

ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ

ΚΥΡΙΑΚΗ 2 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 2003



ΙΑΝΝΗΣ
ΞΕΝΑΚΗΣ

ΙΑΝΝΗΣ ΞΕΝΑΚΗΣ

Παρεξηγήσεις και... κάποιες
εξηγήσεις

Τον Νίκου Α. Δοντά

Ιάννης Ξενάκης: μία
σύντομη αναδρομή

Τον Νίκου Α. Δοντά

Ο,τι ξέρω γι' αυτόν

Της Françoise Xenakis

Μαρξισμός, ΕΠΟΝ
και Πλάτων

Τον Ιάννη Ξενάκη

Το Παρίσι σε αναβρασμό

Της Δώρας Παναγοπούλου

Δεν μπορώ να επαναλάβω
αυτό που έχει ξαναγίνει

Τον Γιάννη Ιωαννίδη

Στην ευρωπαϊκή μουσική
πρωτοπορία

Τον Γιώργου Ζερβού

Ο ηχογλύπτης
Ιάννης Ξενάκης

Τον Μάκη Σολωμού

Ο Ξενάκης και το μη-μουσικό

Τον Claus Steffen Mahnkopf

Κοσμικά και οικεία σύμπαντα

Της Παρασκευής Φ. Φίλιππα

Ενας Έλληνας στη
δικογραφία της αβανγκάρντ

Τον Γιάννη Σβώλου

Εξώφυλλο

Ο πολιτισμός της κλασικής Ελλάδας αποτελούσε σταθερή πηγή έμπνευσης σε όλη την πορεία του Ιάννη Ξενάκη (φωτ.: Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας).

Υπεύθυνη «Επτά Ημερών»

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΡΑΪΟΥ

Παρεξηγήσεις

ΔΥΟ ΧΡΟΝΙΑ συμπληρώνονται από τον θάνατο του Ιάννη Ξενάκη, στις 4 Φεβρουαρίου 2001. Υπήρξε πάντοτε μια μυθική μορφή για την Ελλάδα. Κι όπως όλοι οι μύθοι, είχε πολλές όψεις, καθεμία από τις οποίες έλκυε διαφορετικούς ανθρώπους.

Ήταν ο «Έλληνας», που έκανε το ανώνυμο και όχι κατ' ανάγκην ενήμερο μέλος ενός έθνους να αισθάνεται υπερήφανο. Η αναγνώρισή του από το κατεστημένο του δυτικού πολιτισμού –ανάμεσα σε πολλά άλλα ήταν επίσης μέλος της Αμερικανικής Ακαδημίας Γραμμάτων και Τεχνών, της Ευρωπαϊκής Ακαδημίας Επιστημών και της Γαλλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών– έβγαζε ασπροπρόσωπο τον Νεοέλληνα, απέναντι στον σύγχρονο ευρωπαϊκό πολιτισμό. Πολύ περισσότερο, που ο ίδιος ο Ξενάκης αισθανόταν και δήλω-νε βαθύτατα Έλληνας.

Παρεξήγηση: όσα κατόρθωσε ο Ξενάκης στη Γαλλία δεν νομιμοποιούν μελίρρυτες κορώνες Νεοελλήνων. Εάν ζωή είναι μνήμη, τότε εδώ, στον συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο, ο Ξενάκης ήταν νεκρός από παλιά. Εκείνο που τον συνέδεε με την Ελλάδα αφορούσε ιδέες που έχουν διατυπωθεί χιλιάδες χρόνια πριν. Ο ίδιος δεν ήταν διόλου ενθουσια-

Επιμέλεια αφιερώματος:

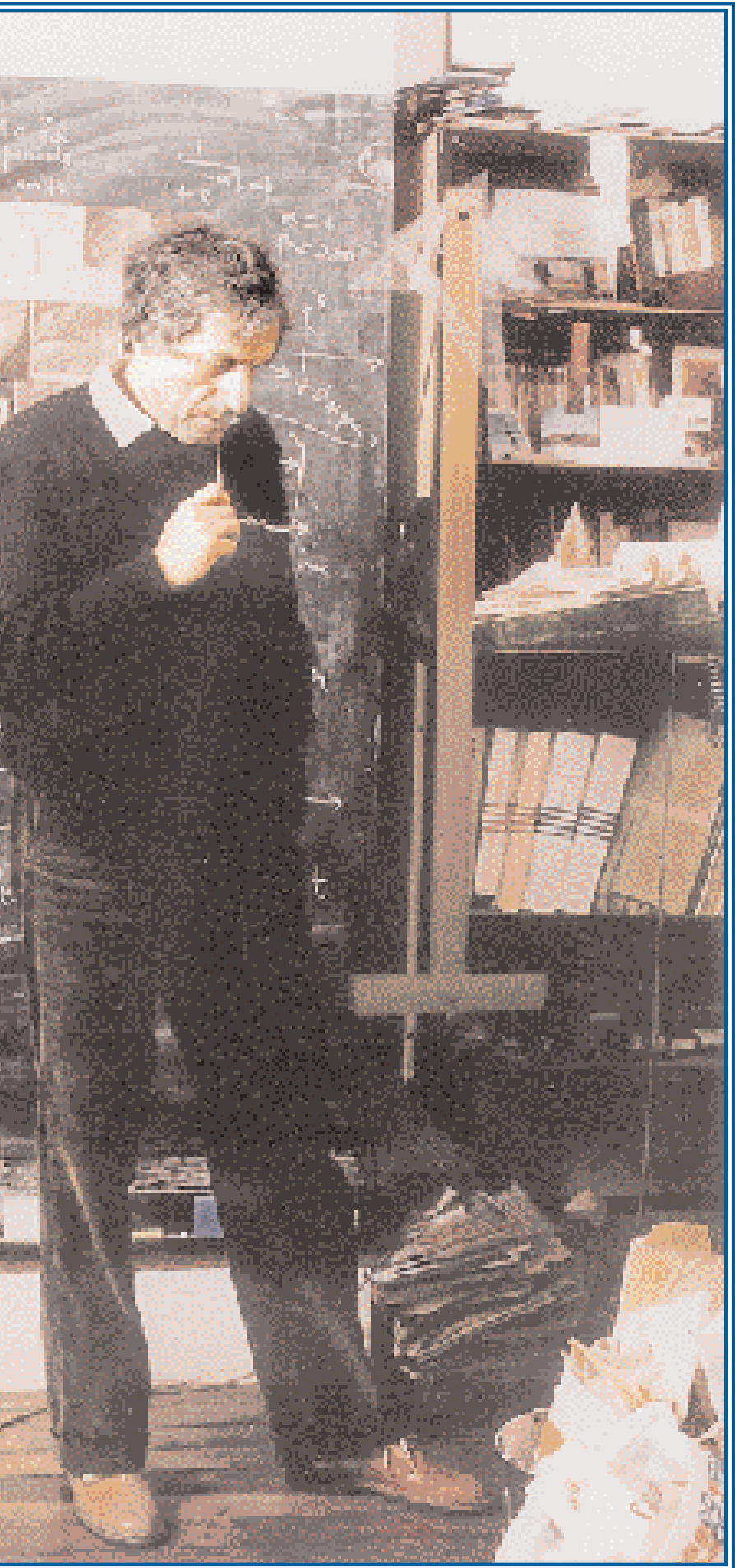
ΝΙΚΟΣ Α. ΔΟΝΤΑΣ

σμένος με τη σύγχρονη Ελλάδα που γνώρισε μετά την επιστροφή του το 1974. Ως προς τις ιδεολογικές αρχές, εμπνεόταν από τον κόσμο της αρχαιότητας, με την έννοια ότι αγωνιζόταν για την υπέρβαση των κατεστημένων, για τη διαρκή ανανέωση ενάντια στη στασιμότητα, στην πνευματική νωθρότητα, στον συντηρητισμό. Δίλωνε: «Προσπαθώ να κάνω διαφορετική μουσική από αυτή που έχω κάνει ή που έχω ακούσει. Διότι αν δεν το κάνω –εννοώ αν δεν καταβάλω αυτή την προσπάθεια, όχι πως το πέτυχα!– θα είμαι μιμητικό ζώο».

Το σύντομο διάστημα που έμεινε στην Ελλάδα υπήρξε μέλος του τότε παράνομου Κομμουνιστικού Κόμματος, υπήρξε πολιτικός καθοδηγητής της ομάδας Λόρδος Βύρων στο σπουδαστικό τάγμα του ΕΛΑΣ, συμμετείχε σε ομάδες ένοπλης αντίστασης στη διάρκεια της Κατοχής, φυλακίστηκε από Ιταλούς και Γερμανούς και το 1944, κατά τα Δεκεμβριανά τραυματίστηκε σοβαρότατα από οβίδα και έχασε το ένα του μάτι. Η καθοριστική αυτή περίοδος της ζωής του προκάλεσε πλήθος παρεξηγήσεων. Η συνέχεια έδειξε πως τα στενά κομματικά δεν τον ενδιέφεραν ποτέ: «Ουσιαστικά, ήμουν μουσικός», είχε ξεκαθαρίσει στους συντρόφους του. Όμως το εν Ελλάδι Κόμμα άλλα θυμόταν και άλλα ανέμενε, όταν ο συνθέτης επέστρεψε το 1974. Δεν ενδιαφέρθηκε ποτέ ούτε κατανόησε την ουσία της δουλειάς του κι έτσι δεν συγκώρεσε ποτέ τη συνεργασία του με το καθεστώς του σάχη της Περσίας. Οι επιθέσεις που δέχτηκε από «ομοϊδεάτες» η πρόταση για το Πολύτοπο των Αθηνών το 1985 είναι ενδεικτικές: «Η χούντα αυτές τις φίστες τις είχε ονομάσει "Γιορτές Πολεμικής Αρετής", ο Ξενάκης "Πολύτοπα". Κατά τη γνώμη μου δεν υπάρχει διαφορά», έγραφε τότε γνωστός Έλληνας συνθέτης. Και κατέληγε: «[...] Γιατί λοιπόν αυτή η αρχαιολογική έρευνα; Μα απλούστατα γιατί ο Ξενάκης δεν είναι μουσικός. Ψάχνει διαρκώς να βρῖσκει λόγους που να κρατούν τα ενδιαφέροντά του μέσα



ΚΑΙ... ΚΑΠΟΙΕΣ ΕΞΗΓΗΣΕΙΣ



◀ Ο Ιάννης Ξενάκης στο εργαστήριό του στο Παρίσι, το 1987 (φωτ.: Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).

στον χώρο της μουσικής [...] Γι' αυτό και στον χώρο της μουσικής είναι παρείσακτος». Φυσικά, σήμερα κανείς δεν ασχολείται και κανένας δεν ενδιαφέρει το γεγονός ότι ο Μπετόβεν ζούσε, εισπράττοντας χρήματα από την αριστοκρατία, την οποία κατά τ' άλλα απεχθανόταν βαθύτατα. Αυτό που έχει μείνει, αυτό που έχει εισπράξει η ανθρωπότητα, είναι το κολοσσιαίο έργο του, το μήνυμα ανθρωπιάς και αδελφосύνης.

Όμως: ο Ξενάκης ήταν μουσικός ή όχι; Σταθερά επαναλαμβανόμενο ερώτημα αλλά και μομφή που τον κυνηγά μέχρι σήμερα. Μαζί με αρκετούς ακόμα συνθέτες, γεννήθηκε ανάμεσα σε δύο παγκόσμιους πολέμους, μεγάλωσε μέσα σε συντριμμία και προσπάθησε να ανασυνθέσει τον κόσμο δίχως γέφυρες με το παρελθόν. Όχι επειδή δεν τις ήθελε, αλλά επειδή δεν υπήρχαν. Μετά το τέλος του πολέμου, οι μεγάλοι πρωτοπόροι του πρώτου μισού του 20ού αιώνα δεν υπήρχαν πια: είχαν πεθάνει, είχαν σκοτωθεί, είχαν εξοριστεί. Το 1936 πέθανε ο Αλμπαν Μπεργκ, το 1945 ο Μπέλα Μπάρτοκ και ο Αντον Βέμπερν. Ο Αρνολντ Σένμπεργκ, που από το 1936 βρισκόταν στις ΗΠΑ, πέθανε το 1951. Ψάχνοντας στο σκοτάδι, η γενιά της μουσικής πρωτοπορίας, όπως ονομάστηκε, αναζήτησε νέους ηχητικούς κόσμους, θέτοντας επί τάπητος τον όρο μουσική. Το 1955 ο Ξενάκης εξηγή: «Η μουσική είναι μήνυμα ηχητικό. Σήματα ηχητικά. Ο ήχος στην ακουστική αναλύεται σε συνιστώσες φυσικομαθηματικές (ελαστική δόνηση της ύλης) που μετριοούνται. Ενταση, ηχώχρωμα, χρόνος. Στο ηχώχρωμα μπαίνουν το ύψος, οι αρμονικοί, οι ήχοι πρόσθεσης, αφαιρέσης, η συμβολή των κυμάνσεων κ.λπ. Κατά συνέπεια ο ήχος είναι ποσοτικό μέγεθος. Μόλις περάσει όμως το κατώφλι του αφιού γίνεται εντύπωση, νόημα, άρα μέγεθος ποιοτικό». Έτσι, η λόγια μουσική, τέχνη αυλική και πειραματική κατά τον 17ο και 18ο αιώνα, που τον 19ο άγγιξε το πλατύ κοινό, έλασε και πάλι την επαφή της με τον πολύ κόσμο, καθώς έγινε εκ νέου αντικείμενο έρευνας και πειραματισμού. Ο Ξενάκης αντιμετώπισε τη μουσική σύνθεση ως δημιουργία εκ του μηδενός. Με εξωμουσικές αφετηρίες (φιλοσοφία, μαθηματικά, αρχιτεκτονική) δόμησε τα έργα του βασιζόμενος στον «καθαρό» ήχο, απογυμνωμένο από κάθε ιστορικό και πολιτιστικό συμφραζόμενο. Σύντομα διαχωρίστηκε από τους συνοδοιπόρους του, ενώ το κοινό αναγνώρισε στο δικό του έργο μία «μεσογειακή θερμότητα», έναν κρυμμένο ρομαντισμό. Η Ιστορία θα δείξει.

Υπάρχει όμως ένα τελευταίο στοιχείο, που μοιάζει να έχει ήδη κρίνει τα πράγματα: τι θα είχε χάσει ο κόσμος της Τέχνης αν έλειπε ο Ξενάκης; Το αφιέρωμα αυτής της Κυριακής επιχειρεί δώσει ορισμένες απαντήσεις. ❧

Ν.Α.Δ.

Σημείωση «Επτά Ημερών»: Ευχαριστούμε θερμά την κ. **Françoise Xenakis** για την παραχώρηση προσωπικών τεκμηρίων και φωτογραφιών. Ευχαριστίες οφείλουμε επίσης στην κ. **Catherine Massip** και στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, από την οποία αντλήσαμε αρχειακό φωτογραφικό υλικό.

Ιάννης Ξενάκης: μία σύντομη αναδρομή

1922

Ο ΙΑΝΝΗΣ (Γιάννης) Ξενάκης γεννιέται στη Βράιλα της Ρουμανίας στις 29 Μαΐου. Ως έτος γέννησης αναφέρεται επίσης το 1921, ενώ ως ημερομηνία η 1η Ιουνίου. Είναι ο πρώτος από τους τρεις γιους του Κλέαρχου Ξενάκη και της Φωτεινής Παύλου, εύπορων Ελλήνων της διασποράς, που τη δεκαετία του '20 επισκέπτονται επανειλημμένως το Φεστιβάλ του Μπίρφοϊτ. Στον μεγάλο γιο της, η Φωτεινή κάνει δώρο ένα φλάουτο ελπίζοντας να τον ωθήσει να γίνει μουσικός. Μετά τον πρόωρο θάνατό της, το 1927, τα παιδιά αναλαμβάνουν τρεις γκουβερνάντες: μία Γαλλίδα, μία Αγγλίδα, μία Γερμανίδα. Ο δεύτερος γιος, ο Κοσμάς γίνεται ζωγράφος ενώ ο τρίτος, ο Ιάσων, καθηγητής φιλοσοφίας.

Είναι η χρονιά της Μικρασιατικής Καταστροφής. Η Τουρκία ανακηρύσσεται Δημοκρατία, δημιουργείται η Ένωση Σοβιετικών Σοσιαλιστικών Δημοκρατιών, ενώ ο Μουσσολίνι σηματοδοτεί φασιστική κυβέρνηση.

Την ίδια εποχή γεννιούνται οι συνθέτες που μαζί με τον Ξενάκη θα αποτελέσουν τη μουσική πρωτοπορία του 20ού αιώνα: στην Τρανσυλβανία ο Γκυόργκι Λίγκετι (1923), στη Γαλλία ο Πιέρ Μπουλέζ (1925) και στην Ιταλία ο Λουτσιάνο Μπέριο (1925). Το 1925, στην Ελλάδα γεννιούνται ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης και το 1926, στην Αίγυπτο, ο Γιάννης Χρήστου.

1938

Επειτα από εξαετείς σπουδές στο ελληνο-αγγλικό κολέγιο στις Σπέτσες, ο Ξενάκης φτάνει στην Αθήνα προκειμένου να προετοιμαστεί για τις εξετάσεις του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Ταυτόχρονα, αρχίζει να μελετά ανάλυση, αρμονία και αντιστιξη πλάι στον συνθέτη Αλέξανδρο Κουντουρώφ. Μεταγράφει με γεωμετρικούς όρους έργα του Μπαχ.

Στη Γαλλία ο Ολιβιέ Μεσιάν συνθέτει τον κύκλο *Τραγούδια της Γης και του Ουρανού*. Την προηγούμενη χρονιά (1937) ο μουσικός κόσμος γνώρι-



▲ Ο Ιάννης Ξενάκης με τον δημοσιογράφο της «Βραδυνής» Βάσο Βασιλείου, γνωστό ως Βασ. Βασ., στο Ηρώδειο, κατά την εβδομάδα Ξενάκη το 1975 (φωτ.: Αφοί Αναγνωστόπουλοι).

σε τη *Μουσική για Εγχόρδα, Κρουστά και Τσελέστα* του Μπάρτοκ, την ημιτελή *Λούλου* του Μπεργκ, τη σκηνική καντάτα *Κάρμινα Μπουράνα* του Ορφ και την *5η Συμφωνία* του Σοστακόβιτς.

1940

Πετυχαίνει στο Πολυτεχνείο, που όμως κλείνει λόγω τις εισβολής των ιταλικών στρατευμάτων. Το 1939 ξεσπά ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και το 1940 οι Ιταλοί εισβάλλουν στην Ελλάδα.

Αιχμάλωτος πολέμου, ο Μεσιάν συνθέτει το *Κουαρτέτο για το Τέλος του Χρόνου*.

1941

Ο Ξενάκης γίνεται μέλος του Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου. Με-

τέχει ενεργά σε συμπλοκές και φυλακίζεται αρκετές φορές, πρώτα από Ιταλούς και αργότερα από Γερμανούς.

Ο Σοστακόβιτς συνθέτει την *7η Συμφωνία* κατά τη διάρκεια της πολιορκίας του Λένινγκραντ από τους Γερμανούς.

1944

Οι Γερμανοί εγκαταλείπουν την Ελλάδα. Τον Δεκέμβρη ξεσπούν συγκρούσεις Βρετανών με τον ΕΛΑΣ. Ο Ξενάκης ήταν μέλος του σπουδαστικού τάγματος του ΕΛΑΣ και καθοδηγητής της ομάδας Λόρδος Βύρων. Την Πρωτοχρονιά του 1945 κάνει το αριστερό του μάτι όταν βρετανική οβίδα πλήττει το ακίνητο που υπερασπιζόταν.

Στη Βοστώνη ακούγεται για πρώτη

φορά το *Κοντσέρτο για Ορχήστρα* του Μπάρτοκ.

1945

Τον θεωρούσαν νεκρό. Από τα συντρίμια τον ανέσυρε ο πατέρας του. Επειτα από πολλαπλές χειρουργικές επεμβάσεις συνέρχεται. Επιστρέφει στο Πολυτεχνείο, όπου το 1946 ολοκληρώνει τις σπουδές του. Εξακολουθεί την πολιτική του δραστηριότητα, φυλακίζεται επανειλημμένως.

Πραγματοποιείται η διάσκεψη της Γιάλτας, υπογράφεται ο Χάρτης των Ηνωμένων Εθνών. Αμερικανικές ατομικές βόμβες πλήττουν Χιρόσιμα και Ναγκασάκι.

Το 1945, στην Αυστρία, σκοτώνεται από ατύχημα ο Αντον Βέμπερν, ένας από τους πρωτοπόρους της μουσικής του 20ού αιώνα. Στις ΗΠΑ πεθαίνει ο Μπάρτοκ. Ο Μπρίττεν προσφέρει στη Βρετανία την «εθνική» της όπερα, τον *Πήτερ Γκράμς*, και ο Κόπλαντ στις ΗΠΑ το εξίσου «εθνικής» σημασίας μπαλέτο *Ανοιξη στα Απαλάχια*.

1947

Ο πατέρας Ξενάκης εξασφαλίζει στον γιο του πλαστό διαβατήριο με το όνομα Κωνσταντίνος Καστρούνης. Στόχος του είναι οι ΗΠΑ. Περνά στην Ιταλία και από εκεί στη Γαλλία. Την ίδια στιγμή, στην Ελλάδα καταδικάζεται ερήμην σε θάνατο για πολιτική τρομοκρατία. Ο πατέρας και ο αδελφός του φυλακίζονται.

Τον Δεκέμβρη, στο Παρίσι, με σύσταση του πολεοδόμου Γιώργου Κανδήλη, γίνεται δεκτός στο εργαστήριο του διάσημου Ελβετού αρχιτέκτονα Λε Κορμπυζιέ.

1949

Στην Ελλάδα πεθαίνει ο συνθέτης Νίκος Σκαλκώτας.

1951

Επιθυμώντας να συνεχίσει τις μουσικές του σπουδές, ο Ξενάκης απευθύνεται στους καταξιωμένους Ονεγκέρ, Μιγιό, Νάντια Μπουλανζέ. Το 1951 καταλήγει στον Ολιβιέ Μεσιάν

με τον οποίο μελετά τα έτη 1952 και 1953. Στον κύκλο του συναντά τον Κάρλχάιντς Στόκχαουζεν. Το 1954 δείχνει το έργο του *Μεταστάσεις* στον Γερμανό αρχιμουσικό Χέρμαν Σέρχεν, που επιθυμεί να το διευθύνει αμέσως. Με την προτροπή του Δημήτρη Μητρόπουλου ο Ξενάκης δείχνει την ίδια παρτιτούρα στον Χάινριχ Στρώμπελ, διευθυντή του πρωτοποριακού Φεστιβάλ του Ντοναουέσινγκεν, που προγραμματίζει το έργο για την αμέσως επόμενη χρονιά.

Το 1951 ο Πιέρ Μπουλέζ συνθέτει τις *Πολυφωνίες Χ*, η όπερα *Η Ζωή ενός Ακόλαστου* του Στραβίνσκι παρουσιάζεται στη Βενετία, ενώ ο Αρνολντ Σαϊνμπεργκ, «πατέρας της δωδεκαφωνίας», πεθαίνει στο Λος Αντζελες.

1953

Στο πλαίσιο του Διεθνούς Συνεδρίου Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής ο Λε Κορμπυζιέ ζητεί από τον Ξενάκη να διοργανώσει μία «χωρική συναυλία». Το 1954 σχεδιάζουν μαζί το μοναστήρι της Λα Τουρέτ. Στη δυτική πρόσοψη του κτιρίου ο Ξενάκης εφαρμόζει γραφικές αποδόσεις μουσικών δομών.

1955

Στο έντυπο *Φύλλα του Γκραβεζάνο* (*Gravesaner Blätter*), ο Ξενάκης δημοσιεύει το περιφημο άρθρο *Η κρίση της σειραϊκής μουσικής*. Τον Οκτώβρη, στο Ντοναουέσινγκεν –Μέκκα της σειραϊκής μουσικής– παρουσιάζονται οι *Μεταστάσεις*. Ξεσπά σκάνδαλο.

1956

Στα *Φύλλα του Γκραβεζάνο* ο Ξενάκης διατυπώνει τις αρχές της στοχαστικής μουσικής που εφαρμόζει στη σύνθεσή του *Πιθοπρακτά* (1957).

Η διεκδίκηση της πατρότητας του περιφημου περιπτέρου της Φίλιπς για την έκθεση των Βρυξελλών το 1958, επιφέρει ρήξη με τον Λε Κορμπυζιέ.

Το 1956 ακούγεται για πρώτη φορά στην Κολωνία το έργο *II Capto Sospeso* (*Το τραγούδι που διακόπηκε*) του Λουίτζι Νόννο, αφιερωμένο στα θύματα του Β' Παγκόσμιου Πολέμου.

1960

Η συμμετοχή του Ξενάκη ως μέλος της κριτικής επιτροπής της Μπιενάλε του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης τον εντάσσει αυτόματα στο κατεστημένο.

Ο Στόκχαουζεν ολοκληρώνει τα έργα *Carré* (*Τετράγωνο*) και *Kontakt* (*Επαφές*). Στη Βρετανία ο Μπρίττεν παρουσιάζει το *Ονειρο Καλοκαιριάτικης Νύχτας*.

1962

2 Φεβρουαρίου: Πρεμιέρα του έργου *Ερμα* στο Τόκυο.

3 Ιουλίου: Στην Αθήνα πραγματοποιείται η παγκόσμια πρώτη του έργου *Αμόρσιμα - Μόρσιμα* δίχως την παρουσία του συνθέτη, στον οποίο απαγορεύεται η είσοδος στη χώρα.

25 Οκτωβρίου: στη Στουτγάρδη ο Χέρμαν Σέρχεν παρουσιάζει τη σύνθεση *Πολλά τα Δεινά*.

Στις 30 Μαΐου, στον καθηδρικό του Κόβεντρυ ακούγεται το *Πολεμικό Ρέκβιεμ* του Μπρίττεν.

Στην Αθήνα το Ινστιτούτο Γκαίτε ιδρύει το Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής με διευθυντή τους Γκύντερ Μπέκκερ και Γ. Γ. Παπαϊωάννου: α' συναυλία 30/10/62 στην αίθουσα Παρνασσός με έργα Σαϊνμπεργκ, Μπεργκ, Βέμπερν.

Στην Αθήνα πεθαίνει ο Μανώλης Καλομοίρης.

1963

Ο Ααρων Κόπλαντ προσκαλεί τον Ξενάκη να διδάξει σύνθεση στο Τάινγκλουντ των ΗΠΑ.

Πεθαίνουν οι συνθέτες Φρανσίς Πουλένκ και Πάουλ Χίντεμιτ.

1964

Στο Δυτικό Βερολίνο ο Ξενάκης αναπτύσσει τις νέες συνθετικές του τεχνικές: «Οφείλει να διακρίνει κανείς ανάμεσα σε δύο καταστάσεις: εντός χρόνου και εκτός χρόνου», εξηγεί.

Παρουσιάζονται τα *Εόντα*, έργο για πιάνο και πέντε χάλκινα.

Ο Μεσσιάν συνθέτει τα έργα *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (*Και προσδοκώ ανάσταση νεκρών*) και *Χρώματα της Ουράνιας Πόλης*, ενώ ο Στόκχαουζεν ολοκληρώνει τις συνθέσεις *Στιγμές* και *Μικροφωνία Ι*.

Στο Λονδίνο ακούγεται για πρώτη φορά η αποκατεστημένη *10η Συμφωνία* του Μάλερ.

1965

ο Ξενάκης αποκτά τη γαλλική υπηκοότητα χάρη στη βοήθεια του Ζορζ Πομπιντού και του συνθέτη Ζορζ Ωρίκ.

Στο Παρίσι πραγματοποιείται το πρώτο Φεστιβάλ Ξενάκη, αποκλειστικά αφιερωμένο σε έργα του. Ο συνθέτης τιμάται με το Μεγάλο Βραβείο της Γαλλικής Ακαδημίας Δίσκων.

Ο Λίγκετι ολοκληρώνει το *Ρέκβιεμ*, ο Πεντερέτσι τα *Κατά Λουκάν Πάθη* και ο Στόκχαουζεν τη *Μικροφωνία ΙΙ*.

Πεθαίνει ο Βαρτζ.

Στην Αθήνα ιδρύεται ο Ελληνικός



◀ Οι γονείς του Ιάννη Ξενάκη στη Βράιλα της Ρουμανίας, το 1918 (πηγή: «Xenakis», εκδ. Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας, 2001).

► Τα τρία αδέρφια: ο Ιάννης (ο μεγαλύτερος), ο Κοσμάς και ο Ιάσων στη Βράιλα της Ρουμανίας, το 1934 (πηγή: «Xenakis», εκδ. Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας, 2001).



◀ «Casa Xenaki» - Η κατοικία των γονιών στη Βράιλα της Ρουμανίας, περ. 1927. Επιστολικό Δελτάριο (πηγή: «Xenakis», εκδ. Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας, 2001).



▲ Ο Ιάννης Ξενάκης με τον Λε Κορμπνζιέ, το 1955 (φωτ.: Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).

▼ Παρουσίαση του έργου του Ι. Ξενάκη «Νύχτες», στο Φεστιβάλ Τεχνών της Σιράζ, στην Περσέπολη το 1969 (φωτ.: Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).



Σύνδεσμος Σύγχρονης Μουσικής.

Οι ΗΠΑ επεμβαίνουν στο Βιετνάμ.

1966

Παγκόσμια πρώτη για τη σύνθεση *Τερρετεκτόρ* στο Φεστιβάλ της Ρουαγιάν, για τον *Νόμο Αλφα* στη Βρέμνη και για την *Ορέστεια* –στην πρώτη της εκδοχή– στο Μίσιγκαν.

Μαζί με φίλους, ο Ξενάκης ιδρύει το πρωτοποριακό ερευνητικό και παιδαγωγικό Ιδρυμα EMAMu (Equipe de Mathematique et d' Automatique musicales).

Πρώτη παγκόσμια για τις *Βάκχες* του Χανς Βέρνερ Χέντσε.

1967

Πρεμιέρα της *Μήδειας* του Ξενάκη στο Παρίσι.

Στο πλαίσιο της παγκόσμιας έκθεσης του Μόντρεαλ ο Ξενάκης παρουσιάζεται στο Γαλλικό περίπτερο το πρώτο από τα *Πολύτοπα* του. Στη Βουδαπέστη πεθαίνει ο συνθέτης Ζόλταν Κοντάι.

