

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



Η Sonatine op. 4β για πιάνο (1973) του Χρήστου Σαμαρά
Κριτική έκδοση και μουσική ερμηνεία

Christos Samaras's Sonatine for piano op. 4b (1973)
Critical Edition and Musical Performance

Διπλωματική εργασία
της φοιτήτριας
Λιασοπούλου Πανδώρας
ΑΕΜ 1895

Επιβλέπων Καθηγητής
Σακαλλιέρος Γεώργιος, αναπληρωτής καθηγητής

Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2022

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	i
Πίνακας Συντομογραφιών.....	ii
Εισαγωγή.....	iii

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Ζωή και έργο

1.1 Βιογραφική επισκόπηση.....	1
1.2 Διακρίσεις μαθητών της τάξης του Χρήστου Σαμαρά.....	5
1.3 Κατάλογος έργων Χρήστου Σαμαρά.....	9
1.3.1 Μεθοδολογία σύνταξης καταλόγου.....	9
1.3.2 Κατάλογος έργων.....	12
1.4 Συνθετικό ύφος.....	29

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η Θεσσαλονίκη της δεκαετίας του '70 και η Sonatine

2.1 Μουσικό κλίμα της Θεσσαλονίκης κατά τις δεκαετίες 1960-70.....	32
2.1.1 Θεσμοί και μουσική ζωή.....	32
2.1.2 Κατά την περίοδο της δικτατορίας (1967-1975).....	36
2.2 Στοιχεία ανάλυσης του έργου Sonatine (1973).....	37
2.3 Κριτική έκδοση, ανάλυση και ερμηνεία: η διαρκής ανατροφοδότηση.....	46

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Κριτική έκδοση του έργου Sonatine

[Παρτιτούρα σε μορφή ηλεκτρονικής επεξεργασίας (<i>Finale</i>)].....	52
--	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Σχολιασμός κριτικής έκδοσης

4.1 Οι τύποι των μουσικών εκδόσεων.....	65
4.2 Διαδικασία ψηφιοποίησης του χειρογράφου.....	67
4.3 Περιγραφή πηγής.....	67
4.4 Γενικές παρατηρήσεις.....	69
4.5 Αναλυτικός Πίνακας Σχολιασμού.....	71

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

I. Συνέντευξη Χρήστου Σαμαρά.....	92
II. Χειρόγραφο αυτόγραφο του έργου Sonatine op. 4β για πιάνο	114

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	128
---------------------------	-----

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία συντάχθηκε με κίνητρο την αγάπη μου για τον τομέα των κριτικών εκδόσεων αλλά και την ανάγκη για τελική παρουσίαση και εκτέλεση του ίδιου του έργου, ως ζωντανό αποτέλεσμα το οποίο προκύπτει από τη διαδικασία της μουσικολογικής έρευνας. Αποτέλεσε για μένα μια ξεχωριστή εμπειρία, καθώς μου δόθηκε η σπάνια ευκαιρία να προσεγγίσω ένα έργο εις βάθος, αφενός από την ιστορική, την αναλυτική, την εκδοτική, αλλά και την ερμηνευτική του σκοπιά, και αφετέρου ως δυνατότητα για διαρκή επικοινωνία με τον ίδιο τον συνθέτη του έργου, κ. Χρήστο Σαμαρά. Όλη αυτή η πορεία αποτέλεσε μία διαδικασία προσωπικής ωρίμανσης και εξέλιξης με τη συνεχή απόκτηση και εφαρμογή νέων γνώσεων και την κατάκτηση καινούργιων δεξιοτήτων. Φυσικά, τίποτα από όλα αυτά δε θα είχε ολοκληρωθεί χωρίς τη συνεργασία όσων συνέβαλαν, με διάφορους τρόπους, στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας. Από αυτή τη θέση, θα ήθελα να ευχαριστήσω:

-Τον επιβλέποντα καθηγητή της διπλωματικής μου εργασίας, κ. Γιώργο Σακαλλιέρο, αναπληρωτή καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, για την εμπιστοσύνη παραχώρησης του συγκεκριμένου θέματος, την αμέριστη και διαρκή καθοδήγηση καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας, την άψογη συνεργασία, αλλά κυρίως για το ήθος και τη διαρκή παροχή έμπνευσης από πλευράς του.

-Τον κ. Χρήστο Σαμαρά, συνθέτη του έργου και καθηγητή σύνθεσης του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., για την παραχώρηση του αυτόγραφου χειρογράφου, τη διαρκή ανταπόκρισή του σε οποιοδήποτε θέμα της εργασίας, αλλά και την αστείρευτη παροχή πληροφοριών παρά το βεβαρημένο πρόγραμμά του.

-Τους κ. Γιάννη Σαμπροβαλάκη και κ. Γιάννη Τσελικά, ιδρυτές και υπεύθυνους του Κέντρου Ελληνικής Μουσικής, για την ευκαιρία της εκεί πρακτικής μου άσκησης στον τομέα των μουσικών εκδόσεων, την εμπειρία που απέκτησα, αλλά και για την άριστη συνεργασία και καθοδήγηση.

-Τον κ. Θωμά Ταμβάκο, μουσικογράφο και υπεύθυνο του ομώνυμου Αρχείου Ελλήνων Μουσουργών, την κ. Γεωργία Τσερπέ, μουσικολόγο, διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ και σχολική σύμβουλο και την κ. Βασιλική Ζλάτκου, μουσικολόγο και πιανίστα, διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., για την άμεση αποστολή και παραχώρηση επιστημονικού υλικού σχετικού με την εργασία.

-Τον κ. Παύλο Δημητριάδη, πιανίστα και δάσκαλό μου, για τις εξαιρετικές πιανιστικές γνώσεις που μου μεταδίδει αλλά και τη συνολική του στήριξη και στάση.

-Και δύο ανθρώπους που δεν είχαν άμεση σχέση με την εξέλιξη της εργασίας αλλά υπήρξαν σταθμοί στην πορεία μου: την κ. Δόμνα Ευνουχίδου, σολίστ πιάνου και παιδαγωγό, για τις βάσεις που έθεσε και τα ερεθίσματα που μετέδωσε στο διδακτικό προσωπικό και τους μαθητές στο Ωδείο Φλώρινας όπου φοιτώ μέχρι και σήμερα και τον κ. Βασίλη Κίτσο, μουσικολόγο, συνθέτη και πιανίστα, για την ασίγηστη προσπάθειά του προς την καλλιτεχνική μου διαμόρφωση και εξέλιξη.

Με αφορμή την ολοκλήρωση της εργασίας αλλά και του βασικού κύκλου των μουσικολογικών σπουδών μου, θα ήθελα να ευχαριστήσω και την οικογένεια μου, για τη συμπαράσταση και την στήριξή της καθ' όλη τη διάρκεια της μέχρι τώρα πορείας μου.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΩΝ

Α.Π.Θ.: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Δ.Ε.Θ.: Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης
Δ.Ο.Θ.: Δημοτική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης
Ε.Ε.Μ.: Ένωση Ελλήνων Μουσουργών
Ε.Ρ.Τ.: Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση
Ε.ΡΑ: Ελληνική Ραδιοφωνία
Ε.Φ.Ε.Ε.: Εθνική Φοιτητική Ένωση Ελλάδας
Ι.Ν.: Ιερός Ναός
Κ.Ο.Α.: Κρατική Ορχήστρα Αθηνών
Κ.Ο.Θ.: Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης
Κ.Ω.Θ.: Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης
Μ.Κ.Ε. «Τέχνη»: Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη»
Ο.Μ.Μ.Α.: Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών
Ο.Μ.Μ.Θ.: Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Θεσσαλονίκης
Σ.Ω.Θ.: Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης
Τ.Μ.Σ.: Τμήμα Μουσικών Σπουδών
U.S.I.S.: United States Information Service

α.χ.: αριστερό χέρι

δ.χ.: δεξί χέρι

επιμ: επιμέλεια

σ.σ.: σημείωση συντάκτη

χ.σ.: χωρίς σελίδα

χ.τ.: χωρίς τόπο

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αφορμή για την παρούσα εργασία αποτέλεσε η πρόσφατη ανακάλυψη του έργου Sonatine op. 4β για πιάνο (1973) του Χρήστου Σαμαρά. Οι ιδιαιτερότητες, οι ελλείψεις αλλά και οι δυσκολίες που φέρει ένα νεοανακαλυφθέν χειρόγραφο με σκοπό την εκτέλεσή του, έκρινε αναγκαία τη δημιουργία μίας έκδοσης. Η προγενέστερη ενασχόληση και η τριβή μου με τον τομέα των κριτικών εκδόσεων δημιούργησε την επιθυμία για μία τέτοιου τύπου έκδοση, η οποία περιγράφει με λεπτομέρεια όλες τις παρεμβάσεις και αλλαγές που υφίσταται ένα χειρόγραφο. Ο συνδυασμός του πιανιστικού χαρακτήρα του έργου και της τελικής μορφής της ευκόλως αναγνώσιμης παρτιτούρας δημιούργησε την προσμονή για την εκτέλεσή του, ως αποτέλεσμα αυτής της ζωντανής διαδικασίας. Σαφώς, κατά τη διάρκεια προσέγγισης ενός έργου δεν μπορεί κανείς να μείνει αμέτοχος και να μην ερευνήσει, αφενός, γενικότερα ζητήματα όπως το σύνολο της πορείας που έχει διαγράψει ο συνθέτης του έργου, τα ερεθίσματά του, το προσωπικό αλλά και το ευρύτερο πολιτισμικό και κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο δραστηριοποιήθηκε και από το οποίο επηρεάστηκε και, αφετέρου, ειδικότερα ζητήματα όπως η ανάλυση του έργου, ως ένα βήμα που θα φέρει επιμελητή, αναλυτή, ερμηνευτή και έργο ακόμα πιο κοντά.

Η έκταση της εργασίας οργανώνεται σε τέσσερα κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο αφορά τη ζωή και το έργο του Χρήστου Σαμαρά εστιάζοντας στις σπουδές που έλαβε ο συνθέτης, στα πρόσωπα και στους δασκάλους που αποτέλεσαν αφετηρίες για τον ίδιο αλλά και στις συμμετοχές σε μουσικούς θεσμούς που πλαισίωναν το εκάστοτε περιβάλλον παραμονής του. Μέσα στη μεγάλη συνθετική του πορεία αναφέρονται έργα και διακρίσεις που έλαβε τόσο ο ίδιος αλλά και η τάξη μαθητών του όπως ο ίδιος διαμόρφωσε με τη διδασκαλία του σε βάθος πολλών ετών. Σε αυτό το κεφάλαιο επιχειρείται επίσης η ειδολογική καταλογογράφηση του συνόλου του έως τώρα έργου του συνθέτη, έπειτα από μελέτη σχετικής βιβλιογραφίας και με σκοπό την εύρεση της καταλληλότερης τυπολογίας που να εξυπηρετεί τη συγκεκριμένη εργογραφία. Έχοντας ως πληροφορίες όλα τα παραπάνω, τα συμπεράσματα που απορρέουν από την οργάνωση της εργογραφίας, αλλά και αναλυτικές επισημάνσεις επί ορισμένων έργων του Χρήστου Σαμαρά, προστίθενται παρατηρήσεις για την εξέλιξη αλλά και τις αλλαγές που υφίσταται η συνθετική πορεία του αλλά και η αισθητική/στυλιστική του τοποθέτηση.

Στο δεύτερο κεφάλαιο η προσοχή στρέφεται προς το ίδιο το έργο και γίνεται προσπάθεια ιστορικής τοποθέτησής του στη γενικότερη επικρατούσα κοινωνικοπολιτική και πολιτισμική κατάσταση του ελληνικού χώρου, αλλά και ειδικότερα της Θεσσαλονίκης ως τόπου διαμονής και πηγής ιδεολογικών και καλλιτεχνικών ερεθισμάτων του συνθέτη από τη νεαρή του ηλικία μέχρι και τη σύνθεση της Sonatine (1973). Υπό αυτή τη ματιά, εξετάζεται το μουσικό περιβάλλον της Θεσσαλονίκης μέσα από τις διοργανώσεις του Ινστιτούτου Goethe, της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη» με έμφαση στο «1^ο Σεμινάριο Σύγχρονης Μουσικής», του Δεύτερου Προγράμματος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας, της Υπηρεσίας Πληροφοριών της Αμερικανικής Πρεσβείας (U.S.I.S.) αλλά και των συναυλιών που παρακολούθησε ο συνθέτης υπό τη διοργάνωση φορέων όπως η Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης, το Γαλλικό Ινστιτούτο, η Χορωδία της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης υπό τη διεύθυνση του Γιάννη Μάντακα κ.ά. Η περίοδος όμως της σύνθεσης του έργου δε μένει ανεπηρέαστη από τις πολιτικές εξελίξεις της εξέγερσης του Πολυτεχνείου. Αναζητώντας μεγαλύτερη σύνδεση με το έργο δε θα μπορούσαν να λείπουν και στοιχεία ανάλυσής του τα οποία φέρνουν στην επιφάνεια τις προθέσεις του συνθέτη, διευκολύνουν τη θεμελίωση επιχειρημάτων που αφορούν ζητήματα της κριτικής έκδοσης και φωτίζουν με διαφορετικό τρόπο την εκτέλεσή του. Ως αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας, επιχειρείται η αποτύπωση ορισμένων σκέψεων στο τέλος του κεφαλαίου σχετικά

με το ζήτημα της σύζευξης ανάλυσης και ερμηνείας με την εμφανή διαφορά ότι η παρτιτούρα που παρέχει όλες αυτές τις πληροφορίες είναι αποτέλεσμα της κριτικής έκδοσης. Σε αυτή την τριμερή σχέση, η κριτική έκδοση, η ανάλυση και η ερμηνεία συνυπάρχουν, αλληλοεπηρεάζονται, πορεύονται παράλληλα και αλληλοτροφοδοτούν συνεχώς η μία την άλλη.

Το τρίτο κεφάλαιο περιέχει την κριτική έκδοση του έργου, την παρτιτούρα δηλαδή σε μορφή ηλεκτρονικής επεξεργασίας η οποία δημιουργήθηκε με τη βοήθεια του προγράμματος *Finale*. Η συγκεκριμένη παρτιτούρα στήθηκε αρχικά με τη βοήθεια του μιμητικού σχεδιασμού προς τη χειρόγραφο σελιδοποίηση ώστε να είναι ευκολότερη η αντιστοιχία των μέτρων και έπειτα πήρε την τελική της μορφή. Πολλά στοιχεία του έργου δεν ήταν εμφανή εξαρχής, όμως με την αυξανόμενη τριβή με το ίδιο το χειρόγραφο ξεκαθάρισαν ορισμένα θέματα σημειογραφίας, όπως ο τρόπος σχεδιασμού των νοτών, η θέση τους στο πεντάγραμμα, οι λεκτικές ενδείξεις φραστικής/δυναμικής, το μουσικό κείμενο κ.ά. Η τελική μορφή της περιέχει όλα τα ήδη υπάρχοντα στοιχεία του χειρογράφου αλλά και κατάλληλες προσθήκες ή αλλαγές οι οποίες αποτυπώνονται με ειδικότερες ενδείξεις όπως αγκύλες, διακοπτόμενες γραμμές *legato*, κ.ά. ώστε να διαχωρίζουν το υλικό που είναι αποτέλεσμα επιμέλειας.

Το τέταρτο κεφάλαιο περιλαμβάνει αναφορές για τους διαφορετικούς τύπους των εκδόσεων που υφίστανται καθώς και τις ανάλογες εκδοτικές προσπάθειες για την ανάδειξη έργων νεοελλήνων συνθετών που έχουν γίνει στον ελλαδικό χώρο. Επίσης, περιέχει τη διαδικασία ψηφιοποίησης του χειρογράφου από την παραλαβή μέχρι και την επιστροφή του στον συνθέτη, μία γενικότερη περιγραφή της φυσικής μορφής του, όπως ο αριθμός των φύλλων, η αφιέρωση κ.ά., αλλά και ζητήματα και ιδιαιτερότητες που παρουσιάζονται στο σύνολο της έκτασής του. Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφερθεί πως οι γενικές παρατηρήσεις προκύπτουν έπειτα από ενδελεχή μελέτη του χειρογράφου, η οποία αποτυπώνεται με τις βήμα προς βήμα παρεμβάσεις σε κάθε μέτρο. Οι παρεμβάσεις αυτές είναι οργανωμένες σε έναν αναλυτικό πίνακα σχολιασμού ο οποίος συμβάλλει στην απόδοση συμπερασμάτων για το έργο. Ο αναλυτικός πίνακας είναι αποτέλεσμα αφενός προσεκτικής μελέτης του χειρογράφου, όπως προαναφέρθηκε, και αφετέρου συνδυασμού χρήσης εργαλείων όπως η ανάλυση του έργου, η ιστορική γνώση που απορρέει από το πλαίσιο σύνθεσής του, η γνώση για τον συνθέτη, το μουσικό του ιδίωμα αλλά και η επί τόπου πιανιστική μελέτη του έργου.

Η πορεία από την κριτική έκδοση του νεοανακαλυφθέντος έργου *Sonatine op. 4β* του Χρήστου Σαμαρά στη ζωντανή ερμηνεία του, η οποία αποτελεί και την πρώτη παγκόσμια εκτέλεσή του, καθώς και η μελλοντική έκδοση του έργου από τον μουσικό εκδοτικό οίκο Παπαρηγορίου - Νάκας δημιούργησε την ανάγκη για τη δημιουργία μίας έκδοσης κατάλληλης για μουσική εκτέλεση (*performance edition*) καθώς οι κριτικές εκδόσεις ενδείκνυται περισσότερο για μουσικολογική μελέτη, παρά για μελέτη από ερμηνευτές. Ο τύπος αυτός έχει αλλαγές σε σχέση με την κριτική έκδοση καθώς ερευνά τρόπους για διευκόλυνση της εκμάθησης του έργου από τον εκτελεστή. Έτσι, τα στοιχεία έκφρασης/άρθρωσης, οι προσθήκες ή αφαιρέσεις αλλοιώσεων κ.ά., δεν βρίσκονται πλέον εντός αγκύλης ή άλλου συμβόλου που δείχνει ότι είναι αποτέλεσμα προσθήκης ενός επιμελητή, αλλά αποτυπώνονται ως να υπήρχαν ήδη στο χειρόγραφο. Επίσης, έχει ληφθεί υπόψη το γύρισμα των σελίδων ώστε αυτό να βρίσκεται σε βολικό σημείο για τον ερμηνευτή και έχει προστεθεί πιθανή δακτυλοθεσία σε ορισμένα δύσκολα, από τεχνικής απόψεως, σημεία.

Φυσικά, καθώς πρόκειται για ένα έργο του οποίου ο συνθέτης βρίσκεται εν ζωή, δεν θα μπορούσε να λείπει από την παρούσα εργασία μία προσωπική συνομιλία μαζί του (ηχογραφημένη αποδελτιωμένη συνέντευξη) στην οποία τίθενται ερωτήματα που αφορούν ειδικότερα τον ίδιο, το έργο, την εποχή σύνθεσής του, τους υπάρχοντες μουσικούς θεσμούς αλλά και γενικότερα θέματα της μουσικής πραγματικότητας του τότε και του τώρα.

Ως μία τελική αποτίμηση, θα ήθελα να περιγράψω τη συνολική διαδικασία ως μία συνεχή κυκλική πορεία που ανατροφοδοτείται διαρκώς από και προς το ίδιο το έργο, κάνοντας άλλοτε μεγαλύτερες ή μικρότερες αποκλίσεις, προσδοκώντας την προσέγγιση ενός ευρύτερου πλαισίου. Καθώς το βάρος της εργασίας έγκειται στη δημιουργία της κριτικής έκδοσης του έργου αλλά και την εκτέλεσή του, επιμέρους υποενότητες δεν αναλύθηκαν με την ίδια βαρύτητα, ωστόσο, προσπαθούν να αγγίξουν πτυχές που ενδεχομένως θα μπορούσαν να αποτελέσουν και αντικείμενο μίας επόμενης μελέτης.

Κεφάλαιο 1. Ζωή και Έργο

1.1 Βιογραφική επισκόπηση

Ο Χρήστος Σαμαράς¹ γεννήθηκε στις 18 Ιανουαρίου του 1956 στο Δοξάτο Δράμας.² Στα εννέα του χρόνια, μετακομίζει με τον πατέρα του Χαράλαμπο Σαμαρά και τη μητέρα του Μαρία Γενίκιοιλη στη Θεσσαλονίκη όπου έρχεται σε επαφή με τη μουσική ως μέλος της παιδικής χορωδίας του Ι. Ν. της Αγίας Τριάδας, την οποία είχε δημιουργήσει ο νεαρός μουσικός Θεόδωρος (Ρούλης) Παπακωνσταντίνου (1948-69).³ Σε ηλικία δεκατριών ετών (1969) ξεκινάει τις μουσικές του σπουδές στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης οι οποίες ολοκληρώθηκαν το 1976. Έλαβε μαθήματα αρμονίας με τον Ιωάννη Δαμιανό,⁴ αντίστιξης με τον Κώστα Νικήτα,⁵ φλάουτου με τον Εμμανουήλ Αικατερίνη,⁶ ωδικής με τον Θεόδωρο Μιμίκο⁷ και πιάνου με την Μαίρη Παπαδοπούλου. Το 1969, και σε ηλικία μόλις δεκατριών ετών, γράφει το πρώτο του έργο *Τρία σκίτσα* Op. 1 για φλάουτο, βιολί και βιολοντσέλο, ενώ δύο χρόνια αργότερα, το 1971, γράφει το πρώτο του ορχηστρικό έργο *Κύδνεια* Op. 2b.⁸ Ως μέλος της παιδικής χορωδίας του Ι.Ν. της Αγίας Τριάδας, και έχοντας προχωρήσει τις σπουδές του στο Κ.Ω.Θ., οργανώνει σύνολο από παιδιά που παίζουν φλογέρες το οποίο δίνει συναυλίες και συμπράττει με διάφορους σολίστ. Στις 10-14 Ιανουαρίου 1973, συμμετέχει στο 1^ο Σεμινάριο Σύγχρονης Μουσικής που διοργανώνει το Ινστιτούτο Goethe σε συνεργασία με το Μακεδονικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, γεγονός που θα αποτελέσει μεγάλη επιρροή για τον τρόπο γραφής του αλλά και τη μετέπειτα συνθετική πορεία του (βλ. παρακάτω).⁹

¹ Βασικές βιογραφικές πηγές για τον συνθέτη: Kostas Chardas, «Samaras, Christos», *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 22 Σεπτεμβρίου 2015, αναθεωρήθηκε στις 31 Αυγούστου 2018, τελευταία πρόσβαση στις 6 Ιανουαρίου 2022, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2286746>. Αλέκα Συμεωνίδου, λήμμα «Σαμαράς, Χρήστος», *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Αθήνα: Νάκας, 1995), 370-71. Θωμάς Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», *Νέοι Αγώνες Ηπείρου* (1996), 8-9. Τάκης Καλογερόπουλος, λήμμα «Χρήστος Σαμαράς», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής* (Αθήνα: Γιαλλέλη, 2002), τομ. 5, 337-39. Θωμάς Ταμβάκος, «Χρήστος Σαμαράς», *Tar*, 2016, <http://www.tar.gr/content/content.php?id=5266>, τελευταία πρόσβαση στις 17 Ιανουαρίου 2022. Γεωργία-Μαρία Βαϊτση, «Χρήστος Σαμαράς, Εργογραφία-Κατάλογος έργων-Αναλύσεις», (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2002)· Χρήστος Σαμαράς, αποδελτιωμένη και ηχογραφημένη συνέντευξη στην Πανδώρα Λιασοπούλου, Θεσσαλονίκη, 9 Φεβρουαρίου 2021 (εφεξής: Σαμαράς, συνέντευξη).

² Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 8.

³ Ταμβάκος, «Χρήστος Σαμαράς», *Tar*.

⁴ Το 1975, πήρε πτυχίο Αρμονίας με «Άριστα (10)».

⁵ Ολοκλήρωσε το 1^ο έτος με βαθμό «Άριστα (9,5)». Ο Κώστας Νικήτας (1940-1989) ήταν Έλληνας συνθέτης και εκτελεστής κρουστών που σπούδασε στην Ανώτατη Σχολή Μουσικής και Παραστατικών Τεχνών της Βιέννης (σύνθεση με τον F. Neumann και κρουστά με τον R. Hochreiner). Την περίοδο 1973-89 εργάστηκε ως καθηγητής θεωρητικών στο Κρατικό Ωδείο της Θεσσαλονίκης και συνετέλεσε σε μεγάλο βαθμό στην εισήγηση της σύγχρονης μουσικής στην πόλη. Επίσης, συνέβαλε σημαντικά και στη διδασκαλία των θεωρητικών μαθημάτων στο νεοσύστατο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, μέχρι το θάνατό του (1985-89) (Kostas Tsougras, «Nikitas Kostas», *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Μαρτίου 2018, τελευταία πρόσβαση στις 17 Ιανουαρίου 2022, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2274212>)

⁶ Έφτασε μέχρι την Α' Ανωτέρα με προαγωγικό βαθμό «Άριστα (9,5)».

⁷ Έφτασε στο 1^ο έτος με βαθμό «Άριστα (9,5)».

⁸ Καλογερόπουλος, «Χρήστος Σαμαράς», 338.

⁹ Σαμαράς, συνέντευξη και «Α' σεμινάριο σύγχρονης μουσικής», *Συλλογή Ιωάννη Μάντακα*, Ψηφιακές Συλλογές, Ψηφιοθήκη ΑΠΘ. Αριθμός αρχείου: ARC-2008-40301. Τελευταία πρόσβαση 19 Ιανουαρίου 2022, <http://digital.lib.auth.gr/record/102578/files/?ln=en>

Το φθινόπωρο του 1976, συνεχίζει τις σπουδές του στην Ανώτατη Σχολή Μουσικής και Παραστατικών Τεχνών της Βιέννης όπου παρακολουθεί ανώτερα θεωρητικά με τον August Kubizek, μελετά σύνθεση με τους Friedrich Cerha¹⁰ και Erich Urbanner¹¹ και φλάουτο με τους Louis Riviere και Robert Wolf.¹² Η επαφή του συνθέτη με τον Friedrich Cerha, ο οποίος παρέδιδε μαθήματα σημειογραφίας της σύγχρονης μουσικής, αλλά και με τον Karl Heinz Füssl, ο οποίος παρέδιδε μαθήματα εισαγωγής στη δωδεκάφθογγη σύνθεση, συνετέλεσε στην αλλαγή του ύφους γραφής του και έτσι περνά από τα τονικά έργα της πρώιμης περιόδου στη σύνθεση ατονικών έργων.¹³ Το 1979, γράφει τη *Συμφωνία των Ανθρώπων (Symphony Humana)* Op. 18 για ορχήστρα ενώ το 1981 παίρνει το δίπλωμα σύνθεσης από το αυστριακό ίδρυμα. Το ίδιο χρονικό διάστημα, γράφει το ορχηστρικό έργο *Κάθαρσις* Op. 23 αλλά και το πρώτο σολιστικό έργο για το δικό του όργανο, το Κοντσέρτο για φλάουτο και ορχήστρα Op. 26. Τα έτη 1979-1981, λαμβάνει υποτροφία για τη σύνθεση από το κληροδότημα της Μαρίας Κασιμάτη.¹⁴ Το 1982, παίρνει το παιδαγωγικό πτυχίο φλάουτου ενώ το ίδιο διάστημα γνωρίζει και επισκέπτεται τον Έλληνα συνθέτη Αργύρη Κουνάδη,¹⁵ έναν σημαντικό εκπρόσωπο της μεταπολεμικής γενιάς της ελληνικής πρωτοπορίας ο οποίος διέμενε μόνιμα στο Freiburg της Γερμανίας, γεγονός που αποτέλεσε σημαντική εμπειρία για τη μετέπειτα πορεία του.¹⁶

Από το 1982 μέχρι το 1984, συνεχίζει τις μεταπτυχιακές του σπουδές στη σύνθεση στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών του Βερολίνου με τον Isang Yun¹⁷ ενώ παράλληλα διδάσκει

¹⁰ Ο Friedrich Cerha (γεν. 1926) είναι Αυστριακός συνθέτης και μαέστρος. Σπούδασε σύνθεση (Alfred Uhl) και βιολί (Vasa Prihoda) στη Μουσική Ακαδημία της Βιέννης αλλά και φιλοσοφία και γερμανικές σπουδές στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης. Από το 1959 και μετά υπήρξε θερμός υποστηρικτής της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης και ιδιαίτερα του έργου του Anton Webern. Παρόλο που δήλωνε εντυπωσιασμένος από τις σειραϊκές διαδικασίες, ως μαέστρος, υπό την επιρροή του Josef Polnauer, φαίνεται να κράτησε αποστάσεις από αντιεκφραστικές και πουεντιλιστικές ερμηνείες των έργων του Webern. Την ίδια χρονιά, το 1959, κλήθηκε να διδάξει στην Ανώτατη Μουσική Ακαδημία της Βιέννης ενώ αργότερα έγινε και καθηγητής (1976–88) (Markus Grassl, «Cerha Friedrich», *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001, αναθεωρήθηκε στις 31 Ιανουαρίου 2002, τελευταία πρόσβαση στις 18 Ιανουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05295>

¹¹ Ο Erich Urbanner (γεν. 1936) είναι Αυστριακός συνθέτης και μαέστρος. Σπούδασε σύνθεση (Karl Schiske και Hanns Jelinek), πιάνο (Grete Hinterhofer) και διεύθυνση ορχήστρας (Hans Swarowsky) στη Μουσική Ακαδημία της Βιέννης. Το 1969 έγινε καθηγητής στο ίδιο ίδρυμα ενώ από το 1986 έως το 1989 υπηρέτησε ως διευθυντής του Institut für Elektroakustik und Experimentelle Musik. Στις συνθέσεις του δίνει ιδιαίτερη σημασία στην υποκειμενική εμπειρία, τη μουσική φαντασία αλλά και την αναγνώριση της δομής από τον κάθε ακροατή (Sigrid Wiesmann, «Urbanner Erich», *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001, τελευταία πρόσβαση στις 18 Ιανουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28827>

¹² Chardas. «Samaras, Christos», *Grove Music Online*.

¹³ Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 8.

¹⁴ Βαϊτση, «Χρήστος Σαμαράς, Εργογραφία - Κατάλογος έργων-Αναλύσεις», 10.

¹⁵ Ο Αργύρης Κουνάδης (1924-2011) ήταν Έλληνας συνθέτης, μαέστρος και πιανίστας. Σπούδασε αρχικά πιάνο με τους Δημήτρης Μαρή και Σπύρο Φαραντάτο στο Ωδείο Αθηνών και αν. θεωρητικά και σύνθεση με τον Γιάννη Α. Παπαϊωάννου στο Ελληνικό Ωδείο, ενώ αργότερα σύνθεση (Wolfgang Fortner) και διεύθυνση ορχήστρας (Karl Ueter) στη Μουσική Ακαδημία του Freiburg. Την περίοδο 1949–1957 έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την αστική λαϊκή παράδοση του ρεμπέτικου τραγουδιού και επηρεάστηκε από τους Stravinsky, Bartók, κ.ά. ενώ αργότερα στράφηκε προς σειραϊκές και αλεατορικές μορφές γραφής Ο Κουνάδης αναδείχθηκε σταδιακά ως ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες συνθέτες του πρωτοπορίας κατά το β' μισό του 20^{ου} αιώνα (George Leotsakos, «Kounadis, Argyris [Arghyris]», *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001, αναθεωρήθηκε από τη Δανάη Στεφάνου στις 3 Σεπτεμβρίου 2014, τελευταία πρόσβαση στις 18 Ιανουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15430>

¹⁶ Σαμαράς, συνέντευξη.

¹⁷ Ο Isang Yun (1917-1995) ήταν Κορεάτης-Γερμανός συνθέτης. Σπούδασε με τους Pierre Revel στο Ωδείο του Παρισιού και τους Boris Blacher, Josef Rufer και Reinhard Schwarz-Schilling στη Μουσική Ακαδημία του Βερολίνου. Ο στόχος του, ως συνθέτης, ήταν να αναπτύξει την κορεατική μουσική με δυτικά μέσα, συνδυάζοντας την πρακτική της εκτέλεσης της ανατολικής Ασίας με ευρωπαϊκά όργανα και εκφράζοντας έναν ασιατικό κόσμο

φλάουτο σε μουσικές σχολές του Βερολίνου.¹⁸ Το καλοκαίρι του 1982, αλλά και του 1983, παρακολουθεί το σεμινάριο σύνθεσης για ορχηστρική μουσική στο Hilchenbach της Γερμανίας με τον Isang Yun και την Ορχήστρα του Siegenland.¹⁹ Το 1982, εγγράφεται στη μουσική εταιρεία GEMA (*Gesellschaft für musicalische Aufführungs und mechanische Vervielfältigungsrechte* – «Εταιρεία για Δικαιώματα Μουσικής Απόδοσης και Μηχανικής Αναπαραγωγής») ενώ το ίδιο διάστημα εργάζεται ως καθηγητής φλάουτου στις μουσικές σχολές του Kreuzberg και του Tempelhof του Βερολίνου. Παράλληλα, παραδίδει και ιδιωτικά μαθήματα αρμονίας, αντίστιξης και φλάουτου.

Το 1984, επιστρέφει, ζει και εργάζεται στη Θεσσαλονίκη. Την ίδια χρονιά παίρνει το Β΄ Βραβείο στο διαγωνισμό σύνθεσης στο Hamelin της Γερμανίας με το έργο *Ασκητική* (1982) για μικρή ορχήστρα ενώ το 1985 παίρνει το Β΄ Βραβείο σύνθεσης στο διαγωνισμό «Carl Maria von Weber» στη Δρέσδη της Γερμανίας με το Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 4 (1984).²⁰ Το 1985, γίνεται μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, ενώ από τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς αρχίζει τη συνεργασία του με το Νέο Ωδείο Θεσσαλονίκης όπου διδάσκει ανώτερα θεωρητικά και σύνθεση. Το 1987 παίρνει το Α΄ Βραβείο στο διαγωνισμό σύνθεσης της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού στην Αθήνα με το έργο *Παραδρομές* (1986) για έντεκα όργανα. Το 1988, εντάσσεται στο ειδικό εκπαιδευτικό προσωπικό του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης ενώ ταυτόχρονα τελεί καθήκοντα καλλιτεχνικού διευθυντή στο Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης μέχρι και το 1991.²¹ Το 1989, παίρνει το Α΄ Βραβείο στο διαγωνισμό σύνθεσης «Alea III» του Πανεπιστημίου της Βοστώνης των Η.Π.Α. με το έργο *Απολογία II* (1988) για μικρή ορχήστρα ενώ ένα χρόνο μετά, το 1990, παίρνει το Α΄ Βραβείο στο διαγωνισμό σύνθεσης της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού στην Αθήνα με το έργο *Μονόγραμμα* (1989) για σόλο βιολί. Από το 1991 μέχρι το 1993 υπήρξε καλλιτεχνικός διευθυντής του «Διεθνούς Σεμιναρίου Μουσικής Βερτίσκος» ενώ από το 1991 μέχρι το 1995, τελεί καλλιτεχνικός διευθυντής του Ωδείου Α.Μ.Ο. «Γαλαξίας» Θεσσαλονίκης.²² Μέσα σε αυτό το διάστημα, γράφονται τρία μεγάλα ορχηστρικά έργα, η *Ouverture Mozart* (1991), η *Συμφωνία Δωματίου* (1992) αλλά και η *Μακεδονική Ραψωδία* (1993). Το 1993, παίρνει Έπαινο στο διαγωνισμό σύνθεσης της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη»²³ στη Θεσσαλονίκη για το έργο *Θρήνος* (1993) για μικτή χορωδία αλλά και το Γ΄ Βραβείο στο διαγωνισμό σύνθεσης της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών στην Αθήνα με το έργο *Sonatine* (1993) για φλάουτο και

με σύγχρονους δυτικούς μουσικούς όρους. Τα έργα του ανά περιόδους περιλαμβάνουν σειραϊκά στοιχεία, αργότερα αναπτύσσεται ένα πιο ξεχωριστό στυλ ενσωματώνοντας στοιχεία της ταοϊστικής φιλοσοφίας ενώ μετά το 1980 τα έργα του αντικατοπτρίζουν τις πολιτικές του πεποιθήσεις και επιθυμίες (H. Kunz, «Yun Isang», *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001, τελευταία πρόσβαση στις 18 Ιανουαρίου 2022, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30747>

¹⁸ Θωμάς Ταμβάκος, «Πράξεις Λόγιας Μουσικής, Χρήστος Σαμαράς-Συμβολή στη συμπλήρωση των 50 ετών του», *Jazz & Τζαζ* (2006), 37.

¹⁹ Βαΐτση, «Χρήστος Σαμαράς, Εργογραφία - Κατάλογος έργων-Αναλύσεις», 11.

²⁰ Κυριακή Φενέρη, «Η συμβολή των σύγχρονων συνθετών της Θεσσαλονίκης στην ελληνική χορωδιακή μουσική (αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2009), 51-52.

²¹ Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 9.

²² Ο.π., 9.

²³ Σύμφωνα με το καταστατικό του, το σωματείο ονομάζεται «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία αλλά άτυπα επικράτησε να λέγεται Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» (Χρυσούλα Σκαρλάτου, «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα: περιπτωσιολογική μελέτη: η Ισραηλιτική Κοινότητα Θεσσαλονίκης, η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», η χορωδία του Μουσικού Τμήματος της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Α.Π.Θ. («Γιάννης Μάντακας»)) (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2019), iii.

πιάνο.²⁴ Το 1995, γίνεται καλλιτεχνικός διευθυντής του Δημοτικού Ωδείου Έδεσσας όπου οργανώνει το «Podium για νέους καλλιτέχνες», ιδρύει παιδική και μικτή χορωδία ενώ παράλληλα συμβάλλει στη θεσμοθέτηση του «Ετήσιου Εαρινού Φεστιβάλ Μουσικής Έδεσσας». Την ίδια χρονιά, παίρνει το Β΄ Βραβείο στο διαγωνισμό σύνθεσης της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών στη μνήμη του Γ. Α. Παπαϊωάννου με το Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα δωματίου (1994). Ένα χρόνο αργότερα, το 1996 παίρνει το Α΄ Βραβείο από την Μ.Κ.Ε. «Τέχνη» για το έργο *Μακεδονική Ραψωδία* (1996) για ορχήστρα. Το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς παρακολουθεί σεμινάριο σύνθεσης στην Θερινή Μουσική Ακαδημία «Αριστόξενος» στο Αίγιο Αχαΐας με τον Klaus Huber.²⁵ Το 1997, προβάλλεται από το τηλεοπτικό κανάλι της Ε.Ρ.Τ.-3 ημίωρο αφιέρωμα της ζωής του συνθέτη στα πλαίσια της σειράς «Συνθέτες της Θεσσαλονίκης» σε σκηνοθεσία Νίκου Γιαννόπουλου. Το 1998, μετά από ετήσιες σπουδές στη Βιέννη αποκτά τον τίτλο «Magister Artium» συντάσσοντας την εργασία του με θέμα «Analyse und Synthese des Werkes des griechischen zeitgenossischen Komponisten Yorgos Sicilianos» («Ανάλυση και συνθετική διεργασία των έργων του σύγχρονου Έλληνα συνθέτη Γιώργου Σισιλιάνου») ενώ ταυτόχρονα γράφει και τη Συμφωνία αρ. 1 για μεγάλη ορχήστρα. Σε όλη αυτή την πολυετή διάρκεια συνέχισης των σπουδών παρακολουθεί σεμινάρια σύνθεσης με μεγάλες μορφές της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας όπως τους Klaus Huber, Luigi Nono, Hans-Werner Henze, Karl-Heinz Stockhausen, Witold Lutosławski, Diether Schnebel κ.ά.

Πιο πρόσφατα, το 2010, δίδαξε masterclasses σύνθεσης ως προσκεκλημένος καθηγητής στο Georgia State University στην Ατλάντα των Η.Π.Α. ενώ παράλληλα παρουσιάστηκε μέρος της μουσικής του σε διάφορες πόλεις της Αμερικής. Σημαντική είναι και η συμμετοχή του σε εκδοθείσες σειρές με ηχογραφήσεις έργων όπως οι *Παραδρομές* (1986) για ενόργανο σύνολο στην έκδοση «Από την Ελληνική Μουσική Πρωτοπορία του 20^{ου} αιώνα» (ΕΤΕΒΑ, 1997), η *Sonatine* (1993) για φλάουτο και πιάνο στο CD των Νικολού Δημόπουλου και Δημήτρη Δημόπουλου (Εταιρεία IRIDA), το έργο *Kalim-Aria* (2003) για άλτο φλάουτο στο CD της Ρίας Γεωργιάδου «Flute Dimensions» (Εταιρεία IRIDA) αλλά και η *Ελεγεία* (1989) για κλαρινέτο, κρουστά και έγχορδα στο CD της εταιρείας Legend Classics με την Ορχήστρα της Βουλγαρικής Ραδιοφωνίας. Τέλος, συμμετέχει με το έργο *Εγκώμιον V* (2008) για κουαρτέτο σαξοφώνων, βαρύτονο και κρουστά σε CD που είναι όλο αφιερωμένο σε έργα εμπνευσμένα από την ποίηση του Κώστα Βάρναλη αλλά και με το έργο του *Ultimum III* (2008) για άλτο σαξόφωνο και πιάνο στο CD της Αμερικανικής Εταιρείας Albanyrecords.²⁶

Η πορεία του διδακτικού του έργου εμπλουτίζεται ανά τα χρόνια και περιλαμβάνει τη διδασκαλία ανώτερων θεωρητικών σε διάφορα ωδεία της Θεσσαλονίκης, της Έδεσσας, της Λαμίας αλλά και τη διοργάνωση μουσικών σεμιναρίων. Έργα του έχουν παιχτεί στην Αγγλία, Αυστρία, Αυστραλία, Βέλγιο, Βουλγαρία, Γαλλία, Γερμανία, Γιουγκοσλαβία, Ελβετία, Ελλάδα, Η.Π.Α., Ισπανία, Ιταλία, Ουγγαρία, Ρωσία, Τουρκία, όπως επίσης έχουν μεταδοθεί από την ελληνική, γερμανική, γαλλική, αυστριακή και αυστραλιανή ραδιοφωνία και τηλεόραση. Ανάμεσα σε όλες τις μεγάλες συμμετοχές και τις εξαιρετικές βραβεύσεις περιλαμβάνεται ίσως η πιο σημαντική: η απονομή του Μεγάλου Βραβείου Μουσικής «για τη μακροχρόνια σημαντική συνθετική, ερευνητική και μουσικοπαιδαγωγική προσφορά του στην ελληνική έντεχνη / λόγια μουσική» από την Ένωση Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών στα «Βραβεία “Κάρολος Κουν” και Βραβεία Κριτικών Μουσικής, Θεάτρου και Χορού 2018».²⁷ Την ίδια χρονιά, προβάλλεται επίσης από το Κανάλι της Βουλής η εκπομπή «Μουσικές Μορφές» όπου

²⁴ Φενέρη, «Η συμβολή των σύγχρονων συνθετών της Θεσσαλονίκης», 52.

²⁵ Βαΐτση, «Χρήστος Σαμαράς», 11.

²⁶ Χρήστος Σαμαράς, Υλικό και Πληροφορίες από το προσωπικό του αρχείο (εφεξής: Σαμαράς, Προσωπικό Αρχείο).

²⁷ Σαμαράς, Προσωπικό Αρχείο.

παρουσιάζεται η καλλιτεχνική προσωπικότητα αλλά και το συνθετικό του έργο.²⁸ Ένα χρόνο μετά, το 2019, προβάλλεται από το κανάλι TV 100 η εκπομπή «Μουσική Θεσσαλονίκη: Χρήστος Σαμαράς» όπου παρουσιάζεται το μουσικό πορτραίτο του συνθέτη.²⁹

Τέλος, ο Χρήστος Σαμαράς, ως καθηγητής σύνθεσης του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. επί σειρά πολλών ετών³⁰ έχει δημιουργήσει ένα ισχυρό υπόβαθρο της διδασκαλίας της σύνθεσης στην τριτοβάθμια εκπαίδευση σε πανελλαδικό επίπεδο με αποφοίτους και μαθητές οι οποίοι διαπρέπουν τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Σε αυτό το σημείο είναι απαραίτητη η αναφορά σε σημαντικούς αποφοίτους της τάξης του.

1.2 Διακρίσεις μαθητών της τάξης του Χρήστου Σαμαρά

Ο Χρήστος Σαμαράς, ως Καθηγητής Σύνθεσης στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ., όπου διδάσκει από σύστασής του (1985), αλλά και ως καθηγητής ανώτερων θεωρητικών και σύνθεσης σε διάφορα ωδεία της Ελλάδας έχει συντελέσει στη διαμόρφωση μιας νέας γενιάς συνθετών, οι οποίοι διαπρέπουν όχι μόνο σε εθνικό αλλά και σε διεθνές επίπεδο. Παρακάτω, παρατίθενται κάποιες από τις σημαντικότερες διακρίσεις των μαθητών του με χρονολογική σειρά και έμφαση όσο το δυνατόν στα τελευταία έτη (μετά το 2002). Η παράθεση των ονομάτων και των διακρίσεων είναι ενδεικτική, καθώς δε θα μπορούσε να συμπεριληφθεί το σύνολο των διακρίσεων στον χώρο της παρούσας διπλωματικής εργασίας.³¹

Όνοματεπώνυμο	Διαγωνισμός / Θεσμός	Έργο διάκρισης	Έτος	Βραβείο / Διάκριση
Παναγιώτης Λιαρόπουλος ³² (1966-)	Παγκόσμιος Διαγωνισμός Σύνθεσης «Alea III»	<i>Orientations Beta</i> για mezzo soprano και ορχήστρα δωματίου	2002	Α΄ Βραβείο
Δημήτρης Δοξάκης (1971-)	2 ^{ος} Πανελλήνιος Διαγωνισμός Σύνθεσης στη μνήμη του Δημήτρη Δραγατάκη	<i>String Quartet</i>	2006	Α΄ Βραβείο
Κωνσταντίνος Χιζάρης (1974-)	2 ^{ος} Πανελλήνιος Διαγωνισμός Σύνθεσης «Συνθέρμεια 2007»	<i>Intensions I</i> για ενόργανο σύνολο	2007	Φιναλίστ

²⁸ «Μουσικές Μορφές» (Κανάλι της Βουλής, παρουσίαση Κ. Κακαβελάκης, 05-05-2018) https://www.youtube.com/watch?v=DpO2LkhWLUJ&ab_channel=HellenicParliamentTV

²⁹ «Μουσική Θεσσαλονίκη: Χρήστος Σαμαράς» (TV 100, παρουσίαση Μαριάννα Μποζαπαλίδου, 16-01.2019) https://www.youtube.com/watch?v=yD4Ey2LVnU&ab_channel=ChristosSamaras

³⁰ Ο Χρήστος Σαμαράς εκλέχθηκε αναπληρωτής καθηγητής του Τ.Μ.Σ. με ΦΕΚ διορισμού 161/28-06-00 τ. ΝΠΔΔ και καθηγητής με ΦΕΚ 846/24-10-07 τ. Γ΄.

³¹ Τα πλήρη στοιχεία των διακρίσεων των μαθητών είναι διαθέσιμα στο προσωπικό αρχείο του συνθέτη.

³² Ο Παναγιώτης Λιαρόπουλος, ο Δημήτρης Δοξάκης, ο Κωνσταντίνος Χιζάρης, ο Χαράλαμπος Ναβροζίδης, ο Σπύρος Μουχάγιερ και ο Ιωσήφ Βαλέτ ήταν μαθητές του συνθέτη κατά την εκπαιδευτική περίοδο που εργαζόταν ως Καθηγητής Ανώτερων θεωρητικών και Σύνθεσης σε ωδεία της Θεσσαλονίκης (1985-2000). Επίσης, ο Παναγιώτης Λιαρόπουλος ήταν ο πρώτος μαθητής που πήρε δίπλωμα από την τάξη του (Σαμαράς, Προσωπικό Αρχείο).

Πέτρος Μωραΐτης (1980-)	36 ^{ος} Διεθνής Διαγωνισμός Χορωδιακής Σύνθεσης «Guido d' Arezzo» στην Ιταλία	<i>Sanctus</i> για φωνητικό σύνολο και καμπάνα	2009	Β' Βραβείο
Χαράλαμπος Ναβροζίδης (1956-)	7 ^{ος} Πανελλήνιος διαγωνισμός σύνθεσης μουσικής δωματίου της Ένωσης Φίλων Λόγιας Μουσικής	<i>Dialogos</i> op. 14	2009	Α' Βραβείο
Σπύρος Μουχάγιερ (1970-)	8 ^{ος} Διαγωνισμός Σύνθεσης για χορωδιακά έργα στο Dortmund της Γερμανίας	<i>Songs of Love and Sorrow</i>	2010	Α' Βραβείο
Ιωσήφ Βαλέτ (1968-)	Διαγωνισμός σύνθεσης όπερας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (2011-12)	<i>Ο Φρόντ για εκείνη</i>	2011	Ανάθεση γραφής της όπερας με σκοπό την παραγωγή δύο παραστάσεων.
Δημήτρης Οικονόμου (1984-)	«Παγκόσμια Πυραμίδα Συνθετών 2012» (International Composer Pyramid 2012) & έκδοση του έργου από την Edition Peters ³³	<i>Storm in a cup</i> για σύνολο δωματίου	2012	Α' Βραβείο
Κώστας Τσούγκρας ³⁴ (1966)	Διεθνείς Μουσικές Ημέρες στο Βέλγιο	<i>Cantus Firmus</i> για σόλο ακορντεόν κονσέρτου (bayan)	2012	Επιλογή από την ISCM με σκοπό να εκπροσωπήσει την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών
Γιώργος Ζαμπακλής (1988-)	11 ^{ος} Πανελλήνιος Διαγωνισμός Σύνθεσης στη μνήμη του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου	Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 1	2013	Α' Βραβείο
Ιωσήφ-Ραφαήλ Γκεντζής (1991-)	Πανελλήνιος Διαγωνισμός Σύνθεσης που προκήρυξε το Δημοτικό Ωδείο Καβάλας με αφορμή τα 100 χρόνια από την απελευθέρωση της πόλης	<i>Εορτασμός</i> για χορωδία	2013	Α' Βραβείο

³³ Edition Peters, Canterbury, Αγγλία / Boulogne-Sur-Mer, Γαλλία.

³⁴ Ο Κώστας Τσούγκρας, μέλος ΔΕΠ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., είναι αναγνωρισμένος μουσικολόγος και συνθέτης ο οποίος έχει διαγράψει μία ξεχωριστή δική του πορεία συνδυάζοντας την επιστήμη με την καλλιτεχνική δημιουργία.

Σοφία Αβραμίδου (1988-)	6 ^{ος} Πανελλήνιος Διαγωνισμός Σύνθεσης της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών στη μνήμη του Δημήτρη Δραγατάκη	<i>Skin</i> για κουαρτέτο εγχόρδων	2014	Α΄ Βραβείο
Βασίλειος Μπακόπουλος (1940-)	Διεθνές Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής ISCM (οργάνωση μεταξύ 52 χωρών)	<i>Wind quintet</i> No. 1	2015	Επιλογή συμμετοχής και εκπροσώπησης της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών στις Διεθνείς Μουσικές Ημέρες 2015 στη Σλοβενία (Λιουμπλιάνα)
Γιάννης Αγγελάκης (1988-)	31 ^{ος} Διεθνής Διαγωνισμός Σύνθεσης «Alea III» στη Βοστώνη	<i>Éternelle, Inassouvie... (II)</i> για κλαρινέτο και πίانو	2015	Α΄ Βραβείο
Βάνια Κουρτή- Παπαμούτσου (1988-)	Πρόγραμμα «Next Generation» για νέους συνθέτες, μέρος του «Donaueschinger Musiktage 2015»	<i>Sequence</i> για τρίο και video art	2015	Διάκριση και εκτέλεση του έργου
Μαρία Γουβαλή (1990-)	Εργαστήριο Σύγχρονης Μουσικής που διοργάνωσε το Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης με αφορμή τα 80 χρόνια του Ακαδημαϊκού και Συνθέτη Θόδωρο Αντωνίου	<i>Constructions for a picture</i> για φλάουτο, κλαρινέτο, όμποε, βιολί, τσέλο και κρουστά.	2015	Α΄ Βραβείο
Κωνσταντίνος Μπαράς (1993-)	11 ^{ος} Παγκόσμιος Διαγωνισμός Σύνθεσης της πόλης Udine της Ιταλίας	<i>About sorrow</i> για ενόργανο σύνολο	2016	Ειδικός Έπαινος και Μετάλλιο της Γερουσίας της Ιταλικής Δημοκρατίας
Θεόφιλος Μπίκος (1994-)	7 ^{ος} Πανελλήνιος Διαγωνισμός Σύνθεσης στη μνήμη του Δημήτρη Δραγατάκη	<i>Stupefaction</i> για όμποε, 2 βιολιά, βιόλα και βιολοντσέλο	2016	Γ΄ βραβείο
Μιχάλης Τραχαλιός (1994-)	1 ^{ος} Πανελλήνιος Διαγωνισμός Σύνθεσης Χορωδιακής μουσικής που διοργάνωσε η κοινότητα του North College Θεσσαλονίκης	<i>Φωτεινούλα</i>	2016	Γ΄ βραβείο

Στέλιος Δήμου (1988-)	Παγκόσμιος Διαγωνισμός Σύνθεσης «Amici della musica di Cagliari» ³⁵	<i>My grounding / surrounding [it]_self / h_I</i>	2016	Α΄ Βραβείο
Λάζαρος Τσαβδαρίδης (1977-)	1 ^ο Πανελλήνιο Διαγωνισμό Σύνθεσης Χορωδιακής μουσικής που διοργάνωσε η κοινότητα του North College Θεσσαλονίκης	<i>Ποιος είδε κράτος λιγοστό</i>	2016	Α΄ Βραβείο
Θεόδωρος Γκουκουσουδής (1989-)	Διεθνής Διαγωνισμός Σύνθεσης «Harald Genzmer» που διοργάνωσε το Πανεπιστήμιο Μουσικής του Μονάχου	<i>Paradromes III</i> για φλάουτο και πιάνο	2016	Γ΄ Βραβείο ανάμεσα σε 134 σύνθετες από 30 χώρες στον κόσμο και έκδοση του έργου από τον γερμανικό οίκο Schott Musik
Γιώργος Παπαϊκονόμου (1993-)	Παγκόσμιος Διαγωνισμός Σύνθεσης «Antonin Dvorak» ³⁶ στην Πράγα της Τσεχίας	<i>Focus II</i> για μουσική δωματίου	2017	Γ΄ Βραβείο
Ευριπίδης Μπέκος (1991-)	8 ^{ος} Πανελλήνιος Διαγωνισμός Σύνθεσης στη Μνήμη Δημήτρη Δραγατάκη της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών	<i>Μετείκασμα I</i> για κουαρτέτο εγχόρδων	2018	Γ΄ Βραβείο
Κωνσταντίνος Χαλιάσας (1991-)	εργαστήρι «Νέοι Έλληνες Αρχιμουσικοί Διευθύνουν Έργα Νέων Ελλήνων Συνθετών»	<i>Hannah (...in the train of eternity)</i> για ορχήστρα	2018	Συμμετοχή κατόπιν διαγωνισμού
Ορέστης Παπαϊωάννου (1993-)	-Φεστιβάλ «Weimare Frühjahrstage für zeitgenössische Musik» -1 ^{ος} διαγωνισμός «Kr. Penderecki» για νέους συνθέτες στην Κρακοβία -Φεστιβάλ Brahms του Lübeck	- <i>Prosopion</i> για ενόργανο σύνολο - <i>Quintet in Five Scenes</i> για ενόργανο σύνολο - <i>Aisa</i> για ορχήστρα	2018	-Α΄ Βραβείο -Α΄ Βραβείο -«Βραβείο Brahms»

³⁵ Αποτελέσματα διαγωνισμού «Concorso Internazionale di Composizione «Amici della Musica di Cagliari», τελευταία πρόσβαση 16 Ιανουαρίου 2022, http://www.amicidellamusicadicagliari.it/composizione_vincitori.php

³⁶ Αποτελέσματα διαγωνισμού «International Antonín Dvořák Composition Competition», τελευταία πρόσβαση 16 Ιανουαρίου 2022, http://www.iadcc.kr/prize_winner/3354

Χρήστος Ντόβας (1989-)	15 ^{ος} Πανελλήνιος Διαγωνισμός Σύνθεσης στη μνήμη Γιάννη Α. Παπαϊωάννου που διοργανώθηκε από την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών	<i>Dawn</i> για ορχήστρα	2019	Α΄ Βραβείο
Κωνσταντίνος Λυκουριώτης (1992-)	15 ^{ος} Πανελλήνιος Διαγωνισμός Σύνθεσης Γ. Α. Παπαϊωάννου	<i>Χαμσίν</i> για συμφωνική ορχήστρα	2019	Β΄ Βραβείο
Λίνα Τόνια (1985-)	29 ^ο Διεθνές Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής Takefu International Music Festival ³⁷ στην Ιαπωνία για την παγκόσμια πρεμιέρα των έργων -5 ^{ος} Διεθνής Διαγωνισμός Σύνθεσης «Mauricio Kagel» ³⁸ στη Βιέννη	<i>Mare Imbrium</i> για ακορντεόν, βιολί, τσέλο και πιάνο και <i>Etude</i> για τρομπέτα <i>-Two Souvenirs of a children's dream</i> για πιάνο.	2019	Επίτιμη καλεσμένη (guest composer) -Φιναλίστ

Πίνακας 1.2: Στοιχεία διακρίσεων αποφοίτων της τάξης σύνθεσης του Χρήστου Σαμαρά (2002 ως σήμερα)

Σε αυτό το σημείο, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η τάξη του κ. Σαμαρά έχει παρουσιαστεί και βραβευτεί στη δράση «Ανάδειξη και στήριξη της Ακαδημαϊκής & Επιστημονικής Αριστείας στην Ελληνική Τριτοβάθμια Εκπαίδευση» του Υπουργείου Παιδείας.³⁹ Επίσης, για όλη αυτή την παιδαγωγική προσφορά, ο κ. Σαμαράς τιμήθηκε ως «Μέντορας Φοιτητικών Δράσεων σε Διεθνές Επίπεδο» σε εκδήλωση απονομής «Βραβείων Αριστείας του Α.Π.Θ.», στις 31 Μαρτίου 2016» για την αναγνώριση των εξαιρετικών επιδόσεων μελών της Πανεπιστημιακής Κοινότητας κατά τα ακαδημαϊκά έτη 2013-2014 και 2014-2015.⁴⁰

1.3 Κατάλογος έργων Χρήστου Σαμαρά

1.3.1. Μεθοδολογία σύνταξης καταλόγου

Όλη η διαδικασία καταλογογράφησης των έργων του Χρήστου Σαμαρά έγινε με σεβασμό και ενδελεχή έρευνα στις ιδιαιτερότητες του αρχειακού υλικού. Για τη δημιουργία του καταλόγου των έργων του, μελετήθηκαν, ως προς τη μεθοδολογία, κυρίως ελληνόγλωσσοι αλλά και ξενόγλωσσοι κατάλογοι έργων με σκοπό να βρεθεί ο τρόπος οργάνωσης που εξυπηρετεί την συγκεκριμένη εργογραφία, τόσο ειδολογικά όσο και χρονολογικά όσο και ως προς το εκάστοτε

³⁷ Αποτελέσματα διαγωνισμού «The 18th Takefu International Composition Workshop», τελευταία πρόσβαση 16 Ιανουαρίου 2022, <http://takefu-imf.com/en/2018年ワークショップ/>

³⁸ Αποτελέσματα διαγωνισμού «Mauricio Kagel Kompositionswettbewerb», τελευταία πρόσβαση 16 Ιανουαρίου 2022, <https://www.mauricio-kagel-kompositionswettbewerb.com/?PageId=4106>

³⁹ «Η τέχνη του ταξιδιού πάνω στη μουσική συνθετική δημιουργία», Youtube, τελευταία πρόσβαση 6 Ιανουαρίου 2022, https://www.youtube.com/watch?v=uCrkjXAAB7g&ab_channel=aristeiaacadem1

⁴⁰ Σαμαράς, Προσωπικό Αρχείο.

