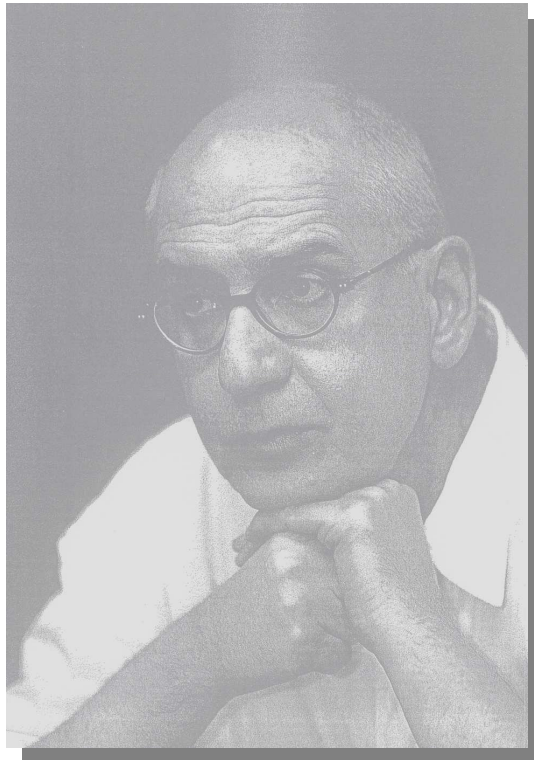


ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**«ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΖΕΡΒΟΣ: ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΚΑΙ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΕΡΓΟ.
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ - ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ»**



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της φοιτήτριας

Βλαχογιάννη Ελένης Μαρίας

Α.Ε.Μ.: 1245

Επιβλέπων: Σακαλλιέρος Γεώργιος

Θεσσαλονίκη
Νοέμβριος 2011

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	7
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.....	8
1.1. Βιογραφικά Στοιχεία.....	8
1.2. Συνέντευξη με το συνθέτη Γιώργο Ζερβό.....	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.....	16
ΤΙΤΛΟΙ ΣΠΟΥΔΩΝ.....	16
2.1. Μουσικές Σπουδές.....	16
2.2. Μεταπτυχιακές Μουσικές Σπουδές.....	16
2.3. Άλλες Σπουδές.....	16
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.....	17
ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ.....	17
3.1. Μονογραφίες.....	17
3.2. Κατάλογος Μελετών και Δημοσιεύσεων.....	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.....	24
ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΣΕ ΣΥΝΕΔΡΙΑ, ΣΥΜΠΟΣΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ.....	24
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5.....	34
ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΙΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ.....	34
5.1. Λήμματα.....	34
5.2. Παραπομπές.....	35
5.3. Μουσικές Κριτικές.....	36
5.4. Συνεντεύξεις.....	38
5.5. Άλλες Δραστηριότητες.....	40

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6.....	41
ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ, ΈΡΓΑ, ΕΚΤΕΛΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ.....	41
6.1. Χρονολογικός Κατάλογος Έργων.....	41
6.2. Συστηματική Ταξινόμηση ανά Οργανολόγιο με Εκτελέσεις.....	43
6.3. Εκδόσεις Μουσικών Έργων.....	53
6.4. Εκδόσεις Δίσκων (CD).....	54
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7.....	55
ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΩΝ ΈΡΓΩΝ.....	55
7.1. <i>Χωροχρονία I</i> , για σόλο φλάουτο.....	56
7.2. <i>Έρωσ και Ψυχή II</i> , μουσική για μπαλέτο.....	61
7.3. <i>Τρία τραγούδια για μεσόφωνο και ορχήστρα</i> , σε ποίηση Georg Trakl, Friedrich Wilhelm Nietzsche και Rainer Maria Rilke.....	72
7.3.1. Georg Trakl, « <i>Untergang</i> »	73
7.3.2. Nietzsche, <i>Also sprach Zarathustra</i> , « <i>Das Lied der Schwermut</i> ».....	79
7.3.3. Rainer Maria Rilke, « <i>An die Musik</i> ».....	85
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8.....	95
ΤΟ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΥΦΟΣ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΖΕΡΒΟΥ: ΜΙΑ ΕΠΙΣΚΟΠΙΣΗ.....	95
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	103
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α'.....	108
ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ ΕΡΓΩΝ ΠΟΥ ΑΝΑΛΥΘΗΚΑΝ.....	108
1. <i>Χωροχρονία I</i> , για σόλο φλάουτο.....	109
2. <i>Έρωσ και Ψυχή II</i> , μουσική για μπαλέτο.....	113
3. <i>Τρία τραγούδια για μεσόφωνο και ορχήστρα</i> , σε ποίηση Georg Trakl, Friedrich Wilhelm Nietzsche και Rainer Maria Rilke...	150
3.α. Georg Trakl, « <i>Untergang</i> ».	153

3.β. Nietzsche, <i>Also sprach Zarathustra</i> , « <i>Das Lied der Schwermut</i> »	161
3.γ. Rainer Maria Rilke, « <i>An die Musik</i> ».	192
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β΄.....	203
ΚΕΙΜΕΝΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΡΙΤΙΚΩΝ.....	203
1. Κώστας Χαραλαμπίδης, “Νέοι Συνθέτες”, <i>Έθνος</i> (27/05/1988).....	204
2. Γιώργος Μονεμβασίτης, "Η άνοιξη της Ελληνικής Μουσικής", <i>Ελευθεροτυπία</i> (28/05/1988): 27.....	204
3. Γιώργος Λεωτσάκος, "Πρίμα και μπάσα", <i>Πριν</i> (13/05/1990): 27.....	204
4. Γιώργος Λεωτσάκος, "Κοντά στους συνθέτες μας...", <i>Επικαιρότητα</i> (29/05/1991).....	205
5. Κατερίνα Σχινά, "Περιπλάνηση ανά τα ιδιώματα έργων σύγχρονης μουσικής", <i>Καθημερινή</i> (14/06/1991): 15.....	205
6. Γιάννης Σβώλος, “Όταν ο χορός τελειώνει”, <i>Ελευθεροτυπία</i> (09/12/1997): 35.....	206
7. Γιώργος Λεωτσάκος, "Μήνας Χορού: Επένδυση και στη μουσική", <i>Γνώση</i> (23/02/1998).....	207
8. Γιάννης Σβώλος, "Τα Παραμουσικά", <i>Ελευθεροτυπία</i> (14/04/1999).....	208
9. Νίκος Δοντάς, "Ακροάσεις", περιοδικό <i>Ήχος & Hi-Fi</i> (Απρίλιος 1999).....	208
10. Ανυπόγραφο, "Μουσικά θέματα", <i>Ακρόπολις</i> (16/05/1999).....	209
11. Ορέστης Δημόπουλος, "Κλασική - Μπαλέτο - Όπερα", περιοδικό <i>Hitech</i> (Μάιος 1999).....	209
12. Γιώργος Μονεμβασίτης, "λογοιογραφήματα και...", περιοδικό	

<i>Δίφωνο</i> (2000): 136.....	209
13. Γιώργος Λεωτσάκος, "Με αφορμή τους «Λομβαρδούς»... Αμπατζής: «Ρηγμίνα», Έλληνες συνθέτες", <i>Ημερησία</i> (22- 23/04/2000): 13.	210
14. Νίκος Δοντάς, "Φως στο έργο τεσσάρων συνθετών", <i>Καθημερινή</i> (14/04/2002).	210
15. Γιάννης Σβώλος, «Ψηφίδες ελληνικής μουσικής βιβλιογραφίας», <i>Ελευθεροτυπία</i> (24/12/2002).	211
16. Λευτέρης Τζόκας, "Ηπειρώτικη Βιβλιοκρισία", <i>Ηπειρώτικα</i> <i>Νέα</i> (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 2003).	213
17. Κατερίνα Σχινά, "ξεφυλλίζοντας...", περιοδικό <i>Βιβλιοθήκη</i> (28/02/2003).	213
18. Θωμάς Ταμβάκος, "βιβλία", περιοδικό <i>Jazz & Τζαζ</i> 120 (Μάρτιος 2003).	214
19. Γιάννης Σβώλος, "Ελληνική μουσική σε υπερβολική δόση", <i>Ελευθεροτυπία</i> (18/05/2005).	216
20. Ν. Α. Δοντάς, "Ελληνικές μουσικές γιορτές στο Μέγαρο", <i>Καθημερινή</i> (29/05/2005).	216
21. Κυριάκος Π. Λουκάκος, "Ελληνικές μουσικές γιορτές στο Μέγαρο Μουσικής", <i>Αυγή</i> (05/06/2005).	216
22. Γιώργος Λεωτσάκος, "Πρώτες Ελληνικές Μουσικές Γιορτές, <i>Λεπτομερής κριτική καταγραφή ιστορικού γεγονότος</i> <i>ανυπολόγιστης σημασίας, 2^ο μέρος</i> ", περιοδικό <i>Αντίφωνον</i> 12 (Σεπτέμβριος- Οκτώβριος 2005): 19.....	217
23. Αλέξης Σπανίδης, "Οι γιορτές της ελληνικής μουσικής στο Μέγαρο", εφημερίδα <i>Η Βραδυνή</i>	217
24. Γιώργος Λεωτσάκος, «Ελληνικές Μουσικές Γιορτές, 2007», <i>Εφημερίδα Εξπρές</i> (09/05/2007).....	218

25. Γιώργος Λεωτσάκος, « Τρεις συναυλίες σε ... δύο μόνο βραδιές», <i>Εφημερίδα Εξπρές</i> (31/01/2009).....	218
26. Γιάννης Σβώλος «Περιπλανήσεις Χρωμάτων», <i>Ελευθεροτυπία</i> (04/02/2009).....	218
27. Γιώργος Λεωτσάκος, «Εν «Παρνασσώ» και 5 νέες συνθέσεις», <i>Εξπρές</i> (15/05/2010).	218
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ΄	220
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ.....	220
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Δ΄	222
ΦΩΤΟΑΝΤΙΓΡΑΦΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ.....	222
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ε΄	227
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ.....	227

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία αποτελεί το αποτέλεσμα της προσπάθειας καταγραφής της πολύπλευρης μουσικής δράσης του συνθέτη - μουσικολόγου Γιώργου Ζερβού, η οποία δε θα είχε λάβει τη σημερινή της μορφή χωρίς τη συμβολή ορισμένων ανθρώπων.

Οφείλω λοιπόν να ευχαριστήσω θερμά τον κ. Γιώργο Ζερβό για τη συνεργασία του και τις πολύτιμες συζητήσεις μας κατά τις συναντήσεις μας στο πλαίσιο σύνταξης της εργασίας, καθώς και για την παραχώρηση αρχειακού έντυπου και ακουστικού υλικού.

Επίσης, ιδιαίτερη αναφορά θα ήθελα να κάνω στον κ. Γιώργο Σακαλλιέρο, Λέκτορα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών και επιβλέποντα καθηγητή της παρούσας εργασίας για την πολύτιμη καθοδήγησή του κατά τη διάρκεια σύνταξης της διπλωματικής εργασίας και το αμέριστο ενδιαφέρον του.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία παρουσιάζει το συνθετικό και μουσικολογικό έργο του Γιώργου Ζερβού. Επιχειρείται επίσης μία προσέγγιση του συνθετικού του ύφους μέσα από την ανάλυση συγκεκριμένων αντιπροσωπευτικών έργων. Σημαντικό είναι να τονιστεί ότι, εκτός της βιβλιογραφίας, πραγματοποιήθηκε εκτενής έρευνα για την κατάρτιση του χρονολογικού καταλόγου και ειδικότερα της συστηματικής ταξινόμησης, ανά οργανολόγιο, με πλήρη αναφορά στις εκτελέσεις. Επιπλέον, σημαντικό ρόλο στη σύνταξη της παρούσας εργασίας διαδραμάτισαν οι τακτικές συναντήσεις-συζητήσεις με τον ίδιο τον συνθέτη, αναφορικά με το έργο του, αλλά και τη δυτική μουσική παράδοση και δημιουργία ανά τους αιώνες, γενικότερα.

Η εργασία χωρίζεται σε οκτώ κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο περιλαμβάνει τη βιογραφία του συνθέτη καθώς και τη συνέντευξη που μου παραχώρησε ο ίδιος στις 27/03/2011 και στην οποία αναφέρεται στο ρόλο του τόσο ως συνθέτη και μουσικολόγου, όσο και παιδαγωγού. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι τίτλοι σπουδών του συνθέτη ενώ στη τρίτη και τέταρτη ενότητα γίνεται εκτενής αναφορά στο συγγραφικό και μουσικολογικό του έργο, μέσα από την παράθεση των διάφορων μελετών και δημοσιεύσεων που έχει κάνει, αλλά και της ενεργής συμμετοχής του σε συνέδρια, φεστιβάλ κ.α. Η πέμπτη ενότητα περιλαμβάνει τις εκάστοτε αναφορές που έχουνε γίνει σχετικά με τον συνθέτη και το έργο του (μουσικές κριτικές, λήμματα, συνεντεύξεις, παραπομπές), ενώ τα επόμενα τρία κεφάλαια αναφέρονται αποκλειστικά στο συνθετικό έργο του. Ειδικότερα, στο έκτο κεφάλαιο παρουσιάζεται ο χρονολογικός κατάλογος των έργων του συνθέτη καθώς και η συστηματική τους ταξινόμηση ανά οργανολόγιο με εκτελέσεις – απόρροια εκτενούς έρευνας και αποδελτίωσης μεγάλου όγκου υλικού από συναυλίες, διαγωνισμούς, φεστιβάλ κλπ. Ακολουθεί η έβδομη ενότητα στην οποία περιλαμβάνεται η ανάλυση τριών αντιπροσωπευτικών έργων του συνθέτη, με απώτερο στόχο την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων σχετικά με το συνθετικό ύφος του Γιώργου Ζερβού, για το οποίο γίνεται εκτενής αναφορά στο κεφάλαιο οκτώ. Τελειώνοντας, ακολουθούν η βιβλιογραφία και τα παραρτήματα, στα οποία παρατίθενται υλικό από φωτογραφίες, παρτιτούρες καθώς και τα κείμενα των μουσικών κριτικών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1.1. Βιογραφικά Στοιχεία

Ο Γιώργος Ζερβός,¹ γιος Ελλήνων μεταναστών στο Κάιρο, του Παναγιώτη Ζερβού από τα Κύθηρα, και της Αναστασίας, το γένος Ελευθερίου, κυπριακής καταγωγής, γεννήθηκε στο Κάιρο της Αιγύπτου, στις 17 Δεκεμβρίου του 1947. Στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στην Αθήνα, εγκαταστάθηκε το 1961.

Το 1963 άρχισε τη μουσική του σταδιοδρομία ως κιθαριστής της «ροκ» μουσικής. Αργότερα μελέτησε κλασική κιθάρα, ενώ στο Ωδείο ενεγράφη το 1970, σε ηλικία 23 ετών και αφού είχε ήδη πάρει το πτυχίο της φυσικής από τη Φυσικομαθηματική σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Πρώτοι του δάσκαλοι στο πιάνο υπήρξαν οι Γεώργιος Πλάτων² (Ελληνικό Ωδείο, 1970-75) και Γιάννης Τζάνκερ (Ορφείο Ωδείο, 1975-77). Την περίοδο 1977-81 μελέτησε στο Ορφείο Ωδείο, ανώτερα θεωρητικά και σύνθεση με τον Γιάννη Ιωαννίδη,³ στην τάξη του οποίου έλαβε τα πτυχία της αρμονίας, της αντίστιξης και της φούγκας. Το 1981 πήγε στο Παρίσι όπου παρακολούθησε μουσικολογία και αισθητική της μουσικής, με καθηγητές τους Μισέλ Γκιομάρ (Michel Guiomar) και Ντανιέλ Σαρλ (Daniel Charles). Αποφοίτησε με *Diplôme d' études approfondies* (D.E.A.) από το Πανεπιστήμιο Paris I - Pantheon το 1982, με θέμα διπλωματικής εργασίας τις *Μαθηματικές διαδικασίες στο έργο του Μπάρτοκ και του Ξενάκη*. Την ίδια εποχή παρακολούθησε μαθήματα σύνθεσης με τον Γιάννη Ξενάκη ενώ, σύμφωνα με τον ίδιο, η επίδραση του Bartók⁴ - και ίσως του Ligeti - επηρέασαν σε αρχικό στάδιο τη διαμόρφωση της αρμονικής του γλώσσας (*Κουαρτέτο*

¹ Βασικά βιογραφικά-εργογραφικά λήμματα για το συνθέτη, από όπου συλλέχθηκαν παραπάνω πληροφορίες είναι τα εξής: **Αλέκα Συμεωνίδου**, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, «Ζερβός, Γιώργος», εκδ. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1995, σ. 116-118, **Τάκης Καλογερόπουλος**, *Το λεξικό της Ελληνικής Μουσικής: Από τον Ορφέα έως σήμερα*, «Ζερβός Γιώργος», Τόμος 2, εκδ. Γιαλλέλη, Αθήνα, 1998, σ. 303-305, **Θωμάς Ταμβάκος**, *Έλληνες Δημιουργοί Σοβαρής Μουσικής*, Τόμος 2, Ιωάννινα 1996, σ. 28-29, **Γιάννης και Ανθούλα Παπαδοπούλου**, *Συνοπτική Ιστορία της Μουσικής*, εκδ. Μουσικός Οίκος Νάκας, Αθήνα 1986, σ. 213, **George Leotsakos**, «Zervos, Yorgos [George]», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie (επιμ.), Τόμος 27, εκδ. Macmillan Publishers Ltd, 2001, σ. 795, **Psychopedis-Frangou, Olympia**, «Zervos, Giorgos», *Musik die in Geschichte und Gegenwart (M.G.G.)*, σειρά 2, τόμος 26 (Παράρτημα), εκδ. Bärenreiter, Kassel, 2007, σ. 1187-1188.

² Τάκης Καλογερόπουλος, λήμμα «Πλάτων Γεώργιος», *Το λεξικό της Ελληνικής Μουσικής: Από τον Ορφέα έως σήμερα*, Τόμος 5, εκδ. Γιαλλέλη, Αθήνα, 1998, σ. 107-108.

³ Καλογερόπουλος, ό.π., λήμμα «Ιωαννίδης, Γιάννης», Τόμος 2, σ. 468-470.

⁴ Η ορθογραφία των ονομάτων των ξένων συνθετών είναι σύμφωνη με εκείνη της ιστοσελίδας του *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com>, Oxford University press 2008 (τελευταία επίσκεψη 08/11/2011).

εγχόρδων αρ. 1., 1981). Το 1982 πήρε το πρώτο βραβείο σύνθεσης στο διαγωνισμό μουσικής δωματίου που προκήρυξε το Υπουργείο Πολιτισμού, με το παραπάνω έργο. Την περίοδο 1982-83 παρακολούθησε σεμινάρια με τον Pierre Boulez στο College de France και στο IRCAM.

Με την επιστροφή του στην Ελλάδα άρχισε, παράλληλα με τη σύνθεση, να ασχολείται συστηματικά και με τη μουσικολογική έρευνα, ενώ αρθρογραφούσε, έδινε διαλέξεις και έκανε μεταφράσεις. Έχει γράψει άρθρα για τη μουσική του 20ου αιώνα σε ελληνικά και ξένα περιοδικά (*Μουσικολογία, Μουσικά, Τέταρτο, Musik und Ästhetik, Rénue Esthétique, Arts 8*, κ.α.) και έχει μεταφράσει το βιβλίο του Έρικ Σάλτσμαν *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*, εκδόσεις Νεφέλη, 1983.

Παρουσίασε μουσικά προγράμματα στο ραδιόφωνο, στο Β' και Γ' Πρόγραμμα, και δίδαξε θεωρία, ιστορία και μορφολογία της μουσικής στο Ορφείο Ωδείο (1978-79), στο Εθνικό Ωδείο (παράρτημα Νέας Σμύρνης, 1978-79), στο Αθήναιο Ωδείο, στο Δημοτικό Ωδείο Άργους (1981-85), στο Ωδείο Τέχνης (1985-87), στη Σύγχρονη Μουσική Σχολή (1987-89) και στην Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης (1985-87 και 1990-94).

Οι δραστηριότητες αυτές επηρέασαν άμεσα την εξέλιξή του ως συνθέτη. Μετά τις πειραματικές τάσεις των *Αρχέτυπων I* και *II* (1981-85), καταστάλαξε σε ένα λυρικότερο ύφος, αρχίζοντας από το *Κουιντέτο* (1986) και καταλήγοντας στην *Ανάβαση* (1986-87) και τη *Χωροχρονία I* και *II*.

Έχει πάρει μέρος σε πλήθος Φεστιβάλ, Συνεδρίων και Συμποσίων τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Συγκεκριμένα, σε τέσσερα Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής Δωματίου (1987-90), στο Βαλκανικό Φεστιβάλ Μουσικής της Σόφιας (1985), στο 4^ο Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής της Νάπολι (1987), στο Φεστιβάλ Midem (1987), στο Φεστιβάλ Semaines Musicales Internationales d'Orleans (1987), στο Συμπόσιο Συνθετών του Φεστιβάλ Καλαμάτας (1986), στο Εθνικό Συνέδριο Μουσικής στους Δελφούς (1987) και στη Διεθνή Μουσική Αμφικτιονία στην Κύπρο (1989). Παρουσίασε έργο του στο Εργαστήρι Συνθετών (Composers' Workshop) του Πανεπιστημίου της Βοστώνης (1991) και την ίδια χρονιά συμμετείχε στο διήμερο συμπόσιο Ελλήνων και Γερμανών Συνθετών και Μουσικολόγων στο Ινστιτούτο Γκαίτε, με θέμα «Η μουσική στον 20^ο αιώνα, απόπειρα ενός απολογισμού». Επίσης, συμμετείχε στο Φεστιβάλ Μουσικής του Κέντρου Ελληνικού Πολιτισμού Βερολίνου (1999), στο Konzerthaus του Βερολίνου (2000), στο Συμπόσιο *Arnold Schönberg und griechische Komponisten – in memoriam Iannis Xenakis* στο Arnold Schönberg Center στη Βιέννη (2002), στο Συνέδριο με θέμα «Η αξία της μουσικής

σήμερα”, σε συνδιοργάνωση του περιοδικού *Μουσικολογία* με το Ινστιτούτο Γκαίτε στην Αθήνα (2002), στο Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογίας, του περιοδικού *Μουσικολογία* σε συνεργασία με το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών για την επέτειο των 100 χρόνων από τη γέννηση του Theodor W. Adorno (2003), στο Διεθνές Συμπόσιο Ιάννης Ξενάκης, σε συνδιοργάνωση του Παν/μίου Αθηνών και του Παν/μίου Montpellier 3 στην Αθήνα (2005), στο Συνέδριο Olivier Messiaen που διοργάνωσε το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Παν/μίου Αθηνών (2008) κ.α. Έχει δώσει διαλέξεις στη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών («Νόημα και Μουσική», 1980), στο Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής αναφορικά με το έργο του Μπέλα Μπάρτοκ, (1981), στο Κέντρο Πολιτισμού Δ. Γληνός («ο εξπρεσιονισμός στη μουσική», 1988), στη Σχολή Μωραΐτη («Προβλήματα στη Μουσική του 20^{ου} αιώνα», 1988) κ.α.

Το 1995 ανακηρύχθηκε διδάκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης - με επιβλέποντα τον καθηγητή Δημήτρη Θέμελη - υποβάλλοντας διδακτορική μελέτη με θέμα: *Η κρίση του θέματος στο έργο των συνθετών της δεύτερης σχολής της Βιέννης: Schönberg, Berg, Webern.*

Έργα του έχουν παιχτεί στην Ελλάδα, την Κύπρο καθώς και την Ιταλία (Φλωρεντία 1981, Νάπολη 1987, Τρέντο 2009, κ.α.), στη Βουλγαρία (Σόφια 1985), στη Γαλλία (Κάννες 1987, Ορλεάνη 1987), στις Η.Π.Α. στο Πανεπιστήμιο της Βοστώνης (1991), στο Πανεπιστήμιο της Λουϊζιάνας (2004), στο Πανεπιστήμιο Western Michigan (2009), στην Κύπρο (1986) κ.α. Επίσης, έργα του έχουν ηχογραφηθεί από την Ελληνική Ραδιοφωνία και δισκογραφηθεί από τις δισκογραφικές εταιρείες Warner, Agora και Irida Classical, ενώ παραγγελίες για σύνθεση μουσικών έργων τού έχουν δοθεί από το Γ΄ Πρόγραμμα, το Ινστιτούτο Γκαίτε, το Δήμο Ηρακλείου, τον ΟΜΜΑ κ.ά. Οι συνθέσεις του εκδίδονται από τον εκδοτικό οίκο Κ. Παπαρηγορίου-Χ. Νάκας καθώς επίσης και τα δύο βιβλία του, με τίτλους: *Schönberg, Berg, Webern: Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών* και *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση της μουσικής των αρχών του 20^{ου} αιώνα*, αντίστοιχα.

Ο Γιώργος Ζερβός διετέλεσε μέλος του διοικητικού συμβουλίου της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, καλλιτεχνικός διευθυντής του Δημοτικού Ωδείου Άνω Λιοσίων (1992-2002) και διατελεί μέλος της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού «Μουσικολογία». Από το 1998, είναι Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου διδάσκει ανάλυση, μουσική του 20^{ου} αιώνα και σύνθεση.

1.2. Συνέντευξη με το συνθέτη Γιώργο Ζερβό (27/03/2011)

Βλαχογιάννη Ελένη Μαρία: Αναφέρετε στο βιογραφικό σας ότι ξεκινήσατε «επίσημα», δηλαδή ωδειακά τις μουσικές σας σπουδές σε μεγάλη ηλικία και αφού είχατε πάρει το πτυχίο φυσικής από το Πανεπιστήμιο Αθηνών. Ποιοι ήταν οι λόγοι που σας ώθησαν σε αυτή την κατεύθυνση;

Γιώργος Ζερβός: Οι λόγοι ήταν οικονομικοί ουσιαστικά. Δηλαδή τελείωσα το φυσικό, όχι για οικονομικούς λόγους, αλλά ακριβώς επειδή μου άρεσε πάρα πολύ και ήθελα να γίνω θεωρητικός φυσικός. Αμφιταλαντεύτηκα αρκετά για το ποια κατεύθυνση θα έπρεπε να ακολουθήσω τελικά. Γύρω στα 23 μου χρόνια όμως, όταν πια είχα γραφτεί στο ωδείο, είδα ότι με τραβούσε περισσότερο η τέχνη, και ειδικότερα η μουσική. Έτσι, αποφάσισα να ασχοληθώ με τα θεωρητικά και τη σύνθεση.

B.E.: Κατά τη διάρκεια των σπουδών σας στο Παρίσι υπήρξατε μαθητής του Ιάννη Ξενάκη. Η γνωριμία σας μαζί του υπήρξε καταλυτική ως προς τον τρόπο σύνθεσης των έργων σας;

Γ.Ζ.: Με την ολοκλήρωση των σπουδών μου στην Ελλάδα πήγα στο Παρίσι όπου μελέτησα αισθητική και τυποποίηση της μουσικής - *musique formelle*,⁵ όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται – καθώς και σύνθεση με τον Ιάννη Ξενάκη. Σε επίπεδο σύνθεσης, δε μπορώ να πω ότι υπήρξε το σημαντικότερο πρόσωπο επιρροής για μένα, καθώς η μουσική που γράφω είναι τελείως διαφορετική, αλλά οπωσδήποτε όταν γνωρίζει κανείς μια προσωπικότητα του βεληνεκού του Ξενάκη, πραγματικά είναι πάρα πάρα πολύ σημαντικό. Ήταν ένας πολύ γοητευτικός – και δε χρειάζεται να το πω – αξιόλογος άνθρωπος, με πλατιά μόρφωση και πραγματικά η γνωριμία μου μαζί του ήτανε μια εμπειρία. Βέβαια, οφείλω να ομολογήσω ότι τόλμησα να πάω εκεί γιατί ήξερα και μαθηματικά. Διαφορετικά, δε μπορούσες να παρακολουθήσεις την τάξη αυτή που ουσιαστικά ήτανε “μουσική τυποποίηση”, όπως λεγότανε το μάθημα. Στην

⁵ Βλ. σχετικά και το ομότιτλο βιβλίο του Ι. Ξενάκη, [«Xenakis Iannis», ‘Musiques formelles’, *ReM*, nos. 253–4 (1963); repr. as *Musiques formelles* (Paris, 1981); αγγλική μτφ. ως *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition* (Bloomington, IN, 1971, enlarged 2/1992), *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30654> (τελευταία πρόσβαση στις 07/10/2011)].

πραγματικότητα, αυτό που έκανε ο Ξενάκης δεν ήτανε σύνθεση, αλλά τρόποι χρήσης των διάφορων μαθηματικών για να κάνεις σύνθεση.

Από την άλλη πλευρά, επειδή με ρωτήσατε για το θέμα του Ξενάκη, ο άνθρωπος που είχε μεγάλη επίδραση πάνω μου, και πρέπει να το πω, είναι ο Γιάννης Ιωαννίδης. Από αυτόν πήρα πολλά πράγματα και με αυτόν έκανα αυτό που λέμε, κλασικά, σύνθεση. Γι' αυτό και ανέφερα παραπάνω ότι ο Ξενάκης δεν έκανε σύνθεση. Δηλαδή, δε σε έβαζε να γράφεις ένα κομμάτι σε στυλ Debussy, Ravel ή κάτι δικό σου δωδεκαφθογγικό κ.τ.λ., αλλά έκανε ουσιαστικά τα δικά του. Ενώ αυτός με τον οποίο έμαθα πραγματικά πάρα πολλά και με βοήθησε και μουσικολογικά αλλά και συνθετικά - οφείλω να το ομολογήσω - είναι ο Γιάννης Ιωαννίδης.

