

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΟΓΔΟΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑ
ΤΗΣ
ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΕΛΕΤΩΝ
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Δευτέρα 7 Ιανουαρίου 1985, ώρα 8.30 μ.μ.

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής Κ.Ο.Θ.

Άλκης Μπαλτάς

Συμβούλιο Ειδικού Ταμείου Οργανώσεως Συναυλιών

Μίκα Χαρίτου—Φατούρου
Παναγιώτης Μπακατσής
Γιάννης Μάντακας
Κώστας Πατσαλίδης
Κωνσταντίνος Χατζηκωνσταντίνου

Καλλιτεχνική Επιτροπή

Κώστας Νικήτας
Μαρία Δρούγου
Γιώργος Γράλιτσας
Κώστας Γριμάλδης
Παύλος Καϊμάκης

Καλλιτεχνική Επιμέλεια Προγράμματος

Άσπα Μαλτσιδίου

Για φωτογράφιση, μαγνητοσκόπηση ή ηχογράφιση των συναυλιών απαιτείται άδεια από τη Διεύθυνση της Κ.Ο.Θ.

Φωτοστοιχειοθέτηση — Τυπογραφική Επιμέλεια: Θεοδόσης Γεωργιάδης & Σία Ο.Ε.
Φωτογραφία Εξωφύλλου: Διογένης Νικολέρης - Χρήστος Νικολέρης
Φίλμ — Μοντάζ — Εξώφυλλο: 77.82 - Βαγγέλης Μάρκου
Εκτύπωση: Δ: Μανουσάκης - Αφοί Βαλαβάνη

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΑΛΚΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ

ΣΟΛΙΣΤ

ΚΟΣΜΑΣ ΓΑΛΙΛΑΙΑΣ



ΑΛΚΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1948. Σπούδασε στο Κρατικό Ωδείο της πόλης του βιολί με τον Στ. Παπαναστασίου και ανώτερα θεωρητικά με το Σόλωνα Μιχαηλίδη. Για ένα διάστημα ήταν μέλος της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης και συνεργάτης του Μουσικού Τμήματος του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Το 1970 και 1971 με υποτροφία της οργάνωσης «Μουσικά Νιάτα» πήρε μέρος σαν βιολιστής στην «παγκόσμια ορχήστρα νέων» (στον Καναδά και το Βέλγιο).

Το 1974 πήρε το πτυχίο της Νομικής Σχολής του Α.Π.Θ. και με υποτροφία της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών συνέχισε τις σπουδές του στην Ανώτατη Μουσική Ακαδημία του Δυτικού Βερολίνου. Το Μάρτιο του 1978 πήρε το δίπλωμα σύνθεσης από την τάξη του Max Baumann και τον Ιούνιο του 1978 το δίπλωμα διεύθυνσης ορχήστρας από τον καθηγητή Hans - Martin Rabenstein.

Έχει διευθύνει την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, την Ορχήστρα της Ε.Ρ.Τ., την Όπερα Θεσσαλονίκης, την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης, την Εθνική Λυρική Σκηνή και ορχήστρες στο εξωτερικό (Ιταλία, Γερμανία κλπ.).

Σαν συνθέτης συνεργάστηκε πολλές φορές με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και έργα του έχουν παιχτεί τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.

Ο Άλκης Μπαλτάς από το 1983 είναι Διευθυντής της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης.



ΚΟΣΜΑΣ ΓΑΛΙΛΙΑΣ

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη και άρχισε μαθήματα βιολιού σε ηλικία 5 χρόνων. Στα 7 του χρόνια έκανε την πρώτη του δημόσια εμφάνιση. Σπούδασε στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης και συνέχισε τις σπουδές του στη Μουσική Ακαδημία της Βιέννης. Μετά το τέλος των σπουδών του γύρισε στη Θεσσαλονίκη και πήρε τη θέση του Concertmaster στην Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης. Παράλληλα άρχισε να διδάσκει στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης.

Το 1960 σχημάτισε το «Τρίο Θεσσαλονίκης» και το 1965 το «Κουαρτέτο Βορείου Ελλάδος». Αργότερα ίδρυσε την «Ορχήστρα Δωματίου Θεσσαλονίκης». Σαν σολίστ έκανε πολλά ρεσιτάλ και κοντσέρτα με την Κ.Ο.Α. και την Συμφωνική Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας και από το 1970 άρχισε μια διεθνή καριέρα με συχνές εμφανίσεις στη Ρουμανία, Πολωνία, Γιουγκοσλαβία, Ουγγαρία, Κύπρο, Η.Π.Α., Καναδά, στις Φιλιππίνες και την Ιαπωνία.

Το 1981 πήγε στις Η.Π.Α. με υποτροφία και πήρε το δίπλωμα Masters στη διεύθυνση Ορχήστρας από το Πανεπιστήμιο του Kent State του Ohio. Κατά τη διάρκεια των σπουδών του δίδαξε βιολί και Μουσική Δωματίου στο Πανεπιστήμιο του Kent State και ανέλαβε τη διεύθυνση και των δύο Ορχηστρών του Πανεπιστημίου. Για την εξαιρετική του επίδοση και τη συμβολή του στο Μουσικό Τμήμα του Πανεπιστημίου τιμήθηκε από την Αμερικανική Εταιρεία Επισημών και Καλών Τεχνών Π.Κ.Λ. (Πι, Κάπα, Λάμδα). Από το καλοκαίρι του 1982 είναι Concertmaster στην Ορχήστρα του Φεστιβάλ του Bedford της Πενσυλβάνια των Η.Π.Α. όπου παράλληλα διδάσκει βιολί και μουσική δωματίου.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

Σ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ : Κερύνεια, Συμφωνική Εικόνα
(1905-1979)

