

➤ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
ΘΕΜΑ
ΤΟ ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΒΙΟΛΙ ΚΑΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ
ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
ΝΙΚΟΣ ΜΑΛΛΙΑΡΑΣ - ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΙΤΣΙΩΡΗΣ

ΧΡΙΣΤΙΑΝΝΑ ΣΟΥΛΙΩΤΗ

ΑΘΗΝΑ 2017

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	4
Εισαγωγή.....	6
Συντομογραφίες.....	9
1.1. Κατηγοριοποίηση κοντσέρτων για βιολί και ορχήστρα.....	11
1.2. Καταγραφή Α΄ Εκτελέσεων.....	14
2. Ιστορικό Πλαίσιο - Ανάλυση επιλεγμένων κοντσέρτων για βιολί και ορχήστρα με παραδείγματα από την παρτιτούρα.....	18
2.1 ΕΘΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ.....	18
2.1.1. Ανδρέας Νεζερίτης.....	19
2.1.2. Μανώλης Καλομοίρης.....	35
2.1.3. Λεωνίδας Ζώρας.....	60
2.1.4. Πέτρος Πετρίδης.....	84
2.1.5. Γιώργος Πονηρίδης.....	85
2.1.6. Σώτος Βασιλειάδης.....	86
2.2 ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ ΤΟΥ 20ΟΥ ΑΙΩΝΑ.....	87
2.2.1. Νίκος Σκαλκώτας.....	88
2.2.2. Δημήτρης Δραγατάκης.....	112
2.2.3. Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου.....	131
2.2.4. Νίκος Αστρινίδης.....	136
2.2.5. Δημήτρης Θέμελης.....	137
2.2.6. Ιάκωβος Χαλιάσας.....	138
2.2.7. Γιώργος Σισιλιάνος.....	139
2.2.8. Ανδρέας Μακρής.....	142
2.2.9. Ιάννης Ξενάκης.....	144
2.2.10. Τζέιμς Γιαννάτος.....	146
2.3. ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ.....	147
2.3.1. Θόδωρος Αντωνίου.....	149
2.3.2. Χρήστος Σαμαράς.....	159
2.3.3. Ντίνος Κωνσταντινίδης.....	172

2.3.4. Γιώργος Τσοντάκης.....	187
2.3.5. Φίλιππος Τσαλαχούρης.....	205
2.3.6. Σάββας Ζάννας.....	230
2.3.7. Αφροδίτη Κατμερίδου	244
2.3.8. Δημήτρης Τερζάκης.....	244
2.3.9. Γεράσιμος Πυλαρινός	246
2.3.10. Παναγιώτης Καρούσος	246
2.3.11. Σίμος Παπάνας.	247
3. ΕΠΙΛΟΓΟΣ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	251
4. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	255

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αφορμή για την παρούσα διδακτορική διατριβή, στάθηκε η αγάπη και το ενδιαφέρον μου για την ελληνική μουσική στον 20ο αιώνα. Η απουσία μιας συγκεντρωτικής μελέτης για τα ελληνικά κοντσέρτα για βιολί και το γεγονός ότι, γενικότερα η παραγωγή των Ελλήνων συνθετών στο είδος αυτό δεν έχει βρει την αναγνώριση που της αξίζει στο ευρύτερο κοινό, ήταν τα κύρια δεδομένα που απετέλεσαν το ερέθισμα για την ανάληψη του θέματος της συγκεκριμένης διατριβής.

Η μακρόχρονη και σχολαστική ενασχόλησή μου με το βιολί, σε συνδυασμό με την επίπονη έρευνά μου, τόσο σε διαπροσωπικό επίπεδο (κατά την επικοινωνία με τους συνθέτες των έργων), όσο και στο επίπεδο της ακαδημαϊκής μου δραστηριότητας (έπειτα από εξερεύνηση αρχείων, μελέτη χειρόγραφων παρτιτούρων, εκμετάλλευση του ευρισκομένου ηχητικού υλικού), με οδήγησε στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας.

Η συλλογή των ανωτέρω στοιχείων, η καταγραφή και αξιολόγηση των ευρημάτων έγινε βάσει επιστημονικών κριτηρίων και κατευθυνόμενη από μία ιδιαιτέρως δημιουργική διάθεση από την πλευρά μου. Στην προσπάθεια μου αυτή, όπως ήταν φυσικό, έπρεπε να ανατρέξω σε δημόσιους φορείς, βιβλιοθήκες και ιδιωτικά αρχεία συνθετών. Έτσι μόνο θα μπορούσα να εκπονήσω μία έγκυρη και αξιόπιστη διατριβή.

Ιδιαίτερα λοιπόν, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους υπευθύνους των εξής μουσικών αρχείων ή φορέων:

- Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη», MMA
- Σύλλογος Μανώλης Καλομοίρης (Μυρτώ Οικονομίδου).
- Αρχείο Θωμά Ταμβάκου.
- Ένωση Ελλήνων Μουσουργών.
- Αρχείο Γ. Α. Παπαϊωάννου του Μουσείου Μπενάκη.
- Βιβλιοθήκη του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Αθήνας.
- Αρχείο της ΕΡΤ/ Μουσική Βιβλιοθήκη.
- Αρχείο Νίκου Σκαλκώτα.
- Δημοτική Βιβλιοθήκη Καλλιθέας.
- Αρχείο Λεωνίδα Ζώρα (Σοφία Κοντώση).

Προσωπικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω και κάποια άτομα που συνεργάστηκαν μαζί μου και με βοήθησαν καταλυτικά κατά τη διάρκεια της συγγραφής της εργασίας

μου. Πρόκειται για τον Θόδωρο Αντωνίου, τον Χρήστο Σαμαρά, τον Φίλιππο Τσαλαχούρη, τον Σάββα Ζάννα, τον Σίμο Παπάνα, τον Παναγιώτη Καρούσο και την Αφροδίτη Κατμερίδου, συνθέτες που ενστερνίστηκαν την αγωνία μου, μου έδωσαν το υλικό που χρειαζόμουν, καθώς και οδηγίες και κατευθύνσεις για την βήμα προς βήμα ανάλυση των έργων τους.

Ακόμη, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον διακεκριμένο στο εξωτερικό, Έλληνα συνθέτη, Ντίνο Κωνσταντινίδη, ο οποίος προσφέρθηκε να μου στείλει ταχυδρομικώς ηχητικό υλικό ώστε να μπορέσω να μελετήσω δικό του κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα.

Ανακεφαλαιώνοντας, θα ήθελα να δώσω τις ευχαριστίες μου στην Καίτη Ρωμανού, τον Γιώργο Δεμερτζή (για παρτιτούρες και ηχογραφήσεις κοντσέρτων, τις οποίες δανείστηκα), τη σύζυγο του συνθέτη Γιώργου Σισιλιάνου (για την ελεύθερη πρόσβαση που είχα στο αρχείο του συζύγου της), όπως επίσης και στην τριμελή συμβουλευτική επιτροπή μου (Νίκο Μαλλιάρη-Γιώργο Φιτσιώρη και τον επιβλέποντα καθηγητή μου, Γιώργο Ζερβό).

Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου για την αμέριστη συμπαράσταση και στήριξη, από κάθε άποψη, που μου προσέφερε όλα αυτά τα χρόνια.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το περιεχόμενο της παρούσας διατριβής συνοψίζεται σε τρία σημαντικά κεφάλαια: Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια απόπειρα κατηγοριοποίησης όλων των συνθετών που έγραψαν κοντσέρτα για βιολί και ορχήστρα στον 20ο αιώνα μέχρι και τον 21ο (με πρώτο, το κοντσέρτο του Σκαλκώτα το 1938 και τελευταίο, αυτό του Ζάννα το 2016), ενώ ακολουθεί καταγραφή των πρώτων εκτελέσεων των έργων (όσων έχουν παιχθεί μέχρι σήμερα).

Η κατηγοριοποίηση αυτή μας δίνει ουσιαστικά τρεις περιόδους χρονολόγησης των συνθετών: α) συνθέτες Εθνικής Σχολής, β) Πρωτοπόροι συνθέτες του 20ου αιώνα και γ) Σύγχρονοι συνθέτες (εν ζωή).

Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται μια γενική παρουσίαση των συνθετών που έγραψαν κοντσέρτα για βιολί και ορχήστρα με παράθεση λίγων βιογραφικών στοιχείων, σχολιασμό της τεχνοτροπίας που ακολουθούν, όπως και κάποια στοιχεία που αφορούν το εκάστοτε έργο (ιστορικό πλαίσιο, κριτικές εφόσον υπάρχουν, διάρκεια, ενορχήστρωση). Έπειτα, με βάση την αρχική ομαδοποίηση, επιλέγονται κάποιοι συνθέτες και γίνονται είτε συνοπτικές, είτε διεξοδικές αναλύσεις (μορφή, γλώσσα, ύφος).

Η επιλογή των συνθετών δεν έγινε με τυχαία κριτήρια. Κατ' αρχήν, θεωρήθηκε αναγκαίο να υπάρχει τουλάχιστον ένας, ο οποίος θα ήταν ο κύριος εκπρόσωπος κάθε γενιάς. Δεύτερον, η ιδιομορφία κάποιων κοντσέρτων ως προς την μορφή, την αρμονική γλώσσα, την ενορχήστρωση ή τη δομή (π.χ. του Ζώρα για την επιλογή των ξύλινων πνευστών, του Δραγατάκη για την δομική του πολυπλοκότητα, του Τσαλαχούρη λόγω της μορφής του κοντσέρτου-φαντασία που ακολούθησε, κλπ.). Επίσης, καθοριστικό κριτήριο αποτέλεσε το ευρισκόμενο υλικό και, εφόσον αυτό ήταν επαρκές, επιλεγόταν ο συγκεκριμένος συνθέτης προς ανάλυση.

Ο Μανώλης Καλομοίρης λοιπόν, αντιπροσωπεύει τους συνθέτες της Εθνικής Σχολής, με το κοντσερτάκι του για βιολί και ορχήστρα (1955). Ακολουθούν ο Ανδρέας Νεξερίτης (1942-43), ο Λεωνίδας Ζώρας (1969) και ο Πέτρος Πετρίδης (1966-72, με μια συνοπτική ανάλυση του β' μέρους του κοντσέρτου). Ο Νίκος Σκαλκώτας με το κοντσέρτο του για βιολί και ορχήστρα (1938), που συνετέθη πάνω σε κλασσικές φόρμες χρησιμοποιώντας όμως, δωδεκάφθογγες σειρές, αποτελεί τον κύριο εκπρόσωπο της γενιάς των πρωτοπόρων συνθετών του 20ου αιώνα. Η αυθεντικότητα της γραφής

του και η δύναμη έκφρασης της μουσικής του Σκαλκώτα διαφαίνονται στο συγκεκριμένο έργο.

Ο Δημήτρης Δραγατάκης με τη σειρά του, χρησιμοποιεί τις νέες τεχνολογίες χωρίς να αποκόπτεται εντελώς από την παράδοση, αφού στο κοντσέρτο του για βιολί & ορχήστρα (1969), παντρεύει την ατονικότητα με την ηπειρώτικη μουσική παράδοση.

Στην κατηγορία των σύγχρονων συνθετών (εν ζωή), επιλέγεται ο Θόδωρος Αντωνίου, ως ο κύριος εκπρόσωπος, με το κοντσέρτο-φαντασία για βιολί και ορχήστρα δωματίου (1989) - μορφή που θα ακολουθήσει αργότερα και ο Φίλιππος Τσαλαχούρης (κοντσέρτο-φαντασία για βιολί και γυναικεία χορωδία, 2007). Στη συνέχεια, παρουσιάζεται ο Χρήστος Σαμαράς με το κοντσέρτο του για βιολί και ορχήστρα δωματίου (1994), ύστερα επιλέγονται δύο συνθέτες που ζουν και εργάζονται στην Αμερική: Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης, με το κοντσέρτο του για βιολί και ορχήστρα αρ. 2 (2005) και ο Γιώργος Τσοντάκης, με το κοντσέρτο του για βιολί και ορχήστρα αρ. 2 (2003). Ο κύκλος ολοκληρώνεται με την ανάλυση του κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων αρ. 3 του Σάββα Ζάννα (2015). Στα έργα των συνθετών αυτής της κατηγορίας, παρατηρούμε πως έχει παρέλθει πια το στάδιο των παγιωμένων μορφών και της αρμονικής ισορροπίας, ενώ είναι ολοφάνερη η εξασθένηση της τονικότητας. Άλλοτε υπάρχουν έντονες τονικές καταβολές και άλλοτε κινούμαστε στα πλαίσια του μεταμοντερνισμού, της ατονικότητας ή της πολυτονικότητας.

Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε σχετικά με τις αναλύσεις των έργων, στηρίζεται στις αρχές της συστηματικής μουσικολογίας, που ενέχουν τις εξής διαδικασίες έρευνας:

- Μελέτη της εκάστοτε παρτιτούρας
- Ακρόαση του εκάστοτε έργου
- Μελέτη του τρόπου γραφής του κάθε συνθέτη
- Παράθεση μορφολογικού πλάνου
- Αναλυτική έκθεση των πεπραγμένων μέσα στο έργο
- Εξαγωγή συμπερασμάτων για τη δομή που ακολουθεί κάθε έργο
- Διαφοροποίηση με βάση την αρμονία που χρησιμοποιείται ή τα γενικότερα πλαίσια πάνω στα οποία κινείται το έργο (τροπικό, δωδεκάφθογγο, πολυτονικό ή και ατονικό).
- Ειδική μελέτη των τεχνικών που αναδεικνύουν το όργανο.

Στις αναλύσεις των κοντσέρτων περιλαμβάνονται επίσης, παραδείγματα από την παρτιτούρα για κάθε έργο. Τα παραδείγματα αυτά είναι απολύτως απαραίτητα για την κατανόηση της συνθετικής τεχνοτροπίας κάθε δημιουργού και βοηθούν τον αναγνώστη στην κατανόηση και εμβάθυνση της μορφής του έργου και συμβάλλουν στην ανάδειξη του βιολιού ως σολιστικού οργάνου στον υπέρτατο βαθμό.

Μετά από την παρουσίαση των αναλυμένων κοντσέρτων ακολουθεί η αναφορά στους υπόλοιπους συνθέτες, για τους οποίους δίνονται όλες οι πληροφορίες που συγκεντρώθηκαν όσον αφορά στο ιστορικό πλαίσιο της συγγραφής του κάθε κοντσέρτου και στα επιμέρους χαρακτηριστικά αυτών (ύφος, αρμονική γλώσσα, ενορχήστρωση, διάρκεια, μορφολογικές ιδιαιτερότητες).

Στο τρίτο κεφάλαιο έχουμε τον Επίλογο με τα συμπεράσματα, από την παράθεση των οποίων μπορεί κανείς να καταλάβει γιατί η παρούσα διατριβή διεκδικεί τον χαρακτηρισμό της ως «πρωτότυπη». Πρόκειται για την πρώτη μελέτη για τα κοντσέρτα για βιολί και ορχήστρα στην Ελλάδα τον 20ο (αγγίζοντας και τον 21ο) αιώνα, με ιστορικές προσεγγίσεις, μορφολογικές αναλύσεις και αποδελτίωση δημοσιευμάτων (κριτικών και άρθρων) σε επίπεδο διδακτορικής διατριβής.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΙΚΥ: Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών.

ΣΟΕΙΡ: Συμφωνική Ορχήστρα Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας.

ΣΟΕΡΤ: Συμφωνική Ορχήστρα Ελληνικής Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης.

ΣΟΡ: Συμφωνική Ορχήστρα Ραδιοφωνίας.

ΕΡΤ: Ελληνική Ραδιοφωνία & Τηλεόραση.

ΕΕΜ: Ένωση Ελλήνων Μουσουργών.

ΕΛΣ: Εθνική Λυρική Σκηνή.

ΚΟΘ: Κρατική Ορχήστρα Θεσ/νίκης.

ΚΟΑ: Κρατική Ορχήστρα Αθηνών.

ΜΜΑ: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.

ΚΩΘ: Κρατικό Ωδείο Θεσ/νίκης.

ΕΚΠΑ: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

ΑΜΚ: Αρχείο Συλλόγου «Μανώλης Καλομοίρης».

ΤΜΣ: Τμήμα Μουσικών Σπουδών.

ΑΠ: Αρχείο Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.

BBC: British Broadcasting Corporation (Βρετανική Εταιρεία Μεταδόσεων).

μ.: μέτρο.

Ε.: Ενότητα της παρτιτούρας.

pizz.: pizzicato.

trem.: τρέμολο.

dim: diminuendo.

Παρ.: Παράδειγμα.

tr.: τρίλια.

διευθ.: διεύθυνση ορχήστρας.

βλ.: βιολί.

χφ/χφφ: χειρόγραφο/χειρόγραφα.

επιμ.: επιμέλεια.

χ.χ.: χωρίς χρονολογία.

[...]: παραλείπεται κείμενο

τομ.: τόμος.

μτφρ.: μετάφραση.

Εργ.: έργο

εφημ.: εφημερίδα

αρ.: αριθμός

κωδ.: κωδικός

τευχ.: τεύχος

πρβλ: παράβαλε

1.1. ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΗ ΚΟΝΤΣΕΡΤΩΝ ΓΙΑ ΒΙΟΛΙ & ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΕΘΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

1. Χρήστος Δέλλας [1901-1967]: Ελληνικό κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (1938).
2. Ανδρέας Νεζερίτης [1897-1980]: Κοντσέρτο σε σι ελάσσονα για βιολί και ορχήστρα (1942-43).
3. Μανώλης Καλομοίρης [1883-1962]: Κοντσερτάκι για βιολί & ορχήστρα (1955).
4. Λεωνίδας Ζώρας [1905-1987]: Κοντσερτίνο για βιολί και 11 ξύλινα πνευστά (1969).
5. Γιώργος Πονηρίδης [1887-1982]: Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα (1969).
6. Πέτρος Πετρίδης [1892-1977]: Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα (1966-72).
7. Σώτος Βασιλειάδης [1905-1990]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (1965).

ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ

1. Νίκος Σκαλκώτας [1904-1949]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (1938).
2. Σπύρος Δήμας [1915-1986]: 1. Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα (1969), 2. Κοντσερτίνο για βιολί & ορχήστρα (1980).
3. Δημήτρης Δραγατάκης [1914-2001]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (1969).
4. Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου [1910-1989]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα δωματίου, εργ. 176 (1971).
5. Νίκος Αστρινίδης [1921-2010]: Κοντσέρτο - ραψωδία για βιολί & ορχήστρα (1979).
6. Δημήτρης Θέμελης [1931-2017]: 1. Κοντσερτίνο για βιολί & ορχήστρα αρ. 1, εργ.18 (1980), 2. Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα αρ. 1, εργ. 23 (1981), 3.

- Κοντσέρτο-φαντασία για βιολί & ορχήστρα, αρ. 2 (2013), 4. Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα, αρ. 3 (2014).
7. Ιάκωβος Χαλιάσας [1920-2001]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (1986).
 8. Βασίλης Δέλλιος [1927-2012]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (1987)
 9. Γιώργος Σισιλιάνος [1920-2005]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα, εργ. 51 (1987).
 10. Ανδρέας Μακρής (Η.Π.Α.) [1930-2005]: 1. Κοντσέρτο-φαντασία για βιολί & ορχήστρα (1987), 2. Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων (2005).
 11. Ιάννης Ξενάκης [1922-2001]: Δόξορχα (1991).
 12. Τζέιμς Γιαννάτος (Η.Π.Α.) [1929-2011]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (2003).

ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ

1. Θόδωρος Αντωνίου [1935]: 1. Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα, εργ. 28 (1965), 2. Cadenza for Leonidas (1995), 3. Κοντσέρτο-Φαντασία για βιολί & ορχήστρα δωματίου (1989).
2. Ανατόλ Βαρελάς (Ουζμπεκιστάν) [1950]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα αρ. 1 (1974), αρ. 2 (1986).¹
3. Ζάννα Μεταλλίδη (Ρωσία) [1934]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα εγχόρδων (1981).
4. Αφροδίτη Κατμερίδου (Τσεχία) [1956]: 1. Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (1982), 2. Κοντσέρτο για βιολί, ορχήστρα εγχόρδων και κρουστά (1999).
5. Δημήτρης Τερζάκης [1938]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (1986-7).
6. Γεράσιμος Πυλαρινός [1949]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (1990).
7. Νίκος Καριώτης [1958]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (1993).
8. Χρήστος Σαμαράς [1956]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα δωματίου (1994).

¹ Καλύτερα έργα του μπορούν να θεωρηθούν τα 2 κοντσέρτα για βιολί & ορχήστρα (όπως και οι 2 συμφωνίες του). Θεοχάρης Χ. Κεσσιδής (γενική επιμέλεια), *Ονομαστοί Έλληνες στις χώρες της πρώην Σοβιετικής Ένωσης τον 20ο αιώνα - Η συμβολή τους στην κοινωνική ζωή* (βιο-βιβλιογραφικός κατάλογος), Αδελφοί Κυριακίδη Α.Ε., Θεσσαλονίκη 1999, σ. 56.

9. Ντίνος Κωνσταντινίδης (Η.Π.Α.) [1929]: 1. Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα αρ. 1 (1994), αρ. 2 (2005), αρ. 3 (2009).
10. Κυριάκος Σφέτσας [1945]: Κοντσερτίνο για βιολί & ορχήστρα εγχόρδων, μουσική του μεσονυκτίου (1995).
11. Θόδωρος Αμπατζής (Ολλανδία) [1967]: Άλγος-κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (1997).
12. Γιώργος Τσοντάκης (Η.Π.Α.) [1951]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα αρ. 1 (1987), αρ. 2 (2003).
13. Χριστόφορος Τεγερμεντζίδης [1936]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (1999).
14. Σίμων Λάμπρος² (Μ. Βρετανία) [1963]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (2002).
15. Παναγιώτης Καρούσος [1970] : Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (2006).
16. Φίλιππος Τσαλαχούρης [1969]: Κοντσέρτο-φαντασία για βιολί και γυναικεία χορωδία, εργ. 47 (2007).
17. Σίμος Παπάνας [1979]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (2009).
18. Σάββας Ζάννας [1952]: Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα εγχόρδων αρ. 1 (1999), αρ. 2 (2011), αρ. 3 (2015), αρ. 4- 5 (2016).
19. Κωνσταντίνος Νοτταράς (Ρουμανία): Κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (χ.χ.).
20. Ευάγγελος Καραφυλλίδης [1971]: Κοντσερτίνο για βιολί & ορχήστρα (χ.χ.).

² Κριτική: «Αν πιστέψατε ότι δεν ξαναέγραψαν τονικά πια, τότε ναι, ξαναγράφουν. Ο Σίμων Λάμπρος δεν φαίνεται να είναι ικανός να σταματήσει να γράφει τονικά: μακριές φράσεις, γλυκές μελωδίες» (Κοντσέρτο για βιολί-Robert Beale, Εφημ. Manchester Evening News).

1.2. ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ Α' ΕΚΤΕΛΕΣΕΩΝ

Τα κοντσέρτα για βιολί και ορχήστρα που παρατίθενται είναι 23.

Όσα δεν περικλείονται στην ακόλουθη λίστα, δεν έχουν παιχθεί ακόμη.

ΕΘΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

1. Ανδρέας Νεζερίτης: Σολίστ Βύρων Κολάσης, διευθ. Φιλοκτίτης Οικονομίδης, Αθήνα 26.3.1954, ΚΟΑ - θέατρο Ολύμπια³
2. Μανώλης Καλομοίρης: Σολίστ Βύρων Κολάσης, διευθ. Α. Παρίδης, 20.1.1957, ΚΟΑ-Αίθουσα Ορφεύς.⁴
3. Λεωνίδας Ζώρας: Σολίστ Σπύρος Κρασάς, διευθ. Α. Ζώρας, 19.1.1953, Ορχήστρα της ΕΛΣ.⁵

ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ

1. Νίκος Σκαλκώτας: Σολίστ T. Varga, διευθ. Gielen, Αμβούργο 14.5.1962, ΣΟΡ Βόρειας Γερμανίας.⁶
2. Δημήτρης Δραγατάκης: Σολίστ Τάτσης Αποστολίδης, διευθ. Choo Hoey, Αθήνα 13.2.1977, ΚΟΘ.⁷

³ «Η πιο σοβαρή όμως και ενδιαφέρουσα μουσική εκδήλωση ήταν η συναυλία της Κρατικής μας Ορχήστρας υπό τη διεύθυνση του κ. Οικονομίδη, αφιερωμένη σε έργα Ελλήνων συνθετών. [...] και ένα ελληνικό μουσικό έργο σε πρώτη εκτέλεση, το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα του κ. Ανδρέα Νεζερίτη [...] το πρώτο ελληνικό κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, αν δεν γελιέμαι» (Πρβλ. Μόσχου Μ. Μαρία, *Ο Μανώλης Καλομοίρης ως μουσικοκριτικός*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2014, σ. 343).

⁴ Από το αρχείο του συλλόγου "Μανώλης Καλομοίρης".

⁵ Κοντώση Σοφία, *Λεωνίδας Ζώρας (1905-1987) - Θεματικός Κατάλογος Έργων*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2009, σ. 213 (Το έργο παίχθηκε σε μια σειρά συναυλιών της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών. Υπάρχουν 4 κριτικές της α' εκτέλεσης του κοντσέρτου).

⁶ Sousamoglou Antonios, *An interpretational approach to the violin Concerto of Nikos Skalkottas*, Διδακτορική Διατριβή, City University of London, London 2008, σ. 71-72.

⁷ Καλοπανά Μαγδαληνή, [Υποτρόφου ΙΚΥ (1999-2003)], *Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2008, σ.15.

3. Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου: Σολίστ Τάτσης Αποστολίδης, διευθ. Αγραφιώτης, 4.2.1972, Baden-Baden.⁸
4. Νίκος Ασρινίδης: Θεσ/κη 26.11.1987, Κ.Ο.Θ.[...].⁹
5. Δημήτρης Θέμελης: Σολίστ Janos Ecsegny, διευθ. Αγραφιώτης, Θεσ/κη 6.12.1993, Κ.Ο.Θ.¹⁰
6. Γιώργος Σισιλιάνος: Σολίστ Γιώργος Δεμερτζής, διευθ. Κάρολος Τρικολίδης, Αθήνα 17.4.1989, ΚΟΘ.¹¹
7. Ιάννης Ξενάκης: Σολίστ Irvinne Arditti, διευθ. Arthuro Tamayo, Στρασβούργο 6.10.1991, Συμφωνική Ορχήστρα του BBC.¹²

ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ

1. Θόδωρος Αντωνίου:¹³
 - Κοντσέρτο για βιολί και έγχορδα. Σολίστ Λεωνίδας Καβάκος, Αθήνα 1.6.1997, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.
 - Κοντσέρτο για βιολί έργο 28. Σολίστ Δημήτρης Βράσκος, διευθ. Μανώλης Χατζιδάκις, Αθήνα 16.8.1965, Πειραματική Ορχήστρα Αθηνών.
2. Αφροδίτη Κατμερίδου:
 - Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα. Σολίστ Dana Chladova, διευθ. Milos Machek, Ιούλιος 1982, Brno Philharmonic Orchestra.¹⁴

⁸ Θεοδωρίδου Πολυξένη, *Η μουσική δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ως το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα - Ιστορική/αναλυτική μελέτη και κριτική έκδοση*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2014, σ. 488.

⁹ Τσαπανίδου Αναστασία, *Έργα Νεοελλήνων συνθετών στο ρεπερτόριο της ΚΟΘ*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας), Θεσ/κη 2016, σ.17.

¹⁰ Προσωπικό αρχείο του συνθέτη.

¹¹ Βάλια Χριστοπούλου, *Γιώργος Σισιλιάνος “Ζωή και έργο”*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2009, σ.374.

¹² Σχόλια από το ένθετο συνοδευτικό φυλλάδιο του CD, Iannis Xenakis-Rafael Mira-Luciano Berio, *Irvine Arditti plays works for violin and orchestra*, Moscow Philharmonic Orchestra conducted by Jonathan Nott, BIS CD 772, 1996, σ.16-17.

¹³ Προσωπικό αρχείο του συνθέτη.

¹⁴ Προσωπικό αρχείο της συνθέτριας.

- Κοντσέρτο για βιολί, ορχήστρα εγχόρδων και κρουστά. Σολίστ Michaela Strausova, διευθ. Tomas Netopil, Νοέμβριος 2000, Ορχήστρα Εγχόρδων του Talich, Πράγα.¹⁵
- 3. Χρήστος Σαμαράς: Σολίστ Νάνσυ Μπάρκεστοκ-Τουφεξή, διευθ. Θόδωρος Αντωνίου, Αθήνα 1995, Ινστιτούτο Goethe.¹⁶
- 4. Ντίνος Κωνσταντινίδης:¹⁷
 - Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα αρ. 1. Σολίστ Σίμος Παπάνας, διευθ. Ντίνος Κωνσταντινίδης, 13.1.2006, ΚΟΘ.
 - Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα αρ. 2. Σολίστ Espen Lilleslätten, διευθ. Ντίνος Κωνσταντινίδης, Louisiana Sinfonietta, 2014 (ηχογράφηση).
 - Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα αρ. 3. Σολίστ Yona Milanova, διευθ. Carlos Riazuelo, LSU Philharmonia, 2014 (ηχογράφηση).
- 5. Γιώργος Τσοντάκης:
 - Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα αρ. 1. Σολίστ Cho-Liang, διευθ. James de Priest, 26.9.1998, Oregon Symphony.¹⁸
 - Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα αρ. 2. Σολίστ Steven Copes, διευθ. Miguel Harth-Bedoya, 18.4.2003, Saint-Paul Chamber Orchestra.¹⁹
- 6. Παναγιώτης Καρούσος: Σολίστ Leo Adamov, διευθ. G.Kilman, Ν. Υόρκη 2007, Συμφωνική Ορχήστρα της Astoria.²⁰
- 7. Φίλιππος Τσαλαχούρης: Σολίστ Γιώργος Δεμερτζής, διευθ. Φάλια Παπαγιαννοπούλου, Αθήνα 25.4. 2005, Μουσείο Μπενάκη, Χορωδία Opus Femina²¹.
- 8. Σίμος Παπάνας: Σολίστ Σίμος Παπάνας, διευθυντής Βύρων Φιδετζής, Αθήνα, 27.3.2009, MMA, παγκόσμια α' εκτ.: ΚΟΑ.²²

¹⁵ Προσωπικό αρχείο της συνθέτριας.

¹⁶ Οι πληροφορίες αντλήθηκαν ύστερα από συνέντευξη της γράφουσας με τον συνθέτη.

¹⁷ ο.π.

¹⁸ Σχόλια από το ένθετο συνοδευτικό φυλλάδιο του CD, George Tsontakis, *Mirologhia, October, Violin concerto No. 1*, Cho-Liang Lin (vl) - David Alan Miller, Albany Symphony Orchestra - Colin Currie, (percussion), Koch international classics KIC-CD 7680, 2008, σ.3.

¹⁹ Σχόλια από το ένθετο συνοδευτικό φυλλάδιο του CD, Tsontakis, *Violin concerto No. 2, Clair de lune, The Past The Passion*, Steven Copes (vl) - Douglas Boyd, The Saint Paul Chamber Orchestra, Koch International classics KIC-CD 7592, 2007, σ.2.

²⁰ Προσωπικό αρχείο του συνθέτη.

²¹ ο.π.

²² ο.π.

9. Σάββας Ζάννας: Σολίστ Στέλλα Τσάνη, διευθ. Βλαδίμηρος Συμεωνίδης, Αθήνα 19.4. 2007, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Ορχήστρα της ΕΡΤ (κοντσέρτο αρ. 2).²³

²³

Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από τηλεφωνική συνομιλία του συνθέτη με την γράφουσα.

2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ ΚΟΝΤΣΕΡΤΩΝ

ΓΙΑ ΒΙΟΛΙ & ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΜΕ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

ΑΠΟ ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ

2.1 ΕΘΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

Ο εικοστός αιώνας θεμελίωσε ένα περιβάλλον κατάλληλο για την δημιουργία, ανάπτυξη και διάδοση της «εθνικής μουσικής». Η μελέτη του Λαμπελέτ «Η εθνική μουσική στα 1901», είναι κατά κάποιο τρόπο η σκυτάλη ανάμεσα στην ιταλική επτανησιακή μουσική και την εθνική ελληνική μουσική. Λαυράγκας και Λαμπελέτ ήταν οι πρώτοι επτανήσιοι συνθέτες που αναφέρθηκαν συνειδητά στη δημιουργία ελληνικής μουσικής με βάση έντεχνα μέσα, στηριζόμενοι στην τεχνική της αντίστιξης και της φούγκας. Κανείς τους όμως δεν έγραψε κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα και έτσι περνάμε κατευθείαν στους συνθέτες που υποστήριξαν την ιδέα και το όραμα της εθνικής σχολής και εργάσθηκαν με συλλογική συνείδηση γι' αυτό, δηλαδή στους εξής: Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962), Πέτρος Πετρίδης (1892-1977), Ανδρέας Νεζερίτης (1897-1980), Μάριος Βάρβογλης (1885-1967), Αιμίλιος Ριάδης (1880-1935), Λεωνίδα Ζώρας (1905-1987), Αντίοχος Ευαγγελάτος (1903-1981), Γιώργος Πονηρίδης (1887-1982), Αλέκος Ξένος (1912-1995), Γεώργιος Σκλάβος (1888-1976), Δ. Λεβίδης (1886-1951), Κων/νος Κυδωνιάτης (1908-1998) και Σώτος Βασιλειάδης (1905-1990).

Από άποψη συνθετικής τεχνοτροπίας, οι συνθέτες που ανήκουν στην «Εθνική Σχολή» εκδηλώνουν παντιοτρόπως τον σεβασμό και την αγάπη τους για τη δημοτική μουσική, την οποία προβάλλουν μέσα από τα έργα τους. Μοτιβικοί πυρήνες ελληνότροπων μελωδιών, που χρησιμοποιούνται κατεξοχήν στην ορχηστρική μουσική αυτής της περιόδου, μαρτυρούν μια γόνιμη ανάμειξη της παράδοσης με την έντονη προσωπική σφραγίδα του κάθε συνθέτη.

Ειδικότερα, ο Μανώλης Καλομοίρης «κινούμενος με συνέπεια στην περιοχή ανάμεσα στη δυτική τονικότητα και στην ελληνική τροπικότητα, αντελήφθηκε χαλαρά και

τις δύο στη συνένωσή τους σ' ένα «εθνικό ιδίωμα». Προχωρημένες διαφωνίες, όμως πάντα ενσωματωμένες στο τονικό ιδίωμα, χρήση μελωδικών διαλόγων με έντονο χρωματικό χαρακτήρα στο πεδίο της θεματικής ανάπτυξης, περίτεχνη αντιστικτική επεξεργασία²⁴, αλλά και ικανότητα για μια μεστή λιτότητα, συνιστούν τα χαρακτηριστικά της μουσικής του Καλομοίρη. Στον Πέτρο Πετρίδη και τον Ανδρέα Νεζερίτη θα συναντήσουμε μακριές μελισματικές μελωδίες βασισμένες σε τρόπους όπου κυριαρχεί το διάστημα του τριημιτονίου και μια εξοικείωση με μια πολύ πιο προχωρημένη αρμονία. Ο Λεωνίδας Ζώρας επικεντρώνεται περισσότερο στην ορχηστρική γραφή πειραματιζόμενος με τα διάφορα ηχοχρώματα, καθώς είναι αυτός που θα διαφοροποιηθεί συνθέτοντας το κοντσέρτο του για βιολί και ορχήστρα ξύλινων πνευστών. Τέλος, ο Γιώργος Πονηρίδης με το κοντσέρτο του για βιολί και ορχήστρα (καταβολές από το βυζαντινό μέλος), μαζί με τον Σώτο Βασιλειάδη κλείνουν τον κύκλο των συνθετών της νεοελληνικής εθνικής σχολής.

2.1.1. ΑΝΔΡΕΑΣ ΝΕΖΕΡΙΤΗΣ²⁵

Ο Α. Νεζερίτης στις συνθέσεις του διατηρεί τις κλασικές φόρμες και την παραδοσιακή τονικότητα, ενώ συχνά στρέφεται στις τροπικές κλίμακες χρησιμοποιώντας προχωρημένη αρμονική γραφή. Ο ίδιος ο συνθέτης έλεγε για το έργο του: «Πυξίδα και αρχή στη μουσική μου είναι ο λυρισμός. Δεν ακολουθώ καμιά ορισμένη ευρωπαϊκή σχολή. Γράφω μουσική, όπως εγώ την αισθάνομαι και είμαι μακριά από ξένους πειρατισμούς, με μόνη προσπάθεια και επιθυμία, εκείνο που γράφω να έχει τις ρίζες του στην ελληνική γη...».²⁶

²⁴ Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ολυμπία, «Ιδεολογία και αισθητική δημιουργία στο έργο του Μανώλη Καλομοίρη με παράδειγμα το *Δαχτυλίδι της μάνας*», στο: Χαρά Καλομοίρη (επιμ.), *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η Ελληνική μουσική-κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη*, Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», Σάμος 1997, σ. 79.

²⁵ Ο Ανδρέας Νεζερίτης (1897-1980), υπήρξε για πολλά χρόνια μέλος του Δ.Σ. της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. Το 1957 τιμήθηκε με το «Αριστείο Καλών Τεχνών» για την προσφορά του στην ελληνική μουσική. Επίσης, έλαβε τον «Χρυσό Σταυρό» του Γεωργίου Α' και εξελέγη μέλος της Διεθνούς Ακαδημίας «Richard Strauss» του Βερολίνου. Τόπος καταγωγής του είναι η Πάτρα.

²⁶ Βύρωνας Φιδετζής «Ο πολιτισμός στα Βαλκάνια» για τον Ανδρέα Νεζερίτη, «Από την πρώτη ρομάνικη ραψωδία του Ενέσκου και τις δύο σουίτες του Ζαντέγια, έως την πρώτη συμφωνία του Πίπκωφ και το κοντσέρτο σε σι ελάσσονα για βιολί του Νεζερίτη, έχουμε ένα πανόραμα της κατάρκτησης των σημαντικότερων μορφών της ευρωπαϊκής ενόργανης μουσικής, από τη σουίτα και το κοντσέρτο, ως τη συμφωνία». Πρόγραμμα συναυλίας με έργα συνθετών των Βαλκανικών χωρών που διοργάνωσε

Ο Νεζερίτης έχει συνθέσει τρία (3) κοντσέρτα για solo όργανα: Ένα για πιάνο και ορχήστρα, ένα για βιολοντσέλο και ορχήστρα και το κοντσέρτο του για βιολί και ορχήστρα σε σι ελάσσονα.

Το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα του Νεζερίτη, εκτελέσθηκε για πρώτη φορά στις 26 Μαρτίου του 1945 από την ΚΟΑ, με σολίστ τον Βύρωνα Κολάση. Ακολούθησαν όμως πολλές εκτελέσεις και ηχογραφήσεις του κοντσέρτου²⁷.

Εκτελέσεις:

1. 6.5.1946, Αθήνα «Παρνασσός» ΚΟΑ, Κολάσης - Αλ. Λυκούδη (πιάνο).
2. ...1953, Αθήνα, Φρειδερίκος Βολωνίτης (βλ) - Κων/νος Κυδωνιάτης (πιάνο).
3. 4.3.1954, Αθήνα «Παρνασσός» Βολωνίτης (βλ) - Κυδωνιάτης (πιάνο).
4. ...1974, Αθήνα, ΚΟΑ, Ειρήνη Δρακοπούλου (βλ).
5. 13.6.1977, Θεσ/νίκη, ΚΟΘ, Ε. Δρακοπούλου (βλ) - Κάρολος Τρικολίδης (διευθ.).
6. 19.12.1983, Αθήνα «Παλλάς» ΚΟΑ, Σ. Ράντος (βλ) - Α. Συμεωνίδης (διευθ.).
7. 17.11.2004, Θεσ/κη «Κέντρο μουσικής Δήμου Θεσ/νίκης», Δημοτική ορχήστρα Θεσ/κης, Γ. Δεμερτζής (βλ) - Β. Φιδετζής (διευθ.).
8. 17.10.2007, Αθήνα ΜΜΑ, Ορχήστρα του Εθνικού Θεάτρου του Βελιγραδίου, Γ.Δεμερτζής (βλ) - Β. Φιδετζής (διευθ.).

Ηχογραφήσεις:

1. 1956, Αθήνα, ΣΟΕΙΡ Νικ. Δικαίος (βλ) - Α. Παρίδης (διευθ.).
2. 6.1977, Αθήνα, ΣΟΕΡΤ Σπύρος Ράντος (βλ) - Β. Φιδετζής (διευθ.).
3. 28.10.1979, Αθήνα, ΣΟΕΡΤ Σ. Ράντος (βλ) - Β. Φιδετζής (διευθ.).

Το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα του Νεζερίτη γράφτηκε περίπου ανάμεσα στις χρονολογίες 1942-1943. Ήδη από τη δεκαετία του 1940 τα εθνικά στοιχεία στη μουσική του Νεζερίτη περνούν σε δεύτερη μοίρα. Η ιδιαίτερη βαρύτητα που δίνει ο ίδιος στη μορφή και τα χαρακτηριστικά της, τον στρέφει στον νεοκλασικισμό.²⁸ Γι'

το ΜΜΑ 2007 (Ελληνικές Μουσικές Γιορτές). Συμμετείχε η ορχήστρα της όπερας του Βελιγραδίου με εκτέλεση από τον σολίστα Γ. Δεμερτζή και μαέστρο τον Β. Φιδετζή.

²⁷ Τρικούπης Αθανάσιος, *Ανδρέας Νεζερίτης (1897-1980): Η ζωή και το έργο του*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ, Θεσ/κη 2008, σ. 116.

²⁸ ο.π., σ. 435.

αυτό και το έργο αυτό αφήνει μια αίσθηση λυρικότητας, ευαισθησίας και ρομαντισμού στο άκουσμά του.

Παρ' όλο που ο Νεζερίτης, σαν συνθέτης, ανήκει στην «Εθνική Σχολή», μπορούμε να πούμε πως δεν αφομοιώνει σ' αυτό το έργο του τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα αυτής. Για παράδειγμα, οι ρυθμοί που χρησιμοποιεί είναι καθαρά συμβατικοί 3/4, 2/4, 4/4 (με κάποιες αλλαγές σε 5/4) και όχι οι ελληνικοί χορευτικοί όπως 7/8, 9/8 κ.λπ.

Επίσης, σε πολλά σημεία της ανάπτυξης και των δύο μερών (α' και γ') παρατηρούμε εναλλαγή των τονικοτήτων μέσα από χρωματικές μετατροπές και όχι τόσο το στοιχείο της τροπικότητας (όσον αφορά το πεδίο της αρμονίας). Βέβαια, το χαρακτηριστικό διάστημα του τριημιτονίου χρησιμοποιείται αρκετά συχνά και γίνεται αντιληπτό μέσα από τις μακρόσυρτες μελωδίες των θεμάτων.

Η μορφή που ακολουθεί κάθε μέρος είναι τυπική και δεν παρουσιάζει πρωτοτυπία (α' μέρος: σονάτα, β' μέρος: lied, γ' μέρος: σονάτα).

Το αργό μέρος θα μπορούσαμε να το αντιπαραβάλλουμε με τα δύο ακραία, ως διάλειμμα-intermezzo λόγω της έκτασής του, το οποίο όμως ευτυχώς συμπυκνώνει τις ιδέες, έτσι ώστε να αποτελεί ουσιαστική αντίθεση και με το πρώτο παθητικό allegro, αλλά και με το τρίτο «γρήγορο» (vivace: ζωνρό) που έπεται.

Διάρκεια: περίπου 22 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε λα, 2 φαγκότα, 4 κόρνα σε φα, 2 τρομπέτες σε ντο, τύμπανα, έγχορδα.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Α΄ ΜΕΡΟΣ: Allegro con passione

ΜΟΡΦΗ

Έκθεση μ. 1-50

Α΄ θεματική ομάδα μ. 1-37

Β΄ θεματική ομάδα μ. 38-50

Ανάπτυξη μ. 51-140

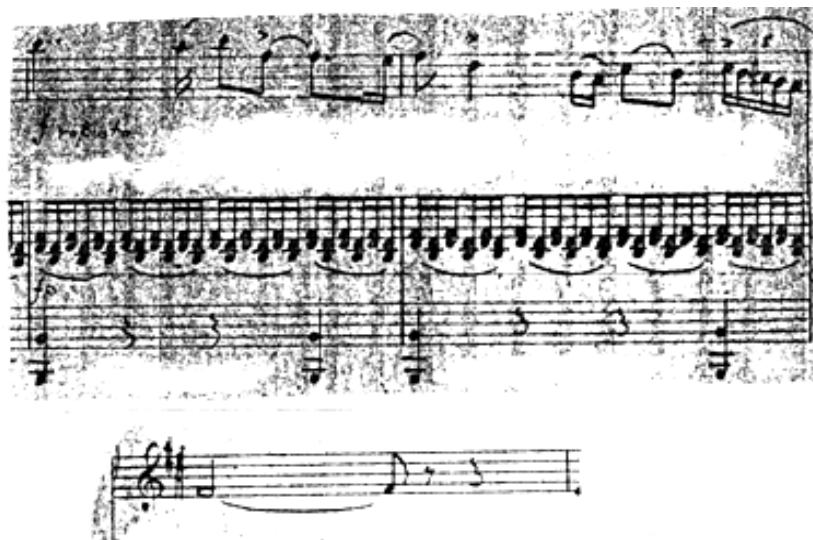
Γέφυρα μ. 133-140

Επανάθεση μ. 141-τέλος

cadenza βιολιού μ. 224-τέλος.

Το μέρος ξεκινά με την έκθεση του α΄ θέματος, στην αρχή από το solo και ύστερα από τη συνοδεία (Παράδειγμα 1-2). Το θέμα αυτό είναι ζωηρό, ως προς τον χαρακτήρα του, με στοιχεία από την ελληνική δημοτική μουσική (διάστημα τριημιτονίου, πεντάηχο δέκατων έκτων, χρήση συγχοπών). Γι' αυτό, έρχεται σε αντίθεση με το εκφραστικό β΄ θέμα που θα ακολουθήσει (Παράδειγμα 3). Λυρικό, με μελωδίες που απλώνονται και τονικό, ως προς την αρμονία του.

Παράδειγμα 1 - Α' θέμα στο βιολί.



Παράδειγμα 2 - Θέμα στη συνοδεία.

Handwritten musical score for Piano accompaniment. The score is written for piano and includes a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line is marked "A TEMPO ΑΙΘΕΡΑ" and "rigorato". The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Παράδειγμα 3 - Β' θέμα (ενδεικτικό μοτίβο).



Η ανάπτυξη ξεκινά στο μ. 51 παρουσιάζοντας ένα νέο θέμα και διαρκεί περίπου 100 μέτρα. Ως προς την αρμονία, έχουμε να παρατηρήσουμε ότι κυριαρχούν οι μετατροπίες. Ενορχηστρωτικά, όλα χρησιμοποιούνται για χάρη ενός εκλεπτυσμένου ηχητικού αποτελέσματος (κορυφώσεις μετά από ανοδικά περάσματα, μ. 155-157 και χρήση προσαγωγή ντο # → ρε, μ. 170). Τρίλιες, τονισμοί σε συγχορδίες, τετράφωνες συνηγήσεις, κλιμακωτά περάσματα, νότες *aroggiature*, έντονες χρωματικές αλλοιώσεις αλλά όχι απότομες κ.ά., στηρίζουν το ηχητικό οικοδόμημα του τμήματος και μας δίνουν μια ιδέα για την *cadenza* που θα ακολουθήσει. Μια γέφυρα επτά μέτρων μας συνδέει με το τμήμα της επανέκθεσης, όπου εμφανίζεται ξεκάθαρα το α' θέμα (Παράδειγμα 4) και επανέρχεται στη συνέχεια (μ. 146 και μ. 159 στη γραμμή της alto). Αξιοσημείωτη είναι η εκτενής *cadenza* του α' μέρους με τη δεξιοτεχνική αντιμετώπισή της από τον συνθέτη, κρατώντας βέβαια τις ισορροπίες.

Παράδειγμα 4. Αρχή Επανεκθεσης.



Για 32 μέτρα απουσιάζει οποιαδήποτε μετρική ένδειξη και ο ρυθμός δίνεται μόνο με την χρήση ενδείξεων ταχύτητας, όπως: *allargando*, *accelerando*, *ad libitum*, *rallentando*, *a tempo*...

Η γενική παρατήρηση *quasi adagio* ($\text{♩} = 96$), αποτελεί τον σκελετό πάνω στον οποίο θα πλεχθεί ολόκληρη η *cadenza*. Στην αρχή, διακρίνονται στοιχεία του α' θέματος (Παράδειγμα 5).

Παράδειγμα 5. Cadenza βιολιού (Α' θέμα διανθισμένο).

Στο σημείο με την ένδειξη «tempo I ad lib.» παρατηρούνται αντιστικτικά μοτίβα, ενώ γενικά ελάχιστοι χρωματισμοί χρησιμοποιούνται (*f*, *mp*, *cresc.*, *p*, *ff*). Όσον αφορά τώρα στη χρωματικότητα των μελωδιών, στο πρώτο μισό της *cadenza* το βάρος πέφτει στη χρήση διέσεων, ενώ στο δεύτερο μισό χρησιμοποιούνται κυρίως αναιρέσεις και υφέσεις. Οι κάθετες συγχορδίες προς το τέλος, λειτουργούν ως σκαλοπάτι που οδηγεί στην κορύφωση και την ένταση. Η καθυστέρηση του αρμονικού ρυθμού επιβραδύνει την ροή του έργου μέχρι την κορώνα, όπου μετά θα μπει ξανά ολόκληρη η ορχήστρα για να κλείσει το α' μέρος.

Β' ΜΕΡΟΣ: Lento molto sostenuto e cantabile (♩ = 50)

ΜΟΡΦΗ

A μ. 1-19

B μ. 19-47

A μ. 48-72

Τα τρία τμήματα (A, B, A) είναι περίπου ίσα σε έκταση. Παρατηρείται, λοιπόν, μία εσωτερική ισορροπία μέσα στο μέρος.

Το α' θέμα στη ρε μείζονα (Παράδειγμα 1), θα εμφανιστεί ξανά με την επαναφορά του A, αρχικά δύο οκτάβες ψηλότερα και από τη δεύτερη φράση και μετά στο ίδιο ύψος με την αρχή (Παράδειγμα 4).

Παράδειγμα 1. Α' θέμα (A).



Παράδειγμα 4. Α' θέμα 2 οκτάβες ψηλότερα (A).



Το Β τμήμα, λίγο πιο γρήγορο, δείχνει από νωρίς τον μετατροπικό του χαρακτήρα (Παράδειγμα 2). Εδώ, επεξεργάζεται ο συνθέτης σε διαφορετική τονικότητα τα μουσικά στοιχεία που επιθυμεί να αντιπαραβάλει με το τμήμα Α, παρουσιάζοντας και κάποια διαφορετική μελωδία. Το επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο στο solo βιολί, περνά και στη συνοδεία και έτσι αποτελεί συνδετικό κρίκο των τμημάτων (Παράδειγμα 3).

Παράδειγμα 2. Τμήμα μεγαλύτερης κινητικότητας (Β).
(δικαιολογημένα μόνο και μόνο για χάρη της επεξεργασίας)



Παράδειγμα 3. Επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο
ως συνδετικός κρίκος των τμημάτων.





Το μέρος τελειώνει όταν μετά την κορώνα ακολουθεί ολιγόμετρη coda σε συνδυασμό με μια μικρή cadenza από το βιολί. Το κλείσιμο γίνεται ήρεμα σε δυναμική *ppp*.

Γ' ΜΕΡΟΣ: Molto vivace

ΜΟΡΦΗ

Έκθεση	μ. 1-96
Α' θεματική ενότητα	μ. 1-46
Β' θεματική ενότητα	μ. 47-96
Ανάπτυξη	μ. 97-186
Στοιχεία β' θέματος	μ. 102-109
Μετατροπική ενότητα	μ. 109-178
Γέφυρα-σύνδεση	μ. 178-185
Επανεκθεση	μ. 186-268
Coda	μ. 247-268

Το γ' μέρος του κοντσέρτου ξεκινά με την έκθεση και τις δύο θεματικές ενότητες (Παράδειγμα 1-2) σε απόλυτη ισορροπία (Α:46 μέτρα, Β:48 μέτρα). Τα ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα που απαρτίζουν την κάθε ενότητα αποτελούνται κυρίως από ομάδες 16ων, δίνοντας έτσι την ταχύτητα και τη ζωνηράδα στο ύφος του μέρους. Το κλασικό μέτρο 2/4 ακολουθεί τα συμβατικά πρότυπα της μορφής σονάτας.

Παράδειγμα 1. Α' θεματική ενότητα (χαρακτηριστικό μοτίβο).



Παράδειγμα 2. Β' θεματική ενότητα (δομικό ρυθμικό μοτίβο).



Η αρχή της ανάπτυξης μάς βρίσκει με κυρίαρχο το μοτίβο της β' θεματικής ενότητας (Παράδειγμα 3), ενώ λείπει εντελώς οποιοδήποτε στοιχείο από την α' θεματική ενότητα. Από το μ. 133 ξεκινά μετατροπική ενότητα με αλληπάλληλες αλλοιώσεις σε κάθε μέτρο (Παράδειγμα 4). Ακολουθεί ένα μεταβατικό κομμάτι δέκα μέτρων που μας εισάγει στην επανέκθεση και το μ. 186 (Παράδειγμα 5). Εδώ, υπάρχουν στοιχεία και από τις δύο θεματικές ενότητες. Η coda των μέτρων 247-268 θα κλείσει το μέρος. Παρατηρείται απουσία της cadenza στο βιολί.

Παράδειγμα 3. Αρχή ανάπτυξης (μοτίβο β' θέματος).

A musical score for piano and violin. The piano part is in the upper system, and the violin part is in the lower system. The piano part has a tempo change from 'mod.' to 'Rit.' and a key signature change from one sharp to one flat. The violin part has a tempo change from 'mod.' to 'A TEMPO' and a key signature change from one sharp to one flat. An arrow points from the piano part to the violin part. The violin part has a tempo change from 'mod.' to 'A TEMPO' and a key signature change from one sharp to one flat.

Παράδειγμα 4. Μετατροπικό τμήμα.



Παράδειγμα 5. Επανέκθεση (στοιχεία α' θέματος).



Ενορχηστρωτικά, κρίνοντας μόνο από την μεταγραφή που έγινε για βιολί και πιάνο, παρατηρείται μια πληθωρική γραφή η οποία δεν υπολείπεται σε τίποτα από την ορχηστρική απόδοση του έργου. Απεναντίας το πιάνο, παρ' ότι συνοδευτικό όργανο, αναδεικνύει μέσα από χρήση τεχνικών τον δεξιοτεχνικό του χαρακτήρα.

Αντιπαραθέτουμε τα μορφολογικά πλάνα όπως τα παρουσιάζει ο Θανάσης Τρικoupης στη διατριβή του (σ. 325-346).

A' ΜΕΡΟΣ (Διθεματική φόρμα της κλασσικής σονάτας)

Έκθεση μ. 1-73 (cadenza μ. 1-48)

Ανάπτυξη μ. 73-139

Επανάθεση μ. 140-222

Γέφυρα μ. 223-234

B' ΜΕΡΟΣ (Lied)

A μ. 1-10

 μ. 11-19 (παραλλαγμένη επανάληψη)

B μ. 20-41

 μ. 42-47 (γέφυρα)

A μ. 48-61

 coda μ. 68-72

Γ' ΜΕΡΟΣ (rondo - σονάτα)

Θέμα A μ. 1-21

Σύνδεση μ. 22-46

Θέμα B μ. 47-50

Ανάπτυξη μ. 51-124

Θέμα A μ. 125-136

Σύνδεση μ. 137-176

Θέμα B μ. 177-215 (σύνδεση - κατάληξη)

Coda μ. 216-269

Το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα του Νεζερίτη διακρίνεται για την αξιοθαύμαστη άνεση και οικονομία θεματικής πλοκής και την ιδιαίτερα πλούσια ορχηστρική υποστήριξη. Η κλασική στερεότητα της κατασκευής και η εκφραστική ειλικρίνεια αποτελούν στοιχεία χαρακτηριστικά της γραφής του συνθέτη. «Η έμπνευσις δεν λείπει απ' το ελληνικό αυτό κοντσέρτο...», σημειώνει η Αλεξάνδρα Λαλαούνη.²⁹

Με την ευκαιρία συναυλίας στην αίθουσα του Ωδείου Αθηνών με έργα του νέου συνθέτη Ανδρέα Νεζερίτη, ο Καλομοίρης είχε γράψει τα εξής: «... χαιρετίζω με πραγματική συγκίνηση την εκδήλωση ενός νέου μουσικού συνθέτου όπως ο κ. Νεζερίτης [...]», και στη συνέχεια: «Ο κ. Νεζερίτης είναι από τους νέους εκείνους που έκαναν σκοπό της ζωής τη σύνθεση της μουσικής, εργάζεται πάντα με μεγάλη αυτοθυσία και ενθουσιασμό και ελπίζω πως η εξέλιξις του θα δικαιολογήσει τις ελπίδες που μας δίνει η παραγωγή του ως σήμερα»³⁰.

2.1.2. ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ³¹

Ο Μανώλης Καλομοίρης, θεμελιωτής της ελληνικής εθνικής σχολής στα μουσικά δρώμενα της χώρας, χαρακτηρίζεται από έντονη πληθωρικότητα και ενορχηστρωτικό όγκο, ενώ οι μελωδικές και ρυθμικές του αφετηρίες βρίσκονται στην ελληνική δημοτική μουσική (συγκεκριμένα, χρησιμοποιεί κλίμακες του δημοτικού τραγουδιού προσαρμοσμένες πάντοτε στο συγκεκριμένο ευρωπαϊκό σύστημα)³².