***B.E.:** Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της παιδαγωγικής σας προσέγγισης, τόσο μουσικολογικά όσο και συνθετικά;*

Γ.Ζ.: Σχετικά με το θέμα της μουσικολογίας, τα μαθήματα που διδάσκω στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών είναι διάφορα μαθήματα μορφολογίας,⁶ μπαρόκ, κλασικισμός ... Άρα, η ίδια η λέξη το λέει: η έννοια της μορφής είναι πολύ βασική στη μουσική! Πως προσεγγίζουμε και πως αναλύουμε έργα μεγάλων συνθετών, ξεκινώντας από τον Bach, τον Mozart, τον Beethoven και φτάνοντας στον Debussy και τον Schoenberg, στον Berg ή στον Bartók. Μιλώ κυρίως για το πρώτο μισό του 20ου αιώνα. Από την άλλη πλευρά, είναι το θέμα της σύνθεσης, όπου ο τρόπος με τον οποίο θεωρώ ότι πρέπει να διδάσκεται, περιλαμβάνει πρωτίστως μεγάλη εξοικείωση, από την πλευρά των παιδιών, με την ανάλυση. Γιατί για να γράφεις μουσική, πρέπει να είσαι καλός, πολύ καλός στην ανάλυση. Και να έχεις ταλέντο βέβαια, αυτό είναι βασικό. Να έχεις καταρχάς τη τάση να γράφεις μουσική και να έχεις έμπνευση. Όλα τα παραπάνω όμως μόνα τους δεν αρκούν. Θα πρέπει να δουλέψει κανείς πάρα πολύ πάνω στις έννοιες των μορφών, της αρμονίας και ιδιαίτερα σήμερα, να έχει πολύ καλή παιδεία.

Επιπλέον, ένας καθηγητής σύνθεσης σήμερα έχει το εξής δύσκολο καθήκον να φέρει εις πέρας: αντίθετα με την εποχή του Mozart όπου όλοι θα γράφαμε, κατά κάποιο τρόπο, σονάτες ή μορφές οι οποίες ήταν δεδομένες, ένας δάσκαλος σήμερα καλείται να

⁶ Αναλυτικότερα στην ιστοσελίδα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Αθήνας, αναφορικά με τα μαθήματα του νέου προγράμματος σπουδών, [<http://www.music.uoa.gr/fileadmin/music.uoa.gr/uploads/neo-programma-19ocr2010.pdf>] (τελευταία πρόσβαση στις 13/10/2011).

«εκπληρώσει την αποστολή» θα έλεγα, να ωθήσει τα παιδιά σε πολλά και διαφορετικά πράγματα, γιατί σήμερα γίνονται τα πάντα! Δηλαδή τονική μουσική, ατονική μουσική, δωδεκάφθογγη μουσική, μίνιμαλ μουσική, μουσική με ηχητικές μάζες, ηλεκτροακουστική μουσική... Υπάρχουν τόσες πολλές κατευθύνσεις, άρα στο χώρο τουλάχιστον της ενόργανης μουσικής, θα πρέπει τα παιδιά να μάθουν σε διάφορα στυλ και ένας καθηγητής να βρει ουσιαστικά την κλίση του κάθε παιδιού. Δηλαδή, να μην επιβάλλεις ως δάσκαλος αυτό που κάνεις εσύ, αλλά να ψάχνεις και να βρίσκεις προς τα πού κλίνει κάθε παιδί και να το βοηθάς να πάει παραπέρα σε αυτό που θέλει να κάνει.

***B.E.:** Αναφορικά με την επιστημονική σας καριέρα, πώς καταφέρνετε και συνδυάζεται την ιδιότητα του συνθέτη με αυτή του παιδαγωγού και μουσικολόγου;*

Γ.Ζ.: Συμβαίνει το εξής: Πραγματικά το να κάνει κανείς δύο διαφορετικά πράγματα, τα οποία βέβαια έχουν σχέση αλλά είναι και διαφορετικά, είναι δύσκολο. Δηλαδή αν θέλεις να εμβαθύνεις στη μουσικολογία, χρειάζεται πάρα πολύς χρόνος. Το ίδιο και για τη σύνθεση. Είναι θέμα χρόνου. Θα ήθελα η μέρα να έχει 48 ώρες, οπότε θα μπορούσα να τα μοιράσω 100% αλλά αυτό δεν είναι εφικτό! Εγώ όταν κάνω το ένα, κάνω μόνο το ένα, δηλαδή όταν γράφω μουσική, γράφω μόνο μουσική, δε σκέφτομαι τίποτε άλλο, και το αντίστροφο. Αυτό είναι που θεωρώ εγώ σημαντικό για να μπορεί κανείς να συνδυάζει επιτυχημένα και τις δύο αυτές ιδιότητες. Δεν κάνω ποτέ και τα δύο μαζί. Τώρα αν έχει επίδραση το ένα πάνω στο άλλο, αυτό δε μπορώ να το ξέρω στα σίγουρα. Αυτό όμως που ξέρω, είναι ότι όταν γράφω μουσική δε σκέφτομαι όπως όταν αναλύω ένα έργο. Γιατί άμα σκέφτεσαι έτσι, δε μπορείς να γράψεις μουσική. Δηλαδή είμαι τελείως αποστασιοποιημένος. Απόδειξη, όταν πάω να αναλύσω τα κομμάτια μου και καμιά φορά δυσκολεύομαι! Ενώ άλλα κομμάτια θα μπορούσα να τα αναλύσω πιο εύκολα! Και φέρνω αυτό το παράδειγμα για να δείξω ότι έτσι πιστεύω ότι θα πρέπει να λειτουργεί κανείς. Άποψη που συμερίζονται πολλοί συνάδελφοι, εντός και εκτός Ελλάδας. Δηλαδή αν κάποιος θέλει να δουλέψει πραγματικά, θα πρέπει να δουλέψει ή το ένα ή το άλλο. Μουσικολογία και σύνθεση είναι δύο διαφορετικοί κόσμοι. Όταν είμαι στον κόσμο της μουσικολογίας, είμαι στον κόσμο της σκέψης πάνω σε μουσικά κείμενα άλλων και όταν μπω στον κόσμο της σύνθεσης, είμαι στον κόσμο της σύνθεσης.

B.E.: Ως συνθέτης, ποιες είναι οι αρχές που διέπουν τη διαχείριση του μοτιβικού υλικού και τη δομή των έργων σας;

Γ.Z.: Αυτό είναι ένα μεγάλο θέμα. Για παράδειγμα, τα έργα που έγραφα κατά τη δεκαετία του '80, την περίοδο δηλαδή που ξεκίνησα να γράφω, δεν είναι ίδια με αυτά που έγραφα κατά τη δεκαετία του '90. Αλλά αυτό είναι κάτι που συμβαίνει και σε πολλούς άλλους συνθέτες. Το γεγονός αυτό οφείλεται στο ότι στην Ελλάδα τα κινήματα ερχόντουσαν λίγο καθυστερημένα κι έτσι, και μεγάλα ονόματα συνθετών, πολλοί από τους οποίους δεν είναι σήμερα εν ζωή, τη δεκαετία του '50 δε γράφανε όπως τη δεκαετία του '80.⁷ Παρατηρείται δηλαδή μια στροφή προς τα πίσω, κατά κάποιο τρόπο. Προς πιο «συντηρητικά» - όρος πολύ συζητήσιμος στη τέχνη - ιδιώματα. Προσωπικά θα τοποθετούσα τα έργα μου των τελευταίων δέκα χρόνων, ίσως και παραπάνω, στο χώρο του ύστερου ρομαντισμού, με στοιχεία εξπρεσιονισμού. Βέβαια, το να χαρακτηρίσει κανείς τη μουσική του είναι λίγο δύσκολο! Πάντως δεν έχει σίγουρα νεοκλασικό χαρακτήρα.

B.E.: Πώς θα χαρακτηρίζατε τη μουσική πραγματικότητα στην Ελλάδα;

Γ.Z.: Τεράστιο θέμα... Όπως σε πολλά πράγματα, έτσι κι εδώ υπάρχει θετική και αρνητική πλευρά. Να φέρω ένα παράδειγμα: το ότι έγιναν τα τέσσερα τμήματα Μουσικών Σπουδών, για μένα είναι θετικό. Αυτό που έχει σημασία όμως, είναι το γεγονός ότι δεν υπήρχαν και δεν υπάρχουν οι υποδομές εκείνες που θα βοηθήσουν να προσελκύσουμε περισσότερο κόσμο στην κλασική μουσική, είτε αυτή αφορά έργα του Bach και του Mozart, είτε έργα των συνθετών της δικής μου γενιάς, Ελλήνων και ξένων. Κάτι που για μένα είναι βέβαια θέμα παιδείας. Γιατί εκτός από τους δημιουργούς και τους μουσικολόγους, υπάρχει και το ακροατήριο. Στόχος των ωδείων, των μουσικών σχολείων και των τμημάτων μουσικών σπουδών, από τα οποία - κακά τα ψέματα - δε θα βγούνε όλοι συνθέτες, εκτελεστές ή μουσικολόγοι, είναι να φτιάξουν καλούς δέκτες, δηλαδή ανθρώπους που θα αγαπήσουν τη μουσική.

⁷ Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Penderecki, του οποίου τα έργα τη δεκαετία του '50 αναφέρονταν κυρίως σε συνθέσεις κλάστερ και την επίδραση του "θορύβου" [π.χ. *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1960), σε αντίθεση με εκείνα των επόμενων δεκαετιών όπου κάνει στροφή προς τη τριαδική τονικότητα και το χρωματικό, αρμονικό στυλ, που παραπέμπει στον ύστερο ρομαντισμό του 19^{ου} αιώνα [π.χ. *St. Luke Passion* (1965), *Utrenja* (1971) και *Paradise Lost* (1979)], [Robert Morgan, *Twentieth-Century Music*, W. W. Norton and Company, New York - London 1991, σ. 386-390].

Αυτός είναι ο ρόλος των καθηγητών στα ωδεία και τα πανεπιστήμια. Γιατί μπορεί να έχουμε καλούς καθηγητές, το θέμα όμως είναι τι παίρνουν τα παιδιά από τα προγράμματα σπουδών. Έχουμε φτάσει στο σημείο τα παιδιά να μην ακούνε μουσική ούτε στο δημοτικό, ούτε στο γυμνάσιο αλλά ούτε και στα μουσικά σχολεία! Κι έτσι μπαίνουνε στο πανεπιστήμιο όπου έχουμε αξιόλογους ανθρώπους να διδάξουνε, αλλά εκείνοι θα κάνουνε την εξειδίκευση, η οποία για να γίνει σε ορισμένους τομείς, όπως στην αρμονία ή την αντίστιξη, πρέπει να υπάρχει ένα υπόβαθρο. Το οποίο δε έχει καλλιεργηθεί. Αυτό σημαίνει ότι κάποιος φορέας πρέπει να αναλάβει να «χτίσει» αυτό το υπόβαθρο, δηλαδή την καλλιέργεια των παιδιών, ούτως ώστε να μπορούμε να κάνουμε τις αναλύσεις των έργων π.χ. του Ligeti, οι οποίες προϋποθέτουν καλή γνώση των αναλύσεων των έργων του Bach, του Beethoven, του Chopin... Άρα για μένα, ενώ υπάρχει υποδομή, νέοι άνθρωποι με διδακτορικά, εντούτοις δε βλέπω να ανανεώνεται το κοινό στο βαθμό που θα έπρεπε.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΤΙΤΛΟΙ ΣΠΟΥΔΩΝ

2.1. Μουσικές Σπουδές

- [1] Πτυχίο Ωδικής (Ελληνικό Ωδείο, 1975).
- [2] Πτυχίο Αρμονίας (Ορφείο Ωδείο, 1977).
- [3] Πτυχίο Αντίστιξης (Ορφείο Ωδείο, 1979).
- [4] Πτυχίο Φούγκας (Ορφείο Ωδείο, 1981).
- [5] Δίπλωμα Σύνθεσης (Ωδείο "Νίκος Σκαλκώτας", 1990). [Κατά τη διάρκεια των σπουδών σύνθεσης με τον κ. Γ. Ιωαννίδη (βλέπε βιογραφικό), ο θεσμός του πτυχίου σύνθεσης ήταν ουσιαστικά ανενεργός].

2.2. Μεταπτυχιακές Μουσικές Σπουδές

- [6] D.E.A. (Diplôme d' Etudes Approfondies) στην Μουσική (Πανεπιστήμιο Paris I - Panthéon - Sorbonne, 1982). Μεταπτυχιακός τίτλος σπουδών αναγνωρισμένος από το ΔΙ.Κ.Α.Τ.ΣΑ. (αρ. απόφασης 4169, ημερομηνία 30-6-1987). Τίτλος D.E.A.: *Processus mathématiques chez Bartók et Xenakis (Μαθηματικές διαδικασίες στο έργο των Bartok και Ξενάκη)*.
- [7] Διδακτορικό στη μουσικολογία (Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 1995). Τίτλος Διδακτορικής Μελέτης: *Η κρίση του θέματος στο έργο των συνθετών της δεύτερης σχολής της Βιέννης (Schoenberg, Berg, Webern)*.

2.3. Άλλες Σπουδές

- [8] Πτυχίο Φυσικής (Φυσικό Τμήμα της Φυσικομαθηματικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, 1969).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ

3.1. Μονογραφίες

[1] *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20^{ου} αιώνα*, σειρά 'Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις', εκδ. Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2002. Το βιβλίο αυτό απέσπασε την τιμητική διάκριση του 2003, για τη συγγραφή μουσικολογικού συγγράμματος που απένειμε η Ένωση Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών.

[2] *Schönberg, Berg, Webern. Η κρίση της μουσικής διαμέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών*, σειρά 'Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις', εκδ. Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2002.

3.2. Κατάλογος Μελετών και Δημοσιεύσεων

[1] "Το νόημα του αθεματισμού στον Webern", *Μουσικολογία* 1 (1985): 68-76.

[2] "Το Allergo Misterioso του Alban Berg: η έννοια του θέματος και η σχέση του με τις πολυφωνικές τεχνικές, στη σύγχρονη μουσική", *Μουσικολογία* 3 (1985): 72-87.

[3] "Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός: περιγραφή και προοπτικές των κινημάτων που επικράτησαν στη μουσική του αιώνα μας", *Το Τέταρτο* 31 (1987): 41-45.

- [4] “Εξπρεσιονισμός και αφαίρεση στη μουσική των αρχών του αιώνα: Α. Webern – W. Kandinsky, δύο δρόμοι παράλληλοι στο χώρο της σύγχρονης τέχνης”, *Διαβάζω* 208 (1989): 62-69.
- [5] “Τα οντολογικά χαρακτηριστικά του θέματος και θεματική αφαίρεση”, *Μουσικολογία* 7-8 (1989): 203-211.
- [6] “Aspects de la musique hellénique contemporaine” (“Πλευρές της σύγχρονης ελληνικής μουσικής”), *Revue d’esthétique* 20 (1991): 91-99.
- [7] “Η ιστορική διάσταση της σχέσης χορού - μουσικής. Προτάσεις αναμόρφωσης του μαθήματος της μουσικής στα πλαίσια της επαγγελματικής χορευτικής παιδείας”, εισήγηση - άρθρο, στα πλαίσια του Συνεδρίου που διοργάνωσε η Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης με θέμα “Η Επαγγελματική χορευτική παιδεία στην Ελλάδα”, Αθήνα, Κτίριο Δοξιάδη, 19-20/10/1991. Έκδοση πρακτικών, Αθήνα 1992.
- [8] “Προβλήματα μορφής και περιεχομένου στη μουσική του 20^{ου} αιώνα”, *Τα μουσικά* 2 (Χειμώνας 1996-97): 8-14.
- [9] “Schönberg, Berg και Webern: θέμα, σειρά και μορφή στα δωδεκαφθογγικά έργα τους”, *Τα Μουσικά* 3 (Φθινόπωρο-Χειμώνας 1997): 58-64.
- [10] “Η κρίση στη μουσική του 20^{ου} αιώνα. Θέμα και μορφή στη σύγχρονη μουσική δημιουργία”, *Μουσικολογία* 9 (1997): 14-27.
- [11] “Το Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα opus 42 του Arnold Schönberg: μια ασυμβατότητα μεταξύ του δωδεκαφθογγικού και του ρυθμικο-μελωδικού θεματικού υλικού”, *Μουσικολογία* 10-11 (1998): 124-138.
- [12] “Η έντεχνη μουσική στον 20^ο αιώνα”, *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* 28 (εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1999): 153-157.

- [13] “Προβλήματα μορφής και περιεχομένου στη σύγχρονη έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία (μια σύντομη περιγραφή των τάσεων που ακολούθησαν οι Έλληνες συνθέτες στον 20^ο αιώνα)», *Πρακτικά Συμποσίου Ελληνικής Μουσικής* (Άνδρος, 28-29/8/1999, εκδ. Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1999): 133-158.
- [14] “Το θέμα ως παράγων διαμόρφωσης των επιμέρους δομικών στοιχείων και ενοτήτων. Μια μορφολογική προσέγγιση της *Invention αρ.4 σε Ρε ελάσσονα του Bach*”, *Μουσικολογία* 12-13 (2000): 237-257.
- [15] “Η γέννηση της όπερας”, *Καθημερινή-Επτά Ημέρες* (22/4/2001): 9-11.
- [16] “Οι φιλοσοφικές και αισθητικές επιδράσεις των θεωριών του Goethe στη διαμόρφωση βασικών μορφολογικών προτύπων στη μουσική του Webern: η ανανέωση των κλασικών μορφών διαμέσου της έννοιας των μεταμορφώσεων”, *Μουσικολογία* 15 (2002): 61-73.
- [17] “Κριτήρια αξιολόγησης της μουσικής του 20^{ου} αιώνα”, στο συλλογικό τόμο *Τεχνών κρίσεις: Κείμενα για την κριτική* (2002): 99-112 (εκδ. DIAN: Εκδοτική Εκπαιδευτική Συμβουλευτική, Αθήνα) και επίσης στο συλλογικό τόμο *Η αξία της μουσικής σήμερα* (2003): 114-123 (εκδ. Μ. Νικολαΐδης & Σία Ο.Ε, πρακτικά του 1^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου του Περιοδικού Μουσικολογία & Ινστιτούτου Goethe Αθηνών, Αθήνα).
- [18] “Nikos Skalkottas: *Moderato, Reihe und De/Formierung im ersten Satz der 4 Sonatine für Klavier und Violine (1935)*”, σε συνεργασία με τον Hans Hendrik Wielgosz, *Musik und Ästhetik* 25 (Ιανουάριος 2003): 34-39 (+8 σελίδες γραφική ανάλυση και παρτιτούρα).
- [19] “Η μουσική στις αρχές του 21^{ου} αιώνα. Τάσεις και προοπτικές”, *Μουσικολογία* 17 (2003): 97-104.

- [20] “Οι σπουδές μουσικολογίας στη Γαλλία”, *Μουσικολογία* 18 (2003): 43-47.
- [21] “Iannis Xenakis, les compositeurs de l’Ecole de Vienne et le concept de structures hors-temps”, στο συλλογικό τόμο της σειράς arts 8 του Université 8. Γενικός τίτλος του τόμου *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La métaphore lumineuse* (εκδ. L’Harmattan, Paris, 2003): 213-224.
- [22] “Ο Γιάννης Ξενάκης στα πλαίσια της Ευρωπαϊκής μουσικής πρωτοπορίας”, αφιέρωμα στον Ιάκωβο Ξενάκη, *Καθημερινή-Επτά Ημέρες* (02/02/2003): 19-21.
- [23] “Τύποι θεματικών υποστάσεων (εκθέσεων) και ‘επανεκθέσεων’ στις δίφωνες *Inventiones* του J.S.Bach”, Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Christoph Stroux, Νίκος Τσούχλος, Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογίας με τον γενικό τίτλο *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία, Συμβολή στην επέτειο των 100 χρόνων από τη γέννηση του Theodor W. Adorno* (Αθήνα, 04-06/11/2003): 323-334.
- [24] “Η σαφήνεια της έκφρασης και η «ασάφεια» της μορφής. Μορφολογικές προσεγγίσεις στη μουσική του Debussy”, *Τα Μουσικά* 7 (Άνοιξη 2004): 57-68.
- [25] “Η μουσική γλώσσα του Νίκου Σκαλκώτα”, αφιέρωμα στον Νίκο Σκαλκώτα, *Καθημερινή- Επτά Ημέρες* (19/09/2004): 10-13.
- [26] “Nikos Skalkottas: A Greek international composer”, Nina-Maria Wanek (επιμ.), πρακτικά του *Internationales Symposions zum 100 Geburtstag von Nikos Skalkottas (1904-1949)*, (Βιέννη, 10/12/2004 - εκδ. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Βιέννη 2006): 103-114.

- [27] **“Musical material and originality in Iannis Xenakis’ music”**, Αναστασία Γεωργάκη (επιμ.), πρακτικά του διεθνούς συμποσίου αφιερωμένο στον Ιάννη Ξενάκη με τίτλο *International Symposium Iannis Xenakis* (Αθήνα, 18-20/05/2005 - εκδ. του Εθνικού και Καποδιστριακού Παν/μίου Αθηνών): 7-12.
- [28] **“Επιστήμη και τέχνη στη μουσική του Ιάννη Ξενάκη”**, πρακτικά του διεθνούς διεπιστημονικού συνεδρίου με τίτλο *Επιστήμη και Τέχνη 3^{ος}* (Αθήνα, 16-19/6/2005 - εκδ. Ένωση Ελλήνων Φυσικών, 2006): 26-31.
- [29] **“Μικροδομικές και μακροδομικές μορφολογικές προσεγγίσεις στη σονάτα αρ. 18, Κ. 576 του Mozart. Μια ιδιαίτερη περίπτωση έκθεσης και επανέκθεσης του κυρίου και δευτερεύοντος θεματικού υλικού”**, Κώστας Τσούγκρας (επιμ.), πρακτικά συμποσίου *Μουσική Θεωρία και Ανάλυση - Μεθοδολογία και Πράξη* (Θέρμη Θεσσαλονίκης, 29/09-01/10/2006 - εκδ. Τμήματος Μουσικών Σπουδών Αριστοτελείου Παν/μίου Θεσσαλονίκης): 98-103.
- [30] **“Η σονάτα αρ. 4, KV. 282, του Mozart: μία ιδιαίτερη περίπτωση επαναφοράς του αρχικού θεματικού υλικού”**, Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), πρακτικά ημερίδας που διοργάνωσε το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με αφορμή τα 250 χρόνια από τη γέννηση του Mozart. Αμφιθέατρο Ιωάννης Δρακόπουλος. Κεντρικό Κτήριο. Τίτλος πρακτικών: *W. A. Mozart, δεκαπέντε προσεγγίσεις* (εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2008): 203-210.
- [31] **“Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση: μερικές σκέψεις για τη σύγχρονη μουσική με αφορμή το έργο του Ν. Σκαλκώτα και του Ι. Ξενάκη”**, Μαρία Τοπούζη (επιμ.), Πεπραγμένα του μουσικολογικού συνεδρίου που διεξήχθη στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, με τίτλο *Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία: Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση* (Αθήνα, 24-26/04/2007): 62-66 (έκδ. Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, 2008), στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://music.ee.auth.gr/publications/20080408809903.pdf>

- [32] “**Το μουσικό έργο ως έκφραση μορφής και περιεχομένου: οι διαδικασίες της σύνθεσης υπό το πρίσμα της μουσικής του 20^{ου} αιώνα**”, Ιωάννης Παπαθανασίου, Στυλιανός Ψαρουδάκης (επιμ.), τιμητικός τόμος αφιερωμένος στον Γεώργιο Αμαργιανάκη (υπό έκδοση).
- [33] “**Μουσικά ιδιώματα και αισθητικές κατευθύνσεις στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα**”, Χάρης Βρόντος (επιμ.), δίγλωσσος αφιερωματικός τόμος (Ελληνικά-Αγγλικά) με τίτλο *Νίκος Σκαλκώτας: Ένας Έλληνας Ευρωπαίος* (εκδόσεις Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2008): 51-85.
- [34] “**Η έννοια της ανάπτυξης στο έργο του Messiaen**”, πρακτικά διημερίδας με θέμα: «*Olivier Messiaen. Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*», Αθήνα, 19-20/12/2008, διοργάνωση Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (υπό έκδοση).
- [35] “**«Έρωσ και ψυχή»: από τη συγκεκριμένη πλοκή στην αφηρημένη διάσταση του μύθου**”, διάλεξη στο επιστημονικό συνέδριο με τίτλο “*Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20^{ου} αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*”, που διοργάνωσε η Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» σε συνεργασία με το Μ.Μ.Α., την Κ.Ο.Α. και την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, στα πλαίσια του Πέμπτου Κύκλου των Ελληνικών Μουσικών Γιορτών, Μέγαρο Μουσικής, Αθήνα, 27-28-29/03/2009, στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.mmb.org.gr/files/ab/Zervos.pdf>
- [36] “**Το πορτρέτο του Δημήτρη Θέμελη μέσα από το βιβλίο του: Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής. Εισαγωγή**”, πρακτικά της Επιστημονικής Ημερίδας με τίτλο: «*Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία*», Θεσσαλονίκη, 22/05/2010. Αφιέρωμα στην 80ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη, η οποία διοργανώθηκε από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Αμφιθέατρο Τελετών Πανεπιστημίου Μακεδονίας (υπό έκδοση).

- [37] **“Avant-garde and experimental music through the dissolution of the melodic –rhythmic-harmonic unity of the theme and the liberation of the musical components”**, Κώστας Τσούγκρας, Δανάη Στεφάνου, Κώστας Χάρδας (επιμ.), πρακτικά του συνεδρίου με τίτλο: *“International musicological conference in memoriam Yannis A. Paraiοannou” (1910-1989)*, Θεσσαλονίκη, 01-03/07/2010, διοργάνωση Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Αρχαιολογικό Μουσείο, στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://btc.web.auth.gr/>
- [38] **“Μια συγκριτική μελέτη της πρώτης (opus 23) και της δεύτερης (opus 38) μπαλάντας για πιάνο του Chopin”**, Γιώργος Σακαλλιέρος, Γιάννης Φούλιας (επιμ.), πρακτικά του συνεδρίου με τίτλο: *Τρεις εποχές - Τέσσερις επέτειοι, Pergolesi, Chopin, Schumann, Barber*, Θεσσαλονίκη, 26-27/11/2010, διοργάνωση Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. και Τμήματος Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών του Α.Π.Θ (υπό έκδοση).
- [39] **“Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση. Η αμφισβήτηση βασικών εννοιών στη μουσική του 20^{ου} αιώνα”**, πρακτικά του συνεδρίου με τίτλο: *“Αναλυτική σκέψη και δημιουργικότητα”*, Αθήνα, 19-20/01/2011, διοργάνωση Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου σε συνεργασία με το Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, αμφιθέατρο ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΖΕΡΒΑΣ Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών (υπό έκδοση).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΣΕ ΣΥΝΕΔΡΙΑ, ΣΥΜΠΟΣΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ

- [1] *“Νόημα και Μουσική”*, σειρά διαλέξεων στα πλαίσια των μεταπτυχιακών σεμιναρίων του καθηγητή Ευάγγελου Μουτσόπουλου στο Φιλοσοφικό Τμήμα της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών, Εαρινό εξάμηνο, 1980.
- [2] *“Εκατό χρόνια από τη γέννηση του Béla Bartók: μία προσέγγιση του έργου του”*, τρεις διαλέξεις στα πλαίσια των εκδηλώσεων του Ελληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής, κτήριο Ελληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής, 31/03-02/04/1981.
- [3] *“Μουσική ανάπτυξη σε μία τυπική επαρχιακή πόλη. Γενικότερα προβλήματα νεοελληνικής μουσικής”*, συμπόσιο που διοργάνωσε ο Δήμος Καλαμάτας, Θέατρο Φιλαρμονικής Δήμου Καλαμάτας, 24-26/07/1981.
- [4] *“Ο σκοπός της διδασκαλίας της μουσικής στα σχολεία. Ανάλυση βασικών μορφολογικών και αρμονικών μοντέλων”*, εισήγηση στο πρόγραμμα της *Πρώτης Επιμορφωτικής Συνάντησης* που διοργάνωσαν το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και το Υφυπουργείο Νέας Γενιάς, Αναργύρειος - Κοργιαλένειος Σχολή, Σπέτσες, 26-31/08/1984.
- [5] *“Béla Bartók: η ζωή και το έργο του”*, διάλεξη στα πλαίσια μουσικών εκδηλώσεων του Κέντρου Τεχνών, Πάρκο Ελευθερίας, Αθήνα, 19/02/85.
- [6] *“Η θέση της μεταμοντέρνας μουσικής στη μουσική του 20^{ου} αιώνα: μία ακόμη προσπάθεια νοηματοδότησης του μουσικού έργου;”*. Εισήγηση στο *Συμπόσιο συνθετών, μουσικολόγων και μουσικοκριτικών με θέμα τον μεταμοντερνισμό*, Φεστιβάλ Πάτρας, 10-13/08/1986.

- [7] **“Τα Δημοτικά Ωδεία και ο ρόλος τους”**, εισήγηση στο *Εθνικό Συνέδριο Μουσικής*, Δελφοί, 22-25/05/1987.
- [8] **“Ο εξπρεσιονισμός στη μουσική”**, διάλεξη στο Κέντρο Πολιτισμού “Δημήτρης Γληνός”, Αθήνα, 21/01/1988.
- [9] **“Το πρόβλημα της μορφής στα πρώτα ατομικά έργα των συνθετών της δεύτερης σχολής της Βιέννης”**, διάλεξη στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 07/03/1988.
- [10] **“Ρυθμοί, τρόποι και κλίμακες της μουσικής της Μεσογείου”**, γενικός τίτλος της Γ΄ Διεθνούς Μουσικολογικής Συνάντησης Δελφών που διοργάνωσε το Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 28-30/10/1988.
- [11] **“Προβλήματα στη μουσική του 20^{ου} αιώνα”**, διάλεξη στην Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 01/12/1988.
- [12] **“Το μουσικό φαινόμενο: δημιουργία και πρόσληψη”**, σειρά διαλέξεων στα πλαίσια των *Σεμιναρίων για την Κουλτούρα και την Επικοινωνία* που διοργάνωσε το Πάντειο Πανεπιστήμιο, 30/10-09/11/1990.
- [13] **“Προβλήματα δημιουργίας και έκφρασης στη μουσική του 20^{ου} αιώνα”**, εισήγηση στο διήμερο Συμπόσιο με γενικό τίτλο *“Η μουσική στον 20^ο αιώνα – απόπειρα ενός απολογισμού”* που διοργάνωσε το Ινστιτούτο Γκαίτε σε συνεργασία με την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα, 24-25/01/1991.
- [14] **“Η κρίση της μουσικής στον 20^ο αιώνα (Μοντερνισμός-Μεταμοντερνισμός)”**. Διάλεξη στο Τ.Μ.Σ. της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Παν/μίου Θεσσαλονίκης, 06/04/1993.

