

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΔΕΚΑΤΗ ΕΒΔΟΜΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑ
ΤΗΣ
ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΕΛΕΤΩΝ
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Δευτέρα 18 Μαρτίου 1985, ώρα 8.30 μ.μ.

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής Κ.Ο.Θ.

Άλκης Μπαλτάς

Συμβούλιο Ειδικού Ταμείου Οργανώσεως Συναυλιών

Μίκα Χαρίτου—Φατούρου

Παναγιώτης Μπακατοής

Γιάννης Μάντακας

Κώστας Πατσαλίδης

Κωνσταντίνος Χατζηκωνσταντίνου

Καλλιτεχνική Επιτροπή

Κώστας Νικήτας

Μαρία Δρούγου

Γιώργος Γράλιτσας

Κώστας Γριμάλδης

Πάυλος Καϊμάκης

Καλλιτεχνική Επιμέλεια Προγράμματος

Άσπα Μαλτσιδου

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

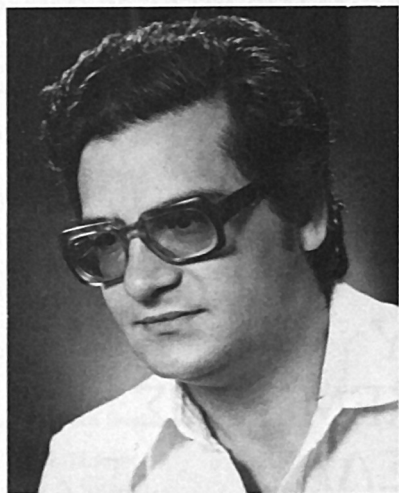
Εκτύπωση: Δ. Μανουσάκης - Αφοί Βαλαβάνη

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΑΛΚΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ

ΣΟΛΙΣΤ

ΛΟΛΑ ΤΟΤΣΙΟΥ
ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΓΚΕΜΙΤΖΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΙΣΛΑΣ



ΑΛΚΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1948. Σπούδασε στο Κρατικό Ωδείο της πόλης του βιολί με τον Στ. Παπαναστασίου και ανώτερα θεωρητικά με τον 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.



ΛΟΛΑ ΤΟΤΣΙΟΥ

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1957.

Πήρε δίπλωμα πιάνου με άριστα από το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης (τάξη Ε. Παπάζογλου). Συνέχισε τις σπουδές της για τέσσερα χρόνια στο Κρατικό Πανεπιστήμιο Μουσικής Χαϊδελβέργης - Μανχάιμ στην τάξη των σολίστ του C. Back, απ' όπου πήρε δίπλωμα με άριστα. Συμμετείχε σε σεμινάρια πιάνου των M. Curcio, E. Sellheim, G. Sebök, F. Gevers.

Τα τελευταία δύο χρόνια μελετάει στην Ακαδημία της Βουδαπέστης με τον πιανίστα Z. Kocsis.

Μέλος του Νέου Τρίο Θεσσαλονίκης έχει δώσει ρεσιτάλ και συναυλίες μουσικής δωματίου σε πόλεις της Ελλάδας και της Κύπρου, έχει εμφανιστεί σαν σολίστ με την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης και έχει ηχογραφήσει για την ΕΡΤ και για την Κυπριακή Τηλεόραση και Ραδιόφωνο.



ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΓΚΕΜΙΤΖΗΣ

Γεννήθηκε στη Δράμα το 1939. Άρχισε να μαθαίνει τρομπέτα στην εκεί Φιλαρμονική του Δήμου, με πρώτο δάσκαλο τον τότε αρχιμουσικό της Φιλαρμονικής Α. Ναουμίδη.

Αργότερα φοίτησε στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, απ' όπου πήρε δίπλωμα τρομπέτας (καθηγητή Αικατερίνη), πτυχίο αρμονίας, πτυχίο ενοργάνωσης πνευστών οργάνων. Είναι και πτυχιούχος της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Για αρκετά χρόνια υπηρέτησε σε διάφορες στρατιωτικές μπάντες και ορχήστρες.

Σήμερα ο Βαγγέλης Γκεμιζτής είναι μόνιμος μουσικός της Κ.Ο.Θ. και της Φιλαρμονικής του Δήμου. Διδάσκει τρομπέτα στο Νέο Ωδείο.



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΙΣΛΑΣ

Γεννήθηκε στη Γαλάτιστα της Χαλκιδικής. Άρχισε τα πρώτα μαθήματα κλαρίνου με τον Αιμ. Αικατερίνη.

