

Tongues of Fire¹

(Γλώσσες Φωτιάς)

Η Αλληγορία σαν μορφολογικό στοιχείο στη σύνθεση

Το ιστορικό

Το έργο για κρουστά και ορχήστρα *Tongues of Fire* (Γλώσσες Φωτιάς) ήταν ανάθεση του Scotia Festival of Music και η πρεμιέρα του έλαβε χώρα στις 10 Ιουνίου 2007 με σολίστ τη Beverley Johnston και την ορχήστρα του φεστιβάλ υπο την διεύθυνση του Alain Trudel. Η πρεμιέρα αναμεταδόθηκε ζωντανά σε όλο τον Καναδά από το δεύτερο πρόγραμμα του CBC (Οργανισμός Καναδικής Ραδιοφωνίας).

Η ιδέα για το έργο ξεκίνησε μετά από μια συζήτηση με την παγκοσμίου φήμης ερμηνεύτρια κρουστών Evelyn Glennie πριν αρκετά χρόνια, όταν μου ζήτησε να της γράψω ένα κοντσέρτο για κρουστά. Ώντας η πρώτη φορά που θα έγραφα ένα τέτοιο έργο και λόγω του ότι η σύζυγός μου, η Beverley Johnston, είναι επίσης ερμηνεύτρια κρουστών αρκετά γνωστή στον Καναδά, ζήτησα από την Evelyn αν θα ήταν εφικτό να γίνει μία διπλή ανάθεση και το κοντσέρτο να γραφτεί και για τις δυο σολίστ, έτσι ώστε η κάθε μια να δώσει την δική της «πρεμιέρα» του έργου. Βέβαια, εκτός από τις δυο σολίστ, μια διπλή πρεμιέρα συνεπάγεται και ότι οι δύο προσκεείμενες ορχήστρες θα έπρεπε να συνπράξουν ως προς την ανάθεση του έργου, κάτι αρκετά δύσκολο να οργανωθεί. Έτσι αυτή η συζήτηση για το κοντσέρτο συνεχίστηκε για πολλά χρόνια, χωρίς ποτέ να βρεθεί κάποια κατάλληλη ευκαιρία.

Κατα τη διάρκεια της επίσκεψής μου στο Halifax της Νέας Σκοτίας όπου και δόθηκε η πρεμιέρα του έργου *Telluric Dances* (Γήινοι Χοροί) πριν από δύο χρόνια, ο διευθυντής του Scotia Festival of Music πρότεινε να συνδράμω σαν επισκεπτόμενο μέλος του καλλιτεχνικού επιτελίου, με την ιδιότητα του συνθέτη (composer-in-residence) στο φεστιβάλ του 2007. Το συμβόλαιο θα περιελάμβανε και μία νέα ανάθεση για ορχήστρα. Ένα περίπου μήνα αργότερα μετά από αυτή τη πρόταση, η Evelyn Glennie έκανε μια πολύ επιτυχημένη συναυλία στην απέναντι όχθη του Καναδά, συμπράττοντας σαν σολίστ με την συμφωνική ορχήστρα του Βανκούβερ, της οποίας εξάρχων ήταν ο Mark Fewer, που είναι επίσης και καλλιτεχνικός διευθυντής του Scotia Festival of Music. Μετά την συναυλία όταν ο εξάρχων και ο αρχιμουσικός ρώτησαν την Evelyn αν θα ενδιαφερόταν να επανεμφανιστεί με την ορχήστρα του Βανκούβερ, και αν ναι, τι θα τους πρότεινε η ίδια, τους είπε πως θα την ενδιέφερε μια ανάθεση ενός νέου κοντσέρτου για κρουστά και ορχήστρα γραμμένο από εμένα. Ο Mark με ρώτησε πως θα μου φαινόταν η ιδέα για μια ανάθεση που θα συνδίαζε δύο διαφορετικές πρεμιέρες, μία στο Βανκούβερ και μία στο Χάλιφαξ. Αμέσως αντιλήφθηκα πως αυτή ήταν η ευκαιρία που έψαχνα. Δέχθηκα λοιπόν την πρόταση υπό την προϋπόθεση ότι θα είχαμε δύο σολίστ, την Ben και την Evelyn, την

¹ Για επίσημες σημειώσεις προγράμματος του έργου (στα αγγλικά) επισκεφτείτε το διαδίκτυο στο (<http://www.chass.utoronto.ca/~chatzis/Tongues%20of%20Fire.htm>) ή επισκεφτείτε το <http://www.hatzis.com> και ακολουθείστε τις διασυνδέσεις: [Principal Compositions](#) > [Tongues of Fire](#).

Βεν στο Scotia Festival of Music στο Χάλιφαξ και την Evelyn στο Βανκούβερ. Η προϋπόθεση αυτή έγινε άμεσα δεκτή από όλους τους φορείς και συντελεστές.

Η σύνθεση του έργου ήταν δύσκολη και με ταλαιπώρησε αφάνταστα. Η συνθετική γραφή μου γενικά βασίζεται σε μελωδικά και αρμονικά στοιχεία τα οποία μπορεί να αναδεικνύονται μέσω του ρυθμού αλλά ο ρυθμός από μόνος του δεν αποτελεί βασικό ή και μοναδικό στοιχείο ανάπτυξης του μουσικού περιεχομένου, πράγμα που είναι απαραίτητο σε έργα για κρουστά. Το άλλο πρόβλημα είναι ότι, όσο πολύπλοκο και αν είναι το μέρος των κρουστών του σολίστ, το μελωδικό-αρμονικό περιεχόμενο της ορχήστρας μπορεί εύκολα μετατοπίσει τον ρόλο του σολίστ, γιατί σχεδόν σε κάθε πολιτισμό που έχει αναπτύξει αξιόλογη μουσική μέσα στον μελωδικό-αρμονικό χώρο, είναι φυσικό αν όχι δεδομένο ότι τα κρουστά έχουν συνοδευτική σημασία και ρόλο. Ελάχιστες είναι οι εξαιρέσεις και ακόμη πιο ελάχιστες μέσα στον χώρο της συμφωνικής μουσικής.

Αυτό ήταν ένα από τα κεντρικά προβλήματα που εντόπισα και έπρεπε να αντιμετωπίσω αρκετά νωρίς και συζητούσα συχνά με την Evelyn και την Βεν: τι πρέπει να κάνει κανείς για να βάλει την ορχήστρα σε δεύτερο πλάνο στην αντίληψη του ακροατή όταν ο σολίστ αναπτύσσει αποκλειστικά ρυθμικό (και μή μελωδικό) υλικό; Το πρόβλημα αυτό το αντιμετώπισα με διάφορους τρόπους σε διάφορα μέρη του κοντσέρτου. Ένας τρόπος είναι να «κρουστοποιήσεις» την ορχήστρα, ούτως ώστε να μην υπάρχει μελωδικό-αρμονικό υλικό στα μέρη της ορχήστρας που να αποσπά την προσοχή του ακροατή από τον σολίστ. Αυτή την συνθετική στρατηγική την είχα ήδη δοκιμάσει στο πρώτο και τέταρτο μέρος των *Πυρρίχιων Χορών*, ενός διπλού κοντσέρτου για βιόλα, κρουστά και ορχήστρα εγχόρδων, με πολύ ικανοποιητικά αποτελέσματα. Μία άλλη τεχνική είναι να χρησιμοποιηθούν τα κρουστά με ένα τρόπο που καλεί στην μνήμη ένα είδος μουσικής όπου τα κρουστά παίζουν όντως συνοδευτικό ρόλο, όπως στη τζαζ ή στη ποπ μουσική. Έτσι, με το που δηλώνεται μουσικά στον ακροατή ότι τα κρουστά παίζουν συνοδευτικό ρόλο, αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να συγκεντρώνει την προσοχή του ο ακροατής στα κρουστά λόγω της δήλωσης², οπότε η δήλωση ουσιαστικά αυτοαναιρείται. Στο *Tongues of Fire* ήθελα να πειραματιστώ με περίπλοκες σχέσεις ανάμεσα στα κρουστά και στην ορχήστρα, σχέσεις που να ξεπερνούν τον εννοητικό χώρο και να λειτουργούν σαν σύμβολα, δηλαδή σαν στοιχεία μιάς απώτατης δομής.

3. Of This World

Αυτή η εξερεύνηση με οδήγησε σύντομα στην θεώρηση της σχέσης του σολίστ κρουστών με τα μέλη της ορχήστρας σαν μια μελέτη της σχέσης μεταξύ ενός ατόμου με έντονες δυνατότητες προβολής (έντασης) και του κοινωνικού συνόλου, δηλαδή πως η κατάχρηση αυτής της δυνατότητας έντασης του ατόμου μπορεί να επηρεάσει το κοινωνικό σύνολο αλλά και τον εσωτερικό κόσμο του «κρούοντος» όταν φθάσει σε βίαια επίπεδα έντασης³. Τέτοιες σχέσεις προσωπικής και ομαδικής βίας τις βλέπουμε καθημερινά σε όλα τα Μ.Μ.Ε. Θέλοντας να μελετήσω το απόσταγμα τους στα πλαίσια ενός συμφωνικού έργου, άρχισα να δουλεύω πάνω στο τρίτο μέρος του *Tongues of Fire* που έχει τον τίτλο *Of This World (Τα του Κόσμου Τούτου)* το οποίο

² Ό,τι δήλωση κι' αν γίνεται σχετικά με τα κρουστά, η δήλωση ουσιαστικά εστιάζει την προσοχή του ακροατή στα κρουστά, ακόμη κι' αν δηλώνεται πως τα κρουστά παίζουν συνοδευτικό ρόλο.

³ Το αντίθετο δηλαδή σύμβολο απ' αυτό του κλασσικού και ρομαντικού κοντσέρτου όπου ο σολίστ απειλείται εν δυνάμει από την ορχήστρα.

τελικά, είναι και το αποτέλεσμα αυτού του συγκερασμού. Η έμπνευση για αυτό το μέρος ήταν μάλλον πολύ «πεζή»: Βρίσκομαι στο αυτοκίνητο με την Bev σε ώρα φρικτής κυκλοφορίας και βγάζω φλας για αριστερή στροφή χωρίς να μου δίνεται η ευκαιρία να στρίψω. Καθώς περνάει η ώρα και για να καταπραΰνω κάπως τα νεύρα μου, αρχίζω να δημιουργώ ρυθμούς στο τιμόνι κόντρα στο αμείλικτο «πάνω, κάτω» ρυθμό ογδών του φλας. Κάποια στιγμή διαπιστώνω πως με τον μηχανικό ρυθμό του φλας είναι δυνατόν να κάνεις αρκετά πολύπλοκη ρυθμική αντίστιξη η οποία γίνεται εύκολα κατανοητή μια και ο κεντρικός ρυθμός παραμένει τόσο απλός όσο και αναλλοίωτος.

