

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΜΟΥΣΙΚΟΙ

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2024
ΤΕΥΧΟΣ 12



ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ
ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

“ΑΠΟΛΛΩΝ”



Ηρακλής
& Άρτεμις
Βαβάτσικα

ΔΥΟ
ΓΕΝΙΕΣ
ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ

2023-2024

Μια Καθοριστική Περίοδος
για τα Πνευματικά Δικαιώματα

Ντίνος Γεωργούτζος

**ΑΠΟΦΟΙΤΟΙ ΙΕΚ
...ΓΙΑ ΠΑΝΤΑ**

Η Ανώτατη Σχολή
Παραστατικών Τεχνών
και η Διαβάθμιση των Τίτλων

Νίκος Παναγιωτίδης

STREAMING

Όσα πρέπει να ξέρεις
(και μερικά που δεν πρέπει...)

Βασίλης Γκίνος



ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Γιώργος Ανδρέου: Ο Πλέσσας. Ο Μίμης Πλέσσας. Ο Μίμης.

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΜΟΥΣΙΚΟΙ
ΤΕΥΧΟΣ 12
ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2024

Περιοδικό του
Οργανισμού Συλλογικής
Διαχείρισης Δικαιωμάτων
Ελλήνων Μουσικών
«ΑΠΟΛΛΩΝ»

Αρχισυνταξία -
Επιμέλεια ύλης:
Βασίλης Γκίνος

Συνεργάτες τεύχους:
Γιώργος Ανδρέου
Άρτεμις Βαβάτσικα
Ντίνος Γεωργούντζος
Βασίλης Γκίνος
Στέφανος
Κολιτσιδόπουλος
Νίκος Παναγιωτίδης

Σχεδίαση -
Καλλιτεχνική επιμέλεια:
Dzio

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

Οι απόψεις που
διατυπώνονται, δεν
αντιπροσωπεύουν
απαραίτητα τις απόψεις
του Οργανισμού
“ΑΠΟΛΛΩΝ”.

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

2 Editorial

Η σαρξ ασθενεί... Το πνεύμα;

Βασίλης Γκίνος

3 Αφιέρωμα

Ο Πλέσσας. Ο Μίμης Πλέσσας. Ο Μίμης.

Γιώργος Ανδρέου

8 Πνευματικά & Συγγενικά δικαιώματα

2023 - 2024: Μια καθοριστική περίοδος

Ντίνος Γεωργούντζος

16 Συζητώντας

Κονσέρτο για δύο ακορντεόν

Ηρακλής & Άρτεμις Βαβάτσικα

30 Καλλιτεχνική Εκπαίδευση

Απόφοιτοι ΙΕΚ ...για πάντα

Νίκος Παναγιωτίδης

37 Το Μουσικό Επάγγελμα

Όσα πρέπει να ξέρεις για το Streaming

Βασίλης Γκίνος

Γράφει ο
Βασίλης Γκίνος

Η σαρξ ασθενεί. Το πνεύμα;

Μ' αυτό το τεύχος κλείνει ένας χρόνος πλούσιος σε γεγονότα. Δεν είναι αισιόδοξο να ξεκινάμε την τελευταία συνάντηση του 2024 με τα πιο θλιβερά, αλλά πως να αποφύγει κανείς την ειρωνεία μιας καινούργιας χρονιάς που ξεκινά με αποχαιρετισμούς: ο Μίμης Πλέσσας, ο Μιχάλης Γκανάς, ο Ισαάκ Σούσης δεν είναι πια μαζί μας. Και δεν μπορούμε να μην μνημονεύσουμε τον Quincy Jones - κι αυτός «δικός μας».

Γινόμαστε φτωχότεροι, κι όχι μόνο γιατί χάνουμε τα πρόσωπα. Η σκέψη και τα έργα που διαμόρφωσαν τον χώρο απομακρύνονται σε ένα παρελθόν που δεν ηχεί στην καθημερινότητά μας. Όλα τα πρακτικά ζητήματα που μάς απασχολούν (και γεμίζουν αυτές τις σελίδες), φαντάζουν μετέωρα και παράταιρα αν δεν εμπνέονται από την αισθητική κληρονομιά καλλιτεχνών, που όλο και περισσότερο απωθείται στο περιθώριο της μουσικής παραγωγής. Πώς να μιλήσεις για πνευματικά δικαιώματα όταν το «πνεύμα» ασθενεί εξίσου με την σάρκα;

Δεν είναι το παράπονο του boomer για την σύγχρονη τραγουδοποιία. Έχουμε και νέες φωνές και νέες πένες - δεν εξαφανίστηκαν τα ταλέντα. Όμως ο ζωτικός τους χώρος συρρικνώνεται: τα «καλοτάξια» ναυαγούν στον κουβά του streaming και του διαδικτύου, αλεσμένα σε μουσικό πολτό. Αλλά υπάρχει φως: οι ανεξάρτητοι ταξιδευτές πληθαίνουν. Καθώς το μερίδιό τους πλησιάζει το ποσοστό των μεγάλων δισκογραφικών ομίλων, είναι θέμα χρόνου να αναγνωρίσουμε χαμένες ταυτότητες κι ακούσματα. Ευχόμαστε αυτός ο χρόνος να είναι το 2025.

Από την συντακτική ομάδα του «Μουσική και Μουσικοί»,
Χρόνια πολλά



φωτό ERTNews.gr

Ο ΠΛΕΣΣΑΣ. Ο ΜΙΜΗΣ ΠΛΕΣΣΑΣ. Ο ΜΙΜΗΣ

Γράφει ο
Γιώργος Ανδρέου

Πολλές φορές έχω αναρωτηθεί ποια είναι η αιτία που όλοι (ναι, όλοι) οι νεότεροι (στην ηλικία, στην εποχή) συνθέτες έχουν «κλέψει» ένα στοιχείο από το απαράμιλλο μουσικό του ύφους, ένα στοιχείο αναγνωρίσιμο αμέσως, ένα χρώμα της παλέτας του μεγάλου συνθέτη κι ενορχηστρωτή.

Κι ενώ είναι τόσο φανερό η επιρροή, τόσο ενδεικτική της επίδρασης του ήχου του, κανείς (από τους επηρεασμένους) δεν προσπάθησε να την απαλείψει, να την κρύψει, να την «μουντζουρώσει» - το ακριβώς αντίθετο: Όλοι την κουβαλούν στο έργο τους με καμάρι, με αγάπη, με σεβασμό.

Ισχυρίζομαι πως ο Μίμης Πλέσσας είναι (με διαφορά) ο πλέον επιδραστικός συνθέτης και ενορχηστρωτής του Τραγουδιού μας, έτσι όπως διαμορφώθηκε από το 1960 και μετά. Προς θεού, καθόλου δεν ισχυρίζομαι πως ο (αξιαγάπητος σε όλα του) Μίμης είναι ο σημαντικότερος συνθέτης μετά το 1960 - δεν πιστεύω σε τέτοιου είδους κουτές αξιολογήσεις. Αυτό που λέω είναι πως του Πλέσσα η μουσική (κι ο ήχος της), για κάποιον (αξιοπρόσεκτο) λόγο, έχει διαχυθεί σε όλο το τοπίο του σύγχρονου Ελληνικού Τραγουδιού. Πολλές φορές η διάχυση αγγίζει την ξεκάθαρη μίμηση. Άλλες φορές τα πάει καλύτερα, διασώζει την πρόθεση της δημιουργικής επίδρασης. Στην καλύτερη της εκδοχή η διάχυση αυτή βρίσκεται καλά κρυμμένη κι ωστόσο ολοφάνερη, γεννώντας υπέροχα νέα τραγούδια κι επιβεβαιώνοντας την άποψη πως το έργο των σημαντικών προηγούμενων αποτελεί ζώσα παράδοση και πεδίο δημιουργικού αναστοχασμού για τους νεότερους. Επιβεβαιώνοντας επίσης την καθαρή αλήθεια που φωνάζει πως στην Τέχνη παρθενογένεση απλά δεν υφίσταται, ευτυχώς.

Ζηλεύω την αδιανόητη ικανότητα του Πλέσσα «να κινείται με άνεση μέσα σε δωμάτια στων οποίων τις εξώπορτες έσπασα το κεφάλι μου μια ολόκληρη ζωή». Ναι, η φράση έχει ειπωθεί από τον Μπέργκμαν για τον Ταρκόφσκι, την βρίσκω όμως εξαιρετικά εύστοχη για να περιγράψει την αμηχανία και τον θαυμασμό μου μπροστά στην βιρτουοζιτέ του Μίμη Πλέσσα στο πιάνο (αυτοδίδακτος), στην ενορχηστρωτική δεινότητα σε κάθε είδος (λαϊκό, «ελαφρό», «έντεχνο», μίγμα όλων των προηγούμενων ή μίγμα κάποιων από τα προηγούμενα είδη...), στην συνθετική ακρίβεια και ευστροφία της ταυτόχρονης συνομιλίας του με συνθέτες της κλασικής, της λαϊκής, της «ελαφράς», της ροκ, της ποπ... Γράφω «ταυτόχρονης» επειδή ο αποσβολωμένος ακροατής του Μίμη μπορεί να διακρίνει στο ίδιο τραγούδι μπαρόκ εισαγωγή (παιγμένη με μπουζούκι), κουπλέ επηρεασμένο από μια ευρωπαϊκή μπαλάντα, ρεφρέν από λαϊκό τραγούδι και πάει λέγοντας... Και φυσικά το περί ου ο λόγος τραγούδι να μην είναι ένα κράμα αυτών των επιρροών αλλά ένα αυτόνομο, εξαιρετικό νέο δημιούργημα.

Ο ενορχηστρωτής Πλέσσας είναι απλά ανεξάντλητος, άτρομος, παιγνιώδης και πολύ σοβαρός συγχρόνως. Χρωστάμε στην δεξιοτεχνική του λεπτότητα:

- Μερικά από τα σπουδαιότερα δείγματα χρήσης μπουζουκιού.
- Εξαιρετικά πρωτότυπους συνδυασμούς μουσικών οργάνων στις ορχήστρες του, καταγόμενα από διαφορετικά εντελώς είδη μουσικής (μόνο στην Σμυρνέικη μουσική βρίσκει κανείς αντίστοιχα αναπάντεχους συνδυασμούς οργάνων και μουσικών στυλ).
- Θαυμαστή ισορροπία ρυθμικών και μελωδικών στοιχείων.
- Δημιουργικούς ρυθμολογικούς πειραματισμούς.

Πολλά ακόμα μπορούν να ειπωθούν για την ενορχηστρωτική breath taking μανιέρα του Μίμη Πλέσσα. Ο δαιμόνιος Μίμης, άλλωστε, εισήγαγε στις ορχήστρες του συνομιλίες οργάνων που μόνο ο ευφυής εκλεκτισμός ενός μεγάλου μάστορα μπορεί να «αιτιολογήσει»: Μπουζούκια με βιμπράφωνα, Philicorda (ένα πρώιμο ηλεκτρονικό όργανο της Philips αρχές των '60s), τζαζ τύμπανα και κιθάρες, πνευστά κάθε είδους, mallets κάθε τύπου, κρουστά κάθε στυλιστικής καταγωγής, ανεπανάληπτα string ensembles και πάει λέγοντας....

Αλλά το μεγαλύτερο ίσως γέρας του Πλέσσα είναι η συνομιλία του με την εικόνα, την ταινία, το σινεμά. Ο Μίμης Πλέσσας είναι ο κομβικός κινηματογραφικός μας συνθέτης, ο δημιουργός που έχει υπογράψει ένα τεράστιο αριθμό soundtracks. Και τι soundtracks! Με ευρηματικά μουσικά θέματα, με λυρικές, κωμικές, ρομαντικές και φαρσικές ατμόσφαιρες - και με αξεπέραστα, ανεπανάληπτα τραγούδια. Ο μάστορας Μίμης έχει πετύχει την αυτονόμηση των τραγουδιών αυτών από το όχι πάντα εξίσου εμπνευσμένο φιλικό τοπίο, ενώ συγχρόνως έχει ηχογραφήσει κι ένα δίσκο τραγουδιών (με συνδημιουργό τον μεγάλο ποιητή του Τραγουδιού Λευτέρη Παπαδόπουλο) – μιλώ για τον δίσκο «Ο ΔΡΟΜΟΣ» για τον οποίο πιστεύω πως δεν χρειάζεται να πω τίποτα περισσότερο.

Ο μεγάλος μουσικός έχει ηχογραφήσει τεράστιο αριθμό συνθέσεων και διασκευών που εκδόθηκαν στο εξωτερικό, με κεντρικό άξονα τις τζαζ επιρροές (εγώ τον βάζω δίπλα στον Gill Evans), έχει πάρει ένα σωρό βραβεία σε διεθνείς μουσικούς διαγωνισμούς, φίλοι του υπήρξαν μερικές από τις σημαντικότερες διεθνείς προσωπικότητες της Τζαζ... Δεν συνδέθηκε ποτέ ιδιαίτερα με κάποιο «ιδεολογικό» πυρήνα, δεν πολιτικολόγησε ευθέως, δεν συνομίλησε κραυγαλέα με ιερά τοτέμ και ταμπού της πολιτικοκοινωνικής ιστορίας του τόπου. Είναι βέβαιο πως αυτή η «υστέρηση» ζημίωσε και συγχρόνως ωφέλησε το έργο του, είναι εξίσου βέβαιο πως το έργο του παραμένει ρηξικέλευθο κι επαναστατικό για τις αισθητικές ποιότητες που περιέχει.



φωτό Facebook/Mimis Plessas

Ο Μίμης Πλέσσας, ο Πλέσσας κι ο Μίμης στάθηκαν άξιοι στον δημόσιο και στον ιδιωτικό τους βίο, στο πέρασμα τους από τον δίκαιο και άδικο και σκληρό και θαυμαστό κόσμο. Χωρίς «φανφάρες», έπαρση και περιττή εκκοσμίκευση. «Είμαι πολύ χαρούμενος» μου είπε ένα βράδυ στο studio Polysound, «βρήκα επιτέλους πώς ενορχηστρώνει τα γαλλικά κόρνα ο John Barry»...

Γιώργος Ανδρέου



Ο Γιώργος Ανδρέου γεννήθηκε στις Σέρρες. Σπούδασε μουσική στην Ελλάδα και στην Ευρώπη όπου συγχρόνως παρακολούθησε σεμιναριακές σπουδές ψυχοακουστικής, ηχοληψίας και μέσων παραγωγής. Έχει συνθέσει πολλούς κύκλους τραγουδιών (πολλών σε στίχους δικούς του), ορχηστρικά έργα καθώς και μουσική για το θέατρο και τον κινηματογράφο.

Με τις πολλαπλές ιδιότητες του συνθέτη, στιχουργού, καλλιτεχνικού διευθυντή παραγωγής, ενορχηστρωτή, ηχολήπτη και επιμελητή ηχογράφησης ο Γιώργος Ανδρέου έχει συνεργαστεί με το σύνολο σχεδόν των σημαντικών Ελλήνων στιχουργών, ερμηνευτών, τραγουδοποιών και μουσικών της εποχής μας. Από το 2000 ως το 2020 διετέλεσε άμισθος καλλιτεχνικός διευθυντής του Φεστιβάλ Αστυπάλαιας, ενός θεσμού με σημαντική συμβολή στην ενίσχυση των πολιτιστικών δράσεων της Ελληνικής Περιφέρειας. Από το 2009 ως το 2012 υπήρξε διευθυντής του label A KTH live'n'studio της Sonymusic Greece, με στόχο την ανάδειξη - δισκογραφική και «επί σκηνής» - νέων Ελλήνων καλλιτεχνών. Έχει εκδόσει δύο ποιητικές συλλογές και ένα μυθιστόρημα. Αρθρογραφεί συχνά στον Τύπο και το Διαδίκτυο ενώ έχει σημαντική παιδαγωγική δραστηριότητα στους τομείς της Τραγουδοποιίας και της Στιχουργικής. Από τον Απρίλιο του 2022 ο Γιώργος Ανδρέου είναι καλλιτεχνικός διευθυντής του ΔΗΠΕΘΕ Σερρών.



ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΑ ΚΑΙ ΣΥΓΓΕΝΙΚΑ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ Η Διετία 2023-2024: Μια Περίοδος Καθοριστικών Μεταβολών

Γράφει ο
Ντίνος Γεωργούντζος

Η διετία που διανύσαμε σηματοδότησε μια εποχή ουσιαστικών ανακατατάξεων για το επάγγελμα του μουσικού και το πεδίο των Πνευματικών και Συγγενικών Δικαιωμάτων. Ενώ η κοινωνία επανέκαμπτε σταδιακά στην μετα-πανδημική κανονικότητα, βρεθήκαμε αντιμέτωποι με πρωτόγνωρες προκλήσεις:

η τεχνολογική επανάσταση μεταμόρφωσε το "εφικτό" σε "απρόβλεπτο", με την Τεχνητή Νοημοσύνη να επαναπροσδιορίζει τα όρια της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σε αυτό το διαρκώς μεταβαλλόμενο τοπίο, οι νομοθετικές εξελίξεις, οι γεωπολιτικές αναταράξεις και οι εγγενείς αδυναμίες της καλλιτεχνικής κοινότητας συνθέτουν ένα πολύπλοκο μωσαϊκό που προοιωνίζει ένα 2025 γεμάτο προκλήσεις. Η αντιμετώπισή τους θα απαιτήσει όχι μόνο ενδελεχή μελέτη αλλά και δημιουργική προσέγγιση για την αρμονική συμπίευσή μας με τις αναδυόμενες συνθήκες.

Ας συνοψίσουμε τα κρισιμότερα ζητήματα που απασχόλησαν τον οργανισμό μας:

1. Νομικές Εξελίξεις και Προκλήσεις

Η πολυαναμενόμενη ενσωμάτωση των Ευρωπαϊκών οδηγιών [789/790](#) στην ελληνική νομοθεσία επετεύχθη τον Μάιο του 2023. Ο Ν. [4996/2022](#) θεσμοθέτησε επιτέλους την αποζημίωση των μουσικών για τη διαδικτυακή χρήση των έργων τους. Ωστόσο, η πραγματική πρόκληση έγκειται στην εφαρμογή του: πώς μπορούμε να διασφαλίσουμε ότι οι παγκόσμιοι τεχνολογικοί κολοσσοί θα ανταποκριθούν στις υποχρεώσεις τους;

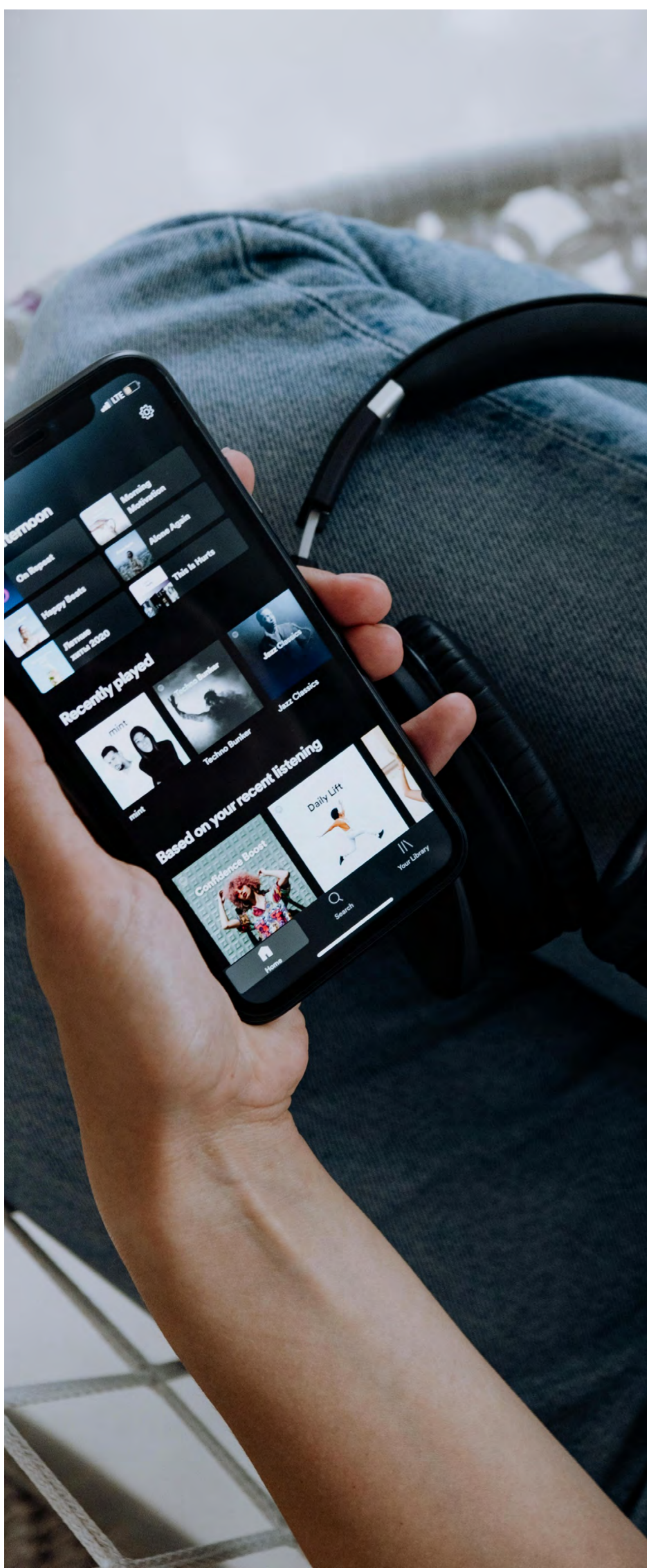
Η νομοθετική πρόβλεψη για την αποζημίωση υπάρχει, όμως ο τρόπος υπολογισμού της παραμένει απροσδιόριστος. Η αντίδραση των διαδικτυακών κολοσσών (Google, Amazon, Meta, Apple κ.ά.) υπήρξε, αναμενόμενα, σθεναρή, εντασσομένη στο ευρύτερο πλαίσιο των εμπορικών αντιπαραθέσεων μεταξύ Ευρώπης και Αμερικής. Οι ευρωπαϊκοί οργανισμοί μας επιχείρησαν διάλογο, πρωτίστως με τη Google και τη Meta, προτείνοντας ένα μοντέλο υπολογισμού βασισμένο στα έσοδά τους, κατ' αναλογία με τις ισχύουσες πρακτικές στα ραδιοτηλεοπτικά μέσα. Η απάντησή τους υπήρξε ενδεικτική της στάσης τους: επικαλέστηκαν τον GDPR για την προστασία των οικονομικών τους στοιχείων, προφανώς ανησυχώντας για τις κοινωνικές αντιδράσεις στην αποκάλυψη των δισεκατομμυρίων που εισπράττουν, ενώ αποδίδουν ελάχιστα στους δημιουργούς και παραγωγούς.

