

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης
Τμήμα Μουσικών Σπουδών
Διατμηματικό μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών
“ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ και ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ”

Θέμα :

“Η κλασική μουσική στην Ελλάδα :
ιστορικές, ιδεολογικές και αφηγηματικές διαστάσεις”

Ιωάννα Ζαφειρίου (Α.Μ. 21005)

Επιβλέπων καθηγητής : Παύλος Κάβουρας

Διπλωματική Εργασία που κατατίθεται ως μέρος
των απαιτήσεων του διατμηματικού μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών
“ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ και ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ”

Αθήνα, Μάιος 2014

Στον Αλέξανδρο

Περιεχόμενα

Πρόλογος - Ευχαριστίες	5
1. Μουσική και Μουσικολογία : η “κλασική” μουσική σε διεπιστημονική προοπτική	7
2 . Η κλασική ευρωπαϊκή μουσική ως οργανική μουσική : ορχήστρες και μαέστροι	17
3 . Ορχήστρες και μαέστροι στην Ελλάδα : ιστορία, ιδεολογία και εκπαίδευση	35
3.1 Η κλασική μουσική στην Ελλάδα : ιστορικές ζυμώσεις και ιδεολογικές αντιπαραθέσεις	35
3.2 Ορχήστρες και μαέστροι : πριν και μετά το 1950	49
3.3 Το ζήτημα της μουσικής εκπαίδευσης	72
4 . Οι ορχήστρες και οι μαέστροι στην Ελλάδα σε εθνογραφική προοπτική :	
επτά μαέστροι ερμηνεύουν την κατάσταση με όργανο το λόγο	76
4.1 Η παιδεία	79
4.2 Η καριέρα	86
4.3 Οι ορχήστρες	95
4.4 Το “μυστήριο”	99
4.5 Σχέσεις εξουσίας	105
4.6 Βιωσιμότητα και προοπτική	108
5 . Συμπεράσματα - αναστοχασμός	120
Παράρτημα	126
Βιβλιογραφία	133

Πρόλογος - Ευχαριστίες

- Και ποιό είναι το θέμα της εργασίας σου ;
- Η κλασική μουσική στην Ελλάδα ..
- Α .. μηδέν ! (γελώντας) ... Λευκή κόλλα !!

Αυτή η στιχομυθία είναι δείγμα αρκετών παρόμοιων διαλόγων που είχα με φίλους και γνωστούς, οι οποίοι δεν είναι μουσικοί, αλλά με υψηλό μορφωτικό επίπεδο σε σχέση με το μέσο όρο : συνάδελφοι εκπαιδευτικοί στο σχολείο, γιατροί, δικηγόροι, καθηγητές στο Πανεπιστήμιο, αλλά και ζωγράφοι και λογοτέχνες . Αυτοί όμως οι διάλογοι δεν είναι παρά η συγκυριακή έκφραση μιας πραγματικότητας που αντιμετωπίζω από τότε που θυμάμαι τον εαυτό μου, αφού η μουσική είναι μέρος της ζωής μου από παιδί . Η μοναξιά του μουσικού στην Ελλάδα είναι ο λόγος που ασχολήθηκα με το συγκεκριμένο θέμα στην πτυχιακή μου εργασία .

Ξεκινώντας, είναι απαραίτητο να σχολιάσω τον ίδιο τον τίτλο της εργασίας και την ορολογία που επέλεξα : Ο όρος “κλασική μουσική” είναι μάλλον ασαφής, αν όχι και λανθασμένος : για τη Μουσικολογία, κλασική ονομάζεται η μουσική της κλασικής περιόδου, ενώ ταυτόχρονα είναι αποδεκτή και η έκφραση “κλασική μουσική” εννοώντας γενικά τη μουσική του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού από την Αναγέννηση και μετά . Στην Ελλάδα, έχει προταθεί από

τους μουσικολόγους τα τελευταία χρόνια ο σωστότερος όρος “έντεχνη” ή “λόγια” μουσική, διαχωρίζοντάς την από τη λαϊκή μουσική και τα διάφορα είδη μαζικής κουλτούρας . Η ορολογία αυτή είναι όμως γνωστή κυρίως στους μουσικούς και τους μουσικολόγους, τους ανθρώπους του χώρου δηλαδή . Για τον μέσο Έλληνα ισχύει η έκφραση “κλασική μουσική” ενώ ο όρος “έντεχνο” έχει χρησιμοποιηθεί στο χώρο του τραγουδιού των τελευταίων δεκαετιών, διαχωρίζοντας το από τα άλλα είδη τραγουδιού διασκέδασης, όπως το λαϊκό, το λαϊκο-ποπ κλπ. Η επιλογή μου να χρησιμοποιήσω τον όρο “κλασική” αντί του όρου “έντεχνη” απηχεί την πρόθεσή μου να αποστασιοποιηθώ από το χώρο των μουσικών όπου ανήκω, και να ταυτιστώ με την πλειονότητα . Και αυτός είναι ο επιδιωκόμενος στόχος της εργασίας μου : Από το γενικό, που είναι η κλασική μουσική όπως έχει διαμορφωθεί στα περιβάλλοντα όπου γεννήθηκε, να περάσω στο ειδικό, που είναι το πώς μεταφυτεύτηκε και εφαρμόστηκε αυτή η μουσική στην Ελλάδα, και τέλος στο πιο κρίσιμο ερώτημα, ποιά είναι η διαλεκτική της με την ελληνική κοινωνία . Είναι “λευκή κόλλα”, όπως αυθόρμητα λένε πολλοί ;

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους πληροφορητές μου, τους επτά μαέστρους που με μεγάλη προθυμία μου παραχώρησαν συνέντευξη : τον Θόδωρο Αντωνίου, τον Παύλο Σεργίου, το Μίλτο Λογιάδη, τον Γιώργο Πέτρου, τον Ανδρέα Τσελίκα, τον Αναστάσιο Συμεωνίδη και τη Φαίδρα Γιαννέλου . Ευχαριστώ τους καθηγητές μου, για την επιστημονική κατάρτιση αλλά και την έμπνευση . Ευχαριστώ τους συμφοιτητές μου, για τη συνεχή και αδιάλλειπτη συναδελφική τους στήριξη και τέλος, τους οικείους μου, για την απεριόριστη υπομονή τους σε όλο το διάστημα των σπουδών μου .

1 .

Μουσική και Μουσικολογία :

η “κλασική” μουσική σε διεπιστημονική προοπτική

Η Μουσικολογία συγκροτήθηκε ως επιστήμη στα τέλη του 19ου αιώνα.

Χωρίζεται σε τέσσερις μεγάλους κλάδους :

1. την Ιστορική Μουσικολογία, με μεθοδολογικές επιρροές από τις φιλολογικές επιστήμες, την ταύτιση της γραπτής απεικόνισης του μουσικού έργου με την έννοια της υψηλής τέχνης, και την πεποίθηση περί της δυνατότητας για αντικειμενικότητα που δύναται να παρέχει η γραπτή μουσική πηγή ως ολοκληρωμένη και σταθερή μορφή αναφοράς (Χαψούλας, 2010 : 49). Παραδοσιακά, αντικείμενό της είναι η κλασική μουσική.

2. τη Συστηματική Μουσικολογία, που ασχολείται με τη μουσική θεωρία και ανάλυση, την ακουστική, τη φυσιολογία του ήχου, ψυχολογία, κοινωνιολογία και φιλοσοφία της μουσικής.

3. την Εθνομουσικολογία, “που πραγματεύεται τη μουσική ανθρώπων εκτός του δυτικού πολιτισμού” (Nettl, 1956 : 1), τις λαϊκές παραδόσεις των ευρωπαϊκών εθνών και τη μουσική των αρχαίων πολιτισμών, εφαρμόζοντας θεωρίες και μεθόδους από την πολιτισμική ανθρωπολογία και εθνογραφία.

4. την Εφαρμοσμένη Μουσικολογία : Είναι εν πολλοίς το αντίστοιχο της Ιστορίας της Τέχνης για τις υπόλοιπες τέχνες. Ενώ όμως η Ιστορία της Τέχνης είναι κατά το μάλλον ενιαία (ιστορία - βιογραφία - ανάλυση έργων) και καλλιεργείται από θεωρητικούς επιστήμονες μη καλλιτέχνες, οι ιδιαιτερότητες που έχει η τέχνη της μουσικής, και η δυσκολία προσέγγισής της από ερασιτέχνες καθιστούν απαραίτητο ο μουσικολόγος - ειδικά του αναλυτικού κλάδου - να έχει οπωσδήποτε σοβαρή μουσική παιδεία, στο επίπεδο του επαγγελματία μουσικού. Η Μουσικολογία σπάνια υπολόγισε τον τρόπο που τα άτομα και οι ομάδες χρησιμοποιούν τη μουσική, ή πώς τα νοήματα αυτή μεταφέρει θα μπορούσαν να αλλάξουν ανάλογα με τα συμφραζόμενα. Πρόσφατα η παραδοσιακή μουσικολογία έχει διευρύνει τους ορίζοντές της, όπως και η ανθρωπολογία πριν από αυτή, έχει κάνει ενός είδους “ερμηνευτική στροφή” , με την ανάπτυξη διαφόρων τάσεων όπως η Κριτική Μουσικολογία ή η Νέα Μουσικολογία. Είναι ξεκάθαρο ότι έχουν αρθεί τα παραδοσιακά όρια ανάμεσα στις διάφορες μουσικολογικές προσεγγίσεις. (Cotrell, 2004 : 3)

Η Εθνομουσικολογία όπως αναφέρθηκε, δέχτηκε μεγάλες επιρροές από την ανθρωπολογία, και είναι προσανατολισμένη στην ανάλυση κοινωνικών και πολιτισμικών μορφωμάτων με αφετηρία την μουσική τους έκφραση.

Κατά τον Jaap Kunst :

Το αντικείμενο μελέτης της εθνομουσικολογίας, ή, όπως αρχικά λεγόταν, της συγκριτικής μουσικολογίας, είναι η παραδοσιακή μουσική και τα μουσικά όργανα όλων των πολιτισμικών στρωμάτων της ανθρωπότητας, από τους αποκαλούμενους πρωτόγονους ανθρώπους μέχρι τα πολιτισμένα έθνη. Η επιστήμη μας, συνεπώς, ερευνά τη δημοτική μουσική και τις μουσικές των διαφόρων φυλών καθώς και όλα τα είδη μη-δυτικής λόγιας μουσικής. Επιπρόσθετα, ερευνά τις κοινωνιολογικές πτυχές της μουσικής, όπως το φαινόμενο του μουσικού επιπολιτισμού , δηλαδή την υβριδική επιρροή που ασκούν πάνω σε μια μουσική ξένα μουσικά στοιχεία. Η δυτική λόγια και λαϊκή μουσική (ή μουσική διασκέδασης) δεν εντάσσονται στο πεδίο της. (1959: 1)

Το αντικείμενο επομένως τόσο της πολιτισμικής ανθρωπολογίας, όσο και της Εθνομουσικολογίας είναι ο εξωτικός Άλλος, μέσα από την κριτική και αναλυτική ματιά του Δυτικού ερευνητή. Μεταξύ των δυο (δυτικού επιστήμονα και εξωτικού Άλλου) υπάρχει πολιτισμική απόσταση, η συνειδητοποίηση της οποίας από τη μεριά του δυτικού, προωθεί την αυτογνωσία και αυτοσυνειδητοποίηση σε συλλογικό - κοινωνικό επίπεδο. Οι ανθρωπολογικές επιστήμες γεννήθηκαν στην περίοδο της αποικιοκρατίας του 19ου αιώνα, ως ένα απαραίτητο εργαλείο προσέγγισης και κατανόησης, αλλά και

ελέγχου, των υποτελών κοινοτήτων, και συνετέλεσαν στη μείωση της απόστασης μεταξύ των διαφορετικών κοινωνιών και των πολιτισμών τους. Όσο περισσότερο προχωράει ο ερευνητής στην κατανόηση του Άλλου και της ετερότητάς του αναδεικνύεται παράλληλα και μια νέα οπτική για τη δική του ταυτότητα¹. Στην εξέλιξη των ανθρωπολογικών επιστημών στον 20ο αιώνα, έγινε προσπάθεια για όσο το δυνατόν μεγαλύτερη αντικειμενικότητα, μέσα από την προβολή και ανάδειξη της φωνής του Άλλου, και την αυξανόμενη κριτική στάση απέναντι στο Οικείο. Σταδιακά εισάγεται η έννοια της διαπολιτισμικότητας αλλά και του αξιολογικού σχετικισμού και η αμφισβήτηση των παλαιότερων αξιολογικών κρίσεων για τον πολιτισμό και τη μουσική, καθώς γίνεται αντιληπτό ότι οι αξίες είναι σχετικές προς άτομα, κοινωνικές ομάδες, ιστορικές εποχές, πολιτισμούς και επομένως η εγκυρότητά τους δεν μπορεί είναι απόλυτη.

Η προοδευτική παγκοσμιοποίηση τα τελευταία 50 και πλέον χρόνια έχει δημιουργήσει νέες συνθήκες στο περιεχόμενο και τις ισορροπίες των κοινωνιών. Ο κάποτε εξωτικός Άλλος είναι ο πλησίον στην πολυπρισματική μετανεωτερική κατάσταση. Χωροταξικά, νέα αστικά τοπία δημιουργήθηκαν στη θέση προηγούμενων παραδοσιακών κοινωνιών σε κάθε γωνιά της γης, και οι οικονομικοί μετανάστες στη Δύση σχημάτισαν πυρήνες διαφόρων ειδών υποκουλούρας στα παραδοσιακά δυτικά αστικά περιβάλλοντα. Λειτουργικά, οι διαφορετικές τάσεις μέσα στην κοινωνική συχρονικότητα γίνονται όλο και πιο ανταγωνιστικές, εκπεφρασμένες στις ποικίλες διαστρωματώσεις και ανισότητες του ιστορικού γίνεσθαι, ενώ παράλληλα οι ίδιοι άνθρωποι στο δια ταύτα προσπαθούν να συμβιώσουν και αφομοιωτικά, υποκινούμενοι από την ανάγκη για την στοιχειώδη ειρήνη που υπαγορεύει η εγγενής στο είδος μας κοινωνικότητα. Οικονομικά, η κατανάλωση ως στάση απέναντι στα αγαθά και τους πόρους δίνει τη χροιά του προϊόντος σε κάθε αντικείμενο ή δραστηριότητα, με την απαραίτητη προϋπόθεση ή επίφαση της προσβασιμότητας σε αυτό. Ουσιαστικά, τα άτομα των σύγχρονων κοινωνιών βρίσκονται σε κρίση ταυτότητας και απροσδιοριστία. Αντικειμενικά, ο σύγχρονος κόσμος ζει ταυτόχρονα και τη θέση και την άρνησή του, με υποκείμενο, αντικείμενο και είδωλο να εναλλάσσονται σε ρυθμούς πιο γρήγορους από τα διανοητικά αντανakλαστικά του.

¹ Η οικειοποίηση (appropriation) και η αποστασιοποίηση (distantiation) είναι οι δυο οριακές καταστάσεις που αφορούν τη σχέση του Εγώ με τον κόσμο (Κάβουρας, 2002:321)

Η μουσική μέσα σ' αυτό το τοπίο, κάθε μουσική, λειτουργεί ως ένας διαρκώς επαναπροσδιοριζόμενος φορέας κουλτούρας και ταυτότητας, προϊόν και σύμβολο, με μεταβαλλόμενο το περιεχόμενο και τη σημασία της. Είναι ένα φαινόμενο πάντοτε παρόν στην κοινωνική εμπειρία και ίσως εξ αυτού του γεγονότος να οφείλεται ότι η πλειονότητα των ανθρώπων αυτο-νομιμοποιείται να έχει άποψη για αυτή. Η κλασική μουσική επομένως, είναι φορέας της κυρίαρχης δυτικής κουλτούρας, σύμβολο εξουσίας και υπεροχής, πολιτισμικό κεφάλαιο, και προϊόν. Καθώς είναι παγκόσμια διαδεδομένη, τα αδρά περιγράμματά της είναι λίγο ως πολύ θεμελιωμένα, πώς περίπου ηχεί, από τί περίπου όργανα, ποιών χωρών, να είναι εύκολα διακριτή από άλλα είδη, π.χ. δεν μπορεί κανείς να την μπερδέψει με τη hip hop, ή τα ρεμπέτικα, η σημασία και το περιεχόμενο όμως, ήδη εξ υποστάσεως ασαφές και δυσπρόσιτο, [είναι άλλωστε μέγα ζήτημα της Ιστορικής Μουσικολογίας και της Φιλοσοφίας της Μουσικής], χαρτογραφείται σε μια βεντάλια ενδεχομενικοτήτων, ανάλογα με το ποιός, πού, πότε, γιατί, όσον αφορά τους φορείς και τους αποδέκτες της.

Φαίνεται σιγά σιγά η ανάγκη για μια προσέγγιση της κλασικής μουσικής με εθνογραφικές διαθέσεις. Ακόμη και η έννοια του αυτόνομου έργου τέχνης, που γύρω από αυτήν επικεντρώθηκε ολόκληρη η δυτική Αισθητική, έχει τεθεί από τη νεώτερη φιλοσοφία σε έλεγχο, αν όχι αμφισβήτηση: το έργο υπάρχει όντως στον εαυτό του, ή μόνο στη συνείδηση του παραλήπτη; Μήπως δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια υλική προϋπόθεση για γίνει η συνάντηση της συνείδησης του παραλήπτη με την Ιδέα; Και ακόμη, πώς προσλαμβάνεται αυτή η μουσική από τις διαφορετικές ομάδες; Αποκτά διαφορετικό περιεχόμενο και σημασία σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους και διαφορετικά κοινωνικά περιβάλλοντα; Ο Μότσαρτ και ο Μπετόβεν ακούγονται το ίδιο από τον Γερμανό, τον Έλληνα, το Βραζιλιάνο, τον Τούρκο, και αν όχι, πού εντοπίζονται οι αποκλίσεις της πρόσληψης; Τέτοια - και πολλά άλλα - ερωτήματα μας κάνουν να αξιολογούμε θετικά τη θεώρηση και της κλασικής μουσικής ως διάδρασης, ως δυναμικής, και να στραφώμαστε στους εθνογραφικούς όρους.

Η εθνογραφία ερευνά τις τελευταίες τρεις δεκαετίες του 20ου αιώνα τις αστικές υποκουλτούρες. Η ταυτότητα και η ετερότητα στα αστικά περιβάλλοντα περιπλέκονται ολοένα και περισσότερο, έτσι ώστε και η λεγόμενη κυρίαρχη κουλτούρα να ερευνάται πια και με εθνογραφική ματιά.

Αυτό είναι το πλαίσιο που συναντιέται η εθνομουσικολογία με την κλασική μουσική.

Στην παρούσα εργασία το πεδίο της έρευνας είναι η συμφωνική ορχήστρα, ως κατεξοχήν επίτευγμα της κλασικής μουσικής, και πιο ειδικά οι διευθυντές ορχήστρας . Ο λόγος των Ελλήνων μάεστρων της Αθήνας αποτέλεσε το εμπειρικό υλικό για τους εξής λόγους : Οι απόψεις τους και η περιγραφή της πραγματικότητας από τη δική τους πλευρά μας τοποθετεί κατευθείαν στο ερώτημα για τη διαλεκτική με την ελληνική κοινωνία . Οι μαέστροι είναι τα πρόσωπα που συγκεντρώνουν αυτή τη διαλεκτική μέσα στα πλαίσια της ταυτότητάς τους : όντας το πιο κοινωνικό αλλά και πιο εξαρτημένο από τους άλλους μουσικό επάγγελμα, τα θέματα που έχει η κλασική μουσική στην Ελλάδα αποτυπώνονται στη βιογραφία και το λόγο τους με τη μεγαλύτερη δυνατή ευκρίνεια .

Με τη μελέτη του λόγου των μαέστρων θέλουμε να δούμε το πώς οι ίδιοι αποτιμούν το μουσικό γίγνεσθαι της Αθήνας . Πραγματοποιήθηκαν επτά συνεντεύξεις για τη συλλογή των στοιχείων, στις οποίες προσδιόρισα τις κατευθυντήριες γραμμές πάνω στις οποίες ήθελα να κινηθεί η συνομιλία μας. Αυτοί ανταποκρίθηκαν διατυπώνοντας μια μορφή προφορικού γλωσσικού λόγου, ο οποίος μεταγράφηκε σε γραπτό κείμενο.

Η συνέντευξη είναι μια μορφή επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης με πολλές παραμέτρους που επηρεάζουν το τελικό αποτέλεσμα. Κυρίαρχα ζητήματα είναι οι σχέσεις εξουσίας ανάμεσα στον ερευνητή και τον ερωτώμενο, η μορφή που έχει η συνέντευξη, και η κριτική προσέγγιση του γραπτού υλικού που προκύπτει, καθώς ένα μεγάλο κομμάτι της ζωντανής αλληλεπίδρασης δεν μπορεί να αποτυπωθεί σ' αυτό, και τέλος οι προθέσεις και η λογική της κριτικής ανάλυσης λόγου που ολοκληρώνει τη διαδικασία και οδηγεί στα συμπεράσματα.

Η συνέντευξη είναι μια ποιοτική μέθοδος συλλογής δεδομένων : είναι μια πολύπλευρη διαδικασία όπου στόχος είναι μια όσο το δυνατόν πλουσιότερη περιγραφή του πραγματικού πλαισίου της έρευνας χωρίς όμως να είναι εκ των προτέρων καθορισμένο τί δεδομένα θα συλλεχθούν. Η συνέντευξη είναι και ένα συμπεριφορικό και ένα γλωσσικό γεγονός :

Όταν χρησιμοποιούμε τον όρο “συνέντευξη” , θα αναφερόμαστε σε έναν πρόσωπο με πρόσωπο προφορικό διάλογο, στον οποίο ένα άτομο, ο συνεντεύκτης, προσπαθεί να αποσπάσει πληροφορίες , γνώμες ή πεποιθήσεις από ένα άλλο άτομο ή άτομα (Maccoby & Maccoby 1954: 449)

Χρησιμοποιούμε τον όρο “συνέντευξη” για να αναφερθούμε σε ένα εξειδικευμένο είδος προφορικής αλληλεπίδρασης - που ξεκινά με έναν συγκεκριμένο σκοπό και εστιάζεται σε κάποια συγκεκριμένη θεματική περιοχή, με τη συνεπακόλουθη εξάλειψη του μη σχετικού υλικού. Επιπλέον η συνέντευξη είναι ένα είδος αλληλεπίδρασης, όπου η σχέση μεταξύ των ρόλων συνεντευκτή και ερωτώμενου είναι πολύ εξειδικευμένη, τα δε ειδικά χαρακτηριστικά της εξαρτώνται κατά κάποιον τρόπο από το σκοπό και το χαρακτήρα της συνέντευξης (Kahn & Cannell 1957: 16)

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να τονιστεί ότι οι ποιοτικές μέθοδοι δεν είναι ανεξάρτητες από τον ερευνητή. Ο ερευνητής είναι αυτός που διαρκώς διαμορφώνει τον τρόπο χρήσης των ποιοτικών μεθόδων, και η διαδικασία όσο και το αποτέλεσμα εξαρτώνται από τη στάση που παίρνει και το πώς χειρίζεται την έρευνα. Ο ίδιος ο ερευνητής είναι το ερευνητικό εργαλείο (Ball, 1990:157).

Η δική μου συνέντευξη ήταν μη τυποποιημένη: οι μη τυποποιημένες συνεντεύξεις έχουν σκοπό να συλλέξουν όσο γίνεται περισσότερες πληροφορίες από το συμμετέχοντα. Πάντα υπάρχει μια αρχική δομή, αλλά είναι περισσότερο ευέλικτη. Η αλληλεπίδραση των δυο ατόμων είναι αυτή που καθορίζει την πορεία της συνέντευξης. Δίνει την αίσθηση στο συμμετέχοντα ότι απλά γίνεται μια συζήτηση. Ο στόχος είναι να παροτρυνθούν οι συμμετέχοντες να εκφράσουν και να περιγράψουν τη δική τους άποψη για το αντικείμενο της έρευνας. Πρέπει να αναδειχθεί πώς ο ερωτώμενος δομεί και κατανοεί τον κοινωνικό του περίγυρο, πώς αντιλαμβάνεται το ρόλο του μέσα σ' αυτόν και πώς αντιλαμβάνεται ότι επηρεάζεται η δράση του από αυτά που συμβαίνουν στον περίγυρο αυτό.

Το περιεχόμενο των συζητήσεων ήταν στη μορφή της “αφήγησης ζωής”: το θέμα της έρευνας εξετάστηκε στο πλαίσιο της ζωής των διευθυντών ορχήστρας. Το θέμα “η κλασική μουσική στην Ελλάδα” δεν θα μπορούσε να αποσπαστεί από τις κοινωνικές εμπειρίες των μαέστρων. Μέσα από την αφήγησή τους μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τις στάσεις και τις απόψεις τους. Οι μάεστροι όπως και κάθε άτομο έχουν παρελθόν, παρόν και φιλοδοξίες για το μέλλον, και οι προσωπικές αφηγήσεις τους είναι η πλέον εσωτερικά συνεπής ερμηνεία της παρούσας αντίληψης για το παρελθόν, της εμπειρίας του παρόντος και της προσμονής τους για το μέλλον (Cohler, 1982:207). Για να κατανοήσουμε τα πρόσωπα πρέπει να δούμε τα γεγονότα που διαμόρφωσαν την εμπειρία τους, και να εξετάσουμε την προσωπικότητα και τα πιστεύω τους γενικότερα, γιατί όλα αυτά καθορίζουν την στάση τους.

Στο δεύτερο κεφάλαιο “Η κλασική ευρωπαϊκή μουσική ως οργανική μουσική : ορχήστρες και μαέστροι” προσδιορίζεται η σημασία του όρου και τα κρίσιμα χαρακτηριστικά αυτής της μουσικής και οι συμβολισμοί της . Γίνεται μια σύντομη ιστορική αναδρομή της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης με σκοπό να φανεί ο τρόπος που ωρίμασαν τα βασικά χαρακτηριστικά της, που είναι : αυτόνομη, γραπτή, οργανική μουσική . Αυτόνομη διότι αποτιμάται ως υψηλή τέχνη που δεν υποτάσσεται σε εξωμουσικούς όρους ούτε υπηρετεί την ποίηση, με έργα που στέκουν “στον εαυτό τους” ανεξάρτητα από τις συνθήκες δημιουργίας τους και τον ίδιο τον δημιουργό τους, από τη στιγμή που η παρτιτούρα είναι το κύριο σημείο αναφοράς σε αυτά και με μνημειακό χαρακτήρα . Το γραπτό μνημείο των μουσικών έργων κατέστησε δυνατή την ανάπτυξη της Μουσικολογίας και μέχρι την έλευση της ηχογράφησης ήταν το μόνο μέσο που προσέδιδε μια αίσθηση μονιμότητας στην φευγαλέα στο χρόνο τέχνη της μουσικής . Οργανική μουσική ως επανάσταση στη φωνητική και την παντοδυναμία του λόγου : ήχος καθαρός που να μην μιμείται κάτι άλλο, μουσική δομημένη στη φόρμα σονάτας και τελικά ταύτιση μορφής και περιεχομένου .

Η συμφωνική ορχήστρα είναι η απώτατη έκφραση της οργανικής μουσικής και ένας μουσικός σχηματισμός χωρίς ιστορικό προηγούμενο : είναι προϊόν του δημόσιου αστικού βίου της νεοτερικότητας και της στιγμής που η μουσική απευθύνθηκε για πρώτη φορά σε μεγάλα ακροατήρια, θέση που κατέλαβε ανεπίκλητα στον 20ο αιώνα η μαζική κουλτούρα . Περιγράφεται η ιστορία και οι βασικές αρχές στον τρόπο λειτουργίας της συμφωνικής ορχήστρας, έτσι όπως εφαρμόζονται στην πλειονότητα των περιπτώσεων : οι συνθήκες εργασίας των μουσικών, η σχέση με το μαέστρο, η διοίκηση και χρηματοδότηση μιας ορχήστρας, ο προγραμματισμός κλπ. .

Ο μαέστρος είναι μια πολύ ιδιαίτερη μουσική εξειδίκευση, πρώτα και κύρια γιατί εξαρτάται από την ορχήστρα. Είναι το τελευταίο μουσικό επάγγελμα που δημιουργήθηκε πριν την εισαγωγή του ηλεκτρισμού και της τεχνολογίας στη μουσική . Είναι το πιο κοινωνικό από όλα τα μουσικά επαγγέλματα, καθώς βρίσκεται στο μέσον των συμμετοχικών και ανταγωνιστικών συσχετισμών όλων των παραμέτρων και προσώπων που σχετίζονται με τη μουσική επιτέλεση : το μουσικό έργο, οι μουσικοί της ορχήστρας, το κοινό, οι χορηγοί, ο τύπος, η κριτική, η δισκογραφία . Καλείται να βρει τη βέλτιστη δυνατή ισορροπία ανάμεσα σε όλα αυτά, και στο τέλος να οδηγήσει την ορχήστρα στην τελετουργική εκείνη επιτέλεση που δικαιολογεί το σκοπό της ύπαρξης

όλων αυτών : στόχος της συμφωνικής μουσικής είναι η ενότητα και η ολότητα ως έμπνευση, και όχι ως συμμόρφωση .

Στο τρίτο κεφάλαιο “Ορχήστρες και μαέστροι στην Ελλάδα : ιστορία, ιδεολογία και εκπαίδευση” ανιχνεύονται οι βάσεις της μουσικής ζωής στη χώρα μας από την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους, οι διαφορετικές και ανταγωνιστικές δυνάμεις που έπαιξαν ρόλο και επηρέασαν τις εξελίξεις και η παρακολούθηση αυτής της πορείας ως σήμερα . Από τη μια η Βυζαντινή παράδοση και τα δημοτικά τραγούδια στη νευματική σημειογραφία, από την άλλη τα Επτάνησα με την ναπολιτάνικη οπερατική κουλτούρα, οι στρατιωτικές μπάντες σήμα κατατεθέν του δημόσιου βίου του 19ου αιώνα, η προσπάθεια του Ωδείου Αθηνών για μια στροφή προς τις προοδευτικές για την εποχή αξίες του ευρωπαϊκού ρομαντισμού, ο Καλομοίρης με την ιδέα της Εθνικής Σχολής στη μουσική, ενώ το επίσημο κράτος να παραμένει ουσιαστικώς αμέτοχο .

Η απουσία πολιτικής όμως δεν παύει να είναι και αυτή μια πολιτική στάση, και σχολιάζεται το κατά πόσο είναι πιθανόν η ελληνική αμφιθυμία προς την κλασική μουσική να οφείλεται σε στάσεις θεμελιωμένες ιδεολογικά στο ζήτημα εάν ανήκουμε στην Ανατολή ή τη Δύση .

Παρουσιάζονται οι μουσικοί θεσμοί και οι ορχήστρες της Αθήνας, και οι μαέστροι που έχουν δραστηριοποιηθεί σε αυτές, από το 19ο αιώνα ως σήμερα .

Σχολιάζεται η διαχρονικά ανεπαρκής ή απύσχα μουσική παιδεία και οι συνέπειες στη μουσική ζωή .

Στο τέταρτο κεφάλαιο “Οι ορχήστρες και οι μαέστροι στην Ελλάδα σε εθνογραφική προοπτική : επτά μαέστροι ερμηνεύουν την κατάσταση με όργανο το λόγο” παρουσιάζεται ο λόγος των επτά διευθυντών από τους οποίους πήρα συνέντευξη και η δική τους μαρτυρία σε έξι θεματικούς άξονες :

1 . Η μουσική παιδεία στην Ελλάδα, οι πρώτες τους εμπειρίες στη μουσική, οι επιρροές από το περιβάλλον, η απόφασή τους να γίνουν μαέστροι, η ολοκλήρωση των σπουδών στο εξωτερικό, από όπου προκύπτουν οι αναπόφευκτες συγκρίσεις .

2. Πώς διαμορφώνεται η καριέρα ενός μαέστρου στην Ελλάδα, οι ευκαιρίες που παρουσιάζονται και οι ενέργειες που πρέπει να κάνει ένας νέος μαέστρος για να

ενταχθεί στο μουσικό κύκλωμα, και η πραγματικότητα που αντιμετωπίζει σε καθημερινή βάση .

3. Οι ιδιαιτερότητες , τα προβλήματα της λειτουργίας των ελληνικών ορχηστρών και πώς αυτά καθορίζουν τις δραστηριότητες και τις επιλογές των διευθυντών, αλλά και αντίστροφα, πώς μπορεί ένας διευθυντής να έχει αξιόλογο αποτέλεσμα βάσει των ευκαιριών που του δίνονται ώστε να βγάλει την κλασική μουσική από την εσωστρέφεια που τη χαρακτηρίζει στη χώρα μας .

4. Τί είναι αυτό που κάνει έναν επιτυχημένο μαέστρο, η αποδοχή από τους μουσικούς και από το κοινό, πού βασίζεται η μυθολογία που έχει αναπτυχθεί γύρω από το ρόλο του μαέστρου, η άρρητη πλευρά της διεύθυνσης που εκφράζεται ως έμπνευση και μεταμορφώνει τη μουσική επιτέλεση σε τελετουργία .

5. Οι σχέσεις εξουσίας και εξάρτησης που ενέχονται στη διεύθυνση, το ύφος του μαέστρου προς τους μουσικούς, η οικοδόμηση σχέσεων μέσα στην ορχήστρα, η σχέση με το κοινό που καθορίζεται από τα κριτήρια το θεάματος, και οι εξαρτήσεις από τους φορείς και τους χορηγούς που καθορίζουν το δια ταύτα στην ορχήστρα, από το εάν αυτή θα μπορεί να υπάρχει έως την επολογή του ρεπερτορίου και το ρόλο που καλείται να αναλάβει στη μουσική ζωή της πόλης και της χώρας .

6. Η βιωσιμότητα της κλασικής μουσικής στην Ελλάδα και οι προοπτικές που βλέπουν στο παρόν και το μέλλον, αφού τα προβλήματα και τα εμπόδια παρουσιάζονται περισσότερο από τις θετικές όψεις . Η κρατική αδιαφορία, η εγκατάλειψη της παιδείας στα ωδεία και την ιδιωτική πρωτοβουλία, η μόνιμη υποχρηματοδότηση των υφισταμένων θεσμών έχουν ως συνέπεια την απουσία ενός κοινού για αυτό το είδος μουσικής αλλά και την ελλιπή επικοινωνία με αυτό . Τους έθεσα την περιρρέουσα και επιβεβαιωμένη από την επικαιρότητα άποψη ότι ίσως δεν μας χρειάζεται η συμφωνική μουσική στην Ελλάδα : είναι κάτι πολύ ακριβό, το κράτος αδυνατεί να στηρίζει, κοινό που να ενδιαφέρεται δεν υπάρχει . Δύσκολη ερώτηση, που θέτει εν αμφιβόλω την αναγκαιότητα της συμφωνική μουσικής στην Ελλάδα και αυτούς τους ίδιους, που είναι ταγμένοι σε αυτήν . Όλοι τοποθετούν τη θεραπεία πρωταρχικά στην παιδεία : στην θεμελίωση και οργάνωση ενός δημόσιου κρατικού εκπαιδευτικού συστήματος, λύση όμως που θα αποδώσει αποτελέσματα μετά από δυο τρεις δεκαετίες , αλλά και στην εφαρμογή ενός σωστού μάρκετινγκ από

τις διοικήσεις των ορχηστρών αλλά και μιας ουσιαστικής πολιτιστικής διαχείρισης σε επίπεδο πόλης και χώρας . Για την τύχη των ελληνικών ορχηστρών είναι αναγκαία η διαρκής αναζήτηση πόρων από ιδιώτες και τρίτους, εφόσον το δημόσιο δεν καλύπτει τις υποχρεώσεις του - το 2012 κανείς δεν φανταζόταν το κλείσιμο της ΕΡΤ και μαζί των ορχηστρών της, ούτε την συνεχιζόμενη παρακμή, όπου έχουμε φτάσει στο σημείο να απειλείται πλέον και η επιτυχημένη Καμεράτα, όπως και το Μέγαρο Μουσικής .

Στο πέμπτο κεφάλαιο, “Συμπεράσματα - Αναστοχασμός” γίνεται η προσπάθεια ανασύνθεσης των στοιχείων που διερευνήθηκαν και παρουσιάστηκαν, και γίνεται έλεγχος εάν οι διαστάσεις του θέματος καλύφθηκαν και κατά πόσο η έρευνα ανέδειξε και άλλες νέες πτυχές στο πλαίσιο ή και εκτός των αρχικών στόχων . Ο αναστοχασμός έχει το ρόλο μιας προσωπικής αποτίμησης αυτής της δουλειάς και τον παιδευτικό - μεταμορφωτικό της ρόλο στη διετή διαδρομή της εκπόνησής της .

Η επικαιρότητα κατά τη διάρκεια της έρευνας και συγγραφής ήταν τέτοια που δεν θα μπορούσε να αγνοηθεί . Το κλείσιμο της ΕΡΤ (Ιούνιος 2013) είναι ένα σημαντικότερο γεγονός, όπως και η συνεχιζόμενη αποσταθεροποίηση όλων των μουσικών θεσμών, καθώς το κράτος περικόπτει συνεχώς την χρηματοδότηση . Θα δικαιολογούνταν και μια δεύτερη συζήτηση με τους μαέστρους ενόψει των γεγονότων - κάτι τέτοιο όμως δεν ήταν δυνατόν να γίνει στα δεδομένα πλαίσια . Θεώρησα σκόπιμο να συμπεριλάβω ένα Παράρτημα με πολύ ενδιαφέροντα κατά τη γνώμη μου άρθρα της επικαιρότητας που τοποθετούνται πάνω στα τελευταία γεγονότα και αποτελούν ένα παράλληλο λόγο πάνω στο θέμα μας .

2.

Η κλασική ευρωπαϊκή μουσική ως οργανική μουσική : ορχήστρες και μαέστροι

Στο λήμμα “classical” του Λεξικού Μουσικής της Οξφόρδης αναφέρεται :

1. η μουσική που συνετέθη χονδρικά μεταξύ 1750 και 1830 (δηλαδή μετά το Μπαρόκ και πριν τη Ρομαντική), η οποία καλύπτει την εξέλιξη της κλασικής συμφωνίας και του κοντσέρτου

2. η μουσική παλιά, με ποιότητες καθαρότητας και ισορροπίας, και που δίνει έμφαση στην μορφολογική ομορφιά παρά στην έκφραση συναισθημάτων (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το συναίσθημα απουσιάζει)

3. η μουσική που γενικά θεωρείται ότι έχει μόνιμη / διαχρονική παρά εφήμερη αξία

4. “Κλασική μουσική” χρησιμοποιείται ως ένας generic όρος που σημαίνει το αντίθετο της ελαφράς ή της δημοφιλούς μουσικής.

Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιούμε τον όρο κλασική μουσική εννοώντας τη μουσική του νεότερου δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού στο σύνολό της και σε όλη την ιστορική της διαδρομή, από το Μπαρόκ ως τις αρχές της μουσικής πρωτοπορίας του 20ου αιώνα, δηλαδή σε ένα φάσμα 3 αιώνων από το 17ο ως τον 20ο - και όχι μόνο την περίοδο του κλασικισμού, όπως εξηγεί το 1. του λεξικού της Οξφόρδης, ταυτιζόμεστε δηλαδή μάλλον με το 4. Αυτό είναι μια συνηθισμένη σύμβαση στην καθημερινή πρακτική της Ελληνικής γλώσσας, αν και πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι η κλασική περίοδος 1750 - 1830 είναι η εποχή που κορυφώνονται ορισμένα από τα κρίσιμα χαρακτηριστικά αυτής της τέχνης. Ωστόσο τα τελευταία χρόνια έχουν προταθεί οι όροι “λόγια” ή “έντεχνη” μουσική, για την ελληνική γλώσσα, οι οποίοι είναι πράγματι πιο σωστοί, ώστε να μένει ο όρος “κλασική” για τη μουσική της όντως κλασικής περιόδου, όπως προσδιορίζεται από τον ορισμό 1. που αναφέραμε πιο πάνω. Στην παρούσα εργασία θα χρησιμοποιήσουμε τους όρους κλασική και έντεχνη ως ταυτόσημους².

Όπως γράφει ο Κρίστοφερ Σμολ στην εισαγωγή του βιβλίου του “Μουσική, κοινωνία και εκπαίδευση” (Small, 1983:13), ενισχύοντας τον ορισμό 3 του Λεξικού,

Επικρατεί γενικά η πεποίθηση πως η μουσική παράδοση που ξεκίνησε στη μετα-αναγεννησιακή Ευρώπη, καθώς και τα διάφορα παρακλάδια της, αποτελεί ένα από τα πιο λαμπρά και θαυμαστά επιτεύγματα της ανθρώπινης ιστορίας. Ένα επίτευγμα, που σε έκταση και σε σπουδαιότητα συγκρίνεται μ’ ένα μόνο αντίστοιχό του: την επιστήμη που αναπτύχθηκε στη μετα-αναγεννησιακή Ευρώπη. Εννοείται λοιπόν πως εμείς, σαν κληρονόμοι αυτού του πολιτισμού - κι εδώ περιλαμβάνεται και η Αμερική, κι οι διάφορες ευρωπαϊκές αποικίες καθώς και ένα μεγάλο τμήμα του υπόλοιπου μη δυτικού κόσμου - εμείς λοιπόν, σαν κληρονόμοι αυτού του πολιτισμού, τείνουμε να βλέπουμε στην Ευρωπαϊκή μουσική παράδοση τα ιδεώδη και τις νόρμες που καθορίζουν κάθε μουσική εμπειρία, ενώ ταυτόχρονα αντιμετωπίζουμε κάθε άλλο μουσικό πολιτισμό, στην καλύτερη περίπτωση, σαν κάτι εξωτικό και παράδοξο.

Η στάση αυτή έχει αλλάξει τις τελευταίες δεκαετίες, και σε αυτό έχει συντελέσει η εξάπλωση των εθνομουσικολογικών και ανθρωπολογικών επιστημών, οι οποίες, αν δεν αποκατέστησαν την θέση των εξω-δυτικών μουσικών πολιτισμών, πάντως τους έφεραν στο προσκήνιο του ενδιαφέροντος και στην καλύτερη κατανόησή τους. Ειδικά δε στη χώρα μας, δεν φαίνεται να είναι ξακάθαρο εάν οι Έλληνες θεωρούν τους εαυτούς τους κληρονόμους της Ευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης ή όχι - ένα μεγάλο θέμα που θα σχολιάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

² Μια ακόμη επιπλοκή της ορολογίας στην Ελλάδα έγκεται στο ότι ο όρος “έντεχνο” στη μουσική χρησιμοποιείται κατά κόρον από την πλειονότητα του κόσμου για να προσδιορίσει το νεότερο έντεχνο τραγούδι, σε αντιδιαστολή με το λαϊκό, με την ποπ μουσική και άλλα είδη δημοφιλούς μουσικής. Αυτό το μουσικό είδος δεν έχει σχέση όμως με τον όρο “έντεχνη μουσική” όπως τον εννοούν οι μουσικολόγοι.

Οι αλλαγές που επέφερε η Αναγέννηση είναι ιστορικά γνωστές :

Η ανάπτυξη του ουμανισμού και του ατομικισμού, η αμφισβήτηση της θεοκρατικής εικόνας για τον κόσμο, η απομυθοποίηση της φύσης που επέτρεψε την ανάπτυξη μιας επιστημονικής θεώρησης, και η “εφεύρεση” του ανθρώπου σαν ατόμου με προσωπικότητα πλέον - πράγμα που συνδυάζεται σίγουρα με τη σύγχρονη ανακάλυψη της τυπογραφίας και με την εμφάνιση των τυπωμένων βιβλίων. (Small, 1983 : 27)

Μεταξύ 1750 και 1830 κορυφώνονται τα χαρακτηριστικά της κλασικής μουσικής : Η ορθολογικότητα αυτή εκφράζεται στη μουσική με την τονική αρμονία πάνω στην οποία στηρίχθηκε η ανάπτυξη των μεγάλων δραματικών μορφών όπως η συμφωνία, το κοντσέρτο, και η όπερα.

Η λογική και οι λογικές σχέσεις αποτελούν καθοριστικά μεγέθη της δυτικής τέχνης - ο πυρήνας των λογικών διαδικασιών της μουσικής είναι η αρμονία της τονικότητας (Small, 1983 : 29)

Η μουσική όντως περιλαμβάνει πράγματα που βρίσκονται πολύ κοντά στις “πρωτογενείς έννοιες” τις οποίες συναντάμε στην επιστημολογία. Κάνει χρήση επανεμφανιζόμενων ψηφίων. Αυτά εγκαθιδρύονται από την τονικότητα . Αν η τονικότητα δεν γεννάει ακριβώς έννοιες, μπορεί τουλάχιστον να ειπωθεί ότι παράγει λεξικολογικές μονάδες . (Adorno, 1997:14)

Είναι γραπτή μουσική παράδοση, όπου η γραμμένη παρτιτούρα είναι το βασικό εργαλείο σύνθεσης - με αυτή την έννοια η γραπτή μορφή ενός έργου προηγείται του ίδιου του έργου. Η γραπτή αυτή διάσταση της κλασικής μουσικής παρέχει τη δυνατότητα να αντιμετωπίζονται τα έργα ως κειμήλια του παρελθόντος και βέβαια πάνω σε αυτή στηρίχθηκε η επιστήμη της Μουσικολογίας.

Έχει περιοριστεί η σημασία του ηχοχρώματος, υπάρχει απαίτηση για καθαρό ήχο, απαλλαγμένο από θορύβους, και με αυτή τη λογική συμπορεύτηκε η τεχνολογική εξέλιξη των μουσικών οργάνων αυτής της παράδοσης. Σαν μια γλώσσα μη αποφαντική κατά την έκφραση του Αντόρνο, το περιεχόμενό της ταυτίζεται με τη μορφή της - και επειδή είναι μια μουσική που τα μορφολογικά και λογικά στοιχεία της είναι αυτά που προσελκύουν το ενδιαφέρον του ακροατή και δημιουργούν αισθητική απόλαυση, είναι αποδεκτές και διαδεδομένες οι μεταγραφές ορχηστρικών έργων για πιάνο, το όργανο - σήμα κατατεθέν και βασικό εργαλείο αυτής της παράδοσης.

Είναι αυτόνομη μουσική, με την έννοια ότι αποκόπτεται από την κοινωνική της λειτουργία. Τα μουσικά έργα είναι μοναδικά “όντα στον εαυτό τους”, και η ακρόασή τους είναι αυτοσκοπός, και προσωπική υπόθεση του καθενός. Είναι σαφώς χωρισμένοι οι ρόλοι του δημιουργού, του εκτελεστή και του ακροατή, με τρόπο ανάλογο με τις θέσεις στην παραγωγική διαδικασία της νεωτερικής κοινωνίας :

Στις μέρες μας, εξαιτίας της κυριαρχίας μιας μη λειτουργικής και αυτόνομης αισθητικής επιβάλλεται μια τέτοια αυστηρά εννοιολογική και αξιολογική απόσταση μεταξύ δημιουργικής δραστηριότητας, του προϊόντος αυτής της δραστηριότητας και της λειτουργίας αυτής της δραστηριότητας (Γκερ, 2005:275) ή : ο πλήρης διαχωρισμός της χειρωνακτικής τέχνης από την αισθητική θεώρηση, κατά την έκφραση του Carl Dahlhaus (2000:15) .

Είναι ακόμα “χειραφετημένη “ μουσική : ανεξάρτητη καλή τέχνη, απαλλαγμένη από την υποταγή σε εξωμουσικούς σκοπούς και στοιχεία. Είναι μουσική που στέκεται ισότιμα προς τις άλλες καλές τέχνες, με έργα που είναι πλήρη στον εαυτό τους . Η ακρόαση της μουσικής αυτής είναι αυτοσκοπός - δεν χρησιμοποιείται ούτε ως υπηρετίς της ποιήσεως, ούτε ως συνοδεία ή υπόκρουση .

Επακόλουθο είναι να διαμορφωθούν ειδικές συνθήκες για την επιτέλεσή της - είναι καθορισμένη χωρικά, σε ειδικά διαμορφωμένες αίθουσες συναυλιών με χαρακτηριστική διάταξη των καθισμάτων ώστε να μην ενθαρρύνεται καμμία συλλογικότητα και και χρονικά, με σαφή περιγράμματα (αρχή, μέση, τέλος, καθορισμένη διάρκεια). Η εξέλιξή της είναι παράλληλη με την ίδρυση των θεάτρων του 18ου αιώνα , στα οποία εφαρμόστηκε για πρώτη φορά η ελεύθερη είσοδος με εισιτήριο, με οικονομικά δηλαδή κριτήρια, ανεξαρτήτως καταγωγής, πράγμα που δείχνει την αλλαγή των κοινωνικών τάξεων του αστικού πολιτισμού . Αυτές οι αίθουσες συναυλιών, (όπως και τα δημόσια μουσεία και οι γκαλερί) έγιναν ένα είδος μουσείου στο οποίο τοποθετείται το εμπορικό προϊόν της μουσικής, το αυτόνομο έργο (Γκερ, 2005:315)

Είναι μουσική που απαιτεί μύηση και γνώση : δεν μπορεί να λειτουργεί αδιαμεσολάβητα. Σε μια κοινωνία κατακερματισμού και εξειδίκευσης, η μουσική δεν είναι αυτονόητα προσπελάσιμη, είναι απαραίτητη προϋπόθεση η παιδεία και η καλλιέργεια του ακροατή. Και καθώς δεν μπορεί ο μέσος ακροατής να έχει βαθιές μουσικές γνώσεις, έρχεται ο μουσικοκριτικός να καλύψει αυτό το κενό και να υπαγορεύσει τις ορθές προτιμήσεις για το κοινό.

Είναι η μουσική που εκφράζει και αφορά τη νεωτερική αστική κοινωνία, όπως αυτή διαμορφώθηκε μετά τη βιομηχανική επανάσταση, τη δημιουργία των σύγχρονων πόλεων και την άνοδο της αστικής τάξης στα δημοκρατικά εθνικά κράτη του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού. Υπό το πρίσμα της σημερινής παγκοσμιοποίησης, η κλασική μουσική είναι φορέας της κυρίαρχης ιδεολογίας της δυτικής κουλτούρας, έναντι των άλλων φωνών και μουσικών, των υποτελών πληθυσμών και πολιτισμών.

Εδώ πρέπει να γίνει μια παρατήρηση που μας πηγαίνει στο 4. του ορισμού του Λεξικού της Οξφόρδης : στο δυτικό πολιτισμό με τα νέα δεδομένα και τη δημιουργία της μεσαίας τάξης τον 20ο αιώνα, έχουμε τη μαζική κουλτούρα, που εκφράζεται με τα διάφορα είδη δημοφιλούς μουσικής. Η δημοφιλής μουσική είναι πολύ πιο διαδεδομένη και γνωστή παγκοσμίως, και λόγω της εύκολης πρόσβασης σ' αυτήν και του κοινωνικοποιητικού της χαρακτήρα (γιαυτό άλλωστε λέγεται “μαζική κουλτούρα”) είναι το όχημα της κυρίαρχης δυτικής ιδεολογίας προς τους άλλους λαούς. Έτσι καταλήγουμε, αφού περιγράψαμε τα βασικά χαρακτηριστικά της κλασικής μουσικής όπως αυτή διαμορφώθηκε την εποχή της ακμής της, και έχοντας υπόψιν την εξέλιξή της στις πρωτοπορίες του 20ου αιώνα, να υπογραμμίσουμε τον ελιτίστικο χαρακτήρα που έχει σήμερα και ότι συντηρείται και καλλιεργείται ως ένα είδος συμβόλου, ως ένα πολύτιμο πολιτιστικό κεφάλαιο, ως μια πρακτική ταξικής διάκρισης κατά την έκφραση του Bourdieu, με το οποίο ταυτίζονται οι ανά τον κόσμο υπάρχοντες αστοί ή όσοι προσπαθούν να διαμορφώσουν την κοινωνική τους ταυτότητα με αστικούς όρους. Η κλασική μουσική είναι η έκφραση του νόμιμου γούστου που αφορά τις τάξεις τις κυρίαρχες ή αυτές με πλούσιο σχολικό κεφάλαιο, και η αγάπη για αυτήν είναι εγγύηση πνευματικότητας καθώς είναι η πιο πνευματοκρατική από τις τέχνες. (Bourdieu, 2009:61)

Τον 20ο αιώνα η μουσική ακολουθεί τα κινήματα της πρωτοπορίας . Στο πολιτισμικό πλαίσιο των κομμουνιστικών χωρών, με επίπεδο παιδείας υψηλότατο, με πλήθος κονσερβατόρια, πανεπιστήμια, ακαδημίες, αλλά και θέατρα, όπερες, μπαλέτα, μεγάλες ορχήστρες αναπτύχθηκε μια μεγάλη μουσική παράδοση . Μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση, στη Σοβιετική Ένωση η πολιτική πρωτοπορία ταυτίζεται με τη μουσική πρωτοπορία (Mayer,1989:277), ενώ κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στην Ευρώπη : η μουσική συνδέεται άμεσα και ευθέως με την πολιτική .

Στις ανεπτυγμένες καπιταλιστικές χώρες, για παράδειγμα, στη Γερμανία ... τη δεκαετία του 1920, για πρώτη φορά στην ιστορία της εργατικής τάξης και του εργατικού μουσικού κινήματος, οι επαγγελματίες μουσικοί επίσης - ή καλύτερα : ακριβώς - στη βάση της πρωτοποριακής μουσικής πράξης τους, πλησίασαν την πολιτική πρωτοπορία, συμπορεύτηκαν με τους επαναστατικούς στόχους της και έθεσαν το ταλέντο τους στην πολιτική, πολιτισμική και μουσική πράξη του εργατικού κινήματος (Mayer,1989:277) .

Μετά το 1950, στην εποχή του Ψυχρού Πολέμου, η Αμερική στηρίζει την (δεύτερη) πρωτοπορία, ενώ στη Σοβιετική Ένωση και το “ανατολικό μπλοκ” η πρωτοποριακή μουσική αντιμετωπίζεται ως ένας φορμαλισμός που είναι :

ξένος προς τη σοβιετική τέχνη, παραπετά την κλασική κληρονομιά κάτω από το πρόσχημα μιας ψεύτικης προσπάθειας νεωτερισμού, παραπετά το λαϊκό χαρακτήρα της μουσικής, αρνείται να υπηρετήσει το λαό, κι όλ' αυτά για χάρη στενών ατομικών συγκινήσεων ενός μικρού κύκλου εστέτ . (Ζντάνοφ 1948 :84)

Η συμφωνική ορχήστρα είναι ένα μοναδικό επίτευγμα της κλασικής μουσικής αλλά και του ευρωπαϊκού πολιτισμού γενικότερα :

Η ιστορία της ορχήστρας είναι η ιστορία των ακροατηρίων της . Δεν είχε ξαναυπάρξει άλλο όργανο κι άλλες μορφές μουσικής οργάνωσης που θα μπορούσαν να συγκριθούν με την ορχήστρα, ως μέσου αναπαραγωγής κοινών σκέψεων, κοινών συναισθημάτων, κοινών τάσεων και κοινών στόχων . Καμμία άλλη μορφή οργάνωσης δεν μπόρεσε να εκφράσει με τέτοια αμεσότητα όλα αυτά τα πράγματα όσο η ορχήστρα, γιατί η ορχήστρα βασίστηκε στην ίδια την έννοια της ανθρώπινης κοινότητας και γιατί οι νόμοι που την κυβερνούσαν σε κάθε της μεταβολή ήσαν οι νόμοι αυτής της κοινότητας. Γιαυτόν τον λόγο η ορχήστρα υπήρξε και θα εξακολουθήσει να είναι ένα από τα πιο σημαντικά φαινόμενα του ανθρώπινου πολιτισμού. (Bekker, 1989:267).

Δεν είναι λίγο να συνειδητοποιήσουμε ότι κανένα από τα όργανα που χρησιμοποιούσαν πριν το 1600 δεν υπάρχει πλέον στις μέρες μας .Τα μουσικά όργανα που γνωρίζουμε σήμερα εμφανίστηκαν στη διάρκεια της Αναγέννησης και στις εποχές που ακολούθησαν (Bekker, 1989:12) Οι βιόλες ντα γκάμπα αντικαταστάθηκαν το 17ο αιώνα από την οικογένεια του βιολιού, το μεσαιωνικό λαούτο από το τσέμπαλο, και πολλά από τα σημερινά πνευστά δεν υπήρχαν καν. Από την αρχή όμως την πρωτοκαθεδρία είχε η οικογένεια των εγχόρσων με δοξάρι :

Η ιδέα που βρίσκεται πίσω από την ορχήστρα είναι η απεικόνιση της αρμονίας με το οργανικό σύνολο των εγχόρδων, που χρωματίζεται με τα ξύλινα πνευστά και τονίζεται με τα χάλκινα και τα κρουστά. Σ' αυτή την αρχή δημιουργήθηκαν οι πρώτες ορχήστρες. (Bekker, 1989 : 17)

Η τεχνολογική εξέλιξη των μουσικών οργάνων συμπορεύτηκε με την επικράτηση της αρμονίας, του συγκερασμού και του ομοφωνικού στυλ. Οι πρώτες ορχήστρες εμφανίζονται το 17ο αιώνα στη Φλωρεντία, εκεί δηλαδή που γεννήθηκε η σύγχρονη όπερα. Στις αυλές της Ευρώπης οι βασιλείς και οι αριστοκράτες, αλλά και εκκλησίες, συντηρούν διαφόρων ειδών και ανομοιογενή μεταξύ τους οργανικά σύνολα, ανάλογα με την τοπική διαθεσιμότητα σε όργανα και μουσικούς. Σταδιακά καλλιεργείται το ενδιαφέρον του κοινού για την οργανική μουσική, και γεννιέται η μορφή της σονάτας, πάνω στην καινούρια για την εποχή ιδέα της θεματικής ανάπτυξης : αυτό ήταν ίσως το πιο καθοριστικό ή χαρακτηριστικό βήμα της αυτονόμησης της μουσικής, η οποία ως τότε ακολουθούσε φωνητικές ή χορευτικές φόρμες .

Το 18ο αιώνα αυξάνεται ο αριθμός των οργάνων στα σύνολα δωματίου και φθάνουμε στην κλασική ορχήστρα του Χάυντν, που πρώτος έδωσε το όνομα “συμφωνία” στις ορχηστρικές συνθέσεις του. Ακόμα και σ’ αυτή την εποχή η ενορχήστρωση δεν ήταν σταθερή, και εξαρτιόταν από τα διαθέσιμα όργανα . Στις όπερές του ο Μότσαρτ αναβαθμίζει το συνοδευτικό ως τότε ρόλο της ορχήστρας σε ένα στενό και αναπόσπαστο συνεργάτη των τραγουδιστών, και στις εισαγωγές του για πρώτη φορά συλλαμβάνεται η ιδέα της έκφρασης των ιδεών ή των συναισθημάτων του έργου με μη λεκτικό τρόπο, βασισμένη αποκλειστικά στην εκφραστικότητα των μουσικών οργάνων. Η μουσική σκέψη απελευθερώθηκε από τους περιορισμούς της γλώσσας και της ανθρώπινης φωνής και άρχισε να πετάει με τα δικά της φτερά (Bekker, 1989:69). Στο τέλος του 18ου αιώνα η ορχήστρα έχει σταθεροποιηθεί στη σύνθεσή της, με το βασικό της κορμό των εγχόρδων, τα ξύλινα και τα χάλκινα πνευστά σε ζεύγη, ενώ αποτελείται πλέον από επαγγελματίες μουσικούς, καθώς οι τεχνικές απαιτήσεις είναι υψηλές. Η μουσική φεύγει από τα σαλόνια της αριστοκρατίας και εγκαινιάζεται ο θεσμός των δημόσιων συναυλιών (όπως τα Concert Spirituel στο Παρίσι, τα Grosse Konzert στη Λειψία και τα Bach-Abel concerts στο Λονδίνο) με εισιτήριο σε μεγάλες αίθουσες αφενός για πρακτικούς λόγους, διότι ο όγκος του ορχηστρικού ήχου απαιτεί ένα μεγάλο χώρο, και αφετέρου επειδή η συμφωνική μουσική με το περιεχόμενο και τα μηνύματά της απευθύνεται στο ευρύ κοινό³ : οι συμφωνίες του Μπετόβεν εκτελούνται δημόσια . Η συμφωνική ορχήστρα γίνεται ένας δημόσιος θεσμός,

που συγκέντρωνε το ενδιαφέρον όχι μόνο των φιλόμουσων αλλά και κάθε ανθρώπου με ευρύτερα ενδιαφέροντα. Η αλλαγή αυτή αντανάκλυνε τη μετάβαση από την αριστοκρατική στάση της κοινωνίας του 18ου αιώνα στην αστική στάση του 19ου αιώνα . (Bekker, 1989 : 73).