Έτσι, ξεκίνησε το τρίτο μέρος του κοντσέρτου (το πρώτο μέρος που συνέθεσα). Ο ρυθμός του φλας δόθηκε σε δύο ξύλινα κρουστά με έναν από τους κρουστούς της ορχήστρας (υπάρχουν πέντε εκτός τον σολίστ) να τοποθετείται ακριβώς στο μέσο της ορχήστρας ώστε να βρίσκεται σε ίση απόσταση από όλα τα μέλη της. Αυτός ο «μετρονόμος» συνεχίζει ανεπηρέαστος κατά την διάρκεια σχεδόν όλου αυτού το μέρους. Ο σολίστ αρχικά παίζει με τον μετρονόμο και με καταληκτικές φράσεις σε στυλ blues που δημιουργούν τα έγχορδα παίζοντας πιτσικάττο. Μια και οι καταληκτικές μελωδίες blues με «κρουστό» ηχόχρωμα απαντούν σε φράσεις με μή μελωδικά κρουστά του σολίστ, οι ρυθμοί απο τα διάφορων ειδών τύμπανα του σολίστ περνούν στην αντίληψη του ακροατή σαν κεντρικό υλικό όπως παραδοσιακά θα περνούσε κάποιο μελωδικό-αρμονικό υλικό, και όχι με συνοδευτικό χαρακτήρα όπως θα περνούσαν τα αποκλειστικά ρυθμικά σχήματα μέσα σε ένα ακουστικό χώρο με παράλληλο μελωδικό και αρμονικό υλικό.

Σκεφτείτε ένα απλό τραγούδι όπως το «ντιρλαντά» που τραγούδησε ο Διονύσης Σαββόπουλος τη δεκαετία του εξήντα. Ο τραγουδιστής τραγουδά μια φράση και ο χορός απαντάει. Τώρα φανταστείτε ότι στη θέση του Διονύση παίζει κάτι αρκετά πολύπλοκο ένας ρυθμός κρουστών οργάνων, όμως μέσα στις ίδιες φράσεις και ο χορός εξακολουθεί να τραγουδάει «νταρλα-ντιρλα-ντα-ντα» στις απαντήσεις. Σ' αυτή την περίπτωση το ρυθμικό υποκατάστατο της αρχικής μελωδίας λαμβάνει πλέον θέση κεντρικής (θα έλεγα μελωδικής) σημασίας, εφόσον έχει τοποθετηθεί στη προσκείμενη θέση του κεντρικού, μελωδικού μέρους του μουσικού λόγου. Είναι ένας τρόπος να δημιουργεί κανείς νοήματα που δεν υπάρχουν μέσα στο υλικό αλλά στη θέση του υλικού μέσα σε κάποια δομή που είναι ήδη γνωστή στον ακροατή σε κάποιο άλλο, εντελώς διαφορετικό περιεχόμενο. Αυτού του είδους οι ψυχοακουστικές αντικατοπτρήσεις, είναι ένα είδος τεχνικής που χρησιμοποιώ στη μουσική μου συχνά γιατί πιστεύω πως είναι ένας τρόπος να περνάς πολύπλοκα μουσικά νοήματα σε ακροατές που δεν έχουν σημαντική μουσική παιδεία. Στην εποχή μας η έλλειψη μουσικής παιδείας είναι πλέον δεδομένη για την συντριπτική πλειοψηφία των ακροατών, τουλάχιστον μέσα στον βορειοαμερικανικό χώρο, οπότε πολύπλοκα μηνύματα πρέπει να περάσουν παραβολικά στον ακροατή, γιατί η γλώσσα της παραβολής είναι ουσιαστικά απλή, μεταφέρει όμως βαθιά και πολύπλοκα νοήματα.

Πέρα όμως από το γεγονός ότι το μουσικό υλικό των κρουστών τοποθετείται στις σωστές θέσεις μέσα στο συντακτικό της μορφής και του δίνεται έτσι θεματική σημασία κατά την διάρκεια της ακρόασης, η μουσική αλληγορία της ψυχολογικής σχέσης μεταξύ του ατόμου με υπερογκωμένη προσωπική δύναμη και του κοινωνικού συνόλου που λαμβάνει αυτόματα αμυντική θέση σε σχέση με τέτοιου είδους άτομα, εκφράζεται κατά την διάρκεια του έργου με την χρήση έντονων δυναμικών διαφοροποιήσεων μεταξύ του σολίστ και συγκεκριμένων μελών της ορχήστρας. Στην

αρχή του *Of This World* ο σολίστ παίζει ανέμελα με τον «μετρονόμο» των ξύλινων κρουστών και έχει, μορφολογικά τουλάχιστον, μια αρμονική σχέση με την ορχήστρα. Κάποιες στιγμές ο εξάρχων (α' βιολί), βρίσκει ευκαιρίες να δώσει το δικό του προσωπικό στίγμα. Στην αρχή αυτό το μοίρασμα της προσοχής του ακροατή δεν ενοχλεί ούτε τον σολίστ ούτε τον εξάρχοντα. Βαθμιδόν όμως, το παίξιμο των κρουστών γίνεται πιο έντονο μαρτυρώντας κάποιο βαθμό ενόχλησης από αυτή την απρόσκλητη επέμβαση του εξάρχοντος. Όσο ανεβαίνει η ένταση των κρουστών, τόσο περισσότερο ενοχλείται με την σειρά του ο εξάρχων, και πολύ σύντομα δημιουργείται μια αντιπαράθεση μεταξύ των δύο μουσικών. Ο σολίστ αποφασίζει να δώσει τέλος σ' αυτή την κατάσταση, προκαλώντας (με θεατρικές χειρονομίες) το πρώτο βιολί σε μουσική μονομαχία. Ο εξάρχων δέχεται την πρόκληση.

Η σημειογραφία του μέρους της μονομαχίας ξεκινά με συγκεκριμένη γραφή όπου ο σολίστ δίνει στον εξάρχων τα θέματα και τον προκαλεί να τα μιμηθεί ή και να τα ξεπεράσει. Ο εξάρχων εν συνεχεία ανταποκρίνεται επιτυχώς στην πρόκληση χωρίς κανένα πρόβλημα. Όσο πιο έντονη γίνεται η αντιπαράθεση των δύο μουσικών, τόσο πιο αόριστη γίνεται η μουσική σημειογραφία, μέχρι σημείου που στο κύριο μέρος της μονομαχίας οι δύο μουσικοί αυτοσχεδιάζουν εξ' ολοκλήρου. Ο σολίστ αρχίζει να αντιλαμβάνεται ότι αυτή η μονομαχία μάλλον θα καταλήξει εις βάρος του. Το βιολί του εξάρχοντος μπορεί να αναπαράγει όλα τα ρυθμικά σχήματα των κρουστών αλλά μπορεί επίσης να τα εμπλουτίσει μελωδικά (και μέχρι ενός σημείου και αρμονικά) πράγμα που δεν είναι δυνατό με τα κρουστά (σ' αυτό το σημείο ο σολίστ χρησιμοποιεί μόνο μεμβρανόφωνα). Όσο περισσότερο αντιλαμβάνεται ο σολίστ την μουσικά μειονεκτική του θέση, τόσο περισσότερο αυξάνει την έντασή του, αποφασίζοντας να «πνίξει» τον αντίπαλό του με την μυϊκή (ακουστική) δύναμη των οργάνων του, παραποιώντας τους αρχικούς κανόνες της εν λόγω μονομαχίας. Ο εξάρχων διαμαρτύρεται αφού αντιλαμβάνεται με την σειρά του ότι με τις νέες προδιαγραφές θα χάσει αυτός την μονομαχία λόγω των «μη συμβατικών όπλων» του αντιπάλου του, αλλά πεισμώνεται και δεν παραιτείται. Στο τέλος της μονομαχίας αυτής, η συγκεκριμένη μουσική σημειογραφία επιστρέφει στην παρτιτούρα, ο σολίστ εξολοθρεύει πλήρως τον εξάρχοντα, ο οποίος «αργοπεθαίνει» σ' ένα ψηλό «φα» ενώ ο σολίστ καυχείται θριαμβευτικά και προκαλεί την υπόλοιπη ορχήστρα σε μια επιδεικτική σύμπραξη ρυθμικής και ομαδικής έντασης που δανείζεται το υλικό της (επίσης αλληγορικά) από την μουσική σε ποπ χαρακτήρα. Η ορχήστρα ακολουθεί τον σολίστ περισσότερο από φόβο (έχοντας ήδη δει την εξευτελιστική ταπείνωση του εξάρχοντος από τον σολίστ) και αυτός ο φόβος εκφράζεται σαν μια τυφλή υπακοή εκ μέρους του συμφωνικού συνόλου και μια φαινομενικά εθελοντική επικύρωση του «ηγέτη». Η διαγωγή αυτή του σολίστ, συμβολίζει το ψυχολογικό υπόβαθρο κάθε καταπιεστικού και ολοκληρωτικού καθεστώτος καθώς και αντικατοπτρίζει το κατευθυνόμενο εμβρατήριο της καταπιεσμένης κοινωνικής μάζας.

Όμως ακόμη και με αυτή την επιβεβλημένη επιβεβαίωση εκ μέρους του συνόλου ο σολίστ έχει ήδη χάσει ψυχολογικά τον έλεγχο των πραγμάτων και τελικά και του ίδιου του εαυτού. Σύντομα τα μέλη της ορχήστρας διαπιστώνουν ότι η σύμπραξή τους στο νέο καθεστώς δεν αποτελεί εγγύηση προσωπικής επιβίωσης, γιατί ο ηγέτης είναι πλέον εκτός ελέγχου. Έτσι, η ορχήστρα αρχίζει να αντιδρά συνολικά και με αυξανόμενη αρνητικότητα στην επίσης αυξανόμενη ένταση των κρουστών (του σολίστ και του στενού του κύκλου που αποτελείται από τα υπόλοιπα κρουστά της ορχήστρας). Τελικά η αντίδραση της ορχήστρας είναι η εξ' ολοκλήρου παραίτηση μετά από δύο βίαιες αντιδράσεις. Με την παραίτηση της ορχήστρας, ο σολίστ

ουσιαστικά χάνει το παιχνίδι γιατί έχει πλέον μείνει μόνος έστω κι αν εξακολουθεί να έχει υπέρμετρη δύναμη στα χέρια του. Η δύναμη σαν αυτοσκοπός είναι ηδονική, μόνο όταν ελέγχει κάτι ή κάποιον. Χωρίς την σχέση της με κάποιο αντικείμενο είναι ψυχολογικά και κοινωνικά άχρηστη και προκαλεί το αντίθετο αποτέλεσμα απ' αυτό που επιδιώκει ο χρήστης της⁴. Τη στιγμή που το σύνολο αψηφά τον αυτοδιορισμένο ηγέτη, ο ίδιος συνειδητοποιεί ότι ουδετεροποιείται και απομονώνεται, και αυτή η διαπίστωση τον σπρώχνει στο χείλος του γκρεμού.

