ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ευφροσύνη Α. Κτιστάκη

Μορφοπλασία και γενεσιουργές ηχοδομές στα έργα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Κέρκυρα, Ιούνιος 2022

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ευφροσύνη Α. Κτιστάκη

Μορφοπλασία και γενεσιουργές ηχοδομές στα έργα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή:

Χαράλαμπος Βασιλειάδης, Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου (επιβλέπων)

Νικόλαος Τσούχλος, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου

Αθανάσιος Ζέρβας, Καθηγητής του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας

Κέρκυρα, Ιούνιος 2022

Εις μνήμην

Ντίνου Κωνσταντινίδη

Περίληψη

Η παρούσα διατριβή πραγματεύεται το έργο του συνθέτη Ντίνου Κωνσταντινίδη, με έμφαση στην πιανιστική του παραγωγή. Ένα από τα ζητήματα που φιλοδοξεί να διερευνήσει είναι η συχνότητα χρήσης και η σημασία που δίνει ο συνθέτης στα δάνεια μουσικά στοιχεία από την ελληνική παράδοση, καθώς και η αξιοποίηση αυτών μέσα από τις φόρμες της συμφωνικής μουσικής του δυτικού κόσμου. Παράλληλα, εξετάζεται κατά πόσον η συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης, δηλαδή τα έργα για σόλο πιάνο και η πιανιστική του γραφή εν γένει, αποτυπώνουν, και σε ποιο βαθμό, το προσωπικό ιδίωμα και τη γραμμή σκέψεως του συνθέτη. Οι αναλυτικές προσεγγίσεις που ακολουθήθηκαν επικεντρώθηκαν ταυτόχρονα στην ανάδειξη της λογικής και εν τέλει στον τρόπο πραγματοποίησης μιας ηχητικής διεύρυνσης της αμιγούς πιανιστικής γραφής, ενώ διερευνήθηκαν και τα κριτήρια επιλογής αυτής της διαδικασίας. Με άλλα λόγια, μέσα από τα σολιστικά πιανιστικά έργα επιδιώκεται η ανίχνευση συγκεκαλυμμένων ίσως μορφοπλαστικών ‘δυνάμεων’, που κυβερνούν την αρμονική παράμετρο, την ενορχήστρωση και την ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής της μεγάλης μορφής. Τέλος, από τις πιανιστικές συνθέσεις του Ντίνου Κωνσταντινίδη, αλλά και σε άμεση σύνδεση με άλλες πτυχές της δημιουργικής του γραφής, επιχειρείται να δοθεί μια απάντηση σχετικά με τους συμβολισμούς και τον προγραμματικό χαρακτήρα της μουσικής του, όπως αυτός αντανακλάται στους τίτλους των έργων του. Βαθύτερος στόχος στην παρούσα διατριβή αποτελεί η κατανόηση των ισορροπιών ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο της μουσικής του συνθέτη, η προσέγγιση των οποίων πραγματοποιήθηκε τόσο μέσα από την θεωρητική-αναλυτική μελέτη όσο και μέσα από την εκτέλεση-ερμηνεία από τη γράφουσα του πιανιστικού του ρεπερτορίου (βλ. στο Παράρτημα 2. «Πραγματοποιηθείσες καλλιτεχνικές εμφανίσεις»).

ABSTRACT

Froso Ktistaki

Form planning and sound structures in Dinos Constantinides' solo piano works

The thesis at hand studies the work of the composer Dinos Constantinides, focusing on his piano work production. One of the matters it seeks to treat is the frequency of use and the importance that the composer gives to elements loaned by the Greek musical tradition, and their utilization via the forms of the symphonic music of the western world. At the same time, it explores whether this case study, i.e., his solo piano works and his piano writing in general, depict -and to which degree- his personal "language" and his line of thinking as a composer. The in-depth approaches that followed focused on showcasing the underpinning logic and thus, the way sound expansion of pure piano writing is achieved, whilst at the same time, the selection criteria for this process were investigated. In other words, by examining Constantinides' solo piano works, this thesis seeks to detect the -perhaps hidden- morphoplastic "forces" which govern the harmonic parameter, the orchestration and the development of the architecture of the large-scale form. Lastly, by examining the compositions of Dinos Constantinides in direct relation to other aspects of his creativity, an attempt is made to provide an answer as regards the symbolism and the programmatic character of his music, as this is reflected in the titles of his works. A deeper objective of this thesis is to understand the balance between the form and the content of the composer's music, a matter approached both via the theoretical-analytical study and the performance-interpretation of his piano repertoire by the writer (pl. see Appendix 2. "Performances given").

Περιεχόμενα

ΠΕΡΙΛΗΨΗ **4**

ABSTRACT **5**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ **6**

ΠΡΟΛΟΓΟΣ **10**

ΕΙΣΑΓΩΓΗ **14**

1Ο ΜΕΡΟΣ (ΙΣΤΟΡΙΚΟ – ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ – ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ) **21**

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1Ο ΝΤΙΝΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ, ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ – ΙΧΝΗΛΑΤΗΣΗ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗΣ ΤΟΥ ΠΟΡΕΙΑΣ 21

1.1 Το οικογενειακό του περιβάλλον και οι μουσικές του σπουδές στην Ελλάδα 21

1.2 Οι σπουδές του στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής 23

1.3 Ακαδημαϊκή πορεία και εξέλιξη 25

1.4 Βιολονίστας - Μαέστρος 26

1.5 Βραβεία – Διακρίσεις – Κριτικές 27

1.6 Εκτελέσεις έργων από Συμφωνικές Ορχήστρες - Συνεργασία με μαέστρους 29

1.7 Εκδόσεις έργων – Δισκογραφία 30

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2Ο ΣΥΝΘΕΤΙΚΕΣ ΦΑΣΕΙΣ – ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΕΡΓΩΝ 31

2.1 Συνθετικές φάσεις – Κατηγορίες έργων – εισαγωγικές παρατηρήσεις 31

2.2 Ατονικά και Δωδεκάφθογγα έργα 31

2.3 Τροπικά έργα και έργα εμπνευσμένα από την ελληνική παραδοσιακή μουσική και τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους 34

2.4 Νεορομαντικά - Μεταμοντέρνα – Νεοτονικά έργα 36

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3Ο ΔΙΕΥΡΥΝΣΗ ΜΙΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΙΔΕΑΣ ΚΑΙ ΗΧΟΧΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΕΝΟΣ ΕΡΓΟΥ 43

3.1 Εισαγωγικές παρατηρήσεις 43

3.2 Κύκλος έργων *Transformations* 47

3.3 Άλλα παραδείγματα ηχοχρωματικών παραλλαγών του Ντίνου Κωνσταντινίδη 59

3.4 *Symphony No. 1 for Orchestra* (LRC 5) - *Symphony No. 5 for Orchestra* (LRC 158) 65

3.4.1 Συμπεράσματα για τη *Συμφωνία αρ. 1* και *Συμφωνία αρ. 5* 88

3.5 Γενικά συμπεράσματα για τις ηχοχρωματικές παραλλαγές 89

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4Ο ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΣΥΜΦΡΑΖΟΜΕΝΑ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 93

4.1 Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης και η σύνθεση 93

4.2 Εισαγωγή στην έννοια του ‘μεταμοντέρνου’ 97

4.2.1 Χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας μουσικής 99

4.3 Εισαγωγή στην έννοια του ‘νεο-κλασικισμού’ 102

4.4 Εισαγωγή στην έννοια του ‘νεο-ρομαντισμού’ και της ‘νεο-τονικότητας’ 103

4.5 Μουσικά ρεύματα και τάσεις του 20ου αιώνα μέσα από την κριτική ματιά του Ντίνου Κωνσταντινίδη 103
4.6 Η δημιουργική πορεία του Κωνσταντινίδη 110
4.6.1 Ένα παράδειγμα: 'νεο-ρομαντισμός', 'μεταμοντέρνος εκλεκτικισμός' και 'διακειμενικότητα' στην 2η Συμφωνία του Ντίνου Κωνσταντινίδη 113
4.6.2 'Νεο-ρομαντισμός', 'νεο-κλασικισμός' και 'μεταμοντέρνος εκλεκτικισμός' στο έργο του Κωνσταντινίδη - Στοιχεία διαφοροποίησης από τη λίστα του Kramer 118
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5Ο Ο ΝΤΙΝΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΠΙΑΝΟ 124
5.1 Εισαγωγή 124
5.2 Τα έργα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη 126
5.3 Η συμμετοχή του πιάνου σε φωνητικές και οργανικές συνθέσεις 129
5.3.1 Κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα / σολιστικές διατυπώσεις 130
5.3.2 Έργα για πιάνο και ορχήστρα 130
5.3.3 Έργα για δύο πιάνα 130
5.3.4 Έργα για δύο πιάνα και ορχήστρα 131
5.3.5 Έργα για δύο πιάνα και μικτή χορωδία 131
5.3.6 Τρίο συνθέσεις με πιάνο 131
5.3.7 Έργα για σόλο φωνή και πιάνο 132
5.3.8 Έργα για μία ή περισσότερες φωνές, πιάνο και άλλα όργανα 133
5.3.9 Χορωδιακά έργα με την προσθήκη σόλο φωνών και πιανιστική συνοδεία ή συνοδεία εκκλησιαστικού οργάνου 135
5.3.10 Όπερες με πιανιστική συμμετοχή 135
5.3.11 Έργα για ορχήστρα / Μεταγραφές για πιάνο (Όπερες – Συμφωνίες) 136
5.3.12 Κοντσέρτα 136
5.3.13 Νεανικά έργα ("Teenage works") 137
5.3.14 Έργα για βιολί και πιάνο 137
5.3.15 Έργα για βιόλα και πιάνο 138
5.3.16 Έργα για βιολοντσέλο και πιάνο 138
5.3.17 Έργα για κοντραμπάσο και πιάνο 138
5.3.18 Έργα για όμποε και πιάνο 138
5.3.19 Έργα για φλάουτο και πιάνο 139
5.3.20 Έργα για σαξόφωνο και πιάνο 139
5.3.21 Έργα για τρομπόνι και πιάνο 139
5.3.22 Συνθέσεις για κλαρινέτο και πιάνο 139
5.3.23 Έργα για τούμπα και πιάνο 139
5.3.24 Έργα για ευφώνιο και πιάνο 140
5.3.25 Έργα για γαλλικό κόρνο και πιάνο 140
5.3.26 Έργα για τρομπέτα και πιάνο 140
5.3.27 Έργα για μαρίμπα και πιάνο 140
5.3.28 Έργα για ποικίλα όργανα ('for diverse Instruments') και πιάνο 140
5.4 Μερικές γενικές παρατηρήσεις για την παρουσία του πιάνου στην εργογραφία του Ντίνου Κωνσταντινίδη 142
2Ο ΜΕΡΟΣ (ΑΝΑΛΥΤΙΚΟ) 145

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6ο *ΘΕΜΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ* ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΠΙΑΝΟ (LRC 1), 1965 ΤΟΥ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 145
6.1 Εισαγωγή 145
6.1.1 Εισαγωγικές επισημάνσεις - διευκρινιστικά σχόλια στο έργο *Θέμα και Παραλλαγές* 145
6.1.2 Εκδόσεις του έργου - Συγκρίσεις – Δισκογραφήματα 146
6.1.3 Οι ηχοχρωματικές παραλλαγές του έργου *Θέμα και Παραλλαγές* - Το στοιχείο της 'ελληνικότητας' 149
6.2 Εισαγωγή στη μορφή 'θέμα και παραλλαγές' και στο αξιοποιήσιμο παραδοσιακό υλικό (*Τσακώνικος χορός*) 150
6.3 Η ανάλυση του έργου 155
6.3.1 Το εναρκτήριο θεματικό υλικό 155
6.3.2 Οι παραλλαγές 156
6.3.3 Συμπεράσματα 172
6.4 Συσχετισμός και διαλεκτική του έργου με το *Piano Concerto No. 2 (Grecian Variations)* (LRC 261), 2012 173
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7ο *ΣΟΝΑΤΑ* ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΠΙΑΝΟ (LRC 49), 1977 ΤΟΥ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 186
7.1 Εισαγωγή 186
7.1.1 Εισαγωγικές επισημάνσεις στη *Σονάτα* για σόλο πιάνο – Εκδόσεις - Δισκογραφήματα 186
7.1.2 Ηχοχρωματικές Παραλλαγές της *Σονάτας* για σόλο πιάνο 188
7.2 Η ανάλυση του έργου 189
7.2.1 Πρώτο μέρος - *Εντυπώσεις (Impressions)* 190
7.2.2 Δεύτερο μέρος – *Παραφροσύνη (Madness)* 201
7.2.3 Τρίτο μέρος – *Όνειρο (Dream)* 209
7.2.4 Τέταρτο μέρος – *Παραίτηση (Resignation)* 217
7.3 Επίλογος – Συμπεράσματα 233
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8ο *ΣΟΥΙΤΑ ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΝΕΟ ΑΝΔΡΑ* ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΠΙΑΝΟ (LRC 74), 1980 ΤΟΥ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 235
8.1 Εισαγωγή 235
8.1.1 Εισαγωγικές επισημάνσεις - διευκρινιστικά σχόλια στο έργο *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα* - ηχοχρωματικές παραλλαγές του έργου 235
8.1.2 Εκδόσεις του έργου – δισκογραφήματα 238
8.2 Η ανάλυση του έργου 238
8.2.1 Πρώτο μέρος της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα - Περήφανος και Σοβαρός (Proud and Solemn)* 238
8.2.2 Δεύτερο μέρος της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα - Πρώτο φιλί (First Kiss)* 242
8.2.3 Τρίτο μέρος της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα – Ξεκινώντας μαθήματα χορού (Beginning Dancing Lessons)* 246
8.2.4 Τέταρτο μέρος της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα - Clusteritis* 252
8.2.5 Πέμπτο μέρος της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα - Cotillion* 256
8.2.6 Συμπεράσματα 268
8.3 Συσχετισμός και διαλεκτική σχέση του έργου με το *Concerto for Piano and Orchestra No. 1* (LRC 252), 2010 269
8.3.1 Επίλογος - Συμπεράσματα 292
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9ο *ΟΙ ΟΥΡΑΝΟΙ ΔΙΗΓΟΥΝΤΑΙ* ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΠΙΑΝΟ (LRC 100), 2016 ΤΟΥ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 295
9.1 Εισαγωγή 295
9.1.1 Το έργο-μήτρα, εισαγωγικές επισημάνσεις στο έργο *Οι Ουρανοί διηγούνται* για σόλο πιάνο, ηχοχρωματικές παραλλαγές, δισκογραφήματα 295
9.2 Η ανάλυση του έργου 297

9.3. Επίλογος – Συμπεράσματα 309
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10ο *ΌΝΕΙΡΑ, ΓΗ, ΚΑΙ ΟΥΡΑΝΟΙ* ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΠΙΑΝΟ (LRC 101), 2016 ΤΟΥ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ ..311
10.1 Εισαγωγή 311
10.1.1 Το έργο – μήτρα, εισαγωγικές επισημάνσεις στο *Όνειρα, Γη και Ουρανοί* για σόλο πιάνο 311
10.1.2 Δισκογραφήματα - Ηχοχρωματικές παραλλαγές 314
10.2 Η ανάλυση του έργου 315
10.2.1 1ο μέρος, *Πρελούδιο - Όνειρα* 315
10.2.2 2ο μέρος, *Ιντερλούδιο – Γη* 321
10.2.3 3ο μέρος, *Ποστλούδιο – Ουρανοί* 328
10.3 Επίλογος – Συμπεράσματα 332
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 11ο *ΑΝΤΙΚΑΤΟΠΤΡΙΣΜΟΙ IX* ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΠΙΑΝΟ (LRC 276), 2017 ΤΟΥ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 334
11.1 Εισαγωγή 334
11.1.1 Εισαγωγικές επισημάνσεις στο *Αντικατοπτρισμοί IX* για σόλο πιάνο – Δισκογραφήματα 334
11.2 Το έργο - μήτρα, οι ηχοχρωματικές παραλλαγές του έργου, αξιοποιήσιμο υλικό 336
11.3 Η ανάλυση του έργου 337
11.3.1 Α Ενότητα 340
11.3.2 Β Ενότητα 345
11.3.3 Γ Ενότητα 350
11.4 Επίλογος – Συμπεράσματα 353

3Ο ΜΕΡΟΣ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ 354

ΤΕΧΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΠΙΑΝΟ ΤΟΥ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ – ΣΥΝΟΛΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΟΥ ΣΥΝΟΛΟΥ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ ΟΠΩΣ ΑΥΤΗ ΚΑΘΡΕΦΤΙΖΕΤΑΙ ΕΙΔΙΚΟΤΕΡΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΠΙΑΝΟ 354

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 363

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1. ΣΥΣΤΑΤΙΚΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 381

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2. ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΘΕΙΣΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΜΦΑΝΙΣΕΙΣ ΕΥΦΡΟΣΥΝΗΣ ΚΤΙΣΤΑΚΗ ΣΕ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ 382

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3. ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΨΗΦΙΑΚΟΥ ΔΙΣΚΟΥ (CD) 395

Πρόλογος

Το ενδιαφέρον μου για τη μουσική Ελλήνων συνθετών της εποχής μας συμπίπτει με την επιστροφή μετά το πέρας των σπουδών μου το 2000 από τη Γερμανία. Ωστόσο, η πρώτη μου σοβαρή επαφή με τη μουσική του Ντίνου Κωνσταντινίδη έλαβε χώρα το καλοκαίρι του 2015, όταν πρωτο-άκουσα σε βάθος τη *Συμφωνία αρ. 2,* την ονομαζόμενη *Αυτοβιογραφική Συμφωνία*. Τα προηγούμενα χρόνια πολλές υπήρξαν ωστόσο οι φορές που αναζήτησα τα έργα του, έως ότου ήρθε το 'πλήρωμα του χρόνου', καλοκαίρι του 2016, όταν βρέθηκα στη θέση να επιλέξω το θέμα της διδακτορικής μου διατριβής. Καθοριστική ήταν η συμβολή του φίλου Μουσικολόγου και συνθέτη Θοδωρή Καραθόδωρου, που με προσανατόλισε προς τα έργα για σόλο πιάνο του Κωνσταντινίδη. Η πρώτη προσωπική επαφή με τον Ντίνο Κωνσταντινίδη αμέσως μετά ήταν ιδιαιτέρως ενθαρρυντική και ελπιδοφόρα. Αφού μεσολάβησε ένας πολύ γόνιμος και εποικοδομητικός διάλογος μεταξύ μας, στη διάρκεια του οποίου με πληροφόρησε για όλες τις έρευνες που είχαν εκπονηθεί και αφορούσαν στον συνθετικό του βίο, τις αμέσως επόμενες ημέρες έλαβα έναν φάκελο από το Μπάτον Ρουζ της Λουιζιάνα (τόπος διαμονής του συνθέτη) που περιλάμβανε πλούσιο υλικό. Υλικό το οποίο στην εκκίνηση αλλά και στην πορεία της έρευνας αποδείχτηκε πολύτιμο, καθώς περιλάμβανε δημοσιευμένες διδακτορικές διατριβές, δισκογραφήματα, όλα τα έργα για σόλο πιάνο που είχε συνθέσει έως τότε και πλήθος άλλων συμφωνικών και φωνητικών συνθέσεων, όπερες και έργα μουσικής δωματίου. Κατά τη διάρκεια των επόμενων πεντέμισι ετών, η επαφή μου με τον συνθέτη γινόταν ολοένα και πιο συχνή, τον ενημέρωνα σχετικά με την πορεία της συγγραφής της διατριβής, του γνωστοποιούσα τις επικείμενες συναυλίες, του έστελνα τις ηχογραφήσεις, και εκείνος σχολίαζε επάνω σε ζητήματα ερμηνείας. Επισφράγισμα της εμπιστοσύνης του αποτέλεσαν τρεις προσκλήσεις του (Κωνστάντσα Ρουμανίας - Σεπτέμβριος 2018, Νέα Υόρκη - Οκτώβριος 2018 και Μπάτον Ρουζ - Μάρτιος 2019) στις οποίες μου πρότεινε να ερμηνεύσω, πέραν των δικών του έργων, και έργα των μαθητών του από το Τμήμα Σύνθεσης του LSU (*Louisiana State University – College of Music & Dramatic Arts*) αλλά και να μιλήσω γι' αυτά. Αισθάνομαι ιδιαιτέρως ευγνώμων, διότι εκτός από τη δυνατότητα να βιώσω όλες αυτές τις εμπειρίες, μου πρόσφερε την ευκαιρία να τον γνωρίσω από κοντά, να συνομιλήσουμε για την αυτοδημιούργητη καλλιτεχνική πορεία του, να επικεντρωθούμε σε ζητήματα σύνθεσης και να αισθανθώ την αγάπη του για την Ελλάδα και τη νοσταλγία για την «*πατρίδα που δεν ξέχασε ποτέ»*, και προσπάθησα να μοιραστώ τη στενοχώρια του που λόγοι υγείας τον εμπόδιζαν να ταξιδέψει. Ως δώρο-ένδειξη της φιλίας μας ήταν η σύνθεση δύο έργων {*Reflections IX* (LRC

276) του 2017 και *Larissa Forever* (LRC 279) του 2018 σε εκδόσεις Magni Publications}, τις οποίες αφιέρωσε στο πρόσωπό μου, και η παρότρυνσή του να ηχογραφήσω όλα τα έργα για σόλο πιάνο. Η ηχογράφηση των έργων πραγματοποιήθηκε και το δισκογράφημα αυτό διεύρυνε τον ομολογουμένως πλούσιο κατάλογό του.

Όσο περνούσαν τα χρόνια της σύντομης -συγκρίνοντάς τη με τις πολύχρονες φιλίες του με άλλους μουσικούς- γνωριμίας μας, ο «*κύριος Κωνσταντινίδης*» έγινε «*ο μαέστρος και φίλος Ντίνος*» και μου πρότεινε να λάβω μέρος και σε άλλες συναυλίες. Η προσπάθειά μου να περιορίσω όλα αυτά τα υπέροχα σχέδια που είχε για το πρόσωπό μου, χωρίς όμως να φανώ αγνώμων ήταν πολύ δύσκολη, καθώς αφενός ήθελα να πραγματοποιήσω όλες αυτές τις επιθυμίες, και αφετέρου τα χρόνια περνούσαν και όφειλα να επικεντρωθώ στη συγγραφή της έρευνας. Όσοι γνώρισαν τον Ντίνο Κωνσταντινίδη ξέρουν προφανώς τι εννοώ: ο συνθέτης προσέφερε απλόχερα τη στήριξή του σε νέους ερμηνευτές και ερευνητές και, παρά το προχωρημένο της ηλικίας του, δεν σταματούσε ποτέ να συνθέτει και να διοργανώνει συναυλίες μέχρι και λίγους μήνες προτού αναχωρήσει για το «*Πάνθεο των Τεχνών*», όπως ο ίδιος το αποκαλούσε σε προγραμματικές σημειώσεις έργων του. Έτσι, γρήγορα η επιμονή και το ενδιαφέρον του συνθέτη μετατοπίστηκε κατά τη διάρκεια του τελευταίου χρόνου της ζωής του στην πορεία της παρούσας έρευνας αποδεικνύοντάς το μέσω αναγνώσεων, υποδείξεων και ενθαρρυντικών σχολίων στα ολοκληρωμένα κεφάλαια του 1ου μέρους. Η υπομονή του μέχρις ότου ολοκληρώσω την έρευνα προκειμένου να την εκδώσει μου έδινε θάρρος και επιμονή καθ' όλη τη διάρκεια της επίπονης και ιδιαίτερα μοναχικής δουλειάς.

Για την πραγματοποίηση της διδακτορικής διατριβής θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά:

τη Σχολή Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου για την δυνατότητα που μου πρόσφερε να πραγματοποιήσω την έρευνα αυτή στο πλαίσιο του Προγράμματος Διδακτορικών Διατριβών,

τον επιβλέποντα καθηγητή Λάμπη Βασιλειάδη για την άμεση ανταπόκρισή του και τη δυνατότητα στην επιθυμία εκπόνησης της παρούσας διατριβής και την αποδοχή του θέματος, την στήριξη και τις υποδείξεις του που άπτονται των ζητημάτων ερμηνείας, καθώς και για τη συμπαράστασή του σε όλα τα στάδια της έρευνας,

τον Νίκο Τσούχλο, μέλος της τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής της διατριβής για την υποστήριξή του σε ζητήματα συγγραφής και τεκμηρίωσης της έρευνας και τη συμβουλευτική του υποστήριξη σε ζητήματα πηγών και βιβλιογραφίας,

τον Αθανάσιο Ζέρβα, μέλος της τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής της διατριβής, άριστο γνώστη του συνθετικού βίου του Ντίνου Κωνσταντινίδη και στενό συνεργάτη του επί

πολλά έτη, για τις συναυλίες που πραγματοποιήθηκαν με έργα του συνθέτη, καθώς και για τον βαρύνοντα ρόλο που διαδραμάτισε στην επίτευξη αυτών,

τον Θοδωρή Καραθόδωρο για τις εποικοδομητικές συζητήσεις, καθώς και για την παροχή υλικού που αφορούσε το θέμα,

τον Θωμά Ταμβάκο για την παροχή συμπληρωματικού υλικού που αφορούσε τη ζωή και το έργο του συνθέτη, όπως συνεντεύξεις, προγράμματα συναυλιών και ομιλίες,

τον Αγαθοκλή Αζέλη, εκλεκτό φίλο και συνάδελφο για την ενθάρρυνση και την φιλολογική του πινελιά.

Ωστόσο, θα ήταν παράλειψη να μην εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου σε φίλες και φίλους που με υποστήριξαν με διάφορους τρόπους όλα αυτά τα χρόνια.

Ιδιαίτερη ευγνωμοσύνη αισθάνομαι λοιπόν για τις παιδικές μου φίλες Δέσποινα και Ειρήνη οι οποίες με βοήθησαν στην κατανόηση της αγγλικής βιβλιογραφίας, τους φίλους μου Βιβή και Βασίλη που με ενθάρρυναν διαρκώς ώστε να μην εγκαταλείψω τη διαδικασία, τους φίλους μου Σταυρούλα και Αντώνη για τις πολύτιμες συμβουλές σε θέματα πληροφορικής, τον αδελφό μου Χρήστο, διευθυντή της Συμφωνικής Ορχήστρας Λάρισας διότι πρωτοστάτησε στο να παρουσιαστούν συμφωνικά έργα του συνθέτη στην πόλη της Λάρισας και επιπλέον ήταν και το ένα από τα δύο πρόσωπα στα οποία αφιέρωσε ο συνθέτης την προαναφερθείσα σύνθεση *Larissa Forever* για πιάνο και ορχήστρα, στον Πάνο και τον Γιώργο που με στήριξαν σε καιρούς χαλεπούς έτσι ώστε να κατορθώσω να πραγματοποιήσω το ταξίδι/συναυλία-όνειρο ζωής στη Νέα Υόρκη κατόπιν προσκλήσεως του συνθέτη, στον Θανάση για το γενικότερό του ενδιαφέρον και την εστίαση σε συναυλίες που πραγματοποιήθηκαν με έργα του συνθέτη.

Τέλος, ευχαριστώ τους γονείς μου Αστέριο και Ευαγγελία και τους αδελφούς μου Χρήστο και Δημήτρη για τη διαρκή μακρόχρονη στήριξη όλα αυτά τα χρόνια και ακόμη πιο πολύ ευχαριστώ τον σύζυγό μου Ρένο και τα δύο μας παιδιά Θάνο και Λιλίκα για την αστείρευτη υπομονή, αγάπη και καρτερικότητα που μου έδειξαν κατά το χρονικό διάστημα έως ότου ολοκληρωθεί ο κύκλος των συναυλιών και η συγγραφή της παρούσας εργασίας που, αν και σωματικώς ήμουν παρούσα στο σπίτι, ήμουν απούσα νοερά.

Η ολοκλήρωση της διδακτορικής μου διατριβής δυστυχώς δεν πρόλαβε τον Ντίνο Κωνσταντινίδη εν ζωή. Ως ένα ελάχιστο δείγμα ευγνωμοσύνης για όλα όσα μου προσέφερε αφιερώνεται στη μνήμη του.

Αντί επιλόγου θα ήθελα να κλείσω με τα λόγια του συνθέτη που απευθύνονται προς τους νέους συνθέτες, τα οποία δανείστηκα από το 4ο άρθρο του, *Composition in the 21st Century: Another View*,[1] διατηρώντας την αρχική γλώσσα στην οποία γράφτηκε.

> "*Let us return to this natural and unpretentious approach to making music,*
> *honest music coming from our hearts, imprinted with our special personalities*".

[1] Dinos Constantinides, *Four Articles on Composition in the New Millennium: Music in the 20th Century and the Outlook for the New Millennium,* Magni Publications. Τα άρθρα παρουσιάστηκαν στο *College Music Society* τα έτη 2000-2002.

Εισαγωγή[2]

Ο συνθέτης Ντίνος Κωνσταντινίδης ανήκει αδιαμφισβήτητα στους πολυγραφότερους Έλληνες συνθέτες της γενιάς του, και η μέχρι σήμερα πορεία της έρευνας για τη ζωή και το πολυδιάστατο έργο του δεν περιορίζεται στον ελλαδικό χώρο, αλλά εκτείνεται και πέραν των συνόρων του. Ποικίλες προσεγγίσεις ασχολήθηκαν με το πολυετές έργο του συνθέτη στις Η.Π.Α., όπου δραστηριοποιήθηκε στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του. Οι μελέτες αυτές (διδακτορικές διατριβές, άρθρα, βιβλία) προσεγγίζουν τη ζωή αλλά και το έργο του συνθέτη, είτε από συστηματικής, είτε από ιστορικής άποψης. Οι διδακτορικές διατριβές που εκπονήθηκαν πριν από την εκκίνηση της παρούσας διατριβής ανέδειξαν την ιδιότητα του Κωνσταντινίδη ως ιδρυτή και μαέστρου της ορχήστρας δωματίου *Louisiana Sinfonietta*, με όρους και παραμέτρους ιστορικής έρευνας, ασχολήθηκαν δε συστηματικά δια της αναλυτικής μεθοδολογικής και ερμηνευτικής προσέγγισης και με τις σπουδές του για δύο βιολιά, φωνητικούς κύκλους έργων και παιδαγωγικές μεθόδους που χρησιμοποίησε διδάσκοντας στον Τομέα της Σύνθεσης στο Πανεπιστήμιο του LSU. Όλες ανεξαιρέτως εκδόθηκαν από την *Magni Publications*, εκδοτική εταιρεία του συνθέτη, η τελευταία μάλιστα περιλαμβάνει μια συγκριτική μελέτη ανάμεσα στις παιδαγωγικές μεθόδους του Ντίνου Κωνσταντινίδη και της Nadia Boulanger.

Τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα το ενδιαφέρον για τον Ελληνοαμερικανό συνθέτη εντάθηκε, και το σύνολο της συνθετικής του δραστηριότητας φαίνεται να απασχολεί όλο και περισσότερο τους ερευνητές. Μέχρι και σήμερα δεν έχει προκύψει κάποια ολοκληρωμένη έρευνα, της οποίας το πεδίο να αφορά αποκλειστικά τον Κωνσταντινίδη και αναλύσεις έργων του. Ωστόσο, σε προπτυχιακό επίπεδο, υπάρχει μια ολοκληρωμένη εργασία[3] που αναφέρεται σε έργα Νεοελλήνων συνθετών, και μεταξύ άλλων, αναφέρεται και στο *Κοντσέρτο αρ. 1* για βιολί και ορχήστρα, LRC 142b (1994) του Κωνσταντινίδη. Πληθώρα άρθρων και κειμένων έχουν παρουσιαστεί σε μουσικολογικά *fora* ειδικά με αφορμή την τελετή αναγόρευσής του σε *Επίτιμο Διδάκτορα* του *Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας* το 2010 και έχουν δημοσιευτεί σε πρακτικά. Συνεντεύξεις του συνθέτη δημοσιεύτηκαν σε έγκριτα μουσικολογικά περιοδικά ανά τον κόσμο, και ιδιαίτερα πλούσιες είναι οι αναφορές και

[2] Αναλυτική βιβλιογραφική αναφορά βλ. κατά περίπτωση στα επιμέρους κεφάλαια.
[3] Τσαπανίδου Αναστασία, *Έργα Νεοελλήνων συνθετών στο ρεπερτόριο της ΚΟΘ*, πτυχιακή εργασία Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Α.Μ.3/12.

λήμματα που σχετίζονται με τη ζωή και το έργο του και είναι καταχωρισμένα σε διεθνή εγκυκλοπαιδικά μουσικολογικά λεξικά.

Ο πολυσχιδής χαρακτήρας που αντανακλάται στον μουσικό βίο του Ντίνου Κωνσταντινίδη εκτείνεται σε έναν χρονικό ορίζοντα έξι περίπου δεκαετιών. Στο διάστημα αυτό ο Κωνσταντινίδης διήγαγε λαμπρή σταδιοδρομία στην Ελλάδα και το εξωτερικό ως συνθέτης, μαέστρος, παιδαγωγός και βιολονίστας, ενώ τα έργα του συνεχίζουν να ερμηνεύονται αδιάκοπα και στις πέντε ηπείρους από διακεκριμένους μουσικούς, διάσημες ορχήστρες και σύνολα μουσικής δωματίου.

Γεννημένος στην Ήπειρο το 1929, ο Κωνσταντινίδης πήρε τα πρώτα μαθήματα βιολιού στο *Ωδείο Ιωαννίνων* και για μερικά χρόνια συνέχισε μαθήματα βιολιού στο *Ελληνικό Ωδείο* στην Αθήνα με τον Τόνυ Σούλτσε. Μετά το δίπλωμά του στο βιολί μελέτησε με τους Μάριο Βάρβογλη και Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ανώτερα θεωρητικά. Το 1952 διορίστηκε στη *Συμφωνική Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας* και στην *Κρατική Ορχήστρα Αθηνών*. Το 1957 μετέβη στην Αμερική, όπου και σπούδασε βιολί στο *Julliard School of Music* και στο *Indiana University*, αποκτώντας *Diploma* και *Master of Music* αντιστοίχως. Τις σπουδές του συνέχισε και ολοκλήρωσε στο *Michigan State University*, από όπου απέκτησε *PhD* στη Σύνθεση. Από το 1966 έως και τους τελευταίους μήνες της ζωής του (2021) δίδασκε στο *Louisiana State University,* κατέχοντας τον τίτλο του *Boyd Professor* διευθύνοντας ταυτόχρονα το Τμήμα Σύνθεσης. Διηύθυνε τη *Louisiana Sinfonietta* και την *Ορχήστρα Δωματίου της Συμφωνικής Ορχήστρας* του *Baton Rouge*.

Στην παρούσα εργασία επιχείρησα να εισδύσω στη μουσική παρακαταθήκη του Κωνσταντινίδη επικεντρώνοντας την ανάλυση σε μια συγκεκριμένη κατηγορία έργων. Πολλοί ήταν οι λόγοι που με ώθησαν στην επιλογή των έργων για σόλο πιάνο· ο κυριότερος πηγάζει από την ενασχόλησή μου με το πιάνο και ταυτόχρονα από το ενδιαφέρον για το πιανιστικό ρεπερτόριο της νεοελληνικής έντεχνης μουσικής δημιουργίας. Στην περίπτωση του Κωνσταντινίδη αποτελεί ενδεχομένως και ένα είδος φόρου τιμής η εις βάθος έρευνα και η ανάδειξη ενός συνθέτη με ελληνικές καταβολές που, αν και δραστηριοποιήθηκε επί δεκαετίες στο εξωτερικό, δεν έπαψε ποτέ να ενσωματώνει το ‘ελληνικό στοιχείο’ στις συνθέσεις του. Επιπρόσθετα, τα πιανιστικά του έργα καλύπτουν όλες τις δημιουργικές περιόδους του, και η μελέτη τους σκιαγραφεί την εξέλιξη του ιδιωματικού του ύφους. Η πρώτη γνωριμία των εν λόγω έργων πραγματοποιήθηκε δια της ερμηνείας και λειτούργησε βοηθητικά, διότι με οδήγησε σε πρώτη φάση στην πρακτική κατανόηση των ισορροπιών ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο της μουσικής του συνθέτη, ενώ η εμπειρία αυτή στήριξε ύστερα σημαντικά την θεωρητική-αναλυτική διαδικασία που ακολούθησε. Τυχόν παραλείψεις ή λάθη στην πιανιστική παρτιτούρα που εντοπίστηκαν κατά την όλη προσέγγιση, ή ακόμη και ολόκληρες περιοχές που η πιανιστική τους γραφή θεωρείται ‘μη συμβατή’, όπως θα λέγαμε στη γλώσσα των

ερμηνευτών, προσπάθησα να τις αναδείξω και να διευκρινίσω εάν πρόκειται περί τυχαίων λαθών που προκάλεσε ο 'δαίμων του τυπογραφείου' ή περί αστοχιών. Ερμηνευτικές προτάσεις/προσεγγίσεις που καταχωρούνται στην παρούσα εργασία διαμορφώθηκαν κατά τη διάρκεια της προσωπικής συνεργασίας μου με τον συνθέτη, και ελπίζω να φανούν ενδιαφέρουσες στους μελλοντικούς ερευνητές του πιανιστικού έργου του.

Μολονότι τα έργα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη δεν καταλαμβάνουν μεγάλο μέρος της συνθετικής παραγωγής[4] του πολυγραφότατου δημιουργού, εντούτοις οι συγκεκριμένες συνθέσεις περιλαμβάνουν υλικά που ξεδιπλώνονται και αξιοποιούνται ποικιλοτρόπως σε ολόκληρη τη συνθετική του πορεία. Ασφαλώς, η διεύρυνση μέσω της αυτούσιας ή παραλλαγμένης αξιοποίησης ενός προϋπάρχοντος υλικού με στόχο μία νέα μορφοπλασία αποτελεί συνήθη συνθετική πρακτική στην μακραίωνη ιστορία του μουσικού δυτικού πολιτισμού. Στην περίπτωση του Κωνσταντινίδη, παρεμφερείς μουσικές ιδέες, συγγενικά ή ακόμη και πανομοιότυπα φθογγορυθμικά υλικά, συναφείς ή και αυτούσιοι μοτιβικοί πυρήνες αλλά και σε πολλές περιπτώσεις η αναζήτηση μιας σύμπλευσης αλλά και σύγκρουσης τονικού (υπό μια ευρύτερη έννοια) και ατονικού περιβάλλοντος συνιστούν μια παλέτα ηχοδομημάτων η οποία διέπει τα έργα του, αφήνοντας διάχυτη μία ηχητική εντύπωση με έντονη προσωπική σφραγίδα. Αυτή ουσιαστικά η μορφοπλαστική δυνατότητα ηχητικών καταστάσεων ενισχύει και αναζωπυρώνει τη σκέψη του συνθέτη, αντανακλώντας εμφανώς μια ιδιαίτερη αντίληψη ως προς τη συνθετική πρόθεση. Οι προαναφερθείσες σκέψεις με οδήγησαν στον ακόλουθο σχεδιασμό, όπου η παρουσίαση των έργων υιοθετεί τη χρονολογική σειρά της σύνθεσής τους, ενώ με αντίστοιχο τρόπο πραγματοποιήθηκε και η μελέτη τους.

Η παρούσα έρευνα χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο 1ο, *Ιστορικό – Θεωρητικό - Αισθητικό*, στο 2ο, *Αναλυτικό* και στο 3ο μέρος, *Συμπεράσματα – Τεχνικά χαρακτηριστικά των έργων για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη - Συνολική αποτίμηση του συνόλου του έργου του συνθέτη όπως αυτή καθρεφτίζεται ειδικότερα μέσα από τα έργα για σόλο πιάνο.*

Στο 1ο μέρος αναφέρομαι σε στοιχεία βιογραφικά, στη σταδιοδρομία που πραγματοποίησε στην Ελλάδα αλλά και διεθνώς ο Κωνσταντινίδης, στις μουσικές του σπουδές,

[4] Το τελευταίο έργο του Κωνσταντινίδη στον πιο πρόσφατα ενημερωμένο εργογραφικό κατάλογό του είναι μεν το *Landscape III* (LRC 283) για σοπράνο ή τενόρο σαξόφωνο, πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων του 2018 αλλά ο αριθμός 283 δεν αντικατοπτρίζει τον ακριβή αριθμό έργων του διότι στον κατάλογο δεν έχουν προσμετρηθεί οι ηχοχρωματικές παραλλαγές των έργων-μήτρα, όπως π.χ. LRC 275a, LRC 275b, LRC 275c κ.λπ. Επομένως, οι συνθέσεις του, σύμφωνα με τους δικούς μας υπολογισμούς, ξεπερνούν τις 350 στον αριθμό.

στις συνεργασίες με ορχήστρες. Επίσης γίνεται αναφορά σε καταγεγραμμένες τιμητικές διακρίσεις και βραβεία που του απονεμήθηκαν κατά τη διάρκεια της ζωής του, σε συνεργασίες με δισκογραφικές εταιρείες, και ιχνηλατείται η δημιουργική πορεία του συνθέτη ακολουθώντας την κατηγοριοποίηση έργων σε περιόδους, όπως ο ίδιος τις καθόρισε μέσα από την επίσημη ιστοσελίδα της *Magni Publications*, την εκδοτική του εταιρεία. Στον θεωρητικό πυλώνα του 1ου μέρους της διατριβής ασχολήθηκα διεξοδικά με τη 'διεύρυνση μιας μουσικής ιδέας και της ηχοχρωματικά παραλλαγμένης εκδοχής της' με σκοπό να υπογραμμίσω μια συνήθη πρακτική που εφάρμοσε ο συνθέτης, την οποία ακολούθησαν και πλήθος άλλοι συνθέτες του Δυτικού μουσικού πολιτισμού. Για του λόγου το αληθές, εστίασα σε κύκλους έργων, όπως τους κύκλους *Transformations* και *Mutability,* καθώς και οι δύο αποτελούν δείγματα αυτής της πρακτικής. Στο ίδιο κεφάλαιο ασχολήθηκα επίσης διεξοδικά με μια ιδιάζουσα μελέτη περίπτωσης, τη *Συμφωνία αρ. 5* (LRC 158), τη διευρυμένη δηλαδή μορφή της *Συμφωνίας αρ. 1* για Ορχήστρα (LRC 5). Το ιδιαίτερο στην περίπτωση αυτή είναι ότι ο συνθέτης επανήλθε έπειτα από τριάντα χρόνια στη *Συμφωνία αρ. 1,* επαναχρησιμοποιώντας στοιχεία - δάνεια της 'ελεύθερης ατονικής περιόδου του', ενδεχομένως ως επακόλουθο μιας αναπόλησης της αισθητικής ενός παλαιότερου μουσικού ιδιώματος. Αυτή η 'στροφή' ήταν προϊόν μιας 'μεταμοντέρνας μουσικής γλώσσας' και 'στιλιστικού εκλεκτικισμού' που υιοθέτησε ο Κωνσταντινίδης, και που προσφέρεται ταυτόχρονα για χρήση ποικίλων τεχνοτροπιών.

Στο 4ο Κεφάλαιο του 1ου μέρους εισήγαγα έννοιες όπως 'Νεο-κλασικισμός', 'Νεο-ρομαντισμός', 'Μεταμοντερνισμός' και 'Νεο-τονικότητα'. Η ενασχόληση με τις έννοιες αυτές είναι απαραίτητη καθώς ο Κωνσταντινίδης, όντας συνθέτης ο οποίος σπούδασε και δραστηριοποιήθηκε αρχικά στην Ελλάδα και μετέπειτα στο εξωτερικό, εξοικειώθηκε με ρεύματα και τεχνοτροπίες που κυριάρχησαν στον παγκόσμιο μουσικό χάρτη. Η αφομοίωση ετερόκλιτων στοιχείων και η ανάμιξη με ακούσματα από το μακρινό και κοντινό του παρελθόν ('αρχαίο ελληνικό' - 'στοιχεία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής') στο έργο του, χαρακτηριστικά που άπτονται του 'μεταμοντερνισμού', μοιάζει επίσης αναπόφευκτη. Παρόλο που μια αυστηρή οριοθέτηση της πληθώρας των επιρροών αυτών και του βαθμού αφομοίωσής τους είναι δύσκολη τόσο στην περίπτωση του Κωνσταντινίδη όσο πολλών άλλων συνθετών του 20ου αιώνα, ωστόσο τέσσερα άρθρα του συνθέτη όπως παρουσιάστηκαν στο *College Music Society* φωτίζουν ιδιαίτερες πτυχές του έργου του και συνοψίζουν με αριστουργηματικό τρόπο τις συνθετικές του αναζητήσεις, την ιδιωματική του γραφή και γενικότερα τις φιλοσοφικές του απόψεις ως προς τον τρόπο του 'συνθέτειν', αποκαλύπτοντας τη δημιουργική του πρόταση και την αισθητική του αντίληψη στο πλαίσιο της διεθνούς μουσικής πρωτοπορίας.

Από τις τέσσερις ιδιότητες, του βιολονίστα, του μαέστρου, του συνθέτη και του καθηγητή, αυτή που υπερίσχυσε και καθιέρωσε τον Κωνσταντινίδη είναι η τρίτη, ενώ στις υπόλοιπες οφείλεται η πολύ καλή γνώση του μουσικού ρεπερτορίου των ιστορικών εποχών. Οι άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο εμφανείς διαφοροποιήσεις ύφους που παρατηρεί κανείς μελετώντας τη σύνολη δημιουργική του πρόταση οφείλονται εν μέρει στις αλληλοκαλυπτόμενες επιρροές που άσκησαν σε αυτόν ποικίλες μουσικές τάσεις της μουσικής του 20ούς αιώνα. Η επικεντρωμένη αναφορά στη *Συμφωνία αρ. 2* (*Introspections),* LRC 91 στο δεύτερο μέρος της 2ης ενότητας του 4ου κεφαλαίου, έμοιαζε μονόδρομος καθότι η *2η Συμφωνία,* αφενός γράφτηκε σε ώριμη ηλικία (1983) όταν ο συνθέτης είχε κατασταλάξει ως προς το ύφος της συνθετικής του γραφής, αφετέρου αντικατοπτρίζει όλες τις επιρροές που ο δημιουργός συνειδητά ενσωματώνει στο έργο.

Σκοπός του 5ου κεφαλαίου του 1ου μέρους είναι να προσανατολίσει τον αναγνώστη ως προς την παρουσία του πιάνου στη σύνολη εργογραφία του συνθέτη. Με αφετηρία τον πιο πρόσφατο επικαιροποιημένο κατάλογο έργων, όπως εστάλη την Άνοιξη του 2019[5] από τον συνθέτη, διαχώρισα τις συνθέσεις με πιανιστική συμμετοχή από εκείνες της υπόλοιπης εργογραφίας του. Κατόπιν ακολούθησε η ταξινόμησή τους σε κατηγορίες με βάση το είδος τους, τη χρονολογική σειρά δημιουργίας τους και την αρίθμηση του συνθέτη (*LRC*)[6]. Επιπρόσθετες πληροφορίες, όπως εκδόσεις έργων και έτη αναθεωρήσεων, έχουν επίσης συμπεριληφθεί. Από τις 28 κατηγορίες που προέκυψαν, διαπιστώθηκαν τρεις κατευθύνσεις στον τρόπο αξιοποίησης του πιάνου: στην πρώτη ανήκουν τα τρία πρώτα (χρονολογικά) έργα για σόλο πιάνο των οποίων η μουσική είναι γραμμένη αποκλειστικά για το όργανο, στη δεύτερη ανήκουν μεν τα έργα που γράφτηκαν για σόλο πιάνο, είχαν δε ως βάση διαφορετικές ηχητικές πηγές/όργανα. Στην τρίτη κατηγορία ενέταξα τα έργα όπου το πιάνο είτε συνυπάρχει ως όργανο συνοδείας με άλλα όργανα, είτε αποτέλεσε το μέσο μεταφοράς για μεταγραφές συνθέσεων που προορίζονταν αρχικά για μεγαλύτερα ή/και μικρότερα οργανικά και φωνητικά σύνολα. Το αντικείμενο ωστόσο της παρούσας μελέτης επικεντρώνεται στις δύο πρώτες κατηγορίες έργων για σόλο πιάνο.

Το 2ο μέρος της διδακτορικής διατριβής (*Αναλυτικό*) επικεντρώνεται στα έργα για σόλο πιάνο του Κωνσταντινίδη στοχεύοντας στην αναλυτική τους προσέγγιση. Εξετάζεται κατά πόσον τα εν λόγω έργα και η πιανιστική τους γραφή εν γένει αποτυπώνουν, και σε ποιο βαθμό,

[5] Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides: Catalogue of his Works*, Magni Publications, Baton Rouge, Spring 2019.

[6] Η ένδειξη '*LRC'* που συνοδεύει τις συνθέσεις του Κωνσταντινίδη στον τίτλο τους προέρχεται από τον επίσημο κατάλογο έργων του (*opus*) και φέρει τα αρχικά του ονόματος της κόρης του, Lenna Rouge Constantinides.

το προσωπικό ιδίωμα και τη γραμμή σκέψεως του συνθέτη, και ποιες είναι οι παράμετροι που κάνουν τα έργα του να αναγνωρίζονται από τα έργα άλλων συνθετών. Διερευνώνται τα τεχνικά και υφολογικά τους χαρακτηριστικά, αναζητούνται ο βαθμός συνάφειας των δομικών παραμέτρων που διασφαλίζουν συνοχή σε μέρη του έργου ή σε ολόκληρο το έργο, ο τρόπος οργάνωσης σε επιμέρους ενότητες και η αρχιτεκτονική της μορφής τους. Σημαντική βοήθεια στην εκκίνηση της αναλυτικής διαδικασίας προσέφεραν οι προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη, οι οποίες συνοδεύουν ανελλιπώς τα έργα του. Η παρουσία τους δίνει με σαφή τρόπο πληροφορίες ως προς την προέλευση του υλικού (ελληνικής προέλευσης ή με ρίζες της σε κάποιο προϋπάρχον υλικό του συνθέτη), αρκετές φορές ως προς τη δομή τους, καθώς και πληροφορίες προγραμματικού χαρακτήρα, στην περίπτωση που το περιεχόμενο είναι εξωμουσικό. Έτσι, επικεντρώθηκα και στις -ισχυρής ταυτότητας- μουσικές επιρροές τις οποίες δανείστηκε ο συνθέτης και αξιοποίησε και σε μελλοντικά έργα. Για τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στις συνιστώσες του θεματικού υλικού και της δημιουργικής του ματιάς, κεντρικό σημείο της έρευνας αποτέλεσαν κυρίως δύο έργα για σόλο πιάνο, *Θέμα και Παραλλαγές* (LRC 1) και *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα* **(**LRC 74) και η διευρυμένη τους μορφή *Κοντσέρτο αρ. 2* (LRC 261) για πιάνο και ορχήστρα δωματίου και *Κοντσέρτο αρ. 1* (LRC 252) για πιάνο και ορχήστρα, αντίστοιχα. Τα έργα για σόλο πιάνο που βασίζονται σε παλαιότερες συνθετικές εργασίες και οι στενοί δεσμοί συνάφειάς τους αναλύονται διεξοδικά στην παρούσα διατριβή.

Στο 3ο μέρος της διατριβής συνοψίζονται τα συμπεράσματα της διατριβής. Οι αναφορές που σχετίζονται με την προέλευση του υλικού, τη μελωδική κατασκευή, τις συνθετικές διαδικασίες που - κατά την προσωπική μας άποψη - φαίνεται να ακολούθησε ο συνθέτης στην πιανιστική εργογραφία δύναται να αναχθούν και σε ολόκληρο το εύρος του συνθετικού του έργου. Μολονότι παρατηρείται μια άνιση διασπορά των υπό εξέταση έργων στο σύνολο της εργογραφίας του Κωνσταντινίδη, αυτά καλύπτουν όλες τις δημιουργικές περιόδους του και, επιπλέον, έρχονται στην επιφάνεια ενδιαφέροντα συμπεράσματα όπως η χρήση δάνειων στοιχείων από ιστορικές εποχές. Στόχος δεν ήταν να αποδειχτεί κατά πόσον η υιοθέτησή τους από τον συνθέτη ταίριαζε ή όχι με τα παραδοσιακά πρότυπα. Το ζητούμενο ήταν να αναδειχθεί το δίπολο παράδοση-νεωτερισμός, που αποτελεί ίσως ένα από τα κύρια στοιχεία στη μουσική του. Αυτό επιχειρήθηκε να αξιολογηθεί όσο πιο αντικειμενικά γινόταν, ούτως ώστε η παρούσα έρευνα να αντιπροσωπεύει τη σύνολη εικόνα της συνθετικής παραγωγής του συνθέτη.

Μέσω των σολιστικών πιανιστικών έργων επιδιώκεται η ανίχνευση συγκεκαλυμμένων, ίσως, μορφοπλαστικών δυνάμεων, που διέπουν την αρμονική παράμετρο, την ενορχήστρωση και την ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής μιας μεγάλης μορφής. Συν τοις άλλοις, από τη

συγκεκριμένη κατηγορία έργων του Κωνσταντινίδη, αλλά και σε άμεση σύνδεση με άλλες πτυχές της δημιουργικής του γραφής, επιδιώκεται να δοθεί μια απάντηση σχετικά με τους συμβολισμούς και τον προγραμματικό χαρακτήρα της μουσικής του, όπως αυτός αντανακλάται στους τίτλους των έργων του.

Όπως προανέφερα στην αρχή της εισαγωγής, για την κατανόηση των ισορροπιών ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο της μουσικής του συνθέτη, η προσέγγιση πραγματοποιήθηκε και δια της εκτέλεσης/ερμηνείας του συνόλου του πιανιστικού ρεπερτορίου, αλλά και άλλων συνθέσεων του Κωνσταντινίδη. Για τον παραπάνω λόγο θεώρησα αναγκαίο να προσθέσω τα κεφάλαια *Παράρτημα 1* και *Παράρτημα 2* στο τέλος της έρευνας. Στο *Παράρτημα 1* παραθέτω τη συστατική επιστολή του Κωνσταντινίδη με αφορμή την επίσκεψή μου στο Πανεπιστήμιο της Λουιζιάνα (*LSU*) για μια σειρά συναυλιών και διαλέξεων. Στο *Παράρτημα 2* περιλαμβάνεται ένας πίνακας με ταξινομημένες συναυλίες που πραγματοποίησα κατά τη διάρκεια των διδακτορικών μου σπουδών με τα έργα για σόλο πιάνο του συνθέτη.

Πέραν των εκτελέσεων αυτών - που έχουν άμεση σύνδεση με το αντικείμενο της παρούσας έρευνας - περιλαμβάνονται και εμφανίσεις με συμφωνικές ορχήστρες όπου ερμήνευσα το *Κοντσέρτο αρ. 2*, τη σύνθεση *Σουίτα του Διάκου* για δύο πιάνα και ορχήστρα και τη σύνθεση *Larissa Forever* για πιάνο και ορχήστρα δωματίου. Γίνονται επίσης αναφορές σε συμμετοχές μου σε ραδιοφωνικές εκπομπές του *Τρίτου Προγράμματος*, σε συναυλίες που πραγματοποιήθηκαν για δύο πιάνα και μουσικής δωματίου σε ρεπερτόριο του συνθέτη, ενώ γίνονται και αναφορές σε συναυλίες εκπαιδευτικού κυρίως χαρακτήρα οι οποίες έλαβαν χώρα και αφορούσαν τη μελέτη και την παρουσίαση επιλεγμένων πιανιστικών και χορωδιακών έργων του Κωνσταντινίδη από μαθητές μου.

Κατά τη διάρκεια των διδακτορικών μου σπουδών ο συνθέτης εξέφρασε την επιθυμία να ηχογραφήσω τα έργα για σόλο πιάνο. Κατόπιν δικής του προτροπής και με έξοδα που επιβάρυναν τον ίδιο, υλοποιήθηκε η επιθυμία του. Το Cd ηχογραφήθηκε στην Ελλάδα και κυκλοφόρησε από την αμερικανική δισκογραφική εταιρεία *Centaur* το 2018. Παρουσιάστηκε στις Η.Π.Α. *(Louisiana State University)* και στο *Μέγαρο Μουσικής Αθηνών*. Τη διδακτορική διατριβή συνοδεύει ηχητικό αντίγραφο του δίσκου καθώς και κριτικές που δημοσιεύτηκαν στο *Fanfare Magazine* από Αμερικανούς μουσικοκριτικούς (*Παράρτημα 3)*.

1ο Μέρος
(Ιστορικό – Αισθητικό – Θεωρητικό)

Κεφάλαιο 1ο Ντίνος Κωνσταντινίδης, Βιογραφικά στοιχεία – Ιχνηλάτηση της δημιουργικής του πορείας

1.1 Το οικογενειακό του περιβάλλον και οι μουσικές του σπουδές στην Ελλάδα

Ο πολυβραβευμένος Έλληνας δημιουργός Ντίνος Κωνσταντινίδης διήγαγε λαμπρή καριέρα στο εξωτερικό ως συνθέτης και μαέστρος, ενώ τα έργα του συνεχίζουν να παίζονται αδιάκοπα και στις πέντε ηπείρους από διακεκριμένους μουσικούς, διάσημες ορχήστρες, οργανικά και φωνητικά σύνολα σε πολλές σπουδαίες αίθουσες όπως, *Avery Fisher Hall*, *Alice Tully Hall*, *Carnegie Hall*, *Lincoln Center*, *Μέγαρο Μουσικής Αθηνών*, *Teatrul Naţional de Operă şi Balet 'Oleg Danovski'*, *Igreja Matriz de Nossa Senhora da Apresentação*, *Teatro Balboa*, *Monash University Melbourne*, *Shenzhen Concert Hall*, *Beijing Concert Hall*, *Wigmore Hall* κ.ά.

Γεννήθηκε στην Ήπειρο στις 10 Μαΐου το 1929. Πατέρας του ήταν ο συνταγματάρχης Δημήτρης Κωνσταντινίδης από τα Μάρμαρα Ιωαννίνων (ο οποίος έπαιζε και παραδοσιακό βιολί) και μητέρα του η Μαγδαληνή Παπαστεργίου από την Άρτα. Στα Ιωάννινα, κατά τη διάρκεια της κατοχής, έλαβε τα πρώτα μαθήματα βιολιού στην ηλικία των 12 ετών στο *Ωδείο Ιωαννίνων* με την Όλγα Μέντζου (1941-1944). Κοντά στην ίδια δασκάλα μελέτησε και ένας των μεγαλύτερων αδερφών του Κωνσταντινίδη, ο Χαρίλαος.[7] Με την Όλγα Μέντζου μελέτησαν πολλοί χαρισματικοί βιολονίστες εκείνης της εποχής, οι οποίοι αργότερα διακρίθηκαν κάνοντας λαμπρή καριέρα. Μεταξύ αυτών ήταν ο Τάτσης Αποστολίδης, ο Δημήτριος Βράσκος, ο Θεόδωρος Τενεζάκης κ.ά.

[7] Κατά τη διάρκεια παρακολούθησης ενός εκ των μαθημάτων βιολιού μεταξύ της καθηγήτριας Όλγας Μέντζου και του -κατά 8 χρόνια μεγαλύτερου αδερφού του- Χαρίλαου, ο Ντίνος Κωνσταντινίδης μαγεύτηκε από το έγχορδο όργανο και αποφάσισε στην ηλικία των 12 ετών να ξεκινήσει και αυτός βιολί. Χαρακτηριστικά, ο συνθέτης αναφέρει σε συνέντευξη που παραχώρησε στη γράφουσα: «[…] *Στο σπίτι της θείας Λενιώς, όπου και διέμενε η οικογένεια μου κατά τη διάρκεια του πολέμου, υπήρχε ένα μικρό μέρος στην αυλή όπου ο αδερφός μου και εγώ μελετούσαμε και πειραματιζόμασταν με τους ήχους του βιολιού, παίζοντας μαζί διάφορα ντουέτα*». Βλ. Ευφροσύνη Κτιστάκη – Ντίνος Κωνσταντινίδης, συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στην πιανίστα Ευφροσύνη Κτιστάκη, Λουιζιάνα, Μάρτιος 2019 (αδημοσίευτη).

Με τη λήξη του πολέμου, ο οποίος δημιούργησε πολλές δυσκολίες στην οικογένεια όπως και σε όλους τους Έλληνες, η οικογένεια Κωνσταντινίδη μετακόμισε στην Αθήνα[8] (δημότες από το 1930) και συνέχισε τις σπουδές του στο βιολί στο *Ελληνικό Ωδείο*[9] με καθηγητή τον διάσημο Ολλανδό δάσκαλο και δεξιοτέχνη βιολονίστα Tony Schultze[10] (1880 - 1954), με τον οποίο έλαβε *δίπλωμα βιολιού* το 1950 με τον βαθμό *Άριστα παμψηφεί*, Α' Βραβείο και χρηματικό έπαθλο '*εἰς μνήμην Διονυσίου Λαυράγκα*'. Δύο χρόνια μετά (1952) διορίστηκε στη *Συμφωνική Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας* καθώς και στην *Κρατική Ορχήστρα Αθηνών*, παραμένοντας ως μόνιμο μέλος έως το 1963, πλην χρονικού διαστήματος συνολικής διάρκειας τεσσάρων ετών, από το 1957 ως και το 1961. Την ίδια χρονιά (1952) έλαβε μέρος στη *XVII Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης* η οποία, σε συνεργασία με τη *Μακεδονική καλλιτεχνική εταιρεία 'Τέχνη'*, διοργάνωσε τον *Α' Πανελλήνιο Μουσικό Διαγωνισμό για πιάνο και για βιολί* όπου ο Ντίνος Κωνσταντινίδης κέρδισε δίπλωμα και τιμητικό έπαινο '*διά τὴν ἐπίδοσίν του εἰς τό βιολί*'. Το 1956 έως και το 1957 μελέτησε μουσική δωματίου με τη διάσημη βιολοντσελίστα Λήδα Κουρούκλη,[11] μαθήτρια της Nadia Boulanger, στο *Ωδείο Αθηνών*, ενώ παράλληλα συνέχισε μαθήματα βιολιού με τον Γιώργο Ε. Λυκούδη. Παράλληλα, μελετώντας ανώτερα θεωρητικά

[8] Ο νεαρός τότε Κωνσταντινίδης ανακαλύπτει ένα μικρό καφενείο στην Αθήνα το οποίο έπαιζε κλασική μουσική. Εκεί άκουσε για πρώτη φορά το *Κοντσέρτο για βιολί σε Ρε μείζονα op. 61* του L.V. Beethoven. Μόλις συνειδητοποίησε πως το έργο αυτό ακουγόταν κάθε δύο ώρες, επέστρεφε στο ίδιο σημείο για να το ακούει. Αναφορικά με τα πρώτα μουσικά ερεθίσματα που έλαβε τότε στην Αθήνα ο συνθέτης αναφέρει: «[…] *Θυμάμαι όταν σαν μικρό παιδί ακόμα, πριν από το 1940, άκουσα για πρώτη φορά στο ραδιόφωνο τη σονάτα του Corelli σε μι μινόρε με τον Jacques Thibaud. Αμέσως κατάλαβα ότι η μουσική είναι όλη μου η ζωή. Ζήτησα από τους γονείς μου ένα βιολί και έναν δάσκαλο μουσικής. Στην κατοχή δίπλα από το σπίτι μου υπήρχε μια ταβέρνα, η οποία είχε τη δυνατότητα να παίζει δίσκους ποικίλης μουσικής. Εκεί άκουσα και το κοντσέρτο για βιολί του Beethoven με τον Fritz Kreisler. Εκεί ήμουν κάθε ώρα όταν έφτανε η σειρά του Beethoven με μένα ως μοναδικό ακροατή*». Βλ. Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα», ομιλία του συνθέτη κατά την τελετή αναγόρευσής του σε Επίτιμο Διδάκτορα από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας στις 20 Μαΐου 2010, σ. 1 (αδημοσίευτη).

[9] «[…] *Μετά την κατοχή πήγα στην Αθήνα όπου γνώρισα τον δάσκαλό μου Tony Schultze στο Ελληνικό Ωδείο. Εκεί γνώρισα και τον δάσκαλό μου Μάριο Βάρβογλη που μου έδωσε τα πρώτα μαθήματα σύνθεσης στο σπίτι του. Αργότερα συνέχισα θεωρητικά με τον Γιάννη Παπαϊωάννου, πάλι στο σπίτι του, στην οδό Διδότου ή κάπου εκεί κοντά. Εκεί μου δίδαξε τροπική αντίστιξη, την οποία εδίδαξα και εγώ αργότερα στο κρατικό πανεπιστήμιο της Λουιζιάνα* (LSU)*, για 5 χρόνια*». Βλ. Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα» […], ό.π., σ. 2.

[10] Αξίζει να αναφερθεί ότι μαθητές του Tony Schulze υπήρξαν, μεταξύ άλλων, ο Νίκος Σκαλκώτας και ο Αντίοχος Ευαγγελάτος. Κατά τον Κωνσταντινίδη, ο πρώτος μαθητής του Schulze υπήρξε ο Σκαλκώτας και τελευταίος, ο Ντίνος Κωνσταντινίδης. Βλ. Αθανάσιος Ζέρβας, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Λυρισμός και Πανδιατονικότητα», Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας *Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου* Κωνσταντινίδη, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, υπεύθυνος έκδοσης πρακτικών: Αθανάσιος Ζέρβας, επιμέλεια: Αθανάσιος Ζέρβας, Άννα-Μαρία Ρετζεπέρη-Τσώνου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 22/5/2010, σ. 5. Ανάκτηση από: https://www.muse.gr/el/news/116--l-r-

[11] Κουρούκλη-Πατσιφά Λήδα (Αθήνα, 1905-1984). Διακεκριμένη δεξιοτέχνης και καθηγήτρια τσέλου. Βλ. Τάκης Καλογερόπουλος, *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, Τόμος 3, Γιαλλέλη, Αθήνα 1998, σ. 304.

και σύνθεση δίπλα σε λαμπρούς καθηγητές όπως ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου και ο Μάριος Βάρβογλης,[12] απέκτησε *πτυχίο Αρμονίας* το 1957 με βαθμό *Άριστα* από το *Ελληνικό Ωδείο*.

Μολονότι η καλλιτεχνική φύση και οι μουσικές δεξιότητες του νεαρού τότε Κωνσταντινίδη είχαν γίνει αντιληπτές από το οικογενειακό του περιβάλλον, εντούτοις ο πατέρας του -αν και υπήρξε υποστηρικτικός στη μουσική εκπαίδευση του υιού του- είχε διαφορετική άποψη για το αν η μουσική θα έπρεπε να διαδραματίσει πρωταγωνιστικό ρόλο στη ζωή του. Όπως αποκαλύπτει ο συνθέτης σε μία από τις συνεντεύξεις του, ο πατέρας του θεωρούσε ότι η μουσική δεν συνιστά μία ασφαλή επιλογή βιοπορισμού, επιμένοντας ότι ο γιος του θα έπρεπε να στραφεί προς τις σπουδές Νομικής. Πράγματι, ο Κωνσταντινίδης εισήχθη στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, αλλά σύντομα επέστρεψε στον χώρο της μουσικής. Με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο ο συνθέτης αναφέρεται σε αυτή την επιλογή του, λέγοντας χαρακτηριστικά: «*Δεν ωφελήθηκα από τη Νομική επιστήμη, αλλά ούτε και εκείνη από μένα*».[13]

1.2 Οι σπουδές του στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής

Οι λαμπρές μουσικές σπουδές του Κωνσταντινίδη συνεχίσθηκαν με τριετή υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών (*I.K.Y.*) στη *Julliard School* της Νέας Υόρκης (1957-1960) από όπου και απέκτησε *δίπλωμα* στο βιολί. Καθηγητές του υπήρξαν ο Ivan Galamian και η Dorothy Delay. Κατά τη διάρκεια των προπτυχιακών του σπουδών, μελέτησε μουσική δωματίου με μέλη του *Juilliard String Quartet* καθώς και με τον Louis Persinger. Ο Κωνσταντινίδης παρέμεινε στις Η.Π.Α. για ακόμη έναν χρόνο με υποτροφία της *Juilliard Orchestra* κατόπιν εισήγησης του τότε μαέστρου της, Jean Paul Morel.[14] Τη χρονική εκείνη περίοδο, γνώρισε μία σημαντική φυσιογνωμία του νεοελληνικού θεάτρου, τον

[12] Βλ. Κωνσταντίνος Λυγνός – Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Η σύνθεση της διδασκαλίας και η διδασκαλία της σύνθεσης» (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Κωνσταντίνο Λυγνό για το περιοδικό της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών), *Αντίφωνον* 9, Μάρτιος – Απρίλιος 2005, σ. 33.

[13] Βλ. Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides*, Magni Publications, Baton Rouge, LA 2003, σσ. 2-3.

[14] Σε συνέντευξη που παραχωρήθηκε στη γράφουσα, ο Κωνσταντινίδης αναφέρει πως -ενώ είχε λήξει η τριετής υποτροφία του I.K.Y., κατά τη διάρκεια μίας πρόβας της *Juilliard Orchestra*- πληροφορεί τον τότε μαέστρο της, Jean Paul Morel, ότι θα έπρεπε να επιστρέψει στην Ελλάδα. Εκείνη την περίοδο είχε προηγηθεί ο *πρώτος διεθνής διαγωνισμός Τσαϊκόφσκι* (1958) στον οποίο είχε διακριθεί με χρυσό βραβείο ο 23χρονος τότε Αμερικανός πιανίστας Harvey Lavan "Van" Cliburn Jr., διάκριση που του χάρισε παγκόσμια αναγνώριση και διεθνή προβολή. Η επιτυχία αυτή ήταν υψίστης σημασίας για τους Αμερικανούς οι οποίοι κατά την επιστροφή του τον υποδέχτηκαν με μία μεγάλη παρέλαση προς τιμήν του. Δασκάλα του Cliburn υπήρξε η φημισμένη παιδαγωγός πιάνου, Rosina Lhévinne. Εκείνη τη χρονιά, καθώς και για τα επόμενα έτη, πλήθος εκδηλώσεων διοργανώθηκαν από σημαντικές ορχήστρες των Η.Π.Α προς τιμήν της διεθνούς πλέον φήμης, παιδαγωγού. Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης ήταν πολύτιμο μέλος της ορχήστρας και απαραίτητος κατά τη διάρκεια των ηχογραφήσεων που ακολούθησαν και στις οποίες ερμήνευσε η Rosina Lhévinne κοντσέρτα για σόλο πιάνο και ορχήστρα. Ο μαέστρος Jean Paul Morel, επιστράτευσε όλες του τις δυνάμεις και, με υποτροφία της *Juilliard Orchestra*, παρέμεινε για έναν ακόμη χρόνο στις Η.Π.Α. Βλ. Ευφροσύνη Κτιστάκη – Ντίνος Κωνσταντινίδης, Συνέντευξη […], ό.π.

Αδαμάντιο Λεμό.[15] Μέσω αυτής της γνωριμίας δόθηκε και το έναυσμα στον Ντίνο Κωνσταντινίδη - μεταξύ άλλων και για βιοποριστικούς λόγους - να συνθέσει κατόπιν ανάθεσης και το πρώτο του έργο[16], που ονομάζεται *Η Σουίτα του Διάκου*.[17] Έτσι λοιπόν, η πρώτη του επίσημη[18] συνθετική εργασία χρησιμοποιήθηκε ως μουσική επένδυση από τον *Οργανισμό Ελληνικού Θεάτρου Αμερικής* (1957-1967).

Το 1961, χρονιά παράτασης της παραμονής του στις Η.Π.Α., ο Κωνσταντινίδης παρακολούθησε μαθήματα σύνθεσης στα θερινά σεμινάρια του *Brandeis University* και στο *Meadowmount School of Music* με τον Robert Lawson Craft, τον Irving Gifford Fine και μαθήματα βιολιού με τον Joseph Gingold και τον Ivan Galamian.[19] Την ίδια χρονιά επέστρεψε στην Ελλάδα, συνεχίζοντας να υπηρετεί ως βιολονίστας στην *Κρατική Ορχήστρα Αθηνών* και στη *Μικρή Ορχήστρα Αθηνών*[20] (1961-1962), ενώ συνέπραξε καλλιτεχνικά και με αθηναϊκά

---

[15] Περισσότερες πληροφορίες για τον ηθοποιό, σκηνοθέτη, σκηνογράφο, θιασάρχη, δάσκαλο και συγγραφέα Αδαμάντιο Λεμό, που αγωνίστηκε με πάθος και κάτω από αντίξοες συνθήκες για το θέατρο και τη διατήρηση της ελληνικής γλώσσας, μπορεί να αντλήσει κανείς από την εκπομπή πολιτιστικού περιεχομένου *Περισκόπιο* (αρχείο της ΕΡΤ.) Βλ. https://www.ert.gr/arxeio-afierwmata/adamantios-lemos-12-ioynioy-2006/.

[16] *«[…] Όταν πήγα στην Αμερική εκείνη την εποχή ο Λεμός είχε ένα θέατρο στη διάθεσή του* (για τους Ελληνοαμερικανούς). *Φυσικά δεν είχε πολλά λεφτά, τον γνώρισα και μου ζήτησε να γράψω μουσική για τον «Αθανάσιο Διάκο». Έγραψα κάτι και είχα συμφοιτητές μου από τη Juilliard να το ηχογραφήσουν σε ταινία χωρίς αμοιβή. Αυτό το έργο μου* (Σουίτα του Διάκου)*, το θεωρώ ως το Op.1 μου* (1961)». Βλ. Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα» […], ό.π., σ. 8.

[17] Η *Σουίτα του Διάκου*, ένα έργο που ο Κωνσταντινίδης έγραψε σε ηλικία 31 χρόνων (1960), αποτελεί την πρώτη του ανάθεση και σηματοδοτεί την εκκίνηση της επαγγελματικής του καριέρας. «[…] *το έργο αυτό αποτελεί και την πρώτη μου επαγγελματική δουλειά η οποία με βοήθησε να αρχίσω να σκέφτομαι ως συνθέτης*». Βλ. Ευφροσύνη Κτιστάκη – Ντίνος Κωνσταντινίδης, Συνέντευξη […], ό.π. Ο συνθέτης αποκάλυψε στη γράφουσα ότι δεν μπόρεσε ο ίδιος να παραστεί στην πρεμιέρα του έργου διότι είχε επιστρέψει εκείνη την περίοδο στην Ελλάδα. Πληροφορήθηκε όμως ότι είχε μεγάλη επιτυχία. Κατά τη διάρκεια της δημιουργικής του πορείας, ο συνθέτης επεξεργάστηκε το έργο αυτό δημιουργώντας διαφορετικές εκδοχές και εμφανίζεται στη λίστα των έργων του σε πολλές μορφές. Αρχικά γράφτηκε για ορχήστρα δωματίου (έγχορδα), ακολούθησε η εκδοχή για Ορχήστρα (1980, LRC 71), εν συνεχεία η εκδοχή για δύο πιάνα, με τίτλο *Σουίτα του Διάκου για δύο πιάνα* (1985, LRC 98) και αρκετά χρόνια αργότερα η εκδοχή του έργου για δύο πιάνα και ορχήστρα εγχόρδων, η οποία εμφανίζεται με τίτλο *Σουίτα για δύο πιάνα και έγχορδα* (2014, LRC 265).
Η αρχική εκδοχή του έργου αξιοποιήθηκε ως μουσική επένδυση της θεατρικής παράστασης *Διάκος* που παρουσιάστηκε στη Νέα Υόρκη το 1961 από το *Lemos Theater* ή αλλιώς *Οργανισμός Ελληνικού Θεάτρου Αμερικής*. Η σύνθεση του συγκεκριμένου έργου ανατέθηκε από τον Αδαμάντιο Λεμό (βλ. υποσημείωση αρ. 15). Το έργο πραγματεύεται τη ζωή του Έλληνα ήρωα Αθανάσιου Διάκου, του οποίου οι θαρραλέες και ανδρείες ενέργειες ενέπνευσαν τους συμπατριώτες του στα πρώτα στάδια της Ελληνικής επανάστασης για ελευθερία από τον τουρκικό ζυγό το 1821. Βλ. Ντίνος Κωνσταντινίδης, *Σουίτα για δύο πιάνα και έγχορδα* (*Η Σουίτα του Διάκου*), Προγραμματικές σημειώσεις, Magni Publications, LRC 265.

[18] Η συγκεκριμένη συνθετική εργασία έχει ιδιαίτερη σημασία για τον δημιουργό και, όπως προαναφέρθηκε, ο ίδιος αξιολογεί ότι αποτελεί το *Opus 1* της δημιουργικής του πορείας. Παρόλα αυτά, ο Κωνσταντινίδης έχει ασχοληθεί με τη σύνθεση από τα εφηβικά του χρόνια και μάλιστα κάποιες από αυτές τις συνθέσεις εμφανίζονται στον επίσημο κατάλογο των έργων του. Αναφέρουμε ενδεικτικά τα έργα *Sonata for violin and piano* (1946) και *A Brahms for violin and piano* (1946). Και τα δύο έργα έχουν τον χαρακτηρισμό 'εφηβικά έργα' ('teenage works'). Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides: Catalogue of his Works* […], ό.π., σ. 5.

[19] Βλ. Θωμάς Ταμβάκος, *Έλληνες Δημιουργοί Σοβαρής Μουσικής (40 άρθρα στους «Νέους Αγώνες Ηπείρου»)*, 2ος Τόμος, Ιδιωτική έκδοση, Ιωάννινα 1996, σ. 56.