L. v. ΒΕΕΤΗΟΒΕΝ: Ρομάντσα για βιολί και ορχήστρα
(1770-1827) σε φα μείζονα, έργο 50
Adagio cantabile

C. SAINT-SAËNS : Εισαγωγή και Ρόντο καπριτσιόζο
(1835-1921) για βιολί και ορχήστρα, έργο 28
Βιολί: ΚΟΣΜΑΣ ΓΑΛΙΛΑΙΑΣ

Διάλειμμα

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

R. SCHUMANN : Συμφωνία αρ. 2, σε ντο μείζονα, έργο 61
(1810-1856)

Sostenuto assai, Allegro ma non troppo
Scherzo, Allegro vivace
Adagio espressivo
Allegro molto vivace

ΣΟΛΩΝ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ

«ΚΕΡΥΝΕΙΑ», ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ

«Θρήνος, προσευχή, ελπίδα... Αφιέρωμα αγάπης και τιμής στη γλυκειά μικρή πολιτεία, που πρώτη πλήρωσε πικρά το τμήμα στο βάρβαρο επιδρομέα, που πρώτο το χώμα της βεβηλώθηκε κι οι ακρογιαλιές της μολύνθηκαν από του Αττίλα τη βρωμιά. Εκεί πρώτα έσβησε το φως κι η λάμψη της χαρούμενης ζωής και από κει το σκοτάδι της σκλαβιάς απλώθηκε στο μισό νησί. Η αναπόληση της ασύγκριτης ομορφιάς της, ζυμωμένη βαθειά με τις μνήμες των παιδικών μας χρόνων αναδύει μέσα στην ψυχή τον πόνο με την προσευχή, το θρήνο με την ελπίδα... Από τα βάθη των αιώνων, όμως, προβάλλει η ψυχή της, η ψυχή όλου του μαρτυρικού νησιού ολόρθη κι αδάμαστη και με καρτερία, πίστη κι ελπίδα υπομένει και προσμένει το φως της Λευτεριάς».

Σόλων Μιχαηλίδης

LUDWIG VAN BEETHOVEN

ΡΟΜΑΝΤΣΑ ΓΙΑ ΒΙΟΛΙ ΚΑΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑ, ΣΕ ΦΑ ΜΕΙΖΟΝΑ, ΕΡΓΟ 50.

Η απόλυτη κυριαρχία της φόρμας της σονάτας στην κλασική περίοδο, αλλά και του έργου σονάτα (που γίνεται και ραχοκοκαλιά του τρίο, του κουαρτέτου, της συμφωνίας, του κοντσέρτου) δεν επέτρεψε στις μικρές, μονομερείς φόρμες να αναπτυχθούν. Η αφθονία (υπεραφθονία μάλλον) των μικρών μορφών που κατακλύζουν τη ρομαντική περίοδο (Impromptu, Nocturne, Novellette, Etüde, Albumblatt, Lied ohne Worte, Humoreske, Rhapsodie, Consolation) μικρών αυθόρμητων, αυτοσχεδιαστικών εξωτερικεύσεων της ψυχικής διάθεσης των δημιουργών με τις οποίες σχετίζονται όλα τα μείζονα ονόματα του ρομαντισμού (Σούμπερτ, Σούμαν, Μέντελσον, Σοπέν, Λιστ, Μπραμς, Γκριγκ, Ντβόρζακ), δεν υπάρχει ακόμα στην κλασική περίοδο. Κάποιες μπαγκατέλλες και μερικές ρομάντσες (κι αυτές λίγες σε αριθμό) είναι τα μόνα είδη που ανήκουν στην κατηγορία αυτή των μουσικών μινιατούρων των κλασικών.

Η ρομάντσα, μια φόρμα με λυρικό χαρακτήρα και σε μία κίνηση, κάνει την πρώτη εμφάνισή της στο δεύτερο μέρος της συμφωνίας σε μι ύφεση μείζονα έργ. 7, του Dittersdorf (1773). Από τότε τη συναντάει κανείς τόσο ως τμήμα κάποιου μεγαλύτερου έργου (όπως είναι π.χ. η ρομάντσα του Pedrillo "Im Mohrenland gefangen war" από την όπερα «Απαγωγή απ' το σεράι» του Μότσαρτ, το αργό μέρος του κοντσέρτου για πιάνο, στη ρε ελάσσονα, KV 466, του Μότσαρτ και ακόμη το δεύτερο μέρος της Τέταρτης Συμφωνίας, στη ρε ελάσσονα, του Σούμαν) όσο και ως μεμονωμένο, ανεξάρτητο κομμάτι. Τέτοιες ανεξάρτητες ρομάντσες από την κλασική περίοδο έχουμε δύο του Μπετόβεν, για βιολί και ορχήστρα. Αργότερα (μέσα στις άλλες) θα προστεθούν κι οι τρεις ρομάντσες για

όμποε και πιάνο, έργ. 94, του Σούμαν, κι η ρομάντσα για βιολί και ορχήστρα, έργ. 28, του Φωρέ.

Του Μπετόβεν οι δύο ρομάντσες για βιολί κι ορχήστρα εμφανίστηκαν το 1802, αλλά πιθανόν η πρώτη, στη φα μείζονα, να είχε γραφτεί ήδη από το 1798. Εμφανίστηκαν πάντως μαζί — η πρώτη ως έργ. 50 και η δεύτερη, στη σολ μείζονα, 1802, ως έργ. 40.

