

Theatro [Θέατρο] [discussion avec le public], « I protí en Athinaís poliorkia Xenaki ! Anamesa sto ellíniko koino ústera apo 26 chronia », Theatro n°43, janvier-février 1975, p. 71-79.

Η ΠΡΩΤΗ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΠΟΛΙΟΡΚΙΑ ΞΕΝΑΚΗ!

ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΟΙΝΟ ΥΣΤΕΡΑ ΑΠΟ 27 ΧΡΟΝΙΑ

Ο Γιάννης Ξενάκης – γεννημένος στις 29 του Μάη του 1922, στη Βράιλα Ρουμανίας – μετριέται σήμερα μ’ ένα από τα μεγαλύτερα σ’ έκταση...βιογραφικά λήμματα, σ’ όλες τις σύγχρονες μουσικές εγκυκλοπαίδειες! Αρχιτέκτονας – το 1948-59 κέρδιζε το ψωμί του δουλεύοντας πλάι στον Λε Κορμπυζιέ – μαθηματικός, θεωρητικός της μουσικής και, πάνω απ’ όλα συνθέτης 40 περίπου έργων για... πατροπαράδοτα, κυρίως, μέσα εκτέλεσης: ορχήστρα, χορωδία, μικρά συγκροτήματα, μεμονωμένα όργανα. Μόνον 5-6 έργα του είναι ηλεκτρονικά. Ωστόσο, προκαλεί πάντα ατελείωτες συζητήσεις: Με τις συνθέσεις του, αιχμαλωτίζει τη φαντασία ή κινεί τη δυσπιστία επειδή, ακριβώς, εισάγει ορισμένες μαθηματικές έννοιες στη μουσική, ή επειδή χρησιμοποιεί υπολογιστές για να οργανώσει με ακρίβεια μουσικά συμβάντα – όπως οι ταχύτητες των Glissandi, ή η πυκνότητα των ηχητικών “νεφών” που σχηματίζονται χάρις στο σμίξιμο απειράριθμων μεμονωμένων ηχητικών σημείων και που, σ’ ένα πρώτο στάδιο, παριστάνονται “γραφικά”. Η επαναστατική δράση των πρώτων νεανικών χρόνων του Ξενάκη στην Αθήνα, τον κράτησε μακριά απ’ την πατρίδα του 27 ολόκληρα χρόνια – κι ας έγινε, στο διάστημα αυτό, ομότιμος με τους επιφανέστερους δημιουργούς της μουσικής του 20^{ου} αιώνα! Το κείμενο που ακολουθεί, είναι απομαγνητοφώνηση της πρώτης ζωντανής επαφής του με το ελληνικό Κοινό, εδώ πια στην Ελλάδα, μετά το *νόστιμον ήμαρ*. Έγινε στις 13 του Νοέμβρη του 1974 στο Ινστιτούτο “Γκαίτε”. Το “Θ” θεώρησε χρέος να το διασώσει και να το προσφέρει στο μεγάλο αναγνωστικό Κοινό, που δε μπορούσε να εισχωρήσει στην αίθουσα του “Γκαίτε”.

Η αίθουσα του Γερμανικού Ινστιτούτου “Γκαίτε” κατάμεστη! Συντριπτική η πλειοψηφία των νέων, που τραγουδούν κιόλας αντάρτικα τραγούδια. Κάποια στιγμή γίνεται ησυχία...

ΓΙΑΝΝΗΣ Γ. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ: Απόψε, έχουμε την εντελώς εξαιρετική ευχαρίστηση, να ’χουμε δίπλα μας το Γιάννη Ξενάκη, στην πρώτη εκδήλωσή του, μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα – ύστερα από 27 ολόκληρα χρόνια! Ο Γιάννης Ξενάκης προσφέρθηκε να μείνει μαζί μας μιάμιση ώρα, για ν’ απαντήσει σε ερωτήσεις που θα του τεθούν – μπορείτε να θέσετε ό,τι ερωτήσεις θέλετε, σχτικά με το έργο του.

Σημειώνω πως, αυτές τις μέρες, υπήρξαν και μερικές άλλες εκδηλώσεις: Χτες βράδυ, στο Γαλλικό Ινστιτούτο, έγινε προβολή ενός φιλμ του Νικολά Σρεμπέρ, που είχε μουσική Ξενάκη. Απόψε στις 7, στον “Παρνασσό”, ένας νέος κ’ εξαίρετος Κύπριος πιανίστας, ο

Χριστόδουλος Γεωργιάδης, δίνει ένα ρεσιτάλ στο οποίο, μεταξύ άλλων, παίζει το “Έρμα” του Ξενάκη. Είναι η πρώτη φορά που Έλληνας πιανίστας παίζει, στην Ελλάδα, ένα έργο για πιάνο του Ξενάκη.

Και τώρα, θα ’θελα να σας παρακαλέσω – αν θέλετε, όποιος θέλει, να θέσει την πρώτη ερώτηση.

ΕΡΩΤΗΣΗ 1^η: Σε ποιο σημείο της συνθετικής διαδικασίας κρίνετε απαραίτητη τη χρησιμοποίηση του ηλεκτρονικού υπολογιστή;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Είναι η πρώτη φορά που επικοινωνώ, στην Ελλάδα, με κοινό Ελληνικό, εδώ και 20 – παραπάνω, εδώ και 27 χρόνια, από το ’47 που έφυγα. Έχω βρεθεί κι άλλες φορές μ’ ελληνικό κοινό, αλλά στο εξωτερικό. Στη Νέα Υόρκη, με τους φοιτητές του Πανεπιστημίου της “Κολούμπια”, πέρσι, τέτοια εποχή. Πριν ενάμιση χρόνο, στην Κοινότητα του Μοντρεάλ, στον Καναδά. Με τους Έλληνες φοιτητές που παρακολουθούσαν τα καλοκαιρινά μαθήματα στη Ελβετία. Επίσης, πέρσι, βρέθηκα με Έλληνες δημοσιογράφους στο Συμβούλιο της Ευρώπης και φέτος, στο Παρίσι πια, με τους Έλληνες φοιτητές που παρακολουθούσαν τα μαθήματα και τις διαλέξεις μου – όπως και των άλλων Ελλήνων πανεπιστημιακών – γιατί είμαι κ’ εγώ πανεπιστημιακός. Γι’ αυτό η χαρά μου είναι μεγάλη που, πρώτη φορά, εδώ πια, στην απελευθερωμένη Αθήνα, απευθύνομαι σε Έλληνες.

Για ν’ απαντήσω τώρα στο ερώτημα, από ποια στιγμή αρχίζουν οι υπολογιστές να μπαίνουν σε ισχύ – τότε, δηλαδή, αρχίζω να τους χρησιμοποιώ: Αυτό εξαρτάται από τα προβλήματα. Κατά κανόνα, δε χρησιμοποιώ πάντοτε ηλεκτρονικούς εγκεφάλους. Η σύνθεση δεν είναι πια οι απλές μελωδικές σχέσεις, δηλαδή μια μελωδία ή πολυφωνία (πολλές μελωδίες μαζί), μια δομή σύμφωνη [εννοεί, προφανώς, μη διάφωνη] που να διέπεται από τους κανόνες και της αρμονίας και της πολυφωνίας και συγχρόνως, με το άπλωμά της σε μεγάλη σε μεγάλη χρονική έκταση, να δημιουργείται ένα έργο όπως είναι η σονάτα, η φυγή [φούγκα], οι άλλες μορφές – οι άλλες κατασκευές, αν θέλετε. Διότι, τουλάχιστον η εργασία η δική μου, βασίζεται σε άλλη προσέγγιση, σε άλλο τρόπο σύνθεσης. Δεν είναι πια μια τελειωτική γραμμή, είναι εικονική [:] και επομένως οι πολλαπλές επαναλήψεις και μεταμορφώσεις που παθαίνει μια μελωδική γραμμή βασίζεται σε γενικότερα σχήματα, τα οποία θα ήθελα να αναπτύξω απόψε. Αλλά το αναβάλαμε για λόγους – για τους πολιτικούς λόγους, γιατί όλος ο κόσμος παρακολουθεί τα εκλογικά. Ίσως μετά τις εκλογές να κάνουμε κάτι – ίσως Δευτέρα βράδυ, αν έρθουν τα πράγματα βολικά.

Λοιπόν, νομίζω ότι απάντησα σ’ αυτή την πρώτη ερώτηση πολύ γενικά, ότι δεν είναι σημαντική η χρήση του ηλεκτρονικού εγκεφάλου. Είναι σποραδική και εξαρτάται από τα προβλήματα της στάθμης της γενικής σύνθεσης. Όταν λέω “γενική σύνθεση”, [εννοώ] της μακροσύνθεσης. Σε αντιδιαστολή με τη μικροσύνθεση θα ’πρεπε τότε πια

στη κατώτερη στάθμη η κατασκευή του ηχητικού συμβόλου [...] με χρήση της ηλεκτρονικής υπολογίστριας. Χρησιμοποιώ τις υπολογίστριες σε σύνδεση μ' ένα άλλο μηχανήμα που λέγεται μετασχηματιστής, μεταστροφεύς, μεταλλακτήρ (invertisseur στα γαλλικά), που μετασχηματίζει αριθμούς, σειρά αριθμών που παράγει ο ηλεκτρονικός εγκέφαλος, σε ήχο κατευθείαν. Η φύση της μουσικής πρέπει να είναι τέτοια, ώστε να μπορέσει να περάσει από τον ηλεκτρονικό εγκέφαλο. Και εδώ είναι ένα άλλο βασικό πρόβλημα της Μουσικής και της Τέχνης, γενικά: είναι δυνατόν, έχουμε αυτό το δικαίωμα; Ή είναι λ.χ. απλώς τεκμήρια αφηρημένα, έξω από τόπο και χρόνο και ιστορία;

ΕΡΩΤΗΣΗ 2^η: Τι ήταν αυτό που σας τράβηξε σ' αυτό τον τομέα της μουσικής που λέγεται “πρωτοποριακή”; Πως καταλήξατε σ' αυτό το χώρο;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Όταν έφυγα από 'δω, είχα το αίσθημα μια μεγάλης αποτυχίας, σχεδόν σε όλους τους τομείς της ζωής μου. Στις σπουδές μου – παρόλο που κατάφερα να πάρω το δίπλωμα του Πολυτεχνείου το 47 (είχα μπει το '40) – στις άλλες σπουδές μου – οι οποίες δεν ήταν πολυτεχνειακές αλλά παραπανεπιστημιακές, όπως η αρχαιολογία ή η φιλοσοφία – η αποτυχία η πολιτική – με την παράταξη που είχαμε πολεμήσει είχαμε αποτύχει στα ιδανικά που είχαμε θέσει – και στην τέχνη, τη μουσική δηλαδή, που ήθελα, πάνω από κάθετί άλλο, να κάνω. Όταν έφυγα λαθραία κ' έφτασα στη Γαλλία, βρίσκoμoυν με μηδέν παντού, ίσως και με αρνητικό, με υποτόνωση δηλαδή. Εκτός από ένα τραγούδι, το οποίο ήτανε βασικό, ένα είδος θέλησης να βαδίσω στη μουσική. Τι εφόδια είχα; Είχα τα κλασικά εφόδια λίγο πολύ, και κάτι μικροσυνθέσεις.