[20] Το 1960, ο βιολιστής και αρχιμουσικός Στέλιος Καφαντάρης ιδρύει τη *Μικρή Ορχήστρα Αθηνών (ΜΟΑ)* στην οποία ο Ντίνος Κωνσταντινίδης υπήρξε στέλεχος και μάλιστα εξάρχων με τον επίσης περίφημο τότε βιολονίστα, Τάτση Αποστολίδη. Βλ. *Αρχείο Εθνικής Λυρικής Σκηνής* (Εικονική έκθεση / Πρόσωπα: Στέλιος Καφαντάρης).

συμφωνικά συγκροτήματα όπως, μεταξύ άλλων, η ορχήστρα της *Εθνικής Λυρικής Σκηνής*, η *Λυρική Ορχήστρα*, η *Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ* κ.ά.[21] Από το έτος 1963 εγκαταστάθηκε πλέον μόνιμα στις Η.Π.Α. συνεχίζοντας τις σπουδές του στο Indiana University, αποκτώντας *μεταπτυχιακό δίπλωμα* στο βιολί (*Master of Music*, 1965) με καθηγητή βιολιού τον Joseph Gingold.

Τις μουσικές του σπουδές συνέχισε στο Michigan State University από όπου απέκτησε διδακτορικό δίπλωμα στη σύνθεση (1968), μελετώντας με τον Αμερικανό συνθέτη, καθηγητή, μαέστρο και συγγραφέα Herbert Owen Reed. Παράλληλα, και έχοντας αποκτήσει την Αμερικανική υπηκοότητα, εργάστηκε στη Συμφωνική Ορχήστρα του Lansing *(Lansing Symphony Orchestra)*, που έχει ως έδρα της την πρωτεύουσα της αμερικανικής πολιτείας του Μίσιγκαν, ενώ υπηρέτησε και ως εξάρχων με έκτακτες συμμετοχές στην Ορχήστρα του Καλαμαζού *(Kalamazoo Symphony Orchestra)*.

1.3 Ακαδημαϊκή πορεία και εξέλιξη

Το 1966 ο Κωνσταντινίδης ξεκίνησε τη διδακτική του σταδιοδρομία στο Πανεπιστήμιο της Λουιζιάνα *(Louisiana State University)* αρχικά ως καθηγητής βιολιού και θεωρητικών, ενώ δύο χρόνια μετά (1968) ξεκίνησε να διδάσκει σύνθεση. Λίγα χρόνια αργότερα, τα διδακτικά του καθήκοντα στο Πανεπιστήμιο επικεντρώθηκαν στη σύνθεση.[22] Επίσης, διετέλεσε διευθυντής του Τμήματος Εγχόρδων. Από το 1980 ήταν επικεφαλής του Τμήματος Σύνθεσης στο ίδιο Πανεπιστήμιο, στο οποίο εξακολούθησε μέχρι και το 2021 να διδάσκει, ενώ λίγα χρόνια νωρίτερα (συγκεκριμένα από το 1972 και για 22 συνεχή χρόνια) ανέλαβε τη διεύθυνση του διάσημου *LSU Festival of Contemporary Music*, στο πλαίσιο του οποίου παρουσίασε κορυφαίους Αμερικανούς συνθέτες μεταξύ των οποίων Carlos Chávez, John Cage, Milton Babbitt, Karel Husa, Ellen Zwilich, Ernst Krenek κ.ά. Από το 1972 είναι ο καλλιτεχνικός διευθυντής και αρχιμουσικός της *Louisiana Sinfonietta* και της Ορχήστρας Δωματίου της Συμφωνικής Ορχήστρας του Baton Rouge (*Baton Rouge Symphony Chamber*

Ανάκτηση από: http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/kafantaris-stelios-2377/ (ημερομηνία προσπέλασης: 26/3/20).

[21] Για περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με τη σύντομη επιστροφή του συνθέτη στην Ελλάδα (μετά τις σπουδές του στη *Julliard*) και τις συνεργασίες του με διάφορα ορχηστρικά βλ. Ronaldo Cadeu de Oliveira, *The Louisiana Sinfonietta, a new orchestral model, and an original composition, Concerto for Guitar and Symphony Orchestra, Op. 12*, Doctoral Dissertation, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, σσ. 113-116.

[22] Αναφορικά με τη μετάβαση των διδακτικών καθηκόντων του Κωνσταντινίδη από το βιολί και τη θεωρία της μουσικής αποκλειστικά στη σύνθεση βλ. Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα» […], ό.π., σ. 9.

Orchestra). Το 1986 του απονεμήθηκε ο τίτλος *Boyd Professor of Composition*. Ο τιμητικός αυτός τίτλος αποτελεί την ανώτατη ακαδημαϊκή διάκριση που απονέμεται στο Πανεπιστήμιο της Λουιζιάνα.

Δεκάδες μαθητές που σπούδασαν μαζί του έχουν διακριθεί σε διαγωνισμούς σύνθεσης και έχουν λάβει πολλές υποτροφίες. Επίσης, αρκετοί απόφοιτοι του Τμήματος Σύνθεσης του Πανεπιστημίου της Λουιζιάνα υπηρετούν ως καθηγητές σε Πανεπιστήμια σε διάφορες χώρες ανά τον κόσμο, όπως η Αγγλία, η Κίνα, η Βραζιλία, ο Καναδάς και οι Η.Π.Α., μεταξύ άλλων. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους Liduíno Pitombeira, William Price, Nick Hwang και Άρη Καραστάθη, που είναι διεθνώς γνωστοί και διάγουν λαμπρή καριέρα ως καθηγητές σύνθεσης σε πανεπιστημιακά ιδρύματα του εξωτερικού.

Ο Κωνσταντινίδης συμμετείχε στο διοικητικό συμβούλιο πολλών ενώσεων και εθνικών εταιρειών στις Η.Π.Α., συμπεριλαμβανομένων των *Society of Composers* (SCI), *Sonneck Society for American Music* (SAM), *College Music Society* (CMS), *Southeastern Composers League*, *National Association of Composers - U.S.A.* (NACUSA) και *American Musicological Society*. Χρημάτισε επίσης πρόεδρος της κριτικής επιτροπής στους διαγωνισμούς σύνθεσης του *Music Teacher National Association* (MTNA). Υπήρξε μέλος του *American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP) και υπηρέτησε ως αξιολογητής του *MacArthur Foundation and National Endowment for the Humanities*. Διετέλεσε σύμβουλος του ιδρύματος *Living Music Foundation,* πρόεδρος του *LSU Festival of Contemporary Music,* ενώ υπήρξε ο ιδρυτής και διευθυντής της *Louisiana Sinfonietta*, του *LSU New Music Ensemble,* καθώς και του *New Times Series.* Ταυτόχρονα ήταν μέλος του *Αθηναϊκού Ιδρύματος Παιδείας & Έρευνας (ΑΙΠΕ).* Το 2010 αναγορεύτηκε *Επίτιμος Διδάκτορας* από το *Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας* (Θεσσαλονίκη).[23]

1.4 Βιολονίστας - Μαέστρος

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης συνέπραξε με πολυάριθμες συμφωνικές ορχήστρες των Ηνωμένων Πολιτειών και δραστηριοποιήθηκε τόσο από τη θέση του βιολονίστα όσο και από εκείνη του μαέστρου. Την περίοδο των μεταπτυχιακών του σπουδών (1963-1965) εργάστηκε ως βιολονίστας στη Συμφωνική Ορχήστρα της Ιντιανάπολης και ως εξάρχων στη *Sinfonietta* της Ιντιανάπολης. Αμέσως μετά υπηρέτησε ως εξάρχων στη Συμφωνική Ορχήστρα της

[23] Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την αναγόρευση του συνθέτη σε Επίτιμο Διδάκτορα από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης βλ. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, *Πανεπιστημιακά* 9, Έκδοση του Πανεπιστημίου Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών, Θεσσαλονίκη 2010-2011, σ. 5. Ανάκτηση από: https://www.uom.gr/site/images/magazine/pamak_magazine_09.pdf (ημερομηνία προσπέλασης: 19/9/2019).

Beaumont Opera του Texas (1966-1972), στη Συμφωνική Ορχήστρα του Baton Rouge (1966-1988) και στην Όπερα του Baton Rouge[24] (1984-1987). Στις δύο τελευταίες προσέφερε τις υπηρεσίες του και από τη θέση του βοηθού μαέστρου. Την περίοδο εκείνη, ο Κωνσταντινίδης υπήρξε μαέστρος και εξάρχων του Οκτέτου Εγχόρδων της Συμφωνικής Ορχήστρας του Baton Rouge[25] (1980), σύνολο το οποίο απαρτίζονταν από μέλη της Συμφωνικής Ορχήστρας του Baton Rouge.

Στις συμμετοχές του σε ορχήστρες συμπεριλαμβάνεται και αυτή με τη *Rapides Symphony Orchestra* που εδρεύει στην πόλη Alexandria της Λουιζιάνα, με την οποία συνέπραξε για μία μόνο φορά από τη θέση του εξάρχοντα. Θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθεί η υποστηρικτική συμμετοχή του στην *Baton Rouge Symphony Chamber Orchestra*, σε ένα σύνολο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί 'πρόδρομος' ή 'προάγγελος' της *Louisiana Sinfonietta*. Η τελευταία, κατά τη διάρκεια του έτους 1989-1990 μετονομάστηκε σε *Baton Rouge Sinfonietta*, ονοματοδοσία που διήρκησε για έναν χρόνο περίπου. Το σύνολο αυτό μετονομάστηκε για άλλη μία φορά, μετά από μερικούς μήνες (1990), σε *Louisiana Sinfonietta* και δεν δέχτηκε άλλη τροποποίηση. Ο Κωνσταντινίδης, από το 1981 μέχρι και τους τελευταίους μήνες της ζωής του (2021), ήταν ο *Καλλιτεχνικός Διευθυντής και Μαέστρος* της *Louisiana Sinfonietta*.

1.5 Βραβεία – Διακρίσεις – Κριτικές

Κατά τη διάρκεια της δημιουργικής του πορείας, ο Κωνσταντινίδης έχει λάβει υποτροφίες, αναθέσεις έργων συμφωνικής μουσικής αλλά και για διάφορα οργανικά και φωνητικά σύνολα, ενώ είναι κάτοχος πολλών βραβείων και διεθνών διακρίσεων. Ανάμεσα στις βραβεύσεις του συγκαταλέγονται το *Outstanding Educator Award* από τη *Phi Educators of America* (1971-1974), το *Pro Mundi Beneficio Award* από την *Brasilian Academy of Humanities* (1975) καθώς και οι 23 βραβεύσεις του από την *American Society of Composers, Authors, and Publishers*.[26] Σημαντικές διακρίσεις αποτελούν το *πρώτο βραβείο* στον διαγωνισμό *Brooklyn College International Chamber Opera Competition* (1981) αλλά και το

[24] Η Όπερα της Baton Rouge απαρτίζονταν από μουσικούς της Συμφωνικής Ορχήστρας του Baton Rouge.
[25] Το διευθυντικό στέλεχος της Συμφωνικής Ορχήστρας του Baton Rouge, Rick Mackie, είχε αναθέσει στον Ντίνο Κωνσταντινίδη (ο οποίος ήταν μέλος τότε της Συμφωνικής Ορχήστρας) την ίδρυση ενός οκτέτου που θα απαρτίζονταν από μέλη της Συμφωνικής Ορχήστρας του Baton Rouge. Η σκέψη ήταν η δημιουργία ενός συνόλου που θα συμμετείχε σε συναυλίες με ρεπερτόριο από τη μπαρόκ εποχή. Αυτή η επαγγελματική πρόταση ήταν καθοριστική για τη γέννηση και για την ιστορία της *Louisiana Sinfonietta* και, ως εκ τούτου, για την δημιουργική πορεία του Κωνσταντινίδη ως μαέστρου του συγκεκριμένου συνόλου. Για περαιτέρω πληροφορίες αναφορικά με τη δημιουργία και την ιστορική εξέλιξη της *Louisiana Sinfonietta* βλ. Ronaldo Cadeu de Oliveira, *The Louisiana Sinfonietta, a new orchestral model, and an original composition* […], ό.π., σσ. 89-113.
[26] Από το βιογραφικό σημείωμα του συνθέτη που εστάλη στη γράφουσα στις 20/9/2017.

Outstanding Achievement Award από το *First Midwest Chamber Opera Conference* (1985) που απέσπασε η μονόπρακτη όπερά του *Intimations*, το *American New Music Consortium Distinguished Service Award* (1985) καθώς και τα βραβεία *Glen Award of I'Ensemble of New York* και *Honor Researcher's Award* από τη *Phi Delta Kappa of Louisiana State University* και *Southern University Chapters* (1989).

Έλαβε επίσης πολυάριθμες υποτροφίες για έργα του που διακρίθηκαν από τον οργανισμό *Meet the Composer* καθώς και το *Louisiana Governor's lifetime Achievement Award in the Arts* (1989), ενώ για τη *2η Συμφωνία* του τιμήθηκε με το *Artist of the Year Award of Louisiana*[27] (1992) από τον Δήμαρχο του Baton Rouge. Δύο χρόνια αργότερα (1994) έλαβε τη διάκριση *Teaching Award* από τη *National Foundation for Advancements in the Arts*, ενώ την ίδια χρονιά ο Λευκός Οίκος του απένειμε τον τίτλο του *Distinguished Teacher - White House commission on Presidential Scholars.* Η διάκριση αυτή του έδωσε τη δυνατότητα να συμπεριληφθεί ανάμεσα σε τριάντα συνθέτες-αρχιμουσικούς των ΗΠΑ οι οποίοι συμμετείχαν σε σεμινάρια σύνθεσης με τον Pierre Boulez. Άλλο ένα σημαντικό βραβείο που έλαβε ο Κωνσταντινίδης είναι το *Grand Prize* στον διεθνή διαγωνισμό σύνθεσης *Delius Composition Contest Grand Prize* (1997).

Οι κριτικές[28] και τα σχόλια που απέσπασε καθ' όλη τη διάρκεια της πληθωρικής συνθετικής του παρουσίας από έγκριτους κριτικούς και διαπρεπείς ομότεχνούς του είναι εξαιρετικές. Ενδεικτικά θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι για την όπερά του *Antigone* η Teresa Stratas σχολίασε "*both powerful and beautiful*". Για το ίδιο έργο ο Ernst Krenek ανέφερε χαρακτηριστικά: "[…] *many fascinating details* [...] *I am much impressed*", ενώ οι New York Times δημοσίευσαν: "*His 1977 setting of the text by Sophocles, the Lament of Antigone, in a New York premiere, proved a solemn, impassioned utterance* […] (His music possesses) *an attractive quality of ritual mystery*".[29]

[27] Αναφορικά με τη *2η Συμφωνία* του, ένα εμβληματικό και αντιπροσωπευτικό έργο της δημιουργικής του γραμμής, το περιοδικό *Fanfare* έχει γράψει: *"Constantinides' Symphony (No. 2) is a splendid work -an eclectic blend of styles that effortlessly coheres, and produces a highly satisfying synthesis unique to this composer"*. Βλ. στον ιστότοπο του Μουσικού Τμήματος του Πανεπιστημίου της Λουιζιάνα: https://www.lsu.edu/cmda/music/people/faculty/constantinides.php (ημερομηνία προσπέλασης: 19/9/2019). Περισσότερα για τη *Συμφωνία αρ. 2* του Ντίνου Κωνσταντινίδη βλ. 4ο Κεφάλαιο: *Αισθητικά συμφραζόμενα της δημιουργίας του Ντίνου Κωνσταντινίδη*.

[28] Ο Κωνσταντινίδης απέσπασε θαυμάσιες κριτικές για τη μουσική του, τόσο για τις ηχογραφήσεις του όσο και για τις ζωντανές εκτελέσεις έργων του (Ευρώπη, Κίνα, Νότια Αμερική, Η.Π.Α.), από τα σημαντικότερα περιοδικά όπως *Fanfare*, *American Guide*, *Gramophone* κ.ά.

[29] Για περισσότερα σχόλια και κριτικές που δέχθηκε ο συνθέτης για το έργο του βλ. στον ιστότοπο του Μουσικού Τμήματος του Πανεπιστημίου της Λουιζιάνα: https://www.lsu.edu/cmda/music/people/ /faculty/constantinides.php (ημερομηνία προσπέλασης: 19/9/2019).

1.6 Εκτελέσεις έργων από Συμφωνικές Ορχήστρες - Συνεργασία με μαέστρους

Σημαντικό στοιχείο της καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας του Κωνσταντινίδη αποτελεί η εκτέλεση πολλών έργων του από ορχήστρες της Ευρώπης, της Αμερικής, της Ασίας και της Ωκεανίας. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται οι: *English Chamber Orchestra*, *Nürnberger Symphoniker*, *American Symphony Orchestra*, *Shenzhen Symphony* (China), *Bohuslav Martinu Philharmonic*, *Bohuslav Martinu Chamber Orchestra*, *Black Sea Philharmonic* (Romania), *Filarmonica Oltenia* (Craiova, Romania), *Annapolis Chamber Orchestra*, *Distinguished Concerts Orchestra International of New York*, *La Filarmonica de Montevideo* (Uruguay), *Orquestra Sinfonica de Buenos Aires* (Brazil), *New Orleans Philharmonic, Kiev Philharmonic* (Ukraine)*, Ku Ming Symp*hony (China) κ.ά.

Στην Ελλάδα και την Κύπρο, έργα του εκτελέστηκαν από την *Συμφωνική Ορχήστρα Κύπρου*, τις *Κρατικές Ορχήστρες Θεσσαλονίκης και Αθηνών*, τη *Συμφωνική Ορχήστρα Λάρισας* κ.ά. Το 2017 δημιουργήθηκε το *Constantinides New Music Ensemble*, ένα νέο μουσικό σύνολο που φέρει το όνομα του συνθέτη προς τιμήν του.[30] Το σύνολο αυτό αποτελείται από εκτελεστές του Μουσικού Τμήματος της Λουιζιάνα που εναλλάσσονται, ενώ συχνά συνεργάζεται με καλεσμένους καλλιτέχνες.[31]

Ο Κωνσταντινίδης συνεργάστηκε με πολλούς μαέστρους όπως ο Hermann Scherchen, Jean Martinon, Clemens Krauss, Leopold Stokowski, Igor Markevitch, and Charles Munch, Jean Morel και Izler Solomon.

[30] Μία άλλη δραστηριότητα προς τιμήν του συνθέτη, από το Μουσικό Τμήμα του Πανεπιστημίου της Λουιζιάνα και συγκεκριμένα της *Louisiana Sinfonietta*, αποτελεί η προκήρυξη ενός ετήσιου διαγωνισμού σύνθεσης από το 2010. Ο τίτλος του διαγωνισμού φέρει το όνομα του Κωνσταντινίδη, ενώ λαμβάνουν μέρος φοιτητές κλασικής μουσικής, ηλικίας 18 έως 35 ετών. Βλ. Lemmon, Alfred E. "Dinos Constantinides" In David Johnson (ed.) *Louisiana Endowment for the Humanities*, October 3, 2012, https://64parishes.org/entry/dinos-constantinides (ημερομηνία προσπέλασης: 31/3/2020).

[31] Διευκρινιστικά ως προς τον σκοπό ίδρυσης αλλά και τη στοχοθεσία του συγκεκριμένου συνόλου παραθέτουμε τα εξής: "*Constantinides New Music Ensemble at the LSU School of Music seeks to meet the demands of the 21st century artist by engaging in new projects that adapt to multiple musical styles and find new ways to connect in the community through non-traditional venue. The group consists of highly skilled and flexible musicians who work regularly with faculty and guest artists, including applied and academic faculty, composers, and conductors. The instrumentation of the group allows for both traditional and non-traditional chamber. The New Music Ensemble will explore multiple projects that may include readings of student and faculty compositions, community engagement, multidisciplinary works (theatre, dance, visual arts), guest artist residencies, and other related ventures*". Βλ. *Constantinides New Music Ensemble*, στον ιστότοπο της πλατφόρμας *Facebook*: https://www.facebook.com/constantinidesNME/ (ημερομηνία προσπέλασης: 31/3/2020).

1.7 Εκδόσεις έργων – Δισκογραφία

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης έχει συνθέσει πάνω από 350 έργα, ενώ τα περισσότερα από αυτά έχουν δημοσιευτεί από διάφορους εκδοτικούς οίκους. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους *Allyn and Bacon*, *Cimarron Music and Reproductions*, *Conners Publications*, *Dorn Publications*, *Editions Nakas*, *Seesaw Music Corporation*, *Society of Composers* κ.ά. Το 2014 ο Κωνσταντινίδης ίδρυσε την *Magni Publications*[32] προκειμένου να εκδώσει αλλά και να διακινήσει πιο ελεύθερα τη μουσική του. Ενδεικτικά, αξίζει να υπογραμμίσουμε ότι η πρόσβαση στο σύνολο των έργων του είναι σχετικά εύκολη μέσω μιας Υπηρεσίας της Βιβλιοθήκης & του Κέντρου Πληροφόρησης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας που ονομάζεται *Ψηφιακή Βιβλιοθήκη και Ιδρυματικό Αποθετήριο (ΨΗΦΙΔΑ)*.[33]

Συνθέσεις του είναι αποτυπωμένες σε περισσότερες από 83 ηχογραφήσεις από διάφορες δισκογραφικές εταιρίες. Μερικές από αυτές είναι οι εξής: *Capstone Records*, η *Crest Records*, η *Crystal Records*, η *New Ariel Recordings*, η *Orion Master Recording*, η *Vestige Recordings*, η *Vienna Modern Masters*, η *Centaur Records* κ.ά. Παρόλα αυτά, στο αρχείο του συνθέτη υπάρχουν άλλες περίπου 72 ζωντανές ηχογραφήσεις έργων του, οι περισσότερες εκ των οποίων σχετίζονται με τη δραστηριότητα των εμφανίσεων της *Louisiana Sinfonietta*.[34]

Η πολυσχιδής προσωπικότητα του Ντίνου Κωνσταντινίδη τον κατέστησε ενεργό και δραστήριο σε διάφορους τομείς όπως η διεύθυνση, η διδασκαλία, η διοργάνωση συναυλιών και, ασφαλώς, η σύνθεση. Συνέχιζε ακούραστα και αδιάκοπα επί πενήντα έξι χρόνια, εκ των οποίων τριάντα πέντε ήταν καθηγητής *Boyd,* να δίνει το παρών στην πανεπιστημιακή κοινότητα και να ασκεί το λειτούργημά του. Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης απεβίωσε στις 20 Ιουλίου 2021 στην ηλικία των ενενήντα δύο ετών στο Μπάτον Ρουζ της Λουιζιάνα, την πόλη όπου διέμενε για έξι σχεδόν δεκαετίες αφήνοντας πίσω του μεγάλο έργο σε όλους τους τομείς με τους οποίους ασχολήθηκε.

---

[32] Το όνομα του εκδοτικού οίκου (*Magni*) προήλθε από τη συντόμευση του ονόματος Μαγδαληνή, όνομα της μητέρας του συνθέτη. Ταυτόχρονα, η επιλογή του ονόματος αυτού αντανακλά τις καταβολές και την χώρα προέλευσης του συνθέτη. Αξίζει να αναφέρουμε ότι το λογότυπο της συγκεκριμένης εταιρίας αξιοποιήθηκε, επίσης, στη δισκογραφία του. Βλ. Magni Publications, *The music of Dinos Constantinides*, https://www.magnipublications.com (ημερομηνία προσπέλασης: 31/3/2020).

[33] Βλ. *Ψηφιακή Βιβλιοθήκη και Ιδρυματικό Αποθετήριο Πανεπιστημίου Μακεδονίας (ΨΗΦΙΔΑ)*, "Dinos Constantinides", https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/18907?locale=el.

[34] Για περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με τη δισκογραφία του συνθέτη βλ. Θωμάς Ταμβάκος, «Η δισκογραφική παρουσία του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Κριτική αποτίμηση. Με αφορμή το *solo piano works* με τη Φρόσω Κτιστάκη (πιάνο)», Ομιλία που πραγματοποιήθηκε στην Αίθουσα Διδασκαλίας Μουσικής Βιβλιοθήκης του Συλλόγου «Οι Φίλοι της Μουσικής», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 25 Οκτωβρίου 2019. Ανάκτηση από: https://panagiotisandriopoulos.blogspot.com/2019/10/cd-dinos-constantinides-solo-piano-works.html (ημερομηνία προσπέλασης: 31/3/2020).

Κεφάλαιο 2ο Συνθετικές φάσεις – Κατηγορίες έργων

2.1 Συνθετικές φάσεις – Κατηγορίες έργων – εισαγωγικές παρατηρήσεις

Τα έργα του Ντίνου Κωνσταντινίδη χωρίζονται από τον ίδιο σε τρεις δημιουργικές περιόδους που συμπίπτουν με ισάριθμες κατηγορίες:[35] α) στα έργα της ελεύθερης και δωδεκάφθογγης ατονικότητας (‘ατονικά – δωδεκάφθογγα’), β) στα έργα που στηρίζονται στο τροπικό ιδίωμα με στοιχεία εμπνευσμένα από την ελληνική παραδοσιακή μουσική και τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους (‘τροπικά’) και γ) στα έργα εκείνα που καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της εργογραφίας του και αντικατοπτρίζουν το προσωπικό του ιδίωμα (‘νεορομαντικά - μεταμοντέρνα – νεοτονικά’).

Η κατηγοριοποίηση των έργων του Κωνσταντινίδη σε τρεις περιόδους προτείνεται κυρίως για συστηματικούς λόγους, με κριτήριο αυτό που θεωρούμε κάθε φορά ως το δεσπόζον στοιχείο στον χαρακτήρα τους. Εντούτοις, θα πρέπει να σημειωθεί ότι πολλά από τα έργα του θα μπορούσαν κάλλιστα να ενταχθούν σε περισσότερες από μια κατηγορίες, τόσο διότι ενσωματώνουν ποικίλες τεχνικές, όσο και διότι ξαναδουλεύονται σε διαδοχικές περιόδους της ζωής του. Στο παρόν κεφάλαιο αναφερόμαστε σε συγκεκριμένα έργα για λόγους συστηματικούς, δίχως να υπαινισσόμαστε ότι αποτελούν τα μόνα που θα μπορούσαν να λειτουργήσουν αντιπροσωπευτικά μιας συγκεκριμένης περιόδου / κατηγορίας ή ότι υπερέχουν έναντι άλλων συνθέσεων που δημιουργήθηκαν στις περιόδους αυτές.[36]

2.2 Ατονικά και Δωδεκάφθογγα έργα

Στην πρώτη κατηγορία των **‘ατονικών – δωδεκάφθογγων’** εντάσσονται κυρίως τα έργα της πρώτης συνθετικής περιόδου που χαρακτηρίζονται από μια μοντέρνα συνθετική πρακτική. Σε αυτή την πρακτική προστίθεται και ο παράγοντας ‘σύνθεση ακαδημαϊκού τύπου’, με τον οποίο ο συνθέτης κλήθηκε να ανταπεξέλθει δημιουργικά κατά την περίοδο των σπουδών του. Το 1961, χρονιά επιμήκυνσης της παραμονής του συνθέτη στις Η.Π.Α., και δύο χρόνια αργότερα, το 1963, χρονιά επιστροφής για τη συνέχιση των σπουδών του αλλά και μόνιμης πλέον εγκατάστασης στις Ηνωμένες Πολιτείες, στον Αμερικανικό ακαδημαϊκό χώρο της σύνθεσης επικρατεί μία δυναμική πρωτοποριακή τάση η οποία αντιτίθεται στα μέχρι πρότινος

[35] Βλ. Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών: Βιογραφικό - Εργογραφικό*, Α΄ Έκδοση, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σσ. 213-217.

[36] Για παράδειγμα, συνθέσεις όπως, η όπερα *Antigone*, η *Symphony No. 2* κ.ά., αντλούν υλικό από παραδοσιακές μελωδίες και από αρχαίους ελληνικούς τρόπους. Για λόγους συστηματοποίησης όμως τις κατατάσσουμε στην τρίτη κατηγορία έργων (‘νεορομαντικά, μεταμοντέρνα-νεοτονικά’).

παγιωμένα τονικά πρότυπα. Ζώντας σε ένα περιβάλλον όπου κυριαρχεί πλέον η ατονικότητα και ο σειραϊκός τρόπος γραφής, και όπου η εξέλιξη της τεχνολογίας ευνοεί την ανάπτυξη της ηλεκτρονικής μουσικής *avant-garde* μέσα από την αναζήτηση νέων ηχητικών πηγών, ο Κωνσταντινίδης αφουγκράζεται τη νέα αισθητική και υιοθετεί στοιχεία της στα έργα της πρώτης 'ατονικής περιόδου'. Ο ίδιος, σε συνέντευξη που έδωσε στον μουσικοκριτικό David Wolman, αναφέρει χαρακτηριστικά:

> «[…] *Η δωδεκάφθογγη μουσική μού ήταν βασικά προϊόν των μεταπτυχιακών μου σπουδών. Κατά τη γνώμη μου, η μελέτη αυτού του συστήματος είναι εξαιρετικά σημαντική για κάθε συνθέτη. Με ωφέλησε επίσης πολύ και στη δουλειά μου. Βλέπω πόσο ευεργετική είναι για τους μαθητές μου. Τους δίνει ιδέες σχετικά με την μοτιβική επεξεργασία, την αντιστικτική τεχνική, τη χρήση των δυναμικών και την έννοια της κατεύθυνσης στη μουσική. Έτσι, η μελέτη του 12φθογγου διδάσκει τεχνικές σύνθεσης και πειθαρχία. Εκείνη την εποχή, στη δεκαετία του '50 και αρχές της δεκαετίας του '60, δεν θεωρούνταν κάποιος συνθέτης εάν δεν ήταν υποστηρικτής του σειραϊκού συστήματος. Και επίσης, όπως προανέφερα, συνέθεσα πολλά μεγάλα έργα σε αυτό το στιλ τα οποία αγαπώ και προωθώ*».[37]

Ο Κωνσταντινίδης πειραματίζεται με τα μουσικά αυτά δεδομένα, οργανώνει το υλικό του σύμφωνα με τη δωδεκάφθογγη τεχνική και δημιουργεί μεγάλα συμφωνικά έργα. Ενδεικτικά, στις συνθέσεις της ελεύθερης ατονικής περιόδου ανήκουν η *Symphony No. 1* (LRC 5)[38], έργο του 1967 που αναθεωρείται το 1977, κυκλοφόρησε αρχικά από τη Seesaw Music Corporation και αργότερα από τη Magni Publications, το *String Quartet No. 1* (LRC 8), έργο του 1967 που αναθεωρήθηκε για πρώτη φορά το 1978 καταλήγοντας στην τελική του μορφή το 2003 σε εκδόσεις Magni Publications και το *Concerto for Violin, Cello, Piano and Orchestra* (*Triple Concerto*) (LRC 7), έργο του 1967 που αποτέλεσε και το κύριο μέρος της διδακτορικής

[37] Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στον David Wolman. Βλ. David Wolman - Dinos Constantinides, *Fanfare* 34: 4 (Μάρτιος / Απρίλιος 2011) όπως παρουσιάζεται στον επίσημο ιστότοπο της Magni publications: "Music of Dinos Constantinides / Philosophy". Ανάκτηση από: https://www.magnipublications.com/philosophy (ημερομηνία προσπέλασης: 26/3/2020).

[38] Επιλέγουμε να χρησιμοποιήσουμε τους αγγλικούς τίτλους έργων διότι η γλώσσα τιτλοφόρησης και έκδοσής τους είναι η αγγλική. Ενδεχομένως, η απόδοση ορισμένων τίτλων έργων που σχετίζονται με μουσικές φόρμες όπως 'κοντσέρτο', 'κουαρτέτο' κ.ά., στα Ελληνικά να γίνεται με ευκολία. Αυτό όμως δεν ισχύει για όλα τα έργα, όπως θα δούμε και στη συνέχεια. Η μεταφορά/μετάφραση στην ελληνική, κατά την άποψή μας, ενέχει τον κίνδυνο παραποίησης του νοήματος που ενδεχομένως να είχε φανταστεί ο Κωνσταντινίδης. Η υιοθέτηση των πρωτότυπων αγγλικών τίτλων, ειδικά στα πρώτα κεφάλαια της διδακτορικής διατριβής πραγματοποιείται σε μεγαλύτερο βαθμό. Ωστόσο, στα κεφάλαια του 2ου μέρους της παρούσας εργασίας, εκεί δηλαδή που αναλύονται τα έργα για σόλο πιάνο, η μεταφορά τους στην ελληνική γλώσσα συνυπάρχει με την αγγλική προκειμένου να διευκολυνθεί και η ροή του κυρίως σώματος του κειμένου. Όσον αφορά την ένδειξη *LRC* που συνοδεύει τις συνθέσεις του Κωνσταντινίδη στον τίτλο τους προέρχεται από τον επίσημο κατάλογο έργων του (*opus*) και φέρει τα αρχικά του ονόματος της κόρης του, Lenna Rouge Constantinides.

του διατριβής και εκδόθηκε από τη Seesaw Music Corporation. Η σύνθεση *Twentieth-Century Studies for Two Violins Book I, Book II* (LRC 14) σε εκδόσεις Magni Publications, εντάσσεται επίσης στην πρώτη κατηγορία έργων. Οι συγκεκριμένες σπουδές, έργο του 1970 που αναθεωρείται το 2001, ανήκουν επίσης και σε μία άλλη υποκατηγορία έργων γραμμένων για 'εκπαιδευτική χρήση'[39] που έχουν ως σκοπό να εισάγουν διπλωματούχους μουσικούς στην αντιμετώπιση τεχνικών και εκφραστικών ζητημάτων σε μία παρτιτούρα του 20ου και 21ου αιώνα. Σε αυτές πραγματεύεται το ηχόχρωμα και την υφή του μουσικού κειμένου, τον ρυθμό[40] και τη διαφωνία, και ασχολείται με το 'τυχαίο', τη λεγόμενη 'αλεατορική γραφή'. Άλλα στοιχεία όπως, η 'επαναληπτικότητα', ο 'αυτοσχεδιασμός μέσω μίας γραφικής παρτιτούρας όπου δεν περιλαμβάνει νότες αλλά κυρίως σχήματα', ανήκουν επίσης στα ζητήματα με τα οποία ο συνθέτης πειραματίζεται. Στο έργο για κουαρτέτο ξύλινων πνευστών με τίτλο *Woodwind Quartet* (LRC 6),[41] σύνθεση του 1966-1967 που αναθεωρείται το 1977 σε έκδοση

[39] Σε άλλες συνθέσεις που ανήκουν στην υποκατηγορία 'έργα εκπαιδευτικού σκοπού' θα αναφερθούμε σε επόμενο κεφάλαιο.

[40] Στο ακόλουθο απόσπασμα ομιλίας ο Κωνσταντινίδης αναφέρεται στο ρεπερτόριο του βιολιού αλλά και στις σπουδές του για δύο βιολιά: «[…] *Όταν ως καθηγητής βιολιού μου ζητήθηκε να παίξω το μέρος βιολιού του έργου «Ιστορία του στρατιώτη» του Igor Stravinksy, κατάλαβα ότι κάτι υπολείπονταν των σπουδών και αυτό ήταν το στοιχείο της ρυθμικής δεξιοτεχνίας. Στο τελευταίο μέρος του έργου που είναι για σόλο βιολί και κρουστά, ο καθηγητής κρουστών δεν αντιμετώπισε κανένα πρόβλημα, ενώ εγώ είχα δυσκολίες. Μάλιστα, θυμάμαι ότι ξαναέγραψα την παρτιτούρα μου για να μπορέσω να την παίξω. Αμέσως κατάλαβα ότι η βιολιστική παιδεία δεν διδάσκει αρκετά σε έναν από τους πιο σημαντικούς τομείς της μάθησης: τον ρυθμό. Γι' αυτό, στα πολύ ρυθμικά έργα, τα έγχορδα υστερούν έναντι των άλλων οικογενειών της ορχήστρας. Κανένας από τους μεγάλους καθηγητές δεν με βοήθησε αρκετά σ' αυτόν τον τομέα. Ας πάρουμε όμως τους συνθέτες, για παράδειγμα τον Paganini. Πολλές και δύσκολες νότες. Ρυθμός: πολύ εύκολος. Και όλα τα έργα που προανέφερα. […] και παρακάτω, οι 42 σπουδές του Kreutzer είναι νομίζω η βάση του βιολιού. Σε μουσική αξία, οι αθάνατες έξι σονάτες για σόλο βιολί του J. S. Bach παραμένουν ως το πιο σημαντικό του έργο για βιολί. Εκεί υπάρχουν όλα: μουσική τεράστιας αξίας, ποικιλία ιδεών, υπαινισσόμενη αντίστιξη, ισορροπία θεμάτων και αρμονική σταθερότητα. Και είναι έξι έργα συμπεριλαμβανομένου και του αθάνατου αριστουργήματος Ciaccona. Αυτό το τελευταίο, το μελέτησα και το δίδαξα σε όλη μου τη ζωή. Και δεν θεωρώ έναν βιολονίστα ολοκληρωμένο, εάν δεν έχει απόλυτη κατάρτιση σε αυτά τα έργα. Από απόψεως μουσικών έργων, η μάθησή μου ήταν περίπου ίδια και στην Ελλάδα και στην Αμερική. Αναφέρω τα εξής έργα: Vivaldi, κονσέρτο για βιολί σε λα μινόρε· επίσης για δύο, τρία και τέσσερα βιολιά. Bach, τα δύο σόλο κονσέρτα και το κονσέρτο για δύο βιολιά. Κονσέρτα Nardini, Tartini, όλα τα κονσέρτα του Mozart, ένα, δύο του Haydn και μετά πάμε στον 19ο αιώνα. Beethoven, Brahms, Max Bruch, Mendelssohn, Lalo, Glazunov, Dvorak, Tchaikovsky, Saint-Saens (τρίτο κονσέρτο, Introduction and Rondo Capriccioso και Havanaise). Τα κονσέρτα βιολονιστών: Vieuxtemps Wieniawski, Paganini και Ernst. Για νέους μαθητές τα κονσέρτα του Viotti, Beriot, Kreutzer και αργότερα το κονσέρτο του Sibelius και τα δύο κονσέρτα του Prokofiev..[…] Και εδώ έχω να κάνω ένα σχόλιο. Σπούδασα με τους καλύτερους καθηγητές της Ελλάδος και της Αμερικής και το ρεπερτόριο ήταν περίπου το ίδιο. Όλα αυτά τα έργα έχουν τεράστια μουσική αξία και μεγάλη δεξιοτεχνία. Δεξιοτεχνία σε γρήγορες, ψηλές, χαμηλές νότες, δοζαρισμούς, διπλές νότες και όλα που χτίζουν την τεχνική. Αποκορύφωμα είναι τα καπρίτσια του Paganini. Χωρίς ρυθμικές δυσκολίες. Η βοήθεια ήρθε από την δική μου πρωτοβουλία που ήταν συνδεδεμένη με το γεγονός πως είμαι συνθέτης και με το να ερμηνεύω έργα νέας μουσικής. Και αυτή είναι η συμβουλή μου για τους νέους βιολονίστες. Όταν παίζουμε έργα Ελλήνων και ξένων συνθετών δεν βοηθούμε μόνο τον συνθέτη αλλά και τη δική μας δεξιοτεχνία. Το 1970, ως καθηγητής βιολιού στο Κρατικό Πανεπιστήμιο της Λουιζιάνα (LSU), άρχισα να γράφω τα ντουέτα για δύο βιολιά με θέμα τις διάφορες τεχνικές του 20ου αιώνα*». Βλ. Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα», ομιλία του συνθέτη κατά την τελετή αναγόρευσής του σε Επίτιμο Διδάκτορα από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 20 Μαΐου 2010 (αδημοσίευτη).

[41] Οι προγραμματικές σημειώσεις στο κουαρτέτο ξύλινων πνευστών αναφέρονται -μεταξύ άλλων- και στη σειραϊκή γραφή του έργου: "*Woodwind Quartet is a serial work in three movements: moderate, slow, and fast.*

Magni Publications, ο δημιουργός του κινείται προς τον σειραϊσμό δίχως να επεκτείνεται στον ολικό σειραϊσμό, με άλλα λόγια στην εφαρμογή της σειραϊκής λογικής σε παραμέτρους όπως η δυναμική και η άρθρωση.

2.3 Τροπικά έργα και έργα εμπνευσμένα από την ελληνική παραδοσιακή μουσική και τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους

Οι συνθέσεις που ανήκουν στην επόμενη κατηγορία, των '**τροπικών και εμπνευσμένων από την ελληνική παραδοσιακή μουσική και τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους**', κατέχουν ένα σημαντικό μέρος της σύνολης συνθετικής παραγωγής του Κωνσταντινίδη. Ο Κωνσταντινίδης γεννήθηκε και μεγάλωσε στα Ιωάννινα έχοντας ως ακούσματα παραδοσιακές μελωδίες που ερμήνευε ο πατέρας του στο βιολί.[42] Αργότερα, όταν μετακόμισε στην Αθήνα, μελέτησε με τον Μάριο Βάρβογλη, τον Γιάννη Α. Παπαϊωάννου και με πολλούς άλλους σπουδαίους Έλληνες συνθέτες της εποχής.[43] Την έντονη επιθυμία του να εντάξει στα έργα του τις ηχητικές 'πρώτες ύλες' και τα ερεθίσματα που πηγάζουν από την τρυφερή παιδική του ηλικία,[44] αφουγκράζεται κανείς σε όλο το φάσμα της δημιουργικής του πορείας. Για τον λόγο αυτό, χρησιμοποιεί δάνειες μελωδίες από την μουσική ελληνική παράδοση, άλλοτε αυτούσιες κι άλλοτε σε ήπια μορφή επεξεργασίας, χρωματικές / διατονικές τροπικές κλίμακες και ελληνικούς χορευτικούς ρυθμούς. Με τον τρόπο αυτό καταφέρνει να κάνει αισθητή την ηχητική ταυτότητα και την προέλευση του προαναφερθέντος υλικού όχι μόνο στους εξοικειωμένους με την ελληνική μουσική παράδοση, αλλά και στους λιγότερο

The instrumental writing is crisp and energetic, especially in the final movement". Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides: Catalogue of his Works* […], ό.π., σ. 3.

[42] «[…] *Ο πατέρας του* (του Ντίνου Κωνσταντινίδη) *ήταν στρατιωτικός, αλλά ταυτόχρονα και καλός βιολιτζής*». Βλ. Αθανάσιος Ζέρβας, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Λυρισμός και Πανδιατονικότητα», Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας *Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου* Κωνσταντινίδη, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, υπεύθυνος έκδοσης πρακτικών: Αθανάσιος Ζέρβας, επιμέλεια: Αθανάσιος Ζέρβας, Άννα-Μαρία Ρετζεπέρη-Τσώνου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 22 Μαΐου 2010, σ. 5. Ανάκτηση από: https://www.muse.gr/el/news/116--l-r- .

[43] «[…] *Πολλές είναι οι επιρροές μου από Έλληνες συνθέτες όπως ο Καλομοίρης, ο Ευαγγελάτος, ο Βάρβογλης, πολλούς από αυτούς τους γνώρισα προσωπικά μιας και υπήρξαν δάσκαλοί μου. Έπαιξα στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών για 15 χρόνια και πολλά από αυτά τα έργα τα γνώρισα και με επηρέασαν.* [...] *Κρατάω τις ρίζες μου και κουβαλάω την Ελλάδα. Την πατρίδα δεν την ξεχνάς τόσο εύκολα*». Βλ. Ευφροσύνη Κτιστάκη – Ντίνος Κωνσταντινίδης, Συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στην πιανίστα Ευφροσύνη Κτιστάκη, Λουιζιάνα, Μάρτιος 2019 (αδημοσίευτη).

[44] «[…] *Η ηχητική πρώτη ύλη, που συνίσταται στα μουσικά ψήγματα της παράδοσης, αποτελεί το θεμελιώδες υπόβαθρο στα έργα του Ντίνου Κωνσταντινίδη, όπως εξάλλου και στα έργα των μεγάλων μουσουργών όλων των ιστορικών περιόδων*». Βλ. Αθανάσιος Ζέρβας, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Λυρισμός και Πανδιατονικότητα» […], ό.π., σ. 1 όπως, επίσης, και στο Αθανάσιος Ζέρβας, *Ζητήματα Μουσικής Δημιουργίας. Δοκίμια και Πραγματείες.* Editions Orpheus, Αθήνα 2018, σ. 55.

μυημένους ακροατές. Ο ίδιος, σε συνέντευξη που παραχώρησε στον μουσικοκριτικό David Wolman για το περιοδικό *Fanfare*, αναφέρει:

> «[…] *Είμαι Έλληνας και η ελληνική παραδοσιακή μουσική είναι τροπική· έχει όμορφες λαϊκές μελωδίες και ενδιαφέροντες ρυθμούς. Δεν τις ενορχηστρώνω, απλά τις δανείζομαι στην αρχική τους μορφή και τις χρησιμοποιώ με τον δικό μου τρόπο. Έτσι, μπορείτε να πείτε ότι το τροπικό σύστημα αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι στο μεγαλύτερο μέρος της μουσικής μου δημιουργίας*».[45]

Στην ομιλία του κατά την τελετή αναγόρευσής του σε *Επίτιμο Διδάκτορα*, του *Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας* (Θεσσαλονίκη, 20 Μαΐου 2010) ο συνθέτης προσθέτει:

> «[…] *Πάνω από όλα, οι ρίζες μου είναι Ελληνικές. Αν μελετήσει κανείς τη μουσική μου θα ανακαλύψει πάντοτε σε αυτή το ελληνικό στοιχείο. […] Πάντα λέω στους μαθητές μου που παρακολουθούν το μάθημα της Σύνθεσης και πιστεύω ότι αυτή η παράδοση από τις χώρες προέλευσής τους είναι μέρος της φωνής τους. Μην την αποφεύγετε. Πολλές φορές μου έχουν πει ότι η μουσική μου έχει πολλά διαφορετικά στιλ. Εν μέρει, είναι αλήθεια, αλλά εάν γνωρίζεις τη μουσική μου καλά, θα καταλάβεις ότι όλη έχει τις ίδιες πηγές. Αρχίζω από το λυρισμό του Βάρβογλη και την μουσική που αγάπησα και αγαπώ σε όλα τα χρόνια της καριέρας μου*».[46]

Ενδεικτικά έργα όπου ο Ντίνος Κωνσταντινίδης αξιοποιεί ελληνικό παραδοσιακό υλικό είναι τα εξής: το *Theme and Variations for Piano* (LRC 1), σύνθεση του 1965 με την οποία αρχίζει και η επίσημη χρονολόγηση των έργων του, εκδόθηκε αρχικά από την εταιρεία Φίλιππος Νάκας[47], μετέπειτα από τη Magni Publications, τα *Four Songs on Poems by Sappho for mezzo-soprano and orchestra* (LRC 22), έργο του 1968 που ενορχήστρωσε το 1971 και εκδόθηκε από τη Seesaw Music Corporation, το *Hellenic Dance for Flute, Viola and Guitar* (LRC 15a), έργο του 1970 που εκδόθηκε από τη Magni Publications. Ακόμη ένας κύκλος τραγουδιών που ανήκει στην κατηγορία αυτή είναι το *Four Greek Songs for soprano and piano* (LRC 23a) σε ποίηση Ζαχαρία Παπαντωνίου, Γεωργίου Σουρή, Κωνσταντίνου Χατζόπουλου και Γιάννη Ρίτσου, σύνθεση του 1972 που αναθεωρήθηκε το 1985 και εκδόθηκε από τη Magni Publications. Στα τελευταία τραγούδια, εκτός από την αρμονική γλώσσα που είναι καθαρά τροπική, ιδιαίτερη

[45] David Wolman - Dinos Constantinides, Συνέντευξη […], ό.π.
[46] Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα» […], ό.π., σ. 11.
[47] Το έργο *Θέμα και Παραλλαγές* για σόλο πιάνο αποτελεί το μόνο έργο του Κωνσταντινίδη που εκδόθηκε ποτέ από ελληνική εκδοτική εταιρεία.

έμφαση δίνεται στο ρυθμικό σκέλος, όπου οι συχνές αλλαγές - διαδοχές ασύμμετρων ρυθμών επαναπροσδιορίζουν διαρκώς την αίσθηση του ισχυρού και ασθενούς μέρους του μέτρου. Η σύνθεση *Delphic Hymn for Violin and Guitar (Music for Oedipus Rex)* (LRC 65), έργο του 1979 που αναθεωρείται το 1994, εκδόθηκε από τη Cimarron Music Press και βασίζεται στην αρχαία τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή. Στο έργο αυτό αντλείται υλικό από τον *1ο Δελφικό Ύμνο* (138 π.Χ.) και αποτέλεσε τη σκηνική μουσική για παραγωγή του *LSU Theater*. Άλλα έργα που στηρίζονται σε τροπικές κλίμακες, λαϊκότροπους αρμονικούς και ρυθμικούς σχηματισμούς με αναφορές από την ελληνική παραδοσιακή μουσική είναι η *Pentozali for String Orchestra* (LRC 13e) του 1997 που βασίζεται – όπως προκύπτει από το όνομά της – στον γνωστό κρητικό χορό και έχει εκδοθεί από τη Magni Publications.

2.4 Νεορομαντικά - Μεταμοντέρνα – Νεοτονικά έργα

Το στοιχείο της 'ελληνικότητας' κυριαρχεί τόσο στη δεύτερη όσο και στην τρίτη και τελευταία κατηγορία έργων του, τη **'νεορομαντική - μεταμοντέρνα – νεοτονική'**, που ξεκινάει περί τα τέλη της δεκαετίας του ΄80, στην οποία και διαμορφώνεται εν τέλει το προσωπικό του στιλ. Ο Κωνσταντινίδης στρέφει τη συνθετική του γραφή σε ένα πιο εκλεκτικό-νεορομαντικό ύφος, όπου ο τροπικός χαρακτήρας και το ρυθμικό στοιχείο της ελληνικής μουσικής παράδοσης, σε συνδυασμό με το στοιχείο της αναπόλησης και της έντονης νοσταλγίας της παιδικής του ηλικίας και τον λυρισμό, συνυπάρχουν αρμονικά. 'Πολυτονικές συγχορδίες' ('polychords')[48] σε συνδυασμό με απότομες μετατοπίσεις τονικών κέντρων και χρήση σύνθετων κλιμάκων συνιστούν κύρια μουσικά υλικά. Ο συνθέτης επιστρέφει μεν σε 'ατονικά περιβάλλοντα', όπως αυτά της πρώτης δημιουργικής περιόδου (όπου ο 'δωδεκαφθογγισμός' και η 'σειραϊκή τεχνική' κυριαρχούσαν), κινείται όμως πιο ελεύθερα, δίχως να εγκαταλείπει πλήρως την 'τονικότητα'. Η πρόθεση αυτή επιβεβαιώνεται με την ισχυρή παρουσία τονικών κέντρων.[49] Για τη συγκεκριμένη κατηγορία έργων ο ίδιος, αναφέρει:

[48] Ο όρος 'Polychords' / 'πολυτονικές συγχορδίες' μεταφράζεται βάσει δύο κατευθύνσεων: η πρώτη κατεύθυνση αφορά τον οριζόντιο άξονα και κατ' αναλογία με τους όρους 'τετράχορδο', 'πεντάχορδο' κ.λπ. χρησιμοποιούμε τον όρο 'πολύχορδο'. Η δεύτερη κατεύθυνση σχετίζεται με τον κάθετο άξονα και μεταφράζεται ως 'πολυσυγχορδία'. Στο εν λόγω έργο, έχουμε την συνήχηση δύο τρίφωνων συγχορδιών (π.χ. η συγχορδία της μι μείζονος συνηχεί με τη συγχορδία της ντο μείζονος κ.λπ.). Κατά τον Συκιά, ο όρος 'Πολυχορδίες'/ 'Polychords' ονομάζεται ο κάθετος συνδυασμός δύο ή περισσοτέρων συγχορδιών που προωθούνται μέσα από διαφορετικά ρετζίστρα ή ηχοχρώματα και ακολουθούν μία μορφή διτονικότητας, βλ. Δημήτρης Συκιάς, *Σημειώσεις θεωρητικών μουσικής / συγχορδίες*, Πειραιάς, 2014, σ. 28. Ανάκτηση από: https://3euk1l4.blogspot.com/2014/10/blog-post.html Τον ίδιο όρο ('Polychords'), ο Πυργιώτης μεταφέρει στην ελληνική ως 'Πολυσυγχορδίες', Βλ. Δημήτρης Πυργιώτης, *Θησαυρός Μουσικών Κλιμάκων,* Εκδόσεις Fagotto-N. Θερμός, Αθήνα 2003, σ. 366.

[49] Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται μία αδρομερής αναφορά των έργων, ενώ σε επόμενο κεφάλαιο θα επανέλθουμε αναλυτικότερα σε ορισμένα από αυτά.

> «[…] *Γενικά, όπως φαίνεται, θεωρούμαι συντηρητικός και στη γνώμη μου και στο στιλ με το οποίο συνθέτω. Παρ' όλο που η μουσική μου έχει αρκετά δωδεκάφθογγα μεγάλα έργα, στη γενική της γραμμή είναι νεορομαντική με τροπικούς χαρακτήρες. Η βάση είναι πάντα δεμένη με την Ελληνική παράδοση, στηρίζεται σε αυτή, χαρακτηριστικό που νομίζω έχει να κάνει με την προσωπικότητά μου. Δεν αισθάνομαι καμία ειδική επιρροή και γράφω ό,τι αισθάνομαι την εποχή που συνθέτω*».[50]

Αντίθετα, στο παρακάτω απόσπασμα, κατά τη διάρκεια μιας άλλης συνέντευξης, ο ίδιος αυτοαποκαλείται 'νεορομαντικός'.

> «[…] *Πρώτον, κάθε άτομο πρέπει να εξετάζει την πολιτιστική του κληρονομιά καθώς και ποιος στην πραγματικότητα είναι. Κάθε άτομο είναι μοναδικό και πλασμένο με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο, μια μοναδικότητα που συνδέεται με αυτή του την κληρονομιά. Θέλω πάντα να παρουσιάσω τη δική μου φωνή, 'my own voice'. Αν και κάποια από τη μουσική μου είναι σειραϊκή, εκλεκτική ή τροπική, είμαι πάντα λυρικός στην έκφρασή μου. Συνολικά, ταιριάζω με τον όρο 'νεο-ρομαντικός'. Είμαι βασικά ένας ορχηστρικός συνθέτης. Χρησιμοποιώ τα χρώματα των οργάνων για να εκφράσω τον εαυτό μου και τις ιδέες από τις οποίες εμπνέομαι. Πιστεύω ότι η μουσική είναι ανθρώπινη έκφραση, επομένως, η μουσική που δεν έχει ανθρώπινο στοιχείο δεν μου αρέσει. Η ζωή μας είναι ένας συνδυασμός ευτυχίας και θλίψης με κάθε έννοια της ύπαρξής μας. Επομένως, η μουσική πρέπει να ακολουθήσει αυτό το μοτίβο*».[51]

Ενδεικτικά, στις συνθέσεις που ανήκουν στην περίοδο αυτή ανήκει το *Lament of Antigone for soprano, clarinet, percussion, ondes martenot or bassoon* (LRC 28) σε κείμενο της ομώνυμης αρχαίας τραγωδίας του Σοφοκλή, που τραγουδήθηκε στην αγγλική γλώσσα σε λιμπρέτο βασισμένο στο πρωτότυπο κείμενο και μετάφραση του ίδιου. Το έργο αυτό γράφεται το 1973, αναθεωρείται το 1978 και κυκλοφορεί σε εκδόσεις Seesaw Music Corporation και Magni Publications και έχει μεγάλη συναισθηματική αξία για τον συνθέτη. Επίσης, εδώ ανήκουν η τρίπρακτη όπερα που φέρει τον τίτλο *Antigone: Hymn to the Human Spirit* (LRC 109), εκδόσεις Magni Publications, μια σύνθεση στην οποία ο Κωνσταντινίδης αφιέρωσε πολλά έτη μέχρις ότου να παρουσιαστεί στην τελική της μορφή,[52] το *Homage – A Folk Concerto for flute and*

[50] Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα» […], ό.π., σ. 9.
[51] David Wolman-Dinos Constantinides, Συνέντευξη […], ό.π.
[52] «[…] *Η όπερά μου Αντιγόνη αποτελεί για εμένα την πιο σημαντική και συνάμα συγκινητική στιγμή της συνθετικής μου καριέρας. Στην πρεμιέρα της όπερας, το 1993, ήμουν ο πιο ευτυχισμένος άνθρωπος. Από το Γυμνάσιο κιόλας όταν διδάχθηκα την Αντιγόνη του Σοφοκλή είπα ότι κάποια μέρα θα κάνω την όπερα Αντιγόνη. Τη θεωρώ ως το καλύτερό μου έργο. Και μάλιστα έχει πάρει εξαιρετικές κριτικές. Είναι δύσκολη όπερα διότι χρειάζεται μεγάλη ορχήστρα πολλούς σολίστ και δύο χορωδίες. Η πρώτη της εκτέλεση οφείλεται βέβαια στο γεγονός ότι, κατέχοντας τον τίτλο του Boyd Professor στο Πανεπιστήμιο του LSU, κατάφερα και χρησιμοποίησα τις χορωδίες του ιδρύματος.*

orchestra (LRC 110a), σύνθεση του 1988, εκδόσεις Conners Publications και το έργο *Reflections IV* (LRC 102a), σύνθεση μουσικής δωματίου για σοπράνο, άρπα, φλάουτο και πιάνο, έργο του 1986. Το *Reflections IV* εκδόθηκε από τη Magni Publications και βασίζεται στο ποίημα του Κωνσταντίνου Καβάφη *Κεριά.* Εδώ αξιοποιούνται ολοτονικές κλίμακες, βυζαντινά μελίσματα, και τροπικές μελωδίες. Από την περίοδο αυτή δεν λείπουν οι αυτοαναφορές σε προγενέστερές του συνθέσεις, οι οποίες συχνά συνδυάζονται με εμβόλιμες μουσικές παραπομπές σε άλλους συνθέτες. Η *Symphony No.2 'Introspections'* (LRC 91) η οποία ολοκληρώθηκε το 1983, χαρακτηρίζεται από τον ίδιο ως 'Αυτοβιογραφική' και εκδόθηκε από τη Magni Publications. Αποτελεί ενδεικτικό δείγμα γραφής του προσωπικού και κατασταλαγμένου ύφους του Κωνσταντινίδη. Το εν λόγω έργο εμπεριέχει δύο κυρίως θέματα, που εκ πρώτης όψεως φαίνονται διαφορετικά μεταξύ τους: το πρώτο αποτελείται από τη διάφωνη συνήχηση επτά φθόγγων - στοιχείο μιας νεότερης αρμονικής γλώσσας, το δε δεύτερο, από μία παραδοσιακή μελωδία λυρικού χαρακτήρα που εμφανίζεται διαρκώς σε όλα τα μέρη της συμφωνίας.[53]

Πέραν των προαναφερθεισών συνθέσεων, άλλα έργα που αναδεικνύουν τις ρίζες του Κωνσταντινίδη - με το 'στοιχείο της τροπικότητας' να παρεισφρέει σε αυτά, επαληθεύοντας για άλλη μία φορά τη συνεισφορά της στη διαμόρφωση της ηχητικής του ταυτότητας - είναι οι *Four Dances from the Hellenic Islands for 2 woodwinds and string quartet or string orchestra* (LRC 172) και τα *Songs from Epirus for voice and percussion* (LRC 214a). Και τα δύο έργα έχουν εκδοθεί από τη Magni Publications. Στο πρώτο, σύνθεση του 1998, ο συνθέτης δανείζεται φθογγορυθμικό υλικό από παραδοσιακούς ελληνικούς χορούς όπως ο *Κερκυραϊκός*, ο *Κεφαλλονίτικος*, ο *Κρητικός* και ο *Μπάλος*. Το δεύτερο γράφτηκε το 2002 και στηρίζεται σε κείμενα της Χρυσάνθης Ζιτσαία,[54] όπου εκτυλίσσονται σκηνές από την Ήπειρο, την ιδιαίτερη πατρίδα του συνθέτη. Στο έργο *Homage to Macedonia for bouzouki trichordo, santouri and string orchestra* (LRC 248), σύνθεση του 2010 που εκδόθηκε από τη Magni Publications, ο

Είχα στη διάθεσή μου δύο ορχήστρες επίσης: την Baton Rouge Opera και την LSU Opera. Το έργο παίχτηκε για δύο παραστάσεις, ενώ στην τρίτη παράσταση ηχογραφήθηκε. Τραγούδησαν εξαίρετοι Έλληνες σολίστες που έκαναν τότε μεγάλη καριέρα όπως η Marianna Christos στη New York City Opera και η Evelyn Petros στη Metropolitan Opera. Μου πήρε πάνω από 20 χρόνια μέχρι την τελική της μορφή. Ξεκίνησε το 1960 περίπου και τελείωσε το 1989. Ελπίζω μία μέρα να παιχτεί στην Ελλάδα». Βλ. Ευφροσύνη Κτιστάκη – Ντίνος Κωνσταντινίδης, Συνέντευξη […], ό.π.

[53] Σύμφωνα με τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη στη *Συμφωνία αρ. 2*, «*…μία παραδοσιακή μελωδία συντρόφευε τον Ντίνο Κωνσταντινίδη από την τρυφερή, παιδική ηλικία των δέκα ετών*». Βλ. *Ψηφιακή Βιβλιοθήκη και Ιδρυματικό Αποθετήριο Πανεπιστημίου Μακεδονίας (ΨΗΦΙΔΑ)*, "Dinos Constantinides". Ανάκτηση από: http://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/19228. Στη *Συμφωνία αρ. 2* θα επανέλθουμε στο 4ο κεφάλαιο: *Αισθητικά Συμφραζόμενα.*

[54] Χρυσάνθη Ζιτσαία (1902-1995). Ελληνίδα ποιήτρια. Το όνομά της αποτελεί φιλολογικό ψευδώνυμο της Χρυσάνθης Λάμπρου Οικονομίδου. Περί 'Χρυσάνθης Ζιτσαία' βλ. λ.χ. στο https://www.digitalglyptotheque.gr/ (ημερομηνία προσπέλασης: 7/4/2022).

Κωνσταντινίδης υμνεί την ιδιαίτερη πατρίδα του Μεγάλου Αλεξάνδρου, τη Μακεδονία.[55] Η μονόπρακτη όπερα *Intimations* (LRC 39) για σοπράνο, αφηγητή, κλαρινέτο, βιολί, άρπα, κρουστά και χορευτή την οποία συνέθεσε το 1975 σε λιμπρέτο του David Madden με τίτλο *Fugue for Two Voices* αναθεωρήθηκε πέντε χρόνια αργότερα (1980), εκδόθηκε από τη Magni Publications και χάρισε στον συνθέτη δύο διακρίσεις στις οποίες αναφερθήκαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Αυτή η περίοδος αποτελεί ίσως την πιο γόνιμη από τις δύο προηγηθείσες και χαρακτηρίζεται από μία έντονη διάθεση για απλές μεταγραφές (λ.χ. σε πολλά έργα για σόλο όργανο με συνοδεία ορχήστρας, το ορχηστρικό μέρος μεταγράφεται για πιάνο), για διασκευές όπου ο συνθέτης επεξεργάζεται το μουσικό υλικό του, διευρύνοντας πιο αποφασιστικά τη μορφή του έργου, και σε νέες συνθέσεις, όπου ο δημιουργός ναι μεν στηρίζεται σε παλαιότερα έργα, αλλά η οπτική του στοχεύει σε μία μεταμόρφωση του μουσικού υλικού, και κατά συνέπεια στη δημιουργία ενός νέου έργου που γεννιέται από αυτή τη διαδικασία ανασύνθεσης. Από τις παραπάνω επεξεργασίες προκύπτουν κύκλοι συνθέσεων όπως το έργο *Mutability Fantasy for alto saxophone and piano* (LRC 66)[56] έργο του 1979 που αναθεωρείται το 1995 και εκδίδεται από την Conners Publications, η σειρά συνθέσεων με τίτλο *Dedications,*[57] *το έργο Midnight Song for Soprano and Chamber Orchestra* (LRC 112a)[58] σε ποίηση Pinkie Gordon Lane που γράφτηκε το 1988 και εκδόθηκε από τη Magni Publications, το συμφωνικό ποίημα *Legend II for Alto Saxophone and Percussion* (LRC 115a)[59] γραμμένο το 1988, αναθεωρείται

[55] Στις προγραμματικές σημειώσεις του έργου ο συνθέτης αναφέρει: «*Η εισαγωγή ξεκινά αργά καθώς αφηγείται μουσικά τον μύθο της υπέροχης γης της Μακεδονίας που φιλοξένησε τον Μέγα Αλέξανδρο, τον φιλόσοφο Αριστοτέλη καθώς και όλους τους Έλληνες Μακεδόνες που έζησαν εκεί και έμειναν στην ιστορία. Η γνωστή παραδοσιακή μελωδία (Μακεδονία ξακουστή) οδηγεί τον ακροατή στο επόμενο μέρος της σύνθεσης, σε έναν φρενήρη ελληνικό χορό που παρήχθη από δύο σημαντικά παραδοσιακά όργανα, το μπουζούκι και το σαντούρι. Αυτά, συνδέονται με την ορχήστρα εγχόρδων και οδηγούνται σε μία μεγάλη κορύφωση. Το επόμενο μέρος αποτελείται από ένα ντουέτο μεταξύ των δύο σολίστ σε μορφή καντέντζας. Τα δύο όργανα με τη συνοδεία εγχόρδων μας μεταφέρουν στο τελευταίο μέρος της σύνθεσης όπου ακούγεται το αρχικό μεγαλειώδες εναρκτήριο θέμα έχοντας ως σκοπό να μας ταξιδέψει για ακόμη μία φορά στις ένδοξες ημέρες της Μακεδονίας. Το έργο αυτό είναι αφιερωμένο στο Πανεπιστήμιο της Μακεδονίας και ιδιαίτερα στον Καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών κ. Αθανάσιο Ζέρβα, ο οποίος έχει στηρίξει τη μουσική μου εδώ και πάρα πολλά χρόνια*». Από τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη. Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 109.

[56] Με τον κύκλο έργων *Mutability* θα ασχοληθούμε στο 3ο κεφάλαιο: *Διεύρυνση μίας μουσικής ιδέας και ηχοχρωματικές παραλλαγές ενός έργου.*

[57] Στη σειρά *Dedications* ανήκουν επίσης τα έργα: *Dedications for Band* (LRC 29), οι ηχοχρωματικές παραλλαγές *Dedications for Strings* (LRC 30) και *Dedications for Orchestra (Dedications No. 2 and 12 for Orchestra)* (LRC 31), συνθέσεις του 1974, με εξαίρεση την τελευταία εκδοχή του που αναθεωρήθηκε το 1977.

[58] Από τη σύνθεση *Midnight Song for Soprano and Chamber Orchestra*, ο Κωνσταντινίδης άντλησε υλικό και συνέθεσε τρία νέα έργα: τη μεταγραφή για σοπράνο και πιάνο με τίτλο *Midnight Song for Soprano and Piano* (LRC 112b), την ηχοχρωματική του παραλλαγή *Midnight Fantasy II for alto saxophone or clarinet in Bb and chamber orchestra* (LRC 113), της οποίας η σύνθεση διήρκεσε δέκα χρόνια (1989 – 1999), καθώς και την εκδοχή για πιάνο και σαξόφωνο ή κλαρινέτο με τίτλο *Midnight Fantasy II for alto saxophone or clarinet in Bb and piano* (LRC 113a), σύνθεση του 1989. Όλα τα έργα εκδόθηκαν από τη Magni Publications.

[59] Ο συνθέτης αναφέρει στις προγραμματικές σημειώσεις του έργου: «*Το έργο αυτό είναι μια ξεχασμένη ιστορία του ειρηνικού και του γενναίου στοιχείου και απεικονίζεται μέσω των δύο αυτών όμορφων οργάνων, το σαξόφωνο*

το 1993 και εκδίδεται από την Dorn Publications. Επίσης, η σειρά *Transformations*[60] η οποία χαρακτηρίζεται από τον μετασχηματισμό ενός και μόνου μοτίβου που διατρέχει και τα τέσσερα μέρη του έργου. Πολλά ακόμη από τα εμβληματικά έργα του Κωνσταντινίδη που προορίζονται για μεγάλη σύνθεση οργάνων ανήκουν επίσης στην τρίτη περίοδο σύνθεσης. Αναφέρουμε κάποια από αυτά: το *Midnight Fantasy for orchestra* (LRC 121) έργο του 1989 αναθεωρημένο το 1994, εκδόσεις Conners Publications, το *Concerto for Violin and Piano* (LRC 142a) γραμμένο το 1994, εκδόσεις Magni Publications, αρκετές από τις συμφωνίες του όπως η *Symphony No. 4 for Orchestra* (*Antigone*) (LRC 145), εκδόσεις Magni Publications και *Symphony No. 5 for orchestra* (LRC 158) σύνθεση του 1996, εκδόσεις Conners Publications, *Symphony No. 6* (‘*Celestial Symphony’*) (LRC 226), σύνθεση του 2005 όπως και το *Concerto for Brass Quintet and Orchestra* (*New Orleans Divertimento*) (LRC 162), σύνθεση του 1997,[61] και τα δύο εκδόθηκαν από τη Magni Publications, το έργο *Impressions II for Clarinet in Bb and Piano* (LRC 170),[62] σύνθεση του 1975 που αναθεωρείται το 1998 και το έργο *Music for*

και τα κρουστά, ενώ η γλώσσα του είναι κυρίως τονική. Οι αντίθετες εικόνες επιτυγχάνονται κυρίως μέσα από διαφορετικά επίπεδα δυναμικής, ρυθμικές αλλαγές και διαφοροποιήσεις ηχοχρωμάτων». Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 48. Παραλλαγή του έργου *Legend II* αποτελεί και η μεταγραφή για άλτο σαξόφωνο και πιάνο *Legend II for Alto Saxophone and Piano* (LRC 115b) που γράφτηκε το 2006 καθώς επίσης και η μεταγραφή για μαρίμπα και πιάνο *Legend III for Marimba and Piano* (LRC 115c) του 2010.

[60] Στον κύκλο αυτό ανήκουν τα εξής έργα: *Transformations for oboe and chamber orchestra* (LRC 120a), *Transformations for oboe alone* (LRC 120b) συνθέσεις του 1989-1990, *Transformations for oboe and piano* (LRC 120c) έργο του 1993 που αναθεωρήθηκε το 1996, *Transformations for alto saxophone alone* (LRC 126d) του 2003 σε εκδόσεις Conners Publications, και τα *Transformations for soprano saxophone and chamber orchestra* (LRC 126e) του 2011 και *Transformations for soprano saxophone and piano* (LRC 126f) έργο του 2011 σε εκδόσεις Magni Publications. Σε όλες αυτές τις συνθέσεις ο Κωνσταντινίδης επιστρατεύει μία μελωδία από τη νεαρή του ηλικία. Πιο συγκεκριμένα για τον κύκλο έργων αναφέρει ότι είναι εμπνευσμένος *«…από σκηνές απλών και καθημερινών γεγονότων»*. Αυτό είναι αποτέλεσμα της διαρκούς αναπόλησης του συνθέτη από τη νεαρή του ηλικία όταν έπαιζε βιολί κοντά στον Μάνο Χατζιδάκι με μουσική για τον ελληνικό κινηματογράφο. Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides: Catalogue of his Works* […]. ό.π., σσ. 52-53. Με τον κύκλο έργων *Transformations* θα ασχοληθούμε στο 3ο κεφάλαιο: *Διεύρυνση μίας μουσικής ιδέας και ηχοχρωματικές παραλλαγές ενός έργου*.

[61] Έμπνευση για τον Έλληνα δημιουργό για το *Concerto for Brass Quintet and Orchestra (New Orleans Divertimento)* LRC 162 στάθηκε οι τακτικές επισκέψεις του Κωνσταντινίδη στην ‘πολύχρωμη’ γαλλική συνοικία της Νέας Ορλεάνης. Λόγω της μόνιμης εγκατάστασής του στη Λουιζιάνα από τις αρχές της δεκαετίας ’60, υπηρετώντας ως καθηγητής σύνθεσης στο *LSU* μελέτησε τις παραδόσεις αυτού του πολύ ελκυστικού -όπως τον χαρακτηρίζει- τόπου. Η Νέα Ορλεάνη είναι η γενέτειρα της τζαζ και των μπλουζ και παρέχει συνεχή ψυχαγωγία στους πολλούς επισκέπτες της. Μια βόλτα στο γαλλικό τετράγωνο παρέχει μια πρώτη ιδέα αναφορικά με τις ρίζες της αμερικανικής μουσικής. Στο παρόν έργο, ο συνθέτης επιχειρεί να απεικονίσει τα βασικά στοιχεία του πολιτισμού της Νέας Ορλεάνης χρησιμοποιώντας ιδέες από την τζαζ μουσική, αρμονίες των μπλουζ, ιδιωματικούς ρυθμούς και αποσπάσματα από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της μουσικής αυτής της πόλης. Ο ίδιος παρομοιάζει τη μορφή του κομματιού με τη μορφή του έργου *Εικόνες από μια Έκθεση* του Modest Mussorgsky. Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides: Catalogue of his Works*, […], ό.π., σ. 68.

[62] Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί μία ‘αφηρημένη σύνθεση’ (‘abstract composition’) -όπως τη χαρακτηρίζει ο συνθέτης- όπου η χρήση διαφορετικών ρετζίστρων, ηχητικών εφέ τόσο στο πιάνο όσο και στο κλαρινέτο αποσκοπούν στην έκφραση διαφορετικών διαθέσεων. Στοιχεία διάφωνου και σύμφωνου χαρακτήρα συγκρούονται μεταξύ τους προσδίδοντας έναν ιδιαίτερο δραματικό χαρακτήρα στο έργο. Σε κριτική των *New York Times*, η οποία συνόδευσε την πρεμιέρα του έργου στο *Carnegie Recital Hall* χαρακτηρίστηκε το έργο χαρακτηρίστηκε ως ‘δραματικό’ με ιδιαίτερη έμφαση στο μέρος του κλαρινέτου. Η πρώτη ευρωπαϊκή εκτέλεση του έργου *Impressions II* έλαβε χώρα στη Βιέννη, στο *Διεθνές Συνέδριο* του *College Music Society* στις 3 Ιούλιου του 1997. Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides: Catalogue of his Works* […], ό.π., σ. 71.

Saxophone Quartet (LRC 178a)[63] σύνθεση του 1999, έργα που εκδόθηκαν από τη Magni Publications.

Το *Homage to Varnalis for mezzo-soprano and string quartet* (*Assemblage*s) (LRC 240) σε ποίηση Κώστα Βάρναλη, η μονόπρακτη όπερα *Rosanna* (LRC 241) σε κείμενο του David Madden, γραμμένη του 2009 και η τελευταία συμφωνία *Symphony No. 7 for full orchestra* (LRC 274), σύνθεση του 2017, κατέχουν επίσης εμβληματική θέση στον κατάλογο έργων του Κωνσταντινίδη και εκδόθηκαν από την εταιρεία του συνθέτη, Magni Publications. Η τελευταία συγκαταλέγεται στα πρόσφατα και μεγαλύτερης διάρκειας έργα του συνθέτη. Δομημένη σε τρία μέρη, για πλήρη ορχήστρα, αποτελεί και την πιο πρόσφατα παιγμένη Συμφωνία του συνθέτη, ενώ η βασική ιδέα της σύνθεσης στηρίζεται σε δύο διαστήματα, τα διαστήματα μεγάλης έβδομης και καθαρής τέταρτης. Λυρικές μελωδίες καθώς και τροπικές κλίμακες, ειδικά στο δεύτερο μέρος της συμφωνίας, μεταφέρουν τον ακροατή σε έναν κόσμο αναμνήσεων, εμπνευσμένων από την παιδική ηλικία του συνθέτη και την ιδιαίτερή του πατρίδα, την Ήπειρο.[64]

Στις δημιουργικές ανασυνθέσεις, που εντάσσονται πλήρως στη λογική του μεταμοντέρνου εκλεκτικισμού και ανήκουν στην τρίτη κατηγορία έργων, ο Κωνσταντινίδης, εκτός του ό,τι δανείζεται υλικό από άλλους συνθέτες, αντλεί υλικό και από τον νεότερο εαυτό του. Παράδειγμα αυτής της πρακτικής αποτελεί η *Συμφωνία αρ. 5* (LRC 158) όπου αντλεί υλικό

[63] Το εν λόγω έργο δημιουργήθηκε κατόπιν ανάθεσης από το *Athens Saxophone Quartet* και αποτελείται από τέσσερα μέρη. Ο συνθέτης στις προγραμματικές του σημειώσεις χαρακτηρίζει το έργο αυτό ως ένα 'διασκεδαστικό κομμάτι' ('*fun piece*'). Πρόκειται για σκέψεις που, με τη μορφή μιας συνομιλίας, συνδιαλέγονται με τέσσερα άτομα, στοιχείο που αντανακλά στους επιμέρους τίτλους των μερών: 1. *Πρόλογος*, 2. *Τετράλογος*, 3. *Μονόλογος I & II*, 4. *Επίλογος*. Οι συνηχήσεις διαστημάτων δευτέρας και τρίτης υπογραμμίζουν την αρμονική υφή και καθοδηγούν τη μουσική.