- [15] **“Η ιδιαιτερότητα της Νέας Μουσικής στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Μερικές σκέψεις με αφετηρία το έργο των T. Adorno και C. Dahlhaus”**, διάλεξη στα πλαίσια των συζητήσεων της στρογγυλής τραπέζης που διοργάνωσε το Τρίτο Πρόγραμμα με τον γενικό τίτλο: *“Πανόραμα σύγχρονων ιδεών - Στη χαραυγή της τρίτης χιλιετίας”*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, 14/11/1995.
- [16] **“Η κρίση του θέματος στο έργο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης (Schoenberg, Berg, Webern). Οι συνέπειες στην εξέλιξη της σύγχρονης μουσικής”**, διάλεξη στην αίθουσα διαλέξεων του Μουσείου Ελληνικού Λαϊκών Μουσικών Οργάνων, Αθήνα, 13/03/1996.
- [17] **“Η κρίση της μουσικής στον 20^ο αιώνα: Μοντερνισμός-Μεταμοντερνισμός”**, διάλεξη στο FORUM συνθετών – μουσικολόγων που διοργάνωσε το I.E.M.A. (Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής Ακουστικής), Αθήνα, 26/03/1996.
- [18] **“Μουσική αγωγή και Παιδεία: Είναι δυνατή η προσέγγιση και αξιολόγηση του μουσικού έργου τέχνης μέσα από τη θεσμισμένη μουσική παιδεία;”**, διάλεξη για την *Εκπαιδευτική Μεταρρύθμιση* που διοργάνωσε το Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα, 03/06/1998.
- [19] **“Προβλήματα μορφής και περιεχομένου στη σύγχρονη έντεχνη μουσική δημιουργία”**, στο *συμπόσιο ελληνικής μουσικής* που διοργάνωσε ο Σύλλογος των απανταχού Αποικιακών της νήσου Άνδρου, Άνδρος, 28-29/08/1999 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).
- [20] **“Ο Νίκος Σκαλκώτας και οι συνθέτες της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης”**, στο *συμπόσιο για τα 50 χρόνια από το θάνατο του Ν. Σκαλκώτα*, που διοργάνωσε το Τ.Μ.Σ. του Πανεπιστημίου Αθηνών, 12/11/1999.
- [21] **“Ο Νίκος Σκαλκώτας και η Δεύτερη Σχολή της Βιέννης”**, διάλεξη στο Κέντρο Ελληνικού Πολιτισμού του Βερολίνου, 12/12/1999.

- [22] **“Η έννοια της μορφής στον 20^ο αιώνα”**, διάλεξη στο Γ.Μ.Σ. του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου, 14/04/2000.
- [23] **“Ο Νίκος Σκαλκώτας και η έννοια της ελληνικότητας”**, διάλεξη στην ημερίδα με θέμα: *“Η απήχηση του έργου του Νίκου Σκαλκώτα στον ελληνικό και διεθνή χώρο”*, που διοργάνωσε ο Σύνδεσμος Αιγυπτιωτών Ελλήνων, Αθήνα, 30/10/2000.
- [24] **“Η ελληνική έντεχνη μουσική”**, διάλεξη σε σεμινάριο για την ελληνική έντεχνη μουσική, που διοργάνωσε το Δημοτικό Ωδείο Γλυφάδας, 05/11/2000.
- [25] **“Ο Σκαλκώτας μεταξύ νεοκλασικισμού και εξπρεσιονισμού”**, στο *συμπόσιο για τον Νίκο Σκαλκώτα*, που διοργάνωσε το Μέγαρο Μουσικής του Βερολίνου σε συνεργασία με το Ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού, Βερολίνο, 30/11/2000 - 03/12/2000.
- [26] **“Το θέμα ως παράγων διαμόρφωσης των επιμέρους δομικών στοιχείων και ενοτήτων. Μια μορφολογική προσέγγιση της ενβασιόν αρ.4 σε Ρε ελάσσονα του Ι. Σ. Μπαχ”**, στο *συμπόσιο για το διεθνές έτος Μπαχ 2000*, που διοργάνωσε το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, 20/12/2000 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).
- [27] **“Η κρίση στη μουσική του 20^{ου} αιώνα”**, στο συμπόσιο σύγχρονης μουσικής με θέμα: *“Ζητήματα αισθητικής και ταυτότητας στη σύγχρονη ελληνική δημιουργία”*, που διοργανώθηκε από το Κέντρο Μεσογειακής Μουσικής υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού και τον Δήμο Λαμιέων, Λαμία, 10-11/02/2001.
- [28] **“Ελληνική μουσική και Πολιτιστική Ολυμπιάδα: θεσμοί, τέχνη, αξιοκρατία”**, ομιλία στην ημερίδα με θέμα *“Ελληνική μουσική και Πολιτιστική Ολυμπιάδα”*, Ελληνοαμερικανική Ένωση, 08/03/2001.

- [29] **“Βασικά χαρακτηριστικά της μορφής στα έργα για πιάνο του Schoenberg”**, διάλεξη στο πιανιστικό Φεστιβάλ *“Ημέρες πιανιστικής τέχνης”*, που διοργάνωσε το Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης, 08-11/03/2001.
- [30] **“Βασικά μορφολογικά πρότυπα στη μορφή της σονάτας: Από τον Alessandro Scarlatti στον Beethoven και από τον Beethoven στον Béla Bartók”**, διάλεξη στο πιανιστικό φεστιβάλ *“Ημέρες πιανιστικής τέχνης”*, που διοργάνωσε το Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης, 28-31/03/2001.
- [31] **“Ο Νίκος Σκαλκώτας και οι Έλληνες πρωτοπόροι του 20^{ου} αιώνα”**, διάλεξη στα πλαίσια κύκλου διαλέξεων και συναυλιών για τη μουσική, που διοργάνωσε το Δημοτικό Ωδείο Καλλιθέας, 28/04/2001.
- [32] **“Ο Γιάννης Ξενάκης και η Ευρωπαϊκή Μουσική στο 2^ο μισό του 20^{ου} αιώνα”**, διάλεξη στην ημερίδα με θέμα: *“Μουσική και μαθηματικά: συσχετισμοί και αλληλοεπιδράσεις”* του Ωδείου Πατρών, 05/05/2001.
- [33] **“Η σαινπεργκική επανάσταση και οι συνέπειες της στη μουσική του 20^{ου} αιώνα”**, διάλεξη στα πλαίσια αφιερώματος στον Arnold Schoenberg του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, 12/12/2001.
- [34] **“Κριτήρια αξιολόγησης της μουσικής του 20^{ου} αιώνα σήμερα”**, διάλεξη στα πλαίσια του τριήμερου συνεδρίου (25-27/2/2002) με θέμα *“Η αξία της μουσικής σήμερα. Η μουσική μεταξύ ουμανισμού και εμπορευματοποίησης”*, που διοργάνωσε το περιοδικό *Μουσικολογία* σε συνδυασμό με το Ινστιτούτο Γκαίτε, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, 26/02/2002 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).
- [35] **“Ρεύματα και τάσεις στην Έντεχνη Ελληνική Μουσική μετά το 1950”**, διάλεξη που διοργάνωσε το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών σε συνεργασία με την Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος *“Λίλιαν Βουδούρη”*, Μέγαρο Μουσικής, 28/03/2002.

- [36] **“Iannis Xenakis, the Viennese School Composers and the concept of the Outside – Time Structures”**, διάλεξη στο συμπόσιο *Arnold Schönberg und griechische Komponisten – in memoriam Iannis Xenakis*, Arnold Schönberg Center, Βιέννη, 17-19/10/2002.
- [37] **“Η μουσική στις αρχές του 21^{ου} αιώνα. Τάσεις και προοπτικές”**, διάλεξη στο 1^ο Πανελλήνιο Καλλιτεχνικό Συνέδριο του Συλλόγου Νέων Καλλιτεχνών Πατρών με θέμα: *“Η τέχνη ως θεμέλιο ανάπτυξης του 21^{ου} αιώνα”*, Πάτρα, 15-17/11/2002 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).
- [38] **“Οι ακαδημαϊκές σπουδές της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης μουσικολογίας και μουσικής στη Γαλλία”**, διάλεξη στα πλαίσια της ημερίδας που διοργάνωσε το Περιοδικό Μουσικολογία με τον γενικό τίτλο: *“Οι σπουδές μουσικολογίας και μουσικής στην Ανωτάτη Εκπαίδευση”*, Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών, 18/03/2003.
- [39] **“Τύποι θεματικών υποστάσεων (εκθέσεων) και «επανεκθέσεων» στις δίφωνες Inventiones του J.S.Bach”**, διάλεξη στα πλαίσια του 2^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογίας που διοργάνωσε το Περιοδικό Μουσικολογία σε συνεργασία με το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών με τον γενικό τίτλο: *“Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία”*, συμβολή στην επέτειο των 100 χρόνων από τη γέννηση του Theodor W. Adorno, στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αίθουσα Δημήτρη Μητρόπουλου, 04-06/11/2003 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).
- [40] **“Nikos Skalkottas: A Greek international composer”**, διάλεξη στα πλαίσια του *Internationales Symposium zum 100 Geburtstag von Nikos Skalkottas (1904-1949)* που οργανώθηκε από την *Österreichische Gesellschaft für Musik*, Βιέννη, 10/12/2004 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).
- [41] **“Το μουσικό έργο ως έκφραση μορφής και περιεχομένου: οι διαδικασίες της σύνθεσης υπό το πρίσμα της μουσικής του 20^{ου} αιώνα”**, διάλεξη στα πλαίσια της ημερίδας που οργάνωσε το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης με θέμα: *“Μουσική Πράξη και θεωρία”*, στην Αίθουσα Συνεδρίων του Παν/μίου Μακεδονίας, 20/01/2005 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).

- [42] **“Ο συνθέτης και μουσικολόγος Γιώργος Ζερβός παρουσιάζει το έργο του”**, διάλεξη στα πλαίσια των συναντήσεων της Καλλιτεχνικής Εστίας Συνθετών, Ωδείο Κλασικής & Σύγχρονης Μουσικής, 19/03/2005.
- [43] **“Η ιδιαιτερότητα της μουσικής γλώσσας του Νίκου Σκαλκώτα στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής μουσικής πρωτοπορίας”**, διάλεξη στα πλαίσια του τριήμερου συνεδρίου με θέμα *“Η ελληνική μουσική στην εποχή της παγκοσμιοποίησης”* που συνδιοργάνωσαν η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Παν/μίου Αθηνών και το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού, Αίθουσα Συνεδριακού Κέντρου 1 του Μεγάρου Μουσικής, 07/05/2005.
- [44] **“Musical material and originality in Iannis Xenakis’ music”**, διάλεξη στα πλαίσια του *Διεθνούς Συμποσίου αφιερωμένο στον Ιάννη Ξενάκη* (18-20/05/2005), που συνδιοργάνωσε το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Παν/μίου Αθηνών σε συνεργασία με το Παν/μιο Montpellier 3 – I.U.F, αμφιθέατρο Ιωάννης Δρακόπουλος, κεντρικό κτήριο του Παν/μίου Αθηνών, 18/05/2005 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).
- [45] **“Επιστήμη και τέχνη στη μουσική του Ιάννη Ξενάκη”**, διάλεξη στα πλαίσια του διεθνούς διεπιστημονικού συνεδρίου με τίτλο *“Επιστήμη και Τέχνη”* (16-19/06/2005), που διοργάνωσε η Ένωση Ελλήνων Φυσικών, Ευγενίδειο Ίδρυμα, Αθήνα, 17/06/2005 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).
- [46] **“Προϋποθέσεις ανώτατης καλλιτεχνικής παιδείας στα πλαίσια του Πανεπιστημίου”**, διάλεξη στα πλαίσια Ημερίδας με τίτλο: *“Ειδικές Εισιτήριες εξετάσεις σε Καλλιτεχνικά Πανεπιστημιακά τμήματα: Αναγκαιότητα και Προοπτικές”* (11/2/2006), που διοργάνωσε το τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Αμφιθέατρο Τελετών Πανεπιστημίου Μακεδονίας, 11/02/2006.

- [47] **“Επιστήμη και Τέχνη στο έργο του Ιάννη Ξενάκη. Δυνατότητα για μια διακλαδική παιδαγωγική;”**, διάλεξη στα πλαίσια του επιστημονικού συνεδρίου με θέμα *“Επιστήμη και Τέχνη, αναζητώντας την σχέση τους μέσα στις εκπαιδευτικές διεργασίες”* (11-12/03/2006) που διοργάνωσε η Ένωση Ελλήνων Φυσικών σε συνεργασία με το Δήμο Κρανιδίου, ξενοδοχείο AKS Porto Heli, Πόρτο Χέλι Αργολίδας, 11/03/2006.
- [48] **“Ο Mozart ως συνθέτης μέσα από την αλληλογραφία του”**, διάλεξη στο συνέδριο με θέμα *“ο Mozart κάτω από την Ακρόπολη. 250 χρόνια 1756-2006, επετειακή τελετή”* (02/04/2006) που διοργάνωσε ο Σύλλογος Φίλων του Mozart, Παλαιό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 02/04/2006.
- [49] **“Η σονάτα αρ. 4, KV 282 του Mozart: μία ιδιαίτερη περίπτωση επανέκθεσης του αρχικού θεματικού υλικού”**, *Ημερίδα με αφορμή τα 250 χρόνια από τη γέννηση του συνθέτη* (24/11/2006), που διοργάνωσε το τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Κεντρικό κτίριο (Πανεπιστημίου 30) Αμφιθέατρο «Ι. Δρακόπουλος», 24/11/2006 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).
- [50] **Ομιλία για τη ζωή του Shostakovich** με αφορμή την παρουσίαση από τον Maxim Schostakovich του βιβλίου: *«Ο πατέρας μας DSch»*, που συνέγραψαν ο ίδιος με την αδελφή του Galina, στο βιβλιοπωλείο Ιανός, 07/12/2006.
- [51] **“Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση: μερικές σκέψεις για τη σύγχρονη μουσική με αφορμή το έργο του Ν. Σκαλκώτα και του Ι. Ξενάκη”**, διάλεξη στο συνέδριο με θέμα *“Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία, Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση”* (24-26/04/2007), που διοργάνωσε η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών σε συνεργασία με την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών και το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, αίθουσα συνεδριακού κέντρου MC στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 24/04/2007 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).
- [52] **“Arnold Schönberg: από τον ατονικό εξπρεσιονισμό στον δωδεκαφθογγικό νεοκλασικισμό”**, διάλεξη που διοργάνωσε το Ωδείο Μουσικοί Ορίζοντες, αίθουσα συναυλιών Ωδείου, 15/12/2007.

- [53] **Συμμετοχή στην προλόγηση του δίσκου :** «*Σύγχρονη Ελληνική Μουσική για φλάουτο και πιάνο*». Διοργάνωση Irida Classical, Ινστιτούτο Δανίας, Αθήνα, 18/03/2008.
- [54] **“Μορφή και περιεχόμενο στις δίφωνες *Inventions* του J.S. Bach”**, διάλεξη που διοργάνωσε το ΚΕ.Μ.Σ.Ε (Κέντρο Μουσικής Σύνθεσης και Ερμηνείας), 22-23/03/2008.
- [55] **“Η έννοια της ανάπτυξης στο έργο του Messiaen”**, στα πλαίσια διημερίδας με θέμα: “*Olivier Messiaen. Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*” (19-20/12/2008), που διοργάνωσε το τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Παλαιό Πανεπιστήμιο, 20/12/2008 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).
- [56] **“Ερως και ψυχή: από τη συγκεκριμένη πλοκή στην αφηρημένη διάσταση του μύθου”**, διάλεξη στο επιστημονικό συνέδριο με τίτλο «*Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20^{ου} αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*», που διοργάνωσε η Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» σε συνεργασία με το Μ.Μ.Α., την Κ.Ο.Α. και την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, στα πλαίσια του Πέμπτου Κύκλου των Ελληνικών Μουσικών Γιορτών. Μέγαρο Μουσικής, 27-29/03/2009. (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).
- [57] **“Ιάννης Ξενάκης: Μεταξύ Τέχνης, Επιστήμης και Φιλοσοφίας”**, ομιλία στα πλαίσια του Δ΄ Κύκλου Ομιλιών που διοργάνωσε το Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (1958) με τίτλο: «*Γέφυρες επιστήμης και τέχνης*», 31/03/2009.
- [58] **“Το πορτρέτο του Δημήτρη Θέμελη μέσα από το βιβλίο του: *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής - Εισαγωγή*”**, ομιλία στα πλαίσια της Επιστημονικής Ημερίδας με τίτλο: «*Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία*», Αφιέρωμα στην 80ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη , η οποία διοργανώθηκε από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και

Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Αμφιθέατρο Τελετών Πανεπιστημίου Μακεδονίας, 22/05/2010 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).

- [59] **“Avant-garde and experimental music through the dissolution of the melodic –rhythmic-harmonic unity of the theme and the liberation of the musical components”**, εισήγηση στο συνέδριο με τίτλο: *“International musicological conference in memoriam Yannis A. Papaioannou”* (1910-1989), το οποίο διοργανώθηκε από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, 01-03/07/2010 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).
- [60] **Συμμετοχή σε εκδήλωση προς τιμήν του Κωνσταντίνου Φλώρου** με αφορμή την έκδοση στα ελληνικά του βιβλίου του με τίτλο: *Gustav Mahler, οραματιστής και δυνάστης*, χώρος εκδηλώσεων *About*, Αθήνα, 14/11/2010.
- [61] **“Μια συγκριτική μελέτη της πρώτης (opus 23) και της δεύτερης (opus 38) μπαλάντας για πιάνο του Chopin”**, ομιλία στα πλαίσια του συνεδρίου με τίτλο: *«Τρεις εποχές - Τέσσερις επέτειοι, Pergolesi, Chopin, Schumann, Barber»*, το οποίο διοργάνωσε το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. και το Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών του Α.Π.Θ., 26-27/11/2010 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).
- [62] **“Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση. Η αμφισβήτηση βασικών εννοιών στη μουσική του 20^{ου} αιώνα”**, ομιλία στα πλαίσια του συνεδρίου με τίτλο: *«Αναλυτική σκέψη και δημιουργικότητα»*, το οποίο διοργάνωσε το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο σε συνεργασία με το Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών στο αμφιθέατρο ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΖΕΡΒΑΣ του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα, 19-20/01/2011 (βλ. *Κατάλογο μελετών και δημοσιεύσεων*).
- [63] **“Two Greek composers on the crossroads of two traditions: Nikos Skalkottas, Iannis Xenakis”**, ομιλία στα πλαίσια του διεθνές μουσικολογικού συνεδρίου με τίτλο: *“Crossroads | Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity”*, το οποίο διοργάνωσε το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του

Α.Π.Θ. σε συνεργασία με τη διεθνή μουσικολογική κοινότητα (IMS Regional Association for the Study of Music on the Balkans), Θεσσαλονίκη, 06-10/06/2011.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΙΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ

5.1. Λήμματα

- [1] **Αλέκα Συμεωνίδου**, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, «Ζερβός, Γιώργος», εκδ. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σ. 116-118. Πλήρη βιογραφικά στοιχεία και αναλυτική παρουσίαση της συνθετικής και μουσικολογικής δραστηριότητας του συνθέτη Γιώργου Ζερβού.
- [2] **Τάκης Καλογερόπουλος**, *Το λεξικό της Ελληνικής Μουσικής: Από τον Ορφέα έως σήμερα*, «Ζερβός Γιώργος», Τόμος 2, εκδ. Γιαλλέλη, Αθήνα 1998, σ. 303-305. Πλήρη βιογραφικά στοιχεία και αναλυτική παρουσίαση της συνθετικής και μουσικολογικής δραστηριότητας του συνθέτη Γιώργου Ζερβού.
- [3] **Θωμάς Ταμβάκος**, *Έλληνες Δημιουργοί Σοβαρής Μουσικής*, Τόμος 2, Ιωάννινα 1996, σ. 28-29. Συλλογή άρθρων στους *Νέους Αγώνες Ηπείρου*. Λεπτομερέστατη παράθεση της συνθετικής και μουσικολογικής δραστηριότητας του συνθέτη Γιώργου Ζερβού.
- [4] **Γιάννης και Ανθούλα Παπαδοπούλου**, *Συνοπτική Ιστορία της Μουσικής*, εκδ. Μουσικός Οίκος Νάκας, Αθήνα 1986, σ. 213. Σε αυτό το βιβλίο οι συγγραφείς παραθέτουν σύντομο βιογραφικό σημείωμα του συνθέτη Γιώργου Ζερβού.

- [5] Λεξικό *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, «Zervos, Yorgos [George]», S. Sadie (επιμ.), Τόμος 27, εκδ. Macmillan Publishers Ltd, 2001, σ. 795. Λήμμα Leotsakos, George (του Γιώργου Λεωτσάκου), το οποίο περιλαμβάνει βιογραφικά στοιχεία, αναλυτική παρουσίαση συνθετικής και μουσικολογικής δραστηριότητας, ενδεικτικό κατάλογο έργων και δημοσιεύσεων και βιβλιογραφία του συνθέτη Γιώργου Ζερβού.
- [6] Λεξικό *Musik die in Geschichte und Gegenwart (M.G.G.)*, «Zervos, Giorgos», σειρά 2, τόμος 26 (Παράρτημα), εκδ. Bärenreiter, Kassel, 2007, σ. 1187-1188. Λήμμα Psychopedis-Frangou, Olympia (Ολυμπίας Φράγκου-Ψυχοπαίδη), το οποίο περιλαμβάνει βιογραφικά στοιχεία, αναλυτική παρουσίαση συνθετικής και μουσικολογικής δραστηριότητας, ενδεικτικό κατάλογο έργων και δημοσιεύσεων και βιβλιογραφία του συνθέτη Γιώργου Ζερβού.

5.2. Παραπομπές (ετεροαναφορές)

- [1] **Anna-Martine Lucciano**, *Γιάννης Χρήστου*, μετάφραση, επιμέλεια, πρόλογος, κατάλογος έργων Γιώργος Λεωτσάκος, Αθήνα, εκδ. Βιβλιοσυνεργατική, 1987, σ. 68. Αναφορά από τον μεταφραστή του βιβλίου Γιώργο Λεωτσάκο στη μετάφραση του όρου "block" ως "μαζική δομική ενότητα", όρου που χρησιμοποίησε ο Γιώργος Ζερβός κατά τη διάρκεια της μετάφρασης του βιβλίου του Eric Salzman, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1983, σ. 52-53.
- [2] **Γιώργος Βέλτσος**, *Η Διαμάχη. Κείμενα για τη νεοτερικότητα*, Αθήνα, εκδ. Πλέθρον, 1990. Στη συλλογή αυτή κειμένων για το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο σημαντικών φιλοσόφων όπως ο Jürgen Habermas, Jonathan Arac, Richard Rorty και Jean-François Lyotard, παρατίθεται στη βιβλιογραφία το άρθρο του Γιώργου Ζερβού: "Μοντερνισμός και Μεταμοντερνισμός", *Το Τέταρτο*, αρ. 31, 1987 (εκδ. Γραμμή, Αθήνα), σ. 41-45.

[3] Χάρης Ξανθουδάκης, *Κείμενα για μια λειτουργική θεωρία της μουσικής*, Αθήνα, εκδ. Ι.Ε.Μ.Α., 1992. Παραπομπή στο άρθρο του Γιώργου Ζερβού, "Το νόημα του αθεματισμού στον Webern" [*Μουσικολογία* 1 (1985): 68-76], στην υποσημείωση υπ. αρ. 79 της σελίδας 16 του Κεφαλαίου 5 με τίτλο *Μια λειτουργική θεώρηση του μουσικού υλικού*.

[4] Λίτσα Λεμπέση, *Μουσική Εργογραφία*, Εισαγωγή - Επιστημονικός σύμβουλος Απόστολος Κώστιος, εκδ. Παπαρηγορίου Νάκας, Αθήνα, 2005, σ. 38.

5.3. Μουσικές Κριτικές

- Κώστας Χαραλαμπίδης, "Νέοι Συνθέτες", *Εθνος* (27/05/1988).
- Γιώργος Μονεμβασίτης, "Η άνοιξη της Ελληνικής Μουσικής", *Ελευθεροτυπία* (28/05/1988): 27.
- Γιώργος Λεωτσάκος, "Πρίμα και μπάσα", *Πριν* (13/05/1990): 27.
- Γιώργος Λεωτσάκος, "Κοντά στους συνθέτες μας...", *Επικαιρότητα* (29/05/1991).
- Κατερίνα Σχινά, "Περιπλάνηση ανά τα ιδιώματα έργων σύγχρονης μουσικής", *Καθημερινή* (14/06/1991): 15.
- Γιάννης Σβώλος, "Όταν ο χορός τελειώνει", *Ελευθεροτυπία* (09/12/1997): 35.
- Γιώργος Λεωτσάκος, "Μήνας Χορού: Επένδυση και στη μουσική", *Γνώση* (23/02/1998).

- Γιάννης Σβώλος, "Τα Παραμουσικά", *Ελευθεροτυπία* (14/04/1999).
- Νίκος Δοντάς, "Ακροάσεις", περιοδικό *Ηχος & Hi-Fi* (Απρίλιος 1999).
- Ανυπόγραφο, "Μουσικά θέματα", *Ακρόπολις* (16/05/1999).
- Ορέστης Δημόπουλος, "Κλασική - Μπαλέτο - Όπερα", περιοδικό *Hitech* (Μάιος 1999).
- Γιώργος Μονεμβασίτης, "λογιογραφήματα και...", περιοδικό *Δίφωνο* (2000): 136.
- Γιώργος Λεωτσάκος, "Με αφορμή τους «Λομβαρδούς»... Αμπατζής: «Ρηγμίνα», Έλληνες συνθέτες", *Ημερησία* (22-23/04/2000): 13.
- Νίκος Δοντάς, "Φως στο έργο τεσσάρων συνθετών", *Καθημερινή* (14/04/2002).
- Γιάννης Σβώλος, «Ψηφίδες ελληνικής μουσικής βιβλιογραφίας», *Ελευθεροτυπία* (24/12/2002).
- Λευτέρης Τζόκας, "Ηπειρώτικη Βιβλιοκρισία", *Ηπειρώτικα Νέα* (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 2003).
- Κατερίνα Σχινά, "ξεφυλλίζοντας...", περιοδικό *Βιβλιοθήκη* (28/02/2003).
- Θωμάς Ταμβάκος, "βιβλία", περιοδικό *Jazz & Τζαζ* 120 (Μάρτιος 2003).
- Γιάννης Σβώλος, "Ελληνική μουσική σε υπερβολική δόση", *Ελευθεροτυπία* (18/05/2005).
- Ν. Α. Δοντάς, "Ελληνικές μουσικές γιορτές στο Μέγαρο", *Καθημερινή* (29/05/2005).

- Κυριάκος Π. Λουκάκος, “Ελληνικές μουσικές γιορτές στο Μέγαρο Μουσικής”, *Αυγή* (05/06/2005).
- Γιώργος Λεωτσάκος, “Πρώτες Ελληνικές Μουσικές Γιορτές, Λεπτομερής κριτική καταγραφή ιστορικού γεγονότος ανυπολόγιστης σημασίας, 2^ο μέρος”, περιοδικό *Αντίφωνον* 12 (Σεπτέμβριος- Οκτώβριος 2005): 19.
- Αλέξης Σπανίδης, “Οι γιορτές της ελληνικής μουσικής στο Μέγαρο”, εφημερίδα *Η Βραδυνή*.
- Γιώργος Λεωτσάκος, «Ελληνικές Μουσικές Γιορτές, 2007», *Εφημερίδα Εξπρές* (09/05/2007).
- Γιώργος Λεωτσάκος, « Τρεις συναυλίες σε ...δύο μόνο βραδιές», *Εφημερίδα Εξπρές* (31/01/2009).
- Γιάννης Σβώλος «Περιπλανήσεις Χρωμάτων», *Ελευθεροτυπία* (04/02/2009).
- Γιώργος Λεωτσάκος, «Εν «Παρνασσώ» και 5 νέες συνθέσεις», *Εξπρές* (15/05/2010).

5.4. Συνεντεύξεις

[1] Θόδωρος Αντωνίου, *Ο συνθέτης Γιώργος Ζερβός*, στα πλαίσια των ωριαίων εκπομπών με γενικό τίτλο “Έλληνες συνθέτες στο Τρίτο”, Τρίτο Πρόγραμμα, 29/09/1985, (επανάληψη στις 29/12/1985). Συζήτηση με τον Θόδωρο Αντωνίου για τις σπουδές και τα έργα του συνθέτη Γιώργου Ζερβού.

[2] Κατερίνα Σχινά, “Όταν η έρευνα συναντά τη δημιουργική διαδικασία,

Γιώργος Ζερβός: συνθέτης και μουσικολόγος”, *Καθημερινή* (27/04/1991): 14. Αφιέρωμα της δημοσιογράφου Κατερίνας Σχινά στη μουσικολογική και συνθετική δραστηριότητα του Γιώργου Ζερβού.

[3] **Δήμητρα Κουντή**, "**Γιώργος Ζερβός, Αναζητώντας τη μουσική**", *Ριζοσπάστης*, (22/05/1991): 28, αφιέρωμα - συνέντευξη της δημοσιογράφου Δήμητρας Κουντή στη συνθετική δραστηριότητα του Γιώργου Ζερβού.

[4] **Θωμάς Ταμβάκος**, "**Έλληνες δημιουργοί: Γιώργος Ζερβός**", *Νέοι Αγώνες Ηπείρου*, (23/05/1995): 6-7. Αφιέρωμα του δημοσιογράφου Θωμά Ταμβάκου στη μουσικολογική και συνθετική δραστηριότητα του Γιώργου Ζερβού.