Αυτή η ψυχολογική «κρίση» του σολίστ εκφράζεται στο *Of This World* σαν μια εντελώς αυτοσχεδιασμένη κατέντζα για τα κρουστά που περνάει μέσα από ξεσπάσματα βίας, αυτοκαταστροφής, και τελικά προσωπικής αποσύνθεσης. Στο τέλος αυτής της διαδικασίας ενώ η κατέντζα του σολίστ ταλαντεύεται ανάμεσα σε απλές βίαιες κρούσεις που διακόπτονται από όλο και μεγαλύτερα διαστήματα σιωπής, ο σολίστ καταρρέει και παύει να παίζει. Μετά από ένα διάστημα απόλυτης σιωπής μια απλή μελωδία ξεκινά από τα ξύλινα πνευστά και τα έγχορδα (που είχε προταθεί νωρίτερα αλλά είχε αγνοηθεί και από τον σολίστ και την ορχήστρα) που μετά τη κακοφωνία που προηγήθηκε, ακούγεται σαν βάλσαμο. Μέσα σ' αυτή την αλληγορία του *Of This World*, η μελωδία αυτή αντιπροσωπεύει το «μακάριοι οι πράεις ότι αυτοί κληρονομήσουσι την γην» που είπε ο Χριστός στην επί του όρους ομιλία. Μετά την αποσύνθεση των βίαιων οργάνων και του σολίστα, την τελευταία λέξη την έχουν τα χαμηλόφωνα όργανα που υπέμειναν την βία και τους δόθηκε μία καινούρια ελπίδα την μέρα που η βία εξαλείφθηκε από τον κόσμο.

1. In Darkness and Fear

Το πρώτο μέρος του κοντσέρτου που ονομάζεται *In Darkness and Fear* (Μέσα στο Σκοτάδι και τον Φόβο), γράφτηκε τελευταίο και με μεγάλη ταχύτητα. Έχοντας ήδη ολοκληρώσει τα άλλα μέρη του έργου, γνώριζα τι θα χρειαζόταν στην αρχή του έργου για την σωστή ανάπτυξη της αλληγορίας των άλλων μερών. Ο πρωτόγονος ήχος αυτού του μέρους δίνει μια εικόνα έντονης ύπαρξης που βρίσκεται σε μια τεχνητή ισορροπία υψηλών εντάσεων με ανάμεικτα ηχοχρώματα σε ύφος που πλησιάζει αυτό της μουσικής heavy metal. Ακραίες εντάσεις και εκτάσεις οργάνων καθιστούν την συνεχώς απειλούμενη ισορροπία δυνατή. Ο σολίστ που σ' αυτό το μέρος παίζει τον ρόλο του «ντράμερ» σε ροκ συγκρότημα, αφήνεται ελεύθερος στις δυναμικές του. Ο όλος ήχος είναι εκκωφαντικός. Σε μερικά σημεία που η ένταση της μουσικής φτάνει σε αφόρητα μεγάλες μονάδες ντεσιμπέλ (με δώδεκα κόρνα να ωρύνονται συνεχώς στο πίσω μέρος και στα πλάγια της ορχήστρας) και που δεν είναι πλέον δυνατόν για τα ξύλινα πνευστά να ακουστούν, οι μουσικοί των ξύλινων πνευστών παρατούν τα όργανά τους και ουρλιάζουν κυριολεκτικά για να ακουστούν οι ίδιοι. Παρ' όλο που η μουσική είναι σκοτεινή, υπερέχει το συναίσθημα μιας διονυσιακής εκτόνωσης, οπότε υπάρχει μια κρυφή ανακούφιση μέσα σ' αυτό το μέρος που φαίνεται λιγότερο σκοτεινή από αυτή που εμβάθυνει στη φύση του σκότους που λαμβάνει χώρο στο τρίτο μέρος. Στο πρώτο μέρος η εκτόνωση συνεπάγεται με μια συνειδητή αναγνώριση της δύναμης του σκότους. Στο τρίτο μέρος η αμφισβήτηση του σκότους μέσα μας, βρίσκει ψυχολογική διέξοδο στις απάνθρωπες αντιπαραθέσεις και συγκρούσεις μέσα στον κοινωνικό χώρο.

⁴ Εδώ ακριβώς βρίσκεται και το νόημα της παθητικής αντίστασης (*σατιαγκράχα*) του Γκάντι.

Ο ρυθμός είναι συνεχώς ασταθής. Μέτρα τριών τετάρτων και έξι ογδόων εναλλάσσονται συνεχώς, αλλά στα μέτρα των έξι ογδόων η ορχήστρα παίζει μόνο τετράηχα, οκτάηχα, και δεκαεξάηχα, οπότε το όλο ρυθμικό αποτέλεσμα είναι μια συνεχώς εναλλασσόμενη ρυθμική μετατροπή. Έτσι οι μουσικοί καταπιέζονται όχι μόνο από την ένταση του ήχου αλλά και από την συνεχή ρυθμική αστάθεια. Το έργο λοιπόν ξεκινά με αυτή την αίσθηση του καταπιεσμένου ατόμου (πρώτο μέρος—*In Darkness and Fear*) που προσπαθεί ή να κατανοήσει τους λόγους για τους οποίους βρίσκεται σ' αυτή την κατάσταση και να μπορέσει να ξεφύγει από την συνεχή αίσθηση καταπίεσης (που πραγματοποιείται προσωρινά στο δεύτερο μέρος—*Eternity's Heartbeat*) ή να αποφύγει την αυτοκριτική απονέμοντας ευθύνες σε κάποιους ή κάτι για την κατάστασή του (τρίτο μέρος—*Of This World*), πριν τελικά φτάσει σε μια κατάσταση αυτοσυνείδησης που συνοδεύεται από μια διάθεση θετική, καθώς και μια αχαλίνωτη ενέργεια και δράση (τέταρτο μέρος—*To the Ends of the Earth*). Μέσα απ' αυτή την έντονη διάθεση για εκτόνωση αλλά και την αυτοσυνείδηση, χτίζεται σταδιακά η ψυχολογική και αλληγορική δομή του έργου.

Η μορφή του πρώτου μέρους δανείζεται ψυχοακουστικά στοιχεία από την λειτουργία των διονυσιακών μυστηρίων, αρχαίων και συγχρόνων (όπως οι συναυλίες ροκ και τα σύγχρονα dance clubs) αλλά και από τον αριστοτέλειο ορισμό της αρχαίας τραγωδίας («...δι' ελέου και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»), μόνο που η «δι' ελέου και φόβου» κάθαρση (όπως και στον χριστιανισμό, άλλωστε) είναι εδώ εναρκτήριο και όχι καταληκτικό στοιχείο. Το μουσικό υλικό σ' αυτό το μέρος είναι κυριολεκτικά επουσιώδες, μπανάλ θα έλεγα, όπως άλλωστε και κάθε παρόμοιου είδους διονυσιακές εκτονώσεις που λειτουργούν μόνο σαν συντονισμοί του χαμηλού σώματος. Η έλλειψη λόγιου υλικού καθώς και λόγιας επεξεργασίας υλικού είναι βασικό συστατικό της δομής αυτού του μέρους, καθώς και της αλληγορικής υπόστασης της καθεαυτού δομής.

Εδώ ίσως θα έπρεπε να σταθούμε για ένα λεπτό για εντελώς αμυντικούς λόγους από μέρους μου και να εξετάσουμε λίγο πιο προσεκτικά αυτή την έλλειψη λόγιου υλικού από το περιεχόμενο αυτού του μέρους. Η πρόσφατη μουσική μου έχει κατηγορηθεί συχνά σαν «μη λόγια». Δεν είμαι σίγουρος τι ακριβώς σημαίνει αυτό και ποιά σκοπιμότητα εξυπηρετεί όταν αναφέρεται, αλλά σχεδόν πάντα αναφέρεται σε σχέση με το υλικό και όχι με την δομή του έργου. Η δομή των έργων μου ξέρει να κρύβεται από τους «λόγιους» που βρίσκουν την μουσική μου «μη λόγια» αλλά να γίνεται βαθιά και υποσυνείδητα αντιληπτή από τους γενικά θεωρούμενους «μη λόγιους», που είναι άλλωστε και οι ακροατές στους οποίους η μουσική μου απευθύνεται πρωτίστως. Όταν η μορφή του έργου λειτουργεί αλληγορικά, η λόγια επεξεργασία του αλληγορικού θέματος απαιτεί την χρήση των στοιχείων εκείνων που επεξηγούν άμεσα την μορφή και τον αλληγορικό της χαρακτήρα. Χρησιμοποιώντας άλλα, μη κατάλληλα στοιχεία για εξωγενείς λόγους (όπως π.χ. μουσικό υλικό που είναι γενικά αποδεκτό σαν «λόγια σύγχρονη μουσική») δεν μπορεί παρά να σκιάσει την καθαρότητα της μουσικής σκέψης και γραφής, και κατά συνέπεια την εκφραστική δυναμική του κάθε έργου. Μια τέτοια επιλογή δεν θα μπορούσε ποτέ να θεωρηθεί «λόγια», αλλά είναι δυστυχώς η επιλογή που γίνεται σχεδόν σαν ρουτίνα μέσα στον χώρο της «λόγιας μουσικής». Επαναλαμβάνω λοιπόν, ότι, όταν η λόγια ανάδειξη της μορφής απαιτεί τα στοιχεία του υλικού να είναι μη λόγια, τότε η επιλογή μη λόγιων στοιχείων γι' αυτό τον λόγο δεν μπορεί παρά να είναι λόγια η ίδια. Αυτή η αναγκαιότητα της ανάδειξης της αλληγορικής μορφής ενός έργου και η θυσία του λόγιου περιεχομένου για την ανάδειξη της μορφής, περνά συχνά κάτω από το ραντάρ

των «λογίων» αλλά γίνεται αντιληπτό από το γυμνό αυτί του μέσου ακροατή. Ο μέσος ακροατής δεν ακούει μέσα από την μαθημένη τεχνοκρατία του «λόγιου» αλλά με κριτήρια βυθισμένα στο υποσυνείδητο μας εξ' αρχαίων χρόνων που αποτελούν και τους θεμέλιους λίθους της ανθρώπινης πνευματικότητας. Γι' αυτού του είδους τους ακροατές η γνώση είναι *αναγνώριση* όπως πρεσβεύει και ο Πλάτωνας.