Στις 21 Απριλίου, έπειτα από πραξικόπημα, κούντα στρατιωτικών αναλαμβάνει τη διακυβέρνηση της Ελλάδος.

1968

Πρεμιέρα για τις *Νύχτες* στο Φεστιβάλ της Ρουαγιάν.

Μάιος: φοιτητικές ταραχές στο Παρίσι. Το Οκτώβρη πραγματοποιούνται στην ίδια πόλη οι πρώτες *Ημέρες Σύγχρονης Μουσικής*.

Σοβιετική επέμβαση στην Τσεχοσλοβακία.

1969

Στο Φεστιβάλ Τεχνών της Σιράζ παρουσιάζεται το έργο *Περσέφρασα*. Το 1971 ακολουθεί το θέαμα *Περσέπολις* στα ερείπια του ανακτόρου του Δαρείου. Στην Ελλάδα, η συνεργασία του

συνθέτη με το καθεστώς του σάχη προκαλεί δυσμενή σχόλια παλαιών συναγωνιστών. Το 1976, ο Ξενάκης αποφασίζει να μη συμμετάσχει στο ιρανικό Φεστιβάλ και διατυπώνει εγγράφως την αντίθεσή του προς το καθεστώς.

Ανεβαίνει στο Αμβούργο η όπερα του Κρζιστοφ Πεντερέτσκι *Οι Διάβολοι του Λουντάν*, ενώ η *14η Συμφωνία* του Σοστακόβιτς ακούγεται στο Λέινγκραντ.

Ο πρώτος άνθρωπος πατά στη σελίτη.

1970

Οσακα, παγκόσμια έκθεση: παρουσιάζεται το *Χιμπκι Χανα Μα*, θέαμα ηλεκτροακουστικής μουσικής για ταινία οκτώ καναλιών και ακτίνες λέιζερ.

1971

Στη Νέα Υόρκη πεθαίνει ο Ιγκόρ Στραβίνσκι.

1972

Το *Πολύτοπο* του Κλυνύ, που παρουσιάζεται στις ρωμαϊκές θέρμες στο Παρίσι, σημειώνει τεράστια επιτυχία. Ο Ξενάκης προσκαλείται να διδάξει στο Ντάρμστατ, πόλη-σύμβολο της μουσικής πρωτοπορίας. Θα επιστρέψει το 1974 και το 1990.

1974

Σεπτέμβριος: Το Φεστιβάλ Μπετόβεν της Βόννης οργανώνει συναυλία με έργα Ξενάκη. Τον 1977 η πόλη τον τιμά με το Βραβείο Μπετόβεν!

23 Οκτωβρίου: Πρεμιέρα της *Ευρυάλης* στη Νέα Υόρκη.

Στη Γαλλία του απονέμεται το χρυσό μετάλλιο Μωρίς Ραβέλ.

Οι Τούρκοι εισβάλλουν στην Κύπρο, ενώ στην Αθήνα το στρατιωτικό καθεστώς ανατρέπεται και αναλαμβάνει κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας υπό τον Κ. Καραμανλή. Στις 17 Νοεμ-

βρίου ο Ξενάκης επιστρέφει στην Ελλάδα ύστερα από 27 χρόνια.

1975

Μία Εβδομάδα Ξενάκη κλείνει το Φεστιβάλ Αθηνών: τρεις συναυλίες στο Ηρώδειο, μεγάλη έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη, ένα συνέδριο. Η Ελλάδα ανακαλύπτει το δημιουργικό του έργο.

Ονομάζεται Επίτιμο Μέλος της Αμερικανικής Ακαδημίας και του Ινστιτούτου Τεχνών και Γραμμάτων.

Στο Παρίσι ο Μπουλέζ εγκαινιάζει το IRCAM (Ινστιτούτο Μουσικής και Ακουστικής Ερευνας και Συντονισμού). Στη Μόσχα πεθαίνει ο Σοστακόβιτς.

Αποχώρηση των ΗΠΑ από το Βιετνάμ.

1976

2 Μαΐου: Το έργο *Ψάφρα* (*Σαπφώ*) παρουσιάζεται στο Λονδίνο. Τον ίδιο μήνα του απονέμεται το Μεγάλο Εθνικό Βραβείο Μουσικής του γαλλικού υπουργείου Πολιτισμού.

Ο Φίλιπ Γκλας δημιουργεί αίσθηση με την όπερά του *Ο Αϊνστάιν στην παραλία*, στη Μητροπολιτική Όπερα της Νέας Υόρκης. Ο μινιμαλισμός έρχεται να αγγίξει το ευρύ κοινό που εθεωρείτο χαμένο για τη σοβαρή μουσική.

1977

Απονέμεται στον Ξενάκη το Μεγάλο Βραβείο Δίσκου της Ακαδημίας Σαρλ Κρος.

21 Δεκεμβρίου: *Jonchaies* (*Συστάδες από βούρλα*) στο Παρίσι.

1978

Το *Πολύτοπο* των Μυκηνών παρουσιάζεται για πέντε βραδιές ενώπιον 7.000 έως 10.000 ατόμων.

Το νέο μουσικό δράμα του Στόκχαουζεν ονομάζεται *Φως*.

Η όπερα *Le grand macabre* του Λίγκετι παρουσιάζεται στη Στοκχόλμη.

1980

Ο Ξενάκης προσκαλείται από την Ένωση Μουσουργών Πολωνίας για σειρά διαλέξεων. Έργα του ακούγονται για πρώτη φορά επίσημα στη Σοβιετική Ένωση αλλά και στη Νέα Υόρκη από τη Φιλαρμονική της πόλης, όπως και από τη Φιλαρμονική Ορχήστρα του Μπρούκλιν.

Συμμετέχει σε Διεθνές Επιστημονικό Συμπόσιο που οργανώνει στον Βόλο η Αρχιτεκτονική Σχολή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Αναταραχή στην Πολωνία και συγκρότηση ανεξάρτητων εργατικών συνδικάτων.

1981

13 Φεβρουαρίου: πρεμιέρα στο Μόναχο για το έργο *Αης*, με σολιστές τον βαρύτονο Σπύρο Σακκά και τον Σύλβιο Γκουάλντα στα κρουστά.

Τιμάται με το Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών.

1982

Αναγορεύεται Ιππότης της Λεγεώνας της Τιμής.

Στην Ελλάδα αναγνωρίζεται η Εθνική Αντίσταση.

1983

Γίνεται μέλος της Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Βερολίνου.

Με την ευκαιρία των εγκαινίων του μουσείου του Τελ-Αβίβ δίνεται στο Ισραήλ η πρεμιέρα της σύνθεσης *Σάαρ* (*Πύλη*).

1984

Στη Γαλλική Ακαδημία Καλών Τεχνών παίρνει τη θέση του Ζορζ Ωρικό. Θάλλειν από τη London Sinfonietta στο Λονδίνο.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

ΑΛΕΑΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ: εκ του λατινικού *alea* (κύβος, τύχη). Μουσική που δεν μπορεί να προβλεφθεί, που προκύπτει από διαδικασίες του τυχαίου, π.χ. με βοήθεια της στατιστικής ή ηλεκτρονικών υπολογιστών.

ΓΚΛΙΣΑΝΤΟ: διολισθαίνουσα μετάβαση από φθόγγο σε φθόγγο.

ΣΕΙΡΑΪΣΜΟΣ: μέθοδος σύνθεσης κατά την οποία ένας σταθερός συνδυασμός, ή ακολουθία (σειρά) στοιχείων αποτελεί αναφορά. Στην πιο συνήθη περίπτωση τα στοιχεία της σειράς είναι οι 12 φθόγγοι τη συγκεκριμένης κλίμακας. Στον καθολικό ή ολικό σειραϊσμό, η λογική αυτή επεκτείνεται και σε άλλες ποιότητες του ήχου, όπως η δυναμική, η ταχύτητα, το χρώμα κ.λπ.

ΣΤΟΧΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ: (εκ του ελληνικού «στόχος») – Ο όρος δεν πρέπει να συγχέεται με τη σημασία του στη νέα ελληνική. Αναφέρεται σε έργα των οποίων η τελική μορφή είναι απολύτως σαφής, ενώ τα δομικά τους στοιχεία έχουν προκύψει μέσα από διαδικασίες ελεγχόμενης τυχαιότητας ως αποτέλεσμα μαθηματικών νόμων (θεωρία πιθανοτήτων κ.λπ.).



▲ Ο Ιάννης Ξενάκης με τον Μορίς Μπεζάρ, στις 4 Απριλίου 1969, συζητούν σχετικά με την παρουσίαση του μπαλέτου «Νόμος Αλφα» (φωτ.: Mali - Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).

1985

Μέσα στη θύελλα που ξεσπώνεται σχετικά με το κόστος, ναυαγούν τα σχέδια για το Πολύτοπο των Αθηνών, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων για την πρώτη Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης.

Οι συμπαγείς δίσκοι (compact discs) μπαίνουν ευρέως στο εμπόριο.

1986

Στην Αθήνα ιδρύεται το Κέντρο Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας, που ως σύλλογος υπήρχε από το 1979. Πρόεδρος του ορίζεται ο Ξενάκης.

1987

26 Ιανουαρίου: *Ορόσημα (Jalons)* από το Ensemble Intercontemporain για την επέτειο των 10 χρόνων του.

Ο Νίξον στην Κίνα του μινιμαλιστή Τζον Ανταμς αποδεικνύεται η επιτυχεότερη σύγχρονη όπερα της τελευταίας δεκαπενταετίας.

1989

Αναγορεύεται σε επίτιμο διδάκτορα του Πανεπιστημίου του Εδιμβούργου και σε μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας της Σουηδίας.

Πεθαίνει ο Χέρμπερτ φον Κάραγιαν.

Γκρεμίζεται το τείχος του Βερολίνου. Την επόμενη χρονιά οι δύο Γερμανίες ενώνονται.

1991

Ο Ξενάκης αναγορεύεται σε αξιωματικό της Λεγεώνας της Τιμής και σε Ιππότη του Τάγματος Γραμμάτων και Τεχνών.

Πόλεμος στον Περσικό Κόλπο. Διάλυση της ΕΣΣΔ. Τέλος της πολιτικής απάρτχάιντ στη Νότια Αφρική.

1992

Γίνεται επίτιμο μέλος της Ακαδημίας της Αγ. Καικιλίας της Ρώμης.

Πεθαίνει ο Ολιβιέ Μεσιάν τη στιγμή που στο Φεστιβάλ του Ζάλτσμπουργκ παρουσιάζεται η μοναδική όπερά του, *Αγ. Φραγκίσκος της Ασίζης*.

1994

Επτά νέα έργα του Ξενάκη παίζονται σε παγκόσμια πρώτη.

Πεθαίνει ο Βίτολντ Λουτοσλάφσκι.

1997

Στην Ιαπωνία του απονέμεται το Βραβείο Κιότο.

1999

Φεστιβάλ Ξενάκη στη Λευκωσία και στη Λάρνακα της Κύπρου.

2001

4 Φεβρουαρίου: στις 5 το πρωί ο Ιάννης Ξενάκης φεύγει από τη ζωή λίγες μέρες μετά την παγκόσμια πρώτη του κατά Μπομπ Γουίλσον *Προμηθέα* στην Αθήνα (27 Ιανουαρίου). 🐛

N.A.A.

Βιβλιογραφία:

Barthel-Calvet, A.-S., «Chronologie» στον τόμο «Iannis Xenakis» (επιμ. F. B. Mâche) της σειράς «Portrait(s)», Bibliothèque Nationale de France, 2001.

Kendall, A., «The Chronicle of Classical Music», Thames and Hudson 1994/2000.

«The Timetables of History», Touchstone - Simon & Schuster 1975/1991.

Συμεωνίδου, Α., «Λεξικό Ελλήνων Συνθετών», Νάκας 1995.



▲ Σκηνή από τη χοροθεατρική παράσταση της Ερως Πήττα «Το άγγιγμα του Δία» (1996) πάνω στο έργο του Ξενάκη «Ο μύθος του Ηρώς».

Ο,τι ξέρω γι' αυτόν



▲ Ο Ιάννης Ξενάκης με τη σύζυγό του Φρανσουάζ στην Αθήνα, το καλοκαίρι του 1977 (φωτ.: Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).

Της **FRANÇOISE XENAKIS**

Συγγραφέως

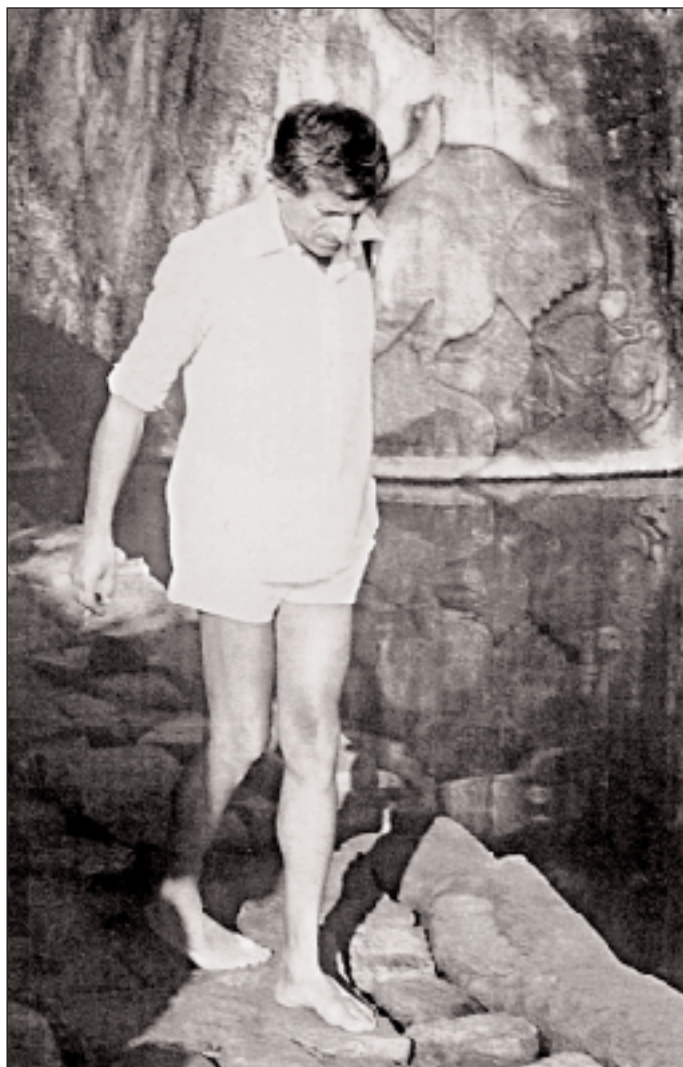
Ο ΞΕΝΑΚΗΣ δεν ήταν ποτέ Έλληνας με τους Έλληνες ή Γάλλος με τους Γάλλους. Εγινε χίλια κομμάτια για πάντα στα έξι του, όταν πεθαίνοντας η μητέρα του άφησε σε μια πόλη της Ρουμανίας, όπου ζούσαν, τρεις γιους, Έλληνες. Ο πατέρας, σίγουρος ότι έκανε καλά, εμπιστεύτηκε τα τρία παιδιά του σε τρεις παιδαγωγούς: μια Αγγλίδα, μια Γαλλίδα και μια Γερμανίδα. Αντάλασσαν τα παιδιά μεταξύ τους ανά εβδομάδα.

Στα δέκα του πήγε εσωτερικός σε

ένα σχολείο αγγλικής παιδείας στις Σπέτσες. Επέστρεψε απόφοιτος πα στην Αθήνα (1940) για να πέσει με τα μούτρα στις σπουδές στο Πολυτεχνείο –όταν ήταν ανοιχτό, γιατί μαινόταν ο πόλεμος– και πολύ γρήγορα πήρε μέρος στην Αντίσταση και μετά στον Εμφύλιο. Ανέκαθεν μοναχικός και προικισμένος για να επιβιώσει με μια άγρια υπερηφάνεια, η μόνη στιγμή που ο Ξενάκης ανήκε σε ομάδα ήταν η περίοδος της Αντίστασης, όταν μαχόταν εναντίον των Ιταλών στην αρχή, των Γερμανών, και στη συνέχεια των Αγγλων και των άλλων Ελλήνων. Την ημέρα που παραμορφώθηκε –η φίλη του σκοτώθηκε δίπλα του– ήξερε ότι οι αρχηγοί ήταν



◀ Ο Ιάννης Ξενάκης με τον ουνθέτη και δάσκαλό του Ολιβιέ Μεοσιάν (δεξιά) και τον Λουί Λεπράνς-Ρανγκέ κατά την επίσημη τελετή αναγόρευσής του σε ακαδημαϊκό στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στο Παρίσι, στις 2 Μαΐου 1984 (φωτ.: Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).



▲ Ο Ιάννης Ξενάκης κατά τη διάρκεια διακοπών στις Μαλδίβες, την περίοδο 1978-79 (πηγή: «Xenakis», εκδ. Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).

μακριά, είχαν ήδη φύγει, ήταν εξορία, και ότι η διαταγή να ανακαταλάβουν εκείνα τα σπίτια στην Αθήνα ήταν άχρηστη, χωρίς λόγο – υπήρξαν έντεκα νεκροί και από τις δύο πλευρές – αυτή ήταν μάλλον μια από τις σπάνιες φορές που υπάκουσε σε κάποιον ή κάτι, πάντως ήταν η τελευταία.

Δραπετεύει από ένα στρατόπεδο και θαλασσοδέρνεται σαν λαθρεπιβάτης στο αμπάρι ενός μικρού πλοίου· φτάνει στην Ιταλία όπου το Κομμουνιστικό Κόμμα της εποχής του δίνει ένα παντελόνι, ένα πουκάμισο και μια καλή συμβουλή: για να πάει στο Παρίσι, να περάσει τα σύνορα με τα πόδια την παραμονή των Χριστουγέννων· εκείνη τη νύχτα οι τελωνιακοί το γλεντάνε.

Φτάνει στο Παρίσι, άπατρις, έχοντας χάσει την ιθαγένειά του, καταδικασμένος ερήμην από το στρατοδικείο σε θάνατο· τον υποχρεώνουν να παρουσιάζεται κάθε τρεις βδομάδες στο αστυνομικό τμήμα για να του σφραγίζουν ένα μικρό τσαλακωμένο χαρτί –την άδειά του– όπου αναγκάζεται να μένει ατελείωτες ώρες απ' έξω μέχρι να ανοίξουν όλα τα γραφεία.

«Δεν σοβαρολογείτε!»

Τον βοηθούν οι Έλληνες εξόριστοι που είχαν εξασφαλίσει υποτροφία από τη γαλλική κυβέρνηση (εκείνος ήταν υπερβολικά χαρακτηρισμένος πολιτικά για να τολμήσουν να του χορηγήσουν κάτι ανάλογο) και βρίσκει δουλειά στον Λε Κορμπιζιέ. Ήταν καθαρή τύχη που βρέθηκε πλάι σ' αυτόν τον δύσκολο άνθρωπο, αχάριστο αλλά συναρπαστικό, ο οποίος δεχό-

ταν ως συνεργάτες ανθρώπους σχεδόν τόσο ιδιόρρυθμους όσο κι ο ίδιος. Εκεί, στην αρχή ασχολείται με υπολογισμούς υποστυλωμάτων· στόχος του είναι να πάει στην Αμερική να σπουδάσει πυρηνική φυσική, το αμέσως επόμενο πάθος του μετά τη μουσική, ξέροντας ότι θα είναι αναγκασμένος να πλένει μπουκάλια από γάλα – έτσι επιβίωναν οι Έλληνες φοιτητές στην Αμερική. Εξαιτίας όμως της ιδιομορφίας του και των προτάσεών του, ο Λε Κορμπιζιέ τον αφήνει να γίνει αρχιτέκτονας και μένει στο Παρίσι. Έτσι «γλιστράει» σ' ένα μάθημα που δίνει ο Ολιβιέ Μεοσιάν στο Ωδείο¹, όπου δέχονται ακροατές. Ο Ονεγκέρ και η δεσποινίς Μπουλανζέ τον είχαν απορρίψει ψυχρότατα: «Δεν έχετε παρακολουθήσει το Ωδείο! Ελπίζω να μη σοβαρολογείτε όταν λέτε ότι θέλετε να γίνετε συνθέτης!».

Η συνάντησή με τον Μεοσιάν, και στη συνέχεια με τον Σέρχεν, συντέλεσε στο θαύμα. Εκείνη την εποχή, όπως άλλωστε όλες τις εποχές, οι άνθρωποι ζούσαν σε αγέλες, όπως οι λύκοι ή σε κοπάδια όπως τα πρόβατα. Στο μουσικό Παρίσι της δεκαετίας του '50 δέσποζε η ομάδα της σειραϊκής μουσικής, ένα βασίλειο όπου τα φιρμάνια του «βασιλιά» ήταν νόμος. Ο Χέρμαν Σέρχεν, όμως, που μισούσε τα γλυκόλογα και είχε μια ανωτερότητα αυτοκρατορική, δεν έσκαγε για τέτοιου είδους απαγορεύσεις· του ήταν αδιάφορο αν ο Ξενάκης είχε τελειώσει το Ωδείο. Δέχτηκε να δει μια παρτιτούρα, ήταν οι *Μεταστάσεις*, και είπε: «Θα το παίξω». Οι ήχοι αυτοί, που δεν ανήκαν σε καμιά σχολή και δεν παρέπεμπαν σε καμιά μέχρι τότε γνωστή μουσική, τον ενδιέφεραν.



▲ Ο Ιάννης Ξενάκης στο Φεστιβάλ της Ρουαγιάν, το 1974 (φωτ.: Mali, πηγή: «Xenakis», εκδ. Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).

Μετά ο Ολιβιέ Μεσσιάν το είπε, το έγραψε: η «διαφορά», η «μοναξιά» αυτού του ξένου, του «ξενάκη»², όπως ήδη θα ήθελε να τον αποκαλέσει, είναι ολοφάνερη, ο Ξενάκης είναι κορυφή. Η εξυπνάδα, η ανθρώπινη ζεστασιά του Μεσσιάν –φυσική και συγχρόνως χριστιανική– υπήρξε ζωτική για τον απομονωμένο πρόσφυγα. Πιστεύω, φοβάμαι, ότι ο Μεσσιάν ήταν ο πρώτος άνθρωπος στο Παρίσι που έδειξε κάποια τρυφερότητα στον Ξενάκη και που εκείνος τόλμησε να ανταποδώσει. Ο Ολιβιέ Μεσσιάν –πο πολιτισμένος από τον Χέρμαν Σέρκεν, με το γυρτό του κεφάλι και το πονηρό του βλέμμα– ήξερε να αποδέχεται τις τιμές που του οφείλονταν, αλλά τίποτα και κανένας δεν μπορούσε να τον εμποδίσει, όταν ανακάλυπτε ένα νέο ταλέντο, να είναι πανευτυχής και να κάνει τα πάντα για να το μάθουν και να το ακούσουν όλοι. Αυτό είναι πραγματική γενναιοδωρία.

Δεν ξέρει να χαμογελά

Οποιοι κι αν ήταν οι πιέσεις που προσπάθησαν να ασκήσουν οι οργανωμένες αγέλες που κρατούσαν τα σκίπτρα, συμπεριλαμβανομένων των εφημερίδων και του ραδιοφώνου, ο Σέρκεν και ο Μεσσιάν δεν το έβαλαν κάτω και βοήθησαν αυτόν τον ξένο, για τον οποίο όλοι έλεγαν ότι «δεν γράφει μουσική». Από την πρώτη δημόσια συναυλία του, το 1956, στο Ντάρμστατ, ο Ξενάκης προκάλεσε

έντονα πάθη στο κοινό και μίσος στους σειραϊκούς «ιδιοκτήτες» του χώρου. Σαράντα χρόνια αργότερα ξαναπαίζονται έργα του στο Ντάρμστατ και προκαλούν τον ίδιο ενθουσιασμό στο κοινό και την ίδια χολιασμένη σιωπή στους διοργανωτές! Αυτό γινόταν από την αρχή: ο Ξενάκης δεν «περνάει» στους συνθέτες που κρατούν τα σκίπτρα. Καταγεγραμμένος ως outsider³ από τους περιφρονητικούς κριτικούς της δεκαετίας του '50, όπως ο Γκολεά, παραμένει outsider και αυτό γίνεται η δύναμή του.

Ο Ξενάκης όμως είναι και ο ίδιος εν μέρει υπεύθυνος –τι ευφημισμός!– γι' αυτό. Στην πραγματικότητα, από τότε που ήταν παιδί, κάνει δύσκολα σχέσεις. Δεν έμαθε ποτέ να λέει στους άλλους που μετρούσαν στην προσωπική του ζωή πόσο σημαντικοί είναι γι' αυτόν. Ο Ξενάκης, που έχει το πιο όμορφο χαμόγελο του κόσμου, δεν ξέρει να χαμογελά.

Το σπίτι του;

Εδώ (στη Γαλλία) η επίσημη έχθρα συνεχίστηκε: ωστόσο το δίκτυ που είχαν ρίξει πάνω στη σύγχρονη μουσική είχε κάποιες τρύπες, και ο Μορίς Φλερέ, ο Μισέλ Γκι, ο Κλοντ Σαμουέλ κατάφεραν, για λίγο, να παίζεται η μουσική του Ξενάκη σε κάποια φεστιβάλ. Θυμάμαι ένα φεστιβάλ στη

Ρουαγιάν όπου το κοινό, μετά τις Νύχτες και το *Τερρετεκτόρχ*, έμεινε αποβολωμένο από θαυμασμό – ναι, από θαυμασμό. Αυτά τα πράγματα μένουν χαραγμένα στη μνήμη μιας γυναίκας. Θυμάμαι μια γυναίκα, συνθέτρια της οποίας τη μουσική ανακατασκεύαζε ο «βασιλιάς», να φωνάζει: «Ναι, ναι, είναι ο νέος Μπερλιόζ, ο Μπερλιόζ των φτωχών» (και υπήρχε τότε περιφρόνηση στη φωνή της –σ' αυτούς τους ανθρώπους, αυτής της εποχής, δεν άρεσε ο Μπερλιόζ), κι εκείνον να απομακρύνεται από τους ανθρώπους που ήθελαν να τον συγχαρούν. Θυμάμαι επίσης τις φιλικές παρατηρήσεις ενός δημοσιογράφου, που η παγωμένη ντροπαλότητα του Ιάννη δεν τον αποθάρρυνε, να του προσάπτει ευγενικά αλλά απόλυτα τα λόγια: «μου αρέσει ο Μπραμς». Εκείνη την εποχή οι εκπρόσωποι της σύγχρονης γαλλικής μουσικής δεν αγαπούσαν ούτε τον Μπραμς. Ήταν για τους τσιγγάνους!

Ο Ιάννης, λόγω καταγωγής και κατακερματισμένης παιδικής ηλικίας –επανερχομαι σ' αυτό συνέχεια, αλλά είναι η εξήγηση και της τέχνης του και της συμπεριφοράς του– προέρχεται από το πουθενά. Χωρίς να είναι απολύτως Γάλλος με –και για– τους Γάλλους, αγαπά αυτήν τη χώρα, όπως την αγαπούν οι άνθρωποι που έχουν γεννηθεί αλλού. Το σπίτι του; Το θέλησε στη Γαλλία, όπως κι αν ήταν οι άλλες προτάσεις που θα μπορούσαν να μας κάνουν να μείνουμε αλλού, πολύ καλύτερα και προστατευμένοι. Το γεγονός ότι το αρχείο του θα φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη δίπλα στο αρχείο του Μεσσιάν τον γέμισε απέραντη χαρά. Το πρόσωπό του φωτίστηκε για μια στιγμή (ευχαριστώ, Κατρίν Μασίη). Όσο κι αν είναι γνωστός στο κοινό, εδώ οι μεγάλοι οργανισμοί εξακολουθούν να μην τον περιλαμβάνουν στα προγράμματά τους. Μόνο σολιστές, θερμοί υποστηρικτές, χρίστηκαν στρα-

«Εμείς ζούμε σε έναν κόσμο όπου οι λέξεις είναι πολιτισμένες γιατί οι καρδιές δεν είναι εκείνος το αντίστροφο»

τιώτες του εδώ και χρόνια, και παίζουν έργα του όποτε μπορούν.

«Κι αν κάνουν λάθος;»

Δεν είναι, επίσης, Έλληνας με τους Έλληνες. Θρεμμένος με την αρχαία Ελλάδα, η οποία όταν ήταν παιδί του χρησίμευσε ως οικογένεια (και τι οικογένεια!), προσάπτει στους Έλληνες ότι είναι νεοέλληνες! Ο τρόπος που ζουν, σε ομάδες, έξω, δεν είναι ο δικός του τρόπος. Είναι υπερβολικά θορυβώδεις γι' αυτόν που αγαπά τη σιωπή. Ο Ξενάκης είναι μοναχικός, συχνά σιωπηλός. Επιθετικός, έτοιμος για καβγά, δεν δέχεται εύκολα συζητήσεις. Αυτό είναι το καβούκι του,

προσπαθεί να κρύψει τραύματα και υπερηφάνεια που τον παραλύουν. Δεν μπορεί, δεν ξέρει να πλησιάσει τους ανθρώπους (όταν κάποιος καταφέρει να σπάσει αυτό το καβούκι, ανακαλύπτει πόσο μοναχικός είναι). Δεν υπήρξε ούτε μία συναυλία που να μην μου πει: «Αυτήν τη φορά θα αντιληφθούν ότι δεν αξίζει τίποτα». Ούτε οι καλές κριτικές, ούτε οι νέοι που τον πλησίαζαν για να μελετήσουν – ούτε οι διατριβές, ούτε οι συναυλίες σε ολόκληρο τον κόσμο, καμιά ένδειξη αναγνώρισης δεν τον ζεσταίνει, δεν τον καθησυχάζει. Δεν κατάλαβε ποτέ ούτε είδε ότι το κοινό τον αγαπούσε, ακόμα κι όταν κάποιες φορές τον είδα συγκινημένο από τον κόσμο που είχαν οι συναυλίες του. Η αμφιβολία τον κυριεύει αμέσως: «Κι αν κάνουν λάθος;». Κι αν κάνουν λάθος που μας αρέσει η μουσική του;

Οι συναυλίες ήταν για τον Ιάννη ένα βασανιστήριο. Το μόνο που τον ενδιέφερε ήταν οι πρόβες. Συχνά τον άκουγα να λέει στον μαέστρο: «Πρέπει να είμαι οπωσδήποτε παρών το βράδυ;».

