

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑ
ΤΗΣ
ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΥΝΑΥΛΙΑ
ΕΝΤΕΧΝΗΣ ΒΑΛΚΑΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΕΛΕΤΩΝ
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Πέμπτη 14 Νοεμβρίου 1985, ώρα 9.00 μ.μ.

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής Κ.Ο.Θ.

Άλκης Μπαλτάς

Συμβούλιο Ειδικού Ταμείου Οργανώσεως Συναυλιών

Μίκα Φατούρου

Παναγιώτης Μπακατοής

Γιάννης Μάντακας

Κώστας Πατσαλίδης

Κωνσταντίνος Χατζηκωνσταντίνου

Καλλιτεχνική Επιτροπή

Κώστας Νικήτας

Μαρία Δρούγου

Γιώργος Γράλιτσας

Κώστας Γριμάλδης

Παύλος Καϊράκης

Καλλιτεχνική Επιμέλεια Προγράμματος

Άσπα Μαλτσιόδου

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: Χρήστος Νικολέρης

Εξώφυλλο: 77.82 — Βαγγέλης Μάρκου

Φίλμ — Μοντάζ: Χρήστος Θωμάς

Εκτύπωση: «ΔΩΔΩΝΗ» Φ. Μπαμπούσης - Χαρ. Στρατής

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΑΛΚΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ

Η σημερινή συναυλία προγραμματίστηκε ως παράλληλη εκδήλωση με την «συνάντηση βαλκανικού θεάτρου» στη Θεσσαλονίκη.

Μετά τη ματαίωση της θεατρικής συνάντησης αφήσαμε το πρόγραμμα της συναυλίας όπως αρχικά είχε σχεδιαστεί πιστεύοντας ότι ενδιαφέρει το κοινό να γνωρίσει την έντεχνη μουσική δημιουργία των γειτονικών μας κρατών.

Άλκης Μπαλτάς



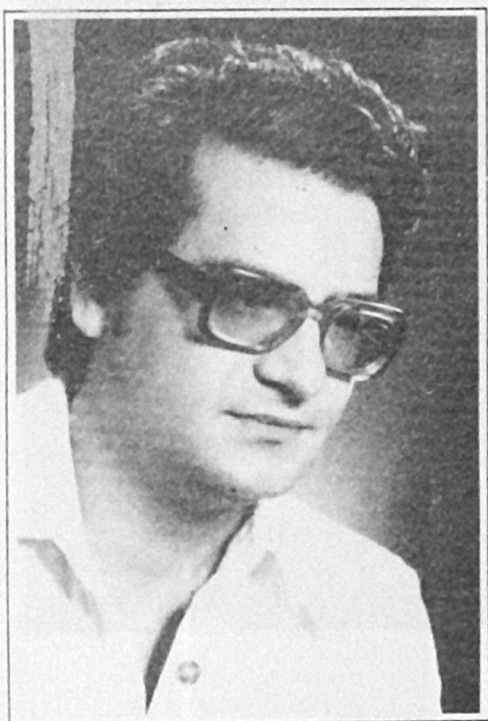
ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Η Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης ιδρύθηκε το 1959, σαν τμήμα του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης με τον αρχικό τίτλο «Συμφωνική Ορχήστρα Βορείου Ελλάδος» (Σ.Ο.Β.Ε.).

Το Νοέμβριο του 1969 έπειτα από συνεχείς προσπάθειες του Σόλωνα Μιχαηλίδη, που ήταν ο ιδρυτής και μόνιμος διευθυντής της Σ.Ο.Β.Ε., η ορχήστρα κρατικοποιήθηκε και πήρε τον τίτλο «Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης» Κ.Ο.Θ.

Η Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης, εκτός από τις τακτικές της εμφανίσεις συχνά δίνει συναυλίες σε σχολεία, εργοστάσια, πολιτιστικά κέντρα και σε πόλεις της Βόρειας Ελλάδας.

Με την Κ.Ο.Θ. συνεργάστηκαν παγκοσμίου φήμης σολίστες. Από το 1966 η Κ.Ο.Θ. συμμετέχει τακτικά στα διεθνή φεστιβάλ «Δημήτρια» Θεσσαλονίκης και Αθηνών.