[64] Στις προγραμματικές σημειώσεις της *Συμφωνίας αρ. 7* ο συνθέτης αναφέρει: «*Το δεύτερο μέρος της Συμφωνίας αρ. 7 (όπως υποδηλώνει ο τίτλος του 'Pastoral') είναι ένα τραγούδι για το χωριό. Έχει μία σύντομη και αργή εισαγωγή που η εναρκτήρια κύρια μελωδία ακούγεται από το πρώτο κλαρινέτο. Αυτή η μελωδία φέρνει στοργικές αναμνήσεις της παιδικής μου ηλικίας από τη γενέτειρα του πατέρα μου, την Ελλάδα, όπου οι μουσικοί του χωριού έπαιζαν παρόμοια παραδοσιακά τραγούδια έχοντας ως βάση τις τροπικές κλίμακες. Τα έγχορδα επαναλαμβάνουν μέσω μίας άλλης παραδοσιακής μελωδίας -αυτή τη φορά με ποικίλματα (ornaments), ίδιον της ελληνικής δημοτικής μουσικής- την οποία διαδέχονται τα ξύλινα πνευστά. Το αρχικό σόλο στο κλαρινέτο επανεμφανίζεται και, με ένα σύντομο πέρασμα, οδηγείται σε ένα ιντερλούδιο με χαρούμενο - εύθυμο χαρακτήρα. Μια τροπική μελωδία, που αποτελεί το μεσαίο τμήμα αυτής της κίνησης, αναπτύσσεται κυκλικά και καταλήγει σε έναν φρενήρη χορό, στην τρίτη κίνηση του έργου όπου χρησιμοποιείται φθογγικό υλικό του πρώτου μέρους. Σε αυτόν τον χορό συμμετέχουν όλα τα όργανα της ορχήστρας, ενώ αποτελεί και την κορύφωση της συμφωνίας. Παρομοιάζω αυτό το σημείο με την επιστροφή του θεού Διόνυσου στο χωριό, ενώ ταυτόχρονα, το κρασί ρέει άφθονο*». Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides: Catalogue of his Works* […], ό.π., σσ. 119 – 120. Αξίζει να αναφέρουμε στο σημείο αυτό ότι ο συνθέτης δημιούργησε ακόμη μία συμφωνία, τη *Συμφωνία αρ. 8* (LRC 284) του 2020 σε εκδόσεις Magni Publications, την οποία γνωστοποίησε στη γράφουσα, λίγες μέρες αφού την ολοκλήρωσε. Για λόγους οικονομίας όμως δεν θα γίνει κάποια ιδιαίτερη αναφορά στην παρούσα διατριβή. Αξίζει ωστόσο να αναφέρουμε ότι έπειτα από τηλεφωνική συνομιλία που προηγήθηκε ανάμεσα στον συνθέτη και τη γράφουσα, ο Κωνσταντινίδης αναφέρθηκε στην *Συμφωνία αρ. 8* και σύμφωνα με τα λεγόμενά του επιχειρούσε να κάνει μια 'αλλαγή', μια 'στροφή', όπως την ονόμασε, στο μέχρι πρότινος ύφος του, κάτι, που θα επιβεβαίωνε και μέσα από την *Συμφωνία αρ. 9* την οποία δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει.

από τη *Συμφωνία αρ. 1* (LRC 5), σύνθεση που ανήκει στην 'περίοδο της ελεύθερης ατονικότητας' του συνθέτη (πρώτη δημιουργική περίοδος) και γράφτηκε το 1967. Στο έργο αυτό, η βάση είναι ένα ελεύθερα ατονικό θέμα δώδεκα φθόγγων, στο εσωτερικό του οποίου κάποιοι φθόγγοι επαναλαμβάνονται και εμφανίζονται καθ' όλη τη διάρκεια της σύνθεσης.[65]

[65] Στο 3ο κεφάλαιο: *Διεύρυνση μίας μουσικής ιδέας και ηχοχρωματικές παραλλαγές ενός έργου* θα ασχοληθούμε διεξοδικά με την 1η και την 5η Συμφωνία του Ντίνου Κωνσταντινίδη.

Κεφάλαιο 3ο Διεύρυνση μίας μουσικής ιδέας και ηχοχρωματικές παραλλαγές ενός έργου

3.1 Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης ανήκει αδιαμφισβήτητα στους πολυγραφότερους συνθέτες της γενιάς του, ενώ η δημιουργική του πορεία υπήρξε αδιάλειπτη έως και τους τελευταίους μήνες της ζωής του. Στη σύνολη δραστηριότητα του Έλληνα δημιουργού, όπως αναφέραμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, έργα που θα τα χαρακτηρίζαμε ως 'γεννήτορες' ή 'έργα – μήτρα'[66] αντανακλούν τη χρήση πρωτοεμφανιζόμενου μουσικού υλικού και ιδεών που επαναχρησιμοποιούνται ποικιλοτρόπως σε μεταγενέστερες δημιουργίες του. Μάλιστα, κάποια από αυτά τα υλικά διατρέχουν όλη τη συνθετική του πορεία. Ο ίδιος, άλλωστε, αναφέρει χαρακτηριστικά σε συνέντευξη ότι η μουσική δημιουργία είναι μια 'ongoing', συνεχής διαδικασία.[67]

Το φαινόμενο της διεύρυνσης μουσικών ιδεών στον Κωνσταντινίδη παρουσιάζεται συχνά με τη μορφή ενός θέματος που λειτουργεί ως σπέρμα ή σημείο εκκίνησης για μια μεγάλη σύνθεση. Σε μερικές περιπτώσεις, αυτή η ιδέα επανέρχεται αυτούσια ή αποσπασματικά σε μεταγενέστερα έργα, ενώ κάποιες άλλες φορές εμφανίζεται ως ένα καινούργιο έργο που στηρίζεται εξ ολοκλήρου σε μία προγενέστερη σύνθεση, η οποία αναθεωρείται και επαναδιατυπώνεται σε νέα ηχοχρωματικά περιβάλλοντα με πρόθεση τη διασκευή ή τη μεταγραφή της. Στην τελευταία κατηγορία των ηχοχρωματικών παραλλαγών ανήκουν περισσότερες από ενενήντα συνθέσεις. Η προσαρμογή μίας σύνθεσης σε νέα ηχητικά δεδομένα

[66] Εφεξής για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας θα χρησιμοποιούμε τον όρο 'εργο-μήτρα' ή 'έργο-γεννήτορας' όταν πρόκειται για έργα στα οποία προωτοεμφανίστηκαν ιδέες που επαναχρησιμοποιήθηκαν σε μεταγενέστερες συνθέσεις του Κωνσταντινίδη.

[67] «[…] *Η πρώτη μου σοβαρή επαγγελματική ανάθεση ήταν η σκηνική μουσική στο έργο Αθανάσιος Διάκος (1960-1961), και είναι τροπικού χαρακτήρα. Υλικό του έργου αυτού επαναχρησιμοποίησα πολλές φορές αργότερα, το ίδιο σε μεγαλύτερες συνθέσεις όπως και τμήματα αυτού. Είναι πολλές οι φορές που μεταφέρω υλικό από ένα έργο σε άλλο. Νομίζω ότι η μουσική είναι είδος συνεχές… 'ongoing', πρέπει να κινείται και παικτικά* (εν. ερμηνευτικά) *αλλά και η ιδέα να είναι παλλόμενη, να είναι μεταφορέας ένας άλλος ηχοχρωματικός φορέας*». Βλ. Κωνσταντίνος Λυγνός – Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Η σύνθεση της διδασκαλίας και η διδασκαλία της σύνθεσης» (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Κωνσταντίνο Λυγνό για το περιοδικό της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών), *Αντίφωνον* 9, Μάρτιος – Απρίλιος 2005, σ. 33. Επίσης, παρόμοια αναφορά προέρχεται από τον Θωμά Ταμβάκο. «[…] *Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης με έναν μοναδικό τρόπο κάνει αυτό που είναι γνωστό ως μουσική «ον γκόινγκ» 'μουσική σε εξέλιξη'. Πρόκειται για τη μεταφορά υλικού ήδη προηγηθέντος έργου στο νέο, με παραλλαγές βέβαια και τροποποιήσεις στη δομή αλλά και την ενοργάνωση ούτως ώστε να είναι πραγματικά νέο έργο και πολύ λίγο να θυμίζει το αρχικό*». Βλ. *Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου* από την εναρκτήρια ομιλία στη συναυλία - αφιέρωμα στον Ντίνο Κωνσταντινίδη που πραγματοποιήθηκε στις 26/9/2015, σε συνεργασία με το *Ωδείο Νικόλαος Μάντζαρος* και την *Art Playing of Music* στη Γερμανική Εκκλησία Αθηνών.

με σκοπό την επαναχρησιμοποίησή της σε ύστερο χρόνο αποτελεί μία συνήθη πρακτική που απαντάται έντονα ήδη από την εποχή της Αναγέννησης και του Μπαρόκ.[68]

Τα ερωτήματα που αναδύονται στο σημείο αυτό είναι πολλά· ποια είναι η εσωτερική ανάγκη που ωθεί τον συνθέτη σε αυτές τις επεξεργασίες; Για ποιον λόγο αναθεωρεί παλαιότερα έργα προερχόμενα από ένα μουσικό ιδίωμα που βρίσκεται πολλές φορές στον αντίποδα της τρέχουσας αισθητικής κατεύθυνσης; Παράλληλα, με ποιο σκεπτικό πραγματοποιείται αυτή η συνθετική διεργασία ακόμη και σε χρονικές στιγμές που η μουσική του ταυτότητα έχει ήδη αποκρυσταλλωθεί;[69] Ποιες είναι οι ιδιότητες και τα χαρακτηριστικά των γενεσιουργών και μορφοπλαστικών ηχοδομών που επαναχρησιμοποιούνται, και με ποιον τρόπο γίνεται αυτό, ούτως ώστε το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας να δικαιώνει τον συνθέτη αισθητικά;

Πολλοί είναι οι πρακτικοί λόγοι που μπορούν να οδηγήσουν ένα συνθέτη στην αναθεώρηση ή στη νέα γραφή παλαιότερων έργων. Για παράδειγμα, και πέραν από το αυτονόητο στοιχείο της πίεσης χρόνου για την παράδοση μιας νέας ανάθεσης, ένας συνθέτης μπορεί να επαναχρησιμοποιήσει παλαιότερο υλικό προκειμένου να διευρύνει την παραγωγή του για διαφορετικά όργανα ή σύνολα, με απώτερο στόχο την εξασφάλιση της δυνατότητας περισσότερων εκτελέσεων - χειρισμός που ενστερνίζεται ο Κωνσταντινίδης.[70] Σε συνέντευξη που παραχώρησε για το *Fanfare Magazine*,[71] στην ερώτηση του μουσικοκριτικού David

[68] Για τη χρησιμοποίηση και τον μετασχηματισμό προϋπάρχοντος υλικού ('τεχνική παρωδίας'), έναν ευρύτατα παραδεκτό τρόπο γραφής κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης αλλά και στις άλλες τέχνες όπως «(…)*η χρησιμοποίηση του Ομηρικού έπους από τον James Joyce τα αποσπάσματα και οι αναφορές στον Έλιοτ, οι πίνακες του Πικάσο μετά τον Ντελακρουά*» βλ. λ.χ. Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα*, μετάφραση Γιώργος Ζερβός, Νεφέλη, Αθήνα 1983 σ. 78. Ωστόσο ο όρος 'Παρωδία' στη μουσική είχε αρχικά διαφορετική σημασία και περιγράφει τη διαδικασία υιοθέτησης μιας σύνθεσης ως μοντέλο για ένα νέο έργο. Η μέθοδος αυτή χρησιμοποιήθηκε από το 1450 περίπου όπου, προϋπάρχουσες θρησκευτικές και / ή κοσμικές συνθέσεις (του ίδιου του συνθέτη ή και συνθέσεις κάποιου άλλου) χρησιμοποιήθηκαν για να χρωματίσουν τη λειτουργία. Βλ. λ.χ. Music Academy, (Die interraktive Lernplattform/Glossar: 'Parodie'), στο: https://www.musicademy.de/index.php?id=916 (ημερομηνία προσπέλασης: 25/4/2020) ή (όσον αφορά την περίπτωση του Μπαχ) λ.χ. Anselm Hartinger, *Parodieverfahren und Bearbeitungspraxis bei Johann Sebastian Bach* (2013) στο: https://www.bachipedia.org/parodieverfahren-und-bearbeitungspraxis-bei-johann-sebastian-bach/ (ημερομηνία προσπέλασης: 25/4/2020).

[69] Έργα της 'ατονικής περιόδου' όπου ανήκει για παράδειγμα η *Συμφωνία αρ. 1* (1967), επαναφέρονται στο νεοτονικής φύσης ηχητικό περιβάλλον του Κωνσταντινίδη με τη μορφή της μεταγενέστερης *Συμφωνίας αρ. 5* (1996), τριάντα χρόνια μετά και ενώ η συνθετική του γλώσσα είναι πολύ διαφορετική από την τρέχουσα. Η 'ασυμβατότητα' που προκύπτει μεταξύ δύο συγκρουόμενων υφολογικά περιόδων του συνθέτη στις οποίες συγκαταλέγονται οι δύο συνθέσεις, δημιουργεί μία πολύ ενδιαφέρουσα αντίθεση και χρήζει, όπως θα δούμε και στο παρόν κεφάλαιο, περαιτέρω διερεύνησης.

[70] «[…] *Σε όλους τους συνθέτες αρέσει να παιζόμαστε. Οι δηλώσεις τύπου Milton Babbit που έκανε μετά από συναυλία που περιλάμβανε αποκλειστικά και μόνον έργα του, ότι δεν τον ενδιαφέρει το audience, εγώ το ακούω βερεσέ*». Βλ. Κωνσταντίνος Λυγνός – Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Η σύνθεση της διδασκαλίας και η διδασκαλία της σύνθεσης» (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Κωνσταντίνο Λυγνό για το περιοδικό της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών), *Αντίφωνον* 9, Μάρτιος – Απρίλιος 2005, σ. 35.

[71] Βλ. *Fanfare*: The Magazine for Serious Record Collectors /Violonists/ Musical composition/Career development "The Indefatigable Dinos Constantinides" by David Deboor, Jan/Feb2019, Vol. 42 Issue 3, pp. 60-65.

Deboor, εάν τα έργα του απευθύνονται σε συγκεκριμένους εκτελεστές και ορχηστρικά σύνολα, ο συνθέτης απαντά:

> «[…] *Έχω πολλά έργα που ανήκουν σε αυτή την κατηγορία* (ενν. έργα για συγκεκριμένους εκτελεστές*), αλλά στην πορεία παρουσιάζονται καινούριες αναθέσεις ή μου γνωστοποιείται το ενδιαφέρον από άλλους σολίστ που θα ήθελαν να τα ερμηνεύσουν. Στηρίζομαι στο δίπολο ερμηνευτής – συνθέτης. […] Η αναθεώρηση έργων μου καθώς και οι μεταγραφές για άλλους συνδυασμούς οργάνων γίνεται σε τακτική βάση και, μερικές φορές, αυτές οι αναθεωρήσεις είναι καλύτερες από τα αρχικά έργα. Χρησιμοποιώ αυτή την πρακτική μιας και οι 'προθεσμίες τρέχουν' γεγονός που σημαίνει ότι δεν έχω αρκετό χρόνο για να συνθέσω ένα εντελώς νέο κομμάτι. Σε τέτοιες περιπτώσεις, μπορεί να αντλήσω υλικό από μια προηγούμενη δουλειά και να το επεξεργαστώ ξανά. Για παράδειγμα, έχω έναν τίτλο, τον κύκλο 'Assemblages' στον οποίο κάνω χρήση αυτής της τακτικής, της λεγόμενης, όπως εγώ αποκαλώ, 'επανεξεταζόμενης εργασίας'. Ένα άλλο παράδειγμα αποτελεί η 'Έβδομη Συμφωνία' που χρησιμοποιώ υλικά από πολύ παλαιότερες δουλειές μου και με πολύ διαφορετικό τρόπο*».

Συχνά στον Κωνσταντινίδη η διαδικασία αναθεώρησης παραπέμπει σε μια προσπάθεια εκφραστικής δικαίωσης ή τελειοποίησης ή και επικαιροποίησης παλαιότερων ιδεών σε μια διαδικασία διαρκούς δημιουργίας, που θυμίζει έντονα την περίπτωση του Ives, ο οποίος θεωρούσε ότι η παρτιτούρα δεν αποτελεί την οριστική καταγραφή της σύνθεσης. Ο Ives συνέχιζε να αναθεωρεί και να επαναδιευθετεί τα έργα του αρκετό διάστημα μετά την περίοδο της έντονης δημιουργικότητάς του.[72] Ένας επιπλέον λόγος που ωθεί έναν συνθέτη σε αναθεωρήσεις προηγούμενων έργων είναι ότι μέσω της 'επανεξεταζόμενης σύνθεσης' επιδιώκεται μια εκ νέου προσαρμογή, η οποία όμως πραγματοποιείται ετεροχρονισμένα μέσα σε ένα διαφορετικό αισθητικό πλαίσιο και αφορά επόμενο ή μεταγενέστερο στάδιο της δημιουργικής του εξέλιξης.

Σε κάθε περίπτωση, για τον Κωνσταντινίδη, 'καινούργια' θεωρούνται όλα τα έργα που αποτελούν προϊόν επεξεργασίας παλαιότερων συνθέσεων, ακόμη και εκείνα που εμείς ονομάζουμε 'απλές μεταγραφές' ή 'διασκευές'.[73] Ακόμη και αυτά, που εκ πρώτης όψεως αξιολογούνται ως 'μεταγραφές', προϋποθέτουν επιδέξιους ενορχηστρωτικούς χειρισμούς με

[72] Για τη διαδικασία διαρκούς αναθεώρησης και αναμόχλευσης στην περίπτωση του Ives, βλ. λ.χ. Πολ Γκρίφιθς, *Μοντέρνα Μουσική,* Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, Μετάφραση: Μαρία Κώστιου, Μουσική Επιμέλεια: Απόστολος Κώστιος, Αθήνα 1993, σ. 101.

[73] «[…] *Τα έργα που προκύπτουν μέσω της διαδικασίας της μεταγραφής αποτελούν για εμένα καινούργια έργα διότι προστίθενται σε αυτά πράγματα που δεν υπήρχαν στο παλαιότερο έργο και σε καμία περίπτωση δεν τα θεωρώ όμοια»*. Βλ. Ευφροσύνη Κτιστάκη – Ντίνος Κωνσταντινίδης, Συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στην πιανίστα Ευφροσύνη Κτιστάκη, Λουιζιάνα, Μάρτιος 2019 (αδημοσίευτη).

γνώμονα τις δυνατότητες και τη συμπεριφορά των νέων οργάνων που απευθύνονται.[74] Τα έργα που προκύπτουν από τις παραπάνω διαδικασίες γίνονται ευκρινώς αντιληπτά στον κατάλογο έργων του Κωνσταντινίδη έναντι των παλαιοτέρων που χρησιμοποιούνται ως πρότυπα, αφενός επειδή φέρουν παραπλήσιο τίτλο, δάνειο του αρχικού, αφετέρου διότι εμφανίζονται διευρυμένα ως προς την αρίθμησή τους.

Δεδομένου του πλήθους και της σημασίας τέτοιων έργων, στο παρόν κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε: α) ποια και τι είδους είναι τα στοιχεία εκείνα που μεταφέρονται από ένα 'έργο–μήτρα' στις μεταγενέστερες εκδοχές του και β) αν τέτοια στοιχεία εξασφαλίζουν μια εσωτερική συνέχεια ανάμεσα στο αρχικό έργο και τις μετέπειτα μεταμορφώσεις του, ή αν αντιθέτως η συνέχεια αυτή χάνεται μέσα στον στιλιστικό πλουραλισμό της εξελισσόμενης σκέψης του Κωνσταντινίδη. Για τον σκοπό αυτό επιλέγουμε να εστιάσουμε την προσοχή σε συγκεκριμένες συνθέσεις: Η πρώτη εστίαση αφορά τον κύκλο έργων *Transformations,* με αφετηρία τον οποίο θα επιχειρηθεί η διερεύνηση εκείνων των στοιχείων που είναι ικανά να διασφαλίζουν πρωτίστως συνοχή στο έργο και που καθιστούν ταυτόχρονα δυνατή τη μεταφορά του 'έργου-μήτρα' στις μετέπειτα μεταγραφές. Παράλληλα, θα σχολιαστεί αδρομερώς ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης διαχειρίζεται τα αρχικά υλικά ως προς την ενορχήστρωση. Η δεύτερη εστίαση αφορά τον τρόπο που ο Κωνσταντινίδης χειρίζεται τις *Συμφωνίες αρ. 1* και *αρ. 5*. Πράγματι, ο συνθέτης καταπιάνεται με ένα έργο του (*Συμφωνία αρ. 1*) προερχόμενο από την πρώτη του περίοδο ('ελεύθερη ατονική περίοδος'), διευρύνοντάς το (*Συμφωνία αρ. 5*) σε μια μεταγενέστερη περίοδο, αυτή της 'μεταμοντέρνας νεωτερικής προσέγγισης' διαμέσου ενός 'μεταμοντέρνου εκλεκτικισμού'. Ενδιάμεσα, θα αναφερθούμε συνοπτικά και σε κάποια επιπρόσθετα έργα του Κωνσταντινίδη που θα βοηθήσουν στην απάντηση ερωτημάτων που αναδύθηκαν σταδιακά κατά τη μελέτη του συνολικού έργου του δημιουργού.[75]

[74] «[…] *Είναι πολύ σημαντικό ο συνθέτης να γνωρίζει τα όργανα ορχήστρας και τις δυνατότητές τους προκειμένου να συνθέσει ή ακόμη και να μεταγράψει παλαιότερα έργα. Πολύ συχνά βλέπω έργα που απλά δεν παίζονται διότι, ενώ η σκέψη από τη μεριά του συνθέτη είναι καθαρή και αγνή, κατά τη διάρκεια της μελέτης από τους ερμηνευτές, η γραφή συγκρούεται με τη φυσικότητα και τις δυνατότητες που παρέχει το όργανο*». Βλ. Ευφροσύνη Κτιστάκη – Ντίνος Κωνσταντινίδης, συνέντευξη […], ό.π.

[75] Στο 2ο κεφάλαιο: *Συνθετικές φάσεις – Κατηγορίες έργων* αναφερθήκαμε επιγραμματικά και σε άλλες συνθέσεις που προέκυψαν από μεταγραφές παλαιότερων έργων.

3.2 Κύκλος έργων *Transformations*[76]

Στον κύκλο έργων *Transformations,* το αρχικό έργο *Transformations for oboe and chamber orchestra* (LRC 120a), γραμμένο το 1989-1990, αποτελεί γεννήτορα των ακόλουθων έργων:

- *Transformations for oboe alone* (LRC 120b), γραμμένο το 1989-1990.
- *Transformations for oboe and piano* (LRC 120c), γραμμένο το 1993. Αναθεωρείται το 1996.

Αντίστοιχα, από τη διασκευή του αρχικού έργου για κλαρινέτο και ορχήστρα δωματίου *Transformations for clarinet and chamber orchestra* (LRC 126a), γραμμένο το 1990, προκύπτουν τα ακόλουθα έργα:

- *Transformations for clarinet alone* (LRC 126b), γραμμένο το 1990, εκδόθηκε το 1996.
- *Transformations for clarinet and piano* (LRC 126c), γραμμένο το 1993. Αναθεωρείται το 1997.
- *Transformations for alto saxophone alone* (LRC 126d), γραμμένο το 2003.
- *Transformations for soprano saxophone and chamber orchestra* (LRC 126e), γραμμένο το 2011.
- *Transformations for soprano saxophone and piano* (LRC 126f), γραμμένο το 2011.

Από την πρώτη διεργασία σύνθεσης (*Transformations for oboe and chamber orchestra)*, η οποία και θα μας απασχολήσει στο παρόν κεφάλαιο, προκύπτουν δύο νέα έργα με διαφοροποιήσεις που πραγματοποιούνται αποκλειστικά στο μέρος της συνοδείας. Από τη δεύτερη διεργασία σύνθεσης (*Transformations for clarinet and chamber orchestra),* οι διαφορές αφορούν κατά κανόνα μεταγραφές συγκυριακού τύπου (π.χ. η ορχήστρα μεταγράφεται για συνοδεία πιάνου, το μέρος του σόλο οργάνου μεταγράφεται για όργανα της ίδιας οικογένειας) και δεν θα μας απασχολήσουν περαιτέρω, δεδομένου ότι αντανακλούν παρόμοιες αναλογίες ως προς την οπτική και την πρόθεση που απαντάται στην πρώτη διεργασία σύνθεσης.

Με μια φευγαλέα ματιά, και συγκρίνοντας το έτος σύνθεσης του αρχικού έργου (1989) με το έτος σύνθεσης της τελευταίας ηχοχρωματικής παραλλαγής (2011), θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο κύκλος *Transformations* κατέχει εμβληματική θέση στην εργογραφία του συνθέτη, καθώς διατρέχει τη μεγάλη δημιουργική του γραμμή. Λόγοι που ωθούν τον συνθέτη να ανατρέξει σε ένα παλαιότερό του έργο ενδέχεται να έχουν και μια

[76] Οι εκδόσεις έργων παραλείπονται στο παρόν κεφάλαιο διότι σε αυτές αναφερθήκαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο (*Συνθετικές φάσεις – Κατηγορίες έργων*).

προσωπική, συναισθηματική αφετηρία. Πράγματι, η εικασία αυτή φαίνεται να επαληθεύεται στην συγκεκριμένη περίπτωση έργων, καθώς τεκμηριώνεται τόσο από τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη[77] όσο και μέσα από αναφορές του ίδιου σε συνεντεύξεις του. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

> «[…] *Θυμάμαι μία μελωδία σε κάποιο έργο όπου πρωταγωνιστούσε η Αλεξάνδρα Λαδικού και αποτελούνταν από τρεις συγχορδίες και έναν ρυθμό.*[78] *'Αυτό' ήταν χαρακτηριστικός Μάνος. Αυτή λοιπόν τη μελωδία δανείστηκα στο έργο 'Transformations'. Τη συμπεριέλαβα σε όλο το έργο, συνολικής διάρκειας 15 λεπτών, ενώ το τρίτο μέρος το έκανα όλο από αυτή τη μελωδία. Αυτό δεν ήταν πια έργο του Μάνου, ήταν δική μου ζωή*».[79]

Παρόλο που το μέρος του σόλο οργάνου (όμποε) μεταφέρεται αυτούσιο σε μεταγενέστερες εκδοχές του έργου, το ενδιαφέρον εστιάζεται στη φύση του μελωδικού και αρμονικού υλικού, που δημιουργεί τις προϋποθέσεις πολλαπλών ηχοχρωματικών παραλλαγών. Για τον λόγο αυτό, θα χρησιμοποιήσουμε κάποια παραδείγματα από τα τρία έργα εστιάζοντας στην αρμονική γλώσσα, τη μελωδική ύφανση, καθώς και σε ορισμένους από τους ενορχηστρωτικούς χειρισμούς του συνθέτη.

Το νεοτονικό ιδίωμα του έργου διαμορφώνεται από την άντληση φθογγικού υλικού και τη δημιουργία αρμονικών συνδέσεων, με σημείο αναφοράς μία ελάσσονα και μία μείζονα κλίμακα με κοινή θεμέλιο. Παράλληλα, σαφείς τονικοί υπαινιγμοί στη ρε μείζονα γίνονται αισθητοί σε όλα τα μέρη της σύνθεσης. Πράγματι, η παρουσία του φθόγγου σιb στο μέτρο 3 του έργου για σόλο όμποε (Σχήμα 3) ως έκτη δάνεια μελωδική βαθμίδα από την ομώνυμη ελάσσονα στο αρχικό έργο και στη μεταγραφή του για όμποε και πιάνο (μ. 15, Σχήμα 2), θεμελιώνει μια τονική αμφισημία μεταξύ δύο ομώνυμων τονικοτήτων (ρε μείζονα - ρε

---

[77] Στις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη αναφέρεται μεταξύ άλλων: «*Προσωπικές εμπειρίες και μνήμες από τη νεανική ηλικία του συνθέτη, με τη μορφή ενός διαρκώς μετασχηματιζόμενου μοτίβου, διατρέχουν τα τέσσερα μέρη της σύνθεσης και αποτυπώνονται σε ισάριθμες σκηνές απλών και καθημερινών γεγονότων*». Τα μέρη του έργου: I. *Castles in the air* II. *Recollections* III. *Tender conversation (to Manos)* IV. *On the playground*. Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides: Catalogue of his Works* […], ό.π., σσ. 52 – 53.

[78] Σχετικά με τη μελωδία του Μάνου Χατζιδάκι στην οποία κάνει αναφορά ο Κωνσταντινίδης βλ. Σχήμα 8 στο παρόν κεφάλαιο.

[79] Στο τρίτο μέρος της σύνθεσης, ο Κωνσταντινίδης αναφέρεται στον Μάνο Χατζιδάκι και στη μεταξύ τους συνεργασία που προέκυψε κατά την περίοδο που ο Κωνσταντινίδης εργάστηκε ως βιολονίστας στην *Κρατική Ορχήστρα Αθηνών* και την *Μικρή Ορχήστρα Αθηνών*. Βιοποριστικοί κυρίως ήταν οι λόγοι που ώθησαν τον Κωνσταντινίδη να λάβει μέρος σε πλήθος ηχογραφήσεων με έργα για τον ελληνικό κινηματογράφο. Βλ. Κωνσταντίνος Λυγνός – Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Η σύνθεση της διδασκαλίας και η διδασκαλία της σύνθεσης», Συνέντευξη […], ό.π., σ. 36, καθώς επίσης και στις προγραμματικές σημειώσεις του έργου.

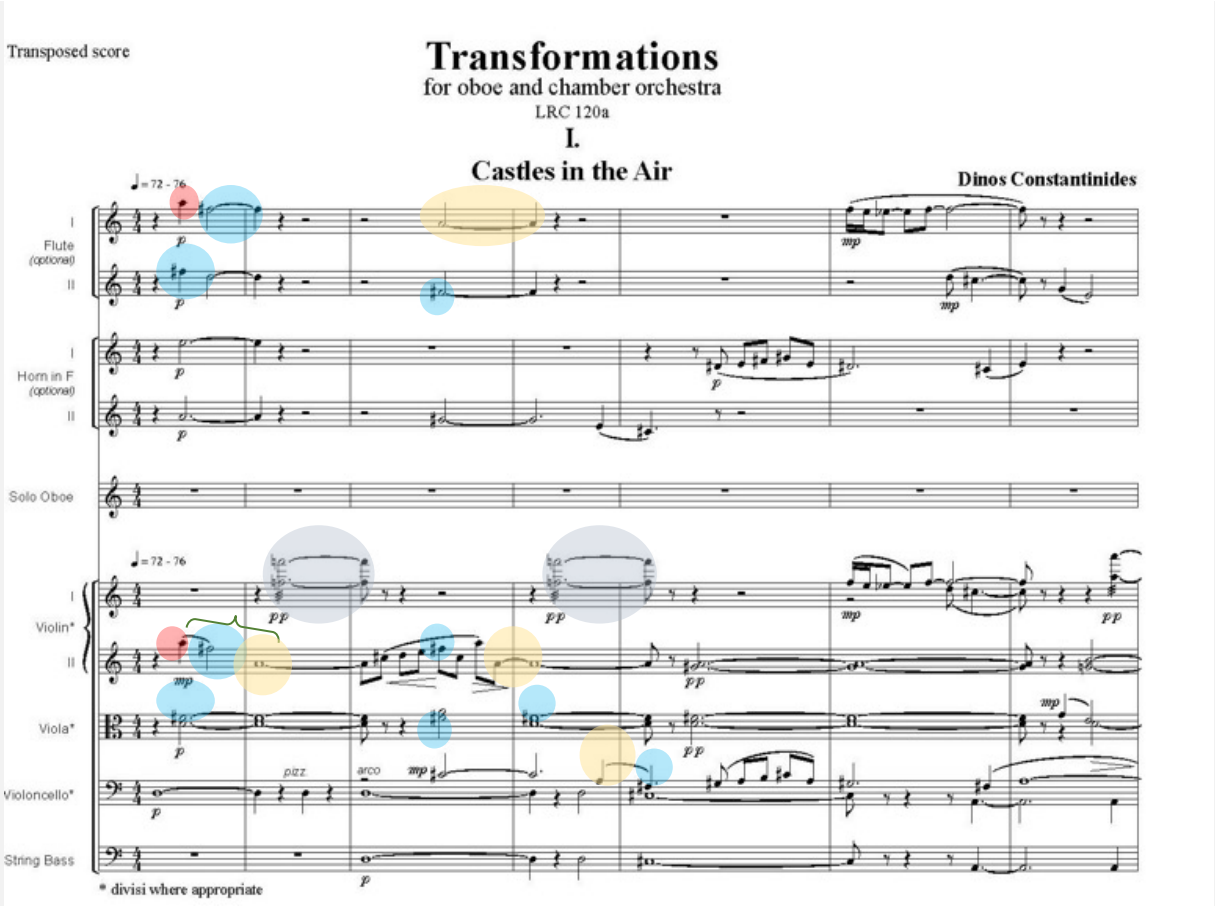
ελάσσονα, Σχήμα 1). Η αμφισημία αυτή ενισχύεται από την επιλογή του συνθέτη να εμφανίσει στην εναρκτήρια φράση του αρχικού έργου στα πρώτα βιολιά (μ. 2, Σχήμα 1) διπλασιασμένο τον φθόγγο φα♮ σε οκτάβα με χρήση τρέμολο, υπονομεύοντας περιπαικτικά τη μονοσήμαντη ποιότητα της αρμονίας. Η συχνή εμφάνιση του φθόγγου λα στη μελωδία (Σχήμα 2 και Σχήμα 3), με την αλλαγή ρετζίστρων και σε συνδυασμό με την αποσιώπηση της βάσης (ρε), τον αναβαθμίζει σε δεσπόζοντα φθόγγο με εμφανή τονικά κυριαρχικά δικαιώματα, αντικατοπτρίζοντας τη διττή του υπόσταση: α) 5η μελωδική βαθμίδα της ρε και β) θεμέλιος φθόγγος μιας νέας συγχορδίας τονικής, με τον επερχόμενο φθόγγο σιb να στηρίζει την εμφάνιση μιας ναπολιτάνικης ή μιας VI βαθμίδας μεθ' εβδόμης με όξυνση της 5ης. Η χρήση του φθόγγου σολ# στο μείζον πεντάχορδο με οξυμένη την 4η βαθμίδα [ρε,φα#,σολ#,λα], που δημιουργείται από τη συνήχηση των δεύτερων βιολιών με τις βιόλες (μ. 5), συνιστά ένα είδος γέφυρας ανάμεσα στη ρε μείζονα και τη φα# ελάσσονα και δίνει μια προσωρινή αίσθηση τροπικότητας (λύδιος αυξημένος τρόπος - lyxian). Θυμίζουμε ότι, κατά τον Piston, «*η συνειδητή χρήση* […] *ορισμένων διακριτικών στοιχείων τροπικών κλιμάκων φαίνεται ότι από τη μία πλευρά αντανακλά την επιθυμία των συνθετών να αυξήσουν τις αρμονικές δυνατότητες και από την άλλη να δημιουργήσουν μία ορισμένη ατμόσφαιρα αρχαϊκού ύφους*».[80]

Επεκτείνοντας τη σκέψη μας, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε την εμφάνιση ενός πρώτου στοιχείου μικτής αρμονίας/διτονικότητας που διατρέχει τη σύνθεση το οποίο παρατηρείται εντονότερα ανάμεσα στο περιβάλλον της ρε μείζονος και τη φα# ελάσσονος. Αναφέρουμε ενδεικτικά τη μελωδική γραμμή των δεύτερων βιολιών (μ. 3) την οποία εν συνεχεία μιμούνται τα βιολοντσέλα (μ. 5, Σχήμα 1). Παρόμοια στοιχεία διτονικότητας εμφανίζονται και κατά την εναρκτήρια φράση του σόλο οργάνου (όμποε): αρχικά στη φα# ελάσσονα (μ. 13) και στο επόμενο *echo*-μέτρο (μ. 14) στη ρε μείζονα (Σχήμα 2). Επαναλαμβανόμενα μοτίβα (μέτρα 43 - 47, Σχήμα 4)[81] δεν παρουσιάζονται αυτούσια αλλά συχνά συνοδεύονται από μία χρωματική βηματική κίνηση αντίστοιχη της τονικής αρμονίας. Την ελλειπτική παρουσίαση του θέματος στη μεταφορά του κατά ένα ανιόν διάστημα τρίτης

[80] Βλ. Walter Piston, *Harmony*, 5η έκδοση, μετάφραση - επιμέλεια: Κωνσταντίνος Π. Καράμπελας-Σγούρδας, Βασίλης Μούσκουρης, edition Orpheus - Μάριος Νικολαΐδης & ΣΙΑ Ο.Ε., Αθήνα 2001, σ. 660. (Τίτλος πρωτότυπου: *Harmony*, 5th Edition, Revised and Expanded by Mark De Voto, Tufts University, W. W. Norton & Company, New York 1987). Βάσει αυτής της φευγαλέας τροπικότητας που αναδύεται στα πρώτα μέτρα του έργου, θα μπορούσαμε να τον μεταφράσουμε ως έναν 'τόνο νοσταλγικό' και σύμφωνα με τα λόγια του συνθέτη που αναφέραμε. Στην υπό εξέταση περίπτωση εννοούμε τον λυδικό τρόπο, [ρε,μι,φα#,σολ#,λα,σι,ντο#]. Επίσης, ο νοσταλγικός χαρακτήρας του έργου αναδύεται και μέσα από την διπλή παρουσίαση *echo* της κεφαλής του κεντρικού θέματος με το μοτίβο [λα,φα#,λα] να εναρμονίζεται και να ερμηνεύεται ως μακρινή ανάκλαση.

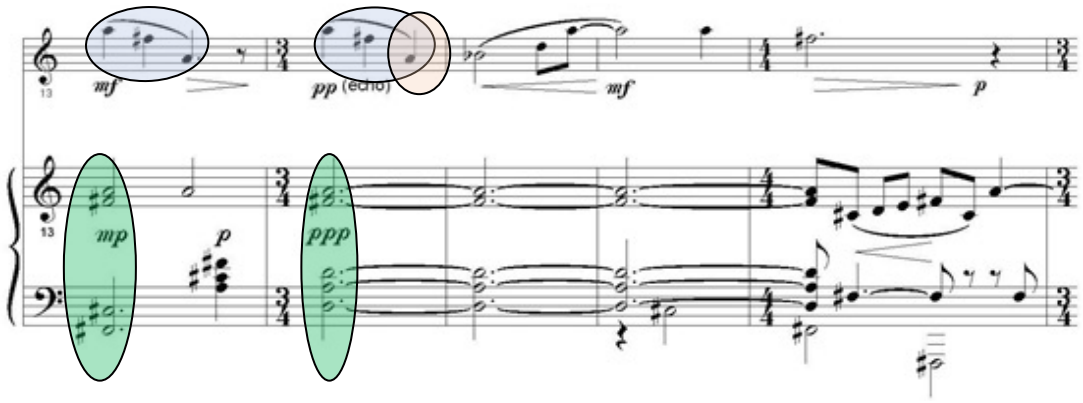
[81] Επαναλαμβανόμενες φράσεις μικρότερης έντασης εναρμονίζονται συνήθως σε περιβάλλοντα που απέχουν ένα διάστημα τρίτης με χρωματικές κατιούσες κινήσεις στο μπάσο. Παραδείγματος χάριν μι ελάσσονα – ντο μείζονα (μι ελάσσονα- $μι^2$ (ρε#), $μι^2$ (ρε αναίρεση) $μι^3$ (ντο#) για να καταλήξει στην ντο (βλ. Σχήμα 4).

μεγάλο (μέτρα 18 – 20, Σχήμα 5) - σαν να αποτελεί το αντίτυπο μιας ημιτελούς αρμονικής αλυσίδας – διαδέχεται ο διάλογος που εκτυλίσσεται ανάμεσα στο σόλο όργανο και το όργανο συνοδείας με στοιχεία μίμησης που διευρύνονται μέσα από χρωματικές σχέσεις. Ο Κωνσταντινίδης, από τα πρώτα μέτρα της σύνθεσης προοικονομεί το νεοτονικό περιβάλλον του έργου, καθώς στοιχεία τροπικότητας, διτονικότητας και χρωματικότητας συμπλέκονται με δημιουργικό τρόπο.



Σχήμα 1.

Τα πρώτα μέτρα (μέτρα 1 - 7) του έργου - μήτρα *Transformations for oboe and chamber orchestra* (LRC 120a) (1989), 1ο μέρος, *Castles in the Air* με τους συγκρουόμενους φθόγγους (φα και φα#) και τον δεσπόζοντα φθόγγο (λα). Στο 2ο βιολί διακρίνουμε μια υπαινικτική πρώτη ιδέα του κεντρικού θέματος του σόλο όμποε. Το μ. 3 προετοιμάζει το περιβάλλον της φα# ελάσσονας στην εισαγωγή του σόλο οργάνου.



Σχήμα 2.
Transformations for oboe and piano (LRC 120c), 1ο μέρος, *Castles in the Air*, μέτρα 13 - 17.
Η αρχή του μέρους του σόλο οργάνου και η ένταξη του αρχικού μοτίβου σε δύο διαφορετικά αρμονικά περιβάλλοντα (φα# ελάσσονα - ρε μείζονα – echo).



Σχήμα 3.
Η εναρκτήρια φράση του *Transformations for oboe alone* (LRC 120b) (1989), 1ο μέρος, *Castles in the Air*.
Η ένδειξη echo συναντάται σε όλες σχεδόν τις επανεμφανίσεις του κυτταρικού πυρήνα του έργου όταν αυτός παρουσιάζεται πλήρης.



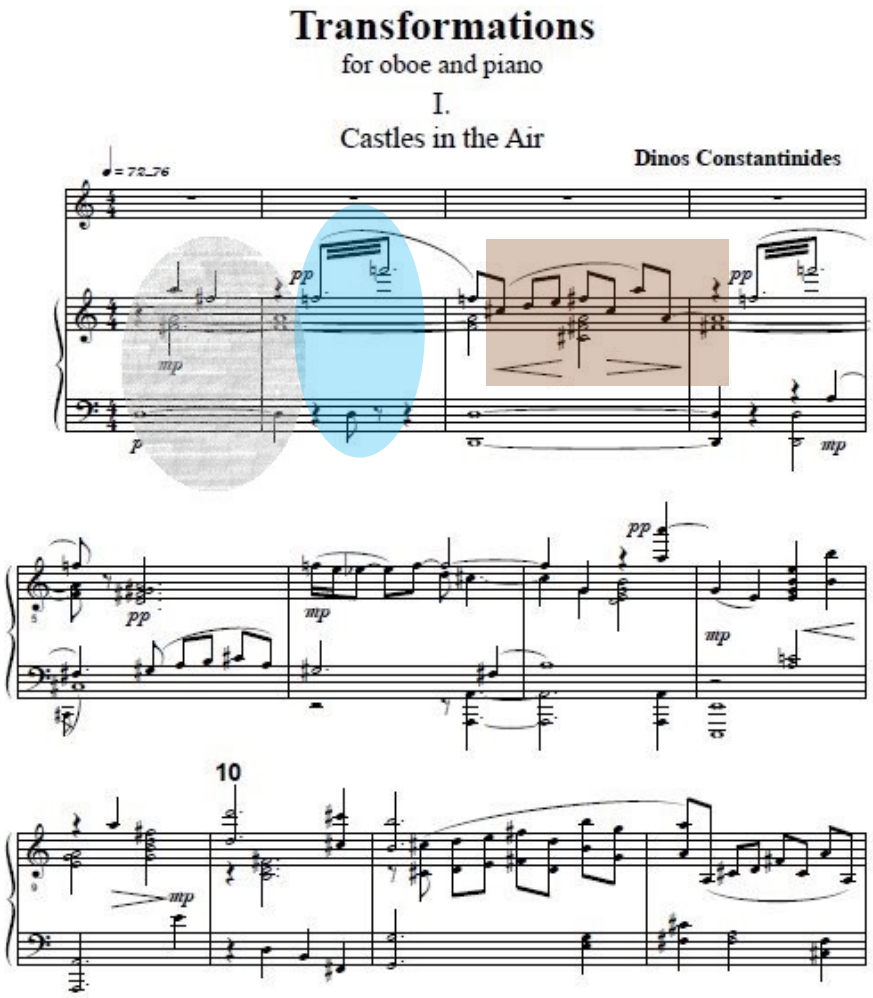
Σχήμα 4.
Transformations for oboe and chamber orchestra, (LRC 120a) (1989), 1ο μέρος, *Castles in the Air*, μέτρα 42 - 47. Επαναλαμβανόμενα μοτίβα με χρωματικές χρωματικές κατιούσες κινήσεις στο μπάσο (μέτρα 43 - 47) που συνοδεύονται από διαβαθμίσεις στην ένταση.



Σχήμα 5.
Transformations for oboe and piano (LRC 120c), 1ο μέρος, *Castles in the Air*, μέτρα 13 - 23. Η ελλειπτική παρουσίαση του θέματος σε διάστημα μιας υπερκείμενης τρίτης λειτουργεί ως μια φαινομενικά αλυσσιδωτή επανάληψη. Στα μέτρα 21 - 23 διακρίνουμε τον διάλογο ανάμεσα στα δύο όργανα.

Το έργο *Transformations* για όμποε και πιάνο δεν παρουσιάζει διαφορές ως προς την αρμονική γλώσσα, συγκριτικά με την 1η εκδοχή του (*Transformations for oboe and chamber orchestra*) (Σχήμα 6). Διπλασιασμοί οργάνων (συχνά, τα φλάουτα ακολουθούν τη μελωδική γραμμή των πρώτων βιολιών και η γραμμή των κόρνων συμπορεύεται με τη γραμμή των βιολοντσέλων) παραλείπονται στο πιάνο γιατί ο συνθέτης ίσως αξιολογεί ότι η παρουσία τους δεν εξυπηρετεί την ηχητική που επιθυμεί, βάσει των ηχητικών χαρακτηριστικών του οργάνου. Συχνά, περιοχές της γραμμής των κόρνων, των δεύτερων

βιολιών και της βιόλας ενοποιούνται/‘συγχορδιοποιούνται’ προκειμένου να ενταχθούν στο κυρίως σώμα του πιάνου και να μην παραλειφθούν. Τον ρόλο των οξύφωνων οργάνων αναλαμβάνει το δεξί χέρι, και στο αριστερό χέρι αντλείται υλικό από τα βαθύφωνα όργανα. Παράλληλα, φθόγγοι που παραλείπονται από το αρχικό έργο για όμποε και ορχήστρα δωματίου δεν διαδραματίζουν σπουδαίο ρόλο στην ποιότητα των συγχορδιών, και η απουσία τους δεν αλλοιώνει την αρμονία του έργου (Σχήμα 7α και Σχήμα 7β). Ο Κωνσταντινίδης ενορχηστρώνει βασικά για τη σύνθεση της κλασικής ορχήστρας, ενώ στη θέση των δύο όμποε εισάγει τα φλάουτα (μιας και το όμποε απουσιάζει, ενδεχομένως επειδή το ηχόχρωμά του εκπροσωπείται ήδη από το σόλο όργανο). Ωστόσο, τα φλάουτα διπλασιάζουν τη γραμμή των βιολιών για να επιτευχθεί ένας γλυκύτερος ήχος (‘discant’) ιδιαίτερα στις πολύ υψηλές περιοχές γρήγορων περασμάτων.

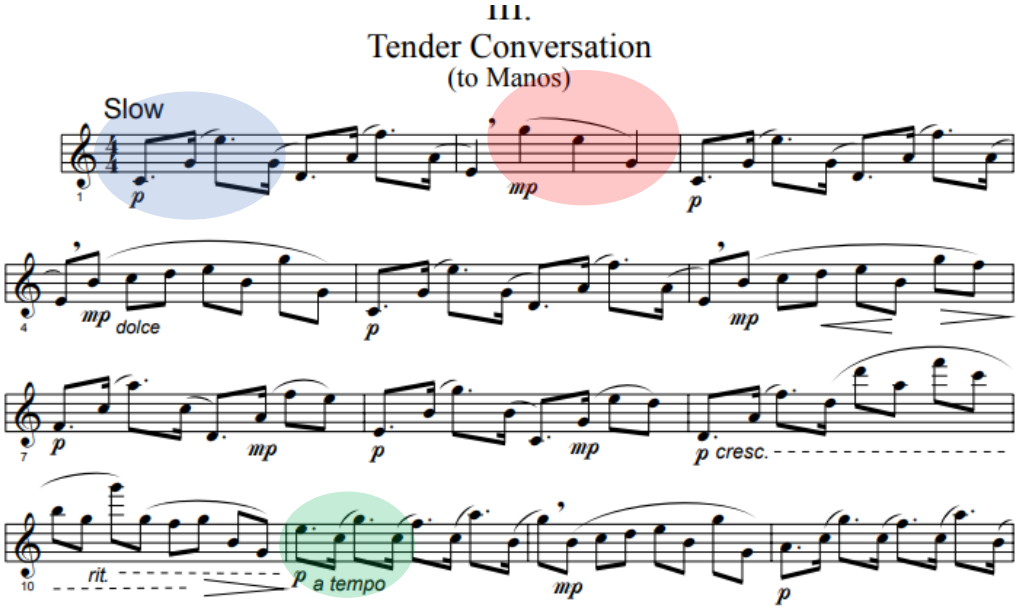


Σχήμα 6.
Η εισαγωγή της σύνθεσης *Transformations for oboe and piano (*LRC 120c*),* όπου διακρίνεται αμυδρά η αρχή του κυρίαρχου μοτίβου του έργου. Ένα ελάχιστο δείγμα γραφής ως προς τη μεταγραφική αποτύπωση του έργου γεννήτορα/μήτρα.



Σχήμα 7α και Σχήμα 7β.
Σχήμα 7α. (αριστερά): *Transformations for oboe and chamber orchestra* (LRC 120a), 4ο μέρος (*On the Playground*), μέτρα 78 - 81.
Σχήμα 7β. (δεξιά): *Transformations for oboe and piano* (LRC 120c*),* 4ο μέρος, μέτρα 78 - 81.
Παράλειψη φθόγγων από το έργο – μήτρα (αριστερά) στη μεταγραφή του για όμποε και πιάνο (δεξιά).

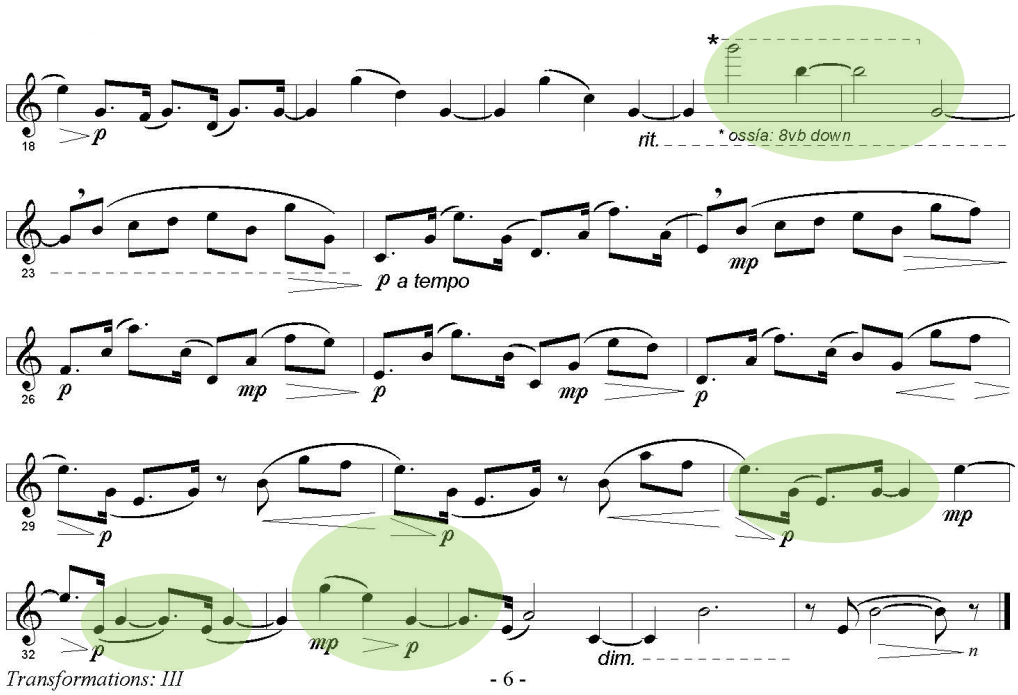
Το στοιχείο της μοτιβικής συνοχής στις συνθέσεις του Κωνσταντινίδη αποτελεί ζητούμενο, και απαντάται όχι μόνο στα επιμέρους μέρη του έργου, αλλά και σε όλες τις ‘επανεξετάσεις’ του, όπως ο ίδιος τις ονομάζει. Ασφαλώς αυτό συμβαίνει για αυτονόητους λόγους, δεδομένου ότι οι ηχοχρωματικές παραλλαγές του αρχικού έργου του συγκεκριμένου κύκλου συνιστούν μεταγραφές ή διασκευές. Ο κυτταρικός πυρήνας της σύνθεσης αποτελεί το ‘ελάχιστο κοινό πολλαπλάσιο’ και εμφανίζεται σε ποικίλες μορφές: με ολίσθηση του ρυθμού σε διαφορετικούς χρόνους, άλλοτε ελλιπής με διαστήματα που παραλείπονται, άλλοτε ορατός ελαφρώς τροποποιημένος ως προς το μελωδικό του περίγραμμα, διανθισμένος, αναστρέφεται, αντιστρέφεται, δημιουργώντας ενότητα στο έργο (Σχήμα 8, Σχήμα 8α, Σχήμα 8β, Σχήμα 8γ). Η χρήση συμπληρωματικών διαστημάτων ($3^{ης}$ και $6^{ης}$) ή η αξιοποίηση των διαστημάτων $3^{ης}$ και $5^{ης}$, όπως πολύ χαρακτηριστικά εμφανίζονται στο τρίτο μέρος του έργου (Σχήμα 8) και στο δεύτερο μέρος του έργου (Σχήμα 8δ), παραπέμπουν στο εναρκτήριο μοτίβο του πρώτου μέρους (Σχήμα 8α).



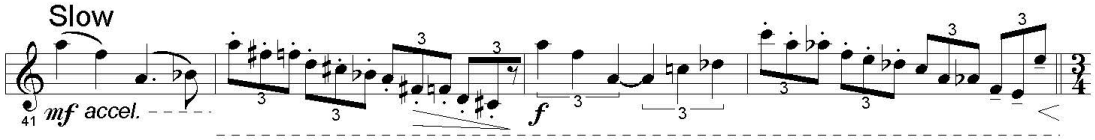
Σχήμα 8.
Ο παραλλαγμένος πυρήνας του κύκλου *Transformations για σόλο όμποε* ως 'ελάχιστο μοτιβικό στερεότυπο' στην εναρκτήρια φράση του 3ου μέρους (*Tender Conversation: to Manos)*, αφιερωμένο στον Μάνο Χατζιδάκι. Η υπαινικτική και ελλιπής διατύπωση, όπως διακρίνεται στο μ. 2, αποτελεί συνάμα και την αρχή του α' μέρους του αρχικού μοτίβου. Οι δύο πρώτοι χρόνοι (μ. 1) απορρέουν από την ουρά του θέματος του πρώτου μέρους του έργου (3ος χρόνος του μέτρου 3 έως μέτρο 5) στην ανεπτυγμένη του θέση (Σχήμα 8α). Μέσα από μια διαδικασία εσωτερικών μεταλλάξεων το αρχικό μοτίβο εμφανίζεται στο δεύτερο μισό της περιόδου (μ. 11) στην αναστροφή και συνεπτυγμένο.



Σχήμα 8α.
Το μοτίβο και η ουρά του 1ου μέρους του έργου, *Castles in the Air*.



Σχήμα 8β.
Transformations for oboe alone, 3ο μέρος (*Tender Conversation: to Manos),* μέτρα 18 - 36. Ρυθμικοί μετασχηματισμοί του μοτίβου – η τεχνητή επιβράδυνση του μοτίβου στην coda του τρίτου μέρους προαναγγέλλει την αρχική φράση του επόμενου μέρους.



Σχήμα 8γ.
Παραλλαγές της ουράς του μοτίβου στο *Transformations for oboe alone*, 4ο μέρος (*On the Playground*), μέτρα 41 – 44.



Σχήμα 8δ.
Transformations for oboe alone, 2ο μέρος (*Recollections)*, μέτρα 1 – 7. Αξιοποίηση των διαστημάτων 3ης και 5ης. Μεταφορά των δύο πρώτων μέτρων σε άλλη βαθμίδα (κατά ένα ανιόν διάστημα τρίτης). Οριζόντια-γραμμική απόδοση του διτονικού περιβάλλοντος μέσω της χρήσης του εισαγωγικού μοτίβου (φα# ελάσσονα– ρε μείζονα) και πάλι σε απόσταση τρίτης (μι μείζονα – σολ ελάσσονα) στα μέτρα 1 – 4. Το ρυθμικό σχήμα των δεκάτων έκτων πρωτοπαρουσιάστηκε στο μ. 21 του πρώτου μέρους του έργου.

Το βασικό μοτίβο στον κύκλο *Transformations* του Ντίνου Κωνσταντινίδη συμμετέχει αποφασιστικά στη μακροδομή του έργου και εξασφαλίζει συνοχή ανάμεσα στα μέρη του, διατηρώντας ωστόσο κάθε φορά κάποια από τα πιστοποιητικά αναγνωρισιμότητάς του. Ρυθμικές τροποποιήσεις, προσθήκες ή παραλείψεις διαστημάτων και φθόγγων, μεταφορές ή αντικαταστάσεις από διαφορετικές συγχορδίες στη συνοδεία, παράγουν οικείο αποτέλεσμα ως προς το αρχικό σχήμα και δρουν συνεκτικά. Όταν ο συνθέτης λειτουργεί πιο παρεμβατικά στις μοτιβικές παραλλάξεις, όπως όταν καταφεύγει σε αλλοιώσεις χρωματικής φύσεως, περιορίζει τις αυξομειώσεις σε επίπεδο δυναμικής ή ρυθμού δίχως να τροποποιεί ταυτόχρονα πολλές παραμέτρους (Σχήμα 4 και Σχήμα 5).[82]

Τα έργα που ανήκουν στον κύκλο *Transformations* συνδιαλέγονται μεταξύ τους δημιουργώντας ταυτόχρονα μία σύζευξη ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον. Ως εκ τούτου, παρόλο που μεσολαβούν αρκετά χρόνια ενδιάμεσα, δεν παρουσιάζουν κάποια μεταξύ τους 'ασυμβατότητα' ως προς τη γλώσσα του συνθέτη τη στιγμή της επαναδιατύπωσής τους. Ο Κωνσταντινίδης υπολογίζει στη μορφοπλαστική και μελοδηγητική δύναμη των διαστημάτων, και επιδιώκει το θεματικό του υλικό να κινείται σε έκταση μιας οκτάβας. Για τον λόγο αυτό, συγκεκριμένα διαστήματα στη μελωδική διάρθρωση του θέματος αποτελούν τα κύρια

[82] Σε χρωματικές κινήσεις, δεν παρουσιάζονται τροποποιήσεις ως προς την ρυθμική παράμετρο (Σχήμα 4). Αλλοιώσεις του μοτίβου όπως μεγεθύνσεις κ.λπ. που παρατηρούνται στο μοτίβο δεν συνοδεύονται από αλλαγές σε ρετζίστρα (Σχήμα 5).

συστατικά της περαιτέρω επεξεργασίας, και διευκολύνουν τη μεταφορά από /ή και προς την ορχήστρα. Τα εύπλαστα αυτά διαστήματα αξιοποιούνται και στον οριζόντιο (μελωδία) αλλά και στον κάθετο άξονα (αρμονία) του έργου, ενώ βασική φροντίδα του συνθέτη είναι η εξασφάλιση της ισορροπίας, μέσα από την 'εξουδετέρωση' των μεγάλων διαστημάτων με τη συνέχιση της μελωδίας σε αντίθετη κίνηση ($\lambda\alpha^2$ $\varphi\alpha\#^2$ $\lambda\alpha^1$ $\sigma\iota b^1$ $\rho\varepsilon^2$ $\lambda\alpha^2$ $\varphi\alpha\#^2$). Η γενικότερη αυτή τάση γίνεται ορατή/εμφανής στα πρώτα μέτρα κατά την παρουσίαση του βασικού θέματος. Εντύπωση προκαλεί ο τίτλος του έργου *Transformations for oboe alone* προσδίδοντας ένα επιπλέον χαρακτηριστικό με το διευκρινιστικό *for oboe alone* αντί του συμβατικού 'for solo oboe' που συνηθίζει στους τίτλους του. Μια εξήγηση είναι ότι ο συνθέτης θέλει να τονίσει ότι το έργο προκύπτει μέσα από την αυτονόμηση του σόλο μέρους του οργάνου από την αρχική σύνθεση. Ίσως ο τίτλος αυτός να παραπέμπει επίσης στο στοιχείο της 'μοναξιάς', που λειτουργεί συμβολικά στην αποσιώπηση του αρμονικού υπόβαθρου, ενώ αναδύεται εντέχνως από τις μονοφωνικές γραμμές του όμποε.

3.3 Άλλα παραδείγματα ηχοχρωματικών παραλλαγών του Ντίνου Κωνσταντινίδη

Πριν μελετήσουμε την ιδιαιτερότητα των δύο Συμφωνιών του Κωνσταντινίδη, για την οποία έγινε λόγος στην εισαγωγή του παρόντος κεφαλαίου, θα αναφερθούμε αδρομερώς σε άλλες συνθέσεις όπου κυτταρικοί σχηματισμοί των έργων – μήτρα διατρέχουν όλες τις εκδοχές τους, ενώ αλλαγές και τροποποιήσεις πραγματοποιούνται καθαρά από τη διαδικασία μεταγραφής τους σε άλλα όργανα. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν η σειρά με τίτλο *Dedications*[83] και *Mutability.*[84] Στον πρώτο κύκλο θα αποφύγουμε να αναφερθούμε διεξοδικά,

[83] Στον κύκλο με τίτλο *Dedications* ανήκουν το *Dedications for Band* στο οποίο ο συνθέτης 'υιοθετεί' ένα παλαιότερό του έργο, το *20th Century Studies for Two Violins*. Πολλές από τις συγκεκριμένες σπουδές για δύο βιολιά ξαναγράφτηκαν σε παραλλαγή για άλλα σύνολα όπως: για σύνολο πνευστών, τρίο εγχόρδων, κουαρτέτο κρουστών και πιάνο, φλάουτο και για κιθαριστικό τρίο. Στα έργα *Dedications* ο Κωνσταντινίδης αντλεί στοιχεία από την 3η σπουδή που εμπεριέχει 'πολύχορδα' (πολυτονικές συγχορδίες – polychords), ξαφνικές μετατοπίσεις τονικών κέντρων, τροπικές και σύνθετες κλίμακες. Το *Dedications for Strings* (LRC 30) έργο του 1974, αντλεί υλικό από το πρώτο μέρος του *Dedications for Orchestra* το οποίο επίσης άντλησε υλικό από τη 2η σπουδή του *20th Century Studies for Two Violins*, και βασίζεται σε τροπικές σκάλες. Στο *Dedications for Orchestra (Dedications No. 2 and 12 for Orchestra)* (LRC 31) επίσης έργο του 1974, ο συνθέτης αντλεί υλικό από την 2η και 12η σπουδή για δύο βιολιά.

[84] Μία ήπια μορφή επεξεργασίας, ανάλογη του κύκλου *Transformations*, παρατηρείται και στον κύκλο *Mutability.* Οι ενορχηστρωτικές και φωνητικές εκδοχές του έργου είναι πολλές. Έτσι λοιπόν, από το αρχικό έργο με τίτλο *Mutability for voice and piano* (LRC 57), σύνθεση του 1979 που στηρίζεται στο ομότιτλο ποίημα του Percy B. Shelley, προκύπτουν τα εξής έργα: *Mutability for French Horn and piano* (LRC 57a), *Mutability for bass baritone and piano* (LRC 57b), *Mutability for Clarinet or Saxophone and String Quartet* (LRC 60), όλες συνθέσεις του 1979 που αναθεωρήθηκαν το 1998, *Mutability for Voice or F Horn and String Quartet* (LRC061), *Mutability for Trumpet in C and String Quartet* (LRC 61a), *String Quartet No. 2 (Mutability)* (LRC 62), καθώς και τα έργα: *Mutability Fantasy for alto saxophone and piano* (LRC 66), *Mutability Fantasy for euphonium and piano* (LRC 67), *Mutability Fantasy for tuba and piano* (LRC 68), με το οποίο κλείνει ο κύκλος. Τα τελευταία, αποτελούν

δεδομένου ότι τα παράγωγα του αρχικού έργου είναι μεταγραφές και διασκευές. Στον δεύτερο κύκλο με τίτλο ***Mutability****,* οι επισημάνσεις αφορούν κυρίως στην προέλευση του βασικού υλικού του κύκλου. Το έντονο λυρικό στοιχείο που χαρακτηρίζει το αρχικό έργο και τους 'κλώνους' του επιτυγχάνεται μέσα από τη χρήση της μελωδίας του τραγουδιού *Παπαρούνα* (1936) του Αττίκ[85] (Σχήμα 9α). Η μελωδία αυτή λειτουργεί ενοποιητικά στη σύνθεση, θεμελιώνοντας ένα αξιομνημόνευτο σχήμα, καθώς δρα ως ένα πρωτογενές μουσικό υλικό που επαναλαμβάνεται αυτούσιο ή παραλλαγμένο, δημιουργώντας διαρκώς ένα σημείο αναφοράς στη ροή του έργου. Ο Κωνσταντινίδης σ' αυτόν τον κύκλο δεν περιορίζεται μόνο στην αξιοποίηση του συγκεκριμένου δάνειου υλικού. Στην τελευταία περιοχή του έργου εντοπίζονται ψήγματα από τη μουσική του τρίτου μέρους *Marche Funèbre* της *Σονάτας για Πιάνο op. 35 σε Σι ύφεση ελάσσονα* του Frederyk Chopin, προσδίδοντας έναν μελαγχολικό τόνο στη ρομαντική και λυρική ατμόσφαιρα του πρώτου μέρους του έργου (Σχήμα 9β). Παράλληλα, το δάνειο αυτό μουσικό υλικό (Αττίκ, Chopin) δεν παρατίθεται απλά, αλλά αναπτύσσεται μελωδικά και μοτιβικά, δείγμα μίας σαφούς μετανεωτερικής χειρονομίας, προσθέτοντας σε αυτά το προσωπικό ιδιωματικό του στιλ.[86]

συνθέσεις του 1979 που αναθεωρήθηκαν το 1995. Ο Percy B. Shelley (1792 Αγγλία - 1822 Ιταλία), ανήκει σε έναν από τους σπουδαιότερους Βρετανούς ρομαντικούς Λογοτέχνες που αναγνωρίστηκε τόσο για τα ποιητικά του έργα και τις κλασικές ποιητικές λυρικές ανθολογίες του, όσο και για τα δράματα, τα πεζά του έργα, τα δοκίμια, τα μυθιστορήματα, τις κριτικές, καθώς και τις μεταφράσεις του. Στο ποίημά του με τίτλο *Mutability* επηρεάστηκε ιδιαίτερα από την αρχαία ελληνική φιλοσοφία, τον Πλάτωνα και τον Ηράκλειτο και πραγματεύτηκε την έννοια της 'μεταβλητότητας' και της 'αλλαγής' κατά την οποία «*ο κόσμος θεωρείται ως ένα ον που αλλάζει διαρκώς και μετασχηματίζεται σε νέες μορφές*». Περί 'Percy B. Shelley' βλ. λ.χ. www.bartleby.com/139/Shelley Percy Bysshe, Biographical Sketch, Norton 1999a, b: 689-701, 789-802. Το ποίημα *Mutability* συμπεριλαμβάνεται στη συλλογή με τίτλο: *Posthumous Poems* του Shelley, και δημοσιεύτηκε το 1824, (http://oll libertyfund.org).

[85] Ο Αττίκ του οποίου το πραγματικό όνομα είναι Κλέων Τριανταφύλλου (1882/1885-1944), ανήκει στους σημαντικότερους εκπροσώπους του ελαφρού τραγουδιού της προπολεμικής εποχής. Υπήρξε ιδιαίτερα χαρισματικός και πολυτάλαντος συνθέτης, πιανίστας, στιχουργός, σκηνικός παρουσιαστής και ερμηνευτής. Η καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία, η πολυσχιδής προσωπικότητα, η μόρφωση, το πνεύμα, η ευγένεια και η ευαισθησία του εκφράστηκαν, τόσο στον εμπλουτισμό του ελληνικού τραγουδιού με τη μελωδικότητα και τη ρομαντική ατμόσφαιρα της γαλλικής σχολής, όσο και στον εκπολιτισμό και *την ανύψωση της αισθητικής και διανοητικής στάθμης* του ακροαματικού κοινού της προπολεμικής εποχής. Περί 'Αττίκ' βλ. λ.χ. Δημήτρης Μπόγρης, «Η χρονογραφία – περί τα γεγονότα και τα ζητήματα: Αττίκ», περιοδικό *Νέα Εστία*, τεύχος 411-412, σ. 710, 1944, ανακτήθηκε από το: http://www.ekebi.gr/magazines/ShowImage.asp?file=71057&code=8654. Επίσης πληροφορίες μπορούμε να αντλήσουμε και λ.χ. στο Τάκης Καλογερόπουλος, *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, Τόμος 3, Γιαλλέλη, Αθήνα 1998, σσ. 278–281. Για τον συνθέτη Ντίνο Κωνσταντινίδη αδιαμφισβήτητα οι μελωδίες του Αττίκ στάθηκαν πολλές φορές πηγή έμπνευσης.

[86] Το προσωπικό βίωμα βρίσκει εκφραστική διέξοδο μέσα από μία μεταμοντέρνα αισθητική.



Σχήμα 9α.

Mutability for Voice and Piano (LRC 57), μέτρα 46 - 56. Η πρώτη εμφάνιση της μελωδίας *Παπαρούνα* του Αττίκ (μ. 48 - πρώτος χρόνος του μ. 55). Οι τρεις πρώτοι φθόγγοι της μελωδίας αποτελούν και το κεντρικό μοτίβο που διατρέχει όλη τη σύνθεση.



Σχήμα 9β.
Ψήγματα του *Marche Funèbre* του Chopin (μέτρα 26 - 35) στο *Mutability for Voice and Piano*, 3ο μέρος.

Το χορωδιακό έργο με τίτλο ***Small Lemon Tree***[87] **for SATB, or Women's, or Children's choir** (LRC 2), σύνθεση του 1967, αναθεωρείται το 1985 και έχει γραφτεί έτσι ώστε να μπορεί να τραγουδηθεί από διάφορες χορωδίες, όπως άλλωστε αναφέρεται στον τίτλο

[87] Από το αρχικό έργο με τίτλο *Small Lemon Tree* προκύπτουν οι εξής παραλλαγές: *Small Lemon Tree for Woodwind Quintet* (LRC 2b), *Small Lemon Tree for Two Voices, Oboe, Cello and Piano* (LRC 3) 1985, *Small Lemon Tree for SATB and Strings* (LRC 3b) 1985. Το έργο στηρίζεται στη γνωστή τρίσημη παραδοσιακή μελωδία *Κοντούλα Λεμονιά* σε πεντατονική κλίμακα από την Ήπειρο, την ιδιαίτερη πατρίδα του συνθέτη. Το έργο είναι αφιερωμένο στον Θωμά Ταμβάκο και τη σύζυγό του Όλγα.

του. Από αυτή τη συνθετική διεργασία φανερώνεται η διάθεση του συνθέτη για 'σύνθεση με προοπτική'.[88] Ο Κωνσταντινίδης στη διασκευή του αρχικού έργου για δύο φωνές, όμποε, τσέλο και πιάνο εντάσσει ένα είδος εισαγωγής για τσέλο και πιάνο (με ένα ισοκράτημα στο τσέλο και ένα ελεύθερο αυτοσχεδιαστικό τμήμα στο μέρος του όμποε, το οποίο παραπέμπει σε ήχους όμοιους με εκείνους του παραδοσιακό κλαρίνου και βιολιού στα δημοτικά τραγούδια), που συνιστά ένα είδος διαφοροποίησης ως προς την ανάπτυξη, συγκριτικά με την 1η χορωδιακή εκδοχή. Το έργο αυτό αποτελεί ακόμη ένα δείγμα για τον τρόπο σκέψης του Κωνσταντινίδη, τη δυνατότητα για περισσότερες εκτελέσεις των έργων του μέσω της μεταγραφής τους για διαφορετικά σύνολα.

Η σύνθεση για φλάουτο και ορχήστρα ***Homage – A Folk Concerto for flute and orchestra*** **(LRC 110a)**, σύνθεση του 1988 μεταγράφεται τον ίδιο χρόνο για φλάουτο και πιάνο *Homage – A Folk Concerto for flute and piano* (LRC 110b) και για φλάουτο και ορχήστρα εγχόρδων *Homage – A Folk Concerto for flute and strings* (LRC 110c). Οι μεταξύ τους διαφορές αφορούν μόνο το σκέλος της συνοδείας. Στην εκδοχή όμως για άλτο σαξόφωνο και ορχήστρα *Homage – A Folk Concerto for Alto Saxophone and Orchestra* (LRC 227), που πραγματοποιήθηκε δεκαεπτά χρόνια αργότερα (2005),[89] παρουσιάζονται διαφοροποιήσεις που αφορούν και το μέρος του σόλο οργάνου. Στο έργο για άλτο σαξόφωνο και ορχήστρα παρουσιάζεται ένα είδος μη γραμμικότητας στη μελωδία του σόλο οργάνου, που υποστασιοποιείται μέσα από τη χρήση μεγάλων αλμάτων λόγω της μεταγραφής του σολιστικού μέρους (φλάουτο) για άλτο σαξόφωνο. Το ιδιαίτερο όμως στοιχείο στο έργο είναι η σύμπλευση ετερόκλιτων στοιχείων, που δημιουργεί ένα είδος μωσαϊκού. Ο τίτλος του έργου *Φόρος τιμής – Ένα παραδοσιακό κοντσέρτο*, αποτελεί ένα είδος φόρου ευγνωμοσύνης που επιθυμεί να αποτίσει ο συνθέτης στην ελληνική μουσική παράδοση αλλά και στον συνθέτη Johann Sebastian Bach. Αυτό φανερώνεται κυρίως στο τρίτο και τελευταίο μέρος του έργου όπου οι στιλιστικές αναφορές στον Bach, σε συνδυασμό με μελωδίες τροπικού χαρακτήρα, μεταφέρουν

[88] Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης, σε συνέντευξη που έδωσε για την εφημερίδα *Greek American Weekly Newspaper Carnegie Hall*, επιβεβαιώνει αυτή τη γραμμή σκέψης: «[…] *Πρωτίστως έχεις μία ιδέα, μετά τη διάρκεια, έπειτα τον χαρακτήρα / συναισθήματα, επίσης θα πρέπει να αποφασίσεις συνειδητά για το ποιες ιδέες θα ήθελες να εντάξεις στο έργο. Ξεκινάς να δουλεύεις, σε ένα ύστερο σημείο βάζεις τις φιγούρες. Συνθέτουμε με σχέδιο / 'designs' και όχι απλά με νότες. Βλέπουμε τις κλίμακες, τα 'ups and down's του κομματιού, τις κατευθύνσεις, το γενικότερο 'design'. Σε αντίθεση με την ποπ μουσική που αρκεί και μόνο η ύπαρξη μιας και μόνο μελωδίας. Σε αυτή τη συνθετική διαδικασία οφείλεις να γνωρίζεις τις δυνατότητες των οργάνων, των φωνών τους, τις ενδεχόμενες αλλαγές που μπορεί να προκύψουν μέσω μίας μεταγραφής. Δεν υπάρχει περιθώριο λάθους*», Vicki James Yiannias, "Dinos Constantinides: The Most Beautiful Music" συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης για το *Composer USA*, New York Series IV, Volume 19, Number 1 Spring 2013. Η ίδια συνέντευξη πρωτοδημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Greek American Weekly Newspaper Carnegie Hall* της Νέας Υόρκης στις 16/12/2012.

[89] Προήλθε από την ήδη προηγηθείσα μεταφορά της σύνθεσης με τίτλο *Homage – A Folk Concerto for Alto Saxophone and Orchestra (Piano version)* (LRC 227b), σύνθεση του 1988.

τον ακροατή σε ένα ελληνικό νησιωτικό τοπίο[90] (Σχήμα 10). Η σύνθεση παραπέμπει περισσότερο σε έναν χαρακτήρα '*folk-like in nature*'[91] και είναι ίσως από τις ελάχιστες συνθέσεις του Κωνσταντινίδη όπου δεν χρησιμοποιεί αυτούσιες παραδοσιακές μελωδίες. Ανάμεσα στους Έλληνες συνθέτες που χρησιμοποίησαν δημοτικοφανείς μελωδίες εμπνευσμένες από την ελληνική παράδοση ανήκει και ο Νίκος Σκαλκώτας.[92] Κατά τον Σάλτσμαν, τέτοιου είδους αναφορές αποτελούν «*ένα είδος μουσικής εικονογραφίας με τη μορφή αναφοράς σε άλλη, γνωστή μουσική και σαν μίμηση των ήχων του εξωτερικού κόσμου*».[93] Ένας από τους πρώτους συνθέτες που έκανε εκτεταμένη χρήση των πραγματικών μουσικών παραπομπών (από το 1965) σε μετανεωτερικά συμφραζόμενα ήταν ο George Rochberg. Επίσης, ένα άλλο παράδειγμα σύνθεσης με στοιχεία μουσικής διακειμενικότητας αποτελεί η σύνθεση *Baroque Variations (1967*) του Lucas Foss όπου αποτελείται από μία εκτεταμένη σειρά μετασχηματισμών που γράφτηκε πάνω σε υλικό από τον Μπαχ, τον Χαίντελ και τον Σκαρλάτι.[94]

[90] "*The final movement is a frenzied dance, typical of the folk music of the Greek islands. However, somewhere along the way, some J. S. Bach creeps in uninvited*". Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […] ό.π., σ. 100.