Συνέχισε τις σπουδές του στο Μακεδονικό Ωδείο, όπου μετά από επιτυχείς εξετάσεις πήρε δίπλωμα κλαρίνου (τάξη καθηγητή Αικατερίνη).

Ο Δημήτρης Κισλάς είναι πρώτο κλαρίνο στη Φιλαρμονική του Δήμου και είναι μουσικός της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης. Διδάσκει κλαρίνο στο Μακεδονικό Ωδείο.

Έχει επίσης συμμετάσχει σε ηχογραφήσεις για τη Ραδιοφωνία.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

E. SATIE : Lent et grave
(1866-1925) Lent et douloureux

Α' εκτέλεση

Κ. ΝΙΚΗΤΑ: «Παραισθήσεις», για τρομπέτα,
(1940) κλαρίνο μπάσο, πιάνο και ορχήστρα
εγχόρδων (1985).

1. Αίνιγμα : Moderato e misterioso
2. Ουτοπία : Adagio estatico
3. Υπερβολή: Vίvo

Τρομπέτα : ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΓΚΕΜΙΤΖΗΣ
Κλαρίνο μπάσο: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΙΣΛΑΣ
Πιάνο : ΛΟΛΑ ΤΟΤΣΙΟΥ

Α' εκτέλεση

Διάλειμμα

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

J. HAYDN : Συμφωνία αρ. 94, σε σολ μείζονα,
(1732-1809) «των τυμπάνων»

Adagio cantabile, vivace assai
Andante
Menuetto
Allegro di molto

Αν η σημασία του Ερίκ Σατί ως συνθέτη μετριούνταν με τη συχνότητα με την οποία η μουσική του εμφανίζεται στα προγράμματα συναυλιών, λίγη από τη φήμη του θα απέμενε. Το όνομα του Σατί αναφέρεται περισσότερες φορές απ' όσες παίζεται η μουσική του.

Στις περισσότερες ιστορίες της μουσικής ο Σατί θεωρείται μόνο σαν ένας σκαπανέας, σαν κάποιος που ξεκαθάρισε μερικά ενοχλητικά εμπόδια και διευκόλυνε τους πραγματικά σημαντικούς συνθέτες να γράψουν τα αριστουργήματά τους, ενώ ο ίδιος δύσκολα θα μπορούσε να αναγνωριστεί στα σοβαρά σαν συνθέτης.

Για μερικούς λογοτεχνικούς κύκλους ο Σατί ήταν κάτι πολύ περισσότερο από ο συνθέτης των πραγματικά περιέργων αλλά μάλλον άτεχνων κομματιών, στα οποία κάποιοι άλλοι συνθέτες αφιέρωναν υπέρ το δέον ευγενικά λόγια. Ο Jean Cocteau έμπασε τον Σατί στον κόσμο των λογοτεχνών: από τότε κράτησε τη θέση αυτή και ανακαλύφτηκε πολλές φορές από συγγραφείς που ξεγελάστηκαν από το μοναδικό μίγμα μυστικισμού και παράλογου, απλοϊκότητας και πανηγυριού που συναντά κανείς στη μουσική και στα γραφτά του και από τον τρόπο που ζούσε, εκκεντρικό στη βάση του, που αποτελούσε την εξωτερική εικόνα του. (...).

Ο τρόπος που ζούσε ο Σατί, ο τρόπος της συμπεριφοράς του, ο τρόπος που μιλούσε ήταν εκκεντρικός μέχρι και την παραμικρότερη λεπτομέρεια. Η σχεδόν αυστηρή συνέπεια με την οποία κράτησε την περιέργη σχέση του με τον εξωτερικό κόσμο μέχρι το θάνατό του, δείχνει ότι η εκκεντρικότητά του αυτή δεν ήταν μόνο ένα εξωτερικό προσωπείο ή μια προσπάθεια για να περάσει σαν «πρωτότυπος». Παρόλο που άλλαξε τη στάση του στον τρόπο της επαφής του με τον κόσμο πολλές φορές, ο περιέργος εσωτερικός κόσμος του έμεινε αδιαπέραστος: συνεχώς μπερδεύε όλους όσους έρχονταν σε επαφή μαζί του.