Ο Μπετόβεν είχε μια δυναμική αντίληψη στον τρόπο χρήσης των οργάνων και στη θεματική ανάπτυξη · επιπλέον, μεγάλωσε τη διάρκεια των συμφωνιών και οδήγησε το μουσικό αυτό είδος στο απόγειό του.

Το 19ο αιώνα οι συνθέτες εξερευνούν στο έπακρο τις εκφραστικές δυνατότητες της ορχήστρας, δουλεύοντας πάνω στην ηχοχρωματική ποικιλία και σε μια πιο εξεζητημένη και σολιστική χρήση των οργάνων. Αναβαθμίζεται ο ρόλος των πνευστών

³ Θεωρητικά, ο καθένας μπορούσε να αγοράσει εισιτήριο για αυτές τις συναυλίες, αλλά στις περισσότερες σειρές κοντσέρτων διατηρούνταν ένας βαθμός αποκλεισμού, με το να επιτρέπεται η είσοδος μόνο μέσω μιας ακριβής συνδρομής. (από το [Grove Music Online](http://www.oxfordmusiconline.com) στο λήμμα : Orchestra) <http://www.oxfordmusiconline.com>

και των κρουστών, και οι συνθέτες παράλληλα με τη συμφωνία γράφουν σε νέες μεγάλες φόρμες . Ο συνθέτης Έκτωρ Μπερλιόζ γράφει το πρώτο Εγχειρίδιο Ενορχήστρωσης και συλλαμβάνει την τολμηρή ιδέα μια ορχήστρας με 500 άτομα . Είναι το νέο στάδιο της δεξιοτεχνίας στην ιστορία της ορχήστρας. Αυτή την εποχή οι ορχήστρες γίνονται ανεξάρτητοι οργανισμοί με τη δική τους περιουσία, τη δική τους διοίκηση και εισόδημα, ενώ το ορχηστρικό ρεπερτόριο διαφοροποιείται πια από τα άλλα είδη μουσικής. Πλάι στις ορχήστρες των θεάτρων - όπερας και τις συμφωνικές, εμφανίζονται ορχήστρες κάθε είδους, σε χώρους που προσέφεραν διασκέδαση με αποτέλεσμα οι ορχήστρες να γίνουν ένας κεντρικός θεσμός στη δημόσια μουσική ζωή. Ο μουσικός ορχήστρας καθιερώνεται ως διακεκριμένο επάγγελμα και δημιουργούνται τα πρώτα σωματεία μουσικών. Οι πειραματισμοί και οι νέες εφευρέσεις στα μουσικά όργανα, ιδίως τα χάλικινα πνευστά, η προσθήκη βαλβίδων στις τρομπέτες και τα κόρνα άνοιξε νέες ηχοχρωματικές δυνατότητες και επηρέασε τις ορχηστρικές συνθέσεις της εποχής. Με το Βάγκνερ εγκαινιάζονται νέες ενορχηστρωτικές τεχνικές που κληροδοτήθηκαν στους μεταγενέστερους συνθέτες.

Το 19ο αιώνα όλες οι ορχήστρες (ξεκινώντας από τη Γαλλία, τη Γερμανία και τελευταία την Αγγλία) διευθύνονται από μαέστρο ανεξάρτητο από τους μουσικούς, που αρχίζει να υπολογίζεται πια ως ένας ερμηνευτής, με όργανό του ολόκληρη την ορχήστρα. Όπως έγραψε ο Berlioz, (Berlioz , 1948:406) :

Τα μέλη μιας ορχήστρας, είναι σαν χορδές, σωλήνες, κουτιά και πλάκες, ξύλινες ή μεταλλικές - έξυπνα μηχανήματα που ο μαέστρος παίζει σαν να ήταν ένα γιγάντιο πιάνο .

Μετά από πολλούς πειραματισμούς σταθεροποιείται η διάταξη των οργάνων όπως την ξέρουμε σήμερα και ο αριθμός των τακτικών μουσικών κυμαίνεται μεταξύ 60 με 90, ενώ σε φεστιβαλικές δημόσιες εκδηλώσεις συγκεντρώνονται υπερμεγέθεις ορχήστρες σε μια προσπάθεια επίδειξης του πλούτου και των ικανοτήτων της αστικής κοινωνίας . Η μουσική είναι η κυρίαρχη τέχνη του 19ου αιώνα, και οι ορχήστρες τη φέρνουν κοντά στο κοινό , στις αίθουσες και στους δημόσιους χώρους των πόλεων.

Η οργανική μουσική, από την αρχή της πορείας της για την κατάκτηση μιας αυτονομίας, έτεινε να εξαφανίσει τη γλώσσα. Αντικατέστησε τα λόγια με αφηρημένους τρόπους οργανικής έκφρασης, που βασιζόταν στο παιχνίδι της δυναμικής και των ηχοχρωμάτων . (Bekker, 1989 : 142).

Θα λέγαμε ότι η μουσική επαναστάτησε ενάντια στην παντοδυναμία της γλώσσας - σε αγώνα άνισο, αν συγκρίνουμε σήμερα τη δημοφιλία κάθε είδους φωνητικής μουσικής έναντι της οργανικής .

Στον 20ο αιώνα ο ρόλος των ορχηστρών συρρικνώνεται : παίζουν το κλασικό - ιστορικό πλέον ρεπερτόριο, επομένως περνάνε στη συντήρηση, και δεν είναι απαραίτητες πια για τη διασκέδαση, αφού προσφέρονται τα εύχρηστα και φθηνά τεχνολογικά μέσα : ραδιόφωνο, ηχογραφήσεις, ενώ τις τελευταίες δεκαετίες με τα ψηφιακά μέσα ο ορχηστρικός ήχος προσφέρεται στα στούντιο ηχογραφήσεων από ηλεκτρονικά samples. Τα πρωτοποριακά κινήματα στη μουσική χρησιμοποιούν μικρότερα οργανικά σύνολα, ενώ μια πρόσφατη τάση είναι οι μικρές ορχήστρες δωματίου με όργανα εποχής που παίζουν παλιά μουσική.

Πολυσυζητημένο είναι το θέμα του συμβολισμού που υπάρχει στην ιεραρχία της ορχήστρας, όπως το έθιξε ο Αντόρνο : Ο μαέστρος και η ορχήστρα αποτελούν ένα είδος μικρόκοσμου στον οποίο επαναλαμβάνονται οι κοινωνικές εντάσεις (Adorno 1976:104) Όσον αφορά το μαέστρο, ο Αντόρνο συζητά την ομοιότητά του με το γιατρό, τον πολιτικό ηγέτη και τον ηθοποιό. Φαίνεται ότι είναι προσηλωμένος στο σκοπό του χωρίς να ενδιαφέρεται για το κοινό και μάλιστα του γυρνάει και την πλάτη, έχοντας αποκτήσει τη συναισθηματική αποστασιοποίηση που σύμφωνα με το Φρόυντ είναι συνισταμένη της προσωπικότητας του ηγέτη :

Η υπερβολή, ο ορμητικός φανατισμός που απαιτείται, η επίδειξη ενός πάθους που είναι ομολογουμένως καθαρά εσωστρεφές - όλο αυτό υπενθυμίζει τη συμπεριφορά των ηγετών που διατυμπανίζουν την ανιδιοτέλειά τους. Στην υστερία πάνω στο πόντιομ αναγνωρίζει κανείς εύκολα το δικτάτορα που εκφράζει τη θέλησή του σε βίαιη, αυταρχική γλώσσα ⁴.

Η φιγούρα του μαέστρου με τις χαρακτηριστικές κινήσεις ενσαρκώνουν μια “εικόνα δύναμης” , στην οποία εστιάζει την προσοχή του το κοινό, ταυτίζεται με αυτήν και μέσα από την ατιμωρησία της κατάστασης επιτέλεσης διενεργεί φανταστικά σενάρια δύναμης . Αυτή η ροπή του κοινού προς αυτή την φαντασίωση είναι τελικά, το μέσο της υποταγής του :

⁴ The exaggeration, the fanaticism that bursts forth as needed, the exhibition of an allegedly purely introverted passion - all of this recalls the demeanor of leaders trumpeting their own unselfishness. The histrionics at the podium are easy to credit with the dictatorial capacity for frothing at the mouth at will ((Adorno 1976:106)

ο μαέστρος φέρεται σαν να επιχειρεί να εξημερώσει τη ορχήστρα, αλλά ο πραγματικός στόχος είναι το κοινό - ένα τέχνασμα γνωστό στους πολιτικούς δημαγωγούς (Adorno 1976:105)

Ο Αντόρνο διαμορφώνει το επιχείρημά του περιγράφοντας πώς το κοστούμι του μαέστρου και η μπαγκέτα του έχουν σχέση με τρεις αρκετά διαφορετικές κοινωνικές φιγούρες : τον παρουσιαστή με το μαστίγιο στο τσίρκο (το εργαλείο της κυριαρχίας, η μπαγκέτα αντιστοιχεί στο μαστίγιο), τον αριστοκράτη (το φράκο που φοράει) και το σερβιτόρο. Η στάση του με γυρισμένη την πλάτη στο κοινό υποδηλώνει μια συναισθηματική αποστασιοποίηση όμοια με αυτή του ηγέτη από τους οπαδούς του, ενώ η σχέση ανάμεσα στο μαέστρο και την ορχήστρα είναι αμφίσημη. Η ιδεολογική δικαίωση στο μαέστρο είναι η ανάγκη να τους ενώσει όλους , αλλά συχνά έχει αμφισβητηθεί. Η στάση της ορχήστρας απέναντι στο μαέστρο είναι επίσης αμφίσημη. Στην παράσταση θέλουν να τους καθοδηγεί αυστηρά, αλλά παράλληλα τον θεωρούν ένα παράσιτο που δεν παίζει κανένα όργανο και όμως παίρνει τα εύσημα με το δικό τους κόπο. Η Εγελιανή διαλεκτική κυρίου - υπηρέτη επαναλαμβάνεται εδώ σε μικρογραφία.

“Μια περιγραφή της διεύθυνσης από τους μουσικούς της ορχήστρας θα οδηγούσε σε μια φαινομενολογία της απειθαρχίας. Ο κυρίαρχος παράγοντας είναι η απροθυμία να υποταχθούν” (Adorno 1976:111) και τέλος : “το μουσικό αποτέλεσμα της σχέσης ανάμεσα στο μαέστρο και την ορχήστρα είναι ένας αντιμουσικός συμβιβασμός” (Adorno 1976:116)

Υπάρχει ταξικός ανταγωνισμός ανάμεσα στο μαέστρο και την ορχήστρα, ψυχολογικά και αντικειμενικά . Η σχέση μαέστρου ορχήστρας είναι μια αναπαράσταση σε μικρογραφία της σχέσης των ατόμων με τους πολιτικούς ηγέτες στη νεότερη δυτική κοινωνία . Ο μαέστρος φαίνεται να ενσωματώνει μια μορφή κυριαρχίας που περιορίζει τα άτομα για χάρη του συνόλου και παρόλα αυτά δεν είναι πλήρως δικαιολογημένη . Ο μαέστρος είναι το αντίθετο της ορχηστρικής πολυφωνικότητας . Ο μικρόκοσμος ορχήστρας - μαέστρου αποτυπώνει το μακρόκοσμο μάζας - ηγέτη.

Μια κριτική που κάνει η Tia De Nora πάνω στις θέσεις του Αντόρνο, είναι πως η ανάλυσή του δεν συνδέεται με καμμία συγκεκριμένη επιτέλεση . Δεν αναφέρεται σε κανένα συγκεκριμένο μαέστρο, ή ομάδα μαέστρων, σε καμμία συγκεκριμένη ορχήστρα ή άλλα μουσικά σύνολα, ούτε σε συγκεκριμένα έργα και τα υλικά συμφραζόμενα της ακρόασης . Δεν υπάρχουν πουθενά ακροατές. Δεν φαίνεται ποιά συγκεκριμένα πολιτικά συστήματα της ιστορίας έχει στο μυαλό του. Αντ’ αυτών, σε κάθε επίπεδο της ανάλυσής

του, ο Αντόρνο περιγράφει γενικές τάσεις - ιδεατά σχήματα . Δεν μπορούμε να απορρίψουμε τις θέσεις του, αλλά να τις μετατρέψουμε σε ερευνητικές ερωτήσεις. (De Nora 2003: 53)

Σε οργανωτικό επίπεδο οι περισσότερες ορχήστρες είναι οργανισμοί με μόνιμο προσωπικό, ένα πρόγραμμα από πρόβες και εμφανίσεις, μια διοικητική δομή και έναν ετήσιο προϋπολογισμό . Στην ορχηστρική μουσική απαιτείται ένας υψηλός βαθμός μουσικής πειθαρχίας, η οποία συνίσταται στις ενιαίες κινήσεις του δοξαριού, καλή *prima vista* και ακριβή εκτέλεση της παρτιτούρας. Οι ορχήστρες παλιότερα (17ος και 18ος αιώνας) συντονίζονταν από τον πρώτο βιολονίστα ενώ από το 19ο αιώνα και μετά, το μαέστρο. Ο μαέστρος και ο αρχιμουσικός ανήκουν στην ψηλότερη ιεραρχία, και ακολουθούν οι σολίστ, οι πρώτοι κάθε ομάδας οργάνων και οι αρχαιότεροι μουσικοί . Ακολουθούν οι νεότεροι μουσικοί που δεν είναι πρώτο αναλόγιο και τέλος όσοι είναι σπουδαστές. (Mahlotra 1981:115) Η ιεράρχηση γίνεται με μουσικά κυρίως κριτήρια, έτσι ένας νεαρός μουσικός που όμως είναι ήδη αναγνωρισμένος σολίστ, αυτομάτως τοποθετείται στα ψηλότερα κλιμάκια .

Οι ορχήστρες ακολουθούν τις οργανωτικές και θεσμικές δομές που άρχισαν να εφαρμόζονται από το τέλος του 19ου αιώνα, πάνω σε δυο βασικά μοντέλα : Είτε ανήκουν στο κράτος ένα δήμο, ή κάποιον άλλο δημόσιο φορέα, όπως την κρατική ραδιοφωνία, και τότε οι μουσικοί είναι δημόσιοι υπάλληλοι οργανωμένοι συνδικαλιστικά και οι μάνατζερ κυβερνητικοί ή πολιτικοί λειτουργοί. Το δεύτερο μοντέλο, πιο συνηθισμένο στην Αμερική, είναι να είναι η ορχήστρα ανεξάρτητη, μη κερδοσκοπική εταιρεία που διοικείται από ένα συμβούλιο και επαγγελματίες μάνατζερ. Σε αυτή την περίπτωση υπάρχει μικρή κρατική επιχορήγηση, ή από ιδιωτικά ιδρύματα. Σε άλλες περιπτώσεις όπως η Φιλαρμονική της Βιέννης, η Φιλαρμονική του Λονδίνου, η Συμφωνική του Λονδίνου και η Φιλαρμονική του Ισραήλ, η ορχήστρα είναι συνεταιρισμός που ανήκει και διοικείται από τους ίδιους τους μουσικούς, πάλι με κάποιες κρατικές ή και ιδιωτικές χορηγίες. Στις περισσότερες χώρες οι μουσικοί ανήκουν σε ένα επαγγελματικό σωματείο που ρυθμίζει τις συνθήκες και τους όρους της δουλειάς τους : αμοιβές, ωράρια, ασφάλιση, κλπ. Είναι φανερό το μοντέλο οργάνωσης και λειτουργίας επηρεάζει το ρόλο των ορχηστρών στην κοινωνία, τις επιλογές του ρεπερτορίου, τη συχνότητα εμφανίσεων και ηχογραφήσεων, τις συνεργασίες με

εξωτερικούς μουσικούς (σολίστ και μαέστρους), τη σχέση με το κοινό και την ποιότητα του παραγόμενου έργου⁵.

Οι μουσικοί ορχήστρας πολύ συχνά διάγουν την καριέρα τους μόνιμα σε μια ορχήστρα, αφού περάσουν μερικά χρόνια της νεότητάς τους ως ελεύθεροι επαγγελματίες. Το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα βλέπουμε για πρώτη φορά και γυναίκες μουσικούς στην ορχήστρα, όπως και γυναίκες μαέστρους, ενώ παλιότερα γυναίκες βλέπαμε μόνο στην θέση της άρπας. Μολονότι είναι μια καλή δουλειά, συγκρινόμενη με άλλες στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο, παρατηρείται να εκφράζονται με δυσαρέσκεια για τη δουλειά τους, αναφερόμενοι κυρίως στην περιορισμένη δημιουργικότητα που έχει το παίξιμο σε ένα μεγάλο σύνολο όπου οι αποφάσεις παίρνονται από το μαέστρο, το άγχος των παραστάσεων, και τις σχέσεις εξουσίας με τους άλλους : μουσικούς, μαέστρο, διοίκηση.

Τα οικονομικά μιας ορχήστρας και η επιχορήγησή της από το κράτος επηρεάζει δραστικά τη λειτουργία της και τους στόχους που θέτει, όπως η επιλογή του ρεπερτορίου . Όπως λέει ο Ricardo Muti, η επιλογή του ρεπερτορίου είναι διαπαιδαγώγηση για το κοινό, μέσα σε ένα κλίμα όπου ο πολιτισμός προστατεύεται από το Κράτος ως κοινωνικό αγαθό :

Το κοινό, αν αφεθεί στις δικές του επιθυμίες, θα θέλει πάντα να ακούει τα ίδια έργα μέχρι ναυτίας – τουλάχιστον η πλειοψηφία . Αυτό είναι πάντα ένα πρόβλημα, όταν κάποιος φτιάχνει τα προγράμματα, γιατί η μουσική είναι κάτι περισσότερο από ευχαρίστηση. Είναι μια ισχυρή πολιτισμική δύναμη και όπως και οι άλλες καλές τέχνες, ένα αναπόσπαστο κομμάτι της παιδείας των ανθρώπων . Και η παιδεία είναι κάτι που πρέπει να πληρωθεί. Δεν είναι ένα δώρο από τον ουρανό. Έτσι η Κυβέρνηση – οι κυβερνήσεις παντού – θα έπρεπε να ασχολούνται με την εκπαίδευση των πολιτών τους, και να αυξήσουν τις παροχές στις ορχήστρες και στους υπόλοιπους πολιτιστικούς θεσμούς τους. Είναι ηθική υποχρέωσή τους να βοηθούν όλες τις τέχνες, γιατί βελτιώνουν και εκπολιτίζουν τους πολίτες τους (Matheopoulos 1982:375)

Το μέλλον των ορχηστρών σήμερα είναι αμφισβητούμενο, καθώς παρατηρείται ήδη από το τέλος του 20ου αιώνα η εξαφάνιση των ορχηστρών από αρκετά περιβάλλοντα που κάποτε αυτές παίζανε, η συγκέντρωση του ρεπερτορίου σε ένα περιορισμένο αριθμό παλαιών έργων, η γήρανση του κοινού τους, και η εξάρτησή τους από το κράτος ή από ιδρύματα : όλα αυτά έχουν οδηγήσει τους κριτικούς στην απόφαση ότι οι ορχήστρες πεθαίνουν. Από την άλλη, η ζωντάνια και η υγεία των συνόλων δωματίου και των ορχηστρών από όργανα εποχής, η επέκταση του θεσμού σε

⁵ Υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός βιβλίων καθώς και επιστημονικών και δημοσιογραφικών άρθρων που ασχολούνται με το θέμα της οργάνωσης και διοίκησης των ορχηστρών - είναι ένα μεγάλο θέμα που δεν θα μπορούσε να συμπεριληφθεί στην σύντομη αναφορά που κάνουμε στην παρούσα εργασία .

χώρες της Ασίας και της Λατινικής Αμερικής και η δυναμική των ηχογραφήσεων να επεκτείνουν το κοινό και την αγορά της ορχηστρικής μουσικής υπαγορεύουν ότι οι ορχήστρες έχουν ακόμα μέλλον, από μερικά χρόνια και ίσως ακόμα μερικούς αιώνες.

Στο λήμμα *Conducting* του *Oxford Companion to Music* διαβάζουμε : Η τέχνη της διεύθυνσης ενός συνόλου από οργανοπαίκτες ή τραγουδιστές, ή και τα δυο μαζί, με τέτοιο τρόπο ώστε να παράγεται μια ενοποιημένη και ισορροπημένη επιτέλεση ενός συγκεκριμένου μουσικού έργου.

Η ανάγκη για ένα διευθυντή πρωτοεμφανίζεται στα πολυφωνικά φωνητικά σύνολα της Αναγέννησης και ήδη από τότε εφαρμόζεται η χειρονομία προς τα κάτω για τη θέση και προς τα πάνω για την άρση - είτε μόνο με τα χέρια, είτε κρατώντας ένα ρολό χαρτί. Από το 17ο αιώνα η αύξηση του μεγέθους των συνόλων, οργανικών και φωνητικών, ώθησε προς μια εντονότερη καθοδήγηση, με έναν ή περισσότερους διευθυντές και υπο-διευθυντές ταυτόχρονα, ανάλογα με τη δομή και τις ανάγκες των έργων. Τότε διηύθυναν οι ίδιοι οι συνθέτες από τη θέση του μπάσο κοντίνουο ή του τσεμπάλου. Από το 1700 με την δημιουργία πολλών συνόλων από έγχορδα στην Ιταλία, το ρόλο του καθοδηγητή αναλαμβάνει το πρώτο βιολί, εξ ου και παρέμεινε η προσφώνηση του προεξάρχοντα ή του αρχιμουσικού (*konzertmeister*). Την ίδια εποχή ωστόσο στη Γαλλία ο Λουλύ συνήθιζε να διευθύνει τα “24 βιολιά του βασιλιά” χτυπώντας το πάτωμα με ένα κοντάρι, μια βάρβαρη μουσικά συνήθεια που όμως κράτησε ως το 19ο αιώνα.

Το 17ο και 18ο αιώνα το ρόλο του διευθυντή είχε ο πρώτος βιολονίστας ή ο τσεμπαλίστας, και από το 19ο και μετά ένας ξεχωριστός από τους μουσικούς μαέστρος που διηύθυνε με μπαγκέτα (αρχικά στη Γαλλία, μετά στη Γερμανία και τέλος στην Αγγλία). Ενώ ο βιολονίστας έπαιζε για να δείξει στους μουσικούς τί ήθελε, ο μαέστρος καθοδηγούσε περιγράφοντας λεκτικά και με χειρονομίες, αν και κάποιοι μαέστροι που ήταν βιολονίστες, όπως ο Χάμπενεκ, κρατούσε και το βιολί για να δείξει τί ήθελε. Αρχικά ο ρόλος των μαέστρων ήταν περιορισμένος στο να κρατάνε το ρυθμό και να δίνουν ατάκες και δεν επεμβαίναν στην ερμηνεία ή την έκφραση της μουσικής. Σταδιακά άρχισαν να αυτοπροσδιορίζονται ως ερμηνευτές και εκτελεστές ενός

τεράστιου οργάνου που ήταν η ορχήστρα. Η θέση του μαέστρου είναι στο κέντρο, ανάμεσα στους μουσικούς.

Το 19ο αιώνα καθώς η μουσική έγινε πιο σύνθετη και οι ορχήστρες ακόμα μεγαλύτερες προκύπτει η ανάγκη για εξειδικευμένους διευθυντές, ειδικά στην συμφωνική μουσική και την όπερα. Οι πρώτοι μαέστροι αυτού του είδους ήταν συνθέτες : Σπορ, Βέμπερ, Μέντελσον, Μπερλιόζ, Βάγκνερ. Ο Βάγκνερ ήταν μάλλον ο πρώτος που είχε την ιδέα του μαέστρου ως ερμηνευτή . Ο διευθυντής ορχήστρας γίνεται ένα νέο διακεκριμένο μουσικό επάγγελμα, μπαίνουν οι βάσεις της τεχνικής διεύθυνσης , και οι μαέστροι διαμορφώνουν το δικό τους ιδιαίτερο ήχο και ερμηνευτικό στυλ, από το οποίο γίνονται πια αναγνωρίσιμοι στο κοινό : έτσι μιλάμε για τον ήχο του Φουρτβένγκλερ με τη Φιλαρμονική της Βιέννης κλπ⁶.

Μέχρι τα μισά του 20ου αιώνα οι ορχήστρες γίνονται καλύτερες, πιο δεμένες, πιο έμπειρες, έτσι ώστε να ανέβει πολύ το επίπεδο της εκτέλεσης. Αυτή την εποχή εμφανίζονται μεγάλοι μαέστροι που απέκτησαν διεθνή φήμη . Ο Κάραγιαν άνοιξε την συμφωνική μουσική στο κοινό της τηλεόρασης και έβαλε τις βάσεις του star system της κλασικής μουσικής . Οι μουσικοί και οι μαέστροι μιλούν για την προ- και την μετά-Κάραγιαν εποχή . Στην μνημειακή αντιμετώπιση της μουσικής και την υπερπροβολή ορισμένων καλλιτεχνών συνέβαλε και η εξάπλωση της δισκογραφίας, που υπαγόρευσε νέους εμπορικούς όρους στην πρόσληψη της μουσικής . Έτσι, δημιουργήθηκε μια ιστορία ή ένα αρχείο από τις ηχογραφημένες επιτελέσεις που ακολουθεί τη δική του πορεία αλλά επηρεάζει και τη σφαίρα των ζωντανών επιτελέσεων . Στον 20ο αιώνα κοινό και μουσικοί λαμβάνουν υπόψη τις “ηχογραφήσεις αναφοράς”, και κάθε νέα ερμηνεία των κλασικών έργων συγκρίνεται με αυτές .

Ιδρύθηκαν πολλές μεγάλες και καλές ορχήστρες σε όλο τον κόσμο, οι οποίες έχουν πια γράψει τη δική τους ιστορία . Καθώς το επίπεδο της ορχηστρικής εκτέλεσης ανέβαινε, οι μαέστροι ανεβαίνουν στο πόντιουμ όχι για να διδάξουν, αλλά για να καθοδηγήσουν σε στυλ και ερμηνεία . Επιλέον, καθώς περιορίστηκε και ο χρόνος που

⁶ Οι μουσικές φόρμες, τα αισθητικά στοιχεία και οι πρακτικές που προσδιορίζουν αυτά τα πολιτισμικά μορφώματα δεν είναι φυσικά το έργο ενός μεμονωμένου ατόμου: ουσιαστικά μπορούν να νοηθούν ως έργο ενός ιδεατού συνολικού καλλιτέχνη, που επεξεργάζεται και ανασυνθέτει στοιχεία στην ιστορική διαχρονία, προσθέτοντας διαρκώς στους διάφορους τύπους πολιτισμικής έκφρασης τα ψήγματα «νέων» κοινωνικών εμπειριών. Όπως αναφέρει ο Norbert Elias : μέσω των μηχανισμών διαπλοκής, δημιουργούνται μορφώματα που δεν τα σχεδίασε κανένας μεμονωμένος άνθρωπος. (Elias 1997: 263, 300)

διέθεταν οι ορχήστρες για πρόβα, η διεύθυνση έπρεπε να εφεύρει όλο και πιο εκλεπτυσμένους και άμεσους τρόπους και τεχνικές . Σε πολλές περιπτώσεις η καριέρα ενός μαέστρου συνδέθηκε με μια συγκεκριμένη ορχήστρα, αφού πολλοί μαέστροι δούλεψαν σταθερά σε μια ορχήστρα για πολλά χρόνια . Στο μυαλό μας έρχονται αμέσως τέτοια ζεύγη : Κάραγιαν και Φιλαρμονική του Βερολίνου, Μητρόπουλος και ΣΟ της Φιλαδέλφειας, Πρεβέν και κλπ.

Στις τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα, το επαγγελματικό περιβάλλον έγινε όλο και πιο ανταγωνιστικό, ώστε οι μαέστροι να ταξιδεύουν πολύ περισσότερο σε αναζήτηση μιας κορυφαίας ορχήστρας, ή ως guest conductors, με αποτέλεσμα συχνά η δουλειά τους να γίνεται επιφανειακά, και να μη φτάνει στην ουσία του μουσικού περιεχομένου των έργων . Είναι σπανιότερο πια να συνδέεται ο μαέστρος με μια και μόνο ορχήστρα, καθώς επιδιώκουν μια γρήγορη εξέλιξη της καριέρας τους . Η εξέλιξη όμως του επαγγέλματός τους εξαρτάται πάντα από την πορεία των ορχηστρών και γενικότερα της κλασικής μουσικής .

Σήμερα ο διευθυντής θεωρείται μια από τις πιο σημαντικές φιγούρες της μουσικής επιτέλεσης. Στα εξώφυλλα των σύγχρονων ηχογραφήσεων το όνομα του διευθυντή είναι συχνά τυπωμένο με γράμματα στο ίδιο, αν όχι μεγαλύτερο μέγεθος από αυτό του συνθέτη, και αυτός είναι που κατά κανόνα απολαμβάνει τη μεγαλύτερη αμοιβή για συναυλίες και ηχογραφήσεις. Βρίσκεται στο επίκεντρο της προσοχής στις περισσότερες ορχηστρικές ή χορωδιακές συναυλίες, αν και πριν από λιγότερο από 200 χρόνια ο ρόλος του στη μουσική ήταν μικρός και συχνά τον αναλάμβανε ο συνθέτης : ο ερμηνευτικός ρόλος του μαέστρου δεν ήταν τόσο ανεπτυγμένος όσο σήμερα, πράγμα που θα αναδειχθεί από μια σύντομη ιστορική αναδρομή.

Η καριέρα του μαέστρου συνδέεται με ένα ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων, που διαφοροποιείται ανάλογα με το μέγεθος της ορχήστρας : σε μικρές ορχήστρες ο μαέστρος τα κάνει όλα : να βρει χρηματοδότηση, να κάνει τις πρόβες, να οργανώσει το πρόγραμμα και να κάνει τις συναυλίες, ενώ σε μια μεγάλη ορχήστρα, περιορίζεται στις παραστάσεις και προγραμματισμό. Οι μαέστροι έχουν συχνά μια προηγούμενη ή και παράλληλη καριέρα ως σολίστ ή συνθέτες, και είναι άλλοτε μόνιμα σε μια ορχήστρα ή κάνουν εξωτερικές συνεργασίες.

Βασικό χαρακτηριστικό της δουλειάς τους είναι η συνεργασία και η αλληλεπίδραση με τους άλλους, είτε είναι η δουλειά μαζί με τους μουσικούς, είτε η επικοινωνία και η συνεννόηση με τους χορηγούς, τους φορείς : είναι ίσως το πιο κοινωνικό μουσικό επάγγελμα.

Η εικόνα τους όπως προβάλλεται προς τα έξω (ηγετικές, λαμπερές, εκφραστικές, εμπνευσμένες προσωπικότητες) διαγράφει ένα μικρό μέρος της πραγματικότητας, γιατί η ζωή ενός μαέστρου γενικά χαρακτηρίζεται από σκληρή δουλειά και προετοιμασία, συνεχή και ανελέητη αυτοκριτική, και διαρκείς ψυχολογικές, οικονομικές και καλλιτεχνικές προκλήσεις . Για να γίνει κανείς μαέστρος χρειάζεται πολύχρονη σπουδή, άριστη γνώση της μουσικής θεωρίας και του ρεπερτορίου, και άριστη γνώση ενός μουσικού οργάνου . Συνήθως τα πρώτα χρόνια της καριέρας τους κάνουν την εκγύμναση των χορωδιών της όπερας ή τις πρόβες της ορχήστρας ως βοηθοί μαέστροι.

Στην εποχή μας υπάρχουν αρκετοί μαέστροι στις τοπικές και διεθνείς μουσικές αγορές, και λίγοι από αυτούς κάνουν διεθνή καριέρα . Ωστόσο είναι μάλλον το πιο καλοπληρωμένο επάγγελμα στο χώρο της κλασικής μουσικής.

Συχνά οι μαέστροι είναι και καλλιτεχνικοί διευθυντές, έχοντας έτσι και καθήκοντα διοικητικά, όπως τις προσκλήσεις σολίστ και επισκεπτών μαέστρων, τον έλεγχο των επιδόσεων και της τεχνικής της ορχήστρας, αλλά και την διατήρηση των ισορροπιών ανάμεσα στους μουσικούς και το διοικητικό συμβούλιο, όπως και το σχεδιασμό της επικοινωνιακής πολιτικής της ορχήστρας ή του θεάτρου (π.χ. θεματικοί κύκλοι , συναυλίες ελαφράς μουσικής, κλπ) .

Ένας νέος μαέστρος συχνά καλείται από τις περιστάσεις να δημιουργήσει ο ίδιος τις ευκαιρίες για να κάνει μουσική, δημιουργώντας νέα σύνολα μουσικής στα οποία παίζουν επίσης νέοι μουσικοί, και αναλαμβάνοντας πρωτοβουλίες να συνεισφέρει στη μουσική ζωή της πόλης του με νέες ιδέες και πρωτότυπο τρόπο, προσελκύοντας έτσι το κοινό. Αυτό θεωρείται από πολλούς ουσιαστικό γνώρισμα ενός μαέστρου, το ότι δηλαδή είναι το άτομο εκείνο που κάνει τα πράγματα να συμβαίνουν, που επεμβαίνει, που έχει μια ενεργητική και όχι παθητική στάση.

Ο μαέστρος είναι όπως λέει ο Στραβίνσκυ στη Μουσική Ποιητική του, ένα περίεργο και ιδιόρρυθμο είδος σολίστα, (Στραβίνσκυ,1980:136), ένας τυρρανικός βιρτουόζος, που δημιουργήθηκε την εποχή του Ρομαντισμού. Ο μάεστρος, σαν

ερμηνευτής βρίσκεται ανάμεσα στο συνθέτη και το κοινό, ή για να είμαστε πιο ακριβείς σύμφωνα με την δυτική Αισθητική, ανάμεσα στο μουσικό έργο και το κοινό. Οι επιλογές του, η άρτια εκτέλεση και η ερμηνευτική του ματιά επηρεάζουν σημαντικά την πρόσληψη του έργου, γεγονός που έχει παίξει σημαντικό ρόλο στην υπερεκτίμηση του ρόλου του . Είναι ο μόνος που γνωρίζει ολόκληρο το έργο και πρέπει να ξέρει ακριβώς τί κάνει, ώστε να καθοδηγήσει τη μουσική, πρέπει να ξέρει το στυλ της εποχής και του κάθε συνθέτη και επιπλέον πρέπει να είναι καλός στον χειρισμό των ανθρώπων, κάτι που χρειάζεται ψυχολογία, διπλωματία, τακτ, και αξιοσημείωτα οργανωτικά προσόντα . Όσο όμως οι μουσικοί της ορχήστρας πρέπει να υποταχθούν στο διευθυντή τους , άλλο τόσο πρέπει κι αυτός να υποταχθεί στις απαιτήσεις του έργου, όπως και πριν από αυτόν ο συνθέτης υποτάσσεται προς την παράδοση και την εποχή του . Ισχύει βέβαια και το αντίστροφο : από τη στιγμή που ένας νέος μαέστρος ανεβαίνει στο πόντιο με μια ορχήστρα καινούρια σε αυτόν, οι μουσικοί αμέσως αντιλαμβάνονται αν είναι ένας γεννημένος μαέστρος ή όχι – και μετά από μερικά μέτρα, τον έχουν «μετρήσει» και ως μουσικό και ως άνθρωπο . Είναι αυτό που λέει ο Στραβίνσκυ αρχή της υποταγής :

Η υποταγή αυτή απαιτεί μια ευελιξία, κι αυτή με τη σειρά της απαιτεί, μαζί με την τεχνική κατάρτιση, και μια αίσθηση της παράδοσης ... και σαν επιστέγασμα όλων αυτών απαιτείται μια λεπτή καλλιέργεια που δεν είναι μόνο ζήτημα αποκτημένης γνώσης.

Υπό αυτό το πρίσμα, όλη η μουσική διαδικασία, είναι σε κάθε της διαδοχικό στάδιο, μια διαρκής υποταγή, ή για να χρησιμοποιήσουμε άλλη έκφραση, μια διαρκής συμμόρφωση και αφομοίωση : από την αρχική έμπνευση στο μυαλό του συνθέτη, τις πρώτες νότες, το ολοκληρωμένο έργο, την εκτέλεσή του, μέχρι τον ακροατή που βγαίνει από μια συναυλία που μόλις παρακολούθησε, και μέχρι, όπως δείξαμε με την κριτική παρουσίαση της θεωρίας του Αντόρνο, τον αναστοχασμό των ειδικών, μουσικολόγων και διανοούμενων, πάνω σε όλα αυτά τα στάδια, και την αναγωγή ή υπαγωγή τους από τα γεγονότα στη θεωρία. Για κάποιο λόγο όμως οι ενστάσεις και η κριτική περί υποταγής, οι κατηγορίες για τυρρανικότητα, για την επιβολή της αυθεντίας, εστιάζονται κατεξοχήν στο πρόσωπο και το ρόλο του μαέστρου : αυτός είναι και ο λόγος που το ενδιαφέρον αυτής της εργασίας είναι στραμμένο προς αυτόν. Θεωρούμε ότι οι διευθυντές ορχήστρας είναι κομβικά πρόσωπα στο γίγνεσθαι της κλασικής μουσικής . Η επιβολή του μαέστρου στους μουσικούς γίνεται με έναν απροσδιόριστο τρόπο, το “μυστήριο” της διεύθυνσης, όπου κατά κάποιο τρόπο η

προσωπικότητα του μαέστρου υπνωτίζει τους μουσικούς να υποτάσσονται στη θέλησή του. Ο μαέστρος είναι ερμηνευτής, που διαμορφώνει γνώμη για το μουσικό και πνευματικό νόημα του κάθε έργου και αποκτά μια νοερή εικόνα του ήχου που περιέχεται σε αυτό.

Μια άλλη επίσης διαδεδομένη οπτική είναι το “κάνουμε μουσική μαζί” (making music together) . Η δουλειά του μαέστρου στις λεπτομέρειές της κρίνεται και εξαρτάται από την ορχήστρα με την οποία δουλεύει. Ο μαέστρος γνωρίζει το έργο ήδη πριν από την πρόβα, και κάνει τις απαραίτητες διορθώσεις. Οι μουσικοί μπορεί να γνωρίζουν το μέρος τους, αλλά ειδικά εάν πρόκειται για καινούριο κομμάτι ή για μια άπειρη ορχήστρα, δεν έχουν εποπτεία του συνόλου, και χρειάζονται περισσότερες ή πιο εντατικές πρόβες. Αλλά και στην περίπτωση που δεν υπάρχουν αμιγώς τεχνικά εκτελεστικά θέματα, ο μαέστρος επεμβαίνει ερμηνευτικά . Ανώτατος στόχος στη συνεργασία μαέστρου και ορχήστρας είναι να επιτευχθεί η ενοποίηση όλων σε ένα – το έργο, ο συνθέτης, ο μαέστρος, οι μουσικοί να γίνουν ένα. Όπως λέει ο Μπερνστάιν (Matheopoulos , 1982 :XVIII) :

Στις συναυλίες που θεωρώ καλές, νιώθω ότι συνθέτω το έργο την ώρα που το εκτελούμε ... στο τέλος μιας τέτοιας συναυλίας, χρειάζονται μερικά λεπτά μέχρι να συνειδητοποιήσω πού βρίσκομαι – σε ποιά αίθουσα, σε ποιά χώρα – ή ποιός είμαι ... γιατί βρίσκεσαι σε ένα τέτοιο είδος έκστασης που δεν είναι τίποτα λιγότερο από μια απώλεια του Εγώ : Δεν υπάρχουν .

Στην βέλτιστη εκδοχή της, η συναυλία μιας ορχήστρας είναι τελετουργία και ο διευθυντής της ο μύστης. Οι μαρτυρίες των μαέστρων για αυτή την ιδιαίτερη κατάσταση έκστασης και μυσταγωγίας είναι πολλές, όπως αυτή του Zubin Mehta (Matheopoulos , 1982 : 348):

Συχνά νιώθεις ότι μια επιτέλεση είναι καλή, αλλά υπάρχουν πολλά επίπεδα του καλού, και στο ανώτατο επίπεδο νιώθεις ότι δεν είσαι πια στο πόντιουμ, αλλά στέκεσαι στον αέρα, εκείνο το συναίσθημα που έχουν αυτοί που παίρνουν ναρκωτικά. Αλλά δεν χρειάζεσαι ναρκωτικά. Μόνο τη μουσική. Δεν το καλλιεργείς. Ξαφνικά αυτό συμβαίνει. Άρχισε στο πρώτο μέρος, μπορούσα να δω τον Πάνα να χορεύει μπροστά μου, και στο βάθος, το σκοτεινό ορεινό τοπίο έξω από το Σάλτσμπουργκ να γίνεται ένα συμπαντικό τοπίο . Δεν ήμουνα εγώ υπεύθυνος γιαυτό. Εκείνη τη νύχτα βρισκόμουνα σε εξαιρετικό κίνδυνο να χάσω τον έλεγχο ... Αυτές οι στιγμές είναι πολύ σπάνιες- δεν μπορείς να τις κάνεις πρόβα .

3 .

Ορχήστρες και μαέστροι στην Ελλάδα : ιστορία, ιδεολογία και εκπαίδευση

3. 1 Η κλασική μουσική στην Ελλάδα : ιστορικές ζυμώσεις και ιδεολογικές αντιπαραθέσεις

Για να κατανοήσουμε τη θέση της κλασικής μουσικής στην Ελλάδα, πρέπει να κάνουμε μια σύντομη ιστορική αναδρομή, σε μια προσπάθεια να αναδείξουμε τα γεγονότα, τις τάσεις και τις δυνάμεις που χώρου αυτού, αλλά και τις μεταξύ τους σχέσεις.

Πριν από την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους, αλλά και αρκετές δεκαετίες μετά μέχρι την τελική επέκταση των ορίων της νέας ελληνικής επικράτειας, ο ελληνισμός βρίσκεται υπό το κράτος Οθωμανών και Ευρωπαίων κατακτητών, με εντελώς διαφορετικές πολιτισμικές επιρροές και κουλτούρα σε κάθε κατακτημένη περιοχή .

Οι Ενετοί κυριαρχούν στα Επατάνησα για τέσσερις περίπου αιώνες (14ος -18ος) . Εδώ οι κάτοικοι μιλούν την ιταλική γλώσσα και υιοθετούν την κουλτούρα της γειτονικής Ιταλίας . Η πόλη που ήταν το κέντρο αναφοράς ήταν η Νάπολη, και το

σημειώνουμε αυτό διότι η Ιταλία δεν ακολούθησε την προοδευτική Δύση στις εξελίξεις στη μουσική, με το νότιο κομμάτι της να καθυστερεί ακόμη περισσότερο από την υπόλοιπη χώρα να επηρεαστεί από την Δύση. Οι εξελίξεις αυτές αφορούν την θέση της οργανικής ή καθαρής μουσικής, η οποία βρισκόταν σε πλήρη ανυποληψία, θέση που είχε θεμελιωθεί θεωρητικά στην άποψη ότι η τέχνη είναι μίμηση της φύσης, και επομένως η μουσική, που δεν μπορεί να έχει περιεχόμενο, είναι η κατώτερη από όλες τις τέχνες, κατάλληλη μόνο για διασκέδαση ή μια ανούσια τέρψη των αισθήσεων. Αυτό που κυριαρχεί είναι η όπερα, επειδή είναι μια τέχνη που στηρίζεται στην ποίηση . Η μουσική ζωή της Ιταλίας στρέφεται λοιπόν γύρω από τα θέατρα και τις παραστάσεις όπερας, ενώ οι συναυλίες καθαρής μουσικής (academiae) είναι ελάχιστες και αφορούν τους σπουδαστές οργάνων και όχι το κοινό. Τα οργανικά έργα από αυτή την περίοδο, είναι η μουσική της όπερας και οι μεταγραφές αυτής τη μουσικής για πιάνο, ώστε να διαδίδεται - διαφημίζεται το έργο στον κόσμο. Στα λίγα έργα οργανικής μουσικής που εξαιρούνται από αυτό τον κανόνα, η σύνθεση γίνεται πάνω σε φόρμες τραγουδιστικές - ενώ η φόρμα σονάτας, που είναι το σήμα κατατεθέν της κλασικής μουσικής, δεν εφαρμόζεται καθόλου.

Πάνω σε αυτά τα πρότυπα η μουσική κουλτούρα των Επτανήσων έχει δυτικά χαρακτηριστικά : Οι φιλαρμονικές εταιρείες που ιδρύθηκαν κατά το πρότυπο των ιταλικών κονσερβατορίων, (Κέρκυρας 1840, Ζακύνθου 1843, Αργοστολίου 1844), ήταν ένα είδος φιλανθρωπικού ιδρύματος, που παρείχε στέγη, τροφή και μουσική εκπαίδευση για τα άπορα παιδιά. Το επίπεδο των σπουδών κρίνεται μάλλον χαμηλό, με σκοπό κυρίως την προετοιμασία των μουσικών που έπαιζαν στις Φιλαρμονικές, αλλά και στις στρατιωτικές μπάντες της Αθήνας . Έτσι όμως έμπαινε ενεργά η μουσική στη ζωή των Επτανήσιων, παρέχοντας σε πολλούς από αυτούς και ένα επάγγελμα για επιβίωση : Οι τρεις σημαντικότεροι Έλληνες συνθέτες και μαέστροι στρατιωτικής μουσικής στην Αθήνα, ο Δημήτριος Διγενής και οι αδελφοί Ιωσήφ και Σπυρίδων Καΐσαρης, ήταν Κερκυραίοι, μαθητες της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κέρκυρας. (Ρωμανού 2003a : 234)

Για το ίδιο περίπου διάστημα των τεσσάρων αιώνων (από το 15ο ως το 19ο) στην υπόλοιπη επικράτεια έχουμε την Οθωμανική αυτοκρατορία. Εδώ τα πράγματα είναι τελείως διαφορετικά : αποκομμένη από την ευρωπαϊκή Αναγέννηση και το Διαφωτισμό, το γενικό επίπεδο μόρφωσης και πολιτισμού είναι σχεδόν ανύπαρκτο. Στις τοπικές

κοινωνίες υπάρχει η προφορική μουσική παράδοση με τη μορφή λαϊκών τραγουδιών και εκκλησιαστικών μελών (οι Οθωμανοί άφηναν ελευθερία θρησκευτική στους Ορθόδοξους Χριστιανούς) .

Στην Κωνσταντινούπολη του 19ου αιώνα, λόγω του Πατριαρχείου⁷, που θεμελιώνει την Ορθοδοξία ως την ταυτότητα των απανταχού Ελλήνων, συντηρείται η βυζαντινή παράδοση, με αυστηρά φωνητικό χαρακτήρα και νευματική σημειογραφία, η οποία αναγνωρίζεται ως η “εθνική” μουσική - μια αντίληψη που θα αποδειχτεί πολύ ισχυρή στις συνειδήσεις των Ελλαδιτών . Στην Κωνσταντινούπολη ωστόσο, υπάρχει πλούσια διαπολιτισμικότητα (Τούρκοι , Έλληνες , Αρμένιοι , Ευρωπαίοι), που αφήνει το σημάδι της στη μουσική : κοσμική μουσική, (τραγούδια ελληνικά, τούρκικα, ευρωπαϊκά) που ονομάζεται “εξωτερική”, και της οποίας βρίσκουμε καταγραφές σε νευματική (βυζαντινή) σημειογραφία.

Τέλος, προς το τέλος της οθωμανικής κατοχής, 17ο - 18ο αιώνα, δημιουργούνται από Έλληνες εμπόρους οι παροικίες του εξωτερικού, στη Βιέννη, Τεργέστη, Σερβία, Ουγγαρία, Οδησσό, Βλαχία και Μολδαβία, που λόγω της οικονομικής ευμάρειας που αποκτούν, αλλά και της επαφής τους με την Ευρώπη, αναλαμβάνουν ηγετικό ρόλο στην αφύπνιση του γένους. Διαθέτουν τα μέσα για την έκδοση βιβλίων και εφημερίδων, την ίδρυση σχολείων και τη μεταλαμπάδευση των ιδεών του Διαφωτισμού στην πατρίδα, τη στήριξη του επαναστατικού αγώνα και την οργάνωση του νέου ελληνικού κράτους. Επηρεάζονται όπως είναι φυσικό από τον μουσικό πολιτισμό της Ευρώπης, και στις εκεί εκκλησίες τους ψάλλονται εναρμονισμένα εκκλησιαστικά μέλη. Για αυτή τη μερίδα Ελλήνων, ο εκδυτικισμός είναι συνώνυμο με την αναγέννηση του ελληνικού έθνους, αντίληψη που και αυτή θα διατηρηθεί σθεναρά στη νεότερη ελληνική ιστορία, και θα εκφραστεί με αντίστοιχο τρόπο και στο θέμα της μουσικής.

Μετά το τέλος της Επανάστασης, στο νεοσύστατο και ταραγμένο ακόμη ελληνικό κράτος (1830) οι Μεγάλες Δυνάμεις εγκαθιστούν βασιλιά τον Βαυαρό Όθωνα (1833), επιβάλλοντας την επικυριαρχία τους στη χώρα, γεγονός που γίνεται για αρκετά χρόνια αιτία προστριβών και εξεγέρσεων μεγάλου μέρους του λαού εναντίον του μονάρχη. Το Σύνταγμα της Ελλάδας ψηφίστηκε το 1843. Ο Όθωνας εκδιώχθηκε το 1862, και στη θέση του πήκε ο Δανός Γεώργιος Α΄ . Η Αθήνα γίνεται η πρωτεύουσα του κράτους

⁷ Ο Πατριάρχης, εκτός από θρησκευτικός ηγέτης, ήταν και εκπρόσωπος του ρουμ μιλέτ, των υπόδουλων δηλαδή Ορθόδοξων Χριστιανών και λογοδοτούσε στο Σουλτάνο για τις πράξεις τους.

(1833) και παράλληλα κέντρο των πολιτικών και πολιτιστικών εξελίξεων και τόπος γεγονότων-οροσήμων της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Μέχρι το 1864 που ενώθηκαν τα Επτάνησα με την Ελλάδα, η μουσική που ακούγεται στην Αθήνα είναι :

ακόμη πιο πίσω από τις εξελίξεις στην Ευρώπη από ότι αυτή των Επτανήσων – αστικά λαϊκά τραγούδια, όπερες, μεταγραφές δημοφιλών μελωδιών για μπάντες και μαντολινάτες μουσική για παραστάσεις αρχαίου δράματος, μουσική για κωμειδύλλια, εναρμονισμένη εκκλησιαστική μουσική. Το ρεπερτόριο αλλά και ολόκληρο το πλέγμα των θεσμών της μουσικής εκπαίδευσης , διάδοσης και εμπορίου των κέντρων της δυτικής Ευρώπης αγνοείται εντελώς. (Ρωμανού 1987: 98)

Από την πολιτική και οικονομική εξουσία όπως και από την Αυλή, υποστηρίζεται η Δυτική μουσική . Με την ένωση των Επτανήσων οι Επτανήσιοι μουσικοί διαχέονται σε όλη την επικράτεια και φυσικά και στην Αθήνα, και παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο στη διαμόρφωση των μουσικών θεσμών για την εκτέλεση της Δυτικής μουσικής. Ιταλικοί θίασοι επισκέπτονται την πόλη και δίνουν παραστάσεις μουσικού θεάτρου, ανοίγουν και λειτουργούν τα πρώτα θέατρα (από το 1844 το Θέατρο Μπούκουρα) ιδρύονται μουσικές εταιρίες και μουσικοί σύλλογοι, όπως η μουσική εταιρεία Ευτέρπη και ο Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος, ο οποίος θα αναλάβει τη σύσταση του πρώτου αθηναϊκού ωδείου, του Ωδείου Αθηνών το 1872 . Κυκλοφορούν συλλογές τραγουδιών που κατοπτρίζουν την καθαρά ευρωπαϊκή κατεύθυνση που παίρνει η μουσική στην παιδεία, γραμμένες στο πεντάγραμμο και είναι ως επί το πλείστον προσαρμογές ελληνικών στίχων σε μελωδίες τραγουδιών του Σούμπερτ, του Μέντελσον, ή και παραδοσιακών γερμανικών τραγουδιών, τα οποία προορίζονται και για χρήση στα σχολεία . (Ρωμανού 2003a : 243)

Το μάθημα της Μουσικής μπαίνει στο Αναλυτικό Πρόγραμμα των σχολείων το 1830, με σκοπό την ίδρυση χορωδιών ικανών να τραγουδούν στο Ναό και σε διάφορες εορταστικές εκδηλώσεις, με ρεπερτόριο χορωδιακής μουσικής της Ευρώπης .

Στις ελληνικές κοινότητες του εξωτερικού - οι οποίες είναι πολυπληθείς και κρίσιμες για τις αποφάσεις που παίρνονται για την πρόοδο του ελληνικού κράτους - ως

τα τέλη του 19ου αιώνα ψάλλονται εναρμονισμένα μέλη⁸, πράγμα που κινητοποιεί το Πατριαρχείο να συγκαλέσει το 1881 επιτροπή για τη μελέτη του “μουσικού ζητήματος” που είχε δημιουργηθεί, και τη διαφύλαξη της καθαρότητας του βυζαντινού μέλους, που τη θεωρούσαν την “εθνική” μουσική των Ελλήνων.

Το 1891 γίνεται αναδιοργάνωση του ωδείου Αθηνών από τον τότε διευθυντή του, Γεώργιο Νάζο, ο οποίος ανήκοντας σε μια από τις πλούσιες οικογένειες της πόλης, απολάμβανε αποδοχής και στήριξης από το κράτος αλλά και την καλή κοινωνία της εποχής. Η πρωτοβουλία αυτή, συνοπτικά περιγράφεται ως μια προσπάθεια να οργανωθεί η μουσική παιδεία με κεντροευρωπαϊκά - γερμανικά πρότυπα σε μια λογική αναβάθμισής της και δίνοντας μια ελιτίστικη χροιά : καλούνται πολλοί ξένοι δάσκαλοι να διδάξουν, ιδρύεται συμφωνική ορχήστρα, και προβάλλεται το πιάνο ως το αντιπροσωπευτικό όργανο, αφού είναι όργανο κατάλληλο αμφοτέρωθεν για τη δημόσια και για την ιδιωτική ζωή, για τους επαγγελματίες - σοβαρούς σολίστ και για τους ερασιτέχνες⁹.

Από τη μελέτη των ιστορικών πηγών της εποχής διαφαίνεται ότι τα μουσικά πράγματα όπως είχαν διαμορφωθεί ως τότε με την επιρροή των Επτανήσιων μουσικών, αποτιμώνταν αρνητικά, ως χαμηλού επιπέδου, από το κομμάτι της αθηναϊκής κοινωνίας που ήταν κοντά στην εξουσία και είχε οικονομική ισχύ, τους ανθρώπους δηλαδή που προσπαθούσαν να προσδιορίσουν την ταυτότητά τους ως η νεο-ελληνική αστική τάξη - και λέμε προσπαθούσαν, γιατί δεν είναι βέβαιο αν τελικά στην νέα Ελλάδα δημιουργήθηκε ποτέ μια αμιγής αστική τάξη. Η αποδεδειγμένη σχετική παρώχηση, ως

⁸ Το 1844 - 45 οι Ανθιμος Νικολαΐδης και Ιωάννης Χαβιαράς ψάλτες στις δυο ελληνικές εκκλησίες της Βιέννης, εξέδωσαν εκκλησιαστικούς ύμνους προσαρμοσμένους από τους ίδιους σε “ευρωπαϊκό ύφος” και εναρμονισμένους ...Η Ιερά Σύνοδος της Κωνσταντινούπολης ονομάζει το 1846 τη μουσική αυτή “έκφυλον” και κρίνει “απαράδεκτον και κατάκριτον (..) την χρήσιν της καινοφανούς ταύτης μουσικής” στην εκκλησία (Παπαδημητρίου 1921:10).

Το 1870, μετά από μια σειρά ένθερμων άρθρων του καθηγητή της Ριζαρείου σχολής Γ. Μαντζαβίνου στο περιοδικό Αιών, μια τετράφωνη χορωδία ψάλλει για πρώτη φορά στην Μητρόπολη Αθηνών. Το 1871 ιδρύεται το Ωδείο Αθηνών και ένας από τους πρώτους καθηγητές του, ο Αλέξανδρος Κατακουζηνός, επινοεί ένα νέο τρόπο εναρμόνισης των εκκλησιαστικών ύμνων, “ακολουθώντας την Ρωσικήν εκκλησιαστικήν τεχνοτροπίαν” (Παπαδημητρίου 1921: 13) στο Ρωμανού 1985:13

⁹ Το πιάνο έχει πρωτότυπο ρεπερτόριο των μεγάλων κλασικών, και μπαίνει μέσα σε κάθε “καλό” σπίτι, δίνοντας την ευκαιρία και στις γυναίκες, στρώμα με περιορισμένο δημόσιο βήμα, να εκφραστούν - η γνωστή και χρησιμοποιούμενη ως σήμερα ελληνική έκφραση “γαλλικά και πιάνο” περιγράφει τις απαιτήσεις αυτού του γυναικείου αστικού προφίλ, του “κοριτσιού από σπίτι”, και για το σπίτι, θα προσθέσουμε, σε αντιδιαστολή με τη χειραφετημένη γυναίκα-τραγουδίστρια (και έξω από το σπίτι) των ιταλικών οπερατικών θιάσων και των μπουλουκιών, και πιο μετά, των ρεμπέτικων κομπανιών.

προς την υπόλοιπη Ευρώπη, της κουλτούρας που εισήγαγαν οι Επτανήσιοι, όπως σχολιάσαμε πιο πάνω, έδινε το έρεισμα για αυτή την κριτική σε βάρος της.

Η αντίθετη πλευρά, με τις φωνές του Λαμπελέτ και του Αξιώτη, άσκησε και αυτή δριμύα κριτική, με το επίσης σοβαρό επιχείρημα ότι μια πιο χαμηλή ή λαϊκή μουσική εκπαίδευση ήταν πολύ καλύτερα εναρμονισμένη με τις αληθινές ανάγκες της τότε κοινωνίας, θέτοντας τις βάσεις για την εξάπλωση της δυτικής μουσικής από τα χαμηλά προς τα επάνω : η “επτανήσια” λογική έδινε στη μουσική λειτουργικότητα - οργανικότητα μέσα στο κοινωνικό γίνεσθαι, ώστε να γίνει σταδιακά απαραίτητη στη συνείδηση των προσφάτως αφυπνισμένων Ελλήνων.

Μουσικά, ολόκληρη η Ευρώπη κυριαρχείται από την επιρροή και το θρίαμβο του Βάγκνερ, ενώ στη γερμανική παράδοση βασίζονται οι εθνικές μουσικές σχολές των γύρω από την κεντρική Ευρώπη χωρών¹⁰. Εκείνη την εποχή ιδρύονται τα σύγχρονα εθνικά κράτη, και η ανεύρεση και παράλληλα ο προσδιορισμός της εθνικής συνείδησης είναι κυρίαρχο αίτημα των λαών . Το 19ο αιώνα και τις αρχές του 20ου η εθνική ταυτότητα και ο πατριωτισμός διεκδικούνται από όλες τις κοινωνικές συνιστώσες που βρέθηκαν να συνυπάρχουν στο πλαίσιο που ονομάζουμε νέα Ελλάδα - και είναι άνθρωποι με κοινή γλώσσα και θρησκεία, αλλά σημαντικές διαφορές στην ιστορική μνήμη και κατά συνέπεια στην κοσμοθεωρία και τις αξίες τους, και τελικά, στα οράματά τους για το μέλλον : Ελλαδίτες πρώην υπήκοοι των Οθωμανών, Επτανήσιοι πρώην υπήκοοι των Βενετών, πλούσιοι και πεφωτισμένοι κοσμοπολίτες έμποροι των πρώην παροικιών, αργότερα και Μικρασιάτες πρόσφυγες που έρχονται να προστεθούν με βίαιο τρόπο - όλοι αυτοί εισέρχονται στη χώρα σε διαφορετικό χρόνο ο καθένας και επιπλέον έχουν να αντιμετωπίσουν ένα μεταβαλλόμενο τοπίο εκδημοκρατισμού, εκβιομηχάνισης και αστικοποίησης. Ζουν σε μια νέα ενιαία χώρα, την Ελλάδα, ονομάζονται Έλληνες και επιθυμούν να ενωθούν κάτω από μια νέα συλλογική

¹⁰ Ο όρος Εθνική Σχολή περιγράφει τα μουσικά κινήματα που αναπτύχθηκαν σε περιφερειακές χώρες της Ευρώπης (όπως Ρωσία, σκανδιναβικές, μεσογειακές και ανατολικοευρωπαϊκές χώρες) από τα τέλη του 19ου έως τις αρχές του 20ου αιώνα με κύρια ιδεολογία την έκφραση εθνικού περιεχομένου με τη βοήθεια ‘κοσμοπολιτικών’ μουσικών εργαλείων, με τη γλώσσα δηλαδή της ‘έντεχνης’, λόγιας δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, στην οποία αναφερόμαστε συνήθως με τον όρο ‘κλασική’ μουσική. Οι εθνικές σχολές επιχειρούν συνεπώς ένα φαινομενικό παράδοξο: τη δημιουργική σύζευξη του εθνικού, της λαϊκής παράδοσης με μια υπερεθνική γλώσσα, αυτή της λόγιας μουσικής, με στόχο την ανάπλαση, ανανέωση και φυσικά την ανάδειξη του εθνικού υλικού (Φράγκου – Ψυχοπαίδη 1990 : 24-5).

