

**B.K. Εκείνο που είναι σαφές σε κάποιον που σας γνωρίζει και σας παρακολουθεί, είναι ότι αντλείτε από συμπτώσεις και συμβάντα έναν ιδιαίτερο τρόπο να προσεγγίζετε και την τέχνη και τη ζωή, και να νοιώθετε ότι σας οδηγούν σ' ένα δρόμο που τον επιλέγετε και σας επιλέγει...**

Γ.Χ. Όταν αντιμετωπίζω τον μαθητή, το πρώτο πράγμα που κάνω είναι να ξεχνώ ό,τι ξέρω. Απορροφώντας έτσι τις ανάγκες του, αντί να επαναλαμβάνω παθητικά γνώσεις που έχω, ανακαλύπτω κάθε φορά νέες προσβάσεις στο κάθε πρόβλημα, που συχνά μάλιστα υπάρχει ακόμα και μέσα μου. Οι αρχαίοι Έλληνες έλεγαν πως η Μουσική αποτελεί την υποδομή της μόρφωσης, το θεμέλιο της μόρφωσης, διότι υποσυνείδητα διανοίγει τη διάνοια, ώστε ολόκληρη η ζωή αντιμετωπίζεται κατόπιν διαφορετικά. Γι' αυτό μάλιστα τους νόμους δεν τους διαβάζανε αλλά τους τραγουδούσανε, οπότε όχι από προσταγή αλλά αυθόρμητα τους εφάρμοζαν. Από εκεί ξεκίνησε και ο Λούθηρος, χτίζοντας τη Λειτουργία απάνω στο χορικό, όπου το δίδαγμα του εκάστοτε ευαγγελίου τραγουδιόταν απάνω σε μια λαϊκή μελωδία. Από κει ξεκινάει και ο Μπαχ, γιατί πίσω από την κάθε φούγκα του, κρύβεται ένα ηθικό δίδαγμα για τον κάθε άνθρωπο, τόσο μέσα του όσο και σε σχέση με το περιβάλλον του και την κοινωνία, που μέσα στη λογική της τονικότητας εκφράζεται με καθιερωμένα μουσικά σύμβολα.

### **I.B. Γιατί είναι σημαντικό να μελετάμε τον Μπαχ?**

Γ.Χ. Μελετώντας τον Μπαχ μαθαίνει κανείς τον τρόπο πως να συλλαμβάνει τον κόσμο της μουσικής μέσα από μια λογική εξέλιξη των ήχων, εάν δε καταλαβαίνει και τα σύμβολα αυτά, τότε ο Μπαχ τού προσφέρει και μια ηθική διδασκαλία. Θυμάμαι έναν μαθητή μου στο Μάντσεστερ να μου λέει: "Τι προνόμιο! Άλλοι άνθρωποι βασανίζονται με πλήξη ενώ εμείς ανακαλύπτουμε τέτοιες ομορφιές και τέτοια σοφία!". Το βασικό είναι να αντιληφθούμε πως ο Μπαχ μιλάει δια μέσου του κάθε οργάνου μια ενιαία γλώσσα της μουσικής. Ξεκινώντας λοιπόν από μια κεντρική ιδέα, την αναπτύσσει κατόπιν κάθε φορά με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Μια τέτοια ιδέα είναι πως «η ζωή είναι γεμάτη αγκάθια, άμα όμως τα περάσεις με πίστη και επιμονή, βλέπεις ότι αυτά υπηρετούν έναν βαθύτερο σκοπό».

### **I.B. Ποιο είναι το νόημα της φράσης «Λογική και θεμέλια της ερμηνείας»?**

Γ.Χ. Το παν είναι ψάχνοντας να βρίσκει κανείς την κεντρική ιδέα ενός έργου, το θεμέλιό του. Αυτή είναι η διαδικασία της λογικής. Πρέπει να ξεκαθαρίσουμε και τί πάει να πει ερμηνεία. Ερμηνεία δεν είναι να εκτελώ το κομμάτι άψογα. Η ερμηνεία ξεκινάει πριν από το όργανο, ξεκινάει από τον άνθρωπο και τις καταβολές του, το διανοητικό, το συναισθηματικό, το νευρικό, το μυϊκό, όλα αυτά. Γι' αυτό τα σεμινάρια αυτά έχω τώρα μετονομάσει σε «Έννοια και Καταβολές της Μουσικής Ερμηνείας». Όταν πάλι έρχονταν διάφοροι μαθητές περήφανοι για διάφορα βραβεία ιστορίας, αρμονίας κ.ο.κ., τους έλεγα πως αυτά αφορούν μόνον τη βιομηχανία των ωδείων. Το πραγματικά ουσιαστικό είναι να καθηλώνει κανείς με αυτό που κάνει έναν βιαστικό διαβάτη, και αυτός μετά να λέει πως όχι μόνο δεν «έχασα» καιρό, αλλά τουναντίον «κέρδισα», διότι ανακάλυψα μέσα μου κάτι που δεν το υποπτευόμουνα – αυτό είναι το μόνο αληθινό βραβείο στη μουσική. Ο μαθητής αντί να δέχεται ένα απλό ενδεικτικό πως έμαθε καλά το μάθημά του, διαπιστώνει τότε με χαρά και ικανοποίηση πως με αυτό που ξέρει μπορεί και πλουτίζει τον συνάνθρωπό του.

### **I.B. Κοιτώντας στο παρελθόν εμπλουτίζουμε το παρόν. Πόσο καταλυτικό ρόλο έπαιξαν οι μεγάλοι δάσκαλοι στη μουσική σας, ιδιαίτερα άνθρωποι σαν τον Neuhaus και τον Orff, που πατάνε στον 19<sup>ο</sup> αιώνα?**

Γ.Χ. Και οι δύο αυτοί λειτουργούν διαχρονικά. Όταν, φρέσκος από την Αθήνα, πρωτάκουσα τα Carmina Burana δεν μου είχαν αρέσει διόλου. Όπως μάλιστα διαπίστωσα αργότερα, το ίδιο είχε συμβεί και στον Μητρόπουλο, μέχρι που κατάφερα να τον μεταπείσω, οπότε μάλιστα θα ανέβαζε τον Οιδίποδα στην Επίδαυρο, δεν πρόφτασε όμως διότι πέθανε απότομα. Όταν λοιπόν μετά από μερικά χρόνια έρχεται στο Salzburg ο Orff για την πρώτη παγκόσμια της Αντιγόνης του Σοφοκλή, πήγαμε μια παρέα από

Έλληνες όπως η Τριάντη, ο Λώρης και η Ίδα Μαργαρίτη και άλλοι, μουσικοί και μη, στη γενική δοκιμή να δούμε τί γίνεται. Φθάνοντας στο θέατρο που ήταν σκαμμένο στο βράχο, βλέπουμε τέσσερα πελώρια πιάνο, οκτώ κοντραμπάσο, πλήθος κρουστών με εξωτικά λιθόφωνα και όλα τα πνευστά μαζεμένα σ' ένα μπαλκόνι σαν μελίσι. Μόλις ξεκινάει, μας πιάνει όλους κυριολεκτικά ένα σύγκρουο. Ό,τι ακούγαμε αναδύονταν από την ψυχή της τραγωδίας, από τη ρίζα της. Αυτή η ρίζα, το «πρωτογενές», συνιστά και ολόκληρη τη φιλοσοφία του Orff. Όπως λέει, «οι συρμοί έρχονται και παρέρχονται, αλλά το πρωτογενές παραμένει ως αιθαλής αφετηρία».