Η εμπειρία μας από την εφαρμογή του Ν. [2121/1993](#) υποδεικνύει πως θα απαιτηθεί τουλάχιστον μια πενταετία για την επίτευξη συμφωνίας επί του υπολογισμού των αμοιβών και την έναρξη των εισπράξεων. Αυτό προϋποθέτει την ενεργό υποστήριξη των ευρωπαϊκών κυβερνήσεων και, κυρίως, τη διατήρηση του υφιστάμενου τεχνολογικού status quo - ένα αβέβαιο ενδεχόμενο στη σημερινή εποχή των ραγδαίων εξελίξεων.

Μια άλλη σημαντική καινοτομία του Ν. [4996/2022](#) είναι η δυνατότητα εκχώρησης του Συγγενικού Δικαιώματος του άρθρου 46 σε οργανισμούς Συλλογικής Διαχείρισης. Την τελευταία διετία, ο οργανισμός μας έχει αναλάβει εκτεταμένη εκστρατεία ενημέρωσης

μέσω επιστολών, άρθρων στο περιοδικό μας, συνεντεύξεων και ημερίδων, επισημαίνοντας τις σημαντικές οικονομικές απώλειες που υφίστανται οι μουσικοί όταν παραχωρούν τα δικαιώματά τους για streaming, συγχρονισμό, επαναλήψεις εκπομπών και εμπορική εκμετάλλευση ζωντανών ηχογραφήσεων. Παράλληλα, παρεμβαίνουμε ενεργά στις διαπραγματεύσεις μεταξύ παραγωγών και μουσικών, διεκδικώντας τη ρητή πρόβλεψη πρόσθετης αμοιβής για την παραχώρηση αυτών των δικαιωμάτων.

Υπόθεση Atresmedia



Η αμφιλεγόμενη προδικαστική απόφαση του Εισαγγελέα του Ευρωπαϊκού Δικαστηρίου (θέρους 2020, εν μέσω πανδημίας) - η οποία αμφισβήτησε το θεμελιώδες δικαίωμα των μουσικών να εισπράττουν αμοιβές για τη χρήση των έργων τους σε οπτικοακουστικές παραγωγές - επέφερε σημαντικές επιπτώσεις και στην ελληνική αγορά. Οι κύριες συνδρομητικές πλατφόρμες, Cosmote TV και Nona, διέκοψαν την καταβολή Συγγενικών Δικαιωμάτων, γεγονός που οδήγησε σε συρρίκνωση των εσόδων μας κατά 20% από το 2023. Ανταποκριθήκαμε στην πρόκληση με συντονισμένες ενέργειες, ασκώντας πίεση στο αρμόδιο Υπουργείο για τη θέσπιση ευνοϊκής νομοθετικής ρύθμισης, σε εναρμόνιση με τις πανευρωπαϊκές πρωτοβουλίες. Η ρύθμιση υπερψηφίστηκε ομόφωνα στη Βουλή, και αναμένεται η συμμόρφωση των τηλεοπτικών φορέων εντός του 2025, συμπεριλαμβανομένης της αναδρομικής καταβολής των οφειλόμενων δικαιωμάτων.

2. Δισκογραφία, Τεχνητή Νοημοσύνη και Συγγενικό Δικαίωμα

Σύμφωνα με επίσημα στοιχεία που παρουσίασε ο συνάδελφος Β. Γκίνος (στο [τεύχος 10](#)), η παγκόσμια ημερήσια παραγωγή νέων μουσικών έργων ανέρχεται σε 135.000 τραγούδια. Αξιοσημείωτο είναι ότι το 35-40% αυτών αποτελούν δημιουργήματα Τεχνητής Νοημοσύνης, τα οποία δεν γεννούν Πνευματικά και Συγγενικά δικαιώματα υπέρ δημιουργών και εκτελεστών. Είναι ιδιαίτερα ανησυχητικό το φαινόμενο πολυάριθμων φορέων (ξενοδοχειακοί όμιλοι, ενώσεις καταστηματαρχών και ανεξάρτητοι πάροχοι μουσικού περιεχομένου) που κατακλύζουν την αγορά με ρεπερτόριο Τεχνητής Νοημοσύνης, αποφεύγοντας την καταβολή δικαιωμάτων λόγω της απουσίας ανθρώπινων συντελεστών.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του ολλανδικού εισπρακτικού οργανισμού "SENA", ο οποίος υπέστη απώλεια εσόδων ύψους δύο εκατομμυρίων ευρώ το 2024, εξαιτίας της στροφής των ξενοδοχειακών μονάδων σε μουσική παραγόμενη από Τ.Ν. Παρότι η Ευρωπαϊκή Ένωση επιχείρησε να θεσπίσει ρυθμιστικό πλαίσιο μέσω του AI Act, ο κανονισμός χαρακτηρίζεται από ασάφειες και αναποτελεσματικότητα στην πρακτική αντιμετώπιση του ζητήματος.

Κατά την τελευταία διετία, ο οργανισμός μας έχει αναλάβει ενεργό δράση, υποστηρίζοντας με σθένος την αναγκαιότητα θέσπισης εύλογης αμοιβής για τους καλλιτέχνες, κατά την έννοια του άρθρου 18. Είναι αδιαμφισβήτητο ότι οι πλατφόρμες Τεχνητής Νοημοσύνης αξιοποίησαν τα υφιστάμενα έργα για την εκπαίδευση των αλγορίθμων τους, χωρίς άδεια ή αποζημίωση. Η διαρκώς αυξανόμενη παρουσία τέτοιων έργων στην αγορά υπονομεύει συστηματικά τις πηγές εσόδων από Συγγενικά Δικαιώματα, καθώς στερούνται φυσικών προσώπων ως δικαιούχων.

Η εξέλιξη αυτή εγείρει σοβαρούς προβληματισμούς, όχι μόνο από τη σκοπιά ενός οργανισμού προάσπισης δικαιωμάτων, αλλά και από την οπτική των καλλιτεχνών, αναφορικά με το μέλλον και την εξέλιξη της μουσικής τέχνης, όπως την γνωρίζαμε μέχρι σήμερα.

3. Εξελίξεις στο άρθρο 18: Άμεσες και Μελλοντικές Επιπτώσεις στη Διανομή

Το 2024 σηματοδοτήθηκε από την αναστολή των εισπράξεων του [άρθρου 18](#), γνωστού και ως «Λευκή Κασέτα» ή «Εύλογη Αμοιβή». Οι 17 δικαιούχοι οργανισμοί, εκπροσωπώντας το ευρύ φάσμα της πολιτιστικής δημιουργίας -κινηματογράφο, μουσική, εικαστικές τέχνες, λογοτεχνία και δημοσιογραφία- δεν έχουν καταλήξει σε συναινετική λύση περί μόνιμης κατανομής. Η προϋπάρχουσα προσωρινή συμφωνία του 2019 έχει εκπνεύσει, ενώ αναμένεται η έκδοση σχετικής απόφασης από τον Οργανισμό Πνευματικής Ιδιοκτησίας (Ο.Π.Ι.) έως τα τέλη Νοεμβρίου 2024, σύμφωνα με τις νομοθετικές προβλέψεις.

Ωστόσο, και αυτή η απόφαση ενδέχεται να μην αποτελέσει την τελική λύση, καθώς κάθε οργανισμός που θεωρεί ότι θίγονται τα συμφέροντά του, διατηρεί το δικαίωμα δικαστικής προσφυγής για τον καθορισμό της οριστικής κατανομής. Η δικαστική διαδικασία εκτιμάται ότι θα απαιτήσει τουλάχιστον τριετία. Στο μεσοδιάστημα, μολονότι οι οργανισμοί θα εισπράττουν βάσει της απόφασης του Ο.Π.Ι., η πλήρης διανομή στα μέλη καθίσταται επισφαλής, δεδομένης της πιθανότητας αναδρομικών αναπροσαρμογών κατόπιν της τελεσίδικης δικαστικής απόφασης. Σε αυτή την περίπτωση, τα μέλη θα ήταν υποχρεωμένα να επιστρέψουν στον οργανισμό τις απολαβές τους από το άρθρο 18 για να δοθούν σε μέλη άλλων οργανισμών.

Παράλληλα, εν μέσω αυτού του αδιεξόδου, η ομάδα lobbying των υπόχρεων εισαγωγέων εντείνει τις προσπάθειες κατάργησης του άρθρου 18, ασκώντας πολύπλευρη πολιτική επιρροή. Πρόσφατα, προσέφυγαν εκ νέου στο Ευρωπαϊκό Δικαστήριο αιτούμενοι την αναθεώρηση -ουσιαστικά την κατάργηση- του θεσμού της Εύλογης Αμοιβής, ενώ στις 22 Νοεμβρίου 2024 διοργάνωσαν πανευρωπαϊκό διαδικτυακό συνέδριο με τίτλο "Digital Europe", προβάλλοντας τις θέσεις τους σε πολιτικούς και εμπορικούς φορείς.

Υπενθυμίζεται η καίρια συμβολή του [άρθρου 18](#) στη στήριξη των μελών μας κατά την περίοδο της πανδημίας, όταν οι εισπράξεις των οργανισμών είχαν συρρικνωθεί κατά 50% λόγω των lockdown. Οι αναδρομικές εισπράξεις της διετίας 2019-2020 αποτέλεσαν σημαντική ανάσα για τα μέλη μας κατά τα έτη 2021-2022. **Η «Εύλογη Αμοιβή» διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στο τελικό ποσό διανομής, με τις διακυμάνσεις μεταξύ διαδοχικών ετών να συναρτώνται άμεσα με αυτήν. Η διακοπή των εσόδων του άρθρου 18 κατά το 2024 θα αποτυπωθεί αναπόφευκτα στη διανομή του 2025.**

4. Ο ΑΠΟΛΛΩΝ Εντός και Εκτός των Τειχών

Ο οργανισμός μας διατηρεί την ενεργό παρουσία του στις ομάδες εργασίας της Ευρωπαϊκής και Παγκόσμιας Ομοσπονδίας (AEPO-ARTIS και SCAPR). Κατά τη διετία 2023-2024, συμμετείχαμε ενεργά σε όλες τις έρευνες περί Συγγενικών και Πνευματικών δικαιωμάτων, καταθέτοντας προτάσεις στις Γενικές Συνελεύσεις και προωθώντας νομοθετικές πρωτοβουλίες σε εθνικό και ευρωπαϊκό επίπεδο.

Παράλληλα, υποστηρίξαμε εμπράκτως την πρωτοβουλία των Αμερικανών καλλιτεχνών για τη θεσμοθέτηση Συγγενικού δικαιώματος στις Η.Π.Α., αναφορικά με τη Δημόσια Εκτέλεση μουσικής σε συμβατικά μέσα (ραδιόφωνο, τηλεόραση και καταστήματα). Παραδόξως, η αμερικανική νομοθεσία προβλέπει αποζημίωση μόνο για ψηφιακές μεταδόσεις, με τους καλλιτέχνες να λαμβάνουν δυσανάλογα μικρό μερίδιο των εισπράξεων. Η πρωτοβουλία του σωματείου Αμερικανών μουσικών (Μάιος 2023), υποστηριζόμενη από διεθνείς οργανισμούς, έχει ήδη αποσπάσει κυβερνητικές δεσμεύσεις για σχετική νομοθετική ρύθμιση εντός του 2025.

Στο εσωτερικό πεδίο, το 2024 ολοκληρώνεται η εναρμόνιση των πληροφοριακών μας συστημάτων με τις διεθνείς πλατφόρμες IPDA και VRDB. Όλα τα μέλη μας έχουν αποκτήσει I.P.N. - έναν μοναδικό διεθνή αριθμό καλλιτέχνη, ενώ το ρεπερτόριό τους καταχωρείται σε παγκόσμια βάση δεδομένων, διασφαλίζοντας ακρίβεια και διαφάνεια στις ανταλλαγές εισπράξεων με οργανισμούς του εξωτερικού.



5. Επίλογος

Η λήξη της διετίας 2023-2024 μας βρίσκει αντιμέτωπους με πολυεπίπεδες προκλήσεις στην προάσπιση και διεύρυνση του Συγγενικού Δικαιώματος. Οι δυσχέρειες ήταν αναμενόμενες, καθώς η τέχνη, το επάγγελμα και τα δικαιώματά μας συμπορεύονται με τις ευρύτερες κοινωνικές μεταβολές. Ευρισκόμενοι στο επίκεντρο ραγδαίων εξελίξεων, καλούμαστε να επιστρατεύσουμε διορατικότητα και δημιουργική σκέψη για τη διασφάλιση της θέσης μας στο μέλλον. Παραμένουμε σταθερά προσηλωμένοι στον αγώνα μας.



-Δεν υπογράφω. Εδώ λέει οτι παραιτούμαι από όλα μου τα συγγενικά!

-Σκέψου το! Αν δεν παραιτηθείς θα απολυθείς!

Σκίτσο (Στέφανος Κολιτσιδόπουλος)



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 Philharmonic 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 ΓΕΑ 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.



ΚΟΝΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΔΥΟ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΔΥΟ ΓΕΝΕΩΝ

Γράφει η
Άρτεμις Βαβάτσικα

Η Άρτεμις είναι η κόρη του Ηρακλή Βαβάτσικα. Οι δυο τους είναι από τους πλέον ενεργούς ακορντεονίστες στην Ελλάδα. Συναντήθηκαν ένα πρωί και μίλησαν για το ακορντεόν, τη μουσική, τον αυτοσχεδιασμό και τη ζωή.

Άρτεμις Βαβάτσικα: Πες μου την ιστορία σου γύρω από το ακορντεόν. Ούτως ή άλλως η δική μου ξεκινάει από τη δική σου (γέλια).

Ηρακλής Βαβάτσικας: Το ακορντεόν σαν όργανο δεν είχε ανακαλυφθεί σε όλο του το φάσμα, τουλάχιστον στην εποχή μου. Πάντα είχα μια τάση να πηγαίνω εκεί που δεν πήγαιναν οι άλλοι. Ήθελα την αναζήτηση, να εξερευνήσω εκείνο που δεν υπήρχε ως τότε. Ξεκίνησα έχοντας μια τάση προς όργανα τα οποία ήταν πολυφωνικά, ώστε να μπορώ να είμαι αυτόνομος. Η εξερεύνησή μου ήταν και μουσική και οργανολογική, με στόχο να βρω ένα όργανο που να είναι καινούριο. Έτσι βρέθηκα το 1991 στην έκθεση μουσικών οργάνων της Φρανκφούρτης. Εκεί βρήκα κάποια όργανα που δεν είχα ξαναδεί, από την οικογένεια του ακορντεόν αλλά πιο εξειδικευμένα. Το μπαγιάν (ακορντεόν με κουμπιά και μελωδικά μπάσα), παραδείγματος χάριν, εξελίχθηκε από το “απλό “ ακορντεόν σε ένα όργανο εξειδικευμένο για την Ρωσική κλασική μουσική ως επί το πλείστον και σιγά σιγά πέρασε σε όλη την Ευρώπη. Τότε βέβαια δεν ήταν γνωστό στην Ελλάδα. Η επιθυμία μου λοιπόν να κάνω κάτι πρωτότυπο και να αναπτύξω νέες ιδέες αισθητικά, με οδήγησε στο μπαγιάν και το μπαντονεόν (διατονικό, το σύστημα του Αργεντινικού τάνγκο). Εκεί λοιπόν που ήμουν ένας διπλωματούχος ακορντεονίστας και είχα χτίσει τη γνώση και την τεχνική του οργάνου μου, έγινα πάλι μαθητής σε ένα καινούριο όργανο. Αυτό είχε πηγή την επιθυμία μου να γίνω καλύτερος σε αυτό που κάνω και είχε αντίκτυπο και στην προσωπική μου σπουδή, και στην εργασία μου γύρω από τη δισκογραφία και την εκτέλεση ελληνικού τραγουδιού. Φυσικά όταν ήμουν μικρός πήγαινα χωρίς να τα γνωρίζω όλα αυτά, πήγαινα με το ένστικτο. Όλη αυτή η διαδικασία μου έδωσε να καταλάβω ότι αυτό που έκανα είχε πολλούς δρόμους εξερεύνησης.

A: Πέρασες λοιπόν όλη αυτή τη διαδικασία δεύτερης σπουδής και για αυτό ήμουν και εγώ τυχερή. Έπιασα στα χέρια μου ακορντεόν πρώτη φορά το 1999, στην ηλικία των τεσσάρων, και αυτό ήταν μπαγιάν με μελωδικά μπάσα, κάτι που στην Ελλάδα δεν ήταν συνηθισμένο για πρώτο όργανο.

H: Δεν ήμουν μόνος μου φυσικά. Ήμασταν μια ομάδα από παιδιά που πειραματιζόμασταν. Και ο Κώστας Ράπτης, και ο Βαγγέλης Παπαγεωργίου, και η τάξη στο Ωδείο του Νάκα τότε, ήμασταν μια παρέα και εσύ γεννήθηκες γύρω από αυτή.

A: Για αυτό και το ακορντεόν ήταν τεράστιο μέρος της καθημερινότητάς μου. Όπως είχα το σχολείο, είχα και αυτό, και δεν το αμφισβητούσα και πολύ. Θυμάμαι διαρκώς να υπάρχει μια μοναχικότητα γύρω από αυτό, διότι δεν είχα κοντά μου άλλα παιδιά στην δική μου ηλικία και φάση, ακόμα και σε άλλα όργανα. Ευτυχώς μετά τα 16 άρχισα να έχω εμπειρίες κοινωνικότητας γύρω από τη μουσική, κάτι που συνέπεσε με το δίπλωμά μου στο Ωδείο. Ολοκλήρωσα ήδη έναν κύκλο σπουδών και μετά άρχισα να έχω πραγματική σχέση με τη μουσική.

H: Το ότι ήσουν μοναχική γύρω από το αντικείμενο οφείλεται βέβαια και στα δεδομένα της Ελλάδας. Αν ζούσαμε στη Γερμανία π.χ. θα υπήρχαν περισσότερα παιδιά που μαθαίνουν μουσική.

A: Αν κρίνω από το ποιους είχα συμφοιτητές, οι οποίοι ήταν κατά κύριο λόγο απόφοιτοι μουσικών σχολείων, σίγουρα παίζει ρόλο να είναι οι γονείς μουσικοί ή έστω να έχουν τη διάθεση και τους πόρους να φέρουν τα παιδιά τους σε επαφή με τη μουσική πριν το Γυμνάσιο. Αυτό που κατάλαβα βέβαια ήταν ότι δεν ήταν απαραίτητο να έχεις ξεκινήσει σε τόσο μικρή ηλικία για να φτάσεις σε υψηλά επίπεδα.