Όταν βρέθηκα λοιπόν στη Γαλλία μ' αυτά τα εφόδια...Το Παρίσι, κείνη την εποχή, πρέπει να ξέρετε, ήταν ένα είδος σταυροδρομιού, αμέσως μετά τον πόλεμο και στη μουσική. Εκείνο που είχε σημασία ήταν τα σπουδαιότερα ρεύματα: τα πιο ενδιαφέροντα ήταν τα καινούρια, όπως το ρεύμα της σειραϊκής μουσικής, της δωδεκάφθογγης δηλαδή που άρχιζε τότε να ξεφεύγει από την εσωτερικότητα, δηλαδή την τονικότητα, και η ηλεκτροακουστική μουσική που άρχισε να χρησιμοποιεί νέους τρόπους και παραγωγής και κατασκευής. Δηλαδή το μαγνητόφωνο, που στη μουσική είναι κάτι σαν το χαρτί που γράφει ο λογοτέχνης ή σαν τον πίνακα που που ζωγραφίζει ο ζωγράφος – πράγματα που μένουνε δηλαδή. Υπάρχει μια μνήμη αντικειμενική, την οποία μπορεί να χρησιμοποιήσει κανείς, με ήχους, με υλικό δηλαδή που μπορεί να είναι το παν. Εφόσον με το μικρόφωνο κυρίως μπορεί κανείς να ηχογραφήσει ό,τι ήχους θέλει ή ακόμα και με ορισμένες κατασκευές – γεννήτριες ηλεκτρονικές – να φτιάξει ορισμένου τύπου ήχους – τους λεγόμενους καθαρούς ήχους, τους ημιτονοειδείς. Και, επίσης, υπήρχε – αυτό πρέπει να το τονίσω – την εποχή εκείνη στη μουσική ένας άνθρωπος, ο Ολιβιέ Μεσσιάν, συνθέτης, που ήταν σχεδόν άγνωστος τότε.

Η σημασία του ήταν κυρίως [για μένα] σα συνθέτη, με τις καινούριες ιδέες που έφερνε πάντα στη μουσική του, αδιάφορο αν αισθητικά η μουσική του ήτανε χωρίς «σημαντική». Εγώ νομίζω πως εκείνη την εποχή ήτανε ακριβώς “σημαντική”. Κι από την

άλλη μεριά, το δεύτερο σκέλος της σημασίας του ήταν η διδασκαλία του κι ο τρόπος διδασκαλίας του. Εκτός απ' αυτό, είχα την τύχη να βρω δουλειά για να μπορέσω να συντηρηθώ και να συνεχίσω να κάνω τη μουσική μου – να υπολογίζω, σαν πολιτικός μηχανικός, τα διαφόρων ειδών πατώματα στο Γραφείο του Λε Κορμπυζιέ. Αυτό έχει σημασία γιατί δίνει ολόκληρο το περιβάλλον στο οποίο βρέθηκα ξαφνικά. Εκεί στη Γαλλία με τη νοσταλγία που είχα για τον τόπο που 'χα αφήσει, ανακάλυψα τη σημασία της δημοτικής μουσικής και τη συγγένεια που είχε η ελληνική δημοτική μουσική με τις άλλες μεγάλες [μουσικές] οικογένειες της Μέσης Ανατολής και της Ασίας, όπως είναι η Ινδική, καθώς επίσης και με το βυζαντινό άσμα, του οποίου προέκταση ήτανε το γρηγοριανό στη Δύση – απ' το οποίο ξεφύτρωσε εξάλου η Δυτική μουσική, που είχα μάθει με την αντίστιξη και την αρμονία – την εξέλιξή της, δηλαδή. Αλλά πως, από την άλλη μεριά είχα εμπειρίες της Κατοχής, όπου θυμάμαι, κάναμε διαδηλώσεις γεμίζοντας τους δρόμους της Αθήνας, με δεκάδες χιλιάδες διαδηλωτές,... με συνθήματα τα οποία στην αρχή ήσαν πολύ εθνικά, σαν ένα είδος με μεγάλη δύναμη στην ίδια φάση – πως αυτά τα συνθήματα αρχίζανε από την κεφαλή της διαδήλωσης και προχωρούσαν προς το τέλος σαν ένα είδος κύματος ηχητικού, πως μετά, όταν η διαδήλωση έφτανε στο Σύνταγμα, ας πούμε, στη σύγκρουση με τον εχθρό εκείνη τη στιγμή ο εχθρός χτυπούσε [ανοιχτα; δυνατά;]; - λοιπόν, πως αυτό το σύνθημα που το 'παιρναν τόσο κανονικά και γέμιζε ολόκληρη την Αθήνα, ξαφνικά γινότανε χάος φοβερό, ένα άλλο πια μουσικό γεγονός νε καταπληκτική δύναμη – αυτό, ήτανε εμπειρία.

Η άλλη ήτανε όταν το Δεκέμβρη πολεμούσα εναντιον των Άγγλων και βρισκόμουν σε μια παγωμένη Αθήνα κι άκουγα τη νύχτα τις σφαίρες που σφύριζαν δεξιά κι αριστερά. Με ... πως τις λέγαν αυτές τις σφαίρες που δείχνουν φωτεινές; - τροχιοδεικτικές. Ήταν άλλωστε και θέαμα. Αλλά σε φύση, δηλαδή σε πυκνότητα του ήχου, [ήταν κατι] εντελώς διαφορετικό από τον ήχο των διαδηλώσεων. Λοιπόν, αυτές τις ηχητικές παραστάσεις που είχα και που μ' ενδιαφέρονε πάρα πολύ σαν ηχητικές παραστάσεις, δε μπορούσα να τις ονομάσω εκείνη την εποχή μουσική, γιατί δεν ήτανε, σύμφωνα με τους κανόνες και με την παραδοχή αυτού που λέγαμε μουσική. Μουσική έπρεπε να 'ναι κάτι σα μελωδία, να 'χει πολυφωνία, να 'χει ενορχήστρωση να 'χει μορφολογία κ.λ.π.

Για μένα όμως ήταν μια πραγματικά βασική μουσική. Και πριν ακόμα από την Κατοχή και πριν ακόμα από το Δεκέμβρη, όταν πήγαινα εκδρομές με το ποδήλατο στο Μαραθώνα κι άκουγα τα τζίτζικια το καλοκαίρι ή τον άνεμο, μέσα στους κλώνους των φύλλων, στα πεύκα. Κι αυτό ήταν πάλι μια μουσική που έλεγε την ιστορία του τόπου κι όμως δε μπορούσα να την πω μουσική με τους σύγχρονους, παραδεγμένους όρους. Λοιπόν, για να 'ρθουμε τώρα πια στο ερώτημα – γιατί δεν είναι τόσο πια απλό ερώτημα. Σας εξηγώ, γιατί έπιασα να κάνω μια δική μου μουσική. Να κάνω μια μουσική που δεν είχε ξαναγίνει πριν.

Λοιπόν, έτσι όπως βρισκόμουν μόνος στο Παρίσι, μ' αυτό το παρελθόν, [κι αναγκασμένος] να κινούμαι μέσα σ' αυτά τα ρεύματα, έπρεπε ή να εξαφανιστώ εντελώς

ή κάτι να γίνει. Κ' ύστερα από επτά χρόνια, που 'κανα σκληρή δουλειά για να προσαρμοστώ και να μάθω τι έπρεπε να κάνω, βρήκα αυτό το δρόμο σχεδόν ξαφνικά. Δηλαδή άρχισα να βρίσκω δρόμους όπου και η εμπειρία η παλιά [νόημα ασαφές: “με την ιδέα ότι είχε σε μεγάλη μάζα, ξαφνικά, όπως οι διαδηλωτές – ο καθένας έλεγε κάτι –”]. Κυρίως όμως από τη μάζα, από τη μεγάλη χαοτική κατάσταση έβγαине ένα γεγονός, ένα φαινόμενο μουσικό τελείως διαφορετικό απ' τον καθένα – από τον ιδιώτη. Πως δηλαδή ένα φαινόμενο, που έχει κάποια ποιότητα όταν είναι μοναχό του, όταν γίνεται σε μεγάλη κλίμακα, μαζικά, αποκτά ξαφνικά μια άλλη οντότητα, γίνεται ένα άλλο γεγονός. Δηλαδή, το πέρασμα από το άτομο στη μάζα. Ηχητικά όμως. Αυτή ήταν η κεντρική ιδέα. Και επίσης το γεγονός ότι, όντας στο Πολυτεχνείο άλλοτε και ξέροντας να σχεδιάσω, άρχισα να γράφω τη μουσική όχι με το πεντάγραμμο και με τις νότες, αλλά κατευθείαν σ' ένα καρτεσιανό σύστημα συντεταγμένων. Διότι ουσιαστικά, ο χώρος που κινείται ένας μουσικός – ιδιαίτερα ένας μουσικός παραδοσιακός – ήταν ένας χώρος δισδιάστατος: τα ύψη, δηλαδή τα μελωδικά [εννοεί τονικά] ύψη και ο χρόνος.

Λοιπόν, σχεδιάζοντας με ακρίβεια ορισμένες σκέψεις μου, βρήκα τελικά πως και με απεικόνιση μπορώ να κάνω τη δουλειά αυτή. Κ' έτσι ξεκίνησε αυτή η εργασία. Συν τω χρόνω βέβαια, βρέθηκα στην ανάγκη να χρησιμοποιήσω – για να ρυθμίσω αυτές τις μάζες και τις μεταβολές τους στο χρόνο – να χρησιμοποιήσω μαθηματικά και μάλιστα μαθηματικά που δεν είχα την τύχη να μάθω στο Πολυτεχνείο (διότι ήταν πολύ νωρίς την εποχή εκείνη ή λόγω του πολέμου) – τη θεωρία των πιθανοτήτων, που αναγκάστηκα να την εισάγω στη μουσική σύνθεση κ.λπ.

ΕΡΩΤΗΣΗ 3^η: ‘Ηθελα να σας ρωτήσω, σε σχέση με την πρώτη ερώτηση που διατυπώθηκε, για τους ηλεκτρονικούς υπολογιστήρες ή τις υπολογίστριες, όπως τις λέτε. Ο κόσμος, γενικά οι διανοούμενοι τρομάζουν μπροστά στην έννοια “υπολογιστής” και, γενικά με τη χρήση τεχνολογικών μέσων στην τέχνη. Νομίζουν ότι οι μηχανές θα επικρατήσουν στη ζωή μας, θα μας συντρίψουν, καταπιέσουν κ.λπ. Ενώ το πρόβλημα τίθεται σε άλλη βάση: Οι μηχανές είναι, όπως το βιβλίο, όπως το χαρτί, ανάλογα με τη χρήση τους μπορούν να κάνουν καλό ή κακό. Ήθελα να πω ότι ο ηλεκτρονικό υπολογιστής βοηθάει απλώς να κάνουμε μια μηχανική δουλειά, η σύλληψη του καλλιτέχνη και η δημιουργία είναι πάντοτε στο μυαλό και μέσα από δομές, εικόνες και παραστάσεις ηχητικές, που – όπως είπατε σεις – έχει. Άρα, δεν είναι ο υπολογιστής αυτός που γράφει. Ούτε και οι ηλεκτρονικές γεννήτριες, που λέτε σεις. Πιστεύω ότι μάλλον θα πρέπει να συλλαμβάνετε πρώτα τον ήχο – την εικόνα από τον ήχο, και επειδή χρησιμοποιείτε στατιστικές σχέσεις, τις βάζετε σ' έναν υπολογιστή για να σας βγάλει μια σειρά αριθμών. Άρα δεν πρέπει να φοβόμαστε τον υπολογιστή. Εσείς κάνετε τη δουλειά κι όχι ο υπολογιστής. Ο υπολογιστής είναι ένα είδος δούλου. Είναι ή δεν είναι έτσι; Ήθελα, δηλαδή, να ρωτήσω τον κ. Ξενάκη, αν πράγματι ο υπολογιστής ήτανε αναγκαίος οπωσδήποτε, ή αν μπορούσε, έστω και σε περισσότερο χρόνο, να κάνει τη δουλειά μόνος του, με το χέρι.

