

Δημήτρης Τερζάκης

Βιογραφικό

Ο Δημήτρης Τερζάκης, υιός του συγγραφέα 'Αγγελου Τερζάκη (1907-1979), γεννήθηκε στις 12 Μαρτίου του 1938 στην Αθήνα. Σπούδασε σύνθεση στην Αθήνα με τον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου και στην Κολωνία με τον Bernd Alois Zimmermann και τον Herbert Eimert (ηλεκτρονική μουσική) .



Κατά τη διάρκεια της δημιουργικής του πορείας και ως "συνθέτης ευρισκόμενος μεταξύ δύο κόσμων" ανέπτυξε μια προσωπική μουσική γλώσσα , που έχει τις ρίζες της στη μουσική της Ελλάδας και της Ανατολικής Μεσογείου γενικότερα. Όμως ο Τερζάκης δεν είναι απλά μιμητής των πανάρχαιων παραδόσεων του γενεθλίου χώρου του. Χρησιμοποιεί τα τεχνικά τους χαρακτηριστικά, όπως τα αρχαία γένη (διατονικό - χρωματικό - εναρμόνιο) και τα τετράχορδα, στην προσπάθεια να διαμορφώσει ένα προσωπικό ιδίωμα, στο οποίο υπερτερούν οριζόντιοι, δηλ. μελωδικοί, σχηματισμοί. Πρόκειται για μια μελωδικότητα, η οποία δεν έχει σχέση με το συγκεκριμένο σύστημα της Δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, αλλά χρησιμοποιεί μικροδιαστήματα, δηλ. διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου, σε μια ποικιλία μελωδικών συνθετικών χειρισμών.

Ο Τερζάκης αντιλαμβάνεται τη μουσική του ως ένα είδος "αιμοδοσίας στο σώμα της Δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, η οποία, απομονωμένη για αιώνες από τους μεγάλους Ανατολικοευρωπαϊκούς και Εξευρωπαϊκούς μουσικούς πολιτισμούς, έχει φτάσει σε αδιέξοδο".

Ο ίδιος στόχος κινεί και τη δραστηριότητά του ως δασκάλου, δηλ. η διεύρυνση των οριζόντων των νέων συνθετών: το 1985/86 δίδαξε ως επισκέπτης καθηγητής στην Ανωτ. Σχολή Τεχνών του Βερολίνου · από το 1989 έως το 1994 δίδαξε στη Μουσική Ακαδημία του Ντύσσελντορφ, στην ίδια πόλη όπου ξεκίνησε να διδάσκει το 1970 · από το 1990 έως το 1997 διηύθηνε το τμήμα σύνθεσης της Μουσικής Ακαδημίας της Βέρνης, ενώ από το 1994 είναι τακτικός καθηγητής στη Μουσική Ακαδημία "Felix Mendelssohn Bartholdy" της Λειψίας.

Η διεθνής του αναγνώριση ξεκινά από την ά εκτέλεση το 1970 στη Βασιλεία του έργου του *Οίκος*, σε κείμενο του Ρωμανού του Μελωδού. Η μουσική του ήδη από το 1972 ξεπέρασε τα Ευρωπαϊκά σύνορα και έργα όπως η *Καταβάσι* (1972) έχουν παιχτεί σε όλες τις ηπείρους.

Ο Δημήτρης Τερζάκης σήμερα ζει και διδάσκει στη Λειψία, διατηρώντας παράλληλα τακτική και ουσιαστική επαφή με την Ελλάδα.

Πηγές: Ιδιόγραφο βιογραφικό του συνθέτη.

Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Αθήνα, Νάκας 1995).

Βιογραφικό του Δ. Τερζάκη στο: επιμ. Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, *Από την Ελληνική Μουσική Πρωτοπορεία του 20ού Αιώνα* (Αθήνα, ΕΤΕΒΑ [1997]).

Συνέντευξη

Ο Δημήτρης Τερζάκης είχε τη καλωσύνη να μας παραχωρήσει στις 19 Φεβρουαρίου 1998 τη συνέντευξη που ακολουθεί.

Χαρακτηρίζετε τον εαυτό σας ως "συνθέτη μεταξύ δύο κόσμων": Πώς θα περιγράφατε τη σχέση σας με τη Δυτική παράδοση; Επίσης, πώς αποτιμάτε τη μουσική προσφορά του 20ού αιώνα, τώρα που πλησιάζουμε στο τέλος του;

Η σχέση μου με τη Δυτική μουσική είναι γόνιμα αρνητική. Έχοντας εγκαίρως διαπιστώσει τις αιτίες που την οδήγησαν στον τάφο (διότι είναι ήδη νεκρή) προσπάθησα να τις αποφύγω και η προσπάθεια αυτή με βοήθησε να βρω τη δική μου μουσική γλώσσα.