Χωρίς να είναι προγραμματικό μουσικό έργο, το *Tongues of Fire* (Γλώσσες Φωτιάς), όπως άλλωστε υπαινίσσεται και ο τίτλος του, διαπραγματεύεται το ιστορικό της Πεντηκοστής σε ένα επίπεδο αφαίρεσης που δεν ακολουθεί κατά γράμμα τις συγκεκριμένες αναφορές των Πράξεων των Αποστόλων. Μετά την Σταύρωση οι περισσότεροι μαθητές του Χριστού ζούσαν με το σκοτάδι και τον φόβο στην καρδιά τους: τον φόβο των διωγμών και της «ρετσινιάς» της αίρεσης από του Ιουδαίους θεολόγους της εποχής τους. Ουσιαστικά, η απάντηση του Χριστού προς αυτούς τους φόβους που ήταν η ίδια η αυτοθυσία του, δεν τους δίδαξε τίποτε εκείνες τις μέρες του μαρτυρίου του. Ενώ ο ίδιος αγκάλιασε τον σταυρό, οι μαθητές του στην συντριπτική τους πλειοψηφία έτρεξαν να κρυφτούν από τον πρόσωπο του σταυρού και από το πρόσωπο επί του σταυρού. Αυτές οι μέρες του φόβου όμως, όπως άλλωστε και οι ώρες του συντριπτικού σκότους που βίωσε ηρωικά ο ίδιος ο Ιησούς στον κήπο της Γεσθημανή, αποτελούν ένα σημαντικό συστατικό της εμπειρίας του φωτός που ο Ιησούς βίωσε με την ανάστασή του εκ νεκρών και οι μαθητές του με την «πύρινη» επίσκεψη του Αγίου Πνεύματος την Πεντηκοστή. Χωρίς την προηγούμενη εμπειρία του φόβου και του σκότους, η εμπειρία της επιφοίτησης του Αγίου Πνεύματος δεν θα είχε το ίδιο καταλυτικό περιεχόμενο. Παρομοίως, στο *Tongues of Fire* η πνευματική εμπειρία του δεύτερου μέρους του έργου, δεν θα ήταν το ίδιο έντονη χωρίς την καθαρική και καταλυτική ενέργεια του *In Darkness and Fear*, του πρώτου μέρους του έργου.

Αναφέρθηκα παραπάνω σε έναν από τους λόγους για τους οποίους η σύνθεση του έργου με ταλαιπώρησε ιδιαίτερα, και έχει να κάνει με την ιδιαίτερη φύση του κρουστού (ρυθμικού) μουσικού υλικού και περιεχομένου. Ο πιο σημαντικός λόγος όμως, ήταν η αναπόφευκτα σκοτεινή φύση του έργου που έχει σχέση με την επίσης αναπόφευκτα «σκοτεινή» φύση των κρουστών οργάνων. Έχω μάθει να δουλεύω με έναν τρόπο που ο συναισθηματικός κόσμος της μουσικής που γράφω βρίσκεται πάντα σε μια αταλάντευτη αντιστοιχία με τον εσωτερικό συναισθηματικό μου κόσμο. Όταν λοιπόν ασχολούμαι με σκοτεινά μουσικά θέματα, βρίσκω τον εαυτό μου να κινείται μέσα σε ένα παρόμοια σκοτεινό συναισθηματικό χώρο. Τελικά πιστεύω ότι αυτός ο ψυχολογικός συντονισμός δίνει στην μουσική την αυθεντικότητά της, άσχετα από την ανεξάρτητη αξία της ή μη σαν έργο τέχνης. Λόγω της θρησκευτικής μου πίστης που μου δίνει πάντα ακράδαντη αισιοδοξία για το μέλλον της ανθρωπότητας, κάτι που είναι δυνατό μόνο μέσα από την Θεία Χάρη, είναι δύσκολο για μένα να παραμείνω για ένα εκτεταμένο διάστημα σε μια συναισθηματική κατάσταση που μου επιτρέπει να μελετήσω διεξοδικά την ψυχολογική φύση του σκότους. Το θεωρώ απλά σαν έλλειψη φωτός και πιστεύω τελικά πως έχει δύναμη μόνο μακριά από το φως και όλη η στρατηγική του συνιστάται στο να απομακρύνει όσο το δυνατόν περισσότερο την ανθρωπότητα από την άμεση εμπειρία του πνευματικού φωτός (όπως έκανε άλλωστε και με τους περισσότερους μαθητές του Χριστού κατά την διάρκεια του Πάθους Του). Γι' αυτό και διαφωνώ με την μεσαιωνική και σύγχρονη θεολογική «κινδυνολογία του διαβόλου», όχι γιατί ο διάβολος σαν αρχέτυπο δεν αποτελεί πραγματικό πνευματικό κίνδυνο, αλλά γιατί η κινδυνολογία είναι πάντα μεγαλύτερος κίνδυνος από τον κίνδυνο που πρεσβεύει. Το όπλο του φωτός δεν είναι η κινδυνολογία του διαβόλου

αλλά η αγάπη. Η κινδυνολογία του διαβόλου είναι το όπλο του διαβόλου γιατί δημιουργεί φόβο και πνευματική παράλυση που αλυσοδέχουν και κρατούν τον άνθρωπο μακριά από το φως, παρατείνοντας και μόνο το δρόμο προς αυτό.

Όμως η συνάντηση και αναμέτρηση με τον πνευματικό μας σκοτεινό «σωσία» είναι ένα τεστ που δεν μπορούμε (δεν πρέπει) να αποφύγουμε. Οι σαράντα μέρες πειρασμού στην έρημο του Χριστού και η δοκιμασία του στον κήπο της Γεσθημανή ήταν η αναμέτρηση με τον δικό του σκοτεινό σωσία τον οποίον νίκησε με τον θάνατό του στον σταυρό, δίνοντας έτσι το παράδειγμά του στο δρόμο προς στη λύτρωση για όλους εμάς. Αν λοιπόν αυτός που είναι το Φώς του Κόσμου έπρεπε να περάσει μέσα από την προσωπική εμπειρία του σκότους και να αναμετρηθεί μαζί του, δεν είναι δυνατό για μας να προσπαθούμε να αποφύγουμε αυτή την εμπειρία και να αυτοαποκαλούμαστε ταυτόχρονα πνευματικοί άνθρωποι. Όταν ο Ιησούς είπε στον Πέτρο κατά την διάρκεια του Μυστικού Δείπνου ότι ο μαθητής του θα τον απαρνηθεί τρεις φορές «πριν αλέκτωρ φωνήσει» δεν το έκανε για να προσβάλει τον Πέτρο και να τον κάνει να αισθανθεί μειονεκτικά για την άρνησή του, αλλά για να τον αφυπνίσει και για να συνειδητοποιήσει ακόμη και αυτός ο αγνός στην καρδιά μαθητής, πως όλοι μας κυοφορούμε συνεχώς μέσα μας καταβολές φωτός αλλά και σκότους και πρέπει να είμαστε συνεχώς ενήμεροι των διεργασιών και των δύο δυνάμεων. Ο απόστολος Παύλος είπε πως, όσο πιο κοντά αισθάνεται πως βρίσκεται στο φως, τόσο πιο έντονη γίνεται μέσα του η παρουσία και έλξη του σκότους, άρα τόσο περισσότερη ψυχική δύναμη απαιτείται για την επιλογή του φωτός από την ανθρώπινη ψυχή που συνεχώς δοκιμάζεται. Κάθε τόσο λοιπόν μέσα στον δικό μου δημιουργικό κόσμο, επιζητώ αυτή την αναμέτρηση με το σκότος ελπίζοντας να βρω τη δύναμη να το κατανοήσω και να το φωτίσω δημιουργικά, εις μίμηση Χριστού, με την βοήθεια του Χριστού, όπως άλλωστε πιστεύω πως οφείλει να φωτίζει δημιουργικά το σκότος ο κάθε δημιουργός.

2. Eternity's Heartbeat

Το δεύτερο μέρος του κοντσέρτου με τον τίτλο *Eternity's Heartbeat* (Ο παλμός της Αιωνιότητας) ήταν επίσης και το δεύτερο μέρος κατά σειρά σύνθεσης. Το *Eternity's Heartbeat* αποτελείται από δύο κυρίως θέματα: το πρώτο είναι ελεύθερα δανεισμένο από τον Camille Saint-Saens ενώ το δεύτερο είναι μια σειρά από μείζονα και ελάσσονα αρπέζια πάνω στην οκτατονική κλίμακα που δεν καταλήγουν ποτέ στην τονικότητα από την οποία άρχισαν, οπότε η μουσική (αντίθετα με τα άλλα μέρη του έργου) ταξιδεύει τονικά συνεχώς. Το στυλ της μουσικής είναι νεορομαντικό και New Age ταυτόχρονα και ο σολίστ παίζει αποκλειστικά σε μαρίμπα πέντε οκτάβων. Τα δύο βασικά θέματα του *Eternity's Heartbeat* βρήκαν την πρώτη τους έκφραση σε ένα τραγούδι ποπ με στίχους δικούς μου (βλ. κείμενο στο τέλος του άρθρου) για σοπράνο και πιάνο το οποίο παίζεται προ-ηχογραφημένο από τα ηχεία πριν την έναρξη του δεύτερου μέρους⁵. Το τραγούδι και το μέρος του κοντσέρτου που ακολουθεί, αποτελούν ένα νησί γαλήνης και λυρισμού μέσα στη σκοτεινή θύελλα που αντιπροσωπεύει το πρώτο και τρίτο μέρος του κοντσέρτου: Είναι ένα μήνυμα ελπίδας μέσα στο σκοτάδι της αβεβαιότητας που δεσπάζει τα μέρη που το πλαισιώνουν.