Δεν έπαιξε ποτέ το παιχνίδι των δημόσιων ή επαγγελματικών σχέσεων. Οχι από περιφρόνηση, από βαθιές πληγές. Δεν τον είδα ποτέ να ανοίγει μια πρόσκληση ή να απαντά, και αν την άνοιγα εγώ και του την έδειχνα δεν τον άκουσα ποτέ να λέει: «Θέλω να πάω σ' αυτήν τη συναυλία» – με εξαίρεση τον Μπρέντελ όταν έπαιζε Μπραμς. Οι παρτιτούρες, μέσα στη σιωπή, του ταίριαζαν καλύτερα. Δεν είπε ποτέ «θα ήθελα να συναντήσω τον τάδε»...

Πολιτισμένη καρδιά

Το 1981 συνέβη κάτι που είναι για γέλια. Ο κόσμος νόμιζε ότι ήταν ψέματα, αλλά είναι αλήθεια. Η Μονίκ Λανγκ τού είχε τηλεφωνήσει πολλές φορές στο στούντιο για να τον καλέσει για φαγητό με τον νέο Πρόεδρο της Δημοκρατίας⁴, και κάθε φορά εκείνος έλεγε όχι. Το γεγονός τής φαινόταν αδιανόητο, κι έτσι ενόχλησε τον Ζαν-Πολ Αρόν, με τον οποίο βλέπαμε κάπου κάπου. «Τελικά ο Ξενάκης σου δεν είναι άνθρωπος της Αριστεράς». «Μα πώς μπορείς και les κάτι τέτοιο;» «Οποτε τον καλώ για φαγητό με τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας, αρνείται!» Αυτός τηλεφωνεί στον Ιάννη και τον μαλώνει ευγενικά θυμίζοντάς του ότι δεν αρνούμεθα την πρόσκληση ενός Προέδρου, κι ο Ιάννης απαντά ότι δεν τον νοιάζει! «Μα τελικά, γιατί αρνείσαι;» «Γιατί δεν τρώω ποτέ το μεσημέρι». (Του το συγχώρεσε ο Πρόεδρος; Οχι.) Γεννήθηκε ακοινωνήτος ή έγινε; Όπως και να 'χει, είναι ανεπίδεκτος συζήτησης. Δεν έμαθε ποτέ να μιλάει με τους ανθρώπους, παρά μόνο για μουσική, μαθηματικά, κβαντικές θεωρίες, φιλοσοφία. Και αν –πάνε πάνω από σαράντα χρόνια– πήγε σε κάποια τραπέζια (για να με ευχαριστήσει;) για τις δύο κυρίες που κάθονταν πλάι του θα ήταν μια φοβερή τιμωρία, διότι παρέ-

μενε μουγκός! Μια μέρα, κάνοντας μια προσπάθεια, ρώτησε μια νεαρή κυρία (πάντα του άρεσαν οι νεαρές κυρίες, αλλά τελικά τους έδωσε ελάχιστο από τον χρόνο του): «Με τι ασχολείσθε;» «Με την αισθητική, του απαντά». «Με τον Ρενό ντ' Αλόν ή τον Μικέλ Ντιφρέν;» «Όχι, με την Carita»⁵. «Δεν τη γνωρίζω, πού διδάσκει;». Αυτός είναι ο Ιάννης. Ίσως να ένωθε μειονεκτικά λόγω παρελθόντος, αλλά ποτέ δεν έκανε την παραμικρή προσπάθεια – μπορούσε όμως; Τα αδέρφια του είχαν τα ίδια προβλήματα: πώς να γίνουν αποδεκτοί από τους άλλους. Μπορούσε να γίνεται ψυχρός (βλέπε στρυφνός). Το έχω ήδη πει. Εμείς ζούμε σε έναν κόσμο όπου οι λέξεις είναι πολιτισμένες γιατί οι καρδιές δεν είναι· εκείνος το αντίστροφο.

«Ανιάτα σοβαρός»

Αντίθετα, να αναγνωριστεί η μουσική του ήταν ζωτικής σημασίας γι' αυτόν, στην αρχή. Μετά; Του αρκούσε να δουλεύει, να συνθέτει, και κώθηκε όλο και περισσότερο στη μοναξιά. Την εποχή που υπήρχαν ακόμη κάποιοι δημοσιογράφοι που προσπαθούσαν να τον συναντήσουν, τους αποθάρρυνε επίτηδες. «Γνωρίζετε τη μουσική μου;», ενώ όλες οι εφημερίδες μιλούσαν για την αφρόκρεμα της μουσικής! «Ξέρετε μαθηματικά;» Δεν τηλεφωνούσαν δεύτερη φορά! Ο Μορίς Φλερέ, εκείνος –πηγή ζωής– ήξερε να τον κάνει να μιλάει. Τότε το πρόσωπό του φωτιζόταν· ο Μορίς τον ταρακουνούσε, τον ανάγκαζε να ζησει για λίγο ανάμεσά μας. 1949... 1997, για σχεδόν σαράντα οκτώ χρόνια –εκ των οποίων τα δώδεκα που δούλεψε στον Λε Κορμπιζιέ συνέθετε τη νύχτα– έβλεπα αυτόν τον άνθρωπο να πηγαίνει κάθε πρωί στο τραπέζι του και να συνθέτει όρθιος μέσα σε μια εκκωφαντική σιωπή.

Ήταν ο Ξενάκης ευτυχισμένος; Δυστυχισμένος; Πιστεύω ότι ποτέ στη ζωή του δεν τον απασχόλησαν τέτοια πράγματα, δεν τον αφορούσαν. Η δουλειά του καταβρόχθισε και βρέθηκε μόνος του σε άγνωστες περιοχές παρασυρόμενος από τις ανακαλύψεις του, αποδεκτός ή μη. Ήταν το πάθος του. Ο Μορίς Λερού έλεγε γι' αυτόν ότι ήταν «ανιάτα σοβαρός». Είναι αλήθεια. Ήταν σκυθρωπός άνθρωπος; Ναι. Αρνητικός; Ποτέ.

Το καλοκαίρι ευχαριστιόταν να παλεύει με τη θάλασσα, κολυμπώντας ή κωπηλατώντας. Για να καθεί; Θα του άρεσε· ξεπερνούσε συχνά τα όρια, αλλά η θάλασσα δεν τον πήρε ποτέ.

Το 1997 έγραψε ένα έργο. Όταν τελείωσε το ονόμασε Ω-Μέγα, χωρίς να με ρωτήσει συνήθως τηλεφωνούσε από το στούντιό του και μου έλεγε μερικούς τίτλους να δει πώς μου ακούγονταν, τονίζοντας επίτηδες τα ρο! Επέλεξε το τελευταίο γράμμα της ελληνικής αλφαβήτου για το τελευταίο έργο του. Επειτα βυθίστηκε στη σιωπή (προμελετημένα;). Μισάνθρωπος, ακατάλληλος για ευτυχία. Τώρα είναι μακριά, πολύ μακριά. Μένει η δουλειά του.

Ιούνιος 2001. Ο Ιάννης έφυγε την Κυριακή 4 Φεβρουαρίου 2001, την αυγή. Σε κόμα επί τρεις μέρες, ξύπνησε και στράφηκε στο ντιβάνι όπου κοιμόμουν... Στο βλέμμα του υπήρχε λίγος φόβος... Του χάιδεψα το μέτωπο όπως έκανε η μαμά του. Του ψιθύρισα τι του συνέβαινε, και μου φαίνεται –όχι, είμαι σίγουρη– ότι αποκοιμήθηκε πριν πεθάνει. Χαμογελούσε...

Αφησα στον ενεστῶτα αυτό το κείμενο που γράφτηκε πριν, γιατί... γιατί δεν ξέρω να γράφω ακόμα στον αόριστο όταν μιλάω γι' αυτόν. 🦋

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Εννοείται το Conservatoire National de Paris (Σ.τ.Μ.)

2. Λογοπαίγνιο του επιθέτου «ξένος» και του ονόματος του Ι. Ξενάκη (Σ.τ.Μ.)

3. Αγγλικά στο πρωτότυπο (Σ.τ.Μ.)

4. Εννοείται ο Φρανσουά Μιτεράν (Σ.τ.Μ.)

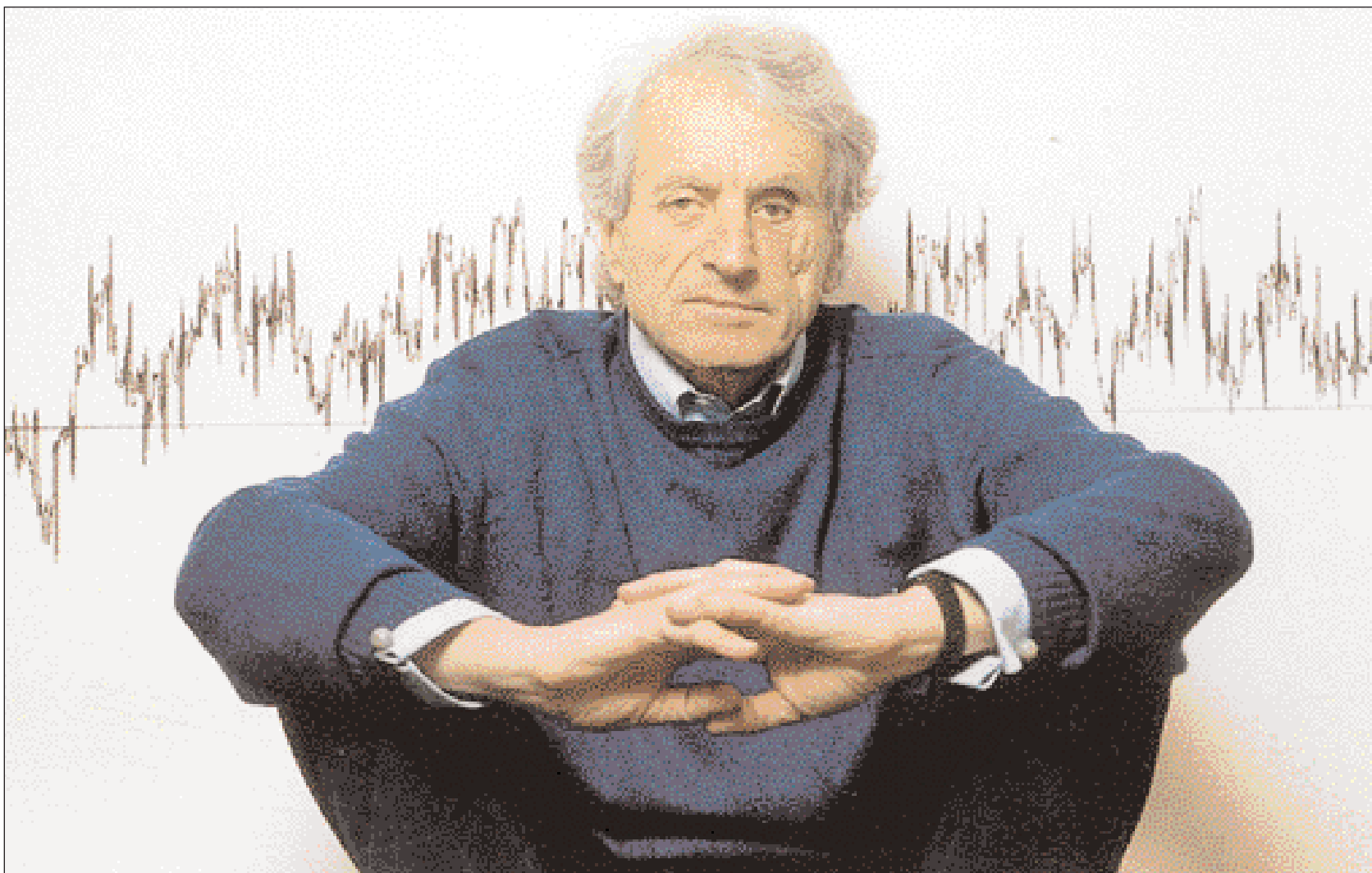
5. Ονομαστό ινστιτούτο αισθητικής με μεγάλη γκάμα καλλυντικών (Σ.τ.Μ.)

ΣΗΜΕΙΩΣΗ «ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΩΝ»:

Το κείμενο της Fr. Xenakis (μετάφραση: Μ. Γ. Θεοδόρου) περιλαμβάνεται στον τόμο «Iannis Xenakis» (επιμ. F. B. Mâche) της σειράς Portrait(s) της Bibliothèque Nationale de France, 2001.



▲ Ο Ιάννης Ξενάκης στο εργαστήριό του στο Παρίσι, το 1985 (φωτ.: G. Vivien, πηγή: «Xenakis», εκδ. Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).



▲ Πορτρέτο του συνθέτη στις 28 Ιανουαρίου 1994 (φωτ.: U. Andersen, πηγή: «Xenakis», εκδ. Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).

Μαρξισμός, ΕΠΙΟΝ και Πλάτων

Ένα κείμενο του ΙΑΝΝΗ ΞΕΝΑΚΗ

Η ΜΟΥΝ 5-6 χρονών όταν πέθανε η μητέρα μου. Πέρασα τα εφηβικά μου χρόνια εσωτερικός σ' ένα σχολείο κοντά στη θάλασσα· η ζωή όμως ήταν πικρή ακόμα και στις Σπέτσες εκείνης της εποχής. Μου άρεσε πολύ να διαβάζω αστρονομία, απομονωμένος στη βιβλιοθήκη. Και κάποτε, μέσω ενός δασκάλου, ανακάλυψα τον Ομπρο, τους αρχαίους συγγραφείς· έτσι άνοιξε για μένα η καταπακτή για τον φιλοσοφικό λόγο.

Ηρθα στην Αθήνα και συνέχισα να μελετώ τους αρχαίους· άρχισα να διαβάζω Πλάτωνα, αρχαίους

ποιητές όπως η Σαπφώ και ο Ανακρέων, μόνος μου φυσικά. Πήγαινα στον Μαραθώνα και έκλαιγα πάνω στον τύμβο των Μαραθωνομάχων. Πήγαινα στο μουσείο και μάθαινα, αποκτούσα και σωματική επαφή με την αρχαία αισθητική. Εν τω μεταξύ, επειδή αγαπούσα τα μαθηματικά και τη φυσική, με παρότρυναν να φοιτήσω στο Πολυτεχνείο, να γίνω μηχανικός, παρότι δεν μ' ενδιέφερε. Απ' την άλλη πλευρά υπήρχε η μουσική· συνειδητοποιούσα σιγά-σιγά ότι αυτό που ήθελα δεν ήταν να μάθω πιάνο ή κάτι τέτοιο, αλλά να κάνω σύνθεση, να δω πώς φτιάχνεται η μουσική, ποια είναι η διάρθρωση, πώς είναι η δομή της. Τα αποτελέσματα των εξετάσεων ανακοινώθηκαν το πρωί της 28ης Οκτωβρίου 1940.

Το Πολυτεχνείο δεν άνοιξε τις πύλες του, είχαν όμως δημοσιεύσει τα αποτελέσματα κι έτσι πήξεραι πως είχα περάσει. Καθυστέρησε να ανοίξει περίπου έναν χρόνο· από κει και πέρα αρχίζει και η Αντίσταση.

Εκείνη την εποχή διάβαζα Πλάτωνα, είχα πάντοτε στην τσέπη μου κάτι μικρές στερεότυπες εκδόσεις. Μελετούσα την *Πολιτεία*. Η κατάσταση στην Ελλάδα ήταν τόσο ασφυκτική ώστε έπρεπε να βρει κανείς διεξόδους. Δημιούργησα λοιπόν ένα δικό μου χώρο, εντελώς φανταστικό, ο οποίος βρισκόταν σε σύγκρουση με την πραγματικότητα. Και αυτή η σύγκρουση ήταν πράξη – κίνδυνος θανάτου στις διαδhlώσεις. Ήταν και ιδεολογία, διότι στα



▼ Ο Ξενάκης (τέταρτος από αριστερά, πίσω από το παιδί που τρέχει) κατά τη διάρκεια διαδήλωσης στην Αθήνα, το 1942. Φωτογραφία του βρετανικού υπουργείου Πληροφοριών (φωτ.: Imperial War Museum, πηγή: «Xenakis», εκδ.: Kahn & Averill 1986/90).

▲ Φωτογραφία του Ξενάκη πριν από τον σοβαρό τραυματισμό του στα Δεκεμβριανά (πηγή: Ξενάκης, εκδ. Ψυχογιός 2001).



▲ Δελτίο αστυνομικής ταυτότητας που απέκτησε ο Ξενάκης το 1945, μετά τον τραυματισμό του στα Δεκεμβριανά (Συλλογή Ξενάκη, πηγή: «Xenakis», εκδ.: Kahn & Averill 1986/90).

μαρξιστικά κείμενα που κυκλοφορούσαν εκείνη την εποχή –με την παράξενη, άκαμπτη, δήθεν δημοτική γλώσσα– διάβαζα, καταλάβαινα και αποδεχόμουν τις θέσεις του μαρξισμού· τις έβλεπα ως ένα είδος παραμόρφωσης των πλατωνικών ιδεών. Ενστερνιζόμουν τις θέσεις περί ισοτιμίας των πολιτών, περί ελευθερίας του ατόμου. Δεν καταλάβαινα τις θέσεις τακτικής του, δηλαδή την πάλη των τάξεων. Αυτά ήθελα να διακρίνω στον μαρξισμό και αυτά ήταν που με έκαναν να ενταχθώ στο ΕΑΜ. Έγινα μαρξιστής από τις ανάγκες της καθημερινότητας, από την πάλη και κυρίως επειδή διέκρινα ένα γεφύρωμα με τον πλατωνισμό. Έτσι άρχισε και η δράση μου στο οργανωτικό πλαίσιο του Πολυτεχνείου και κατόπιν στο Κομμουνιστικό Κόμμα. Ήμουν στην οργάνωση του Πολυτεχνείου μαζί με τον Κώστα Φιλίνη, τον Γρηγόρη Φαράκο. Και αναμείχθηκα σε όλους τους αγώνες, έγινα μέλος της Πανσπουδαστικής Επιτροπής, γραμματέας της ΕΠΟΝ Πολυτεχνείου το '43-'44.

Εφυγα από την Ελλάδα το 1947. Λιποτάκτης από τον στρατό, από το Χαϊδάρι. Ήταν η εποχή που άρχισαν οι εκτοπισμοί στη Μακρόνησο και η κομματική γραμμή, θυμάμαι, ήταν «ανοικτή». Δηλαδή όποιος ήθελε μπορούσε να πάει στο βουνό να βρει τον Μάρκο, όποιος ήθελε μπορούσε να μείνει στα αστικά κέντρα για παράνομο αγώνα, άλλοι μπορούσαν, αν ήθελαν, να πάνε στον στρατό. Καθώς ήμουν τραυματισμένος, σκέφτηκα πως αν πήγαινα

στον στρατό θα έβγαινα βοηθητικός κι έτσι θα μπορούσα ίσως να ξεφύγω. Το έσκασα και καταδικάστηκα σε θάνατο.

Την απόφαση να φύγω, ωστόσο, την είχα πάρει από παλιότερα. Λίγο πριν από την Απελευθέρωση, το 1943, είχα συζητήσει με τους φίλους μου, τον Νικία τον Σταυρουλάκη –τον έλεγαν «αμίλητο» γιατί όποτε τον έπιαναν και τον βασάνιζαν δεν έλεγε ποτέ λέξη– τον Λεωνίδα τον Κύρκο και άλλους· τους ανακοίνωσα ότι είχα αποφασίσει να σταματήσω

την πολιτική δράση διότι, ουσιαστικά, ήμουν μουσικός· ήθελα να συνεχίσω τη μουσική, που την είχα αφήσει, και για μένα δεν υπήρχε άλλη λύση. Δεν ήξερα το είδος της μουσικής που επρόκειτο να κάνω, ήθελα απλώς να ζω με τη μουσική, κάνοντας μουσική, μελετώντας συνεχώς, όχι μόνο ακούγοντάς την. Το σημαντικό ήταν πως είχα αποφασίσει ότι για να υπάρξω ως άτομο έπρεπε να κάνω μουσική.

Αλλιώς δεν θα ήμουν τίποτε. Ήταν ένα πραγματικό πάθος, εσωτερικό, που σιγά - σιγά έβγαινε στην επιφάνεια, δεν ήταν κάτι δεδομένο εξ' αρχής. Οι φίλοι με κατάλαβαν.

Αισθανόμουν βεβαίως ένα είδος χρέους έναντι των συναγωνιστών και των συντρόφων που είχαν σκοτωθεί. Ένα χρέος για τον αγώνα που είχα εγκαταλείψει. Ήθελα να επιστρέψω, πιστευα όμως πως αν γυρνούσα πίσω θα με απορροφούσαν οι πολιτικοί αγώνες και δεν θα μπορούσα να κάνω μουσική.

Τους ανακοίνωσα ότι είχα αποφασίσει να σταματήσω την πολιτική δράση διότι, ουσιαστικά, ήμουν μουσικός

Επειτα η Ελλάδα, εκείνα τα χρόνια, ήταν τελείως απομονωμένη· είχε τελειώσει ο πόλεμος και οι καταστροφές ήταν μεγάλες.

Ήθελα να ταξιδέψω, να μάθω ό,τι δεν μπορούσα να μάθω στην Ελλάδα. Η Γαλλία ήταν η πρώτη χώρα στην οποία, κατά τη γνώμη μου, άξιζε να πάει κανείς εκείνη την εποχή, καθώς ήταν η πρώτη χώρα όπου υπήρχαν κομμουνιστές στην κυβέρνηση. Τελικώς έμεινα στη Γαλλία. Ήθελα να σπουδάσω, ταυτόχρονα, θεωρητική φυσική, αρχαία φιλοσοφία και μουσική.

Έπρεπε όμως και να ζήσω. Ήμουν πρόσφυγας. Έκανα λοιπόν υπολογισμούς υποστυλωμάτων και τις νύχτες μελετούσα μουσική κι αναζητούσα έναν άνθρωπο να μου τη διδάξει. Ήμουν ήδη μεγάλος, 27-29 χρονών, όλοι μου έλεγαν: «Είσαι πολύ γέρος, παιδάκι μου, δεν δουλεύεις καλύτερα ως μηχανικός ή έστω ως αρχιτέκτονας; Βγάλε χρήματα και μετά, όταν φτάσεις στα 40, θα μπορέσεις να κάνεις ό,τι θέλεις». Δεν τους άκουγα. Στην αρχή δεν υπήρχε τίποτε, μόνο μεγάλη πίκρα, ορισμένες γνώσεις και αναμνήσεις. Μετά συνάντησα τον Ολιβιέ Μεσιάν και του έδειξα ό,τι είχα κάνει. Μου είπε πως δεν είχα ανάγκη σπουδών και ότι μπορούσα να κάνω ό,τι θέλω στη μουσική· ήταν η πρώτη και μόνη φορά που έλεγε κάτι τέτοιο. Το πρώτο μου έργο προκάλεσε σκάνδαλο· το κοινό διχάστηκε. Το σημαντικό για μένα, όμως, ήταν ότι διαπίστωνα πως είχα δίκιο για τον δρόμο που είχα επιλέξει.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Αναδημοσίευση από το βιβλίο «Ιάννης Ξενάκης, Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής» (επιμ. Μ. Σολωμός, μτφρ. Τ. Πλυτά), εκδ. Ψυχογιός, 2001.

Το Παρίσι σε αναβρασμό

► Η γοητευτική παραφροσύνη της υψηλής ραπτικής δίνει έναν από τους κυρίαρχους τόνους στο Παρίσι της δεκαετίας του '50. Βραδινή τσαλίνα του Ντιόρ, Αύγουστος 1955 (φωτ.: συλλογή Gruber).



▲ Ο Ιάννης Ξενάκης στους Κήπους του Λουξεμβούργου στο Παρίσι, το 1947 (φωτ.: Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας).

Της **ΔΩΡΑΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΥ**

Συνθέτριας

ΤΟ 1947 Ο ΞΕΝΑΚΗΣ, εγκαταλείποντας την εμπολέμη Ελλάδα, φτάνει στο Παρίσι. Την περίοδο εκείνη η πόλη, με τα σημάδια του πολέμου ακόμα εμφανή, προσπαθεί να αναδιοργανωθεί σε όλα τα επίπεδα. Παράλληλα, αποτελεί πεδίο έντονων διπλωματικών διαβουλεύσεων που δεν αφήνουν αδιάφορο κανέναν.

Όμως το μεταπολεμικό Παρίσι επανέρχεται γρήγορα στους παλιούς ρυθμούς του, καθώς τα θέατρα, η όπερα, η κοινωνική και καλλιτεχνική ζωή, ακόμα και η υψηλή ραπτική, αναβιώνουν. Οι πολλοί διάσημοι επισκέπτες, αλλά και όλοι αυτοί –καλλιτέχνες, συγγραφείς, διπλωμάτες, δημοσιογράφοι– για τους οποίους η πό-

λη αποτελεί πόλο έλξης, έρχονται σε επαφή με τη ζωντάνια και την ελπίδα που έχει δημιουργήσει η μεταπολεμική ευφορία.

Η Γαλλία διεκδικεί τη θέση της στον νέο κόσμο και το Παρίσι αναζητά το νέο του πρόσωπο. Η ανάγκη για ανοικοδόμηση σε όλη τη χώρα είναι άμεση, καθώς, σύμφωνα με στοιχεία της εποχής, ένα σπίτι στα είκοσι έχει γκρεμιστεί, ένα στα έξι έχει υποστεί σοβαρές ζημιές, ενώ υπάρχουν σημαντικές φθορές στο βιομηχανικό τομέα. Αρχιτέκτονες και μηχανικοί απαντούν σε αυτήν την ανάγκη. Αυτή η ζήτηση για άμεσο, οικονομικό και μαζικό οικοδομικό σχεδιασμό δημιουργεί θέσεις εργασίας και δίνει στον Ξενάκη την ευκαιρία, λίγο μόνο καιρό μετά την άφιξή του, να εργαστεί ως μηχανικός στο γραφείο του Λε Κορμπιζιέ.

Η καλλιτεχνική δραστηριότητα εί-

ναι πολύ έντονη, καθώς οργανώνονται εκθέσεις, ομιλίες και συναυλίες. Ο κόσμος διψάει για ζωή και νέες ιδέες. Ρεαλιστές και εξπρεσιονιστές, όπως ο Μοτέ και ο Ρεμπειρέολ, παρουσιάζουν τη δουλειά τους. Ο Πικάσο συνεχίζει να εκθέτει στο Παρίσι, όπου και παρουσιάζει τα κεραμικά του το 1948. Παράλληλα, προσωπικότητες όπως ο Κοκτό, ο Καμί, αλλά και ο Ζαν Πολ Σαρτρ, η Σιμόν ντε Μπובουάρ, ο Αντρέ Μαλρό, η Γκέρτρουντ Στάν επηρεάζουν και διαμορφώνουν τη μεταπολεμική σκέψη. Ο εκδοτικός τομέας γνωρίζει άνθηση. Σταχυολογώντας τις νέες εκδόσεις του 1949 βλέπουμε σημαντικά βιβλία όπως το *Δεύτερο φύλλο* της Σιμόν ντε Μπובουάρ, το *Οι στοιχειώδεις δομές της συγγένειας* του Κλοντ Λεβί-Στρως, την έκδοση του Συμποσίου της Ουνέσκο για τα ανθρώπινα δικαιώματα σε επιμέλεια του Ζαν Μαριτέν και το βι-

βλιο-εξομολόγηση του Ζαν Ζενέ, *Το ημερολόγιο ενός κλέφτη*.

Μουσικός αναβρασμός

Στον μουσικό χώρο παρατηρείται γενικός αναβρασμός. Αν και κατά τη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής οι κύριοι μουσικοί φορείς συνέχισαν να λειτουργούν, οι μουσικές παραγωγές και τα νέα έργα ήταν ελάχιστα, ενώ κάποια είδη μουσικής, όπως η ιδιαίτερα αγαπητή στο Παρίσι, τζαζ, ήταν αυστηρά απαγορευμένα. Με την απελευθέρωση και τη λήξη των απαγορεύσεων η τζαζ κατακλύζει και πάλι την πόλη.

Η Γαλλική Ραδιοφωνία, με υπεύθυνο τον συνθέτη και μαέστρο Μανουέλ Ροζεντάλ, διευρύνει την παρουσία της αναπτύσσοντας την ήδη υπάρχουσα ορχήστρα της και δημιουργώντας μια νέα ορχήστρα δωματίου και

έξι περιφερειακές. Γίνεται επίσης μία προσπάθεια να παρουσιάζονται περισσότερα έργα ξένων συνθετών όπως του Μπάρτοκ, του Χίντεμιτ, του Προκόφιεφ κ.ά.

Στις δραστηριότητες της Ραδιοφωνίας συμπεριλαμβάνεται και η οργάνωση του στούντιο συγκεκριμένης μουσικής (musique concrete) με τον Πιερ Σεφέρ. Τα πρώτα δοκιμαστικά έργα αυτής της περιόδου περιλαμβάνουν τη *Σπουδή σιδηροδρόμων* (*Etudes aux chemins de fer*) και την *Συμφωνία για ένα μοναχό άνθρωπο* (*Symphonie pour un homme seul*). Το έργο του Εντγκαρ Βαρέζ, που είναι πλέον εγκατεστημένος στην Αμερική, γίνεται και πάλι σημείο αναφοράς, εξαιτίας της σημαντικής του προσφοράς στη συγκεκριμένη μουσική.

Το Εθνικό Ωδείο (Conservatoire National) του Παρισιού φαίνεται προσκολλημένο στο παρελθόν. Η Νάντια Μπουλανζέ, διάσημη δασκάλα σύνθεσης, η οποία προσελκύει μαθητές από όλο τον κόσμο, επιμένει να διδάσκει, όπως και προπολεμικά, τις αρχές του νεοκλασικισμού χρησιμοποιώντας ως πρότυπο τη μουσική του Στραβίνσκι. Ομως, ακόμα και εκεί δημιουργούνται νέα τμήματα, όπως στην αισθητική με τον Μποφίς, στη μουσικολογία με τον Ντιφούρκ και στην ανάλυση με τον Ολιβιέ Μεσιάν.