### **B.K. Λέγεται πως τα τελευταία χρόνια της ζωής του ήταν δυσαρεστημένος με τον τρόπο που παίζονταν τα έργα του...**

Γ.Χ. Όταν το 1951 μετακόμισα στο Μόναχο, συνδέθηκα με τον Orff με μια φίλια που κράτησε ως τον θάνατό του. Σε μια λοιπόν από τις τακτικές συναντήσεις μας στο σπίτι του, μου εξομολογήθηκε πως καμία ηχογράφιση του Carmina Burana δεν τον ικανοποιούσε. *«Δε μ' αρέσουν γιατί αυτές είναι μελετημένες, ενώ εγώ θέλω να προκύπτουν αυθόρμητα σαν αυτοσχέδιες. Όταν βλέπω ένα έτοιμο κτίριο, το μόνο που μου μένει είναι να το αποδεχτώ. Μ' αρέσουν γλώσσες που δεν μιλούνται πια, και τα διάφορα ερείπια, γιατί τότε αρχίζω τότε να τα συμπληρώνω νοερά με τη φαντασία μου. Έτσι θέλω να παίζονται τα έργα μου, να κτίζονται δηλαδή κυριολεκτικά εκείνη την ώρα».*

### **I.B. Πόσο δύσκολα ήτανε τα χρόνια πριν και μετά τον πόλεμο?**

Γ.Χ. Η οικογένεια είχε άλλους σκοπούς για μένα. Τα βράδια η μητέρα μου έπαιζε πιάνο. Εγώ έβρισκα τις νότες με το δάκτυλο από ενάμισι έτους. Έτσι είπανε...το παιδί έχει ταλέντο. Παρήγγειλαν λοιπόν ένα βιολί, αυτό όμως άργησε τόσο να έρθει, που όταν πήγα για το πρώτο – και τελευταίο μου – μάθημα, το βιολί μου ήταν πλέον μικρό κι έπρεπε έτσι να περιμένω για μεγαλύτερο. Τότε λέει η μητέρα μου «ξεκίνα το πιάνο να μάθεις τις νότες και βλέπουμε». Τελειώνοντας λοιπόν το γυμνάσιο, μπαίνω τον Σεπτέμβριο του 1940 πέμπτος σε 2.500 υποψηφίους στη Νομική του Πανεπιστημίου Αθηνών, αλλά στις 28 Οκτωβρίου κηρύσσεται ο πόλεμος και κλείνει το πανεπιστήμιο. Ξέρεις τι καταθλιπτικό ήτανε να 'σαι ξεκομμένος από τα πάντα εκείνη την περίοδο της πείνας στο Χόρτο, να βλέπεις να 'ρχονται πεζοί από το Βόλο κουβαλώντας και ραπτομηχανές ακόμη για να πάρουνε λίγο λάδι; Μια φιλική οικογένεια είχε φέρει το πιάνο της στο Χόρτο για να το σώσει από τις βόμβες, και μου δώσαν το κλειδί. Καταφεύγοντας τότε εκεί από την σπαρακτική πραγματικότητα, τότε μέρα, τότε νύχτα, άρχισα να αισιόθυμος σιγά – σιγά βαθύτερα την μουσική, βρίσκοντας έτσι μέσα της νόμους ανώτερους από εκείνους που θα σπούδαζα. Γυρίζοντας αργότερα στην Αθήνα πήγα στο πανεπιστήμιο, για λόγους οικογενείας, εκεί όμως, μέσα στην γενικότερα έκρυθμη κατάσταση, συνάντησα μόνο φοιτητές που οργανώνονταν για τον εμφύλιο. Καθώς δεν θα σήκωνα ποτέ περίστροφο εναντίον Έλληνα, έφυγα και αφιερώθηκα οριστικά στη μουσική παίρνοντας διπλώματα πιάνου και αντίστιξης, και συνεχίζοντας κατόπιν την αναζήτησή μου για ευρύτερους ορίζοντες στο Mozarteum.

### **B.K. Πως έγινε η γνωριμία σας με το έργο του Σκαλκώτα?**

Γ.Χ. Ένα ηλιόλουστο πρωινό του Ιουνίου στο Μόναχο το 1952, μου φέρανε τρία έργα Ελλήνων συνθετών. Το 1<sup>ο</sup> δεν είχε ενδιαφέρον για τη Γερμανία. Το 2<sup>ο</sup> ήταν τα Παιδικά Κομμάτια του Κωνσταντινίδη, που πρώτος τα εκτίμησα και μου αφιέρωσε γι' αυτό το 3<sup>ο</sup> τεύχος. Ανοίγοντας το 3<sup>ο</sup> έργο κυριολεκτικά μαρμάρωσα. Η αδελφή μου που έτυχε να είναι εκεί ρωτάει «Τι έπαθες;», οπότε της λέω, «αν αυτός έχει γράψει κι μεγάλα έργα, τότε έχουμε έναν Έλληνα συνθέτη στην εντελώς πρώτη διεθνή γραμμή». «Για παίξε λίγο». Ψάχνοντας κάθε νότα, παίζω λίγο και μου λέει: «Εγώ ακούω γάτες στο πιάνο!». «Κι εγώ αυτό ακούω» της απαντώ, «αλλά άλλο βλέπω». «Πώς γίνεται αυτό; Θα με τρελάνεις!». «Δεν μπορώ να το εξηγήσω», λέω, «αλλά είμαι χίλια τα εκατό σίγουρος για αυτό που είπα».

**I.B. Πως κρίνετε ένα νέο έργο σύγχρονου συνθέτη που πέφτει στα χέρια σας; Με ποιο σκεπτικό το εγκρίνετε ή το απορρίπτετε?**

Γ.Χ. Αυτό διαφέρει από περίπτωση σε περίπτωση. Ο Σκαλκώτας με κεραυνοβόλησε, το Δεύτερο κοντσέρτο του Bartók και τη Σονάτα του Copland τα ανακάλυψα μόνος μου, ενώ τη Σονάτα του Stravinsky και τις Études Debussy μού σύστησε ο Orff, τον δε Bach και τους κλασσικούς ανακαλύπτω εκ νέου κάθε μέρα. Τον Ιούλιο του 1969 είδα στο φεστιβάλ του Vermont (ΗΠΑ) τον Casals να διευθύνει. Βλέποντας εκεί και τον Isaac Stern, του λέω: «Ακούω πως θα κάνετε την παγκόσμια πρώτη του κοντσέρτου του Σκαλκώτα για βιολί». Μου λέει τότε: «Δεν μπορώ να το παίξω, γιατί αισθάνομαι σαν να κάθομαι σε δυο καρέκλες. Από τη μια είναι μοντέρνος και από την άλλη κλασικός». Είχε δηλαδή ανακαλύψει το βασικό πρόβλημα του Σκαλκώτα, που ταλαιπωρεί τόσους άλλους. Ο Rudolf Serkin πάλι, ακούγοντας πως είμαι Έλληνας, έρχεται να μου πει πως αντικρύζοντας μια σελίδα ενός Σκαλ...Σκαλ...Σκαλκώτα, είχε μια συγκλονιστική εμπειρία: «Είναι σαν να βλέπεις τη συμμετρία του Bach, που προκύπτει και από άλλες βαθύτερες εσωτερικές συμμετρίες».