⁵ Στην πρώτη και ακόλουθες εκτελέσεις του έργου η ηχογράφηση του τραγουδιού *Eternity's Heartbeat* ήταν της Patricia Rozario (γνωστή στο ευρύ κοινό από το soundtrack του αγγλικού κινηματογραφικού έργου *Children of Men* και τις πολλές δισκογραφικές συνεργασίες με τον βρετανό συνθέτη John Tavener) με τον Peter Allen στο πιάνο που έγινε στο Halifax στις 7 Ιουνίου 2007 από την Καναδική Ραδιοφωνία.

Η χρήση ενός τραγουδιού ποπ σε ένα έργο σύγχρονης κλασικής μουσικής, που παίζεται μάλιστα από τα ηχεία πριν την έναρξη του ορχηστρικού μέρους είναι κάτι που προβληματίσε και εμένα και όσους άκουγαν το *Tongues of Fire* σε MIDI όταν το έγραφα. Δεν είναι μόνο αυτό καθεαυτό το τραγούδι, αλλά και το γεγονός ότι διακόπτει τα δρώμενα επί σκηνής κατά τη διάρκεια των τριών λεπτών και είκοσι δευτερολέπτων που ακούγεται από τα ηχεία. Η αρχική πρόθεση ήταν να λειτουργήσει σαν κομμάτι *bis* για φωνή, πιάνο και ορχήστρα μετά το τέλος της εκτέλεσης ολοκλήρου του έργου κάτι που είχε ζητήσει η Evelyn Glennie σε μια από τις συζητήσεις μας πριν την έναρξη της σύνθεσης (η ίδια θα έπαιζε το μέρος του πιάνου και είχε ήδη συνεργαστεί στο παρελθόν με την γνωστή Ισλανδή τραγουδίστρια Bjork, εξ ου και η ιδέα για γυναικεία φωνή). Καθώς όμως έγραφα το πρώτο μέρος του *Tongues of Fire* και καταλάβαινα καλύτερα το συναισθηματικό περιεχόμενο του δεύτερου μέρους σε σχέση με το πρώτο, αποφάσισα ότι το τραγούδι αυτό με τους στοίχους του (βλ. στο τέλος του άρθρου) θα έδινε ακόμη πιο βαθύ νόημα στο περιεχόμενο του δεύτερου μέρους και θα έκανε πιο έντονη την αντίθεσή του με τον χαοτικό κόσμο του τρίτου. Στην προεμίρα του έργου, όταν μετά το τελικό ξέσπασμα του πρώτου μέρους ακούστηκε ξαφνικά και στην χαμηλή της έκταση η φωνή της Patricia Rozario από τα ηχεία κανείς δεν ανέπνεε στην κατάμεστη αίθουσα του Κέντρου Τέχνης Dalhausie στο Halifax της Νέας Σκωτίας. Όταν η μαρίμπα άρχισε το δεύτερο μέρος επίσης χαμηλόφωνα πριν ακόμη πεθάνει ο ήχος του πιάνου στα ηχεία ήξερα πως η προδιάθεση του ακροατηρίου γι' αυτό το μέρος είχε ήδη κτιστεί μέσα από αυτό το απλό τραγούδι, και η συνεχής θεματική επεξεργασία των δύο θεμάτων του τραγουδιού από την μαρίμπα και την ορχήστρα κατά την διάρκεια αυτού του μέρους θα είχε τώρα εντελώς διαφορετικό νόημα. Το "Eternity's Heartbeat" δεν ήταν πλέον απλά ο τίτλος του δεύτερου μέρους αλλά και τα «λόγια» του καταληκτικού μοτίβου του δεύτερου θέματος, κάθε φορά που το μοτίβο αυτό ακουγόταν από την μαρίμπα ή την ορχήστρα. Άρχισα να αντιλαμβάνομαι πως θα ήταν αδύνατο για τον ακροατή να κατανοήσει το πραγματικό νόημα του μέρους αυτού, αν το προηχογραφημένο από τη Rozario τραγούδι, δεν προλόγιζε το δεύτερο μέρος του κοντσέρτου.

Για τις δυνατότητες του υλικού της μουσικής ποπ μέσα σε φόρμες σύγχρονης κλασικής μουσικής έχω αναφερθεί σε άλλη εισήγηση⁶, αλλά, μιά και η αναφορά αυτή δεν υπάρχει στα ελληνικά, θα αναφερθώ εν συντομία και εδώ. Η χρήση υλικού ποπ στην πρόσφατη δουλειά μου γίνεται για δύο λόγους. Ο πρώτος έχει να κάνει με την μεταβίβαση μουσικής πληροφορίας από τον συνθέτη στον ακροατή. Αφού δεν λειτουργούμε πλέον μέσα στα πλαίσια της λόγιας μουσικής του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα στην Ευρώπη όπου οι συνθέτες και οι ακροατές μιλούσαν την ίδια μουσική γλώσσα, η μεταβίβαση πληροφορίας από τον συνθέτη στον ακροατή δεν μπορεί να λειτουργήσει πλέον μέσα από κάποια κοινή μουσική μάθηση που θα μπορούσε να μοιράζεται ο σύγχρονος συνθέτης με τους ακροατές του, μιάς κι' αυτή η μουσική μάθηση είναι ανύπαρκτη για την συντριπτική πλειοψηφία των ακροατών. Η μεταβίβαση μουσικής πληροφορίας μπορεί να γίνει μόνο μέσα από μια ενυπάρχουσα «κοινωνική» μουσική πρακτική των ακροατών που μπορεί να χρησιμοποιήσει ο σύγχρονος λόγιος συνθέτης προς όφελος μιας τέτοιας ευρείας επικοινωνίας με

⁶ Βλ. *Music for God's Sake*, 2004. Επισκεφτείτε το www.hatzis.com > [Writings](#) > [Music for God's Shake](#).

σύγχρονους ακροατές. Αυτή η «κοινωνική πρακτική» σήμερα συνιστάται ως επί το πλείστον από τη μουσική ποπ.

Η κοινώς αποδεκτή νοηματική της μουσικής ποπ θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σαν «δανεισμένη» νοηματική για τη λόγια μουσική που στερείται πλέον τη δική της κοινώς αποδεκτή νοηματική. Αυτού του είδους ο δανεισμός θα μπορούσε με τη σειρά του να αποτελέσει αφετηρία για μια πιο πολύπλοκη μουσική διαλεκτική μέσα σ' ένα ευρύ κοινωνικό πλαίσιο. Ένα ποπ μουσικό μοτίβο μπορεί να φαίνεται στους λάτρεις της λόγιας μουσικής σαν κοινότυπο, ακόμη και *cliché*, ενώ στον χώρο της ποπ μουσικής έχει αξία γιατί είναι εύκολα αναγνωρίσιμο, ευκατανόητο και συνεπώς αυτόματα αντιληπτό από τον μουσικά ακατάρτιστο ακροατή. Έτσι οι σύγχρονοι κλασσικοί συνθέτες και κριτικοί το θεωρούν πιο κατάλληλο για «φτηνή» μαζική επικοινωνία παρά για «υψηλή» τέχνη. Όμως το γεγονός ότι είναι αναγνωρίσιμο το καθιστά επίσης σημειωτικά πλούσιο για οποιοδήποτε είδους μουσική επικοινωνία. Αυτό που διακρίνει την λόγια μουσική από την ποπ (αν πρέπει όντως να υπάρχει κάποια διάκριση) δεν είναι η πολυπλοκότητα του υλικού, αλλά η πολυπλοκότητα της δομικής σκέψης, αν και αυτό δεν είναι πλέον αποκλειστικό προνόμιο της λόγιας μουσικής. Πάντως διάκριση στο επίπεδο της επιφάνειας (υλικού) δεν είναι τίποτε άλλο παρά...μουσικός ρατσισμός. Η ουσία και πολυπλοκότητα της συνθετικής σκέψης δεν έχουν καμιά σχέση με το υλικό της επιφάνειας. Μάλιστα, όσο πιο πλούσιο σημειωτικά και αναγνωρίσιμο είναι το υλικό, τόσο πιο περίπλοκη μπορεί να είναι η χρήση του στο επίπεδο της μουσικής δομής. Όταν ένας ποιητής χρησιμοποιεί λέξεις ή φράσεις που έχουν συμβατικά πεζό νόημα, άμεσα αντιληπτό, που είναι όμως διαφορετικό απ' το στίγμα που τους προσδίδει ο ποιητής, τότε η διάσταση μεταξύ πεζού και ποιητικού νοήματος δίνει απροσδόκητη ένταση στον ποιητικό λόγο που θα ήταν αδύνατο να γίνει με λιγότερο πεζές λέξεις και φράσεις που δεν προσφέρονται για μια τέτοιου είδους νοηματική μετουσίωση. Αυτή η διάσταση νοημάτων είναι η αφετηρία του αλληγορικού λόγου. Κάτι απλό χρησιμοποιείται στην θέση κάτι πιο πολύπλοκου και ξαφνικά το απλό και άμεσα αναγνωρίσιμο λειτουργεί με ένα πολύπλοκο σημειωτικό τρόπο πάνω στον ακροατή⁷.

Εκτός από μουσικά μοτίβα και φράσεις, σ' αυτή τη συζήτηση περί «κοινωνικής πρακτικής» θα πρέπει ίσως να προσθέσουμε και τις έννοιες «ηχόχρωμα» και «ενορχήστρωση». Η εμπειρία του ορχηστικού ηχοχρώματος για ένα συντριπτικά μεγάλο αριθμό ακροατών δεν προέρχεται πλέον από το συναυλιακό ή προ-ηχογραφημένο άκουσμα της συμφωνικής ορχήστρας σε κλασσικά ή σύγχρονα έργα, αλλά από τα soundtrack κινηματογραφικών έργων του Hollywood ή ποπ τραγουδιών με ορχηστική συνοδεία⁸. Η «κοινή πρακτική» ηχοχρωματικά τουλάχιστον για τους ακροατές δεν είναι ο Beethoven ή ο Debussy αλλά ο John Williams και ο Hans Zimmer. Η «συμφωνική» ορχήστρα του Zimmer με πολλά χάλκινα πνευστά, έγχορδα και κρουστά και σχεδόν καθόλου ξύλινα πνευστά σε συνδυασμό με όργανα της ορχήστρας ρόκ και ένα πάντρεμα που συχνά ανατρέπει τις φυσικές ισορροπίες αυτών

⁷ Με έναν αποστασιοποιημένο τρόπο ο Andy Warhol και ο Marcel Duchamp έκαναν «υψηλή τέχνη» μέσω αυτής της διάστασης μεταξύ απλού και πολυσύνθετου νοήματος σε σχέση με το ίδιο αντικείμενο.