οργανολόγιο. Συγκεκριμένα, μελετήθηκαν ο δημοσιευμένος χρονολογικός κατάλογος έργων του Γιώργου Σισιλιάνου από τη Σταυρούλα Χριστοπούλου (2011),⁴¹ ο ειδολογικός κατάλογος του Φοίβου Ανωγειανάκη (1964)⁴² αλλά και του Φίλιππου Τσαλαχούρη (2003)⁴³ για τα έργα του Μανώλη Καλομοίρη, ο χρονολογικός κατάλογος των Κώστα Μόσχου, Χάρη Ξανθουδάκη και Μαρίας Ντούρου (3^η έκδοση) για τα έργα του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου,⁴⁴ ο δημοσιευμένος ειδολογικός κατάλογος έργων του Δημήτρη Δραγατάκη της Μαγδαληνής Καλοπανά (2010),⁴⁵ η αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή της Σοφία Κοντώση (2009) που περιλαμβάνει τον θεματικό κατάλογο των έργων του Λεωνίδα Ζώρα,⁴⁶ ο ειδολογικός κατάλογος του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου για τα έργα του Νίκου Σκαλκώτα,⁴⁷ ο θεματικός κατάλογος του Απόστολου Κώστιου (1996) για τα έργα του Δημήτρη Μητρόπουλου,⁴⁸ ο ειδολογικός κατάλογος έργων του Γιώργου Σακαλλιέρου (2016) για τα έργα του Δημήτρη Μητρόπουλου,⁴⁹ ο ειδολογικός

⁴¹ Σταυρούλα Χριστοπούλου, *Κατάλογος έργων Γιώργου Σισιλιάνου*, (Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 2011). Η συντάκτρια του καταλόγου διατηρεί την αρίθμηση που έδωσε ο ίδιος ο Σισιλιάνος στα έργα του, η οποία ακολουθεί, με λίγες εξαιρέσεις, τη χρονολογική σειρά σύνθεσης των έργων, γεγονός που τον καθιστά χρονολογικό.

⁴² Φοίβος Ανωγειανάκης, *Κατάλογος Έργων Μανώλη Καλομοίρη (1883-1962)*, (Αθήνα: Ίκαρος, 1964). Ο συγκεκριμένος κατάλογος έργων περιέχει, κατά είδη, το μουσικό και μουσικοπαιδαγωγικό έργο του συνθέτη χωρίς ορισμένα παλαιότερα έργα που ο συνθέτης θεωρούσε ότι δεν τον αντιπροσωπεύουν. Ωστόσο, αυτά αναφέρονται στο τέλος του καταλόγου. Είναι ο πρώτος, επιστημονικά μουσικολογικός, κατάλογος έργων για Έλληνα συνθέτη.

⁴³ Φίλιππος Τσαλαχούρης, *Νέος κατάλογος έργων: Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962)*, (Αθήνα: Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», 2003). Αποτελεί μία ενημερωμένη μορφή του καταλόγου που συνέταξε ο Φοίβος Ανωγειανάκης, στην οποία ακολουθείται η ίδια διάρθρωση με διάφορες προσθήκες στις κατηγορίες, συμπερίληψη ορισμένων απομνημονευμάτων του συνθέτη, αλφαβητικούς καταλόγους τίτλων, τραγουδιών, ποιητών κ.ά. στο παράρτημα, καθώς και ενδεικτικό χρονολογικό κατάλογο. Ο λόγος που δεν έγινε παρέμβαση στις κατηγορίες είναι καθώς αφενός αυτό διευκόλυνε τη νέα διαδικασία σύνταξης και αφετέρου γιατί αποτελεί ένα πρακτικό πρότυπο για τους μελετητές του έργου του Καλομοίρη που δύσκολα αντικαθίσταται.

⁴⁴ Κώστας Μόσχος, Χάρης Ξανθουδάκης και Μαρία Ντούρου (επιμ.), *Πλήρης Κατάλογος Έργων / Γιάννης Α. Παπαϊωάννου*, (Αθήνα: Nakas Music House, 2010). Πρόκειται για μία προσπάθεια ανασύνταξης και κριτικής θεώρησης του πλήρους καταλόγου έργων μέσα από την οποία προέκυψαν νέες προσθήκες, νέοι υποκατάλογοι και νέες ιστορικές πληροφορίες. Ενώ ο κατάλογος είναι χρονολογικός περιλαμβάνεται και ειδολογικός διαχωρισμός στο τέλος. Στην παρούσα 3^η έκδοση, φαίνεται να διευθετούνται ζητήματα που προέκυψαν στην 1^η και 2^η έκδοση, γεγονός που συμβάλλει στη σφαιρικότερη προσέγγιση του συλλογικού συνθετικού έργου του Παπαϊωάννου.

⁴⁵ Μαγδαληνή Καλοπανά, «Κατάλογος έργων Δημήτρη Δραγατάκη (1914-2001)», *Πολυφωνία* 16 (2010): 54-87.

⁴⁶ Σοφία Κοντώση, «Λεωνίδας Ζώρας (1905-1987) – Θεματικός Κατάλογος Έργων» (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2009).

⁴⁷ Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας, Μια προσπάθεια εισόδου στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του*, (Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 1997), 199-223. Πρόκειται για έναν κατάλογο που διατάσσεται κατά κατηγορίες έργων και μουσικά γένη σε μορφή πίνακα, ο οποίος παρέχει πολλές πληροφορίες για το εκάστοτε έργο. Ως συμπλήρωμα, συμπεριλαμβάνεται και ο χρονολογικός κατάλογος με την προσθήκη του Αριθμού Καταλόγου (Α/Κ), γεγονός που καθιστά εύκολη την εύρεση του έργου στον ειδολογικό κατάλογο.

⁴⁸ Απόστολος Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος - Κατάλογος Έργων*, (Αθήνα: Ορχήστρα των Χρωμάτων, 1996). Ο συντάκτης του καταλόγου διευκρινίζει ότι παρ' όλη την ύπαρξη του incipit (σ.σ. αρχικά μέτρα) στις περισσότερες περιπτώσεις αυτό δεν συμπίπτει με το θέμα της σύνθεσης, όταν αυτό υπάρχει. Επισημαίνει όμως πως το incipit είναι αναγκαία προϋπόθεση ταύτισης ενός έργου σε περιπτώσεις ομότιτλων έργων, συνθέσεων ή τραγουδιών όπου ο συνθέτης δίνει τον ίδιο τίτλο με εκείνον του ποιήματος που χρησιμοποίησε κ.ά. Ωστόσο, για την καταχώρηση του σχετικού λήμματος στα λεξικά και τις εγκυκλοπαίδειες χρησιμοποιείται διεθνώς η μετάφραση στην εκάστοτε γλώσσα του όρου «Θεματικός Κατάλογος».

⁴⁹ Γιώργος Σακαλλιέρου, *Dimitri Mitropoulos and his works in 1920s*, (Αθήνα: Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, 2016), 97-105. Πρόκειται για έναν συνοπτικό, συστηματικά οργανωμένο κατάλογο ο οποίος περιλαμβάνει σχολιασμούς για το κάθε έργο με τη μορφή υποσημειώσεων.

κατάλογος έργων του Γιώργου Σακαλλιέρου (2010) για τα έργα του Γιάννη Κωνσταντινίδη⁵⁰ και η αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή της Ευτυχίας Ταλακούδη (2020) που περιλαμβάνει τον αναθεωρημένο κατάλογο έργων του Δημήτρη Λιάλιου.⁵¹ Τέλος, λήφθηκε υπόψιν και ο ειδολογικός κατάλογος έργων του Κώστα Χάρδα στο *Grove Music Online* για τα έργα του Χρήστου Σαμαρά, ο οποίος είναι ενδεικτικός και αποτυπώνει μέρος της εργογραφίας του συνθέτη.⁵² Η μελέτη σχετικής βιβλιογραφίας αποδεικνύει αφενός πως τα ποσοστά των συστηματικών και των χρονολογικών καταλόγων είναι σχεδόν ισοδύναμα και αφετέρου ότι το ίδιο το έργο ενός συνθέτη πολλές φορές προσδιορίζει την επιλογή.

Η επιλογή της μορφής του καταλόγου έργων του Χρήστου Σαμαρά έγινε με την προσδοκία να υπάρχει μία συνοπτική μορφή που να δείχνει τη συνθετική του κατεύθυνση σε ορισμένες κατηγορίες αλλά και ταυτόχρονα να παρέχει σχολιασμούς και σχετικές συμπληρωματικές πληροφορίες για το κάθε έργο. Πρόκειται λοιπόν, για έναν ειδολογικό κατάλογο, ο οποίος χωρίζεται σε επιμέρους κατηγορίες και εσωτερικά ακολουθεί χρονολογική σειρά. Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητες κάποιες διευκρινίσεις για τη διάκριση των κατηγοριών του καταλόγου. Στη σχετική βιβλιογραφία δεν υπάρχει ένα κοινώς αποδεκτό πρότυπο διαχωρισμού των κατηγοριών μιας συστηματικής κατάταξης αλλά έκαστος μουσικολόγος ενεργεί βάσει των ιδιαιτεροτήτων του προς κατάταξη υλικού. Συγκεκριμένα για το έργο του Χρήστου Σαμαρά, κατηγορία συστάθηκε σε κάθε περίπτωση όπου υπήρχαν περισσότερα από δύο έργα και έπειτα από μελέτη όλης της εργογραφίας. Η χρονολογική σειρά που ακολουθείται εσωτερικά σε κάθε κατηγορία είναι με βάση τη χρονολογική κατάταξη των έργων, η οποία δόθηκε από τον συνθέτη στη συντάκτρια. Η καταχώρηση των έργων στον κατάλογο γίνεται με τον τίτλο έργου που έχει μορφοποιηθεί και όχι με τον τίτλο των χειρογράφων ή εκδόσεων των έργων. Πιο συγκεκριμένα, ο τίτλος έργου έχει υποστεί επεξεργασία και έχει δοθεί από τη συντάκτρια της παρούσας εργασίας προκειμένου να επιτευχθεί ομοιογένεια στον κατάλογο του συνθέτη καθώς πολλές φορές έργα του ίδιου είδους φέρουν διαφοροποιημένο τίτλο [λ.χ. Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1 (ελληνικά), *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2* (γερμανικά), *Konzert for Flute and Orchestra* (γερμανικά και αγγλικά) κ.ο.κ.]. Η παρέμβαση στον τίτλο έργου έχει γίνει μόνο για τα καθιερωμένα είδη απόλυτης μουσικής (συμφωνία, κοντσέρτο, κουαρτέτο κ.λπ., ή αλλιώς “generic titles” σύμφωνα με το πρότυπο που δίνει το *Grove Music Online*) και με τη μικρότερη δυνατή απόκλιση από τον τίτλο του συνθέτη για το κάθε έργο. Ο τίτλος έργου για τα καθιερωμένα είδη απόλυτης μουσικής είναι πάντοτε στην ελληνική γλώσσα και έχει όλα τα γράμματά του πεζά πλην περιπτώσεων όπου υπάρχει περιγραφή (λ.χ. *Συμφωνία των Ανθρώπων*). Εάν προηγείται αριθμητικός δείκτης (π.χ. Τρεις Στροφές) ή επιθετικός προσδιορισμός (π.χ. Μακεδονική Ραψωδία) τότε η επόμενη λέξη είναι με κεφαλαίο. Εάν ο τίτλος αποτελείται από λέξεις που υποδηλώνουν καθιερωμένο είδος απόλυτης μουσικής τότε πάλι είναι με κεφαλαία (π.χ. Τρεις Μακεδονικοί Χοροί). Ο τίτλος έργου δε φέρει τελεία αλλά το νόημά του είναι ολοκληρωμένο. Οι αριθμήσεις των έργων (Συμφωνίες, Κουαρτέτα εγχόρδων κ.ά.) αναγράφονται πάντα με τη συντομογραφία αρ. «x» εκτός των ομότιτλων έργων για τα οποία ο συνθέτης προτιμά τη λατινική αρίθμηση. Ζητήματα ορθογραφίας αντιμετωπίζονται κατά περίπτωση. Ο τίτλος έργου γράφεται με πλάγια και έντονη γραφή όταν πρόκειται για

⁵⁰ Γιώργος Σακαλλιέρου, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): Ζωή, έργο και συνθετικό έργο*, (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010), 73-113. Πρόκειται για έναν κατάλογο που περιλαμβάνει και τις δύο καλλιτεχνικές ταυτότητες του συνθέτη, τόσο αυτή του Κώστα Γιαννίδη, η οποία προηγείται χρονολογικά, όσο και αυτής του Γιάννη Κωνσταντινίδη.

⁵¹ Ευτυχία Ταλακούδη, «Δημήτρης Λιάλιος (1869-1940)- Βιογραφία, κατάλογος έργων, επιμελημένη έκδοση και ηχογράφηση έξι έργων για βιολί και πιάνο» (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2009), 77-122.

⁵² Chardas. «Samaras, Christos».

περιγραφικό τίτλο ενώ ο τίτλος βρίσκεται με κανονική και έντονη γραφή όταν πρόκειται για καθιερωμένο είδος απόλυτης μουσικής. Η αρίθμηση (ορ. x, αρ. x), η ημερομηνία σύνθεσης του έργου, η συμπληρωματική ενορχήστρωση και η διάρκεια σε λεπτά, ακολουθούν με κανονική γραφή. Άλλα στοιχεία όπως το ονοματεπώνυμο πιθανού δημιουργού κειμένου, πληροφορίες βραβείων, ηχογραφήσεις, εκτελέσεις κ.ά. καθώς και κριτικά σχόλια περιέχονται με τη μορφή υποσημειώσεων. Όλα τα έργα του συνθέτη εκδίδονται από τον Μουσικό Εκδοτικό Οίκο Χ. Νάκας-Κ. Παπαγρηγορίου Ο.Ε. (Panas Music).

Σύμφωνα με τον Απόστολο Κώστιο:

«Ο Κατάλογος, χρονολογικός ή συστηματικός, αποτελεί το πρώτο και το κυριότερο «εργαλείο» προσέγγισης των έργων ενός συνθέτη και υπό ορισμένες προϋποθέσεις συνιστά μέσον διείσδυσης στον κόσμο του μουσικού δημιουργού, μέσον αποτελεσματικό στην αποκάλυψη και προώθηση του καθόλου έργου του». ⁵³

1.3.2. Κατάλογος έργων

ΟΠΕΡΑ

- **Τζιοκόντα του Ολοκαυτώματος** (2007). Όπερα σε δύο πράξεις πάνω σε λιμπρέτο του Χρ. Σαμαρά, στηριγμένο πάνω στο μυθιστόρημα *Τζιοκόντα* του Νίκου Κοκάντζη (60')

ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

- **Κύδνεια** Ορ. 2b (1971) για μεγάλη ορχήστρα (11')

- **Πρελούδιο** Ορ. 9 (1977) για ορχήστρα εγχόρδων (11')

- **Divertimento** Ορ. 11 (1977) για ορχήστρα (15')

- **Κοσμοτανία**⁵⁴ Ορ. 15 (1978) για 12 όργανα, κλαρινέτο (Bb), φαγκότο, κόρνο (F), τρομπόνι, άρπα, 3 κρουστά, 2 βιολιά, βιόλα, βιολοντσέλο (6.45')

- **Συμφωνία των Ανθρώπων (Symphony Humana)**⁵⁵ Ορ. 18 (1979) για ορχήστρα (17-18')

- **Κάθαρσις**⁵⁶ Ορ. 23 (1981) για μεγάλη ορχήστρα (11')

- **Μεταμόρφωση**⁵⁷ (1982) για ορχήστρα (10')

⁵³ Σταυρούλα Χριστοπούλου, *Κατάλογος έργων Γιώργου Σισιλιάνου* (Αθήνα: Παπαγρηγορίου-Νάκας, 2011), 11.

⁵⁴ Πρώτη εκτέλεση: Βιέννη 05-04-1981. Ηχογράφηση: Ιδιωτική-ORF Studio Aufnahme (Demo CD II).

⁵⁵ Το έργο έχει εκδοθεί ως *Symphony Humana* for orchestra από τον Μουσικό Εκδοτικό Οίκο Χ. Νάκας-Κ. Παπαγρηγορίου Ο.Ε. (Panas Music) με [EPN 573] ISMN 979-0-69151-397-2.

⁵⁶ Το έργο έχει εκδοθεί ως *Katharsis* for orchestra από Panas Music με [EPN 580] ISMN 979-0-69151-400-9.

⁵⁷ Πρώτη εκτέλεση: Νοέμβριος του 1982 από την ορχήστρα της Ε.Ρ.Τ. [Θωμάς Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», *Νέοι Αγώνες Ηπείρου* (1996), 8-9:8]. Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 23-5-1983 έπειτα από παραγγελία του Κάρολου Τρικολίδη, διευθυντή της Κ.Ο.Θ., Αθήνα 26-01-1986, Κωνσταντινούπολη 06 και 07-01-1989, Debrecen 23-01-1993. Ηχογράφηση: Ιδιωτική – Ε.Ρ.Τ. & ABC Ορχήστρα του Perth της Αυστραλίας (Demo CD III). Το έργο έχει εκδοθεί ως *Metamorphose* for orchestra από Panas Music με [EPN 607] ISMN 979-0-69151-004-9.

- **Ασκητική**⁵⁸ (1983) για μικρή ορχήστρα (9'30'')
- **Μετατόπον**⁵⁹ (1983) για 15 βιολιά (10')
- **Αγωνία**⁶⁰ (1984) για ορχήστρα (11')
- **Εσώτερα**⁶¹ (1985) για ορχήστρα (11')
- **Παραδρομές**⁶² (1986) για 11 όργανα, φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, φαγκότο, τρομπέτα, τσέμπαλο, κρουστά (2 εκτελεστές), βιολί, βιόλα, τσέλο (12')
- **Απολογία II**⁶³ (1989) για 12 όργανα, φλάουτο, όμποε ή αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο, φαγκότο, κόρνο, τρομπέτα, κρουστά (1 εκτελεστής), βιολιά I-II, βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο (11')
- **Ελεγεία**⁶⁴ (1989) για κλαρινέτο in B, κρουστά (2 εκτελεστές) και ορχήστρα εγχόρδων (13')
- **Ouverture Mozart**⁶⁵ (1991) για μεγάλη ορχήστρα (9'10'')
- **Συμφωνία Δωματίου**⁶⁶ (1992) για ορχήστρα (14')

⁵⁸ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 10-12-1987 από την Κ.Ο.Θ. υπό τη διεύθυνση του Κάρολου Τρικολίδη. Άλλες εκτελέσεις: Αθήνα 27-04-1991. Βραβεία: Β' Βραβείο στο διαγωνισμό σύνθεσης στο Hamelin της Γερμανίας (1984) [σ.σ. η πόλη είναι γραμμένη ως Χάμμελν (Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 8 και Hammeln (Σαμαράς, «Προσωπικό αρχείο καταλόγου», 1-35: 5].

⁵⁹ Πρώτη εκτέλεση: Βερολίνο 24-6-1983. Ηχογράφιση: Ιδιωτική (Demo CD II).

⁶⁰ Πρώτη εκτέλεση: Αθήνα 27-08-1985 στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών από τη Φιλαρμονική Ορχήστρα της βουλγαρικής πόλης Πλέβεν και υπό τη διεύθυνση του Γιόκι Νότεφ. Άλλες εκτελέσεις: Κέρκυρα 29-08-1985, Θεσσαλονίκη 23 & 26-04-1993. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Agony for orchestra* από Panas Music με [EPN 574] ISMN 979-0-69151-401-6.

Ηχογράφιση: Ιδιωτική – Ε. Ρ. Τ. (Demo CD II).

⁶¹ Το έργο αποτελεί παραγγελία της Κ.Ο.Θ.. Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 05-12-1985. Άλλες εκτελέσεις: Αθήνα 31-03-1986. Ο τίτλος διαφέρει σε *Εσωτέρα* (Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 8).

⁶² Πρώτη εκτέλεση: Αθήνα 14-05-1987. Άλλες εκτελέσεις: Μασσαλία 18-12-1987 στα πλαίσια της Συνάντησης των Ωδείων των Μεσογειακών χωρών. Βραβεία: Α' Βραβείο στο διαγωνισμό σύνθεσης της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών Αθηνών υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού (1987). Ηχογράφιση: Ελληνική Μουσική Πρωτοπορεία του 20^{ου} αιώνα (σειρά CD εκδοθείσα από την ΕΤΕΒΑ, 1997).

⁶³ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 23-02-1989 από την Κ.Ο.Θ.. Βραβεία: Α' Βραβείο «ALEA III» του Πανεπιστημίου της Βοστώνης των Η. Π. Α. Άλλες εκτελέσεις: Βοστώνη 23-09-1989 από την ALEA III υπό τη διεύθυνση του Θεόδωρου Αντωνίου και την πραγματοποίηση της απονομής του αντίστοιχου βραβείου του διαγωνισμού, Αθήνα 18-01-2007. Ηχογράφιση: Ιδιωτική (Demo CD III). Το έργο έχει εκδοθεί ως *Απολογία II* για ορχήστρα από Panas Music με [EPN 577] ISMN 979-0-69151-263-0.

⁶⁴ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 26-04-1990 με σολίστ τον Χρήστο Γραονίδη και την Κ.Ο.Θ. υπό τη διεύθυνση του Άλκη Μπαλά. Δισκογραφία: Legend Classics (Ορχήστρα της Βουλγαρικής Ραδιοφωνίας). Το έργο είναι αφιερωμένο στη μνήμη του Κώστα Νικήτα. (Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 9). Το έργο έχει εκδοθεί ως *Ελεγεία* για κλαρινέτο, κρουστά και έγχορδα από Panas Music με [EPN 578] ISMN 979-0-69151-264-7.

⁶⁵ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 27-02-1992. Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 20-01-2006. Ηχογράφιση: Ιδιωτική (Demo CD I). Ο Ταμβάκος αναφέρει το έργο ως *Εισαγωγή Mozart*. (Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 9). Το έργο είναι γραμμένο για τη συμπλήρωση των 200 χρόνων του W. A. Mozart ως «δείγμα ευγνωμοσύνης σ' αυτή τη μεγαλοφυΐα που πρόσφερε ύψιστο πνευματικό έργο για το καλό της ανθρωπότητας» (Σαμαράς στο Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», *Νέοι Αγώνες Ηπείρου*, 9). Το έργο έχει εκδοθεί ως *Ouverture Mozart for orchestra* από Panas Music με [EPN 571] ISMN 979-0-69151-417-7.

⁶⁶ Το έργο αποτελεί παραγγελία του Ο.Μ.Μ.Θ. και είναι αφιερωμένο στην κόρη του συνθέτη, Άννα-Μαρία Σαμαρά. Πρώτη εκτέλεση: Αθήνα 06-03-1993 από το Divertimento Ensemble υπό τη διεύθυνση του Θόδωρου Αντωνίου.

- *Μακεδονική Ραψωδία*⁶⁷ (1993) για μεγάλη ορχήστρα (14-15')
- *Απολογία III (Εαρινόν γενέθλιον)*⁶⁸ (1996) για ορχήστρα εγχόρδων (8-9')
- *Συμφωνία αρ. 1*⁶⁹ (1998) για μεγάλη ορχήστρα (24')
- *Φως II*⁷⁰ (2003) για ορχήστρα εγχόρδων (11'20")
- *Εγκώμιον IV*⁷¹ ορ(2004) για μεγάλη ορχήστρα (11')
- *Απολογία V*⁷² (2006) για οργανικό σύνολο δωματίου (9-10'), για φλάουτο ή άλτο φλάουτο, για κλαρινέτο σε Β ή μπάσο κλαρινέτο σε Β, για κρουστά (βιμπράφωνο, μαρίμπα, 5 τομ-τομ, 3 πιατίνια, 2 woodblocks, 2 τρίγωνα), πιάνο και κουαρτέτο εγχόρδων.
- *Ο γλάρος* (2008) για ορχήστρα (9')
- *Haydn Overture*⁷³ (2009) για ορχήστρα (12-13')
- *Συμφωνία αρ. 2*⁷⁴ (2010) για ορχήστρα (25-27')
- *Συμφωνία αρ. 4* (2014) για ορχήστρα (35- 38')
- *Nostos I*⁷⁵ (2015) για ορχήστρα (12')
- *Nostos II*⁷⁶ (2016) για ορχήστρα (12')
- *Ελευθερία ή Θάνατος* (2021) για ορχήστρα (12')

Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 23-05-1994. Ηχογράφιση: Ιδιωτική (Demo CD III). Το έργο έχει εκδοθεί ως *Chamber Symphony for orchestra* από Panas Music με [EPN 581] ISMN 979-0-69151-332-3.

⁶⁷ Πρώτη εκτέλεση: Αθήνα 27-03-1995. Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 25-03-1997. Βραβεία: Α' Βραβείο από την Μ.Κ.Ε. «Τέχνη» στη Θεσσαλονίκη (1996). Ηχογράφιση: Ιδιωτική (Demo CD I). Το έργο έχει εκδοθεί ως *Macedonian Rhapsody for orchestra* από Panas Music με [EPN 966] ISMN 979-0-69151-331-6.

⁶⁸ Πρώτη εκτέλεση: Εαρινό Φεστιβάλ Μουσικής Έδεσσας 12-05-1996 από την ορχήστρα δωματίου Pro Musica (Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 9). Άλλες εκτελέσεις: Λονδίνο 19-03-1997. Ηχογράφιση: Ιδιωτική (Demo CD III).

⁶⁹ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 06-12-2000. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Symphonie Nr. 1* από Panas Music με [EPN 464] ISMN 979-0-69151-007-0.

⁷⁰ Πρώτη εκτέλεση: Αθήνα 31-01-2004. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Foss II für streichorchester*[sic] από Panas Music με [EPN 873] ISMN 979-0-69151-257-9.

⁷¹ Ο όρος εμφανίζεται άλλοτε ως *Εγκώμιον*, ως *Egomion* ή ως *Egomium*. Έχει διατηρηθεί κάθε φορά η επιλογή του συνθέτη. Το έργο είναι επετειακός ύμνος για τα 45 έτη προσφοράς της Κ.Ο.Θ. και γράφτηκε ως παραγγελία της [Θωμάς Ταμβάκος, «Πράξεις Λόγιας Μουσικής, Χρήστος Σαμαράς-Συμβολή στη συμπλήρωση των 50 ετών του», *Jazz & Τζαζ* (2006), 37]. Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 02-12-2004. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Egomion IV für orchestra* από Panas Music με [EPN 881] ISMN 979-0-69151-262-3.

⁷² Το έργο αποτελεί παραγγελία του Ο.Μ.Μ.Θ.. Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 04-12-2006. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Απολογία V* για ορχήστρα από Panas Music με [EPN 924] ISMN 979-0-69151-265-4.

⁷³ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 23-10-2009.

⁷⁴ Το έργο έχει εκδοθεί ως *Symphonie Nr. 2* από Panas Music με [EPN 1146] ISMN 979-0-69151-648-5.

⁷⁵ Πρώτη εκτέλεση: Αθήνα 20-05-2016 από την Κ.Ο.Α.. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Nostos I für orchestra* από Panas Music με [EPN 1234] ISMN 979-0-69151-700-0.

⁷⁶ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 28-10-2016 από τη Δ.Ο.Θ.. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Nostos II für orchestra* από Panas Music με [EPN 1252] ISMN 979-0-69151-722-2.

ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΦΩΝΗ/ΕΣ ΚΑΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

- **Εγκώμιον I**⁷⁷ (1996) για σοπράνο, βαρύτονο, αφηγητή και μικρή ορχήστρα (15')
- **Ταξίδι στη χώρα της αοριστίας**⁷⁸ (1997). Παραμυθόδραμα πάνω σε κείμενο του Ν. Γιαννόπουλου για φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο (Bb), φαγκότο, κόρνο (F), τρομπέτα (C), κρουστά (2 εκτελεστές), πιάνο, αφηγητή και κουϊντέτο εγχόρδων (14')
- **Συμφωνία αρ. 3**⁷⁹ (2011) για σοπράνο, χορωδία και ορχήστρα πάνω σε κείμενο του Απ. Παύλου από την Επιστολή Α' προς Κορινθίους Ιγ (30')
- **Christmas Light**⁸⁰ (2017) καντάτα για ορχήστρα & χορωδία (15')
- **Βυζαντινά Πάθη**⁸¹ (2018) ορατόριο για αφηγητή, δύο χορωδίες (μία μικτή και μία βυζαντινή αντρική χορωδία ψαλτών) και ορχήστρα (60')
- **Το φιλί του Ιούδα** (2021) για βαρύτονο και ορχήστρα (12')

ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΟΡΓΑΝΟ ΚΑΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

- **Κοντσέρτο για φλάουτο και ορχήστρα**⁸² Op. 26 (1981) (14-15')
- **Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1**⁸³ (1987) (17')
- **Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα δωματίου**⁸⁴ (1994) (19')
- **Lamento**⁸⁵ (2002) για σόλο βιολί και ορχήστρα (15'15")

⁷⁷ Το πρώτο μέρος είναι γραμμένο σε ποίηση του Χρήστου Σαμαρά, το δεύτερο σε ποίηση Ντίνου Χριστιανόπουλου ενώ το τρίτο περιέχει κείμενα από την ωδή Θ' του Συμεών Μητροπολίτη Θεσσαλονίκης και από την Β' επιστολή του Αποστόλου Παύλου προς τους Θεσσαλονικείς, στιχ. 3-7. Το έργο αποτελεί παραγγελία του Οργανισμού Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη '97». Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 21-12-1997. Ηχογράφηση: Ιδιωτική (Demo CD I).

⁷⁸ Το έργο αποτελεί παραγγελία του Ο.Μ.Μ.Α.. Πρώτη εκτέλεση: Αθήνα 21-5-1999.

⁷⁹ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 15-03-2013 από την Κ.Ο.Θ.. Το έργο έχει εκδοθεί ως Symphonie Nr. 3 από Panas Music με [EPN 1147] ISMN 979-0-69151-649-2.

⁸⁰ Πρώτη εκτέλεση: Αθήνα 23-12-2017 στον Ο.Μ.Μ.Α.. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Καντάτα – Christmas Light for orchestra and choir* από Panas Music με [EPN 1297] ISMN 979-0-69151-750-5.

⁸¹ Το έργο έχει εκδοθεί ως *Βυζαντινά Πάθη*, Ορατόριο από Panas Music με [EPN 1351] ISMN 979-0-69151-785-7. Το μέρος της χορωδίας βρίσκεται με [EPN 1352] ISMN 979-0-69151-786-4 ενώ το μέρος της βυζαντινής χορωδίας με [EPN 1353] ISMN 979-0-69151-787-1.

⁸² Το έργο έχει εκδοθεί ως Concerto op. 26 for flute and orchestra από Panas Music με [EPN 572] ISMN 979-0-69151-398-9.

⁸³ Το έργο έχει εκδοθεί ως Concerto for piano and orchestra από Panas Music με [EPN 627] ISMN 979-0-69151-402-3.

⁸⁴ Πρώτη εκτέλεση: Ινστιτούτο Goethe Αθηνών 17-01-1996 στον κύκλο συναυλιών «Millenium». Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 29-02-1996 με σολίστ τη Νάνσυ Τουφεξή. Βραβεία: Β' Βραβείο της Ε.Ε.Μ. εις μνήμη του Γ. Α. Παπαϊωάννου (1995). Ηχογράφηση: Ιδιωτική (Demo CD I). Το έργο έχει εκδοθεί ως Concerto for violin and chamber orchestra από Panas Music με [EPN 579] ISMN 979-0-69151-333-0.

⁸⁵ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 21-06-2002. Άλλες εκτελέσεις: *Ελληνικές Μουσικές Γιορτές*, Αθήνα 13-05-2005, Ατλάντα 19-03-2010, Θεσσαλονίκη 15-06-2014, Αθήνα 29-06-2016. Το έργο είναι αφιερωμένο στη μνήμη του Κοσμά Γαλιλαία, βιολιστή, παιδαγωγό και μαέστρο. (Ταμβάκος, «Πράξεις Λόγιας Μουσικής, Χρήστος Σαμαράς»,

- **Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 2⁸⁶** (2005) (23-25')
- **Κοντσέρτο για φλάουτο και ορχήστρα** (2018) (21')
- **Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα⁸⁷** (2019) (21')
- **Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα** (2020) (22')

ΕΡΓΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΔΩΜΑΤΙΟΥ

I. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΔΥΟ ΟΡΓΑΝΑ

- **Ντουέτο⁸⁸** Op. 4α (1974) για φλάουτο και πιάνο (8'10")
- **Επτά Μινιατούρες** Op. 12 (1977) για φλάουτο και πιάνο (12')
- **Διάσταση⁸⁹** Op. 16 (1978) για τσέλο και πιάνο (9'10")
- **Πέντε Αφορισμοί** Op. 20 (1980) για φλάουτο και κόρνο (7'10")
- **Κύδνεια VII⁹⁰** (1982) για φλάουτο και άρπα (8'30")
- **Τάμα⁹¹** (1983) για φλάουτο και πιάνο (6'30")
- **Ανομίες⁹²** (1984) για βιολί και πιάνο (8'20")
- **Μπαλάντα⁹³** (1991) για 2 πιάνο και 8 χέρια (9'30") (αρχική εκδοχή)
- **Μπαλάντα⁹⁴** (1991) για 2 πιάνο και 4 χέρια (9'30") (2^η εκδοχή)

37). Το έργο έχει εκδοθεί ως *Lamento* for solo violin and orchestra από Panas Music με [EPN 861] ISMN 979-0-69151-260-9.

⁸⁶ Το έργο έχει εκδοθεί ως *Konzert Nr. 2 für klavier und orchestra* από Panas Music με [EPN 882] ISMN 979-0-69151-258-6.

⁸⁷ Το έργο έχει εκδοθεί ως *Concerto for violin and orchestra* από Panas Music με [EPN 579] ISMN 979-0-69151-333-0.

⁸⁸ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 17-05-1974.

⁸⁹ Πρώτη εκτέλεση: Βιέννη 23-11-1978. Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 07-05-1993. Ηχογράφηση: Ιδιωτική (Demo CD II).

⁹⁰ Πρώτη εκτέλεση: Έδεσσα 17-05-1997.

⁹¹ Πρώτη εκτέλεση: Βερολίνο 03-11-1983 με τον ίδιο τον συνθέτη στο φλάουτο στα πλαίσια των πολιτιστικών εκδηλώσεων «Ελληνικές Παραλλαγές» (Ταμβάκος, «Ελληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 8). Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 19-04-1986 στις «17 Μουσικές Ημέρες» της Δ.Ε.Θ. με απευθείας μετάδοση από το Α' πρόγραμμα της Ε.Ρ.Α. (Ταμβάκος, «Ελληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 9), Αθήνα 28-04-1990.

⁹² Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 21-10-1986 στο Δίημερο Θεσσαλονικέων Συνθετών από τους Noël Cabrita Dos Santos στο βιολί και Florence Cabrita Dos Santos στο πιάνο. Άλλες εκτελέσεις: Graz 22-05-1991. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Ανομίες* για βιολί και πιάνο από Panas Music με [EPN 616] ISMN 979-0-69151-012-4.

⁹³ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 28-02-1992. Άλλες εκτελέσεις: Αθήνα 27-03-1992. Ηχογράφηση: Ιδιωτική (Demo CD I). Το έργο έχει εκδοθεί ως *Ballade for two pianos (eight hand)* από Panas Music με [EPN 1139] ISMN 979-0-69151-338-5.

⁹⁴ Πρώτη εκτέλεση: Σόφια 25-03-2000. Άλλες εκτελέσεις: Βιέννη 22-11-2001. Ηχογράφηση: Ιδιωτική (Demo CD I).

- **Σονατίνα**⁹⁵ (1993) για φλάουτο και πιάνο (11'30'')
- **Τρεις Μακεδονικοί Χοροί**⁹⁶ (2002) για 2 πιάνο (7-8')
- **Σονάτα**⁹⁷ (2004) για κλαρινέτο και πιάνο (15')
- **Σονάτα αρ. 1**⁹⁸ (2005) για βιολί και πιάνο (8'30''-9')
- **Urbanneludium** (2006) για άλτο φλάουτο και πιάνο (7-8')
- **Urbanneludium** (2006) εκδοχή για φλάουτο και πιάνο (7-8')
- **Σονάτα αρ. 2**⁹⁹ (2006) για βιολί και πιάνο (12-13')
- **Ultimum I** (2008) για άλτο σαξόφωνο και εκκλησιαστικό όργανο (8'50'')
- **Ultimum II**¹⁰⁰ (2008) για βιολοντσέλο και πιάνο (9')
- **Ultimum III**¹⁰¹ (2008) για σοπράνο ή άλτο σαξόφωνο και πιάνο (9')
- **Ultimum III** (2008) για άλτο σαξόφωνο σε Es και πιάνο (9') (νέα εκδοχή)
- **Drei strophen**¹⁰² (2011) για σόλο βιολί και βιολοντσέλο (8')
- **Ultimum I** (2012) για άλτο σαξόφωνο και πιάνο (8'50'')
- **Ultimum IV** (2013) για φλάουτο και πιάνο (11')
- **Ultimum V** (2015) για βιολί και πιάνο (10')
- **Ultimum VI** (2015) για κλαρινέτο και πιάνο (10')
- **Ultimum VII** (2015) για όμποε και πιάνο (10')
- **Ultimum VIII** (2016) για βιόλα και πιάνο (10')
- **Ultimum IX** (2017) για φαγκότο και πιάνο (11')

⁹⁵ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 07-05-1993. Άλλες εκτελέσεις: Αθήνα 27-03-1995. Βραβεία: Γ' Βραβείο της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού (1993). Δισκογραφία: IRIDA (Σύγχρονη Ελληνική Μουσική για φλάουτο και πιάνο). Το έργο έχει εκδοθεί ως Sonatina for flute and piano από Panas Music με [EPN 258] ISMN 979-0-69151-517-4.

⁹⁶ Πρώτη εκτέλεση: Μόναχο 10-03-2003. Άλλες εκτελέσεις: Μόσχα 12-05-2006.

⁹⁷ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 16-01-2006. Το έργο έχει εκδοθεί ως Sonata für klarinette in b und klavier από Panas Music με [EPN 872] ISMN 979-0-69151-095-7.

⁹⁸ Το έργο έχει εκδοθεί ως Sonata Nr. 1 for violin and piano από Panas Music με [EPN 1136] ISMN 979-0-69151-335-4.

⁹⁹ Το έργο έχει εκδοθεί ως Sonata Nr. 2 for violin and piano από Panas Music με [EPN 1137] ISMN 979-0-69151-336-1.

¹⁰⁰ Το έργο έχει εκδοθεί ως *Ultimum II* for violoncello and piano από Panas Music με [EPN 1138] ISMN 979-0-69151-337-8.

¹⁰¹ Πρώτη εκτέλεση: χ.τ. 23-03-2009, Ατλάντα 16-03-2010. Δισκογραφία: CD της Αμερικανικής Εταιρείας Albanyrecords (αρχείο του συνθέτη).

¹⁰² Επεξεργασία τίτλου από Three Strophen σε Drie Strophen για τη διατήρηση μίας γλώσσας. Πρώτη εκτέλεση: χ.τ. 14-04-2013.

- **Σονάτα**¹⁰³ (2018) για φλάουτο και πιάνο (12-13')
- **Egomion VII** (2020) για άλτο σαξόφωνο σε Es και πιάνο (9')

II. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΤΡΙΑ ΟΡΓΑΝΑ

- **Τρία Σκίτσα** Op. 1 (1969) για φλάουτο, βιολί και βιολοντσέλο (9'30'')
- **Τρίο**¹⁰⁴ Op. 27 (1982) για φλάουτο, βιολί και βιολοντσέλο (8')
- **Απολογία IV (Θερινόν γενέθλιον)**¹⁰⁵ (1996) για βιολί, βιόλα και πιάνο (13-14')
- **Απολογία IV (Θερινόν γενέθλιον)**¹⁰⁶ (1996) εκδοχή για βιολί, κλαρινέτο και πιάνο (13-14')
- **Απολογία IV (Θερινόν γενέθλιον)**¹⁰⁷ (1996) εκδοχή για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο (13-14')
- **Egomion VI** (2013) για όμποε, κλαρινέτο και φαγκότο (9')
- **Φως VI** (2017) για φλάουτο, τσέλο και πιάνο (8-9')

III. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΤΕΣΣΕΡΑ ΟΡΓΑΝΑ

- **Τέσσερα Κομμάτια** Op. 2a (1971) για κουαρτέτο εγχόρδων (10'15'')
- **Κουαρτέτο** Op. 8 (1973-1976) για 2 βιολιά, τσέλο και πιάνο (14'40'')
- **Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 1**¹⁰⁸ Op.14 (1977) (5')
- **Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 2** Op. 21 (1980) (8'30'')
- **Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 3** (1983) (10'30'')
- **Φως** (1983) για 4 φλογέρες (σοπρ., άλτ., τεν., μπάσ.) ή κουαρτέτο εγχόρδων (9')
- **Κουαρτέτο**¹⁰⁹ (1984) για φλάουτο, βιολί, τσέλο και πιάνο (9-10')

¹⁰³ Το έργο έχει εκδοθεί ως Sonata for flute and piano από Panas Music με [EPN 1334] ISMN 979-0-69151-770-3.

¹⁰⁴ Πρώτη εκτέλεση: Βιέννη 15-04-1982. Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 20-04-1985 από το συγκρότημα Αυλόχορδο. Ηχογράφηση: Ιδιωτική (Demo CD II).

¹⁰⁵ Το έργο αποτελεί παραγγελία του Συλλόγου Γονέων του Σ.Ω.Δ.. Πρώτη εκτέλεση: Βερτίσκοκ 04-08-1996. Άλλες εκτελέσεις: Αθήνα 04-03-1998, Αϊόβα 05-04-1998. Ηχογράφηση: Ιδιωτική (Demo CD III).

¹⁰⁶ Το έργο αποτελεί παραγγελία του Συλλόγου Γονέων του Σ.Ω.Θ.. Πρώτη εκτέλεση: χ.τ. 16-01-2006.

¹⁰⁷ Το έργο αποτελεί παραγγελία του Συλλόγου Γονέων του Σ.Ω.Θ..

¹⁰⁸ Πρώτη εκτέλεση: Βιέννη 17-04-1978. Ηχογράφηση: Ιδιωτική: (Demo CD II).

¹⁰⁹ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 26-11-1986 στα πλαίσια των πολιτιστικών εκδηλώσεων Biennale B. Άλλες εκτελέσεις: Αθήνα 23-04-1990, Θεσσαλονίκη 28-05-2005.

- **Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 4**¹¹⁰ (1984) (11')
- **Φως I** (1986) για φλάουτο, κλαρινέτο, βιολί και βιόλα (8'20")
- **Φως IV** (2010) για φλάουτο, βιολί, τσέλο και πιάνο (10-11')
- **Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 5** (2014) (9'30")

IV. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΑ ΑΠΟ ΤΕΣΣΕΡΑ ΟΡΓΑΝΑ

- **Κουιντέτο πνευστών**¹¹¹ Op. 19 (1979) για φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, κόρνο και φαγκότο (9'30")
- **Οκτέτο** (1982) για φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, φαγκότο και κουαρτέτο εγχόρδων (χωρίς διάρκεια)
- **Αναφορές**¹¹² (1983) για 7 όργανα, φλάουτο ή άλτο φλάουτο, κλαρινέτο ή μπάσο κλαρινέτο, φαγκότο, κόρνο, βιολί, βιόλα, τσέλο (12'15")
- **Απολογία I**¹¹³ (1986) για 9 όργανα, φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, κόρνο, πιάνο, κρουστά (2 εκτελεστές), βιολί, βιόλα, τσέλο (9'30")
- **Η πίσω πλευρά του φεγγαριού (Impressions)**¹¹⁴ (2012) για 6 εκτελεστές κρουστών (10'20")
- **Φως V**¹¹⁵ (2013) για πιάνο και κουαρτέτο εγχόρδων (10-11')
- **Miniature**¹¹⁶ (2013) για 6 πιάνο και 12 πιανίστες (1')

ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΟΡΓΑΝΑ

I. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ

- **Ρομάντζες** Op. 3 (1972) για σόλο πιάνο (12')

¹¹⁰ Πρώτη εκτέλεση: Δρέσδη 03-06-1985. Άλλες εκτελέσεις: Αθήνα 02-04-1996. Βραβεία: Β' Βραβείο στο διαγωνισμό σύνθεσης μουσικής δωματίου «Carl Maria von Weber» στη Δρέσδη (1985). Ηχογράφηση: Ιδιωτική (Demo CD II). Δισκογραφία: AGORA musica με το Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο.

¹¹¹ Πρώτη εκτέλεση: Αγγλικανική Εκκλησία Βιέννης 15-03-1980 (Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 8). Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 18-2-1987, Λονδίνο 11-11-1997, Κέρκυρα 08-07-2006, Πάτρα 18-09-2006. Ηχογράφηση: Ιδιωτική (Demo CD II).

¹¹² Πρώτη εκτέλεση: Αθήνα Ιανουάριος του 1985. Ηχογράφηση: Ιδιωτική – Ε. Ρ. Τ. (Demo CD II). Ηχογραφήθηκε από το Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής της Ε. Ρ. Τ. με διευθυντή τον Ευθύμιο Καβαλιεράτο.

¹¹³ Το έργο αποτελεί παραγγελία του Ινστιτούτου Goethe Αθηνών. Πρώτη εκτέλεση: Αθήνα 19-12-1986 στα πλαίσια των πολιτιστικών εκδηλώσεων του Ινστιτούτου «Η Αθήνα στο Βερολίνο». Άλλες εκτελέσεις: Παλέρμο 22-05-1992.

¹¹⁴ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 20-05-2012. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Apology I* από Panas Music με [EPN 576] ISMN 979-069151-399-6.

¹¹⁵ Πρώτη εκτέλεση: Αθήνα 16-04-2013.

¹¹⁶ Πρώτη εκτέλεση: χ.τ. 27-11-2013 από το σύνολο 12 πιανιστών- 6 πιάνων, *Piandaemonium*.

- **Σονατίνα**¹¹⁷ Op. 4b (1973) για σόλο πιάνο (7-8)
- **Σονατίνα**¹¹⁸ Op. 6 (1976) για σόλο πιάνο (7')
- **Elegie**¹¹⁹ (1980) για σόλο πιάνο (3'15'')
- **Πέντε τύψεις και μία θάλασσα**¹²⁰ Op. 24 (1981) για σόλο πιάνο (7')
- **Intermezzo in Z** (1985) για σόλο πιάνο (5'30'')
- **Δεκατρείς πανσέληνοι για την απουσία**¹²¹ (1986) για σόλο πιάνο (8'30'')
- **Θέμα και παραλλαγές**¹²² (1988) για σόλο πιάνο, πάνω στο δημοτικό τραγούδι *Τρεχαντήρα* (6')
- **Quasi una Sonata**¹²³ (1992) για σόλο πιάνο (9'30'')
- **Praeludium**¹²⁴ (1990) για σόλο πιάνο (3'30'')
- **Praeludium**¹²⁵ (1994) για σόλο πιάνο (3'50'')
- **Nocturne**¹²⁶ (1996) για σόλο πιάνο (4'20'')

¹¹⁷ Το έργο βρέθηκε το 2020 στο σπίτι της μητέρας του συνθέτη.

¹¹⁸ Πρώτη εκτέλεση: Βερολίνο 03-11-1983. Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 15-5-1984 στις 15 Διεθνείς Μουσικές Μέρες που διοργάνωσε η Δ.Ε.Θ. και μεταδόθηκε απευθείας από το Γ' Πρόγραμμα της Ε.ΡΑ. και λίγες μέρες μετά στη Φλώρινα (Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 8), Βιέννη 22-11-2001. Το έργο έχει εκδοθεί ως Σονατίνα op. 6 για πιάνο από Panas Music με [EPN 589] ISMN 979-0-69151-416-0.

¹¹⁹ Το έργο βρέθηκε μεταγενέστερα αλλά χωρίς ημερομηνία εύρεσης.

¹²⁰ Πρώτη εκτέλεση: Βιέννη 09-04-1981. Άλλες εκτελέσεις: Βερολίνο 07-12-1986, Θεσσαλονίκη 28-01-1995. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Klavierstück – Fünf Gewissenbisse und ein Meer* από Panas Music με [EPN 956] ISMN 979-0-69151-413-9.

¹²¹ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 26-11-1986. Άλλες εκτελέσεις: Βερολίνο 07-12-1986. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Thirteen fullmoons for an absence* for piano από Panas Music με [EPN 623] ISMN 979-0-69151-415-3.

¹²² Το έργο αποτελεί παραγγελία του Ελληνικού Μουσικού Κύκλου και ήταν ένα από τα 21 πιανιστικά έργα του «Διαγωνισμού Καίτης Παπαϊωάννου» που πραγματοποιήθηκε το 1988 με θέμα τα κυκλαδίτικα δημοτικά μοτίβα (Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 9). Πρώτη εκτέλεση: Αθήνα 05-05-1989.

¹²³ Το έργο αποτελεί παραγγελία του Presteigne Festival of Music and Art. Πρώτη εκτέλεση: Presteigne Ουαλίας 27-08-1992 από τον Martino Tirimo. Άλλες εκτελέσεις: Carl Orff Saal στο Gasteig του Μονάχου στις 13-02-1993, Αθήνα 10-03-1993, Merkin Concert Hall στη Νέα Υόρκη στις 16-05-1993 με σολίστ τη Μαρία Αστεριάδου, Θεσσαλονίκη 08-06-1996. Ηχογράφηση: Ιδιωτική (Demo CD III). Το έργο έχει εκδοθεί ως *Quasi una Sonata* for piano από Panas Music με [EPN 634] ISMN 979-0-69151-414-6.

¹²⁴ Πρώτη εκτέλεση: Βερτίσκος 1993. Το έργο γράφτηκε στα πλαίσια των διεθνών σεμιναρίων που διοργάνωνε το Σ.Ω.Θ. σε συνεργασία με τον Σύλλογο Γονέων του Ωδείου. Το έργο γράφτηκε σε μία μέρα και μέρα και εκτελέστηκε την επόμενη από τη Λόλα Τότσιου (Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 9). Το έργο έχει εκδοθεί και συμπεριληφθεί στα 2 *Preludes* for piano από Panas Music με [EPN 867] ISMN 979-0-69151-008-7.

¹²⁵ Το έργο βρέθηκε μεταγενέστερα αλλά χωρίς ημερομηνία εύρεσης.

¹²⁶ Πρώτη εκτέλεση: Βιέννη 22-11-2001. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Nocturne for piano solo* από Panas Music με [EPN 864] ISMN 979-0-69151-011-7 αλλά έχει συμπεριληφθεί και στη συλλογή *12 Νυχτερινά* για πιάνο από Panas Music με [EPN 1122] ISMN 979-0-69151-308-8.

- **Nocturne**¹²⁷ (1997) για σόλο πιάνο (3'15")
- **Τρία Κομμάτια** (1997) για σόλο πιάνο (8-9')
- **Praeludium** (2016) για σόλο πιάνο (3'50")
- **Nocturne**¹²⁸ (1998) για σόλο πιάνο (3'30")
- **Praeludium**¹²⁹ (2000) για σόλο πιάνο (3'30")
- **Nocturne**¹³⁰ (2000) για σόλο πιάνο (4'20")
- **Praeludium** (2001) για σόλο πιάνο (3'30")
- **Nocturne**¹³¹ (2002) για σόλο πιάνο (3'45")
- **Nocturne**¹³² (2003) για σόλο πιάνο (10')
- **Nocturne**¹³³ (2003) για σόλο πιάνο (3'35")
- **Praeludium**¹³⁴ (2003) για σόλο πιάνο (3'30")
- **Praeludium** (2004) για σόλο πιάνο (3'30")
- **Nocturne**¹³⁵ (2004) για σόλο πιάνο (3'40")
- **Nocturne**¹³⁶ (2004) για σόλο πιάνο (3'15")
- **Σονάτα**¹³⁷ (2004) για σόλο πιάνο (12')
- **Praeludium**¹³⁸ (2005) για σόλο πιάνο (3'50")
- **Praeludium** (2006) για σόλο πιάνο (3'40")

¹²⁷ Πρώτη εκτέλεση: Βιέννη 22-11-2001. Το έργο έχει εκδοθεί και συμπεριληφθεί στη συλλογή *12 Νυχτερινά* για πιάνο από Panas Music με [EPN 1122] ISMN 979-0-69151-308-8.

¹²⁸ Ό.π.

¹²⁹ Πρώτη εκτέλεση: Βιέννη 22-11-2001. Άλλες εκτελέσεις: Λαμία 24-06-2005. Το έργο έχει εκδοθεί και συμπεριληφθεί στα *2 Preludes for piano* από Panas Music με [EPN 867] ISMN 979-0-69151-008-7.

¹³⁰ Πρώτη εκτέλεση: Βιέννη 22-11-2001. Το έργο έχει εκδοθεί και συμπεριληφθεί στη συλλογή *12 Νυχτερινά* για πιάνο από Panas Music με [EPN 1122] ISMN 979-0-69151-308-8.

¹³¹ Το έργο έχει εκδοθεί και συμπεριληφθεί στη συλλογή *12 Νυχτερινά* για πιάνο από Panas Music με [EPN 1122] ISMN 979-0-69151-308-8.

¹³² Πρώτη εκτέλεση: Κοζάνη 27-06-2005. Άλλες εκτελέσεις: Κέρκυρα 09-11-2005. Το έργο έχει εκδοθεί και συμπεριληφθεί στη συλλογή *12 Νυχτερινά* για πιάνο από Panas Music με [EPN 1122] ISMN 979-0-69151-308-8.

¹³³ Το έργο έχει εκδοθεί και συμπεριληφθεί στη συλλογή *12 Νυχτερινά* για πιάνο από Panas Music με [EPN 1122] ISMN 979-0-69151-308-8.

¹³⁴ Το έργο βρέθηκε μεταγενέστερα αλλά χωρίς ημερομηνία εύρεσης.

¹³⁵ Το έργο έχει εκδοθεί και συμπεριληφθεί στη συλλογή *12 Νυχτερινά* για πιάνο από Panas Music με [EPN 1122] ISMN 979-0-69151-308-8.

¹³⁶ Ό.π.

¹³⁷ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη: 16-01-2006. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Sonata for piano* από Panas Music με [EPN 884] ISMN 979-0-69151-646-1.

¹³⁸ Το έργο βρέθηκε μεταγενέστερα αλλά χωρίς ημερομηνία εύρεσης.

- **Nocturne**¹³⁹ (2006) για σόλο πιάνο (3'40'')
- **Nocturne**¹⁴⁰ (2006) για σόλο πιάνο (3'50'')
- **Nocturne**¹⁴¹ (2007) για σόλο πιάνο (3')
- **Praeludium** (2009) για σόλο πιάνο (3'50'')
- **Σονάτα** (2009) για σόλο πιάνο (22')
- **Το χαμόγελο του ήχου**¹⁴² (2010) για σόλο πιάνο (3')
- **Praeludium** (2010) για σόλο πιάνο (3'50'')
- **Praeludium** (2010) για σόλο πιάνο (3'50'')
- **Praeludium** (2013) για σόλο πιάνο (4'20'')
- **Το χαμόγελο της σιωπής**¹⁴³ (2014) για σόλο πιάνο (2')
- **Praeludium** (2014) για σόλο πιάνο (4'20'')
- **Praeludium** (2014) για σόλο πιάνο (3'20'')
- **Praeludium** (2014) για σόλο πιάνο (3'50'')
- **Praeludium** (2015) για σόλο πιάνο (3'30'')
- **Praeludium** (2015) για σόλο πιάνο (4'20'')
- **Praeludium** (2016) για σόλο πιάνο (3'20'')
- **Praeludium** (2016) για σόλο πιάνο (3'50'')
- **Praeludium** (2016) για σόλο πιάνο (4'10'')
- **Euphoria**¹⁴⁴ (2017) για σόλο πιάνο (6'30'')
- **Praeludium** (2017) για σόλο πιάνο (4'30'')
- **Praeludium** (2018) για σόλο πιάνο (3'30'')
- **Praeludium** (2018) για σόλο πιάνο (4'10'')
- **Praeludium** (2019) για σόλο πιάνο (2'50'')

¹³⁹ Το έργο έχει εκδοθεί και συμπεριληφθεί στη συλλογή *12 Νυχτερινά* για πιάνο από Panas Music με [EPN 1122] ISMN 979-0-69151-308-8.

¹⁴⁰ Ό.π.

¹⁴¹ Ό.π.