²⁹ Πολυφωνία, Άνοιξη 2010, σ. 8.

³⁰ Μόσχου Μ. Μαρία, *Ο Μανώλης Καλομοίρης ως μουσικοκριτικός*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2014, σ. 191.

³¹ Ο Μανώλης Καλομοίρης (14.12.1883 Σμύρνη - 3.4.1962 Αθήνα), θεμελιωτής της ελληνικής εθνικής σχολής στα μουσικά δρώμενα της χώρας, από μικρός εκδήλωσε τα μουσικά του χαρίσματα. Σπούδασε στην Αθήνα πιάνο με τον Τ. Ξανθόπουλο (1894-1899) και στη συνέχεια με τη Σοφία Σπανούδη στην Κων/λη (1899-1900).

Πρωτοεμφανίζεται ως συνθέτης στην Ελλάδα στις 11.6.1908, με την ιστορική συναυλία στο Ωδείο Αθηνών και από το 1910 συμμετέχει ενεργά στα καλλιτεχνικά και παιδαγωγικά πράγματα του τόπου και της εποχής του. Γίνεται καθηγητής πιάνου, αρμονίας και ανώτερων θεωρητικών στο Ωδείο Αθηνών, από το 1911 ως το 1919, οπότε αποχωρεί και μετέχει στην ίδρυση του Ελληνικού Ωδείου. Το 1926, αποχωρεί και από το Ελληνικό Ωδείο, ιδρύοντας το Εθνικό Ωδείο, το οποίο διευθύνει ως το 1948. Το 1945, έγινε ακαδημαϊκός. Χάρη στην ευφυΐα και τη διπλωματικότητα του χαρακτήρα του, κατέλαβε πολλές διοικητικές θέσεις (Γενικός διευθυντής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών...), ενώ του απονεμήθηκαν αρκετές ελληνικές αλλά και ξένες τιμητικές διακρίσεις (Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών-1919).

³² Η Σπανούδη χαρακτηρίζει τον Καλομοίρη ως «μελωδιστή-εφευρέτη», καθώς παρατηρεί αφενός την αδιαφορία για τη ρυθμική και μουσική ανομοιογένεια & αμετροέπεια και αφετέρου την περίτεχνη επεξεργασία των μελωδιών του (Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, «Ιδεολογία και αισθητική δημιουργία

Υπήρξε πολυγραφότατος, καθώς στο ενεργητικό του συγκαταλέγονται 222 έργα. Δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη μορφή του κοντσέρτου. Συνέθεσε ένα κοντσέρτο για πιάνο και το περίφημο «κοντσερτάκι» για βιολί και ορχήστρα.

Διάρκεια: περίπου 16.30 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: 2 φλάουτα, όμποε, κλαρινέτο σε λα, φαγκότο, 2 κόρνα, 2 τρομπέτες, κρουστά, έγχορδα.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Α΄ ΜΕΡΟΣ: Allegro vigoroso

ΜΟΡΦΗ

ΕΚΘΕΣΗ

Α΄ θέμα → ενότητες 1-4

Γέφυρα

Β΄ θέμα → ενότητες 6-9

Γέφυρα

ΑΝΑΠΤΥΞΗ

Μετατροπές, έντονη χρωματικότητα, παραλλαγμένα ρυθμικά στοιχεία μοτίβων του θέματος → ενότητες 10-13.

Κανονική επεξεργασία θέματος → ενότητες 13-14.

Γέφυρα

ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ

Β΄ θέμα (λυρικό) → ενότητες 18-20.

Α΄ θέμα (solo βιολί) → ενότητες 20-21.

CODA

Το πρώτο μέρος έχει μορφή σονάτας. Είναι γραμμένο σε ρυθμό 7/8, ο οποίος στην παραδοσιακή μουσική χρησιμοποιείται συχνά.

Στην αρχή παρουσιάζεται το κυρίως θέμα, το οποίο αποτελείται από 16 μέτρα.

Το solo βιολί παρουσιάζει στην αρχή το πρώτο θέμα. Το κυρίως μοτίβο (τα δύο πρώτα μέτρα, Παράδειγμα 1) περιλαμβάνει το ρυθμικό κύτταρο του θέματος και γενι-

στο έργο του Μανώλη Καλομοίρη με παράδειγμα το *Δαχτυλίδι της μάνας*», στο: Χαρά Καλομοίρη (επιμ.), *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική-Κείμενα από και για τον Καλομοίρη*, Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», Σάμος 1997, σ. 79.)

κότερα όλο του χορού, ο οποίος παράγεται από αυτό. Είναι μελωδικό, αλλά αλλάζει διαρκώς όπως στο μέτρο 9 (Παράδειγμα 2). Η διεύθυνση των μελωδικών γραμμών είναι φανερή στα πρώτα οχτώ μέτρα. Το θέμα αυτό είναι χτισμένο σύμφωνα με τη μορφή της πρότασης (α, α', β, γ → 4+4+4+4).

Παράδειγμα 1. Θέμα.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Allegro Vigoroso". The score is written on ten staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed from top to bottom are: Fl. I-II, Ob. I-II, Clar. I-II in B, Fag. I-II, Corni I-II III-IV F, Trombe I-III C, Timpani, Viol. Solo, Viol. I, Viol. II, Viola, Cello, and K. Basi. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte) and "p" (piano). The score is written in a clear, legible hand, typical of a composer's manuscript.

Παράδειγμα 2.



Ακολούθως, το βιολί φανερώνει τη δεξιοτεχνία του και κοσμεύει το θέμα χρωματικά ενώ συνοδεύεται από την ορχήστρα στο κυρίως μοτίβο του θέματος. Το solo βιολί συντίθεται αρχικά, από μία ποικιλία στις οκτάβες του θέματος και μετά σε διπλά πιασίματα, όπου η ορχήστρα υποστηρίζει το solo μέρος μελωδικά και ρυθμικά (Παράδειγμα 3, ντουέτο βιολιού με φαγκότο).

Παράδειγμα 3. Β3 Μοτίβο θέματος που εξελίσσεται στο φαγκότο.

A musical score for a double bass and orchestra. The double bass part is written on a single staff with a bass clef. It begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The orchestra part is written on multiple staves, including strings and woodwinds. The score includes dynamic markings such as 'p', 'f', and 'pp'. The tempo is marked 'tempo'. The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

Χρησιμοποιούνται, δηλαδή, οι τονικότητες λα ελάσσονα, σολ ελάσσονα, σιβ μείζονα, μι ελάσσονα, όπως και τα συνήθη διαστήματα (2^{ας}, 3^{ης}). Αυτός ο τρόπος της θεματικής επεξεργασίας διατρέχει όλη τη φράση.

Μετά από ένα σύντομο tutti συνεχίζει να παίζει ο σολίστ. Ρυθμικά κοφτά μοτίβα από το κόρνο (Παράδειγμα 4) θυμίζουν ηπειρώτικα κρουστά.

Παράδειγμα 4. Ρυθμικά μοτίβα (γραμμή κόρνο).

Μέχρι εδώ, η ορχήστρα έχει συνοδεύσει διακριτικά με tremolo και pizzicati στα έγχορδα και με μακρείς κρατημένους τόνους στα πνευστά. Τώρα, ακολουθεί ένα επεισόδιο ορχήστρας. Ένα tutti, που έρχεται σαν μία αναπάντεχη έκρηξη. Την forte είσοδο των πνευστών, ακολουθούν τα βιολιά και οι βιόλες. Το κυρίαρχο ρυθμικό μοτίβο και ο κανόνας του (Παράδειγμα 5, φλάουτο, κλαρινέτο, φαγκότο, έγχορδα), καθιερώνονται στη θέση αυτή ως στοιχείο δομικής διαμόρφωσης.

Παράδειγμα 5. Κανόνας.

- 19 -

ΚΑΝΟΝΑΣ

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Clar. I & II
Fag. I
H. I & II
Corngl. I & II
V. Solo.
V. I.
V. II
Viola
Cello
K. Bassi
D. Bassi

Fl. I
Ob.
Clar. I
Fag.
H. I & II
Corngl. I & II
V. Solo.
V. I.
V. II
Viola
Cello

Αυτό το ρυθμικό μοτίβο εμφανίζεται κυρίως στα πνευστά, όπου καμιά φορά επίσης, επαναλαμβάνονται όπως ένα ostinato (Παράδειγμα 3, φλάουτο, κλαρινέτο). Στα πνευστά, διευρύνονται τα διαστήματα με μεγάλα πηδήματα από αυξημένα και ελαττωμένα διαστήματα, ενώ στα έγχορδα κυριαρχεί το διάστημα της μικρής δευτέρας. Στη συνέχεια έχουμε την παρουσίαση του β' θέματος από το όμποε για 9 μέτρα. Αριθμητικά το β' θέμα είναι το μισό περίπου από το α' θέμα.

Η ορχήστρα διακόπτει συχνά και προσεκτικά τον ξέφρενο αυτοσχεδιασμό του solo βιολιού. Τα βιολιά της ορχήστρας παίζουν ένα συνοδευτικό tremolo και τα πνευστά επαναλαμβάνουν staccato όγδοα (Παράδειγμα 6). Τα τύμπανα, τα τρομπόνια και οι τρομπέτες συμπληρώνουν με forte. Αμέσως όμως επιστρέφει η δυναμική. Τα πνευστά με επαναλαμβανόμενα δέκατα έκτα, ενώ οι βιόλες με τρίλιες και tremolo θα συνοδεύσουν. Τα κυρίαρχα διαστήματα εδώ είναι τα αυξημένα. Όλο και περισσότερα πνευστά γίνονται κοινωνοί σε αυτό που συμβαίνει.

Παράδειγμα 6. Tremoli, sul ponticello - Χρωματικότητα στη γραμμή των εγχόρδων.



Το solo βιολί συνδυάζει αυτό το πέρασμα της ορχήστρας με μια ήσυχη μελωδική γραμμή. Προκύπτει ένα σύντομο ντουέτο μεταξύ βιολιού και του φλάουτου, ενώ η ορχήστρα συνοδεύει με κρατημένες νότες και pizzicati. Βαθμιαία αυξάνεται η ένταση, επανέρχονται οι δραματικές παύσεις της cantilena του solo βιολιού και καταλήγουμε σε ένα fortissimo. Ακολουθεί μία σύντομη cadenza, στην οποία το solo βιολί με μελίσματα glissandi και μικροδιαστήματα μιμείται τη θεατρική συμπεριφορά του αυτοσχεδιασμού ενός παραδοσιακού οργανοπαίκτη (Παράδειγμα 7).

Παράδειγμα 7. Αυτοσχεδιασμός.



Η cadenza τελειώνει σε μία κορώνα, η οποία συνδυάζει την απλή και ήσυχη, μελωδική γραμμή με τους τεχνικά ομοιογενείς συγκοπικούς ρυθμούς από τα βιολιά της ορχήστρας. Τα τσέλα και τα μπάσα συνοδεύουν εναλλασσόμενα με ένα χρωματικό μοτίβο από δέκατα έκτα. Με ένα ξαφνικό crescendo αναλαμβάνει η ορχήστρα το «μοτίβο του τυμπάνου» από το ξυλόφωνο και εκρήγνυται σε ένα δραματικό τριπλό forte. Το «μοτίβο του τυμπάνου» αποτελεί σ' αυτό το σημείο της απροσδόκητης κορύφωσης, σημαντικό δομικό στοιχείο. Επαναλαμβάνεται διαρκώς από όλα τα όργανα με αυξανόμενη ένταση.

Νευρικές staccato εμφανίσεις πνευστών έρχονται σε αντίθεση με τις ευρείες μελωδικές γραμμές στο solo μέρος και συμβάλλουν στην κλιμάκωση της δυναμικής σε αυτή τη θέση. Το solo βιολί ανεβαίνει πιο ψηλά και μεσουρανεί τελικά το «μοτίβο του τυμπάνου», το οποίο αναλαμβάνει η ορχήστρα οδηγώντας σε ένα δεύτερο tutti σε *fff*. Από εκεί, το «μοτίβο του τυμπάνου», συνεχίζει στα φλάουτα και τα κρουστά, ενώ στα υπόλοιπα πνευστά εμφανίζεται το ρυθμικό μοτίβο του θέματος και η αναστροφή του. Το solo βιολί παίζει για μερικά μέτρα και στη συνέχεια διακόπτεται για ακόμη μία φορά από την ορχήστρα.

Σε αυτή τη θέση tutti όλα τα έγχορδα συναντώνται σε ένα έντονο tremolo, ενώ τα πνευστά εξελίσσουν μία σχέση ανεξαρτησίας μεταξύ τους. Οι μεμονωμένες, ακριβείς είσοδοι, οδηγούν σε μία έκρηξη της ορχήστρας, η οποία εξέχει για τη, μη προφανή μέχρι σήμερα, πολυμορφία στα ηχοχρώματα.

Το tempo αλλάζει: Ένα κρουστό ξεκινά να επαναλαμβάνει ένα αργό, ρυθμικά διαρθρωμένο μοτίβο, όπως ένα ostinato. Το solo βιολί εμφανίζεται με το μοιρολόι στη μορφή μιας επανάληψης. Στη συνέχεια, επαναλαμβάνει ένα, στο ύφος της παραδοσιακής μουσικής, κρατημένο μοτίβο, το οποίο διαφοροποιείται ολοένα και περισσότερο. Οι τόνοι φα#, λα και σι επαναλαμβάνονται και εμπλουτίζονται με «στολίδια». Την κορύφωση της τελευταίας επανάληψης διαμορφώνει ένα glissando, το οποίο καταλήγει σε μια μελωδία που αποτελείται από τους τόνους φα#, λα και σι (Παράδειγμα 8).

Παράδειγμα 8.



Η ορχήστρα διακόπτει με ένα επεισόδιο, όπου όλα τα έγχορδα παίζουν tremolo. Ο σολίστ συνεχίζει να παίζει με αυτοσχεδιαστική διάθεση και φτάνει σε *tenuti* ακόρντα έντασης *fff*, τα οποία υιοθετούνται από την ορχήστρα. Τα όμποε και τα φαγκότα παραλαμβάνουν το ρυθμικό μοτίβο του θέματος και το εξελίσσουν. Η ενορχήστρωση του μουσικού μέρους σε αυτό το σημείο παρουσιάζει παραλληλισμούς με το ξεκίνημα του κομματιού: Χρωματικές αλλοιώσεις και tremolo στα βιολιά. Η ορχήστρα οδηγείται σε δυναμική *riano* και το πρώτο μέρος σβήνει με ένα σύντομο όγδοο.

B' ΜΕΡΟΣ : Intermezzo- Allegretto

ΜΟΡΦΗ

A: Ενότητες 22-27

Γέφυρα: Ενότητες 28-29

B (Ανάπτυξη): Ενότητες 30-36 (Ενισχυμένος ο ρόλος των πνευστών, χρωματικά σχήματα με κλίμακες & αλλοιώσεις).

A: Ενότητες 36-40

Coda: Ενότητες 39-40

Το δεύτερο μέρος, γραμμένο σε μορφή lied, ανοίγει με μία σύντομη εισαγωγή της ορχήστρας. Τα κρουστά παίζουν ρυθμικά πυκνά μοτίβα και το φαγκότο με τα έγχορδα συνοδεύουν με ζωηρά staccato (όγδοα). Τα πνευστά εδώ, παίζουν κάτι σύντομο. Το solo βιολί αρχίζει με ένα θέμα, στο οποίο οι συγκοπές και οι τονισμοί προσδίδουν ένα χορευτικό, ζωηρό ρυθμικό χαρακτήρα. Η μελωδία είναι τόσο απλή, όπως αυτή ενός παιδικού τραγουδιού και αποτελείται μόνο από τρεις τόνους: λα μείζονα, ρε μείζονα, ντο μείζονα.

Αυτοί οι κύριοι τόνοι του θέματος συνοδεύονται από γειτονικούς τόνους, οι οποίοι φωτίζουν πάντα διαφορετικά τη μονοφωνική γραμμή της μελωδίας, χωρίς όμως να την αλλοιώνουν. Ο τόνος ντο, ως ο κύριος τόνος της μελωδίας, υφαίνει το θέμα στο σύνολό του. Σημαντικά στο θέμα, όπως και σε ολόκληρο το μέρος, είναι τα διαστήματα δευτέρας και τρίτης (Παράδειγμα 1).

Παράδειγμα 1. Τμήμα Εγχορδων (διαστήματα 2ας-3ης)

The image shows a musical score for a string ensemble. The staves are labeled V.Solo, V.I, V.II, Viola, Cello, and K.B.S. (Double Bass). The music is written in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are staccato markings (stacc.) above some notes, indicating a short, detached sound. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Μετά από μία αναπνοή, η οποία προηγείται των τρήχων ογδόων στην τρομπέτα, συνεχίζει να παίζει το solo βιολί. Η ορχήστρα, όμοια με το πρώτο μέρος, εμφανίζεται στο προσκήνιο μόνο όταν δεν παίζει το solo βιολί. Με άλλα λόγια συνοδεύει διακριτικά και υποστηρίζει κυρίως με τα κρουστά τον χορευτικό χαρακτήρα. Εδώ (Παράδειγμα 2), κρατάει η υψηλότερη φωνή μία νότα (η ρε), ενώ η χαμηλότερη φωνή απαγγέλει μια πιο απλή μελωδία, αποτελούμενη από δύο νότες. Σχηματίζεται μία φράση οκτώ διαστημάτων, όπου υπερσχύουν τα διαστήματα δευτέρας και τρίτης. Πολλές συγκοπές και συχνοί τονισμοί εμφανίζουν μία συγγένεια με την προηγούμενη θεματική φράση.

Παράδειγμα 2. Συνοδεία με tremoli από α', β' βιολιά/βιόλες.



Στη νέα φράση δεν βρίσκεται το τονικό ύψος στο προσκήνιο, αλλά ο ρυθμός. Λόγω των πυκνών ρυθμικών του μοτίβων, το βιολί ακούγεται όπως ένα κρουστό. Το όμποε και τα κλαρινέτα, απαντούν με δύο όγδοα και τα βιολιά και οι βιόλες ακολουθούν.

Τα πρώτα βιολιά παίζουν την αναστροφή (καθρέφτης) του μοτίβου όγδοων του όμποε. Το ταμπουρίνο κάνει crescendo μέχρι την αρχή του επόμενου μέτρου και προετοιμάζει την είσοδο του solo βιολιού, το οποίο εισέρχεται με μια νέα λυρικο-μελωδική φράση. Για ένα σύντομο χρονικό διάστημα επιστρέφει η αυτοσχεδιαστική διάθεση του πρώτου μέρους με ένα χαρακτηριστικό ισοκράτημα και μια αργά κινούμενη πρώτη φωνή, η οποία οδηγεί σε μία κορώνα. Με ένα γρήγορο glissando και συγκοπικά τονισμένα τέταρτα το βιολί αναδεικνύεται και πάλι. Το ρυθμικό μοτίβο, το οποίο είναι ήδη γνωστό από το θέμα (Παράδειγμα 3), όπως επίσης και τα άλλα μοτίβα με τους, πρωτόγνωρα εκκεντρικούς, ρυθμικούς συνδυασμούς όγδοων φανερώνουν τη συγγένεια με το αρχικό μοτίβο.

Παράδειγμα 3. Κανόνας.

Η ορχήστρα μιμείται αυτά τα ρυθμικά μοτίβα. Τα κόρνα και οι τρομπέτες απαντούν με τρία όγδοα στο ίδιο ύψος (θέμα στα κόρνα, Παράδειγμα 4). Τα βιολιά και οι βιόλες ακολουθούν με μια κατιούσα μελωδική γραμμή. Το βιολί κρατά μία βασική νότα στην ψηλότερη φωνή (το ντο), ενώ η χαμηλότερη φωνή κινείται. Στην παράλληλη θέση, η κίνηση της χαμηλής φωνής εμφανίζεται ξανά στο φλάουτο.

Παράδειγμα 4. Θέμα στα κόρνα.

The image displays two staves of musical notation. The top staff is a woodwind section, likely cornets, with a 'Solo' marking. The bottom staff is a string section, with parts for Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses, also featuring a 'Solo' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Οι επιβαλλόμενες επαναλήψεις αυτού του μοτίβου, τόσο στα κόρνα όσο και στο solo βιολί, διακόπτονται από ένα ζωνρό scherzo – solo του φαγκότο (Παράδειγμα 5).

Παράδειγμα 5. Solo φαγκότου.



Το όμποε απαντά στο επόμενο μέτρο μιμητικά, ενώ το φλάουτο συνεχίζει να παίζει το ίδιο μοτίβο. Τα έγχορδα αποκτούν συνοδευτική λειτουργία και τα κρουστά υποστηρίζουν τον ταραχώδη και χορευτικό χαρακτήρα αυτού του tutti. Τα ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα στο φλάουτο, στο όμποε και το φαγκότο επαναλαμβάνονται σαν *ostinati*. Το ύφος εδώ, θα μπορούσε να παρομοιασθεί με ξέφρενο χορό ηπειρώτικου γλεντιού.

Η ένταση αυξάνεται δραματικά και ένα σημαντικό *crescendo* οδηγεί στη νέα είσοδο του solo βιολιού. Το θέμα αλλάζει ρυθμικά και ψηλά. Οι τονισμοί στο ισχυρό μέρος κάθε μέτρου όπως και οι συνοδευτικές φιγούρες των φαγκότων και της βιόλας

κρατούν τον ορμητικό και χορευτικό χαρακτήρα του προηγούμενου tutti. Στη σύντομη cadenza του βιολιού με αυτοσχεδιαστική διάθεση, παίζει ο σολίστ μία ανιούσα γραμμή τετάρτων, η οποία διακόπτεται από κατιόντα staccato μοτίβα ογδόων. Η ανιούσα γραμμή έπειτα, συνεχίζεται για ακόμα μία φορά και οδηγεί τελικά σε μία κορύφωση, η οποία στηρίζεται από την ορχήστρα μέσω ενός τόνου κρατημένου σε fortissimo.

Μετά από ένα decrescendo, η ορχήστρα επιστρέφει στο piano. Το solo βιολί εισέρχεται πάλι και συνοδεύεται από τα δεύτερα βιολιά με ένα επαναλαμβανόμενο «μοτίβο τυμπάνου». Παίζει μία λυρική μελωδία με διπλά πιασίματα, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την ξερή συνοδεία των βιολιών της ορχήστρας. Τα διαστήματα δευτέρας κάθετα (σε όλα τα διπλά πιασίματα) και τα διαστήματα τρίτης και δευτέρας οριζόντια (το ντο κινείται στο λα#, το σι, το ντο κ.λπ.), είναι αυτά που κυριαρχούν.

Το βιολί συνεχίζει χωρίς τη συνοδεία των δεύτερων βιολιών. Μια ανιούσα γραμμή οδηγεί σε λυρικούς τόνους σε υψηλές θέσεις, η οποία διακόπτεται από το «μοτίβο του τυμπάνου». Εδώ, δεν είναι ο χαρακτήρας πια χορευτικός όπως στο προηγούμενο tutti. Τρομπόνια, κόρνα, κλαρινέτα και τρομπέτες επικρατούν με τα glissandi τους σε *ff* δυναμική. Τα φλάουτα και τα όμποε, το ξυλόφωνο και τα δεύτερα βιολιά αρθρώνουν δύο staccato – τέταρτα και κατιούσα κίνηση δευτέρας, η οποία έρχεται σε αντίθεση με τα ακόρντα των υπόλοιπων οργάνων, ενώ το solo βιολί εισέρχεται από τα κοντραμπάσα με ρυθμικά μοτίβα ογδόων και από τα υπόλοιπα όργανα με συγκοπές.

Βαθμιαία, το βιολί συνοδεύεται από όλο και λιγότερα όργανα και τελικώς εγκαταλείπεται. Στην αρχή παίζει αργά μελωδικά μοτίβα σε legato γραμμή, αλλά μετά ακούγονται πάλι οι συγκοπές όπως και τα μοτίβα των ογδόων, τα οποία μας θυμίζουν την αρχή της φράσης. Το solo βιολί απορροφά τον χαρακτήρα τους και υιοθετεί βαθμιαία τον χαρακτήρα ενός κρουστού οργάνου. Η ορχήστρα σχολιάζει με ακόρντα κρουστών σε *f*. Το solo βιολί κάνει την είσοδό του με μοτίβα σε ρυθμό ογδόων και συνοδεύεται διακριτικά από τα πνευστά.

Αναπτύσσονται βαθμιαία πιο δύσκολα δεξιολογικά περάσματα, glissandi. Τα έγχορδα συνοδεύουν με επαναλαμβανόμενα τέταρτα σε *con legno* και τα κρουστά υποστηρίζουν τις ρυθμικές φιγούρες του solo μέρους. Το solo βιολί κορυφώνεται με ακροβατικά δεξιολογικά glissandi. Με αυτά τα βιολιστικά περάσματα συνδέεται ένα μοτίβο, το οποίο μας θυμίζει το θέμα, αποτελείται δηλαδή από δύο τόνους με απόσταση μίας τρίτης, όπου ο πρώτος τόνος είναι ίδιος με τον πρώτο τόνο του θέματος (ντο).

Αυτό το μοτίβο επαναλαμβάνεται και διακόπτεται εκ νέου από ένα tutti, όπου όλα τα όργανα με ξερά, ρυθμικά μοτίβα («μοτίβα τυμπάνου», staccato - όγδοα και τέταρτα) και ένα δραματικό crescendo από pp και ff προετοιμάζουν την είσοδο του σολίστα. Ξεκινά με μία επανάληψη ενός «σκληρού» ακόρντου, το οποίο αποτελείται από αυξημένα και ελαττωμένα διαστήματα. Μετά από μία σύντομη παύση ακούμε το solo βιολί. Οι μεγάλες, από τρίηχα σχηματιζόμενες, legato φράσεις του solo βιολιού οδηγούν κατευθείαν σε μία κορώνα και για μια στιγμή επιστρέφει η μελαγχολική ατμόσφαιρα του πρώτου μέρους. Το δίφωνο solo βιολί εμφανίζει στη μια φωνή ένα ισοκράτημα, ενώ τα άλλα κάνουν αργά glissandi: Μια ονειροπόλα στατική ατμόσφαιρα ξεδιπλώνεται.

Μετά από αυτή τη σύντομη διακοπή συνεχίζει το βιολί την προηγούμενη λυρική μελωδική γραμμή και την ακολουθεί μία σύντομη cadenza. Μια διαπεραστική τρίλια στο solo μέρος λειτουργεί ως βασική φωνή, ενώ μία δεύτερη χαμηλότερη φωνή κάνει glissando ανερχόμενη. Τα έγχορδα συνοδεύουν με ενεργητικά staccato όγδοα. Η τρίλια μετακινείται σε χαμηλότερη φωνή, ενώ οι ψηλότερες φωνές δείχνουν ξεκάθαρα το ισχυρό μέρος κάθε μέτρου με τα τονισμένα τέταρτα. Έγχορδα και πνευστά συνοδεύουν με παρόμοια staccato - όγδοα σε χαρακτήρα scherzo.

Ακολουθεί μία ενότητα tutti, όπου όλα τα όργανα βρίσκονται στην πορεία ενός μεγάλου crescendo. Το πήδημα της αυξημένης εβδομής, όπως και η αργή glissando κίνηση της δευτέρας με την ponticello συνοδεία των έγχορδων δίνουν σ' αυτή τη θέση ένα ιδιαίτερο χρώμα. Η ορχήστρα αντιδρά με ένα tremolo σε ppp, πρώτα στα μπάσα και μετά σε όλα τα έγχορδα. Τα πνευστά παίζουν σύντομα staccato μοτίβα σε ρυθμό ογδόων, τα οποία είναι ήδη γνωστά από το B34. Γίνονται δραματικά crescendi φθάνοντας σε *f f f*, το οποίο υποστηρίζεται από *sf*-ακόρντα πνευστών, προετοιμάζοντας έτσι την κύρια cadenza του μέρους.

Το βιολί ξεκινά την cadenza του με μία αργά κινούμενη κυκλική μελωδική γραμμή. Τα δεξιοτεχνικά glissandi περιστρέφονται πλευρικά μέχρι την υψηλότερη θέση του οργάνου, σημείο που οδηγεί σε μία άγρια ροή από επαναλαμβανόμενα δέκατα έκτα. Ακολουθεί μία αύξουσα γραμμή με τόνους flagolé.

Σε αυτή τη θέση εγκαθίστανται διακριτικά τα έγχορδα της ορχήστρας με pizz., ενώ το solo βιολί τελειώνει την cadenza του με συγκοπικές φιγούρες σε ρυθμικά μοτίβα. Ακολουθεί ένα subito *f f* στα έγχορδα. Τα πνευστά και τα κρουστά αντιδρούν στην ίδια δυναμική. Ένα crescendo στα πνευστά και τα κρουστά ξαφνικά διακόπτεται

και ηχεί ένα ζοφερό χαριτωμένο tremolo τυμπάνου (Παράδειγμα 6). Το τέμπο αλλάζει σε 5/8 και ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει (32^α solo βιολιού).

Παράδειγμα 6. Tremolo στα τύμπανα - Αλλαγή μέτρου σε 5/8.



Τα ξύλινα πνευστά αναλαμβάνουν τη μελωδική γραμμή, ενώ τα χάλκινα ακολουθούν με σουρντίνα σε pp. Το solo συνεχίζει τα δεξιότεχνα του περάσματα προσθέτοντας τώρα και τρίλιες, staccati, ενώ η ομάδα των εγχόρδων προετοιμάζει το κλείσιμο με rpp και φθόγγους pizz (Παράδειγμα 7).

Παράδειγμα 7. Pizzicati, Τρίλιες, προσθήκη σουρντίνας (ppp).

Γ' ΜΕΡΟΣ : Finale giocoso

ΜΟΡΦΗ

ΕΚΘΕΣΗ

Α' θέμα: ενότητες 41-43 {ξύλινα}

Β' θέμα: ενότητες 44-49 {ξύλινα}

Γέφυρα

ΑΝΑΠΤΥΞΗ

Θέμα στα έγχορδα, επανάληψη και κυκλικότητα, ηχητικές και ρυθμικές κορυφώσεις:
ενότητες 52-59 {έγχορδα} -Cadenza

ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ

Α' θέμα: ενότητες 61-63

Β' θέμα: ενότητες 63-τέλος

CODA

Ένα νέο τμήμα ανοίγει. Ακολουθείται η μορφή της σονάτας. Τα έγχορδα εδώ, έχουν τον ρόλο της συνοδείας, ενώ πίκολο και φαγκότο έχουν τη γραμμή του θέματος (Παράδειγμα 1). Το θέμα εκτείνεται για 10 μέτρα, πυρήνας του οποίου αποτελούν τα δύο πρώτα μέτρα. Στη συνέχεια (μ.7-10), ο πυρήνας αυτός διανθίζεται με ποικιλιακές νότες και με ξένους φθόγγους.

Παράδειγμα 1. Θέμα στα πίκολο-φαγκότο.

The image displays a handwritten musical score for a symphony, specifically the first system of staves. The score is marked "giocoso." and "Finale." The staves are labeled as follows: Fl. I, Piccolo, Ob., Clar. (B), Fag. (B), Corno, Tromba, V. Solo, V. I, V. II, Viola, Cello, and Contrabasso. The Piccolo and Bassoon parts are highlighted with a "Pizzicato" marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" and "p".

Η παράλληλη κίνηση της μελωδίας σε όμποε και φλάουτο, παραμένει για αρκετά μέτρα απaráλλακτη. Το solo βιολί, αναδεικνύεται μέσα από φιγούρες (τρίηχα 16^{ov}-legati 32^{ov}) στην υψηλή τονικά περιοχή. Το β' θέμα εκτείνεται για 14 μέτρα και παρουσιάζεται από το όμποε (Παράδειγμα 2). Εσωτερικά χωρίζεται σε δύο 7μετρα. Η έκθεση ολοκληρώνεται, αφού το α' θέμα περάσει από το όμποε στο solo και με την είσοδο των ξύλινων (το βάρος δίνεται στα ρυθμικά μοτίβα) και των εγχόρδων (το βάρος δίνεται στο ηχόχρωμα με τα tremoli και τις χρωματικές κλίμακες).

Παράδειγμα 2. Θέμα στο όμποε.

The image displays a handwritten musical score for a symphony orchestra, specifically focusing on the first theme in the oboe. The score is organized into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Violin Solo (V. Solo), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola, Cello, and Double Bass. The second system includes staves for Flute (Fl.), Oboe I Solo (Ob. I Solo), and Bassoon (Fag.). The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The first system shows the oboe playing a melodic line while other instruments provide harmonic support. The second system shows the oboe solo continuing the theme.

45

Fl. *meno all.*

Ob. I *Solo*

Clar.

Corno

Tromb.

V. Solo *Violino Solo*

V. I. *Violini I senza die. Sul pontic.*

V. II *Violini II senza Sul pontic.*

Viola *meno all.*

Celli

K. bassi

46

Fl. I

Piccolo

Ob.

Fag. I

Corno

V. Solo

V. I

V. II

Viola

Celli

K. bassi

Piccola Solo

Fag. I

Corno I Can. Solo.

Violino Solo

Violini I senza die. Sul pontic.

Η ανάπτυξη βρίσκει ολόκληρη την ορχήστρα σε αναβρασμό με τη συμμετοχή όλων των ομάδων των οργάνων. Δεξιολογικές κλίμακες στα ξύλινα και τα έγχορδα, ενώ ψήγματα του θέματος αναλαμβάνουν τα μπάσα (φαγκότα και τσέλα-κοντραμπάσα). Το solo προσπαθεί να ξεχωρίσει παρουσιάζοντας μια διαφορετική εκδοχή του θέματος και τα υπόλοιπα έγχορδα ακολουθούν με ponticelli, staccati 16^a, tremoli, τρίλιες κ.ά. Η αγωνία κορυφώνεται με το tremolo του solo, το οποίο ακολουθείται από ανιούσες κλίμακες, περάσματα σε 7ηχα 16^{ov}, 32^a που καταλήγουν σε τρίλια *f* και accent! (E52-E54).

Έχουμε μπει στην επανέκθεση με το θέμα να φέρουν τα έγχορδα (Παράδειγμα 3, α'/β' βιολιά), ενώ τα πνευστά αξιοποιούν μοτίβα απ' το θέμα (Παράδειγμα 4 στο μ. 58 τα φλάουτα με το θέμα) και οδηγούν τη φράση στο μ. 59, ώστε να έρθει φυσικά η παρουσίαση της cadenza από το solo.

Παράδειγμα 3. Θέμα στα έγχορδα.



Παράδειγμα 4. Θέμα στα φλάουτα, μ. 58.



Η cadenza θα διαρκέσει για 42 μέτρα. Στα πρώτα 7 μέτρα, έχουμε τη διακριτική συνοδεία των τυμπάνων σε *pp* tremolo και των μπάσων εγχόρδων σε *pizz.* (E59 μ. 6-10). Εναλλαγή ρυθμού (από 2/4-3/4-2/4), χρήση κάθετων συγχχορδιών σε *legato*, δηλαδή 32^{ov} και τρίλιες διαρθρώνουν την cadenza (Παράδειγμα 5).

Παράδειγμα 5. Cadenza βιολιού.



Στο μ. 61 πια, τα βιολιά μας εισάγουν στην επανέκθεση με την εμφάνιση του θέματος σε *f* *giocoso* και *accent* (Παράδειγμα 6), ενώ ύστερα το όμποε παρουσιάζει αντιστικτικά με το solo χαρακτηριστικό μοτίβο από το θέμα (Παράδειγμα 7). Το μέρος ολοκληρώνεται με την παράλληλη κίνηση των ξύλινων πνευστών, που οδηγεί σε *f* και *sf secco*! Τα βιολιά εναλλάσσουν *pizz-arco* και παίζουν σε πλήρεις συγχορδίες, επίσης σε *sf secco*.

Παράδειγμα 6. Αρχή Επανεκθεσης.

Tempo II *Giacoso*. - 60 -

61

Fl. 1
Obl. 1
Clar. 1
Trup. 1
I. II
Corno
II II
Trombe
V. Solo
V. 1
V. 2
Viola
Celli & Bassi
Tutti

Παράδειγμα 7. Φογκάτο μοτίβο θέματος.

62

Fl. 1
Obl. 1
Clar. 1
Corno
Trombe
V. Solo
V. 1
V. 2
Viola
Celli & Bassi

Το κοντσερτάκι για βιολί και ορχήστρα του Μανώλη Καλομοίρη (1955), παρουσίασε στο φεστιβάλ Αθηνών η συμφωνική ορχήστρα της ΕΡΤ, με τον Κάρλο Τρικόλιν. Ο Βύρων Κολάσης, στον οποίο είναι αφιερωμένο το έργο, το παρουσίασε αριστοτεχνικότητα σε πρώτη εκτέλεση επιδεικνύοντας με κάποιο πυροτέχνημα του διεθνούς ρεπερτορίου, την χαρισματική του μουσική φύση³³.

Η ευαίσθητη, βαθιά διεισδυτική του ερμηνεία συνετέλεσε σε μεγάλο βαθμό, ώστε να ενισχυθεί το ρεπερτόριο της ελληνικής μουσικής για βιολί με ένα αξιόλογο έργο, όπου το ελληνικό στοιχείο υπάρχει άφθονο. Η σκέψη του συνθέτη εκδηλώνεται αυθόρμητη και θυελλώδης στα ακραία σημεία του *allegro*, λυρική και ονειροπαρμένη στο μεσαίο μέρος, παιχνιδιάρικη και ενθουσιώδης στο *finale*. Τα εξέχοντα γνωρίσματα της ιδιόμορφης μουσικής του γλώσσας, είναι: Η έντονη χρωματικότητα και η ακατάσχετη ετεροφωνία. Ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί αφειδώς τόσο τους βυζαντινούς ήχους, όσο και την ιδιάζουσα αρμονία των ίσων και των συνηχήσεων. Η χρωματικότητα συναντάται κυρίως ως ξενική ανατολίτικη επίδραση. Ιδιαίτερως, η χρωματική κλίμακα (ντο, σι, λαβ, σολ, φα#, μιb, ρε, ντο), που εκμεταλλεύεται συχνά ο Καλομοίρης στο κοντσερτάκι του, αλλά και σε πλείστα άλλα έργα του, συναντάται στην αραβοπερσική και μικρασιατική μουσική, καθώς επίσης στα παλιά σμυρνείκα τραγούδια. Οι αρχαίοι αισθητικοί πρέσβευαν πως, όσο μικρότερα είναι τα μουσικά διαστήματα, τόσο πιο «μαλακόν» είναι και το ήθος της μελωδίας³⁴.

Συμπερασματικά, περνώντας από το ύφος, στην αρμονία και τη μορφή, έχουμε να παρατηρήσουμε ότι:

1. Είναι τολμηρός αλλά όχι προκλητικός στη χρησιμοποίηση των διαφωνιών.
2. Δίνει βάση στη μελωδικότητα όχι μόνο των αργών αλλά και των γρήγορων μερών, διανθίζοντας τα θέματά του.
3. Κατά τον Ι. Ζώτο, διαφαίνεται η ενορχηστρωτική κατάτμηση του θέματος ή του μοτίβου και η πληθωρική ηχηρότητα της γραφής.³⁵
4. Διακρίνεται από ασάφεια, έλλειψη τομών και καθαρών περιόδων, τα οποία σε συνδυασμό με την απουσία αναπνοών και παύσεων αποτελούν βασικά στοιχεία του καλομοίρειου ύφους³⁶.

³³ Μουσικοκριτικά, *Μίνως Δούνιας...* Εκλογή από το κριτικό έργο του (επιμ. Γ. Ν. Πολίτη), Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1963, σ. 224.

³⁴ ο.π.

³⁵ Ζώτος Ίωνας, *Από το Baroque στον Κλασικισμό - Η μουσική κατά την Πρώιμη Κλασική Περίοδο*, Πανεπιστημιακή Έκδοση(ΕΚΠΑ), Αθήνα 2004, σ. 128.

5. Υπάρχει έλλειψη της σχέσης τονικής-δεσπόζουσας, ενώ κυριαρχούν οι τριβές διαστημάτων με συνηγήσεις 2ας σε κλειστή θέση, οι τροπικοί μετασχηματισμοί και η παράλληλη κίνηση αλλοιωμένων συγχορδιών (ιμπρεσιονιστικό στοιχείο).

2.1.3. ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΖΩΡΑΣ³⁷

Ως συνθέτης της «Εθνικής Σχολής», ακολούθησε ένα τονικά αδέσμευτο ύφος και ασχολήθηκε με όλα τα είδη της μουσικής, εκτός από το μελόδραμα. Βέβαια, με την μορφή του κοντσερτού δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα. Έγραψε το κοντσερτίνο για βιολί, πιάνο & ορχήστρα και το κοντσερτίνο για βιολί & 11 ξύλινα πνευστά (Αθήνα, Ιούνιος 1950). Αποτελείται από τρία μέρη: Allegro poco moderato, Andante, Allegro vivo.

Από το έργο αυτό πραγματοποιήθηκαν δύο εκτελέσεις μετά την πρώτη του 1953 από τον Σπύρο Κρασά. Η πρώτη καταγράφεται στις 6.12.2005 με την Ορχήστρα των Χρωμάτων με μαέστρο τον Μίλτο Λογιάδη και σολίστ τον Σπύρο Τραυλό, στο Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών, ενώ η δεύτερη στις 8.4.2009, με την ΚΟΑ, μαέστρο τον Αναστάσιο Συμεωνίδη και σολίστ την Δήμητρα Τριανταφύλλου, στο Μουσείο Μπενάκη³⁸

Διάρκεια: περίπου 20 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: 2 φλάουτα, πίκολο, 2 όμποε, αγγλικό κόρνο, 2 κλαρινέτα σε σιβ, μπάσο κλαρινέτο σε σιβ, 2 φαγκότα.

ΑΝΑΛΥΣΗ

³⁶ Μουσικοκριτικά, *Μίνως Δούνιας... Εκλογή από το κριτικό έργο του* (επιμ. Γ. Ν. Πολίτη), Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1963, σ. 224.

³⁷ Ο Ζώρας (1905-1987), σπούδασε μουσική με μερικούς από τους σημαντικότερους Έλληνες μουσικούς: Ριάδη, Μητρόπουλο, Λαυράγκα και Καλομοίρη. Μετά το πέρας των σπουδών του, του έγιναν προτάσεις από λυρικά θέατρα της Γερμανίας για να αναλάβει τη θέση του αρχιμουσικού, αλλά εκείνος αποφάσισε να επιστρέψει στην Ελλάδα και να αναλάβει τη θέση του αρχιμουσικού της ΕΛΣ. Στους κατά καιρούς μαθητές του περιλαμβάνονται σημαντικά ονόματα που «κόσμησαν» τα επόμενα χρόνια το πανελλήνιο μουσικό στερέωμα όπως οι: Δημήτρης Δραγατάκης, Μιχάλης Βούρτσης, Δημήτρης Καψωμένος, Ιωσήφ Μπενάκης, Χρύσανθος Μουζακίτης, κ.ά. Διετέλεσε μέλος της Ε.Ε.Μ. και από το 1975 ως το 1981 ήταν επίσης μέλος του Δ.Σ της Ελληνικής Ραδιοφωνίας.

³⁸ Σοφία Κοντώση, *Λεωνίδας Ζώρας (1905-1987), Θεματικός Κατάλογος Έργων, Διδακτορική Διατριβή*, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2009, σ. 214-215.

(Η ανάλυση που ακολουθεί παρακάτω γίνεται σύμφωνα με την παρτιτούρα της μεταγραφής του έργου για βιολί και πιάνο).

Α΄ ΜΕΡΟΣ: Allegro poco moderato (♩ = 120).

ΜΟΡΦΗ

ΕΚΘΕΣΗ μ. 1-50

Α΄ θεματική ενότητα μ. 1-38

Β΄ θεματική ενότητα μ. 39-50

ΑΝΑΠΤΥΞΗ μ. 51-131

Επεξεργασία αρχικών μοτίβων έκθεσης, αλλά και νέων μελωδιών (μ. 51-119).

Γέφυρα - Σύνδεση μ. 120-131

ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ μ. 132-189

Α΄ θέμα μ. 133-136

Επέκταση - Μετάβαση μ. 137-144

Cadenza βιολιού μ. 145-175 (→ Β΄ θέμα)

Coda μ. 176-189 (τρόπος του ρε)

Το μέρος είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας. Η έκθεση του μέρους ξεκινά με την Α΄ θεματική ενότητα η οποία χωρίζεται σε επιμέρους φράσεις: Η πρώτη φράση αποτελείται από ένα μοτίβο το οποίο, μετά το δεύτερο μέτρο, επαναλαμβάνεται μετατιθέμενο ψηλότερα κατά μία νότα. Συνεχίζει η μουσική με επέκταση του θέματος και επανάληψή του στο μ. 12 από το πιάνο σε οκτάβες στο διπλάσιο tempo (Παράδειγμα 1-2).

Παράδειγμα 1. Μοτίβο α΄ θέματος.



Παράδειγμα 2. Θέμα σε μεγέθυνση.



Το solo βιολί μπαίνει στο μ. 30 με μια φράση σε forte, χρησιμοποιώντας όγδοα τα οποία προχωρώντας πληθαίνουν και μας οδηγούν στο β' λυρικό θέμα της έκθεσης (Παράδειγμα 3). Μια τραγουδιστή 8μετρη φράση μαζί με την 4μετρη γέφυρα αποτελούν τη β' θεματική ενότητα.

Παράδειγμα 3. Β' θέμα (λυρικό).



Η ανάπτυξη ξεκινά από το μ. 51 με χρήση pedal στη συνοδεία (πιάνο), στοιχείο που θυμίζει τους αρπισμούς μιας άρπας, συνεχίζει με τρίχη ογδών στο βιολί και συνεχείς αλλοιώσεις. Παρατηρείται μεγάλη απλούστευση των αντιστικτικών παιχνιδιών³⁹ ανάμεσα σε solo και πιάνο, επαναλήψεις σχημάτων (μ. 71-73 αντίστοιχο των μ. 57-59) και χρήση του τριημιτονίου σε κάθε περίπτωση (μ. 97-98, μ. 98, μ. 101, μ. 107...).

Η δραματική κορύφωση της ενότητας των μ. 97-108, γίνεται στη δυναμική του forte και αποδίδεται από το solo με μια παθιασμένη μελωδία έντονα χρωματική η οποία οδηγεί μέσω των ανοδικών κλιμάκων σε 16α σιγά-σιγά στην επανέκθεση (Παράδ. 5).

Παράδειγμα 4. Β' θέμα (1 οκτάβα ψηλότερα).



Παράδειγμα 5. Ανάπτυξη (νέα μελωδία).

³⁹ Ρωμανού Καίτη, *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα 2000, σ. 121.



Εδώ παρατίθενται και τα δύο θέματα ξανά: Το α' θέμα με την είσοδο της επανέκθεσης (Παράδειγμα 6) και το β' θέμα μέσα από την cadenza του βιολιού η οποία εκτείνεται σε 32 μέτρα. Αρμονικοί ήχοι, διπλές, κλιμακωτά περάσματα, εκμετάλλευση της υψηλής περιοχής του οργάνου, συγχορδίες και εναλλαγές του ρυθμού συντελούν στην ανάδειξη της δεξιοτεχνίας του solo βιολιού. Το μέρος κλείνει με την coda.

Παράδειγμα 6. Αρχή Επανέκθεσης (α' θέμα).



Β' ΜΕΡΟΣ: Andante (♩ = 72).

ΜΟΡΦΗ

- A μ. 1-20
- B μ. 20-28
- A μ. 28-41
- Coda μ. 36-41

Είναι γραμμένο σε μορφή τραγουδιού. Το θέμα είναι μια εκφραστική 8μετρη μελωδία που αποδίδεται από το solo βιολί στη δυναμική *pp* έως *mp*⁴⁰ (Παράδειγμα 1). Ακολουθεί μια 4μετρη φράση (μ. 7-10), που ολοκληρώνει το θέμα. Μια επέκταση του θέματος που λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος (μ. 12-19) με την ενότητα Β ακολουθεί η οποία διακρίνεται από μια ήσυχη συνοδεία ορχήστρας (*ppp*), αντίστοιχη με αυτό που παρατηρούμε στο αρχικό θέμα.

Παράδειγμα 1. Θέμα.

⁴⁰ Η πρώτη φράση (μ. 1-5) σε ρυθμό 6/4 αποτελούμενη από καθοδηγητικά μοτίβα.

A Andante (♩ = 72)
 Solo-Viol. *p*
 Klavier *pp*
 Andante (♩ = 72)
 Solo-Viol. *p*
 Klavier *pp*

Η ενότητα Β ξεκινά από το μ. 20 σε ένα λίγο πιο γρήγορο tempo (*piu mosso* ♩ = 40, Παράδειγμα 2), χρησιμοποιώντας μοτίβα του θέματος. Παρατηρούνται επαναλήψεις σχημάτων καθώς και άνοδος δυναμικής.

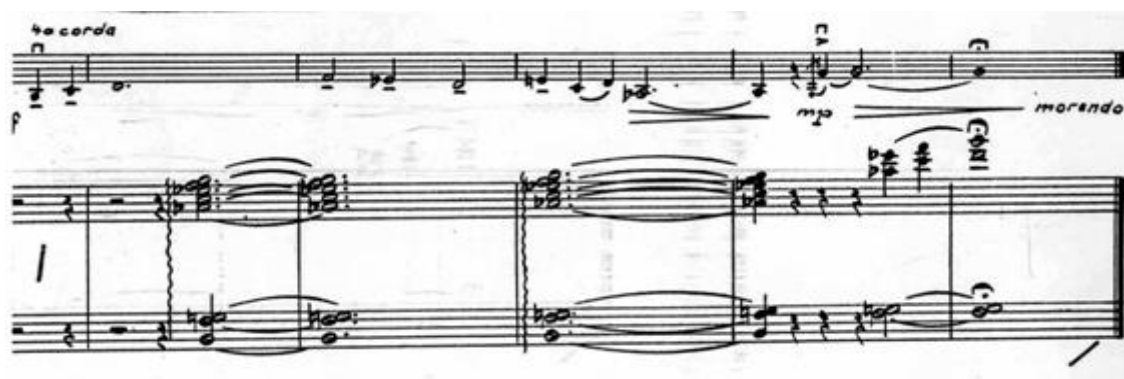
Παράδειγμα 2. Έντονη χρωματικότητα - Αρμονικές αλυσίδες.



Με ένα *molto dim.* στο μ. 28, περνάμε στην ενότητα Α και το αρχικό θέμα στο tempo του *andante*.

Το μέρος κλείνει με την ένδειξη *morendo* (πεθαίνοντας) με μια ήρεμη συνοδεία από συγχορδίες στο πιάνο και κορώνα σε solo και πιάνο (τρόπος του σολ, Παράδ. 3).

Παράδειγμα 3. Κλείσιμο μέρους με τη μελωδία του θέματος.



Γ' ΜΕΡΟΣ: Allegro Vivo (♩ = 120)

ΜΟΡΦΗ

ΕΚΘΕΣΗ μ. 1-57

Α' θεμ.ενότητα μ. 1-26

Παράδειγμα 1. Μοτίβο α' θέματος.



Α' θέμα μ. 1-8

Επέκταση μ. 9-16

Γέφυρα μ. 17-26

Β' θεμ.ενότητα μ. 27-57

Β' θέμα μ. 27-36

Επέκταση μ. 37-44

Γέφυρα μ. 45-57

ΑΝΑΠΤΥΞΗ μ. 58-130

Στοιχεία α' θέματος μ. 58-59, 67-68

Cadenza βιολιού μ. 112-130

Coda μ. 161-170

Παράδειγμα 2. Β' θέμα (Α' φράση).



Συνδεδειγμένο τμήμα Lento μ. 131-138

ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ μ. 139-170

Α' θέμα μ. 139-146

Coda μ. 159-170

Το μέρος αυτό είναι σε μορφή σονάτας. Χαρακτηριστικό του μέρους είναι ο ζωηρός ρυθμός, στοιχείο που διαφαίνεται από την αρχή ακόμη, με την παράθεση του α' θέματος.

Τα staccati του solo και η χρήση 16^{ov} σε αντιχρονισμό στο μέρος της συνοδείας, συνηγορούν στη διαμόρφωση ενός παιχνιδιάρικου χαρακτήρα. Το τμήμα της έκθεσης, τυπικό στη μορφολογία του, συνδέεται με την ανάπτυξη με μια μικρή cadenza του βιολιού (εκτός από το μεταβατικό τμήμα των μ. 53-56).

Στο τμήμα της ανάπτυξης παρατηρούμε στοιχεία κυρίως από το α' θέμα, ενότητα πιο αργή ρυθμικά αποτελούμενη από συγκοπές *meno mosso* (μ. 76-83), αντιστικτικά περάσματα (μ. 90-91, Παράδειγμα 4), κλίμακες 32^{av} στο solo, καθώς και δεξιοτεχνική *cadenza* 19 μέτρων. Ακολουθεί ένα τμήμα *Lento* 8 μέτρων, το οποίο χαρακτηρίζεται από κανόνα πάνω στο μοτίβο του α' θέματος της έκθεσης και στο μ. 139 ξεκινά το τμήμα της επανέκθεσης.

Παράδειγμα 3. Τμήμα Lento (Κανόνας).



Παράδειγμα 4. Ανάπτυξη (Αντιστικτικό τμήμα).



Στην επανέκθεση λίγο πριν την coda παρατίθεται για μια φορά ακόμη το α' θέμα ελαφρώς παραλλαγμένο, με κυρίαρχο το στοιχείο του τριημιτονίου.⁴¹



**Παρένθετο κείμενο με παραδείγματα από την παρτιτούρα του κοντσερτίνου
για βιολί και 11 ξύλινα πνευστά του Λεωνίδα Ζώρα.**

Α' ΜΕΡΟΣ

Στο Παράδειγμα 1 έχουμε το ξεκίνημα του κοντσέρτου με το θέμα να περνά από το κλαρινέτο στο αγγλικό κόρνο και ύστερα στο φλάουτο, με διαστηματική απόσταση μίας 5ης καθαρής. Μας θυμίζει ξεκάθαρα φούγκα.

Στο Παράδειγμα 2 παρουσιάζεται αναλυτικά το θέμα που είναι χτισμένο πάνω στη μορφή της πρότασης (α-α'-β-γ), α: μοτίβο 1 / α': μοτίβο 1 σε μεγέθυνση παραλλαγμένο και εξελεγμένο / β: μοτίβο 2 / γ: γέφυρα - κατάληξη.

Στο Παράδειγμα 3 βλέπουμε το β' θέμα στο solo βιολί με όμποε και κλαρινέτο να συνοδεύουν σε αντιχρονισμούς. Στα Παραδείγματα 4, 5 και 6 παρατίθενται τμήματα της ανάπτυξης του κοντσέρτου.

⁴¹ Στοιχείο που χρησιμοποιούν οι συνθέτες της Εθνικής Σχολής (πρβλ. Ρωμανού Καίτη, *Ιστορία της Νεοελληνικής Έντεχνης Μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα 2000, σ. 139).

Παράδειγμα 1. Φουγκάτη παρουσίαση του θέματος από κλαρινέτα, αγγλικό κόρνο, φλαούτα. Κοντσερτίνο για βιολί και 11 ξύλινα πνευστά.

Allegro poco moderato (1 = 100) I.

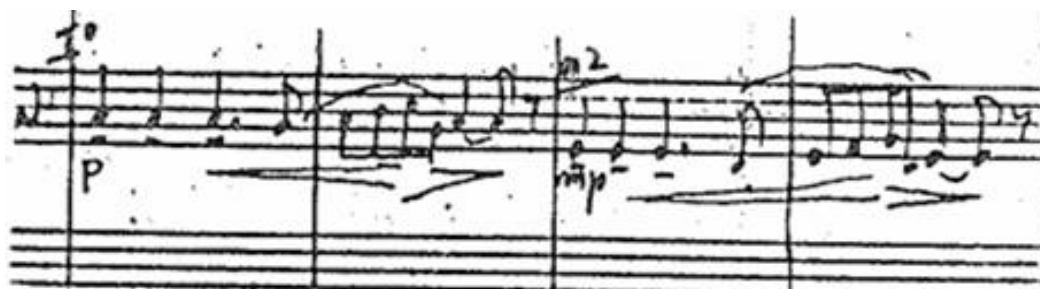
Handwritten musical score for Example 1, showing the first system of a fugue. The score includes staves for Solo, Pic, Flaut, Oboi, Clarinet in B, Bassoon in B, and Fagotto. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features various dynamics (p, mp, a2) and articulations (accents, slurs).

Παράδειγμα 2. Α' θεματική ομάδα = D.

ΠΡΟΤΑΣΗ α-α'-β-γ (α' = φλάουτα).

Handwritten musical score for Example 2, showing the first two systems of a theme. The top system is for Clarinet in B (I°) and the bottom system is for Flute (Fl). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features various dynamics (mp, a2) and articulations (accents, slurs).

μ. 21-29 solo βιολί: β



μ. 30-38 solo βιολί: γ



Παράδειγμα 3. Β' θέμα.



Παράδειγμα 4. Ανάπτυξη (νέο τμήμα-μετατροπικό).

Μετατροπικό πέρασμα



Handwritten musical score for Example 4. The score consists of multiple staves. The top staff features a melodic line with various notes and rests, including a section marked 'mp cresc. molto'. Below it, there are several other staves, some with chords and some with single notes. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and dynamic markings. The overall style is that of a handwritten manuscript.