[5] **Σοφία Τσουμάκη**, "**Μουσικοί σε Πρώτο Πρόσωπο: Γιώργος Ζερβός**", *Audio 13* (Οκτώβριος 1995): 118-119 (εκδότης Πέτρος Τριανταφύλλης, Αθήνα). Συνέντευξη της δημοσιογράφου Σοφίας Τσουμάκη με θέμα τη συνθετική και μουσικολογική δραστηριότητα του Γιώργου Ζερβού.

[6] **Ιωάννης Φούλιας**, "**Τρεις συνεντεύξεις με θέμα τη ζωή και το έργο του Νίκου Σκαλκώτα**", στο περιοδικό των φοιτητών του Τ.Μ.Σ. Αθήνας, *ΜΟΥ.Σ.Α.* 6 (Νοέμβριος 1999): 29-35. Συνέντευξη του Γιώργου Ζερβού στον – τότε - φοιτητή Ιωάννη Φούλια με αφορμή τα 50 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα.

[7] **Ανδριάνα Σουλελέ και Πολυξένη Τσέλιγκα**, "**Τρεις συζητήσεις με αφορμή τον περυσινό εορτασμό των 250 χρόνων από τον θάνατο του J. S. Bach**", στο περιοδικό των φοιτητών του Τ.Μ.Σ. Αθήνας, *ΜΟΥ.Σ.Α.* 8-9 (Σεπτέμβριος 2001): 4-8. Συνέντευξη του Γιώργου Ζερβού στις φοιτήτριες Ανδριάνα Σουλελέ και Πολυξένη Τσέλιγκα για τον J. S. Bach.

[8] **Γιώργος Κουμαραδιάς**, "**Δισκοπαρουσίαση**", στο περιοδικό των φοιτητών του Τ.Μ.Σ. Αθήνας, *ΜΟΥ.Σ.Α.* 8-9 (Σεπτέμβριος 2001): 115-116. Παρουσίαση του CD *Έρωτας και Ψυχή* του Γιώργου Ζερβού και αφιέρωμα στο έργο αυτό.

[9] Χρήστος Τσανάκας, "Ταξιδεύοντας με τον Γιώργο Ζερβό στο σύγχρονο χορόδραμα", *Oxygen*. Αφιέρωμα στο Γιώργο Ζερβό με αφορμή την έκδοση σε CD του έργου του *Έρως και Ψυχή*, βιογραφικά στοιχεία.

[10] Γιάννης Σβώλος, "Ένα πλούσιο εκδοτικό «έναντι» για μια σημαντική επέτειο που δε γιορτάστηκε ποτέ", *Ελευθεροτυπία* (05/06/2009). Αναφορά στον Γιώργο Ζερβό ως συγγραφέα επιστημονικών κειμένων, στο άρθρο του Γιάννη Σβώλου, σχετικά με τη Τρίτη έκδοση του Μουσείου Μπενάκη αφιερωμένη σε Έλληνα συνθέτη, με τίτλο «Νίκος Σκαλκώτας, ένας Έλληνας Ευρωπαίος» .

5.5. Άλλες Δραστηριότητες

[1] Συμμετοχή στα "*Βραβεία Κριτικών Θεάτρου και Μουσικής*", τα οποία διοργανώθηκαν από την Ένωση Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών (1928), Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αίθουσα "Δημήτρης Μητρόπουλος", 07/12/2009.

[2] "*Βραβείο Σύνθεσης και Ποιητικής, Συναυλία με έργα φοιτητών των ειδικεύσεων Σύνθεσης και ποιητικής*". Μέλος κριτικής επιτροπής στην παραπάνω εκδήλωση η οποία διοργανώθηκε από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Αμφιθέατρο τελετών Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 21/05/2010.

[3] "*4^{ος} Διαγωνισμός Σύνθεσης «Δημήτρης Δραγατάκης»*". Μέλος κριτικής επιτροπής στον παραπάνω διαγωνισμό σύνθεσης ο οποίος διοργανώθηκε από την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, Ωδείο Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 13/01/2011.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ, ΕΡΓΑ, ΕΚΤΕΛΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ

6.1. Χρονολογικός Κατάλογος Έργων⁸

[1] *Πέντε παραλλαγές για φλάουτο και πιάνο* (1980).

⁸ Ο χρονολογικός κατάλογος έργων αναφέρεται στη σύνταξη ενός εργογραφικού καταλόγου με βάση την αυστηρή χρονική ακολουθία των έργων ενός συνθέτη, σε αντίθεση με το συστηματικό κατάλογο, όπου κάθε μουσικολόγος υιοθετεί ένα σύστημα κατηγοριοποίησης των έργων, σύμφωνα με το υλικό που διαθέτει προς κατάταξη. [Μαγδαληνής Καλοπανά, «Κατάλογος Έργων Δημήτρη Δραγατάκη (1914-2001)», *Πολυφωνία* 16 (2010): 54-87]. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα σύνταξης συστηματικού καταλόγου εργογραφίας είναι της Μαγδαληνής Καλοπανά, *Κατάλογος Έργων Δημήτρη Δραγατάκη (1914-2001)*, αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, 2009. Ορισμένοι από τους σημαντικότερους Κατάλογους Έργων της διεθνούς και ελληνικής βιβλιογραφίας γενικότερα είναι οι εξής: ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΟΙ ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΡΓΩΝ: Georg Kinsky, *Das Werk Beethovens: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, G. Henle Verlag, Munich 1955, ²1983. Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, Breitkopf & Hartel, Wiesbaden ⁸1983. Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden ²1990. George Kreck, *Francis Poulenc: A Bio-Bibliography*, Clarendon Press, Νέα Υόρκη 1990. Malcolm Macdonald, *D. Shostakovich – A complete Catalogue*, Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, London 1977. ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΟΙ ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΡΓΩΝ: Φοίβος Ανωγειανάκης, *Κατάλογος έργων Μανώλη Καλομοίρη (1833-1962)*, Αθήνα 1964. Απόστολος Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος - Κατάλογος Έργων*, Ορχήστρα των Χρωμάτων, Αθήνα 1996. Φίλιππος Τσαλαχούρης, *Μανώλης Καλομοίρης, 1883-1962. Νέος Κατάλογος Έργων*, Σύλλογος Μανώλης Καλομοίρης, Αθήνα 2003. [βλ. Καλοπανά (2010), ό.π.: 54-55].

Στην παρούσα εργασία περιλαμβάνεται τόσο χρονολογικός κατάλογος έργων όσο και συστηματικός. Η συστηματική κατάταξη των έργων έγινε με βάση το οργανολόγιο, συμπεριλαμβανομένων των εκτελέσεων (πρώτων και υπολοίπων), έπειτα από εκτενή αρχαιακή έρευνα. Οδηγοί στη σύνταξη του συγκεκριμένου εργογραφικού καταλόγου υπήρξαν το άρθρο της Μαγδαληνής Καλοπανά στο περιοδικό Πολυφωνία [Καλοπανά (2010), ό.π.: 54-87] και η Διδακτορική της Διατριβή [Μαγδαληνή Καλοπανά, *Κατάλογος Έργων Δημήτρη Δραγατάκη (1914-2001)*, αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, 2009], καθώς επίσης το βιβλίο του Γιώργου Σακαλλιέρου σχετικά με τη ζωή και το έργο του Γιάννη Κωνσταντινίδη - και ειδικότερα το κεφάλαιο που αφορά την κατάρτιση του πλήρους καταλόγου των έργων του συνθέτη [Γιώργος Σακαλλιέρου, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 73-96], το βιβλίο του Νίκου Μαλιάρου αναφορικά με το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη [Νίκος Μαλιάρου, *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαρηγορίου-Χ. Νάκας, Αθήνα 2001] και οι διπλωματικές εργασίες των Κανάρη Κεραμάρη [Κανάρης Κεραμάρης, *Εργογραφία του Μιχάλη Λατιδάκη: Θεματικός Κατάλογος Έργων και Αναλύσεις Αντιπροσωπευτικών Συνθέσεων*, Εύη Νίκα-Σαμψών (επιβλέπουσα), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Σεπτέμβριος 2003], Μερόπης Κουτροζή [Μερόπη Κουτροζή, *Γιάννης Ιωαννίδης: Θεματικός κατάλογος έργων και αναλύσεις αντιπροσωπευτικών έργων*, (Εύη Νίκα-Σαμψών (επιβλέπουσα), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Φεβρουάριος 2008] και Θεόδωρου Μπελομάζοφ [Θεόδωρος Μπελομάζοφ, *Πάντσο Χαράλανος Βλαντιγκέροβ (1899-1978): Βίος και μουσική ενός βούλγαρου εθνικού συνθέτη*, Γιώργος Σακαλλιέρου (επιβλέπων), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2011].

- [2] *Το ρήγμα*, χορωδιακό σε ποίηση Α. Εμπειρικού, από τη συλλογή «Ενδοχώρα» (1981).
- [3] *Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. I* (1981).
- [4] *Αρχέτυπα I*, για ορχήστρα δωματίου (1982).
- [5] *Στη Ρουθ και στη Βάλια*, χορωδιακό σε ποίηση Ν. Κάλα (1984).
- [6] *Αρχέτυπα II*, για ορχήστρα (1985).
- [7] *Εδέησεν να διέλθουν δάσος*, χορωδιακό σε ποίηση Ν. Εγγονόπουλου, από τη συλλογή «Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής» (1986).
- [8] *Κοιντέτο*, για φλάουτο, κλαρινέτο, βιολί, βιόλα και πιάνο (1986).
- [9] *Ανάβαση*, πάνω στο ομώνυμο ποίημα του Saint John Perse, για μέτζο σοπράνο και ορχήστρα δωματίου (1987).
- [10] *Χωροχρονία I*, για σόλο φλάουτο (1988).
- [11] *Χωροχρονία II*, για φλάουτο και όμποε (1989).
- [12] *Χωροχρονία III*, για σόλο κοντραμπάσο (1995).
- [13] *Σπουδή για κουαρτέτο εγχόρδων* (1996).
- [14] *Έρως και Ψυχή*, μουσική για μπαλέτο (1997).
- [15] *Σονάτα για βιόλα και πιάνο* (1999).
- [16] *Raunre enfant rôle*, σε ποίηση Stéphane Mallarmé, για μεσόφωνο και κοντραμπάσο (2003-2004).
- [17] *Νυμφαίες*, για σόλο άλτο σαξόφωνο (2004).
- [18] *Τρία τραγούδια για μεσόφωνο και ορχήστρα*, σε ποίηση Georg Trakl, Friedrich Wilhelm Nietzsche και Rainer Maria Rilke (2005).
- [19] *Θρήνος*, για σόλο τρομπέτα (2007).
- [20] *Grodek*, σε ποίηση Georg Trakl, για σοπράνο και ενόργανο σύνολο (2009-2010).

6.2. Συστηματική Ταξινόμηση Ανά Οργανολόγιο με Εκτελέσεις

α. Έργα για ορχήστρα

[1] *Αρχέτυπα II, για ορχήστρα* (1985).

Α΄ εκτέλεση: Παραγγελία του Δήμου Ηρακλείου Κρήτης, Ηράκλειο (Μικρό Κηποθέατρο), 07/07/1985, ορχήστρα του Πανεπιστημίου Βοστόνης ALEA III, διεύθυνση: Θόδωρος Αντωνίου.

β. Μουσική Δωματίου

[1] *Πέντε παραλλαγές για φλάουτο και πιάνο* (1980).

Α΄ εκτέλεση: Φεστιβάλ Musicus Concertus Firenze, 16/11/1981, φλάουτο: Στέλλα Γαδέδη, πιάνο: Ντιάνα Βρανούση.

Λοιπές Εκτελέσεις

- 5^η Συναυλία Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, 09/05/1984, Αίθουσα Ωδείου Αθηνών, φλάουτο: Στέλλα Γαδέδη, πιάνο: Βίκυ Στυλιανού.
- στα πλαίσια των εκδηλώσεων Νέοι Έλληνες Μουσικοί, 29/09/1989, Αμφιθέατρο Βεάκειο Πειραιά, φλάουτο: Θανάσης Κατάρας, πιάνο: Αντιόπη Πιτσιρίλλου.
- στα πλαίσια των εκδηλώσεων 'Μουσική – Χορός - Θέατρο' της Ε.Ε.Μ., σε συνεργασία με το Υπουργείο Πολιτισμού, 03/12/1991, Ελληνοαμερικάνικη Ένωση, φλάουτο: Στέλλα Γαδέδη, πιάνο: Ντιάνα Βρανούση, χορός: Χριστίνα Κλεισιούνη.
- στα πλαίσια μαθητικής συναυλίας του Πειραματικού Μουσικού Γυμνασίου - Λυκείου Παλλήνης, 24/05/1993, Αίθουσα AULA Φιλοσοφικής Σχολής, πιάνο: Ελένη Κεβετζίδου, φλάουτο: Ιάσωνας Σιφναίος.

- συναυλία στα πλαίσια παρουσίασης του δίσκου : «Σύγχρονη Ελληνική Μουσική για φλάουτο και πιάνο», από την Irída Classical, Ινστιτούτο Δανίας, Αθήνα, 18/03/2008 , φλάουτο: Νικολός Δημόπουλος, πιάνο: Δημήτρης Δημόπουλος.

[2] Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 1 (1981).

Α΄ εκτέλεση: Βαλκανικό Φεστιβάλ Μουσικής, 04/04/1985, Σόφια, Κουαρτέτο Κάρντζιεφ.

[3] Αρχέτυπα I, για ορχήστρα δωματίου (1982).

Α΄ εκτέλεση: Παραγγελία του Γερμανικού Ινστιτούτου Γκαίτε, 12/01/1982, Αίθουσα συναυλιών Γκαίτε, Ελληνικό Μουσικό Εργαστήρι, διεύθυνση: Θόδωρος Αντωνίου.

[4] Κουϊντέτο (1986).

Α΄ εκτέλεση: Παραγγελία του συγκροτήματος ‘Σύμμολπα’, 06/11/1986, στα πλαίσια του Μουσικού Φθινοπώρου, Γαλλικό Ινστιτούτο, συγκρότημα ‘Σύμμολπα’ (φλάουτο: Στέλλα Γαδέδη, κλαρινέτο: Στάθης Κιοσόγλου, βιολί: Νίνα Πατρικίδου, βιόλα: Νατάσα Ανανά, πιάνο: Ντιάνα Βρανούση).

Λοιπές Εκτελέσεις

- Φεστιβάλ MIDEM Classique, 28/01/1987, Κάννες, συγκρότημα ‘Σύμμολπα’.
- Α΄ Φεστιβάλ Σύγχρονης Ελληνικής Μουσικής Δωματίου σε συνεργασία του Υπουργείου Πολιτισμού, της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, της Ε.Ρ.Τ και της Κ.Ο.Α., 02/04/1987, Αίθουσα Παλλάς, συγκρότημα ‘Σύμμολπα’.
- 4^ο Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής, Νάπολι, 09/10/1987, συγκρότημα ‘Σύμμολπα’.
- Διεθνείς Μουσικές Εβδομάδες Ορλεάνης (Semaines Musicales d’ Orleans), 13/11/1987, Ορλεάνη, συγκρότημα ‘Σύμμολπα’.

- στα πλαίσια των εκδηλώσεων της σειράς συναυλιών ‘Millennium - Μουσική στο τέλος της χιλιετίας’ (5^{ος} κύκλος), 08/03/1995, Αίθουσα Ινστιτούτου Γκαίτε, Ελληνικό Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής, διεύθυνση: Μίλτος Λογιάδης.

[5] Χωροχρονία II, για φλάουτο και όμποε (1989).

Α΄ εκτέλεση: Σειρά συναυλιών με το Ελληνικό Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής υπό τη διεύθυνση του Θόδωρου Αντωνίου, σε συνεργασία με την Ε.Ε.Μ. και το Τρίτο Πρόγραμμα της Ε.Ρ.Α., 15/05/1991, Ελληνοαμερικάνικη Ένωση, φλάουτο: Σοφία Καμβύση, όμποε: Γιάννης Παπαγιάννης. Χορογραφία: Αποστολία Παπαδαμάκη και Άννα Σοφία Καλλινικίδου.

Λοιπές Εκτελέσεις

- μεταγραφή για δύο φλάουτα, 20/04/2005, Μικρό Μουσικό Θέατρο, φλάουτα: Στεφανία Κατσαρού, Σοφία Καμβύση.

[6] Σπουδή για κουαρτέτο εγχόρδων (1996).

Α΄ εκτέλεση: στα πλαίσια του 1^{ου} κύκλου συναυλιών με τον τίτλο ‘Ελληνικά Κουαρτέτα Εγχόρδων’ που διοργάνωσε η Ε.Ε.Μ. σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Γκαίτε, 28/05/1996, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, ‘Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο’, πρώτο βιολί: Γιώργος Δεμερτζής, δεύτερο βιολί: Δημήτρης Χανδράκης, βιόλα: Πάρις Αναστασιάδης, τσέλο: Απόστολος Χανδράκης.

Λοιπές Εκτελέσεις

- στο 7^ο Φεστιβάλ Ναυπλίου, υπό την αιγίδα της Ελληνικής Εταιρείας για την Προστασία του Περιβάλλοντος και της Πολιτιστικής Κληρονομιάς, 26/06/1998, ‘Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο’: α΄ βιολί: Γιώργος Δεμερτζής, β΄ βιολί: Δημήτρης Χανδράκης, βιόλα: Πάρις Αναστασιάδης, βιολοντσέλο: Απόστολος Χανδράκης.

[7] *Σονάτα για βιόλα και πιάνο* (1999).

Α΄ εκτέλεση: στα πλαίσια συναυλιών με γενικό τίτλο 'MILLENNIUM', που διοργάνωσε το Ινστιτούτο Γκαίτε σε συνεργασία με την Ε.Ε.Μ. υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού, 16/03/2000, Αίθουσα συναυλιών του Ινστιτούτου Γκαίτε, βιόλα: Elisabeth Schaefer, πιάνο: Σπύρος Κουτσοβέλης.

Λοιπές Εκτελέσεις

- στα πλαίσια συναυλιών με γενικό τίτλο 'Μουσική του κόσμου' (2^{ος} κύκλος), που διοργάνωσε το Ινστιτούτο Γκαίτε σε συνεργασία με την Ε.Ε.Μ. και το περιοδικό *Μουσικολογία* υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού και μετά τη λήξη του τριήμερου συνεδρίου (25-27/02/2002) με θέμα 'Η αξία της μουσικής σήμερα. Η μουσική μεταξύ ουμανισμού και εμπορευματοποίησης', 27/03/2002, Αίθουσα συναυλιών του Ινστιτούτου Γκαίτε, βιόλα: Πάρις Αναστασιάδης, πιάνο: Ερμής Θεοδωράκης.

γ. Έργα για σόλο όργανα

[1] *Χωροχρονία I, για σόλο φλάουτο* (1988).

Α΄ εκτέλεση: Collège Néerlandais της Γαλλίας, 24/11/1988, φλάουτο: Σοφία Καμβύση.

Λοιπές Εκτελέσεις

- στα πλαίσια συναυλίας ρεσιτάλ φλάουτου στο Ευβοϊκό Ωδείο, 23/12/1988, φλάουτο: Σοφία Καμβύση.
- στα πλαίσια του 4^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικής Μουσικής Δωματίου που διοργάνωσε η Ε.Ε.Μ. σε συνεργασία με το Α΄ Πρόγραμμα της Ε.Ρ.Α., 28/04/1990, Εθνική Πινακοθήκη, φλάουτο: Σοφία Καμβύση.
- σειρά συναυλιών με το Ελληνικό Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής υπό τη διεύθυνση του Θόδωρου Αντωνίου, σε συνεργασία με την Ε.Ε.Μ. και το Τρίτο

Πρόγραμμα της Ε.Ρ.Α., 15/05/1991, Ελληνοαμερικανική Ένωση, φλάουτο: Σοφία Καμβύση, όμποε: Γιάννης Παπαγιάννης. Χορογραφία: Αποστολία Παπαδαμάκη και Άννα Σοφία Καλλιδικίδου.

- στα πλαίσια των εκδηλώσεων του Δημοτικού Ωδείου των Άνω Λιοσίων, 29/11/1993, Αίθουσα Πολιτιστικών Εκδηλώσεων Δημαρχείου, φλάουτο: Μαρία Βασιλοπούλου.
- στα πλαίσια της συναυλίας που διοργάνωσε η Ε.Ε.Μ. με την Ορχήστρα Εγγόρδων του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, 10/05/1996, Αίθουσα Τελετών, φλάουτο: Beata Iwona Glinka.
- στα πλαίσια κύκλου συναυλιών και διαλέξεων για τη μουσική που διοργάνωσε ο Δήμος Καλλιθέας, 28/04/2001, Αίθουσα Συλλόγου Κωνσταντινουπολιτών, φλάουτο: Βιβή Παπαϊωάννου.
- *Louisiana State University Composers Forum*, Λουιζιάνα, Η.Π.Α., 18/04/2004, σολίστ: Iwona Glinka.
- *Madison Area Flute Festival*, 22/04/2006, σολίστ: Iwona Glinka.
- στα πλαίσια των *Ημερών πλαγιάουλου*, Νέα Ιωνία Βόλου, τίτλος συναυλίας: «Έλληνες συνθέτες που έγραψαν για σόλο φλάουτο», 13/04/2007, σολίστ: Νίκος Νικόπουλος.
- στα πλαίσια διπλωματικών εξετάσεων, Ωδείο Μουσικοί Ορίζοντες, 26/01/2009, σολίστ: Μαρία Θεοφίλη.
- στα πλαίσια συναυλίας στη μνήμη του Σπύρου Παπικινού στο Ωδείο Μουσικοί Ορίζοντες, Αθήνα, 10/06/2009, φλάουτο: Μαρία Θεοφίλη.

[2] *Χωροχρονία III, για σόλο κοντραμπάσο* (1995).

Α΄ εκτέλεση: στα πλαίσια των Συναυλιών του Ωδείου Φίλιππος Νάκας, 27/03/ 1995, κοντραμπάσο: Βασίλης Παπαβασιλείου.

Λοιπές Εκτελέσεις

- στα πλαίσια των εκδηλώσεων του χώρου τέχνης 'Θέατρο Φούρνος', 20-21/04/1995, Αθήνα, κοντραμπάσο: Βασίλης Παπαβασιλείου, Video - χορός: Μάνθος Σαντοριναίος - Χριστίνα Κλεισιούνη.
- στα πλαίσια του ρεσιτάλ κοντραμπάσου του Βασίλη Παπαβασιλείου με το γενικό τίτλο 'Ένα σύντομο ταξίδι στον κόσμο του κοντραμπάσου', 18/05/1996, στην Αίθουσα 'Μελίνα Μερκούρη' του Δήμου Άνω Λιοσίων.
- στα πλαίσια εκδηλώσεων του Ωδείου Φίλιππου Νάκας με γενικό τίτλο 'WORKSHOP II' σε συνεργασία με την Ε.Ε.Μ. υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού, 27/02/1997, Αίθουσα συναυλιών 'Φίλιππος Νάκας', κοντραμπάσο: Βασίλης Παπαβασιλείου.
- στα πλαίσια του *Bass in motion... Ein Symposium*, 19-22/04/2005, που έλαβε χώρα στο Konzerthaus der Universität der Kunst Berlin, 22/04/2005, σόλο κοντραμπάσο: Βασίλης Παπαβασιλείου, χορός: Βάσω Κολοβού.

[3] *Νυμφαίες, για σόλο άλτο σαξόφωνο* (2004).

Α' εκτέλεση: Αμφιθέατρο Τελετών Παν/μίου Μακεδονίας, 23/11/2004, Τίτλος Συναυλίας: 'Ακαδημαϊκό Σαξόφωνο: ακαδημαϊκοί συνθέτες γράφουν για ακαδημαϊκούς ερμηνευτές', σολίστ: Θανάσης Ζέρβας.

Λοιπές Εκτελέσεις

- στα πλαίσια της συναυλίας με νέα έργα για σαξόφωνο, βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο, Αίθουσα Συναυλιών Φίλιππος Νάκας, 25/11/2004, σολίστ: Θανάσης Ζέρβας.
- στα πλαίσια των συναυλιών της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών με το γενικό τίτλο 'Music Plus Music', 18/04/2005, Ελληνοαμερικανική Ένωση, σολίστ: Θανάσης Ζέρβας.
- Northwestern University-school of Music, στο Regenstein Recital Hall, 20/04/2006, σόλο άλτο σαξόφωνο: Θανάσης Ζέρβας.

- Chicago State University-Department of Music, Breakey Theater, 25/04/2006, σόλο άλτο σαξόφωνο: Θανάσης Ζέρβας.
- τίτλος συναυλίας: Hellenic Saxophone Recital, Michigan State University-school of Music, αίθουσα: Grand tier Wharton Center college of Letters, 27/04/2006, σόλο άλτο σαξόφωνο: Θανάσης Ζέρβας.
- τίτλος συναυλίας : Brücken in Europa: Griechenland und Österreich, υπό τη διοργάνωση της ÖGZM (Österreiche Gesellschaft für Zeitgenössische Musik), αίθουσα Festsaal des Magistratischen Bezirksamtes Wieden, Wien, 05/06/2008, σόλο άλτο σαξόφωνο: Στέλλα Αραμπατζόγλου.

[4] Θρήνος, για σόλο τρομπέτα (2007).

Α΄ εκτέλεση: ρεσιτάλ τρομπέτας, Μουσείο Ηρακλειδών, 24/11/2007, σολίστ: Rex Richardson.

Λοιπές Εκτελέσεις

- τίτλος συναυλίας: «Διάλογοι», Μουσική του 20^{ου} και του 21^{ου} αιώνα για τρομπέτα, πιάνο και ηλεκτρονικά, 17/03/2009, Ινστιτούτο Δανίας, τρομπέτα: Ivano Ascari.
- στα πλαίσια του 49th Concert με τίτλο ‘Convocation Series’ , το οποίο διοργανώθηκε από το Western Michigan University, 07/10/2009, Dalton Center Recital Hall , σόλο τρομπέτα: Ivano Ascari.
- στα πλαίσια συναυλίας με τίτλο: ‘Guest Artist Recital Series’ , η οποία διοργανώθηκε από το South Carolina Governor’s School for the Arts and Humanities, 20/10/2009, Smith Recital Hall , σόλο τρομπέτα: Ivano Ascari.
- στα πλαίσια συναυλίας με τίτλο ‘Guest Artist Recital’, η οποία διοργανώθηκε από το Furman University department of Music, 27/10/2009, Daniel Recital Hall , σόλο τρομπέτα: Ivan Ascari.
- στα πλαίσια συναυλίας που διοργανώθηκε από το Texas Christian University, σόλο τρομπέτα: Ivano Ascari.

- τίτλος συναυλίας: 'il nero `e anche un colore', στα πλαίσια της διοργάνωσης ' Il conservatorio per la Citta ', XII edizione , Trento, 15/12/2009, Palazzo Consolati, σόλο τρομπέτα: Ivano Ascari.

δ. Έργα για φωνή και συνοδεία

[1] «Ανάβαση», πάνω στο ομώνυμο ποίημα του Saint John Perse, για μέτζο σοπράνο και ορχήστρα δωματίου (1987).

Α΄ εκτέλεση: στα πλαίσια του 2^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικής Μουσικής Δωματίου της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, σε συνεργασία με το Α΄ Πρόγραμμα της Ε.Ρ.Τ. 24/04/1988, Εθνική Πινακοθήκη, διεύθυνση: Δημήτρης Αγραφιώτης, μέτζο σοπράνο: Μαρία Μαρκέτου.

Λοιπές Εκτελέσεις

- στα πλαίσια των εκδηλώσεων των 50 χρόνων του Γαλλικού Ινστιτούτου, 01/12/1988, παίζει το γαλλικό συγκρότημα: Ensemble Denojours, διεύθυνση: Fabrice Bollon, μέτζο σοπράνο: Μαρία Μαρκέτου.
- στα πλαίσια της Διεθνούς Μουσικής Αμφικτιονίας, συνδιοργάνωση: Μορφωτική υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας, Κυπριακός Οργανισμός Τουρισμού, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς Κύπρου, Υπουργείο Πολιτισμού Ελλάδος, 12-15/06/1989, Κύπρος, διεύθυνση: Νίκος Χριστοδούλου, μέτζο σοπράνο: Μαρία Μαρκέτου.
- στα πλαίσια των Composers' Workshop του Πανεπιστημίου της Βοστώνης, 27/04/1991, Βοστώνη, συγκρότημα σύγχρονης μουσικής ALEA III, διεύθυνση: Θόδωρος Αντωνίου, μέτζο σοπράνο: Pamela Dillard.
- στα πλαίσια των συναυλιών του Πανεπιστημίου Αθηνών με το γενικό τίτλο: 'Έργα του 20^{ου} αιώνα- Έλληνες Συνθέτες', 06/03/1992, Αίθουσα Τελετών, παίζει η Νέα Συμφωνική Ορχήστρα Αθηνών, διεύθυνση: Νίκος Χριστοδούλου, μέτζο σοπράνο: Μαρία Μαρκέτου.
- στα πλαίσια του Κύκλου Ελληνικής Μουσικής του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών με τον τίτλο 'Μουσική και Λόγος', 05/12/1994, Αίθουσα Δημήτρη

Μητρόπουλου, διεύθυνση: Νίκος Χριστοδούλου, μέτζο σοπράνο: Μαρία Μαρκέτου.

- στα πλαίσια των συναυλιών της ‘Ορχήστρας των Χρωμάτων’ στο Θέατρο Αλίκη, 24/02/1997, Θέατρο Αλίκη, Αθήνα, Ορχήστρα των Χρωμάτων, διεύθυνση: Μίλτος Λογιάδης, μέτζο σοπράνο: Αλεξάνδρα Παπατζιάκου.

[2] *Rauvre enfant r le*, σε ποίηση Stéphane Mallarmé, για μεσόφωνο και κοντραμπάσο (2003-2004).