¹⁴² Το έργο είναι γραμμένο στη μνήμη της Μαίρης Παπαδοπούλου. Το έργο βρέθηκε μεταγενέστερα αλλά χωρίς ημερομηνία εύρεσης.

¹⁴³ Το έργο είναι γραμμένο στη μνήμη της Γιαννούλας Παπάζογλου. Το έργο βρέθηκε μεταγενέστερα αλλά χωρίς ημερομηνία εύρεσης.

¹⁴⁴ Πρώτη εκτέλεση: San Francisco 27-08-2017. Άλλες εκτελέσεις: Seoul 16-09-2017.

- **Praeludium** (2019) για σόλο πιάνο (2'30'')

II. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΦΛΑΟΥΤΟ

- **Κύδνεια**¹⁴⁵ Op. 17 (1979) για σόλο φλάουτο (8'15'')

- **Κύδνεια I-V, Προσανατολισμοί**¹⁴⁶ Op. 22 (1980) για σόλο φλάουτο, πάνω σε ποίηση Οδυσσέα Ελύτη (28'50'')

- **Nolle**¹⁴⁷ (1987) για σόλο φλάουτο (7'40'')

- **Πέντε Μινιατούρες**¹⁴⁸ (1991) για σόλο φλάουτο (6')

- **Kalim-Aria**¹⁴⁹ (2003) για σόλο άλτο φλάουτο (8'45'')

- **Kalim-Aria** (2003) εκδοχή για σόλο φλάουτο (8'45'')

- **Kalim-Aria** (2003) εκδοχή για σόλο μπάσο φλάουτο (8'45'')

- **Monument-Gorgona** (2011) για σόλο φλάουτο (4-5')

- **Altana** (2017) για σόλο φλάουτο ή άλτο φλάουτο (5'30'')

- **Lamento to Theodor** (2020) για σόλο φλάουτο (3')

III. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΒΙΟΛΙ

- **Πέντε Κομμάτια** Op. 10 (1977) για σόλο βιολί (11')

- **Αναφορές στον Ιούλιο σε ανάμνηση γαλάζιου** (1983) για σόλο βιολί (7'30'')

- **Μινιατούρα** (1989) για σόλο βιολί (6')

- **Μονόγραμμα**¹⁵⁰ (1989) για σόλο βιολί (8-9')

¹⁴⁵ Πρώτη εκτέλεση: Βιέννη 21-11-1979. Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 21-10-1986.

¹⁴⁶ Πρώτη εκτέλεση: *Κύδνεια V* op. 22, Βιέννη 21-11-1980 στα πλαίσια συναυλίας που διοργάνωσε η Α.Σ.Μ.Π.Τ. της Βιέννης προς τιμήν του Ούγγρου συνθέτη Karl Schiske για τη συμπλήρωση των 10 χρόνων από το θάνατό του (Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 8). Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 19-02-1986.

¹⁴⁷ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 15-06-1989. Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 01 και 03-04-1994. Ηχογράφηση: Ιδιωτική (Demo CD II). Το έργο αποτελεί παραγγελία του συνθέτη Νίκου Μαμαγκάκη και του μουσικολόγου Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Nolle for flute solo* από Panas Music με [EPN 626] ISMN 979-0-69151-009-4.

¹⁴⁸ Πρώτη εκτέλεση: Διεθνές Σεμινάριο Μουσικής Βερτίσκος 11-08-1991. Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 03-04-1994.

¹⁴⁹ Πρώτη εκτέλεση: Linz Αυστρίας 19-11-2003. Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 14-10-2004. Δισκογραφία: CD της φλαουτίστας Ρίας Γεωργιάδου «Flute Dimensions» που το εκδίδει η Εταιρεία IRIDA.

¹⁵⁰ Πρώτη εκτέλεση: Αθήνα 18-08-1990. Βραβεία: Α' Βραβείο της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού (1990). Το έργο έχει εκδοθεί ως *Μονόγραμμα* για σόλο βιολί από Panas Music με [EPN 631] ISMN 979-0-69151-005-6.

- **Σονατίνα**¹⁵¹ (1995) για σόλο βιολί (7')
- **Three Pieces** (2010) για σόλο βιολί (6-7')
- **Monumenta** (2011) για σόλο βιολί (4-5')

IV. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΚΙΘΑΡΑ

- **Μονόλογος**¹⁵² (1990) για σόλο κιθάρα (7')
- **Σονάτα**¹⁵³ (2011) για σόλο κιθάρα(11-12')
- **Τρεις Μινιατούρες** (2021) για σόλο κιθάρα (6'30'')

V. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΒΙΟΛΑ

- **Monument-Phototropos** (2013) σπουδή για σόλο βιόλα (3')
- **Μονόγραμμα** (1989) εκδοχή για σόλο βιόλα (8-9')

VI. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΒΙΟΛΟΝΤΣΕΛΟ

- **Λουδία**¹⁵⁴ (1982) για σόλο βιολοντσέλο (11')
- **Μονόγραμμα**¹⁵⁵(1989) εκδοχή για σόλο βιολοντσέλο (8-9')

VII. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΚΟΝΤΡΑΜΠΑΣΟ

- **Egomium III**¹⁵⁶ (2003) για σόλο κοντραμπάσο (7'30'')

¹⁵¹ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 28-06-1995. Ηχογράφηση: Irida classical-Work for solo Violin by Greek Composers, βιολί: Ευάγγελος Παπαδημήτρης. Το έργο έχει εκδοθεί ως σονατίνα για βιολί σόλο από Panas Music με [EPN 866] ISMN 979-0-69151-010-0.

¹⁵² Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 30-05-1992. Άλλες εκτελέσεις: Ελληνοαμερικάνικη Ένωση Αθηνών 06-05-1993 με σολίστ την Όλγα Καλογρηάδου. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Monolog for solo guitar* από Panas Music με [EPN 570] ISMN 979-0-69151-437-5.

¹⁵³ Πρώτη εκτέλεση: Αθήνα 04-04-2013.

¹⁵⁴ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 24-04-1985 στις 16 Διεθνείς Μουσικές Ημέρες που διοργάνωσε η Δ.Ε.Θ. και μεταδόθηκε απευθείας από το Γ' πρόγραμμα της Ε.Ρ.Α.. Άλλες εκτελέσεις: Βερολίνο 29-05-1985, Αθήνα 20-03-1990.

¹⁵⁵ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 07-05-1993. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Μονόγραμμα* για σόλο βιολοντσέλο από Panas Music με [EPN 863] ISMN 979-0-69151-006-3.

¹⁵⁶ Πρώτη εκτέλεση: Σόφια 05-12-2003. Άλλες εκτελέσεις: Αθήνα 18-12-2003. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Egomium III for solo contrabass* από Panas Music με [EPN 880] ISMN 979-0-69151-652-2.

VIII. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΒΙΜΠΡΑΦΩΝΟ

- *Πρελούδιο για μια πανσέληνο*¹⁵⁷ (1993) για σόλο βιμπράφωνο (7')

IX. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΑΛΤΟ ΣΑΞΟΦΩΝΟ

- *Elmion* (2018) για σόλο άλτο σαξόφωνο (5'50'')

X. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΚΛΑΡΙΝΕΤΟ

- *Εγκώμιον II*¹⁵⁸ (1996) για σόλο κλαρινέτο (7-8')

ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΦΩΝΗ/ΕΣ ΚΑΙ ΣΥΝΟΔΕΙΑ

- *Δύο Τραγούδια*¹⁵⁹ (1974) για φωνή και πιάνο σε ποίηση George Byron (5'10'')

- *Δύο Τραγούδια*¹⁶⁰ Op. 13 (1977-1978) για μετζοσοπράνο και πιάνο σε ποίηση Ingeborg Bachmann και Paul Celan (6-7')

- *Υμνείτε τον Κύριο (Laudate Dominum)*¹⁶¹ Op. 25 (1981) για σοπράνο και εκκλησιαστικό όργανο (7'30'')

- *Τρία Τραγούδια*¹⁶² (1987) για μετζοσοπράνο, τενόρο και οργανικό σύνολο, φλάουτο, κλαρινέτο, κρουστά (1 εκτελεστής), πιάνο, κιθάρα, βιολί, τσέλο, κοντραμπάσο σε ποίηση Χρ. Σαμαρά και Κ. Βάρναλη (12')

- *Εγκώμιον*¹⁶³ (1996) για φλάουτο άλτο, φλάουτο μπάσο, 2 φλάουτα, πιάνο, φωνή και αφηγητή πάνω σε κείμενα του Αποστόλου Παύλου (χωρίς διάρκεια)

- *Τρία Τραγούδια*¹⁶⁴ (2004) για μετζοσοπράνο και πιάνο πάνω σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη (7'10'')

¹⁵⁷ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 01-06-2001.

¹⁵⁸ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 15-05-1996. Άλλες εκτελέσεις: Λονδίνο 4-11-1997.

¹⁵⁹ Το έργο βρέθηκε μεταγενέστερα αλλά χωρίς ημερομηνία εύρεσης .

¹⁶⁰ Πρώτη εκτέλεση: Βιέννη 17-04-78 σε «Βραδινό σύνθεσης» στα πλαίσια των δραστηριοτήτων της τάξης φοίτησης του συνθέτη στην Ανώτατη Σχολή Μουσικής και Παραστατικών Τεχνών της Βιέννης (Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 8). Άλλες εκτελέσεις: Αγγλικανική Εκκλησία Βιέννης Μάρτιος του 1980, Βιέννη 08-05-1980, χ.τ. 23-05-1997. Ηχογράφηση: Ιδιωτική (Demo CD I). Το έργο έχει εκδοθεί και συμπεριληφθεί στη συλλογή *Zwei Leider* από Panas Music με [EPN 865] ISMN 979-0-69151-001-8.

¹⁶¹ Πρώτη εκτέλεση: Amstetten 05-07-1981. Άλλες εκτελέσεις: Λονδίνο 02-11-1997.

¹⁶² Το έργο αποτελεί παραγγελία του μουσικολόγου Γ. Γ. Παπαϊωάννου και του συνθέτη Ν. Μαμαγκάκη.

¹⁶³ Πρώτη εκτέλεση: Αίγιο 21-08-1996. Το έργο αποτελεί παραγγελία του Οργανισμού «Θεσσαλονίκη-Πολιτιστική Πρωτεύουσα '97».

¹⁶⁴ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 22-09-2004.

- **Egomion V**¹⁶⁵ (2008) για βαρύτονο και κουαρτέτο σαξοφώνων σε ποίηση Κώστα Βάρναλη (8'30'')
- **Απολογία VI**¹⁶⁶ (2009) για βαρύτονο και ενόργανο σύνολο (όμποε, τρομπέτα, 1 κρουστό, πιάνο και κουϊντέτο εγχόρδων ή ορχήστρα εγχόρδων πάνω στο ποίημα *Ο οδηγητής* του Κώστα Βάρναλη (13-14')
- **Πέντε Τραγούδια** (2012) για σοπράνο, άλτο και πιάνο πάνω σε ποίηση Οδυσσέα Ελύτη (9'50'')
- **Τέσσερα Τραγούδια**¹⁶⁷ (2012) για μετζοσοπράνο και πιάνο πάνω σε ποίηση Κ. Καβάφη (12'50'')
- **Φιλοξενία** (2012) για μετζοσοπράνο και πιάνο πάνω σε ποίηση ανώνυμου (5'30'')
- **Φιλοξενία** (2012) για σοπράνο, άλτο και πιάνο πάνω σε ποίηση ανώνυμου (5'30'')
- **Φιλοξενία** (2012) για σοπράνο, μετζοσοπράνο, άλτο και πιάνο πάνω σε ποίηση ανώνυμου (5'30'')
- **Τρία Τραγούδια**¹⁶⁸ (2012) για μετζοσοπράνο, βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο πάνω σε ποίηση Νίκου Εγγονόπουλου (9'30'')
- **Τρία Τραγούδια**¹⁶⁹ (2012) για μετζοσοπράνο και πιάνο πάνω σε ποίηση Νίκου Εγγονόπουλου (Νέα εκδοχή) (9'30'')
- **Τρία Τραγούδια** (2017) για μετζοσοπράνο και πιάνο πάνω σε ποίηση Γιώργου Σεφέρη από τα *Τρία κρυφά ποιήματα* (8'30'')

ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΧΟΡΩΔΙΑ Α CAPPELLA Ή ΜΕ ΣΥΝΟΔΕΙΑ

- **Επτά Τραγούδια** Op. 5 (1972-1975) για μικτή ή παιδική τετράφωνη χορωδία a cappella σε ποίηση Μιλτ. Μαλακάση και Χρ. Σαμαρά (14')
- **Μικρή σουίτα**¹⁷⁰ Op. 4 (1973) για κουαρτέτο Blockflöten, πιάνο, βιολί, κοντραμπάσο, άλτο και ανδρική χορωδία (Έργο χαμένο)
- **Χριστουγεννιάτικη εικόνα** Op. 7 (1973) για 2 χορωδίες και σολίστες (2 σοπράνο και 2 μπάσοι) πάνω σε βυζαντινά ιδιόμελα των Χριστουγέννων (11'30'')

¹⁶⁵ Δισκογραφία: The Nea Aghialos Cultural Society of Athens, CD που είναι όλο σε ποίηση Κ. Βάρναλη . Το έργο έχει εκδοθεί ως *Egomion V-Ύμνος της Νιότης* for saxophone quartet and Baritone από Panas Music με [EPN 600] ISMN 979-0-69151-275-3.

¹⁶⁶ Πρώτη εκτέλεση: Αθήνα 14-05-2009. Το έργο έχει εκδοθεί ως *Απολογία VI* για βαρύτονο και ενόργανο σύνολο από Panas Music με [EPN 1053] ISMN 979-0-69151-259-3.

¹⁶⁷ Πρώτη εκτέλεση: χ.τ. 21-04-2013.

¹⁶⁸ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 15-09-2012.

¹⁶⁹ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 20-05-2013.

¹⁷⁰ Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 12-04-1973.

- **Πρωταρχική (Premierement) XXI-XXII** (1983) για μικτή χορωδία a cappella πάνω σε ποίηση Paul Eluard (6'10'')
- **Τρία Τραγούδια** (1985) για μικτή χορωδία a cappella πάνω σε ποίηση Νάνου Βαλαωρίτη (5-6')
- **Τρία Τραγούδια**¹⁷¹ (1986) για διάφορα χορωδιακά σύνολα σε ποίηση Ε. Ζεμπλεάνου και Γ. Σεφέρη (6-7')
- **Τρεις μουσικές σκέψεις**¹⁷² (1987) για χορωδία a cappella πάνω στο ποίημα *Ναχουάτλ* του Γ. Σεφέρη (7')
- **Θρήνος**¹⁷³ (1992) για μικτή χορωδία a cappella πάνω σε ποίηση Χρ. Σαμαρά (7-8')
- **Ανάμεσά μας**¹⁷⁴ (1996) για μικτή χορωδία a cappella πάνω σε ποίηση Βασίλη Παπά (4-5')
- **Χρονικό** (1997) για μικτή χορωδία a cappella πάνω σε ποίηση Χρ. Σαμαρά (5')
- **Πέντε Μακεδονικά Τραγούδια**¹⁷⁵ (1999) για μικτή χορωδία (18'10''-19')
- **Άγιος, Άγιος, Άγιος, Κύριος ο Θεός, ο ην και ο ων και ο ερχόμενος** (2001) τετράφωνος κανόνας για μικτή χορωδία (4')
- **Άγιος, Άγιος, Άγιος**¹⁷⁶ (2001) για τετράφωνη χορωδία (3'10'')
- **Φως III** (2008) για άλτο σαξόφωνο, γυναικεία χορωδία δωματίου και Orff-instrumentarium (οργανικό σύνολο συστήματος Orff) σε επεξεργασία του δημοτικού τραγουδιού *Άστραψεν η ανατολή* (7'30'')
- **Άστραψεν η ανατολή**¹⁷⁷ (2008) για μικτή χορωδία. Πέντε επεξεργασίες για τετράφωνη χορωδία, δύο επεξεργασίες για τρίφωνη παιδική ή γυναικεία χορωδία (3'30'')
- **Τέσσερα Κάλαντα Χριστουγέννων**¹⁷⁸ (2008) για μικτή χορωδία αλλά και για τρίφωνη παιδική ή γυναικεία (14')
- **Επτά Κάλαντα Χριστουγέννων**¹⁷⁹ (2008) για μικτή χορωδία (23'40'')

¹⁷¹ Το έργο αποτελεί παραγγελία του Δήμου Θεσσαλονίκης. Πρώτη εκτέλεση: του τραγουδιού *Παιδί* στην Έδεσσα 18-05-1997. Άλλες εκτελέσεις: του τραγουδιού *Παιδί* στο Φεστιβάλ Einsteddfod της Ουαλίας 12-07-1997.

¹⁷² Πρώτη εκτέλεση: Θεσσαλονίκη 08-06-1996.

¹⁷³ Πρώτη εκτέλεση: Εαρινό Φεστιβάλ Μουσικής Έδεσσας 18-05-1997. Άλλες εκτελέσεις: Βόλος 05-05-1998. Βραβεία: Έπαινος από την Μ.Κ.Ε. «Τέχνη» Θεσσαλονίκης (1992). Το έργο έχει εκδοθεί ως *Θρήνος* για μικτή χορωδία από Panas Music με [EPN 635] ISMN 979-0-69151-276-0.

¹⁷⁴ Πρώτη εκτέλεση: Έδεσσα 19-05-1996. Άλλες εκτελέσεις: Θεσσαλονίκη 08-06-1996.

¹⁷⁵ Το έργο αποτελεί παραγγελία του Χορωδιακού Φεστιβάλ Κεφαλονιάς. Δισκογραφία: Anregung Terpsipnoos (Μουσικό Σχολείο Καλαμάτας).

¹⁷⁶ Επεξεργασία-Εναρμόνιση του δημοτικού της Σμύρνης της Μικράς Ασίας. Πρώτη εκτέλεση: Κατερίνη 22-11-2001.

¹⁷⁷ Πρώτη εκτέλεση: 11-11-08 Θεσσαλονίκη.

¹⁷⁸ Επεξεργασία-Εναρμόνιση δημοτικών σκοπών περιοχών της Μακεδονίας, της Αίγινας, του Μετσόβου και της Σκοπέλου.

¹⁷⁹ Επεξεργασία-Εναρμόνιση: δημοτικά περιοχών της Θράκης, Κερασούντος, Μακεδονίας.

- **Φιλοξενία** (2012) για μικτή τετράφωνη χορωδία και πιάνο πάνω σε ποίηση ανώνυμου (5'30'')
- **Τρία τραγούδια για παιδιά**¹⁸⁰ (2014) για τρίφωνη παιδική ή γυναικεία χορωδία πάνω σε ποίηση του Νικηφόρου Βρεττάκου (10'30'')
- **Τέσσερα χριστουγεννιάτικα τραγούδια** (2015) για τρίφωνη παιδική ή γυναικεία χορωδία σε ποίηση Κωστή Παλαμά, Γεωργίου Δροσίνη, Τέλλου Άγρα και Στέλιου Σπεράντζα (14'10'')
- **Pater noster**¹⁸¹ (2015) για δωδεκάφωνο χορωδιακό σύνολο όμοιων φωνών (5'30'')
- **Τρία τραγούδια της ταβέρνας** (2016) για εξάφωνη έως οκτάφωνη μικτή χορωδία σε ποίηση Κώστα Βάρναλη, Κ. Π. Καβάφη και Λάμπρου Πορφύρα (15'10'')
- **Pater noster** (2016) για τετράφωνη μικτή χορωδία (δεκαεξάφωνο χορωδιακό σύνολο) (6'30'')
- **Τρία Τραγούδια** (2016) για μικτή χορωδία σε ποίηση Ναζίμ Χικμέτ (Απόδοση: Γιώργου Παπαλεονάρδος, Μαρίας Γεωργίου και Πέτρου Μάργαρη) (12'10'')
- **Το παιδί με τη σάλπιγγα**¹⁸² (2017) για τετράφωνη χορωδία πάνω σε ποίηση Νικηφόρου Βρεττάκου (4')
- **Ave Maria** (2017) για τετράφωνη χορωδία (4')
- **Ave Maria** (2017) για γυναικεία ή παιδική τετράφωνη χορωδία όμοιων φωνών (4')
- **Ave Verum Corpus** (2018) για τετράφωνη χορωδία (4'30'')
- **Ερωτικά-Γυμνό σώμα I-IX** (2018) για τετράφωνη χορωδία σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου (17'10'')
- **Η Μουσική** (2019) για μικτή χορωδία σε ποίηση Μανόλη Αναγνωστάκη (4'50'')
- **Magnum mysterium** (2019) για τετράφωνη χορωδία (3'40'')
- **Βασιλεύ ουράνιε** (2020) για τετράφωνη χορωδία (1'40'')
- **Rex caelestis** (2020) για τετράφωνη χορωδία (1'30'')
- **Salve, Regina** (2020) για τετράφωνη χορωδία (5'30'')
- **Μηλίτσα**¹⁸³ (2020) για μικτή χορωδία (3'30'')
- **Το απολυτίκιο του Αγίου Δημητρίου** (2020) για μικτή χορωδία (2'30'')
- **Τη Υπερμάχω** (2020) για μικτή χορωδία (2'30'')

¹⁸⁰ Πρώτη εκτέλεση: του πρώτου κομματιού *Ειρήνη είναι όταν* Αθήνα 09-11-2014, Ο.Μ.Μ.Α.

¹⁸¹ Πρώτη εκτέλεση: Σότσι Ρωσίας, 02-02-2016 (Χορωδιακή Ολυμπιάδα).

¹⁸² Πρώτη εκτέλεση: Φεστιβάλ Ναυπλίου, 17-19 Νοεμβρίου 2016.

¹⁸³ Επεξεργασία-Εναρμόνιση: δημοτικό τραγούδι της περιοχής Κοζάνης.

- **Τρία Ηπειρώτικα Τραγούδια**¹⁸⁴ (2020) για τέσσερις όμοιες γυναικείες φωνές (11'15'')

1.4 Συνθετικό ύφος

Με αφετηρία τη μελέτη του καταλόγου έργων αλλά και τις αναλυτικές επισημάνσεις επί ορισμένων έργων του Χρήστου Σαμαρά, μπορεί κανείς να παρατηρήσει την εξέλιξη αλλά και τις αλλαγές που υφίσταται η συνθετική πορεία και η αισθητική/στυλιστική του τοποθέτηση. Ήδη από τα πρώτα χρόνια της συνθετικής του δημιουργίας αρχίζει να διαφαίνεται το νεοκλασικό ύφος αλλά και η ανάγκη προσθήκης ατονικών και σειραϊκών στοιχείων στα έργα του, μέσα σε μία ιδιότυπη αλλά και δημιουργική συνύπαρξη.¹⁸⁵ Ο τρόπος γραφής φαίνεται να είναι επηρεασμένος από τις επικρατούσες μεταπολεμικές *avant-garde* τάσεις της κεντρικής Ευρώπης, στα μουσικά κέντρα των οποίων βρέθηκε και ο ίδιος κατά τα χρόνια των σπουδών του γνωρίζοντας δια ζώσης σημαντικούς εκφραστές της, ενώ ορατή είναι και η προσπάθειά του να συμπεριλάβει έντονα λυρικά και εκστατικά στοιχεία στα έργα του.¹⁸⁶ Λίγα χρόνια αργότερα, και αφού έχει περατώσει τις σπουδές του στο εξωτερικό, φαίνεται πως χειρίζεται τα ίδια εργαλεία αλλά με τελείως διαφορετικό τρόπο, διαμορφώνοντας σταδιακά μια προσωπική γλώσσα και ταυτότητα αλλά και προσπαθώντας να δώσει λεπτομερείς λύσεις που εκπληρώνουν τις ανάγκες του όλου. Στοιχεία όπως η σειραϊκή τεχνική, ο δωδεκαφθογγισμός συνδυάζονται με μικτά στοιχεία διατονικότητας και τροπικότητας. Ο συνθέτης παραμένει πιστός σε αυτά τα στοιχεία αλλά σταδιακά αναζητά και την εμπλοκή του βυζαντινού μέλους,¹⁸⁷ όπως και της ελληνικής δημοτικής παράδοσης.¹⁸⁸ Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφερθεί πως δεν δανείζεται το ίδιο το μέλος αυτούσιο αλλά την αξία και τα εκφραστικά του χαρακτηριστικά ως βάσεις υλικού τις οποίες μετουσιώνει σε τεχνικές γραφής. Για παράδειγμα, το ισοκράτημα δεν είναι μόνο ένας αρμονικός και χρωματικός εμπλουτισμός, αλλά μετατρέπεται σε θεμελιώδη αρχή δομής και ανάπτυξης. Στο συνολικό έργο του Χρήστου Σαμαρά η δομή κατέχει εξέχουσα θέση: είναι αυτή που κρατά τη συμμετρία, τις αναλογίες αλλά και συγκρατεί όλο το σύστημα γραφής που έχει ο ίδιος ορίσει. Επίσης, η οργάνωση της δομής προβάλλεται περισσότερο σε σχέση με τα επιμέρους στοιχεία που χαρακτηρίζουν το ύφος, τα οποία μεταλλάσσονται και εξελίσσονται στο πέρασμα του χρόνου.¹⁸⁹

Αντλώντας πληροφορίες από τις ώριμες συμφωνίες¹⁹⁰ του συνθέτη, μπορεί κανείς να διαμορφώσει πιο ολοκληρωμένη εικόνα σχετικά με τον τρόπο σκέψης και γραφής του και να μιλήσει πλέον για ένα ορισμένο σύστημα. Βασικές αρχές της θεώρησης του συνθετικού κόσμου

¹⁸⁴ Παρόλο που το έργο είναι γραμμένο για τέσσερις όμοιες φωνές και δεν διαθέτει πάνω από δύο φωνές για κάθε φωνή, έχει χορωδιακό χαρακτήρα.

¹⁸⁵ Chardas. «Samaras, Christos».

¹⁸⁶ Ταμβάκος, «Πράξεις Λόγιας Μουσικής, Χρήστος Σαμαράς», 37.

¹⁸⁷ Η *Ελεγεία* (1989) έχει τριμερή φόρμα με έντονο δραματικό και πένθιμο χαρακτήρα. Σύμφωνα με τον συνθέτη, το έργο περιστρέφεται γύρω από μια μουσική ιδέα που εκφράζεται με διαφορετικούς τρόπους μέχρι την τελική κορύφωση μέσα από έντονα βυζαντινά στοιχεία. Η *Αγωνία* (1984) χρησιμοποιεί ηχητικές μάζες με επάλληλες συγχορδιακές δομές παράλληλα με έντονα βυζαντινά στοιχεία στη μελωδική γραφή (Ταμβάκος, «Ελληνες Δημιουργοί, Χρήστος Σαμαράς», 9).

¹⁸⁸ Η *Μακεδονική Ραψωδία* (1996) για ορχήστρα αποτελείται από συλλογή μακεδονικών δημοτικών τραγουδιών σε συνδυασμό με τη χρήση μίας εμπλουτισμένης αρμονικής γλώσσας.

¹⁸⁹ Στο *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1* (1987) αρχίζει να φαίνεται περισσότερο η οργάνωση της δομής σε σχέση με τα επιμέρους στοιχεία που καθορίζουν το ύφος (Ταμβάκος, «Πράξεις Λόγιας Μουσικής», 37).

¹⁹⁰ Από την πρώιμη *Συμφωνία των Ανθρώπων* αρ. 18 (1979), ο Σαμαράς συνθέτει, κατά σειρά, τις: *Συμφωνία* αρ. 1 (1998), *Συμφωνία* αρ. 2 (2010), *Συμφωνία* αρ. 3 (2011), *Συμφωνία* αρ. 4 (2014).

του Χρήστου Σαμαρά είναι οι έννοιες της δυϊκότητας, της οικονομίας και του μυστικισμού.¹⁹¹ Στην δυϊκότητα η επιλογή των εργαλείων γίνεται με ζητούμενο την πληρότητα που προκύπτει μέσα από την πόλωση, ενώ η αντίθεση και ο ετερόκλητος χαρακτήρας είναι θεμελιώδη χαρακτηριστικά του συστήματος που έχει ορίσει. Κατά την ακρόαση ενός έργου για ορχήστρα παρατηρούνται έντονες ηχητικές αντιθέσεις,¹⁹² μεγάλοι ηχητικοί όγκοι που εναλλάσσονται με λυρικά μέρη, ηχοχρωματικός πλούτος, εναλλαγή τονικών και ατονικών στοιχείων,¹⁹³ στοιχεία σειραϊκής τεχνικής ή/και δωδεκαφθογγισμού που έρχονται σε αντίθεση ή εναλλαγή με τονικά ή τροπικά χαρακτηριστικά.¹⁹⁴ Η πολυκυκλικότητα είναι ένα απαραίτητο εργαλείο που χρησιμοποιεί ο συνθέτης για την εξέλιξη του συστήματός του. Δίνεται η εντύπωση ότι επαναλαμβάνονται τα ίδια χαρακτηριστικά, όμως αυτή η μικρή παραλλαγή τους είναι αυτή που πυροδοτεί την εξέλιξη.¹⁹⁵ Αντιθέτως, η γραμμική καταγραφή των γεγονότων φαίνεται να μην αφορά τον συνθέτη εφόσον, όπως λέει ο ίδιος, δεν υπάρχει στη φύση. Ο συνδυασμός της κίνησης στον χρόνο με την πολυκυκλικότητα είναι η απάντησή του στη θέση που παίρνει επάνω στο σύγχρονο προβληματισμό περί της μουσικής πρωτοπορίας στον 20^ο και 21^ο αιώνα.¹⁹⁶

Η οικονομία επίσης, είναι διάφανη στη συνθετική του γραφή κρατώντας όμως ως σταθερά τη δομή η οποία παρέχει την απαραίτητη δόση αυθεντικότητας, αντιθετικότητας, πολυκυκλικότητας αλλά και συμμετρίας.¹⁹⁷ Η ανάπτυξη και η κορύφωση του φθογγικού υλικού ωστόσο δεν περιορίζεται μόνο στο ρομαντικό πρότυπο αλλά εξελίσσεται όσον αφορά τη διεύρυνση των ορίων. Το νόημα της οικονομίας ενεργοποιεί την έννοια της αφαίρεσης, όχι ως αυτοσκοπό αλλά ως εργαλείο για την καθαρή δόμηση και σαφήνεια στο τελικό ηχητικό αποτέλεσμα. Κατά συνέπεια, η χρήση των κενών με την έννοια του χώρου είναι πιο σημαντική και αυτή η έλλειψη χώρου μετουσιώνεται σε στοιχείο της μορφής. Συνεπώς, ο συνθέτης διαστέλλει τις σαφείς αναφορές στον Κλασικισμό και τον Ρομαντισμό με την προσθήκη ενός νέου ηχοχρωματικού υλικού.

Από τα πρώτα στοιχεία της μουσικής γλώσσας του Χρήστου Σαμαρά είναι οι αναφορές στον μυστικισμό αλλά και οι παράλληλες αναφορές στην εκκλησιαστική μουσική. Η χρήση

¹⁹¹ Αθανασία Κυριακίδου, «Το συμφωνικό έργο του Χρήστου Σαμαρά», 9 Ιουνίου 2017, ανακοίνωση στο επιστημονικό μουσικολογικό συμπόσιο «Η Νεοελληνική Συμφωνία» στο πλαίσιο των 13^{ων} Ελληνικών Μουσικών Γιορτών που διοργάνωσε η Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» με τη συμμετοχή έγκριτων μουσικολόγων και μουσικών. Τελευταία πρόσβαση στις 5 Ιανουαρίου 2022, <https://www.blod.gr/lectures/to-symfoniko-ergo-tou-hristou-samara/>

¹⁹² Το *Lamento* (2002) είναι στην ουσία σαν Συμφωνία σε ένα μέρος με έντονη δραματικότητα και ζωηρότατες ηχοχρωματικές αντιθέσεις (όπως αναφέρει ο Γιώργος Λεωτσάκος, στο: Ταμβάκος «Πράξεις Λόγιας Μουσικής», 37). Βασικό συστατικό του έργου αποτελεί η προβολή των συγκρούσεων και αντιθέσεων δύο συγκινησιακών κόσμων όπου χρησιμοποιούνται χαώδη μουσικά συμβάντα (clusters) με ποικιλμένα ή παραλλαγμένα χαρακτηριστικά και αντίστοιχα έντονες σχέσεις ελασσόνων τρίφθογγων, τετράφθογγων και πεντάφθογγων συγχορδιών (όπως αναφέρει ο Χρήστος Σαμαράς, στο: Ταμβάκος «Πράξεις Λόγιας Μουσικής», 37).

¹⁹³ Στη *Συμφωνία δωματίου* (1992) συγκεράζεται το τονικό με το ατονικό ηχητικό υλικό (όπως αναφέρει η Αλέκα Συμεωνίδου, στο: Ταμβάκος, «Νέοι Αγώνες Ηπείρου», 9) καθώς το πρώτο μέρος συνίσταται από τη χρήση τρίφωνων συνηρήσεων και μίας δωδεκάφθογγης σειράς ενώ το δεύτερο μέρος έχει τονική χροιά. Ως αποτέλεσμα, είναι φανερό αυτή η αντίθεση των δύο ρευμάτων (όπως αναφέρει ο Χρήστος Σαμαράς, στο: Ταμβάκος, «Νέοι Αγώνες Ηπείρου», 9).

¹⁹⁴ Στο έργο *Quasi una Sonata* η αιώρηση μεταξύ δωδεκαφθογγικού και τονικού υλικού αρχίζει και γίνεται πιο συστηματική (Chardas, «Samaras Christos»). Επίσης, η δεύτερη κίνηση του έργου είναι βασισμένη στους αρχαίους ελληνικούς ρυθμούς και τρόπους (όπως αναφέρει ο Αντώνης Παρασκευόπουλος, στο: Ταμβάκος, «Νέοι Αγώνες Ηπείρου», 9).

¹⁹⁵ Chardas. «Samaras, Christos».

¹⁹⁶ Κυριακίδου, «Το συμφωνικό έργο του Χρήστου Σαμαρά».

¹⁹⁷ Σαμαράς, συνέντευξη.

στοιχείων όπως η τροπικότητα, οι παράλληλες συνηχήσεις, η χρήση της ηχοχρωματικής μετατροπίας με σταδιακή αύξηση της ηχοχρωματικής έντασης σε κορύφωση, δεν αρκούν για την απόδοση του μυστικιστικού στοιχείου. Έτσι, η προσθήκη και επεξεργασία του ρυθμού είναι η σταθερά συνιστώσα και η συνθετική παράμετρος που στηρίζει αυτή την αισθητική έννοια σε επίπεδο στυλιστικής προσέγγισης.

Κλείνοντας, ο συνθέτης θεωρεί πως ανήκει στον μεταμοντέρνο νεοκλασικισμό του 20^{ου} αιώνα μαζί με πολλούς άλλους συνθέτες της δικής του ή της επόμενης γενιάς, όπως ο Thomas Ades (γεν. 1971), ο Jörg Widmann (γεν. 1973), ή ενδεχομένως και η Kaija Saariaho (γεν. 1952) κ.ά. Κατατάσσει τον εαυτό του μεταξύ συνθετών οι οποίοι δεν ανήκουν στον κλειστό κύκλο της γερμανικής πρωτοπορίας αλλά στον λεγόμενο μετα-νεοκλασικισμό, με κύριο χαρακτηριστικό τη δημιουργία εντός των ορίων της διευρυμένης τονικότητας - ατονικότητας αλλά με νέα τεχνικά και εκφραστικά στοιχεία. Τέλος, παρατίθεται ένα απόσπασμα προφορικού λόγου του ίδιου του συνθέτη σχετικά με τη μουσική του γλώσσα:

«Τα έργα μου θεωρώ ότι θεμελιώνουν ένα μετανεωτερικό ύφος νεορομαντικού προθέματος ή χαρακτήρα ως εσωτερική αναγκαιότητα με πολλά μυστικιστικά στοιχεία που οδηγούν τη μουσική σε αλληγορικά και συμβολικά αρχέτυπα. Ωστόσο, η δημιουργία ηχοχρωματικών στοιχείων που αφήνουν την αίσθηση της ψυχικής ευφορίας και της ενοραματικής διάθεσης, σχεδόν ανάτασης στα όρια του μεταφυσικού, πιστεύω ότι αποτελεί ένα αντιστάθμισμα στην υπεροργανωμένη συνθετική μου γλώσσα, η οποία έχει ταυτότητα και περιβάλλει με σεβασμό την ανθρώπινη συλλογικότητα ως κοινή μονάδα και πεπρωμένο».¹⁹⁸

¹⁹⁸ Κυριακίδου, «Το συμφωνικό έργο του Χρήστου Σαμαρά».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η Θεσσαλονίκη της δεκαετίας του '70 και η Sonatine

2.1 Μουσικό κλίμα της Θεσσαλονίκης κατά τις δεκαετίες 1960-70

2.1.1 Θεσμοί και μουσική ζωή

Σε αυτό το σημείο, και εν είδει ιστορικής παρένθεσης, κρίνεται σκόπιμο να εξεταστεί η γενικότερη επικρατούσα κοινωνικοπολιτική και πολιτισμική κατάσταση του ελλαδικού χώρου και ειδικότερα της Θεσσαλονίκης, ως τόπου διαμονής και πηγής ιδεολογικών και καλλιτεχνικών ερεθισμάτων του συνθέτη από τη νεαρή του ηλικία μέχρι και τη σύνθεση της Sonatine (1973).

Μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η Ελλάδα εντάσσεται στη Βορειοατλαντική Συμμαχία, γεγονός που ευνοεί τη δημιουργία φιλοαμερικανικού κλίματος στον ελλαδικό χώρο. Ο σχεδιασμός για την επίτευξη αυτού του σκοπού περιλαμβάνει την υλοποίηση προγραμμάτων πληροφοριών, πολιτιστικών και εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων από το τοπικό παράρτημα της Υπηρεσίας Πληροφοριών των Η.Π.Α. (U.S.I.S.).¹⁹⁹ Στα πλαίσια αυτού του σχεδιασμού διοργανώνονται συναυλίες και ομιλίες για την ελληνική και την αμερικάνικη μουσική ενώ το παράρτημα Θεσσαλονίκης διοργάνωνε ομαδικές ακροάσεις δίσκων, με έμφαση στην έντεχνη δυτικοευρωπαϊκή και την αμερικανική μουσική.²⁰⁰ Εκτός από την ομαδική ακρόαση, υπήρχε και η δυνατότητα ενοικίασης δίσκων βινυλίου για μία εβδομάδα με την επιβολή αντιτίμου είτε από το Γραφείο Πληροφοριών της Αμερικανικής Πρεσβείας είτε από το Ινστιτούτο Goethe. Αυτή η δυνατότητα δανεισμού αλλά και η ακρόαση του Δεύτερου Προγράμματος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας²⁰¹ επέτρεψε στον συνθέτη να ακούσει και να γνωρίσει το έργο πολλών συνθετών.²⁰² Όσον αφορά την παρακολούθηση ζωντανής μουσικής, υπήρχαν διάφοροι οργανισμοί και φορείς όπως η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», η Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης, η Χορωδία του Μουσικού Τμήματος της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Α.Π.Θ. με μαέστρο τον Γιάννη Μάντακα, το Ινστιτούτο Goethe αλλά και το Γαλλικό Ινστιτούτο που διοργάνωναν συναυλίες και φιλοξενούσαν μουσικούς.²⁰³ Στα πλαίσια των δράσεων της Μ.Κ.Ε. «Τέχνη», διοργανώθηκε μία συναυλία με έργα μουσικής δωματίου Θεσσαλονικέων συνθετών όπου ο συνθέτης άκουσε τη Σονατίνα για πιάνο του δασκάλου του Κώστα Νικήτα, έργο που αποτέλεσε το έναυσμα για να γράψει τη δική του

¹⁹⁹ Σκαρλάτου, «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα», 58-59.

²⁰⁰ Kostas Chardas and Giorgos Sakallieros, «Musical Modernism in Greece: An Overview», in *Perspectives on Greek Musical Modernism*, edited by Eva Mantzourani, Costas Tsougras and Petros Vouvaris (London: Routledge, υπό έκδοση), 1-39: 12.

²⁰¹ Ο συνθέτης άκουγε κάθε Τρίτη και Πέμπτη 10:00-12:00 το Δεύτερο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας χάρη στο ραδιόφωνο που υπήρχε σε κοινόχρηστο χώρο του σπιτιού της οικογενείας του (Σαμαράς, συνέντευξη).

²⁰² Ο συνθέτης θυμάται πως το Γραφείο Πληροφοριών της Αμερικανικής Πρεσβείας βρισκόταν στην οδό Μητροπόλεως 34, μια γωνιακή οικοδομή στη συμβολή της Πλατείας Αριστοτέλους με την οδό Μητροπόλεως. Μέσα από αυτές τις ακροάσεις γνώρισε έργα των Mahler, Brahms, Bruckner, Strauss, Debussy, Ravel, Schönberg, Stravinsky, Britten, Honegger, Hindemith, Shostakovich, Petterson, Bartók, Babbit, Ives, Feldman, Cage, κ.ά. τα οποία συχνά παίζονταν από διάσημες ορχήστρες όπως η ορχήστρα της Φιλαδέλφειας, η ορχήστρα της Μινεάπολης, αλλά και η Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης (Σαμαράς, συνέντευξη).

²⁰³ Σκαρλάτου, «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα», 65-72: 70.

Sonatine (1973).²⁰⁴ Επίσης, σημαντικό ρόλο έπαιξε η παρακολούθηση του ρεσιτάλ του Κύπριου πιανίστα Νικόλα Οικονόμου²⁰⁵ στο Γαλλικό Ινστιτούτο στη Λεωφόρο Στρατού καθώς υπήρξε «μία φοβερά μοναδική ηχητική όαση αλλά και ένα τρομαχτικό λάκτισμα προς τα μπρος» γι αυτόν.²⁰⁶ Στα τέλη του 1964, ιδρύθηκε το Εργαστήριο Σύγχρονης Μουσικής του τοπικού παραρτήματος του Ινστιτούτου Goethe στη Θεσσαλονίκη, με διευθυντές τον διευθυντή και ιδρυτή της Χορωδίας της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Α.Π.Θ. Γιάννη Μάντακα και τον διευθυντή του γερμανικού ιδρύματος, Uwe Martin. Το 1962, είχε προηγηθεί η ίδρυση ανάλογου Εργαστηρίου Σύγχρονης Μουσικής στο Ινστιτούτο Goethe Αθηνών από τον μουσικολόγο Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου και τον Γερμανό συνθέτη Günther Becker. Τα δύο αυτά Εργαστήρια Σύγχρονης Μουσικής, των παραρτημάτων του Ινστιτούτου Goethe Αθηνών και Θεσσαλονίκης, διοργάνωναν κάθε μήνα συναυλίες, σεμινάρια, ομιλίες και δημόσιες συζητήσεις πάνω στη μουσική της πρωτοπορίας.²⁰⁷

Το σεμινάριο όμως που έπαιξε καθοριστικό ρόλο για τη σύνθεση της Sonatine (1973), του Χρήστου Σαμάρα ήταν το 1^ο Σεμινάριο Σύγχρονης Μουσικής στη Θεσσαλονίκη. Πραγματοποιήθηκε στις 10-14 Ιανουαρίου του 1973 σε συνδιοργάνωση του Μακεδονικού Ωδείου και του Ινστιτούτου Goethe και δίδαξαν ο συνθέτης Θόδωρος Αντωνίου, ο Γιάννης Μάντακας, ο βαρύτονος Σπύρος Σακκάς και η πιανίστα Νέλλη Σεμιτέκολο. Το σεμινάριο περιλάμβανε μαθήματα Σύγχρονης Σημειογραφίας, Νέας Τεχνικής Οργάνων-Φωνών, Σύνθεσης, Ηλεκτρονικής Μουσικής καθώς και οργανικό και φωνητικό εργαστήρι. Αναλυτικότερα, το πρόγραμμα περιλάμβανε την πρώτη μέρα (10-01-1973) διάλεξη από τον Θ. Αντωνίου με θέμα «Η σύγχρονη μουσική» στην αίθουσα του Ινστιτούτου Goethe. Τη δεύτερη μέρα (11-01-1973), το πρόγραμμα περιλάμβανε «Νέους τρόπους σύνθεσης» και «Ηλεκτρονική μουσική-Συνθετητές» (σ. σ. synthesizer) από τον Θ. Αντωνίου, «Εισαγωγή στο δωδεκάφθογγο σύστημα»,²⁰⁸ «Σύγχρονη σημειογραφία» από τον Γ. Μάντακα και από κοινού εργαστήριο στη λήξη της ημέρας. Την τρίτη μέρα (12-01-1973), περιλάμβανε εργαστήρια με θέμα «Σύγχρονη μουσική για πιάνο» από τη Ν. Σεμιτέκολο, «Σύγχρονη μουσική για φωνή» από τον Σπ. Σακκά, «Ηλεκτρονική μουσική-Συνθετητές» και «Νέα τεχνική οργάνων» από τον Θ. Αντωνίου και «Σημερινή χορωδιακή μουσική» από τον Γ. Μάντακα. Στο πέρας της ημέρας διοργανώθηκε εκδήλωση στη μνήμη του Γιάννη Χρήστου με τη συμμετοχή όλων των εισηγητών αλλά και του μουσικού συγκροτήματος «Musica Nova». Την τέταρτη μέρα (13-01-1973), τα εργαστήρια περιλάμβαναν «Σπουδές Συνθετητή», «Αισθητική και φόρμες σύγχρονης μουσικής» καθώς και παρουσίαση του έργου *Νενικηκάμεν* του Θ. Αντωνίου από τον ίδιο, αλλά και «Σύγχρονη μουσική για πιάνο» και «Σύγχρονη φωνητική» από τους Ν. Σεμιτέκολο και Σπ. Σακκά αντίστοιχα. Η μέρα έκλεισε με από κοινού εργαστήριο του Θ. Αντωνίου και του Γ. Μάντακα. Το σεμινάριο έληξε την τελευταία μέρα (14-01-1973) με συζήτηση και τελική συναυλία όλων

²⁰⁴ Σύμφωνα με τον Σαμαρά, η Σονατίνα του Κώστα Νικήτα ήταν δομημένη σε ένα πιο διευρυμένο τονικό σύστημα όπου αντί για συγχορδίες με 3^{ες} υπήρχαν συγχορδίες με 4^{ες} κ.ά. και το οποίο ο ίδιος το είδε για πρώτη φορά. Αυτό του έδωσε το έναυσμα να εξερευνήσει τρόπους συνθετικής γραφής με βάση άλλα διαστήματα συγχορδιών (όπως π.χ. το διάστημα της 4^{ης} στο οποίο είναι βασισμένο το συγκεκριμένο έργο του) (Σαμαράς, συνέντευξη).

²⁰⁵ Ο Νικόλας Οικονόμου (1953-1993) ήταν πολύ σημαντικός Κύπριος πιανίστας ο οποίος σπούδασε σε ηλικία 10 ετών στην Ειδική Προπαρασκευαστική Σχολή του Κονσερβατόριου Tchaikovsky της Μόσχας και αργότερα στο ίδιο το Κονσερβατόριο. Η καριέρα του ήταν σύντομη, καθώς σκοτώθηκε σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα σε πολύ νεαρή ηλικία, αλλά πανευρωπαϊκής εμβέλειας (Nicoletta Demetriou, Vasilis Kallis, Katy Romanou and Kenneth Owen Smith, «Cyprus», *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001, αναθεωρήθηκε στις 12 Ιανουαρίου 2015, τελευταία πρόσβαση 8 Ιανουαρίου 2022, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40747>)

²⁰⁶ Σαμαράς, συνέντευξη.

²⁰⁷ Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, (Αθήνα: Κουλτούρα, 2006), 236.

²⁰⁸ Συγκεκριμένα αναλύθηκαν τα *Πέντε Κομμάτια για πιάνο* Op. 23 του A. Schoenberg και τα *Πέντε Τραγούδια σε ποίηση Kafka* του E. Krenek.

όσων συμμετείχαν και πήραν μέρος σε αυτό. Στη συναυλία παίχθηκαν έργα των A. Webern, B. Bartók, Γ. Σισιλιάνου, G. Becker, G. Bialas, και Θ. Αντωνίου όπου. Όλα τα επιμέρους εργαστήρια πραγματοποιήθηκαν είτε στην αίθουσα του Ινστιτούτου Goethe είτε στις Αίθουσες I και II του Μακεδονικού Ωδείου. Στο σεμινάριο αυτό ο συνθέτης άκουσε πρώτη φορά για τεχνικές δωδεκαφθογγισμού, γνώρισε τη σύγχρονη σημειογραφία και πήρε το έναυσμα να ανακαλύψει νέους τρόπους σύνθεσης, γεγονός που καθόρισε τη μετέπειτα πορεία του.

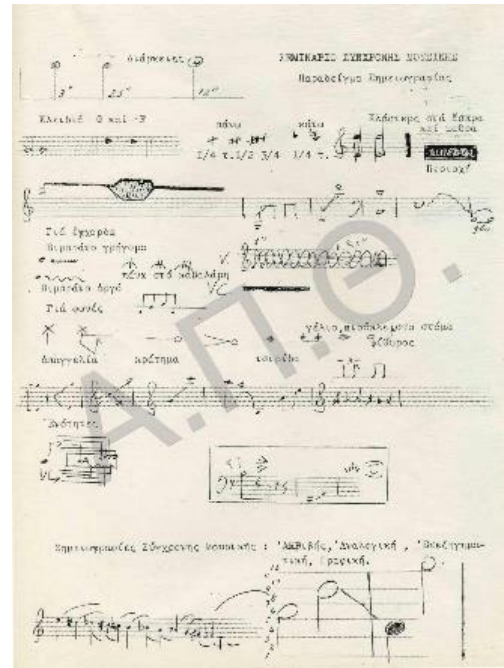
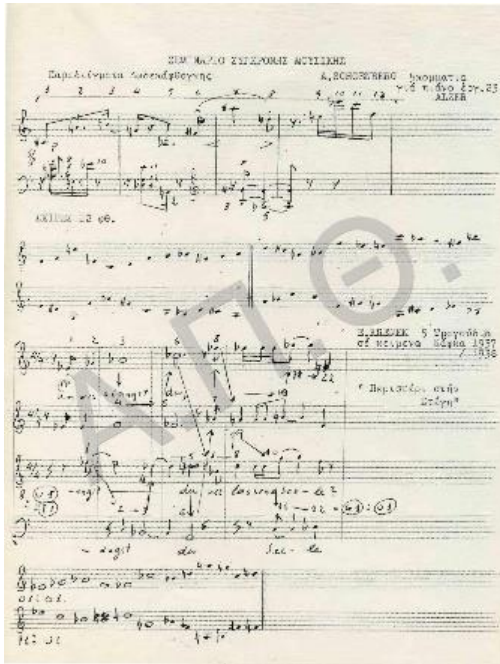
Ακολουθούν τεκμήρια του 1^{ου} Σεμιναρίου Σύγχρονης Μουσικής από τη Συλλογή Ιωάννη Μάντακα, μέρος των ψηφιακών συλλογών της Ψηφιοθήκης του Α.Π.Θ.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΤΡΟΦΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΗ ΣΥΝΤΡΟΦΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΗ ΣΥΝΤΡΟΦΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΗ ΣΥΝΤΡΟΦΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
Α' ΣΕΜΙΝΑΡΙΟ ΣΥΝΤΡΟΦΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ 10-14 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 1973	
Εισηγητικός-μαθήματα : ΒΟΛΦΓΑΝΓΓΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΣΙΑΜΑΝΗΣ ΜΑΝΤΑΚΑΣ, ΣΕΡΓΕΙΟΣ ΛΙΑΚΑΣ, ΛΕΩΝ ΣΕΜΙΟΠΟΥΛΟΣ	
Π Ρ Ο Γ ρ α μ μ α	
ΤΡΙΤΗ 10.1.73 Ώρα 8.30 π.μ.	Αίθουσα 'Ινστιτούτου Γκαίτε.
"Κραση Μουσικής"	
" Η Σύγχρονη Μουσική " Θ. Αντωνίου	
ΠΕΜΠΤΗ 11.1.73 Ώρα 10.30 π.μ.	Αίθουσα 'Ινστιτούτου Γκαίτε.
Ώρα 13.0 π.μ.	" Ηχοί τρέπον κούρσας " Θ. Αντωνίου
Ώρα 4-6 π.μ.	" Είσοδος στη δωδεκάφθογγ. κλίση " Γ. Μάντακα
Ώρα 6-8 π.μ.	" Ηλεκτρονική μουσική-Συνθετικές " Β. Λιακάκου
Ώρα 9.30 π.μ.	" Είσοδος Σημειογραφίας " Γ. Μάντακα
9.30 π.μ.	" Μουσική " Θ. Αντωνίου, Γ. Μάντακα
ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 12.1. Ώρα 11-1.30 π.μ.	Αίθουσα 'Ινστιτούτου Γκαίτε
11-1 π.μ.	" Είσοδος Μουσική για πιάνο " Β. Λιακάκου
10-1 π.μ.	" Είσοδος Μουσική για πιάνο " Β. Λιακάκου
9-8 π.μ.	" Είσοδος Μουσική για πιάνο " Β. Λιακάκου
6-4 π.μ.	" Σημειογραφία Μουσική " Γ. Μάντακα
8.30 π.μ.	Αίθουσα 'Ινστιτούτου Ραχτινί
Επίδειξη από Μάντακα του ΠΙΛΙΝΙ ΙΝΙΟΥ	
" Απλοποιώντας Μουσική, Π. Λιακάκου, Β. Λιακάκου, με το όργανο σύγχρονο της ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΝΟΥΑ.	
" Είσοδος Μουσική από Σημειογραφία " Γ. Μάντακα	
11-1 π.μ.	Αίθουσα 'Ινστιτούτου Γκαίτε
7-8 π.μ.	" Σημειογραφία Μουσική " Θ. Αντωνίου
11-1 π.μ.	Μουσική από Φαίση
7-8 π.μ.	" Είσοδος Μουσική για πιάνο " Β. Λιακάκου
7-8 π.μ.	" Είσοδος Μουσική για πιάνο " Β. Λιακάκου

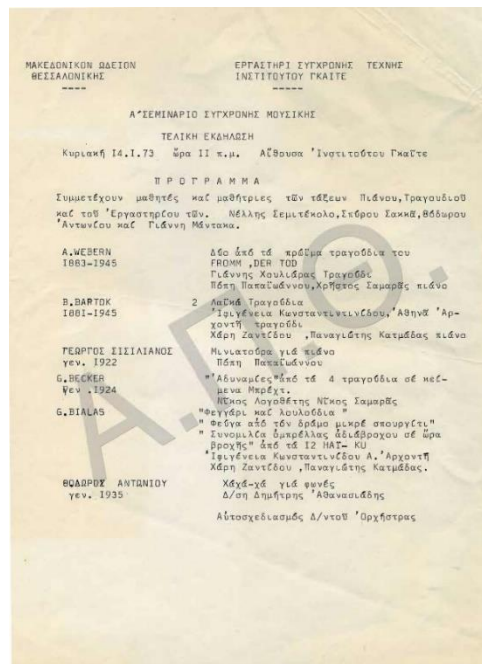
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΤΡΟΦΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΗ ΣΥΝΤΡΟΦΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΗ ΣΥΝΤΡΟΦΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΗ ΣΥΝΤΡΟΦΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
Α' ΣΕΜΙΝΑΡΙΟ ΣΥΝΤΡΟΦΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ 10-13 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 1973	
ΔΙΑΚΕΣ ΣΥΜΦΩΤΑΝΗΣ ΣΕΡΓΕΙΟΣ ΛΙΑΚΑΣ	
"Στάσιμο	"Όμοια
"Όμοια Παράση	"Επιγράμματα
Αιθέρινη	Τελίφωνα
Μουσική γλώσσα	
"Είσοδος με παρουσίαση από τον οργάνο"	
ΣΥΝΤΡΟΦΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΗΣ	
ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΥΝΤΡΟΦΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	
ΑΙΘΟΥΣΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	
ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗΣ	
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΗ ΣΥΝΤΡΟΦΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	"Όμοια
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΗ ΣΥΝΤΡΟΦΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	"Όμοια
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΗ ΣΥΝΤΡΟΦΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	"Όμοια

Εικόνες 2.1.1 και 2.1.2: Πρόγραμμα Σεμιναρίου και Δήλωση συμμετοχής [Τεκμήρια 1^{ου} Σεμιναρίου Σύγχρονης Μουσικής, Συλλογή Ιωάννη Μάντακα, Ψηφιακές συλλογές της Ψηφιοθήκης του ΑΠΘ]²⁰⁹

²⁰⁹ «Α' σεμινάριο σύγχρονης μουσικής», Συλλογή Ιωάννη Μάντακα, Ψηφιακές Συλλογές, Ψηφιοθήκη ΑΠΘ. Αριθμός αρχείου: ARC200840301. Τελευταία πρόσβαση στις 19 Ιανουαρίου 2022, <http://digital.lib.auth.gr/record/102578/files/?ln=en>.