ταυτότητα με προβολές, υπερβάσεις και παραχωρήσεις · είναι ένα από τα μεγαλύτερα ζητήματα της νεότερης ιστορίας μας αν και με ποιό τρόπο τα κατάφεραν.

Έχοντας κατά νου ότι η σύγχρονη Ελλάδα δημιουργείται στο ευρύτερο πλαίσιο του μοντερνισμού και των εθνικών κρατών σε όλο τον κόσμο, μπορούμε να καταλάβουμε γιατί οι τάξεις που βρίσκονται πιο κοντά στο μοντέρνο μοντέλο, βρίσκονται σε πλεονεκτικότερη θέση να μπολιάσουν τη νέα ταυτότητα με τα δικά τους χαρακτηριστικά. Ο Μανόλης Καλομοίρης, ο αναγνωρισμένος ως πατέρας της εθνικής σχολής στην Ελλάδα, προέρχεται από αστική οικογένεια, έχει σπουδάσει μουσική στη Βιέννη, διδάσκει πιάνο, θεωρητικά, σύνθεση και ιστορία της μουσικής στο ωδείο Αθηνών, υποστηρίζει και συνδέεται προσωπικά με τους δημοτικιστές και τον Ελευθέριο Βενιζέλο και ταυτίζεται με τις νεοτερριστικές και προοδευτικές δυνάμεις της εποχής - την κυβέρνηση, τον Τύπο, τους προοδευτικούς διανοούμενους. Εισάγει, διαποτισμένος από το Γερμανικό Ρομαντισμό, μια πρωτόγνωρη και παράταιρη για την Ελλάδα αυστηρότητα και έναν εκλεκτικισμό στην αντίληψη της μουσικής . Όπως περιγράφει η Ρωμανού :

Η διάκριση μεταξύ σοβαράς και ελαφράς μουσικής, που δεν υπήρχε στις συνειδήσεις των Επτανήσιων και των Νοτιοιταλών μουσικών, γίνεται τώρα σαφής και έντονη . Η διαφορά ιδεολογίας και νοοτροπίας είναι τόσο ευδιάκριτη, ώστε οι πρώτοι συνθέτες που κατατάσσονται στους δημιουργούς “ελαφράς” ελληνικής μουσικής είναι - με ελάχιστες εξαιρέσεις - αυτοί οι αποκλεισμένοι, που είχαν βάλει τα θεμέλια της δυτικής μουσικής στην Αθήνα . (Ρωμανού, 2003c : 294)

Η πρώτη Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής, γραμμένη από τον Συναδινό το 1919, αγνοεί παντελώς τη βυζαντινή παράδοση και τα Επτάνησα : αυτή η τελείως ανορθολογική συμπεριφορά σε ένα σύγγραμμα που όφειλε να αξιώνει να είναι επιστημονικό, δείχνει πως εκείνη την εποχή ενδιέφερε να φτιαχτούν οι νέοι μύθοι, και όχι να αποτυπωθεί η ιστορική αλήθεια. Μια τέτοια κατάχρηση της ιστορίας θα έμενε άραγε χωρίς επιπτώσεις ;

Ο όρος “εθνική μουσική ” εννοώντας το βυζαντινό μέλος χρησιμοποιείται πλέον με αυτό το περιεχόμενο μόνο από τους ψάλτες και είναι ενδεικτικό του γενικότερου περιορισμού της εξουσίας της Εκκλησίας :

Αυτή η αλλαγή συνίσταται στην εγκατάλειψη της πολιτικής του να προβάλλεται η Ορθόδοξη Εκκλησία ως ο σωτήρας του γένους (μια πολιτική που ενέκριναν ακόμη και οι μορφωμένοι Έλληνες, επειδή η Ορθόδοξη Εκκλησία συμβόλιζε την υπεροχή έναντι των άλλων κρατών με το ίδιο δόγμα, των Σλάβων), και τον προσανατολισμό στην αφομοίωση με τη Δυτική Ευρώπη . (Ρωμανού, 1987: 99)

Μέσα στη λογική του αυθεντικού και της καθαρότητας η βυζαντινή παράδοση αρχίζει να καλλιεργείται “σωστά”, δηλαδή με τρόπο αποδεκτό από το Πατριαρχείο, που σημαίνει μονόφωνη, φωνητική και με σημειογραφία νευματική· εναρμονίσεις μελών και καταγραφές σε πεντάγραμμο απορρίπτονται επισήμως και οριστικά. Το Ωδείο Αθηνών, με σεβασμό στην Ορθοδοξία, βρίσκει χώρο να φιλοξενήσει τη βυζαντινή παράδοση, συνεργαζόμενο με το Πατριαρχείο για την ίδρυση σχολής Βυζαντινής μουσικής¹¹, αλλά και να την οριοθετήσει: είναι ένας άλλος μουσικός κόσμος που δεν επικοινωνεί με την μουσική της κοινωνίας. Η ιδέα να συνδυαστεί η τροπικότητα με τη δυτική μουσική θα μετατεθεί μερικές δεκαετίες μετά.

Πρόθεσή μας δεν είναι να αναλύσουμε το ζήτημα της εθνικής σχολής στην Ελλάδα, θέμα από μόνο του πολυεπίπεδο: θα σχολιάσουμε μόνο ότι η ανάγκη για τη σύζευξη της “υψηλής” κλασικής μουσικής και της ατομικής έκφρασης με το λαϊκό, το παραδοσιακό και τη συλλογική έκφραση, είναι η υστερο-ρομαντική ιδεολογικά επιδίωξη της νέας ελληνικής κοινωνίας να αυτο-οριστεί ετερο-προσδιοριζόμενη και να λάβει τη θέση της στο υπερτοπικό πλαίσιο της διεθνικότητας που χαρακτήριζε την κλασική μουσική. Είμαστε ένα σύγχρονο κράτος, ένα νέο έθνος, σε ένα διεθνές περιβάλλον, η κλασική μουσική είναι η διεθνής μουσική γλώσσα της εποχής, και χρειαζόμαστε μια εγχώρια μουσική παραγωγή που να στηρίζεται σε αυτή τη διεθνή γλώσσα, για να μπορούμε να συνομιλούμε μουσικά με τα άλλα κράτη-έθνη, αλλά και εντός της χώρας, για να οικοδομήσουμε τη δική μας νεότερη πραγματικότητα.

Να όμως που στην πράξη η παράδοση με τη νεωτερικότητα δεν συνομήλυσαν ουσιαστικά στην Ελλάδα: Ο Ψάχος μέσω του περιοδικού Φόρμιγξ¹² προστατεύει την “καθαρότητα” (που ταυτίζεται με την “ελληνικότητα”) της μουσικής, που δεν πρέπει να έχει ξένες επιρροές (δηλαδή εναρμόνιση). Η ελληνικότητα στα έργα του Καλομοίρη

¹¹ Το Ωδείο Αθηνών αποφάσισε το 1903 να συνεργαστεί με το Πατριαρχείο Κωνσταντινούπολης για την ίδρυση σχολής Βυζαντινής μουσικής. Για το σκοπό αυτό, ο διευθυντής του Ωδείου Γ. Νάζος πήγε στην Κωνσταντινούπολη για να βρει το κατάλληλο πρόσωπο που θα αναλάμβανε τη διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής στο Ωδείο. Μετά από την προτροπή του ίδιου του Πατριάρχη, επιλέγεται ο Κωνσταντίνος Ψάχος, διακεκριμένος ψάλτης και συγγραφέας άρθρων περί της βυζαντινής μουσικής. Ο Ψάχος δίνει το εναρκτήριο μάθημά του στην Αθήνα στις 3 Σεπτεμβρίου 1904, και συνέβαλε σημαντικά στην επιβολή του παραδοσιακού μονοφωνικού μέλους επί των τετράφωνων προσαρμογών. (Δροσίνη, 1938:135)

¹² Η Φορμιγξ (1901 - 1912) ήταν ένα από τα πιο σημαντικά μουσικά περιοδικά το οποίο είχε σκοπό να προστατεύσει και να διαδώσει τη μονόφωνη εκκλησιαστική αλλά και τη δημοτική μουσική: σε αυτό δημοσιεύονται άπυπολλα τραγούδια από όλες τις περιοχές της Ελλάδας σε νευματική σημειογραφία (Ρωμανού, 2003b: 223)

εντοπίζεται σε εξωμουσικά στοιχεία, όπως οι τίτλοι και το πρόγραμμα¹³, ενώ στα αμιγώς μουσικά στοιχεία, ακολουθεί μια ελεύθερη ανάμιξη δυτικών και ελληνικών στοιχείων με ένα τελικό αποτέλεσμα που δεν θυμίζει το Βάγκνερ που ο ίδιος είχε σαν πρότυπο .

Στα μεγάλης κλίμακας και πιο φιλόδοξα έργα του Καλομοίρη, τις όπερες και τις συμφωνίες, αντιλαμβάνεται κανείς συσσωρευμένους συμβολισμούς, νοημάτων και ιδεολογιών ... Οι σχέσεις της δραματικής μουσικής του Καλομοίρη με αυτήν του Βάγκνερ είναι μόνο εξωτερικές . Ο Καλομοίρης είναι πάντα λυρικός και η μουσική του δεν έχει τον παλμό της βαγκνέριας μουσικής όταν είναι πολυφωνικά πυκνωμένη . (Ρωμανού, 2006 :175 - 182)

Σύμφωνα με τις ανθρωπιστικές επιστήμες, η έννοια της ταυτότητας παίζει κομβικό ρόλο όχι μόνο για την αντίληψη του εαυτού από το ίδιο το άτομο αλλά και για την τοποθέτηση του ατόμου στην ομάδα και εν τέλει για τη συλλογική κατασκευή της κοινωνίας. Το παρελθόν, εκτός από προϊόν κατεξοχήν αφηρημένης θεώρησης, μπορεί να είναι και μια ιδεολογική κατασκευή. Τα σύγχρονα εθνικά κράτη οδηγήθηκαν στην αναζήτηση και δημιουργία της εθνικής τους ταυτότητας . Στη χώρα μας η ταυτότητα, ή αλλιώς η “ελληνικότητα”, συζητιέται από την απαρχή της ίδρυσης του σύγχρονου κράτους - αλλά και πριν την Επανάσταση - ως ο προσδιορισμός της συγγενείας μας με την Ευρώπη ή της απόστασής μας από αυτή και ως το ερώτημα αν ανήκουμε στην Ανατολή ή στη Δύση, έννοιες που εμφανίζονται μάλιστα να συγκρούονται. Σύγκρουση ιδεολογική κατά τον Κωνσταντίνο Τσάτσο (1968:84) :

.. βασιζόμενη σε διαφορά αντίληψης για τη σχέση ατόμου και ολότητας, και όχι σε οικονομικά στοιχεία ¹⁴.

Είναι θέμα πρωτίστως πολιτικό με προεκτάσεις σε όλες της εκφάνσεις της κοινωνικότητας της χώρας μας και φυσικά και στις τέχνες, οι οποίες, και μεταξύ αυτών προπάντων η μουσική, έχουν λειτουργήσει ως το όχημα της έκφρασης των στάσεων που πήραν τα διαφορετικά κοινωνικά στρώματα απέναντι στο συγκεκριμένο θέμα καθ' όλη την πορεία της νεοελληνικής ιστορίας μέχρι και σήμερα.

Οι βασικοί άξονες του ζητήματος “Ανατολή - Δύση” είναι :

¹³ Οι τίτλοι των έργων του Καλομοίρη αναδεικνύουν τα θεμελιώδη μοτίβα της εθνικιστικής ιδεολογίας του: «Το Δαχτυλίδι της Μάνας», «Η Συμφωνία της Λεβεντιάς» προς τιμήν των ηρώων του Βαλκανικού Πολέμου (Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990 : 87,131). Μπορεί κανείς να εντοπίσει στον Καλομοίρη το ηθογραφικό (νατουραλισμός, η ελληνική φύση και ζωή), το εξωτικό (ένας ανατολίτικος ρομαντισμός, οι βυζαντινές και δημοτικές αναφορές), το θρυλικό (τα πάθη του γένους, ο μεγαλοϊδεατισμός, θρησκευτικοί συμβολισμοί) αλλά και το ‘ειδωλολατρικό’ ή σουρεαλιστικό στοιχείο (μεταφυσικά, ανεξήγητα συμβάντα που εντοπίζονται και στο δημοτικό τραγούδι) (ό.π., 1990: 88, 99). στο Παράσχου 2011.

¹⁴στο Γλυκοφρύδη 2011: 102

1. Ο προσδιορισμός της ελληνικής - εθνικής ταυτότητας .
2. Η σχέση μας με την Ευρώπη .
3. Η σχέση μας προς την αρχαία Ελλάδα .
4. Η σχέση της αρχαίας Ελλάδας με το Βυζάντιο .
5. Ο ρόλος της Ορθόδοξης Εκκλησίας .
6. Η διαμόρφωση της αστικής τάξης και τα ιδεολογήματα που τη συνόδεψαν .

Οι Έλληνες του 19ου αιώνα προβάλλουν την ιστορική και γενετική τους συνέχεια από την κλασική αρχαιότητα, η οποία ταυτόχρονα αποτέλεσε το πρότυπο της Ευρωπαϊκής Αναγέννησης. Η Ευρώπη του Διαφωτισμού θεμελίωσε τη πολιτική και κοινωνική ρήξη της με τη μεσαιωνική φεουδαρχία στο αρχαίο ελληνικό ιδεώδες της δημοκρατίας, τα ατομικά δικαιώματα και τον ουμανισμό - όπως όμως είναι φυσικό, οι κοινοβουλευτικές δημοκρατίες των σύγχρονων εθνικών κρατών απέχουν πολύ από την αρχαία πόλη-κράτος,. Θεμελιώνεται η σύγχρονη επιστήμη με την επικράτηση του ορθού λόγου και της κριτικής σκέψης και η γνώση απελευθερώνεται από τον θρησκευτικό δογματισμό. Στις τέχνες αναβίωσαν τα αισθητικά ιδεώδη της κλασικής αρχαιότητας, το μέτρο και η αρμονία, και κυρίως η άποψη ότι η τέχνη είναι “μίμηση” της Φύσης. Η νεωτερική Ευρώπη εξιδανικεύει το αρχαιοελληνικό παρελθόν, σαν ένα “χαμένο παράδεισο”, στο όνομα του οποίου νομιμοποιείται η νεωτερική συνθήκη . Πώς θα μπορούσε λοιπόν η Ελλάδα, που, λόγω της αδιαμφισβήτητης τοπικής και γλωσσικής συνέχειας, είναι ο φυσικός κληρονόμος αυτού του πολιτισμού, να αποστασιοποιηθεί από την Ευρωπαϊκή στάση ; Για τη χώρα μας η σύνδεση με την Ευρώπη ήταν το ίδιο το μέλλον, η εθνική μας ταυτότητα δεν θα μπορούσε να είναι παρά μόνο και ευρωπαϊκή. Η φιλοευρωπαϊκή ιδεολογία χρίστηκε αυτομάτως ως προοδευτική, και τα νεοπαγή αστικά ελληνικά στρώματα που την υιοθέτησαν αυτοπροσδιορίστηκαν ως οι πρωτεργάτες του έθνους.

Κάπου εδώ όμως εγκαθιδρύεται και μια στρέβλωση : Η Ευρώπη ήθελε να αποκηρύξει το δικό της Μεσαίωνα, και η παράκαμψη αυτή την έφερε στην κλασική αρχαιότητα. Δεν ίσχυε το ίδιο για την Ελλάδα όμως, η οποία έφτανε στους αρχαίους προγόνους της μέσα από τη συνέχεια του Βυζαντίου . Με μια ευκολία που ίσως οφείλεται στο σχίσμα των Εκκλησιών (Ανατολική-Ορθόδοξη και Δυτική-

Ρωμαιοκαθολική), οι Έλληνες αποδέχτηκαν την Ευρώπη ως Δύση και το Βυζάντιο ως Ανατολή, συνέδεσαν τη Δύση με τον πολιτισμό, την πρόοδο και την ελεύθερη ανάπτυξη της ατομικότητας, και απέδωσαν στην Ανατολή τα εγκλήματα του Μεσαίωνα : βαρβαρότητα, ανελευθερία, τυραννία . Πρέπει να καταλάβουμε πως οι έννοιες “Ανατολή” και “Δύση” δεν έχουν μόνο τοπικό περιεχόμενο αλλά και χρονικό-ιστορικό, ως η παλαιά και η νέα τάξη πραγμάτων, και ιδωμένες από αυτή τη σκοπιά, το Βυζάντιο και ο Μεσαίωνας έχουν κοινό μεταξύ τους το ότι ιστορικά είναι εποχές κυριαρχίας του θεοκρατικού συστήματος. Το θέμα είναι περίπλοκο .

Έτσι προκύπτει για τους Έλληνες ένας διχασμός, από το γεγονός ότι συμπαρασύρθηκαν στο να απαξιώσουν το εγγύς παρελθόν τους εν όψει της ανάγκης τους να ταυτιστούν με το αρχαίο, μιμούμενοι τον τρόπο προσέγγισης των Ευρωπαίων προς το δικό τους παρελθόν. Όσον αφορά τη μουσική, η Ελλάδα μπήκε στο 19ο αιώνα της πολιτικής ανεξαρτησίας και της εθνικής συνειδητοποίησης με τη μεγάλη παράδοση της μονόφωνης εκκλησιαστικής ψαλτικής, που ως τότε είχε το χρίσμα της “εθνικής” μουσικής, αλλά και με πολλές επιρροές από το ομοφωνικό στυλ της Ευρώπης, όπως αυτό διοχετεύτηκε μέσω των Επτανήσων και των ελληνικών παροικιών του εξωτερικού. Αυθόρμητα και πολύ γρήγορα επικράτησε η αισθητική της τετραφωνίας (της εναρμόνισης δηλαδή) στα ορθόδοξα εκκλησιαστικά μέλη που ψάλλονταν στις λειτουργίες της εποχής, καθώς και η καταγραφή τους στην πιο απλή σημειογραφία του πενταγράμμου εν συγκρίσει με τη νευματική. Το Πατριαρχείο απέτρεψε την περαιτέρω εξάπλωση αυτού του μουσικού παντρέματος μέσα από μια λογική περί του “αυθεντικού” και της “καθαρότητας” της παράδοσης, λογική αμιγώς δυτικοευρωπαϊκή όμως, εναρμονισμένη στις αισθητικές απαιτήσεις του Ευρωπαϊκού Ρομαντισμού του 19ου αιώνα. Η κίνηση αυτή, διέσωσε την “εθνική” μουσική των Ελλήνων από τα ξένα στοιχεία, και ταυτόχρονα την απομόνωσε από το μουσικό γίγνεσθαι, διευκολύνοντας τον περιορισμό της στη λατρευτική πράξη και τους λειτουργούς της . Η Βυζαντινή Ψαλτική συνέχισε να καλλιεργείται με ευλάβεια από ένα στενό κύκλο ανθρώπων χάνοντας και τον τίτλο “εθνική”, αλλά και τον τίτλο “μουσική” : το Ωδείο Αθηνών αποδέχεται με ραθυμία την ίδρυση Σχολής Βυζαντινής Μουσικής, κίνηση που υπαγορεύτηκε μάλλον από κάποιο είδος συμπεριφοράς πολιτικής ορθότητας, και όχι από την πεποίθηση ότι έτσι συνεισέφεραν στη μουσική ζωή του τόπου. Στην πράξη, η Βυζαντινή μουσική δεν ενδιέφερε τους πελάτες του ωδείου .

Ο αυτοπεριορισμός της ελληνικής παράδοσης οφείλεται και σε άλλα δεδομένα : η εναρμόνιση εκκλησιαστικών μελών δεν είναι το μόνο δυνατό πάντρεμα που θα μπορούσε να έχει συμβεί · ήταν όμως το μόνο εφικτό λόγω της απορριπτικής στάσης που διατήρησε η Ορθόδοξη Εκκλησία απέναντι στην οργανική μουσική . Σε πολύ παλιότερο χρόνο, η μουσική σε Δύση και Ανατολή ήταν συγγενείς και συναφείς μεταξύ τους : οι ερευνητές διαπίστωσαν σκοπούς και λαϊκά τραγούδια να ταξιδεύουν σε όλη την έκταση της Ευρώπης, και θρησκευτικά μέλη του Βυζαντίου να εκτιμώνται με ευαρέσκεια από τους Ρωμαιοκαθολικούς . Αυτό σημαίνει ότι οι τοπικές παραδόσεις μοιράζονταν μια ευρύτερη κοινή ρίζα . Ως τον 9ο αιώνα και στις δυο Εκκλησίες απαγορεύτηκαν τα μουσικά όργανα, που θεωρήθηκαν ως ύποπτη κληρονομιά της ειδωλολατρικής αρχαιότητας (Vuillermoz 1979 : 39) ενώ η οργανική μουσική και οι δεξιότητες της ήταν εκφραστές της κατάλυσης των χρηστών ηθών και της ακολασίας. Τί και αν οι λαοί δεν έπαψαν ποτέ να παίζουν όργανα, να τραγουδούν και να χορεύουν, τί και αν η διασκέδαση και η γιορτή δεν έλειπε ποτέ από την ανθρώπινη κοινωνικότητα, ως αυθόρμητη έκφραση που είναι, οι Εκκλησίες διαχώρισαν από νωρίς τη θέση τους ως φορείς του υψηλού και του πνευματικού, και ως διεκδικητές της μόνης αλήθειας, αυτής του Θεού δηλαδή, και κατέδειξαν σαφέστατα με αυτή τους τη στάση, ως άλλοι αυτοκράτορες, πως η αλήθεια, όπως και η γνώση και η ευτυχία, ήταν προνόμιο για τους λίγους . Στη Δύση όμως ξεκίνησε μια σταδιακή αλλαγή : τον 9ο αιώνα, εισβάλλει στην Εκκλησία το εκκλησιαστικό όργανο, αν και παρέμεινε για πολύ καιρό μουσικό στοιχείο ξένο στη λειτουργία. Τα πρώτα μεσαιωνικά λειτουργικά δράματα στον περίβολο των ναών από τον 9ο ως το 16ο αιώνα, που γεννιέται η όπερα, εξελίσσονται από υποτυπώδεις “σκηνές” διδακτικού περιεχομένου και φωνητικού χαρακτήρα σε έργα που συνδυάζουν μονόφωνη και πολυφωνική φωνητική μουσική με οργανικά μέρη και καμιά φορά και χορούς (Muir 1995) . Το 16ο αιώνα η μεταρρύθμιση του Λούθηρου δίνει πρωταρχική σημασία στη μουσική, βάζοντας τα θεμέλια για την μεγάλη της άνθηση στους επόμενους αιώνες . Η οργανική μουσική και η απώτατη εξέλιξη αυτής, η συμφωνική ορχήστρα, αποτέλεσε κυρίαρχο και ουσιώδες κομμάτι του μουσικού πολιτισμού της Ευρώπης . Ο πολιτισμός αυτός ήταν και παραμένει γραπτός : η μουσική σημειογραφία εξελίχθηκε σε ένα σύστημα ικανό να τον εξυπηρετήσει, να τον συντηρήσει και τελικά να τον χαρακτηρίσει . Από τον 9ο αιώνα αρχίζουν οι πρώτες καταγραφές μαδριγαλιών και λαϊκών τραγουδιών και θρησκευτικής

μουσικής και δρομολογείται η μακρά πορεία της εγκατάλειψης της νευματικής σημειογραφίας και της επικράτησης του πενταγράμμου, ως ενός προσιτού και εύληπτου συστήματος γραφής της μουσικής. Η κοσμική αυτή μουσική προάγεται πια στην ανώτερη βαθμίδα της λόγιας καλλιτεχνικής παραγωγής, απευθυνόμενη σε ένα ευρύ φάσμα του ευρωπαϊκού πληθυσμού, που αυτοσυνειδητοποιείται ως ο αναγεννησιακός άνθρωπος, και μετά ο διαφωτισμένος πολίτης και τέλος ο καλλιεργημένος αστός της μοντέρνας βιομηχανικής και εκδημοκρατισμένης ευρωπαϊκής κοινωνίας.

Η μόνη λόγια και γραπτή παράδοση στον Βυζαντινό, μεταβυζαντινό και κατόπιν ελλαδικό χώρο παρέμεινε η μονόφωνη εκκλησιαστική ψαλμωδία. Η γύρω από αυτήν λαϊκή μουσική συνέχισε να καλλιεργείται μέσω της αρχαίας και μεσαιωνικής προφορικότητας, και μαζί με αυτή και η όποια οργανική μουσική. Καθώς δεν υπήρξε Αναγέννηση και Διαφωτισμός λόγω της Τουρκοκρατίας, δεν ευδοκίμησαν οι πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που θα αναδείκνυαν εκείνα τα κοινωνικά στρώματα που θα επιζητούσαν να εκφραστούν με μια ανεξάρτητη υψηλή τέχνη, που θα θεμελιωνόταν στη λαϊκή παράδοση, αποτυπώνοντας την ιστορική τους συνέχεια. Μόνο στην Κωνσταντινούπολη του 18ου και 19ου αιώνα, που υπήρξε μεγάλο και πολυπολιτισμικό αστικό κέντρο, αναπτύχθηκε ένας ιδιαίτερος μουσικός πολιτισμός, από τους Ρωμιούς συνθέτες της Πόλης (Δημήτριος Καντεμίρης, Ζαχαρίας Χανεντές, Πετράκης, Νικολάκης κ. α.) , με οργανικά σύνολα, με λόγια-κοσμική οργανική μουσική, πάνω στην τεχνική των “δρόμων” ή “μακάμ”, πάνω σε μη συγκερασμένες κλίμακες δηλαδή . Η μουσική αυτή όμως έμεινε στα όρια της Κωνσταντινούπολης και δεν βρήκε περαιτέρω εξάπλωση στην Ελλάδα .

Οργανική μουσική, πεντάγραμμο, αστική συνείδηση : αυτός ο συνδυασμός χαρακτηρίζει το μουσικό πολιτισμό της Ευρώπης. Τη χρονική στιγμή που οι Έλληνες αρχίζουν να προσδιορίζονται ως σύγχρονο εθνικό κράτος, η αναγνωρισμένη ελληνική-εθνική μουσική είναι φωνητική, εκκλησιαστική και εχθρική προς τα μουσικά όργανα, ενώ το καταφύγιο της αρχαιολατρείας έχει την παραδοξότητα να μας οδηγεί προς την Ευρώπη (ειδικά στην περίπτωση της μουσικής, λόγω της απουσίας τεκμηρίων - κάτι που δεν ισχύει για τις άλλες αρχαίες τέχνες). Και επιπλέον, ο χρονικός ορίζοντας που είχαν τα ελληνικά αστικά στρώματα που αναδύθηκαν, με τις ιδιαιτερότητές τους, να αναζητήσουν τη δική τους μουσική έκφραση, σε μια πολιτισμική συνομιλία με τις ανατολικές τους ρίζες από τη μια και τα δυτικά πρότυπα από την άλλη, δεν διήρκεσε

ούτε εκατό χρόνια : ο 20ος αιώνας με το ραδιόφωνο και τη μαζική κουλτούρα ως την κατεξοχήν αστική έκφραση, αλλά και τα νέα κοινωνικοπολιτικά κινήματα που αμφισβητούν τη δυτική επικυριαρχία, αλλάζει συλλήβδην το σκηνικό και τους όρους της μουσικής ζωής παντού στον κόσμο, όπως και τις στάσεις που υιοθετούν οι “άλλοι” λαοί απέναντι στο δυτικό πολιτισμό.

Προσπαθήσαμε να σκιαγραφήσουμε τις παραμέτρους και τους λόγους που ο σύγχρονος Έλληνας εκδηλώνει μια αμφιθυμία ως προς την Ευρωπαϊκή μουσική με βάση τα ιδεολογήματα που έχουν κυριαρχήσει στην νεότερη ελληνική ιστορία. Από αυτή την οπτική γωνία η αμφιθυμία αυτή ερμηνεύεται, κατά την άποψή μας, ως προϊόν των αισθητικών αντιφάσεων και συγκρούσεων με τις οποίες αυτός εισήχθη στη νεότερη εποχή. Θεωρούμε ότι η πολιτισμική και μουσική ανταλλαγή και ανάμιξη είναι δυνητικά απεριόριστες και ότι οι περιορισμοί τους οφείλονται στις ιδεολογικές επιλογές των εκάστοτε κοινωνιών.

Όπως περιγράφει η Γλυκοφρύδη- Λεοντσίνη :

Γενικά κατά τον 19ο και τον 20ό αιώνα προβάλλεται η ιδέα της συνεχούς και γόνιμης παρουσίας του ελληνισμού στο χρονικό πλαίσιο του γίνεσθαι της ανθρωπότητας, οπότε ανανεώνεται η ιστορική αντίληψη για τον ελληνισμό, προβάλλεται και πάλι από τους διανοούμενους η ιδέα της ιστορικότητας και τονίζεται ιδιαίτερα η φυλετική ιδιοσυγκρασία και η ιδιαιτερότητα του ελληνικού τοπίου, ο ανθρωποκεντισμός του ελληνικού και χριστιανικού πνεύματος και ο ανθρωπομορφισμός της αρχαίας και βυζαντινής τέχνης.

Η ελληνική διάνοηση ήδη από την εποχή του Διαφωτισμού συνέδεσε την Ανατολή με τη βαρβαρότητα, την τυραννική ή δεσποτική διοίκηση, και τη Δύση με τον πολιτισμό και την ελεύθερη ανάπτυξη της ατομικότητας, αντίληψη που υιοθετείται και κατά τον 19ο αιώνα ο οποίος έθεσε σε βάση ιστορική και φιλοσοφική την ελληνική ιδεολογία και πρόβαλε τη θεωρία της ιστορικής συνέχειας και ενότητας του ελληνικού έθνους, παράλληλα με την ιστορική αποστολή του ελληνισμού, προσφέροντας μια αφήγηση για το έθνος που απασχόλησε ιστορικούς και διανοούμενους μέχρι και το 1950 περίπου.

Το ιδεολόγημα «Ανατολή και Δύση» χρησίμευσε στους Νεοέλληνες για να προσδιορισθεί ιστορικά η εθνική ταυτότητα μέσα από την αντίθεση και να τονισθεί η ενότητα στον χώρο και τον χρόνο, να διακριθεί ο αρχαίος και νέος πολιτισμός σε σχέση με γνωρίσματα πολιτισμικά και χαρακτηριστικά εθνικά, να προσδιορισθεί η σημασία της νέας Ελλάδος, η οποία μπορεί να αποτελέσει γέφυρα πολιτισμών αλλά και εκπολιτισμού της Ανατολής, καθώς και εμπόδιο στην εξάπλωση του «σλαβικού κινδύνου».

Για τους Έλληνες αυτής της εποχής το μέλλον της Ελλάδος συνδεόταν με την Ευρώπη, και η ευρωπαϊκή ταυτότητα συνιστούσε μέρος της εθνικής. Το θέμα συνεπώς ταυτότητας και ετερότητας τίθεται από αυτούς σε σχέση με το δίπολο Ανατολή-Δύση, οι οποίες αντιτίθενται πολιτιστικά και ιδεολογικά. Οπωσδήποτε ο ελληνισμός, βρισκόμενος μεταξύ Ανατολής και Δύσης, αντιμετώπισε από τον 14ο αιώνα ένα δίλημμα που μεταβλήθηκε με την πάροδο του χρόνου σε ανθεκτικό ιδεολόγημα, που σχετίζεται με τα δύο αντιθετικά συστήματα αξιών και συμπεριφορών, και προσπάθησε να διατηρήσει την ελληνοχριστιανική του ταυτότητα. (Γλυκοφρύδη - Λεοντσίνη 2011 : 102-103)

3. 2 Ορχήστρες και μαέστροι : πριν και μετά το 1950

Στο τέλος του 19ου αιώνα τα οργανικά σύνολα που κυριαρχούν είναι οι ορχήστρες πνευστών, δηλαδή οι μπάντες, μετά ακολουθούν οι ορχήστρες νυκτών εγχόρδων, που λέγονται μαντολινάτες, και τελευταίες οι ορχήστρες εγχόρδων με δοξάρι, για το λόγο ότι τα όργανα της ορχήστρας είχαν μεγάλο κόστος για την αγορά τους και απαιτούσαν μακροχρόνια ενασχόληση, ενώ οι μπάντες και οι μαντολινάτες μπορούσαν να συγκροτηθούν πολύ ευκολότερα, με μικρότερο κόστος και με ολιγόμηνη προετοιμασία των εκτελεστών, καθώς ήταν απαραίτητες μόνο στοιχειώδεις μουσικές γνώσεις. Στις ορχήστρες αυτές, που δεν ήταν, τουλάχιστον τα πρώτα χρόνια, πλήρεις συμφωνικές ορχήστρες, έπαιζαν ερασιτέχνες και επαγγελματίες μουσικοί, και με διανομή οργάνων ανάλογα με την εκάστοτε διαθεσιμότητα. Δημιουργήθηκαν με τις πρωτοβουλίες των μουσικών συλλόγων της Αθήνας και του Πειραιά, με πρώτες χρονικά την ορχήστρα της μουσικής εταιρίας “Ευτέρπη” και την ορχήστρα του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου. Οι σύλλογοι αυτοί, οι οποίοι ήταν κύριοι φορείς της μουσικής εκπαίδευσης, καθώς και της γενικότερης μουσικής ζωής του τόπου (Μπαρμπάκη 2009:385-386) ιδρύουν και τις πρώτες σχολές εγχόρδων, ώστε να επανδρωθούν σταδιακά οι ορχήστρες . Μέχρι την εμφάνιση του γραμμοφώνου και του ραδιοφώνου, οι ανάγκες για ζωντανή μουσική σε μια μεγάλη γκάμα δημόσιων χώρων και κοινωνικών περιστάσεων είναι μεγάλες : όπως και στην υπόλοιπη Ευρώπη, έτσι και στην Ελλάδα οι ορχήστρες παίζουν σε συναυλίες, χοροεσπερίδες, εκδρομές, σε θέατρα, αίθουσες συναυλιών, αλλά και καφέ και εξωτερικούς χώρους. Το ρεπερτόριο των συναυλιών, για τις οποίες υπάρχουν στοιχεία από τις πηγές της εποχής, είναι αρχικά ορχηστρικές διασκευές - αποσπάσματα από δημοφιλείς όπερες, και σιγά σιγά, καθώς οι ορχήστρες γίνονται πληρέστερες και εκτελεστικά ικανότερες, εισάγεται το καθαρά συμφωνικό ρεπερτόριο με έργα Mendelssohn, Weber, Wagner. Όπως γράφει ο Μοντσενίγος (1958 : 332) :

..στη Φιλαμονική Εταιρία Αθηνών οφείλεται η πρώτη γνωριμία του ελληνικού κοινού με πολλά μουσικά αριστουργήματα, καθώς πρώτη έφερε σε επαφή το κοινό με έργα γερμανών μουσικών, παρότι έχει και έργα του συρμού, βάλς, πόλκες, κ.λ.π. (στο Μπαρμπάκη 2009 : 321).

Οι εμφανίσεις των ορχηστρών περιορίζονται σε λίγες φορές το χρόνο, ή με αφορμή κάποιο σημαντικό κοινωνικό γεγονός και όχι σε ένα σταθερό χώρο - η πρώτη ορχήστρα που για ένα διάστημα έδωσε συστηματικά τακτικές συναυλίες ανά σεζόν ήταν αυτή του Ομίλου Φιλομούσων (Μπαρμπάκη 2009:334). Το κοινό των συναυλιών είναι μέλη της καλής κοινωνίας, η βασιλική οικογένεια, πολιτικά πρόσωπα : Τις συναυλίες της Φιλαρμονικής Εταιρίας Αθηνών παρακολουθούν :

η βασιλική οικογένεια, ο πρωθυπουργός, ο Υπουργός Εξωτερικών, μέλη του διπλωματικού σώματος, του εμπορικού και βιομηχανικού κόσμου της πρωτεύουσας, άνθρωποι των γραμμάτων, ξένοι βασιλείς και αξωματούχοι, καθώς και επίσημοι αντιπρόσωποι ξένων κρατών . (Μπαρμπάκη 2009 : 319)

Το 1885 ιδρύθηκε η Φιλαρμονική του Δήμου Αθηναίων η οποία έλαβε μέρος στους πρώτους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας το 1896. Το 1893 ιδρύθηκε η Μαθητική Ορχήστρα Ωδείου Αθηνών την οποία διευθύνουν διαδοχικά οι Φρανκ Σουαζύ (Franck Choisy) (1899–1907), Αρμάνδος Μαρσίκ (Armand Marsick)(1908–22) και Ιβάν Μπούτνικωφ (Jean Boutnikoff) (1923–9).

Οι μαέστροι των πρώτων χρόνων είναι Ιταλοί, Βαυαροί και Επτανήσιοι μουσικοί οι οποίοι είναι παράλληλα δάσκαλοι οργάνων ή/και θεωρητικών, και συνθέτες . Ο ρόλος τους σε μπάιντες, ορχήστρες εγχόρδων και χορωδίες, είναι κυρίως εκπαιδευτικός, (εγκύμναση των μουσικών συνόλων τα οποία διευθύνουν, εκμάθηση του ρεπερτορίου, ακόμα και διδασκαλία σε κάθε μουσικό ξεχωριστά), εφόσον οι ορχήστρες της εποχής είναι αρχάριες . Φαίνεται ότι καταλαμβάνουν τη θέση του μουσικού διευθυντή με κριτήριο την ευρύτητα των μουσικών τους γνώσεων και τη γενική μουσική τους εμπειρία και όχι την εξειδίκευση ή την προϋπηρεσία τους ως μαέστροι - κάτι που τότε άλλωστε ισχύει με παρόμοιο τρόπο και στην Ευρώπη . Τα βιογραφικά στοιχεία γιαντούς είναι ελάχιστα - πράγμα που δυσχεραίνεται από το γεγονός ότι μετακινούνται συχνά μεταξύ των διαφόρων πόλεων (ή και χωρών), προφανώς ακολουθώντας τις ευκαιρίες για δουλειά¹⁵ σε ένα μάλλον αβέβαιο περιβάλλον για το επάγγελμα του μουσικού.

Η Μπαρμπάκη αναφέρει τα εξής ονόματα μαέστρων :

Οι Ιταλοί : Ραφαήλ Παριζίνης, Ιταλός καθηγητής και μουσικός διευθυντής στην Φιλαρμονική Εταιρεία “Ευτέρπη”, Φρειδερίκος Βολονίνι, Άγγελος Μασκερόνι,

¹⁵Ένα τέτοιο παράδειγμα ήταν ο Μπονιτσιόλι , που εμφανίζεται μέσα σε μικρό χρονικό διάστημα στην Κέρκυρα, Αθήνα, Μεσολόγγι, Ισπανία, Πορτογαλία, Ρωσία και Νότιο αμερική”. (Ρωμανού 2003 : 239)

διηύθυνε το μελοδραματικό θίασο του ωδείου Αθηνών, Βικέντιος Δεμέη, οργάνωσε και διηύθυνε την μπάντα της “Ευτέρπης” από το 1897, Ρικάρτνο Μπονιτσιόλι, αρχιμουσικός στη ΦΕ Κέρκυρας και διευθυντής του Ομίλου Φιλομούσων 1893-1895, Λουδοβίκος ντι-Μέντο, διηύθυνε τη χορωδία του μουσικού ομίλου “Απόλλων” και της χορωδίας του Πειραιϊκού Συνδέσμου, και στη συνέχεια το χορό του Ελληνικού Μελοδράματος, Λουδοβίκος Σπινέλι, διευθύνει διάφορες χορωδίες .

Οι Βαυαροί : Γεώργιος Γαϊδεμβέργερ (Georg Gaidemberger) διδασκαλία και διεύθυνση της μπάντας του Ορφανοτροφείου Χατζηκώστα. Είχε αναλάβει τη μπάντα του Ορφανοτροφείου Ζάννη και τη μπάντα του μουσικού συλλόγου “Μελομένη” στον Πειραιά, Ανδρέας Σάιλερ (Andreas Sailer) , διευθυντής σε πολλές μπάντες Αθήνας και Πειραιά και ο πρώτος διευθυντής της μπάντας της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών την οποία διηύθυνε ως το 1895, Μαυρίκιος Ούγγερ (Moritz Unger), διευθύνει τη χορωδία του Ομίλου Φιλομούσων του Πειραιά, Έντουαρντ Κρέμσερ (Edward Kremser), Βιεννέζος, διευθυντής της χορωδίας της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών, και της χορωδίας και ορχήστρας της Μουσικής Εταιρείας Αθηνών, Καρλ Μπέμερ (Karl Bemmer) διευθύνει την ορχήστρα της Μουσικής Εταιρείας Αθηνών 1903 1904, Άνδλοβιτς, διευθυντής της μπάντας του Μουσικού Πειραιϊκού Συνδέσμου που άρχισε τη λειτουργία της το 1902 .

Οι Επτανήσιοι μουσικοί : Ναπολέων Λαμπελέτ συνεργάστηκε με το ωδείο Αθηνών, δίδαξε, διηύθυνε τη χορωδία του, και την ορχήστρα και χορωδία του μουσικού συλλόγου “Καλλιτεχνική Οικογένεια” στον Πειραιά, Λαυρέντιος Καμηλιέρης (Camilieri Lorenzo) κερκυραίος μαλτέζικης καταγωγής, απόφοιτος του ωδείου της Νάπολης S. Pietro a Majella διευθύνει την ορχήστρα του Ομίλου Φιλομούσων το 1896 μετά την αποχώρηση του Μπονιτσιόλι . Μετά τη σταδιοδρομία του στην Ελλάδα έκανε διεθνή καριέρα, Σπύρος Καίσαρης, αρχιμουσικός στη Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών στη θέση του Ανδρέα Σάιλερ και διευθυντής της μπάντας του Ορφανοτροφείου Ζάννη, Ιωσήφ Καίσαρης, μεγαλύτερος αδερφός του Σπύρου, αρχιμουσικός στο μουσικό σύλλογο “Μελομένη”, Διονύσιος Λαυράγκας, διευθυντής της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών 1894-1896 και διευθυντής της χορωδίας στο Ωδείο του Πειραιϊκού Συνδέσμου, Γρηγόριος Γεώργεβιτς (αναφέρεται ως Επτανήσιος στο λεξικό του τάκη Καλογερόπουλου, χωρίς να προσδιορίζεται η χώρα καταγωγής) διευθύνει την μπάντα του Ορφανοτροφείου Ζάννη 1884-1886, και ο Αλέξανδρος Κατακουζηνός από τους

Έλληνες μουσικούς που έζησαν μεγάλο μέρος της ζωής τους και έλαβαν μουσική παιδεία σε ευρωπαϊκά κέντρα.

Οι διευθυντές χορωδιών : Λουδοβίκος ντι-Μέντο, χορωδία “Απόλλων”, Αντώνιος Σκορδίλης, Χρήστος Τζουανέας : και οι δυο σε άλλη χορωδία με το όνομα “Απόλλων”, Βασίλειος Πετροζίνι χορωδία “Πρόοδος”, Δημήτριος Ρόδιος, Ιωάννης Σακελλαρίδης, Θεμιστοκλής Πολυκράτης, Σταμάτης Σταματιάδης, Θεοχάρης Γερογιάννης, Κ. Καρναούρης, Αγ. Δημόπουλος, Αραβιάνος , Χρήστος Στρουμπούλης , Σπύρος Σπάθης, όλοι τους διευθυντές σε εκκλησιαστικές τετράφωνες χορωδίες, Γεώργιος Γαϊδεμβέργερ, Τιμόθεος Ξανθόπουλος, διηύθυναν χορωδίες που τραγούδησαν τα χορικά διαφόρων αρχαίων τραγωδιών, Νάζαρος Σεράο, διευθυντής της μπάντας της Φιλαρμονικής Εταιρίας Αθηνών .

Η δραστηριότητα αυτών των μουσικών στις πιο πολλές περιπτώσεις δεν είναι αμιγώς η διεύθυνση - είναι δάσκαλοι, συνθέτες, θεωρητικοί, οι οποίοι καλύπτουν την ανάγκη της διεύθυνσης όπου αυτή εμφανίζεται .

Μπαίνοντας στον 20ο αιώνα, η εποχή αυτή χαρακτηρίζεται έντονα από τις πολιτικές εξελίξεις : η Ελλάδα βίωσε το κίνημα στο Γουδί, τους Βαλκανικούς Πολέμους, την εμπλοκή της στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τον Εθνικό Διχασμό, τη διάψευση του μεγαλοϊδεατισμού με την ολέθρια κατάληξη της Μικρασιατικής Εκστρατείας και τις πολιτικές και κοινωνικές ταλαντεύσεις που έφερε ο λεγόμενος «ελληνικός Μεσοπόλεμος» (1922-1940). Οι τελευταίες μπορούν εν τάχει να συνοψιστούν στην πτώση της βασιλείας και στην ανακήρυξη της περιπετειώδους αβασίλευτης δημοκρατίας (1924), στην παλινόρθωση της βασιλείας (1935), στο μεταξικό καθεστώς, στον πόλεμο και στην εμφύλια διαμάχη. Τα χρόνια 1910-1932, κατά τα οποία ανέλαβε άμεσα ή έμμεσα ο Ελευθέριος Βενιζέλος τη διακυβέρνηση της χώρας, είναι μια περίοδος πλούσια τόσο σε πολιτικές εξελίξεις όσο και στα πολιτιστικά πράγματα και στην καλλιτεχνική δημιουργία στην Ελλάδα. Παράλληλα με την πολεμική προσπάθεια για την επέκταση των συνόρων, την προσπάθεια εφαρμογής της Μεγάλης Ιδέας, αλλά και την αποτυχημένη κατάληξή της, τη διαμόρφωση νέων εθνικών, κοινωνικών και οικονομικών πραγματικοτήτων και την ανάδειξη νέων πολιτικών παρατάξεων, εκδηλώνεται για πρώτη φορά ο ελληνικός αστικός πολιτισμός,

που οπωσδήποτε καθορίστηκε σε μεγάλο βαθμό από τα πολιτικά γεγονότα . Η αστική τάξη του μεσοπολέμου παίρνει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της :

Η τάξη αυτή αρχίζει, μετά το 1922, ν' αποκτά ταξική συνείδηση κάτω από τις τραυματικές συνθήκες που προέκυψαν από τη στρατιωτική και ηθική ήττα του 1922. Εξ ου και ο προσανατολισμός των δραστηριοτήτων της, που στρέφονται κατά προτίμηση προς ατομιστικού και ιδιωτικού χαρακτήρα ασχολίες, ενώ παράλληλα μειώνονται οι ασχολίες κοινωνικού και πολιτικού περιεχομένου. Η αστική τάξη, λοιπόν, παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα του Μεσοπολέμου αναδιπλωμένη στον εαυτό της και ασχολούμενη με τα ψυχολογικά, ερωτικά ή ιδεολογικά της προβλήματα ή με την ψυχαγωγία και τη διασκέδαση . (Σακαλάκη 1984 :104)

Είναι μια εποχή επέκτασης : το ωδείο Αθηνών έχει πλέον αποφοίτους, Έλληνες μουσικούς, μεταξύ αυτών ο Νίκος Σκαλκώτας, ο Δημήτρης Μητρόπουλος, που αποτελούν ένα δυναμικό σώμα μουσικών που γράφουν τη νέα ελληνική έντεχνη μουσική, επανδρώνουν τις ορχήστρες και διδάσκουν τη μουσική, όπως επίσης και μια τάξη ερασιτεχνών πιανιστών, της καλής κοινωνίας, που γίνονται το ακροατήριο . Είναι η εποχή της κυριαρχίας του Μανώλη Καλομοίρη και των ιδεών του, ο οποίος με τη σειρά του κατέστη ο κύριος εκφραστής του βενιζελισμού στην περιοχή της έντεχνης μουσικής (Τσέτσος 2013:271) και η εποχή της εθνικής σχολής για τη μουσική, όπως άλλωστε και σε άλλες χώρες . Έρχονται στην Αθήνα διάσημοι ερμηνευτές της εποχής για παραστάσεις και ρεσιτάλ, και γενικότερα παρατηρείται μια ενδιαφέρουσα μουσική ζωή με αρκετή κινητικότητα. Στα κύρια ακούσματα της μεσοπολεμικής Αθήνας κυριαρχεί η οπερέτα, η όπερα, η ελαφρά μουσική της εποχής, το ρεπερτόριο των μαντολινάτων και άλλων ωδικών συλλόγων και, σε δεύτερο επίπεδο, οι συνθέσεις των εκπροσώπων της λεγόμενης «Εθνικής Σχολής» καθώς και του «κλασικού» συμφωνικού και χορωδιακού ρεπερτορίου. Υπάρχουν μουσικά περιοδικά και μουσικοκριτική . Ιδρύονται και άλλα ωδεία, με πρωτοβουλία πάντα του Καλομοίρη, τα Ωδεία Ελληνικό (1919) και Εθνικό (1926), κίνηση που σε μια εποχή μεγάλων πολιτικών και ιδεολογικών ζυμώσεων :

υπογραμμίζει αισθητικά τη δραματική αυτή μεταβολή στο εσωτερικό του ελληνικού μουσικού κόσμου, με μια στροφή στο αντίπαλο του γερμανικού ρομαντισμού αισθητικό ρεύμα (Τσέτσος 2013:278)

Το πρώτο μισό του 20ου αιώνα συνεχίζει την πορεία της η Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών, ενώ ο Καλομοίρης ιδρύει το 1923 την Συμφωνική Ορχήστρα του Ελληνικού Ωδείου υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητρόπουλου . Η συνύπαρξη ταυτόχρονα δυο ορχηστρών αποδείχθηκε αδύνατη, αφού και στις δυο έπαιζαν οι ίδιοι λίγο πολύ

μουσικοί. με αποτέλεσμα να συγχωνευτούν το 1925 στο “Σύλλογο Συναυλιών”, ο οποίος διαλύθηκε το 1927, οπότε και ανασυγκροτήθηκε η Συμφωνική Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών, με μόνιμους αρχιμουσικούς τον Δημήτρη Μητρόπουλο και και Ιβάν Μπούτνικοφ και , ως έκτακτοι, ο Φιλοκτήτης Οικονομίδης και ο Χοσέ Μπουστίντουϊ.

Το 1922 ο Μπουστίντουϊ, ο Φιλοκτήτης Οικονομίδης και ο Σπύρος Φαραντάτος αποφάσισαν την καθιέρωση λαϊκών συναυλιών, για την εκλαϊκευση της καλής μουσικής, σε μια προσπάθεια να γίνουν γνωστά στο ευρύτερο κοινό τα έργα του γερμανικού ρομαντισμού και τα έργα των Ελλήνων συνθετών της εποχής .

Μετά το 1925 οι συμφωνικές ορχήστρες των ωδείων έχουν εξελιχθεί ασκούμενες από μια ομάδα άξιων μαέστρων, με κορυφαίο το Δημήτρη Μητρόπουλο, ενώ το αθηναϊκό κοινό έχει διευρυνθεί αρκετά από τους μικρασιάτες πρόσφυγες . Η ορχήστρα του ελληνικού ωδείου διέπρεψε το 1923 - 1925 υπό τη διεύθυνσή του . Ωστόσο τα πράγματα δεν είναι ακόμα ικανοποιητικά : σε επιστολή του προς τον Ε. Βενιζέλο, με ημερομηνία 19.10.1928 ο Δ. Μητρόπουλος περιγράφει εύγλωττα την κατάσταση:

Στας Αθήνας υπάρχουν αυτή τη στιγμή καλώς είτε κακώς (κατά την γνώμη μου, κακώς) τρία Ωδεία. Τα Ωδεία αυτά στεγάζουν περίπου τρεις έως τέσσερες χιλιάδες μαθητάς. Εις τα Ωδεία αυτά είναι δυστυχώς μοιρασμένες όλες οι ελληνικές καλλιτεχνικές αξίες του τόπου μας. Καθώς βέβαια θα μαντεύσατε, τα Ωδεία αυτά επί τρία τώρα έτη αλληλοτρώνονται ποιο θα έχη την επιχορήγηση του Κράτους για να μπορή να κάνη αυτό την ορχήστρα, επειδή φυσικά η ορχήστρα προσθέτει μια αίγλη εις το εκάστοτε Ωδείο. Δυστυχώς όμως μόνον αίγλη προσφέρει, εξ εναντίας δε φοβερή βλάβη εις το εκπαιδευτικόν μέρος, δηλαδή στον κύριο σκοπό του Ωδείου. Αλληλοτρώνονται, λοιπόν, σε ποιο Ωδείο θα ανήκη η ορχήστρα, ποίου τίτλον θα φέρει! (Κώστιος 1997:45)

Το 1930 η εισαγωγή του ομιλούντος κινηματογράφου ήταν ένα πλήγμα για τους μουσικούς της Αθήνας, οι οποίοι απασχολούνταν στις μικρές ορχήστρες που συνόδευαν τις βωβές ταινίες και έπαιζαν στα διαλείμματα .

Την εποχή αυτή υπάρχουν και άλλα μουσικά σύνολα, όπως η Αθηναϊκή Μαντολινάτα του Νικόλαου Λάβδα (1900 -1943) η οποία έγινε γνωστή στο εξωτερικό. Το 1921, ο Οικονομίδης ίδρυσε τη Χορωδία Αθηνών η οποία εισήγαγε στην Ελλάδα πολλά χορωδιακά έργα των Γερμανών συνθετών, μαζί με πιο σύγχρονα έργα των Στραβίνσκυ, Χόνεγκερ και Κόνταϊ . Μια παρόμοια χορωδία, η Παλλάδιος Χορωδία, δημιουργείται για μερικά χρόνια στα τέλη της δεκαετίας του '30.

Το 1938 ιδρύθηκε ο Ραδιοφωνικός Σταθμός Αθηνών (ως προπαγανδιστικό μέσο του μεταξικού καθεστώτος) και μαζί του η "Συμφωνική Ορχήστρα του Εθνικού

Ιδρύματος Ραδιοφωνίας" (ΣΟ του ΕΙΡ), που έγινε αργότερα "Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ".

Το 1939 ιδρύεται η Λυρική Σκηνή (και ταυτόχρονα η ορχήστρα της) που συστεγαζόταν έως τότε στο Εθνικό Θέατρο και εγκαινιάζεται την 5^η Μαρτίου του 1940, με την οπερέτα *Die Fledermaus*. Τα πρώτα χρόνια το ρεπερτόριό της προσανατολίζεται στην οπερέτα. Κατά τη διάρκεια του πολέμου οι παραστάσεις μεταφέρθηκαν στο νεόδμητο τότε κινηματοθέατρο Παλλάς που διέθετε καταφύγιο σε περίπτωση αεροπορικού συναγερμού. Το καλοκαίρι τα έργα ανέβαιναν στο θέατρο Παρκ, και σε θερινή σκηνή που βρισκόταν στον κήπο της πλατείας Κλαυθμώνος. Από το 1944 και υπό την εποπτεία του Υπουργείου Πολιτισμού, τελεί σε καθεστώς Νομικού Προσώπου Ιδιωτικού Δικαίου, καθιερώνεται το επίσημο όνομά του ως *Εθνική Λυρική Σκηνή* και στεγάζεται μόνιμα στην Ακαδημίας 59 . Είναι πολιτισμικός φορέας με αντικείμενο την “ανάπτυξη και προαγωγή του μουσικού θεάτρου και της μελοδραματικής τέχνης”. (2^ο άρθρο του Ν. 1410/1944).

Η ορχήστρα του ωδείου Αθηνών όταν άρχισε ο πόλεμος κόντευε να διαλυθεί - ο διευθυντής της Φιλοκτήτης Οικονομίδης πρότεινε στον τότε υπουργό παιδείας την κρατικοποίηση της ορχήστρας πράγμα που έγινε το 1942, και το 1943 η ορχήστρα μετονομάστηκε σε Κρατική . Οι πρώτοι μαέστροι της ήταν εκτός από τον Οικονομίδη, που ήταν ο γενικός διευθυντής της, ο Θεόδωρος Βαβαγιάννης, και ως έκτακτοι ο Ιωσήφ Μπουστίντουϊ και ο Γεώργιος Λυκούδης . (Ο Απών Δημήτρης Μητρόπουλος ορίστηκε αρχιμουσικός) . Η πρώτη συναυλία της επονομαζόμενης πλέον Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών δόθηκε κατά τη διάρκεια της κατοχής στις 28 Φεβρουαρίου 1943, υπό τη διεύθυνση του Μανόλη Καλομοίρη, στο θέατρο Ολύμπια.

Η ίδρυση Της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, της Συμφωνικής Ορχήστρας της Ραδιοφωνίας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής είναι πολύ σημαντικά γεγονότα αυτής της περιόδου, καθώς για πρώτη φορά το κράτος φαίνεται να αναλαμβάνει κάποια υποχρέωση και φροντίδα για την έντεχνη μουσική . Η πορεία των θεσμών αυτών δεν θα είναι χωρίς προβλήματα καθώς η ελληνική πολιτεία είναι κατά κανόνα ασυνεπής απέναντί τους . Μάλιστα, οι ενέργειες αυτές έγιναν με την έμμεση οικονομική στήριξη της ναζιστικής Γερμανίας προς την Ελλάδα, η οποία στη διάρκεια της κατοχής είχε

κυριαρχηθεί από έναν ένθερμο φιλελληνισμό που εκδηλωνόταν με ποικίλες χορηγίες ¹⁶. Τον ενθουσιασμό του Καλομοίρη για αυτή την υποστήριξη από το λαό που ο ίδιος είχε ως μουσικό και αισθητικό πρότυπο επρόκειτο να τον διαδεχτεί μεγάλη απογοήτευση, όταν με το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο έδειξαν οι Ναζί το αληθινό τους πρόσωπο σε όλον τον κόσμο .