ΞΕΝΑΚΗΣ: Ο υπολογιστής μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε πολλές κατευθύνσεις. Μια από τις κατευθύνσεις είναι αυτή εδώ: Όταν έκανα τους πρώτους υπολογισμούς, δεν είχα στη διάθεσή μου υπολογιστή-υπολογίστρια. Το 'κανα με το χέρι και βέβαια ήταν πάρα πολλοί οι υπολογισμοί που έκανα. Αλλ' ήμουν τόσο θερμός κ' ενθουσιώδης σ' αυτό που έκανα, ώστε δε λογάριάζα τον κόπο. Τώρα βέβαια άλλαξε κάπως αυτή η κατάσταση και γι' αυτό ίσως χρησιμοποίησα τον υπολογιστή.

Αλλ' υπάρχει κι άλλος λόγος. Είναι, φερ' ειπείν, όταν έχεις ένα δεδομένο συγκρότημα-κατασκευή, αφηρημένη κατασκευή εννοώ, η οποία, κατά κανόνα, μπορεί να εκφραστεί με μαθηματικές εξισώσεις. Τότε, αυτό που κατασκευάζει αυτή τη συσκευή την αφηρημένη, θα θελήσει σε δεδομένης στιγμής να τη διερευνήσει. Μέχρι ποιο σημείο δηλαδή είναι σωστή, ή ξαφνικά αλλάζει, ή ξεπέφτει, ή γίνεται κάτι άλλο. Λοιπόν, σε τέτοια περίπτωση χρησιμοποιεί την ηλεκτρονική υπολογίστρια σαν ένα εργαλείο που οργώνει ένα χωράφι ακαλλιέργητο.

ΦΩΝΗ ΑΠΟ ΤΟ ΚΟΙΝΟ: Δώστε μας ένα παράδειγμα.

ΞΕΝΑΚΗΣ: Π.χ. μια δευτεροβάθμια εξίσωση, $\alpha\chi^2 + \beta\chi + \gamma = 0$ έχει συνελεστές α , β και γ . Λοιπόν, αυτό είναι ένα είδος κατασκευής, πολύ απλής βέβαια και μαθηματικής, η οποία δεν έχει άμεση εφαρμογή στη μουσική ή στην τέχνη, γενικά, αλλά μπορεί σε δεδομένη στιγμή να χρησιμοποιηθεί σαν ένα κομμάτι σε μια γενικότερη κατασκευή μουσική, αφηρημένη. Ας το πάρουμε, λοιπόν, αυτό το απλό κομμάτι που είναι σαν ένας μικρός μηχανισμός – αυτή τη δευτεροβάθμια εξίσωση. Να δούμε, δηλαδή, τι εννοώ μ' αυτό που λέω “διερεύνηση”. Να πάρω το σκελετό της δευτεροβάθμιας εξίσωσης, με τη λύση που 'χει δοθεί τώρα και μερικούς αιώνες, και να δω πως μπορεί – ποιο θα 'ναι το αποτέλεσμα όταν αλλάξουν οι συντελεστές, η αξία των συντελεστών. Τέτοιου είδους συντελεστές, σ' αυτή την απλή περίπτωση, καθαρό δεν είναι αυτό; Και μπορώ να πω ότι εγώ ξέρω περίπου που θα πέσω όταν το α ας πούμε κυμαίνεται ανάμεσα σ' αυτές τις τιμές ή το β κ.ο.κ. Ήμπορώ να πω: Εγώ θέλω να κάνω, να χρησιμοποιήσω αυτή τη δευτεροβάθμια εξίσωση για λόγους είτε συναισθηματικούς, είτε λογικούς, είτε εντελώς αδιάφορους – να πω: αυτή την τιμή την παίρνω για το α , αυτήν παίρνω για το β κι αυτή για το γ . Το γεγονός όμως είναι ότι η υπολογίστρια μου επιτρέπει να κάνω αυτή την εξάρθρωση [;].

Κι αυτό συμβαίνει κυρίως όταν η υπολογίστρια χρησιμοποιείται σαν ένας τρόπος μαθήτευσης. Δηλαδή, πως μπορώ εγώ να διδάξω στην υπολογίστρια να παίζει σκάκι μ' έναν αντίπαλο ανθρώπινο ρπώτα, και μετά να παίζει σκάκι με μια άλλη υπολογίστρια. Δηλαδή, υποθέτω ότι το σκάκι έχει ορισμένους κανόνες – τι θα πει κανόνες; Θα πει ορισμένες δυνατότητες, αυτές τις δυνατότητες τις περιορίζουμε με τους κανόνες. Επομένως, έχω ένα είδος φίλτρου, ένα φιλτράρισμα στις δυνατότητες αυτές. Εγώ όμως δεν ξέρω όλους τους κανόνες, δηλαδή όλες τις δυνατότητες που μπορούν να συμβούν σ'

ένα παιχνίδι σκακιού. Δεν τις ξέρω γιατί είναι άπειρες – όχι άπειρες, είναι πεπερασμένες, αλλ’ είναι για μένα, για το ανθρώπινο μυαλό και την ανθρώπινη ζωή, απειράριθμες.

Υπάρχει αυτός ο τρόπος λοιπόν – δηλαδή να δώσω αυτούς τους κανόνες τους αρχικούς και, προσπαθώντας και διορθώνοντας τα λάθη που κάνουν κάθε φορά οι δυο παίχτες, σιγά σιγά να γεμίσω, να σχηματίσω μια πολύπλοκη δομή εσωτερικά με την επιστήμη την υπολογιστική, που οδηγεί στην υπολογίστρια. Άλλος λόγος – που τελειώσαμε μ’ αυτή τη δεύτερη αναγκαιότητα, δηλαδή να χρησιμοποιήσει κανείς τις υπολογίστριες – άλλος λόγος βασικός νομίζω, είναι να πάρει κανείς, κάνοντας μια συσκευή αφηρημένη, αποτυπώνοντάς την σ’ ένα πρόγραμμα με ορισμένες εντολές που πρέπει να εκτελέσει η μηχανή. Αυτό το πρόγραμμα αντικειμενοποιεί τη συσκευή αυτή την αφηρημένη. Επομένως, αυτός που την έχει φτιάξει μπορεί να δουλέψει όπως θα δούλευε πάνω σ’ ένα αντικείμενο που είναι έξω από τον εαυτό του. Αυτή η αντικειμενοποίηση της συσκευής αυτής της αφηρημένης συσκευής είναι κάτι βασικό. Διότι κατόπιν αυτή η συσκευή μπορεί να χρησιμοποιηθεί από οποιονδήποτε άλλον που θα θελήσει να τη δοκιμάσει. Πάλι γενικά: ας πούμε ότι φτιάχνω ένα πρόγραμμα – μουσικό πρόγραμμα. Αυτό το πρόγραμμα είναι σαν ένα κουτί. Ένα (όπως λένε σήμερα – λέγανε μάλλον, δεν ξέρω αν το λένε ακόμα) μαύρο κουτί, δηλαδή δεν ξέρεις τι περιέχει, ποια είναι τα όργανα τα ηλεκτρονικά, αλλά ξέρεις μόνο πως όταν έχεις ορισμένα εξωτερικά κουμπιά, κόκκινα, άσπρα, με ορισμένους αριθμούς, σύμβολα κ.λπ. το κουτί αυτό μπορεί να σου βγάλει, να σου παραγάγει ορισμένα αποτελέσματα. Όταν πατήσεις ορισμένα κουμπιά, έχεις ορισμένα αποτελέσματα δεδομένα. Δηλαδή, ανάλογα με την εντολή που θα δώσεις σ’ αυτό το κουτί, θ’ αποκτήσεις ορισμένα αποτελέσματα. Όπως είναι τα ραδιόφωνα, όπως είναι όλες οι συσκευές που έχουμε, δηλαδή όλ’ αυτά τα ημιαυτόματα, πραγματικά, υλικά αντικείμενα, που ανάλογα με τα κουμπιά που πατάμε, ανάλογα δηλαδή με τις εντολές που δίνουμε – μας δίνουν ορισμένα αποτελέσματα.

Λοιπόν αυτό, στον τομέα της αφηρημένης συσκευής, είναι πάρα πολύ σημαντικό: το ότι, δηλαδή, μια μηχανή με υπολογίστρια μπορεί να σου παρέξει μια τέτοια αντικειμενοποίηση, και επομένως μια μετάδοση της “συσκευής” αυτής που έχεις κάνει και, δεύτερον, σε 3^ο πρόσωπο, που μπορείς να χρησιμοποιήσεις σύμφωνα με τη δική του προσωπικότητα και διαίσθηση κ’ αισθηματικότητα κ.ο.κ. Ωστε έχουμε, τουλάχιστον τρεις ανάγκες, τρεις τρόπους και χρήσεις.

ΕΡΩΤΗΣΗ 4^η: Κύριε Ξενάκη, θα ’θελα να σας ρωτήσω: εφόσον έχετε εισαγάγει την ατονικότητα και αντιαρμονία στη μουσική σας, κάνετε δηλαδή ό,τι κάνουν και οι μουσικοί που παίζουν free jazz και είναι αυτό απόλυτη έκφραση, αφήνετε τους μουσικούς σας ελεύθερους ν’ αυτοσχεδιάζουν; Κι αν αυτό συμβαίνει, κατά πόσο πλέον σας εκφράζει – εφόσον είναι έκφραση απολύτων [:] μουσικών κι όχι δική σας πλέον;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Αυτό είναι ένα βασικό θέμα εκείνων που υπερασπίζονται τον αυτοσχεδιασμό στη μουσική ή στον τομέα της free jazz [ελεύθερης τζαζ] ή στον τομέα

της σοβαρής μουσικής – πρωτοποριακής ας πούμε: λέγεται Aléatoire-Aleatorius. Πως λέγεται ελληνικά; Αλεατορική μουσική; (ωραία λέξη! Αλεατορικός = τυχαίος, μουσική του τυχαίου). Ουσιαστικά νομίζω ότι ο συνθέτης, εφόσον είναι συνθέτης εξ' ορισμού, πρέπει ο ίδιος να δώσει αυτό που πιστεύει καλλίτερο. Δηλαδή πρέπει να γράφει, να δώσει τις εντολές για την εκτέλεση μέχρι και την τελευταία λεπτομέρεια. Όχι μόνο θα πρέπει να γράφει, ας πούμε σε περίπτωση που θα χρησιμοποιούσε μελωδία, την κύρια μελωδία, αλλά και τις άλλες μελωδίες, κι όλη την αρμονία, κι αν υπάρχουν κι άλλες διαφορετικές αρμονίες να τις γράφει όλες, μέχρι τέλους. Όχι μόνο αυτό, αλλά [θα πρέπει] να προσπαθήσει κιόλας να πει πως θα παιχτεί ο τάδε ήχος, με τι όργανο κ.ο.κ. Δηλαδή η μελέτη μου, η θέλησή μου, η όρεξη κι ο ενθουσιασμός θα πήγαιναν από το γενικότερο ως το ειδικότερο, δηλαδή στον ίδιο τον ήχο.