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 Αριστοτελείου 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.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

- ΝΙΚΟΥ ΣΚΑΛΚΩΤΑ** : Δύο ελληνικοί χοροί (1936)
Ηπειρωτικός II
Ηπειρωτικός I
- ΝΙΚΟΛΛΑ ΖΟΡΑΚΙ** : Γιορταστική εισαγωγή (1985)
Α' εκτέλεση — ΑΛΒΑΝΙΑΣ
- FRANO PARAC** : Σαραμπάντα (1982)
Α' εκτέλεση — ΠΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΑΣ
- PANTCHO VLADIGUEROV** : Ραψωδία Βαρδάρης
έργο 16 (1922)
Α' εκτέλεση — ΒΟΥΛΓΑΡΙΑΣ

Διάλειμμα

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

- GEORG ENESCU** : Πρώτη ρουμανική ραψωδία,
έργο 11 (1901) — ΡΟΥΜΑΝΙΑΣ
- FERIT TUZÜN** : «Πνοές» (1960)
Α' εκτέλεση — ΤΟΥΡΚΙΑΣ
- ΓΙΑΝΝΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ** : «Δωδεκανησιακή σουίτα» (1946)
Τραγούδια και χοροί, σειρά πρώτη
Andante sostenuto
Con moto
Allegro piacevole
Andante mesto
Andantino quasi parlando
Andante lento

Η ιστορία της «εθνικής μουσικής», δηλαδή μιας μουσικής δημιουργίας που να στηρίζεται ή και, πιο απλά, να αξιοποιεί τα λαϊκά μουσικά χαρακτηριστικά ενός έθνους, είναι παλιά. Ξεκινάει από τον περασμένο αιώνα και εξακολουθεί —και να υπάρχει αλλά και να εξελίσσεται διαρκώς— ως τις μέρες μας. Ύστερα από την κυριαρχία της κεντρικής δυτικής Ευρώπης, άλλα πιο περιφερειακά κράτη παίρνουν το προβάδισμα στη διαμόρφωση της μουσικής ιδεολογίας και στην πραγματοποίηση της μουσικής δημιουργίας: Σκανδιναβία, Τσεχοσλοβακία, Ρωσία, Ουγγαρία, Ισπανία. Και μετά ακολουθούν και όλα τα κράτη της νοτιοανατολικής Ευρώπης: Ρουμανία, Βουλγαρία, Γιουγκοσλαβία, Αλβανία, Τουρκία, Ελλάδα.

Μια από τις μεγαλύτερες προσωπικότητες του αιώνα μας στο χώρο της μουσικής ο Μπέλα Μπάρτοκ (1881-1945), ήταν όχι μόνο μέγας συνθέτης, αλλά και θερμός υποστηρικτής της νεότερης αντίληψης για την εθνική μουσική. Φανατικός και ακαταπρόκλητος συλλέκτης του μουσικού φολκλόρ της πατρίδας του της Ουγγαρίας (και όχι μόνον αυτής αλλά και πολλών άλλων ανατολικών χωρών τις οποίες είχε επισκεφτεί), ήταν ταυτόχρονα και ένας θεωρητικός του κινήματος.

Στο δοκίμιο που ακολουθεί —που είναι ένα από τα πάμπολλα που έγραψε ο Μπάρτοκ— εξετάζονται οι σχέσεις και οι επιδράσεις της λαϊκής μουσικής και της νεότερης μουσικής έντεχνης δημιουργίας, καθώς επίσης και οι τρόποι αφομοίωσης του λαϊκού «μηνύματος» από ένα συνθέτη σύγχρονης εθνικής μουσικής. Η εξέταση δεν είναι διεξοδική, ούτε και θα μπορούσε να είναι μέσα σε 3-4 σελίδες. Το θέμα είναι τεράστιο. Και όσα γράφει ο Μπάρτοκ στο δοκίμιο αυτό, δεν ταιριάζουν μόνο για την ουγγαρέζικη μουσική ή τη μουσική του Στραβίνσκυ (στην οποία αναφέρεται συχνά): ταιριάζουν και για τις έντεχνες μουσικές δημιουργίες όλων των βαλκανικών χωρών, που τη λαϊκή μουσική τους άλλωστε, κι ο ίδιος ο Μπάρτοκ είχε διεξοδικά μελετήσει.