Εικόνες 2.1.3 και 2.1.4: Σημειώσεις ανάλυσης και παραδείγματα σημειογραφίας [Τεκμήρια 1^{ου} Σεμιναρίου Σύγχρονης Μουσικής, Συλλογή Ιωάννη Μάντακα, Ψηφιακές συλλογές της Ψηφιοθήκης του ΑΠΘ]



Εικόνα 2.1.5: Πρόγραμμα τελικής συναυλίας με συμμετοχή του Χρ. Σαμαρά ως πιανίστα στα τραγούδια για φωνή και πιάνο “Fromm” και “Der Tod” του A. Webern [Τεκμήρια 1^{ου} Σεμιναρίου Σύγχρονης Μουσικής, Συλλογή Ιωάννη Μάντακα, Ψηφιακές συλλογές της Ψηφιοθήκης του ΑΠΘ]²¹⁰

²¹⁰ «Α’ σεμινάριο σύγχρονης μουσικής», Συλλογή Ιωάννη Μάντακα, Ψηφιακές Συλλογές, Ψηφιοθήκη ΑΠΘ. Αριθμός αρχείου: ARC200840308. Τελευταία πρόσβαση στις 25 Ιανουαρίου 2022, <http://digital.lib.auth.gr/record/102585/?ln=en>

2.1.2 Κατά την περίοδο της δικτατορίας (1967-1975)

Όλη αυτή η προσπάθεια μουσικής άνθισης στον ελλαδικό χώρο δε θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη από την επιβολή της στρατιωτικής δικτατορίας των συνταγματαρχών στις 21 Απριλίου 1967, με ηγέτη τον Γεώργιο Παπαδόπουλο. Το καθεστώς της Χούντας διήρκησε επτά χρόνια και στηρίχθηκε στη λογοκρισία και στην προπαγάνδα υπέρ του καθεστώτος και κατά του κομμουνισμού.²¹¹ Η χώρα κηρύχθηκε σε κατάσταση πολιορκίας όπου οι δημόσιες αλλά και οι ιδιωτικές συναθροίσεις των δύο ατόμων ήταν απαγορευμένες, οι απεργίες ήταν παράνομες ενώ άρχισαν οι φυλακίσεις και οι εξορίες αντιφρονούντων λόγω πολιτικών φρονημάτων. Οι συνταγματάρχες άρχισαν να διαλύουν επαγγελματικά και εργατικά σωματεία, κόμματα «με ανατρεπτικούς σκοπούς» τέθηκαν εκτός νόμου, η ελευθερία του Τύπου καταργήθηκε και όλες οι μορφές επικοινωνίας ήταν υπό παρακολούθηση.²¹² Ακόμα, δημιουργήθηκαν επιτροπές λογοκρισίας για τις τέχνες και τα γράμματα, που αποτελούνταν από ανώτερα στελέχη της δημόσιας διοίκησης και της αστυνομίας αλλά και από εκπροσώπους του χώρου της τέχνης. Στον τομέα της μουσικής, απαγορεύτηκαν το ρεμπέτικο τραγούδι, τραγούδια Ελλήνων συνθετών όπως ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο Διονύσης Σαββόπουλος, κ.ά. αλλά και τραγούδια που εμπεριείχαν στίχους Ελλήνων ποιητών όπως ο Γιώργος Σεφέρης, ο Οδυσσεύς Ελύτης, ο Νίκος Γκάτσος, ο Γιάννης Ρίτσος κ.ά. Το ραδιόφωνο αλλά και η τηλεόραση αξιοποιήθηκαν από τους δικτάτορες για προπαγανδιστικούς σκοπούς ενώ κυριαρχούσαν τα μουσικά προγράμματα δυτικοευρωπαϊκής, βυζαντινής και ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, έως και στρατιωτικά εμβατήρια.²¹³ Στη διάρκεια της δικτατορίας, οι Η.Π.Α. δεν διέκοψαν τις διπλωματικές σχέσεις με την Ελλάδα, αλλά συνέχισαν την καλλιέργεια του φιλοαμερικάνικου κλίματος στον ελλαδικό χώρο.²¹⁴

Η χούντα, στην προσπάθειά της να ελέγξει κάθε πλευρά της πολιτικής, είχε αναμιχθεί ήδη από το 1967 στον φοιτητικό συνδικαλισμό απαγορεύοντας τις φοιτητικές εκλογές στα πανεπιστήμια, στρατολογώντας υποχρεωτικά τους φοιτητές και επιβάλλοντας μη εκλεγμένους ηγέτες των φοιτητικών συλλόγων στην Εθνική Φοιτητική Ένωση Ελλάδας. Αυτές οι ενέργειες δημιούργησαν έντονα αντιδικτατορικά αισθήματα στους φοιτητές οι οποίοι αποφάσισαν αποχή από τα μαθήματά τους ενώ οι διαδηλώσεις, τα συλλαλητήρια και οι εκδηλώσεις κατά του καθεστώτος της Χούντας ολοένα και αυξάνονταν. Η εξέγερση ξεκίνησε στις 14 Νοεμβρίου με κατάληψη του Μετσόβιου Πολυτεχνείου Αθηνών από φοιτητές και

²¹¹ Ιωάννης Κολιόπουλος, *Ιστορία της Νεωτέρας Ελλάδος (1797-1980)*, (Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 2014), 145 και Anna Papaeti, *Popular Music and the Colonels: Terror and manipulation under the Military Dictatorship (1967-1974)* edited by Dafni Tragaki (Milton Park, Abington: 2018), 138-151: 139.

²¹² Ιωάννης Κολιόπουλος και Θάνας Βερέμης, *Νεότερη Ελλάδα*, (Αθήνα: Πατάκης, 2020), 329 και Κωνσταντίνος Ι. Κωνσταντάρης, *Προπαγάνδα – το μεγάλο όπλο των συνταγματαρχών, 1967-74* (Αθήνα: Διάδραση, 2012), 13-19.

²¹³ Σκαρλάτου, «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα», 72-76. Η Χούντα, έχοντας επίγνωση της δύναμης της μουσικής και του ραδιοφώνου σε καταστάσεις πολιτικής αστάθειας κατά τη διάρκεια αλλά και μετά από ένα πραξικόπημα, έκανε εκτενή χρήση μέσω μαζικής ενημέρωσης, όπως το ραδιόφωνο και η τηλεόραση, με αυστηρό έλεγχο του δημοτικού και του ελαφρού τραγουδιού. Σημείωση: Το δημοτικό τραγούδι στο είδος που διαμορφώθηκε μέσα από την προφορική παράδοση κατά τη διάρκεια της τουρκοκρατίας, ενώ το ελαφρό τραγούδι του τέλους του 19ου και του 20ου αιώνα συνδέθηκε περισσότερο με τη μεσαία και ανώτερη τάξη έχοντας ενσωματώσει και στοιχεία της δυτικής μουσικής παράδοσης. Σε αντίθεση με το ελαφρό τραγούδι, το λαϊκό τραγούδι προέκυψε ως μία εξέλιξη του ρεμπέτικου, ένα αστικό λαϊκό είδος συνδεδεμένο με κατώτερες κοινωνικές τάξεις και, συχνά, με το περιθώριο εξ ου και γνώρισε αυστηρή λογοκρισία και απαγορεύσεις (Anna Papaeti, «Folk Music and the Cultural Politics of the Military Junta in Greece (1967-1974)», *Mousikos Logos* 2, 2015, 50-62:50, τελευταία πρόσβαση στις 20 Ιανουαρίου 2022, <https://m-logos.gr/issues/i0002/a0022-papaeti/>

²¹⁴ Ζηνοβία Λιαλιούτη, *Ο «άλλος» Ψυχρός Πόλεμος: Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα, 1953-1973* (Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2019), 198-202 και Μυρσίνη Ζορμπά, *Η πολιτική του πολιτισμού-Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα* (Αθήνα: Πατάκης, 2014), 283, 294 και 296.

σπουδαστές και κλιμακώθηκε σε αντιχουντική εξέγερση, καταλήγοντας σε αιματοχυσία το πρωί της 17ης Νοεμβρίου.

Σαφώς, τα γεγονότα αυτής της περιόδου αλλά και η επιβολή του εγκλεισμού ήταν αναμενόμενο να επηρεάσουν τον συνθέτη που βρίσκεται στη νεαρή ηλικία των 17 ετών, όντας μαθητής ακόμη. Η απαγόρευση της κυκλοφορίας μετά τις 17.00 δίνει το περιθώριο χρόνου για την εξάσκηση, τη μελέτη αλλά και τη σύνθεση έργων. Το ερέθισμα για τη σύνθεση της Sonatine (1973) φυσικά υπήρχε ήδη από την παρακολούθηση του 1^{ου} Σεμιναρίου Σύγχρονης Μουσικής αλλά όλη αυτή η ξαφνική διαθεσιμότητα χρόνου, ο εγκλεισμός σε συνδυασμό με το όλο κοινωνικοπολιτικό κλίμα, στάθηκαν επίσης δημιουργικές αιτίες. Εκτός από την επιθυμία του συνθέτη να μεταβεί προς έναν καινούργιο αρμονικό, και εν γένει συνθετικό, κόσμο το έργο αποτελεί και σοβαρή αφορμή να εκφράσει τον προσωπικό του φόβο για τις δραματικές εξελίξεις των γεγονότων αλλά και τα δικά του γιατί.²¹⁵ Στο έργο δηλαδή φανερώνεται η ανάγκη του συνθέτη να σπάσει αφενός τον φυσικό περιορισμό εντός των ορίων του σπιτιού και αφετέρου τον μουσικό περιορισμό στον οποίο ένιωθε ότι εγκλωβιζόταν.²¹⁶

2.2 Στοιχεία Ανάλυσης του έργου Sonatine (1973)

Στο σημείο αυτό θα προβούμε σε μία συνοπτική αρμονική και μορφολογική ανάλυση του έργου Sonatine για πιάνο, έργο 4β, του Χρήστου Σαμαρά, το οποίο αποτελεί και το αντικείμενο της κριτικής έκδοσης στην παρούσα εργασία.

Το έργο αποτελείται από τρία μέρη. Το πρώτο μέρος (Allegro Moderato) είναι σε μορφή σονάτας τύπου 3 (θεωρία Hepokoski & Darcy)²¹⁷ με έκθεση, ανάπτυξη και επανέκθεση, το δεύτερο μέρος (Larghetto) είναι σε μορφή μενουέτου ενώ το τρίτο μέρος (Allegro) περιέχει στοιχεία της μορφής σονάτας ρόντο (ΑΒΑΓΑΒΑ) τύπου 4 (Hepokoski & Darcy).²¹⁸ Η σονατίνα είναι έργο με νεοτονικά στοιχεία. Για την ανάλυση του κομματιού χρησιμοποιείται η θεωρία φθογγικών συνόλων των A. Forte και J. Rahn²¹⁹ καθώς οι αναφορές σε τονικές ή τροπικές περιοχές είναι λιγότερες. Το έργο εμφανίζει ιδιαίτερη έμφαση στη χρήση του διαστήματος της τέταρτης σε αρμονικό και δομικό υπόβαθρο.

Ακολουθεί μία αναλυτικότερη περιγραφή του πρώτου μέρους του έργου με συνοπτικές παρατηρήσεις για το β' και γ' μέρος:

A' μέρος / (Allegro Moderato)

Αρχικά παρατίθεται ένας συνοπτικός πίνακας της δομής του A' μέρους, με τις υποδείξεις των τμημάτων της έκθεσης, της ανάπτυξης και της επανέκθεσης, και έπειτα αναλύονται περισσότερο τα επιμέρους στοιχεία.

²¹⁵ Το έργο εκφράζει την κατακραυγή του συνθέτη απέναντι στο σύστημα του απολυταρχισμού που είχε επιβάλλει η Χούντα και είναι «αφιερωμένο σε αυτούς που χάθηκαν ως ελάχιστος φόρος τιμής», όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο συνθέτης στην τελευταία σελίδα του χειρογράφου.

²¹⁶ Σαμαράς, συνέντευξη.

²¹⁷ James Hepokoski & Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century*, (New York: Oxford University Press, 2006), σελ. 350-352.




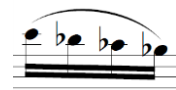


²¹⁸ Ό.π., σελ. 388-429 και James Webster, «Sonata Form», *Grove Music Online*, αναρτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2001, τελευταία πρόσβαση 25-01-2022, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26197>

²¹⁹ Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven & London: Yale University Press, 1977) και John Rahn, *Basic Atonal Theory* (New York: Longman, 1980).

Έκθεση	μ. 1-35
Α΄ Θεματική Ομάδα	μ. 1-8 (γέφυρα μ. 9)
Ενδιάμεσο Μεταβατικό Τμήμα	μ. 10-13
Β΄ Θεματική Ομάδα	μ. 14-22
Καταληκτικό Τμήμα	μ. 23-35
Ανάπτυξη	μ. 36-63
Πρώτο Τμήμα	μ. 36-45
Δεύτερο Τμήμα	μ. 46-52
Τρίτο Τμήμα	μ. 53-63
Επανάκθεση	μ. 64-87
Α΄ Τμήμα	μ. 64-75
Β΄ Τμήμα	μ. 76-87

Πίνακας 2.2.1: Συνοπτικός Πίνακας Δομής Α΄ Μέρους (Allegro Moderato)

Το Α΄ μέρος δομείται σε όλη του την έκταση με τη χρήση του παρακάτω μοτιβικού υλικού με σκοπό την κατασκευή μεμονωμένων μουσικών φράσεων ή και ευρύτερων μικροδομικών οντοτήτων. Το υλικό αυτό υπόκειται σε διάφορους μοτιβικούς μετασχηματισμούς όπως μεταφορά, αναστροφή, αναδρομή, ρυθμική μεγέθυνση ή σμίκρυνση, κ.ά.²²⁰

Μοτίβο a	Μοτίβο a΄	Μοτίβο b	Μοτίβο c	Μοτίβο d	Μοτίβο e
					

Πίνακας 2.2.2: Μοτιβικό Υλικό Α΄ Μέρους (Allegro Moderato)

Έκθεση (μ. 1-35)

Κύριο Θέμα (μ. 1-8)

Το κύριο θέμα απαρτίζεται από μία ενιαία φράση, η οποία μοιάζει με δομή πρότασης και οργανώνεται σε τέσσερα δίμετρα. Στα δύο πρώτα μέτρα εισάγεται η βασική ιδέα του κομματιού (μ. 1-2) και έπειτα, στα τρία επόμενα δίμετρα, ακολουθεί η μοτιβική του ανάπτυξη (μ. 3-4, μ. 5-6 και μ. 7-8). Η φράση ολοκληρώνεται με καταληκτικό γεγονός μέσω μίας γέφυρας (μ. 9), η οποία οδηγεί στην επανεισαγωγή της βασικής ιδέας του κύριου θέματος (μ. 10). Η κύρια μελωδική γραμμή εκτυλίσσεται στο δεξί χέρι του πιάνου. Το αριστερό χέρι συνοδεύει με ένα χορευτικού τύπου συγκοπτόμενο ρυθμικό μοτίβο το οποίο εμπεριέχει εμφανώς το διάστημα της 4^{ης}.



Μουσικό απόσπασμα 2.2.1: Το συγκοπτόμενο ρυθμικό μοτίβο συνοδείας του αριστερού χεριού (μ. 1)

²²⁰ Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών – Αποθετήριο Κάλλιπος, 2015), σελ. 18-28.

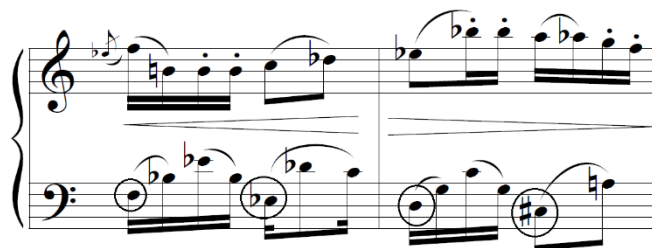
Η βασική ιδέα του κύριου θέματος (μ. 1-2) εισάγει το κύριο θεματικό μοτίβο, το οποίο επαναλαμβάνεται σε καίρια δομικά σημεία του κομματιού. Το μοτίβο αυτό δημιουργείται από ένα διάστημα κατιούσας 5^{ης} καθαρής (μιβ-λαβ), το οποίο διαδέχεται μία ανιούσα 5^η ελαττωμένη (ρε-λαβ).



Μουσικό απόσπασμα 2.2.2: Το βασικό μελωδικό μοτίβο του δεξιού χεριού (μ. 1-2)

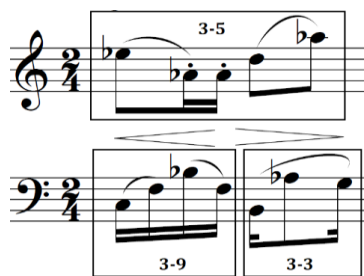
Ως συνέχεια της αρχικής ιδέας του κύριου θέματος συντελείται μία μελωδική ανιούσα κίνηση με τη χρήση παρόμοιου μοτίβου μεταφερμένο πιο ψηλά (μ. 3-4) ενώ το επόμενο δίμετρο (μ. 5-6) περιέχει στοιχεία του πρώτου δίμετρου με μικρή παραλλαγή αλλά και αντιστροφή του διαστήματος σε 5^η ανιούσα καθαρή. Στη συνέχεια, ακολουθεί ένα δίμετρο (μ. 7-8) όπου η μελωδική γραμμή εκτονώνεται με κάθοδο η οποία εκτείνεται έως την ολοκλήρωση της φράσης (γέφυρα, μ. 9).

Το Α' μέρος της Sonatine βασίζεται στην ύπαρξη δύο κύριων δομικών φθόγγων. Στο δεξί χέρι κυριαρχεί ως κύριος δομικός φθόγγος το λαβ ενώ στο αριστερό χέρι κυριαρχεί το σι. Οι δύο φθόγγοι έχουν μεταξύ τους σχέση διαστηματικής τάξης 3 (λαβ-σι). Το λαβ επικυρώνεται στα δύο πρώτα μέτρα του έργου, έχοντας ως προετοιμαστικό φθόγγο το ρε (λαβ-ρε-λαβ). Αντίθετα, το σι επικυρώνεται μέσω του διαστήματος της κατιούσας μικρής δεύτερης (ντο-σι). Η ίδια πορεία κατιούσας δεύτερης (άλλοτε μικρή και άλλοτε μεγάλη) ακολουθείται σε όλα τα επόμενα μέτρα του αριστερού χεριού του κύριου θέματος.



Μουσικό απόσπασμα 2.2.3: Πορεία κατιούσας 2^{ης} στο αριστερό χέρι (μ. 5-6)

Στο αρμονικό υπόβαθρο πρωταγωνιστούν τρία βασικά φθογγικά σύνολα, τα οποία αποκτούν ιδιαίτερη δομική σπουδαιότητα στη μετέπειτα εξέλιξη της σύνθεσης. Στο μ. 1 στο δεξί χέρι εισάγεται το σύνολο 3-5 (0,1,6), το οποίο δημιουργείται από τους φθόγγους ρε, μιβ και λαβ. Στο αριστερό χέρι, δημιουργούνται δύο σύνολα, το 3-9 (0,2,7) στο α' μισό μέρος του μέτρου το οποίο δημιουργείται από τους φθόγγους σιβ, ντο και φα και το 3-3 (0,1,4) στο β' μισό μέρος του μέτρου το οποίο δημιουργείται από τους φθόγγους σολ, λαβ και σι.



Μουσικό απόσπασμα 2.2.4: Τρία βασικά φθογγικά σύνολα (μ. 1)

Επιπλέον, από τη συνήχιση του δεξιού και του αριστερού χεριού δημιουργείται στο α' μισό μέρος του μέτρου το σύνολο 5-35 (0,2,4,7,9), το οποίο δημιουργείται από τους φθόγγους λα♭, σι♭, ντο, μι♭ και φα και προκύπτει από την πεντατονική κλίμακα. Στο β' μισό μέρος του μέτρου, δημιουργείται από τη συνήχιση του δεξιού και του αριστερού χεριού το σύνολο 4-18 (0,1,4,7), το οποίο προκύπτει από τους φθόγγους σολ, λα♭, σι και ρε.

Μουσικό απόσπασμα 2.2.5: Φθογγικά σύνολα που προκύπτουν από τις συνηχίσεις του α' και του β' μισού μέρους του μέτρου (μ. 1)

Τέλος, από τη συνήχιση όλου του πρώτου μέτρου δημιουργείται το σύνολο 7-Z37 (0,1,3,4,5,7,8) το οποίο προκύπτει από τους φθόγγους σολ, λα♭, σι♭, σι, ντο, ρε και μι♭.

Μουσικό απόσπασμα 2.2.6: Φθογγικό σύνολο που προκύπτει από τη συνήχιση όλου του μέτρου (μ. 1)

Ενδιάμεσο μεταβατικό τμήμα (μ. 10-13)

Το ενδιάμεσο μεταβατικό τμήμα, όπως και όλα τα τμήματα του πρώτου μέρους της σονατίνας, οργανώνεται σε δίμετρα (μ. 10-11, μ. 11-12) σύμφωνα με τη διάρθρωση του μοτιβικού υλικού. Το πρώτο δίμετρο (μ. 10-11) περιλαμβάνει την επανεμφάνιση της βασικής ιδέας του κύριου θέματος, ενώ στο επόμενο δίμετρο (μ. 11-12) κυριαρχούν πάλι μοτίβα του κύριου θέματος.

Δευτερεύουσα θεματική ομάδα-Δευτερεύον θέμα (μ. 14-22)

Το δευτερεύον θέμα οργανώνεται σε τέσσερα δίμετρα (μ. 14-15, μ. 16-17, μ. 18-19, μ. 20-21) και μ. 22). Η κύρια μελωδική γραμμή ερμηνεύεται από το δεξί χέρι του πιάνου, ενώ το αριστερό χέρι συνοδεύει αρχικά με το συγκοπτόμενο, συνοδευτικό, ρυθμικό μοτίβο του β' μισού μέρους του 1^{ου} μέτρου και έπειτα με το σύνολο 3-9.



Μουσικό απόσπασμα 2.2.7: Έναρξη δευτερεύουσας θεματικής ομάδας (μ. 14)

Σε αυτό το τμήμα κυριαρχεί ως δομικός φθόγγος το ρε, ο οποίος επικυρώνεται κυρίως αρμονικά μέσω των κινήσεων συνοδείας του αριστερού χεριού, όπου υπονοείται και μία αίσθηση τονικής πτώσης (ντο# -ρε).



Μουσικό απόσπασμα 2.2.8: Επικύρωση δομικού φθόγγου ρε (μ. 16-17)

Καταληκτικό τμήμα (μ. 23-35)

Το καταληκτικό τμήμα απαρτίζεται από τρία δίμετρα (μ. 23-24, μ. 25-26, μ. 27-28) και μία codetta (μ. 29^{2/2}-35). Η έναρξη του τμήματος γίνεται με την είσοδο παραλλαγμένου κύριου θέματος και η συνέχισή του με φθογγικό υλικό και των δύο θεματικών ομάδων.

Ανάπτυξη (μ. 36-63)

Η έναρξη αυτού του τμήματος γίνεται με την αυτούσια είσοδο του πρώτου δίμετρου της α' θεματικής ομάδας και στη συνέχεια πραγματοποιείται επεξεργασία και ανάπτυξη όλων των μοτίβων και του υλικού που εμφανίστηκαν στην έκθεση. Η ανάπτυξη περιλαμβάνει όλα τα χαρακτηριστικά της αντίστοιχης ενότητας της παραδοσιακής μορφής σονάτας σύμφωνα με τους Hepokoski & Darcy.²²¹ Ειδικότερα, η ενότητα αυτή διακρίνεται από δραματική κορύφωση, η επίτευξη της οποίας πραγματοποιείται κυρίως υφολογικά και μοτιβικά, χωρίς ιδιαίτερη τονική περιήγηση (εναλλαγή δομικών φθόγγων). Η ανάπτυξη εκτυλίσσεται σε σταθερό δομικό φθόγγο, το μι, ο οποίος έχει διαστηματική συγγένεια καθαρής πέμπτης με το σι (δεύτερος δομικός φθόγγος του κύριου θέματος).

Το πρώτο τμήμα αποτελείται από πέντε δίμετρα (μ. 36-45) με φθογγικό υλικό κυρίως της α' θεματικής ομάδας, έντονο συγκοπτόμενο μοτίβο στο αριστερό χέρι και τελική κατεύθυνση προς τον φθόγγο σιβ.

²²¹ Hepokoski & Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 18-19.



Μουσικό απόσπασμα 2.2.9: Συγκοπτόμενο ρυθμικό μοτίβο του αριστερού χεριού και κατεύθυνση προς τον φθόγγο σιβ (μ. 43-45)

Στο δεύτερο τμήμα (μ. 46- 52) γίνεται η κορύφωση της ανάπτυξης με την ένδειξη *ff* στον φθόγγο μι (μ. 48) και αντίστοιχη στάση της φράσης με την ένδειξη κορώνας στον ίδιο φθόγγο (μ. 52), ο οποίος προσεγγίζεται στο αριστερό χέρι με καθαρή τέταρτη (λα-μι).



Μουσικό απόσπασμα 2.2.10: Σημείο κορύφωσης της ανάπτυξης με δομικό φθόγγο το μι (μ. 48-49)

Στο τρίτο τμήμα (μ. 53-63) ξεκινά μία ανοδική πορεία στο δεξί χέρι από τον φθόγγο μι και ανεβαίνοντας (μι-σολ-σι και ντο#-ρε-ρε#-μι) καταλήγει στον φθόγγο φα ενώ το αριστερό χέρι ακολουθεί παράλληλη πορεία (λα-ντο-μι) σχηματίζοντας παράλληλες 5^{ες} (αντιστροφή διαστήματος 4^{ης}) με το δεξί χέρι (λα-μι, ντο-σολ, μι-σι). Το τμήμα αυτό ολοκληρώνεται με διπλή αντίστιξη των μέτρων 51-52 στα 62-63 και στάση με κορώνα στη νότα μι, για το δεξί χέρι αυτή τη φορά.

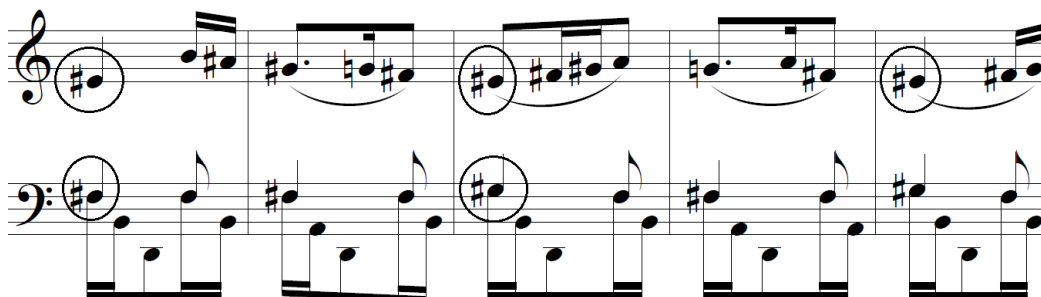


Μουσικό απόσπασμα 2.2.11: Παράλληλη ανοδική πορεία δεξιού και αριστερού χεριού (μ. 54-55)

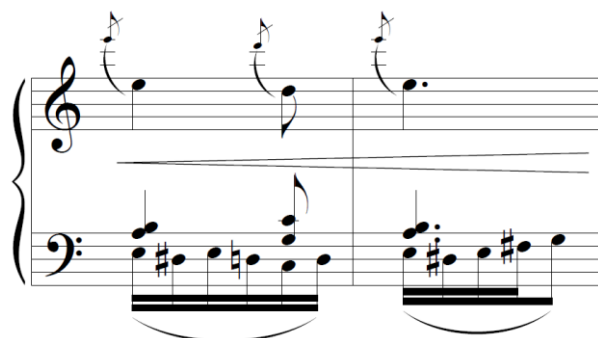
Επανεκθεση (μ. 64-87)

Το πρώτο τμήμα (μ. 64-75) ξεκινά με την επανεμφάνιση μέρους της α' θεματικής ομάδας και αποτελείται από έξι δίμετρα τα οποία εμπεριέχουν κάποια αυτούσια μέτρα του κύριου θέματος. Το δεύτερο τμήμα (μ. 76-87) ξεκινά και αυτό με την επανεμφάνιση του κύριου θέματος (μ. 76-79) και έπειτα εισάγεται αυτούσια η αρχή της β' θεματικής ομάδας.

Στο β' τμήμα, οι έλξεις μετατοπίζονται στις νότες μι#, φα# και σολ# με τελικό προορισμό τις νότες μι και σι του γ' τμήματος οι οποίες θα οδηγήσουν στην επαναφορά του α' τμήματος. Αυτή η μετατόπιση δημιουργεί μια εσωτερική ανησυχία η οποία εξομαλύνεται σταδιακά με τον ερχομό του γ' τμήματος και κάποια τονικά στοιχεία.

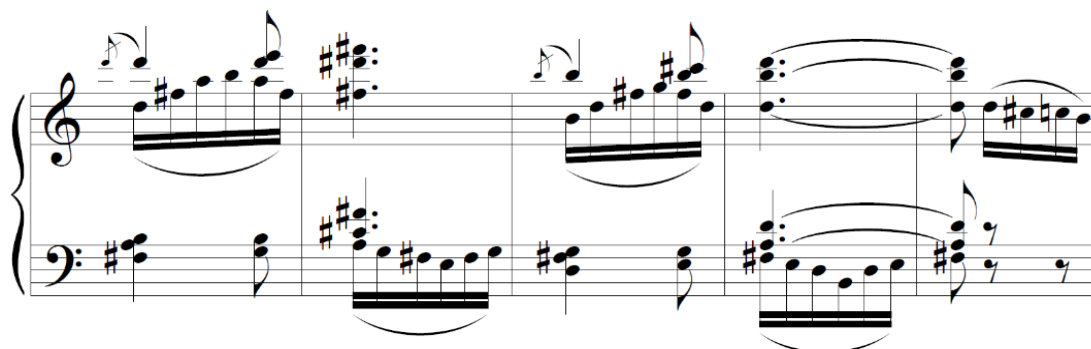


Μουσικό απόσπασμα 2.2.13: Έλξη προς τον φθόγγο μι# σε κάθε ισχυρό μέρος του μέτρου στο δεξί χέρι και δομικοί φθόγγοι φα# και σολ# στο ισχυρό μέρος του μέτρου στο αριστερό χέρι (μ. 23-27)



Μουσικό απόσπασμα 2.2.14: Επαναφορά του δομικού φθόγγου μι με τη χρήση τονικών στοιχείων συνοδείας (μ. 34-35)

Στο γ' τμήμα η μελωδία μεταφέρεται για πρώτη φορά στο αριστερό χέρι (μ. 33-36) ενώ στα επόμενα μέτρα (μ. 37-40) η μελωδία κινείται εναλλάξ στα δύο χέρια.



Μουσικό απόσπασμα 2.2.15: Εναλλαγή μελωδίας μεταξύ δεξιού και αριστερού χεριού (μ. 38-42)

Γ' μέρος / Allegro




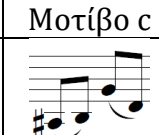

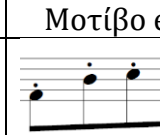

Το Γ' μέρος (Allegro) έχει τον πιο ορμητικό χαρακτήρα και από τα τρία μέρη, είναι γρήγορο και βασιζεται και αυτό, όπως και το Α' μέρος, σε μεγάλο βαθμό στο διάστημα της 4ης καθαρής. Θα

μπορούσαμε να πούμε πως περιέχει κάποια στοιχεία της μορφής σονάτας ρόντο, καθώς πολλές φορές εισάγονται φράσεις με την ίδια κεφαλή (βλ. παρακάτω μοτίβο a και μοτίβο a' που αποτελεί την καρκινική μορφή του a). Μέσω της κυκλικότητας που προκύπτει από τη αυτή τη συνεχή επανάληψη συγκεκριμένων στοιχείων είναι πιο εύκολος ο διαχωρισμός αυτού του μέρους σε φράσεις.

Είσοδος με μοτίβο a	μ. 1-6
Φράση β	μ. 7-12
Είσοδος με μοτίβο a'	μ. 13-16
Φράση β'	μ. 17-22 ^{1/2}
Είσοδος με μοτίβο a'	μ. 22 ^{2/2} -27 ^{1/2}
Είσοδος με μοτίβο a'	μ. 27 ^{2/2} -32 ^{1/2}
Είσοδος με μοτίβο a'	μ. 32 ^{2/2} -37
Φράση β''	μ. 38-43
Φράση γ	μ. 44-47
Μελωδικό ανέβασμα με χρήση του μοτίβου a	μ. 48-54
Είσοδος με μοτίβο a	μ. 55-60
Είσοδος με μοτίβο a	μ. 61-66
Μελωδικό κατέβασμα	μ. 67-76
Φράση β'	μ. 77-82 ^{1/2}
Είσοδος με μοτίβο a'	μ. 82 ^{2/2} -86
Τμήμα με στοιχεία της φράσης γ	μ. 87-91
Τμήμα με στοιχεία της φράσης γ	μ. 92-97
Τμήμα με στοιχεία της φράσης γ	μ. 98-101

Πίνακας 2.2.5: Συνοπτικός Πίνακας Δομής Φράσεων Γ' Μέρους (Allegro)

Και σε αυτό το μέρος, ο συνθέτης κάνει εμφανές το μοτιβικό υλικό που θέλει να χρησιμοποιήσει ήδη από τα πρώτα μέτρα. Παρακάτω παρατίθενται τα μικρότερα δομικά στοιχεία που χρησιμοποιεί στο Γ' μέρος τόσο για τη μελωδική γραμμή του δεξιού χεριού (μοτίβο a, a', b και c) όσο και για τη συνοδεία του αριστερού χεριού (μοτίβο d, e και f).

Μοτίβο a	Μοτίβο a'	Μοτίβο b	Μοτίβο c	Μοτίβο d	Μοτίβο e	Μοτίβο f
						

Πίνακας 2.2.6: Μοτιβικό Υλικό Γ' Μέρους (Allegro)

Το δεξί χέρι έχει τη μελωδική γραμμή στο μεγαλύτερο μέρος της έκτασης αυτού του μέρους και κυριαρχεί το σύνολο 4-21 (0,2,4,7) το οποίο προκύπτει από τις νότες σι#-ντο#-ρε#-φα# και επαναλαμβάνεται σε καίρια δομικά σημεία του κομματιού. Το αριστερό χέρι έχει συνοδευτικό χαρακτήρα και βασίζεται στο διάστημα της 4ης καθαρής είτε σε κλειστή μορφή συγχορδίας είτε σε ανοιχτή μορφή αρπίσματος (βλ. μοτίβα d, e και f). Η επιλογή δύο διαδοχικών διαστημάτων 4ης καθαρής (πχ. μι-λα-ρε) επαναφέρει τη χρήση του συνόλου 3-9 (0,2,7) του Α' μέρους.

137 Allegro

Μουσικό απόσπασμα 2.2.16: Συνοδευτικό σχήμα αριστερού χεριού και χαρακτηριστικό μοτίβο [a] δεξιού χεριού (μ. 1-2)

Συχνή είναι και η χρήση του μοτίβου d στο αριστερό χέρι για την πραγματοποίηση μελωδικής ανοδικής πορείας.

Μουσικό απόσπασμα 2.2.17: Συνοδευτικό σχήμα αριστερού χεριού (μ. 34-37)

Επίσης, συχνή είναι και η εμφάνιση μοτίβων στο δεξί χέρι που παραπέμπουν στην κεφαλή της δευτερεύουσας θεματικής ομάδας του Α' μέρους.

<p>Κεφαλή δευτερεύουσας θεματικής ομάδας (μ. 14)</p>	<p>Μοτίβο στο Γ' μέρος (μ. 44)</p>	<p>Μοτίβο στο Γ' μέρος (μ. 98)</p>

Πίνακας 2.2.7: Παραλλαγές της κεφαλής της δευτερεύουσας θεματικής ομάδας του Α' μέρους σε τμήματα του Γ' μέρους

2.3 Κριτική έκδοση, ανάλυση και ερμηνεία: η διαρκής ανατροφοδότηση

Η πορεία από την παραλαβή του χειρογράφου μέχρι την τελική δημιουργία της κριτικής έκδοσης, αλλά και την εκτέλεση του έργου, έκρινε όλο και πιο αναγκαίο το ζήτημα της ανάλυσής του με σκοπό αφενός τη θεμελίωση επιχειρημάτων τα οποία αφορούσαν διαφορούμενα ή μέρη του έργου τα οποία έχρηζαν περισσότερης προσοχής και αφετέρου τη

μουσική ερμηνεία του. Η ανάλυση ενός έργου, η επίγνωση δηλαδή της μουσικής και φραστικής δομής, της αρμονικής πορείας και εξέλιξης των μοτιβικών μετασχηματισμών, αλλά και των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ τους καθ' όλη τη διάρκειά του είναι εξαιρετικά σημαντικά εργαλεία για την στήριξη και τη δόμηση μιας μουσικής ερμηνείας.²²³ Πολλές φορές όμως τα στοιχεία αυτά, τα οποία κατά τον Rothstein αποτελούν έναν συνδυασμό ενστίκτου, εμπειρίας και λογικής,²²⁴ δεν ήταν εμφανώς αποτυπωμένα σε όλη την έκταση του συγκεκριμένου χειρογράφου. Η ανάλυση του έργου, δηλαδή, δεν προέκυψε μόνο από τα ήδη υπάρχοντα στοιχεία του χειρογράφου, καθώς πολλές φορές υπήρξαν ελλείψεις ενδείξεων, πλεονασμοί κ.ά., αλλά και από τις νέες προσθήκες και αλλαγές που έφερε στην επιφάνεια η διαδικασία της κριτικής έκδοσης. Παράλληλα, όμως, η κριτική έκδοση δεν προέκυψε μόνο από τα εμφανώς αποτυπωμένα στοιχεία του χειρογράφου αλλά και από την αξιοποίηση ορισμένων αναλυτικών εργαλείων.

Η αναλυτική διαδικασία, κατά τον Howat, είναι απαραίτητη καθώς μέσω της εξερεύνησης των σχέσεων (μοτιβικών, ρυθμικών, φραστικών, φθογγογικού υλικού, κ.ά.) έρχεται κανείς σε σύνδεση με τον ειρμό και τις προθέσεις του συνθέτη.²²⁵ Οι συνθετικές προθέσεις φυσικά απεικονίζονται σε μεγάλο βαθμό στην παρτιτούρα, η οποία δίνει πολύτιμα εργαλεία αξιοποίησης, όμως η ίδια η μουσική ως ήχος υπερβαίνει αυτή την αποτύπωση.²²⁶ Σε αυτό το σημείο εισδύει και η πιανιστική μελέτη του έργου η οποία, έχοντας ως οδηγό τον ήχο, γεννούσε διαρκώς ερωτήματα ορθής επανατοποθέτησης δυναμικών, άρθρωσης αλλά και γενικότερης απόδοσης της δόμησης και της αρχιτεκτονικής του έργου στο σύνολό του. Σύμφωνα με τον Lester, η ενδεδειγμένη ανάγνωση της παρτιτούρας οδηγεί στην καλύτερη απόδοση των στοιχείων της, όμως η προσκόλληση της σε αυτή δε συνεπάγεται και την ορθότερη εκτέλεσή της.²²⁷ Γι' αυτό, κατά τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας εργασίας, γινόταν συνεχής προσπάθεια εύρεσης ισορροπίας ανάμεσα στη δημιουργία της κριτικής έκδοσης, στην ανάλυση αλλά και στη μουσική ερμηνεία του έργου.²²⁸

Για όλους τους παραπάνω λόγους είναι σημαντικό να ειπωθεί πως υπάρχει δυσκολία εύρεσης μιας αφετηρίας της παραπάνω διαδικασίας και κρίνεται άσκοπη η αναφορά σε γραμμική εξέλιξη των γεγονότων καθώς υπήρξε μία διαρκώς αλληλοτροφοδοτούμενη σχέση

²²³ Jonathan Dunsby, «Performance», *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001, τελευταία πρόσβαση 8 Φεβρουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43819>

²²⁴ William Rothstein, «Analysis and the Act of Performance», στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 217-240: 237.

²²⁵ Roy Howat, «What Do We Perform?», στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 3-20: 4.

²²⁶ Peter Hill, «From Score to Sound», στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, edited by John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 129-143: 129 και Tobias Matthay, *Musical Interpretation, Its laws and Principles: And Their Application in Teaching and Performing* (Boston: The Boston Music Company, 1918), 5 (μια ιστορικού χαρακτήρα μελέτη, σε σχέση με τη σημερινή εποχή, αλλά με ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις) και Richard Taruskin, «On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance», *The Journal of Musicology* 1 / No. 3 (1982) 338-349: 340, <https://doi.org/10.2307/763881>

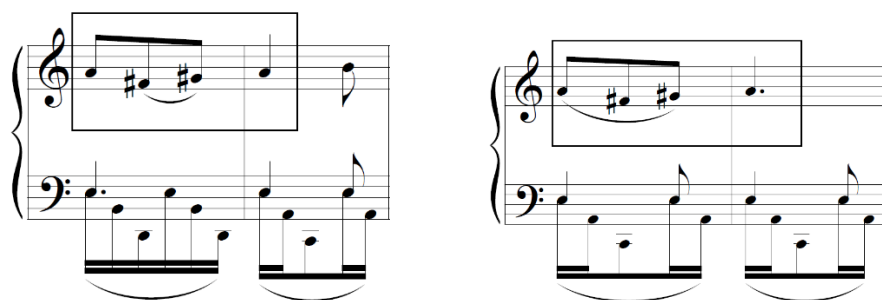
²²⁷ Joel Lester, «Performance and Analysis: Interaction and Interpretation», στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 197-216: 199.

²²⁸ Ryan McClelland, «Performance and Analysis Studies: An Overview and Bibliography», *Indiana Theory Review* 24 (2003), 95-106: 99, <http://www.jstor.org/stable/24046462>

μεταξύ δημιουργίας της κριτικής έκδοσης, ανάλυσης αλλά και της μουσικής ερμηνείας του έργου. Καθώς το στοιχείο της υποκειμενικότητας εμπεριέχεται σε όλες τις διαδικασίες που επιχειρεί ο επιμελητής, ο αναλυτής αλλά και ο ερμηνευτής –αφού ο καθένας αποτυπώνει τη δική του ματιά σε συνδυασμό με την προσβάσιμη γνώση–, το τελικό αποτέλεσμα είναι μία προσέγγιση, ιδωμένη από τις πλευρές που επιλέγει ο καθένας να φωτίσει.²²⁹

Προσεγγίζοντας λίγο πιο ειδικά το συγκεκριμένο έργο θα ήθελα να αναφερθώ ενδεικτικά σε κάποιες πτυχές που επέλεξα να αναδείξω αξιοποιώντας τα οφέλη που είχε αυτή η ταυτόχρονη διεργασία από την κριτική έκδοση και την ανάλυση στη μουσική ερμηνεία και αντίστροφα. Σε αυτό το σημείο, όμως, είναι σημαντικό να αναφερθεί πως κανένας παράγοντας δεν αξιολογήθηκε απομονωμένος, καθώς ποτέ κάτι τέτοιο δε συμβαίνει και με τη συνθετική πρόθεση του δημιουργού. Για παράδειγμα, όταν ο Rink μιλά σχετικά με τη μελωδία και τα μοτίβα, ενσωματώνει πάντα την αρμονική παράμετρο ως στοιχείο άρρηκτα συνδεδεμένο με τη συνολικότερη υφή.²³⁰

Έχοντας κατά νου πως η ίδια η δομή αποτελεί μέσο έκφρασης αλλά και μορφοποίησης της σκέψης για τον συνθέτη, η προσπάθεια ανάδειξής της δεν περιορίζεται μόνο σε αποστασιοποιημένους αναλυτικούς παράγοντες, αλλά αναζητείται διαρκώς η σχέση μεταξύ μικροδομής και μακροδομής. Για παράδειγμα, δεν αναζητώ μόνο την επανεμφάνιση της κεφαλής του πρώτου θέματος του Α' μέρους και τις μεταποιήσεις του αλλά δίνω βαρύτητα στον ρόλο και την πορεία που δίνουν μακροδομικά στο έργο. Για ζητήματα μουσικής άρθρωσης (γραμμές *legato*, *staccato*, τονισμοί, κ.ά.) στηρίχθηκα στις ήδη υπάρχουσες πληροφορίες του χειρογράφου και τις μετέφερα σε σημεία με τις ίδιες συνθετικές προθέσεις. Σε περιπτώσεις όμως που η μοτιβική δομή ήταν ίδια, αλλά ο συνθέτης επέλεγε διαφορετική φραστική απόδοση διατήρησα αυτή την πρόθεση καθώς λήφθηκε υπόψιν τόσο η αρμονική βάση όσο και το ηχητικό υλικό που υπήρχε πριν και μετά από κάθε φράση.



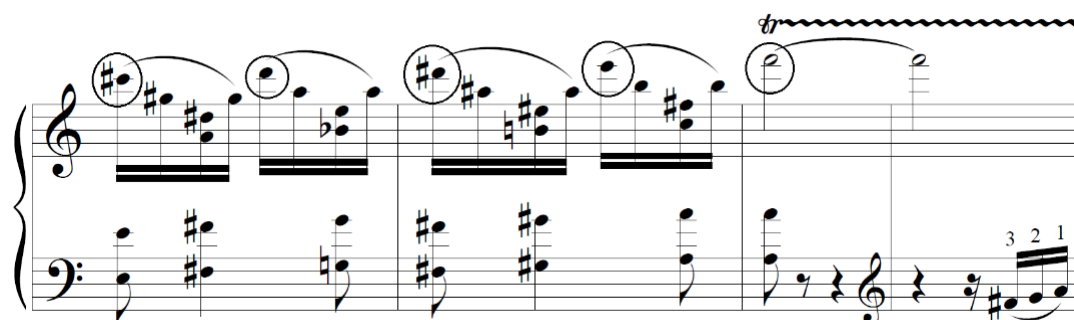
Μουσικό παράδειγμα 2.3.1: Διατήρηση πρόθεσης του συνθέτη για διαφορετική τοποθέτηση της γραμμής *legato* (Β' μέρος, μ. 6-7 και μ. 47-48)

Επίσης, σε πολυφωνικά και αντιστικτικά περιβάλλοντα υφής επιλέγω τη διακριτή απόδοση συγκεκριμένων μελωδικών γραμμών που θέλω να αναδείξω, όπου σύμφωνα με τον Schenker,

²²⁹ Catherine Nolan, «Reflections on the Relationship of Analysis and Performance», *College Music Symposium* 33/34 (1993), 112–39: 113, <http://www.jstor.org/stable/40374252>

²³⁰ John Rink, «Analysis and (or?) Performance», στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, edited by John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 35-58: 50-51.

«προκειμένου να δημιουργήσουμε το χαρακτήρα της πολυφωνίας είναι συχνά απαραίτητο να έχουμε διαφορετικές δυναμικές σε διαφορετικά δάχτυλα».²³¹



Μουσικό απόσπασμα 2.3.2: Ανάδειξη της ανοδικής χρωματικής γραμμής του δεξιού χεριού (Α' μέρος, μ. 58-61)

Η σύνδεση επίσης, με προϋπάρχοντα στυλ και υφές γραφής ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της διεργασίας. Για παράδειγμα, σε σημεία εμφάνισης μερών, τα οποία θυμίζουν υφή μπαρόκ τοκάτας επιθυμώ την απόδοση ρυθμικής ομοιογένειας, την ενέργεια της συνεχούς και αδιάλειπτης κίνησης, αλλά και την καθαρή άρθρωση του μουσικού κειμένου.



Μουσικό απόσπασμα 2.3.3: Υφή τοκάτας και διασταύρωση δεξιού και αριστερού χεριού (Α' μέρος, μ. 17-22)

Η διαρκής υπενθύμιση για τοποθέτηση της σύνθεσης του έργου στην ιστορική περίοδο της εξέγερσης του Πολυτεχνείου, μία περίοδο με ραγδαίες πολιτικές εξελίξεις, υπήρξε και αυτό ένα από τα εργαλεία για την προσέγγιση του έργου. Στο παρακάτω απόσπασμα παρατίθεται η

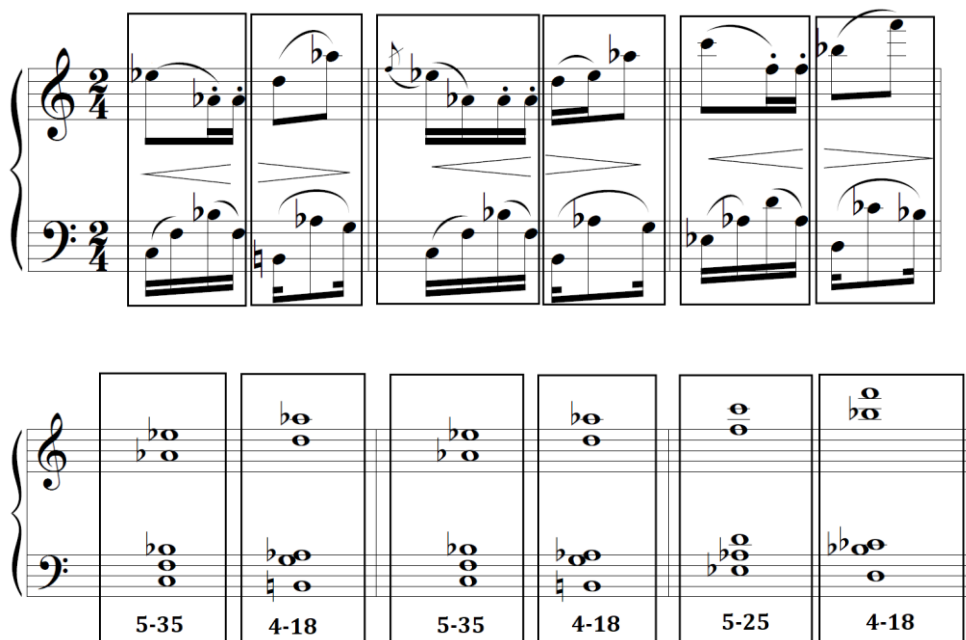
²³¹ Heinrich Schenker, *The Art of Performance* (New York: Oxford University Press, 2002), 14.

γρήγορη εναλλαγή ρετζίστρων σε ακραίες περιοχές του οργάνου, αλλά και ο ορμητικός χαρακτήρας που απορρέει από τα μέτρα αυτά. Το σημείο αυτό θα μπορούσε να παρομοιαστεί με τη διάρκεια εξαπόλυσης των σφοδρών πυρών από τις στρατιωτικές δυνάμεις προς τους φοιτητές, ως ένα μεταχρονολογημένο παράδειγμα μουσικής ρητορικής. Η παρομοίωση αυτή απορρέει από την ανάγκη αναζήτησης ενός προγραμματικού στοιχείου σύνδεσης με τα γεγονότα καθώς είναι ένα απροσδόκητο και άπαξ εμφανιζόμενο μουσικό σημείο.



Μουσικό απόσπασμα 2.3.4: Γρήγορη εναλλαγή ρετζίστρων στο δεξί χέρι και επανατοποθέτηση ίδιας αλληλουχίας νοτών σε άλλη περιοχή (Α' μέρος, μ. 44-46)

Προσπαθώντας να κατανοήσω και να αποτυπώσω τον ήχο του εκάστοτε φθογοσυνόλου που χρησιμοποιεί ο συνθέτης δοκίμασα τεχνικές ταυτόχρονης ήχησης τους, ως ηχητικά blocks. Αυτή η διαδικασία βοήθησε στην εξοικείωση με το ηχητικό υλικό αλλά και στην απόδοση μίας πορείας και κατεύθυνσης του ήχου, μέσα από τη συνηχητική πύκνωση και αραιώση, το βαθμό διαφωνίας και την αρμονία ως εξελισσόμενη παράμετρο της μορφής μέσα στη διάσταση του χρόνου.



Μουσικό απόσπασμα 2.3.5 Ταυτόχρονη ήχηση των φθογοσυνόλων που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στο έργο (Α' μέρος, μ. 1-3)

Επίσης, κύριο μέλημά μου κατά τη μουσική ερμηνεία είναι η ανάδειξη της διαφορετικότητας των τριών μερών σε επίπεδο ύφους, στυλ και συνθετικού περιεχομένου αλλά και η απόδοση της «ατμόσφαιρας» που δημιουργείται, ειδικά στο Β' μέρος. Ταυτόχρονα όμως λαμβάνεται υπόψη και η ομοιογένεια του συνόλου σε μακροδομικό επίπεδο. Ο χρόνος ενδιάμεσης αναμονής από το Α' μέρος προς το Β' μέρος διαφέρει από τον χρόνο αναμονής από το Β' μέρος προς το Γ' μέρος και είναι ανάλογα προσαρμοσμένος ώστε αυτό να εξυπηρετεί την ηχητική ολοκλήρωση του κάθε μέρους, την εντύπωση και ατμόσφαιρα που αυτό δημιουργεί σε σχέση και με τις εξωμουσικές συνιστώσες.

Τέλος, παρότι η εκτέλεση ενός έργου μπορεί να είναι αποτελεσματική και χωρίς τη συμβολή μιας ενδελεχούς ανάλυσης, η αξιοποίηση όλων των εργαλείων που προκύπτουν από την αναλυτική διαδικασία μπορεί να εμπλουτίσει την ερμηνεία ώστε να αποκτήσει βαθύτερο νόημα, μεγαλύτερη συνειδητότητα και αμεσότερη σχέση του ερμηνευτή με το εκάστοτε έργο. Η σχέση και η συνομιλία με το έργο ισχυροποιείται ολοένα και περισσότερο καθώς η επαφή δεν έγκειται μόνο στην επαναλαμβανόμενη τριβή με αυτό αλλά στην πολυδιάσταση προσέγγισή του μέσα από διαφορετικά φωτισμένες πλευρές. Σε αυτή τη διαδρομή, όμως, παρά τα οφέλη της πολλαπλής τριβής με ένα έργο, συχνά χρειάζεται ένα βήμα υπαναχώρησης με σκοπό να αφήσουμε την ίδια τη μουσική και τον ήχο να μιλήσει.²³² Η αναζήτηση λοιπόν, μίας ιδανικής ερμηνείας αντικαθίσταται από μία έγκυρη και αξιόπιστη ερμηνεία όπου σύμφωνα με τον Cone, «δε θα αντιπροσωπεύει κάτι ιδανικό, αλλά μια επιλογή για το ποια στοιχεία πρέπει να αναδειχθούν».²³³

²³² Richard Taruskin, «On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance», *The Journal of Musicology* 1 / No. 3 (1982) 338–349: 340, <https://doi.org/10.2307/763881>

²³³ Edward Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W.W. Norton & Company, 1968), 34.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Κριτική έκδοση του έργου Sonatine

[Ακολουθεί η παρτιτούρα
σε μορφή ηλεκτρονικής επεξεργασίας (Finale)]

Sonatine op. 4β

Χρήστος Σαμαράς

Επιμέλεια: Λιασοπούλου Πανδώρα

Allegro Moderato

Piano

4

7

11

14

Musical score for measures 14-17. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure 14 starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measure 15 has a key signature change to one flat. Measure 16 has a key signature change to no flats. Measure 17 has a key signature change to one sharp.

18

Musical score for measures 18-20. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) continues the harmonic accompaniment. Measure 18 has a key signature of one sharp. Measure 19 has a key signature change to two flats. Measure 20 has a key signature change to one flat.

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) has a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 23. Measure 21 has a key signature of one flat. Measure 22 has a key signature change to two flats. Measure 23 has a key signature change to one sharp. Measure 24 has a key signature change to one flat.

25

Musical score for measures 25-28. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) has a harmonic accompaniment. Measure 25 has a key signature of one flat. Measure 26 has a key signature change to two flats. Measure 27 has a key signature change to one sharp. Measure 28 has a key signature change to one flat.

29

Musical score for measures 29-32. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) has a harmonic accompaniment. Measure 29 has a key signature of one flat. Measure 30 has a key signature change to two flats. Measure 31 has a key signature change to one sharp. Measure 32 has a key signature change to one flat.

32

Musical score for measures 32-34. The piece is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A crescendo hairpin is visible in the right hand.

35

Musical score for measures 35-38. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present at the start of measure 35. Crescendo hairpins are used in both hands.

39

Musical score for measures 39-42. The key signature changes to one flat (Bb). The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *f* (forte) is present in measure 40. Crescendo hairpins are used in both hands.

43

Musical score for measures 43-46. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is present in measure 45. Crescendo hairpins are used in both hands.

47

Musical score for measures 47-50. The key signature changes to one flat (Bb). The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic markings *p* (piano) and *ff* (fortissimo) are present. Crescendo hairpins are used in both hands.

51 *a tempo*
rit. *p*

54

58

62 *rit.* *p*

66

70

Musical score for measures 70-73. The piece is in a minor key, indicated by a single flat (B-flat) in the key signature. The melody in the right hand features eighth-note patterns with various accidentals (flats and naturals) and slurs. The bass line consists of eighth-note chords and single notes, also with slurs and accidentals.

74

Musical score for measures 74-76. Measure 74 continues the eighth-note patterns. Measure 75 features a prominent trill in the right hand. Measure 76 shows a change in the bass line with a triplet of eighth notes.

77

Musical score for measures 77-79. Measure 77 continues the eighth-note patterns. Measure 78 features a trill in the right hand. Measure 79 shows a change in the bass line with a triplet of eighth notes.

80

Musical score for measures 80-83. Measure 80 features a trill in the right hand. Measure 81 continues the eighth-note patterns. Measure 82 features a trill in the right hand. Measure 83 shows a change in the bass line with a triplet of eighth notes.

84

Musical score for measures 84-87. Measure 84 features a trill in the right hand. Measure 85 continues the eighth-note patterns. Measure 86 features a trill in the right hand. Measure 87 shows a change in the bass line with a triplet of eighth notes.

Larghetto

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/8 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dashed lines in the bass staff indicate fingerings for the eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 7-12. The right hand continues with a melodic line, and the left hand accompaniment includes some notes with flats. Dashed lines in the bass staff indicate fingerings.

Musical notation for measures 13-18. The right hand has a melodic line with a sharp sign, and the left hand accompaniment continues with eighth notes. Dashed lines in the bass staff indicate fingerings.

Musical notation for measures 19-24. The right hand has a melodic line with multiple sharps, and the left hand accompaniment continues with eighth notes. Dashed lines in the bass staff indicate fingerings.

25

Musical notation for measures 25-30. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes. Dashed lines under the bass staff indicate fingerings for the left hand.

31

Musical notation for measures 31-36. The system consists of two staves. The treble staff continues the melodic line with some rests and slurs. The bass staff has a more active accompaniment, including some chords and sixteenth-note patterns. Dashed lines under the bass staff indicate fingerings.

37

Musical notation for measures 37-42. The system consists of two staves. The treble staff features more complex melodic passages with slurs and ties. The bass staff continues with accompaniment, including some chords and sixteenth-note patterns. Dashed lines under the bass staff indicate fingerings.

43

Musical notation for measures 43-48. The system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with slurs and ties. The bass staff continues with accompaniment, including some chords and sixteenth-note patterns. Dashed lines under the bass staff indicate fingerings.

Allegro

The musical score is written for piano in 2/4 time, marked 'Allegro'. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef features eighth-note patterns with various accidentals (sharps and naturals). The bass clef accompaniment consists of chords and single notes, often with slurs and accents. Measure numbers 5, 9, 13, and 17 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings throughout.

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#).

25

Musical score for measures 25-28. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues the melodic line with various rhythmic patterns. The bass staff features a steady accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

29

Musical score for measures 29-32. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The bass staff continues with a consistent accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows a melodic line with some rests. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords. The key signature has one sharp (F#).

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff features a rhythmic accompaniment with chords and rests. The key signature has one sharp (F#).