**I.B. Υπάρχουν ηχογραφήσεις των πρώτων αυτών εκτελέσεων της δεκαετίας του '50 ή και νωρίτερα?**

Γ.Χ. Ηχογραφήσεις του 5<sup>ου</sup> Κοντσέρτου Beethoven (Salzburg 1949) και του 2<sup>ου</sup> του Bartók (Αμβούργο 1955) που είχαν αφήσει εποχή, χάθηκαν δυστυχώς. Η πρώτη παγκόσμια του 2<sup>ου</sup> Κοντσέρτου του Σκαλκώτα (Αμβούργο 1953) υπάρχει μεν, αλλά έχει μόνο ιστορική αξία, γιατί λόγω δυσκολίας της ορχήστρας που παίζανε από τα χειρόγραφα, έγιναν μερικές περικοπές, που ο Hans Keller μάλιστα αντιλήφθηκε χωρίς να' χει καν παρτιτούρα.

**B.K. Ο Hans Keller ήταν μέγας υποστηρικτής του Σκαλκώτα.**

Γ.Χ. Εντελώς πρόσφατα η χήρα του μού είπε πως, ακούγοντας από το ραδιόφωνο την πρώτη αυτήν εκτέλεση, αναφώνουσε κάθε τόσο: «Πρόκειται για μια μεγαλοφυΐα!». Παρήγγειλε έτσι την μπομπίνα και μεταδίδοντας το κατόπιν από το BBC, έγραψε το ιστορικό αυτό άρθρο στο οποίο συνέλαβε όλο το βάθος του Σκαλκώτα. Γι' αυτό ακριβώς το παραθέτω σε ελληνική μετάφραση στο βιβλίο μου για το Σκαλκώτα - που πρόκειται να εκδοθεί από τις εκδόσεις Νεφέλη. Το βιβλίο αυτό ξεκίνησε ουσιαστικά το 1997 για την επικείμενη 50ή επέτειο του θανάτου του, και το ολοκλήρωσα μετά την 100ή επέτειο της γεννήσεώς του, τον Οκτώβριο του 2005, καθώς εντόπιζα σιγά – σιγά διάφορα προβλήματα που δυσκολεύουν την πρόσβαση στο έργο του. Τα προβλήματα αυτά είναι γενικότερα, πάνε πολύ βαθιά, διατρέχουν ολόκληρη την προσέγγισή μας στη μουσική, και συνδέονται με το ελληνικό υποσυνείδητο, που είχα την τύχη να βιώσω το 1957, όταν μπόρεσα να συναντήσω τη μητέρα του λίγο πριν πεθάνει. Σ' ένα φτωχικό δωμάτιο χωρίς παράθυρα κείτονταν σ' ένα σιδερένιο κρεβάτι βαριά άρρωστη, τυφλή και κουφή. Η κόρη της η Κική τής φωνάζει στο αυτί: «Ήρθε ο Χατζηνίκος και ο Παπαϊωάννου». Όταν τελικά καταλαβαίνει, αρχίζει από τη συγκίνηση ν' ακούει και να βλέπει. Αρπάζει τότε τα χέρια μας και αρχίζει να τα φιλάει. Τής λέει τότε ο Παπαϊωάννου: «Μήπως μπορείτε να μας πείτε αυτά που τραγουδούσατε στο Νίκο όταν ήταν μικρός;». Και κρατώντας τα χέρια μου αρχίζει να τραγουδά μ' έναν παλμό που σείονταν το κρεβάτι, και με μια φωνή που δεν θα σκέπαζαν ούτε τρία τρομπόνια. Τί βίωμα, λες και έβλεπα τοπία της Ελλάδος!! Ο Σκαλκώτας είχε λοιπόν πάρει από μωρό την πεμπτουσία αυτή. Εκ των υστέρων έμαθα πως όταν ήταν νέα, ήτανε φημισμένη στα χωριά της Βοιωτίας ως λαϊκή τραγουδίστρια. Όταν τραγουδούσε αντηχούσαν οι ίδιες οι ρίζες της λαϊκής μουσικής. Αυτές οι ρίζες υπάρχουν παντού μέσα στη μουσική του Σκαλκώτα.

**B.K. Που δυστυχώς αναγνωρίζονται μόνο στους χορούς.**

Γ.Χ. Δυστυχώς ούτε αυτό δεν συμβαίνει πάντα. Αυτή η λαίλαπα των μαζικών ηχογραφήσεων έχει ευτελήσει και αυτές ακόμη τις Συμφωνίες του Beethoven, από την εποχή που πουλιούνται σε φθηνή

μαζική προσφορά. Έτσι και η μαζική ηχογράφηση των 36 αυτών Χορών, που εκτελούνται από μια ορχήστρα που δεν έχει ουσιαστικά καμία ενστικτώδη σχέση με τους ρυθμούς αυτούς, αλλά προβάλλεται υπό την αιγίδα του Πανεπιστημίου Αθηνών, αγοράστηκε σωρηδόν από κάθε βιβλιοθήκη σε όλο τον κόσμο. Το αποτέλεσμα στην Αγγλία ήταν πολύ οδυνηρό. Εκεί που, χάρις στον Keller, υπήρχε ένα εξαιρετικό ενδιαφέρον σχετικά με τον Σκαλκώτα, αυτό ατόνησε τόσο που το 2004 δεν υπήρχε σχεδόν κανένα ενδιαφέρον πια. Ενώ δηλαδή ο Σκαλκώτας χρειάστηκε μια ζωή για να μπορέσει να εμφυσήσει στον κάθε έναν απ' αυτούς τη γεωγραφική του ιδιαιτερότητα και το ιστορικό του υπόβαθρο, ο ξένος παθαίνει δυσπεψία καθώς του σερβίρονται μονομιάς, χωρίς την απαραίτητη αυθεντικότητα, 36 ξενότροπα κομμάτια που στο τέλος τον κουράζουν με ό,τι γι' αυτούς αποτελεί τελικά μια εξωτική μονοτονία.

### **I.B. Πως ήταν δυνατόν σε μια Αγγλία με τονικά ακούσματα όπως του Μπρίτεν να μην αρέσουν οι χοροί;**

Γ.Χ. Στα μοντέρνα έργα μουσικής, δεν αρκεί μια απλώς άψογη εκτέλεση, χρειάζεται μια ερμηνεία που να διαφωτίζει τον ακροατή. Αυτό δε, δεν συμβαίνει δυστυχώς ούτε στις μεταγενέστερες μαζικές ηχογραφήσεις της BIS με τα άπαντα του Σκαλκώτα, διότι αγνοείται πως σ' αυτόν η κάθε μελωδική γραμμή, η κάθε συνήχηση έχουν μια εντελώς νεότροπη πνοή. Εκτελώντας τες απλώς ευσυνείδητα, τις αλυσοδένουμε ουσιαστικά σαν Προκρούστες σε ό,τι ήδη ξέρουμε και μπορούμε, ενώ αντίθετα εδώ χρειάζεται να διευρύνουμε πριν τις αντιλήψεις μας, ώστε να προκύπτει έτσι ο απαραίτητος γι' αυτές ζωτικός χώρος. (...)