Γιατί είναι νεκρή; Διότι μια τέχνη που δεν έχει πλέον αποδέκτη είναι νεκρή. Όσον αφορά τα επιτεύγματα μπορούμε να πούμε ότι η μουσική του αιώνα μας δεν πέτυχε να δημιουργήσει μια νέα αισθητική. Μετά το Ντεμπουσσύ κανείς δεν μπόρεσε να ανακαλύψει ένα νέο κόσμο. Οι συνθέτες του αιώνα του 20ού αιώνα συνέχισαν τη ρομαντική παράδοση. Από το 1950 όλοι οι πειραματισμοί στρέφονται γύρω από το ηχώχρωμα ως κύριο εκφραστικό μέσο καταδικάζοντας τη μελωδία, σαν στοιχείο παραδοσιακό. Είτε σειραϊκή, είτε σύνθεση με ηχητικές μάζες, είτε σύνθεση με θορύβους δεν είναι τίποτε άλλο παρά διαφορετικές όψεις του Ιμπρεσιονισμού. Τι απομένει απ' όλα αυτά και τις τυμπανοκρουσίες για τις εκάστοτε πρωτοπορίες; Ο πρώϊμος Στραβίνσκυ, ο Μπέλα Μπάρτοκ, ο Προκόφιγιφ και ο Σοστακόβιτς είναι οι μόνοι συνθέτες που αναπνέουν στον ελεύθερο αέρα του ρεπερτορίου. Ο Σαϊνπεργκ είναι ένας συνθέτης για τον οποίο όλοι μιλούν με θαυμασμό, χωρίς κανένας να θέλει να ακούσει τη μουσική του. Είναι ο πρώτος που άνοιξε τον τάφο της Δυτικής μουσικής. Στο δεύτερο μισό του αιώνα δεσπόζει αναμφισβήτητα η φυσιογνωμία του Μεσσιάν. Όμως και αυτός έχει στο ρεπερτόριο τις δυσκολίες του. Γιατί; Διότι και αυτός εργάζεται με ηχοχρώματα. Όλη η ιστορία της σύγχρονης μουσικής αποδεικνύει ότι δεν μπορούμε να παραιτηθούμε ατιμωρητί από το μελωδικό στοιχείο. Υπερβαίνουμε έτσι τις δυνατότητες του ανθρώπου. Έτσι καταδικάζονται σε θάνατο σημαντικά έργα της εποχής μας, όπως π.χ. μερικά του Λίγκετι, του Μεσσιάν, κ.ά. Ο βασιλεύς απέθανε, ζήτη ο βασιλεύς, αλλά από πού θα έλθει ο νέος βασιλιάς; Προσωπικά θα έβλεπα σαν χώρο καταγωγής την Ανατολική Ευρώπη ή την Ασία. Οι χώροι όμως αυτοί έχουν κάτι κοινό μεταξύ τους: τα βαθιά συμπλέγματα κατωτερότητας που τους εμφύσησε έξυπνα η αποικιοκρατική πολιτική της Δυτικής Ευρώπης, μαθαίνοντάς τους να περιφρονούν το δικό τους πολιτισμό. Τα αποτελέσματα τα βλέπουμε καθημερινά: οι συνθέτες αυτών των περιοχών ανταγωνίζονται ποιός θα γράψει την καλύτερη συμφωνία ή την καλύτερη σονάτα. Με δυο λόγια: μαιμουδισμός.

Τι ρόλο παίζουν στο πλαίσιο της σχέσης σας με τη μουσική παράδοση της Ανατολικής Μεσογείου οι αναφορές σε συγκεκριμένα τμήματα αυτής της παράδοσης (π.χ. βυζαντινό και νεο-βυζαντινό μέλος, αρχαιοελληνική μουσική, δρόμοι και μακάμ κ.ο.κ.); Επίσης, πώς θα τοποθετούσατε τον εαυτό σας σε σχέση με την προσέγγιση άλλων συνθετών που στράφηκαν σε μη λόγιες ή εξω-ευρωπαϊκές παραδόσεις (ενδεικτικά: Εθνικές σχολές, Μπάρτοκ, Μεσσιάν, Στοκχάουζεν);

