

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ: 1.500

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗ: 5.000

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ

ΕΞΑΝΤΑΣ, Διδότου 59

Τηλ: 3804885 - FAX: 3813965

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- 3 — Προλεγόμενα**
- 5 — 1975-1995: Η εξέλιξη και η μεγάλη επαφή του ελληνικού μουσικού έργου**
Μια συζήτηση του Θεόδωρου Αντωνίου με τον Θωμά Σλιώμη
- 9 — ΑΦΙΕΡΩΜΑ**
Οι συνθέτες και η μουσική του Ολοκαυτώματος
- PETER REICHEL**
10 — Η γοητεία του ναζισμού
Η γερμανική μουσική τέχνη στο ναζισμό: η εξύψωση ανάμεσα στη «μικρή» και στη «μεγάλη» μουσική
- ΘΩΜΑΣ ΣΛΙΩΜΗΣ**
18 — Το φαινόμενο της Τερεζίν (1941-1944)
- ΘΩΜΑΣ ΣΛΙΩΜΗΣ**
40 — Οι συνθέτες του Ολοκαυτώματος
Δισκογραφία
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΘΕΟΔΟΣΙΟΥ**
44 — Gaspar de la nuit του Maurice Ravel
Πάνω σε τρία ποιήματα του Aloysius Bertrand
- 53 — ΑΦΙΕΡΩΜΑ**
Τελετουργία και μουσική
- ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΣΟΛΩΜΟΣ**
54 — Τελετουργία και έκσταση
Η περίπτωση των Σουφιδών
- ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΣΟΛΩΜΟΣ**
58 — Τελετουργία και δημιουργία
Συνέντευξη με τον Ιάννη Ξενάκη
- PAUL DEL PERUGIA**
61 — Από τη μουσική στην έκσταση
- ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΡΗΣΤΟΥ**
67 — Συμβολισμοί και δυναμική
Η πρωτοεκτέλεση
- MARC DESMET**
73 — Μουσική και τελετουργία
Σκέψεις για τη λειτουργική μουσική
- ΕΦΗ ΑΓΡΑΦΙΩΤΗ**
80 — Ο Μπετόβεν και οι παραλλαγές
Τριάντα τρεις παραλλαγές σ' ένα θέμα του Diabelli, έργο 120
- 89 — ΟΡΧΗΣΤΡΕΣ**
- 91 — ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ**
- 95 — ΒΙΒΛΙΑ**
- 97 — ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ**

Τελετουργία και δημιουργία

Συνέντευξη με τον Ιάννη Ξενάκη

Γεράσιμος Σολωμός

1. Βλ. José Maceda, «Xenakis, l'architecture, la technique», στο *Regards sur Iannis Xenakis*, Παρίσι, Stock, 1981, σελ. 338.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΣΟΛΩΜΟΣ: Σε ορισμένα έργα σας, π.χ. στο αργό μέρος της *Περσεφάσσας*, εμφανίζεται ένα στοιχείο το οποίο, σύμφωνα με ορισμένους σχολιαστές¹, έχει ίσως συγγένειες με την τελετουργία. Προτού όμως έρθουμε στο έργο σας, θα ήθελα να μας μιλήσετε για τις τελετουργίες που έτυχε να ζήσετε.

ΙΑΝΝΗΣ ΞΕΝΑΚΗΣ: Στο Μπαλί έτυχε να παρακολουθήσω μια τελετουργία που ανήκει σε μια παλιά παράδοση με ινδικές ρίζες, νομίζω. Είναι η μόνη τελετουργία που έχω δει. Γνωρίζω βέβαια την ορθόδοξη λειτουργία. Η μητέρα μου με πήγαινε στην εκκλησία, την ελληνική εκκλησία της Βραΐλας (όπου ζούσαν πολλοί Έλληνες). Επίσης με το σχολείο, στις Σπέτσες, μας πήγαιναν κάθε Κυριακή στην εκκλησία, όσοι όμως μπορούσαν το έσκυαν... Μετά δεν ξαναμπήκα σε καμιά εκκλησία παρά από ενδιαφέρον για την αρχιτεκτονική της, πράγμα που αποτελεί άλλη υπόθεση. Η ορθόδοξη λειτουργία δεν με ενδιέφερε ποτέ. Την μουσική της επίσης την έβρισκα πολύ φλύαρη και χωρίς καμιά ιδιαίτερη αξία. Εξάλλου είναι αποτέλεσμα του λόγου. Βέβαια δεν ξέρω κατά πόσο χάλασε ή μεταβλήθηκε με το χρόνο, όπως συνέβη επίσης και στην καθολική λειτουργία, η οποία έχει χάσει την ένταση που είχε το 10ο αιώνα.