Μετά το τέλος του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου η χώρα σπαράχτηκε από τον εμφύλιο . Η επίδραση της έντεχνης μουσικής στα πολιτικά και κοινωνικά θέματα πρέπει να ήταν μη υπολογίσιμη . Άγνωστο επίσης το κατά πόσον επηρέασαν τη ζωή και τη σταδιοδρομία των μουσικών οι πολιτικές τους πεποιθήσεις . Όπως συμπεραίνει η Ρωμανού :

Είναι ακόμη σήμερα δύσκολο να κατανοηθούν οι συνθήκες υπό τις οποίες εργαζόνταν οι μουσικοί της ορχήστρας εκείνη την περίοδο, οι σχέσεις τους με τη διεύθυνση, με την κυβέρνηση, πώς επηρέασαν την καθημερινή τους επαγγελματική δραστηριότητα οι ιδεολογικές τους αντιθέσεις και τα γεγονότα της αντίστασης, της κατοχής και του εμφυλίου . Είναι όμως βέβαιο πως η μουσική αυτή δεν είχε τη δυνατότητα να εμψυχώσει τους Έλληνες στη διάρκεια του πολέμου . Το έργο αυτό πραγματοποίησαν οι συνθέτες ελαφράς μουσικής . (Ρωμανού 2006:228)

Οι μαέστροι αυτής της περιόδου : Σπύρος Σαμάρας, συνθέτης με διεθνή καριέρα, το 1911 έρχεται στην Αθήνα να διευθύνει την όπερά του “Ρέα” , Gabriel Pierne , που θα προσκληθεί αρκετά συχνά από τον Καλομοίρη ως μαέστρος στην Αθήνα τη δεκαετία του 1920 -1930, Μάριος Βάρβογλης, συνθέτης και καθηγητής θεωρητικών στο Ελληνικό Ωδείο (1923) και συνδιευθυντής της ορχήστρας του Ωδείου, Λώρης Μαργαρίτης, παιδί θαύμα στο πιάνο, σπούδασε πιάνο διεύθυνση ορχήστρας και σύνθεση στη Μουσική Ακαδημία του Μονάχου, Αντίοχος Ευαγγελάτος, μόνιμος μαέστρος της ΕΛΣ (1940 - 1972), Νίκος Σκαλκώτας, συνθέτης, εμφανίζεται να διευθύνει τη Συμφωνική Ορχήστρα του Βερολίνου σε εκτέλεση δικού του έργου στο Βερολίνο το 1930 και την ίδια χρονιά τη Συμφωνική Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών στην Αθήνα, ο Δημήτρης Μητρόπουλος, που από το 1924 ως το 1936 βρίσκεται στην Αθήνα, Χοσέ Μπουστίντουι, Ιβάν Μπούτνικοβ, διευθυντές της συμφωνικής ορχήστρας

¹⁶ ”Χρηματοδοτήθηκαν με μεγάλα ποσά οι ανασκαφές στην Ολυμπία επί τρία χρόνια . Τον Σεπτέμβριο του 1936 επισκέφθηκε την Αθήνα ο Γκαίμπελς και έδωσε χρήματα για φιλανθρωπικούς σκοπούς, για γερμανικές σχολές, εκθέσεις γερμανικής τέχνης, γερμανικής βιομηχανίας και βιοτεχνίας. Την ίδια χρονιά ήρθε η Τελεφούνκεν (χάρη στην οποία το Δεκέμβριο του 1938 ιδρύθηκε ο πρώτος ελληνικός ραδιοφωνικός σταθμός) ... Το 1937 δωρήθηκαν μεγάλες βιβλιοθήκες στο Πολυτεχνείο και το Πανεπιστήμιο της Αθήνας, και δόθηκαν πολλές υποτροφίες σε Έλληνες, ενώ περί τους 100 σπουδαστές και καλλιτέχνες προσκλήθηκαν στο Μόναχο και έγιναν δεκτοί από τον Χίτλερ” (Ρωμανού, 2006:172 -173)

του ωδείου Αθηνών, Φιλοκτήτης Οικονομίδης, στη Χορωδία Αθηνών, και ο Θεμιστοκλής Πολυκράτης .

Αυτή την περίοδο παρατηρούμε περισσότερα ελληνικά ονόματα στους διευθυντές ορχήστρας . Επίσης, το φαινόμενο του συνθέτη που περιστασιακά εκτελεί χρέη μαέστρου, όπως η περίπτωση Σκαλκώτα, Βάρβογλη, Καλομοίρη συνυπάρχει με τους μαέστρους που ασχολούνται κατ' αποκλειστικότητα πλέον με τη διεύθυνση : Οικονομίδης, Ευαγγελάτος, Μητρόπουλος .

Ο Δημήτρης Μητρόπουλος είναι το μεγαλύτερο όνομα της εποχής και ένας από τους σημαντικότερους διευθυντές ορχήστρας του 20ου αιώνα γενικά, και σε διεθνές επίπεδο . Σπούδασε στο ωδείο Αθηνών, μετά στο εξωτερικό, και από το 1936 και ύστερα κάνει καριέρα στην Αμερική .

Στην Αθήνα , ήδη από το ξεκίνημα της ζωής της πόλης η μουσική αυτή αφορά μια κοινωνική και οικονομική ελίτ που προσπαθεί να υιοθετήσει τον αστικό τρόπο ζωής . Καθώς προχωράμε στον 20ο αιώνα, και σε συνδυασμό με την αδυναμία του εκπαιδευτικού συστήματος να τη διαδώσει στον πολύ κόσμο, το πρόβλημα αυτό οξύνεται όλο και περισσότερο . Καθώς αρχίζει το φαινόμενο της μαζικής κουλτούρας που εκφράζεται με τα διάφορα είδη ελαφράς μουσικής και τις νέες αστικές λαϊκές παραδόσεις, η κλασική μουσική δεν καταφέρνει να εισχωρήσει στην κοινωνία και να αποκτήσει αποδοχή. Είναι άλλωστε μια μουσική που απαιτεί πεπαιδευμένα ακροατήρια για να την εκτιμήσουν . Το ραδιόφωνο, η δισκογραφία, ο ομιλών κινηματογράφος και η ηλεκτρική ενίσχυση του ήχου άλλαξαν άρδην την εκτέλεση ζωντανής μουσικής . Κανείς δεν είχε άμεση ανάγκη πλέον τις ορχήστρες, μικρότερες ή μεγαλύτερες, για να ακούσει μουσική . Η αστική διασκέδαση γίνεται σε νυχτερινά κέντρα, όπου κυριαρχεί η μουσική τζαζ, η οποία αναμειγνύει δημιουργικά και πρωτότυπα την ευρωπαϊκή παράδοση με τις παραδοσιακές μουσικές των αστικών υποομάδων . Στην Ελλάδα οι επιρροές αυτές μεταμορφώνουν σταδιακά το ρεμπέτικο τραγούδι που από το 1950 και μετά παίρνει μια νέα αισθητική κατεύθυνση . Το τραγούδι, σε κάθε μορφή, κερδίζει το έδαφος έναντι της οργανικής μουσικής, και ακόμη περισσότερο βέβαια της συμφωνικής, στην οποία έχουμε εστιάσει στην παρούσα εργασία .

Σταδιακά μέχρι το 1950 παγιώνεται ο διαχωρισμός της σοβαρής από την ελαφριά μουσική : “Η απομόνωση της πρώτης από την κοινωνία είναι ένα θεμελιώδες πρόβλημα της δυτικής μουσικής που άρχισε από τον 19ο αιώνα - όταν οι ερασιτέχνες έγιναν ακροατές

(παθητική σχέση) από συμμετοχοί στη μουσική πράξη που ήταν (ενεργητική σχέση) - και η δημιουργία άρχισε την απεξάρτησή της από το μουσικό κοινό . (Ρωμανού, 2006, 225)

Για ένα κράτος η συμφωνική ορχήστρα είναι μια βιτρίνα πολιτισμού στη χειρότερη των περιπτώσεων, που παρέχει την επιβεβαίωση της αστικής συνείδησης - αν θέλουμε να δούμε τί είναι αυτό που υποκινεί τα κράτη να διαθέτουν πόρους για τη στήριξη αυτής της μουσικής . Αυτό όμως προϋποθέτει την ύπαρξη αυτής της συνείδησης . Το ελληνικό κράτος μέχρι αυτή τη στιγμή όπως έχουμε δει, επιδεικνύει σταθερή αδιαφορία, και έχει να επικαλεστεί σε κάθε ιστορική περίοδο τις αντικειμενικές δυσχερείς οικονομικές συνθήκες . Αν δεν είχε τύχει η συγκυρία της ενίσχυσης από τη ναζιστική Γερμανία, που για τους δικούς της ιδιοτελείς λόγους είχε ενδιαφερθεί για τον πλούτο των ελληνικών αρχαιοτήτων, όπως και τη διάδοση του γερμανικού υστερορομαντισμού, η ορχήστρα του ωδείου Αθηνών θα είχε κλείσει, τουλάχιστον για κάποια χρόνια . Και είναι άγνωστο αν και πότε θα ιδρυόταν η Λυρική Σκηνή . Και μεγαλύτερη ακόμα παράλειψη είναι ότι στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα δεν οργανώθηκε ένα εθνικό εκπαιδευτικό σύστημα για τη μουσική, όπως έγινε σε άλλες χώρες που ήταν κι αυτές όπως και η Ελλάδα, έξω από την κεντροευρωπαϊκή παράδοση .

Μετά το τέλος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου ο κόσμος χωρίζεται σε δυο στρατόπεδα, και ακολουθεί η μακρά περίοδος του ψυχρού πολέμου ανάμεσα στις δυο υπερδυνάμεις Αμερική και Σοβιετική Ένωση . Η Αμερική προστατεύει την πρωτοποριακή μουσική, προωθώντας τις πολιτικές της σκοπιμότητες της διακήρυξης του φιλελευθερισμού και του αντικομμουνισμού τόσο στο έδαφός της όσο και στις χώρες που υπάγονταν στη σφαίρα επιρροής της . Η μουσική πρωτοπορία ήταν ένα είδος ακόμα πιο απομακρυσμένο από το κοινό, εμποτισμένο από ακραίο εκφραστικό υποκειμενισμό, και επομένως η λιγότερο δημοφιλής από όλα τα είδη έντεχνης μουσικής . Ενισχύθηκε συστηματικά από μεγάλα κεφαλαιοκρατικά ιδρύματα και από Πανεπιστήμια . Όπως λέει ο Wellens (στο Ρωμανού 2006:233) :

Η πρωτοποριακή μουσική υποστηρίχτηκε από αντι-κομμουνιστές φιλελεύθερους , ως τέχνη διεθνιστική, η αισθητική της οποίας ανήγαγε σε κύριες αξίες το ρίσκο, την τόλμη και την ελευθερία, όπως και η ίδια η ζωή στις ΗΠΑ.

Οι ΗΠΑ αποκτούν για πρώτη φορά την ευκαιρία να γίνουν το κέντρο των τεχνών και του πνεύματος, απέναντι στην γηραιά Ευρώπη, και υποστηρίζοντας την

καλλιτεχνική πρωτοπορία, η οποία θεμελιώθηκε στην αμφισβήτηση των παραδόσεων και των αυθεντιών, να προβληθεί ως ο φορέας του διεθνισμού : μια καλλιτεχνική παραγωγή που είναι πειραματική και δεν βασίζεται σε καμμία προηγούμενη παράδοση, απελευθερώνεται από το βάρος της όποιας ιστορικότητας και σύγκρισης με το παρελθόν, και των εθνικών αποχρώσεων . Στην πραγματικότητα, το “αμερικάνικο” απλώς επιβλήθηκε στον υπόλοιπο κόσμο ως διεθνές - κάτι που μπορούμε να δούμε ξεκάθαρα σήμερα με την εμπειρία των συνεπειών της παγκοσμιοποίησης .

Στην Ελλάδα υπήρχε ήδη από την προηγούμενη περίοδο το ιταλικό Ινστιτούτο, το οποίο μέσα στο πνεύμα του συμφώνου ελληνοϊταλικής φιλίας που είχε υπογράψει ο Μεταξάς, έφερε στο αθηναϊκό κοινό και πριν τον πόλεμο την πρωτοποριακή ιταλική μουσική , που την προωθούσε η ιταλική φασιστική κυβέρνηση ¹⁷. Το 1939 ιδρύθηκε το Βρετανικό Συμβούλιο, το 1952 το γερμανικό Ινστιτούτο Goethe, το 1957 η Ελληνοαμερικάνικη Ένωση, φορείς οι οποίοι προωθούν την πρωτοπορία και δίνουν μορφωτικές ευκαιρίες στο εξωτερικό για τους Έλληνες μουσικούς . Σε μια Ελλάδα χωρίς ουσιαστικές υποδομές, και χωρίς εθνική εκπαιδευτική πολιτική και σχεδιασμό, οι ξένες δυνάμεις, εξυπηρετώντας την επεκτατική πολιτιστική πολιτική τους, συντηρούν για δεκαετίες την πρωτοποριακή μουσική σκηνή, γεγονός που όμως δεν είχε ουσιαστικό αντίκτυπο, καθώς ήταν άσχετο με τις πραγματικές ανάγκες της χώρας .

Η μουσική πρωτοπορία θα εισαχθεί στην Αθήνα με εκδηλώσεις που εγκαινίασε η Υπηρεσία Πληροφοριών των ΗΠΑ (USIS) το 1952 και με την αυξανόμενη συμμετοχή στην μουσική ζωή ξένων οργανισμών και ινστιτούτων . Δημιουργείται μια ζωνρή κίνηση σύγχρονων συνθετών, οι οποίοι μετέχουν στα διεθνή πρωτοποριακά ρεύματα με ελάχιστη πια καθυστέρηση, σε σχέση με το χρόνο εμφάνισής τους. Κάποιοι που διευκολύνονται να σπουδάσουν ή και να εργαστούν στη Δύση, γίνονται οι ίδιοι πρωτοπόροι της παγκόσμιας τέχνης . Ούτως ή άλλως, οι εξελίξεις της δυτικής μουσικής, είναι ριζοσπαστικές σε σχέση με την δυτική παράδοση, και σε χώρες όπως η Ελλάς, χωρίς βαθιές ρίζες στην παράδοση αυτή, η πρωτοπορία γίνεται πολύ πιο ανώδυνα δεκτή . Η εισαγωγή , και ιδίως η οικονομική στήριξη για την προώθηση της μουσικής πρωτοπορίας στην Ελλάδα , για άλλη μια φορά καταποντισμένη, από τον παγκόσμιο και τον διάδοχο εμφύλιο πόλεμο, είναι περιστατικό της ιστορίας παράλογο και εύγλωττο του προπαγανδιστικού ρόλου του πολιτισμού . (Ρωμανού , 2006: 234-5)

Έτσι, μεγάλος αριθμός υποτροφιών που παρέχονται στα πλαίσια της πολιτιστικής πολιτικής του ψυχρού πολέμου 1950-1960, που ήταν περίοδος ανόρθωσης μέσω δυτικής βοήθειας, γίνεται γνωστό το έργο του Ιάnnη Ξενάκη και του Γιάννη Χρήστου,

¹⁷ το 1907 ιδρύθηκε το Γαλλικό Ινστιτούτο , το 1909 ιδρύθηκε η Ιταλική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών και κάπου εκεί και το Ιταλικό Ινστιτούτο, το 1925 το Κολλέγιο Αθηνών κλπ.

του Θόδωρου Αντωνίου, του Γιάννη Ιωαννίδη του Ανέστη Λογοθέτη, του Νίκου Μαμαγκάκη .

Ο Μάνος Χατζιδάκις και ο μουσικολόγος Γιάννης Παπαϊωάννου είναι πολύ δραστήριοι στη διάδοση της πειραματικής μουσικής στην Αθήνα : το 1962 διοργανώνεται διαγωνισμός σύνθεσης, το 1964 ο Χατζιδάκις ιδρύει την πειραματική ορχήστρα, την οποία διαδέχτηκε το 1968 το Ελληνικό Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής με διευθυντή τον Θόδωρο Αντωνίου. Το 1966 εγκαινιάστηκαν οι Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής όπου διακρίθηκαν οι μαέστροι Δημήτρης Αγραφιώτης και Θόδωρος Αντωνίου . Έργα του Γιάννη Χρήστου εκτελούνται στην Αθήνα από την ΚΟΑ με διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη (1963), ενώ ο Θόδωρος Αντωνίου αναδεικνύεται ο κατεξοχήν μαέστρος - ερμηνευτής αυτού του μεγάλου μας συνθέτη .

Γενικά πάντως οι ορχήστρες κι εδώ στην Ελλάδα, όπως και στο εξωτερικό, δεν παίζουν το πρωτοποριακό-πειραματικό ρεπερτόριο, που άλλωστε είναι τις πιο πολλές φορές γραμμένο για μικρά, καινοφανή και απροσδόκητα σε συνδυασμό οργανικά σύνολα . Ακόμα και στις περιπτώσεις που τα έργα είναι γραμμένα για ορχήστρα, είναι πάντα η πιο δύσκολη επιλογή, τόσο διότι δεν είναι δημοφιλή στο κοινό, όσο και λόγω της εκτελεστικής δυσκολίας τους . Τα έργα της πρωτοπορίας απαιτούν εξειδίκευση και μελέτη από τους μουσικούς και τους μαέστρους, δεν είναι όπως το δεδομένο βασικό ρεπερτόριο . Επομένως η δημιουργία μιας σκηνής μουσικής πρωτοπορίας και η ανάδειξη νέων Ελλήνων συνθετών, με την υποστήριξη των ξένων ινστιτούτων, είναι μια παράλληλη κατάσταση που μάλλον δεν αφορούσε την πορεία των ορχηστρών, που είναι το θέμα μας . Στην ελληνική μουσική που παίζει η ΚΟΑ υπερτερούν οι επαναλήψεις έργων της Εθνικής Σχολής .

Η μουσική του 20ου αιώνα (και όχι μόνο η μεταπολεμική πρωτοποριακή) ήταν στην Ελλάδα, για περισσότερο από ό,τι στην υπόλοιπη Ευρώπη, μια υπόθεση των εξειδικευμένων θεσμών που προαναφέρθηκαν · στα παραδοσιακά ερμηνευτικά σχήματα δεν εισέδουσε παρά μετά από δεκαετίες . Αιτίες είναι η κρατική αδιαφορία για τους θεσμούς αυτούς και το φτωχό καλλιτεχνικό τους έργο, που κινούσαν αενάως το εκκρεμές της στασιμότητάς των . (Ρωμανού , 2006:251)

Το 1954 ιδρύθηκε η Ορχήστρα Σύγχρονης Μουσικής της ΕΡΤ, αρχικά ως Ελαφρά Ορχήστρα του ΕΙΡ από τον Κώστα Γιαννίδη και τον Άκη Σμυρναίο . Παράλληλα συνεχίζουν οι τρεις ορχήστρες που ιδρύθηκαν στην προηγούμενη περίοδο .

Η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών καταφέρνει να επιβιώσει ως σήμερα, και να προσφέρει στους Έλληνες την δυνατότητα επικοινωνίας με τα αριστουργήματα του παγκόσμιου ρεπερτορίου, ενώ είναι ταυτόχρονα ο κορυφαίος εκφραστής της εγχώριας συνθετικής παραγωγής. Έχει σταθερή παρουσία στα πολιτιστικά δρώμενα πραγματοποιώντας πάνω από πενήντα συναυλίες ετησίως. Εκτός από την Αθήνα, εμφανίζεται τακτικά σε πολλές πόλεις της Ελλάδος, καθώς και σε σημαντικές αίθουσες και φεστιβάλ του εξωτερικού. Αριθμεί περίπου 80 μουσικούς, και την έχουν διευθύνει κατά καιρούς όλοι οι Έλληνες μαέστροι, . Μέχρι τη δεκαετία του 1950 - 60, οπότε και κρίθηκε πολυέξοδο και άσκοπο να καλούνται ξένοι μαέστροι την διήθησαν κορυφαίοι μαέστροι όπως ο Ρίχαρντ Στράους, Βάινγκαρντνερ, Κνάπερτσμπους, Βάλτερ, Μητρόπουλος, Γιόχουμ, Μαρκέβιτς, Μάαζελ, Τεμρκάνοφ, Πλασόν ,

Οι γενικοί διευθυντές της ΚΟΑ:

1943-1957 : ο Φ. Οικονομίδης και αρχιμουσικοί οι Δημήτριος Μητρόπουλος, Θεόδωρος Βαβαγιάννης, Γεώργιος Λυκούδης, Ιωσήφ Μπουστίντου.

1957 - 1969 : Θ. Βαβαγιάννης (οπότε παραιτήθηκε σε ένδειξη διαμαρτυρίας για την άρση της μονιμότητας των μουσικών, χωρίς αποτέλεσμα όμως)

1969 - 1975 : Α. Παρίδης και αρχιμουσικοί : Γ. Μπαζιωτόπουλος & Εμ. Πίκουλας.

1976-1982 : Μ. Χατζιδάκις

1984 -1989 : Γ. Ιωαννίδης και αρχιμουσικοί Αλ. Συμεωνίδης και Βύρων Κολάσης.

1989 -1995 : Αλ. Συμεωνίδης με αρχιμουσικό τον Β.Φιδετζή

1995 - 2003 : Α. Γαρουφαλής. με αρχιμουσικό τον Β.Φιδετζή

2011- σήμερα : ο Βασίλης Χριστόπουλος.

Ο «Σύλλογος Μουσικών Υπαλλήλων Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών» ιδρύθηκε επίσημα το 1965 με σκοπό τη μελέτη, την υποστήριξη, την διαφύλαξη και προαγωγή των οικονομικών, ασφαλιστικών και επαγγελματικών συμφερόντων των μελών του και την ανάπτυξη της αλληλοβοήθειας μεταξύ αυτών . Μέλη του όλοι οι μουσικοί της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών. Ο Σύλλογος, επεκτείνει τις δραστηριότητές του σε εξωεπαγγελματικές εκπαιδευτικές, κοινωνικές και καλλιτεχνικές δραστηριότητες διοργανώνοντας φιλανθρωπικές και εκπαιδευτικές συναυλίες, σεμινάρια, κοινωνικές

εκδηλώσεις, συνεργασίες με ερευνητικά προγράμματα και άλλους φορείς και λειτουργεί επικουρικά προς την ορχήστρα στον τομέα της προώθησης του έργου της. Έχει συντελέσει στην παραγωγή ιστορικού ντοκιμαντέρ για την ΚΟΑ (σκηνοθέτης - παραγωγός Γιώργος Μαυρόπουλος), στην έκδοση ιστορικού λευκώματος (συγγραφέας Τάκης Καλογερόπουλος) και δισκογραφικής δουλειάς (Βύρων Φιδετζής, Λεωνίδα Καβάκος, ΚΟΑ).

Ένα χρόνιο ζήτημα στην ιστορία τως ελληνικών ορχηστρών ήταν το θέμα της μονοθεσίας , που μετά από πολλά χρόνια αναμονής ψηφίστηκε το 1992 και χρεώνεται ως μια επιτυχία των αγώνων του Μάνου Χατζιδάκι . Τί σήμαινε αυτό ; Ότι οι ίδιοι πάνω κάτω μουσικοί στελέχωναν και τις τρεις ορχήστρες, δηλαδή την ΚΟΑ , την ορχήστρα της ΕΡΤ και την ορχήστρα της ΕΛΣ , με αποτέλεσμα να μην μπορούν να αποδώσουν σωστά στη δουλειά τους. Πρόβες δεν μπορούσε να κάνει κάποιος με την ΚΟΑ παραδείγματος χάριν παρά μόνο δυο μέρες την εβδομάδα, γιατί τις υπόλοιπες οι μουσικοί παίζαν στις άλλες ορχήστρες . Μια ορχήστρα δεν μπορούσε να ταξιδέψει στο εξωτερικό κλπ. Μια μαρτυρία - διαμαρτυρία όμως του Συλλόγου των μουσικών της ΚΟΑ που χρονολογείται από το 1999¹⁸ , δείχνει ότι ο νόμος της μονοθεσίας , επτά χρόνια μετά την ψήφισή του, δεν είχε ακόμη εφαρμοστεί πλήρως, εκτός του ότι για την ΚΟΑ παρέμεναν και άλλα φλέγοντα ζητήματα, όπως το θέμα της στέγης και της επιχορήγησης από το ΥΠΠΟ . Στο άρθρο της Ρουμπίνης Σούλη στον κυριακάτικο Ριζοσπάστη της 25 07 1999 μεταξύ άλλων διαβάζουμε :

Σύμφωνα με το νόμο 2065 του '92 η ΚΟΑ θα έπρεπε να έχει 124 μόνιμους μουσικούς σε αποκλειστική απασχόληση. Αυτή τη στιγμή έχει μόλις 66 μόνιμους και 47 έκτακτους μουσικούς, οι οποίοι αμείβονται με τις μισές από τις αποδοχές των πρώτων (πού είναι το ειδικό μισθολόγιο;) και απασχολούνται σε όσες δουλιές θέλουν (πού είναι η μονοθεσία;), έχοντας συμβάσεις έργου για 9,5 μήνες.

Και για το θέμα της στέγασης :

Μπορεί στο ΜΜ να δόθηκαν οι περισσότερες από τις συναυλίες της ΚΟΑ, που είχαν προγραμματιστεί για την περασμένη χειμερινή περίοδο (25 στο Μέγαρο και 10 - 12 στο "Παλλάς"), όμως το ΜΜ στερεί από την ορχήστρα τη δυνατότητα προετοιμασίας. Η ΚΟΑ πραγματοποιεί εβδομαδιαίως τις δοκιμές της στο "Παλλάς", αίθουσα με πολλά προβλήματα, με εξαίρεση τη γενική δοκιμή στο ΜΜ.

Και για τις επιχορηγήσεις :

Από τα 700 εκατομμύρια [δραχμές] , που έχει ανάγκη η ΚΟΑ για να λειτουργήσει το '99 και ζητήθηκαν από το ΥΠΠΟ, μόλις τα 160 εκατομμύρια εντάχθηκαν στον τακτικό

¹⁸ <http://www1.rizospastis.gr/storyPlain.do?id=3780382&action=print>

προϋπολογισμό. Από αυτά η ορχήστρα έχει εισπράξει μόνο το 50%, δηλαδή μόλις 80 εκατομμύρια.

Το 1958 εγκαινιάζεται το νεότερο Θέατρο Ολύμπια όπου θα στεγαστεί η ΕΛΣ , σηματοδοτώντας μια άνθιση του οργανισμού, που περιλαμβάνει είκοσι παραγωγές τον χρόνο, πρώτες παρουσιάσεις (πρεμιέρες) . Με τη μεταπολίτευση ο οργανισμός περιέρχεται στο Υπουργείο Πολιτισμού και σταδιακά διαγράφει ανοδική πορεία, με εμπλουτισμό του ρεπερτορίου του, συνεργασίες με αλλοδαπά λυρικά θέατρα, αλλά και τις σπουδαιότερες προσωπικότητες του ελληνικού καλλιτεχνικού χώρου της εποχής . Το 1994 η ΕΛΣ επαναδιατυπώνεται ως Νομικό Πρόσωπο Ιδιωτικού Δικαίου . Από το 2011 την διεύθυνση της ΕΛΣ έχει αναλάβει ο Μύρων Μιχαηλίδης και αρχιμουσικοί είναι ο Λουκάς Καρυτινός και Ηλίας Βουδούρης . Στο τέλος του 2015, η Εθνική Λυρική Σκηνή θα μεταστεγαστεί στις νέες εγκαταστάσεις του Κέντρου Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος. Το νέο κτήριο έκτασης 28.000 τμ, θα είναι ένα αρχιτεκτονικό κόσμημα σχεδιασμένο ώστε να αναβαθμίζει την εμπειρία της όπερας τόσο για το κοινό όσο και για τους καλλιτέχνες. Η κορυφαία ακουστική, οι τεχνολογικές δυνατότητες, η ευελιξία στην εναλλαγή των σκηνικών και η αισθητική θα κατατάξουν το νέο κτίριο μεταξύ των καλύτερων λυρικών θεάτρων του κόσμου.

Όσον αφορά στο ρεπερτόριο, ο Μανώλης Καλομοίρης και ο Σπύρος Σαμάρας είναι οι πιο δημοφιλείς, με τα περισσότερα ανεβάσματα έργων τους . Από τους ξένους συνθέτες οι Verdi, Puccini, Rossini . Η Traviata και ο Κουρέας της Σεβίλλης εμφανίζονται στη σκηνή της Λυρικής κατά μέσο όρο μια φορά στα δύο χρόνια. Στην οπερέττα τα πρωτεία κατέχει ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης. αλλά και η Εύθυμη χήρα του Lehar, Κοντέσα Μαρίτσα και η Πριγκίπισσα της Τσάρντας του Kalman και Νυχτερίδα του J. Strauss έχουν μεγάλη δημοτικότητα . Τα τελευταία χρόνια παρατηρούμε μια ενδυνάμωση της ελληνικής παρουσίας στο ρεπερτόριο της Ε.Λ.Σ. με έργα των Κουρουπού, Γ. Δροσίνη, Δ. Μαραγκόπουλου και Ν. Ξανθούλη, ωστόσο οι θεατές παραμένουν ακόμη διστακτικοί ιδιαίτερα απέναντι στους νεότερους Έλληνες δημιουργούς .

Η ορχήστρα της ΕΛΣ καλύπτει όλο το φάσμα του λυρικού ρεπερτορίου, από Μοντεβέρντι έως σύγχρονους συνθέτες. Επίσης, δίνει συναυλίες συμφωνικής μουσικής. Την έχουν διευθύνει σημαντικοί αρχιμουσικοί: Ο. Δημητριάδης, Α. Ευαγγελάτος, Τ.

Καραλίβανος, Μ. Καρύδης, Α. Παρίδης, Δ. Χωραφάς, Α. Γκάττο, Φ. Καπούανα, Ν. Ρεσίλιο, Τ. Σεραφίν κ.ά. Έχει συμπράξει με διάσημους Έλληνες και ξένους τραγουδιστές. Τακτικές εμφανίσεις της περιλαμβάνουν το Φεστιβάλ Αθηνών και το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Αρχιμουσικοί της είναι σήμερα ο Λουκάς Καρυτινός και ο Ηλίας Βουδούρης . Το 2000 η Εταιρεία Φίλων της Εθνικής Λυρικής Σκηνής της απένειμε το βραβείο ΑΠΟΛΛΩΝ.

Η Εθνική Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ εμφανίζεται επανειλημμένα στο Ηρώδειο, στα Πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών, στο Φεστιβάλ Πάτρας, στο Φεστιβάλ Βελιγραδίου, στην Όπερα Καίρου, στο Μόντρεαλ, στην Κολωνία, στην Κωνσταντινούπολη, σε διεθνείς μουσικές εκδηλώσεις σε συνεργασία με την Ε.Β.Υ. (Ευρωπαϊκή Ένωση Ραδιοφωνιών), στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και σε πόλεις της Ελλάδας. Τον Οκτώβριο του 2006, η Εθνική Συμφωνική Ορχήστρα πραγματοποίησε συναυλία στην αίθουσα Γενικής Συνέλευσης των Ηνωμένων Εθνών και στο Λίνκολν Σέντερ της Νέας Υόρκης. Τον Οκτώβριο του 2007, στο Polytheater του Πεκίνου, πραγματοποίησε την εναρκτήρια συναυλία των εκδηλώσεων για το πολιτιστικό έτος της Ελλάδας στην Κίνα. Αποτελείται από 90 μουσικούς.

Σε όλο αυτό το διάστημα διευθυντές της υπήρξαν ο Γιώργος Λυκούδης, ο Σπύρος Φαραντάτος, ο Αντίοχος Ευαγγελάτος, ο Γιώργος Σισιλιάνος, ο Franz Litschauer, ο Ευθύμιος Καβαλλιεράτος, ο Μιλτιάδης Καρύδης, ο Άλκης Μπαλτάς και ο Ανδρέας Πυλαρινός. Την διηύθυναν επίσης ως προσκεκλημένοι συνεργάτες πολλοί Έλληνες και ξένοι μαέστροι καθώς και συνθέτες διεθνούς φήμης, όπως ο Μανώλης Καλομοίρης, Διονύσιος Λαυράγκας, Δημήτρης Μητρόπουλος, Μιλτιάδης Καρύδης, Angelo Kavallaro, Aram Khachaturian, Gyorgi Lehel, Yehudi Menuhin, Horst Neumann, Anton Nanut, Rolf Reuter, Christian Linberg, κ.ά. καθώς και μαέστροι της νεότερης γενιάς.

Με τη μεταπολίτευση του 1974 και τον ερχομό του Μάνου Χατζιδάκι στο Κρατικό Ραδιόφωνο η Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ διευρύνει το σχήμα και το ρεπερτόριό της και μετονομάζεται σε Ορχήστρα Ποικίλης Μουσικής. Στα επόμενα χρόνια διευρύνθηκε με περισσότερους μουσικούς και επί διευθύνσεως Μίκη Θεοδωράκη, πήρε την ονομασία «Ορχήστρα Σύγχρονης Μουσικής». Στόχος της είναι να αποτελέσει βήμα προβολής και διάδοσης της νεότερης ελληνικής μουσικής όπως αυτή αποτυπώνεται στα έργα των δρώντων Ελλήνων συνθετών και όχι μόνο αλλά και βήμα

ανάπτυξης του νεότερου καλλιτεχνικού δυναμικού που διαθέτει ο τόπος μας. Ξεχωριστή θέση στο ρεπερτόριό της κατέχει η παγκόσμια κινηματογραφική και θεατρική μουσική και ιδιαίτερα αυτή του 20ού αιώνα με έργα που δεν περιλαμβάνουν στα προγράμματά τους οι συμφωνικές ορχήστρες.

Με την αρχική της μορφή, η Ορχήστρα συμμετείχε στα πρώτα Φεστιβάλ του Ελληνικού τραγουδιού ερμηνεύοντας τις πρώτες επιτυχίες των Θεοδωράκη, Χατζιδάκι, Μέντη, Πλέσσα κ.ά. Αργότερα έδωσε πετυχημένες συναυλίες στο Ηρώδειο στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, στο Θέατρο Κολεγίου Αθηνών και σε πολλές πόλεις της Ελλάδας. Κορυφαία στιγμή της υπήρξε η περιοδεία του Μίκη Θεοδωράκη στα μεγαλύτερα θέατρα της Αμερικής με το *Άξιον Εστί* και άλλα έργα του. Έχει ερμηνεύσει έργα σύγχρονων Ελλήνων συνθετών εντός και εκτός Ελλάδας όπως: Μ. Χατζιδάκι, Μ. Θεοδωράκη, Στ. Ξαρχάκου, Γ. Μαρκόπουλου, Ηλ. Ανδριόπουλου, Δ. Παπαδημητρίου, Β. Δημητρίου, Ν. Ιγνατιάδης, Χρ. Λεοντή, Γ. Χατζηνάσιου, Γ. Σπανού. Στ. Σπανουδάκη κ.α. Το Σεπτέμβριο του 2007, στο Ηρώδειο, η Ορχήστρα συμμετείχε στην παγκόσμια πρεμιέρα του έργου του Zbigniew Preisner «*Silence, Night & Dreams*», ενώ την ίδια χρονιά στο πλαίσιο των εκδηλώσεων «*Ημέρες Πολιτισμού*» που διοργάνωσε η Κεντρική Ευρωπαϊκή Τράπεζα, παρουσιάζει στην Alte Oper της Φρανκφούρτης, το «*Άξιον Εστί*» του Μ. Θεοδωράκη. Το 2009 συνεργάζεται με τον διεθνούς φήμης καλλιτέχνης . Συμμετείχε ανελλιπώς, από το 2009, στις εκδηλώσεις για τον εορτασμό της Κυριακής της ορθοδοξίας πραγματοποιώντας συναυλίες στην Κων/πολη σε συνεργασία με το Οικουμενικό Πατριαρχείο.

Ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού (η πρώτη του σύσταση έγινε το 1929) θα γίνει στη μεταπολεμική Ελλάδα και κύριος πολιτιστικός φορέας . Στην φροντίδα να κατασκευάζεται μια εικόνα πολιτιστικής ανάπτυξης κάθε τουριστική περίοδο, εγκαινιάστηκε το 1955 το Φεστιβάλ Αθηνών . Οι εκδηλώσεις του στο Ωδείο Ηρώδη του Αττικού διαρκούσαν από τον Ιούλιο ως τον Σεπτέμβριο . Στα πλαίσια του Φεστιβάλ, η ΚΟΑ το καλοκαίρι έπαιζε στο Ωδείο Ηρώδη του Αττικού και το χειμώνα στον κινηματογράφο Ορφεύς 1958 -1972, στο Ρεξ . Υπό τις συνθήκες που γίνονταν οι δοκιμές της ορχήστρας (περιορισμένος χρόνος, υποχρεώσεις των μουσικών και σε άλλες ορχήστρες, άθλιος περιβάλλον χώρος και έλλειψη ενός μαέστρου -εκπαιδευτή) η πρόσκληση διεθνούς φήμης μαέστρων δίκαια σταμάτησε μετά τη δεκαετία του 1950 ως άσκοπη και πολυέξοδη . Μόνιμοι μαέστροι ο Φ. Οικονομίδης, ο Θ. Βαβαγιάννης, ο

Ανδρέας Παρίδης , και πολλοί έκτακτοι : Αντίοχος Ευαγγελάτος, Μενέλαος Παλλάντιος, και καλεσμένοι από το εξωτερικό οι Δημήτρης Χωραφάς, Σόλων Μιχαηλίδης, Οδυσσέας Δημητριάδης, Δημήτρης Αγραφιώτης, Μιλτιάδης Καρύδης, και μετά το 1974 από τη νέα γενιά οι Αλέξανδρος Συμεωνίδης, Σπύρος Αργύρης, Λούλη Ψυχούλη, Ευθύμιος Καβαλλιεράτος, Αλέξανδρος Μυράτ κ.α.

Το 1989 ο Μάνος Χατζιδάκις ιδρύει την ιδιωτική Ορχήστρα των Χρωμάτων, οραματιζόμενος ένα επίλεκτο μουσικό σύνολο, το οποίο θα παρουσίαζε πρωτότυπα προγράμματα και το οποίο διηύθυνε ο ίδιος . Την πρώτη περίοδο της ζωής της (1989-1993) παρά τις οικονομικές δυσχέρειες κατάφερε να σταθεί στα πόδια της δίνοντας το στίγμα της στα καλλιτεχνικά δρώμενα. Και πράγματι, η ορχήστρα αυτή ξέφυγε από τα τυποποιημένα προγράμματα και έγινε ένας πολύ σημαντικός και αγαπητός θεσμός στη μουσική ζωή της Αθήνας . Μετά τον θάνατο του Χατζιδάκι (1994) ο τότε υπουργός Πολιτισμού, Θ. Μικρούτσικος, υλοποιώντας την υπόσχεσή του προς τον Χατζιδάκι, ίδρυσε έναν νέο φορέα ιδιωτικού δικαίου (ΝΠΙΔ), εποπτευόμενο και επιδοτούμενο από το ΥΠΠΟ, με καλλιτεχνικό διευθυντή τον Γιώργο Κουρουπό. Κάθε χρόνο η ορχήστρα διοργάνωνε το διεθνή διαγωνισμό διεύθυνσης ορχήστρας και σύνθεσης “Δημήτρης Μητρόπουλος” και έκανε παραγγελίες έργων σε σύγχρονους συνθέτες . Η ορχήστρα αυτή έπαιξε και ηχογράφησε πολλά έργα των σύγχρονων Ελλήνων συνθετών, κάνοντας τα γνωστά στο κοινό , κάτι που ήταν απο την αρχή στόχος του ιδρυτή της, του Μάνου Χατζιδάκι . Ας μην ξεχνάμε ότι ο Χατζιδάκις πρωτοστάτησε στην στήριξη της πρωτοποριακής μουσικής στη δεκαετία του 1960 . Ο ρόλος της ορχήστρας εμπλουτίστηκε περαιτέρω τόσο μέσω της συνεργασίας με το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, όσο και της θεματολογικής της διεύρυνσης προς την Όπερα, το Θέατρο, τον Κινηματογράφο, την Ποίηση και την Λογοτεχνία. Η Ορχήστρα των Χρωμάτων είχε για είκοσι συνεχή χρόνια τον ίδιο αρχιμουσικό, το Μίλτο Λογιάδη, ο οποίος προσκλήθηκε στο ξεκίνημα της καριέρας του από τον ίδιο το Χατζιδάκι να έρθει στην Ελλάδα να συνεργαστεί με την ορχήστρα . Σε αυτή την περίπτωση, ο μαέστρος μεγάλωσε μαζί με την ορχήστρα του πετυχαίνοντας ένα ξεχωριστό μουσικό αποτέλεσμα .

Η ορχήστρα λάμβανε επιχορηγήσεις από το Υπουργείο Πολιτισμού, το οποίο όμως μετά το 2008 άρχισε να μην τηρεί αυτή του την υποχρέωση¹⁹. Τον Ιούνιο του 2011, με συσσωρευμένα χρέη και τους μουσικούς απλήρωτους για χρόνια, παραιτήθηκε ο μαέστρος της ορχήστρας Μίλτος Λογιάδης, ενώ ένα χρόνο νωρίτερα είχε ήδη παραιτηθεί ο καλλιτεχνικός διευθυντής Γιώργος Κουρουπός . Σήμερα η ορχήστρα έχει ουσιαστικά κλείσει, ενώ επισήμως έχει ανασταλεί η λειτουργία της μέχρι να βρεθεί κάποια λύση .

Το 1991, με την έναρξη της λειτουργίας του Μεγάλου Μουσικής, ιδρύθηκε και η ορχήστρα δωματίου Καμεράτα με την υποστήριξη του κράτους, των Φίλων της Μουσικής, του ΟΜΜΑ και της ιδιωτικής χορηγίας - και έχει προστεθεί ως μέγας χορηγός της και το Ίδρυμα Ωνάση. Καλλιτεχνικός διευθυντής της ορχήστρας υπήρξαν ο Αλέξανδρος Μυράτ, ο σερ Νέβιλ Μάρρινερ, ο Κρίστοφερ Ουώρρεν - Γκρην και τελευταία ο βραβευμένος με Echo Klassik αρχιμουσικός Γιώργος Πέτρου. Είναι μια ορχήστρα με μεγάλη δραστηριότητα στην Ελλάδα αλλά και στα μεγαλύτερα μουσικά κέντρα του εξωτερικού, με βραβευμένη δισκογραφία (βραβεία Diapason) και διεθνή αναγνώριση . Καλύπτει ένα ευρύτατο ρεπερτόριο με σύγχρονα όργανα, είτε με όργανα εποχής όπως και παραγωγές όπερας, οπερέτας και χορού. Η συχνότητα των εμφανίσεών της στο εξωτερικό, οι διεθνείς διακρίσεις της αλλά και ο ίδιος ο εξαιρετικός ήχος της όταν την ακούσει κανείς να παίζει, που είναι κάτι το ευχάριστα απρόσμενο για τα ελληνικά δεδομένα, την τοποθετούν σε μια πολύ υψηλή θέση και είναι αναμφισβήτητα ένας πυρήνας παραγωγής πολιτισμού . Είναι αναγνωρισμένη από το διεθνή Τύπο και μάλιστα η ορχήστρα αυτή άνοιξε τις επίσημες εκδηλώσεις για την ανάληψη της ελληνικής προεδρίας στην Ευρωπαϊκή Ένωση στις Βρυξέλλες , στις 14 Ιανουαρίου 2014²⁰ . Ωστόσο, ακόμα και αυτή η ορχήστρα έχει αρχίσει τον τελευταίο χρόνο να αντιμετωπίζει σοβαρά οικονομικά προβλήματα, ήδη από το 2013 με τις πληρωμές να καθυστερούν όλο και περισσότερο, έχει παραιτηθεί ο οικονομικός διευθυντής, ο

¹⁹ Μέχρι το 2010 το ποσό της ετήσιας επιχορήγησης από το ΥΠΠΟ ανερχόταν σε 1.600.000 ευρώ, ενώ από εκεί και έπειτα ακολούθησε η κατακόρυφη μείωσή του: το 2011 η ορχήστρα έλαβε έκτακτη επιχορήγηση 300.000 ευρώ, το 2012 μειώθηκε σε 250.000 ευρώ, ενώ για το 2013 κανένα ποσό. Έτσι δεν καλύπτονται ούτε καν τα πάγια έξοδα της ορχήστρας η οποία έχει πλέον 30 από 50 μέλη απλήρωτα από το 2011. Πηγή : Εφημερίδα “Το Βήμα” , 12 09 2013 <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=529718>

²⁰ Οι εκδηλώσεις της ελληνικής προεδρίας, υποστηρίζονται από το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, όπως μπορεί να πληροφορηθεί κανείς στην ιστοσελίδα του Ιδρύματος .
<http://www.snf.org/el/grafeio-typou/lista-neon/2014/01/parastasi-tis-kamerata-sto-bozar/>

νομικός σύμβουλος και σύσσωμο το Δ.Σ. της Καμεράτας. Στην πολύ τιμητική εμφάνιση της ορχήστρας στις Βρυξέλλες, που αναφέρθηκε πιο πάνω, οι ίδιοι οι μουσικοί κάλυψαν τα εκτός έδρας έξοδά τους . Τα τελευταία νέα της ορχήστρας είναι ανησυχητικά, καθώς οι μουσικοί δηλώνουν ότι προτίθενται να προχωρήσουν σε επίσχεση εργασίας αφού είναι πάνω από τέσσερις μήνες απλήρωτοι και διεκδικούν τα δεδουλευμένα τους από τον Οκτώβριο του 2013, τις αποζημιώσεις για τις μετακινήσεις εκτός έδρας από τον περασμένο Σεπτέμβριο, καθώς και τα συγγενικά δικαιώματα για την εμπορική χρήση ηχογραφήσεων, βιντεοσκοπήσεων και τηλεοπτικών αναμεταδόσεων, και ενώ έχουν ήδη υποστεί τα τελευταία τέσσερα χρόνια, από το 2009, διπλή μείωση των μισθών τους . Πράγματα απίστευτα, αν σκεφτεί κανείς ότι μιλάμε για μια ορχήστρα δωματίου, με δεκαέξι τακτικούς μουσικούς .

Η μεγάλη προσέλευση προσφύγων από την Σοβιετική Ένωση, μεταξύ των οποίων και εξαιρετικών μουσικών, έκανε δυνατή τη δημιουργία πολλών ορχηστρών μικτών ή εγχόρδων, τόσο με τη συμμετοχή τους σε αυτές όσο και με τη διδασκαλία τους σε συνεργαζόμενα τοπικά ωδεία : Συμφωνική Ορχήστρα Βόλου 1992, και ωδείο Βόλου, Ορχήστρα Δωματίου Πατρών 1996 και Δημοτικό Ωδείο Πατρών .

Το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών εκτός από ένας άψογος χώρος συναυλιών και παραστάσεων , είναι και ένας δυναμικός οργανισμός που έχει φέρει στο αθηναϊκό κοινό μεγάλα έργα του ρεπερτορίου, αλλά και μεγάλους ερμηνευτές, αλλά και νέες παραγωγές Ελλήνων συνθέτων, δίνοντας μεγάλη ώθηση στην παραγωγή νέας μουσικής, οργανικής και οπερατικής . Φιλοξενεί τις τακτικές συναυλίες της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών .

Η λειτουργία του Μεγάρου Μουσικής άλλαξε εντυπωσιακά την αθηναϊκή μουσική ζωή . Το λαμπρό και λειτουργικότατο κτίριο επισκίασε όλους τους άλλους τόπους μουσικής εκτέλεσης²¹ και άλλαξε το ημερολογιακό πρόγραμμα της μουσικής κίνησης . Παρέχει πρωτοφανείς στην Ελλάδα συνθήκες εργασίας για τους μουσικούς και ακρόασης για το κοινό . (Ρωμανού , 2006:268)

Ο Δήμος Αθηναίων διατηρεί μια συμφωνική ορχήστρα, ένα κουιντέτο, μια φιλαρμονική, μια Big Band και μια Χορωδία με τη Φιλαρμονική να είναι το αρχαιότερο σύνολο (1885) η οποία αποτελείται σήμερα από 107 μουσικούς . Λαμβάνει μέρος σε παρελάσεις, εθιμοτυπικές εκδηλώσεις, θρησκευτικές εκδηλώσεις και τελετές σε όλες τις

²¹ Οι περισσότερες συναυλίες στην Αθήνα και σε άλλες πόλεις προωθούνταν από ξένες πολιτιστικούς οργανισμούς όπως το Γαλλικό Ινστιτούτο (1908), το Βρετανικό Συμβούλιο (1938), το Ιταλικό Ινστιτούτο (επαναλειτούργησε το 1951), το Ινστιτούτο Γκαίτε (1952) και η Ελληνοαμερικανική Ένωση (1957).

εκκλησίες του Δήμου και εκδηλώσεις των Σωματείων και των Συλλόγων της Αττικής από τους οποίους έχει τιμηθεί πολλές φορές για το έργο και την προσφορά της.

Επίσης το κουϊντέτο της είναι παρόν σε όλες τις τελετές στο Δημαρχιακό Μέγαρο. Ακόμα σε όλες τις εκδηλώσεις της Ολυμπιακής Επιτροπής για την Ολυμπιάδα του 2004, όπως αφή - παράδοση φλόγας σε ξένα Κράτη, επισκέψεις Αθανάτων και τιμώμενων προσώπων .

Επί 120 και πλέον χρόνια η Φιλαρμονική του Δήμου Αθηναίων παρέχει σημαντικό πολιτιστικό και εκπαιδευτικό έργο και σκοπός της είναι να συνεχίσει να αναβαθμίζεται και να είναι πρωταγωνιστής σε κάθε πολιτιστική προσπάθεια της χώρας μας και εφάμιλλη των καλύτερων μουσικών συνόλων της Ευρώπης²².

Η Συμφωνική Ορχήστρα του Δήμου Αθηναίων ιδρύθηκε το 1996, με καλλιτεχνικό διευθυντή τον Αρχιμουσικό Ελευθέριο Καλκάνη με εμφανίσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Νέα Υόρκη, στην Ουάσιγκτον, στο Σικάγο, στις Βρυξέλλες, στο Κάιρο, στην Κωνσταντινούπολη, στην Αλικαρνασσό). Η ορχήστρα παίζει πάντα χωρίς εισιτήριο, είναι δηλαδή ένα κοινωνικό αγαθό που απολαμβάνουν οι Αθηναίοι πολίτες . Άλλοι μαέστροι της ορχήστρας: Λευτέρης Χαλκιαδάκης, που υπήρξε από τους ιδρυτές της και μόνιμος αρχιμουσικός της ως το θάνατό του το 2008, Ανδρέας Τσελίκας, Γιώργος Παπαδόπουλος, Μιχάλης Οικονόμου , ενώ έχουν κατά διαστήματα θητεύσει ή συνεργαστεί οι περισσότεροι μαέστροι της πόλης . Το ρεπερτόριό της καλύπτει έργα των σημαντικότερων συνθετών της έντεχνης κλασικής μουσικής μέχρι τις πρωτοποριακές συνθέσεις των σύγχρονων δημιουργών., όπως και όπερες . Όπως διαβάζουμε στην ιστοσελίδα της ορχήστρας “η καλλιέργεια και η προβολή της ελληνικής μουσικής αποτελεί πρωταρχικό στόχο για την ορχήστρα”²³. Στο πλαίσιο αυτό έχει εκτελέσει έργα των Ν. Σκαλκώτα, Γ. Κωνσταντινίδη, Μ. Παλλάντιου, Μ. Καλομοίρη, Α. Ευαγγελάτου, Μ. Θεοδωράκη, Θ. Αντωνίου, κ.ά. Η ορχήστρα παίζει στο Δημοτικό Αθηναϊκό Θέατρο στον Άγιο Σώστη, στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, στην Εθνική Λυρική Σκηνή, στο θέατρο Κ. Δανδουλάκη και στο θέατρο Ιλίσια τη χειμερινή περίοδο, καθώς και στο Αττικό Άλσος, τη Ρωμαϊκή αγορά και τον Εθνικό Κήπο τη θερινή . Έχει κάνει σημαντικές συνεργασίες με το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και

²²Από την ιστοσελίδα του Δήμου Αθηναίων <https://www.cityofathens.gr/katoikoi/texnes-politismos/dimotikoi-foreis-politismoy/politismikos-organismos-dimoy-athinaion/filarmoniki-dimoy-athinaion>

²³ Από την ιστοσελίδα του Δήμου Αθηναίων <https://www.cityofathens.gr/texnes-politismos/dimotikoi-foreis-politismoy/moysika-synola/symfoniki-orkistra>

Θεσσαλονίκης , με την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, όπως και με γυμνάσια, λύκεια, το Πανεπιστήμιο Αθηνών και το Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο σε εκπαιδευτικές συναυλίες και μουσικά εργαστήρια . Τα τελευταία τρία χρόνια έχει καθιερωθεί ο κύκλος "Νέοι σολίστ, νέοι μαέστροι" , όπου δίνεται η δυνατότητα σε νέους μουσικούς να κάνουν τα πρώτα τους βήματα στο χώρο των συναυλιακών δραστηριοτήτων μέσα σε ένα ιδανικό γι' αυτούς περιβάλλον που διακρίνεται από τις υψηλού επιπέδου αξιώσεις της ορχήστρας και τον επαγγελματισμό της λειτουργίας της²⁴. Παράλληλα, έχει πλούσια δισκογραφική δουλειά με σημαντικούς καλλιτέχνες όπως Athens Symphony Orchestra G. Bregovich, Πασχάλης , Ζερμπίνος , Πλέσσας, Μοσχολιού . Η ορχήστρα είναι παρούσα στις σημαντικές εκδηλώσεις της πόλης, όπως στο αφιέρωμα για τα 30 χρόνια από το θάνατο της Κάλας στην Πνύκα, σε συναυλία υπέρ των πληγέντων στις πυρκαγιές κλπ.

Σήμερα η πραγματικότητα είναι διαφορετική, διότι η ορχήστρα αντιμετωπίζει σοβαρά προβλήματα : το κτίριο των δοκιμών της στο Νέο Κόσμο απειλείται συχνά από έλλειψη θέρμανσης, η έλλειψη μουσικών σε πολλά όργανα, ώστε όπως λέει σε συνέντευξή²⁵ του ο κ. Καλκάνης

Δεν είναι μια πλήρης συμφωνική ορχήστρα ... Δεν μπορεί να λειτουργήσει η ορχήστρα, να ακουστεί όπως πρέπει η μουσική.

Η Big Band του Δήμου Αθηναίων είναι ένα διευρυμένο τζαζ μουσικό σύνολο που αποτελείται από τις τέσσερις οικογένειες οργάνων, δηλαδή τα σαξόφωνα, τις τρομπέτες, τα τρομπόνια και τα ρυθμικά όργανα ντραμς και ενίοτε περκασιόν, ενώ συχνά πλαισιώνεται από έγχορδα και άλλα συμφωνικά όργανα. Οι μουσικοί της Big Band είναι Έλληνες σολίστ με υψηλή δεξιοτεχνία στον τζαζ αυτοσχεδιασμό, ενώ έχουν και κλασική μουσική παιδεία. Παράλληλα, παίζουν ως σολίστ ή ως μέλη επαγγελματικών ορχηστρών όπως της ΚΟΑ, της Ορχήστρας των Χρωμάτων, στις Ορχήστρες της ΕΡΤ, στη Συμφωνική Ορχήστρα του Δήμου Αθηναίων, αλλά και σε μικρά μουσικά σύνολα ελληνικής παραδοσιακής και ελαφράς μουσικής. Επίσης, όλοι διδάσκουν σε μουσικά σχολεία και ωδεία. Το ρεπερτόριό της αποτελείται από ιστορικές συνθέσεις και ενορχηστρώσεις των πρωτοπόρων δημιουργών της Big Band φιλολογίας,

²⁴ όπ. π .

²⁵ από πρόσφατη συνέντευξη του κ. Καλκάνη στον κυριακάτικο "Ριζοσπάστη" της 16 12 2013 <http://www.902.gr/eidisi/politismos/33445/symfoniki-orhistra-dimoy-athinaion-antimetopi-me-komvika-provlimata#/0>

επίσης από έργα της σύγχρονης-ποιοτικής τζαζ και από συνθέσεις Ελλήνων δημιουργών.

Η Big Band του Δήμου Αθηναίων έχει παρουσιαστεί σε όλες τις μεγάλες αίθουσες και φεστιβάλ στην Αθήνα, Θεσσαλονίκη, αλλά και στην ελληνική περιφέρεια .

Η Χορωδία των Μουσικών Συνόλων του Δήμου Αθηναίων ιδρύεται το 1999 ως η τρίτη ιστορικά ελληνική επαγγελματική χορωδία και ένα από τα τέσσερα αυτοδύναμα Μουσικά Σύνολα του Δήμου Αθηναίων. Τη χορωδία από την ίδρυσή της διευθύνει ο Σταύρος Μπερής .

Η Αθηναϊκή Συμφωνική Ορχήστρα Νέων – ΑΣΟΝ και ο ομώνυμος μη κερδοσκοπικός και ανεξάρτητος σύλλογος-φορέας της, ιδρύθηκε το 1998 από απόγονους σπουδαστών μουσικής, από επαγγελματίες μουσικούς και από μουσικούς μέλη της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών.με σκοπό να δώσει σε νέους μουσικούς ευκαιρίες απόκτησης ορχηστρικής εμπειρίας στο συμφωνικό ρεπερτόριο, μουσικής παιδείας και αντίληψης. Μέλη του συλλόγου είναι γονείς, επαγγελματίες και ερασιτέχνες μουσικοί, καθηγητές ωδείων, συνθέτες και πανεπιστημιακοί, ενώ πρόεδρος του εκλέγεται σταθερά ο Νικόλαος Μαλιάρας, καθηγητής μουσικολογίας και πρόεδρος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Μαέστρος της ορχήστρας είναι ο Παύλος Σεργίου και μέλη αυτής είναι μαθητές και μαθήτριες από σχεδόν όλα τα ωδεία του λεκανοπεδίου αλλά και νομών εκτός Αττικής. Από την ίδρυσή της η ΑΣΟΝ έχει δώσει 115 συναυλίες στα Μέγαρα Μουσικής Αθηνών και Θεσσαλονίκης, στην Εθνική Λυρική Σκηνή, στα Πανεπιστήμια Αθηνών, Πατρών και Αριστοτέλειου, σε πολλά σχολεία και δημοτικούς χώρους σε όλη την Ελλάδα. Έχει παρουσιάσει σε πρώτη εκτέλεση πολλά ελληνικά και ξένα έργα σε ποικίλα, συχνά «μη οικεία» μουσικά ιδιώματα, έχει συνεργαστεί με επιφανείς έλληνες μουσικούς και έχει εκπαιδεύσει πολλές δεκάδες μουσικών που στελεχώνουν σήμερα τις επαγγελματικές ορχήστρες της χώρας. Η ορχήστρα δεν έχει καμμία κρατική επιχορήγηση, όπως μου επιβεβαίωσε και ο διευθυντής της . Οι δοκιμές γίνονται μια φορά την εβδομάδα, τα Σαββατοκύριακα . Ωστόσο θα μπορούσε να είναι μια θυγατρική της ΚΟΑ ορχήστρα, με την κρατική υποστήριξη .

3.3 Το ζήτημα της μουσικής εκπαίδευσης

Κρίνεται απαραίτητο να αναφερθούμε στην μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα, καθώς αυτή, ή μάλλον η απουσία της, θεωρείται από όλους υπεύθυνη για τα προβλήματα της έντεχνης μουσικής στη χώρα μας . Η έντεχνη μουσική απευθύνεται σε ένα μνημένο - καλλιεργημένο ακροατήριο, το οποίο δημιουργείται από ένα οργανωμένο εκπαιδευτικό σύστημα, αλλά και από το οικογενειακό και ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, με τις εμπειρίες που ενδεχομένως προσφέρονται σε αυτό . Δεν θα επιχειρήσουμε εδώ να κάνουμε μια ιστορική παρουσίαση του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος . Η μικρή αυτή ιστορία, που άρχισε να ερευνάται τα τελευταία χρόνια, εκτίθεται στα σχετικά ιστορικο-μουσικολογικά συγγράματα . Θα εστιάσουμε στα προβλήματα που διαπιστώνονται, και σε μια κριτική αποτίμηση, ώστε να αναδείξουμε πώς τα προβλήματα της μουσικής εκπαίδευσης συνδέονται με τη θέση της κλασικής μουσικής στη χώρα μας .

Το κυριότερο πρόβλημα, όπως ομολογείται από όλους, είναι η απουσία του κράτους . Από το 19ο αιώνα που ιδρύεται το νέο ελληνικό κράτος η μουσική δεν αποτέλεσε ποτέ αντικείμενο της κρατικής μέριμνας .

Ο Καποδίστριας είχε προνοήσει για την ίδρυση “Σχολείου Μουσικής”²⁶ στην Αίγινα που δεν προχώρησε . Στη συνέχεια το ελληνικό κράτος αν και στηριζόμενο στις ξένες συμμαχικές δυνάμεις της Ευρώπης, που θα μπορούσαν να είναι πρότυπο, δεν έβαλε τη μουσική σε προτεραιότητα . Επί Όθωνα ιδρύονται τα κρατικά ιδρύματα του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Σχολείου των Τεχνών (1836 - 1837), κρατική σχολή μουσικής όμως δεν ιδρύεται, παρόλο που πρότυπο ήταν τα Γερμανικά Πανεπιστήμια ούτε η μουσική βρίσκει ισότιμη μεταχείριση και χωριστή διδακτική υποδομή στο εσωτερικό του ήδη υπάρχοντος Σχολείου των Τεχνών²⁷

²⁶ Κατά την ίδρυση του Ελληνικού Κράτους, στην περίοδο Καποδίστρια, ιδρύθηκε στην Αίγινα «Σχολείο Μουσικής», πιθανώς από το 1825, το οποίο όμως δεν είχε μακρό βίο, καθώς υπήρχαν «σημαντικότερες ανάγκες» στο νεοσύστατο κράτος . (Κωνσταντακοπούλου 2012 : 44)

²⁷ Μάρκος Τσέτσος : Η ελληνική μουσική υπανάπτυξη και οι αιτίες της - άρθρο στο περιοδικό TAR <http://www.tar.gr/content/content.php?id=3676>

Την περίοδο του Χαρίλαου Τρικούπη μέσα στη γενικότερη οικονομική άνοδο, μετά το 1879 δηλαδή, ιδρύονται και δραστηριοποιούνται οι μουσικές εταιρείες και σύλλογοι²⁸, από ερασιτέχνες, και η εκπαιδευτική τους δραστηριότητα έχει στόχο την επάνδρωση των φιλαρμονικών και των στρατιωτικών μπαντών που τότε αφθονούσαν, έχοντας παράλληλα και φιλανθρωπικό ρόλο, κατά το πρότυπο των Επτανήσων . Τα ιδρυτικά μέλη αυτών των συλλόγων και εταιρειών ήταν εύποροι νέοι της ανώτερης τάξης, που είχαν λάβει δυτική μουσική μόρφωση στο εξωτερικό, και αποσκοπούσαν στην καλλιέργεια της μουσικότητας, την εκτέλεση και διάδοση της μουσικής και τη μουσική εκπαίδευση .