Πρώτα πρώτα, πολλοί από τους τίτλους των συνθέσεών του είναι σαν γρίφοι. Καμιά φορά έχουν μια ειρωνική σχέση με τη μουσική («Τρία βαλς ιδιαίτερα κακής γεύσης»), αλλά οι περισσότεροι είναι τελείως άσχετοι («Σκίτσα και γρατσουνιές ενός χοντρού, καλού ανθρώπου από ξύλο», «Αιώνιες και στιγμιαιές ώρες», «Αποξηραμένα έμβρυα»). Τις περισσότερες φορές τούτα ακριβώς τα κομμάτια είναι από μουσικής πλευράς τα πιο απλά και τα λιγότερα εκκεντρικά, που κρύβουν την ολοφάνερη σημασία τους πίσω από περιέργους τίτλους και καμιά φορά και πίσω από εξίσου παράλογα επιπρόσθετα κείμενα. (...)

Κρίνοντας από τις προσωπικές διακηρύξεις του, όσο και από τη μουσική του, είναι λογικό να υποθέσουμε ότι ο μυστικισμός του Σατί είχε περισσότερο να κάνει με ένα είδος αμηχανίας παρά με μια γνήσια μυστικοπαθή τάση. Σε κατοπινά γραφτά του, ιδιαίτερα στο «Memoires d'un amnésique», που δημοσιεύτηκε στο «Revue de la Société Internationale de Musique», η θρησκευτική στάση της παλιάς επικοινωνίας με τον έξω κόσμο δίνει τη θέση της στο παράλογο και στην ειρωνία. Στο «Memoires» εξηγεί γιατί δεν είναι πραγματικά μουσικός (αλλά ένας «φωνομετρογράφος») και περιγράφει με κάθε ακρίβεια το

καθημερινό πρόγραμμα του καλλιτέχνη:

«Ο καλλιτέχνης πρέπει να οργανώνει τη ζωή του. Ορίστε το χρονοδιάγραμμα των καθημερινών ενασχολήσεών μου:

Το εγερτήριό μου 7.18· εμπνέομαι από τις 10.23 ως τις 11.47. Γευματίζω στις 12.11 και αφήνω το τραπέζι στις 12.14.

Ωφέλιμη ιππασία στο πάρκο μου από τις 13.14 ως τις 14.53. Περαιτέρω έμπνευση από τις 15.12 ως τις 16.07.

Διάφορες ενασχολήσεις (ξίφομαχία, περισυλλογή, αδράνεια, αναπόληση, διάφορες δεξιότητες, κολύμπι, κτλ.) από τις 16.21 ως τις 18.47.

Το δείπνο σερβίρεται στις 19.16 και τελειώνει στις 19.20. Ύστερα έρχονται οι συμφωνικές αναγνώσεις φωναχτά από τις 20.09 ως τις 21.59.

Η κατάκλιση μου γίνεται κανονικά στις 22.37. Μια φορά τη βδομάδα ξυπνάω με ένα τίναγμα στις 3.19 (Τρίτη)».

Τα σχόλια που έδινε μερικές φορές ο Σατί για τα έργα του ήταν ακόμα πιο ασαφή και από τις ίδιες τις συνθέσεις του. Δεν κάνει καμιά προσπάθεια να δώσει μερικές ουσιαστικές πληροφορίες για τις μουσικές προθέσεις του, αλλά η σύγχυση που προκαλούν έμμεσα, σχετικά με τη φύση της μουσικής, έχει σχέση με τη λειτουργία της μουσικής του: τα κείμενα ανατρέπουν τις ίδιες τις προθέσεις του στο μέτρο που αυτές είναι εξιχνιάσιμες, ακριβώς όπως και η μουσική του ανατρέπει τις καθιερωμένες μουσικές αντιλήψεις. (...)

Η γνωριμία του Σατί με τον Ντεμπυσσύ και η επακόλουθη φιλία τους, άφησε πολλά ευδιάκριτα ίχνη στο έργο του Ντεμπυσσύ. Για τον Σατί η γνωριμία αυτή στην αρχή σήμαινε το τέλος της απομόνωσής του, αλλά καθώς η φήμη του Ντεμπυσσύ ως συνθέτη μεγάλωνε, ο Σατί —όσον αφορά τον εξωτερικό κόσμο— υποσκιαζόταν όλο και περισσότερο, παρόλο που με σταθερό ρυθμό άνοιγε διαρκώς καινούριους δρόμους, που τον απομάκρυναν καλλιτεχνικά από τον Ντεμπυσσύ.