Η «Ρομάντσα για βιολί και ορχήστρα», στη φα μείζονα, έργ. 50 του Μπετόβεν είναι ένα κομψό και πηγαίο κομμάτι (adagio cantabile, σε 2/2), στο οποίο ο συνθέτης εμπιστεύεται τη λυρική του διάθεση στο σόλο βιολί. Η ορχήστρα που συνοδεύει είναι σχετικά μικρή: εκτός από το πλήρες σώμα των εγχόρδων, υπάρχουν ένα φλάουτο, δύο όμποϊ, δύο φαγκότα και δύο κόρνα (λείπουν δηλ. από το παραδοσιακό σχήμα της μπετοβενικής ορχήστρας τα κλαρινέτα, οι τρομπέτες και τα κρουστά, για ευνόητους λόγους). Η βασική μελωδία, το κύριο (και μοναδικό) θέμα είναι μια τραγουδιστική γραμμή, λεπτοσκαλισμένη και γεμάτη στολίδια: γκρουπέτα, αποτζιατούρες και τρίλιες. Εμφανίζεται τρεις φορές, τις δύο πρώτες πρώτα απ' το σόλο βιολί κι αμέσως ύστερα απ' την ορχήστρα, την τρίτη φορά μόνο απ' το βιολί. Το έργο ακολουθεί το φόρμα ροντό. Οι ενδιάμεσες παρεμβολές, όχι τόσο ανεξάρτητα μελωδικά επεισόδια όσο προεκτάσεις και εξελίξεις που έχουν ως αφετηρία τους το κύριο θέμα, αξιοποιούν τη δεξιοτεχνικότητα του σόλο οργάνου. Κυλούν σε ασταμάτητα 16α, τριήχα 16ων, ακόμα και 32α. Πολύ ενδιαφέρουσα είναι και η αρμονική πλοκή του κομματιού. Το κύριο θέμα και τις τρεις φορές που διατυπώνεται είναι στη φα μείζονα, την κυρίαρχη τονικότητα. Στα ενδιάμεσα «επεισόδια» λαμβάνουν χώρα όλες οι τονικές παρεκκλίσεις. Στο πρώτο επεισόδιο οι παρεκκλίσεις είναι μικρές: φα μείζονα, ρε ελάσσονα, ντο μείζονα και επιστροφή στην κεντρική φα μείζονα. Το δεύτερο επεισόδιο, όμως, είναι πολύ πιο περιπετειώδες. Ξεκινάει από την ομώνυμη ελάσσονα (φα ελάσσονα), για να καταλήξει στην πολύ πιο απόμακρη τονικότητα της ρε ύφεση μείζονας. Η επάνοδος στη φα μείζονα θα γίνει μέσω της ντο μείζονας, της δεσπόζουσας της φα. Και αφού η απόκλιση ως τη ρε ύφεση μείζονα είναι μεγάλη, η αίσθηση της ντο μείζονας πρέπει να ισχυροποιηθεί, για να πεισθεί ο ακροατής ότι το ούτ η είναι πράγματι η δεσπόζουσα της φα και ότι επιστρέφουμε, επομένως, στην αρχική τονικότητα. Κι αυτό το πετυχαίνει ο Μπετόβεν πολύ έξυπνα, δίνοντας στη συγχορδία αυτή μεγάλη διάρκεια. Για 10 ολόκληρα μέτρα μένουμε στη συγχορδία της ντο μείζονας, πολλή ώρα πραγματικά, αν συλλογιστούμε ότι το κύριο θέμα είναι 8 μέτρα, το α' επεισόδιο, με τις μικρές τονικές αποκλίσεις του, 20 μέτρα και το β' 21, από τα οποία τα 10 καλύπτονται μόνον από τη συγχορδία της ντο μείζονας.

Μετά την τρίτη διατύπωση του θέματος από το σόλο βιολί (χωρίς επανάληψη τη φορά αυτή από την ορχήστρα), το έργο οδεύει αίσια, αδιακύμαντο πια από τονικής πλευράς, προς το τέλος του. Με το θέμα μεταπλασμένο έτσι, ώστε να πάρει χαρακτήρα καταληκτικό, με απότομες μεταβολές στη δυναμικότητα (από *f* σε *p*), και με πρωταγωνιστή το βιολί ως την τελευταία στιγμή, η ρομάντσα τελειώνει με τον πιο απλό και διακριτικό τρόπο σε *pp*.

Κώστας Γριμάλδης

Ανάμεσα στην «Εισαγωγή και ρόντο καπριτσιόζο», για βιολί κι ορχήστρα, έργ. 28 του Καμίλ Σαιν-Σανς και στη «Ρομάντσα» για βιολί κι ορχήστρα, έργ. 50 του Μπετόβεν υπάρχουν μερικές ομοιότητες και πολλές διαφορές. Στο βάθος η μόνη ίσως ομοιότητα είναι ο συνδυασμός σόλο βιολιού και ορχήστρας, γιατί η κοινή φόρμα, το ροντό, απέχει τόσο πολύ ανάμεσα στα δύο έργα, που τελικά μόνον ως διαφορά μπορεί να θεωρηθεί. Τα δύο αυτά έργα, άλλωστε, προέρχονται από δύο τόσο διαφορετικούς κόσμους: η «Ρομάντσα» του Μπετόβεν γράφεται για γύρω στα 1800, το «Ρόντο καπριτσιόζο» του Σαιν-Σανς γράφεται το 1863 (με πρώτη εκτέλεση το 1870). Μπετόβεν σημαίνει κλασική περίοδος και ύφος, Σαιν-Σανς σημαίνει ρομαντική περίοδος. Κι ας μην ξεχνάμε και την εθνικότητα των δύο συνθετών: Γερμανός στη Βιέννη ο πρώτος, Γάλλος στο Παρίσι ο δεύτερος και για να μην αναχθούμε σε γενικότερες κοινωνικές και πολιτισμικές δομές που πλαισιώνουν (στο βάθος, καλύτερα, που αυτές κατευθύνουν) τα έργα τέχνης.