Παράλληλα υπάρχει και η φωνητική εκκλησιαστική παράδοση, η οποία μετά τη μεταρρύθμιση της Νέας Μεθόδου απέκτησε τη δυνατότητα της εύκολης και γρήγορης εκμάθησης . Η μουσική αυτή θεωρείτο η ελληνική μουσική, είχε άλλωστε για πολλά χρόνια και τον προσδιορισμό “εθνική” . Ούτε και εδώ δημιουργήθηκε κάποιος αξιόλογος εκπαιδευτικός θεσμός, που να έχει δημόσιο - κρατικό - εθνικό χαρακτήρα, παρόλο που υπήρχαν ως τι αρχές του 20ου αιώνα πολλοί ερασιτέχνες που γνώριζαν καλά τη νευματική σημειογραφία και βίωναν τη μουσική αυτή ως ζωντανή παράδοση²⁹ .

Από το Μουσικό και Δραματικό Σύλλογο ξεπήδησε το ωδείο Αθηνών, που λειτουργεί μέχρι σήμερα και έπαιξε σημαντικό ρόλο στη μουσική εκπαίδευση . Το ωδείο Αθηνών έστρεψε το ενδιαφέρον στην κεντρο-ευρωπαϊκή (γερμανική και γαλλική) μουσική παράδοση, που ως τότε ήταν άγνωστη στην Αθήνα . Ήταν όμως και παραμένει ένα ιδιωτικό ίδρυμα, που ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα συνδέθηκε με την κοινωνικοοικονομική ελίτ, με αποτέλεσμα τη μουσική που ήθελε να διαδώσει, τελικά να την περιορίσει . Η αίσθηση ότι η κλασική μουσική είναι για κάποιους λίγους, και δεν αφορά το σύνολο της κοινωνίας εγκαθιδρύθηκε τότε και είναι σταθερά ριζωμένη στις συνειδήσεις των Ελλήνων .

²⁸ Η μουσική εταιρεία “Ευτέρπη” 1871-1876, ο Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος Αθηνών (1871-) , ο μουσικός σύλλογος “Ορφεύς” (1879-1880), η Αθηναϊκή Φιλαρμονική Εταιρεία 1889-97), κ. ά.

²⁹ Χαρακτηριστικό ένδειξη του επιπέδου της εποχής είναι το Μουσικόν Παράρτημα του περιοδικού Φόρμιγξ (1901-1912), όπου δημοσιεύονταν αποκλειστικά στη νευματική σημειογραφία εκκλησιαστικά μέλη και δημοτικά τραγούδια, που είχαν συλλέξει και καταγράψει οι αναγνώστες, αλλά και πρωτότυπες συνθέσεις (Ρωμανού 2003:223)

Ο Καλομοίρης φεύγοντας από το Αθηνών, ιδρύει πρώτα το Ελληνικό (1919) και στη συνέχεια το Εθνικό (1926) ωδείο, πολλαπλασιάζοντας το ίδιο αρχικό εκπαιδευτικό πρότυπο . Ο αριθμός των σπουδαστών της μουσικής αυξάνεται, εφόσον ανεβαίνει η οικονομική δυνατότητα των οικογενειών να καταβάλουν τα δίδακτρα. Από τότε, μέχρι και σήμερα, κυριαρχεί το ίδιο αδιέξοδο : οι μουσικοί που βγαίνουν από τα ωδεία δεν έχουν πού να εργαστούν, εφόσον δεν δημιουργήθηκαν οι συμφωνικές ορχήστρες και οι όπερες στην Αθήνα και τις άλλες πόλεις, αλλά και άλλοι μουσικοί θεσμοί που θα μπορούσαν να τους απορροφήσουν. Οι τάξεις των εγχόρδων, σε μια πόλη και μια χώρα που δεν έχει ορχήστρες, ήταν και είναι επόμενο να παραμένουν περιορισμένες . Το πιθανότερο σενάριο για τους μουσικούς είναι να γίνουν δάσκαλοι στα ωδεία από όπου αποφοίτησαν . Με την ίδρυση και λειτουργία των ωδείων το πιάνο γίνεται το πρώτο στις προτιμήσεις όργανο, σε μια κοινωνία που εξασκούσε την έντεχνη μουσική ως δραστηριότητα ελεύθερου χρόνου στον ιδιωτικό χώρο των σαλονιών των σπιτιών των ανώτερων τάξεων .

Καθώς περνούσαν τα χρόνια, η κατάσταση αυτή παγιώθηκε : το κράτος παρέμεινε σταθερά μακριά από την ανάληψη οποιασδήποτε ευθύνης για την επαγγελματική μουσική εκπαίδευση . Αλλά η εκπαιδευτική πολιτική μιας χώρας αφορά επίσης και τη γενική παιδεία, που δίνει τις ευκαιρίες μάθησης στην πλειοψηφία και δημιουργεί το κοινό, τους ερασιτέχνες, τους θεατές και τους ακροατές . Στα προγράμματα σπουδών της γενικής πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης το μάθημα της μουσικής εισάγεται το 1830³⁰ με φωνητικό - χορωδιακό προσανατολισμό σε δυο ώρες την εβδομάδα . Όπως όμως αναφέρει επικριτικά ο Συναδινός (Συναδινός, 1922 : 67)³¹ στις αρχές το 20ου αιώνα διδάσκονται στα Δημοτικά σχολεία ευρωπαϊκά (γερμανικά και γαλλικά) τραγούδια με κακότεχνα προσαρμοσμένο ελληνικό στίχο . Και μέχρι το 1980 δεν θα υπάρξει πρακτικά κανένας σοβαρός σχεδιασμός και στοχοθεσία : Η διδασκαλία της μουσικής στα σχολεία εξαντλείται στο γνωστό “Μάθημα Ωδικής”, από μη ειδικευμένους στην πλειοψηφία παιδαγωγούς .

Από το 1914 που ο Ελευθέριος Βενιζέλος ίδρυσε το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, για τον εορτασμό της απελευθέρωσης της πόλης από τους Τούρκους,

³⁰ Το μάθημα της μουσικής στα σχολεία διεκόπη μεταξύ 1884 - 1914 (Κυριαζίδου 1998 : 15 -16)

³¹ <http://openarchives.ekt.gr/view/216219>

φτάνουμε στην τελευταία δεκαετία του αιώνα που εγκαινιάζονται κάποιοι νέοι θεσμοί : ιδρύονται τα πρώτα Πανεπιστημιακά Τμήματα Μουσικών Σπουδών σε Θεσσαλονίκη (1984) και Αθήνα (1991), που είναι θεωρητικής- μουσικολογικής κατεύθυνσης . Στην Κέρκυρα (1994) ιδρύεται μια σχολή πιο πρακτικής κατεύθυνσης και ένα δεύτερο τμήμα στην Θεσσαλονίκη στο πανεπιστήμιο Μακεδονίας, επίσης πιο πρακτικής κατεύθυνσης. Από το 1988 αρχίζουν να λειτουργούν τα δημόσια μουσικά σχολεία . Το αίτημα για μια Μουσική Ακαδημία ακόμα παραμένει ανεκπλήρωτο .

Η μουσική παιδεία επαφίεται στα ωδεία, των οποίων η λειτουργία τους καθορίζεται από τους κανόνες της αγοράς, οι τίτλοι σπουδών που παρέχονται από αυτά είναι αδιαβάθμητοι, με συνέπεια να μην μπορούν οι απόφοιτοι να προχωρήσουν σε τριτοβάθμιες σπουδές και μεταπτυχιακά . Το επίσημο πρόγραμμα σπουδών τους δεν έχει αλλάξει από τη δεκαετία του 1950 παραμένοντας “προσκολλημένο σε ένα είδος πολιτισμικής απομόνωσης” (Μπαλτζής 2002:15) ενώ η άνθηση της ξένης και ελληνικής δημοφιλούς μουσικής δημιούργησε μετά το 1970 νέες κατηγορίες τάξεων : κιθάρας, συνθεσάιζερ (στη θέση του πιάνου), τζαζ κλπ.

Σε σχέση με το θέμα της παρούσας εργασίας ενδιαφέρει αυτή η παρατήρηση : Η οργανική μουσική, που ένα μεγάλο και κρίσιμο κομμάτι της είναι η συμφωνική - ορχηστρική μουσική, δεν κατάφερε να αποκτήσει αναγνώριση και μια θέση στη συνείδηση των Ελλήνων .

4 .

Οι ορχήστρες και οι μαέστροι στην Ελλάδα
σε εθνογραφική προοπτική :
επτά μαέστροι ερμηνεύουν την κατάσταση
με όργανο το λόγο .

Η πρώτη μου αναζήτηση για Έλληνες διευθυντές ορχήστρας που να δραστηριοποιούνται στην Αθήνα ξεκίνησε από τον προσδιορισμό των προσώπων, από τους λίγους μπορούσα να ανακαλέσω αυτομάτως από τη μνήμη μου και στη συνέχεια με μια έρευνα των προγραμμάτων των αιθουσών της πόλης που στεγάζουν συναυλίες ορχηστρικής μουσικής. Οι αίθουσες αυτές είναι το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών και η Εθνική Λυρική Σκηνή.

Υπολογίζω πως οι μαέστροι στην Αθήνα για την περίοδο που εξέτασα δεν ξεπερνούν τους 50 . Με μια γρήγορη έρευνα εντόπισα 27, με καταγεγραμμένη καλλιτεχνική δραστηριότητα :

Μίλτος Λογιάδης, Θόδωρος Αντωνίου, Βασίλης Χριστόπουλος, Παύλος Σεργίου, Δημήτρης Αγραφιώτης, Νίκος Χαλιάσας. Βύρων Φιδετζής, Βλαδίμηρος Συμεωνίδης, Ανδρέας Τσελίκας, Αλέξανδρος Μυράτ, Γιώργος Πέτρου, Λίζα Ξανθοπούλου, Λουκάς Καρυτινός, Νίκος Αθηναίος, Μύρων Μιχαηλίδης, Στάθης Σούλης, Μιχάλης Οικονόμου, Αλέξανδρος Διαμαντής, Ανδρέας Πυλαρινός, Γιώργος Βρανός, Φαίδρα Γιαννέλου, Λευτέρης Καλκάνης, Ηλίας Βουδούρης, Νίκος Χριστοδούλου, Γιώργος Αραβίδης, Χρύσανθος Αλισάφης, Αναστάσιος Συμεωνίδης .

Το επόμενο βήμα ήταν να έρθω σε επικοινωνία με κάποιους από αυτούς . Για τις ανάγκες της εργασίας μου αλλά και το διαθέσιμο χρόνο θα ήταν ικανοποιητικό να συναντήσω πέντε ως οκτώ μαέστρους . Δεν χρησιμοποίησα καμμία γνωριμία από το μουσικό χώρο σκοπίμως, γιατί ήθελα να δω κατά πόσο ήταν εύκολο να προσεγγίσω αυτούς τους ανθρώπους χωρίς “συστάσεις” , παρόλο που πολλοί φίλοι μουσικοί αλλά και καθηγητές μου είχαν προσφερθεί να με συνδράμουν με τις γνωριμίες τους . Ετοίμασα μια σύντομη επιστολή , όπου εξηγούσα την ιδιότητά μου, το περιεχόμενο της πτυχιακής μου εργασίας και τους ζητούσα να μου παραχωρήσουν συνέντευξη . Έστειλα την επιστολή διαδικτυακά στους περισσότερους και ομολογώ πως είχα πολύ καλή ανταπόκριση, σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα και άμεση . Μέσα στο Νοέμβριο του 2012 πήρα τέσσερις συνεντεύξεις , η πρώτη με τον Αναστάσιο Συμεωνίδη , μετά με τη Φαίδρα Γιαννέλου, τρίτη με το Γιώργο Πέτρου, τέταρτη με τον Ανδρέα Τσελίκα, και το Δεκέμβριο της ίδιας χρονιά άλλες τρεις, με τον Παύλο Σεργίου, το Θόδωρο Αντωνίου και το Μίλτο Λογιάδη με χρονολογική σειρά - σύνολο επτά συνεντεύξεις .

Αρχικός μου στόχος ήταν να συμπεριλάβω στους πληροφορητές μου και τον Βασίλη Χριστόπουλο, διευθυντή της ΚΟΑ, καθώς και τον Μύρωνα Μιχαηλίδη, διευθυντή της ΕΛΣ, με το σκεπτικό ότι θα είχα μια πιο ολοκληρωμένη άποψη για το θέμα μου έχοντας και τη δική τους μαρτυρία και οπτική, διότι ο καθένας τους διένυε μια επιτυχημένη και σημαντική περίοδο της καριέρας τους, έχοντας ήδη κάνει αίσθηση στη μουσική ζωή της Αθήνας τα τελευταία δυο-τρία περίπου χρόνια, μέσα από τις επιλογές και το σχεδιασμό που ο καθένας τους εφάρμοζε στην αντίστοιχη θέση που

βρισκόταν. Τόσο η ΚΟΑ όσο και η ΕΛΣ είναι ιστορικοί και σημαντικοί θεσμοί της Αθήνας. Δυστυχώς οι επιστολές και τα τηλέφωνα μου σκάλωσαν στα γραφεία κάποιας γραμματείας, ή κάποιων συνεργατών τους, και δεν κατάφεραν να εισχωρήσουν στο φορτωμένο τους πρόγραμμα . Κι εγώ όμως δεν επέμεινα περισσότερο - εδώ ίσως θα ήταν η περίπτωση που θα αναγκαζόμουν να χρησιμοποιήσω κάποια γνωριμία ως μέσον - διότι είχα ήδη συγκεντρώσει ένα αξιολογότερο και πλούσιο υλικό για τις ανάγκες της έρευνάς μου, που σε τυπικό και ουσιαστικό επίπεδο με κάλυπτε επαρκώς.

Οι συναντήσεις μας έγιναν είτε στο σπίτι τους (Λογιάδης, Αντωνίου) , είτε στο χώρο της δουλειάς τους (Τσελίκας, Σεργίου, Πέτρου) είτε σε ένα καφέ (Συμεωνίδης, Γιαννέλου) . Είχα ετοιμάσει ένα ερωτηματολόγιο με τις γενικές κατευθύνσεις - θέματα όπου ήθελα να κατευθύνω τη συζήτηση , το οποίο ακολούθησα σε αδρές γραμμές . Έθεσα τις ερωτήσεις προφορικά και άφησα να αναπτυχθεί ένας κατά το μάλλον ή ήττον ελεύθερος διάλογος ώστε να αναδειχθεί η προσωπικότητα και η ιδιαίτερη σκέψη των συνομιλητών μου . Οι συζητήσεις κύλησαν εύκολα και με διάθεση των πληροφορητών μου να μου μιλήσουν και να ανοιχτούν, σε σημείο που το χρονικό πλαίσιο της μιας ώρας, που είχε αρχικά τεθεί, να ξεπεραστεί σχεδόν σε όλες τις συνεντεύξεις χωρίς να το καταλάβουμε καν . Θεωρώ ότι βοήθησε σ' αυτό και η δική μου ιδιότητα της μουσικού, που προσέφερε στην επικοινωνία μας την αίσθηση πως μπορούσαμε να συνεννοηθούμε για τα μουσικά θέματα και για την πραγματικότητα της μουσικής ζωής στην Ελλάδα .

Κοιτώντας ξανά και ξανά το υλικό μου στη συνέχεια, και μετά το στάδιο των απομαγνητοφωνήσεων, διαπίστωσα πως υπήρχε μεγάλη ομοιογένεια σε πάρα πολλά σημεία και θέματα, ενώ οι διαφορές αποδίδουν μάλλον την ιδιαίτερη θέση του καθενός από τους μαέστρους, την ξεχωριστή του πορεία και τις προσωπικές του εμπειρίες . Στάθηκα τυχερή να έχω καλύψει, παρά τις απώλειες των δυο πολύ σημαντικών που ανέφερα πιο πάνω, δηλαδή του διευθυντή της ΚΟΑ και του διευθυντή της ΕΛΣ, μεγάλη ηλικιακή γκάμα, από 25 χρονών ως πάνω από 70, και μαζί και πολλές διαφορετικές φάσεις καριέρας : στο ξεκίνημα, στη μέση, στην άνοδο, στην αλλαγή μετά από μια κρίση, στην αναζήτηση λύσεων και την αγωνία της ή τις προσδοκίες που φέρει αυτή, σε διαφορετικό βαθμό ανασφάλειας επαγγελματικής, αλλά και στην ωριμότητα και τον απολογισμό κάποιου με μεγάλη και σπουδαία καριέρα πίσω του, και πάνω από όλα, και σε όλους μαζί ανεξαιρέτως, το διαρκές και ζωντανό όραμα . Γιαντό το τελευταίο θα επανέλθω στο τέλος, στα συμπεράσματα της παρούσας εργασίας .

Στην παρουσίαση των συνεντεύξεων, που θα ακολουθήσει, θα ακολουθήσω μια συνολική αποτύπωσή τους πάνω στους θεματικούς άξονες που αναπτύχθηκαν .

4.1 Η παιδεία

Ζήτησα από όλους να μου αφηγηθούν το ξεκίνημά τους στη μουσική και τις καθοριστικές για τη διαμόρφωσή τους και τις μετέπειτα επιλογές τους εμπειρίες που ανακαλούν από τα παιδικά και νεανικά τους χρόνια . Ως εκ τούτου η κουβέντα προχώρησε, όπως ήταν αναπόφευκτο, σε μια κριτική θεώρηση της μουσικής παιδείας στην Ελλάδα καθώς και σε συγκρίσεις με αυτή των ευρωπαϊκών χωρών . Για όλους η επαφή με τη μουσική ξεκίνησε στην παιδική ηλικία , και συνδέεται με ευκαιρίες που τους δόθηκαν κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες .

Σεργίου : και η νηπιαγωγός του είπε του πατέρα μου, “βάλ’το παιδί στο ωδείο φαίνεται ότι έχει ικανότητες στη μουσική” .

Αποφασιστική χαρακτηρίζεται η επιρροή από την οικογένεια ή κάποια πρόσωπα του στενού περιβάλλοντος , όπως δασκάλους που διέγνωσαν το ταλέντο και πρότειναν να ασχοληθεί το παιδί με τη μουσική . Κανείς δεν προέρχεται από μουσική οικογένεια , δηλαδή να υπάρχουν άμεσοι συγγενείς που να ήταν μουσικοί κατ’ επάγγελμα. Όμως υπήρχε ένα περιβάλλον φιλικά διακείμενο προς τις τέχνες και την κουλτούρα, κάποιοι γονείς παίζαν ερασιτεχνικά ένα όργανο ή /και τραγουδούσαν . Προέρχονται καθώς φαίνεται από μια τάξη μεταξύ μικροαστικής και μεσαίας, σε μια περίοδο που στην Ελλάδα δόθηκε η δυνατότητα σε μεγάλο μέρος του πληθυσμού να μεριμνήσει για την καλλιέργεια των παιδιών στον πολιτισμό, εφόσον είχε καλύψει επαρκώς τις βιοποριστικές του ανάγκες. Σ’ αυτό το πνεύμα πολλές οικογένειες επέλεξαν να παρέχουν στα παιδιά τους την ευκαιρία μιας μουσικής παιδείας, και να την ενθαρρύνουν, εφ’ όσον φαινόταν να υπάρχει και ταλέντο. Σχεδόν όλοι άρχισαν μαθήματα πιάνου σε κάποιο ωδείο , εκτός από τον κ. Αντωνίου και τον κ. Τσελίκα που ξεκίνησαν με βιολί, όργανο που τους έδωσε τη δυνατότητα να γίνουν στα νεανικά τους χρόνια μέλη κάποιας ορχήστρας .

Μόνο δυο, από τους νεότερους, ο κ. Συμεωνίδης και η κ. Γιαννέλου, είχαν εκδηλώσει την επιθυμία ότι θέλουν να γίνουν μαέστροι από μικροί, πριν ακόμη ξεκινήσουν μουσική ή στα πρώτα χρόνια του ωδείου, ηλικίες στις οποίες φαίνεται ότι πολύ λίγο θα μπορούσαν να έχουν αντίληψη για το τί πράγματι είναι και κάνει ένας μαέστρος . Για τους περισσότερους η στροφή προς τη διεύθυνση γίνεται στα νεανικά χρόνια, καθώς μπορούν πια να συνειδητοποιήσουν την κλίση τους προς αυτό, ή και αργότερα, μέσα από τις συνθήκες της δουλειάς του επαγγελματία μουσικού , όπως στην περίπτωση του κ. Αντωνίου που είναι συνθέτης , ή του κ. Πέτρου, που έκανε καριέρα πιανίστα ως τα τριάντα του .

Στην Ελλάδα η οποιαδήποτε μουσική παιδεία ξεκινάει από κάποιο ωδείο, και είναι εντελώς ανομοιογενής η εμπειρία του κάθε σπουδαστή, εξαρτώμενη από το μέγεθος του κάθε ιδρύματος και τους διδάσκοντες σε αυτό . Έτσι εμπειρία συμμετοχής σε μαθητική ορχήστρα είχαν μόνο δυο, (Γιαννέλου στο μουσικό σχολείο, Τσελίκας σε μια μαθητική ορχήστρα των σχολείων υπό την αιγίδα της ΟΛΜΕ), γεγονός που καταδεικνύει τις σοβαρές ελλείψεις και αδυναμίες του εκπαιδευτικού συστήματος στη χώρα μας για τη μουσική. Είναι δύσκολο να οργανωθεί και να συντηρηθεί μια ορχήστρα, δεδομένου ότι χρειάζονται ο χώρος, να υπάρχουν τάξεις σε όλα τα όργανα, και κανονικές συναντήσεις και πρόβες σε μια τακτική βάση . Τα συνοικιακά ωδεία στην Αθήνα δεν είναι σε θέση να ανταποκριθούν σε τέτοιες απαιτήσεις, ενώ φαίνεται ότι πολλά από αυτά με δυσκολία έχουν μια αξιοπρεπή χορωδία, ως όφειλαν . Δεν είναι τυχαίο ότι στις δυο περιπτώσεις που προανέφερα, έχουμε έναν κρατικό θεσμό, το μουσικό γυμνάσιο, ή την ΟΛΜΕ³² [ή ένα πλούσιο ίδρυμα του εξωτερικού, το Αμερικάνικο Κολλέγιο] . Αυτό καταδεικνύει και τους στόχους μιας εκπαίδευσης δομημένης με αυτό τον τρόπο : η μουσική καλλιέργεια είναι μια ατομική υπόθεση, που δεν αποβλέπει σε καμμία συλλογικότητα - οι πλειοψηφία των σπουδαστών των ωδείων μαθαίνουν πιάνο ή κιθάρα, για να παίζουν για τους ίδιους και το στενό τους οικογενειακό ή φιλικό κύκλο . Μια συμφωνική ορχήστρα έχει μια εγγενή εξωστρέφεια, που βεβαίως δεν παρατηρείται σε καμμία επιδίωξη της ελληνικής κοινωνίας όσον

³² http://www.musipedia.gr/wiki/%CE%A4%CE%BF%CF%85%CF%86%CE%B5%CE%BE%CE%AE%CF%82_%CE%94%CE%B7%CE%BC%CE%AE%CF%84%CF%81%CE%B7%CF%82

Διευθυντής αναφέρεται από τον κ. Τσελίκας ο Δημήτρης Τουφεξής, ο οποίος όμως φαίνεται στα βιογραφικά του να διευθύνει από τη δεκ. '90 τη μαθητική ορχήστρα του DEREΕ - Σε αναζήτηση στο διαδίκτυο δεν βρήκα μαθητική ορχήστρα της ΟΛΜΕ .

αφορά τη μουσική . Το δε γνωστό ελληνικό μοτίβο της απόκτησης ενός τίτλου σπουδών, πάσει θυσία, είναι μια ακόμη ένδειξη του ατομοκεντρικού προσανατολισμού : η μουσική είναι ένα ακόμη “εφόδιο” - έκφραση τόσο συχνή στη μικροαστική και μεσαία ελληνική τάξη - που οραματίζεται ένα καλύτερο βιοτικό επίπεδο για τα παιδιά της . Σ’ αυτό το μελοντικό τοπίο η μουσική παιδεία στέκει ως απόδειξη ενός επαρκούς επιπέδου ελεύθερου χρόνου, κατά τα αστικά πρότυπα . Έτσι, τα πάμπολλα ωδεία λειτουργούν ως μηχανές μαζικής παραγωγής πολιτισμικού κεφαλαίου που έχει σκοπό να χρησιμεύσει για τη διάκριση των ατόμων στο ανταγωνιστικό περιβάλλον της κοινωνικής ανόδου, όπου είναι προορισμένα να ζήσουν την ενήλικη ζωή τους. Έτσι εξηγείται και το γεγονός ότι ακόμα και αν διαπιστωθεί μεγάλο ταλέντο στο μαθητή, η ελληνική οικογένεια σχεδόν πάντα επιμένει να προχωρήσει ο μαθητής σε μια πανεπιστημιακή εκπαίδευση, για ένα πιο “σίγουρο” ή “σοβαρό” επάγγελμα .

Συμεωνίδης : Κι έτσι μπήκα σ’ ένα Πανεπιστήμιο περισσότερο επειδή ήταν στην Αθήνα παρά επειδή ήξερα τί θα κάνω εκεί μέσα. Είδα όμως ότι δεν ήταν αυτό που θέλω, πήρα αυτά που είχα να κερδίσω από τη Μουσικολογία, κι έτσι, ουσιαστικά αναγκαστικά πήγα, δεν είναι ότι ... ήθελα τόσο πολύ απ την αρχή αλλά δεν γινόταν αλλιώς.

Πέτρου : Νομική, που δεν την τελείωσα ... στα δεκαέξι μου δεν ήμουν σε θέση να αποφασίσω για το αν θα θέλω να γίνω μουσικός ή όχι

Αντωνίου : με προορίζανε οι καθηγητές μου ότι έπρεπε να πάω - τότε το Πολυτεχνείο ήτανε ας το πούμε, τελικά αποφάσισα και ασχολήθηκα με τη μουσική. Ναι, προς απογοήτευση των καθηγητών του γυμνασίου

Λογιάδης : μπήκα στο Οικονομικό της Νομικής, αλλά το παράτησα, δεν μου άρεσε καθόλου - πόσο έμεινα ; ενάμισι χρόνο ; ε, στην αρχή, ήτανε λίγο επιφυλακτικοί οι γονείς μου. Αλλά ποτέ δεν ήταν αρνητικοί, και μάλιστα όταν εγώ άρχισα - γιατί πήρα αυτά τα διπλώματα νωρίς, δλδ μέσα σε 3 χρόνια είχα πάρει ξέρω γω πτυχίο ωδικής. Και άρχισα να διδάσκω σε ωδεία, και άρχισα στα 18 μου να βγάζω λεφτά. Όταν έβλεπε λοιπόν ο πατέρας μου, όταν όλοι του λέγανε ότι έχω ταλέντο, ότι έβγαζα και χρήματα, ε, σου λέει, εντάξει, δεν έχει νόημα να του λέω εγώ τί να κάνει, θα πορευτεί μόνος του. Ε, και κάποια στιγμή, έπαψε να μου λέει τίποτα. Στην αρχή, μου έλεγε , “ε, μπες στο Πανεπιστήμιο” ε.. και που μπήκα ; -βγήκα, μετά δε μ’ άρεσε.

Σεργίου : Όταν ήρθα στην Αθήνα από την Πάτρα ως φοιτητής των Μαθηματικών ...

Αυτό συνέβη σε αρκετές περιπτώσεις των μαέστρων που μίλησα, ιδίως των μεγαλύτερων . Έχουμε μια κοινωνία που θεωρεί τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα ιδιαίτερα ανασφαλείς επιλογές, αφενός διότι η έννοια του ελεύθερου επαγγελματία μουσικού εισήχθη από τη Δύση, και αποτελεί “επίτευγμα” του 19ου αιώνα, αφετέρου διότι το να ασκείται η τέχνη ως πάρεργο, ή ως αναψυχή, είναι πιο κοντά στις απόψεις των προβιομηχανικών - παραδοσιακών κοινωνιών, που τέτοια υπήρξε και η Ελλάδα ως πρόσφατα, όπου δεν υπήρχαν επαγγελματίες καλλιτέχνες, αλλά και ταιριάζει με την

εξίσου παλαιά αριστοκρατική στάση ως προς τις τέχνες, όπου απαιτείται η καλλιέργεια στις τέχνες, όχι όμως ο βιοπορισμός από αυτές . Νομίζω ότι η στάση των Ελλήνων ως προς τις τέχνες προκύπτει από ένα συνδυασμό αυτών των παραγόντων . Φυσικά δεν παραβλέπω το γεγονός ότι ο ελληνικός αστικός τρόπος ζωής έχει τα δικά του ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, με χαμηλό επίπεδο αστικής συνείδησης, συγκρινόμενο με τα ευρωπαϊκά πρότυπα, και πολλές από τις όψεις μιας σύγχρονης πόλης απλώς εκλείπουν στην Ελλάδα . Έτσι, στις ελληνικές πόλεις δεν βρίσκει κανείς τα μουσεία, τις αίθουσες συναυλιών, τους χώρους τέχνης, τα πάρκα, που θα στέγαζαν τη μουσική ζωή - απόδειξη ότι όντως ο μουσικός, και μάλιστα ο μαέστρος μιας συμφωνικής ορχήστρας είναι κάτι μάλλον εξεζητημένο (πολλοί ακόμα και σήμερα δεν καταλαβαίνουν σε τί συνίσταται αυτό το επάγγελμα) .

Μιλώντας για τις πρώτες σπουδές τους αναφερθήκαμε στα ελληνικά Ωδεία . Στην πλειοψηφία τους φέρνουν στο μυαλό τους ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, ένα καλό δάσκαλο που τους ενέπνευσε ή τους βοήθησε . Και είναι αλήθεια ότι κατά την εκμάθηση του πρώτου οργάνου, συμβαίνει συχνά να έχει ο μαθητής τον ίδιο δάσκαλο για αρκετά χρόνια, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια στενή σχέση . Αναφέρονται σε προσωπικότητες και όχι τόσο στο εκάστοτε ίδρυμα, η διαδρομή είναι αρκετά μοναχική, δεν αναφέρονται για αυτή την περίοδο σε κάποια ωδειακή τάξη - δεν υπάρχει κάτι τέτοιο . Έτσι, ενώ ο καθένας κατά τη σχολική του ηλικία έχει πολλές ομαδικές και κοινωνικές δραστηριότητες στο σχολείο, που τον έχουν διαμορφώσει και τις ανακαλεί στη μνήμη του, τα αντίστοιχα στοιχεία από το ωδείο είναι μηδαμινά .

Δε χρειάστηκε να ρωτήσω τί κάνει κανείς σε ένα ωδείο, ούτε και οι πληροφορητές μου είχαν την ανάγκη να μου πουν λεπτομέρειες, γιατί ήξεραν ότι είμαι κι εγώ μουσικός, και έχω αντίστοιχες εμπειρίες . Για τους μεγαλωμένους στην Αθήνα το Εθνικό και το Αθηνών αναφέρθηκαν, για τους νεότερους δε, και το Μουσικό Γυμνάσιο . Οι δραστηριότητες σε ένα ωδείο είναι : η εκμάθηση οργάνου σε ιδιαίτερο μάθημα, η συμμετοχή σε μαθητικές συναυλίες, δυο φορές το χρόνο, η συμμετοχή σε εξετάσεις για απόκτηση τίτλου, και σπανιότερα η συμμετοχή σε χορωδία . Με εξαίρεση το ωδείο Αθηνών και το μουσικό γυμνάσιο, η συμμετοχή σε ορχήστρα απλώς δεν υπάρχει . Μόνο σε μικρά σύνολα, στα πλαίσια του μαθήματος της μουσικής δωματίου . Επομένως οι μαθητές συναναστρέφονται σχεδόν αποκλειστικά τους δασκάλους τους.

Δεν υπάρχουν ομαδικές δραστηριότητες που θα μπορούσαν να προάγουν μια κοινωνικοποίηση με μουσικό χαρακτήρα .

Η έμπνευση να γίνουν μαέστροι σε άλλους υπήρχε από πολύ μικρή ηλικία, χωρίς να ξέρουν καλά καλά τί είναι ο μαέστρος, και σε άλλους προέκυψε μέσα από την πορεία τους στη μουσική αργότερα . Πάντως αναφέρονται οι ευκαιρίες που δίνονταν στην Ελλάδα για να έρθει σε επαφή κανείς με την συμφωνική ορχήστρα : οι συναυλίες “σοβαρής μουσικής” κάθε Κυριακή στην τηλεόραση, οι παραστάσεις της Λυρικής, οι συναυλίες της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, ακρόαση κάποιου δίσκου, το ραδιόφωνο . Κανείς δεν έτυχε να έχει στο άμεσο οικογενειακό ή φιλικό περιβάλλον έναν επαγγελματία μουσικό, που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως πρότυπο και καθοδηγητής, αν και υπήρχαν ερασιτέχνες . Είναι προφανές ότι οι ευκαιρίες που δίνονταν στην Ελλάδα για να γνωρίσει την κλασική μουσική, συμφωνική και μη, ήταν ελάχιστες .

Η ένδεια αυτή στο χώρο της κλασικής μουσικής οδήγησε κάποιους στο να αφήσουν το ωδείο και το πιάνο στην εφηβεία και να ασχοληθούν με την κιθάρα και τη ροκ - ποπ μουσική, να φτιάξουν ένα γκρουπάκι με τους φίλους τους και να διοχετεύσουν το ταλέντο τους και την αγάπη τους για τη μουσική σε σαφώς πιο κοινωνικοποιητικές δραστηριότητες . Η μουσική είναι μια τέχνη στην οποία μπαίνει κανείς από την παιδική ηλικία, σε μια διαδρομή που έχει πολλή μοναξιά, οι ώρες που περνάει μόνος με το όργανό του, μελετώντας και προσπαθώντας να το κατακτήσει τεχνικά και ψάχνοντας μέσα από αυτό τον τρόπο να εκφραστεί - όμως για να είναι βιώσιμη αυτή η πορεία, πρέπει να υπάρχει και μια κοινωνικοποιητική πλευρά σε όλο αυτό, κάτι που άλλωστε δεν είναι άσχετο με την ίδια τη μουσική . Στην Ελλάδα συμβαίνει πολύ το να παίζει κανείς για τον εαυτό του, σε οποιοδήποτε επίπεδο και αν βρίσκεται, από μαθητής ως τελειόφοιτος των ωδειακών σπουδών, άρα με υψηλό τεχνικό επίπεδο και εκφραστικές ικανότητες, που θα μπορούσαν να τον τοποθετήσουν απέναντι σε ένα συναυλιακό κοινό. Γεγονός που είναι από μόνο του ένας μαρasmus, και τελικά απομακρύνει από τη μουσική : είναι μεγάλος ο αριθμός των παιδιών που ενώ έχουν περάσει από τα ωδεία, καταλήγουν στην ενήλικη ζωή τους να λένε “μικρός έπαιζα κι εγώ το τάδε όργανο”, το οποίο έχουν πια εντελώς παρατήσει . Ερασιτέχνες που να ασχολούνται με τη μουσική σε όλη τη ζωή τους είναι πολύ λίγοι, και για την κλασική μουσική κυρίως σε κάποια χορωδία, ενώ οι περιπτώσεις που παίζουν μουσικό

όργανο είναι για άλλα είδη μουσικής, όπως η ροκ ή το ρεμπέτικο . Αυτό όμως που όλοι αυτοί οι ερασιτέχνες έχουν εγκαταλείψει δεν είναι ένα μουσικό όργανο, αλλά ένα κομμάτι του εαυτού τους, και μια πολύ όμορφη διάσταση της προσωπικότητάς τους και της ζωής τους . Η μόνη εξαίρεση είναι τα Επτάνησα, που συνεχίζουν την παράδοση των μουσικών συλλόγων και των φιλαρμονικών :

Γιαννέλου : Δεν υπάρχει παιδάκι που να μην έχει ένα όργανο και δε θα το δεις στο δρόμο να κρατάει το όργανό του και να πηγαίνει στη φιλαρμονική να απασχολείται το απόγευμά του.

Λογιάδης : το σύστημα το ωδειακό, και το ξέρεις πολύ καλά πώς είναι το εκπαιδευτικό εδώ πέρα, έχει τρομερές αγκυλώσεις, βασίζεται σε μια νομοθεσία πάρα πολύ παλιά σε ένα πρόγραμμα σπουδών απαρχαιωμένο, ε, δεν είναι καθόλου βιωματικός ο τρόπος που μαθαίνεις μουσική στα ωδεία,

Σεργίου : στα... γυμνασιακά μου χρόνια -και εννοώ το παλαιό εξατάξιο γυμνάσιο, εεε... απεφάσισα, κατ' επίφαση να σταματήσω με το πιάνο, ε... συνέχισα να γουστάρω τη μουσική βέβαια, έπαιζα κιθάρα, βρήκα τα ακόντια μόνος μου στην κιθάρα, ήξερα όλα τα τραγούδια των Μπίτλς τον καιρό εκείνο απ' έξω και τα έπαιζα στην κιθάρα και στο πιάνο, έπαιζα όλη την ελαφρά μουσική στο πιάνο, ήμουν περιζήτητος στις παρέες κτλ. Ωστόσο, σταμάτησα το συστηματικό μάθημα στο ωδείο, για διάφορους άλλους λόγους...

Ας επιστρέψουμε όμως στους μαέστρους μας, οι οποίοι έγιναν τελικά επαγγελματίες μουσικοί . Αφού ξεπερνούν τα εμπόδια του ελληνικού εκπαιδευτικού προσανατολισμού, που τους ωθεί σε σπουδές άσχετες, η πορεία τους συνεχίζεται σε κάποια σχολή της Ευρώπης, συχνά με υποτροφία, η οποία σε πολλές περιπτώσεις είναι απαραίτητη, εφόσον το κόστος των σπουδών θα ήταν δυσβάσταχτο για τις οικογένειές τους . Στην Ελλάδα δεν υπάρχει Ακαδημία Μουσικής, με τάξεις οργάνων, με τάξη σύνθεσης, διεύθυνσης ορχήστρας ή χορωδίας, επομένως ο καθένας που έχει τέτοιες φιλοδοξίες πρέπει υποχρεωτικά να στραφεί στο εξωτερικό . Μόνο η νεότερη, η κ. Γιαννέλου, σπούδασε διεύθυνση στην Ελλάδα, στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου στην Κέρκυρα ³³ - ένα τμήμα που δέχεται κάποιες επικρίσεις και αμφισβητήσεις, και που κι εδώ επαναλαμβάνεται το ελληνικό μοτίβο του θεσμού που λειτουργεί χάρη σε συγκεκριμένα πρόσωπα : η σπουδή της διεύθυνσης ταυτίζεται με το πρόσωπο του Μίλτου Λογιάδη, τις ενέργειές του και τη φιλοτιμία του . Στην αφήγηση της η κ. Γιαννέλου αναφέρεται συχνά στο πρόσωπο του δασκάλου της και στην επιρροή του . Και ο κ. Συμεωνίδης στη διάρκεια των σπουδών του στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Αθήνας που είναι καθαρά μουσικολογικής κατεύθυνσης οφείλει τις

³³ Διαβάζει κανείς στην αρχική σελίδα της Σχολής : “Είναι το μόνο ελληνικό ίδρυμα που διαθέτει πλήρες πρόγραμμα και υποδομή Μουσικής Ακαδημίας σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο”. <http://music.ionio.gr/gr/department/>

εμπειρίες του στη διεύθυνση στην αναζήτηση προσώπων που του έδωσαν κάποιες ευκαιρίες να δει από κοντά το θέμα της διεύθυνσης .

Συμεωνίδης : πήγα στη Μουσικολογία στην Αθήνα το '91 , που άνοιξε , εκεί ήταν η πρώτη επαφή με μαέστρους που ήταν ενεργοί εκείνη την περίοδο, δλδ. ήταν ο Αγραφιώτης (ο μπαμπάς Αγραφιώτης), ο Φιδετζής, ο Ιωαννίδης, μετά από λίγα χρόνια ήρθε και ο Αντωνίου, τους πλησίασα και τους είπα ότι “με ενδιαφέρει η διεύθυνση ορχήστρας, τί να κάνω. Τότε ο Γιάννης ο Ιωαννίδης, ήταν καλλ. διευθυντής απο το '80 εως το '87 στην Κρατική Αθηνών , μου είπε να πάω στη Χορωδία Αθηνών ως βοηθός του ... Ταυτόχρονα, πήγαινα στις πρόβες της Καμεράτα, μόλις ξεκίνησε στο Μέγαρο απ' την αρχή, ζήτησα απ' τον κύριο Μυράτ να τις παρακολουθώ .

Οι Έλληνες μουσικοί που πηγαίνουν να ολοκληρώσουν τις σπουδές τους στο εξωτερικό σήμερα περνάνε από εξετάσεις, δεδομένου ότι τα πτυχία των ωδείων δεν αναγνωρίζονται, ή τα μαθήματα των Πανεπιστημιακών Σχολών Μουσικολογίας δεν αντιστοιχούνται στα προγράμματα σπουδών των εκεί Πανεπιστημίων . Για τους παλιότερους όμως οι ωδειακοί τίτλοι μαζί με τη σύσταση κάποιου αναγνωρισμένου μουσικού ήταν η βάση για να προχωρήσουν τις σπουδές τους, συχνά με μια υποτροφία του ΙΚΥ στο ξεκίνημα, ενός κρατικού θεσμού που στήριζε πολλούς ανθρώπους στο παρελθόν .

Αντωνίου : .. στη συνέχεια πήρα υποτροφία απ' το Πανεπιστήμιο, υπήρχε ένα κληροδότημα Κασσιμάτη, και μου δώσανε διετή υποτροφία για τη Γερμανία

Πέτρου : στην Αγγλία στη Βασιλική Ακαδημία το Βασιλικό Κολέγιο

Σεργίου : στη συνέχεια βρίσκομαι στην Γερμανία, ... είχα την εύνοια να πάρω μια υποτροφία του ΙΚΥ

Λογιάδης : μετά πάω στο Μόναχο ... ξεκίνησα τις σπουδές μου κανονικά, στο πλαίσιο της Ακαδημίας ... τον τρίτο χρόνο πήρα την υποτροφία του Ωνασσειού

Τσελίκας : πρώτα βρήκα τον καθηγητή μου στη Βιέννη και έκανα κάποια σεμινάρια , και μετά πήγα στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης, ε, κατόπιν , έκανα και το bachelor της σύνθεσης

Συμεωνίδης : η Ακαδημία της Βιέννης τώρα έχει γίνει Πανεπιστήμιο - είναι Universitaet πλέον .

Η ύπαρξη ενός τίτλου σπουδών πάνω στη διεύθυνση ορχήστρας δεν είναι ωστόσο απαραίτητο προσόν για να ξεκινήσει μια καριέρα μαέστρου . Σε κάποιες περιπτώσεις, η διεύθυνση προέκυψε μέσα από άλλες μουσικές δραστηριότητες, όπως στην περίπτωση του κ. Πέτρου που ασχολήθηκε ως πιανίστας - τσεμπαλίστας σε σύνολα παλιάς μουσικής και μέσα από αυτό επεκτάθηκε στη διεύθυνση γενικότερα .

Ολοκληρώνοντας τις σπουδές τους, ή και πιο πριν, αρχίζουν να εργάζονται ως διευθυντές ορχήστρας ή χορωδίας . Κάποια στιγμή επιστρέφουν στην Ελλάδα όπου αρχίζουν την καριέρα τους εδώ, με εξαίρεση τον κ. Αντωνίου ο οποίος όντας και

σημαντικός συνθέτης, ζει και δραστηριοποιείται περισσότερο εκτός των συνόρων της χώρας .

4.2 Η καριέρα

Ο διευθυντής ορχήστρας είναι ένας ελεύθερος επαγγελματίας που πρέπει να επιβιώσει στο ανταγωνιστικό περιβάλλον της δουλειάς του, να καταφέρει να αναδειχθεί, και να πετύχει καλλιτεχνική ολοκλήρωση και οικονομική εξασφάλιση . Είναι λίγες οι περιπτώσεις που οι μαέστροι έρχονται στην Ελλάδα με ανάθεση μιας θέσης, χωρίς δηλαδή να χρειαστεί να ψάξουν (η περίπτωση Λογιάδη, που ήρθε με πρόσκληση του Μάνου Χατζιδάκι, ή η περίπτωση Σεργίου, που προσελήφθη στην ορχήστρα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Αθήνας) . Είναι απαραίτητες οι γνωριμίες και η αναζήτηση βοήθειας από μεγαλύτερους καταξιωμένους μουσικούς, καθώς οι ορχήστρες είναι λίγες και αντίστοιχα οι ευκαιρίες να δουλέψουν, να εμφανιστούν μπροστά στο κοινό και να αναδειχθούν . Διαγωνισμοί διεύθυνσης ή άλλοι αντίστοιχοι θεσμοί δεν υπάρχουν στη χώρα μας .

Συμμεωνίδης : το μόνο , φέτος [2012] που είδα να γίνεται λίγο πιο .. αξιοκρατικά ήταν μια .. οντισιόν που έγινε για μαέστρους στη Λυρική, για νέους μαέστρους μέχρι 40 ετών .

Ούτε ένα διαφανές πλαίσιο στη διοίκηση και λειτουργία των ορχηστρών, ώστε να καταθέτει κανείς το φάκελό του και να περιμένει μια ανταπόκριση . Οι τρόποι με τους οποίους βρίσκει ένας νέος μαέστρος δουλειά είναι μάλλον συγκεχυμένοι . Αυτό το αβέβαιο καθεστώς σημαίνει ότι για πολλούς η διεύθυνση ορχήστρας δε θα είναι η κύρια πηγή βιοπορισμού, τουλάχιστον για τα πρώτα χρόνια . Έτσι, πολλοί εργάζονται ως καθηγητές μουσικής σε ωδεία ή στο σχολείο, παίζουν ως σολίστ ή μουσικοί διαφόρων συνόλων, ή έχουν την οικονομική ευχέρεια από την οικογένειά τους είτε από άλλους, άσχετους με τη μουσική πόρους . Η πλήρης απασχόληση για ένα μαέστρο φαίνεται πως στις περισσότερες περιπτώσεις αρχίζει μετά τα 10 - 15 χρόνια καριέρας . Διότι και οι νεότεροι βρίσκουν μπροστά τους τους παλιότερους που είναι στη δεδομένη στιγμή στο προσκήνιο και κυνηγάν τη δική τους καριέρα . Είναι ένα ερώτημα το κατά πόσον ένας

Έλληνας μάεστρος, που είναι μουσικός με πολλά χρόνια σπουδών πίσω του, και αντίστοιχες εμπειρίες, αισθάνεται στ' αλήθεια επαγγελματίας . Οι πρώτες δουλειές που κλείνονται είναι συνήθως θέσεις βοηθού μαέστρου . Ακόμα και όταν καταφέρει να του δοθεί κάποια συναυλία με μια ορχήστρα, είναι τόσο αραιά χρονικά η μια δουλειά από την άλλη, (περίπου μια με δυο συναυλίες το χρόνο θεωρείται αρκετά καλό) που ο ίδιος σχεδόν αυτοαναιρείται . Το γεγονός αυτό δεν δημιουργεί μόνο ένα οικονομικό τέλμα, αλλά και καλλιτεχνικό μαρασμό, καθώς ένας μουσικός νέος σε ηλικία και με όρεξη να προσφέρει αλλά και να αναδειχθεί μπαίνει σε ένα ιδιότυπο καθεστώς απραγίας, αναμονής, με ψυχολογία στον “πάγκο”, για να χρησιμοποιήσω μια ποδοσφαιρική έκφραση .

Αιτία για όλα αυτά είναι οι πολύ λίγες ορχήστρες που έχουμε στην Αθήνα και την Ελλάδα γενικότερα . Συγκεκριμένα, είναι η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, η ορχήστρα του Δήμου Αθηναίων, η Καμεράτα, η ορχήστρα της ΕΡΤ και η ορχήστρα των Χρωμάτων - τις δυο τελευταίες τις αναφέρω για ιστορικούς λόγους, καθώς δεν λειτουργούν πια · η ορχήστρα της ΕΡΤ έκλεισε μετά από κρατική παρέμβαση το 2013 μαζί με το κλείσιμο της ΕΡΤ, κατά το διάστημα της εκπόνησης αυτής της εργασίας . Επίσης είναι η ΑΣΟΝ, η Αθηναϊκή Συμφωνική Ορχήστρα Νέων, που αποτελείται από σπουδαστές ωδείων, οι μαθητικές ορχήστρες των μουσικών Γυμνασίων, και μερικών ιδιωτικών σχολείων, όπως το Αμερικάνικο Κολλέγιο . Οι πρώτες τρεις, μαζί με τις δυο εκλιπούσες, έχουν τις προδιαγραφές μιας επαγγελματικής ορχήστρας και είναι στόχος ενός μαέστρου να συνεργαστεί μαζί τους . Σε πολλές περιπτώσεις ένας νέος μαέστρος επιχειρεί να οργανώσει ένα νέο σύνολο, περισσότερο στο επίπεδο της ορχήστρας δωματίου, που αποτελείται από φίλους μουσικούς και συμφοιτητές, και οι οποίοι κάνουν τις πρόβες τους και κλείνουν κάποιες εμφανίσεις με δικό τους κόστος και πρωτοβουλία, χωρίς να έχουν δηλαδή τη στήριξη κάποιου δημόσιου ή ιδιωτικού φορέα . Με αυτό τον τρόπο καταφέρνουν να εργαστούν πάνω στο αντικείμενό τους και να εξασκήσουν την τέχνη τους, δημιουργώντας οι ίδιοι την προϋπηρεσία τους, προσδοκώντας σε μια πιθανή καλλιτεχνική καταξίωση που θα τους ανοίξει επαγγελματικούς δρόμους, και φυσικά, διεκδικώντας το πλέον αυτονόητο : του να παίζουν μουσική και να εκφραστούν με τον τρόπο που τους ταιριάζει καλύτερα, θέματα ζωτικής σημασίας . Για τους κλασικούς μουσικούς στην Ελλάδα είναι ένα πολύ συνηθισμένο φαινόμενο να πληρώνουν από την τσέπη τους για να παίζουν σε μια αίθουσα, ή να παίζουν χωρίς αμοιβή σε διάφορες

εκδηλώσεις, ακόμα και αν έχουν περάσει κατά πολύ τη νεανική ηλικία . Είναι ένας τρόπος να γεμίσουν το βιογραφικό τους αλλά και να βρίσκονται έστω και με προσωπικές θυσίες μέσα στο μουσικό γίγνεσθαι της πόλης και της χώρας . Ακόμη, για να στηρίξουν προσπάθειες φίλων και συναδέλφων προς ένα σκοπό που θεωρούν αξιόλογο . Η κατάσταση για τους μαέστρους είναι ακόμη πιο δύσκολη, καθώς το “όργανό” τους είναι οι άλλοι μουσικοί .

Ο μικρός αριθμός ευκαιριών για ένα νέο μαέστρο επιτείνεται από τη σχετικά μικρή δραστηριότητα των ορχηστρών που λειτουργούν, τη μικρή μουσική ζωή δηλαδή . Οι ορχήστρες είναι εξαιρετικά δαπανηροί θεσμοί και είναι σχεδόν πάντα απαραίτητο να υπάρχει επιχορήγηση από το κράτος ή από ιδιωτικούς φορείς ή συνδυαστικά και από τους δυο . Με εξαίρεση την ΕΛΣ, που όμως είναι όπερα και απευθύνεται σε ένα πολύ ευρύτερο κοινό ενηλίκων αλλά και σε παιδιά, με τις παιδικές παραγωγές της, η ΚΟΑ έχει τακτικές συναυλίες κάθε Παρασκευή στο Μέγαρο Μουσικής, και σπανίως γεμίζει την αίθουσα, η Καμεράτα έχει επίσης τακτικές εμφανίσεις, ενώ για την ορχήστρα του Δήμου Αθηναίων, οι συναυλίες της απλά δεν γνωστοποιούνται . Οι παραγωγές ορχηστρικής μουσικής είναι λίγες, πράγμα που λειτουργεί αμφίδρομα με τη μικρή προσέλευση κοινού σε αυτές . Και όπως συμπεράνα από τις συζητήσεις μας, και η επιλογή του ρεπερτορίου που εκτελείται εξαρτάται κι αυτό σε μεγάλο βαθμό από τους οικονομικούς παράγοντες - όπως ότι για να παιχτεί μια συμφωνία του Μάλερ παραδείγματος χάριν, υπάρχει ένα υψηλό κόστος ενοικίασης της παρτιτούρας , ή ακόμα και την πρόσληψη κάποιων εξωτερικών συνεργατών μουσικών .

Τσελίκας : Γιατί μπορεί να κοστίζει το υλικό, το μουσικό υλικό , δηλ το έργο του , ως πούμε ένα έργο του, μια συμφωνία Μάλερ, παράδειγμα για να νοικιάσουμε το υλικό ή να το αγοράσουμε, κοστίζει πολύ πιο πολύ, ίσως τριπλάσια τιμή από μια συμφωνία Μότσαρτ. Οπότε, αναγκαστικά έχεις να επιλέξεις, και με τα οικονομικά που έχεις, αν θα κάνεις Μάλερ ή Μότσαρτ - που από μόνο του αυτό είναι μια πολιτική κιόλας , ε, μια χάραξη πολιτικής .

Ένας μαέστρος που δεν είναι ακόμη καταξιωμένος θα πάει στις τακτικές συναυλίες των ορχηστρών, όχι μόνο για να παρακολουθήσει τη δουλειά των άλλων μαέστρων - και για να είμαι ειλικρινής μου δόθηκε η εντύπωση ότι αυτό είναι μάλλον το λιγότερο, καθώς το μικρόβιο του καλλιτεχνικού ανταγωνισμού κάνει τον καθένα να θεωρεί ότι είναι καλύτερος από τους άλλους, πόσο μάλλον ένα νέο που είναι γεμάτος ιδέες και οράματα - αλλά για να γίνεται ορατός, να υπενθυμίζει την παρουσία του στους μεγάλους, και ελπίζοντας ότι μαζί με τη χειραγία των συγχαρητηρίων θα αποσπάσει

και μια υπόσχεση για μια μελλοντική ανάθεση ως προσκεκλημένος μαέστρος στην ορχήστρα . Διαδικασίες λίγο πολύ γνωστές στους καλλιτεχνικούς χώρους γενικά θα έλεγα, κι όχι μόνο στη μουσική .

Πάντως το πεδίο διαγράφεται φτωχό : Πρέπει να περιμένει κανείς αρκετά χρόνια στο περιθώριο, να του δίνεται μια συναυλία το χρόνο, και αυτή θεωρείται σπουδαίο πράγμα, να δουλεύει ως βοηθός μαέστρος, να κάνει τις πρόβες δηλαδή, πράγμα που ίσως είναι το καλύτερο, καθώς είναι μια θέση σχετικώς σταθερή και τον κρατάει κοντά στην τέχνη της διεύθυνσης . Ή, αντιδρώντας σε αυτό το πολύ περιορισμένο περιθώριο επιλογών, να φτιάξει το δικό του σύνολο και να κάνει τις προσπάθειές του από εκεί . Και οι τρεις νεότεροι μαέστροι έχουν μια τέτοια εμπειρία :

Τσελίκας : ... προς το τέλος του σχολείου και στις μαθητικές ορχήστρες, παράλληλα είχα φτιάξει μια δική μου ορχήστρα εγχόρδων , από φίλους, που παίζαμε μαζί, και Σαββατοκύριακα , όποτε χρειαζότανε, και άρχισα να τους διευθύνω, με διάφορα έτσι έργα για έγχορδα που κάναμε, ε, να παίζουμε μουσική ενός άλλου φίλου που είχα γράψει μουσική, ενός συνθέτη, να παίζουμε κοντσέρτο με έναν άλλο φίλο που ήθελε να παίξει κοντσέρτο, δλδ είχαμε μαζευτεί μια παρέα να το πω έτσι, μεγάλη, και κάναμε πράγματα δικά μας ... όταν τελείωσα λοιπόν το δίπλωμά μου, είχα μπει στη Συμφωνική του Δήμου , μετά εργαζόμουνα ένα χρόνο στην ορχήστρα, και παράλληλα μ' αυτό επίσης είχα φτιάξει ένα άλλο σύνολο με φοιτητές απ' το τμήμα μουσικών σπουδών , τότε μόλις είχε ιδρυθεί, και παρουσιάζαμε έργα φοιτητών ή νέων Ελλήνων, σε όλη την Ελλάδα, νέες συνθέσεις, νέα έργα. ... κάναμε διάφορα ταξίδια, στο Βόλο, στην Κρήτη, στη Λάρισα ... δεν μας επιχορηγούσε κανένας, βεβαίως , απλά πάντα μεσολαβούσε κάποιος που μπορεί να καταγόταν από εκεί, από εμάς, από το σύνολο .. Μάλιστα λεγόταν “Σύνολο Πειραματικής Μουσικής” ήταν απλά να μας βάλουν κάποια έξοδα μεταφοράς, διαμονής, κάποιο φαγητό, δλδ κάτι τέτοιο

Συμεωνίδης : είχα γυρίσει απ' τη Γαλλία, μετά που είχα κάνει ένα μεταπτυχιακό εκεί για την όπερα, στην Ακαδημία του Παρισιού, της Όπερας του Παρισιού, ήρθα κι έκανα την Όπερα Νέων που ήταν ένα στούντιο -... αυτό εγώ το έκανα γιατί ήθελα, και απ' τη μια να βοηθήσω τον εαυτό μου να κάνω - να δουλέψω στην όπερα, να περάσω, να κάνω 10, 15, 20 έργα κι απ' την άλλη να δώσω την ευκαιρία σε νέους ανθρώπους να ανέβουν στο σανίδι ...

Γιαννέλου : παράλληλα είχα οργανώσει με τη βοήθεια δυο φίλων μου και μια ορχηστρούλα εγχόρδων με νέα παιδιά, τα οποία ήταν στην Αθήνα. Το οποίο πρότζεκτ πήγε πάρα πολύ καλά, παίζαμε Μότσαρτ ως επί το πλείστον, και Μπαχ παίζαμε σε μια εκκλησία, την οποία μάλιστα ηχογράφησα και όταν την πήγα να την ακούσουν οι καθηγητές στο Ιόνιο και βέβαια είχα κάνει και την αντίστοιχη ανάλυση, δλδ paper as πούμε, εε, τρελαθήκανε.. γιατί αυτή η ορχήστρα σε σχέση με την ΕΡΤ, είχε κάτι που λείπει στην ΕΡΤ και γενικά σε όλες τις επαγγελματικές ορχήστρες, τη ζωντάνια, και το πάθος για να παίζουμε όλοι μαζί. Αυτό με εξίταρε πάρα πολύ φυσικά, εε, και από τη στιγμή που έγινε προσπάθησα να το διατηρήσω - είναι δύσκολο όμως γιατί χωρίς χορηγία δεν μπορεί αυτό το πράγμα ..