41

Musical score for measures 41-44. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 41 features a complex rhythmic pattern in the treble with eighth and sixteenth notes, and a bass line with dotted rhythms. Measures 42-44 continue with similar textures, including accents and dynamic markings like $\text{b} >$ and $\text{#} >$.

45

Musical score for measures 45-48. The treble staff shows a melodic line with slurs and accents, while the bass staff provides a steady accompaniment. Measure 45 includes a dynamic marking $>$. Measures 46-48 feature various articulations and a final measure with a slur over a sixteenth-note run.

49

Musical score for measures 49-52. The treble staff contains a series of slurred sixteenth-note passages. The bass staff has a more static accompaniment with some chordal textures. Measures 50 and 52 include a triplet marking '3'.

53

Musical score for measures 53-56. The treble staff continues with slurred sixteenth-note runs, showing some chromatic movement. The bass staff has a simple accompaniment. Measure 53 starts with a dynamic marking # .

57

Musical score for measures 57-60. The treble staff features a melodic line with slurs and a final measure with a dynamic marking b . The bass staff continues with a consistent accompaniment.

61

Musical notation for measures 61-64. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a half rest in measure 61, followed by eighth notes in measure 62, a quarter note in measure 63, and a half note in measure 64. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 61 has a half rest, while measures 62-64 contain various chordal textures.

65

Musical notation for measures 65-68. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a continuous eighth-note melody with various accidentals (flats and naturals). The lower staff (bass clef) features a steady accompaniment of chords and eighth notes.

69

Musical notation for measures 69-72. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a complex eighth-note melody with triplets in measures 69 and 70. The lower staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

73

Musical notation for measures 73-76. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with eighth notes and some accidentals. The lower staff (bass clef) features a simple accompaniment of eighth notes.

77

Musical notation for measures 77-80. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a fast-moving eighth-note melody. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

81

86

90

94

98

Στα παιδιά που χάθηκαν για την ελευθερία!
21/11/1973

Κεφάλαιο 4. Σχολιασμός Κριτικής Έκδοσης

4.1. Οι τύποι των μουσικών εκδόσεων

Σε αυτό το σημείο, και πριν την περιγραφή προς παρούσας κριτικής έκδοσης, είναι απαραίτητο να γίνει μία ευρύτερη αναφορά προς τους τύπους των εκδόσεων που υφίστανται.¹ Εκτός από προς ήδη προαναφερθείσες εκδόσεις, την κριτική έκδοση αλλά και την performance edition, η έκδοση που περιλαμβάνει το πρωτότυπο χειρόγραφο ονομάζεται Facsimile edition και αφορά τη φωτομηχανική (έως φωτογραφική) ανατύπωση του ολοκληρωμένου αυτόγραφου χειρόγραφου προς έργο, είτε από τον συνθέτη είτε από τον αντιγραφέα ή την ανατύπωση μιας παλαιάς (ιστορικού χαρακτήρα) έκδοσης προς έργο. Σε περίπτωση που το χειρόγραφο έχει εισαχθεί σε πρόγραμμα ηλεκτρονικής μουσικής επεξεργασίας με τα τυπογραφικά στοιχεία να αποτυπώνουν επακριβώς προς νότες του χειρόγραφου (προς στην Facsimile edition) και χωρίς κάποια άλλη προσθήκη ή παρέμβαση, τότε πρόκειται για μία έκδοση του τύπου προς Urtext edition.

Σαφώς, η τριβή με τη διαδικασία των κριτικών εκδόσεων διαφορετικών έργων δημιουργεί ολοένα και μεγαλύτερη εξοικείωση του επιμελητή στον τομέα αυτό, ωστόσο οι προκλήσεις που πηγάζουν από κάθε έργο μπορεί να είναι τελείως διαφορετικές. Γι' αυτόν τον λόγο είναι σκόπιμη η επαφή του επιμελητή με διαφορετικού τύπου χειρόγραφα ώστε να έρθει σε επαφή με την πληθώρα δυσκολιών που θα αντιμετωπίσει και για προς οποίες θα κληθεί να λάβει αποφάσεις. Η δυνατότητα πρόσβασης και η εξοικειωμένη περιήγηση σε μεγάλα αρχεία, είτε διαδικτυακά είτε με φυσική παρουσία, μπορεί προς να φέρει στο φως βοηθητικό υλικό προς συνοδευτικά χειρόγραφα, σημειώματα, τεκμήρια εποχής κ.ά. για την εκάστοτε μελέτη.² Με βάση όλα τα παραπάνω κριτήρια, ο εκδότης μπορεί να μεταβεί στην οριστική διαμόρφωση προς παρτιτούρας. Φυσικά, η αγάπη ή η κλίση και η εξειδίκευση προς μία κατεύθυνση μπορεί να οδηγήσει σε μελλοντική ενιαία κριτική έκδοση του συνόλου του έργου προς συνθέτη, σε μία Συλλογική Έκδοση/Έκδοση Απάντων του, γνωστή και ως «Collected Edition». Για τον ίδιο σκοπό, χρησιμοποιείται μεταφορικά και ο όρος «Μουσικά μνημεία».

Τέλος, σημαντικά βήματα ως προς το κομμάτι των εκδόσεων έργων νεοελλήνων συνθετών έχουν πραγματοποιηθεί αφενός μέσα από συλλογικές προσπάθειες διαφόρων φορέων και αφετέρου από ατομικές επιμέλειες έργων. Ενδεικτικά, αναφέρονται το Εργαστήριο Νεοελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου με το

¹ James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice* (Ontario: University of Western Ontario, 1996) και James Grier, «Editing», *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001, τελευταία πρόσβαση 6 Φεβρουαρίου 2022, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08550>

² Ενδεικτικές βάσεις αρχείων με μουσικά χειρόγραφα: Αρχεία βιβλιοθηκών, Αρχεία και Εργαστήρια Πανεπιστημίων, Αρχεία άλλων εκπαιδευτικών φορέων (Ωδεία, λ.χ. Αρχείο Ωδείου Αθηνών: <http://www.athensconservatoire.gr/ωδειον-αθηνων/αρχειο-ωδειου-αθηνων/>), Αρχεία άλλων φορέων: Ι.Ε.Μ.Α.: <https://www.iema.gr/aboutus/?lang=el>, Σύλλογος Μανώλης Καλομοίρης: <http://www.kalomiris.gr>, Μουσική Βιβλιοθήκη της Ε.Ρ.Τ.: <http://archive.ert.gr/category/mousiki-vivliothiki/>), Ιδιωτικά αρχεία, Online πηγές ελληνικών μουσικών χειρογράφων και πρόσβαση από το διαδίκτυο: Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» - DIGMA: <http://digma.mmb.org.gr>, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη / Αμερικάνικη Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα: <http://www.ascsa.edu.gr/index.php/archives/Gennadius-Archival-Collections>

πρόγραμμα «Μνημεία Νεοελληνικής Μουσικής» το οποίο έως τώρα έχει εκδώσει μέρος του έργου του Νικόλαου Χαλικιόπουλου- Μάντζαρου³ και το Κέντρο Ελληνικής Μουσικής,⁴ το οποίο επιμελείται, έπειτα από μουσικολογική έρευνα, εκδόσεις έργων νεοελλήνων συνθετών όπως ο Χαρίλαος Περπέσας, ο Νίκος Σκαλκώτας, η Ρένα Κυριακού, ο Ανέστης Λογοθέτης, κ.ά. με την προσθήκη εισαγωγικού κειμένου στην αρχή της έκδοσης, το οποίο παρέχει σημαντικές πληροφορίες για το εκάστοτε έργο. Εκτός από τις συλλογικές προσπάθειες, διακρίνονται οι εκδόσεις των έργων του Γ. Α. Παπαϊωάννου τις οποίες έχει επιμεληθεί ο Κώστας Χάρδας από τον εκδοτικό οίκο Φίλιππος Νάκας,⁵ η κριτική έκδοση των τονικών έργων μουσικής δωματίου του Γ. Α. Παπαϊωάννου (μέχρι το 1965) την οποία έχει επιμεληθεί στη διδακτορική της διατριβή η Πολυξένη Θεοδωρίδου,⁶ αλλά και η κριτική αποκατάσταση και συμπλήρωση του μουσικού κειμένου της Σονάτας για πιάνο σε μι ύφεση μείζονα του Δημήτρη Μητρόπουλου που επιχειρεί ο Ιωάννης Φούλιας στο βιβλίο *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου: Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής*.⁷ Σε αυτή την προσπάθεια ανάδειξης έργων μέσω της κριτικής έκδοσής τους συμβάλλει σημαντικά το σεμιναριακό μάθημα «Κριτικές εκδόσεις έργων νεοελλήνων συνθετών» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου που εποπτεύει ο Γιώργος Σακαλλιέρος και δίνει τη δυνατότητα εκπόνησης μιας μουσικής έκδοσης που προκύπτει αφενός έπειτα από ενδελεχή εξέταση του χειρογράφου και αφετέρου μέσω της διαχείρισης των προβλημάτων που απορρέουν από αυτό. Τέλος, σημαντική είναι και η προσπάθεια του μαθήματος «Μουσική Ελλήνων συνθετών για μικρά σύνολα. [Έρευνα, έκδοση, ανάλυση, ερμηνεία]» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού

³ Πρόκειται για μια σειρά δίγλωσσων (ελληνικά και αγγλικά) κριτικών εκδόσεων έντεχνων έργων Ελλήνων συνθετών, ο πρώτος τόμος της οποίας κυκλοφόρησε στα τέλη Ιανουαρίου 2006 (Νικόλαος Μάντζαρος-Χαλικιόπουλος (1795-1872), *Πρώιμα έργα για φωνή και ορχήστρα Α': Τρεις άριες του 1815*, επιμέλεια Lerch – Καλαβρυτινού (Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2006). Την επιτελική ομάδα του προγράμματος έχουν αποτελέσει οι Πάνος Βλαγκόπουλος, ο Βύρων Φιδετζής, ο Χάρης Ξανθουδάκης και ο Κώστας Καρδάμης ενώ την επιστημονική εποπτεία της σειράς έχει ο καθηγητής Jim Samson (Royal Holloway, University of London). Σήμερα το Εργαστήριο διευθύνεται από τον αναπληρωτή καθηγητή Κ. Καρδάμη και περιλαμβάνει στο δυναμικό την καθηγήτρια Α. Σιώψη, τον αναπληρωτή καθηγητή Ευ. Μακρή, τον καθηγητή (και πρώην διευθυντή του) Π. Βλαγκόπουλο, υποψήφιους διδάκτορες, μεταπτυχιακούς φοιτητές καθώς και άλλο εξειδικευμένο προσωπικό. Άλλες εκδόσεις του εργαστηρίου: Νικόλαος Μάντζαρος-Χαλικιόπουλος, *14 Invenzioni σε ποίηση του Κ.Π. Καβάφη για φωνή και πιάνο (1925)* Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2010.

⁴ Ιδρύθηκε τον Σεπτέμβριο του 2006, από τον Γιάννη Σαμπροβαλάκη και τον Γιάννη Τσελίκα, με τη μορφή της αστικής μη κερδοσκοπικής εταιρείας. Σκοπός της εταιρείας, όπως αναφέρουν, είναι η μελέτη, η καλλιέργεια, η προαγωγή, η έκδοση, η εξύψωση και προβολή της έντεχνης ελληνικής μουσικής. Στοχεύει στη συνεργασία για τη δημιουργία μιας ευρωπαϊκής σύγχρονης πολιτιστικής ταυτότητας ώστε να φέρει σε επαφή την ελληνική κουλτούρα με τις κουλτούρες χωρών της Ευρώπης και του κόσμου, δημιουργώντας γέφυρες συνεργασίας με καλλιτέχνες και φορείς της μουσικής από όλον τον κόσμο.

⁵ Χάρδας Κωνσταντίνος (επιμ.) (2007). Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, 24 Πρελούδια. Αθήνα. Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Chardas Konstantinos (επιμ.) (2009). Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, 14 Παιδικά Πορτρέτα. Αθήνα. Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας. Βλ. σχετικά: <https://qa.auth.gr/el/cv/kchardas>

⁶ Πολυξένη Θεοδωρίδου, «Η μουσική δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ως το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα: Ιστορική - Αναλυτική μελέτη και Κριτική Έκδοση» (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014), τελευταία πρόσβαση 8 Φεβρουαρίου 2022, <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/35602>

⁷ Ιωάννης Φούλιας, *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου: Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής*, Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 2011.

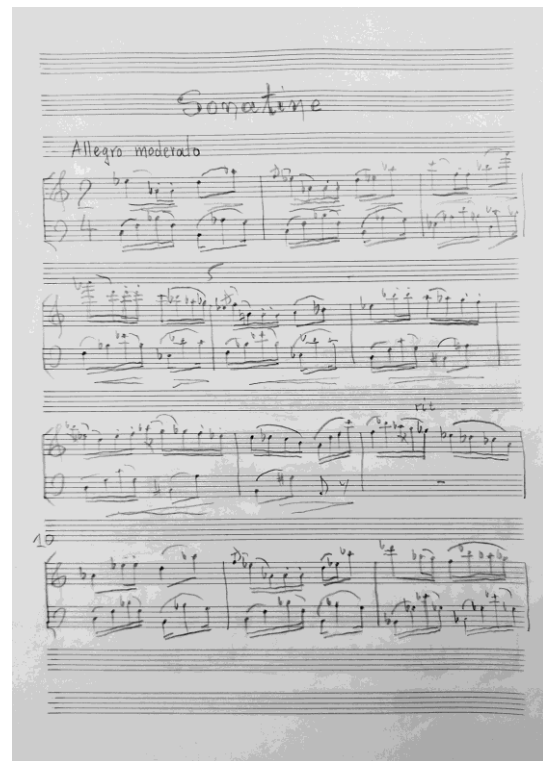
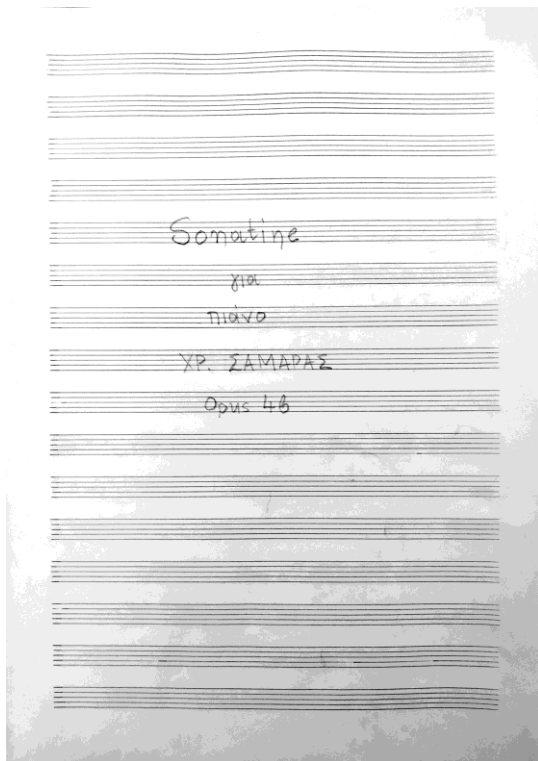
Πανεπιστημίου Αθηνών υπό τη εποπτεία του Νίκου Μαλιάρα, το οποίο έχει ως αντικείμενο την καθαρογράφηση και έκδοση έργων Ελλήνων συνθετών που βρίσκονται σε χειρόγραφη μορφή ή σε παλιές εκδόσεις σε προγράμματα ηλεκτρονικού υπολογιστή με σκοπό την παρουσίασή τους. Απώτερος στόχος είναι η επιστημονική επεξεργασία και έκδοση των έργων μέσω του Εργαστηρίου Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής που λειτουργεί στο ίδιο τμήμα.

4.2 Διαδικασία ψηφιοποίησης του χειρογράφου από τη φυσική του μορφή

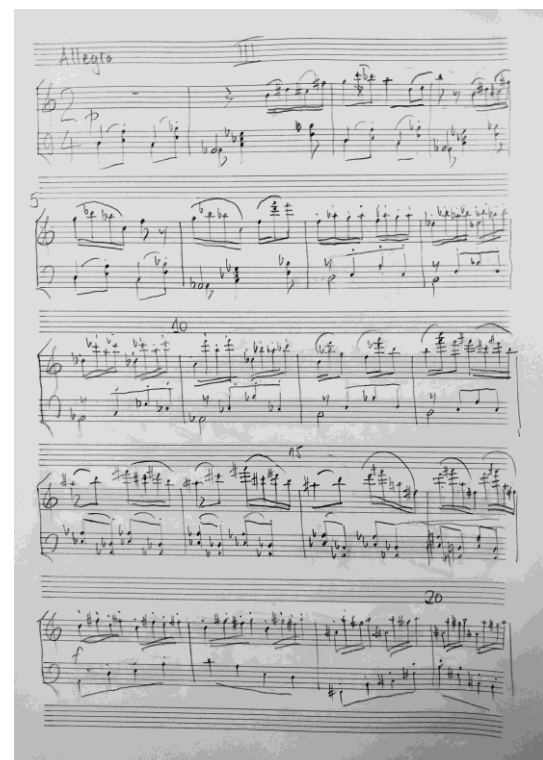
Το χειρόγραφο παραδόθηκε από τον συνθέτη στη γράφουσα μέσα σε φάκελο για την προστασία του αρχαιικού υλικού. Έγινε προσπάθεια ψηφιοποίησης του χειρογράφου σε 300dpi αλλά η αχνότητα του μολυβιού, λόγω της φθοράς του χρόνου, δεν επέτρεψε την αποτύπωσή του σε ηλεκτρονική μορφή. Γι' αυτόν τον λόγο κρίθηκε σκόπιμη η φωτογράφιση έκαστης σελίδας με επαγγελματικό εξοπλισμό και στη συνέχεια η τοποθέτηση τους σε πρόγραμμα επεξεργασίας φωτογραφίας. Η τελική μορφή του ψηφιοποιημένου χειρογράφου, που αποτελεί την όσο το δυνατόν φωτεινότερη και ευκρινέστερη εκδοχή του έργου, βρίσκεται στο τέλος της παρούσας εργασίας, στο παράρτημα. Το χειρόγραφο επιστράφηκε εντός ολίγων ημερών στον συνθέτη με σκοπό τη διαφύλαξή του και έπειτα η μελέτη έγινε από τη χρήση φωτοτυπιών.

4.3 Περιγραφή πηγής

Η φυσική μορφή του χειρογράφου αποτελείται από δέκα (10) φύλλα διάστασης 25cm x 35cm. Το recto του πρώτου φύλλου περιλαμβάνει την ένδειξη του τίτλου του έργου (*Sonatine για πιάνο, Χρ. Σαμαράς, op. 4β*) ενώ το verso του ίδιου φύλλου είναι κενό. Η πλευρά του δεύτερου φύλλου, η οποία είναι ενωμένη με το πρώτο φύλλο, βρίσκεται στο τέλος του έργου, με τις δύο πλευρές (recto και verso) να είναι κενές, ώστε να «αγκαλιάζουν» ως εξώφυλλο και οπισθόφυλλο το έργο. Το Α' μέρος (Allegro Moderato) αποτελείται από τρία (3) φύλλα, το Β' μέρος (Larghetto) από ένα (1) φύλλο ενώ το Γ' μέρος (Allegro) από τρία (3) φύλλα. Μετά το Γ' μέρος βρίσκεται άλλο ένα κενό, ως προς και τις δύο πλευρές, φύλλο.

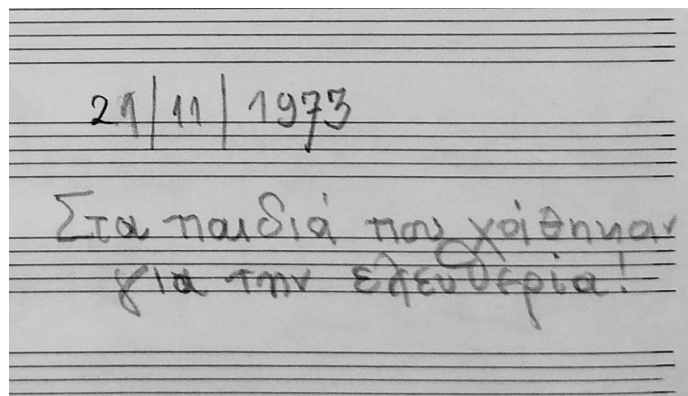


Εικόνες 4.1 και 4.2: Εξώφυλλο και πρώτη σελίδα Α' μέρους (Allegro Moderato) του αυτόγραφου χειρογράφου (σελ. 1 και 3)



Εικόνες 4.3 και 4.4: Πρώτη σελίδα Β' Μέρους (Larghetto) και πρώτη σελίδα Γ' μέρους (Allegro) (σελ. 9 και 11)

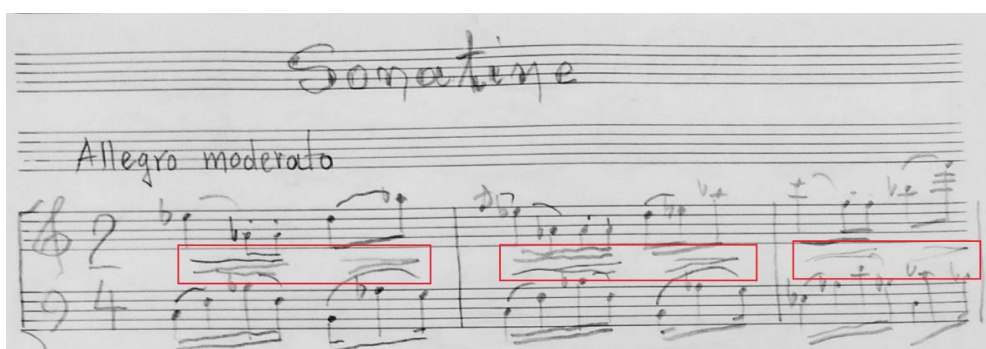
Η τελευταία σελίδα του έργου περιλαμβάνει την ημερομηνία σύνθεσής του (21/11/1973) αλλά και την αφιέρωση του συνθέτη «Στα παιδιά που χάθηκαν για την ελευθερία», αναφερόμενη σε όσους πάλεψαν ενάντια στο καθεστώς της Χούντας κατά τη διάρκεια της εξέγερσης του Πολυτεχνείου.



Εικόνα 4.5: Ημερομηνία σύνθεσης του έργου και Αφιέρωση (σελ. 16)

4.4 Γενικές παρατηρήσεις

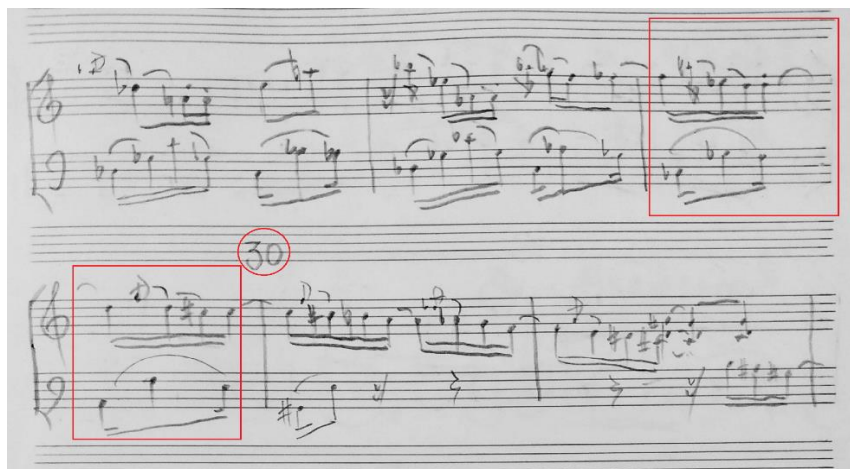
Το Α' μέρος ξεκινάει με την ένδειξη ενός σύντομου *crescendo* και *diminuendo* το οποίο διαρκεί ένα μέτρο. Ο συνθέτης διαλέγει να χρησιμοποιήσει αυτή την εσωτερική αυξομείωση της έντασης για τα επόμενα τρία μέτρα αλλά και για άλλα σημεία του έργου. Ενώ αποτελεί ένα στοιχείο το οποίο θα μπορούσε να προστεθεί σε πολλά σημεία κρίθηκε σκόπιμο να παραληφθεί αυτό το βήμα για να δώσει τη δυνατότητα στον εκτελεστή να σκεφτεί μεγαλύτερες φράσεις με πιο μακροπρόθεσμους προορισμούς. Επίσης, η έναρξη δεν διαθέτει ένδειξη δυναμικής.



Εικόνα 4.6: Έναρξη Α' μέρους με τις ενδείξεις *crescendo* και *diminuendo* (σελ. 3)

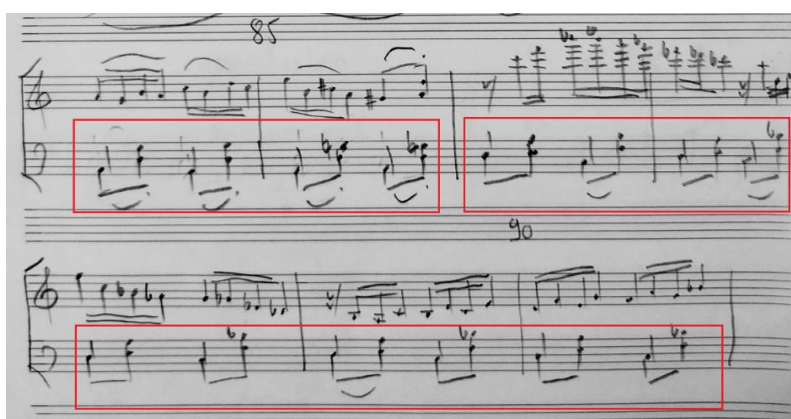
Σχετικά με την αρίθμηση των μέτρων, το γεγονός διαμοιρασμού του μ. 30 σε δύο διαφορετικά συστήματα έχει οδηγήσει στη λανθασμένη τοποθέτηση της αριθμητικής ένδειξης του μ. 30 στο Α' Μέρος. Επίσης, στο Γ' Μέρος έχει γίνει πάλι παράλειψη ενός μέτρου,

συγκεκριμένα στο μ. 25, με αποτέλεσμα το σύνολο των μέτρων να είναι 101 και όχι 100 όπως αναγράφεται στο τελευταίο μέτρο του έργου.



Εικόνα 4.7: Σημείο διαμοιρασμού σε δύο διαφορετικά συστήματα (σελ. 5)

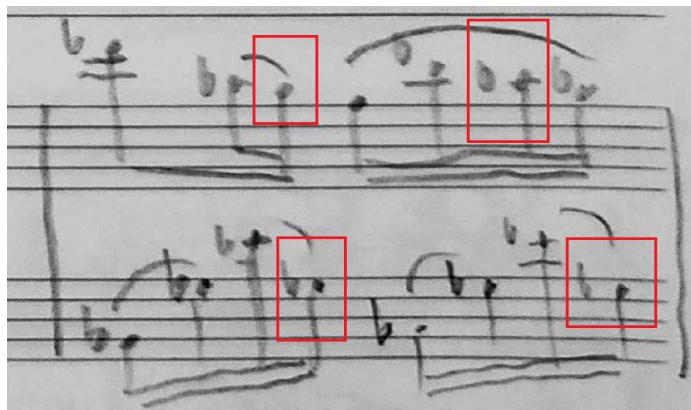
Όλες οι προσθήκες ή αλλαγές που αφορούν σημεία άρθρωσης (γραμμή *legato*, *staccato*, κ.ά.) έγιναν με προσεκτική μελέτη όλης της έκτασης κάθε μέρους του έργου αλλά και ειδικότερη μελέτη του εκάστοτε μοτίβου που χρησιμοποιεί ο συνθέτης ώστε να υπάρχει συνέπεια τοποθέτησης αλλά και να μη γίνουν παρεμβάσεις που θα αλλοιώσουν πιθανές προθέσεις εκφραστικότητας. Το έργο στο σύνολο του έχει αποτυπωμένη και σαφή την πρόθεση του συνθέτη ως προς ζητήματα άρθρωσης αλλά πολλές φορές, ενδεχομένως λόγω έλλειψης χρόνου, μπορεί αυτές να παραλείπονται. Για παράδειγμα, παρακάτω φαίνεται η πρόθεση άρθρωσης για το αριστερό χέρι με γραμμή *legato* και *staccato* στο β' μισό μέρος κάθε χρόνου, γεγονός το οποίο δεν επαναλαμβάνεται στα επόμενα μέτρα αλλά έχει προστεθεί στην κριτική έκδοση. Ειδικότερες επισημάνσεις παρατίθενται στον αναλυτικό πίνακα.



Εικόνα 4.8: Παράδειγμα συμπλήρωσης προϋπάρχουσας άρθρωσης στο α.χ. (σελ. 15)

Επίσης, λόγω της επιλογής του ατονικού φθογγικού υλικού του έργου είναι συχνή η παρουσία πολλών αλλοιώσεων. Κάθε περίπτωση μελετήθηκε ξεχωριστά και διατηρήθηκε, προστέθηκε ή αφαιρέθηκε κάποια αλλοίωση που προϋπήρχε προς διευκόλυνση του

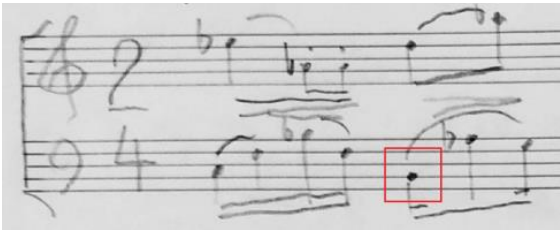
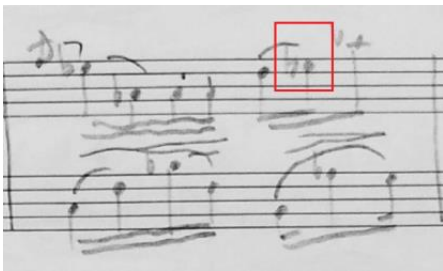
εκτελεστή αλλά και του μελετητή. Οι αλλαγές έγιναν σε συνάρτηση με τις νότες που προηγούνται, έπονται ή ηχούν κάθετα μαζί. Περισσότερες πληροφορίες και ειδικές επεξηγήσεις παρατίθενται στον αναλυτικό πίνακα.


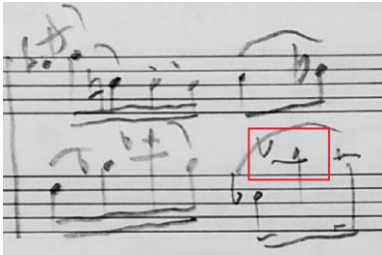
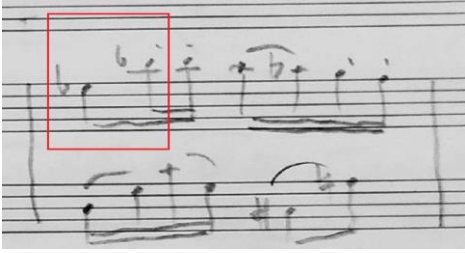
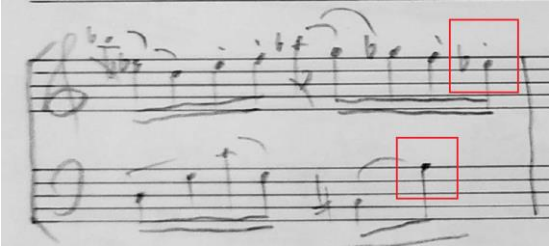


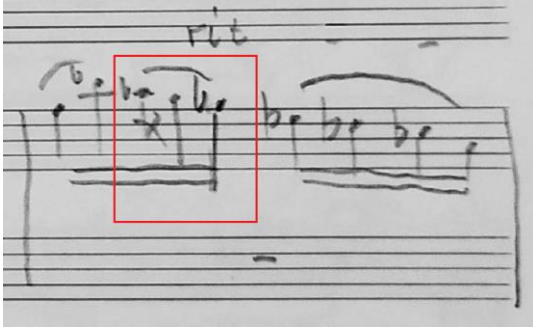
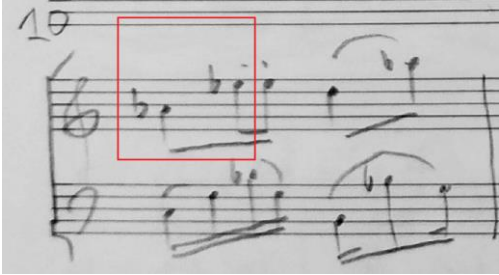
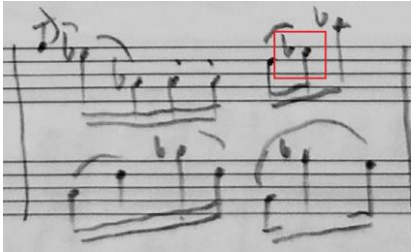

Εικόνα 4.9: Παράδειγμα προσθήκης και αφαίρεσης της αλλοίωσης της ύφεσης (b) (σελ. 3)

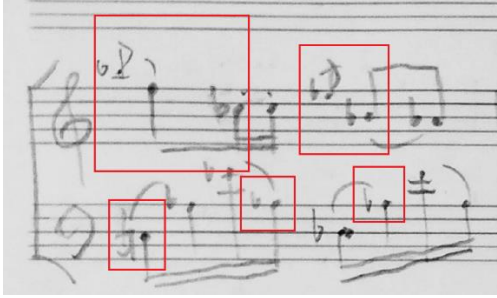
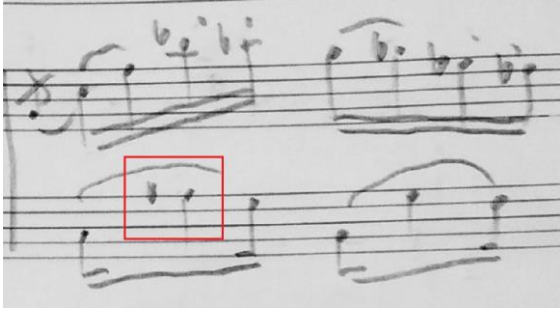
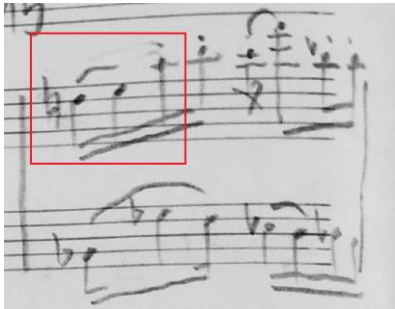
4.5 Αναλυτικός Πίνακας

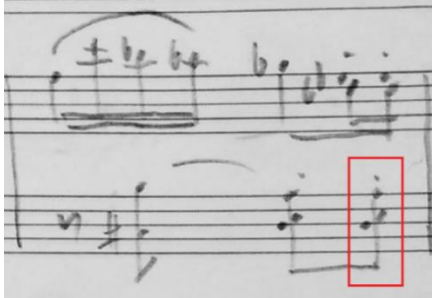
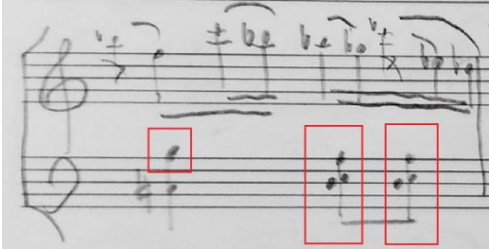
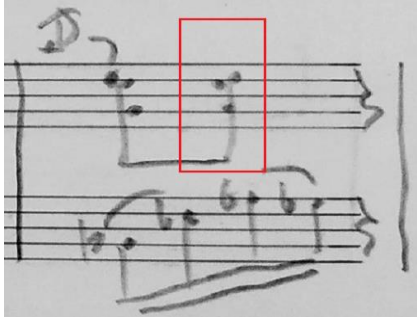

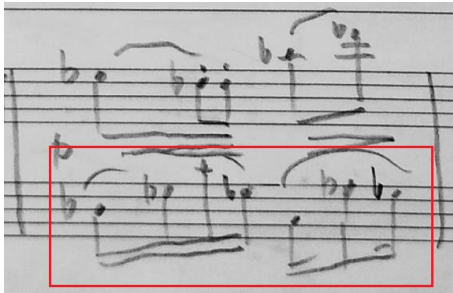
I. Allegro Moderato

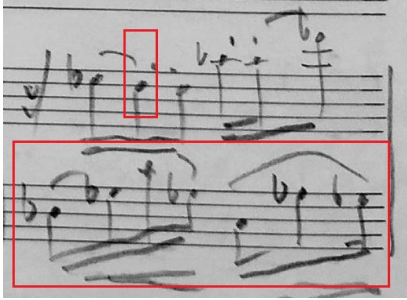
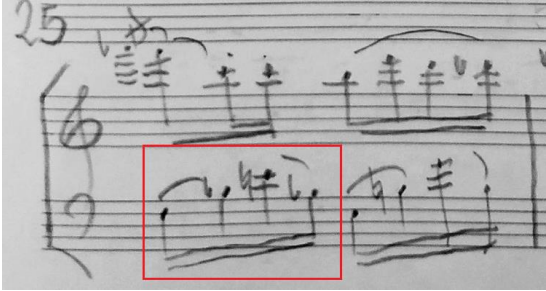
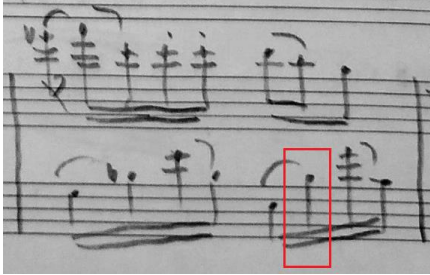
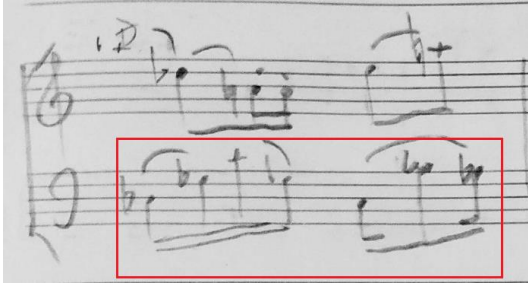
Μέτρα	Σημείο Χειρογράφου	Σχόλια
μ. 1		Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο αριστερό χέρι στη νότα si η αλλοίωση της αναίρεσης (♯) την οποία βάζει ο συνθέτης στο μ. 37. Έχουν γίνει οι όπως αλλαγές και στο σημείο όπως επανέκθεσης.
μ. 2		Σε αυτό το σημείο έχει αφαιρεθεί από το δεξί χέρι η αλλοίωση όπως νότας mi για διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει. Έχουν γίνει οι όπως αλλαγές και στο σημείο όπως επανέκθεσης.

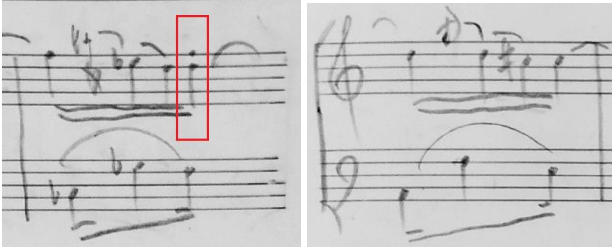
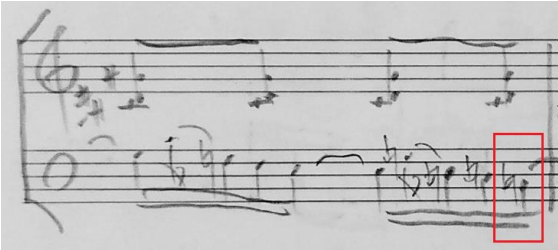

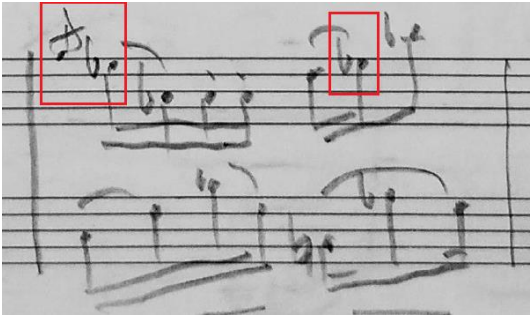
<p>μ. 3</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. στη νότα φα η άρθρωση του <i>staccato</i> όπως το μ. 1. Στο α.χ. έχει αφαιρεθεί η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) από τη νότα λα προς διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p> <p>Ομοίως, το σημάδι στο α.χ. στη νότα ντο είναι ύφεση (b) και έχει εξακριβωθεί από τη φυσική μορφή του χειρογράφου όπου είναι πιο ευκρινές.</p>
<p>μ. 5</p>		<p>Σε αυτό το σημείο το σημάδι στο α.χ. στη νότα ρε είναι ύφεση (b) και έχει εξακριβωθεί από τη φυσική μορφή του χειρογράφου όπου είναι πιο ευκρινές.</p>
<p>μ. 6</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα μιβ έως τη νότα σιβ όπως στο αντίθετο κατιόν μοτίβο του μ. 1.</p>
<p>μ. 7</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει αφαιρεθεί από το δ.χ. η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) από τη νότα μι για διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p> <p>Ομοίως, έχει προστεθεί στο α.χ. στη νότα λα η αλλοίωση όπως αναίρεσης (♯) καθώς στο δ.χ. υπάρχει η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) για την ίδια νότα.</p>

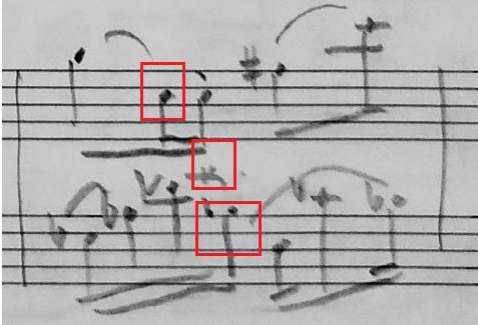
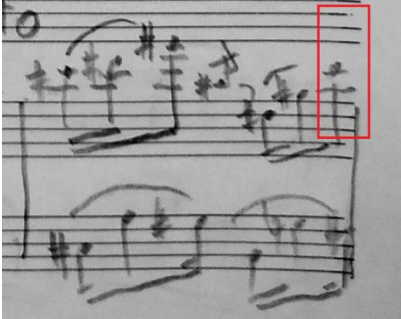
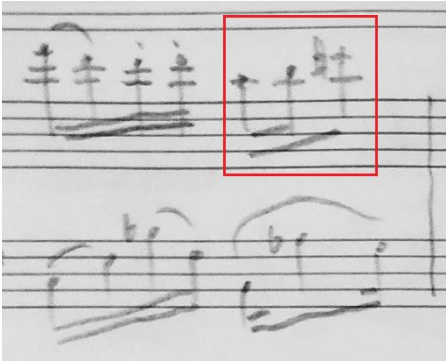
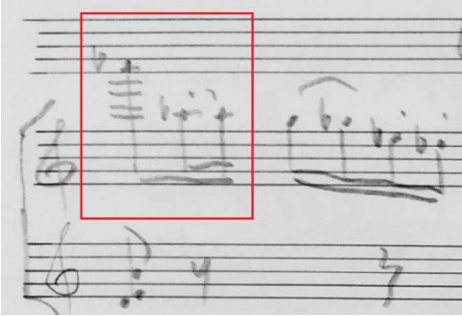
<p>μ. 9</p>		<p>Σε αυτό το σημείο στο δ.χ. έχει διορθωθεί η γραμμή <i>legato</i> και έχει τοποθετηθεί από την αποτζιατούρα όπως νότας λαβ στη νότα σολ και από τη νότα σολ στη νότα σολβ.</p>
<p>μ. 10</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα λαβ μέχρι τη νότα μιβ όπως στο αντίθετο κατιόν μοτίβο του μ. 1.</p>
<p>μ. 11</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει αφαιρεθεί από το δ.χ. η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) όπως νότας μι όπως διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p>
<p>μ. 12</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. στη νότα σολ η αλλοίωσης όπως αναίρεσης (H), καθώς στο α.χ. υπάρχει σολβ.</p> <p>Ομοίως, έχει αφαιρεθεί από το δ.χ. η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) από τη νότα λα καθώς προϋπάρχει.</p> <p>Ομοίως, έχει αφαιρεθεί από το α.χ. από την τελευταία νότα σολ η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) καθώς προϋπάρχει.</p>

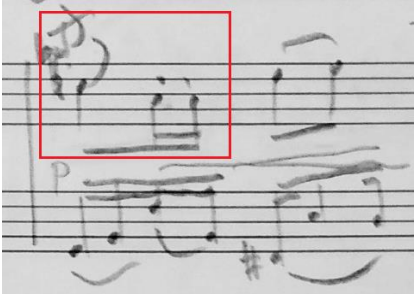
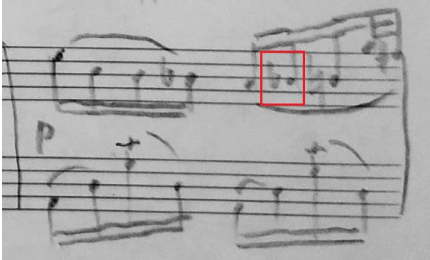
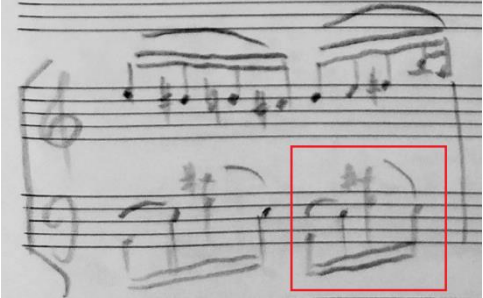

<p>μ. 13</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα φα έως τη νότα ντο όπως στο μοτίβο του μ. 1. Όπως, έχει προστεθεί και η γραμμή <i>legato</i> από την αποτζιατούρα μιβ μέχρι τη νότα σιβ.</p> <p>Στο α.χ., έχει εξακριβωθεί από τη φυσική μορφή του χειρογράφου ότι η αλλοίωση όπως νότας ντο είναι αναίρεση (♯). Ομοίως, έχει αφαιρεθεί η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) από τη νότας λα όπως διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p>
<p>μ. 14</p>		<p>Σε αυτό το σημείο στο α.χ. υπήρχε η πρόθεση του συνθέτη για την αλλοίωση όπως αναίρεσης (♯) στη νότα λα, η οποία όπως σβήστηκε. Στην κριτική έκδοση έχει προστεθεί η αλλοίωση όπως αναίρεσης (♯) καθώς στο δ.χ. υπάρχει η αλλοίωσης όπως ύφεσης (b) για την ίδια νότα.</p>
<p>μ. 15</p>		<p>Σε αυτό το σημείο στο δ.χ. έχει σβηστεί η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα ρε μέχρι τη νότα λα και έχει τοποθετηθεί εκ νέου η άρθρωση από τον συνθέτη. Το σημείο είναι πιο εμφανές στο φυσικό χειρόγραφο.</p>


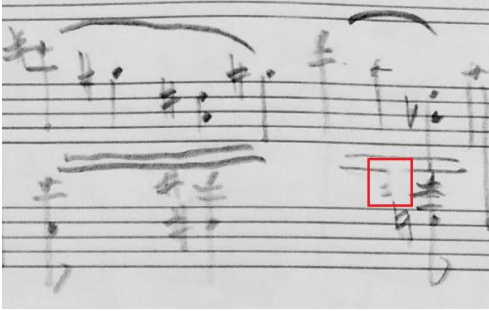
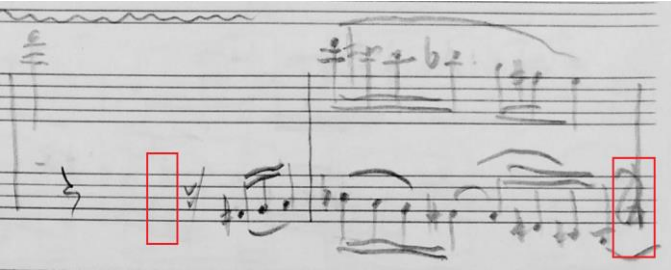
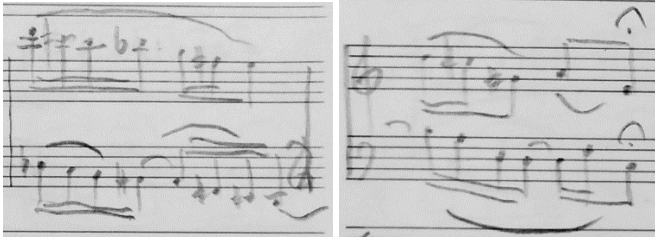
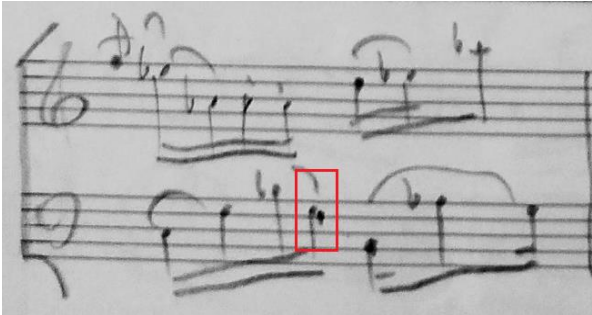
<p>μ. 17</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο α.χ. στη νότα ρε και στη νότα μι η αλλοίωση όπως αναίρεσης (♯) καθώς στο δ.χ. υπάρχει η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) για όπως όπως νότες.</p>
<p>μ. 19</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο α.χ. όπως νότες σι, ρε, μι και λα η αλλοίωση όπως αναίρεσης (♯) καθώς στο δ.χ. οι όπως νότες είναι με την αλλοίωση όπως ύφεσης (b).</p>
<p>μ. 21</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. η αντίστοιχη άρθρωση του <i>staccato</i> όπως στο μ. 20 καθώς και η αλλοίωση όπως αναίρεσης (♯) στη νότα σολ καθώς στο α.χ. η ίδια νότα βρίσκεται με την αλλοίωση όπως ύφεσης (b).</p>
<p>μ. 22</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. η αντίστοιχη άρθρωση του <i>staccato</i> όπως στο μ. 20 καθώς και η αλλοίωση όπως αναίρεσης (♯) στη νότα ντο καθώς στο α.χ. η ίδια νότα βρίσκεται με την αλλοίωση όπως ύφεσης (b).</p>
<p>μ. 23</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει διατηρηθεί στο α.χ. η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) μόνο στην πρώτη νότα του σολ ενώ όπως υπόλοιπες έχει αφαιρεθεί όπως διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p>

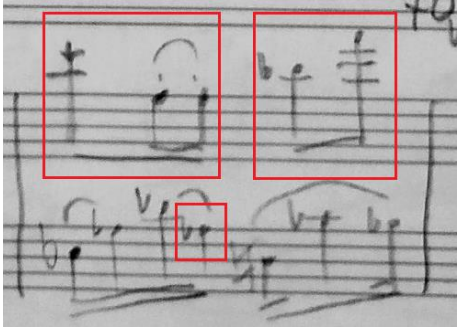
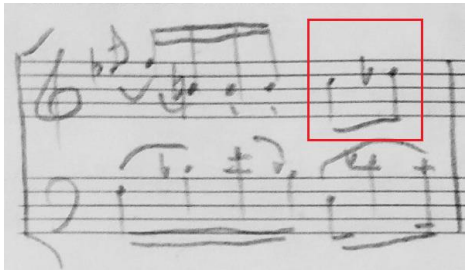
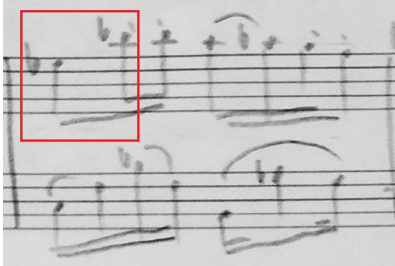
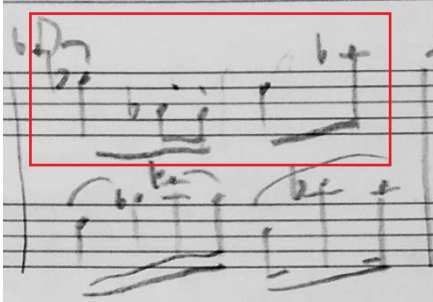
<p>μ. 24</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. στη νότα ρε η αλλοίωση όπως αναίρεσης (♯) καθώς στο α.χ. υπάρχει στη νότα ρε η αλλοίωση όπως ύφεσης (b).</p> <p>Ομοίως, στο α.χ. έχει διατηρηθεί η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) μόνο στην πρώτη νότα του σολ ενώ όπως υπόλοιπες έχει αφαιρεθεί όπως διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p>
<p>μ. 25</p>		<p>Σε αυτό το σημείο στο α.χ. έχει διατηρηθεί η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) μόνο στην πρώτη νότα του σι ενώ έχει αφαιρεθεί από το επόμενο σι όπως διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p> <p>Ομοίως, στο α.χ. έχει αφαιρεθεί από τη νότα μι η αλλοίωση όπως αναίρεσης (♯).</p>
<p>μ. 26</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο α.χ. στη νότα σι η αλλοίωση όπως αναίρεσης (♯) καθώς στην προηγούμενη τετράδα δεκάτων έκτων υπάρχει ύφεση (b) ώστε να διατηρηθεί το μοτίβο του μ. 25.</p>
<p>μ. 28</p>		<p>Σε αυτό το σημείο στο α.χ. έχει διατηρηθεί η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) μόνο στην πρώτη νότα του σολ ενώ όπως υπόλοιπες έχει αφαιρεθεί όπως διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p>

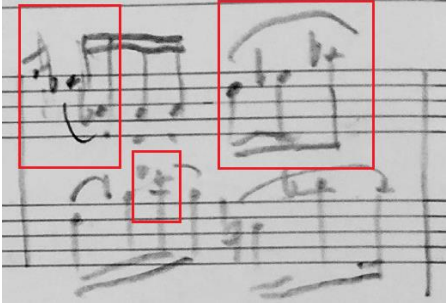
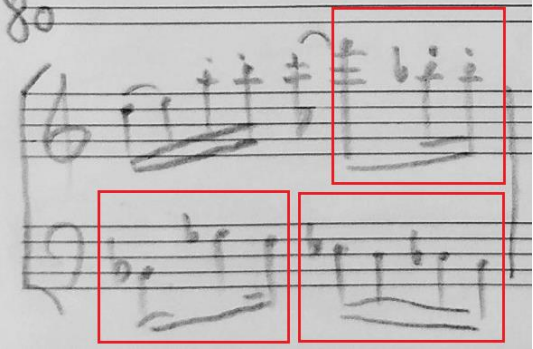
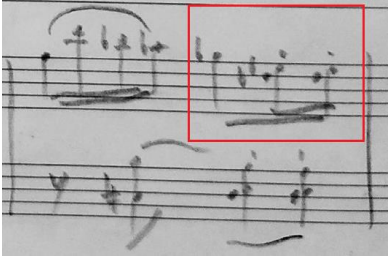
<p>μ. 30</p>		<p>Σε αυτό το σημείο στο δ.χ. έχει αφαιρεθεί η άρθρωση του <i>staccato</i> από τη νότα ρε καθώς έχει τοποθετηθεί σύζευξη διάρκειάς από τη νότα ρε του α' μισού χρόνου όπως το β' μισό του μ. 30. Σημειώνεται ότι το μ. 30 έχει σπάσει σε δύο διαφορετικά συστήματα λόγω έλλειψης χώρου.</p>
<p>μ. 33</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει αφαιρεθεί από το α.χ. η αλλοίωση όπως αναίρεσης (♯) από τη νότα σι καθώς δεν υπάρχει κάποια άλλη αλλοίωση στο συγκεκριμένο μέτρο για την ίδια νότα.</p>
<p>μ. 35</p>		<p>Σε αυτό το σημείο υπάρχει στο δ.χ. η αλλοίωση όπως αναίρεσης (♯) μόνο για όπως νότες ντο και σολ, οι οποίες προκύπτουν από όπως διέσεις του μ. 33. Έχει προστεθεί η αλλοίωση όπως αναίρεσης (♯) και στη νότα ρε.</p> <p>Ομοίως, υπάρχει και ένα σημαδάκι πάνω από τη δυναμική <i>pp</i> το οποίο δεν αποτελεί κάποιο στοιχείο του έργου.</p>
<p>μ. 37</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από την αποτζιατούρα φα όπως τη νότα μιβ ενώ έχει αφαιρεθεί και η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) από την επόμενη νότα μι όπως διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p>

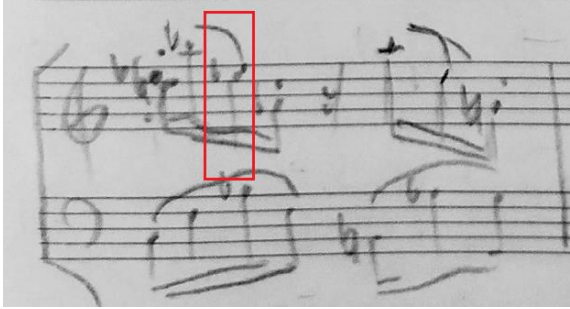
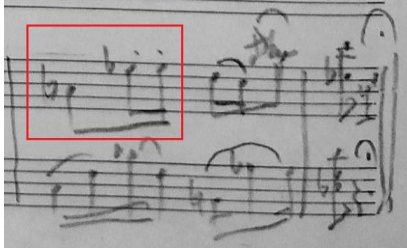
<p>μ. 38</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. στην νότα ντο η άρθρωση του <i>staccato</i> όπως στο μ. 3. Όπως, έχει αφαιρεθεί από το α.χ. η αλλοίωση όπως ύφεσης (<i>b</i>) από τη νότα λα όπως διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p> <p>Ομοίως, υπάρχει πάνω αυτή τη νότα ένα σημαδάκι το οποίο δεν αποτελεί στοιχείο του έργου.</p>
<p>μ. 41</p>		<p>Σε αυτό το σημείο στο δ.χ. δεν είναι ιδιαίτερα ευδιάκριτη η σημειωμένη νότα. Λαμβάνουμε υπόψιν την πρόθεση του συνθέτη για τη δημιουργία του έργου με 4^{ες} (όπως αναφέρεται στην συνέντευξη) και θεωρούμε ότι είναι ντο# το οποίο διασταυρώθηκε και έπειτα από προσωπική επικοινωνία με τον συνθέτη.</p>
<p>μ. 42</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα λα μέχρι τη νότα ντο# όπως αυτό εμφανίζεται στο μ. 11.</p>
<p>μ. 45</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα σιβ έως τη νότα λαβ και έχει προστεθεί η άρθρωση του <i>staccato</i> στα δύο λαβ όπως συμβαίνει κάθε φορά που εμφανίζεται το μοτίβο του μ. 1 αλλά και οι παραλλαγές του.</p>