Στην πρώτη τους συνάντηση, το 1891 —στο Auberge du Clou, όπου ο Σατί εργαζόταν ως πιανίστας— ο Ντεμπυσσύ αναγνώρισε αμέσως τη σημασία που είχαν οι προσπάθειες του Σατί, στις πρώτες του συνθέσεις, να απελευθερώσει τη μουσική από έναν αιώνα καταταλαιπωρημένη ρομαντική αισθητική και να κρατήσει μόνο ό,τι ήταν ουσιαστικό στη φαντασία του. Οι απλές μελωδικές γραμμές των «Γυμνοπαιδιών» που στηρίζονται πάνω σε μη λειτουργικές αρμονίες, ως ένα βαθμό τροπικές, αντικατόπτριζε την άποψη του Ντεμπυσσύ για μια πραγματικά καινούρια και, πάνω απ' όλα, γαλλική μουσική σχολή, απελευθερωμένη από όλο το βαγκνερικό φόρτωμα.

«Εξήγησα στον Ντεμπυσσύ πως ένας Γάλλος πρέπει να ξεφύγει από τη βαγκνερική περιπέτεια, γιατί αυτή δεν μπορεί να εκπληρώσει τις δικές μας φυσικές φιλοδοξίες. Και του είπα χαρακτηριστικά ότι με κανένα τρόπο δεν ήμουν αντιβαγκνεριστής, αλλά ότι έπρεπε να φτιάξουμε μια μουσική δική μας — χωρίς Sauerkraut (ξινόλαχανο — πολύ αγαπητό λαχανικό των Γερμανών) αν είναι δυνατόν».

Ο αυστηρός τρόπος που ο Σατί απέβαλε από τα πρώτα πρώτα κομμάτια του για πιάνο όλη τη μουσικοδραματική εξέλιξη, που αρνήθηκε τη χρωματικότητα και την περιπλάνηση από κλίμακα σε κλίμακα, και που, αντί αυτών, χρη-

σιμοποίησε στατικούς, τροπικούς ηχητικούς συνδυασμούς, είχε αποφασιστική επίδραση στον Ντεμπυσσύ, ο οποίος άδραξε την ευκαιρία που του έδινε η μουσική του Σατί για να ξεφύγει από τη βαγκνερική πλημμύρα που παρέσερνε τα πάντα.

«Στον Ερίκ Σατί, ένα γλυκό, μεσαιωνικό μουσικό, που ξεστράτισε στον αιώνα αυτό, προς χαρά του πολύ αγαπητού του Κλωντ Ντεμπυσσύ. 27 Οκτωβρίου 1892», έγραψε ο Ντεμπυσσύ σαν αφιέρωση στην έκδοση των «Πέντε ποιημάτων του Σαρλ Μπωντλαίρ» που παρουσίασε στον Σατί. (...)

Ο Σατί δεν ήταν ο μόνος που ενδιαφέρθηκε για τη μουσική του Μεσαίωνα. Παλιότεροι συνθέτες —ο Σεζάρ Φρανκ και ο Φωρέ λ.χ.— είχαν επίσης χρησιμοποιήσει μερικές φορές τροπικά στοιχεία, αλλά στη μουσική τους τα χαρακτηριστικά αυτά έμοιαζαν σαν αρχαϊσμοί που συνταιριάζονταν με τη γενική χρωματικότητα του ύφους τους. Από την άλλη μεριά, ο Σατί έστρεψε τα νώτα στην τονικότητα, για να εφαρμόσει μια τεχνική σύνθεσης στηριγμένη πάνω σε τροπικές αρχές και για να φτιάξει έτσι μια μουσική γλώσσα που αισθητικά οδηγούσε σε καθαρή ρήξη με το άμεσο παρελθόν. Κατά κοινή ομολογία, οι «Σαραμπάντες» του 1887 και οι «Γυμνοπαιδιές» του 1888 αποτελούν έναν αντίλαλο της μουσικής του Φωρέ π.χ., αλλά στα έργα αυτά γνησιότερο στοιχείο από το μελαγχολικό τόνο τους είναι η στατική αδράνεια που αποκλείει κάθε ανάπτυξη των μελωδιών. (...)

Σε μια από τις ζωγραφιές του —ένα σκίτσο του εαυτού του— ο Σατί σημείωσε το πολυσυζητημένο ρητό του: «*Ήρθα στον κόσμο πολύ νέος, σε μια πολύ παλιά εποχή*». Ο Σατί απέδωσε στην «παλιά εποχή» όχι μόνο τις ξεφτισμένες κινήσεις των ρομαντικών, εναντίον των οποίων αντέδρασε στις πρώιμες συνθέσεις του, αλλά και κάθε επαναστατική τάση στην ιστορία της μουσικής. Στο τέλος της ζωής του ο Σατί κατάλαβε ότι δεν μπορούσε να κάνει τίποτα άλλο παρά να ξεκινήσει ξανά από την αρχή. «*Όταν ήμουν νέος ο κόσμος έλεγε: όταν θα γίνεις 50 χρόνων, θα δεις. Τώρα είμαι 50· δεν είδα τίποτα*».