Η πραγματικότητα που περιγράφεται είναι βεβαίως εκ των προτέρων γνωστή σε όλους . Μάλιστα, αν εξαιρέσουμε τη θλιβερή συρρίκνωση των ορχηστρών την τελευταία πενταετία λόγω της οικονομικής κρίσης, θα έλεγε κανείς ότι μεταξύ των δεκαετιών 1970 - 2000 μπορούσε κανείς να παρατηρήσει μια κάποια βελτίωση των συνθηκών μαζί με την πεποίθηση για ακόμα περισσότερη πρόοδο : Το φεστιβάλ

Αθηνών, το Τρίτο Πρόγραμμα, η καθιέρωση της μονιμότητας των μουσικών στις ορχήστρες, που έδωσε τη δυνατότητα να αποδίδουν καλύτερα στο έργο τους, η ίδρυση της Ορχήστρας των Χρωμάτων του Μάνου Χατζιδάκι, το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και αργότερα το Θεσσαλονίκης με τη συνολική δραστηριότητά του ως φορέα, συναυλιακή, εκπαιδευτική, ερευνητική, η ίδρυση των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και στα Πανεπιστήμια άλλων πόλεων, η ίδρυση των Μουσικών Γυμνασίων, το άνοιγμα των συνόρων των χωρών της Ευρώπης και η καλύτερη επικοινωνία της Ελλάδας με αυτές, η εισροή πολύ καλών μουσικών από την Αλβανία και άλλες γειτονικές χώρες των Βαλκανίων από τη δεκαετία του '90, πολλοί από τους οποίους εντάχθηκαν στις ορχήστρες, ο φιλόδοξος σχεδιασμός του Δήμου Αθηναίων, που περιλαμβάνει μια πληθώρα μουσικών συνόλων όλων των ειδών, η ίδρυση πάρα πολλών ωδείων, όλα αυτά είναι ενδεικτικά αυτής της βελτίωσης, άμεσης ή έμμεσης, για τη μουσική γενικά, και κατ' επέκταση και για τον χώρο της κλασικής μουσικής . Με τα σημερινά δεδομένα αυτή η πορεία εξηγείται με έναν αναπόφευκτο σκεπτικισμό, σαν παράπλευρη ωφέλεια μιας γενικότερης ανάπτυξης της μεταπολιτευτικής Ελλάδας, ανάπτυξης επιφανειακής όμως, που τώρα έχουν φανεί τα σαθρά θεμέλια και η οποία, αντί να αποτελέσει δύναμη της χώρας μας, έγινε το δανειακό βάρος που την εκτόξευσε στη θέση του αδύναμου κρίκου μέσα στη δίνη του Ευρωπαϊκού ανταγωνισμού . Με άλλα λόγια, μέσα σε ένα πανηγύρι κατασπατάλησης “ποτίστηκε” λιγάκι και ο πολιτισμός . Και πριν από δέκα χρόνια όμως όλα αυτά και πάλι αξιολογούνταν ως όχι αρκετά από τους ανθρώπους του χώρου . Και στην περίοδο της μεγαλύτερης ευμάρειας για τα ελληνικά δεδομένα, κάπου μεταξύ 1990 -2000, και πάλι οι ορχήστρες ήταν λίγες, και πάλι η ίδια γκρίνια . Εάν έπαιρνα αυτές τις συνεντεύξεις και πριν από δέκα χρόνια, θα έκανα την ίδια ερώτηση στους μαέστρους : Εφόσον βγήκατε από τη χώρα για σπουδές και ξεκινήσατε εκεί μια αξιόλογη πορεία με προοπτικές, για ποιο λόγο επιστρέψατε στην Ελλάδα ; Είναι προφανές ότι ένας μαέστρος στην Ελλάδα θα έχει πολύ λιγότερες ευκαιρίες, και κατά συνέπεια πολύ μικρότερη - σημαντικότερη καριέρα . Σε αντίθεση με άλλους τομείς, όπως η σύνθεση ή το να είσαι σολίστ, που ο τόπος διαμονής δεν είναι τόσο απαγορευτικός για μια επικοινωνία με τη διεθνή σκηνή, ο μαέστρος είναι εξαρτημένος από την ύπαρξη ή μη καλών ορχηστρών .

Ο Μίλτος Λογιάδης δε θα μπορούσε να αρνηθεί στην πρόσκληση του μέγιστου Μάνου Χατζιδάκι, και άλλωστε είναι ίσως ο μόνος που είχε την τύχη να δουλέψει για είκοσι χρόνια με μια ορχήστρα ως ο μόνιμος αρχιμουσικός της και να έχει την ευτυχία να παρακολουθεί την ευόδωση των προσωπικών του στόχων, να οδηγήσει μια ορχήστρα από την ίδρυση στην επιτυχία . Η συγκυρία της ένωσης των δυο Γερμανιών και του κλεισίματος κάποιων μουσικών θεάτρων βρήκε τον Παύλο Σεργίου μετέωρο επαγγελματικά, ώστε να δεχτεί τη θέση στο τμήμα Μουσικών Σπουδών, θέση εκπαιδευτική περισσότερο παρά καλλιτεχνική . Ο Θόδωρος Αντωνίου από την άλλη ήταν πάντα περισσότερο στο εξωτερικό . Ο Γιώργος Πέτρου κάνει μια ιδιαίτερη δουλειά με την ιστορική ερμηνεία, που παρείχε στην Καμεράτα του διεθνή αναγνώριση, διακρίσεις και βέβαια πολλές εμφανίσεις στο εξωτερικό, και θα έλεγα ότι το 2012 που του πήρα συνέντευξη φαινόταν ο λιγότερο επηρεασμένος από την κρίση . Ο Αναστάσης Συμεωνίδης γύρισε για προσωπικούς λόγους, η Φαίδρα Γιαννέλου είναι η μόνη που σπούδασε εδώ και δεν αποφάσισε να συνεχίσει συστηματικές σπουδές στο εξωτερικό, εκτός από κάποια σεμινάρια και καλοκαιρινά τμήματα . Ο Ανδρέας Τσελίκας έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στην Ευρώπη ενώ είχε ήδη αρχίσει να δουλεύει ως μουσικός στην Ελλάδα και επέστρεψε .

Και αυτή η ερώτηση δεν θα ήταν τόσο απαραίτητη, αν δεν παρατηρούσα τη σχετική γκρίνια για τα πράγματα που δεν είναι ικανοποιητικά στην Ελλάδα, διότι, πέρα από ο,τιδήποτε άλλο, είναι βασικό δικαίωμα κάθε ανθρώπου να ζει και να εργάζεται στη χώρα του και στον τόπο καταγωγής του, και να μην είναι αναγκασμένος να υπόκειται τη μετανάστευση . Το αυτονόητο όμως δεν είναι και τόσο αυτονόητο για τους Έλληνες, που είναι ένας λαός με βαθιά μεταναστευτική ιστορία, όσο για τη γκρίνια που ανέφερα προηγουμένως, δεν είναι ίδιον μόνο των μαέστρων ή των μουσικών, ή των καλλιτεχνών, είναι γνώρισμα όλων των Ελλήνων, που δυσανασχετούν με τα κακώς κείμενα στο εσωτερικό της χώρας, και φέρνουν πάντα σαν παράδειγμα τους Έλληνες που διαπρέπουν σε κάθε γωνιά της γης και σε κάθε τομέα .

Ακόμα, δεν υπάρχουν μανάτζερς ή καλλιτεχνικά γραφεία στην Ελλάδα . Ο καθένας είναι υποχρεωμένος να κάνει μόνος του τις δημόσιες σχέσεις, τη “διαφήμιση” του εαυτού του, να αφιερώνει ένα σημαντικό μέρος από το χρόνο του στα τηλέφωνα και την επικοινωνία με πρόσωπα και φορείς για ενδεχόμενες συνεργασίες . Μάλιστα, αν

υποθετικά κάποιος τολμούσε να προσλάβει κάποιον για την προώθησή του, όλοι οι υπόλοιποι θα τον θεωρούσαν τουλάχιστον εξεζητημένο .

Συμεωνίδης : ο εδώ μαέστρος είναι και μάνατζερ - έξω δεν είναι. Δεν νοείται, αν εγώ αυτή τη στιγμή πάρω τηλέφωνο σε ένα θέατρο στη Γερμανία και τους πω “είμαι αυτός, θα ‘θελα να συνεργαστώ μαζί σας, να με δοκιμάσετε” , θα μου κλείσουν το τηλέφωνο ή θα με περάσουν για μη σοβαρό. Εκεί θα μιλήσει ο ατζέντης μου μαζί με το θέατρο. Στην Ελλάδα αντίθετα, αν πάει ο ατζέντης μου να μιλήσει σε διευθυντή εδώ, θα πουν ότι είμαι ψώνιο. Γιατί εδώ είναι και μικρή η αγορά, αλλά και δεν υπάρχει καμμία αίσθηση του τί πάει να πει μάνατζερς - το βλέπουνε τελείως αρνητικά - όμως δεν είναι η δουλειά μας να ασχολούμαστε με τα πράγματα αυτά που είναι έξω από τη μουσική.

Η σύγκριση με το εξωτερικό και το τί συμβαίνει εκεί είναι αναπόφευκτη, γιατί η καριέρα ενός μαέστρου, σε οποιαδήποτε χώρα και να βρίσκεται αυτός, κρίνεται με όρους διεθνείς . Μια καλή ορχήστρα είναι αυτή που δέχεται προσκλήσεις για εμφανίσεις σε άλλες χώρες, σε διεθνή φεστιβάλ και άλλα δρώμενα, και το ίδιο και ένας καλός μαέστρος, είναι αυτός που η φήμη του ξεπερνά τα όρια της χώρας του και δέχεται προκλήσεις να διευθύνει και άλλες ορχήστρες, εκτός από τη δική του . Και αυτό γιατί η σκηνή της κλασικής ορχηστρικής μουσικής είναι διεθνής . Το θέμα της διεθνικότητας της κλασικής μουσικής εν γένει θα το σχολιάσουμε παρακάτω . Αυτό που ενδιαφέρει εδώ είναι το γεγονός ότι η καριέρα ενός μαέστρου, όπως και η πορεία μιας ορχήστρας, δεν μπορεί να νοηθεί με όρους στενά τοπικούς . Έτσι, η καριέρα ενός μαέστρου στην Ελλάδα και η αποτίμηση της επιτυχίας του κρίνεται σε μεγάλο βαθμό και από την αναγνώρισή του στο εξωτερικό . Εδώ αναδεικνύονται νέες προβληματικές διαστάσεις : Για να έχεις προσκλήσεις από άλλες ορχήστρες, πρέπει να έχεις κι εσύ ο ίδιος τη δική σου ορχήστρα, ώστε να είσαι σε θέση να ανταποδώσεις την πρόσκληση - κάτι που είναι αδύνατον για τους περισσότερους μαέστρους της Ελλάδας . Επιπλέον, οι δουλειές κλείνονται από καλλιτεχνικά γραφεία, που συνεργάζονται σε σταθερή βάση με συγκεκριμένα θέατρα .

Συμεωνίδης : Για να είσαι μετά σ’ ένα μεγάλο γραφείο, που σε στέλνει απ’ τη μια συναυλία στην άλλη, πρέπει ήδη να είσαι σε κάποιο μεγάλο θέατρο, να - να έχεις μια μεγάλη ορχήστρα . Μιλούσα με έναν Τούρκο μαέστρο που τον είχα γνωρίσει λόγω της ελληνοτουρκικής ορχήστρας, στην Άγκυρα κτλπ. ορχήστρα του Μπίλκεν .. είναι και Πανεπιστήμιο - μου είπε ότι κάνει γύρω στις 180 συναυλίες το χρόνο, έχοντας ένα γραφείο που τον μανατζάρει κτλπ.. Το γραφείο αυτό όμως για να τον πάρει, είδε ότι αυτός ο άνθρωπος έχει μια δικιά του ορχήστρα, όπου εκεί μπορεί να καλέσει άλλους μουσικούς που είναι μέσα στο γραφείο το καλλιτεχνικό. Κι έτσι, μπήκε μέσα στο γραφείο του, μπήκε μάλλον αυτός στο γραφείο, καλεί καλλιτέχνες, και αυτοί αντίστοιχα τον στέλνουνε στον κύκλο των θεάτρων που

συνεργάζονται. Μιά ζωή βέβαια με 100, 150 συναυλίες το χρόνο, είναι μια πολύ φυσιολογική ζωή μαέστρου πια ..

Αν λοιπόν το να είσαι μαέστρος σημαίνει να κάνεις τουλάχιστον εκατό εμφανίσεις το χρόνο, οι συχνότητα της δουλειάς των εγχώριων διευθυντών ορχήστρας είναι απογοητευτική . Αυτό δεν έχει να κάνει μόνο με το βιοποριστικό κομμάτι της δουλειάς τους, αλλά και με το ουσιαστικό, το καλλιτεχνικό . Είναι ένα μεγάλο θέμα, η μονιμότητα σε μια ορχήστρα, ώστε να μπορεί ο διευθυντής να δουλέψει με τους μουσικούς, να φτιάξει τον ήχο του συνόλου, και να αφήσει το καλλιτεχνικό του αποτύπωμα . Σε οποιαδήποτε ορχήστρα, ο προσκεκλημένος μαέστρος έχει στη διάθεσή του 3 - 4 πρόβες και την συναυλία, δεν έχει δηλαδή το περιθώριο να αλλάξει και πολλά πράγματα . Πολλοί μεγάλοι μαέστροι του παρελθόντος συνέδεσαν την καριέρα τους με μια ορχήστρα, η οποία έγινε διεθνώς γνωστή μαζί τους. Αυτό συμβαίνει στις μέρες μας όλο και λιγότερο, γιατί και οι ίδιες οι ορχήστρες δεν έχουν την ίδια ανάγκη “εγκύμνασης” όπως στις αρχές και τα μέσα του εικοστού αιώνα . Σήμερα, οι μεγάλες, καλές ορχήστρες παίζουν στα δάχτυλα το βασικό ρεπερτόριο, τα έργα της κλασικορομαντικής περιόδου δηλαδή, ώστε θα μπορούσαν εν δυνάμει να παίξουν και χωρίς μαέστρο. Εκεί που πραγματικά χρειάζεται η καθοδήγηση είναι στο σύγχρονο ρεπερτόριο, όπου και οι ιδιαιτερότητες των έργων είναι πολλές, αλλά και τα περισσότερα σύνολα είναι λιγότερο εξοικειωμένα με την πρωτοποριακή μουσική . Σε αυτές τις περιπτώσεις ούτε και οι περισσότεροι “κανονικοί” μαέστροι μπορούν να ανταπεξέλθουν χωρίς δυσκολία . Ο εικοστός αιώνας δεν παίζεται και πάρα πολύ, ούτε στην Ελλάδα ούτε στο εξωτερικό, κυρίως λόγω των δυσκολιών των έργων και της πολύ χαμηλής εμπορικότητάς τους . Για το σύγχρονο ρεπερτόριο χρειάζεται μάλλον κάποιος μάεστρος που να είναι και συνθέτης ταυτόχρονα, ώστε να έχει καλύτερη κατανόηση των νέων έργων και εξοικείωση με τις απαιτήσεις τους .

Γιαννέλου : όταν πας για μια εβδομάδα να κάνεις ένα πρότζεκτ, δεν προλαβαίνεις να γνωρίσεις τα άτομα με τα οποία παίζεις ... στο εξωτερικό σε καλούν σε μια ορχήστρα, πας να διευθύνεις 60 άτομα, και αντε να έχεις γνωρίσει από συζητήσεις, να σε έχουν πιάσει λίγο στο διάλειμμα, λίγο να σου ‘χει μείνει κάποια φάτσα, ... Φτάνεις να κάνεις μια συναυλία μη γνωρίζοντας κάποιους ανθρώπους καν ! ... κατά τα άλλα, όσον αφορά αυτό, το να έχεις μια ορχήστρα και πραγματικά να την τραινάρεις εσύ όπως θέλεις, να την εξασκείς όπως θες, να τη φέρεις εσύ στο σημείο που θέλεις, είναι ευχής έργον για κάθε νέο μαέστρο, δλδ. είναι ... είναι νομίζω επιθυμία κάθε μαέστρου να το έχει αυτό στη ζωή του κάποια στιγμή .

Σεργίου : Στους εκατό μαέστρους, το έν τρίτον, είναι μαέστροι που συνδέθηκαν με μία ορχήστρα. Τα δύο τρίτα είναι μαέστροι που δεν συνδέθηκαν με μία ορχήστρα. Και επίσης χαρακτηριστικό είναι ότι, όσο ερχόμαστε πιο κοντά προς τις μέρες μας, τόσο αυξάνει το ποσοστό αυτών που δεν συνδέονται πια με μία ορχήστρα. Έχει να κάνει και με την εξέλιξη των

ορχηστρών ... Στην αρχή, λειτουργίας του ρόλου του μαέστρου, -ιστορικά, οι ορχήστρες είχανε περ(ι)σότερο ανάγκη αγωγής ... από ότι σήμερα! Σήμερα μια μέση Ευρωπαϊκή ή Αμερικάνικη ορχήστρα έχει λιγότερη ανάγκη αγωγής από ένα μαέστρο από ότι το 1910 ... Ένας μέσος μαέστρος όμως ή ένας νεαρός μαέστρος, σε μία καλογυμνασμένη ορχήστρα σήμερα, για το βασικό ρεπερτόριο, βλέπε : συμφωνίες του Μπετόβεν, συμφωνίες του Μπράμς, συμφωνίες του Τσαϊκόφσκι, ενδεχομένως και συμφωνίες του Μάλερ ... ε, δεν έχει να πει και τίποτα .

Αντωνίου : ..μου παρήγγειλε η πόλις του Μονάχου και η Ολυμπιακή Επιτροπή του Μονάχου, να γράψω ... ένα έργο για τους Ολυμπιακούς, κι έγραψα το “NENIKHKAMEN”... Λοιπόν, εγώ ήθελα να το διευθύνει ο Kubelik - ήτανε τότε ο Rafael Kubelik . Αλλά όταν είδε την παρτιτούρα ο Kubelik, παρ’ ότι ήταν ο μεγάλος Kubelik, λέει, “θα σας καλέσω εσάς” - επειδή είδε ότι διηύθυνα κιόλας ... Ότι ένας πολύ διάσημος μαέστρος, ο οποίος διαπιστώνει ότι δεν μπορεί να ... όταν σε όλα του τα χρόνια κάνει άλλου είδους ... Ύστερα, σήμερα ο μαέστρος που θέλει να κάνει σύγχρονη μουσική, καλό είναι να ‘ναι συνθέτης, για να έχει ασχοληθεί πώς παίζεται το κάθε πράγμα, πρέπει δηλ να διδάξει πολλές φορές πράγματα τα οποία δεν έχουν δοκιμάσει πριν .

Τσελίκας : Προσωπικά μιλώντας για μένα στη Συμφωνική του Δήμου Αθηναίων, θα σας πω το εξής : ότι ακόμα - είμαι 15 χρόνια στην ορχήστρα - ακόμα περιμένω να έρθει η στιγμή που θα μπορέσω να αρχίσω να δουλεύω πάνω σ’ αυτόν τον τομέα. Κι έχουν περάσει 15 χρόνια. Λυπάμαι που το λέω, αλλά αυτή είναι η πραγματικότητα . Μέσα μου ακόμα περιμένω, να δημιουργηθούν οι συνθήκες, ώστε να μπορέσω να φτιάξω αυτό - ένα δικό μου ήχο, ε, μια δική μου νοοτροπία, και , άν είμαι εγώ , είμαι ένας απ’ τους 3 μαέστρους, είμαστε 3 μαέστροι, δεν είμαι μόνος μου αυτή τη στιγμή, και δεν ήμουν ποτέ μόνος μου, άρα δεν μπορούσα ποτέ να επιβάλλω ένα δικό μου ε, τρόπο δουλειάς. Ε, πάντα έπρεπε να σεβαστώ και τους συναδέλφους μου. Ε, όσον αφορά το καλλιτεχνικό κομμάτι όμως λέω, ότι ακόμα το περιμένω, κάποια στιγμή, να δημιουργήσω αυτό το πράγμα .

Συνοψίζοντας, με τρεις ή τέσσερις ορχήστρες, που είναι ήδη κατειλημμένες από τους παλιότερους, και οι οποίες δεν έχουν και την πλέον δυναμική παρουσία στη μουσική ζωή της Αθήνας, κάνουν λίγες εμφανίσεις δηλαδή και συνήθως σε περιορισμένο κοινό, οι ευκαιρίες να δουλέψουν οι διευθυντές ορχήστρας της Αθήνας είναι απλώς ελάχιστες . Η απουσία θεσμών και κανονικότητας της ζωής και αυτών των ορχηστρών που υπάρχουν, που συχνά απειλούνται με κλείσιμο, απειλή που σήμερα έχει πραγματοποιηθεί για δυο από αυτές, δεν παρέχουν καμμία εγγύηση για τη θεμελίωση μιας καριέρας, πόσο μάλλον μιας σημαντικής καριέρας στη διεθνή μουσική σκηνή . Σήμερα είναι γενικά μεγαλύτερη η προσφορά σε μάεστρους από ότι στο παρελθόν, και ο ανταγωνισμός επίσης . Ο Έλληνας διευθυντής ορχήστρας είναι εγκλωβισμένος στο αίσθημα του ανικανοποίητου, καθώς, όσο και να είναι το ταλέντο του και η δεξιότητά του, η πορεία του είναι εξαρτημένη από παράγοντες που δεν μπορεί να ελέγξει και οι οποίοι δεν κρίνονται ιδιαίτερα ευνοικοί .

4.3 Οι ορχήστρες

Μιλώντας για τις ορχήστρες γενικά, διαπιστώνουμε ότι είναι μια ειδική και δύσκολη κατηγορία στο χώρο της μουσικής . Πρώτα πρώτα, μια ορχήστρα είναι ένας ολόκληρος θεσμός, ένα ίδρυμα . Αποσχολεί πολλούς ανθρώπους, τους τακτικούς μουσικούς, τους αρχιμουσικούς, τους διοικητικούς υπαλλήλους, και αν μιλάμε για όπερα, ακόμα περισσότερο κόσμο, τους τραγουδιστές, τους χορευτές, τους χορωδούς, τους σκηνοθέτες, τους σκηνογράφους, τους φωτιστές, κλπ. Μια ορχήστρα χρειάζεται ένα μεγάλο και κατάλληλο χώρο για τις πρόβες της, και τη δυνατότητα να καλύπτει τα έξοδα της συντήρησής του . Χρειάζεται ένα προϋπολογισμό για τους μισθούς και τα πάγια έξοδα, αλλά και για την πρόσληψη των έκτατων - εξωτερικών συνεργατών που απαιτούνται για τις παραγωγές που ανεβάζει . Και φυσικά, οι παραγωγές που αποφασίζονται και πραγματοποιούνται, έχουν άμεση και αμφίδρομη σχέση με τον προϋπολογισμό που διαθέτουν .

Η ορχήστρα αποτιμάται ως κάτι το ακριβό, και ένα μόνιμο ζήτημα είναι η εξεύρεση πόρων . Εδώ έρχονται να συνδράμουν οι κρατικές επιδοτήσεις και οι ιδιωτικές χορηγίες, πρακτικές που εφαρμόζονται γενικά σε όλες τις χώρες . Σε άλλες περιπτώσεις υπάρχει μεγαλύτερη εξάρτηση από το κράτος, σε άλλες πιο πολύ από ιδιώτες, όμως θεωρείται πως το καλύτερο είναι ένας συνδυασμός των δυο, αλλά και η ύπαρξη ταυτόχρονα κρατικών μαζί με ιδιωτικές ορχήστρες, ώστε να υπάρχει μια ευγενής άμιλλα μεταξύ τους και να προωθείται η μουσική ζωή . Ακόμα και οι πιο πετυχημένες ορχήστρες δεν είναι κερδοφόρες επιχειρήσεις ούτε στηρίζονται στα εισιτήρια . Η στάση που γενικά ισχύει στην Ευρώπη και την Αμερική είναι ότι η συμφωνική ορχήστρα είναι ένα πολιτισμικό αγαθό που τα κράτη και οι πόλεις έχουν υποχρέωση να προσφέρουν στους πολίτες τους . Είναι καμάρι για μια πόλη να έχει μια ορχήστρα, και απόδειξη του επιπέδου του πολιτισμού της . Γιαυτό και παρατηρείται τελευταία η ίδρυση συμφωνικών ορχηστρών και σε χώρες της Ασίας με καθαρά εξωευρωπαϊκή παράδοση .

Ο ρόλος ενός διευθυντή που έχει το ρόλο του αρχιμουσικού σε μια ελληνική ορχήστρα είναι πολυδιάστατος, και έχει να κάνει λιγότερο με τα αμιγώς καλλιτεχνικά θέματα και περισσότερο με τα διοικητικά και τους συσχετισμούς με τους φορείς, κρατικούς και ιδιωτικούς, από τους οποίους επιδιώκεται η οικονομική στήριξη . Άλλωστε και το ίδιο το καλλιτεχνικό κομμάτι εξαρτάται από τα διαθέσιμα χρήματα : η επιλογή του ρεπερτορίου οφείλει να λαμβάνει υπόψιν της το κόστος της παραγωγής και την αποδοχή από το ακροατήριο . Το τί θα παίξει μέσα σε μια σαιζόν μια ορχήστρα, αλλά και σε ένα πιο μακροπρόθεσμο προγραμματισμό, αποτελεί χάραξη μιας πολιτικής στην πιο αισιόδοξη περίπτωση, και ειδικότερα όταν η ορχήστρα έχει έναν παιδευτικό ρόλο στην κοινωνία, να μορφώσει μουσικά δηλαδή τους πολίτες, και να προσελκύσει τους νέους . Επίσης να προάγει το έργο των εθνικών συνθετών, να κάνει γνωστό στο κοινό το έργο των παλαιότερων και να γίνει πυρήνας εξέλιξης αναθέτοντας νέες παραγγελίες και κάνοντας πρώτες εκτελέσεις .

Όλες αυτές οι απαιτήσεις ισχύουν στην περίπτωση της Ελλάδας, χωρίς όμως να εκτιμάται τελικά ότι υπάρχει μεγάλη επιτυχία . Το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών επί μια και πλέον εικοσαετία έκανε διάφορους εκπαιδευτικούς κύκλους χωρίς όμως να βελτιώσει τη σχέση του αθηναϊκού κοινού με την κλασική μουσική .

Πέτρον : ... το μότο αυτό που λέτε το χρησιμοποίησε το Μέγαρο για πάρα πολλά χρόνια... δημιουργώ το αυριανό μου κοινό... και είκοσι χρόνια η οργάνωση άνοιξε είκοσι τρύπες... στο νερό ... Δεν ξέρω γιατί αλλά... Εγώ δεν πιστεύω ότι... ένα παιδί που θα πάει να δει μια συναυλία εκπαιδευτική της Καμεράτα ή οτιδήποτε ε... θα δείξει το παραμικρό ενδιαφέρον στο μέλλον, γιατί αν το παιδί αυτό προέρχεται από ένα σπίτι στο οποίο η κλασική μουσική είναι του στυλ «κλείσε αυτές τις μαλακίες να μην τις ακούω»... δεν θα... Δεν πρόκειται να γίνει τίποτα ... αυτό που νομίζω ότι χρειάζεται είναι, δεν είναι η εκπαιδευτική δραστηριότητα, είναι... η μουσική και η τέχνη γενικότερα να βρίσκεται προσιτή παντού εύκολα .

Έτσι, οι ορχήστρες βρίσκονται μπροστά στο αίτημα να αποδείξουν για ποιό λόγο μας χρειάζονται, για ποιό λόγο θα έπρεπε να υπάρχουν, δεδομένου και του υψηλού κόστους λειτουργίας τους . Η δισκογραφία και το ραδιοφώνο εδώ και έναν αιώνα μείωσε κατά πολύ την ανάγκη ύπαρξης μουσικών συνόλων που να παίζουν ζωντανά, και η ίδια η ζωντανή παρουσίαση έχει αλλάξει χαρακτήρα διεθνώς, ευρισκόμενη σε μια διαλεκτική σχέση με τη δισκογραφία . Το “λαιβ” και η δισκογραφία βοηθάνε το ένα το άλλο . Η ίδια η ζωντανή συναυλία ωστόσο δεν είναι το κύριο μέσο με το οποίο έρχεται το κοινό σε επαφή με τη μουσική, αλλά εκτιμάται από το κοινό που έχει ήδη μια διαμορφωμένη στάση απέναντι σε αυτή . Η ζωντανή εκτέλεση ενός έργου κλασικής

μουσικής είναι μια κοινωνική εκδήλωση πολιτισμικής επιβεβαίωσης, καθώς δεν ανήκει στην κατηγορία της διασκέδασης, όπως συμβαίνει με τη ζωντανή εκτέλεση σε άλλα μουσικά είδη .

Γενικά ομολογείται μια αδιαφορία της ελληνικής κοινωνίας για αυτό το είδος της μουσικής και για τις ορχήστρες . Αδιαφορία που εκφράζεται και από τους αντιπροσώπους του κράτους αλλά και από τους ιδιώτες . Ο Πέτρου είχε ξεκινήσει την πρώτη ορχήστρα με όργανα εποχής στην Πάτρα, όμως παρά τις πολύ αξιόλογες επιδόσεις της και την διεθνή της αναγνώριση σε σύντομο χρονικό διάστημα, η ορχήστρα αφέθηκε να καταρρεύσει . Οι μουσικοί της μεταφέρθηκαν στην Αθήνα και στην Καμεράτα .

Πέτρου : Στην Ελλάδα, η ορχήστρα Πατρών κατάφερε να ξεφύγει από την εσωστρέφειά της και είχαμε ας πούμε κάποια πράγματα που ήταν ιδιαίτερα καλά ... Πάνω στη φάση αυτή που το πράγμα πήγαινε προς τα κάπου ... ήρθε η υπόθεση από 'δώ, και ... κανείς δεν ενδιαφέρθηκε ότι η ορχήστρα έπαιζε εδώ με την Αντονάτσι, για κανέναν δεν σήμαινε κάτι αυτό το πράγμα εμ... Δηλαδή πώς να σας πω... είναι σαν να πας σε ένα χωριό και να τους δώσεις ένα χειρόγραφο του Μπετόβεν και να τους πεις: «Το θες αυτό»; Και θα σου πεί «Αυτό δεν κάνει ούτε για χαρτί τουαλέτας...» ας πούμε! Και δεν θα το θέλει! ... Αυτό έχει να κάνει ... με τους ιθύνοντες, οι οποίοι στάθηκαν πάντα ... και όχι μόνο στην Πάτρα ... έχουνε σταθεί απέναντι στην τέχνη, με το χειρότερο τρόπο ... στην Ελλάδα ...

Μέσα σε αυτό το δυσοίωνο περιβάλλον ο ρόλος του διευθυντή ορχήστρας είναι η επικοινωνία, με οτιδήποτε μπορεί να σημαίνει αυτό : Επικοινωνία με τους μουσικούς, φυσικά, αλλά και επικοινωνία με τους φορείς, και τέλος το κοινό . Επικοινωνία που τίθεται σε καθεστώς αμφισβήτησης σχεδόν από όλους . Πρέπει να αποδείξει στους μουσικούς την ικανότητά του, να τους πείσει ότι αξίζει να βρίσκεται πάνω στο πόντιουμ, πρέπει να αποδείξει γιατί αξίζει να επιχορηγηθεί από έναν φορέα, ότι αξίζει να τον καλέσει κάποιος στην ορχήστρα του, ότι οι επιλογές που κάνει είναι οι καλύτερες, ότι αξίζει κανείς να πάει να ακούσει αυτόν και τους μουσικούς του .

Οι έλληνες μαέστροι ασχολούνται κυρίως με το πρώτο . Στο θέμα των χορηγιών, των επιλογών και του προγραμματισμού, κάτι που αφορά μόνο όσους είναι μόνιμοι αρχιμουσικοί, τα πράγματα περιγράφονται ασαφή και θολά : δεν φαίνεται να υπάρχει λογοδοσία για τις καλλιτεχνικές επιλογές, ούτε συνεργασία μεταξύ των θεάτρων και των αιθουσών, κάτι που δε θα ήταν δύσκολο στην Ελλάδα . Ακόμα και τα δυο Μέγαρα, Αθήνας και Θεσσαλονίκης, δεν συννεοούνται μεταξύ τους . Έχουν ανέβει αξιόλογες παραγωγές που δεν προωθήθηκαν όχι μόνο εκτός των συνόρων της χώρας, αλλά ούτε

και από το ένα Μέγαρο στο άλλο . Ομολογείται μια κακή διαχείριση των πόρων, τουλάχιστον για τα προηγούμενα χρόνια που ήταν καλύτερα τα οικονομικά - και εκεί εστιάζεται και η ευθύνη των ίδιων των μουσικών για το τέλμα στο οποίο βρίσκεται η κλασική μουσική στη χώρα μας . Κανένα ενδιαφέρον για το τί κάνει η άλλη ορχήστρα, ή το άλλο θέατρο . Περιγράφεται μια μάλλον ατομοκεντρική στάση των διευθυντών όταν περιέλθουν σε μια θέση αρχιμουσικού, που εκφράζεται και σαν κριτική στους παλιότερους .

Συμμεωνίδης : ... αν καθήσουνε σε μια καρέκλα επάνω διευθυντική, το όραμα όλων πια, είναι πώς θα γίνουν κάπου καλλ. διευθυντές, τίποτε άλλο. Για να έχουνε την ισχύ, και να κάνουνε την καριέρα τους επειδή θα τους καλεί ο ένας και ο άλλος .

Φαίνεται ότι οι ελληνικές ορχήστρες δημιουργήθηκαν σαν αποτέλεσμα του πάθους αυτής της μικρής μερίδας ανθρώπων που αγαπούν τη συμφωνική μουσική και τη θεωρούν απαραίτητη στην κοινωνία, και έκτοτε συντηρείται με το ζόρι . Η πολιτισμική επιβεβαίωση που ανέφερα παραπάνω αφορά μια μειονότητα, και εδώ αναδεικνύεται μια σοβαρή αντίφαση, διότι η συμφωνική ορχήστρα και η συμφωνική μουσική έχει μαζικό χαρακτήρα : οι ορχήστρες δημιουργήθηκαν για να γεμίσουν τα μεγάλα δημόσια θέατρα, τα έργα συμφωνικής μουσικής γράφτηκαν για μεγάλα ακροατήρια, τα μηνύματά τους έχουν φιλοδοξία να μιλήσουν σε πανανθρώπινο και υπερεθνικό επίπεδο . Ιστορικά η συμφωνική μουσική συνδέεται με την άνοδο της αστικής τάξης και τον εκδημοκρατισμό των κοινωνιών . Υπό αυτό το πρίσμα δικαιολογείται η ύπαρξη ορχηστρών σε όλα σχεδόν τα γεωγραφικά μήκη και πλάτη του πλανήτη, καθώς οι τοπικές κοινωνίες αφομοιώνουν αυτά τα μηνύματα που αξιώνουν πανανθρώπινη αποδοχή . Καθώς όμως στην πορεία η μαζική κουλτούρα (mass culture) και η κουλτούρα των νέων (youth culture) έχει κατακτήσει του λαούς, η συμφωνική μουσική περιορίζεται σε ένα μάλλον συμβολικό ρόλο . Παγκοσμίως, το μερίδιο της κλασικής μουσικής στη μουσική βιομηχανία είναι μικρό - και πάρα πολύ περιορισμένο στην Ελλάδα .

Οι ελληνικές ορχήστρες επομένως, παρόλη την ύπαρξη πολύ αξιόλογων μουσικών, δεν καταφέρνουν να εδραιώσουν τη θέση τους στην κοινωνία . Βρίσκονται σε ένα φαύλο κύκλο και σε μια εσωστρέφεια που διαρκώς επιστρέφει, καθώς υπάρχει μονίμως ένα ή πολλά κομμάτια της διαδικασίας που δεν λειτουργεί σωστά . Τα χρήματα που δεν φτάνουν, αλλά και που δεν δικαιολογούνται, οι λάθος άνθρωποι στις λάθος

θέσεις, με λάθος αποφάσεις, η έλλειψη σχεδιασμού και συνεργασίας, και τελικά, ή πάλι από την αρχή, η απομάκρυνση του κοινού .

4.4 Το “μυστήριο”

Τί είναι αυτό που κάνει έναν καλό, έναν επιτυχημένο μαέστρο ; Πότε λέμε ότι αυτός ο μαέστρος είναι καλός, ενώ ο άλλος όχι, και από τί εξαρτάται αυτή η εκτίμηση ; Είναι τέχνη, επάγγελμα, τεχνική, μαγεία ;

Όσα στοιχεία και να συγκεντρώσει κανείς για το επάγγελμα του διευθυντή ορχήστρας, η ουσία αυτής της δουλειάς δεν διευκρινίζεται πλήρως, και αυτή είναι μια ερώτηση που έκανα σε όλους τους συνομιλητές μου . Είναι τέχνη και χρειάζεται ιδιαίτερο ταλέντο που δεν το διαθέτουν όλοι οι μουσικοί . Είναι τεχνική, διότι προσδιορίζεται από πολλές τεχνικές παραμέτρους, ώστε να αποτελεί ξεχωριστό και εξειδικευμένο αντικείμενο σπουδών . Είναι επάγγελμα, στο οποίο αγωνίζεται κανείς να αναδειχθεί και να πετύχει . Από όλα αυτά όμως, μένει πάντα κάτι το απροσδιόριστο, που συναντά κανείς στη βιβλιογραφία για τους διευθυντές ορχήστρας και που ενισχύει τη μυθολογία που έχει χτιστεί γύρω από αυτούς : η μαγεία, ή το μυστήριο .

Οι παλιότεροι μαέστροι, πριν το 1950 περίπου, δεν έκαναν συστηματικές σπουδές, ούτε άλλωστε υπήρχαν σχολές διεύθυνσης . Ήταν συνθέτες ή έμπειροι μουσικοί της ορχήστρας . Στις μέρες μας που οι περισσότεροι μαέστροι βγαίνουν από σχολές με κανένα τρόπο δεν μπορεί να αποδειχθεί ότι είναι στο σύνολό τους καλύτεροι από τους παλιούς, αφού και οι ορχήστρες είναι πια πάρα πολύ καλύτερες απ’ ότι στο 19ο ή στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα - οι ίδιες οι ορχήστρες δηλαδή σήμερα παίζουν από μόνες τους ασύγκριτα πιο καλά, ώστε συχνά να έχει αμφισβητηθεί η αναγκαιότητα του μαέστρου .

Χρειάζεται ένα ιδιαίτερο μουσικό ταλέντο, να έχει κανείς άριστο μουσικό αυτί, να έχει κινησιολογικές ευκολίες, να έχει καλή μουσική μνήμη και υψηλή συγκέντρωση, να γνωρίζει το ρεπερτόριο αλλά και να το κατανοεί σε βάθος . Να έχει κάτι παραπάνω από τους μουσικούς της ορχήστρας που παίζουν κάτω από τις οδηγίες του .

Αυτό το κάτι παραπάνω εντοπίζεται στο επικοινωνιακό χάρισμα . Στην επικοινωνία εντοπίζεται η ιδιαιτερότητα του μάεστρου και από την επιτυχία της εξαρτάται το έργο του . Ο τρόπος του να επικοινωνεί με τους μουσικούς, μη λεκτικά κατά κύριο λόγο, και να τους πείθει με την μέγιστη οικονομία εκφράσεων για την εκτέλεση του έργου . Να είναι αποδεκτός από τους μουσικούς, οι οποίοι πρέπει να υπακούν με προθυμία στις υποδείξεις του . Να καταφέρει να εδραιώσει την αυθεντία του μέσα στην ορχήστρα με σεβασμό και δημοκρατικό πνεύμα . Ακόμα και αν η τεχνική του είναι άριστη, ακόμα και αν οι μουσικές του γνώσεις είναι τεράστιες, μόνο στο δια ταύτα της έκθεσης μπροστά στους μουσικούς μπορεί να φανεί αν κάποιος κάνει για μάεστρος και αν είναι καλός και αποτελεσματικός . Πρέπει να είναι σε θέση να ενώσει τους μουσικούς σε μια ενιαία ομάδα με ενιαία συνείδηση . Ο ρόλος του είναι να τους εμπνεύσει .

Γιαννέλου : Ο μάεστρος είναι η έμπνευση .

Και προς το κοινό, το κλειδί είναι και πάλι η επικοινωνία, αλλά με ένα τελείως διαφορετικό τρόπο : το κοινό ενθουσιάζεται με ένα ορισμένο ύφος και στυλ, με επιφανειακές εκδηλώσεις και θεατρινισμούς, με την υπερβολή που δημιουργεί θέαμα με τους όρους του “σταρ - σύστημα” . Το κοινό μπορεί να λατρεύει έναν μάεστρο με κριτήρια άσχετα ή δευτερεύοντα προς την ουσία της δουλειάς του και με βάση την εικόνα του, όπως συμβαίνει σε όλα τα θεάματα . Ένα πολυσυζητημένο χωρίο είναι η επιρροή του Κάραγιαν - μάλιστα υπάρχει η προ- και η μετά- Κάραγιαν εποχή, όπου ο μάεστρος εμφανίζεται σαν ένας μύστης που παρασύρει σε εκστατικές σφαίρες μουσικούς και κοινό .

Λογιάδης : Δυστυχώς αυτός ο άνθρωπος, [ο Κάραγιαν] παρόλο το ταλέντο του και την ικανότητά του την αναμφισβήτητη, για μένα χρησιμοποίησε το ταλέντο του ... για προσωπικό όφελος, αλλά αυτό τό ‘κανε μια ζωή, και στο ναζιστικό κόμμα γιαυτό πήγε, ήταν ένας ανήθικος άνθρωπος κατά τη γνώμη μου δυστυχώς εγώ δεν μπορώ να δεχτώ την καλλιτεχνική αξία ερήμην του καλλιτεχνικού ήθους. ... από εκεί ξεκίνησαν όλα αυτά τα πράγματα, και αυτό το star system, και το οποίο έχει καταστρέψει ουσιαστικά τη μουσική εξέλιξη, αυτή τη στιγμή για να είσαι καλός ας πουμε σολίστ, πρέπει να είσαι και ωραίος, ψηλός ... Πράγματα τα οποία δεν

αφορούσαν τους καλλιτέχνες και ούτε το κοινό τα προηγούμενα χρόνια, προπολεμικά, και πριν τον Κόσμο. Ο κόσμος ασχολιόταν μόνο με την ουσία του πράγματος .

Όσο και αν αυτό είναι προϊόν ενός μάρκετινγκ, έχει εδραιωθεί για τα καλά στις συνειδήσεις όλων . Θυμίζω την έξαψη τη δική μου όσο και των γύρω μου, όταν ανακοίνωνα το θέμα της εργασίας μου : σε όλους, σχετικούς ή μη με τη μουσική, έκανε μικρή ή μεγάλη εντύπωση, είτε ένιωθαν σεβασμό για αυτούς είτε τους θεωρούσαν εξεζητημένες φιγούρες με απροσδιόριστο αντικείμενο απασχόλησης . Μετά οι ίδιοι οι μουσικοί κυμαίνονται μεταξύ δέους και απόρριψης απέναντι στους διευθυντές . Είναι και από τις πιο σπάνιες μουσικές εξειδικεύσεις, ενώ έναν πιανίστα ή ένα συνθέτη ο καθένας μπορεί να συναντήσει στη ζωή του κάποια στιγμή. Η φιγούρα του μαέστρου είναι γνωστή σε όλο τον κόσμο, και κάνει μεγάλη εντύπωση - ποιός δεν έχει δει μικρά παιδιά να διακωμωδούν τις κινήσεις των χεριών στον αέρα ; Αυτή η κίνηση των χεριών στον αέρα που δεν παράγει κανένα ήχο έρχεται σε αντίθεση με τη θεμελιώδη διάσταση της μουσικής πράξης, που είναι να παράγει κανείς ήχο διαμέσου του σώματός του ή του σώματός του και του οργάνου . Και όμως - αυτός ο αθόρυβος τύπος, που κουνιέται χωρίς οι περισσότεροι να καταλαβαίνουν τί κάνει, στέκεται πιο πάνω από όλους τους μουσικούς ! Αυτή η υπεροχή που δεν δικαιολογείται με σαφή και ξεκάθαρο τρόπο για τον περισσότερο κόσμο, δίνει και τη βάση για να καλλιεργηθεί όλη αυτή η μυθολογία για τους μαέστρους .

Επικοινωνία και με όλους τους άλλους εμπλεκόμενους παράγοντες : διοικήσεις, χορηγούς, δημοσιογράφους, το κράτος . Όλα και όλοι περνάνε από τον μαέστρο, σαν να είναι αυτός η λεπτότατη μέση μια κλεψύδρας, με την μουσική και τους μουσικούς από τη μια μεριά, και όλο τον εξωμουσικό κόσμο από την άλλη . Ο μαέστρος πρέπει να είναι τόσο “λεπτός” ώστε να περνάνε τόσοι κόκκοι από τον ένα χώρο στον άλλο, που να διατηρείται μια κανονική ροή, και τόσο “δυνατός” που να αντέχει τις μετατοπίσεις του βάρους προς τη μια ή την άλλη μεριά .

Και πράγματι, η καθημερινότητα ενός μαέστρου που έχει την τύχη να απασχολείται πλήρως ως αρχιμουσικός μιας ορχήστρας γεμίζει με ένα σωρό καθήκοντα διοικητικά και γραφειοκρατικά - ιδιαιτέρως στην Ελλάδα, που όπως είπαμε, δεν υπάρχουν καλλιτεχνικά γραφεία και μάνατζερς για την κλασική μουσική . Αλλά, εφόσον δεχθούμε ότι η συμφωνική μουσική και η όπερα απευθύνονται στο πλατύ

κοινό, ακόμα και το καλλιτεχνικό κομμάτι έχει μεγάλη ευθύνη, αφού το τί θα παιχτεί σε μια σαιζόν απηχεί μια “πολιτική” : τί μηνύματα δηλαδή θέλει κανείς να περάσει στον κόσμο . Δυστυχώς στην Ελλάδα αυτό ισχύει μάλλον μόνο στη θεωρία, γιατί οι ορχήστρες μας δεν βρίσκονται σε πρωταγωνιστικό ή έστω καθοριστικό ρόλο της μουσικής ζωής .

Η ερώτηση “Σε τί συνίσταται ένας καλός μαέστρος” εισέπραξε πολλές αοριστίες και αντιφάσεις, αφού προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε ένα πεδίο που δεν οριοθετείται από τη λογική, αλλά καθορίζεται από ψυχοσυναισθηματικές παραμέτρους . Τελικά φαίνεται ότι αυτές είναι οι ποιότητες που κάνουν έναν καλό μαέστρο, που σχετίζονται με το χαρακτήρα του, τους τρόπους του, τον ενθουσιασμό του, την “αύρα” του . Ο μαέστρος πρέπει να πείσει τους μουσικούς για αισθητικές προτιμήσεις που κάλλιστα θα μπορούσαν να είναι και διαφορετικές, να τους πείσει να παραμείνουν στην πρόβα λίγο περισσότερο αν χρειαστεί, να τους πείσει να συνεχίσουν να εργάζονται ενώ είναι ήδη για αρκετό καιρό απλήρωτοι - διότι και τέτοια θέματα έχουν να αντιμετωπίσουν οι ελληνικές ορχήστρες πολύ συχνά . Η αποτίμηση της επιτυχίας του έργου τους κρίνεται από την αίσθηση που μένει κατά την παράσταση και μετά : εάν κατάφεραν οι μουσικοί να “ξεχάσουν” τον εαυτό τους και να παρασυρθούν κατά μια έννοια σε ένα άλλο ψυχολογικό και συνειδησιακό επίπεδο, του συνόλου, εάν έδωσαν τον καλύτερό τους εαυτό, εάν την ώρα που έπαιζαν απορροφήθηκαν τόσο από τη μουσική που να μην καταλάβουν πώς πέρασε ο χρόνος . Η ορχήστρα δεν είναι απλώς η συνάθροιση περισσότερων μουσικών και οργάνων, δεν είναι απλώς ένα μέσο παραγωγής ήχου πλουσιότερου ηχοχρωματικά και δυναμικά από οποιοδήποτε άλλο συνδυασμό οργάνων, αλλά μια ξεχωριστή κατάσταση ενότητας και ταυτότητας των μουσικών σε ένα καινούριο ενιαίο “όλον” . Μου έρχεται στο μυαλό η ρήση του Αριστοτέλη (Μετά τα φυσικά, τ. 11) :

Το όλον είναι μεγαλύτερο από το άθροισμα των μερών του

και νομίζω ότι αυτή η έκφραση περιγράφει το τί είναι η ορχήστρα, κατ’ αναλογία και με τον ίδιο τον ήχο που ως φυσικό μέγεθος συμπεριφέρεται αλγοριθμικά και όχι προσθετικά : ο ήχος δέκα βιολιών δεν είναι ένα συν ένα συν ένα μέχρι το δέκα, αλλά ένας καινούριος ήχος που προκύπτει από το συνδυασμό των ταλαντώσεων μεταξύ τους .

Η συμφωνική ορχήστρα είναι ένα σημαίνον, και η επιτυχία του μαέστρου έγκειται στο κατά πόσο θα καταφέρει να αναδείξει το σημαινόμενο της, σε μια μη γλωσσική επικοινωνία . Αυτό το σημαινόμενο αναδεικνύεται μέσα από τη μουσική δράση, από αυτή τη συγκεκριμένη λειτουργία, δεν είναι όπως στη γλώσσα που η σχέση σημαινόντος και σημαινόμενου είναι παγιωμένη και οριστική . Η ορχήστρα είναι μια ανοιχτή προθετικότητα, μια δυνατότητα, ένα επιδιωκόμενο τέλος , και ουσιαστικά όλα αρχίζουν από τη στιγμή που κατακτιέται αυτός ο σκοπός . Αν δηλαδή δεν συγκροτηθεί αυτό το όλον, η ορχήστρα δεν είναι κάτι περισσότερο από εξήντα όργανα μαζί - αυτό όμως δεν είναι ορχήστρα ! Όταν αυτό το όλον αρχίζει να παίζει μουσική, τότε αρχίζει να “μιλάει” , τότε αρχίζει να εκπέμπει τα σημαινόμενά του .

Ίσως για αυτό το λόγο παρατηρείται μια αδυναμία να οριοθετήσει κανείς και να περιγράψει το ίδιο το αντικείμενο της δουλειάς του μάεστρου, την αναγκαιότητά του, και την επιτυχία ή την αποτυχία του . Στις ελληνικές ορχήστρες προηγείται το θέμα της εκγύμνασης ώστε να κατακτήσουν τεχνική αρτιότητα κατ’ αρχάς, αλλά το αίτημα της ολοκλήρωσης παραμένει ανοιχτό, και είναι γνωστό σε όλους με έναν άρρητο τρόπο .

Συμεωνίδης : το σπουδαιότερο πράγμα είναι η προσωπικότητα ... μπορείς να πεις σε εισαγωγικά ότι είναι ένα ερωτικό στοιχείο και υπάρχει η χημεία αυτή ... πρέπει εκείνη τη στιγμή να το χαίρεται η ορχήστρα. Για να σε τραβήξει η ορχήστρα ... να σηκώσεις κάποιον απ την καρέκλα, να ενθουσιαστεί .. Αυτό δεν το ‘χουμε ακόμα καταφέρει .. Κάνουμε τις συναυλίες, και στο τέλος ο κόσμος βλέπει, το μόνο που νοιάζεται είναι να σηκωθεί να φύγει γρήγορα να πάει στο πάρκινγκ... Δεν τον έχεις κάνει να ανατριχιάσει και να ενθουσιαστεί - γιατί από πάνω δεν έχει γίνει και κάτι το τόσο τρομερό ..

Πέτρου : ... μαέστρος χωρίς επικοινωνία, δεν είναι μαέστρος... η διεύθυνση ορχήστρας έγκειται στο να μπορείς με χειρονομίες να επικοινωνήσεις λεπτομερείς σκέψεις και ιδέες αλλά και συναισθήματα χωρίς να ορίσεις γλώσσα επικοινωνίας ... πρέπει να αναγκάσεις τον άλλον υποχρεωτικά να παίζει με αυτό που κάνεις, χωρίς να σκέφτεται πολύ «τι δίνει τώρα... το ένα, το τρία ή το τέσσερα...» πρέπει η κίνηση δηλαδή να είναι τόσο ακριβής, ώστε να επιβάλλει ένα συγκεκριμένο τρόπο παιξίματος, όχι μόνο το πότε αλλά και το πώς...

Σεργίου : Υπάρχουν γοητευτικοί άνθρωποι περισσότερο και λιγότερο γοητευτικοί ... είναι απροσδιόριστο το «γιατί» ο ένας είναι έτσι και ο άλλος είναι αλλιώς ... Είναι ζητήματα, βαθιάς γνώσης, επιλογών, απόφασης για κάποια πράγματα ή ερμηνείας ... ο μαέστρος είναι ένας τύπος ο οποίος απευθύνεται σε μεγάλη ομάδα ανθρώπων. Έχει τη διάσταση του δασκάλου, έχει την διάσταση του παπά, έχει τη διάσταση του αξιωματικού, του στρατού, που επίσης πρέπει να ποδηγετήσει ένα σύνολο ... λοιπόν, εναπόκειται στον τρόπο του, στην μόρφωσή του, στις επιλογές του, στην σιγουριά των επιλογών του, πως δηλαδή θέλει να γίνει το έργο, ε.. και... θα πείσει ή δεν θα πείσει ... Όταν πείσει την ορχήστρα και όταν τώρα και με τις δεξιότητες του, με την ικανότητα πραγμάτωσης του κώδικα που έχει να επικοινωνήσει με την ορχήστρα και με την πειθώ και με την σιγουριά του για τις επιλογές του, τότε το αποτέλεσμα μπορεί να είναι πάρα πολύ καλό ... και να πείσει και εσάς που πάτε στη συναυλία και ακούτε. ... τον παππά μου στην ενορία, θα τον ακολουθήσω εφόσον πιστεύω... Υπάρχει μια αναλογία σε αυτό. Εάν εγώ ως «παίζων» κλαρινέτο στην ορχήστρα, πειστώ ... από τον τρόπο του, πειστώ από την ερμηνευτική του άποψη, τότε πλέον τον ακολουθώ, περίπου όπως θα

ακολουθήσω και τον παππά μου στην εκκλησία. Υπάρχει και το στοιχείο αυτό όχι με την έννοια την θρησκευτική τόσο, όσο με την έννοια ότι θα κάνω αυτό που θα μου πεί...

Αντωνίου : πρέπει να βρεις πράγματα για να μπορείς να επικοινωνήσεις - η επικοινωνία .. γιατί, και μεταξύ μας, με λύπη το λέω τώρα βέβαια, οι περισσότεροι μαέστροι δεν έχουν καταλάβει ποιά είναι η λειτουργία - η λειτουργία του μαέστρου κατ' αρχήν είναι να μη μιλάει πάρα πολύ ... Ο δε Μητρόπουλος έλεγε, και το κληρονόμησε και ο Μπερνστάιν που ήταν φίλος, αυτό, ότι είναι μια ερωτική σχέση του μαέστρου με την ορχήστρα. Να θέλει δλδ. ο μουσικός, αν είναι δυνατόν και να εντυπωσιάσει το μαέστρο, ας το πούμε. Να συνεργαστεί, κλπ. κλπ .

Λογιάδης : πάνω απ' όλα αυτά, νά' χει, να ξέρει να χειρίζεται τον ανθρώπινο παράγοντα. Πάνω απ' όλα - για μένα. Αν θα μού 'λεγες, "τί είναι το πιο σημαντικό;" - Αυτό. Γιατί, το όργανο του μαέστρου, ως ερμηνευτή, δεν είναι ένα πιάνο, με άψυχα πλήκτρα, αλλά είναι ανθρώπινες ψυχές, με βούληση, με άποψη, με προσωπικότητα, τις οποίες εσύ καλείσαι, .. δε θά 'λεγα να τιθασεύσεις, ούτε να υπαγορεύεις απέξω. Αλλά, να καθοδηγείς από μέσα ... να παρασύρεις, με ωραίο τρόπο, με τέτοιο τρόπο, ώστε όλοι μαζί να τα κάνουμε και νά 'ναι μια κοινή εργασία. ... η συμφωνική ορχήστρα, είναι το υψηλότερο επίτευγμα κοινωνικής κατάκτησης, ή κοινωνικοποίησης του ανθρώπου. Δλδ, το να μπορούν ταυτόχρονα ... να συνδυαστούν, να συνακούσουν, να συν-νώσουν, και να συνεπικοινωνήσουν με το ακροατήριο - είναι μοναδικό. Δε γίνεται σε κανένα άλλο επάγγελμα, και σε καμμιά άλλη ανθρώπινη δραστηριότητα. ... Η διεύθυνση ... για μένα είναι μια τελετουργία ... ένιωσα ότι είμαι τελετουργός, μύστης, και πραγματικός, ουσιαστικός μαέστρος το 1995, νομίζω, όταν διηύθυνα για πρώτη φορά Γιάννη Χρήστου ... Και από εκεί και πέρα, όταν νιώσεις αυτό το συναίσθημα, δεν μπορεί παρά η κάθε συναυλία να θες να είναι έτσι. Είτε διευθύνεις Γιάννη Χρήστου, είτε διευθύνεις Μπαχ, είτε διευθύνεις Μπετόβεν, είτε διευθύνεις τζαζ, ροκ, ποπ, να θες να υπάρχει αυτή η αίσθηση της τελετουργίας - να θες να, να .. να εξαγνίζεις τον εαυτό σου και να τον γεμίζεις μόνο απ' αυτό το ... απ' αυτή την πνευματικότητα που απορρέει από το εσωτερικό περιεχόμενο των νοτών. ... Ο Μητρόπουλος με ενέπνευσε ως καλλιτέχνης να έχω ένα ήθος σ' αυτά που κάνω, και με τον τρόπο που τα κάνω, κι έναν ανθρωπισμό, και μια αλήθεια, μέσα μου, ο Χρήστου με έμαθε να είμαι μύστης, να προσπαθώ να συμπλέω μ' αυτό το current της ενέργειας που απορρέει από αυτό το έργο που διευθύνω, και να το καθοδηγώ, αλλά να το καθοδηγώ ως medium, ως ενδιάμεσος, ως ιερέας, όχι ως πρωτογενής πηγή. Και ο Χατζιδάκις, το ήθος, αλλά και στην ελληνικότητά μου και στην ερωτική μου διάθεση ... ίσως ο Χατζιδάκις μου δίδαξε τί σημαίνει βαθιά να ερωτεύεσαι - όχι ανθρώπους μόνο, πράγματα, καταστάσεις, σημαίνει, να παθιάζεσαι για αυτά, να ... ε .. νά'σαι δίκαιος με τους ανθρώπους, νά 'σαι κριτικό πνεύμα με αυτά που γίνονται γύρω σου, να μην είσαι ένας απλός μουσικός.

Έτσι ορίζεται η μουσική πράξη της ορχήστρας , ως μυσταγωγία ή τελετουργία, και γίνεται σύμβολο μιας βαθιάς και δυναμικής κοινωνικοποίησης . Ο καλός μαέστρος είναι αυτός που διαθέτει την κατάλληλη "αγωγιμότητα" να εκπληρώσει αυτό το σκοπό .

4.5 Σχέσεις εξουσίας

Η συζήτηση για την επικοινωνία συμπορεύεται με το θέμα των σχέσεων του μαέστρου με τις ομάδες και τους φορείς που επικοινωνεί . Στις σχέσεις αυτές αναπτύσσονται σχέσεις εξουσίας και υποταγής, με τα ενδιάμεσα στάδια ελέγχου και εξάρτησης .

Ένα πολυσυζητημένο θέμα είναι η εξουσία του μαέστρου στην ορχήστρα και στο σώμα των μουσικών . Ο μαέστρος είναι μια αυθεντία που καθοδηγεί, περνάει την άποψή του, πείθει, εμπνέει, κινητοποιεί τις δημιουργικές δυνάμεις των μουσικών . Σε παλιότερες εποχές ίσως ήταν πιο αυταρχικοί οι μαέστροι γενικά, καθώς η αυστηρότητα φαίνεται να συνδέεται με την απειρία του μάεστρου αλλά και την απειθαρχία της ορχήστρας, και ως εκ τούτου την ανάγκη του μεν να αποκτήσει τη σιγουριά που του λείπει, και της δε να εκπαιδευτεί . Σήμερα που γενικά σε διεθνές επίπεδο οι ορχήστρες είναι πολύ πιο ώριμες και λειτουργούν με ευχέρεια, οι μαέστροι χρειάζεται να είναι λιγότερο “δάσκαλοι” . Φυσικά, το πώς εξασκεί ο καθένας τη διεύθυνση εξαρτάται από το χαρακτήρα του, όμως φαίνεται ότι ο δημοκρατικός μαέστρος είναι το προφίλ που προτείνεται από όλους και είναι το πιο αποδεκτό . Η ιδέα είναι το “κάνουμε μουσική μαζί” . Οι ελληνικές ορχήστρες χρειάζονται εκγύμναση, όπως επίσης και περισσότερη πειθαρχία που αποδίδεται μάλλον στο γεγονός ότι, λόγω της διαρκούς αβεβαιότητας και απροσδιοριστίας στον προγραμματισμό, λείπει από αυτές η ηρεμία . Η ηρεμία ώστε να ασχολούνται οι μουσικοί απερίσπαστοι με τις πρόβες τους και τη μουσική, και όχι με θέματα διοικητικά, οικονομικά κλπ.