⁸ Αυτό το φαινόμενο μπορεί και να θεωρηθεί σαν ένα σύμπτωμα της σύγχρονης παγκοσμιοποίησης και του αμερικανικού πολιτιστικού ιμπεριαλισμού και γι' αυτόν τον λόγο να λάβει κανείς θέση αντιστασιακή απέναντι του. Ας μην ξεχνάμε όμως, τουλάχιστον σε σχέση με την παρούσα συζήτηση, πως και η ορχήστρα του Mozart και του Beethoven είναι επίσης συμπτώματα ενός προγενέστερου πολιτιστικού ιμπεριαλισμού, όσον τουλάχιστον αφορά χώρες όπως η Ελλάδα και γενικά μη δυτικοευρωπαϊκές χώρες.

των οργάνων είναι αυτό που όλο και πιο πολύ η πλειοψηφία των ακροατών καταλαβαίνει σαν τον ήχο της συμφωνικής ορχήστρας. Αν ένας σύγχρονος κλασικός συνθέτης ενδιαφέρεται να επιβεβαιώσει αυτή την αντίληψη περί ορχήστρας του ακροατή, έχει αποσπάσει ήδη την προσοχή του και αυτό επιτρέπει στον συνθέτη να προχωρήσει σε μια πιο πολύπλοκη συνθετική διαλεκτική από αυτή των soundtracks του Hollywood. Θα συζητήσω περισσότερο αυτή την ιδέα όταν αναφερθώ στο τέταρτο μέρος του *Tongues of Fire*.

Είπα νωρίτερα πως η χρήση της μουσικής ποπ στη πρόσφατη δουλειά μου γίνεται για δύο λόγους και αναφέρθηκα διεξοδικά στον πρώτο. Ο δεύτερος και πιο σημαντικός είναι ότι η μουσική γλώσσα (και η κάθε γλώσσα) είναι μέσο και όχι αυτοσκοπός και είναι ανεξάρτητη από τα νοήματα που περνούν μέσω αυτής. Ορμώμενος πάντα από το παράδειγμα του Χριστού και από την γλώσσα που χρησιμοποίησε ο ίδιος για τα θεολογικά του μηνύματα έφτασα στο συμπέρασμα πως η απλή γλώσσα δεν είναι αποκλειστικά η γλώσσα απλοϊκών μηνυμάτων. Ο ίδιος ο Ιησούς, που σαν παιδί μόλις δώδεκα ετών αποστόμωσε τους πιο σημαντικούς θεολόγους της εποχής του (άρα κάτοχος σημαντικής θεολογικής μόρφωσης), χρησιμοποίησε αποκλειστικά την γλώσσα της παραβολής, του παραμυθιού, για να περάσει τα βαθιά κοσμοσωτήρια μηνύματά του, που άλλαξαν κυριολεκτικά την ροή της ανθρώπινης ιστορίας. Μέσα στον παγκοσμιοποιημένο ελληνιστικό χώρο της εποχής εκείνης, όπου η μόνη θρησκεία που οι άρχουσες τάξεις έπαιρναν σοβαρά ήταν η φιλοσοφία, η αντιελιτιστική, αντι-φιλοσοφική θεολογία του Χριστού, δεν θα μπορούσε παρά να αντιμετωπιστεί με ειρωνεία και σαρκασμό, όπως και άλλωστε έγινε. Το ότι η θεολογία αυτή άλλαξε ριζικά την ανθρώπινη ιστορία και τις ζωές των απλών αλλά και πολυσύνθετων ανθρώπων είναι κάτι που η διανόηση ακόμη και σήμερα δε μπορεί να κατανοήσει πλήρως. Πάντως το λεξιλόγιο που διάλεξε ο Χριστός ήταν το λεξιλόγιο της «κοινής πρακτικής», των απλών ανθρώπων⁹. Ό,τι νοήματα και μηνύματα κληρονομήσαμε από τον ίδιο τον Χριστό, πέρασαν μέσα από μια τόσο απλή και ευκατανόητη γλώσσα. Η πιο πολύπλοκη ερμηνευτική του Παύλου και των μετέπειτα θεολόγων δεν ήταν κάτι που ο ίδιος ο Ιησούς θεώρησε απαραίτητο να προσαρτήσει στο δικό του λεξιλόγιο. Ο ίδιος θα πρέπει να μίλησε συχνά με την «γλώσσα της αλλοτρίωσης» (τα ελληνικά, ή κάποιο συννοθήλευμα ελληνικής και αραμαϊκής γλώσσας που μιλούσαν στη Σαμάρεια) στους αλλοτριωμένους για να τους ελευθερώσει από την αλλοτρίωση. Το αντίστοιχο μουσικό λεξιλόγιο σήμερα θα ήταν αυτό της μουσικής ποπ, λεξιλόγιο που λειτουργεί και απευθύνεται στους απλούς ανθρώπους. Που μπορεί μέσα από μια απλή αφηγηματική, να περάσει πολύπλοκα και κοσμοσωτήρια μηνύματα, μηνύματα που καταλαβαίνουν απλοί άνθρωποι αλλά περνούν κάτω από το «ραντάρ» των ειδημόνων εκείνης της εποχής, καθώς και της δικής μας.

Με ένα τέτοιο σκεπτικό άρχισα να αναπροσανατολίζω την μουσική μου γλώσσα σταδιακά, αρχίζοντας με την συμφωνική καντάτα *Sepulcher of Life* (Τάφος Ζωής) το 2004 και φθάνοντας το 2007 στο *Tongues of Fire*. Είναι ενδιαφέρον πως μια τόσο απλή στροφή προς κάτι ήδη γνωστό θα μπορούσε να κεντρίσει τόσο έντονη αντίδραση από τους κριτικούς και άλλους «ειδήμονες». Από το 2004 η κριτική γνώμη σε σχέση με την πρόσφατη μουσική μου διχάστηκε ριζικά, αλλά πιο πολύ διχάστηκε

⁹ Η πιο πολύπλοκη θεολογική διαλεκτική που φαίνεται μέσα από το ευαγγέλιο του Ιωάννη είναι μεταγενέστερη και μάλλον αντιπροσωπεύει περισσότερο την ανάγκη της ορθοδοξίας του 2^{ου} μ. Χ. αιώνα να απαντήσει στην τότε δημοφιλή θεολογία του γνωστικισμού παρά αυτούσια λεχθέντα του Χριστού και δεν έχει τον ίδιο χαρακτήρα με την θεολογία των προγενέστερων συνοπτικών ευαγγελίων.

η κριτική γνώμη σαν σύνολο από την εμπειρία της συντριπτικής πλειοψηφίας των ακροατών. Όσο συναισθηματικά δύσκολο κι' αν ήταν αυτό στην αρχή (δεν είναι ευχάριστο για κανένα καλλιτέχνη να διαβάξει μέχρι και προσωπικές επιθέσεις στις εφημερίδες την επόμενη μέρα της συναυλίας, όσο κι' αν η μουσική του μπορεί να θεωρηθεί από μερικούς σαν πρόκληση για κάτι τέτοιο), άρχισα να αντιλαμβάνομαι πως το τίμημα του δρόμου που διάλεξα είναι ιστορικά και θεολογικά γνωστό και αναπόφευκτο. Επίσης αναπόφευκτη, είναι η διάσταση με τον φαρισαϊσμό που επίσης ανανεώνεται σε κάθε εποχή και κάθε πεδίο πνευματικής και δημιουργικής δράσης. «Όστις θέλει οπίσω μου ελθείν απαρνησάσθω εαυτόν και αράτω τον σταυρόν αυτού» είπε ο Ιησούς, και δεν το είπε μόνο για τους μαθητές του αλλά για τον κάθε οπαδό του. Αυτό είναι το σκεπτικό στο οποίο τελικά κατασταλάζω μετά από κάθε τέτοιου είδους αντίδραση του φαρισαϊσμού της εποχής μας.

Το *Eternity's Heartbeat* είναι συνταγμένο και ενορχηστρωμένο με έναν τρόπο που θυμίζει τεχνότροπα και μουσική του 19^ο αιώνα, αλλά και του σημερινού Hollywood. Η μορφή ροντό θυμίζει επίσης την αλληλουχία «canto» και «refrain» ενός στροφικού τραγουδιού. Οι τονικές μετατροπίες είναι μεν δανεισμένες από τον Βάγκνερ και τον Στράους, αλλά η συγκεκριμένη χρήση τους θυμίζει επίσης και σύγχρονα κινηματογραφικά soundtracks. Τέλος, η ενορχήστρωση -καθαρά ρομαντικής τεχνοτροπίας σε ορισμένα μέρη-, είναι επίσης δανεισμένη από τη ορχήστρα του Hollywood. Η συνθετική σκέψη παραμένει το ίδιο πολύπλοκη όπως και στα προηγούμενα έργα μου. Ο ήχος της ορχήστρας αποτελεί ένα νέο κάλεσμα για μια νέα γενεά ακροατών που κατά τα φαινόμενα ανταποκρίνεται στο κάλεσμα αυτό.

4. To The Ends of the Earth

Αυτό το κάλεσμα γίνεται ακόμη πιο έντονο στο τελευταίο μέρος του έργου. Εδώ η ορχήστρα του Hans Zimmer φεύγει από το στούντιο του Hollywood και παρουσιάζεται ζωντανά στη σκηνή. Το κεντρικό θέμα αυτού του μέρους είχε ήδη γραφτεί νωρίτερα και για διαφορετικό σκοπό. Πριν μερικά χρόνια έμαθα μέσω φίλων πως ένας από τους πιο αγαπημένους μου σκηνοθέτες κινηματογράφου, ο αυστραλός Baz Luhrmann (*Romeo + Juliet, Moulin Rouge*) ετοίμαζε ένα κινηματογραφικό έργο πάνω στη ζωή του Μεγάλου Αλεξάνδρου (διαφορετικό από το ομώνυμο έργο του Oliver Stone με μουσική Βαγγέλη Παπαθανασίου). Κάποιος φίλος φίλου που γνώριζε την παραγωγή του έργου, προσφέρθηκε να προωθήσει ένα πακέτο με δείγματα δουλειάς μου. Καθώς ετοίμαζα το υλικό αποφάσισα να γράψω κάτι σαν πρόταση μουσικού θέματος σε MIDI για το συγκεκριμένο κινηματογραφικό έργο και να το συμπεριλάβω με το υπόλοιπο υλικό. Τελικά το έργο δεν έγινε ποτέ. Ξεκίνησε με ένα τεράστιο προϋπολογισμό για την εποχή του (περίπου 200.000.000 δολαρίων) και μετά από μια σειρά ατυχημάτων (συμπεριλαμβανομένου και του 9/11) τα περισσότερα κεφάλαια ξοδεύτηκαν χωρίς κανένα απότομο αποτέλεσμα, πράγμα που κόστισε στον Luhrmann την καριέρα του στο Hollywood, παρ' όλο που βρισκόταν στην κορυφή της καριέρας του εκείνη την εποχή μετά την τεράστια επιτυχία του *Moulin Rouge*. Έτσι, το μουσικό «θέμα» που πρότεινα έμεινε στο ράφι για μερικά χρόνια και η περιπόθητη συνάντησή με τον Luhrmann δεν έγινε ποτέ.

