχεται ο «Στέλιος»: «Πότε θα περάσει ο Στέλιος ο Καζαντζίδης ή ο Στυλιανός Μπέλλος;» … που σημαίνει: «Πότε θα πληρωθούμε;». Έτσι έχουμε εκφράσεις όπως: «να πέφτει το σταλό».


Ὁ θέλων μαθεῖν μουσικὴν μαθεῖν
καὶ θέλων ἐπαινεῖσθαι,
θέλει πολλὰς ὑπομονάς,
θέλει πολλὰς ἡμέρας,
τιμὴν πρὸς τον διδάσκαλον,
δεκάτα εἰς τὰς χεῖρας,
τότε νὰ μάθῃ ὁ μαθητὴς
καὶ τέλειος να γίνῃ.



Για τους «μακρυχέρηδες» μουσικούς, λέμε ότι αυτοί κάνουν «τσορέλα το σταλό» (από το τσοράβ = κλέβω). Μια φορά (ας μην πούμε ονόματα) ο αδελφός ενός κλαρινίστα, μουσικός κι αυτός, λαουτιέρης, έκλεβε το συγκρότημα.

Έπαιρνε χρήματα από το κουτί της *χαρτούρας*. Πώς; Έβαζε κάθε τόσο, ένα παιδάκι και κατέβαζε τον γενικό διακόπτη… ότι τάχα έπεφταν οι ασφάλειες, γιατί δεν σήκωναν το φορτίο. Μέχρι να ξανασηκώσουν τον διακόπτη, το κουτί ήταν κάπως άδειο. Μια - δυο, ο κλαρινίστας όταν ξανάγινε συσκότιση, ρίχνει μια με το κλαρίνο στα τυφλά, στη μεριά που ήταν το κουτί. Ακούστηκε η κραυγή του αδελφού του που είχε βάλει το χέρι του στο κουτί, μόλις τον κοπάνισε το κλαρίνο με την καμπάνα. Τότε ο κλαριντζής γυρίζει προς τον βιολιτζή και του λέει: «Λάζο, τον πιάσαμε τον κλέφτη. Κάνει τσορέλα το σταλό».

Η μοιρασιά

Τα λεφτά που μαζεύονται στο κουτί από τα κεράσματα όσων παραγγέλνουν τραγούδια, λέγονται «τυχερά» και είναι κατά κάποιον τρόπο ιερά. Αντανακλούν τον συνολικό μόχθο του συγκροτήματος και μοιράζονται πάντα σε ίσα μερίδια, αφού προηγουμένως βγουν (αφαιρεθούν) τα έξοδα (μια συνήθεια που υπαγορεύεται από κώδικες τιμής). Ωστόσο, πολλοί συνηθίζουν να προφασίζονται απίθανα έξοδα, ώστε να πάρουν όσο το δυνατόν μεγαλύτερη αμοιβή. Έτσι λένε ψέματα, ότι τάχα ήρθαν στη δουλειά με ταξί ή αν π.χ. η δουλειά ήταν στα Γιάννενα και αυτοί είχαν σπίτι εκεί, έλεγαν ότι βρίσκονταν στο σπίτι τους στο χωριό κι από εκεί ήρθαν στα Γιάννενα.

Μια φορά είχαμε πάει με τον Χρήστο Χούσο που παίζει ντέφι, στο πανηγύρι της Καστάνιανης Πωγωνίου και ο πεντάχρονος γιός του μάζευε από κάτω τα λεφτά που μας έριχναν και τα έβαζε στο κουτί. Όταν ήρθε η ώρα να τα μοιράσουμε, βγάλαμε κι εκείνου ένα μικρό μερτικό, λίγο για τον «κόπο» του, λίγο για πλάκα ή λίγο από φιλία και εκτίμηση για τον πατέρα του. Ο μικρός, σε ένα κλίμα ευθυμίας και γνωρίζοντας την τακτική της παρουσίασης όσο το δυνατόν περισσότερων εξόδων, είπε ότι πρέπει να του δώσουμε και κάτι παραπάνω για το εισιτήριο, γιατί την προηγούμενη ήταν… στην Αυστραλία σε βάφτιση!

Μια άλλη φορά οι μουσικοί, αφού είχαν προσθέσει στα έξοδα ό,τι μπορούσαν να φανταστούν, ζήτησαν από τον βιολιστή Κώστα Κωσταγιώργο, ο οποίος ήταν ο επικεφαλής στη δουλειά που έγινε στο χωριό του, την Πλατανούσα, να μπουν στα έξοδα και κάτι τσάγια που είχαν πιεί στο δρόμο. Από τότε έχει επικρατήσει σαν αστείο, όταν οι μουσικοί αναφέρουν τα παράλογα έξοδα, να διεκδικούν «και κάτι τσάγια»!