ΜΠΕΛΑ ΜΠΑΡΤΟΚ:

Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΗΣ ΛΑΪΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ (1931)

Η λαϊκή μουσική άσκησε πάντοτε επιδράσεις στα υψηλότερα είδη της έντεχνης μουσικής. Για να μην πάμε πολύ πίσω σε ανεξερευνήτες σχεδόν εποχές, ας αναφερθούμε στην αρχή στις παστουρέλες και στις μυζέτες του 17ου και 18ου αιώνα, που δεν ήταν τίποτα άλλο από αντιγραφές της λαϊκής μουσικής της εποχής που παιζόταν στη γκάιντα και στο χάρντυ-γκάρντυ.

Είναι πασίγνωστο το γεγονός ότι οι βιενέζοι κλασικοί συνθέτες επηρεάστηκαν ως ένα σημαντικό βαθμό από τη λαϊκή μουσική. Το κύριο θέμα, π.χ., από το πρώτο μέρος της Ποιμενικής συμφωνίας του Μπετόβεν είναι μια γιουγκοσλάβικη χορευτική μελωδία. Ο Μπετόβεν προφανώς άκουσε το θέμα αυτό από εκτελεστές γκάιντας, ίσως και στη δυτική Ουγγαρία· η *ostinato* - σαν επανάληψη ενός μέτρου, στην αρχή του μέρους, μας υποβάλλει αυτή την ιδέα.

Ήταν, όμως, μόνο μερικοί από τους λεγόμενους «εθνικούς» συνθέτες που παραδόθηκαν συνειδητά και συστηματικά στις επιδράσεις της λαϊκής μουσικής, όπως ο Λιστ (ουγγρικές ραψωδίες), ο Σοπέν (πολωνέζες και άλλα έργα με πολονέζικα χαρακτηριστικά), ο Γκριγκ, ο Σμέτανα, ο Ντβόρζακ και οι ύστεροι συνθέτες του 19ου αιώνα συνέχισαν στα ίδια χνάρια, δίνοντας στα έργα τους κάποια μεγαλύτερη έμφαση στο λαϊκό στοιχείο. Στην ουσία ο Μουσσόργσκι είναι ο μόνος συνθέτης που ενέδωσε ολότελα και αποκλειστικά στην επίδραση της αγροτικής μουσικής, προλαβαίνοντας έτσι την εποχή του —όπως λένε. Γιατί φαίνεται πως η έντεχνη μουσική των ανατολικών και βόρειων χωρών, που ήταν δημοφιλής, ήταν αρκετή για τους άλλους «κατάφωρα εθνικιστές» συνθέτες του 19ου αιώνα, με ελάχιστες εξαιρέσεις. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η μουσική αυτή περιείχε και ένα μεγάλο αριθμό από ιδιομορφίες που δεν υπήρχαν στα υψηλότερα είδη της δυτικής έντεχνης μουσικής, αλλά ήταν ταυτόχρονα και ανάμικτη —όπως είπα και πιο πάνω— και με δυτικότροπα κοινότυπα χαρακτηριστικά και με ρομαντική αισθηματικότητα.

Στις αρχές του 20ού αιώνα σημειώθηκε μια στροφή στην ιστορία της νεότερης μουσικής.

Οι υπερβολές των ρομαντικών άρχισαν να μη γίνονται ανεκτές από πολλούς. Υπήρχαν συνθέτες που αισθάνονταν: «ο δρόμος αυτός δε μας οδηγεί πουθενά· δεν υπάρχει άλλη λύση εκτός από ένα οριστικό σχίσμα με το 19ο αιώνα».

Ανεκτίμητη βοήθεια προς αυτή την αλλαγή (ή, ας την αποκαλέσουμε καλύτερα, ανανέωση) δόθηκε από ένα είδος αγροτικής μουσικής άγνωστης ίσαμε τότε.