Γι' αυτό και η μουσική μου είναι αρκετά δύσκολη να παιχτεί: διότι οι μουσικοί, γενικά, έχουν μάθει ορισμένους τρόπους που δεν ταιριάζουν και πρέπει ν' αλλάξουνε σιγά σιγά. Και νομίζω ότι αυτό δεν είναι [ισχύει] μόνο για τη δική μου μουσική αλλά και, γενικότερα, για όλη τη μουσική. Εγώ νομίζω δηλαδή ότι η αλλαγή του τρόπου εξηντάτονης [:] μουσικής θα φέρει ενδιαφέροντα αποτελέσματα [ακόμα] και στην κλασσική μουσική που, κατ' εμέ παίζεται, μ' ένα αναχρονιστικό τρόπο, ακόμα και στις καλλίτερες ορχήστρες του κόσμου.

Μια επεξήγηση στον όρο aléatoire. Στην πραγματικότητα δεν είναι διόλου “τυχαίο”. Αυτό που είναι τυχαίο, στην πραγματικότητα πρέπει να κατασκευαστεί με πολύ μεγάλη δυσκολία και με πολλούς συλλογισμούς. Όταν νομίζετε ότι είστε ελεύθερος, σεις ή αυτός που παίζει free jazz, ή αυτός που παίζει αλεατορική μουσική, τότε πέφτετε έξω. Γιατί; Γιατί ό,τι κάνει είναι βγαλμένο από την εμπειρία του, χωρίς μάλιστα κανένα έλεγχο γιότι έχει μεγάλη εμπιστοσύνη σ' αυτήν ακριβώς τη διαίσθηση και εμπειρία, που είναι εντελώς άλλο πράγμα από το τυχαίο. Το τυχαίο κατασκευάζεται με μεγάλη δυσκολία και μόνο το ό,τι το κατασκευάζει κανείς προς το παρόν, είναι πειραματικός τρόπος, όπως π.χ. να παίζει κορώνα – ή – γράμματα, ή το ζάρι, ή και τα χαρτιά. Αλλά θα πρέπει να ξέρει πάντοτε τι σημαίνει το ζάρι, το κορώνα – ή – γράμματα, δηλαδή τι μηχανισμός της θεωρίας των πιθανοτήτων είναι το δεύτερο σκέλος. Δηλαδή, το ένα είναι το πρακτικό – με πρακτικές μηχανές φτιάχνουμε τυχη, αλλά το σπουδαιότερο είναι η θεωρία, που είναι η θεωρία των πιθανοτήτων. Κι αυτή, απ' τον Pascal και το Fernan (εδώ και 300 χρόνια), έχει κατακτήσει πάρα πολλούς τομείς της ανθρώπινης σκέψης και βάσης. Και ίσως, κάτω απ' αυτή την έμμεση επιρροή, οι καλλιτέχνες θα 'πρεπε κάπως να 'χουν σκεφτεί να την υποστούν, και γι' αυτό κάνουνε εκείνο που δεν είναι τυχαίο. Αυτό που γινότανε πάντοτε στη μουσική, δηλαδή ο αυτοσχεδιασμός, άλλαξε όνομα, έγινε ή free jazz ή αλεατορική μουσική. Αλλά το πράγμα, στη βάση του, δεν είναι κάτι καινούριο. Αυτό που 'ναι καινούριο, είναι ο υπολογισμός του τυχαίου. Όταν λέω “υπολογισμός”, δεν εννοώ απλώς να κάνει κανείς πράξεις αριθμητικές, αθροίσματα και πολλαπλασιασμούς· εννοώ ολόκληρο το σύστημα των συλλογισμών – ο λογισμός των

πιθανοτήτων, όπως λέγεται πολύ ωραία στα ελληνικά – που μπορεί να δώσει κάποια λύση σ’ αυτό.

Τώρα, όταν λέει κανείς “τυχαίο”, τι σημαίνει αυτό; Εδώ είναι ο κόμπος, εδώ είναι το πρόβλημα. Το “τυχαίο” είναι κάτι που ανήκει στο χρόνο και μόνο, ή κάτι που είναι και έξω του χρόνου; Όταν παίζω κορώνα-γράμματα, κάθε φορά που ρίχνω το νόμισμα, το κέρμα, δεν ξέρω ποια θα είναι η έκβαση. Αυτό το λέω “τυχαίο”. Αν όμως πω ότι έχω τη μηχανή και μπορώ να της περιγράψω ή να της δώσω εντολή να κάνει μια σειρά: κορώνα-γράμματα-γράμματα κ.ο.κ., μια δ ε δ ο μ έ ν η σειρά, τότε λέω ότι: Αν ξέρω ότι η μηχανή αυτή έχει προγραμματιστεί έτσι, ώστε να μου δώσει μια τέτοια σειρά, τότε θα πω ότι αυτό δεν είναι τυχαίο. Αν όμως δεν ξέρω ότι έχει προγραμματιστεί έτσι, τότε τι θα κάνω; Θα νομίσω ότι είναι τυχαίο. Για να μάθω, λοιπόν, αν είναι τυχαίο ή όχι, θα πρέπει να χρησιμοποιήσω ορισμένα κριτήρια που θα μου δώσει πάλι ο λογισμός των πιθανοτήτων. Αλλά διαισθητικά δεν θα μπορέσω να το κάνω αυτό. Δε θα μπορέσω, δηλαδή, να πω: α, αυτή η σειρά είναι τυχαία, ή είναι σχεδόν τυχαία, ή έχει π.χ. 60% το στοιχείο “τύχη” και τα υπόλοιπα είναι δεδομένα. Δε μπορώ να κάνω [εννοεί να δουλέψω] με τη διαίσθηση. Τόσο δύσκολα είναι αυτά τα προβλήματα. Λοιπόν, όταν γράφω εγώ μουσική χρησιμοποιώντας τη θεωρία των πιθανοτήτων, κάνω μια ορισμένη κατασκευή που που αισθητικά, στον αισθητικό τομέα, μπορεί ν’ ακολουθεί διαφορετικούς χώρους [ασαφές το νόημα της λέξης] που θα είναι π.χ. η ασυμμετρία. Ο αριθμός του συμέτρου, δηλαδή της επανάληψης ουσιαστικά, γιατί αυτό κατά βάθος σημαίνει συμμετρία. Δηλαδή, μπαίνουμε αμέσως σε προβλήματα που είναι βασικά, και φιλοσοφικά και αισθητικά και οντολογικά, μπορεί να πει κανείς. Επίσης ανακατεύουμε τον παράγοντα χρόνο, χωρίς να ’ναι ανάγκη να τον ανακατεύουμε πάντοτε. Διότι όταν έχουμε ένα πίνακα που όλα είναι δεδομένα – σ’ αυτό τον πίνακα, ας πούμε ότι έχουμε κουκιά απλωμένα πάνω σ’ ένα τραπέζι.

Τα κουκιά αυτά είναι σπαρμένα έτσι ώστε να μη διαγράφουν ένα κανονικό σχήμα, ούτε τρίγωνο, ούτε τετράγωνο, ούτε μια συνέχεια καν, δηλαδή δε μπορεί να πει κανείς, ορίστε, αυτά τα πέντε κουκιά σχηματίζουν μια γραμμή, έστω και καμπύλη, ή σχηματίζουν κάτι σαν τους αστερισμούς του έναστρου ουρανού. Δεν υπάρχουν αυτά τα πράγματα. Έχουμε πάλι μια περίπτωση...[λέξη που δεν ακούγεται καλά: διαβήματος; διαλλείματος;], θα ’λεγα εγώ στην τύχη των κουκιών, χωρίς να ’χει υπεισέλθει ο χρόνος καθόλου. Βλέπετε, λοιπόν, πόσο είναι ενδιαφέροντα και λυτά αυτά τα προβλήματα ώστε να μη μένουν σ’ αυτή την πρώτη στάθμη [εννοεί σ’ αυτό το πρώτο επίπεδο], δηλαδή είναι τυχαίο ή δεν είναι. Η έννοια του τυχαίου είναι πάρα πολύ πλούσια και έχει πολλούς τρόπους επεξεργασίας. Ένα παράδειγμα: Όταν σηκώνει ένας το χέρι του, ή δύο, τότε ο Γιάννης Παπαϊωάννου μπορεί να τους παρακολουθεί. Λέει : αυτός είναι ο πρώτος, αυτός είναι ο δεύτερος. Όταν όμως είναι τρεις, τέσσερις, πέντε, έξη, επτά, οχτώ, εννιά, τότε γίνεται [σχηματίζεται] μάζα και η εκλογή του είναι σχεδόν στην τύχη.

ΕΡΩΤΗΣΗ 5^η: Αυτό το πρόβλημα, σύμφωνα με τα μαθηματικά, θα πρέπει να 'ναι άλυτο με τα ήδη γνωστά μουσικά όργανα. Τι, ακριβώς, κάνατε για να λύσετε το πρόβλημα αυτό;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Μου έβαλε [έκανε] μια ερώτηση και φεύγει! Χα, χα, χα... Είναι μια γενική ερώτηση αλλά, συγχρόνως, μια ειδική. Γενική ερώτηση, γιατί το συγκεκριμένο τι είναι κατ' αρχήν, θα 'πρεπε κανείς να το διατυπώσει, να το ορίσει. Ύστερα, η ύφεση και η δίσηση δεν είναι ίδιες. Αυτά, είναι διαφορετικά πράγματα, όπως ξέρω – αλλά, σύμφωνα με ποιους είναι διαφορετικά;

Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Σύμφωνα με τους μουσικούς που γράφουν χωρίς μαθηματικά, σύμφωνα με την [αρμονία,] την κλασική. Γνωρίζουμε όμως ότι, αν χωρίσουμε έναν τόνο σε κομμάτια, είναι εννιά. Δε χωρίζονται όμως τεσσερισήμιση στα δύο ημιτόνια, αλλά το διατονικό έχει 4 κόμματα, το δε χρωματικό έχει πέντε. Διαφέρουν δηλαδή αυτά που ακούμε στο πιάνο, στα μαύρα πλήκτρα.

ΞΕΝΑΚΗΣ: Ναι, αλλ' αυτό δεν είναι δικό μου πρόβλημα. Είναι πρόβλημα που υπάρχει κ' έχει λυθεί από την – ως ένα ορισμένο σημείο δηλαδή – συγκεκριμένη μουσική, τη χρωματική συγκεκριμένη κλίμακα. Το 'χει λύσει αυτό το πρόβλημα εδώ και 300 χρόνια, κυρίως από την εποχή του Μπαχ.

Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Δεν το έχει λύσει. Απλώς βόλεψε την κατάσταση... δεν ακούμε τη μουσική νότα. Δεν ακούμε δηλαδή το φα δίσηση χρωματικό σ' ένα πληκτροφόρο όργανο, δεν το ακούμε διαφορετικό, αυτό που θα 'πρεπε να ακούσουμε τη φυσική της νότα, αλλ' ακούμε κάτι ενδιάμεσο. Αυτό εσείς στα μαθηματικά, που πρέπει να βγαίνει ακριβώς, πως το λύσατε; Ή πως το αντιμετωπίσατε? Ή δε σας απασχόλησε καθόλου;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Πως! Γι' αυτό λέω πως η ερώτηση ήτανε πολύπλοκη. Διότι και πάλι η ερώτησή σας είναι... Σημαίνει ότι δεν παραδέχεστε τη συγκεκριμένη κλίμακα;

Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Όχι.