Ο Μεσιάν, αποτελεί μία εξαιρετική προσωπικότητα για τη γαλλική αλλά και την παγκόσμια μουσική. Δίδαξε για πολλά χρόνια στο Κονσερβατοριό, χρησιμοποιώντας νέες μεθόδους που συχνά θεωρήθηκαν ανορθόδοξες. Ήταν ανάμεσα στους μουσικούς που προσπαθούσαν, ακόμα και τα πολύ δύσκολα χρόνια της γερμανικής κατοχής, να μην εγκαταλείψουν τη δημιουργία. Μετά την απελευθέρωσή του από το στρατόπεδο συγκέντρωσης, συνέβαλε στην οργάνωση συναυλιών υψηλού επιπέδου, που αποτελούσαν μία μορφή αντίστασης και σημείο συνάντησης σημαντικών καλλιτεχνών, όπως οι Πικασό, Μπρακ και Βαλερί.

Ο Μεσιάν ήταν ανοιχτός σε όλα τα είδη μουσικής. Ήδη από το 1942 ενθάρρυνε του μαθητές του να δοκιμάσουν τη σειραϊκή οργάνωση όλων των μουσικών παραμέτρων, κάτι που ο ίδιος πραγματοποίησε στο έργο του *Mode de valeurs et d'intensités* (*Τρόπος αξιών και εντάσεων*, 1949). Στα μαθήματά του είχε κανείς τη δυνατότητα να παρακολουθήσει ανάλυση έργων του Σένμπεργκ και των μαθητών του, αλλά και μουσικής από το Μπαλι. Η ευελιξία του και η γοητευτική του προσωπικότητα έδωσαν στο μάθημά του διεθνή φήμη, προσελκύοντας μουσικούς τελείως διαφορετικούς μεταξύ τους, όπως τον Μπουλέζ, τον Στόκχαουζεν, τον Μπαρράκ, αλλά και τον Ξενάκη.

Σειραϊσμός

Για πολλούς συνθέτες της εποχής νέα μουσική σημαίνει σειραϊσμός. Αυτή η απαγορευμένη από τους Γερμανούς μουσική είχε πολλούς υποστηρικτές,



◀ **Ο Ρώσος συνθέτης Ιγκορ Στραβίνσκι, που ανήκε προ πολλού στο μουσικό κατεστημένο, όταν ο Ξενάκης έφτασε στο Παρίσι. Φωτογραφία περ. 1940 (φωτ.: Lipnitzki - Viollet/Roger Viollet).**

ανάμεσά τους τον μαέστρο Ροζέ Ντεζορμιέρ και τον συνθέτη Ρενέ Λεμποβίτς. Ο Λεμποβίτς, μαθητής του Σένμπεργκ και του Βέμπερν, δημοσιεύει εκείνη της εποχής δύο βιβλία σχετικά με τη σειραϊκή μουσική, που για κάποιους είναι τελείως άγνωστη.

Ομως υπάρχει ένα σημαντικό μέρος των μουσικών και του κοινού που επιλέγει συνειδητά να αγνοήσει πλήρως αυτήν την εξέλιξη. Για τη γαλλική μουσική ήταν δύσκολο να ξεφύγει από τους συνθέτες που της είχαν προσδώσει παγκόσμιο κύρος. Τα έργα των Φρανκ, Φορέ, Ντεμπισί και Ραβέλ αλλά και νεοτέρων όπως οι Ορίκ, Ντιρέ, Μιγιό, Πουλένκ και Ονεγκέρ έχουν ακόμα μεγάλη απήχηση και θεωρούνται αντιπροσωπευτικά μιας αμιγώς γαλλικής μουσικής. Ομως από τη μεταπολεμική γενιά των συνθετών τα έργα αυτά θεωρούνται «παρελθόν». Ο Μορίς Λε Ρου, μαθητής του Μεσιάν και συνθέτης, αναφέρει:

«Η επίσημη Γαλλία ήταν απολύτως ενάντια προς ό,τι προερχόταν από τη σειραϊκή μουσική της σχολής της Βιέννης, γιατί θεωρούσε ότι δεν ήταν γαλλική, ότι τα διαστήματα ήταν πολύ μεγάλα και δεν ταίριαζαν στη γαλλική γλώσσα και στις ανάγκες του τραγουδιού. Παρ' όλ' αυτά κάποιος από εμάς, νέοι μουσικοί εκείνης της εποχής όπως ο Μπουλέζ, η Υβόν Λοριό, ο Μπαρράκ και ο Μεσιάν που ήταν ο "προστάτης" μας, όλοι όσοι σκεφτόμασταν πώς να ανανεώσουμε τη μουσική, φτάσαμε σταδιακά σε μία γλώσσα που ήταν διεθνής. Κυρίως, χάρις σε αυτόν τον "οδοστρωτήρα" τον Πιερ Μπουλέζ».

Ο Πιερ Μπουλέζ αποτελεί τον κατεξοχήν εκφραστή του σειραϊσμού. Πρωτοστατεί στην προώθησή του, κυρίως με την οργάνωση συναυλιών. Ομως, ο πάντα ανήσυχος και δυναμι-

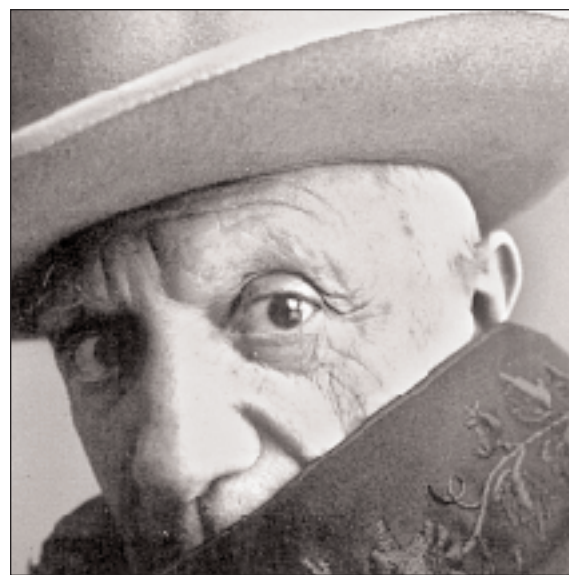
Ο Ξενάκης αποτελεί μοναδικό κεφάλαιο της νέας φάσης στη μουσική του 20ού αι. στο μεταπολεμικό Παρίσι

κός Μπουλέζ ενδιαφέρεται και για κάθε τι καινούργιο, όπως φαίνεται και από τη διοργάνωση ειδικής ιδιωτικής συναυλίας κατά την άφιξη του Τζον Κέιτζ στο Παρίσι το 1949. Εκεί, δίνεται η ευκαιρία, σε ένα περιορισμένο κοινό, να ακούσει το έργο του Αμερικανού συνθέτη *Σονάτες και Ίντερλούδια* για προετοιμασμένο πιάνο.

Νέο ξεκίνημα

Η πολυμορφία που χαρακτηρίζει τη μουσική ζωή στο Παρίσι αυτή την περίοδο, φανερώνει το ξεκίνημα μιας νέας φάσης της μουσικής του εικοστού αιώνα, για τον οποίο ο Ξενάκης αποτελεί μοναδικό κεφάλαιο. Η νέα γενιά μουσικών απαιτεί καινούριες λύσεις και προτάσεις σε πολιτικό, οικονομικό αλλά και αισθητικό επίπεδο. Όταν επ' ευκαιρία του εορτασμού της απελευθέρωσης το 1952 διοργανώθηκε σειρά συναυλιών αφιερωμένη στα έργα του Στραβίνσκι, υπήρξε έντονη αντίδραση από σημαντική μερίδα νέων μουσικών. Η νεοκλασική λαμπρότητα δεν άρμοζε στις ανησυχίες της εποχής. Οι παραστάσεις, οι εικόνες αλλά και τα ακούσματα του πολέμου είχαν σημαδέψει όσους επέζησαν. Είναι πολύ ενδιαφέρον ότι συνθέτες όπως ο Μπέρριο, ο Στόκχαουζεν αλλά και ο Ξενάκης μιλούσαν για κάποια ηχητικά φαινόμενα του πολέμου που έμειναν ζωντανά στη μνήμη τους για δεκαετίες. Αυτές οι καινούργιες ηχητικές εμπειρίες ίσως εξηγούν την εύκολη αποδοχή της συγκεκριμένης μουσικής του Σεφέρ αλλά και τη σκληρότητα που χαρακτηρίζει πολλά μεταπολεμικά έργα.

Ο ίδιος ο Ξενάκης ανακεφαλαιώνοντας τις «κυριότερες ζυμώσεις στον γαλλικό μουσικό τομέα» στο άρθρο του *Οι σημερινές τάσεις της γαλλικής μουσικής* (1955) καταλήγει: «Παράλληλα και εκ πρώτης όψεως, ανεξάρτητα ρεύματα οδηγούν σε ολοένα καινούργιους ορίζοντες. Ρεύματα με μυστικές αλληλεπιδράσεις, με δάμνα, με αποκλεισμούς, τότε με στείρα αποτελέσματα και πότε με πλούσια και τρανταχτά έργα».



◀ **Πάμπλο Πικασό: ένας από τους «θεούς» που λάτρηναν οι Παριζιάνοι κατά τη δεκαετία του 1950 (φωτ.: I. Penn, συλλογή Gruber).**

Δεν μπορώ να επαναλάβω



▲ Ο Ιάννης Ξενάκης ενώ εργάζεται, περ. 1968 (φωτ.: G. Rancy - Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).

Τον ΓΙΑΝΝΗ ΙΩΑΝΝΪΔΗ

Συνθέτη

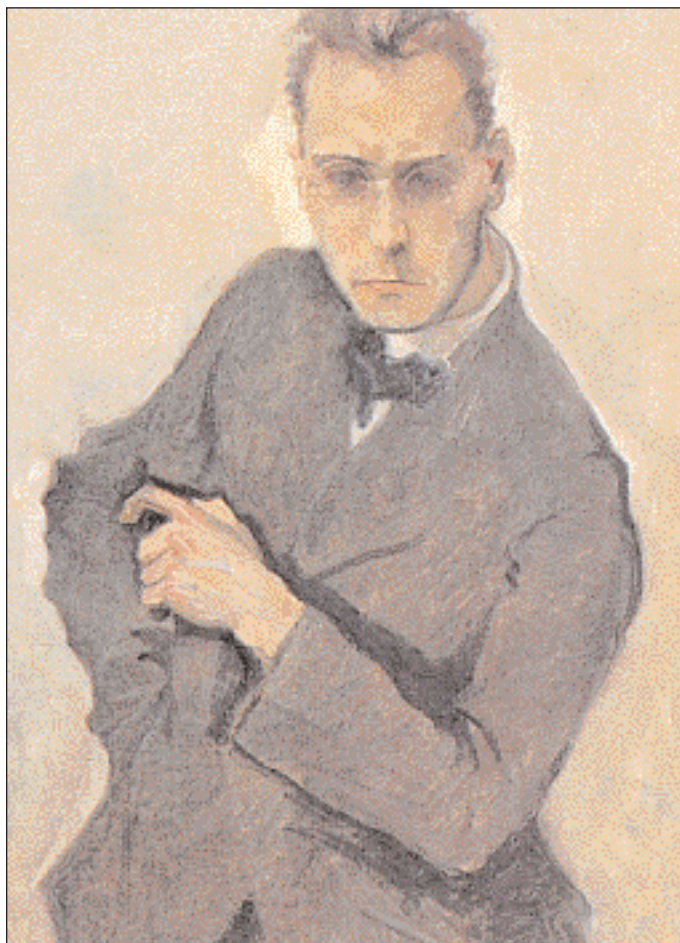
ΤΟΝ ΙΟΥΝΙΟ του 2000 ο γαλλικός μουσικός οίκος Salabert εξέδωσε ένα έργο του Ξενάκη με τίτλο *Εξι Τραγούδια για πιάνο* και με χρονολογία σύνθεσης 1951. Πρόκειται για μια σειρά ελληνικών «δημοτικών» τραγουδιών σε επεξεργασία για πιάνο, κατά τα πρότυπα πολλών παρόμοιων έργων συνθετών των διαφόρων Εθνικών Σχολών, όπως είναι π.χ. οι *Πέντε Ρουμάνικοι Χοροί* του Μπελά Μπάρτοκ, και με χαρακτηριστικότερη ίσως περίπτωση στην Ελλάδα τα ανάλογα πανιστικά έργα του Γιάννη Κωνσταντινίδη.

Η δημοσίευση αυτή αποτελεί εκδοτικό γεγονός με εντελώς ιδιαίτερη σημασία, και συνεισφέρει πολλαπλώς στην κατανόηση και στην εκτίμηση του φαινομένου «Ξενάκης». Οχι μόνο φωτίζει μιαν εν πολλοίς άγνωστη πτυχή της δημιουργικής του πορείας, αλλά κυρίως αποκαλύπτει το μέγεθος και το είδος της αλλαγής που πραγματοποιήθηκε κάποια στιγμή στη σκέψη του σε σχέση με το όλο πρόβλημα της μουσικής δημιουργίας. Βοηθά δε, στην αντικειμενικότερη θεώρηση του έργου και της γενικότερης στάσης του απέναντι σε διάφορα ζητήματα συναφή προς αυτό. Διότι τρία μόλις χρόνια μετά τη σύνθεση αυτών των κομματιών για πιάνο, ο Ξενάκης ολοκληρώνει το έργο του *Μεταστάσεις* (1955). Η αντιπαράθεση και η σύγκριση αυτών των δύο έργων προξενεί έκπληξη και βαθύτατη απορία για το πώς είναι δυνατόν να είναι ο δημιουργός τους ένα και το αυτό πρόσωπο!

Κριτική απέναντι στο νέο

Ο Ξενάκης έφτασε στη Γαλλία το 1947 κάτω από ανώμαλες συνθήκες. Η διαβίωσή του ήταν προβληματική, ενώ η ενασχόλησή του με τη μουσική αναγκαστικά περιορισμένη. Εχοντας πίσω του κάποιες μουσικές σπουδές ζήτησε να τις συμπληρώσει, και είχε επαφές με συνθέτες-δασκάλους, όπως ο Ονεγγέρ και ο Μιγιώ. Εκείνος

ω αυτό που έχει ξαναγίνει



▲ Ο συνθέτης Αντον Βέμπερν σε πορτρέτο του Μαξ Οπενχάιμερ, φιλοτεχνημένο περί το 1908-10. Το έργο του Ξενάκη αποτέλεσε φωνική συνέχεια της μουσικής του σκέψης (φωτ.: AKG).

όμως από τον οποίο απεκόμισε ουσιαστικές γνώσεις ήταν ο Ολιβιέ Μετσιάν. Παράλληλα βέβαια, το γενικότερο ενδιαφέρον στον χώρο της νέας μουσικής στρεφόταν κυρίως γύρω από τη μουσική της Νέας Σχολής της Βιέννης (η οποία ενσάρκωνε και την ιδέα του δωδεκαφθογγισμού) και φυσικά το τελευταίο παρακλάδι αυτής της κατεύθυνσης, το οποίο άρχισε να αναπτύσσεται στις αρχές της δεκαετίας του '50: τον ολικό σειραϊσμό.

Και βέβαια δεν εκπλήσσει κανείς με το ότι ένας νέος και προοδευτικός άνθρωπος, όπως ήταν ο Ξενάκης, ενδιαφέρεται και ακολουθεί αυτά τα ρεύματα. Το ότι εγκαταλείπει μια μουσική γλώσσα παρεξηγημένα «εθνική» (διαμορφωμένη μάλιστα κάτω από την επίδραση ξένων «εθνικών» τεχνοτροπιών) με ένα άκουσμα δήθεν «ελληνικό» (βάσει ρυθμικών ή μελωδικών στοιχείων, τα οποία όμως δεν βρίσκονται αποκλειστικά στον ελληνικό χώρο...), το ότι εγκαταλείπει εν τέλει το τοπικιστικό και το γραφικό για να στραφεί προς κάτι που έχει οικουμενικότερο ενδιαφέρον, είναι μάλλον ευνόητο. Συνέβη δε και με άλλους πριν και μετά από αυτόν. Όμως η στάση του απέχει πολύ από τη συνηθισμένη εικόνα του νέου που θαμπωμένος από την «πρόοδο» αποδέχεται ασυζητητί τις θέσεις της.

Στα χρόνια από το 1951 έως το 1953-54, ο Ξενάκης συλλαμβάνει την κατάσταση της μουσικής, εκείνης της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου, διαπιστώνει τα θετικά και τα αρνητικά της στοιχεία, τα επιτεύγματα και τις αδυναμίες της, και προβαίνει – με μια εντυπωσιακή αίσθηση αυτοπεποίθησης – στην καταγγελία των κατεστημένων πια και αποδεκτών από όλους μορφο-πλαστικών διαδικασιών του ολικού σειραϊσμού (ο οποίος, ως προ-οργάνωση όλων των στοιχείων μιας σύνθεσης οδηγεί, παραδόξως αλλά μοιραίως, και στον αλεατορισμό, δηλαδή στην ενσωμάτωση του τυχαίου στη σύνθεση!). Η καταγγελία αυτή δημοσιεύεται στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Φύλλα του Γκραβεζάνο* (*Gravesaner Blatter*, που εξέδιδε ο υπέρμαχος της νέας μουσικής αρχιμουσικός Χέρμαν Σέρχεν, από το 1954 και μετά) και συνίσταται πρώτα-

πρώτα στην καταδίκη του ολικού σειραϊσμού (με την προφανώς βάσιμη αιτιολογία, ότι ο ακροατής βρίσκεται σε φυσική αδυναμία να παρακολουθήσει τις γραμμικές συνθετικές που χρησιμοποιεί αυτό το είδος της σύνθεσης). Στη συνέχεια, διαπιστώνοντας ότι ο ακροατής αντιλαμβάνεται μόνον σφαιρικά και συνολικά τις ηχητικές αυτές συγκροτήσεις ως επιφάνειες και ως μάζες, προχωρεί στην πρόταση για τη χρήση μαθηματικών (στατιστικών κ.λπ.) υπολογισμών για την ηθελημένη και συνειδητή από την πλευρά του εκάστοτε δημιουργού οργάνωση αυτών των ηχητικών επιφανειών και μαζών, ώστε να διασφαλίζεται τόσο η χαρακτηριστικότητα τους, όσο και ο αποκλεισμός του τυχαίου ως ξένου προς μια συνειδητή μορφοποιητική διαδικασία.

Οι διαπιστώσεις και οι προτάσεις αυτές δεν μένουν μόνο στο αφηρημένο θεωρητικό πεδίο, αλλά εμφανίζονται την ίδια στιγμή πραγματοποιμένες ως συγκεκριμένο έργο, στις *Μεταστάσεις*: το έργο αυτό, από τα αδιαμφισβήτητα σημαντικότερα και πιο ολοκληρωμένα εκείνης της ιστορικής

στιγμής, είχε μεγάλη απήχηση και άσκησε τεράστια επίδραση στη μουσική σκέψη της εποχής.

Το πλήγμα του πολέμου

Αν όμως είναι εντυπωσιακή η αφομοιωτική ικανότητα και η κριτική δεινότητα του ανθρώπου που μέσα σε τρία μόνο χρόνια βιώνει και πραγματώνει ένα τέτοιας φύσης και τέτοιου μεγέθους νοητικό άλμα, πολύ πιο σημαντικό είναι το βαθύτερο νόημα των συλλήψεών του. Διότι οι προτάσεις του Ξενάκη δεν αποτελούν απλώς μια ακόμα απάντηση στα αγωνιώδη ερωτήματα του καιρού του¹, αλλά συνιστούν και τη μόνη δυνατότητα επανασύνδεσης της φυσιολογικής εξελικτικής πορείας της μουσικής, με το σημείο στο οποίο αυτή είχε διακοπεί λόγω των φοβερών γεγονότων που καλύπτουν την περίοδο από την άνοδο του ναζισμού ως το τέλος του πολέμου. Αναφερόμαστε στο σημείο που είχε φτάσει η μουσική σκέψη στα έργα του Αντον Βέμπερν. Γιατί μόνο στο έργο του Βέμπερν βρίσκεται η πραγματική και αδιαμφισβήτη-

τα λογική, συνεπής και φυσική συνέχεια της εξελικτικής πορείας της ευρωπαϊκής μουσικής σκέψης². Αν όμως ο Βέμπερν φτάνει ως την ιδέα της χρήσης αφηρημένων ηχητικών σχημάτων ως βάσης της μορφοποιητικής διαδικασίας, ο Ξενάκης κάνει το επόμενο βήμα: το γραμμικό (δηλαδή μελωδικό) σχήμα γίνεται τώρα πλήρως ηχητική επιφάνεια. Το ότι ο Ξενάκης δεν είχε συνειδητοποιήσει, τη σχέση του με τον Βέμπερν, δεν έχει σημασία, γιατί η κατανόηση της λειτουργίας των όποιων δεδομένων, δεν εξαρτάται απαραίτητως από την επίγνωση της ιστορικής τους προέλευσης.

Όμως από τις προτάσεις του Ξενάκη, άλλα πράγματα είχε εισπράξει τότε η εποχή – και όχι τα ουσιώδη – χωρίς μάλιστα να έχει αλλάξει έκτοτε η κατάσταση! Η αίσθηση της παρουσίας πολλών νεωτερικών στοιχείων στη μουσική του είναι πάντα κάτι το άμεσο, αλλά η πραγματική ουσία των μορφοποιητικών του προτάσεων γενικώς διαφεύγει. Πολύ μεγαλύτερη σημασία δόθηκε, και πολύ συχνότερη αναφορά γινόταν (και γίνεται) στη χρήση των μαθηματικών, πράγμα για το οποίο ευθύνεται και ο ίδιος ο Ξενάκης. Ωστόσο, η χρήση των μαθηματικών θεωριών και τύπων περιορίζεται ουσιαστικά στη διαμόρφωση της χαρακτηριστικότητας, στη διασφάλιση της ηχητικής ταυτότητας, της συνέπειας, της εσωτερικής υφής και κίνησης κ.λπ. των δομικών στοιχείων (επιφανειών και μαζών) χωρίς όμως αυτό να αποτελεί και αφετηρία της σύλληψης – ή να παίζει αποφασιστικό ρόλο στη γενική αρχιτεκτονική, δηλαδή στη διάρθρωση της μακρομορφής των έργων του. Εξάλλου, η διασύνδεση μουσικής και μαθηματικών δεν είναι κάτι πρωτότυπο, και έχει μακρά ιστορία τόσο θεωρητικά (πρβλ. τις θεωρίες των Πυθαγορείων) όσο και πρακτικά (βλ. την *Arca Musarithmica*, δηλαδή το αυτόματο μηχάνημα σύνθεσης με βάση τους συνδυασμούς συγκεκριμένων αριθμών, του Athanasius Kircher, 1602-1680), για να μην μπλέξουμε με τις διάφορες, κατά κανόνα επιπόλαιες, θεωρίες που εξακολουθούν να διατυπώνονται μέχρι και σήμερα.

Ο μέσος φιλόμουσος όχι μόνο δεν

► Ο συνθέτης Κάρλ-Χάιντς Στόκχαουζεν σε αίθουσα ηχογράφησης της Ραδιοφωνίας της Δυτικής Γερμανίας στην Κολωνία, το 1956 (πηγή: «Meilensteine der Musik», εκδ. Harenberg 1991).



αντιλαμβάνεται τι ακριβώς κάνει ο Ξενάκης, αλλά απορρίπτει καταρχήν και γενικώς το άκουσμα των έργων του, χωρίς να ξέρει ότι αυτό ανήκει σε μίαν ολόκληρη εποχή, και όχι αποκλειστικά στον Ξενάκη! Είναι χαρακτηριστικό ότι ποτέ δεν ακούστηκε κανείς να λέει ότι προτιμάει τη μουσική του Μπουλέζ ή του Στόκχαουζεν αντί γι' αυτήν του Ξενάκη... Από την άλλη μεριά, δεν μπορεί ασφαλώς κανείς να αρνηθεί σε κανέναν το δικαίωμα να μη συμφωνεί με την αισθητική του, να μην του αρέσει δηλαδή το πράγματι έντονο, σκληρό και συχνά επιθετικό και δεδηλωμένα αντι-λυρικό γούστο του ή, αν είναι και ειδικότερα καταρτισμένος, να μη συμφωνεί με τις μορφοποιητικές του διαδικασίες και προτάσεις –υπό τον όρο, βεβαίως, ότι θα μπορεί να τεκμηριώσει και αντικειμενικά τις αντιρρήσεις του. Για όλα αυτά όμως, τον τελευταίο λόγο έχει πάντοτε η Ιστορία...

Παρενθετικά ας σημειωθεί ότι η αποφυγή του όποιου λυρισμού ή γενικά της εκφραστικότητας στη μουσική (καθώς θεωρούνταν ως ανεπιθύ-

μπα κατάλοιπα του ρομαντισμού) ήταν ένα γενικό αίτημα των νέων συνθετών εκείνης της εποχής. Ταυτόχρονα δεν θα πρέπει να διαφεύγει ότι στη μακραιωνή εξελικτική πορεία όλων των τεχνών παρατηρείται κατά διαστήματα ένα κοινό φαινόμενο: η διαδοχή, δηλαδή, τριών φάσεων, από τις οποίες η πρώτη (στην αρχή κάθε στιλιστικής περιόδου) χαρακτηρίζεται από αυξημένο ή και αποκλειστικό ενδιαφέρον για το καθαρά δομικό στοιχείο και η τελευταία από αυξημένο ενδιαφέρον για την εκφραστικότητα (πιθανόν γιατί έχουν αναγνωριστεί στο μεταξύ οι εκφραστικές δυνατότητες των νέων δομικών μέσων). Παρεμβάλλεται μία ενδιάμεση φάση με εξισορροπημένη παρουσία αυτών των δύο στοιχείων. Με άλλα λόγια δηλαδή, παρατηρείται πάντα αυτή η

διαδοχή των τριών περιόδων που έχει επικρατήσει να ονομάζονται προκλασική (ή αρχαϊκή), κλασική και ρομαντική.

«Ευρετής»

Το πέρασμα από τα κομμάτια για πάνω του 1951 στις *Μεταστάσεις* του

1953 συμβολίζει και μια βαθιά αλλαγή του Ξενάκη στη στάση του απέναντι στο νόημα της «ελληνικότητας». Η φυγή του από την Ελλάδα και η εγκατάστασή του στη Γαλλία, τον φέρνει ξαφνικά στο επίκεντρο ενός πεδίου συγκρούσεων στον χώρο των τεχνών, και ιδιαίτερα της μουσικής,

όπου όμως οι διαμάχες γύρω από τάσεις, θέσεις και τεχνολογίες συμβαδίζουν με ένα γενικότερο πνεύμα

**Ο μέσος φιλό-
μουσος απορρί-
πτει τα έργα του
Ξενάκη, χωρίς να
ξέρει ότι αυτά
ανήκουν σε μίαν
ολόκληρη εποχή**

ανανέωσης και δημιουργίας ενός άλλου κόσμου, ενός νέου περιβάλλοντος για έναν επίσης «ανανεωμένο» τύπο ανθρώπου. Μέσα σ' αυτόν τον ανήσυχο πνευματικό περίγυρο ο Ξενάκης αναπτύσσει τη σκέψη του πολύ πιο ελεύθερα από τους άλλους: από τη μια μεριά δεν επηρεάζεται και δεν πιέζεται από προσωπικά βιώματα της μεγάλης ευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης, ενώ από την άλλη, με εφόδιο τη μελέτη της αρχαιοελληνικής διανόησης (που πάντα ασκούσε επάνω του μίαν ιδιαίτερη γοητεία) ανακαλύπτει και αναγνωρίζει τις βαθύτερες ρίζες αυτής της παράδοσης ως «ελληνικές». Τις αντιμετωπίζει δε με τον αναλυτικό και ορθολογικό τρόπο που επιβάλλει η απώτατη καταγωγή τους (με τρόπο δηλαδή «ελληνικά» επιστημονικό, όπως δήλωνε επανειλημμένα σε ιδιωτικές ή σε δημόσιες συζητήσεις ο Ξενάκης) ώστε να βγάλει θεμελιωμένα συμπεράσματα σχετικά με την εξελικτική πορεία του ευρωπαϊκού μουσικού γίγνεσθαι.

Αυτή όμως η αντίληψή του σχετικά με τη βαθύτερη ουσία της «ελληνικότητας» υπήρξε γι' αυτόν και αφορμή πολλής πικρίας, καθώς έβλεπε την πορεία των μουσικών πραγμάτων στην Ελλάδα να ευνοούν την άνοση ενός μικροαστικού επαρχιωτισμού με την ανάπτυξη ενός αχαλινωτού λαϊκισμού (εκ διαμέτρου αντίθετου προς την αρχαιοελληνική θεώρηση της τέχνης ως μέσου διδασκαλίας και όχι ως μέσου «έκφρασης» του λαού), όπου τραγουδάκια και ελαφρο-μελωδίες γίνονται λαϊκά ορατόρια και όπερες, όπου η συντήρηση και η οπισθοδρόμηση προβάλλονται εντελώς σχιζοφρενικά και παράλογα ως «προοδευτικότητα», όπου το «Τέρας της Αμάθειας» μεταμορφώνεται στα χέρια κάποιων επιτήδειων σε «κέρας της Αμαθειας»...

Απέναντι στην κατά αποκλειστικότητα ταύτιση του «λαϊκού» με το «εθνικό» (ξεπερασμένο κατάλοιπο του ρομαντισμού) ο Ξενάκης δεν δισταζε να λέει: «εμένα δεν μ' ενδιαφέρει τι αρέσει στο λαό» και θέλοντας να είναι ένας «ευρετής» (όπως ήταν στην αρχαιότητα ο κάθε άξιος να μνημονεύεται ως μουσικός) δηλώνει: «δεν μπορώ να επαναλάβω αυτό που έχει ξαναγίνει, είτε από άλλους είτε από μένα τον ίδιο, γιατί τότε θα ήμουν μιμητικό ζώο!»! Ki εμείς βέβαια δεν μπορούμε να μην αμελοισθούμε τη βαθιά ευγνωμοσύνη που χρωστάμε προς όλους τους πραγματικούς δημιουργούς μέσα στην Ιστορία, οι οποίοι με γνώμονα τέτοιες αρχές και παραμερίζοντας τον πειρασμό της άμεσης και εύκολης επιτυχίας, μας κληροδότησαν όλα αυτά που συμβάλλουν στον εξανθρωπισμό μας. ❁

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Βλ. Ιωαννίδη, Ι., «Ο Ξενάκης και η Εποχή του», εκδ. Μουσικής Εταιρείας Αθηνών, 2001

2. Βλ. Ιωαννίδη, Ι., «Γραφτά για τη μουσική» ΙΧ: «Anton Webern-πενήντα χρόνια μετά», εκδ. Μουσικής Εταιρείας Αθηνών, 1995.