Το σωστό είδος της αγροτικής μουσικής έχει πάρα πολλές ποικιλίες και είναι τέλειο στις μορφές του. Η εκφραστική δύναμή του είναι εκπληκτική, ενώ ταυτόχρονα αποφεύγει τον έντονο συναισθηματισμό και τα πολλά στολίδια. Είναι απλή, καμιά φορά πρωτόγονη, αλλά ποτέ απλοϊκή. Είναι η ιδανική αφετηρία για μια μουσική αναγέννηση και ένας συνθέτης που ψάχνει να ανακαλύψει καινούριους δρόμους δεν μπορεί να βρει καλύτερο οδηγό απ' αυτήν. Ποιός είναι ο καλύτερος τρόπος για να δρέψει τους καρπούς της μελέτης του από την αγροτική μουσική ένας συνθέτης; Είναι να αφομοιώσει το ιδίωμα της αγροτικής μουσι-

κής τόσο τέλεια, έτσι ώστε να ξεχάσει τα πάντα γύρω απ' αυτό και να μη το χρησιμοποιήσει ύστερα σαν μητρική μουσική του γλώσσα.

Για να το επιτύχουν αυτό οι Ουγγαρέζοι συνθέτες έκαναν εξορμήσεις στην ύπαιθρο και το συνέλεξαν. Μπορεί ο Ρώσος Στραβίνσκυ και ο Ισπανός Φάλλα να μην έκαναν οι ίδιοι τέτοια ταξίδια συλλογής λαϊκής μουσικής και να άντλησαν υλικό από τις συλλογές άλλων, αλλά είμαι σίγουρος ότι κι αυτοί πρέπει να μελέτησαν όχι μόνο βιβλία και μουσεία, αλλά την ίδια ζωντανή μουσική της πατρίδας τους.

Κατά τη γνώμη μου, τα αποτελέσματα της αγροτικής μουσικής δεν μπορεί να είναι βαθιά και μόνιμα, εκτός κι αν τη μουσική αυτή τη μελετήσει κανείς στην ίδια την ύπαιθρο, μοιραζόμενος την ίδια ζωή με τους αγρότες. Δεν είναι αρκετό να τη μελετήσει έτσι όπως διασώζεται στα μουσεία. Είναι ο χαρακτήρας της αγροτικής μουσικής, που δεν περιγράφεται με λόγια, αυτό που πρέπει να διαποτίσει τη μουσική μας. Και αυτός πρέπει να περάσει μέσα από την ίδια την ατμόσφαιρα του αγροτικού πολιτισμού. Τα αγροτικά μοτίβα (ή η μίμηση τέτοιων μοτίβων) θα χαρίσει μόνο μερικά καινούρια στολίσια στη μουσική μας — τίποτα άλλο.

Πριν από καμιά 20-25 χρόνια άνθρωποι που έβλεπαν με συμπάθεια τις ιδέες μας απορούσαν πολλές φορές με τον ενθουσιασμό μας. Πώς είναι δυνατόν, αναρωτιόνταν, σπουδαγμένοι μουσικοί που πρέπει να δίνουν κοντσέρτα, να αναλάβουν αυτό το «υποδεέστερο» καθήκον, να τρέχουν στην επαρχία και να μελετούν τη μουσική του λαού επιτόπου. Τι κρίμα, έλεγαν, που η δουλειά αυτή δε γίνεται από ανθρώπους που δεν τους ταιριάζει η ανώτερη σφαίρα της μουσικής δημιουργίας. Πολλοί φαντάστηκαν πως η προσήλωσή μας στην υπόθεση αυτή οφειλόταν σε καμιά τρελή ιδέα που μας είχε κατακυριεύσει.

Λίγο καταλάβαιναν πόσα πολλά σήμαινε για μας η δουλειά αυτή. Πήγαμε στην επαρχία και αποκτήσαμε γνώση από πρώτο χέρι μιας μουσικής, που ξάνοιξε μπροστά μας καινούριους δρόμους.

Το ερώτημα είναι: με ποιους τρόπους μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε την αγροτική μουσική και να τη μεταπλάσουμε σε μοντέρνα μουσική;

Μπορούμε, λ.χ., να αφήσουμε ανέπαφη την αγροτική μελωδία ή να την ποικίλουμε ελαφρά, να γράψουμε μια συνοδεία και πιθανό και μίαν εισαγωγική και μια καταληκτική φράση. Αυτού του είδους η δουλειά παρουσιάζει μίαν ορισμένη αναλογία με την επεξεργασία των κοράλ που έκανε ο Μπαχ.