Reinbert de Leeuw

(Αποσπάσματα από το εσώφυλλο των δίσκων «Erik Satie, Πρώιμα έργα για πιάνο», της Phillips, 9500 870 κτλ. Μετάφραση: Κώστας Γριμάλδης).

ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΚΗΤΑΣ

«ΠΑΡΑΙΣΘΗΣΕΙΣ», ΓΙΑ ΤΡΟΜΠΕΤΑ, ΚΛΑΡΙΝΟ ΜΠΑΣΟ, ΠΙΑΝΟ
ΚΑΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΕΓΧΟΡΔΩΝ (1985)

Η περιπλάνηση, το παιχνίδι, η φυγή στον κόσμο της χίμαιρας, είναι μια αιγυπτιακή, ουτοπική, υπερβολική φαντασιοπληξία, μια ονειρική αυταπάτη, μια αιθεροβατική παραίσθηση, ίσως ακόμη ένας... φανταστικός ρεαλισμός...

Στην ατμόσφαιρα τέτοιων μοναδικών, μοναχικών, πολύ προσωπικών στιγμών κινείται και προσπαθεί να παρασύρει το έργο, με τις τεχνικές κι εκφραστικές ιδιαιτερότητες των οργάνων που συμμετέχουν, σε συνδυασμό με τη χρησιμοποιούμενη γλώσσα και διατύπωση.

Το έργο δεν τελειώνει αλλά διακόπτεται σαν μια ξαφνική «αφύπνιση» στην καθημερινότητα και τον πραγματισμό...

Κώστας Δ. Νικήτας

Βιογραφικό: Ο Κώστας Νικήτας γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη και σπούδασε μουσική στο Κρατικό Ωδείο, πιάνο με την Ι. Νεδέλκου (δίπλωμα 1961) και ανώτερα θεωρητικά και σύνθεση με τον Σόλ. Μιχαηλίδη (δίπλωμα σύνθεσης 1967). Συνέχισε τις σπουδές του για 5 χρόνια στην Ανωτάτη Σχολή Μουσικής και Παραστατικών Τεχνών της Βιέννης στη σύνθεση και στα κρουστά (δίπλωμα σύνθεσης 1972). Σήμερα διδάσκει θεωρητικά στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης και είναι μέλος της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης.

JOSEPH HAYDN

ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΑΡ. 94, ΣΕ ΣΟΛ ΜΕΙΖΟΝΑ, «ΤΩΝ ΤΥΜΠΑΝΩΝ»

Η συμφωνία αυτή γράφτηκε το 1791, μέσα στα πλαίσια των συναυλιών που διοργάνωσε για τον Χάυντν στην Αγγλία ο γνωστός ιμπρεσάριος της εποχής (και βιολινίστας) Johann Salomon. Όταν ο Χάυντν στα 59 του χρόνια επισκέφτηκε την Αγγλία, ήταν η πρώτη του φορά που βρέθηκε μπροστά σε ένα ευρύτερο κοινό συναυλιών. Μέχρι τότε ήταν συνηθισμένος να γράφει έργα για τον περιορισμένο αριστοκρατικό κύκλο του πρίγκιπά του (του Εστερχάζυ), στην υπηρεσία του οποίου —σαν «υπηρετικό προσωπικό»— ανήκε και ο ίδιος. Το δημιουργικό αποτέλεσμα από τα δύο ταξίδια του Χάυντν στην Αγγλία ήταν μια σειρά από 12 συμφωνίες (τις τελευταίες που έγραψε ο Χάυντν), που έχουν τη γενική ονομασία «συμφωνίες του Λονδίνου» ή «συμφωνίες του Salomon». Η συμφωνία υπ' αριθμ. 94, στη σολ μείζονα, είναι μια από τις πιο δημοφιλείς συμφωνίες του συνθέτη και στάθηκε η μεγαλύτερη επιτυχία του τη χρονιά που παίχτηκε (23 Μαρτίου 1792). Είναι γνωστή με την επωνυμία «των τυμπάνων» (mit dem Paukenschlag), σε αντίθεση με τη συμφωνία αρ. 103 (mit dem Paukenwirbel). Στην Αγγλία η συμφωνία αυτή λέγεται συνήθως «Surprise Symphony» δηλ. «Συμφωνία της Έκπληξης». Ο τίτλος οφείλεται στο γεγονός ότι στο δεύτερο μέρος της συμφωνίας, μέσα στην ηρεμία της αργής κίνησης των εγχόρδων ακούγεται ξαφνικά ένα *ff* χτύπημα του τύμπανου (και ολόκληρης της ορχήστρας). Λέγεται ότι ο Χάυντν έγραψε το «χτύπημα» αυτό για να κάνει το ακροατήριο (που μισοκοιμόταν στις συναυλίες) να ξυπνήσει. Η χιουμοριστική αυτή «ερμηνεία», όμως, δε φαίνεται να προέρχεται από τον ίδιο τον Χάυντν· είναι μάλλον κατοπινότερη.