μ. 46		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα ντο^β έως τη νότα λα όπως συμβαίνει κάθε φορά που εμφανίζεται το μοτίβο του μ. 1 αλλά και οι παραλλαγές του.</p>
μ. 53		<p>Σε αυτό το σημείο έχει αφαιρεθεί από το δ.χ. η αλλοίωση όπως ύφεσης (<i>b</i>) από τη νότα σι όπως διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p>
μ. 54		<p>Σε αυτό το σημείο έχει αφαιρεθεί από το α.χ. η αλλοίωση όπως δίεσης (<i>#</i>) από τη νότα ντο όπως διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει στην προηγούμενη πανομοιότυπη τετράδα 16^{ων}.</p>
μ. 55		<p>Σε αυτό το σημείο έχει αφαιρεθεί από το δ.χ. η αλλοίωση όπως ύφεσης (<i>b</i>) από τη νότα ρε όπως διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει. Όπως, έχει αφαιρεθεί από το α.χ. η αλλοίωση όπως ύφεσης (<i>b</i>) από τη νότα σι καθώς προϋπάρχει στην προηγούμενη πανομοιότυπη τετράδα 16^{ων}.</p>

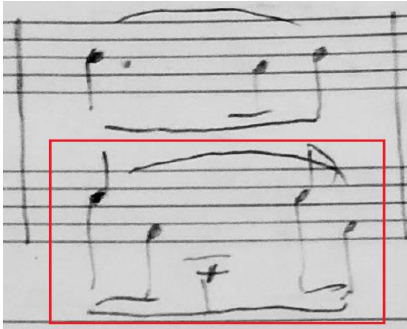
<p>μ. 56</p>		<p>Σε αυτό το σημείο στο α.χ. έχει αφαιρεθεί η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) από τη νότα σι καθώς προϋπάρχει στην προηγούμενη πανομοιότυπη τετράδα 16^{ων}.</p>
<p>μ. 58</p>		<p>Σε αυτό το σημείο υπήρχε στο α.χ. η αλλοίωση όπως δίεσης (#) η οποία έχει σβηστεί από το συνθέτη και η νότα σολ έχει κρατηθεί φυσική ως οκτάβα. Το σημείο είναι πιο ευκρινές στη φυσική μορφή του χειρογράφου.</p>
<p>μ. 61-62</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει τοποθετηθεί στο α.χ. το κλειδί του Σολ το οποίο εναλλάσσεται στη συνέχεια με το κλειδί του Φα.</p>
<p>μ. 62-63</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί και για τα δύο χέρια η αντίστοιχη ένδειξη <i>decrescendo</i> όπως αυτό εμφανίζεται στα ίδια μέτρα διπλής αντίστιξης των μέτρων 51-52.</p>
<p>μ. 69</p>		<p>Σε αυτό το σημείο στο α.χ. φαίνεται σα να υπάρχει διπλή νότα. Παρ'όλα αυτά, έπειτα από προσωπική επικοινωνία με τον συνθέτη αλλά και το γεγονός πως κάτι τέτοιο δεν ταιριάζει με την υφή, έχει διατηρηθεί η νότα φα όπως στο αρχικό μοτίβο του α.χ. στο μ. 1.</p>

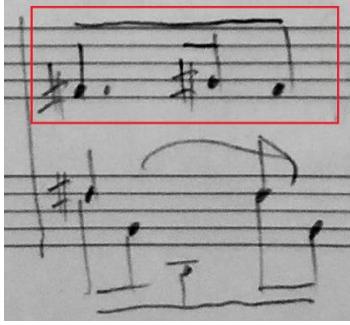
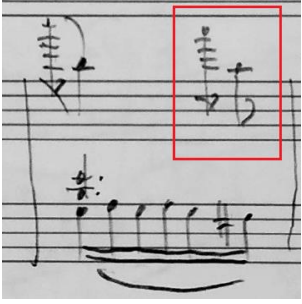
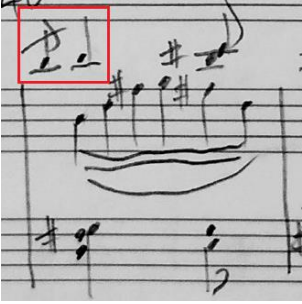
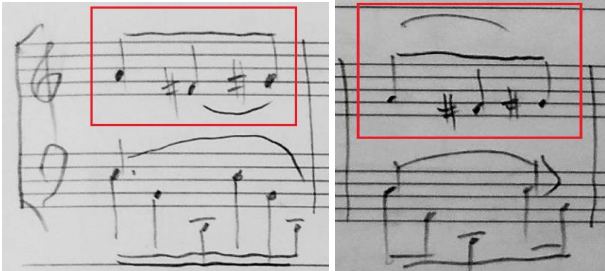
<p>μ. 70</p>		<p>Σε αυτό το σημείο στο δ.χ. παρατηρείται διαφορετική τοποθέτηση όπως γραμμής <i>legato</i> από τα υπόλοιπα σημεία του ίδιου μοτίβου.</p> <p>Ομοίως, έχει προστεθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα σιβ μέχρι τη νότα φα όπως αυτό εμφανίζεται σε άλλα σημεία του ίδιου μοτίβου.</p> <p>Ομοίως, στο α.χ. έχει αφαιρεθεί η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) από τη νότα λα όπως διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p>
<p>μ. 72</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα ντο έως τη νότα ρεβ όπως στο μοτίβο του μ. 1.</p>
<p>μ. 73</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα μιβ έως τη νότα σιβ όπως στο μοτίβο του μ. 1.</p>
<p>μ. 76</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα μιβ έως τη νότα λαβ και η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα ρε έως τη νότα λαβ όπως στο μοτίβο του μ. 1.</p>

<p>μ. 77</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από την αποτζιατούρα όπως νότας φα όπως τη νότα μιβ.</p> <p>Ομοίως, στο δ.χ. έχει γίνει αλλαγή στη γραμμή <i>legato</i> από τη νότα ρε μέχρι τη νότα μιβ. Και οι δύο αλλαγές έγιναν ώστε να διατηρηθεί η άρθρωση που επιλέγει ο συνθέτης όπως όπως φορές εμφάνισης του ίδιου μοτίβου.</p> <p>Ομοίως, στο α.χ. υπήρχε πρόθεση τοποθέτησης αλλοίωσης όπως ύφεσης (<i>b</i>) στη νότα μι η οποία όπως σβήστηκε, όπως στο μ. 76.</p>
<p>μ. 81</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει τοποθετηθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα φα μέχρι τη νότα σιβ ώστε να διατηρηθεί η άρθρωση που επιλέγει ο συνθέτης όπως όπως φορές εμφάνισης του ίδιου μοτίβου.</p> <p>Ομοίως, στο α.χ. έχει τοποθετηθεί η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα σιβ μέχρι τη νότα φα και από τη νότα μιβ μέχρι τη νότα ντο όπως αυτές υπάρχουν κάθε φορά που εμφανίζονται τα συγκεκριμένα μοτίβα.</p>
<p>μ. 83</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει τοποθετηθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα σολβ έως όπως νότες μιβ και ρεβ όπως αυτή προϋπάρχει κάθε φορά που εμφανίζεται το συγκεκριμένο μοτίβο.</p>

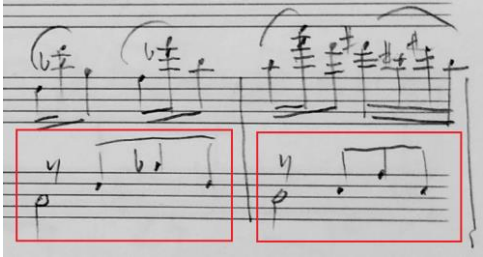
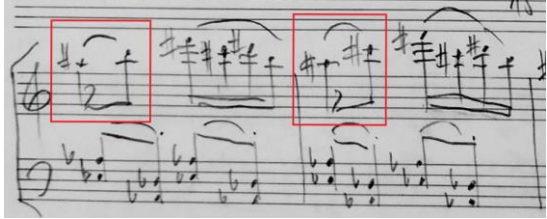
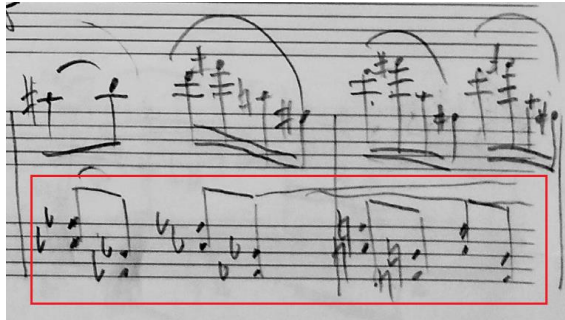
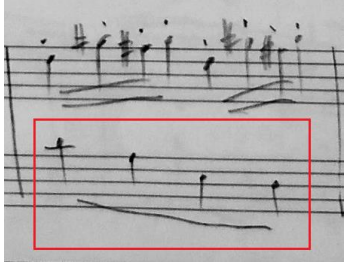
μ. 84		<p>Σε αυτό το σημείο στο δ.χ. έχει αφαιρεθεί από τη νότα μι η αλλοίωση όπως ύφεσης (b) όπως διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p>
μ. 86		<p>Σε αυτό το σημείο στο δ.χ. έχει προστεθεί η γραμμή <i>legato</i> από τη νότα λαβ μέχρι τη νότα μβ όπως εμφανίζεται στο αντίθετο κατιόν μοτίβο του μ. 1.</p>

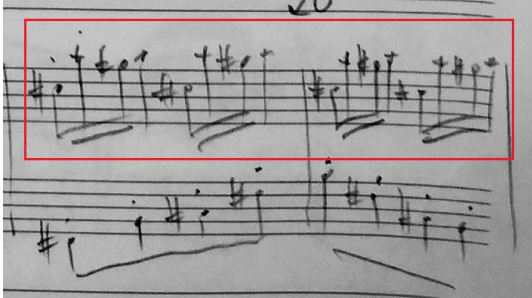
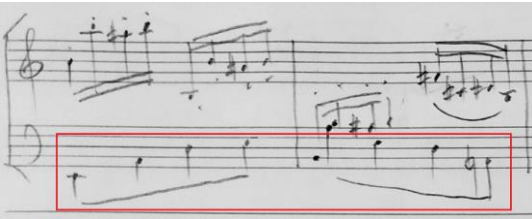
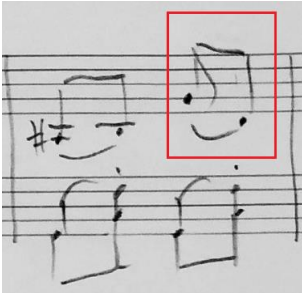
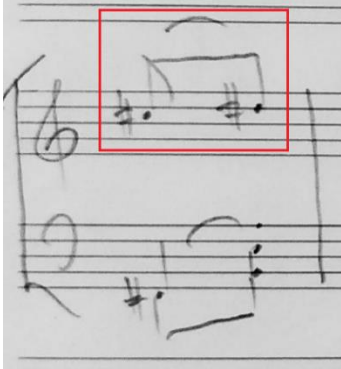
II. Larghetto

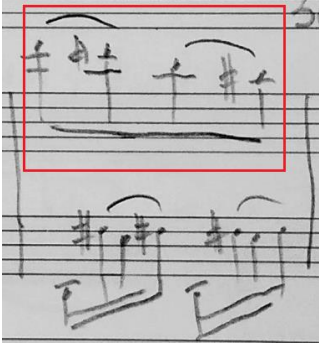
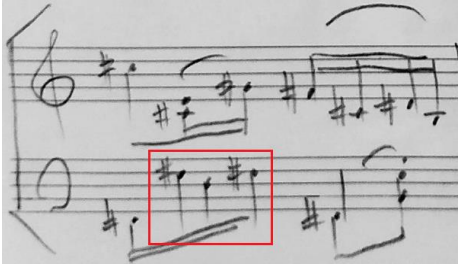


Μέτρα	Σημείο Χειρογράφου	Σχόλια
μ. 2		<p>Σε αυτό το σημείο στο α.χ. αλλά και σε όλες τις φορές που εμφανίζεται αυτό το μοτίβο, έχει τοποθετηθεί η γραμμή <i>legato</i> στην κάτω φωνή από την αρχή του πρώτου δεκάτου έκτου μέχρι το πέρας του τελευταίου δεκάτου έκτου.</p>
μ. 4		<p>Σε αυτό το σημείο στο α.χ. αλλά και σε όλες τις φορές που εμφανίζεται αυτό το μοτίβο, έχει τοποθετηθεί η γραμμή <i>legato</i> στην κάτω φωνή από την αρχή του πρώτου δεκάτου έκτου μέχρι το πέρας του τελευταίου δεκάτου έκτου.</p>

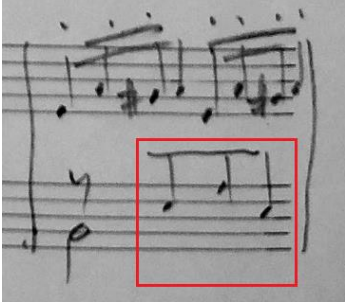
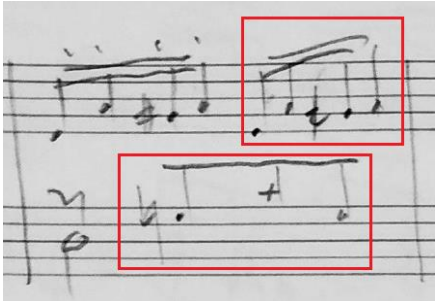
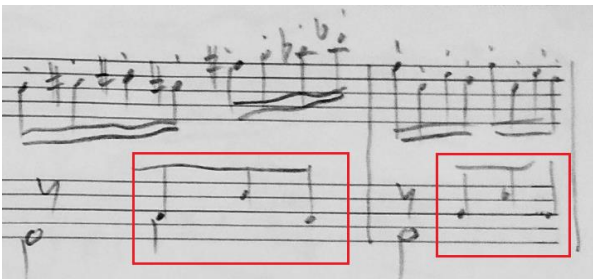
μ. 22		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από το πρώτο φα# μέχρι το τελευταίο του μέτρου ώστε να διατηρηθεί η πρόθεση ομαδοποίησης των ογδών όπως αυτό εμφανίζεται σε όλα τα προηγούμενα μέτρα.</p>
μ. 36		<p>Σε αυτό το σημείο έχει τοποθετηθεί στο δ.χ. η γραμμή <i>legato</i> από την αποτζιατούρα της νότας λα προς το όγδοο λα όπως στο μ. 34 αλλά και όπως αυτό εμφανίζεται στον πρώτο χρόνο του μέτρου.</p>
μ. 40		<p>Σε αυτό το σημείο έχει τοποθετηθεί στο δ.χ. στην άνω φωνή η γραμμή <i>legato</i> από την αποτζιατούρα σι προς το τέταρτο σι όπως στο μ. 38.</p>
μ. 6 & μ. 47		<p>Σε αυτό το σημείο παρατηρήθηκε στο δ.χ. διαφορετική ομαδοποίηση των τριών ογδών. Διατηρήθηκαν και οι δύο ομαδοποιήσεις ώστε να εξυπηρετούνται διαφορετικοί ερμηνευτικοί σκοποί.</p>

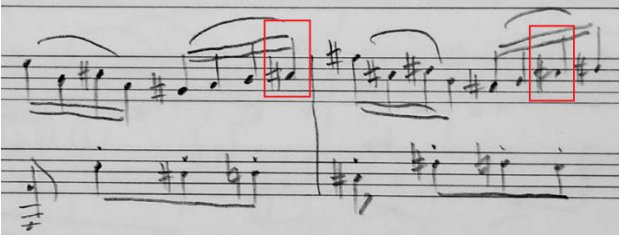
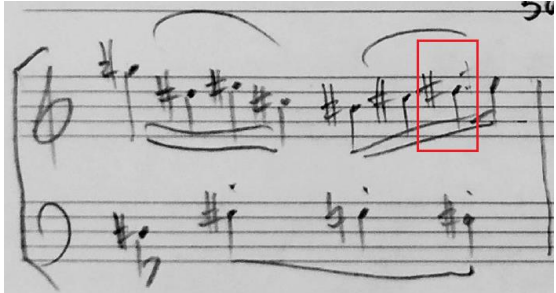
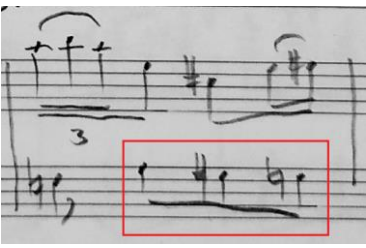
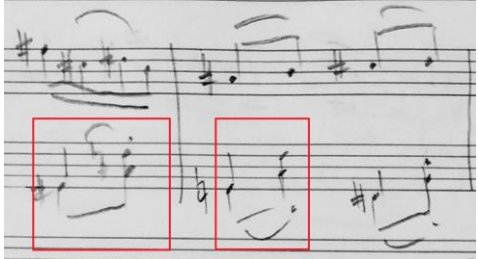
III. Allegro

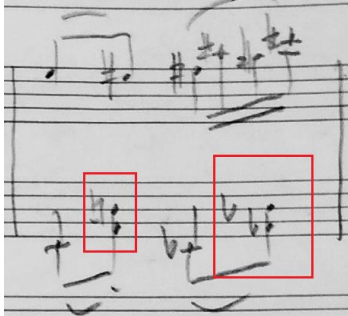
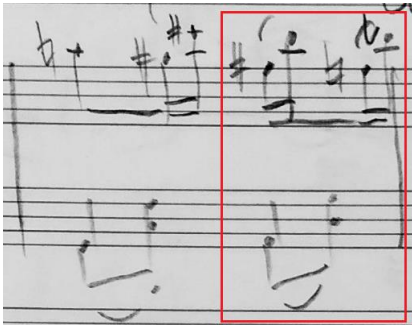
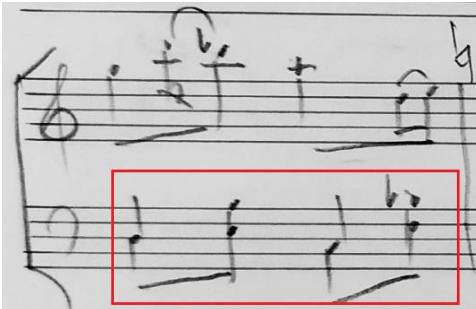
Μέτρα	Σημείο Χειρογράφου	Σχόλια
μ. 11-12		<p>Σε αυτό το σημείο έχει τοποθετηθεί στο α.χ. η άρθρωση του <i>staccato</i> στα όγδοα όπως αυτό φαίνεται από τα προηγούμενα μέτρα με το ίδιο μοτίβο.</p>
μ. 13		<p>Σε αυτό το σημείο στο δ.χ. φαίνεται να υπήρχε πρωταρχική πρόθεση του συνθέτη να χωρίσει το πρώτο όγδοο ή να γράψει κάτι άλλο εκτός από όγδοο στο δεύτερο μισό του πρώτου χρόνου. Στην έκδοση έχει διατηρηθεί η ένωση των δύο ογδώνων.</p>
μ. 15-16		<p>Σε αυτό το σημείο έχει τοποθετηθεί στο α.χ. η αντίστοιχη γραμμή <i>legato</i> που υπάρχει στον πρώτο χρόνο του μέτρου και το αντίστοιχο <i>staccato</i> στο δεύτερο μέρος του κάθε χρόνου όπως αυτό φαίνεται από τα προηγούμενα μέτρα με το ίδιο μοτίβο.</p>
μ. 18		<p>Σε αυτό το σημείο έχει τοποθετηθεί στο α.χ. η αντίστοιχη άρθρωση του <i>staccato</i> σε όλες τις νότες όπως στο μ. 17.</p>

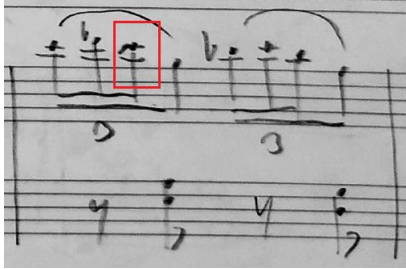
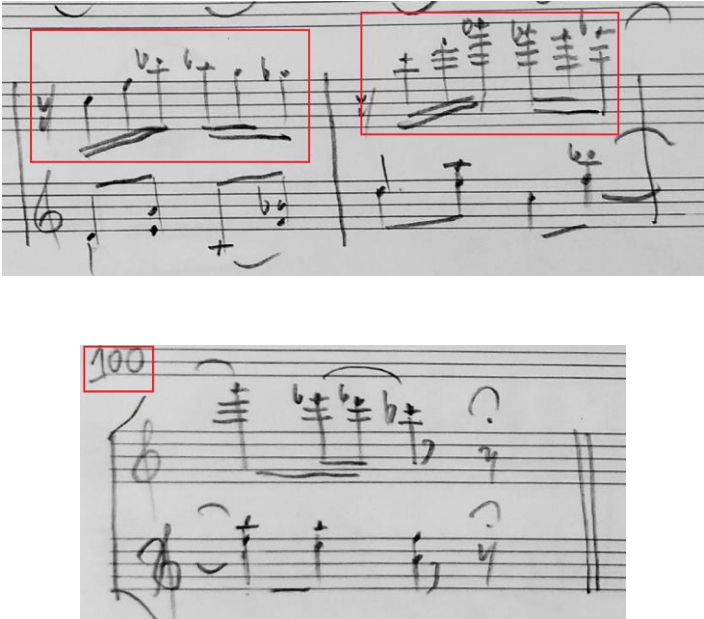
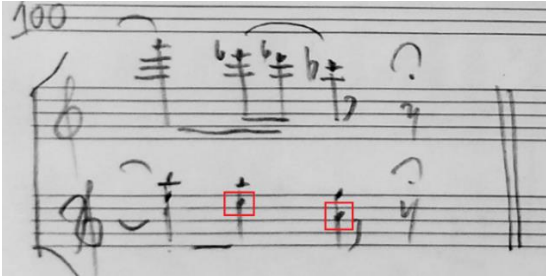
μ. 19		<p>Σε αυτό το σημείο έχει τοποθετηθεί στο δ.χ. η αντίστοιχη άρθρωση του <i>staccato</i>, στις νότες που λείπει, όπως αυτό εμφανίζεται στο μ. 18.</p>
μ. 21		<p>Σε αυτό το σημείο έχει τοποθετηθεί στο α.χ. η αντίστοιχη άρθρωση του <i>staccato</i> σε όλα τα όγδοα όπως αυτό εμφανίζεται στο μ. 17.</p>
μ. 23		<p>Σε αυτό το σημείο στο δ.χ. φαίνεται να υπήρχε πρωταρχική πρόθεση του συνθέτη να χωρίσει ή να γράψει κάτι άλλο εκτός από όγδοο στο δεύτερο μισό του δεύτερου χρόνου. Στην έκδοση έχει διατηρηθεί η ένωση των δύο ογδών.</p>
μ. 28		<p>Σε αυτό το σημείο στο δ.χ. φαίνεται να υπήρχε πρωταρχική πρόθεση του συνθέτη να χωρίσει ή να γράψει κάτι άλλο εκτός από όγδοο στο δεύτερο μισό του δεύτερου χρόνου. Στην έκδοση έχει διατηρηθεί η ένωση των δύο ογδών.</p> <p>Σημείωση: στο σημείο αυτό αποτυπώνεται ο δεύτερος χρόνος του μ. 28 καθώς έχει σπάσει σε δύο συστήματα λόγω έλλειψης χώρου.</p>

<p>μ. 30</p>		<p>Σε αυτό το σημείο σημειώνεται πως στο δ.χ. έχει αλλάξει η ομαδοποίηση των ογδών από τέσσερα σε δύο και δύο όπως αυτό φαίνεται από την ομαδοποίηση σε όλη την έκταση αυτού του μέρους.</p>
<p>μ. 32</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο α.χ. η αντίστοιχη γραμμή <i>legato</i> από τη νότα φα# (δεύτερο δέκατο έκτο) μέχρι το τελευταίο φα# της τετράδας δεκάτων έκτων όπως αυτό εμφανίζεται στο μ. 31.</p>
<p>μ. 35</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο α.χ. η αντίστοιχη άρθρωση του <i>staccato</i> στο δεύτερο μισό μέρος του χρόνου όπως παρατηρείται κάθε φορά που εμφανίζεται το συγκεκριμένο μοτίβο.</p>
<p>μ. 36</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο α.χ. η αντίστοιχη γραμμή <i>legato</i> που ενώνει τα όγδοα ανά δύο και η αντίστοιχη άρθρωση του <i>staccato</i> στο δεύτερο μισό κάθε χρόνου όπως παρατηρείται κάθε φορά που εμφανίζεται το συγκεκριμένο μοτίβο.</p> <p>Επίσης, έχει προστεθεί στο β' μισό μέρος του δεύτερου χρόνου στη νότα σι η αλλοίωση της αναίρεσης (H) ώστε να διατηρηθούν οι 4^{ες} που είναι βασισμένο όλο το έργο.</p>

<p>μ. 39</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο α.χ. η αντίστοιχη άρθρωση του <i>staccato</i> στα όγδοα όπως παρατηρείται κάθε φορά που εμφανίζεται το συγκεκριμένο μοτίβο.</p> <p>Επίσης, στο δ.χ. έχει αφαιρεθεί η αλλοίωση της δίεσης (#) από τη νότα σολ προς διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p>
<p>μ. 41</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο δ.χ. η αντίστοιχη άρθρωση του <i>staccato</i> σε όλα τα δέκατα έκτα όπως παρατηρείται κάθε φορά που εμφανίζεται το συγκεκριμένο μοτίβο.</p> <p>Επίσης, έχει αφαιρεθεί η αλλοίωση της δίεσης (#) από τη νότα σολ προς διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p> <p>Επίσης, έχει προστεθεί στο α.χ. το αντίστοιχο <i>staccato</i> σε όλα τα όγδοα όπως παρατηρείται κάθε φορά που εμφανίζεται το συγκεκριμένο μοτίβο.</p>
<p>μ. 42-43</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο α.χ. η αντίστοιχη άρθρωση του <i>staccato</i> σε όλα τα όγδοα όπως παρατηρείται κάθε φορά που εμφανίζεται το συγκεκριμένο μοτίβο.</p> <p>Επίσης, έχει αφαιρεθεί από το α.χ. η κάτω γραμμή από τη νότα ντο ώστε να διατηρηθεί η αξία του ογδού όπως παρατηρείται κάθε φορά.</p>

<p>μ. 48-49</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει αφαιρεθεί από το δ.χ. από τις νότες ντο# η αλλοίωση της δίεσης (#) προς διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει.</p>
<p>μ. 50</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει αφαιρεθεί από το δ.χ. από τις νότες ντο και ρε του δεύτερου χρόνου η αλλοίωση της δίεσης (#) προς διευκόλυνση του εκτελεστή καθώς προϋπάρχει. Επίσης, δίπλα από τη νότα ρε# φαίνεται να υπήρχε μία δίεση (#) ή μία αποτζιατούρα την οποία όμως έσβησε ο συνθέτης.</p>
<p>μ. 51</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο α.χ. η αντίστοιχη άρθρωση του <i>staccato</i> όπως αυτό εμφανίζεται στο μ. 50.</p>
<p>μ. 57</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο α.χ. η αλλοίωση της αναίρεσης (♯) στις νότες ντο και φα όπως έχει γίνει στη νότα σολ από τον συνθέτη καθώς έρχονται από προηγούμενο μέτρο όπου όλες είναι με την αλλοίωση της δίεσης (#).</p>

<p>μ. 58</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει αφαιρεθεί από το α.χ. η αλλοίωση της αναίρεσης (H) από τη νότα ρε καθώς δεν υπάρχει κάποια αλλοίωση που να προηγείται ή να βρίσκεται κάθετα με αυτό. Επίσης, έχει προστεθεί η αντίστοιχη άρθρωση του <i>staccato</i> στο β' μισό μέρος του δεύτερου χρόνου όπως παρατηρείται κάθε φορά που εμφανίζεται το συγκεκριμένο μοτίβο.</p>
<p>μ. 60</p>		<p>Σε αυτό το σημείο στο δ.χ. έχει γίνει στοίχιση των δεκάτων έκτων ώστε να συμπίπτουν χωροτακτικά με το α.χ.</p> <p>Επίσης, έχει προστεθεί στο α.χ. η αντίστοιχη άρθρωση του <i>staccato</i> στο β' μισό μέρος του δεύτερου χρόνου όπως αυτό παρατηρείται κάθε φορά που εμφανίζεται το συγκεκριμένο μοτίβο.</p>
<p>μ. 63-100</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο α.χ. η αντίστοιχη γραμμή <i>legato</i> που ενώνει το α' μισό με το β' μισό κάθε χρόνου και η αντίστοιχη άρθρωση του <i>staccato</i> στο β' μισό κάθε χρόνου όπως αυτό παρατηρείται κάθε φορά που εμφανίζεται το συγκεκριμένο μοτίβο.</p>

<p>μ. 69</p>		<p>Σε αυτό το σημείο στο τρίηχο του δ.χ. φαίνεται να υπάρχει ένα σημαδάκι. Έπειτα από συνεννόηση με τον συνθέτη αλλά και την παρατήρηση της υφής του κομματιού δεν αποτελεί μέρος του έργου.</p>
<p>μ. 100</p>		<p>Σε αυτό το σημείο στο δ.χ. οι νότες του μ. 100 είναι ίδιες με το μ. 99 μεταφερμένες μία οκτάβα ψηλότερα. Με αυτόν τον τρόπο έχει νόημα και η σύζευξη διαρκείας που ενώνει τη νότα σολ^b του μ. 100 με τη νότα σολ^b του μ. 101.</p> <p>Σημείωση: όπως προαναφέρθηκε, έχει γίνει παράλειψη συμπερίληψης ενός μέτρου στην αρίθμηση του συνθέτη γι' αυτό το τελευταίο μέτρο είναι το 101 και όχι το 100 όπως αναγράφεται.</p>
<p>μ. 101</p>		<p>Σε αυτό το σημείο έχει προστεθεί στο α.χ. η αλλοίωση της αναίρεσης (♯) για τις νότες μι και φα καθώς στο δ.χ. οι ίδιες νότες βρίσκονται με την αλλοίωση της ύφεσης (♭).</p>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

**I. Συνέντευξη Χρήστου Σαμαρά στην Πανδώρα Λιασοπούλου
2 και 9 Φεβρουαρίου 2021**

**II. Χειρόγραφο αυτόγραφο του έργου Sonatine op. 4β για πιάνο
(φωτομηχανική ανατύπωση - Facsimile)**

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ - Ι

* * *

Συνέντευξη Χρήστου Σαμαρά στην Πανδώρα Λιασοπούλου

2 και 9 Φεβρουαρίου 2021

(Ηχογράφιση και αποδελτίωση: Π. Λιασοπούλου)

Λιασοπούλου Πανδώρα: *Κύριε Σαμαρά, πριν ξεκινήσουμε θα ήθελα να σας ευχαριστήσω πάρα πολύ που βρισκόμαστε εδώ σήμερα, που θα κάνουμε αυτή τη συνέντευξη και που μοιραστήκατε αυτό το έργο μαζί μας. Θα ήθελα να ξεκινήσουμε μιλώντας για το νεαρό της ηλικίας στο οποίο βρίσκεστε το Νοέμβριο του '73, το χρονικό διάστημα δηλαδή που γράφετε το έργο *Sonatine op. 4β* για πιάνο. Ποιά πορεία έχετε ακολουθήσει, τι ερεθίσματα αλλά και τι γνώσεις έχει μέχρι τότε ένας 17χρονος μαθητής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης;*

Σαμαράς Χρήστος: *Σας καλωσορίζω και εγώ από τη μεριά μου, σας ευχαριστώ θερμά για την αναφορά στο έργο μου και παράλληλα τρέχω αμέσως να απαντήσω έχοντας να πω τα εξής: Τα χρόνια εκείνα ήταν δύσκολα. Γενικώς για την Ελλάδα. Υπήρχε η δυσκολία η οποία αφορούσε όχι μόνο την πολιτισμική και πολιτική κατάσταση της χώρας αλλά γενικότερα η Ελλάδα δεν μπόρεσε μεταπολεμικά να ακολουθήσει τον παλμό των ρευμάτων της Ευρώπης. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, στο πλαίσιο και το επίπεδο της γνώσης και των θεσμών παράλληλα, να μην ανταποκριθεί στο βαθμό που έπρεπε. Ωστόσο, κάποια παιδιά, τα οποία είχαν τα προσωπικά τους, αν θέλετε, ενδιαφέροντα και τις προσωπικές τους επιδιώξεις, φροντίσαμε, και προσθέτω και τον εαυτό μου μέσα σε αυτούς, να έρθουμε σε επαφή με τη μουσική ήδη από τα πρώτα χρόνια. Ξεκίνησα τη μουσική στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης το 1969. Ωστόσο, το 1967, από τα πρώτα μου βήματα που ήρθα σε επαφή με τη μουσική αμέσως αναδείχθηκε αυτό το ταλέντο. Και αυτό το αναφέρω κυρίως για δύο λόγους. Ένα, ότι είχα τεράστιο ενδιαφέρον να γνωρίσω και να μάθω μουσική ακούγοντας μουσική. Εκείνη την περίοδο ήταν παρ' όλα αυτά πολύ ελάχιστες οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες στην πόλη. Μία-δύο συναυλίες το εξάμηνο πλην των συναυλιών της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης, οι οποίες ήταν κάθε Δευτέρα αλλά τότε ως παιδί δεν μπορούσα να πηγαίνω. Όμως φρόντιζα να ενημερώνομαι και μέσα αυτών των δημοσίων πολιτιστικών φορέων.*

Από την άλλη, φρόντιζα παράλληλα να βρίσκω τρόπους ώστε να συμπληρώνω τη γνώση μου μέσω άλλων φορέων οι οποίοι μπορούσαν να μου παράσχουν αυτή τη δυνατότητα. Οι φορείς που υπήρχαν τα χρόνια εκείνα στην πόλη ήταν το Ινστιτούτο Goethe και το Γραφείο Πληροφοριών της Αμερικανικής Πρεσβείας στη Μητροπόλεως 34, μια γωνιακή οικοδομή Αριστοτέλους με Μητροπόλεως, στον τρίτο ή τέταρτο όροφο, δε θυμάμαι πολύ καλά. Και τα δύο κατά βάση είχαν τη δυνατότητα να σου ενοικιάσουν δίσκους βινυλίου της εποχής εκείνης τα οποία τα δανειζόμουν για μία εβδομάδα και τα επέστρεφα εφόσον άκουγα τη μουσική. Μία φορά μάλιστα δανείστηκα και έτσι έμαθα το 1972 τον Charles Ives, έναν αμερικανό συνθέτη με πολύ μεγάλο έργο, όπου το πρώιμό του ύφος μέσα στον 19^ο αιώνα ήταν ένα έργο τύπου Liszt και Wagner. Υπάρχουν κάποια έργα του βέβαια που είναι η απαρχή της ατονικότητας χωρίς

ο ίδιος όμως να γνωρίζει τι είναι ατονικότητα. Εγώ τότε άκουσα κλασικά του έργα, νομίζω την *Τρίτη ή Τέταρτη Συμφωνία*. Μέσα από αυτή τη διαδικασία οφείλω να σας πω ότι γνώρισα απίστευτα πάρα πολλή μουσική την οποία κάτω από άλλες συνθήκες θα ήταν αδύνατο να γνωρίσω. Δηλαδή θυμάμαι άκουσα συμφωνίες Mahler, Brahms, Bruckner. Προσέξτε όμως: είναι άλλο πράγμα να βιώνεις αυτού του είδους τη μουσική, ιδιαίτερα τη ρομαντική, ως ένα κοινωνικό γεγονός το οποίο εν πάση περιπτώσει δημοσιοποιείται μέσω μιας συναυλίας της Κρατικής Ορχήστρας και άλλο να το ακούς υπό αυτές τις συνθήκες στο σπίτι σου προσπαθώντας κατά βάση να γεμίσεις τα κενά τα οποία δεν μπορούσες να αναπληρώσεις μέσω άλλων δυνατοτήτων. Γιατί απλούστατα αφενός το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης σου παρείχε τη γνώση που σου παρείχε αλλά δεν υπήρχαν άλλοι φορείς και θεσμοί στην πόλη οι οποίοι θα μπορούσαν να δώσουν ερεθίσματα. Το ίδιο γινόταν και με το Γραφείο Πληροφοριών της Αμερικανικής Πρεσβείας από το οποίο οφείλω να πω ότι γνώρισα πραγματικά πολλούς Αμερικανούς συνθέτες τους οποίους ούτε καν ονειρευόμουν. Γνώρισα δηλαδή Charles Ives, Morton Feldman και πολλούς άλλους όπως John Cage κ.ά. Εννοώ συνθέτες οι οποίοι την περίοδο του '60 ήταν θα έλεγα στην αφρόκρεμα της παγκόσμιας εξέλιξης λόγω της πρωτοπορίας. Ωστόσο όμως, αυτό που έχει σημασία νομίζω είναι ότι ενόσω υπήρχε αυτή η πολιτιστική δυσπραγία υπήρχαν αφενός οι δύο φορείς που σας ανέφερα, κάποιες σποραδικές καλλιτεχνικές δραστηριότητες που λάμβαναν χώρα στην πόλη αλλά και οι δυνατότητες που μας προσέφερε το Δεύτερο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας δίνοντας εβδομαδιαία σε αυτούς που ενδιαφέρονταν μία μουσική κουλτούρα. Οφείλω να σας πω ότι από το '69 ήδη έπαιρνα το ραδιόφωνο και εκείνη την εποχή ξέρετε τα ραδιόφωνα δεν ήταν όπως είναι τα τρανζίστορ, μικρά και τα πήγαινες όπου ήθελες στο σπίτι ή στο δωμάτιο και άκουγες μουσική, όχι. Ήταν θεόρατο. Θυμάμαι ένα ραδιόφωνο, το οποίο ήταν σε μία εταζέρα σε έναν κοινόχρηστο χώρο της κουζίνας, όπου όταν το ανοίγαμε ακούγαμε μουσική, ειδήσεις και εν πάση περιπτώσει ήταν προς ακρόαση όλων των ανθρώπων συνδαιτυμόνων του χώρου που υπήρχαν. Αυτό σημαίνει ότι δεν ήταν εύκολη αυτή η διαδικασία. Το λέω αυτό γιατί θυμάμαι πάντα τον πατέρα μου ο οποίος μου φώναζε μήπως μου φύγει από τα χέρια, μήπως σπάσει και δεν θα έχουμε πια ενημέρωση στο σπίτι. Και το δεύτερο πράγμα, όπως σας ανέφερα, ήταν ένας πολύ ωραίος φορέας, ο φορέας της ΕΡΤ και μπορούσαμε να ακούσουμε πολλά έργα. Έτσι, μέσω αυτών των συναυλιών γνώρισα επίσης Britten, Stravinsky, Honegger, Shostakovich, Prokofiev. Γνώρισα πραγματικά όλη την αφρόκρεμα της νεοκλασικής εποχής εκείνης από περίφημες και τρομακτικά πολύ καλές ορχήστρες όπως ήταν η ορχήστρα της Φιλαδέλφειας, η ορχήστρα της Μινεάπολης ακόμα και η Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης. Αυτό το λέω γιατί αυτοί ήταν οι πυλώνες ουσιαστικά να δεχτώ ερεθίσματα και γινόταν επισταμένα από το 1969. Όσον αναφορά την ακρόαση της μουσικής, ήταν δεδομένο ότι δις της εβδομάδος, Τρίτη και Πέμπτη 10:00-12:00, άκουγα μουσική.

Θα σας πω κάτι το οποίο πραγματικά ήταν εντυπωσιακό. Έμεινα εμβρόντητος από την ακρόαση της *Ιεροτελεστίας της Άνοιξης*, ιδιαίτερα από το πρώτο μέρος του μπαλέτου που είναι εκπληκτικό. Έχω την πεποίθηση ότι δεν κοιμήθηκα εκείνο το βράδυ και πήγα μετά κατευθείαν στο σχολείο άυπνος. Πραγματικά τέτοιες συγκινήσεις ήταν μοναδικές. Το ερέθισμα ήταν τρομακτικό για δύο λόγους. Ένας ήταν γιατί μου άρεσε, έβλεπα δηλαδή σε αυτό που άκουγα ότι υπήρχε κάτι από το δικό μου κόσμο. Το άλλο ήταν ότι μου άρεσε ο τρόπος, το αισθητικό περίβλημα αυτής της μουσικής, το οποίο παρόλο που ήταν αρκετά μοντέρνο ή μεταμοντέρνο εντούτοις ήταν σε ένα πλαίσιο το οποίο μπορούσε κανείς να ακούσει ευχάριστα και να γίνει κοινωνός αυτού του γεγονότος. Παράλληλα, μπορούσε να μείνει ευχαριστημένος, χαρούμενος δηλαδή, και το

συγκινησιακό μέρος να αποτελέσει έναν τρόπο και μία αφετηρία μέσα από την οποία ο καθένας μπορούσε να χαρεί και να απολαύσει αυτό που έφυγε. Όπως αντιλαμβάνεστε, λοιπόν, αυτά τα πράγματα ήταν μοναδικά για αυτήν την τρυφερή ηλικία. Άλλωστε από το '69 που ξεκίνησαν οι σπουδές προσπαθούσα πραγματικά να τρέξω τον χρόνο και φυσικά μέσα σε αυτό ήταν ότι δεν υπήρχαν ιδιαίτερα πολιτιστικές δραστηριότητες από φορείς. Θυμάμαι να πηγαίνω να ρωτήσω πόσο κοστίζει η αγορά της παρτιτούρας της *Τέταρτης Συμφωνίας* (σ.σ. Prokofiev) και μου είπαν ότι ήταν δύο ή τρία μεροκάματα εργάτη. Το ενοίκιο ενός σπιτιού! Φανταστείτε, απίστευτες τιμές. Οι μόνες παρτιτούρες που είχα αγοράσει εκείνα τα χρόνια ήταν δύο παρτιτούρες που ήθελε να αγοράσει ο συγχωρεμένος Τάσος Παππάς, ο Φλωρινιώτης συντοπίτης σας. Τις είχε παραγγείλει αλλά το '70 πέθανε με αποτέλεσμα να μείνουν στον Μαυρομουστάκη ο οποίος με φώναξε να τις πάρω. Έτσι πήρα τη *Συμφωνία των Ψαλμών* του Stravinsky και τη *Σουίτα Galant* του Kodály. Απίστευτο! Τη Συμφωνία βέβαια δεν μπόρεσα να την ακούσω ποτέ εκείνη την περίοδο, αλλά δείτε τώρα τι φοβερό συνέβη. Την πρώτη φορά που παίχτηκε ορχηστρικό μου έργο ήταν τον Μάιο του 1983, ένα έργο που λεγόταν *Μεταμόρφωση*. Στο δεύτερο μέρος λοιπόν της συναυλίας υπήρχε η *Συμφωνία των Ψαλμών* του Stravinsky! Εκπληκτικό; Πώς τα φέρνει η ζωή, ε; Ήταν κάτι το συναρπαστικό. .

Η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» έπαιξε και αυτή το ρόλο της αναφορικά με τη Sonatine. Θυμάμαι μία περίοδο νωρίτερα είχε γίνει μία συναυλία με έργα μουσικής δωματίου με έργα Θεσσαλονικιών συνθετών η οποία επισφράγισε το ενδιαφέρον μου να κάνω κάτι σαν και αυτό που άκουσα. Το λέω γιατί θυμάμαι πως είχα ακούσει τη σονατίνα του Νικήτα και ενώ είχα παίξει ήδη σονατίνες για πιάνο των Clementi, Kuhlau και ότι υπήρχε τότε στο πιανιστικό ρεπερτόριο των σπουδαστικών μου χρονών. Ωστόσο, το ενδιαφέρον ήταν πάρα πολύ μεγάλο γιατί προσέφερε μία μορφή ευχαρίστησης και χαράς. Αυτή η χαρά ήταν στα όρια του ευχάριστου και αποδεκτού αλλά δεν ήταν κάτι που γνώριζα. Ήθελα να το μάθω, να το δω πώς γίνεται και πώς λειτουργεί. Με αφορμή μάλιστα το γεγονός αυτό, θυμάμαι μετά από κάποιο διάστημα συνάντησα το δάσκαλο μου, τον Νικήτα, στο διάδρομο του Κρατικού Ωδείου και του λέω: «Κύριε Νικήτα συγχαρητήρια, μου άρεσε πάρα πολύ το έργο, πραγματικά εντυπωσιάστηκα από τον τρόπο με τον οποίο το φτιάξετε και θα ήθελα να μου πείτε δυο κουβέντες». Και έτσι με ένα πολύ ήρεμο τρόπο γυρνάει και μου λέει: «Χρηστάκη παιδί μου, όπως υπάρχει το διατονικό σύστημα με συγχορδίες με τρίτες υπάρχει και το διευρυμένο σύστημα με άλλα διαστήματα όπως είναι οι τέταρτες και λοιπά». Δεν μπορώ να σας περιγράψω πόσο άνοιξε το μυαλό μου τότε. Σας το λέω τώρα και πραγματικά έχω ταραχτεί. Πραγματικά θυμάμαι ήμουν στον τέταρτο όροφο του ωδείου που ήταν τότε στην οδό Πλουτάρχου. Άνοιξε όλο τον ορίζοντά μου. Και κατά βάση τι μου είπε; Όχι ότι δεν υπάρχουν κανόνες αλλά ότι το ηχητικό αποτέλεσμα δεν είναι αναμενόμενο βάσει της ήδη υπάρχουσας γνώσης που είχα όντας κάπου στο Γ' Ειδικό Αρμονίας. Σας τα λέω όλα αυτά γιατί εκείνα τα χρόνια αποκτούσες πολύ δύσκολα τη γνώση. Και όσοι γίναμε οτιδήποτε γίναμε το αποκτήσαμε με πάρα πολύ κόπο και πάρα πολύ μόχθο. Οι δυνατότητες ήταν ελάχιστες. Αυτό αποτέλεσε κυριολεκτικά την θρυαλίδα στον εγκέφαλό μου αφενός να ανασυστήσω ένα τέτοιο σύστημα, να το δω πώς λειτουργεί πρακτικά και παράλληλα να μάθω περισσότερα αναφορικά με το τι είναι όλη αυτή η αρμονική προέκταση των συγχορδιών με τέταρτες. Πραγματικά ήταν πάρα πολύ εντυπωσιακό. Και το λέω γιατί κοντά σε αυτό, στις αρχές του 1973, έρχεται και το επόμενο βήμα το οποίο ήταν προς την ίδια κατεύθυνση, εξίσου σημαντικό και ενδιαφέρον. Από τη μεριά του Goethe έγινε ένα Σεμινάριο Σύγχρονης Μουσικής όπου υπήρξαν καλεσμένοι ο Θόδωρος Αντωνίου, ο Σπύρος Σακκάς και η Νέλλη Σεμιτέκολο η πιανίστα. Θυμάμαι ότι για πρώτη φορά έμαθα από τα χείλη του Θόδωρου Αντωνίου τι

είναι δωδεκαφθογγισμός αλλά και τους βασικούς κανόνες που υπάρχουν, τους δύο-τρεις που υπάρχουν. Και οφείλω να πω ότι όλα αυτά ήταν τόσο νέα αλλά παράλληλα έδωσαν μία ώθηση στον εγκέφαλό μου που δεν μπορώ να σας περιγράψω. Θεωρώ ότι ήταν σα μία επανάσταση εντός μου, άλλαξε το είναι μου. Το παράδοξο σε αυτό ήταν ότι ενώ έβλεπα με πολλή ζέση όλα αυτά τα καινοτόμα πράγματα που συνέβαιναν στον πλανήτη μας, ωστόσο δε βρήκα πάρα πολλές πληροφορίες. Σε αυτό ίσως έφταιγε η όλη πολιτιστική κατάσταση που σας περιέγραψα παλαιότερα. Δε σας κρύβω ότι δεν είναι κακό να είναι κανένας συντηρητικός απλά στην Ελλάδα όλα αυτά εκφράστηκαν δυνητικά και με έναν απαρχαιωτισμό, με την έννοια ότι δεν ήθελαν να μάθουν καινούργια πράγματα. Θυμάμαι κάποτε άκουσα από μεγαλύτερους μου πιανίστες στο Κρατικό Ωδείο ότι σύγχρονο έργο είναι ένα έργο του Debussy. Και τώρα σας μιλάω για τη δεκαετία του '60 και του '70. Εάν ο Debussy θεωρούνταν μοντέρνος συνθέτης στην Ελλάδα τη δεκαετία του '60 και του '70, φανταστείτε τι θα θεωρούνταν συνθέτες που τότε δημιούργησαν την πρωτοπορία και άλλα μουσικά γεγονότα ως τεράστιες πολιτιστικές ροπές στον δυτικό κόσμο. Ο μοντερνισμός δεν ήταν αυτό που εννοούσαν οι άνθρωποι στο Κρατικό Ωδείο αλλά ήταν κάτι πολύ διαφορετικό το οποίο εγώ είχα ήδη αντιληφθεί σωστά από τις ακροάσεις μέσω του ραδιοφώνου.

Μοντέρνο ήταν π.χ. η *Ιεροτελεστία της Ανοιξης* του Stravinsky. Μοντέρνο, επίσης, ήταν η *Συμφωνία* του Honegger, η οποία είναι ένα νεοκλασικό έργο ενορχηστρωμένο με τέτοιο τρόπο και με τέτοια φινέτσα που πραγματικά κανένας ενσκήπτει πάνω του και βλέπει πως όλος αυτός ο δυναμισμός έχει αποτυπωθεί μέσα σε ένα έργο. Πάρα πολύ χρήσιμο και πάρα πολύ σημαντικό, και δε θέλω να σας πω και για άλλους συνθέτες που πραγματικά όρισαν και καθόρισαν την τύχη των πραγμάτων. Ωστόσο όμως, αυτός ο εξαναγκασμός ενός πλαισίου, το οποίο ουσιαστικά είχε ως αισθητική οροφή τον Debussy, τον οποίο βρίσκω προσωπικά πάρα πολύ φτωχό, ίσως αποτέλεσε και το κριτήριο που πάρα πολλοί συνθέτες εκείνης της εποχής γράφανε σε ένα πάρα πολύ παρωχημένο ύφος. Και γιατί; Γιατί απλούστατα θεωρούσαν ότι το ύφος συνάδει με την κοινή αντίληψη ενός παγκοίμως δεδομένου ωραίου, μεν αποδεκτό, και παράλληλα είχαν ως συνθετικό πρότυπο τον Debussy. Εκεί ακριβώς νομίζω ήταν και το πρόβλημα. Εάν ήταν ένας άλλος συνθέτης πέραν του Debussy, π.χ. ο επόμενος συνθέτης ο οποίος ήταν ο Messiaen, και ακούγανε έργα του ενδεχομένως να βλέπανε εκεί και τις τεράστιες διαφορές που έχουν αισθητικά οι δύο δημιουργοί. Φυσικά δεν είναι της ίδιας εποχής απλά το αναφέρω ότι όταν ουσιαστικά ο δικός μας ή της δικιάς μας αντίληψης ή των δικών μας πεποιθήσεων μοντερνισμός ισούται με τον Debussy και τον Ravel όπως αντιλαμβάνεστε και όπως πια τώρα είναι γνωστό σε εμάς, υπήρχαν και άλλες εκδοχές μοντερνισμού.

Όπως σας ανέφερα, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα υπήρξε ο Stravinsky ο οποίος πραγματικά έκανε τη μεγάλη διάδραση στην εξέλιξη. Και αναφέρω κυρίως τη διάδραση με γνώμονα το εξής βασικό χαρακτηριστικό: όλη η μουσική ιστορία κατά βάση χτίστηκε πάνω στο απλό φαινόμενο της μουσικής δράσης και αυτό λέγεται διαφωνία. Προσπάθησε να στήσει επί δέκα αιώνες τρόπους να λύσει τη διαφωνία, να δώσει απάντηση στο πώς κάτι το οποίο δεν ακούγεται καλά μπορεί να έχει μία λύση η οποία να είναι έλλογη, δηλαδή να έχει μία λογική πορεία εξέλιξης και να απαντά στο ερώτημα της λύσης, και να αποτιμάται με ένα διαφορετικό τρόπο ανάλογα με την κάθε ιστορική περίοδο. Αλλιώς λύνεται δηλαδή η διαφωνία στη φωνητική, πολυφωνική μουσική του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα, αλλιώς στο Μπαρόκ κ.λ.π και συνεχώς η διαφωνία προεκτείνεται γιατί μεγαλώνουν και οι αρμονικές δυνατότητες. Ωστόσο, το βασικό ζήτημα ήταν τι θα γίνει με τη λύση της διαφωνίας. Ενόσω η διαφωνία από τη φύση της ήταν ένα βασικό συστατικό της διαχείρισης της σκέψης, η μουσική θα μπορούσε να

δώσει απάντηση με έναν πιο ρεαλιστικό τρόπο. Ωστόσο, για πολλούς και διαφορετικούς λόγους, και ίσως σε αυτό συντέινε το γεγονός ότι η μουσική από μόνη της είναι πολύ αφηρημένη και δεν εξέφραζε νοήματα, ίσως αυτό αποτέλεσε και την αιτία να την περιορίσουν. Γιατί όταν ήξεραν ότι εκφράζει νοήματα θα ήξεραν και πού να αποταθούν η τί να περιορίσουν. Αυτό αποτέλεσε ένα βασικό κριτήριο ώστε τα πράγματα να γίνουν λίγο αποστεωμένα. Ωστόσο όμως, για να τρέξω λίγο και τη συζήτηση μας, έρχεται ο Stravinsky αλλά και πάρα πολλοί συνθέτες του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα όπου ο καθένας για τους δικούς του λόγους και με τελειώς διαφορετικές αφετηρίες κάνει τομές. Ως προς αυτό το θέμα απαντά σε δύο βασικά ζητήματα. Ένα είναι το ζήτημα της διαφωνίας, το λύνουμε ή δεν το λύνουμε; Κάποιοι το έλυσαν και δε χρειάστηκε πλέον από εκεί και πέρα να δώσουν απάντηση γιατί θα πρέπει να είναι λυμένο ή όχι. Ουσιαστικά πιστεύω πως δεν τέθηκε καν η δυνατότητα στους νεοκλασικούς συνθέτες να πουν ότι εμείς δίνουμε λύση στο θέμα της λύσης της διαφωνίας. Όχι, δε λύνουμε τη διαφωνία και τι θέλω να πω με αυτό; Απλά είδαν με έναν πιο δημοκρατικό τρόπο ότι όλες οι σχέσεις των διαστημάτων είναι ίσες. Αυτό ήταν μεγάλο αξιακό γεγονός και εξ'αυτού του γεγονότος αμέσως διαπήδησε το αποτέλεσμα. Και το αποτέλεσμα όταν ήταν πολύ εύγλωττα ενδιαφέρον, έμεινε. Αυτό το ίδιο φαινόμενο βέβαια υπήρχε διάχυτο σε όλα τα αστικά σαλόνια και γινόταν ίσως με ένα πιο, θα έλεγα, «απρεπή» τρόπο ή είτε ίσως με έναν πιο χιουμοριστικό τρόπο. Σε κάθε περίπτωση όμως υπήρχαν. Και κάποια στιγμή εγκαθιδρύθηκε, είτε με τον τρόπο που το εγκαθίδρυσε ο νεοκλασικισμός είτε με τον τρόπο που το εγκαθίδρυσε η θεωρία του δωδεκαφθογγισμού.

Η θεωρία του δωδεκαφθογγισμού είναι ένα πολύ συγκεκριμένο θεωρητικό κατασκεύασμα το οποίο απαντά στο τι είναι διάστημα και όχι τι είναι διαφωνία πλέον. Ο κάθε φθόγγος αποκτάει αυτό που ήταν πάντα ένα ζητούμενο. Ο κάθε φθόγγος είναι όμοιος και ίσος με τον κάθε έναν υπόλοιπο της δωδεκάφθογγης χρωματικής σκάλας. Αυτό το γεγονός έδωσε αμέσως απαντήσεις προς όλες τις κατευθύνσεις. Ο κάθε συνθέτης ανέλαβε το κόστος των πράξεών του έγινε και το επόμενο βήμα, όχι πια στο κενό, αλλά στην ιστορία. Αυτό καθόρισε βέβαια και την εξέλιξή μας. Άρα ο δωδεκαφθογγισμός ήταν ένα μεγάλο ρεύμα που ουσιαστικά δίνει απαντήσεις και σε άλλα θέματα. Την ίδια περίοδο για την οποία μιλάμε, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, προκύπτουν τεράστιες επιστημονικές θεωρίες. Εγώ θα βάλω δύο οι οποίες ουσιαστικά διαλύουν τον μεσαίωνα της σκέψης εκείνης της εποχής. Η μία ήταν η θεωρία του Max Planck όπου κάποια στιγμή, μέσα σε όλα αυτά που έχει γράψει ο ίδιος, είπε ότι το σύμπαν δεν είναι ένα συνεχές ολόκληρο αλλά ένα ασυνεχές ολόκληρο. Αυτό το ασυνεχές της ύλης αποτέλεσε κριτήριο ώστε να σκεφτεί κανένας την ύπαρξη της ασυνέχειας και σε άλλα φαινόμενα της ζωής, της ύλης αλλά και της σκέψης. Το δεύτερο σημαντικό φυσικά ήταν η θεωρία της σχετικότητας του Einstein η οποία και στο επιστημονικό αλλά και στο ευρύτερο θεωρητικό της σκέλος έδωσε ακριβώς το έναυσμα ότι όλα είναι ίδια αλλά όχι όμοια, υπάρχει δηλαδή η δυνατότητα πολλά πράγματα να γίνουν με τον ίδιο τρόπο αλλά να μην έχουν το ίδιο αποτέλεσμα. Βέβαια η θεωρία της σχετικότητας μιλάει για την έννοια του χωροχρόνου αλλά στη γενική του έκφραση ο καθένας το αντιλαμβάνονταν μ' ένα πολύ προσωπικό τρόπο. Αυτό σας το λέω γιατί αν κανένας διαβάσει μανιφέστα κυρίως ζωγράφων της εποχής, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, θα καταλάβει ότι πραγματικά κάποια πράγματα δεν είναι έτσι όπως εμείς νομίζουμε. Ο καθένας προσπαθούσε μέσα στο δικό του αξιακό πλαίσιο να κατανοήσει τον κόσμο προσθέτοντας όμως και κάτι καινούργιο μέσα σε όλο αυτό το γεγονός. Αυτά ήταν τα δυο επιστημονικά σκέλη τα οποία έπαιξαν τον πιο καθοριστικό ρόλο. Το τρίτο βέβαια που όρισε και καθόρισε σε ένα μεγάλο βαθμό την εξέλιξη της ιστορίας του 20^{ου} αιώνα ήταν σε πολιτικό επίπεδο η εμφάνιση των σοσιαλιστικών κινημάτων και όλων αυτών

των θεωριών περί ισότητας και δικαίου. Αυτά οδήγησαν σε δύο επαναστάσεις, μία ήταν του 1906 η οποία πέτυχε και η άλλη του 1917 στη Ρωσία η οποία έφερε το λεγόμενο «Σοσιαλισμό ΙΙ». Εγώ δεν θα κρίνω τα γεγονότα. Εγώ θα κρίνω το γεγονός ότι ο μέσος άνθρωπος και τα ευαίσθητα μυαλά της εποχής εκείνης απαιτούσαν να δουν τον κόσμο αλλιώς. Αυτό το αλλιώς δεν ερχόταν και ο καθένας προσπαθούσε μέσα από νεωτερικά πράγματα της εποχής του να δώσει ένα βήμα και μία ώθηση προς το τότε καινούργιο.