Μέσα στις πιο εξώφθαλμες πάντως διαφορές θα μπορούσε κανείς να επισημάνει: το ότι στο «Ρόντο καπριτσιόζο» του Σαιν-Σανς προτάσσεται μια αργή εισαγωγή (*Andante malinconico*): το ότι το έργο του Σαιν-Σανς είναι μεγαλύτερης διάρκειας και το ότι περιλαμβάνει μεγαλύτερη ορχήστρα (εδώ υπάρχουν τα κλαρινέτα, οι τρομπέτες και τα τύμπανα που λείπουν από τη «Ρομάντσα» του Μπετόβεν): το ότι η «Ρομάντσα» του Μπετόβεν είναι έργο σε χαμηλούς, λυρικούς, τραγουδιστικούς τόνους (προκειμένου ίσως να παιχτεί σε ένα σαλόνι συναυλιών κάποιου παλατιού) ενώ του Σαιν-Σανς το έργο είναι εξωστρεφές, ηχηρό, επικό σχεδόν, γραμμένο ειδικά για έναν πληθωρικό, διεθνή βιρτουόζο του βιολιού της εποχής — που ίσως θα το ερμήνευε σε πολλές μεγάλες αίθουσες συναυλιών της Ευρώπης— τον Pablo de Sarasate (1844-1908): αδιακύμαντο το πρώτο κυλάει με μια ήρεμη ροή, το δεύτερο έχει περισσότερες κυκλοθυμικές μεταπτώσεις και ξεσπάσματα, που ασφαλώς δικαιολογούνται από τον τίτλο: «καπριτσιόζο»: καθαρά γερμανικό το έργο του Μπετόβεν (όσο βέβαια διασταυρώνεται η τευτονική ιδιοσυγκρασία του Μπετόβεν με την κλασική βιενέζικη σχολή), γαλλικό το έργο του Σαιν-Σανς, με την προϋπόθεση ότι ο Γάλλος — και συνάμα κοσμοπολίτης— συνθέτης ερωτοτροπεί, οικειοποιείται, παίζει στο έργο του αυτό με το ισπανικό φολκλόρ (όπως κι ο Ρώσος Ρίμσκυ-Κόρσακοφ με το φολκλόρ της ανατολής στη «Σεχραζάτ», όπως ο Τσέχος Ντβόρζακ με το νέγρικο φολκλόρ της Αμερικής στη «Συμφωνία του Νέου Κόσμου», όπως ο Ιταλός Βέρντι στους αιγυπτιακούς χορούς της «Αίττα», όπως ο Γάλλος Μπιζέ στη σπανιόλα «Κάρμεν»): πρόκειται για μια χαρακτηριστική τάση διεθνισμού που αντισταθμίζει το βαθύ «εθνικισμό» της ρομαντικής περιόδου της μουσικής.

Ουσιώδεις διαφοροποιήσεις υπάρχουν και στη φόρμα της «Εισαγωγής και ρόντο καπριτσιόζο». Μετά την αργή εισαγωγή, που στηρίζεται κυρίως σε αρπι-

σμοός του σόλο βιολιού, αρχίζει το «ρόντο» (allegro ma non troppo). Το σόλο βιολί εισάγει το κύριο θέμα με τις χαρακτηριστικές συγχοπές του (σε λα ελάσσονα και σε 6/8, παρ. 1), το οποίο θα επανέλθει συνολικά τέσσερις φορές σε όλο το έργο. Η πλοκή ωστόσο του έργου συμπληρώνεται με τρία επιπλέον σημαντικά θέματα — σε αντίθεση με τη «Ρομάντσα» του Μπετόβεν που είναι αυστηρά μονοθεματική. Ήδη, μετά την πρώτη παράθεση από το σόλο βιολί του κυρίου θέματος (το οποίο επιμηκύνεται και με δεύτερο μελωδικό σκέλος, που όμως δε θα ξανακουστεί άλλη φορά), ακούγεται μια δεύτερη σημαντική μελωδική ιδέα (παρ. 2), στην ντο μείζονα (και σε όλα της διαφορετική από την πρώτη), πριν επιστρέψουμε, μέσω ενός ελεύθερου μέρους, και πάλι στην πρώτη. Η είσοδος της ορχήστρας, που μέχρι τότε συνόδευε το σόλο βιολί, δε γίνεται για να επαναλάβει το κύριο θέμα (όπως στην περίπτωση της «Ρομάντσα» του Μπετόβεν και γενικά στα «κλασικά» πρότυπα), αλλά για να εμφανίσει μια δική της καινούρια μουσική ιδέα (Παρ. 3), μια ρομητική μελωδία με έντονο ισπανικό χρώμα. Το σόλο βιολί αμέσως θα την επαναλάβει για να την οδηγήσει σε μια καινούρια γραμμή (Παρ. 4), μιαν απλή, λγύλογη μελωδία, con morbidezza, σε χαρακτηριστική μείζονα-ελάσσονα. Μόνο μετά απ' αυτήν επανερχόμαστε, μέσω ενός ελεύθερου δεξιοτεχνικού συνδετικού τμήματος, στο κύριο θέμα, την τρίτη δηλαδή εμφάνιση του βασικού θέματος. Η τέταρτη εμφάνιση θα γίνει λίγο αργότερα. Τώρα η κεντρική μελωδία παίζεται από τα ξύλινα πνευστά και το σόλο βιολί από κύριο όργανο μετατρέπεται σε όργανο συνοδείας: παίζει «σπασμένες» συγχορδίες στο ίδιο ύψος με τη μελωδία των ξύλινων, για να υφάνει έτσι ένα πραγματικά λεπτοδουλεμένο αραβούργημα. Με μια μακροσκελή κόντα (σε riu allegro), στη λα μείζονα πλέον, το έργο τελειώνει πανηγυρικά.