Πάντως, η πρακτική των ίσων μεριδίων στη «χαρτούρα» γενικά επικράτησε και έφτασε έως τις μέρες μας.

Κωνσταντίνος Μάνος, *Κομπανία*, (1962-63)

Όποτε ρωτούσαν τον κλαρινίστα Φίλιππο Φιλιππίδη, αν ήταν σωστό αυτός που έπαιζε κλαρίνο να παίρνει τα ίδια χρήματα με εκείνον που έπαιζε ντέφι, απαντούσε ότι κανονικά το ντέφι έπρεπε να παίρνει περισσότερα, γιατί παίζει συνέχεια. Και αν του ζητούσαν τη γνώμη, ως του πιο σοφού στο καφενείο

μουσικών, αν ο πιο πεπειραμένος και με περισσότερη προϋπηρεσία στη δουλειά έπρεπε να παίρνει κάτι παραπάνω, ο μπαρμπα-Φίλιππας απαντούσε με την μπηχτή: «Ο ατζαμής κουράζεται περισσότερο». Μα πώς θα πάρει κάποιος τα ίδια με έναν «μάστορα», όταν αυτός ο κάποιος, μπορεί να είναι μαθητευόμενος και άπειρος ή ανίκανος και «καλαπόρτσης» και δεν φέρει τη δουλειά του εις πέρας; Ο Φίλιππας έριχνε την ευθύνη στον συγκροτηματάρχη: «Άμα δεν του κάνει μην τον πάρει!». Μ' άλλα λόγια, εφόσον τον πήρε, πρέπει να τον πληρώσει «στα ίσα».

Κάποιες φορές υπήρχε το καπάρο. Για παράδειγμα, έδινε ένα ποσό ο νοικοκύρης που είχε έναν γάμο, στον συγκροτηματάρχη (συνήθως στο κλαρίνο, στη στεριανή Ελλάδα) για να σιγουρευτεί ότι θα κλείσει η κομπανία και θα έρθει την συγκεκριμένη ημερομηνία στο γάμο, ενώ θα διώχνει όποιες άλλες δουλειές του τυχαίνουν. Το καπάρο δεν πρέπει να συγχέεται με την προκαταβολή, η οποία είναι άλλο πράγμα: προκαταβάλλεται ποσό έναντι της συνολικής συμφωνημένης αμοιβής. Το *καπάρο* είναι επί πλέον της αμοιβής, για να «καπαρώσει» το συγκρότημα. Εννοείται ότι ακόμη κι αν χαλάσει η δουλειά, το καπάρο δεν επιστρέφεται, γιατί ήδη κάποιες δουλειές μπορεί στο μεταξύ να χάθηκαν. Το καπάρο συνοδευόταν πολλές φορές από κάποιο ενέχυρο, για να εξασφαλιστεί και ο νοικοκύρης από το «γέλασμα» (μην τον γελάσουν οι μουσικοί και δεν έρθουν). Ο κλαριντζής έδινε π.χ. το ρολόι του και σε ακραίες περιπτώσεις το κλαρίνο του, που θα το έπαιρνε μόνο την ημέρα της δουλειάς. Μετά από μια τέτοια ταλαιπωρία, φανταστείτε ότι το καπάρο ο συγκροτηματάρχης προσπαθούσε να το αποκρύψει από το συγκρότημα, για ευνόητους λόγους.

[1] «Πάει, χάλασε η *λαλική*» (Ι. ΚΟΤΤΑΣ).

[2] Ὀλυνθιακὸς α΄ (1) (20)
Απόδοση στα Νέα Ελληνικά: Το σίγουρο πάντως είναι ότι χρειάζονται χρήματα και χωρίς αυτά δεν είναι δυνατόν να γίνει τίποτε από αυτά που πρέπει.

[3] *Ομ.Οδ.* 8.62-89 (μετ. Δ.Ν. Μαρωνίτης)

[4] *Ομ.Οδ*. 8.474-522 (μετ. Δ.Ν. Μαρωνίτης)

[5] Ο Ψάχος σχολιάζει… «ἐκ τῶν πολλῶν τούτων εὐχῶν καί εὐτραπέλων στίχων» Ψάχος 1978: 43

[6] Μαζαράκη 1984: 59

[7] Η λέξη «κλέβω» σημαίνει για τους μουσικούς παίρνω, μιμούμαι, μαθαίνω (Μαζαράκη 1984: ό.π.)