Η μουσική του τελευταίου μέρους επηρεάστηκε πολύ από τον ενθουσιασμό δύο μαθητών μου σύνθεσης, του Kevin Lau και του (Aaron) Kai Kok Tsang, σπουδαιών νέων συνθετών που προ πολλού έχουν ξεπεράσει τα ταμπού της σύγχρονης μουσικής και θαυμάζουν ταυτόχρονα το ταλέντο του Arnold Schoenberg αλλά και του John

Williams. Ο Aaron μου έφερνε συχνά στα μαθήματά μας μουσική του Hans Zimmer και συζητούσε την ιδιάζουσα ενορχήστρωσή του που πηγάζει από τον Βάγκνερ, αλλά κάνει δημιουργική χρήση του στούντιο ηχογράφησης και των νέων ηχητικών τεχνολογιών, πράγμα που επιτρέπει μια νέα και εντελώς διαφορετική αντίληψη περί ορχηστρικού ήχου. Εντυπωσιάστηκα και εγώ από τα ακουστικά αποτελέσματα αλλά στις συζητήσεις μας αναρωτιόμουν αν θα ήταν ίσως σκόπιμο και δυνατό με την κατάλληλη ενορχήστρωση να μεταφέρει κανείς τον ήχο αυτό από το στούντιο ηχογραφήσεων στο συναυλιακό χώρο. Οφείλω να ομολογήσω πως αυτό το ερώτημα δεν με άφησε ποτέ ήσυχο κατά τη διάρκεια της σύνθεσης του *Tongues of Fire*. Όταν άρχισα να σκέπτομαι τον επικό χαρακτήρα του τελευταίου μέρους του *Tongues of Fire* και το είδος του ήχου που θα ήθελα να έχει η ορχήστρα σ' αυτό το καταληκτικό μέρος, θυμήθηκα το «θέμα» του *Αλέξανδρου* και κατάλαβα πως θα ήταν το κατάλληλο φινάλε για το κοντσέρτο, αλλά και για το πείραμα αυτό της μεταφοράς του στουντιακού ορχηστρικού ήχου επι σκηνής.

Ρυθμικά το πρώτο και το τελευταίο μέρος είναι συναφή. Η ίδια αλληλουχία μέτρων έξι ογδόων και τριών τετάρτων όπως και στο πρώτο μέρος¹⁰, αλλά εδώ τα έξι όγδοα ακούγονται όντως σαν έξι όγδοα οπότε ο ρυθμικός χαρακτήρας αυτού του μέρους είναι αισθητά διαφορετικός από το πρώτο. Το κεντρικό θέμα δεν ακούγεται αμέσως. Η μουσική αρχίζει χαμηλόφωνα με ένα θέμα που είναι η ακριβής αντιστροφή του κυρίου θέματος για σόλο βιμπράφωνο και *cloud gongs* με έμφαση σε σπάνιας χρήσης κρουστά όργανα και ασυνήθιστα ορχηστρικά ηχοχρώματα. Η ανάπτυξη αυτού του θέματος είναι αργή και εσωστρεφής και μερικά λεπτά αργότερα εκτονώνεται ξαφνικά με το κυρίως θέμα που ακούγεται πρώτα μόνο από τα κόρνα (τέσσερα έως δώδεκα) και τα μεμβρανόφωνα του σολίστ και αμέσως μετά, από μία πολύ υψηλής έντασης παρουσίαση της χορωδίας κόρνων και όλων των κρουστών της ορχήστρας (πέντε συνολικά) σε μεμβρανόφωνα (τύμπανα, τομ-τομ, κλπ.) συν τα κρουστά του σολίστ σε ρυθμική ευθυγράμμιση με τα υπόλοιπα κρουστά της ορχήστρας. Ειδικά όταν και τα δώδεκα κόρνα χρησιμοποιούνται στην εκτέλεση, όπως στην πρεμιέρα του έργου στο Halifax, το ηχητικό αλλά και ψυχοακουστικό αποτέλεσμα είναι κάτι που δεν περιγράφεται με απλά λόγια, ειδικά καθώς καταλύει αναπάντεχα την συνεσταλμένη ενορχήστρωση που προηγείται.

Η τονικότητα μέχρι εδώ παραμένει στατική, σε Λά ελάσσονα, καθώς και στο μέρος που ακολουθεί όπου ο σολίστ επιστρέφει στην μαρίμπα και δημιουργεί μία «αντίστιξη ύφους» με την υπόλοιπη ορχήστρα. Ενώ η ορχήστρα εξακολουθεί να διαπραγματεύεται το κυρίως θέμα, η μαρίμπα ξεκινά με την αντιστροφή του βασικού θέματος αλλά σύντομα ταξιδεύει σε ένα χώρο που θυμίζει τη μουσική του Astor Piazzola. Στο τέλος της πρώτης φράσης, ενώ ο σολίστ και η ορχήστρα σταματούν, τα κρουστά της ορχήστρας συνεχίζουν το ρυθμό τους με διάφορα σείστρα σαν να έχουν ξεχάσει να σταματήσουν με τους υπόλοιπους μουσικούς, οπότε ο σολίστ, ο αρχιμουσικός και οι υπόλοιποι μουσικοί γυρίζουν προς το μέρος τους και τους ζητούν να σταματήσουν με ένα ομαδικό ψιθυριστό «Σςςςς» που σβήνει ηχοχρωματικά μαζί με τα σείστρα των κρουστών, καταλήγοντας στην πλήρη σιωπή. Εκτός από την ενορχηστρωτική του «χαριτολογία», το συνθετικό αυτό τέχνασμα βοηθά στο να προσδιορίσει το επόμενο μουσικό συμβάν σαν σημαντικό στοιχείο στη δομή αυτού του μέρους. Ενώ η μαρίμπα επανέρχεται στο μουσικό ύφος του Piazzola, τα

¹⁰ Βέβαια, μια και η αλληλουχία αυτή προϋπήρχε όπως άλλωστε και το θέμα και μια και το πρώτο μέρος του *Tongues of Fire* συντέθηκε τελευταίο, η σχέση αίτιου και αιτιατού είναι αντιστροφή από αυτή που αντιλαμβάνεται ο ακροατής κατά την διάρκεια της ακρόασης.

βιολοντσέλα της ορχήστρας ξαναφέρνουν στο προσκήνιο το κύριο θέμα του δευτέρου μέρους του έργου (*Eternity's Heartbeat*) που, λόγω της φύσης του, αρχίζει να δημιουργεί συνεχείς αρμονικές μετατροπές.

Αυτή η ξαφνική και ασταμάτητη αρμονική κίνηση μετά από ένα μεγάλο διάστημα αρμονικής «στάσης» (ή στατικής αρμονίας) δουλεύει σε ένα αλληγορικό (άρα απώτατο μορφολογικό) επίπεδο που, ακόμη και αν δεν το αντιλαμβάνονται οι ακροατές συνειδητά, περνάει σ' αυτούς σαν πνευματικό μήνυμα: αν το *Eternity's Heartbeat*, το δεύτερο μέρος του έργου, αντιπροσωπεύει μέσα στη μορφή του έργου την Θεία Χάρη για λόγους που εξηγώ παρακάτω, τότε το μήνυμα αυτής της ξαφνικής αλλαγής είναι ότι η Θεία Χάρη είναι η κινητήρια δύναμη της πνευματικής πορείας του κάθε ανθρώπου που αντιπροσωπεύεται στη μουσική σαν ένα αρμονικό ταξίδι. Πιστεύω πως ο ευρωπαϊκός πολιτισμός είναι παράγωγο του χριστιανικού πνεύματος, ενός πνεύματος ελευθερίας και πολυσυλλεκτικότητας, σύγκρουσης στην επιφάνεια και συνάντησης σε βάθος, στο βάθος της αγάπης. Το βαθύτερο νόημα του αρμονικού ταξιδιού που αναπτύχθηκε κατ' εξαίρεση στην ευρωπαϊκή μουσική είναι η πνευματική πορεία του ανθρώπου που δίνει υπόσταση στις εξωτερικές εκφράσεις του¹¹.

Η συνάρτηση κάθετου-οριζοντίου όπως αναπτύχθηκε μέσα από την συνθετική διαδικασία και μουσική σημειογραφία της δυτικής μουσικής, καθρεφτίζει αναμφίβολα τη πνευματική και κοινωνική ισορροπία μεταξύ ατόμου και κοινωνίας. Ο οριζόντιος άξονας συμβολίζει τις εγωιστικές (αντιστικτικές) τάσεις των ατόμων που προσπαθούν να αυτοπροσδιοριστούν με φόντο το σύνολο. Ο κάθετος άξονας συμβολίζει την (αρμονική) αγάπη του Θεού για τον άνθρωπο που προσπαθεί να κρατήσει τους ανθρώπους ενωμένους χωρίς όμως να τους περιορίζει την διάθεσή τους για αυτοπροσδιορισμό, έστω κι' έξω από τους κόλπους της θεϊκής αγάπης (διαφωνία). Η συνάρτηση αυτή λοιπόν, αντιπροσωπεύει τις σχέσεις του ανθρώπου με τον Θεό και με τους συνανθρώπους του. Στο έργο του Μπάχ, υπάρχει μια ισορροπία στη σχέση Θεού και ανθρώπου (αντίστιξη και αρμονία σε ίσες δώσεις). Με τον Arnold Schoenberg ο θεός αποβάλλεται ολοκληρωτικά από τις ανθρώπινες σχέσεις (αντίστιξη χωρίς αρμονία). Με τον Pierre Boulez και τον John Cage ακόμη και οι ανθρώπινες σχέσεις καταλύονται (μηχανοποιούνται ή «τυχοποιούνται») μετά την εγκατάλειψη της σχέσης του ανθρώπου με τον Θεό, ενώ με τον Arvo Pärt ο ανθρώπινος αυτοπροσδιορισμός εγκαταλείπεται στην προσπάθεια να αγκαλιαστεί ο άνθρωπος από τον Θεό (αρμονία χωρίς αντίστιξη).