Στην ευρωπαϊκή μουσική πρωτοπορία



◀ Ο Ιάννης Ξενάκης με τον συνθέτη και δάσκαλό του Ολιβιέ Μεοσιάν κατά την επίσημη τελετή αναγόρευσής του σε ακαδημαϊκό, στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στο Παρίσι, 2 Μαΐου 1984 (Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).

Τον ΓΙΩΡΓΟΥ ΖΕΡΒΟΥ

Συνθέτη, μουσικολόγο, Επ. καθηγητή
στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών
του Πανεπιστημίου Αθηνών

ΤΟ ΟΝΟΜΑ του Ξενάκη έχει ταυτιστεί –και όχι άδικα από μια άποψη– με τα μαθηματικά και τη χρήση τους στην κατασκευή μουσικών έργων, μολονότι, όπως είμαστε σήμερα πια σε θέση να γνωρίζουμε, μόνο σ' ένα μικρό μέρος του έργου του γίνεται συστηματική χρήση μαθηματικών μοντέλων σύνθεσης, ιδιαίτερα στα έργα εκείνα που είναι γραμμένα κατά τις δεκαετίες του '50, '60 και '70. Η ενασχόληση αυτή με τα μαθηματικά, και σε ένα δεύτερο επίπεδο με τη φιλοσοφία και την αρχιτεκτονική, συνιστούν χαρακτηριστικά

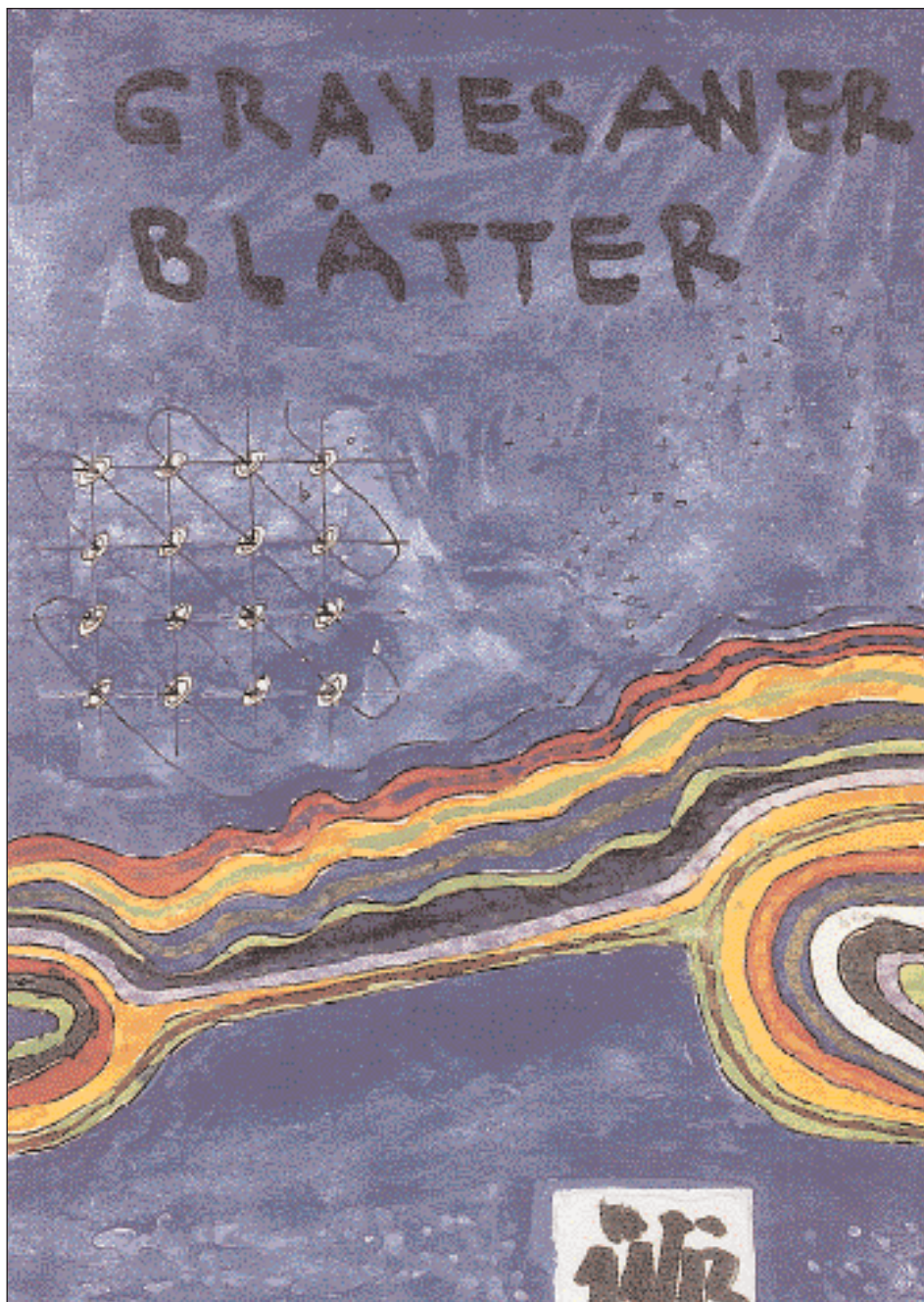
που τον κάνουν να ξεχωρίζει –τουλάχιστον στο ευρύ κοινό– από τους άλλους συνθέτες της μουσικής πρωτοπορίας.

Όμως μια προσεκτικότερη ματιά στα κινήματα των αρχών του 20ού αιώνα και ιδιαίτερα στα προερχόμενα από τον μουσικό εξπρεσιονισμό, μας δείχνει ότι ο Ξενάκης βρίσκεται σε άμεση σχέση με αυτά, έστω και αρνητικά διακείμενος σε ορισμένες από τις τάσεις των κινήματων αυτών. Η διεύρυνση του φάσματος των αρμονικών συνδυασμών, η εξασθένιση και εν συνεχεία η απεμπόληση της τονικότητας από τους συνθέτες της Σχολής της Βιέννης (Σένμπεργκ, Μπεργκ, Βέμπερν) οδήγησε μοιραία στη διάλυση – διάσπαση της μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής ενότητας του θέματος μιας μουσικής σύνθεσης, με την ταυτόχρονη ανεξαρτητοποίηση

των μουσικών παραμέτρων του ήχου: ύψος, διάρκεια και δυναμική μπορούσαν πλέον να χρησιμοποιηθούν ως ανεξάρτητες μεταξύ τους οντότητες, χωρίς η μία να επηρεάζει την άλλη. Δεδομένου όμως ότι η ανεξαρτητοποίηση αυτή δημιουργούσε προβλήματα ως προς τον χειρισμό τους κατά τη διαδικασία της σύνθεσης, το ενδιαφέρον των συνθετών επικεντρώθηκε στο να βρεθούν νέοι τρόποι ενοποίησης αυτών των παραμέτρων. Ήδη από το 1935 στο κομμάτι για όργανο *Η Γέννηση του Κυρίου (La Nativite du Seigneur)* και αργότερα στο *Κουαρτέτο για το Τέλος του Χρόνου (Quatuor pour la fin du temps, 1940)* ο

Ο Ξενάκης αποβλέπει στην ανασύσταση του δυτικοευρωπαϊκού τρόπου μουσικής σκέψης μέσω της μαθηματικής τυποποίησης

► Πρόταση των Ιάννη Ξενάκη για το εξώφυλλο του περιοδικού «Φύλλα του Γκραβεζάνο», το 1957 (Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).



Ολιβιέ Μεσσιάν ανεξαρτητοποιεί τις ρυθμικές διάρκειες από τα ύψη, εισάγοντας για πρώτη φορά στην ευρωπαϊκή μουσική μία νέα ολοκληρωμένη άποψη περί ρυθμού, για να φθάσει το 1949 με το κομμάτι για πιάνο *Mode de valeurs et d'intensités* (Τρόπος αξιών και εντάσεων), σ' ένα είδος καθολικού σειραϊσμού, ο οποίος θα πραγματοποιηθεί τελικά το 1952 με τις περίφημες *Δομές Ι* (*Structures I*) για δύο πιάνο, του Πιερ Μπουλέζ.

Η ανεξαρτητοποίηση αυτή των μουσικών παραμέτρων καθώς και η προσπάθεια επανασύνδεσής τους, φαίνεται να ήταν ένα καθολικό αίτημα της ευρωπαϊκής και αμερικανικής μουσικής πρωτοπορίας, αρκεί να αναφέρουμε τις προσπάθειες ορισμένων συνθετών, όπως των αμερικανών Χένρι Κάγουελ, 1897–1965 και Μίλτον Μπάμπιτ (γ. 1916) καθώς επίσης των Ευρωπαίων Αλμπαν Μπεργκ (1885–1935) και Αντον Βέμπερν (1883–1945). Ομως, στην περίπτωση του ευρωπαϊκού καθολικού σειραϊσμού, ο οποίος έπαιξε και τον σημαντικότερο ρόλο στην εξέλιξη της μου-

σικής, οδήγησε σε δύο αναπόφευκτες συνέπειες: α) στην αυθαίρετη θεοποίηση του αριθμού «12», αφού όλες οι παράμετροι λαμβάνουν τιμές από 1 έως 12 και β) στο αντίθετο από το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα, δηλαδή στη μουσική του τυχαίου.

Κριτική στον σειραϊσμό

Ασκώντας κριτική σε αυτό το κίνημα, ο Ξενάκης, σ' ένα περίφημο κείμενο με τίτλο *Η κρίση της σειραϊκής μουσικής*, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Φύλλα του Γκραβεζάνο* (*Gravesaner Blaetter*) τον Ιούλιο του 1955, γράφει: «Η γραμμική πολυφωνία αυτοκαταστράφηκε από την ίδια της την πολυπλοκότητα. Αυτό που ακούγεται δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας σωρός από φθόγγους σε μεταβαλλόμενες μουσικές εκτάσεις. Η μεγάλη πολυπλοκότητα εμποδίζει την παρακολούθηση των μελωδικών γραμμών και έχει ως μακροσκοπικό αποτέλεσμα μία άλογη διάσπαση των ήχων σε όλη την έκταση του ηχητικού φάσματος. Κατά συνέπεια, υπάρχει μία

αντίφαση μεταξύ του συστήματος της γραμμικής πολυφωνίας και του ακουγόμενου αποτελέσματος, που είναι μία επιφάνεια, μία μάζα. Αυτή η ενδογενής αντίφαση εξαφανίζεται όταν η ανεξαρτησία των ήχων γίνει καθολική. Στην πραγματικότητα οι γραμμικοί συνδυασμοί και οι πολυφωνικές επιπροσθήσεις τους, ουσιαστικά δεν λειτουργούν: αυτό που μετράει είναι το στατιστικό αποτέλεσμα των μεμονωμένων συνιστωσών σε μία συγκεκριμένη στιγμή. Το μακροσκοπικό αποτέλεσμα θα μπορούσε λοιπόν να ελεγχθεί από τον μέσο όρο της κίνησης των αντικειμένων, επιλεγμένων από εμάς. Έτσι προκύπτει η εισαγωγή της έννοιας των πιθανοτήτων...»¹.

Η εξέλιξη της σύγχρονης μουσικής κατά τις δεκαετίες του '50 και '60, όπως αυτή αντικατοπτρίζεται στα έργα όχι μόνον του Ξενάκη αλλά και άλλων πρωτοπόρων της εποχής, όπως του Λίγκετι (γ.1923), του Πεντερέτσι (γ.1933) ή του Στόκχαουζεν (γ.1928), έδειξε ότι υπήρχε μία κατά κάποιον τρόπο ιστορική αναγκαιότητα της

εξέλιξης του μουσικού υλικού. Ως εκ τούτου ο Ξενάκης είχε δίκιο στην προαναφερθείσα κριτική του, αφού συνθέτες όπως οι παραπάνω, κατέληξαν τελικά στις ίδιες ή σε παρεμφερείς μουσικές λύσεις, χωρίς μάλιστα τη βοήθεια οποιονδήποτε μαθηματικών μοντέλων σύνθεσης. Ομως, στο σημείο αυτό είναι που εντοπίζεται μία από τις κύριες διαφορές μεταξύ του Έλληνα συνθέτη και των υπολοίπων συναδέλφων του, όπως για παράδειγμα, του Στόκχαουζεν: ενώ ο τελευταίος ξεκινά στις αρχές τις δεκαετίας του '50 ως στικτός (pointillist) συνθέτης, έχοντας δηλαδή ως αφετηρία τον μεμονωμένο φθόγγο και όχι τη συνολική δομή, για να καταλήξει αργότερα (1955–56) να χρησιμοποιεί μεγάλες ηχητικές μάζες (group composition), ο Ξενάκης ήδη από το 1953, με τις *Μεταστάσεις*, έχει ως αφετηρία όχι τον μεμονωμένο φθόγγο αλλά τη συνολική δομή, που από το επόμενο του έργο, τα *Πιθοπρακτά* (1955–56), θα καθορίζεται από τους νόμους των πιθανοτήτων. Υπό αυτή την έννοια ο Ξενάκης προέβλεψε τις συνέπειες του καθολικού σειραϊσμού, αποφεύγοντας να εμπλακεί στο κίνημα. Το γεγονός καθαυτό, της μη εμπλοκής του στον δωδεκαφθογγισμό όσο και στον καθολικό σειραϊσμό, συνιστά ταυτόχρονα και την ιδιαιτερότητα της σκέψης του. Οι δημιουργικές αφετηρίες του Ξενάκη είναι βασικά εξωμουσικές. Φιλοσοφία, μαθηματικά και αρχιτεκτονική –ιδιαίτερα τα δύο πρώτα– συγκροτούν έναν κόσμο από τον οποίο απορρέουν οι ίδιες οι διαδικασίες της σύνθεσης, οι οποίες περιγράφονται για πρώτη φορά στο βιβλίο του *Musiques formelles* (*Μουσική τυποποίηση*), θα μπορούσε να αποδοθεί ο όρος) του 1963, το οποίο μάλιστα –οφείλουμε να επισημάνουμε– φέρει τον υπότιτλο *Σκέψη και μαθηματικά στην σύνθεση*.

Σε αντίθεση με άλλους συναδέλφους του της εποχής εκείνης, το φιλοσοφικό του υπόβαθρο δεν αποβλέπει στη διάλυση του δυτικοευρωπαϊκού τρόπου μουσικής σκέψης, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στην περίπτωση του Τζον Κέιτζ, (1912–1992) και άλλων, Αμερικανών κυρίως, συνθετών αλεατορικής μουσικής. Αντίθετα, επιθυμεί την ανασύστασή του μέσω της μαθηματικής τυποποίησης, ιδιαίτερα μάλιστα κατά τα πρώτα 20 χρόνια της συνθετικής του δραστηριότητας, όπου συστηματικά γίνεται χρήση μαθηματικών μοντέλων σύνθεσης, όπως των νόμων του Πουασόν, του Γκάους, των Μάξγουελ–Μπόλτzman, τις θεωρίες των συνόλων και των ομάδων κ.τ.λ.

Δομές εκτός-χρόνου

Μεταξύ των εργαλείων εκείνων μέσω των οποίων επιτυγχάνεται αυτή η διεύρυνση και ανασύσταση της μουσικής, καθοριστικό ρόλο παίζουν οι έννοιες των εκτός-χρόνου χρονικών και εντός-χρόνου δομών. Στο 6ο κεφάλαιο του *Musique formelles*, που φέρει τον τίτλο *Προς μία μεταμουσική*, αναλύοντας αυτούς του όρους, ο Ξε-

νάκης γράφει: «Μία συγκεκριμένη κλίμακα, για παράδειγμα, είναι μία εκτός-χρόνου αρχιτεκτονική, γιατί κανένας οριζόντιος ή κάθετος συνδυασμός των στοιχείων της δεν μπορεί να την αλλάξει. Το γεγονός καθεαυτό της πραγματοποίησής της, ανήκει στη χρονική κατηγορία. Τελικά, μια μελωδία ή μια συγχορδία σε μία συγκεκριμένη κλίμακα, είναι το αποτέλεσμα της σύνδεσης της εκτός-χρόνου κατηγορίας με την χρονική κατηγορία. Και οι δύο είναι πραγματοποιήσεις στον χρόνο (εντός-χρόνου) των εκτός-χρόνου δομών»².

Από τις προαναφερθείσες έννοιες, η εκτός-χρόνου δομή ή αρχιτεκτονική, αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της μουσικής σκέψης του Ξενάκη. Ο όρος αυτός έχει κυρίως δύο εφαρμογές: αφ' ενός αναφέρεται στην επαναστασιοποίηση των μέχρι σήμερα γνωστών κλιμάκων (αρχαίων ελληνικών, βυζαντινών, πεντάφθογγων, κ.λπ.) και αφ' ετέρου στον αφαιρετικό τρόπο με τον οποίο μπορούμε να χρησιμοποιούμε τις μουσικές παραμέτρους του ήχου, δημιουργώντας ένα νέο ηχητικό σύμπαν. Στο ίδιο κεφάλαιο, λίγο παρακάτω, διευκρινίζοντας τον όρο αυτό, ο Ξενάκης συμπληρώνει: «Οι αρχιτεκτονικές της Ελλάδας και του Βυζαντίου ασχολούνται με τα ύψη (ο κύριος χαρακτήρας του απλού ήχου) των ήχων. Εδώ, ο ρυθμός υπόκειται και αυτός σε μία οργάνωση, αλλά πολύ πιο απλή. Ως εκ τούτου δεν θα αναφερθούμε σε αυτόν. Βέβαια, δεν πρόκειται να μιμηθούμε τα μοντέλα αυτά της αρχαίας και βυζαντινής μουσικής, αλλά να εκθέσουμε τη θεμελιώδη εκτός-χρόνου αρχιτεκτονική τους, η οποία έχει παραμεινθεί από τις χρονικές αρχιτεκτονικές της μοντέρνας (μετα-μεσαιωνικής) πολυφωνικής μουσικής. Αυτά τα συστήματα, συμπεριλαμβανομένης και της σειράϊκής μουσικής, είναι ακόμα ένα συγκεκριμένο μάγμα χρονικών και εκτός-χρόνου δομών, γιατί κανείς δεν σκέφτηκε να τις ξεδιπλώσει(...) Προκειμένου να κατανοήσουμε το μέλλον είναι απαραίτητο να διαχωρίσουμε δομές, αρχιτεκτονικές και ηχητικούς οργανισμούς από τις χρονικές τους εκδηλώσεις(...) Επιπροσθέτως, χάρη στη μετρική φύση του χρόνου μπορούμε επίσης να τον εφοδιάσουμε με μια δομή εκτός χρόνου(...) Με αυτόν τον τρόπο ο χρόνος μπορεί να θεωρηθεί σαν ένας άσπρος πίνακας, στον οποίο σύμβολα και σχέσεις, αρχιτεκτονικές και αφηρημένοι οργανισμοί εγγράφονται(...) Η φθορά των εκτός-χρόνου δομών της μουσικής από τον μεσαίωνα και ύστερα είναι ίσως το σημαντικότερο χαρακτηριστικό της εξέλιξης της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, η οποία οδηγήθηκε σε μία άνευ προηγουμένου διόγκωση των χρονικών και εντός-χρόνου δομών»³.

Αντιφάσεις και αδιέξοδα

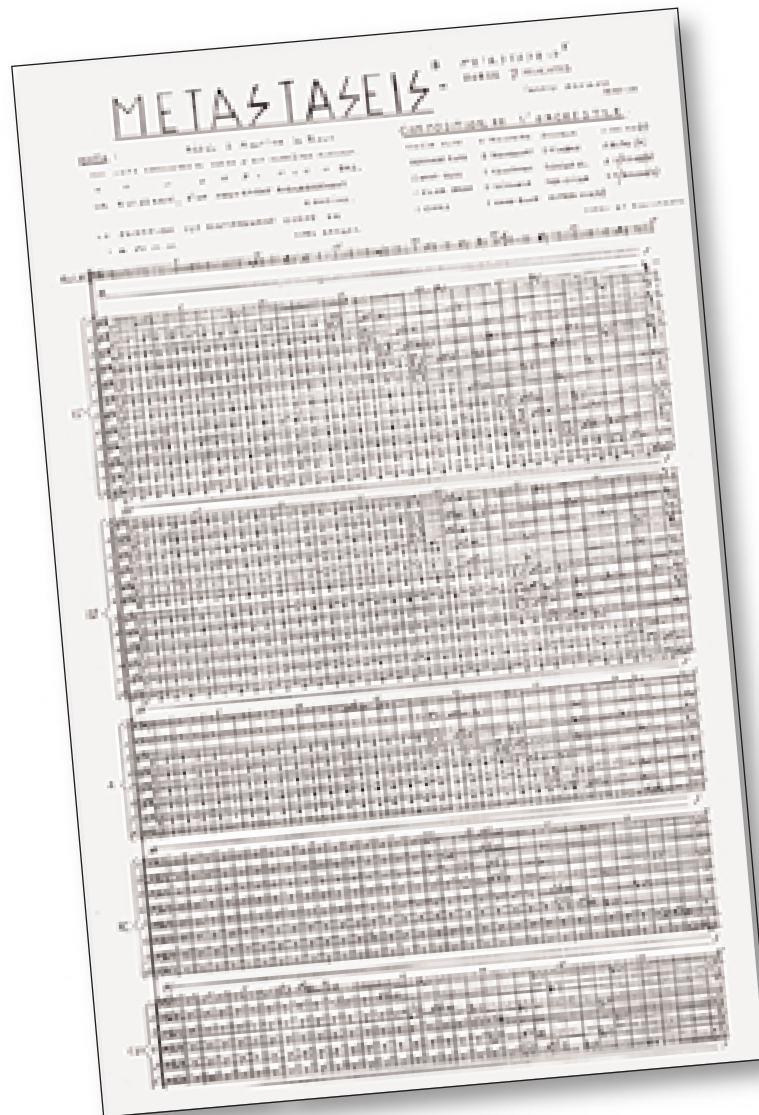
Το τελευταίο απόσπασμα αντικατοπτρίζει όλη τη μουσική κοσμοθεωρία του Ξενάκη περί σύνθεσης, δείχνον-

τας παράλληλα με ποιον τρόπο αντιμετωπίζει ο ίδιος το οικοδόμημα της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής και όχι μόνον. Η ανεξαρτητοποίηση των μουσικών παραμέτρων διά μέσου της μαθηματικοποίησής τους, και οι μετατροπή τους σε δομές εκτός-χρόνου, ήταν το αποτέλεσμα αφενός μεν του δωδεκαφθογγισμού, αφού σε τελευταία ανάλυση όλες οι μορφές της σειράς είναι εκτός-χρόνου (και όχι μόνον η αναστροφή της αρχικής σειράς όπως πίστευε ο Ξενάκης, γεγονός που είναι έκδηλο ιδιαίτερα στη μουσική του Βέμπερν) και αφετέρου της βασικής θέσης του Ξενάκη, ότι οι χρονικές κατηγορίες παίζουν δευτερεύοντα ρόλο τόσο στη μουσική των εξω-ευρωπαϊκών πολιτισμών όσο και στην αρχαία ελληνική, βυζαντινή και μεσαιωνική μουσική.

Ομως, η μουσική δημιουργία σε όλους τους μέχρι σήμερα γνωστούς πολιτισμούς, πραγματοποιείται πάντοτε εντός-χρόνου. Η ιστορική αυτή αφαίρεση που πραγματοποίησε ο Ξενάκης (ως προς τις μουσικές παραμέτρους), η οποία χαρακτηρίζει εν μέρει –κάτω από διαφορετικές προϋποθέσεις και αφετηρίες, πάντως – και το έργο των συγχρόνων του, δημιούργησε ένα σύστημα με αντιφάσεις και αδιέξοδα, αντίστοιχα των κινήματων που ο ίδιος κατέκρινε. Η μαθηματική απελευθέρωση των ήχων ήταν ποσοτική. Ετσι, ενώ από θεωρητική άποψη έδινε άπειρες δυνατότητες κατασκευής έργων, στην πραγματικότητα τα έργα αυτά διέφεραν πολύ λίγο το ένα από το άλλο. Η «καλλιτεχνική τους αξία» εξαντλείτο στο πρώτο παράγωγο έργο της εκάστοτε θεωρίας. Η συνεχής αναζήτηση νέων μαθηματικών μοντέλων σύνθεσης αποδεικνύει –κατά την άποψή μας– την αγωνιώδη προσπάθεια αναζήτησης νέων εργαλείων έκφρασης, μέσω των οποίων θα ήταν δυνατή η παραγωγή ολοκληρωμένων και αξιόλογων έργων. Η επιστροφή σε περισσότερο «μουσικές λύσεις», με την ταυτόχρονη εγκατάλειψη των μαθηματικών θεωριών και των εκτός-χρόνου δομών, και με τη σταδιακή επανεισαγωγή των χρονικών κατηγοριών, ιδιότητες που χαρακτηρίζουν την τελευταία περίοδο του Ιάννη Ξενάκη, υποδηλώνουν την κρυφή επιθυμία επανασύνδεσης και επανεπικοινωνίας των μουσικών παραμέτρων με καθαρά μουσικούς όρους. Παράλληλα, αποδεικνύει το αδιέξοδο ενός μεγάλου μέρους της μουσικής πρωτοπορίας, η οποία προσπάθησε να λύσει προβλήματα ενδογενή των μουσικών κατηγοριών, με καθαρά εξωμουσικές αφετηρίες και διαδικασίες.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Η μετάφραση έγινε από την αγγλική έκδοση του «Musiques Formelles»: «Xenakis, I., Formalized music», Indiana University Press, Bloomington 1971, σ.7
2. ο.π. σ.183
3. ο.π. σ.192–193



▲ Πρώτη σελίδα της ιστορικής παρτιούρας των «Μεταστάσεων», από το χέρι του Ξενάκη (πηγή: «Xenakis», εκδ. Kahn & Averill 1986/90).



▲ Ο συνθέτης Γκιέργκι Λίγκευ σε φωτογραφία του 1990, στο Ελόνκι (πηγή: «Meileinsteine der Musik», εκδ. Harenberg 1991).



▲ Ο Ιάννης Ξενάκης στο εργαστήριο του GRM (Groupe de Recherches Musicales) στο Παρίσι, περί το 1962 (Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).

Ο ηχογλύπτης Ιάννης Ξενάκης

Τον **ΜΑΚΗ ΣΟΛΩΜΟΥ**

Μελετητή του έργου του Ξενάκη Επ. καθηγήτή
στο πανεπιστήμιο του Μομφελιέ,
Μέλος του Institut Universitaire de France

ΜΙΑ ΑΠΟ ΤΙς σημαντικές καινοτομίες, αν όχι η σημαντικότερη στον 20ό αιώνα, είναι η ανάδυση του ήχου στο επίκεντρο των μουσικών αναζητήσεων. Από τον Ντεμπισί ως την πιο πρόσφατη μουσική, περνώντας από τη ροκ, την ηλεκτροακουστική, ή τη φασματική μουσική (musique spectrale), η επεξεργασία του ίδιου του ήχου εμφανίζεται προοδευτικά ως το επίκεντρο

κάθε μουσικής: η σύνθεση του ήχου τείνει να αντικαταστήσει τη σύνθεση με τους ήχους.

Ο Ξενάκης έπαιξε σημαντικότατο ρόλο σε αυτήν την εξέλιξη. Ήδη στην δεκαετία του '50, με ορχηστρικά έργα όπως οι *Μεταστάσεις* (1953–54) και με ηλεκτροακουστικά όπως οι *Διαμορφώσεις* (1957), καθόρισε μια πρακτική σύνθεσης, την οποία θα μπορούσαμε να ορίσουμε ως ηχογλυπτική, εάν ο όρος αυτός δεν χρησιμοποιούνταν πλέον για να ονομάσουμε μια νέα τέχνη.

Ο ήχος ως θεμέλιο

Τη συνειδητοποίηση ότι ο ήχος μπορεί να αποτελέσει το επίκεντρο της μουσικής σύνθεσης, τη συναντάμε ήδη

στον πρώιμο Ξενάκη, στο άρθρο *Προβλήματα ελληνικής μουσικής σύνθεσης*, που δημοσιεύτηκε στις αρχές του 1950'. Την εποχή εκείνη ο Ξενάκης βρισκόταν εξόριστος στη Γαλλία. Χωρίς να έχει ακόμα εγκαταλείψει το ιδανικό μιας ελληνικής λαϊκής μουσικής, ανακάλυπτε τη μουσική πρωτοπορία που αναπτυσσόταν στη Δυτική Ευρώπη. Ταυτόχρονα διαπίστωνε ότι η πρωτοπορία παράγει τουλάχιστον δύο διαφορετικές τάσεις: τη σειραϊκή (δωδεκάφθογγη) και την ηλεκτρονική μουσική. Τέλος, τον έλκυαν οι ρυθμικές αναζητήσεις της τζαζ. Αναρωτιόταν λοιπόν: «Ποιος είναι (...) ο σωστός δρόμος; Ποια είναι η αληθινή μουσική; Η παλαιά ευρωπαϊκή, η δωδεκάφθογγη, η ηλεκτρονική, η τζαζ, η δημοτική;». Δεν είχε κανέναν ιδιαίτερο λόγο για να επιλέξει μία από αυτές τις μουσικές τάσεις και ούτε τον ενδιέφερε να τις αναμείξει. Εθεσε λοιπόν ένα νέο ερώτημα: «Υπάρχει ανάμεσά τους ένας συνδυαστικός κρίκος ή είναι ασύμβατες;», στο οποίο απάντησε ως εξής:

Στα έργα του Ξενάκη η μουσική τείνει να μετατραπεί σε τέχνη του χώρου

«Ο συνδυαστικός κρίκος υπάρχει. Είναι το ίδιο το βάθος, το περιεχόμενο του ήχου και της μουσικής τέχνης που τον χρησιμοποιεί. Η μουσική είναι μήνυμα ηχητικό. Σήματα ηχητικά. Ο ήχος στην ακουστική αναλύεται σε συνιστώσες φυσικομαθηματικές (ελαστική δόνηση της ύλης) που μετριοούνται. Ενταση, ηχώχρωμα, χρόνος. Στο ηχώχρωμα μπαίνουν το ύψος, οι αρμονικοί, οι ήχοι πρόσθεσης, αφαιρέσης, η συμβολή των κυμάτων κ.λπ. Κατά συνέπεια, ο ήχος είναι ποσοτικό μέγεθος. Μόλις περάσει όμως το κατώφλι του αφτιού, γίνεται εντύπωση, νόημα, άρα μέγεθος ποιοτικό. Ωστόσο, η ψυχοφυσιολογία της μουσικής δεν είναι ακόμα επιστήμη. Ο συνθέτης, αν είναι ικανός, θα εκφράσει τα νοήματα που θέλει».