[91] Στις προγραμματικές σημειώσεις του *Homage – A Folk Concerto for Alto Saxophone and Orchestra* ο συνθέτης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ναι μεν πρόκειται για ένα κοντσέρτο λαϊκότροπης φύσης, εμπνευσμένο από τη δημοτική ελληνική μουσική, στην ουσία όμως δε δανείζεται συγκεκριμένο αυτούσιο μουσικό υλικό από αυτή (… "*is folk-like in nature, although no actual material has been borrowed from folk music"*). Στο συγκεκριμένο έργο ο Έλληνας δημιουργός εκμεταλλεύεται την επίδραση του ύφους ενός παραδοσιακού χαρακτήρα. Τα βαθύτερα χαρακτηριστικά που αντλούνται μέσα από ένα διάστημα, μία κατάληξη ή υπολανθάνουσα αρμονία, είναι εκείνα που χρωματίζουν το έργο δημιουργώντας έναν 'folk-like' χαρακτήρα.

[92] Από τους *36 Ελληνικούς Χορούς* (1931–1936) του Νίκου Σκαλκώτα μόνο ορισμένοι βασίζονται σε παραδοσιακά, δημοτικά τραγούδια. Για παράδειγμα στον *Αρκαδικό Χορό* ο Νίκος Σκαλκώτας δε χρησιμοποιεί αυτούσιο υλικό προερχόμενο από την παραδοσιακή ελληνική μουσική όπως η χρήση μίας συγκεκριμένης μελωδίας. Αντιθέτως, το υλικό του παίρνει υπόσταση μέσω ενός δυτικού τρόπου σκέψης ενώ ενδιαφέρεται να δώσει ένα φολκλορικό χρώμα. Το υποσύνολο είναι το στοιχείο της παράδοσης ενώ η υπερκείμενη έννοια είναι η αξιοποίηση της παράδοσης μέσω μίας μεταμοντερνιστικής αντίληψης.

[93] Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα*, […], ό.π., σ. 278. Παρόμοιες αναφορές διακρίνονται σε έργα του Στοκχάουζεν, του Μπέριο, του Άιβς, του Σένμπεργκ, του Χαίντελ κ.ά.

[94] Η έννοια της 'μουσικής παράθεσης' υπό την έννοια ενός 'μουσικού εγκιβωτισμού' στον μεταμοντερνισμό του Κωνσταντινίδη είναι διάχυτη σε όλα σχεδόν τα έργα του. Μεταξύ αυτών ανήκει και το *Baroque Concerto for guitar and chamber orchestra* (LRC 149), σύνθεση του 1995. Όπως προκύπτει και από την τιτλοφόρηση των μερών του (I. *J. S. Bach* – II. *Telemann* – III. *Handel and Corelli* – IV. *G.B. Sammartini*)., κάθε ένα από αυτά αφιερώνονται σε έναν συνθέτη της εποχής του Μπαρόκ. Στο 1ο μέρος παρουσιάζεται υλικό από το κοντσέρτο του J. S. Bach για βιολί σε μι μείζονα, στο 2ο στον Georg Philipp Telemann, με απόηχους από ένα από τα κοντσέρτα του για τέσσερα βιολιά, στο 3ο στον Georg Friederich Händel και τον Arcangelo Corelli με αποσπάσματα από το *Χριστουγεννιάτικο κοντσέρτο* του δεύτερου και το *Largo* από την όπερα *Ξέρξης* του πρώτου, ενώ, το 4ο μέρος είναι αφιερωμένο στον Giovanni Battista.



Σχήμα 10.
Homage – A Folk Concerto for flute and piano (LRC 110b), 3ο μέρος (*Dance)*, μέτρα 1 - 18. Σύμπλευση ετερόκλιτων στοιχείων. Στιλιστικές αναφορές στον Bach (μέτρα 1 - 9) και δημοτικοφανείς μελωδίες τροπικού χαρακτήρα (χρήση μιξολύδιου τρόπου από ρε) (μέτρα 10 - 17).

3.4 *Symphony No. 1 for Orchestra* (LRC 5) - *Symphony No. 5 for Orchestra* (LRC 158)

Η *Συμφωνία αρ. 1* (1967), εκδόσεις Magni Publications – πρώτη έκδοση Seesaw Music Corporation και *Συμφωνία αρ. 5* (1996), εκδόσεις Conners Publications, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην εργογραφία του συνθέτη. Στη σύγκριση των έργων που ακολουθεί θα προσπαθήσουμε -με συνοπτικό τρόπο- να διερευνήσουμε για ποιον λόγο ο Κωνσταντινίδης ακολουθεί μία ‘διαφορετικού τύπου αναθεώρηση’ από τις προηγηθείσες. Όπως αναφέραμε, ο συνθέτης συνηθίζει να αναθεωρεί παλαιότερά του έργα παραλλάσσοντάς τα ηχοχρωματικά, μεταγράφοντάς τα για διαφορετικά όργανα, διασκευάζοντάς τα δίχως όμως να υπάρχει διαφοροποίηση ως προς την αισθητική της τρέχουσας, επικρατούσας αρμονικής γλώσσας. Το στοιχείο που καθιστά ιδιάζουσα τη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης είναι ότι στη συνθετική γραμμή μιας παλαιότερης περιόδου παρεισφρέει μία άλλη, νεότερη. Αξίζει να υπογραμμίσουμε

ότι οι συνθέσεις του Κωνσταντινίδη (από τα τέλη περίπου της δεκαετίας του ΄80) χαρακτηρίζονται από νεοτονικά και νεορομαντικά στοιχεία, όπου ο τρόπος διαχείρισης του υλικού αναδεικνύει την ισχυρή παρουσία και λειτουργικότητα τονικών κέντρων. Στη *Συμφωνία αρ. 5*, ο συνθέτης επανέρχεται έπειτα από τριάντα χρόνια, και επαναχρησιμοποιεί στοιχεία - δάνεια της 'ελεύθερης ατονικής περιόδου', αναπολώντας ίσως την αισθητική κατεύθυνση ενός παλαιότερου μουσικού ιδιώματος. Ο στιλιστικός εκλεκτικισμός που διέπει τα περισσότερα έργα του Κωνσταντινίδη αποτελεί αδιαμφισβήτητα προϊόν μιας μεταμοντέρνας μουσικής γλώσσας που υιοθετεί και προσφέρεται ταυτόχρονα για χρήση ποικίλων τεχνοτροπιών. Από τα έργα της τρίτης συνθετικής του περιόδου, όπου αποκρυσταλλώνεται η μουσική του γλώσσα, το υπό εξέταση έργο αποτελεί ίσως και το μοναδικό στο οποίο ο συνθέτης επιστρέφει στον δωδεκαφθογγισμό.

Στις προγραμματικές σημειώσεις της *Συμφωνίας αρ. 5* η οποία αποτελεί την αναθεωρημένη εκδοχή της πρώτης Συμφωνίας, ο συνθέτης αναφέρει: «*η Συμφωνία αρ. 5 προέρχεται από την 1η Συμφωνία, σύνθεση της 'ελεύθερης ατονικής περιόδου' του συνθέτη».*[95] Μέσα από αυτή την αναθεώρηση ο Κωνσταντινίδης επιδιώκει ενδεχομένως να γεφυρώσει την απόσταση ανάμεσα σε δύο παραγωγικές περιόδους, την 'ατονική' και την 'μετανεωτερική', με αφορμή ένα παλαιότερο έργο. Ποια είναι όμως η ανάγκη που ωθεί τον συνθέτη σε μία 'επανεξέταση', όπως την ονομάζει ο ίδιος, σε μια εποχή που φαινομενικά δε συμβαδίζει με την παλαιότερή του; Μια λογική εξήγηση είναι ότι ο ίδιος θέλει να πειραματιστεί με τη μορφή και τα υλικά του προγενέστερου έργου και να τους δώσει μία νέα πνοή. Μια δεύτερη εξήγηση είναι πως, μολονότι το αρχικό έργο γράφτηκε σε μία 'ατονική περίοδο' -όπως ο ίδιος την αποκαλεί- εμπεριείχε εξ υπαρχής και τονικά μουσικά υλικά. Η εμφατική προβολή τονικών κέντρων σε ένα ατονικό έργο, ήδη από την *Συμφωνία αρ. 1*, προμηνύει έναν μουσικό εκλεκτικισμό που πρόκειται να διευρυνθεί μελλοντικά σε πολλές διαστάσεις. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι προγραμματικές σημειώσεις[96] στο έργο-μήτρα: «*Η Συμφωνία αρ. 1 είναι σειραϊκής τεχνικής, χαρακτηρίζεται από αραιή υφή και ποϊντιλιστικά εφέ*».[97] Αξίζει, ωστόσο, να επισημάνουμε κάποιες ιδιομορφίες που παρουσιάζονται στο έργο 'σειραϊκής τεχνικής' του Κωνσταντινίδη,

[95] Στις προγραμματικές σημειώσεις του έργου ο συνθέτης αναφέρει: "*The 'Symphony No. 5' (1996) is derived from an earlier work (Symphony No. 1) of the composer's 'free atonal period'*". Βλ. *Ψηφιακή Βιβλιοθήκη και Ιδρυματικό Αποθετήριο Πανεπιστημίου Μακεδονίας (ΨΗΦΙΔΑ)*, 'Dinos Constantinides', http://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/19231.

[96] Στις προγραμματικές σημειώσεις του έργου ο συνθέτης αναφέρει: "*Symphony No. 1 is a serial work characterized by sparse textures and pointallistic effects. This symphony later underwent significant revision and appears as Symphony No. 5*". Βλ. *Ψηφιακή Βιβλιοθήκη και Ιδρυματικό Αποθετήριο Πανεπιστημίου Μακεδονίας* […], ό.π., http://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/19227.

[97] Περί 'ποϊντιλιστικής μουσικής' βλ. λ.χ. Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik*: *Ein Studien - und Nachschlagebuch*, 7η έκδοση, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1980, σ. 593.

όπου η σειραϊκή τεχνική δε φαίνεται να χρησιμοποιείται με μεγάλη αυστηρότητα. Ένα άλλο ζήτημα με το οποίο ασχολούμαστε στο παρόν κεφάλαιο είναι η ιχνηλάτηση των κοινών στοιχείων και των στοιχείων που διαφοροποιούνται ανάμεσα στα δύο έργα, δίχως όμως να υπεισέλθουμε σε πολλές λεπτομέρειες. Άλλωστε ένα τόσο σημαντικό ζήτημα δεν μπορεί να εξαντληθεί στο παρόν κεφάλαιο, και δεν αποτελεί το κύριο αντικείμενο της παρούσας διατριβής.

Οι δύο συνθέσεις είναι γραμμένες για πλήρη ορχήστρα και τα όργανα στην πλειονότητά τους εμφανίζονται ως *divisi*. Η πληθωρικότερη χρήση των κρουστών οργάνων με την προσθήκη του βιμπράφωνου στην 5η Συμφωνία είναι στοιχεία που τη διαφοροποιούν από την 1η Συμφωνία. Ταυτόχρονα, ο ηχητικός όγκος της μεταγενέστερης Συμφωνίας αυξάνεται μέσα από διπλασιασμούς οργάνων. Η *Συμφωνία αρ. 1* αποτελείται από τέσσερα μέρη, ενώ η *Συμφωνία αρ. 5* από τρία μέρη όπου τα δύο πρώτα ενοποιούνται. Η μεταγενέστερη Συμφωνία παρουσιάζει μια πιο πυκνή γραφή και αυτή η πύκνωση του υλικού οφείλεται κυρίως στον εμπλουτισμό περιοχών με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Για παράδειγμα, περιοχές με παύσεις (*Συμφωνία αρ. 1*) στη μεταγενέστερη εκδοχή της Συμφωνίας εμπλουτίζονται με φθογγικό υλικό προερχόμενο από συνηχήσεις ισοκρατηματικών φθόγγων το οποίο ρυθμοποιείται με στικτά στοιχεία. Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζονται κάποιες ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στις δύο Συμφωνίες (Πίνακας 1).

Συμφωνία αρ. 1	***Συμφωνία αρ. 5***
Ενορχήστρωση για πλήρη ορχήστρα	Ενορχήστρωση για πλήρη ορχήστρα με πληθωρικότερη χρήση κρουστών οργάνων και την προσθήκη βιμπράφωνου
Κοινή κύρια σειρά (12φθογγη)	Κοινή κύρια σειρά (12φθογγη)
Επιβράδυνση της εξελικτικής πορείας του 12φθογγικού υλικού με ισοκρατηματικούς φθόγγους/αραιή γραφή	Επιτάχυνση της εξελικτικής πορείας του 12φθογγικού υλικού/πυκνότερη γραφή /εμπλουτισμός της δωδεκαφθογγικής σειράς /σχηματοποίηση επιπρόσθετων συνηχήσεων και συχνότερες επαναδιατυπώσεις της σειράς
Στικτά στοιχεία μικρότερης επιφάνειας/μιμήσεις	Στικτά στοιχεία που απλώνονται σε μεγαλύτερη επιφάνεια/μιμήσεις
Πολυρρυθμικά σχήματα/συχνές αλλαγές μετρικού οπλισμού	Πολυρρυθμικά σχήματα/συχνές αλλαγές μετρικού οπλισμού
Διευρυμένες τεχνικές παιξίματος, con legno, flutter tongue κ. ά. (ιδιαίτερα εμφανείς στο 4^{ο} μέρος στα έγχορδα και στα φλάουτα)	Διευρυμένες τεχνικές παιξίματος στα έγχορδα και στα φλάουτα (σε όλα τα μέρη του έργου)
4 μέρη	3 μέρη (το I. *Largo* και το II. *Allegro* παρουσιάζονται σε ένα ενιαίο μέρος) I. *Largo-Allegro*
Η ενορχήστρωση είναι πιο απλή και διαυγής	Η ενορχήστρωση εμπλουτίζεται με αντιστικτικά περάσματα και ισοκρατηματικούς φθόγγους

Πίνακας 1.
Γενικά στοιχεία που διέπουν τις *Συμφωνίες αρ. 1* και *αρ. 5* του Ντίνου Κωνσταντινίδη.

Το φθογγικό υλικό των δύο συνθέσεων στηρίζεται σε μια πρωταρχική σειρά 12 φθόγγων της χρωματικής κλίμακας (prime form),[98] που ξεδιπλώνεται στα τρία πρώτα μέτρα των έργων και πιο συγκεκριμένα, έως και τον πρώτο χρόνο του μ. 3 (Πίνακας 2).

Πρωταρχική σειρά (P0)	D - c#^{1} - eb^{1} - e^{3} - g#^{3} - f^{2} - g^{1} - f#^{1} - a^{2} - b^{1} - c^{3} - h^{2}
	ρε, ντο#, μιb, μι, σολ#, φα, σολ, φα#, λα, σιb, ντο, σι
τυ:	2 1 3 4 8 5 7 6 9 10 0 11
δδυ:	-1 +2 +1 +4 -3 +2 -1 +3 +1 +2 -1
δδτυ:	11 2 1 4 9 2 11 3 1 2 11
τδ:	1 10 11 8 3 10 1 9 11 10 1

Πίνακας 2.
Η πρωταρχική ή κύρια σειρά που είναι κοινή στις δύο Συμφωνίες.

[98] Για τον υπολογισμό των Συμβόλων τάξεως ύψους (τυ), των διατεταγμένων διαστημάτων υψών (δδυ), των διατεταγμένων διαστημάτων τάξεων ύψους (δδτυ) και των αδιάτακτων διαστημάτων τάξεων ύψους ή τάξεις διαστήματος (τδ), χρησιμοποιήσαμε το παράδειγμα, όπως αυτό παρατίθεται στο Δημήτρης Πυργιώτης, *Θησαυρός Μουσικών Κλιμάκων,* Εκδόσεις Fagotto-Ν. Θερμός, Αθήνα 2003, σ. 457.

Στην εισαγωγή των δύο Συμφωνιών, η σειρά παρουσιάζεται με παρόμοιο τρόπο και είναι διαμοιρασμένη στα ίδια όργανα. Η σειρά ομαδοποιείται σε τέσσερα φθογγικά υποσύνολα: δύο τρίχορδα, ένα τετράχορδο και ένα φθογγικό ζεύγος (Σχήμα 11α και Σχήμα 11β). Μέσα από την ομαδοποίηση των φθόγγων της σειράς (μ. 1 έως και τον 2ο χρόνο του μ. 2) διακρίνουμε δύο εξάχορδα: [ρε,ντο#,μιb,μι,σολ#,φα] και [σολ,φα#,λα,σιb,ντο,σι]. Η μελωδική κίνηση των δύο εξάχορδων σχηματοποιεί σταδιακά τη συνήχησή τους από όπου προκύπτουν: α) το πρώτο ημιτονιακό τρίχορδο [ρε-ντο#-μιb] που εν συνεχεία λειτουργεί ως ισοκράτης και επάνω του κτίζεται β) το επόμενο τρίχορδο [μι-σολ#-φα]. Το τελευταίο τρίχορδο διατυπώνεται επίσης στατικά (ισοκρατηματική λειτουργία), συνηχώντας με το γ) επόμενο τετράχορδο, η φθογγική διάταξη του οποίου παραπέμπει στη σολ ελάσσονα [σολ-φα#-λα-σιb]. Επάνω στον τελευταίο φθόγγο του τετραχόρδου (σιb), πάλι μέσω στατικότητας, αθροίζεται το δ) τελευταίο ημιτονιακό ζεύγος της σειράς [ντο-σι♮]. Οι φθόγγοι της σειράς με άξονα τους τρεις βασικούς ρε, μι, σιb, διαμορφώνουν τα εξής υποσύνολα: με βάση τον φθόγγο ρε (ντο#-μιb), με βάση το μι (σολ#-φα), ενώ το τρίτο υποσύνολο των διατεταγμένων φθόγγων (σολ-φα#-λα-σιb) αποκτά ξεκάθαρο μοτιβικό ρόλο, συνιστώντας ένα από τα τρία βασικά μοτίβα του έργου. Ο τελευταίος φθόγγος-άξονας σιb λειτουργεί ως βάση του τελευταίου ζεύγους υποσυνόλων (ντο-σι♮) (Σχήμα 11α). Η παρουσία του ημιτονίου στη διαστηματική διάρθρωση των υποσυνόλων προαναγγέλλει την έμφαση που θα δοθεί στις ημιτονιακές σχέσεις σε ολόκληρο το έργο.

Η ενορχηστρωτική γραφή του Κωνσταντινίδη παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η ατάκα του εκάστοτε οργάνου συμπίπτει και με τη σταδιακή απαλοιφή των υπολοίπων, δηλαδή υπάρχει ένας διαλεκτικός ταυτοχρονισμός της εισόδου και της υποχώρησης των φωνών.[99]

[99] Περισσότερα περί της χρήσης της αρχής της 'ηχοχρωματικής μελωδίας' (Klangfarbenmelodie) όπως την εισήγαγαν οι συνθέτες της δεύτερης Σχολής της Βιέννης, παρακάτω.



Σχήμα 11α.
Η εμφάνιση της σειράς στη *Συμφωνία αρ. 1*, 1ο μέρος (*Largo*), μέτρα 1 - 4

Στη *Συμφωνία αρ. 5*, η κύρια σειρά ξετυλίγεται επίσης στα τρία πρώτα μέτρα του έργου και το μέτρο 3 αποτελεί ταυτόχρονα αφετηρία για μια νέα παρουσίασή της (Σχήμα 11β). Σε αντίθεση με την *Συμφωνία αρ. 1* –όπου ο Κωνσταντινίδης παρατάσσει τη σειρά με ενορχηστρωτικούς χειρισμούς που αναδεικνύουν την αραιή ξεδίπλωσή της– στη *Συμφωνία αρ. 5*, ο συνθέτης συμπυκνώνει στοιχεία κατά τη διάρκεια της εξελικτικής πορείας του 12φθογγικού υλικού,

αποκαλύπτοντας την πρόθεσή του για μία πυκνότερη γραφή. Ο χειρισμός αυτός ενισχύεται με τη χρήση επιπρόσθετων φθογγικών σχηματοποιήσεων, όπως συνηχήσεις από διπλασιασμούς και συμπιεσμένες επαναδιατυπώσεις τμήματος ή ολόκληρης της σειράς. Κάποια από τα επιπλέον στοιχεία που διαφοροποιούν την 5η Συμφωνία από την 1η απαντώνται ήδη στα πρώτα μέτρα της εναρκτήριας φράσης στα μ. 2 και μ. 3 με την πλουσιότερη χρήση κρουστών. Πιο συγκεκριμένα, τα κύμβαλα εντάσσονται νωρίτερα και το βιμπράφωνο, εκτός του ό,τι απουσιάζει από την *Συμφωνία αρ. 1*, αποτελεί ταυτόχρονα και φορέα ισχυροποίησης της αρχικής σειράς. Επιπλέον, οι παρακάτω διαφοροποιήσεις, που εστιάζονται στη χρήση οργάνων και σε διπλασιασμούς φθόγγων της σειράς, ενισχύουν τους μοτιβικούς δεσμούς συνοχής στο έργο:

α) η γραμμή του 2ου βιολιού μιμείται το ρυθμικό σχήμα της βιόλας[100] και γίνεται φορέας των τεσσάρων πρώτων φθόγγων της κύριας σειράς σε διαφορετική διάταξη από την αρχική [2 1 4 3] (μ. 3).

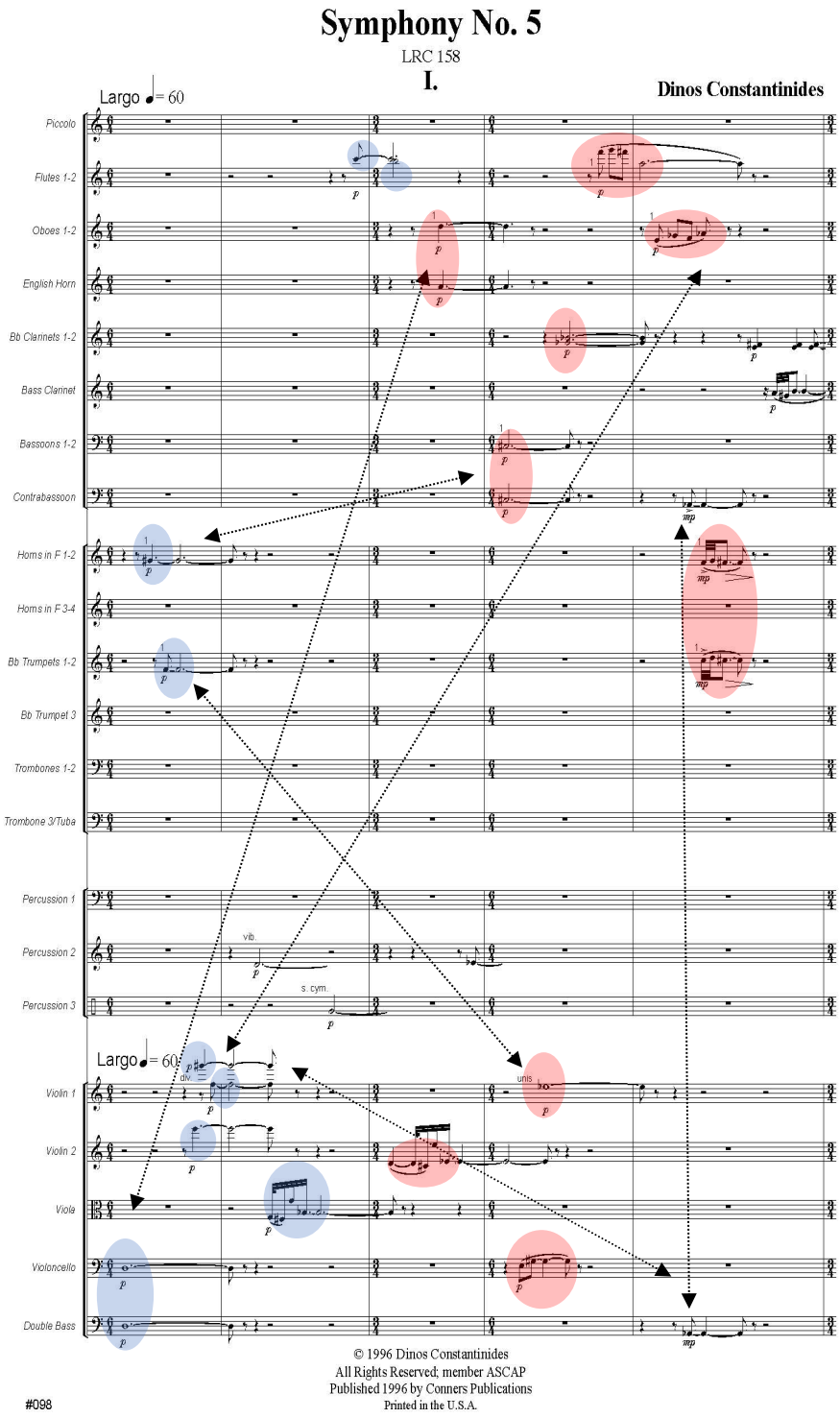
β) η γραμμή του βιολοντσέλου (μ. 4), αντικαθιστά τις παύσεις της *Συμφωνίας αρ. 1* με τους επόμενους φθόγγους της σειράς (μι-σολ#), δημιουργώντας έναν τονικό υπαινιγμό στη μι μείζονα ο οποίος και ισχυροποιείται από τα κλαρινέτα (εναρμόνια διατύπωση, φαb-λαb).

γ) η γραμμή του όμποε, που απουσιάζει μεν στο συγκεκριμένο σημείο από το αρχικό έργο, μιμείται τη γραμμή του βιολοντσέλου (μ. 4) {(το βιολοντσέλο υπαινίσσεται στη μελωδική του γραμμή τη μι μείζονα ενώ το όμποε τη φα ελάσσονα με βάρυνση της 2ης μελωδικής βαθμίδας) (μ. 5)}, διαφοροποιείται ως προς το γένος της υπαινικτικής τονικότητας και μεταφέρεται κατά μία 2η μικρή προς τα πάνω.

δ) Η προγενέστερη ένταξη του μπάσου κλαρινέτου το οποίο αντλεί το ρυθμικό του σχηματισμό από τα κόρνα (μ. 5) σηματοδοτώντας ταυτοχρόνως την εκκίνηση της ανάδρομης σειράς (σολ-

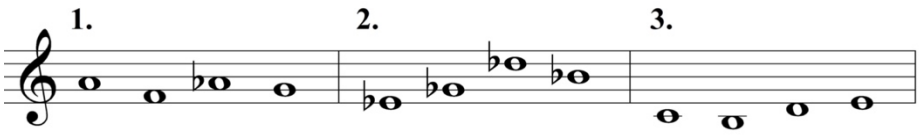
[100] Η *Συμφωνία αρ. 5* ξεκινά με έναν ισοκρατηματικό φθόγγο ρε ως βάση στα βιολοντσέλα και κόντρα μπάσα και μέσω μίας κάθετης διάταξης της μελωδικής κίνησης τετράχορδων και πεντάχορδων σχηματοποιείται η συνήχησή τους με τους φθόγγους ντο#-μιb-μι-σολ#-φα αρχικά (μ.1 έως και την πρώτη κίνηση του μ. 2). Το ρε παραμένει ως βάση και μέσω της βιόλας επεκτείνεται η αρχική συνήχηση (σολ-φα#-**λα***-σιb) δημιουργώντας ένα είδος cluster φα#-σολ-**λα***-σιb (μ. 2). Στη συνέχεια οι φθόγγοι ντο, σι και σιb λειτουργούν ως ισοκράτες ενώ στο υψηλότερο ρετζίστρο (στο δεύτερο βιολί) (μ. 3) ξεδιπλώνεται ένα ημιτονιακής-υφής-ηχοδόμημα, τύπου cluster ρε-ντο#-μι-μιb. Στη συνέχεια, με τον φθόγγο μιb ως βάση στο βιμπράφωνο (δεύτερο μισό της τρίτης κίνησης στο μ. 3) παρατηρείται μία διαφοροποίηση ως προς το αντίστοιχο τρίτο μέτρο της 1ης συμφωνίας. *Στην ορχηστρική παρτιτούρα αντί του φθόγγου λα που θα όφειλε να υπάρχει στη γραμμή της βιόλας (3ος φθόγγος) θεωρούμε ότι εσφαλμένα υπάρχει ο φθόγγος σολ. Πρόκειται για τυπογραφικό λάθος, όπως προκύπτει από τη σύγκριση της παρτιτούρα των επιμέρους οργάνων και από τη δωδεκάφθογγη σειρά.

φα#-λα). Η δεύτερη παρουσίαση της σειράς ολοκληρώνεται από τα κόρνα 1 και 2 που συνηχούν με τις τρομπέτες 1 και 2.



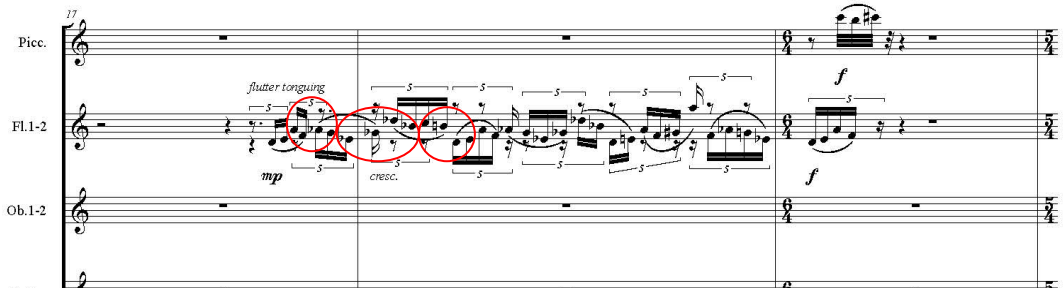
Σχήμα 11β.
Η διάταξη της σειράς στη *Συμφωνία αρ. 5*, 1ο μέρος, μέτρα 1 – 5.

Ο ιδιότυπος σειραϊσμός που παρατηρείται στην 1η και κατ' επέκταση στην 5η Συμφωνία αποτελεί ένα σημαντικό τεχνικό χαρακτηριστικό της μουσικής του Κωνσταντινίδη, που δείχνει να ξεφεύγει από τα όρια ενός καθαρού και αυστηρού σειραϊσμού. Φθόγγοι της αρχικής σειράς αποκτούν βαρύνουσα σημασία μέσω μιας μοτιβοποίησης, ενώ η διατονική φύση των μοτιβικών σχηματισμών συνδιαλέγεται με το ατονικό περιβάλλον του έργου. Τα τρία κύρια μοτίβα (Σχήμα 12) που διατρέχουν τις δύο συνθέσεις και ισχυροποιούν την παρουσία τους μέσω μιας ακριβούς ή παραλλαγμένης επανεμφάνισής τους, συμπορεύονται με την οργάνωση της σειράς στη σειραϊκή τεχνική (βλ. Πίνακας 1). Τα μοτίβα αυτά παρουσιάζονται είτε με τη μορφή συνηχήσεων είτε ως διατεταγμένα σύνολα φθόγγων.



Σχήμα 12.
Τα τρία βασικά μοτίβα της *1ης* και *5ης Συμφωνίας*.

Στο παράδειγμα που ακολουθεί (απόσπασμα κοινό και στις δύο Συμφωνίες) (Σχήμα 13α), τα τρία βασικά μοτίβα εμφανίζονται για πρώτη φορά παρατακτικά και αντιστικτικά στο μέρος των φλάουτων σε divisi.



Σχήμα 13α.
Συμφωνία αρ. 1, 1ο μέρος, μέτρα 17 - 19. Τα τρία βασικά μοτίβα που εμφανίζονται και στις δύο Συμφωνίες.

Στην αντίστοιχη περιοχή της *Συμφωνίας αρ. 5* (Σχήμα 13β), η παράταξη των τριών βασικών μοτίβων συνοδεύεται από στοιχεία πύκνωσης που απουσιάζουν από την *Συμφωνία αρ. 1*. Πιο ειδικά, τα τρία μοτίβα ισχυροποιούνται μέσω του διπλασιασμού τους από τα τρομπόνια σε divisi, ο ρόλος των κρουστών ενισχύεται με τη χρήση του τριγώνου στο μέτρο 17 και το ξυλόφωνο στο μέτρο 19. Επίσης, ευδιάκριτα στοιχεία αποτελούν η αντιστικτική επεξεργασία των τριών βασικών μοτίβων στα φλάουτα (μέτρα 17 - 19) και οι ρυθμικοί σχηματισμοί πεντάηχων στις δυο πρώτες τρομπέτες με τη χρήση εφέ (flutter tongue), ενώ οι ισοκρατηματικοί φθόγγοι (σιb-ρε-μιb-μι♮-φα#-σολ-λα) που διαμοιράζονται στα έγχορδα,

δημιουργούν ένα αρμονικό βάθος. Στικτά στοιχεία από ρυθμικούς σχηματισμούς εξάηχων και επτάηχων παρουσιάζονται διαδοχικά σε τρία ξύλινα πνευστά {(1ο φαγκότο, μπάσο κλαρινέτο, 1ο κλαρινέτο) (μ. 16)}. Επιπρόσθετα στοιχεία που διαφοροποιούν τις δύο Συμφωνίες συνιστούν η εμφάνιση της βιόλας -η οποία συνηχεί σε διάστημα 8ης με το ρυθμικό σχήμα των δύο τριακοστών δευτέρων στα δεύτερα βιολιά [μ. 18 (ντο-σι)], η διεύρυνση του ημιτονιακού αυτού θραύσματος στο μέρος του ξυλόφωνου και του πίκολο φλάουτου [μ. 19 (ντο-σι-ντο#)], ενώ η τρίτη επανεμφάνισή του πραγματοποιείται κατά ένα τριακοστό δεύτερο διευρυμένο και σε απόσταση 8ης στο 1ο όμποε και το αγγλικό κόρνο [τρίτος χρόνος του μ. 19 ντο-σι-ντο#-σολ)].

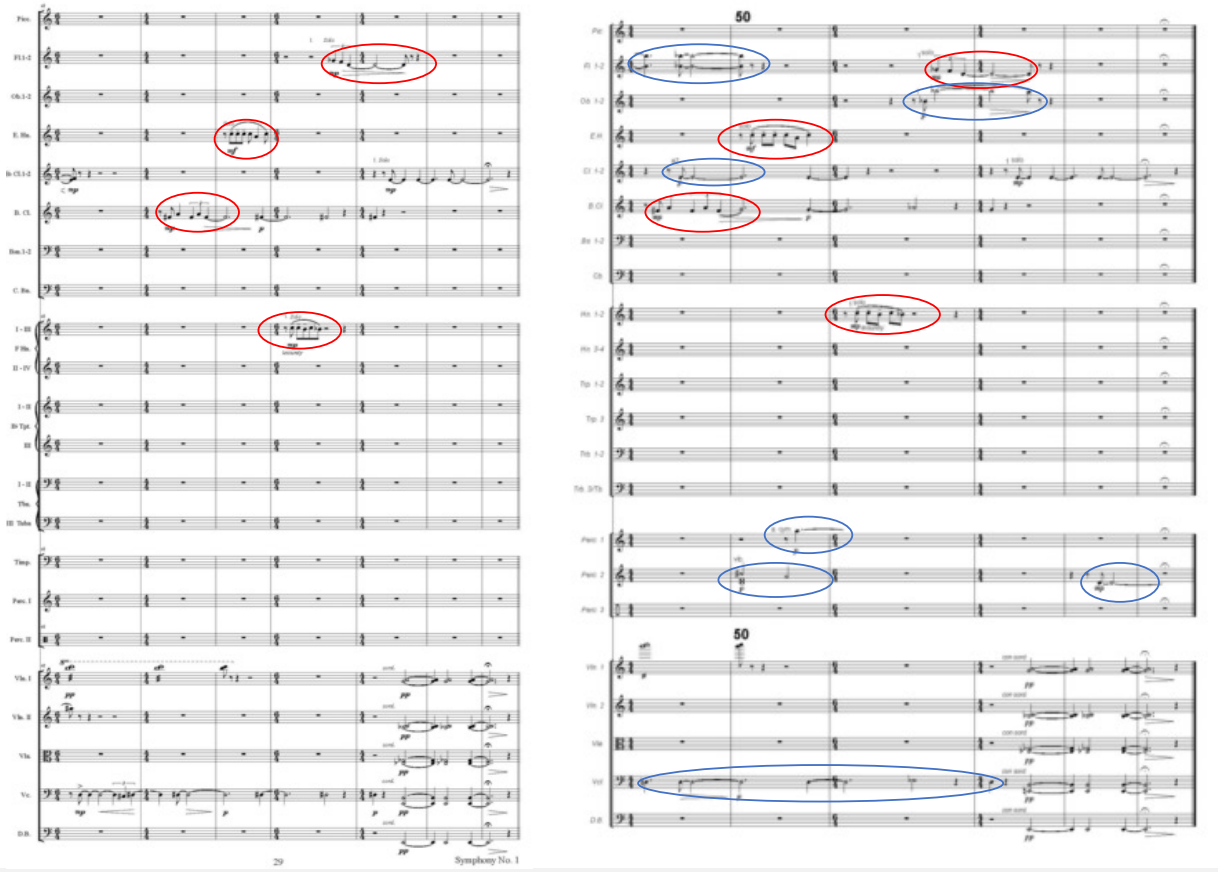


Σχήμα 13β.
Συμφωνία αρ. 5, 1ο μέρος, μέτρα 16 - 19.
Επισημαίνονται οι διαφοροποιήσεις/προσθήκες συγκριτικά με την *Συμφωνία αρ. 1*.

Η διάσπαση της μελωδίας σε διαφορετικές ομάδες οργάνων αποτελεί βασικό συστατικό στην τεχνική της συνθετικής γλώσσας του Κωνσταντινίδη. Ο ίδιος, σε συνέντευξή του, αναφέρει ότι η μελέτη του τρόπου οργάνωσης του φθογγικού υλικού του Σένμπεργκ τον έχει επηρεάσει αρκετά στη συνθετική του σκέψη: «[…] *Η μελέτη του τρόπου σκέψης των 'τριών διαφορετικών Schoenberg'* (ενν. τα έργα των τριών διαφορετικών στιλιστικά περιόδων των έργων του Schoenberg*), υπήρξε καθοριστική στη διαμόρφωση της γλώσσας μου, έμαθα πάρα πολλά μελετώντας τα και επηρεάστηκα*».[101] Στα παρακάτω παραδείγματα (Σχήμα 14α και Σχήμα

[101] Βλ. Ευφροσύνη Κτιστάκη – Ντίνος Κωνσταντινίδης (συνέντευξη) […], ό.π.

14β) οι φθόγγοι της κυρίαρχης μελωδίας του δεύτερου μέρους κατανέμονται ένας προς έναν ή και κατά ομάδες σε μία ποικιλία οργάνων από όπου προκύπτουν και αρμονικά σύνολα,[102] μια καινοτομία που εισήγαγε πρώτος ο Arnold Schoenberg, τη 'μελωδία ηχοχρωμάτων'.[103] Στα δύο αποσπάσματα επισημαίνουμε επιπλέον και τα στοιχεία διαφοροποίησης ανάμεσα στις *Συμφωνίες αρ. 1* και *αρ. 5*.



Σχήμα 14α και Σχήμα 14β.
Σχήμα 14α (αριστερά): Απόσπασμα από τη *Συμφωνία αρ. 1*, 2ο μέρος, μέτρα 48 - 54.
Σχήμα 14β (δεξιά): Η ίδια περιοχή /απόσπασμα από τη *Συμφωνία αρ. 5*, 2ο μέρος, μέτρα 49 - 54.
Η διάσπαση της μελωδίας (κόκκινο) και τα στοιχεία διαφοροποίησης (μπλε) ανάμεσα στις δύο Συμφωνίες.

Η μοτιβική συνοχή που χαρακτηρίζει όλα τα έργα του Κωνσταντινίδη παίρνει σάρκα και οστά και μέσα από τις εναλλαγές ρετζίστρων με τις οποίες ο συνθέτης οργανώνει τα τονικά του ύψη. Στα εν λόγω έργα, οι δομικές ενότητες οργανώνονται με τέτοιον τρόπο ούτως ώστε η

[102] Ο Χάρης Ξανθουδάκης στα *Κείμενα για μια Λειτουργική Θεωρία της Μουσικής*, Ι.Ε.Μ.Α., Αθήνα 1992, σ. 123), για το συγκεκριμένο τρόπο οργάνωσης της μελωδικής γραμμής παραπέμπει στο Carner Mosco και συγκεκριμένα στο *Music in the Mainland of Europe*: *1918-1939*, Martin Cooper (ed.), *New Oxford History of Music, vol. X. London Oxford University Press,* 1974, σ. 377. Ο ίδιος, αναφέρεται στη 'μελωδία ηχοχρωμάτων' και στο 'ηχόχρωμα στη Σύγχρονη Μουσική' στις σελίδες 113-141.

[103] Περί 'μελωδίας ηχοχρωμάτων' βλ. λ.χ. Arnold Schoenberg, *Θεωρητική Αρμονία* (τίτλος πρωτότυπου: *Harmonielehre)*, μετάφραση: Κωνσταντίνος Νάσος, εκδόσεις Νάσος EDNAintertranspublishers, Αθήνα 1992, σσ. 520-522.

πύκνωση και αραίωση των ρυθμικών σχηματισμών από τους οποίους αποτελούνται να ευθύνονται για την αίσθηση άλλοτε μιας ζωηρής και άλλοτε μιας πιο χαλαρής κίνησης. Ένα σταθερό μελωδικό σχήμα, απόρροια των παραπάνω διαδικασιών, θεματοποιεί ένα μέρος της σειράς, επαναλαμβάνεται με σταθερότητα και παρουσιάζεται μέσα από διαφορετικούς συνδυασμούς οργάνων. Η μεταφορά της από χαμηλότερα ρετζίστρα/περιοχές σε υψηλότερα και αντίστροφα αναδεικνύει διαφορετικά ηχοχρώματα που προκύπτουν από αυτούς τους συνδυασμούς. Το ακόλουθο μοτίβο (βλ. Σχήμα 12, μοτίβο 2), ένα εκ των τριών βασικών, αντικατοπτρίζει τη σύζευξη μιας ελάσσονος και μείζονος συγχορδίας μεθ' εβδόμης (μιb-σολb/σολ♮-ρεb-σιb) που εμφανίζεται συνήθως ως διατεταγμένο σύνολο φθόγγων με ανιούσα φορά ($1^{η}$ - $3^{η}$ - $7^{η}$ μελωδική βαθμίδα), ενώ συχνά επιστρέφει στην $5^{η}$ βαθμίδα. Στα ακόλουθα παραδείγματα (Σχήμα 15α και Σχήμα 15β), ηχεί στη μιb ελάσσονα ενώ παράλληλα, κατά την ανάπτυξη των συνθέσεων, μεταφέρεται και σε άλλες τονικότητες.



Σχήμα 15α και Σχήμα 15β.
Σχήμα 15α (αριστερά): *Συμφωνία αρ. 5*, 1ο μέρος, μέτρα 6 - 9.
Σχήμα 15β (δεξιά): *Συμφωνία αρ. 1*, 1ο μέρος, μέτρα 8 - 10.

Οι δύο Συμφωνίες παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες ως προς τη μακροδομή τους. Το πρώτο μέρος (*Largo – Allegro*) ξεκινά με μία εισαγωγή σε αργό τέμπο που γρήγορα οδηγείται σε ένα δεύτερο τμήμα με χαρακτήρα *scherzo*. Ένα ιδιαιτέρως εκφραστικό τμήμα που «*μοιάζει*

σαν τραγούδι», σύμφωνα με τις προγραμματικές σημειώσεις του έργου, παρεμβάλλεται ανάμεσα στις δύο υποενότητες και το *scherzo*-μέρος δημιουργεί όλες εκείνες τις προϋποθέσεις για μία φρενήρη κατάληξη. Ημιτονιακά δομημένες φιγούρες και πολυρρυθμικά μοτίβα από πεντάηχα, τρίηχα τετάρτων, εξάηχα τριακοστών δευτέρων, δέκατα έκτα που επαναλαμβάνονται και εναλλάσσονται με παύσεις σε συνδυασμό με αλλαγές μετρικών οπλισμών, κυριαρχούν στο *scherzo*-τμήμα του έργου (Σχήματα 16α, 16β).





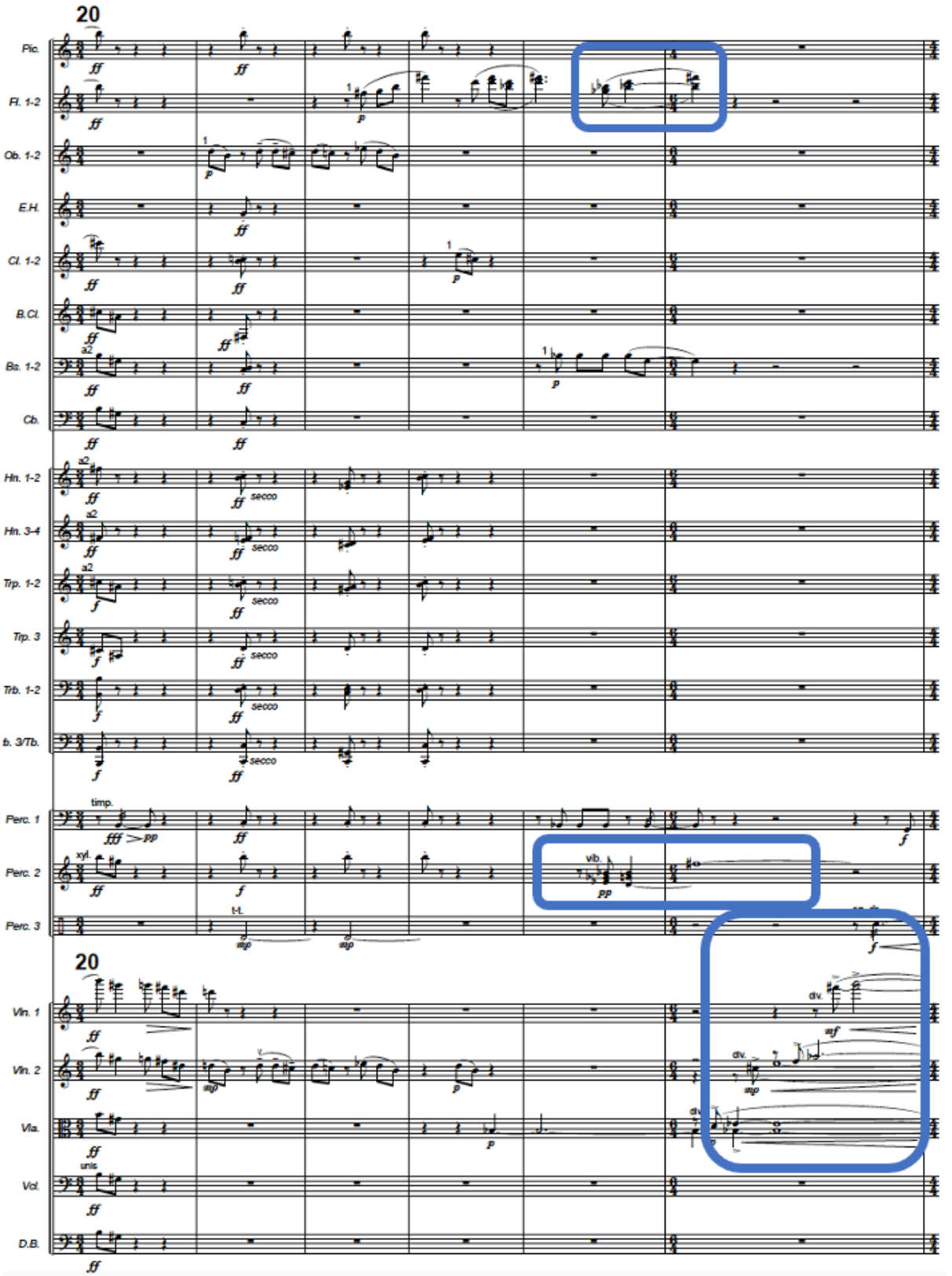
Σχήμα 16α και Σχήμα 16β.
Σχήμα 16α. *Συμφωνία αρ. 5*, 1ο μέρος, μέτρα 83 – 85. Σχήμα 16β. Μέτρα 76 - 81 (φλάουτο I, φλάουτο II).

Στον λυρικό χαρακτήρα του δεύτερου μέρους *(Andante)* η επαναδιατύπωση της κύριας σειράς στα επτά πρώτα μέτρα (Σχήμα 17) προετοιμάζει την εμφάνιση ενός κυρίαρχου μοτίβου που ανήκει σε ένα από τα τρία προαναφερθέντα μοτίβα της Συμφωνίας (Σχήμα 12, μοτίβο 1). Η αυτούσια, επιμηκυμένη ή τμηματική εμφάνισή του, που η τελευταία αφορά την αξιοποίηση των τριών πρώτων φθόγγων, συνοδεύεται από γρήγορα περάσματα με κλίμακες, δημιουργώντας μια πρόσκαιρη αστάθεια μέσα στην γενικότερη ηρεμία που αποπνέει το *Andante* μέρος. Η κυρίαρχη ηχοχρωματική μελωδία που συνυφαίνεται στα δύο παραδείγματα (Σχήμα 14α και Σχήμα 14β) δημιουργεί συνειρμούς ως προς την πρωταρχική δωδεκάφθογγη σειρά μιας και το 1ο μοτίβο προκύπτει από το τρίχορδο της αρχικής σειράς (ρε-ντο#-ρε#), το 2ο (μι-σολ#-μι#) προκύπτει από το δεύτερο τρίχορδο της σειράς και επαναδιατυπώνεται μέσω μιας ανιούσας - κατιούσας μεγάλης τρίτης (μι-σολ#-μι). Αξίζει επίσης να επισημάνουμε ότι στο μεσαίο μέρος το βιμπράφωνο (μ. 24, Σχήμα 18),[104] που είναι και το μόνο όργανο που απουσιάζει από τη διανομή της 1ης Συμφωνίας, γίνεται προάγγελος εξελίξεων και αλλαγών στα προηγηθέντα ηχοχρωματικά τοπία (Σχήμα 19α και 19β).

[104] Το σχόλιο αυτό αφορά την περιοχή που ακολουθεί (μ. 26 - 30). Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον (μ. 29) εστιάζεται στη γραμμή των τσέλων: οι φθόγγοι φα#-λα κινούνται με αντίθετη κίνηση και καταλήγουν σε ταυτοφωνία μιb, όπου το μεν δεύτερο τσέλο πραγματοποιεί ένα άλμα 7ης μικρό (με ανοδική κίνηση), το δε πρώτο, ένα άλμα 4ης αυξημένο (σε καθοδική κίνηση), ενώ, τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας κινούνται με ιδιαίτερα μεγάλη ένταση (fff) και οδηγούν στην κορύφωση της συγκεκριμένης κίνησης.



Σχήμα 17.
Συμφωνία αρ. 5, 2ο μέρος, μέτρα 1 - 7. Η διάταξη της αρχικής σειράς και το κυρίαρχο μοτίβο του μέρους.



Σχήμα 18.

Συμφωνία αρ. 5, 2ο μέρος, μέτρα 20 - 25.

Το βιμπράφωνο (μ. 24) που ενισχύεται από τα φλάουτα προαναγγέλλει την ηχοχρωματική διάταξη που κτίζεται σταδιακά, αρχής γενομένης από το επόμενο μέτρο που κορυφώνεται στο μ. 29.

Η μελωδία που διαρθρώνεται λαμβάνοντας υπόψη τη συνάθροιση ηχοχρωμάτων οδηγεί στη συνήχηση των οκτώ φθόγγων (σι-ντο#-ρε-φα-φα#σολ-λαb-λα). Παράλληλα, τμήμα της μελωδικής γραμμής συμπεριλαμβάνει το δεσπόζον μοτίβο, ενώ η αξιοποίηση ενός cluster -σε συνδυασμό με ένα διαρκές crescendo που κορυφώνεται σε fff (μέτρα 28 - 29)- αφομοιώνει τη μελωδική κίνηση, υπονομεύοντας συνάμα τους προηγηθέντες βραχύβιους τονικούς προσανατολισμούς. Η απότομη αλλαγή στην ένταση που παρατηρείται στον 1ο χρόνο του μ. 30 με τον φθόγγο μιb στο βιολοντσέλο σε δυναμική p, δίνει την εντύπωση μιας γενικής παύσης (Σχήμα 19α και Σχήμα 19β). Στη συνέχεια, ένα καινούργιο τμήμα αποτελούμενο από όργανα σε ομάδες που κινούνται αντιστικτικά οδηγείται σε μια μονοφωνική συμπεριφορά (unisono). Στο σημείο αυτό (μέτρα 36 - 38) ολοκληρώνεται μια δεύτερη κορύφωση στο μεσαίο μέρος της Συμφωνίας. Αντίστοιχα, στη *Συμφωνία αρ. 5,* στοιχεία διαφοροποίησης συγκριτικά με τη *Συμφωνία αρ. 1* εμφανίζονται σε διπλασιασμούς της γραμμής των βιολιών από τα ξύλινα πνευστά και τα έγχορδα, στη συγχορδιοποίηση της ρε ελάσσονος στα χάλκινα και στον τονισμό των κρουστών (δεύτερο μισό του 1ου χρόνου του μ. 37), στοιχεία που συνεισφέρουν στην αύξηση του ηχητικού όγκου της ορχήστρας (Σχήμα 20α, Σχήμα 20β).



Σχήμα 19α και Σχήμα 19β.
Σχήμα 19α (αριστερά): *Συμφωνία αρ. 1*, 2ο μέρος, μέτρα 25 – 30.
Σχήμα 19β (δεξιά): *Συμφωνία αρ. 5*, 2ο μέρος, μέτρα 26 – 31.



Σχήμα 20α και Σχήμα 20β.
Σχήμα 20α (αριστερά): *Συμφωνία αρ. 5*, 2ο μέρος, μέτρα 36 - 38.
Σχήμα 20β (δεξιά): *Συμφωνία αρ.1* 2ο μέρος, μέτρα 36 - 38.
Στοιχεία διαφοροποίησης σε σχέση με τη *Συμφωνία αρ. 1*. Τα όργανα χωρισμένα σε υποομάδες αξιοποιούνται με κινήσεις σε ταυτοφωνία, αναδεικνύοντας ένα από τα σημεία κορύφωσης του δεύτερου μέρους.

Το εξαιρετικά ρυθμικό και ζωντανό τρίτο μέρος *Allegro Vivo* εμπλουτίζεται και διευρύνεται από τα χρώματα των πολυάριθμων ήχων των κρουστών οργάνων, που έχουν μια σαφώς εντονότερη παρουσία στη *Συμφωνία αρ. 5*. Τα σύντομα αντιστικτικά περάσματα, με

σαφή μελοδηγητική πρόθεση, συντελούν στην πύκνωση της υφής ενώ πολυρρυθμικά σχήματα διατρέχουν όλο το μέρος. Το κυρίαρχο ρυθμικό μοτίβο, αποτελούμενο από τέσσερα διαδοχικά όγδοα, παύση ογδόου και δύο όγδοα, παρουσιάζεται αρχικά επιμηκυμένο στο ξυλόφωνο. Στο τρίτο μέρος του έργου, η συμμετρία στην κατασκευή της πρώτης θεματικής περιόδου (μέτρα 1 - 4) αντανακλάται στην παρουσία δύο ευδιάκριτων τμημάτων: τα δύο πρώτα μέτρα συνιστούν το αρχικό της τμήμα και τα μέτρα 3 - 4 αποτελούν την προέκτασή της. Η πρόθεση του συνθέτη για την έντονη μοτιβική επεξεργασία σε επίπεδο μικροδομής που ακολουθείται και στο τρίτο και τελευταίο μέρος της *Συμφωνίας* προδίδεται από τα πρώτα μέτρα. Η έννοια της ανάπτυξης της βασικής ιδέας/πρότασης στον Κωνσταντινίδη στηρίζεται -μεταξύ άλλων- και στην επανάληψη φθόγγων ενώ συγκρίνεται -σύμφωνα με τον Schoenberg- «*…με την τεχνική συμπυκνώσεως της 'εκκαθαρίσεως'. Ανάπτυξη δεν σημαίνει μόνο προέκταση και επέκταση αλλά και μείωση, συμπύκνωση και εντατικοποίηση* […] *Η πρόταση είναι υψηλότερη μορφή κατασκευής από την περίοδο. Όχι μόνο διατυπώνει μια ιδέα αλλά αρχίζει αμέσως ένα είδος αναπτύξεως».*[105]

Στα πρώτα μέτρα του τρίτου μέρους το ρυθμικό μοτίβο εξελίσσεται διαφορετικά. Η ολίσθηση/μετάθεση του κέντρου βάρους από τον δεύτερο χρόνο που ήταν αρχικά, στον πρώτο (μ. 1 και μ. 3 αντίστοιχα), παράσχει τη δυνατότητα για αντιστικτικές διεργασίες θέτοντας ισχυρές βάσεις με αυτόν τον τρόπο για την εξελικτική διαδικασία που θα ακολουθηθεί. Το φθογγικό υλικό της περιόδου στηρίζεται στα τρία βασικά μοτίβα των Συμφωνιών (βλ. Σχήμα 12) που, όπως αναφέραμε και νωρίτερα στο παρόν κεφάλαιο, προέρχονται από τη διαφορετική διάταξη της αρχικής σειράς. Τα μοτίβα αυτά παρουσιάζονται για πρώτη φορά στο έργο διατεταγμένα σε ένα όργανο (ξυλόφωνο, στο α μέρος της περιόδου) με εξαίρεση τους δύο πρώτους φθόγγους (ρε και μι στα τρομπόνια στον πρώτο χρόνο, μ. 1) που παρουσιάζονται κάθετα/συνηχητικά (Σχήμα 21α).



Σχήμα 21α.
Συμφωνία αρ. 5, 3ο μέρος, μέτρα 1 - 4. Το κυτταρικό ρυθμικό μοτίβο και η παρουσίαση των τριών βασικών μοτίβων όπως αυτά διακρίνονται στην πρώτη θεματική περίοδο.

[105] Arnold Schoenberg, *Βασικές αρχές μουσικής σύνθεσης* […], ό.π., σσ. 88-89.

Ανάμεσα από την πρώτη (μέτρα 1 - 4) και τη δεύτερη συμμετρική θεματική περίοδο (μέτρα 6 - 9) μεσολαβεί το μ. 5 που λειτουργεί ενοποιητικά ως συνδετικό πέρασμα μεταξύ των δύο φράσεων και αποτελείται από τη βασική ρυθμική φιγούρα και τους φθόγγους ρε-ντο# της αρχικής σειράς (Σχήμα 21β).



Σχήμα 21β.
Συμφωνία αρ. 5, 3ο μέρος, μέτρα 5 - 9 (μέρος του ξυλόφωνου).
Το μέτρο μετάβασης και η δεύτερη θεματική περίοδος

Η πρώτη παρουσίαση της αρχικής δωδεκάφθογγης σειράς παρουσιάζεται ευκρινώς στα μέτρα 34 - 36 στο φαγκότο διπλασιασμένη από το κόντρα φαγκότο (Σχήμα 21γ).



Σχήμα 21γ.
Συμφωνία αρ. 1, 3ο μέρος, μέτρα 34 - 36. Η ρυθμοποίηση της κύριας σειράς κατά το πρότυπο της εναρκτήριας φράσης και η ανάπτυξή της μέσω μιας αναλογικής επιβράδυνσης με τα τρίηχα τετάρτων.

Η προέκταση του βασικού ρυθμικού σχήματος κατά δύο όγδοα, αξιοποιώντας φθόγγους των δύο εκ των τριών βασικών μοτίβων, παρουσιάζεται αντιστικτικά στα οξύφωνα πνευστά σχηματίζοντας ένα είδος ψευδοκανόνα στα μέτρα 30 - 33. Μία αίσθηση κορύφωσης που πραγματοποιείται μέσω των παραπάνω διεργασιών στο συγκεκριμένο σημείο σε συνδυασμό με την ύπαρξη ενός δεύτερου ψευδοκανόνα, ο οποίος εκτυλίσσεται στα έγχορδα, δημιουργούν ένα σφιχτό αντιστικτικό πλέγμα. Οι προσθήκες αυτές απουσιάζουν από την προγενέστερη *Συμφωνία αρ. 1* (Σχήμα 22β). Το ρυθμικό σχήμα (στα ξύλινα πνευστά) και η μελωδία, η οποία συνίσταται από τα τρία βασικά μοτίβα της σύνθεσης (στα έγχορδα), αποτελούν δύο στοιχεία που συνδιαλέγονται στη συγκεκριμένη περιοχή του τρίτου μέρους της *Συμφωνίας αρ. 5* μεταξύ τους και οδηγούν στην πύκνωση της συγκεκριμένης περιοχής (Σχήμα 22α).



- 38 -

Σχήμα 22α.
Αντιστικτικοί χειρισμοί που αποτελούν ταυτόχρονα και προσθήκες στη *Συμφωνία αρ.5*, 3ο μέρος, μέτρα 30 - 33.



Σχήμα 22β.
Συμφωνία αρ. 1, 3ο μέρος, μέτρα 28 – 33. Η σύγκριση των δύο όμοιων περιοχών των δύο Συμφωνιών (βλ. Σχήμα 22α) καταδεικνύει την αραιή γραφή της *1ης Συμφωνίας.*

Στη σύμπλευση του ρυθμικού μοτίβου και της κυτταρικής μελωδίας διακρίνουμε ένα τρίτο στοιχείο, το μικρό σόλο-πέρασμα, αρχικά στο μέτρο 17 του τρίτου μέρους στο βιολί, που επεκτείνεται και σε άλλα όργανα αυτούσιο ή τμηματικά. Το στοιχείο αυτό δημιουργεί συνειρμούς με την παρόμοιου τύπου πρακτική που ακολουθήθηκε στο πρώτο μέρος της *Συμφωνίας αρ. 5,* με την διαφορά ότι τον ρόλο του 'προάγγελου' είχε αναλάβει στο δεύτερο μέρος το βιμπράφωνο (Σχήμα 23). Το σόλο στο βιολί [με φθόγγους σι-ντο-λαb-σολ

(διαρθρωμένο με άλματα και εκτός ορίων οκτάβας)] δημιουργεί ένα νέο σημείο εστίασης, εμπλουτίζοντας τη γραμμικότητα του μέρους και διεισδύοντας στην πυκνή υφή, ενώ τα έντονα crescendi που ακολουθούν οδηγούν το τρίτο και τελευταίο μέρος της Συμφωνίας σε ακόμη ένα σημείο έντασης.



Σχήμα 23.
Συμφωνία αρ. 5, 3ο μέρος, μέτρα 14 - 21. Το σόλο πέρασμα στο βιολί (το οποίο μιμούνται και άλλα όργανα) 'ταράζει' τη γραμμικότητα της προηγηθείσας περιοχής.

Η κατάτμηση της μελωδίας σε διαφορετικά όργανα παρατηρείται και στο τρίτο μέρος της Συμφωνίας (Σχήμα 24). Στο παράδειγμα που παραθέτουμε από τη *Συμφωνία αρ. 1* αναδεικνύεται η 'ηχοχρωματική διάσπαση της μελωδίας' και παρατίθεται προς σύγκριση με το αντίστοιχο και προηγηθέν σχήμα (Σχήμα 23) της *Συμφωνίας αρ. 5*.



Σχήμα 24.
Συμφωνία αρ. 1, 3ο μέρος, μέτρα 14 - 18. Στοιχεία της ηχοχρωματικής μελωδίας στα μέτρα 15 - 17.

Στο τρίτο μέρος των *Συμφωνιών αρ. 1* και *αρ. 5,* στοιχεία που κυριάρχησαν στα δύο προηγούμενα μέρη όπως οι ρυθμικοί σχηματισμοί (*scherzo*-τμήμα του πρώτου μέρους), ο

λυρικός χαρακτήρας (δεύτερο μέρος) διατηρούνται αλλά σε διαφορετικές αναλογίες. Σε αυτά, προστίθεται ο αντιστικτικός τρόπος γραφής που στηρίζεται κυρίως στα τρία βασικά μοτίβα.

3.4.1 Συμπεράσματα για τη *Συμφωνία αρ. 1* και *Συμφωνία αρ. 5*

Οι δύο Συμφωνίες αποτελούν δείγματα ενός σειραϊκού τρόπου γραφής δίχως να ακολουθούν αυστηρά τον σειραϊσμό στο πρότυπο ενός πίνακα διατεταγμένων διαστημάτων τάξεων ύψους (βλ. Πίνακας 2). Ο Κωνσταντινίδης μετασχηματίζει το περιεχόμενο διαστημάτων της δωδεκάφθογγης σειράς από την οποία προκύπτουν βασικά μοτίβα που άλλες φορές τείνουν να απομακρύνονται από τονικούς υπαινιγμούς και άλλοτε παραπέμπουν σε τονικά κέντρα. Παράλληλα, αναπαράγει τμήματα της σειράς (συνήθως τρίχορδα) σε διαφορετικά τονικά ύψη που εξυπηρετεί μια πολλαπλασιαστική λειτουργία. Μέσω αυτού του χειρισμού αναδύεται η στικτογραφική γραφή, επινοώντας ταυτόχρονα νέους ρυθμικομελωδικούς σχηματισμούς (μοτίβα) οι οποίοι επανεκτίθενται αυτούσιοι ή παραλλαγμένοι. Επί της ουσίας πρόκειται για μοτιβικά πρότυπα που υπόκεινται σε οργανωμένες μεταλλάξεις, εξασφαλίζοντας με αυτό τον τρόπο συνοχή στο έργο. Η παρουσίαση της σειράς εμφανίζεται τμηματικά μέσα από οριζόντιους κερματισμούς ενώ φθόγγοι οι οποίοι υπολείπονται, χρησιμοποιούνται για την κατασκευή κάθετων διατάξεων/συνηχήσεων, άλλοτε σε μία συμπαγή μορφή (cluster), και άλλοτε στη μορφή ισοκρατών.

Η αναβάθμιση του ρόλου των κρουστών οργάνων είναι πολυεπίπεδη και χρησιμοποιείται ευρηματικά: α) για να διασπαστεί η σειραϊκή ακολουθία σε μια στικτογραφική τύπου τεχνοτροπία β) για να συμμετάσχει στον μελοδηγητικό ρόλο κατά την εξελικτική ακολουθία της σειράς και γ) για να προαναγγείλει επικείμενες αλλαγές στην πύκνωση της υφής. Μέσω της 'συνδυαστικότητας εξαχόρδων' ('hexachordal combinatoriality')[106] επιτυγχάνει αντιστικτικούς συνδυασμούς των μορφών της σειράς ούτως ώστε κατά την ταυτόχρονη εξέλιξή τους να μην υπάρχουν επαναλήψεις τάξεων ύψους, είτε οριζοντίως είτε καθέτως παράγοντας το καθολικό σύνολο.

Ο Κωνσταντινίδης επανεστιάζει σε ένα σειραϊκό έργο και επεξεργάζεται στοιχεία της αρχικής Συμφωνίας[107] με την προσθήκη ψευδοκανόνων, αυξάνοντας τον ηχητικό όγκο και αναδεικνύοντας μια πυκνότερη υφή στην ενορχήστρωση. Παράλληλα, φθογγικό υλικό που προέρχεται από την αρχική δωδεκάφθογγη σειρά διαρθρώνεται μέσω μιας τονικής μουσικής

[106] Περί 'συνδυαστικότητας εξαχόρδων' βλ. λ.χ. Δημήτρης Πυργιώτης, *Θησαυρός Μουσικών Κλιμάκων* […], ό.π., σσ. 470-473.

[107] Θεωρούμε ενδεχόμενο ότι ο Κωνσταντινίδης επανεστιάζει σε ένα σειραϊκό έργο πολλά χρόνια αργότερα ίσως και για να αποδείξει όπως και να υπενθυμίσει ότι δημιούργησε δωδεκάφθογγες συνθέσεις πολλά χρόνια πριν.

σκέψης (μιb-σολb-ρεb-σιb), δημιουργώντας τις προϋποθέσεις εκείνες για περαιτέρω επεξεργασία μέσα από τη μετανεωτερική ματιά που διέπει τον συνθέτη. Εν τέλει εκείνο που έχει σημασία, κατά τον Κωνσταντινίδη είναι η επίτευξη συνοχής στα έργα του και όχι τόσο η φύση του αρχικού φθογγικού υλικού, κάτι που επισημαίνεται στη διδακτορική διατριβή του Harold Mims:

«*Ένας καλός συνθέτης μπορεί να γράψει μουσική με οποιαδήποτε υλικά […]*
η άσχημη μουσική είναι αυτή που δεν έχει ενότητα και συνοχή».[108]

3.5 Γενικά συμπεράσματα για τις ηχοχρωματικές παραλλαγές [109]

Μέσα από την εστίασή μας σε έργα που αποτελούν ηχοχρωματικές παραλλαγές ενός πρότερου έργου και συνθέσεις που προκύπτουν μέσα από τη διεύρυνση μιας μουσικής ιδέας, προσπαθήσαμε να απαντήσουμε σε ερωτήματα που αναδύθηκαν σταδιακά κατά τη μελέτη του συνολικού έργου του Κωνσταντινίδη. Στα υπό εξέταση έργα, ο συνθέτης οργανώνει το υλικό του σε συγχορδίες που βασίζονται συχνά σε διατεταγμένα διαστήματα τρίτης, η φόρμα του στηρίζεται στην επανάληψη, η σκέψη του είναι καθαρή και λογική, ενώ η εκφραστική και λειτουργική μελοπλασία του ευνοεί ιδίως τα διαστήματα $7^{ης}$ και $9^{ης}$.

Το μελωδικό μοτίβο που απορρέει από τους διατεταγμένους φθόγγους μιας ελάσσονος συγχορδίας μεθ' εβδόμης, με την $7^{η}$ μελωδική βαθμίδα να επιστρέφει στην $5^{η}$, επισημάναμε σε αρκετές από τις παραπάνω συνθέσεις.[110] Στην περίπτωση που η $7^{η}$ μελωδική βαθμίδα αντικαθίσταται από την $9^{η}$ μικρή, η τελευταία επιστρέφει στην $7^{η}$ μικρή, ενώ στην περίπτωση που χρησιμοποιεί την $7^{η}$ μεγάλη μελωδική βαθμίδα, τότε αυτή τείνει προς την $8^{η}$ μελωδική βαθμίδα προσδίδοντας την αίσθηση μιας προσωρινής λύσης. Η συνύπαρξη του προαναφερθέντος μελωδικού μοτίβου με συμπαγείς συνηχήσεις ημιτονιακής σχέσης (cluster) μεταξύ φθόγγων που διαμεσολαβούν, προδίδουν μία ταλάντευση ανάμεσα στον τονικό και τον

[108] "[…] *There is no connectivity here. This looks like a new piece. Where is the connection? You need to bring something similar from here to there, (pointing to the score) or something here to there. And be careful about moving in and out of densities*». Harold Mims, *Pedagogical Methods of Nadia Boulanger and Dinos Constantinides: A Comperativy Study*, LAP LAMPERT Academic Publishing, Baton Rouge, Louisiana State Univeristy, Diss. 2017, σ. 196.

[109] Ορισμένες σκέψεις που παρουσιάζονται στο παρόν υποκεφάλαιο αντλήθηκαν από το βιβλίο του Paul Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική* σε μετάφραση Μαρίας Κώστιου και μουσικολογική επιμέλεια Απόστολου Κώστιου, Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος Α.Ε., Αθήνα 1993 στο κεφάλαιο «Σειραϊσμός» και ειδικότερα σε στοιχεία που αφορούν συνθέσεις του Schoenberg, σσ. 158-184.

[110] Η συγχορδία μεθ' εβδόμης (κυρίως με χρήση της έβδομης μικρής) παρατηρείται σε πολλά άλλα έργα του Ντίνου Κωνσταντινίδη εκτός των έργων με τα οποία ασχοληθήκαμε στο παρόν κεφάλαιο. Για παράδειγμα η εν λόγω συγχορδία εμφανίζεται στη μελοδήγηση της *Fantasia for Solo Clarinet* (LRC 79), 1981 (εκδ. 1995), τη *Fantasia for Solo Saxophone* (LRC 80), τη *Fantasia for Solo Viola* (LRC 88), 1982 (αναθ. 1989) 'έργα – κλώνοι' της αρχικής σύνθεσης, στην όπερα *Intimations*: *One Act Opera for soprano, female speaker, clarinet, violin, harp and percussion* (LRC 39), 1975 και σε πολλά ακόμη έργα.

ατονικό τρόπο σκέψης. Οι κάθετες συνηχήσεις μέσα από τη χρήση πολυτονικών συγχορδιών, εκφράζουν έναν διτονικό τρόπο σκέψης και λειτουργούν ως 'αυθύπαρκτες' μονάδες δίχως να ακολουθούν τη λειτουργία μιας τονικής οργάνωσης. Τις περιοχές μεγάλης χρωματικότητας ακολουθούν σύμφωνα και οικεία ακούσματα δημιουργώντας μία προσωρινή αίσθηση ηρεμίας και χαλάρωσης. Οι τονικές συμβάσεις από το παρελθόν εντάσσονται στο νέο αρμονικό περιβάλλον, προσδίδοντας σε αυτές μία άλλη υπόσταση και αποτελώντας παράδειγμα μιας μεταμοντέρνας εκλεκτικής αισθητικής (όπως παρατηρήσαμε με τις μελωδίες του Αττίκ, του Χατζιδάκι, του Chopin κ.ά.).

Ο Κωνσταντινίδης πειραματίζεται με την 'διευρυμένη τονικότητα',[111] την 'ελεύθερη ατονικότητα'[112] και την 'οργανωμένη ατονικότητα'[113] (μέσα από το δωδεκάφθογγο σύστημα), δίχως να καταργεί εντελώς ορισμένα στοιχεία που να παραπέμπουν -έστω και φευγαλέα- σε τονικά κέντρα ή σε τονικές λειτουργίες. Ειδικότερα, στην περίπτωση της *Συμφωνίας αρ. 5,* η πρόθεση αυτή επιτυγχάνεται συνήθως μέσα από τους κερματισμούς που υφίσταται η σειρά από κυτταρικούς σχηματισμούς που υπακούουν σε τονικές δομές και παρεμβάλλονται στο αρχικό, μεσαίο ή τελικό τμήμα της σειράς.

Η 'οικονομία' ως προς τη χρήση του υλικού πραγματώνεται στη μουσική του συνθέτη μέσα από ευρηματικούς χειρισμούς. Για παράδειγμα, απρόσμενες τροπές που υπογραμμίζονται μέσω των ταυτόχρονων αλλαγών τόσο του ρυθμού όσο και της έντασης,

---

[111] Ο Schoenberg, στο βιβλίο του *Style and Idea,* όπως αναφέρεται στον Ξανθουδάκη, εκφράζεται για «*μια αισθητηριακή και λειτουργική εξομοίωση συμφώνων και διαφώνων διαστημάτων και σχηματισμών,* την αποκαλούμενη '*χειραφέτησης της διαφωνίας'*». Ο Ξανθουδάκης επιπλέον, αναφέρεται στη γενικότερη τάση που διέπει τον κλασικισμό μέχρι τα τελευταία ρομαντικά έργα «[…] *στην ραγδαία 'εκ των έσω φθορά' που υφίσταται η τονικότητα με τη συχνή χρησιμοποίηση ξένων παρενθετικών συγχορδιών […] που οδηγούν στον παραμερισμό του διατονικισμού σε όφελος του χρωματικισμού, σε μια τονικότητα διευρυμένη (erweiterte Tonalitaet, extended tonality) […] τη γενίκευση της ιμπρεσιονιστικής 'κολοριστικής' χρήσης της συγχορδίας, σε σημείο που να εξαφανίζεται η μορφοπλαστική της λειτουργία (structural function), τις τολμηρές και πολυσύνθετες συνηχήσεις που υποβάλλουν τη χειραφέτηση της διαφωνίας (Emanzipation der Dissonanz, emancipation of the dissonance)».* Βλ. Χάρης Ξανθουδάκης, *Κείμενα για μια Λειτουργική Θεωρία της Μουσικής* […], ό.π., σσ. 88-89. Στις ηχοχρωματικές παραλλαγές του Ντίνου Κωνσταντινίδη δεσπόζει το χρωματικό περιβάλλον που πολλές φορές ενισχύεται από τροπικά χαρακτηριστικά ενώ απουσιάζουν ισχυρές αρμονικά λειτουργικές πτώσεις. Φθόγγοι που λειτουργούν συχνά ως προσωρινές τονικές βαθμίδες σε κατά τόπους τονικές περιοχές επικυρώνονται μέσω διαβατικών ή χρωματικών μελωδικών κινήσεων.

[112] Περί 'ελεύθερης ατονικότητας' βλ. λ.χ. Carlferdinand Zech, *Τεχνικές Σύνθεσης Διαμέσου Διαφόρων Μουσικών Στιλ*, μετάφραση: Κων/νος Νάσος, μουσικός επιμελητής: Γεράσιμος Νάσος, Κ. Νάσος, Αθήνα 1995, σσ. 121-122.