Φυσικά όλοι γνωρίζουν πως ο Σαιν-Σανς ήταν ένας σημαντικός και διάσημος συνθέτης (και πιανίστας) στην εποχή του και στη χώρα του. Αυτό που είναι ίσως λιγότερο γνωστό είναι πως ο Σαιν-Σανς ήταν και ένας εξαιρετικά πολυμερής άνθρωπος, μια βαθιά καλλιεργημένη προσωπικότητα με πάρα πολλά ενδιαφέροντα και με ένα πλούσιο λογοτεχνικό ταλέντο που το διοχέτευσε στη μουσική κριτική. Η ποιότητα του ύφους του κι η διεισδυτικότητα των ιδεών του δίκαια τοποθετούν τον Σαιν-Σανς, συνθέτη, συγγραφέα, διανοούμενο και κριτικό μαζί, στο ίδιο ύψος με τον Μπερλιόζ, τον Σούμαν και τον Βάγκνερ. Από την πληθώρα των άρθρων, δοκιμίων και κριτικών του, που δημοσιεύτηκαν κατά καιρούς σε πολλά μουσικά περιοδικά της εποχής, δίνουμε ένα μικρό (ελάχιστο) δείγμα, που έχει και άμεση σχέση με το έργο που ακούμε σήμερα.

Σ α ρ α ζ ά τ ε²

Πάει πολύς καιρός πια, που μια μέρα ήρθε και με βρήκε ο Πάμπλο ντε Σα-ραζάτε². Νέος και δροσερός σαν την άνοιξη: πάνω απ' τα χείλη του μόλις κι είχε αρχίσει να προβάλλει μια υποψία από μουστάκι. Με τον πιο ευγενικό τρόπο, λες κι ήταν το πιο απλό πράγμα στον κόσμο, με παρακάλεσε να γράψω γι' αυτόν ένα κουντσέρτο. Κολακευμένος από την επιθυμία του και μαγεμένος από τη γυναιμία του, τού έδωσα την υπόσχεσή μου. Κράτησα το λόγο μου με το κουντσέρτο μου για

βιολί στη λα μείζονα, το οποίο, δεν ξέρω γιατί, έχει γίνει πια γνωστό με το γερμανικό τίτλο «Concertstück». Ύστερα έγραψα γι' αυτόν και το «Ρόντο καριτσιόζο» σε ισπανικό στυλ και αργότερα το κοντσέρτο στη σι ελάσσονα. Για το τελευταίο μου έδωσε πολλές σημαντικές συμβουλές και σίγουρα αυτός είναι ο λόγος που το έργο τούτο χαιρετίστηκε τόσο ευνοϊκά από τους βιολιστές.

Όποιοι έτυχαν να παραβρίσκονται τις Δευτέρες στα μουσικά σουαρέ μου³, δε θα ξεχάσουν την ακτινοβολία του διάσημου φίλου μου. Αυτός ήταν ο λόγος που για τόσα χρόνια κανένας βιολιστής δεν αποτολμούσε να παίξει στο σπίτι μου· τόσο πολύ τρομοκρατούταν και μόνο με τη σκέψη να τον συναγωνιστούν. Και δεν έλαμπε μόνο με το ταλέντο του ο Σαραζάτε, αλλά και με το πνεύμα του και με τον έζυπνο, εύστροφο και διαλεχτό τρόπο της κουβέντας του.

Με το μαγικό βιολί του ο Πάμπλο ντε Σαραζάτε μετέφερε τις συνθέσεις μου στα πέρατα του κόσμου κι αυτή ήταν η μεγαλύτερη υπηρεσία που θα μπορούσε να μου προσφέρει. Είμαι ευτυχής που έχω την ευκαιρία να του εκφράσω δημόσια το θαυμασμό και την ευγνωμοσύνη μου, καθώς επίσης και τα πιο φιλικά μου αισθήματα που θα τον συνοδεύουν ακόμα και πέρα από τον τάφο.

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

The image displays four musical examples for violin, each on a single staff with a treble clef.
 Παρ. 1: A passage in 6/8 time, featuring a mix of eighth and sixteenth notes with some triplets.
 Παρ. 2: A passage in 2/4 time, characterized by frequent trills (tr) and slurs.
 Παρ. 3: A passage in 2/4 time, consisting of a continuous stream of sixteenth notes.
 Παρ. 4: A passage in 2/4 time, featuring a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Δημοσιεύτηκε στο "La Revue Musicale" στις 15 Οκτωβρίου 1908. Από το Charles-Camille Saint-Saëns, *Musikalische Reminiszenzen*, Reclam, 1978, σελ. 130-131· επίσης και στο *Outspoken Essays on Music by Camille Saint-Saëns*, Greenwood Press, Publishers, σελ. 113-114.

2. Η πρώτη τους συνάντηση έγινε το 1859.

3. Τα διοργάνωσε ο Σαιν-Σανς στο σπίτι του στο Faubourg St. Honoré. Στους συνδαιτημένους συγκαταλέγονταν η Κλάρα Σούμαν, ο Άντον Ρουμπινστάιν, ο Σαραζάτε, ο Λιστ κι ο Βάγκνερ.