Γ.Σ.: Πώς θα ορίζατε τις σχέσεις μουσικής και τελετουργίας;

Ι.Ξ.: Η τελετουργία υπάγεται σε ορισμένες τάσεις του ανθρώπου –στις σχέσεις που έχει με τους αγίους και με τους θεούς– οι οποίες είναι έξω από το ζήτημα της ίδιας της μουσικής. Εξάλλου και σε άλλους λαούς, στην Ιαπωνία, στην Κίνα, στις Ινδίες, βλέπουμε διαφορετικές μουσικές εκφράσεις για τις ίδιες περίπου συναισθηματικές διαθέσεις μπροστά στον Θεό ή μπροστά σε απόκρυφες δυνάμεις.

Γ.Σ.: Σας ενδιαφέρει δηλαδή η ίδια η μουσική;

Ι.Ξ.: Ναι. Και εξ αυτού προσπαθώ να κάνω διαφορετική μουσική από αυτή που έχω κάνει ή που έχω ακούσει. Διότι αν δεν το κάνω –εννοώ αν δεν καταβάλω αυτή την προσπάθεια, όχι πως το πέτυχα!– είμαι μμητικό ζώο.

Γ.Σ.: Το πρώτο σας αναγνωρισμένο έργο, οι *Μεταστάσεις*, προτού πάρει την

αυτόνομη μορφή με την οποία το γνωρίζουμε σήμερα, αποτελούσε το τελευταίο μέρος ενός τρίπτυχου –με τον τίτλο *Αναστενάριον*– του οποίου τα δυο πρώτα μέρη, η Πομπή στα καθαρά νερά και η Θυσία, έμειναν ανέκδοτα. Το τρίπτυχο βασίζεται στην ομώνυμη τελετουργία της Θράκης. Τι σας ώθησε τότε, το 1953, στα πρώτα σας μουσικά βήματα, να διαλέξετε ένα τέτοιο «θέμα»;

Ι.Ε.: Είχα διαβάσει εκείνη την εποχή το βιβλίο του Ρωμαίου που περιγράφει την τελετουργία των Αναστεναρίων. Τα *Αναστενάρια* είναι ωστόσο μια ελεύθερη μουσική εφεύρεση. Το στοιχείο της τελετουργίας άσκησε βέβαια μια κάποια επιρροή –το τάδε μέρος να είναι γρήγορο ή αργό, να είναι κοντά στην ομιλία, να είναι πολυφωνικό κτλ.–, αλλά δεν πήρα ως πρότυπο μια δεδομένη μουσική παράδοση. Και γι' αυτό ξέφυγα! Οι Μεταστάσεις προέρχονται από εκεί με –ευτυχώς!– πολύ διαφορετική μουσική έκφραση².

Γ.Σ.: Ως γνωστόν, τα πρώτα αναγνωρισμένα σας έργα οδήγησαν με μια προοδευτική αφαίρεση στην εκ μηδενός δημιουργία. Στη δεκαετία του '60 όμως, η μουσική σας «ξεναριζώνει» κι εδώ πρωτοεμφανίζεται ίσως το τελετουργικό της στοιχείο, ως εσωτερική αναγκαιότητα κι όχι ως αναπαράσταση (όπως στα *Αναστενάρια*). Σημαδιακό στάδιο αποτελεί μου φαίνεται η *Ορέστεια*.