Είναι συμφέρον του διευθυντή να κερδίσει τη συμπάθεια και την εκτίμηση των μουσικών της ορχήστρας, για να αποδώσει η προσπάθεια όλων . Μάλιστα αυτό κρίνεται τόσο σημαντικό, που η μη αποδοχή από τους μουσικούς θα μπορούσε να κάνει κάποιον να παραιτηθεί από τη θέση, ή και από το επάγγελμα εν γένει . Οι μουσικοί δηλαδή δεν εξουσιάζονται από το διευθυντή τους, αλλά του επιτρέπουν να τους καθοδηγεί . Ο κάθε μουσικός ορχήστρας έχει πολλές περισσότερες “ώρες πτήσης” από τον κάθε μαέστρο, και πολύ περισσότερο από έναν νεαρό, και είναι για αυτό το λόγο ο πιο αμείλικτος κριτής του . Έναν άπειρο νέο μαέστρο οι μουσικοί μάλλον τον ανέχονται, ή του κάνουν τη χάρη να παίξουν γιαυτόν, στην πραγματικότητα δεν τους

διευθύνει, αλλά αυτοί τον βοηθάνε με τη συναίνεσή τους . Στην πορεία μιας επιτυχημένης και ομαλής συνεργασίας, και ειδικά αν αυτή είναι και μακρόχρονη, οι σχέσεις του διευθυντή με τους μουσικούς ενδέχεται να γίνουν πιο στενές, πιο οικογενειακές, πιο προσωπικές και να ξεφύγουν από την τυπικότητα .

Λογιάδης : Εγώ ένιωσα την ορχήστρα αυτή σαν στο σπίτι μου

Σεργίου : ...πολλά από τον μύθο αυτόν «περί μαέστρων» έχουνε δημιουργηθεί από τον κόσμο, από τους φιλόμους. Άμα ρωτήσετε τους μουσικούς που εργάζονται με τους μαέστρους, δεν θα σας πουν τα ίδια που σας λένε οι φιλόμουσοι... και οι φιλόμουσοι μπορεί να είναι: Μουσικολόγοι, δημοσιογράφοι, μουσικογράφοι, ιστορικοί... Όλοι αυτοί, καθήμενοι στο κοινό, προσλαμβάνουν άλλα πράγματα από το μαέστρο από αυτά που προσλαμβάνει ο μουσικός κάνοντας πρόβες μαζί του. Πολύ συχνά, μα πάρα πολύ συχνά – και ιστορικά, έχουμε το εξής φαινόμενο: ο μουσικός έχει μια απολύτως αρνητικής άποψη για το μαέστρο και ο ακροατής θεωρεί τον μαέστρο θεό

Από την άλλη είναι η σχέση με το κοινό : Το κοινό έχει ανάγκη από είδωλα που να θαυμάζει . Είναι μια τελείως διαφορετική σχέση αυτή . Ένας διάσημος μαέστρος που αποθεώνεται από τον κόσμο δεν αποκλείεται να είναι μισητός στους μουσικούς του . Η εικόνα που έχει το κοινό είναι “εικόνα”, με τους όρους του θεάματος . Είναι αμφίβολο αν το κοινό μιας συναυλίας ακούει περισσότερο ή βλέπει, και κρίνει την παράσταση με βάση το τί ακούει και όχι με βάση το θέαμα . Η σχέση με το κοινό στη σημερινή εποχή χτίζεται από το μάρκετινγκ, που είναι σχεδόν ανύπαρκτο στη χώρα μας . Γιαυτό και οι έλληνες μαέστροι γενικά δεν είναι πρόσωπα γνωστά την κοινωνία . Ο μέσος Αθηναίος, όπως και ο μέσος Έλληνας δεν γνωρίζουν καλά καλά τί είναι ο μάεστρος, πόσο μάλλον να ξέρουν και μερικούς από αυτούς . Έτσι με την έννοια του κοινωνικού στάτους ο μάεστρος είναι κάτι αδιάφορο για την ελληνική κοινωνία . Ερωτήσεις από τον κόσμο του τύπου “Μαέστρος ; Τί είναι αυτό ;” ή “Σε ποιο μαγαζί δουλεύεις ;” είναι κάτι πολύ συνηθισμένο .

Και τρίτη κατηγορία, οι σχέσεις με τους φορείς κάθε είδους, από τη διοίκηση της ορχήστρας ή του θεάτρου, ως τους χορηγούς, ως το κράτος με τους θεσμούς του . Εδώ πρόκειται μάλλον για σχέση εξάρτησης, όπου δίνονται κυριολεκτικά “μάχες”, για την εξοικονόμηση πόρων πρωτίστως και μετά ακολουθούν τα υπόλοιπα . Επικρατεί πολλές φορές ένας ανορθολογισμός : άσχετοι με τη μουσική άνθρωποι παίρνουν αποφάσεις για τις ορχήστρες, διοικήσεις λάθος δομημένες που αδυνατούν να κατανοήσουν τα θέματα μιας ορχήστρας, υπουργεία και εκπρόσωποι των κυβερνήσεων που αδιαφορούν, αλλά

και από την άλλη, καλλιτεχνικοί διευθυντές που προγραμματίζουν τις σαιζόν τους χωρίς ένα μακροπρόθεσμο πλάνο που να αποσκοπεί σε ένα στόχο, καθώς δεν υπάρχει κανένα όργανο να τους ελέγξει και στο οποίο να πρέπει να διακαιολογήσουν τις επιλογές τους . Αυτή η σχέση δεν ευδοκιμεί καθόλου και παρουσιάζεται μονίμως προβληματική .

Λογιάδης : ... είχαμε μια προγραμματική σύμβαση πενταετή. Και ήξερες, ότι θα πάρεις αυτά τα χρήματα απ' το Υπουργείο, τάδε του μηνός, και αυτά, τάδε του μηνός . Δύο δόσεις υπήρχανε, για πέντε χρόνια, ήξερες , έκανες προγραμματισμό, όλα καλά. Μετά αρχίσανε τα μαγειρέματα Αρχίσανε να βγαίνουν υπουργοί, οι οποίοι να μη σου δίνουν τα χρήματα, για να δούνε, τί πίεση θα ασκήσεις εσύ, και ποιός θα ασκήσει περισσότερη πίεση, για να δώσω εγώ χρήματα εκεί, και να παίζουν πολιτικά παιχνίδια. Και μ' αυτό τον τρόπο δεν μπορούσες να δουλέψεις, ή, που τα χρήματα που προορίζονταν για σένα, φεύγανε αλλού ! Σε πολιτιστικές πρωτεύουσες, σε τέτοια. Και μετά σε βάζανε να πάρεις δάνειο ας πούμε, από ιδιωτική τράπεζα, για καλύψουν τη δική τους, το δικό τους λάθος ...οι ορχήστρες, αν εξαιρέσεις την Αμερική, και σ' ένα βαθμό την Αγγλία, αλλά στον υπόλοιπο κόσμο, είναι κρατικές - οι κλασικές ορχήστρες. Και γιατί είναι κρατικές ; Γιατί δεν υπάρχει περίπτωση αυτό ιδιωτικά να σταθεί, παρά μόνο αν είναι τέτοια η φοροαπαλλαγή που μπορεί να έχει ένας ιδιώτης, ώστε να τον συμφέρει μια ορχήστρα. Εδώ στην Ελλάδα λοιπόν, όχι μόνο δεν υπάρχουνε, και δεν υπήρχαν ποτέ τέτοιου τύπου φοροαπαλλαγές, ώστε να μπορείς να απευθύνεσαι σε ιδιώτες για να φτιάξεις μια ορχήστρα, αλλά τί κάνουνε ; Χτυπάνε τις ορχήστρες, θέλουν να τις βγάλουν από πάνω τους, αλλά δεν αλλάζουν και το νόμο, να τον κάνουν πιο ευέλικτο, ώστε να μπορείς να τραβήξεις χορηγούς. Και έτσι, οι ορχήστρες διαλύονται. Γιατί γίνεται αυτό ; Πάλι , γιατί οι ιθύνοντες, αυτοί που αναλαμβάνουν τα πόστα στα υπουργεία, δεν έχουν σχέση με τον πολιτισμό, και δεν εκτιμούν αυτό το πράγμα, δεν ξέρουν τί κάνουν οι ορχήστρες, δεν έχουν πάει σε μία συναυλία - πολύ λίγοι πάνε

Τσελίκας : ...πάντα υπήρχε έλλειψη προγραμματισμού σταθερού, δλδ κάποιες χρονιές υπήρχε ένας δμηνος ή ετήσιος προγραμματισμός, ένα δυο χρονιές αν θυμάμαι καλά, αυτή τη στιγμή που μιλάμε , προγραμματισμό έχουμε για τον επόμενο μήνα ... γιατί δεν μας αφήνουν να κάνουμε τη δουλειά μας, πάντα επεμβαίνουνε, είναι βασικά πολιτική θέληση . Να θέλουνε να δουλεύει ένα πράγμα σωστά χωρίς να ελέγχουνε άνθρωποι που δεν έχουνε σχέση με το χώρο αυτό, να θέλουν να ελέγχουνε το φορέα . Δλδ , δε γίνεται ένας πολιτικός προιστάμενος να αποφασίζει αν θα παίξω εγώ Μπετόβεν ή Χάυντν, και κάθε πότε θα παίξω ή για ποιά συναυλία θα παίξω Σε μας [στην ορχήστρα του Δήμου Αθηναίων], 15 χρόνια τώρα, μέχρι και σήμερα , δεν υπήρξε ποτέ κανένας καλλ. διευθυντής. Και δεν υπήρχε θεσμοθετημένα. Και απ ότι ξέρω, δεν επιτρέπει, ο δημοτικός κώδικας, ε, δεν επιτρέπει θέση καλλ. διευθυντή

Συμεωνίδης : Οι ορχήστρες εδώ δεν έχουν management. Ο προγραμματισμός γίνεται με βάση το τί θέλει ο κ.δ. , τί του αρέσει. Δε γίνεται κανένα πλάνο, ούτε το πώς θα βελτιωθεί η ορχήστρα, ούτε σε ποιό σημείο βρίσκεται, ούτε πώς θα φτάσει σε ψηλότερο σημείο, τί κομμάτια πρέπει να παίξει, ... γίνονται απλά κάποιοι κύκλοι συναυλιών, ένα ασύνδετο πρόγραμμα τις περισσότερες φορές από πλευρά χρονιάς, καμμία συννενόηση μεταξύ του αρχιμουσικού των ορχηστρών - δλδ μπορεί, να κάνει κύκλο Μπετόβεν σήμερα η ΚΟΑ και να κάνει το ίδιο πράγμα και η ΕΡΤ δίπλα και να μην έχουν συννενοηθεί μεταξύ τους τί και πώς .. καμμία, καμμία καμμία συννενόησητο μόνο που θα κάνουνε κάποια στιγμή, [οι εκπρόσωποι του κράτους] να πουν “α, δεν λειτουργούν καλά ; Θα σας κλείσουμε”. Μα δεν είναι η λύση το να κλείσεις κάτι.. Το θέμα είναι να το θεραπεύσεις, όχι να το σκοτώσεις ...

4.6 Βιωσιμότητα και προοπτική

Με όλα αυτά τα προβλήματα που αναφέρθηκαν φτάνουμε στο σημείο να αναρωτηθούμε προς τί όλο αυτό το βάσανο . Φαίνεται ότι τα πράγματα της συμφωνικής μουσικής στην Ελλάδα κινούνται με βραδείς ρυθμούς και με πολλά εμπόδια .

Οι μεγάλοι ιδιωτικοί χρηματοδότες και χορηγοί προτιμούν να ενισχύουν άλλα πεδία, όπως για παράδειγμα το ποδόσφαιρο, που είναι πολύ πιο δημοφιλές και από όπου μπορούν να πετύχουν εύκολη διείσδυση στην κοινωνία, με τη μορφή της έμμεσης διαφήμισης μέσω της χορηγίας .

Συμμεωνίδης : οι άνθρωποι με χρήμα, δεν τ' αγαπάνε αυτό, δεν το γνωρίζουν. Αν δεν έχεις χορηγό, δεν μπορείς να δουλέψεις. Στο ποδόσφαιρο, πέρα από το ότι θα έχουν περισσότερη προβολή, θα έχουν περισσότερο κόσμο που θα τους δει ... καλώς ή κακώς οι παράγοντες αυτοί όλοι του αθλητισμού το αγαπάνε. Θέλουν να πάνε να δούνε έναν αγώνα ποδοσφαίρου. Αντίστοιχα στην κλασική μουσική, άνθρωποι με χρήματα, δεν υπάρχουνε που να το αγαπάν τόσο πολύ αυτό ...

Το κράτος δείχνει μια αδιαφορία γενικά για τον πολιτισμό, πόσο μάλλον για την κλασική μουσική και ακόμα περισσότερο για τη συμφωνική μουσική, που είναι και ακριβή . Ο ίδιος ο κόσμος δεν δείχνει να ενδιαφέρεται γαι την κλασική μουσική, παρόλο που υπάρχει ένα ευρύ δίκτυο ωδείων στα οποία εξασκούνται πολλοί ερασιτέχνες .

Σχολιάσαμε πιο πάνω τις αδυναμίες αυτού του συστήματος να καλλιεργήσει τους σπουδαστές σε βαθμό που να εμποδώσουν αυτή την μουσική παιδεία που αποκτούν ως μια σταθερή αξία που θα τους συνοδεύει στην ενήλικη ζωή τους, καθώς η παιδεία αυτή δεν λειτουργεί κοινωνικοποιητικά . Η μουσική είναι για τους Έλληνες το συνοδευτικό στοιχείο της διασκέδασης και όχι ένας αυτοσκοπός, έτσι όπως ορίζεται δηλαδή τόσο μέσα από την παράδοση όσο και μέσα από τη στάση της μαζικής κουλτούρας . Εκτιμούν ίσως την υψηλή τέχνη και τη σέβονται, αλλά δεν τη θεωρούν κομμάτι της δικής τους πραγματικότητας . Αυθορμήτως οι Έλληνες θα επιδοθούν σε δραστηριότητες αθλητικές ή σε άλλα είδη μουσικής . Το να χρησιμοποιηθεί αυτό ως επιχείρημα δεν δικαιολογείται, διότι σε όλες τις χώρες που υπάρχει μια ζωντανή σκηνή

κλασικής μουσικής, υπάρχουν παράλληλα - και πετυχημένα - και όλα τα άλλα μουσικά είδη, αλλά και το ποδόσφαιρο, για να χρησιμοποιήσω αυτό το παράδειγμα .

Η κλασική μουσική παρουσιάζεται σαν η λιγότερο προσφερόμενη στους πολίτες, με την έννοια ότι οι ίδιες οι συναυλίες και οι παραστάσεις είναι λίγες στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη και σχεδόν ανύπαρκτες στην υπόλοιπη επικράτεια, αλλά και η λιγότερο διαμεσολαβημένη, η λιγότερο διαφημισμένη, με την έννοια ότι και αυτά τα μουσικά γεγονότα που συμβαίνουν δεν επικοινωνούνται όπως θα έπρεπε και θα τους άξιζε στο ευρύ κοινό μέσα από τα ΜΜΕ . Τίθεται δηλαδή το ζήτημα των ευκαιριών που δίνονται στο κοινό τόσο για να πληροφορηθεί για τις εκδηλώσεις όσο και για να τις παρακολουθήσει . Αναφέρθηκαν ως παραδείγματα παραστάσεις που διαφημίστηκαν πολύ στις οποίες υπήρξε μεγάλη προσέλευση του κοινού και ήταν συνήθως παραγωγές εισαγόμενες από το εξωτερικό. Οι παραγωγές των ελληνικών ορχηστρών όμως δεν επικοινωνούνται, δεν διαφημίζονται, δεν προβάλλονται ως σημαντικά γεγονότα, πράγμα που τις αδικεί και τις καταδικάζει στην αφάνεια . Κάτι που έχει να κάνει με την απουσία του μάρκετινγκ στο χώρο της κλασικής μουσικής και ταυτόχρονα την απουσία μιας οργανωμένης και συστηματικής πολιτισμικής διαχείρισης της πόλης .

Τσελίκας : .. όταν στην πόλη δεν αισθανθούμε, ότι γίνονται πράγματα δίπλα μας, να περπατάει κάποιος στο δρόμο, και να βλέπει είτε οι συναυλίες να συμβαίνουν δίπλα του, είτε αφίσες που θα διαφημίζουν αυτό, και δεν υπάρχει ένας οργανισμός πραγμάτων, δεν πρόκειται, τότε θα σταματήσει αυτή η αδιαφορία, και τότε θα μας αφορά. Θα είναι μέρος της ζωής μας. Γιατί θα περπατάς κάπου, και θα γίνεται κάτι. Θα βλέπεις κάτι . Εδώ περπατάς στην πόλη και δεν έχεις ιδέα πού γίνεται τί και πότε. Είναι τραγικό ... Δλδ, μέσ στο Σύνταγμα, δεν υπάρχει μία αφίσα, ή ένας πίνακας για να πεις ότι πού γίνεται τί, απ' τα μεγάλα καλλιτεχνικά δρώμενα της Αθήνας . Δλδ, τελικά αυτή η πόλη από τί ; Είναι απλά για να περπατάς και να πίνεις καφέ ; Δεν υπάρχει δημιουργία, δεν υπάρχει πολιτισμός, δεν υπάρχει ζωντάνια , έκφραση ;

Πέτρον : ... η δημιουργία προσωπικοτήτων οι οποίες να είναι αρκετά γοητευτικές ώστε να έχουν ένα mass appeal στην πόλη σου. Δεν μπορεί να είσαι σε μια πόλη στην οποία δεν ξέρεις ποιος είναι ο διευθυντής της κρατικής ορχήστρας, εννοώ σαν public face ας πούμε ή τρεις δυνατοί σολίστ ή πέντε δυνατοί τραγουδιστές ... Εγώ θα ήθελα όλα αυτά που γίνονται, τα οποία λένε κι όλες ότι είναι καλά ... να τυγχάνουν πιο καλής προβολής ώστε να μπορούν να αφορούν περισσότερο κόσμο γιατί είναι κρίμα, ο κόσμος που έχει ανησυχία αλλά δεν τολμάει αρκετά να ψάξει, να τα χάνει όλα αυτά που γίνονται στην πόλη του .

Το αποτέλεσμα αυτών είναι να βλέπει κανείς μισοάδειες τις αίθουσες συναυλιών, εκτός από τις περιπτώσεις της όπερας και των γεγονότων που είναι πολυδιαφημισμένα . Μια ματιά στα προγράμματα των αιθουσών δείχνει ότι γίνονται μουσικά γεγονότα πολλών ειδών και με οικονομικά εισιτήρια, που θα μπορούσε κάποιος να διαθέσει και αυτή την περίοδο που διανύουμε, της οικονομικής κρίσης . Το κοινό της κλασικής

μουσικής είναι συγκριτικά μικρό και στις άλλες χώρες άλλωστε - είναι το λιγότερο εμπορικό πεδίο στο σύνολο της μουσικής, και δεν συγκρίνεται καν με τον αθλητισμό .

Αντωνίου : Πολιτισμός είναι για μένα αυτός ο οποίος σε κάνει καλύτερο από αυτό που είσαι. Δεν σε τροφοδοτεί με τα ίδια πράγματα, σαν να σου δίνει ναρκωτικά, ας το πούμε, Το θέμα είναι πώς θα μπορέσεις να πείσεις . Οι Γερμανοί έχουν κι αυτοί μια ελαφρά μουσική, που, κατά τη γνώμη μου είναι και γελοία, δεν έχει κανένα ενδιαφέρον . Όμως, έχουνε, 10000 χορωδίες, έχουνε 100 ορχήστρες, 71 όπερες, οπότε σου δίνει την επιλογή, και σου δίνει την ευκαιρία, να πεις, ναι ... Ο Εγγλέζος δλδ δε με νοιάζει αν είναι τρελός για το ποδόσφαιρο - ας είναι - αλλά ξέρει ότι έχει και το καλό θέατρο, έχει και την καλή συμφωνική ορχήστρα, έχει και καλή, ας το πούμε , παιδεία .

Βέβαια εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι διεθνώς η στάση του κοινού στις ζωντανές εκτελέσεις έχει αλλάξει μετά την έλευση της δισκογραφίας . Η ζωντανή εκτέλεση δεν είναι το κύριο μέσο για να ακούσει κανείς μουσική, εκτός αν πρόκειται για έργα καινούρια ή μη ηχογραφημένα . Η ηχογραφημένη μουσική είναι η βασική μουσική εμπειρία του κοινού σήμερα, αλλάζοντας και τη λειτουργία του live, που έχει πλέον την έννοια του event, του σημαντικού γεγονότος .

Στην ιστορία των ορχηστρών συναντούμε και τις δυο βασικές μορφές χρηματοδότησης δηλαδή κρατική και ιδιωτική και σε ποικίλους συνδυασμούς . Περιπτώσεις αυτοχρηματοδότησης μιας ορχήστρας είναι σπάνιες και οπωσδήποτε με πολύ δυσμενείς συνθήκες για τους μουσικούς που εξαναγκάζονται σε μια υπερπροσπάθεια ώστε να βγάλουν κέρδος από τις εμφανίσεις της ορχήστρας και μόνο .

Γενικά, στις χώρες όπου υπάρχει ανεπτυγμένος πολιτισμός υπάρχει η κρατική μέριμνα σε όλα τα επίπεδα : από την εκπαίδευση ως τη χρηματοδότηση των θεσμών, κάτι που απουσιάζει στην Ελλάδα . Η έννοια των εσόδων από τα εισιτήρια είναι από την άλλη μεριά κάτι το αδιανόητο για τις ελληνικές ορχήστρες διότι δεν υπάρχουν οι αίθουσες και η αντίστοιχη πληθώρα εκκληλώσεων για να δουλέψουν οι ορχήστρες . Συχνά αφημένοι στην απόλυτη εξάρτηση από το κράτος αλλά και τη μιζέρια του, παρουσιάζεται ένα ρεπερτόριο που δεν είναι ελκυστικό για το κοινό - ή απλώς η σκέψη προσέλκυσης του κοινού απουσιάζει εντελώς . Ακόμη περισσότερο αν επεκταθούμε στον ιδιαίτερο χώρο της πρωτοποριακής παραγωγής, που είναι ακόμα λιγότερο εμπορική από τη μουσική του βασικού ρεπερτορίου του 18ου και 19ου αιώνα : ακούσματα πολύ δύσκολα για το μέσο μουσικόφιλο .

Και το ελληνικό κράτος όμως συμπεριφέρεται στον πολιτισμό με τη λογική του ιδιώτη χορηγού : Θεωρητικά μεν δέχεται ότι η ύπαρξη μουσικών συνόλων και

ορχηστρών είναι ένα κοινωνικό αγαθό που οφείλει να προσφέρει στον πολίτη, πρακτικά όμως είναι τηρεί μια στάση ασυνέπειας και προχειρότητας . Πριν από την κρίση, τα κονδύλια για τις ορχήστρες συχνά δεν έφταναν στον προορισμό τους γιατί μεσολαβούσαν άλλες προτεραιότητες, είτε εξυπηρέτησης ατομικών συμφερόντων κάποιων προσώπων της εξουσίας, είτε εξυπηρέτησης των πελατειακών σχέσεων των πολιτικών, είτε κάλυψης θεμάτων με μεγαλύτερο κοινωνικό αντίκτυπο - καλύτερη διαφήμιση για το κράτος δηλαδή . Η κλασική μουσική στην Ελλάδα παρουσιάζεται μέσα από τις περιγραφές σαν μια μαύρη τρύπα, όπου ό,τι επενδύεται εκεί δεν αποφέρει κανένα αποτέλεσμα και καμμία ωφέλεια . Οι κρατικές ορχήστρες και όσες άλλες επιχορηγήθηκαν κατά καιρούς από το δημόσιο, αντιμετωπίζονται σαν ένα βάρος που επιβάλλεται από ένα είδος πολιτισμικού καθωσπρεπισμού : κανείς δεν τις θέλει, αλλά πρέπει να τις έχουμε για να μην μας πούνε και βαρβάρους, έτσι τις συντηρούμε όπως όπως .

Συμεωνίδης : Και το μόνο που θα κάνουνε κάποια στιγμή, να πουν “α, δεν λειτουργούν καλά ; θα σας κλείσουμε”. Μα δεν είναι η λύση το να κλείσεις κάτι.. Το θέμα είναι να το θεραπεύσεις, όχι να το σκοτώσεις ... Εγώ αυτό βλέπω αυτή τη στιγμή. Περιμένει το κράτος πώς και πώς, να γίνει κάτι στραβό, για να κλείσει

Σεργίου : ... παρακολουθώντας χρόνια τώρα την, μοίρα των ορχηστρών της ραδιοφωνίας, εδώ στην Αθήνα μας, των συμφωνικών ορχηστρών της ραδιοφωνίας ότι, η πολιτεία –βλέπε η διεύθυνση της ραδιοφωνίας, ανέκαθεν και διατρέχοντας όλες τις εξουσίες, κάθε κόμματος έτσι, τα τελευταία χρόνια, έχουν παρατήσει τις δύο ορχήστρες στη μοίρα τους

Λογιάδης : ... ήδη μας χρωστάνε χρήματα απ’ το 2009 ! Πώς θα τα δώσουν αυτά ; Η ορχήστρα έχει μπει τελείως μέσα. Και πάρα πολλοί φορείς έχουν μπει μέσα γιατί δεν τήρησε το κράτος το νόμο ! Αυτή τη στιγμή όφειλε να μας έχει επιχορηγήσει 2010, 2011, 2012 ! Και δεν είναι ότι μπορεί και να μη νας επιχορηγήσει, ‘Ωφειλε ! Σύμφωνα με το νόμο ! Και δεν το ‘χει κάνει .. Δλδ, παρανομούν οι υπουργοί .

Αντωνίου : συνήθως με καλούνε και είμαι πρόεδρος των επιτροπών στο υπουργείο είτε του Πολιτισμού, τώρα είναι και Παιδείας μέσα. Πώς θα αναβαθμίσουμε τα ωδεία, πώς θα διαβαθμίσουμε τα ωδεία, ή στα Πανεπιστήμια κλπ .. Όλα γίνονται, τα ετοιμάζεις, μπαίνουν σε ένα συρτάρι και πετιούνται - δεν ενδιαφέρονται . Μετά, ξανά σε καλούνε, και λες “μα , αυτά τά ‘παμε την προηγούμενη φορά” - αλλά πρέπει η κυβέρνηση η τωρινή, να δείξει ότι αυτή κάνει τις διορθώσεις, και όχι η προηγούμενη, και ό,τι έκανε η προηγούμενη ήταν λάθος .

Η απουσία του κράτους εν είδει Ποντίου Πιλάτου φαίνεται και από τη στάση που τήρησε όλα τα χρόνια κατ’ αρχάς απέναντι στη μουσική εκπαίδευση : αφημένη στην ιδιωτική πρωτοβουλία . Με φόντο τη γνωστή ελληνική αμφιθυμία “Ανατολή versus Δύση”, ξεχνιέται ο διεθνής χαρακτήρας της κλασικής μουσικής και έχουν σπαταληθεί πολλές δυνάμεις να συζητούν τί είναι δικό μας, τί είναι ελληνικό και τί όχι, και αν θα έπρεπε να δεχτούμε ως χώρα τη μια ή την άλλη επιρροή, τη μια ή την άλλη τοπική παράδοση , ενώ παράλληλα ο Έλληνας του 20ου αιώνα προσπαθούσε να ξεδιαλέξει την

ελληνική καθαρότητα, αυτή που θα μπορούσε να προβάλλει ως τη νέα του ταυτότητα, το αμιγώς ελληνικό - και αυτό με πολλές εφορμήσεις στην αρχαιότητα, που χρησιμοποιήθηκε ως το ασφαλές περίγραμμα της νεοελληνικής προσωπογραφίας . Από το επίσημο κράτος προβάλλεται ως πολιτισμός ό,τι αφορά το ασφαλές αρχαιοελληνικό παρελθόν, ενώ η σύγχρονη παραγωγή είναι και αυτή αφημένη στην τύχη της .

Η Ελλάδα δεν υπήρξε ποτέ χώρα με πλούτο αντίστοιχο με μια Γερμανία ή με μια Σοβιετική Ένωση : δυο χαρακτηριστικά παραδείγματα κρατών με κορυφαίο μουσικό πολιτισμό και θεσμούς - πρότυπα για όλους τους άλλους . Με αυτή τη δικαιολογία, θα μπορούσε να κλείσει η συζήτηση, ότι η Ελλάδα δεν μπορεί να προσφέρει αυτά τα κοινωνικά αγαθά πολυτελείας . Το παράδειγμα όμως περιπτώσεων όπως η Βενεζουέλα και το El Systemo αναιρεί αυτή την εκδοχή . Η κλασική μουσική είναι βασικά και πάνω απ' όλα μουσική, και μάλιστα η συμφωνική ορχήστρα είναι μοναδικό επίτευγμα συνεργασίας και συνένωσης . Δεν αφορά μόνο ανθρώπους με ένα μέσο προς υψηλό βιοτικό επίπεδο, ώστε να θεωρείται ένα είδος πολυτελείας, αλλά μπορεί και είναι μέσα στους στόχους της να αφορά όλους, ιδιαίτερα κοινωνίες που βρίσκονται στη φάση της συνειδητοποίησης και αναζητούν πρακτικές που να προάγουν τον πολιτισμό μέσα σε ένα ομαδικό πνεύμα .

Αυτό το ομαδικό πνεύμα παρατηρείται πως απουσιάζει στην σύγχρονη ελληνική κοινωνία, ή δεν εκδηλώνεται μέσα από τη μουσική . Από τις παραστατικές τέχνες, το θέατρο μόνο καλλιεργείται αυθορμήτως, με πείσμα ενάντια στις αντιξοότητες και με πάθος, από το ερασιτεχνικό ως το επαγγελματικό επίπεδο, και σε όλα τα είδη, από τα πιο εμπορικά ως τα πιο ελιτίστικα . Η Αθήνα έχει περισσότερα θέατρα ίσως και από το Λονδίνο, και ερασιτεχνικές θεατρικές ομάδες υπάρχουν κυριολεκτικά παντού στη χώρα . Κάθε πόλη, αν δεν έχει το Δημοτικό Περιφερειακό θέατρό της, πάντως έχει ερασιτεχνικές ομάδες, . Αθλητικούς συλλόγους επίσης συναντάμε παντού, και ερασιτεχνικές ομάδες, με αυθόρμητη ιδιωτική πρωτοβουλία . Θα άξιζε να μελετηθούν συγκριτικά αυτές οι δράσεις, για να διαπιστώσει κανείς τα κίνητρα που ωθούν τους πολίτες σε τέτοιες πρωτοβουλίες, διότι ούτε στο θέατρο ούτε στον αθλητισμό υπάρχει η δέουσα κρατική μέριμνα και στήριξη . Θα περίμενε κανείς ότι με τόσους χιλιάδες σπουδαστές στα ωδεία, θα συνέβαινε κάτι αντίστοιχο στη μουσική, όμως δε συμβαίνει . Είναι άραγε το δράμα και ο αθλητισμός πιο βαθιά ριζωμένα στην ιδιοσυγκρασία των Ελλήνων από τη μουσική ; Υποθέσεις που δεν έχουν απάντηση .

Μετά είναι το επιχείρημα για τη διεθνικότητα της κλασικής μουσικής . Για να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι, οι άνθρωποι του χώρου μιλούν απλώς για “μουσική” . Ο όρος “κλασική” χρησιμοποιείται μόνο για να προσδιορίσει τη μουσική της κλασικής περιόδου . Για αυτούς αυτή είναι η μουσική, με την έννοια της υψηλής ή καλής τέχνης, με τρόπο ανάλογο που για τους εικαστικούς η ζωγραφική είναι αυτή που είναι, όπως εκφράζεται από τα έργα τέχνης και δεν τίθεται σε σύγκριση με τη γραφιστική παραδείγματος χάρη. Η μουσική λοιπόν με την έννοια του ανεξάρτητου και αυτόνομου έργου τέχνης αξιώνει μια διεθνικότητα και με αυτό το σκεπτικό αφορά όλους τους ανθρώπους ανεξαρτήτως της καταγωγής τους . Όπως όταν μαθαίνει κανείς ζωγραφική δεν μαθαίνει τη ζωγραφική μιας χώρας, αλλά απλώς ζωγραφική, έτσι νιώθουν και οι μουσικοί . Κάτι όμως που δεν το αντιλαμβάνεται το σύνολο της ελληνικής κοινωνίας : η υψηλή τέχνη είναι ένας “άλλος” κόσμος που δεν αφορά το μέσο Έλληνα, και αυτό δεν ισχύει μόνο για τη μουσική .

Σεργίου : .. δεν έχει νόημα να ρωτάμε αν μας αφορά... φαίνεται ότι μας αφορά... διότι αλλιώς δεν θα το ψάχναμε... Δεν θα το ψάχναν οι Γιαπωνέζοι, δεν θα το ψάχναν οι Κινέζοι, πολιτισμοί τελείως διαφορετικοί, από τον Αυστριακό και τον Γερμανικό έτσι ;

Μπήκα στον πειρασμό να κάνω μια αντιδραστική ερώτηση, παριστάνοντας τον συνήγορο του διαβόλου : “Τί χρειαζόμαστε την κλασική μουσική, και τί χρειαζόμαστε τις ορχήστρες τελικά” ; Και αυτή η έννοια της καλής ή υψηλής τέχνης της μουσικής με τα αυτόνομα μουσικά έργα δεν είναι παρά μια άποψη, μια ακόμη εκδοχή . Το οποίο ερώτημα ενίσχυσα εναντίον της διεθνικότητας της μουσικής με το οικείο ανθρωπολογικό επιχείρημα περί της επιβολής της κυρίαρχης ιδεολογίας του δυτικού πολιτισμού σε όλους τους άλλους λαούς . Εάν χρειαζόμαστε τη μουσική, υπάρχουν άλλα είδη που δείχνουν να ευδοκιμούν καλύτερα στο σύγχρονο ελληνικό γίγνεσθαι . Μήπως όλες αυτές οι αδυναμίες φανερώνουν ότι η μουσική αυτή τελικά δεν μας αφορά στην Ελλάδα ; Πόσο μάλλον στη σύγχρονη συγκυρία όπου απουσιάζει η οικονομική ευρωστία, ιδιωτική και κρατική, που χρειάζεται για να στηριχθεί ένα τέτοιο σύστημα, αφού είναι γεγονός ότι η συμφωνική μουσική είναι κάτι ακριβό . Η ερώτηση αυτή είναι πραγματικά προκλητική ότνα τίθεται σε ανθρώπους που έχουν αφιερώσει τη ζωή τους στην κλασική μουσική . Όμως ήθελα να δω θέτοντάς τους εν αμφιβόλω, με ποιο τρόπο και με ποιά επιχειρήματα θα υπερασπιστούν αυτή τη μουσική και τους εαυτούς τους, ιδιαίτερα μάλιστα όταν αυτή η αμφισβήτηση είναι διάχυτη στην κοινωνία και στην

πολιτεία, και ακόμα περισσότερο σήμερα που βρισκόμαστε σε οικονομική κρίση . Εδώ αναδείχθηκαν πολλές αδυναμίες : δε θεωρώ ότι πήρα μια απάντηση τέτοια, που θα ήταν ισχυρή σε έναν αντίλογο . Όλοι μου είπαν ότι βεβαίως και χρειαζόμαστε αυτή τη μουσική :

1. μέσα από το αξίωμα ότι γενικά χρειαζόμαστε τον πολιτισμό και όλα τα επιτεύγματά του .

2. φέρνοντας ως παράδειγμα άλλους λαούς - αφού αυτοί, γιατί όχι και εμείς ;

3. με το επιχείρημα πως η κλασική μουσική δεν είναι ξένη ως προς εμάς, υπό το πρίσμα ότι ο νεότερος ευρωπαϊκός πολιτισμός θεμελιώθηκε στην αρχαία Ελλάδα κατά την Αναγέννηση .

4. επειδή η μουσική αυτή είναι μια μοναδική και κορυφαία έκφραση του πνεύματος, που δεν υπάρχει όμοιά της σε κανέναν άλλο πολιτισμό .

5. ή, απλώς, επειδή αυτή είναι η μουσική . Όλα τα άλλα είναι λαϊκές μουσικές και mass culture - επομένως δεν τίθεται θέμα αμφισβήτησής της . Το πρόβλημα είναι η κυριαρχία γενικότερα της μαζικής κουλτούρας παντού, και όχι η κλασική μουσική .

Τσελίκας : Τί σημαίνει δε χρειαζόμαστε αυτή τη μουσική ; Δλδ , άρα δεν χρειαζόμαστε να εξφραζόμαστε - γιατί η μουσική, είναι ένα - η συγκεκριμένη μουσική αν θέλετε, είναι ένα μέσο έκφρασης - δεν είναι μόνο αυτή η μουσική , άρα τί λέμε ; να σταματήσουμε να εκφραζόμαστε με ένα συγκεκριμένο τρόπο - άρα, να σταματήσουμε να είμαστε άνθρωποι ; Να σταματήσουμε να μιλάμε και με ένα ορισμένο τρόπο ;

Σεργίου : ..ως φυλή, ως ράτσα οι Έλληνες είμαστε απίστευτα μουσικός λαός ... μία μουσική ψυχή που σπαρταράει και ζει, ένα μουσικό δυναμικό ως ηφαίστειο. Δεν είναι ανάγκη αυτό το μουσικό δυναμικό να διοχετευτεί οπωσδήποτε στη μορφή συμφωνικής μουσικής. Ωστόσο, την μικρή αυτή ιστορία που έχει το σύγχρονο Ελληνικό κράτος, έχουμε περίφημους συνθέτες! ... Επομένως δεν μπορώ εγώ να ρωτήσω αν μας αφορά... Μας αφορά και μας κόβει... διότι έχουμε ένα σωρό πολύ μεγάλους συνθέτες... ε, δεν μπορεί να μην μας αφορούν! ... η κοινωνία μας χρειάζεται την συμφωνική ορχήστρα, χρειάζεται το συμφωνικό ρεπερτόριο, χρειάζεται την συναυλία. Η συναυλία είναι ένα... γεγονός με εξαιρετική αξία, παιδευτική αξία, κοινωνική αξία, ιστορική αξία, όπως θέλετε πέστε το. Ακόμα δεν έχουμε αντιληφθεί το πόσο σπουδαίο θα μπορούσε να είναι για την κοινωνία μας .

Συμεωνίδης : η κλασική μουσική είναι σημαντική για τη ζωή όλων, αλλά δεν το ξέρουνε Είναι μέρος της μόρφωσης ενός ανθρώπου ... μέσα στα πλαίσια του τρόπου σκέψης που πρέπει να μάθει ένας υγιής οργανισμός, έχει τον τομέα της και η μουσική ... Ναι, [υπάρχουν και άλλα είδη μουσικής] αλλά δεν μπορούν να σε διαπαιδαγωγήσουν. Άλλο να σε διασκεδάσουν, κι άλλο να γίνει διαπαιδαγώγηση. Η κλασική μουσική πρέπει να σε πάει πιο μακριά - στο πώς θα σκεφτείς, πώς θα προβληματιστείς ... περνάς σε άλλα επίπεδα ... άμα φτάσεις εκεί, γιατί λέω ότι μέρος της διαπαιδαγώγησης και της ολοκλήρωσης μιας προσωπικότητας είναι η μουσική, η κλασική μουσική, άρα αφορά όλους . Αλλά αντίστοιχα, επειδή υπάρχει κι αυτό, ότι “εντάξει, εμείς είμαστε ανατολίτες, τί σχέση έχουμε με όλα αυτά, γιατί κλασική μουσική, και Μπετόβεν, αφού έχουμε το μπουζούκι, και τό ‘να και τ’ άλλο” .. Αν εμείς, που είμαστε όμως και στην Ευρώπη, και έχουμε όλα αυτά που έχουμε, δεν μας αφορά, αν δεν αφορά εμάς η κλασική μουσική, τότε γιατί αφορά περισσότερο τους Κινέζους; Γιατί αφορά περισσότερο τους Ιάπωνες; Από πού κι ως πού η Βενεζουέλα έχει κάνει - και έχει τέτοια δραστηριότητα στην κλασική μουσική, γιατί οι Βενεζουελάνοι δλδ., τί είχαν αυτοί το τόσο

τρομερό, και κάνουν όλα αυτά που κάνουν, με τις ορχήστρες νέων, με το ένα με το άλλο, μ' όλα αυτά; Αυτοί τί είναι δλδ, είναι περισσότερο οι Βραζιλιάνοι και οι Βενεζουελάνοι περισσότερο ... Ευρωπαίοι απ' ότι είμαστε εμείς; Ή οι Τούρκοι; Οι Τούρκοι γιατί; Οι Τούρκοι γιατί έχουν 5 όπερες και 10 συμφωνικές ορχήστρες, και βγάζουν αξιόλογους μουσικούς, πολύ αξιόλογους μουσικούς; Έχουμε μια κουλτούρα και μια πειθαρχία ορχήστρας η οποία δεν υπάρχει στην Ελλάδα ούτε στην επιστημονική φαντασία.

Πέτρος : [Η κλασική μουσική μας χρειάζεται] όσο μας χρειάζεται κι ο Παρθενώνας, όσο μας χρειάζεται και η λογοτεχνία η διεθνής, όσο μας χρειάζονται και τα δέντρα που αναπνέουμε γιατί ... η ζωή είναι γεμάτη ομορφιά, και γεμάτη από πράγματα που είναι αποτέλεσμα της μεγάλης ανθρώπινης σκέψης. Διότι όταν περιτριγυρίζομαστε από μεγάλη ανθρώπινη σκέψη, γινόμαστε καλύτεροι άνθρωποι και πιο ευτυχισμένοι! Όταν περιτριγυρίζομαστε από λαϊκισμό και... κι από... δευτεράντζα, γινόμαστε δεύτεροι άνθρωποι

Γιαννέλου : η κλασική μουσική μας χρειάζεται γιατί πίσω της κρύβει κόπο, εργασία, δουλειά, δλδ, ανθρώπινη αφοσίωση και ανθρώπινη κατάθεση συναισθημάτων, πράγμα το οποίο δεν μπορεί να μας δώσει η ποπ μουσική ... η κλασική μουσική έχει, ίσως να έχει κι άλλα πεδία, τα οποία πρέπει να ανακαλυφθούν, και δε νομίζω ότι έχει κλείσει ο κύκλος της, γιατί πολύ απλά είναι ανεξάντλητη και ατελείωτη ..

Αντωνίου : Όλα χρειάζονται στους ανθρώπους, αλλά κατ' επιλογήν δική τους. Αλλά για να επιλέξω εγώ ένα πράγμα ... πρέπει να μου δώσεις όλες τις ευκαιρίες, δεν μπορείς να με βομβαρδίζεις με ένα είδος μουσικής ... Διότι αν τώρα πάω εγώ σε ένα σουπερ μάρκετ και έχω μόνο μήλα, αν θέλω φρούτο τί θα πάω να πάρω ; Μήλα. Αν έχω όμως 20 πράγματα εκεί διαφορετικά μπορώ να διαλέξω. Το ίδιο όμως μπορεί να γίνει και σε ο,τιδήποτε πράγμα που μας αποσχολεί στη ζωή μας. Και πρέπει να δώσουν τις ευκαιρίες .

Περιγράψαμε πιο πάνω τα προβλήματα των συμφωνικών ορχηστρών στην Ελλάδα, που τα αναγνωρίζουν όλοι, και προπάντων οι μαέστροι που ως άνθρωποι του χώρου, έχουν άμεση αντίληψή τους . Οι συνομιλητές μου σχολίασαν την κρατική αδιαφορία και την τάση που υπάρχει να καταργηθούν πολλοί θεσμοί, και μαζί και οι ορχήστρες . Το 2012 είχε ήδη διακόψει τη λειτουργία της η Ορχήστρα των Χρωμάτων, μετά από την παραίτηση του Μίλτου Λογιάδη, και αφού είχαν εξαντληθεί οι αντοχές και η υπομονή του ιδίου και των μουσικών . Δυστυχώς, λίγους μήνες μετά, το επίσημο κράτος έκλεισε την ΕΡΤ και μαζί με αυτήν και την ορχήστρα της . Ο Παύλος Σεργίου ως άλλη Κασσάνδρα, το είχε πει στη συνέντευξη, σχολιάζοντας τη μιζέρια του χώρου, χωρίς φυσικά να φαντάζεται ότι κάτι τέτοιο θα γινόταν, και μάλιστα τόσο σύντομα . Μιλώντας για το κλείσιμο της Ορχήστρας των Χρωμάτων, οι μαέστροι δεν φαντάζονταν ότι αυτό θα μπορούσε να αφορά τις ορχήστρες που είναι κρατικές, λόγω των κωλυμάτων που δημιουργούνται από το δημοσιουπαλληλικό καθεστώς . Πριν από ένα χρόνο κανείς δεν φανταζόταν γενικά ότι ολόκληροι οργανισμοί θα έκλειναν σε μια νύχτα, και η κυβέρνηση θα παρέκαμπτε με ευκολία τα μέχρι πρόσφατα αυτονόητα . Έτσι και ο κος Σεργίου, έκανε μια υπόθεση μιλώντας για την ανάγκη να βρεθεί κάποτε η πολιτική βούληση και τα πρόσωπα που θα κάνουν αποφασιστικές κινήσεις εξυγίανσης των ορχηστρών - κάποια τέτοια δράση θα μπορούσε να κλείσει τις

ορχήστρες στη λογική της θεραπείας του όλου συστήματος, ώστε όλα να επανιδρυθούν υγιή .

Σεργίου : Έχω μία υποψία, παρακολουθώντας χρόνια τώρα την μοίρα των ορχηστρών της ραδιοφωνίας, εδώ στην Αθήνα μας, των συμφωνικών ορχηστρών της ραδιοφωνίας ότι, η πολιτεία –βλέπε η διεύθυνση της ραδιοφωνίας, ανέκαθεν και διατρέχοντας όλες τις εξουσίες, κάθε κόμματος έτσι, τα τελευταία χρόνια, έχουν παρατήσει τις δύο ορχήστρες στη μοίρα τους... Ουδείς είχε τα κότσια να πει: «Τις καταργώ ή, τις φροντίζω όπως πρέπει». Είναι όπως κάνουμε σε όλα στην Ελλάδα, το αφήνουμε «έτσι», γιατί δεν μπορούμε να πάρουμε απόφαση. Το αφήνω κι ας πάει όπως λάχει... Έτσι; Θα ήθελε κάποιον άνθρωπο με κότσια να πει: «Καταργώ τις ορχήστρες της ραδιοφωνίας» ή να πει: «θα τις κάνω σωστά όπως πρέπει να γίνουν». Λοιπόν βλέπετε ότι πίσω από αυτό, υπάρχει ενδεχομένως είτε η έλλειψη θάρρους, είτε η έλλειψη πολιτικής βούλησης είτε κι αυτό που θέσατε στην αρχή .

Όλοι τοποθετούν τη θεραπεία και τη λύση των προβλημάτων της κλασικής μουσικής στην Ελλάδα στον τομέα της εκπαίδευσης αφενός και στο μάρκετινγκ αφετέρου . Και καθώς η κεντρική κρατική εξουσία είναι αυτή που καθορίζει την παιδεία μέσα από τη χάραξη πολιτικής, τα βάρη φαίνεται να εναποτίθενται στο κράτος . Είναι υποχρέωση ενός σύγχρονου δημοκρατικού κράτους να παρέχει παιδεία και πολιτισμό στους πολίτες, να παρέχει τις ευκαιρίες και τις επιλογές σε όλους, ή τουλάχιστον σε όσο γίνεται περισσότερους . Για να εκτιμήσει κανείς την τέχνη, έτσι όπως έχει διαμορφωθεί τους τρεις τελευταίους αιώνες στο δυτικό κόσμο, και να την καταλάβει, χρειάζεται παιδεία και καλλιέργεια . Η τέχνη δεν είναι ένας χώρος όπου ο καθένας μπορεί αυτονόητα να εισέλθει χωρίς προετοιμασία - έτσι οι μη πεπαιδευμένοι αυτομάτως αποκλείονται . Η χάραξη μιας σοβαρής εκπαιδευτικής πολιτικής για τη μουσική αλλά και η προώθηση του πολιτισμού γενικότερα είναι κάτι στο οποίο συμφωνούν όλοι, διότι μόνο έτσι δημιουργούνται κοινωνίες με αισθητικό κριτήριο . Από τους μουσικά ακαλλιέργητους δεν μπορεί να δημιουργηθεί το κοινό των συναυλιών .

Λογιάδης : ...όταν μιλάμε για μουσική εκπαίδευση, μουσική παιδεία, πολιτισμό, ορχήστρες κλπ., όλα ξεκινάνε, όλα ξεκινάνε απ' αυτή την, απ' αυτή την ... την ιστορία που λέγεται οργάνωση του .. του ... της πρωτοβάθμιας - δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης

Συμεωνίδης : Η διαφήμιση πρέπει να γίνει με επαγγελματίες .. Δεν μπορεί ο μάστρος να κάθεται, και να κυνηγάει το δημοσιογράφο να πει κάτι ... η κλασική μουσική, είναι ένα προϊόν, το οποίο, δεν υφίσταται στην Ελλάδα .

Όλοι ήταν κατηγορηματικοί ότι πρέπει να οριοθετηθεί η λειτουργία των ωδείων, διότι δεν γίνεται η μουσική παιδεία τόσων γενεών ενός λαού να επαφίεται στα χέρια και τη βούληση των ιδιωτών οι οποίοι συμπιέζονται μεταξύ φιλοτιμίας και συμφέροντος .

Τα εκπαιδευτικά ιδρύματα οφείλουν να είναι κρατικά, ή τουλάχιστον με κρατικό έλεγχο .

Φαίνεται ότι η διαφθορά του πολιτικού συστήματος είναι η βασική αιτία για την πραγματικότητα που έχουμε παραλάβει σήμερα . Η επιπολαιότητα και η αδιαφορία, η έλλειψη παιδείας και μιας ευαισθησίας που θα τροφοδοτούσε κοινωνικά οράματα σε κάθε διαβάθμιση της ιεραρχίας, είχαν ως αποτέλεσμα να μην μπορεί τίποτα να λειτουργήσει αποτελεσματικά . Η σύγκριση με άλλες χώρες της Λατινικής Αμερικής ή της Ασίας, που χωρίς απαραίτητα καλύτερες προδιαγραφές από εμάς κατάφεραν να οριοθετήσουν ένα χώρο για την κλασική μουσική μας κάνει πραγματικά να αναρωτιόμαστε για τις μεταξύ μας διαφορές .

Στην παρούσα κατάσταση της οικονομικής κρίσης και ενόσω αυτή τη στιγμή καταλύονται πάμπολλες κοινωνικές δομές στη χώρα, είναι δύσκολο να μιλήσει κανείς για τη θεραπεία καταστάσεων που για χρόνια παρέμειναν στην τύχη τους. Με δυο ορχήστρες καταργημένες, η μια εκ των οποίων κρατική (ΕΡΤ), και τόσα πολλά ανοιχτά θέματα στην ελληνική κοινωνία, όχι μόνο η κλασική μουσική, αλλά ο πολιτισμός στο σύνολό του έχει ήδη κριθεί ως μια πολυτέλεια που η μοίρα της για τα επόμενα χρόνια θα είναι οι συνεχείς περικοπές μέχρι την τελική παύση . Ο πολιτισμός θα αφηθεί στην όποια διαθέσιμη ιδιωτική μέριμνα, και βέβαια θα ήταν ουτοπικό να φαναστούμε πως θα μπορούσε να υπάρξει μια τέτοια δύναμη που να μπορεί να συντηρήσει μεγάλα μουσικά σύνολα όπως οι συμφωνικές ορχήστρες . Στην Ανατολική Γερμανία τη δεκαετία του '90 έκλεισαν θέατρα, όπερες και ορχήστρες λόγω της εκεί οικονομικής κρίσης - οποιαδήποτε σχόλιο για τη σημερινή Ελλάδα και τις προοπτικές του πολιτισμού και τη στάση που μπορούμε να αναμένουμε από το ελληνικό κράτος νομίζω πως είναι περιττό .

Σεργίου : ... το θέατρο στο οποίο εργαζόμουν στην Γερμανία ... το φθινόπωρο του 1993 έκλεισε! Αποφάσισε το κράτος να το κλείσει, διότι κόστιζε πάρα πολύ. Και όλο το προσωπικό του θεάτρου, του Μουσικού θεάτρου - μουσικοί, σκηνοθέτες, τραγουδιστές και μαέστροι - πήραμε μια ωραία αποζημίωση και ταμείο ανεργίας - διότι το κράτος έκλεισε το θέατρο. Αυτό ήτο συνέπεια των κοσμοϊστορικών αλλαγών που συνέβησαν στην Γερμανία, όταν οι δύο Γερμανίες επανενώθηκαν!

Αυτή τη στιγμή έχουμε τέσσερις ορχήστρες στην Αθήνα : Την Κρατική, του Δήμου Αθηναίων, την Καμεράτα και αυτή της Λυρικής Σκηνής . Επίσης την Αθηναϊκή Συμφωνική Ορχήστρα Νέων που συμμετέχουν σπουδαστές ωδείων και συντηρείται από

τις συνδρομές των μελών του συλλόγου της ορχήστρας και την ορχήστρα του τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου και οι δυο υπο την διεύθυνση και διδασκαλία του Παύλου Σεργίου . Είναι κοινό σε όλους πως οι θεσμοί αυτοί, όσο υπάρχουν και λειτουργούν, πρέπει να επικοινωνήσουν καλύτερα το έργο τους και να προσπαθήσουν αν κάνουν αισθητή την παρουσία τους στην πόλη, βρίσκοντας τρόπους να προσελκύσουν το κοινό .

Συμεωνίδης : παιδεία, εγώ επιμένω, παιδεία και πάλι παιδεία, και όλα μετά θα αλλάξουν, ακόμα και το οικονομικό - δε νομίζω ότι το πρόβλημά μας αυτή τη στιγμή είναι τόσο το οικονομικό. Ας πάρουμε λιγότερα για μια συναυλία .. Κι αν οι ορχήστρες θέλουν να γίνουν και πιο λαοφιλείς, ας βγούνε και λίγο απ' το καβούκι τους ρε παιδί μου ... Δλδ αυτή τη στιγμή, δεν μπορεί το Κράτος να σε κλείσει, άμα σε θέλει ο κόσμος ...

Σεργίου : .. θα ήταν κρίμα να, να χαθεί η ορχήστρα των χρωμάτων όπως θα 'ταν κρίμα να χαθεί η ορχήστρα του δήμου Αθηναίων! Δεν πιστεύω ότι θα χαθούν αυτές οι ορχήστρες. Αντίθετα πιστεύω ότι χωράν και άλλες ... δυό-τρεις ακόμα. Βέβαια, ποιος μιλάει τώρα για καινούργιους τέτοιους οργανισμούς οι οποίοι όπως είπαμε είναι και ακριβοί, σήμερα είναι κάτι αδιανόητο να συζητήσει κανείς για καινούργιες κρατικές ορχήστρες στη χώρα. Ωστόσο, θεωρητικά πρέπει να πούμε ότι θα χωρούσαν, τουλάχιστον τρεις ακόμα.

Ποιές οι επιλογές και οι προοπτικές για τους μάεστρους της Αθήνας από εδώ και πέρα και στο μέλλον ; Όσοι έχουν μια πετυχημένη καριέρα πίσω τους δείχνουν ότι δεν ανησυχούν πάρα πολύ, κάποιες δουλειές θα κλείνονται στην Ελλάδα ή το εξωτερικό . Όσοι έχουν μια μόνιμη θέση ελπίζουν στη συντήρηση της κατάστασης . Πολλοί άλλωστε έχουν παράλληλα και άλλες επαγγελματικές δραστηριότητες . Οι νεότεροι φαίνεται να είναι πιο ανήσυχοι, γιατί οι ευκαιρίες για αυτούς περιορίζονται πλέον πολύ .

Στο τέλος της κουβέντας τους παραχώρησα ένα ελεύθερο επίλογο , χωρίς να θέσω συγκεκριμένη ερώτηση . Μου έκανε εντύπωση το γεγονός ότι επέστρεψαν στο θέμα της παιδείας, στις μεγάλες ελλείψεις που έχουμε εκεί, και επίσης μίλησαν για την ελληνική κοινωνία γενικότερα, χωρίς να εστιάζουν απαραίτητα στο θέμα της μουσικής . Είναι κατά την εκτίμησή μου η μοναξιά του καλλιτέχνη στην Ελλάδα, που νιώθει ότι ζει σε μια κοινωνία όπου δεν αναγνωρίζεται ούτε ο ίδιος ούτε το έργο του, που ζει ανάμεσα σε ανθρώπους που δεν τον καταλαβαίνουν ούτε στην επιφάνεια ούτε και στην ουσία . Ένας πιο καλλιεργημένος κοινωνικός περίγυρος θα άλλαζε τη ζωή αυτών των ανθρώπων προς το καλύτερο . Αυτοί όμως οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες, οι διευθυντές ορχήστρας, είναι στη φύση της δουλειάς τους και σίγουρα σε μεγάλο βαθμό και της προσωπικότητάς τους, αφού επέλεξαν αυτή τη δουλειά, να είναι στο μέσον του

μουσικού και κοινωνικού γίνεσθαι, να καθοδηγούν την ορχήστρα και να βρίσκουν τις βέλτιστες ισορροπίες ανάμεσα σε όλες τις εμπλεκόμενες δυνάμεις και συνιστώσες . Η πεμπτουσία της θέσης τους, της τέχνης τους και του ρόλου τους είναι να έχουν άποψη . Αυτό τους ζητείται πάνω στο πόντιουμ, αυτό είναι το σημαινόμενο της ερμητικής για τον πολύ κόσμο κινησιολογίας τους . Ο μάεστρος είναι το πρόσωπο, μια οντότητα ανώτερη από το άτομο και από τη μάζα, είναι η προσωπικότητα, που έχει άποψη, λόγο, βούληση . Είναι η ανθρώπινη οντότητα που δρα, που αποφασίζει, που καθοδηγεί επειδή έχει την ικανότητα να σηκώνει την ευθύνη . Και από τί θα μπορούσε να καθοδηγείται το πρόσωπο, αν όχι από το όραμα ;

Γιαυτό οι συνεντεύξεις έκλεισαν με ιδέες, με οράματα, με άποψη, και όχι μόνο για τη μουσική, αλλά γενικά για την κοινωνία και την εποχή .

Γιαννέλου : Μείωση, μείωση, οικονομία και οικονομία - όχι, η μουσική δεν είναι οικονομία συναισθημάτων, δε θά 'πρεπε να είναι οικονομία συναισθημάτων, ίσα ίσα ... και το να μάθουμε να δίνουμε είναι μεγάλο πράγμα, και νομίζω ότι αυτό είναι .. αυτό είναι που μας δίνει η μουσική, και η σύμπραξη με άλλους ανθρώπους . Το όραμα μας λείπει ... και έχω την ελπίδα ότι η κλασική μουσική μπορεί να αναγνωριστεί όταν στις αντίστοιχες θέσεις υπάρχουν άνθρωποι με οράματα .. Και νομίζω ότι πρέπει πάντα αυτό : να κάνουμε και τους άλλους να ελπίζουν, να εμπνέονται από εμάς, και να μη σταματάμε ποτέ .

Αντωνίου : Είχα την ευκαιρία και την τιμή και την τύχη, να γνωρίσω και να δουλέψω με πολύ σημαντικούς ανθρώπους . Αυτό που έμαθα απ' αυτούς, είναι ότι, έπρεπε να καταλάβω ότι είμαι υποχρεωμένος να κάνω το καλύτερό μου .

5 .

Συμπεράσματα - αναστοχασμός

Η διερεύνηση που επιχειρήθηκε στα πλαίσια αυτής της εργασίας για το θέμα της κλασικής ή έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα οργανώθηκε σε θεματικούς άξονες και παρουσιάστηκε στα επιμέρους κεφάλαια .

Η κλασική μουσική, αποκτά ένα μεταβαλλόμενο νόημα καθώς καλλιεγείται σε εξωδυτικές κοινωνίες, όπου συμβαίνουν διαδικασίες αφομοίωσης και συμμόρφωσης . Το γεγονός αυτό καθιστά φανερή την ανάγκη για μια ανθρωπολογική προσέγγιση της κλασικής μουσικής, η οποία μέχρι πρόσφατα ήταν αντικείμενο της Ιστορικής και Αναλυτικής Μουσικολογίας .