Παράδειγμα 5. Ανάπτυξη

μ. 116 → (Β' θέμα στο φαγκότο που περνά με χρωματική μετατροπία).

Handwritten musical score for Example 5. The score is a single staff showing a melodic line. It includes various notes and rests, with dynamic markings such as 'p' and 'pp'. The notation is clear and legible, showing a specific musical phrase.

Παράδειγμα 6. Σύνδεση ορχήστρας με solo βιολί για την cadenza.

Handwritten musical score for orchestra and solo violin, illustrating a connection for a cadenza.

Measures 138-143: The orchestra (Vn, Fl, Ob, Cl, Clar in B, B.♭ in B, Fag) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The solo violin (Vn) enters with a melodic line. The word "Cadenza" is written in the right margin.

Measure 144: The solo violin continues with a melodic line. The word "Cadenza" is written above the staff. The tempo marking "ff allarg. (molto appoggiando)" is written below the staff.

Measures 145-146: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "mp" is written below the staff. The word "Cadenza" is written above the staff.

Measures 147-148: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 149-150: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 151-152: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 153-154: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 155-156: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 157-158: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 159-160: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 161-162: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 163-164: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 165-166: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 167-168: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 169-170: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 171-172: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 173-174: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 175-176: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 177-178: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 179-180: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 181-182: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 183-184: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 185-186: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 187-188: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 189-190: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 191-192: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 193-194: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 195-196: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 197-198: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Measures 199-200: The solo violin continues with a melodic line. The tempo marking "vnc. e accel." is written below the staff.

Β' ΜΕΡΟΣ

Στο Παράδειγμα 1 το ενδιαφέρον της ανάλυσης στέκεται στην αρμονία που ακολουθείται στο κοντσέρτο. Βλέπουμε λοιπόν το α' θέμα να κινείται ανάμεσα σε δύο κλίμακες (λαβ μείζονα - ρε μείζονα) ταυτόχρονα.

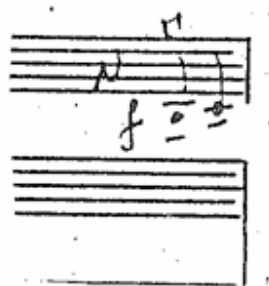
Στο Παράδειγμα 2, παραθέτουμε το καταληκτικό τμήμα (coda) που σβήνει σε ένταση pp (morendo) με μοτίβα απ' το α' θέμα.

Παράδειγμα 1. Διτονικότητα - Λα b μείζονα στα όμπρε-σόλο.

Ρε μείζονα στα κλαρινέτα-φαγκότα.



Παράδειγμα 2: μ. 36-41 Coda.



37 *varanda*

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

dim. *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.*

morendo *morendo* *morendo* *morendo* *morendo* *morendo* *morendo* *morendo* *morendo* *morendo*

Γ' ΜΕΡΟΣ

Στο Παράδειγμα 1 έχουμε την έκθεση με παρουσίαση του α' θέματος. Και εδώ υπάρχει το στοιχείο του αντιχρονισμού στη συνοδεία (όμποε και αγγλικό κórνο).

Στο Παράδειγμα 2 έχουμε μια μικρή εννιάμετρη cadenza του βιολιού πριν την ανάπτυξη, όπως και την κανονική cadenza μετά από την κορώνα στο τέλος της ανάπτυξης.

Στο Παράδειγμα 3 έχουμε το τμήμα Lento και στο Παράδειγμα 4 το κλείσιμο του μέρους με τη θριαμβευτική coda σε *ff*.

Παράδειγμα 1. Έκθεση - α' θέμα.

Handwritten musical score for Example 1, titled "Allegro vivo (♩ = 100-112)". The score is written on ten staves, including parts for Violin I, Violin II, Flute, Clarinet, Bassoon, and Cello/Double Bass. The tempo is marked "Allegro vivo (♩ = 100-112)". The key signature has one sharp (F#). The score shows the first theme being introduced. Above the first staff, there is a Roman numeral "III" and a handwritten "Pizz" marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p".

Handwritten musical score for a piece titled "Cadenza". The score is written on multiple staves, including parts for Violino (Vno), Violoncello (Vcl), and various woodwinds (Fl, Clarinet, Bassoon, etc.). The notation is complex, featuring many triplets, slurs, and dynamic markings such as *f*, *p*, *cresc.*, *dim.*, and *mp*. The score includes a section marked "Cadenza" and a section marked "Tempo". The handwriting is in ink on aged paper.

Παράδειγμα 2β. Δεύτερη κανονική cadenza.

Handwritten musical score for a cadenza, measures 108-112. The score is written for multiple staves, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B.), and Cello/Double Bass (Cg.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, stylized 'Cadenza' is written across the right side of the staves.

Handwritten musical score for a cadenza, measures 113-117. The score is written for multiple staves, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B.), and Cello/Double Bass (Cg.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word 'Cadenza' is written at the beginning of the first staff. The score includes dynamic markings such as *dim.*, *accel.*, *rit.*, *atempo*, *mp*, and *rall.*.

Παράδειγμα 3. Τμήμα Lento (Κανόνας).

The image shows a handwritten musical score for a Lento section, likely from a Greek Canon. The score is written on four staves, each with a different instrument part:

- Violin (V):** The top staff, marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a tempo marking "Lento" and a dynamic marking "pp". The notation includes various note values, rests, and slurs.
- Viola (C.V.):** The second staff, marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains mostly rests, with some notes appearing later in the section.
- Horn (Horn):** The third staff, marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a large "I" marking, possibly indicating a first ending or a specific measure.
- Bassoon (B.C.):** The bottom staff, marked with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It includes dynamic markings like "pp" and "ppp", and various note values.

The score is written in a cursive, handwritten style, with some corrections and annotations visible. The overall tempo is marked as "Lento".

Παράδειγμα 4. Coda.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring parts for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Vcl/Bs). The score is written on five staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music includes various dynamics (p, mp, mf, f, a poco, cresc., decresc.) and articulation marks. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring staves for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Cello (Vcl), and Double Bass (Kontrabass). The score is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains measures 1 through 16, and the second section contains measures 17 through 32. The notation is dense, with many notes and rests, indicating a complex musical piece.

Labels for the instruments are written vertically on the left side of the staves: Vn I, Vn II, Vla, Vcl, and Kontrabass. The score is written in a single system, with the staves arranged horizontally.

2.1.4. ΠΕΤΡΟΣ ΠΕΤΡΙΔΗΣ⁴²

Ο Πέτρος Πετρίδης, από τους μοντερνιστές Έλληνες συνθέτες, υπήρξε ο πρώτος που ασχολήθηκε τόσο συνειδητά με το θέμα της αρμονικής συνοδείας στα έργα του.

Απ' το 1932 περίπου και ύστερα, ο Πετρίδης οδηγείται σε πιο συστηματικές απόψεις και μιλάει για την «κωδικοποίηση των τροπικών κλιμάκων», στην οποία βασίζεται ένα «σύστημα σύγχρονης μουσικοσυνθετικής δημιουργίας». Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα αυτού του συστήματος, βάσει του οποίου ο Πετρίδης θεωρήθηκε ως ο «αντιστικτικός Debussy»⁴³, είναι τα εξής:

- Αισθητική της τροπικότητας.
- Ευλύγιστη μελωδική γραμμή.
- Αισθητική του pizz.
- Στατικότητα μοτίβων που επαναλαμβάνονται περίτεχνα.
- Αισθητική της γαλλικής «ars nouvelle» και του μετέπειτα νεοκλασικισμού.

Δεινός χειριστής της αντίστιξης και πιστός οπαδός των παλαιών τρόπων και των ήχων της Βυζαντινής μουσικής, γράφει ένα κοντσέρτο αυστηρά δομημένο. Συνθέτει το έργο του, το 1972 (Διμερές: Το γ' μέρος διαγράφηκε από τον ίδιο τον συνθέτη με ένα μεγάλο X⁴⁴). Σύσταση ορχήστρας: όμποε, κλαρινέτο, κόρνα, έγχορδα και απ' το μ. 33, κάνουν την είσοδό τους φλάουτα, φαγκότα και τρομπέτες.

⁴² Γεννήθηκε στη Νίγη Καπαδοκίας τον Ιούλιο του 1892 και πέθανε στην Αθήνα τον Αύγουστο του 1978. Υπήρξε κορυφαίο στέλεχος της Εθνικής Σχολής, σημαντικός δάσκαλος και θεωρητικός, πήρε τα πρώτα μαθήματα πιάνου και αρμονίας στην Κωνσταντινούπολη. Το 1911 πήγε στο Παρίσι για να σπουδάσει νομική και πολιτικές επιστήμες. Στους Βαλκανικούς πολέμους του 1912 διακόπτει τις σπουδές του και κατατάσσεται εθελοντής στον ελληνικό στρατό. Τραυματίζεται στο Μπιζάνι και την Σιάτιστα, λαμβάνει μέρος στην πολιορκία των Ιωαννίνων.

Όταν το 1914 κηρύχθηκε ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, παραμένει στη Γαλλία και αφοσιώνεται αποκλειστικά στη σύνθεση. Το 1926 μοιράζει τη διαμονή του ανάμεσα στην Αθήνα και το Παρίσι, εγκαταλείποντας οριστικά το «δημοτικοφανές» ύφος και στρέφεται οριστικά στην «απόλυτη» συμφωνική μουσική, με πλήρη αρμονική και πολυφωνική συγκρότηση. Ο ίδιος θεωρούσε τον εαυτό του αυτοδίδακτο και γι' αυτό μελετούσε πάντα με μεγάλη προσοχή την τεχνική της ενορχήστρωσης.

⁴³ Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής - Προβλήματα Ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σ. 74-75.

⁴⁴ Μετά από πρόσβαση στη μουσική βιβλιοθήκη-δισκοθήκη του αρχείου της Ελληνικής Ραδιοφωνίας Γ' Προγράμματος και έπειτα από παρατήρηση της χειρόγραφης παρτιτούρας: Τα α' και γ' μέρη έχουν διαγραφεί από τον ίδιο τον συνθέτη. Το α' μέρος ολόκληρο εκτός από τις τρεις τελευταίες σελίδες, στις οποίες εμπεριέχεται η cadenza του βιολιού και το γ' μέρος ολόκληρο με εξαίρεση, ίσως, κάποιες σελίδες στον μέσον και στο τέλος του μέρους (το πιο πιθανόν να εννοείται η διαγραφή για όλο το μέρος).

Μορφολογικά, πρόκειται για μονοθεματική σονάτα, με έκθεση (μ.1-25), ανάπτυξη (μ. 26-66), επανέκθεση (μ. 68-77, συνοπτική) και coda (μ. 71-77). Το α' μέρος (allegro moderato) αποτελείται από 48 χειρόγραφες σελίδες. Γραμμένο σε 4/4. Το γ' μέρος (allegro leggiero), παρόμοιο με το πρώτο, αποτελείται από 47 χειρόγραφες σελίδες και αυτό σε ρυθμό 4/4. Μόνο με το β' μέρος (largo) μπορεί κανείς να ασχοληθεί. Αποτελείται από 31 χειρόγραφες σελίδες.



Τα πρώτα 9 μέτρα είναι δηλωτικά της αρμονίας του έργου, η οποία κινείται με βάση τους μεσαιωνικούς τρόπους. Από την αρχή, χρησιμοποιώντας τον τρόπο του λα, περνά από τον τρόπο του σολ καθώς κινείται σε κοντινές αρμονίες. Θα κυριαρχήσει έπειτα ο δεσπόζων τρόπος του μι, για να επανέλθουμε προς το τέλος, στον λα.

2.1.5. ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΟΝΗΡΙΔΗΣ⁴⁵

Τα έργα του, περιέχουν στοιχεία από τη γαλλική σχολή, τη βυζαντινή και την ελληνική δημοτική μουσική, ενώ από το 1955 χρησιμοποιεί το δωδεκάφθογγο σύστημα. Αγάπησε τη βυζαντινή μουσική από τα παιδικά του χρόνια καθώς σε αυτήν ανακάλυψε μια πηγή έμπνευσης. Συνέθεσε 1 κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, το οποίο συμπε-

⁴⁵ Γεννήθηκε στην Χαλκηδόνα του Βοσπόρου το 1887 και απεβίωσε στην Αθήνα το 1982. Σπούδασε αρχικά στην Κωνσταντινούπολη και κατόπιν στις Βρυξέλλες και στη Σκάλα Cantorum του Παρισιού. Αφού εργάστηκε ως βιολιστής στη Γαλλία και το Βέλγιο, εγκαταστάθηκε το 1938 στην Ελλάδα και κατέλαβε σημαντικές διοικητικές θέσεις στη μουσική ζωή του τόπου.

ριλαμβάνεται σε αυτά της «Εθνικής Σχολής». Ο Μανώλης Καλομοίρης σημειώνει ότι, «Ο Γιώργος Πονηρίδης άντλησε από τη γαλλική μουσική, τέχνη και σοφία, τα τεχνικά μέσα που του επέτρεψαν να διαμορφώσει και να διαπλάσει το δημιουργικό του ταλέντο και να συμβάλει στην ανάπτυξη της ελληνικής μουσικής δημιουργίας».⁴⁶

Διάρκεια: περίπου 35 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: α΄-β΄ βιολιά, βιόλες, βιολοντσέλα, κοντραμπάσα, κρουστά. Τριμερές.

2.1.6. ΣΩΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ

Ο Σώτος Βασιλειάδης⁴⁷ ανήκει στους συνθέτες της «Εθνικής Σχολής», λόγω της στενής σχέσης του με τον Μανώλη Καλομοίρη, ο οποίος του ανέθεσε να διοργανώσει και να διευθύνει το παράρτημα του Εθνικού Ωδείου στη Θεσσαλονίκη (κατά τη δεκαετία του '30). Επέδειξε σημαντικό έργο, τόσο στον παιδαγωγικό τομέα όσο και στον τομέα του λυρικού θεάτρου. Ημερομηνία σταθμός στην καριέρα του αποτελεί, η 15.8.1951, κατά την οποία χαρακτηρίζεται ως «Μεγάλος καλλιτέχνης και δραστήριος Εθνικός εργάτης» από τον Αρχιεπίσκοπο Μακάριο τον Γ΄.

Όσον αφορά στον τρόπο γραφής του, παρατηρούμε πως σε αρκετές συνθέσεις του συνδυάζει τη βυζαντινή με την ελληνική δημοτική παράδοση. Το 1965, συνθέτει το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, το οποίο απαρτίζεται από τα εξής μέρη: Ποιμενικό-Αγροτικό-Θαλασσινό.

⁴⁶ Μόσχου Μ. Μαρία, *Ο Μανώλης Καλομοίρης ως μουσικοκριτικός*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2014, σ. 439.

⁴⁷ Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη 5.4.1905 και απεβίωσε στην Αθήνα 30.11.1990. Σε ηλικία 15 ετών άρχισε μαθήματα βιολιού στο ΚΩΘ, όπου μελέτησε τα βασικά θεωρητικά, όπως αρμονία, αντίστιξη, ενορχήστρωση. Το 1929, συνέχισε τις σπουδές του με τον Μανώλη Καλομοίρη (φούγκα, σύνθεση) και αργότερα ταξίδεψε στο εξωτερικό, για να παρακολουθήσει σεμινάρια διεύθυνσης ορχήστρας, μουσικής δωματίου και όπερας σε Αυστρία, Γαλλία και Ιταλία. Το 1952 γίνεται διευθυντής του ΚΩΘ.

2.2 ΠΡΩΤΟΠΟΡΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ

Με την κατηγοριοποίηση «Πρωτοπόροι συνθέτες του 20ου αιώνα», αναφερόμαστε στη γενιά των συνθετών που ανήκουν στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, οι οποίοι καινοτομούν στον τομέα της συνθετικής τεχνικής. Ριζοσπαστικές αλλαγές στη δομή, την ορχηστρική ύφανση, τη σημειογραφία, τη ρυθμολογία και την έκφραση διαμορφώνουν το ύφος της μουσικής αυτής της περιόδου.

Συνθέτες που ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία είναι οι εξής: Νίκος Σκαλκώτας (1904-1949), Δημήτρης Δραγατάκης (1914-2001), Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου (1910-1989), Νίκος Αστρινίδης (1921-2010), Ιάκωβος Χαλιάσας (1920-2001), Ιάννης Ξενάκης (1922-2001), Γιώργος Σισιλιάνος (1920-2005), Γιάννης Χρήστου (1926-1970), Μιχάλης Αδάμης (1929-2013) κ.ά.

Ξεκινώντας από τον Νίκο Σκαλκώτα βρίσκουμε τον συνθέτη που αφομοίωσε απόλυτα τις πιο προωθημένες τάσεις της Δύσης και δεν αφομοιώθηκε. « Στη μουσική του μαρτυρείται τέλεια γνώση των τεχνικών σύνθεσης, απόλυτα αφομοιωμένες αντιστιτικές τεχνικές ως προσωπικοί συλλογισμοί, συνοχή ιδεών, εκφραστική σαφήνεια και μια «αυστηρότητα» που συμβαδίζει με την απόλυτη «ελευθερία»⁴⁸». Ο Σκαλκώτας υποβάλλει το κάθε σύστημα γραφής του στον νόμο της αντίφασης: Ένα έργο ή χρησιμοποιεί δημοτικό υλικό ή δεν χρησιμοποιεί, ή είναι τονικό ή δεν είναι.

Συνεχίζοντας με τον Δημήτρη Δραγατάκη, παρατηρείται ότι στο έργο του δεν ακολουθεί συγκεκριμένη μέθοδο ή σχολή, αλλά και δεν αποκλείει καμιά. Σίγουρα πάντως κατά τη χρήση ποικίλων διαλέκτων και τεχνικών αυτό που ξεχωρίζει στη μουσική του, είναι ο τραχύς ηπειρώτικος χαρακτήρας και η ιδιόμορφη πολυφωνία της λαϊκής παράδοσης.⁴⁹

Ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους δασκάλους σύνθεσης στην Ελλάδα. Στην α' φάση της δημιουργικής του εξέλιξης (1932-1938) προσεγγίζει τον ιμπρεσιονισμό, ενώ στη β' φάση (1939-1943) μεταβαίνει στο φολκλόρ και την Εθνική σχολή για να εγκαταλείψει αργότερα το πλοίο με την «εθνική σημαία»

⁴⁸ Δεμερτζής Κωστής, «Νίκος Σκαλκώτας: Μια επετειακή προσωπογραφία», στο: Χάρης Βρόντος (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Ν. Σκαλκώτα, μουσικές στο κατώφλι του 21ου αιώνα*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1999-2000, σ. 22-23.

⁴⁹ Ρωμανού Καίτη, *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα 2000, σ. 175.

(1949) και να μυήσει στις τεχνικές της σύγχρονης μουσικής σχεδόν όλα τα μέλη της νεότερης γενιάς συνθετών.⁵⁰ Από το 1960 και ύστερα ο εξωτισμός κυριαρχεί στα ορχηστρικά έργα του Παπαϊωάννου.

Ο Γιώργος Σισιλιάνος χρησιμοποιεί όσες από τις τεχνικές και τις καινοτομίες τον εξυπηρετούν, χωρίς να προσκολλάται σε κάποια. Στα καλύτερα έργα του, όπως το κοντσέρτο για βιολί, εργ. 51, δίνεται η αίσθηση της αναζήτησης ισορροπίας μεταξύ της ειλικρινούς εξομολόγησης και ενός έμφυτου γούστου, που ελέγχει τις συναισθηματικές υπερβολές και τις τεχνικές καταχρήσεις.⁵¹

Τέλος, από τη γενιά των πρωτοπόρων συνθετών ξεχωρίζει ο Αστρινίδης, ο οποίος θεωρείται από τους κορυφαίους Έλληνες συμφωνιστές της μεταπολεμικής περιόδου, διότι αγκαλιάζει στη μουσική του τα ελληνικά μοτίβα μόνο αφού απορροφήσει τον δεξιτεχνισμό του List, το ρουμάνικο φολκλόρ και τον γαλλικό ιμπρεσιονισμό.⁵²

2.2.1. ΝΙΚΟΣ ΣΚΑΛΚΩΤΑΣ⁵³

Ο Σκαλκώτας, παρότι μαθητής του Schoenberg, δεν ακολούθησε τυφλά το δωδεκάφθογγο σύστημα του δασκάλου του, αλλά ανέπτυξε μια δική του απόλυτα πρωτότυπη τεχνοτροπία στη γραφή. Είναι πρωτοπόρος από τη γενιά των σύγχρονων συνθετών με βαθιά μέσα του ριζωμένη την ελληνική συνείδηση, η οποία αποτυπώνεται στα έργα του. Ως συνθέτης, αγαπούσε ιδιαίτερα τη μορφή του κοντσέρτου⁵⁴. Από τα 11 κοντσέρτα του σώζονται τα 10.⁵⁵

⁵⁰ Απόστολος Κώστιος, *Τα 75 χρόνια της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών 1936-2006. Από το χρονικό στην Ιστορία*, Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 2007, σ. 41-42.

⁵¹ Ρωμανού Καίτη, *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα 2000, σ. 176.

⁵² Ηλίας Χρυσοχοΐδης, «Από τον κήπο της διασποράς στο κελί του επαναπατρισμού: Ελληνισμός στη ζωή και το έργο του Νίκου Αστρινίδη» στο Διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο με τίτλο: *Οψεις της ελληνικότητας στη μουσική (Περίληψεις)*.

⁵³ Ο Ν. Σκαλκώτας γεννήθηκε στη Χαλκίδα 8 Μαρτίου το 1904 και απεβίωσε στις 20 Σεπτεμβρίου του 1949 από επιπλοκές που προξενήθηκαν από μια παραμελημένη περιεσφιγμένη κήλη. Καταγόταν από την Τήνο και προερχόταν από οικογένεια μουσικών με το επίθετο Σκαλκώτος. Από την ηλικία των 5 ετών άρχισε να μαθαίνει βιολί με τον θείο του. Το 1910 η οικογένειά του μετακόμισε στην Αθήνα για να του προσφέρει την ευκαιρία μιας πληρέστερης μουσικής εκπαίδευσης. Γράφτηκε στο Ωδείο Αθηνών και το 1918 απεφοίτησε με την ανώτατη διάκριση (Χρυσό Μετάλλιο) για την ερμηνεία του στο κοντσέρτο για βιολί του Μπετόβεν. Το 1921 λαμβάνει υποτροφία από το ίδρυμα Αβέρωφ για ανώτατες σπουδές στο βιολί και φεύγει για το Βερολίνο. Γρήγορα, όμως, θα προσανατολισθεί στη σύνθεση με καθηγητές τους, Kurt Weil και τον Arnold Schoenberg, ο οποίος τον εκτιμούσε ιδιαίτερα.

⁵⁴ «Πιθανόν διότι του δίνεται η ευκαιρία να αντιμετωπίσει τις επί μέρους δομικές ενότητες και κλασσικές μορφές με μεγαλύτερη ελευθερία, λόγω της αντιπαράθεσης μεταξύ του solo οργάνου και

- 4 κοντσέρτα για πιάνο & ορχήστρα.
 - για πιάνο, βιολί & ορχήστρα δωματίου (1930).
 - αρ. 1 (1930-31).
 - αρ. 2 (1937-38).
 - αρ. 3 (1938-39), για πιάνο, 10 ξύλινα & κρουστά.
- κοντσέρτο για βιολί & ορχήστρα (1937-38).
- κοντσέρτο για 2 βιολιά & ορχήστρα (1945).
- κοντσέρτο για κοντραμπάσο & ορχήστρα (1941-43).
- κοντσέρτο για βιολοντσέλο (1938).
- κοντσέρτο για πνευστά⁵⁶ (1929).
- κοντσέρτο για βιολί, βιόλα & ορχήστρα πνευστών (1939-1940).

Τα κοντσέρτα του Σκαλκώτα, αντιπροσωπεύουν περισσότερο «συμφωνίες κοντσερτάντε», με προβεβλημένο δηλαδή τον ρόλο των σολιστικών οργάνων. Τα έργα αυτά ως προς την μορφή, τη διάρκεια, τις απαιτήσεις για πρωτοτυπία κ.λπ., στέκουν δίπλα στα αμιγώς συμφωνικά έργα⁵⁷. Η διαύγεια της δομικής διάρθρωσης και η τέλεια συμβατότητα μεταξύ μορφής και περιεχομένου, φαίνονται ξεκάθαρα.⁵⁸

Κατηγοριοποίηση⁵⁹ των έργων του Ν. Σκαλκώτα γίνεται από τον Γ. Ζερβό⁶⁰, και είναι η εξής:

της ορχήστρας». (Συνέντευξη από τον συνθέτη-μουσικολόγο Γιώργο Ζερβό, «Μούσα», τευχ. 6ο, Αθήνα 1999, σ. 35).

⁵⁵ Stanley Sadie, *The new grove dictionary of music and musicians*, Oxford University Press, Oxford 2001 (2nd edition), σ. 468.

⁵⁶ Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, «Νίκος Σκαλκώτας 1904-1949»: Μια προσπάθεια διείσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του/Νίκος Σκαλκώτας: *Βίος - Ικανότητες - Έργο*, τόμ. Α', Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1997, σ. 390-391.

⁵⁷ ο.π.

⁵⁸ Γιώργος Ζερβός, *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20ου αιώνα*, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2001. σ.13.

⁵⁹ Προσπάθεια χρονολογικής ταξινόμησης ομοειδών έργων με σκοπό τη σκιαγράφηση μιας πιθανής εσωτερικής εξέλιξης του έργου του. Γιώργος Ζερβός, *Από την Αρχική Έμπνευση στην Τελική Μορφοποίηση*, Παπαγρηγορίου Νάκας, Αθήνα, Ιούνιος 2016, σ. 125.

1) σειραϊκά δωδεκάφθογγα έργα,

2) ατονικά έργα,

3) ελεύθερα δωδεκάφθογγα, δηλαδή με περιορισμένη σειραϊκή ή μη σειραϊκή δωδεκαφθογγική συγκρότηση,

4) τονικά έργα βασισμένα αποκλειστικά στη δημοτική μουσική παράδοση ή εμπνευσμένα άμεσα απ' αυτήν,

5) τονικά έργα στα οποία: α) δεν υπάρχουν στοιχεία από τη δημοτική παράδοση ή αυτά είναι περιορισμένα, β) περιέχονται δημοτικότροπες μελωδίες οι οποίες προσδίδουν σ' αυτά ένα χαρακτήρα αντίστοιχο των έργων των συνθετών της Εθνικής Σχολής, γ) κυριαρχεί περισσότερο το απλό λαϊκό

- 1) Κοινωνικο-ψυχολογικός διαχωρισμός: τονικά - ατονικά - δωδεκάφθογγα.
- 2) Διαχωρισμός με βάση τη φύση του μουσικού υλικού:
 - α) 1928-1938, ξεκάθαρα όρια ανάμεσα στα δωδεκάφθογγα-ατονικά έργα και τα έργα τονικών μουσικών ιδιωμάτων.
 - β) 1945-1949 σειραϊκό ή ελεύθερα σειραϊκό δωδεκάφθογγο ιδίωμα (μουσική δωματίου).
 - γ) Μετά το 1945, τονικά έργα (λαϊκή απλότητα, τονικός νεοκλασικισμός), συμφωνικά έργα.

Το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα αποτελεί ένα από τα σπουδαιότερα δωδεκάφθογγα έργα του συνθέτη, καθώς διαθέτει απίστευτα δυναμικό αλλά και δραματικό χαρακτήρα και έχει εξαιρετικά απαιτητικό σολιστικό μέρος. Το έργο ανήκει στη 2η συνθετική περίοδο του Σκαλκώτα (1938-1945): Πιο επικά έργα με ηρωικότερη διάθεση. Η δωδεκάφθογγη τεχνική του Σκαλκώτα είναι απόλυτα προσωπική και ελεύθερη. Χρησιμοποιεί πολλές δωδεκάφθογγες σειρές, οι οποίες οργανώνονται ως ομάδα σε κάθε μέρος, αλλά και στο σύνολο του έργου. Οι σειρές εμφανίζονται και ως θεματικό υλικό, με τη μορφή μελωδικών θεμάτων, και στην αρμονική δομή, αντιστικτικά.

Βασικά δομικά χαρακτηριστικά της σειραϊκής μουσικής του Σκαλκώτα, τα οποία βέβαια κανείς διακρίνει αναλύοντας το κοντσέρτο για βιολί, είναι τα εξής:

1. Η ταυτόχρονη χρήση αρκετών ανεξάρτητων, στενά συνδεδεμένων 12φθογγων σειρών σε πολυφωνικούς συνδυασμούς.
2. Ο κατατεμαχισμός των σειρών σε τμήματα (τρίχορδα, τετράχορδα, εξάχορδα) και η αντιμετάθεση της διάταξης των τμημάτων της σειράς.
3. Ο διπλασιασμός και η επανάληψη φθόγγων ή τμημάτων κατά τη διάρκεια παρουσίασης μιας σειράς.
4. Η εξαγωγή παραγώγων σειρών.
5. Η σποραδική χρήση της αναστροφής και της ανάδρομης μορφής των σειρών.

στοιχείο παρά η γνήσια δημοτική παράδοση προσδίδοντάς τους έτσι ένα ελαφρότερο από αισθητική άποψη χαρακτήρα,

6) δωδεκάφθογγα έργα στα οποία ενσωματώνονται λαϊκότερα στοιχεία.

⁶⁰ Ζερβός Γιώργος, «Μουσικά ιδιώματα και αισθητικές κατευθύνσεις στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα» στο: Χάρης Βρόντος (επιμ.), *Νίκος Σκαλκώτας-Ένας Έλληνας Ευρωπαίος (Nikos Skalkottas- A Greek European, μτφρ. Ιρένε Μαραντέι)*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 75-80.

6. Η χρήση σειρών που περιλαμβάνουν τριαδικούς και άλλους τονικούς σχηματισμούς, που θυμίζουν την τονική μουσική.
7. Η περιοδικότητα των 12φθογγων ομάδων «en bloc» για τον καθορισμό της φραστικής δομής.⁶¹

Το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα γράφτηκε το 1938. Πρόκειται για ένα έργο το οποίο αποδεικνύει την ευκολία του Σκαλκώτα να χρησιμοποιεί τη γλώσσα της «Νέας Μουσικής», έχοντας ουσιαστικά διαμορφώσει τη δική του προσωπική συνθετική τεχνική και εφαρμόζοντάς την στο πρώτο όργανο της ορχήστρας, το βιολί. Σύμφωνα με τον κατάλογο Μερλιέ και γραμμένο σε αδιευκρίνιστο στις λεπτομέρειες του μέχρι στιγμής δωδεκάφθογγο ιδίωμα⁶², αντιπροσωπεύει την πρόταση του Σκαλκώτα στο όργανο, του οποίου κάποτε προοριζόταν για βιρτουόζος⁶³. «Η έννοια του μέτρου βρίσκεται σε τούτο το κομμάτι μια θαυμαστή εφαρμογή!», υποδηλώνοντας, κατά τον Χάρη Βρόντο, την «ύπαρξη ισορροπίας, δηλαδή τη χαλιναγώγηση των παρορμήσεων, τη σφυρηλάτηση των διάπυρων εσώτατων σπειρών, τη μετουσίωση εκτυφλωτικότητας χρωμάτων σε αυστηρότητα: ύφους και ήθους!»⁶⁴

Το πρώτο και το τρίτο έχουν μορφή κλασσικής σονάτας, ενώ το δεύτερο μέρος παρουσιάζει εκτενή τριμερή μορφή. Οι φόρμες αυτές δεν χρησιμοποιούνται στην πάγια ακαδημαϊκή τους μορφή, αλλά με ιδιαίτερη φαντασία ως προς την παρουσίαση και την ανάπτυξη του υλικού, μέσα από την απόλυτα προσωπική δωδεκάφθογγη τεχνική του Σκαλκώτα.

Στην αρχή του κοντσέρτου εμφανίζονται τρεις δωδεκάφθογγες σειρές:

Η πρώτη, ως κυρίως θέμα για τα α' βιολιά, η δεύτερη, ως συνοδευτικός αρμονικός και ρυθμικός παλμός σε συγκοπή για τα βιολοντσέλα σε δίφωνες τρίτες, ενώ η τρίτη σειρά απαντά ως ενδιαμέση φωνή για τα δεύτερα βιολιά. Η συνοδευτική σειρά των vcelli, σε νέο μοτιβικό ρυθμό και πάλι σε τρίτες με τις ίδιες νότες, γίνεται το κυ-

⁶¹ Εύα Ματζουράνη, "An introduction to Skalkotta's twelve-note compositional processes", στο: Haris Vrontos (επιμ.) - *Nikos Skalkottas: A Greek European*, Benaki Museum, Athens 2008, σ.89.

⁶² Κατά τον Γιώργο Ζερβό «το κοντσέρτο για solo βιολί του 1938 ακολουθεί έναν αφηρημένο εξπρεσιονιστικό σεραϊσμό...» «Μουσικά ιδιώματα και αισθητικές κατευθύνσεις στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα» στο: Χάρης Βρόντος (επιμ.), *Νίκος Σκαλκώτας-Ένας Έλληνας Ευρωπαίος (Nikos Skalkottas- A Greek European, μτφρ. Ιρένε Μαραντέι)*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 77.

⁶³ Δεμερτζής Κωστής, «Νίκος Σκαλκώτας: Μια επετειακή προσωπογραφία», στο: Χάρης Βρόντος (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Ν. Σκαλκώτα, μουσικές στο κατώφλι του 21ου αιώνα*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1999-2000, σ. 40.

⁶⁴ Χάρης Βρόντος, *Για τον Νίκο Σκαλκώτα*, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 59.

ρίως θέμα για το φινάλε. Ο παλμός της ρυθμικής συγκοπής σε διάφορες μορφές, διατρέχει όλο το έργο.

Στο πρώτο και δεύτερο μέρος εμφανίζεται ένα επίμονο μοτίβο μιας τρίτης μικρής με μακρινό «τροπικό» χαρακτήρα, το οποίο διαδραματίζει κεντρικό και συνδετικό ρόλο. Ακούγεται στο δεύτερο θέμα του α' μέρους και στο κεντρικό τμήμα του β' μέρους. Το διάστημα της τρίτης επανέρχεται στην μελωδική και αρμονική δομή όλου του έργου, ενώ παράλληλα, οι τρίτες και οι έκτες είναι οι συνηθέστερες συνηχήσεις στην γραφή του βιολιού. Η εκφραστική ένταση, η οποία δημιουργείται από το επίμονο μοτίβο της ελάσσονος τρίτης στα δύο πρώτα μέρη, λύνεται κατά κάποιο τρόπο με τις έντονες μείζονες τρίτες στο φινάλε.

Παραθέτω την συνοπτική ανάλυση⁶⁵ των τριών μερών του Νίκου Χριστοδούλου:

Το α' μέρος (*molto appassionato*) ξεκινά με ένα εκτεταμένο κατά την κλασσική αντίληψη ορχηστρικό ριτορνέλο, όπου εκτίθεται το κυρίως θεματικό υλικό, το οποίο οδηγεί σε κορύφωση. Η έκθεση του solo βιολιού έχει ακόμη μεγαλύτερη έκταση, με επεξεργασία και νέο υλικό. Κατά συνέπεια, το τμήμα της ανάπτυξης είναι σχετικά περιορισμένο, ωστόσο εξαιρετικά δεξιοτεχνικό. Η επανέκθεση είναι επίσης συμπυκνωμένη, με τις θεματικές ομάδες να επανέρχονται σε νέα διάταξη και με στοχαστικό, σχεδόν ανοιχτό, τέλος.

Το β' μέρος (*Andante con spirit*) έχει λυρική και στοχαστική διάθεση, καθώς το εκτεταμένο αντιθετικό κεντρικό τμήμα οδηγεί σε εκφραστικές κλιμακώσεις και παύσεις. Το τμήμα αυτό συνδέεται μοτιβικά και εκφραστικά με το μουσικό υλικό του α' μέρους.

Το γ' μέρος (*Allegro vivo*) σε ελεύθερη μορφή σονάτας, έχει αποφασιστικό και οξύ ρυθμικό χαρακτήρα. Ύστερα από πολλή περιπέτεια ανάμεσα σε σολίστ και ορχήστρα, το τμήμα της ανάπτυξης συνδέεται με απροσδόκητο, παιγνιώδη τρόπο προς την επανέκθεση, η οποία ξεκινά όχι με την πρώτη, αλλά με την δεύτερη από τις τρεις κύριες ιδέες. Η πρώτη θεματική ιδέα εμφανίζεται τελευταία και συντομευμένη, μεταμορφωμένη αρχικά σε ένα απροσδόκητο, πικρό *doloroso* επεισόδιο. Το κυρίως θέμα τότε,

⁶⁵ Ολόκληρο το κείμενο είναι ο σχολιασμός του Ν.Χριστοδούλου (1997) που παρατίθεται στο ένθετο συνοδευτικό φυλλάδιο του CD, Nikos Skalkottas, *Violin Concerto, Largo Sinfonico, 7 Greek Dances*, G. Demertzis, violin - Nikos Christodoulou, Malmö Symphony Orchestra, BIS-CD 904, Feb.1998, σ.12-13.

σαν φευγαλέα ορχηστρική ματιά, ολοκληρώνει αντίστροφα την ανακεφαλαίωση και οδηγεί με επιτάχυνση σε μια ορμητική *prestissimo coda*.

Ο Καλομοίρης αναφέρεται στον Σκαλκώτα, στην εφημ. «Έθνος», συγκεκριμένα στις 23 Σεπτεμβρίου του 1949. Με αφορμή τον θάνατο του Σκαλκώτα, αφιέρωσε ολόκληρο δημοσίευμα-άρθρο του, στη μνήμη του Έλληνα συνθέτη, όπου φαίνεται η μεγάλη εκτίμηση που έτρεφε για τον συνάδελφό του: «Η ελληνική μουσική με τον Νίκο Σκαλκώτα έχασε έναν από τους πιο διαλεχτούς εκπροσώπους, έναν αληθινό μουσικό, μουσικό ως την τελευταία ρανίδα του αίματός του και έναν συνθέτη που κατείχε, όσον ίσως κανείς άλλος, την τεχνική της ορχήστρας και τα μυστικά της νεώτερης αρμονικής και αντιστικτικής εξελίξεως».

Η α' εκτέλεση σχεδιάστηκε για να γίνει από τον Ισαάκ Στερν ως σολίστα. Παρ' αυτά, ο ίδιος την ακύρωσε γιατί ένωσε άβολα με το έργο. Όπως αργότερα ομολόγησε ο ίδιος στον Γ. Χατζηνίκο, ένωσε ότι το κομμάτι «καθόταν ανάμεσα σε 2 καρέκλες, μοντερνισμός και κλασικισμός».

Τελικά το έργο παίχθηκε στις 13 Μαΐου 1962 στο Αμβούργο, με σολίστ τον Tibor Varga, διευθυντή ορχήστρας τον Michael Gielen και την συμφωνική ορχήστρα της Ραδιοφωνίας της Β. Γερμανίας.

Μεταγενέστερες εκτελέσεις:⁶⁶

1. 16.11.1963, με σολίστ τον Lorand Fenyves, διευθυντή ορχήστρα τον Dorati και την συμφωνική ορχήστρα του BBC.
2. Το έργο παίχθηκε από τον Raymond Cohen και την Βασιλική Φιλαρμονική Ορχήστρα στο Φεστιβάλ της Αθήνας.
3. Το 1979, βρίσκουμε εκτέλεση του έργου από τον Ισραηλινό σολίστ Yair Kless στην Αθήνα.

Ηχογραφήσεις του κοντσέρτου:

1. 1966, με σολίστ τον Lorand Fenyves, με διευθυντή ορχήστρας τον Antal Dorati και την ορχήστρα της Ραδιοφωνίας του Καναδά.
2. Ηχογράφιση πάλι με σολίστ τον Lorand Fenyves, με διευθυντή ορχήστρας τον George Barati και την ορχήστρα της γαλλόφωνης Ελβετίας.

⁶⁶ Sousamoglou Antonios, *An interpretational approach to the violin Concerto of Nikos Skalkottas*, Διδακτορική Διατριβή, City University of London, London 2008, σ. 71-72.

3. 1997, με σολίστ τον Γ. Δεμερτζή, διευθυντή ορχήστρας τον Νίκο Χριστοδούλου και τη συμφωνική ορχήστρα του Malmo με την εταιρεία BIS (ED 904).

Διάρκεια: περίπου 27.18 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε σιβ, 2 φαγκότα, κοντραφαγκότο, 2 κόρνα σε φα, 2 τρομπέτες σε ντο, 2 τρομπόνια, τούμπα, κρουστά (τομ-τομ, ταμπουρίνο, τύμπανα, πιατίνια, ταμπούρο, μπάσο τύμπανο), έγχορδα.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Α΄ ΜΕΡΟΣ : molto appassionato

ΜΟΡΦΗ

ΕΚΘΕΣΗ: μ.1-184

Ορχηστρική Έκθεση: μ.1-66

(Α΄ θεματική ομάδα: μ.1-13

Μετάβαση: μ.14-34

Β΄ θεματική ομάδα: μ.35-66)

Α΄ θεματική ομάδα: μ.67-122

Μετάβαση: μ.123-145

Β΄ θεματική ομάδα: μ.146-184

ΑΝΑΠΤΥΞΗ: μ.185-230 (επεξεργασία προηγούμενου υλικού και εμφάνιση νέου)

ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ: μ.231-318

Α΄ θεματική ομάδα: μ.231-244

Β΄ θεματική ομάδα: μ.245-282

Υλικό από α΄ θέμα: μ.283-296

Μερική επανάληψη της μετάβασης: μ.297-318

Το Α΄ μέρος (*molto appassionato*), είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας. Ξεκινώντας με την έκθεση, η οποία υποδιαιρείται σε δύο τμήματα, παρατίθενται τα δύο θέματα. Το α΄ θέμα παρουσιάζεται δύο φορές: μία στην αρχή από την ορχήστρα (με τη βασική μελωδία στα α΄ βιολιά και μία παρόμοια μελωδία σε αντίστιξη από τα β΄ βιολιά, ενώ βιόλες και τσέλα συνοδεύουν με συγκοπές, Παράδειγμα 1) και μία αργότερα, από το solo βιολί (μ.67, Παράδειγμα 2).

Παράδειγμα 1. Α΄ θέμα/ορχηστρική έκθεση.

Andante sostenuto

Handwritten musical score for five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The staves are labeled with Roman numerals I, II, III, IV, and V at the bottom.

Handwritten musical score for five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The staves are labeled with Roman numerals I, II, III, IV, and V at the bottom.

Παράδειγμα 2. Β' θέμα/ Ορχηστρική έκθεση στα ξύλινα πνευστά.



Η ορχηστρική έκθεση (μ.1-66) είναι χτισμένη πάνω σε υλικό που περιλαμβάνει pitch classes, συγχορδιακά σελ και σύνολα που προκύπτουν από το ταίριασμα εξαχόρδων. Το ρυθμικό και μοτιβικό περίγραμμα αποτελούν κυρίαρχα γνωρίσματα του α' μέρους και συνδέουν λογικά τα επιμέρους τμήματα, έτσι ώστε εναλλασσόμενα, να παράγουν ποικιλία στην επεξεργασία⁶⁷.

Η δεύτερη θεματική ομάδα αποδίδεται από τα ξύλινα πνευστά (Παρ.2): φλάουτα και όμποε. Η θεματική αντίστιξη είναι και εδώ ξεκάθαρη από την ενορχήστρωση που επιλέγεται.

Κατά την Εύα Μαντζουράνη, ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί 8 σειρές στην α' θεματική ομάδα (μ.1-13), 3 σειρές στο μεταβατικό τμήμα και 11 σειρές στη β' θεματική ομάδα⁶⁸. Οι σειρές αυτές καταγράφονται στο παράρτημα⁶⁹. Με τόσες σειρές που χρησιμοποιεί, παραθέτει επαρκή μοτιβικά και ρυθμικά στοιχεία για να επιβεβαιώσει τη λογική σύνδεση των ενοτήτων, ενώ παραλλάσσοντας άλλα στοιχεία, παράγει ποικιλομορφία και ανάπτυξη στο υλικό της έκθεσης.

Στην έκθεση, η α' θεματική ομάδα αποδίδεται από το solo (Παρ.3), ενώ α' και β' βιολιά συνοδεύουν με τρίηχα ογδόων. Η μικρή γέφυρα των μέτρων 123-145, οδηγεί στη

⁶⁷ Eva Mantzourani, *The life and Twelve-note Music of Nikos Skalkottas*, Ashgate, Canterbury Christ Church University- UK 2011, σ. 282.

⁶⁸ ο.π, σ. 287.

⁶⁹ ο.π, σ. 370-371.

β' θεματική ομάδα, όπου εκτός από την παρουσίαση του β' θέματος από το solo, πατηρείται μία νέα μελωδία από τα φλάουτα (μ.178-184). Την ενότητα της ανάπτυξης ακολουθεί μια πλήρης επανέκθεση των αρχικών θεματικών ομάδων, βασισμένη στο υλικό της έκθεσης, μεταφερόμενο στη δεσπόζουσα με κυκλικές και ποικίλες επαναλήψεις των μελωδικο-ρυθμικών στοιχείων της.

Το μέρος κλείνει ελεύθερα, με παράθεση νέων δωδεκάφθογγων μελωδιών, που παίζονται μόνο για μία φορά, παράλληλα με την επανέκθεση του αντίστοιχου υλικού που χρησιμοποιείται στην έκθεση⁷⁰.

Παράδειγμα 3. Έκθεση (Α' θέμα από το solo).



Β' ΜΕΡΟΣ: Andante con spirit

⁷⁰ Eva Mantzourani, *The life and Twelve-note Music of Nikos Skalkottas*, Ashgate, Canterbury Christ Church University- UK 2011, σ. 284.

ΜΟΡΦΗ

A: μ.1-71

B: μ.72-140

A: μ.141-200

Το β' μέρος είναι γραμμένο σε μορφή (ABA) και χωρίζεται σε τρεις ισάριθμες ενότητες. Το α' θέμα εμφανίζεται στο όμποε και ύστερα παρουσιάζεται από το solo κατά μία 4η καθαρή χαμηλότερα χρησιμοποιώντας μία σειρά⁷¹ (Παρ.1). Στο Β' τμήμα, ξεχωρίζει ένα είδος αντίστιξης θεματικών επιπέδων από όλες τις ομάδες των οργάνων, καθώς και μία ιδιαίτερη προτίμηση στη χρήση συγκοπών και αντιχρονισμών στο επίπεδο του ρυθμού.

Παράδειγμα 1. Α' θέμα από το όμποε.



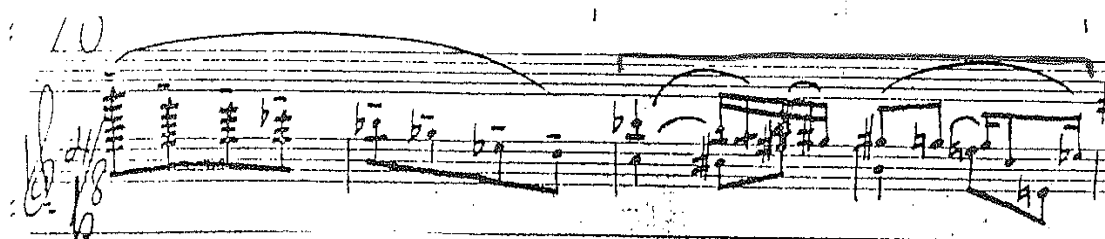
⁷¹ Στο α' τμήμα χρησιμοποιούνται 4 σειρές και συγκεκριμένα αυτό γίνεται μέχρι το μ.39, διότι από εκεί και ύστερα επαναλαμβάνεται το μοτίβο της αρχής.

Α' θέμα από το solo κατά μία 4η καθαρή χαμηλότερα.



Στο μ.141, μετά από την κορώνα, επανέρχεται το Α' τμήμα, ενώ στο μ.149, το α' θέμα εμφανίζεται μεγενθυμένο από το solo (Παρ.2). Από το παράδειγμα λοιπόν παρατηρούμε ότι, στα δύο πρώτα μέτρα είναι η μεγέθυνση της μελωδίας από το solo (αντίστοιχο των μέτρων 23-24) και στα δύο επόμενα, είναι ολόιδιο το μοτίβο της αρχικής μελωδίας στο όμποε (μ.1-2). Μέσα σε 4 μέτρα λοιπόν είναι εντυπωσιακό, πώς ο Σκαλκώτας κατορθώνει να συνδέσει τα στοιχεία που θέλει, χωρίς να παραλείψει τίποτα ουσιώδες.

Παράδειγμα 2. Μοτίβο του Α' θέματος στην επαναφορά του Α (solo βιολί).



Γ' ΜΕΡΟΣ : Allegro vivo vivacissimo

ΜΟΡΦΗ

ΕΚΘΕΣΗ: μ.1-130

Α' θεματική ομάδα: μ.1-37

γέφυρα-μετάβαση: μ.38-64

Β' θεματική ομάδα: μ.65-81

Γ' θεματική ομάδα: μ.82-130

ΑΝΑΠΤΥΞΗ: μ.131-218

ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ: μ.219-319

Β' θεματική ομάδα: μ.219-229

Γ' θεματική ομάδα: μ.230-245

Α' θεματική ομάδα: μ.246-277

Coda: μ.278-319

Το Γ' μέρος είναι γραμμένο σε ελεύθερη μορφή σονάτας με τρία θέματα. Το μέρος αυτό, είναι το κατεξοχήν κατάλληλο μέρος για να εγκαταλείψει ο Σκαλκώτας τους αυτοεπιβαλλόμενους περιορισμούς των προκαθορισμένων θεμάτων (γι' αυτό παραθέτει τρία θέματα στην έκθεση) και την κυριαρχία των συγκεκριμένων pitch classes (σετ από νότες) σε κάθε μορφολογική του επεξεργασία (γι' αυτό και παραθέτει καινούριες συλλογές από pitch classes).

Η έκθεση αποτελείται από τρεις θεματικές ομάδες. Η α' θεματική ομάδα εκτείνεται για 37 μέτρα (α' θέμα από το solo, Παρ.1). Εδώ, ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί 9 σειρές και 11 δωδεκάφθογγα σετ από νότες του αρχικού passage του α' μέρους⁷² (molto appassionato).

⁷² Eva Mantzourani, *The life and Twelve-note Music of Nikos Skalkottas*, Ashgate, Canterbury Christ Church University-UK 2011, παρ. 5.9, σ. 112.

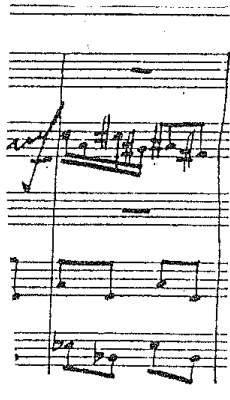
Παράδειγμα 1. Α' θέμα από το solo.



Ακολουθεί μεταβατικό τμήμα, το οποίο γεφυρώνει τις δύο θεματικές ομάδες. Η β' θεματική ομάδα (μ.65-81), παρουσιάζεται από τα έγχορδα (Παρ.2) και όπως φαίνεται στη γραμμή των α' βιολιών και της βιόλας, χρησιμοποιούνται τουλάχιστον 4 σειρές. Το α' θέμα είναι χωρισμένο σε 2 υποτμήματα (μ.1-10 και μ. 11-19), όπου το δεύτερο είναι μία παραλλαγμένη επανάληψη του πρώτου⁷³. Στην πρώτη φράση, την κυρίαρχη θεματική ιδέα παίζουν τα τρομπόνια, την οποία συνοδεύουν αντιστικτικά, φλάουτα, κλαρινέτα, κόρνα, α' βιολιά και βιόλες παίζοντας unisono μια μελωδική γραμμή από έκτες μικρές και τρίτες μεγάλες.

⁷³ Eva Mantzourani, *The life and Twelve-note Music of Nikos Skalkottas*, Ashgate, Canterbury Christ Church University-UK 2011, σ. 112.

Παράδειγμα 2. Β' θεματική ομάδα από τα έγχορδα.



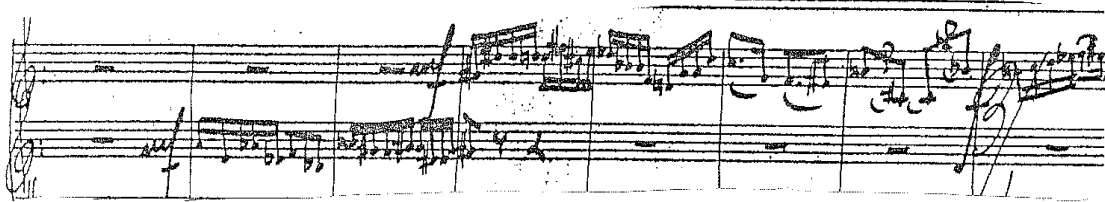
Η γ' θεματική ομάδα (μ.82-130), χρησιμοποιεί τουλάχιστον 10 σειρές στο μέρος του solo (Παρ.3), ενώ οδηγούμαστε στην ανάπτυξη (μ.131), η οποία διαρκεί μόλις 87 μέτρα.

Παράδειγμα 3. Γ' θέμα (solo βιολί).



Η επανέκθεση είναι πλήρης, με τη διαφορά ότι, δεν εμφανίζεται πρώτα το α΄ θέμα όπως στην έκθεση, αλλά το β΄ (Παρ.4). Ακολουθεί η γ΄ θεματική ομάδα και το μέρος κλείνει με το doloroso επεισόδιο με στοιχεία της α΄ θεματικής ιδέας στο solo και τα έγχορδα (Παρ.5) και την παράθεση μιας ταχύτατης coda (Παρ.6).

Παράδειγμα 4. Αρχή Επανέκθεσης με το Β΄ θέμα στα έγχορδα.



*Παράδειγμα 5. Doloroso επεισόδιο με στοιχεία της Α' θεματικής ομάδας
(solo-έγχορδα).*



Παράδειγμα 6. Prestissimo Coda.



Σε όλο το μέρος ο Σκαλκώτας πειραματίζεται με την ελεύθερη χρήση της δωδεκάφθογγης τεχνικής του. Δουλεύει σύμφωνα με επαναλήψεις συγκεκριμένων περασμάτων, κυκλικές διαδικασίες και συγχώνευση τμημάτων-θραυσμάτων από σειρές (είτε της αρχικής σειράς, είτε ανάδρομων σειρών).

Όσον αφορά στα γενικά χαρακτηριστικά του κοντσέρτου στο σύνολό του, έχουμε να παρατηρήσουμε τα εξής:

1. Διατηρεί τη μορφή των παραδοσιακών κοντσέρτων, που σημαίνει διάρθρωση σε 3 μέρη (γρήγορο, αργό, γρήγορο).
2. Αποφεύγει να παραθέσει cadenza.
3. Η ενορχήστρωση που χρησιμοποιείται είναι τύπου ορχήστρας Brahms (συμπαγής και πλήρης).
4. Παρόλο που δομικά ακολουθεί τη φόρμα της σονάτας, το ορχηστρικό μέρος είναι πολύ πιο περίπλοκο και εκτεταμένο από πολλά κλασικά ή ρομαντικά κοντσέρτα.⁷⁴
5. Το κοντσέρτο βρίσκεται στοιχείων της 1ης ορχηστρικής σουίτας και των ελληνικών χορών, που γράφτηκαν το 1935-36.
6. Η σχέση μεταξύ ορχήστρας και σολίστ διατηρεί το ρομαντικό πρότυπο: Υπάρχει ξεκάθαρη διάκριση μεταξύ μελωδίας και συνοδείας και το βιολί σπάνια

⁷⁴ Sousamoglou Antonios, *An interpretational approach to the violin Concerto of Nikos Skalkottas*, Διδακτορική Διατριβή, City University of London, London 2008, σ. 65.

συνεχίζει την μελωδική γραμμή της ορχήστρας, ενώ δεν υπάρχουν «unisono» σημεία μεταξύ σολίστ και ορχηστρικού συνόλου.⁷⁵

7. Τα κρουστά έχουν ενισχυτικό ρόλο, καθώς δεν βρίσκουμε σολιστικά μέρη ή χρήση κρατημένων φθόγγων που θα επέτρεπαν στον σολίστα μια ρυθμική ελευθερία και θα του έδιναν μια αίσθηση αυτοσχεδιασμού (με εξαίρεση ίσως τα μ. 181-190 στο γ' μέρος).⁷⁶

Κριτικές τύπου:

α) για τον συνθέτη

1. «Ο Σκαλκώτας, διακεκριμένος εκπρόσωπος της σχολής του Schoenberg, αποτελεί την τελευταία 'επανανακάλυψη' ελάχιστα πριν το τέλος του αιώνα μας».⁷⁷

Περ. Klassik Heute (Γερμανία) 8/98

2. «Η μοναδικότητα της φωνής του Σκαλκώτα και η δυνατότητα της πρόσβασης δείχνουν έναν συνθέτη του οποίου ο καιρός έχει φθάσει».⁷⁸

Περ. Fanfare (Η.Π.Α.) 7-8/98

3. Ο αυστροβρετανός μουσικολόγος και κριτικός Hans Keller σε ένα κείμενό του αναφέρει ως κορυφαίους συνθέτες του 20ου αιώνα τα τέσσερα «Σ»: Schoenberg, Stravinsky, Σκαλκώτας και Shostakovitch.

4. «Η γλώσσα του Σκαλκώτα συνδυάζει την ευρωπαϊκή πρωτοπορία με τον ρυθμικό δυναμισμό της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής που χαρακτηρίζεται από ελαστική δύναμη και διάφωτο ήχο...».⁷⁹

⁷⁵ ο.π., σ. 71.

⁷⁶ ο.π., σ. 70.