### **B.K. Δεν ήταν η μόνη ατυχία στη ζωή του Σκαλκώτα. Υπήρχε κι ένας αριθμός έργων χαμένων. Πόσα άλλα έργα χάθηκαν άραγε σ' εκείνον τον παλαιοπώλη...**

Γ.Χ. Ο Θάνος ο Μπούρλος μού είπε τα εξής πριν λίγα χρόνια: «Αχ αυτός ο Σκαλκώτας, το έχω κρίμα στη συνείδησή μου. Ήμουν στην πρεσβεία όταν κηρύχτηκε ο πόλεμος. Με φωνάζει ένας παλαιοπώλης και πηγαίνοντας, βλέπω σε μια γωνιά πλήθος παρτιτούρες. Μού λέει τότε πάρ' τα αυτά, είναι του Σκαλκώτα, ενός Έλληνα συνθέτη, και έρχεται πόλεμος. Εγώ όμως, έφευγα βιαστικά με μια χειραποσκευή, πώς να τα πάρω;». Αποκαλύφθηκε κατόπιν πως αυτό ήταν το ίδιο παλαιοπωλείο όπου ανακάλυψα τα κοντσέρτο, το οκτέτο και ένα κουαρτέτο. Μού έστειλε αργότερα κι άλλο ένα κουαρτέτο, οπότε υπολόγιζα πως θα είχε ίσως και άλλα έργα που περίμενε να τα πουλήσει αργότερα πιο ακριβά, αλλά αυτό δυστυχώς δεν αλήθευε.

### **B.K. Πώς ο Σκαλκώτας άφησε όλο αυτό το έργο στη Γερμανία, δεν είχε επίγνωση της ποιότητας των έργων του?**

Γ.Χ. Έφυγε ταλαιπωρημένος, καταχρεωμένος και σε βαθιά κατάθλιψη. Ο Μπενάκης τού είχε δώσει μια υποτροφία, επειδή όμως ήταν συλλέκτης τού ανέθετε και πολλές χρονοβόρες αγγαρείες, στέλνοντάς τον συνεχώς σε πλειστηριασμούς, να αγοράζει και να πουλάει διάφορα αντικείμενα, όπως ακόμη και μαλλιά του Σούμπερτ...! Είχα ακούσει από τον Κωνσταντινίδη κάτι για μια χρυσοδεμένη συλλογή κλασικών. Σε κάποια στιγμή φαίνεται, που ο πατέρας του Σκαλκώτα ήταν βαριά άρρωστος, θα την πούλησε για να τον σώσει. Το 'μαθε ο Μπενάκης και του 'κοψε την υποτροφία. Τού 'γραφε μετά «σε παρακαλώ κατάλαβέ με», αλλά ο Μπενάκης ήταν ανένδοτος. Έτσι λοιπόν, εκεί λοιπόν που άλλοτε έπαιζε πιάνο στα βουβά σινεμά, δεν υπήρχε πια δουλειά, καθώς είχε βγει ο ομιλών κινηματογράφος, ενώ στα κέντρα που έπαιζε βιολί ή πιάνο πριν πάρει την υποτροφία, είχαν εντωμεταξύ προσλάβει άλλους. Το μόνο που τού απέμενε λοιπόν ήταν να αντιγράψει μουσική, οπότε έγραφε όλη την ημέρα για να βγάλει ένα γεύμα. Βρέθηκε λοιπόν σε κατάσταση τρομερή, τα άφησε όλα και έφυγε. Φθάνοντας στην Ελλάδα, έμεινε πάνω από ένα χρόνο στο κρεβάτι, μην έχοντας τη δύναμη να κάνει οτιδήποτε. Κάποια στιγμή φαίνεται, ο πατέρας του τού είπε «Γράψε και κάτι που να καταλαβαίνει ο κόσμος». Έτσι φαίνεται ξεκίνησαν οι 36 Ελληνικοί Χοροί.

## **Β.Κ. Πάντως το πέραςμα του Σκαλκώτα θα πρέπει να είχε αφήσει μεγάλο αντίκτυπο.**

Γ.Χ. Η σύγχρονη μουσική αποτελούσε μέχρι το 1950 μια εξαίρεση. Θυμάμαι το 1951, όταν ήρθε ο Καλομοίρης στο Μόναχο, πήγαμε ένας όμιλος από Έλληνες μουσικούς να τον υποδεχτούμε. Καθώς του αναφέραμε την τότε κυριαρχούσα μόδα του δωδεκαφθογγισμού, μάς λέει γελώντας: «Είχαμε και εμείς στην Ελλάδα έναν τέτοιο τρελό, τον Σκαλκώτα. Έχει όμως γράψει και κάτι καλούς χορούς». Εγώ είχα μάλιστα παίξει τα Πέντε Πρελούδια του Καλομοίρη στο ραδιόφωνο της Κολωνίας, όπου μερικοί ακροατές είχαν γράψει θερμά γράμματα. Ο Καλομοίρης πάντως κυριαρχούσε τότε στην Ελλάδα. Όπως μου είπε ο Παπαϊωάννου, ο Τσιλιβίδας ο τραγουδιστής, που καθαρόγραφε και μουσική, έτυχε να δει στο προαύλιο στα Ολύμπια το εξής: ενώ ο Καλομοίρης μιλούσε με κάποιον, ο Σκαλκώτας περνώντας τον χαιρέτησε με ευγένεια και σεβασμό, ο Καλομοίρης όμως του γύρισε περιφρονητικά την πλάτη. Αυτό τόσο πίκρανε τον Τσιλιβίδα, που καθαρόγραψε αργότερα δωρεάν διάφορα έργα του Σκαλκώτα. Στο Αμβούργο αφετέρου, γνώρισα τον προτελευταίο δάσκαλό του, τον Philipp Jarnach, ο οποίος μου είπε και το εξής: όταν τύχαινε να ρωτήσει τον Schoenberg, που μόλις είχε έρθει στο Βερολίνο από τη Βιέννη, «τί νέα;», εκείνος του απαντούσε τακτικά: «Έξοχα, έβγαλα από το μυαλό κάποιου την ιδέα πως είναι συνθέτης.» Όταν όμως γνώρισε τον Σκαλκώτα, τού είπε: «Αυτός είναι **ο γεννημένος** συνθέτης!!». Όποιον και να γνώριζα κατόπιν από κείνους που τον είχαν γνωρίσει στο Βερολίνο, μιλούσε με βαθύτατο θαυμασμό και εκτίμηση τόσο για τον συνθέτη, όσο και για τον άνθρωπο.