H: Εσύ βέβαια ξεκίνησες τόσο μικρή επειδή είχες τη δυνατότητα. Είχες πάντα καλό αυτί και αντιλήφθηκες την έννοια της τονικότητας σε ηλικία 5 χρονών.



φωτό Konstantinos Batths

A: Η παιδαγωγική επιστήμη λέει ότι η μουσική δεκτικότητα και αντίληψη καλλιεργείται σε μικρή ηλικία, ακόμη και αν απλά τραγουδάνε οι γονείς ή ακούγεται μουσική στο σπίτι. Από εκεί και πέρα δεν ξέρω τι είναι έμφυτο και τι επίκτητο.

H: Ούτως ή άλλως η μουσική έχει τόσες πολλές πλευρές που το ταλέντο δεν μπορεί να είναι ένα. Κάποιος μπορεί να έχει ταλέντο στη συγκέντρωση, άλλος να έχει πολύ καλό αυτί, άλλος να έχει γρήγορο μάτι στην ανάγνωση, άλλος να αυτοσχεδιάζει, να έχει φαντασία.

A: Εσύ ποιο ταλέντο πιστεύεις ότι είχες έμφυτο και ποια καλλιεργήθηκαν γύρω από το ακορντεόν και γύρω από τον ρόλο σου ως μουσικού, συνθέτη, αυτοσχεδιαστή;

H: Νομίζω ότι είχα φαντασία ως παιδί και είχα καλό αυτί. Δεν διάβαζα γρήγορα όμως, η ανάγνωση παρτιτούρας ήταν κάτι που καλλιέργησα μέσω της εκπαίδευσης. Μου ήταν εύκολο να μάθω κομμάτια με το αυτί, να κατανοήσω την αρμονία, να αυτοσχεδιάσω πάνω της. Επίσης ποτέ δεν είχα τη μνήμη να θυμάμαι μεγάλες φόρμες, και πλέον δεν στοχεύω προς τα εκεί. Προσπαθώ να εμβαθύνω στο κομμάτι του ήχου και της επεξεργασίας ενός κομματιού. Επίσης αντιλαμβάνομαι τη μουσική οργανοκεντρικά, γύρω από το ακορντεόν. Το αριστερό χέρι του ακορντεόν (standard bass) είναι φερ ειπείν κατασκευασμένο πάνω στον κύκλο των πεμπτών.

A: Πράγματι, στην κατανόηση δυτικών τρόπων οργάνωσης της μουσικής με βοήθησε πολύ το ότι παίζω μπαγιάν. Πρώτον στην κατανόηση του κύκλου των πεμπτών, ο οποίος πιστεύω ότι θα μπορούσε να διδάσκεται ακόμη πιο θεμελιωδώς για την κατανόηση της δυτικής αρμονίας. Δεύτερον στην κατανόηση ορισμένων συμμετρικών δομών που χρησιμοποιούνταν πολύ σε ύστερα ρομαντικά και μοντερνιστικά ρεύματα όπως οι χρωματικές, ολοτονικές και οκτατονικές κλίμακες. Το ακορντεόν με κουμπιά είναι φτιαγμένο πάνω στη συμμετρία και το κλασικό ρεπερτόριό του διαμορφώνεται φθογγικά κοντά σε αυτά τα ρεύματα.

H: Σε αυτόν τον τομέα ίσως είμαστε πιο κοντά στο πιάνο και γενικά στο δωδεκάφθογγο ως βασική δομή. Μήπως ο καθένας σκέφτεται τη μουσική γύρω από το όργανο που παίζει, και από αυτό διαμορφώνονται οι ιδέες και η φαντασία του; Εάν επιλέξεις για παράδειγμα το ακορντεόν δεν πας προς την ανατολική μουσική, ενώ αν επιλέξεις ούτι είναι σχεδόν σίγουρο.

A: Κάποιοι ακορντεονίστες είχαν την ανάγκη να κουρδίσουν διαφορετικά τα όργανά τους ώστε να μπορούν να παίξουν κι άλλους φθόγγους. Εγώ χρησιμοποιώ επιπλέον τη φωνή μου. Όργανα όπως η φωνή και το βιολί έχουν μεγαλύτερο φάσμα φθόγγων. Πολύ πιθανόν όμως η τάση προς συγκεκριμένο ιδίωμα ή “είδος” μουσικής να επηρεάζεται και από την μουσική πραγματικότητα και την ιδέα που έχει ο υπόλοιπος κόσμος για το όργανο. Είναι πιο πιθανόν να σου ζητήσουν να παίξεις Σουγιούλ ή τάνγκο σε κάποια δουλειά αν παίζεις ακορντεόν, και πολύ συχνά έχω νιώσει ότι το υλικό που μου ζητάνε να παίξω δεν έχει σχέση με το όργανό μου. Υπάρχει μια τάση τα πράγματα να τρέχουν. Ο ενορχηστρωτής πρέπει να παραδώσει την παρτιτούρα, οπότε δεν θα έχει τον χρόνο να



συνεργαστεί σε βάθος με τον οργανοπαίκτη αν δεν έχει εμπειρία από πριν ή/και μαστοριά. Υπάρχουν βέβαια και οι περιπτώσεις που υπάρχει διάθεση συνεργασίας και δημιουργίας, ώστε να μπορεί να δώσει ο καθένας τον αυθεντικό του ήχο. Αυτήν την κατάσταση την έχω βιώσει σε παιξίματα με άτομα κοντά στην ηλικία μου, συνήθως όμως δεν είναι δουλειά, άρα δεν αμείβεται. Ακόμη και σε δουλειές που ο χρόνος τη πρόβας αφιερώνεται στο να διαμορφωθεί η ενορχήστρωση, λειτουργεί υπό την προϋπόθεση όλα τα μέλη να έχουν τη διάθεση να ακούσουν τους υπολοίπους και να δώσουν χώρο.

H: Είναι διαφορετικό να υπάρχει ένας ενορχηστρωτής και διαφορετικό η ενορχήστρωση να διαμορφώνεται απ' την ομάδα. Είναι κοινό μυστικό ότι η ελληνική δισκογραφία στην πλειονότητά της διαμορφώθηκε εκ των ενόντων. Άλλος έγραψε την εισαγωγή, άλλος έγραψε το ρεφραίν, άλλος τις απαντήσεις. Νομικά βέβαια θα μπει το όνομα του δημιουργού ως συνθέτη. Οι ενορχηστρωτές είναι αδικημένος κλάδος όσον αφορά το πνευματικό δικαίωμα. Οι συνθέτες και το σύστημα δεν μπορούν να τους αναγνωρίσουν ως δημιουργούς. Η διεκδίκηση επίσης αντιμετωπίζεται ως επιθετικότητα και ότι “χαλάει την ατμόσφαιρα” της δουλειάς, οπότε ο μουσικός καταλήγει να μην ζητάει πολλά. Άλλοι χρησιμοποιούν τη “μαλαγανιά”, και μπορούν να στρογγυλεύουν τα πράγματα, και άλλοι είναι ευθείς και απότομοι. Δεν μπορούν να διαχειριστούν την πολιτική που χρειάζεται να εφαρμοστεί. Εν τέλει όλοι είμαστε δημιουργοί, και οι συνθέτες, και οι ενορχηστρωτές και οι οργανοπαίκτες.

A: Πιστεύω ότι στις επαγγελματικές σχέσεις χωράει η ευθύτητα, η οποία δεν συνεπάγεται αγένεια.

H: Μπορεί να είναι δικό σου ταλέντο αυτό. Οι περισσότεροι μουσικοί δεν χειρίζονται τον λόγο με ακρίβεια, μιλάνε καλύτερα τη μουσική τους γλώσσα, τα “εξωγήινα”. Ίσως μιλάω για τις προηγούμενες γενιές. Η νέα γενιά ίσως έχει περισσότερες δυνατότητες στο λόγο.

A: Είναι άραγε θέμα ανάγκης; Εμείς για να πάρουμε χρηματοδότηση για δικά μας έργα είμαστε υποχρεωμένοι να στείλουμε πρόταση με σαφή και συγκεκριμένο λόγο, να αναπτύξουμε τι θα κάνουμε, τον προϋπολογισμό, να ακολουθήσουμε πρωτόκολλα και διαδικασίες. Είναι θέμα ανάγκης της εποχής που είμαστε υποχρεωμένοι να αναπτύξουμε επιπλέον δεξιότητες και γνώσεις;

H: Σήμερα όλα γίνονται πιο τυπικά, και αυτό είναι καλό σαν εξέλιξη. Οι μουσικοί της εποχής μας πρέπει να έχουν τα πτυχία τους, τους τίτλους, τα βιογραφικά τους. Αυτό ξεδιαλύνει κατά πολύ τα πράγματα. Η ποσότητα βέβαια δεν κάνει και την ουσία. Για παράδειγμα με τόσα πτυχία που έχουν οι νέοι κινδυνεύουν να είναι και επιδερμικοί ως προς τη γνώση τους και να μην εμβαθύνουν. Δεν μπορείς να είσαι καλός σε όλα. Στη δουλειά μας θέλουμε την ποιότητα, και άρα το βάθος. Στη γενιά μου νόημα είχε το τι κάνεις καλά. Για αυτό και είχαμε ίσως εγκλωβιστεί σε ένα αντικείμενο. Βέβαια σήμερα λειτουργεί και το ό,τι δηλώσεις είσαι, γιατί πολλοί χρησιμοποιούν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης για να δείξουν μια εικόνα που δεν υπάρχει. Κάποιοι τα καταφέρνουν. Προβάλλουν τη ζωή τους και διαμορφώνουν την εικόνα ότι είναι π.χ. δραστήριοι. Συνδυάζουν το αντικείμενό τους με τη δημοτικότητά τους.



A: Είναι λίγο περίπλοκο αυτό που μου περιγράφεις. Έχω παραδείγματα ατόμων, της δικής σου γενιάς, που έχουν περάσει από πολλούς διαφορετικούς κλάδους και παρ' όλα αυτά είναι καλοί σε αυτό που κάνουν. Επίσης σημαντικό να σημειωθεί το γεγονός ότι διαρκώς αλλάζουμε συνεργάτες και κύκλους, κάτι που μας έχει οδηγήσει να διαμορφώσουμε επικοινωνιακές δεξιότητες που αν έχεις τους ίδιους συνεργάτες για χρόνια ίσως δεν χρειάζεται να αναπτύξεις. Κρίνοντας από τον εαυτό μου, έχω περάσει από πολλές ενασχολήσεις και είχα πάντα μια τάση να ανοίγομαι σε πολλά αντικείμενα. Βασικό μου αντικείμενο και ο λόγος που με προσλαμβάνουν είναι το ακορντεόν. Εν μέρει εμβάθυνα σε αυτό. **Οι σπουδές μου όμως νιώθω ότι δεν ήταν μόνο το ωδείο και το πανεπιστήμιο. Σπούδασα και στα μαθήματα χορού ή στα βιβλία που**

διάβασα ή σε σεμινάρια που συνδύαζαν τις τέχνες. Όλες αυτές οι δεξιότητες παρατηρώ ότι έχουν δώσει στον τρόπο που εκφράζομαι μέσω της μουσικής και διαμόρφωσαν την προσωπικότητά μου. Το ζητούμενο είναι να βρεις τον εαυτό σου.

H: Και εγώ πλέον είμαι της άποψης ότι ο καθένας πρέπει να βρει τον χαρακτήρα του, και για να τον βρει πρέπει να δοκιμάσει διαφορετικές κατευθύνσεις. Δεν έχουν όλοι οι άνθρωποι την τάση να βρουν το βάθος, και αυτό επηρεάζεται και απ' το περιβάλλον. Κάποια στιγμή προσαρμόστηκα στην αγορά. Ακόμα υπάρχει η ανάγκη να βρω το κάτι παραπάνω, αλλά με την εμβάθυνση υπάρχει καμιά φορά ο κίνδυνος να αρχίσεις να μιλάς μια πιο "δύσκολη" γλώσσα και να μην μπορείς να επικοινωνήσεις με τους γύρω σου. Μπορεί όμως να επέλθει και κορεσμός. Το 2007 άρχισα να παίζω μπαντονεόν για να καλύψω την ανάγκη μου για εξέλιξη. Είχα κορεστεί ως ένα σημείο με το ακορντεόν και χρειαζόμουν μια ανανέωση της σχέσης μου με τη μουσική. Αισθάνομαι ότι κατά κάποιον τρόπο άργησα να βρω τον χαρακτήρα μου ως μουσικού. Μέσα από αυτή τη διαδρομή κάπου στα σαράντα άρχισα να συνειδητοποιώ κάποια πράγματα. Άλλοι μου λένε ότι τον είχα βρει ήδη απ' τα είκοσι, αλλά αλλιώς μας βλέπουν οι άλλοι και αλλιώς βλέπουμε τον εαυτό μας.

A: Σίγουρα. Και είναι πιθανόν να έχεις κάποιες συμπεριφορές και κάποιες τάσεις που να μην τις συνειδητοποιείς και ο ίδιος ή να μην τις βάζεις σε κάποιο πλαίσιο. Κρίνοντας από απόσταση άρα, ποιο ήταν το βασικό στοιχείο που έγινε κινητήριο δύναμή σου να εξελίσσεσαι;

Η: Η αναζήτηση των συστημάτων ήταν αυτό που μου κινούσε την περιέργεια. Πήρα το δίπλωμά μου με τον συνήθη τύπο ακορντεόν, τα standard bass. Το 1993 ξεκίνησα να παίζω μπαγιάν, έκανα και κάποια μαθήματα στο εξωτερικό, αλλά ως επί το πλείστον έμαθα μόνος μου. Αυτό δημιούργησε κάποια σκαμπανεβάσματα ως προς την πορεία της εκμάθησης αλλά ήταν και καλό, διότι με έβαλε στη διαδικασία να προσαρμόσω το καινούριο για εμένα όργανο στην ελληνική μουσική, που ήταν η βασική μου δουλειά. Υπήρχαν τεχνικές οι οποίες δεν χρησιμοποιούνταν στην κλασική μουσική



με τον ίδιο τρόπο, όπως στολίδια και φραζάρισμα, και έπρεπε να βρω έναν τρόπο να τα συνδυάσω. Προέκυψε λοιπόν κάτι καινούριο μέσω της αυτοδίδακτης διαδικασίας. Άρχισα να παίζω μπαγιάν και επαγγελματικά. Προέκυψε και ο δίσκος “Για φωνή και ακορντεόν” με τη Μόρφω Τσαϊρέλη και το ακορντεόν ακούστηκε σαν σόλο όργανο. Η σχέση μου με το μπαντονεόν ήταν λιγότερο σταθερή. Μου πήρε 15 χρόνια να βρω τον τρόπο να το ξεκλειδώσω και να καταφέρω να μάθω. Είχα λοιπόν να διαχειριστώ τρία διαφορετικά συστήματα. Αν το πιάνο ακορντεόν είναι το γραμμικό σύστημα, τα κουμπιά και τα μελωδικά μπάσα είναι το γεωμετρικό. Το μπαντονεόν είναι το χασοτικό (γέλια). Οι νότες είναι μπερδεμένες, θυμίζουν το πληκτρολόγιο του κομπιούτερ. Ο Piazzolla έλεγε ότι το μπαντονεόν είναι για κάποιους τρελούς. Τελικά αποδείχτηκε εφικτό να το μάθει κάποιος. Τα συστήματα είναι για τους ανθρώπους και δεν υπάρχει λόγος να το φοβάται κάποιος που θέλει να μάθει. Στο όλο ενδιαφέρον μου για τα συστήματα βρήκα ότι έτσι εκφραζόμουν. Τα πλήκτρα με οδηγούσαν σε έναν τρόπο παιχνιδιού και σύνθεσης, τα κουμπιά σε διαφορετικό. Όταν άλλαζα όργανο άλλαζα και χαρακτήρα. Το κάθε σύστημα εξέφραζε μια διαφορετική πλευρά του εαυτού μου. Τώρα όλα, αισθάνομαι, έχουν ενωθεί και το ένα επηρεάζει το άλλο. Τελευταία παίζω και το quint σύστημα στο αριστερό μου χέρι και έχει πολύ ενδιαφέρον.

Α: Το quint διατηρεί την διάταξη ανά πέμπτες που έχει το standard bass αλλά είναι μονοφωνικό και έχει περισσότερες οκτάβες στο αριστερό χέρι. Αυτό πιστεύεις εξυπηρετεί περισσότερο την τροπικότητα, σε σχέση με την τριαδική αρμονία που έχει το συμβατικό ακορντεόν;

H: Βοηθάει στη συνοδεία. Δεν είναι τυχαίο που η κιθάρα και το μπάσο είναι φτιαγμένα με πέμπτες. Άρα το quint αποτελεί σύστημα βαθιά ακορντεονιστικό, εφόσον από τη βάση του το δεξί παίρνει μελωδικό ρόλο και το αριστερό τον συνοδευτικό. **Γενικά το ακορντεόν είναι ένα κουτί, είναι φορητό, άρα είναι φτιαγμένο για να έχει κοινωνικό χαρακτήρα. Μπορεί ο καθένας να φτιάξει ένα ακορντεόν με τον δικό του τρόπο.** Η ποικιλία των συστημάτων ήταν κάτι που με ενοχλούσε όταν ήμουν νέος, πλέον όμως που μεγάλωσα νομίζω ότι μου αρέσει που ο καθένας παίζει με το δικό του “κουτί”.

A: Εγώ δεν έχω πειραματιστεί και πολύ με άλλα συστήματα. Επειδή ξεκίνησα με ένα όργανο που είχε και μελωδικά μπάσα και standard bass, με πολλές δυνατότητες σε ηχοχρώματα και μεγάλη έκταση, είχα πολλές πληροφορίες να διαχειριστώ και πολλές αποφάσεις να πάρω. Τελευταία αναζητώ πώς χρησιμοποιώ το αριστερό μου χέρι. Οι ρόλοι των δύο χεριών είναι άνισοι. Αναζητώ συνεπώς την ευελιξία στο αριστερό μου χέρι και στις μουσικές γραμμές που θα επιλέξω να εκτελέσω, όταν αυτές δεν καθορίζονται από κάποια παρτιτούρα ή οδηγία. Τα μελωδικά μπάσα δίνουν αρκετές δυνατότητες ως προς αυτό. Οι τάσεις μου και οι συνήθειές μου εκφράζονται στο έπακρο όταν αυτοσχεδιάζω, ιδίως ελεύθερα, χωρίς συγκεκριμένη αρμονική ή ρυθμολογική πλαισίωση. Συστηματικά άρχισα να αυτοσχεδιάζω επί σκηνής από το 2021 στο [Ov Off Studio](#), έναν χώρο στους Αμπελόκηπους της Αθήνας που διαχειρίζεται η, πλέον αγαπημένη φίλη, Νεφέλη Σταματογιαννοπούλου. Το είχα ξανακάνει στη σχολή και σε κάποιες συναυλίες, αλλά ουσιαστικά τότε ανοίχτηκε αυτός ο κόσμος και αυτός ο κύκλος (κοινωνικός κύκλος και κύκλος της ζωής μου).

H: Ο αυτοσχεδιασμός που αναφέρεις επικοινωνείται με οδηγίες ή χωρίς;

A: Αναλόγως το πλαίσιο. Κάποιες φορές υπάρχει παρτιτούρα, είτε σε μορφή γραπτών οδηγιών, είτε σε γραφική μορφή, κάποιες άλλες δεν προσυμφωνείται τίποτα. Το μουσικό υλικό και το τελικό αποτέλεσμα εξαρτάται απόλυτα από το ποιοι μουσικοί συμμετέχουν, όπως και από τη χημεία μεταξύ τους αλλά και από τον χώρο. Το Ov off φερ ειπείν είναι πάνω από τη Λεωφόρο Μεσογείων. Όταν παίζω εκεί αισθάνομαι ότι υπάρχει ένας ακόμη παίκτης, που είναι το ηχοτοπίο της κίνησης, οι κόρνες, τα γκάζια, οι σειρήνες.