Ι.Ε.: Η *Ορέστεια* είναι άλλη υπόθεση. Όταν ήμουνα νέος, παρακολούθησα μαθήματα για το αρχαίο θέατρο. Μ' ενδιέφερε πολύ κι είχα γράψει μια έκθεση για τον Αισχύλο. Μετά το γυμνάσιο συνέχισα τα αρχαία με ιδιαίτερα μαθήματα. Επομένως για μένα είναι παλαιότατη παράδοση, που αποτελεί παράλληλο δρόμο.

Γ.Σ.: Έχει να κάνει με την ιδέα που έχετε για την αρχαία τραγωδία;

Ι.Ε.: Που είχα μάλλον, αν και έγραψα καινούργιες προεκτάσεις της *Ορέστειας*, την *Κασσάνδρα*, που πρωτοπαίχτηκε στην Αθήνα, και την *Αθηνά*, που πρωτοπαίχτηκε με τον Σπύρο Σακκά, όπου πια είμαι πολύ πιο ελεύθερος.

Γ.Σ.: Σε πολλές περιπτώσεις τα στοιχεία της μουσικής σας που μπορούν να ερμηνευτούν ως τελετουργικά έχουν ως αφετηρία τη χειρονομία του οργανοπαίχτη.

Ι.Ε.: Η χειρονομία του οργανοπαίχτη δεν με ενδιαφέρει, ας κάνει ό,τι θέλει με τα χέρια του! Με ενδιαφέρει η εκτέλεση.

Γ.Σ.: Σε τι όμως αφορά την ηχητική χειρονομία, δηλαδή τις περιπτώσεις όπου η μουσική σας ως άκουσμα μπορεί να συγκριθεί με την κίνηση μιας χειρονομίας³;

Ι.Ε.: Εδώ κάνετε μια μεταφορά της χειρονομίας στον ήχο που μπορεί να μας ξεστρατίσει από την ουσία. Ο ήχος βγαίνει από τι; Δεν ξέρω από πού βγαίνει, δηλαδή τι έγραψα και γιατί το έγραψα. Βέβαια, όταν γράφω, κάνω επεμβάσεις που ακολουθούν ορισμένους κανόνες, έστω και αν αυτοί οι κανόνες μεταβάλλονται. Αλλά σε τι οφείλονται οι κανόνες δεν το ξέρω, ευτυχώς! Δεν ξέρω αν η διαδικασία έχει σχέση με την τελετουργία. Κάθε τι που είναι σοβαρό μπορεί κανείς να το θεωρήσει ως τελετουργία, και στις φυσικές επιστήμες και στα μαθηματικά και παντού. Είναι η έκφραση του ανθρώπου που δίνει σημασία σε αυτά που ξαφνικά βρίσκει, είναι μια εφευρετική τελετουργία, της στιγμής! Ο Heisenberg, για παράδειγμα, ακολουθούσε ορισμένες τελετουργίες της εποχής.

Γ.Σ.: Μια τελευταία ερώτηση για το έργο σας, που αφορά την πασίγνωστη Πσάπφα. Όλοι οι παίκτες κρουστών ονειρεύονται να την ερμηνεύσουν σε ρεσιτάλ, ίσως γιατί τους οδηγεί στην έκσταση... Με την τροπή που πήρε η συζήτηση, δεν θα σας ρωτήσω αν έχει τελετουργικά στοιχεία η Πσάπφα, γιατί μάλλον θα μου απαντήσετε