Α΄ εκτέλεση: Ωδείο Φίλιππος Νάκας, Μουσική Δημιουργία στον 21^ο αιώνα, 16/02/2004, μεσόφωνος: Αγγελική Καθαρίου, κοντραμπάσο: Βασίλης Παπαβασιλείου.

Λοιπές Εκτελέσεις

- στα πλαίσια συνεδρίου και συναυλιών με τίτλο: ‘Ελληνικές μουσικές γιορτές’, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 26/04/2007, μεσόφωνος: Αγγελική Καθαρίου, κοντραμπάσο: Βασίλης Παπαβασιλείου.

[3] *Τρία τραγούδια για μεσόφωνο και ορχήστρα*, σε ποίηση Georg Trakl, Friedrich Wilhelm Nietzsche και Rainer Maria Rilke (2005).

Α΄ εκτέλεση: (α΄ παγκόσμια εκτέλεση, παραγγελία του ΟΜΜΑ) στα πλαίσια των ελληνικών μουσικών γιορτών που διοργάνωσε η Κρατική ορχήστρα Αθηνών σε συνεργασία με το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Εθνική Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 11/05/2005, διεύθυνση: Αλέξης Αγραφιώτης, σολίστ: μεσόφωνος Θεοδώρα Μπάκα.

[4] *Grodek*, σε ποίηση Georg Trakl, για σοπράνο και ενόργανο σύνολο (2009-10).

Α΄ εκτέλεση: (παραγγελία Ο.Μ.Μ.Α.) στα πλαίσια εκδήλωσης με τίτλο: ‘Σταθμοί σύγχρονης μουσικής για τη φύση’, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 20/04/2009, σοπράνο: Λένια Ζαφειροπούλου.

Λοιπές Εκτελέσεις

- στα πλαίσια συναυλίας με τίτλο: ‘Σύνολο ΑΩ, «η ιστορία του στρατιώτη»’, Σύνολο ΑΩ, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, 20/10/2011, διεύθυνση: Νίκος Χριστοδούλου, σοπράνο: Λένια Ζαφειροπούλου.

ε. Χορωδιακά

[1]«*Το ρήγμα*», χορωδιακό σε ποίηση Α. Εμπειρικού από τη συλλογή «*Ενδοχώρα*» (1980).

Α΄ εκτέλεση: Πανεπιστημιακή χορωδία του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Αθηνών, τίτλος συναυλίας: ‘Χορωδιακή μουσική Ελλήνων συνθετών’, μεγάλη αίθουσα του Πανεπιστημίου του Μονάχου, 29/04/2006, διεύθυνση: Νίκος Μαλιάρας.

Λοιπές Εκτελέσεις

- Πανεπιστημιακή χορωδία του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Αθηνών, τίτλος συναυλίας: ‘Χορωδιακή μουσική Ελλήνων συνθετών’, νέα αίθουσα του Πανεπιστημίου της Χαϊδελβέργης, 01/05/2006, διεύθυνση: Νίκος Μαλιάρας.

[2]«*Εδέησεν να διέλθουν δάσος*», χορωδιακό σε ποίηση Ν. Εγγονόπουλου από τη συλλογή «*Τα κλειδοκύμβαλα της σιωπής*» (1984).

[3]«*Στη Ρουθ και στη Βάλια*», χορωδιακό σε ποίηση Ν. Κάλα (1984).

στ. Μουσική μπαλέτου

[1]«*Έρως και Ψυχή*», μουσική για μπαλέτο (1997).

Α΄ εκτέλεση: παραγγελία του Μεγάρου Μουσικής, συναυλία στα πλαίσια εκδηλώσεων Μήνα Χορού που διοργάνωσε το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 29-30/11/1997, χορευτική ομάδα: Sine Qua Non, χορογραφία: Αποστολία Παπαδαμάκη, ορχήστρα Καμεράτα (ηχογράφιση στο Ηχογραφικό Κέντρο του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών), διεύθυνση: Θόδωρος Αντωνίου.

Λοιπές Εκτελέσεις

- α΄ μέρος, αίθουσα Aula Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστημιούπολη Ζωγράφου, 21/05/2004, Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, διεύθυνση: Μιχάλης Οικονόμου.
- β΄ μέρος (1996-7), τίτλος συναυλίας: ‘Περιπλανήσεις’, Μουσείο Μπενάκη, 18/01/2009, Ορχήστρα των Χρωμάτων, διεύθυνση: Μίλτος Λοιγιάδης.

6.3. Εκδόσεις Μουσικών Έργων

- [1] *Ρήγμα* και *Εδέησεν να διέλθουν δάσος*, για μικτή χορωδία a capella. Περιέχονται στο βιβλίο “*ΕΡΓΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ για χορωδία a capella*”, εκδ. Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα, 1984.
- [2] *Χωροχρονία I* (1988) για σόλο φλάουτο, εκδ. Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα, 1993.
- [3] *Χωροχρονία II* (1989) για φλάουτο και όμποε, εκδ. Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα, 1993.
- [4] *Πέντε Παραλλαγές για φλάουτο και πιάνο* (1980), εκδ. Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα, 1993.

[5] *Ανάβαση* (1987) για μεσόφωνο και ορχήστρα δωματίου πάνω στο ομώνυμο ποίημα του Saint John Perse, εκδ. Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα, 1993.

[6] *Έρως και Ψυχή* (1997) για ορχήστρα, μουσική για μπαλέτο, εκδ. Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα, 2002.

6.4. Εκδόσεις Δίσκων (CD)

[1] Γιώργος Ζερβός, *Έρως και Ψυχή*, παίζει η Καμεράτα Ορχήστρα Φίλων της Μουσικής, διεύθυνση: Θόδωρος Αντωνίου, WARNER 1999.

[2] Γιώργος Ζερβός, *Σπουδή για κουαρτέτο εγχόρδων*, παίζει το Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο. Περιλαμβάνεται στο CD *String Quartets* vol. 1, AGORA Musica, 1999.

[3] Γιώργος Ζερβός, *Πέντε Παραλλαγές για φλάουτο και πιάνο*, παίζουν ο φλαουτίστας Νικολός Δημόπουλος και ο πιανίστας Δημήτρης Δημόπουλος. Περιλαμβάνεται στο CD: Σύγχρονη Ελληνική Μουσική για Φλάουτο και Πιάνο, Irida Classical, 2008.

[4] Γιώργος Ζερβός, *Θρήνος, για σόλο τρομπέτα*, παίζει ο Ivano Ascari. Περιλαμβάνεται στο CD: *Nuove musiche per tromba 7*, 2011.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, παρουσιάζονται αναλυτικά τρεις αντιπροσωπευτικές συνθέσεις του Γιώργου Ζερβού. Ακολουθείται μία περιγραφική πορεία (μέτρο προς μέτρο και φαινόμενο προς φαινόμενο) της μουσικής, στηριζόμενη στην αβίαστη παρατήρηση της ίδιας της μουσικής και στον τρόπο με τον οποίο γίνεται κατανοητή, μέσα από τον τρόπο λειτουργίας της και από τους κανόνες που η ίδια θέτει. Επομένως, η όποια αναλυτική μέθοδος χρησιμοποιείται, προσαρμόζεται στη μουσική, και όχι το αντίθετο. Αναφορικά με τη μεθοδολογία της ανάλυσης, επιχειρείται μία προσέγγιση τόσο μακροδομική – με το διαχωρισμό των ενοτήτων και των υποενοτήτων σύμφωνα με τις αλλαγές που παρατηρούνται στο φθογγικό υλικό, την αρμονία, το ρυθμό, την ενορχήστρωση, τις δυναμικές – όσο και μικροδομική, με τον εντοπισμό των δομικών στοιχείων κάθε έργου.

Το ζητούμενο της παρούσας ανάλυσης, είναι η εξέταση των συγκεκριμένων, αντιπροσωπευτικών έργων του συνθέτη από κάθε δυνατή πλευρά και η παρουσίαση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της μουσικής του γραφής, με σκοπό την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων αναφορικά με τα μοναδικά, μουσικά χαρακτηριστικά του έργου του Γιώργου Ζερβού, τα οποία και συνιστούν το ενιαίο, μουσικό του ύφος.

Όσον αφορά στους τρόπους παρουσίασης της αναλυτικής διαδικασίας, ακολουθεί λεκτική περιγραφή καθώς και προβολή μουσικών παραδειγμάτων, όπου κρίνεται απαραίτητη.

Τα έργα του Γιώργου Ζερβού που περιλαμβάνονται στη μουσική ανάλυση είναι τα εξής:

1. *Χωροχρονία I*, για σόλο φλάουτο
2. *Έρωσ και Ψυχή II*, μουσική για μπαλέτο
3. *Τρία τραγούδια για μεσόφωνο και ορχήστρα*, σε ποίηση Georg Trakl, Friedrich Wilhelm Nietzsche και Rainer Maria Rilke:

α. Georg Trakl, «*Untergang*»

β. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, «*Das Lied der Schwermut*»

γ. Rainer Maria Rilke, «*An die Musik*»

7.1. Χωροχρονία I, για σόλο φλάουτο

Το έργο *Χωροχρονία I* γράφτηκε το 1988. Αφορμή για τη σύνθεσή του υπήρξε, εκτός από την αγάπη του ίδιου του συνθέτη για το μπαλέτο, και η συνεργασία του με την Κρατική Σχολή Χορού (Κ.Σ.Ο.Τ.). Καρπός της συνεργασίας αυτής ήταν η χορογράφιση του έργου για επτά χορεύτριες από τη χορογράφο Αποστολία Παπαδαμάκη. Πρωταρχικός στόχος του συνθέτη ήταν η σύνδεση του *χώρου* με το *χρόνο*, ανεξάρτητα από τη χορογραφία. Πρόκειται δηλαδή για ένα έργο που λειτουργεί και έξω από το πλαίσιο της χορογράφησής του, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι εμπίπτει στα πλαίσια της απόλυτης μουσικής, καθώς η έννοια της κίνησης διαφαίνεται στο κομμάτι μέσα από το πρίσμα της σκέψης του ίδιου του συνθέτη. Στοιχεία που χαρακτηρίζουν το έργο είναι η δημιουργία έντασης, αντιθέσεων, αβεβαιότητας καθώς και μια βαθιά εσωτερικότητα.

i. Μακροδομική Θεώρηση

Σύμφωνα με τη μακροδομική θεώρηση, το έργο *Χωροχρονία I* αποτελείται από τις εξής τρεις ενότητες:

Ενότητα 1 (μ. 1-28)

Ενότητα 2 (μ. 28-38)

Ενότητα 3 (μ. 38-70) = υποενότητες Α (μ. 38-45) + Β (μ. 46-70)

ii. Μικροδομική Θεώρηση

Στοιχεία που χαρακτηρίζουν ολόκληρη τη σύνθεση και θα εντοπιστούν αναλυτικά στη συνέχεια είναι η συχνή αλλαγή των μετρονομικών ενδείξεων της αγωγικής, η ποικιλία των ρυθμικών σχημάτων, οι δυναμικές, η εκτεταμένη χρήση των παύσεων, οι αποτζιατούρες, τα ελαττωμένα και αυξημένα διαστήματα, τα διαστήματα 7^{ns} και 8^{ns} , η χρήση πεντάφθογων μοτίβων, η χρωματικότητα καθώς και η κάλυψη σχεδόν ολόκληρης της φθογγικής έκτασης του φλάουτου.

Ενότητα 1 (μ. 1-28)

Στα μ. 1-6 παρουσιάζεται η βασική μελωδία του έργου, η οποία σύμφωνα με το συνθέτη είναι δομημένη ελεύθερα δωδεκαφθογγικά (παράδειγμα 1). Πρόκειται για μια ακολουθία δώδεκα φθόγγων, χωρίς όμως σειραϊκή δομή και χωρίς να ακολουθείται πιστά στη συνέχεια του έργου. Δεσπόζον διάστημα της ακολουθίας αυτής και το οποίο χαρακτηρίζει ολόκληρη τη σύνθεση, είναι αυτό της 7^{ης} Μ στο μ. 1. Χαρακτηριστική επίσης είναι η χρήση χρωματικών φθόγγων καθώς και αυξημένων και ελαττωμένων διαστημάτων, στοιχεία που υπάρχουν σε όλο το έργο.

Χωροχρονία I, μ. 1-6, Παράδειγμα 1

The image shows a musical score for Flute, measures 1-6. The score is in 4/4 time and starts with a tempo of quarter note = 50. It features a melodic line with various dynamics (p, mp, f, ff) and articulations (rit., A tempo, Fz.). A bracket under measures 5-6 is labeled '7μ'.

Στα μ. 9-11 (καθώς και στο τελευταίο χρόνο του μ. 17) κυριαρχεί το διάστημα της 7^{ης} Μ, κάνοντας έτσι μια έμμεση αναφορά στην αρχή του έργου. Η χρήση ομαδοποιημένων τονικών υψών, που μέσω της ρυθμικής προσαρμογής και της επανάληψης αποκτούν έναν πρόσκαιρα αυτόνομο, μοτιβικό χαρακτήρα, αποτελεί δομικό στοιχείο της συνθετικής προσέγγισης του καλλιτέχνη στο δεδομένο έργο. Συγκεκριμένα, στο μ. 14 έχουμε την πρώτη εμφάνιση του βασικού μοτίβου του κομματιού (παράδειγμα 2), το οποίο χρησιμοποιείται ως αφετηρία για τη σταδιακή ανέλιξη του έργου, με δυναμικές, παραλλαγμένες επανεμφανίσεις (*f*) αντίστοιχα στα μ. 15, 19, 21, 24-25, 43-45. Πρόκειται για ένα σχήμα πέντε φθόγγων με αποτζιατούρα, αποτελούμενο από τους φθόγγους e^b^1 , f^1 , g^1 , b^1 , c^2 και το οποίο μέσω της επανάληψης, προσδίδει στο έργο μία αίσθηση σταθερότητας καθώς και ένα χαρακτήρα πρωτόγονο. Ο πρωτόγονος δυναμισμός που αποπνέει το συγκεκριμένο έργο - χάρη στο ρυθμικό του υπόβαθρο κυρίως - είναι και το στοιχείο εκείνο που θα λέγαμε ότι μας παραπέμπει στην *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* του I. Stravinsky, σύνθεση που χαρακτηρίζεται για τον πρωτοφανή, φαινομενικά πρωτόγονο

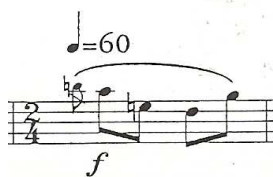
δυναμισμό της – μέσω της άγριας, ρυθμικής διάρθρωσης και του τονισμού, αλλά και των ρυθμομελωδικών οστινάτι.⁹ Βέβαια, η *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* είναι ένα έργο για μεγάλη ορχήστρα – σε αντίθεση με τη *Χωροχρονία I* που είναι ένα μονοφωνικό κομμάτι –, παρόλα αυτά, η εντύπωση της πρωτόγονης αίσθησης που δίνεται στον ακροατή, είναι κοινή.

Χωροχρονία I, μ. 14, Παράδειγμα 2



Αντίστοιχα, στο μ. 26 έχουμε την εμφάνιση ενός νέου μοτίβου που επαναλαμβάνεται στο μ. 27 και το οποίο είναι επίσης ένα πεντάφθογγο μοτίβο αποτελούμενο από τις νότες g^1 , a^1 , h^1 , d^2 , e^2 .

Χωροχρονία I, μ. 26, Παράδειγμα 3



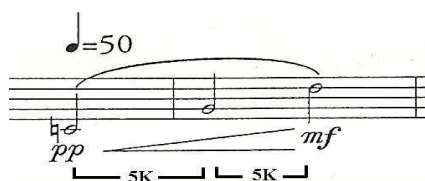
Ενότητα 2 (μ. 28-38)

Η δεύτερη ενότητα αποτελεί την ανάπτυξη του αρχικού υλικού που παρουσιάστηκε στην πρώτη, μέσω της τεχνικής της “αναπτυξιακής παραλλαγής”.¹⁰ Ξεκινάει στα μ. 28-29 με τη συνήχηση δύο διαδοχικών καθαρών διαστημάτων (5^{th} K), μοναδική σε ολόκληρο το έργο, και η οποία θέτει ένα ξεκάθαρο τέλος στην εντύπωση ακολουθίας της σειράς της Ενότητας 1.

⁹ [Morgan, ό.π., σ. 95-97], [Πολ Γκρίφιθς, *Μοντέρνα Μουσική*, Αθήνα, Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος & Σια Ο.Ε., 1993, σ. 79], [Ερικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη, 1983, σελ. 51-53].

¹⁰ Αναπτυξιακή Παραλλαγή (Developing variation): η συνεχής εξέλιξη και μετάλλαξη του θεματικού υλικού, αποφεύγοντας αυστηρά την αυτούσια επανάληψη. Η χρήση της συγκεκριμένης τεχνικής έχει ως αποτέλεσμα μία σύνθεση χτισμένη εξ' ολοκλήρου με δομικά και μοτιβικά στοιχεία προερχόμενα από το αρχικό υλικό. Πολλοί είναι οι συνθέτες που χρησιμοποίησαν τη τεχνική της Αναπτυξιακής Παραλλαγής, όπως οι: Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Brahms, Franck, Schoenberg, Berg, Webern, κ.α. [Morgan, ό.π., σ. 65], [“Variations, §10: The 20th century”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29050>. Τελευταία πρόσβαση στις 12/10/2011].

Χωροχρονία I, μ. 28-29, Παράδειγμα 4



Στα μ. 31-33 ακολουθεί η εμφάνιση της αρχικής μελωδίας (μ. 1-6) σε πλήρη ανάπτυξη, μέσω της χρήσης αποτζιατούρων, ποικίλων ρυθμικών σχημάτων αλλά και χρωματικότητας. Από πλευράς δυναμικής, το μεγαλύτερο τμήμα της ενότητας αυτής κινείται σε «υψηλούς τόνους» (*mf, f, ff*). Ωστόσο, σημαντική για την εξέλιξη της πυκνής, από άποψη γραφής, αυτής ενότητας, είναι και η αυτούσια ή παραλλαγμένη χρήση του ρυθμομελωδικού μοτίβου του τελευταίου χρόνου του μ. 33 (παράδειγμα 5), στα μ. 36 και 37 αντίστοιχα.

Χωροχρονία I, μ. 33, Παράδειγμα 5



Ενότητα 3 (μ. 38-69)

Υποενότητα Α (μ. 38-45)

Στο μ. 38 επανέρχεται το αρχικό διάστημα της 7^{ης} Μ (μ. 1) μία οκτάβα ψηλότερα, με σκοπό τη διατήρηση της έντασης της προηγούμενης ενότητας. Στη συνέχεια, η μελωδία εξελίσσεται σύμφωνα με τα ρυθμομελωδικά πρότυπα της Ενότητας 1, για να ολοκληρωθεί στο μ. 45 με την επανάληψη του βασικού μοτίβου (μ. 14).

Υποενότητα Β (μ. 46-70)

Έπειτα από ένα μέτρο παύσης και την αλλαγή της μετρονομικής ένδειξης της αγωγής, στα μ. 47-70 ακολουθεί το καταληκτικό τμήμα του έργου (coda). Το τελευταίο, αποτελείται από ένα και μόνο μοτίβο (μ. 46-48, παράδειγμα 6) με κυρίαρχο σε αυτό το διάστημα της 7^{ης} Μ

που μας παραπέμπει στην αρχή του έργου (μ. 1) και το οποίο επαναλαμβάνεται με αφαιρετική διάθεση όσο πλησιάζουμε προς το τέλος του κομματιού.

Χωροχρονία I, μ. 46-48, Παράδειγμα 6

The image shows a musical score for a piece titled 'Χωροχρονία I, μ. 46-48, Παράδειγμα 6'. The score is written on a single staff in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 66. The key signature has one flat (B-flat). The music begins with a piano (mp) dynamic, then moves to mezzo-forte (mf) and finally to forte (f). There are two markings for a 7th measure (7M) below the staff. The piece concludes with a fermata over the final note.

Χαρακτηριστικό της coda είναι ότι δεν υπάρχει περιοδικότητα στα μέτρα και τα μελωδικά σχήματα, δημιουργώντας έτσι μια αβεβαιότητα για το πότε θα ακουστεί το επαναλαμβανόμενο σχήμα. Επιπλέον, σημαντική είναι και η χρήση των παύσεων μέσω των οποίων προωθείται η εξέλιξη του έργου και στηρίζεται ο χαρακτήρας του. Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι το καταληκτικό τμήμα εξυπηρετεί δύο βασικούς σκοπούς:

- αποτελεί λύση της έντασης που δημιουργήθηκε στην Ενότητα 2 αλλά και στην υποενότητα α, με την εμφάνιση του αρχικού διαστήματος μια οκτάβα ψηλότερα, μέσω της κατάληξης της σύνθεσης στο κρατημένο ντο (c¹) στο μ. 47.

- εξυπηρετεί την επαναληπτική αίσθηση που ήθελε να αποδώσει ο συνθέτης κατά έναν ασύμμετρο τρόπο στο τέλος του έργου.

Ανακεφαλαιώνοντας, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι τα βασικά δομικά υλικά του έργου, σε ό,τι αφορά το φθογγικό υλικό, προέρχονται από τα πρώτα έξι μέτρα. Συγκεκριμένα, αναφέρεται το χαρακτηριστικό διάστημα της 7^{ης} Μ και η ευρεία χρήση χρωματικών φθόγγων, χάρη στην οποία εμπλουτίζεται το βασικό μελωδικό υλικό. Σημαντική επίσης για την εξέλιξη της σύνθεσης είναι η χρήση του πεντάφθογγου μοτίβου (μ. 14) καθώς και το απροσδόκητα επαναλαμβανόμενο μοτίβο του καταληκτικού τμήματος.

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε ότι το κομμάτι *Χωροχρονία I* είναι ένα χαρακτηριστικό δείγμα της εξπρεσιονιστικής γραφής του Γ. Ζερβού,¹¹ αποτελούμενο από τρεις ενότητες, η καθεμία από τις οποίες αντιστοιχεί στην έκθεση του βασικού υλικού, στην ανάπτυξή του και τέλος, στην επανέκθεσή του και την coda.

¹¹ Για το συνθετικό ύφος του Γιώργου Ζερβού ακολουθεί εκτεταμένη αναφορά στο κεφάλαιο VIII.

7.2. Έρως και Ψυχή II, μουσική για μπαλέτο

Το έργο *Έρως και Ψυχή* γράφτηκε έπειτα από παραγγελία του Ο.Μ.Μ.Α. το 1996 στα πλαίσια του *Μήνα Χορού*, που είχε σκοπό τη συνεργασία τεσσάρων Ελλήνων συνθετών με τέσσερις Έλληνες χορογράφους. Στηρίζεται στο μύθο του Έρωτα και της Ψυχής, όπως αυτός αποδίδεται στο έργο του Λατίνου συγγραφέα Λούκιου Απουλήιου (125 περίπου μ.Χ. - μετά το 170). Χαρακτηριστικό για την περιγραφή του έργου είναι το σημείωμα του ίδιου του συνθέτη στο πρόγραμμα της συναυλίας της Καμεράτα, Ορχήστρα Φίλων της Μουσικής, υπό τη διεύθυνση του Θόδωρου Αντωνίου, στις 27, 28, 29, 30 Ιουλίου και 1 & 2 Σεπτεμβρίου 1997:

“Ο μύθος, από τον οποίο εμπνεύστηκα το χορόδραμα Έρως και Ψυχή, υπήρξε για μένα μια πρόκληση, αφού το περιεχόμενό του παραπέμπει σε ένα αιώνιο, κατά την άποψή μου, πρόβλημα: στο ανεκπλήρωτο-ανέφικτο του πραγματικού έρωτα, ο οποίος μόλις πραγματοποιηθεί-αποκαλυφθεί, καταστρέφεται. Εάν όμως οι καθολικές έννοιες του έρωτα και της ψυχής αποτελούν τη συνολική πηγή έμπνευσης του έργου, οι επί μέρους έννοιες, καταστάσεις και εικόνες, οι οποίες διατρέχουν το συγκεκριμένο κείμενο του μύθου αποτέλεσαν τον κύριο οδηγό για τη διάρθρωση του έργου σε τέσσερα μέρη: πρώτο μέρος αιώρηση της ψυχής και νεκρική πομπή, δεύτερο μέρος περιπλάνηση της ψυχής και συνάντηση της ψυχής με τον έρωτα, τρίτο μέρος αμφιβολία ως προς τον έρωτα, τέταρτο μέρος αποκάλυψη του πραγματικού προσώπου του έρωτα και καταστροφή.

Κρίνω απαραίτητο να προσθέσω ότι από μουσική άποψη δεν υπάρχει καμία πρόθεση περιγραφής συγκεκριμένων συμβάντων ή προσώπων τα οποία πλαισιώνουν το μύθο. Αντίθετα η μουσική προσπαθεί να υποβάλλει και να εμφανίσει τις προαναφερθείσες έννοιες, καταστάσεις και εικόνες του μύθου, οι οποίες αποτελούν την αφετηρία για τη μουσική σύνθεση των μερών του έργου, ενώ ταυτόχρονα συνιστούν πολλές φορές και τους βασικούς μορφοποιητικούς παράγοντες της διαδικασίας της σύνθεσης. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι οι παραγόμενες μουσικές μορφές είναι το αποτέλεσμα αυτών των παραγόντων. Με αυτή την έννοια, το μεγαλύτερο μέρος του έργου και ιδιαίτερα τα τρία πρώτα μέρη είναι δυνατόν να εκτελεστούν ανεξάρτητα, ως έργα απόλυτης μουσικής, χωρίς δηλαδή την υποστήριξη κανενός είδους προγράμματος, υπακούοντας σε καθαρά εσωτερικές μουσικές διαδικασίες”.

Οργανολογική διανομή:¹² Ορχήστρα {Φλάουτο, 2 Όμποε, 2 Κλαρινέτα σε Σι_b, 2 Φαγκότα, 2 Κόρνα σε Φα, Κρουστά (2 εκτελεστές): I. Τύμπανο, Βιμπραφόν, Καμπάνες, Μικρό Ταμπούρο, Γκονγκ, Temple Blocks, Ντέφι, Ταμ-Ταμ, II. Τύμπανο, Μεταλλόφωνο, Ξυλόφωνο, Βιμπραφόν, Καμπάνες, Γκονγκ, Tenor Drum, Ταμ-Ταμ, Μεγάλο Ταμπούρο, Κύμβαλο (πιάτο) με μπαγκέτα, Άρπα, Βιολιά I, Βιολιά II, Βιόλες, Βιολοντσέλα, Κοντραμπάσα}.

i. Μακροδομική Θεώρηση

Σύμφωνα με τη μακροδομική θεώρηση, το έργο *Ερως και Ψυχή, II* αποτελείται από τις εξής ενότητες:

Ενότητα 1 (μ. 1-62) = υποενότητες A (μ. 1-28) + B (μ. 29-62)

Ενότητα 2 (μ. 63-234) = υποενότητες C (μ. 63-100) + D (μ. 101-113)
+ E (μ. 114-195) + F (μ. 196-234)

Ενότητα 3 (μ. 235-287) = υποενότητες G (μ. 235-258) + H (μ. 259-287).

ii. Μικροδομική Θεώρηση

Ενότητα 1 (μ. 1-62)

υποενότητα A (μ. 1-28)

Η πρώτη υποενότητα αποτελεί μία εισαγωγή του υλικού που θα ακολουθήσει στη συνέχεια του έργου. Αρχικά, στα μμ.1-3 έχουμε τη σταδιακή είσοδο των εγχόρδων (Βιολιά I & II, Βιόλες) καθώς και των κόρνων και κλαρινέτων, η οποία και οδηγεί στην εμφάνιση του θέματος στο φλάουτο στα μ. 4-8 (παράδειγμα 7). Το θέμα χαρακτηρίζεται από το κατιών διάστημα της 6^{ης} μ στην κεφαλή, την επαναλαμβανόμενη νότα c^{#2} καθώς και το κατιών διάστημα της 2^{ας} μ στην ουρά του (παράδειγμα 7)

¹² Για τη μετάφραση βλ. Δημήτρης Γιάννου, *Στοιχεία Οργανογνωσίας*, πανεπιστημιακές σημειώσεις, Β' έκδοση (1992) με συμπλήρωμα (2001), Τμήμα Εκδόσεων Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2002.

Έρωσ και Ψυχή, «II», μ. 4-8, Παράδειγμα 7

rit. *a tempo* *rit.* *a tempo*
p *mf* *pp*
6μ

Με εξαίρεση το μ. 14-15 όπου παρατηρείται μια πιο δυναμική είσοδος των κórνων, κλαρινέτων και φαγκότων (*mf*) με το χαρακτηριστικό ρυθμομελωδικό σχήμα της κατιούσας 2^{ας} (παράδειγμα 8) που «χρωματίζει» τονικά το έργο, το τμήμα αυτό της σύνθεσης (μ. 1-15) κινείται σε ήπιους τόνους, όπως υποδεικνύουν οι ενδείξεις της δυναμικής και όχι μόνο (*p*, *pp*, *ppp*, *mp*, *con sord.*). Αυτό, βέβαια, δε σημαίνει ότι στον ακροατή δε γίνεται αισθητή η εσωτερική ένταση που χαρακτηρίζει ολόκληρη τη σύνθεση.

Έρωσ και Ψυχή, «II», μ. 14-15, Παράδειγμα 8

2 Cl. (Bb) *mf* *p* *pp*
2 Bsn. *mf* *p* *pp*
2 Horn. (F) *a tempo* *rit. molto*
mf *p* *pp*
2μ

Την παύση του μ. 16 ακολουθεί μία ακριβής επανάληψη της αρχής του έργου, η οποία και διαφοροποιείται στο μ. 20, τόσο από αρμονικής πλευράς όσο και δυναμικής (*mf*). Η πρώτη υποενότητα ολοκληρώνεται στα μ. 28-29, με μία έμμεση αναφορά στο θέμα από τα φλάουτα.