H: Αυτή η μουσική έχει κάποιες συγγένειες; Έχει προηγούμενη ιστορία και κάποιους ανθρώπους που την έχουν ξεκινήσει; Έχει αναφορές;

A: Οι αναφορές που έχει εξαρτώνται πλήρως από το ποιος συμμετέχει. Συμπαίκτες μου έχουν υπάρξει άτομα από τον χώρο της τζαζ, της ελληνικής παραδοσιακής, με κλασική εκπαίδευση όπως εγώ, κ.α. Σε ένα από τα πρώτα γραπτά του Derek Bailey δόθηκε ο χαρακτηρισμός “μη ιδιωματικός” στον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό. Αυτός ο όρος μάλλον έχει ξεπεραστεί και έχει βέβαια και τους περιορισμούς του, διότι ορισμένα “σύγχρονα” ρεύματα (σύγχρονα για την ιστορία της μουσικής, όχι κυριολεκτικά) έχουν γίνει πλέον κλασικά, και ίσως επειδή η αγορά προτάσσει να μπαίνει κάθε νέα δημιουργία σε καλούπια, σε είδη (genres). Για παράδειγμα η δική μου γλώσσα ως αυτοσχεδιάστριας έχει αναφορές στην μπαρόκ μουσική και τον μοντερνισμό, από τα ακούσματα, την εκπαίδευση και το προσωπικό μου γούστο. Εν τέλει και η κλασική μουσική, αν την βάλεις σε ένα καλούπι, αποτελεί ένα σύνολο ιδιωμάτων, απλώς παγκοσμιοποιημένων. Υπάρχουν σαφώς πολλοί χαρακτήρες, ρεύματα, εθνικός χαρακτήρας όπου αυτό εφαρμόζεται, και σίγουρα η προσωπική γλώσσα του κάθε συνθέτη/δημιουργού. Στην πράξη, όταν αυτοσχεδιάζουμε ομαδικά μπορεί το ηχητικό αποτέλεσμα να είναι απλά ένα drone, ακόμη και τονικό. Η διαφωνία έχει χώρο, δεν απαγορεύεται, αλλά δεν απαγορεύεται και η τονικότητα. **Έχω ένα όργανο με πολλά εργαλεία, ρετζίστρα, ήχους, άρθρωση, δυναμικές, τη δυνατότητα να παίζει πολλούς φθόγγους ταυτόχρονα, ατελείωτες επιλογές, και ο αυτοσχεδιασμός με βοήθησε να βρω την αφαίρεση.** Πώς θα επιλέγω κάθε φορά την καίρια ιδέα που θα γίνει καταλύτης ώστε να δημιουργήσουμε κάτι, ή που θα υποστηρίξει το σύνολο που έχει πάρει ήδη μια κατεύθυνση.

H: Αυτό που λες είναι το άγχος του ακορντεονίστα. Να χρησιμοποιήσει σώνει και καλά όλες τις δυνατότητες που έχει το ακορντεόν, το οποίο δεν χρειάζεται να το κάνει. Μέσα σε μια ορχήστρα το να αναρωτιέσαι αν παίζεις τα μπάσα ενώ υπάρχει μπασιστάς είναι περιττό. Υπάρχει και ένα ταμπού στο ακορντεόν, να παίζω όσο περισσότερα γίνεται και να χρησιμοποιήσω όλα μου τα μέσα. Γενικά στα σύνολα όσο περισσότερα άτομα μαζεύονται τόσο λιγότερα χρειάζεται να παίζεις.

A: Συμφωνώ. Υπάρχουν και περιπτώσεις που βγαίνει μπροστά κάποιο όργανο, που κάνει σόλο και ούτω καθ' εξής. Καλή εμπειρία συνήθως έχω όταν δίνεται χώρος σε όλους.

H: Η αυτοσχεδιαζόμενη μουσική είναι πολύ άμεση και έχει και μεγάλη επιδραστικότητα στο κοινό της, το οποίο βέβαια έχοντας διαλέξει να πάει σε τέτοια συναυλία έχει την προδιάθεση να μπει πιο βαθιά στον ήχο και να επηρεαστεί από την ατμόσφαιρα. Είναι πολύ ενδιαφέρον το πώς οι χαρακτήρες των μουσικών προσπαθούν να βρουν μέσα τους αυτό το δημιουργικό τους κομμάτι και να το παρουσιάσουν στο κοινό τους.

A: Έχω δει βέβαια ότι αυτή η μουσική λειτουργεί περισσότερο ζωντανά. Είναι δύσκολη η δισκογραφία, είναι δύσκολο το live streaming. Το κοινό παίζει καταλυτικό ρόλο στην ενέργεια των μουσικών. Με αυτήν την αφορμή, μίλησέ μου για το πώς προσεγγίζεις την δισκογραφία έναντι με το πώς προσεγγίζεις το ζωντανό παίξιμο. Τι διαφορά έχουν για σένα νοητικά και συναισθηματικά;

H: Η δισκογραφία ήταν στην πρώτη φάση κάτι μαγικό. Χρησιμοποιούσαμε το στούντιο σαν το εργαστήριό μας, σαν να ήμασταν επιστήμονες και κάναμε μουσικές ανακαλύψεις. Ξεκίνησε σαν πειραματισμός πάνω σε ήχους. Τελικά η μουσική που φτιάχναμε, ενώ στόχευε στο να γίνει προϊόν στη μουσική βιομηχανία, είχε πολλά δημιουργικά στοιχεία. Έπρεπε να έχουμε ιδέες. Αυτό καθόριζε τον πετυχημένο μουσικό στο στούντιο, όταν συνθέτει μαζί με τον συνθέτη. Σε αυτό το περιβάλλον λειτουργούσα πολύ καλά και ένιωθα πολύ οικεία. Με τον καιρό άλλαξα λίγο προσέγγιση. Άρχισα να αισθάνομαι ότι αυτό που κάναμε ήταν λίγο κονσέρβα, γιατί δεν παρουσίαζε τους μουσικούς όπως ήταν στην πραγματικότητα. Με την πολλή επεξεργασία χανόταν η αμεσότητα που θα μπορούσες να έχεις απέναντι στον ακροατή σου, σαν να παρουσιάζεις τον εαυτό σου με λίφτινγκ. Δεν ήσουν ο πραγματικός εαυτός σου. Για παράδειγμα τότε μπορεί να έγραφα πέντε έξι κανάλια με ακορντεόν, το οποίο πλέον μου φαίνεται υπερβολικό. Αργότερα μπήκα στη διαδικασία της αναζήτησης του πιο ανθρώπινου χαρακτήρα του μουσικού, ο οποίος είναι ένας, δεν είναι πέντε, και κάνει αυτό που μπορεί να κάνει εκείνη τη στιγμή δημιουργικά. Όλο αυτό με την παραδοχή ότι υπάρχουν δίσκοι που είναι αριστουργήματα, σε επίπεδο έργου τέχνης. **Τότε πιστεύαμε ότι η δισκογραφία ήταν το Α και το Ω, τώρα πια το έχω καταρρίψει. Πιστεύω πιο πολύ στο live και στο να είσαι ο πραγματικός σου εαυτός.** Το στούντιο βέβαια είναι εξαιρετικό παιχνίδι. Αρέσει σε όλους μας. Επίσης είναι εργαλείο αυτογνωσίας, μας βοηθάει να ακούσουμε πώς φαινόμαστε στον έξω κόσμο. Σαν να βλέπεις τον εαυτό σου στον καθρέφτη πριν βγεις στον έξω κόσμο.

A: Κατά πόσο είμαστε ο εαυτός μας στο live; Όταν παίζω ζωντανά παίρνω κάποιον ρόλο, σαν ηθοποιός. Αλλάζω χαρακτήρα, μεταμορφώνομαι σε κάθε συναυλία. Είναι ένας εαυτός που έχει φτάσει σε άλλη διάσταση.

H: Ίσως είναι ένας εαυτός που θέλει να επικοινωνήσει. Θέλει να βρει έναν τρόπο να προσεγγίσει και να συνδεθεί με το κοινό του. Δεν είναι ο στόχος να εκφράσω τον εαυτό μου απόλυτα με τον τρόπο που θέλω, αλλά να βρω αυτούς που θέλω να επικοινωνήσω. Εφόσον μπορώ να επικοινωνήσω μπορώ να το πάω στο επόμενο επίπεδο και να εκφράσω όσο καλύτερα γίνεται τις απόψεις μου. Κι αν τελικά με ικανοποιεί αυτό που συνέβη θα είναι γιατί κατάφερα να εκφραστώ. Όλη η διαδικασία του live είναι ενδιαφέρουσα γιατί ψάχνουμε τον τρόπο σύνδεσης. Από εκεί και πέρα θα έρθει και η στιγμή που θα εκφραστούμε. Είναι βέβαια και δουλειά. Παλιά που παίζαμε σε μαγαζιά καθημερινά μπορεί και να υπήρχαν μέρες που βαριόμασταν και δεν περνούσε η ώρα. Κι όμως, συνέβαινε να υπάρχουν κάποιες μέρες που συνέβαινε κάτι πολύ ωραίο.

Αυτές ήταν οι “καλές μέρες”, τις οποίες περνούσαμε πολύ καλά στη σκηνή. Υπάρχουν άρα πολλές εκδοχές. Έχουν υπάρξει περιπτώσεις που νιώθεις όλη τη σκηνή και το κοινό να συνδέονται, και η μουσική εκεί γίνεται απόλυτα κοινωνικό γεγονός, κι ας παίζαμε χάλια (γέλια).

A: Έχω βιώσει και εγώ κάτι αντίστοιχο. Παρ’ όλο που επί σκηνής έρχεσαι σε μια κατάσταση συγκέντρωσης και εγρήγορσης, συχνά συνειδητοποιώ ότι είμαι απλά ένας άνθρωπος με άλλους ανθρώπους και υπάρχουμε πάνω στη σκηνή. Δεν παίζω απλά νότες, υπάρχω σαν σώμα και σαν ψυχή. Σαν να πίνουμε καφέ, αλλά τυχαίνει να παίζουμε κάποιο έργο. Από τότε που άρχισα να νιώθω έτσι περνάω συχνά πολύ καλά στη σκηνή.

H: Σκεπτόμενος διάφορες φάσεις της ζωής μου με τη μουσική αναρωτιέμαι τι είναι αυτό που μένει; Τι είναι διαχρονικό; Ποια είναι τα στοιχεία που να δημιουργούν διάρκεια ζωής και όποτε το ακούς να το θυμάσαι ευχάριστα; Το ‘80 το ακορντεόν υπήρχε μόνο στο ρεμπέτικο και όχι στην δισκογραφία. Από το ‘70 είχε περάσει μια φάση που είχε σιωπήσει, διότι δεν ήταν της μόδας και είχε αποκλειστεί από κάποιους χώρους. Τα φυσικά όργανα ήταν πιο ασφαλής επιλογή για τη διαχρονικότητα. Τα ηλεκτρονικά όργανα, που για κάποια περίοδο είχαν αντικαταστήσει το ακορντεόν, ήταν εύκολο να ξεπεραστούν. Ίσως η άφιξή μου στην Αθήνα το ‘90 να συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας νέας μόδας που ανανέωσε το ακορντεόν. Κάτι που δεν μετάνιωσα με τα χρόνια είναι που διάλεξα αυτό το όργανο. Ακούω παλιές μου ηχογραφήσεις μετά από χρόνια και μου φαίνονται ακόμα σημερινές, σαν να ηχογραφήθηκαν χτες. Φυσικά με άλλο χαρακτήρα, αλλά χωρίς να έχουν ξεπεραστεί αισθητικά. Για αυτό και δεν μετανιώνω για την επιλογή μου.

A: Ακούς ακόμη και σήμερα ανθρώπους που με το που ακούν τη λέξη ακορντεόν κάνουν συγκεκριμένους συνειρμούς. Σκέφτονται αυτόματα κάτι μελαγχολικό, κάτι νοσταλγικό. **Αισθάνομαι ότι άλλα όργανα όπως η κιθάρα έχουν περάσει στη συλλογική μνήμη ως πιο “ευέλικτα”, δεν σε ξενίζει να τα βλέπεις σε ποικιλία μουσικών πλαίσίων, ενώ το ακορντεόν έχει ακόμη χώρο να δείξει ότι μπορεί να πάρει κι άλλους ρόλους και χαρακτήρες.** Έχουμε μπει στη διαδικασία και εμείς ως εκτελεστές να δείξουμε ότι είναι “και κάτι άλλο”, ένα ακόμη όργανο, χωρίς συναισθηματική ταμπέλα. Πιστεύω ότι ο καθηγητής μας Κώστας Ράπτης και οι μαθητές του, μεταξύ τους και εγώ, δώσαμε χώρο να υπάρξει το ακορντεόν και στην κλασική μουσική στην Ελλάδα. Από τη στιγμή που υπήρχαν παίκτες διαθέσιμοι ήταν πιο εύκολο να ανέβουν μεγάλες παραγωγές που περιλαμβάνουν το ακορντεόν. Έτσι είχαμε και εμείς οι νεότεροι την ευκαιρία να παίζουμε σε όπερες και μουσική δωματίου, εν τέλει τη μουσική συνθήκη την οποία σπουδάσαμε. Στην Ευρώπη το ακορντεόν είναι ήδη καθιερωμένο όργανο στον κλασικό χώρο, γράφονται νέες πρωτότυπες συνθέσεις εδώ και δεκαετίες. Στην Ελλάδα ξεκίνησε πιο πρόσφατα.

H: Το ζήτημα είναι να υπάρχει δράση σε όλους τους χώρους. Όσον αφορά την ταμπέλα που βάζουν οι άνθρωποι, είναι κάτι φυσικό. Βέβαια υπάρχουν όργανα που έχουν καλύτερη προσαρμογή και όργανα πιο πολύπλοκα, ή με πολύ πιο έντονα ηχοχρώματα, των οποίων ο χαρακτήρας αφήνει πολύ έντονη “γεύση”. Για εμένα το μπαντονεόν είναι μια πολύ έντονη εμπειρία που δεν ταιριάζει σε όλες της μουσικές, βγάζει τον χαρακτήρα της θλίψης. Αντίστοιχα το μπουζούκι έχει πιο βαρύ χαρακτήρα από μια κλασική κιθάρα. Μπορεί όμως ο χαρακτήρας να λειτουργήσει και θετικά. Ο έντονος χαρακτήρας του μπαντονεόν ήταν που με οδήγησε να γράψω τη μουσική για την παράσταση [La Nonna](#), η οποία εκτελέστηκε αρχικά για σόλο μπαντονεόν. Το όργανο οδήγησε τις ιδέες μου, όχι οι ιδέες μου το όργανο.

A: Εγώ πιστεύω ότι όλα τα όργανα μπορεί να ταιριάζουν σε οποιαδήποτε μουσική, απλώς προς το παρόν λόγω της έντονης σύνδεσής τους με συγκεκριμένα ιδιώματα δημιουργούν αυτόματα συγκεκριμένους συνειρμούς. Όσο περνάνε τα χρόνια αυτό βέβαια τείνει να αποδομείται. Σε μια ιδανική συνθήκη τα όργανα επιλέγονται επειδή ο δημιουργός ψάχνει το συγκεκριμένο ηχόχρωμα. Αυτή η διαδικασία προϋποθέτει μουσικούς που έχουν ευελιξία και διάθεση να δοκιμάσουν διαφορετική προσέγγιση και ήχους (ή και όχι).

H: Είναι και θέμα χρηστικότητας. Το ακορντεόν είναι σε καλή μοίρα, διότι είναι προσαρμοστικό όργανο. Έχει ρόλο μέσα στις ορχήστρες. Και το μπαγιάν (γιατί και αυτό ακορντεόν είναι) τα έχει πάει πολύ καλά ως τώρα.

Απομαγνητοφώνηση, επιμέλεια: Άρτεμις Βαβάτσικα





Ο Ηρακλής Βαβάτσικας είναι ένας πολυδιάστατος μουσικός που έχει συνδέσει το όνομά του με την εξέλιξη του ακορντεόν στην Ελλάδα. Η πορεία του χαρακτηρίζεται από διαρκή αναζήτηση, έρευνα και καινοτομία, με ιδιαίτερη έμφαση στην προσαρμοστικότητα των οργάνων ανάλογα με το εκάστοτε μουσικό είδος.

Γεννημένος και μεγαλωμένος στη Θεσσαλονίκη, ξεκίνησε τα μαθήματα ακορντεόν το 1978 κοντά στον Βασίλη Σιμιτσιάδη. Το 1982 συνέχισε τις σπουδές του με τον Κώστα Αρουτζίδη και αποφοίτησε με «άριστα» από το Νέο Ωδείο Θεσσαλονίκης το 1992. Εκτός από το ακορντεόν, ο Βαβάτσικας έχει εξελιχθεί σε έναν γνώστη και του μπαντονεόν και του μπαγιάν, δύο όργανα που απαιτούν διαφορετική τεχνική και προσέγγιση.

Το έργο του περιλαμβάνει συνθετικό υλικό για κινηματογράφο, θέατρο, τραγούδια, παραδοσιακές διασκευές και έργα για σόλο ακορντεόν.

Η καριέρα του στην ελληνική δισκογραφία και τη μουσική βιομηχανία διαπλέκεται με το ακαδημαϊκό ρεπερτόριο και την εκπαιδευτική του δραστηριότητα. Από το 1992, διδάσκει με πάθος και έχει δημιουργήσει μια ξεχωριστή σχολή διδασκαλίας που συνδυάζει την παράδοση με σύγχρονες τεχνικές, ενώ έχει συμβάλει στη διαμόρφωση μιας νέας γενιάς ακορντεονιστών στην Ελλάδα.

Ο Βαβάτσικας ενσαρκώνει την έννοια της μουσικής πολυμορφικότητας, προσεγγίζοντας τα όργανα με βαθιά γνώση και ευελιξία, προσαρμόζοντάς τα στο εκάστοτε ρεπερτόριο. Το πάθος του για τη μουσική και τη διδασκαλία έχει αναδείξει το ακορντεόν το μπαγιάν και το μπαντονεόν σε κύρια εκφραστικά μέσα, από τον κινηματογράφο έως τη λαϊκή και την κλασική μουσική σκηνή. Η προσωπική του δισκογραφία περιλαμβάνει: «Καράβι καρδιά» με τον Κώστα Παυλίδη (1994), «Πες μου ψυχή» με την Μόρφω Τσαϊρέλη (1999), «Για φωνή και ακορντεόν» με την Μόρφω Τσαϊρέλη, «Νέα γη» του Δημήτρη Τσεκούρα (2001), «Χρώμα» (2004) με την Ελένη Τσαλιγοπούλου, «Το κλειδί» (2004) με τον Μανώλη Λιδάκη, «Η καρδιά του κτήνους» (2005) soundtrack ορχηστρική μουσική για την ταινία του Ρένου Χαραλαμπίδη, La Nonna (2012) soundtrack σόλο μπαντονεόν για το θεατρικό έργο του Roberto Cossa.

Σχετικοί σύνδεσμοι:

<https://open.spotify.com/album/2a2S13zbNDmhmFrNd1I71L?si=G-xNN3dVTXCcw2FsLNR2vw>

https://youtube.com/playlist?list=PLw3Mt4FUg5YRZW5idCCIO-8VVlgqSJVFr&si=_Qkn63dkBqr5Zfmj

<https://youtube.com/playlist?list=PL0POaZJYNdStOHZfDdCP1P9OO-9EG4oeh&si=Ko2MNaORiUK-Qg1z>



Η Άρτεμις Βαβάτσικα είναι μουσικός με βασικό της όργανο το ακορντεόν. Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Είναι κάτοχος Διπλώματος Ακορντεόν απ' το ωδείο Athenaeum, καθώς και Πτυχίου με Ειδίκευση Ακορντεόν από το τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας με καθηγητή τον Κωνσταντίνο Ραπτη. Επιπλέον ολοκλήρωσε το πρόγραμμα Μεταπτυχιακού Διπλώματος Επιστήμης και Τέχνης της μουσικής της ίδια σχολής, ερευνώντας τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό στην τυπική μουσική εκπαίδευση.

Έχει παρακολουθήσει σεμινάρια ακορντεόν (Claudio Jacomucci, Ander Telleria), αυτοσχεδιασμού (Simone Spinaci, Klemen Leben, Pascal Contet, Τάσος Στάμου), τεχνικής Αλεξάντερ (Claudio Jacomucci, Kathleen Delaney, Χρήστος Νούλης, Ελένη Βοσνιάδου), σύνθεσης (Giuliano Bracci, Silvia Borcelli, Νίκος Γαλενιανός) και performance (Νεφέλη Σταματογιαννοπούλου). Έχει συμμετάσχει σε συναυλίες και φεστιβάλ στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Αξιοσημείωτες συνεργασίες της: Εθνική Λυρική Σκηνή (Η Κερένια Κούκλα, Powder her Face 2019, Chodorkowski 2020, Στρέλλα 2023), Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου (Επιτρέποντες 2022, Εκάβη 2023) Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας (Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της 2016-17), ιδιωτικές θεατρικές παραγωγές (Η Παναγία των Παρισίων 2019, Έκτο Πάτωμα 2023-24), φεστιβάλ (Nostos 2018, Irtijal 2022, Borderline 2022, Tectonics 2022, Jazz Hochburg 2024, Parallel Universe 2024, A Decade in Dissonance 2024, SWR Jazz Meeting 2024). Έχει ερμηνεύσει εύρος ρεπερτορίου, συμπεριλαμβανομένου μπαρόκ, κλασικής, σύγχρονης κλασικής, ελεύθερου αυτοσχεδιασμού, ελληνικό και έθνικ τραγούδι. Έχει συναντηθεί σε αυτοσχεδιαστικό και πειραματικό πλαίσιο με τους Νεφέλη Σταματογιαννοπούλου, Τάσο Στάμου, Γιάννη Αράπη, Δημήτρη Βεντουράκη, Σίμο Ρηνιώτη, Νίκη Κοκκόλη, Στέφανο Χυτήρη, Sharif Sehnaoui, Στέφανο Ψαραδάκη, Αλέξη Πορφυριάδη, Pascal Niggenkemper, Mona Matbou Riahi, Tizia Zimmermann και άλλους. Παραδίδει μεταγραφές και ενορχηστρώσεις για ακορντεόν και μικρά σύνολα. Είναι μέλος της χορωδίας και φωνητικού συνόλου Conduit. Διδάσκει ακορντεόν από το 2013.