Δεν μπορώ να εντοπίσω την πηγή της μουσικής μου γλώσσας σε μια από τις παραδόσεις που αναφέρατε. Εξ άλλου, ποτέ δεν μιμήθηκα τη βυζαντινή ή την αραβική ή όποια άλλη παράδοση. Κουβαλάω μέσα μου την παράδοση της Ανατολικής Μεσογείου που είναι η μητρική μου γλώσσα. Αυτό με βοήθησε να αποφύγω πολλές κοντόπνοες τεχνικές της σύγχρονης Δυτικής μουσικής και έτσι να της μεταδώσω νέο, φρέσκο αίμα. Όσον αφορά τους συνθέτες που αναφέρατε, ο καθένας από αυτούς πήρε άλλα στοιχεία από τις μη Δυτικές παραδόσεις: ο Μπάρτοκ πήρε μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία της Ανατολικής Ευρώπης· ο Μεσσιάν πήρε ηχοχρώματα της Ινδονησιακής μουσικής· ο Στοκχάουζεν παρέλαβε την τεχνική της σύνθεσης με μοντέλα (patterns). Εγώ δεν χρησιμοποίησα ποτέ αυτούσιο υλικό. Ρίχνω το βάρος στο μελωδικό στοιχείο, που το τοποθετώ σε βάσεις μη Δυτικές, συγκεκριμένα: σε αντίθεση με τους συνθέτες που ανέφερα, δεν χρησιμοποιώ το συγκερασμένο σύστημα. Αυτό μου δίνει το δικαίωμα να χρησιμοποιώ ευέλικτες μελωδικές γραμμές, των οποίων η δομή βασίζεται σε κανόνες όχι παραδοσιακούς, αλλά προσωπικούς, που δημιούργησα σιγά-σιγά στα τελευταία τριάντα χρόνια. Η κάθετη γραφή (αρμονικές συνηχήσεις όλων των ειδών) υποχώρησε συστηματικά και έφτασε στην απόλυτη μονοφωνία, που χαρακτηρίζει τη νεώτερη φάση της μουσικής μου γλώσσας. Η μονοφωνία αυτή εκτείνεται από έργα σόλο μέχρι έργα για μεγάλη ορχήστρα.

Γνώμη μας είναι πως η διαστηματική ποικιλία (1/4 τόνου κ.λπ.) δεν αρκεί από μόνη της για

να μας φέρει σε επαφή με τον πλούτο της μονοφωνικής αντίληψης: ποιό είναι κατά τη δική σας γνώμη το αξιακό και γνωσιακό φορτίο που κομίζει μια μονοφωνική παράδοση και με το οποίο αξίζει να συνδιαλλαγεί σήμερα η έντεχνη επώνυμη δημιουργία; Εσείς, πώς έχετε εκμεταλλευτεί αυτό τον πλούτο;

Ασφαλώς δεν αρκεί η διαστηματική ποικιλία για να μας φέρει σε επαφή με άλλους μουσικούς κόσμους. Γενικά θα έλεγα η ποικιλία δεν αρκεί για τη δημιουργία ενός επιτυχημένου έργου. Κλασσικό παράδειγμα η αποτυχία του δωδεκάφθογγου συστήματος. Ποιός θα πίστευε ότι οι δωδεκά φθόγγοι έχουν απείρως λιγότερες δυνατότητες από τους επτά; Η εγκατάλειψη όμως του συγκεκριμένου συστήματος είναι αναγκαία, απλούστατα διότι είναι εξαντλημένο. Το συγκεκριμένο σύστημα είναι μια τεχνητή εφεύρεση, σημαντική για τις ανάγκες μερικών φάσεων της Δυτικής μουσικής, όπως π.χ. οι μετατροπές σε απομακρυσμένες τονικότητες. Οι ανάγκες αυτές έχουν προ πολλού πάψει να υπάρχουν: με την κατάρρευση του μείζονος-ελάσσονος συστήματος αυτοκαταργείται και το συγκεκριμένο. Ασφαλώς όμως δεν αρκεί αυτή η κατάρρευση για την προσέγγιση άλλων μουσικών πολιτισμών. Το κλειδί είναι η γνώση των ηχητικών τους συμβόλων, με άλλα λόγια με ποια ηχητικά μέσα εκφράζονται οι καταστάσεις, αρχίζοντας από τις απλές (χαρά, λύπη, κ.λπ.) και φτάνοντας στις πιο σύνθετες. Τα ηχητικά αυτά σύμβολα του πολιτιστικού τίτλου του μαθαίνει κάθε άνθρωπος, όπως μαθαίνει τη μητρική του γλώσσα: τα δικά μου λοιπόν ηχητικά σύμβολα είναι αυτά της Ανατολικής Μεσογείου. Τα χρησιμοποιώ όπως χρησιμοποιεί ένας ποιητής τα ηχητικά σύμβολα της μητρικής του γλώσσας. Αυτό όμως που διαφοροποιεί την προσωπικότητα κάθε δημιουργού είναι ο τρόπος χρησιμοποίησης των συμβόλων. Ο Καβάφης π.χ. και ο Σεφέρης γράφουν στην ίδια γλώσσα, κόσμοι ολόκληροι όμως χωρίζουν το ύφος τους. Αν δούμε λοιπόν έτσι το θέμα του υλικού, δεν μπορούμε να πούμε πως υπάρχουν για μένα πλευρές ανεκμετάλλευτες. Υπάρχουν όμως άπειροι τρόποι εκμετάλλευσης, με τους οποίους πετυχαίνω την εξέλιξη της τεχνικής μου.