Αξίζει να προσέξει κανείς πως ο Σούμαν, που ξεκίνησε το 1830 σαν συνθέτης πιανιστικής μουσικής, μεταπήδησε σιγά σιγά και σε άλλες φόρμες. Η στροφή αρχίζει από το 1840, τότε (και ίσως δεν είναι απλή σύμπτωση αυτό) που, επιτέλους, παντρεύεται την πολυπόθητή του Κλάρα Βικ, την κόρη του δάσκαλού του. Έτσι, η μια κατηγορία έργων διαδέχεται την άλλη: το 1840 είναι το «έτος των τραγουδιών», το 1841 το «έτος της συμφωνίας»: το 1842 το «έτος της μουσικής δωματίου», το 1843 το «έτος του ορατόριου και της όπερας». Ποιες δυνάμεις ώθησαν τον ευμετάβλητο ψυχικά Σούμαν (εκτός βέβαια από το γάμο του και την κυριαρχική προσωπικότητα της Κλάρας, η οποία άρχισε να διαγράφει μια λαμπρή σταδιοδρομία πιανίστα, ενώ αυτός, λόγω του ατυχήματος στο δεξί του χέρι, εγκατέλειπε πια τις πιανιστικές επιδείξεις) δεν μπορούμε να γνωρίζουμε. Το βέβαιο είναι πως οι καταθλιβτικές δυνάμεις, που τελικά τον στοίχισαν το λογικό (κι είχαν ήδη αρχίσει να τον ενοχλούν από πολύ πιο πριν) ξέσπασαν ξανά το 1845. Και μόλις κόπασαν κάπως, ο Σούμαν άρχισε να γράφει τη συμφωνία του αρ. 2, σε ντο μείζονα, έργ. 61. (Στην πραγματικότητα πρόκειται για την τρίτη συμφωνία του· η πραγματική δεύτερη, στη ρε ελάσσονα, που εκτελέστηκε για πρώτη φορά, όπως κι η πρώτη συμφωνία «Της άνοιξης», το 1841, πήρε τον αριθμό 4· και η επόμενη συμφωνία, η επωνομαζόμενη «Του Ρήνου», πήρε τον αριθμό 3).

Όταν ο Σούμαν ξεκίνησε να γράφει τη συμφωνία του αυτή (12 Δεκεμβρίου 1845) ήταν βουτηγμένος μέσα στο ψυχικό του μαρτύριο. Όπως εκμυστηρεύεται ο ίδιος στον D.G. Otten, μόνον όταν έφτασε στο φινάλε ένωσε καλύτερα και βρήκε ξανά την ισορροπία του. Το κύριο σχέδιο της συμφωνίας είχε ήδη φτιαχτεί μέσα σε 6 μέρες. Η ενορχήστρωση όμως, και λόγω της αρρώστιας του συνθέτη, αλλά και λόγω της αζεπέραστης αδυναμίας του στην ενορχήστρωση, καθυστέρησε πολύ. Τελικά, το έργο ολοκληρώθηκε τον Οκτώβριο του 1846 και παίχτηκε για πρώτη φορά στις 5 Νοεμβρίου του ίδιου έτους στο Gewandthaus της Λιψίας, κάτω από τη διεύθυνση του Μέντελσον, με μεγάλη επιτυχία.

Η 2η συμφωνία του Σούμαν είναι η πιο «μπετοβενική» συμφωνία του. Η «επίδραση» του Μπετόβεν είναι και εξωτερική (όπως και η 9η συμφωνία του Μπετόβεν, έτσι κι αυτή έχει για δεύτερο μέρος το σκέρτσο και για τρίτο το αργό), αλλά και εσωτερική: ο Σούμαν ακολουθεί τον παραδοσιακό (που σημαίνει κυρίως μπετοβενικό) τρόπο σύνθεσης της συμφωνικής μουσικής, στον οποίο δεν μένει αμέτοχη κι η αντιστιχτική επεξεργασία, όπως τη γνωρίζουμε από τα συμφωνικά έργα του Μπετόβεν. Αυτό, αλλά και η προσεκτική και καλοζυγισμένη ισορροπία της όλης δόμησης της συμφωνίας κάνουν το έργο αυτό το πιο «παρδοσιακό» συμφωνικό δημιούργημα του Σούμαν.

Η συμφωνία αρχίζει (όπως κι οι δύο πρώτες συμφωνίες του) με μian αργή εισαγωγή (σε δύο επίπεδα: ένα πιο συγκρατημένο και ένα δεύτερο, κάπως πιο ενεργητικό), η οποία στηρίζεται σε ένα χαρακτηριστικό εξαγγελτικό μοτίβο (που διαγράφει το διάστημα 5ης προς τα πάνω), που με μια ρομαντική διάθεση, θα

μπορούσαμε να το χαρακτηρίζαμε «μοτίβο της μοίρας». Το καθαυτό πρώτο μέρος (ντο μείζονα, 3/4) χτίζεται από ένα θέμα, με ιδιαίτερα έντονους παρεστιγμένους ρυθμούς και μεγάλα ηηδήματα.

Το δεύτερο μέρος, το σκέρτσο (ντο μείζονα, 2/4) είναι μια ανήσυχη (σπασμωδική ίσως) αναζήτηση, που ο συνθέτης την αναθέτει στα πρώτα βιολιά και που δε φαίνεται να τελειώνει ποτέ. Αγωνία κυριαρχεί και στη συνοδεία της μελωδίας: οι συμπαγείς συγχορδίες κινούνται μ' ένα ρυθμό εξίσου σπασμωδικό. Το σκέρτσο έχει δύο τριο (όπως κάνει συνήθως ο Σούμαν). Το πρώτο, σε χαρούμενη (κι ίσως ειρωνική) διάθεση στηρίζεται σε συνεχή τρίχη και στο διάλλογο ανάμεσα στα πνευστά και τα έγχορδα. Το δεύτερο εξωτερικά είναι πολύ πιο ήρεμο: η σαν κοράλ μελωδία του κι η αντιστικτικότητα της διάπλασής του τού δίνουν μια εσωτερική ένταση.