Και φυσικά αποτέλεσμα αυτού του ασυνεχούς υπήρξε, και στον κυβισμό αλλά και στον εξπρεσιονισμό ευρύτερα, ότι το χρώμα αποτελεί μορφή. Αυτό ήταν τεράστια καινοτομία. Και το δεύτερο βέβαια ήταν ότι μπαίναμε σε έναν καινούργιο τρόπο αντίληψης όπου η προσωπική ματιά του καλλιτέχνη ήταν πιο καθοριστική από τη ματιά που έβλεπε και ήθελε να κατανοεί ο μέσος άνθρωπος ως τέχνη. Έτσι, αυτός ο υποκειμενισμός απαίτησε μέσα στα χρόνια μία πάρα πολύ μεγάλη και δυναμική ένταξη στη ζωή. Αποτέλεσμα αυτού είναι το τεράστιο κίνημα του εξπρεσιονισμού το οποίο έχει φτάσει βέβαια και σε σοβαρές ακρότητες όπως είναι οι συνθέσεις του Clay και του Kandinsky όπου πια βλέπουμε πίνακες οι οποίοι δεν έχουν καμία σχέση με την μορφοπλαστική αντίληψη που είχε μέχρι τότε η ζωγραφική. Αυτό που έχει πολύ σημαντικό χαρακτήρα και έχει παίξει έναν κυριολεκτικά χρήσιμο ρόλο είναι ότι παρόλο που η μουσική από τη φύση της δεν είχε τη δυνατότητα να περιγράψει πράγματα, μιλάει πάντα στο θυμικό. Το θυμικό είναι ο εξαγνιστικός χώρος μέσα από τον οποίο γίνεται ο συγκινησιακός μεταβολισμός του ήχου σε μορφώματα σκέψεων, συναισθημάτων και εικόνων. Δεν υπάρχει άλλος τρόπος. Ο ήχος από μόνος του δεν λέει τίποτα. Το θυμικό μας είναι αυτό που μετουσιώνει, μεταβάλλει μέσα και ανάλογα με τις εμπειρίες του καθένα μεταφράζει το κάθε ηχητικό σύμπλεγμα σε κάποιο συναίσθημα ή κατάσταση. Αυτή η φυσική αδυναμία που έχει ο ήχος αποτέλεσε ακριβώς το βασικό της αξιακό σύστημα. Ο μουσικός λόγος μπορούσε δηλαδή να εμπεριέχει και να σηματοδοτεί πολλά περισσότερα πράγματα από αυτά που καταλάβαινε ο μέσος άνθρωπος. Παράλληλα δε, αυτή η σηματοδότηση των νοημάτων έχει έναν απόλυτα υποκειμενικό χαρακτήρα για τον κάθε ακροατή ο οποίος έχει τη δυνατότητα να «μεταφράζει» τον ήχο σε συναισθήματα και αντιλήψεις. Αυτή η προσωπική ομιλία, θα λέγαμε, που έχει η μουσική με τον κάθε ακροατή είναι και η δύναμή της. Γι' αυτό πολλές φορές η ίδια μουσική μπορεί να δηλώνει πολύ διαφορετικά πράγματα για τους ίδιους ανθρώπους που βρίσκονται σε ένα ακροατήριο και ακούνε ακριβώς το ίδιο έργο. Και αυτό γίνεται λόγω του τρόπου μεταβολισμού μέσα στο θυμικό μας, του τρόπου ακρόασης της μουσικής. Το θυμικό μας άλλωστε έχει άμεση σχέση με πάρα πολλά πράγματα. Καταρχάς, δεν είναι κάτι το οποίο μπορούμε να πιστώσουμε στον άνθρωπο με την έννοια ότι δεν έχει ένα μέρος μέσα στο οποίο κατοικεί ή υπάρχει, δεν είναι μέρος του σώματός μας αλλά έχει περισσότερο σχέση με αυτό που νιώθουμε και αισθανόμαστε και λιγότερο με τη σκέψη. Συνήθως, ο άνθρωπος το τοποθετεί κάπου στο χώρο του στήθους και όταν λέει π.χ. «Με άγγιξε», βάζει το χέρι του στο στήθος και στην καρδιά. Μέσα σε αυτό τον χώρο υπάρχει κάτι το οποίο δηλώνει και εκδηλώνει παράλληλα τη νοηματοδότηση όλων αυτών των φαινομένων που απαρτίζουν τον ήχο. Κλείνοντας αναφορικά με αυτό, έκανα πολύ μεγάλες παρενθέσεις, έχει νόημα να πούμε ότι εκείνη την περίοδο στο Κρατικό Ωδείο όντως υπήρχε ένα νέο πνεύμα, ιδιαίτερα στην αρχή της δεκαετίας του '70. Είχαν έρθει και ο κ. Θέμελης και ο κ. Νικήτας από το εξωτερικό οι οποίοι έφεραν ένα νέο αέρα. Ωστόσο, δύο άνθρωποι ή και τρεις δε φέρνουν το καινούργιο στον τόπο. Το ευρύτερο περιβάλλον και κυρίως η πολιτική κατάσταση που υπήρχε εκείνη την περίοδο ήταν τόσο απραγής και τραγική που νομίζω αποτέλεσε έναν παράλληλο λόγο ώστε όλα τα πράγματα να μένουν σε μία κατάσταση μη κίνησης και απραγίας.

Λ.Π.: Καταλαβαίνω δηλαδή από όλη την κουβέντα μας ότι όλο αυτό το κύμα μουσικής πρωτοπορίας που είχε ξεκινήσει, με όλα τα πειραματικά χαρακτηριστικά που εμπεριέχει αλλά και το στοιχείο της επανάστασης, συμπαρασύρει και εσάς.

Σ.Χ.: Φυσικά, φυσικά.

Λ.Π.: Με τον Γ. Α. Παπαϊωάννου είχατε γνωριστεί καθόλου;

Σ.Χ.: Αργότερα. Βέβαια οφείλω να πω ότι ένα εξάμηνο πριν φτιάξω αυτό το έργο είχα φτιάξει τη *Μικρή Σουίτα για blockflöte* για ένα μικρό ensemble. Θυμάμαι η Νέλλη Σεμιτέκολο μου είχε ζητήσει να της στείλω το έργο αυτό, να το πάει στον Παπαϊωάννου, να το δει και να μου πει αν αξίζει τον κόπο. Ωστόσο, ο Παπαϊωάννου έκανε μαθήματα αρμονίας και μαθήματα τα οποία είχαν άμεση σχέση με την παράδοση και με αφορμή την παράδοση σου επέτρεπε να ανοίξεις εσύ τα φτερά σου. Ήταν ένας τρόπος, αν θέλετε, συνθετικής εκπαίδευσης εκείνης της εποχής. Η Νέλλη πήγε τελικά το έργο, την επισκέφτηκα το καλοκαίρι του '73, ίσως και λίγο πιο νωρίς, με τους γονείς μου στους Αμπελόκηπους, Κολχίδος 16. Μου είπε ότι πρέπει να πας στον Ξανθουδάκη και λοιπά. Έψαξα τότε να τον βρω αλλά εκείνος ήθελε να κάνει μαθήματα αρμονίας κάτι το οποίο εγώ είχα στο ωδείο και πιστεύω πως η αρμονία που ήξερα όταν ήμουν παιδί ήταν πολύ καλύτερη από αυτές τις αρμονίες που μάθαιναν. Γιατί η Αθήνα είχε και έχει ακόμα ένα μεγάλο έλλειμμα γνώσεων κυρίως γιατί οι περισσότεροι οι οποίοι ασχολήθηκαν με την αρμονία προσπάθησαν να τη συνδυάσουν με τη σύνθεση με αποτέλεσμα να μην ξέρουν νομοτελειακά τι πρέπει να γνωρίζει κανένας ως θεωρία. Να σας το πω απλά για να το καταλάβετε. Αν δεν παίξεις Czerny, Moszkowsky, δεν πρόκειται ποτέ να σου βγει ούτε η σονατίνα του Clementi ούτε η σονάτα του Haydn και του Mozart.

Λ.Π.: Ακριβώς!

Σ.Χ.: Έτσι ακριβώς! Ακριβώς αυτό που αντιλαμβάνεστε εσείς τόσο απλά, στην Αθήνα οι περισσότεροι δεν το έκαναν. Εγώ σε κάθε περίπτωση επισκέφτηκα τον Ξανθουδάκη, κάναμε μία συζήτηση, ήθελε να μου κάνει αρμονία, κάτι το οποίο δεν είχα ανάγκη. Έπειτα δεν μπορούσα να κατέβω εκείνα τα χρόνια από τη Θεσσαλονίκη στην Αθήνα. Εβδομαδιαία για ένα παιδί ήταν αδιανόητο. Να μην τα πολυλογώ, έτσι έπεσε στο κενό όλη αυτή η προσπάθεια αλλά για να σας είμαι ειλικρινής δεν μετανιώνω. Προσωπικά πιστεύω ότι η δουλειά και το ταλέντο που είχα με την μίξη των ερεθισμάτων και τη διάθεση να καινοτομήσω βοήθησαν ώστε να πάω τα πράγματα ένα βήμα παραπέρα. Και ως καινοτομία μην το βλέπετε με την έννοια του σημερινού φαινομένου αλλά συσχετίστε το με την τότε περιρρέουσα κατάσταση. Ήταν πραγματικά επιθυμία μου να πάω τα πράγματα παραπέρα. Δεν ήξερα πού. Γι αυτό φρονώ ότι η Sonatine του 1973 είναι πάρα πολύ απλή όταν τη βλέπω σήμερα ή, όπως μου είπε ο Σακαλλιέρος, ότι έχει κοινά πράγματα με τη Σονατίνα του Γιάννη Κωνσταντινίδη (του 1927) την οποία τώρα έμαθα μέσω του ίδιου. Ουσιαστικά και ο Κωνσταντινίδης τι έκανε; Έχει παρμένα πράγματα πάλι από πιανιστικά μοντέλα τα οποία είναι παρμένα από Mendelssohn κλπ. Είναι δηλαδή δύο πράγματα τα οποία είναι πολύ χρήσιμο να τα ξέρει κανείς. Π.χ. το δεύτερο μέρος με τις κατιούσες οκτάβες. Ήταν πράγματα που ήταν ήδη γνωστά στο πιανιστικό ρεπερτόριο, απλά ο καθένας έψαχνε έναν τρόπο ο οποίος θα είναι προφανής και πάλι μέσω του ενστίκτου θα σου δημιουργεί μία αίσθηση πληρότητας για τα τότε χρόνια. Ακούγοντας αυτό, όπως το έπαιζα, με γέμιζε πληρότητα; Έλεγα ναι! Τώρα αν το παίξω δε θα με γεμίσει πληρότητα γιατί είμαι σίγουρος ότι έχει πάρα πολύ λίγα πράγματα. Είναι φτωχό αρμονικά γιατί τότε δεν ήξερα τι έπρεπε να επιλέξω.

Η αρμονική θεώρηση των πραγμάτων ότι κάνεις αυτό και απορρίπτεις τα άλλα εμένα μου επέτρεπε τι είναι ορθό ή τουλάχιστον πώς να κάνω το επόμενο μου βήμα το οποίο θα είναι σταθερό και χρήσιμο. Αυτό που έκανα ήταν μία κίνηση στο κενό. Και εξ' αυτού του γεγονότος, η θεώρηση του τι έπρεπε να μπει ήταν κυρίως θεώρηση του τι θα μπορούσε στο φαινόμενο αυτό αρμονικά να μπει, όπως προανέφερα (βλ. παράδειγμα με τις τρίφωνες). Η διαδικασία ήταν τόσο απλή. Αυτό είναι άλλωστε και η διεύρυνση της τονικότητας. Με αφορμή το γεγονός αυτό μετά προέκυψε και η πολυτροπικότητα δηλαδή η bitonalité, η tritonalité, κλπ. Όλα αυτά συμβαίνουν χρονικά περίπου την ίδια περίοδο. Έχουν απαρχή την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα και αρχίζουν να διαρρέουν μέσα στον 20^ο αιώνα ως ερωτηματικά. Η διευρυμένη τονικότητα ήταν κάτι το οποίο όλοι ήθελαν να φτάσουν σε ένα πλαίσιο ομορφιάς. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ομορφιάς όμως οι ίδιοι έκαναν στην πορεία και πολλές, πολλές πρωτοτυπίες. Να σας πω ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Έγινε η διεύρυνση της αποτζιατούρας όπου στα πλαίσια του όψιμου ρομαντισμού έφτασε στο απόγειο της. Η διαφωνία δηλαδή έφτασε να είναι πολύ μεγαλύτερη σε σχέση με τον πραγματικό χρόνο. Από εκεί και μετά όταν λυνόταν η αποτζιατούρα η επόμενη συγχορδία μπορεί να ήταν καινούργια και να μην ήταν καν η προηγούμενη. Η τριβή του διαστήματος όμως είχε παραμείνει. Θα σας πω ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Έχετε ένα ντο-φα-σολ και το φα καθυστερείται και πρέπει να λυθεί στο μι. Εάν στο μι που θα έπρεπε να έχετε μία ντο μείζονα έχετε μία μι ελάσσονα ή ενδεχομένως έχετε μία λα ματζόρε μεθ' εβδόμης, πώς σας φαίνεται; Δεν είναι πολύ εντυπωσιακό; Αυτό ακριβώς σας λέω. Αυτά όμως είναι γεγονότα τα οποία έρχονται στην πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα και τώρα τα συζητάμε ακαδημαϊκά, δύο μέτρα ο καθένας σε απόσταση από τον άλλον, αλλά τότε ο καθένας προχωρούσε στα τυφλά με γνώμονα το ένστικτό του. Βάλτε και μέσα σε αυτό το πλαίσιο την αναγκαιότητα του τι είναι ωραίο, πάντα υποκειμενικά για τον καθένα δημιουργό κ.ο.κ.

Αυτές όλες οι δυνατότητες μετά βέβαια καθιερώθηκαν. Μέχρι τότε όμως δεν ήταν καθιερωμένες και αυτό σας το λέω τώρα για να το καταλάβετε ότι έτσι έγινε και με το δωδεκάφθογγο. Ο δωδεκαφθογγισμός δεν ήταν ένα στερεότυπο, μία θεωρία η οποία είχε νόμους. Τους νόμους τους έφτιαξαν εκ των υστέρων. Δηλαδή δοκίμασαν πράγματα τα οποία στην πορεία έγιναν και προϋποθέσεις του νέου φαινομένου που λεγόταν η «θεωρία της δωδεκάφθογγης σύνθεσης». Είναι πάρα πολύ σημαντικό κάποιος να το καταλάβει αυτό. Γι' αυτό φυσικά ο Schoenberg δεν άφησε γραπτά κείμενα. Έχει μία θεώρηση αντίληψης των πραγμάτων. Ο Berg έχει μία τελείως διαφορετική θεώρηση των πραγμάτων όπου βέβαια, κατά την εκτίμηση του Schoenberg, πολλές από τις σειρές του είναι λάθος ως τρόπος διατύπωσης. Μία παρένθεση: ένα από τα βασικά αξιώματα του δωδεκαφθογγισμού είναι ότι ο τρόπος με τον οποίο έρχονται οι φθόγγοι στη δωδεκάφθογγη σειρά δεν πρέπει να δημιουργεί συνειρμικά σχέσεις συγχορδιών με τρίτες. Δεν υπάρχει σειρά του Alban Berg, είτε στη *Λυρική σουίτα*, είτε στο *Κονσέρτο για βιολί*, είτε στο *Wozzeck*, που να μην έχει αυτό το συνειρμικό πλαίσιο. Άρα ο ίδιος ήταν ο πρώτος ο οποίος κατέρριψε αυτό το οποίο ο δάσκαλος του θεωρούσε κάτι το ακριβοπλήρωτο. Ήταν ο ακρογωνιαίος λίθος της αλήθειας του. Κλείνω την παρένθεση. Όλα αυτά όμως τώρα τα βλέπουμε από μία απόσταση και είναι πολύ εύκολο να τα κατανοήσουμε, τότε δεν ήταν εύκολο να τα κατανοήσει κανένας και ο καθένας προχωρούσε με γνώμονα το προσωπικό του ένστικτο.

Η προσωπική μου πεποίθηση ήταν ότι αυτό που με βοήθησε για τη Sonatine, και γενικά για όλα τα έργα που έγραφα εκείνη την περίοδο, ήταν κυρίως δύο πράγματα. Ένα ήταν ότι έβλεπα στις παρτιτούρες που διάβαζα (συμφωνίες Brahms,

Beethoven, Mozart) το πώς έπαιρναν ένα μέρος του θεματικού υλικού και το διευθετούσαν π.χ. στον Mozart σε sequences (σ.σ. αλυσίδες), στον Beethoven με ανάπτυξη διαστημάτων και μετατροπικά. Έβλεπα δηλαδή έναν τρόπο διοχέτευσης μικρών, δομικών και μελωδικών στοιχείων τα οποία παίρνουν και μετατρέπουν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο. Εγώ δεν είχα όμως πια μετατροπία όπως την έχουμε στην τονική αρμονία. Αυτό που σκέφτηκα ήταν πολύ απλό. Από οπουδήποτε και αν είναι ο καθένας μπορεί να καθιερώνει στο επόμενο του βήμα μία καινούργια τονικότητα. Ποιος μου το απαγορεύει; Αντικειμενικά κανένας. Υπό αυτή την σκέψη γράφτηκε τότε αυτό το έργο. Αλλά δεν είναι μόνο αυτό. Και σε άλλα έργα εκείνη την περίοδο υπάρχει η διαδρομή προς τα κάπου και μετά αλλάζει τελειώς ακόμα και η υφή. Και αυτό το λέω γιατί πολύ αργότερα έμαθα για άλλους, για νομοτέλειες π.χ. αριθμοφιλοσοφικών πραγμάτων, αριθμών Fibonacci, πιθανοτήτων κλπ, πράγματα δηλαδή που από μόνα τους δημιουργούν συμμετρία. Σε κάθε περίπτωση, όμως, όλα αυτά τα πράγματα ήταν πολύ καθοριστικά και το λέω γιατί τότε ένιωθα ότι ήμουν μια γροθιά στο κατεστημένο του ωδείου. Θυμάμαι ότι μπορεί να έδειξα τη Sonatine στον Δαμιανό και να μου είπε: «Τι ανοησίες είναι αυτές και τι περίεργα πράγματα είναι αυτά;» Ο άνθρωπος δεν έπαιζε πιάνο και δυσκολευόταν να παίξει ακόμα και τα θέματά μου, σε βαθμό πια που συμφωνούσε ότι ήταν όλα σωστά. Δεν έκανα λάθη και επειδή ήξερε ότι δεν κάνω λάθη, και προκειμένου να μη σπάσει τα χέρια του, έλεγε ότι όλα είναι εντάξει. Βεβαίως, δεν είναι και τυχαίο ότι στο τέλος μου έδωσαν «10 Άριστα» στο πτυχίο μου, μετά το προηγούμενο που ήταν του Άλκη Μπαλτά. Τότε ήταν ο πιο σημαντικός βαθμός που έδινε το Κρατικό Ωδείο.

Όπως σας είπα όμως οι καταστάσεις ήταν πολύ δύσκολες και κυρίως δεν είχαμε αυτή την πολύ απλή μεγάλη και σημαντικότερη ευκολία που έχουν σήμερα οι άνθρωποι τα τελευταία 30 χρόνια. Την εύκολη επαφή με την πληροφορία. Αυτή η σχέση με την πληροφορία δεν υπήρχε εκείνο τον καιρό, ούτε όταν πήγα και σπούδασα. Εάν δε διάβαζες μόνος σου, οι δάσκαλοί σου δε σου έλεγαν τίποτα. Και στο εξωτερικό είναι μια μεγάλη αμαρτία, καθώς χρησιμοποιώντας το ακαδημαϊκό status και το λεγόμενο καθηγητικό prestige οι καθηγητές δε σου έλεγαν «κάνε αυτό» ή «δεν είσαι στη σωστή κατεύθυνση» και «δες το λίγο αλλιώς». Ήταν στη λογική του μπράβο. Όμως, στη λογική του μπράβο ένας άνθρωπος δεν έρχεται σε επαφή με αυτό που λένε πίσω όψη της σύνθεσης. Η σύνθεση στην πίσω όψη της έχει μία τεχνική. Αντιλαμβάνεστε; Είναι όπως και το πιάνο, δεν μπορείς να πεις σε έναν άνθρωπο, που παίρνεις από το δρόμο, έλα παίξε ένα έργο Rachmaninoff. Θέλει πολλά χρόνια σπουδών για να φτάσεις να παίζεις ένα έργο σαν και αυτό. Μέσω αυτής της διαδικασίας καθένας πρέπει και οφείλει να έρθει αντιμέτωπος ακόμα και με τον ίδιο του τον εαυτό. Θα σας πω το εξής. Τι είναι η τεχνική, κατά βάση; Είναι ο τρόπος μέσα από τον οποίο ορίζει ο καθένας συνθέτης το δικό του αρμονικό, μελωδικό και ρυθμικό κόσμο. Και όλα αυτά είναι συντεταγμένα στο ευρύτερο αισθητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ζει ο καθένας μας. Θέλεις να πρωτοτυπήσεις; Μπορείς να το κάνεις. Θέλεις να είσαι πιο ενδεδεχής; Μπορείς να το κάνεις. Θέλεις να είσαι πιο εσωστρεφής; Μπορείς να το κάνεις. Πάνω από όλα όμως πρέπει να γνωρίζεις ότι το φθογγικό σου υλικό είναι ο εαυτός σου.

Λ.Π.: *Αυτό έχω κρατήσει και από προηγούμενη σας συνέντευξη είναι ότι όλη η σύνθεση αποτελεί μία προσπάθεια γνωριμίας με τον προσωπικό εαυτό του καθενός.*

Σ.Χ.: Έτσι είναι ακριβώς.

Λ.Π.: *Συνδεδεμένα πάντα, η όλη διαδικασία, με το συναίσθημα.*

Σ.Χ.: Βεβαίως. Θα σας πω και κάτι ακόμα. Μία από τις επιτυχίες της τάξης είναι ακριβώς αυτό. Πιέζω, αλλά προσέξτε τι λέω. Πιέζω αφάνταστα τα παιδιά να είναι ο

εαυτός τους. Κλαίω δηλαδή όταν το παιδί θέλει να είναι σαν τον άλλον, να μοιάσει σε κάτι άλλο και να φύγει από τον ίδιο του τον εαυτό. Να αγνοήσει το είναι του. Ο Θεός τον έφερε σε αυτόν τον κόσμο για να χαίρεται, να είναι ένας ωραίος άνθρωπος, γεμάτος με χαρίσματα, με χάρες, με ευφυΐα, με νοημοσύνη, με συναισθήματα, με πλούτο σκέψης, εκπαίδευσης, καλλιέργειας. Και όταν θέλει να αγνοήσει όλα αυτά οφείλω να σας πω ότι φτάνω πραγματικά στα άκρα. Το να μετέλθω του σώματος ενός άλλου και να μπω στα παπούτσια ενός άλλου είναι το πιο εύκολο. Το να μιμηθώ κάτι είναι πολύ εύκολο.

Μία άλλη παρένθεση που θα ήθελα να κάνω είναι ότι ανταμώσαμε με τον Γ. Κωνσταντινίδη ακριβώς λίγες μέρες πριν φύγω για το Βερολίνο, το 1982, και εξ αυτού του γεγονότος καθίσαμε αρκετή ώρα στο ταβερνάκι «Ανθέων», την ψαροταβέρνα εδώ στο Βαφοπούλειο, και μιλήσαμε για πάρα πολλά πράγματα. Θυμάμαι μίλησε για τη ζωή του στο Βερολίνο. Δεν ήξερα ότι ο ίδιος είχε σπουδάσει στο Βερολίνο για περίπου έξι χρόνια και μάλιστα έζησε θα έλεγα τις κορυφαίες εκφάνσεις του γερμανικού νεοκλασικισμού με συνθέτες της εποχής εκείνης. Γιατί η ατονικότητα μεν μπορεί να ήταν προϊούσα του λόγου των μαθημάτων που έκανε και ο Schoenberg, ιδιαίτερα στο Βερολίνο, αλλά ο γερμανικός νεοκλασικισμός κρατούσε πάρα πολύ καλά. Κοντά σε όλα αυτά μου είπε τις δυσκολίες που είχε όταν επέστρεψε στην Ελλάδα και κυρίως στο τότε κατεστημένο που δεν ήθελε να ακούσει μία μουσική που ήταν λίαν πρωτότυπη. Και εννοώ πρωτότυπη κυρίως τη μουσική που χειριζόταν την έννοια της διαφωνίας με μία ελευθερία ή με μία αυτονομία. Όλα ήταν στο πλαίσιο της και στη λογική της διευρυμένης αρμονικής γλώσσας αυτής προπάντων που έχει αφετηρία το μείζον και έλασσον σύστημα. Δε νοείτο κάπως αλλιώς. Γενικώς μπορώ να πω πως την ίδια άποψη είχε και ο Αργύρης ο Κουνάδης τον οποίο είχα επισκεφτεί 2 χρόνια πριν, το 1980, στο Freiburg και συνετέλεσε στο να αλλάξει πορεία η ζωή μου. Ο Κουνάδης μου έλεγε ότι στην Ελλάδα υπήρχε ένας συντηρητισμός αλλά με την έννοια του «ταξικού καθωσπρεπισμού». Όλα έπρεπε δηλαδή να είναι εύηχα και «δήθεν» ωραία. Εφόσον ήταν εύηχα, ήταν και ωραία.

Έτσι όμως η μουσική έχανε την πνευματικότητα και τις προεκτάσεις της που όφειλε να έχει ως μία θεσπισμένη γλώσσα. Μέσα στη συζήτηση αυτή άκουσα ακριβώς γι' αυτό το θέμα το οποίο συζήτησα μετά με τον Λεωτσάκο. Ο Λεωτσάκος το ήξερε πολλά χρόνια πριν και το είχε κάπου καταγεγραμμένο. Συγκεκριμένα, ανέφερε ότι η λαϊκή μουσική προβλήθηκε σχεδόν δια ροπάλου στα μεταπολεμικά μέσα ενημέρωσης κυρίως μετά την απελευθέρωση. Μάλιστα ανέφερε πως υπήρξε διαταγή του στρατηγού Scobie να γίνεται ακρόαση της λαϊκής ελληνικής μουσικής σχεδόν δύο ώρες την ημέρα και αυτό αποσκοπούσε κυρίως στη χαλιναγώγηση των αισθητικών προδιαγραφών του Έλληνα. Σε αυτό δε μάλιστα το κακό τι είναι; Η λαϊκή μουσική δεν είναι κατά βάση κακή, ούτε το δημοτικό τραγούδι. Ίσα-ίσα είναι η ψυχή του λαού μας. Ωστόσο, εάν προσφέρει κανένας μονοδιάστατα μόνο αυτό είναι δημαγωγική επιβολή του λαϊκού τραγουδιού. Είναι αυτό που ζήσαμε κατά βάση τις επόμενες δεκαετίες, εννοώ δεκαετίες του '50 και '60 και μετατράπηκε σε τρόπο έκφρασης. Είμαστε από τους λιγοστούς λαούς που τα ραδιόφωνα μας, από το πρωί μέχρι το βράδυ, έπαιζαν μόνο λαϊκά τραγούδια κάθε υφής και κάθε αντίληψης και έκφρασης της ζωής. Δεν είναι όλα τα τραγούδια μόνο τραγούδια αγάπης. Υπήρχαν πολιτικά τραγούδια, υπήρχαν τραγούδια που εξέφραζαν πολιτικές πεποιθήσεις κ.ο.κ. Το παράδοξο ξέρετε ποιο είναι; Το παράδοξο είναι το εξής: Καλό το λαϊκό τραγούδι αλλά ήρθε το ΚΚΕ το οποίο ως κόμμα του λαού πήρε το λαϊκό τραγούδι και το έκανε παντιέρα, το έκανε δηλαδή πολιτιστική μετώπη του λαού μας. Εξ αυτού βέβαια δεν είναι τυχαίο ότι ο Θεοδωράκης και μία σειρά συνθετών της εποχής εκείνης φόρεσαν όλο το λαϊκό τραγούδι με αριστερή ιδεολογία και ουσιαστικά γαλούχησαν ολόκληρες γενιές. Η θεώρηση όμως της επιβολής του

λαϊκού τραγουδιού ήταν εκ του πονηρού κυρίως καθώς ο στρατηγός Scobie επιθυμούσε να χαλιναγωγήσει τη νοητική ποιότητα του λαού και την εξέλιξή του. Οι κατασταλτικοί μηχανισμοί του κράτους της εποχής του '40 και του '50 όσο και αν περιόριζε την αριστερά, με τον τρόπο που την περιόρισε π.χ. στέλνοντάς τους ιδεολογικά προσκείμενους στην αριστερά σε νησιά εξορίας κλπ, τόσο μεγάλωνε το τραγούδι. Το τραγουδούσαν δηλαδή ακόμα και αστείοι άνθρωποι. Φτάσαμε πια σχεδόν στη Χούντα, την άκρα δεξιά, η οποία υιοθέτησε το λεγόμενο «αρχοντορεμπέτικο», μία έκφραση της εποχής από το 1967 μέχρι το 1974. Αρχίζει δηλαδή να βάζει από το παράθυρο πάλι το λαϊκό τραγούδι αλλά με τη δήθεν έννοια του «αρχοντικού», δηλαδή ότι εν πάση περιπτώσει ήταν και τραγούδι των αστών. Δείτε δηλαδή σε τι κατάσταση αυταπάτης πέρασαν το λαό μας και οι ιδεολόγοι της αριστεράς αλλά και αυτοί που ήταν ηγέτες της εποχής εκείνης, είτε ήταν το κέντρο του Γεωργίου Παπανδρέου ή η δικτατορία ή ο Καραμανλής κλπ. Όλα αυτά όμως κάπου δεν ευσταθούν. Τι δεν ευσταθεί; Ωραιο το λαϊκό τραγούδι, υπάρχει και σε άλλους λαούς. Όλοι οι λαοί έχουν το δικό τους τραγούδι. Έχουν τα παραδοσιακά τους και τους τραγουδιστές οι οποίοι διαμορφώνουν κάτι το οποίο είναι πιο κοντά στη λαϊκή κανονικότητα, στην καθημερινότητα πολλών ανθρώπων. Αυτό δεν είναι μεμπτό κατ' ανάγκη. Ωστόσο, όταν αυτό το πράγμα ιδεολογικοποιηθεί μετά αποκτά μία τελείως άλλη διάσταση. Για εμένα αυτοί που δεν το έχουν προσπαθούν να το αποκτήσουν και αυτοί που τους αρέσει αλλά δεν ανήκουν στην τάξη του λαού ως μικροαστοί ή μεγαλοαστοί είναι οι αρχοντο-ρεμπέτες. Ερμηνεύοντας έτσι την τότε πολιτιστική κατάσταση, φανταστείτε ότι όλα αυτά τα πράγματα είναι αντιφατικά.

Ωστόσο, οφείλω να πω ότι μεταπολεμικά γαλούχησαν την ελληνική κοινωνία και βεβαίως φτάσαμε στη σημερινή κατάσταση όπου τα πράγματα έχουν ξεφύγει για πολλούς λόγους. Έπρεπε ήδη να είχαν γίνει βήματα από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η τότε κυβέρνηση του Βενιζέλου έφτιαξε στη Θεσσαλονίκη το Κρατικό Ωδείο. Ο Βενιζέλος ήταν ένας άνθρωπος ανοιχτός, με ένα οπτικό πεδίο πολύ μακρινό και έβλεπε ότι κάποιοι θεσμοί όφειλαν να ανήκουν στον ιστό της κοινωνίας ώστε η κοινωνία να εξελίσσεται συντεταγμένα. Όταν περιορίζεις κάτι σε ένα χώρο δεν είναι συντεταγμένα, είναι ασύντακτα. Το καθημερινό αλαλούμ που ζούμε σήμερα ενδεχομένως οφείλεται σε προσωπικούς λόγους κάποιων όπως π.χ. ο Καλομοίρης, ο οποίος έφτιαξε στη δεκαετία του '20 πρώτα στο Ελληνικό Ωδείο και μετά το Εθνικό Ωδείο, μπορεί να θεωρούσε ότι είναι πιο σημαντικό να υπερασπιστεί τα προσωπικά, οικονομικά συμφέροντά του. Βέβαια οφείλω να πω ότι αυτό είναι πάρα πολύ κριτικό γιατί δεν μπορείς να βάζεις το προσωπικό συμφέρον υπεράνω του εθνικού ιδιαίτερα σε τέτοιου είδους ζητήματα για τα οποία σήμερα ζούμε αυτή την παράκρουση της ασυνταξίας. Μία οργανωμένη κοινωνία βαδίζει συντεταγμένα σε όλους τους τομείς, έχει δηλαδή τα πανεπιστήμια της, τα σχολεία της, την εκπαίδευσή της, τον πολιτισμό της ο οποίος και αυτός έχει συντεταγμένους φορείς οι οποίοι εξυπηρετούν τις ανάγκες της. Πιστεύω δηλαδή πως με την ίδια ευκολία που έφτιαξε το Εθνικό Ωδείο είναι σίγουρο ότι θα ήθελε να φτιάξει και μία Μουσική Ακαδημία στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους. Το γιατί δεν την έφτιαξε μένει να το ερευνήσετε οι μουσικολόγοι. Κάποιοι άνθρωποι ενδεχομένως έβαλαν το προσωπικό τους συμφέρον πάνω από το κοινωνικό με αποτέλεσμα οι ελλείψεις μιας συντεταγμένης πολιτιστικής εξέλιξης να είναι πολύ προφανείς αυτή τη στιγμή. Και βεβαίως είναι λογικό ότι όταν η εκπαίδευση αφήνεται σε ιδιωτικά χέρια, ο κάθε ιδιώτης φέρνει το αντικείμενο που πουλάει, π.χ. τη μουσική γνώση ή οτιδήποτε άλλο, στα δικά του πλαίσια και στα δικά του σταθμά. Το ζείτε άλλωστε και από τα ωδεία. Βλέπεις π.χ. ότι η αρμονία που διδάσκεται στη νότια Ελλάδα είναι σχεδόν διαφορετική από αυτή που διδασκόμαστε εμείς εδώ πέρα. Αυτό ακριβώς είναι το

«αντιφάσκω» μιας τέτοιας ασύμμετρης εξέλιξης η οποία προέκυψε λόγω της έλλειψης ανώτατης παιδείας τα χρόνια που το ελληνικό κράτος έφτιαχνε τις δομές της. Νομίζω ότι αυτές οι σκέψεις είναι πάρα πολύ σημαντικές και δεν σας κρύβω ότι εμένα προσωπικά με απασχολούν γιατί απλούστατα και εγώ κάποτε έφυγα ως νέος στο εξωτερικό με όλες τις ελλείψεις. Μπήκα στο Κρατικό Ωδείο το 1969 και οι τότε κλασικοί συνθέτες γράφανε ακόμα σε ματζόρε και μινόρε. Προσέξτε με, δεν είναι κακό αυτό. Το κακό είναι ότι έλειπαν τα ερεθίσματα και το άνοιγμα μιας γκάμας ενδιαφερόντων που θα πρόσφεραν στους ανθρώπους, ως κοινωνία και όχι ως άτομο, μία διαφορετική άποψη και γνώση.

Πάντως από εκείνη την επικοινωνία που είχαμε, μεταξύ λίγο κρασιού και συζητήσης, ο Κωνσταντινίδης ήταν ήδη αποστασιοποιημένος από τα γεγονότα εδώ. Πρέπει να δέχτηκε απίστευτο bullying τα χρόνια που επέστρεψε. Ίσως και αυτός να ήταν ένας λόγος που έκαψε ή πέταξε πολλά του έργα. Πάντως μου είπε χαρακτηριστικά: «Τι νόημα είχε και να τα έπαιζαν;» Εδώ στην Ελλάδα υπήρχε τότε μόνο ο Καλομοίρης. Ήταν ένας άνθρωπος που είχε πιάσει όλα τα πόστα και κατηύθυνε πρόσωπα, πράγματα, μαθητές. Είχε δημιουργήσει τον κόσμο του με τη μόνη διαφορά ότι ήταν ο κόσμος των προσωπικών του συμφερόντων. Η προσφορά είναι ελάχιστη, τουλάχιστον όχι τόσο καθοριστική όσο θα έπρεπε. Έπρεπε πραγματικά να συμβούλευε τον Βενιζέλο να κάνει ένα πανεπιστήμιο μουσικής, μία Μουσική Ακαδημία κάτι το οποίο εκείνη την περίοδο ήταν σχεδόν γεγονός αφού όλα τα κράτη δημιουργούσαν τότε τους θεσμούς τους. Και στο ανατολικό μπλοκ αλλά και στο δυτικό μπλοκ. Υπήρχε το Ωδείο Αθηνών άλλα επειδή τα κριτήρια ήταν ιδιωτικά παρέμεινε ως έχει. Από εκεί και πέρα βέβαια ο τόπος όφειλε να αποκτήσει ένα θεσμό ο οποίος να έχει ως βασικό γνώμονα και εκπαιδευτικό στόχο τη δημιουργία επαγγελματιών μουσικών με πολύ υψηλό επίπεδο εφάμιλλο των ανθρώπων οι οποίοι ζούσαν στο εξωτερικό. Θυμάμαι όταν σπούδαζα το '76 να μου λέει το ίδιο ο συγχωρεμένος Ulm, ένας συντηρητικός συνθέτης και ταυτόχρονα θεωρητικός, μαθητής του Reger που ζούσε στην ακαδημία όπου σπούδαζα. Βέβαια όλοι αυτοί τότε δούλευαν στο Ωδείο της Βιέννης το οποίο κάποια στιγμή ονομάστηκε Ακαδημία και έγινε «Ανώτατη Σχολή Μουσικών Σπουδών και Παραστατικών Τεχνών» κάπου στο τέλος της δεκαετίας του '60 ή αρχές δεκαετίας του '70. Στο δικό μου βιβλιάριο γράφει «Hochschule für Musik», δηλαδή Ανώτατη Σχολή Μουσικής. Σας τα λέω αυτά ως εξέλιξη των πραγμάτων.

Ωστόσο το σημαντικότερο είναι ότι θα είχατε ένα πανεπιστήμιο στο οποίο θα ήταν οι καλύτεροι του τόπου ή θα φώναζες εξαιρετικούς ανθρώπους δημιουργώντας πραγματικά επαγγελματίες υψηλού επιπέδου, κάτι που όσο και αν προσπάθησαν τα ωδεία δεν το έκαναν. Και το ωδείο θα ήταν το εφελτήριο ώστε οι καλύτεροι εξ' αυτών να πάνε στη Μουσική Ακαδημία. Αυτή τη στιγμή μέχρι και σήμερα τα ωδεία αποτελούν το ανώτατο πλαίσιο εκπαίδευσης και όχι μόνο αυτό. Ως επαγγελματικό δικαίωμα και τυπικό προσόν ζητείται το δίπλωμα του ωδείου και όχι το δίπλωμα το οποίο θα πάρετε εσείς σύντομα. Όλα αυτά συνάδουν στο ότι τότε που έπρεπε να γίνει ένα συντεταγμένο βήμα προς τη σωστή κατεύθυνση, δυστυχώς κάποιοι έσκυψαν και πυροβόλησαν τα πόδια τους. Και αυτοί που εν πάση περιπτώσει συνέπραξαν θεωρώ ότι φέρουν μεγάλη ευθύνη. Νομίζω ότι οι σκέψεις μου εξηγούν και πολλά άλλα πράγματα σε ένα νέο άνθρωπο όπως είστε εσείς και διερωτάστε «Γιατί σε μας;» Δεν κάνατε ποτέ μία τέτοια ερώτηση στον εαυτό σας; Προσέξτε όμως! Κάποια πανεπιστήμια που έγιναν μετά δεν έχουν ακριβώς τη λειτουργία μιας Μουσικής Ακαδημίας. Η Μουσική Ακαδημία είναι ένα πανεπιστήμιο που πραγματικά λειτουργεί με γνώμονα το να δημιουργήσει υψηλού επιπέδου επαγγελματίες. Εγώ δεν είμαι απόλυτα σίγουρος ότι τα ελληνικά πανεπιστήμια, όχι το δικό μας, αλλά τα τμήματα αυτά που έχουν και όργανα και έχουν

το πλήρες πακέτο του μουσικού φάσματος εκπληρώνουν τον στόχο τους. Θα πω κάτι πολύ απλό. Οι εξετάσεις στα πανεπιστήμια αυτά γίνονται μεμονωμένα, πάει ο καθένας, δηλώνει και περνάει εξετάσεις θεωρητικών, ακοής, αντίληψης κλπ και περνάει μετά το όργανο του. Φανταστείτε όταν έδινα σύνθεση το 1976 έδιναν 300 άτομα και πήραν 28, μεταξύ αυτών και εμένα. Πήγα με σονάτα Beethoven, prima vista στο πιάνο εκείνη την ώρα, ακουστικές ασκήσεις και μου ζητήθηκε να τραγουδήσω εκείνη τη στιγμή. Όσοι ήταν σωστοί, περνούσαν. Με ρώτησαν τι ήθελα; Και τους είπα ήθελα να γίνω συνθέτης. Και έτσι έκανα. Αλλά αυτός είναι ένας ουσιαστικός τρόπος κρίσης. Εξετάζεις το θεωρητικό σκέλος, εάν κάποιος δηλαδή έχει γνώση και ξέρει σε ένα βαθμό τη γραμματική και το συντακτικό της μουσικής ή παίζει πάρα πολύ καλά ένα όργανο. Τότε ναι, θα τον πάρω. Έτσι μπορεί κανένας να κρίνει. Έτσι δημιουργείς όμως πράγματι συνθήκες να μπουνε αφενός οι καλύτεροι και αφετέρου οι ίδιοι να εξελιχθούν.

Αυτή τη στιγμή, με το τωρινό σύστημα μπαίνει ο καθένας. Είναι το άκρον άωτον του λαϊκισμού. Δεν μπορεί να έχουμε όλοι τις ίδιες απαιτήσεις ούτε τα ίδια όνειρα στις τέχνες. Όλα τα δάχτυλα δεν είναι ίδια. Βεβαίως, ο καθένας μπορεί να ονειρεύεται οτιδήποτε αλλά το θέμα είναι ότι αυτό θα πρέπει να είναι προϊόν όντως της ικανότητας και του χαρίσματος που ο ίδιος φέρει και όχι απλά γενικά και αφηρημένα. Και αυτό που θα έπρεπε να είναι βασικό προαπαιτούμενο αυτή τη στιγμή γίνεται ζητούμενο στα ελληνικά πανεπιστήμια. Και ο καλός πάλι αναγκάζεται να πάει σε ένα ωδείο ώστε να πάρει το πτυχίο το οποίο του δίνει την επαγγελματική κατοχύρωση. Όπως αντιλαμβάνεστε όλα αυτά συντείνουν σε αυτό που σας είπα στην αρχή. Αυτά τα βήματα έπρεπε να γίνουν συντεταγμένα από την αρχή. Ακόμα και αυτό που συζητούσαμε το 2007, να δημιουργηθεί μία Μουσική Ακαδημία, και πάλι μπήκαν άνθρωποι άσχετοι. Τι σχέση έχει ο Σαββόπουλος με τη Μουσική Ακαδημία; Αλλά καταλαβαίνετε όταν βαφτίζεις το μοσχάρι ψάρι και κάνεις τον τραγουδοποιό εφάμιλλο με έναν άνθρωπο που έχει ένα άλλο background είναι σαν να κάνεις ισάξιο έναν γιατρό με έναν κομπογιαννίτη. Δε γίνεται αυτό το πράγμα, δεν υποτιμώ τον Σαββόπουλο. Ο Σαββόπουλος έχει το ακροατήριό του αλλά άλλο πράγμα είναι ο ένας και άλλο είναι ο άλλος. Αντιλαμβάνεστε; Αυτά τα πράγματα δεν ορίστηκαν στην Ελλάδα. Γι' αυτό βέβαια η τωρινή κρίση έφερε και τεράστια κρίση σε όλους τους λιμνάζοντες και απύθμενους ανθρώπους οι οποίοι δεν ξέρουν μουσική. Θυμάμαι έναν τραγουδοποιό, τώρα πάω αλλού και ανοίγω άλλη παρένθεση, κάποιον Παντελή Θαλασσινό; Έτυχε να βρεθούμε σε μία παρέα εδώ στη Θεσσαλονίκη και με σύστησαν. Μου λέει «Τι όργανο παίζετε και πού τραγουδάτε σε ποιο group;» Του λέω δεν έχω σχέση κύριε με αυτό το πράγμα. Αμέσως μαζεύτηκε. Έπειτα είπαμε δυο-τρία πράγματα και ο ίδιος θέλοντας να μου δείξει ένα είδος σεβασμού, μου είπε «Ξέρετε και εμένα μου άρεζε πάντα από παιδί αλλά έμπλεξα με τα μπουλούκια, μη νομίζετε καμιά 7-10 συγχορδίες παίζω, άντε 15». Δηλαδή με 15 συγχορδίες στην κιθάρα και επειδή τραγουδάει δέκα πράγματα αυτός είναι εφάμιλλος με εμένα. Σας το αναφέρω για να καταλάβετε τα μεγέθη. Μόνο έτσι μπορούμε να κρίνουμε τα πράγματα. Και φυσικά όλο αυτό ενισχύεται από κάποιους και μεγεθύνεται το τίποτα, αυτή η φούσκα γιατί περί φούσκας πρόκειται όλο αυτό το ιδεολόγημα του λαϊκού τραγουδιού. Η μόνη διαφορά είναι ότι αντί να πλουτίσει ο λαός απλά πλούτισαν κάποιοι άνθρωποι. Σκεφτείτε το αυτό.

Λ.Π.: *Πάντως και εγώ όλο αυτό που αναφέρατε το βλέπω σε μικρογραφία ακόμα και μέσα στη σχολή μας. Μεταξύ μας υπάρχουν μεγάλες διαφορές παρόλα αυτά πολλοί κατορθώνουν αφενός να μπουν στη σχολή και έπειτα να την τελειώσουν. Ή ακόμα και στις τεράστιες αποκλίσεις από ωδείο σε ωδείο.*

Σ.Χ.: Ναι, ναι είναι λογικό! Και εγώ το ζω, έρχονται κάποιιοι και όταν τους πιέσεις για τη σύνθεση φεύγουν. Πάντως αντιλαμβάνεστε ότι και το λαϊκό τραγούδι που θίξαμε προηγουμένως είχε τη δική του πορεία, έκανε πολλά άλματα, μιλούσε για τους πόνους και τους καημούς του ανθρώπου. Σκεφτείτε ότι είναι μία περίοδος πού βγαίνει μέσα από έναν Εμφύλιο ο οποίος κόστισε νομίζω τριπλάσιο ή τετραπλάσιο αριθμό θυμάτων από ότι ο ίδιος ο πόλεμος. Τραγικό! Και μετά βάζουν και ωραιοποιούν αυτό που ο ίδιος είναι. Τι είναι; Λαός. Άρα το λαϊκό θα του αρέσει. Π.χ. δεν έχω χρήματα και θα φύγω στη Γερμανία; Του βάζω το τραγούδι *Φεύγει το τρένο στη Γερμανία, Τα μουτζουρωμένα χέρια του εργάτη, Μανούλα* κλπ. Έχω προσωπικές εμπειρίες όπου άντρες παίρνουν ένα ποτήρι και στο όνομα της μάνας τους το διαλύουν μέσα στο χέρι τους, γιατί έτσι ήθελαν να εκφράσουν την αγάπη τους, δηλαδή πράγματα που είναι στο πλαίσιο της παρανοϊκότητας. Όλα αυτά τελικά είμαστε εμείς, δυστυχώς αυτός είναι ο λαός τον οποίο υπηρετούμε και εν πάση περιπτώσει προσπαθούμε ο καθένας από το δικό του μετερίζι να προσφέρει κάτι. Ξέρετε ακόμα και όταν βρισκόμαστε σε πανεπιστήμιο είμαστε πάλι ασύντακτοι. Αλλά δεν θέλω να το θίξω τώρα αυτό που το γράφετε γιατί θα πω πράγματα που δεν πρέπει να ακουστούν.

Η συντεταγμένη εξέλιξη των πραγμάτων θα ήταν, κατά τη γνώμη μου, εκείνο το οποίο θα βοηθούσε απεριόριστα ώστε να αποκτήσει αυτό το οποίο θέλουμε να κάνουμε περιεχόμενο, χρώμα και στόχο. Ότι και αν θέλουμε να κάνουμε. Παίρνοντας ως παράδειγμα το τμήμα μας, θέλουμε να είμαστε Σχολή Μουσικολογίας, Μουσικοπαιδαγωγικής και Συνθέσεως; Ή ενδεχομένως και Μουσικής Τεχνολογίας; Τέσσερις τομείς. Παίρνουμε μέλη ΔΕΠ τα οποία μπορούν να εξυπηρετήσουν. Σκεφτείτε ο Σακαλλιέρος είναι σχεδόν 15 χρόνια και είναι ο μόνος που κάνει νεοελληνική μουσική. Δε θα έπρεπε να υπάρχει ένας δεύτερος; Ο ένας να ασχοληθεί με τον 20^ο και ο άλλος με τον 19^ο; Και ο 20^{ος} έφυγε, τώρα πια είμαστε στον 21^ο αιώνα. Ποιος θα ασχοληθεί με τον 21^ο; Η ζωή εξελίσσεται και εμείς δεν ξέρουμε καν ποιοι ήμασταν χτες. Ένας λαός που δεν ξέρει ποιος είναι, δεν μπορεί να ξέρει και προς τα πού πάει. Είναι θεμελιώδη ζητήματα αυτοσυνειδησίας και αυτοπροσδιορισμού. Αλλά όπως σας είπα αγαπητή κ. Λιασοπούλου είναι κορυφαία θέματα αυτά τα οποία πρέπει να θίγονται και πρέπει να υπάρχουν ως μία παρακαταθήκη γιατί δε γίνεται εσείς οι νέοι άνθρωποι να ζείτε με αυτό το δήθεν, με την έννοια της φούσκας. Αυτές τις μέρες βγήκε η κ. Μπεκατώρου και είπε αυτό που συμβαίνει κατά κόρον στην ελληνική κοινωνία και τώρα ξαφνικά όλοι αντιλήφθηκαν αυτό που πια ήταν κοινό μυστικό. Είναι τραγικό δηλαδή το ότι ένας ολόκληρος λαός κοιτάει τον εαυτό του στον καθρέφτη και νομίζει ότι κρύβεται. Είναι απίστευτο και τραγικό κυρίως για τον απλούστατο λόγο ότι δεν έχουμε συναίσθηση του ποιοι είμαστε και του τι είμαστε. Η αυτοεκτίμησή μας δεν υφίσταται καν ή να το πω αλλιώς είναι τόσο ρευστή όσο οι καταστάσεις γύρω. Και γιατί είναι ρευστές οι καταστάσεις; Γιατί μέσα από τις καταστάσεις βολεύτηκαν τζάκια, άτομα, μονάδες. Ο καθένας θέλησε να προωθήσει τα δικά του συμφέροντα αλλά έτσι είναι αφρός στο κύμα χωρίς βάθος, χωρίς περιεχόμενο. Αυτό είμαστε και αυτό συνεχίζεται σε όλους τους χώρους.

Εμένα με ενδιέφερε κάποτε να αφήσω τη δουλειά θυσιάζοντας τα όνειρά μου και μένοντας στη Θεσσαλονίκη για να αφήσω πίσω μία τάξη μπας και οι μαθητές μου κάποια στιγμή αποτελέσουν το θεμέλιο ώστε οι άνθρωποι να μη μένουν πίσω από το φεγγάρι σε ένα μόνιμο σκοτάδι. Αυτό έκανα. Θυσίασα όλα μου τα χρόνια και μία ολόκληρη περιουσία την οποία ξόδεψα στα δέκα χρόνια που σπούδασα στο εξωτερικό. Γι' αυτόν τον σκοπό. Αυτό ήταν το όραμά μου και ο στόχος μου. Θεωρούσα ότι αυτό ήταν πιο σημαντικό και ακόμα το πιστεύω. Γι' αυτό δουλεύω, γράφω κάθε μέρα. Τελείωσα το *Κονσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα*, τώρα γράφω μία

παραγγελία για την Κ.Ο.Α. Αυτή είναι η παρακαταθήκη μας. Είμαστε από τους λίγους λαούς που πραγματικά θεωρούμε το ελάχιστο ως το μοναδικό. Ένα τραγούδι δεν είναι τέχνη γιατί δεν περιέχει απολύτως τίποτα με τον τρόπο με τον οποίο είναι γραμμένο. Ένα τραγούδι δεν μπορεί να συμπεριλάβει την τέχνη. Η τέχνη αφ' εαυτού της εμπεριέχει κάτι το μεγαλειώδες. Και τι είναι το μεγαλειώδες; Είναι ο τρόπος με τον οποίο ένας εν δυνάμει δημιουργός αυτοπραγματώνει τη σκέψη του. Σε ένα τραγούδι δεν αυτοπραγματώνει τη σκέψη του αλλά είναι το «ρεζουμέ» κάποιων συγχωρδιών απέναντι στο περιεχόμενο ενός στίχου, τίποτα παραπάνω. Είμαι αντιληπτός; Και βεβαίως ένας λαός δεν μπορεί να ζει με την ψευδαίσθηση κάποιων καταστάσεων γιατί δεν μπορεί να έχει μετά πρότυπα. Βλέπετε πέθαναν ο Χατζιδάκις και άλλοι και η Ελλάδα βρίσκεται σε έναν ωκεανό γιατί κάποτε λέγαμε ότι υπάρχει αυτός και έγραψε το τάδε τραγούδι. Εγώ δεν λέω γιατί, μεγάλος και τρανός ο Χατζιδάκις. Λαϊκός ή ελαφρολαϊκός τραγουδοποιός ωστόσο. Τον είχα ρωτήσει: «Κύριε Χατζιδάκι γιατί δεν κάνατε μία όπερα;» Και μου είπε με πολύ μεγάλη σοβαρότητα: «Κύριε Σαμαρά μου δεν έχω τις γνώσεις για να κάνω ένα τέτοιο μεγάλο αφήγημα». Μου το είπε τον Μάρτιο του 1983. Αυτό λέει πάρα πολλά πράγματα. Βεβαίως, είναι έντιμο να το λες γιατί ξέρεις και τις δυνατότητές σου και το ποιος είσαι. Αλλά αν θέλαμε να έχουμε μία λαϊκή ή λαϊκότητα με παραδοσιακά χαρακτηριστικά κουλτούρα θα μπορούσαμε να δημιουργήσουμε μεγάλα αφηγήματα τα οποία εμπεριέχουν και το λαϊκό στοιχείο. Ποιος μας απαγόρευσε να γράψουμε μία λαϊκή όπερα που να εμπεριέχει ένα ενδεχομένως ένα πανηγύρι όπως είναι τα πανηγύρια στα δικά σας τα μέρη, όπως π.χ. στο Λέχοβο που έτυχε να είμαι. Κάνε ένα αφήγημα που να έχει το πριν και το μετά, που να δηλώνει και να εκδηλώνει πεποιθήσεις και τάσεις του καιρού του, που να είναι αυτού του λαϊκού-παραδοσιακού-δημοτικού χαρακτήρα και παράλληλα δώσε και προοπτική στο αφήγημα σου. Μιλάς για τον έρωτα ενός κοντοχωριανού; Βεβαίως είναι και αυτό ένα μέρος. Αλλά μόνο το *Δύο πόρτες έχει η ζωή* δε λέει τίποτα. Είναι πραγματικά η επιτομή της γελοιότητας. Χτυπώντας ο καθένας στην πλάτη του αλλουνού έθρεψαν ένα ολόκληρο σύστημα μεταπολεμικά, το οποίο αποδεικνύεται μετά από 80 χρόνια ότι ήταν μία τεράστια φούσκα. Λυπάμαι που το λέω. Μακάρι κάποιοι από μας να αφήσουν κάτι με το έργο τους και κυρίως με τους μαθητές τους. Γιατί η ποιότητα δεν μπορεί να λείψει ποτέ. Οι θεσμοί δεν υπάρχουν αλλά έστω και μέσα από αυτούς κάποτε θα μπορούσαμε να έχουμε πολύ υψηλού περιεχομένου δασκάλους οι οποίοι θα δίνουν προοπτικές και όραμα στα παιδιά μας. Γιατί ο δάσκαλος μόνο αυτό πρέπει να κάνει.