Σχετικοί σύνδεσμοι:

<https://4d-studio.bandcamp.com/album/disappearance-is-ever-anything>

https://youtu.be/X8ioqh7RWDY?si=INWFPJ6xJz_9YE6b

<https://youtu.be/BGaV9QJ9SmE?si=6x3dgplvfuRfPTME>

https://www.youtube.com/live/n1v5Ri9QuGg?si=_GV-9cIFxb4FrybR



Η ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ Η ΔΙΑΒΑΘΜΙΣΗ ΤΩΝ ΤΙΤΛΩΝ ΤΩΝ ΑΝΩΤΕΡΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΧΟΛΩΝ ΑΠΟΦΟΙΤΟΙ ΙΕΚ ...ΓΙΑ ΠΑΝΤΑ

Γράφει ο
Νίκος Παναγιωτίδης

"Έχουμε καταλάβει τελικά, ότι δεν μπορούμε να επιλύσουμε επί μέρους θέματα όπως η διαβάθμιση, χωρίς να δώσουμε συνολική λύση στο πρόβλημα", μου είπε μετά από πολλούς μήνες διαβουλεύσεων ο Γενικός Γραμματέας του υπουργείου Παιδείας, με χρόνια θητείας σ' αυτή τη θέση.

"Χαίρομαι που το ακούω", του απάντησα, "γιατί κάθε φορά που προτείνουμε συνολικές λύσεις, οι κυβερνήσεις κάνουν πίσω". Μου έγνεψε "όχι" και συνέχισα, "πάντως ούτε και συνολική λύση μπορούμε να δώσουμε χωρίς τη διαβάθμιση".

Η διαβάθμιση των τίτλων σπουδών των Ανωτέρων καλλιτεχνικών σχολών, ξανά στην επικαιρότητα με την αφορμή της ίδρυσης Ανώτατης σχολής Παραστατικών Τεχνών, είναι ένα απολύτως κρίσιμο και καθοριστικό ζήτημα για όσους από μας βασιζόμαστε σ' ένα πτυχίο για να έχουμε δουλειά. Γιατί επηρεάζει όλο το πλέγμα των επαγγελματικών δικαιωμάτων, των εργασιακών συνθηκών, των μισθολογικών ρυθμίσεων, των δυνατοτήτων παρακολούθησης μεταπτυχιακών σπουδών, ως και τη θέση στο Προσόντολόγιο του Δημοσίου που ξεσήκωσε τόσο σάλο πριν 2 χρόνια, όταν έδειξε ότι η Πολιτεία θεωρεί συνολικά τους καλλιτέχνες ως μορφωτικού επιπέδου Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης. Έστω και αν αυτό αφορά διοικητικές θέσεις.

Όποιος έχει σπουδάσει μια παραστατική τέχνη, ξέρει πολύ καλά ότι οι σπουδές του δεν έχουν καμία σχέση με το επίπεδο της μεταλυκειακής κατάρτισης. Την μονοετή του ΕΠΑΛ ή την διετή των κέντρων Επαγγελματικής Κατάρτισης (ΙΕΚ, ΣΑΕΚ, όπως κι αν ονομάζονται). Οι καλλιτεχνικές σπουδές είναι απείρως δυσκολότερες, προϋποθέτουν χιλιάδες ώρες μελέτης, περιλαμβάνουν σειρά θεωρητικών μαθημάτων που αντιστοιχούν σε υψηλό επίπεδο γενικής μόρφωσης, παρέχουν υψηλού βαθμού εξειδίκευση, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις (μουσική, χορός) υπερβαίνουν σε διάρκεια την δεκαετία! Δεν είναι δυνατόν ένα τέτοιο ολοκληρωμένο και απαιτητικό πρόγραμμα σπουδών να εξομοιωθεί με την εκμάθηση μίας τέχνης με την έννοια του τεχνίτη, όχι του καλλιτέχνη.

Η κυβέρνηση προσπαθεί πονηρά να χρυσώσει το χάπι: Μιλάει για Τριτοβάθμιες Ανώτερες Σχολές, τις οποίες όμως θέλει να καθηλώσει στο ίδιο επίπεδο με την μεταλυκειακή Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση. Σε όλη την Ευρώπη οι αντίστοιχες Ανώτερες Σχολές, ιδίως δε οι καλλιτεχνικές, ανήκουν στην Τριτοβάθμια Εκπαίδευση, ως μη Πανεπιστημιακές. Μόνο η Ελλάδα προσπαθεί να είναι η σκοτεινή εξαίρεση που - παρά τις διακηρύξεις περί αναβάθμισης - επιμένει να υποβαθμίσει τους σπουδασμένους καλλιτέχνες της, κατατάσσοντάς τους ένα επίπεδο χαμηλότερα από τους Ευρωπαίους ομολόγους τους, παρότι έχει υπογράψει τις σχετικές διεθνείς συμβάσεις για την αντιστοιχία των τίτλων σπουδών που είναι και κατά νόμον υποχρεωτική.

Τα επίπεδα 5 και 6 του Ευρωπαϊκού και Εθνικού Πλαισίου Προσόντων μοιάζουν κοντινά, αλλά δεν είναι. Διαχωρίζονται από μια αδρή γραμμή, αυτήν μεταξύ της Δευτεροβάθμιας και της Τριτοβάθμιας Εκπαίδευσης. Εάν οι καλλιτέχνες αποδεχτούμε τον υποβιβασμό στη χαμηλότερη διαβάθμιση, εκτός από την ...κατάποση της προσβολής, θα υποστούμε και ορισμένες πολύ σοβαρές πρακτικές συνέπειες.

Η πρώτη είναι ότι θα είμαστε οριστικά η τελευταία προτεραιότητα σε κάθε αναζήτηση θέσης εργασίας - καταρχήν στον δημόσιο, αλλά σταδιακά αναπόφευκτα και στον ιδιωτικό τομέα - απέναντι σε όλους εκείνους που έχουν ήδη ή θα αποκτήσουν στο κοντινό μέλλον τίτλους σπουδών επιπέδου 6. Δηλαδή, αποφοίτους ΑΕΙ, ΤΕΙ, Κολλεγίων, ξένων ιδρυμάτων, παραρτημάτων και ποιος ξέρει τι άλλο θα εφευρεθεί στη συνέχεια. Αυτό μάλιστα θα είναι η καλύτερη περίπτωση, γιατί υπάρχει και η χειρότερη: όταν μιά θέση προκηρύσσεται ως ΠΕ, θα απευθύνεται στους πιστοποιημένους ως Πανεπιστημιακής Εκπαιδύσεως (επίπεδου 6) και όλοι εμείς οι πληβείοι απόφοιτοι της μεταλυκειακής κατάρτισης θα βρισκόμαστε σε αποκλεισμό. Δεν θα έχουμε καν το δικαίωμα συμμετοχής στην όποια αξιολογική ή διαγωνιστική διαδικασία.

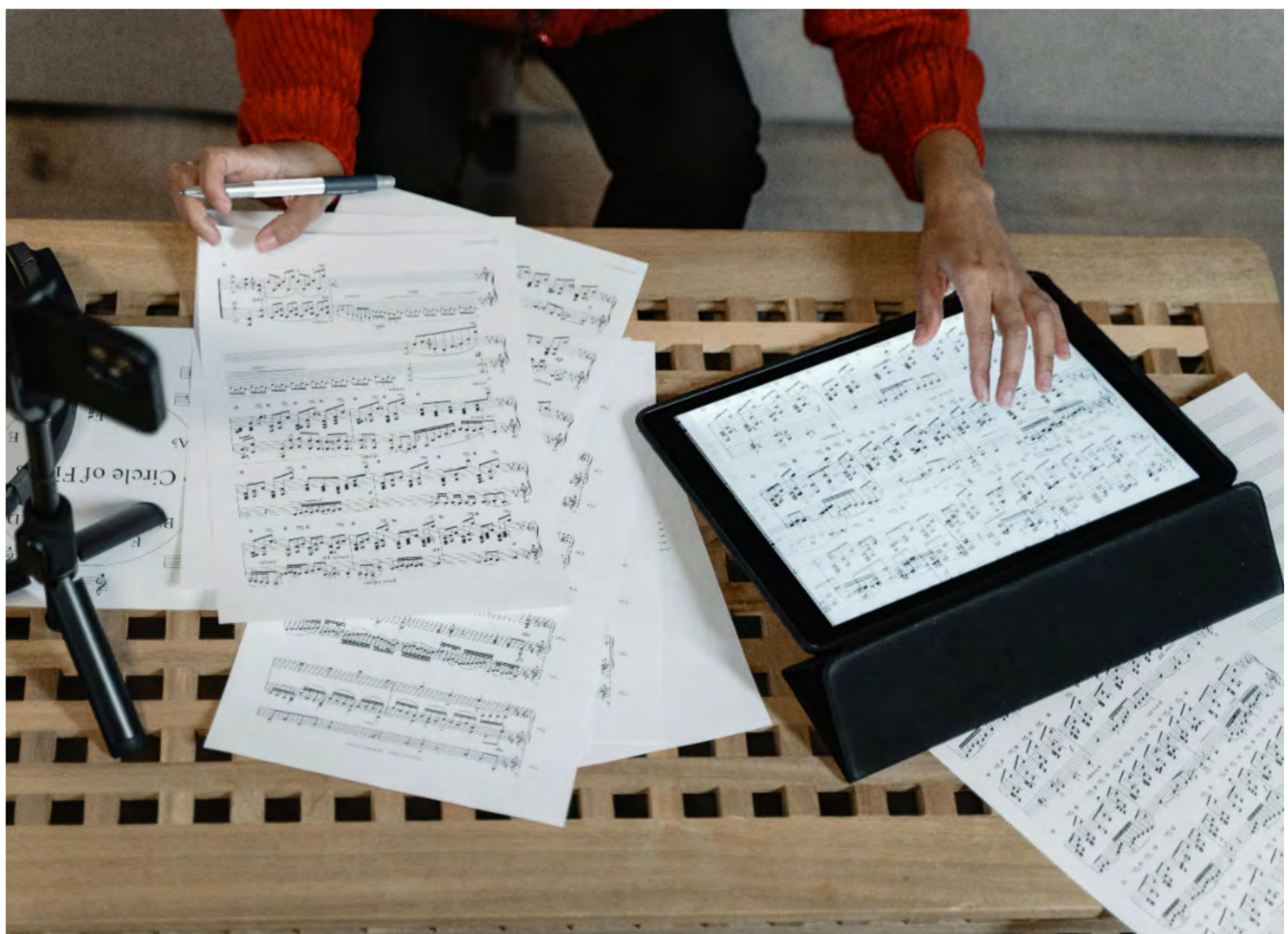


Το ίδιο ισχύει και στην αναζήτηση μεταπτυχιακών σπουδών. Από το επίπεδο 6, ως απόφοιτοι Τριτοβάθμιων Ανωτέρων Σχολών θα έχουμε θεσμοθετημένο δικαίωμα διεκδίκησης, με σύντομες συμπληρωματικές σπουδές, πτυχίου ΑΕΙ. Στην παρούσα φάση, βάση συζήτησης είναι τα 2 εξάμηνα. Βεβαίως τα ΑΕΙ είναι αυτοδιοίκητα και η Πολιτεία δεν μπορεί άμεσα να τους επιβάλει αυτή τη ρύθμιση. όμως η μέθοδος που έχουμε προτείνει, με υπολογισμό των Ακαδημαϊκών Μονάδων (ECTS) των Ανωτέρων Σχολών, παρέχει έναν ασφαλή οδηγό με γενική ισχύ. Επομένως οι λύσεις υπάρχουν, αναζητείται η βούληση.

Η βούληση της κυβέρνησης έχει εκφραστεί με τη μορφή υπόσχεσης μιας ειδικής, κατ' εξαίρεση νομοθεσίας. Τόσο ως προς τα επαγγελματικά δικαιώματα όσο και ως προς την ακαδημαϊκή προοπτική. Αλλά ακόμη και αν υποθέσουμε ότι η νομοθεσία αυτή θα καλύπτει όλες τις πραγματικές ανάγκες (που είναι εξαιρετικά αμφίβολο αν τις έχουν καν αντιληφθεί ακόμη τα συναρμόδια υπουργεία) και επίσης ότι θα εφαρμοστεί πλήρως (πράγμα καθόλου αυτονόητο στη χώρα που ζούμε), παραμένουν δύο σοβαρά προβλήματα: Το ένα είναι πως οι νόμοι είναι από τη φύση τους μεταβλητοί (περνάνε χρόνια, αλλάζουν οι συνθήκες, αλλάζουν οι κυβερνήσεις) και επομένως δεν παρέχουν ασφάλεια για το μέλλον. Καταργούνται ανά πάσα στιγμή οι διατάξεις και αυτό που μένει είναι η διαβάθμιση, που έχει μόνιμο χαρακτήρα. Το δεύτερο είναι πως εξ ορισμού η Ελληνική νομοθεσία δεν ισχύει μόλις βγει κάποιος από τα σύνορα. Εκεί, το μόνο που θα φαίνεται είναι πως το επίπεδο σπουδών του αντιστοιχεί σε μεταλυκειακή κατάρτιση, κάνοντας τα εμπόδια ανυπέρβλητα.

Το ερώτημα που έχουμε θέσει πάρα πολλές φορές χωρίς εν τέλει να έχουμε πάρει μια ευθεία απάντηση, είναι γιατί επιμένει το υπουργείο Παιδείας σε αυτή τη χαμηλή διαβάθμιση. (Αναφέρομαι στο Παιδείας γιατί αν ήταν στο χέρι του υπ. Πολιτισμού θα είχαμε σίγουρα ήδη λύσει το θέμα). Ποιος είναι ο λόγος που δεν θέλει να εναρμονιστεί η Ελληνική με την Ευρωπαϊκή διαβάθμιση, να λάβει υπόψη του τα δεδομένα που αφορούν το μαθησιακό αποτέλεσμα των σπουδών και όλα τα προβλήματα και εμπόδια που αντιμετωπίζουμε; όλα αυτά τα έχουμε αναλύσει διεξοδικά και γραπτώς. Υπό ομαλές συνθήκες αυτή η συζήτηση θα είχε προ πολλού τελειώσει. Γιατί τη συνεχίζουμε ακόμα; Ίσως η απάντηση να βρίσκεται στις επόμενες παραγράφους...

Εκτός από όλα τα ηθικά και πρακτικά προβλήματα που ήδη αναφέρθηκαν, η αποδοχή της χαμηλής διαβάθμισης σημαίνει και κάτι ακόμα: εκχώρηση διά παντός της επικυριαρχίας του καλλιτεχνικού χώρου στα Πανεπιστήμια. Και ταυτόχρονα την αχρήστευση των Ανωτέρων Σπουδών και των πτυχίων τους. Τα Πανεπιστήμια έχουν μάθει και αξιώνουν να είναι πάντα στην κορυφή, να έχουν πάντα τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο. Δεν έχουν μάθει όμως να σέβονται τις τέχνες και τους καλλιτέχνες. Και δυστυχώς είναι η Πολιτεία η ίδια που τους έχει δώσει αυτόν τον "αέρα". Η πρωτοκαθεδρία τους ισχύει στις επιστήμες, αλλά όχι στις τέχνες. Εκεί, το κεντρικό πρόσωπο δεν είναι ο επιστήμων - ερευνητής, μελετητής ή κριτικός των τεχνών, αλλά ο καλλιτέχνης, ο μελετητής και δημιουργός και ερμηνευτής του καλλιτεχνικού έργου. Ο θεωρητικός επιστήμων μπορεί να είναι χρήσιμος, αλλά στις τέχνες είναι επικουρικός. Χωρίς μάλιστα τον καλλιτέχνη δεν έχει καν αντικείμενο εργασίας, δεν έχει λόγο ή τρόπο ύπαρξης. Οι τέχνες, ως το θυμίσουμε, μεγαλούργησαν για αιώνες, χωρίς την συνδρομή (πόσο μάλλον την επικυριαρχία) των επιστημόνων. Εμείς δεν έχουμε καμία πολεμική εναντίον τους, σεβόμαστε



την εργασία τους, καιρός να σεβαστούν και εκείνοι τη δική μας. Αντί να προσπαθούν να μας αποκλείσουν από τις θέσεις εργασίας -ιδίως στην εκπαίδευση- στις οποίες έχουμε υπηρετήσει δεκαετίες, αναφερόμενοι συχνά σε μας με απaráδεκτα υποτιμητικό τρόπο ή υπερασπιζόμενοι τα συντεχνιακά τους συμφέροντα μέχρι και με δικαστικά μέσα.

Αν, για παράδειγμα, από τη δεκαετία του '80 η Πολιτεία είχε ακούσει το επίμονο αίτημά μας και είχε δημιουργήσει Ανώτατη Μουσική Ακαδημία, αντί να ιδρύσει θεωρητικές, καθηγητικές σχολές (με κριτήριο την ευκολία και το συγκριτικά πολύ χαμηλό κόστος), δεν ξέρουμε καν αν θα υπήρχαν αυτές οι τελευταίες. Κι αν υπήρχαν, ασφαλώς θα είχαν συναίσθηση των ορίων τους και της αποστολής τους. Το ίδιο ισχύει για όλες τις παραστατικές τέχνες. Θα δέχονταν την απλή αλήθεια, ότι εκπαιδεύουν ακαδημαϊκούς επιστήμονες και όχι καλλιτέχνες. Οι καλλιτέχνες έχουν τη δική τους, ειδική διαδικασία εκπαίδευσης, στις εξειδικευμένες σχολές. Αντιθέτως, και σήμερα ακόμη με δημόσιες δηλώσεις τους οι επικεφαλής των Πανεπιστημιακών Τμημάτων αρνούνται την ανάγκη ίδρυσης της Ανωτάτης Σχολής Παραστατικών Τεχνών που έχει δρομολογήσει η κυβέρνηση, με το επιχείρημα ότι "οι τέχνες θεραπεύονται στα (υπάρχοντα) πανεπιστήμια".



Το πόσο θεμελιωδώς λάθος είναι αυτή η τοποθέτηση αποδεικνύεται εύκολα αν χρησιμοποιήσουμε το παράδειγμα της Ανωτάτης Σχολής των Εικαστικών, των Καλών Τεχνών, όπως λέγεται. Η Σχολή αυτή και οι απόφοιτοί της δεν έχουν βέβαια (ευτυχώς) τα δικά μας προβλήματα, απλώς και μόνο επειδή κάποιοι φρόντισαν να χαρακτηριστεί ως Ανώτατη εδώ και σχεδόν 100 χρόνια. Ωστόσο δεν μοιάζει καθόλου με ένα τυπικό Πανεπιστήμιο, λειτουργεί με εντελώς διαφορετικό τρόπο: από την διαδικασία εισαγωγής των φοιτητών και επιλογής των διδασκόντων μέχρι το πρόγραμμα σπουδών και το είδος των πτυχίων που απονέμει. Όπως πρέπει δηλαδή, αφού ο τομέας των Τεχνών είναι άλλος από των Επιστημών και δεν έχει κανένα νόημα η σύγκρισή τους. Η διαβάθμιση λοιπόν της ΑΣΚΤ συνεπάγεται ότι ουδείς διανοείται να αμφισβητήσει την επάρκεια, την μόρφωση, το πτυχίο, την επαγγελματική υπόσταση των αποφοίτων της. Δεν έχω δει κανέναν Ιστορικό Τέχνης, σπουδασμένο στο Πανεπιστήμιο, να προσπαθεί να παραστήσει ή να υποκαταστήσει τον Εικαστικό καλλιτέχνη - εκτός βέβαια αν έχει παράλληλα και αυτή τη σπουδή ή δραστηριότητα, οπότε δικαιωματικά εμπίπτει και στην άλλη κατηγορία. Επειδή δημιουργεί έργο, όμως, όχι επειδή κατέχει πανεπιστημιακό τίτλο. Είναι δύο χωριστές δράσεις, δύο χωριστές κατηγορίες επαγγελματικών προσόντων και άρα και δικαιωμάτων.