Οι συμφωνικές ορχήστρες είναι κορυφαίο και μοναδικό επίτευγμα, αλλά και ένα από τα πιο χαρακτηριστικά σύμβολα του δυτικού πολιτισμού . Είναι η ανώτατη έκφραση της αυτόνομης οργανικής μουσικής και δημιουργήθηκε για να καλύψει τις ανάγκες του δημόσιου αστικού βίου της νεοτερικότητας . Σήμερα η ορχήστρα αποτελεί κομμάτι και μέλημα της πολιτιστικής πολιτικής των περισσότερων χωρών σε Ευρώπη, Αμερική και Ασία επειδή έχει ένα μάλλον μουσειακό - συντηρητικό χαρακτήρα κι έτσι είναι κατάλληλη να εκφράσει την επίσημη, δημόσια - κρατική φωνή της εξουσίας . Ο

αέρας κύρους, παράδοσης, δύναμης και αυθεντίας που αποπνέει την καθιστά κατάλληλο όχημα ταύτισης των κοινωνιών που συνειδητοποιούνται αστικά .

Αυτό που κάνει τη λειτουργία της συμφωνικής ορχήστρας μοναδική είναι ο τελετουργικός και μυσταγωγικός χαρακτήρας της μουσικής πράξης που επιτελείται . Η εμπειρία της ζωντανής ακρόασης και θέασης μια ορχήστρας κινητοποιεί αισθητικά και ψυχοσυναισθηματικά, και είναι μια τουλάχιστον αξιομνημόνευτη εμπειρία για το κοινό .

Η μελέτη των φαινομένων της μουσικής στην Ελλάδα είναι ένας νέος τομέας της μουσικολογικής έρευνας - ξεκινώντας από μια ιστορία της ελληνικής μουσικής αρχικά, που θα συνεισφέρει τα δεδομένα για μια περαιτέρω ανάλυση . Από τα στοιχεία που έχουμε διαπιστώνουμε πως η μουσική - σε κανένα είδος της - δεν αποτέλεσε ποτέ στην Ελλάδα αντικείμενο κρατικής μέριμνας . Ωστόσο θα μπορούσε κανείς να πει ότι, συγκρινόμενη με τα άλλα μουσικά είδη, η κλασική μουσική είναι αυτή που διαδόθηκε περισσότερο από τους εκπαιδευτικούς φορείς και τους υποτυπώδεις δημόσιους θεσμούς . Η μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα όμως, γενική και επαγγελματική, κατηγορείται για τραγικές ελλείψεις, και για ανικανότητα να τελεσφορήσει τους στόχους της. Αιτία αυτού είναι ότι αφέθηκε διαχρονικά στην ιδιωτική πρωτοβουλία, η οποία κυμαίνεται μεταξύ φιλοτιμίας και συμφέροντος, και είναι περιορισμένη στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα . Ελλείπει επίσημης πολιτιστικής πολιτικής που να εκδηλώνεται θεσμικά, η μουσική παιδεία έχασε την ευκαιρία να αποκτήσει το λαϊκό προφίλ που θα της εξασφάλιζε εξάπλωση και αφομοίωση .

Το είδος της μουσικής που κυριαρχεί στην Ελλάδα είναι η φωνητική, και εδώ περιλαμβάνονται τα δημοτικά τραγούδια, η βυζαντινή ψαλτική, τα ρεμπέτικα, τα ελαφρολαϊκά, και όλα τα νεότερα είδη στα πρότυπα της δημοφιλούς μουσικής (ποπ, ροκ, λαϊκο-ποπ, χιπ-χοπ κλπ) . Ακόμα και στο χώρο της κλασικής μουσικής, η όπερα κερδίζει την πλειονότητα των ακροατών, που στην προκειμένη περίπτωση είναι ταυτόχρονα και θεατές, αφού η όπερα είναι και θεατρικό είδος . Έτσι θα μπορούσαμε να τροποποιήσουμε κάλλιστα το θέμα της έρευνάς μας ως “η θέση της οργανικής μουσικής στην Ελλάδα” . Κρίνοντας από την αρνητική στάση του Ορθόδοξου Χριστιανικού δόγματος προς τα μουσικά όργανα και την κουλτούρα που αυτά φέρνουν μαζί τους, ίσως μπορούμε εκεί να αναζητήσουμε τις βαθύτερες στάσεις που

δυσκολεύουν τους Έλληνες να οικειοποιηθούν την παράδοση της οργανικής μουσικής - γιατί αυτό - μουσική που να παίζεται μόνο από μουσικά όργανα - είναι ένα καίριο γνώρισμα της μουσικής που ονομάζουμε με το γενικό όρο “κλασική” . Το μόνο είδος οργανικής μουσικής που απέκτησε υπολογίσιμη εξάπλωση ως το 19ο αιώνα ήταν τα εμβατήρια και οι οπερατικές διασκευές που έπαιζαν οι φιλαρμονικές, κατά την παράδοση που εξαπλώθηκε από τα Επτάνησα - μια οργανική μουσική όμως εξαρτημένη ακόμα από τη φωνητική .

Στο τέλος του 19ου - αρχές 20ου αιώνα η αυτόνομη οργανική μουσική του γερμανικού και γαλλικού ρομαντισμού κατέκλυσε την Ευρώπη ως προοδευτική - με αυτή ταυτίστηκαν και οι προοδευτικές δυνάμεις στη χώρα μας - Βενιζέλος, Καλομοίρης, δημοτικιστές , ωδείο Αθηνών . Αλλά το επίσημο κράτος δεν ασχολήθηκε σοβαρά με το θέμα, φροντίζοντας πρώτα πρώτα τη μουσική παιδεία, που είναι ακόμη πιο απαραίτητη σε ένα λαό που έχει να καλύψει και το κενό της παράδοσης που δεν έχει . Μας φέρνει σε αμηχανία το γεγονός ότι οι δυο τρεις θεσμοί που έχουμε ως σήμερα (ΚΟΑ, ΕΛΣ, ΣΟ της ΕΡΤ) ιδρύθηκαν την περίοδο της γερμανικής κατοχής .

Η συχνή οικονομική ένδεια της χώρας, όταν βλέπουμε το παράδειγμα άλλων εξωδυτικών χωρών στο πώς οργάνωσαν τη μουσική και καλλιτεχνική τους παιδεία και ζωή σε συνθήκες παρόμοιες με τις ελληνικές, μας αναγκάζει να εγκαταλείψουμε το επιχείρημα ότι ο πολιτισμός ήταν πάντα στην Ελλάδα μια πολυτέλεια για την οποία δεν υπήρχε πλεόνασμα πόρων . Ο Έλληνας φαίνεται ότι αποτιμά τις τέχνες με τον προβιομηχανικό τρόπο, ως εκφράσεις υποταγμένες στα φαινόμενα της κοινωνικής ζωής . Η μουσική δηλαδή ισχύει ως συνοδεία στις κοινωνικές εκδηλώσεις, από τη διασκέδαση μέχρι το πένθος, ως τραγούδι και χορός υποταγμένη στο λόγο και την κίνηση αντίστοιχα . Φαίνεται ότι δεν αντιλαμβάνεται την έννοια της αυτόνομης τέχνης για την τέχνη, η οποία είναι απαλλαγμένη από κάθε χρηστικότητα . Και πώς να πείσεις κάποιον με αυτές τις ιδέες να επενδύσει σε κάτι που δεν χρησιμεύει σε τίποτα ; Έτσι η μουσική στην Ελλάδα είναι αφημένη στην τύχη της, και ακόμα χειρότερα στις σκοπιμότητες και τα συμφέροντα της βιομηχανίας της δημοφιλούς μουσικής .

Ερχόμαστε σε αμηχανία όταν προσπαθούμε να απαντήσουμε στην ερώτηση “Ποιά είναι η ελληνική μουσική” . Από την - “εθνική” ως το 19ο αιώνα - βυζαντινή ψαλτική, στην Εθνική Σχολή του Καλομοίρη, και μετά στους Έλληνες συνθέτες της

πρωτοπορίας , ό,τι έχει ονομαστεί “ελληνική” μουσική εδώ και 150 χρόνια αφορά μια μειονότητα - ενώ αυτός ο τίτλος θα έπρεπε να αξιώνει και την αναγνωρισιμότητα σε εθνικό επίπεδο, με τον ίδιο τρόπο που οι περισσότεροι Έλληνες γνωρίζουν ή αναγνωρίζουν τους ποιητές και τους λογοτέχνες μας . Τελικά, η μόνη αναγνωρίσιμη ελληνική μουσική, εντός και εκτός των συνόρων, είναι το έργο των Θεοδωράκη και Χατζιδάκι .

Από το εμπειρικό υλικό των συνεντεύξεων προσπαθήσαμε να αναδείξουμε τη ζωντανή διαλεκτική σχέση των προσώπων με τις αξίες και τις προδιαγραφές της κλασικής μουσικής . Σε ένα περιβάλλον με περιορισμένες δυνατότητες και πολλές ελλείψεις είναι πολύ δύσκολο να είναι δημιουργικοί και συνεπώς να νιώθουν καλλιτεχνική και προσωπική ολοκλήρωση . Είναι υποχρεωμένοι να προσαρμόσουν τους στόχους και τη δράση τους στα δεδομένα της Ελλάδας . Η χώρα μας δεν προσφέρεται για μεγάλη καριέρα, επομένως οι άνθρωποι αυτοί προσφέρουν το ταλέντο και την εργασία τους με χαμηλότερες αποδοχές και αναγνώριση, και το κυριότερο, με την αίσθηση πως ό,τι χτίζουν γκρεμίζεται αφού δεν υπάρχει η κρατική στήριξη . Διότι, στην περίπτωση των συμφωνικών ορχηστρών, είναι διεθνώς αυτονόητη η κρατική χορηγία για τα δυο τρία βασικά σύνολα, τα οποία έχουν και έναν επίσημο ή εθνικό χαρακτήρα . Η Κρατική Ορχήστρα της πρωτεύουσας μιας χώρας, ή η Όπερά της, ή η Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας, είναι κρατικοί θεσμοί, ενταγμένοι στην πολιτιστική πολιτική της χώρας, με χρηματοδότηση της τάξεως των δεκάδων εκατομμυρίων ευρώ - όταν στην Ελλάδα το κράτος δεν διέθεσε ποτέ πάνω από ενάμισι εκατομμύριο στο σύνολο των ετήσιων δαπανών .

Πάνω σε αυτή την κατάσταση θεμελιώνονται και όλα τα άλλα προβλήματα : διαπιστώνεται η απουσία του μάρκετινγκ και της επικοινωνιακής πολιτικής στην κλασική μουσική - επόμενο, αφού δεν υπάρχει προϊόν και επένδυση σε αυτό . Διότι στα διαφημισμένα γεγονότα παρατηρείται μεγάλη προσέλευση του κοινού, το οποίο κατά κανόνα αδιαφορεί .

Ο διευθυντής ορχήστρας στην Ελλάδα είναι προορισμένος να ζήσει τη ζωή του με χαμηλές καλλιτεχνικές και επαγγελματικές προσδοκίες και εάν δεν έχει άλλους πόρους, με την εξάσκηση άλλων μουσικών επαγγελμάτων εκτός της διεύθυνσης . Η

εφευρετικότητα και η όρεξη δεν λείπουν - οι νεότεροι φτιάχνουν με δικιά τους δαπάνη μικρά σύνολα, με φίλους τους μουσικούς, και δραστηριοποιούνται καλλιτεχνικά .

Το επάγγελμα του μαέστρου περιβάλλεται από μια ασάφεια, λόγω της ευρύτητας των απαιτήσεων . Το βασικότερο χαρακτηριστικό είναι η επικοινωνία προς όλες τις κατευθύνσεις : μουσικούς, κοινό, φορείς . Η επιτυχία ενός μαέστρου έγκειται στα επικοινωνιακά του χαρίσματα, και στο κατά πόσο μπορεί να μεταδώσει επιτυχώς το μήνυμα της μουσικής αλλά και τη δική του άποψη . Στην περίοπτη θέση που βρίσκεται, πρέπει να πείθει ότι είναι απαραίτητος - και ο μόνος λόγος για να βρίσκεται εκεί, ειδικά σήμερα που οι ορχήστρες είναι τέλεια εξασκημένες, είναι να μεταδώσει ένα όραμα που θα ενώσει τους μουσικούς σε μια ολότητα, μεγαλύτερη από το άθροισμα των ατομικότητων τους . Ο μαέστρος βρίσκεται εκεί για να κάνει την ορχήστρα να υπάρξει - αλλιώς είναι εκατό μουσικοί πάνω σε μια σκηνή . Η άρρητη διαδικασία της έμπνευσης είναι που φέρνει στο λόγο τη χρήση εννοιών όπως μυσταγωγία, τελετουργία, μυστήριο . Το να έχει όραμα, το να μεταδίδει έμπνευση είναι το αίτημα της ορχήστρας προς τον μαέστρο, και σε μια αντίστροφη αντορνική μεταβίβαση : το όραμα και η έμπνευση είναι αυτό που θα μπορούσε να συνεισφέρει ένας μαέστρος στο κοινωνικό σύνολο που ανήκει .

Η εκπόνηση αυτής της εργασίας έγινε σε μια εποχή πολύ δύσκολη για την Ελλάδα και δυστυχώς και για τον πολιτισμό . Η επικαιρότητα ήταν τέτοια - διακοπή της λειτουργίας της Ορχήστρας των Χρωμάτων (2011) κλείσιμο της ΕΡΤ και των ορχηστρών της (Ιούνιος 2013)³⁴, επίσχεση εργασίας των (απλήρωτων επί μήνες) μουσικών στην κατά τα άλλα πολύ επιτυχημένη Καμεράτα (2014)³⁵, φήμες για ενδεχόμενο κλείσιμο ή πώληση σε ιδιώτη του Μεγάρου Μουσικής (2014)³⁶ λόγω αδυναμίας αποπληρωμής των χρεών του, που επιβεβαιώνουν τη γενικευμένη κρατική αδιαφορία για τον πολιτισμό . Στην τωρινή συγκυρία, όπου η ελληνική κοινωνία έχει πιεστεί και αδικηθεί πέρα από τα όριά της, οι πολιτιστικοί θεσμοί κινδυνεύουν να καταργηθούν απλώς και χωρίς δικαιολογία, γεγονός που έχει ξεσηκώσει πληθώρα διαμαρτυριών, κυρίως από ανθρώπους του πνεύματος . Από την άλλη, σε αυτό το

³⁴ βλ. Παράρτημα σ.126 -127

³⁵ βλ. Παράρτημα σ. 131 - 132

³⁶ βλ. Παράρτημα σ. 127 - 131

ζοφερό σκηνικό λειτουργεί τα τελευταία τέσσερα χρόνια η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του ιδρύματος Ωνάση, ενώ το Ίδρυμα Νιάρχου δρομολογεί μια άνευ προηγουμένου επένδυση που θα στεγάσει τη Λυρική Σκηνή σε τεράστιο και υπερσύγχρονο λυρικό θέατρο με μεγαλεπήβολα προγράμματα λειτουργίας - δραστηριότητες που ταιριάζουν στην συνηθισμένη για τη χώρα μας ανάληψη του πολιτισμού από τους ιδιώτες³⁷.

Η κλασική μουσική και η συμφωνική ορχήστρα έχουν ήδη πίσω τους μια μεγάλη παράδοση, και ιστορία σχεδόν τριών αιώνων . Παρόλη την πληθώρα ερασιτεχνών και το υψηλό επίπεδο των εγχώριων μουσικών, η Ελλάδα βρίσκεται πολύ πίσω από τις εξελίξεις . Το θέμα αυτής της εργασίας “Η κλασική μουσική στην Ελλάδα” πρέπει να αναχθεί στο πιο μεγάλο θέμα που είναι η γενικότερη σχέση της χώρας μας με τον πολιτισμό, και στα χαρακτηριστικά της ταυτότητας της νεοελληνικής κοινωνίας .

³⁷ Το Δεκέμβριο του 2013 ανακοινώθηκε από το Ίδρυμα Νιάρχου το μεγαλεπήβολο πενταετές πλάνο για την Εθνική Λυρική Σκηνή , όπως και το πρόγραμμα του 2014-15 : <http://www.tanea.gr/news/culture/article/5065710/pentaetes-plano-gia-th-ethnikh-lyrikh-skhnh-anakoinwthhke-to-programma-toy-2014-19/>

Παράρτημα

1.

Επιστολή Αλληλεγγύης απο τον Μίκη Θεοδωράκη

Προς τον κ. Δημήτρη Παπαδημητρίου

(τέως;) Γενικό Διευθυντή Ραδιοφωνίας ΕΡΤ

Υπ' όνιν κ. Ελένης Παπουτσάκη

(τέως;) Διευθυντριάς Μουσικών Συνόλων ΕΡΤ

Προς τους Μουσικούς, Χορωδούς και όλους τους Εργαζόμενους των Μουσικών Συνόλων της ΕΡΤ

Αγαπητοί φίλοι και φίλες,

με μεγάλη θλίψη παρακολουθώ τα συμβαίνοντα στην ΕΡΤ και κυρίως στον χώρο των Μουσικών της Συνόλων, των οποίων είχα την τιμή στο παρελθόν να διατελέσω Γενικός Διευθυντής.

Καθ' όλη την πολυετή σταδιοδρομία μου ως συνθέτης αλλά και διευθυντής ορχήστρας και κυρίως κατά τη διάρκεια της θητείας μου ως Γενικός Διευθυντής Μουσικών Συνόλων της ΕΡΤ έζησα από κοντά την προσφορά των συνόλων αυτών στην πολιτιστική και ιδιαίτερα στην μουσική ζωή της χώρας, που είναι πραγματικά ανεκτίμητη.

Η Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ που λειτουργεί από το 1938, φέρνει το ελληνικό κοινό σε επαφή με τα αθάνατα έργα της Μουσικής, με τον Μότσαρτ, τον Μπετόβεν, τον Βέρντι, τον Τσαϊκόφσκυ, τον Μπαχ και τόσους άλλους αλλά και με την σύγχρονη συμφωνική μουσική, τόσο την ξένη όσο και την ελληνική.

Η Ορχήστρα Σύγχρονης Μουσικής της ΕΡΤ που λειτουργεί από το 1954, καλύπτει όλο το φάσμα της Μουσικής εκτός της συμφωνικής, από την τζαζ ως την κινηματογραφική μουσική, από την ξένη «σύγχρονη» μουσική μέχρι την μελοποίηση των μεγάλων Ποιητών μας.

Η Χορωδία της ΕΡΤ, άλλοτε συμμετέχοντας σε συναυλίες στο πλευρό των δύο Ορχηστρών σαν ακούραστος συμπαραστάτης τους και άλλοτε παρουσιάζοντας μόνη της χορωδιακά έργα του ελληνικού και ξένου ρεπερτορίου, στέκεται επάξια στο ρόλο της ως το τρίτο Μουσικό Σύνολο της ΕΡΤ.

Λίγες μόνο μέρες πριν συμπληρώθηκαν 19 χρόνια από τότε πού έφυγε ο Μάνος Χατζιδάκις. Αντί για φόρο τιμής στην μνήμη του, στην επέτειο του θανάτου του θα κλείσουμε την χορωδία που εκείνος ίδρυσε το 1977;

Δεν μπορώ να μη θυμηθώ και τις άπειρες συναυλίες των Συνόλων της ΕΡΤ στο εξωτερικό, στους Έλληνες της Διασποράς αλλά και στο ξένο ακροατήριο που γνώριζε μέσω των Ορχηστρών και της Χορωδίας της ΕΡΤ την σύγχρονη ελληνική δημιουργία, παίρνοντας το μήνυμα ότι η Ελλάδα δεν είναι μόνο η αρχαιότητα και μετά τίποτα αλλά μία διαρκής παρουσία παντού και ιδιαίτερα στον Πολιτισμό.

Πώς να χωρέσει κανείς σε λίγες γραμμές το έργο τόσων ανθρώπων που έδωσαν και δίνουν κυριολεκτικά την ψυχή τους επί τόσες δεκαετίες;

Και πώς να διανοηθώ κι εγώ ότι στην ηλικία των 88 μου χρόνων θα έπρεπε να υποστηρίζω το αυτονόητο και να προσπαθώ να εξηγήσω γιατί ο ρόλος της Τέχνης και ειδικά της Μουσικής είναι τόσο σημαντικός για την ίδια την ύπαρξη ενός Έθνους... Το μαύρο χρώμα στις τηλεοράσεις μας που απειλεί να καλύψει και τους Μουσικούς, τους Χορωδούς και όλους τους Εργαζόμενους των Μουσικών Συνόλων της ΕΡΤ, που κινδυνεύουν να πεταχτούν στο δρόμο σαν να είναι φθαρτά αντικείμενα, μας αποκαλύπτει το μέγεθος του πνευματικού και εθνικού μας σκότους.

Η μόνη μου ελπίδα είναι το γεγονός ότι η υπόθεση αυτή βρίσκεται στα χέρια της Ελληνικής Δικαιοσύνης, που δεν αμφιβάλλω ότι θα αποδώσει το ΔΙΚΑΙΟ.

Έχετε όλη μου τη συμπαράσταση και όλες μου τι ευχές.

Αθήνα, 20.6.2013

Μίκης Θεοδωράκης

πηγή : <http://ert-music-ensembles.com/2013/07/02/%CE%B5%CF%80%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BB%CE%AE-%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BB%CE%B5%CE%B3%CE%B3%CF%8D%CE%B7%CF%82-%CE%B1%CF%80%CE%BF-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%BC%CE%AF%CE%BA%CE%B7-%CE%B8%CE%B5%CE%BF/>

2 .

Σκέψεις για το Μέγαρο Μουσικής, του Αλκίνοου Ιωαννίδη
01 Μαρ 2014 | Κρυσταλία Πατούλη

Αγαπητοί συμπολίτες,

Τα τελευταία είκοσι χρόνια, λόγω μουσικής, αλλά και έμφυτης τσιγγανιάς, ταξίδεψα πολύ. Είχα την ευκαιρία να παίξω και να παρακολουθήσω συναυλίες σε χώρους αντίστοιχους του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών. Είδα στο Lincoln Center της Νέας Υόρκης τσούρμους φοιτητές να ακούνε Στραβίνσκι εκστατικοί. Πανκιά στο Seagate του Newcastle να βγαίνουν για διάλειμμα από κονσέρτο για πιάνο. Άνεργους με εισιτήριο διαρκείας στο Queen Elizabeth Hall του Λονδίνου. Νέους να περνάνε σαν να είναι στο σπίτι τους από τους διαδρόμους του Bozar στις Βρυξέλλες. Παππούδες και γιαγιάδες με τα εγγονάκια τους στη Φιλαρμονική του Βερολίνου ή στην Όπερα της Τυφλίδας. Παιδάκια να οργώνουν ανενόχλητα (και χωρίς κανείς να ενοχλείται) το φουαγιέ της Carl Orff Saal στο Μόναχο.

Στη διάρκεια της πολιορκίας της Αγίας Πετρούπολης από τους Ναζί, όσοι μουσικοί ήταν ακόμη ζωντανοί έπαιζαν στη Φιλαρμόνια τη συμφωνία «Λένινγκραντ» του Σοστακόβιτς. Αναμεταδόθηκε ραδιοφωνικά στο κάθε χαράκωμα του μετώπου, ανέβασε κατακόρυφα το ηθικό του Σοβιετικού στρατού και, όπως λένε, άλλαξε την έκβαση του πολέμου. Στον ίδιο χώρο μερικές δεκαετίες αργότερα, είδα έφηβο ζευγαράκι να ακούει μαγεμένο την 4η του Τσαϊκόφσκι. Εκεί, κάποια άλλη μέρα, μια καθαρίστρια με τα ρούχα της δουλειάς μου ανέλυε στο αυτί τη 2η του Προκόφιεφ.

Έζησα από κοντά την αντίσταση του προσωπικού της όπερας του Καΐρου στον θρησκευτικό φανατισμό, πέρσι, όταν αυτός κυβερνούσε. Είχαν το θάρρος να απεργήσουν μαζικά πριν τις μεγάλες λαϊκές κινητοποιήσεις και με άμεσο κίνδυνο της ζωής τους. Και έμαθα για τις όπερες άλλων χωρών που έκλεισαν συμβολικά, σε ένδειξη συμπαράστασης.

Η ουσιαστική προσφορά και η λειτουργία τέτοιων οργανισμών αναγνωρίζεται από τους πολίτες σαν πολύτιμη και αναντικατάστατη, όχι μόνο στις πρωτεύουσες, αλλά και σε μικρές πόλεις, ακόμη και σε χωριά του εξωτερικού.

Αν έλεγε κανείς στους κατοίκους της Γλασκώβης, της Σεούλ, του Καράκας, του Σικάγο, της Στοκχόλμης, της Αβάνας, του Παρισιού ή της Μόσχας πως το δικό τους Μέγαρο πρέπει να κλείσει, θα τον έπαιρναν με τις πέτρες αριστεροί, δεξιοί, πλούσιοι, φτωχοί, αναρχικοί και λογιστές. Εδώ, μεγάλο και σοβαρό κομμάτι της κοινωνίας σχεδόν το επιθυμεί. Και όποιος υποστηρίζει τη συνέχιση της λειτουργίας του, κινδυνεύει. Λοιπόν, την υποστηρίζω!

Στην εικόνα που έχει μεγάλο μέρος της κοινωνίας για το Μέγαρο, πρωταγωνιστεί για χρόνια η θείτσα με τον σωφέρ. Το λάθος όμως δεν είναι η θείτσα που είναι μέσα. Είναι ο σωφέρ που την περιμένει απ' έξω. Είναι όσοι πολίτες ζουν σαν να μην υπάρχει αυτός ο χώρος και για αυτούς. Που, για κάποιους λόγους, δεν τον έκαναν και δικό τους. Κι ας χτίστηκε με τα χρήματά τους, μαζί με χορηγίες ιδιωτών και εταιρειών - μικρό αντίδωρο για τα όσα πήραν από τον κόσμο.

Ο χώρος αυτός ανήκει σε όλους τους κατοίκους του τόπου. Ανήκει εξίσου στον χορηγό και στον άνεργο ή στον φοιτητή, που μπορεί να παρακολουθήσει δωρεάν ή με ελάχιστο εισιτήριο σπουδαίες συναυλίες κλασικής και άλλης μουσικής, έχοντας ελεύθερη πρόσβαση σε μια ανοιχτή, σύγχρονη μουσική βιβλιοθήκη.

Το ερώτημα αν τέτοιοι χώροι ανήκουν στην ελίτ ή όχι, οι περισσότερες κοινωνίες το έχουν απαντήσει προς όφελός τους εδώ και αιώνες, από την Αναγέννηση ή τη Γαλλική Επανάσταση. Εμείς αναμασάμε με εμμονή μια σκοταδιστική, μεσαιωνική αντίληψη, βολεμένοι στην αποχή που δεν απαιτεί προσωπική και συλλογική προσπάθεια. Ο μέσος Έλληνας σήμερα δε γνωρίζει ούτε ένα όνομα (για το έργο δεν συζητάμε) ενός παλιού ή σύγχρονου Έλληνα κλασικού συνθέτη. Ίσως μόνο του Σκαλκώτα, ή του Ξενάκη. Μπα, ούτε κι αυτά. Πιο πολύ «σαν στο σπίτι μας» αισθανόμαστε εκεί όπου χαρτζηλικώνουμε τον μετρ για καλό τραπέζι και πληρώνουμε το φυστίκι για χαβιάρι προκειμένου να παρακολουθήσουμε ένα άθλιο πρόγραμμα (παίζω κι εγώ συχνά σε τέτοια μέρη), παρά στο Μέγαρο. Εκτός ίσως από τις λίγες φορές που παρόμοια προγράμματα παρουσιάστηκαν και στο Μέγαρο. Χωρίς φυστίκι, αλλά με ανάλογη αισθητική.

Το Μέγαρο Μουσικής έχει “ανοίξει” πολύ – αν και όχι αρκετά – τα τελευταία χρόνια, μέσα από συνειδητές και επίπονες προσπάθειες. Το βλέπει κανείς συχνά γεμάτο από ελεύθερα (καθόλου “πρόσεχε, στο Μέγαρο είσαι”) παιδάκια. Το κοινό, σε εποχή δύσκολη, αυξάνεται ραγδαία, κυρίως από νέους. Άνθρωποι διαφορετικών “κοινωνικών στρωμάτων” και πολιτικών τοποθετήσεων το επισκέπτονται όλο και συχνότερα. Το επίπεδο των συναυλιών του δεν πέφτει, παρά την οικονομική δυσκολία. Οι περισσότερες συναυλίες είναι sold-out. Οι κήποι του γεμίζουν το καλοκαίρι από χιλιάδες έφηβους. Και το Ανοιχτό Ωδείο για παιδιά ανέργων και απόρων, φαίνεται πως τελικά θα ξεκινήσει τη λειτουργία του τον ερχόμενο Σεπτέμβριο. Παρ' όλα αυτά, το στίγμα του άνδρου της μπουρζουαζίας δεν φεύγει. Γιατί άραγε;

Για πολλούς λόγους, ανάμεσά τους και αυτοί:

Ο ιδρυτής του, Χρήστος Λαμπράκης, ήταν ένας από τους πρωταγωνιστές μιας εποχής που έφερε καταστροφικά αποτελέσματα. Βέβαια, οι περισσότεροι χώροι του εξωτερικού χτίστηκαν από τέτοιες περιπτώσεις ανθρώπων, οι παλαιότεροι από βασιλιάδες και τοπικούς

άρχοντες, οι νεώτεροι από σύγχρονους άρχοντες, επιχειρηματίες και πολιτικούς, που είτε ήταν πράγματι φιλότεχνοι, είτε κάποιος σύμβουλος τούς σφύριξε κάτι για την υστεροφημία τους. Ο Λαμπράκης ήταν, ανάμεσα σε άλλα, στ' αλήθεια φιλότεχνος. Υπήρξε καλλιτέχνης ο ίδιος στα νιάτα του, ήξερε την κλασική μουσική καλά, την αγαπούσε φανατικά, ενώ γνώριζε και την παγκόσμια μουσική παράδοση. Αντί να αγοράσει ποδοσφαιρική ομάδα, όπως οι περισσότεροι συνάδελφοί του, χρησιμοποίησε τη δύναμή του για να χτιστεί το Μέγαρο Μουσικής. Και το έχτισε όπως ο ίδιος καταλάβαινε, δυστυχώς με μάρμαρα και πολυέλαιους, ατυχώς δίπλα στην Αμερικανική πρεσβεία. Και το ονόμασε Μέγαρο, όνομα καθόλου οικείο για όσους δεν γεννηθήκαμε και δεν ζούμε σε μέγαρα. Και το έκανε εκ πρώτης όψεως αφιλόξενο και κρύο. Και μετά του πρόσθεσε άλλη μια πτέρυγα, μεγαλομανώς αμετροεπή. Πάντως, καλώς ή κακώς, το έχτισε. Με το μεράκι του και με τα χρήματα του κόσμου.

Η ανά τους αιώνες εξάρτηση της κλασικής μουσικής από τους πολιτικούς, θρησκευτικούς και οικονομικούς "προύχοντες", αποτελεί μέρος της ιστορίας της. Προϋπέθετε πάντα μεγάλους χώρους με καλή ακουστική, ακριβά όργανα, πρόβες μεγάλου αριθμού μουσικών, δομημένη μουσική κατάρτιση, έξοδα μετακίνησης και φιλοξενίας ολόκληρων ορχηστρών, οικονομική στήριξη των συνθετών, που γράφουν συχνά ένα έργο για χρόνια. Όπως συνέβαινε τηρουμένων των αναλογιών και με το Αρχαίο Δράμα. Αυτές οι ανάγκες δεν της επέτρεψαν να αυτονομηθεί, με εξαίρεση κάποιες (λίγες) ριζοσπαστικές προσπάθειες σύγχρονων μουσικών ομάδων. Η μουσική στην οποία εγώ ανήκω, έρχεται από άλλη, πιο αυτόνομη παράδοση. Έρχεται από τους τροβαδούρους που περιόδευαν χωρίς σπόνσορα και υποτέλεια, μεταφέροντας αισθήματα, νέα, θρύλους, αντιλήψεις, όνειρα και πραγματικότητες. Κι αυτήν όμως τη βλέπουμε να έχει παραδοθεί σχεδόν αμαχητί στους κανόνες των εταιρειών, του κέρδους και της show-business εδώ και δεκαετίες. Παρ' όλα αυτά, στη συνείδηση του ακροατή θεωρείται πιο "ελεύθερη" και πιο "δική μας".

Δεν υπήρξε επιτυχής στρατηγική από πλευράς Μεγάρου (ας μην αναφερθώ στα υπουργεία) για τη γνωριμία του μεγάλου ελληνικού κοινού με την κλασική μουσική: Σε μια χώρα χωρίς τέτοιου είδους έντονες αναφορές, δεν έγινε μια σταδιακή μύηση του κοινού σε έναν κόσμο σπουδαίο, ούτε προέκυψε μια αβίαστη, φυσική όσμωση των ειδών. Ξεκίνησε τη λειτουργία του σε μια Ελλάδα-φούσκα, χωρίς όραμα, χωρίς αισθητική, μπερδεμένη και δυσοίωνη. Σε μια χώρα χωρίς μουσική ακαδημία, παρά τις εξαγγελίες. Όπου η παράδοση αντιμετωπιζόταν σαν μουσειακή συντήρηση και η κλασική μουσική σαν συντήρηση σκέτη. Όπου ο κάθε ανήσυχος καλλιτεχνικά άνθρωπος έμπαινε κάτω από την ταμπέλα του κουλτουριάρη. Όπου ο κάθε "λόγιος" μέτριος μουσικός σνόμπαραρε ό,τι αληθινό είχε να δείξει ο τόπος (οι σπουδαίοι δεν σνόμπαραν ποτέ). Όπου το χαλαρωμένο βιμπράτο των παρηκμασμένων εγχώριων "μεγάλων φωνών", έπινε ένα ποτήρι σαμπάνια με την αρπαχτή πρώην μεγάλων ονομάτων του εξωτερικού. Και μέσα σ' αυτό, πραγματικά μέγιστες φωνές και μέγιστοι μαέστροι και μέγιστοι μουσικοί και μέγιστοι συνθέτες και υπεράνθρωπες προσπάθειες του προσωπικού του Μεγάρου, να χάνονται. Στιγμές ανεκτίμητης αλήθειας, πέντε νότες σαν καρφιά στο είναι σου, στιγμές έξω από τη σύμβαση, έξω από το χώρο και το χρόνο, δεν αναδείχτηκαν με τρόπο ώστε να χαραχτούν στη συλλογική μας συνείδηση. Εκεί χάθηκε ένα μεγάλο στοίχημα.

Μέχρι σήμερα, η μοναχική προσπάθεια και η ευφάνταστη νέα δημιουργία και έκφραση σε μικρά στέκια, ομάδες και συλλογικότητες, δεν στηρίζεται από την πολιτεία. Τόσα χρόνια, αν δεν πολεμάται, αφήνεται στην τύχη της. Ιδιαίτεροι άνθρωποι απελπίζονται, κουράζονται και παραιτούνται, ανεπιθύμητοι και ηττημένοι. Κι αυτό δε βοηθά ούτε τη χώρα, ούτε το Μέγαρο. Γιατί, σε ένα χωριό ακατοίκητο και γκρεμισμένο, ένα ολοκαίνουργιο, ολόφωτο και αστραφτερό παλάτι προκαλεί γέλιο ή μίσος.

Ή και τα δύο.

Οι συναυλίες, κυρίως στα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, θύμιζαν υπουργικά συμβούλια. Αλλά και σήμερα, η δημοσιότητα που δίνεται από τα ΜΜΕ για μια ομιλία ενός υπουργού ή βιομήχανου σε αίθουσα του Μεγάρου, είναι ασύγκριτα μεγαλύτερη από μια σπουδαία συναυλία. Έτσι η εικόνα που χαράζεται στη συνείδηση του κόσμου για το Μέγαρο, καμιά σχέση δεν έχει τελικά με την τέχνη. Το βλέπει κάποιος στις ειδήσεις και σκέφτεται "Τι γυρεύω εγώ εκεί μέσα..." Κι άντε να τον πείσεις πως δεν είναι μόνο αυτό, πως κάποιος

ξημεροβραδιάζονται για να ακουστεί μια νότα καλύτερα, για να εκφραστεί μια πτυχή της ψυχής μας βαθύτερα, για μια λεπτομέρεια αδιόρατη, για μια απαραίτητη τεχνική πατέντα. Οι εργαζόμενοι εργάζονται πράγματι, σκληρά και με πάθος για τη μουσική, πολύ πέραν του ωραρίου και των τυπικών υποχρεώσεών τους. Μέσα σε όλη αυτή την καταιγίδα, μέχρι στιγμής δεν απολύθηκε κανείς. Οι μειώσεις των μισθών υπήρξαν μικρές για τους χαμηλά και μεσαία αμειβόμενους, ενώ για τους “υψηλόβαθμους” και τους διευθυντές πολύ μεγάλες, αφού πολύ μεγάλες ήταν και οι απολαβές τους στα “καλά” χρόνια. Οι θέσεις πάντως του Δ.Σ. είναι πραγματικά άμισθες: ούτε έξοδα μετακίνησης, ούτε αμοιβή για τις συνεδριάσεις, ούτε οποιαδήποτε άλλη απολαβή, πέρα από το δικαίωμα της δωρεάν στάθμευσης. Και το δικαίωμα να θεωρείσαι τσιράκι της εξουσίας και να καθυβρίζεσαι χωρίς έλεος από όσους δεν έχουν ιδέα για το τι συμβαίνει και γιατί παλεύεις. Ακούω ήδη το κράξιμο να έρχεται εκκωφαντικό και τις επιθέσεις εξευτελιστικές και στενάχωρες. Συνεχίζω:

Το Μέγαρο ήδη αλλάζει με πολύ γρήγορα βήματα. Και αυτή η αλλαγή συντελείται με πολύ κόπο, κάτω από συνθήκες εξαιρετικά δύσκολες. Η κρατική ενίσχυσή του τα τελευταία χρόνια έχει μειωθεί στο 1/4 και δεν εκταμιεύεται λόγω φοροτεχνικών προβλημάτων, ενώ είναι κατά 5/6 μικρότερη από αυτή αντίστοιχων οργανισμών που χρηματοδοτούνται από το ελληνικό κράτος. Και ενώ, χωρίς τους πόρους του παρελθόντος, το πρόγραμμά του παραμένει πλούσιο, ενώ τα έσοδα από τα εισιτήρια αυξάνονται, το οικονομικό βάρος των δανείων της κατασκευής του νέου κτηρίου (δάνεια που υπέγραψαν ως εγγυητές οι εκάστοτε κυβερνώντες όσο ζούσε ο Λαμπράκης) το οδηγεί στο τέλος.

Από όσα μπόρεσα να καταλάβω, και όσο μπορώ να έχω καθαρή εικόνα σαν Μέλος του Δ.Σ. τα τελευταία τρία δύσκολα χρόνια, οι επιλογές είναι οι εξής:

1. Πώληση του Μεγάρου σε ιδιώτη: Με λίγα λόγια, κάποιος να πάρει κοψοχρονιά ό,τι χτίστηκε με τα χρήματα του κόσμου. Αυτό απαλλάσσει την κυβέρνηση από το χρέος, απαλλάσσει και εμάς, την κοινωνία, από την υποχρέωση να στηρίζουμε και να βελτιώσουμε την ύπαρξη και τη λειτουργία του. Χάνει η πολιτεία ένα κτήριο ανυπολόγιστης οικονομικής αξίας και όλοι μας έναν χώρο και έναν οργανισμό μουσικής, που με όλα τα στραβά του είναι ανεκτίμητος. Δεν συμπαθώ περισσότερο το κράτος από τους ιδιώτες. Παρ’ όλα αυτά, η λύση της πώλησης μου φαίνεται άδικη, ανεπανόρθωτη, κοντόφθαλμη και καταστροφική.

2. Κλείσιμο μέχρι νεωτέρας: Προσωρινή μη-λύση, αφού έτσι όχι μόνο δεν ξεχρεώνεται το κτήριο, αλλά στερείται και των εσόδων από εισιτήρια και ενοικιάσεις αιθουσών. Οι εργαζόμενοι στο δρόμο και αυτό να ρημάζει, μέχρι να εμφανιστεί και πάλι ο τυχερός από μηχανής θεός που θα το πάρει ακόμα φτηνότερα και χωρίς υπαλλήλους. Όσοι φωνάζουν “να κλείσει!”, ή δεν το έχουν σκεφτεί καλά, ή άλλα συμφέροντα υπηρετούν. Παρ’ όλα αυτά, αν κανείς υπουργός δεν αναλάβει την ευθύνη να φέρει άμεσα το σχετικό νομοσχέδιο στη Βουλή, φοβούμενος τις συνέπειες εν όψει εκλογών, το Μέγαρο κινδυνεύει να κλείσει αναγκαστικά. Αυτή η ευθύνη θα έπρεπε να βαραινεί περισσότερο από τις χαμένες ψήφους.

3. Ανάλυση του χρέους από το κράτος, δηλαδή από τον εγγυητή των δανείων: Παίρνει τη νέα πτέρυγα (όχι την παλιά, όπως γράφτηκε) και αποκτά πλειοψηφία στο νέο Δ.Σ. των δύο κτηρίων (σήμερα πέντε μέλη εκπροσωπούν την πολιτεία και άλλα πέντε τον Σύλλογο Φίλων της Μουσικής, σε ένα ιδιότυπο ημι-κρατικό καθεστώς). Το κράτος, στην περίπτωση αυτή, θα πρέπει να εγγυηθεί τη λειτουργία του χώρου σαν πολιτιστικού οργανισμού και τη μη πώλησή του για μεγάλο διάστημα. Μακάρι, αν αυτή η λύση επικρατήσει, να το διαχειριστεί σωστά. Στο νέο Δ.Σ. που θα προκύψει, απελευθερωμένο σε μεγάλο βαθμό από τα τεράστια οικονομικά και κτηριακά βάρη, θα πέσει και η ευθύνη της αληθινής ενσωμάτωσης του Μεγάρου στη ζωή όλης της χώρας. Ωστε, όποτε μια καλύτερη και πιο συμμετοχική κοινωνία προκύψει, το Μέγαρο να είναι στη διάθεση των πολιτών και να μην έχει γίνει ιδιωτικό εμπορικό κέντρο ή πολυκινηματογράφος με χολλυγουντιανό ρεπερτόριο. Να έχει σωθεί κάτι.

Αργά ή γρήγορα το θέμα θα πάει στη Βουλή. Προσφέρεται για λαϊκισμό όσο κανένα άλλο. Θα ακουστούν πολλά, σωστά και λανθασμένα, ειλικρινή και συμφεροντολογικά. Ίσως να αποκαλυφθούν πράγματα που δεν γνωρίζαμε, ίσως και να υπάρξουν εξελίξεις που θα ακυρώνουν το όποιο νόημα αυτού του μακροσκελούς κειμένου. Φοβάμαι πάντως πως στη στάση των κομμάτων δεν θα μετρήσει η μουσική ή το επίπεδο που πέφτει ασταμάτητα εδώ και

χρόνια σε έναν τόπο που όλο σκοτεινιάζει. Το αν θα ταχθεί κάποιος υπέρ ή κατά της συνέχισης της λειτουργίας του, πιθανότατα δεν θα έχει να κάνει με την ουσία της υπόθεσης, όσο συχνά κι αν ακουστεί η λέξη “πολιτισμός”. Κι όμως, μακάρι για μια φορά οι πολιτικοί να σκεφτούν και να ψηφίσουν χωρίς κομματικά ή επιχειρηματικά κριτήρια, για το καλό αυτού του τόπου, αναλαμβάνοντας την ευθύνη τους απέναντι στους πολίτες, σημερινούς και μελλοντικούς.

Σε μια χώρα όπου όλα κατακυλών, όπου κλείνουν σχολεία, νοσοκομεία, βιβλιοθήκες, σπίτια και ζωές, το κλείσιμο του Μεγάρου Μουσικής μοιάζει σαν φυσικό επακόλουθο της χιονοστιβάδας που μας ισοπεδώνει. Καμιά λύση που φορτώνει έναν παραφορτωμένο λαό με επιπλέον χρέος δεν είναι καλή. Αλλά, μέσα στη δυσκολία μας, ίσως η συνέχιση και κυρίως η βελτίωση της λειτουργίας του Μεγάρου να κρατήσει λίγο φως.

Δεν έχω ταλέντο στα οικονομικά. Μπορεί να κάνω λάθος, όμως πιστεύω πως αν αυτά τα κρατικά χρήματα δεν πάνε στο Μέγαρο, με κανέναν τρόπο δεν σημαίνει πως θα πάνε στην παιδεία, στην υγεία, στην πρόνοια ή όπου αλλού. Θα μούν πιθανότατα στη μαύρη τρύπα των «στόχων» που επιβάλλονται έξωθεν και θα χαθούν στη θολή λογιστική που μας τρώει. Μαζί, θα έχει φαγωθεί και το Μέγαρο. Η ζωή δεν θα γίνει καλύτερη, ούτε θα βγούμε από την κρίση μια ώρα αρχύτερα. Αντίθετα, όσο φτωχαίνει ο τόπος, τόσο πιο δύσκολα θα ανακάμψουμε.

Εύχομαι λοιπόν το Μέγαρο να συνεχίσει να λειτουργεί. Για αυτό που είναι, αλλά κυρίως για αυτό που μπορεί και πρέπει να γίνει: μια προέκταση των σπιτιών μας, ένα αναπόσπαστο κομμάτι του σώματος και της ψυχής μας. Δικό μας, καθαρό, δημιουργικό, φιλόξενο, δοτικό, ζωντανό και ανοιχτό, σε μια κοινωνία όπου τα μέλη της θα αναλαμβάνουν την ευθύνη της συμμετοχής τους στον πολιτισμό, καθορίζοντάς τον. Αλλιώς, κλείσει - δεν κλείσει, μικρή σημασία θα έχει.-

πηγή : <http://tvxs.gr/news/ti-na-kanoyme/skepseis-gia-megaroy-toy-alkinooy-ioannidi>

3 .

Οικονομικό αδιέξοδο για την Καμεράτα

Σε επίσχεση εργασίας προχωρούν οι εργαζόμενοι στην Καμεράτα - Ορχήστρα Φίλων της Μουσικής, οι οποίοι έχουν ξεπεράσει τους τέσσερις μήνες απλήρωτοι και διεκδικούν τα δεδουλευμένα τους από τον Οκτώβριο του 2013, τις αποζημιώσεις για τις μετακινήσεις εκτός έδρας από τον περασμένο Σεπτέμβριο, καθώς και τα συγγενικά δικαιώματα για την εμπορική χρήση ηχογραφήσεων, βιντεοσκοπήσεων και τηλεοπτικών αναμεταδόσεων. Σε ανοιχτή επιστολή τους, οι εργαζόμενοι εξηγούν τους λόγους που τους οδήγησαν στην «επιλογή της επίσχεσης», οκτώ μήνες μετά την ανάληψη καθηκόντων από το νέο Δ.Σ. και αφού οι «επίμονες εκκλήσεις» τους παραμένουν αναπάντητες.

«Σε όλο αυτό το διάστημα των μεγάλων οικονομικών δυσκολιών -από τον Δεκέμβριο του 2012- και της ανέχειας για κάποιους από εμάς, δεν σταματήσαμε να εργαζόμαστε ούτε για μία ημέρα, έχοντας πάντα ως κύριο μέλημά μας το καλό της Ορχήστρας», αναφέρει η επιστολή. «Εργαζόμαστε μάλιστα εδώ και καιρό με εντατικότερους και συχνά εξουθενωτικούς ρυθμούς κι αυτό γιατί η απώλεια χορηγιών και η μείωση της κρατικής επιχορήγησης μας υποχρεώνουν να ανοιχτούμε σε περισσότερες δικές μας παραγωγές αλλά και σε αναζήτηση άλλων πόρων όπως τα προγράμματα ΕΣΠΑ».

Σύμφωνα με το προσωπικό της Καμεράτας, «η κατάσταση έγινε αφόρητη» από το περασμένο καλοκαίρι, με τις πληρωμές να «καθυστερούν όλο και περισσότερο». Είχε προηγηθεί, τον Μάιο του '13, η παραίτηση του οικονομικού διευθυντή, του νομικού συμβούλου και σύσσωμου του Δ.Σ. της Καμεράτας. Ωστόσο, τα προβλήματα δεν είχαν ως συνέπεια την υποβάθμιση των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων της Ορχήστρας, οι οποίες «δείχνουν τους κόπους και τις επίπονες προσπάθειες να καρποφορούν – βραβεία Diapason για τις ηχογραφήσεις της, εμφανίσεις σε μεγάλες αίθουσες της

Ευρώπης, αναγνώριση από τον διεθνή και εγχώριο Τύπο», προσθέτουν. Επιπλέον, υπενθυμίζουν ότι πρόσφατα η Καμεράτα, «η μοναδική ελληνική ορχήστρα με τόσο σημαντική διεθνή παρουσία», άνοιξε τις επίσημες εκδηλώσεις για την ανάληψη της ελληνικής προεδρίας στην Ευρωπαϊκή Ένωση στις Βρυξέλλες, με τους μουσικούς να καλύπτουν οι ίδιοι τα εκτός έδρας έξοδά τους.

Παράλληλα, οι εργαζόμενοι εκφράζουν την αντίδρασή τους στο «σχέδιο εξυγίανσης με νέες μειώσεις μισθών έως και 27,5%», έπειτα από δύο μειώσεις αποδοχών, τις οποίες είχαν δεχτεί το 2009 και 2011, υποστηρίζοντας ότι «δεν φαίνεται να έχει καμία πιθανότητα επιτυχίας, όντας πρόχειρο και ατελές». Κλείνοντας, καλούν τη διοίκηση του οργανισμού «να μην εξαντλείται σε υποσχέσεις και να επιδείξει ιδιαίτερη ευαισθησία για τη διασφάλιση του μέλλοντος των εργαζομένων» και τονίζουν ότι επιθυμούν «ειλικρινά την εξεύρεση μιας οριστικής λύσης για τη βιωσιμότητα της Ορχήστρας».

πηγή : <http://www.kathimerini.gr/754730/article/politismos/moysikh/oikonomiko-adie3odo-gia-thn-kamerata>

Βιβλιογραφία

- Adorno, Th. 1976 . Introduction to the Sociology of Music New York Seabury Press
- _____ 1997 . Η κοινωνιολογία της μουσικής μτφρ. Θ.Λουπασάκης Γ. Σαγκριώτης
Φ. Τερζάκης . Αθήνα: Νεφέλη
- Ball, St. 1990 . Foucault and education : disciplines and knowledge. London : Routledge
- Bekker, P. 1989 . Η ορχήστρα μτφρ. Γρηγορίου Μ. Αθήνα : Νεφέλη
- Berlioz H. 1948 . Treatise on Instrumentation . rev. by Strauss R. New York : Edwin F.
Kalmus
- Bourdieu, P. 2009 Η Διάκριση . μτφρ. Καψαμπέλη Κ. 9η έκδ. Αθήνα : Πατάκης
- Γκερ, Λ. 2005 . Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων επιμ. Βλαγκόπουλος Π.
ντφρ. Κορομπίλη Κ. Αθήνα : Εκκρεμές .
- Γλυκοφρύδη - Λεοντσίνη, Α. 2011. Ανατολή και Δύσις : Ταυτότητα και ετερότητα στο
νεοελληνικό στοχασμό του 18ου και 19ου αι.” στο *Ταυτότητες στον
ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα) τόμος Ε' (Επιμέλεια:
Κωνσταντίνος Α. Δημάδης)* Αθήνα : Ευρωπαϊκή Εταιρεία
Νεοελληνικών Σπουδών
- Cohler, B. J. 1982 . Personal Narrative and Life Course In *Life-Span Development and
Behavior*, vol. 4 ,ed. P. Baltes and O. Brim, Jr. New York : Academic
Press
- Cottrell, S. 2004 . Professional music-making in London : Ethnography and
Experience . London : Ashgate
- Dahlhaus, C. 2000 . Αισθητική της Μουσικής . μτφρ. Οικονόμου Α. επιμ. Μανιάτης Γ.
Αθήνα : Στάχυ
- De Nora, T. 2003 . After Adorno: Rethinking Music Sociology . New York : Cambridge
University Press
- Δροσίνης, Γ. 1938 . Γεώργιος Νάζος και το Ωδείο Αθηνών . Αθήναι .
- Elias, N. 1997 . Η εξέλιξη του Πολιτισμού μτφρ. Βαϊκούση Ε. Αθήνα : Νεφέλη

- Zntánof, A. 1948 . Για τη Μουσική στο *Για τη Λογοτεχνία Για τη Φιλοσοφία Για τη Μουσική* .1952 Αθήνα : εκδοτικό Νέα Ελλάδα
- Geertz, Cl. 2003 . Η ερμηνεία των Πολιτισμών Αθήνα : Αλεξάνδρεια
- Κάβουρας , Π. 2002 . Το παρελθόν του παρόντος : Από την Εθνογραφία και την επιτέλεση της μουσικής στην επιτέλεση της μουσικής εθνογραφίας . στο *Το Παρόν του Παρελθόντος : Ιστορία, Λαογραφία, Κοινωνική Ανθρωπολογία* , Πρακτικά Συμποσίου, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας , Σχολή Μωραΐτη . σσ.307-359
- Kahn, R.L. , and Cannell, Ch. F. 1957 . *The Dynamics of Interviewing: Theory, Technique, and Cases*. New York: Wiley.
- Kennedy, M.(editor) 2007-2014 . *The Oxford Dictionary of Music* . London : Oxford University Press
- Kunst, J. 1959 . A Study of its Nature, its Problems, Methods and Representative Personalities to which Is Added a Bibliography. *The Hague vol. 1* M. Nijhoff,
- Κυριαζίδου Π. 1998 . Τα Μουσικά Σχολεία στην Ελλάδα : Θεσμικό Πλαίσιο και και Σχολική Πραγματικότητα . Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής
- Κωνσταντακοπούλου, Αγγ. 2012 . Η θέση και ο ρόλος του τραγουδιού στην εκπαιδευτική πράξη (Ποιοτική έρευνα για τη θέση και το ρόλο του τραγουδιού στα σχολικά εγχειρίδια της Α΄ και Β΄ τάξης του Δημοτικού σχολείου) Μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών, Επιβλέπουσα: Μουρίκη Αλ.
- Κώστιος, Α. 1997 . Μανώλης Καλομοίρης-Δημήτρης Μητρόπουλος . στο: *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η Ελληνική Μουσική, Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης»*, Σάμος .
- Latham, A. 2002 . *The Oxford Companion to Music* . New York: Oxford university Press
- Maccoby, E.E., and Maccoby N. 1954 . The Interview : A Tool of Social Science . Chapter 12 in *Handbook of Social Psychology. Vol 1, Theory and Method* , ed. Gardner Lindzey. Cambridge, Mass. : Addison - Wesley . σ. 449)
- Mahlotra, V. A. 1981 . The social accomplishment of music in a symphony orchestra: A phenomenological analysis στο *Qualitative Sociology*, Vol.4, Issue 22, pp. 102 - 125 ed. by Kluwer Academic Publishers-Human Sciences Press
- Matheopoulos, H. 1982 . *Maestro : encounters with conductors of today* . Harper & Row.

- Mayer, G. 1989 . From On the Relationship of the Political and Musical Avant-Garde .
In *German Essays on Music (The German Libarary : Vol 43)*, pp.
266-299 . ed. by Hermand h. & Gilbert M. New York : Continuum
- Mishler, G. E. 1996 . Συνέντευξη έρευνας : Νοηματικό πλαίσιο και αφήγημα . Αθήνα :
Ελληνικά Γράμματα .
- Μοντσενίγος Σπ. 1958 . Νεοελληνική Μουσική : Συμβολή εις την Ιστορίαν της .
Αθήνα
- Μπαλτζής Γ. Α. 2002 . Καλλιτεχνική Εκπαίδευση και Κοινωνικοποίηση στην Εποχή της
Παγκοσμιοποίησης : Η Περίπτωση των Μουσικών Εκπαιδευτηρίων
Πρακτικά του 2ου διεθνούς συνεδρίου κοινωνιολογίας
“Κοινωνιολογία : Μάθημα Ελευθερίας” Θεσσαλονίκη : Σύλλογος
Ελλήνων Κοινωνιολόγων, International Sociological Association
(RC26) , Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Ηλεκτρονική έκδοση
- Μπαρμπάκη, Μ. 2009 . Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά και η
συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909) . Διδακτορική
διατριβή Τμήμα Μουσικών Σπουδών Αθήνα
- Muir, L.R. 1995 . The Biblical Drama of Medieval Europe . *Oxford Music Online στο*
λήμμα medieval drama
- Nettl, B. 1979 [1956] . Η μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς. Μτφρ. Γριμαλδης
Κώστας. Αθήνα : Κάλβος.
- Παράσχου, Ε. 2011 . Ηχοτοπία του Ευρωπαϊκού Εθνικισμού: Μουσική και εθνοπλασία
από τη Ρωσία ως την Ελλάδα και από την Αγγλία ως τη Γερμανία »
εργασία στο μάθημα ΑΡΧΕΣ & ΜΟΝΤΕΛΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ
ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ Θεσσαλονίκη
- Παπαδημητρίου, Κ. 1921 . Το μουσικόν ζήτημα εν τη Εκκλησία της Ελλάδος . Εν
Αθήναις, στο *Η μεταρρύθμιση του 1814 της Ρωμανού, Κ. περ.*
Μουσικολογία, τ. 1: 7 - 22
- Ρωμανού, Κ. 1985 . Η μεταρρύθμιση του 1814 *περ. Μουσικολογία, τ. 1: 7 - 22*
- _____ 1987 .Westernization of Greek Music . In *Zbornik Matice srpske za*
scenske umetnosti i muziku Matica srpska . Serbia : Novi Sad,
- _____ 2003a . Η έντεχνη μουσική . Η μουσική παιδεία του νέου ελληνισμού .
Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000, 4ος τόμος σσ. 233-244 .
Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα
- _____ 2003b . Η μουσική, 1871-1909. Από την παράδοση στο αστικό πρότυπο .
Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000, 5ος τόμος σσ. 219-230.
Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα

- _____ 2003c . Εμπορική διάδοση και μουσική υποδομή : Ο Μεσοπόλεμος .
Ιστορία του Νέου Έλληνισμού 1770-2000, 7ος τόμος σσ. 287-300 .
Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα
- _____ 2006 . Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους . Αθήνα :
Κουλτούρα
- Σακαλάκη, Μ. 1984 . Κοινωνικές ιεραρχίες και συστήματα αξιών. Ιδεολογικές δομές
στο νεοελληνικό μυθιστόρημα . Αθήνα : Κέδρος
- Small, Chr. 1983 . Μουσική Κοινωνία Εκπαίδευση. Μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου.
Αθήνα: Νεφέλη
- Συναδινός, Θ 1922 . Το ελληνικό τραγούδι : Πέντε διαλέξεις – συναυλίες . Αθήνα :
Εκδοτικά καταστήματα Ακροπόλεως.
- Στραβίνσκυ, Ι. 1980 . Μουσική Ποιητική μτφρ. Γρηγορίου Μ. Αθήνα : Νεφέλη
- Τσάτσος, Κ. 1968 . Ελληνική πορεία. Πολιτικά δοκίμια . Αθήνα : Βιβλιοπωλείον της
Εστίας
- Τσέτσος, Μ. 2013 . Καλομοίρης και Βενιζέλος, αισθητικές και ιδεολογικές πτυχές μιας
σημαίνουσας σχέσης Στο : *“Μανώλης Καλομοίρης. 50 χρόνια μετά.
Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του
συνθέτη” επιμέλεια των Ν. Μαλλιάρη - Α. Χαρκιολάκη* Αθήνα :
Φαγκόττο
- Φράγκου – Ψυχοπαίδη, Ο. 1990 . Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας .
Αθήνα : Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών
- Vuillermoz, E. 1979 . Ιστορία της Μουσικής : Από την αρχαιότητα ως τον Σεζαρ
Φρανκ. Αθήνα : Υποδομή
- Wellens, Ian. 2002 . Music on the Frontline. Nicolas Nabokov’s struggle against
Communism and Middlebrow Culture . Aldershot : Ashgate
- Χαπούλας, Α. 2010 . Εθνομουσικολογία : Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές
διαστάσεις . Αθήνα : Νήσος