⁷⁷ Ιωάννης Φούλιας, «Αφιέρωμα στον Νίκο Σκαλκώτα με αφορμή τα 50 χρόνια από τον θάνατό του», *Μουσικό Περιοδικό των φοιτητών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Αθήνας «ΜΟΥ.Σ.Α.»*, τεύχος 6ο Αθήνα, Νοέμβριος 1999, σ. 35.

⁷⁸ ο.π.

β) για το κοντσέρτο για βιολί

1. «Θύμα άδικης παραμέλησης, τραγική μορφή, οραματιστής: Νίκος Σκαλκώτας. Το κοντσέρτο για βιολί είναι ένα εκφραστικό έργο ασύγκριτης ομορφιάς».⁸⁰
2. Ο Μίνως Δούνιας αναφέρει σχετικά (23.10.1949) για το κοντσέρτο του Σκαλκώτα: «Όσο κι αν ο ίδιος ήταν ικανός να πιάνει με κρυστάλλινη διαύγεια πάνω στο βιολί του τα πιο παράλογα διαστήματα, θα έπρεπε – να σκέπτεται κανείς – να λογαριάζει ότι όχι μόνο ένας δυστυχής κοντραμπασίστας, αλλά και ο καλύτερος δεξιότηχνης βιολιστής τρέμει την πρώτη του ατάκα και την απλούστερη ακόμη.»
3. «Το κοντσέρτο για βιολί κάθεται θαυμάσια πάνω στο όργανο πολύ καλλίτερα, με τον απαιτούμενο σεβασμό, από τον Brahms ή τον Tchaikovsky... το όργανο τραγουδά τόσο φυσικά... που είναι μια λαμπρή εξαίρεση ανάμεσα στα σύγχρονα έργα για βιολί!!»⁸¹.
4. «Το κοντσέρτο για βιολί βρίσκεται σε παράλληλο κόσμο με το κοντσέρτο του Schoenberg, αλλά η ενορχήστρωσή του είναι περισσότερο διαυγής και το θεματικό υλικό καθαρότερο» (M. Cotton)⁸².

Κριτικές για τη συναυλία

1. Φθινοπωρινή ΚΟΑ: Αρχή με Σκαλκώτα και Μάλερ⁸³

του Γιώργου Λεωτσάκου

Τριακοστό 2012

Καλοδεχούμενα απροσδόκητη, η φθινοπωρινή εναρκτήρια της ΚΟΑ, επικεντρώθηκε σε σκαλκώτειο αριστούργημα προφανέστατα τελείως άγνωστο στο ελληνικό κοινό. Προϊόν δημιουργού αρκετά μεγάλου ώστε να έχει προ πολλού περάσει στα ελληνικά... σταυρόλεξα, αλλά στο Ελλαδιστάν να τον γνωρίζουν ελάχιστοι – συνθέτες, ερμηνευτές και μουσικολόγοι. Ο Όσκαρ Ουάιλντ, οπτασιαζόμενος προφανώς το Ελλαδιστάν 2012, έλεγε ότι κλασσικοί είναι εκείνοι που όλοι μιλούν γι' αυτούς αλλά κανείς

⁷⁹ Gramophone 6/98, «ΜΟΥ.ΣΑ», σ. 14.

⁸⁰ Ιωάννης Φούλιας, «Αφιέρωμα στον Νίκο Σκαλκώτα με αφορμή τα 50 χρόνια από τον θάνατό του», ο.π., σ. 21

⁸¹ Hans Keller, Radio Times, 14.11.1963, Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, *Η εικοσαετηρίδα του Νίκου Σκαλκώτα*, Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών ανάπτυπον εκ του ΙΕ/1969 τόμου του «Αρχείου Ευβοϊκών Μελετών», Χαλκίδα 1969, σ. 135.

⁸² BBC, Music Magazine 7/98, ΜΟΥ.Σ.Α., Αθήνα 1999, σ. 21.

⁸³ Εφημ. Εξπρές, έτος 50ο, αρ. φύλλου 14.801, Σάββατο 13 Οκτωβρίου 2012, σ. 29.

δεν έχει διαβάσει (γνωρίσει). Η επιλογή Σκαλκώτα, αξίζει βαθειάν ευγνωμοσύνη σε όποιον οφείλεται, τον σολίστ, τον καλλιτεχνικό διευθυντή της ΚΟΑ, αμφοτέρους. Προσφορά στον πλουτισμό του επιστητού της μείζονος νεότερης ελληνικής μουσικής. Αδημονούμε για τη συνέχεια...

ΣΚΑΛΚΩΤΑΣ ΝΙΚΟΣ (1904-1949): «Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα», έργο Α/Κ 22 (1937-38), από τα σχετικώς λίγα σωζόμενα προπολεμικά έργα του συνθέτου, γραμμένο λίγο μετά τον επαναπατρισμό του εκ Βερολίνου, εποχή της δημιουργίας του σχεδόν άγνωστη, πράγμα που επαυξάνει τη σημασία της παρουσιάσεως, 3 μέρη:

- I. Molto appassionato: Με δεδομένο ότι κατά κανόνα τα ελεύθερα ατονικά έργα είναι λιγότερο δυσπρόσληπτα και δυσκοίλια από τα ατυχώς και ατέγκτως δωδεκάφθογγα, θα κατέτασσα το έργο μάλλον στα πρώτα, αδιαφορώντας πλήρως αν σφάλω: Η πρώτη και μοναδική ως τώρα ακρόαση του έργου, χάρη και στην ανεπίληπτη εκτέλεση από αρχιμουσικό και σολίστ, άφησε εντυπώσεις ζωηρότατες, ανεξίτηλες. Εκτενής ωραιότατη ορχηστρική εισαγωγή, στηρίζεται σοφότατα σε κλασσικότερη ρυθμολογία, με έκδηλα τα «δακτυλικά αποτυπώματα» του σκαλκώτειου ύφους (σύντομα ρυθμικά μοτίβα) και με καλοκομμένες, καίριες ηχοχρωματικές αντιθέσεις μεταξύ πνευστών, σε ευφάνταστους συνδυασμούς και εγχόρδων. Το solo βιολί, που αργεί να ακουσθεί, αυξάνοντας την αδημονία του ακροατού, αφήνει την εντύπωση ότι δίχως, εννοείται, να αποφεύγει τα δεξιοτεχνικά περάσματα, τα υποτάσσει στην καθ' όλου μουσική σύλληψη: κοντολογίς τέλεια ισορροπία μεταξύ «βιολιστικότητας» και μουσικής, συνεχής σύμπνοια και ανταπόκριση με την ορχήστρα.
- II. Andante con spirito: Αν δεν απατώμαι, αρχίζει με solo φαγκότου, πάνω σε διακριτικές στίξεις δύο τρομπονιών. Η ατονικά διάφωνα γραφή, περίτεχνα ενορχηστρωμένη, ηχεί τρυφερά, γλυκά, σχεδόν εύφωνα. Μια «θραυσματοποίηση» (γαλλ. και αγγλ.: fragmentation) του θεματικού (;) υλικού καταλήγει σε άκρως πρωτότυπη σύλληψη επειδή αντιπαρατίθεται με τη συνεχή ροή του solo βιολιού: θαυμαστή ανανέωση μιας μορφολογικής παραδόσεως αιώνων.

III. *Allegro vivo - vivacissimo*. Η ιλιγγιώδης ρυθμική αγωγή διαφοροποίησε ανάρμοστα το φινάλε με τα δύο προηγθέντα μέρη. Γενικά, όλο το έργο, σε συνάρτηση με την εποχή του, μας έκανε να ξεχάσουμε την περιβόητη Δεύτερη Σχολή της Βιέννης και το δάσκαλο του Σκαλκώτα Schoenberg, που μετά το «Φεγγαρίσιο Πιερρότο», όσο περισσότερο τον ακούς, τόσο περισσότερο αυτοδιαγράφεται από τη μνήμη. Θα συσχετίζαμε το έργο αόριστα με τον ιδιοφυή νεοκλασικισμό (;) του επίσης αγνώστου Εν Ελλάδι, μεγάλου Ιταλού Αλφρέντο Καζέλλα (Alfredo Casella, 1883-1947).

Μόνον εγκώμια έχουμε για την εκτέλεση: Ο Βασίλης Χριστόπουλος διηύθυνε την ΚΟΑ με διανυγέστατη νοηματική ροή μουσικής σκέψεως κάθε άλλο παρά άμεσα αποτυπώσιμης και σε ιδεώδη σύμπνοια με τον σολίστ Γιώργο Δεμερτζή, ολοφάνερα ερωτευμένο με το έργο, παρά τον κάπως αδύνατο σε σχέση με την ορχήστρα ήχο του, καίτοι δεν χάσαμε ούτε έναν φθόγγο από το καλομελετημένο (χαρακτηρισμός που, φυσικά, ισχύει και για το μαέστρο) μέρος του.

2. ΚΟΑ: Έναρξη σαιζόν με Σκαλκώτα και Μάλερ.

του Κυριάκου Π. Λουκάκου⁸⁴

Με αυτό το επιβαρυντικό κρατούμενο, η εναρκτήρια συναυλία της περιόδου 2012/13 (αίθουσα «Χρήστος Λαμπράκης» Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, 5/10/12) υπήρξε συνολικά ευτυχής εμπειρία. Πρώτα και καθοριστικά επειδή το πρώτο της μέρος κάλυψε το σπανίως εκτελούμενο κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα (1938) του Νίκου Σκαλκώτα (1904-1949) με σολίστ τον «ευαγγελιστή» του, τον διεθνούς αναγνώρισης «ανήσυχο» βιολονίστα Γιώργο Δεμερτζή (γεν. 1958).

Έργο με ανισότητες (π.χ. η συγκριτική βραχύτητα της δεξιοτεχνικά απαιτητικής τελευταίας κίνησης) και ορισμένες μακρηγορίες, το κοντσέρτο δικαιώθηκε μέσα από μιαν απόδοση συνολικά δόκιμη, σαφή, με φωτισμό πολλών λεπτομερειών στην ενορχήστρωση και με το πλεονέκτημα της ισόβιας αφοσίωσης του Δεμερτζή. Το εξαίρετο εισαγωγικό του κείμενο, στο κομψό και ευχερώς αποθηκεύσιμο μηνιαίο τομίδιο εκδη-

⁸⁴ Εφημ. Αυγή, Κυριακή 4.11.2012.

λώσεων, δεν μαρτυρεί μόνον αποστολικό ζήλο στην υπηρετήση μιας μουσικής, με την οποία έχει καταπιαστεί συστηματικά, αλλά παράλληλα στοιχειοθετεί αξιόπιστη συνηγορία υπέρ της αναγκαιότητας να εναλλάσσεται –έστω και περιστασιακά– σε συναυλίες το έργο του Σκαλκώτα με το περίπου μοναχικό στο σχετικό ρεπερτόριο κοντσέρτο του Alban Berg.

Ιδίως όταν η σύμπραξη για την παρουσίασή του αποδεικνύεται τόσο ατμοσφαιρική. Κορύφωση αποτέλεσε ο μεγάλης εσωτερικότητας διάλογος στο ενδιάμεσο *andante con spirito*, που αναζήτησε με συγκινητική ταπεινοφροσύνη τη βαθύτερη ουσία αυτής της δύσκολης μουσικής, συνδυάζοντας υψηλό επίπεδο δεξιοτεχνικής και ερμηνευτικής εκφοράς με ευπρόσδεκτη διαφάνεια δωματίου. Σε κάθε περίπτωση, η επείγουσα επιδίωξη εξοικείωσης του κοινού με το έργο δυσχεραίνεται από τη σχετικά μεγάλη του διάρκεια, που προσεγγίζει εκείνη του κοντσέρτου του Beethoven, συνθέσεις προς τις οποίες τόσο συναρπαστικά υφαίνει την ιστορική και μορφολογική διασύνδεση του κοντσέρτου του Σκαλκώτα ο Δεμερτζής στο κείμενό του.

2.2.2. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΡΑΓΑΤΑΚΗΣ

Ο Δ. Δραγατάκης,⁸⁵ αυτοδίδακτος στη σύνθεση και μέσα από τις αντιξοότητες της ζωής του⁸⁶, βρήκε δημιουργικό δρόμο, αναζητώντας τη δική του μουσική γλώσσα, από τότε σχεδόν που ήταν παιδί, σπρωγμένος από μία προσωπική και ακατάπαυστη δύναμη να εκφραστεί μέσα από τη μουσική. Στο έργο του, δεν ακολουθεί συγκεκριμένη

⁸⁵ Γεννήθηκε στην Πλατανούσα της Ηπείρου το 1914 και απεβίωσε τον Δεκέμβριο του 2001. Υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους Έλληνες συνθέτες, με σπουδές βιολιού (Εθνικό Ωδείο) και ανώτερων θεωρητικών – μελέτησε σύνθεση με τους Λεωνίδα Ζώρα και Μανώλη Καλομοίρη. Ήταν ένας συνθέτης, ο οποίος είδε το έργο του να γίνεται αποδεκτό από κοινό και κριτικούς από την αρχή της συνθετικής του σταδιοδρομίας. Αρχισε να συνθέτει σε ηλικία 42-43 χρονών, έχοντας αποκτήσει ωριμότητα μουσικής σκέψης και λακωνικότητα στην διατύπωση. Κάποιες συνθέσεις του ακολουθούν τις παραδοσιακές δυτικές μορφές (6 συμφωνίες, 4 κουαρτέτα, 5 κοντσέρτα. κ.ά.), ενώ άλλες χρησιμοποιούν πρωτότυπους συνδυασμούς εκτελεστών, όπως η 4η σουίτα μπαλέτου για φλάουτο, όμποε, κόρνο, σαντούρι, κρούστα, πιάνο, φωνές και εφέ (1969) ή η σύνθεση «Ζαλούχ» για κλαρινέτο, τρομπόνι, τούμπα, πιάνο, κρουστά & τέσσερις ηθοποιούς, κ.ά. Έχει τιμηθεί με το βραβείο «Μαρία Κάλλας» από το Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας το 1997, και με το βραβείο εις μνήμην του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου από την Ακαδημία Αθηνών το 1999.

⁸⁶ Καλοπανά Μαγδαληνή, [Υποτρόφου ΙΚΥ (1999-2003)], *Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2008. Δούλεψε για τον βιοπορισμό σε ένα ξυλουργείο-πριονιστήριο, όταν είχε ένα ατύχημα που παραμόρφωσε τα δάχτυλα του δεξιού χεριού, χωρίς ωστόσο αυτό να επηρεάσει την ικανότητά του να παίζει βιολί, σ. 15.

μέθοδο ή σχολή, αλλά και δεν αποκλείει καμία. Οδηγός του μοιάζει να είναι η καλλιτεχνική διαίσθηση, μόνο. Σε όλες τις φάσεις της δημιουργίας του η τεχνοτροπία του έμεινε κατά βάθος ελληνική, φορτισμένη πάντα από τις μνήμες του πανάρχαιου ηπειρωτικού δημοτικού τραγουδιού.

Τα έργα του εκτελούνται συχνά στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Συνολικά έγραψε 10 κοντσέρτα για solo όργανα (για κλαρινέτο, κόρνο, βιολοντσέλο, όμποε, πιάνο, τούμπα, βιόλα, σαντούρι και σαξόφωνο). Με το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα ο Δ. Δραγατάκης κατάφερε να δοκιμάσει την αντοχή του στο χρόνο και, μακριά από το επίπλαστο φολκλόρ, να διαμορφώσει μία σύγχρονη και ταυτόχρονα ελληνική μουσική γλώσσα, η οποία εμπεριέχει την ευαισθησία του στα νέα ερεθίσματα, που οδηγούν στην αποκάλυψη των προβληματισμών του. Ο ίδιος έλεγε: «Ο συνθέτης θα πρέπει να μπορεί να στηρίζει τα έργα του θα πρέπει να πείσει τον ακροατή ότι έχει να του πει μια αλήθεια, μια δική του αλήθεια»⁸⁷.

«Το κοντσέρτο για βιολί γράφτηκε το 1969 και είναι αφιερωμένο στο βιολονίστα Τάτση Αποστολίδη που μου είχε δώσει την ιδέα να κάνω ένα έργο που να 'χει κάποια σχέση με την κοινή μας πατρίδα, την Ήπειρο. Το έργο έχει όλη τη σκληράδα του τόπου μας και ξεκινάει από τα ηπειρώτικα μοιρολόγια και τους ρυθμούς. Σαν φόρμα δεν έχει σχέση με την παλιά φόρμα του κοντσέρτου. Πρόκειται για έναν μονόλογο του βιολιού με ορισμένες εξάρσεις της ορχήστρας. Το πρώτο σχέδιο ήταν με τη συνοδεία μόνο τυμπάνων».⁸⁸

Η τελική σημερινή μορφή του είναι με συνοδεία όλης της ορχήστρας, όπου όμως τα κρουστά κατέχουν σημαντική θέση. Η πρώτη εκτέλεση του έργου δίνεται από την ΚΟΑ το 1975, υπό τη διεύθυνση του Τσου Χουϊ με θετικότατη αποδοχή από τον τύπο. Το μουσικό κείμενο φέρει πολλές διορθώσεις-συμπληρώσεις του Τάτση Αποστολίδη, όσον αφορά θέματα τεχνικής, έκφρασης, δακτυλοθεσίας, κ.ά. Με αυτόν τον τρόπο, πέτυχε τον «ηπειρώτικο» ήχο σ' αυτό το κομμάτι, μιμούμενος την τεχνική των λαϊκών οργανοπαιχτών, οι οποίοι στο τέλος των πανηγυριών, κρατούν το βιολί, εξαιτίας της κούρασης τους, με έναν ανορθόδοξο τρόπο στηρίζοντας το περισσότερο, παρά κρατώντας το, με αποτέλεσμα να παράγονται συνέχεια *glissandi*, *portamenti*, κ.λπ. Ο ίδιος ο

⁸⁷ Μπελώνης Ιωάννης, «Μανώλης Καλομοίρης: Ίσως... όχι τυχαία καθοδηγητής των μουσικών εξελίξεων στην Ελλάδα το Α' μισό του 20ου αι.». Περιοδικό ΜΟΥ.Σ.Α., τεύχος 7ο, Αθήνα, Μάιος 2000, σ. 6.

⁸⁸ Τσακαλίδης Στυλιανός, *Μελετώντας βιολί*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 151.

Αποστολίδης ακολουθεί την γραμμή Δραγατάκη, δηλαδή στηρίζει την ερμηνεία του πιο πολύ στον τρόπο ή την τεχνική των βιολιτζήδων, παρά στη θεματική οντότητα του έργου. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Οι δικοί μας παίζουν κάπως αλλιώς: το χέρι είναι λίγο στραβό, παίζουν με αργά vibrati, μιμούνται αυτά που κάνουν τα πουλιά, κάνουν glissandi προς τα πίσω»⁸⁹.

⁸⁹ Τσακαλίδης Στυλιανός, *Μια σύγχρονη διαδικασία της πρακτικής της εκτέλεσης και η εφαρμογή της στο κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα του Δημ. Δραγατάκη*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας), Θεσσαλονίκη 2012, σ. 230.

Το 1986, ο συνθέτης ταξίδεψε στη Σόφια της Βουλγαρίας για την ηχογράφηση αναλογικού δίσκου με τα έργα του Συμφωνία αρ. 1 και κοντσέρτο για βιολί.

Διάρκεια: Περίπου 21 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε σιβ, 2 φαγκότα, 3 κόρνα σε Φα, 2 τρομπέτες σε ντο, 3 τρομπόνια, κρουστά (πιατίνια, τύμπανα, ταμπούρο, τρίγωνο, γκρανκάσα, τομ-τομ, ξυλόφωνο, ταμπουρίνο), έγχορδα.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Α΄ ΜΕΡΟΣ: Adagio

Το μέρος ξεκινά, μετά τη μετέωρη ατμόσφαιρα των τεσσάρων εισαγωγικών μέτρων (ΕΟ/μ.1-4),⁹⁰ η οποία επιτυγχάνεται μέσω της χρήσης «άτυπων» συνηχήσεων κόντρα στον μετρικό παλμό, tremolo και pizzicato στα έγχορδα, νύξεις των κρουστών και ενός σχετικά μακροσκελούς στοιχείου τρίλιας (φθόγγος σι στα τύμπανα-στοιχείο δομικό). Το solo βιολί θα εισάγει ένα διμερές μοιρολόι, το οποίο περιλαμβάνει σε πύκνωση όλα τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της ηπειρώτικης μουσικής, συν φυσικά το ανάδρομο ρυθμικό κύτταρο Χ (Παράδειγμα 1, μ. 1-3).

⁹⁰ Ε: Ενότητα της παρτιτούρας Μ: Μέτρο της ενότητας.

Παράδειγμα 1. Εισαγωγικά μέτρα εγχόρδων.

Si στα timpani tr (για 8 μέτρα)
4 εισαγωγικά μέτρα tremolo/pizzicato (strings)

Τα συνολικά χαρακτηριστικά του συστατικού αυτού, θα εμφανιστούν αρκετές φορές καθοριστικά σε όλη τη διάρκεια του adagio. Ειδικότερα, το στοιχείο X επανεμφανίζεται αυτούσιο ή ελλειπτικό σαν συνδετικός κρίκος άλλων ρυθμικών κυττάρων, κυρίως στο solo βιολί. Στο μ. 8 παρατηρείται η προηγηθείσα ανολοκλήρωτη πεντατονική κλίμακα,⁹¹ η οποία θα φέρει ένα άλλο δομικό ρυθμικό κύτταρο α-αναπαιστικό⁹² και θα διαμορφώσει ανάλογα τα μ. 5-7 του έργου (Παράδειγμα 2: Ε1/μ. 8).

⁹¹ Καλοπανά Μαγδαληνή, [Υποτρόφου ΙΚΥ (1999-2003)], Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2008, σ. 135.

⁹² Ανάπαιστος: U U -

Παράδειγμα 2. Μικρή παρεμβολή πνευστών και εγχόρδων.

μικρή παρεμβολή πνευστών/έγχορδα
νύξεις κρουστών

Θ' ακολουθήσει ένα άμετρο τμήμα – «ελεύθερο», όπου φθογορυθμικά σχήματα δημιουργούν παρηγήσεις τονικών υψών με τα στοιχεία X και A συμβαλλόμενα, το οποίο θα καταλήξει με ομοφωνικές νότες *pizzicato*, οδηγώντας στην E2, που μετά από μία εκ νέου μικρή παρεμβολή της ορχήστρας (μ. 1), το solo βιολί θα ακολουθήσει με το X και προβολή – μεταξύ νύξεων των κρουστών, ενώ στο μ. 4 θα εμφανιστεί ξανά η πεντατονική κλίμακα του Παρ. 1, ένα μικρότερο ψήγμα πεντατονικής στο μ. 5 (λα, σι, ρε), ενώ στη συνέχεια φθογορυθμικά σχήματα είτε με άμεσες επαναλήψεις είτε δημιουργώντας παρηγήσεις συγκεκριμένων τονικών υψών με επαναφορές – τα X και A σποραδικά και βαθμιαία πυκνότερα – θα εισάγουν την E3 πάνω σ' ένα μικρό φθογορυθμικό *ostinato* των εγχόρδων (Παράδειγμα 3, 4: E3/μ. 1-2).

Παράδειγμα 3, 4. Διαστηματικές σχέσεις στη μελωδία του solo.

Στα μ. 3-4-5 της E3 εμφανίζεται μια νέα πεντατονική κλίμακα στο solo βιολί- πλήρης αυτή τη φορά (λα, σι, ντο#, μι, φα#), με το X διαρκώς παρόν πάνω σ' ένα τριμερές cluster των χαμηλών εγχόρδων συμπληρωμένο απ' τα πνευστά, για να περάσουμε σε 4 περισσότερο «χαλαρά» μέτρα (μ. 6-9), τα οποία αποτελούν προπαρασκευή, για ένα μικρό solo του βιολιού σ' ένα άμετρο τμήμα (ας το θεωρήσουμε μ. 10 της E3), μία εκ νέου εμφάνιση της πεντατονικής κλίμακας με το σι ισοκρατικά στα τύμπανα και τους υπόλοιπους φθόγγους του solo βιολιού στα μ. 7-13.

Στην cadenza αυτή θα συμπεριληφθούν όλες εκείνες οι τεχνικές, που αναδεικνύουν το όργανο (επαναληπτικά φθογορυθμικά σχήματα, ένα «κελάηδημα» στην υψηλή περιοχή του οργάνου στο μ. 13, αρμονικά διαστήματα καθαρής 4^{ης}, συνεχή ostinato, κ.ά.). Η E5 είναι μια χαρακτηριστική ορχηστρική απάντηση στον προηγθέντα «μονόλογο» του solo βιολιού, η οποία περιέχει όλα τα δομικά στοιχεία που έχουν προηγηθεί τόσο στα έγχορδα, όσο και στα πνευστά-κρουστά (tremolo, tr., τα X και A, με πυκνώσεις και αραιώσεις της υφής) και προετοιμάζει «χαλαρώνοντας» στο μ. 8 την επανείσοδο του solo βιολιού με το X (Παράδειγμα 5: E5/μ. 7-8 και Παράδειγμα 6: E7/μ. 9-10).

Παράδειγμα 5. Οκτάβες / Ταυτοφωνία.

Οκτάβες - Ταυτοφωνία

Παράδειγμα 6. Ομοφωνίες σε Vcelli/ Cbassi.

ομοφωνίες/παρεμβολή

Η περισσότερη ήρεμη E6, η οποία θα ολοκληρωθεί με δυναμικές στικτές ομοφωνίες sforzando στα μέτρα 9-10, θα μας οδηγήσει στην E8, με το solo βιολί σε έναν περισσότερο «κανονικό» ρυθμικό ρόλο και την εμφάνιση στο μ. 5 μιας ακόμη ανολοκλήρωτης πεντατονικής κλίμακας (ρε, μι, σολ, λα) και η οποία εμφανίζεται ξανά ολοκληρωμένη στα μ. 7-9. Το μ. 8 είναι πάλι ένα άμετρο τμήμα, όπου το solo βιολί εκτελεί επαναφορές και επαναλήψεις μικρών φθογορυθμικών σχημάτων ολοκληρώνοντας

στην E9 με ostinato σε βιόλα και βιολιά, ενώ τα μπάσα έγχορδα εκτελούν μία επαναλαμβανόμενη περιστροφική μίμηση και το solo βιολί σβήνει με αρμονικούς.

Στην E9 έχουμε τη δυναμική επανεμφάνιση του αναπαιστικού ρυθμικού κυττάρου A (στην αρχή στο ξυλόφωνο και στη συνέχεια με τα έγχορδα, τα χάλκινα και την προσθήκη των ταμπουρίνων και πιατινιών πάνω στον δομικό ισοκράτη σι, Παράδειγμα 7), ενώ στο μ. 8 επανεισάγεται το X με μικρές επαναφορές στα ξύλινα και νύξεις στα έγχορδα και κρουστά. Η ενότητα κλείνει με τα A και X πάνω σε μία συνήχηση (cluster) των εγχόρδων (Παράδειγμα 8: E9/μ. 1-4) και (Παράδειγμα 9: E10/μ. 11-12), (Παράδειγμα 10: E11/μ. 8), (Παράδειγμα 11: E14/μ. 5-7).

Παράδειγμα 7. Ισοκράτης (σι στα τύμπανα).

ADAGIO

4/2

si στα timp.

5

6

7

pp

sf

f

ff

tr

acc

marc

glis

glis. lentamente

Tom

Παράδειγμα 8. Οστινάτο εγχόρδων - Μίμηση στα μπάσα.

1 2

3 4 5 4

ostinato

Μίμηση

3 4

1 2 2

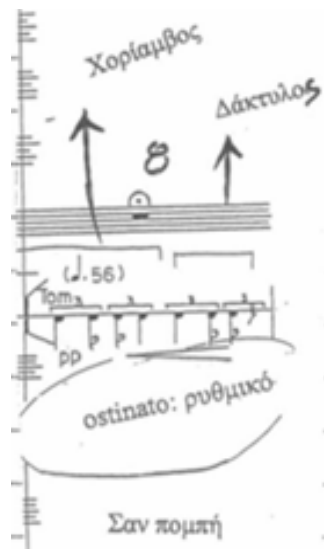
ostinato

Μίμηση

Παράδειγμα 9. Ostinati κρουστών.

The image shows a musical score for Example 9, titled "Παράδειγμα 9. Ostinati κρουστών." (Example 9. Ostinati rhythms). The score is written for a large ensemble, including woodwinds (FL, OB, CL, FG, COR, TR, TRB), percussion (TMP, Ptti, T-ro, G.C., T-ro, T-ro, XII. Legno), and strings (VLN Solo). The VLN Solo part features a prominent ostinato rhythm, marked "ostinati" and "11". The percussion parts show various rhythmic patterns, including a "12" measure and a "xe" measure. The score is written in a complex, multi-measure format, with many notes and rests.

Παράδειγμα 10. Αρχαιοελληνικά ρυθμικά σχήματα (χορίαμβος-δάκτυλος).



Παράδειγμα 11. Ισοκράτης στα τύμπανα - pizz εγχόρδων.

5 6 7

si sta timpani

tr

G.C.

Legno

pizz.

pizz.

pizz.

6/4

6/4

6/4

Β΄ ΜΕΡΟΣ: Allegro

Το δεύτερο μέρος ξεκινά με τα κρουστά και τους στικτούς «legno»⁹³ ήχους των εγχόρδων, ενώ τα ν-celli θα εισάγουν το ρυθμικό κύτταρο Β (Εο/μ. 2-3) δια μέσω άτυπων συνηγήσεων των πνευστών. Οι συνεχείς νύξεις των κρουστών θα οδηγήσουν σε ένα μονορυθμικό μοντέλο (Εο/μ. 3), ενώ στα μ. 4-5 θα εμφανιστεί το ρυθμικό κύτταρο Χ στα κοντραμπάσα.

Στα μ. 7-9 έχουμε την επανεμφάνιση του α στα κρουστά, το οποίο σε συνδυασμό με τα χ και Β μας οδηγεί στην ενότητα Ε1 με την είσοδο του βιολιού, που συνοδεύεται από σποραδικούς ήχους κρουστών και εγχόρδων, όπως και κρατημένους ήχους στα κόρνα (Παράδειγμα 1, Ε1/μ. 1-13).

⁹³ Τεχνική, κατά την οποία χρησιμοποιείται το δοξάρι από την πλευρά του ξύλου.

Παράδειγμα 1. Εμφάνιση πεντάφθογγης κλίμακας.



Τη σύντομη παρεμβολή της ορχήστρας (μ. 12-15) θα ακολουθήσει ο δομικός για το μέρος φθόγγος σι στα τύμπανα (σαν υπενθύμιση) και το solo βιολί με το αβ, ενώ θα εμφανιστεί και ένα νέο ρυθμικό κύτταρο δ. Η E1 θα τελειώσει με την είσοδο της ορχήστρας, η οποία θα συνεχίσει στην E2 με ήρεμες συνηγήσεις. Μετά τους ήχους «legno» (μ. 4-5 της E2), το solo βιολί επανεισάγει τα αβ-β-δ σε συνδυασμούς διαστημάτων 9^{ης} και 2^{ας}, για να ολοκληρωθεί στο μ. 12.

Το solo διακόπτεται στα μ. 13-16 (το X στα έγχορδα), ενώ στα μ. 1-9 η επίμονη εμφάνιση του λυδίου πεντάχορδου φα, σολ, λα σι, ντο στο solo και ορισμένες μιμήσεις στα ξύλινα αποκαλύπτουν μια υποστρωματική ηχητική ένταση (Παράδειγμα 2/E3, μ. 1-9).

Παράδειγμα 2. Μίμηση στα πνευστά.

Το solo βιολί θα διακοπεί στο μ. 10 της E3, ενώ στο μ. 11 θα έχουμε την χαρακτηριστική είσοδο των εγχόρδων με τρέμολο και pizzicato. Όλα τα θεμελιώδη ρυθμικά κύτταρα που οργανώνουν το μέρος είναι παρόντα στα κρουστά και τα φαγκότα, σε μια διαδικασία η οποία θα συνεχιστεί μέχρι την είσοδο της E4 (ostinato στα ξύλινα-έντονα ρυθμική σχέση εγχόρδων).

Αξιοσημείωτη είναι η πλοκή των θεμελιωδών ρυθμικών κυττάρων, πλοκή η οποία θα εξασθενήσει στο μ. 5. Στο μ. 6 της E4 το solo θα κάνει την επανείσοδο του πάνω σε φθογορυθμικά σχήματα των φαγκότων και των εγχόρδων, για να αφηθεί στο μ. 10 της

E4 (9μετρο τμήμα-cadenza), σε χρήση διαστημάτων 2^{ας}, 7^{ης}, και 9^{ης} και τη νύξη μιας ανολοκλήρωτης πεντατονικής, οδηγώντας έτσι στην είσοδο της ορχήστρας στην E5 και να συνεχίσει το solo πάνω στο α των εγχόρδων. Σύντομες συνηχητικές παρεμβολές των ξύλινων και χάλκινων πνευστών, σποραδικά pizzicati των εγχόρδων και ένα crescendo με το α στο solo θα οδηγήσουν στην E5.

Ακολουθούν τέσσερα αντιθετικής υφής μέτρα της αρχής της E6, που με την είσοδο της ορχήστρας οδηγούν σε ostinato και αρμονικό ισοκράτη στα έγχορδα. Η έντονη χρήση των διαστημάτων 7^{ης} και 9^{ης}⁹⁴, η σποραδική χρήση των κρουστών και αραιώση της συνοδείας (μόνο έγχορδα) σε συνδυασμό με την επίμονη παρουσία φθογορυθμικών μοτίβων στο solo βιολί ως και το μ. 26 της E6 αλλάζουν το σκηνικό. Τη σύντομη ορχηστρική παρεμβολή των μ. 1-2 της E7 θ' ακολουθήσει η επανείσοδος του solo βιολιού (εμφανής η χρήση ανολοκλήρωτης πεντατονικής) με χαρακτηριστικούς φθογορυθμικούς σχηματισμούς και διαρκή παράθεση διαστημάτων 7^{ης} πάνω σε ήχους legno των εγχόρδων, διαδικασία που δεν θα διακοπεί στην είσοδο της E8 στο μ. 4 της οποίας θα αλλάξει το συνοδευτικό μοντέλο των εγχόρδων στο α.

Η αρχή της E9 θα χαρακτηριστεί από έντονα ομοφωνικά τμήματα στην ορχήστρα, ενώ από το μ. 6 και ύστερα θα κάνει την είσοδο του το βιολί, που με τα νέα ισοκρατηματικού τύπου συνοδευτικά μοντέλα (τέλος E9-E10) στα έγχορδα, θα οδηγηθούμε στο μ. 7 της E10, όπου το solo βιολί θα ολοκληρώσει την ενότητα και θα μας εισάγει στην E11 μια έντονα ρυθμική ενότητα. Η είσοδος της E12 θα γίνει με το χ στο solo βιολί για να ακολουθήσει μετά από σύντομες νύξεις των κρουστών, ξύλινων καθώς και εγχόρδων (pizz. και arco), ένας αρμονικός ισοκράτης στα έγχορδα και timpani, που θα συνοδεύσουν σαν «φόντο» το solo του βιολιού-χαρακτηριστικά εφέ του solo οι τρίλιες και τα glissandi (συν φυσικά το εφέ του «λυσμού», όπου μια νότα κατεβαίνει την τελευταία στιγμή, βλ. σ. 61).⁹⁵

Έντονη διαφοροποίηση θα δημιουργηθεί με την είσοδο των 8 πρώτων μέτρων της E13-tremolo στα έγχορδα και διάσπαρτα φθογορυθμικά σχήματα στα ξύλινα (Παρά-

⁹⁴ Ο Θ. Λούστας σημειώνει: «Ο Δραγατάκης δίνει πρωταγωνιστικό ρόλο στο σολιστικό όργανο, με συνεχή ρεσιτατίβα και καντέντσες, που έχουν ραψωδιακό χαρακτήρα. Η εκφραστική αρμονική γλώσσα είναι καθαρά προσωπική, παρά τις έντονες επιρροές από τη λαϊκή μουσική της Ηπείρου. Χαρακτηριστικά είναι τα διάφωνα διαστήματα 7ης και 9ης, που θυμίζουν τη μουσική του Bartók και αντικατοπτρίζουν την άγρια ομορφιά της ηπειρωτικής φύσης» (Ο Θ. Λούστας, στο πρόγραμμα συναυλίας της Εθνικής Συμφωνικής Ορχήστρας της ΕΡΤ, «Αφιέρωμα στον Δημήτρη Δραγατάκη», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 26 Μαΐου 2001).

⁹⁵ Καλοπανά Μαγδαληνή, [Υποτρόφου IKY (1999-2003)], *Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2008, σ. 132.

δειγμα 4) πάνω σε ρολάρισμα των riatti-αποτελεί υποτιμήμα, που θα οδηγήσει στο μ. 9 με την επανείσοδο του solo βιολιού πάνω σε ισοκρατηματικό tremolo φα# των timpani το οποίο θα διακοπεί στην E14. Στο solo η συνδυαστική πυκνή χρήση των α και β, θα ολοκληρώσει την ενότητα (Παράδειγμα 3: E11/μ. 1-13).

Παράδειγμα 3. Ισοκρατηματικού τύπου συνοδευτικά μοντέλα στα έγχορδα.

The image shows a musical score for measures 11, 12, and 13. The staves are labeled as follows: TRB, TMP, Ptti, T-ro, G.C., T-rp, T-relo, T.T., Xil, Legno, VLN Solo, VLN I, VLN II, VLA, V.C., and C.B. Measures 11, 12, and 13 are circled. The VLN Solo part shows a tremolo pattern. The VLA part shows a melodic line. The V.C. and C.B. parts show a rhythmic pattern.

Παράδειγμα 4. Μιμήσεις στα ξύλινα πνευστά.

4

FL OB CL FS COR TR TRB TMP Flt Pro G.C. T.C. Xl Legn VLN I VLN II VLA VC C.B.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

tremolo

Παράδειγμα 5. E14/Τέλος *cadenza*.

Handwritten musical score for Example 5, E14/End of *cadenza*. The top system shows staves for TRB, TMP, Rtti, T-ro, G.C, T-rp, and T-cello. Measures 10, 11, 12, 13, and 14 are circled. Measure 14 ends with a 3/2 time signature. Below the staves, the text "Τέλος *cadenza solo*" is written. The bottom system shows a single staff with musical notation, including slurs and markings "B", "a", "δ", and "α".

Το solo θα συνεχιστεί στην E15, ενώ η ορχήστρα θα κάνει την είσοδο της με σταδιακή πύκνωση, ισοκρατήματα και άτυπες αρμονίες σε μια δραματική χειρονομία οδηγώντας στη διακοπή του solo στο μ. 11 και στη συνέχεια στην αραιή αρχή της E16 και την επίσης δραματική αλλαγή του tempo (*adagio molto*).

Παράδειγμα 6: E16/μ. 1-3. Μια ενότητα διαφορετικής υφής από την προηγούμενη, ενώ στο μ. 6, μετά την επανείσοδο του solo θα γίνει επαναφορά στο αρχικό tempo, οδηγούμενοι έτσι στην E17 και στην καταληκτική E18 (τα τρία τελευταία μέτρα του *Adagio*), ολοκληρώνοντας το έργο με ένα δραματικό tutti και χαρακτηριστικά *legati lentamente* του solo βιολιού.

Παράδειγμα 6. Είσοδος του Adagio.

(16) ADAGIO (MOLTO)

tr

GC.

(1) (2) (3)

Adagio (Molto)

glis

2.2.3. ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΝΔΡΕΟΥ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ⁹⁶

Ανήκει στην κατηγορία «Σύγχρονοι συνθέτες», καθώς ακολουθεί ένα δικό του σύστημα για κάθε σύνθεσή του. Η σύνθεσή του είναι αυστηρή, υπό την έννοια ότι θέτει κάποιες αρχές, οι οποίες ορίζουν τη σύνθεση από την αρχή ως το τέλος. Τα συστήματα που χρησιμοποιεί ο Παπαϊωάννου αποτελούνται κυρίως από απαγορεύσεις ή θέσεις, που ορίζουν τι πρέπει και τι δεν πρέπει να κάνει ο εκτελεστής. Σε όλο του το έργο ο Παπαϊωάννου ζητά να εκφράσει με ειλικρίνεια τον εαυτό του, χωρίς να δεσμεύεται από δόγματα σχολών⁹⁷.

Και ενώ σαν συνθέτης αρχικά επηρεάζεται από τον αρμονικό ιμπρεσιονισμό του Debussy, στη συνέχεια κρατά μια ανεξαρτησία απέναντι στα διάφορα συστήματα (ατομικότητα, πολυτονικότητα) δημιουργώντας σιγά-σιγά το προσωπικό του ύφος. Κύρια και διαχρονικά γνωρίσματα της δημιουργίας του Παπαϊωάννου είναι η μοτιβική οικονομία, η κλασικότροπη μοτιβική-θεματική επεξεργασία (με την έννοια της εφαρμογής τεχνικών επεξεργασίας όπως η σμίκρυνση και μεγέθυνση μοτίβων και η διάσπαση θεμάτων) και η ισχυρή μοτιβική συνοχή, που διαπιστώνεται μικρο- και μακροδομικά ανεξάρτητα από την εμφάνιση μοντέρνου χειρισμού του φθογγικού υλικού⁹⁸.

Συνέθεσε το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα δωματίου, κατόπιν παραγγελίας του δόκτορος Holweg, διευθυντή του μουσικού τμήματος του Ραδιοσταθμού Baden-Baden, τον Οκτώβρη του 1971. Εκδόθηκε το 1983 από τις εκδόσεις Νόμος, Αθήνα. Η α' εκτέλεση πραγματοποιήθηκε στις 4.2.1972, στο στούντιο του Ραδιοσταθμού Baden-Baden με σολίστ τον Τάτση Αποστολίδη, διευθυντή ορχήστρας τον Δ. Αγραφιώτη και την Συμφωνική Ορχήστρα του Swaben. Την άνοιξη της ίδιας χρονίας, τη Δευτέρα 17

⁹⁶ Ο Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου γεννήθηκε στην Καβάλα το 1910 και απεβίωσε στις 11 Μαΐου του 1989 στην Αθήνα. Είχε καταγωγή από τη Λέσβο. Το 1934 απεφοίτησε έχοντας λάβει πτυχίο σύνθεσης. Παρακολούθησε σεμινάρια της τάξης του Αιμίλιου Ριάδη κατά το ακαδημαϊκό έτος 1928-1929. Εργάστηκε για περίπου έναν χρόνο με τον Arthur Honegger στο Παρίσι. Γνώριζε σε βάθος τη θεωρία της βυζαντινής μουσικής και είχε μάλιστα εφεύρει ένα «φθογγόμετρο», όπως το ονόμαζε, που απέδιδε με ακρίβεια τα διαστήματα των βυζαντινών ήχων.

⁹⁷ Θεοδωροπούλου Σ. Αύρα, «Σύγχρονοι Έλληνες Μουσικοί – Γιάννης Παπαϊωάννου» (Αγγλοελληνική Επιθεώρηση 1947-48/Τέχνη Λογοτεχνία-Επιστήμη), *Καθημερινή Ζωή*, Μάιος 1947, τόμος Γ', σ. 213.

⁹⁸ Θεοδωρίδου Πολυξένη, *Η μουσική δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ως το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα - Ιστορική/αναλυτική μελέτη και κριτική έκδοση*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2014, σ. 488.

Απριλίου, το έργο εκτελείται για πρώτη φορά στην Αθήνα, στο θέατρο Ρεξ στα πλαίσια του Διαβαλκανικού Συνεδρίου της UNESCO, από την ΚΟΑ, υπό τη διεύθυνση του Ανδρέα Παρύδη με σολίστ πάλι τον Τάτση Αποστολίδη.⁹⁹

Ακολούθησαν δύο ακόμη εκτελέσεις: α) 22.9.1978, Τάτση Αποστολίδης (σολίστ), Michael Tabachnik (διευθ.), Φιλαρμονική Ορχήστρα της Λωραίνης, Αθήνα και β) 3.2.1979, Saschko Gabriloff¹⁰⁰(σολίστ), Peter Eotvos (διευθ.), Συμφωνική ορχήστρα της Ραδιοφωνίας του Βερολίνου, Βερολίνο.

Το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα είναι το 17ο έργο της ύστερης περιόδου της δημιουργίας του συνθέτη και το τρίτο κατά σειρά με τη συμμετοχή ορχήστρας δωματίου¹⁰¹. Γράφτηκε σχεδόν σύγχρονα με το έργο «Ορφικοί Ύμνοι» για αφηγητή και μικρό ενόργανο σύνολο, με την ίδια τεχνική και στην ίδια αισθητική αντίληψη. Πρόκειται για ένα λυρικό έργο που ξετυλίγεται μέσα σε μια ατμόσφαιρα ρομαντισμού. Ο ίδιος ο συνθέτης σημειώνει: «Το ηχητικό υλικό διαμορφώνεται τότε σε συμπαγή μάζα, τότε σε θολή και ατμώδη και άλλοτε γίνεται διάφανη επιφάνεια που την διαπερνούν γραμμές, στίγματα ή κηλίδες. Το ηχόχρωμα γίνεται εδώ στοιχείο δομικό ισοδύναμο με τον ρυθμό, τα ηχητικά μείγματα, τη μελωδία, την πολυφωνική πλοκή και τη δυναμική». Σε δήλωσή του στις 23 Οκτωβρίου 1986, γράφει: «Έργο που σημαδεύει τις τεχνικές και εκφραστικές τάσεις μου στη δεκαετία 1970-80. Έντονες αντιθέσεις, μεταπτώσεις και δραματικές συγκρούσεις... Από άποψη μορφής αποδέσμευση από κάθε πρότυπο, από κάθε τυποποιημένη παράδοση»¹⁰².

Το κοντσέρτο αυτό είναι ένα ατονικό έργο που διαρθρώνεται σε 5 διακριτά μέρη. Δεν μπορεί κανείς να ανακαλύψει εύκολα τη μορφή του κάθε μέρους, καθώς αυτό που υπερισχύει είναι ο χαρακτήρας του. Σε καθένα από τα 5 μέρη, ο συνθέτης αφήνει το αποτύπωμα της σκέψης του, η οποία κατακλύζεται από συναισθήματα και εντυπώσεις. Όλο το έργο στηρίζεται σε κάποιες βασικές αρχές, όπως:

1. Τα έγχορδα κατέχουν πάντα το τεχνικό μέρος του έργου.
2. Το φλάουτο έχει κυρίαρχο ρόλο.
3. Τα κρουστά προετοιμάζουν με tremoli το επόμενο ηχητικό γεγονός.

⁹⁹ Ντούρου Μαρία, Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: *Το συνθετικό του έργου κατά την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2008, σ. 663.

¹⁰⁰ Τα στοιχεία βρέθηκαν από το Αρχείο Γ. Α. Παπαϊωάννου, Μουσείο Μπενάκη.

¹⁰¹ Ντούρου Μαρία, Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: *Το συνθετικό του έργου κατά την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του*, ο.π, σ. 662-663.

¹⁰² Ντούρου Μαρία, Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: *Το συνθετικό του έργου κατά την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2008, σ. 665

4. Το solo βιολί αποδίδει σχεδόν πάντα μια τραγικότητα-δραματικότητα.
5. Συχνή εναλλαγή του μέτρου, χωρίς όμως να γίνεται πάντοτε αντιληπτό στη μουσική.
6. Η έντονη παρουσία κάποιων οργάνων μόνο και μόνο για χάρη εφέ (π.χ. βιμπρά-φονο στον επίλογο).
7. Εξάντληση της δεξιοτεχνίας σε οποιοδήποτε όργανο και αφετέρου, κινείται σε αρκετές περιπτώσεις στα πλαίσια του τυχαίου όσον αφορά στη χρήση του υλικού και δόμηση των ενοτήτων (π.χ. μέρος των εγχόρδων στον ΕΠΙΛΟΓΟ, μ. 23).

Τα μέρη του κοντσέρτου είναι τα εξής:

1. Πρόλογος, (παρουσιάζονται στοιχεία του έργου τα οποία διαμορφώνουν το ηχητικό κλίμα), μ. 1-61, διάρκεια 5'.
2. Προσφώνηση-Recitativo/Διάλογος, (το solo βιολί συνδιαλέγεται με την ορχήστρα σε δρόμους πέρα από την ατονικότητα και τον δωδεκαφθογγισμό), μ. 1-5/μ.1-41, διάρκεια 7'.
3. Ενόραση, (ήρεμο, στοχαστικό *larghetto* με μια ολοφάνερη ατμόσφαιρα ονείρου), μ. 1-29, διάρκεια 4'.
4. Αντίθεση, (δραματικές συγκρούσεις που διαμορφώνουν την πλοκή του μέρους), μ. 1-31, διάρκεια 3.15'.
5. Επίλογος, (μια απόδραση από το πραγματικό, με αποκορύφωμα την *cadenza* του βιολιού), μ. 1-42, διάρκεια 6'.

Από το σημείωμα του ίδιου του συνθέτη για το έργο του παραθέτουμε τα εξής:

Ο πρόλογος συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία που δημιουργούν το ηχητικό κλίμα του έργου.

Ύστερα από την προσφώνηση/Recitativo, το βιολί αρχίζει διάλογο με την ορχήστρα φέρνοντάς την σ' ένα δυναμικό ξέσπασμα. Η ενόραση, είναι ένα ήρεμο στοχαστικό *larghetto* με διάχυτη την ονειρική ατμόσφαιρα.

Η αντίθεση, εξελίσσεται μέσα σε δραματικές συγκρούσεις. Η *cadenza* του βιολιού οδηγεί στον επίλογο που είναι σαν εκφυγή από το εξωπραγματικό.

Διάρκεια: Περίπου 23 λεπτά.

Σύσταση της ορχήστρας δωματίου: 1 φλάουτο, 1 κλαρινέτο σε σιβ και 1 φαγκότο, 1 κόρνο σε φα, 1 τρομπέτα σε ντο και 1 τρομπόνι, 4 temple-blocks, tamburo con corda, 4 tom-toms, piatto-sospeso, tam-tam, τρίγωνο, guiro, βιμπράφωνο, έγχορδα, πιάνο.

Κριτικές για το έργο¹⁰³

1. «Πρόκειται για ένα – αρκετά μονότονο, άλλωστε, γιατί στερεότυπο ή μάλλον τυποποιημένο – παιχνίδι με ήχους, κρότους και...την υπομονή του ακροατή... πρόκειται για έργο που παίζεται όχι για τους αντιπροσώπους ενός Διαβαλκανικού Συνεδρίου μα για τους κατοίκους... διαπλανητικών σφαιρών.»

Της Λιλύς Αλέκου Δράκου

2. «Έργο με πολύ προωθημένες τάσεις που το κάνουν να βγαίνει τελείως από την περιοχή της μουσικής τέχνης...»

Του Διονύση Γιατρά

3. «Το κοντσέρτο επικυρώνει την ανανέωση ύφους του συνθέτη που το τελευταίο αυτό έργο φαινόταν να προαναγγέλει. Το μέρος του βιολιού με τον κομψό, γραμμικό, μελωδικό του χαρακτήρα αποτελεί αδρότατη αντίθεση με τα συμπαγή, κάθετα «μπλοκ» της ορχηστρικής πολυχρωμίας...»

Του Γιώργου Λεωτσάκου

4. «Και δεν μπορώ να πω τίποτα, (για το έργο) επειδή απλούστατα δεν κατάλαβα τίποτα...Όσο παρακολουθούσα την εκτέλεση, ένιωθα πως ο συνθέτης είχε, ήθελε κάτι βαθύ να πει αλλά δεν κατόρθωνε παρά μόνο μερικούς ηχητικούς χρωματισμούς...»

Της Αλεξάνδρας Λαλαούνη

5. «Μια τριπλή ελληνική υπόθεση»
«...με αποτέλεσμα ένα αξιοθαύμαστο μείγμα και ένα σύμπλεγμα ήχων, το οποίο έκανε το έργο ευκολονόητο...φυσικά η σύνθεση του Παπαϊωάννου είναι μοντέρνα με την έννοια της ανίχνευσης νέων δρόμων - όσον αφορά στους ηχητικούς τρόπους έκφρασης...είναι αξιοθαύμαστο πως όλοι οι συντελεστές κατάφεραν να

¹⁰³ Ντούρου Μαρία, Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: Το συνθετικό του έργο κατά την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2008, σ. 663-664

περατώσουν τόσο καλά ένα τόσο περιπετειώδες κομμάτι με τεχνικές και ηχητικές δυσκολίες.»

Tou Johannes Werner

2.2.5. ΝΙΚΟΣ ΑΣΤΡΙΝΙΔΗΣ¹⁰⁴

Ο Αστρινίδης είναι ένας συνθέτης με αξιόλογο συμφωνικό έργο. Στη μουσική του αγκαλιάζει τα ελληνικά μοτίβα μόνο αφού απορροφήσει τον δεξιοτεχνισμό του List, το ρουμάνικο φολκλόρ και τον γαλλικό ιμπρεσιονισμό¹⁰⁵. Ευαίσθητος, ακούραστος εργάτης της τέχνης, ο Αστρινίδης χειρίζεται την ορχηστρική παλέτα με τέλεια γνώση του ήχου του κάθε οργάνου.¹⁰⁶

Το κοντσέρτο-ραψωδία, έργο 42 για βιολί και ορχήστρα, γράφτηκε το 1980 και διαρθρώνεται σε τρία μέρη: 1. Quasi una fantasia, 2. Recitativo-Cantilena e Cadenza, 3. Danze. Η ιστορία της σύνθεσης αυτού του κοντσέρτου απλώνεται σε μια περίοδο 40 χρόνων. Η πρώτη προσπάθεια ήταν ένα « Allegro de Concert», εργ.7, που ερμηνεύτηκε από τον Diego Soukry το 1944 στο Κάιρο. Η δεύτερη απόπειρα, ήταν η σύνθεση της

« Fantaisie concertante», εργ.19, που έκανε τόσο μεγάλη επιτυχία στο Φεστιβάλ Αμβούργου το 1952, ώστε ενθαρρυσμένος από την αποδοχή που είχε το έργο στο κοινό, ο συνθέτης αποφάσισε να συνθέσει ένα κοντσέρτο για βιολί. Άρχισε λοιπόν να σκιαγραφεί τα θέματα και να γράφει τα πρώτα αποσπάσματα. Το 1955 ο Henryk Szeryng, με τον οποίο πραγματοποιούσε περιοδεία στη Ν.Αμερική και Ισπανία, του προτείνει να ερμηνεύσει το κοντσέρτο που ετοιμάζεται. Για να μη χάσει αυτή την ευκαιρία ο συνθέτης γράφει και τελειώνει 2 μέρη κοντσέρτου, που αργότερα θα αποτελέσουν τα 2 τελευταία μέρη του κοντσέρτου-ραψωδία.

Το έργο είναι αφιερωμένο στους Aram Khatchaturian & Henryk Szeryng και αποτελείται από 119 χειρόγραφες σελίδες¹⁰⁷. Η πρώτη εκτέλεση πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από την Κ.Ο.Θ. στις 26.11.1987.¹⁰⁸ Διάρκεια: περίπου 24.23 λεπτά.

¹⁰⁴ Ο Αστρινίδης γεννήθηκε το 1921 στο Akerman της Βεσσαραβίας από Έλληνα πατέρα και Ρουμανορωσίδα μητέρα. Εκεί πραγματοποίησε τις πρώτες του σπουδές στο πιάνο και τα θεωρητικά, σε ηλικία μόλις 11 ετών. Καθηγητής του ο Dinu Lipatti, ενώ παράλληλα σπουδάζει χημεία στο πανεπιστήμιο του Βουκουρεστίου και την περίοδο του 1947-48, φοιτά στη Schola Cantorum του Παρισιού. Κατά την τριετία 1959-62, βρέθηκε στη Μαρτινίκα των γαλλικών Αντιλών, όπου ύστερα από εντολή της κυβέρνησης, ιδρύει μαζί με την Collette Frantz, μουσική σχολή. Παρασημοφορήθηκε με το «Μετάλλιο του Τάγματος του Γεωργίου Α΄» για το συνθετικό του έργο.

¹⁰⁵ Ηλίας Χρυσοχοΐδης, «Από τον κήπο της διασποράς στο κελί του επαναπατρισμού: Ελληνισμός στη ζωή και το έργο του Νίκου Αστρινίδη» στο Διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο με τίτλο: *Οψεις της ελληνικότητας στη μουσική* (Περύλφηις, 5-7 Μαΐου 2016), σ. 38.

¹⁰⁶ Καίτη Ρωμανού, «Το τετραήμερο σύγχρονης μουσικής στον Λυκαβηττό», Μουσικοκριτική, 30 Σεπτεμβρίου 1978

¹⁰⁷ Τσαπανίδου Αναστασία, *Έργα Νεοελλήνων συνθετών στο ρεπερτόριο της ΚΟΘ*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας), Θεσ/κη 2016, σ.72.

¹⁰⁸ ο.π., σ.17.