Τι διαχωρίζει άραγε τις ανώτερες σχολές των παραστατικών τεχνών (θεάτρου, κινηματογράφου, μουσικής, χορού) από την ανωτάτη των εικαστικών; Παράγουν τάχα οι πρώτες αμόρφωτους και η δεύτερη μορφωμένους; Όχι βέβαια! Η διαβάθμιση είναι που τις διαχωρίζει. Και η ανάλογη κρατική μέριμνα, ασφαλώς. **Πρέπει όμως πια να πάψουμε οι καλλιτέχνες να τιμωρούμαστε επειδή η Πολιτεία "αμέλησε" να διαβαθμίσει τις σχολές μας, τις εγκατέλειψε επί το πλείστον στα ιδιωτικά χέρια και γενικώς ανέχθηκε και έθρεψε ένα εντελώς αρρυθμιστο και χαοτικό τοπίο.** Αρκετά ζήσαμε χωρίς την κατοχύρωση της επαγγελματικής μας υπόστασης, τώρα είναι πλέον ο καιρός να μας διασφαλιστεί. Μας το χρωστάει η Πολιτεία, δεν θα μας κάνει καμιά χάρη.

Η ορθή διαβάθμιση των τίτλων σπουδών μας στην τριτοβάθμια εκπαίδευση θα είναι, εξάλλου, μόνο η αρχή. Χρειάζονται πολλά ακόμη για να αποκατασταθεί η τάξη και η ομαλή συνέχεια - αλλά είναι προϋπόθεση το πρώτο βήμα να είναι το σωστό. Να προσφέρει μια σταθερή και όχι σαθρή βάση για το μέλλον.

Το δηλώνουμε προς κάθε κατεύθυνση: η ανοχή έχει τελειώσει και ο καλλιτεχνικός κόσμος δεν θα κάνει πλέον πίσω σε αυτά που δικαιούται.



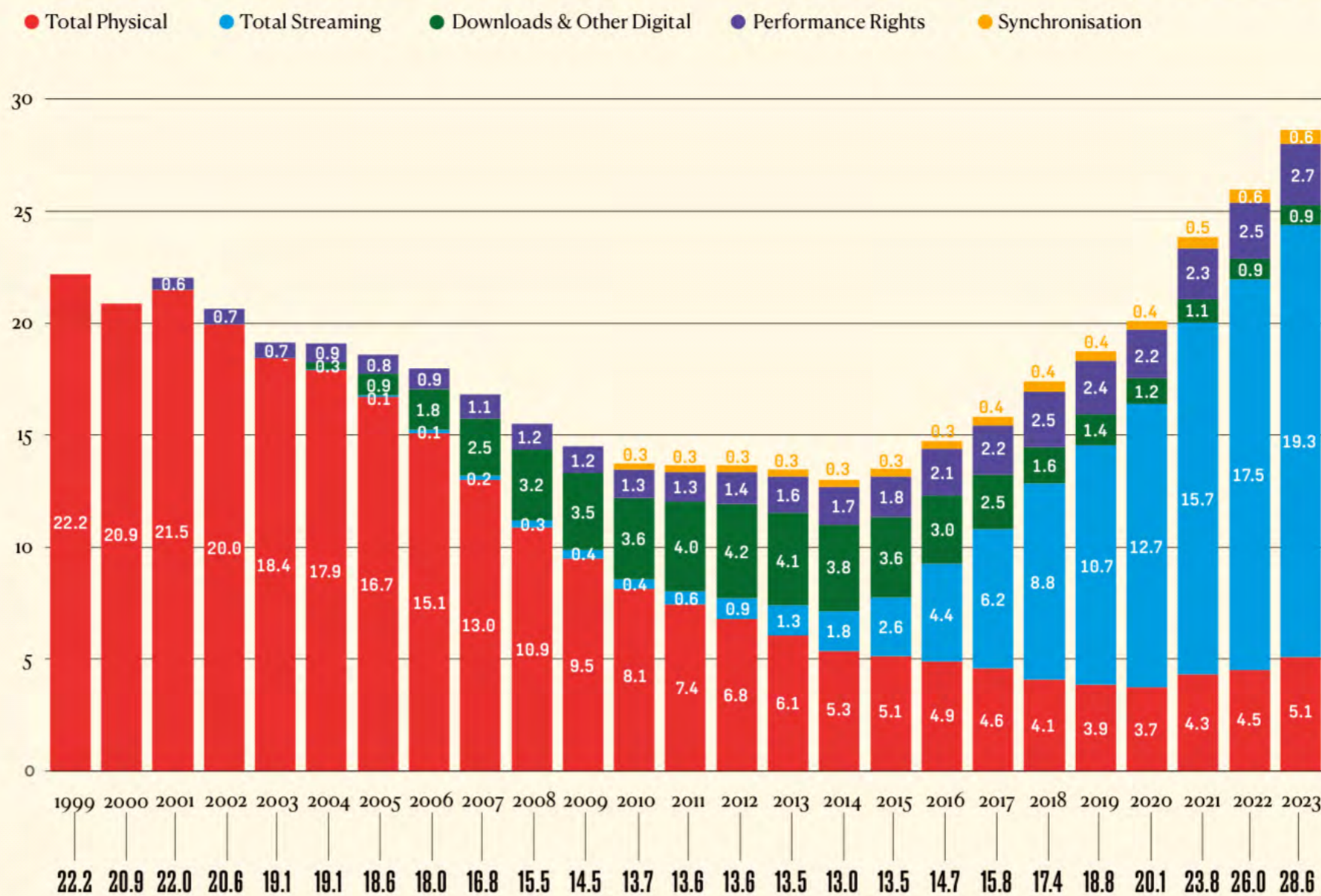


Ο Νίκος Παναγιωτίδης γεννήθηκε στην Αθήνα, όπου και σπούδασε κλασική κιθάρα με τους Δημήτρη Φάμπα και Roberto Ausset και Θεωρητικά με τους Γιάννη Αυγερινό και Μιχάλη Τραυλό. Στο Μεταπτυχιακό τμήμα Παλιάς μουσικής της Μουσικής Ακαδημίας Guildhall του Λονδίνου μελέτησε Αναγεννησιακό λαούτο, θεόρβη, Μπαρόκ λαούτο και Basso Continuo με βασικό καθηγητή τον Nigel North, ενώ έχει παρακολουθήσει πλήθος ειδικών σεμιναρίων με Έλληνες και ξένους καθηγητές, στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

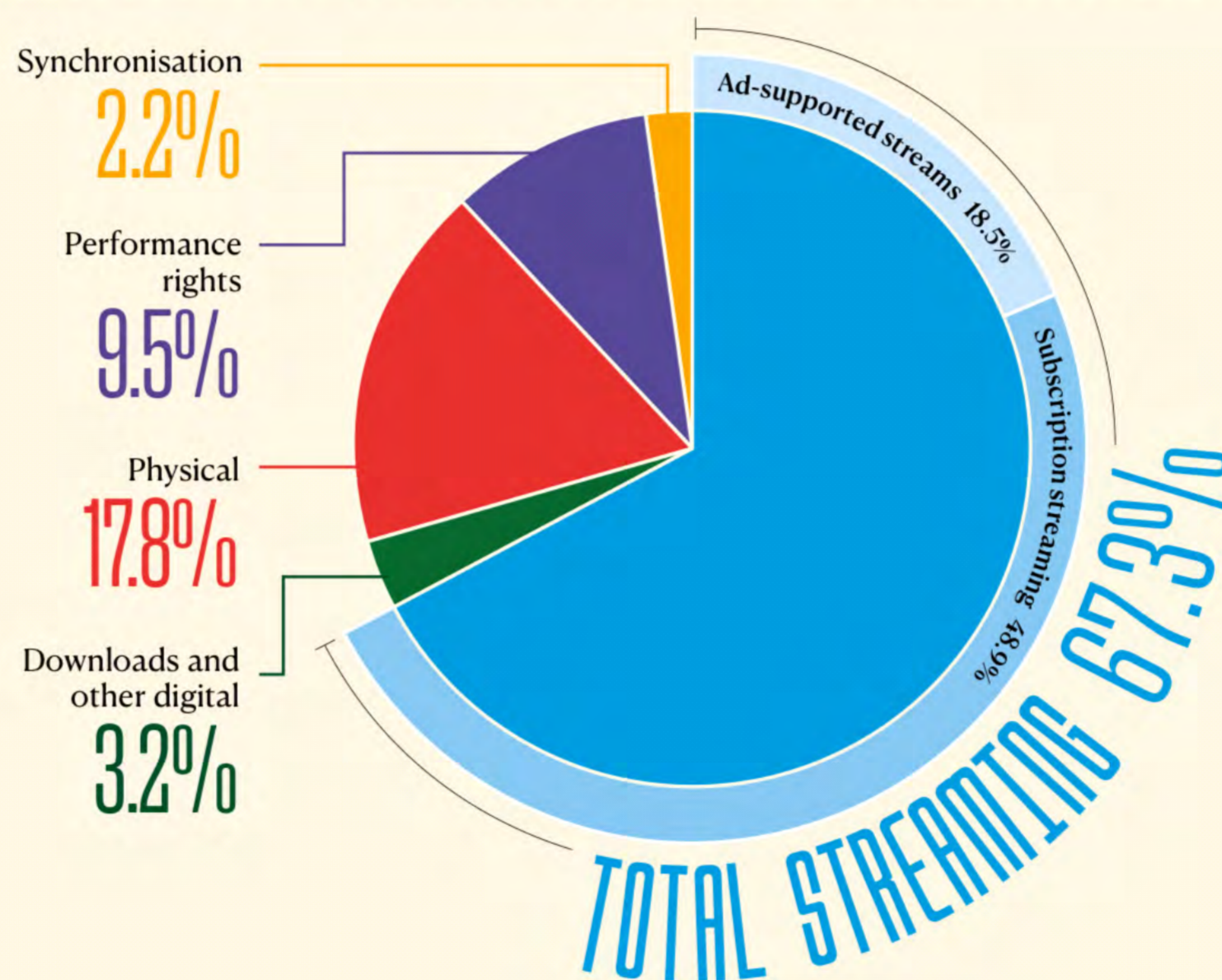
Η δραστηριότητά του με την ιδιότητα του εκτελεστή είτε της κλασικής κιθάρας είτε των Αναγεννησιακών και Μπαρόκ οργάνων (λαούτο, κιθάρα, θεόρβη) περιλαμβάνει ρεσιτάλ, συναυλίες Μουσικής Δωματίου στην Ελλάδα και το εξωτερικό, συμμετοχές σε Ορχήστρες με σημαντικούς μαέστρους, εμφανίσεις μεταξύ άλλων σε εκδηλώσεις του Μεγάρου Μουσικής Αθήνας - Θεσσαλονίκης και του Φεστιβάλ Αθηνών, καθώς και δισκογραφικές παρουσίες, ενώ έχει διευθύνει την Όπερα "Ευρυδίκη" του Jacopo Peri στο Φεστιβάλ των Δελφών. Ακόμη, συνεργασίες με γνωστούς καλλιτέχνες στο χώρο του ελληνικού τραγουδιού και της θεατρικής αφήγησης σε συναυλίες, παραστάσεις, ραδιοτηλεοπτικές εκπομπές και δισκογραφία. Επίσης, παραγωγή ραδιοφωνικών εκπομπών σε Δημοτικούς σταθμούς και στο Γ' Πρόγραμμα της ΕΡΑ και μουσικές επιμέλειες σε τηλεοπτικά ντοκυμανταίρ της ΕΡΤ.

Δίδαξε κιθάρα και θεωρητικά επί πολλά χρόνια στην Αθήνα και τον Βόλο, όπου επέλεξε να κατοικεί από το 2002, σε Ωδεία και το εκεί Μουσικό Σχολείο. Διδάσκει παράλληλα λαούτο και Basso Continuo, ενώ παραδίδει τακτικά σεμινάρια ερμηνείας, σε όργανα εποχής ή σύγχρονα.

Global recorded music industry revenues 1999 - 2023 (US\$ billions)



Global recorded music revenues by segment 2023



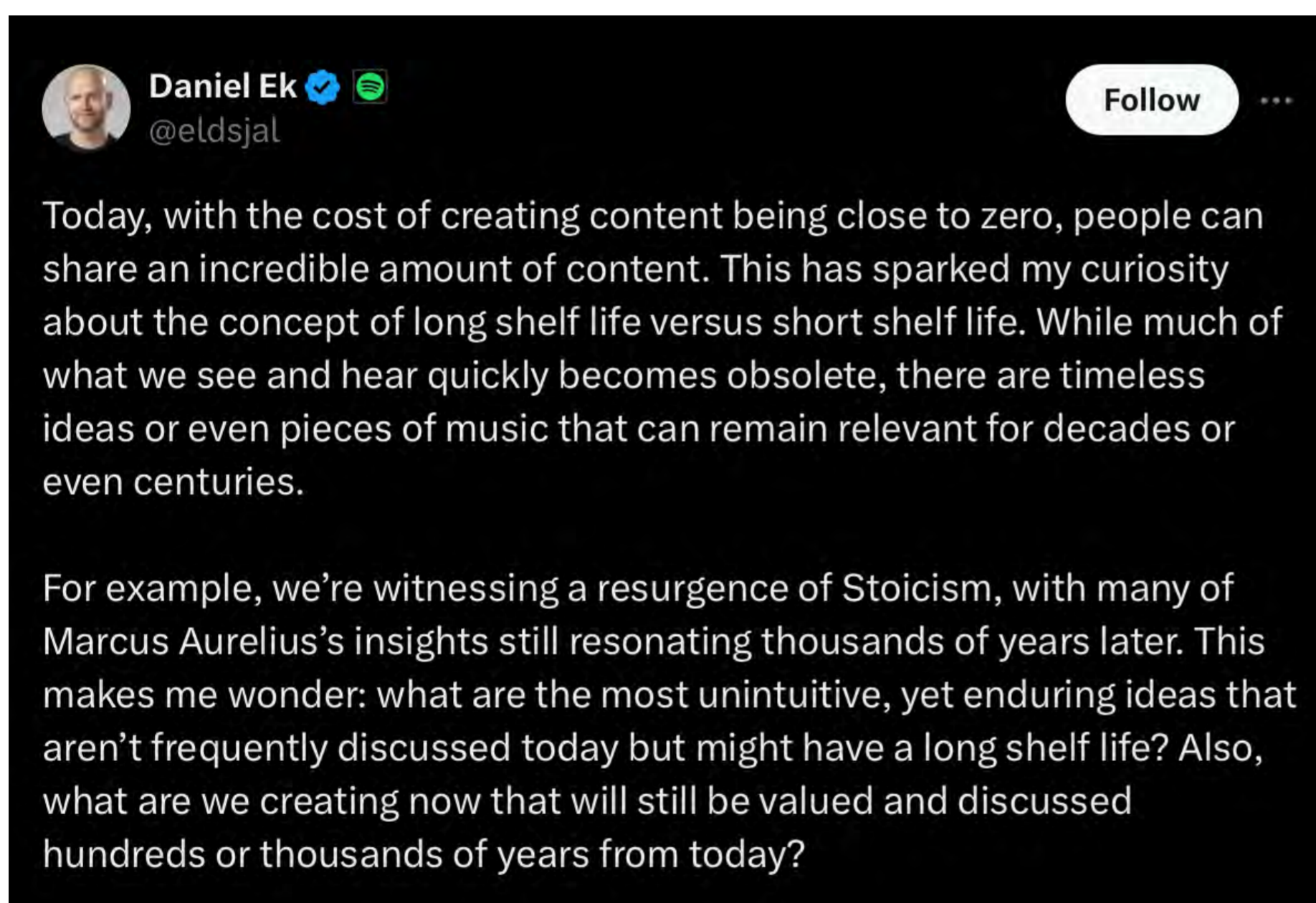
Όσα πρέπει να ξέρεις για το streaming (και μερικά που δεν πρέπει...)

Γράφει ο Βασίλης Γκίνος

Την χρονιά που μας πέρασε η βιομηχανία ηχογραφημένης μουσικής είχε έσοδα 28.6 δις δολάρια. Το 70% περίπου προέρχεται από το streaming, που παρέχουν πάνω από εκατό πλατφόρμες σε 600 εκατ. συνδρομητές.

Στην ψηφιακή εποχή, η ηχογραφημένη μουσική δεν είναι πια προϊόν αλλά υπηρεσία - η οποία μάλιστα ελέγχεται κεντρικά από τους παρόχους και τους τρεις μεγάλους ομίλους δισκογράφων εκδοτών. Παλιότερα ο ακροατής αγόραζε το CD μια φορά, του ανήκε, και μπορούσε να ακούει τα τραγούδια για πάντα. Το εισόδημα για τους καλλιτέχνες ήταν το ίδιο, είτε το CD παιζόταν μία είτε εκατό φορές. Στο οικοσύστημα του streaming στον ακροατή δεν ανήκει τίποτα: νοικιάζει τα τραγούδια από την παγκόσμια δισκοθήκη, πληρώνοντας με τον μήνα για την υπηρεσία. Αν δεν πληρώσει την συνδρομή του δεν έχει πρόσβαση.

Αυτό το μοντέλο κατανάλωσης καθορίζει όλο και περισσότερο την μορφή και το περιεχόμενο της μουσικής, σε βάρος της αισθητικής της αξίας και της συμβολικής της σημασίας. Ενδεικτικό της απόλυτης χρηστικότητας είναι το τουίτ του διευθύνοντα συμβούλου του Spotify, Daniel Ek, τον Μάιο που μάς πέρασε. Γράφει: «Σήμερα, που το κόστος παραγωγής περιεχομένου είναι περίπου μηδενικό, οι άνθρωποι μπορούν να μοιράζονται έναν απίστευτο όγκο περιεχομένου» - και συνεχίζει με κάτι αμπελοφιλοσοφίες για τους στρώκους.



Ο όρος «περιεχόμενο» είναι αποδεκτός στην γλώσσα του μάρκετινγκ και την εταιρική ορολογία. Όταν διαχέεται στην καθημερινότητα, ως συνώνυμο της μουσικής, δεν είναι ένα απλό λεκτικό ατόπημα - είναι μια προσπάθεια ευτελισμού ενός πολιτιστικού αγαθού για να ρίξουμε το κόστος. Περιεχόμενο είναι ένα αστείο tweet, ένα TikTok με γάτες, ένα meme, μια κριτική για

σουβλάκια ή αυτό το βίντεο γκρίνιας(1). Η μουσική είναι τέχνη, έχει κοινωνική λειτουργικότητα πέρα από το lifestyle και είναι μια βαθιά εμπειρία που συνεγείρει τους ακροατές. Και δεν έχει μηδαμινό κόστος, εκτός κι αν έχεις τα λεφτά του Daniel Ek. Η διαφορά της παραγωγής περιεχομένου από την μουσική δημιουργία είναι πως η πρώτη μπορεί να γίνει φτηνή, ενώ η δεύτερη είναι ακριβή και ανεκτίμητη. **Αν το Spotify γεμίζει με φτηνό περιεχόμενο, ο όρος χαρακτηρίζει το Spotify, όχι τη μουσική.** Η μουσική θα εξακολουθεί να εκτιμάται σε εκατό χρόνια, όταν θα θυμόμαστε το Spotify ως ένα πρωτόγονο εργαλείο κερδοσκοπίας.

Τα οικονομικά δεδομένα

Και μιλώντας για κερδοσκοπία, δημιουργοί κι ερμηνευτές είναι δυσαρεστημένοι με τα εισοδήματα από το streaming - κι έχουν δίκιο, είναι ελάχιστα. Το Spotify πληρώνει \$0.003-0.005 ανά ροή, αλλά τα τελικά έσοδα των καλλιτεχνών εξαρτώνται κι από άλλους παράγοντες: έχει σημασία αν ο ακροατής πληρώνει ή όχι συνδρομή, σε ποια χώρα ακούει μουσική, τι συμφωνία έχει ο καλλιτέχνης με τον εκδότη ή την δισκογραφική του - και βέβαια πόσο συχνά παίζεται ένα τραγούδι. Άλλες πλατφόρμες δίνουν λιγότερα, άλλες περισσότερα, αλλά σε κάθε περίπτωση, οι μουσικοί κερδίζουν κλάσματα του σεντ ανά ροή. Χρειάζονται **περισσότερες από 200.000 ακροάσεις το μήνα για έναν βασικό μισθό** (που θα μοιραστείς με την δισκογραφική και τον εκδότη σου). Πρόσφατα μάλιστα, το Spotify σταμάτησε να πληρώνει δικαιώματα σε κομμάτια με λιγότερες από 1000 ακροάσεις τον χρόνο. Κι αυτό, την στιγμή που το streaming αντιπροσωπεύει το 70% των εσόδων της βιομηχανίας ηχογραφήματος, παρά το αξιοπερίεργο ότι το Spotify μπαίνει μέσα κάθε χρόνο: το '22 μπήκε μέσα 659€ εκατ., αν και το '24 εμφάνισε 204€ εκατ. κέρδη. Όπως και νά 'χει, τα έσοδα είναι σήμερα πολύ περισσότερα απ' αυτά των φυσικών πωλήσεων ή των downloads. Όμως στους δημιουργούς κι ερμηνευτές **φτάνει ένα 12 με 17%**. Ας δούμε πώς και γιατί.