Δύο κύριες κατηγορίες μπορούν να διακριθούν ανάμεσα στα έργα αυτού του χαρακτήρα.

Στη μια, η συνοδεία, η εισαγωγική και η καταληκτική φράση είναι όλα δευτερεύοντα στοιχεία και εξυπηρετούν μόνο στη διακόσμηση του πολυτίμου λίθου: της αγροτικής μελωδίας.

Στη δεύτερη περίπτωση, συμβαίνει το αντίστροφο: η μελωδία λειτουργεί ως «motto», ενώ αυτό το οποίο χτίζεται γύρω απ' αυτήν είναι το πραγματικά σημαντικό.

Πάμπολλες διαβαθμίσεις είναι πιθανό να υπάρξουν ανάμεσα σ' αυτά τα δυο άκρα και καμιά φορά δεν είναι καν δυνατό να διαπιστώσει κανείς ποιό από τα στοιχεία είναι το πιο κυρίαρχο σε μια δεδομένη περίπτωση. Όπως και νά 'χει, όμως, το πιο ουσιαστικό είναι οι μουσικές ποιότητες του κομματιού να προέρχο-

νται από τις μουσικές ποιότητες της μελωδίας, από τα χαρακτηριστικά εκείνα που περιέχονται σ' αυτήν, είτε φανερά είτε κρυφά, έτσι ώστε η μελωδία και όλες οι προσθήκες να δημιουργούν την εικόνα της τέλει ενότητας.

Στο σημείο αυτό πρέπει να μιλήσω για μια περίεργη αντίληψη που ήταν διαδεδομένη πριν 30 ή 40 χρόνια περίπου. Οι περισσότεροι ασκημένοι και καλοί μουσικοί πίστευαν τότε ότι μόνο οι απλές εναρμονίσεις ταίριαζαν με τις λαϊκές μελωδίες. Και ακόμα χειρότερο, με απλές αρμονίες ευνοούσαν μια σειρά από συγχωρδίες της τονικής, της δεσπόζουσας και πιθανό και της υποδεσπόζουσας.

Τι να πούμε για την περίεργη αυτή αντίληψη; Τι είδους λαϊκών τραγουδιών γνώριζαν οι μουσικοί αυτοί; Κυρίως νεότερα τραγούδια της Γερμανίας ή της Δυτικής Ευρώπης και μερικά, που τα ονομάζει κανείς λαϊκά τραγούδια, που έφτιαξαν συνθέτες της μόδας. Η μελωδία των τραγουδιών αυτών κινείται συνήθως στις συγχωρδίες της τονικής και της δεσπόζουσας· η κύρια μελωδία αποτελείται από το σπάσιμο των συγχωρδιών αυτών με μεμονωμένες νότες, όπως π.χ. τα πρώτα μέτρα από το "O, du lieber Augustin" και από το "Kutya, Kytia Tarka". Είναι φανερό ότι τέτοιες μελωδίες δεν μπορούν να συμβαδίσουν με μια πιο πολύπλοκη εναρμόνιση.

Οι μουσικοί μας, όμως, ήθελαν να εφαρμόσουν τη θεωρία που στηρίζεται στον τύπο αυτό του τραγουδιού σε ένα τελείως διαφορετικό τύπο συγγαρέζικου τραγουδιού, που στηρίζεται σε πεντατονικές κλίμακες.

Μπορεί να φανεί περίεργο, αλλά δε διστάζω να το πω: όσο απλούστερη είναι η μελωδία, τόσο συνθετότερη μπορεί να είναι η εναρμόνιση και η συνοδεία που της ταίριαζουν. Ας πάρουμε για παράδειγμα μια μελωδία που κινείται σε δυο διαδοχικές νότες μόνο (υπάρχουν πολλές τέτοιες μελωδίες στην αραβική αγροτική μουσική). Είναι σαφές ότι με μια τέτοια μελωδία έχουμε πολύ μεγαλύτερη ελευθερία για επινόηση μιας συνοδείας, παρά αν η μελωδία είχε ένα χαρακτήρα πιο σύνθετο. Επιπλέον, οι πρωτόγονες αυτές μελωδίες δεν παρουσιάζουν ίχνη από τις στερεότυπες συνδέσεις των συγχωρδιών. Αυτό για μας σημαίνει ακόμα μεγαλύτερη ελευθερία στο χειρισμό της μελωδίας. Μας επιτρέπει να προβάλουμε τη μελωδία πιο έντονα, χτίζοντας γύρω τις αρμονίες με την πιο πλατιά έκταση, από τις πιο διαφορετικές νότες. Μπορώ ακόμα να πω ότι τα ίχνη της πολυτονικότητας που μπορούν να βρεθούν στη νεότερη συγγαρέζικη μουσική καθώς και στη μουσική του Στραβίνσκυ εξηγούνται μ' αυτή την πιθανότητα.