ΞΕΝΑΚΗΣ: ... και λέτε ότι η φυσική κλίμακα είναι ίσως... υπονοείτε δηλαδή, νομίζω, ποια είναι η φυσική κλίμακα; Η φυσική κλίμακα – να το συζητήσουμε απόψε ή άλλοτε, γιατί θα μας πάει μακριά; – η φυσική κλίμακα είναι πιο σωστή από τη συγκεκριμένη, πρώτον. Και δεύτερον, αυτό που ρωτάτε κατευθείαν εμένα είναι: αν έχω καμιά ιδέα πάνω σ' αυτό το πρόβλημα και πως το λύνω – έτσι δεν είναι;

Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Ναι. Επειδή γράφετε μαθηματικά και πρέπει να 'ναι ακριβείς οι αποστάσεις στα χωρίσματα που είναι οι νότες.

ΞΕΝΑΚΗΣ: Λοιπόν, στο πρώτο ερώτημα, νομίζω ότι η συγκεκριμένη κλίμακα έχει επικρατήσει κ' έχει δώσει ορισμένη μουσική. Έτσι δεν είναι; Κι όμως σήμερα όλη η μουσική μου, που παίζεται από τις συμφωνικές ορχήστρες, ουσιαστικά είναι συγκεκριμένη. Και να πέσει κανείς στη φυσική ή σε άλλες κλίμακες [ακολουθούν δύο

λέξεις που δεν ακούγονται καλά: η δεύτερη “μεσαιωνικές”]; η υπόθεση είναι τελείως διαφορετική, δεν πρέπει κατ’ αρχήν να παίζουν πολλά όργανα κ’ ύστερα οι μουσικοί έχουν ξεχάσει. Εκεί που δεν έχουν ξεχάσει να παίζουν σε μη συγκερασμένη κλίμακα είναι ίσως στη δημοτική μουσική, όπου υπάρχουν οι διαφορετικές κλίμακες από παράδοση, ή ακόμα στη Βυζαντινή μουσική όταν δεν έχει επηρεαστεί από το ιταλικό “μπελκάντο”. Όσον αφορά τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει κανείς κλίμακες που δεν είναι συγκερασμένες, βέβαια είναι πάρα πολύ μεγάλες – ό,τι θέλεις μπορείς να κάνεις, αρκεί να έχεις τη [σωστή] εκτέλεσή τους εξασφαλισμένη. Αν όμως την εκτέλεσή της την αναθέσεις πάλι σε μουσικούς οι οποίοι έχουν μάθει στο Γυμνάσιο – ποιο Γυμνάσιο; στα Ωδεία – τη συγκερασμένη κλίμακα, [οι μουσικοί αυτοί] δε μπορούν ν’ αποδώσουν μη συγκερασμένη κλίμακα. Κ’ εκεί όπου κατέληξα στην περίπτωση αυτή ήταν το να πάω μέχρι το τέταρτο του τόνου, δηλαδή το μισό του ημιτονίου, με το οποίο, λίγο πολύ, τα καταφέρνω – με μεγάλη δυσκολία, αλλά [πάντως] τα καταφέρνω. Κι αυτό όχι για να γράψω μελωδίες σε τέτοιες κλίμακες, αλλά για να εμπλουτίσω το χώρο του [τονικού] ύψους, δηλαδή του μελωδικού. Αντί να έχω τους φυσικούς αριθμούς 1, 2, 3, 4, πρώτο ημιτόνιο, δεύτερο ημιτόνιο κ.ο.κ., ντο, ντο δίεση, ρε, ρε δίεση κ.ο.κ. – αντί να έχω αυτή την κλίμακ, την κάνω πιο πλούσια εισάγοντας ενδιάμεσες βαθμίδες με το τέταρτο [του τόνου]. Αλλά το τρίτο είναι πιο δύσκολο να παιχτεί απ’ το τέταρτο του τόνου, από τις ορχήστρες. Τώρα αν χρησιμοποιήσει κανείς ηλεκτρομαγνητική μουσική – ας πούμε γεννήτριες, που να παράγουν ήχους με δεδομένο ύψος ή ποιότητα ύψους – τότε μπορώ, εφόσον έχω μια συνέχεια δυνατή στο ύψος, να κάνω όποια κλίμακα θέλω. Και, επομένως, είναι πρόβλημα όχι δυνατότητας οργάνου αλλά πρόβλημα σύνθεσης, δηλαδή των ιδεών που μπορώ να έχω εγώ σα μουσικός. Ιδεών που θα πρέπει να χρησιμοποιούν όχι μόνο τα τέταρτα του τόνου αλλά μέχρι και το κόμμα – αν το κόμμα είναι το τελευταίο όριο υποδιαίρεσης του διαστήματος.

Δεν ξέρω αν απάντησα ικανοποιητικά, πάντως το ζήτημα αυτό είναι πρακτικό, μουσικολογικό, δηλαδή η διάκριση μεταξύ της συγκερασμένης κλίμακας και της φυσικής ή άλλων κλιμάκων είναι επίσης και θεωρητικό.

Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ: (δεν ικανοποιήθηκε): Θα μας φάει πολύ χρόνο – θα πρέπει να μιλάμε πολλή ώρα – να ρωτώ συνεχώς κ.τ.λ.

ΞΕΝΑΚΗΣ: Έχω ασχοληθεί. Αυτό που λέτε φυσική κλίμακα είναι μια παράδοση που βρίσκεται πολύ [εννοεί: είναι πολύ διαδεδομένη]. Ποια είναι η φυσική κλίμακα; Ένας βυζαντινός λέει “φυσική κλίμακα” όταν ακολουθεί ορισμένες διαφορές και ακολουθεί και τον Αριστόξενο. Τον Αριστόξενο, τη λεγόμενη κλίμακα του Αριστόξενου, η οποία είχε φτιαχτεί κατά τον 1^ο ή 2^ο αιώνα μ.Χ. Στο μεταξύ όμως, παράλληλα μ’ αυτή την παράδοση, την καθαρά μουσική, που βασίζεται στις διαφορές των τόνων ή των υποδιαίρεσεων των τόνων με τα έξη τετράχορδα – δύο διατονικά, τρία χρωματικά κ’ ένα εναρμόνιο. Αυτά είναι τα έξη τετράχορδα του Αριστόξενου. Αλλά μετά, σ’ αυτό επάνω, υπάρχει παράλληλα και η άλλη παράδοση, η λεγόμενη Πυθαγορική: η οποία δε βαδίζει

με το πνεύμα του μουσικού, που προσθέτει διαστήματα για να κατασκευάσει μια κλίμακα, αλλά πολλαπλασιάζει μήκη χορδών. Οπότε, εκεί είναι που τα μπλέκει, διότι αν πάρει τον τόνο [εννοεί το διάστημα του τόνου] ίσον με εννέα προς οχτώ, θα είναι το αποτέλεσμα διαφορετικό στο *λείμμα*, δηλαδή στο τέταρτο για να συμπληρωθεί το τετράχορδο. Δηλαδή στην τέταρτη καθαρή θα 'ναι διαφορετικό το αποτέλεσμα αν πάρει τον τόνο = με 7/6 ή με 10/9. Η παράδοση διαφέρει πολύ σ' αυτό το σημείο. Αλλά είναι σχεδόν ένα μαθηματικό παιχνίδι, ένα γεωμετρικό παιχνίδι που υπάρχει ήδη από την αρχαιότητα και συνεχίστηκε επι αιώνες. Έγινε αυτό (...) μεταξύ της πυθαγορικής παράδοσης και της αριστοξενικής και έφερε ως τώρα κανένα αποτέλεσμα διότι που ν' ακούσεις διαφορά μεταξύ του $\frac{256}{356}$ (κλάσματος) αν του κόψεις π.χ. μερικά δεκαδικά ψηφία!

ΓΙΑΝΝΗΣ Γ. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ: Να προσθέσω ότι ο κ. Ξενάκης έχει ασχοληθεί ιδιαίτερα μ' αυτό το θέμα κ' έχει γράψει μ' αυτό το θέμα κ' έχει γράψει ορισμένα άρθρα και στο περιοδικό (...) και στο βιβλίο του (...) ολόκληρο κεφάλαιο επάνω στις δυνατότητες που θα 'χε κανείς ν' αναπτύξει ένα ολόκληρο σύστημα με κλίμακες διαφορετικές από τις συγκερασμένες και τις κατατάζει, σύμφωνα με τη θεωρία των ομάδων, σε διάφορες άλλες μαθηματικές σκέψεις. Έχει κάνει μια πολύ λεπτομερή εργασία, την οποία όσοι ενδιαφέρονται μπορούν να διαβάσουν.

ΕΡΩΤΗΣΗ 6^η: Η ερώτησή μου, βασικά, έχει δύο σκέλη: θα 'θελα να ρωτήσω κ. Ξενάκη, γράφετε, δημιουργείτε τη μουσική σας στην προσπάθειά σας να βρείτε νέες μουσικές φόρμες ή είναι αυτό που ταιριάζει στην έκφραση των συγκεκριμένων μηνυμάτων σας; Και, επειδή στην περίπτωση που συμβαίνει το δεύτερο και συγκεκριμένα εγώ που έχω δει το "Πολύτοπον" νομίζετε ότι εκεί το φως ενισχύει την έκφραση με τη μουσική και ίσως θα 'χε περισσότερη ενίσχυση στη μετάδοση του μηνύματος αν συμμετείχαν και περισσότερες αισθήσεις; Πιστεύετε δηλαδή – για ν' απλουστεύσω την ερώτηση – στην δια παντός μέσου μετάδοση του μηνύματος, ή νομίζετε ότι θα πρέπει μόνο με τη μουσική, ή μόνο με το λόγο, ή μόνο με ο,τιδήποτε;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Ναι. Πρώτη παρατήρηση: Μιλάτε για την τέχνη σα να είναι ένα μέσο μετάδοσης μηνύματος – όχι;

Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Ναι, από κυβερνητικής απόψεως, ναι. Βεβαίως υπάρχει η περίπτωση της έρευνας. Ένας επιστήμονας – ερευνητής, που ξεκινάει από ένα μοντέλο και συνεχίζει ν' αναλύει τους λόγους. Το δεύτερο είναι η τέχνη σα μετάδοση ενός συγκεκριμένου μηνύματος, η τέχνη στην υπηρεσία της Κυβερνητικής.

ΞΕΝΑΚΗΣ: Εγώ είμαι αντίθετος σ' αυτή την Κυβερνητική! Να σας πω – υπάρχει αυτή η σύγχυση, νομίζω. Δεν υπάρχει υπάρχει σύγχυση δηλαδή. Υπάρχει κάποια τάση να υποβιβάζει κανένας, κατά τη γνώμη μου, την τέχνη στο επίπεδο ενός μηνύματος. Δηλαδή θέλεις ο άνθρωπος να είναι αυτός ο οποίος έχει τα μεγάλα αισθήματα και τις

μεγάλες...[λέξη που δεν ακούγεται καλά] τις οποίες τις βάζει, τις διοχετεύει μέσω ενός φορέως, ο οποίος είναι ηχητικός π.χ. ή οπτικός και (...) και με ορισμένη γραμματική γλώσσα, εξ ου και πολλοί μουσικοί και καλλιτέχνες θα πρέπει να μάθουνε τη γλωσσολογία – σύμφωνοι κ.ο.κ. Ναι, πραγματικά. Για να μεταδοθεί κανονικά, καλά η Κυβερνητική, όπως είπατε, χωρίς χάσιμο της πληροφορίας – του μηνύματος. Υπάρχει μια... - είναι σωστό ότι ίσως πολλοί να φαντάζονται ότι τέχνη είναι ένα πράγμα που μεταδίδει κάτι που έχει ο καλλιτέχνης στο μυαλό του και μόλις το μεταδώσει είναι αμέσως προσιτό.