Θα μπορούσε κανείς να ερμηνεύσει τα λόγια αυτά, σύμφωνα με την κλασική διάκριση που διαχωρίζει τον ήχο από τη μουσική –σύμφωνα με την οποία η μουσική αποτελεί ήχο με μουσικό νόημα– διάκριση, που εκπορεύεται από την αντιμετώπιση της μουσικής ως γλώσσα. Εννοείται, ότι ο ήχος να μην είναι απαραίτητο συστατικό της μουσικής, πρέπει όμως να μετατραπεί σε «μουσική». Πόσες φορές, σε συναυλίες με σύγχρονα έργα, δεν ακούμε το σχόλιο: «Μα αυτό δεν είναι μουσική, είναι ήχος!» Ο Ξενάκης αντικαθιστά την κλασική διάκριση με μια άλλη: διαχωρίζει ανάμεσα σε ποσοτικό και ποιοτικό μέγεθος. Το ποσοτικό είναι ο ήχος. Το ποιοτικό καθορίζει το «νόημα» της μουσικής, όχι όμως έτσι όπως ορίζεται από την υπόθεση ότι η μουσική είναι γλώσσα (δηλαδή, ως την έκφραση, τον χαρακτήρα, το μουσικό νόημα κ.λπ. που έχει ο ήχος), αλλά ως την ψυχοφυσιολογική εντύπωση που προκαλεί στον ακροατή. Ενώ στην

κλασική διάκριση ο ήχος μετουσιώνεται σε «μουσική», στη διάκριση που προτείνει ο Ξενάκης αποτελεί, θα λέγαμε, το θεμέλιό της.

Συνθέτοντας τον ήχο

Θέτοντας τον ήχο ως θεμέλιο αντιστρέφουμε το παραδοσιακό σχήμα: ο ήχος δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως εναρκτήριο σημείο σύνθεσης, αλλά ως το τέλος της. Μπορούμε εδώ να συγκρίνουμε την κρίση των θεμελιών που απασχόλησε τα μαθηματικά του περασμένου αιώνα με τις πρωτοποριακές μουσικές αναζητήσεις της ίδιας εποχής. Με τον ίδιο τρόπο που οι μαθηματικοί και οι επιστημολόγοι επιχειρήσαν να θεμελιώσουν τα μαθηματικά, οι μουσικοί πειραματίστηκαν με ποικίλους τρόπους για να αναδείξουν τον ήχο ως θεμέλιο της μουσικής, δηλαδή ως στοιχείο που μπορεί να ενοποιήσει τη μουσική σύνθεση. Ακολουθώντας την ορολογία των επιστημολόγων,

μπορούμε να ορίσουμε δύο γενικές τάσεις: τη διαίσθητη (intuitionist) και την αξιωματική. Στην πρώτη παραδινόμαστε στη μαγεία του ήχου, όπως συμβαίνει με τη μουσική του Τζον Κέντς ή

του Τζατσίντο Σέλι. Στη δεύτερη, η μουσική σύνθεση τείνει να ορίζεται ως *σύνθεση του ήχου*, όχι κατ' ανάγκη στην κυριολεξία (παραγωγή τεχνητών ήχων), αλλά μεταφορικά: ένα ολόκληρο μουσικό έργο μπορεί να αναλυθεί ως σύνθετος ήχος.

Ο Ξενάκης ανήκει στους πιο σημαντικούς αντιπροσώπους της δεύτερης τάσης. Παράδειγμα: τα δύο τελευταία του ηλεκτρονικά έργα, *Gendy 3* (1991) και *S.709* (1994), που χρησιμοποιούν το πρόγραμμα GENDYN, ολοκληρώνουν την ιδέα ενός μηχανισμού, ο οποίος μετά την εισαγωγή ορισμένων δεδομένων παράγει αυτόματα ένα ολόκληρο μουσικό έργο. Αυτό είχε εφαρμόσει για πρώτη φορά ο Ξενάκης στις *Αχορρίψεις* (1956–57) και στα έργα *ST* (1956–62). Στο πρόγραμμα GENDYN, ένα αλγόριθμος συνθέτει έναν ήχο σε διαρκή εξέλιξη, χάρη σε τυχαίες μεταβολές που καθορίζονται και υπολογίζονται βάσει νόμων μαθηματικών πιθανοτήτων. Επομένως, δεν υπάρχει διαφορά μεταξύ μιας ηλεκτρονικής σύνθεσης του ήχου και της μουσικής σύνθεσης ολόκληρου του έργου. Στην ορολογία του Ξενάκη, η μακροσύνθεση απορρέει άμεσα από τη μικροσύνθεση: συνθέτοντας τον ήχο συνθέτουμε και το μουσικό έργο.

Ένα δεύτερο παράδειγμα, εξίσου απλό, αποτελούν τα έργα *Αναλογικό Α* και *Αναλογικό Β* (1958–59). Ο Ξενάκης αναπτύσσει εδώ την υπόθεση ότι ένας ήχος αποτελείται από χιλιάδες μικρόκοκκους. Την εποχή εκείνη όμως, δεν μπορεί να εφαρμόσει την

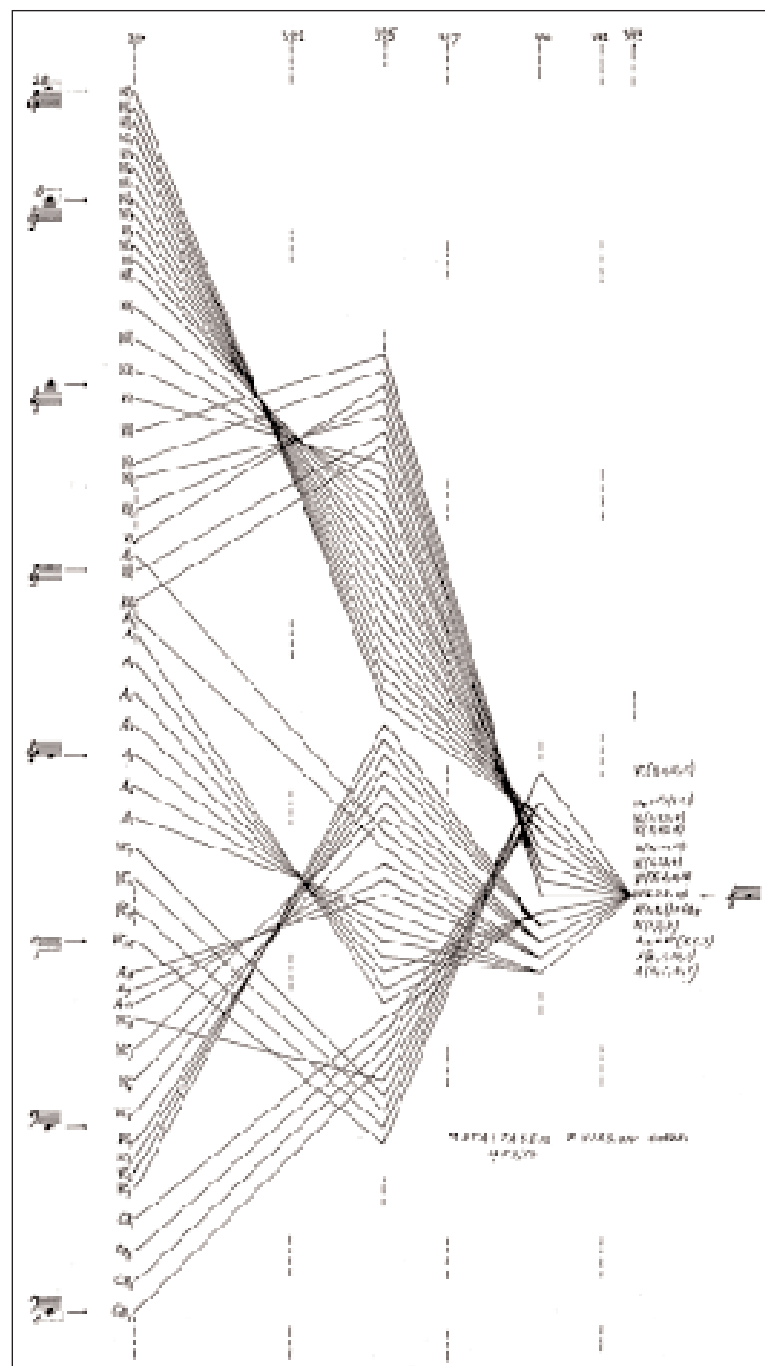
υπόθεση αυτή γιατί δεν διαθέτει τα τεχνολογικά μέσα που μπορούν να παράγουν τέτοιους κόκκους². Πειραματίζεται λοιπόν με κόκκους που αποτελούν ήδη ήχους: τους ενόργανους ήχους μικρής διάρκειας που παράγουν τα έγχορδα στο *Αναλογικό Α* και τους σύντομους ηλεκτρονικούς, ημιτονοειδείς ήχους στο *Αναλογικό Β*. Η υπόθεση λοιπόν είναι ότι, για το αφτί, οι ηχητικοί αυτοί κόκκοι σμίγουν για να σχηματίσουν ένα σύνθετο ήχο.

Τα παραδείγματα αυτά αποτελούν εξαίρεση στη μουσική ζωή του Ξενάκη. Στα άλλα του έργα η μακροσύνθεση δεν είναι άμεσο προϊόν της μικροσύνθεσης. Γι' αυτό τονίζω το γεγονός ότι η σύνθεση του ήχου για την οποία γίνεται λόγος, πρέπει να οριστεί μεταφορικά: «ήχος» σημαίνει εδώ ένα σύνθετο ηχητικό μακροαντικείμενο, που αποτελεί ολότητα για το

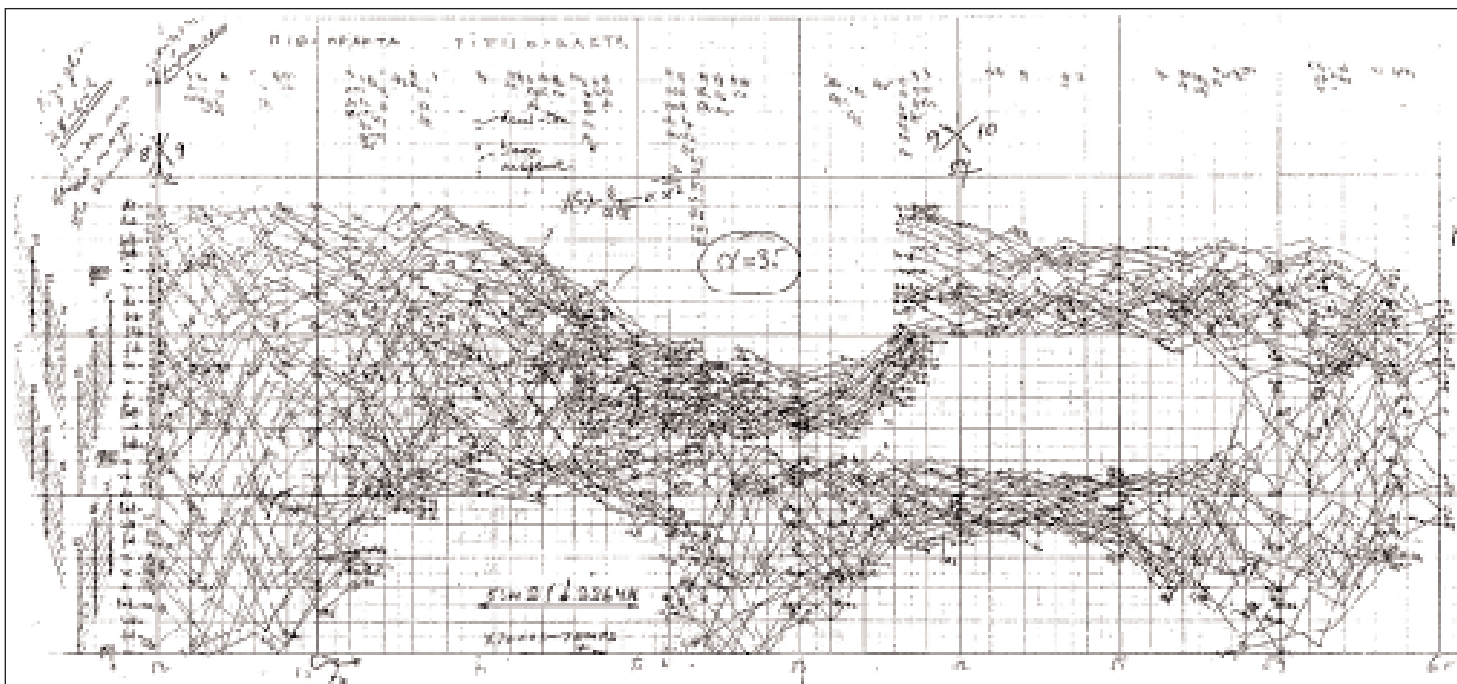
αφτί. Στο πασιγνωστο κομμάτι για σόλο πιάνο *Ερμα* (1961), τα ηχητικά σύννεφα που συνθέτει ο Ξενάκης αποτελούν τέτοιους «ήχους». Στις εξίσου διάσημες *Μεταστάσεις*, τα μαζικά γκλισάντι με τα οποία αρχίζει και τελειώνει το έργο, λειτουργούν και αυτά ως σύνθετα ηχητικά μακροαντικείμενα που μπορούν να ερμηνευτούν, μεταφορικά, ως ήχοι. Γενικεύοντας, μπορούμε να πούμε ότι, σε οποιοδήποτε μουσικό έργο του Ξενάκη, τα τμήματα που το αποτελούν, λειτουργούν ως σύνθετοι ήχοι.

Ο συνθέτης ως ηχογλύπτης

Στην «αξιωματική» παράδοση, όπου το μουσικό έργο τείνει να γίνει σύνθετος ήχος, ο Ξενάκης κατέχει μια θέση όχι μόνον σημαντική αλλά και ιδιαίτερη: επεξεργάζεται τον ήχο ως γλύπτης. Ας εξετάσουμε το σχέδιο

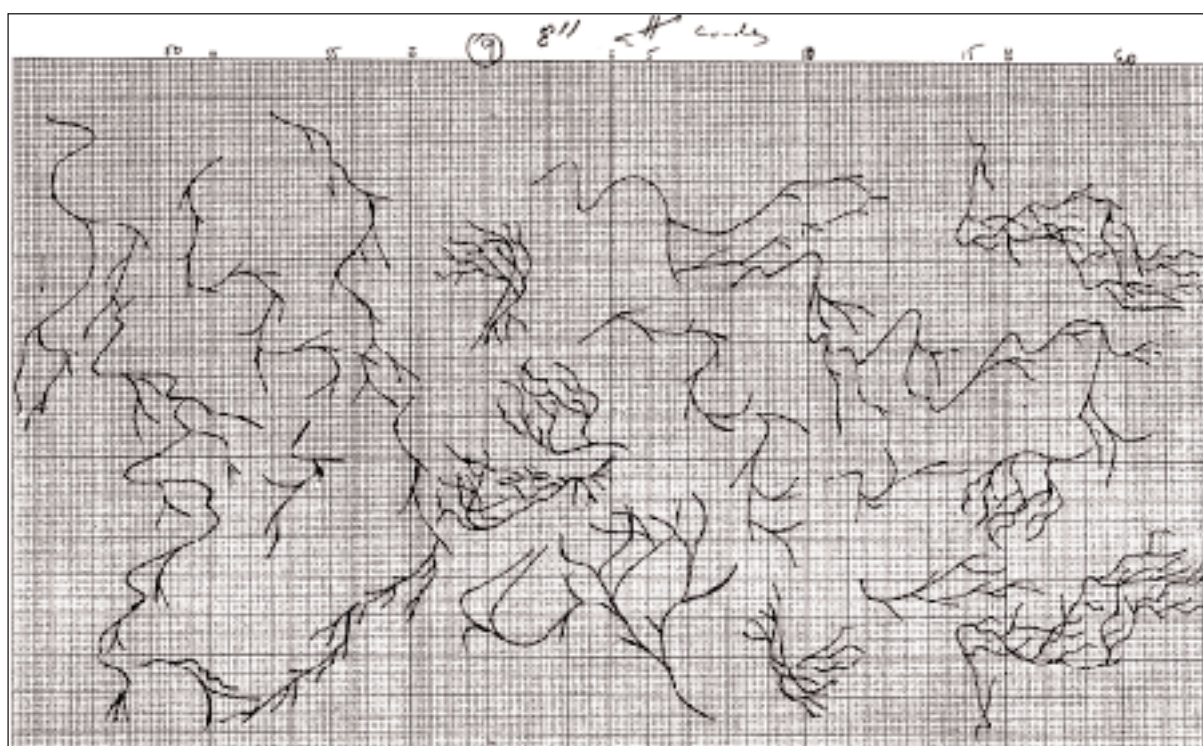


▲ Γράφημα στο οποίο αποδίδονται τα μαζικά γκλισάντι με τα οποία αρχίζει και τελειώνει η σύνθεση «Μεταστάσεις» του Ι. Ξενάκη (Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).



◀ Σχέδιο που αφορά τα μέτρα 52 - 59 του έργου «Πιθοπρακτά» του Ι. Ξενάκη (Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).

▶ Σχέδιο που αποδίδει τις «δενδρώσεις», στοιχείο που ο Ξενάκης χρησιμοποιεί για πρώτη φορά στο Κοντσέρτο για πιάνο «Ερίχθων» (Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).



που χρησιμοποίησε για τη σύνθεση των μέτρων 52-59 των Πιθοπρακτών (1955-56). Για να υπολογίσει, να παράγει, τις αξίες των κιλιών περίπου γκλισάντι που το απαρτίζουν, ο Ξενάκης χρησιμοποίησε εδώ για πρώτη φορά τους νόμους των μαθηματικών πιθανοτήτων. Ομως, την κατανομή τους στον χρόνο την όρισε βασισμένος σε μια τυπική γραφική παράσταση δύο αξόνων, όπου στον μεν κάθετο καθορίζονται τα τονικά ύψη στα οποία εγγράφονται τα γκλισάντι, στον δε οριζόντιο, ο χρόνος, δηλαδή σε ποια χρονική στιγμή εμφανίζονται και πόσο διαρκούν. Στον βαθμό που το αποτέλεσμα έχει καθοριστεί από ένα σχέδιο, ο σύνθετος ήχος που αποτελούν ως σύνολο αυτά τα μέτρα, συνιστούν, κατά τον Ξενάκη, «μία πλαστική διαμόρφωση της ηχητικής ύλης»³. Εξετάζοντας πιο προσεκτικά τη γραφική παράσταση παρατηρούμε σε ορισμένα σημεία μεγάλα κενά. Μπορούμε να πούμε ότι εδώ ο Ξενάκης «φιλτράρει» τον ήχο: μπορούμε όμως και να σκεφτούμε ότι εργάζεται σαν τον

γλύπτη που επεξεργάζεται ένα κομμάτι μάρμαρο.

Συχνά, ο Ξενάκης χρησιμοποίησε σχέδια, γραφικές παραστάσεις, για να συνθέσει. Πολλοί από τους πρωτακουστούς ήχους με τους οποίους πειραματίστηκε και οι οποίοι προσδίδουν στη μουσική του μεγάλη πρωτοτυπία, επινοήθηκαν χάρη στο σχέδιο. Το γκλισάντο –ο κατ' εξοχήν «ξενακικός» ήχος– αποτελεί την πιο χαρακτηριστική περίπτωση. Υπήρχε βέβαια από παλαιά (μάλιστα, ενίοτε ο Μπάρτοκ τον γενίκευσε): πρώτος όμως ο Ξενάκης τον αξιοποίησε για τη δόμηση συνολικών ήχων που γλιστράνε. Κι αυτό διότι χρησιμοποίησε το σχέδιο: τι πιο απλό σε ένα σχέδιο από ένα γκλισάντο: απεικονίζεται από μια ευθεία γραμμή! Έτσι, τα γκλισάντι των *Μεταστάσεων*, που για το

αφτί αποτελούν έναν σύνθετο και πολύπλοκο ήχο, είναι για το μάτι ένα σύνολο από ευθείες γραμμές. Άλλο παράδειγμα σύνθετων ήχων που επεξεργάστηκε ο Ξενάκης μέσω σχεδίων είναι οι «δενδρώσεις», που χρησιμοποιεί για πρώτη φορά το Κοντσέρτο για πιάνο *Ερίχθων* (1974).

Η μουσική του Ξενάκη βρίσκεται στους αντιποδες της παράδοσης, όπου η μουσική είναι τέχνη του χρόνου. Στα έργα του, κατά κάποιον τρόπο, τείνει να μετατραπεί σε τέχνη του χώρου. Σε ένα κείμενο που περιέχει μία γενική θεώρηση του χρόνου, ο Ξενάκης διερωτάται: «Μήπως ο χρόνος είναι απλώς μια επιφανομενική έννοια μιας πιο βαθιάς πραγματικότητας;». Και απαντά ότι ο χώρος «απαλλαγμένος από την κηδεμονία του χρόνου» ίσως να αποτελεί πιο ου-

σιαστικό φαινόμενο⁴. Ως πχογλυπτική, η μουσική του μάλλον συμφωνεί με αυτήν την απάντηση. ✎

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. «Προβλήματα ελληνικής μουσικής σύνθεσης», στο Ιάnnης Ξενάκης «Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής», Αθήνα, Ψυχογιός 2001, σελ. 41-51.
2. Η υπόθεση αυτή, ως γνωστόν, κατά τη δεκαετία του '70 θα οδηγήσει στη γέννηση της κοκκοειδούς ηχητικής σύνθεσης (granular synthesis).
3. «Musiques formelles», «Revue Musicale» τ. 253-254, Παρίσι, Richard Masse, 1963, σ. 31
4. «Περί χρόνου» (μτφρ. Τ. Πλυτά) στο Ιάnnης Ξενάκης «Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής», Αθήνα, Ψυχογιός 2001, σελ. 221-222.

Ο Ξενάκης και το μη-μουσικό

► *Ο συνθέτης Τζον Κέιτζ κατά τη διάρκεια δοκιμών των έργων του «Europeras» σε φωτογραφία του 1987 (πηγή: «Meilensteine der Musik», εκδ. Harenberg 1991).*

Τον **CLAUS - STEFFEN MAHNKOPF**

Συνθέτη, μουσικολόγου

ΣΤΙΣ ΤΑΞΕΙΣ των μουσικών που ασπάζονται την ιδεολογία του συνθέτη Τζον Κέιτζ, πιστεύουν ότι ο συνθέτης αυτός μεταμόρφωσε με επαναστατικό τρόπο τη μουσική στο σύνολό της από την εποχή του Περοτίνου (1160-1240) και, ως εκ τούτου, την πρόωθησε με ένα ποιοτικό άλμα. Υποστηρίζουν τακτικά, πως ήταν ο Κέιτζ εκείνος που αμφισβήτησε τον όρο της μουσικής σύνθεσης, έτσι όπως τον αντιλαμβάνεται η κεντρική Ευρώπη, δηλαδή με τη λειτουργικότητα κάθε μεμονωμένης στιγμής: με άλλα λόγια, έτσι όπως τον διατύπωσε ο Αντόρνο, επανεκτιμώντας τον κανονιστικά. Οποιοσ υπεραμύνεται αυτής της προσβλητικής απλούστευσης και του ανεύθυνου μεσοσιανισμού μιας, τελικά, της αφηρημένης άρνησης του κλειδιού για όλα τα ερωτήματα πίστης, είναι δυνατόν να παραβλέψει ότι υπάρχει πράγματι ένας συνθέτης της μεταπολεμικής εποχής, ο οποίος, ερχόμενος από έξω, επετέθη σε αυτήν τη συνθετική διαδικασία, όπως και αν την προσδιορίσει κανείς στυλιστικά. Ο συνθέτης αυτός ονομάζεται Ιάννης Ξενάκης. Και το έκανε, εισάγοντας παραγωγικά, δηλαδή πειστικά, μια νέα, έστω απεχθή, κατηγορία στη διαδικασία της σύνθεσης: το μη μουσικό.

Δεν έχει νόημα να υποβιβάζω τη στιγμή μη μουσικότητας του Ξενάκη, αποτιμώντας την με τα κριτήρια της παράδοσης. Το αντίθετο μάλιστα: στον βαθμό που την αντιμετωπίζει κανείς καλλιτεχνικά και όχι απλώς από τη σκοπιά της τεχνικής και της διαδικασίας, ακριβώς αυτή, η ριζοσπαστικά εξωτερική στιγμή, προσδίδει στα έργα του την ξεχωριστή γοητεία και το μοναδικό μέγεθος, αλλά και τη δύσκολη, σε βάθος νοηματική πρόσληψή τους. Και αντίστροφα: δεν θα πρέπει να ορίσει κανείς τον Ξενάκη ως συνθέτη παραδοσιακής μορφής. Με αυστηρά κριτήρια, ο Ξενάκης δεν συνθέτει και ακριβώς αυτό τον κάνει συνθέτη. Ο Φρανσουά Νικολά το προσδιόρισε ως εξής: «Ο Ξενάκης δεν συνθέτει: τον ενδιαφέρει μονάχα να γεμίζει τον χώρο της παρ-

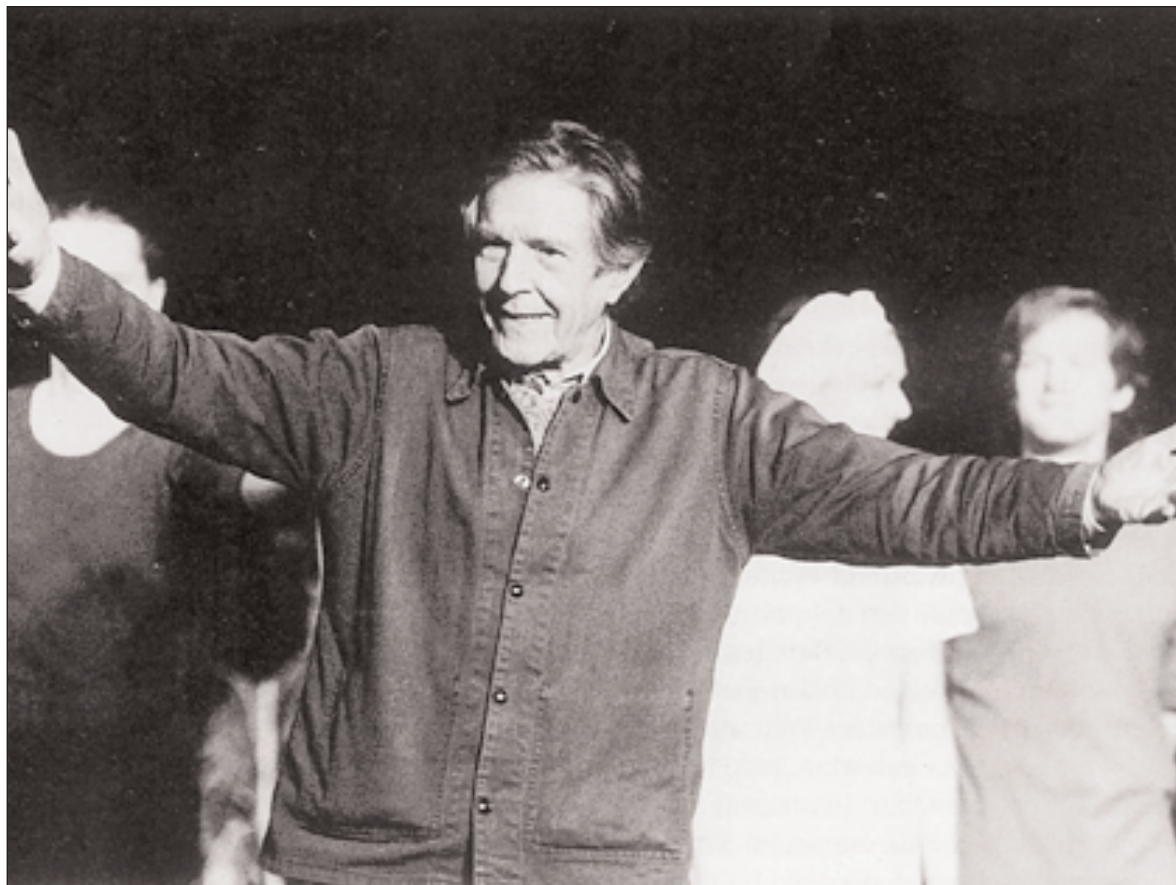
τιτούρας»¹. Δίχως άλλο, η μουσική του αποτελεί απόδειξη πως στη νέα μουσική λειτουργούν μονάχα ριζοσπαστικές λύσεις, και πως στην ουσία δεν υπάρχει τίποτε, που δεν θα μπορούσε να γίνει μουσικά γόνιμο. Οχι σπάνια, η δύναμη της μουσικής του έγκειται στον τρόπο με τον οποίο ο Ξενάκης χειρίζεται ακραία στοιχεία, όπως αυτά που ο κοινός νους αντιλαμβάνεται από ανούσια έως ανόητα. Αυτό το οποίο αντιβαίνει στην υγιή λογική των μουσικών, είναι συχνά πιο ενδιαφέρον από το απολύτως λογικό των κλασικιστών.