υποενότητα Β (μ. 29-62)

Έπειτα από αίτημα της χορογράφου, ολόκληρη η δεύτερη υποενότητα είναι ένας κανόνας. Πρόκειται για έναν αργό, βασικά ρυθμικό και εν μέρει μελωδικό κανόνα, που λαμβάνει χώρα ανάμεσα στα ξύλινα πνευστά της ορχήστρας. Συγκεκριμένα, στο μ. 29 έχουμε την πρώτη είσοδο των κλαρινέτων με μία εκφραστική μελωδία, στην οποία κυριαρχεί το φαινόμενο του αντιχρονισμού. Στο μ. 37 εισάγεται η μελωδία του φλάουτου με την οποία

ξεκινάει ένας ρυθμικός κανόνας, σχεδόν σε καρκινική μορφή αναφορικά με τη μελωδία του κλαρινέτου. Στα μ. 46 και 55 έχουμε τις εισόδους των όμποε και φαγκότων αντίστοιχα, με διαφορετική μελωδία αλλά στο ίδιο ρυθμικό πρότυπο με αυτό των κλαρινέτων. Πρόκειται για έναν πολύ εκφραστικό, «ήρεμο» κανόνα (*molto espressivo, p*) στον οποίο ιδιαίτερα από το μ. 59 και μετά, υπάρχει μια σταδιακή μετάβαση από το *p* στο *f* που κορυφώνεται στην αρχή της Ενότητας 2 (μ. 63).

Ενότητα 2 (μ. 63-234)

υποενότητα C (μ. 63-100)

Με εξαίρεση το πρώτο μέτρο που λειτουργεί σαν γέφυρα, τον αργό κανόνα της προηγούμενης ενότητας διαδέχεται ένας γρήγορος κανόνας, αυτή τη φορά ανάμεσα στα έγχορδα της ορχήστρας. Πρόκειται για ένα ρυθμικό κανόνα ανάμεσα στα βιολοντσέλα και τις βιόλες, και τα δεύτερα με τα πρώτα βιολιά αντίστοιχα. Συγκεκριμένα, εισάγονται δύο διαφορετικά θέματα τόσο σε επίπεδο φθογγικού υλικού όσο και ρυθμικών σχημάτων, στα οποία υπάρχει κοινή η χρήση του φαινομένου της συγκοπής. Τα βιολοντσέλα και οι βιόλες εισάγουν ένα θέμα με όγδοα (μ. 64 και 74) ενώ τα δεύτερα με τα πρώτα βιολιά ένα θέμα με τρίηχα (μ. 67 και 77). Σε αντίθεση με τον προηγούμενο κανόνα, ο συγκεκριμένος είναι πιο σκοτεινός, πιο δυναμικός (*f, mf*), σαφώς πιο γρήγορος και με πολύ έντονη την αίσθηση της προσμονής. Το στοιχείο εκείνο που συντελεί σε ένα τέτοιο χαρακτηρισμό είναι το ρυθμικό σχήμα των ογδών ακολουθούμενων από παύση (μ. 63-64, 67, 74, 77 – παράδειγμα 9), ειδικότερα στους δύο πρώτους χρόνους της υποενότητας και το οποίο δομικά λειτουργεί σαν γέφυρα, εκτονώνοντας την ένταση που είχε δημιουργηθεί ήδη από την προηγούμενη ενότητα και παράλληλα ενισχύοντας, με τον αβέβαιο χαρακτήρα του, την αίσθηση της προσμονής. Επιπρόσθετα, η χρήση του φθογγικού υλικού ($g^{\#1}$, h^1 , d^2 , f^2) στα μ. 63-69 είναι τέτοια, που δίνει την αίσθηση τονικού συγχορδιακού περιβάλλοντος.

Ερωσ και Ψυγή, «Π», μ. 63-69, Παράδειγμα 9

63 $\text{♩} = 84$ $\text{♩} = 96$

Flute *f* *p* *f* *p*

2 Ob. *f* *p* *f* *p*

2 Cl. (Bb) *f* *p* *f* *p*

2 Bsn. *f* *p* *f* *p*

2 Hrn. (F) *f* *p* *f* *p*

Prc. I *f* *mp* *p* *mf* *gliss.* *tr* *mp*

Prc. II *f* *mp* *p* *mf* *gliss.* *tr* *mp*

Hrp.

Vln. I *f* *f* *f* *f*

Vln. II *f* *f* *f* *f*

Vla. *f* *f* *f* *f*

Vc. *f* *f* *f* *f*

Cb. *f* *f* *f* *f*

Ιδιαίτερη είναι επίσης η παρουσία των τυμπάνων με το χαρακτηριστικό τους *glissando* το οποίο στην αρχή λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς το παραπάνω ρυθμικό σχήμα των ογδών, καθώς και η χρήση του *pizzicato* στο μεγαλύτερο μέρος των εγχόρδων. Τα κόρνα με το ρυθμομελωδικό σχήμα της κατιούσας 2^{ης} (μ. 72-73, 82-83) μας παραπέμπουν στην Ενότητα 1 (μ. 14-15) και δίνουν ένα τονικό στίγμα. Με το τέλος του κανόνα (μ. 94), τα έγχορδα ακολουθούν μία σαφή πορεία προς την κορύφωση της επόμενης υποενότητας (*proco a proco cresc. ed accel.*). Η επανάληψη στο τέλος του τμήματος (μ. 100) ορίστηκε έπειτα από αίτημα της χορογράφου.

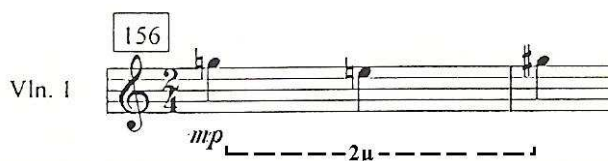
υποενότητα D (μ. 101-113)

Η συγκεκριμένη υποενότητα αποτελεί μία κορύφωση της μέχρι τώρα πορείας του έργου. Ο συνθέτης χρησιμοποιώντας μόνο τα έγχορδα της ορχήστρας, μέσα από μια δυναμική ομοφωνική γραφή που δημιουργεί την ψευδαίσθηση ενός τονικού χώρου - ο οποίος όμως αυτοαναιρείται χάρη στην έντονη χρωματικότητα - μας οδηγεί σταδιακά σε μία κορύφωση στο μ. 111 (*fff*), έχοντας δημιουργήσει ήδη μία πρώτη “εντύπωση” αυτής, στο μ. 102 (*ff*).

υποενότητα E (μ. 114-195)

Την κορύφωση του μ. 111 και τη λύση της έντασης δίνει το ρυθμικό σχήμα των ογδών ακολουθούμενων από παύση, στο μ. 114. Όπως ακριβώς και σε προηγούμενη υποενότητα, έτσι και εδώ λειτουργεί δομικά σαν γέφυρα, ενώνοντας τα δύο τμήματα και υποβοηθώντας στην αλλαγή ύφους της σύνθεσης. Σε αντίθεση με τη μέχρι τώρα πορεία του έργου, όπου περιγράφονταν η περιπλάνηση της Ψυχής, με την εμφάνιση του νέου θέματος στα μ. 138-139 (παράδειγμα 10), ξεκινάει και η ανάπτυξη της πορείας προς τον Έρωτα. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για ένα θέμα βασισμένο στη χρωματικότητα και στην εναλλαγή δύο συνεχόμενων διαστημάτων 3^{ης} μ προς τα κάτω και 3^{ης} M προς τα πάνω η οποία δίνει στον ακροατή την εντύπωση της “ανάτασης”, γεγονός που ενισχύεται αν λάβουμε υπόψη ότι το διάστημα που ουσιαστικά κυριαρχεί είναι αυτό της 2^{ας} μ προς τα πάνω (διαστηματική σχέση πρώτου και τρίτου φθόγγου).

Έρωσ και Ψυχή, «Π», μ. 138-139, Παράδειγμα 10



Ολόκληρη η υποενότητα στηρίζεται στις διάφορες εμφανίσεις του συγκεκριμένου θέματος, το οποίο ο συνθέτης χρησιμοποιεί με αριστοτεχνικό τρόπο είτε αυτούσιο είτε σε παραλλαγή, δίνοντας στον ακροατή την αίσθηση μίας διαρκούς παρουσίας, αλλά πάντα με διακριτικό τρόπο (μ. 123, 131, 138, 142, 147, 156, 175, 179, 187).

Από την άλλη πλευρά, για μία ακόμα φορά, τα κόρνα μας παραπέμπουν στην Ενότητα 1 (μ. 184), αποτελώντας συνδετικό κρίκο για ολόκληρη τη σύνθεση.

Μία ακόμη παρατήρηση αφορά τη χρήση των καμπάνων και της άρπας, τα οποία στο μεγαλύτερο μέρος της υποενότητας παίζουν το ρόλο ενός οστινάτο, στηριζόμενου στα διαστήματα της 5^{ης} ελατ. και 4^{ης} αυξ. αντίστοιχα. Δημιουργούν έτσι προσμονή, μυστήριο αλλά και την εντύπωση ενός “μουσικού χαλιού” (ως υπόβαθρο ή μια βάση ανάπτυξης), πάνω στο οποίο πραγματοποιεί τις διάφορες εμφανίσεις του το θέμα. Τα πνευστά από την άλλη πλευρά, χρησιμοποιώντας το ίδιο φθογγικό υλικό με εκείνο της άρπας (μ. 153-159 και μ. 184-186) ενισχύουν και συμπληρώνουν το ρόλο της ενώ παράλληλα δημιουργούν την αίσθηση τονικού περιβάλλοντος, στο οποίο και κινείται το θέμα. Με εξαίρεση την πρώτη βασική εμφάνιση του θέματος (μ. 138-139) και το μ. 163, ολόκληρη η υποενότητα κινείται σε χαμηλούς τόνους (*mp*) μέχρι και το μ. 190 από όπου ξεκινάει ένα *crescendo*, τόσο ενορχηστρωτικά όσο και από πλευρά δυναμικής, που εκτονώνεται στην αρχή της επόμενης υποενότητας (μ. 196).

υποενότητα F (μ. 196-234)

Με την εκτόνωση της κορύφωσης της προηγούμενης υποενότητας στο μ. 196, παρατηρούμε μία νέα σταδιακή ανέλιξη της μελωδίας. Στο τμήμα αυτό του έργου υπάρχουν στοιχεία που μας παραπέμπουν σαφώς σε προηγούμενες ενότητες. Τέτοια είναι το χαρακτηριστικό ρυθμομελωδικό σχήμα των κόρνων-κλαρινέτων (μ. 197, 212→Ενότητα 1) καθώς και εκείνο των ξύλινων πνευστών (μ. 205→Ενότητα 2). Επιπρόσθετα, η χρήση του φθογγικού υλικού στα μ. 197, 205, 212-214 στην ομάδα των πνευστών, είναι τέτοια που δίνει σαφή τονική «πινελιά» στο έργο. Παράλληλα, ο συνθέτης επαναφέρει ένα βασικό μοτίβο του πρώτου (I)

μέρους του μπαλέτου (παράδειγμα 11), πάνω στο οποίο στηρίζεται το μεγαλύτερο τμήμα της δεδομένης υποενότητας. Το μοτίβο αυτό χαρακτηρίζεται από το διάστημα της 3^{ης} μικρής και εμφανίζεται στις ομάδες των κρουστών και της άρπας (μ. 196, 207, 210, 214), όπως ακριβώς και στο μέρος I.

Έρωσ και Ψυχή, «Π», μ. 196-197, Παράδειγμα 11



Το οστινάτο είναι ένα στοιχείο που χρησιμοποιείται και εδώ πανομοιότυπα με την υποενότητα E, αρχικά με το ίδιο φθογγικό σύνολο στην άρπα (μ. 212-216) και μετέπειτα παραλλαγμένο σε συνδυασμό της άρπας με το ξυλόφωνο (μ. 226-234). Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η υποενότητα F είναι ουσιαστικά μία ‘‘αναδιατύπωση’’ της υποενότητας E, με διαφορετικά ενορχηστρωτικά μέσα, αλλά στο ίδιο ρυθμικό πλαίσιο. Στο μ. 216 ξεκινάει ένα *crescendo* (*poco a poco cresc.*) με εκτεταμένη χρήση των ξύλινων πνευστών, που γίνεται ακόμη πιο έντονο μέσω της σταδιακής πύκνωσης της γραφής. Η πύκνωση αυτή σε συνδυασμό με το δυναμικό *crescendo* που καταλήγει σε *ff* (μ. 234), σηματοδοτεί τη μετάβαση στην Ενότητα 3, η οποία αποτελεί και την κορύφωση του έργου. Αξιοσημείωτη είναι η μεγαλοπρεπής χρήση μίας τονικής συγχορδίας στο μ. 234. Ο συνθέτης θέλοντας να τονίσει την επερχόμενη κορύφωση του μπαλέτου (μ. 235), τοποθετεί στο μ. 234 στα πλαίσια μίας ντο ελάσσονα τονικότητας, μία δεσπόζουσα μετ’ ενάτης – αποτελούμενη από τους φθόγγους $g-h-d^1-f^1-ab^1$ – την οποία και έχει προετοιμάσει (μ. 231→II, μ. 232 →I, μ. 233→II, μ. 234→V), και την οποία λύνει στην τονική – αποτελούμενη από τους φθόγγους $c-eb-g$ – του αμέσως επόμενου μέτρου.

Ερωσ και Ψυγή, «Π», μ. 234-235, Παράδειγμα 12

The musical score is arranged in two systems, measures 234 and 235. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Measure 234 starts with *ff*. Measure 235 has *fff* dynamics and includes tempo markings of 54, 50, 52, and 50.
- 2 Ob.:** Measure 234 has *ff*. Measure 235 has *fff* dynamics.
- 2 Cl. (Bb):** Measure 234 has *ff*. Measure 235 has *fff* dynamics.
- 2 Bsn.:** Measure 234 has *ff*. Measure 235 has *f* dynamics and includes the marking "a 2".
- 2 Hrn. (F):** Measure 234 has *ff*. Measure 235 has *f* and *mf* dynamics.
- Prc. 1:** Measure 234 has *ff* with *gliss.* and *trm*. Measure 235 has *f* dynamics and includes Tubular Bells.
- Prc. 2:** Measure 234 has *f* for Bass Drum. Measure 235 has *mf* dynamics for Gong and Bass Drum.
- Hrp.:** Measure 234 has *ff*. Measure 235 has *f* dynamics.
- Vln. 1:** Measure 234 has *ff*. Measure 235 has *ff* and *mf* dynamics.
- Vln. 2:** Measure 234 has *ff*. Measure 235 has *fff*, *f*, and *mf* dynamics.
- Vla.:** Measure 234 has *ff*. Measure 235 has *f* dynamics and includes the marking "arco".
- Vc.:** Measure 234 has *ff*. Measure 235 has *fff* and *f* dynamics, including the marking "div.".
- Cb.:** Measure 234 has *ff*. Measure 235 has *fff* and *f* dynamics, including the marking "div.".

Πρόκειται για ένα από τα χαρακτηριστικά της μουσικής γλώσσας του Γ. Ζερβού, το οποίο ο ίδιος ο συνθέτης περιγράφει ως εξής: «Το αρχικό δωδεκαφθογγικό υλικό, κάτω από συγκεκριμένες συνθετικές διαδικασίες, μετατρέπεται σε ελεύθερη ατονικότητα, η οποία με τη σειρά της, σε πολλές περιπτώσεις, καταλήγει σε καθαρά τονικές λύσεις».

Ενότητα 3 (μ. 235-287)

υποενότητα G (μ. 235-258)

Η υποενότητα G και ειδικότερα το μ. 235, αποτελεί την κορύφωση ολόκληρου του δεύτερου (II) μέρους του μπαλέτου καθώς, αναφορικά με το μύθο, είναι το σημείο της συνάντησης της Ψυχής με τον Έρωτα. Καθότι καταναυκτικό και λυτρωτικό, το ύφος της ενότητας αυτής έρχεται σε πλήρη αντίθεση με εκείνο των προηγούμενων ενοτήτων, με το συνθέτη να αποδίδει με αριστοτεχνικό τρόπο τη στιγμή που τα ζευγάρια (χορογραφικά) αγγίζονται για πρώτη και τελευταία φορά. Καταλυτική υπήρξε και η σημασία της χρήσης των καμπανών, καθώς με την τοποθέτησή τους στο αποκορύφωμα του έργου συντελούν στην αλλαγή ύφους και στην εκτόνωση της έντασης κι έτσι αποκτούν δομικό χαρακτήρα. Η χρήση της τονικής πτώσης και το αποκορύφωμα της δυναμικής (*fff*) του μ. 235, ακολουθείται από ένα καταληκτικό μέρος με κλιμακούμενη μείωση της έντασης. Η Ενότητα 3 αποτελεί ουσιαστικά τη λύση της έντασης που είχε δημιουργηθεί στα προηγούμενα τμήματα του έργου, γεγονός που επιτυγχάνεται μέσω της επανάληψης. Εστιάζοντας κανείς στο σώμα των εγχόρδων, παρατηρεί ότι κάθε όργανο παίζει ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο που ουσιαστικά αντιστοιχεί στους φθόγγους c-e^b-g, δηλαδή στους φθόγγους εκείνους που απαρτίζουν την τονική συγχορδία του μ. 235. (βλ. παράδειγμα 12, μ. 235)

Από την άλλη πλευρά, με εξαίρεση τα σημεία όπου εμφανίζεται το καινούργιο θέμα (μ. 243-246, 249-253), στο σώμα των πνευστών χρησιμοποιείται ομοφωνική γραφή που προσδίδει τονικό χαρακτήρα στο τμήμα αυτό και η οποία χαρακτηρίζεται από κατιούσα κίνηση, μερικώς χρωματική.

Αναφορικά με το νέο θέμα, πρόκειται για μία αργή, μελαγχολική μελωδία την οποία ο συνθέτης τοποθετεί αποκλειστικά στα πνευστά και μεταφέρει εσωτερικά από όργανο σε όργανο, δημιουργώντας έτσι μία «κρυφή» αίσθηση πολυφωνίας (παράδειγμα 13).

Έρωσ και Ψυχή, «II», μ. 243-246, Παράδειγμα 13

Από το μ. 253 και μετά, είναι εμφανής η αραίωση της γραφής, με το χαρακτηριστικό ήχο της καμπάνας να δίνει το τελικό στίγμα του έργου, προαναγγέλλοντας το επερχόμενο καταστροφικό τέλος.

Σε μία γενική θεώρηση της τρίτης ενότητας, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι με εξαίρεση τη μελωδία, όπου αυτή εμφανίζεται, ολόκληρη η Ενότητα 3 είναι «χτισμένη» στους φθόγγους c^1 - e_b^1 - g^1 . Πρόκειται δηλαδή για ένα επίμονο βάσιμο με χρωματική κατιούσα κίνηση στα πνευστά (μ. 237-242) - μία εκτεταμένη coda που αποτελεί το τέλος του δεύτερου (II) μέρους και συνάμα σηματοδοτεί μια καινούργια αρχή.

υποενότητα Η (μ. 259-287)

Με το τέλος του δεύτερου (II) μέρους να τοποθετείται σύμφωνα με τον ίδιο το συνθέτη στο μ. 258, το συγκεκριμένο τμήμα έχει αποκλειστικά χορογραφικό-σκηνοθετικό λόγο ύπαρξης.

Συνοψίζοντας, μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι το μπαλέτο *Έρωσ και Ψυχή* είναι ένα έργο γεμάτο λυρικότητα και εσωτερικότητα, που χαρακτηρίζεται για την αφαιρετική του διάθεση αλλά και από μία εσωτερική κίνηση και ροή – αποτέλεσμα της λειτουργικής αντιμετώπισης τόσο της αρμονίας όσο και της μορφής. Διακρίνεται επίσης για τα πλούσια ηχοχρώματα και τις αντιθέσεις, τις διαφοροποιήσεις της δυναμικής και τη χρήση διάφωνων διαστημάτων καθώς και διαστημάτων 2^{as} μικρής. Σύνθεση ατονική με εξπρεσιονιστική βάση, έχει έντονο το στοιχείο του όψιμου ρομαντισμού, με σαφείς τονικές αναφορές, αποτέλεσμα της συνθετικής προσέγγισης αλλά και εσωτερική ανάγκη του ίδιου του συνθέτη.

7.3. Τρία τραγούδια για μεσόφωνο και ορχήστρα, σε ποίηση Georg Trakl, Friedrich Wilhelm Nietzsche και Rainer Maria Rilke

Το έργο *Τρία τραγούδια για μεσόφωνο και ορχήστρα*, σε ποίηση Georg Trakl, Friedrich Wilhelm Nietzsche και Rainer Maria Rilke γράφτηκε την περίοδο 2000-2003. Χαρακτηριστικό για την περιγραφή του έργου είναι το σημείωμα του ίδιου του συνθέτη στο πρόγραμμα της συναυλίας της Εθνικής Συμφωνικής Ορχήστρας της Ε.Ρ.Τ. στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Αλέξη Αγραφιώτη, στις 11/05/2005:

“Τα Τρία τραγούδια για μεσόφωνο και ορχήστρα, σε ποίηση Ρίλκε, Νίτσε και Τρακλ αντίστοιχα, γράφτηκαν κατά τη χρονική περίοδο 2000-2003 μετά από παραγγελία του Οργανισμού Μεγάλου Μουσικής Αθηνών. Πέρα από την κοινή αγάπη και το ενδιαφέρον που έτρεφα και τρέφω προς το έργο των παραπάνω ποιητών και στοχαστών, καθώς και των κινήματων που αυτοί εκπροσωπούν, θα πρέπει να υποσημειώσω ότι η αφορμή για την επιλογή των συγκεκριμένων ποιημάτων υπήρξε κάθε φορά διαφορετική. Το 1988 η σύζυγός μου Αλεξάνδρα Μουρίκη και εγώ προτείναμε στο Τρίτο πρόγραμμα μια σειρά εκπομπών με αντικείμενο το διαχρονικά αρθρωμένο λόγο πάνω στο φαινόμενο της μουσικής. Ψάχνοντας για υπότιτλο στον αρχικό τίτλο της σειράς που ήταν «Μιλώντας για τη μουσική», ήρθα σε επαφή με το ποίημα του Ρίλκε An die Musik (Μουσική). Έτσι τελικά, συμπλήρωσα τον τίτλο με τη φράση «γλώσσα που οι γλώσσες τελειώνουν», φράση που αποτελεί και το δεύτερο στίχο του ποιήματος. Σε αντίθεση με το προηγούμενο, το Τραγούδι της Μελαγχολίας υπήρξε το αποτέλεσμα της μακρόχρονης και συστηματικής μελέτης του έργου του Νίτσε Τάδε έφη Ζαρατούστρα, αλλά και των προσπαθειών μου να μελοποιήσω κάτι από το θαυμάσιο αυτό κείμενο. Τέλος, το Untergang (Φθορά) που γράφτηκε τελευταίο, ήταν ο καρπός αφενός μεν της αγάπης μου προς τον μεγάλο Αυστριακό ποιητή Γκεοργκ Τρακλ, αφετέρου του ενδιαφέροντός μου προς το γενικότερο κίνημα του εξπρεσιονισμού των αρχών του αιώνα, τόσο στο χώρο της ποίησης όσο και στο χώρο της μουσικής και της ζωγραφικής”.

7.3.1. Georg Trakl, «*Untergang*»

Το συγκεκριμένο έργο που βασίζεται στο ποίημα του Georg Trakl με τίτλο “*Untergang*”, δηλαδή “*Φθορά*”, γράφτηκε από το συνθέτη το 2003. Πρόκειται για ένα αργό, εσωτερικό κομμάτι που ξεχειλίζει από λυρικότητα και εκφραστικότητα. Ολόκληρο το έργο είναι δομημένο με τέτοιο τρόπο ώστε να υπηρετεί το ποιητικό κείμενο. Η μουσικοποιητική δομή του κειμένου είναι η εξής: α β β’ β’’ γ γ’ γ’ και αντιστοιχεί σε καθέναν από τους στίχους του ποιήματος ξεχωριστά, με τον τελευταίο από αυτούς να επαναλαμβάνεται. Το «χτίσιμο» της μελωδικής γραμμής των στίχων βασίζεται σε απλά ρυθμικά σχήματα και στη χρήση διάφωνων διαστημάτων, χρωματικών φθόγγων αλλά και διαστημάτων 5^{ης} και 4^{ης} καθαρής (στίχος α). Ιδιαίτερη είναι επίσης, η «ψευδαίσθηση» δημιουργίας συγχορδιών μεθ’ εβδόμης (στίχοι β, β’, β’’, γ, γ’). Ένα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το έργο είναι η αλλαγή των μετρονομικών ενδείξεων της αγωγής βάση των τονισμών των λέξεων του κειμένου, αλλά και της έμφασης που θέλει να δώσει ο ίδιος ο συνθέτης. Η χρωματικότητα, η χρήση διάφωνων διαστημάτων, οι εναλλαγές στη δυναμική, η χρήση σχετικά απλών ρυθμικών σχημάτων αλλά και οι τονικές αναφορές είναι στοιχεία εμφανή στο έργο. Γενικά, θα λέγαμε ότι πρόκειται για μία σύνθεση στην οποία κυριαρχεί η εντύπωση μίας διαρκούς ροής που με τη σειρά της, δημιουργεί στον ακροατή μία έντονη αίσθηση προσμονής, την οποία όμως ο συνθέτης επιλέγει να αφήσει μετέωρη ακόμα και στο τέλος του έργου (μ. 97).

i. Μακροδομική Θεώρηση

Σύμφωνα με τη μακροδομική θεώρηση, το συγκεκριμένο έργο αποτελείται από τις εξής ενότητες:

Ενότητα 1 (μ. 1-48) = υποενότητες Α (μ. 1-11) + Β (μ. 12-48)

Ενότητα 2 (μ. 49-103) = υποενότητες C (μ. 49-52) + D (μ. 53-86)
+ E (μ. 87-103)

ii. Μικροδομική Θεώρηση

Ενότητα 1 (μ. 1-52)

υποενότητα Α (μ. 1-11)

Πρόκειται για το εισαγωγικό τμήμα του έργου όπου έχουμε διαδοχική είσοδο των οργάνων της ορχήστρας - με εξαίρεση τα όμποε, τις τρομπέτες και τα τρομπόνια - και η οποία καταλήγει σε μία ταυτόχρονη δυναμική συνήχηση (μ. 11). Χαρακτηριστική είναι η μελωδική γραμμή του βιολοντσέλου στα μ. 1-2 (παράδειγμα 14) με τα διαδοχικά διαστήματα 5^{ης} Καθαρής, τα οποία και επαναλαμβάνονται στο μεγαλύτερο μέρος του έργου (ειδικότερα από το μ. 39 και μετά). Μπορούμε έτσι να παρατηρήσουμε ότι σχεδόν ολόκληρο το κομμάτι είναι ένας κύκλος, με συνεχή διαδοχικά διαστήματα 5^{ης} Καθαρής να επαναλαμβάνονται στη μελωδική γραμμή του βιολοντσέλου, στοιχείο που προσδίδει έντονα τονική χροιά στο έργο.

Untergang, μ. 1-2, Παράδειγμα 14

υποενότητα Β (μ.12-48)

Στη δεδομένη υποενότητα παρουσιάζονται οι τέσσερις πρώτοι στίχοι του ποιήματος, α, β, β' και β''. Αρχικά, έχουμε ουσιαστικά μία επανάληψη της εισαγωγής και ταυτόχρονα την είσοδο του πρώτου (α) στίχου (μ. 12-22) σε ήπιους τόνους, από πλευρά δυναμικής. Παρομοίως, ακολουθεί ο δεύτερος (β) στίχος ο οποίος και καταλήγει σε μία χαρακτηριστική για το κομμάτι συνήχηση μετ' ενάτης (μ. 29 – παράδειγμα 15) με έντονη

τονική χροιά, η οποία και προαναγγέλλει το επερχόμενο τονικό, συγχορδιακό άκουσμα των μ. 31-35.

Untergang, μ. 29-30, Παράδειγμα 15

Στα μ. 31-35 παρουσιάζεται στο σώμα των εγχόρδων συγχορδιακή, τονική, αρμονική γραφή με κυρίαρχο το στοιχείο της χρωματικής, κατιούσας τέταρτης, ως *passus duriusculus* (παράδειγμα 16),¹³ και το οποίο λειτουργεί σαν γέφυρα, προοικονομώντας τη λέξη *grabber*, δηλαδή τάφος, του επερχόμενου στίχου. Επιπλέον, μπορούμε να παρατηρήσουμε την παρουσία τρίφωνων συγχορδιών με παράλληλη κίνηση (*parallel harmony*)^{7^{ov}}, χαρακτηριστικό τεχνικής που παραπέμπει στο ρεύμα του ιμπρεσιονισμού.¹⁴

¹³ *Passus duriusculus*: κατά λέξη σημαίνει ένα κάπως σκληρό μελωδικό πέρασμα. Στο πλαίσιο της θεωρίας των ρητορικών φιγούρων (*Figurenlehre*) η πιο συνηθισμένη μορφή της είναι η ανιούσα ή κατιούσα χρωματική κίνηση ενός διαστήματος τέταρτης, [Δημήτριος Θέμελης, *Μορφολογία και Ανάλυση της μουσικής, Εισαγωγή*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1994].