Γιατί παίρνω ψίχουλα από το streaming; Ο πιο συνηθισμένος λόγος είναι γιατί το κοινό δεν ακούει τα τραγούδια σου. Πάνω από 80% των καλλιτεχνών στο Spotify (όλοι οι ανεξάρτητοι δηλαδή), **έχουν λιγότερους από 50 ακροατές τον μήνα**. Η ψηφιακή επανάσταση δεν είναι μόνο καλά νέα: 103.500 τραγούδια ανεβαίνουν καθημερινά στις υπηρεσίες streaming. Η πρόκληση να διακριθεί κάποιος μέσα στο πλήθος είναι μεγαλύτερη από ποτέ. **Μια έρευνα σε 184 εκατ. κωδικούς κομματιών (ISRCs)**, διαπίστωσε ότι το 43%, τα 79,5 εκατομμύρια, είχαν 10 ή λιγότερες ακροάσεις μέσα στο '23 - ανάμεσά τους 45,6 εκατ. είχαν μηδενικές. 50 εκατ. είχαν από 100 ως 100.000 ακροάσεις και μόλις 436.000 κομμάτια, παίχτηκαν ένα εκατ. φορές ή παραπάνω. Η κατηγορία αυτή είναι το mainstream, που αξιοποιεί στο έπακρο το ψηφιακό marketing και τα σόσιαλ. Αλλά κι εκεί υπάρχει κορεσμός, καθώς όλοι διαβάζουν το ίδιο manual - και είναι πολλοί: **το '23 η μουσική κοινότητα αυξήθηκε κατά 1.3 εκατ. καλλιτέχνες, με ρυθμό 3.642 νέων καλλιτεχνών την ημέρα!** Οι 710 χιλιάδες έμειναν στην αφάνεια. Από τους υπόλοιπους αναγνωρίστηκε ένας στους 2.000, κι απ' αυτούς ένας στους 4.000 έγινε αυτό που λέμε «διάσημος». **Από τα 11.2 εκατ. καλλιτέχνες του Spotify, το 99.5% έχει το 10% των ακροάσεων.** Το υπόλοιπο 90% ανήκει στο 0.5% - σε 57.000 καλλιτέχνες. Αλλά ακόμα κι αυτοί, διαμαρτύρονται για τα ψίχουλα που αποδίδει το streaming. Όσοι δεν κάνουν συχνά περιοδείες ή δεν έχουν μετατρέψει την καλλιτεχνική τους persona σε βιομηχανικό brand, δεν μπορούν να συντηρήσουν μια καριέρα superstar απ' αυτό. Κι επειδή streaming ίσον δικαίωμα, ας ορίσουμε τις βασικές έννοιες.

Πνευματικά δικαιώματα και υπηρεσίες streaming

Ο όρος «πνευματικά δικαιώματα» αναφέρεται στα έργα των δημιουργών (συνθετών και στιχουργών), ενώ τα δικαιώματα ερμηνευτών(2), εκτελεστών και παραγωγών ονομάζονται «συγγενικά». Τα δικαιώματα των δημιουργών έχουν ένα χρονικό προβάδισμα σε σχέση με των ερμηνευτών και τείνουν να είναι πιο ανεπτυγμένα και μεγαλύτερης διάρκειας, αλλά όχι απαραίτητα πιο προσοδοφόρα.

Υπάρχουν δύο νομικά συστήματα: αυτό που ισχύει στις ευρωπαϊκές χώρες και αναπτύχθηκε κυρίως στη Γαλλία, το λεγόμενο «αστικό δίκαιο», και το αγγλικό νομικό σύστημα, που ονομάζεται «κοινό» δίκαιο και ακολουθεί ο υπόλοιπος πλανήτης. Το ευρωπαϊκό δίνει έμφαση στο πρόσωπο του δημιουργού και τα ηθικά του δικαιώματα, που αντιμετωπίζει σε αντιστοιχία με τα ανθρώπινα δικαιώματα. Το Αγγλοσαξωνικό επικεντρώνεται βασικά στην ιδιοκτησία του έργου και εστιάζει περισσότερο σε οικονομικά ζητήματα. Μ' αυτήν την έννοια, το copyright έχει διαφορές από το droit d'auteur. Οι περισσότερες έχουν εξομαλυνθεί με διεθνείς συμφωνίες, ωστόσο κάποιες συνεχίζουν να υπάρχουν, κι έχουν οικονομικές συνέπειες για τους καλλιτέχνες. Οι χώρες παραγωγής και κατανάλωσης μουσικής υπάγονται συχνά σε διαφορετικά νομικά συστήματα που επηρεάζουν τα έσοδα των καλλιτεχνών. Για παράδειγμα, οι Ηνωμένες Πολιτείες δεν αναγνωρίζουν συγγενικό δικαίωμα στους μουσικούς από δημόσια εκτέλεση. Ωστόσο, ο κεντρικός ερμηνευτής (ο recording artist) έχει πολύ περισσότερα δικαιώματα από τα συγγενικά του εκτελεστή (του session μουσικού).

Η μηνιαία συνδρομή στις πλατφόρμες είναι γύρω στα 11€ σε Ευρώπη και ΗΠΑ και αρκετά χαμηλότερη σε χώρες με χαμηλό κατά κεφαλήν εισόδημα όπως πχ η Ινδία. Εκτός από τους συνδρομητές που πληρώνουν, πλατφόρμες όπως το Spotify ή ο Deezer έχουν και δωρεάν βαθμίδα, που χρηματοδοτείται από διαφημίσεις. Όσο η συνδρομή πληρώνεται, επιτρέπεται και η λήψη των κομματιών (το download) και η ελεύθερη επιλογή τους (on demand) χωρίς διαφημίσεις - δυνατότητες που δεν υπάρχει στην δωρεάν βαθμίδα. Το ανά ροή εισόδημα των καλλιτεχνών από συνδρομές είναι πολύ μεγαλύτερο απ' ότι στη δωρεάν βαθμίδα.

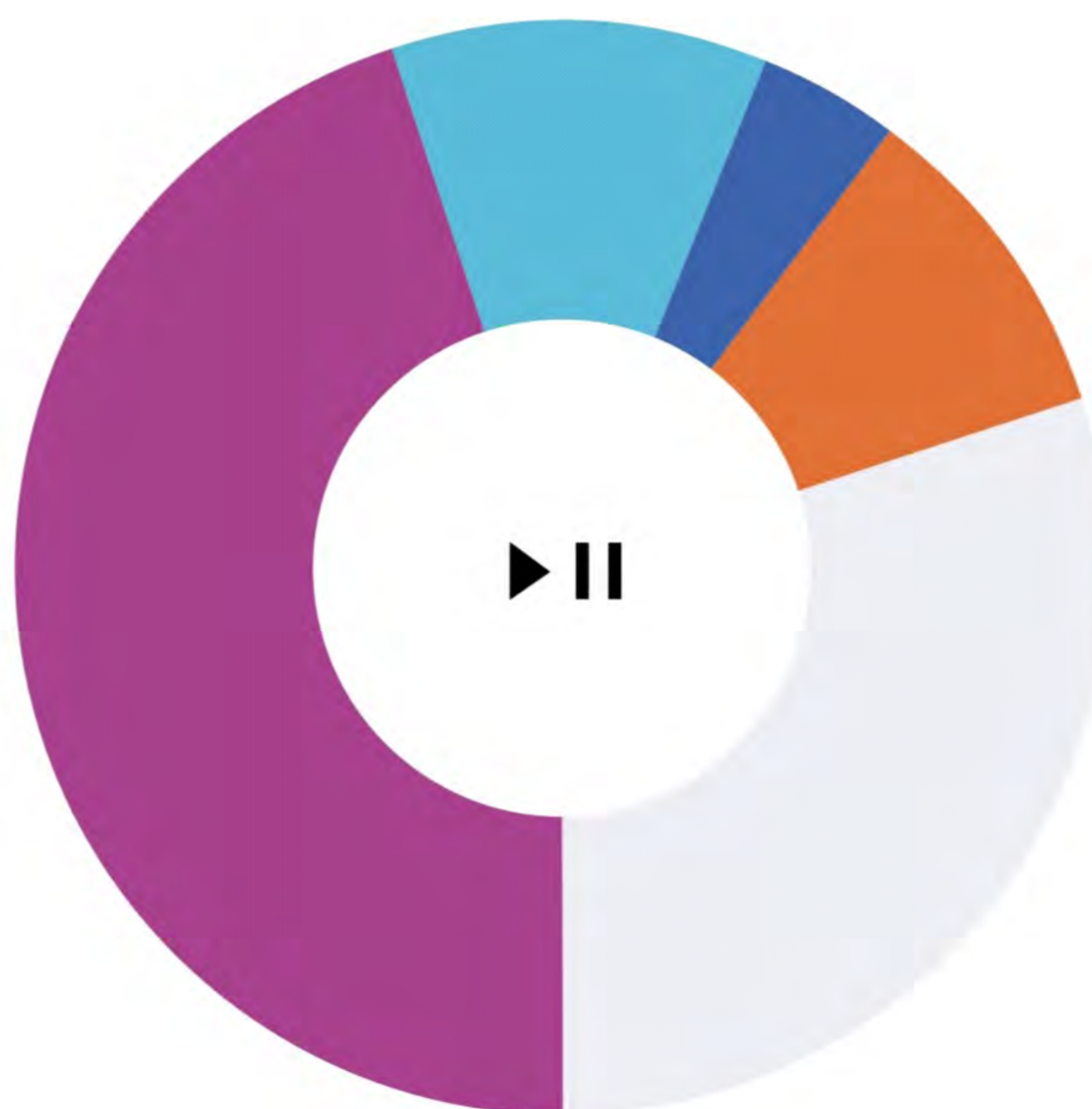
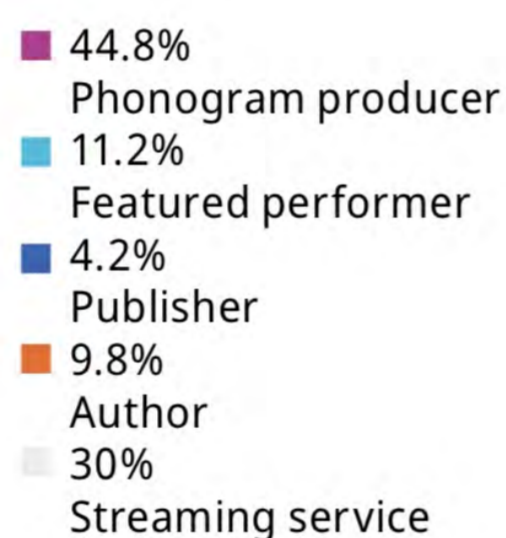
Όπως είπαμε και στην αρχή, ο τρόπος με τον οποίο διανέμονται τα έσοδα από τις πλατφόρμες streaming είναι διαφορετικός από προηγούμενα μοντέλα πληρωμών: ενώ από ένα CD ή ένα download οι δικαιούχοι πληρώνονταν με ποσοστό ανά μονάδα, στον κόσμο του streaming οι πληρωμές γίνονται με βάση το μερίδιο των εσόδων, που με την σειρά του βασίζεται στο μερίδιο κατανάλωσης. Για τις ανάγκες της συζήτησης θα χωρίσουμε τα έσοδα σ' αυτά που προκύπτουν από το δικαίωμα στο ηχογράφημα (του παραγωγού και του recording artist) και σ' αυτά που προκύπτουν από το δικαίωμα στο έργο (συνθέτη και στιχουργού).

Δικαιώματα από ηχογράφημα

Όταν ένας παραγωγός ή ένας διανομέας (distrokid, cdbaby, tunecore κά) παραχωρήσει άδεια χρήσης του καταλόγου του σε μια πλατφόρμα, τα έσοδα καταβάλλονται σε μηνιαία βάση σε κάθε χώρα, ανάλογα με τον αριθμό των ροών του καταλόγου από τους συνδρομητές της πλατφόρμας για τον μήνα αυτόν.

Παράδειγμα: το Spotify καταγράφει πόσες ροές είχε κάθε κομμάτι σε μια συγκεκριμένη χώρα μέσα στον συγκεκριμένο μήνα. Υπολογίζει πόσες ανήκαν σε κάθε παραγωγό ή διανομέα και ποιο ποσοστό του συνολικού αριθμού ροών πρέπει να τους αποδοθεί. Τους στέλνει μια ενιαία πληρωμή με βάση τη συμφωνία τους, μαζί με τα δεδομένα ροής για κάθε κομμάτι. Ο παραγωγός ή ο διανομέας αναλύει τα δεδομένα και πιστώνει τον λογαριασμό κάθε καλλιτέχνη με το ποσό που του αναλογεί, σύμφωνα με το συμβόλαιό του για την ψηφιακή διανομή. **Προσοχή λοιπόν στα συμβόλαια που υπογράφετε, είναι βασικός λόγος που τα έσοδα είναι πολύ χαμηλά.** [Εδώ ένα online calculator για το Spotify.](#)

How the digital dollar is approximately shared between stakeholders



Source: Reproduced by permission of Chris Cooke and UK Music Manager's Forum

Συνήθως τα έσοδα μοιράζονται ως εξής: ο πάροχος (Spotify, Apple, Deezer κ.ά.) κρατάει το 30% των εσόδων. Στο ηχογράφημα (στον παραγωγό) πηγαίνει το 56% και στο έργο (στους εκδότες) το 14%. Αυτοί με την σειρά τους καλύπτουν τον καλλιτέχνη (ερμηνευτή) και τους δημιουργούς (στιχουργό και συνθέτη). Παρόλο που κάθε συμφωνία είναι διαφορετική και τα ποσοστά διαφέρουν από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη και από χώρα σε χώρα, ας υποθέσουμε πως ένας καλλιτέχνης παίρνει 20% από τον παραγωγό για το ηχογράφημα και πως ένας δημιουργός (συνθέτης, στιχουργός) 70% από τον εκδότη του. Σ' αυτό το παράδειγμα το ψηφιακό ευρώ μοιράζεται ως εξής: 45% παίρνει ο παραγωγός, 30% η πλατφόρμα, 11% ο καλλιτέχνης, 10% ο δημιουργός (ή δημιουργοί) και 4% ο εκδότης.

Δικαιώματα από το έργο

Για τους δημιουργούς τα πράγματα είναι πιο μπερδεμένα. Κι αυτό γιατί το πνευματικό τους δικαίωμα προέρχεται από δύο, θα λέγαμε, πηγές: το μηχανικό και την δημόσια εκτέλεση. Αυτοί οι δύο τύποι δικαιωμάτων συχνά συγχέονται, δεδομένου ότι συνήθως «ταξιδεύουν» μαζί: οι υπηρεσίες ροής, για παράδειγμα, τους αντιμετωπίζουν ως ενιαίο σύνολο. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, είναι πολύ διαφορετικοί: και τα δύο καταβάλλονται για το δικαίωμα δημόσιας αναπαραγωγής μιας σύνθεσης, αλλά τα μηχανικά δικαιώματα καταβάλλονται μόνον όταν η αναπαραγωγή γίνεται μέσω της ηχογράφησης, ενσωμάτωσης και διανομής του έργου. Αν μια εταιρία θέλει να παράγει ένα CD με την σύνθεση, πρέπει να πληρώσει μηχανικά δικαιώματα για κάθε αντίγραφο που παράγει. Αντίγραφα θεωρούνται και οι ηλεκτρονικοί φορείς (.mp3, .wav, .aiff, ac3 κοκ)

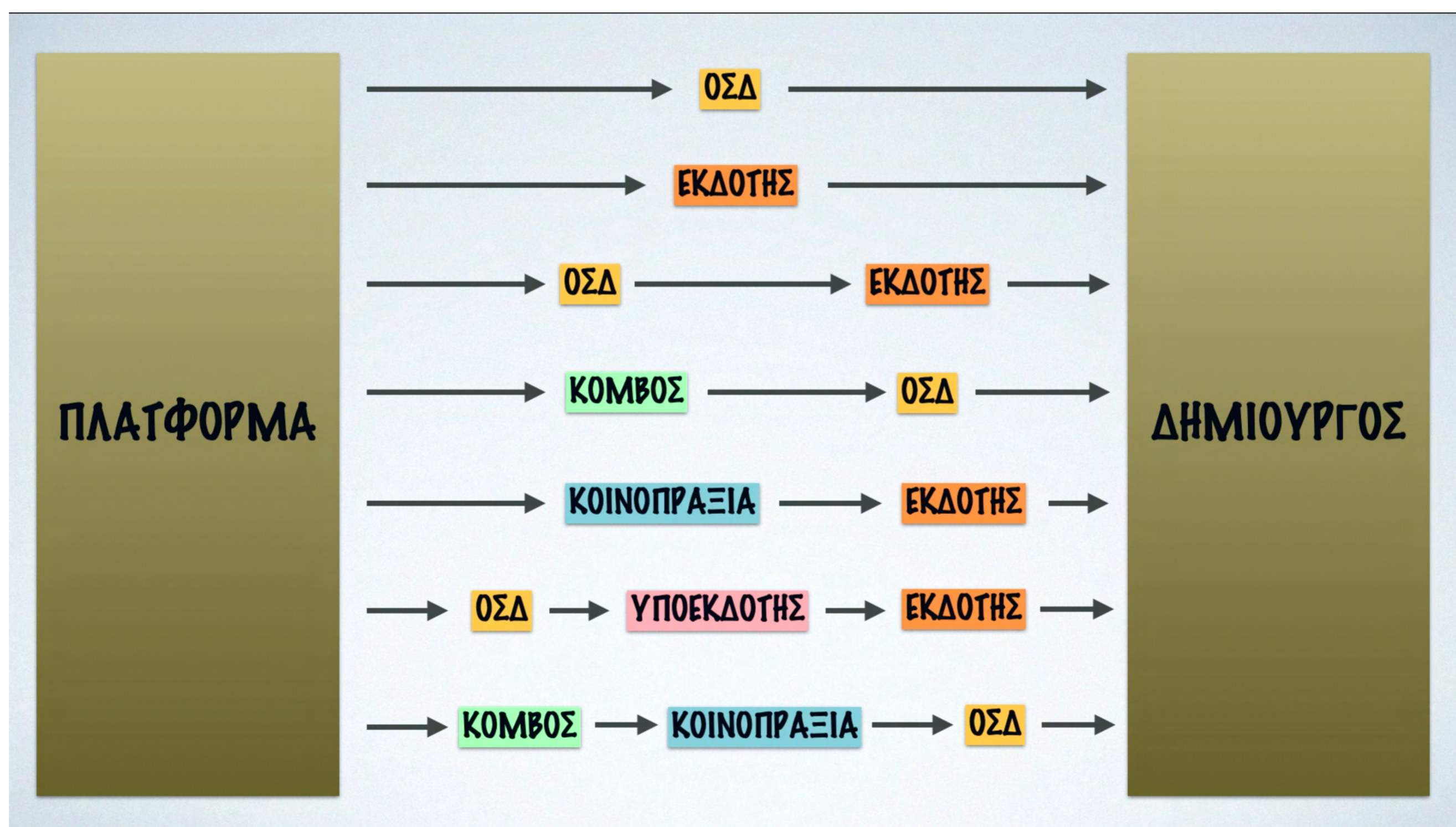
Στο οικοσύστημα της ροής, τα μηχανικά δικαιώματα παράγονται όταν ένας ακροατής επιλέγει να ακούσει ένα συγκεκριμένο τραγούδι σε μια πλατφόρμα. Αυτό που κάνει την διαφορά μεταξύ των δύο τύπων δικαιωμάτων είναι η κατηγορία του χρήστη: αν μπορεί να επιλέξει το τραγούδι σε μια πλατφόρμα κατά παραγγελία (on demand) - αν είναι δηλαδή συνδρομητής που πληρώνει - τότε δημιουργούνται δικαιώματα δημόσιας εκτέλεσης ΚΑΙ μηχανικά δικαιώματα. Αν είναι απλός χρήστης ή το τραγούδι αναπαράγεται σε μη διαδραστική πλατφόρμα (όπως πχ ένα ιντερνετικό ραδιόφωνο), καταβάλλονται μόνο δικαιώματα εκτέλεσης.