Το πιο εκφραστικό και αναμφισβήτητο το πιο βαθύ μέρος της συμφωνίας είναι το τρίτο, το αργό (ντο ελάσσονα, 2/4). Το θέμα του είναι ένας απόηχος από τη «Μουσική προσφορά» του Γ.Σ. Μπαχ. Όλο το μέρος χαρακτηρίζεται από μια έντονη πολυφωνική διάθεση, αυθόρμητη και πειστική, που η δύναμή της (καμία σχέση με την αντιστικτική τεχνική του άλλου πόλου της γερμανικής μουσικής της εποχής και φίλου του συνθέτη, του Μέντελσον) δεν μπορεί να αφήσει ασυκίνητο τον άκροατή.

Το φινάλε (ντο μείζονα, 2/2) είναι χτισμένο από δύο θέματα. Το πρώτο, χαρακτηριστικά σουμανικό στους παρεστιγμένους ρυθμούς και στις μετατροπές του, δοσμένο με λαμπερότητα σε ολόκληρη την ορχήστρα, το δεύτερο με διάρκειες πολύ φαρδύτερες εισάγεται από τα χαμηλά έγχορδα και τα ξύλινα (βιόλες-τσέλα, κλαρινέτα-φαγκότα).

Αυτό που αποτόλμησε ο Σούμαν στην προηγούμενη (αυτήν με αρ. 4) συμφωνία του, να χτίσει δηλαδή ένα ολόκληρο συμφωνικό έργο με ενιαία θέματα, εδώ ο συνθέτης ούτε το επαναλαμβάνει ούτε το αξιοποιεί περισσότερο. Αντίθετα, ξαναγυρίζει στην παραδοσιακή φόρμα της συμφωνίας με τα ανεξάρτητα και αυτόνομα θέματα. Και σ' αυτήν τη συμφωνία, όμως, συναντάμε μερικά ίχνη θεματικής υπέρβασης: π.χ. το εξαγγελτικό μοτίβο της αργής εισαγωγής επανέρχεται στο τέλος του σκέρτσο, καθώς επίσης και στο φινάλε: το δεύτερο θέμα του φινάλε είναι μια ανάμνηση της πιο χαρακτηριστικής στιγμής του θέματος του Adagio. Οπωσδήποτε, στο έργο αυτό (που είναι γεγονός ότι βρίσκεται ένα σκαλοπάτι πιο κάτω από τις άλλες συμφωνίες του, ιδίως την τέταρτη) οι στόχοι —αλλά κι η ψυχική κατάσταση— του συνθέτη έχουν αλλάξει. Η αναφορά στην παράδοση, στην παλιά πολυφωνία, στον Μπαχ και στον κλασικό δάσκαλο, τον Μπετόβεν, είναι τώρα αυτό που του χρειάζεται. Την υποστήριξη της παράδοσης είχε ανάγκη ο Σούμαν τη στιγμή που έγραφε αυτό το πιο φορμαλιστικό έργο του, καταφύγιο ίσως στις δύσκολες μέρες που πενούσε. Σε άλλες, πιο ευτυχισμένες ώρες, —όταν έγραφε τις άλλες συμφωνίες του— τού στάθηκε πιο εύκολο να ανεβεί σε ακόμα πιο ψηλές βαθμίδες προσωπικής, πρωτότυπης και ελεύθερης δημιουργίας.

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΕΛΕΤΩΝ
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ

Κυριακή 13.1.1985 ώρα 20.00
ΑΙΘΟΥΣΑ «ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΡΙΑΔΗΣ»

Ρεσιτάλ Τρίο: AURELIAN-OCTAV POPA (κλαρίνο)
DAN UNGUREANU (βιολί)

ANNA ΤΣΙΤΣΑ-ΚΟΥΝΙΟ (πιάνο)

Πρόγραμμα: A. KHACHATURIAN: Τρίο για κλαρινέτο,
βιολί και πιάνο

B. BARTOK: «Contrasts»,
για κλαρινέτο, βιολί και πιάνο

F. POULENC: Σονάτα
για κλαρινέτο και πιάνο

I. STRAVINSKY: «Ιστορία
του στρατιώτη», Σουίτα για
κλαρινέτο, βιολί και πιάνο

Δευτέρα 14.1.1985 ώρα 20.30
ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής Ορχήστρας: WERNER MARIHART
Σολίστ: ΝΟΡΑ ΛΟΥΚΙΔΟΥ (πιάνο)

Πρόγραμμα: F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY:

Εβρίδες, Εισαγωγή

E.A. MACDOWELL: Κοντσέρτο

αρ. 2, για πιάνο και ορχήστρα

σε ρε ελάσσονα, έργο 28

L. v. BEETHOVEN: Συμφωνία αρ. 3,

σε μι ύφεση μείζονα,

έργο 55, «Ηρωϊκή»

Σάββατο 19.1.1985, ώρα 12.00

ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΓΙΑ ΜΑΘΗΤΕΣ — ΦΟΙΤΗΤΕΣ

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής Ορχήστρας: ΚΑΡΟΛΟΣ ΤΡΙΚΟΛΙΔΗΣ

Πρόγραμμα: Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ: Βυζαντινή μελωδία

R. STRAUSS: «Till Eulenspiegel»,

Συμφωνικό ποίημα, έργο 28

Δευτέρα 21.1.1985 ώρα 20.30

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής Ορχήστρας: ΚΑΡΟΛΟΣ ΤΡΙΚΟΛΙΔΗΣ

Σολίστ: YVAN CHIFFOLEAU (βιολοντσέλο)

Πρόγραμμα: Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ: Βυζαντινή μελωδία,