Η συμφωνία αρχίζει με μίαν αργή εισαγωγή (*adagio cantabile*, σε 3/4). Την πρώτη φράση την εισάγουν τα ξύλινα πνευστά και την απαντούν τα έγχορδα. Αφού ο διάλογος επαναληφθεί για μια ακόμα φορά, κάποιες χρωματικές γραμμές (που περνούν και μέσα από την ομώνυμη ελάσσονα) φτάνουν στην κορύφωσή του, στη συγχορδία της δεσπόζουσας.

Το κυρίως μέρος (*vivace assai*) είναι σε 6/8. Το θέμα παίζεται *p* δίφωνα: τα α' βιολιά παίζουν το κυρίως θέμα, τα β' βιολιά μιαν αρμονική συνοδειακή γραμμή. Πολύ γρήγορα θα ξεσπάσει ολόκληρη η ορχήστρα σε *f*. Ώσπου να φτάσουμε στο β' θέμα, το α' θέμα θα ακουστεί κι άλλες φορές. Μια φορά μάλιστα και σε ελάσσονα.

Το β' θέμα, χαρακτηριστικό για τις συγκοπές του, είναι ανάλαφρο. Κι αυτό, αφού περάσει από ένα *f* της ορχήστρας, θα οδηγήσει με μια κομψή φράση στην αρκετά μακροσκελή κόντα, στην οποία σημαντικό ρόλο θα παίξουν τα ξύλινα με την τρίλια του πρώτου όμποιε.

Η ανάπτυξη στηρίζεται, στα πρώτα μέτρα της, στην κεφαλή του α' θέματος. Λίγο αργότερα θα ακουστούν ανεπτυγμένα και άλλα μελωδικά στοιχεία του κυρίως θέματος. Κύρια τονικά κέντρα από τα οποία περνάει η ανάπτυξη είναι: ντο μείζονα, φα ελάσσονα, ντο μείζονα, ρε ελάσσονα, σι ελάσσονα.

Η επανέκθεση ξαναφέρει τη δομή της έκθεσης. Μαζί με τα βιολιά και το φλάουτο που παίζουν το α' θέμα, μια συμπληρωματική μελωδία παίζει το όμποιε. Το μέρος θα κλείσει με μια διατονική ανοδική γραμμή (που στην έκθεση ήταν χρωματική) και με ένα καταληκτικό μοτίβο, στηριγμένο στις συγχορδίες της τονικής και της δεσποζουσας.

Το δεύτερο μέρος (*andante*, ντο μείζονα, σε 2/4) είναι γραμμένο στη φόρμα «θέμα με παραλλαγές». Το θέμα αποτελείται από 4 οκτάμετρα, το δεύτερο και το τέταρτο οκτάμετρο είναι επαναλήψεις του πρώτου και του τρίτου, δηλ., στην ουσία, από δύο φράσεις, από τις οποίες η πρώτη λήγει στη δεσποζουσα και η δεύτερη στην τονική. Στο τέλος της επανάληψης της πρώτης φράσης (ενώ όλο το θέμα παίζεται χαμηλόφωνα από τα έγχορδα) είναι που έρχεται το βροντερό εκείνο χτύπημα από ολόκληρη την ορχήστρα και το τύμπανο, σε *ff*, το οποίο ο συνθέτης υποτίθεται ότι έγραψε για να ξυπνήσει το κοιμισμένο του ακροατήριο.