Το α' μέρος αρχίζει με μια μεγάλη εισαγωγή, της οποίας τα 2 πρώτα μέτρα αποτελούν το leit-motif όλου του κοντσέρτου. Το βιολί εισέρχεται με ένα μελαγχολικό θέμα, το οποίο στη συνέχεια εξελίσσεται με την παρεμβολή άλλων θεμάτων και ρυθμών έχοντας άλλοτε αργό, άλλοτε άγριο και άλλοτε γρήγορο χαρακτήρα. Το β' μέρος αρχίζει με ένα recitativo, βασισμένο πάνω στο leit-motif. Ακολουθεί μία cantilena και μια μεγάλη cadenza, η οποία μας οδηγεί στο γ' μέρος. Στο μέσο του μέρους, πρέπει ο σολίστας να κουρδίσει την ρε χορδή έναν τόνο χαμηλότερα και τη σολ χορδή ενάμιση τόνο χαμηλότερα. Με αυτό το κούρδισμα το βιολί αποδίδει ηχητικές αποχρώσεις τελείως φολκλορικές.¹⁰⁹

2.2.6. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΘΕΜΕΛΗΣ¹¹⁰

Το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, ενώ γράφτηκε το 1981, εκτελέστηκε δύο χρόνια αργότερα στη Θεσ/κη από την ΚΟΘ, υπό τη διεύθυνση του Αγραφιώτη και με σολίστ τον Janos Ecseghy, ο οποίος εμπνεύστηκε και το solo μέρος στην cadenza του έργου. Το κοντσέρτο αποτελείται από τρία μέρη, που στηρίζονται συνθετικά, σε μία δωδεκάφθογγη σειρά και τις παραλλαγές της.

Στο Α' μέρος (Maestoso con brio), ύστερα από μία σύντομη ορχηστρική εισαγωγή, αρχίζει το solo του βιολιού με ένα προανάκρουσμα που οδηγεί στην έκθεση του κυρίως θέματος. Στη συνέχεια, τόσο η ανάπτυξη του θέματος από το solo, όσο και η συνοδεία της ορχήστρας, που συμμετέχει με θεματικά στοιχεία, δημιουργούν ένα ενιαίο συμφωνικό σύνολο.

Στο Β' μέρος (Andante cantabile), το κυρίως θέμα συνοδεύεται πάντοτε από μια χρωματική μελωδική γραμμή, που δημιουργεί μια χαρακτηριστική αντίθεση απέναντι στον λυρισμό που διακατέχει το μέρος.

¹⁰⁹ Τσαπανίδου Αναστασία, *Έργα Νεοελλήνων συνθετών στο ρεπερτόριο της ΚΟΘ*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας), Θεσ/κη 2016, σ.72.

¹¹⁰ Γιος του ποιητή Γιώργου Θέμελη από τη Σάμο και της Λεμονιάς, γεννήθηκε το 1931 στην Ικαρία και πέθανε τον Ιούνιο του 2017 στη Θεσ/κη. Η πρώτη του επαφή με τη μουσική ήταν όταν ξεκίνησε να μαθαίνει λύρα και έτσι εξοικειώνεται με την παραδοσιακή μουσική. Το 1952 απεφοίτησε από το ΚΩΘ και το 1957 πηγαίνει στο Μόναχο με υποτροφία για να συνεχίσει τις σπουδές του με καθηγητές τους Kurt Stiller και Θρασύβουλο Γεωργιάδη. Παράλληλα, ακολουθεί τους κλάδους της βυζαντινολογίας και της αρχαίας ιστορίας, ενώ με την επιστροφή του στην Ελλάδα, το 1971, γίνεται διευθυντής του ΚΩΘ και το 1985 αναπληρωτής καθηγητής στο νεοσύστατο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ. Το 1990 τιμήθηκε με το «Χρυσό Βραβείο Μουσικής Προσφοράς» από τη Μουσική Εταιρεία Βορείου Ελλάδας.

Στο Γ' μέρος (*Allegretto grazioso quasi allegro*), το θέμα χρησιμοποιείται σε μορφή δίφωνου κανόνα με παρεμβολή τριών χαρακτηριστικών επεισοδίων, τα οποία εναλλάσσονται μεταξύ τους και με το κυρίως θέμα (μορφή τύπου *rondo*).

Το έργο εκπροσωπεί την τελευταία περίοδο του 20ου αιώνα, καθώς χρησιμοποιεί σύγχρονες τεχνικές και ηχητικά μέσα έκφρασης. Υπάρχει στο έργο του Θέμελη η αρχή της «ποικιλίας στην ενότητα», η οποία εξωτερικεύεται με τη χρήση συστατικών στοιχείων στη διαμόρφωση μιας ποικιλόχρωμης ενορχήστρωσης.

2.2.7. ΙΑΚΩΒΟΣ ΧΑΛΙΑΣΑΣ

Αξιόλογος συνθέτης¹¹¹, θεωρητικός και εκπαιδευτικός, προερχόμενος από οικογένεια, της οποίας οι περισσότεροι συγγενείς υπήρξαν λαϊκοί βιολιστές. Στη μουσική του ακολούθησε, γενικά, νεωτεριστικές τεχνοτροπίες, χωρίς όμως να δεσμεύεται από τις «επιβεβλημένες» παραδοσιακές απόψεις.

Παράλληλα με τη συνθετική εργασία του, έγραψε διάφορα μουσικά άρθρα, που δημοσιεύθηκαν σε περιοδικά όπως «Μουσική», «Ελεύθερα Γράμματα», «Ήλιος», «Λυρικός Κόσμος» και συνεργάστηκε με την εγκυκλοπαίδεια «Ήλιος» (τελευταία έκδοση 1975).

Έχει συνθέσει ένα κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, το οποίο δεν έχει εκτελεσθεί μέχρι τώρα. Πρόκειται για έργο πολυτονικό, με ιδιαίτερη έμφαση στα κρουστά.

¹¹¹ Ο Χαλιάσας (1920-2001), σπούδασε στο Ελληνικό Ωδείο με την Αλίκη Λυκούδη και τον Κώστα Σφακιανάκη, με τον οποίο έκανε και ανώτερα θεωρητικά. Ο Μάριος Βάρβογλης ήταν ο δάσκαλος που διέγινε το εξαιρετικό ταλέντο του Χαλιάσα στη σύνθεση και τον ενεθάρρυνε στη μεγάλη του κλίση.

2.2.8. ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ ¹¹²

Ο Σισιλιάνος ανήκει στους σύγχρονους Έλληνες συνθέτες, ο οποίος μετά από ένα είδος νεοκλασικισμού που διακρίνει τα πρώτα χρόνια των σπουδών του και έχοντας ήδη κάνει περάσματα από την τροπικότητα, ακολουθεί από το 1955 την ατονικότητα, το δωδεκάφθογγο σύστημα και στρέφεται προς τις τεχνικές της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας.

Σε μια πορεία αναζήτησης προχωρεί στον καθολικό σειραϊσμό και παράγει έργα με ιδιαίτερη διαύγεια και πυκνότητα. Στα επόμενα, πιο ώριμα μετασειραϊκά έργα του, η χωρίς υπερβολές μετρημένη γραφή του Σισιλιάνου κάνει τα δραματικά στοιχεία πιο εμφανή.

Βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το έργο του Σισιλιάνου είναι: α) Η τάση, ακόμη και όταν γράφει για πιάνο, να σκέφτεται με τα χρώματα της ορχήστρας και β) ο συνεχής πειραματισμός, που συνδυάζεται με μια βαθιά γνώση της παράδοσης, χάρις στον οποίο αποφεύγει τη δογματική προσκόλληση σε «σχολές» και πρότυπα. Ο δεξιότεχνικός χειρισμός ενός ευρύτατου φάσματος εκφραστικών μέσων και ο δραματικός τόνος, που αποτελεί ιδιαίτερο στοιχείο της μουσικής του ταυτότητας.

Ο Σισιλιάνος αποτελεί μια εξόχως στιβαρή μορφή στη μεταπολεμική ελληνική μουσική, γιατί είναι ένας Έλληνας συνθέτης που αισθάνεται την αναπότρεπτη ανάγκη να εκφράσει τα ενδότερα συναισθήματα και τους στοχασμούς του μέσω των μοντέρνων ιδιωμάτων του 20^{ου} αιώνα.

Αξιοποιώντας τη σύγχρονη μουσική γλώσσα, ο Σισιλιάνος προχωρεί χωρίς συμβιβασμούς στην έκθεση ιδεών, που πηγάζουν από την αγωνία της εποχής μας. Η τεχνική οργάνωση του υλικού, η πλοκή του σε μια ενιαία μορφή και ο μουσικός εξπρεσιονισμός είναι φανερά στο έργο του.

¹¹² Ο Γιώργος Σισιλιάνος (1920-2005), γεννήθηκε στην Αθήνα και ήταν γιος του Γιώργου Σισιλιάνου από τη Ρουμανία και της Βενετίας Μπενή-Ψάλτη από τη Μεσσηνία. Άρχισε να συνθέτει το 1938. Σπούδασε στη Νομική Σχολή του Παν/μίου Αθηνών, αλλά από το 1941 επέλεξε ν' αφοσιωθεί στη μουσική. Έως το 1943 μελέτησε αρμονία με τον Μάριο Βάρβογλη στο Ελληνικό Ωδείο και ακολούθως, ανώτερα θεωρητικά με τον Γιώργο Σκλάβο στο Ωδείο Αθηνών (1943-49), απ' όπου αποφοίτησε με πτυχία αντίστιξης και φούγκας (Τραγούδι των ψαλμών, 1948-49). Συνέχισε τις σπουδές του στην Μουσική Ακαδημία Santa Cecilia της Ρώμης (1951-1953), με καθηγητή τον συνθέτη Hildebrando Pizzetti, καθώς και στο Conservatoire National στο Παρίσι (1953-54) με τους Darius Millard και Tony Hoben.

Από το 1955 άρχισε να χρησιμοποιεί αποκλειστικά τη δωδεκάφθογγη τεχνική. Αργότερα προχώρησε στον καθολικό σειραϊσμό, ενώ στα έργα του η συμπίκνωση των ιδεών και η οικονομία των μέσων ανέδειξαν την ευστροφία των λύσεων, τη διαφάνεια του ηχητικού υλικού και την τελειοποίηση της μορφής. Από τη δεκαετία του '70 και ύστερα, στο έργο του Σισιλιάνου ενσωματώνονται στοιχεία τα οποία παραπέμπουν στην αισθητική του μεταμοντερνισμού: Χρήση ετερόκλητου υλικού, αποσπασματικότητα, ανοιχτή μορφή, συνύπαρξη διαφορετικών τεχνικών μέσα στο ίδιο έργο.¹¹³

Συνέθεσε ένα κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, έργο 51 (1987).

Αποτελείται από τρία μέρη: 1. Adagio, 2. Adagio, 3. Allegro. Τα μέρη πρώτο και τρίτο, έχουν μια εσωτερική οργάνωση στην οποία, υποδιαιρούνται οι ενότητες με βάση τον ρυθμό (πχ. adagio, allegretto comodo, andante...).

Το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα εργ. 51, βασίζεται στο μονόπρακτο «Τότες που» του Samuel Becket¹¹⁴ και συνετέθη στην Αθήνα στις 14 Μαρτίου του 1987.

Σε συνέντευξη που έδωσε με την ευκαιρία της πρώτης εκτέλεσης του έργου, ο Σισιλιάνος αναφέρει σχετικά: «...Ήταν ένα βιβλιαράκι κομψό με το έργο του Samuel Becket, που στην ελληνική μετάφραση του Νάσου Δετζώρτζη τιτλοφορείται 'Τότες που'». Πρόκειται για ένα πολύ ιδιότυπο θεατρικό έργο, όπου ο ηθοποιός καλείται να εκφραστεί πάνω στη σκηνή μόνο με κινήσεις ή μόνο με τις συσπάσεις του προσώπου. Η φωνή και το κείμενο ακούγεται από τρία μεγάφωνα που φαντάζομαι πως θα είναι τοποθετημένα δεξιά και αριστερά της σκηνής και στο βάθος. Ο πρωταγωνιστής απλώς αντιδρά κινησιολογικά σε αυτά που ακούει.

«...Ένα δεύτερο πράγμα που μου έκανε εντύπωση σε αυτό το έργο – ένα σύντομο μονόπρακτο είναι – ήταν μια βαθιά μεταφυσική αγωνία του Becket, που στιγμές-στιγμές φτάνει – θα μπορούσα να πω – σ' εντονότερες δραματικές κραυγές. Πρόθεσή μου, βέβαια, δεν στάθηκε ποτέ να γράψω μια προγραμματική μουσική, άλλωστε δεν είναι πρόγραμμα αυτό το οποίο μπορεί να μεταφερθεί σε ήχο. Είναι κάτι πολύ βαθύτερο. Ότι

¹¹³ Βάλια Χριστοπούλου, «Μοντερνισμός & μεταμοντερνισμός στο έργο του Γ. Σισιλιάνου», Εισήγηση στο 8ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας με τίτλο: *Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις*, ΜΜΑ 25-27 Νοεμβρίου 2016, σ. 13.

¹¹⁴ Πρόγραμμα Συναυλίας με έργα σύγχρονων Ελλήνων συνθετών στη μνήμη του Γιώργου Σισιλιάνου «Ταξίδι μέσα στη νύχτα», Οδησός, Φιλαρμονική Ορχήστρα, σ. 12-13.

προσπάθησα ήταν να δώσω αυτή ακριβώς τη μεταφυσική αγωνία, όπως βέβαια εγώ την ένιωθα».¹¹⁵

¹¹⁵ Βάλια Χριστοπούλου, «Κατάλογος έργων Γ. Σισιλιάνου», *Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις/Παπαρηγορίου-Νάκας*, Αθήνα 2011, σ. 131.

Το βιολί στο έργο του Σισιλιάνου «κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, έργ. 51 (1987), αναδεικνύεται ως το καταλληλότερο όργανο για να κατακτηθεί η μουσική και η τεχνική τελειότητα. Όλα παίζονται, χωρίς να είναι «εύκολα». Ο συνθέτης δοκιμάζει όλα όσα γράφει πάνω στο όργανο, χωρίς φυσικά να «παίζει», ώστε να ελέγχει την κάθε λεπτομέρεια. Ξέρει πολύ καλά τι θέλει, το «ακούει», όπως ο ίδιος έλεγε, το έχει σημειώσει με ακρίβεια, είναι όμως πάντα έτοιμος να επηρεασθεί από κάτι που του άρεσε ή δεν του άρεσε και να σπεύσει με τη λαχτάρα παιδιού να το αλλάξει. Έγραφε πάντα όταν αισθανόταν ότι είχε κάτι να πει και το έγραφε με τον δικό του μοναδικό ρυθμό και τρόπο.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι κατά τον Σισιλιάνο, «η μουσική είναι έκφραση, μήνυμα που απευθύνεται στον συνάνθρωπο, όποιος και αν είναι, όπου και αν βρίσκεται...».¹¹⁶

Το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα ολοκληρώθηκε στην Αθήνα την άνοιξη του 1987. Παρόλο που χωρίζεται σε τρία μέρη με *cadenza* πριν από το τέλος του Α' μέρους – πράγμα που συμβαίνει σε όλα τα παραδοσιακά κοντσέρτα για βιολί και ορχήστρα – δεν ακολουθεί τα παραδοσιακά πρότυπα.

«Ως μορφή βασίζεται σε τρεις μουσικούς πυρήνες, οι οποίοι παραλλαγμένοι με πολλούς τρόπους, άλλοτε αναγνωρίσιμοι και άλλοτε όχι, ακούγονται σε όλη τη διάρκεια του έργου εξασφαλίζοντας έτσι ενότητα και ποικιλία αλλά και χρησιμεύοντας ταυτόχρονα ως σημείο εκκίνησης ή κατάληξης των επιμέρους στοιχείων δομής, είτε στο εσωτερικό του ίδιου μέρους είτε εντός του συνόλου. Ωστόσο, καθένα από τα τρία μέρη του έργου διατηρεί μια δική του ταυτότητα, που οφείλεται όχι σε μια ενιαία για κάθε μέρος ρυθμική αγωγή – όπου υπάρχει είναι συμπτωματική – ή διαφορετική μουσική φόρμα, αλλά σε μια μουσική έκφραση που βρίσκεται σε διαρκή εξέλιξη, ανάλογα με τον τρόπο επεξεργασίας των μουσικών πυρήνων από άποψη ρυθμού, μελωδίας ή αρμονικών σχημάτων και προπαντός, ως προς το ηχόχρωμα, που εδώ διαδραματίζει καθοριστικό μορφοπλαστικό ρόλο»¹¹⁷.

Σημειώνονται δύο εκτελέσεις του κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα του Γ. Σισιλιάνου: 1. 17.4.1989 ΚΟΑ, Κάρολος Τρικολίδης (διευθ.), Γ. Δεμερτζής (βλ), Αίθουσα Παλλάς, 1ο Φεστιβάλ Βαλκανικών Χωρών (ΕΕΜ), 2. 10.8.1995 Συμφωνική Ορ-

¹¹⁶ Βαλεντίνη Τσέλικα (επιμ.), *Γιώργος Σισιλιάνος-Ο συνθέτης στην πρωτοπορία της σύγχρονης μουσικής*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2007, σ. 22-23.

¹¹⁷ Βάλια Χριστοπούλου, *Γιώργος Σισιλιάνος "Ζωή και έργο"*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2009, σ.131-132.

χήστρα του Aalborg, N. Χριστοδούλου (διευθ.), Γ. Δεμερτζής (βλ), Φεστιβάλ Ελληνικής μουσικής στο Aalborg της Δανίας.

Διάρκεια: περίπου 27 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: Πίκολο, 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα, κλαρινέτο μπάσο σε σιb, 2 φαγκότα, 4 κόρνα σε φα, 2 τρομπέτες, 2 τρομπόνια, άρπα, κρουστά, έγχορδα.

2.2.9. ΑΝΔΡΕΑΣ ΜΑΚΡΗΣ ¹¹⁸

Ο Μακρής ανήκει και αυτός στους σύγχρονους Έλληνες συνθέτες της διασποράς.

Η νοσταλγία για τα χρώματα της φύσης της ιδιαίτερης πατρίδας του γίνεται πρωτότυπα φανερή και μάλιστα, πολύ περισσότερο από όσο σε έργα άλλων συναδέλφων του της διασποράς. Στη μουσική του και σε πολλά έργα του κυριαρχούν ελληνικοί ρυθμοί και μελωδίες με σαφείς αναλογίες προς την αντίστοιχη δημιουργία των Κωνσταντίνιδη και Νικολάου. Το ύφος της γραφής του μπορεί να συγκριθεί με αυτό των Honneger και Cazella, στα ορχηστρικά έργα των οποίων ευρίσκονται πολλές αναφορές των αντίστοιχων έργων του Μακρή. Η ενορχήστρωση είναι μάλλον συμβατική και κλασικότροπη, με έμφαση στα έγχορδα.

Ο Μακρής,¹¹⁹ ξεκίνησε να συνθέτει στις αρχές της δεκαετίας του '50 και ως πρώτο έργο του αναφέρεται το πρωτόλειο και νοσταλγικό Voyage Caprice για βιολί και πιάνο, το οποίο έγραψε στο πλοίο, κατά την διάρκεια του ταξιδιού του από την Ελλάδα στις Η.Π.Α.

Η γραφή του – κυρίως από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 – είναι σαφώς προσωπική, κατά βάση τονική, με μικρές αναφορές στα πρωτοποριακά μουσικά ρεύματα, τα οποία αν και γνώριζε επαρκώς, απέφευγε να τα εισάγει στη μουσική δημιουργία του.

Έχει συνθέσει δύο κοντσέρτα για βιολί και ορχήστρα:

¹¹⁸ Γεννήθηκε στην Θεσσαλονίκη στις 7 Μαρτίου 1930 και ήρθε σε επαφή με τη μουσική, όταν κατά τη διάρκεια της κατοχής ένας άγνωστος βιολονίστας αντάλλαξε το βιολί του, με αλάτι και λάδι από τον πατέρα Μακρή. Αυτό το όργανο έγινε ο αχώριστος σύντροφός του, γιατί αμέσως μετά την κατοχή, άρχισε τις μουσικές σπουδές του στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης με τους συνθέτες Βασίλη Θεοφάνους και Γεώργιο Βακαλόπουλο (βιολί, θεωρητικά). Ο Μακρής διετέλεσε βασικός σύμβουλος του μαέστρου Rostropovich σε θέματα σύγχρονης μουσικής, προέβη σε ανάλυση και επεξήγηση δεκάδων έργων, τα οποία έστειλαν στον μαέστρο άγνωστοι, αλλά ταλαντούχοι συνθέτες. Απεβίωσε στις 3 Φεβρουαρίου του 2005 στην οικία του στο Silver Springs.

¹¹⁹ Η Εθνική Συμφωνική Ορχήστρα της Washington DC, με πρωτοβουλία του μαέστρου Piotr Gajewski, δημιούργησε το «A. Makris Endowment», με σκοπό την προβολή και τη συνέχιση του έργου του (ερμηνείες συνθέσεών του, χορηγίες και διαγωνισμοί αναδείξεως νέων ταλέντων).

1. Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων (1996, αναθεώρηση 2002).
2. Κοντσέρτο-φαντασία για βιολί και ορχήστρα (1983).

Σύσταση ορχήστρας για το κοντσέρτο-φαντασία (1983): 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα, 2 φαγκότα, 2 κόρνα, 2 τρομπέτες, 2 τρομπόνια, τούμπα, κρουστά, έγχορδα.

Πρόκειται για ατονικό κοντσέρτο. Ως προς την μορφή του έχουμε να παρατηρήσουμε ιδιαιτερότητες, τις οποίες μπορούμε να δικαιολογήσουμε από τον τίτλο του έργου (κοντσέρτο-φαντασία). Θέλοντας να καλύψει και τα δύο είδη, διαχωρίζει το έργο σε δύο μέρη: Το α' μέρος είναι ένα κοντσέρτο γραμμένο στη μορφή της σονάτας με έκθεση, ανάπτυξη και επανέκθεση και το β' μέρος είναι μια φαντασία που αποτελείται από πέντε υποενότητες. Ο ρυθμός, οι συνεχείς και συχνές εναλλαγές του είναι αυτό που διαμορφώνει τις εκάστοτε υποενότητες μέσα στο έργο.

ΜΟΡΦΗ

Κοντσέρτο → Έκθεση Αρχή - G

Ανάπτυξη G - I (cadenza βιολιού)

Επανέκθεση I-J

Φαντασία →	A	K-M
	B	M-Q
	Γ	Q-U
	B	U-BB
	Δ	BB-τέλος (coda).

2.2.10. ΙΑΝΝΗΣ ΞΕΝΑΚΗΣ

Ο Ιάννης Ξενάκης,¹²⁰ κορυφαίος σύγχρονος συνθέτης και πρωτοπόρος στη νεότερη μουσική, ακολούθησε τη θεωρία του χάους, των «black holes». Οι συνθέσεις του αποτελούν τη στοχαστική μουσική, η οποία βασίζεται πάνω σε μαθηματικές εξισώσεις με ηλεκτρονικούς υπολογιστές, στο λογισμό των πιθανοτήτων, στη θεωρία των συνόλων και τη συμβολική μουσική.

Στο έργο του Ξενάκη, τα μαθηματικά και οι θεωρίες τους:

1. Αποσαφηνίζουν εναργέστερα το γενικό περίγραμμα του έργου, καθιστώντας το σαφές και ανάγλυφο.
2. Βοηθούν στη δημιουργία συνθετότερων ηχητικών δομών με δένδροειδείς διακλαδώσεις, ηχητικές επιφάνειες και όγκους.

Η μουσική του Ξενάκη δεν εμπεριέχει καθόλου υπαινιγμούς, είναι ερωτική και καθόλου αισθησιακή, είναι πνευματώδης και καθόλου κωμική. Ο ίδιος εμπνέεται από τους πολυσύνθετους ήχους του περιβάλλοντος (θρόισμα φύλλων, κύματα θάλασσας, κελάηδισμα ή κράξιμο σμήνους πουλιών, χιλιάδες τζιτζίκια στον καλοκαιρινό πευκόνα) που όλα μαζί με συνθήματα, επιφωνήματα, φωνασκίες και αυθόρμητη μανία, δημιουργούν μια εντυπωσιακή δυναμική μουσική έκφραση. Κατ' αυτόν, οι μεγάλοι μουσικοί παίρνουν νόμους, τους παραβιάζουν κι έτσι δημιουργούν.¹²¹ Υποστηρίζει ότι και η θεωρία και οι κλίμακες, καταδυναστεύουν τον συνθέτη, ο οποίος πρέπει να δουλεύει ελεύθερα. Ο Ξενάκης οργάνωσε τη μουσική του πάνω στο "Ησιόδαιο χάος", ένα περίεργο μείγμα τάξης και αταξίας, που παρατηρείται στη συμπεριφορά των δυναμικών συστημάτων.

¹²⁰ Ο Ξενάκης (1922-2001), έλαβε μέρος το 1944 στον Εμφύλιο στην Αθήνα στο πλευρό των αριστερών και σε ηλικία 26 ετών αναγκάστηκε να φύγει ως πολιτικός πρόσφυγας στη Γαλλία. Σπούδασε σύνθεση με τους Olivier Messiaen και Darius Milhaud, παρόλο που ήταν αρχιτέκτον. Στο Παρίσι έκανε πολυάριθμες σημαντικές επαφές και γνωριμίες όπως με τον αρχιτέκτονα Le Corbusier. Από το 1967 μέχρι το 1975 διετέλεσε καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Indiana στο Bloomington. Η μουσική του ολοκληρωτική και αφηρημένη βασίζεται στη φυσική ακουστική, τα μαθηματικά και άλλες επιστήμες και τέχνες (Τσανάκας Χρήστος, *Iannis Xenakis: Η μουσική των άστρων*, Futura, Αθήνα 2001). Κατά τη δημιουργική πορεία του βρίσκεται σε σχέση με τα μαθηματικά και έτσι επιδιώκει τη διαρκή ανανέωση των ιδεών.

¹²¹ Μουσικό ημερολόγιο Γ' Προγράμματος, Άρθρο «Το γεγονός της εβδομάδος».

Χρησιμοποιεί το τυχαίο και δημιουργεί ως λαμπυρίζοντες ιστούς αράχνης, απίθανες κατασκευές, που εκτείνονται από τις πλέον ασύλληπτες μικροδομές, ως τις πλέον επιβλητικές μακροδομές. Καταφέρνει, να αποφύγει παρορμήσεις, κανόνες και θεωρίες.

Για τον ίδιο ήταν απόλυτα φυσιολογικό να χρησιμοποιήσει ό,τι ήθελε στο έργο του κι ας μην ήταν οικείο το άκουσμα που παρήγαγε. «Κάνω μουσική», λέει ο Ξενάκης, «σημαίνει εκφράζω την ανθρώπινη ευφυΐα με ηχητικά μέσα» και συμπληρώνει αμέσως μετά: «ευφυΐα με την πιο πλατιά της έννοια η οποία περιλαμβάνει, όχι μόνο την περιπλάνηση στα μονοπάτια της καθαρής λογικής, αλλά και σε αυτά της λογικής των συναισθημάτων και της διαίσθησης»¹²².

Ο Ι. Ξενάκης πρότεινε ως πρότυπο ζωής μια τίμια υπερέκθεση χωρίς κανέναν δισταγμό, κανένα πρόσχημα, καμία υστεροβουλία, κανέναν φόβο, πλην της πάλης με τον εσωτερικό λογοκριτή. Στο ερώτημα, αν ο κίνδυνος συνιστά βασικό κίνητρο της τέχνης του, αν αρέσκεται στο να παίζει με τη φωτιά... απαντά: «Ναι φυσικά!... Δεν κρύβω τις απόψεις μου. Δεν φοβάμαι να εκθέσω τις σκέψεις μου. Δεν κρύβομαι από κανέναν... Η υπερβατικότητα και η σιγουριά δε μου προσφέρουν τίποτα, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που όταν νιώθεις ότι κυριαρχείς στα πάντα, δεν κάνεις τίποτα. Από αυτή την αδράνεια ξεφεύγω.»¹²³

Έχει συνθέσει ένα κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, τα «Δόξορχα» (συγκεκριμένα, για βιολί και 89 μουσικούς), το 1991. Συνετέθη για το Φεστιβάλ Μουσικής του Στρασβούργου που διοργανώθηκε στο μουσείο Καλούστ Γκιουλμπενκιάν της Λισαβώνας (Fondation Gulbenkian Calouste). Αφιερώθηκε στους Irvine Arditti και Jean- Dominique Marco. Ο Ξενάκης περιέγραψε το έργο ως μια πάλη ανάμεσα στον Δαβίδ και τον Γολιάθ. Ο ίδιος ο τίτλος του κοντσέρτου έχει αυτή την κρυφή έννοια: “Dox-Orkh”, το δοξάρι (βιολί), μαχόμενο ενάντια στα έγχορδα (ορχήστρα)¹²⁴. Διάρκεια: περίπου 18.26 λεπτά.

¹²² Κώστας Παπαρηγόπουλος, *Δυτική και Ανατολική Προσέγγιση του Τυχαίου στη μουσική των Ιάννη Ξενάκη και John Cage τις δεκαετίες 1950-1960*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2008, σ. 288.

¹²³ Τσανάκας Χρήστος, *Iannis Xenakis: Η μουσική των άστρων*, Futura, Αθήνα 2001, οπισθόφυλλο.

¹²⁴ Ολόκληρο το κείμενο είναι ο σχολιασμός του Julious Wender (1996) που παρατίθεται στο ένθετο συνοδευτικό φυλλάδιο του CD, Iannis Xenakis-Rafael Mira-Luciano Berio, *Irvine Arditti plays works for violin and orchestra*, Moscow Philharmonic Orchestra conducted by Jonathan Nott, BIS CD 772, 1996, σ.16-17.

2.2.11. ΤΖΕΙΜΣ ΓΙΑΝΝΑΤΟΣ ¹²⁵

Ελληνοαμερικανός συνθέτης με καταγωγή από την Κεφαλλονιά, ανήκει στη γενιά των σύγχρονων συνθετών της διασποράς που έχει γράψει κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα. Βασικά χαρακτηριστικά της μουσικής δημιουργίας του θεωρούνται ο μελωδικός πλούτος, η υπέροχη αντιστικτική γραφή, η ευφάνταστη ενορχήστρωση και η προσεγμένη θεματική ανάπτυξη.

Τέλος, η μουσική του γλώσσα συγκεράζει την τονικότητα με δάνεια από πολλές πηγές λόγιας μουσικής και με επιρροές από τις σύγχρονες τεχνοτροπίες.

¹²⁵ Ο Γιαννάτος (1929-2011), σπούδασε βιολί από την ηλικία των 8 στη μουσική σχολή του Manhattan της Νέας Υόρκης, σύνθεση με τους διάσημους καθηγητές τους Luigi Dallapiccola, Darius Milhaud, Paul Hindemith, Nadia Boulanger και διεύθυνση ορχήστρας με τους Leonard Bernstein και William Steinberg.

Η εργογραφία του περιλαμβάνει 90 και πλέον συνθέσεις, κυρίως μεγάλης φόρμας (ορχηστρικά, ορατόρια) αλλά και έργα μουσικής δωματίου, έργα μουσικοπαιδαγωγικού χαρακτήρα μέσα από τα οποία προσπαθεί να αποδώσει τα φιλοσοφικά του πιστεύω (γεφύρωση των αντιθέσεων που διαιρούν τους ανθρώπους, όπως οι θρησκευτικές προκαταλήψεις, ο ρατσισμός, οι μισαλλοδοξίες, οι πόλεμοι και ανάδειξη των θετικών πλευρών του ανθρώπινου χαρακτήρα, όπως η πνευματικότητα, η δημιουργία και οι κοινωνικές σχέσεις).

2.3. ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ

Η σύγχρονη γενιά Ελλήνων συνθετών, περιλαμβάνει συνθέτες που γεννήθηκαν τον 20ο αιώνα αλλά ζουν και διαπρέπουν μέχρι σήμερα εντός ή εκτός των ελληνικών συνόρων, όπως ο Θόδωρος Αντωνίου (1935), ο Χρήστος Σαμαράς (1956), ο Κυριάκος Σφέτσας (1945), ο Φίλιππος Τσαλαχούρης (1969), ο Σάββας Ζάννας (1952), ο Σίμος Παπάνας (1979), ο Γεράσιμος Πυλαρινός (1949), ο Γιώργος Τσοντάκης (1951), ο Ντίνος Κωνσταντινίδης (1929), κ.ά. Οι συνθέτες αυτής της γενιάς, είτε ακολουθούν τα ρεύματα της εποχής (ελεύθερη τονικότητα, δωδεκαφθογγισμός, σειραϊσμός, πολυτονικότητα), είτε κάνουν την επανάστασή τους γράφοντας τονικά.

Ο Θόδωρος Αντωνίου, ιδιαίτερα παραγωγικός καθώς έχει γράψει τέσσερα κοντσέρτα που αναδεικνύουν το βιολί ως σολιστικό όργανο. Με τα έργα αυτά παράγει νέα ηχοχρώματα και σχήματα, αλλάζοντας τα στερεότυπα όσον αφορά στην τέχνη της ενορχήστρωσης και στη μορφή ενός έργου.

Ο Σαμαράς και ο Ζάννας ανήκουν στη νεότερη γενιά Θεσσαλονικέων συνθετών που ασχολούνται με την ορχηστρική μουσική, διαγράφοντας αξιόλογη πορεία στα δρώμενα της χώρας. Ο Ζάννας στο έργο του προτιμά να δίνει έμφαση στον ρυθμό και να μην ξεφεύγει από τα όρια της τονικότητας, σε αντίθεση με τον Σαμαρά, ο οποίος ακολουθεί το κίνημα του μεταμοντερνισμού στις συνθέσεις του.¹²⁶

Ο Σφέτσας αποτελεί εξαίρεση, καθώς είναι ο μόνος που από τη μεταπολίτευση και μετά πειραματίζεται με τα σύγχρονα μουσικά ιδιώματα τα οποία αναμειγνύει με ελληνικούς, ανατολίτικους και ασιατικούς ήχους.

Αλλά και ο Τσαλαχούρης διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους για την ιδιαίτερη προτίμηση που δείχνει για τον ήχο της χορωδίας (στο κοντσέρτο-φαντασία του για βιολί, αποφεύγει να χρησιμοποιήσει συνοδεία ορχήστρας).

Ο Παπάνας, περισσότερο γνωστός ως σολίστ βιολιού, έχει συνθέσει έργα και καντέντσες για βιολί, έργα μουσικής δωματίου και μουσική για θέατρο, ενώ προτιμά να γράφει πολυτονικά.

Τέλος, μία υποκατηγορία των σύγχρονων συνθετών είναι, όλοι οι ελληνικής καταγωγής συνθέτες, οι οποίοι όμως ζουν και διαπρέπουν εκτός Ελλάδος. Πιο συγκεκρι-

¹²⁶ Οι αναζητήσεις του κυμαίνονται ανάμεσα στην τονική εκδοχή της μουσικής των πρώτων έργων του και την ατονική, η οποία τον απασχόλησε αργότερα.

μένα, ο Ντίνος Κωνσταντινίδης (1929) με τόπο διαμονής το Μπατόν Ρουζ των ΗΠΑ, ο Θόδωρος Αμπατζής (1967) από την Ολλανδία, η Αφροδίτη Κατμερίδου (1956) από την Τσεχία, ο Γιώργος Τσοντάκης (1951) και ο Ανδρέας Μακρής (1930-2005) από τις ΗΠΑ, η Ζάννα Μεταλλίδη (1934) από τη Ρωσία (εκπαιδευτικός αλλά και συνθέτρια), ο Κωνσταντίνος Νοτταράς από τη Ρουμανία κ.ά.

Ακολουθούν και αυτοί το προσωπικό τους μουσικο-καλλιτεχνικό αισθητήριο και διαμορφώνουν, ξεχωριστά ο καθένας, μια ιδιαίτερη γλώσσα γραφής στα έργα τους. Για παράδειγμα, ενώ ο Κωνσταντινίδης κινείται πάντοτε στα πλαίσια της τονικότητας, ο Τσοντάκης προτιμά τα ατονικά ακούσματα και χτίζει τις μελωδίες του πάνω σε αφηρημένες βάσεις ρυθμού (συχνές εναλλαγές στα tempi), χρησιμοποιώντας συνεχείς φθογγολογικές αλλοιώσεις και χωρίς να επιδίδεται σε ηχοχρωματικές εξάρσεις.

2.3.1. ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΥ¹²⁷

Ο Αντωνίου αναφέρεται για τη μουσική του ως συνθέτης μιας αφηρημένης προγραμματικής μουσικής, όπου το «πρόγραμμα» μπορεί να δηλώνει μια αφηρημένη μουσική ή έξω-μουσική ιδέα¹²⁸. Το ενδιαφέρον του στα πλαίσια της επεξεργασίας των ιδεών, απλώνεται στις μουσικές πιθανότητες του υλικού, παρά στη φορμαλιστική σκοπιά του έργου. Έτσι οι μορφές των έργων του είναι πρωτότυπες.

Ο Θ. Αντωνίου, πολυγραφότατος από τη γενιά των σύγχρονων Ελλήνων συνθετών, έχει συνθέσει τέσσερα κοντσέρτα για βιολί και ορχήστρα. Ένα κοντσέρτο για πιάνο & ορχήστρα και ένα κοντσερτίνο για πιάνο, κρουστά και έγχορδα. Το ενδιαφέρον μας θα επικεντρωθεί στα κοντσέρτα για βιολί:

1. Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα (1965). Εκδόθηκε το 1966 από τις εκδόσεις Barenreiter-Verlag, και αποτελείται από τέσσερα μέρη, Allegro Vivo-Andante ad lib.-Adagio-Allegro con brio. Το κοντσέρτο αυτό απέσπασε το πρώτο βραβείο στον διαγωνισμό σοβαρής μουσικής της Στουτγκάρδης το 1966, και είναι αφιερωμένο στον Μάνο Χατζιδάκι και την Πειραματική Ορχήστρα Αθηνών.

¹²⁷ Σπούδασε βιολί, φωνητική και σύνθεση στο Εθνικό Ωδείο Αθηνών και το Ελληνικό Ωδείο, με περαιτέρω σπουδές στ διεύθυνση και σύνθεση στη μουσική ακαδημία του Μονάχου και στο διεθνές μουσικό κέντρο του Darmstat. Δίδαξε μουσική στα διακεκριμένα πανεπιστήμια του Stanford και της Γιούτα των Ηνωμένων Πολιτειών, καθώς και στη Μουσική Ακαδημία της Φιλαδέλφειας, πριν του ανατεθεί η θέση του καθηγητή σύνθεσης στο Πανεπιστήμιο της Βοστώνης το 1978, θέση την οποία κατείχε ως τον Οκτώβριο του 2008, οπότε και ανακηρύχθηκε ομότιμος καθηγητής. Οι περισσότεροι Έλληνες συνθέτες της νεότερης γενιάς υπήρξαν μαθητές του. Ως διευθυντής ορχήστρας έχει προσκληθεί να διευθύνει πολλές μεγάλες ορχήστρες και μουσικά σύνολα παγκοσμίως.

Θερμός υποστηρικτής της σύγχρονης μουσικής, έχει ιδρύσει διάφορα σύνολα της μουσικής, μεταξύ αυτών την ALEA II στο Πανεπιστήμιο του Stanford, την ALEA III στο Πανεπιστήμιο της Βοστώνης, το σύνολο νέας μουσικής της Φιλαδέλφειας και το ελληνικό συγκρότημα σύγχρονης μουσικής. Από το 1989 κατέχει τη θέση του προέδρου της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. Είναι επίσης διευθυντής της πειραματικής Λυρικής Σκηνής και του μουσικού τμήματος του Hellenic American University (H.A.U.).

Ως συνθέτης, έχει τιμηθεί για πολλά χρόνια με το βραβείο ASCAP. Ενώ το 1991 του απονεμήθηκε το «Αριστείο Διδασκαλίας Metcalf» του πανεπιστημίου της Βοστώνης.

Τον Δεκέμβριο του 1997 τιμήθηκε με το βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών για το σύνολο της προσφοράς του στη μουσική. Τον Ιανουάριο του 2000 η Ελληνική Ραδιοφωνία του απένειμε για τη μεγάλη συνεισφορά του στη μουσική το βραβείο «Δημήτρης Μητρόπουλος». Το 2004 βραβεύτηκε με το βραβείο Herder (βραβευθέντες μεταξύ άλλων υπήρξαν οι Kodaly, Lutoslawski, Kurtag και Penderecki). Λεύκωμα, σ. 7, στυλ και τάσεις/Media art presents: Theodore Antoniou - composer/conductor, Χρονολογία 19...

¹²⁸ «Στυλ και τάσεις»/Media art presents: Theodore Antoniou - composer/conductor, Λεύκωμα, Χρονολογία 19..., σ. 7.

Εδώ, ο όρος «κοντσέρτο» είναι καθαρά συμβατικός, καθώς το έργο αγγίζει τα πεδία της αφηρημένης προγραμματικής μουσικής, με πρωταγωνιστικό αφηγητή το βιολί. Η άφθονη χρήση των κρουστών, που συχνά έπαιρναν το μέρος του solo, αφήνουν το βιολί στο περιθώριο. Διάρκεια: περίπου 19.05 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: Φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, φαγκότο, κόρνο, τρομπέτα, τρομπόνι, τούμπα, κρουστά (πιατίνια, ταμ-ταμ, τρίγωνο), άρπα, τσελέστα, έγχορδα.

2. Κοντσέρτο για βιολί και έγχορδα (Cadenza for Leonidas). Διάρκεια: Περίπου 15.70 λεπτά. Αποτελείται από τρία μέρη: Lento a piacere, senza misura-Presto-Allegro. Το συνέθεσε το καλοκαίρι του 1995 και η πρεμιέρα του έργου δόθηκε την 1η Ιουνίου 1997 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Πρόκειται για κοντσέρτο ελεύθερης μορφολογικής γραφής και πιο συγκεκριμένα, περί εκρηκτικού μουσικού μηχανισμού που σκάρωσε ο συνθέτης, προκειμένου να καταγράψει όλες τις δαιμόνιες δακτυλικές ικανότητες του Έλληνα δεξιότη. Το έργο έχει αφηγηματικό χαρακτήρα και ο ρόλος των εγχόρδων είναι καθαρά υποστηρικτικός, και γι' αυτό πολύ περιορισμένος. Η λεπτή επεξεργασία κάθε φράσης, όπως και η παραδειγματική ανάπτυξη των θεμάτων, πιστοποιούν τις ποικίλες ικανότητες του συνθέτη κατά την εποχή της ωριμότητάς του.

3. Κοντσέρτο-φαντασία για βιολί και ορχήστρα δωματίου. Το κοντσέρτο-φαντασία για βιολί και ορχήστρα δωματίου του Θ. Αντωνίου μας εισάγει ξεκάθαρα στο πεδίο της ατονικότητας. Είναι ένα έργο που δεν αφήνει περιθώρια σχηματισμού συγκεκριμένων μορφών. Είναι τόσο ελεύθερο, σχεδόν παραθέτει γεγονότα, τα οποία δεν αναλύονται αρμονικά ή μορφολογικά απλά παρατηρούνται μέσα στο μουσικό κείμενο να δημιουργούν μεγάλες ενότητες καθορισμένου αισθητικού περιεχομένου.

Διάρκεια: περίπου 18.44 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: Φλάουτα, όμποε, κλαρινέτα, φαγκότα, κόρνα, τρομπέτες, τρομπόνια, κρουστά, άρπα, πιάνο, έγχορδα.

ΑΝΑΛΥΣΗ

ΜΟΡΦΗ

Εισαγωγή (Δηλωτικό ♩ = 76)	μ. 1-13
Α' τμήμα (meno ♩ = 60)	μ. 14-90
Άρπα-Φλάουτο (οπτασία)	μ. 20-34
Agitato (♩ = 120) tremoli στο solo	μ. 35-48
(♩ = 60) θέμα στο solo	μ. 49-62
Piu mosso (♩ = 144)	μ. 63-90
Γέφυρα	μ. 91-104
Β' τμήμα	μ. 105-205
α' θέμα (solo βιολί)	μ. 105-129
(KANONAS) β' θέμα (στα φλάουτα)	μ. 130-148
Presto	μ. 149-159
(♩ = 76)	μ. 184-211
cadenza βιολιού	μ. 195-205
Γέφυρα (εφέ γλάρου)	μ. 206-210
Γ' τμήμα	μ. 211-297
Allegro (♩ = 132)	μ. 211-223
Presto (επίδειξη τεχνικών απ' όλες τις ομάδες)	μ. 224-259
Molto meno (♩ = 60)	μ. 260-297
Δ' τμήμα	μ. 298-361
Presto-μυστηριώδες (♩ = 152)	μ. 298-342
Κατάληξη (meno)	μ. 343-361

Το έργο ξεκινάει με μία εισαγωγή 13 μέτρων, όπου δίνεται το στίγμα της ατομικότητας και της ελεύθερης μορφής με την παρουσία του solo βιολιού, χωρίς τη συνοδεία της ορχήστρας. Διακρίνονται εμφανώς τέσσερα τμήματα, τα οποία στη συνέχεια υποδιαιρούνται και αυτά σε μικρότερες ενότητες, κυρίως βάσει των ρυθμικών μεταβολών (από presto σε molto meno και ξανά σε presto κ.λπ.).

Συγκεκριμένα ως κοντσέρτο, εξαντλεί την γκάμα των τεχνικών του solo, καθώς χρησιμοποιεί τεχνικές όπως: Tremoli (Παράδειγμα 1), pizz., flazole, βιρτουόζικα άλματα, glissandi (Παράδειγμα 2), τρύλιες σε συνδυασμό με τον ιδιόμορφο ήχο του ponticello [120].

Παράδειγμα 1. Tremoli.

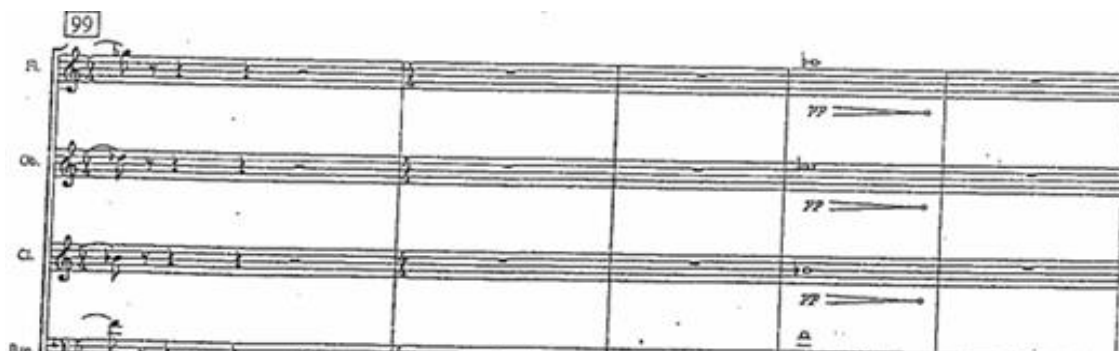


Παράδειγμα 2. Glissandi.



Ως φαντασία, παρουσιάζει μια ήρεμη ατμόσφαιρα, σχεδόν ονειροπόλα, ενώ διακατέχεται από μεγάλη ελευθερία όσον αφορά στη δομή του, τον ρυθμό (μέσα σε 15 μέτρα, το μέτρο αλλάζει συνεχώς 2/4, 4/4, 3/4, 5/8, 5/4), την ταχύτητα του έργου (τέταρτο = 76, 60, 120, 144, 66, κ.λπ.) και τη δυναμική (εκτενής χρήση σουρντίνας, $p < ff$, ffp , $ppp > 0$, Παράδειγμα 3).

Παράδειγμα 3. Έμφαση στη δυναμική.



Ξεκινώντας την ανάλυση, πρέπει να λάβουμε υπ' όψη το γεγονός ότι ο Θ. Αντωνίου επιχειρεί να μας δώσει «εικόνες» οι οποίες αφήνουν εντυπώσεις άλλοτε ονείρου, άλλοτε έντασης και άλλοτε ηρεμίας εκμεταλλευόμενος τη δύναμη της ενορχήστρωσης.

Στο α' τμήμα δίνεται αρχικά η εικόνα μιας οπτασίας, που έρχεται κατόπιν σε αντίθεση με την ενότητα των μέτρων 35-62, η οποία είναι ταραγμένη σαν «θύελλα» που ξεσηκώνει τα πάντα στο πέρασμά της (από τα glissandi των εγχόρδων που μεταφέρουν κλιμακωτά την ένταση στο solo βιολί, που με τη δεξιοτεχνία του απογειώνει το άκουσμα μ. 73-87). Η συμμετοχή εδώ της άρπας και ύστερα του πιάνου με τη χρήση αρπισμάτων, οδηγεί τη μουσική σε μικρές κορυφώσεις.

Ακολουθεί το β' τμήμα, όπου εμφανίζεται στο solo ένα θέμα (μ. 105), δομημένο βάσει δωδεκάφθογγης σειράς (Παράδειγμα 4), για να φθάσουμε στον κανόνα των μέτρων 130-148 ανάμεσα σε πνευστά (φλάουτο, όμποε) και έγχορδα (α', β' βιολιά, Παράδειγμα 5). Στη συνέχεια το tempo αλλάζει. Ο απόηχος του προηγούμενου θέματος εμφανίζεται με κανόνα στο μέρος του πιάνου, που οδηγεί στο τμήμα Presto. Σε αυτή την αρκετά μεγάλη σε έκταση ενότητα (45 μέτρα) έχουμε παράθεση νέων, λυρικών μελωδιών (Παράδειγμα 6), επεξεργασία προηγούμενων θεμάτων και εξάντληση των δυνατοτήτων κάθε οργάνου της ορχήστρας (pedal glissandi άρπας μ. 142, κλιμακωτά περάσματα στα κρουστά μ. 156 - 158 – ομοίως και στα έγχορδα – δεξιοτεχνία στο solo μ. 161 και εξής).

Παράδειγμα 4. Σειρά.

Violin Solo

104

Violin Solo

110

Violin Solo

Παράδειγμα 5. Κανόνας.

Παράδειγμα 6. Τονικό θέμα.

The musical score for 'The Song of the Lark' is presented in two systems. The first system features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a quarter note. The second system continues the melody with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked *And.* (Andante). The score is written on two staves, with the first staff containing the main melody and the second staff providing a harmonic accompaniment.

Από το μ. 184 το tempo αλλάζει ξανά (♩ = 76), η μουσική γίνεται εκφραστική, γεμάτη συναισθήματα, τα πνευστά συνοδεύουν αυτήν την εικόνα ηρεμίας και γαλήνης με ppp και όλοι μαζί καταλήγουν να σβήσουν για να ξεκινήσει το βιολί την cadenza του στο μ. 195. Το β' τμήμα κλείνει με το ηχητικό εφέ του «γλάρου» (Παράδειγμα 7), στο solo βιολί και τα υπόλοιπα έγχορδα (πρόκειται για γρήγορη εναλλαγή τεχνικών αρμονικών) και στο μ. 211, ένα τρίτο τμήμα allegro κάνει την είσοδό του.

Στο τρίτο τμήμα, το solo βιολί κυριαρχεί με μια θεματική μελωδία τεσσάρων μέτρων βασισμένη σε δωδεκάφθογγη σειρά (Παράδειγμα 8), ενώ όλα τα πνευστά απουσιάζουν από το σημείο αυτό και μέχρι το presto, που ξεκινά στο μ. 224. Έγχορδα και βιμπράφωνο συνοδεύουν το ξέσπασμα του solo και οδηγούμαστε στην ενότητα presto, η οποία δείχνει τον δυναμισμό της απ' τα πρώτα κιόλας μέτρα με τη χρήση 16ων. Μέχρι την ενότητα molto meno, με την ταχύτητα να πέφτει στο μισό tempo (♩ = 60), τα πνευστά είναι σχεδόν ανύπαρκτα, ενώ άρπα, κρουστά και πιάνο με ισοκράτη (Παράδειγμα 9), που κινείται ρυθμικά γύρω από τον φθόγγο σι και τονισμούς πάνω στη συγχοπή, κατευθύνουν τη μουσική σε μια δραματική ένταση, η οποία σταματά στην κορώνα του μέτρου 252. Ακολουθεί ολιγόμετρη γέφυρα με επίδειξη τεχνικών από όλες τις ομάδες οργάνων και μπαίνουμε στο molto meno, με το solo και την εξελισσόμενη μελωδία με τα τριήχα τετάρτων. Από το μ. 275 και εξής η έμφαση δίνεται στη δυναμική και τα εφέ που μπορεί να προκαλέσει το κάθε όργανο (tremoli, pizz, sul ponticello, flaterzunge, μεταλλικός ήχος βέργας, πεντάλ στο πιάνο, glissandi).

Παράδειγμα 7. Ηχητικό Εφέ Γλάρου.

203

Vn. Solo

Ad lib.

Repeat irregularly (slow)

13th

Vn. 1

can send.

pp

Seagull

Alacritas between Seagull and violin

Vn. 2

can send.

pp

Seagull

Alacritas between Seagull and violin

Va

can send.

pp

Seagull

Alacritas between Seagull and violin

Vc.

can send.

pp

Seagull

Alacritas between Seagull and violin

Cb.

can send.

pp

Seagull

Alacritas between Seagull and violin

Παράδειγμα 8. Σειρά.

213

Vn. Solo

accel.

Vn. 1

arco

f

ff

Vn. 2

f

ff

Va

arco

ff

Vc.

l.a. espressivo

f

dim.

Cb.

l.a. pizz.

f

Παράδειγμα 9. Ισοκράτης.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of four staves: two for the piano (labeled 'Pc.' with sub-staffs 'I.' and 'II.') and two for the strings (labeled 'Str.' and 'Psm.'). The piano parts feature rapid, continuous sixteenth-note passages, with dynamic markings such as *f*, *f* > *p*, and *p* < *f*. The string parts provide a harmonic and rhythmic foundation with sustained notes and some movement. The second system continues the same instrumentation, with the piano parts showing more complex rhythmic patterns and the strings maintaining their supportive role. The notation includes various musical symbols like beams, slurs, and dynamic markings throughout.

Το τέταρτο και τελευταίο τμήμα του κοντσέρτου, με τον χαρακτηρισμό «μυστηριώδες», ξεκινά στο μ. 298. Το τμήμα αυτό αποτελεί τον επίλογο του έργου και δεν μοιάζει σε τίποτα με τα προηγθέντα. Αφήνει μια εντύπωση εξωπραγματικού και συναισθήματα αναστάτωσης, αγωνίας και λυρισμού. Το έργο κλείνει απότομα με τον ισοκράτη στα τύμπανα να δίνει πεισματικά τον ρυθμό (Παράδειγμα 10), tremolo στα έγχορδα και το solo να κινείται στα ψηλότερα όριά του.

Παράδειγμα 10. Ισοκράτης με συγκοπή.



Κριτικές Τύπου¹²⁹

Για τον συνθέτη

1. Θόδωρος Αντωνίου, ένας ασυνήθιστος Έλληνας μουσικός... .

(The Evening Star, Washington, D.C.)

2. ... Ένας από τους βασικότερους υποστηρικτές της νέας μουσικής και ένας άνθρωπος ο οποίος αναμφισβήτητα αναδύεται ως μία ισχυρή δύναμη στη διεθνή avant-garde σκηνή... είναι ένας ολοκληρωμένος μουσικός... ένας πολίτης του κόσμου.

(The Sunday Star, Washington, D.C.)

3. Χωρίς καμία αμφιβολία ο Θ. Αντωνίου ανήκει στη νεότερη γενιά των πιο σπουδαίων ταλέντων στη μουσική.

(Main Echo)

4. Ο Αντωνίου υφαίνει ποικίλα στοιχεία μετατρέποντάς τα σε δύσκολα, από συναισθηματικής άποψης, μουσικά και δομικά συμπεράσματα.

(Philadelphia Inquirer)

5. Ο Αντωνίου είναι ικανός να πράξει ως ένας υποστηρικτής και πρωταθλητής μιας νέας καλής μουσικής σε όλο τον κόσμο.

(The Evening Star, Washington, D.C.)

¹²⁹ «Στυλ και τάσεις»/Media art presents: Theodore Antoniou - composer/conductor, Λεύκωμα, Χρονολογία 19..., σ. 8-10.

6. Ο Αντωνίου είναι ένας από τους πιο δραστήριους μαέστρους νέας μουσικής και ένας από τους πιο παραγωγικούς και επιτυχημένους συνθέτες σε Αμερική και Ευρώπη.

(The Drummer Philadelphia)

7. Ένας ιεραπόστολος νέων ιδεών και αντιλήψεων για τον κόσμο γύρω μας...

(Salt Lake City Tribune)

8. Τα έργα του Αντωνίου διακατέχονται αυτό μία ισχυρή αίσθηση θεάτρου. Ήταν η πρώτη φορά που άκουσα όλους τους συνήθεις πειραματικούς τρόπους να χρησιμοποιούνται για χάρη ενός τέτοιου εκφραστικού αποτελέσματος.

(The Boston Globe)

2.3.2. ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΑΜΑΡΑΣ¹³⁰

Ο Σαμαράς έχει γράψει 4 κοντσέρτα για solo όργανο (2 για πιάνο, 1 για φλάουτο και 1 για βιολί). Το κοντσέρτο του για βιολί και ορχήστρα δωματίου εκδόθηκε το 1993 από τον εκδοτικό οίκο, Παπαρηγορίου-Νάκας. Η πρώτη εκτέλεση πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα 17.1.1996, ενώ η δεύτερη στη Θεσσαλονίκη στις 29.2.1996. Το 1995 απέσπασε το β' βραβείο της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών στον διαγωνισμό σύνθεσης εις μνήμην Γ. Α. Παπαϊωάννου. Το έργο αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα ελεύθερης συνθετικής γραφής, καθώς είναι γραμμένο σε ένα ευρύτερο τονικό περιβάλλον με χρήση πλήθους ατονικών στοιχείων. Επιχείρησε να επιτύχει συγκερασμό των διαφορετικών αυτών διαθέσεων και τις χειρίστηκε με τέτοιο τρόπο, ώστε να ενισχύσει τη δομή και τη φόρμα του έργου.