## **Β.Κ. Πότε έρχεται το ταξίδι στη Ρωσία?**

Γ.Χ. Στη Ρωσία τον Νοέμβριο του 1959 είχα μια ιδιαίτερη εμπειρία, καθώς ταξιδεύοντας με τρένο από το Κίεβο στο Λένινγκραντ για 35 ώρες, βίωσα αγναντεύοντας την αχανή στέππα, που σε άλλες χώρες θα σε κατάθλιβε, πως εκεί αντίθετα αυτή απέπνεε κυριολεκτικά την αγάπη της «Άγιας Μητέρας Ρωσίας». Στην τελευταία συναυλία που έδωσα μετά στη Μόσχα, έλαβα μια πρόσκληση να επισκεφτώ τον Neuhaus στο σπίτι του. Μιλήσαμε επί έξι ώρες για αρχιτεκτονική, θρησκεία, φιλοσοφία, ιστορία, σύνθεση και πολλά άλλα, και αποχαιρετώντας μου είπε ότι μόλις είχε γιορτάσει την 50ριδα του όπου, αφού τον ευχαρίστησαν άπειροι μαθητές του, του γυρέψανε να πει και αυτός κάτι. Τότε είπα, μου λέει, δεν ξέρω ποιος πρέπει να ευχαριστήσει ποιον, γιατί δεν ξέρω ποιος έμαθε πιο πολλά από τον άλλο. Και να σας πω και ένα μυστικό; Κακός μαθητής δεν υπάρχει. Ίσως εκείνος από τον οποίο, μετά πολλή προσπάθεια, δεν έμαθα εγώ τίποτε. Τότε συνειδητοποίησα πως η διδασκαλία στην πραγματική της έννοια ήταν αυτή που θα με βοηθούσε σε αυτά που τόσο καιρό αναζητούσα. Όταν λοιπόν τον Ιούλιο του 1961 βρέθηκα απροσδόκητα στο Λονδίνο, συγκλονίστηκα ακούγοντας τον Ρίχτερ να παίζει την 8<sup>η</sup> Σονάτα του Προκόφιεφ. Συγχαίροντας κατόπιν τη γυναίκα του, προέκυψε πως ο Neuhaus τους είχε μιλήσει ιδιαίτερα για μένα, και ο Svjatoslav ήθελε να με γνωρίσει. Όταν λοιπόν συναντηθήκαμε και του περιέγραψα την εντύπωσή μου από την ερμηνεία του, μου λέει τότε πώς την συνελάμβανε εκείνος: «*Σ' αυτή τη σονάτα είναι φθινόπωρο. Ξεκινάς, και στο τέλος του 1<sup>ου</sup> μέρους έχεις ήδη πεθάνει, η γη έχει σκεπαστεί με χιόνι και όλα έχουν πεθάνει. Γι' αυτό στη συνέχεια παρεμβάλλεται ένα ανακουφιστικό ιντερμέτζο, για να πάρεις αναπνοή. Στο τρίο μέρος, η ψυχή έχει φύγει, είσαι στον Άρη και βλέπεις από εκεί τι γίνεται στη γη. Αυτό αισθάνομαι εγώ*». Συντροφιά μάλιστα με τον Richter είδαμε και οι δυό μαζί για πρώτη φορά τα γλυπτά του Παρθενώνα στο British Museum.

Όλα αυτά με οδήγησαν μετά και στην διάσημη Ουγγαρέζα πιανίστα και δασκάλα Ilona Cabos, που επέμενε να δει ποιος ήταν επιτέλους αυτός ο Έλληνας «ιδανικός ερμηνευτής του Μπάρτοκ», την στιγμή που ούτε στην Ουγγαρία δεν τον εκτιμούσαν ακόμη δεόντως; Αφού της έπαιξα, κουβεντιάζοντας μου συνέστησε να εγκατασταθώ στην Αγγλία, που μουσικά ήταν άγνωστη τότε στην Ευρώπη. Όταν λοιπόν με τη βοήθεια των συστάσεών της διορίστηκα στο R.N.C.M., νόμιζα πως σε 3 - 4 χρόνια θα'χα βρει τις απαντήσεις που γύρευα. Αλλά μετά 27 χρόνια πολύπλευρης διδασκαλίας, και άλλα 18 αφ'ότου πήρα σύνταξη, εξακολουθώ ακόμη να βρίσκω προσβάσεις και απαντήσεις που χάνονται στο βάθος των αιώνων, και τις οποίες σκοπεύω να εκθέσω λεπτομερώς σε βιβλίο.

## **Β.Κ. Πως γίνεται ένας επίσημος φορέας ή σε μια από τις κρατικές μας ορχήστρες να μη σας έχουνε στο πόντιουμ σε έργα Σκαλκώτα όλα αυτά τα χρόνια?**