[113] Περί 'ατονικότητας και τονικότητας' βλ. λ.χ. Headlam, Dave, Robert Hasegawa, Paul Lansky, and George Perle. "Atonality." *Grove Music Online.* 2001; Accessed 15 Feb. 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047354 (και πιο συγκεκριμένα στο: Paul Lansky and George Perle, *Relations between tonality and atonality).* Επιπλέον, ο Χάρης Ξανθουδάκης στο βιβλίο του *Κείμενα για μια Λειτουργική Θεωρία της Μουσικής* σχετικά με τον όρο 'ατονικότητα' αναφέρει ότι «[…] *ο συγκεκριμένος όρος δηλώνει την έλλειψη οποιοδήποτε λειτουργικού δεσμού ανάμεσα σε ήχους ή συνηχήσεις, την εξαφάνιση οποιουδήποτε τονικού κέντρου* […]». Βλ. Χάρης Ξανθουδάκης, *Κείμενα για μια Λειτουργική Θεωρία της Μουσικής* […], ό.π., σ. 89.

πραγματοποιούνται ηπιότερα με τη μουσική υφή να γίνεται ξαφνικά μονοφωνική, δίνοντας την αίσθηση μιας απεμπλοκής ή παραίτησης από το μουσικό γίγνεσθαι. Σε περιοχές που η μουσική του ακολουθεί μια επεξεργασία μέσω μοτιβικών θραυσμάτων, οι διεργασίες στο επίπεδο του ρυθμού και της σύμπλευσης τονικών και ατονικών στοιχείων είναι πολύ πιο έντονες (βλ. Σχήματα 8α, 8β, 8γ). Πιο ειδικά, αμιγώς τονικά και ατονικά περιβάλλοντα συνυπάρχουν με εμφατικές ρυθμικές διαφοροποιήσεις. Ταυτόχρονα, λιγότερο πυκνές περιοχές συνδυάζονται με πολυρρυθμικά σχήματα, σύνθετους ρυθμούς και συχνές αλλαγές μετρικών οπλισμών.

Σε επίπεδο μικροδομής, μικροί ρυθμομελωδικοί σχηματισμοί συνιστούν τον πυρήνα μιας πιο ολοκληρωμένης μουσικής ιδέας και επαναλαμβάνονται αυτούσιοι ή τροποποιημένοι καθιστώντας ευκρινές το ευρύτερο περιβάλλον ένταξής τους. Όταν ο Κωνσταντινίδης κάνει ουσιαστικές αλλαγές επιδιώκει να παρουσιάσει μια ποικιλία μοτιβικών σχηματισμών προκειμένου να προσδώσει στην εκάστοτε περιοχή διαφορετική λειτουργία ως προς τη μορφή. Πολλές φορές μάλιστα δημιουργούνται μη γραμμικές σχέσεις, όπως για παράδειγμα η στικτοειδής γραφή στην *Συμφωνία αρ. 5* που συντελεί στη διάσπαση της σειραϊκής ακολουθίας.

Διαδικασίες παραλλαγής έχουν κυρίαρχο ρόλο στη μακροδομή των ηχοχρωματικών παραλλαγών του, ενώ υποστηρίζονται μέσα από το στοιχείο επαναληπτικότητας και επιτάσσονται ίσως από μια αναγκαιότητα ως προς τη διαφοροποίηση του υλικού. Σε αυτή την επιλογή φαίνεται να λειτουργεί καθοριστικά η επιλογή ενός δομικού προτύπου· η τριμερής φόρμα ΑΒΑ’. Το θεματικό υλικό / βασική ιδέα παρατίθεται στο εναρκτήριο τμήμα και τα ρυθμικομελωδικά του χαρακτηριστικά λειτουργούν ως δυναμογόνος πυρήνας που οδηγεί και πολλές φορές προετοιμάζει το Β μέρος. Στην παραλλαγμένη επανεμφάνιση του Α μέρους (Α’), διατυπώνονται όλα τα δομικά χαρακτηριστικά των μερών Α και Β, υπενθυμίζοντας και ανακεφαλαιώνοντας τα μουσικά νοήματα κυρίως μέσα από την παρουσία χρωματικών κινήσεων στο προηγηθέν δεσπόζον αρμονικό περιβάλλον του Α μέρους. Θα μπορούσαμε ίσως να αναφέρουμε ότι η αντίληψή του Κωνσταντινίδη ως προς τη δομή παρουσιάζει κάποιες κοινές αντιστοιχίες με τη λογική της τριμερούς μορφής του Schoenberg.[114] Αξίζει ίσως να αναφέρουμε ότι στα έργα του Κωνσταντινίδη ο αρμονικός ρυθμός είναι αντιστρόφως ανάλογος με την ταχύτητα της εξελικτικής διαδικασίας των μελωδικών γραμμών, διατηρώντας τις θεμελιώδεις -θα λέγαμε- αναλογίες ανάμεσα στον κάθετο και οριζόντιο άξονα, αναλογίες που

[114] Για το μορφολογικό μοντέλο ΑΒΑ στον Schoenberg βλ. λ.χ. Kathryn Bailey, *'Composing with Tones': A Musical Analysis of Schoenberg's Op.23 Pieces for Piano*, Royal Musical Association Monographs, London 2001, σ. 58. Στις ηχοχρωματικές παραλλαγές του Κωνσταντινίδη συχνά, στο προηγηθέν αρμονικό περιβάλλον του Α τμήματος, εμφανίζονται χρωματικής φύσεως υλικά που επανεκτίθενται στο Α’ τμήμα και το διαφοροποιούν ως προς το αρχικό (Α), όπως για παράδειγμα παρατηρήσαμε στον κύκλο έργων *Transformations* (βλ. προηγούμενο Σχήμα 4).

εντοπίζουμε σε ιστορικές μουσικές περιόδους του παρελθόντος.[115] Οι κλασικές τεχνοτροπίες του 17ου και 18ου αιώνα αναβιώνονται με νεοκλασικιστική διάθεση αλλά όχι ειρωνική, όπως συνηθίζονταν από ορισμένους συνθέτες. Αντίθετα, στην περίπτωση του Κωνσταντινίδη, οι επιλογές ως προς την οργάνωση της μορφής, έχουν ως αφετηρία τον ειλικρινή θαυμασμό και την υιοθέτηση στοιχείων από μια μουσική παράδοση που βρίσκεται πολύ ψηλά στο αξιακό του σύστημα.

Μέσα στα έργα του βρίσκονται σπέρματα του μπαρόκ (όπως το αντιστικτικό στιλ) και στοιχεία λυρικού ρομαντισμού,[116] τα οποία αφομοιώνονται μέσω ενός μουσικού εκλεκτικισμού. Οι συνθέσεις που προκύπτουν μολονότι συχνά προέρχονται από την επαναχρησιμοποίηση ή τη διεύρυνση μιας πρότερης ιδέας είναι διαυγείς και ελεγχόμενες, οι φόρμες τους σαφείς και συμμετρικές. Για τον Κωνσταντινίδη, ένα κατασκευασμένο μοτίβο/θέμα γίνεται φορέας του μουσικού νήματος (Grundgestalt),[117] κυρίως όταν πρόκειται για έργα στα οποία αποκρυσταλλώνεται το συνθετικό του ιδίωμα. Πιστεύει ακράδαντα στη μορφοπλαστική ιδιότητα και δύναμη των μοτίβων και πολλές φορές αυτή η ύπαρξη δυνατότητας για μία πιστή και νομοτελειακή διατύπωση και επαναδιατύπωσή τους δημιουργεί μία υγιή προϋπόθεση και ένα επιχείρημα ίσως για την εμφάνιση πληθώρας μεταγραφών και διασκευών έργων. Εν τέλει, το μοτιβικό του υλικό συνιστά τον ‘μέγιστο κοινό διαιρέτη’,[118] διασφαλίζοντας την ανώδυνη μεταφορά της κεντρικής ιδέας από τα ‘έργα - μήτρα’ σε όλους τους μεταγενέστερους ‘κλώνους’ τους.

[115] Ο Κωνσταντινίδης, όπως άλλωστε αναφέρει και ο ίδιος σε συνεντεύξεις του, θεωρείται από πολλούς ‘συντηρητικός’ συνθέτης. Παραδείγματος χάριν δεν ενδιαφέρεται για μία ετεροφωνική γραφή ή για τη δημιουργία μικροπολυφωνίας, κάτι, που όπως επισημαίνει ο Ligeti, για να επιτευχθεί, απαιτούνται συγκεκριμένοι ορχηστρικοί χειρισμοί, εκφραστικές αποχρώσεις και τρόποι παιξίματος από το ίδιο το όργανο. Βλ. Χάρης Ξανθουδάκης, *Κείμενα για μία Λειτουργική Θεωρία της Μουσικής* […], ό.π., σ. 120.

[116] Για παράδειγμα, στον κύκλο έργων *Hommage* όπως παρατηρήσαμε «*ρίχνει μία κλεφτή ματιά*» στον Bach, ενώ στον κύκλο *Mutability* υπάρχουν ψήγματα από έργα του Chopin. Ανεξάρτητα όμως από τις μουσικές παραθέσεις που εντάσσει στα έργα του ο Κωνσταντινίδης, ο ίδιος αναφέρεται συχνά με θαυμασμό, όπως θα δούμε και στο επόμενο κεφάλαιο, σε δημιουργούς που μέσω της συνθετικής τους σκέψης διαδραμάτισαν σπουδαίο ρόλο στο παγκόσμιο μουσικό γίγνεσθαι.

[117] Περί ‘Grundgestalt’ βλ. λ.χ. Χάρης Ξανθουδάκης, *Κείμενα για μία Λειτουργική Θεωρία της Μουσικής* […], ό.π., σ. 126.

[118] Για του λόγου το αληθές επαναλαμβάνουμε τον όρο που χρησιμοποιεί ο Schoenberg στο βιβλίο του *Βασικές Αρχές Μουσικής Σύνθεσης* […], ό.π., σ. 31, σύμφωνα με τον οποίο «[…] *το βασικό μοτίβο* […] *περικλείει στοιχεία, τουλάχιστον, κάθε επόμενου μουσικού σχηματισμού, μπορεί κανείς να το θεωρήσει το ‘ελάχιστο κοινό πολλαπλάσιο’* [...] *και δεδομένου ότι περικλείεται σε κάθε επόμενο σχηματισμό μπορεί να θεωρηθεί ο ‘μέγιστος κοινός διαιρέτης’.*

Κεφάλαιο 4ο Αισθητικά συμφραζόμενα της δημιουργίας του Ντίνου Κωνσταντινίδη

4.1 Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης και η σύνθεση

> *«Σύνθεση είναι η έκφραση των εσωτερικών σκέψεων και ως εκ τούτου, σε κάθε άτομο φανερώνεται μοναδικά. Στην πραγματικότητα, αυτό το οποίο κάθε συνθέτης εύχεται να 'πει' και να πρωτοτυπήσει δεν πηγάζει από μία εγωιστική συμπεριφορά αλλά είναι η 'εσωτερική φωνή' του κάθε ανθρώπου που εύχεται να στείλει ένα μήνυμα σε έναν άλλο άνθρωπο. Αποτελεί απλά μία μέθοδο επικοινωνίας».*[119]

Με αυτά τα λόγια ο Ντίνος Κωνσταντινίδης ορίζει, κατά τον εναρκτήριο λόγο του ως μέλους του *College Music Society,*[120] τη Σύνθεση ως τρόπο έκφρασης που πηγάζει από την εσωτερική ανάγκη του κάθε ανθρώπου. Και συνεχίζει:

> «[…] *Η τέχνη της μουσικής με την πάροδο των χρόνων δημιούργησε πολύ σημαντικούς τομείς όπως: Θεωρία, Μουσικολογία, Ερμηνεία και Μουσικές Σπουδές. Όμως ξεχάσαμε πως ο πιο σημαντικός τομέας είναι η Σύνθεση. Η Σύνθεση ήταν και είναι η κινητήριος δύναμη γύρω από την οποία αναπτύχθηκαν οι υπόλοιποι Τομείς. Όπως γνωρίζουμε, η Σύνθεση αποτελεί μέρος της ζωής από την πρώτη στιγμή της ύπαρξης του ανθρώπινου είδους. Οι πρωτόγονοι άνθρωποι, τραγουδώντας και χρησιμοποιώντας ποικίλα όργανα, παρήγαγαν ήχους οι οποίοι ήταν μέρος της προσωπικότητας και της συμπεριφοράς τους. Η δεύτερη και εξίσου σημαντική ώθηση για τον συνθέτη είναι η λαχτάρα του να παρουσιάσει αυτό το μήνυμα με ένα σημαντικό και πειστικό τρόπο. Σε αυτό το σημείο, υπεισέρχονται οι υπόλοιποι Κλάδοι: η Θεωρία για να κάνει την 'εσωτερική φωνή' να λειτουργήσει σωστά, η Μουσικολογία για να την περιεργαστεί, η Εκτέλεση για να την παρουσιάσει στην καλύτερη δυνατή της μορφή και η Μουσική Εκπαίδευση γενικότερα, για να τη διδάξει σε άλλους ώστε να γίνει κατανοητή. Φυσικά, όλα τα παραπάνω διαφέρουν*

[119] Βλ. Dinos Constantinides, *Four Articles on Composition in the New Millennium*, 1ο άρθρο *"*Music in the 20th Century and the Outlook for the New Millennium*"*. Παρουσιάστηκε στο *The College Music Society* και εκδόθηκε από τη Magni Publications, May 2000, σ. 2.

[120] Το *College Music Society* ιδρύθηκε το 1958 ως συγχώνευση δύο οργανισμών, των *The College Music Association* και *Society for Music in Liberal Arts Colleges*. Είναι εταιρεία που προωθεί τη μουσική διδασκαλία, τη μουσική δημιουργικότητα και έκφραση, την έρευνα και τον διάλογο, την ποικιλομορφία και τη διεπιστημονική αλληλεπίδραση. Αποτελεί μια κοινοπραξία κολλεγίων, ωδείων, πανεπιστημίων και ανεξάρτητων μουσικών και επιστημόνων που ενδιαφέρονται για όλους τους κλάδους της μουσικής. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. στον επίσημο ιστότοπο του οργανισμού https://www.music.org/ (ημερομηνία προσπέλασης: 25/6/2020).

από τόπο σε τόπο και διαμορφώνονται ανάλογα με την κουλτούρα και τις εκάστοτε παραδόσεις».[121]

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης όντας συνθέτης που σπούδασε και δραστηριοποιήθηκε αρχικά στην Ελλάδα και μετέπειτα στο εξωτερικό, εξοικειώθηκε με ρεύματα και τεχνοτροπίες που κυριάρχησαν στον παγκόσμιο μουσικό χάρτη, αφομοιώνοντας ετερόκλιτα στοιχεία και αναμιγνύοντας ακούσματα από το μακρινό και κοντινό του παρελθόν ('αρχαίο ελληνικό στοιχείο' – 'στοιχεία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής') με χαρακτηριστικά που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, άπτονται του 'μεταμοντερνισμού'. Από τις τέσσερις ιδιότητες: του βιολονίστα, του μαέστρου, του συνθέτη και του καθηγητή, αυτή που υπερίσχυσε και τον καθιέρωσε είναι η τρίτη, ενώ στις υπόλοιπες οφείλεται η πολύ καλή γνώση του ρεπερτορίου της μπαρόκ, της κλασικής και της ρομαντικής περιόδου, που εν συνεχεία επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τη συνθετική του σκέψη και γραφή.[122] Οι άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο εμφανείς διαφοροποιήσεις ύφους[123] που παρατηρεί κανείς μελετώντας τη σύνολη δημιουργική του πρόταση οφείλονται εν μέρει στις αλληλοκαλυπτόμενες επιρροές που άσκησαν επάνω του πολλαπλές τάσεις της μουσικής του 20ου αιώνα, και που διατρέχουν όλη τη συνθετική του πορεία. Οι απόψεις του περί αισθητικής και η κριτική του ματιά σε ζητήματα προσωπικής ταυτότητας απέναντι στον μουσικό πλουραλισμό του δευτέρου μισού του 20ου αιώνα φαίνεται να τον απασχόλησαν ιδιαίτερα, και διαδραμάτισαν έναν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση, και εν τέλει αποκρυστάλλωση του προσωπικού του ύφους περί τα τέλη της δεκαετίας του ΄80.

Μια αυστηρή οριοθέτηση της πληθώρας των επιρροών αυτών και του βαθμού αφομοίωσής τους είναι δύσκολη, τόσο στην περίπτωση του Κωνσταντινίδη, όσο και σε άλλους συνθέτες του 20ου αιώνα. Ωστόσο, τέσσερα άρθρα[124] του συνθέτη, που παρουσιάστηκαν στο *College Music Society,* φωτίζουν ιδιαίτερες πτυχές του έργου του και συνοψίζουν με αριστουργηματικό τρόπο τις συνθετικές του αναζητήσεις, την ιδιωματική του γραφή και

[121] Dinos Constantinides, *Four Articles on Composition in the New Millennium* […], ό.π., σ. 2.

[122] "[…] *For most of us, the basis of our musical expression derived from the European tradition of the 17th, 18th and 19th centuries. Great music was created during this period indeed. Local proximity produced specific ways of composing*". Βλ. Dinos Constantinides, *Four Articles on Composition in the New Millennium: Music in the 20th Century and the Outlook for the New Millennium* […], ό.π., σ. 2.

[123] Με τον όρο 'ύφος' (style, stilus) εννοούμε εδώ τον τρόπο που χρησιμοποιείται η μορφή, η φραστική δομή, ο ρυθμός, η ενορχήστρωση κ.ά. τα οποία πολλές φορές εξαρτώνται από τα ιστορικά γεγονότα, τις εκτελέσεις των ερμηνευτών, τον γεωγραφικό προσανατολισμό του συνθέτη και από στοιχεία τα οποία συχνά διαφοροποιούνται ή αλληλοεπικαλύπτονται. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται στις δημιουργικές περιόδους των έργων του Κωνσταντινίδη, όπως αυτές κατατάσσονται και από τον ίδιο, βλ. προηγούμενο κεφάλαιο *Συνθετικές φάσεις - Κατηγορίες έργων*.

[124] Βλ. Dinos Constantinides, *Four Articles on Composition in the New Millennium: Music in the 20th Century and the Outlook for the New Millennium,* Magni Publications, *The College Music Society*, May 2000, January 2001, November 2001, March 2002. Εφεξής για τις ανάγκες του παρόντος κεφαλαίου θα παραπέμπουμε εκεί.

γενικότερα τις φιλοσοφικές του απόψεις ως προς τον τρόπο του συνθέτειν. Επιπλέον, τα άρθρα αυτά αποκαλύπτουν τη δημιουργική του πρόταση και την αισθητική του αντίληψη στο πλαίσιο της διεθνούς μουσικής πρωτοπορίας. Στα εν λόγω κείμενα, καθώς και σε πολλές συνεντεύξεις του, δεν είναι λίγες οι φορές που εκφράζεται με ένα έντονο επικριτικό ύφος, ενώ ο αιχμηρός τόνος εστιάζεται συνήθως σε θέματα που αφορούν την 'τυφλή υπακοή και προσκόλληση' των εκκολαπτόμενων συνθετών στις 'εφήμερες τάσεις'/ρεύματα. Αυτή η στάση του τεκμηριώνεται μέσα από τη μελέτη, την ανάλυση σε βάθος και την ερμηνεία συνθέσεων μουσικών προσωπικοτήτων του παρελθόντος αλλά και σύγχρονων.[125]

Σε συνέντευξη[126] του 2003 ο Κωνσταντινίδης αναφέρει ότι δεν πιστεύει στις 'στιλιστικές αγκυλώσεις' δεδομένου ότι τα πράγματα αλλάζουν με την πάροδο των χρόνων και επισημαίνει ότι το ζητούμενο στη σύνθεση είναι η ελευθερία έκφρασης:

> «[…] *Αυτό που εμείς πριν από τριάντα χρόνια εννοούσαμε με τον όρο 'avant-garde', σήμερα δεν είναι πλέον avant-garde. Έτσι, στις συνθέσεις μου, δεν συμφωνώ εξ ολοκλήρου με τις κατηγοριοποιήσεις, διότι το ζητούμενο είναι η ελευθερία. Γράφω πρωτίστως για την προσωπική μου ευχαρίστηση, και ελπίζω, υπό αυτό το πρίσμα, να ευχαριστήσω και άλλους.*[…] *Όλοι οι σπουδαίοι συνθέτες του παρελθόντος έχουν κατασταλάξει στη μουσική της δικής τους φωνής. Το κοινό ένιωσε αυτή την υπεροχή και ανταποκρίθηκε στο άκουσμά τους. Αυτές οι ατομικές φωνές είναι που δημιούργησαν αναρίθμητες κατευθύνσεις στη μουσική, όχι το αντίθετο*».

Στη μουσική του Ντίνου Κωνσταντινίδη το πληθωρικό αρμονικό περιβάλλον συνδυάζεται με έναν διάχυτο λυρισμό, στοιχεία που δικαιολογούν το χαρακτηρισμό του ύφους μέρους της μουσικής του ως 'νέο-ρομαντικού'. Ο ίδιος άλλωστε, όταν του ζητείται να προσδιορίσει το ύφος της συνθετικής του γραφής, απαντά:

> «[…]*Είμαι ένας νέο-ρομαντικός συνθέτης ο οποίος χρησιμοποιεί το δωδεκάφθογγο σύστημα και μουσικά στοιχεία από τη ρομαντική εποχή. […]Ο όρος 'νεορομαντική μουσική' δεν βοηθά, αλλά παραπέμπει σε συναισθηματισμό, διότι εμπεριέχει ένα ευρύ φάσμα εκφραστικών τεχνικών όπως οι εναλλαγές διάθεσης που επηρεάζουν τον*

[125] Οι σολιστικές του εμφανίσεις, η συμμετοχή του ως μουσικού αλλά και ως εξάρχοντα σε ορχήστρες και σε σύνολα μουσικής δωματίου, αλλά και αργότερα η ενασχόλησή του με τη διεύθυνση μουσικών συνόλων, δημιούργησαν ένα πολύ σπουδαίο και υγιές υπόβαθρο, που τον βοήθησε να αντιληφθεί και να αφομοιώσει την ιστορική συνέχεια της μουσικής δημιουργίας. Βλ. Κεφάλαιο 1ο *Ντίνος Κωνσταντινίδης, Βιογραφικά στοιχεία – Ιχνηλάτηση της δημιουργικής του πορείας.*

[126] Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides,* Diss., Magni Publications, Baton Rouge, LA 2003, σ. 4.

> *ρυθμό, οι δυναμικές και, στη φωνητική μουσική, η εικονογράφηση των λέξεων με ήχους* ('word painting'[127])».[128]

Αλλού, ο ίδιος δηλώνει: *"Music is an emotional affair, and if not, it is of no use".*[129]

Κατά τον Ζέρβα,[130] «*η 'μουσική πράξη', αποτελείται από τη δημιουργία / σύνθεση αλλά και την εκτέλεση / ερμηνεία έργων έντεχνης-λόγιας μουσικής (γραπτή παράδοση) ή παραδοσιακής μουσικής (προφορική παράδοση),* [στο πλαίσιο της οποίας] *ο μουσικός εκτελεστής καλείται να αποδώσει αποτελεσματικά το μουσικό έργο*». Στο καίριο αυτό ζήτημα της σχέσης 'συνθέτη – εκτελεστή – ακροατή' ο Κωνσταντινίδης αναφέρεται συχνά, και μάλιστα με τρόπο που ενισχύει το νέο-ρομαντικό χαρακτήρα της όλης μουσικής του τοποθέτησης, ενώ δεν περνά απαρατήρητα το γεγονός ότι σε συζητήσεις μεταξύ του συνθέτη και της γράφουσας, αποφεύγει συνειδητά να μιλήσει για τεχνικές πτυχές της σύνθεσής του, προτιμώντας να επικεντρώνει τις παρατηρήσεις του σε ευρύτερα ζητήματα αισθητικής και έκφρασης.[131] Πράγματι, η μεταφορά του μηνύματος μιας σύνθεσης που όχι μόνο θα ακούγεται, αλλά θα δημιουργεί μία μόνιμη συναισθηματική αντίδραση στον ακροατή, είναι το ζητούμενο, και εδώ ο ερμηνευτής παίζει καταλυτικό ρόλο.

> «[…]*Αυτό* (το μουσικό έργο) *από μόνο του όμως δεν είναι αρκετό. Ο ερμηνευτής παίζει σημαντικό ρόλο διότι οφείλει να μεταφέρει το μήνυμα της σύνθεσης εκχύνοντας σε αυτό στοιχεία της προσωπικότητας και του χαρακτήρα του με ξεκάθαρο και ηχηρό τρόπο· σε διαφορετική περίπτωση, ερμηνευτής και σύνθεση αποτυγχάνουν*».[132]

---

[127] Περί 'word painting' βλ. λ.χ. Cohen, Douglas and Brooklyn College Library and Academic IT, *Music: Its Language, History, and Culture*, (2015). *CUNY Academic Works.* https://academicworks.cuny.edu/bc_oers/4 (ημερομηνία προσπέλασης: 24/5/2020).

[128] Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides* […], ό. π., σ. 5.

[129] Από τη συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον David Deboor Canfield με τίτλο: "The Indefatigable Dinos Constantinides*"* για το περιοδικό *Fanfare Magazine,* Jan/Feb2019, Vol. 42 Issue 3, pp 60-65.

[130] Αθανάσιος Ζέρβας, «Μια θεωρητική επισκόπηση για τη μουσική πράξη: αναζητώντας την ιδεατή μουσική εκτέλεση». Εργασία η οποία παρουσιάστηκε (ως ανακοίνωση) στην Ημερίδα με θέμα «*Μουσική Πράξη και Θεωρία*» στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, στις 29 Ιανουαρίου 2005. Ανακτήθηκε από: https://www.muse.gr/ (ημ. προσπέλασης 17/9/2019).

[131] Ανάλογη αίσθηση εκφράζει και ο Leo Day στη διδακτορική του διατριβή *Selected Songs of Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 5.

[132] Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides,* Diss., Magni Publications, Baton Rouge, LA 2003, ό.π. σ. 5. Ο Aaron Copland αναφέρει για το συγκεκριμένο θέμα: «*Κάθε ερμηνευτής έχει μέσα του ένα ρητορικό σημείο, θέλει να είναι τα λόγια λαμπερά, θέλει να ηχούν στρογγυλά και σωστά. Κάθε συνθέτης από την άλλη μεριά έχει μέσα του ένα στοιχείο θεατρικού συγγραφέα. Θέλει πάνω απ' όλα να κατανοούν οι ηθοποιοί το νόημα μιας σκηνής, τη σημασία της μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του έργου, γιατί αν χαθεί αυτό, τότε κάθε ρητορική ευφράδεια χάνει τη σημασία της και μάλιστα καταντά να είναι εκνευριστική, γιατί εμποδίζει τον δημιουργό να μεταδώσει στον ακροατή την ουσία και τον στόχο του έργου τέχνης*». Βλ. Άαρων Κόπλαντ, *Μουσική Και Φαντασία*, μετάφραση Μιχάλης Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα 1980, σ. 88.

Στο ίδιο πλαίσιο, ο Κωνσταντινίδης συνδέει μεταξύ άλλων την 'αποτελεσματικότητα' και τη 'σοβαρότητα' με την οποία θα πρέπει να αντιμετωπίζεται η σύγχρονη μουσική από τους σπουδαστές των Ανώτατων Εκπαιδευτικών Ιδρυμάτων, εκφράζοντας μάλιστα την έντονη ανησυχία του για το μέλλον της, ενώ εύχεται να τυγχάνει αποδοχής και στήριξης ανάλογης των συνθέσεων των Μότσαρτ, Μπαχ και Μπετόβεν.[133] Η κρατούσα αντίληψη ότι «*η σύγχρονη μουσική είναι δυσκολότερη από τη μουσική του παρελθόντος*» οφείλεται, σύμφωνα με τον ίδιο, στην ελλιπή προετοιμασία των ερμηνευτών και την ανεπαρκή εκπαίδευση των ακροατών.[134]

> «[…]*Αν δίνονταν η δέουσα προσοχή κατά την προετοιμασία* (ενός μουσικού κειμένου), *η μουσική του 20ου αιώνα θα ήταν αρκετά προσιτή. Πρωτίστως, οφείλεις να εμπεδώσεις το έργο για να του δώσεις ζωή. Δεν είναι πάντα εύκολο. Επειδή όλοι γνωρίζουν τα έργα του Πουτσίνι και του Βέρντι, οι ερμηνείες είναι πολύ υψηλού επιπέδου. Η μουσική του 20ου αιώνα, δεν είναι τόσο τυχερή. Λίγοι γνωρίζουν το σύγχρονο ρεπερτόριο. Ο σεβασμός που δίνεται κατά την εκτέλεση των έργων αυτών είναι απογοητευτικά μικρότερος*».[135]

Πριν ξεκινήσουμε τη μελέτη του έργου του Κωνσταντινίδη, θα επισκεφθούμε τρεις σημαντικές έννοιες που θα φανούν χρήσιμες στη συνέχεια, αποσαφηνίζοντας τη χρήση τους σε ό,τι ακολουθεί.

4.2 Εισαγωγή στην έννοια του 'μεταμοντέρνου'

Ο όρος 'μεταμοντερνισμός' στην κυριολεξία του σημαίνει το κίνημα που ακολούθησε τον μοντερνισμό. Σύμφωνα με το *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians,*[136] είναι όρος αμερικανικής προέλευσης που χρησιμοποιείται από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και έπειτα. Η συζήτηση περί της σημασίας του όρου αυτού εντοπίζεται στη χρήση της έννοιας του

---

[133] "[…] *The composers of old, like Mozart, Beethoven and Bach, are hear more frequently, because they are early upon the students of music. I only wish the same would happen to new music".* Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 5.

[134] Αξίζει να αναφέρουμε στο σημείο αυτό την άποψη του Ζέρβα ότι «[…] *Επίσης, 'μουσική πράξη' αποτελεί και η συμμετοχή εξειδικευμένου ή μη εξειδικευμένου ακροατηρίου στη διαδικασία ακρόασης αλλά και δημιουργίας του ίδιου του έργου* […] *κυρίως σε σύγχρονα έργα και συνθέτες όπως για παράδειγμα τον John Cage*». Βλ. Αθανάσιος Ζέρβας «Μια θεωρητική επισκόπηση για τη μουσική πράξη» […], ό.π., σ. 1.

[135] Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 6.

[136] Περί 'Postmodernism' βλ. λ.χ. στο *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Edited by Stanley Sadie, Vol. 20, Macmillan Publishers Limited, London, and within the United States and Canada by Grove's Dictionaries Inc., New York 2001, σσ. 213-216 ή στο Pasler, Jann, "Postmodernism." *Grove Music Online.* 2001; Accessed 6 Apr. 2022. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040721.

'μοντέρνου' σε άμεση συνάρτηση με το πρώτο συνθετικό της λέξης 'μετά'. Σημαίνει άραγε αυτό το 'μετά' χρονική ακολουθία, εξέλιξη, άρνηση, υπέρβαση ως προς το δεύτερο συνθετικό; Κατά τον O. B. Hardison, Jr.,[137] «*υπάρχουν οι 'νεωτεριστές' (modernists) που ανεξάρτητα από το πόσο προοδευτικοί είναι στην τέχνη τους, επεκτείνουν την παράδοση ή επιδιώκουν την ενσωμάτωσή της στα έργα τους και κατανοούν ότι οι ίδιοι αποτελούν μέρος της ιστορίας: i) η προγενέστερη τέχνη οδηγεί στη μεταγενέστερη, ii) γνωρίζουν τις ρίζες τους και iii) ακόμη και στους πιο τολμηρούς πειραματισμούς τους επιζητούν τη συνοχή με το παρελθόν.* Σύμφωνα πάντοτε με τον Hardison, *«εκτός αυτών των 'νεωτεριστών', υπάρχει και η κατηγορία των πρωτοπόρων, των 'avant-gardists', οι οποίοι έχουν αποκοπεί τελείως από το παρελθόν».*

Στη μουσική, η έννοια του 'μεταμοντέρνου' αποκτά μία διαφορετική διάσταση. Κατά τον Kramer,[138] *«μεταμοντέρνα μουσική είναι η μουσική στην οποία εκτίθενται πολλών ειδών ιδιότητες που διεγείρουν μια 'μεταμοντέρνα' διάθεση στους συνθέτες και/ή τους ακροατές»*. Κατά τον ίδιο, είναι μάταιο να χαρακτηρίζονται έργα αποκλειστικά ως 'μεταμοντέρνα' ή 'όχι μεταμοντέρνα' μιας και κατά τη διάρκεια της διαδικασίας προκύπτουν αντιφάσεις, καθώς «*ο μεταμοντερνισμός δεν είναι ένα μόνο πράγμα, και δεν αποτελεί μια κατηγορία με αυστηρά όρια»*. Εξίσου προβληματική είναι και η απόπειρα κατηγοριοποίησης έργων καθαρά μέσα από την διαδικασία της ακρόασης. Κάποιες συνθέσεις θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως 'μεταμοντέρνες', κάποιες, όχι. Σύμφωνα με τον Kramer, «*η έννοια του μεταμοντέρνου σχετίζεται περισσότερο με μία συμπεριφορά/στάση και δεν συνδέεται με μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο»*.[139] Όπως αναφέρεται στον Kramer, κατά τον Umbero Eco: *"Postmodernism is not a trend to be chronologically defined, but, rather an ideal category or, better still, a 'Kunstwollen', a way of operating. We could say that every period has its postmodernism"*.[140] Όπως επίσης αναφέρει ο Kramer, κατά τον Jean- François Lyotard[141] «προτού *ένα έργο μπορέσει να γίνει κατανοητό ως μοντέρνο, θα πρέπει να έχει προηγηθεί ο μεταμοντερνισμός του»*. Ακόμη ο Lyotard αναφέρει ότι «*το μεταμοντέρνο αποτελεί οπωσδήποτε κομμάτι του*

[137] O. B. Hardison, Jr., *Disappearing Through the Skylight: Cultureand Technology in the Twentieth Century*, New York: Viking, 1989, pp.129-134. Μεταφέρουμε τον όρο όπως αυτός περιγράφεται στον Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening,* edited by Robert Carl, 1st Edition Bloomsbury Academic, New York 2016, σ. 37.

[138] Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening* […], ό.π., (Foreword xxvi).

[139] Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening* […], ό.π., (Foreword xxvi).

[140] O J. Kramer παραπέμπει στο: Umbero Eco, *Postscript to the Name of Rose*, Harcourt Brace Jovanovich, New York and London 1984, σ. 67. Η συγκεκριμένη πηγή μεταφέρεται αυτούσια από τον Jonathan Kramer στο *Postmodern Music, Postmodern Listening* […], ό.π., σ. 6.

[141] O J. Kramer παραπέμπει στο: Jean-François Lyotard, *The Postmodern condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, σ. 79. (Η συγκεκριμένη πηγή μεταφέρεται αυτούσια από τον Jonathan Kramer στο *Postmodern Music, Postmodern Listening* […], ό.π., σσ. 6-7.

μοντέρνου»[142]. Για παράδειγμα κατά τον Lyotard, όπως αναφέρεται στον Kramer, ο Picasso και ο Braque είναι μεταμοντέρνοι στην τέχνη τους σε σχέση με τον μοντερνισμό του Cézanne. Μόλις η τέχνη τους αποκοπεί από το παρελθόν, γίνονται νεωτεριστές. Παρομοίως, συγκεκριμένες συνθέσεις όπως για παράδειγμα των Mahler, Ives και Nielsen, νοούνται ως μεταμοντέρνες και βαδίζουν πέρα από τις 'μοντέρνες' πρακτικές των Berlioz, Liszt και Wagner. Υπό αυτή την έννοια, κατά τον Lyotard, *«ο μεταμοντερνισμός δεν είναι ο μοντερνισμός που βρίσκεται στο τέλος του, αλλά στη στιγμή της γένεσής του και η στιγμή αυτή είναι διαρκής».*[143] Γίνεται σαφές ότι η λήξη της μοντέρνας εποχής και η έναρξη μιας νέας μετα-μοντέρνας περιόδου δεν μπορούν να καθοριστούν με ιδιαίτερη σαφήνεια.[144] Στο σημείο αυτό, η παράθεση των δεκαέξι χαρακτηριστικών της μεταμοντέρνας μουσικής, όπως παρουσιάζονται στη λίστα του Kramer,[145] θεωρούμε ότι θα λειτουργούσε κατατοπιστικά.

4.2.1 Χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας μουσικής

Η μεταμοντέρνα μουσική:

1. Δεν αποκηρύττει τον μοντερνισμό ή αποτελεί τη συνέχισή του, αλλά έχει πτυχές τόσο μιας απόσχισης όσο και μιας επέκτασης
2. Είναι κατά κάποιον τρόπο 'ειρωνική'
3. Δεν σέβεται τα όρια μεταξύ των ηχοχρωμάτων και των διαδικασιών του παρελθόντος και του παρόντος, και, στην πραγματικότητα, μερικές φορές φτάνει μέχρι και την αμφισβήτηση της διάκρισης μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος
4. Αμφισβητεί τα όρια μεταξύ 'υψηλής' (high) και 'χαμηλής' (low) τέχνης και ύφους (styles) όσον αφορά την αξιολογική κρίση της μουσικής
5. Αμφισβητεί την αποκλειστικότητα του ελιτισμού και των λαϊκίστικων αξιών

[142] Jean-Francois Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, εκδ. Galilée, Παρίσι 1988 και *The Postmodern Explained: Correspondence, 1982–1985*, εκδ. Julian Pefanis and Morgan Thomas, μετάφραση Don Barry, University of Minnesota Press 1993.

[143] Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition* […], ό.π., σ. 79. (Η συγκεκριμένη πηγή μεταφέρεται αυτούσια από τον Jonathan Kramer στο *Postmodern Music, Postmodern Listening* […], ό.π., σ. 6.

[144] Kim Levin, "Farewell to Modernism", Arts Magazine, τεύχ. Οκτωβρίου, 1979, Richard Hertz, *Theories of Contemporary Art*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, New Jersey 1993, όπως αναφέρεται στο: Γέμτου, Ελένη, «Νεωτεριστικά και παραδοσιακά στοιχεία στη μοντέρνα και μεταμοντέρνα τέχνη» *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας* [Διαδικτυακά], Τόμος 7 (24 Σεπτεμβρίου, 2015). Ανακτήθηκε από: https://doi.org/10.12681/sas.632 (ημερομηνία προσπέλασης: 4/9/2020).

[145] Για το αγγλικό πρωτότυπο κείμενο βλ. Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening* […], ό.π., στο κεφάλαιο *Characteristics of Postmodern Music,* σ. 9. Τα χαρακτηριστικά θεωρούμε ότι προσφέρουν μία σφαιρική εικόνα των ιδιοτήτων της μεταμοντέρνας μουσικής σε άμεση συνάρτηση όπως θα δούμε παρακάτω με τη μεταμοντέρνα στάση του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Άλλωστε και ο ίδιος ο συγγραφέας (Kramer), θεωρεί μάταιη την απόπειρα να αποχαρακτηριστούν έργα αποκλειστικά και μόνο ως 'μεταμοντέρνα'.

6. Συμπεριλαμβάνει παραπομπές και αναφορές που προέρχονται από διαφορετικές παραδόσεις και κουλτούρες, συχνά σε βαθμό τέτοιο που να συσκοτίζεται η ταυτότητα των πρωτογενών πηγών
7. Συμπεριλαμβάνει τον εκλεκτικισμό και τον πλουραλισμό
8. Αγκαλιάζει τις αντιθέσεις
9. Στέκεται με δυσπιστία απέναντι στα ζεύγη των αντιθέσεων
10. Περιλαμβάνει κατακερματισμούς, ασυνέπειες, ασυνέχειες και απροσδιοριστίες
11. Περιφρονεί την παραδοσιακά αναντίρρητη αξία της δομικής ενότητας
12. Αποφεύγει τις απόλυτες φόρμες, για παράδειγμα ένα έργο να είναι αμιγώς τονικό ή σειραϊκό ή προϊόν κατασκευής με προ-καθορισμένη δομή.
13. Παρουσιάζει πληθώρα μηνυμάτων και πολλαπλών χρονικοτήτων (*presents multiple meanings and multiple temporalities*)[146]
14. Θεωρεί την τεχνολογία όχι μόνο ως ένα μέσο καταγραφής ή αναπαραγωγής της μουσικής, αλλά και ως στοιχείο που στην ουσία του εμπλέκεται στην ίδια τη διαδικασία της παραγωγής.
15. Δεν θεωρεί τη μουσική ως αυτόνομη αξία, αλλά ως εμπόρευμα προς κατανάλωση για κοινωνικούς, πολιτιστικούς οικονομικούς και πολιτικούς σκοπούς.
16. Εντοπίζει το νόημά της στους ακροατές και όχι στις παρτιτούρες των έργων, τις ερμηνείες ή τους συνθέτες.

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά αναδεικνύουν, σύμφωνα με τον Kramer, μερικά από τα χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας μουσικής, δηλαδή, σύμφωνα με τον δικό του ορισμό, τη μουσική που γίνεται κατανοητή με μεταμοντέρνο τρόπο, ή που προτείνει μεταμοντέρνες στρατηγικές ακρόασης, ή που παρέχει μεταμοντέρνες ακουστικές εμπειρίες, ή που εμφανίζει μεταμοντέρνες συλλογικές πρακτικές. Όπως συμπληρώνει: «*ουσιαστικά ο μεταμοντερνισμός κατοικεί στις πολιτιστικές αξίες και στους ανθρώπους-ακροατές, δεν βρίσκεται στα μουσικά έργα* […] *αλλά στο μυαλό των ακροατών οι οποίοι αναπαράγουν τη μεταμοντέρνα μουσική εμπειρία».*[147]

Κατά τον Rochberg, όπως αναφέρεται στον Kramer,[148] «*ο μεταμοντερνισμός αντιπροσωπεύει ένα είδος αμφισβήτησης της προηγηθείσας τέχνης, εξαιρουμένης της*

[146] Ο όρος 'χρονικότητα' παραπέμπει στην συνύπαρξη διαφορετικών υφολογικά μουσικών γεγονότων που ενδέχεται να εντάσσονται σε διαφορετικές χρονικές στιγμές στην ιστορία της μουσικής.
[147] Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening* […], ό.π., σ. 10.
[148] Jonathan D. Kramer, "Can Modernism Survive George Rochberg?". Critical Inquiry, Vol. 11, No. 2 (Dec., 1984), pp. 341-354, Published by: The University of Chicago Press, Stable URL: http://www.jstor.org/stable/1343399, Accessed: 01-07-2018 10:36 UTC, σ. 348.

παραδοσιακής (but not folk)». Δεδομένου ότι ο ίδιος δεν επιθυμεί να συμπεριλάβει στον όρο τη λέξη 'μοντερνισμός', υιοθετεί τον όρο που χρησιμοποιήθηκε για την προβολή και διαφήμιση ενός μουσικού φεστιβάλ ονόματι 'Ο Νέος Ρομαντισμός'.[149] Ο Kramer αντίθετα υποστηρίζει ότι «*ο μουσικός μεταμοντερνισμός αποτελεί σε μεγάλο βαθμό επέκταση του μοντερνισμού και όχι αντίδραση σε αυτόν»*. Κατά τον Rochberg, όπως αναφέρεται στον Kramer,[150] «*πιθανότατα οι αντιδραστικοί 'Νέο-ρομαντικοί' που στρέφονται από τις παλιές αφαιρετικές τάσεις του μοντερνισμού σε νέες μορφές εκφραστικότητας, πολλές από τις οποίες εκφράζονται σε απλούστερη γλώσσα, είναι λιγότερο περίπλοκες -επιφανειακά τουλάχιστον- και συνεπώς, γίνονται πιο άμεσα προσβάσιμες και αντιληπτές* […] και ισχυρίζεται ότι *η τονική μουσική είναι συνήθως πιο περίπλοκη από τη μη-μουσική (ακόμα και όταν οι μέθοδοι σύνθεσής της είναι απαγορευτικά περίπλοκες). Η τονικότητα παρέχει περισσότερα επίπεδα ιεράρχησης, μεγαλύτερη ποικιλία σε τύπους και σε επίπεδα νοήματος. Η μοντέρνα μουσική, αντίθετα, στον μεγαλύτερο όγκο της προσφέρει λιγότερες εναλλακτικές στο επίπεδο της εσωτερικής δομής και της επιφάνειας»*. Σε αυτή την άποψη αντιτίθεται ο Kramer, και υποστηρίζει ότι «*όποιος κι αν είναι ο μοντερνισμός, δεν είναι αφηρημένος και δεν είναι περίπλοκος. Και δεν είναι σκοτεινός ή δίχως νόημα. Ο μοντερνισμός υπάρχει (και θα συνεχίζει να υπάρχει) επειδή είναι απαραίτητος για τον σύγχρονο πολιτισμό. Στην ερώτηση εάν οι τέχνες καταφέρουν να επιβιώσουν μετά τον μοντερνισμό, θα ήταν πιο δόκιμο να αναρωτηθούμε αν Μπορεί η τέχνη να επιβιώσει από την έχθρα του αντι-μοντερνισμού; Εντούτοις στην πρώτη ερώτηση, η απάντηση είναι μία: Η τέχνη ανταποκρίνεται στην κοινωνία, όχι στα λόγια για την κοινωνία ή την τέχνη. Η τέχνη αντανακλά την ανθρώπινη αξία και όχι τις προκαταλήψεις για την ανθρώπινη αξία».*

Είδαμε ότι οι δύο έννοιες 'νεορομαντισμός' και 'μεταμοντερνισμός' χρησιμοποιούνται συχνά ως ταυτόσημες. Το στοιχείο ωστόσο που φαίνεται να διαφοροποιεί μεταξύ τους τις δύο αυτές τάσεις είναι ότι η μεν πρώτη, ο 'νεορομαντισμός', επιθυμεί την αναβίωση/νοσταλγεί τις καλές περασμένες εποχές, κάτι που αποπνέει ένα στοιχείο ελιτισμού το οποίο συμφωνεί μεν με

[149] Jonathan D. Kramer, "Can Modernism Survive George Rochberg?" […], ό.π. σ. 348. Ο Rochberg αναφέρεται στο καλοκαίρι του 1983, όταν ο συνθέτης Jacob Druckman προκάλεσε αναστάτωση στην παγκόσμια μουσική κοινότητα με τη διοργάνωση του φεστιβάλ που είχε ως τίτλο: *"Music Since 1968: A New Romanticism?"*. Αυτό αποτέλεσε το πρώτο από τα δύο ετήσια φεστιβάλ νέας μουσικής που επιμελήθηκε ο ίδιος με τίτλο «Νέος Ρομαντισμός». Ο Druckman δίδαξε στο *Aspen Music Festival and School (AMFS)* για έντεκα καλοκαίρια (μεταξύ του 1976 και ως τον θάνατό του, το 1995) και είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός εκκολαπτηρίου συνθετών που συνέβαλαν στην εμφάνιση και διάδοση του ρεύματος του 'Νεορομαντισμού'. Στο συγκεκριμένο φεστιβάλ εκτέθηκαν πολλές απόψεις όπως των Robert Spano, Augusta Read Thomas, Steven Stucky, Luke Carlson κ.ά. Περί Φεστιβάλ 'Νέος Ρομαντισμός' βλ λ.χ. στο:
https://memeteria.files.wordpress.com/2014/07/thomas-may-2014-essay_a-new-look-at-new-romantics-final-printed-version.pdf (ημερομηνία προσπέλασης: 18/8/2020).

[150] Jonathan D. Kramer, "*Can Modernism Survive George Rochberg?"* […], ό.π., σσ. 348-349.

τον μοντερνισμό, αντιτίθεται δε στον μεταμοντερνισμό,[151] η δε δεύτερη, ο 'μεταμοντερνισμός', είναι αποτέλεσμα μιας αντίδρασης στα πρωτοπόρα έργα, στην 'εγκεφαλικότητα' που τα χαρακτήριζε, και στην 'καταπίεση' που ασκούσε ο μοντερνισμός. Κατά τον Kramer, *«οι τωρινοί συνθέτες συνθέτουν μεταμοντέρνα μουσική διότι -μεταξύ άλλων- ζουν σε μια πολυπολιτισμική εποχή, όπου κατακλύζονται από μουσική διαφορετικής προς αυτούς κουλτούρας στο πλαίσιο της οποίας καθένας τους καλείται να βρει το προσωπικό του ιδίωμα».*[152]

Έτσι, δεν χωράει αμφιβολία ότι ένας ορισμός του μεταμοντέρνου που να εξασφαλίζει την ευρεία συναίνεση των μουσικολόγων-ερευνητών είναι δύσκολο να διατυπωθεί, μιας και οφείλει να είναι το συμπέρασμα που προκύπτει από τη συνολική αποτίμηση του κοινωνικοπολιτιστικού αντίκτυπου των μουσικών φαινομένων και του αισθητικού πλουραλισμού που επικρατεί από τα τέλη του 20ου και αρχές του 21ου αιώνα στον παγκόσμιο μουσικό χάρτη. Στα όσα ακολουθούν, για τις ανάγκες της μελέτης του έργου του Ντίνου Κωνσταντινίδη, τείνουμε να ακολουθήσουμε την τοποθέτηση του Jonathan Kramer, όπως αυτή σκιαγραφήθηκε σε αδρές γραμμές παραπάνω.

4.3 Εισαγωγή στην έννοια του 'νεο-κλασικισμού'

Με τον όρο 'Νεο-κλασικισμός'[153] αναφερόμαστε συνήθως στο ρεύμα που βρίσκεται στην κορύφωσή του μεταξύ του 1925 έως και περίπου το 1950, ανάμεσα από τον 1ο και τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο. Στιλιστικά γνωρίσματα της μουσικής του 17ου, του 18ου και του 19ου αιώνα παρεισφρέουν στην σύγχρονη μουσική αντίληψη περί μιας λεγόμενης 'επιστροφής' στις μορφές και το στιλ των αιώνων αυτών, αναγεννώντας τις ισορροπημένες μορφές και τις θεματικές διαδικασίες προγενέστερων μορφών του κλασικισμού, και υποκαθιστώντας με αυτές την υπερβολή του ρομαντισμού και του εξπρεσιονισμού των αρχών του 20ου αιώνα. Αναβιώνονται τεχνικές και μορφές της κλασικής (Haydn, Mozart, Beethoven) και της Μπαρόκ εποχής, με συχνές αναφορές στο τονικό μουσικό σύστημα, με ήπιες διαφωνίες και επίμονα ρυθμικά μοντέλα. Στον τομέα της ενορχήστρωσης, οι κύριοι εκπρόσωποι της τάσης ξεφεύγουν από την μεγάλη ορχήστρα, μια πολυτέλεια της υστερορομαντικής ορχηστρικής γραφής, παρ' όλες τις δυνατότητες που η τελευταία προσφέρει. Αντίθετα, το συμφωνικό σώμα αξιοποιείται συνήθως μέσα από την ανάπτυξη ανάλαφρης υφής, περισσότερο σαν να πρόκειται για έργα

[151] Περισσότερα περί 'σύγκρισης ανάμεσα στον Μοντερνισμό και τον Μεταμοντερνισμό' βλ. λ.χ. Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening* […], ό.π., σσ. 11-14.
[152] Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening* […], ό.π., σσ. 20-21.
[153] Περί του όρου 'Νεοκλασικισμός' βλ. λ.χ. στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 17, σσ. 753 -755.

μουσικής δωματίου. Πολλοί υπήρξαν οι μοντερνιστές οι οποίοι εξέφρασαν τη δυσφορία τους απέναντι στο Νεοκλασικισμό.[154]

4.4 Εισαγωγή στην έννοια του 'νεο-ρομαντισμού' και της 'νεο-τονικότητας'

Όπως σημειώθηκε παραπάνω, με τον όρο 'Νέο-ρομαντισμός' στη μουσική περιγράφεται συνήθως μια λιγότερο ή περισσότερο νοσταλγική τάση επιστροφής στο Ρομαντισμό, μια τάση που, μολονότι σύγχρονη, επιδιώκει να κινηθεί στα αισθητικά πρότυπα της ιστορικής εποχής του Ρομαντισμού, και εκφράζει τη ρήξη με τις αφαιρετικές μοντέρνες τάσεις «*χρησιμοποιώντας μια απλούστερη εκφραστική γλώσσα, με σκοπό να γίνεται πιο άμεσα προσβάσιμη και αντιληπτή*».[155]

4.5 Μουσικά ρεύματα και τάσεις του 20ου αιώνα μέσα από την κριτική ματιά του Ντίνου Κωνσταντινίδη

Μία σύντομη ανασκόπηση στα σημαντικότερα ρεύματα/τάσεις που διαδραμάτισαν σπουδαίο ρόλο στην παγκόσμια μουσική κοινότητα του 20ου και των αρχών του 21ου αιώνα, ιδωμένα με τη ματιά του Κωνσταντινίδη, θεωρούμε ότι θα λειτουργούσε κατατοπιστικά ώστε να μπορέσουμε να τοποθετήσουμε το έργο του σε σχέση με τις τάσεις αυτές, και να κατανοήσουμε τις ιδιαίτερες 'ανησυχίες' του, που αποτέλεσαν συνάμα κοινό πεδίο προβληματισμού και για πολλούς άλλους συνθέτες. Επιπλέον θα μας βοηθήσει να εντοπίσουμε τις αναπόφευκτες επιδράσεις που προήλθαν από τις συγκεκριμένες επιρροές που παρατηρούνται στο δημιουργικό του έργο.

Την εποχή μετάβασης του Ντίνου Κωνσταντινίδη στις Η.Π.Α., αρχικά για σπουδές και μετέπειτα προς μόνιμη εγκατάσταση, στον χώρο της σύνθεσης επικρατούσε η λεγόμενη 'avant-

[154] Ο Boulez κατακρίνει τη μουσική αντίληψη της συγκεκριμένης τάσης και ισχυρίζεται ότι: «[…] *το στιλ του Stravinsky και του Schoenberg διαφέρουν βασικά μόνο ως προς ένα στοιχείο, ο μεν πρώτος είναι διατονικός, ο δε δεύτερος, χρωματικός* […] *και οι δύο συνθέτες ενστερνίζονται ξεπερασμένες φόρμες και επειδή και οι δύο είναι τόσο εμμονικοί με αυτές, επιτρέπουν στο να μεταμορφώνουν τις μουσικές τους ιδέες σε τέτοιο βαθμό ούτως ώστε να γίνουν ακόμη πιο ξεπερασμένες*». Βλ. Pierre Boulez, *Par Volonté Et Par Hasard: Entretiens Avec Célestin Deliège*. Editions du Seuil, Paris 1975, (αγγλ. μετάφραση 1976). Περί 'Νέο-κλασικισμού' βλ. λ.χ. στο: Whittall, Arnold. "Neo-classicism." *Grove Music Online.* 2001; Accessed 3 Feb. 2022. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019723

[155] Περί 'Νεο-ρομαντισμού' βλ. λ.χ. στο: Pasler, Jann. "Neo-romantic." *Grove Music Online.* 2001; Accessed 3 Feb. 2022. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040720.

garde'.[156] Στη μεταπολεμική Δυτική Ευρώπη, το δωδεκάφθογγο σύστημα και ο σειραϊσμός ήταν η βασική τεχνική που χαρακτήριζε τους περισσότερους συνθέτες οι οποίοι ήθελαν να απομακρυνθούν από την τονικότητα, ενώ νωρίτερα, λόγω του έντονου μεταναστευτικού κύματος που δημιουργήθηκε εξαιτίας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και την άνοδο του Χίτλερ, πολλοί ήταν οι καλλιτέχνες που οδηγήθηκαν στην Αμερική ψάχνοντας εκεί ένα καινούργιο πεδίο έκφρασης, μακριά από τον παραδοσιακό τρόπο σκέψης, με κοινό παρονομαστή την επιδίωξη νεωτερισμού και πρωτοτυπίας. Ανάμεσα στις προσωπικότητες που συνέχισαν την καλλιτεχνική τους πορεία στις Η.Π.Α. συγκαταλέγονται οι Schoenberg, Hindemith, Bartok[157] κ.ά., τους οποίους ο Κωνσταντινίδης μελέτησε εις βάθος, ερμήνευσε και δίδαξε ως καθηγητής και επικεφαλής του *Τομέα της Σύνθεσης* στο Πανεπιστήμιο του *LSU*. Ωστόσο, εκείνο που προσπάθησε να εμφυσήσει στους μαθητές του ήταν το 'προσωπικό στοιχείο', παροτρύνοντάς τους να αναζητούν την «*προσωπική τους φωνή*» και αποφεύγοντας να μιμηθούν τη 'δική του', δίχως πίεση στο να υιοθετούν τις εκάστοτε μόδες.

> «[…]*Στη μουσική σύνθεση υπάρχουν πολλές εφήμερες μόδες. Πιστεύω ότι καλό είναι να μάθουν οι μαθητές τις μόδες χωρίς να είναι υποχρεωμένοι να τις ακολουθήσουν σαν να είναι μέρος της φωνής τους. Είχα και έχω πολλούς μαθητές από ξένες χώρες. Όλοι τους έχουν μια παράδοση όπως εγώ έχω την Ελληνική. Πάντα λέω και πιστεύω ότι αυτή η παράδοση είναι μέρος της φωνής τους. Μην την αποφεύγετε*».[158]

Ο Kramer[159] αναφέρεται συχνά σε αυτήν ακριβώς την πίεση των δασκάλων προς τους φοιτητές και εκκολαπτόμενους συνθέτες, οι οποίοι, όντας συνήθως σε θέση εξάρτησης έναντι αυτών, αναγκάζονται να συνθέτουν κάτω από τις αυστηρές υποδείξεις τους, προκειμένου οι δημιουργίες τους να γίνουν ακαδημαϊκά αρεστές. Επειδή όμως, σύμφωνα πάντοτε με τον Kramer, οι φοιτητές, επιθυμούν κατ' αυτονόητο τρόπο να συνθέτουν με το δικό τους τρόπο ("*they want to create the music they love, not that which they are told to love")*, εξωθούν

---

[156] Περί 'Avant-garde' βλ. λ.χ. Samson, Jim. "Avant garde." *Grove Music Online.* 2001; Accessed 10 Feb. 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001573.

[157] Η αναφορά στους προαναφερθέντες συνθέτες γίνεται δίχως να υπονομεύεται η αξία άλλων συνθετών οι οποίο αποτέλεσαν επίσης σημείο αναφοράς για τον Κωνσταντινίδη, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο *Συνθετικές φάσεις - Κατηγορίες έργων* και παραπέμψαμε στο: Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα», ομιλία του συνθέτη κατά την τελετή αναγόρευσής του σε Επίτιμο Διδάκτορα από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 20 Μαΐου 2010 (αδημοσίευτη).

[158] Βλ. Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα» […], ό.π., σ. 7. Παρομοίως, σε συνέντευξη που παραχώρησε ο Κωνσταντινίδης στον μουσικοκριτικό David Deboor για το *Fanfare Magazine* αναφέρει κατηγορηματικά: "*This is my first lesson-don't copy me. Find your own voice".* David Deboor, "The Indefatigable Dinos Constantinides", Jan/Feb2019, Vol. 42 Issue 3.

[159] Βλ. Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening* […], ό.π., σ. 20.

αναγκαστικά τους εαυτούς τους να συνθέτουν ταυτόχρονα και εκ παραλλήλου: α) σύμφωνα με τα πρότυπα της αρεσκείας τους και β) σύμφωνα με τον τρόπο που θεωρούν ότι θα εγκριθεί από τους δασκάλους τους. Ο Κωνσταντινίδης, όχι μόνο δεν ασπάζεται τον εξαναγκασμό σε αυτή τη σχιζοφρενική μορφή διπλής δημιουργίας, αλλά τουναντίον θεωρεί τον εαυτό του έως έναν βαθμό 'αυτοδίδακτο συνθέτη', ο οποίος έμαθε πολλά μέσα από την εκπαιδευτική διαδικασία μελετώντας από κοινού με τους φοιτητές του στο Πανεπιστήμιο του *LSU*.[160] Αυτό ενισχύεται και από τη διατριβή του Harold Mims,[161] όπου αναφέρεται ότι ο καθηγητής του δε χρησιμοποιεί πολλά μουσικά εγχειρίδια πλην ενός, του *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music* του Leon Dallin,[162] και αυτό με φειδώ. Έμφαση, σύμφωνα με τον Mims, δινόταν στη μελέτη και την ανάλυση έργων άλλων συνθετών, κάτι που εφάρμοζαν πολλοί άλλοι σημαντικοί δάσκαλοι σύνθεσης, όπως ο Schoenberg, ο Hindemith, ο Messiaen κ.λπ. Εκείνοι από τους οποίους ο Κωνσταντινίδης μοιάζει να διαφοροποιείται στο θέμα της προσέγγισης της διδασκαλίας της σύνθεσης είναι οι εκπρόσωποι του αμερικανικού ακραιφνούς ακαδημαϊκού μοντερνισμού των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών, που θεωρούν, σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη, ότι «*η συντηρητική μουσική* (η μουσική δηλαδή που σχετίζεται με την παράδοση) *δεν είναι καλή και άξια»*. Στο δεύτερο άρθρο με τίτλο "New Music and the Audiences" ο Κωνσταντινίδης γίνεται ιδιαίτερα καυστικός όταν η 'απαξίωση' αυτή προέρχεται από καθηγητές Πανεπιστημιακών Ιδρυμάτων ιστορικής σημασίας, από όπου αποφοίτησαν μεγάλοι συνθέτες του παρελθόντος.

---

[160] «[…] *Η συνθετική μου δουλειά είναι συνδεδεμένη με τη διδασκαλία μου. Όταν το 1966 πήρα την πρώτη δουλειά στο Πανεπιστήμιο που είμαι εδώ και 38 χρόνια, στο Louisiana State University* (σημ. η συνέντευξη δόθηκε το 2005), *κάθε χρόνο με τους μαθητές μου εξετάζαμε όλα τα κινήματα. Νομίζω ότι αυτή ήταν η καλύτερη διδασκαλία, με τους μαθητάς* […] *το απαιτούσε το σύστημα και το απαιτούσα και εγώ γιατί έτσι εννοούσα τη διδασκαλία μου*». Βλ. Κωνσταντίνος Λυγνός – Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Η σύνθεση της διδασκαλίας και η διδασκαλία της σύνθεσης», (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Κωνσταντίνο Λυγνό για το περιοδικό της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών), *Αντίφωνον* 9, Μάρτιος – Απρίλιος 2005, σ. 34.

[161] Harold C. Mims, Αμερικανός συνθέτης, ενορχηστρωτής και πιανίστας, μαθητής του Ντίνου Κωνσταντινίδη από τον οποίο απέκτησε διδακτορικό δίπλωμα σύνθεσης. Σύμφωνα με τον Mims, ο δάσκαλός του, Ντίνος Κωνσταντινίδης θεωρεί ότι ένας εκκολαπτόμενος συνθέτης θα πρέπει να καταλάβει πλήρως τις αρχές της ορχηστρικής γραφής που ενυπάρχουν πρωτίστως στις παρτιτούρες του 18ου ή του 19ου αιώνα για να μπορέσει να κατανοήσει πλήρως τη δομή των ορχηστρικών κειμένων των συνθετών του τέλους του 19ου και 20ου αιώνα. Προηγουμένως θα πρέπει να έχει εξοικειωθεί με τα όργανα (τεχνικές, ηχόχρωμα, έκταση κ.τ.λ.) και με την ανάλυση μιας ορχηστρικής παρτιτούρας και προτείνει την επανενορχήστρωση των αρχικών/πρωτόλειων συνθέσεων σύμφωνα με το μοντέλο των συνθετών που κατά περιόδους μελετώνται. Έπειτα, καλείται να βρει 'την προσωπική του φωνή' και να συνθέσει σύμφωνα με αυτό που ταιριάζει περισσότερο στην αισθητική του. Βλ. Harold Mims, *Pedagogigal Methods of Nadia Boulanger and Dinos Constantinides*: *A Comperative Study*, LAP LAMBERT Academic Publishing, Beau Bassin, Mauritius 2017. Zugl. / Approved by: Baton Rouge, Louisiana State University, Diss., 2017, σσ. 192-201.

[162] Leon Dallin, *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*, W. C. Brown Company Publishers, 3rd edition, Dubuque, Iowa, United States, 1974.

«[…]*Επιστρέφοντας στο αντικείμενο της εκπαίδευσης στη Σύνθεση, αντιλαμβάνομαι πως ένα μεγάλο πλήθος νέων φοιτητών σύνθεσης δεν γνωρίζουν και δεν είναι πρόθυμοι να γνωρίσουν τα κουαρτέτα του Μπετόβεν, τις όπερες του Μότσαρτ και τα τραγούδια του Σούμπερτ. Ακούω πολλές φορές από τους καθηγητές τους:*

- Μην ανησυχείτε. Υπάρχει ένας νέος τρόπος τού να διδάσκεις και να μαθαίνεις Σύνθεση.

(Κωνσταντινίδης) - *Μα είναι δυνατόν να παρουσιάζεις ζωγράφους δίχως να μελετάς Λεονάρντο Ντα Βίντσι; Να παρουσιάζεις δράμα στους φοιτητές δίχως να διδάσκεις Σαίξπηρ;*»[163]

Στο ίδιο άρθρο (αρ. 2) καθώς και στο επόμενο τρίτο άρθρο *Composition in the 21st Century*,[164] ο συνθέτης αναφέρεται στις ραγδαίες εξελίξεις που ακολούθησαν στον τομέα της σύνθεσης ως απόρροια της αμφισβήτησης του τονικού κώδικα του παρελθόντος, της ραγδαίας τεχνολογικής εξέλιξης και των πολιτικοκοινωνικών αλλαγών. Προβληματίζεται ως προς το μέγεθος της αποδοχής τεχνικών παραγωγής νέων ηχοχρωμάτων με τη χρήση εκτεταμένων τεχνικών και την άνοδο πειραματικών τάσεων, κατακρίνοντάς τα ότι «*δεν βγάζουν νόημα».* Υπογραμμίζει ότι, παρά την εξαιρετικά πλούσια και ενδιαφέρουσα διεύρυνση ηχητικών στοιχείων που συνεισφέρουν, οι τεχνικές αυτές αποδυναμώνουν την πραγματική διάσταση της μουσικής ως μέσου επικοινωνίας και απομακρύνουν το κοινό από τις αίθουσες, διαμορφώνοντας ένα ελίτ ακροατήριο, αποξενωμένο από τα παραδοσιακά ακούσματα. Σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη, ο σύγχρονος δημιουργός, επιδιώκοντας την επιστροφή του κοινού στις αίθουσες και προερχόμενος από έναν μέχρι πρότινος πρωτοφανή μουσικό πλουραλισμό, αντιδρά στην πληθώρα της μεταπολεμικής μουσικής πρωτοπορίας και επικεντρώνεται σε νέες τεχνοτροπίες, τους λεγόμενους «*-ισμούς*». Η διαμόρφωση του νέου ηχητικού τοπίου -κατά τα γραφόμενά του- υπονομεύει την ποιοτική έντεχνη μουσική λόγω της εμπορευματοποίησής της, αφού συμπεριλαμβάνει -με επιφανειακό τρόπο- στοιχεία τζαζ, ποπ,

[163] Dinos Constantinides, *Four Articles on Composition in the New Millennium: Music in the 20th Century and the Outlook for the New Millennium,* Magni Publications, *The College Music Society*, 2ο άρθρο: "New Music and the Audiences", January 2001, σ. 4. Δεν θα μπορούσαμε να μην αναφέρουμε στο σημείο αυτό τη συμβουλή του Μεσιάν προς τον Ξενάκη, ο οποίος βλέποντας τις γνώσεις, τις ιδιαίτερες κλίσεις και την άρνησή του στο να διδαχθεί τους κανόνες της παραδοσιακής αρμονίας και αντίστιξης τον συμβούλεψε να εκμεταλλευτεί στις συνθέσεις του την Ελληνική του καταγωγή, τις γνώσεις της Αρχιτεκτονικής και των Εφαρμοσμένων Μαθηματικών. Βέβαια, εδώ ο Κωνσταντινίδης αναφέρεται σε μία γενικότερη τάση που επικρατεί στον ακαδημαϊκό χώρο της μουσικής εκπαίδευσης και έχει να κάνει με έναν σαφή προσανατολισμό: την μη συστηματική εκπαίδευση των φοιτητών στη μουσική του παρελθόντος.

[164] Dinos Constantinides, *Four Articles on Composition in the New Millennium: Music in the 20th Century and the Outlook for the New Millennium* […], ό.π., σσ. 3-6.

ροκ και έθνικ, γνωστή ως 'μουσική του κόσμου'[165] που δεν στοχεύει στη δημιουργία μιας κριτικής και ιστορικής συνείδησης στον ακροατή αλλά στη γένεση μιας 'μαζικής κουλτούρας', περί τα τέλη της δεκαετίας του ΄50.[166]

> «*Ο συνθέτης του δευτέρου μισού του 20ου αιώνα και ειδικότερα στα τέλη του 1950, μαστίζεται από την πίεση του συνθετικού κατεστημένου στο να συνθέτει μόνο επάνω σε γνωστά πρότυπα της μουσικής και με συγκεκριμένο στιλ και μεθόδους. Το 12φθογγο σύστημα ήταν απαραίτητο για τους συνθέτες οι οποίοι ήθελαν να ανήκουν στην κατηγορία των 'σοβαρών' και στοιχεία όπως: η 'επαναληπτικότητα',[167] η 'παράδοση' και η 'τονικότητα' θεωρούνταν εξαιρετέα από τη σοβαρή μουσική. Το γεγονός αυτό δημιούργησε φυσικά μία επανάσταση η οποία εκδηλώθηκε με ποικίλους τρόπους όπως αντιδράσεις* (ενν. τεχνοτροπίες) *που φέρουν την κατάληξη «ισμός» όπως, 'μινιμαλισμός'.[168] Αυτή η επαναστατική τάση είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία νέων μονοπατιών (new paths) τα οποία επεκτάθηκαν και στον τομέα της τεχνικής με τη χρήση ειδικών εφέ και όχι παραδοσιακών ηχοχρωμάτων στα όργανα και τις φωνές σε τέτοιο σημείο, ώστε σε πολλά από τα έργα που εκτέθηκαν οι νέοι αυτοί ήχοι να μη βγάζουν νόημα. Όλη αυτή η τάση υιοθετήθηκε ιδιαιτέρως από τον ακαδημαϊκό χώρο με αποτέλεσμα ο ακροατής να εξαιρείται από την όλη διαδικασία.[169] Πρόσφατα,*

---

[165] Για τη 'Μουσική του κόσμου' ο Κωνσταντινίδης αναφέρει χαρακτηριστικά: «[…] *Ο όρος 'Μουσική του κόσμου' ως ιδέα, σημαίνει για πολλούς την αποβολή - έξωση της μουσικής η οποία άνθισε και καλλιεργήθηκε στην Ευρώπη. Γιατί; Η Ευρώπη αποτελεί επίσης ένα μέρος του κόσμου. Η Μουσική αυτή δεν αγαπήθηκε μόνο από τους Ευρωπαίους. Αγαπήθηκε από όλον τον κόσμο. Οι ιδιοφυίες από την Κίνα ή την Ιαπωνία δεν ξόδεψαν χρόνια και χρόνια επίπονης δουλειάς στα όργανά τους μόνο και μόνο για να παίξουν μουσική του κόσμου, εξαιρουμένων των βιολιστικών κοντσέρτων του Μέντελσον, Μότσαρτ και Μπετόβεν; Θα ήταν γελοίο να το κάνουν αυτό, μόνο και μόνο επειδή η χώρα τους δεν ανήκει στην Ευρώπη*». Βλ. Dinos Constantinides, *Four Articles on Composition in the New Millennium* […], ό.π., 2ο άρθρο: "New Music and the Audiences", σ. 3

[166] «[…] *Φυσικά ο Μπέλα Μπάρτοκ και άλλοι σπουδαίοι συνθέτες χρησιμοποίησαν την παραδοσιακή μουσική αλλά με τον δικό τους τρόπο, συνέθεσαν τα δικά τους ευδιάκριτα συνθετικά στιλ. Στην εποχή μας αυτό δεν είναι αρκετά καλό μιλώντας εμπορικά: τα στοιχεία της φολκλορικής, της ροκ, της rydecco κ.λπ. θα έπρεπε να είναι αναγνωρίσιμα έτσι ώστε μία απλή ενορχήστρωση δημοφιλών μελωδιών και ρυθμών να υπόσχεται άμεση επιτυχία*». Dinos Constantinides, *Four Articles on Composition in the New Millennium* […], ό.π., 3ο άρθρο: "Composition in the 21st Century", σ. 5.

[167] Οι παρενθέσεις δεν υπάρχουν στο κείμενο του Κωνσταντινίδη και είναι από εμάς. Αξίζει να αναφέρουμε την άποψη ενός σημαντικού πολέμιου της 'επαναληπτικότητας', του Ιάννη Ξενάκη (1922-2001). Σύμφωνα με τον ίδιο: «[…] *Η επανάληψη είναι βαρετή. Το άκουσμα του ίδιου πράγματος δύο φορές, μού κινεί το ενδιαφέρον και τραβά την προσοχή μου, αλλά με αρνητικό τρόπο.* […] *Η επανάληψη του μοτίβου για ολόκληρες ώρες, όπως στον Satie, καθιστά την μουσική άνευ νοήματος*». Βλ. *Μουσικοτροπίες* 4/92, «Μια συζήτηση με τον Ιάννη Ξενάκη», επιμέλεια: Κώστας Τσούγκρας, Μετάφραση: Ζωή Σιάπαντα, Θεσσαλονίκη 1992, σσ. 24 – 31.

[168] Περί 'Minimalism', βλ. λ.χ. Potter, Keith. "Minimalism (USA)." *Grove Music Online.* 31 Jan. 2014; Accessed 17 Mar. 2021.
https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257002.

[169] Αποτέλεσμα αυτής της υπέρμετρης τάσης και του συνεχούς βομβαρδισμού πληροφοριών με σκοπό την πρωτοτυπία είναι να οδηγηθεί το ακροατήριο σε συρρίκνωση και η μουσική αυτή να γίνεται ολοένα και λιγότερο αντιληπτή και να απευθύνεται μόνο σε ένα 'μυημένο' κοινό. Πολλοί ήταν οι προβληματισμοί γύρω από τον σύγχρονο άνθρωπο και την εξέλιξη της σχέσης του με τη σύγχρονη έντεχνη μουσική. Χαρακτηριστική είναι η φράση του Milton Babbit όπου καταλήγει ότι *«η Μουσική θα εξελίσσεται διαρκώς και θα συνεχίσει να υπάρχει».* Βλ. Milton Babbit, "Who Cares if You Listen?" *High Fidelity*, viii/2 (1958), 38–40; repr. in *The American*

επικράτησε μία άλλη τάση η οποία προήλθε από την αντίθετη κατεύθυνση. Έτσι, η υπερ-διανόηση της σοβαρής μουσικής κληρονομιάς από τη μία και οι εξεζητημένες τεχνοτροπίες του άμεσου παρελθόντος αντικαταστάθηκαν από τη λαϊκιστική βιομηχανία ψυχαγωγίας η οποία συμβάδισε με την πανταχού παρούσα διάθεση ηλεκτρονικών μέσων».[170]

Όταν μιλά για 'avant garde' και 'νέα μονοπάτια', ο Κωνσταντινίδης ξέρει πολύ καλά τι λέει: ως ηγετικό μέλος της οργανωτικής ομάδας του *Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής* του Πανεπιστημίου της Louisiana,[171] αλλά και ως ιδρυτικό μέλος του οργανωτικού σχήματος *New Times*[172] (1971), έρχεται τακτικά σε επαφή με υπέρμαχους του ακραιφνούς μοντερνισμού όπως οι Milton Babbit[173], John Cage, George Crumb, Krzysztof Penderecki, Karlheinz Stockhausen κ.ά., καθώς και με εκπροσώπους του μινιμαλιστικού κινήματος,[174] προσκαλώντας τους σε σεμινάρια και συμπεριλαμβάνοντας στο ρεπερτόριό του έργα τους. Ο ίδιος αναφέρει ότι η

Composer Speaks, ed. G. Chase (Baton Rouge, LA, 1966), 234–44; repr. in *Contemporary Composers on Contemporary Music*, ed. E. Schwartz and B. Childs (New York, 1967), 243–50. Περισσότερα περί 'Milton Babbit' βλ. λ.χ. Barkin, Elaine, Martin Brody, and Judith Crispin. "Babbitt, Milton." *Grove Music Online.* 31 Jan. 2014; Accessed 3 Feb. 2022.
https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002256107

[170] Dinos Constantinides, *Four Articles on Composition in the New Millennium* […], ό.π., 3ο άρθρο: "Composition in the 21st Century", σσ. 4-5.

[171] Για το *Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής* του Πανεπιστημίου της Louisiana (*Louisiana State University Festival of Contemporary Music)* βλ. Albert Nelson Marquis Lifetime Achievement Award by Marquis Who's Who, https://www.24-7pressrelease.com/press-release/473114/dr-constantine-dinos-demetrios-constantinides-presented-with-the-albert-nelson-marquis-lifetime-achievement-award-by-marquis-whos-who (ημερομηνία προσπέλασης: 25/7/2020).

[172] Βλ. Θωμάς Ταμβάκος, *Έλληνες Δημιουργοί Σοβαρής Μουσικής (40 άρθρα στους «Νέους Αγώνες Ηπείρου»)*, 2ος Τόμος, Ιδιωτική έκδοση, Ιωάννινα 1996, σ. 56.