¹⁴ Ο Ιμπρεσιονισμός είναι καλλιτεχνικό ρεύμα που αναπτύχθηκε το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα. Πήρε το όνομά του από τον πίνακα του Claude Monet, *Impression, soleil levant* (1872) και επηρέασε τόσο τη ζωγραφική όσο και τη λογοτεχνία και τη μουσική. Κύριο χαρακτηριστικό του ιμπρεσιονισμού στη ζωγραφική είναι τα ζωντανά χρώματα, η ζωγραφική της υπαίθρου, το παιχνίδισμα φωτός και σκιάς και βασικός στόχος η απόδοση της εντύπωσης (*impression*) συγκεκριμένων διαθέσεων ή ατμόσφαιρας. Ο μουσικός ιμπρεσιονισμός έρχεται ως αντίδραση στο ρομαντισμό και έχει ως κύριο εκπρόσωπο τον Claude Debussy. Στόχος ενός μουσικού έργου είναι η περιγραφή της ατμόσφαιρας και της εντύπωσης ενός χώρου ή τοπίου με στοιχεία τέτοια που διεγείρουν τη φαντασία και να δημιουργούν ατμόσφαιρα ονείρου. Μερικά από τα χαρακτηριστικά του μουσικού ιμπρεσιονισμού είναι η χρήση κλιμάκων πεντατονικών, τροπικών, κατά τόνους, εκκλησιαστικών τρόπων, η παράλληλη κίνηση (*parallel harmony*) κινήσεων 7^{ης}, 9^{ης}, οι πολύπλοκες συγχορδίες με ντιμινούτες και χρωματικούς φθόγγους, η χρήση της διαφονίας ως ηχώχρωμα καθώς και η απελευθέρωση της τονικής κίνησης από το λειτουργικό σύστημα μείζονα κι ελάσσονα τρόπον. Το έργο του Debussy επηρέασε το συνθετικό ύφος πολλών συγχρόνων του αλλά και μετέπειτα συνθετών, όπως οι Ravel, Delius, Williams, Boulanger, Messiaen, Bartók, Kodály κ.α. [Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής*, μτφρ. και επιμ. Ι.Ε.Μ.Α., Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1994, τμ. 2, σ.

Untergang, μ. 29-35, Παράδειγμα 16

Στα μ. 36 και 44 αντίστοιχα, εισάγονται δυναμικά οι επόμενοι δύο στίχοι, β' και β'', ενώ από το μ. 39 ξεκινάει ένας συνεχής κύκλος πεμπτών στη μελωδική γραμμή του βιολοντσέλου, ο οποίος και θα συνεχιστεί μέχρι το τέλος του τραγουδιού.

Ενότητα 2 (μ. 49-103)

υποενότητα C (μ. 49-52)

Στη συγκεκριμένη υποενότητα παρατηρείται αλλαγή στο ύφος του έργου καθώς και στη δυναμική, η οποία γίνεται πιο έντονη, χάρη στα ενορχηστρωτικά μέσα που επιλέγει να χρησιμοποιήσει ο συνθέτης. Η ανάδειξη του σώματος των κρουστών δημιουργεί ένταση και προσμονή ενώ παράλληλα, διαφοροποιεί και προαναγγέλλει την έλευση της τελευταίας στροφής, από όπου και ξεκινάει η πορεία προς την κορύφωση.

υποενότητα D (μ. 53-86)

Από το μ. 53 κι έπειτα ξεκινάει μία σαφή πορεία προς την κορύφωση του έργου. Χαρακτηριστική είναι η πύκνωση της ενορχηστρικής γραφής (μ. 53-74), οι αντιθέσεις στη δυναμική από *f* σε *pp* και η δυναμική είσοδος πνευστών και κρουστών στην αρχή της υποενότητας. Έπειτα από την είσοδο των στίχων γ και γ' με το χαρακτηριστικό

515], [Γκρίφιθς, ό.π., σ. 19-30], [«impressionism», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50026>. Τελευταία πρόσβαση στις 21/10/2011].

διπλασιασμό της μελωδίας από το μεταλλόφωνο (glockenspiel), ακολουθεί ένα τμήμα (μ. 70-74) αντίστοιχο με εκείνο των μ. 33-35, στο οποίο όμως αυτή τη φορά κυριαρχούν τα έγχορδα, προσδίδοντας στο έργο λυρικότητα αλλά και ένταση. Ένταση, η οποία ενισχύεται ακόμη περισσότερο με την επανάληψη του τελευταίου στίχου (γ'), για να κορυφωθεί στο μ. 85-86, με τη ταυτόχρονη χρήση της ψηλότερης νότας (g^2) σε ολόκληρο το έργο, αναφορικά με τη μελωδική γραμμή της φωνής. Το στοιχείο εκείνο που πρέπει να υπογραμμίσει κανείς, είναι το γεγονός ότι στη δεδομένη υποενότητα αιωρείται συνεχώς μία νοητή αρμονική πτώση στη $μ_3$ ελάσσονα. Παρατηρώντας το φθογγικό υλικό της γραμμής του κοντραμπάσου, σε συνδυασμό μάλιστα με τη μελωδική γραμμή του βιολοντσέλου, θα μπορούσε κανείς να πει ότι ολόκληρη η υποενότητα D είναι δομημένη πάνω στις βαθμίδες IV, V, I μίας «νοητής» $μ_3$ ελάσσονα (και αντίστοιχα στους φθόγγους a^b, b^b, e^b).

υποενότητα E (μ. 87-103)

Η ένταση της προηγούμενης υποενότητας εκτονώνεται σταδιακά, με τη μελωδική γραμμή στα πνευστά να μεταφέρεται από φωνή σε φωνή, μέχρι την κατάληξή της σε μία ιδιαίτερη συνήχηση (μ. 97), την οποία θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως ένα είδος «αιωρούμενης» δεσπόζουσας. Πρόκειται για μια «δεσπόζουσα» με βάση το $μ_1$, η οποία απαρτίζεται από τους φθόγγους $g^\#, b, h, d^\#, f$ (παράδειγμα 17) και χάρη στην οποία διατηρείται ο μυστηριώδης, σκοτεινός χαρακτήρας του έργου. Ως λύση της δεδομένης συγχορδίας θα μπορούσαμε να εκλάβουμε το φθόγγο b , που έρχεται στα τύμπανα στο μ. 99 και με τον οποίο «κλείνει» το έργο.

Untergang, μ. 97-103, Παράδειγμα 17

The musical score for 'Untergang' (measures 97-103) is presented for a full orchestra and voice. The score is written in 3/4 time and includes the following parts:

- Flute (Fl.) I and II
- Oboe (Ob.) I and II
- Clarinet (Cl.) in Bb I and II
- Bassoon (Bsn.) I and II
- Horn (Hrn.) in F I, II, and III
- Trumpet (Trpt.) in Bb I and II
- Trombone (Tbn.) I and II
- Tympani (Timp.)
- Percussion I (Perc. I)
- Percussion II (Perc. II)
- Harp (Hrp.)
- Voice
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vc.)
- Contrabass (Cb.)

The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *mp*, *pp*, and *pppp*, and performance instructions like *rit.* and *div.*. The tempo is marked $\text{♩} = 56$.

Συνοψίζοντας, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι το τραγούδι Georg Trakl, «*Untergang*», είναι ένα λυρικό, εσωτερικό κομμάτι διευρυμένης τονικότητας που χαρακτηρίζεται, ως προς τον τρόπο γραφής, για την ομοιομορφία και την ομοιογένειά του.

7.3.2. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, «Das Lied der Schwermut»

Το συγκεκριμένο τραγούδι γράφτηκε την περίοδο 2001-2003 και είναι βασισμένο στο 4^ο και τελευταίο μέρος από το βιβλίο του Friedrich Wilhelm Nietzsche «Τάδε έφη Ζαρατούστρα», με την ονομασία «Das Lied der Schwermut», δηλαδή «Το Τραγούδι της μελαγχολίας». Πρόκειται για ένα λυρικό κομμάτι που χαρακτηρίζεται για το σκοτεινό, γεμάτο ένταση και προσμονή ύφος του, καθώς και τον τονικό του χαρακτήρα. Αναφορικά με τη μουσικοποιητική δομή του κειμένου, θα μπορούσαμε να την ορίσουμε ως εξής: α, α', β, γ, β', α, α', α', δ, β', ε, α', β', α', β', α'. Αποτελείται δηλαδή από πέντε βασικούς «άξονες» (α, β, γ, δ, ε) και τις παραλλαγές τους (α', β', γ', δ', ε'), οι οποίοι αντιστοιχούν σε καθένα από τους στίχους του έργου ξεχωριστά. Η μελωδική γραμμή της φωνής βασίζεται σε σχετικά απλά ρυθμικά σχήματα και κινείται κυρίως στη μεσαία περιοχή (e¹-d²). Ιδιαίτερη είναι η υφή της φωνητικής μελωδίας, η οποία διαρθρώνεται αφηγηματικά στη ροή του έργου, κινούμενη στο μεγαλύτερο μέρος του στα πλαίσια ενός ρέοντος μελωδικού ρεσιτατίβου ενώ ο λυρικός της χαρακτήρας αναδεικνύεται κυρίως σε σημεία κορύφωσης. Η χρωματικότητα, τα διάφωνα διαστήματα καθώς και τα διαστήματα 4^{ης} και 5^{ης} καθαρής αποτελούν δομικά στοιχεία της μελωδίας όχι μόνο της φωνής, αλλά και ολόκληρης της σύνθεσης. Σημαντική επίσης, είναι και η ύπαρξη αντιθέσεων αναφορικά με τη χρήση των περιοχών έκτασης των οργάνων της ορχήστρας, ειδικότερα των πνευστών (παράδειγμα 18), γεγονός που υποβοηθά στη δημιουργία εντασιακής φόρτισης.

Also sprach Zarathustra, «Das Lied der Schwermut», μ. 5-7, Παράδειγμα 18

The image shows a musical score for the piece 'Das Lied der Schwermut' from 'Also sprach Zarathustra'. The score is for a woodwind ensemble and includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I (Bb), and Clarinet II. The music is in 2/4 time and features a prominent ostinato in the lower woodwinds. The score is divided into three measures. The first measure is marked with a '5' above the staff. The second measure is marked with a '2' above the staff. The third measure is marked with a '4' above the staff. The dynamics range from *mf* to *f*. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a sustained chord. The flute and oboe parts are mostly silent, with some notes in the third measure. The clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the first clarinet part marked with a '1' and the second with a '2'. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Το στοιχείο εκείνο που καθορίζει το ύφος και το χαρακτήρα συνολικά του έργου είναι η παρουσία ενός επίμονου ρυθμομελωδικού σχήματος, κυρίως στο σώμα των εγχόρδων. Ειδικότερα, πρόκειται για ένα ostinato βασισμένο στο διάστημα της 3^{ης} μικρής και τους φθόγγους A και c, το οποίο σε συνδυασμό με την εμφάνιση του φθόγγου g^{#1} στο μεγαλύτερο μέρος του κομματιού (παράδειγμα 19), θα λέγαμε ότι υπογραμμίζει μία διευρυμένη λα ελάσσονα, επιβεβαιώνοντας έτσι το τονικό χαρακτήρα του έργου. Το συγκεκριμένο στοιχείο αποτελεί τα θεμέλια πάνω στα οποία χτίζεται η υπόλοιπη σύνθεση και παρά το γεγονός ότι το ίδιο το ostinato δεν εξελίσσεται, εντούτοις, επάνω σε αυτό εξελίσσεται η μελωδία του έργου.

Also sprach Zarathustra, «Das Lied der Schwermut», μ. 1-4, Παράδειγμα 19

This musical score is for the first four measures of 'Das Lied der Schwermut' from Richard Strauss's 'Also sprach Zarathustra'. The score is arranged for a full orchestra and voice. The tempo markings are *molto rit. a tempo*, *rit.*, *a tempo*, *rit.*, and *a tempo*. The dynamic markings include *mf*, *mp*, *p*, *dim. poco a poco*, and *ostinato*. The instruments listed are Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in Bb I and II, Bassoon I and II, Horn in F I, II, and III, Trumpet in Bb I and II, Trombone I and II, Timpani, Percussion I and II, Harp, Voice, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic shading. The woodwinds and strings play sustained notes with varying dynamics, while the harp and percussion provide rhythmic accompaniment. The voice part is currently silent.

i. Μακροδομική Θεώρηση

Σύμφωνα με τη μακροδομική θεώρηση, το συγκεκριμένο έργο αποτελείται από τις εξής ενότητες:

Ενότητα 1 (μ. 1-15)

Ενότητα 2 (μ. 16-122)

Ενότητα 3 (μ. 123-147)

ii. Μικροδομική Θεώρηση

Ενότητα 1 (μ. 1-15)

Η δεδομένη ενότητα αποτελεί την εισαγωγή του έργου. Στο πρώτο μέτρο παρατηρούμε τη χρήση ισοκράτη στο κοντραμπάσο και τα τύμπανα στο φθόγγο A, με ταυτόχρονη συνήχηση του φθόγγου $g\#^1$ στα ξύλινα πνευστά. Επιπρόσθετα, ήδη από το δεύτερο μέτρο εισάγεται το *ostinato*, το δομικό εκείνο στοιχείο που διατρέχει ολόκληρη τη σύνθεση (βλ. παράδειγμα 19). Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε ότι από τα πρώτα κιόλας μέτρα φανερώνονται τα στοιχεία εκείνα που χαρακτηρίζουν συνολικά το έργο.

Την ένταση του μ. 7 διαδέχεται η εμφάνιση μίας ιδιαίτερα επιβλητικής, σκοτεινής και γεμάτης ένταση μελωδίας (μ. 8-12) στα φλάουτα, κλαρινέτα και πρώτα βιολιά - ενδεικτική του ύφους όλου του τραγουδιού – και η οποία μεταφέρεται στα φαγκότα, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα (μ. 13-14), προαναγγέλλοντας την εισαγωγή της φωνητικής μελωδίας.

Ενότητα 2 (μ. 61-122)

Η Ενότητα 2 περιλαμβάνει το ίδιο το τραγούδι. Συγκεκριμένα, στο μ. 16 εισάγεται η φωνητική μελωδία, με τη συνοδεία μόνο του *ostinato* από το πρώτο βιολί και το κοντραμπάσο. Η είσοδος του τρίτου στίχου (μ. 24) τονίζεται ενορχηστρωτικά με τη σχεδόν συνολική υποστήριξη της ορχήστρας. Η αρχή της δεύτερης στροφής (μ. 33) συμπίπτει με την εμφάνιση ενός νέου ρυθμικού μοτίβου στο σώμα των πνευστών, αυτό των δεκάτων έκτων. Παράλληλα, εστιάζοντας στο πεδίο της δυναμικής (μ. 33-42), παρατηρούμε μια σταδιακή μετάβαση από το *mp* στο *f*, γεγονός που σε συνδυασμό με το στίχο του έργου αλλά και την ενορχήστρωση, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι στο μ. 42 έχουμε μία πρώτη

μικρή κορύφωση, ακριβώς πριν από την επανάληψη του αρχικού στίχου (μ. 43). Η επανεμφάνιση του αρχικού στίχου συμπίπτει με ταυτόχρονη αραίωση όσον αφορά την ενορχήστρωση, η οποία όμως παραμένει σαφώς πιο πυκνή σε σχέση με το μ. 16. Μελωδικά-ενορχηστρωτικά ξεσπάσματα ανάλογα του μ. 42 εμφανίζονται στα μ. 56-60, 63-67, 86-91 και 95-98. Από την άλλη πλευρά, παρατηρώντας την αρμονική διάρθρωση του έργου, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι στα μ. 92-121 κινείται στα πλαίσια μίας διευρυμένης σε ελάσσονα τονικότητας.

Η είσοδος της τέταρτης στροφής συνοδεύεται από τη μοναδική σε ολόκληρο το κομμάτι χρήση της καμπάνας, θέλοντας ο συνθέτης με αυτό τον τρόπο να καταδείξει ενορχηστρωτικά τη σημασία του στίχου («*der Tag klingt ab, allen Din kommt*» = «η μέρα γέρνει, το βράδυ πέφτει» – (παράδειγμα 20).

Also sprach Zarathustra, «Das Lied der Schwermut», μ. 99-101, Παράδειγμα 20

The musical score for Example 20, 'Das Lied der Schwermut', consists of the following parts and markings:

- Perc. I:** Tubular Bells, *pp*
- Perc. II:** (Empty staff)
- Hrp.:** (Empty staff)
- Voice:** *p*, lyrics: Der Tag klingt ab, allen. Includes tempo markings: *rit.*, $\text{♩} = 72$, $\text{♩} = 80$, $\text{♩} = 84$.
- Vln. I:** *p*, *cresc.*
- Vln. II:** *p*, *con surd.*, *div.*, *p*, *cresc.*
- Vla.:** *p*, *p cresc.*
- Vc.:** *p*, *p cresc.*
- Cb.:** *mp*, *mf*

Χαρακτηριστική στα μ. 99-105 είναι η αλλαγή δυναμικής από *p* σε *f* και η πύκνωση της ορχηστρικής γραφής, στοιχεία που συντελούν στην ύπαρξη μίας πρώτης δυναμικής

κορύφωσης (μ. 105), για να έρθει στα μ. 116-117 μία δεύτερη, ακόμη πιο δυναμική κορύφωση – στηριζόμενη κυρίως στο δραματικό ύφος του στίχου και την ενορχήστρωση.

Ενότητα 3 (μ. 123-147)

Το τέλος της φωνητικής μελωδίας διαδέχεται ένα εκτεταμένο καταληκτικό τμήμα το οποίο κινείται στα πρότυπα της εισαγωγής. Πρόκειται για μία μεγάλη coda στα πλαίσια της υφέρπουσας τονικής (λα ελάσσονα), με το χαρακτηριστικό *ostinato* να κυριαρχεί. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο συνθέτης μέσα από την εκτεταμένη αυτή coda στοχεύει στη δημιουργία έντασης, αναμονής, στην επιμήκυνση της αίσθησης της νύχτας αλλά και στην παροχή πρόσφορου εδάφους για τον ακροατή ώστε να μπορέσει να καταβυθιστεί στον εσωτερικό του κόσμο.

Συνοψίζοντας, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι το τραγούδι Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, «*Das Lied der Schwermut*» είναι ένα λυρικό, σκοτεινό και γεμάτο ένταση έργο που κινείται στα πλαίσια μίας διευρυμένης λα ελάσσονα τονικότητας κυρίως, με σαφείς αναφορές στα τονικά, χρωματικά περιβάλλοντα του ύστερου ρομαντισμού.

7.3.3. Rainer Maria Rilke, «An die Musik»

Το συγκεκριμένο έργο βασίζεται στο ποίημα του Rainer Maria Rilke, «An die Musik» δηλαδή «Η Μουσική», και χρονολογικά είναι το πρώτο από τα *Τρία τραγούδια για μεσόφωνο και ορχήστρα*, καθότι γράφτηκε την περίοδο 2000-2001. Πρόκειται για ένα εξαιρετικά εσωτερικό αλλά και αγχώδες, αγωνιώδες, δυναμικό κομμάτι με ελεύθερη, δωδεκάφθογγη δομή και εξπρεσιονιστική βάση, γεγονός όμως που δεν αποκλείει τις τονικές αναφορές. Η έντονη χρωματικότητα, τα διάφωνα διαστήματα, οι συχνές και κάποιες φορές απότομες εναλλαγές της δυναμικής, η αλλαγή των μετρονομικών ενδείξεων της αγωγής καθώς και η ποικιλία των ρυθμικών σχημάτων και οι συγκοπές, είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν συνολικά τη σύνθεση. Αναφορικά με τη μουσικοποιητική δομή του κειμένου, θα μπορούσαμε να την ορίσουμε ως εξής: α, β, γ, γ', α', α', α', γ', γ', δ, δ', δ', με την ανάλογη αντιστοιχία σε καθένα από τους στίχους του ποιήματος ξεχωριστά. Η μελωδική γραμμή της φωνής καλύπτει την έκταση c^1-h^2 και διακρίνεται για τα αυξημένα κι ελαττωμένα διαστήματα, τα συχνά πηδήματα αλλά και τη χρωματικότητα.

i. Μακροδομική Θεώρηση

Σύμφωνα με τη μακροδομική θεώρηση και λαμβάνοντας υπόψη τον εξέχοντα ρόλο της ορχήστρας, το συγκεκριμένο έργο αποτελείται από τις εξής ενότητες:

Ενότητα 1 (μ. 1-16)

Ενότητα 2 (μ. 17-35)

Ενότητα 3 (μ. 36-49)

Ενότητα 4 (μ. 50-58)

Ενότητα 5 (μ. 59-83)

Ενότητα 6 (μ. 84-88)

Ενότητα 7 (μ. 89-100)

ii. Μικροδομική Θεώρηση

Ενότητα 1 (μ. 1-16)

Η δεδομένη ενότητα είναι ουσιαστικά ένας πρόλογος που μας εισάγει στο αγωνιώδες και γεμάτο μελωδικά-ορχηστρικά «ξεσπάσματα» ύφος του έργου. Διακρίνεται για τον αρχικά ομοφωνικό της χαρακτήρα (μ. 1-14) ενώ τα επόμενα μέτρα, με την αλλαγή του ρυθμομελωδικού ύφους, υποβοηθούν στην «ομαλή» επερχόμενη εισαγωγή της φωνητικής μελωδίας.

Ενότητα 2 (μ. 17-35)

Με την είσοδο του πρώτου στίχου παρατηρείται πύκνωση στην ορχηστρική γραφή. Την ανοδική χρωματική πορεία του κοντραμπάσου (μ. 28-30) ακολουθεί αντίστοιχα ανοδική πορεία στη φωνητική μελωδική γραμμή, η οποία και καταλήγει σε μια μικρή κορύφωση στο μ. 30.

An die Musik, μ. 28-32, Παράδειγμα 21

Musical score for "An die Musik" measures 28-32, Example 21. The score includes parts for Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I, II), Clarinets (Cl. (B♭) I, II), Bassoons (Bsn. I, II), Horns (Hrn. (F) I, II, III), Trumpets (Tpt. (B♭) I, II), Trombones (Tbn. I, II), Timpani (Timp.), Percussion (Perc. I, II), Harp (Hrp.), Voice, Violins (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score features dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, and *rit*. It includes tempo changes from $\text{♩} = 92$ to $\text{♩} = 100$ and back to $\text{♩} = 92$. A *div* marking is present in the Violin I part. The music is in 4/4 time and includes various instrumental textures and vocal lines.

Voice part lyrics: Zeit, die sen - krecht steht auf der Rich - tung ver - ge - hen - der

Ενότητα 3 (μ. 36-49)

Η είσοδος της δεύτερης στροφής συνοδεύεται από την εμφάνιση νέου χαρακτηριστικού ρυθμομελωδικού μοτίβου ογδών στα κλαρινέτα, φαγκότα και κόρνα. Το καινούργιο αυτό μοτίβο, στηρίζεται στην επανάληψη συγκεκριμένων φθόγγων σε συνδυασμό με το φαινόμενο της συγκοπής. Σκοπό έχει τη δημιουργία έντασης και προσμονής, η οποία με τη σειρά της οδηγεί σε σταδιακή αύξηση της δυναμικής από *mf* σε *ff* και κατά συνέπεια, στην πρώτη μεγάλη ορχηστρική κορύφωση του έργου (μ. 49).

An die Musik, μ. 42-50, Παράδειγμα 22

The image shows a page of a musical score for the song "An die Musik" by Franz Schubert, specifically measures 42 to 50. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments and a vocal line. The instruments listed on the left include Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinet (Cl. (Bb)), Bassoon (Bsn.), Horns (Hrn. (F) II), Trumpets (Tpt. (Bb)), Trombones (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion I and II (Perc. I, Perc. II), Harp (Harp.), Violin I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The vocal line is in German and includes the lyrics: "was? in hör-ba-re Land-schaft Du Frem - - de." The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *ff*, *mf*, *mp*). Performance instructions like "rit." (ritardando) and "dim." (diminuendo) are also present. The page number 89 is centered at the bottom.

Ενότητα 4 (μ. 50-58)

Την ένταση της προηγούμενης ενότητας διαδέχεται ένα ήρεμο, από πλευρά δυναμικής, ενδιάμεσο μέρος με εμφανή την αραίωση της ορχηστρικής γραφής. Στοιχεία χάρη στα οποία θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το τμήμα αυτό ως μια «μικρή ανάσα», ένα μικρό διάλειμμα πριν από την έλευση της πέμπτης ενότητας, η οποία και κινείται σε διαφορετικούς τόνους.

Ενότητα 5 (μ. 59-83)

Στη δεδομένη ενότητα ξεκινάει μία δυναμική και γεμάτη ένταση πορεία προς την κορύφωση (μ. 89), η οποία εντείνεται από το μ. 77 με τη χρήση των επαναλαμβανόμενων όγδων (πανομοιότυπα με τα μ. 39-46) που δημιουργούν ακόμη μεγαλύτερη προσμονή.

Ενότητα 6 (μ. 84-88)

Χαρακτηριστική στο συγκεκριμένο απόσπασμα είναι η απότομη αλλαγή της δυναμικής από *mp*, *p* και *ppp* (μ. 84-85) σε *f* (μ. 86), η οποία μας οδηγεί σε μια ταυτόχρονη συνήχηση του ορχηστρικού σώματος (μ. 88) - με εξαίρεση την άρπα. Συνήχηση την οποία θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως ένα είδος αιωρούμενης δεσπόζουσας στα πλαίσια μίας διευρυμένης ντο# ελάσσονα τονικότητας, που με τη σειρά της μας κατευθύνει στην επερχόμενη τονική της κορύφωσης (μ. 89).

An die Musik, μ. 84-89, Παράδειγμα 23 →

Fl. I $\text{♩} = 84$ $\text{♩} = 76$ $\text{♩} = 92$ $\text{♩} = 88$ *rit.* $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 84$
 Fl. II *mf* *f* *ff*
 Ob. I *mf* *f* *ff*
 Ob. II *mf* *f* *ff*
 Cl. (B) I *mf* *f* *ff*
 Cl. (B) II *p* *mf* *f* *ff*
 Bsn. I *p* *mf* *f* *ff*
 Bsn. II *p* *mf* *f* *ff*
 Hrn. (F) I *p* *f* *mf*
 Hrn. (F) II *p* *f*
 Hrn. (F) III *p* *f*
 Tpt. (B) I *f*
 Tpt. (B) II *f*
 Tbn. I *p* *f*
 Tbn. II *f*
 Timp. *f*
 Perc. I *del* *p*
 Perc. II *Gong* *p* *f*
 Hrp. *p*
 Voice *p* *f* *f*
 rein, rie-sig, nicht mehr be-wohn-bar.
 Vln. I $\text{♩} = 84$ $\text{♩} = 76$ $\text{♩} = 92$ $\text{♩} = 88$ *rit.* *div.* $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 84$
ppp *mf* *f*
 Vln. II *ppp* *mf* *f* *div.*
 Vla. *mf* *f* *div.*
 Vc. *mp* *mf* *f*
 Cb. *mp* *mf* *f*

V^7 I

Ενότητα 7 (μ. 89-100)

Στη συγκεκριμένη ενότητα περιλαμβάνεται η κορύφωση ολόκληρου του έργου με την ταυτόχρονη δυναμική (*ff*) συνήχιση όλων των οργάνων - με εξαίρεση την άρπα - της ορχήστρας. Πιο συγκεκριμένα, θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τη συνήχιση αυτή ως τονική, στα πλαίσια μίας διευρυμένης ντο# ελάσσονα τονικότητας, προσδίδοντας έτσι στο έργο μία τονική χροιά. Ακολουθεί καταληκτικό τμήμα με σταδιακή μείωση της δυναμικής και των ενορχηστρωτικών μέσων. Εκείνο που θα πρέπει να υπογραμμίσει κανείς, είναι η επανάληψη του ρυθμομελωδικού μοτίβου που εισάγεται στα βιολοντσέλα και τα φαγκότα στο μ. 101 – αποτελούμενο από τους φθόγγους C#, G# και d# - μέχρι και την ταυτόχρονη συγχορδιακή τους συνήχιση στο τέλος του έργου (μ. 107), ένα ακόμη στοιχείο που «χρωματίζει» τονικά τη σύνθεση.

An die Musik, μ. 101-110, Παράδειγμα 24

The image displays a page of a musical score for the piece 'An die Musik' (measures 101-110). The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts shown include:

- Flutes (Fl. I and II)
- Oboes (Ob. I and II)
- Clarinets in B-flat (Cl. (Bb) I and II)
- Bassoons (Bsn. I and II)
- Horns in F (Hrn. (F) I, II, III, and IV)
- Trumpets in B-flat (Trp. (Bb) I and II)
- Trombones (Tbn. I and II)
- Timpani (Timp.)
- Two Percussion parts (Perc. I and II), with specific markings for 'Vibraphon' and 'Glockenspiel'.
- Piano (p) and Grand Piano (gp) parts.
- Violins (Viol. I and II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vcl.)
- Double Bass (Cb.)

The score features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (e.g., *ppp*, *pp*, *p*, *f*). There are also some circled annotations in the bassoon and cello parts. The page is numbered '101' at the beginning and '110' at the end of the section.

Σε μία γενική θεώρηση του έργου *Τρία τραγούδια για μεσόφωνο και ορχήστρα*, μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι πρόκειται για ένα λυρικό, γεμάτο ένταση και αντιθέσεις έργο, το οποίο διαρθρώνεται σύμφωνα με τα πρότυπα του υστερορομαντισμού - τόσο από την πλευρά της ποίησης, όσο και από την ίδια τη μουσική, με στοιχεία της μουσικής του Gustav Mahler και του Strauss, Richard να κάνουν εμφανή την παρουσία τους (βλ. και Κεφάλαιο VIII). Αναφορικά με τη μελοποίηση των στίχων και λαμβάνοντας υπόψην το γεγονός ότι ο

συνθέτης δίνει πολύ μεγάλη βαρύτητα στην ίδια τη γλώσσα – στην προκειμένη περίπτωση τη γερμανική – και στον τρόπο που αυτή ηχεί, στη μουσικότητά της, παρατηρούμε ότι είναι αρκετά συλλαβική και καθόλου μελισματική. Από την άλλη πλευρά, εστιάζοντας στην ενορχήστρωση καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι κινείται στα πρότυπα του ύστερου ρομαντισμού, χωρίς να απαιτούνται ιδιαίτερα απαιτητικές εκτελεστικές πρακτικές καθώς σύμφωνα με τον ίδιο το συνθέτη, εκείνο που τον ενδιαφέρει είναι η μουσική του να είναι ιδιαίτερα μοτιβική, θεματική και αρμονική ως προς τη σύστασή της και το ακροαματικό αποτέλεσμα και το ηχόχρωμα αποτέλεσμα της όλης σύλληψης και όχι αυτοσκοπός.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

ΤΟ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΥΦΟΣ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΖΕΡΒΟΥ: ΜΙΑ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Μελετώντας κανείς την εργογραφία του Γιώργου Ζερβού και αναζητώντας τα ιδιαίτερα εκείνα χαρακτηριστικά που συνθέτουν το ύφος του έργου του, αντιλαμβάνεται ότι μια τέτοια διαδικασία δεν είναι καθόλου εύκολη καθώς πρόκειται για έναν συνθέτη με επιρροές από πολλά, διαφορετικά καλλιτεχνικά ρεύματα.