Ακολουθεί μια σειρά παραλλαγών. Στην 1η ακούγεται το θέμα και προστίθεται μια δευτερεύουσα μελωδική γραμμή στα β' βιολιά. Η 2η παραλλαγή εμφανίζει το θέμα στην ομώνυμη -ντο- ελάσσονα, μαζί με κάποιες καινούριες μελωδικές προεκτάσεις και διαφοροποιήσεις. Στην 3η παραλλαγή, στην οποία οι αξίες των φθόγγων του θέματος διασπώνται σε 16α, προστίθεται κι άλλη μια μελωδία. Στην 4η παραλλαγή, η μελωδία ξεσπάει σε *ff* σε ολόκληρη την ορχήστρα· συνοδεύεται από εξάχχα 16ων στα α' βιολιά και από μια συγχορδική υπόκρουση με αντιχρονισμούς στα χαμηλότερα έγχορδα. Το δυναμικό αυτό μέρος θα ακολουθηθεί από ένα μέρος σε *p*, τη β' φράση του θέματος, για να επανέλθει ξανά και για να οδηγήσει τελικά στην κόντα, η οποία στηρίζεται σε έναν ισοκράτη τονικής, που οδηγεί με τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία της μελωδίας το μέρος στο τέλος του.

Το τρίτο μέρος (*menuetto. Allegro molto*, σολ μείζονα, σε 3/4) είναι ένα τέλειο δείγμα χαύντικου μενουέτου. Το θέμα, με τη χαρακτηριστική άρση του, προσφέρεται για πλούσια επεξεργασία. Πολύ ενδιαφέρον είναι να προσέξει κανείς τη δομή του κύριου μέρους. Η πρώτη φράση είναι ένα κανονικό 8μετρο· η δεύτερη φράση (σαν επωδός) αυξάνεται κατά 2 μέτρα· λήγει δηλ. 2 μέτρα αργότερα από εκεί που θα περίμενε κανείς. Αποκτά έτσι μιαν ιδιαίτερη εσωτερική

ένταση. Το δεύτερο μέρος του μενουέτου στηρίζεται σε μιαν επεξεργασία της κεφαλής του θέματος, που ο Χάυντν την κάνει και μελωδικά και αντιστικτικά (με τις διαδοχικές εισόδους των φωνών) και αρμονικά (με τα συνεχή περάσματα μέσα από διάφορα τονικά κέντρα).

Το τρίο, ενορχηστρωμένο για σόλο φαγκότο και έγχορδα, έχει μια μελωδική γραμμή ανεξάρτητη. Η μελωδία του, ωστόσο, συνδέεται με τη μελωδία του μενουέτου με τη χαρακτηριστική άρση των δύο ογδών, καθώς και με την εξισου γωνιώδη μελωδική γραμμή που ακολουθεί.

Το τελευταίο μέρος (*allegro molto*, σολ μείζονα, σε 2/4) είναι ένα πολύ χαρακτηριστικό δείγμα φινάλε του Χάυντν, όπου η φόρμα της σονάτας συνταιριάζεται με τη φόρμα του ροντό. Το πρώτο θέμα έχει μια πολύ ενδιαφέρουσα κινητικότητα που τη χρωστάει στα συνεχή 8α από τα οποία αποτελείται, στο ζευγαρωτό λεγκάτο ορισμένων απ' αυτά, σε αντίθεση με το στακάτο ορισμένων άλλων. Το δεύτερο θέμα (στη ρε μείζονα), με διαφορετικό πλάσιμο από το πρώτο, συνοδεύεται από τα β' βιολιά με μια φιγούρα που μας συνδέει με το πρώτο θέμα. Θα ακολουθήσει ένα είδος ανάπτυξης. Η τοποθέτηση, όμως, όλων των δομικών τμημάτων και η εμφάνιση των δύο κύριων μελωδιών είναι τέτοιες που να δικαιολογούνται από την ιδιότυπη φόρμα που ακολουθείται στο μέρος αυτό. Αφού ακουστεί το β' θέμα (στη σολ μείζονα πλέον) για τελευταία φορά, επανερχόμαστε στο α' θέμα, παιγμένο τη φορά αυτή από τα ξύλινα πνευστά. Με μια τελευταία τονική απόκλιση του κυρίου θέματος (από τη σολ μείζονα στη μι ύφεση μείζονα) στα έγχορδα, οδηγούμαστε στη βροντερή κόντα με την οποία, με γρήγορο ρυθμό, τελειώνει ολόκληρο το έργο.