Αλλά υπάρχει κ' ένα άλλο πράγμα που, νομίζω, ότι εκείνο είναι και το βασικότερο στην Τέχνη: το οποίο όμως παραμένει όταν θέλει κανείς – όταν ζει σε μια χώρα όπως η Ελλάδα με τόσα πολλά ερείπια δεξιά κι αριστερά... – αυτό που μένει, δεν είναι αυτό που ήθελε να πει ο Φειδίας (...). Δεν τα ξέρουμε. Τα 'χουμε χάσει. Κι όταν τα ξέρουμε είναι τόσο πολύ απέξω, τόσο πολύ χοντρά – χοντρικά –ώστε ασφαλώς δε θα 'ξιζε τον κόπο να τα πούμε. Δηλαδή μπορεί να πούμε ότι ο Παρθενώνας χτίστηκε διότι ήταν ένα είδος θρησκευτικού αισθήματος; το οποίο ήθελε επίσης, ίσως [να εκφρασει;] και [τη] μεγαλοπρέπεια της αθηναϊκής εποχής μετά τις νίκες των Περσικών Πολέμων, για να δείξει αυτή την (...). Τώρα καθένας μπορεί να καταλάβει, [ακόμη και] αν ήτανε κανείς Μουσουλμάνος – να καταλάβει αυτή τη μεγαλοπρέπεια και την ...– εμείς διαφορετικά από τον αρχαίο Έλληνα, ή από τον Πέρση ή από το Μεσαιωνικό Έλληνα κ.ο.κ. Ωστε αυτά ξεπέφτουν. Ωστε αυτό που μένει από τον Παρθενώνα είναι αυτό το ίδιο το πράγμα. Είναι η κατασκευή. Δηλαδή οι σχέσεις οι χωρικές – του χώρου, οι γεωμετρικές, σ' όλους τους τομείς. Όχι μόνο μαθηματικές σχέσεις – δεν εννοώ μόνο αυτό αλλά και ένα σωρό άλλες σχέσεις, τις οποίες δεν ξέρουμε πώς να τις φτιάξουμε. Δηλαδή, αυτό που θέλω να πω, είναι το ίδιο το πράγμα, το ίδιο το αντικείμενο – το έργο τέχνης. Δεν είναι το μέσον. Γι' αυτό και μένα δε μ' αρέσει να σκέφτομαι ότι κάνω κάτι για να πω κάτι. Αυτό που λέω είναι μέσα εκεί. Σ' αυτό που έκανα.

Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Κάνατε κάτι για να δημιουργήσετε κάτι...

ΞΕΝΑΚΗΣ: Α, τώρα γιατί το κάνω; Αυτό είναι άλλο πράγμα. Δε θα 'θελα να πω ότι η Τέχνη – το έργο Τέχνης – είναι ένας φορέας. Αλλά θέλω να πω ότι το έργο Τέχνης είναι καθαυτό το αντικείμενο. Δηλαδή η Τέχνη ταυτίζεται με το αντικείμενο κι όχι μ' αυτά που είχε ο καλλιτέχνης στο μυαλό του, τα οποία δεν τα ξέρω. Δηλαδή οι καλές προθέσεις ή οι κακές δε μ' ενδιαφέρουν, διότι αυτό που μ' ενδιαφέρει είναι αυτό το ίδιο το πράγμα. Δηλαδή, ουσιαστικά, και να μην ήξερα ότι ο Μπετόβεν ή ο Ντεμπυσσύ στη ζωή τους είχανε κάνει αυτά που κάνανε, εκείνο που μ' ενδιαφέρει είναι το αποτέλεσμα τους. Και όχι ποιοι ήταν και πως το κάνανε. Ν'ανακαλύψω δηλαδή το μηχανισμό της κατασκευής.

ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Επειδή το μήνυμα έρχεται από το...και από το αντικείμενο το ίδιο δηλαδή.

ΞΕΝΑΚΗΣ: Όχι, διότι δεν είναι ζήτημα μηνυμάτων. Μπορεί να πει κανείς ότι το Σύμπαν έχει να σου μεταδώσει ένα μήνυμα; Ένα παράδειγμα: Το Σύμπαν, έτσι όπω είναι, είναι μήνυμα... Αλλά πάλι... τότε πέφτουμε στο πρόβλημα των ιδεών του Πλάτωνα κ' έτσι... (γελάει). Αυτό που θέλω να πω, κατά τη γνώμη μου (ιστορική η γνώμη που με διέπει | διέπει | δηλαδή αυτή τη γνώση του παρελθόντος) είναι το γιατί μου αρέσουν ορισμένα αρχαία, ορισμένα ινδικά ή ορισμένα ιαπωνικά [εννοεί έργα τέχνης], είτε στη μουσική, είτε στην αρχιτεκτονική, είτε στη γλυπτική. Σε μένα, που δεν είμαι αρχαίος, που δεν είμαι Ιάπωνας, που δεν είμαι μεσαιωνικός κ.ο.κ. Γιατί με συγκινεί ο Ιωάννης Σεβαστιανός Μπαχ; Για δύο λόγους: διότι έμαθα να με συγκινεί και διότι υπάρχει κάτι άλλο που δεν έμαθα – και το οποίο βρίσκω μέσα στο Μπαχ. Αυτά τα κριτήρια τα οποία μου επιτρέπουν να δω αυτό που έχει αξία μέσα εκεί είναι άσχετα με το μήνυμα που δήθεν ήθελε να μεταδώσει ο κατασκευαστής, ο δημιουργός.

Ο ΑΛΙΟΣ ΑΚΡΟΑΤΗΣ: ... Το “Πολύτοπον” απ’ ό,τι μάθαμε εδώ ήταν συνδυασμός ήχου και φωτισμού κ.λπ. Εγώ το πήρα ότι είναι ένα μέσο για βαθύτερη έκφραση.

ΞΕΝΑΚΗΣ: Ακριβώς γι’ αυτό άρχισα να επικρίνω και να κατηγορώ το μήνυμα. Διότι αν πει κανείς – την “πατήσει” δηλαδή και πει ότι είναι μήνυμα – τότε το μήνυμα μπορεί να μεταδοθεί πιο εύκολα και πιο πλουσιοπάροχα όταν δεν περιορίζεται κανείς μόνο σ’ ένα αισθητήριο αλλά χρησιμοποιεί κι άλλα. Αν όμως πει κανείς ότι το ίδιο έργο είναι το έργο τέχνης και δε μεταδίδει τίποτα το... – αλλά είναι όλα αυτά που εσωκλείει και τίποτε άλλο)όπως μια πέτρα, ας πούμε η ίδια | η πέτρα |) τότε μπορεί να παραδεχτεί κανείς ότι μπορούν να συνυπάρξουν μια κατασκευή οπτική παράλληλα με μια κατασκευή ακουστική, όπως μπορεί να συνυπάρχουν δύο άτομα τα οποία συνδιαλέγονται χωρίς να καταλαβαίνει ο ένας τον άλλο. Διαθέτουν μαθηματικές γλώσσες. [Νόημα ασαφές. Ίσως εννοεί: διαθέτουν την γλώσσα των μαθηματικών;]. Ενώ δε μπορούν να το κάνουν αυτό με τη γλώσσα, διότι πρέπει ο καθένας να περάσει από το δίαυλο της γραμματικής και της σύνταξης. Μπορούν, όμως, να το κάνουν αυτό άμεσα, πολύ εύκολα με οπτικά γεγονότα – δηλαδή με σύνθεση μουσικής [γλωσσικό lapsus; μήπως εννοεί “οπτικών γεγονότων”]; και της μουσικής της ίδιας. Τότε, παράλληλα μπορούν να ειπωθούν πράγματα τα οποία να έχουν ή και να μην έχουν άμεση σχέση. Όταν, ας υποθέσουμε, εγώ κάνω ένα “μπουμ” με τη μουσική, αυτό δε σημαίνει ότι πρέπει να ’χω και μια αστραπή. Διότι δε χρειάζεται, είναι ένα είδος πλεονασμού – δεν είναι έτσι; Εφόσον παραδέχομαι το μη πλεονασμό, τότε μπορώ να λέω παράλληλα πράγματα – εντελώς διαφορετικά απ’ ό,τι λέω με τη μουσική. Δηλαδή η σύνθεση, η συναγωγή των δύο δε γίνεται σε πρωτοβάθμιο επίπεδο, αλλά γίνεται πολύ μακρινότερα. Μπορούμε να πούμε ότι πίσω απ’ αυτό θα βρει κανείς το συνθέτη – τον κατασκευαστή –, εμένα στην προκειμένη περίπτωση, χωρίς η μουσική και η εικόνα να είναι άμεσα συνδεδεμένα. Όπως δηλαδή ένα είδος αντίστιξη, “στίξη προς στίξη” [μεταφράζει το λατινιο punctum contra punctum, απ’ όπου ο όρος “αντίστιξη”].

ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ: Ήθελα να σας ρωτήσω αν, την ώρα που γράφετε τη μουσική σας, έχετε χρωματικές παραστάσεις – παραστάσεις χρωμάτων – κι αν η ένταση αυτών των χρωματικών παραστάσεων κατά κάποιο τρόπο επηρεάζει την επανάληψη ή μη μιας ορισμένης νότας.

ΞΕΝΑΚΗΣ: Όχι, δεν έχω χρωματική [εννοεί παραστέα χρωμάτων]. Έχω μια παράσταση, ουσιαστικά. Δηλαδή οπτική, εννοώ. Αλλά μπορεί να υπάρχουν παραστάσεις χωρίς όμως να 'ναι χρωματικές [ν'αναφέρονται σε χρώματα αναγκαστικά].

ΓΥΝΑΙΚΑ: Το χρώμα δηλαδή δεν έχει καμιά σχέση με τη μουσική σας.

ΞΕΝΑΚΗΣ: Το χρώμα... ναι, δε στηρίζομαι στο χρώμα για να φανταστώ τη μουσική μου και να τη γράψω. Το αχρησιμοποίητο χρώμα [:] όταν δηλαδή γράφω συμβολικά ορισμένα πράγματα...

ΓΥΝΑΙΚΑ: Λέω, αν έχει καμιά σχέση.

ΞΕΝΑΚΗΣ: Όχι.