Με τον ίδιο τρόπο τα ιδιότυπα γυρίσματα της ανατολικοευρωπαϊκής αγροτικής μουσικής μας έδειξαν καινούριους τρόπους εναρμόνισης. Π.χ., η καινούρια συγχωρδία με έβδομη, που τη χρησιμοποιούμε σαν αρμονία, ανάγεται στο γεγονός ότι στις λαϊκές μελωδίες μας που έχουν πεντατονικό χαρακτήρα η έβδομη εμφανίζεται ως διάστημα ισοδύναμο της τρίτης και της πέμπτης. Ακούσαμε τόσο συχνά αυτά τα ίσως βαρύτερα διαστήματα το ένα μετά το άλλο, που δεν υπήρχε τίποτα το πιο φυσικό από το να προσπαθήσουμε να τα κάνουμε να ηχήσουν με την ίδια βαρύτητα, χρησιμοποιώντας τα και ταυτόχρονα. Βάλαμε τις τέσσερις νότες να ηχήσουν μαζί σε ένα κομμάτι που μας έκανε να αισθανθούμε ότι δε χρειαζόταν να τις σπάσουμε. Με άλλα λόγια: οι τέσσερις νότες ήταν καμωμένες για να σχηματίσουν μια αρμονία.

Η συχνή χρήση των διαστημάτων της τέταρτης στις παλιές μελωδίες μας

μας υπέδειξε τη χρήση των συγχορδιών τέταρτης. Και εδώ πάλι αυτό που ακούσαμε σε κάποια διαδοχή, προσπαθήσαμε να το οικοδομήσουμε σε μια ταυτόχρονη συγχορδία.

Μια άλλη μέθοδος με την οποία η αγροτική μουσική μεταλλάσσεται σε μοντέρνα μουσική είναι η ακόλουθη: ο συνθέτης δε χρησιμοποιεί μια γνήσια αγροτική μελωδία, αλλά επινοεί μια δική του απομίμηση τέτοιων μελωδιών. Δεν υπάρχει ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στη μέθοδο αυτή και στην άλλη που περιγράψαμε πιο πάνω.

Ο Στραβίνσκυ δεν αναφέρει ποτέ τις πηγές των θεμάτων του. Ούτε στους τίτλους του, ούτε στις υποσημειώσεις δίνει ποτέ καμιά εξήγηση για το αν ένα θέμα του είναι δικής του επινοήσης ή έχει την προέλευσή του από τη λαϊκή μουσική. Ούτε και οι παλαιότεροι συνθέτες έδιναν καμιά πληροφορία· ας αναφέρω απλώς την αρχή της Ποιμενικής συμφωνίας. Κι ο Στραβίνσκυ ακολουθεί την ίδια τακτική. Θέλει να δείξει ότι δεν έχει και μεγάλη σημασία αν ο συνθέτης επινοεί δικά του θέματα ή χρησιμοποιεί θέματα από αλλού. Ο συνθέτης έχει το δικαίωμα να χρησιμοποιήσει μουσικό υλικό από οποιαδήποτε πηγή. Ό,τι έκρινε πως ταιριάζει για το σκοπό του, με την τέτοιου είδους χρησιμοποίησή του, μετατράπηκε σε πνευματική ιδιοκτησία του. Έτσι κι ο Μολιέρος λέγεται πως απάντησε σε μια κατηγορία λογοκλοπής: “Je prends mon bien où je le trouve”. Έχει δίκιο ο Στραβίνσκυ, όταν θεωρεί πως η προέλευση ενός θέματος είναι ζήτημα τελείως επουσιώδες από το πρίσμα του καλλιτέχνη. Το πρόβλημα της προέλευσης έχει αξία μόνο για τη μουσική επιστήμη.