Τι προσπαθείτε να εμφυσήσετε στους μαθητές σας στη σύνθεση και πώς εκτιμάτε την επιρροή σας στη διαμόρφωση του δικού τους έργου;

Δύσκολο εγχείρημα στην εποχή μας η διδασκαλία της σύνθεσης. Κάποτε έλεγε ο δάσκαλος στο μαθητή: "Γράψε αγαπητέ μια σονάτα για πιάνο". Τα κριτήρια ήσαν σταθερά και έτσι η γνώμη του δασκάλου βασιζόταν σε γενικώς αποδεκτά επιχειρήματα. Σήμερα δεν υπάρχουν τέτοιες βάσεις. Όλα επιτρέπονται και αυτό κάνει την εργασία του συνθέτη αλλά και του δασκάλου δύσκολη.

Ο Στραβίνσκυ είπε κάποτε, ότι όταν άρχιζε να γράφει, έτρεμε με την ιδέα πως όλα επιτρέπονται.

Στους μαθητές μου διδάσκω στην αρχή τις σύγχρονες τεχνικές. Κατόπιν τους αφήνω ελεύθερους να γράφουν σύμφωνα με τη νοοτροπία τους. Τους κατευθύνω με τη γνώμη μου στο δρόμο που διάλεξε ο καθένας, διότι ο δρόμος υπαγορεύεται από τη νοοτροπία του καθενός και αληθινό και γνήσιο στην Τέχνη είναι ότι υπαγορεύεται από τη φύση του δημιουργού.

Πολλοί συνάδελφοι αναγκάζουν τους μαθητές τους να γράφουν όπως γράφουν αυτοί. Η τακτική αυτή είναι εγκληματική. Το αποτέλεσμα είναι η παραγωγή περιττών επιγόνων. Είναι εύκολη βέβαια αυτή η τακτική και κολακευτική για το δάσκαλο. Μοιραία όμως αποτελέσματα έχει για το μαθητή.

Το μάθημα της σύνθεσης συμπληρώνεται με ανάλυση έργων που καλύπτουν όλο το φάσμα της Δυτικής μουσικής από το Μεσαίωνα έως την εποχή μας. Ένα άλλο σεμινάριο είναι αφιερωμένο στους μεγάλους μουσικούς πολιτισμούς, αυτούς που οι Δυτικοί ονομάζουν εξωευρωπαϊκούς. Εδώ οι φοιτητές έρχονται σε επαφή με άλλους τρόπους μουσικής σκέψης και γνωρίζουν άλλα μουσικά σύμβολα, με άλλα λόγια, μαθαίνουν ξένες μουσικές γλώσσες.

Ποιά πρέπει να είναι τα ιδανικά μιας σύγχρονης μουσικής εκπαίδευσης;