Κέιτζ, Μπουλέζ, Ξενάκης

Από πολύ νωρίς, ήδη το 1955, στο άρθρο του *Η Κρίση της σειραϊκής μουσικής*², με την οξεία ματιά του ανθρώπου που βρίσκεται εκτός του χώρου, ο Ξενάκης διείδε το τραυματικό σημείο του σφετερισμού της παραδοσιακής κληρονομιάς από τους σειραϊστές και αναγνώρισε την υπολογιστική τους πρόθεση να εμφανιστούν ως μία άλλη μορφή στατικής - στοχαστικής σκέψης. Έτσι, στο πραγματικό πρόβλημα της συστηματοποίησης μουσικών μοντέλων μέσω της αφαίρεσης, συναντώνται εκείνη την εποχή τρεις συνθέτες που δεν επέλεξαν την συγγένεια: Ξενάκης, Μπουλέζ και Κέιτζ. Και οι τρεις, ο ένας συνει-

δητά οι άλλοι δύο εκ των πραγμάτων, είναι στατιστικοί, είτε μέσω μαθηματικών υπολογισμών είτε μέσω της αρχής του τυχαίου, δηλαδή της άλλης όψης της σκέψης του πιθανού, η οποία πραγματοποιείται, έστω, μέσω μιας υπερ-ορθολογιστικής οργάνωσης που μεταπίπτει στο αντίθετό της. Μπορεί κανείς να δει τη χρονική αυτή στιγμή ως αφετηρία κατά την οποία θεμελιώθηκαν τρεις εξίσου μη μουσικές και μεταξύ τους ανταγωνιστικές αρχές επίλυσης του παραπάνω προβλήματος. Σήμερα, μισόν αιώνα αργότερα, αποτιμώνται με βάση την επιτυχία τους. Ο Μπουλέζ, ο λιγότερο δημιουργικός ανάμεσα στους σειραϊστές, εξελίσσεται, όπως οι μαθηματικές γνώσεις, σε ένα είδος απρόσωπου μέρους της γνώσης του κόσμου. Από τον Κέιτζ δεν απέμεινε τίποτε περισσότερο από την ιδέα και τα έργα ως πειστήριά της. Ο Ξενάκης, ωστόσο, ύστερα από 50 χρόνια μεταπολεμικής μουσικής και μετά τον θάνατό του, είναι με απόσταση η σημαντικότερη και εντυπωσιακότερη προσωπικότητα. Το έργο του είναι, δίχως αμφιβολία, το πιο δυνατό και αυτό με τη μεγαλύτερη επιρροή. Γι' αυτό τον λόγο

Η πρωτεϊκότητα, έννοια «κλειδί» για την πρόσληψη της μουσικής του Ξενάκη, έχει απόλυτη καταβολή στα βάθη της ύπαρξης





▲ Ο συνθέτης Ολιβιέ Μεσιάν την εποχή των «Τεσσάρων σπονδών του ρυθμού», 1949 (πηγή: «Meilensteine der Musik», εκδ. Harenberg 1991).



▲ Ο συνθέτης Πιερ Μπουλέζ σε φωτογραφία του 1967 (πηγή: «Meilensteine der Musik», εκδ. Harenberg 1991).

είναι αυτός τελικά, και όχι ο Κέιτζ, εκείνος που επερωτήσε την κεντροευρωπαϊκή αντίληψη περί σύνθεσης.

Η πιο έξοχη επίθεση

Ο πρώην αρχιτέκτονας Ξενάκης εργάζεται, μεταφράζοντας στοιχεία χωρικά, οπτικά και γεωμετρικά σε εμπειρίες ήχου, που καταγράφονται σε παρτιτούρες, των οποίων οι σελίδες οργανώνονται πρωτίστως με βάση ρυθμό και διαστήματα και δευτερευόντως με βάση τα ηχοχρώματα³. Η μεταφορά αυτή πραγματοποιείται με αφηρημένο τρόπο και όχι μέσα από την εσωτερική λογική της μουσικής. Γι' αυτόν, οι ηχητικοί όγκοι αποτελούν το ανάλογο επιφανειών και χώρων. Μεταφραζόμενος στον χώρο, ο μεμονωμένος τόνος ή ο μεμονωμένος ήχος στον οποίο επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους οι σύγχρονοι αντίποδες του Ξενάκη, θα ήταν ένα μεμονωμένο σημείο, που μονάχα οριακά θα είχε ενδιαφέρον. Η πλήρως επιλυμένη σύνθεση αποτελεί ιδεώδες, τελειώς ξένο προς τον Ξενάκη. Έτσι, οι παρτιτούρες του είναι γεμάτες με σημεία για τα οποία δεν θα έπαιρνε την ευθύνη κανένας μουσικός που έχει μεγαλώσει στην κεντροευρωπαϊκή παράδοση, καθώς είναι απλώς κουτά και μη μουσικά με την πιο κοινή σημασία της λέξης. Το επιβεβαιώνουν και οι ερμηνευτές, ιδιαίτερα των σολιστικών έργων. Αλλά ακριβώς αυτό μετέτρεψε ο Ξενάκης σε αρχή, προκειμένου να μάς αποκαλύψει τις τόσες άλλες όψεις της μουσικής, αυτές που δεν είναι τόσο ορατές, καθ' όσον κανείς δεν έχει ξεπεράσει το όριο, πέρα από το οποίο τα πράγματα γίνονται επικίνδυνα. Αυτό, που εμείς ονομάζουμε μουσικό επερωτάται ακριβώς από τη θέση του Ξενάκη ως προς αυτό το όριο. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η πρότασή του αποτελεί την πιο έξοχη επίθεση ενάντια στο κεντροευρωπαϊκό ιδεώδες σύνθεσης.

Ο Ξενάκης είναι ο συνθέτης της πιθανότητας. Έτσι, δεν είναι τυχαίο ότι οι διαβαθμίσεις ποιότητας στο έργο του κυμαίνονται ποικιλότροπα, τόσο από έργο σε έργο όσο και στο πλαίσιο κάθε έργου. Επομένως υπάρχουν πολύ πειστικές συνθέσεις αλλά και λιγότερο ενδιαφέρουσες, αφού τον Ξενάκη δεν ενδιέφερε η τελειοθηρική ολοκλήρωση ενός ευγενούς, συνολικά μικρού δημιουργικού έργου. Έτσι, εκτιθέμεθα διαρκώς σε σημεία –συνήθως περιοχές αραίωσης ή επιβράδυνσης, εκεί όπου η λογική της πληροφίας φανερώνει τις πιο αδύναμες πτυχές της– που πονούν το αυτί, διότι το προσβάλλουν. Σε αυτά τα σημεία η ακοή αντιδρά υπομειδιώντας με την ανοχή προς την απογοήτευση που έχουμε συνηθίσει συνδυάζουμε με τη νέα μουσική. Στον Ξενάκη η ματιά σε λεπτομέρειες, στο εσωτερικό, στο βάθος μίας σύνθεσης, είναι άνευ νοήματος. Αυτό αποκαλύπτει τα όριά της, τόσο σε ό,τι αφορά την αισθητική όσο και σε ό,τι αφορά την κριτική της κοινωνίας, η οποία θα είχε μεγαλύτερη ανάγκη του συγκεκριμένου,

προκειμένου να αποκτήσει σημεία επαφής.

Το ατομικό δεν έχει πια κανένα νόημα, λέει ο Ξενάκης⁴. Ως εκ τούτου μπορεί κανείς να ερμηνεύσει τη μουσική του ως ένα εργαλείο που στόχο έχει να αποδώσει τον ανταγωνισμό μεταξύ μαζικής κοινωνίας και δημοκρατίας ή, τουλάχιστον, να τον τοποθετήσει μπροστά σε έναν καθρέπτη. Όμως, είναι αμφίβολο αν με αυτό τον τρόπο μπορεί να ασκηθεί κριτική στον ανταγωνισμό αυτό. Ο Μάκνις Σολωμός θίγει το θέμα, χαρακτηρίζοντας τη μουσική του Ξενάκη «κορυφαίο σημείο ενός αντι-ουμανισμού, προς τον οποίο οδηγήθηκε συνολικά η μουσική του 20ού αιώνα»⁵. Και ο Λούκα Κόντι μιλάει για μία «...υπερβολική ιδιομορφία (estraneità) που είναι χαρακτηριστικά ισχυρότερη της δυνατότητας για ανθρώπινη κατανόηση (...) Δυνάμεις σχεδόν ανεξέλεγκτες, απελευθερώνονται με δριμύτητα, που όμως έχουν πάντοτε κάτι να καταδείξουν, παρότι προέρχονται από έναν άλλο κόσμο»⁶. Η ενόργανη μουσική του Ξενάκη είναι πιο κενή ανθρώπινος παρουσίας από την ηλεκτρονική, από τη δέθεν χωρίς προθέσεις μουσική του Κέιτζ –στην οποία προβάλλονται οι προθέσεις των ακροατών– και από την στρουκτουραλιστική ενός Μπουλέζ, που παρα-είναι μουσικός για να προδώσει το παραδοσιακό μέτρο του ωραίου ήχου. Ο Ξενάκης δεν δημιουργεί μονάχα με αφετηρία την αρχιτεκτονική, τη γεωμετρία και τους υπολογισμούς, αλλά ξεκινώντας εξίσου από τη μυθολογία, της οποίας –ως Έλληνας– είναι αυτονόητα δέσμιος, καθώς επίσης και από συγκεκριμένες μεμονωμένες επιστήμες. Ο αποφασιστικός παράγων, η έννοια -κλειδί για την πρόσληψη της μουσικής του, δηλαδή η πρωτεύουσα της, έχει απώτατη καταβολή στα βάθη της ύπαρξης. Ακόμα και ο ακραίος αντιουμανισμός του Ξενάκη βρίσκεται απήχηση, διότι κρυφά τρέφεται από αυτό, στο οποίο ο άνθρωπος έχει τις καταβολές του. ✎

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Nicolas, F., «Le monde de l'art n'est pas le monde du pardon» στο «Entretiens 6» (1988), σ.118.
2. Xenakis, I., «La crise de la musique sérielle» στο «Gravesaner Blaetter 1» (1955).
3. πρβλ. Nicolas, F., ο.π. σ.122
4. Xenakis, I., «Musique, Architecture», Tournai 1971, σ.19
5. Solomos, M., «A propos des premières oeuvres (1953-69) de Iannis Xenakis: pour une approche historique de l'émergence du phénomène du son», Université Paris IV, 1993.
6. Conti, L., «Epitaph: Xenakis» στο Musik & Aesthetik 19 (2001).

ΣΗΜΕΙΩΣΗ «ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΩΝ»:

Το παρόν κείμενο αποτελεί εισήγηση του C.S. Mahnkorf στο Διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο με θέμα «Η αξία της μουσικής» που πραγματοποιήθηκε στο Ινστιτούτο Goethe Αθηνών με ευθύνη του περιοδικού «Μουσικολογία» τον Φεβρουάριο του 2002.

Κοσμικά και οικεία σύμπαντα

Η ΣΧΕΣΗ του Ιάννη Ξενάκη με την αρχιτεκτονική αποκαλύπτει την επιστήμη ή την ποιητική των κατασκευών θεμελιωμένη περισσότερο στον χρόνο παρά στον χώρο. Η στατική εικόνα της αρχιτεκτονικής διαλύεται σαν ξεπερασμένο όνειρο, καθώς στη θέση της αναδύεται ένα υπερπραγματικό ηλεκτρονικό τοπίο, πλήρες αφηρημένων γεγονότων, τα οποία είναι κατασκευασμένα από καθαρούς νόμους και έννοιες.

Ο Ιάννης Ξενάκης δεν είναι μόνο αρχιτέκτονας. Η παρουσία του διέρχεται από την αρχιτεκτονική, τη μουσική, τα μαθηματικά, τη φιλοσοφία, τις φυσικές επιστήμες. Η στοχαστική του ενέργεια κατασκευάζει μια νέα επιστήμη, την επιστήμη της γενικής μορφολογίας, που οργανώνεται στη βάση πρωταρχικών δυνατοτήτων της έμβιας ύλης, θέτει εκ νέου στοιχειώδη, απλά ερωτήματα (τι είναι χρόνος, χώρος) και δημιουργεί εκ του μηδενός.

Ο Ιάννης Ξενάκης είναι ένας δι-επιστήμονας και ο χαρακτηρισμός αυτός περιγράφει μια συνεχώς νέα επιστημονική κατάσταση¹ όπου κυριαρχεί η έρευνα και επιχειρείται η σύνθεση διαφορετικών γνωστικών περιοχών και αντικειμένων.

Αυτό που κάνει τα πράγματα να ξεπερνούν τον εαυτό τους είναι η σχέση τους με τους αριθμούς, η αναγωγή τους σε αριθμούς. Ο αριθμός επιτρέπει –και επιβάλλει– μια απέραντη ποικιλία μορφών. Αν απομακρύνουμε από τα πράγματα και από τα γεγονότα, το κοσμικό τους νόημα, αυτό που μένει είναι καθαροί στατιστικοί νόμοι: στοχαστικοί νόμοι, που μπορούν να απεικονιστούν με τρόπο ανεξάρτητο ως νησίδες μορφών όπως οι γαλαξίες, οι σωροί αστεριών, τα σύνολα νεφών. Οι συνδυασμοί τους μπορούν να δημιουργήσουν συμπαντικά πλάσματα. Πλάσματα εκτός χρόνου και αιωρούμενα.

Η πυθαγόρεια σκέψη, που τόσο γοητεύει και επηρεάζει τον Ξενάκη, ξεκινάει από τα πράγματα για να οδηγηθεί είτε σε αρχέτυπα μορφών είτε στην προέλευση των μορφών: ο Δαίμονας της έρευνας των Ιώνων οδήγησε τον Πυθαγόρα στους νόμους των παλλόμενων χορδών και από εκεί στη φιλοσοφία των αριθμών. Έτσι βγήκε από τον Ορφικό Εαυτό. Τα πράγματα είναι αριθμοί, όλα τα πράγματα είναι προικισμένα με αριθμούς, υπάρχουν κατά τον τρόπο των αριθμών.

Η ανάγκη της πρωτοτυπίας

Στην αρχή των στοχαστικών του περιπετειών αλλά και ως γενεσιουργό αιτία αυτών, ο Ξενάκης έθετε τη μέγιστη ανάγκη κάθε δημιουργού να είναι πρωτότυπος σε ό,τι διατυπώνει, σε ό,τι παράγει. Οι κανόνες σύνθεσης αυτού που ήδη έχει παραχθεί μπορεί να είναι ενδιαφέροντες –και οπωσδήποτε να χρησιμεύουν– αλλά δεν επιτρέπεται να αποτελούν βάσεις για καινούργιες δημιουργίες. Ο Ξενάκης δεν διστάζει να προκαλεί τα όρια των ανθρώπινων δυνατοτήτων και να θέτει έμμεσα την ανάγκη και το καθήκον υπέρβασής τους προκειμένου να πραγματοποιηθεί αυτό που είναι απόλυτα καινούργιο. Με καθοριστικό τρόπο, η απαίτηση της πρωτοτυπίας καθιστά αναγκαία τη σύλληψη ενός σύμπαντος διαφορετικού από το δικό μας τόσο στην ολότητα όσο και στη λεπτομέρειά του.

Η απαίτηση της πρωτοτυπίας έχει την προέλευσή της στην επιθυμία για μια συγκεκριμένη κατασκευή. Την κατασκευή από το τίποτα. Την απόλυτως πρωτότυπη κατασκευή. Ο Ξενάκης δεν σταματάει σε μια απλή ανακοίνωση αυτής της απαίτησης,

*Μουσική
και αρχιτεκτονική
στο έργο
του Ξενάκη*



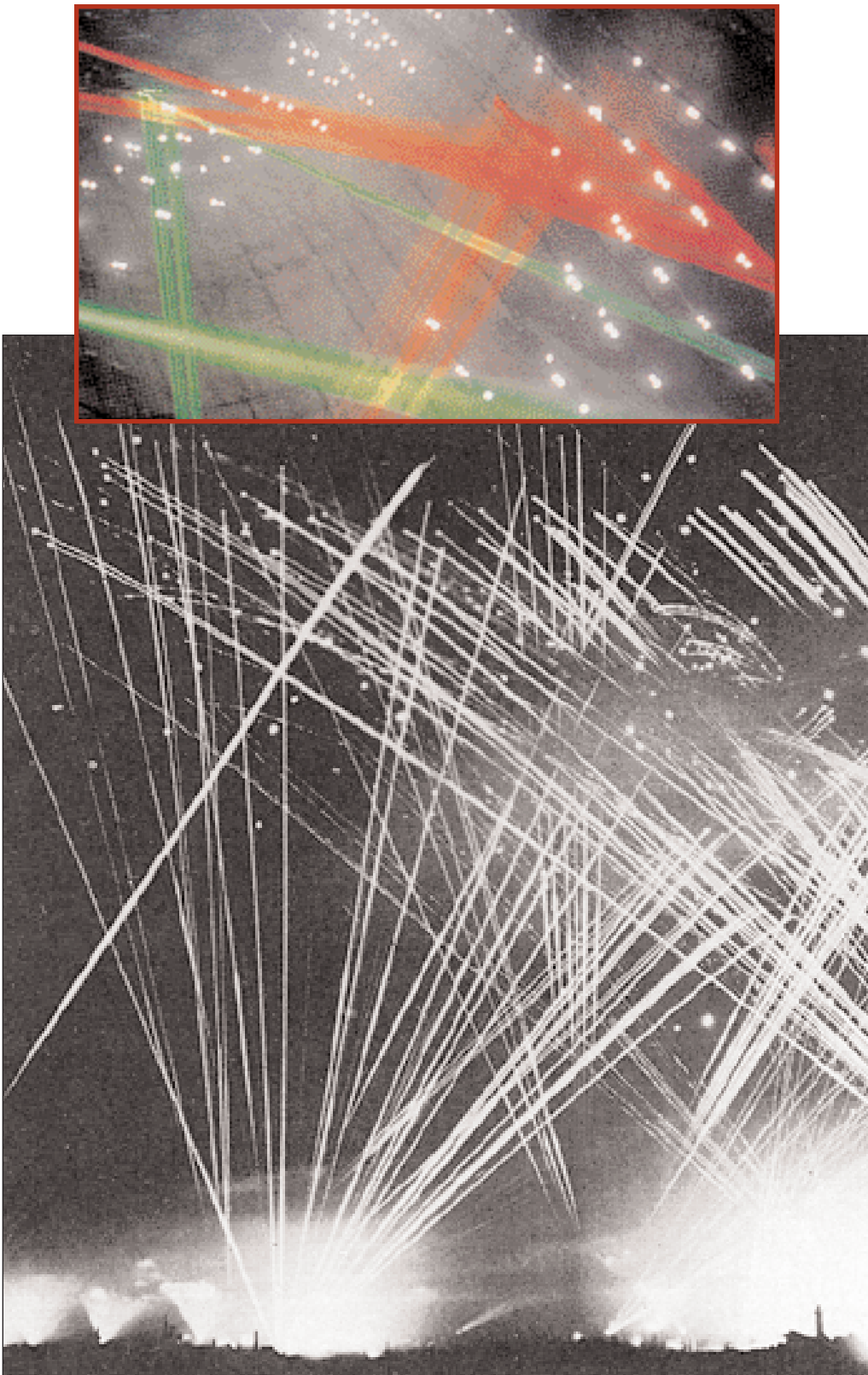
▲ Το περίφημο περίπτερο της Φίλιπς, έργο του Ξενάκη, για την έκθεση των Βρυξελλών το 1958 (πηγή: «Le Corbusier», εκδ. Les Editions d'Architecture Zurich 1957/66).

αλλά μας αποκαλύπτει και τους τρόπους, τους κανόνες της κατασκευής.

Αυτή η κατασκευή γενικά θα απαιτούσε:

— Ένα άπειρο σύνολο κανόνων κατάλληλα αλληλοσχετισμένων.

— Μία συνδυαστική σύλληψη αυτών των άπειρων κανόνων.



▲ Ο Ξενάκης έζησε εικόνες σαν αυτή, που αποδίδει βομβαρδισμό, μία νύχτα Μαΐου τον 1941 στην Ελλάδα (φωτ.: Βρετανικό Υπουργείο Πληροφοριών). Οι μνήμες βρήκαν διέξοδο στα Πολύτοπα του (ένθνη φωτογραφία), όπου μουσική και ήχος διαλέγονται με σκληρότητα και πάθος (Αρχειό Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).

— Τη σύλληψη μορφών σκέψεων, ξένων προς τις προγενέστερες, σκέψεων χωρίς όριο μορφής και τέλος, με στόχο να υπερβεί κανείς τον χαμηλό βαθμό πρωτοτυπίας και να φθάσει τον μέγιστο.

Διατυπώνοντας την παραπάνω περιγραφή, ο Ξενάκης προτείνει τη μηχανή κατασκευής του απολύτως πρωτότυπου: τον ηλεκτρονικό υπολογιστή και τις προς αυτόν συνδεδεμένες τεχνολογίες. Η τεχνολογία δεν είναι παρά ένα ομοίωμα της σκέψης

και, ταυτόχρονα, η υλοποίησή της.

Περίπτερο Philips

«Δεν θα σχεδιάσω ένα περίπτερο με παραδοσιακές περιμετρικές όψεις. Θα σας παραδώσω ένα “ηλεκτρονικό ποίημα” στο ειδικό δοχείο που θα το περιέχει».

Αυτή ήταν η απάντηση του Λε Κορμπιζιέ στις αρ-

χές του 1956 προς τον Λούις Καλφ, καλλιτεχνικό διευθυντή της Philips, που είχε προτείνει στον διάσημο αρχιτέκτονα να αναλάβει ένα τολμηρό πρότζεκτ, μέσω του οποίου η βιομηχανία Philips θα αποδείκνυε σε παγκόσμιο επίπεδο την ικανότητα και την αρμοδιότητά της να ηγηθεί μιας δυναμικής τεχνολογικής ανάπτυξης και προόδου.

Η παραγγελία έρχεται ακριβώς την εποχή που οι μαθηματικές σκέψεις και οι προβληματισμοί του Λε Κορμπιζιέ αναζητούν τρισδιάστατη απεικόνιση και παρουσία.

Ήδη από το 1943 ο Ξενάκης δούλευε ως αρχιτέκτονας-μηχανικός στο γραφείο του Λε Κορμπιζιέ. Τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο δεν ήταν ένας απλός υπάλληλος, αλλά είχε συνθετικές αρμοδιότητες και συμμετείχε αποφασιστικά όσον αφορά την τελική μορφολογία και την υλοποίηση των πρότζεκτ. Η πρόσθετη ιδιότητά του ως ερευνητή-μουσικού με τις πιο ανεξάρτητες και προοδευτικές αντιλήψεις για τις μουσικές κατασκευές, ώθησε τον Λε Κορμπιζιέ να του αναθέσει κατ’ αποκλειστικότητα την έρευνα και τον σχεδιασμό του περιπτέρου.

Ο Ξενάκης εργάστηκε ανάγοντας τα αρχικά σκίτσα και σχεδιαγράμματα του Λε Κορμπιζιέ –την κάτοψη καμπυλωμένου δοχείου με μορφή στομαχικής κοιλότητας– σε μια μαθηματική, αφηρημένη, τρισδιάστατη φόρμα. Η μορφή του περιπτέρου της Philips προέκυψε τελικά από τον μετασχηματισμό των μουσικών-γραφικών σχεδιασμάτων των *Μεταστάσεων* (δηλαδή του μουσικού έργου που ο Ξενάκης δούλευε παράλληλα την ίδια χρονική περίοδο) σε αρχιτεκτονικά σχέδια. Πρόκειται για μια κατασκευή της οποίας η τεχνική και η αισθητική διέπονται από την μεταγραφή της γραφικής απεικόνισης του γκλισάντο –κυρίαρχου στοιχείου στις *Μεταστάσεις*– στη δομική γλώσσα της κατασκευής.

Το περίπτερο της Philips στην παγκόσμια έκθεση του 1958, στις Βρυξέλλες, πρότεινε μια αρχιτεκτονική μορφολογία εντελώς ασυνήθιστη και καινούργια για εκείνη την εποχή, μια σύνθεση από παραβολοειδείς υπερβολές. Ο τρόπος κατασκευής από προεντεταμένα σύρματα και χαρακωτές επιφάνειες ήταν απόλυτα νέος και πειραματικός και βασιζόταν στην προσωπική έρευνα και στην επιμονή του Ξενάκη. Ήταν ένας συνδυασμός από μουσική, μπετόν και ηλεκτρονικούς ήχους, ένα κτίριο-ήχαιο, κατασκευασμένο με την λογική ενός οργάνου που υποδέχεται και περιέχει ήχους.

Το περίπτερο στάθηκε αφορμή για μια μεγάλη –πλήρους λεπτομερειών– συζήτηση τόσο όσον αφορά στις επιστημονικές περιοχές και στις τέχνες που συνδυάστηκαν στην πραγματοποίησή του, όσο και σε ό,τι αφορούσε αυτήν την ίδια τη συνεργασία των Λε Κορμπιζιέ-Ξενάκη, τη στιγμή ακριβώς που η σχέση δάσκαλου-μαθητή διακόπτονταν και τη θέση της έπαιρνε μια δυναμική ισοτιμία γεμάτων έντασης και αντιθέσεων. Αμέσως μετά την ολοκλήρωση του περιπτέρου η συνεργασία τους διακόπηκε.

Κοσμική πόλη

Η απαίτηση ή η επιτακτική ανάγκη μιας υπέρτατης ελπίδας, την οποία έχει ο κάθε δημιουργός, αφορά μια υπερ-κατασκευή, την ίδια τη δημιουργία ενός σύμπαντος πολύ διαφορετικού από αυτό που μας περιβάλλει. Θα πρέπει να υπογραμμίσουμε τη λέξη «σύμπαν» και να την ερμηνεύσουμε σύμφωνα με την ιδιαίτερη θέση που έχει στο πλέγμα των εννοιών που απασχολούν τον Ξενάκη.

Η αρχιτεκτονική και η πολεοδομία χρησιμοποιούν τη έννοια του χώρου στην ευκλείδεια εκδοχή του, προκειμένου να ερμηνεύσουν, να κατασκευάσουν ή να τοποθετήσουν το αντικείμενο τους. Η έννοια αυτή δεν αποδίδει ένα συμπαντικό, κοσμικό πλαίσιο αναφοράς. Ο ευκλείδειος χώρος επιδέχεται διαίρεση και κατάτμηση. Αντίθετα, η έννοια «σύμπαν» δηλώνει έναν ανοικτό κόσμο που δεν αναπαρίσταται με τη γεωμετρία της ευθείας και καταρ-

ρίπτει τον μύθο του τετραγωνισμού.

Κατά την άποψη του Ξενάκη το σύμπαν σχετίζεται στενά με την καμπύλη γραμμή και το καμπύλο επίπεδο, έννοιες που δεν περικλείουν ούτε περιφράσσουν, αλλά δηλώνουν δυναμικές φορές και θέσεις. Αυτός ο ορισμός του σύμπαντος έδωσε μορφή στο πρότζεκτ της *Κοσμικής Πόλης*. Αφού τα υφιστάμενα κράτη θα είχαν μετασχηματισθεί σε επαρχίες ενός γιγαντιαίου παγκόσμιου κράτους, η κατακόρυφη *Κοσμική Πόλη* θα ήταν μια πρόταση για τη νέα μορφή ανθρώπινης κατοίκησης: παραβολοειδείς μεταλλικές κατασκευές σε μορφή κώνων ύψους 3 έως 5 χιλιομέτρων και βάσεις διαμέτρου 2,5 με 5 χιλιομέτρων, αποτελούμενες από διπλούς τοίχους με ενδιάμεσο κενό της τάξης των 50 μέτρων. Η τελική επιφάνεια της κάθε *Κοσμικής Πόλης* θα μπορούσε να εξυπηρετήσει μέχρι 5 εκατομμύρια κατοίκους.

Ο Ξενάκης στο κείμενό του για την *Κοσμική Πόλη* το 1965, αναφέρει στοιχεία της δομής της και σκιαγραφεί τη φυσιογνωμία της:

— Πρόκειται για μια πόλη κατασκευασμένη από την παγκόσμια τεχνική: η τεχνική, πλήρως εκβιομηχανισμένη και τυποποιημένη θα μεταμορφώσει την πόλη σε ένα πραγματικό «βιολογικό ένδυμα», τόπο συγκέντρωσης και εργαλείο του πληθυσμού.

— Η γενική μορφολογία της πόλης αλλά και η μοναδική στατική της επίλυση προκύπτουν από τη χρήση δομικών κελυφών και, κυρίως, κυρτών επιφανειών όπως οι παραβολοειδείς υπερβολές ή οι υπερβολοειδείς εκ περιστροφής, που αποφεύγουν τις δυνάμεις της κάμψης και της συστολής και δεν δέχονται παρά μόνο δυνάμεις έλξης, συμπίεσης και τέμνουσες.

— Η κινητική αρχιτεκτονική είναι το βασικό χαρακτηριστικό της πόλης. Κανένας χώρος δεν θα είναι μονολειτουργικός και μονοσήμαντος, πράγμα που συνεπάγεται ενδιαφέρουσες μορφές εσωτερικού νομαδισμού, που ανατρέπουν εντελώς τις έννοιες του προορισμού και της προέλευσης.

— Τέλος τη δομή της πόλης αυτής χαρακτηρίζει μια βασική κατάργηση: η κατάργηση κάθε ατομικού μέσου αυτοκίνησης με ρόδες. Οι συγκοινωνιακές μεταφορές πραγματοποιούνται τόσο σε οριζόντια όσο και σε κατακόρυφη διεύθυνση από κυλιόμενα πεζοδρόμια, δρόμους και αεραντλίες.

Πολύτοπα

Ήδη από το 1958, με τη συμμετοχή του στο «ηλεκτρονικό ποίημα», ο Ξενάκης είχε εκφράσει το όραμα ενός θεάματος ολοκληρωμένης ηλεκτρονικής τέχνης, χρησιμοποιώντας το φως σαν πρώτη ύλη γλυπτικής και όχι μόνο ως μέσον για την εικόνα. Οι προθέσεις του θα πραγματοποιηθούν σε μία σειρά κωρικών έργων που ονόμασε *Πολύτοπα*.

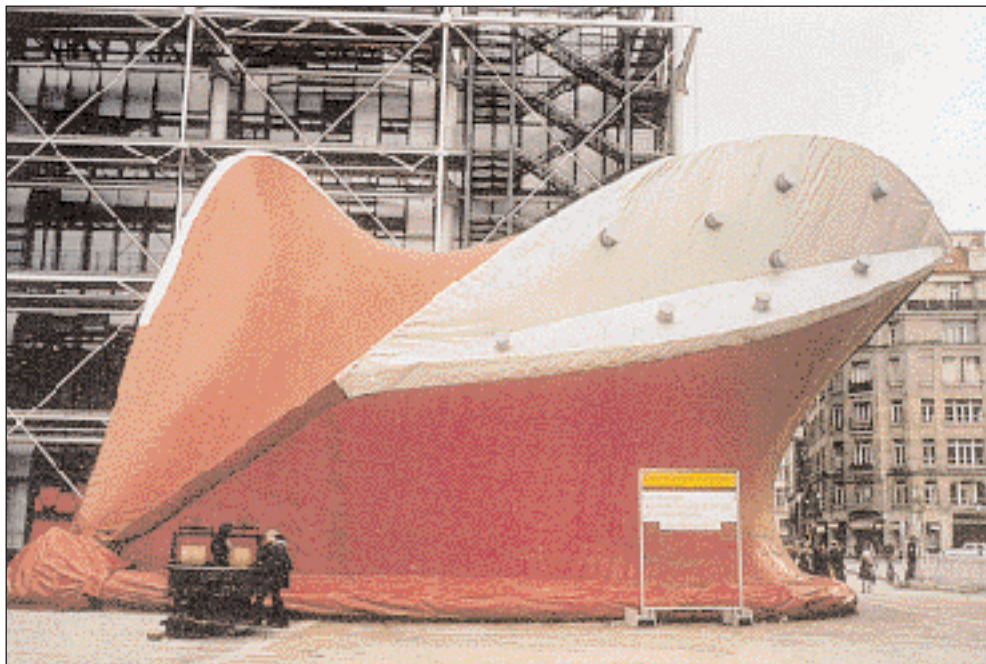
Τα *Πολύτοπα* είναι μεγάλα κηπτικά, αρχιτεκτονικά σύμπαντα που προτείνονται ως ολοκληρωμένα θεάματα αλλά συγχρόνως και ως χώροι εφήμερης κατοίκησης. Ο δημόσιος χαρακτήρας τους στοχεύει στη συμμετοχή των θεατών, σωματική και διανοητική, προκειμένου να επιτευχθεί η αίσθηση του συνόλου.