ΜΙΑ ΑΛΛΗ ΓΥΝΑΙΚΑ: Από τι παραστάσεις ξεκινάτε και που θέλετε να καταλήξετε;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Το ξεκίνημα εξαρτάται κάθε φορά από τον προβληματισμό. Ένα παράδειγμα: Ξεκινώ από ορισμένους ήχους που μπορεί να παραγάγει η ορχήστρα. Αρχίζω από έναν ήχο – πώς να τον πολλαπλασιάσω ώστε τελικά να γίνουν πολλοί χωρίς να 'χουν ορισμένη ρυθμική εξάρτηση; Να, ένα φαινόμενο πολύ απλό, που δεν είναι μελωδικό, δεν έχει μελωδική εικόνα δηλαδή, αλλά είναι και πιο αφηρημένο και μουσικό. Εννοώ πιο αφηρημένο γιατί μπορεί να λυθεί και με εποπτικά μέσα. Αλλά, στην περίπτωση της μουσικής, για να λυθεί μουσικά θα πρέπει να φέρω στο νου μου ορισμένα όργανα, ορισμένους ήχους που ζητώ και που μπορώ να παραγάγω. Και μετά πως θα πάω από μια βαθμιαία [εννοεί βαθμιαίο πέραςμα] ή επαναστατική, απότομη, προέλαση, από μια αραιή παρουσίαση των ήχων αυτών, σε μια μαζική κακοφωνία. Τι σημαίνει “κακοφωνία” δηλαδή; Μη αλληλεξάρτηση, δηλαδή να μπορώ να την καταλάβω εύκολα. Να ένα μικρό πρόβλημα, κατασκευαστικό ή συνθετικό, που μπορεί να λυθεί διαισθητικά. Πάω και γράφω δηλαδή: τώρα θέλω αυτό το χρόνο, μετά θέλω αυτό τον ήχο κ.ο.κ. Ενώ θέλω πολλούς αυτή τη στιγμή κ' έχω και μετρονόμο, δηλαδή μετρονόμο εσωτερικά, διότι δε μπορώ να πιάσω να τα γράψω (...) και σιγά σιγά να τα γράψω ολοκληρωτικά. Αλλά μπορώ να πω: ναι, αυτό είναι σωστό αλλά θα 'θελα κι άλλο κριτήριο. Ένα κριτήριο, ας πούμε, που να βασίζεται σε γενικότερη σκέψη, πιο φιλοσοφική, της εξέλιξης, της ανάπτυξης, από την αραιότητα στην Α πυκνότητα, στο χρώμα εννοώ. Πως μπορώ να το κάνω αυτό; Φερ' ειπείν με ορισμένους κανόνες απ' τις πιθανότητες ή από τις γεωμετρικές προόδους κ.ο.κ.

ΕΝΑΣ ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Πως αντιμετωπίζετε τη σύνδεση του χορού με τη μουσική που κάνετε; Έχουμε παρατηρήσει μέχρι τώρα ότι περισσότερες μουσικές [μορφές] και μουσικά κατασκευάσματα έχουν συνδεθεί άμεσα με το χορό κ' έτσι αποκτάνε μια μαζικότητα. Πως το αντιμετωπίζετε αυτό;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Υπάρχουν άνθρωποι, συνθέτες εννοώ (κ' οι συνθέτες είναι άνθρωποι) που σκέφτονται τη μουσική με κάποιο έρεισμα οπτικό δικό τους ή ενός άλλου, χορογράφου δηλαδή, στο χορό. Ή γιατί μόνο χορογράφου και να μην πεις και για τον κινηματογράφο και τελικά και για το θέατρο, που μας δίνει την όπερα; Ναι, σωστό αυτό. Αλλά δε νομίζω ότι είναι απαραίτητο αυτό το πράγμα. Γιατί μπορεί ένας χορογράφος κ' ένας που κάνει ταινία κ.λπ. να ενδιαφερθεί να χρησιμοποιήσει την Α ή Β ή Γ μουσική. Διότι, αυτή η μουσική νομίζει ότι του ταιριάζει καλλίτερα σ' αυτές τις συνθήκες. Αλλά νομίζω ότι ο μουσικός κατ' αρχήν πρέπει να 'ναι ένας [εννοεί κάποιος] που σκέφτεται τη μουσική αυτή καθαυτή, κι όχι με βοήθεια. Εξάλλου πέφτουμε πάλι στο ίδιο το ερώτημα που 'θεσε ο κύριος πριν: ότι δε θα 'πρεπε να 'χει ανάγκη η μουσική άλλη βοήθεια εκτός απ' αυτή [εννοεί την ίδια]. Όχι μόνο στο ζήτημα της σύνθεσης αλλά και στο ζήτημα της ακρόασης. Μπορεί βέβαια, καμιά φορά ένα μπαλέτο να επιτρέπει μια πολύ εύκολη, θα 'λεγε κανείς, κατανόηση; – ίσως όχι. Αλλά μόνο μια πιο εύκολη προσέγγιση. Εγώ δε θα το 'λεγα “κατανόηση” αυτό. Διότι πολλές φορές, συνήθως, ο χορός αποστρέφει από την πραγματική ουσία της μουσικής. Υπάρχουν πολλοί που έχουν χρησιμοποιήσει τη μουσική του Μπαχ κάνοντας χορό. Αλλά δε σημαίνει ότι έτσι καταλάβατε καλλίτερα τη μουσική του Μπαχ. Ν ο μ ί σ α τ ε πολλές φορές ότι την καταλάβατε καλλίτερα. Αλλά δεν είναι σωστό. Δε νομίζω. Δηλαδή η ίδια είναι [εννοεί που έχει σημασία], πρέπει να είναι για τον ακροατή, κι αυτό νομίζω ότι είναι απαραίτητο. Τώρα αν βάλετε μαζί μ' ένα χορό ο οποίος, ο ίδιος ο χορός, να 'ναι αυτοτελής σαν όραμα, δηλαδή σαν έργο του χώρου και της κίνησης αυτό καθαυτό... Δηλαδή αυτό που λέω για τη μουσική πρέπει να είναι κι αυτό που λέω [εννοεί πρέπει να ισχύει] για το χορό, για τον κινηματογράφο. Θα πρέπει δηλαδή να φανταστώ ένα χορό, μια χορογραφία που να μην έχει ανάγκη της μουσικής. Συμβαίνουν αυτά ορισμένες φορές. Όπως με τον Αμερικανό Νταν Στέντον [:] ο οποίος έχει δουλέψει πάρα πολύ στον πρωτοποριακό χορό κ' έχει κάνει χορούς [χορογραφίες] χωρίς καμιά μουσική!

ΚΑΠΟΙΟΣ ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Είπατε προηγουμένως κ. Ξενάκη για το άρρυθμο, το αντιμελωδικό και το κακόφωνο. Και το θέμα είναι το εξής: Το αντέχει ή δεν το αντέχει το αυτί του ανθρώπου; Γιατί είναι καμωμένο το αυτί του ανθρώπου να δέχεται κάτι όμορφο. Αν λοιπόν κ' η μουσική που γράφετε εσείς είναι όμορφη, τότε πιστεύω προσωπικά ότι έχετε ξεκινήσει από τους ήχους τους κανονικούς και τους έχετε μεταπλάσει στην ηλεκτρονική μουσική. Και κάτι άλλο: Από τις συναυλίες που έχετε δώσει θέλω να μου πείτε: τι γνώμες σας έχουν πει άνθρωποι που πέρασαν όλη τη ζωή τους ακούγοντας κλασική μουσική; Ο Φουρτβάιנגλερ είπε κάποτε σ' έναν που είχε δύο προτομές: Ο Βέρντι μπορεί να ξεχαστεί κάποτε – δεν ξέρω μετά από πόσες χιλιάδες χρόνια – ο Μπετόβεν ποτέ. Τώρα τίθεται το

άλλο ερώτημα: Πόσο θα κρατήσει αυτή η πρωτοποριακή μουσική; Κύριε Ξενάκη, εσείς, όταν θέλετε να ξεκουρατείτε και να ψυχαγωγηθείτε, να μας πείτε τι μουσική ακούτε; (Θόρυβος, αποδοκιμασίες).

ΞΕΝΑΚΗΣ: Ναι, αυτές οι ερωτήσεις είναι τυπικές.

Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Εγώ νομίζω ότι όλες οι προηγούμενες ερωτήσεις ήτανε μέσα σε στενότατα πλαίσια κ' έξω απ' αυτά υπάρχουν κι άλλες ερωτήσεις. Όπως μιλούσατε προηγουμένως για τις πιθανότητες, νομίζω ότι τα σημερινά επιτεύγματα της επιστήμης είναι καθαρών, ψωχρών μαθηματικών υπολογισμών. Διότι το $αχ^2$... κ.λπ. είναι καθαρότατη μαθηματική επιστήμη. Έτσι είναι. Πιθανότητες μπορεί να υπάρχουν στο Προ-πο κι αλλού (Θόρυβοι, γέλια, αποδοκιμασίες).

ΞΕΝΑΚΗΣ: Ο κύριος με τις ερωτήσεις αυτές που έθεσε, αντιπροσωπεύει μια κλασική, συντηρητική, ας πούμε, θέση απέναντι στη μουσική...

Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Έχω πολύ μοντέρνες αντιλήψεις...

ΞΕΝΑΚΗΣ: Διότι αρχίζει...

Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Μπλα, μπλα, μπλα...

ΞΕΝΑΚΗΣ: Θα θέλατε ν' απαντήσω ή θέλετε να συνεχίσετε; Διότι κατ' αρχήν, λέει, η μουσική είναι αυτή που φτιάνεται από ωραίους ήχους. Το πρόβλημα του κριτηρίου: τι είναι ωραίος ήχος; Αυτό είναι, παραδέχομαι, κατ' αρχήν ζήτημα προσωπικό, δεύτερο είναι ζήτημα κοινωνιολογικό και ιστορικό. Επομένως μια εποχή μπορεί να παραδέχεται ότι μια μουσική είναι ενδιαφέρουσα, άλλη εποχή μπορεί να την απορρίπτει. Έτσι, ας πούμε στα μέσα του 19^{ου} αιώνα όταν ο Μπερλιόζ άκουσε για πρώτη φορά κινεζική μουσική είπε: “πως είναι δυνατό να τη λένε αυτή μουσική; Αυτή είναι αποτρόπαιη μουσική – οι ήχοι δεν είναι μουσική και η μουσική η αιώνια πρέπει να πεταχτεί”. Πενήντα όμως χρόνια αργότερα, όταν ο Ντεμπυσσύ άκουσε κινεζική μουσική και τη μουσική της Νότιας Ασίας, είπε ότι η μόνη μουσική στον κόσμο είναι αυτή κι ότι η δική μας, δηλαδή η *δυτική* μουσική δεν είναι παρά ένα είδος βρεφικού μουσικού κατασκευάσματος. Λοιπόν, όταν μιλάτε για το Μπετόβεν – ποιος θα μείνει; Ο Βέρντι ή ο Μπετόβεν; Ο Μπετόβεν, όταν ήρθε στη γη, έκανε μεταρρυθμίσεις στη μουσική και η επαναστατικότητα του ήτανε τέτοια ώστε δεν τον δέχονταν στην αρχή. Μετά, [εννοεί άρχισαν να τον δέχονται] σιγά σιγά και άλλωστε τα τελευταία έργα του Μπετόβεν άρχισαν μόλις ν' ακούγονται και ν' αγαπιούνται μετά το θάνατό του – πολύ αργά. Τα ίδια και για το Μπαχ, αν θυμόσαστε. Στην εποχή του, επειδή ίσως ήταν θρησκευτικός κ' έγραφε για τις εκκλησίες, τον παρακολουθούσανε. Όμως δεν είναι πολλά χρόνια τώρα που 'γινε ξανά αυτή η [νέα] θεώρηση του Μπαχ, κ.ο.κ. Μπορείτε να καταλάβετε, κύριε, ότι η μουσική ωραιότητα είναι κάτι πολύ σχετικό. Όταν οι Χριστιανοί ήρθαν στα πράγματα, κατάστρεψαν όλες τις παλιές αρχιτεκτονικές, τα γλυπτά, τα αρχέτυπα. Διότι

δεν τα δεχόντουσαν αυτά, όχι μόνο σαν αποτελέσματα άλλων θρησκευτικών δοξασιών αλλ' επίσης και [σαν αποτελέσματα άλλων] καλαισθητικών [αρχών] δηλαδή δεν τα καταλαβαίνανε πια. Τα αντικαταστήσανε με τα Βυζαντινά, που φτάσανε σε ορισμένα μεγάλα ύψη. Αλλά ήταν πολύ διαφορετικά – αισθητικά – από τα αρχαία ελληνικά. Λοιπόν, μη μας μιλάτε τώρα για απόλυτη ωραιότητα – που δεν υπάρχει. Το κάλλος το απόλυτο δεν υπάρχει, παρ' όλες εξάλλου τις προσπάθειες τις πλατωνικές. Όσον αφορά τη σχέση των μαθηματικών, αυτή πάλι η ιδέα είναι του 19^{ου} αιώνα, κι αυτή είναι πάλι... δηλαδή η επιστημονική σκέψη είναι τελείως διαφορετική κι αντίθετη με την αισθητική και με την τέχνη, κι ότι κι αυτή είναι εντελώς ξεπερασμένη, δηλαδή και αυτή δεν είναι σωστή...