Οι πλατφόρμες ροής συνήθως καταβάλλουν την δημόσια εκτέλεση στους εκδότες μουσικής μέσω ΟΣΔ πνευματικών δικαιωμάτων (PROs)(3), ενώ τα μηχανικά (λήψεις, ροές on demand και φυσικές πωλήσεις) καταβάλλονται καταρχήν στον δικαιούχο του master (συνήθως στην δισκογραφική), ο οποίος στη συνέχεια τα μοιράζει σε εκδότες και δημιουργούς.

Τα έσοδα των δημιουργών από το streaming κατανέμονται διαφορετικά σε κάθε χώρα: στη Γαλλία είναι 75% μηχανικά και 25% δημόσια εκτέλεση, στη Γερμανία είναι 33% μηχανικά και 66% δημόσια εκτέλεση και σε Ηνωμένο Βασίλειο και Ηνωμένες Πολιτείες είναι περίπου 50/50. Για το αγγλοαμερικανικό ρεπερτόριο(4) συνήθως οι ευρωπαίοι εκδότες αδειοδοτούν απευθείας τους παρόχους, σε συνεργασία όμως με τους ΟΣΔ(5) που διαχειρίζονται τα δικαιώματα του δημιουργού σε κάθε χώρα. Κι αυτό επειδή στην Ευρώπη (και σε άλλες χώρες), οι ΟΣΔ διαχειρίζονται αποκλειστικά την δημόσια εκτέλεση για λογαριασμό των δημιουργών.

Το ρεπερτόριο που δεν θεωρείται αγγλοαμερικανικό συνήθως αδειοδοτείται από τους ΟΣΔ κάθε χώρας, είτε απευθείας είτε μέσω ενός κόμβου ψηφιακής αδειοδότησης, όπως το ICE ή η Armonia στην Ευρώπη, το Polaris στη Σκανδιναβία, το LatinAutor στη Λατινική Αμερική ή το υπό την ηγεσία της CAPASSO Pan-African Licensing Hub στην Αφρική. Μπορεί όμως να γίνεται και μέσω μιας οντότητας ειδικού σκοπού (SPV), μιας κοινοπραξίας εκδοτών και ΟΣΔ, όπως η SOLAR (Sony Music Publishing, PRS for Music και GEMA), η DEAL (Universal Music Publishing και ο γαλλικός ΟΣΔ SACEM), η PEDL (Warner Chappell Music και PRS for Music) κ.ά. Όλα αυτά έχουν αποτέλεσμα μια διαδικασία με πολλά στάδια μεταξύ της πλατφόρμας και του δημιουργού. Τα εμπλεκόμενα μέρη μπορεί να είναι τρία, μπορεί να είναι και πέντε.

Ακόμη χειρότερα, μπορεί να προκύψουν κι άλλοι συνδυασμοί: καθώς πολλά έργα έχουν πέντε ή περισσότερους συνεργαζόμενους δημιουργούς, η κατάσταση περιπλέκεται, αφού καθένας απ' αυτούς μπορεί να είναι μέλος διαφορετικών ΟΣΔ ή να έχει διαφορετικούς εκδότες και υποεκδότες. Κάθε οργανισμός από τον οποίο περνούν τα χρήματα κρατά και μια διαχειριστική αμοιβή, ενώ δημιουργεί και καθυστερήσεις στην επεξεργασία. Οι διαδικασίες αυτές πρέπει σαφώς να απλουστευθούν και να εξορθολογιστούν - αλλά δεν θα το κάνουν από μόνες τους. Αυτές οι διαπραγματεύσεις δεν γίνονται στο Σύνταγμα, γίνονται στις Βρυξέλλες, όπου το lobby των τεσσάρων μεγάλων παρόχων των ΗΠΑ (Google, Amazon, Facebook και Apple) επηρεάζει τις εξελίξεις.



Επιμερισμός των εσόδων

Σύμφωνα με το ισχύον σύστημα, οι υπηρεσίες streaming πληρώνουν με βάση το μερίδιο αγοράς κάθε χώρας, οπότε το μεγαλύτερο μέρος της μηνιαίας συνδρομής πηγαίνει σε διάσημους καλλιτέχνες όπως ο Weeknd, η Taylor Swift και οι BTS - ακόμη κι αν ο συγκεκριμένος συνδρομητής δεν ακούει ποτέ αυτούς τους καλλιτέχνες. Ακόμα κι αν κάποιος πχ στριμάρει αποκλειστικά πχ Karma violens, σ' αυτούς φτάνει μόνο ένα μικρό κλάσμα της μηνιαίας συνδρομής του. Αν οι πληρωμές των δικαιωμάτων γίνονταν με τη χρήση ενός συστήματος κατανομής με επίκεντρο τον χρήστη, όλη η μηνιαία συνδρομή του οπαδού θα πήγαινε στους Karma violens. Ένα περίπου τέτοιο, σαφώς πιο δίκαιο εναλλακτικό σύστημα πληρωμών, [προωθούν ο Deezer και το SoundCloud](#). Προβλέπει καλύτερες αποδοχές για τους μικρότερους, τοπικούς ή εκτός του mainstream καλλιτέχνες και ελαφρά μειωμένες για τους σούπερσταρς. Υπάρχει ισχυρή υποστήριξη για αυτή τη στροφή, ιδίως από δημιουργούς, ερμηνευτές και [κάποιες δισκογραφικές](#). Ο χρόνος θα δείξει αν έχει τύχη αυτή η προσέγγιση.

Η νοθεία στο streaming

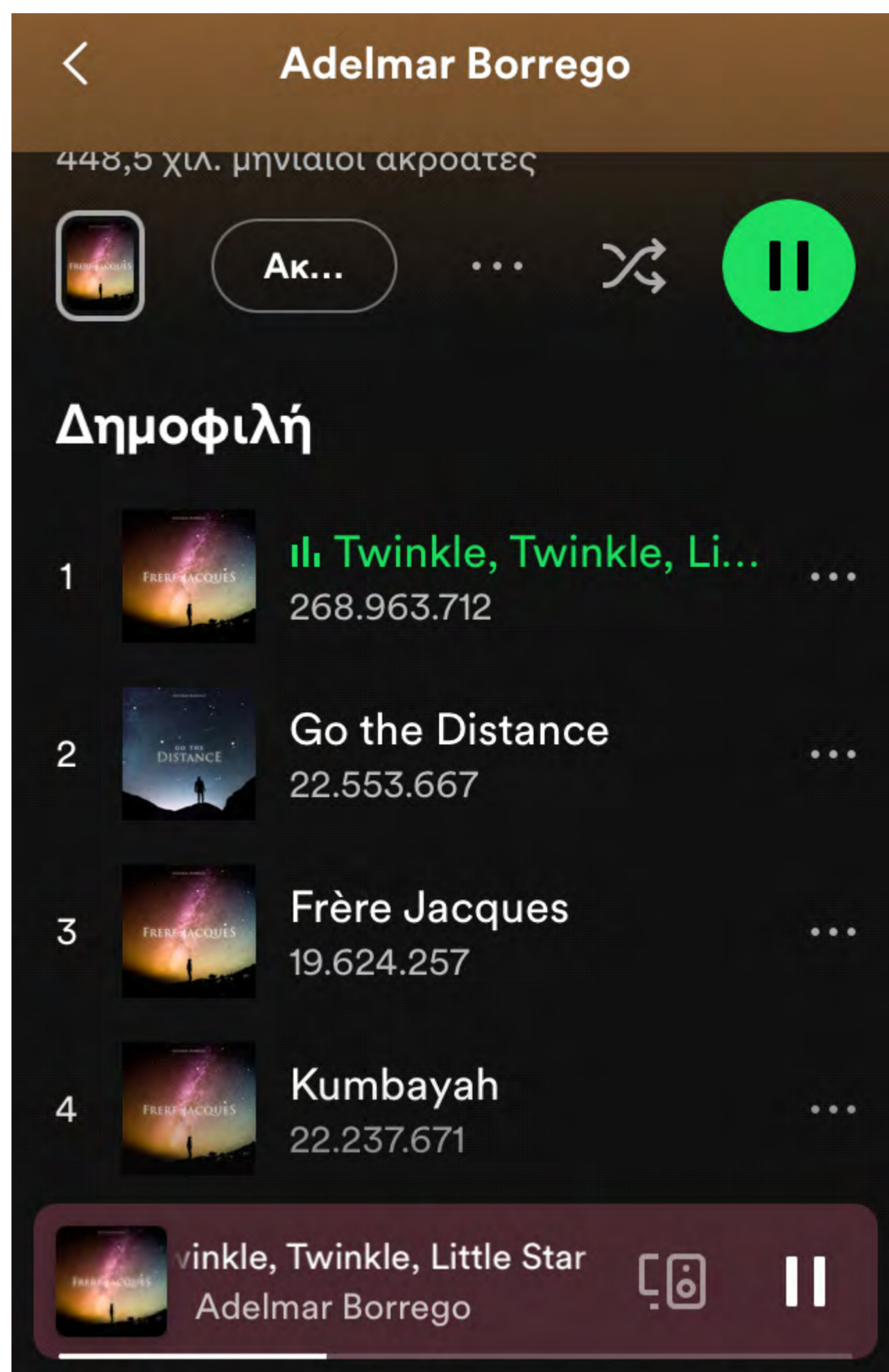
«Θα εκπλαγείτε αν δείτε τους καλλιτέχνες που απέφεραν ένα εκατ. δολάρια στο Spotify πέρσι», περηφανεύεται η πλατφόρμα στην [ετήσια οικονομική της έκθεση](#). «Πολλοί από αυτούς δεν είναι γνωστά ονόματα, ούτε έχουν ένα τεράστιο hit». Και η χρονιά που μάς πέρασε επιβεβαιώνει αυτόν τον ισχυρισμό: πάνω από χίλιοι μουσικοί πήραν ένα εκατ. και δολάρια σε δικαιώματα από το Spotify, χωρίς να έχουν ούτε ένα κομμάτι στο top 50 της πλατφόρμας.

Ποιος είναι ο πιο δημοφιλής Σουηδός καλλιτέχνης στο Spotify; Οι ABBA; Κι όμως όχι... σύμφωνα με έρευνα σουηδικής εφημερίδας, κανείς δεν πλησιάζει τον [Johan Röhr με 15 δις ακροάσεις](#) - λίγο πιο κάτω από τον [Avicii](#), αρκετά πιο πάνω από τους [Red Hot Chili Peppers](#). Η εταιρία του φέρεται να εισέπραξε 3.13 εκατ. δολάρια από δικαιώματα το '22. Δεν τον ξέρετε, γιατί ο Σουηδός συνθέτης, παραγωγός και μουσικός, είναι άγνωστος, ακόμα και στη χώρα του. Το μυστικό του; έχει 656 ψευδώνυμα(6), αντρικά και γυναικεία, στα οποία πιστώνονται τουλάχιστον 2.700 ορχηστρικά κομμάτια. Τα οποία εμφανίζονται σε περισσότερες από 100 playlists, φτιαγμένες από το Spotify, με περισσότερους από 62 εκατομμύρια συνδρομητές.

Από τα κομμάτια του, αυτό που ακούγεται περισσότερο είναι μια πιανιστική διασκευή του Twinkle Twinkle, Little Star («Φεγγαράκι μου λαμπρό» στα δικά μας) την οποία υπογράφει ως Adelmor Borrego και έχει 269 εκατ. ακροάσεις. Τέτοιες κοινότοπες, ανώνυμες μελωδίες, κυριαρχούν σε playlists μουσικής ταπετσαρίας, αυτό που παλιότερα περιφρονούσαμε ως elevator music - «Τζαζ για μελέτη», «Κλασική για οδήγηση», «Ηλεκτρονική για χαλάρωση» κλπ. Η έμφαση δίνεται στην εμπειρία, όχι στον καλλιτέχνη. Μ' αυτόν τον τρόπο, ένας άγνωστος μουσικός προσελκύει δέκα εκατομμύρια και συνδρομητές, σε μια στάσιμη μουσική κουλτούρα - με βασική προϋπόθεση να παραμένει άγνωστος.

Ο Röhr δεν είναι ο μόνος: Σύμφωνα με την ίδια έρευνα, 91 Σουηδοί με 5.700 ψευδώνυμα, αναφέρονται ως συνθέτες σε πάνω από 13.000 κομμάτια. Η λίστα αναπαραγωγής «Peaceful Piano», με 7.5 εκατομμύρια χρήστες, περιέχει κομμάτια περίπου 100 άγνωστων συνθετών, όλα ψευδώνυμα. Ο χαρακτηρισμός νοθεία είναι μάλλον βαρύς για την συγκεκριμένη συμπεριφορά - **αν και οι κακές γλώσσες λένε πως πολλοί συνθέτες σαν τον Röhr δουλεύουν για το Spotify, (όλοι Σουηδοί) και μοιράζονται τα έσοδα, σε βάρος καλλιτεχνών που δεν έχουν το προνόμιο των επίσημων playlists του παρόχου.** Σε κάθε περίπτωση πάντως είναι χειραγώγηση του συστήματος.

Αλλά είναι η εξόφθαλμη νοθεία στο streaming που απασχολεί την παγκόσμια μουσική βιομηχανία. Καλλιτέχνες ή επιχειρήσεις δημιουργούν ή πληρώνουν έναν τρίτο για να δημιουργεί αυτοματοποιημένες ροές με [streaming farms](#), επηρεάζοντας τον αριθμό των ακροάσεων - και τα έσοδα από ένα συγκεκριμένο κομμάτι. Για παράδειγμα, το 2018 το Tidal, που ανήκε στον Jay-Z, [κατηγορήθηκε πως φούσκωσε σκόπιμα τις ακροάσεις του «Lemonade» της Beyonce και του «Life of Pablo» του Kanye](#), αποδίδοντας υπέρογκα ποσοστά για δικαιώματα σε βάρος των άλλων καλλιτεχνών του καταλόγου. Η εταιρία ισχυρίστηκε πως το άλμπουμ του West είχε μεταδοθεί 250 εκατομμύρια φορές τις πρώτες 10 ημέρες κυκλοφορίας του. Που σημαίνει πως οι συνολικά 3 εκατομμύρια συνδρομητές της πλατφόρμας έπαιζαν το άλμπουμ οκτώ φορές την ημέρα ο καθένας...



Μια μελέτη του '23 για τις πλαστές ροές στη Γαλλία, εντόπισε πάνω από ένα δις πλαστές ροές σε Spotify, Deezer και Qobuz. Ο Deezer υποψιάζεται ότι μέχρι 7% των συνολικών streams είναι πλαστά, γεγονός που έχει συνέπειες στα νόμιμα: καθώς οι πλατφόρμες πληρώνουν με βάση το μερίδιο των εσόδων, οι πλαστές ροές κλέβουν εισόδημα από τις νόμιμες.

Ποιοι νοθεύουν τα streams; Καθιερωμένοι καλλιτέχνες, που θέλουν να διατηρήσουν την θέση τους στα charts ή να πιάσουν ένα όριο στην πρώτη εβδομάδα κυκλοφορίας. Ανερχόμενοι καλλιτέχνες, που προσπαθούν να επηρεάσουν τις μηχανές αναζήτησης και τους αλγόριθμους, για να εμφανιστούν πιο δημοφιλείς σε ακροατές και πιθανούς συνεργάτες. Παραγωγοί που ανεβάζουν μουσική, «θόρυβο»(7) ή έργα τεχνητής νοημοσύνης στις υπηρεσίες και δημιουργούν αυτόματα ροές για το περιεχόμενο αυτό, ώστε να αρμέγουν το σύστημα. Και τέλος, οποιοσδήποτε θέλει να βλάψει τους ανταγωνιστές του, αυξάνοντας τεχνητά τις ροές τους, ελπίζοντας πως η νοθεία θα εντοπιστεί και τα κομμάτια τους θα αφαιρεθούν από την υπηρεσία ή θα πέσουν τα στατιστικά τους ή η θέση τους στα charts.

Το Spotify αναπτύσσει εξελιγμένα **προγράμματα τεχνητής νοημοσύνης** που ανιχνεύουν τη νοθεία και απενεργοποιούν τον λογαριασμό του καλλιτέχνη, με όλες τις συνέπειες που μπορεί να έχει αυτό στη σχέση του με το κοινό. Η **Music Fights Fraud Alliance** προσπαθεί επίσης να πολεμήσει την πρακτική αυτή, αλλά λείπει μια κοινή στρατηγική παρόχων, καλλιτεχνών, παραγωγών, εκδοτών και διανομέων για να καταπολεμηθεί το φαινόμενο.



Παραπομπές

- (1) Είναι η αλληλεπίδραση, οι προβολές, οι κοινοποιήσεις, οι καρδούλες, τα likes, οι ακόλουθοι, οι αριθμοί, τα στατιστικά, τα δεδομένα, οι πωλήσεις.
- (2) Θεσμοθετήθηκαν για πρώτη φορά το 1866 με την σύμβαση της Βέρνης, ενώ τα συγγενικά μόλις το 1961 στην σύμβαση της Ρώμης.
- (3) Οι PROs είναι οργανισμοί πνευματικών δικαιωμάτων με διαμεσολαβητικές λειτουργίες, ιδίως την είσπραξη δικαιωμάτων για λογαριασμό των δικαιούχων δημιουργών από χρήστες που επιθυμούν να χρησιμοποιήσουν δημόσια έργα που προστατεύονται από πνευματικά δικαιώματα σε χώρους όπως εμπορικά καταστήματα και εστιατόρια.
- (4) Το αγγλοαμερικανικό ρεπερτόριο ορίζεται συνήθως ως το ρεπερτόριο δημιουργών που προέρχεται από την Αυστραλία, τον Καναδά, την Ιρλανδία, τη Νότια Αφρική, το Ηνωμένο Βασίλειο και τις Ηνωμένες Πολιτείες.
- (5) Ο Οργανισμός Συλλογικής Διαχείρισης (ΟΣΔ) είναι ο οργανισμός αδειοδότησης που χορηγεί δικαιώματα για λογαριασμό πολλών κατόχων δικαιωμάτων σε μια ενιαία ("γενική") άδεια έναντι μιας ενιαίας πληρωμής. Σε γενικές γραμμές, οι κάτοχοι δικαιωμάτων εντάσσονται ως μέλη σε έναν CMO και του δίνουν εντολή να αδειοδοτεί δικαιώματα για λογαριασμό τους.
- (6) Jason Larochelle, Xiaoming Chu και Juliusz Borkowska, Ralph Kaler, Sherry Novak, Joseph Turley, Miu Hayashi, Maya Åström, Minik Knudsen, Mingmei Hsueh, Csizmazia Etel κ.ά.
- (7) Περιεχόμενο θορύβου είναι κομμάτια όπως το κελάηδισμα των πουλιών, τα κύματα σε μια παραλία ή απλά λευκός θόρυβος.



Ο Βασίλης Γκίνος, έχει σπουδάσει νομικά και μουσική, με την οποία ασχολείται επαγγελματικά τα τελευταία 40 χρόνια σε διάφορα "πόστα": σαν μουσικός (παίζοντας πλήκτρα), ενορχηστρωτής, προγραμματιστής και μουσικός διευθυντής έχει συμμετάσχει σε πολλές ηχογραφήσεις και ζωντανές εμφανίσεις με καλλιτέχνες και δημιουργούς από όλους τους χώρους, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Κυκλοφορεί το συνθετικό του έργο σε ανεξάρτητες παραγωγές και έχει συνθέσει για

το θέατρο, τον κινηματογράφο, την τηλεόραση και την διαφήμιση. Ασχολήθηκε με την μουσική και ραδιοφωνική παραγωγή, έχει στούντιο ηχογραφήσεων και μεγάλη εμπειρία στην μουσική τεχνολογία (για ένα διάστημα δούλεψε για την Roland). Έχει γράψει βιβλία για το μουσικό επάγγελμα, την πνευματική ιδιοκτησία και την μουσική τεχνολογία. Τα θέματα αυτά πραγματεύεται και σαν καθηγητής στο Ωδείο Τέχνης του Γιώργου Φακανά, στο κανάλι του EMENA ΡΩΤΑ στο YouTube, σαν μέλος των Μουσικών Σε Δράση, ενώ διετέλεσε και Αντιπρόεδρος του Πανελληνίου Μουσικού Συλλόγου.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΟΥ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗΣ
ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

“ΑΠΟΛΛΩΝ”