Διάρκεια: περίπου 19.54 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: Φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο σε σι, φαγκότο, κόρνο σε φα, τρομπέτα σε ντο, τρομπόνι, πιάνο, κρουστά (2-3 εκτελεστές), βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο.

¹³⁰ Γιος του Χαράλαμπου και της Μαρίας, με καταγωγή από το Δοξάτο Δράμας, γεννημένος στις 18 Ιανουαρίου του 1956, υπήρξε από τους συνθέτες του 21^{ου} αιώνα που επέδειξαν αξιόλογη συνθετική πορεία. Σε ηλικία δέκα ετών τραγουδούσε στην παιδική χορωδία Αγίας Τριάδος Θεσσαλονίκης και δεκατριών ετών άρχισε να μελετά στο ΚΩΘ και να συνθέτει (Τρία Σκίτσα, 1969). Με την ολοκλήρωση των σπουδών του επιστρέφει στη Θεσσαλονίκη, όπου ζει και εργάζεται μέχρι σήμερα. Στην πορεία από τα πρώτα τονικά έργα (Κύδνεια 1971), στα ατονικά (περίοδος της μαθητείας του στη Βιέννη, κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 1 1977-1978), όπως και στα ώριμα έργα της τελευταίας περιόδου (κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 4, 1984), η οργάνωση της δομής προβάλλεται περισσότερο, παρά τα υφολογικά στοιχεία.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα δωματίου είναι γραμμένο σε ένα μέρος.¹³¹ Οι υποενότητες που αναγράφονται στην παρτιτούρα δηλώνουν αποκλειστικά τις εναλλαγές του ρυθμού και κατά συνέπεια, διαμορφωτικές του χαρακτήρα του έργου: *con moto*, *meno mosso con espressione*, *andante con teneramente*, *con moto*, *poco agitato*, *andante amoroso*, *l' istesso tempo e poco sostenuto*.

Η έκθεση του θεματικού υλικού γίνεται σε δύο μακροενότητες («διπλοσονάτα», δηλ. δύο εκθέσεις, δύο αναπτύξεις, κ.λπ.) και οι οποίες με τη σειρά τους χωρίζονται σε δύο μέρη:

ΜΟΡΦΗ

ΕΚΘΕΣΗ

A' θέμα (διπλό)	μ. 1-33 (A1)
	μ. 34-42 (A2)
B' θέμα (διπλό)	μ. 43-62 (B1)
	μ. 63-83 (B2)

ΑΝΑΠΤΥΞΗ

Στοιχεία A' και B' θέματος	μ. 84-113 (A1)
	μ. 114-125 (A2)
	μ. 126-141 (B1)
	μ. 142-152 (B2)

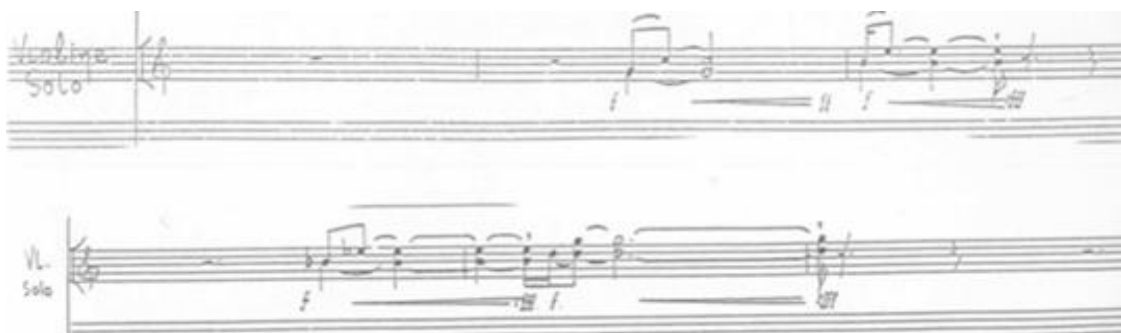
ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ

B' θέμα (B1+B2)	μ. 153-170
A' θέμα (A1+A2)	μ. 171-185
CODA	μ. 186-195

¹³¹ Όπως σημειώνει ο συνθέτης σε ιδιόχειρη ανάλυσή του (Δημοσίευση EPN 579).

Χαρακτηριστικό στοιχείο της Α' ενότητας είναι οι παράλληλες 4^{ες} καθαρές, που εμφανίζονται στο solo (Παράδειγμα 1). Τις 4^{ες} τις ακούμε άλλοτε διαδοχικά και άλλοτε ταυτόχρονα (α1, μ. 16 και εξής: Το θέμα στο πιάνο, Παράδειγμα 2) και οι οποίες δημιουργούν μια έντονη δυναμική μουσικών γεγονότων και εντυπώσεων με αποκορύφωμα κάποια αυτοσχεδιαστικά στοιχεία. «Ο ρόλος του solo ταυτίζεται με μία «τραγική οντότητα», που προσπαθεί περίτεχνα να προβάλλει την εικόνα του παγκόσμιου ανθρώπου που είναι πάνω και πέρα από την κρίση των αξιών, εκείνου που σημαδεύει την ελπίδα και την αγάπη στην αυτοολοκλήρωση του ανθρώπου και όλου του ανθρωπίνου γένους, που επιβιώνει στη μοναδικότητα του...¹³²».

Παράδειγμα 1. Θέμα Α (4ες παράλληλες Καθαρές).



Παράδειγμα 2. Καθοδικό μοτίβο επαναλαμβανόμενο (πιάνο).



Έτσι, ο ρόλος του solo βιολιού είναι οραματικός και καθιερώνεται μέσα από κάθε δεξιοτεχνική πρωτοβουλία. Αντίθετα με τα παραπάνω, το θεματικό υλικό δημιουργεί μέσα από την ανάπτυξη των διαστημάτων ένα επόμενο θεματικό μουσικό υλικό (α2), που είναι καθαρά τρυφερό και εσωστρεφές, αποτυπώνοντας μια διάθεση περισυλλογής και καρτερικότητας. Αντίστοιχα, η δεύτερη ενότητα (B) είναι ήρεμη και αναπτύσσει έναν διάλογο μεταξύ solo και ορχήστρας. Στο B2, η προσδοκία ζωντανεύει ανάμεσα από διάφορα θολά γεγονότα σε ελπίδα, πνοή αλλά και τραγούδι, ενθαρρύνοντας τη μουσική σε μια εκστατική και λυρική διάθεση (Παράδειγμα 4). Η ατμόσφαιρα ονείρου είναι διάχυτη με το βιμπράφωνο να ενδυναμώνει τη φαντασία του ακροατή (Παράδειγμα 5).

Παράδειγμα 3. Μοτίβο πιάνου (συνολικά 8 φορές).

The image shows a handwritten musical score for piano and strings. It is divided into two sections: measures 16-17 and measures 18-19. The first section is labeled 'μ. 16-17 (πιάνο και σε pizz. από τα vcelli)' and the second section is labeled 'μ. 18-19 (πιάνο)'. The score includes staves for Violin (Vl.), Viola (Vc.), Cello (Cl.), and Double Bass (Cb.). The piano part is written in the right hand of the piano. The string parts are written in the left hand of the piano. The score is in 2/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.



Παράδειγμα 4. Λυρισμός από τα ξύλινα πνευστά (Μελωδικό Β' θέμα).

The image displays two staves of handwritten musical notation for woodwind instruments. The top staff is labeled '70 Andante con Veneramento (Lento 60)' and the bottom staff is labeled '75'. The notation includes various woodwind parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in B), Bassoon (Fag.), Horn in F (Hr. in F), Trumpet in C (Tr. in C), Percussion (Perc.), Snare Drum (Sn.), and Cymbal (Cym.). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Andante con Veneramento' and 'Lento 60'. The notation features various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The bottom staff shows a more complex arrangement with multiple woodwind parts and a large, ornate flourish at the end.

Παράδειγμα 5. Βιμπράφωνο (το 5ηχο που παραπέμπει σε ατμόσφαιρα ονείρου).



Η ανάπτυξη των στοιχείων των ενοτήτων είναι άκρως δεξιοτεχνική, κάποτε διαλεκτική, καρτερική, άλλοτε ασυμβίβαστη, οδηγώντας τα μουσικά γεγονότα στην αποκορύφωση τους με επαναλαμβανόμενα αυτοσχεδιαστικά στοιχεία. Οι εντάσεις δεν λείπουν από το κοντσέρτο. Κάποια σημεία γενικών παύσεων της ορχήστρας (μ. 26-28 και μ. 67-69) λειτουργούν ισορροπιστικά και καταλυτικά.

Εδώ δίνεται έμφαση στις εναλλαγές της δυναμικής (Παράδειγμα 6). Από τον επικό και μεγαλόπνοο χαρακτήρα του μ. 126, περνάμε σε ένα τμήμα πιο εκφραστικό και λιγότερο ενεργητικό (*meno mosso con espressione*). Η ύφανση πυκνώνει, ενώ όλες οι ομάδες των οργάνων οδηγούν και βοηθούν με τον τρόπο τους (τα πνευστά με *flatterzunge*, τα τύμπανα σε τρέμολο, έγχορδα με αυτοσχεδιαστικά *glissandi* προβλεπόμενου τονικού χώρου, πιάνο με άγριες κάθετες *block* συγχορδίες...), ώστε να προβληθεί το solo με την *cadenza* του (Παράδειγμα 7). Η κορύφωση του μ. 150 δημιουργεί την ακουστική

εντύπωση ενός «ανεμοστρόβιλου πνευστών» (Παράδειγμα 8), ενώ οπτικά φανερώνει ένα σχέδιο ανάποδης πυραμίδας. Η cadenza του βιολιού που ακολουθεί (andante con teneramente e misterioso-άμετρη) χαρακτηρίζεται από μια διάθεση αυτοσυγκέντρωσης με χαρακτηριστικές εμμονές στο όραμα. Άκρως δεξιοτεχνική, κυρίως κυμαίνεται στη δυναμική των τριών forte. Κλιμακωτά περάσματα, 32α σε διπλές νότες, εναλλαγή τεχνικών του τόξου (pizz-arco), staccatti, συνεχείς τονισμοί είναι μερικές από τις τεχνικές που χρησιμοποιεί το solo βιολί.

Παράδειγμα 6. Αυξομείωση δυναμικής.



Παράδειγμα 7. Cadenza solo - Άκρως δεξιοτεχνική.

Andante con tenerezza a richiesta (L. 2a 60)
viv (molto vibrato) senza misura.

VL. Solo

The score consists of ten staves of handwritten musical notation for a Violin Solo. The notation is highly technical, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with the tempo and mood markings 'Andante con tenerezza a richiesta (L. 2a 60)' and 'viv (molto vibrato) senza misura.' The subsequent staves contain intricate melodic and harmonic lines, with frequent use of slurs, ties, and dynamic changes. The notation is written in a cursive, handwritten style, typical of a composer's manuscript. The staves are numbered 1 through 10 on the left margin. The overall impression is one of a highly skilled and expressive musical performance.

Παράδειγμα 8. Σαν Ανεμοστρόβιλος...

Τέλος, ακολουθεί η επανέκθεση με επανάληψη των πρώτων μέτρων αλλά και διάφορων χαρακτηριστικών θεματικών και θυμητικών στοιχείων, έτσι ώστε να φθάσουμε στην coda – «έξοδο», συμπυκνώνοντας την έκφραση στην εμμονική επανάληψη ρυθμικών στοιχείων και σε μια έκσταση (Παράδειγμα 9), που θα μπορούσε να συνεχίζει στο άπειρο. Το φαινόμενο του ρυθμικού ισοκράτη παρουσιάζεται υπό μορφή 32ων σε όλες

τις ομάδες οργάνων (κρουστά-έγχορδα-ξύλινα πνευστά, Παράδειγμα 10-11), με σκοπό να δημιουργήσει την απαιτούμενη συναισθηματική ένταση και κορύφωση, όσο το τέλος πλησιάζει. Ξαφνικά, όλα τελειώνουν σε τετραπλό forte! (Παράδειγμα 12).

Παράδειγμα 9. Εκστατική λυρική διάθεση.

Handwritten musical score for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.). The score is for measures 140 to 145. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood is marked 'molto espress.'. The music features melodic lines with slurs and dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

Handwritten musical score for Violin (Vl.) and Viola (Vc.). The score is for measures 140 to 145. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood is marked 'molto espress.'. The Violin part is marked 'Solo'. The music features melodic lines with slurs and dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

Παράδειγμα 10. Ρυθμικός ισοκράτης υπό μορφή 32ων σε κρουστά/έγχορδα.

This musical score illustrates a rhythmic isochronous pattern of 32nd notes. The score is written for a large ensemble, including strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets), and brass (Trumpets, Trombones). The pattern is characterized by a constant rhythmic pulse, with the 32nd notes often appearing as beamed sixteenth notes or eighth notes. The score is divided into two systems, with the first system showing the initial entry of the pattern and the second system showing its continuation. The instruments are labeled on the left, and the word 'arco' is written above the string staves, indicating that they are playing with bows.

Παράδειγμα 11. Ρυθμικός ισοκράτης (ξύλινα πνευστά).

This musical score illustrates a rhythmic isochronous pattern of 32nd notes, specifically for woodwind instruments. The score is written for a woodwind ensemble, including Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons. The pattern is characterized by a constant rhythmic pulse, with the 32nd notes often appearing as beamed sixteenth notes or eighth notes. The score is divided into two systems, with the first system showing the initial entry of the pattern and the second system showing its continuation. The instruments are labeled on the left, and the word 'arco' is written above the string staves, indicating that they are playing with bows.

Παράδειγμα 12. Δυναμικό τέλος (sffff σε συγχορδία με 8η αυξημένη).

A handwritten musical score for violin and orchestra. The score is written on ten staves. The top two staves are for the violin (Violino I and Violino II). The next four staves are for the orchestra, including woodwinds (flutes, oboes, bassoons), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion (timpani, cymbals, snare drum). The bottom two staves are for the piano (piano I and piano II). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score shows a complex texture with many notes, including triplets and sixteenth notes. The dynamic marking 'sffff' (sforzando fortissimo) is present, indicating a very loud, accented ending. The final measure shows a chord with an augmented 8th interval, as mentioned in the caption.

Το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα δωματίου του Σαμαρά ουσιαστικά χωρίζεται σε 8 ενότητες, οι οποίες καθορίζονται από κάποιο συγκεκριμένο στοιχείο αναγνωρίσιμο και κυρίαρχο μέσα στην ενότητα, δηλαδή:

1. Το κατιόν μοτίβο του πιάνου (Παράδειγμα 3), στοιχείο θεματικό λειτουργικό που αναγκάζει το solo βιολί σε μια έξαρση συναισθημάτων, που αποδίδονται με χρήση δεξιοτεχνικών φιγούρων (tr, pizz., gliss. πνευστών).
2. Ο ατονικός χαρακτήρας ενός τμήματος, ενώ το solo προσπαθεί να ξεχωρίσει με μελωδίες τονικές, μακρόσυρτες χρησιμοποιώντας vibrato.
3. Η ενότητα λυρισμού με το βάρος να πέφτει στις θεματικές μελωδίες των πνευστών.

4. Η κορύφωση μέσα από τα glissandi, την άρπα και το μεταλλόφωνο (υπερισχύουν εδώ τα κρουστά).
5. Το προανάκρουσμα ενός «κυνηγητού» από τα κόρνα.
6. Η «ταραγμένη» ενότητα, όπου όλη η ορχήστρα προβαίνει σε επίδειξη τεχνικών.
7. Η «ρομαντική» ενότητα, με το θέμα του βιολιού να δεσπόζει (διάχυτος λυρισμός).
8. Η επανεμφάνιση του αρχικού μοτίβου του πιάνου που οδηγεί σε ένα εμβατηριακό τέλος (παρ' ότι προηγήθηκε η cadenza του solo, δεν χάνεται η δεξιοτεχνία στη συνθετική γραφή).

2.3.3. ΝΤΙΝΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ¹³³

Ο Κωνσταντινίδης ανήκει στους σύγχρονους Έλληνες συνθέτες της διασποράς. Η χρονολόγηση των έργων του ξεκινά με το έργο «Θέμα και Παραλλαγές» (1965).

Οι συνθέσεις του χωρίζονται από τον ίδιο τον συνθέτη σε τρεις κατηγορίες:

- I. Έργα Ατονικά-Δωδεκάφθογγα, κυρίως της πρώτης συνθετικής του περιόδου. Η Συμφωνία αρ.1 (1967), το Κουαρτέτο εγχόρδων (1967) και πολλές συνθέσεις εκείνης της εποχής, συμπεριλαμβανομένης και της διδακτορικής του διατριβής (Κοντσέρτο για βιολί, βιολοντσέλο, πιάνο και ορχήστρα, 1967) υπάγονται αυστηρά στη δωδεκάφθογγη τεχνική, ενώ αλλού η σειραϊκή τεχνική ακολουθείται με μεγαλύτερη ελευθερία (Σύνθεση για ορχήστρα εγχόρδων, 1968).
- II. Έργα που χρησιμοποιούν «τροπικές» κλίμακες, λαϊκότροπους αρμονικούς χαρακτηρισμούς και ρυθμικούς σχηματισμούς με αναφορές στην ελληνική παραδο-

¹³³ Ήταν γιος του συνταγματάρχη Δημητρίου Κωνσταντινίδη από τα Μάρμαρα (Σάντα Βίτσα) Ιωαννίνων και της Μαγδαληνής, το γένος Παπαστεργίου, από την Άρτα. Τα πρώτα μαθήματα μουσικής στο βιολί ξεκίνησε κατά τη διάρκεια της Κατοχής στο Ωδείο Ιωαννίνων. Όταν έληξε ο πόλεμος, εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Αθήνα και συνέχισε μαθήματα βιολιού με τον Tony Schultze στο Ελληνικό Ωδείο.

Όταν έλαβε το δίπλωμά του συνέχισε ιδιαίτερα μαθήματα βιολιού με τον Γιώργο Λυκούδη και με την Λήδα Κουρούκλη μαθήματα μουσικής δωματίου στο Ωδείο Αθηνών (1956-1957), ενώ μελέτησε ανώτερα θεωρητικά με τους Μάριο Βάρβογλη και Γιάννη Α. Παπαϊωάννου (πτυχίο αρμονίας/1957). Το 1952 διορίστηκε στη Συμφωνική Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας και στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, της οποίας υπήρξε μόνιμος συνεργάτης έως το 1963.

Το 1957 με τριετή υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ), μετέβη στη Νέα Υόρκη για να μελετήσει βιολί με τους καθηγητές Ivan Galamian και Dorothy de Lai, στη Μουσική Σχολή Juilliard. Παρόλο που πήρε δίπλωμα βιολιού (B.M.) το 1960, παρέμεινε άλλον ένα χρόνο στις Ηνωμένες Πολιτείες με υποτροφία της Ορχήστρας Juilliard υπό τη διεύθυνση του Jean Morel. Το 1961 επανήλθε στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, αλλά, από το 1963 εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αμερική.

Εργάστηκε ως βιολονίστας στην Indianapolis Symphony Orchestra (1963-65) και ως εξάρχων στην Indianapolis Symphonietta, ενώ παράλληλα μελετούσε βιολί με τον Josef Gingold στο Πανεπιστήμιο της Indiana (1965, M. M.). Εν συνεχεία, συνέχισε τις σπουδές του στο Πανεπιστήμιο της Πολιτείας του Michigan με καθηγητές τους Owen Riend και Paul Harden (1968, Ph. D. στη σύνθεση), ενώ κατά το ίδιο χρονικό διάστημα εργάστηκε στην Lansing Symphony Orchestra και, ως εξάρχων, στην Kalamazoo Symphony Orchestra.

Διετέλεσε πρόεδρος κριτικής επιτροπής στους διαγωνισμούς σύνθεσης του Εθνικού Συνδέσμου Καθηγητών Μουσικής των Ηνωμένων Πολιτειών (MTNA), εξάρχων της Συμφωνικής Ορχήστρας του Baton Rouge (1966-88), εξάρχων της Όπερας Baumont (1966-72), της Όπερας Baton Rouge (1984-87), και από το 1981 διευθυντής της Συμφωνίας της Luisiana και της Ορχήστρας Δωματίου της Συμφωνικής Ορχήστρας του Baton Rouge.

Είναι κάτοχος πολλών βραβείων και διακρίσεων στη σύνθεση, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονται 17 ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers. Δημιουργήθηκε στις 13 Φεβρουαρίου του 1914 στη Νέα Υόρκη, μη κερδοσκοπικό σωματείο, οργανισμός με σκοπό να προφυλάξει τα μουσικά δικαιώματα των έργων των μελών του. Βραβείο που απονέμεται σε συνθέτες και όχι μόνο).

σιακή μουσική (Ελληνικές παραλλαγές 1987, Λαϊκό Κοντσέρτο για φλάουτο και ορχήστρα 1988), σύνθετες συγχορδίες και κλίμακες (Αφιερώσεις, 1974).

- III. Έργα σε «εκλεκτικό-νεορομαντικό» ύφος, κυρίως από το 1971 και εξής, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονται τα «Τραγούδια σε ποίηση Σαπφούς» (1971), η αυτοβιογραφική Συμφωνία αρ. 2 (1983, συνδυασμός επτάφθογου σειραϊκού θέματος και λαϊκού παραδοσιακού τραγουδιού, σε αντιδιαστολή διάφωνου-σύμφωνου ηχητικού υλικού), οι Φαντασίες του Μεσονυκτίου (αρ.1-3, 1989-90), ο Θρύλος (1988), η όπερα «Αντιγόνη» (1950-1993, που ολοκληρώθηκε και παρουσιάστηκε σε α' εκτέλεση από την Όπερα του Baton Rouge στις 17/3/1993) κ.ά.

Ως συνθέτης, έχει ασχοληθεί με το είδος του κοντσέρτου για solo όργανο (κοντσέρτο για βλ & πιάνο, για φαγκότο, για 2 τσέλα, για ευφώνιο, για κλαρινέτο & βιόλα, τριπλό κοντσέρτο για βιολί, τσέλο, πιάνο & ορχήστρα).

Έχει συνθέσει τρία κοντσέρτα για βιολί και ορχήστρα:

Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα αρ. 1.

Η α' εκτέλεση δόθηκε από τον βιολιστή Walter Verdehr και το σύνολο νέας μουσικής της Λουϊζιάνα υπό τη διεύθυνση του ίδιου του συνθέτη κατά τη διάρκεια του 50^{ου} Φεστιβάλ Σύγχρονης μουσικής του Πανεπιστημίου της Λουϊζιάνα στις 17 Φεβρουαρίου 1995.

Το α' μέρος «Patterns I» εκτελέστηκε στα εγκαίνια του μουσείου Καλών Τεχνών «Montgomery» σε μια σειρά συναυλιών που διεξήχθησαν κατά τα έτη 1989-90. Το γ' μέρος «Patterns II», συντέθηκε το 1994 σαν αντιπαραβολή του α' μέρους «Patterns I». Και τα δύο «Σχέδια», στηρίζονται πάνω σε αντιθετικές μουσικές ιδέες οργανωμένες σε ένα αυστηρό μοντέλο. Αργές ελεύθερες ενότητες εναλλάσσονται με γρήγορες και ρυθμικές, οι οποίες οδηγούν σε φρενήρεις καταλήξεις.

Το μεσαίο τμήμα «Idyll», συντέθηκε το 1994. Είναι βασισμένο σε ένα μοτίβο τριών νότων, που παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο ξεκίνημα του solo βιολιού. Η φιγούρα αυτή, κατά τη διάρκεια της σύνθεσης, μεταμορφώνεται σε μερικές ρυθμικές-μελωδικές ιδέες με ποικίλα τονικά κέντρα.

Κάποιες φορές η φιγούρα αυτή συμπεριφέρεται ως ένα σύντομο μοτίβο, άλλοτε πάλι ως τμήμα μιας μεγάλης φράσης και άλλοτε αντιστικτικά. Το ανοδικό άλμα της

τέλειας 5^{ης} , η οποία ακολουθείται από βηματική κίνηση κατά την αντίθετη κατεύθυνση, δίνει τη ρομαντική αίσθηση που ο συνθέτης ήθελε να αποδώσει. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιας φιγούρας παρατηρούνται σε πολλά ρομαντικά κοντσέρτα για βιολί του 19^{ου} - 20^{ου} αιώνα.

Αποτελείται από τρία μέρη:

1. Patterns I (7'35).
2. Idyll (7'25).
3. Patterns II (6'00).

Διάρκεια: περίπου 21 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε σιβ, 2 φαγκότα, 2 κόρνα σε φα, κρουστά (ξυλόφωνο, βιμπράφωνο, τρίγωνο, αρχαία κύμβαλα, τύμπανα, κουδούνια, αιωρούμενα κύμβαλα, τύμπανο με δίχτυ, ξύλινες πλάκες, δερμάτινες πλάκες), έγχορδα.

Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα αρ. 2.

Πρόκειται για ένα παιγνιδιάρικο κομμάτι το οποίο υποδηλώνει τις σκέψεις του βιολιού και της ορχήστρας. Σε όλη τη διάρκεια του έργου, παρεμβαλλόμενα επεισόδια ελέγχου τα διάφορα γεγονότα¹³⁴.

Το άκουσμα βασίζεται σε 2⁶⁵ και 3⁶⁵ (διαστηματικά) με αποκορύφωμα τις αρμονικές εξελίξεις να επηρεάζουν την κατεύθυνση της μουσικής. Οι στυλιστικές αναφορές περιορίζονται στη χρήση των ηχητικών εφέ. Το έργο είναι αφιερωμένο στην Borislava Ilcheva.

Αποτελείται από 4 μέρη:

1. Πρόλογος (Prologue)
2. Γρήγορο (Swift)
3. Ήρεμο (Tranquil)
4. Ζωντανό (Lively)

Διάρκεια: Περίπου 13 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: Φλάουτο, 2 όμποε, φαγκότο, 2 κόρνα, έγχορδα.

¹³⁴ Σχόλια από το ένθετο συνοδευτικό φυλλάδιο του CD του Κωνσταντινίδη, Dinos Constantinides, *Violin concertos*, Simos Papanas - Espen Lilleslatten - Yova Milanova (vl), Dinos Constantinides, Louisiana Sinfonietta, Magni Mp-21004, 2014, σ. 2 .

Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα αρ. 3.

Το έργο αυτό είναι ένα αφιέρωμα στον Στέλιο Καφαντάρη για την προσφορά του ως δάσκαλος, φίλος και μουσικός γενικά.

Αποτελείται από 4 μέρη χωρίς διακοπή:

1. Εισαγωγή (Introduction)
2. Συνεχής κίνηση (Moto perpetuo)
3. Τραγούδι (Song)
4. Φινάλε - Χορός (Finale-Dance).

Αφιερωμένο στον Γιώργο Δεμερτζή, πρωτοεκτελέστηκε 2 Μαΐου του 2010.

Σε αυτό το έργο χρησιμοποιήθηκαν πολλές τεχνικές και υλικό που σχετίζονται με πρωιμότερα έργα του συνθέτη, στα οποία συμμετείχε η μικρή ορχήστρα των Αθηνών με κυριότερους μαέστρους της, τους Σ. Καφαντάρη, Μ. Θεοδωράκη και Μ. Χατζιδάκι.

Επίσης, μια τεχνική του 16^{ου} αιώνα επονομαζόμενη «soggetto cantato»¹³⁵ (διαμορφώνοντας συγκεκριμένα φωνήεντα σε μια φράση ή πρόταση) χρησιμοποιήθηκε από τον συνθέτη σε αυτό το κοντσέρτο με σκοπό την αναφορά στα ονόματα των συγκεκριμένων εκτελεστών (του Καβάκου, του Καφαντάρη και του Δεμερτζή).

Εκδόθηκε από τις Magni publications το 2009.

Διάρκεια: Περίπου 13.33 λεπτά.

¹³⁵ Σχόλια από το ένθετο συνοδευτικό φυλλάδιο του CD του Κωνσταντινίδη, Dinos Constantinides, *Violin concertos*, Simos Papanas - Espen Lilleslatten - Yova Milanova (vl), Dinos Constantinides, Louisiana Sinfonietta, Magni Mp-21004, 2014, σ. 3.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Πρόκειται για τονικό κοντσέρτο με τα 2 πρώτα μέρη γραμμένα στην λα ελάσσονα, τρίτο να κινείται στην ομώνυμη μείζονα (λα μείζονα) και τελευταίο στη ντο μείζονα.

A' - B' MEPII: Prologue-Swift

Το α' μέρος του κοντσέρτου όπως επισημαίνεται και από τον συνθέτη, έχει τον τίτλο «Πρόλογος». Είναι η εισαγωγή στο κοντσέρτο και χωρίζεται ξεκάθαρα σε δύο επιμέρους τμήματα:

1ο τμήμα → μ. 1 - 32

2ο τμήμα → μ. 33 - 74

Τα τμήματα αυτά έχουν άκρως αντίθετο χαρακτήρα καθώς το ένα είναι ζωηρό, ενώ το άλλο ήρεμο και μελωδικό. Το αρχικό θέμα στο solo με τα 16α και την ανάλυση συγχορδίας χρησιμοποιείται και στο β' αλλά και στο δ' μέρος του κοντσέρτου (Παράδειγμα 1).

Παράδειγμα 1.

Fast ♩ = 116

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating the key of D major. It starts with a forte (f) dynamic and features a rapid, ascending melodic line. The second staff continues the melodic development with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third staff shows a more complex texture with multiple voices, including a forte (f) section and a mezzo-forte (mf) section, with a crescendo leading to a final forte (f) section.

Παράδειγμα 2.

The musical score for Example 2 consists of two staves. The top staff is for the piano accompaniment, starting with a boxed 'B' and the tempo marking 'Slow' with a quarter note equal to ca. 58. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a crescendo to a forte (*f*) dynamic. The bottom staff is for the Solo Violin, starting at measure 34. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a crescendo to a forte (*f*) dynamic. The violin part features intricate melodic lines with many slurs and ties, and a final section marked with a '5' indicating a fifth finger position.

Παράδειγμα 3. II. SWIFT- Επαναφορά του A.

Fast ♩ = 116

f

mf

f

ΜΟΡΦΗ

Έκθεση	μ. 1-43
Α' θεμ. ομάδα	μ. 1-25
Β' θεμ. ομάδα	μ. 26-43
Ανάπτυξη	μ. 44-60
Επανάκθεση	μ. 61-78
Coda	μ. 72-78

Γραμμένο σε μορφή σονάτας, παρατηρούμε πως αριθμητικά, η ανάπτυξη είναι ίση με την επανάκθεση, ενώ η έκθεση διπλάσια από το κάθε τμήμα ξεχωριστά. Η ανάπτυξη σφύζει από μετατροπές και κλιμακωτά περάσματα, ενώ στην επανάκθεση παρουσιάζεται μόνο το β' θέμα. Ακολουθούν παραδείγματα για την κατανόηση του παραπάνω μορφολογικού πλάνου του β' μέρους του κοντσέρτου.

Παράδειγμα 3. Έκθεση (α' θέμα).



Παράδειγμα 4. Έκθεση (β' θέμ. ομάδα).



Παράδειγμα 5. Αρχή ανάπτυξης.



45

Solo Vln. *cresc.*

Vlns. 1 *cresc.*

Vlns. 2 *cresc.*

Vla. *cresc.*

Cello *cresc.*

St. Bass

45

47

Solo Vln. *ff* *tr* *mp*

Vlns. 1 *mf* *Pizz.* *arco* *p smoothly*

Vlns. 2 *mf* *Pizz.* *arco* *p smoothly*

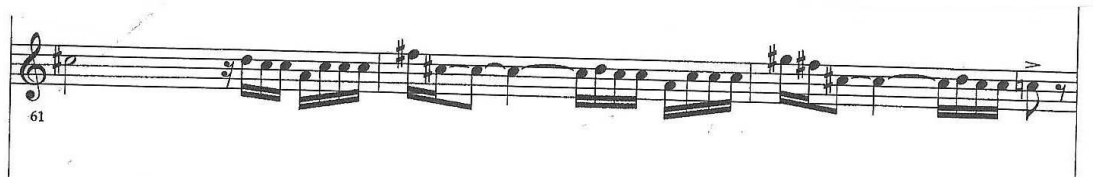
Vla. *mf* *Pizz.* *arco* *p smoothly*

Cello *mf* *Pizz.* *arco* *p smoothly*

St. Bass *mf* *Pizz.*

47

Παράδειγμα 6. Επανεκθεση (παρουσίαση β' θέματος).



Γ' ΜΕΡΟΣ: Tranquil

ΜΟΡΦΗ

A	μ. 1-24
B	μ. 25-42
A	μ. 43-60
Coda	μ. 61-τέλος (fast)

Το γ' μέρος «Ησυχία», για τον Μότσαρτ, είναι γραμμένο σε μορφή lied. Το θέμα μορφής περιόδου (α -β-α'-β', 4+2+4+2) παρουσιάζεται από τα όμποε και αποτελείται από 12 μέτρα. Ύστερα το θέμα παραλαμβάνεται στο μ. 13 από το solo και παρουσιάζεται δύο φορές. Την πρώτη αυτούσιο, μιμούμενο το όμποε, ενώ τη δεύτερη διανθισμένο μελωδικά από ξένους φθόγγους για να μας οδηγήσει στο μ. 25, όπου ξεκινάει η ενότητα B.

Το θέμα αυτής της ενότητας έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το λυρικό θέμα της ενότητας A, καθώς πρόκειται για ένα χαρούμενο, ζωνρό και γρήγορο θέμα σε staccato χαρακτήρα με ρυθμικά μοτίβα 16ων. Ξεκινάει από το βιολί και στο μ. 34 περνάει στη γραμμή του φλάουτου.

Το A επανέρχεται στο μ. 43 με το θέμα να αποδίδεται από το solo, να περνάει στο μ. 55 στο φλάουτο ενώ το μέρος να κλείνει με το Β' θέμα (ζωνρό), το οποίο εμφανίζεται στη coda κι έτσι φθάνουμε στο τέλος.

Παράδειγμα 1. Θέμα Α΄.

Slow

ΘΕΜΑ (Α)

Oboes 1-2

1. Solo

mf

5

Παράδειγμα 2. Θέμα Β΄.

ΘΕΜΑ (Β)

Fast

mp sim.

Solo Vln.

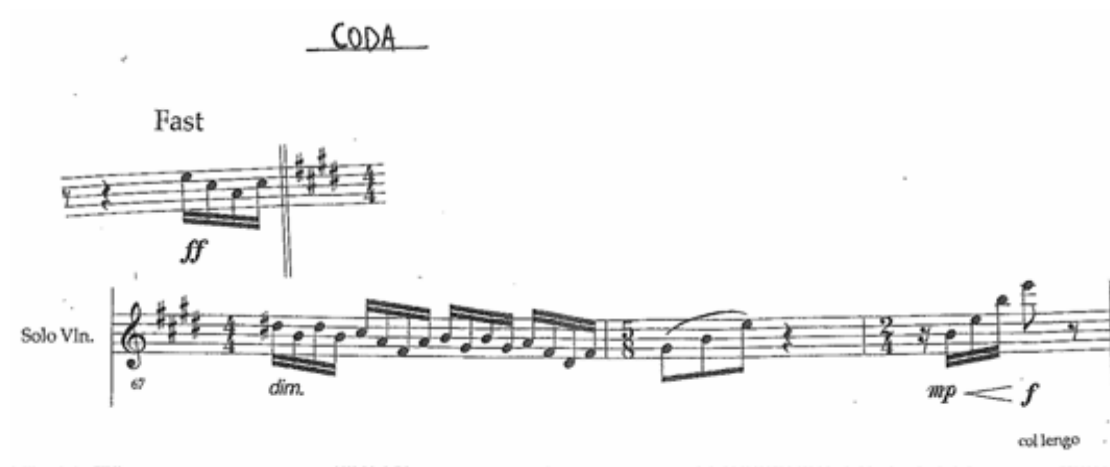
25

31

mf

cantabile

Παράδειγμα 3. Coda.



Δ' ΜΕΡΟΣ: Lively (Dance)

Το τελευταίο μέρος του κοντσέρτου είναι γραμμένο σύμφωνα με τα πρότυπα μιας σονάτας χωρίς επανέκθεση.

ΜΟΡΦΗ

Έκθεση	μ. 1-62
Α' θεμ. ενότητα	μ. 1-19
Β' θεμ. ενότητα	μ. 20-49
Μετάβαση (Γέφυρα)	μ. 50-62
Ανάπτυξη	μ. 63-103
Επέκταση	μ. 104-106
Coda	μ. 107-125

Στην έκθεση παρουσιάζονται τα δύο θέματα:

μ. 1-19

(μ. 1-5 εισαγωγικά μέτρα)

μ. 6-16 θέμα α' μ. 17-20 Γέφυρα

μ. 20-49 θέμα β' (leggiero)

μ. 50-62 Επέκταση (D και εξής).

Γενική παρατήρηση αποτελεί η απουσία της *cadenza* του solo βιολιού και στα 4 μέρη. Ο συνθέτης δεν ενδιαφέρεται να αναδείξει το όργανο, καθώς λείπει η δεξιοτεχνία στη γραφή της πάρτας του solo. Το βάρος συνεπώς δίνεται περισσότερο στη δόμηση του έργου εσωτερικά και στην εναλλαγή των εντάσεων (έμφαση στον ρυθμό και τη δυναμική).

f

Solo Vln.

No. 2 for Violin

B ♯ = 120

leggero

f

do Vln.

23

Παράδειγμα 3. Γ' θέμα (νέο-λυρικό) - Ανάπτυξη.

The image displays a musical score for two violin staves, both labeled "Solo Vln.". The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It starts at measure 95 with a "legato" marking and a dynamic of *p*. The melody features a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The bottom staff begins at measure 100 with a dynamic of *mp*. It features a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. A "cresc." marking is present at the end of the staff. A "G" marking is also visible above the staff.

2.3.4. ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΟΝΤΑΚΗΣ¹³⁶

Έλληνας της διασποράς με αξιόλογη πορεία στην Αμερική, καθώς συνεργάζεται με τις δισκογραφικές εταιρείες New World και Opus One. Τον Ιούνιο του 2009 δόθηκε συναυλία με έργα του στην αίθουσα «Παρνασσός» στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών. Έχει συνθέσει δύο κοντσέρτα για βιολί και ορχήστρα.

Το 2002, ο Τσοντάκης κέρδισε το βραβείο του Βερολίνου από την Αμερικανική Ακαδημία στο Βερολίνο και το 2005 απέσπασε το βραβείο σύνθεσης από το Παν/μιο της Λουϊζιάνα για το *κοντσέρτο του για βιολί & ορχήστρα αρ.2* (Βραβείο Grawemeyer).

Το *κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα αρ.1* (1998-2002), αποτελείται από τρία μέρη:

1. Both mysterious and Sweet; Hyper-Fast; Obnoxious.
2. Arresting; Somewhat Dramatic; Mysteriously calm.
3. Seething.

Αυτή η ηχογράφιση έγινε με την ευγενική χορηγία του Ταμείου Αρωγής για τη Μουσική «Aaron Copland».

Το *κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα αρ.2*, αποτελείται από τέσσερα μέρη:

1. «Stars» pitter-patter.
2. Giocco.
3. Cantalena.
4. Just go!

Σύσταση ορχήστρας: Ξύλινα, χάλκινα, κρουστά, άρπα, τσελέστα, έγχορδα.

¹³⁶ Σπούδασε στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης (1969-1972) στο Κολέγιο του Queens και τελικά, με υποτροφία της σχολής Julliard παρακολούθησε μαθήματα στη μουσική σχολή του Aspen στο Colorado. Ακολούθησε σειρά παραγγελιών σημαντικών μουσικών φορέων και συγκροτημάτων, όπως το κουιντέτο πνευστών του Aspen (1983, Birdwind Quintet), ο Σύλλογος Μουσικής Δωματίου του Lincoln Center, η Ορχήστρα Αμερικανών συνθετών, η δισκογραφική εταιρεία Nonesuch και το αμερικανικό κουιντέτο Χάλκινων (1984, Brass Quintet), το Συμβούλιο της Πολιτείας της Ν. Υόρκης, το Ίδρυμα Pro Musicus (1986, Galway Kinnell Songs), η Αίθουσα Συναυλιών Merkin (1986, The Pasa, The Passion), το Ίδρυμα Koussevitsky και η συμφωνική ορχήστρα του Seattle (1988), η Συμφωνική Ορχήστρα του Charleston (1988), Overture Vera, το Μουσικό Φεστιβάλ του Aspen (1989), The Sowers of the Seed και το μουσικό Ίδρυμα Fromm (1990), Ghost Variations. Έργα του έχουν παιχθεί στη Β. και Ν. Αμερική, Ευρώπη, Ρωσία και Ιαπωνία.

Ο Τσοντάκης δεν αρέσκεται να χρησιμοποιεί την λέξη «κοντσέρτο». Περιγράφει το κοντσέρτο για βιολί ως ένα «προγραμματικό μη-κοντσέρτο». Συνέθεσε τα 3 έργα «Μοιρολόγια», «Οκτώβρης» και *κοντσέρτο για βιολί αρ.1* σε στενή διαδοχή και είναι γραμμένα όλα για σχεδόν το ίδιο μέγεθος ορχήστρας.

Ο Τσοντάκης βρίσκει συνεχόμενη έμπνευση «ζωγραφίζοντας» πάνω στον λευκό καμβά της συμφωνικής ορχήστρας. Χρωματίζει με τον ήχο «μεθώντας» με τα συναισθήματα που μπορεί πιθανώς να εκμαιεύσει από τα έγχορδα, τα ξύλινα πνευστά, τα χάλκινα και τα κρουστά.

Με εξαίρεση τη χρήση περιστασιακά, των τετάρτων του τόνου ή των glissandi, ο Τσοντάκης δουλεύει περισσότερο με ημιτονιακές και ατονικές ηχηρότητες. Παρ' ότι σαν συνθέτης έχει τις ικανότητες να γράψει δύσκολα και απαιτητικά, προτιμά να είναι περισσότερο επικοινωνιακός παρά τεχνικά επιδέξιος.

Η διαδρομή του κοντσέρτου για βιολί είναι η βαθμιαία πεποίθηση του σολίστα να υπερισχύσει έναντι του ορχηστρικού συνόλου. Καθώς το έργο εξελίσσεται, αυτή η πεποίθηση βρίσκει το κατάλληλο έδαφος για να εδραιωθεί με μια αίσθηση απόλυτης συμφιλίωσης. Ένα αποφασιστικό βήμα γίνεται με το β' μέρος (αργό), όπου περνάει αυτό το μήνυμα. Το finale (γ' μέρος) είναι ένα εκτυφλωτικό *perpetum mobile* κυρίαρχων χειρονομιών. Άλλο ένα τμήμα όπου η μουσική καθορίζει από την αρχή, με την αναγγελία της *cadenza*, έναν εντυπωσιακό διάλογο μεταξύ βιολιού και κόρνου. «Το πνευματώδες κόρνο είναι το πρώτο μέλος της ορχήστρας που αρπάζει το μήνυμα του σολίστα» εξηγεί ο Τσοντάκης, «και γι' αυτό το ήσυχο αντιηρωικό συναίσθημα είναι πρόθυμο να πλημμυρίσει την βραβευμένη *cadenza*»¹³⁷. Η μη συμβατική προσέγγιση του όσον αφορά την *cadenza*, μας οδηγεί στο μονοπάτι της αποφασιστικότητας. Βιολί και ορχήστρα έχουν επιλεγεί για να επικοινωνήσουν και να συνεργαστούν.

Το *κοντσέρτο για βιολί αρ. 2* πρωτοεκτελέστηκε το 2003 και σαν έργο είναι η αντίθεση προς τους ηρωικούς προκατόχους του (απ' τον 19ο αι.). Αυτό είναι ένα δημοκρατικό κοντσέρτο. Λέει στην ορχήστρα δωματίου «έλα να παίξεις μαζί μου» και όλοι μαζί μετέχουν με ενθουσιασμό, ακόμη κι αν κατά καιρούς απειλεί να τους εξαντλήσει. Ο κόσμος της τζαζ δεν είναι μακριά.

¹³⁷ Σχόλια από το ένθετο συνοδευτικό φυλλάδιο του CD, George Tsontakis, *Mirologhia, October, Violin concerto No. 1*, Cho-Liang Lin (vl) - David Alan Miller, Albany Symphony Orchestra - Colin Currie, (percussion), Koch international classics KIC-CD 7680, 2008, σ.3.

Το έργο παίχθηκε από την ορχήστρα δωματίου του Αγ. Παύλου και χτίστηκε για να ταιριάζει την οργάνωση των οργανοπαιχτών με το ύφος παιξίματος. Ο Τσοντάκης ενδιαφέρεται για την αρχιτεκτονική: Αν αυτό το κοντσέρτο ήταν ένα οικοδόμημα θα μπορούσε να είναι φτιαγμένο ολοκληρωτικά από γυαλί.

Το φως έρχεται πλημμυρίζοντας στην κυριολεξία το μέρος απ' το πρώτο κιόλας μέτρο, «ξεχύνεται στα αστέρια» των οποίων η ημιδιαφάνεια δημιουργείται από τις αιχμές των κρουστών (η επωνυμία του Τσοντάκη).

Το βιολί διακριτικά κάνει την είσοδό του και ελίσσεται ανάμεσα στους οργανοπαιχτές όπως ένας ανυπόμονος καλεσμένος σε πάρτυ. Το περισσότερο μέρος της σύνθεσης περιέχει «πλεγμένες κλωστές από νήμα χρυσού πάνω στο πεντάγραμμο»¹³⁸, όπου ο Τσοντάκης τοποθετεί τον μελωδικό του ισχυρισμό: Τα αρμονικά θεμέλια οδηγούνται μέσα στο έδαφος αργότερα και σε απρόσμενες θέσεις, σπανίως σε έναν καθοδικό ρυθμό. Το β' μέρος «Gíoco» παρωδεί τα παιδικά παιχνίδια: αλλά το παιχνιδιάρικο ύφος είναι φτιαγμένο από μία ευέξαπτη, έμμονη, τυραννική επανάληψη μοτίβων. Η βασανιστική Cantilena ακολουθείται από ένα μικροσκοπικό τελευταίο μέρος «Just Go», όπου γίνεται ό,τι λέει ο τίτλος: μετά από έναν γρήγορο αντιστικτικό χορό, η γραμμή του solo εξαφανίζεται σε μία τολύπη καπνού και η ορχήστρα μαζί μ' αυτό.

«Πιστεύω πως κάθε έργο τελειώνει με μια τελεία, τελεία, τελεία» λέει ο Τσοντάκης. «Με ενοχλεί που η επιλεγμένη μέτρια μουσική μου, προβλέπεται ότι θα τελειώσει»¹³⁹.

Τον Σεπτέμβρη του 2004 ηχογραφήθηκε το κοντσέρτο από την ορχήστρα δωματίου του Αγ. Παύλου και εις μνήμη του γερουσιαστή Παύλου και της Sheila Wellstone. Το κοντσέρτο αυτό είναι τετραμερές, με συχνές εναλλαγές του μέτρου και υποδειξείς για τον τρόπο που πρέπει να αποδοθεί μουσικά το κάθε μέρος του έργου και ατονικό.

Διάρκεια: Περίπου 17.63 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: φλάουτα, όμποε, κλαρινέτα, φαγκότα, κόρνα, τρομπέτες, τρομπόνια, άρπα, πιάνο, τσελέστα, κρουστά, έγχορδα.

¹³⁸ Σχόλια από το ένθετο συνοδευτικό φυλλάδιο του CD, Tsontakis, *Violin concerto No. 2, Clair de lune, The Past The Passion*, Steven Copes (vl) - Douglas Boyd, The Saint Paul Chamber Orchestra, Koch International classics KIC-CD 7592, 2007, σ.2.

¹³⁹ Σχόλια από το ένθετο συνοδευτικό φυλλάδιο του CD, Tsontakis, *Violin concerto No. 2, Clair de lune, The Past The Passion*, Steven Copes (vl) - Douglas Boyd, The Saint Paul Chamber Orchestra, Koch International classics KIC-CD 7592, 2007, σ.2.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Α΄ ΜΕΡΟΣ: Surges

Το α΄ μέρος του κοντσέρτου είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας, με έκθεση, ανάπτυξη και συνοπτική επανέκθεση, χωρίς cadenza για το solo. Τα σημεία που περνάμε από το ένα θέμα στο άλλο ή από το ένα τμήμα στο επόμενο είναι διακριτά, όχι μόνο εξαιτίας της αριθμητικής ισορροπίας των μερών, αλλά και λόγω των χαρακτηρισμών - προσδιορισμών (που αφορούν τον τρόπο απόδοσης του έργου), τους οποίους βάζει ο ίδιος ο συνθέτης.

ΜΟΡΦΗ

Έκθεση	μ. 1-39
Α΄ θεμ. ομάδα	μ. 1-22
Β΄ θεμ. ομάδα	μ. 23-39
Ανάπτυξη	μ. 40-71
Νέο τμήμα	μ. 55-62
Στοιχεία απ' το β΄ θέμα	μ. 63-71
Επανέκθεση	μ. 72-88
Στοιχεία α΄-β΄ θεμ. ομάδας	μ. 72-85
Coda	μ. 86-88

Η έκθεση αποτελείται από δύο θεματικές ομάδες που εκτείνονται για 40 μέτρα. Το α΄ θέμα εμφανίζεται στα φλάουτα και την τσελέστα, ενώ στο solo βιολί έχουμε παύσεις. Μετά από 7 μέτρα μπαίνει το solo με μακρείς και φαρδείς φθόγγους στη γραμμή της μελωδίας. Το μέτρο αλλάζει συνεχώς (από 2/4 σε 3/8, σε 2/4, σε 3/4, σε 5/8, σε 7/8, σε 3/4, σε 4/4... Παράδειγμα 1). Παρεμβάλλεται ένα επεκτατικό τμήμα (μ. 13-22 «ραψωδιακό») το οποίο μας συνδέει με τη β΄ θεματική ομάδα (μ. 23-39 «υπνωτισμένο-θαμπό»).

Παράδειγμα 1. Έκθεση (Α' θέμα).

The musical score for Example 1, Exposition (First Theme), is written for three instruments: Celesta, Violoncello (Cello), and Violin. The time signature is 3/4. The tempo is marked as $\text{♩} = 76-80$ "Stars" pitter-patter. The Celesta part is marked *pp* (R.H. predominant) and includes the instruction "(long pedals)". The Violoncello part is marked *p* and *pp*. The Violin part is marked *ff* and includes the instruction "Broaden slightly, Warm and rhapsodic". The score is divided into three systems. The first system contains the Celesta and Violoncello parts. The second system contains the Violoncello and Violin parts. The third system contains the Violin part. The Violoncello part has a handwritten "cello" written next to it. The Violin part has a handwritten "Violin" written next to it.

Το β' θέμα εμφανίζεται υπό μορφή κανόνα, αρχικά στο solo βιολί, μετά στα φλάουτα και ύστερα στα κλαρινέτα (Παράδειγμα 2), ενώ στο μ. 34 το θέμα παρουσιάζεται μια τέταρτη ψηλότερα. Η ανάπτυξη ξεκινά στο μ. 40, όπου επανερχόμαστε στο αρχικό tempo ($\text{♩} = 76-80$) και ο συνθέτης δίνει τον χαρακτηρισμό «υγρό και μυστηριώδες». Ο χαρακτήρας αυτός εδώ αποδίδεται με το ηχόχρωμα της άρπας.

Παρατηρούνται στοιχεία και από τα δύο θέματα να επεξεργάζονται από τον συνθέτη και να εισάγεται ένα νέο τμήμα στο ενδιάμεσο περίπου της ανάπτυξης (μ. 55-62) με τον χαρακτηρισμό «σιωπηλό».

Παράδειγμα 2. Έκθεση (Β' θέμα).

23 Hypnotically

Fl. *pp*

Db. *pp*

Cl. *pp*

Vcl. *pp*

(breathy)

(blurred, quasi glissandi)

(breathy)

(blurred)

V

p

Με το μ. 72 μπαίνουμε στο τμήμα της επανέκθεσης (Παράδειγμα 3), με το θέμα να εμφανίζεται στα φλάουτα. Η επανέκθεση αριθμητικά είναι η μισή της έκθεσης. Το β' θέμα εμφανίζεται από το μ. 76 και εξής με τον χαρακτηρισμό «λυγμός» και «ελευθερο». Μοτίβα του θέματος περνούν από όλα σχεδόν τα όργανα: Φλάουτο, κλαρινέτο, άρπα, solo βιολί, α' βιολιά. Η coda ξεχωρίζει αφού η αλλαγή στο ύφος της μουσικής γίνεται απότομα. Ο χαρακτηρισμός που μπαίνει εδώ είναι «ξαφνικά έξαλλο-μανιώδες».

Ένας αναβρασμός για τα τρία τελευταία μέτρα του μέρους, σαν ένα «σπίτι που άρπαξε φωτιά».

Παράδειγμα 3. Επανέκθεση (α' - β' θέμα).

A

Celesta

pp

(to piano)

B

Essential elements overlap and fade...

Quasi tempo I°

p

B' ΜΕΡΟΣ: Gioco

ΜΟΡΦΗ

Έκθεση	μ. 1-65
Α' θεμ. ενότητα	μ. 1-37
Επέκταση-μετάβαση	μ. 38-65
Ανάπτυξη	μ. 66-130
Στοιχεία θέματος + νέο τμήμα (μ. 75 και εξής) (τμήμα κορύφωσης μ. 88-113)	
Επανεκθεση	μ. 131 -161
Coda	μ. 147-161

Το μέρος αυτό μορφολογικά χτίζεται σύμφωνα με τις αρχές της μονοθεματικής σονάτας. Η έκθεση εκτείνεται για 65 μέτρα και διαχωρίζεται ως εξής:

1. Α' θεματική ενότητα για 37 μέτρα, η οποία είναι διαρθρωμένη εσωτερικά υπό μορφή περιόδου (α-β-α'-β') α: μ. 1-8, β: μ. 9-18, α': 19-26, β': 27-37.

2. Ενότητα επέκτασης-μετάβασης όπου εμφανίζεται το μοτίβο του α' θέματος στα φλάουτα (μ. 38-65) και τα κλαρινέτα (Παραδείγματα 1-2).

Στο μ. 38 το μοτίβο του θέματος περνά στα φλάουτα (Παράδειγμα 2) και στοιχεία αυτού, παρατηρούνται στο όμποε και στο κλαρινέτο. Τα έγχορδα συνοδεύουν με τρίηχα ογδόων συγχρονισμένα, πριν και μετά από την παρουσίαση του θέματος από τα πνευστά. Μόνο η βιόλα ακούγεται στο σημείο αυτό, με χρήση αρμονικών σε κρατημένους φθόγγους. Η ύφανση σταδιακά πυκνώνει, καθώς εισάγονται και οι υπόλοιπες ομάδες, ενώ τα ξύλινα πνευστά αποκτούν πιο ενεργητικό ρόλο (κλιμακωτά περάσματα στο μ. 44 και εξής).

Παράδειγμα 1. Α' θεματική ενότητα (τμήματα α-β).

Solo Vln. Liquid and fleet $\text{♩} = 72-76$

Vln. Vivid!

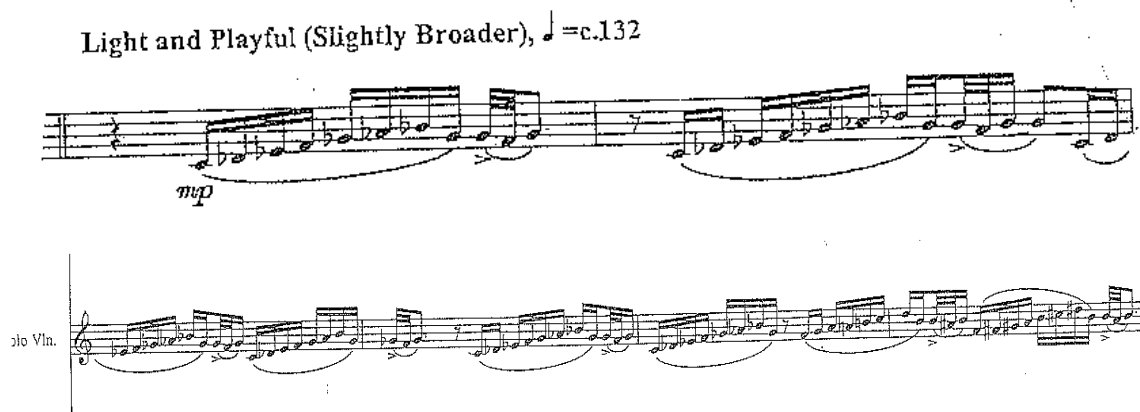
Παράδειγμα 2. Έκθεση (μοτίβο του θέματος από τα φλάουτα).

37 12

f

Το solo βιολί αντιγράφει κατά κάποιο τρόπο τα φλάουτα και εξελίσσει τη δεξιοτεχνία του τμήματος με τη χρήση κλιμάκων (Παράδειγμα 3). Εδώ ο ρυθμός γίνεται πιο γρήγορος ($\text{♩} = 132$) και ο χαρακτήρας ελαφρύς και παιχνιδιάρικος.

Παράδειγμα 3. Ανάπτυξη στο solo βιολί.
(νέο τμήμα: χαρακτηριστικό, τα κλιμακωτά περάσματα)



Πλησιάζοντας προς την κορύφωση της ανάπτυξης (μ. 88-113), προηγείται ένα τμήμα προετοιμασίας όπου ξύλινα και χάλκινα πνευστά δημιουργούν με τις συγκοπές μια αντήχηση, την οποία έχει ξεκινήσει το solo βιολί σε σμίκρυνση (32α - 16α) από το μ. 82. Η τσελέστα με χρήση block-συγχορδιών σε τέταρτα για δέκα μέτρα, δημιουργεί ένα περιβάλλον έντασης και αγωνίας για την έκρηξη που θα ακολουθήσει.