[8] *Ο σταλός* ή και *το σταλό*, είναι το χρηματικό αντίτιμο, στα τσιγγάνικα.

[9] Για καλαμπούρι λέγεται ότι τα κάλαντα που λένε οι εκκολαπτόμενοι μουσικοί στα μουσικάντικα θα πρέπει να είναι κάπως έτσι: «Άγιος Βασίλης αβέλα κατέ. Πουτάρ η πόρτα μαγκλέλα λοβέ» = Άγιος Βασίλης έρχεται. Άνοιξε την πόρτα και δώσε μας τα λεφτά (ΧΡ. ΧΟΥΣΟΣ).

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

Άνσελμ Φόιερμπαχ (Anselm Feuerbach), *Ορφέας και Ευρυδίκη*, 1869 - Μουσείο Μπελβεντέρε , Βιέννη

Θράκη, Ορφέας και Ορφικοί

Γράφει ο

Γιάννης Χατζής

Οι μουσικοί έχουν παιδαγωγική αποστολή και συντελούν στην ρύθμιση του χαρακτήρα και των ηθών. Αυτή τη γνώμη περί μουσικής είχαν οι Πυθαγόρειοι, ο Πλάτων, ο Αριστοτέλης, καθώς και ο μέγιστος μουσουργός Ταρναντίνος όπως και ο Αριστόξενος ο οποίος, αυτός πρώτος όλων, εφάρμοσε τις επιστημονικές βάσεις της μουσικής.

Όσον αφορά στη θρησκεία, οι αντιλήψεις των αρχαίων Ελλήνων στους Αρχαίους Χρόνους ήταν συγκεχυμένες. Οι γενικοί χαρακτήρες της θρησκείας ήταν έννοιες αφηρημένες και αναφέρονταν περισσότερο στον φυσικό και ηθικό κόσμο. Στηρίζονταν περισσότερο στην παράδοση η οποία ήταν κοντά στην μυθολογία, και ακριβώς για τον λόγο αυτόν, πρώτοι οι αοιδοί ως πρωτογενείς ποιητές είχαν μέγιστη και σπουδαία σημασία διότι απ’ αυτούς στηρίχθηκε το μεγάλο οικοδόμημα της επικής ποίησης του Ομήρου. Πρέπει να πούμε ότι αναμφισβήτητα οι πρώτοι αοιδοί της Ελλάδας ήταν Θράκες.

Οι μύθοι εκοσμήθησαν με τα ωραιότερα χρώματα της ελληνικής φαντασίας και μάλιστα νόμιζαν, με τη φαντασία τους, ότι υπήρχαν και άλλες κατώτερες θεότητες όπως οι Μούσες, οι Νύμφες, κ.α.

Η αρχική θρησκεία ήταν η φυσιολατρεία, οι δυνάμεις της φύσης. Στους πανάρχαιους Έλληνες υπήρχε θρησκευτικό αίσθημα.

Η Πλατωνική επισκόπιση του σύμπαντος είναι συγχρόνως μία γνώση της

αλήθειας και μια θρησκεία. Θέτει τη γνώση με εκείνο το οποίο ο Άνθρωπος μπορεί να επιτύχει με το αίσθημα. Η γνώση δεν αξίζει στα μάτια του Πλάτωνα αν δεν χορτάσει ολόκληρη την ψυχή.

Ιδού το μέγα μυστικό των ιερέων της Σαμοθράκης (οι οποίοι είναι φύλακες μιας λατρείας ορισμένης των Μυστηρίων), μυστικό το οποίο δεν είναι επιτρεπτό να αποκαλύψουν, αλλά μόνο οι μεμυημένοι γνωρίζουν.«Εκάς οι Βέβηλοι.»

Η καταγωγή των μυστηρίων είναι πάντως θρακική. Γιατί η Θράκη εθεωρήθη πάντα από τους Έλληνες ως χώρα κατ' εξοχήν αγία. Τόπος του φωτός και αληθινή πατρίδα των Μουσών, του Διός και του Ουρανού. Από εκεί κατέβηκε σε ρυθμούς Ευμόλπου η ποίησις, οι νόμοι και οι ιερές τέχνες. Οι μυθικοί ποιητές της Θράκης ίδρυσαν την πίστη: ο Θάμυρις, ο Λίνος, ο Μουσαίος και φυσικά ο Μέγας μύστης Ορφέας. Κάθε ένας απ' αυτούς καθιερώνει την θεολογία. Ο Θάμυρις που έψαλλε τον πόλεμο των Τιτάνων και τον τύφλωσαν οι Μούσες αφού ήθελε να τις ξεπεράσει σε μουσικότητα. Ο Λίνος έφερε σε όλη την Ελλάδα τα μελαγχολικά τραγούδια και τους θρήνου «Ελινούς». Ο Ορφεύς: όστις θεραπεύει δια του φωτός.