Λ.Π.: *Πολύ σημαντική η τελευταία φράση!*

Χ.Σ.: Ναι έτσι είναι. Και ξέρετε βγήκαν αβίαστα πολλές σκέψεις που συχνά κάνω και τώρα τις διατύπωσα ευθαρσώς. Είναι τα *γιατί* μας που ποτέ δεν απαντήθηκαν. Βέβαια ούτε και εγώ τώρα απάντησα. Αυτό που γνωρίζω είναι ότι οι ανάγκες ήταν πάρα πολύ ιδιάζουσες. Είχαμε εμφύλιο, οικονομική καταστροφή, μεγάλη φτώχεια το '50 και το '60. Ζώντας στη Δράμα, έχω εικόνα των πραγμάτων. Έβλεπα συγγενείς μου να φεύγουν στο εξωτερικό και τους γονείς που μένουν πίσω. Το βράδυ ακούγανε τραγούδια και κλαίγανε επειδή θυμόντουσαν τα δικά τους παιδιά που δεν τα είχαν στην οικογένεια. Βλέπετε ότι όλα έγιναν μέσα από μία κατάσταση που ήταν τελείως ανεξέλεγκτη αλλά με μία μεθοδολογία. Ουσιαστικά παραχάραξαν τη βαθιά αντιληπτικότητα που έχει ο ελληνικός λαός. Σκεφτείτε ο Αριστοτέλης δεν είναι Γερμανός, ούτε ο Πλάτωνας. Το βιβλίο της *Λογικής* το έγραψε πρώτα ο Αριστοτέλης. Αυτός ο λαός έχει στη μήτρα του το εχέγγυο να ξετιναχτεί. Το ερώτημα είναι ποιοι δεν τον επιτρέπουν και ποιους μηχανισμούς έφτιαξαν μερικοί μονόφθαλμοι για να κατευθύνουν τους τυφλούς. Εκεί που υπήρχε το ηπειρωτικό τραγούδι με την

αγάπη, τον έρωτα και τον καημό φτιάχτηκε έναντι αυτού κάτι άλλο όπου πλούτισαν άνθρωποι μέσα από αυτό.

Ανοίγω παρένθεση και προσθέτω για τον Χατζιδάκι όπως έλεγα και πριν, μου είπε: «Αχ βρε Χρηστάκη, τι να σου πω, είναι πραγματικά παράδοξο, για το *Μιάου-μιάου βρε γατούλα* έβγαλα μισό εκατομμύριο δραχμές» (με χαρακτηριστική φωνή). Μισό εκατομμύριο δραχμές τη δεκαετία του '60 που αγόραζες ολόκληρη την Καλαμαριά! Αντιλαμβάνεστε για τι μεγέθη μιλάμε; Μία εποχή όπου ο κ. Χατζιδάκις, ο κ. Θεοδωράκης, ο κ. Ξαρχάκος και όλοι αυτοί οι παρατρεχάμενοι της εποχής εκείνης έκαναν πλούτο. Ωστόσο, δεν έχει μείνει τίποτα που να έχει περιεχόμενο και να δημιουργεί στόμφο ως αιτία για τους επόμενους. Θα επαναλάβουμε τώρα το πολιτικό τραγούδι του Θεοδωράκη; Έχει ξεχαστεί και τελείωσε, ειδικά αν φύγουμε εμείς η γενιά του '50 και του '60. Αυτά ακριβώς αποτελούν κριτήρια ώστε μία κοινωνία να μπορεί να είναι υγιής και να εξελιχθεί. Μόνο αν εμείς περάσουμε μία εθνική αυτοκάθαρση και σταματήσουμε πια να αυτογελοιοποιούμαστε θα μπορέσει να υπάρξει αλλαγή. Να κινήσουμε τη ζωή μας χωρίς μυθεύματα και ιδεολογήματα αλλά ζώντας πραγματικά με αυτό που είμαστε και με αυτό που μπορούμε. Και εγώ μένω κυρίως με αυτό που μπορούμε. Γιατί αυτό που μπορούμε είναι πάρα πολλά και το βλέπουμε άλλωστε. Εσείς είστε νέα αλλά εγώ γνωρίζω Έλληνες ανθρώπους στο εξωτερικό που έχουν γίνει αστέρια, μοναδικοί άνθρωποι! Αυτό κάτι δηλώνει, το ευκλείδειο αξίωμα, «Δος μοι γη και τη γη κινήσω». Δημιούργησε δηλαδή συνθήκες να γίνω εγώ αυτό που είμαι και θα δεις που θα φτάσω. Εμείς όμως δεν τις έχουμε ακόμα αυτές τις συνθήκες. Πέρυσι τέτοια μέρα πήγα να δω την Ακαδημία στο Βερολίνο. Όλα όμορφα, τακτοποιημένα, σα να μην πέρασε μία μέρα. Πεντακάθαρα. Όχι αυτό το αλαλούμ που μπορεί να διαμορφώσει ο καθένας γύρω μου. Όλα αυτά θίγουν σοβαρά ζητήματα και έχουν μία ουσία γιατί εάν δεν γίνει αυτή η εθνική αυτοκάθαρση δε νομίζω ποτέ να προχωρήσουμε. Ο καθένας ας κάνει το αυτονόητο. Αρχικά, προφανώς να αλλάξει τον εαυτό του και να μη ζει με αυταπάτες. Μπορεί να μην είναι η ζωή του τόσο εύκολη αλλά θα βρει κατάλληλους ανθρώπους να τον περιστοιχίζουν.

Αν υπήρχε στα πανεπιστήμια αυτό το «κατάλληλοι άνθρωποι» θα ήταν καταπληκτικό. Και δεν εννοώ να συνεργάζεσαι απλά με κάποιους. Είναι κάποια τεράστια κενά της ελληνικής πραγματικότητας η οποία δεν εξελίχθηκε. Φανταστείτε, θυμάμαι ήρθα στη Φλώρινα το 1970 και έπαιξα στην αίθουσα που είναι τώρα το ωδείο σας. Έπαιξα τότε με τη χορωδία της Μ.Κ.Ε. «Τέχνη» για να δώσουμε ένα έναυσμα στους Φλωρινιώτες το 1970. Μόλις είχε πεθάνει ο Τάσος Παππάς, από τον οποίο πήρε και το όνομά της η χορωδία με σκοπό να δώσουν στη γενέτειρά του ένα στίγμα. Θυμάμαι το ταξίδι ήταν οκτώ ώρες. Είχα τρομάξει, ήταν χειμώνας μέσα στην ομίχλη. Μας πήγαν στο Φ.Ο.Ο.Φ. (Φυσιολατρικός Ορειβατικός Όμιλος Φλώρινας) να φάμε. Ένα πράγμα ασύλληπτο, αλλά δυστυχώς αυτή είναι η Ελλάδα μας. Ευελπιστούμε να αλλάξουμε και εγώ μένω σε αυτό που κάνουμε. Μακάρι αυτό να αποτελέσει τη θρυαλλίδα για την ψυχή σας και μέσα σας να δημιουργηθεί αυτό το «Ναι και εγώ θα γίνω ένας άλλος να πολεμήσω την ηθική ραστώνη αυτού του τόπου». Βεβαίως πάντα θα υπάρχει το θέμα του bullying. Σήμερα καθώς μιλούσα με τον Βλαδίμηρο Συμεωνίδη, που έκαναν μία ηχογράφιση από τα *Δέκα Σκίτσα για Έγχορδα* του Σκαλκώτα, θυμήθηκα τον Γιώργο Χατζηνίκο που μου έλεγε, ιδιωτικά, πράγματα που δεν λέγονται για τον Σκαλκώτα. Ο Σκαλκώτας δέχτηκε τρομερό bullying από τους συναδέλφους του γιατί ήτανε πάρα πολύ καλός ως βιολιστής. Ήταν σωστός τονικά, τού έπαιρναν την παρτιτούρα, ήταν πέμπτο αναλόγιο στην ορχήστρα και μάλιστα αυτό που είναι από μέσα ώστε να γυρνάει και τις σελίδες. Ήταν προφανές μετά ότι ο άνθρωπος δεν πρόσεχε τον εαυτό του γιατί δεν ήθελε να ζήσει. Αυτό το ηθικό καθεστώς που του

είχαν επιβάλει ήταν τόσο στενό που πια δεν άντεχε. Δεν αξίζει όλη αυτή η καταχνιά σε αυτούς τους ανθρώπους ούτε να ερχόμαστε 70 χρόνια μετά και να μιλάμε για αυτούς που κάναμε τα πάντα να τους εκμηδενίσουμε όσο ζούσαν. Αναφερόμενος και στους αρχαίους Έλληνες και σε μία περίοδο τόσων χρόνων, όλο αυτό αποτέλεσε το βασικό αξίωμα μίμησης στους αιώνες των αιώνων γιατί λειτουργούσε συντεταγμένα και θεσμικά σε όλους τους τομείς. Αν αυτό γίνει στον τόπο μας, κάτι το οποίο φοβούνται; Αν γίνουμε συντεταγμένη πολιτεία; Θα ανθίσουν όλα τα μυαλά. Θα ανθίσουν όλα τα συναισθήματα. Θα ανθίσει όλο το capacity του Έλληνα. Σας είπα σήμερα πάρα πολλά. Θα ήθελα να το κρατήσετε αυτό. Να φτάσετε σε ένα στόχο που να εκπληρώνει και δικά σας οράματα αλλά και να έχει αυτή τη μακροθυμία να δεις τον τόπο σου όπως λέει ο Σεφέρης «Λίγο ακόμα να δούμε τα μάρμαρα να λάμπουν». Είναι μεγάλη στιγμή να το δεις αυτό.

Λ.Π.: *Φτάνω στην ημερομηνία που είναι γραμμένο το έργο. 21 Νοεμβρίου του 1973, το οποίο είναι ακριβώς τέσσερις ημέρες μετά την εξέγερση του Πολυτεχνείου. Πώς όλα αυτά τα γεγονότα επηρεάζουν εσάς τον ίδιο;*

Σ.Χ.: Κοιτάξτε να δείτε πρέπει να πω ότι το έργο έγινε κάτω από πολύ παράξενες συνθήκες. Δύο ή τρεις ημέρες πριν την 17η Νοεμβρίου είχε επιβάλλει η χούντα lockdown. Και νομίζω ότι, αν θυμάμαι καλά, η ώρα μέχρι την οποία επέτρεπαν την κυκλοφορία του κόσμου στην πόλη ήταν η 5η απογευματινή. Αυτός ο αποκλεισμός δηλαδή ήδη αποτέλεσε και την αιτία. Ένα, αφενός του φόβου. Μην ξεχνάτε ότι τότε ήμουν 16-17 χρονών. Το δεύτερο ήταν ότι γενικά υπήρχε μία ευρύτερη ευαισθησία της οικογένειάς μου αναφορικά με όλα αυτά τα πολιτικά θέματα που συνέβαιναν και τις συνέπειες που εν γένει υπήρχαν. Και μόνο το γεγονός ότι δεν επιτρεπόταν η κυκλοφορία των πολιτών έξω ήταν φοβερό. Εμείς ήδη είχαμε αυτοπεριοριστεί μόνοι μας, είχαμε κλείσει παντζούρια, κουρτίνες και λοιπά ώστε να μη φαινόμαστε έξω και να μπορούμε κάνουμε πράγματα τα οποία μας ενδιέφεραν όπως π.χ. να ακούμε το ραδιόφωνο. Ακούγαμε θυμάμαι τη Deutsche Welle προσπαθώντας να μάθουμε απ'έξω τι γίνεται στη χώρα μας καθώς υπήρχε έλλειψη πληροφόρησης. Έτσι αυτές οι ημέρες αποτέλεσαν μπορώ να πω και τη θρυαλλίδα να καθίσω να φτιάξω το έργο.

Το έργο δεν φτιάχτηκε τότε, οι ημερομηνίες είναι του εγκλεισμού και φτιάχτηκε πολύ γρήγορα. Βλέποντας κάθε βράδυ στην τηλεόραση τις δραματικές καταστάσεις των παιδιών ήταν λογικό ότι αυτό το πράγμα θέρριψε μέσα μου. Δεν μπορείς να περιορίσεις το αίσθημα δικαίου από έναν άνθρωπο ανεξάρτητα από τις πολιτικές πεποιθήσεις που έχει. Πραγματικά, η κατακραυγή μου απέναντι στο σύστημα του απολυταρχισμού που είχε επιβάλλει η Χούντα στον τόπο μας υπήρξε μεγάλη. Παράλληλα δε, ο φόβος ήταν πολύ μεγάλος. Θυμάμαι, μία παρένθεση, για να μη φαίνεται ότι είχαμε φώτα στο σπίτι είχαμε βάλει και κουβέρτες στις κουρτίνες ώστε να μη φαίνεται καθόλου από τις γρίλιες ότι υπάρχει κάποιος άνθρωπος μέσα. Γιατί απλούστατα ο χαφιεδισμός εκείνη την περίοδο έπαιρνε και έδινε. Αυτή η κατάσταση του εγκλεισμού, όπως καταλαβαίνετε, αποτέλεσε και την αιτία. Και επειδή το ερέθισμα όπως σας ανέφερα υπήρχε από πριν, ήθελα δηλαδή να κάνω κάτι τέτοιο, θεώρησα ότι αυτή η στιγμή ήταν η κατάλληλη. Υπήρχε χρόνος, δεν είχα σχολείο, ήταν η ώρα να το κάνω, υπήρχαν χαρτιά, νότες για να γράψω μουσική και έκατσα και το έκανα. Προσπάθησα κατά βάση να αναπτύξω αυτή την πρόταση που μου είχε πει πριν μισό περίπου χρόνο ο Κώστας Νικήτας σε ένα διάδρομο του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης. Την αφιέρωση την έβαλα εκ των υστέρων όταν πια η τηλεόραση πρόβαλε τραγικά πράγματα. Συγκεκριμένα, ο πατέρας μου έλεγε: «Αν η Χούντα μιλάει για δεκαπέντε και είκοσι πρόσθεσε και μερικές άλλες εκατοντάδες ανθρώπων οι οποίοι χάθηκαν εκείνη

την περίοδο». Όπως καταλαβαίνετε αυτό το πράγμα για ένα παιδί της ηλικίας μου αποτέλεσε μία σοβαρή αιτία να εκφράσω το δικό μου *γιατί*. Νέοι άνθρωποι. Τι ζητούσαν; Το ψωμί για τους ανθρώπους του τόπου, την παιδεία και την ελευθερία τους. Το τρίπτυχο αυτό. Οφείλω να πω ότι ήδη από την τρίτη μέρα που άρχισαν να δείχνουν τα πεπραγμένα των υποτιθέμενων τρομοκρατών φοιτητών, η θλίψη μου ήταν πάρα πολύ μεγάλη. Σαν παιδί ένιωθα εξαιρετικά δυσάρεστα, ήμουν πάρα πολύ απογοητευμένος, έβλεπα ότι δεν έχει νόημα η ζωή και ότι δεν μπορεί να ζει κάποιος με τέτοιες συνθήκες. Ωστόσο, είχα κάνει ένα βήμα το οποίο το είχα χειροπιαστό στα χέρια μου. Εξ'αυτού του γεγονότος, θεώρησα ότι ήταν το ελάχιστο που μπορούσα να κάνω εκείνη τη στιγμή σαν ένας νέος άνθρωπος «συμμετέχοντας» με το δικό μου τρόπο. Παράλληλα, αποτελεί έναν φόρο τιμής στους εκατοντάδες νεκρούς εκείνης της περιόδου και στις οικογένειές τους. Οπότε, η περίοδος του εγκλεισμού των ημερών αυτών αποτέλεσε την αιτία. Ας το πούμε μου ήρθε γάντι η διαδικασία αυτή αφού όλοι ήμασταν στο σπίτι και δεν κάναμε τίποτα παρά μόνο διάβασμα.

Θυμάμαι την ίδια περίοδο είχα αγοράσει και είχα διαβάσει «Το υπόγειο» του Dostojevskij. Σε κάθε περίπτωση εγώ προσπάθησα να κάνω εκείνη την περίοδο ένα τόλμημα προς ένα καινούργιο αρμονικό κόσμο, να το πω έτσι ωμά. Όταν έδειξα αυτό το έργο μου μίλησαν με τα χειρότερα λόγια, και λόγω άγνοιας αλλά και γενικώς, γιατί έσπαγε αυτό το εύθραυστο ότι ο μοντερνισμός τελειώνει εκεί. Και αυτή η αντίληψη ότι τα πράγματα είναι ως εκεί, κάτι το οποίο δεν υπάρχει σήμερα σε αντιστοιχία, για ένα νέο άνθρωπο πάντα αποτελεί μία σοβαρή αιτία να το πολεμήσει, να το αποδομήσει. Αυτό έκανα και εγώ. Ήθελα πάρα πολύ να αποδομήσω αυτή την αποστεωμένη γνώση που μετέδιδαν οι δάσκαλοι μου στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης. Ήταν πραγματικά, «Πω-πω μην κάνεις πέμπτες παράλληλες ή κάποιο αρμονικό λάθος». Όλο αυτό το βρήκα τόσο φτωχό, για να μην πω καμιά πιο βαριά λέξη. Και φτώχεια δεν εννοώ ότι είναι λάθος τα αρμονικά λάθη. Φτώχεια είναι ότι οι άνθρωποι δεν είχαν την ικανότητα να καταλάβουν ότι η αρμονία είναι ένα σύστημα αναφοράς το οποίο για να μπορεί να λειτουργήσει έχει κάποιους εσωτερικούς κανόνες. Για να ορθοτομήσει και να μπορεί να λειτουργεί το σύστημα έχει κάποιους κανόνες. Μέσα σε αυτούς είναι και το φαινόμενο π.χ. με τις πέμπτες και τις όγδοες παράλληλες που δεν επιτρέπονται καθώς όταν γίνονται το αποτέλεσμα απλούστατα δεν είναι αρμονία αλλά κάτι άλλο. Θα μου πείτε ο Stravinsky έχει πέμπτες και όγδοες παράλληλες. Ε, ακριβώς! Ο Stravinsky όμως το χρησιμοποιεί αυτό όχι ως ένα αρμονικό διατονικό παράδειγμα αλλά όσο ένα χρώμα και το χρώμα δεν ανήκει στην αρμονία αλλά στην ενορχήστρωση. Είναι κάτι άλλο και τελείως διαφορετικό. Αλλά οι άνθρωποι δεν ήξεραν αυτά τα πράγματα. Ο τρόπος εκπαίδευσης ήταν πραγματικά τραγικός. Ήθελαν πραγματικά να σε πείσουν ότι τα όριά σου είναι αυτά και δεν έχεις κάτι άλλο. Αυτό με ενοχλούσε αφάνταστα. Και μόνο που το έλεγαν οι δάσκαλοι μου ήταν για μένα ένας λόγος να το σπάσω.

Α.Π.: *Άρα καταλαβαίνω ότι το έργο αυτό ήταν ένας συνδυασμός να συμπεριλάβετε όλα αυτά τα νέα στοιχεία και φυσικά εμπεριείχε μέσα του στοιχεία ενός βιωμένου κόσμου.*

Χ.Σ.: Ακριβώς, ακριβώς!

Α.Π.: *Βλέποντας λίγο το έργο από τη ματιά του αναλυτή, παρατήρησα ότι έχετε κάνει συγκεκριμένη επιλογή μορφής αλλά και δομής για όλο το έργο. Πείτε μας δύο λόγια γι' αυτό.*

Χ.Σ.: Το έργο φτιάχτηκε με τις δικές μου πιανιστικές δυνατότητες, ίσως και κάτι παραπάνω και μέσα χρησιμοποίησα μορφές κινήσεων που έβλεπα σε έργα που έπαιζα όπως Moszkowski, *Lieder ohne Worte* (σ.σ. *Τραγούδια δίχως λόγια*) του Mendelssohn.

Υπήρχαν πράγματα δηλαδή που σε καθοδηγούσαν προς ένα αρμονικό κόσμο συμβατό των γνώσεων και των αντιλήψεων που είχα με τη μόνη διαφορά ότι το αρμονικό του περίβλημα είναι διαφορετικό. Η Σονατίνα έχει ένα πολύ συγκεκριμένο θεματικό μόρφωμα, νομίζω τεσσάρων μέτρων, το οποίο έχει έναν πολύ προφανή χαρακτήρα και μετά το πλάθω με τις γνώσεις που είχα εκείνον τον καιρό και από τα ερεθίσματα που είχα. Παρόλα αυτά πρέπει να πω, γιατί είχα μία αρκετά σοβαρή συζήτηση με τον Γιώργο Σακαλλιέρο, ότι το θεωρώ αρμονικά πολύ φτωχό. Το λέω αυτό γιατί και εγώ θεωρούσα ότι είχα ξεπεράσει προ πολλού τα όριά μου. Στο μυαλό των δεκάξι μου χρονών θεωρούσα ότι εγώ είχα ήδη φύγει από τα δεδομένα του τόπου που ζούσα. Κανένας δεν έγγραφε έτσι. Το μόνο ερέθισμα που είχα ήταν η Σονατίνα του Νικήτα που ξεκινάει με τέταρτες και οτιδήποτε άλλο μου είχε πει εκείνη την περίοδο. Πραγματικά είχα ψάξει και είχα ακούσει και Hindemith, που ήταν ένας ανάλογος συνθέτης του γερμανικού νεοκλασικισμού και είχε τέτοιου είδους τρόπους γραφής, αλλά οφείλω να πω ότι το έργο αυτό καθαυτό είναι πάρα πολύ απλό. Και η απλότητα του συνίσταται αφενός στον τρόπο με τον οποίον αποτυπώνεται το θεματικό του υλικό αλλά και στον τρόπο διαχείρισης.

Επίσης, δεν μπορώ να πω ότι είναι ένα δεξιοτεχνικό έργο γιατί απλούστατα οι έννοιες αυτές δεν υπήρχαν. Δεν είχα σπουδάσει κάπου σύνθεση και δε μου είχε πει κάποιος ότι αυτό μπορείς να το κάνεις με αυτόν τον τρόπο. Η μόνη πληροφορία ήταν το ακουστικό μέρος, όπως σας είπα, η συναυλία εκείνη και δυο-τρία άλλα έργα που είχα ακούσει στο ενδιάμεσο της περιόδου αυτής. Ακόμα, πρέπει κανείς να λάβει υπόψη του τα ερεθίσματα που είχα το 1973 από το πρώτο Σεμινάριο Σύγχρονης Μουσικής το οποίο είχε γίνει τον Ιανουάριο στο Ινστιτούτο Goethe. Είναι πολλά γεγονότα, μαζεμένα δηλαδή σε μία κοντινή περίοδο, που για μένα ήταν μια μεγάλη ώθηση προς το καινοτόμο και το καινούργιο. Βέβαια μιλώ πάντα με τις αντιλήψεις του καιρού εκείνου και ότι ήθελα να ανήκω και εγώ εκεί. Δεν ξέρω αν το πέτυχα και δεν είμαι σε θέση αυτή τη στιγμή να το αποτιμήσω. Άλλωστε, ούτε φρόντιζα να έχω τα έργα μου σε κάποιο σημείο του σπιτιού ούτε φανταζόμουν τι θα ακολουθήσει. Και μόνο το γεγονός ότι σπούδασα είναι ευτυχές.

Όσον αφορά το χειρόγραφο, ευτυχώς η μητέρα μου το φύλαξε όπως έκανε και με άλλα έργα. Ξέρετε, δεν είναι εύκολο να αναζητήσεις τις παιδικές σου αναζητήσεις όταν ξέρεις ότι όσα έκανες τα χρόνια εκείνα ήσουν δακτυλοδεικτούμενος. Δεν άνηκα στο σύνολο, ήμουν κάτι άλλο και αυτό με πείραζε πάρα πολύ. Ο δάσκαλός μου αλλά και πολλοί άλλοι φρόντισαν με πολύ μεγάλη επιμέλεια να το κάνουν. Όλο αυτό φέρνει στο παιδί μία συστολή, μπορεί δηλαδή να νιώθει δυνατός μέσα στον δικό του κόσμο αλλά είναι ένα ον το οποίο κινείται παράλληλα με όλους τους άλλους γιατί απλούστατα δεν σκέφτεται όπως οι άλλοι. Γιατί δεν σκέφτεται σαν τους άλλους; Γιατί δε θέλει να είναι σαν και αυτούς. Μην ξεχνάτε πως όλα αυτά είναι μεσοσύσης μιας εφηβείας που περνούσα τότε και πως για μένα είχε μεγαλύτερο νόημα να εκδηλώνω τις θέσεις μου και να τις αποτυπώνω έστω με αυτόν τον τρόπο, παρά το γεγονός ότι αυτό θα αποτελέσει στο μέλλον κριτήριο και το θεμέλιο λίθο μιας διπλωματικής εργασίας που θα κάνετε εσείς. Δεν είχα τίποτα από όλα αυτά στο μυαλό μου και υπό αυτή την έννοια νομίζω ότι λειτουργούσε περισσότερο το ένστικτο παρά η γνώση. Ούτε κριτήρια υπήρχαν, ούτε γνώσεις. Υπήρχαν μόνο αυτά τα πρωτόλεια πράγματα που γνώριζα.

Εδώ οφείλω να σας πω ότι είχα βαθιά γνώση της παράδοσης. Το 1972-73, είχα μελετήσει αρκετά έργα και βρισκόμουν στο Γ' Ειδικό Αρμονίας. Αυτά υπήρχαν. Απλά τα ερεθίσματα ήταν ελάχιστα, καταπιεστικά και, όπως σας είπα, όποιος έκανε του κεφαλιού του έτρωγε τη μήνη του διαφορετικού. Η δημιουργία θεωρείτο και τότε αλλά και σήμερα πάρεργο. Ακόμη και σήμερα εάν απαντήσεις σε κάποιον ότι είσαι συνθέτης

το επόμενο πράγμα που σε ρωτάει είναι τι τραγούδια γράφεις. Δεν μπορείς να δώσεις σε αυτόν τον άνθρωπο τη σκέψη ότι αυτός ο άνθρωπος κάνει κάτι περισσότερο γιατί το όριο του, η κορυφή της σκέψης του είναι αυτό το ελάχιστο, το τραγούδι. Εάν αυτή τη στιγμή έχω το βήμα να μιλώ με έναν αποτροπιασμό για εκείνη την εποχή είναι γιατί δεν μπορεί ένας δάσκαλος να γνωρίζει την εξέλιξη του παιδιού. Όλοι οι δάσκαλοι οφείλουν να δίνουν στα παιδιά τους τα καλύτερα ώστε αυτά να πάνε παραπέρα. Τότε, όχι μόνο δεν έκαναν αυτό αλλά υπήρχε και ένας βαθύς σκοταδισμός γνώσεων. Σκεφτείτε το έργο αυτό γράφτηκε το 1973. Οκτώ χρόνια πριν, γράφτηκε το *Κονσέρτο σε ντο ελάσσονα για πιάνο και ορχήστρα* του Σόλωνα Μιχαηλίδη. Συγκρίνετε τα δύο έργα. Τόσο κοντά είναι. Είναι ένας άλλος κόσμος που φεύγει, το 1965, και ένας άλλος κόσμος που οσμώνεται. Τότε οσμωνόμουν και εγώ.

Λ.Π.: *Ο λόγος που στο προηγούμενο ερώτημα αναφέρθηκα στη δομή ήταν καθώς είχα την απορία εάν ήταν στα πλαίσια της εξάσκησης πάνω σε κάποιες φόρμες ή αν ήδη από τότε αποτελούσε μέσο μορφοποίησης της σκέψης ή μία πορεία προς ένα παγκόσμιο πεδίο ανάγνωσης, αν θέλετε.*

Σ.Χ.: Είναι ακριβώς όπως το θέτετε. Είναι πολύ διαφορετικό να ξεκινάς με γνώμονα τη γνώση και πολύ διαφορετικό να ξεκινάς με το ένστικτο. Όλα ήταν υπό αίρεση και όλα ήταν υπό ανακάλυψη. Γνώριζα, δηλαδή, στην προκειμένη περίπτωση τον αρμονικό αλλά και το μελωδικό μου κόσμο. Είναι σημαντικό βέβαια να μένει κανείς σε αυτό το στοιχείο, στη χρήση του ενστίκτου. Ένα από τα βασικά στοιχεία σε άλλες τέχνες, όπως είναι η ποίηση, είναι ότι η αυτόματη γραφή όπως π.χ. στον σουρεαλισμό, υπήρξε ένα πάρα πολύ σημαντικό στοιχείο στην ορθοτόμηση αυτής της τεχνοτροπίας. Πιστεύω ότι εκείνη την περίοδο είχα γνώση του τι ήταν σουρεαλισμός, διάβαζα πάρα πολύ Ελύτη και Σεφέρη. Οι πρώτες σκέψεις είχαν άμεση επαφή με την έννοια του τι είναι καινούργιο και την εισέπραττα μέσα από τα ποιήματα. Στα περισσότερα ποιήματα του Σεφέρη είναι πολύ πιο αισθητή η αναβάθμιση και η διαβάθμιση της νοηματοδότησης των λέξεων ώστε να αναγάγει το ελάχιστο σε μείζον. Αναφορικά επίσης με την νοηματοδότηση των λέξεων, σημαντικό ρόλο έπαιξε η διαφορετικότητα της χρήσης των νοημάτων σε μη κοινόχρηστες καταστάσεις. Αυτό αποτέλεσε και την πιο βασική δύναμη στην ποίηση. Επίσης, διάβαζα πολύ και διαβάζω ακόμα ποίηση. Είναι το μόνο που με ευχαριστεί και αποτέλεσε ένα σημαντικό πόλο. Κυρίως η ρήξη της με το παρελθόν και τη ρίμα αποτέλεσε τη βάση πάνω στην οποία θεώρησα και πίστεψα πως κάτι ανάλογο πρέπει να γίνει και με τη μουσική. Καταργώντας δηλαδή κάποιες έννοιες μπορείς να δώσεις νέες έννοιες. Π.χ. στις πτώσεις, καταργείς τις πτώσεις και δημιουργείς ένα καινούργιο φαινόμενο. Άλλο παράδειγμα, καταργείς τη μελωδία και βάζεις ένα ηχοχρωματικό μοντέλο το οποίο να είναι σε μία πολλαπλότητα ευχάριστο αλλά να μην εκδηλώνει τη μορφή επαφής και χρήσης που έχουμε οι άνθρωποι με την επαφή της μελωδίας. Με τέτοιες απλές σκέψεις τότε ξεκίνησα. Θυμάμαι μάλιστα το πόσο με είχαν καθορίσει κάποια ποιήματα όπως η «Ελένη» του Ελύτη, όπως το «Με την πρώτη σταγόνα της βροχής σκοτώθηκε το καλοκαίρι, μουσκέψανε τα λόγια που είχαν γεννήσει αστροφεγγιές». Εδώ βέβαια χρησιμοποιούνται λέξεις που στην καθομιλουμένη χρησιμοποιούνται με τελείως διαφορετικό τρόπο. Ωστόσο όμως, η πυκνότητα και η νοηματοδότηση των γεγονότων αποκτά αμέσως αφενός έναν τελεσίδικο χαρακτήρα και αφετέρου δίνει μία περιρρέουσα μοναδικότητα στο κείμενό του. «Μουσκέψανε τα λόγια που είχαν γεννήσει». Μουσκέψουν άραγε ποτέ τα λόγια; Όλα αυτά με επηρέασαν τότε θέλοντας να πρωτοστατήσω και να κάνω και εγώ τομές.

Όχι ότι έκανα τομές απλά σε εκείνο τον κόσμο και σε εκείνο το περιβάλλον που δεν υπήρχαν γνώσεις ή τουλάχιστον εγώ δεν είχα γνώσεις και πρόσβαση στη

βιβλιογραφία, άλλοι μπορεί να είχαν, ήμουν οπαδός της ακρόασης. Η ακρόαση για εμένα ήταν και είναι το μεγαλύτερο σχολείο. Δε σας κρύβω ότι και σήμερα ακούω με πολύ μεγάλη χαρά μουσική σε συναυλίες. Είμαι ο μόνος θαμώνας της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης που πηγαίνω ανελλιπώς, και σε οποιοδήποτε άλλο μουσικό γεγονός, γιατί η ζωντανή μουσική έχει την αρετή του μοναδικού. Και αυτό είναι πολύ σημαντικό γιατί το μοναδικό επιτρέπει στον άνθρωπο να γίνει αποδέκτης της ομορφιάς μέσα από τη φρέσκια, ιδιαίτερη στιγμή της μοναδικότητας που έχει όταν εκείνη αποδίδεται από ζωντανούς ανθρώπους. Είναι ακριβώς αυτό το «δούναι-λαβείν» ενεργειών που γίνεται μεταξύ ακροατηρίου και ορχήστρας. Αυτό είναι ένα πολύ σημαντικό πράγμα το οποίο χαίρομαι και απολαμβάνω. Αφού σκέφτομαι ότι αφότου πεθάνω το μόνο που δε θα μπορώ είναι να ακούω είναι μουσική. Λέω θα μου λείψει γιατί είναι το μόνο που πραγματικά με συγκινεί γιατί ακριβώς γίνομαι αποδέκτης και κοινωνός των ανταποκρίσεων των «ενεργειών» των ανθρώπων.

Λ.Π.: *Κάτι τέτοιο αισθάνομαι ότι είχε συμβεί και στο Γαλλικό Ινστιτούτο όταν ακούσατε τον Κύπριο πιανίστα Νικόλα Οικονόμου;*

Σ.Χ.: Ναι! Και αυτό πρέπει να ήταν εκείνη την περίοδο γύρω στο 1972-73 όπου και αυτός είχε παίξει κάποια έργα δικά του τα οποία μπορεί να ήταν σονατίνες. Επίσης, νομίζω είχε παίξει μία σονάτα Prokofiev σε ρε ελάσσονα την οποία μετά έτυχε να βρω και προσπαθούσα να κατανοήσω γιατί έχει ρε-μι-φα-λα συγχορδία. Προσπαθούσα να καταλάβω πού βρήκε αυτή την αναγωγή αλλά και τη μίξη με πέμπτες που σας προανέφερα. Κρατάς δηλαδή τις νότες που θέλεις και ανάλογα με το αν θες να είναι τρίφωνη ή τετράφωνη η συγχορδία μπορείς να έχεις και άλλα μοντέλα συνηγήσεων πέρα από τα καθιερωμένα. Έτσι προσπαθούσα εκείνη την περίοδο να καταλάβω και άλλους συνθέτες όπως ο Honegger, ο Messiaen, χωρίς να ξέρω μέχρι και σήμερα αν είναι σωστό. Ωστόσο, εκείνο το διάστημα τα βήματα προς μία πρωτότυπη και μοντέρνα έκφραση ήταν τελείως ενστικτώδη τηρώντας κάποιες γνώσεις τις οποίες εκείνη τη στιγμή κατέγραψα σε κάποιο τετράδιο. Αυτό, τίποτα περισσότερο. Αν πάρει κανείς π.χ. έργα του Hindemith, που γράφει με συγχορδίες με τέταρτες, έχει τελείως άλλη νομοτελειακή οργάνωση, δηλαδή εκείνος έχει ολόκληρο σύστημα αναφοράς. Είναι μόνο αυτό και το συνδέει με μία παράδοση ισχυρή κυρίως προς τα θέματα δομής. Έχω παίξει και εγώ ο ίδιος ως φλαουτίστας τη *Σονάτα για φλάουτο και πιάνο*. Είναι ένα εξαιρετικό έργο αλλά δεν ξέρω αν έχουμε τις ίδιες αφετηρίες και ούτε έκατσα εκ των υστέρων να ασχοληθώ με το θέμα αυτό.

Όμως, αυτό που θεωρώ πια σημαντικό και πρέπει σήμερα να το καταχωρήσουμε είναι ότι πιστεύω ακράδαντα ότι ο Έλληνας συνθέτης θα πρέπει να βρει ένα δικό του προσωπικό, αισθητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο να κινείται όμορφα, ομαλά και με μεγάλη ευχέρεια. Το περιβάλλον αυτό θα πρέπει να αποτυπώνει με το μεγαλύτερο και δυνατό τρόπο τα χαρακτηριστικά του τόπου μέσα στα οποία ζει, να επιτρέπει την εκπαίδευση των ανθρώπων βελτιώνοντας την καλλιέργειά τους ώστε να μπορούν να δημιουργήσουν ένα όμορφο, ορατό μέλλον. Δεν είμαι της άποψης ότι πρέπει ντε και καλά οι Έλληνες συνθέτες να είναι υποπόδια των τάσεων που υπάρχουν στην κεντρική Ευρώπη ή οπουδήποτε. Δεν ήμουν ποτέ αυτής της άποψης. Ειδικά τα τελευταία χρόνια αποφάσισα να σκίσω κάποια έργα μου που είχαν μεν εντυπωσιακές σημειογραφίες αλλά τους έλειπε αυτό που έχει η σύνθεση. Η σύνθεση έχει ουσία. Το να κοιτάς μόνο αυτά που είναι περί της ουσίας δε με εκφράζει γι' αυτό και τα έσκισα. Όμως πιστεύω σε αυτό το γεγονός. Ο Έλληνας συνθέτης έχει τεράστια παράδοση και εννοώ και τη δημοτική και τη βυζαντινή ακόμα και την παράδοση του λαϊκού τραγουδιού που είναι κάτι πιο σύγχρονο. Θα μπορούσε να τα επενδύσει κανείς όλα σε ένα καινούργιο

περιβάλλον με τρόπο που να αρμόζει, να είναι κατάλληλος, να επιτρέπει στο έργο, χωρίς να χαθεί η νομοτέλειά του, να έχει αναφορές στο άμεσο ή έμμεσο παρελθόν του ώστε να νιώθει και ο ίδιος ότι αυτό που ακούει είναι από έναν δημιουργό συντοπίτη του και όχι από έναν εκτός των ελληνικών συνόρων. Αυτή η λεπτομέρεια εμένα προσωπικά με καίει και τη θεωρώ πάρα πολύ σημαντική. Δεν είμαι οπαδός ούτε της μίμησης των κεντροευρωπαϊκών τάσεων ούτε και της αποκωδικοποίησης όλων αυτών, πράγμα που το θεωρώ πολύ εύκολο αλλά δεν είναι αυτό που έπρεπε να αποτυπώσουν οι Έλληνες συνθέτες στο μουσικό τους λόγο. Άλλωστε νομίζω ότι η γενιά του '30 υπήρξε καταπληκτική αναφορικά με τους ποιητές μας. Θα ποθούσα και εγώ μία αντίστοιχη γενιά και στους συνθέτες. Δε χρειάζεται να είναι του '30, ας είναι αργότερα. Η μουσική άλλωστε έχει αυτή την ευχέρεια. Επειδή δεν εκφράζει νοήματα μπορεί να είναι πιο γενική αλλά και πιο διεσταλμένη στο χρόνο. Μπορεί να συμβούν όλα τα πράγματα οποτεδήποτε. Σημαντικό είναι όμως αυτά που θα συμβούν να αγκαλιάζουν την ψυχή του Έλληνα και αυτό για εμένα είναι πολύ σημαντικό.

Λ.Π.: *Ευχαριστώ πάρα πολύ για την όμορφη κουβέντα που είχαμε. Ήταν ιδιαίτερη τιμή και χαρά. Εύχομαι πραγματικά καλή συνέχεια στο καλλιτεχνικό σας έργο.*

Σ.Χ.: Και εγώ σας ευχαριστώ πολύ!

* * *

Sonatine

για

πιάνο

ΧΡ. ΣΑΜΑΡΑΣ

Opus 46

15

20

25

Handwritten musical notation for measures 25-29. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and somewhat messy, with many accidentals and ties.

30

Handwritten musical notation for measures 30-34. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Measure 30 has a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and somewhat messy, with many accidentals and ties.

Handwritten musical notation for measures 35-39. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Measure 35 has a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and somewhat messy, with many accidentals and ties.

35

Handwritten musical notation for measures 40-44. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Measure 40 has a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and somewhat messy, with many accidentals and ties.

Handwritten musical notation for measures 45-49. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Measure 45 has a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and somewhat messy, with many accidentals and ties.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff contains several chords and melodic lines, while the bottom staff provides a bass line with some rests and notes.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The top staff has a melodic line with a "45" marking above it. The bottom staff has a bass line with a "P" dynamic marking.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The top staff features complex chordal structures, and the bottom staff has a bass line with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system, starting with a measure number "50". It includes tempo markings "rit" and "a tempo" above the staves.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of two staves. The top staff has a melodic line with a "55" marking above it. The bottom staff has a bass line with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes beamed together.

60

Handwritten musical notation for the second system. It begins with a wavy line above the staff, followed by notes and rests. The number "60" is written above the staff.

rit - a tempo

Handwritten musical notation for the third system. It includes tempo markings "rit" and "a tempo" above the staff, followed by musical notation.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring complex chordal structures and accidentals across two staves.

70

Handwritten musical notation for the fifth system. It includes the number "70" written above the staff, followed by musical notation.

Handwritten musical notation for measures 65-74. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats). The measures are grouped by vertical bar lines.

75

Handwritten musical notation for measures 75-79. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats). The measures are grouped by vertical bar lines.

Handwritten musical notation for measures 80-84. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats). The measures are grouped by vertical bar lines.

80

Handwritten musical notation for measures 85-89. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats). The measures are grouped by vertical bar lines.

Handwritten musical notation for measures 90-94. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats). The measures are grouped by vertical bar lines.

Larghetto

II

Handwritten musical notation for measures 1-5. Treble clef, 3/8 time signature. Measure 1 has a dynamic marking 'p' and a fermata. The bass line starts with a whole note chord.

Handwritten musical notation for measures 6-10. Measure 10 has a measure number '10' above it. The bass line has dynamic markings 'f' and 'bf'.

Handwritten musical notation for measures 11-15. The bass line has dynamic markings 'bf' and 'f'.

Handwritten musical notation for measures 16-20. Measure 20 has a measure number '20' above it. The bass line has dynamic markings 'f' and 'bf'.

Handwritten musical notation for measures 21-25. Measure 25 has a measure number '25' above it. The bass line has dynamic markings 'f' and 'bf'.

Handwritten musical notation for measures 25-30. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves feature melodic lines with slurs and rhythmic markings.

30

Handwritten musical notation for measures 30-35. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves feature melodic lines with slurs and rhythmic markings.

35

Handwritten musical notation for measures 35-40. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves feature melodic lines with slurs and rhythmic markings.

40

Handwritten musical notation for measures 40-45. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves feature melodic lines with slurs and rhythmic markings.

45

Handwritten musical notation for measures 45-50. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves feature melodic lines with slurs and rhythmic markings.

Handwritten musical notation for the first system, measures 1-4. The music is written on two staves (treble and bass clef) in a key with one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and accidentals.

25

Handwritten musical notation for the second system, measures 5-8. The music continues on two staves. Measure 5 is marked with the number 25. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

30

Handwritten musical notation for the third system, measures 9-12. The music continues on two staves. Measure 9 is marked with the number 30. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 13-16. The music continues on two staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

35

Handwritten musical notation for the fifth system, measures 17-20. The music continues on two staves. Measure 17 is marked with the number 35. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

40

Handwritten musical notation for measures 40-43. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

45

Handwritten musical notation for measures 44-47. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with many accidentals (sharps and flats) and some notes with accents (>). The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation for measures 48-51. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and some beaming. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

50

Handwritten musical notation for measures 52-55. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes, some beamed together, and some triplets. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation for measures 56-59. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes, some beamed together, and some triplets. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

55

Handwritten musical notation for measures 55-58. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various accidentals (sharps, naturals, flats) and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and accidentals.

Handwritten musical notation for measures 59-60. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various accidentals and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and accidentals. A measure rest is present at the end of measure 60.

Handwritten musical notation for measures 61-65. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various accidentals and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and accidentals. A measure rest is present at the end of measure 65.

Handwritten musical notation for measures 66-70. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various accidentals and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and accidentals.

Handwritten musical notation for measures 71-75. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various accidentals and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and accidentals.

75

Handwritten musical notation for measures 75-78. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various rests and phrasing slurs.

Handwritten musical notation for measures 79-82. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some triplets and phrasing slurs.

80

Handwritten musical notation for measures 83-86. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and phrasing slurs.

85

Handwritten musical notation for measures 87-90. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and phrasing slurs.

90

Handwritten musical notation for measures 91-94. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The lower staff is in bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and phrasing slurs.

Handwritten musical notation for the first system, measures 85-88. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features various notes, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals).

95

Handwritten musical notation for the second system, measures 89-92. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with various notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation for the third system, measures 93-96. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with various notes, rests, and accidentals.

100

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 97-100. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music concludes with a double bar line.

29/11/1973

Στα παιδιά που χρίθησαν
για την ελευθερία!

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενείς Πηγές

«Α΄ σεμινάριο σύγχρονης μουσικής». Συλλογή Ιωάννη Μάντακα. Ψηφιακές Συλλογές, Ψηφιοθήκη ΑΠΘ. Αριθμός αρχείου: ARC200840301. Τελευταία πρόσβαση στις 19 Ιανουαρίου 2022. <http://digital.lib.auth.gr/record/102578/files/?ln=en>

«Α΄ σεμινάριο σύγχρονης μουσικής». Συλλογή Ιωάννη Μάντακα. Ψηφιακές Συλλογές, Ψηφιοθήκη ΑΠΘ. Αριθμός αρχείου: ARC200840308. Τελευταία πρόσβαση στις 25 Ιανουαρίου 2022. <http://digital.lib.auth.gr/record/102585/?ln=en>

Αποτελέσματα διαγωνισμού «Concorso Internazionale di Composizione «Amici della Musica di Cagliari». Τελευταία πρόσβαση στις 16 Ιανουαρίου 2022. http://www.amicidellamusicadicagliari.it/composizione_vincitori.php

Αποτελέσματα διαγωνισμού «International Antonín Dvořák Composition Competition». Τελευταία πρόσβαση στις 16 Ιανουαρίου 2022. http://www.iadcc.kr/prize_winner/3354

Αποτελέσματα διαγωνισμού «The 18th Takefu International Composition Workshop». Τελευταία πρόσβαση στις 16 Ιανουαρίου 2022. <http://takefuimf.com/en/2018年ワークショップ/>

Αποτελέσματα διαγωνισμού «Mauricio Kagel Kompositionswettbewerb». Τελευταία πρόσβαση στις 16 Ιανουαρίου 2022. <https://www.mauriciokagelkompositionswettbewerb.com/?PageId=4106>

Κακαβελάκης, Κωνσταντίνος (επιμέλεια και παρουσίαση). Εκπομπή «Μουσικές Μορφές: Χρήστος Σαμαράς». *Hellenic Parliament TV*. Προβλήθηκε στις 5 Μαΐου 2018. YouTube, 1:01:32. Τελευταία πρόσβαση στις 31 Ιανουαρίου 2021. https://www.youtube.com/watch?v=DpO2LkhWLUi&ab_channel=HellenicParliamentTV

Κεραμιδιώτης, Γιώργος (παραγωγή). Εκπομπή «DOC MUS Πορτραίτα Θεσσαλονικέων Συνθετών. Χρήστος Σαμαράς 1997». *Κανάλι της Βουλής*. YouTube 1:02:00. Τελευταία πρόσβαση στις 29 Ιανουαρίου 2021. https://www.youtube.com/watch?v=ePFkyiVpgA4&ab_channel=HaleyBien

Κυριακίδου, Αθανασία. Αφιέρωμα «Χρήστος Σαμαράς, 60 χρόνια ζωής, 40 χρόνια προσφοράς στην μουσική 2016 μέρος Α'». Διοργάνωση της κοινότητας του North College σε συνεργασία με το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού. Πραγματοποιήθηκε στις 27 Φεβρουαρίου 2016 στο Αμφιθέατρο «Στέφανος Δραγούμης», Ίδρυμα Μποδοσάκη. YouTube 36:27. Τελευταία πρόσβαση στις 30 Ιανουαρίου 2021. https://www.youtube.com/watch?v=OxvVm4pyRc&ab_channel=NorthCollege

Μποζαπαλίδου, Μαριάννα (παρουσίαση). Εκπομπή «Μουσική Θεσσαλονίκη 2019». *TV100*. YouTube 27:42. Τελευταία πρόσβαση στις 29 Ιανουαρίου 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=yD4Ey2LVnU>

Προσωπικό Αρχείο Χρήστου Σαμαρά.

Σαμαράς, Χρήστος. *Αποδελτιωμένη και ηχογραφημένη συνέντευξη Χρήστου Σαμαρά*. 2 και 9 Φεβρουαρίου 2021. Αρχείο Λιασοπούλου Πανδώρας.

Σαμαράς, Χρήστος. *Sonatine op. 4b για πιάνο*. 1973. Αυτόγραφο χειρόγραφο. Αρχείο Χρήστου Σαμαρά.

Δευτερογενείς Πηγές

Ξενόγλωσσες πηγές

Bartel, Dietrich. *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

Chardas, Kostas. «Samaras, Christos». *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 22 Σεπτεμβρίου 2015. Αναθεωρήθηκε 31 Αυγούστου 2018. Τελευταία πρόσβαση στις 6 Ιανουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2286746>

Chardas, Kostas and Sakallieros Giorgos. «Musical Modernism in Greece: An Overview». In *Perspectives on Greek Musical Modernism*, edited by Eva Mantzourani, Costas Tsougras and Petros Vouvaris. Milton Park, Abington: Routledge, υπό έκδοση.

Cone, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton & Company, 1968.

Demetriou, Nicoletta, Vasilis Kallis, Katy Romanou, and Kenneth Owen Smith. «Cyprus». *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2001. Αναθεωρήθηκε 13 Ιανουαρίου 2015. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιανουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40747>

Dunsby, Jonathan. «Performance». *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Φεβρουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43819>

Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven & London: Yale University Press, 1977.

Grassl, Markus. «Cserha, Friedrich». *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Αναθεωρήθηκε στις 31 Ιανουαρίου 2002. Τελευταία πρόσβαση στις 18 Ιανουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05295>

Grier, James. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Ontario: University of Western Ontario, 1996.

Grier, James. «Editing». *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001 Τελευταία πρόσβαση στις 6 Φεβρουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08550>

Hepokoski, James and Darcy Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2006.

Hill, Peter. «From Score to Sound». In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, edited by John Rink, 129-143. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Howat, Roy. «What Do We Perform?». In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, 3-20. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Kunz, H. «Yun, Isang». *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση στις 18 Ιανουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30747>

Leotsakos, George. «Kounadis, Argyris [Arghyris]». *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Αναθεωρήθηκε από τη Δανάη Στεφάνου στις 3 Σεπτεμβρίου 2014. Τελευταία πρόσβαση στις 18 Ιανουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15430>

Lester, Joel. «Performance and Analysis: Interaction and Interpretation». In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, 197-216. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Matthay, Tobias. *Musical Interpretation, Its Laws and Principles: And Their Application in Teaching and Performing*. Boston: The Boston Music Company, 1918.

McClelland, Ryan. «Performance and Analysis Studies: An Overview and Bibliography». *Indiana Theory Review* 24 (2003): 95-106. <http://www.jstor.org/stable/24046462>

Nolan, Catherine. «Reflections on the Relationship of Analysis and Performance». *College Music Symposium* 33/34 (1993): 112-39. <http://www.jstor.org/stable/40374252>

Papaeti, Anna. «Folk Music and the Cultural Politics of the Military Junta in Greece (1967-1974)», *Mousikos Logos* 2 (January 2015): 50-62.

Papaeti, Anna. «Popular Music and the Colonels: Terror and Manipulation under the Military Dictatorship (1967-1974)», edited by Dafni Tragaki, 139-151. Milton Park, Abington: Routledge, 2018.

Rahn, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman, 1980.

Rink, John. «Analysis and (or?) Performance». In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, edited by John Rink, 35-58. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Rothstein, William. «Analysis and the Act of Performance». *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, 35-38. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 217-240.

Sakallieros, Giorgos. *Dimitri Mitropoulos and his works in 1920s*. Athens: Hellenic Music Center, 2016.

Schenker, Heinrich. *The Art of Performance*. New York: Oxford University Press, 2002.

Taruskin, Richard. «On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance». *The Journal of Musicology* 1 / No. 3 (1982) 338-349. <https://doi.org/10.2307/763881>

Tsougras, Costas. «Nikitas, Kostas». *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε το 2018. Αναθεωρήθηκε στις 20 Μαρτίου 2018. Τελευταία πρόσβαση στις 17 Ιανουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2274212>

Webster, James. «Sonata Form». *Grove Music Online*. Τελευταία πρόσβαση στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση στις 25 Ιανουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26197>

Wiesmann, Sigrid. «Urbanner, Erich». *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση στις 18 Ιανουαρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28827>

Ελληνόγλωσσες πηγές

Ανωγειανάκης, Φοίβος. *Κατάλογος Έργων Μανώλη Καλομοίρη 1883-1962*. Αθήνα: Ίκαρος, 1964.

Βαΐτση, Γεωργία-Μαρία. «Χρήστος Σαμαράς: Εργοβιογραφία-Κατάλογος Έργων-Αναλύσεις». Πτυχιακή Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2002.

Βούβαρης, Πέτρος. *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών-Αποθετήριο Κάλλιπος, 2015.

Ζλάτκου, Βασιλική. «Οι εκφάνσεις της μορφής σονάτας σε έργα Ελλήνων συνθετών στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα». Δημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2019. Τελευταία πρόσβαση στις 18 Φεβρουαρίου 2021. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/46671>

Ζορμπά, Μυρσίνη. *Η πολιτική του πολιτισμού-Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*. Αθήνα: Πατάκης, 2014.

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» Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Φεβρουαρίου 2022. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/35602>

Καλογερόπουλος, Τάκης. *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Γιαλλέλη, 2002.

Καλοπανά, Μαγδαληνή. «Κατάλογος έργων Δημήτρη Δραγατάκη (1914-2001)», *Πολυφωνία* 16 (2010): 54-87.

Κολιόπουλος, Ιωάννης. *Ιστορία της Νεωτέρας Ελλάδος (1797-1980)*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 2014.

Κολιόπουλος Ιωάννης και Βερέμης Θάνος. *Νεότερη Ελλάδα*. Αθήνα: Πατάκης, 2020.

Κοντώση, Σοφία. «Λεωνίδας Ζώρας (1905-1987) Θεματικός Κατάλογος Έργων». Αδημοσίευτη διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2009. Τελευταία πρόσβαση στις 9 Μαΐου 2021. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/33710>

Κριθαρά, Μαρία-Χριστίνα. «Συνθέτες από τη Θεσσαλονίκη. Χρήστος Σαμαράς». *Πολύτονον* τ. 79 (2016): 28-34.

Κωνσταντάρος, Κωνσταντίνος Ι. *Προπαγάνδα – το μεγάλο όπλο των συνταγματαρχών, 1967-74*. Αθήνα: Διάδραση, 2012. Τελευταία πρόσβαση στις 20 Ιανουαρίου 2022. <https://mlogos.gr/issues/i0002/a0022papaeti/>

Κώστιος, Απόστολος. *Δημήτρης Μητρόπουλος - Κατάλογος Έργων: Ορχήστρα των Χρωμάτων*. Αθήνα: Εστία, 1996.

Κώστιος, Απόστολος. *Μέθοδος Μουσικολογικής Έρευνας*. Αθήνα: Παπαρηγορίου - Νάκας (Panas Music), 2000.

Λιαλιούτη, Ζηνοβία. *Ο «άλλος» Ψυχρός Πόλεμος: Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα, 1953-1973*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2019.

Μάντζαρος, Νικόλαος Χαλικιόπουλος (1795-1872). *Πρώιμα έργα για φωνή και ορχήστρα Α': Τρεις άριες του 1815*. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2006.

Μητρόπουλος, Δημήτρης. *14 Invenzioni, για φωνή και πιάνο (1925)*. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2010.

Μόσχος, Κώστας, Ξανθουδάκης Χάρης και Ντούρου Μαρία (επιμ.). *Πλήρης Κατάλογος Έργων / Γιάννης Α. Παπαϊωάννου*. 3^η έκδοση. Αθήνα: Nakas Music House, 2010.

Παπαϊωάννου, Γιάννης Γ. *Νίκος Σκαλκώτας, Μια προσπάθεια είσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 1997.

Ρωμανού, Καίτη. *Έντεχνη Ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Κουλτούρα, 2006.

Σακαλλιέρος, Γιώργος. *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): Ζωή, έργο και συνθετικό έργο*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010.

Σκαρλάτου, Χρυσούλα. «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα: περιπτωσιολογική μελέτη: η Ισραηλιτική Κοινότητα Θεσσαλονίκης, η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», η χορωδία του Μουσικού Τμήματος της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Α.Π.Θ. («Γιάννης Μάντακας»)). Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2019. Τελευταία πρόσβαση στις 9 Μαΐου 2021. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/49042>

Συμεωνίδου, Αλέκα. *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών: Βιογραφικό - Εργογραφικό*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995.

Ταλακούδη, Ευτυχία. «Δημήτρης Λιάλιος (1869-1940) Βιογραφία, κατάλογος έργων, επιμελημένη έκδοση και ηχογράφηση έξι έργων για βιολί και πιάνο». Αδημοσίευτη διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας. Τελευταία πρόσβαση στις 9 Μαΐου 2021. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/49246>

Ταμβάκος, Θωμάς. «Έλληνες Δημιουργοί - Χρήστος Σαμαράς (1956)». *Νέοι Αγώνες Ηπείρου*, άρθρο 93^ο (1996): 89.

Ταμβάκος, Θωμάς. «Πράξεις Λόγιας Μουσικής, Χρήστος Σαμαράς». *Jazz & Τζαζ* 88 (2000): χ.σ.

Ταμβάκος, Θωμάς. «Πράξεις Λόγιας Μουσικής, Χρήστος Σαμαράς. Συμβολή στη συμπλήρωση των 50 ετών του». *Jazz & Τζαζ* 156 (2006): 37.

Ταμβάκος, Θωμάς. «Χρήστος Σαμαράς». *Tar, Μουσικό διαδικτυακό περιοδικό* (2016). Τελευταία πρόσβαση στις 9 Μαΐου 2021. <http://www.tar.gr/content/content.php?id=5266>

Τσαλαχούρης, Φίλιππος. *Νέος κατάλογος έργων: Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962)*. Αθήνα: Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», 2003.

Φενέρη, Κυριακή. «Η συμβολή των σύγχρονων συνθετών της Θεσσαλονίκης στην Ελληνική Χορωδιακή Μουσική». Αδημοσίευτη πτυχιακή Εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2009. Τελευταία πρόσβαση στις 2 Απριλίου 2021. <https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/12373/2/FeneriPE.pdf>

Φούλιας, Ιωάννης. *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου: από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής*. Αθήνα: Παπαρηγορίου - Νάκας, 2011.

Χριστοπούλου, Σταυρούλα. *Κατάλογος έργων Γιώργου Σισιλιάνου*. Αθήνα: Παπαρηγορίου - Νάκας, 2011.