Γ.Χ. Δεν μπόρεσα ποτέ να καταλάβω γιατί δέχτηκα έναν τόσο γενικό αποκλεισμό, ακατανόητο και μικροπρεπή. Μού θυμίζει κάπως και ό,τι, όπως άκουσα, είχε πει ο Σκαλκώτας στο φίλο του, και συμμαθητή του Shostakovitsch στο Λένινγκραντ, Τζώνη Παπαδόπουλο: «Πρόσεξε μην σε πάρουν χαμπάρι πως είσαι καλός, γιατί δεν θα σε αφήσουν σε χλωρό κλαρί». Όταν λοιπόν το 1965 διηύθυνα την Μικρή Ορχήστρα, που είχε ιδρύσει ο Μίκης Θεοδωράκης και επέβλεπε τότε ο Καφαντάρης, τόσο ο Λεωτσάκος όσο και ο Ανωγειανάκης γράψανε πως την ανέβασα στο επίπεδο των ξένων εκείνων συγκροτημάτων που ερχόντουσαν τότε στο Φεστιβάλ Αθηνών, καταλήγοντας με την ευχή να με δούνε και επικεφαλής της Κρατικής, κάτι που δεν μού είχε καν περάσει από το μυαλό, αφού μάλιστα είχα αρνηθεί πριν και μια πρόταση του Πονηρίδη, διευθυντή τότε του υπουργείου, να γίνω διευθυντής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης και διευθυντής της τότε προγραμματιζόμενης Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης, επειδή όπως του είπα «δεν είμαι έτοιμος γιατί ψάχνω ακόμη». Αυτό θα τάραξε φαίνεται πολλούς επίδοξους μαέστρους, όπως έναν μετέπειτα περαστικό διευθυντή της Κρατικής, καθώς και τον Χατζιδάκι ακόμη, με τον οποίον με συνέδεε μια βαθύτατη φιλία και αμοιβαία εκτίμηση. Μού 'χε έτσι πει γελώντας «μάς πήρες κάθε ελπίδα σαν πιανίστας, ε όχι δα και σαν μαέστρος», που εξέλαβα βέβαια τότε ως αστείο. Όταν μάλιστα, με ειδικό νόμο που πέρασε ο Καραμανλής, έγινε κατόπιν ο ίδιος διευθυντής της Κρατικής, χάρηκα πολύ συγχαίροντάς τον γιατί επιτέλους κάποιος με ανώτερη ποιότητα σκέψης είχε αποκτήσει υπευθυνότητα στην Ελλάδα. (Όπως μου είχε πει ο ίδιος ο Χατζιδάκις, ο Καραμανλής έχοντας ρωτήσει τον τότε διευθυντή της Κρατικής Θόδωρο Βαβαγιάννη πώς μπορεί να βοηθήσει τη μουσική κατάσταση του τόπου, απογοητεύτηκε όταν το μόνο που γύρεψε ο Βαβαγιάννης ήταν να ντύσει την ορχήστρα με φράκο. Έχοντας κατόπιν γνωρίσει και τον Χατζιδάκι, με την τόσο χαριτωμένη όσο και βαθυστόχαστη ευφυΐα του, είχε συνδεθεί στενότερα φιλικά μαζί του). Όταν όμως εγκαταλείποντας την Κρατική έγινε αργότερα Διευθυντής του Τρίτου Προγράμματος, όπου μέχρι τότε διηύθυνα τακτικά κάθε φορά που ερχόμουν στην Ελλάδα την Ορχήστρα της ΕΡΤ, με απέκλεισε προωθώντας μερικούς υποτακτικούς του. Αντ' αυτού ασφαλώς, όταν στα τέλη της δεκαετίας του '80 ο Δήμαρχος του Βόλου Κουντούρης, έχοντας κτίσει επιτέλους Θέατρο και Ωδείο, ρώτησε τον καταξιωμένο πλέον Χατζιδάκι τί να κάνει, του είπε «Πάρε τον Χατζηνίκο». Όταν τότε του διαμαρτυρήθηκα, αφού ήξερε ότι δεν δεχόμουν διευθυντικά (είχα εξάλλου αρνηθεί και μια αντίστοιχη πρόταση του Εθνικού Ωδείου), μου είπε: «Δεν εννοούσα απλώς ωδείο Βόλου, εννοούσα ένα **Ωδείο Ελλάδος!!**», κάτι που επιβεβαίωνε τον καταβάθος απόφιο και υπεύθυνο χαρακτήρα του. Ο δήμαρχος όμως, αφού με κυνήγησε πυρετωδώς για μέρες προτού επιστρέψω το φθινόπωρο στην Αγγλία, εξαφανίστηκε κατόπιν, και φάνηκε πάλι τον επόμενο Ιανουάριο καλώντας με από τη Λάρισα που έδινε σεμινάρια, για να μου δείξει και μένα περήφανος το Θέατρο και Ωδείο. Όταν τον ρώτησα σχετικά, μού είπε πως εκείνα του Χατζιδάκι ήταν όνειρο θερινής νυκτός, καθώς χρειάζονταν ανύπαρκτα τότε κεφάλαια. Αναφέροντάς το αυτό μετά στον Χατζιδάκι, αυτός έγινε θηρίο και αναφώνησε: «Αυτό τόλμησε να πει; Εγώ του είχα υποδείξει ακριβώς πως μέσα από τα μεσογειακά κονδύλια της Κοινότητας όχι μόνο δεν θα ξόδευε πεντάρα, αλλά θά' βγαζε και χρήματα. Διόρισε εντωμεταξύ κατ' ανωτέρα εντολή, όπως μού είπε μετά ένας ανώτερος υπάλληλος του Δημαρχείου, τον νυν διευθυντή του Ωδείου, ο οποίος εκτός μιας μεμονωμένης πρόσκλησης το 1998 για μια και μοναδική συναυλία και σεμινάριο, απέκλεισε συστηματικά κάθε μου ουσιαστική προσφορά στη γενέτειρά μου.

Νομίζω όμως τελικά ότι αυτό οφείλεται και στο ότι ποτέ δεν επεδίωξα την καριέρα, γιατί διψούσα για μια ουσιαστικότερη κατανόηση του λειτουργήματος της μουσικής. Πολλοί μού είπαν άλλωστε πως δεν ανήκω στην εποχή μας γιατί, αντί να επικεντρώνομαι στο περιεχόμενο της τσέπης, χάνω τον καιρό μου με αόριστα πράγματα όπως το βάθος της μουσικής σκέψης. Αντίστοιχα όμως, μού είναι πολύτιμη η αγάπη που έδειξαν και δείχνουν οι απανταχού μαθητές μου για το πως και τα όσα τους edίδα και διδάσκω, αποβλέποντας πάντα η μουσική μόρφωση να προάγει και τη γενική καλλιέργεια μαζί με την ηθική.

**Β.Κ. Περνώντας στο χώρο της εκπαίδευσης, πως ήταν η γνωριμία σας με τον Γιάννη Χρήστου και πως πιστεύετε πως οραματιζόταν τη δημιουργία του κέντρου μουσικής στη Χίο?**

Γ.Χ. Όταν ο Χρήστου μετά τις σπουδές του πρωτοήλθε στην Ελλάδα, χρειάστηκε δύο χρόνια όπως μού' λεγε για να προσανατολιστεί στο εδώ μουσικό επίπεδο. Συνέλαβε τότε την ιδέα να ιδρύσει στη Χίο ένα πρότυπο ίδρυμα, ένα πραγματικό πυρήνα για τη μουσική εκπαίδευση, για το οποίο είχε εξασφαλίσει και χορηγίες από το Rockefeller Foundation. Για αυτό, όπως μου έλεγε, υπολόγιζε ιδιαίτερα στη συνεργασία μου. Είχαμε γνωριστεί στο 1<sup>ο</sup> Συνέδριο Ελληνικής Μουσικής που είχε κάνει ο Χατζιδάκις με τους αδελφούς Δοξιάδη το 1962. Τότε είχα παίξει και το κοντσερτίνο του Αντωνίου, και του Ξενάκη τα Μόρσιμα – Αμόρσιμα με τον Lucas Foss.

**Ι.Β. Πιστεύετε πως οι αλλαγές των τελευταίων ετών στη μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα κινούνται σε θετική κατεύθυνση?**

Γ.Χ.. Θυμάμαι που παλιά υπήρχαν στην Αθήνα τρία κύρια ωδεία, με σημαντικότερο το Ωδείο Αθηνών. Τώρα τα ωδεία στην Αθήνα είναι...αμέτρητα! Αυτή είναι η κατάσταση. Θυμάμαι το 1967, ζητήσανε τη γνώμη μου για τα πρακτικά 35 συνεδριάσεων από μια επιτροπή ειδημόνων όπου πρότειναν πολύπλοκες ιεραρχίες καθηγητών και διδασκάλων με ανάλογες μισθολογικές κλίμακες, χωρίς όμως να αναφέρεται πουθενά με ποιον τρόπο η μόρφωση αυτή καθ' εαυτή θα βελτιωνόταν. Ούτε μια κουβέντα για τη μουσική, μόνο για τους μισθούς. Χτίζανε δηλαδή παλάτια στην άμμο...Εντωμεταξύ ήρθανε και πολλά κεφάλαια για την μουσική ανάπτυξη από την Ευρώπη, που όμως είτε απορροφήθηκαν για ιδιοτελείς σκοπούς, είτε διοχετεύθηκαν αποκλειστικά σε ευνοούμενους, ενώ τα ωδεία έχουν μεταβληθεί, όπως είπε ένας Άγγλος φίλος μου, σε βιομηχανίες φθογοσώμων. Έτσι η Αγγλία έχει πλημμυρήσει από Έλληνες για παντός είδους μεταπτυχιακών, όπου πληρώνουν 13.000 λίρες για να πάρουν υποτίθεται ένα καλύτερο χαρτί!