Μη έχοντας πληροφορίες δεν είμαι σε θέση να πω ποιά θέματα από τη λεγόμενη «ρώσικη» περίοδο του Στραβίνσκυ είναι δικής του έμπνευσης και ποιά είναι δανεισμένα από τη λαϊκή μουσική. Το μόνο βέβαιο είναι ότι, αν ανάμεσα στο θεματικό υλικό του Στραβίνσκυ υπάρχουν και μερικές δικές του επινοήσεις (και ποιος μπορεί να αμφισβητήσει ότι υπάρχουν), αυτές είναι οι πιο πιστές και ευφυείς απομιμήσεις λαϊκών τραγουδιών. Αξιοσημείωτο επίσης είναι ότι στη «ρώσικη» περίοδό του, από την «Ιεροτελεστία της άνοιξης» και μετά, σπάνια ο Στραβίνσκυ χρησιμοποιεί μελωδίες σε κλειστή φόρμα, που να αποτελούνται από τρεις ή τέσσερις γραμμές, αλλά χρησιμοποιεί σύντομα μοτίβα δυο ή τριών μέτρων που τα επαναλαμβάνει “à la ostinato”. Αυτά τα μικρά, επαναλαμβανόμενα, πρωτόγονα μοτίβα είναι πολύ χαρακτηριστικά μιας ορισμένης κατηγορίας ρώσικης μουσικής. Ο τύπος αυτός της κατασκευής εμφανίζεται και σε ένα μέρος της παλιάς μας μουσικής για πνευστά όργανα, καθώς και σε αραβικούς αγροτικούς χορούς.

Σ’ αυτή την πρωτογονική δόμηση του θεματικού υλικού μπορεί ως ένα βαθμό να οφείλεται και ο περίεργος μωσαϊκότροπος χαρακτήρας του έργου του Στραβίνσκυ της πρώτης περιόδου.

Η σταθερή επανάληψη πρωτόγονων μοτίβων δημιουργεί μια περίεργη ατμόσφαιρα έντονου συγκινησιακού παροξυσμού ακόμα και στα πλαίσια της λαϊκής μουσικής, όπου εμφανίζεται. Το αποτέλεσμα μεγεθύνεται εκατό φορές, όταν ένας συνθέτης της υψηλής τεχνικής του Στραβίνσκυ και της τέλει γνώσης των ηχητικών δυναμιכוτήτων χρησιμοποιεί αυτό το γοργό κυνήγι ανάμεσα στα μοτίβα.

Υπάρχει και ένας ακόμα τρόπος με τον οποίο ασκεί επίδραση η αγροτική

μουσική στο έργο ενός συνθέτη: να μη βρεθούν ούτε αγροτικές μελωδίες, ούτε απομιμήσεις αγροτικών μελωδιών, αλλά το έργο να διαπνέεται από την ατμόσφαιρα της αγροτικής μουσικής. Στην περίπτωση αυτή, μπορούμε να πούμε, ο συνθέτης αφομοίωσε το ιδίωμα της αγροτικής μουσικής, το οποίο του έγινε πια μητρική μουσική γλώσσα. Το κατέχει τόσο τέλεια, όσο κι ένας ποιητής κατέχει τη μητρική του γλώσσα.

Στην ουγγαρέζικη μουσική το καλύτερο παράδειγμα για τον τρόπο αυτό το συναντάμε στο έργο του Kodály. Αρκεί μόνο να αναφέρουμε το "Psalmus Hungaricus", το οποίο δε θα μπορούσε να είχε γραφτεί χωρίς την ουγγαρέζικη αγροτική μουσική. (Ούτε, φυσικά, θα μπορούσε να είχε γραφτεί και δίχως τον Kodály).

(Από το Béla Bartók: *Essays*, του Benjamin Suchoff (εκδ.) Faber & Faber, 1976, σελ. 340-344).

Κώστας Γριμάλδης

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ

Νοέμβρης — Δεκέμβρης 1985

ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΕΛΕΤΩΝ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Πέμπτη 21 Νοεμβρίου 1985, ώρα 9.00 μ.μ.