Κώστας Γριμάλδης

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ
ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΕΛΕΤΩΝ
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Δευτέρα 1 Απριλίου 1985, ώρα 8.30 μ.μ.

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής Ορχήστρας: **ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΣΥΜΕΩΝΙΔΗΣ**

Σολίστ: **MARGARITA HÖHENRIEDER** (πιάνο)

Πρόγραμμα: **B. ΝΤΑΡΑΜΑΡΑΣ**: Μικρή Ραψωδία, Α' εκτέλεση
P.I. TSCHAIKOWSKY: Κοντσέρτο αρ. 1, για πιάνο
και ορχήστρα, σε σι ύφεση ελάσσονα, *Op. 23*
J. KOETSIER: *Variationen*, για ορχήστρα εγχόρδων,
Op. 83, Α' εκτέλεση
J. KODALY: *Χοροί της Γκαλάντα*

Δευτέρα 8 Απριλίου 1985, ώρα 8.30 μ.μ.

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΠΑΙΔΙΚΗ ΧΟΡΩΔΙΑ ΑΓΙΑΣ ΤΡΙΑΔΟΣ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ

ΧΟΡΩΔΙΑ ΒΟΛΟΥ

ΧΟΡΩΔΙΑ ΚΑΡΔΙΤΣΑΣ

ΧΟΡΩΔΙΑ ΚΟΡΙΝΘΟΥ

Διευθυντής Ορχήστρας: **ΑΛΚΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ**

Σολίστ: **ΕΛΕΝΗ ΚΑΝΘΟΥ** (σοπράνο)

ΑΝΝΑ ΠΟΡΤΙΚΑ (μεσόφωνος)

ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΑΝΟΣ (τενόρος)

ΝΙΚΟΣ ΚΑΠΕΤΑΣ (μπάσος)

Πρόγραμμα: **G.B. PERGOLESI**: "*Stabat Mater*",
για σολίστ, χορωδία και ορχήστρα, Α' εκτέλεση
G. ROSSINI: "*Stabat Mater*",
για σολίστ, χορωδία και ορχήστρα, Α' εκτέλεση

Δευτέρα 22 Απριλίου 1985, ώρα 8.30 μ.μ.

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής Ορχήστρας: **RENARD CZAJKOWSKI**

Σολίστ: **CLAUDE SELLIER** (όμποε)

ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ (όμποε)

Πρόγραμμα: **W. LUTTOSLAVSKY**: Μικρή σουίτα, Α' εκτέλεση
T. ALBINONI: Κοντσέρτο για δύο όμποε
και ορχήστρα, Α' εκτέλεση
A. VIVALDI: Κοντσέρτο για δύο
όμποε και ορχήστρα, Α' εκτέλεση
F. MENDELSSOHN — BARTHOLDY:
Συμφωνία αρ. 4, σε λα μείζονα,
«Ιταλική», έργο 90

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής: ΑΛΚΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ

Μόνιμος Αρχμουσικός

Κάρολος Τρικολίδης

Α' ΒΙΟΛΙΑ

Κοντσερτίνο:
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
Νεοκλής Νικολαΐδης

Β' ΒΙΟΛΙΑ

Ελευθέριος Αγγελόπουλος
Νικόλαος Αρχοντής
Αλέξανδρος Δοϊτσίνης
Μίκης Μιχαηλίδης
Νικόλαος Τσιαχτήρης
Στέλλα Παπαδοπούλου
Ελένη Μυρίδου
Ανδρέας Λάριος
Παρασκευή Μπακατσή
Σουλτάνα Άλτη
Σταύρος Αντωνιάδης
Μίμης Τοπτσίδης

ΒΙΟΛΕΣ

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

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 Καρατζίδης
Ελένη Μπουλασίκη

ΦΛΑΟΥΤΑ

Ιωάννης Ευαγγέλου
Πέτρος Σουσάμογλου
Γεώργιος Κανάτσος
Ηλίας Μακοβέι

ΟΜΠΟΕ

Μιχαήλ Ντοροφτέι
Νικόλαος Καλπαξίδης
Θωμάς Μητριζάκης

ΚΛΑΡΙΝΑ

Πόλλα Φραγκοπούλου
Δημήτριος Κισλάς
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 Νέτσας

ΤΟΥΜΠΑ

Ιωάννης Τέμπρελης

ΤΥΜΠΑΝΑ — ΚΡΟΥΣΤΑ

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

ΑΡΠΑ

Βανέσα Πλούμη

ΠΙΑΝΟ

Ελεονώρα Λουκίδου