Το βιολί, όπως και άλλες ομάδες οργάνων, κινείται στην ψηλότερη περιοχή του και το τραχύ άκουσμα που αποδίδει συνδυάζεται αριστοτεχνικά με την κοφτή κίνηση των εγχόρδων και την τονισμένη των ξύλινων-χάλκινων πνευστών. Φθάνοντας στο μ. 131 η μουσική ακτινοβολεί» (χρησιμοποιούνται οι ορολογίες και οι χαρακτηρισμοί που βάζει ο συνθέτης επιπρόσθετα στην παρτιτούρα) και ο ρυθμός επιταχύνεται. Ένας μικρός κανόνας ακούγεται στα μ. 138-143 μεταξύ των εξής: solo βιολί, κλαρινέτο και α' βιολιά (Παράδειγμα 4).

Η επανέκθεση έχει ήδη ξεκινήσει με μία ημιτελή παρουσίαση του «α» του θέματος και το μέρος κλείνει ήσυχα (σε pp) με την coda (Παράδειγμα 5) σε μια «υπνωτισμένη» ατμόσφαιρα (solo βιολί με αρμονικές).

Παράδειγμα 4. Κανόνας (μ. 138-143).

The musical score is arranged in ten staves. The instruments are listed on the left: Cl., Bsn., Hn., Tpt., Tbn., Perc., Hp., Celesta, and Cello/Bass. The score includes the following details:

- Cl. (Clarinet):** Solo part starting at measure 138, marked *pp*.
- Hp. (Harp):** Solo part starting at measure 140, marked *p*.
- Celesta:** Solo part starting at measure 142, marked *pp*.
- Cello/Bass:** Solo part starting at measure 138, marked *ppp*. A second solo part starting at measure 140 is marked *con sord. (solo) pp*.

Παράδειγμα 5. Επανέκθεση - Coda.

CODA: Steady, hypnotic

The musical score for the Coda section is written in 4/4 time. It begins with a single melodic line on a five-line staff, marked with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter rest and then a half note G4. Below this, there is a multi-stemmed accompaniment consisting of five staves. The first two staves are marked with the instruction "(senza vib.)" and a piano (*p*) dynamic. The third staff is also marked with "(senza vib.)" and a piano (*p*) dynamic. The fourth and fifth staves are marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The accompaniment features a steady, hypnotic pattern of eighth notes. The first two staves play a descending eighth-note pattern: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The third staff plays a similar pattern: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The fourth and fifth staves play a steady eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The section concludes with a multi-measure rest for the first two staves and a final melodic line on the fifth staff, marked with a piano (*p*) dynamic and a "solo" instruction.

p

(sempre sord.)

(senza vib.) *p*

(senza vib.) *pp*

(senza vib.) *p*

pp

(solo) *p*

The first system of the musical score includes a woodwind section and strings. The woodwind part (flute, oboe, and clarinet) features a melodic line with a crescendo and decrescendo. The string section (violin I, violin II, viola, and cello) provides a harmonic accompaniment with a similar dynamic contour. The woodwind part is marked with *col legno batt.* and *pp*. The string parts are marked with *p* and *pp*.

The second system of the musical score includes a woodwind section and strings. The woodwind part (flute, oboe, and clarinet) features a melodic line with a crescendo and decrescendo. The string section (violin I, violin II, viola, and cello) provides a harmonic accompaniment with a similar dynamic contour. The woodwind part is marked with *(charming)* and *p*. The string parts are marked with *pp* and *pizz.* (pizzicato). The woodwind part is also marked with *arco (senza vib.)* and *pp*.

Κλείνοντας, έχουμε να παρατηρήσουμε πως το β' μέρος του κοντσέρτου είναι σημαντικό για τη σύσταση του δ' μέρους, καθώς μοτίβα του μέρους αυτού χρησιμοποιούνται στα θέματα του δ' και τελευταίου μέρους (για παράδειγμα μ. 59 στο β' μέρος αποτελεί ρυθμικό μοτίβο του β' θέματος της έκθεσης του δ' μέρους).

Γ' ΜΕΡΟΣ: Cantilena

Έκθεση	μ. 1-68
Εισαγωγικό τμήμα	μ. 1-13
Α' θεμ. ομάδα	μ. 14-31
Β' θεμ. ομάδα	μ. 32-68
Ανάπτυξη	μ. 69-144
Στοιχεία από α' / β' θέματα	
Κορύφωση	μ. 122-144
Επανάθεση	μ. 145-168
Coda	μ. 155-168

Το τρίτο μέρος είναι γραμμένο σε μορφή διθεματικής σονάτας. Η έκθεση ξεκινά με ένα εισαγωγικό τμήμα 13 μέτρων, στο οποίο απουσιάζουν το solo βιολί και τα χάλκινα πνευστά (Παράδειγμα 1). Α' βιολιά και φλάουτα χρησιμοποιούν τα διαστήματα 7ης-8ης συνεχώς, δίνοντας ένα σκληρό άκουσμα.

Παράδειγμα 1. Έκθεση - Εισαγωγικό τμήμα (απουσία solo βιολιού).

III.

Cantilena $\text{♩} = c.60$

Fl. *Flute senza vib.* *pp* *ppp* *(solo)* *Gestural (relax slightly)* *(to piccolo)*

Ob. *pp* *ppp*

Cl. *pp* *ppp*

Bsn. *pp* *ppp*

Hr. *pp* *p*

Perc. *Vibraphone* *motor off* *sustain always* *pp*

Tbn. *pp*

Αμέσως μετά την κορώνα, κάνει την εμφάνισή του το solo βιολί παρουσιάζοντας το α' θέμα με τις διπλές. Οι παύσεις για περίπου 12 μέτρα στην υπόλοιπη ορχήστρα μοιάζουν με μια προσπάθεια εξισορρόπησης: στα 13 μέτρα της αρχής έλλειπε το solo και τώρα λείπει η ορχήστρα. Από το μ. 25 δειλά-δειλά εμφανίζονται βιόλες και τσέλα, ενώ από την κορώνα και μετά το μέτρο αλλάζει διαρκώς και έχουμε την εμφάνιση του β' θέματος από κόρνα και solo (Παράδειγμα 2). Ο ρυθμός μεταβάλλεται λόγω της αλλαγής του μέτρου, αλλά και εξαιτίας των προσδιορισμών που χρησιμοποιεί ο συνθέτης.

Παράδειγμα 2. Β' θέμα (κόρνα - solo βιολί).



Η ανάπτυξη ξεκινά από το μ. 68 με μοτίβα του α' θέματος στο αρχικό τέμπο και αργότερα με παράθεση στοιχείων του β' θέματος (Παράδειγμα 3). Η επανέκθεση είναι πιστή με παρουσίαση και των 2 θεμάτων. Η coda είναι ολιγόμετρη και κλείνει το γ' μέρος (Παράδειγμα 4).

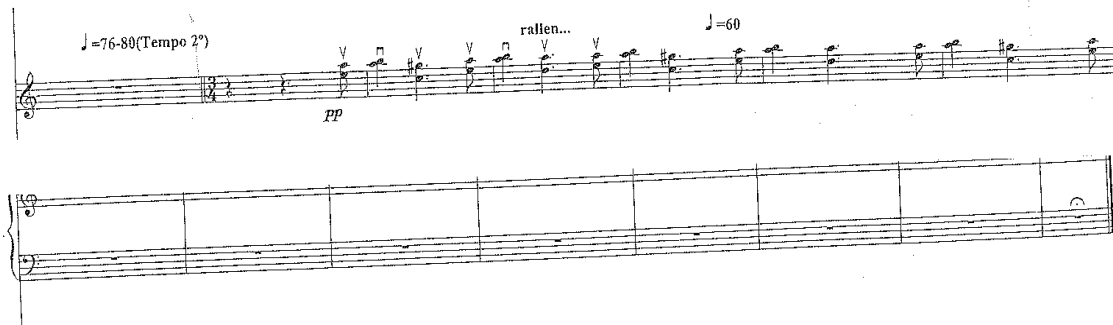
Παράδειγμα 3. Ανάπτυξη (στοιχεία από β' θέμα).

A musical score for Example 3, showing multiple staves for various instruments. The score includes the following parts and markings:

- Hn.** (Horn): *(senza sord.) solo (lontano)*, *pp*
- Tpt.** (Trumpet): *(con sord.)*, *(gentle gliss.)*, *pp*
- Tbn.** (Trombone): *(con sord.)*, *(gentle gliss.)*, *pp*
- Perc.** (Percussion): *pp*
- Hr.** (Harp): *pp*
- Va./Cel.** (Viola/Cello): *[Piano]*, *pp*
- Vln.** (Violin): *pp*, $c.60$, *Tempo 1°*, *(dolce)*

The score is written in a key signature of one flat and includes various dynamic markings and performance instructions.

Παράδειγμα 4. Επανέκθεση - Coda (solo βιολί).



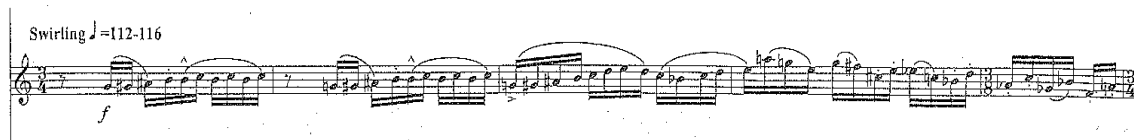
Δ' ΜΕΡΟΣ: Just go!

ΜΟΡΦΗ

Έκθεση	μ. 1-38
Α' θεμ. ενότητα	μ. 1-18
Β' θεμ. ενότητα	μ. 19-38
Ανάπτυξη	μ. 39-79
Στοιχεία Α' θεμ. ενότητας	μ. 39-50
Νέο θέμα	μ. 51-63
Στοιχεία Β' θεμ. ενότητας	μ. 64-79
Επανέκθεση	μ. 80-106
Α' θεμ. ενότητα	μ. 80-91
Β' θεμ. ενότητα	μ. 92-106

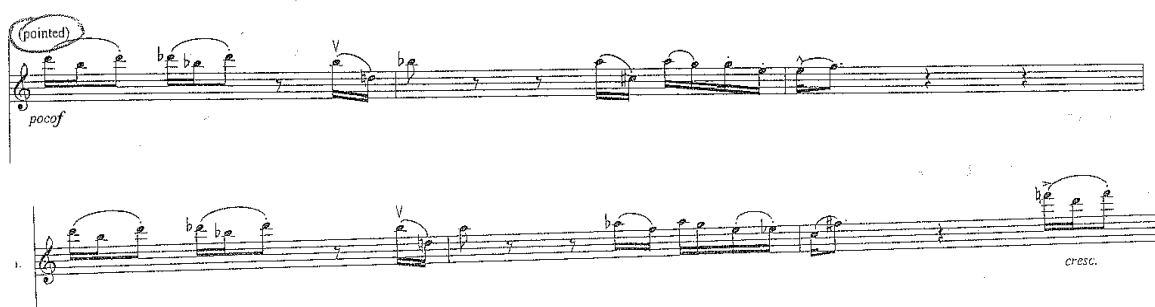
Το δ' μέρος είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας με έκθεση (παράθεση δύο θεμάτων), ανάπτυξη και πιστή επανέκθεση, χωρίς προσθήκη cadenza στο solo βιολί. Το μέρος αυτό του κοντσέρτου έχει τον τίτλο «Just Go!» δηλαδή «απλά φύγε!». Απευθύνεται στους εκτελεστές της ορχήστρας και του σολίστα, όπου χρησιμοποιώντας γρήγορα ρυθμικά μοτίβα και τον χαρακτηρισμό «στροβιλίζοντας», δίνει κατευθείαν το ύφος και το στίγμα της μουσικής (Παράδειγμα 1).

Παράδειγμα 1. Μοτίβο Α' θέματος (solo βιολί).



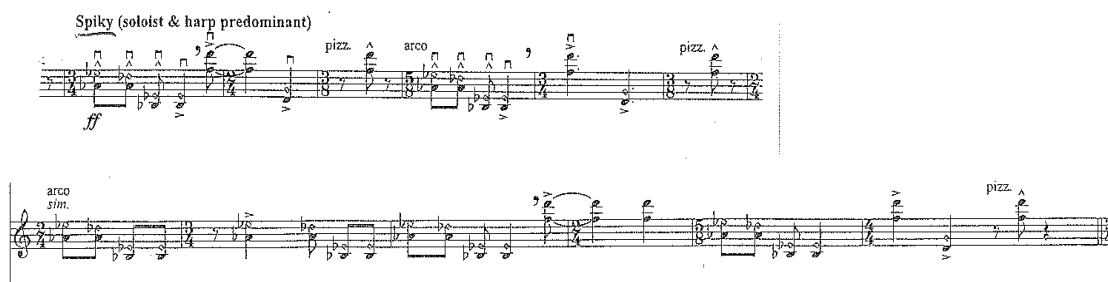
Στην έκθεση λοιπόν, παρατίθενται τα δύο θέματα από το solo βιολί, παραπλήσια σε χαρακτήρα (το β' θέμα προσδιορίζεται από τον συνθέτη ως «αιχμηρό», Παράδειγμα 2).

Παράδειγμα 2. Μοτίβο Β' θέματος (solo βιολί).



Η ανάπτυξη ξεκινά στο μ. 39, κατά τη διάρκεια της οποίας γίνεται η επεξεργασία των δύο βασικών θεμάτων της έκθεσης, όπως επίσης έχουμε εμφάνιση και νέου τρίτου θέματος στο μ. 51 (Παράδειγμα 3).

Παράδειγμα 3. Ανάπτυξη (νέο θέμα).



Ακολουθεί ένα «μουρμουρητό», όπου κάθε όργανο παίζει μικρά αποσπάσματα με τρίηχα 16ων που διαδέχονται το ένα το άλλο ή ακόμη και φθογγολογικούς συνδυασμούς, που γεφυρώνουν τα κενά των παύσεων. Η κορύφωση έρχεται με τον χαρακτηρισμό «επιθετικό», όπου οι 2 ομάδες (ξύλινα-πιάνο/τσελέστα) εκτελούν συνεχείς αντιχρονισμούς και οι υπόλοιποι συμμετέχουν με νότες μεγαλύτερης διάρκειας και χρήση συγκοπών.

Η επανέκθεση εισάγεται με την επανεμφάνιση του α' θέματος στο solo βιολί (μ. 80). Μορφολογικά η επανέκθεση είναι πιστή με την έκθεση, όμως και σε αυτό το μέρος απουσιάζει cadenza για το βιολί. Το μέρος κλείνει ήρεμα σε δυναμική ppp, με τις αρμονικές του solo.

Ανακεφαλαιώνοντας, παρατηρούμε πως σε όλο το κοντσέρτο, οι μουσικές ιδέες που εμφανίζονται, γίνονται διακριτές μέσω της συχνής εναλλαγής των ηχοχρωμάτων και της συνεχούς διαφοροποίησης της δυναμικής και της έκφρασης ανά τακτά χρονικά διαστήματα. Ο συνθέτης δίνει βάρος στους «πρωτότυπους» χαρακτηρισμούς, υποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο στους εκτελεστές τι ακριβώς επιθυμεί να ακούσει. Για παράδειγμα, για το α' μέρος έχουμε τους εξής:

- «βροχή αστεριών» (stars pitter-patter).
- «ζεστό και ραψωδιακό» (broaden slightly).
- «υγρό και μυστηριώδες» (liquid and mysterious).
- «σιωπηλό» (hushed).
- «κλαψούρισμα/λυγμός» (whimpering).
- «ξαφνικά έξαλλο» (suddenly frantic).

Βλέπουμε δηλαδή, η διάθεση να αλλάζει διαρκώς με υποδείξεις στην παρτιτούρα που περισσότερο παραπέμπουν σε εικόνες (πχ. βροχή αστεριών, υγρό...). Η ίδια λογική ακολουθείται και στα υπόλοιπα μέρη. Ενδεικτικά παραθέτουμε κάποιους χαρακτηρισμούς ακόμη, όπως:

- «αντηχώντας» (reverberating).
- «μουρμουρίζοντας» (murmuring).
- «σταθερό και υπνωτισμένο» (steady, hypnotic).
- «ακτινοβολώντας» (radiant).
- «υπόκωφο βουϊτό» (rumbling), κ.λπ.

2.3.5. ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΤΣΑΛΑΧΟΥΡΗΣ¹⁴⁰

Ο Τσαλαχούρης έχει ασχοληθεί με τη μορφή του κοντσέρτου, καθώς έχει γράψει 5 κοντσέρτα (για πιάνο, για φλάουτο, για κοντραμπάσο, για βιόλα και για βιολί).

Έχει συνθέσει λοιπόν, ένα κοντσέρτο-φαντασία για βιολί και γυναικεία χορωδία. Η προτίμησή του για το ηχόχρωμα της χορωδίας τον έκανε να αγνοήσει τις δυνατότητες που θα του προσέφερε μια ορχηστρική συνοδεία για το solo.

Στο κοντσέρτο-φαντασία για βιολί και γυναικεία χορωδία του Φίλιππου Τσαλαχούρη παρατηρούμε, όσον αφορά στην ενορχήστρωση, ότι το solo βιολί κρατά σχεδόν πάντοτε την μελωδική γραμμή μέσα στο έργο, ενώ αναδεικνύεται η δεξιότητά του οργάνου μέσα από το β' και γ' μέρος με τη χρήση τεχνικών όπως, τρίλιες, tremoli, επτά-ηχα 16^{ov}, εννιάηχα 32^{ov}, αλληπάλληλων συγχορδιών, κ.ά. Η γυναικεία χορωδία μορφο-

¹⁴⁰ Γεννήθηκε στην Κεντρική Αφρική, τον Αύγουστο του 1969 και μεγάλωσε στην Αθήνα. Σπούδασε φλάουτο (τάξη Ν. Δεπούνη) και ανώτερα θεωρητικά (τάξεις Ν. Νευράκη - αρμονία, Δ. Δραγατάκη - αντίστιξη και φούγκα), στο Εθνικό Ωδείο με υποτροφία της Χαράς Καλομοίρη και των δασκάλων του, ενώ τα πτυχία του συνοδεύονται από διακρίσεις και χρηματικά βραβεία. Παρακολούθησε σεμινάρια του συστήματος Kodaly Ουγγαρία.

Έργα του παρουσιάστηκαν στην Ελλάδα, τη Ρωσία, την Ισπανία, τη Βουλγαρία, την Ουγγαρία και την Αγγλία από συγκροτήματα όπως η Χορωδία Δωματίου της Ραδιοφωνίας της Μόσχας, η Χορωδία της Ακαδημίας List, η Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ, η Παιδική Χορωδία του Τρίτου Προγράμματος, το Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο, οι Σολίστες της Πράγας κ.ά.

Έχει συγγράψει κείμενα για το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, το Φεστιβάλ Αθηνών, την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, τις δισκογραφικές εταιρείες Λύρα, BIS και NAXOS. Το καλοκαίρι του 2008 είχε κληθεί από τον κορυφαίο διεθνή μουσικό διαγωνισμό χορωδιών Bela Bartok στο Debrecen της Ουγγαρίας για να συμμετάσχει ως μέλος της κριτικής επιτροπής (Πρόγραμμα Σάμος 2003, 7ο Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», Ιούλιος - Σεπτέμβριος, σ. 45).

Ο Τσαλαχούρης έχει δημοσιεύσει πολλά άρθρα σχετικά με τον Καλομοίρη σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής (Καθημερινή, Μουσικολογία, Μουσικοτροπίες κ.ά.).

λογικά χτίζεται αντιστικτικά¹⁴¹, ενώ σε όλα τα μέρη κινείται χωρίς ιδιαίτερες διακυμάνσεις όσον αφορά στη δυναμική (σαν μουσική υπόκρουση: pp, ppp, mp, p).

Εκτενείς ισοκρατικές περίοδοι, συνοδεύουν το solo. Το υπόλοιπο σύνολο (τσελέστα, άρπα, πιάνο, κρουστά), αγκαλιάζει μοναδικά τις δύο αντικρουόμενες ομάδες: Η άρπα με τα glissandi (ενισχύει το ηχητικό αποτέλεσμα), η τσελέστα για να δώσει την αίσθηση της πολυφωνίας, τα κρουστά με τον καθαρά συνοδευτικό τους χαρακτήρα και το πιάνο ώστε να κρατά τις ισορροπίες.

Η αρχική σκέψη της σύνθεσης του κοντσέρτου, ήταν η επίτευξη της ομοιογένειας των φωνών (το έργο είχε προοριστεί για βιολί και ανδρική ή γυναικεία χορωδία). Στον κατάλογο των έργων του Τσαλαχούρη (Νοέμβριος 2013), αναφέρεται ότι ο όρος «κοντσέρτο» είναι λανθασμένος και πως μόλις ολοκληρωθεί η αναθεώρησή του θα μετονομασθεί σε φαντασία. Το γ' μέρος θα καταργηθεί από τον συνθέτη, καθώς η επιλογή της συμμετοχής των οργάνων ήταν λανθασμένη (στην τελική εκδοχή, το βιολί θα συνοδεύει μόνο η χορωδία). Ωστόσο, σε συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβρη του 2015, δεν ήταν τόσο κατηγορηματικός όσον αφορά στη διαμόρφωση των μερών. Η πρώτη εκτέλεση του έργου δόθηκε στις 25.4.2005, στο Μουσείο Μπενάκη με σολίστ τον Γ. Δεμερτζή (στον οποίο αφιερώθηκε το έργο) και συνοδεία της χορωδίας, *Opus Femina* (διεύθυνση - διδασκαλία Φάλλια Παπαγιαννοπούλου).

Αποτελεί το τρίτο κατά σειρά έργο, που έγραψε ο συνθέτης μετά την Ελεγεία: «Σμύρνη, η πόλη που ταξίδευε στον ουρανό» για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων με άρπα, τύμπανα και κρουστά (2002) και την Σονάτα για βιολί και πιάνο αρ. 1, έργα που θεωρούνται συγγενικά ως προς την αισθητική τους. Απόδειξη ότι η Σονάτα για βιολί και πιάνο αρ. 84 αρ. 2 είναι γραμμένη το 2014, περίπου μια δεκαετία αργότερα.¹⁴² Ο συνθέτης εμπιστεύεται τον ήχο του βιολιού και το εκμεταλλεύεται γράφοντας σολιστικά και αγαπά τον ηχητικό όγκο, που δίνει μια χορωδία, γι' αυτό και επιλέγει να χρησιμοποιήσει στο κοντσέρτο του συνοδεία χορωδίας και όχι ορχήστρας, ως είθισται.

Πρόκειται για κοντσέρτο πολυτονικό, όσον αφορά στην εσωτερική διάρθρωση, με θέματα που επαναλαμβάνονται, ρυθμική ποικιλομορφία και πολυφωνικές καταβολές (το β' μέρος βασίζεται σε κανόνα). Μορφολογικά, ακολουθούνται οι κλασικές φόρμες. Πιο συγκεκριμένα: Το α' μέρος είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας, το β' μέρος σε μορφή lied (A-B-A) και το γ' μέρος αποτελεί «αφηγηματική» φόρμα (ελεύθερη δομή

¹⁴¹ Παρ. 3, μέρος II (Κανόνας - Adagio).

¹⁴² Από συνέντευξη που παραχωρήθηκε στην γράφουσα από τον ίδιο τον συνθέτη.

με καθαρά δραματουργικά στοιχεία και διάσπαρτες ηχοχρωματικές διακυμάνσεις έντασης). Η αρμονική γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι ελευθεριάζουσα με χρήση τονικών κέντρων, αρμονικών διαδοχών και μετατροπιών.

Διάρκεια: Περίπου 21.14 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: Πιάνο, τσελέστα, άρπα, κρουστά.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Α΄ ΜΕΡΟΣ: Lento-Allegro

Το τμήμα του lento αποτελείται από 48 μέτρα, ενώ το allegro που ακολουθεί από 136 μέτρα. Είναι δύο ενότητες εκ των οποίων η πρώτη λειτουργεί ως εισαγωγή-πρελούδιο, που προετοιμάζει την είσοδο της δεύτερης, του allegro. Είναι γραμμένο σε ελεύθερη μορφή και αρχίζει με το κούρδισμα του βιολιού σε 5^{ες}, απ' όπου λαμβάνει τον τόνο η χορωδία για τον αρχικό ακόρντο (Παράδειγμα 1).

Παράδειγμα 1. Preludio.



Παρατηρείται αρμονική διαδοχή σε κάποιες ενότητες του έργου. Ωστόσο το κοντσέρτο θεωρείται πολυτονικό γιατί δημιουργεί πολλά διαφορετικά τονικά κέντρα, τα

οποία βέβαια, έχουν αρμονική αλληλουχία τέτοια, ώστε να διευκολύνεται η χορωδία (συντηρητική συνθετική γραφή, Παράδειγμα 2).

Παράδειγμα 2. Αρμονική Διαδοχή.



Άξιο προσοχής είναι το γεγονός ότι τα κρουστά είναι γραμμένα στο τελευταίο πεντάγραμμο της ορχηστρικής παρτιτούρας. Αυτό συμβαίνει διότι δεν υπήρχαν στο αρχικό συνθετικό πλάνο, αλλά προσετέθησαν ένα χρόνο μετά την α' εκτέλεση του έργου, επειδή ο συνθέτης θεώρησε την υποστήριξη από τα κρουστά αναγκαία.

Παράδειγμα 3. Κρουστά στο τελευταίο πεντάγραμμο (ύστερη προσθήκη).

Αρμονική διαδοχή συγχωρδίων στην τσελέστα.

ΜΟΡΦΗ

ΕΚΘΕΣΗ

Εισαγωγή μ. 1-4

Α' Θέμα μ. 5-31 (Βασικό-ενεργητικό)

Υποενότητες (Περίοδοι) μ. 5-11 και μ. 12-17 / μ. 18-24 και μ. 25-31

Β' Θέμα μ. 32-75 (Λυρικό-αφηγηματικό)

ΑΝΑΠΤΥΞΗ

Στοιχεία α' & β' θέματος μ. 76-102

ΠΡΟΕΚΤΑΣΗ ΤΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ (ΑΝΤΙ ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗΣ)

Γέφυρα μ. 103-124

Coda μ. 124-τέλος

Το Allegro είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας. Η έκθεση ξεκινά με τέσσερα εισαγωγικά μέτρα στα οποία απουσιάζει το solo βιολί (Παράδειγμα 4). Ακολουθεί το α' θέμα σε ρυθμό όγδων (Παράδειγμα 5), το οποίο χωρίζεται σε 4 περιόδους: α) μ. 5-11, β) μ. 12-17, γ) μ. 18-24 και δ) μ. 25-31.

Παράδειγμα 4. Εισαγωγικά μέτρα του Allegro.

Παράδειγμα 5. Α' θέμα.



Το β' θέμα που παρουσιάζεται στην έκθεση έχει λυρικό χαρακτήρα και έρχεται σε αντιπαράθεση με το πρώτο, ζωηρού ύφους, θέμα. Εμφανίζεται στο solo βιολί (Παράδειγμα 6) με δυναμική στα δύο forte και επαναλαμβανόμενα μοτίβα (την δεύτερη φορά που ακούγεται η θεματική μελωδία είναι διανθισμένη με ποικίλματα και αποτζίατούρες).

Παράδειγμα 6. Β' θέμα.



Η επεξεργασία ξεκινά από το μ. 76 με στοιχεία από το πρώτο θέμα να ακούγονται από τη φωνή της mezzo παράλληλα με το δεύτερο θέμα που αποτυπώνεται από την φωνή της alto (Παράδειγμα 8). Στο τμήμα, λοιπόν, της ανάπτυξης, κάθε όργανο αναδεικνύει τη δεξιοτεχνία του: Τα κρουστά σε tremolo-gissando (Παράδειγμα 9), η άρπα με τα γλυστρήματα, η τσελέστα με τις τρίλιες και τη χρήση κάθετων «block» συγχχορδιών σε τρέμολο, ενώ υπάρχουν εκτεταμένες ενότητες όπου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση, είτε στον ρυθμό (Παράδειγμα 10) με χρήση τριήχου 16ων, επιτάχυνση ή επιβράδυνση στο tempo, είτε στο ηχόχρωμα (Παράδειγμα 11).

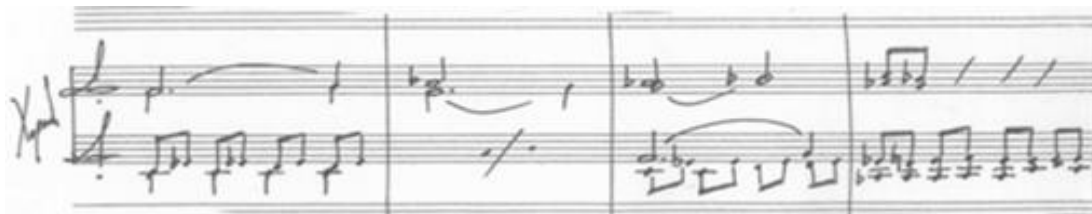
Παράδειγμα 7. Εναρμόνια μετατροπία (τονικό περιβάλλον).

The image displays a handwritten musical score for Example 7, illustrating a harmonic transformation (tonic environment). The score is written on five staves, with the first staff being a grand staff (treble and bass clefs) and the subsequent four staves being single staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first staff shows a complex melodic line with many accidentals. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some annotations and markings, including a large 'X' over a section of the fourth staff and some handwritten notes.

Παράδειγμα 8α. Αρχή Επεξεργασίας (μ. 76).



Παράδειγμα 8β. Στοιχεία Α' θέματος.



Παράδειγμα 9. Στοιχεία Α' θέματος σε μετατροπία - Κρουστά tremolo glissando - Άρπα glissandi - Τσελέστα τρίλιες.



Παράδειγμα 10. Έμφαση στον ρυθμό.

Έμφαση στον ρυθμό → rit — accel —

(24)

Handwritten musical score for Example 10, showing rhythmic emphasis. The score includes staves for Violin (Vl.), Viola (Vla.), Cello (Cello), and Bass (Bass). The Violin staff has a circled section of notes. The score is marked with 'rit' and 'accel' above the staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Παράδειγμα 11. Έμφαση στο ηχόχρωμα.

Handwritten musical score for Example 11, showing emphasis on timbre. The score includes staves for Violin (Vl.), Viola (Vla.), Cello (Cello), and Bass (Bass). The Violin staff has a wavy line above it, and the Viola staff has a wavy line below it. The score is marked with 'pp (pianissimo)' and 'mf' above the staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Παράδειγμα 12. Α' θέμα σε μετατροπία.

[illegible]

Παράδειγμα 13. Pedal τσελέστας - Ελάττωση αρμονικού ρυθμού και κατάληξη σε κορώνα - Τέλος Ανάπτυξης.



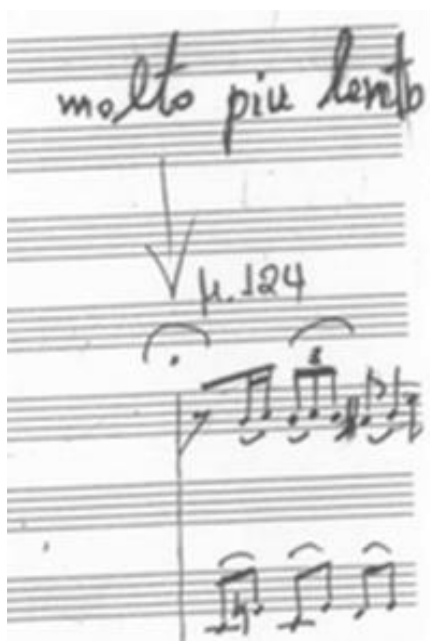
Παράδειγμα 14. Α' θέμα, το οποίο εξελίσσεται σε προέκταση της ανάπτυξης.



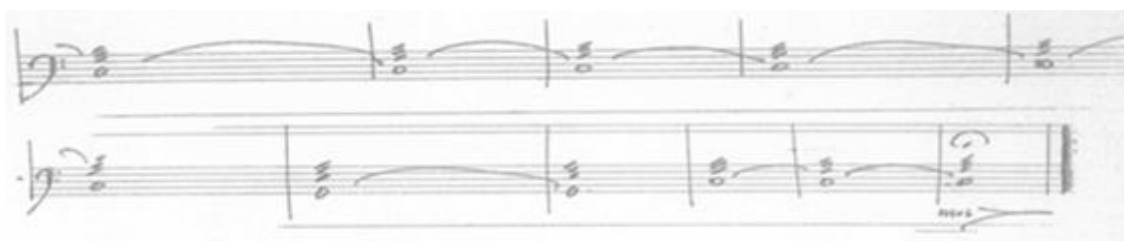
Η coda ξεκινάει από το μ. 124 με στοιχεία από το α' θέμα (Παράδειγμα 15) και καταλήγει με τον ισοκράτη σε tremolo που ισχυροποιεί το τονικό κέντρο γύρω από το ντο στα κρουστά (Παράδειγμα 16).

Τα παραδείγματα που δίνονται στο παράρτημα δείχνουν βήμα προς βήμα την πορεία κάθε οργάνου μέσα στο α' μέρος (allegro).

Παράδειγμα 15. Coda (αλλαγή στο tempo).



Παράδειγμα 16. Ισοκράτης στα κρουστά.



Β' ΜΕΡΟΣ: Κανόνας-Adagio

Το μέρος είναι γραμμένο σε μορφή lied. Το A, ξεκινά με την εμφάνιση του θέματος από το solo (Παράδειγμα 1), ενώ στο μέτρο 17 η χορωδία (πρώτα στη φωνή της σοπράνο, κατόπιν στην άλτο-μ.21 και τέλος στην κοντράλτο) σε κανόνα, τραγουδά το θέμα και ολοκληρώνει την παρουσίασή του στο μ. 38 (Παράδειγμα 2). Η ενότητα των μέτρων 39-65 (B), αποτελεί ένα κοράλ. Από το μ. 39 έως το μ. 48, ακολουθεί μια ενότητα, όπου συμμετέχει το σύνολο της ορχήστρας χωρίς το solo, για να φτάσουμε στο μ. 49 και την επανεμφάνιση του solo βιολιού. Η ενότητα μ. 49-65, αποτελεί ένα δεξιοτεχνικό τμήμα του μέρους, καθώς το βιολί παίζει στην υψηλή περιοχή με τρίλιες, η άρπα κάνει χρήση των συγχορδιών-tremoli, η χορωδία με έντονη χρωματικότητα (Παράδειγμα 3) και το πιάνο με πεντάλ και gliss. Στο μ. 66 επανέρχεται το A (ο κανόνας δηλαδή, Παράδειγμα 4) και το μέρος κλείνει με μια coda (μ. 79-τέλος, Παράδειγμα 5). Ακολουθεί πλάνο και ενδεικτικά παραδείγματα από την παρτιτούρα:

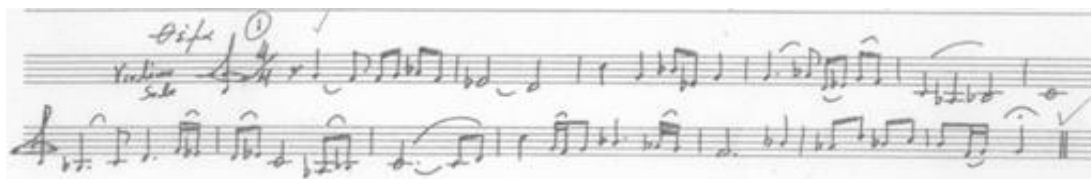
A -Κανόνας μ. 1-38

B -Κοράλ μ. 39-65

A -Κανόνας μ. 66-79

Coda μ. 79-τέλος

Παράδειγμα 1. Παρουσίαση θέματος από το βιολί.



Παράδειγμα 2. Κανόνας.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Κανόνας" (Canon). The score is written in 4/4 time and is divided into three systems. The first system begins with a "Violino Solo" marking and a circled measure number 13. The second system starts with a circled measure number 14. The third system starts with a circled measure number 15. The score includes staves for Violino Solo, Piano, and a lower staff, likely for a second piano part or a cello/bass. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The handwriting is in ink on aged paper.

[illegible]

Παράδειγμα 4. Επαναφορά του A (κανόνας...).

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 6/8. The melody starts with a quarter note G4, followed by a half note F4, and then a quarter note E4. The second staff continues the melody with a quarter note D4, a half note C4, and a quarter note B3. The third staff concludes the melody with a quarter note A3, a half note G3, and a quarter note F3. The lyrics "The Rose Tree" are written below the first staff, and "The Rose Tree" is written below the second staff. The score is handwritten in ink on a piece of paper with a vertical crease down the middle.

Παράδειγμα 5. Coda: Glissandi Άρπας - Tremoli πιάνου.



Γ' ΜΕΡΟΣ: Moderato-Agitato

Το τρίτο μέρος του κοντσέρτου-φαντασία αποτελείται από 75 μέτρα και είναι γραμμένο σε ελεύθερη μορφή. Η δομή του μέρους είναι «αφηγηματική» με τρία βασικά επεισόδια. Ακολουθεί μορφολογικό πλάνο:¹⁴³

ΜΟΡΦΗ

- I. Επεισόδιο Συγκεκριμένου Χαρακτήρα μ. 1-24.
- II. Επεισόδιο Αυτοσχεδιαστικό μ. 25-59.
- III. Επεισόδιο Δραματικό-Ρομαντικό μ. 60-τέλος.

Εδώ διακρίνουμε πιο απότομες αλλαγές, όσον αφορά στην αρμονία καθώς και τμήματα με σαφές τονικό περιβάλλον. Υπάρχει ένα «αόρατο» ποιητικό κείμενο, που διατρέχει όλο το έργο (χαρακτηριστικό της μουσικής του Τσαλαχούρη).

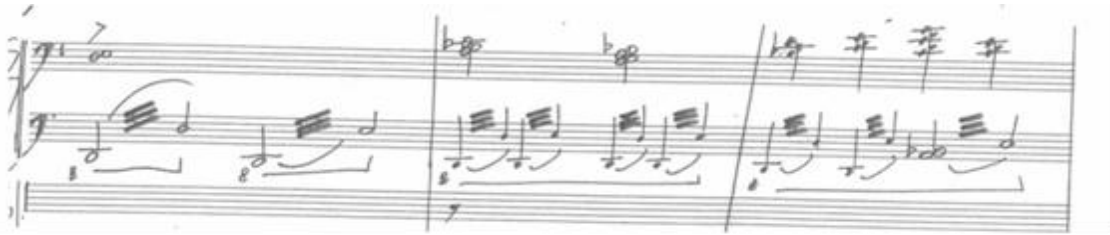
¹⁴³ Το πλάνο προκύπτει από συνέντευξη με τον ίδιο τον συνθέτη στο Ωδείο Αθηνών.

Στα μουσικά παραδείγματα που ακολουθούν, δίνονται τα σημαντικότερα σημεία της ανάλυσης. Συγκεκριμένα στο Παράδειγμα 1 παρατηρούμε τη χρήση του ισοκράτη σε τρέμολο από τα τύμπανα για 24 μέτρα στο τονικό περιβάλλον της νότας ρε. Το πιάνο επίσης συμμετέχει στο αριστερό χέρι με οκτάβες τρέμολο, ενώ η αλλαγή στον αρμονικό ρυθμό (Παράδειγμα 2) από ολόκληρο σε μισά και τέταρτα, δίνει μία ώθηση στην πλοκή του μέρους.

Παράδειγμα 1. Ισοκράτης για 24 μέτρα στα τύμπανα στο τονικό περιβάλλον της νότας ρε - Συμμετοχή πιάνου με οκτάβες tremolo πάνω στη νότα ρε.

The image displays two systems of handwritten musical notation. The top system features a drum staff with a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). It includes a 24-measure drum solo marked with a 'T' and a '24' above the staff. The piano accompaniment is written on two staves, with the left hand playing octaves and the right hand playing chords. The bottom system continues the piano accompaniment, showing a change in harmonic rhythm from whole notes to half and quarter notes. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, time signatures, key signatures, and dynamic markings like 'f' and 'mp'.

Παράδειγμα 2. Αλλαγή αρμονικού ρυθμού.



Οι πυκνώσεις και οι αραιώσεις στην χρήση των φθόγγων (τσελέστα, Παράδειγμα 3), δημιουργεί ένα φυσικό «rubato» στον ρυθμό του συγκεκριμένου τμήματος, χωρίς να χρειάζεται να χρησιμοποιήσει ο συνθέτης την απαραίτητη ρυθμική ορολογία για να εκφράσει τις διαθέσεις του. Η αλλαγή του tempo γίνεται τώρα ξεκάθαρα σε *lento* και στο αυτοσχεδιαστικό αυτό τμήμα (Παράδειγμα 4), όλα τα όργανα συμμορφώνονται σε αυτό.

Παράδειγμα 3. Πυκνώσεις - Αραιώσεις (Τσελέστα).



Παράδειγμα 4. Αλλαγή Tempo - Lento (Αυτοσχεδιαστικό τμήμα)

Όλα τα όργανα ακολουθούν το ίδιο tempo.



Ακολουθεί ένα τμήμα επαναλαμβανόμενων μέτρων από τη χορωδία, κατά το οποίο σε σταδιακό crescendo προετοιμάζεται ο ακροατής για την απότομη γενική παύση μετά τα δύο forte όλων των ομάδων (Παράδειγμα 5-6). Ο βιολιστής σηκώνει το δοξάρι και όλοι σταματούν πάνω στο crescendo! Με το που πέφτει το τόξο στις χορδές, ο σολίστας δίνει το έναυσμα για να ξαναρχίσουν όλοι τα θέματά τους. Για 10 μέτρα η δράση είναι αμείωτη, μέχρι να ξανασηκώσει ο σολίστας το δοξάρι απότομα, όταν θελήσει να δοκιμάσει κάτι άλλο όπου και πάλι όλοι σταματούν!

Παράδειγμα 5. Προετοιμασία για την απότομη παύση.

Handwritten musical score for Example 5, showing preparation for a sudden stop. The score includes staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (P.).

The Soprano (S.) and Alto (A.) parts feature melodic lines with fermatas and dynamic markings like "poco a poco cresc." and "poco a poco dim.". A handwritten note "Si riprendi in A. figg." is written above the Soprano staff.

The Piano (P.) part includes a section marked "poco a poco cresc." and "poco a poco dim.". A handwritten note "(4. 4. 4. 4. 4.)" is written above the Piano staff.

Παράδειγμα 6. Απότομη Γενική Παύση.

Handwritten musical score for a dramatic scene. The score includes multiple staves for voices and instruments. The top staff has a vocal line with lyrics in Greek: "οὐκ ἔστιν ἡ ψυχή μου ὡς ἡ ψυχή σου". Below it are staves for other voices and instruments, each with dynamic markings like "sub ppp", "ent. pp", and "sub. pp". There are also handwritten notes and arrows indicating specific musical or dramatic actions.

Handwritten musical score for a dramatic scene. It features a single staff with a vocal line and lyrics in Greek: "ὁὐκ ἔστιν ἡ ψυχή μου ὡς ἡ ψυχή σου". There are also handwritten notes and arrows indicating specific musical or dramatic actions.

4

5

6

7

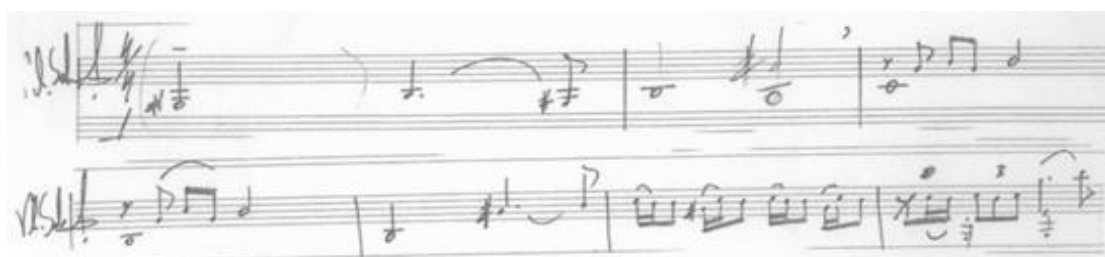
(Re)

Innären
 Kinnaren & l. f. f.
 vån vån d. f. m. vån
 Luvfien (vån d. f. f.)
 ... d. f. f. m. f. f. f. f.

Πρόκειται για ένα παιχνίδι που εμπνέεται ο συνθέτης στο εσωτερικό του γ' μέ-
ρους, αντί για cadenza βιολιού, δίνοντας στον σολίστα την υπεροχή που του αρμόζει
και την πρωτοβουλία να διευθύνει, ουσιαστικά με τον τρόπο του, το υπόλοιπο ορχη-
στρικό σύνολο.

Το τελευταίο επεισόδιο (δραματικό-ρομαντικό), κάνει την εμφάνισή του με την
παρουσία ενός δραματικού/τραγικού θέματος στο solo βιολί (Παράδειγμα 7), γεμάτο
λυρισμό και μελωδικότητα. Το μέρος προετοιμάζει για κλείσιμο ο ισοκράτης στα κρου-
στά (Παράδειγμα 8).

Παράδειγμα 7. Δραματικό θέμα...



Παράδειγμα 8. Ασύμμετρες ομάδες 32ων στο πιάνο - Ισοκράτης στα κρουστά.



Τώρα, όσον αφορά στην ενορχήστρωση του κοντσέρτου, παρατηρείται μια προσπάθεια εξάντλησης των τεχνικών δυνατοτήτων κάθε οργάνου. Σε αντίθεση με τη χορωδία, η οποία κινείται βηματικά και προσεκτικά, εκτός από τα σημεία που υποδεικνύει με εντολές του ο συνθέτης για χρήση συγκεκριμένης τεχνικής στην άρθρωση. Γενικότερα, οι διάσπαρτες εντάσεις, που διαφαίνονται στο κοντσέρτο-φαντασία, οφείλονται στην αγάπη του συνθέτη για το θέατρο και την διάθεση να αποδώσει με τη μουσική του ηχητικές εικόνες περισσότερο, παρά μια εντύπωση ονείρου (μη ξεχνάμε ότι το β' συνθετικό, «φαντασία» μας παραπέμπει σε κομμάτι ρομαντικού χαρακτήρα που εκφράζει κάποιον ειδικό χαρακτήρα...¹⁴⁴ ή σε σύνθεση που εισηγείται ελεύθερο αυτοσχεδιασμό).¹⁴⁵

Οι ηχητικές εικόνες εδώ λοιπόν, εκφράζονται μέσα από τα tremoli στο μέρος του πιάνου (έκφραση αγωνίας), τα ασύμμετρα τμήματα 32ων πάλι στο πιάνο (ομιχλώδες τοπίο, Παράδειγμα 8), τα glissandi ακαθόριστου τονικού ύψους της άρπας (Παράδειγμα 5), και το «χαλί» (Παράδειγμα 6) που στρώνουν, με τη χρήση της δυναμικής του ppp, τα όργανα της συνοδείας και η χορωδία.

¹⁴⁴ Οι Sveling και Bach χρησιμοποίησαν τον όρο «φαντασία» για τις ενόργανες συνθέσεις τους, όπου υπονοούσαν τον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα της μουσικής. (Michael Kennedy, Λεξικό Μουσικής της Οξφόρδης, Γιαλλέλη, Οξφόρδη 1993, τόμος γ', σ. 1339).

¹⁴⁵ Ολύμπια Τόλκα, *Παγκόσμιο Λεξικό της Μουσικής*, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1995, σ. 519.

2.3.6. ΣΑΒΒΑΣ ΖΑΝΝΑΣ¹⁴⁶

Ο Σάββας Ζάννας ασχολήθηκε σοβαρά με τη μορφή του κοντσέρτου. Συνέθεσε τουλάχιστον από ένα κοντσέρτο για κάθε όργανο της ορχήστρας, κάποια από τα οποία αποσκοπούσαν ως μαθητικές ασκήσεις για τη βελτίωση του επιπέδου του εκτελεστή του οργάνου και γι' αυτό τον λόγο δεν αποτελούν, από μορφολογική σκοπιά, άρτια έργα.

Έχει συνθέσει πέντε κοντσέρτα για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων¹⁴⁷: Το κοντσέρτο αρ.1, είναι πολυτονικό και έχει αφιερωθεί στην βιολονίστα Στέλλα Τσάνη (εκτελέστηκε από την ορχήστρα της ΕΡΤ στις 19/4/2007, στις Γιορτές Ελληνικής Μουσικής, με μαέστρο τον Βύρωνα Φιδετζή και έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο Νάκας). Το κοντσέρτο αυτό έχει γραφεί αποσπασματικά. Το 1996 συντέθηκε το α' μέρος, το 1997 το β' μέρος και ολοκληρώθηκε το 1999. Γι' αυτό και τα τρία μέρη διαφέρουν μεταξύ τους ως προς το συνθετικό ύφος. Το α' μέρος είναι πιο συντηρητικό από το β', που χαρακτηρίζεται από μια λυρική διάθεση, θα λέγαμε βουκολική. Το γ' μέρος, σε πιο μοντέρνο ύφος, διακρίνεται από μια ελευθερία ως προς την εκτέλεσή του, δηλ. μπορεί να παιχθεί χωρίς τσέλο ή κοντραμπάσο ή οποιοδήποτε άλλο έγχορδο.

Το κοντσέρτο αρ.2, αποτελείται από τρία μέρη και ήταν παραγγελία (αφιερωμένο στην Έλλη Παπαρηγορίου, 2011).

Το κοντσέρτο αρ.3, επίσης αποτελείται από τρία μέρη, με ιδιαίτερη έμφαση στον ρυθμό.¹⁴⁸ Είναι γραμμένο το 2015 και αφιερωμένο στη βιολονίστα Σοφία Μπαλτατζή.

Τα δύο τελευταία κοντσέρτα συνετέθησαν το 2016. Το καθένα αποτελείται από τρία μέρη: Το κοντσέρτο αρ.4, αποτελείται από Allegro, Adagio, Allegro και το κοντσέρτο αρ.5, από Allegro, Adagio, Moderato.

¹⁴⁶ Γεννήθηκε το Δεκέμβριο του 1952 στην Ξάνθη, αλλά έζησε στη Θεσσαλονίκη. Σπούδασε ανώτερα θεωρητικά στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης. Συνέχισε τις σπουδές του στην Ανώτατη Μουσική Ακαδημία του Μονάχου (1972-1976), αποφοιτώντας με άριστα από την τάξη κρουστών και τυμπάνων του Χανς Χάιτςλ. Ως σολίστ κρουστών έχει συμπράξει με την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, την Εθνική Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ. Υπήρξε καθηγητής κρουστών στο Εθνικό Ωδείο Αθηνών και στο Δημοτικό Ωδείο Καλαμάτας, όπου και οργάνωσε την μαθητική ορχήστρα του Ωδείου.

Άρχισε να συνθέτει το 1969 έργα συμφωνικά, δωματίου, καθώς και solo ορχηστρικά, τα οποία έχουν παιχθεί από ελληνικές, ευρωπαϊκές και αμερικανικές ορχήστρες, καθώς και από σολίστες στην Ελλάδα, τη Ρωσία, τη Γερμανία, τη Βουλγαρία, τη Γαλλία, τον Καναδά και τις Η.Π.Α.

¹⁴⁷ Κατά την περίοδο εκείνη ξεκίνησε να συνθέτει για κάθε ορχηστρικό όργανο από ένα τουλάχιστον σολιστικό κοντσέρτο. Έτσι προέκυψαν τρία κοντσέρτα για βιολί, με το τρίτο να είναι το πλέον βελτιωμένο ως προς τα θέματα ή τις αδυναμίες που εμφανίζονται στην επεξεργασία του εκάστοτε μέρους.

¹⁴⁸ Προσωπική συνομιλία με τον συνθέτη.

Το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων αρ. 3, το οποίο αναλύεται εδώ, έχει διάρκεια περίπου 15.17 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: α' και β' βιολιά, βιόλα, τσέλο, κοντραμπάσο.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Α' ΜΕΡΟΣ: Allegro

ΜΟΡΦΗ

ΕΚΘΕΣΗ μ. 1-98

Α' θεματική ενότητα μ. 1-43

– Α' θέμα μ. 1-10

– Επεκτατικό τμήμα μ. 11-43.

Β' θεματική ενότητα-Κανόνας μ. 44-98

– Β' θέμα μ. 44-60

– Μετάβαση μ. 61-71

– Β' θέμα μ. 72-88

– Επέκταση-Σύνδεση μ. 89-98

ΑΝΑΠΤΥΞΗ μ. 99-129

Στοιχεία Α' θεματικής ενότητας

ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ μ. 130-177

Α' θεματική ενότητα μ. 130-140

Β' θεματική ενότητα μ. 172-τέλος

Το μέρος είναι γραμμένο σε 4/4 και ακολουθεί τη μορφή της σονάτας. Ξεκινά με την έκθεση κατά την οποία παρατίθενται δύο θέματα: Ένα πρώτο δυναμικό θέμα που ακούγεται αρχικά από το solo (Παράδειγμα 1, μ. 1-10) και κατόπιν από την ορχήστρα ακολουθεί ένα τμήμα επέκτασης (μ. 11-43) και ένα δεύτερο θέμα (Παράδειγμα 2, μ. 43 και εξής). Η β' θεματική ενότητα, επί το πλείστον, χτίζεται αντιστικτικά, καθώς κάθε φορά που ακούμε το μοτίβο του θέματος, αυτό εισάγεται υπό μορφή κανόνα, περνώντας από όλα τα όργανα διαδοχικά (Παράδειγμα 3).

Παράδειγμα 1. Έκθεση/Α' θέμα.



Παράδειγμα 2. Β' θέμα.

Vln.solo

Example 2 is a musical score in 4/4 time, featuring a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three measures, numbered 43 through 48. Measure 43 begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a half note F#4. Measure 44 contains a half note G#4. Measure 45 contains a half note A5. Measure 46 contains a half note B5. Measure 47 contains a half note C6. Measure 48 contains a half note D6. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Παράδειγμα 3. Αντιστικτική αντιμετώπιση θεματικών μοτίβων.



Η γέφυρα των μ. 89-98, μας οδηγεί στην ανάπτυξη (μ. 99-129), όπου όλο το παραπάνω υλικό χρησιμοποιείται για τη δομή του μέρους, παραλλαγμένο τόσο, ώστε πολλές φορές να μην γίνεται αναγνωρίσιμο. Επίσης αξίζει να σημειωθεί το fugato τμήμα των μέτρων 126-129 (Παράδειγμα 4). Την επανέκθεση που ακολουθεί θα την χαρακτηρίσαμε συνοπτική, διότι ενώ το πρώτο θέμα επανέρχεται κανονικά (μ. 130...), το δεύτερο θέμα εμφανίζεται αργά (μ. 172) και μόνο για 6 μέτρα, ολοκληρώνοντας το μέρος (Παράδειγμα 5-6).

Παράδειγμα 4. Τμήμα fugato.

Παράδειγμα 5 Επανεκθεση/Α' θέμα.



Παράδειγμα 6. Επανεκθεση/ Β' θέμα.



Β' ΜΕΡΟΣ: Moderato

ΜΟΡΦΗ

Α μ. 1-65

Β μ. 66-73 (Adagio)

Α μ. 74-118

Το μέρος αυτό είναι γραμμένο σε μορφή τραγουδιού. Το Α απαρτίζεται από τις εξής υποενότητες: 1. Μελωδική φράση (Παράδειγμα 1), 2. Φράση με αντιχρονισμούς (Παράδειγμα 2), 3. Από το μ. 35, ξεκινά περίοδος με 32α για 12 μέτρα (στο μ. 42-43, παρατηρείται πύκνωση αρμονικού ρυθμού στο solo, Παράδειγμα 4), 4. μ. 48-51 έχουμε tremoli-τρίηχα 32ων, 5. μ. 59-65 γέφυρα με στοιχεία α' μοτίβου, 6. μ. 50-62 μελωδικός ισοκράτης (Παράδειγμα 5) με τρία μέτρα παύσεις ενδιάμεσα σε τσέλα και cbassi και από το μ. 59 συνεχίζουν μόνο τα bassi.

Παράδειγμα 1. Α΄ φράση.

Violin I

Violin II

mp

mp

Παράδειγμα 2. Β΄ φράση.

Vln.solo

mf

mf

Παράδειγμα 3. Συνδυασμός 2 φράσεων/ Δυναμική Είσοδος του Α.

Vln.solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

pizz

p

pizz

mp

mp

Moderato Φράση (Αντιχρονισμοί)

Φράση (Μελωδική)

Παράδειγμα 4. Πύκνωση (32α).



Παράδειγμα 5. Μελωδικός Ισοκράτης.



Στο Β (Adagio) κυριαρχεί έντονη χρωματικότητα (Παράδειγμα 6) η οποία σε συνδυασμό με τα αντιστικτικά περάσματα (Παράδειγμα 7), παραπέμπουν σε μια τύπου «επεξεργασίας» ενότητα. Μόνο ο ισοκράτης πάνω στο ρε (και στα 8 μέτρα στο κοντραμπάσο), βοηθούν στην διαμόρφωση ενός τονικού αρμονικά περιβάλλοντος.

Παράδειγμα 6.

Example 6 shows a musical score for measures 69-72. The staves are labeled Vln. solo, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat (B-flat). Measure 69 features a solo violin line with a sixteenth-note figure. Measures 70-72 show the first, second, viola, and cello violas and cellos playing a sixteenth-note figure in unison, marked *mf*. The figure is a sixteenth-note scale-like pattern: G4 (half), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (half).

Παράδειγμα 7. Κανόνας στην ταυτοφωνία.