Αποσπάσματα της ορφικής διδασκαλίας

Ἔστι γάρ ἡγεμὼν καὶ ἄρχων
ἁπάντων θεὸς εἷς ἀεὶ εὢν,
μόνιμος, ἀκίνητος, αὐτὸς αὐτῷ ὅμοιος,
ἕτερος τῶν ἄλλων».
(Ξενοφάνης ΙΔ)

Κόσμον τόνδε, τὸν αὐτὸν ἁπάντων,
οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν,
ἀλλ᾽ ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν

καὶ ἔσται πῦρ ἀείζωον (αιώνιος)

(Ηράκλειτος Ε’)

Εἷς θεός ἐστι μόναρχος

ἀθέσφατος (άρρητος)

αἰθέρι ναίων (κατοικούν)

αὐτοφυὴς ἀόρατος

ὀρώμενος αὐτὸς ἅπαντα.

Εἷς Θεὸς, ὃς μόνος ἄρχει, ὑπερμεγέθης,

ἀγένητος,

ἀλλὰ θεός μόνος εις πανυπέρτατος,

ὅς πεποίηκεν ουρανὸν ἠ ἐλιον

ὃς καθορῶν ἅμα πάντας

ὑπ᾽ οὐδενὸς αὐτός ὁρᾶται

(Πλάτων νόμοι)

Έτι δε Ορφεύς εν ποιήματι

Των κατά τον ιερόν λόγον

Αυτώ λεγομένων ούτως εκτίθεται

Περί του διακρατείσθαι θεία δύναμει

Τα πάντα και γενικά υπάρχειν

Και επί πάντων τον θεόν λέγων

«ένα είναι θεόν.».

Κατά τους ορφικούς όλος ο κόσμος οφείλεται στον χρόνο και τον έρωτα. Κατά τον Ορφέα, τρεις είναι οι πρώτες αρχές. «Νυξ, Γη και Ουρανός». (Πλάτων) «Χρόνος πάσης γενέσεως αίτιον προυπάρχον».

Edward Poynter, *Ορφέας και Ευρυδίκη*, 1862

Η Αδράστεια (το αναπόδραστον, το αναπόφευκτον) φρουρεί τον Δημιουργόν των όλων διότι ο Δημιουργός τρέφεται μεν υπό της Αδράστειας, συνυπάρχει με την Ανάγκην, γεννά δε την Ειμαρμένην. Το όνομα της αρετής φημίζεται ως ένδοξον λέγει ο Ορφεύς, οι δε θεοί είναι ηγεμόνες της Σοφίας.Ο δε ρυθμός της μητέρας Ρέας είναι , η δε κρούση του δέρατος δική της εφεύρεση, τα τύμπανα να ηχήσουν υπέρλαμπρα προς χάριν του Μοναδικού Θεού.

Το δε των ανθρώπων γένος είπεν υπ' αυτού του θεού πλασθέντα εκ γης και ψυχήν υπ' αυτού λαβόντα λογικήν.

Ο δε αυτός Ορφεύς εν τη αυτού βίβλω συνέταξεν, ότι δια των τριών αυτών ονομάτων, μιας δε θεότητος τα πάντα εγένετο και αυτός έστι τα πάντα. Περί δε του ταλαιπώρου γένους των ανθρώπων ο Ορφεύς αυτός εξέθετε ποιητικώς στίχους πολλούς. Ταύτα δε πάντα εξέθετο ο σοφότατος Τιμόθεος ο Μουσικός.

Τριάδα ομοούσιον δημιούργησε τα πάντα.

Κιθαιρών και Ελικών και τα Οδρυσών όρη και Θρακών τελεστήρια, της πλάνης τα μυστήρια τεθείασται και καθύμνηται

(Κλήμης Αλεξανδρεύς)

Πρώτος Ορφεύς Θραξ ετεχνολόγησε τα Ελλήνων μυστήρια και το τιμάν θεόν θρησκεύειν εκάλεσαν, ως Θρακίας ούσης της ευρέσεως.

(Λεξικό Σούδα (τόμοι Α - ΣΤ))

Ο Ορφέας σε ερυθρόμορφο αγγείο, 5ος αιώνας π.Χ.

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.