2. Ας σημειώσουμε πως τα πρώτα έργα του Ξενάκη 1949-1953, όλα ανέκδοτα: βλ. κατάλογο στο Enzo Restagno (επιμ.), *Xenakis*, Τορίνο, EDT/Musica, 1988, σ. 284-287) ενσωματώνουν άφθονα στοιχεία ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, όχι όμως υπό το πρίσμα ενός Καλομοίρη, αλλά ενός Μπάρτοκ: επιχειρούν δηλαδή να πραγματοποιήσουν μια σύνθεση δυτικής και ελληνικής μουσικής με στόχο μια νέα μουσική γλώσσα (βλ. το άρθρο που δημοσίευσε ο Ξενάκης στην Ελλάδα το 1955, «Προβλήματα ελληνικής μουσικής», στο περιοδικό *Επιθεώρηση τέχνης*, τ. 9). Με τις *Μεταστάσεις* (και ήδη με τη *Θυσία*, το δεύτερο μέρος των *Αναστεναρίων*, που ελπίζουμε να παιχτεί κάποτε) ο Ξενάκης εγκαταλείπει το αρχικό αυτό σχέδιο και πλάθει το ιδίωμα που τον έκανε διάσημο. Δυο λόγια τέλος για το πρώτο μέρος των *Αναστεναρίων*, την *Πομπή στα καθαρά νερά*: οι συγκεκριμένες αναφορές στην ελληνική μουσική παράδοση είναι ακόμη άφθονες, αλλά –και μάλλον αυτό εννοεί ο Ξενάκης όταν λέει πως δεν πήρε ως πρότυπο μια δεδομένη μουσική παράδοση– χρησιμοποιούνται σε υπέρθεση: ενώ ο χορός ανδρών (που αντιπροσωπεύει τους ιερείς της τελετουργίας) τραγουδά σε ύφος βυζαντινής μονωδίας, ο μικτός χορός (που παίζει το ρόλο του πλήθους) βασίζεται σε ακριτική μελωδία, εναρμονισμένη ως επί το πλείστον στο ύφος των ηπειρωτικών πολυφωνιών: παράλληλα, τα όργανα που δεν στηρίζουν τους δύο χορούς θυμίζουν μια γιγάντια ποντιακή λύρα.

3. Βλ. Γεράσιμος Σολωμός, «Το γέννησθαι του μοντερνισμού. Μάζα και χειρονομία στα έργα του Ξενάκη», *Ήχος*, τ. 217, 1991, σ. 80-85.

πως όχι! Μπορείτε όμως να σχολιάσετε τα λόγια του πρώτου της εκτελεστή, του *Sylvio Gualda*, ο οποίος μιλάει για το «άπειρο» προς το οποίο τείνει η Πσάπφα;

Ι.Ε.: Αυτό είναι δική του δουλειά! Όσον αφορά το στοιχείο της έκστασης, πιστεύω ότι είναι πανταχού παρούσα. Τώρα, η έκσταση μπορεί να πάρει ορισμένες μορφές που έχουν κληρονομηθεί από την παράδοση. Στην τελετουργία που είδα στο Μπαλί, πολύς κόσμος έπεφτε σε έκσταση. Άλλο παράδειγμα θα 'ταν στη Βραζιλία, όπου σφάζουνε όπως και στην αρχαιότητα τα πετεινά του ουρανού και περιπίπτουν σε οργιαστικές διαθέσεις, με την αρχαία έννοια της λέξης. Εν γένει, η έκσταση μπορεί να παρασύρει. Εγώ ποτέ δεν βρέθηκα σε τέτοια κατάσταση. Για μένα η έντονη διαδικασία της εφεύρεσης δεν οδηγεί σε άλλη μορφή έκφρασης. Μπορεί βέβαια να οδηγήσει στην έκσταση, με την έννοια της εξαφάνισης της προσωπικότητας, γιατί, αν κανείς κυριαρχεί τα πάντα, τότε δεν γράφει τίποτα. Σε έκσταση όμως με την έννοια της εξωτερικής έκφρασης του σώματος, τότε όχι. Όταν βέβαια κινείται κανείς από τη μουσική, μπορεί να συμβεί, αλλά όταν γράφει, όχι, γιατί πρέπει να κάνει κριτική κάθε στιγμή, να λέει ναι ή όχι.

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΣΤΑΜΠΟΓΛΗΣ • ΔΑΝΑΗ ΚΑΡΑ



ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΔΩΜΑΤΙΟΥ

DURANTE • STRADELLA • MARCELLO
BELLINI • DONIZETTI • VERDI • ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ



LYRA
0184

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΑΠΟ ΤΗ ΛΥΡΑ

Ε
στ

μ
γ
ο
δ

Α
Τ
C
I