[173] Αναφορικά με τον Milton Byron Babbitt, ο Κωνσταντινίδης αναφέρει σε συνέντευξή του ότι ο πρώτος εξέφρασε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα έργα της πρώτης συνθετικής περιόδου του Κωνσταντινίδη (τα 'ατονικά-δωδεκάφθογγα') και ιδιαιτέρως όσον αφορά το *Τρίο για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο* όπως και τη μεταγενέστερή του εκδοχή/μεταγραφή σε κοντσέρτο για ορχήστρα, παροτρύνει τον Κωνσταντινίδη να συνεχίσει σε συνθέτει σε αυτό το στιλ. «[…]*Πολλοί μου είπαν συμπεριλαμβανομένου και του Babbit ότι τα δωδεκάφθογγά μου έργα ανήκουν στα καλύτερα έργα μου και ότι έκανα μεγάλο λάθος να κάνω στροφή και να μην ακολουθήσω αυτή τη γραμμή. Και οι μαθητές μου μού λένε γιατί δεν επαναφέρω τέτοια έργα. Αυτό το βλέπω…και ναι και όχι. Με άλλα λόγια: δεν ξέρω τι αισθανόμουν όταν τα έγραφα το 1966. Τώρα γράφω ό,τι νομίζω μου πάει εμένα*». Βλ. Κωνσταντίνος Λυγνός – Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Η σύνθεση της διδασκαλίας και η διδασκαλία της σύνθεσης» […], ό.π., σ. 36.

[174] Ο Κωνσταντινίδης γίνεται ιδιαιτέρως καυστικός όσον αφορά το κίνημα του 'μινιμαλισμού' «[…]*Προ μηνός είχαμε στο πανεπιστήμιο τον Philip Glass σε ρεσιτάλ ο οποίος έπαιξε πιάνο με τα έργα του. Πρώτον, δεν ξέρει καλά το πιάνο και δεύτερον η όλη παρουσίαση ήταν απιθάνως φοβερή. Το πρόγραμμα ήταν χωρίς διακοπή και δεν μπορούσα να ξεφύγω από την πόρτα. Το ακροατήριο, περίπου όλοι μαθητές του πανεπιστημίου, του έδωσαν καταπληκτική ανταπόκριση. Το ίδιο είχε γίνει προ ετών όταν ήμουν διευθυντής του Φεστιβάλ Νέας Μουσικής* (ενν. *Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής*) *στο LSU. Τότε έφερα τον John Cage που είχε καταπληκτική απήχηση. Μας σταματούσαν στο δρόμο. Η εμφάνιση του Philip Glass μου κόστισε και μία συναυλία που οργάνωσα για τον Δημήτρη Μητρόπουλο. Όλοι πήγαν στον Philip Glass. Ακόμη και οι μαθητές μου. Αυτά για τις μόδες*». Βλ. Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα» […], ό.π., σσ. 7-8.

συστηματική του ενασχόληση με πρωτοπόρα έργα αποτέλεσε για αυτόν «*μια σημαντική σπουδή*».[175]

Όμως, παρόλη αυτή την ενεργό ανάμιξη με εκπροσώπους τάσεων και ρευμάτων της ευρωπαϊκής και αμερικανικής πρωτοπορίας των μεταπολεμικών χρόνων που αναζητούσαν τη ρήξη με τις παλιές αξίες, απομακρύνονταν από το 'μοτίβο' και το 'θέμα' και οργάνωναν το μουσικό τους υλικό με τρόπους ώστε κάθε μουσική παράμετρος να τυγχάνει εντελώς αυτόνομης και απόλυτα ελεγχόμενης μεταχείρισης, η μουσική του Κωνσταντινίδη δεν έπαψε ποτέ να βασίζεται στον παραδοσιακό πυλώνα της θεματικής επεξεργασίας και, παρόλο που ο συνθέτης πειραματίζεται συστηματικά με τις προαναφερθείσες τεχνικές, εντούτοις, ακόμη και στις αυστηρά σειραϊκές του συνθέσεις, ευδιάκριτα τονικά κέντρα αποκαλύπτουν διακριτά χαρακτηριστικά μιας 'σίγουρης τονικής προκατάληψης'.[176]

Ως ποιο σημείο τον οδήγησε αυτή η επιφυλακτικότητα απέναντι στις ακρότητες της μοντερνίστικης avant-garde; Διαβάζοντας τη δριμεία κριτική που άσκησε ο Κωνσταντινίδης όσον αφορά το αντίθετο, αντι-μοντερνιστικό ρεύμα που είδαμε ήδη να χαρακτηρίζει ως προερχόμενο από τη «*λαϊκίστικη βιομηχανία ψυχαγωγίας*», θα περίμενε κανείς να τον δει να απορρίπτει τη μίξη στοιχείων και υφολογικών χαρακτηριστικών από διαφορετικές παραδόσεις, χαρακτηριστική κάποιων συγκεκριμένων εκδοχών ενός αμερικανικού 'αντι-ελιτιστικού μουσικού μεταμοντερνισμού'.[177] Και όμως, η μουσική του Κωνσταντινίδη δεν διστάζει να χωνέψει 'μη κλασικά' στοιχεία από την ελληνική παράδοση σε ένα παιχνίδι με διαφορετικές χρονολογικά αφετηρίες. Έτσι, από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και τις αρχές της δεκαετίας του 1980, ο Κωνσταντινίδης στρέφεται προς την κατεύθυνση που, ακολουθώντας την ορολογία που προτείνει ο Jonathan Kramer, θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε μάλλον ως 'μεταμοντέρνο εκλεκτικισμό'.[178] Έναν εκλεκτικισμό που συνδυάζει χαρακτηριστικά του κατά Kramer 'συντηρητικού μεταμοντερνισμού' (conservative postmodernism), ο οποίος αρνείται μεν εμφατικά το εμπορικό, αλλά επιθυμεί να επαναπροσεγγίσει το κοινό του, σε ευθεία αντίθεση με τον πάντοτε κατά Kramer 'ριζοσπαστικό μεταμοντερνισμό' (radical

[175] Ο Κωνσταντινίδης σε συνέντευξή του υπογραμμίζει ότι ασχολήθηκε μεν συστηματικά καθότι «… *στους συνθέτες οι οποίοι απείχαν από το δόγμα του δωδεκάφθογγου δεν δίνονταν καμία σημασία*». Βλ. Κωνσταντίνος Λυγνός – Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Η σύνθεση της διδασκαλίας και η διδασκαλία της σύνθεσης» […], ό.π., σ. 36.

[176] Ο όρος εδώ χρησιμοποιείται όπως εμφανίζεται και στο βιβλίο του Robert P. Morgan, *Twentieth- Century Music*, Norton, New York 1991, σ. 356 όταν αναφέρεται στην ύστερη περίοδο του Stravinsky.

[177] Για τη συγκεκριμένη εκδοχή του μουσικού μεταμοντερνισμού ο Kramer αναφέρει: "*Questioning or even attacking the previously all but unassailable barrier between pop and art music has energized postmodern music*". Βλ. Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening* […], ό.π., σ. 80.

[178] Σύμφωνα με τον Kramer, ο 'εκλεκτικισμός' εμπεριέχεται στα χαρακτηριστικά του 'μεταμοντερνισμού': «*Musical postmodernism encompasses pluralism and eclecticism»,* βλ. Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening* […], ό.π., σ. 9.

postmodernism), του οποίου στόχος είναι, η δημιουργία ενοχλητικών και απαιτητικών πλαισίων, εντός των οποίων τα διαφορετικά στιλ συγκρούονται μεταξύ τους.[179]

4.6 Η δημιουργική πορεία του Κωνσταντινίδη

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να επιστρέψουμε στην περιοδολόγηση του έργου του Ντίνου Κωνσταντινίδη που παρουσιάσαμε νωρίτερα, και να την αναθεωρήσουμε αναφερόμενοι αυτή τη φορά λιγότερο στο χρονολογικό στοιχείο και περισσότερο στο αισθητικό πλαίσιο εντός του οποίου κινήθηκε. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι το έργο του μοιράζεται ανάμεσα σε δύο βασικές περιόδους: τη 'μοντερνίστικη' ή 'νεωτερική' και τη 'μεταμοντέρνα' ή 'μετανεωτερική', με μια εκτεταμένη ενδιάμεση φάση μετάβασης από τη μια στην άλλη, με επιλογές που βρίσκονται στο μεταίχμιο.

Εντούτοις, και ίσως αυτό να είναι το σημαντικότερο, όλη αυτή η πορεία από τον μοντερνισμό προς τη μετανεωτερικότητα διατρέχεται από σταθερές συνιστώσες. Τα λανθάνοντα τονικά κέντρα, ακόμη και σε συνθέσεις της πρώτης, μοντέρνας περιόδου, που ο ίδιος την αποκαλεί 'διάφωνη' (*dissonant),* προκύπτουν μέσα από εμβόλιμες αναφορές μουσικών παραθεμάτων, στοιχείων χρωματικότητας και συγχορδιακών δομών οι οποίες βασίζονται στα διαστήματα τρίτης και εβδόμης που σχηματίζονται κάθετα (συνηχητικά) και οριζόντια (μελωδικά) – και που αργότερα, στην τρίτη, μετανεωτερική φάση του συνθέτη, αναδύονται απλά στην επιφάνεια και καθίστανται ευκρινέστερα. Όλα αυτά, σε συνδυασμό με ολοτονικές κλίμακες και με παράλληλη αρμονία, χαρακτηριστικά γνωρίσματα νεοτονικών συνθέσεων με τη χρήση πολυτονικότητας, τροπικών μιγμάτων και διευρυμένων τονικοτήτων, συναποτελούν μια ενιαία μουσική γλώσσα που διατρέχει στην πραγματικότητα ολόκληρο το έργο του. Στο σύνολο της εργογραφίας του υπάρχουν μεν ατονικά έργα αλλά όχι 'ακραία'. Υπήρξε μοντέρνος, όπως ο ίδιος αναφέρει, αλλά ποτέ δεν ενστερνίστηκε όλη την παλέτα του μοντερνισμού, πειραματίστηκε μεν με τις 'extended techniques' στα όργανα, αλλά δεν έκανε χρήση πολυμέσων.[180] Και βέβαια, θα συμφωνήσουμε με τη Λεβίδου, σύμφωνα με την οποία

[179] Ο Kramer αναφέρει: "[…] *In the case of conservative postmodernists, the motivation may have been to reach out to an audience increasingly alienated from the world of serious concert music; in the case of radical postmodernists, the reason may have been to create unsettling and challenging contexts in which different styles confront each other.* […] *Postmodernism thrives on otherness, on the recognition that something foreign is being embraced*", βλ. Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening* […], ό.π., σ. 80.

[180] «[…]*Οι Αμερικανοί συνθέτες που έχουν σαν μέτρο το computer με αφήνουν τελείως αδιάφορο. Είναι δύσκολο να δεχθώ ότι το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα δεν έχει για μένα το ίδιο σε βάρος όσο το πρώτο μισό του αιώνα*». Βλ. Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα» […], ό.π., σσ. 9-10.

«*ο συνδυασμός τροπικών, μετα-τονικών και ατονικών στοιχείων στον Ντίνο Κωνσταντινίδη, γίνεται πάντα με έναν τελείως προσωπικό τρόπο»*.[181]

Ποιος είναι ο προσωπικός αυτός τρόπος; Καταρχάς, βιώνοντας από κοντά τις περιπέτειες της σύγχρονης μουσικής της εποχής του, ο Κωνσταντινίδης δεν έπαψε ποτέ να είναι λυρικός:

> *"My music is modern in a sense that I am here now and not in the past, however, in regard to styles it depends on what you are comparing it to. My music is tonal in general. Therefore, it is not 12-tone, atonal, or experimental, although I have written dissonant works in the past. I would call it neo-romantic. The basis of my music is that I'm really neo-romantic, in other words, I'm a violinist, and violin music is lyrical"* [182].

Κατά τον Kramer, σε κάθε έργο τέχνης οι επιρροές είναι πολλαπλές: "[…]*Every artwork reflects many influences, some from its past, some from its present cultural context, some from its creator's personality, and even some of its future"*.[183] Στην περίπτωση του Κωνσταντινίδη, το έντονο λυρικό στοιχείο στα έργα του, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι απόρροια:
α) του θαυμασμού που τρέφει για τα έργα της ιστορικής περιόδου του ρομαντισμού και των συνεπειών της συνεχούς διεύρυνσης της τονικής αρμονίας και όχι αποτέλεσμα που προέρχεται από την καινοτομία με σκοπό την κατάργηση της τονικότητας,
β) της μαθητείας του στον Μάριο Βάρβογλη κατά τη διάρκεια των μαθητικών του χρόνων,[184]
γ) της λυρικότητας του βιολιού το οποίο καλλιέργησε ως επαγγελματίας βιολονίστας.

Ένα δεύτερο προσωπικό στοιχείο που διατρέχει την πορεία του Κωνσταντινίδη αφορά τη μορφή. Σε επίπεδο μακροδομής, οι συνθέσεις του συνήθως παραπέμπουν σε μία νεοκλασικού τύπου σύνταξη, όχι λόγω κάποιας προσκόλλησης σε συγκεκριμένες φόρμες, αλλά επειδή πιστεύει στην αξία τους και αποτελούν για αυτόν πηγή έμπνευσης.

---

[181] Levidou, Katerina. "Constantinides, Dinos." *Grove Music Online.* 2001; Accessed 20 May. 2020.https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002274056.

[182] Σε ερώτηση που έγινε από τη γράφουσα στη συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης κατά την παραμονή της στη Λουιζιάνα (Μάρτιος του 2019) εάν τώρα έγραφε ένα εντελώς καινούργιο έργο, ποια θα ήταν εκείνα τα στοιχεία που θα εμπεριείχε η απάντηση από τον συνθέτη είναι ότι «*δεν θα ήταν ατονικό όπως ήταν τα πρώιμά μου έργα*».

[183] Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening* […], ό.π., σ. 14.

[184] «*Οι ιδέες της λυρικής μουσικής του Βάρβογλη είχαν μεγάλη απήχηση σε εμένα χωρίς να το ξέρω».* Βλ. Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα» […], ό.π., σ. 6.

Ένα επιπλέον στοιχείο είναι η επαναλαμβανόμενη χρήση πολλαπλών ιδιωμάτων σε ένα και μόνο έργο, κάτι που συχνά αναδίνει μια έντονη αίσθηση νοσταλγίας. Παραπομπές, οι παραθέσεις λυρικών θεμάτων της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής-στοιχείο άρρηκτα συνδεδεμένο και με την ελληνική του καταγωγή-, τα δάνεια στοιχεία από συνθέτες του παρελθόντος και, επιπλέον, τζαζ υπαινιγμοί -απόρροια του τόπου διαμονής του συνθέτη- επανεκτίθενται μεταμορφωμένα και αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της συνθετικής του πρακτικής. Μια νοσταλγία που κατά τον Mikhail Bakhtin αποτελεί μία 'ιστορική αναστροφή' κατά την οποία «*το ιδανικό που δε βιώνεται στο παρόν προβάλλεται στο παρελθόν*».[185] Ένα συναίσθημα που πηγάζει από την επιθυμία της επιστροφής στην εποχή της νεότητας.

Τέλος, το σημαντικότερο στοιχείο -σύμφωνα πάντοτε με τον ίδιο τον Κωνσταντινίδη- είναι η σύνθεση που πηγάζει αφενός από την προσωπικότητα του εκάστοτε συνθέτη αφετέρου στηρίζεται στην 'ειλικρίνεια'. Η τοποθέτησή του αυτή εκφράζεται έντονα στο τέταρτό του άρθρο,[186] όπου αναφέρεται σε δύο διαφορετικούς τρόπους σύνθεσης: α) Σύνθεση για την Ακαδημία και β) Σύνθεση για το κοινό.[187] Παροτρύνει τους νέους συνθέτες να 'επιστρέψουν' «*στην ειλικρινή μουσική, αυτή που προέρχεται από την καρδιά μας με το αποτύπωμά της δικής μας ιδιαίτερης προσωπικότητας που στηρίζεται στα πρότυπα των μεγάλων συνθετών του παρελθόντος.* Και συνεχίζει «*ο 21ος αιώνας ίσως χρειάζεται αυτή την επιστροφή στην ατομικότητα στο να παράξει ξανά συνθέτες του αναστήματος του Μπαχ, του Μότσαρτ, του Μπετόβεν, του Στραβίνσκυ και άλλων*». Ως προς το μέλλον αυτής (Σύνθεση) υπογραμμίζει ότι του αποκαλύπτεται δυναμικό και ευοίωνο:

> «*Ελπίζω πως αυτό* (ο συγκεκριμένος τρόπος σύνθεσης ο οποίος στηρίζεται στην ειλικρίνεια) *θα επικρατήσει παντού. Ένιωσα μία πείνα για ελεύθερη έκφραση των νέων ανερχόμενων συνθετών μας. Αυτές οι προοπτικές φαίνονται καλές για τον 21ο αιώνα*».

[185] Mikhail M. Bakhtin, *The dialogic imagination: four essays*. Μετάφραση Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 1981, σ. 147.

[186] Βλ. Dinos Constantinides, *Four Articles on Composition in the New Millennium* […], ό.π., στο 4ο άρθρο: "Composition in the 21st Century: Another View", σ. 7.

[187] Από τις δύο περιπτώσεις εξαιρεί τον Ives, ο οποίος ανήκει σε μία τρίτη κατηγορία συνθετών που καθιερώθηκε ως 'σύνδρομο του Τσαρλς Άιβς'. Στην κατηγορία αυτή -σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη- διατηρείς παράλληλα δύο επαγγέλματα: «(στο πρώτο επάγγελμα) *κάνοντας κάτι άλλο κατά τη διάρκεια της εβδομάδας και* (στο δεύτερο επάγγελμα) *χρησιμοποιείς τα Σαββατοκύριακα και τα βράδια στο να επεξεργάζεσαι τις 'εσωτερικές σου φωνές' με την ελπίδα της 'καλλιτεχνικής αθανασίας'*». Βλ. Dinos Constantinides, *Four Articles on Composition in the New Millennium* […], ό.π., σ. 6.

4.6.1 Ένα παράδειγμα: 'νεο-ρομαντισμός', 'μεταμοντέρνος εκλεκτικισμός' και 'διακειμενικότητα' στην 2η Συμφωνία του Ντίνου Κωνσταντινίδη

Η εστίαση του Κωνσταντινίδη στην ψυχολογική επίδραση της μουσικής μέσω μουσικών συμβολισμών σε συνδυασμό με μια νεορομαντικού χαρακτήρα χρωματικότητα παρατηρείται έντονα στη 2η Συμφωνία (*Symphony No.2 'Introspections'* LRC 91),[188] σύνθεση του 1983. Η 'Αυτοβιογραφική Συμφωνία', όπως ο ίδιος την αποκαλεί, αποτελείται από τρία μέρη, τα οποία παρουσιάζονται ως ένα ενιαίο. Γράφτηκε σε ώριμη ηλικία, όταν ο συνθέτης είχε κατασταλάξει ως προς το στιλ της συνθετικής του γραφής, και αντικατοπτρίζει τις επιρροές που συνειδητά ενσωματώνει στο έργο του, εκδηλώνοντας έναν μουσικό πλουραλισμό και εκλεκτικισμό, όπως ο ίδιος τον αντιλαμβάνεται, που περιλαμβάνει:

i) τζαζ χαρακτηριστικά με δανεισμό μεμονωμένων παραμέτρων (ηχοχρώματα, ρυθμός, αρμονία)[189] αλλά και εμβόλιμα μουσικά θέματα, ιδιαίτερα στο τρίτο μέρος, που αποδεικνύουν την επιρροή του συνθέτη από τη τζαζ[190], φυσικό επακόλουθο της διαμονής του στη Νέα Ορλεάνη,

ii) το έντονο ρυθμικό στοιχείο, ιδιαίτερα εμφανές στο τρίτο μέρος της συμφωνίας στα έγχορδα,

iii) τη διεύρυνση της αρμονικής γλώσσας με την ενσωμάτωση τροπικών στοιχείων έντονου λυρικού χαρακτήρα από την ελληνική παράδοση (ακούγεται θραυσματικά η γνωστή παραδοσιακή μελωδία *Λαφίνα*),[191]

iv) το στοιχείο της 'νοσταλγίας' με ακούσματα από τη 2η σπουδή του Kreutzer[192] (ντο-μι-σολ-φα(♯)-μι-φα(♯)-ρε-μι-ντο), είτε στην πρωτότυπή της μορφή, είτε στη μορφή

---

[188] Η *Συμφωνία αρ. 2* εκδόθηκε από τη Magni Publications και αποτελείται από τρία μέρη: I. *Images* – II. *Idyll* – III. *Insights-Identity*. Στις προγραμματικές σημειώσεις του έργου αναφέρονται τα εξής: "*'Symphony No. 2' has been conceived as a single unit, although it consists of three movements. Autobiographical in nature, it is based on two principal ideas—a sonority of seven pitches, serialized and appearing throughout the composition in various combinations, and a Greek folk tune sung by the composer as a ten-year-old, as remembered after many years. The first idea is dissonant, the second consonant, and together they create sequences of tension and resolution throughout the work. Symphony No. 2 was commissioned by the Baton Rouge Symphony Orchestra and is dedicated to its Board of Directors, Executive and Musical Directors, and the composer's fellow symphony musicians. This piece was submitted to the 'Louisiana Division of the Arts' and won an 'Artist Fellowship Award', which funded the recording of the work with Vienna Modern Masters"*.

[189] Αναφερόμαστε στη χρήση συγκοπών και *blue* τονικού υλικού όπως *glissando* στα τρομπόνια, σουρντίνες σε τρομπέτες και πολυάριθμα κρουστά που εντυπωσιάζουν και απαντώνται περισσότερο με μία νεορομαντική χρωματικότητα και όχι στο μουσικό είδος 'blues'.

[190] Περισσότερα περί 'ενσωμάτωσης τζαζ στοιχείων στην έντεχνη μουσική δημιουργία' βλ. λ.χ. στο Μηνάς Αλεξιάδης, «Προβληματισμοί σχετικά με την ενσωμάτωση στοιχείων της τζαζ στην έντεχνη μουσική δημιουργία». *Πρακτικά Συμποσίου Σύγχρονης Μουσικής: «Ζητήματα αισθητικής και ταυτότητας στη σύγχρονη μουσική δημιουργία»*. Συνεδριακό Κέντρο Κάστρου Λαμίας (10-11/2/2001). Κέντρο Μεσογειακής Μουσικής Λαμίας, Υπουργείο Πολιτισμού - Δήμος Λαμιέων, επιμέλεια έκδοσης: Βασίλειος Κίτσος, 2004.

[191] Τετράσημος Ηπειρώτικος χορός που χρησιμοποιήθηκε και από τον Νίκο Σκαλκώτα στο ομώνυμό του έργο *Η Λαφίνα* που γράφτηκε περί το 1931.

[192] «[…] *Όταν η Baton Rouge Symphony Orchestra μου έκανε παραγγελία το 1983 για ένα συμφωνικό έργο που θα ήταν αυτογραφικό, σκέφτηκα αμέσως την πηγή: την δεύτερη σπουδή του Rodolphe Kreutzer. Έτσι, όλο το φινάλε της*

παρεστιγμένων και άλλοτε σε τροπική κλίμακα (λύδιος τρόπος). Η επαναφορά στη μνήμη του συνθέτη γίνεται, σύμφωνα με τον ίδιο διότι «*η συγκεκριμένη σπουδή με 'στοίχειωνε' από την παιδική μου ηλικία»,*[193]

ν) ο συγκερασμός διατονικού και χρωματικού αρμονικού περιβάλλοντος βασισμένου σε ένα είδος ολοτονικών μελωδικών σχηματισμών [(νεοτονικά[194] στοιχεία όπως με την ύπαρξη ολοτονικών τετραχόρδων και κλιμάκων (ρε-μι-φα#-σολ#) και (λα-σι-ντο-ντο#)].

Η αντίληψή του Κωνσταντινίδη περί 'οικονομίας' στη διαχείριση του μουσικού υλικού φανερώνεται από τον τρόπο που παραθέτει τα δύο βασικά θέματα της Συμφωνίας: το πρώτο θέμα (συνήχηση επτά φθόγγων, διάφωνου χαρακτήρα) και το δεύτερο θέμα (παραδοσιακή μελωδία της *Λαφίνας*, σύμφωνου χαρακτήρα) δεν παρουσιάζονται ποτέ αυτούσια, αλλά αναδύονται με οικονομία, καθώς τμήματά τους διαδέχονται το ένα το άλλο ή συνυπάρχουν μεταξύ τους. Για παράδειγμα, μεγάλα τόξα αποτελούμενα από 4ες καθαρές [(μι-λα-μι)-η αρχή της μελωδίας της *Λαφίνας*] διαμοιρασμένα σε μεγάλες και απομακρυσμένες περιοχές ταυτόχρονα με ισχυρά διάφωνα πλέγματα από χαμηλότερα ρετζίστρα (συνήχηση των επτά φθόγγων), περιπλέκουν/'θολώνουν' τη θραυσματική αυτή μελωδία,[195] δίνοντας μια αίσθηση διαχείρισης του παρόντος χρόνου με παρελθοντικούς όρους, ενός απόηχου μιας νοσταλγικής ατμόσφαιρας. Παραθέσεις μελωδιών Ελλήνων συνθετών (μελωδίες του Αττίκ, του Χατζιδάκι κ. ά.) επισημαίνουμε και σε προηγούμενες συνθέσεις του Κωνσταντινίδη αλλά και σε πιο πρόσφατες.[196]

Συμφωνίας μου είναι γραμμένο με βάση αυτή τη σπουδή. Ήταν κωμικό όταν έβλεπα στις πρόβες τους βιολονίστες να μειδιούν. Όλοι σκέπτονταν τα τόσα χρόνια που υπέφεραν με αυτή τη σπουδή. Η συμφωνία μου κέρδισε το βραβείο καλλιτεχνικής υποτροφίας της Λουιζιάνα και εκδόθηκε σε CD από την Vienna Modern Masters με την Bohuslav Martinu Symphony Orchestra». Βλ. Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα» […], ό.π., σ. 4.

[193] Από τη συνέντευξη στη γράφουσα (Baton Rouge, Μάρτιος 2019). Μην ξεχνάμε άλλωστε ότι ο Κωνσταντινίδης υπήρξε βιρτουόζος βιολονίστας. «[…]*Ο Κωνσταντινίδης σχετίζεται με αυτό που ονομάζουμε 'Πράξη της Σύνθεσης'. Με άλλα λόγια, οι ιδέες και το γράψιμό του γενικότερα, δεν απορρέουν μόνο μέσα από ένα φιλοσοφικό υπόβαθρο ή μόνο μέσα από έναν 'κόσμο εξωμουσικών ιδεών', αλλά ο ίδιος, όταν γράφει μουσική λαμβάνει σοβαρά υπ' όψιν του τον εκτελεστή. Πολλές φορές μάλιστα, κυρίως σε έργα του που σχετίζονται με έγχορδα, είναι φανερό ότι οι ιδέες του αντανακλούν τη ματιά ενός εκτελεστή, υπό την έννοια ότι διακρίνουμε μια φυσικότητα καθώς και μία βιρτουοζιτέτ στη συμπεριφορά των οργάνων*». Απόσπασμα από την ομιλία της γράφουσας με τίτλο: «Μία δημιουργική συνεργασία μεταξύ *συνθέτη* και *ερμηνευτή*: Η ηχογράφηση των έργων για σόλο πιάνο του συνθέτη Ντίνου Κωνσταντινίδη», που πραγματοποιήθηκε με αφορμή την παρουσίαση του CD "Dinos Constantinides: Solo Piano Works" στις 25/10/2019 στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» του Συλλόγου οι Φίλοι της Μουσικής στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.

[194] Ο όρος 'νεοτονικότητα' χρησιμοποιείται σε αντιδιαστολή προς την έννοια 'παραδοσιακή τονικότητα'.

[195] Ο όρος 'fragmented melody' χρησιμοποιήθηκε από τον Ντίνο Κωνσταντινίδη στις διαλέξεις που έδωσε για τους φοιτητές του *Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης* του *Πανεπιστημίου Μακεδονίας* το 2010 κατόπιν προσκλήσεως από τον καθηγητή του Τμήματος, Αθανάσιο Ζέρβα. Πρόκειται για τη διαίρεση μιας μελωδίας που παρουσιάζεται παραλλαγμένη ηχοχρωματικά και αποσπασματικά.

[196] Για παράδειγμα κατά τη διάρκεια της πρώτης εκτέλεσης της Συμφωνίας αρ. 7 (*Symphony No. 7 for full orchestra***,** LRC274), σύνθεση του 2017), σε ερώτηση της γράφουσας σχετικά με τη συνήθη του τακτική περί

Το γλαφυρό απόφθεγμα του Κωνσταντινίδη κατά το οποίο «*η Μουσική είναι μία συναισθηματική υπόθεση»* (*Music is an emotional affair, and if not, it is of no use),* που αναφέραμε στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου, αναδεικνύει τη στόχευση του συνθέτη στον απώτερο σκοπό της μουσικής: το συναίσθημα. Για τον λόγο αυτό, οι αναφορές και οι ιστορικές παραπομπές σε παρελθούσες καταστάσεις μέσα από διευρυμένα τονικά περιβάλλοντα αποτελούν ένα από τα ισχυρά εκφραστικά του μέσα, και μας οδηγούν ευθέως στον χαρακτηρισμό του μεταμοντέρνου όπως τον αντιλαμβάνεται μεταξύ άλλων ο Jonathan Kramer. Άλλωστε, ο τρόπος που τα παραθέματα αυτά αξιοποιούνται εδώ θυμίζει απόλυτα τα λεγόμενα του Kramer, κατά τον οποίο «*η 'διακειμενικότητα' (intertextuality) στη μεταμοντέρνα μουσική είναι το φαινόμενο που συμπεριλαμβάνει αναφορές άλλων μουσικών έργων, μιμήσεις στα πρότυπα αυτών, παραθέσεις (αυτούσιες ή τροποποιημένες) ή όλα τα παραπάνω. Τονικές αναφορές σε αμιγώς ατονικά περιβάλλοντα ή ακόμη και υπαινιγμοί τονικότητας σε ατονικά, πολυτονικά ή διευρυμένα τονικά περιβάλλοντα αποτελούν επίσης διακειμενικές αναφορές, αν όχι σε συγκεκριμένες συνθέσεις, πάντως σε διαδικασίες που λειτουργούν ως αναμνήσεις της τονικής περιόδου.* […] *Η τονικότητα από μόνη της μεταφέρει ιστορικές υπονοήσεις (historical connotations), ειδικά όταν αυτή εισάγεται στα μεταμοντέρνα έργα με μοντέρνες πρακτικές».*[197]

αποσπασματικής αποκάλυψης γνωστών παραδοσιακών μελωδιών, ο Κωνσταντινίδης απαντά: *«εμπνέομαι από τις παραδοσιακές μελωδίες, τις δανείζομαι αλλά δεν τις μεταφέρω εξ ολοκλήρου, τις αλλάζω και τις μεταφέρω με τον δικό μου τρόπο, ούτως ώστε τα έργα να είναι δική μου έμπνευση*». Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άποψη του Καλομοίρη το 1946 στην ομιλία του «Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού και οι πρόδρομοι της ελληνικής μουσικής» στην Ακαδημία Αθηνών: «[…]*Η απλή μεταγραφή και εναρμόνιση ακόμη ενός λαϊκού τραγουδιού σε ευρωπαϊκή παρασημαντική δεν μπορεί να θεωρηθεί πως αποτελεί μουσική δημιουργία*», από τα Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών 21 (1946), σ. 282. Στο μηνιαίο μουσικό περιοδικό *Μουσική ζωή* έτος α΄, τεύχος 11-12, Αύγουστος-Σεπτέμβριος του 1931 και στο άρθρο του με τίτλο: «Το λαϊκό μοτίβο στη μουσική δημιουργία», συμπληρώνει: «*Δυστυχώς, το κακό είναι πως πολλοί νομίζουνε, πως η απλή χρησιμοποίησις του δημοτικού τραγουδιού αυτούσιου με στοιχειώδεις αρμονικές κοινοτυπίες αποτελεί αυτή καθεαυτή μουσική δημιουργία, και παραβλέπουν ή αγνοούνε τη σημασία της ατομικής έμπνευσης και της τεχνικής εξέλιξης των λαϊκών μουσικών, ακόμη και ποιητικών στοιχείων για τη δημιουργία μιας σοβαρής και βιώσιμης ελληνικής μουσικής τέχνης. Βέβαια, πολλοί είναι εκείνοι που εξέφρασαν την αντίθεσή τους όσον αφορά την καταστρατήγηση της δημοτικής μουσικής μέσω μιας συνθετικής πρακτικής δυτικού τύπου*».

[197] Στο άρθρο *Postmodern Concepts of Musical Time*, ο Kramer συμπληρώνει ακόμη: «*Για παράδειγμα στη σύνθεση 'Putnam's Camp' του Ives παρατηρείται αυτή η 'μεταμοντέρνα χρονική πολλαπλότητα' (temporal multiplicity)* στην οποία αναφερόμαστε. *Ο Ives χρησιμοποιεί μοντέρνες και μεταμοντέρνες τεχνικές όπως κολάζ, πυκνές διαφωνίες και ταυτόχρονες αλλαγές tempo για τη δημιουργία ενός νοσταλγικού έργου με θέμα την Αμερική του δέκατου ένατου αιώνα, ειδικότερα της επαναστατικής περιόδου του πολέμου. Η διακειμενικότητα (intertextuality) περιλαμβάνει, για παράδειγμα, κινήσεις στην υφή/δυναμική/ κ.λπ. και εξελίξεις που ορίζονται μέσα από το τονικό μουσικό σύστημα. Επιπλέον, υπάρχουν και αναφορές όπου οικείες μελωδίες και γνωστές τονικές δομές και φράσεις δημιουργούν συνειρμούς – αυτοί μπορεί να διαφέρουν από άτομο σε άτομο, ανάλογα με τις αναμνήσεις (αν υπάρχουν!)- που αφυπνίζουν το πατριωτικό συναίσθημα των Αμερικανών. Αυτές οι χρονικές αφηγήσεις κινούνται αντιθετικά μεταφέροντάς μας σε μία πολλαπλή διάσταση του μουσικού χρόνου (multiplicity of musical time) που είναι πιο πολυεπίπεδη από ό, τι ο μοντερνισμός*», βλ. Jonathan D. Kramer, "Postmodern Concepts of Musical Time"*, Indiana Theory Review* 17/2, 1996, p. 49. Άρθρο που βασίζεται σε περισσότερες εισηγήσεις συνεδρίων από τον ίδιο συγγραφέα. Ανάκτηση από: https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3754/KramerPostmodernConceptsV17.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Ενδιαφέρον έχει η 'ρητορική' της χρήσης των παραθέσεων αυτών. Για παράδειγμα, η πρακτική οδηγία του Κωνσταντινίδη περί 'έκπληξης', όπως ο ίδιος την αποκαλεί με τη φράση: "*Don't tell too much, the element of surprise will be lost",*[198] συμπυκνώνεται στην *coda* του τρίτου μέρους της *Συμφωνίας αρ. 2* όπου παραλλαγμένες παραθέσεις όλων των προηγούμενων θεμάτων σε μεγέθυνση, συνδέονται μεταξύ τους με σύντομα περάσματα προγενέστερου υλικού εμφανίζοντας έναν αριθμό από 'κοντέτες'[199]. Αυτή είναι και η μοναδική φορά που ακούγεται ένα μεγάλο απόσπασμα της δημοτικής μελωδίας *Λαφίνα* κατά τη διάρκεια της Συμφωνίας.

Ωστόσο, ο Κωνσταντινίδης δεν παραδίδεται αμαχητί σε όλες τις επιταγές του μεταμοντέρνου τρόπου. Έτσι, επιμένει ότι μια σύνθεση χαρακτηρίζεται ολοκληρωμένη εφόσον υπάρχει 'ενότητα'/ 'σύνδεση' (connection), ενώ συνήθως η μεταμοντέρνα αισθητική αντιμετωπίζει την ιδέα της ενότητας με καχυποψία.[200] Ο κυκλικός χαρακτήρας στα έργα του, όπως και στην περίπτωση του τελευταίου μέρους της 2ης Συμφωνίας με την εισαγωγή δομικών στοιχείων από τα προηγηθέντα (επαναφορές ρυθμομελωδικών μοτίβων και θεμάτων αντιθετικού χαρακτήρα και προέλευσης), επιδρούν ενοποιητικά μεταξύ τους. Εδώ ανακαλούμε στη μνήμη τον Dahlhaus, σύμφωνα με τον οποίο η τριμερής μορφή A-B-A (που απαντάται σε πολλές συνθέσεις του Κωνσταντινίδη) προσδίδει *ενότητα στην διαφορά.*[201] Μέσω της επανάληψης, της παραλλαγής, της διαφοράς και της αντίθεσης, κατά τον Dahlhaus, «*ανώτατο*

[198] «[…] *Τη συγκεκριμένη φράση του συνθέτη δανείστηκα από τις προγραμματικές σημειώσεις ενός πιανιστικού του έργου (Suite for a Young Man). Το γλαφυρό αυτό απόφθεγμα, θα τολμούσαμε να πούμε ότι συνοψίζει τον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης αντιλαμβάνεται τη μορφή και αυτό δεν είναι άλλο από το 'Don't tell too much, the element of surprise will be lost' (Μη λες τόσα πολλά, το στοιχείο της έκπληξης θα χαθεί). Επιτρέψτε μου στο σημείο αυτό να αναφερθώ και στην προσωπικότητα του Ντίνου Κωνσταντινίδη, ο οποίος είναι ένας πολύ απλός άνθρωπος, φειδωλός στις εκφράσεις του, στοιχεία βέβαια που αντανακλώνται και στη μουσική του δημιουργία. Δεν θα ήταν υπερβολή να λεχθεί ότι τα λιτά και απέριττα στοιχεία στον τρόπο έκφρασής του αντικατοπτρίζουν την αισθητική του κατεύθυνση, τον τρόπο που επεξεργάζεται τις συνθέσεις του και την αντίληψη του περί 'οικονομίας' του μουσικού υλικού*». Απόσπασμα από την ομιλία της γράφουσας «Μία δημιουργική συνεργασία μεταξύ *συνθέτη* και *ερμηνευτή*»[…], ό.π.

[199] Χρησιμοποιώ τον όρο 'codetta' με τη σημασία που του δίνεται από τον Arnold Schoenberg στις *Βασικές Αρχές Μουσικής Σύνθεσης*, σε παραδείγματα από τη μουσική φιλολογία προκειμένου να αποσαφηνίσει τον ορισμό της Coda και Codetta αντίστοιχα ο οποίος αναφέρεται στις *Δέκα Παραλλαγές* του Beethoven σε Σιb. Συνάδουν ωστόσο απόλυτα προς την λογική της συγκεκριμένης Coda του Ντίνου Κωνσταντινίδη και λειτουργούν κατατοπιστικά. Βλ. *Βασικές Αρχές Μουσικής Σύνθεσης* μετάφραση Κ. Νάσος, επιμέλεια Γεράσιμος Νάσος, δεύτερη έκδοση, Νάσος, Αθήνα 1988, σ. 243.

[200] Ο Κωνσταντινίδης πολύ συχνά στις διαλέξεις του στο Πανεπιστήμιο του LSU ασκούσε κριτική στους φοιτητές του σε περίπτωση που συνέθεταν δίχως συνδετικά στοιχεία -με 'κενά' όπως τα χαρακτηρίζει. Όπως αναφέραμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, για το στοιχείο της 'συνοχής' κάνει λόγο στη διατριβή του και ο Mims: "[…] *There is no connectivity here. This looks like a new piece. Where is the connection? You need to bring something similar from here to there, or something here to there. And be careful about moving in and out of densities*". βλ. Harold Mims, *Pedagogigal Methods of Nadia Boulanger and Dinos Constantinides*: *A Comperative Study*, LAP LAMBERT Academic Publishing, Beau Bassin, Mauritius 2017. Zugl. / Approved by: Baton Rouge, Louisiana State University, Diss., 2017, σ. 196.

[201] Carl Dalhaus, λήμμα "Form" στο Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz, Verlag B. Schott's Söhne, 1967 όπως σε αυτό παραπέμπει ο Δημήτριος Θέμελης στη *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής: Εισαγωγή*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 13.

αίτημα για κάθε μορφοποίηση είναι η ενότητα που όμως αναπτύσσεται στην πλήρη της αισθητική επενέργεια, μόνο με την αντίθεση (τη σύγκρουση), με την αντίφαση». Και βέβαια, το αίτημα αυτό της ενότητας όπως το διατυπώνει ο Dahlhaus και αποτυπώνεται στον Κωνσταντινίδη, είναι στην πραγματικότητα κοινό αίτημα του ρομαντισμού και του μοντερνισμού, έναντι του οποίου ο μεταμοντερνισμός συνήθως αντιδρά.[202]

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθούμε σε έναν συγκεκριμένο ενορχηστρωτικό χειρισμό του Κωνσταντινίδη που κατά την άποψή μας προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση και αφορά την αρχή του 1ου μέρους - *Images* της 2ης Συμφωνίας. Τα πνευστά στην εν λόγω περιοχή είναι υπεύθυνα για την δυναμική και χρωματίζουν την αρχή ενώ τα έγχορδα σε έναν 'κόντρα-ρόλο' αναλαμβάνουν τη βάση της ορχήστρας παίζοντας *pizzicato.* Πιο συγκεκριμένα, ένα επτάχορδο (διάφωνου χαρακτήρα) εκτυλίσσεται με συγκοπές και διαμοιράζεται στα πνευστά, τα έγχορδα παίζουν *pizzicato*, ενώ ισοκρατήματα παρατηρούνται στα βαθύφωνα έγχορδα. Στα επόμενα μέτρα, τα έγχορδα *arco* αναλαμβάνουν να παρέχουν ισοκρατήματα έναντι των πνευστών, με τα οποία εναλλάσσονται και συνδιαλέγονται. Οι ατάκες των πνευστών (συγκοπτόμενες τενούτες) δεν παραμένουν στατικές, αλλά δίνουν την αίσθηση της κίνησης διαμέσου έντονων αυξομειώσεων της δυναμικής. Η τρομπέτα με σουρντίνα (μ. 12) γίνεται προάγγελος της αρχής ενός εκ των βασικών λυρικών θεμάτων που διατρέχουν τη σύνθεση (*Λαφίνα*).[203]

Εν κατακλείδι: μέσα από τις παραπάνω σκέψεις που γεννιούνται από την περιπτωσιολογική θεώρηση της 2ης Συμφωνίας του Κωνσταντινίδη, αναδεικνύονται τουλάχιστον δυο έννοιες / κατηγορίες που θα άξιζε να ερευνηθούν περισσότερο και να δοκιμαστούν στο σύνολο του έργου του. Πρόκειται αφενός μεν για την έννοια του μεταμοντερνισμού, και αφετέρου για την έννοια του νέο-κλασικισμού. Η παρούσα μελέτη στοχεύει κυρίως στο να αναδείξει τις έννοιες που συνθέτουν το μουσικό συντακτικό του Κωνσταντινίδη στα έργα για σόλο πιάνο. Εντούτοις, αξίζει να αναφερθούμε αδρομερώς σε συγκεκριμένες συνθέσεις αφού πρώτα εστιάσουμε στα χαρακτηριστικά εκείνα από τα οποία ο Κωνσταντινίδης διαφοροποιείται από το μεταμοντέρνο πνεύμα.

[202] Βλ. 4.2.1 *Χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας μουσικής* στο παρόν κεφάλαιο.

[203] Η ιδιαίτερη αναφορά στη συγκεκριμένη περιοχή της 2ης Συμφωνίας του Κωνσταντινίδη γίνεται διότι -κατά την άποψή μας- δημιουργούνται συνειρμοί με την αρχή του 1ου μέρους της *Συμφωνίας αρ. 1* του Μπετόβεν όπου κι εκεί παρατηρείται ένας διαμοιρασμός παρόμοιου τύπου μεταξύ πνευστών και εγχόρδων. Ο Κωνσταντινίδης δεν παρέλειπε να εκφράζεται με απέραντο σεβασμό και θαυμασμό για τις Συμφωνίες του Μπετόβεν. Σε κάποια από τις τελευταίες τηλεφωνικές επικοινωνίες μεταξύ του συνθέτη και της γράφουσας (Χριστούγεννα του 2020), ο Κωνσταντινίδης ανέφερε ότι στόχος του ήταν να καταφέρει να ολοκληρώσει σύντομα (και αυτός, όπως ο Μπετόβεν) την 9η Συμφωνία του με την οποία καταπιανόταν εκείνον τον καιρό.

4.6.2 'Νεο-ρομαντισμός', 'νεο-κλασικισμός' και 'μεταμοντέρνος εκλεκτικισμός' στο έργο του Κωνσταντινίδη - Στοιχεία διαφοροποίησης από τη λίστα του Kramer

Η λίστα χαρακτηριστικών του μεταμοντέρνου που δίνει ο Jonathan Kramer[204] στην οποία αναφερθήκαμε νωρίτερα, λειτουργεί αρκετά κατατοπιστικά ως προς τη διάγνωση του μεταμοντέρνου στοιχείου στον Ντίνο Κωνσταντινίδη. Προφανώς η μουσική του δεν ανταποκρίνεται και στα δεκαέξι χαρακτηριστικά του Kramer, κάτι που αναγκαστικά δε σημαίνει ότι δεν είναι μεταμοντέρνα (όπως ο ίδιος ο Kramer επισημαίνει). Σημασία έχει ότι ο Κωνσταντινίδης ήταν ένας πολύ δραστήριος συνθέτης που έζησε σε μια εποχή όπου μεσουρανούσαν οι μεταμοντέρνες τάσεις. Κατά τον Σάλτσμαν, «*ο 19ος αιώνας μας δίδαξε να κατανοούμε το έργο τέχνης όπως αυτό ρυθμίζεται από το ιστορικό και πολιτιστικό του πλαίσιο ταυτόχρονα* […] *έτσι η ερμηνεία πολλών γεγονότων του 20ου* (και εμείς συμπληρώνουμε του 21ου αιώνα) *μπορεί να γίνει με βάση αυτά που ίσχυαν στο παρελθόν»*.[205] Ένα ρεύμα ή ένα έργο τέχνης κρίνεται για την ιστορικότητά του κατά τον Ζέρβα, *«από την αντοχή στον χρόνο η οποία είναι και εκείνη που αποτελεί το πιο αξιόπιστο αντικειμενικό κριτήριο για το ίδιο το έργο τέχνης»*.[206]

Στις συνθέσεις του Ντίνου Κωνσταντινίδη διακρίνουμε ετερόκλιτα στοιχεία που συμπλέουν στην αφηγηματική ροή των έργων και συνάδουν με ορισμένα χαρακτηριστικά του μεταμοντερνισμού, όπως τα παραθέσαμε από τη λίστα του Kramer. Αναμφίβολα, η *Συμφωνία αρ. 2* αποτελεί ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα δείγματα, και προδίδει με ποιόν τρόπο ο Κωνσταντινίδης αντιλαμβάνεται τον νεορομαντισμό και, εμείς θα συμπληρώναμε, τον μεταμοντερνισμό. Ωστόσο, κάποια χαρακτηριστικά -που σύμφωνα με τον ίδιο συνθέτουν το μουσικό του συντακτικό- απουσιάζουν από τα χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας μουσικής όπως παρατίθενται στη λίστα του Kramer. Εκείνα τα στοιχεία από τα οποία ο Κωνσταντινίδης διαφοροποιείται είναι τα εξής:

1) Η συχνότητα για τον Κωνσταντινίδη αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της μουσικής του δημιουργίας και αναντίρρητη αξία στη δομική ενότητα των έργων του,

2) Πιστεύει σε απόλυτες μουσικές φόρμες και σε προϊόντα κατασκευής με προ-καθορισμένη δομή,

---

[204] Βλ. 2.1.1 *Χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας μουσικής* στο παρόν κεφάλαιο.

[205] Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα*, μετάφραση: Γιώργος Ζερβός, Νεφέλη, Αθήνα 1983, σ. 19.

[206] Βλ. Αθανάσιος Ζέρβας, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Λυρισμός και Πανδιατονικότητα», Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας *Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου* Κωνσταντινίδη, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας), υπεύθυνος έκδοσης πρακτικών: Αθανάσιος Ζέρβας, επιμέλεια: Αθανάσιος Ζέρβας, Άννα- Μαρία Ρετζεπέρη, Θεσσαλονίκη 22 Μαΐου 2010, σ. 1.

3) Σέβεται τα όρια μεταξύ των ηχοχρωμάτων και των διαδικασιών του παρελθόντος,

4) Δεν εμπλέκει την τεχνολογία και/ κατά την διαδικασία της παραγωγής παρά τη θεωρεί μόνον ως ένα μέσο καταγραφής ή αναπαραγωγής της,

5) Θεωρεί τη μουσική ως αυτόνομη αξία και όχι ως εμπόρευμα εκμετάλλευσης για κοινωνικούς, πολιτιστικούς οικονομικούς και πολιτικούς σκοπούς.

Η αναφορά στις παρακάτω συνθέσεις δεν αποσκοπεί στο να αναδείξει συγκεκριμένα ποιοτικά χαρακτηριστικά, αλλά έχει ως σκοπό να συνεισφέρει στην ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο ο συνθέτης αφομοιώνει στα έργα του επιδράσεις από διαφορετικές παραδόσεις, εποχές και τεχνικές.

Στο έργο με τίτλο *Kafantaris Violin Concerto No. 3* (LRC 246) σύνθεση του 2009, εκδόσεις Magni Publications, ο Έλληνας συνθέτης χρησιμοποιεί την τεχνική *soggetto cavato*[207] του 16ου αιώνα. Το παράδειγμα αυτό, αποτελεί ένα είδος 'μουσικού κρυπτογράμματος'[208] στο οποίο ο συνθέτης τιμά τον εξαίρετο φίλο, παιδαγωγό και δεξιοτέχνη βιολονίστα Στέλιο Καφαντάρη για την προσφορά του και το παιδαγωγικό του έργο.[209] Η τεχνική του 'soggetto cavato' δεν είναι αφ΄ εαυτής μεταμοντέρνα, σύμφωνα όμως με τον Kramer, άπτεται του εκλεκτικισμού και του πλουραλισμού, χαρακτηριστικό του μεταμοντερνισμού. Ομοίως, στο έργο *Threnos of Creon* (LRC 218) για όμποε και ορχήστρα εγχόρδων, σύνθεση του 2004, εκδόσεις Magni Publications, ο συνθέτης επιστρατεύει ψήγματα από την όπερά του *Antigone: Hymn to the Human Spirit*[210] για τενόρο και ορχήστρα σε κείμενο της ομώνυμης αρχαίας τραγωδίας του Σοφοκλή καθώς και αποσπάσματα από το χορικό της *Καντάτας αρ.1* του *Χριστουγεννιάτικου Ορατορίου* BWV 248 του Johann Sebastian Bach *Wie soll ich dich empfangen.*

Στο *China IV – Shenzhen* (LRC 139c), κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα έργο του 1992, εκδόσεις Magni Publications, βρίσκουμε απόηχους από τις περίφημες σονάτες για

[207] Περί 'soggetto cavato' βλ. λ.χ. Lockwood, Lewis, λήμμα: "Soggetto cavato", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001.

[208] Ο συνθέτης παραλείπει ορισμένα φωνήεντα σε μια φράση χρησιμοποιώντας συλλαβές από τα ονόματα τριών Ελλήνων βιολιστών: Στέλιος Καφαντάρης, Γεώργιος Δεμερτζής και Λεωνίδας Καβάκος. Περί 'μουσικού κρυπτογραφήματος' βλ. λ.χ. Eric Sams, 'Cryptography, musical' in Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove dictionary of music and musicians*, Macmillan, 1980, (6th ed. of the Grove dictionary), vol.5, p. 80.

[209] Στην τάξη του βιολιού ανήκαν και οι δύο Έλληνες βιρτουόζοι του οργάνου (Δεμερτζής, Καβάκος) για τους οποίους κάνει ιδιαίτερη μνεία στις προγραμματικές σημειώσεις του έργου ο συνθέτης. Επίσης τεχνικές και υλικό από προηγούμενα έργα συνδέουν τον συνθέτη με τον συνάδελφο και τιμώμενο πρόσωπο της σύνθεσης αυτής, από την εποχή που έπαιζαν μαζί στη *Μικρή Ορχήστρα Αθηνών* με μαέστρους τον Μάνο Χατζιδάκι και Μίκη Θεοδωράκη.

[210] Η όπερα *Αντιγόνη* κατέχει εμβληματική θέση στην εργογραφία του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του δημιουργού αποτέλεσε το πιο συγκινητικό και σημαντικό έργο της συνθετικής του διαδρομής. Για το έργο αυτό αναφερθήκαμε αδρομερώς στο κεφάλαιο *Συνθετικές φάσεις – Κατηγορίες έργων* και θα επανέλθουμε σε αυτό μέσω της ανάλυσης του έργου για σόλο πιάνο *Dreams, Earth, and Heavens* στο 2ο μέρος (*Αναλυτικό*) της παρούσας διδακτορικής διατριβής.

βιολοντσέλο του Bach, μεγάλες μουσικές φράσεις και περίτεχνους χειρισμούς που απαντώνται στα κοντσέρτα για βιολοντσέλο και ορχήστρα των Schumann, Dvořák, και Saint-Saens. Είναι η 4η σύνθεση ενός κύκλου έργων που ο συνθέτης ονομάζει *Το Κουαρτέτο της Κίνας* και μεταφέρει σκέψεις και εικόνες από το ταξίδι του στην Κίνα που πραγματοποίησε το 1990. Το έργο αντανακλά την εντύπωση του συνθέτη για την πόλη και τους κατοίκους της χρησιμοποιώντας δυτικού τύπου κλίμακες, «*όπως* -σύμφωνα με τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη- *η Σεν Τσεν χρησιμοποιεί δυτικού τύπου ρίζες στον τρόπο ζωής της»*. Στο *China IV – Shenzhen*. Οι παραπομπές, οι φράσεις όπως και οι τίτλοι των τριών κινήσεων του έργου παραπέμπουν σε έργα του διεθνούς ρομαντικού ρεπερτορίου, ενώ η σύνθεση ακολουθεί την κλασική φόρμα κοντσέρτου, υπογραμμίζοντας -ιδιαίτερα στο τέταρτο και τελευταίο μέρος της σύνθεσης- την κυκλική της δομή.

Στη σύνθεση *Moto Perpetuo* για σόλο μαρίμπα (LRC 263) έργο του 2013 παρατηρούμε ομοιότητες με το *Moto Perpetuo* για βιολί Op. 11 (No. 6) του Niccolò Paganini[211]. Όπως το δεύτερο απευθύνεται σε βιρτουόζους καλλιτέχνες του βιολιού έτσι και το έργο του Κωνσταντινίδη είναι ένα δεξιοτεχνικό κομμάτι για μαρίμπα. Γρήγορες μετατοπίσεις των διαστημάτων οκτάβας καθώς και έντονες αυξομειώσεις στις δυναμικές χρησιμοποιούνται σε αφθονία, γεγονός που απεικονίζει μεγάλο βάθος και χρωματικότητα. Ο Κωνσταντινίδης επιστρατεύει μνήμες από το ρεπερτόριο του βιολιού από τη νεαρή του ηλικία και, σύμφωνα με τον Kramer, μεταφέρει στοιχεία της προσωπικότητάς του από το παρελθόν.

Στην εργογραφία του, όπως παρατηρήσαμε και νωρίτερα (*Συμφωνία αρ. 2*), συχνές επιδράσεις της τζαζ χρησιμοποιούνται ποικιλοτρόπως ή και επιδερμικά, αφομοιούμενες με έναν ιδιαίτερο τρόπο στις συνθέσεις του Κωνσταντινίδη. Μερικές από τις συνθέσεις στις οποίες το στοιχείο αυτό γίνεται έντονα αισθητό είναι το *Concerto for Brass Quintet and Orchestra (New Orleans Divertimento)* **(**LRC 162) σύνθεση του 1997, εκδόσεις Magni Publications, το *New Orleans Divertimento II for Saxophones and Orchestra* (LRC 224) και το *Concerto No. 4 for Baritone or Alto Saxophone and Orchestra* (*in five movements*) (LRC 228), συνθέσεις της ίδιας χρονιάς (2005), εκδόσεις Magni Publications. Στα παραπάνω έργα ο συνθέτης χρησιμοποιεί στοιχεία της τζαζ, μπλουζ αρμονίες, ιδιωματικούς ρυθμούς και αποσπάσματα από την υπάρχουσα μουσική της πόλης μεταφέροντας χαρακτηριστικά του πολιτισμού της Νέας Ορλεάνης. Σύμφωνα με τον ίδιο, «*η μορφή των παραπάνω συνθέσεων μοιάζει με τη μορφή του*

[211] "*The work 'Moto Perpetuo' is written in the manner of the 'Moto Perpetuo' by Paganini", βλ.* Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides: Catalogue of his Works,* Magni Publications, Baton Rouge Spring 2019*,* σ. 114. Εκδόθηκε από τη Magni Publications.

'Εικόνες από μια έκθεση' του Modest Mussorgsky»[212]. Ο Κωνσταντινίδης συμπεριλαμβάνοντας αναφορές προερχόμενες από διαφορετικές παραδόσεις και κουλτούρες, αποτέλεσμα της μακροχρόνιας διαμονής του στη Λουιζιάνα, συνθέτει ένα πολυπολιτισμικό μωσαϊκό σε τέτοιο βαθμό έτσι ώστε, σύμφωνα με τον Kramer, να αμφισβητείται η εγκυρότητα των πρωτογενών πηγών.[213]

Παρόλο που ο Κωνσταντινίδης δεν είναι υπέρμαχος του νεοκλασικισμού, εντούτοις μέσα σε πληθώρα έργων του, η φανερή επίδραση και η προσπάθεια αναβίωσης των μεγάλων δημιουργών της μπαρόκ και της κλασικής περιόδου εκδηλώνεται ποικιλοτρόπως, διαμέσου της χρήσης παραδοσιακών μορφολογικών τύπων (σόλο κοντσέρτα, συμφωνίες, σονάτες, απόλυτες μορφές μουσικής δωματίου), της ανάπτυξης και της φραστικής δομής, στοιχείων που αφομοιώνονται στην προσωπική του γλώσσα. Στην ηχοχρωματική του παλέτα προστίθενται πολυάριθμα *ostinati*[214], τονικά διευρυμένες αρμονίες, διευρυμένη τονικότητα, ενώ έννοιες όπως πανδιατονισμός,[215] χρωματικότητα και λυρισμός συνυπάρχουν αρμονικά. Σύμφωνα με τον Ζέρβα[216] *«ο περίτεχνος χειρισμός των διανθισμένων χρωματικά μελωδικών στοιχείων, των επαναλαμβανόμενων συγχορδιών με ελεύθερη λειτουργία, των εναλλασσόμενων λυρικών φράσεων με τροπική υπόσταση, καθώς και των χαρακτηριστικών αρπισμών που συντίθενται από στοιχεία των συνηχήσεων και των μελωδικών φράσεων, δημιουργούν άλλοτε την αίσθηση της πανδιατονικότητας και άλλοτε της νεοτονικότητας. Η ισορροπία και η συνοχή στα λυρικά αλλά και στα ατονικά (δωδεκαφθογγικά) έργα, της πρώτης συνθετικής περιόδου του Ντίνου Κωνσταντινίδη, διασφαλίζεται από τις αναλογίες στη δομή και τις καλά υπολογισμένες ενορχηστρωτικές εναλλαγές».*

Το στοιχείο της 'ειρωνείας', στην περίπτωση του Κωνσταντινίδη το αντιλαμβανόμαστε περισσότερο ως ένα είδος μουσικού χιούμορ, το οποίο εμφανίζεται συχνά στα έργα για σόλο πιάνο. Για παράδειγμα, στη σύνθεση *Suite for a Young Man* (LRC 74) του 1980 και έκδοση της Magni Publications (πρώτη έκδοση, Musica 21 Publishing). Στη *Σουίτα για έναν νέο άνδρα*,

[212] Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides Works* […], ό.π., σ. 100.

[213] Βλ. χαρακτηριστικό αρ. 6 στη λίστα του Kramer σε άμεση συνάρτηση με την υποσημείωση αρ. 55 που αναφέρεται στη *Συμφωνία αρ. 7* του Ντίνου Κωνσταντινίδη.

[214] Χαρακτηριστικό παράδειγμα της χρήσης ostinati στην εργογραφία του Κωνσταντινίδη αποτελεί η σύνθεση *Homage to Varnalis (Assemblages),* (LRC 240) για μέτζο σοπράνο και κουαρτέτο εγχόρδων σε ποίηση Κώστα Βάρναλη, έργο του 2008 σε εκδόσεις Magni Publications. Στο έργο αυτό, μικροπερίοδα ρυθμικά και κυκλικά οστινάτι μοιράζονται στα διάφορα όργανα του κουαρτέτου εγχόρδων και αποτελούν τη βάση στα οποία στηρίζονται οι vocalise της φωνής.

[215] Περί 'Πανδιατονισμού' (Pandiatonicism), την ελεύθερη χρήση των επτά βαθμίδων της διατονικής κλίμακας στον σχηματισμό των συγχορδιών, βλ. λ.χ. Michael Kennedy, λήμμα 'πανδιατονισμός' *Μουσικό Λεξικό της Οξφόρδης,* Εκδόσεις Γιαλλέλη, μετάφραση: Φιλίππου Μ., Διαμαντούρου Η., Παντελούς Ά., Τόμος Β', 1993, σ. 993.

[216] Βλ. Αθανάσιος Ζέρβας, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Λυρισμός και Πανδιατονικότητα» […], ό.π., σ. 3.

η ηχητική αναπαράσταση ενός νέου άνδρα ενόσω παρακολουθεί μαθήματα για αρχάριους χορευτές που 'στραβοπατεί' επιτυγχάνεται μέσα από τις κατακερματισμένες ρυθμικές αλληλουχίες των ημιτονιακά δομημένων φιγούρων (clusters) που διαμοιράζονται ανάμεσα στο δεξί και το αριστερό χέρι του πιανίστα. Άλλοτε διακόπτονται απότομα είτε δημιουργούν ένα είδος ρυθμικής επιβράδυνσης διακωμωδώντας με αυτόν τον τρόπο την αδέξια κίνηση του νεαρού άνδρα.[217]

Στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου αναφερθήκαμε στους σπουδαίους συνθέτες του παρελθόντος από τους οποίους ο Ντίνος Κωνσταντινίδης αντλεί συχνά μορφολογικούς τύπους που χαρακτηρίζονται από καθαρότητα και λιτότητα, τους οποίους εν συνεχεία χρησιμοποιεί στην ονομασία έργων του. Για παράδειγμα το *Baroque Concerto for guitar and chamber orchestra* (LRC 149), σύνθεση του 1995 του Κωνσταντινίδη, εκδόσεις Conners Publications, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον διότι, εκτός από τον τίτλο και τα ονόματα των επιμέρους κινήσεων,[218] το συμφωνικό σώμα αξιοποιείται μέσα από την ανάπτυξη μιας πιο ανάλαφρης υφής, βασίζεται πάνω στην εκτεταμένη χρήση μουσικών παραπομπών με ιδιαίτερο χιούμορ όπου η ορχήστρα ανταγωνίζεται το σόλο όργανο μέσα από μιμήσεις. Για τον λόγο αυτό χρησιμοποιούνται επίμονα ρυθμικά μοντέλα στα πρότυπα της μπαρόκ εποχής ενώ κάθε μέρος της αφιερώνεται σε έναν συνθέτη της, γεγονός που ισχυροποιεί την τακτική της αναβίωσής της, κάτι που επιθυμεί να πετύχει ο συνθέτης.

Εν κατακλείδι, συνοψίζοντας: στη μουσική του Ντίνου Κωνσταντινίδη αξιοποιούνται διαχρονικά – ποιοτικά στοιχεία μέσα από την εστίαση του συνθέτη σε παραδοσιακές φόρμες. Η κριτική του ματιά σε ζητήματα προσωπικής ταυτότητας απέναντι στον μουσικό πλουραλισμό του δευτέρου μισού του 20ου αιώνα, οι επιρροές από την ελληνική μουσική παράδοση και τη τζαζ, και σε συνδυασμό με τις φιλοσοφικές και αισθητικές του αναζητήσεις λειτούργησαν αθροιστικά στη διαμόρφωση του προσωπικού του στιλ. Το ευπροσάρμοστο των

[217] Για το συγκεκριμένο έργο για σόλο πιάνο επανερχόμαστε σε ξεχωριστό κεφάλαιο στο 2ο μέρος (*Αναλυτικό)* στην παρούσα διδακτορική διατριβή.

[218] *Baroque Concerto for guitar and chamber orchestra* (LRC149), I. *J. S. Bach* – II. *Telemann* – III. *Handel and Corelli* – IV. *G.B. Sammartini*. Από αυτή την άποψη, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο όρος 'Νέο-μπαρόκ' θα ήταν πιο δόκιμος μιας και οι αναφορές και τα δάνεια στο συγκεκριμένο έργο προέρχονται από την Μπαρόκ, κάτι που απαντάται και σε πολλές συνθέσεις του Στραβίνσκυ. Στο *Μπαρόκ κοντσέρτο* για κιθάρα και ορχήστρα δωματίου του Κωνσταντινίδη αναφερθήκαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο. Ωστόσο, επαναφέρουμε ορισμένα πράγματα στη μνήμη μας γιατί θεωρούμε ότι λειτουργούν κατατοπιστικά στο να κατανοήσουμε το 'μουσικό χιούμορ' του συνθέτη και ισχυροποιούν ταυτοχρόνως την τακτική της αναβίωσης της Μπαρόκ εποχής που επιθυμεί μέσω αυτού του έργου. Έτσι, στο 1ο μέρος του *Μπαρόκ Κοντσέρτου* παρουσιάζεται υλικό από το κονσέρτο του J. S. Bach για βιολί σε μι μείζονα, το 2ο μέρος αφιερώνεται στον Georg Philipp Telemann, με απόηχους από ένα από τα κοντσέρτα του για τέσσερα βιολιά, στο 3ο στον Georg Friederich Händel και τον Arcangelo Corelli με αποσπάσματα από το *Χριστουγεννιάτικο κοντσέρτο* του δεύτερου και το *Largo* από την όπερα *Ξέρξης* του πρώτου, ενώ, το 4ο μέρος είναι αφιερωμένο στον Giovanni Battista Sammartini.

υλικών του, η επικέντρωση σε τροπικά και νεοτονικά περιβάλλοντα και ο διάχυτος λυρισμός μεταμορφώνονται σε γενεσιουργές ηχοδομές διατηρώντας ωστόσο τα πιστοποιητικά αναγνωρισιμότητάς τους στον χρόνο αντανακλώντας τη δημιουργική του πρόταση στη διεθνή μουσική πρωτοπορία.

Κεφάλαιο 5ο Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης και το πιάνο

5.1 Εισαγωγή

Σκοπός του παρόντος κεφαλαίου είναι να προσανατολίσει τον αναγνώστη σχετικά με την παρουσία του πιάνου στη σύνολη εργογραφία του συνθέτη. Μέσα από ενδελεχή μελέτη της συνθετικής δραστηριότητας του Ντίνου Κωνσταντινίδη με αφετηρία τον πιο πρόσφατο επικαιροποιημένο κατάλογο έργων,[219] αλλά και έχοντας εύκολη πρόσβαση στην πλειονότητα των έργων του μέσω της *Υπηρεσίας της Βιβλιοθήκης & του Κέντρου Πληροφόρησης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας*,[220] διαπιστώνουμε ότι το πιάνο κατέχει σημαντική θέση στην πληθωρική εργογραφία του συνθέτη. Η συμμετοχή του οργάνου αυτού σε φωνητικές συνθέσεις αντανακλά ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ενώ δεσπόζοντα ρόλο διαδραματίζει το πιάνο και σε έργα για μικρά και μεγάλα ορχηστρικά σύνολα. Ωστόσο, στην παρούσα διατριβή, θα μας απασχολήσουν μόνο τα έργα για σόλο πιάνο και τα κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα (τα τελευταία έχουν αφετηρία τις αρχικές πιανιστικές σόλο συνθέσεις). Ένας μεγάλος αριθμός μεταγραφών και μεταγενέστερων ηχοχρωματικών παραλλαγών προέκυψε από τα έργα για σόλο πιάνο, τεκμηριώνοντας τη μορφοπλαστική δύναμη του υλικού τους στο έργο του Κωνσταντινίδη. Αντίστροφα, αρκετά από τα εμβληματικά του έργα, όπως όπερες, συμφωνίες, σκηνική μουσική, φωνητική μουσική κ.ά., διασκευάστηκαν από τον ίδιο για πιάνο. Αυτό βέβαια αποτελεί παραδοσιακά συνήθη πρακτική πολλών δημιουργών οποία τείνει συνήθως να καλύπτει μια ουσιώδη ανάγκη οικονομίας μέσων, προς διευκόλυνση της διάδοσης των έργων αυτών στο κοινό.[221]

Εντούτοις, ο Ντίνος Κωνσταντινίδης, όπως αναφέραμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, επιλέγει συνειδητά να ανασυνθέσει έργα συνόλων που περιλαμβάνουν πιάνο για άλλους συνδυασμούς οργάνων.[222] Κατά τη Ρωμανού, οι μεταγραφές έργων για πιάνο που πραγματοποιήθηκαν από τους Έλληνες κυρίως συνθέτες, πηγάζει από την ανάγκη τους ώστε να ακουστούν - έστω και υπό αυτή τη μορφή - τα συμφωνικά τους έργα ελλείψει συμφωνικών ορχηστρών. «*…Έτσι, για αρνητικούς κυρίως λόγους, η μουσική για πιάνο κατέχει εξέχουσα θέση*

[219] Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides: Catalogue of his Works*, Magni Publications, Baton Rouge, Spring 2019. Κατάλογος έργων που εστάλη στη γράφουσα την Άνοιξη 2019.
[220] Βλ. *Ψηφίδα*, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη και Ιδρυματικό Αποθετήριο Πανεπιστημίου Μακεδονίας, "Dinos Constantinides", https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/18907?locale=el.
[221] Βλ. Αικατερίνη Ρωμανού, «Ελληνική μουσική για πιάνο», Πανεπιστημιακές σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 1998.
[222] Για το θέμα αυτό καθώς και για τους λόγους που φαίνεται να ώθησαν τον συνθέτη στις προαναφερθείσες επιλογές, αναφερθήκαμε διεξοδικά στο 3ο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής με τίτλο: *Διεύρυνση μίας μουσικής ιδέας και ηχοχρωματικές παραλλαγές ενός έργου.*

στο έργο τους».[223] Η περίπτωση του Κωνσταντινίδη είναι διαφορετική: η συγκεκριμένη ανάγκη, εκ πρώτης όψεως δεν παρατηρείται σε έντονο βαθμό δεδομένου ότι ο μεγαλύτερος όγκος έργων του - συμφωνικών και φωνητικών - εκτός του ότι εντάσσονται τακτικά στο ρεπερτόριο από σπουδαίους ερμηνευτές και ορχήστρες ανά τον κόσμο, παρουσιάζονται επανειλημμένως σε γνωστές αίθουσες της παγκόσμιας μουσικής σκηνής και αποτυπώνονται σε έναν διόλου ευκαταφρόνητο αριθμό δισκογραφημάτων.[224] Επομένως, η εστίασή του στο πιάνο δηλώνει μία σαφή προτίμηση προς το συγκεκριμένο όργανο, και δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή ως μια 'εναλλακτική λύση', ή ακόμη και ως μία 'προσωρινή λύση' που πηγάζει «*μέσα από την ανάγκη ώστε να ακουστούν»* τα έργα του, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα. Το πιάνο, με τις απεριόριστες ηχοχρωματικές κι εκφραστικές δυνατότητες που προσφέρει γίνεται στα χέρια του Κωνσταντινίδη μέσο αναπαραγωγής της πολυχρωμίας του μοντέρνου ορχηστρικού σώματος και πεδίο έκφρασης τεράστιου πλούτου υφών, δυναμικής και μορφών. Αυτό ακριβώς το όργανο με το μηχανισμό των σφυριών, το toucher, την ύπαρξη των πεντάλ κ.ά., κατά τον Dichler «*γεννά τόση αγάπη ώστε οι μεγαλύτεροί μας συνθέτες έχουν δημιουργήσει γι' αυτό μια μοναδική, ποιοτικώς και ποσοτικώς φιλολογία*».[225] Αναντίρρητα, έργα που προϋποθέτουν τη χρήση πολυπληθών συνόλων[226] διαμέσου των πιανιστικών τους διασκευών προσφέρονται για συχνότερες εκτελέσεις. Παρόλα αυτά, αξίζει να αναφέρουμε ότι από το σύνολο της εργογραφίας του Κωνσταντινίδη, ελάχιστα συμφωνικά έργα παραμένουν έως σήμερα ανεκτέλεστα.[227]

---

[223] Βλ. Αικατερίνη Ρωμανού, «Ελληνική μουσική για πιάνο» […], ό.π., σσ. 3-4.

[224] Σύμφωνα με τον Θωμά Ταμβάκο, «[…] *μαζί με τα εβδομήντα δύο ανεπίσημα δισκογραφήματα με ηχογραφήσεις συναυλιών στις οποίες ερμηνεύθηκαν έργα του, […] το σύνολο των 155 δισκογραφημάτων του η δισκογραφία του Ντίνου Κωνσταντινίδη αγγίζει έναν σχεδόν απλησίαστο συνολικό αριθμό για ζώντα Έλληνα και ελληνικής καταγωγής συνθέτη […], αν μη τι άλλο, καταδεικνύει την ποιοτική συνισταμένη της μουσικής δημιουργίας του. Πιο συγκεκριμένα, από το 1981 έως και το έτος 2019 κυκλοφόρησαν συνολικά 4 δίσκοι επαφής, 2 κασέτες, 77 CD τα οποία παρήχθησαν από 19 δισκογραφικές εταιρείες, 5 καλλιτεχνικούς φορείς και τρία Πανεπιστημιακά ιδρύματα και 2 κυκλοφορίες από έντυπα μέσα, μία εφημερίδα και ένα περιοδικό*». Βλ. Θωμάς Ταμβάκος, «Η δισκογραφική παρουσία του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Κριτική αποτίμηση. Με αφορμή το *solo piano works* με τη Φρόσω Κτιστάκη (πιάνο)», Ομιλία που πραγματοποιήθηκε στην Αίθουσα Διδασκαλίας Μουσικής Βιβλιοθήκης του Συλλόγου «Οι Φίλοι της Μουσικής», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 25 Οκτωβρίου 2019. Ανακτήθηκε από: https://panagiotisandriopoulos.blogspot.com/2019/10/cd-dinos-constantinides-solo-piano-works.html (ημερομηνία προσπέλασης: 31/3/2020).

[225] Josef Dichler, *Ο δρόμος για την καλλιτεχνική εκτέλεση στο πιάνο,* μετάφραση Κ. Νάσος, (τίτλος πρωτότυπου: *Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel)*, επιμέλεια Μοιρούλα Μαρκέτου - Νάσου, 2η έκδοση, Εκδόσεις Νάσος, Αθήνα 1987, σ. 37.

[226] Για παράδειγμα ακόμη και η όπερα του Ντίνου Κωνσταντινίδη *Αντιγόνη,* σύνθεση που προϋποθέτει τη χρήση πολυπληθών συνόλων, έχει εκτελεστεί και αποτυπωθεί σε ένα δισκογράφημα (λεπτομέρειες του δισκογραφήματος στο 10ο κεφάλαιο: *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί* της παρούσας έρευνας.