Α' εκτέλεση

Α. DVORAK: Κοντσέρτο για

βιολοντσέλο και ορχήστρα,

σε σι ελάσσονα, έργο 104

R. STRAUSS: «Till Eulenspiegel»,

Συμφωνικό ποίημα, έργο 28,

Α' εκτέλεση

Δευτέρα 28.1.1985 ώρα 20.30

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής Ορχήστρας: ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ

Σολίστ: SUNA KAN (βιολί)

Πρόγραμμα: Μ. ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΣ: Προσευχή

στην Ακρόπολη

F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY:

Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα,

σε μι ελάσσονα, έργο 64

D. SHOSTAKOVITSCH: Συμφωνία αρ. 9,

σε μι ύφεση μείζονα, έργο 70

Δευτέρα 4.2.1985 ώρα 20.30

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής Ορχήστρας: ΓΙΑΝΝΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

Σολίστ: ΗΛΙΑΣ ΜΑΚΟΒΕΪ (φλάουτο)

ION IVAN-RONCEA (άρπα)

Πρόγραμμα: ΑΙΜ. ΡΙΑΔΗΣ: Ο Ρικές

με το τσουλούφι, Α' εκτέλεση

W.A. MOZART: Κοντσέρτο

για φλάουτο και άρπα,

σε ντο μείζονα, Κ.Υ. 299

H. BERLIOZ: Ρωμαϊκό

Καρναβάλι, έργο 9

F. SCHUBERT: Συμφωνία αρ. 8,

σε σι ελαύσσονα, «Ημιτελής».

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής: ΑΛΚΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ

Μόνιμος Αρχιμουσικός

Κάρολος Τρικολίδης

Α΄ ΒΙΟΛΙΑ

Κουνσερτίνο:
Κοσμάς Γαλιλαίας
Κων/νος Βάμβας
Κων/νος Πατσαλίδης
Ιωάννα Παπαναστασίου
Γαλάτεια Μπαλτά
Φάνης Καπλανίδης
Χρήστος Πετικάκης
Ευάγγελος Θεοφάνους
Φώτω Θεοφάνους
Στάθα Γκουτζικα
Ντάρια Ταυρότσεβιτς
Μαρία Δρούγου
Μαρία Ορτσέσοβσκα
Νταν Ουγκουρεάνου
Νίκος Ορμανλίδης
Νεοκλής Νικολαΐδης

Β΄ ΒΙΟΛΙΑ

Ελευθέριος Αγγελόπουλος
Νικόλαος Αρχοντής
Αλέξανδρος Δοϊτσίνης
Νικόλαος Τσαχτήρης
Στέλλα Παπαδοπούλου
Ελένη Μυρίδου
Ανδρέας Λάριος
Παρασκευή Μπακατοή
Σουλτάνα Άλτη
Σταύρος Αντωνιάδης
Μίμης Τοπσιδής

ΒΙΟΛΕΣ

Οδυσσεάς Κουζώφ
Κυριάκος Πάτρας
Γεώργιος Μαυρομουστάκης
Γεώργιος Καμένος
Γεώργιος Καδόγλου
Στέφανος Διαμαντής
Νικόδημος Δέλλιος
Ειρήνη Παραλίκα

ΒΙΟΛΟΝΤΣΕΛΑ

Εμμανουήλ Καζαμπάκας
Ζώρα Γκίριτς
Ρένος Μπαλτάς
Κατερίνα Δημητρακοπούλου
Γεώργιος Μανώλας
Κωνσταντία Κουλουκούρη
Ανθή Αικατερίνη
Άγγελος Ντοροφτέι

ΚΟΝΤΡΑΜΠΑΣΑ

Γεώργιος Γράλιστας
Αλέξανδρος Αδαμόπουλος
Λάσκαρης Θεοδωρίδης
Αναστάσιος Τοπούζας
Αναστάσιος Μαυρουδής
Πολύβιος Καρατζίβας
Ελένη Μπουλασίκη

ΦΛΑΟΥΤΑ

Ιωάννης Ευαγγέλου
Πέτρος Σουσάμογλου
Γεώργιος Κανάτσος
Ηλίας Μακοβέι

ΟΜΠΟΕ

Μιχαήλ Ντοροφτέι
Νικόλαος Καλπαζιδής
Θωμάς Μητριζάκης

ΚΛΑΡΙΝΑ

Πόλλα Φραγκοπούλου
Δημήτριος Κισιάς
Κοσμάς Παπαδόπουλος
Μιλτιάδης Μουμουλίδης

ΦΑΓΚΟΤΑ

Νικόλαος Δαναηλίδης
Σπυρίδων Βλαχάκης
Άγγελος Πολίτης

ΚΟΡΝΑ

Θεόδωρος Ζαρίμπας
Αναστάσιος Στεφανίδης
Εμμανουήλ Ιορδανίδης
Δημήτριος Αλεξιάδης
Βασίλειος Βραδέλης
Νίκος Δραγομάνοβιτς

ΤΡΟΜΠΕΤΕΣ

Εμμανουήλ Αυξεντίδης
Ευάγγελος Γκεμιτζής
Βασίλειος Φιαμέγκος
Ιωάννης Σισμανίδης
Σπύρος Παπαδόπουλος

ΤΡΟΜΠΟΝΙΑ

Ιγνάτιος Μαυρίδης
Ιωάννης Παρθένης
Δημήτριος Νέτσκας
Σπύρος Γαντζίας
Φώτης Δράκος

ΤΟΥΜΠΑ

Ιωάννης Τέμπρελης

ΤΥΜΠΑΝΑ — ΚΡΟΥΣΤΑ

Κων/νος Γρηγοριάδης
Κων/νος Νικήτας
Ιωάννης Ιωσηφίδης
Στυλιανός Φωτάκης

ΑΡΠΑ

Βανέσα Πλούμη

ΠΙΑΝΟ

Ελεονώρα Λουκίδου