Example 7 shows a musical score for measures 100-103. The staves are labeled Vln. solo, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat (B-flat). Measure 100 features a solo violin line with a sixteenth-note figure, marked *mf*. Measures 101-103 show the first, second, viola, and cello violas and cellos playing a sixteenth-note figure in unison, marked *mp*. The figure is a sixteenth-note scale-like pattern: G4 (half), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (half). The score is divided into two systems, with measures 100-101 in the first system and measures 102-103 in the second system.

Το Α μας επαναφέρει στην αρχή καθώς εμπεριέχει στοιχεία από τη β' φράση και μοτίβα της α' φράσης σε συμπύκνωση (μ. 74-76). Τη δυναμική είσοδο της ορχήστρας προετοιμάζει η τρίλια του solo βιολιού. Εδώ κυριαρχεί ο κανόνας, όπως παρατηρούμε σε αρκετά σημεία τον προτιμά ο συνθέτης, ο οποίος χρησιμοποιείται με όλους τους πιθανούς τρόπους (Παραδείγματα 8-10).

Παράδειγμα 8. Κανόνας στην Οκτάβα.



Παράδειγμα 9. Κανόνας στην ταυτοφωνία.

A musical score for four string parts: Vln., Vla., Vc., and Cb. The Vln. and Vla. parts begin with a triplet of eighth notes, which is then repeated in the Vc. and Cb. parts, creating a canon in unison. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures with two flats, and dynamic markings like 'f'.

Παράδειγμα 10. Κανόνας με διαστηματική απόσταση τόνου.

The musical score is divided into three systems. The first system shows the initial entry of the canon, with Violin I and Violin II playing a melody in G major, marked *mf*. The second system shows the continuation of the canon, with Violin I and Violin II playing a melody in A major, marked *mf*. The third system shows the continuation of the canon, with Violin I and Violin II playing a melody in B major, marked *f*. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked *Allegro*. The score is a canon with intervallic distance of a tone, meaning that the melody is repeated in different keys, each a tone higher than the previous one.

Γ' ΜΕΡΟΣ: Allegro

ΜΟΡΦΗ

Α' θέμα μ. 1-14

θέμα στο solo (μεταφορά σε άλλη βαθμίδα) μ. 27-39 (Παράδειγμα 3-4).

Γέφυρα μ. 57-72

Ανάπτυξη μ. 73-121

Θέμα-coda μ. 122-126

Το γ' μέρος είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας χωρίς επανέκθεση. Ξεκινά με ένα ιδιαίτερο ρυθμικό μοτίβο σαν μαρς (μ. 1-14, Παράδειγμα 1), χρησιμοποιώντας τα εξής τρία όργανα: βιόλα, τσέλο και κοντραμπάσο, ενώ το θέμα εμφανίζεται αργότερα (μ. 15-23). Εδώ τα βιολοντσέλα συνοδεύουν ενεργητικά με ρυθμικό μοτίβο 32ων (Παράδειγμα 2).

Παράδειγμα 1. Ρυθμικό μοτίβο μαρς.

The image displays a musical score for five staves, all in treble clef and 4/4 time. The first staff is labeled 'Violin I' and contains a rhythmic motif starting with a forte (ff) dynamic. The second staff is labeled 'Vln. I' and shows a similar motif. The third staff is labeled 'Vln. solo' and features a more complex rhythmic pattern. The fourth staff is also labeled 'Vln. solo' and shows a melodic line with a forte (f) dynamic. The fifth staff is labeled 'Vln. I' and shows a rhythmic motif. The score is written in a standard musical notation style with various dynamics and articulations.

Παράδειγμα 2. Μοτίβο 32ων.



Ο χαρακτήρας του εμβατηρίου (ή αλλιώς μαρς)¹⁴⁹ επανεμφανίζεται στα μ. 27-41, ενώ το solo παίζει το θέμα σε άλλη βαθμίδα (ρε), μ. 31 (Παράδειγμα 3). Τα μ. 57-62 αποτελούν μια υποενότητα, όπου το solo παίζει χωρίς τη συνοδεία της ορχήστρας. Ένα δεύτερο θέμα από το μ. 73 μέχρι το μ. 80 εμφανίζεται (Παράδειγμα 5), ενώ η γέφυρα των tremoli που ακολουθεί μας οδηγεί στην ανάπτυξη. Στην ανάπτυξη βλέπουμε την επεξεργασία όλων των μοτίβων και θεμάτων της έκθεσης, καθώς και διάσπαρτες ενότητες με σύντομους κανόνες (Παράδειγμα 6).

Παράδειγμα 3. Μοτίβο μαρς έναν τόνο ↓ χαμηλότερα.



¹⁴⁹ Όπως το διατύπωσε ο ίδιος ο Σάββας Ζάννας σε γραπτή συνομιλία με τη γράφουσα, λόγω του έντονου ρυθμού που κυριαρχεί στο κοντσέρτο.

Παράδειγμα 4. Μοτίβο μαρς μια 4η ψηλότερα.



Παράδειγμα 5. Β' θεματική ομάδα.



Παράδειγμα 6. Αρχή Ανάπτυξης - Μιμήσεις.

The image shows a musical score for a string ensemble. The staves are labeled Vln. solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The Vln. solo part begins with a melodic line, while the other instruments provide rhythmic and harmonic support. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The Vln. I and Vln. II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Vla. part plays a series of eighth notes. The Vc. and Cb. parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Vln. solo part plays a melodic line. The score is marked with a forte (f) dynamic. The Vln. solo part has a measure number of 73. The Vln. I and Vln. II parts have a measure number of 74. The Vla. part has a measure number of 75. The Vc. and Cb. parts have a measure number of 76. The score is marked with a forte (f) dynamic. The Vln. solo part has a measure number of 73. The Vln. I and Vln. II parts have a measure number of 74. The Vla. part has a measure number of 75. The Vc. and Cb. parts have a measure number of 76.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι το γ' μέρος δανείζεται στοιχεία από το β' μέρος (π.χ. μ. 80-85 είναι παρόμοια με το τέλος του *moderato*). Οι κορυφώσεις, εδώ, γίνονται με βάση τον ρυθμό και όχι με γνώμονα την αρμονία ή τους χρωματισμούς. Το θέμα επανεμφανίζεται στο μ. 122 και με μια μικρή coda, το μέρος κλείνει στο μ. 126. Τελειώνει δηλαδή, κάνοντας μια απότομη διακοπή χωρίς τις συνηθισμένες ηχητικές εξάρσεις και μια pizz. συγχορδία στο solo.

2.3.7. ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΚΑΤΜΕΡΙΔΟΥ¹⁵⁰

Ελληνίδα συνθέτρια από την Τσεχία (τόρα ζει και εργάζεται στο Εδιμβούργο), έχει συνθέσει δύο κοντσέρτα για βιολί. Το πρώτο κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα ονομάζεται: «Impusioni e Meditationi» και το ολοκλήρωσε το 1982, χρονιά που τελείωσε το μάστερ της στην Ακαδημία Janacek για τις παραστατικές τέχνες. Πρόκειται για ατονική μουσική με πλήθος παραδοσιακών βαλκανικών στοιχείων. Η διάρκεια του κυμαίνεται περίπου στα 16 λεπτά. Διμερές στην κατασκευή του. Το δεύτερο κοντσέρτο για βιολί, κρουστά και ορχήστρα εγχόρδων συντέθηκε το 1999.

Αποτελείται από τρία μέρη, ενώ η διάρκειά του σαν έργο, κυμαίνεται περίπου στα 22 λεπτά. Ατονικό και αυτό το κοντσέρτο, με μοντέρνα μελωδία και αρμονία. Εδώ η συνθέτρια προβαίνει σε εξερεύνηση της κλασσικής μορφής και ενορχήστρωσης, καθώς χρησιμοποιεί ευρέως το ηχόχρωμα των κρουστών (solo βιμπράφωνο στο α' μέρος και solo τύμπανα στην αρχή του γ' μέρους). Γι' αυτό το κοντσέρτο η Αφροδίτη Κατμερίδου πήρε το βραβείο «Η γυναίκα της χρονιάς 2001» στην αυστριακή εγκυκλοπαίδεια «Who is who».

2.3.8. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ

Ο Τερζάκης¹⁵¹ ανήκει στην κατηγορία των σύγχρονων Ελλήνων συνθετών. Ο αρθρογράφος Ιωάννης Παπαχριστόπουλος διαπιστώνει ότι κατά την τελευταία εικοσαετία, ο Τερζάκης αντλεί το υλικό του από διαφορετικά δομημένα πολύχορδα, των οποίων οι τρόποι χρήσης είχαν με την πάροδο του χρόνου καταστεί υπέρ το δέον σύνθετοι και πολύπλοκοι. Δημιουργεί ανιούσες κλίμακες σε μικτά χρωματικά γένη (π.χ. στο διατονικό και εναρμόνιο), κατά το σχηματισμό των οποίων, συχνά, αναδύονται περισσότερα του ενός τονικά κέντρα.

¹⁵⁰ Τα τελευταία 20 χρόνια διδάσκει θεωρία μουσικής και σύνθεση στο Ωδείο της Πράγας, κάνει μαθήματα διεύθυνσης και βιολιού (καθώς έχει σπουδάσει στην Ακαδημία μουσικής της Σόφια), όπως και μαθήματα τζαζ στο Πανεπιστήμιο της Πράγας.

¹⁵¹ Γεννήθηκε στις 12 Μαρτίου 1938 στην Αθήνα. Σπούδασε στο Dusseldorf, με καθηγητή τον μουσικολόγο Άγγελο Τερζάκη. Ξεκίνησε τις σπουδές του σε ηλικία 7 ετών. Το 1958 έκανε μαθήματα θεωρητικών στο Ελληνικό Ωδείο με τον Γ. Α. Παπαϊωάννου και μελέτησε πιάνο για ένα διάστημα με τον Alex Thurneissen. Κατά το χρονικό διάστημα 1967-1970, παρακολούθησε τα σεμινάρια σύγχρονης μουσικής και πρωτοποριακών τάσεων του Darmstadt. Κατά τη χρονική περίοδο 1990-1997, ήταν επικεφαλής της τάξης σύνθεσης της Ανωτάτης Σχολής της Βέρνης.

Κατά τη δεκαετία του 1960, απομακρυνόμενος από το συγκερασμένο σύστημα, απορρίπτει τόσο την τονικότητα του μείζονος και ελάσσονος τρόπου, όσο και την ατονικότητα, καθώς πειραματίζεται με το δωδεκάφθογγο σύστημα. Διευρύνει, λόγω της αγάπης του για τη βυζαντινή μουσική, τις μελωδικές γραμμές, πάνω στις οποίες γράφει και κινείται και κατορθώνει να συστηματοποιήσει τη χρήση των τετραχόρδων με τη χρήση αρκετά ασυνήθιστων διαστημάτων. Έχει ήδη εξερευνήσει άλλες παραμέτρους, μέχρι να οριοθετήσει έναν χαρακτήρα αναγνωρίσιμο, που να δικαιολογεί την αυθεντικότητα της γραφής, «η σοφία του παρελθόντος βοηθά στη διείσδυση καινούργιων ιδεών που προάγουν μια ανοιχτή μουσική σκέψη», επισημαίνει ο Μιχάλης Αδάμης.¹⁵²

Το έργο του Τερζάκη μπορεί να διαιρεθεί έως σήμερα σε τρεις φάσεις:

1. 1968-1975: Οι μελωδικές γραμμές κινούνται σε στενό τονικό χώρο και αποτελούνται από πλήθος μικροδιαστημάτων. Την τεχνική αυτή ονόμασε ο Τερζάκης «μικρομέλος».
2. 1975-1984: Το πλαίσιο των μελωδικών γραμμών γίνεται ευρύτερο και συστηματοποιείται η χρησιμοποίηση των γενών.
3. 1985-1992: Βάση της μελοποιΐας γίνονται τα τετράχορδα με αρκετά ασυνήθιστους συνδυασμούς των διαστημάτων.

Η εκτέλεση του κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα πραγματοποιήθηκε για πρώτη φορά τον Οκτώβριο του 1993 στη Λιουμπλιάνα, από τη Συμφωνική Ορχήστρα της Σλοβενίας Rundfunks, με σολίστ τον Saschko Gawriloff. Το έργο συντέθηκε στο Καστρί, στις 13 Αυγούστου του 1986. Αποτελείται από τρία μέρη και εκδόθηκε το 1987, από τις εκδόσεις Gravis-Bad Schwalbach EG 144.

Σύσταση ορχήστρας: 4 ξύλινα, 4 χάλκινα πνευστά, κρουστά (μαρίμπα), έγχορδα.

¹⁵² Μιχάλης Αδάμης για τον Δ. Τερζάκη: «Λίγα λόγια για τον παλιόφιλο, λόγω των 60ών γενεθλίων του», Dimitri Terzakis, “Dr.Costis Ailianos”, στο: Wilfried Brennecke (επιμ.), *Gaben und Grusse der Freunde: Festschrift Dimitri Terzakis, zum 60 Geburtstag*, Verlag Dohr, Bergheim 2001, σ. 18-19.

2.3.9. ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ¹⁵³

Το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα συνετέθη στην Αθήνα, στις 29.8.92 και αποτελείται από τρία μέρη: Allegro moderato, adagio, allegro.

Σύσταση ορχήστρας: 2 φλάουτα, πίκολο, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε σιb, 2 φαγκότα, 2 κόρνα σε φα, 2 τρομπέτες σε ντο, τύμπανα, τρίγωνο, έγχορδα.

2.3.10. ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΑΡΟΥΣΟΣ

Ανήκει στη νεότερη γενιά Ελλήνων συνθετών. Έχει συνθέσει ένα κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, σε τονικό ύφος και τριμερή μορφή. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά σε μια συναυλία προς τιμήν του οικουμενικού Πατριάρχη Βαρθολομαίου το 2007 για τις θρησκευτικές ελευθερίες, σε συνεργασία με την ελληνική παροικία της Νέας Υόρκης. Σολίστ ήταν ο Leo Adamov και μαέστρος ο Grand Gilman με την Συμφωνική Ορχήστρα της Astoria.

Στην Ελλάδα, το κοντσέρτο αυτό παρουσιάστηκε από τη διάσημη βιολονίστα Έφη Χριστοδούλου.¹⁵⁴ Η παράσταση δόθηκε στην αίθουσα εκδηλώσεων «Παρνασσός», υπό τη διεύθυνση του Ελευθέριου Κακλάνη, τα έτη 2013-2014. Το 2015 το έργο ηχογραφήθηκε από ζωντανή εκτέλεση στο στούντιο Ε του Τρίτου Προγράμματος και μεταδόθηκε απευθείας από το κανάλι «Attica».

Σύσταση ορχήστρας: Φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο (σιb), κόρνα, έγχορδα.

¹⁵³ Ο Γεράσιμος Πυλαρινός γεννήθηκε στο Ληξούρι της Κεφαλονιάς το 1949 και σπούδασε στο Ωδείο Αθηνών. Κατόπιν, παρακολούθησε σειρά μαθημάτων σύνθεσης και ερμηνείας σύγχρονης μουσικής από τους Γερμανούς καθηγητές Siegfried Behrend & Bunther Becker. Έχει γράψει μουσική για το θέατρο και τον κινηματογράφο. Αντιπροσωπευτικό δείγμα των συνθέσεών του αποτελούν τα εξής έργα: Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα (1992), συμφωνία εγχόρδων, συμφωνική καντάτα «Ρέκ-βιεμ», κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 1 & 2 κ.ά. Τα περισσότερα έργα του έχουν παιχθεί στην Ελλάδα και το εξωτερικό από ονομαστές ορχήστρες, όπως π.χ. από την Συμφωνική Ορχήστρα της Βουλγαρίας, την Ορχήστρα της ΕΡΤ, το Κουαρτέτο Όπερας κ.ά.

¹⁵⁴ Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από το αρχείο του ιδίου του συνθέτη.

Κριτική 30/1/2015¹⁵⁵

*«Η διεθνούς φήμης βιολονίστα Έφη Χριστοδούλου
ερμήνευσε το κοντσέρτο για βιολί του Παναγιώτη Καρούσου
στο τρίτο πρόγραμμα της NEPIT».*

Την Τετάρτη 28 Ιανουαρίου ηχογραφήθηκαν έργα του Ελληνοκαναδού συνθέτη Παναγιώτη Καρούσου στο Τρίτο Πρόγραμμα της NEPIT για την εκπομπή «Lunch Time Live Concert» 13.00-15.00/90.9 FM Live του Χρίστου Παπαγεωργίου.

... την ελληνική ορχήστρα διεύθυνε ο μεγάλος αρχιμουσικός της Συμφωνικής Ορχήστρας του Δήμου Αθηναίων Ελευθέριος Κακλάνης. Η πανέμορφη βιολονίστα Έφη Χριστοδούλου, πρώτο βιολί της Συμφωνικής Ορχήστρας της πόλης των Αθηναίων με καριέρα στην Ευρώπη, και ιδιαίτερα στο Λονδίνο όπου έχει ηχογραφήσει έργα μεγάλων κλασικών και μοντέρνων συνθετών, ερμήνευσε με όλη της τη δεξιοτεχνία το α' μέρος από το εξαιρετικό κοντσέρτο για βιολί του Παναγιώτη Καρούσου.

2.3.11. ΣΙΜΟΣ ΠΑΠΑΝΑΣ¹⁵⁶

Το έργο ξεκίνησε να γράφεται το 2007, που ήταν χρονιά Elgar, σαν αφιέρωμα στα 150 χρόνια από τη γέννηση του συνθέτη. Παρότι δεν ολοκληρώθηκε πριν τον Ιανουάριο του 2009, υπάρχουν κάποιες αναφορές στο κοντσέρτο του Elgar για βιολί (ειδικά στο αρχικό θέμα και στην cadenza του γ' μέρους¹⁵⁷). Το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα έχει εκτελεστεί και το 2009, αλλά και το 2011 από την ΚΟΘ, με σολίστ τον Σ. Παπάνα και μαέστρο τον Richard Studt. Πρόκειται για πολυτονικό έργο, ως προς την

¹⁵⁵ Karousos Art Critics, Internet

¹⁵⁶ Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1979 και ανήκει στη γενιά των νεότερων συνθετών. Ξεκίνησε τις σπουδές του στη μουσική στο Νέο Ωδείο Θεσσαλονίκης, και τις ολοκλήρωσε στα πανεπιστήμια του Oberlin και Yale των Η.Π.Α. Καθηγητές του υπήρξαν οι: Αρναουδον, Στ. Καφαντάρης, T. Gabora, E. Friedman (βιολί), M. Mc Donald (μπαρόκ βιολί) και Χρήστος Σαμαράς (θεωρητικά/σύνθεση). Έχει συνθέσει έργα και καντέντσες για βιολί, έργα μουσικής δωματίου και μουσική για θέατρο. Έργα του έχουν παιχθεί στην Ευρώπη και την Αμερική από σημαίνοντες καλλιτέχνες. Από το 2003, είναι μόνιμος εξάρχων της Κ.Ο.Θ. Έχει συνεργασθεί ως σολίστ, με διάσημες ορχήστρες του εξωτερικού όπως τη Louisiana Sinfonietta, τους American Bach Soloists, την ορχήστρα του Debrecen, κ.ά. Βραβεύθηκε με το Α' βραβείο στο διαγωνισμό μπαρόκ βιολιού των American Bach Soloists, με τα βραβεία Kaufmann και Orr (στο βιολί και τα μαθηματικά αντίστοιχα) κ.ά.

¹⁵⁷ Τσαπανίδου Αναστασία, *Έργα Νεοελλήνων συνθετών στο ρεπερτόριο της ΚΟΘ*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας), Θεσ/κη 2016, σ.140.

γραφή και τριμερές (1. Andantino, non troppo, 2. Canzonetta: un poco adagio, 3. Cadenza accompagnata e finale), με τα μέρη να εκτελούνται χωρίς διακοπή (attaca).¹⁵⁸ Δομημένο σε χαλαρή φόρμα σονάτας, με τη διαφορά πως, αντί για tutti ορχήστρας, το έργο ξεκινά με μια cadenza του βιολιού στην οποία παρατίθεται όλο το θεματικό υλικό του κοντσέρτου. Διάρκεια: περίπου 30.41 λεπτά. Σύσταση ορχήστρας: 1 άλτο φλάουτο, 1 αγγλικό κόρνο, 1 κλαρινέτο σε λα, 1 κόρνο, άρπα, τσελέστα, τσέμπαλο, 6 τύμπανα, 1 ταμ-ταμ και έγχορδα.

Κριτικές για το κοντσέρτο για βιολί

1. Η «Κρύπτη» λειτούργησε εξαιρετικά ως προανάκρουσμα του κοντσέρτου για βιολί του Σίμου Παπάνα (1979), που ακολούθησε ερμηνευμένο, στη δεύτερη αυτή εν Αθήναις αναβίωση του, από εν τω μεταξύ 40χρονο ομότεχνο και συνάδελφο του συνθέτη στην ΚΟΘ και όχι μόνο, Αντώνη Σουσάμογλου.

Αποτελεί κοινή διαπίστωση ότι άθλο για συμφωνικό έργο της εποχής μας και δι της μεγάλης φόρμας όπως αυτό, δεν αποτελεί η πρώτη, αλλά η δεύτερη παρουσίασή του. Ως παρόντες στην επιτυχή παγκόσμια πρεμιέρα στον ίδιο αυτό χώρο (Ελληνικές Μουσικές Γιορτές, 27 Μαρτίου 2009), τότε με τον συνθέτη ως σολίστ και τον Βύρωνα Φιδετζή στο πόντιο της ΚΟΑ, διαβεβαιώνουμε ότι απολαύσαμε μίαν έτι πληρέστερης κατανόησης ερμηνεία, χάρη στη δεξιοτεχνική και ερμηνευτική αφοσίωση του Σουσάμογλου στην παρτιτούρα ενός μουσικού ανέκαθεν σεμνού...Πρόκειται για σύνθεση που ενσωματώνει ανενδοίαστα επιρροές (Κορνγκολντ!), εμφανείς-ενδεικτικά-στον αφειδώλευτο λυρισμό της γραφής αμέσως μετά την αιρετικά τοποθετημένη cadenza του α' μέρους.

Ήδη κατά την πρώτη αθηναϊκή παρουσίαση του είχαμε χαιρετίσει το κοντσέρτο ως σημαντική προσθήκη στο σχετικό διεθνές ρεπερτόριο. Η γραφή δεν διστάζει να τέρψει, αλλά τιμά την αισθητική και τη νοημοσύνη του απαιτητικού φιλόμουσου διεκδικώντας κορυφώσεις ανατριχιαστικής ατμοσφαιρικότητας, όπως πχ. στον διάλογο του βιολιού με το τσέμπαλο. Παρά τον επεισοδιακό χαρακτήρα της σύνθεσης, η τριμερής φόρμα του κοντσέρτου είναι σφιχτά και εμπειρότεχνα δο-

¹⁵⁸ Από γραπτή συνομιλία με τον συνθέτη και σύμφωνα με τις σημειώσεις του.

μημένη, ώστε να συμπαρασύρει τον ακροατή σε μουσική αφήγηση έντονων μεταπτώσεων, που όμως προκύπτουν εύλογα και ενίοτε μαγικά, όπως συμβαίνει αίφνης στο β' μέρος με τη μεθυστική εκτόνωση του ηχηρού διαλόγου με τα κρουστά¹⁵⁹.

2. «Ο Σίμος Παπάνας με το κοντσέρτο του για βιολί, δείχνει ότι μπορεί στο άκουσμα να είναι *avant-garde*, αλλά η βάση της δημιουργίας του είναι χτισμένη πάνω στην παραδοσιακή αρμονία και μελωδία. Εξερευνά μέσα από το όργανο τις νέες τεχνικές σύνθεσης. Σκοπός του είναι με τη μουσική του να περιγράψει τη διάθεση ή τη διάθεση της μετατροπής¹⁶⁰.
3. Το κοντσέρτο είναι ένα πάντρεμα του βυζαντινού πολιτισμού με το Αιγαίο, συγχώνευση της μουσικής *avant-garde* και τονικών χαρακτηριστικών. Φαίνεται ο ρεαλισμός και ο εξπρεσιονισμός όσον αφορά στη μουσική αισθητική¹⁶¹.
4. Το «Κοντσέρτο για βιολί», (3 μέρη χωρίς διακοπή) είναι από τα σπανιότατα εκείνα έργα που λαχταράς να ξανακούσεις ολόκληρο, μόλις σβήσει η τελευταία νότα. Το solo βιολί πλαισιώνουν κυρίως τα έγχορδα. Από τα πνευστά και τα λοιπά όργανα της ορχήστρας, μεταχειρίζεται μόνο φλάουτο άλτο, αγγλικό κόρνο, 2 κλαρινέτα, άρπα, τσελέστα, κρουστά. Το έργο, κατάθεση ψυχής, σε ιδίωμα μεταξύ διηυρυμένης τονικότητας και ατονικότητας, αρχίζει με εκτενή *cadenza solo* βιολιού και εκτυλίσσεται σε μεγαλειώδες συμφωνικό ποίημα-εξομολόγηση, με εκπληκτική μελωδική ένταση σε μεγάλες φράσεις. Από το α' μέρος προλάβουμε (τόσο το άκουσμα μας είχε συνεπάρει) να σημειώσουμε τις απόκοσμες διαφωνίες της τσελέστας και ένα ωραιότατο solo αγγλικού κόρνου σε κλίμακα κατά τόνους. Το φινάλε (;) αρχίζει με δραματικότατο «ρολλισμό» τυμπάνων σε φορτίσιμο, ενώ η κατά τόνους κλίμακα, αναδεικνύεται δομικό στοιχείο του έργου». Άναυδους μας άφησε η ολοφάνερη μέχρι ταυτίσεως αγάπη του Lagievits για το έργο: ανέδειξε πλήθος λεπτομερειών που πέρασαν απαρατήρητες στην α' ακρόαση. Στα λιγοστά πνευστά υπήρχε και κόρνο ενώ τα τύμπανα είχαν και εκείνα τη μεγάλη *cadenza* τους. Τολμούμε να πούμε πως η δεύτερη εντός 7ετίας ακρόαση του έργου, το κατατάσσει στα αριστουργήματα Έντεχνης Ελληνικής Μουσικής δύο

¹⁵⁹ Κυριάκος Π. Λουκάκος, «Παπάνας εκ δευτέρου από την ΚΟΑ», Αναδημοσίευση από Εφημ. Αυγή της Κυριακής 3.7.2016.

¹⁶⁰ Jiang Jimbo, «Όχι στην παραλία, αλλά να ακούσετε μουσική στον ωκεανό», Reporter:Chen Xing. 26.4.2016.

¹⁶¹ Minsheng, «Επαινος στον Ωκεανό!», Εφημ. Καθημερινή 25.4.2016.

αιώνων. Επτά χρόνια κάμαμε να το ξανακούσουμε. Τέτοιου είδους στατιστικά στοιχεία έχουν άραγε απασχολήσει ποτέ μουσικολόγους μας, έχουν ποτέ αρθρώσει έναν λόγο για το οργανωμένο εξοβελισμό της Έντεχνης Ελληνικής Μουσικής από τη μουσική μας ζωή ή η όποια του «έρευνα» τους κάνει πιο αόρατους και από τα ισχυρότερα τηλεσκόπια στην ιπταμένη νήσο Λαπούτα των κατά *Σουΐφτ Τασιδιών του Γκάλλιβερ* (1726) όπου προφανώς κρυπτοκατοικούν;¹⁶²

¹⁶² Γιώργος Λεωτσάκος, «Αρχιμουσικός Ούρος Λάγιοβιτς, σολίστ Αντώνης Σουσάμογλου (βιολί) = ιδεώδης ΚΟΑ ως πρόγραμμα και ερμηνείες!», *Critic's Point* 16/2016. (Εφ. Εξπρές, έτος 47ο, αρ. φύλλου 13.811, Αθήνα, 9.5.2009, σ. 45)

3. ΕΠΙΛΟΓΟΣ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Με την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής γίνεται μια απόπειρα αποτίμησης του έργου που αφήνει κάθε συνθέτης στην ελληνική μουσική, καθώς διερευνώνται τα κοντσέρτα για βιολί και ορχήστρα που καλύπτουν το χρονικό διάστημα ενός σχεδόν αιώνα [από το 1938 με τα κοντσέρτα των Σκαλκώτα και Δέλλα, μέχρι τον 21ο αιώνα με το κοντσέρτο του Ζάννα (2016)].

Ξεκινώντας από την περίοδο της Εθνικής Σχολής, παρατηρούμε την έντονη επιρροή από τη δυτική μουσική και τις εθνικές σχολές άλλων χωρών με σκοπό τη δημιουργία μιας ελληνικής μουσικής φιλολογίας βασισμένης στα πρότυπα αυτά.

Η χρήση δημοτικών μελωδιών, τροπικής αρμονίας και χορευτικών ρυθμών (7/8, 5/8, 5/4, 9/8...) σε συνδυασμό με τη χρήση των παγιωμένων δυτικών κλασικών μορφών

(φόρμα σονάτα, lied, κλπ.), διαμορφώνουν το πλαίσιο πάνω στο οποίο οι Έλληνες συνθέτες θα αναδείξουν το ταλέντο τους, θα προωθήσουν τη μουσική (καλλιεργώντας ένα κοινό που θα ακούσει και θα κρίνει τα μουσικά δρώμενα της εποχής), θα βοηθήσουν τους Έλληνες εκτελεστές οργάνων να προβάλλουν το όργάνό τους (στην προκειμένη περίπτωση διαφαίνεται η υπεροχή του βιολιού έναντι των άλλων οργάνων της ορχήστρας) και θα οδηγήσουν την ελληνική μουσική σε άλλα μονοπάτια.

Δεν είναι λίγοι οι συνθέτες που ασχολούνται με τη σύνθεση του κοντσέρτου για βιολί (αναφορικά: Νεζερίτης, Καλομοίρης, Ζώρας, Πετρίδης, Πονηρίδης), χωρίς να πειραματίζονται ιδιαίτερα σε θέματα μορφής και εσωτερικής διάρθρωσης. Όλοι ακολουθούν το πρότυπο του κλασικού τριμερούς κοντσέρτου, (συνήθως με, α' μέρος γρήγορο σε μορφή σονάτας, β' μέρος αργό σε μορφή lied, γ' μέρος πάλι γρήγορο σε μορφή σονάτας).

Συγκεκριμένα, ο Νεζερίτης (1942-43) μας δίνει ένα κοντσέρτο τονικό, με άκουσμα που μας παραπέμπει στον ρομαντισμό με το μέρος του βιολιού να είναι αρκετά δεξιοτεχνικό με λυρικό πνεύμα. Ο Καλομοίρης (1955) και ο Ζώρας (1969) συνδυάζουν τις ελληνότροπες μελωδίες με τη λεπτή επεξεργασία των ηχοχρωμάτων. Συνοχή, αυστηρή δομή και αντιστικτική ύφανση είναι οι βασικές αρχές που διέπουν τα έργα αυτά. Πετρίδης (1966-72) και Πονηρίδης (1969) χρησιμοποιούν μελισματικές μελωδίες από μικροδιαστήματα, ο πρώτος βασισμένος στους μεσαιωνικούς τρόπους ενώ ο δεύτερος, με ξεκάθαρη επιρροή από τη βυζαντινή μουσική.

Κατά τις δεκαετίες του '60-70 και ύστερα, η μουσική γρήγορα αλλάζει χαρακτήρα, καθώς οι συνθέτες επηρεαζόμενοι από την πορεία των Ευρωπαίων συνθετών και την εμφάνιση της ατονικότητας, του δωδεκαφθογγισμού, του αλεατορισμού και των άλλων μουσικών ρευμάτων, αφουγκράζονται αμέσως τις εξελίξεις αυτές και προσανατολίζονται σε πειραματισμούς όσον αφορά στο ηχόχρωμα, τη δυναμική, τις εναλλαγές του ρυθμού (μετρικές ενδείξεις-tempo), τη δομή της σύνθεσης, την ενορχήστρωση και τις τεχνικές του οργάνου (τεχνικές εκλεπτυσμένες που δεν απαιτούνται μόνο από τον σολίστα, αλλά και από τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας).

Πρωτοπόρος στην Ελλάδα ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί στο κοντσέρτο του το δωδεκάφθογγο σύστημα γραφής με παράθεση πολλών σειρών σε κάθε μορφή (ανάδρομες, καρκινικές, θραύσματα σειρών, συνδυασμούς, κλπ.). Πυκνογραμμένο έργο με συμπύκνωση ιδεών και τριμερές, κατά τα κλασικά πρότυπα.

Ο Δραγατάκης (1969) συνθέτει το διμερές κοντσέρτο του για βιολί και ορχήστρα, χωρίς να ακολουθεί κάποια κλασική παγιωμένη μορφή. Συνδυάζει τους ήχους της ηπειρώτικης παράδοσης του τόπου του με τις αλλοιωμένες συγχορδίες, αποσπασμένες από τα τονικά πλαίσια και αναδιαμορφωμένες σε συμπαγές μείγμα με πρωτότυπο ηχητικό αποτέλεσμα, φτιάχνοντας μουσική που αγγίζει τον απλό ακροατή ταξιδεύοντάς τον στη φύση, αλλά και την ανθρώπινη ψυχοσύνθεση (μοιρολόι, κελαηδίσματα πουλιών). Αυτοδίδακτος σε ζητήματα συνθετικών τεχνικών, αντιμετωπίζει με προσοχή τα διεθνή καλλιτεχνικά ρεύματα, φιλτράροντας και επιλέγοντας το μουσικό υλικό που χρησιμοποιεί.

Ακολουθούν συνθέτες όπως ο Παπαϊωάννου (1971), που αποδεσμεύεται από κάθε πρότυπο γράφοντας κοντσέρτο σε έξι μέρη, ο Σισιλιάνος (1987), ο οποίος συνδυάζει την απόλυτη καθαρότητα έκφρασης και αισθητικής, ο Ξενάκης (1991), με τη ρήξη σε θέματα υφής, αρμονίας και ενορχήστρωσης, ο Αστρινίδης (1921), ο Θέμελης (1931), ο Χαλιάσας (1920), ο Μακρής (1930), ο Γιαννάτος (1929), κ.α.

Περνώντας τώρα στη σύγχρονη γενιά Ελλήνων συνθετών, συναντά κανείς πλήθος μουσικών που θέλουν να ξεχωρίσουν μέσα από το έργο τους. Ξεκινώντας από τον εκπρόσωπο αυτής της γενιάς Θόδωρο Αντωνίου, παρατηρούμε έναν εξελισσόμενο συνθέτη από το πρώτο του κοντσέρτο (1965), μέχρι το τελευταίο του (1995). Ο Σαμαράς (1994), αποφεύγει να γράφει σύμφωνα με μια καθορισμένη τυπική μορφή, αλλά διαρθρώνει εσωτερικά το έργο του σε υποενότητες βάσει των ρυθμικών και μετρικών μεταβολών. Κινείται κυρίως στα όρια τονικότητας και ατονικότητας.

Στον Κωνσταντινίδη (1994) αντίθετα, το άκουσμα που τελικά έχουμε θυμίζει περισσότερο νεοκλασικό έργο, καθώς υπερισχύει η συμμετρία, η τάξη και η αυστηρότητα τόσο από συναισθηματική σκοπιά όσο και από άποψη δομής και περιεχομένου. Χρησιμοποιούνται απλοί ρυθμοί και επαναλαμβανόμενα θέματα και μοτίβα (που αποτελούν συνδετικό κρίκο ανάμεσα στα μέρη του κοντσέρτου).

Για το κοντσέρτο του Τσοντάκη (2003) έχουμε να συνοψίσουμε τα εξής: είναι τετραμερές, κλασικής μορφής με το βάρος να δίνεται στη συχνή εναλλαγή των ηχοχρωμάτων και στην έκφραση μέσα από ειδικούς προσδιοριστικούς χαρακτηρισμούς. Οι μελωδικές γραμμές του έργου συντίθενται από ποικιλία ρυθμικών σχημάτων και δυναμικής, ενώ οι μεταμοντέρνες επιρροές είναι εμφανείς.

Ο Τσαλαχούρης (2007) προσπαθεί μέσα από την ενορχήστρωση και την αντικατάσταση της ορχήστρας από γυναικεία χορωδία να πρωτοτυπήσει. Αποφεύγοντας να τηρήσει μια συγκεκριμένη κλασική δομή σε κάθε μέρος, δημιουργεί το κατάλληλο πλαίσιο σύμφωνα με το οποίο κινούνται και εξελίσσονται τα γεγονότα. Τελευταίος στην ανάλυση ο Ζάννας (2016), ο οποίος, χωρίς να χρησιμοποιεί εξεζητημένες τεχνικές, γράφει πολυτονικά, με ιδιαίτερη προτίμηση στα σύνολα εγχόρδων.

Ανακεφαλαιώνοντας, οφείλουμε να σημειώσουμε ότι η συνεισφορά όλων αυτών των συνθετών στην ελληνική μουσική και την εξέλιξη της μορφής του κοντσέρτου, είναι ανεκτίμητη. Αυτό φαίνεται σε όλες τις μουσικές παραμέτρους, δηλαδή τη μουσική γλώσσα, τη μορφή και την ενορχήστρωση που ακολουθείται. Συγκριτικά εξετάζοντας τα αναλυμένα έργα, παρατηρούμε την πορεία από την τονικότητα-τροπικότητα των συνθετών της Εθνικής Σχολής, στη διευρυμένη τονικότητα και τον δωδεκαφθογγισμό των πρωτοπόρων συνθετών, καταλήγοντας στις νέες τονικότητες αλλά και επιστροφή στην τονικότητα από μερικούς της νεότερης γενιάς. Όσον αφορά στη μορφή και στην ενορχήστρωση, οι συνθέτες διαφοροποιούνται με γνώμονα το προσωπικό καλλιτεχνικό αισθητήριο αλλά και επηρεαζόμενοι από τις διεθνείς τάσεις της εποχής. Έτσι, άλλοι προτιμούν τις κλασικές μορφές (σονάτα, lied, κλπ.) και άλλοι πρωτοτυπούν. Παρατηρώντας τώρα την κάθε ενορχήστρωση, συμπεραίνουμε ότι δεν λείπει η ποικιλία ιδεών και πειραματισμών που αφορούν κυρίως το ηχόχρωμα (από την πλήρη ορχήστρα, στην ορχήστρα με ενισχυμένη την παρουσία κρουστών, στην «αφαιρετική» ορχήστρα εγχόρδων ή ακόμη και την αντικατάσταση της ορχήστρας από χορωδία).

Τα 11 κοντσέρτα που αναλύονται εδώ διεξοδικά, αποτελούν ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της εξελικτικής πορείας της ελληνικής μουσικής δημιουργίας στα χρονικά πλαίσια ενός σχεδόν αιώνα. Μέσα από αυτή τη διδακτορική διατριβή επιδιώκεται η ανάδειξη των Ελλήνων συνθετών, που έγραψαν έργα τα οποία δεν έχουν σε τίποτα να ζηλέψουν από τα αντίστοιχα ευρωπαϊκά.

4. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Βιβλία-Άρθρα

α) Ελληνόγλωσσα

- Αλεξάκη Ευγενία, *Συνεργασία τεχνών: Το πολύτεχνο όραμα του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου*, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Αθήνα 2015.
- Βρόντος Χάρης, *Για τον Νίκο Σκαλκώτα*, Νεφέλη, Αθήνα 1999.
- Γαϊτάνος Κωστής, *Η ιστορία της ελληνικής μουσικής από την αρχαιότητα έως και σήμερα* (επιμ. Σταθόπουλος Μιχάλης), τόμος Α΄, Φ. Νάκας, Αθήνα 2012.
- Δανασσής-Αφεντάκης Αντώνης, *Ίων Ζώτος «Για τον Παπαϊωάννου»*, 11 Πα-ρα-κείμενα, Ευθύνη, Αθήνα 2000.
- Δεμερτζής Κωστής, «Νίκος Σκαλκώτας: Μια επετειακή προσωπογραφία», στο: Χάρης Βρόντος (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Ν. Σκαλκώτα- Μουσικές στο κατώφλι του 21ου αιώνα*, MMA, Αθήνα 1999-2000.
- Δούνιας Μίνως, *Μουσικοκριτικά - Εκλογή από το κριτικό έργο του* (επιμ. Γ.Ν. Πολίτη), Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα (Κεραμεικός) 1963.
- Ζερβός Γιώργος, α) «Μουσικά ιδιώματα και αισθητικές κατευθύνσεις στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα» στο: Χάρης Βρόντος (επιμ.), *Νίκος Σκαλκώτας - Ένας Έλληνας Ευρωπαίος (Nikos Skalkottas - A Greek European*, μτφρ. Ιρένε Μαραντί), Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008.
β) *Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση*, Παπαρηγορίου- Νάκας, Αθήνα 2016.
γ) *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20ου αιώνα*, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2001.
- Ζώτος Ίων, *Από το Baroque στον Κλασικισμό - Η μουσική κατά την Πρώιμη Κλασική Περίοδο*, Πανεπιστημιακή Έκδοση (ΕΚΠΑ) Αθήνα 2004.
- Θεοδωρίδου Πολυξένη, *Η μουσική δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ως το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα - Ιστορική/αναλυτική μελέτη και κριτική έκδοση*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2014.

- Θεοδοωροπούλου Σ. Αύρα, «Σύγχρονοι Έλληνες Μουσικοί – Γιάννης Παπαϊωάννου» (Αγγλοελληνική Επιθεώρηση 1947-48/Τέχνη Λογοτεχνία-Επιστήμη), *Καθημερινή Ζωή* τόμος Γ', Μάιος 1947.
- Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου/Απομνημονεύματα 1883-1908*, Νεφέλη, Αθήνα 1988.
- Καλοπανά Μαγδαληνή, α) «Αφιέρωμα στον Δημήτρη Δραγατάκη», *Πολυφωνία*, τεύχος 1, Φθινόπωρο 2002.
β) *Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2008.
- Κεσσίδης Χ. Θεοχάρης (γενική επιμέλεια), *Ονομαστοί Έλληνες στις χώρες της πρώην Σοβιετικής Ένωσης τον 20ο αιώνα - Η συμβολή τους στην κοινωνική ζωή* (βιο-βιβλιογραφικός κατάλογος), Αδελφοί Κυριακίδη Α.Ε., Θεσσαλονίκη 1999.
- Κοντώση Σοφία, *Λεωνίδας Ζώρας (1905-1987) - Θεματικός Κατάλογος Έργων*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2009.
- Λάβδας Κ. Αντώνης, «Δύο σημαντικά ελληνικά έργα», Εφημερίδα «Καθημερινή» 20.4.1989.
- Λεούση Λίντα, *Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής 2000 π.Χ.-2000 μ.Χ.*, Άγκυρα, Αθήνα 2003.
- Λυπουρλής Δημήτρης, *Αρχαία ελληνική μετρική*, Παρατηρητής, Αθήνα 2007.
- Μαλλιάρης Νίκος, Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη, Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 1 Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2001.
- Μονεμβασίτης Β. Γιώργος, «Ελληνική μουσική και όχι μόνο», Εφημερίδα «Ελευθεροτυπία» 26.4.1989.
- Μόσχου Μ. Μαρία, *Ο Μανώλης Καλομοίρης ως μουσικοκριτικός*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2014.
- Ντούρου Μαρία, *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: Το συνθετικό του έργο κατά την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2008.
- Κυριαζάκου Βάσω (επιμ.), *Παπαϊωάννου Α. Γιάννης / Ο συνθέτης-Ο δάσκαλος: Αναζήτηση και Προτοπορία*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2004.
- «Το δελτίο Κριτικής Δισκογραφίας», *Μετρονόμος*, Αθήνα-Ιανουάριος 1984.

- Μεράκου Στεφανία (επιμ.), *Σισιλιάνος Γιώργος 1920-2005*, Επετειακό αφιέρωμα, Σύλλογος/Οι Φίλοι της Μουσικής, Αθήνα 2016.
- Ξενάκης Ιάννης, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής (μτφρ.Τίνα Πλυτά-μουσικολογική επιμέλεια Μάκης Σολωμός)*, Ψυχογιός Αθήνα 2001.
- Παπαϊωάννου Γ. Γιάννης, α) «*Νίκος Σκαλκώτας 1904-1949*» : Μια προσπάθεια διείσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του/*Βίος-Ικανότητες-Έργο*, τόμος Α΄, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 1997.
β) *Η εικοσαετηρίδα του Νίκου Σκαλκώτα*, Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών, ανάτυπον εκ του ΙΕ/1969 Τόμου του «Αρχείου Ευβοϊκών μελετών», Χαλκίδα 1969.
γ) *Σκαλκώτας Νίκος, (Χαλκίδα 1904-Αθήνα 1945) - Η ζωή και το έργο του*, Φωτογραφικό λεύκωμα/ Χαλκίδα Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Εύβοιας, Χαλκίδα 2004.
- Παπαρηγόπουλος Κώστας, *Δυτική και Ανατολική προσέγγιση του τυχαίου στη μουσική των Ιάννη Ξενάκη και John Cage στις δεκαετίες 1950-1960*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2008.
- Παππά Β. Βασιλική-Παππάς Β. Νίκος, *Νίκος Ασρινίδης - Ανατολίζοντες Γλυκασμοί*, Ιδιωτική έκδοση, Θεσσαλονίκη 2010.
- Πετρίδης Πέτρος, «Η ελληνική μουσική, ποια η μέθοδος»; *Μουσικολογία*, τεύχος 7-8, Αθήνα 1990 (αναδημοσίευση).
- Ρωμανού Καίτη, *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα 2000.
- Ταμβάκος Θωμάς,α) «Σώτος Βασιλειάδης», *Πολυφωνία*, τεύχος 74, Κουκούτσι, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2016.
β) *Έλληνες Δημιουργοί: Δημήτρης Δραγατάκης, Νέοι Αγώνες Ηπείρου, 12 Απρίλη 1994*, τόμος Α', 2η Έκδοση Πνευματικό Κέντρο Ιωαννινών, Ιωάννινα 1995.
- Τρικούπης Αθανάσιος, *Ανδρέας Νεζερίτης (1897-1980): Η ζωή και το έργο του*, Διδακτορική Διατριβή, ΑΠΘ, Θεσ/κη 2008.
- Τσακαλίδης Στυλιανός, α) *Μελετώντας βιολί*, University Studio Press, Θεσ/κη 2014.
β) *Μια σύγχρονη διαδικασία της πρακτικής της εκτέλεσης και η εφαρμογή της στο κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα του Δημήτρη Δραγατάκη*, Διδακτορική Δια-

τριβή, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας), Θεσ/κη 2012.

- Τσανάκας Χρήστος, *Iannis Xenakis: Η μουσική των άστρων*, Futura, Αθήνα 2001.
- Τσαπανίδου Αναστασία, *Έργα Νεοελλήνων συνθετών στο ρεπερτόριο της ΚΟΘ*, Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας), Θεσ/κη 2016.
- Τσέλικα Βαλεντίνη (επιμ.), *Σισιλιάνος Γιώργος - Ο συνθέτης στην πρωτοπορία της σύγχρονης μουσικής*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2007¹⁶³.
- Τσέτσος Μάρκος, *Νεοελληνική μουσική - Δοκίμια ιδεολογικής και θεσμικής κριτικής*, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2013.
- Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ολυμπία, α) *Η Εθνική Σχολή Μουσικής-Προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990.
β) «Ιδεολογία και αισθητική δημιουργία στο έργο του Μανώλη Καλομοίρη με παράδειγμα το Δαχτυλίδι της μάνας», στο: Καλομοίρη Χαρά (επιμ.), *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική-Κείμενα από και για τον Καλομοίρη*, Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», Σάμος 1997.
- Χατζηνίκος Γιώργος, *Νίκος Σκαλκώτας: Μια ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας*, Νεφέλη, Αθήνα 2006.
- Χριστοπούλου Βάλια, α) «In memoriam, εις μνήμην Γ. Σισιλιάνου 1920-2005», *Πολυφωνία*, τεύχος 6, Κουλτούρα, Άνοιξη 2005.
β) «Μοντερνισμός & μεταμοντερνισμός στο έργο του Γ. Σισιλιάνου», Εισήγηση στο 8ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας με τίτλο: *Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις*, ΜΜΑ 25-27 Νοεμβρίου 2016.
γ) *Γιώργος Σισιλιάνος «Ζωή και έργο»*, Διδακτορική Διατριβή, ΤΜΣ (ΕΚΠΑ), Αθήνα 2009.

¹⁶³ Η παρούσα έκδοση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της Έκθεσης «Γιώργος Σισιλιάνος 1920-2005, ο συνθέτης στην πρωτοπορία της σύγχρονης μουσικής», η οποία οργανώθηκε στο Μουσείο Μπενάκη 12-15 Απριλίου 2007.

β) Ξενόγλωσσα

- Dounias Minos, «*Poniridy Georg*», *Die Music in Geschichte und Gegenwart*, Barenreiter-Verlag, Kassel 1989.
- Harley James, *Xenakis, His life in music*, Routledge, United Kingdom 2004.
- Jaklitsch Nina-Maria, «Μανώλης Καλομοίρης, Νίκος Σκαλκώτας, Χαρίλαος Περπέσσας: Έλληνες μουσουργοί του 20ου αιώνα μεταξύ της ελληνικής παράδοσης και του δυτικού μοντερνισμού» στο: Αστέριος Αργυρίου, Κων/νος Α. Δημάδης, Αναστασία Δανάη Λαζαρίδου (επιμ.), *Ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981: Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού συνεδρίου ΝΕ Σπουδών*, τόμος Β, Βερολίνο 1999.
- Matossian Nouritza, *Iannis Xenakis (Βιογραφία του Ξενάκη)*, Salabert, Fayard - Paris 1981.
- Mantzourani Eva, α) «An introduction to Skalkotta's twelve-note compositional processes», στο: HarisVrondos (επιμ.), *Nikos Skalkottas: A Greek European*, Benaki museum, Athens 2008.
β) *The life and Twelve-note Music of Nikos Skalkottas*, Ashgate, Canterbury Christ Church University- UK 2011.
- M. L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, Παπαδήμα, Αθήνα 1999 (Τίτλος πρωτότυπου: *Ancient Greek Music*, Clarendon Press, Oxford 1994).
- Μπάλιντ'ντρας Βάργκα, *Συνομιλίες με τον Ιάννη Ξενάκη (μτφρ. Συμεωνίδου Αλέκα)*, Ποταμός, Αθήνα 2004 (Τίτλος πρωτότυπου: *Conversations with Iannis Xenakis*, Faber and Faber, London 1996).
- Piston Walter, *Orchestration*, W. W. Norton & Co., New York 1955.
- Rosen Charles, *Sonata Forms*, W. W. & Co., London 1942.
- Rimsky-Korsakov Nicolay (1844-1908), *Principles of Orchestration: With musical examples drawn from his own works*, Dover Publications Inc., New York 1964.
- Schoenberg Arnold, *Θεωρητική Αρμονία (μτφρ. Νάσος)*, Νάσος, Αθήνα 1992.
- Soegaard Steen, «Music fra det nye Graekenland», Εφημερίδα «Jullands-Posten/Morgenarisen 12.8.1995

- Sousamoglou Antonios, *An interpretational approach to the violin concerto of Nikos Skalkottas*, Διδακτορική Διατριβή, City University of London, London October 2008.
- Terzakis Dimitri, «Dr Costis Ailianos», στο: Wilfried Brennecke (επιμ.), *Gaben und Grusse der Freunde: Festschrift Dimitri Terzakis*, zum. 60 Geburtstag, Verlag Dohr, Bergheim 2001.

2) Εγκυκλοπαίδειες-Λεξικά

- Εγκυκλοπαίδεια *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, Πάπυρος, Αθήνα 1991 (συλ/κό).
- Kennedy Michael, *Λεξικό Μουσικής της Οξφόρδης* (επιμ. Τάκης Καλογερόπουλος), τόμος Γ΄, Γιαλλέλη, Αθήνα 1993.
- *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991 (συλλογικό).
- Τόλκα Ολυμπία, *Παγκόσμιο Λεξικό της μουσικής*, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1999.
- Συμεωνίδου Αλέκα, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995.
- Sadie Stanley, *The new grove dictionary of music and musicians*, Oxford University Press, Oxford 2001 (2nd edition).

3. Άλλο Αρχειακό Υλικό

α) *ΧΦΦ κοντσέρτων για βιολί και ορχήστρα - Τυπωμένες παρτιτούρες έργων.*

- Χειρόγραφη παρτιτούρα του κοντσέρτου για βιολί του Πέτρου Πετρίδη, Αρχείο της ΕΡΤ-Μουσική Βιβλιοθήκη.
- Χειρόγραφη παρτιτούρα του κοντσέρτου για βιολί και 11 ξύλινα πνευστά του Λεωνίδα Ζώρα (Αθήνα, Ιούνιος 1950), Αρχείο Λεωνίδα Ζώρα.
- Χειρόγραφη παρτιτούρα του κοντσέρτου για βιολί και γυναικεία χορωδία του Φιλίππου Τσαλαχούρη, προσωπικό αρχείο του συνθέτη.
- Παρτιτούρα του κοντσερτίνου για βιολί και ορχήστρα του Μανώλη Καλομοίρη, Σύλλογος Μανώλης Καλομοίρης.

- Χειρόγραφη παρτιτούρα του κοντσέρτου για βιολί, ορχήστρα εγχόρδων και κρουστά του Γ. Πονηρίδη (4.1.1969), Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, Αρχείο Γ. Πονηρίδη.
- Χειρόγραφη παρτιτούρα του κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα δωματίου του Χρήστου Σαμαρά, προσωπικό αρχείο του συνθέτη.
- Χειρόγραφη παρτιτούρα του κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου (Αθήνα, Οκτώβριος 1971), Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.
- Χειρόγραφη παρτιτούρα του κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα του Δημήτρη Τερζάκη (Καστρί, 13.8.1986), Αρχείο Γιώργου Δεμερτζή.
- Χειρόγραφη παρτιτούρα του κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα, έργ. 51, του Γιώργου Σισιλιάνου (Αθήνα 14.3.1987), προσωπικό αρχείο του συνθέτη.
- Χειρόγραφη παρτιτούρα του κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα του Νίκου Σκαλκώτα, Αρχείο Γ. Δεμερτζή.
- Χειρόγραφη παρτιτούρα του κοντσέρτου-φαντασία για βιολί και ορχήστρα του Ανδρέα Μακρή, Αρχείο Γ. Δεμερτζή.
- Παρτιτούρα του κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα του Δημήτρη Δραγατάκη, Βιβλιοθήκη ΤΜΣ Αθήνας.
- Παρτιτούρα του κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων αρ. 3 του Σάββα Ζάννα, προσωπικό αρχείο του συνθέτη.
- Παρτιτούρα του κοντσέρτου-φαντασία για βιολί και ορχήστρα του Θόδωρου Αντωνίου, προσωπικό αρχείο του συνθέτη.
- Παρτιτούρα του κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα αρ. 2 του Ντίνου Κωνσταντινίδη, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Αρχείο Ελληνικής Μουσικής.
- Παρτιτούρα του κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα του Σίμου Παπάνα (Αθήνα 7.1.2009), προσωπικό αρχείο του συνθέτη.

β) Δισκογραφικές Εκδόσεις

- Δημήτρης Δραγατάκης, «Είναι ένας μονόλογος του σόλο...», Συμφ. Αρ. 1 (1959), και κοντσέρτο για βιολί (1969), Τάτσης Αποστολίδης (βλ) - Κάμεν Γκολεμίνωφ, Ορχήστρα της Βουλγαρικής Ραδιοτηλεόρασης, Χάρης Βρόντος, Συμφωνία αρ. 1 (1982), Τάτσης Αποστολίδης (βλ) - Ρούντολφ Βέρτεν, Ορχήστρα της ραδιοτηλεόρασης της Λιουμπλιάνα (ηχογράφηση δημόσιας συναυλίας), Εταιρεία Γενικών Εκδόσεων Α.Ε. LYRA CD 0061, 1991.
- Λεωνίδα Ζώρας, Συναυλία για τα 100 χρόνια από τη γέννησή του, Σπύρος Τραυλός (βλ) - Μίλτος Λογιάδης, Σύνολο πνευστών της Ορχήστρας των Χρωμάτων, Goethe Institut Athen, ηχοληψία: Θέμης Ζαφειρόπουλος, 6.12.2005.
- Dinos Constantinides, Violin Concertos, Simos Papanas - Espen Lilles latten - Yova Milanova (vl) - Dinos Constantinides, Louisiana Sinfonietta, Magni - MP 21004, 2014.
- George Tsontakis, α) *Mirologhia, October, Violin concerto No. 1*, Cho-Liang Lin (vl)- David Alan Miller, Albany Symphony Orchestra - Colin Currie (percussion), Koch international classics KIC-CD 7680, 2008.
β) *Violin concerto No. 2, Clair de lune, The Past The Passion*, Steven Copes (vl)- Douglas Boyd, The Saint Paul Chamber Orchestra, Koch International classics KIC-CD 7592, 2007.
- Iannis Xenakis-Rafael Mira-Luciano Berio, *Irvine Arditti plays works for violin and orchestra*, Moscow Philharmonic Orchestra conducted by Jonathan Nott, BIS CD 772, 1996.
- Nikos Skalkotas, α) *Violin Concerto-Largo Sinfonico-7 Greek Dances*, G. Demertzis (vl) - Nikos Christodoulou, Malmö Symphony Orchestra, BIS- CD 904 DIGITAL, Feb.1998.
β) *Μεγάλα Συμφωνικά Έργα Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος* (ειδική έκδοση), Νίκος Χριστοδούλου (για τα κείμενα), Λέσχη του Δίσκου, 2000.