[227] Οι προγραμματικές σημειώσεις των έργων του Κωνσταντινίδη επιβεβαιώνουν το παραπάνω στοιχείο δεδομένου ότι ο συνθέτης συχνά αναφέρεται σε πρώτες εκτελέσεις που έλαβαν χώρα. Επίσης, η ύπαρξη ενός τεράστιου αρχείου από προγράμματα συναυλιών που φιλοξενούνται α) στον προσωπικό εργασιακό του χώρο και β) στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου της Λουιζιάνα, όπου δραστηριοποιούνταν ο συνθέτης, επιβεβαιώνουν τη θεώρηση αυτή. Αξίζει να αναφέρουμε ότι κατόπιν τηλεφωνικής επικοινωνίας με τον συνθέτη, η οποία πραγματοποιήθηκε στις 5 Οκτωβρίου 2020, ο συνθέτης μας πληροφόρησε ότι τα μόνα έργα που δεν έχουν

Ο Κωνσταντινίδης συνθέτει υπό το πρίσμα μιας άμεσης πρώτης εκτέλεσης, στοιχείο που κατακτήθηκε με την πάροδο των χρόνων και τον κατατάσσει ανάμεσα σε σημαντικούς συνθέτες με πλούσια καλλιτεχνική δράση στο ενεργητικό τους, που χαίρουν εκτίμησης από αξιόλογους ερμηνευτές. Στο τέταρτό του άρθρο "Composition in the 21st Century: Another View", αναφέρει χαρακτηριστικά:

> «[…] *Αυτό δεν αποτελεί άλλωστε και το όνειρο κάθε σύγχρονου δημιουργού;* […] *με ειλικρινή μέσα να κάνει μουσική (*εν. να συνθέτει*) και να προσπαθεί μέσα από έναν φυσικό τρόπο να κάνει ό,τι καλύτερο για να τύχει κοινής αποδοχής; μία μέθοδο την οποία εφάρμοζαν οι συνθέτες του παρελθόντος* […] *οι οποίοι είχαν ένα μήνυμα και μας το μετέδιδαν όσο πιο καλά μπορούσαν με οχυρό την προσωπική τους σφραγίδα. Οι καλοί επιβίωσαν, οι υπόλοιποι όχι, αλλά τουλάχιστον έκαναν ό,τι καλύτερο μπορούσαν».*[228]

Ο μουσικοκριτικός David DeBoor Canfield αναφερόμενος στην αστείρευτη έμπνευση του Κωνσταντινίδη και χαριτολογώντας, γράφει: «*Δεν υπάρχουν πολλοί άνθρωποι που στα ογδόντα τους θα μπορούσαν να καλέσουν σε αγώνα το Λαγουδάκι της διαφήμισης για την μπαταρία που δεν τελειώνει ποτέ -και μάλιστα να το προσπεράσουν-, αλλά ο Ντίνος Κωνσταντινίδης είναι σίγουρα ένας από αυτούς».*[229]

5.2 Τα έργα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη

Ο Κωνσταντινίδης συνέχισε να δημιουργεί και να διευρύνει το ρεπερτόριο της σύγχρονης πιανιστικής φιλολογίας μέχρι και τους τελευταίους μήνες της ζωής του.[230] Μολονότι τα έργα του για σόλο πιάνο δεν καταλαμβάνουν μεγάλο μέρος της συνθετικής

παρουσιαστεί σε συναυλία μέχρι στιγμής είναι η *8η Συμφωνία* (2020) και τα *teenage works* (1946). Στα κεφάλαια 1.6 *Εκτελέσεις έργων από Συμφωνικές Ορχήστρες - Συνεργασία με μαέστρους* και 1.7 *Εκδόσεις έργων – Δισκογραφία* αναφερθήκαμε διεξοδικότερα στην καλλιτεχνική δράση και τη δισκογραφία του συνθέτη. Ένα πλούσιο αρχείο στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστήμιου της Λουιζιάνα, το οποίο φιλοδοξεί να φιλοξενήσει την ακαδημαϊκή πορεία και το καλλιτεχνικό έργο του Έλληνα συνθέτη βρίσκεται υπό διαμόρφωση. Όταν τον Μάρτιο του 2019 είχα την ευκαιρία να επισκεφτώ, κατόπιν πρόσκλησης του συνθέτη για συναυλίες και διαλέξεις στο Πανεπιστήμιο της Λουϊζιάνα, ο συνθέτης αναφέρθηκε στο αρχείο και είχα την τύχη να δω ένα μεγάλο μέρος του που σύντομα θα ολοκληρωνόταν. Επίσης, ένα πλούσιο αρχειακό υλικό φιλοξενούνταν στην αίθουσα διδασκαλίας του το οποίο επιμελήθηκε ο ίδιος με τη βοήθεια της συνθέτριας και grant asisstant, Dr Niloufar Iravani.

[228] Βλ. Dinos Constantinides, *Four Articles on Composition in the New Millennium: Music in the 20th Century and the Outlook for the New Millennium,* Magni Publications, *The College Music Society*, May 2000, 4ο άρθρο "Composition in the 21st Century: Another View", σ. 7.

[229] David DeBoor Canfield, *Fanfare Magazine* – Volume 42, No. 4 – March/April 2019 κριτική για το cd *Dinos Constantinides: Solo Piano Works - Froso Ktistaki, piano,* Centaur CRC 3679 (2018).

[230] Η ζωντάνια, η σφύζουσα ενεργητικότητα και ασφαλώς η συνθετική πορεία του δημιουργού υπήρξε αδιάκοπη. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, το πιο πρόσφατο έργο για σόλο πιάνο δημιουργήθηκε το 2018, μετά την εκκίνηση της παρούσας διδακτορικής διατριβής.

παραγωγής του πολυγραφότατου δημιουργού, εντούτοις, οι συγκεκριμένες συνθέσεις περιλαμβάνουν υλικά που ξεδιπλώνονται και αξιοποιούνται ποικιλοτρόπως σε ολόκληρη τη συνθετική του πορεία. Ασφαλώς αυτή η διεύρυνση διαμέσου μιας αυτούσιας ή παραλλαγμένης αξιοποίησης ενός υλικού, και με στόχο μία ολοένα νέα μορφοπλασία αποτελεί συνήθη συνθετική πρακτική στην μακραίωνη ιστορία του μουσικού δυτικού πολιτισμού. Στην περίπτωση των έργων για σόλο πιάνο του Κωνσταντινίδη, παρεμφερείς μουσικές ιδέες, συγγενικά ή ακόμη και πανομοιότυπα φθογγορυθμικά υλικά, συναφείς ή και αυτούσιοι μοτιβικοί πυρήνες, αλλά και, σε πολλές περιπτώσεις, η αναζήτηση μιας σύμπλευσης αλλά και σύγκρουσης τονικού και ατονικού περιβάλλοντος, συνιστούν μια παλέτα ηχοδομημάτων, η οποία διαποτίζει τα έργα του, αφήνοντας διάχυτη μια ηχητική εντύπωση με έντονη προσωπική σφραγίδα. Αυτή ουσιαστικά η εξερεύνηση μορφοπλαστικών δυνατοτήτων μέσω 'παγιωμένων' – θα λέγαμε – ηχητικών καταστάσεων, αναζωπυρώνει τη σκέψη του συνθέτη, αντανακλώντας εμφανώς μια αντίληψη ως προς τη συνθετική πρόθεση.

Με άξονα τα προαναφερθέντα στοιχεία, και εξετάζοντας τα έργα μόνο μέσα από την χρονολογία σύνθεσής τους, στα οκτώ έργα για σόλο πιάνο,[231]
Theme and Variations, *Sonata for solo piano*, *Suite for a Young Man*, *The Heavens are Telling, Dreams Earths and Heavens, Two Preludes for Piano, Reflections IX* και *Piano Music from the Modal World of Folk Music,* παρατηρούμε μία άνιση διασπορά τους στο σύνολο της εργογραφίας του ενώ ως πλέον δυναμική περίοδος της συνθετικής του παραγωγής αναδεικνύεται η δεκαετία του 2010 - 2020.

[231] Στο βιβλίο του Κωστή Γαϊτάνου με τίτλο *Η Αυτού Μεγαλειότης το Πιάνο: Η διδασκαλία και το ρεπερτόριό του*, που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Τυπωθήτω – Γιώργος Δάρδανος, Αθήνα 2003, ο συγγραφέας, στο κεφάλαιο οι Έλληνες συνθέτες και τα έργα τους για πιάνο (σ. 405), στην αναφορά των έργων για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη καταγράφει μόνον τα τρία πρώτα (κάτι που ορθώς συνέβη μιας και τα υπόλοιπα πέντε έργα για σόλο πιάνο προέκυψαν μεταγενέστερα από τη χρονολογία έκδοσης του βιβλίου). Ωστόσο, η ημερομηνία δημιουργίας του δευτέρου και του τρίτου έργου είναι εσφαλμένη. Για τον μεν δεύτερο (*Sonata for solo piano*) η αρχική χρονιά σύνθεσης είναι όντως το 1977, από την οποία παραλείπεται το έτος αναθεώρησης (1999), για το δε τρίτο (*Suite for a Young Man*) αναγράφεται ελλιπής ο τίτλος του, *Σουίτα for a Young* και με ημερομηνία το 1983 ενώ η ορθή ημερομηνία δημιουργίας του αποτελεί το έτος 1980.

Έργα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη

- *Theme and Variations* (LRC 1), 1965
- *Sonata for solo piano* (LRC 49), 1977 αναθεωρ. 1999
- *Suite for a Young Man* (LRC 74), 1980
- *The Heavens are Telling* (LRC 100), 2016
- *Dreams, Earth, and Heavens* (LRC 101), 2016
- *Two Preludes* **(**LRC 101b), 2016
- *Reflections IX*, (LRC 276), 2017
- *Piano Music from the Modal World of Folk Music* (LRC 281), 2018

Τα τρία πρώτα έργα αποτελούν συνθέσεις στις οποίες εκτίθενται για πρώτη φορά συγκεκριμένα υλικά. Τα κομμάτια αυτά αποδεικνύονται 'έργα – μήτρα' πολλών μελλοντικών συνθέσεων του δημιουργού. Αντίθετα, τα πέντε τελευταία του έργα -τα έργα δηλαδή της πιο δυναμικής του περιόδου- βασίζονται σε παλαιότερες συνθετικές εργασίες, οι στενοί δεσμοί συνάφειας των οποίων αναλύονται διεξοδικά στην παρούσα διατριβή και στα επόμενα κεφάλαια. Βάσει αυτής της θεώρησης, η μελέτη, η ανάλυση και η ηχογράφηση[232] των πιανιστικών του έργων λειτούργησε κατατοπιστικά ως προς την κατανόηση της προσωπικής γλώσσας και της ιδιωματικής του γραφής, η οποία άρχισε να διαφαίνεται όπως προαναφέραμε, αλλά και όπως ο ίδιος σε συνεντεύξεις του υπογραμμίζει, μετά το 1980. Δε θα ήταν υπερβολή να λεχθεί ότι τα έργα για σόλο πιάνο μάς προσανατολίζουν ευκρινώς ως προς την εξέλιξη της μουσικής του σκέψης, ένα χαρακτηριστικό που παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον διότι, μέσα από την εστίαση στη συγκεκριμένη κατηγορία έργων, εξάγονται συμπεράσματα για την σύνολη δημιουργική του πορεία.

[232] Τα έργα για σόλο πιάνο του συνθέτη Ντίνου Κωνσταντινίδη ηχογραφήθηκαν -κατόπιν προτροπής του συνθέτη στη γράφουσα- και κυκλοφόρησαν σε έναν ψηφιακό δίσκο τον Μάρτιο του 2018 από την αμερικανική δισκογραφική εταιρία *Centaur*. Η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε τον Ιανουάριο του 2018 στο *Artracks studio* - παρουσία του Γιώργου Πρινιωτάκη, υπεύθυνο του στούντιο- στην πόλη της Αθήνας σε ένα πιάνο *Fazioli F212* με ηχολήπτη τον Φυσικό και Μηχανικό ήχου Θέμη Ζαφειρόπουλο, ιδιοκτήτη της εταιρείας *Location Sound*. Το mastering πραγματοποιήθηκε από τον Γιάννη Χριστοδουλάτο, ιδιοκτήτη της εταιρείας *Sweetspot productions*. Τον σχεδιασμό εξωφύλλου επιμελήθηκε η Lenna Constantinides, κόρη του συνθέτη, ιδρυτικό μέλος και επικεφαλής της εταιρείας *Papyros Design*. Η υλοποίηση του εγχειρήματος αυτού κατέστη εφικτή χάριν στην ευγενική χορηγία του συνθέτη και Boyd Professor του Πανεπιστημίου του LSU, Ντίνου Κωνσταντινίδη. Στον δίσκο εμπεριέχονται τα έξι από τα επτά έργα για σόλο πιάνο διότι το τελευταίο έργο με τίτλο *Piano Music from the Modal World of Folk Music* (LRC 281) προέκυψε αργότερα και δεν συμπεριλήφθηκε ούτε στην ερευνητική πρόταση. Τα έργα του δίσκου έχουν εκδοθεί από τη *Magni Publications*, εκδοτική εταιρία του Κωνσταντινίδη, η επωνυμία της οποίας προκύπτει από το όνομα Μαγδαληνή, όνομα της μητέρας του συνθέτη.

5.3 Η συμμετοχή του πιάνου σε φωνητικές και οργανικές συνθέσεις

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης ξεκίνησε από πολύ νεαρή ηλικία τους συνθετικούς του πειραματισμούς. Με κριτήριο τη συμμετοχή του πιάνου στον πρόσφατα αναθεωρημένο κατάλογο έργων, κατατάσσουμε τα έργα κατά είδος στις εξής επιμέρους υποκατηγορίες: νεανικά έργα (*teenage works*), έργα για σόλο πιάνο, έργα για δύο πιάνα, κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα, έργα για πιάνο και ορχήστρα δωματίου, έργα για δύο πιάνα και ορχήστρα, μουσική δωματίου {ντουέτα, τρίο, συνθέσεις για διάφορα όργανα και πιάνο –(*for diverse Instruments*)}, φωνητική μουσική (έργα για μία φωνή και πιάνο, για περισσότερες φωνές και πιάνο), χορωδιακά έργα με πιανιστική συνοδεία, έργα για δύο πιάνα και χορωδία, διασκευές συμφωνικών έργων και όπερας για πιάνο, κοντσέρτα / κονσερτίνα για πιάνο και άλλα όργανα.

Στις κατατάξεις που ακολουθούν διατηρήθηκε ο αριθμός έργου *opus* (στην περίπτωση του Κωνσταντινίδη η αρίθμηση έργων φέρει την ονομασία *LRC*[233]) με αριθμητική πρόοδο και όχι με γνώμονα τη χρονολογία σύνθεσης, ενώ οι τίτλοι τους -οι οποίοι εμφανίζονται στην αγγλική γλώσσα- μεταφέρονται στην πλειονότητά τους αυτούσιοι διατηρώντας την πρωτότυπή τους μορφή από τον κατάλογο έργων, ενώ άλλοτε εμφανίζονται με κεφαλαία και άλλοτε με μικρά γράμματα. Η απόδοση των πρωτόλειων αγγλόφωνων τίτλων στην ελληνική γλώσσα θεωρούμε ότι δεν είναι απαραίτητη για τις ανάγκες του παρόντος κεφαλαίου, δεδομένου ότι ο συνθέτης υιοθέτησε πλήρως τη γλώσσα της χώρας στην οποία δραστηριοποιούνταν για πολλές δεκαετίες. Για τον λόγο αυτό, η μετάφραση των έργων του στην ελληνική γλώσσα δεν κρίθηκε σκόπιμη. Η συνήθης πρακτική του συνθέτη στον κατάλογο έργων του να ενσωματώνει στον τίτλο κάθε έργου τα όργανα που συμμετέχουν, λειτουργώντας με αυτόν τον τρόπο επεξηγηματικά σε σχέση με τον τίτλο ως προς τα αξιοποιήσιμα όργανα, δημιουργεί έναν προσανατολισμό στον κατάλογο της εργογραφίας του, δεδομένου ότι πολλά από τα έργα αυτά παραλλάσσονται ηχοχρωματικά.[234]

Τα έργα του Κωνσταντινίδη τυπώθηκαν από αξιόλογους ξένους εκδοτικούς οίκους, με μοναδική εξαίρεση το πρώτο επίσημα καταχωρισμένο έργο του *Theme and Variations* (LRC 1) για σόλο πιάνο που εκδόθηκε από την ελληνική εκδοτική εταιρεία *Φίλιππος Νάκας*.

[233] Υπενθυμίζουμε ότι η αρίθμηση στον κατάλογο έργων του Κωνσταντινίδη '*LRC*' προέρχεται από τα αρχικά του ονόματος της κόρης του, Lenna Rose Constantinides.

[234] Παραδείγματος χάριν στο έργο με τίτλο *Encore for Piano Trio and String Orchestra,* η μορφή: *Encore* for piano trio and string orchestra ενδεχομένως να λειτουργούσε πιο κατατοπιστικά κατά τη διάρκεια μιας απλής ανάγνωσης. Ο τρόπος που προτείνουμε χρησιμοποιήθηκε από τον ίδιο τον Κωνσταντινίδη σε συγκεκριμένες περιπτώσεις έργων, όπως για παράδειγμα στη σύνθεση *Piano Concerto No. 2 "Grecian Variations"* (LRC261) και προσφέρει περισσότερη ευκρίνεια με μια απλή ανάγνωση.

5.3.1 Κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα / σολιστικές διατυπώσεις[235]

- *Concerto No. 1 for piano and orchestra* **(**LRC 252), σύνθεση του 2010, εκδόσεις Magni Publications
- *Piano Concerto No. 2* ("*Grecian Variations*") (LRC 261), σύνθεση του 2012, εκδόσεις Magni Publications

5.3.2 Έργα για πιάνο και ορχήστρα[236]

- *Encore for Piano Trio and String Orchestra* **(**LRC 198), σύνθεση του 2001, εκδόσεις Magni Publications
- *Encore II for solo double bass, solo piano, and string orchestra* (LRC 271), σύνθεση του 2017, εκδόσεις Magni Publications
- *Encore II for solo violin, solo piano, and string orchestra* (LRC 272), σύνθεση του 2017, εκδόσεις Magni Publications
- *Larissa Forever for piano and chamber orchestra*[237] **(**LRC 279) σύνθεση του 2018, εκδόσεις Magni Publications
- *Landscape III for soprano or tenor saxophone, piano, and string orchestra* (LRC 283), σύνθεση του 2018, εκδόσεις Magni Publications

5.3.3 Έργα για δύο πιάνα

- *Suite for Two Pianos 'Diakos Suite'* (LRC 98)[238], σύνθεση του 1985, εκδόσεις Magni Publications

---

[235] Στα δύο κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα αναφερόμαστε ξεχωριστά στα επόμενα κεφάλαια καθότι αποτελούνται από παρεμφερείς μουσικές ιδέες, δάνειες από δύο παλαιότερα έργα για σόλο πιάνο και αποτελούν το αντικείμενο της παρούσας διατριβής. Το μεν πρώτο (Κοντσέρτο αρ. 1), στηρίζεται στο έργο για σόλο πιάνο *Σουίτα για έναν νέο άνδρα*, το δε δεύτερο (Κοντσέρτο αρ. 2), δανείζεται στοιχεία από το έργο *Θέμα και Παραλλαγές* για σόλο πιάνο. Τα κοντσέρτα παρουσιάζουν ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αναλύονται συνδυαστικά με τα δύο 'έργα – μήτρα'.

[236] Γίνεται ένας διαχωρισμός ανάμεσα στα *κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα* και στα *έργα για πιάνο και ορχήστρα*. Τα μεν πρώτα αποτελούν κυκλικές συνθέσεις όπου το θεματικό υλικό του πρώτου μέρους αξιοποιείται και στα επόμενα, στα δε δεύτερα, το πιάνο πρωταγωνιστεί έναντι της ορχήστρας -συνήθως δωματίου- αλλά οι συνθέσεις δεν έχουν τη μορφή ενός κλασικού κοντσέρτου.

[237] Το έργο *Larissa Forever for piano and chamber orchestra* είναι γραμμένο και αφιερωμένο στη γράφουσα και τον Χρήστο Κτιστάκη, τον μαέστρο της *Συμφωνικής Ορχήστρας Λάρισας*. Στις προγραμματικές σημειώσεις αναφέρονται τα εξής: «[…] *Both artists* (Christos and Froso Ktistaki) *presented in their native city Larissa a concert of music of Dinos Constantinides. The composer was very impressed with the performance of his works by an orchestra of a rather small city with music activities that many metropolitan cities would be envious of the result. Some of the musicians of Larissa will present soon the music of Constantinides in New York at Carnegie Hall and other places in Greece including University of Macedonia. Also, the same artists have been invited to perform at Louisiana State University in USA which is the school that the composer is professor of composition. It will be premiered by the Constanta Symphony Orchestra in Romania in September 2018 in a concert of Dinos Constantinides music with piano soloist Froso Ktistakis under the direction of Christos Ktistakis*». Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σσ. 122-123.
Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε στις 28 Σεπτεμβρίου του 2018 με μαέστρο τον Χρήστο Κτιστάκη και σολίστ τη γράφουσα από την *Constanța Symphony Orchestra* της Ρουμανίας. Εν συνεχεία, στις 7 Δεκέμβριου του 2018 ακολούθησαν άλλες τρεις συναυλίες /παραστάσεις στις οποίες η *Συμφωνική Ορχήστρα Λάρισας* συνέπραξε με τη χορευτική ομάδα *InActu* και την *Ανώτερη Σχολή Χορού Λάρισας* κατά τη διάρκεια της οποίας το έργο παρουσιάστηκε χορογραφημένο (χορογράφος: Αθηνά Μανώλη) και στέφθηκε με μεγάλη επιτυχία.

[238] Το αρχικό έργο με τίτλο Η *Σουίτα του Διάκου* (1960), αποτελεί την πρώτη ανάθεση και σηματοδοτεί την εκκίνηση της επαγγελματικής καριέρας του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Όπως αναφέραμε και σε προηγούμενο

- *Dream for Two Pianos*[239] **(**LRC 75) σύνθεση του 2013, εκδόσεις Magni Publications

5.3.4 Έργα για δύο πιάνα και ορχήστρα

- *Suite for two pianos and strings* (*Diakos Suite*)[240] (LRC 265), σύνθεση του 2014, εκδόσεις Magni Publications

5.3.5 Έργα για δύο πιάνα και μικτή χορωδία

- *Ta Nikitiria*[241] *for two pianos and SATB* "*After Victory Celebration*" (LRC 123), σύνθεση του 1990, εκδόσεις Magni Publications

5.3.6 Τρίο συνθέσεις με πιάνο

- *Trio No. 1 for Violin, Cello and Piano* (LRC 9), σύνθεση του 1967, αναθεωρήθηκε το 1978, εκδόσεις Magni Publications
- *Trio No. 2 for Violin, Cello and Piano* (LRC 43a), σύνθεση του 1976-88, εκδόσεις Seesaw Music Corporation
- *Trio No. 2b*[242] *for Violin, Cello and Piano* (LRC 43b), σύνθεση του 1976-88, εκδόσεις Magni Publications
- *Trio No. 2c for Cello, Clarinet, and Piano* (LRC 43c), σύνθεση του 1982, αναθεωρήθηκε το 1995, εκδόσεις Magni Publications
- *Trio No. 2d for Flute, Cello, and Piano* (LRC 43d), σύνθεση του 1982, αναθεωρήθηκε το 1995, εκδόσεις Magni Publications
- *Dream for oboe, bassoon or cello, and piano* (LRC 90), σύνθεση του 1983, εκδόσεις Conners Publications

---

κεφάλαιο, ο συνθέτης, κατά τη διάρκεια της δημιουργικής του πορείας επεξεργάστηκε το έργο αυτό δημιουργώντας διαφορετικές εκδοχές και εμφανίζεται στη λίστα των έργων του με πολλές μορφές. Αρχικά, γράφτηκε για Ορχήστρα δωματίου (έγχορδα), ακολούθησε η εκδοχή για Ορχήστρα (1980, LRC 71), εν συνεχεία η εκδοχή για δύο πιάνα στην οποία αναφερόμαστε στην παρούσα υποσημείωση και αρκετά χρόνια αργότερα στην εκδοχή του για δύο πιάνα και ορχήστρα εγχόρδων η οποία εμφανίζεται με τίτλο *Σουίτα για δύο πιάνα και έγχορδα* (LRC 265, 2014).

[239] Η σύνθεση με τίτλο *Dream* απεικονίζει την ιστορία ενός νεαρού καλλιτέχνη και τις προσπάθειές του να αποκτήσει μια θέση στο 'Πάνθεο των Τεχνών', όπως αναφέρει ο Κωνσταντινίδης στις προγραμματικές του σημειώσεις. Ο καλλιτέχνης 'ονειρεύεται' στο υποσυνείδητό του εικόνες και χρώματα χωρίς καθορισμένο σχήμα. Στην αρχική του μορφή το έργο αποτελείται από ένα μέρος της *Σονάτας για πιάνο* (LRC 49). Η συγκεκριμένη σύνθεση πρωτοπαρουσιάστηκε από τον Χρήστο Κτιστάκη και τη γράφουσα στις 2 Νοεμβρίου 2017 στην αίθουσα συναυλιών του Δημοτικού Ωδείου Λάρισας. Αξίζει να σημειωθεί ότι η θεματική της συγκεκριμένης συναυλίας αποτέλεσε την πρώτη πανελλήνια παρουσίαση του συνολικού πιανιστικού έργου του Ντίνου Κωνσταντινίδη.

[240] Η σύνθεση με τίτλο *Suite for two pianos and strings, ("Diakos Suite")*, LRC 265, αποτελεί διεύρυνση του έργου *Suite for two pianos (*LRC 98) και πραγματοποιήθηκε το 2014.

[241] Η σύνθεση *Ta Nikitiria*, όπως προδίδει και ο τίτλος, βασίζεται επάνω στον γνωστό βυζαντινό ύμνο *Τη Υπερμάχω Στρατηγώ τα Νικητήρια* και γράφτηκε το 1920. Έναυσμα για τη δημιουργία του συγκεκριμένου έργου αποτέλεσε το τέταρτο και τελευταίο μέρος της *Συμφωνίας της Λεβεντιάς* του Μανώλη Καλομοίρη και αποτελεί προσαρμογή του ύμνου σε δύο πιάνα και μικτή χορωδία.

[242] Η διαφορά ανάμεσα στο *Trio No. 2* (LRC 43a) και το *Trio No. 2b* (LRC 43b) είναι ότι το μεν πρώτο εκδόθηκε από την *Seesaw Music Corporation* το δε δεύτερο από τη *Magni Publications*. Και τα δύο είναι αφιερωμένα στη μνήμη της μητέρας του Μαγδαληνής, στηρίζονται στη *Σονάτα για σόλο πιάνο*, την οποία θα μελετήσουμε εκτενώς στο επόμενο κεφάλαιο (7ο κεφάλαιο) και αποτελούν βάση για μία εκ νέου σύνθεση που πραγματοποιήθηκε πολλά χρόνια αργότερα με τίτλο *Study II for Diverse Instruments* (LRC 132).

- *Dream for oboe, viola and piano* (LRC 90a), σύνθεση του 1983, εκδόσεις Magni Publications
- *The Oracle at Delphi (Study III) for violin, clarinet and piano* (LRC 146a), σύνθεση του 1994, εκδόσεις Conners Publications
- *The Oracle at Delphi (Study III) for violin, flute and piano* (LRC 146b) σύνθεση του 1999, εκδόσεις Conners Publications
- *The Oracle at Delphi (Study III) for flute, clarinet and piano* (LRC 146c) σύνθεση του 1999, εκδόσεις Conners Publications
- *Tale for trumpet, trombone and piano* (LRC 151a), σύνθεση του 1995, εκδόσεις Conners Publications
- *Tale for two clarinets and piano* (LRC 151b) σύνθεση του 1995, αναθεωρήθηκε το 2003, εκδόσεις Magni Publications
- *Tale for flute, clarinet and piano* (LRC 151c), σύνθεση του 2004, εκδόσεις Magni Publications
- *Tale for Bb clarinet, alto saxophone and piano* (LRC 151d), σύνθεση του 2003, εκδόσεις Magni Publications
- *Tale for flute, tuba, and piano* (LRC 151e), σύνθεση του 2015, εκδόσεις Magni Publications
- *Tale for c trumpet, tuba, and piano* (LRC 151f), σύνθεση του 2015, δεν αναγράφεται η εκδοτική εταιρεία αλλά εικάζουμε ότι εκδόθηκε από τις εκδόσεις Magni Publications
- *Trio No. 3 for violin, clarinet and piano* (LRC 152), σύνθεση του 1995, εκδόσεις Conners Publications
- *Trio No. 3 for flute, clarinet and piano* (LRC 152b), σύνθεση του 1995, εκδόσεις Magni Publications
- *Trio No. 3 for violin, alto saxophone and piano* (LRC 165), σύνθεση του 1998, εκδόσεις Conners Publications
- *Trio No. 4 for violin, clarinet in Bb and piano* **(**LRC 253), σύνθεση του 2010, εκδόσεις Magni Publications
- *Trio No. 4 for flute, clarinet in Bb and piano* (LRC 253b), σύνθεση του 2010, εκδόσεις Magni Publications

5.3.7 Έργα για σόλο φωνή και πιάνο

- *Four Greek Songs for soprano and piano* (LRC 23a)[243] σε ποίηση Ζ. Παπαντωνίου, Γ. Σουρή, Κ. Χατζόπουλου, και Γ. Ρίτσου, σύνθεση του 1972 που αναθεωρήθηκε το 1985, εκδόσεις Magni Publications
- *Evangeline for Soprano, Baritone and Piano* (LRC 37) βασίζεται στο ομώνυμο ποίημα *Evangeline*[244] του Henry Wadsworth Longfellow, σύνθεση του 1975 η οποία αναθεωρήθηκε το 1981, εκδόσεις Magni Publications

[243] Οι επιμέρους τίτλοι της σύνθεσης: *Serenade at the Window of the Wise Man – From My Window – You Have Left Me and You Go –From the Spring Symphony.*

[244] Τα αποσπάσματα αφηγούνται τη μετανάστευση της Evangeline από την Ακαδία (αποικία που ίδρυσαν οι Γάλλοι στις αρχές του 17ου αι. στην περιοχή που σήμερα ανήκει στις καναδικές επαρχίες της Νέας Σκωτίας, το όνομα της οποίας προέκυψε από την παραφθορά του ελληνικού τοπωνυμίου Αρκαδία.) στην περιοχή Cajun της

- *Mutability*[245] *for voice and piano* (LRC 57), σύνθεση του 1979 που βασίζεται στο ομώνυμο ποίημα *Mutability* του Percy Bysshe Shelley, εκδόσεις Magni Publications
- *Mutability for bass baritone and piano* (LRC 57b), σύνθεση του 1979 που βασίζεται επίσης στο ομώνυμο ποίημα *Mutability* του Percy Bysshe Shelley, εκδόσεις Magni Publications
- *Aria of Celeste for voice and piano* (LRC 76a)[246], σύνθεση του 1981. Εκδόθηκε από την Conners Publications
- *Lament of Eurydice*[247] *for voice and piano* (LRC 109bb) σε κείμενο του Σοφοκλή, σύνθεση του 1990, εκδόσεις Conners Publications
- *Midnight Song for Soprano and Piano* (LRC 112b) σε ποίηση της Pinkie Gordon Lane, σύνθεση του 1988, εκδόσεις Magni Publications
- *China I – Shanghai, Songs of Departure for voice and piano* (LRC 130b) σε ποίηση Li Po και μετάφραση Ezra Pound, σύνθεση του 1991, εκδόσεις Magni Publications
- *Reflections VI – The Tyger for baritone and piano* (LRC 143a) σε ποίηση του William Blake *The Tyger*. Σύνθεση του 1994, εκδόσεις Conners Publications
- *Reflections VI – The Tyger for voice and piano* (LRC 143d), σύνθεση του 1996, εκδόσεις Conners Publications
- *Sappho Songs for voice and piano* (LRC 168b) σε ποίηση της Σαπφούς και μετάφραση του Willis Barnstone, σύνθεση του 1998, εκδόσεις Conners Publications
- *Olga's Songs for soprano and piano* (LRC 187b), σύνθεση του 2000, εκδόσεις Magni Publications

5.3.8 Έργα για μία ή περισσότερες φωνές, πιάνο και άλλα όργανα

- *Small Lemon Tree for Two Voices, Oboe, Cello and Piano* (LRC 3), σύνθεση του 1985, εκδόσεις Magni Publications
- *Kaleidoscope*[248] *for Soprano, Piano Trio (violin, cello, piano) and Two Slide Projectors* (LRC 24), σύνθεση του 1972, το οποίο αναθεωρήθηκε το 1977, εκδόσεις Magni Publications

---

Λουϊζιάνα. Περί 'Ακαδίας' βλ. λ.χ. στο: https://www.geografikoi.gr/new-france/ (ημερομηνία προσπέλασης: 4/4/2022). Στο ποίημα η Evangeline και ο εραστής της βρίσκουν καταφύγιο στην προαναφερθείσα περιοχή και λίγο αργότερα πεθαίνουν, βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 13.

[245] Σε προηγούμενο κεφάλαιο (κεφάλαιο αρ. 3, *Διεύρυνση μίας μουσικής ιδέας και ηχοχρωματικές παραλλαγές ενός έργου)* αναφερθήκαμε σε όλες τις μεταγενέστερες εκδοχές των έργων που ανήκουν στον ομότιτλο κύκλο.

[246] Η σύνθεση *Aria of Celeste* αποτελείται από το υλικό της εκδοχής για ορχήστρα δωματίου της μονόπρακτης όπερας *Intimations* (LRC 39a) του Κωνσταντινίδη.

[247] Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί διασκευή του ήδη προηγηθέντος έργου με τίτλο *Lament of Eurydice* (LRC 109b) και βασίζεται στην τρίτη πράξη από την τρίπρακτη όπερα του Κωνσταντινίδη *Antigone: Three Act Opera* (LRC 109).

[248] Στη σύνθεση *Καλειδοσκόπιο* μεταφέρονται εντυπώσεις του συνθέτη με αφορμή παιδικούς πίνακες ζωγραφικής. Τμήματα αυτών προβάλλονται από δύο βιντεοπροβολείς με απώτερο σκοπό να δημιουργήσουν/χρωματίσουν μια όμορφη ατμόσφαιρα. Λέξεις από χρώματα σε συνδυασμό με αόριστες εικόνες μετατρέπονται σε δύο σειρές γραμμάτων που αντιστοιχούν άλλοτε σε συγκεκριμένους φθόγγους και άλλοτε σε ειδικά εφέ. Το έργο αποτελεί ένα είδος 'μουσικού κρυπτογραφήματος' όπου υπερισχύουν οι μη συμβατικές τεχνικές και σχηματικές υποδείξεις. Ηχοχρωματικές παραλλαγές απαντώνται υπό τη μορφή μεταγραφών για διάφορα σόλο όργανα και περιλαμβάνουν τμήματα της συγκεκριμένης σύνθεσης.

- *Intimations: One Act Opera*[249] *for Soprano, coloratura Soprano and piano* (LRC 39a) [piano version], στηρίζεται στο κείμενο *Fugue for Two Voices* του David Madden, σύνθεση του 1975, το οποίο αναθεωρήθηκε το 1980, εκδόσεις Magni Publications
- *Intimations – for 2 Sopranos and Chamber Orchestra* (LRC 83a), σπαρτίτο έκδοση του 1982 η οποία αναθεωρήθηκε το 2002, εκδόσεις Magni Publications
- *Reflections III ('Voices') for soprano, flute, clarinet and piano* (LRC 94a) σύνθεση του 1982-84 η οποία στηρίζεται στο ποίημα του Κωνσταντίνου Καβάφη *Φωνές* (*Voices*), εκδόσεις Magni Publications
- *Reflections III ('Voices') for soprano, flute or oboe, violin and piano* **(**LRC 94b), εκδόσεις Magni Publications
- *Reflections III ('Voices') for soprano, flute, viola, and piano* **(**LRC 94c), εκδόσεις Magni Publications
- *Reflections IV for soprano, flute, harp and piano* (LRC 102a), σύνθεση του 1986 η οποία στηρίζεται στο ποίημα *Κεριά* (*Candles*) του Κωνσταντίνου Καβάφη, εκδόσεις Magni Publications
- *Reflections IV for flute, viola, harp and piano* (LRC 102b) σύνθεση του 1988, εκδόσεις Magni Publications
- *Reflections V for Voice* (προαιρετική), *Oboe, Violin and Piano* (LRC 108), σύνθεση του 1987, εκδόσεις Magni Publications
- *Antigone – Prologue and Parodos*[250] *for two Sopranos and piano* (LRC 109cc), σύνθεση του 1988, εκδόσεις Magni Publications
- *Three Odes from 'Antigone'* (LRC 109d) για δύο μικτά φωνητικά σύνολα (σε δίγλωσσο κείμενο), κλαρινέτο, κρουστά, βιολοντσέλο, πιάνο και σοπράνο σύνθεση του 1993, εκδόσεις Magni Publications
- *Three Selections from Antigone*[251] *for soprano or oboe and strings* (πιανιστική εκδοχή) (LRC 109ee), σύνθεση του 1993, στην αναθεωρημένη της εκδοχή το 1997, εκδόσεις Magni Publications

[249] Η όπερα *Intimations* εκτυλίσσεται επάνω σε έναν διάλογο μεταξύ δύο γυναικών, μιας ηλικιωμένης και μιας νεότερης που σχετίζεται με μια πιθανή δολοφονία. Η πρώτη εκδοχή του έργου γράφτηκε σε συνεργασία με τον ποιητή David Madden το 1975 και παρουσιάστηκε δύο φορές στο *Φεστιβάλ Τεχνών του Συμβουλίου Τεχνών και Ανθρωπιστικών Επιστημών* του Baton Rouge τον Ιούλιο του ίδιου έτους. Σε αυτήν την εκδοχή, το έργο εμφανίστηκε με τον τίτλο *Fugue for Two Voices* στην οποία συμμετείχε και ένας χορευτής. Η όπερα *Intimations* αναθεωρήθηκε το 1980, έκτοτε η συγκεκριμένη εκδοχή χάρισε στον συνθέτη δύο βραβεία και πλήθος παραστάσεων. Η πρεμιέρα έλαβε χώρα στο *Brooklyn College* (5 Φεβρουαρίου 1982), και έλαβε το πρώτο βραβείο στον ομώνυμο διαγωνισμό *Brooklyn College Chamber Opera Composition Contest* (1981). Το έργο διακρίθηκε επίσης με το βραβείο του *Εξαιρετικού επιτεύγματος* στην *First Midwest Chamber Opera Theatre Conference* στο Πανεπιστήμιο του Οχάιο.

[250] Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί μεταφορά του αρχικού έργου *Antigone – Prologue and Parodos* (LRC 109c), σύνθεση για δύο σοπράνο, φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, φαγκότο, κόρνο, τρομπέτα, τρομπόνι και έγχορδα.

[251] Το έργο αυτό αποτελεί μεταφορά του αρχικού με τίτλο *Three Selections from Antigone* (LRC 109e) για σοπράνο ή όμποε και έγχορδα, σύνθεση του 1993 η οποία αναθεωρήθηκε το 1997.

5.3.9 Χορωδιακά έργα με την προσθήκη σόλο φωνών και πιανιστική συνοδεία ή συνοδεία εκκλησιαστικού οργάνου[252]

- *I Never Saw a Moor for SATB and organ or piano* (LRC 40) που βασίζεται στο ομώνυμο ποίημα *I Never Saw a Moor* της Emily Dickinson, σύνθεση του 1976 η οποία αναθεωρήθηκε το 1984, εκδόσεις Seesaw Music Corporation
- *Marcha de Galvez* (LRC 44a) [πιανιστική εκδοχή] [253] για μικτή χορωδία, σολίστες, έναν αφηγητή και πιάνο, σύνθεση του 1976 η οποία αναθεωρήθηκε το 1995, εκδόσεις Magni Publications
- *The Lamb for Mixed Chorus and Organ or Piano* [χειρόγραφη παρτιτούρα] (LRC 46) που στηρίζεται στο ομώνυμο ποίημα *The Lamb* του William Blake, σύνθεση του 1977. Το έργο εκδόθηκε από την Seesaw Music Corporation
- *Byron's Greece for Baritone Voice* [piano version][254] σύνθεση του 1984 για βαρύτονο, παιδική χορωδία, μικτή χορωδία και πιάνο (LRC 92a), εκδόσεις Seesaw Music Corporation
- *Walls of Time*[255] για διπλή χορωδία, σοπράνο, μέτζο σοπράνο και πιάνο (LRC 103a) [piano version], σύνθεση του 1986 η οποία στηρίζεται στο ποίημα *The Builders* του Henry Wadsworth Longfellow, εκδόσεις Magni Publications
- *Parodos*[256] *– The Battle of Thebes* για σοπράνο, μικτή χορωδία και πιάνο (LRC 242a) σε κείμενο του Σοφοκλή και μετάφραση των Dudley Fitts & Robert Fitzgerald, σύνθεση του 1985, εκδόσεις Magni Publications

5.3.10 Όπερες με πιανιστική συμμετοχή

- *Rosanna*[257] – μονόπρακτη όπερα (LRC 241) σε κείμενο του David Madden, σύνθεση του 2009, εκδόσεις Magni Publications

---

[252] Στη συγκεκριμένη κατηγορία έργων, ο συνθέτης δεν διαφοροποιείται ως προς τη μορφή της παρτιτούρας και τα έργα δύναται να εκτελεστούν είτε από το εκκλησιαστικό όργανο είτε από το πιάνο.

[253] Το έργο αυτό αποτελεί την πιανιστική εκδοχή του αρχικού που φέρει τον ίδιο τίτλο *Marcha de Galvez* (LRC 44), και είναι μία καντάτα για σόλο φωνές, χορωδία και οργανικό σύνολο σύνθεση του 1976, στην αναθεωρημένη του μορφή το 1995.

[254] Η συγκεκριμένη σύνθεση βασίζεται σε αποσπάσματα που προέρχονται από το *Δεύτερο Άσμα* (*Canto II*) του ποιήματος του George Gordon Byron, *Childe Harold*, (*Το Προσκύνημα του Τσάιλντ Χάρολντ*) και αποτελεί διασκευή του έργου Byron's Greece (LRC 92) γραμμένο αρχικά για βαρύτονο, παιδική και μικτή χορωδία, ορχήστρα πνευστών και ορχήστρα κρουστών. Στο κείμενο, από το οποίο αντλεί το υλικό του ο Κωνσταντινίδης, ο Byron συγκρίνει το ένδοξο αρχαιοελληνικό πνεύμα με τον υπόδουλο ελληνισμό, πράγμα που του προκαλεί λύπη, θυμό, αγανάκτηση και νοσταλγία. Ο συνθέτης εμπνεύστηκε από τις αντιφατικές εικόνες που του προκάλεσε η ανάγνωση του ποιήματος και ανάμειξε με έναν ιδιαίτερο τρόπο σύγχρονες τεχνικές σύνθεσης με τον τροπικό λυρισμό, αντιπροσωπευτικό της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Περί 'George Gordon Byron' βλ. λ.χ. *International Research Center for Lord Byron & Philhellenism*, https://www.messolonghibyronsociety.gr/

[255] Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί διασκευή του αρχικού *Walls of Time* (LRC 103) για δύο σολίστ (σοπράνο και μέτζο σοπράνο), διπλή χορωδία και ορχήστρα.

[256] Η συγκεκριμένη σύνθεση αποτελεί μεταγραφή του αρχικού έργου *Parodos – The Battle of Thebes* (LRC 242), σύνθεση του 1985 για φλάουτο, δύο όμποε, φαγκότο, δύο τρομπέτες, κρουστά, σοπράνο, μικτή χορωδία και ορχήστρα εγχόρδων και αντλεί το υλικό της από την όπερα *Αντιγόνη*.

[257] Η ιστορία της όπερας *Rosanna* εκτυλίσσεται σε ένα άγονο χωριό στη βόρεια ακτή της Χιλής του 1930. Εξιστορεί τον βίο και την φιλία δύο φτωχών γυναικών, της Rosanna και της Angelina τις οποίες η μοίρα σμίγει αργότερα κάτω από διαφορετικές συνθήκες. Η όπερα *Rosanna*, παρόλο που φέρει την αρίθμηση (LRC 241) και την παρενθετική υποσημείωση '*Small orchestral version*', γράφτηκε το 2009 και φαίνεται να αποτελεί μια

5.3.11 Έργα για ορχήστρα / Μεταγραφές για πιάνο (Όπερες – Συμφωνίες)

- *Antigone: Three Act Opera*[258] (LRC 109a) σύνθεση του 1989 που αναθεωρήθηκε το 1993 και αποτελείται από εννέα σόλο-τραγουδιστές, 15μελή ανδρική χορωδία, μικτή χορωδία και πιάνο και στηρίζεται στο κείμενο της αρχαίας τραγωδίας *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, εκδόσεις Magni Publications
- *Rosanna*[259] – μονόπρακτη όπερα (LRC 241a) για μέτζο σοπράνο, σοπράνο, βαρύτονο και πιάνο σε κείμενο του David Madden σύνθεση του 2009, εκδόσεις Magni Publications
- *Symphony No. 4 ('Antigone')* (LRC 145c) [πιανιστική εκδοχή] στο κείμενο της αρχαίας τραγωδίας *Αντιγόνη* του Σοφοκλή σε μετάφραση Ντίνου Κωνσταντινίδη για χορωδία (προαιρετικά), υψίφωνο (προαιρετικά) και πιάνο, σύνθεση του 1993, εκδόσεις Magni Publications

5.3.12 Κοντσέρτα

- *Concerto for Violin, Cello, Piano and Orchestra ('Triple Concerto')*[260] (LRC 7), σύνθεση του 1967, εκδόσεις Seesaw Music Corporation
- *Concertino for Euphonium/Trombone or Tuba and Piano ('Mountains of Epirus')*[261] (LRC 70b), σύνθεση του 1980, εκδόσεις Magni Publications
- *Concertino for violin and piano ('Mountains of Epirus')* (LRC 73a), σύνθεση του 1980, εκδόσεις Magni Publications
- *Concertino for Euphonium and Piano ('Mountains of Epirus')* (LRC 73b), σύνθεση του 1980 η οποία αναθεωρήθηκε το 2011, εκδόσεις Magni Publications
- *Homage – A Folk Concerto for flute and piano* (LRC 110b), σύνθεση του 1988, εκδόσεις Magni Publications

μεταγενέστερη εκδοχή του αρχικού έργου *Rosanna* (LRC 241b) όπου εκ παραδρομής φέρει το επιπλέον γράμμα "b" έναν τρόπο με τον οποίο συχνά ο συνθέτης κατατάσσει τα έργα του σύμφωνα με τη χρονολογία σύνθεσής τους. Παρόλα αυτά, η σύνθεση με αρίθμηση (LRC 241b) ανήκει χρονολογικά στο έτος 2008 και είναι γραμμένη για μεγάλη ορχήστρα (*Large orchestral version*) με τη συμμετοχή σολίστ (μέτζο σοπράνο, σοπράνο, βαρύτονο, φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, φαγκότο, κόρνο, τρομπέτα, κρουστά, και έγχορδα). Η σύνθεση του 2009, γράφτηκε για μικρότερη ορχήστρα (φαγκότο, κόρνο, τρομπέτα, κρουστά, πιάνο, άρπα και έγχορδα με τη συμμετοχή τριών σολίστ, μέτζο σοπράνο, σοπράνο, βαρύτονο).

[258] Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί μεταγραφή της τρίπρακτης όπερας του Κωνσταντινίδη *Antigone: Three Act Opera* (LRC 109*)* και είναι το σημαντικότερο έργο του Κωνσταντινίδη (κατά δική του ομολογία) το οποίο ακολουθεί πιστά το κείμενο του Σοφοκλή. Η αρχική της μορφή είναι μία σύνθεση για εννέα σόλο-τραγουδιστές, 15μελή ανδρική χορωδία, μικτή χορωδία, ηλεκτρικό μπάσο, τέσσερις κρουστούς και έγχορδα.

[259] Η συγκεκριμένη σύνθεση αποτελεί μεταγραφή του πρωτότυπου έργου *Rosanna* (LRC 241).

[260] Αξίζει να αναφέρουμε ότι το κοντσέρτο αυτό αποτέλεσε και ένα μέρος της διδακτορικής διατριβής του Ντίνου Κωνσταντινίδη.

[261] Η σύνθεση αυτή προέρχεται από το έργο *Mountains of Epirus,* έργο αρχικά γραμμένο για βιολί και ορχήστρα. Στη σύνθεση αυτή -της οποίας η πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε το 1980 κατά τον εορτασμό της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Βόρειας και Νότιας Αμερικής- σολίστ ήταν ο ίδιος ο συνθέτης και τα μέλη της ορχήστρας προέρχονταν από το Πανεπιστήμιο της *Georgia State University*. Σύμφωνα με πληροφορίες που προέρχονται από τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη, στο ακροατήριο, που αποτελούνταν περί τα 5000 άτομα, παρευρέθηκαν εξέχουσες προσωπικότητες όπως η Coretta Scott King [(1927 – 2006) Αμερικανίδα συγγραφέας, ακτιβίστρια, σύζυγος του Μάρτιν Λούθερ Κινγκ Τζούνιορ, ηγέτιδα του Αφροαμερικανικού Κινήματος για την απόκτηση πολιτικών και κοινωνικών δικαιωμάτων των έγχρωμων ανθρώπων στη δεκαετία του 1960], ο γερουσιαστής Edward Moore Kennedy, ο Δήμαρχος της Ατλάντα, και πολλοί άλλοι αξιωματούχοι.

- *China IV – Shenzhen, Concerto for Cello and Piano* (LRC 139c), σύνθεση του 1992, εκδόσεις Magni Publications
- *Concerto for Violin and Piano* (LRC 142a), σύνθεση του 1994, εκδόσεις Magni Publications
- *Concerto for Bassoon and Piano* (LRC 154b), σύνθεση του 1996, εκδόσεις Conners Publications
- *Concerto for Alto Saxophone or Clarinet in Bb and Piano (Midnight Fantasy II)* (LRC 179a), σύνθεση του 1989-99 η οποία αναθεωρήθηκε το 2001, εκδόσεις Magni Publications
- *Concertino for trombone and piano* ('*Mountains of Epirus*') (LRC 256a), σύνθεση του 1980 – 2011, εκδόσεις Magni Publications
- *Concerto for violin, cello, and orchestra* (LRC 275b), [πιανιστική εκδοχή],[262] σύνθεση του 2017, εκδόσεις Magni Publications
- *Concerto for violin, viola, and piano*[263] (LRC 275d), σύνθεση του 2017, εκδόσεις Magni Publications

5.3.13 Νεανικά έργα ("Teenage works")[264]

- *Sonata for Violin and Piano* (LRC 13a), σύνθεση για βιολί και πιάνο του 1946, εκδόσεις Magni Publications
- *A Brahms for Violin and Piano* (LRC 13b), σύνθεση για βιολί και πιάνο του 1946, εκδόσεις Magni Publications

5.3.14 Έργα για βιολί και πιάνο

- *Introduction and Dance for Violin and Piano (Pentatonic for violin and piano)* (LRC 10), σύνθεση του 1965, εκδόσεις Magni Publications
- *Four Dynasties for Violin and Piano, Op. 4* (LRC 13h), σύνθεση του 1981, εκδόσεις Magni Publications
- *Sonata for Violin and Piano* (LRC 21c), σύνθεση του 1971, αναθεωρήθηκε το 1977, εκδόσεις Magni Publications
- *Patterns for violin and piano*[265] (LRC 119b), σύνθεση του 1989, αναθεωρήθηκε το 1995, εκδόσεις Conners Publications

[262] Η συγκεκριμένη σύνθεση αποτελεί μεταφορά του αρχικού *Κοντσέρτο για βιολί, τσέλο και ορχήστρα* (LRC 275), σύνθεση του 2017.

[263] Η συγκεκριμένη σύνθεση αποτελεί μια μεταφορά του αρχικού *Κοντσέρτο για βιολί, βιόλα και ορχήστρα* (LRC 275d), σύνθεση του 2017.

[264] Οι μονομερείς συνθέσεις με τίτλο *Teenage works* προέκυψαν μέσα από πειραματισμούς και αυτοσχεδιασμούς του Κωνσταντινίδη κατά τη νεαρή ηλικία, όντας σπουδαστής του Ελληνικού Ωδείου στην Αθήνα. Σύμφωνα με τον ίδιο, οι συγκεκριμένες συνθέσεις προέκυψαν από τη συνεργασία του με μία συμφοιτήτρια που ήταν επίσης σπουδάστρια βιολιού του Ωδείου. Ο ίδιος, τα ενέταξε πολύ αργότερα στον κατάλογο έργων του και εκδόθηκαν από τη Magni Publications. Βλ. Ευφροσύνη Κτιστάκη – Ντίνος Κωνσταντινίδης, Συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στην πιανίστα Ευφροσύνη Κτιστάκη, Λουιζιάνα, Μάρτιος 2019 (αδημοσίευτη).

[265] Το έργο αυτό στηρίζεται στην προγενέστερη σύνθεση *Patterns for violin and string orchestra* (LRC 119a), μεταγράφηκε για πιάνο και βιολί το 1989 και αναθεωρήθηκε το 2003.

- *Idyll for violin and piano* (LRC 147), σύνθεση του 1994 – 1995, εκδόσεις Conners Publications
- *Ojos Criollos for violin and piano*[266] (LRC 155a), σύνθεση του 1996, αναθεωρήθηκε το 1998, εκδόσεις Conners Publications
- *Souvenir de Porto Rico for violin and piano*[267] (LRC 157a), σύνθεση του 1996 η οποία αναθεωρήθηκε το 1998, εκδόσεις Conners Publications
- *Encore II for violin and piano* (LRC 272b), σύνθεση του 2017, εκδόσεις Magni Publications

5.3.15 Έργα για βιόλα και πιάνο

- *Sonata for Viola and Piano* (LRC 21a), σύνθεση του 1971, αναθεωρήθηκε το 1977, εκδόσεις Magni Publications
- *Grecian Variations for Solo Viola and Piano* (LRC 106b), σύνθεση του 1987 η οποία αναθεωρήθηκε το 1991, εκδόσεις Magni Publications

5.3.16 Έργα για βιολοντσέλο και πιάνο

- *Sonata for Cello and Piano* (LRC 21b), σύνθεση του 1971, αναθεωρήθηκε το 1977, εκδόσεις Magni Publications

5.3.17 Έργα για κοντραμπάσο και πιάνο

- *Reverie II for Double Bass and Piano* (LRC 81b), σύνθεση του 1981, αναθεωρήθηκε το 1996, εκδόσεις Magni Publications
- *Encore II for double bass and piano* (LRC 271b), σύνθεση του 2017, εκδόσεις Magni Publications

5.3.18 Έργα για όμποε και πιάνο

- *At the Village for oboe and piano* (LRC 69), σύνθεση του 1980, εκδόσεις Magni Publications
- *Reverie for Oboe and Piano* (LRC 81d), σύνθεση του 1981, αναθεωρήθηκε το 1996, εκδόσεις Magni Publications
- *Transformations for oboe and piano* (LRC 120c), σύνθεση του 1993, αναθεωρήθηκε το 1996, εκδόσεις Conners Publications
- *Rhapsody II for oboe and piano* (LRC 167b), σύνθεση του 1977, αναθεωρήθηκε το 1998, εκδόσεις Conners Publications

[266] Η σύνθεση *Ojos Criollos*, (*Creole Eyes*) γράφτηκε αρχικά για πιάνο από τον Louis Moreau Gottschalk (1829-69). Ο Gottschalk ήταν -σύμφωνα με τις προγραμματικές σημειώσεις του Κωνσταντινίδη- ένας από τους πιο διάσημους Αμερικανούς συνθέτες του 19ου αιώνα. Η πρωτότυπη σύνθεση βασίζεται στη μουσική *Creole* που ο Gottschalk πρωτοάκουσε στην παιδική του ηλικία στους δρόμους της Νέα Ορλεάνης από τους κατοίκους της. Ο Κωνσταντινίδης, εμπνεύστηκε από το συγκεκριμένο έργο και έγραψε τη σύνθεση για πιάνο και βιολί.

[267] Όπως και η προηγούμενη σύνθεση, έτσι και αυτή στηρίζεται στην αρχική ιδέα/μουσική του Αμερικανού συνθέτη Louis Moreau Gottschalk.

5.3.19 Έργα για φλάουτο και πιάνο

- *Rhapsody II for flute and piano* (LRC 167a), σύνθεση του 1977, αναθεωρήθηκε το 1998, εκδόσεις Conners Publications

5.3.20 Έργα για σαξόφωνο και πιάνο

- *Mutability Fantasy for alto saxophone and piano*[268] (LRC 66), σύνθεση του 1979, αναθεωρήθηκε το 1995, εκδόσεις Conners Publications
- *Grecian Variations for Soprano Saxophone and Piano* (LRC 106c), σύνθεση του 1987, αναθεωρήθηκε το 1991, εκδόσεις Magni Publications
- *Midnight Fantasy II for alto saxophone or clarinet in Bb and piano* (LRC 113a), σύνθεση του 1989, εκδόσεις Magni Publications
- *Legend II for Alto Saxophone and Piano* (LRC 115b), σύνθεση του 2006, εκδόσεις Magni Publications
- *Transformations for soprano saxophone and piano* (LRC 126f), σύνθεση του 2011, εκδόσεις Magni Publications
- *Impressions II for Eb Alto Saxophone and Piano* (LRC 171), σύνθεση του 1975 – 1980, αναθεωρήθηκε το 1998, εκδόσεις Magni Publications

5.3.21 Έργα για τρομπόνι και πιάνο

- *Improvisation for Trombone and Piano (or Euphonium or Cello)*[269] (LRC 4), σύνθεση του 1967, αναθεωρήθηκε το 1977, εκδόσεις Seesaw Music Corporation

5.3.22 Συνθέσεις για κλαρινέτο και πιάνο

- *Impressions for Clarinet and Piano* (LRC 59), σύνθεση του 1975, αναθεωρήθηκε το 1980, εκδόσεις Seesaw Music Corporation
- *Transformations for clarinet and piano* (LRC 126c), σύνθεση του 1993, αναθεωρήθηκε το 1997, εκδόσεις Conners Publications
- *Impressions II for Clarinet in Bb and Piano* (LRC 170), σύνθεση του 1975, αναθεωρήθηκε το 1998, εκδόσεις Magni Publications

5.3.23 Έργα για τούμπα και πιάνο

- *Mutability Fantasy for tuba and piano* LRC 68, σύνθεση του 1979, αναθεωρήθηκε το 1995, εκδόσεις Conners Publications

---

[268] Η ποίηση του Percy Bysshe Shelley (1792-1822), ενός εκ των σημαντικότερων Άγγλων ποιητών, υπήρξε πηγή έμπνευσης για τον Κωνσταντινίδη για τη σύνθεση μιας σειράς έργων συμπεριλαμβανομένου και του συγκεκριμένου με τίτλο *Mutability Fantasy*. Στο πρώτο έργο της σειράς (*String Quartet No 2 - Mutability*) χρησιμοποίησε μια μελωδία που ονομάζεται *Παπαρούνα* (‘*Poppy*’), γνωστή μελωδία του Αττίκ στην οποία αναφερθήκαμε πιο διεξοδικά στο 3ο κεφάλαιο: *Διεύρυνση μίας μουσικής ιδέας και ηχοχρωματικές παραλλαγές ενός έργου*.

[269] Η αρχική σύνθεση του έργου ήταν γραμμένη για βιολοντσέλο και πιάνο και εκδόθηκε από τη *Seesaw Music Corporation.*

5.3.24 Έργα για ευφώνιο και πιάνο

- *Mutability Fantasy for euphonium and piano* (LRC 67) σύνθεση του 1979, αναθεωρήθηκε το 1995, εκδόσεις Conners Publications

5.3.25 Έργα για γαλλικό κόρνο και πιάνο

- *Mutability for French Horn and piano* (LRC 57a), σύνθεση του 1979, εκδόσεις Magni Publications
- *Reflections VI – The Tyger for horn and piano* (LRC 143b), σύνθεση του 1996, εκδόσεις Conners Publications

5.3.26 Έργα για τρομπέτα και πιάνο

- *Reverie for Trumpet and Piano*[270] (LRC 81a), σύνθεση του 1981, αναθεωρήθηκε το 1996, εκδόσεις Magni Publications

5.3.27 Έργα για μαρίμπα και πιάνο

- *Legend III for Marimba and Piano* (LRC 115c), σύνθεση του 2010, εκδόσεις Magni Publications

5.3.28 Έργα για ποικίλα όργανα ('for diverse Instruments') και πιάνο

- *Study I for Diverse Instruments*[271] (LRC 128a) για φλάουτο, κλαρινέτο σε Bb, φαγκότο, βιμπράφωνο, βιολοντσέλο, οδηγό για μπάσο (προαιρετικά) και πιάνο, σύνθεση του 1990, αναθεωρήθηκε το 1994, εκδόσεις Magni Publications
- *Study I for Diverse Instruments* (LRC 128b) [Varied Instrumentation] σε εκδοχή για φλάουτο, άλτο σαξόφωνο, τρομπόνι, πιάνο και string bass, σύνθεση του 1990, αναθεωρήθηκε το 2001, εκδόσεις Magni Publications
- *Study II for Diverse Instruments* (LRC 132) για κλαρινέτο, βιολοντσέλο, πιάνο και κρουστά, σύνθεση του 1991, εκδόσεις Magni Publications
- *China III – Guangzhou* (LRC 138b) για σόλο κρουστά, βιόλα, βιολοντσέλο και πιάνο, σύνθεση του 1992, εκδόσεις Magni Publications
- *Oktagonon*[272] (LRC 156) για τρία κλαρινέτα, τρεις κρουστούς, πιάνο, κιθάρα, τρομπέτα, βιόλα, φαγκότο και τούμπα, σύνθεση του 1996, εκδόσεις Magni Publications

---

[270] Η σύνθεση *Reverie for Trumpet and Piano* βασίζεται στην αρμονική γλώσσα που χρησιμοποιείται στη μουσική των *blues* και σε μοτίβα *ostinati*. Το πρωτότυπο έργο με τίτλο *Improvisation* γράφτηκε για τσέλο ή τρομπόνι και πιάνο και είναι αφιερωμένο στον Thaddeus Brys. Μέρος του υλικού προέρχεται από το έργο με τίτλο *New Orleans Divertimento* for brass trio, harp, percussion and strings (LRC 85), σύνθεση του *1982.*

[271] Η σύνθεση *Study I for Diverse Instruments* βασίζεται σε διαστήματα τέταρτης και πέμπτης και εμπλέκονται διαφορετικά ηχοχρώματα με έναν περίτεχνο τρόπο δημιουργώντας ένα εξωτικό συνολικό αποτέλεσμα. Το έργο είναι αφιερωμένο στους μουσικούς της *Σύγχρονης Μουσικής* του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης (*New York University Contemporary Players*).

[272] Το έργο *Oktagonon* γράφτηκε για τον «*παράξενο συνδυασμό οργάνων*» -σύμφωνα με τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη- του *New Music Ensemble* του Πανεπιστημίου του LSU. "*Oktagonon was written to accommodate the unusual instrumentation of the LSU New Music Ensemble, which consisted of three clarinets,*

three percussion, piano, guitar, trumpet, viola, bassoon, and tuba". Το *Oktagonon,* όπως προδίδει άλλωστε και ο τίτλος του προέρχεται από την ελληνική λέξη την οποία δανείζεται ο Κωνσταντινίδης στην προκειμένη περίπτωση για να περιγράψει τη χρήση τριών οκτατονικών κλιμάκων που αποτελούν το βασικό υλικό της σύνθεσης.

5.4 Μερικές γενικές παρατηρήσεις για την παρουσία του πιάνου στην εργογραφία του Ντίνου Κωνσταντινίδη

Μέσα από μια πληθώρα έργων του Κωνσταντινίδη με εστίαση στο πιάνο, διαπιστώνουμε τρεις κατευθύνσεις που αφορούν την αξιοποίηση του συγκεκριμένου οργάνου: στην πρώτη συμπεριλαμβάνονται κυρίως τα τρία πρώτα έργα για σόλο πιάνο και η μουσική είναι γραμμένη αποκλειστικά για το όργανο αυτό. Το πιάνο υπήρξε αρχικά το αντικείμενο έμπνευσης και, διαμέσου μιας αμιγούς πιανιστικής γραφής, τα έργα δικαιώνονται εκφραστικά, ρέουν. Παρόλα αυτά, η μεταφορά τους σε άλλα ηχητικά σώματα καθίσταται εφικτή, διότι η αξία τους έγκειται κυρίως στη μουσική την ίδια, και όχι σε μία ειδική πιανιστική ιδιότητα·[273] εξ ου και η ύπαρξη διευρυμένων εκδοχών που πραγματοποιήθηκαν μέσα από μια διαδικασία ηχοχρωματικών παραλλαγών κατά τη διάρκεια της συνθετικής διαδρομής από τον ίδιο τον δημιουργό. Στη δεύτερη, ανήκουν τα έργα εκείνα που, ενώ είναι γραμμένα για πιάνο, είχαν ως βάση διαφορετικές ηχητικές πηγές[274] κατά την αρχική τους σύλληψη. Αυτά, ανταποκρίνονται στην τεχνική και ηχητική ιδιορρυθμία του οργάνου με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Στην τρίτη και τελευταία κατηγορία ανήκουν τα έργα εκείνα στα οποία το πιάνο συνυπάρχει είτε ως όργανο συνοδείας με άλλα όργανα, είτε αποτελεί το μέσο μεταφοράς για μεταγραφές συνθέσεων που προορίζονται για μεγαλύτερα ή/και μικρότερα οργανικά και φωνητικά σύνολα, διατηρώντας την αυτονομία του.

Και στις τρεις περιπτώσεις, ο τρόπος γραφής της πιανιστικής παρτιτούρας διαφοροποιείται ως προς τις οδηγίες του τρόπου εκτέλεσης. Για παράδειγμα, πληροφορίες που αφορούν ενδείξεις πεντάλ ή προτεινόμενη δακτυλοθεσία παρουσιάζονται ελλειμματικοί. Η πιανιστική υφή, και κυρίως οι πιανιστικοί σχηματισμοί, δημιουργούν μια φυσική συνέχεια του κλασικού και του ρομαντικού ρεπερτορίου. Για τον παραπάνω λόγο, ο συνθέτης δεν λειτουργεί παρεμβατικά ως προς τον ερμηνευτή, και περιορίζεται μόνο σε προγραμματικές σημειώσεις (program notes) μέσω των οποίων επιδιώκεται η επικοινωνία και η συναισθηματική σύνδεση του ερμηνευτή με το έργο. Αντιθέτως, στα έργα όπου χρησιμοποιούνται διευρυμένες τεχνικές

[273] Για το παρόν ζήτημα ο Dichler κατατάσσει τη μουσική για πιάνο σε δύο κατηγορίες: στη μεν πρώτη τα έργα είναι γραμμένα αποκλειστικά για το πιάνο, στη δε δεύτερη, αφορά τα έργα εκείνα κυρίως που είναι και αυτά για πιάνο γραμμένα αλλά πρέπει να εκτελούνται μόνο από αυτό. Βλ. Josef Dichler, *Ο δρόμος για την καλλιτεχνική εκτέλεση στο πιάνο,* μετάφραση Κ. Νάσος, επιμέλεια Μοιρούλα Μαρκέτου - Νάσου, 2η έκδοση, Εκδόσεις Νάσος, Αθήνα 1987, σ. 179.

[274] Με τον όρο 'ηχητικές πηγές' αναφερόμαστε σε άλλα όργανα πλην του πιάνου. Παραδείγματος χάριν το έργο *The Heavens Are Telling* - όπως θα δούμε αργότερα στο 9ο κεφάλαιο της παρούσας διδακτορικής διατριβής- ήταν γραμμένο αρχικά για εκκλησιαστικό όργανο και μικτή χορωδία. Θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε ένα ευρύτερο πλήθος παραδειγμάτων αλλά για το θέμα αυτό θα ακολουθήσει διεξοδικότερη αναφορά στις επιμέρους αναλύσεις των έργων για σόλο πιάνο.

(extended techniques), όπως παραδείγματος χάριν στη *Σονάτα για σόλο πιάνο*, πληροφορίες (performance notes) ως προς τον τρόπο εκτέλεσης σύγχρονων τεχνικών όπως χτυπήματα στο ξύλο, χτυπήματα χορδών στο εσωτερικό του πιάνου κ. ά. προτείνουν έναν λεπτομερή τρόπο εκτέλεσης.

Ο 'μοντερνισμός' στη μουσική για πιάνο του Κωνσταντινίδη δεν διακρίνεται από μία 'τυφλή υπακοή' σε ριζοσπαστικές και καινοτόμες αλλαγές στη μουσική γλώσσα, αλλά, μέσα από την ιστορικότητα του μουσικού υλικού, αναδύεται μία απόλυτη συμβατική και ισορροπημένη γραφή, που χαρακτηρίζεται από συνέπεια στο μέσο μιας μεταμοντέρνας έκφρασης.

Η σημειογραφία στην πιανιστική μουσική φιλολογία αποτυπώνεται διαφορετικά στο μεγαλύτερο μέρος της. Ένα σύνηθες φαινόμενο, που παρατηρείται σε πολλούς συνθέτες οι οποίοι θεωρούν αυτονόητη μία και μόνο δυνατότητα εκτέλεσης, είναι ότι σε ορισμένα έργα παρατηρείται η χρήση πιο 'ελεύθερης' σημειογραφίας. Σύμφωνα με τον Dichler, το στοιχείο αυτό εμφανίζεται επειδή οι δημιουργοί θεωρούν ότι δεν είναι δυνατόν να υπάρχουν διαφορετικές αντιλήψεις ως προς την ερμηνεία της παρτιτούρας και «*οφείλουν να κάνουν οικονομία σε λεπτομερέστερες οδηγίες προς αποφυγήν άσχημων και δυσανάγνωστων μουσικών γραπτών, φορτωμένων με αναρίθμητα φθογγόσημα, παρεστιγμένα, συζεύξεις κ.ο.κ.».*[275]

Στην εργογραφία του Κωνσταντινίδη, όπου αξιοποιείται το πιάνο η πιανιστική σημειογραφία προσφέρει τη δυνατότητα μιας πιστής εκτέλεσης, ενώ διέπεται από συνέπεια και εμφανίζει σχηματισμούς που μας είναι οικείοι από το ρεπερτόριο της πιανιστικής φιλολογίας.[276] Κατά τον Dichler, η μουσική πιανιστική γραφή διακρίνεται στις τρεις ακόλουθες δυνατότητες: α) «*ένα έργο να είναι γραμμένο με μουσικό τρόπο και να έχει τη δυνατότητα άψογης εκτέλεσης*, β) *το έργο να είναι γραμμένο χωρίς δυνατότητα άψογης εκτέλεσης, αλλά εντούτοις, με την προσαρμογή στο παίξιμο* (arrangements)[277] *να αποδίδεται κατά προσέγγιση η επιθυμητή και σημειωμένη ήχηση* και γ) *ορισμένα έργα ενώ είναι μεν γραμμένα 'μουσικά' αλλά δεν επιδέχονται εκτέλεση».*[278]

---

[275] Josef Dichler, *Ο δρόμος για την καλλιτεχνική εκτέλεση στο πιάνο* […], ό.π., σ. 69.

[276] Προβληματισμοί που προέκυψαν κατά τη μελέτη των έργων για σόλο πιάνο στη γράφουσα και που ενδεχομένως να άπτονται διαφορετικής αντιμετώπισης προκειμένου να επιλυθούν ζητήματα ερμηνείας αναφέρονται διεξοδικά στις αναλύσεις των έργων που ακολουθούν σε επόμενα κεφάλαια.

[277] Η τροποποίηση στο κείμενο και η λέξη (arrangements) εντός της παρένθεσης έγινε από τη γράφουσα ενώ ο επιθετικός προσδιορισμός «*άψογη*» μεταφέρεται αυτούσιος και αποτελεί πιστή μεταφορά του πρωτότυπου κειμένου από τον μεταφραστή του Κ. Νάσο. Βλ. Josef Dichler, *Ο δρόμος για την καλλιτεχνική εκτέλεση στο πιάνο* […], ό.π., σσ. 76-77.

[278] Κατά τον Dichler, έργα που ανήκουν στην πρώτη κατηγορία είναι οι *Inventions* του J. S. Bach, στη δεύτερη το *Preludes* του 2ου τόμου, αρ. 12 του Debussy ενώ έργο που ανήκει στην τρίτη κατηγορία αποτελεί η *Humoreske* του Reger Op. 20, αρ. 4, βλ. Josef Dichler, *Ο δρόμος για την καλλιτεχνική εκτέλεση στο πιάνο* […], ό.π., σσ. 76-81.

Ο Κωνσταντινίδης συνδιαλέγεται με ολόκληρη την τεσιτούρα του οργάνου απλώνοντας τις μουσικές του ιδέες σε όλο το ηχητικό φάσμα του πιάνου. Αυτό αποτυπώνεται ιδίως στα έργα *Sonata for solo piano* (LRC 49) και *Suite for a Young Man* (LRC 74). Τα έργα στα οποία το πιάνο αποτελεί 'μέσο μεταφοράς' από άλλα έργα παρατηρείται περιορισμένη χρήση της τεσιτούρας του οργάνου. Οι συνθέσεις αυτές δεν μειονεκτούν λόγω αυτής τους της ιδιομορφίας, τουναντίον, εξυπηρετούν απόλυτα τη μουσική ιδέα των πρωτόλειων έργων.

2ο Μέρος
(Αναλυτικό)

Κεφάλαιο 6ο *Θέμα και Παραλλαγές* για σόλο πιάνο (LRC 1), 1965 του Ντίνου Κωνσταντινίδη

6.1 Εισαγωγή[279]

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο φιλοδοξεί να αναδείξει το έργο *Θέμα και Παραλλαγές* του Ντίνου Κωνσταντινίδη στην κάθε του λεπτομέρεια. Στοχεύει κυρίως στην παρουσίαση των υφολογικών χαρακτηριστικών κάθε παραλλαγής, καθώς και στην ανάδειξη της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στις συνιστώσες του θεματικού υλικού και της δημιουργικής ματιάς του συνθέτη όπως αυτές παρατηρούνται σε διευρυμένη μορφή, στο *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα δωματίου No 2* (LRC 261), έργο που γράφτηκε πολύ μεταγενέστερα (2012).

6.1.1 Εισαγωγικές επισημάνσεις - διευκρινιστικά σχόλια στο έργο *Θέμα και Παραλλαγές*

Το έργο *Θέμα και Παραλλαγές* αποτελεί την πρώτη επίσημα χρονολογημένη σύνθεση στην εργογραφία του Κωνσταντινίδη,[280] ενώ την πληροφορία αυτή επαναλαμβάνουν πολλές πηγές όπως λεξικά συνθετών, συνεντεύξεις και επιστημονικά άρθρα.[281] Παρόλα αυτά,

[279] Μία πολύ πρώιμη μορφή αυτού του κεφαλαίου, κυρίως ως προς το κομμάτι της ανάλυσης, παρουσιάστηκε υπό τη μορφή διάλεξης – συναυλίας που πραγματοποιήθηκε από τη γράφουσα με τίτλο: «*Θέμα και Παραλλαγές* (1965) για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Μια αναλυτική προσέγγιση» στην *1η Συνάντηση Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Νέων Ερευνητών* που διοργάνωσε το Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών του Ιονίου Πανεπιστημίου, Κέρκυρα, 17-18 Μαρτίου 2018 (υπό δημοσίευση). Επίσης, ένα τμήμα αυτού του κεφαλαίου με τίτλο: "Dinos Constantinides's solo piano works; Theoretical & Analytical approaches" παρουσιάστηκε υπό τη μορφή διάλεξης – συναυλίας στη *Middleton Library* του *Louisiana State University* των Η.Π.Α. στις 14 Μαρτίου 2019, παρουσία του συνθέτη Ντίνου Κωνσταντινίδη και ηχογραφήθηκε από το *LSU Libraries T. Harry Williams Center for Oral History* (υπό δημοσίευση).

[280] Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides: Catalogue of his Works*, Magni Publications, Baton Rouge, Spring 2019.

[281] Ενδεικτικά αναφέρουμε τα εξής: Katerina Levidou, "Constantinides, Dinos" *Grove Music Online,* 2001· Τάκης Καλογερόπουλος, *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, τόμ. 3, Γιαλλέλη, Αθήνα 1998, σ. 304· Κωνσταντίνος Λυγνός – Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Η σύνθεση της διδασκαλίας και η διδασκαλία της σύνθεσης» (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Κωνσταντίνο Λυγνό για το περιοδικό της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών), *Αντίφωνον* 9, Μάρτιος – Απρίλιος 2005, σ. 33· Θωμάς Ταμβάκος, *Έλληνες Δημιουργοί Σοβαρής Μουσικής (40 άρθρα στους «Νέους Αγώνες Ηπείρου»)*, 2ος Τόμος, Ιδιωτική έκδοση, Ιωάννινα 1996, σ. 56· Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών: Βιογραφικό - Εργογραφικό*, 1η Έκδοση, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σσ. 213 - 217.

σύμφωνα με πληροφορίες από τον ίδιο τον συνθέτη,[282] προηγήθηκαν έργα τα οποία δημιουργήθηκαν κατά την περίοδο της εφηβείας του, τα ονομαζόμενα *teenage works*, στοιχείο που αντανακλά την πρώιμη ροπή του προς τη σύνθεση.[283] Αν εξετάσουμε τη συνθετική πρόθεση μέσα από τη νεανική ορμητικότητα του δημιουργού σε συνδυασμό με τις σπουδές του και το ακαδημαϊκό του περιβάλλον, θα μπορούσαμε ενδεχομένως να ισχυριστούμε ότι το έργο αυτό αποτέλεσε και μια 'συμβατική ακαδημαϊκή πεπατημένη' για το ρεπερτόριο ενός εκκολαπτόμενου συνθέτη. Πράγματι, ο Κωνσταντινίδης διένυε τότε το τριακοστό έκτο έτος της ηλικίας του, μεταβαίνοντας από το μεταπτυχιακό στον διδακτορικό κύκλο σπουδών του. Σύμφωνα με τον ίδιο, πολλές από τις ιδέες της σύνθεσης *Θέμα και Παραλλαγές* προϋπήρχαν νωρίτερα από το 1965 και πολύ προτού μεταβεί στις Η.Π.Α. για τις προπτυχιακές του σπουδές.[284]

6.1.2 Εκδόσεις του έργου[285] - Συγκρίσεις – Δισκογραφήματα

Η πρώτη καταλογογραφημένη σύνθεση *Theme and Variations for Piano* (LRC 1) εκδόθηκε από τον εκδοτικό οίκο *Φίλιππος Νάκας*[286] το 1965 και είναι το μοναδικό έργο του συνθέτη που εκδόθηκε ποτέ από ελληνικό μουσικό οίκο. Αποτελείται από μία καλλίγραφη χειρόγραφη παρτιτούρα την οποία επιμελήθηκε και υπογράφει ο Παπάζογλου. Η παρτιτούρα

[282] Βλ. Ευφροσύνη Κτιστάκη – Ντίνος Κωνσταντινίδης, Συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στην πιανίστα Ευφροσύνη Κτιστάκη, Λουιζιάνα, Μάρτιος 2019 (αδημοσίευτη).