Στο πρώτο *Πολύτοπο* στο πλαίσιο της παγκόσμιας έκθεσης του Μόντρεαλ το 1967, ο Ξενάκης τεντώνει παραβολοειδή δίκτυα από συρματόσχοινα στο κεντρικό κενό του εκθεσιακού περιπέτρου της Γαλλίας. Η κατασκευή φέρει εκατοντάδες φλας. Κάθε μία ώρα ο επισκέπτης βιώνει μια οκτάλεπτη εμπειρία, έναν καταιγισμό φωτεινών σημάτων που έχουν διαφορετική διάρκεια και μορφή ανάλογα με το τυχαίο της θέσης και της τροχιάς της κίνησής του στη έκθεση. Η κατασκευή αυτή αναφέρεται ήδη στα προκαταρκτικά σχέδια και μοντέλα από νήμα και χαρτί για το περίπτερο των Βρυξελλών του 1956.

Το δεύτερο *Πολύτοπο* κατασκευάστηκε σε έναν ανοικτό χώρο στην Περσέπολη το 1971 για το Φεστιβάλ Τεχνών της Σιράζ. Αποτελούνταν από πολύπλοκα δίκτυα λαμπερών ακτίνων που εκπέμπονταν



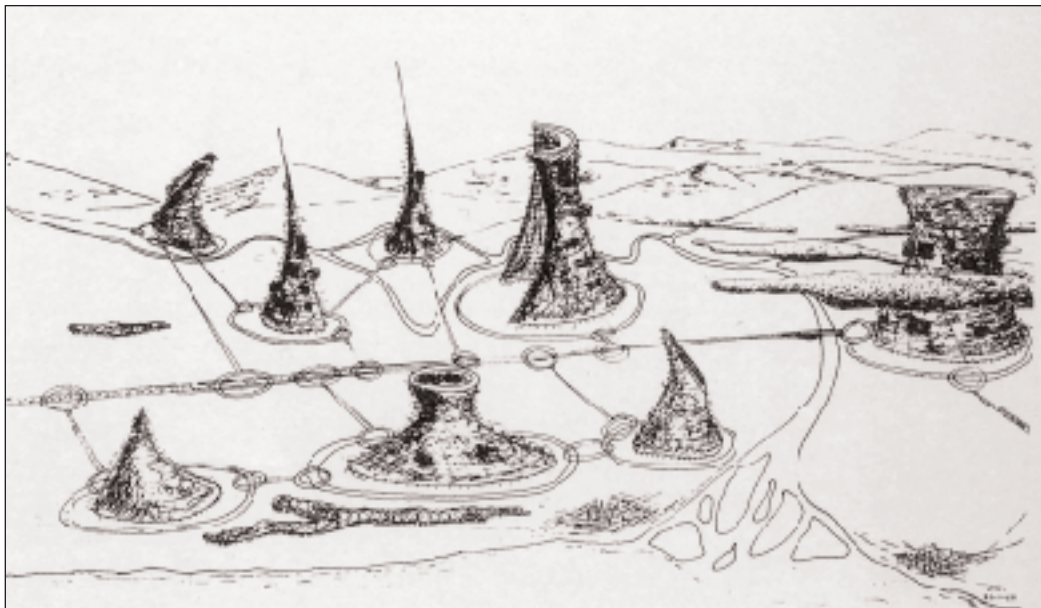
▲ Η κατοικία του Φρανσουά - Μπερνάρ Μακ στην Αμοργό, που σχεδίασε ο Ξενάκης (φωτ.: F.B. Mache - Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).



▲ Το Διάτοπο, έργο του Ξενάκη, έξω από το Κέντρο Πομπιντού στο Παρίσι, 1978 (Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).

από προβολείς αυτοκινήτων κατ' ευθείαν στους λόφους γύρω από τα ανάκτορα του Δαρρείου (Απαντάνα) και από ομάδες παιδιών με πυρσούς που κινούνταν σε τυχαίους σχηματισμούς και κατευθύνσεις.

Το *Πολύτοπο* των Μυκηνών, το 1978, πραγματοποιείται επίσης σε έναν αρχαιολογικό χώρο. Η σχέση χρόνου και τόπου βρίσκει μια νέα δυναμική, καθώς το θέαμα είναι το μέσον για μια άλλη ματιά στο ήδη φορτισμένο τοπίο.



▲ Σχέδιο του Ξενάκη για την «Κοσμική πόλη», Βερολίνο 1964 (Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας).



► Η δυτική πρόσοψη του μοναστηριού της La Tourette σχεδιασμένη από τον Ξενάκη. Ο Λε Κορμπιζιέ του είχε δώσει το παρωνύμιο «μοναστήρι του Ξενάκη» (πηγή: «Xenakis», εκδ. Kahn & Averill 1986/90).

Λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1972, είχε δημιουργηθεί παρόμοια εγκατάσταση στο εσωτερικό των ρωμαϊκών λουτρών του Κλινί στο Παρίσι. Στην περίπτωση αυτή 600 ηλεκτρικές πηγές παράγαν δικτυο ακτίνων που σχημάτιζαν ποικίλα αραβουργήματα φωτός στις αψίδες και στους θόλους των λουτρών.

Το Διάτοπο του 1977, εγκαταστάθηκε μπροστά από το Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Μπομπούρ στο Παρίσι. Ο Ξενάκης είχε προτείνει διάφορα είδη κατασκευών. Τελικά στήθηκε μια τέντα 1.000 μ² από ημιδιάφανο κόκκινο βινύλιο. Με αυτό τον τρόπο η παράσταση των γεγονότων που διαδραματίζονταν εντός γινόταν ορατή και από τον εξωτερικό χώρο αλλά ταυτόχρονα οι ήχοι και οι συνθήκες του περιβάλλοντος μπορούσαν να εισχωρούν στο εσωτερικό της. Το Διάτοπο, όπως δηλώνει και η ετυμολογία

της λέξης, είναι μια υβριδική κατασκευή, ένας τόπος δια-μέσω, ανάμεσα στην πραγματικότητα και το εικονικό. Το συγκεκριμένο Διάτοπο ήταν ανοικτό στο περιβάλλον του: ο θεατής ακροβατούσε συνεχώς ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό. Το κέλυφος του βινυλίου στέγαζε έναν αρχαίο μύθο. Ο μύθος προέρχεται από την Πολιτεία του Πλάτωνα και αναφέρεται σε μια παράδοξη επιστροφή από τον κόσμο των νεκρών.

Οικεία σύμπαντα

Οι κατοικίες που έχει σχεδιάσει και κατασκευάσει ο Ξενάκης είναι λίγες και ακόμα λιγότερο γνωστές.

Περισσότερα στοιχεία εντοπίζονται για το σπίτι διακοπών στην Αμοργό –κτισμένο το 1966 για τον

μουσικοσυνθέτη Φ. Μπ. Μας– και για το σπίτι στην Κορσική, για την οικογένειά Ξενάκη (1996). Άλλα έργα αυτής της κλίμακας είναι το εργαστήριο πειραματικής μουσικής για τον αρχιμουσικό Χέρμαν Σέρκεν στο Γκραβεζάνο (1984), η επέκταση της κατοικίας της κόρης του Μάκνης στο Παρίσι (1991), καθώς και ένα σπίτι διακοπών στην Καλιφόρνια (1992).

Μετά τα μεγάλα κλίμακας χωρικά έργα του –τα Πολύτοπα και το σύμπαν της Κοσμικής Πόλης– στα οικεία σύμπαντα των κατοικιών μεταγράφεται σε αναλογία η εμπειρία της έρευνας και του σχεδιασμού του «ηλεκτρονικού ποιήματος». Ο Ξενάκης, ερευνητής, μουσικός, αρχιτέκτονας εφαρμόζει –ξανά και επίμονα– την έννοια της επιστήμης της γενικής μορφολογίας υποβάλλοντας επικαλύψεις και δράσεις ήχου, φωτός, αρχιτεκτονικής, χρωμάτων. Οι κατόψεις χαράσσονται με τη νομοτέλεια ενός μηχανισμού. Τα ανοίγματα, σχισμές γυαλιού μεταβλητού πλάτους πάνω στις καμπύλες επιφάνειες, τις μετατρέπουν σε παγίδες φωτός με ακουστική δυναμική. Η μουσικότητα της αρχιτεκτονικής σύνθεσης και ο χειρισμός της αμφίδρομης ροής του φωτός αντixεί με τις εναλλαγές του φωτός, των χρωμάτων, των εποχών. Τη νύχτα οι κατασκευές ιπτανται στο σκοτάδι σαν φωτεινά νεφελώματα. Με τη χρήση μαθηματικών, φυσικών τύπων και πραγματικών δομών ο Ξενάκης επιτυγχάνει να ενσωματώσει την έννοια της οικουμενικότητας στην κλίμακα και στη μορφολογία του μεσογειακού τοπίου. Η ιδιαιτερότητα των κατοικιών εντοπίζεται ακριβώς στον τρόπο με τον οποίο αυτές κινούνται ανάμεσα στην εντοπιότητα και την οικουμενικότητα της ίδιας της έννοιας της κατοικίας: πρόκειται για ολόκληρα σύμπαντα ή για πρωτόγονες καλύβες;

Οι κατοικίες διαρρηγνύουν τη σχέση με το περιβάλλον για να ενταχθούν καλύτερα σε αυτό. Με την απρόβλεπτη απλότητά τους απαντούν στο ότι η ένταξη στη Φύση υπηρετείται περισσότερο από την εφαρμογή μιας ιδέας απ' ό,τι μιας αισθητικής βασιμένης σε ένα στενά τοπικιστικό χαρακτήρα. ✎

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Σε συνέντευξή του, ο δι-αρχιτέκτονας Μάρκος Νόβακ (www.altx.com/interviews/marcos.novac.html) δίνει μια παράλληλη εικόνα ενός intelligent environment, μιας νέας υπερ-κατασκευής: «...δουλεύω πάνω στην έννοια των intelligent environment και μου έρχεται συχνά στο μυαλό το έργο του Stanislaw Lem, "Solaris", ένας ολόκληρος πλανήτης ως μοναδικό, σκεπτόμενο με υπέρτατη σκέψη, δημιουργία. Προσπαθεί να επικοινωνήσει αλλά η απόσταση ανάμεσα σε αυτό και τον άνθρωπο είναι αζεπέραστη, ανυπέρβλητη».

2. Στο εσωτερικό, σκοτεινό περιβάλλον του περιπτέρου, προβολές φιλμ και διαφανειών, διαπραγματικές παρουσίες φλας, έντονων χρωμάτων νέον, black light, και αντικειμένων επιλεγμένων από τον Λε Κορμπιζιέ, δημιουργούσαν έναν φορτισμένο περίγυρο. Η ατμόσφαιρα αυτή, σε συνδυασμό με τους ήχους και το αρχιτεκτονικό κέλυφος, συνθέταν το «ηλεκτρονικό ποίημα».

3. Στη διάρκεια των 11 χρόνων (1948-1959) που ο Ξενάκης εργάζονταν στο γραφείο Λε Κορμπιζιέ συμμετείχε ενεργά στον σχεδιασμό πολλών γνωστών έργων: μονάδα κατοικίας της Ναντ – Ρεζ (1949), Σάντιγκαρ (τόσο στον πολεοδομικό όσο και στον σχεδιασμό επιμέρους κτιρίων, 1951), Μοναστήρι της Τουρέτ (1953), μονάδα κατοικίας της Μπριέ-αν Φορέ και του Βερολίνου – Σαυλότενμπουργκ (1954), Αθλητικό και Πνευματικό κέντρο της Βαγδάτης (1957), πολεοδομικός σχεδιασμός της πόλης Μεό και της πόλης του Βερολίνου (διαγωνισμός, 1958).

Βιβλιογραφία:

Matossian, N., «Xenakis», Kahn & Averill, London 1986.

«Iannis Xenakis» (επιμ. F. B. Mâche) στην σειρά Portrait(s), Bibliothèque Nationale de France, 2001.

Xenakis, «Musique – Architecture», 2η έκδοση. Casterman, Tournai, Belgium, 1976.

www.nexusjournal.com/Capanna-en.html.

Ένας Ελληνας στη δισκογραφία της αβανγκάρντ

► Αφίσα για την «Εβδομάδα Ξενάκη» στην Αθήνα, τον Σεπτέμβριο του 1975 (Αρχείο Ι. Σβώλου).



Τον **ΓΙΑΝΝΗ ΣΒΩΛΟΥ**

Κριτικού μουσικής

Η ΑΠΟΓΕΙΩΣΗ της μουσικής σταδιοδρομίας του Ξενάκη συνέπεσε με τις ευρύτερες κοινωνικές και πολιτικές αναστατώσεις του κεντροευρωπαϊκού, χώρου των δεκαετιών '60 και '70. Ως κατ' εξοχήν αντιακαδημαϊκή έκφραση, η πρωτοποριακή μουσική γνώρισε εκείνη την εποχή θερμή υποδοχή από το νεανικό, κυρίως σπουδαστικό κοινό, που ως τότε βρισκόταν έξω από την παραδοσιακή ομάδα ακροατών της. Το γεγονός τροφοδότησε έξωθεν την προβολή, απήχηση, παραγωγή και, τελικά, τη δισκογράφησή αυτής της μουσικής. Καθώς ο Ξενάκης βρέθηκε από νωρίς στο κέντρο των μουσικών εξελίξεων, οι ηχογραφήσεις έργων του αναπτύχθηκαν σε ασυνήθιστα στενή χρονική παραλληλία προς τη συνθετική του παραγωγή. Κατά την τρέχουσα λογική αποσπασματικής προβολής της σύγχρονης μουσικής, η δισκογραφία του ουδέποτε υπήρξε συστηματική ή εξαντλητική. Στη δισκογραφία ελληνικής κλασικής μουσικής του Α. Ζακυθηνού, οι καταγραφές έργων Ξενάκη στοιχειοθετούν ένα διάσπαρτο σύνολο δίσκων βινυλίου και cds, προερχόμενων απ' όλες σχεδόν τις χώρες της Ευρώπης, τις ΗΠΑ έως και την Ιαπωνία. Προτιμώντας τη λογική των ποικίλων ανθολο-

γιών και σπάνια αυτή του προσωπικού αφιερώματος, οι περισσότερες εκδόσεις φιλοξενούν έργα διαφόρων συνδοιοπόρων της αβανγκάρντ.

Ιστορικές δεκαετίες - καθιέρωση

Οι επιτυχημένες παρουσιάσεις έργων του 35χρονου Ξενάκη στα κέντρα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού από το 1955 και μετά, οδήγησαν σχετικά γρήγορα τα μουσικά σύνολα στις αίθουσες ηχογράφησης για να καταγράψουν τα έργα που είχαν ταραξεί βίαια τα νερά της μουσικής πρωτοπορίας. Οι εμπορικές ισορροπίες του δισκογραφικού τοπίου μιας εποχής όπου η αβανγκάρντ όχι μόνον δεν υπήρξε ανυπόληπτη, αλλά διεκδικούσε ακόμη και μερίδα της αγοράς, υπαγόρευαν την υποδοχή αντιπροσωπευτικών συνθέσεων του είδους στους καταλόγους των μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών. Ωστόσο, εκτός από τη γαλλική Erato και άλλες μεμονωμένες εξαιρέσεις κυρίως στις αρχές (EMI, Decca, κ.λπ.), η δισκογραφία Ξενάκη αναπτύχθηκε εκτός των μεγάλων πολυεθνικών, στις διάφορες μικρότερες εταιρείες που ειδικεύονται στη σύγχρονη μουσική. Για ευνόητους λόγους, ανάμεσά τους υπερτερούν φανερά οι γαλλικές. Οι ηχογραφήσεις πρωτοεκδίδονταν σε μία χώρα—στην περίπτωση Ξενάκη κυρίως στη Γαλ-

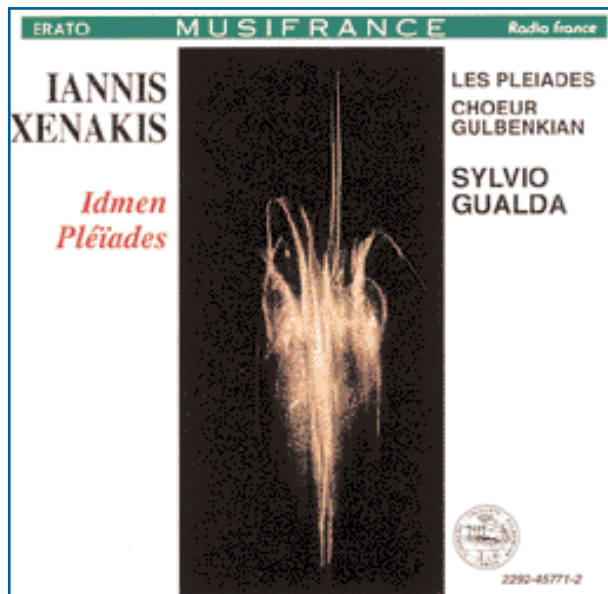
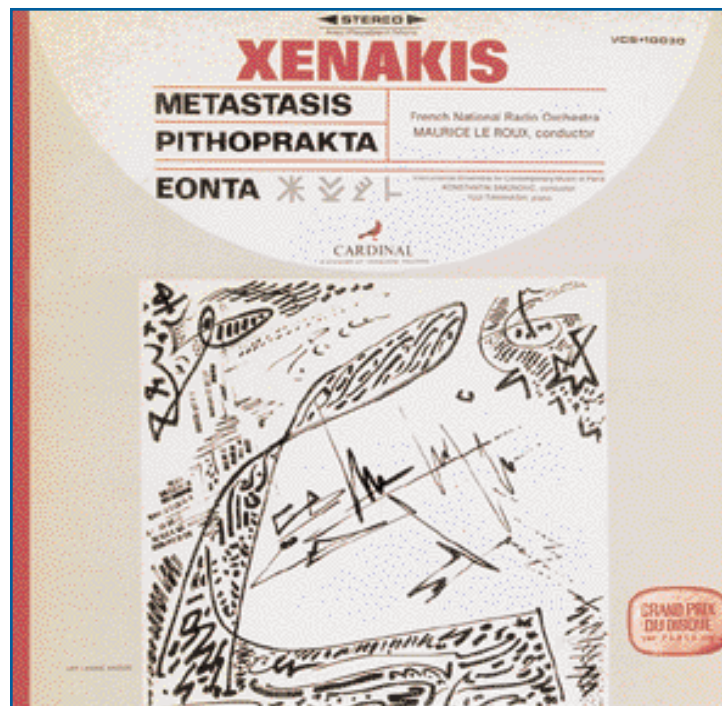
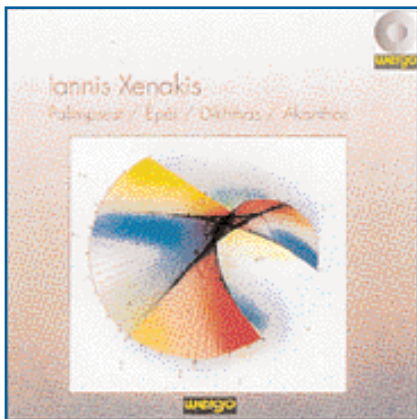
λία— και στη συνέχεια κυκλοφορούσαν διαδοχικά σε άλλες μέσω θυγατρικών ή συμβεβλημένων εταιρειών. Από το '84 η δισκογραφία Ξενάκη πέρασε βαθμιαία στο cd.

Το πρώτο βινύλιο με έργα Ξενάκη κυκλοφόρησε στη Γαλλία το 1959—ήταν μια ανθολογία ηλεκτρονικής μουσικής που περιλάμβανε τις Διαμορφώσεις για μαγνητοταινία. Το 1963, μια πενταετία μετά το περίφημο περίπτερο της Philips στη Διεθνή Εκθεση των Βρυξελλών, ο δισκογραφικός κλάδος της ίδιας εταιρείας περιέλαβε δύο έργα του Ξενάκη για μαγνητοταινία σε ισάριθμες ανθολογίες σύγχρονης μουσικής. Το 1966 εκδόθηκε από τη γαλλική Le Chant du Monde ο πρώτος δίσκος-μονογραφία με έργα Ξενάκη για ορχήστρα: τις περίφημες Μεταστάσεις που τον καθιέρωσαν το 1955 στο φεστιβάλ Ντοναουέσινγκεν, τα Πιθοπρακτά και τα Εόντα. Ταυτόχρονα εκδόθηκε το πρώτο έργο Ξενάκη σε ιαπωνική δισκογραφία. Το 1967 η γαλλική EMI ηχογράφησε έναν δίσκο με έργα Ξενάκη, που πέρασε σύντομα στη σειρά Music Today της αμερικανικής εταιρείας Angel. Το 1968, οι πολιτικά στρατευμένες Νύχτες εγγράφηκαν στον πρώτο ξενακικό δίσκο της Erato, ενώ ακολούθησε η πρώτη εξολοκλήρου αμερικανική ηχογράφηση ορχηστρικών έργων Ξενάκη στη Nonesuch. Το 1969 αποδείχθηκε χρονιά σταθμός: εκτός από έναν ακόμη δίσκο της γαλλικής EMI, η Erato εξέ-

δωσε σειρά πέντε δίσκων με δέκα από τα σημαντικότερα έως τότε έργα του— η σειρά αυτή κυκλοφόρησε σύντομα σε άλλες τέσσερις χώρες. Καθώς η θέση του συνθέτη είχε παγιωθεί πλέον οριστικά, οι ετήσιες δισκογραφικές εκδόσεις πολλαπλασιάστηκαν αγγίζοντας εντυπωσιακά νούμερα: από δύο στα 1971, 1975, 1978, 1983 και 1985, σε τρεις στα 1973 και 1976, τέσσερις το 1987, πέντε στα 1984 και, τελικά, οκτώ στα 1970, 1989 και 1990! Από το 1984 η δισκογραφία Ξενάκη πέρασε βαθμιαία στο cd, ενώ περίπου άλλες 60 εκδόσεις εμφανίστηκαν από το 1990 μέχρι σήμερα.

Ελληνική δισκογραφία

Καταδικασμένος ερήμην εις θάνατον, ο Ξενάκης αδυνατούσε να επισκεφθεί την Ελλάδα μέχρι την πτώση της δικτατορίας, το 1974. Συνακόλουθα, η ελληνική του δισκογραφία υπήρξε μία ιστορία αποσιώπησης με διαλείμματα... δανεικής παρουσίας. Αποφασιστική για τη γνωριμία του ελληνικού κοινού με τη μουσική του υπήρξε η εκδοτική πρωτοβουλία της εταιρείας ΛΥΡΑ που, μεσούσης της χούντας, ανατύπωσε στην Ελλάδα και κυκλοφόρησε την πενταπλή έκδοση της γαλλικής Erato (του 1969), μέγα δώρο για τους θιασώτες της σύγχρονης ελληνικής μουσικής, η οποία τότε απολάμβανε το σύντομο καλοκαίρι της πρώτης της άνθησης. Το παράδειγμά της ακολούθησε και η



▲ Εξώφυλλα δισκογραφικών εκδόσεων.

ελληνική EMI-Columbia, κυκλοφορώντας μία ηχογράφιση της γαλλικής EMI (επίσης του 1969). Την ίδια περίοδο, η ιστορική πλέον ηχογράφιση της εταιρείας Le Chant du Monde (*Μεταστάσεις, Πιθοπρακτά, Εόντα*) κυκλοφόρησε σε ελληνικής ανατύπωσης δίσκο της αμερικανικής Vanguard. Παρά τον αποκλεισμό της παρουσίας του Ξενάκη από την Ελλάδα της χούντας, δύο έργα του μουσικής δωματίου (*ST/10, Ανακτορία*), παίχθηκαν και εντάχθηκαν στη δισκογραφία των *Εβδομάδων Σύγχρονης Ελληνικής Μουσικής* της EMI στα 1970 και 1973. Αυτές παρέμειναν για τους Έλληνες οι μοναδικές, τοπικά διαθέσιμες επαφές με το ξενακικό έργο ως τη μεταπολίτευση. Μετά την εξάντλησή τους, οι δίσκοι αυτοί δεν επανεκτυπώθηκαν, οι δε μετακουντικές εξελίξεις στον χώρο της σοβαρής μουσικής στην Ελλάδα έστρεψαν το ενδιαφέρον αλλού... Έναν χρόνο μετά την πτώση των συνταγματάρχων, κατά την ιστορική *Εβδομάδα Ξενάκη* που διοργανώθηκε με επισήμότητα στην Αθήνα, οι Έλληνες φιλόμουσοι είχαν την ευκαιρία να ακούσουν μουσικές του έως τότε εξόριστου συμπατριώτη τους σε ένα τριήμερο συναρπαστικών συναυλιών στο Ηρώδειο (14, 18, 20/9/1975). Παράλληλα, σε ειδικό αφιέρωμα που φιλοξένησε τότε η Εθνική Πινακοθήκη (14-21/9/1975), εκτέθηκαν δείγματα από εικαστικώς ενδιαφέροντα εξώφυλλα της ήδη τότε εκτεταμένης δισκογραφίας του, ενώ ο ίδιος έδωσε διάλεξη στην αίθουσα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Μοναδική –και μοναχική!– σύγχρονη ελληνική καταγραφή ξενακικών έργων παραμένουν τα πιανιστικά *Ερμα, Ευρυάλη, Mists* και *A.R.* με τον Ερμή Θεοδωράκη για την εταιρεία Athens Music Society (1999). Η δισκογραφία Ξενάκη ξεκίνησε και παραμένει σε διεθνή χέρια.

Το παρόν

Εως το 1997, ο Ξενάκης συνέχισε να γράφει και να τροφοδοτεί το διεθνές κοινό του με νέα έργα που επίσης καταγράφονταν δισκογραφικά. Παράλληλα, και παρά τον υποσκελισμό της ιστορικής μεταπολεμικής αβανγκάρντ από τους μετα-μοντέρνους, μεμονωμένοι καλλιτέχνες και διάφορα σύνολα σύγχρονης μουσικής ενέταξαν την ξενακική δημιουργία στην ενεργό εργογραφία τους, επαληθεύοντας έμπρακτα την καταξίωση του Ξενάκη ως ενός εκ των «κλασικών» πλέον του μεταπολεμικού μοντερνισμού. Ωστόσο, μεν από το ανανεωμένο ενδιαφέρον για το έργο ενός μεγάλου που έφυγε, η δισκογραφία του κινείται σήμερα σε δύο μέτωπα: αυτό του ανανεωμένου ενδιαφέροντος για τις παλαιότερες ηχογραφήσεις και αυτό της καταγραφής των όχι λίγων έργων που δεν έχουν ηχογραφηθεί ποτέ. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται και «αποκρηγμένες» νεανικές συνθέσεις, γραμμένες προ των *Μεταστάσεων* του 1954, μία των οποίων (*Αναστενάρια*) πρωτοπαίχτηκε τον Δεκέμβριο του 2000 στη Γερμανία. ❧

Επιλογές τρέχουσας δισκογραφίας

Οι παρακάτω προτάσεις προορίζονται για κάποιον που θα ξεκινούσε τώρα την γνωριμία του με το ηχητικό σύμπαν του μεγάλου Έλληνα της αβανγκάρντ και περιορίζονται σε δισκογραφικές εταιρείες, εισαγόμενες στην Ελλάδα. Για μια αρκετά ευρύτερη εργογραφία υπάρχει πάντα το μονοπάτι του διαδικτύου.

1. *Μεταστάσεις, Εόντα, Πιθοπρακτά* - Chant du Monde, 1966.
2. *Medea, Nuits, Knephas, Serment, A Colone* - Ανθολογία χορωδιακών έργων - Hyperion, 1997.
3. *Ερμα, Ευρυάλη, Mists, A.R.* - Πιανιστικά έργα σε θαυμάσιες ερμηνείες από τον Ερμή Θεοδωράκη - Athens Music Society, 1999.
4. *Ορέστεια* - Ηχογράφιση με τον Σπύρο Σακκά και πολυπληθή σύνολα - Salabert-Montaigne, 1987.
5. *Ψάψα, Πλειάδες* για κρουστά - BIS, 1991.

6. Έργα μουσικής δωματίου (*Τετράς, Mists, Κόττος, Ερμα, Embellie, A.R., Μίκα, Μίκα-S, Ακα, Διχθάς, Τέτορα, Νόμος Αλφα, Ιχώρ, Ευρυάλη, ST/4*) με τον πιανίστα Κλοντ Χέλφερ και το κουαρτέτο Αρντίτι - Naive-Montaigne, 1992.

7. *Kraanerg - Etcetera*, 1989.
8. *Περσέφασσα, Ψάψα, Οκχο* για κρουστά - Strandvarious, 1998.
9. Για διάφορα σύνολα: *Ανακτορία, Οοφα, Χάρισμα, Mists, Μίκα, Μίκα S, Μόρσιμα-Αμόρσιμα* - Accord, 1996.
10. *Φλέγκρα, Ορόσημα (Jalons), Κέρεν, Νόμος Αλφα, Θάλειν* - Erato, 1992.
11. Για διάφορα σύνολα: *Ατα, Χάρισμα, Ιωλκός, Jonchaies, Μεταστάσεις, N/Shima* - Col Legno, 2000.
12. Για διάφορα σύνολα: *Ακανθος, Διχθάς, Παλίμψηστο, Επει* - Wergo, 1991.