Σε μία αναδρομή της συνθετικής του πορείας, παρατηρούμε ότι τα πρώτα του έργα κινούνται κυρίως στα πλαίσια του εξπρεσιονισμού.¹⁵ Συγκεκριμένα, το έργο *Πέντε παραλλαγές για φλόουτο και πιάνο* (1980) - που είναι και η πρώτη του συνθετική απόπειρα - κινείται στα πλαίσια της αφαίρεσης με επιρροές από τη μουσική του Webern. Πρόκειται για ένα λυρικό κομμάτι, του οποίου η κατάληξη είναι τονική. Στο *Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 1* (1981) - έργο βραβευμένο, το οποίο ωστόσο ο ίδιος ο συνθέτης έχει αποκηρύξει - είναι επηρεασμένος από τη μουσική γλώσσα του Bartók και των εκπροσώπων της avant-garde μουσικής,¹⁶ και ειδικότερα του Ligeti. Με τα έργα *Αρχέτυπα I* (1982) και *Αρχέτυπα II*

¹⁵ Ο εξπρεσιονισμός είναι κατεξοχήν γερμανικό, καλλιτεχνικό ρεύμα που αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και τη μετέπειτα περίοδο. Αναφέρεται στην έκφραση του εσωτερικού κόσμου και ξεπερνά τους φραγμούς της καθιερωμένης αισθητικής (χωρίς να τους καταργεί, αλλά – επί της ουσίας – φέροντάς τους στα άκρα). Ως κίνημα επηρέασε τόσο τη μουσική, όσο και τη ζωγραφική, την ποίηση, τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο και το χορό. Συγκεκριμένα, στο χώρο της ζωγραφικής ο εξπρεσιονισμός αντιπροσωπεύεται κυρίως από τους Kandinsky, Kokoschka, Modigliani και Kirchner αλλά και από τις ομάδες καλλιτεχνών Blaue Reiter και Die Brücke - με έδρα το Μόναχο και τη Δρέσδη αντίστοιχα. Βασικός τους στόχος ήταν η πρόκληση βαθύτερων συναισθημάτων μέσω της χρήσης έντονων χρωμάτων και αντιθέσεων. Στο τομέα της λογοτεχνίας και της ποίησης, κύριοι εκπρόσωποι του συγκεκριμένου καλλιτεχνικού ρεύματος είναι οι Kafka, Trakl, Stadler και Stramm ενώ οι μορφές των Fritz Lang και Pina Bausch κυριαρχούν όσον αφορά τον κινηματογράφο και το χορό. Ο εξπρεσιονισμός ως κίνημα στη μουσική, έχει συνδεθεί άρρηκτα με τα ονόματα των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, Arnold Schoenberg, Alban Berg και Anton Webern. Βασικό του γνώρισμα είναι η αφαιρετική διάθεση, ενώ χαρακτηριστική είναι η προσπάθεια παραλληλισμού της έννοιας της αφαίρεσης στη ζωγραφική με την κατάργηση της τονικότητας στη μουσική. Βασικά χαρακτηριστικά του εξπρεσιονισμού - όσον αφορά στη μουσική - είναι η ατονικότητα, οι βίαιες αντιθέσεις της δυναμικής και του ηχοχρώματος, οι ρυθμικές διαφοροποιήσεις, η απελευθέρωση της μελωδικής γραμμής, της αρμονικής υφής και λειτουργικότητας, του ηχοχρώματος (τεχνική της klangfarbenmelodie) και η συμπύκνωση πολύ μεγάλης ηχητικής ενέργειας σε πολύ μικρή χρονική διάρκεια [Morgan, ό.π., σ. 74], [Michels, ό.π., σελ. 519, 525], [Γιώργος Ζερβός, *Schönberg Berg Webern, Η Κρίση Της Μουσικής Δια Μέσου Της Κρίσης Του Θέματος Και Των Μορφών*, Παπαγρηγορίου - Νάκας, 2001, Αθήνα, σ. 116, 117], [«expressionism», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09141>] (τελευταία πρόσβαση στις 04/11/2011)].

¹⁶ Ο όρος avant-garde (πρωτοπορία), όσον αφορά στη μουσική, αναφέρεται κυρίως στο β' μισό του 20^{ου} αιώνα και περιλαμβάνει το σύνολο των συνθετών εκείνων που αναγορεύονται πρωτοπόροι της γενιάς τους, απορρίπτοντας τις καθιερωμένες πρακτικές και «ανοίγοντας το δρόμο» για καλλιτεχνικές μεταρρυθμίσεις. Η

(1985), τελειώνει μια περίοδος που χαρακτηρίζεται για την πειραματική της τάση, με έργα γραμμένα σε στυλ Ξενάκη και Stockhausen και τον πυρήνα της μεταπολεμικής ευρωπαϊκής avant-garde σχολής, γενικότερα.

Από το 1986 και μετά, παρατηρείται μία στροφή προς πιο παραδοσιακά ιδιώματα. Συγκεκριμένα, με το έργο *Ανάβαση* (1987) ο συνθέτης στρέφεται προς μία πιο τονική, λυρική γραφή, ενώ η *Σονάτα για βιόλα και πιάνο* (1999) - λαμβάνοντας υπόψη τη θεματική της επεξεργασία, τη λειτουργικότητα και τη συνοχή της αρμονικής σκέψης αλλά και τη δομή των μερών της κατά το πρότυπο της μορφής της σονάτας – καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι παρουσιάζει έναν περισσότερο νεοκλασικό¹⁷ χαρακτήρα.

Από την άλλη μεριά, χαρακτηριστικό δείγμα της εξπρεσιονιστικής γραφής του συνθέτη αποτελεί το έργο του *Χωροχρονία I* (1988), δημιουργία γεμάτη ένταση κι εσωτερικότητα, που στηρίζεται στην αλληλουχία δώδεκα φθόγγων, χωρίς όμως να την ακολουθεί πιστά κατά το πρότυπο της δωδεκαφθογγικής μεθοδολογίας ως προς την τεχνική. Διακριτά στοιχεία στο συγκεκριμένο έργο είναι η έντονη χρωματικότητα, οι εναλλαγές στη ρυθμική αγωγή, οι διαφωνίες, οι ρυθμικές αντιθέσεις, καθώς και οι αντιθέσεις στη δυναμική και το ηχόχρωμα. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά σε συνδυασμό με τη ρευστή, χρωματική υφή του έργου, τη χρήση συγκεκριμένων ρυθμομελωδικών

εξέλιξη των νέων μουσικών ιδεών μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο έχει, παρά τις μεγάλες διαφορές, κοινά χαρακτηριστικά: την απομόνωση του ατομικού ακουστικού γεγονότος, την επέκταση του ηχητικού υλικού σε ολόκληρο το δυνατό ακουστικό φάσμα και την απόλυτα ίση αισθητική αξία όλου του δυνατού υλικού σε όλες τις δυνατές σχέσεις. Κάθε τεχνική είναι εφικτή: από τον ολοκληρωτικό προκαθορισμό μέχρι τον αυτοσχεδιασμό και την απροσδιοριστία. Αποφάσεις μπορεί να ληφθούν πριν την εκτέλεση του έργου, κατά τη διάρκεια ή και μετά. Κύριοι εκπρόσωποι της avant-garde μουσικής στη μεταπολεμική Ευρώπη και την Αμερική είναι οι: Boulez, Stockhausen, Ligeti, Cage, Berio, Penderecki., Ξενάκης, Varèse, Messiaen, Χρήστου κ.α., οι οποίοι εισήγαγαν νέους όρους και τεχνικές σύνθεσης στη μουσική, όπως τον ολοκληρωτικό σειραϊσμό, τον αλεατορισμό, τη “musique concrète”, τη «στοχαστική μουσική», το πειραματικό μουσικό θέατρο, το «θόρυβο», κ.α. [Σάλτσμαν, ό.π., σ. 183-187], [Morgan, ό.π., σ. 325-440], [«Avant-garde», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01573> (τελευταία πρόσβαση στις 04/11/2011)].

¹⁷ Ο νεοκλασικισμός είναι μουσικό κίνημα που αναπτύχθηκε περί το 1920 και διερεύνησε την επιστροφή στα κλασικά πρότυπα, ως αντίδραση στον (ύστερο) Ρομαντισμό. Τα βασικά χαρακτηριστικά του είναι: η ανακαίνιση της φόρμας μέσα από την ανάπλαση της τονικότητας, η στροφή σε μορφές και είδη του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα (concerto grosso, συμφωνία, σονάτα, μπαλέτο, απόλυτες μορφές μουσικής δωματίου), η νέα αντίληψη για τα τονικά κέντρα, τα μελωδικά και αρμονικά επίπεδα, η έντονη ρυθμική και μετρική μεταβολή, τα επίμονα ρυθμικά πρότυπα (ostinati) και οι ισοκράτες, ενώ είναι η πρώτη φορά που γίνεται αφομοίωση και χρήση στοιχείων λαϊκής και δημοφιλούς μουσικής, τζαζ μουσικής, ακόμα και μουσικής καμπαρέ. Οι κύριοι εκπρόσωποι του νεοκλασικισμού είναι οι: Satie, Stravinsky, Hindemith, Shostakovich, Britten, Prokofiev, η ομάδα των Έξι (*Les Six*) στη Γαλλία (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, and Germaine Tailleferre.) κ.α. [Γκρίφιθς, ό.π., σ. 113-157], [Ulrich, ό.π., τμ. 2, σ. 533-537], [«neo-classicism», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4701> (τελευταία πρόσβαση στις 04/11/2011)].

μοτίβων και την ανάπτυξη του αρχικού υλικού μέσω της τεχνικής της «αναπτυξιακής παραλλαγής» (Ενότητα 2 του έργου), μας παραπέμπουν στα έργα της πρώιμης ατονικής περιόδου του Schoenberg. Συγκεκριμένα, θα μπορούσαμε ίσως να κάνουμε έναν παραλληλισμό με το *Πρώτο Κουαρτέτο Εγχόρδων* του Schoenberg – έργο του 1905 – το οποίο αν και ανήκει στην τονική περίοδο του συνθέτη, εντούτοις παρουσιάζει κοινά στοιχεία με το έργο *Χωροχρονία Ι*. Ειδικότερα αναφέρονται ο έντονος χρωματικός τόνος, η σπουδαιότητα των μοτιβικών διασυνδέσεων καθώς και η χρήση της τεχνικής της «αναπτυξιακής παραλλαγής» σε συνδυασμό με το γεγονός ότι ολόκληρο το έργο «πηγάζει» ουσιαστικά από τα πρώτα μόλις μέτρα και τη συνεχή, μοτιβική τους επεξεργασία.¹⁸

Το σύνολο των υπόλοιπων έργων της περιόδου αυτής (1987-2010), διακρίνεται για την έντονη διάθεσή του συνθέτη προς τον υστερορομαντισμό και την «αλλαγή του αιώνα».¹⁹ Γεγονός όμως που δεν αποκλείει τη χρήση τόσο εξπρεσιονιστικών όσο και τονικών στοιχείων. Συγκεκριμένα, όλα τα έργα στηρίζονται πάνω σε μία εξπρεσιονιστική βάση, σε «αφηρημένο» φθογγικό υλικό το οποίο κατά τη διάρκεια της συνθετικής διαδικασίας μετουσιώνεται σε συγκεκριμένο. Η ύπαρξη ή ανυπαρξία τονικότητας είναι αποτέλεσμα της όλης συνθετικής προσέγγισης και όχι αυτοσκοπός. Σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη, τα έργα του δε στηρίζονται σε κάποια συγκεκριμένη τονικότητα αλλά ρέπουν μεταξύ τονικότητας και ατονικότητας. Στόχος του είναι η διαχείριση του μουσικού υλικού με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργείται στον ακροατή η αίσθηση της πληρότητας.

Στο πλαίσιο αυτό, κινείται και η μουσική για μπαλέτο *Έρωτα και Ψυχή* (1997). Έργο βαθιά συναισθηματικό, με έντονη ελεγειακή και εκφραστική διάθεση, χρησιμοποιεί τη μουσική ως μέσο για την περιγραφή του μύθου του Έρωτα και της Ψυχής – το ανεκπλήρωτο του πραγματικού έρωτα καθώς και την όλη δράση που εμπεριέχει ο μύθος. Η

¹⁸ [Morgan, ό.π., σ. 64-65].

¹⁹ Fin de siècle, «Αλλαγή του αιώνα» (1890-1914): Όρος που συνδέεται κυρίως με τους Γάλλους συμβολιστές και τη Belle Époque του Παρισιού. Αναφέρεται στη τέχνη που αναπτύχθηκε στην Ευρώπη την περίοδο 1890-1914 και είχε ως βασικό χαρακτηριστικό την εξώθηση των διάφορων τάσεων στα άκρα. Σημαντικοί εκπρόσωποι της περιόδου αυτής είναι οι ποιητές και λογοτέχνες Stéphane Mallarmé και Oscar Wilde αντίστοιχα, ο ζωγράφος Edvard Munch, αλλά και συνθέτες όπως οι Puccini, Debussy, Mahler, R. Strauss, Sibelius, κ.α.. Όσον αφορά τη μουσική, τα στοιχεία που κυριαρχούν είναι η έντονη λυρικότητα κι εκφραστικότητα, η τάση για γιγάντια ορχηστρικά σώματα, η χρήση της μουσικής ως μέσον σκιαγράφησης ψυχολογικών χαρακτήρων αλλά και περιγραφής των συγκινήσεων ή της δράσης, καθώς και η κατάρρευση των καθιερωμένων τονικών συνόρων. Το τέλος της συγκεκριμένης εποχής – που σημαίνει και το τέλος του ύστερου ρομαντισμού –, σηματοδοτείται με τη μετάβαση του Σαίνμπεργκ στην ατονικότητα το 1907-08 και συμπίπτει με την έναρξη του πολέμου το 1914. [Γκρίφιθς, ό.π., σ. 19-47], [Morgan, ό.π., σ. 1-8].

επιλογή του ίδιου του θέματος - πρόκειται ουσιαστικά για συναισθηματική μυθοπλασία - αλλά και το γεγονός ότι πρωτεύοντα ρόλο στη συνθετική δημιουργία κατέχει η απόδοση της εναλλαγής των συναισθημάτων και η σκιαγράφηση των πρωταγωνιστών του μύθου, μας παραπέμπει στην άκρατη εκφραστικότητα των ύστερων έργων του Mahler και στην περίοδο του όψιμου ρομαντισμού, γενικότερα.²⁰ Την παραπάνω διαπίστωση ενισχύουν η λυρική, σχεδόν διάφανη χρωματική γραφή, η εσωτερική πολυφωνία που διατρέχει ολόκληρο το έργο ενώ υστερορομαντικά στοιχεία μπορούμε να διακρίνουμε και στην ενορχήστρωση. Ειδικότερα όσον αφορά τα ενορχηστρωτικά μέσα, μπορούμε να πούμε ότι ο συνθέτης πειραματίζεται με τα χρώματα των οργάνων και διαχειρίζεται την ορχήστρα με τέτοιο τρόπο ώστε να αποδίδει όσο το δυνατόν καλύτερα, την εκάστοτε απαιτούμενη ατμόσφαιρα.²¹ Παρατηρούμε ότι στο έργο χρησιμοποιεί τα όργανα μιας μεγάλης, συμφωνικής ορχήστρας - αναδεικνύοντας τη χρήση των κρουστών -, ενώ όπου κρίνει ο ίδιος απαραίτητο χρησιμοποιεί τεχνικές όπως: *pizzicato* (*sul tasto*) και *tremolo* (στα έγχορδα), *glissando* (στα τύμπανα) και παίξιμο *con sordino*. Ένα ακόμη στοιχείο που πρέπει να τονίσουμε στο τομέα αυτό είναι η ύπαρξη μικρότερων ομάδων ομοιογενών οργάνων μέσα στην ίδια την ορχήστρα, η καθεμία από τις οποίες κατέχει διαφορετικό ρόλο.²² Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι εκείνο του *ostinato* στην άρπα και εν μέρει στα κρουστά (μ. 153-194), καθώς και το επίμονο βάσιμο του σώματος των εγχόρδων στην υποενότητα G (μ. 235-258). Συνοψίζοντας, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι στο μπαλέτο *Έρωτας και Ψυχή* (1997) αντικατοπτρίζονται στοιχεία της μουσικής της υστερορομαντικής περιόδου, και ειδικότερα της μουσικής των Mahler και R. Strauss.

Τα *Τρία Τραγούδια για μεσόφωνο και ορχήστρα* (2005), αποτελούν ένα ακόμη δείγμα της συνθετικής προσέγγισης της τελευταίας δεκαετίας του Γιώργου Ζερβού. Πρόκειται για τρία μελοποιημένα ποιήματα των Τρακλ, Νίτσε και Ρίλκε, που διακρίνονται για το λυρικό τους υπόβαθρο και αναφέρονται στο θρησκευτικό, μεταφυσικό στοιχείο, στο φθαρτό της ανθρώπινης φύσης και φυσικά στο συναισθηματικό κόσμο του ατόμου. Αν και η βάση των τραγουδιών είναι εξπρεσιονιστική και το αρχικό υλικό δωδεκάφθογγο, οι τονικές αναφορές είναι εκείνες που κυριαρχούν στο έργο, προσδίδοντάς του έναν αρκετά σαφή υστερορομαντικό χαρακτήρα. Σε αυτό το χαρακτηρισμό συμβάλλει σημαντικά και το ίδιο το περιεχόμενο των στίχων, η χαρισματική από την πλευρά του

²⁰ [Γκρίφιθς, ό.π., σ. 33-35].

²¹ [Morgan, ό.π., σ. 31-32].

²² [Γκρίφιθς, ό.π., σ. 36-37].

συνθέτη μετατροπή των ποιητικών εικόνων σε μουσικές και γενικότερα η έντονη λυρική που διατρέχει ολόκληρο το έργο. Στοιχεία όπως η δραματικότητα των στίχων, η χρήση εκφραστικών ενδείξεων στην παρτιτούρα (π.χ. *Untergang*, μ. 2, 24, 65 στα κρουστά), οι οξείες διαφωνίες και η σχετικώς απλή μελωδική γραμμή των τραγουδιών που πολλές φορές έρχεται σε αντίθεση με ένα περίπλοκο αρμονικό υπόβαθρο αποτελούν το γενικότερο, υστερορομαντικό πλαίσιο στο οποίο κινούνται τα τρία τραγούδια και καταδεικνύουν ειδικότερα, τη μαλερική διάσταση του έργου.²³ Κοινά στοιχεία παρουσιάζουν τα *Τρία Τραγούδια για μεσόφωνο και ορχήστρα* και με το λυρικό έργο του R. Strauss. Σε μία σύγκρισή τους με το κομμάτι *Im Abendrot* – το τελευταίο από τα τραγούδια του έργου *Vier Letzte Lieder* (*Τέσσερα Τελευταία Τραγούδια*) για γυναικεία φωνή και ορχήστρα – μπορούμε να σχολιάσουμε το κοινό σκοτεινό, μελαγχολικό ύφος και τη χρωματική υφή των δύο έργων. Ομοιότητες μπορούμε επίσης να διακρίνουμε και στη μελωδική γραμμή της φωνής, τόσο στο τρόπο που αυτή διαρθρώνεται – μέσω συγχορδιών μεθ' εβδόμης, επανάληψης φθόγγων και πηδημάτων - όσο και στην υφή της η οποία χαρακτηρίζεται από τα διάφωνα και χρωματικά διαστήματα (παράδειγμα 25). Βέβαια, τα *Vier Letzte Lieder* παραμένουν, παρά το έτος γραφής τους (1948) και τη διευρυμένη χρωματική τους υφή, βαθιά ριζωμένα στην - έστω, υστερορομαντική - τονικότητα, σε σχέση με τα τραγούδια του Ζερβού που ξεδιπλώνουν το εξπρεσιονιστικό τους περίβλημα διατηρώντας τις ήπιες τονικές τους αναφορές, περισσότερο ως αποσπασματικές - αλλά ωστόσο ευκρινέστατες - καταδηλώσεις ύφους, που απηχούν τη μουσική γλώσσα του τονικού παρελθόντος. Ωστόσο, η φαινομενικά συμβολική τους σημασία δεν αναιρεί το ρόλο και την παρουσία τους *και* ως αυτόνομα δομικά συμφραζόμενα μέσα στη συνολική συγκρότηση της υφής του έργου.

²³ [Κωνσταντίνος Φλώρος, *Gustav Mahler, οραματιστής και δυνάστης*, μτφ. Ιωάννης Φούλιας, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2010, σ. 182, 190, 200].

Παράδειγμα 25. R. Strauss, Vier Letzte Lieder (1948): IV. "Im Abendrot", μ. 45-52
(αναγωγή για πιάνο)

Musical score for the piano introduction of "Im Abendrot". It features a vocal line with the lyrics "Tritt Draw" and a piano accompaniment. The piano part includes a trill and a fermata.

Musical score for the first vocal entry of "Im Abendrot". The tempo is marked "tempo primo". The vocal line includes the lyrics: "her close und lass sie and leave them schwir - ren, sing - ing, bald..... Soon..... ist will es be". The piano accompaniment includes a trill and a fermata.

Musical score for the second vocal entry of "Im Abendrot". The tempo is marked "E". The vocal line includes the lyrics: "Schla - - fens - zeit,..... time to sleep,..... dass wir uns nicht ver - ir - - ren in How lost our ways be - gin - - ning! This". The piano accompaniment includes a trill and a fermata.

Επίσης, η ενορχήστρωση διακρίνεται για την εμφάνιση μικρότερων ομάδων ομοιογενών οργάνων μέσα στην ίδια την ορχήστρα, οι οποίες αναλαμβάνουν διαφορετικούς ρόλους εμπλουτίζοντας τη δυναμική και το ηχόχρωμα του έργου. Συγκεκριμένα, όπως ακριβώς και στο *Τραγούδι της μελαγχολίας* του Γιώργου Ζερβού όπου είναι εμφανής ο διαχωρισμός ρόλων ανάμεσα στο σώμα των εγχόρδων και των πνευστών, έτσι και στο έργο του R. Strauss, το τέλος χαρακτηρίζεται από τον αντιθετικό ρόλο εγχόρδων και πνευστών (παράδειγμα 26).

Παράδειγμα 26 . R. Strauss, *Vier Letzte Lieder* (1948): IV. “Im Abendrot”, μ. 89-97
(αναγωγή για πιάνο)

The image displays a musical score for piano. At the top right, there is a section labeled "Piano" with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). This section consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. Below this, the main body of the score is shown on two staves. The upper staff contains several melodic lines, with three of them circled in black. The lower staff contains a bass line with chords and some melodic fragments. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature.

Σε μία συνολική θεώρηση του μουσικού έργου του Γιώργου Ζερβού, αντιλαμβάνεται κανείς ότι πρόκειται για έναν συνθέτη που πέρασε από διάφορα στάδια μουσικού πειραματισμού μέχρι να κατασταλάξει στο προσωπικό ύφος των έργων του, το οποίο θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε ως εξής: συνθέσεις που κινούνται στα πλαίσια του ύστερου ρομαντισμού, με λυρικά στοιχεία αλλά πάνω σε μία εξπρεσιονιστική βάση.

Τελειώνοντας την παρούσα διπλωματική εργασία, θα ήθελα να παραθέσω ένα στίχο από το ποίημα του Rainer Maria Rilke, *An Die Musik*:

Musik: "Du Sprache wo Sprachen enden", δηλ. Μουσική: «Γλώσσα, όπου οι γλώσσες τελειώνουν...»

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γιάννου, Δημήτρης**, *Στοιχεία Οργανογνωσίας*, πανεπιστημιακές σημειώσεις, Β' έκδοση (1992) με συμπλήρωμα (2001), Τμήμα Εκδόσεων Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2002.
- Γκρίφιθς, Πολ**, *Μοντέρνα Μουσική*, Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος & Σια Ο.Ε., Αθήνα 1993.
- Ζερβός, Γιώργος**, *Schönberg Berg Webern, Η Κρίση Της Μουσικής Δια Μέσου Της Κρίσης Του Θέματος Και Των Μορφών*, Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαρηγορίου-Χ. Νάκας, Αθήνα 2001.
- Θέμελης, Δημήτριος**, *Εισαγωγή στη Μορφολογία και Ανάλυση της μουσικής, Εισαγωγή*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1994.
- Μαλιάρας, Νίκος**, *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαρηγορίου-Χ. Νάκας, Αθήνα 2001.
- Παπαδοπούλου, Γιάννης και Ανθούλα**, *Συνοπτική Ιστορία της Μουσικής*, εκδ. Μουσικός Οίκος Νάκας, Αθήνα 1986.
- Σακαλλιέρος, Γιώργος**, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010.
- Σάλτσμαν, Έρικ**, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*, μτφ. Γιώργος Ζερβός, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1983.
- Ταμβάκος, Θωμάς**, *Έλληνες Δημιουργοί Σοβαρής Μουσικής*, Τόμος 2, Ιωάννινα 1996.
- Φλώρος, Κωνσταντίνος**, *Gustav Mahler, οραματιστής και δυνάστης*, μτφ. Ιωάννης Φούλιας, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2010.

Cook, Nicholas, Pople Anthony, *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, 2004.

Morgan, Robert, *Twentieth-Century Music*, W. W. Norton and Company, New York - London 1991.

Taruskin, Richard, *Oxford History of Western Music*, Τόμος 4, Oxford University Press, 2005.

ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΕΣ – ΛΕΞΙΚΑ

Καλογερόπουλος, Τάκης, *Το λεξικό της Ελληνικής Μουσικής: Από τον Ορφέα έως σήμερα*, εκδ. Γιαλλέλη, Αθήνα 1998, σ. 303-305.

Συμεωνίδου, Αλέκα, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, εκδ. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σ. 116-118.

Leotsakos, George, «Zervos, Yorgos [George]», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie (επιμ.), εκδ. Macmillan Publishers Ltd, 2001, Τόμος 27, σ. 795.

Michels, Ulrich, *Άτλας της Μουσικής*, μτφρ. και επιμ. Ι.Ε.Μ.Α., Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1994.

Psychopedis-Frangou, Olympia, «Zervos, Giorgos», *Musik die in Geschichte und Gegenwart (M.G.G.)*, εκδ. Bärenreiter, Kassel, 2007, σειρά 2, τόμος 26 (Παράρτημα), σ. 1187-1188.

ΑΡΘΡΑ

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

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Κεραμάρης, Κανάρης, *Εργογραφία του Μιχάλη Λαπιδάκη: Θεματικός Κατάλογος Έργων και Αναλύσεις Αντιπροσωπευτικών Συνθέσεων*, Εύη Νίκα-Σαμψών (επιβλέπουσα), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Σεπτέμβριος 2003

Κουτροζή, Μερόπη, Γιάννης Ιωαννίδης: *Θεματικός κατάλογος έργων και αναλύσεις αντιπροσωπευτικών έργων*, Εύη Νίκα-Σαμψών (επιβλέπουσα), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Φεβρουάριος 2008.

Μπελομάζοβ Θεόδωρος, *Πάντσο Χαραλάνοβ Βλαντιγκέροβ (1899-1978): Βίος και μουσική ενός βούλγαρου εθνικού συνθέτη*, Γιώργος Σακαλλιέρος (επιβλέπων), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2011.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

Fanning, David, «expressionism», *Grove Music Online, Oxford Music Online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09141> (τελευταία πρόσβαση στις 04/11/2011).

Frisch, Walter, «Brahms and the Principle of Developing Variation», <http://www.jstor.org/stable/843578?seq=10> (τελευταία πρόσβαση στις 04/11/2011).

Griffiths, Paul, «neo-classicism», *Grove Music Online, Oxford Music Online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4701> (τελευταία πρόσβαση στις 04/11/2011).

Hoffmann, Peter, «Xenakis Iannis», *Grove Music Online, Oxford Music Online*

,<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/3065> (τελευταία πρόσβαση στις 07/10/2011).

Pasler, Jann, «impressionism», *Grove Music Online, Oxford Music Online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50026> (τελευταία πρόσβαση στις 21/10/2011).

Samson, Jim, «Avant-garde», *Grove Music Online, Oxford Music Online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01573> (τελευταία πρόσβαση στις 04/11/2011).

Sisman, Elaine, «Variations», *Grove Music Online, Oxford Music Online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29050> (τελευταία πρόσβαση στις 12/10/2011).

<http://books.google.com/books?id=jbXtxJezk5cC&printsec=frontcover&dq=schoenberg+writings&hl#v=onepage&q&f=false>,

Βιβλίο με τίτλο: *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*, (τελευταία πρόσβαση στις 08/11/2011).

<http://composers.musicportal.gr/?lang=el&c=zervos&a=0>, Ιστοσελίδα του

που περιλαμβάνει τον κατάλογο συνθετών οι οποίοι έχουν σελίδα στον ιστότοπο του ΙΕΜΑ, (τελευταία πρόσβαση στις 08/09/2011).

<http://www.mmb.org.gr>, Ιστοσελίδα της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης “Λίλιαν Βουδούρη”, (τελευταία πρόσβαση στις 05/11/2011).

<http://www.music.uoa.gr>, Ιστοσελίδα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών,
Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών, Εθνικού Καποδιστριακού
Πανεπιστημίου Αθηνών, (τελευταία πρόσβαση στις
13/10/2011).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α΄

ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ ΕΡΓΩΝ ΠΟΥ ΑΝΑΛΥΘΗΚΑΝ

1. *Χωροχρονία I*, για σόλο φλάουτο
2. *Έρως και Ψυχή II*, μουσική για μπαλέτο
3. *Τρία τραγούδια για μεσόφωνο και ορχήστρα*, σε ποίηση Georg Trakl, Friedrich Wilhelm Nietzsche και Rainer Maria Rilke
 - 3.α. Georg Trakl, «*Untergang*»
 - 3.β. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, «*Das Lied der Schwermut*»
 - 3.γ. Rainer Maria Rilke, «*An die Musik*»