**Ι.Β. Οι σημερινοί μουσικοί αλλά και το κοινό αντιλαμβάνονται τα σύγχρονα έργα?**

Γ.Χ. Ο σημερινός ερμηνευτής πρέπει όχι μόνο να κατανοεί, όχι μόνο να ερμηνεύει, αλλά να μπορεί και να εξηγήσει το νόημα. Το 1949-50 έλαβα απροσδόκητα και κατ' εξαίρεση μέρος σε έναν κύκλο συναυλιών, που σκοπό είχε την προβολή της αμερικανικής μουσικής στη Γερμανία. Όπως μου είπαν κατόπιν, σε προηγούμενες συναυλίες όταν παίζανε αυτά τα έργα το κοινό σε ένδειξη αποδοκιμασίας σήκωνε τις γροθιές του, ενώ όταν έπαιξα εγώ όχι μόνο δεν αντιδρούσαν έτσι, αλλά πολλοί με πλησίαζαν κατόπιν ζητώντας περισσότερες πληροφορίες και επεξηγήσεις. Είχα σιγά - σιγά διαμορφώσει και καθιερώσει έναν τρόπο, καθισμένος στο πιάνο να εισάγω το κομμάτι όσο το δυνατόν πιο απλά. Έτσι λοιπόν, όπως μου ανέφεραν μετά, σε μια πανεπιστημιούπολη της Γερμανίας, ο καθηγητής της μουσικολογίας είχε δηλώσει την επόμενη ημέρα ότι *εάν δεν είχα κάνει αυτή την εισαγωγή στην Σονάτα Copland που έπαιξα, δεν θα είχε καταλάβει ούτε νότα.*

**Ι.Β. Πως μεταχειρίζεστε την ορχήστρα ως μέσο διδασκαλίας?**

Γ.Χ. Όταν πριν μερικά χρόνια πραγματοποίησα μια σειρά από συναυλίες διευθύνοντας τη Συμφωνική του Βερολίνου, μερικοί ακροατές απόρησαν πως όταν διηύθυνα άλλαζε αμέσως ο ήχος της ορχήστρας, ενώ και μουσικοί της ορχήστρας, μού είπαν πως παίζοντας μαζί μου αισθάνονταν και αυτοί από μέρους τους τελείως διαφορετικά. Όταν πάλι ο μαέστρος της μεγάλης χορωδίας του Duomo της Perugia με παρεκάλεσε ευγενέστατα να δοκιμάσω την χορωδία του καθεδρικού ναού, μού είπαν μετά κάποια μέλη της, πως ενώ προηγουμένως τραγουδούσαν με ένταση και σωματική πίεση, με μένα τραγουδούσαν άκοπα καθώς ανέπνεαν ελεύθερα. Στην Αγγλία πάλι, όπου σε μια ετήσια συγκέντρωση νέων μουσικών που συμπλήρωναν μεταξύ τους μια ορχήστρα, με παρακάλεσαν να τους διευθύνω, μου έστειλαν μετά μερικές μέρες το αντίγραφο μιας επιστολής, στην οποία ένας υπεύθυνος επιθεωρητής του Υπουργείου, που περιόδευε τακτικά ολόκληρη την Αγγλία αξιολογώντας τις ορχήστρες νέων μουσικών, τους

συνέχαιρε διότι, όπως έγραφε, δεν είχε ξανακούσει ορχήστρα νέων τέτοιας ποιότητας. Όταν πάλι διηύθυνα την Άρουρα του Ξενάκη τόσο στην Αγγλία όσο και στο Χαλάνδρι, μου είπαν και στις δύο τόσο διαφορετικές αυτές περιπτώσεις, ότι πρώτη φορά τους είχε πραγματικά αρέσει ο Ξενάκης, ενώ αφετέρου όταν το 1985 διηύθυνα την *Εναντιοδρομία* του Χρήστου στην Πολιτιστική Πρωτεύουσα, ξαφνιάστηκα από τον συγκλονιστικό ενθουσιασμό ενός κοινού που δεν είχε καμία ιδιαίτερη εξοικείωση με τη μοντέρνα μουσική. Δεν μπορώ να το εξηγήσω, φαίνεται μάλλον πως κάπως αυθόρμητα μεταδίδω στις ορχήστρες αυτό που αισθάνομαι. Θα πρόκειται δηλαδή για μια ικανότητα να μεταδίδω ενστικτωδώς μουσικές αντιλήψεις που έχω ήδη σχηματισμένες μέσα μου.

Στα τέλη της δεκαετίας του '70 ανακάλυψα μια ουσιαστική πρόσβαση του Κοντσέρτου για βιολί του Alban Berg, το οποίο, ενώ κανένας δεν το καταλάβαινε, ήταν και εξακολουθεί να είναι ιδιαίτερα γνωστό γιατί μέσα στο περιβάλλον της δωδεκαφωνικής του σύνθεσης παρουσιάζει αυτούσιο ένα χορικό του Bach στην τονική του μορφή. Στο πλαίσιο λοιπόν των Cleveland Eastern Orchestral Courses, που διηύθυνα επί σειρά ετών, αφού το εκτελέσαμε πρώτα ολόκληρο, το διέτρεξα κατόπιν βήμα προς βήμα απ' αρχής μέχρις τέλους, εξηγώντας τον τρόπο που ο συνθέτης με βάση την δωδεκαφωνία, περιγράφει γλαφυρότατα τα πως μια νέα κοπέλα, που στην άνοιξη της ζωής της αντικρύζει το μέλλον γεμάτη ελπίδες, συγκλονίζεται κατόπιν από μια απότομη αρρώστια και πως ο Χάρος οδηγεί μετά την ψυχή της στον ουρανό, ενώ το σώμα πέφτει στον τάφο. Όταν μετά το διάλειμμα το παίξαμε απαρχής, ο κάθε ακροατής, άσχετα αν ήταν θεωρητικά κατατοπισμένος ή όχι, μπόρεσε να βιώσει το κομμάτι σε κάθε του πτυχή. Ακούγοντας γι' αυτό μια Κινέζα φοιτήτρια του Κολεγίου μας, ήρθε και με παρακάλεσε να της το εξηγήσω τον τρόπο που το συνελάμβανα, γιατί την είχανε καλέσει να το παίξει σε ένα συνέδριο μουσικολογίας όπου θα συζητούσαν αυτό ακριβώς το έργο. Όταν λοιπόν γύρισε από εκεί, μού είπε γελώντας ότι, παρά τις εξαιρετες τεχνικές τους γνώσεις και τον δεδηλωμένο σκοπό του συνεδρίου, κανένας απ' αυτούς δεν φαινόταν να είχε βιώσει ουσιαστικά το έργο αυτό. Όταν πάλι διηύθυνα στο Βόλο το 1998, έκανα παρόμοιες χαρακτηριστικές εισαγωγές σε όλα τα κομμάτια. Εκτός από τον ενθουσιασμό του κοινού, δέχτηκα και μερικά τηλεφωνήματα, μεταξύ των οποίων μια κυρία με διαβεβαίωνε ότι όχι μόνο αυτή, αλλά τουλάχιστον και άλλοι τριάντα γνωστοί της, είχαν για πρώτη φορά βιώσει μια συμφωνική συναυλία.