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής Ορχήστρας: EMIL SIMON

Σολίστ: ΜΑΤΘΑΙΟΣ ΚΑΡΙΟΛΟΥ (βιολί)

Πρόγραμμα: ΒΑΣ. ΝΤΑΡΑΜΑΡΑ: «Μεροκάματο», Α' εκτέλεση.

H. WIENIAWSKI: Κοντσέρτο αρ. 1 για βιολί και ορχήστρα.

Α' εκτέλεση

L. v. BEETHOVEN: Συμφωνία αρ. 6, σε φα μείζ., έργο 68.

«Ποιμενική»

Πέμπτη 28 Νοεμβρίου 1985, ώρα 9.00 μ.μ.

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής Ορχήστρας: JACQUES HOUTMANN

Σολίστ: ALIRIO DIAZ (κιθάρα)

Πρόγραμμα: ΣΩΤ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ: «Θεσσαλονίκη κοσμοζακουσμένη»,

Α' εκτέλεση

J. RODRIGO: «Φαντασία για έναν ευγενή» για κιθάρα και ορχήστρα.

W.A. MOZART: Συμφωνία αρ. 41, σε ντο μείζ., Κ. V. 551 του «Διός»

Πέμπτη 5 Δεκεμβρίου 1985, ώρα 9.00 μ.μ.

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής Ορχήστρας: ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΡΙΔΗΣ

Σολίστ: ΜΕΡΟΠΗ ΚΟΛΛΑΡΟΥ (πιάνο)

Πρόγραμμα: ΧΡ. ΣΑΜΑΡΑ: «Εσώτερα», για ορχήστρα (1985), Α' εκτέλεση.

A. COPLAND: Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα,

Α' εκτέλεση

P.I. TSCHAIKOWSKY: Συμφωνία αρ. 5, σε φα ελάσ., έργο 64.

Πέμπτη 12 Δεκεμβρίου 1985, ώρα 9.00 μ.μ.

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής Ορχήστρας: ΑΛΚΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ

Σολίστ: SEVIN BERK (άρπα)

Πρόγραμμα: Σ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ: Αυγή στον Παρθενώνα.

FR. A. BOIELDIEU: Κοντσέρτο για άρπα και ορχήστρα,

Α' εκτέλεση.

I. STRAWINSKY: Chant du Rossignol, Συμφωνικό ποίημα για ορχήστρα. Α' εκτέλεση

Πέμπτη 19 Δεκεμβρίου 1985, ώρα 9.00 μ.μ.

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΧΟΡΩΔΙΑ ΔΗΜΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής Ορχήστρας: ΚΑΡΟΛΟΣ ΤΡΙΚΟΛΙΔΗΣ

Σολίστ: ΜΑΡΘΑ ΑΡΑΠΗ (σοπράνο)

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΠΑΠΑΤΖΑΚΟΥ (μειζοσοπράνο)

ULF KENKLIES (τενόρος)

ΝΙΚΟΣ ΚΑΠΕΤΑΣ (μπάσος)

Πρόγραμμα: J.S. BACH: Χριστουγεννιάτικο Ορατόριο, Α' εκτέλεση.

Η διεύθυνση της Κ.Ο.Θ. διατηρεί το δικαίωμα -αν χρειαστεί- να τροποποιήσει το πρόγραμμα.

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής: ΑΛΚΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ

Μόνιμος Αρχιμουσικός

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 Γκουτζικά
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 Μπακατοή
Σουλτάνα Άλτη
Σταύρος Αντωνιάδης
Μίμης Τοπτσίδης

ΒΙΟΛΕΣ

Οδυσσέας Κουζώφ
Κυριάκος Πάτρας
Γεώργιος Μαυρομυστάκης
Γεώργιος Καμένος
Γεώργιος Καδόγλου
Στέφανος Διαμαντής
Νικόδημος Δέλλιος
Ειρήνη Παραλίκας

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 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 Νέτσκας

ΤΟΥΜΠΑ

Ιωάννης Τέμπρελης

ΤΥΜΠΑΝΑ — ΚΡΟΥΣΤΑ

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

ΑΡΠΑ

Βανέσα Πλούμη

ΠΙΑΝΟ

Ελεονώρα Λουκίδου