Βρισκόμαστε σε μια ιστορική καμπή και πολύ φοβούμαι πως οι περισσότεροι δεν το έχουν αντιληφθεί. Μετά τον τελευταίο παγκόσμιο πόλεμο ανέβηκαν στην επιφάνεια άλλα κοινωνικά στρώματα. Η καλλιεργημένη αστική κοινωνία του περασμένου αιώνα χαροπαλεύει. Τα νέα αυτά στρώματα έχουν προς το παρόν άλλες προτεραιότητες. Πρέπει να επουλώσουν πρώτα απ'όλα τις πληγές που τους δημιούργησε η κοινωνική αδικία των περασμένων εποχών. Το αποτέλεσμα είναι αυτό που λέμε νεοπλουτισμός. Στην Ελλάδα το φαινόμενο αυτό είναι ιδιαίτερα κραυγαλέο. Δεν σας κρύβω πως διασκεδάζω αφάνταστα όταν βλέπω τους θαμώνες των καφενείων να βάζουν επιδεικτικά το κινητό τηλέφωνο στο τραπέζι, λες και όλα τα χρηματιστήρια του κόσμου περιμένουν εναγωνίως την απόφασή τους αν θα ανέβει ή θα πέσει το δολάριο. Αν δούμε λοιπόν από αυτή τη σκοπιά τη μουσική παιδεία θα καταλήξουμε στη διαπίστωση ότι βρισκόμαστε εν αναμονή της τέχνης που θα έχει ανάγκη η νέα αυτή κοινωνία όταν χορτάσει η ψυχή της και επουλώσει τα τραύματά της. Ποιά θα είναι αυτή η τέχνη; Ασφαλώς όχι αυτή του περασμένου αιώνα και ασφαλώς όχι η λεγόμενη 'σύγχρονη', που προσπαθεί να αρνηθεί με στείρα, απεγνωσμένα μέσα την κλασική-ρομαντική παράδοση. Ένα είναι βέβαιο: ο μελλοντικός εργοδότης των συνθετών θα είναι ο νέος δικτάτωρ της εποχής, τα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Δεν έχουν ακόμα διαμορφώσει τη μουσική τους. Εξακολουθούν να χρησιμοποιούν τη μουσική του Γκρήγκ για τη διαφήμιση οδοντόπαστας και τη μουσική του Βάγκνερ για τη διαφήμιση χαρτιού τουαλέτας. Θα έλθει όμως η στιγμή που θα χρειαστούν τη δική τους τέχνη. Τα ιδανικά λοιπόν της σύγχρονης μουσικής εκπαίδευσης θα πρέπει να είναι προς αυτή την κατεύθυνση προσανατολισμένα. Δύσκολο, πολύ δύσκολο εγχείρημα.

Ποιά είναι τα σημαντικότερα προβλήματα της μουσικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα και πώς μπορούν να αντιμετωπισθούν;

Το βασικό πρόβλημα της μουσικής στην Ελλάδα είναι η εγκατάλειψη της μουσικής παιδείας στη λεγόμενη ιδιωτική πρωτοβουλία, με άλλα λόγια στα χέρια επιχειρηματιών. Τον επιχειρηματία δεν τον ενδιαφέρει τίποτε άλλο παρά το κέρδος. Το αποτέλεσμα είναι τα "Άριστα" που δίδονται απλόχερα στα διπλώματα, στα Ωδεία που ξεφουτρώνουν σαν μανιτάρια και άλλα πολλά φαιδρά. Απαλλάξετέ με παρακαλώ από το μάταιο κόπο να δώσω οδηγίες. Δεν πρόκειται να αλλάξει τίποτε. Βέβαια, από όλες τις τέχνες η μουσική φαίνεται να είναι η πιο δυσπρόσιτη στον Έλληνα, και αυτό δεν οφείλεται μόνο στα χάλια της μουσικής παιδείας. Η μουσική αντίληψη του Έλληνα φτάνει μόνο μέχρι την καλή ελαφρά μουσική και αλήθεια είναι πως η Ελλάδα είχε πάντοτε καλή ελαφρά μουσική, ακόμα και πριν το Χατζιδάκι και Θεοδωράκη.

Τι σας απασχολεί δημιουργικά αυτή την εποχή και ποιά τα μελλοντικά σας σχέδια;

Τελείωσα ένα έργο για τη Σαμπίνε Μάιερ (μεγάλη ανακάλυψη του φον Κάραγιαν) και εργάζομαι στον τέταρτο κύκλο τραγουδιών χωρίς λόγια. Δουλεύω εντατικά την απόλυτη μονοφωνία εφαρμόζοντάς την σε διάφορους συνδυασμούς τόσο της οργανικής όσο και της φωνητικής μουσικής. Μερικοί εδών αντιλαμβάνονται αυτή την κατεύθυνση σαν χαστούκι στο πανέμορφο πρόσωπο της Δυτικής μουσικής και δείχνουν μεγάλο ενδιαφέρον να δουν πώς θα είναι το πρόσωπό της μετά το χαστούκι. Ας περιμένουμε λοιπόν...

Οι ερωτήσεις στον κ. Δημήτρη Τερζάκη υπεβλήθησαν από τους κκ. Πάνο Βλαγκόπουλο και Ανάργυρο Δενιόζο.

Έργα

Μπορείτε να δείτε τα έργα του κ. Τερζάκη, μέσω της φόρμας αναζήτησης της [Εργογραφίας](#).