Βέβαια, οι παραπάνω ιστορικές αναφορές είναι υπερβολικές γενικεύσεις για να γίνει κατανοητή η πνευματική σχέση Θεού και ανθρώπου μέσα από τα αντίστοιχα μουσικά της σύμβολα. Αν όμως τα σύμβολα αυτά λειτουργούν υποσυνείδητα στον ακροατή, τότε ένα μουσικό έργο δεν είναι παρά θεολογία μέσω ήχου, άσχετα αν αυτό γίνεται συνειδητά αντιληπτό από τον δημιουργό του ή και από τους ακροατές. Προσωπικά πιστεύω πως έτσι ακριβώς λειτουργεί σήμερα η λόγια μουσική στον κάθε ακροατή και ανάλογα με την ψυχοσύνθεση του συγκεκριμένου ακροατή γίνεται αποδεκτή ή απορρίπτεται μέσα από ένα τέτοιου είδους υποσυνείδητο φιλτράρισμα. Αν έχω δίκαιο, τότε η μουσική φόρμα δεν μπορεί να λειτουργήσει παρά σαν αλληγορία. Αν η αλληγορία ενεργοποιεί ψυχολογικά και θεολογικά αρχέτυπα τα οποία είναι ήδη

¹¹ Στον συμβολικό χώρο της σύνθεσης οι εκφράσεις αυτές αντιπροσωπεύονται από τα εξωτερικά στοιχεία της μουσικής: μελωδία, ρυθμό, κτλ.

τοποθετημένα μέσα μας από καταβολής κόσμου, τότε ίσως βρισκόμαστε στα πρόθυρα μιας πραγματικής «κοινής πρακτικής» στη μουσική σύνθεση, που δεν προϋποθέτει καμία μουσική παιδεία για να γίνει κατανοητή, άρα είναι πολύ πιο προσιτή από την κοινή πρακτική της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Υπάρχουν πολλά «αν» σ' αυτή την σκέψη, γι' αυτό η πρόταση αυτή δεν είναι εύκολο να γίνει αποδεκτή χωρίς κάποιο βαθμό θρησκευτικής πίστης, έστω και υπολανθάνουσας.

Το δεύτερο θέμα του *Eternity's Heartbeat* που δίνει ώθηση σ' αυτό το αρμονικό ταξίδι στο τελευταίο μέρος του έργου, αποδίδει συμπληρωματικό νόημα και στην πρώτη του παρουσία μέσα στο έργο, λόγω της θέσης του μέσα στη αλληγορική μορφή του τελευταίου μέρους. Ποτέ δεν καταλαβαίνουμε πλήρως το νόημα των μουσικών ιδεών ενός έργου πριν το τέλος του. Μέχρι την τελευταία στιγμή αναθεωρούμε ή συμπληρώνουμε τα αρχικά μας συμπεράσματα σχετικά με το νόημα του μουσικού υλικού. Στη μορφή σονάτας επί παραδείγματι, η εμπειρία της επανέκθεσης είναι πολύ διαφορετική από αυτή της έκθεσης λόγω της γνώσης που αποκτήσαμε εν τω μεταξύ περί των δυνατοτήτων του αρχικού υλικού μέσα από την ανάπτυξη των αρχικών θεμάτων. Μάλιστα, όσο περισσότερο αναγκάζεται ο ακροατής να αναθεωρήσει τις αρχικές του εντυπώσεις περί του θεματικού υλικού, τόσο περισσότερο παραμένει προσκολλημένος στη μορφή του έργου κατά την διάρκεια της ακρόασης. Έτσι, όταν το δεύτερο θέμα του *Eternity's Heartbeat* λειτουργεί σαν μουσικό σύμβολο της Θείας Χάρης στο τελευταίο μέρος του έργου, αναδεικνύει ολόκληρο το δεύτερο μέρος του έργου σαν παρόμοιο σύμβολο, ωθώντας με αυτόν τον τρόπο τον ακροατή σε κατανόηση της απώτατης μορφής και του γενικού, βαθύτερου συμβολισμού ολόκληρου του έργου.

Το μεν γεγονός ότι μετά από την ανάπτυξή του στο τέταρτο μέρος, το θέμα του *Eternity's Heartbeat* ξαναφέρει στο προσκήνιο το επικό θέμα του φινάλε στην αρχική του τονικότητα (η Θεία Χάρη δηλαδή επικυρώνει τον «ιεραποστολικό» ενθουσιασμό του κεντρικού θέματος του φινάλε) και το δε γεγονός ότι το θέμα αυτή τη φορά «υποτάσσεται», παρά την ανυπομονησία του, σε μια έκθεση φούγκας (την «Παλαιά Διαθήκη» της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής) και επεξηγεί έτσι την σχέση του με την ιστορία, δίνουν στο *To the Ends of the Earth* το μορφολογικό του νόημα και στίγμα. Σε τελική ανάλυση, το στίγμα αυτό δεν έχει μόνο σχέση με τα άλλα μέρη του έργου αλλά και με το θέμα της Πεντηκοστής, που αποτελεί και την απώτερη αλληγορική δομή του *Tongues of Fire*.

Επίλογος

Χρησιμοποίησα το έργο *Tongues of Fire* σαν ένα μέσο για να συζητήσω το πως προσεγγίζω το θέμα της μουσικής δομής σαν συνθέτης και σαν πνευματικός άνθρωπος. Για αυτόν τον λόγο η συζήτηση πήγε πολλές φορές σε μήκη που ίσως δεν είναι εντελώς απαραίτητα για να εξηγήσει κανείς το συγκεκριμένο έργο. Πιθανόν ακροατές που θα ακούσουν το *Tongues of Fire* να αποφασίσουν πως δεν είναι άξιο τέτοιων βαθυστόχαστων συσχετισμών και πως μάλλον πρόκειται για μια φτηνή και επιφανειακή ανάπτυξη υλικού που δεν της ταιριάζει τέτοιου είδους κριτική προσοχή από μέρους μου ή από μέρους του ακροατή. Δικαίωμα του καθενός είναι φυσικά να αντιδρά στη μουσική που ακούει όπως ο ίδιος καταλαβαίνει και αισθάνεται. Εκεί που όμως πιθανά να συμφωνούμε πολλοί, είναι ότι οι εκφράσεις «συμφωνώ» ή «δεν συμφωνώ» κρύβουν πίσω τους μια πολύπλοκη νοητική και ψυχολογική διαδικασία,

και πως οι περισσότεροι άνθρωποι αναπτύσσουν μια εκτεταμένη (και συχνά παρατραβηγμένη) επιχειρηματολογία για να υπεραμυνθούν τις όποιες απόψεις τους, ή για να απορρίψουν τα πράγματα με τα οποία δεν συμφωνούν, όπως πιθανόν να κάνω και εγώ με το παρόν γραπτό.

Όπως προανέφερα, ο Θεός και η θρησκεία είναι πράγματα που γίνονται αντιληπτά με την καρδιά και όχι με τον νου, αν και όταν η καρδιά αντιλαμβάνεται την παρουσία του Θεού, ο νους μπορεί να λειτουργήσει με τρόπο που βοηθά την περαιτέρω κατανόηση της σχέσης μεταξύ Θεού και ανθρώπου. Έτσι, η μουσική της οποίας η δομή είναι η μελέτη αυτής της σχέσης δεν μπορεί να σταθεί ακέραια και να ξεπεράσει την διχοτόμηση Θεού και κόσμου μέσα στο μυαλό του αρνητή αυτής της σχέσης, και πέφτει αναγκαστικά μέσα στην άβυσσο που αισθάνεται όποιος δεν βλέπει την απέναντι όχθη ή την θεωρεί ψευδαίσθηση αυτών που την δέχονται σαν οντότητα. Οπότε μπορεί να ρωτήσει κανείς, «τότε ποιος ο λόγος για το παρόν γραπτό; Αυτοί που έχουν συναίσθηση Θεού θα καταλάβουν το νόημα και συμβολισμό της μουσικής και αυτοί που δεν έχουν θα απορρίψουν την μουσική ό,τι και αν ειπωθεί προς υπεράσπισή της». Ο λόγος πιστεύω, είναι πως η γνώση του θεού υπάρχει έστω και υποθάλπουσα στην πλειοψηφία των ανθρώπων που ζουν στη γη σήμερα, αλλά (για λόγους που θα έπρεπε να κάνουν εμάς τους θρήσκους να ντρεπόμαστε) έχουν απομακρυνθεί από τα επίσημα θρησκευόμενα για να μη...μολύνουν το πνευματικό τους ένστικτο. Οι περισσότεροι ακροατές που έχουν πλαισιώσει με αγάπη την δουλειά μου δεν δηλώνουν «θρήσκοι» οι ίδιοι. Η ελπίδα μου είναι πως μέσα από την μουσική πολλών συναδέλφων και την δική μου θα ανακαλύψουν κάποια μέρα ότι η μουσική είναι θείο μυστήριο που, όπως όλα τα θεία μυστήρια, ενώνουν τον άνθρωπο με τον Θεό όταν ο άνθρωπος σταματήσει να φοβάται και αρχίζει να επιζητά αυτή την ένωση, σώζοντας έτσι όχι μόνο τον εαυτό του αλλά και αυτούς που λειτουργούν σαν καταλύτες γι' αυτή τη σωτηρία.

Έτσι κι' εγώ ελπίζω ότι, παρ' όλο που ζω βυθισμένος στην αμαρτία, θα αξιωθώ σωτηρίας δουλεύοντας και αξιοποιώντας την επένδυση που έκανε σε μένα ο Χτίστης μου, όπως άλλωστε και στον κάθε συνάνθρωπό μου. Αμήν.

Eternity's Heartbeat

"Never", "forever" are words that are lost in the outer
Darkness, that feels so real when,
I feel far away from You.

Wishing, Dreaming are empty without my believing
That I will live forever
And I'll find my way back home.

Like my memory's languid passing
And my years that keep advancing
Everything is slowly dancing
To Eternity's Heartbeat.

Like the sound of voices crooning
And like lovers in passion swooning
Everything is slowly tuning
To Eternity's heartbeat.