Σε κάθε έργο καλλιτεχνικό, είτε μουσικό, είτε αρχιτεκτονικό, είτε... – υπάρχει μεγάλη δόση σχέσεων. Και είναι μόνο – αυτό το 'λεγα πριν – είναι μόνο σχέσεις. Αλλά ποιες σχέσεις; Πολλές σχέσεις δεν τις ξέρουμε καν. Άλλες σχέσεις τις ξέρουμε και λέμε, π.χ. η κάτοψη του Παρθενώνα ακολουθεί τη χρυσή τομή. Καλά, αυτό είναι απλό, αλλά πρέπει να το μετρήσει κανείς για να ξέρει τη χρυσή τομή. Είναι μαθηματικά. Ή, η χρυσή τομή, εν σχέσει με την αισθητική. Αυτό είναι ζήτημα θεωρίας, ζήτημα συνηθειών. Αλλ' όμως η χρυσή τομή χρησιμοποιήθηκε και στην αρχαιότητα κι από τους Αιγυπτίους κι από την Αναγέννηση, υπάρχουν ένα σωρό άλλοι συσχετισμοί, στους οποίους περνάμε από δίπλα δίχως να τους ξέρουμε.

Ξέρετε φερ' ειπείν ότι ο τέως μουσικός, ο κλασικός μουσικός παίρνει μια μελωδία και για να κάνει τη δομή και την κατασκευή, τη σύνθεσή του, χρησιμοποιεί αυτή τη μελωδία κατά τέσσερις μορφές. Η μια είναι η λεγόμενη... Η δεύτερη του δίνεται από την ίδια μελωδία, σε αναστροφή διαστημάτων. Η τρίτη μορφή είναι όταν διαβάζει κανείς τη μελωδία ανάποδα. Και η τέταρτη όταν διαβάζει την αναστροφή των διαστημάτων ανάποδα. Λοιπόν είναι τέσσερις αυτές οι μορφές, οι βασικές μορφές της κλασικής πολυφωνίας – αυτής δηλαδή που παραδέχεστε ότι είναι σωστή κ' επομένως ωραία. Έτσι δεν είναι; Αυτές οι τέσσερις μορφές στην πραγματικότητα αποτελούν μέλη μιας ομάδας – όταν “ομάδα” εννοώ τη μαθηματική έννοια προπαντός – πράξεων. Δηλαδή ή θα διαβάσεις τη μελωδία κανονικά, ομαλά ή θα τη διαβάσεις σε αναστροφή των διαστημάτων – άλλη πράξη είναι αυτή. Πρώτη πράξη είναι η Α, δεύτερη πράξη ήτανε η Β, τρίτη πράξη, δηλαδή να διαβάζεις αναδρομικά [εννοεί καρκινικά] ήτανε η Γ και η τέταρτη θα είναι να διαβάζεις την αναστροφή των διαστημάτων αναδρομικά [εννοεί καρκινικά]. Αυτές είναι οι τέσσερις πράξεις.

Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Αυτό να μας πείτε κ. Ξενάκη, αν έχουν λογική και σαφήνει οι τέσσερις πράξεις. (Μουρμουρητά, φασαρία).

ΞΕΝΑΚΗΣ: Αυτές οι τέσσερις πράξεις έχουν χρησιμοποιηθεί απ' όλους τους μεγάλους συνθέτες.

Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ: Γι' αυτό τις αντέχει το αυτί μας πολλά χρόνια.

ΞΕΝΑΚΗΣ: Λοιπόν, αφήστε με να τελειώσω. Αυτές οι τέσσερις πράξεις αποτελούν, όπως είπα, μια ειδική ομάδα – μια ομάδα των μαθηματικών η οποία λέγεται “η ομάδα (ελληνικά δεν ξέρω πως λέγεται) γερμανικά λέγεται...”, είναι η ομάδα του Κλάιμ [;], είναι ο μαθηματικός που τη βρήκε, πήρε τα' όνομά του προς τιμήν του δηλαδή, είναι του 19^{ου} αιώνα και ανήκει στη θεωρία των ομάδων που θεμελιωτής της ήταν ο..... Λοιπόν, γιατί τώρα ένας μουσικός πρέπει να ξέρει αυτά τα πράγματα; Θα μου πείτε “δε χρειάζεται”. Αν όμως τα ξέρει – αν ξέρει, δηλαδή ότι αυτό που κάνει στην πραγματικότητα είναι μια άλγεβρα που ανήκει στην άλγεβρα των ομάδων – τότε μπορεί να πάει και παραπέρα και να προσχωρήσει και σ' άλλου τύπου ομάδες κ.ο.κ.

Αυτό είναι απλό παράδειγμα που δεν έχει σχέση με τα μαθηματικά – δηλαδή με τις τέσσερις πράξεις τις αριθμητικές, αλλ' είναι σε εντελώς άλλη σχέση, γιατί οι κατακτήσεις των μαθηματικών είναι πάρα πολύ μεγάλες σ' ένα σωρό άλλες κατευθύνσεις που δεν υπήρχανε πριν. Αναγκάστηκαν οι μαθηματικοί – δεν το λέω γιατί είμαι μαθηματικός, δεν είμαι μαθηματικός, όμως ξέρω πως μπορεί κανείς ως ορισμένο σημείο να χρησιμοποιεί μαθηματικά. Αναγκάστηκαν, λοιπόν, οι μαθηματικοί να πάνε σε προβλήματα τα οποία είναι ψυχολογικά του ανθρώπου και της δομής του πνεύματος. Έτσι βρήκαν αυτά που λέμε “δομές”, τις ισοδυναμίες ας πούμε, το ότι μπορούμε να ταξινομήσουμε τα πράγματα. Είναι μια βασική δομή του εγκεφάλου. Κι αυτά τα ανακάλυψε ο μαθηματικός, γιατί οι ψυχολόγοι δεν τα 'χανε ανακαλύψει. Δεν υπήρχανε καν τον περασμένο αιώνα. Θέλω να πω ότι οι προεκτάσεις αυτές των μαθηματικών είναι πάρα πολύ μεγάλες και χρήσιμες και στου καλλιτέχνης, όχι μόνο στους επιστήμονες. Όσον αφορά τους ήχους είναι ζήτημα εθισμού, επαφής και ανοίγματος του μυαλού.

ΕΝΑΣ ΑΚΡΟΑΤΗΣ: ...Μια σχολή, ένα εργαστήριο...

ΞΕΝΑΚΗΣ: Να σας πω. Αυτό εξαρτάται από πολλά πράγματα. Κατ' αρχήν από τις εσωτερικές συνθήκες που θα μπορέσουν να κρατήσουν, να χρησιμοποιήσουν τη σχολή, το εργαστήριο. Ύστερα, εξαρτάται από τα μέσα. Γιατί αυτά δε γίνονται χωρίς μέσα. Χρειάζονται συσκευές κ.λπ. Χρειάζεται δηλαδή μια κρατική αρωγή, νομίζω εκτός απ' τα συστήματα. Στην Ελλάδα υπάρχουν και ιδιωτικοί πόροι – όπως στην Αμερική – στη Γαλλία δεν υπάρχουν ιδιωτικοί πόροι, είναι μόνο το κράτος. Αν υπάρξουν ορισμένες συνθήκες, μπορεί ίσως να γίνει κάποια τέτοια [σχολή], μπορώ να κάνω κάτι, βέβαια, είμαι πρόθυμος να... – όχι να διδάξω, αλλά να εργαστώ με ανθρώπους που ενδιαφέρονται γι' αυτά τα πράγματα. Και, νομίζω, ότι είναι απαραίτητο κ' η Ελλάδα να πάρει κάποια θέση σ' αυτό τον τομέα.

ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ: Αν είμαστε τόσο τυχεροί ώστε να γίνει ένα τέτοιο εργαστήριο – σχολή εδώ στην Ελλάδα, τι μαθήματα ακριβώς θα διδάσκονταν; Θα πρέπει, οπωσδήποτε, μαθηματικά, για να μπορέσει να προχωρήσει κανείς και να πιάσει αυτά τα μηνύματα από τη μουσική;

ΞΕΝΑΚΗΣ: Να σας πω τι μαθήματα χρειάζονται: Αν είναι ένας μουσικός που ενδιαφέρεται γι' αυτά τα πράγματα, χρειάζονται ορισμένα στοιχειώδη μαθήματα μουσικής. Ύστερα μουσικής ιστορίας, δηλαδή μουσικολογίας. Τα μαθήματα αυτά – και της μουσικής και της μουσικολογίας – δηλαδή το παρελθόν της μουσικής της ίδιας, κ' εννοώ παρελθόν όχι μόνο μέχρι τα 1900 αλλά μέχρι και σήμερα [προϋποθέτουν] μια ενατένιση καινούρια, εντελώς σύγχρονη, συγχρονοποιημένη, που είναι δυνατή, κατά τη γνώμη μου. Δίπλα σ' αυτά, ένα σωρό άλλοι κλάδοι. Ένας απ' τους βασικούς θα 'ναι τα μαθηματικά, ορισμένα μαθηματικά δηλαδή, γιατί είναι πέλαγος...

Να κάνουμε Πανεπιστήμιο. Είμαι πρόθυμος να το κάνω αυτό – όχι να το κάνω δηλαδή, αλλά πρόθυμος να παραδεχτώ ότι χρειάζεται ένα τέτοιο εγκυκλοπαιδικό, πολύ πλατύ, βάθρο για τους καλλιτέχνες. Όχι μόνο για τους μουσικούς δηλαδή, αλλά και για του άλλους καλλιτέχνες, τους πλαστικούς και, θα 'λεγα ως ένα ορισμένο σημείο και για τους αρχιτέκτονες – αν και υπάρχει μεγαλύτερη στενότητα. Ας πάρουμε τους μουσικούς, που είναι πιο ελεύθεροι σε σχέση με τους αρχιτέκτονες, γιατί δεν έχουν να δώσουν λόγο σε προβλήματα, υπηρεσιακά ας πούμε, είναι πιο ελεύθεροι. Επίσης ο καλλιτέχνης ο πλαστικός, ο οποίος μπορεί να κάνει κι άλλα πράγματα με φως... Είναι ακόμα και το χρώμα. Λοιπόν σ' αυτή την περίπτωση..... [Θόρυβος, δεν ακούγεται πια τίποτα]."