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις μεταχειρίστηκα ταυτόχρονα συνειδητά και υποσυνείδητα την ορχήστρα ως μέσο διδασκαλίας, τόσο για τον ακροατή όσο και για τον κάθε μουσικό της ορχήστρας. Νομίζω μάλιστα ότι σε μια εποχή που το στρες μας καταπιέζει από παντού, η κοινωνική αποστολή του μαέστρου είναι, διαπερνώντας την ομίχλη αυτή, να κάνει τον καθένα να βιώνει πράγματα που δεν θα μπορούσε να αντιληφθεί μόνος του. Αυτό είναι παρεμπιπτόντως και το ουσιαστικό λειτουργήμα της Μουσικής Δωματίου, που διδάσκεται συνήθως ως μία άσπογη συμπόρευση, αντί να διδάσκεται ως μια ζωντανή συνδιάλεξη, στην οποία ο καθένας ακούει τους συμπαίκτες του. Έτσι και ο μουσικός της ορχήστρας αντί να παίζει απλώς το μέρος του, εμπυχώνεται συμμετέχοντας ενεργά στην όλη ερμηνεία ως ένα απαραίτητο και οργανικό μέρος της όλης ερμηνείας.

### **I.B. Δεν πρέπει όμως να έχεις έναν έμπειρο μουσικό που να ακολουθεί το μαέστρο?**

Γ.Χ. Αυτό το θέμα δεν είναι ασφαλώς μονοδιάστατο. Θυμάμαι πως τύχαινε, εμείς οι μαθητές διεύθυνσης του Mozarteum, να συζητούμε τα καλοκαίρια με τα διάφορα εμπειρότατα βέβαια μέλη της Φιλαρμονικής της Βιέννης, οι περισσότεροι των οποίων ήταν και καθηγητές στην Ακαδημία. Και αυτοί ακόμη απορούσαν πώς ενώ ήταν πάντα οι ίδιοι άλλαζαν ριζικά τότε προς τα πάνω και τότε προς τα κάτω ανάλογα με εκείνον που τους διηύθυνε. Όταν πάλι δίδασκα για χρόνια διεύθυνση στο Κολέγιο διαπίστωνα πόσο το χέρι του μαέστρου είναι εξίσου έμφυτο όπως η φωνή του τραγουδιστή, καθώς ένας εξάιρετος πιανίστας αδυνατούσε σηκώνοντας το χέρι να *μπάσει* την ορχήστρα, ενώ σε έναν αρχάριο και αριστερόχειρα βιολονίστα όλη η ορχήστρα έμπαινε σύσσωμη μόλις σήκωνε το χέρι του. Έζησα και για χρόνια τη Hallé Orchestra την εποχή του Barbirolli, με τον οποίο μάλιστα και έπαιξα. Μόνο δύο από τους επισκέπτες μαέστρους κατάφεραν να προσδώσουν τότε στην ορχήστρα ένα διαφορετικό ύφος, ο Pierre Monteux και ο Arvid Jansons. Όταν στο δεύτερό μου ταξίδι στην Ινδία πήγα στη Καλκούτα, μού είπαν για έναν αξιοθαύμαστο Άγγλο ιερωμένο, τον Brother Matthews, που σε ένα



ορφανοτροφείο της Oxford Mission είχε κατορθώσει να παίξουν όλα τα ορφανά έγχορδα όργανα. Πήγα λοιπόν να τον επισκεφτώ και είδα έναν πρατότατο άνθρωπο, ο οποίος με αφάνταστη γλυκύτητα απαντώντας στις ερωτήσεις μου, μου είπε: «Δεν είναι πιο ωραίο για τα παιδιά, αντί να κλωτσάνε μια μπάλα δεξιά και αριστερά, να χαϊδεύουν με ένα δοξάρι τις χορδές σε ένα έγχορδο όργανο;». Με παρακάλεσε λοιπόν αν μπορούσα να τον βοηθήσω να του δείξω πώς να ξεπεράσει τα διάφορα μέρη στα οποία η ορχήστρα εξακολουθούσε να σκοντάφτει. Έβαλε λοιπόν μπροστά μου ένα μάτσο από παρτιτούρες, τις οποίες και περάσαμε όλες μέσα σε τρεις ώρες. Λίγο μετά την αρχή μου λέει: «Εσείς διευθύνεται διαφορετικά από τον τρόπο που διδάχτηκα εγώ στην Οξφόρδη, όπου μου είχαν πει μέχρι τέσσερα όργανα ακούς τον γείτονά σου, από πέντε και πάνω κλείνεις τα αυτιά σου και προσέχεις την μπαγκέτα του μαέστρου». Και του λέω «δεν είναι λάθος αυτό, αλλά ούτε είναι και σωστό, διότι το αληθινό λειτούργημα του μαέστρου συνίσταται στο να μπορεί να κάνει τον κάθε μουσικό να ακούει καθαρά και τον πιο μακρινό του συνάδελφο». Όταν παίξαμε όλες τα παρτιτούρες, ρώτησα τον Brother Matthews: «Πού είναι οι δυσκολίες που αναφέρατε, οπότε έκπληκτος μου λέει «Δεν καταλαβαίνω τί γίνεται...! Περάσαμε όλο το ρεπερτόριο, και δίχως να το προσέξουμε δεν σκοντάψαμε πουθενά!». Είχα μετά με διακόσους πενήντα ερασιτέχνες τραγουδιστές εκ των οποίων οι 70 δεν διάβαζαν νότες, καταφέρει να ανεβάσω το 1979 στο Canford της Αγγλίας τα Carmina Burana μέσα σε 48 ώρες, κάτι που επανέλαβα κατόπιν αλλού τόσο στην Αγγλία όσο και στην Ελλάδα. Το ζήτημα της διεύθυνσης είναι το πιο απλό και ταυτόχρονα το πιο πολύπλοκο λειτούργημα. Συνίσταται στο να βοηθείται ο κάθε μουσικός και ο κάθε τραγουδιστής να βρίσκει αυθόρμητα τη θέση του μέσα στο σύνολο ώστε να μπορεί έτσι άσχετα από τις ατομικές του γνώσεις και ικανότητες να συμμετέχει ενεργά στο θεμελιώδες λειτούργημα της μουσικής ερμηνείας.

### **I.B. Πως αντιμετωπίζεται μια νέα παρτιτούρα? Μπαίνετε στη διαδικασία να συνομιλήσετε με το συνθέτη ως ένας fellow composer...?**

Γ.Χ. Όπως λέει ο Bartok, θέματα που δεν συνδέονται με το νόημα του συνθέτη, χάνουν τη σημασία τους. Βασικό είναι να ανάψει η φλόγα εκείνη που σε συνδέει με τον εσώτερο κόσμο του συνθέτη, απ' όπου πηγάζει και το έργο. Συνδυάζοντας ευλάβεια προς τον συνθέτη, προς τον ακροατή, προς αυτό που έχουμε όλοι μέσα μας, και προς το θείο λειτούργημα της μουσικής στην αυθεντική εκείνη μορφή που τού προσέδωσε ο Απόλλωνας, που τόσο σπάνια ασκείται σήμερα, εκείνο που ανεβάζει τον άνθρωπο. Αυτό με εμπνέει σε κάθε μου βήμα, τόσο ως δάσκαλος όσο και ως ερμηνευτής.