[283] Στα 'εφηβικά έργα' του Κωνσταντινίδη (*Sonata* for Violin and Piano, 1946 και *A Brahms* for Violin and Piano,1946) αναφερθήκαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.Η Laura Mobley Thompson αναφέρει στη διδακτορική της διατριβή: ''*Constantinides's professional career in composition began with a request from Mr. Lemos of Lemos Theatre in New York for incidental music for a play, Diakos*''. Η αναφορά αυτή αποκαλύπτει την εκκίνηση της επαγγελματικής, συνθετικής σταδιοδρομίας του Κωνσταντινίδη, ενώ ο κατάλογος των συνθέσεών του κάνει αναφορά στο έργο αυτό στις προγραμματικές σημειώσεις μιας μεταγενέστερης σύνθεσής του, με τον τίτλο *Diakos Suite* for Orchestra (1980). Βλ. Laura Mobley Thompson, *Pedagogical and Comparative Study: Selected Songs of Dinos Constantinides*, Doctoral Diss., University of Mississippi, Magni Publications 2004, σ. 21 και Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 27. Επιπλέον πληροφορίες που αφορούν τους πειραματισμούς του Κωνσταντινίδη με τη σύνθεση εντοπίζονται στη διατριβή του Leo Day. Βλ. Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides*, Magni Publications, Baton Rouge, LA 2003, σσ. 3 - 4. Επίσης αξίζει να αναφέρουμε ότι ο συνθέτης σε συνέντευξη που έδωσε στη γράφουσα ανέφερε ότι «*όλα τα teenage works ήταν αυτοσχεδιασμοί-δωράκια για την πιανίστα με την οποία έπαιζα μουσική καθημερινά».*

[284] Βλ. Ευφροσύνη Κτιστάκη – Ντίνος Κωνσταντινίδης, Συνέντευξη […], ό.π.

[285] Ο Κωνσταντινίδης, ακόμη και στην τελευταία χρονιά της δημιουργικής του πορείας, εξακολουθούσε να αποτυπώνει τις αρχικές του ιδέες αλλά και να ολοκληρώνει τα έργα του έως ότου αγγίξουν το τελικό τους στάδιο σε χειρόγραφο. Αποδέχονταν ασφαλώς ότι η ψηφιακή παρτιτούρα αποτελεί ήδη μία πραγματικότητα στον ευρύτερο χώρο της μουσικής δημιουργίας και πράξης, αλλά πίστευε στην ιδιαίτερη σχέση 'πενταγράμμου – μολυβιού' η οποία -σύμφωνα με τον ίδιο- δεν θα μπορούσε να αντικατασταθεί από κανέναν υπολογιστή. Για τον λόγο αυτό, την μετατροπή του χειρόγραφου σε ψηφιακή μορφή με χρήση προγραμμάτων σημειογράφησης ανέλαβαν κατά καιρούς οι βοηθοί του (grant assistants) στο Πανεπιστήμιο.

[286] Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον Μουσικό Οίκο *Φίλιππος Νάκας* βλ. https://www.nakas.gr/filippos-nakas-istoria.

του έργου αποτυπώθηκε ψηφιακά αρκετά χρόνια αργότερα και διατίθεται από την αμερικανική εκδοτική εταιρεία *Magni Publications*.[287]

Οι δύο εκδόσεις διαφοροποιούνται ελάχιστα μεταξύ τους. Στο μόνο στοιχείο που υπερτερεί η δεύτερη έκδοση έναντι της πρώτης είναι η ύπαρξη αρίθμησης των μέτρων, γεγονός που διευκολύνει τη μελέτη και ερμηνεία του έργου. Μάλιστα, στην πρώτη έκδοση δεν παρατηρούμε ασυνέπειες αναφορικά με σημεία αλλοίωσης ή γενικότερα σημειογραφικές αβλεψίες που να λειτουργούν υπονομευτικά στην κατανόηση του μουσικού κειμένου. Τυχόν παραβλέψεις αποδίδονται/χρεώνονται στον 'δαίμονα του τυπογραφείου'.

Πιο συγκεκριμένα, στη δεύτερη έκδοση (Magni Publications) οι διαφοροποιήσεις παρατηρούνται στα εξής σημεία:

α) Στο μ. 52 (παραλλαγή αρ. 3, 4ος χρόνος) παραλείπεται το σύμβολο της αναίρεσης στον φθόγγο ρε (δεξί χέρι). Αντίθετα στο μ. 56 (μέτρο που συνιστά μια παραλλαγμένη εκδοχή του μ. 52), η ύπαρξη της αναίρεσης προδίδει την εφαρμογή και για το μ. 52. Στην πρώτη έκδοση (Φίλιππος Νάκας) οι αναιρέσεις στις προαναφερθείσες περιοχές επισημαίνονται.

β) Στο μ. 127 (παραλλαγή αρ. 6, 1ος χρόνος) η εμφάνιση του διαστήματος 6ης στο δεξί χέρι αποκλίνει από το χαρακτηριστικό διαστηματικό υλικό της παραλλαγής (διάστημα ογδόης). Το στοιχείο αυτό συνηγορεί υπέρ ενός τυπογραφικού λάθους. Αντίστοιχα, η πρώτη έκδοση του έργου δεν παρουσιάζει ανάλογα δείγματα ασαφούς γραφής. Ζητήματα επαναλήψεων και δυναμικής σημειώνονται πανομοιότυπα και στις δύο εκδόσεις.

Επιπλέον στοιχεία που αξίζει να αναφέρουμε είναι ότι οι παραλλαγές δεν φέρουν ειδική αρίθμηση[288] και οι αλλαγές στη ρυθμική αγωγή υποδεικνύονται μέσω μετρονομικών ενδείξεων πριν από την έναρξη της καθεμιάς. Το τελευταίο στοιχείο το επισημαίνουμε κυρίως για ερμηνευτικούς λόγους, αναδεικνύοντας την πρόθεση του συνθέτη «*το έργο να παίζεται ενιαία, δίχως παύσεις μεταξύ των παραλλαγών*» επειδή το αντιλαμβάνεται ως «*μία άρρηκτα συνδεδεμένη μουσική ενότητα*».[289]

Η αναθεωρητική τάση των συνθετών στα έργα τους, ειδικά σε ζητήματα αισθητικής και τεχνικής, αντανακλά τη διαρκή και ανήσυχη διερευνητική τους στάση, αλλά προέρχεται εν

[287] "*The piece originally was published in Greece by Editions Philippe Nakas but now is distributed by Magni Publications*" (από τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη).

[288] Αντίθετα, στο *Κοντσέρτο αρ. 2* για πιάνο και ορχήστρα δωματίου που αποτελεί διεύρυνση του έργου *Θέμα και Παραλλαγές* όπως θα δούμε αργότερα, οι παραλλαγές αριθμούνται.

[289] Ο Κωνσταντινίδης προτείνει έναν *«ενιαίο τρόπο παιξίματος, δίχως παύσεις ανάμεσα από τις παραλλαγές, σαν ένα αδιαίρετο σύνολο* […] *Οι κορώνες ανάμεσα σε κάποιες παραλλαγές αφορούν μόνο στη δημιουργία της αίσθησης ενός απόηχου*». Οι πληροφορίες αυτές δεν αναφέρονται στις προγραμματικές σημειώσεις του έργου αλλά αντλήθηκαν από την ηλεκτρονική αλληλογραφία ανάμεσα στον συνθέτη και τη γράφουσα και αφορούν σχολιασμούς του Κωνσταντινίδη στα ηχητικά δείγματα που στάλθηκαν κατά τη διάρκεια της ηχογράφησης των έργων για σόλο πιάνο από τη γράφουσα.

μέρει και από τη συνεργασία μεταξύ ερμηνευτή και συνθέτη. Στο υπό εξέταση έργο, η συνεργασία της γράφουσας με τον συνθέτη στάθηκε αφορμή για μια τέτοια περίπτωση αλλαγής/διεύρυνσης. Αυτή αφορά την τριπλή επανάληψη του προτελευταίου μέτρου[290] (coda), η οποία δεν αποτυπώνεται στις δύο εκδόσεις. Σύμφωνα με τον ίδιο, πρόκειται για μια βελτιωτική αλλαγή, η οποία «*θα έκανε το φινάλε πιο ενθουσιώδες, σαν σε έναν ελληνικό χορό*».[291] Η προσθήκη των δύο μέτρων προδίδει το ευμετάβλητο των υλικών των δημιουργών στον χρόνο, και υπογραμμίζει την αμφίδρομη σχέση και τη δημιουργική συνεργασία ανάμεσα σε συνθέτες και ερμηνευτές. Στη σύγχρονη εποχή οι συνθέτες όταν ακούν τα έργα τους, ωθούνται συχνά σε τέτοιου είδους αναθεωρήσεις. Ο ερμηνευτής είναι αυτός που κάνει το έργο να 'ακούγεται' και βρίσκει λύσεις τόσο σε τεχνικά ζητήματα όσο και σε επίπεδο σημειογραφίας. Πόσο 'αδύναμοι' θα ήταν οι συνθέτες δίχως τους ερμηνευτές και πόσο πολύ 'τυχεροί' θα πρέπει να αισθάνονται οι ερμηνευτές που έχουν την ευκαιρία να συνομιλήσουν με τους δημιουργούς των έργων που πρόκειται να ερμηνεύσουν. Ο Κωνσταντινίδης σε ραδιοφωνική συνέντευξη αναφέρεται στην συνεργασία με «*ερμηνευτές-συμπατριώτες του*, γεγονός που τον χαροποιούσε ιδιαίτερα διότι με αυτόν τον τρόπο διατηρούσε τους δεσμούς του με την *πατρίδα που τόσο του έχει λείψει*».[292]

---

[290] Παρόμοια επέμβαση σε μουσικό κείμενο του Σκαλκώτα έκανε και ο Μητρόπουλος (επανάληψη κατά τρεις φορές του προτελευταίου μέτρου). Πιο συγκεκριμένα πρόκειται για τον *Κλέφτικο* από τους *36 Χορούς* του πρώτου σε συναυλία που δόθηκε στην Αμερική, πιθανόν το 1936 και ίσως και το 1934. Περί '36 Ελληνικών χορών του Νίκου Σκαλκώτα' βλ. λ.χ. Νίκος Χριστοδούλου, «Νίκος Σκαλκώτας, 36 Ελληνικοί Χοροί, αινίγματα και μύθοι. Το πιο γνωστό ή άγνωστο έργο της ελληνικής μουσικής;», *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων,* Όργανο του Κέντρου Ερευνών και Τεκμηρίωσης του Ωδείου Αθηνών (ΚΕΤΩΑ) και του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής του Ιονίου Πανεπιστημίου τεύχος 2 (Ιανουάριος – Απρίλιος 2019), edition Orpheus - εκδόσεις Π. Νικολαΐδου, Ωδείο Αθηνών, σ. 82.

[291] Για τη συγκεκριμένη τροποποίηση στο φινάλε του έργου θα ήθελα να αναφέρω την προσωπική μου εμπειρία. Κατά τη διάρκεια της πρόβας ήχου στη Νέα Υόρκη και με αφορμή τη συμμετοχή μου στη συναυλία προς τιμή του συνθέτη που έλαβε χώρα στο Carnegie Hall της Νέας Υόρκης, όπου είχα την ευκαιρία έπειτα από προτροπή του συνθέτη να ερμηνεύσω τα έργα για σόλο πιάνο, ο Κωνσταντινίδης παρακολουθούσε σιωπηρά στο ακροατήριο. Ξαφνικά και με δυνατή φωνή ζήτησε επιτακτικά να δει την παρτιτούρα του έργου *Θέμα και Παραλλαγές*. Αφού την κράτησε στο χέρι του για μερικά λεπτά, μέσα σε ένα κλίμα ενθουσιασμού μού πρότεινε την προαναφερθείσα τροποποίηση, κυριολεκτικά μισή ώρα πριν την έναρξη της συναυλίας. Ανέφερε χαρακτηριστικά: «*εάν έγραφα το έργο τώρα ξανά από την αρχή θα προσέθετα τα δύο αυτά μέτρα. Πώς μου ξέφυγε αυτό και δεν το είχα σκεφτεί νωρίτερα; Το τέλος θα πρέπει να είναι πολύ δυναμικό και να δίνει την εντύπωση ενός ελληνικού υπαίθριου πανηγυριού*». Θεωρείται αυτονόητο ότι μετά από την πρόταση αυτή, η οποία υιοθετήθηκε από την γράφουσα, το επιθυμητό συναίσθημα μεταφέρθηκε στον συνθέτη και μισή ώρα αργότερα και στο κοινό της συναυλίας. Μετά το πέρας της συναυλίας, ο συνθέτης είπε σχεδόν χαριτολογώντας: «*Είδες που είχα δίκαιο*;» Αυτό το αναφέρω διότι ο συνθέτης κατά την ακρόαση του ίδιου του έργου του ένιωσε μία δικαίωση μέσα από μνήμες οι οποίες ανακλήθηκαν από τα νεανικά του χρόνια.

[292] Σε αφιέρωμα της ραδιοφωνικής εκπομπής «Ο συνθέτης της εβδομάδας» του *Τρίτου Προγράμματος* που επιμελήθηκε ο Μάρκος Μωυσίδης, (κατά τη διάρκεια της τηλεφωνικής επικοινωνίας του παραγωγού με τον Ντίνο Κωνσταντινίδη), ο συνθέτης ανέφερε ότι του λείπει πολύ η Ελλάδα «[…] *την Ελλάδα την κουβαλάω διαρκώς μέσα μου και μου λείπει πάρα πολύ. Δεν μπορείς να ξεχάσεις την πατρίδα. Φροντίζω να έρχομαι κάθε χρόνο και το σημαντικότερο είναι πως συνεργάζομαι τόσο συχνά με Έλληνες μουσικούς που μετά τους καλώ στην Αμερική. Αυτό προσπάθησα να το κρατήσω όλα τα χρόνια. Είναι ωραία η αίσθηση ενός συνθέτη που ακούει τα έργα του να παίζονται από τους συμπατριώτες του*». Μάρκος Μωυσίδης, «Ο συνθέτης της εβδομάδας: ένα αφιέρωμα στη ζωή και το έργο του Ντίνου Κωνσταντινίδη» 14 Νοεμβρίου - 18 Νοεμβρίου 2016.

Το έργο *Θέμα και Παραλλαγές* κατέχει ιδιάζουσα και κομβική θέση στην εργογραφία του Κωνσταντινίδη. Από τη μία πλευρά αντικατοπτρίζεται -τυπικά μεν- η εκκίνηση της συνθετικής του πορείας και εμφανίζονται για πρώτη φορά ισχυρά υλικά – ηχοδομές (ρυθμομελωδικά στοιχεία, μοτίβα, ακόμη και ολόκληρες συμπαγείς περιοχές ανάπτυξης) που αξιοποιήθηκαν μετέπειτα ποικιλοτρόπως στη συνθετική του πορεία. Παράλληλα, το έργο αυτό συμβάλλει στη καθαρή και ευκρινή σκιαγράφηση των αναζητήσεων του συνθέτη και τα στάδια εξέλιξης της μετέπειτα γραφής του. Το έργο αποτυπώνεται σε ένα ηχογράφημα (*Centaur*, 2018)[293] ενώ αρκετές από τις ηχοχρωματικές του παραλλαγές, όπως αυτές παρουσιάζονται στο ακόλουθο υποκεφάλαιο κατέχουν μια περίοπτη θέση στη δισκογραφία του.

6.1.3 Οι ηχοχρωματικές παραλλαγές του έργου *Θέμα και Παραλλαγές* - Το στοιχείο της 'ελληνικότητας'

Το έργο *Θέμα και Παραλλαγές* για σόλο πιάνο αποδεικνύεται έργο-μήτρα πολλών μελλοντικών συνθέσεων του Κωνσταντινίδη. Όλες ανεξαιρέτως οι ηχοχρωματικές παραλλαγές που προέκυψαν από το αρχικό έργο φέρουν την επιπρόσθετη ονομασία στον τίτλο τους *Ελληνικές Παραλλαγές* (*Grecian Variations*), καταλαμβάνοντας ένα μεγάλο μέρος στον κατάλογο έργων του.[294] Το στοιχείο της 'ελληνικότητας' που προδίδεται από τον τίτλο και διατρέχει όλα τα έργα – κλώνους, αναδύεται ασφαλώς και από τα ρυθμομελωδικά στοιχεία που απορρέουν από την αξιοποίηση δημοτικού τραγουδιού στο εναρκτήριο θεματικό υλικό του έργου. Ο τροπικός χαρακτήρας, οι ρυθμικοί σχηματισμοί με καταβολές και αναφορές στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, τα πολυάριθμα οστινάτι και γενικά όλα εκείνα τα στοιχεία που είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με την Ελλάδα, συνυφαίνονται με στοιχεία νεωτερικότητας.[295]

---

[293] Πληροφορίες που σχετίζονται με το συγκεκριμένο δισκογράφημα βλ. στο κεφάλαιο με τίτλο: *Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης και το πιάνο*.

[294] Σύμφωνα με μαρτυρία του συνθέτη, τα έργα με τίτλο *Grecian Variations* εκτός του ότι τον απασχόλησαν κατά τη διάρκεια της συνθετικής του διαδρομής -κάτι που αποκαλύπτεται και μέσα από τις χρονολογίες σύνθεσής τους- είναι ιδιαίτερα αγαπητά στο ακροατήριο και πάντοτε ξεχωρίζουν από τα υπόλοιπα. «[…] *Πάντα, όλοι μου λένε ότι αυτό το έργο είναι πολύ σπουδαίο και κάνει ιδιαίτερη εντύπωση*». Από τη συζήτηση του συνθέτη με τη γράφουσα μετά τη συναυλία στο Carnegie Hall της Νέας Υόρκης, Οκτώβριος 2018.

[295] Κατά τον Αθανάσιο Ζέρβα «[…] *Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης είναι ένας από τους χαρακτηριστικότερους σύγχρονους συνθέτες ποιοτικής-έντεχνης μουσικής που αξιοποίησε υποδειγματικά τα στοιχεία της μουσικής παράδοσης. Τα επαναπροσδιόρισε μέσω περίτεχνων χειρισμών και τα εμπλούτισε με νέα ηχητικά στοιχεία, αναστηλώνοντας την από καιρού διαρρηγμένη αντίληψη περί της μορφοπλασίας και επαναπροσδιορίζοντας ταυτόχρονα την αξιακή έννοια της μελωδίας και της ηχοχρωματικής της οντολογίας διαμέσου περίτεχνων ενορχηστρωτικών επιλογών. Ισορρόπησε και στοίχισε με φαντασία τις φυγόκεντρες τάσεις της 'ορθής λογικής' (τεχνική) έναντι της 'συναισθηματικής παρόρμησης' (έμπνευση) στα έργα του. Πέτυχε την αρμονική συνύπαρξη μεταξύ μελωδικών, αρμονικών και ρυθμικών στοιχείων δανεισμένων από την ελληνική παράδοση που κατά την ακρόασή τους διεγείρουν γνώριμα συναισθήματα μέσω της αναπόλησης, της ανάμνησης, της νοσταλγίας, δηλαδή διεγείρουν λειτουργίες που έχουν ως βάση τη μνήμη. Ωστόσο, εξισορρόπησε τις λειτουργίες αυτές με ευρηματικότητα και νέες τεχνικές που προεκτείνουν τη μνήμη και την τοποθετούν στον παρόντα χρόνο*». Βλ. Αθανάσιος Ζέρβας, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Λυρισμός και Πανδιατονικότητα», Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας *Μουσική*

Το πρώτο έργο στον κατάλογο έργων του Κωνσταντινίδη είναι γραμμένο για σόλο πιάνο στην ατονική περίοδο, και προμηνύει τη νεοτονική γλώσσα του συνθέτη που θα διαμορφωθεί χρόνια αργότερα. Η έντονη παρουσία του έργου *Θέμα και Παραλλαγές* στη δημιουργική πορεία του δημιουργού, ο επαναπροσδιορισμός του ιδίου υλικού μέσα από εμπνευσμένους χειρισμούς σε μεταγενέστερες ορχηστρικές του συνθέσεις, αναδεικνύει μια συνήθη τακτική του Κωνσταντινίδη: την αξιοποίηση πρωτογενούς υλικού που έχει τις ρίζες του στο μακρινό παρελθόν μέσα από τη δυτική αρμονική οργάνωση, στοιχείο που θα αναδειχθεί μέσα από την εστίασή μας και σε άλλα έργα για σόλο πιάνο του συνθέτη.

α) *Grecian Variations for Solo Viola and String Orchestra,* (LRC 106a),[296] 1987
β) *Grecian Variations for Solo Viola and Piano* (LRC 106b),[297] 1987
γ) *Grecian Variations for Soprano Saxophone and Piano* (LRC 106c),[298] 1987
δ) *Concerto No. 2 for Soprano Saxophone and String Orchestra* ["Grecian Variations"] (LRC 106d), 1987
ε) *Concerto No. 2 for Alto Saxophone and String Orchestra* ["Grecian Variations"] (LRC 106e), 1987
στ) *Piano Concerto No. 2* ["Grecian Variations"] (LRC 261),[299] 2012.

Πίνακας 3.
Οι ηχοχρωματικές παραλλαγές του έργου *Theme and Variations for solo piano* (LRC 1), 1965.

Οι παραπάνω συνθέσεις εκδόθηκαν από τη Magni Publications και αποτελούν δημιουργίες της ίδιας παραγωγικής περιόδου του συνθέτη. Όλες αναθεωρήθηκαν το 1991, με εξαίρεση το τελευταίο (*Piano Concerto No. 2)* που γράφτηκε αρκετά χρόνια μετά (2012).

6.2 Εισαγωγή στη μορφή 'θέμα και παραλλαγές' και στο αξιοποιήσιμο παραδοσιακό υλικό (*Τσακώνικος χορός*)[300]

Η τεχνική της παραλλαγής και τα παράγωγά της αποτελούν μια από τις παλαιότερες και πιο διαδεδομένες μουσικές μορφές και, παρόλες τις κατά καιρούς καινοτομίες, παραμένει

Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, υπεύθυνος έκδοσης πρακτικών: Αθανάσιος Ζέρβας, επιμέλεια: Αθανάσιος Ζέρβας, Άννα-Μαρία Ρετζεπέρη-Τσώνου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 22 Μαΐου 2010, σ.1. Ανάκτηση από: https://www.muse.gr/el/news/116--l-r-.

[296] Οι *Ελληνικές Παραλλαγές για σόλο βιόλα και Ορχήστρα Εγχόρδων* αποτελούν ανάθεση στον Κωνσταντινίδη από τον βιολιστή Jerzy Kosmala στον οποίο και αφιερώνονται. Το έργο έκανε πρεμιέρα στις 22 Οκτωβρίου 1987 στην Πολωνία (από τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη).

[297] Η σύνθεση αυτή προκύπτει από την μεταγραφή της εκδοχής για σόλο βιόλα και ορχήστρα εγχόρδων (LRC 106a).

[298] Η εκδοχή για σοπράνο σαξόφωνο και πιάνο είναι αφιερωμένη στον Στάθη Μαυρομάτη.

[299] Το *Κοντσέρτο No. 2 για πιάνο και ορχήστρα δωματίου* αποτελεί τη διευρυμένη μορφή του αρχικού έργου στο οποίο θα αναφερθούμε σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο στο παρόν κεφάλαιο.

[300] Η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε και σχετίζεται με τον *Τσακώνικο* είναι η εξής: Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1994, σσ. 5, 6, 34· Λάμπρος Λιάβας, «Η Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική», *Παράδοση και Τέχνη* 008, Μάρτιος - Απρίλιος 1993, σσ. 10-11.·

παρούσα στο πέρασμα των χρόνων.[301] Κάτω από την 'ομπρέλα' της έννοιας της παραλλαγής εντάσσεται ένα μεγάλο εύρος μουσικών μορφών: από την ελαφρώς τροποποιημένη αρχική μουσική ιδέα διαμέσου ενός απλού διανθισμού της έως την πιο σύνθετη, από όπου προκύπτουν ελεύθερες συνθέσεις μεγάλης πολυπλοκότητας. Στο υπό εξέταση έργο, ο Κωνσταντινίδης αναφέρει στις προγραμματικές του σημειώσεις:

> *«Το έργο Θέμα και Παραλλαγές για πιάνο είναι τροπικό και βασίζεται σε μια γνωστή ελληνική παραδοσιακή μελωδία. Είναι έντονα ενεργητικό και ρυθμικό, σε αρμονική γλώσσα η οποία χρησιμοποιεί μία οργάνωση συγχορδιακή τύπου και διτονικά εφέ».* [302]

Για τον Κωνσταντινίδη, η συνύπαρξη του λόγου με τη μουσική και την κίνηση, στοιχεία άρρηκτα συνδεδεμένα με την *ελληνικότητα,*[303] εκτός από πηγή έμπνευσης την οποία ενσωμάτωσε στη διαμόρφωση της προσωπικής του γλώσσας, αποτέλεσε παράγοντα ενότητας

Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Ο Ελληνικός Ρυθμός*, μετάφραση: Χαρά Λαγοπατή - Τόμπρα, Αρμός, Αθήνα 2001, σσ. 37-44.

Επιπλέον αναφορές για τον 'ρυθμό' και τις 'κλίμακες' στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια αντλήσαμε από τα *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, Τόμος Γ' (μουσική εκλογή) υπό Γεωργίου Κ. Σπυριδάκη και Σπυρίδωνος Δ. Περιστέρη, Αθήνα 1968, στη φωτομηχανική ανατύπωση του 1999 (επιμέλεια ανατύπωσης: Γεώργιος Ν. Αικατερινίδης), Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αρ.10., http://hdl.handle.net/20.500.11855/492 (ημερομηνία προσπέλασης: 9-12-2020), στο *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια,* Τόμος Α, Αθήνα 1962 στη φωτομηχανική ανατύπωση του 2000, Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου αρ. 7, http://hdl.handle.net/20.500.11855/496 (ημερομηνία προσπέλασης: 9-12-2020) καθώς επίσης και από Σπυρίδων Περιστέρης, «Ο πεντάσημος ρυθμός εις τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια». *Επετηρίς Κέντρου Λαογραφίας,* Τόμος 25 (1977-80), Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1981, σσ. 122-135, http://hdl.handle.net/20.500.11855/387 και http://hdl.handle.net/20.500.11855/232 (ημερομηνία προσπέλασης: 10-12-2020), στο *260 δημώδη ελληνικά άσματα: από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος* / Συλλεγέντα και παρασημανθέντα (1888-1904) υπό Γεωργίου Δ. Παχτίκου, Τύποις: Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1905 (*Βιβλιοθήκη Μαρασλή*).

[301] Βλ. λ.χ. Sisman, Elaine, "Variations" στο *Grove Music Online. 2001; Accessed* 7 Dec. 2020. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029050.

[302] "*Theme and Variations for Piano is a modal work based on a famous Greek folk tune. It is rhythmically energetic, with a harmonic language that uses chord planning and bitonal effects*".

[303] Ο Λάμπρος Λιάβας στο βιβλίο του *Το Ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950* (εκδ. Εμπορικής Τράπεζας, Αθήνα 2009) αναφέρει: «*Το τραγούδι, η μουσική της γλώσσας και η γλώσσα της μουσικής αποτελεί το κατεξοχήν μουσικό είδος όπου λειτουργεί άμεσα το τρίπτυχο λόγος-μέλος-κίνηση, αποδεικνύοντας τη μουσικότητα της ελληνικής γλώσσας καθώς και την προέλευση της μουσικής και χορευτικής δομής από τα μετρικά σχήματα του λόγου*», ενώ λίγο νωρίτερα, στο κείμενό του, υποστηρίζει: «*Δεν είναι υπερβολή να υποστηρίξουμε ότι αυτή η παράδοση διατηρείται από την αρχαία τραγωδία και το δημοτικό τραγούδι ως το ρεμπέτικο*». Ακολούθως, ο Σίμωνας Καράς στο βιβλίο του *Για να αγαπήσωμε την ελληνική μουσική* αναφέρει χαρακτηριστικά: «[…] *Ο παλαιός ποιητής είναι πάντοτε και μελοποιός, ο δε θεατρικός συγγραφεύς, ακόμη περισσότερο, υποκριτής και χορευτής, πλην των άλλων. Αυτή είναι η παράδοσις η ελληνική που μόνον ο λαός τη διατηρεί ακόμη στα μουσικά και ποιητικά δημιουργήματά του, στο τραγούδι και στο χορό του* […] *Ο Σοφοκλής, αυτός έγραφε τα έργα του και τη μουσική του, αυτός υπεκρίνετο στο θέατρο και αυτός έσυρε του δράματος το χορό*». Σίμων Καράς, *Για ν' αγαπήσωμε την ελληνική μουσική,* Αστήρ, Αθήνα 1973, σ. 32.

και διαφοροποίησης.[304] Πιο συγκεκριμένα, το δημοτικό τραγούδι *Σου 'πα μάνα μ',* γνωστό ως *Τσακώνικος χορός* (λόγω της προέλευσής του από την Τσακωνιά της Επαρχίας Κυνουρίας Πελοποννήσου), σε πεντάσημο ρυθμό, συνιστά ένα δυναμογόνο έναυσμα για τον Κωνσταντινίδη. Ο Περιστέρης[305] αναφορικά με τον πεντάσημο ρυθμό στα δημοτικά τραγούδια υποστηρίζει ότι «*προέρχεται εκ του αρχαίου ελληνικού παιωνικού ημιολίου μουσικού και ρυθμικού γένους, εκ του οποίου διασώζονται τα περισσότερα ρυθμικά σχήματα εις τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια άλλοτε αυτούσια και άλλοτε με μερικές παραλλαγές»*. Σύμφωνα και με τον Λιάβα,[306] ο εν λόγω χορός θεωρείται ως το μοναδικό δείγμα απήχησης του αντίστοιχου αρχαίου Απολλώνιου παιωνικού ρυθμού των πέντε χρόνων. Αντίστοιχα, στον Καρά[307] διαβάζουμε: «*ο Τσακώνικος χορός είναι πανάρχαιος λατρευτικός χορός σε απολλώνειο ρυθμό πέντε χρόνων και τεσσάρων βημάτων, και παριστάνει ορχηστρικά την πάλη του Απόλλωνα με τον Πύθωνα…*». Για την ιστορία του χορού, αξίζει να αναφέρουμε ότι ο συγκεκριμένος μετονομάστηκε αργότερα σε 'Τσακώνικος', καθότι συνδέθηκε με τον αντίστοιχο γεωγραφικό χώρο.[308] Ωστόσο, όπως

[304] Πολλοί είναι βέβαια οι Έλληνες συνθέτες οι οποίοι άντλησαν υλικό από την ελληνική παράδοση. Κάποιοι εξ αυτών χρησιμοποιούν αυτούσιες τις δημοτικές μελωδίες και άλλοι αναπαρήγαγαν δημοτικοφανείς μελωδίες και μάλιστα με πολύ επιτυχημένο τρόπο, όπως ο Μανώλης Καλομοίρης και ο Νίκος Σκαλκώτας. Ένα στοιχείο που προκαλεί εντύπωση στην περίπτωση του Κωνσταντινίδη είναι πως ο ίδιος ο συνθέτης δεν ονομάζει την αρχική μελωδία 'θέμα', σε αντίθεση με το *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα* αρ. 2, το οποίο ξεκινά ήδη με την αρίθμηση 1. Έτσι ίσως υποδηλώνεται η πρόθεση του συνθέτη να δηλώσει πως ξεκινά με ήδη ελαφρώς παραλλαγμένο το δάνειο θέμα. Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης, αξιολογούμε την εναρκτήρια μελωδία ως 'θέμα' και τις δέκα μετασχηματιστικές διαδικασίες του θέματος ως τις 'παραλλαγές' του. Το θέμα, σε όλες τις παραλλαγές, άλλοτε παρουσιάζεται αμυδρά με υπαινικτικό ύφος και άλλοτε συγκεκαλυμένα, καθιστώντας όμως την παρουσία του εμφανή καθ' όλη τη διάρκεια της σύνθεσης (παράγοντας ενότητας).

[305] Σπυρίδων Περιστέρης, «Ο πεντάσημος ρυθμός εις τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια». *Επετηρίς Κέντρου Λαογραφίας,* Τόμος 25 (1977-80), Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1981, σ. 123. Επιπλέον πληροφορίες σχετικά με τον πεντάσημο παιωνικό ρυθμό του χορού αντλήσαμε από: Σίμων Καράς, «Τα τσακώνικα τραγούδια και ο τσακώνικος χορός», στο *Χρονικά των Τσακώνων,* Τόμος ΙΒ΄, Αθήνα 1996, σσ.11-23· Νίκος Μπαζιάνας, «Τα αρχαία ποιητικά μέτρα και οι ρυθμοί της δημοτικής μουσικής» στο *Όψεις του Χορού* (επιμέλεια: Α. Ράφτης), Ελληνικοί Χοροί-Θέατρο «Δόρα Στράτου», Αθήνα 1993, σσ. 87-105.

[306] Λάμπρος Λιάβας, «Η Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική», *Παράδοση και Τέχνη 008*, διμηνιαία έκδοση της Δ.Ο.Λ.Τ., Αθήνα Μάρτιος – Απρίλιος 1993, σσ. 10-11.

[307] «[…] *Ο Πύθωνας, το φίδι της υγρασίας, της αρρώστιας και των επιδημιών. Ο χορός παριστάνει το φίδι, τον δράκοντα και κάνει τα ίδια σχήματα τα οποία θα κάνει και τώρα ένα φίδι τρομερό*…» Βλ. Σίμων Καράς, «Τα τσακώνικα τραγούδια και ο τσακώνικος χορός» στο *Χρονικά των Τσακώνων,* Τόμος ΙΒ, Αθήνα 1996, σσ. 11-23. Η ερμηνεία αυτή τεκμηριώνεται και μέσα από τα αρχαιολογικά ευρήματα στην Κυνουριακή και Πρασιατική Χώρα, περιοχή που αποτέλεσε και τόπο λατρείας του θεού Απόλλωνα και τιμόταν και με ιδιαίτερα επώνυμα και ιδιότητες όπως: Απόλλωνας Τυρίτης και Απόλλωνας Μαλεάτης. Βλ. *Ιστορικά Τσακωνιάς και Λεωνιδίου* του "Αρχείον Τσακωνιάς" στο κεφάλαιο: «Ερμηνευτικά των Πρασιατικών Μύθων» (1971), σ. 40. Επίσης, σύμφωνα με τον Γιάννου, ο *Παιάν* είναι χορικό τραγούδι προς τιμήν του θεού Απόλλωνα. Σε ύστερο χρόνο υπήρξαν παιάνες και για άλλους θεούς ενώ όλοι σχεδόν οι λυρικοί ποιητές του 7ου και 6ου αιώνα π.Χ. έγραψαν παιάνες. Βλ. Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής,* Τόμος Α΄ (Μέχρι τον 16ο αιώνα), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 69. Παρομοίως, στο βιβλίο των Albrecht Riethmueller / Frieder Zaminer (Hg.) *Die Musik des Altertums*, Laaber Verlag, 1998, Τόμος 1 του *Neues Handbuch der Musikwissenschaf*t (Hg. von Carl Dahlhaus), σ. 133, παραπέμπει στην Ιλιάδα του Ομήρου όπου ο 'Päan' είναι τραγούδι αφιερωμένο στον θεό Απόλλωνα (Ilias 1, 473; 22, 392).

[308] Η σύνδεση αυτή οφείλεται στη γενικότερη τάση ξένων ερευνητών οι οποίοι, κατά την μελέτη και καταγραφή των ελληνικών παραδοσιακών χορών, τους κατατάσσουν βάσει της προέλευσής τους. Βλ. λ.χ. Rickey Holden & Mary Vouras, M. *Greek folk dances* (1st ed.), Folkraft Press, Newark, NJ, 1965.

επισημαίνει η Ζωγράφου,[309] στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία το περιεχόμενο των στίχων του τραγουδιού, «*τα μουσικά ή χορολογικά συστατικά ήταν εκείνα που έδιναν την ονομασία».* Πολύ αργότερα, ο Τσακώνικος συνδέθηκε με το τραγούδι *Σου 'πα μάνα, πάντρεψέ με σπιτονοικοκύρεψέ με, και στα ξένα μη με δώσεις, μάνα θα το μετανιώσεις*[310] και εμφανίστηκε για πρώτη φορά -υπό αυτή τη μορφή- περί τα 1917-1918 και μελοποιήθηκε το 1925 από τον Σ. Ιωαννίδη.[311] Οι πολυπληθείς μουσικές καταγραφές του[312] μαρτυρούν ότι ο εν λόγω χορός γίνεται συχνά αντικείμενο έρευνας από μελετητές Λαογραφίας και Ανθρωπολογίας, συνθέτες και μουσικολόγους, λόγω της ιδιαιτερότητάς του, που σχετίζεται με: α) την αρχαιοελληνική του προέλευση, β) το λαβυρινθιακό σχήμα[313] στο χορό και γ) τη διατήρησή του ως ζωντανού μνημείου της ελληνικής και παγκόσμιας κληρονομιάς ως τις ημέρες μας.[314] Για του λόγου το αληθές, από το 2015 εντάχθηκε στο *Εθνικό Ευρετήριο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς* με σκοπό την ακόμη μεγαλύτερη προβολή του.

Η προσπάθεια να αναγάγει κανείς τον ασύμμετρο πεντάσημο ρυθμό -που, κατά τα παραπάνω, έχεις τις ρίζες του στην αρχαιοελληνική ρυθμική- στο δυτικό μετρικό μουσικό

[309] Μάγδα Ζωγράφου, *Ο χορός στην ελληνική παράδοση*, Artwork, Αθήνα 2003.

[310] Ο Τσακώνικος χορός στην Τσακωνιά χορεύεται και με άλλα τραγούδια. Δεδομένου ότι κάθε σπίτι της Τσακωνιάς είχε ξενιτεμένους, είτε εντός Ελλάδας είτε εκτός, το συγκεκριμένο τραγούδι το χόρευαν οι νέες κοπέλες, σε ένα είδος νυφοπάζαρου, στις αρχές του 20ου αιώνα στις χοροεσπερίδες του Πειραιά και της Αθήνας. Οι συγκεκριμένοι στίχοι αποτυπώνουν καλύτερα από κάθε άλλο τραγούδι τον ξενιτεμό και τον αποχωρισμό της κόρης από τη μάνα και τον τόπο της, βλ. τοπικός τύπος *Κυνουρία*, 15 Μαρτίου 1932, αρ. φ. 105 και *Κυνουρία,* 1 Μαρτίου 1933, αρ. φ. 128.

[311] Περί 'Τσακώνικου χορού' και της πρώτης του μορφής βλ. λ.χ. *Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά της Ελλάδας/Ιστορικό και Γενεαλογία του Τσακώνικου*. Ανακτήθηκε από: http://ayla.culture.gr/tsakwnikos-xoros/ (ημερομηνία προσπέλασης: 19/12/2020).

[312] Μουσικές καταγραφές του *Τσακώνικου* χορού συναντούμε στα εξής: Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Ο Ελληνικός* Ρυθμός […], ό.π., σ. 37· Γιάννης Κωνσταντινίδης, *44 παιδικά κομμάτια για πιάνο*, Αθήνα 1951· *Ελληνικοί χοροί και τραγούδια* σε μεταγραφή Γρηγόρη Κωνσταντινίδη, εκδόσεις Γρ. Κωνσταντινίδη - Γ. Νικολαΐδη, Αθήνα 1954· Αντώνιος Κ. Λάβδας, «Μουσική και αρχαίος λόγος» στο Περιοδικό *Αρχαιολογία*, τ. 14, Αθήνα 1951· Ευάγγελος Α. Μουτσόπουλος, «Ρυθμοί και Χοροί Ελλήνων και Βουλγάρων», *Λαογραφία* τ. 17, Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία, Αθήνα 1957, σσ. 505-548· Σίμων Καράς, «Τα τσακώνικα τραγούδια και ο τσακώνικος χορός» στα *Χρονικά των Τσακώνων,* Τόμος ΙΒ΄, Αθήνα 1996, σσ.11-23· Νίκος Μπαζιάνας, «Τα αρχαία ποιητικά μέτρα και οι ρυθμοί της δημοτικής μουσικής». Στο *Όψεις του Χορού,* (επιμ. Α. Ράφτης)*,* Θέατρο «Δώρας Στράτου», Αθήνα 1993, σσ. 87-105· Βασιλική Τυροβολά, *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί*, Gutenberg, Αθήνα 1992, σ.53· Τηλέμαχος Τάτσης, *Οργανογνωσία*: *Ακουστική, Μουσικά Συστήματα και Σκάλες,* Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 1990 (σε μουσική καταγραφή του Τάσου Δρακογιώργη), σ. 175, κ.ά.

[313] Ο Τσακώνικος χορός χορεύεται από άνδρες και γυναίκες, που είναι πιασμένοι 'αγκαζέ', πολύ κοντά ο ένας με τον άλλον. Ο πρωτοχορευτής/τρια οδηγεί την ομάδα γυρίζοντας τον κυκλικό σχηματισμό σε σπειροειδείς και οφιοειδείς σχηματισμούς, βλ. αρχείο του *Εθνικού Ευρετηρίου Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς*, ό.π. Μία άποψη για μία άλλη εκδοχή προέλευσης του χορού αναφέρει ότι πρόκειται για τον χορό *Γέρανος* που χόρεψε ο Θησέας στη Δήλο και αναπαριστά την είσοδο και την έξοδο του από το λαβύρινθο. Βλ. Χαράλαμπος Σακελλαρίου, *Ελληνικοί Χοροί,* Εκτύπωσις λιθογραφείου: Β. Παπαχρυσάνθου (ελληνοαγγλική έκδοση), Αθήνα 1940, σ. 40.

[314] Ο Γιώργος Παχτίκος στο βιβλίο του *260 Δημώδη ελληνικά άσματα* […], ό.π., σ. 24, υποσημείωση αρ. 2, αναφέρει: «*θαυμαστόν δε, ότι ο πεντάσημος παιωνικός χορός μετά παρέλευσιν είκοσι και πέντε όλων εκατονταετηρίδων, σώζεται εν τοις δημοτικοίς άσμασι του ελληνικού λαού*».

σύστημα (Εικόνα 1), παρουσιάζει ορισμένες δυσκολίες τόσο ως προς τον τρόπο σημειογραφίας και ανάγνωσης όσο και ως προς ζητήματα ερμηνείας που προκύπτουν.[315]

Όπως επισημαίνει ο Γεωργιάδης στο βιβλίο του *Ο Ελληνικός Ρυθμός,*[316] «[…] *η αρχαία ελληνική γλώσσα* […] *αποτελείται από βραχείες και μακρές συλλαβές* […] *η αρχαιοελληνική στιχουργική, από ρυθμική άποψη, δεν βασιζόταν στον τονισμό, αλλά στην ποσότητα. Μέσα από το ρυθμικό σχήμα δεν έβγαινε μία ακολουθία από τονισμένες και άτονες, αλλά από μακρές και βραχείες συλλαβές*». Παρομοίως, στο βιβλίο *Μουσική και Γλώσσα,* επισημαίνεται πως «*η αρχαία ελληνική λέξη είχε ένα σταθερό ηχητικό σώμα, όπου χωριστές συλλαβές δεν ήταν δυνατόν ούτε να διασταλούν ούτε να συσταλούν*»*[317]* Ο Richard von Kralik στο βιβλίο του *Altgriechische Musik*,[318] στην προσπάθειά του να μεταφέρει τον πεντάσημο παιωνικό ρυθμό στο δυτικό μουσικό σύστημα, το μετατρέπει σε εξάσημο 6/4. Απόπειρες για μια πιο ακριβή απόδοση του ρυθμικού σχήματος του νεοελληνικού δημοτικού τραγουδιού, με την αρχαία ορολογία και όχι με την κοινή δυτική μετρική ένδειξη, συναντούμε στην εκκλησιαστική μας μουσική όπως λ.χ. τετράσημος ή δακτυλικός, επτάσημος ή επίτριτος κ.ο.κ. Ο Κωνσταντινίδης, ως προς την προβληματική της καταγραφής του ρυθμού του τσακώνικου χορού, καλύπτει τους λαθεμένους τονισμούς που προκύπτουν από την ανάγνωση των 5/8 (3/8 + 2/8) και του τονισμού στον πρώτο και τον τέταρτο χρόνο προσθέτοντας στον τελευταίο χρόνο του μέτρου στο αριστερό χέρι μια συγχορδία (Σχήμα 25). Με αυτόν τον τρόπο υπογραμμίζεται η αίσθηση ενός ενιαίου μέτρου των πέντε χρόνων ♫♫



Εικόνα 1.
Ο *Τσακώνικος* σε μουσική καταγραφή του Θρασύβουλου Γεωργιάδη, από: Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Ο Ελληνικός Ρυθμός,* σ. 37.[319]

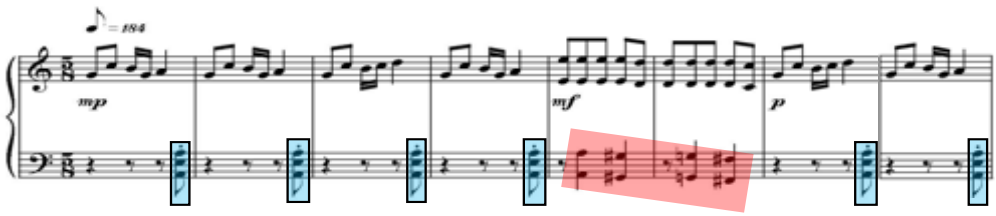
[315] Σύμφωνα με τον Γεωργιάδη «*αναδεικνύεται προβληματικό το μοίρασμα σε μέτρα, με μετρικούς οπλισμούς που αλλάζουν, προκειμένου να απεικονίσουμε σημειογραφικά ένα δημοτικό τραγούδι. Ο καταμερισμός αυτός*, αναφέρει, *δημιουργεί αναπόφευκτα τονισμούς και καταμερισμούς που δεν έχουν να κάνουν με το πρωτότυπο και προσφέρεται για νοηματικές αλλοιώσεις*». Βλ. Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Ο Ελληνικός Ρυθμός* […], ό.π., σσ. 38-44.
[316] Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Ο Ελληνικός Ρυθμός* […], ό.π., σ. 21.
[317] Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα: Το ιστορικό γίγνεσθαι της δυτικής μουσικής στη μελοποίηση της λειτουργίας*, μετάφραση: Δημήτρης Θέμελης, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1994, σ. 24.
[318] Richard von Kralik, *Altgriechische Musik,* 1η έκδοση, Joseph Roth'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1900, σ. 29. Για την προβληματική της μεταφοράς των αρχαιοελληνικών ρυθμών στη δυτική μετρική αντίληψη αναφέρεται και ο Paul Maas στο βιβλίο του *Griechische Metrik, Einleitung in die Altertumswissenschaft*, εκδ. BG Teubner, Λειψία 1929.
[319] Η αναγωγή των συλλαβών σε μία ποσοτική ρυθμική σύμφωνα με τον Γεωργιάδη, αντιστοιχεί στα παρακάτω σχήματα και προσδίδει μεγαλύτερες ευκολίες ως προς την κατανόηση της ρυθμικής γλώσσας των δημοτικών μας τραγουδιών:

6.3 Η ανάλυση του έργου

6.3.1 Το εναρκτήριο θεματικό υλικό

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης επιλέγει στον πυρήνα του θεματικού υλικού τον μετρικό οπλισμό των 5/8 (Σχήμα 25), ενώ κατά την πύκνωση του ρυθμικού υλικού χρησιμοποιεί το μέτρο των 5/4. Το θέμα εμφανίζεται ως οκτάμετρη διμερής περίοδος με κυκλικό χαρακτήρα (επάνοδος των δυο αρχικών μέτρων ως κατάληξη) και αραιή υφή.

Η τροπικότητα του αρχικού δάνειου θέματος (διατονικός τρόπος του ρε μεταφερμένος στη λα ελάσσονα)[320] δημιουργεί ισχυρές προσδοκίες για τον γενικό αρμονικό προσανατολισμό του έργου που - εν πολλοίς και εν συνεχεία - επαληθεύονται, ενώ ταυτόχρονα εγείρει ερωτήματα σχετικά με τον τρόπο που αφουγκράζεται ο συνθέτης τις ιδιότητες του παραδοσιακού υλικού. Αξίζει να επισημάνουμε ότι η αρμονική στήριξη της μελωδίας πραγματοποιείται προς δυο κατευθύνσεις: στην πρώτη κατεύθυνση ισχυροποιείται η τονική μέσα από μια συνήχηση που απαρτίζεται από 4ες και 5ες καθαρές, εγγενές συνηχητικό - αρμονικό στοιχείο της ελληνικής παράδοσης, στη δεύτερη κατεύθυνση εμφανίζεται μία κατιούσα χρωματική κίνηση (μέτρα 5 - 6) που υποδηλώνει την παρείσφρηση της δυτικής αρμονικής ματιάς του συνθέτη. Μάλιστα η χρωματικότητα αυτή, ακριβώς επειδή απομακρύνεται από το αισθητικό πλαίσιο της 'ηχητικής' της ελληνικής παράδοσης, θα μπορούσε να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι ο συνθέτης έχει ξεκινήσει ήδη μια διακριτική επεξεργασία· με άλλα λόγια, η ιδέα των παραλλαγών εμφανίζεται αμυδρά από την παρουσίαση του θέματος (Σχήμα 25). Σε κάθε περίπτωση, τα στοιχεία της αρμονικής συνοδείας, δηλαδή τα διαστήματα 4ης και 5ης και η ιδέα της χρωματικότητας αξιοποιούνται ποικιλοτρόπως στη διάρθρωση του έργου.

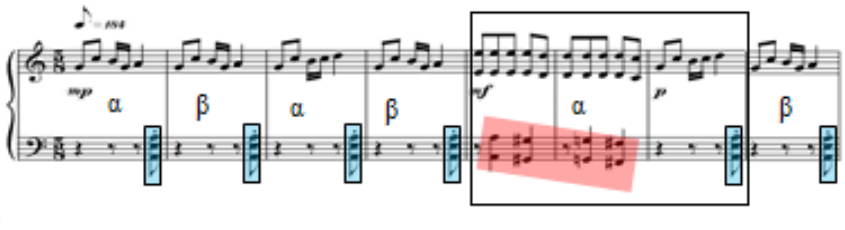


Σχήμα 25.
Το θεματικό υλικό (μέτρα 1 - 8). Οι σκιάσεις δείχνουν δύο διαφορετικές, στιλιστικά, αρμονικές επιλογές.

α) ♩♩♩♩𝅗𝅥 ‿ ‿ ‿ _ (βραχύ, βραχύ, βραχύ, μακρόν)
β) ♩♩♩♩♩ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ (βραχύ, βραχύ, βραχύ, βραχύ, βραχύ). Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Ο Ελληνικός Ρυθμός* […], ό.π., σ. 37.

[320] Για τα περί αρχαίων κλιμάκων στις δημοτικές μελωδίες βασιζόμαστε στα: Γεώργιος Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα,* Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1905, σσ. μη'- να'. Περί 'Παχτίκου βλ. λ.χ. «Γεώργιος Δ. Παχτίκου», *Φόρμιγξ,* Έτος Β', αρ. 7, 15 Απριλίου 1903, σσ. 1-2. Ομοίως, Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις, 1901-1912: Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, Τόμος 1, Κουλτούρα, Αθήνα 1996, σσ. 25 – 26.

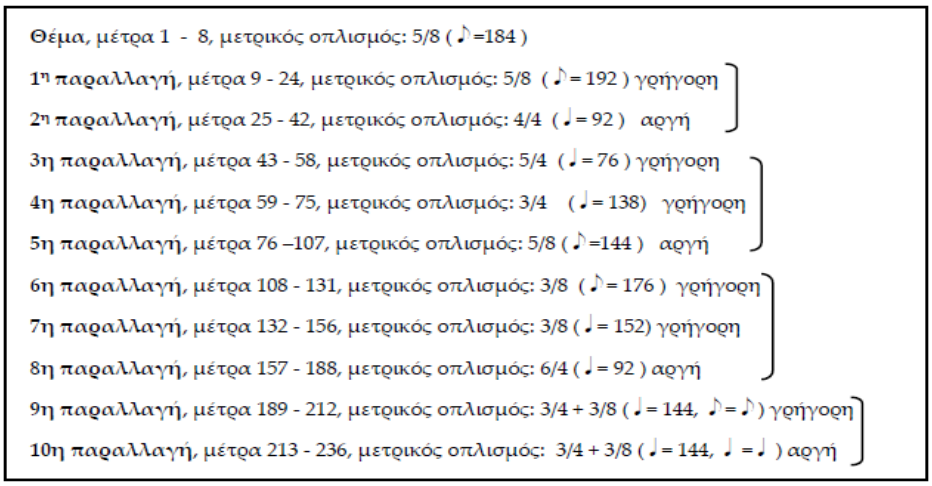
Στα πρώτα τέσσερα μέτρα, η μελωδία του δεξιού χεριού υποστηρίζεται ρυθμικά στον τελευταίο χρόνο (5ος) από το αριστερό χέρι, ένα ιδιαιτέρως ενδιαφέρον στοιχείο που αναδεικνύεται και ενορχηστρωτικά, όπως θα δούμε αργότερα στο *Κοντσέρτο αρ. 2 για πιάνο και ορχήστρα*. Το 2ο μέτρο συνιστά μια πανομοιότυπη επανάληψη του 1ου, και επανέρχεται ως 'κλείσιμο' στο τέταρτο και εν συνεχεία στο όγδοο μέτρο, συμβάλλοντας καθοριστικά στην οκτάμετρη φραστική ολοκλήρωση. Το σχήμα mp-p -κατά τη γνώμη μας- στα μέτρα 1 και 2 αντίστοιχα, αποτελεί μια ερμηνευτική επιλογή προκειμένου όχι μόνο να διαφοροποιηθούν οι δύο προαναφερθείσες φράσεις/μέτρα από πλευράς δυναμικής, αλλά και για να δημιουργηθεί η αίσθηση μιας ηχούς (echo – effect). Μια ερμηνευτική προσέγγιση που προτείνουμε για τα μέτρα 1 – 8 είναι η εξής: μ. 1 (α φωνή-mp), μ. 2 (β φωνή-p), μ. 3 (α φωνή-mp), μ. 4 (β φωνή-p), μέτρα 5 – 6 (α φωνή-mf), μ. 7 (α φωνή-p), μ. 8 (β φωνή-pp). Η β φωνή εμπεριέχει τους φθόγγους (σολ-ντο-σι-σολ-λα), και προδίδει τη φωνή της 'αποκατάστασης' στις διαφοροποιήσεις της α φωνής (Σχήμα 25α).



Σχήμα 25α.
Ο προτεινόμενος διαχωρισμός των φωνών α και β στο εναρκτήριο θεματικό υλικό.

6.3.2 Οι παραλλαγές

Στον ακόλουθο πίνακα (Πίνακας 4) αποτυπώνεται η διαδοχή των παραλλαγών με αναφορά στην έκτασή τους, στους μετρικούς οπλισμούς και στα tempi. Ο προσδιορισμός 'γρήγορη' και 'αργή' παραλλαγή δεν σχετίζεται μόνο με τις διαφοροποιήσεις της χρονικής αγωγής, αλλά αφορά κυρίως την πύκνωση και την αραίωση των ρυθμικών σχηματισμών, που δημιουργούν την αίσθηση μιας ζωηρής ή μιας πιο χαλαρής κίνησης.



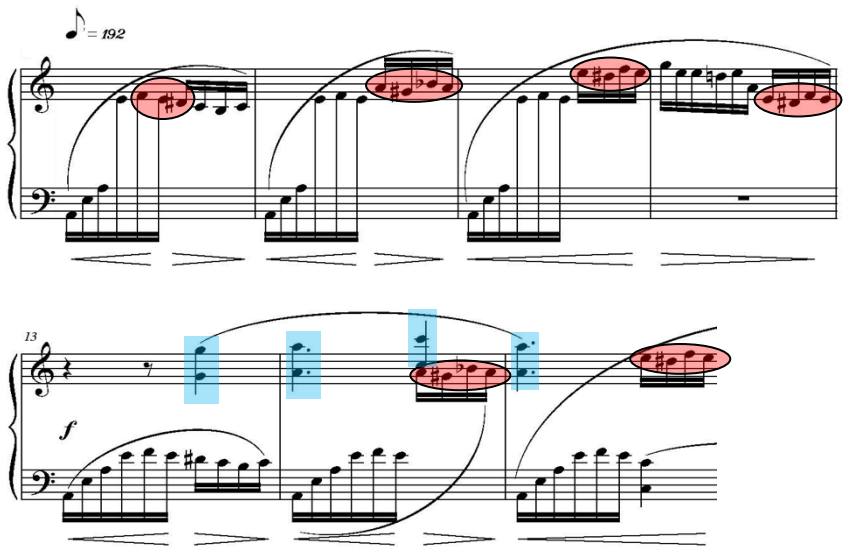
Πίνακας 4.
Σχηματική απεικόνιση της διαδοχής των παραλλαγών, στην οποία διαφαίνεται η έκταση κάθε μιας, οι διαφοροποιήσεις των μετρικών οπλισμών και οι εναλλαγές των χρονικών αγωγών.

Ο διαφορετικός χαρακτήρας της κάθε παραλλαγής, η άμεσα εμφανής ή η συγκεκαλυμμένη αξιοποίηση του πρωτογενούς μελωδικού υλικού, οι τεχνικές παραλλαγής άλλοτε με έμφαση στην αρμονική δομή του θέματος και άλλοτε με εστίαση σε υλικά της μελωδικής επιφάνειας καθώς και η χρονικά σφιχτή διασύνδεση μεταξύ των παραλλαγών, χαρακτηρίζουν το έργο από μορφολογική άποψη.

1η παραλλαγή

Στην 1η παραλλαγή εντοπίζουμε έναν ισορροπημένο χειρισμό ανάμεσα στην προβολή της αρμονικής πλοκής και της αναγωγικής παρουσίασης της παραδοσιακής μελωδίας. Ενδιαφέρον στοιχείο συνιστά η χρωματικότητα που εμφανίζεται στη συγκρότηση του τροπικού μελωδικού περιβάλλοντος. Έτσι, η 'δυτικού τύπου' κατιούσα χρωματική κίνηση (λα - σολ# - σολ♮ - φα#), που σχολιάσαμε ήδη στο θέμα, δίνει εδώ τη σκυτάλη σε μία χρωματική διάταξη {λα-σι(b)-ντο-ρε#-μι-φα-σολ#-λα}. Παράλληλα, τα ημιτονιακά τρίχορδα {σολ#-λα-σιb}, {ρε#-μι-φα} στοχεύουν στη δημιουργία ισχυρών προσανατολισμών γύρω από τα άκρα του πενταχόρδου λα – μι[321] (Σχήμα 26). Η διαρκής κίνηση των δεκάτων-έκτων σε συνδυασμό με τη νέα χρονική αγωγή διαμορφώνουν μία παραλλαγή με δυναμικό και έντονο χαρακτήρα.

[321] Η συγκεκριμένη παρείσφρηση οξύνσεων και βαρύνσεων, γύρω από άκρα υποσυνόλων (πενταχόρδων και τετραχόρδων), θυμίζει την λειτουργικότητα του ανιόντος και κατιόντος προσαγωγέα που επισημαίνει ο Schoenberg. Βλ. Arnold Schoenberg, *Θεωρητική Αρμονία*, Νάσος, Αθήνα 1992, σ. 240.



Σχήμα 26.
Απόσπασμα από την 1η παραλλαγή, μέτρα 9 - 15. Οι κόκκινες σκιάσεις δείχνουν τις ημιτονιακές κινήσεις γύρω από τα άκρα του πενταχόρδου (λα-μι) και οι μπλε το περίγραμμα του θέματος.

Ο υπαινιγμός της μείζονας IV βαθμίδας (μ. 21), δάνειας από την ομώνυμη κλίμακα της λα ελάσσονος, προδίδει στο γενικότερο τροπικό περιβάλλον τον αρμονικό δυτικό τρόπο σκέψης του συνθέτη (Σχήμα 26α).



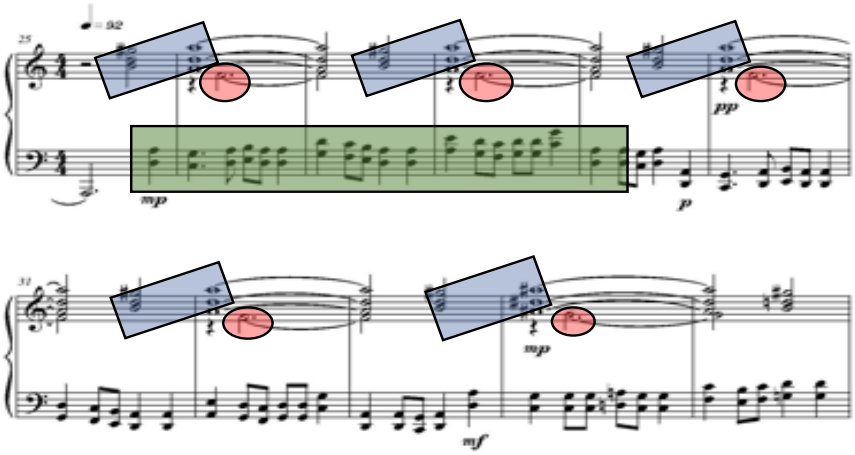
Σχήμα 26α.
Στο μέτρο 21 η εμφάνιση IV βαθμίδας αποδεικνύει τον δυτικό τρόπο σκέψης του συνθέτη.

2η παραλλαγή

Η επιλογή του συμμετρικού ρυθμού των 4/4, σε αντιδιαστολή με τα ασύμμετρα 5/8 του θεματικού υλικού και της 1ης παραλλαγής και σε συνδυασμό με τη νέα μετρονομική ένδειξη και τη ρυθμική αραίωση, δημιουργεί όλες εκείνες τις προϋποθέσεις για μία ήπια αφομοίωση νέων στοιχείων που χαρακτηρίζει αυτή την παραλλαγή.[322] Τρία διαφορετικά ηχητικά επίπεδα

[322] Η Χριστίνα Σιδηροπούλου σε άρθρο της, κάνοντας αναφορά στο υπό εξέταση έργο, και με αφορμή την ποικιλία μετρικών συμπεριφορών που εντοπίζονται σ' αυτό, αναφέρει: «*Από την επεξεργασία της αρχικής θεματικής*

συνδιαλέγονται μεταξύ τους (Σχήμα 27). Το πρώτο αφορά μια κίνηση με παράλληλες πέμπτες στο αριστερό χέρι, που δημιουργεί ένα είδος basso ostinato[323], ενός δηλαδή φορέα 'θεματικής υπενθύμισης'. Το δεύτερο σχετίζεται με την εναλλαγή μιας ελαττωμένης συγχορδίας και μιας συνήχησης δομημένης με 4ες και 5ες, και το τρίτο προβάλλει μία ενδιάμεση φωνή που συμβάλλει σε μια 'καθυστερημένη συγχορδιοποίηση'[324] ή και στη δημιουργία μιας διάφωνης ηχητικής (σύγκρουση με τις προαναφερθείσες τεταρτοδόμητες - πεμπτοδόμητες συνηχήσεις, όπως στο μ. 34). Σ' αυτή την παραλλαγή, ο ιδιαίτερος μελοδηγητικός ρόλος της 3ης ελαττωμένης στην ψηλότερη φωνή, δίνει μια άλλη διάσταση και διαφοροποιείται από τη λειτουργικότητα που περιγράψαμε πιο πάνω.[325]



Σχήμα 27.
Απόσπασμα από την 2η παραλλαγή. Η συμβολή των τριών διαφορετικών στοιχείων και ηχητικών επιπέδων στη διάρθρωση της 2ης παραλλαγής.

καταγραφής στην ασύμμετρη χαρακτηριστική μετρική δομή των 5/8, προκύπτει μια σειρά μεταλλάξεων στη μορφή δέκα παραλλαγών, με ποικίλες μετρικές δομές, οι περισσότερες από τις οποίες υποκύπτουν εσωτερικά σε διευρυμένο φάσμα μετρικών μετατροπιών». Βλ. Χριστίνα Σιδηροπούλου, «Μορφές πιανιστικής παρουσίας στο *Λόγο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη», στο *Δημήτρης Θέμελης και Ντίνος Κωνσταντινίδης: Μουσική Πράξη Λόγος και Διδασκαλία* (Πρακτικά Ημερίδας) […], ό.π., σ. 2.

[323] Το εύρος του συμπεριλαμβάνει την άρση του μ. 26 έως μ. 29, την επανάληψή του κατά μία οκτάβα ψηλότερα (άρση του μ. 30 – 33), ομοίως την παραλλαγή του (άρση του μ. 34 – 37) και την επανάληψη αυτού κατά μία οκτάβα χαμηλότερα (άρση του μ. 38 – 42).

[324] Ο όρος 'καθυστερημένη συγχορδιοποίηση' αναφέρεται στην τρίφωνη συγχορδιακή πληρότητα που επιτυγχάνεται, εάν συνυπολογίσουμε στο συνηχητικό άθροισμα {λα^1-ρε^2-λα^2} την 'καθυστερημένη' εμφάνιση του φθόγγο φα^1, στον 2ο χρόνο.

[325] Πράγματι, στην περίπτωση αυτή, το ημιτονιακό τρίχορδο {σολ# - λα - σιb} αποκτά ισχυρή μελοδηγητική υπόσταση. Ο ισχυρός προσανατολισμός που δημιουργείται, μέσω αυτής της ημιτονιακής επαναληπτικότητας στην ψηλότερη φωνή [σολ#^{2} - λα^2, μέτρα 25 - 32] και η τρίτη ελαττωμένη (διατυπωμένη με διάστημα τόνου [σολ#^{2} - λα#^{2} (σιb^2), μέτρα 33 - 34], αναδεικνύει μια γραμμική ανάγνωση του τριχόρδου, με φορά από κάτω προς τα πάνω, και όχι μια λειτουργία 'τονικοποίησης' με φθόγγους δορυφόρους γύρω από τον φθόγγο λα^2. Επίσης, ιεραρχώντας ως πιο σημαντική την κίνηση στον μπάσο (γιατί είναι φορέας 'θεματικής υπενθύμισης'), θα μπορούσαμε να αναγνώσουμε το διτονικό περιβάλλον που δημιουργείται με το συνηχητικό υλικό του δεξιού χεριού ως προσθήκη 'χρώματος', όπως αναφέρεται στη διατριβή της Thompson. Αναφέρει χαρακτηριστικά: *''Constantinides often uses a chord from another mode as a color chord, much as a romantic composer might have used the Neapolitan sixth.*''. Βλ. Laura Mobley Thompson, *Pedagogical and Comparative Study: Selected Songs of Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 27.

3η παραλλαγή

Στην 3η παραλλαγή, το νέο τονικό περιβάλλον (μετάβαση στη σολ# ελάσσονα με χρήση οπλισμού) συνιστά ένα μικρό στοιχείο έκπληξης, το οποίο ισχυροποιείται ασφαλώς από το μελωδικό στοιχείο που κυριαρχεί (Σχήμα 28). Μέσω της συνεπούς διαδοχής των 5/4 και των 4/4 και των συγκοπτόμενων ρυθμικών σχηματισμών στο αριστερό χέρι, ο Κωνσταντινίδης δημιουργεί μελωδίες οι οποίες απομακρύνονται -εκ πρώτης όψεως- από το θέμα. Μια πιο προσεκτική ματιά όμως στη διαστηματική συγκρότηση του νέου μελωδικού υλικού μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο συνθέτης αξιοποιεί νευραλγικές διαστηματικές σχέσεις της παραδοσιακής μελωδίας. Έτσι, το διάστημα 3ης και τα συμπληρωματικά διαστήματα 4ης και 5ης φαίνεται να διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στη μελωδική ύφανση, ενώ οι έντονες επαναλήψεις του φθόγγου σολ# λειτουργούν ως εμβόλιμη ισοκρατηματική στήριξη στη μελωδική ροή που συμβάλλει αναντίρρητα στην εδραίωση του νέου τονικού κέντρου. Αξίζει να επισημάνουμε και εδώ την παρουσία των διαστημάτων 4ης και 5ης στο συνηχητικό άθροισμα και την απουσία του διαστήματος 3ης από τη συγχορδιακή σύνταξη. Παράλληλα, γρήγορες χρωματικές κινήσεις εμπλουτίζουν τον μελωδικό ιστό, έχοντας τον ρόλο μεταβατικών περασμάτων.[326]

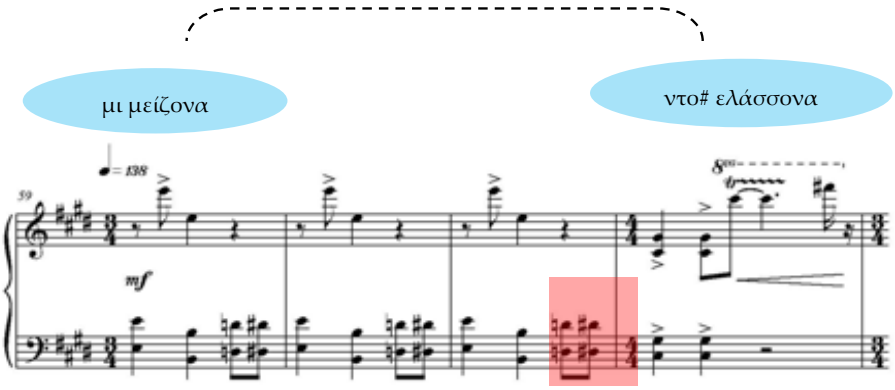


Σχήμα 28.
Απόσπασμα από την 3η παραλλαγή. Χρωματικότητα, επαναληπτικότητα τονικών κέντρων και συνεπής συνηχητική συγκρότηση με 4ες και 5ες.

[326] Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Κωνσταντινίδης, στη συγκεκριμένη παραλλαγή, κινείται στο πνεύμα μιας μελωδικής ανάπτυξης που παραπέμπει στην οργάνωση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (βυζαντινή και δημοτική), αξιοποιώντας σταθερούς φθόγγους τετραχόρδων ως βάση, για την εξελικτική συνέχεια της μελωδικής του γραμμής. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στο Σχήμα 28 όπου παρατηρούμε τη μετάβαση στο τονικό κέντρο ντο# (μ. 45), μία νέα μελωδική εκκίνηση δηλαδή, ίδιου ρυθμομελωδικού περιεχομένου, μία 4η ψηλότερα. Έτσι, για την 3η παραλλαγή μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η αναπτυξιακή της διαδικασία βασίζεται στη δημιουργία μια μελωδικής ανέλιξης με αφετηρία το άκρο ενός τετραχόρδου.

4η παραλλαγή

Ο δυναμικός χαρακτήρας της 4ης παραλλαγής αναδεικνύεται από τη νέα ρυθμική αγωγή, τις έντονες δυναμικές και ασφαλώς από την ιδιαίτερη κινητικότητα που δημιουργεί η ροή των δεκάτων έκτων (από το μέτρο 63). Ο νέος μετρικός οπλισμός των 3/4, ο οποίος απορρέει από τον διπλασιασμό της πρώτης ομαδοποιημένης τριάδας ογδόων των 5/8 **(3/8)**, συνιστά μία επιλογή που εξοβελίζει το αίσθημα οποιασδήποτε ρυθμικής αστάθειας, δεδομένης, ασφαλώς, της διαμορφωθείσας συμμετρικής φρασεολογίας.[327] Συμπληρωματικά, το στίγμα της σύζευξης του περιβάλλοντος της μι μείζονος και της σχετικής της ελάσσονος (Σχήμα 29) δίνεται, εξ αρχής μάλιστα, μέσα από μια ατελέσφορη εκτόνωση μικρής χρωματικής κίνησης (μέτρα 61- 62). Στο μέτρο 62 η παρουσία της τρίλιας μεταξύ των φθόγγων ντο♯-ρε♯,[328] εδραιώνει τη νέα κλίμακα (ντο♯ ελάσσονα) σε συνδυασμό με το απρόσμενο ανιόν άλμα προς τον τέταρτο φθόγγο (φα♯), παρόμοιο με ένα φωνητικό αλαλαγμό ή ένα ποίκιλμα παραδοσιακού βιολιού, που προσδίδει μία περιπαικτική διάθεση στο πέρασμα αυτό, μεταφέροντάς μας στο ηχητικό περιβάλλον των δημοτικών τραγουδιών. Στοιχείο έκπληξης αποτελεί η εμφάνιση της IV βαθμίδας που, ενώ προδηλώνει τη συνέχιση της παραλλαγής στη φα♯ (II βαθμίδα της μι μείζονος), εντούτοις καταλήγει σε μια διτονική μουσική χειρονομία (μέτρο 63) μεταξύ μι μείζονος (αριστερό χέρι) και ντο μείζονος (δεξί χέρι), (Σχήμα 29α). Άμεση αναφορά στο 2ο τμήμα της παραδοσιακής μελωδίας με τη χρήση μιας ακανόνιστης μεγέθυνσης εμφανίζεται στα μέτρα 67 και 68 και 71 έως 73 (Σχήμα 29β).



Σχήμα 29.
Απόσπασμα από την 4η παραλλαγή, μέτρα 59 - 62. Η ατελέσφορη χρωματική κατεύθυνση στο μπάσο και η σύζευξη του περιβάλλοντος της μι μείζονος και της ντο# ελάσσονος.

[327] Όπως φαίνεται και πιο ξεκάθαρα στο Σχήμα 28, η εναρκτήρια φράση της 4ης παραλλαγής χαρακτηρίζεται από το άθροισμα τριών μέτρων 3/4 και ενός μέτρου 4/4, γεγονός που αντανακλά μια μεγέθυνση του αρχικού μέτρου των 5/8.
[328] Στοιχείο ενοποίησης παρουσιάζει η επανεμφάνιση της τρίλιας στο τελείωμα της παραλλαγής (μέτρα 74 - 75).



Σχήμα 29α.
(Η συνέχεια του σχήματος αρ. 29). Απόσπασμα από την 4η παραλλαγή, μέτρα 63 - 65 με τη διτονική μουσική χειρονομία μεταξύ μι μείζονος (αριστερό χέρι) και ντο μείζονος (δεξί χέρι) - στοιχείο έκπληξης (μέτρο 63).



Σχήμα 29β.
Αποσπάσματα από την 4η παραλλαγή (μέτρα 66 - 68 και μέτρα 71 - 73). Η εμφάνιση μιας ακανόνιστης μεγέθυνσης του 2ου τμήματος του θέματος.

5η παραλλαγή

Στην 5η παραλλαγή ο Κωνσταντινίδης δημιουργεί μια πολύ ενδιαφέρουσα αντίθεση ως προς την οργάνωση του φθογγορυθμικού υλικού. Κυριαρχεί ένας λιτός, δίφωνος διάλογος - σε διαφορετικά ρετζίστρα - ανάμεσα στα δύο χέρια, ενώ οι πέντε διέσεις στον οπλισμό της αποδεικνύονται εν μέρει προσχηματικές δεδομένου ότι προδίδουν για ορισμένη μόνο περιοχή που αφορά το χαμηλό ρετζίστρο (αριστερό χέρι) συγκεκριμένο τονικό κέντρο {(περιβάλλον της σολ# ελάσσονος (στα μέτρα 79 έως τον 1ο χρόνο του μέτρου 83) και της σχετικής της (στα μέτρα 76-79)}, (Σχήμα 30α). Ως προς το διαστηματικό περιεχόμενο, ο συνθέτης εδώ επιλέγει κυρίως μη γραμμικά ηχοχρωματικά ζεύγη σε απόσταση ημιτονίου (όπως η εναλλαγή αλμάτων

τρίτης και βημάτων τόνου, με αντίθετες κατευθύνσεις).[329] Ο χαρακτήρας όμως αυτής της παραλλαγής δεν δημιουργείται μόνο από τις διαστηματικές επιλογές του συνθέτη, αλλά και από τη χρήση των παύσεων που αναδεικνύει και υπογραμμίζει τη διάδραση των φωνών. Ιδιαίτερα σημαντικό για τη ροή των παραλλαγών (δεδομένου ότι βρισκόμαστε στη μέση του έργου) αποδεικνύεται το γεγονός ότι ο διάλογος ζευγών ή συνδυασμών από μεμονωμένους φθόγγους πραγματοποιείται σε μεγάλες αποστάσεις διαφορετικών ρετζίστρων, στοιχείο το οποίο διακόπτει τη μελωδική γραμμικότητα των προηγούμενων παραλλαγών. Από το μέτρο 84 και έπειτα, τα αραιά ομορρυθμικά σύμφωνα και διάφωνα διαστήματα προετοιμάζουν την 'ανακουφιστική'[330] διαδοχή μιας μείζονος και μιας ημιτελούς ελαττωμένης συγχορδίας μεθ' εβδόμης[331] (Σχήμα 30β). Γενικά, ο Κωνσταντινίδης, στη συγκεκριμένη παραλλαγή, λειτουργεί περισσότερο αφαιρετικά ως προς το θεματικό του υλικό. Μεγαλύτερη σημασία δίνεται στην απομονωμένη επιλογή διαστημάτων, που αντλούνται βέβαια από το θεματικό υλικό, αλλά δεν συσχετίζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνονται άμεσα αντιληπτά το νόημα και η προέλευσή τους. Ο κυκλικός χαρακτήρας της 5ης παραλλαγής (επάνοδος των οκτώ αρχικών μέτρων μετά το 'ανακουφιστικό' β μέρος των ομορρυθμικών διαστημάτων), παρά την αραιή της υφή, αναδεικνύει και στοιχεία μίμησης που εκτυλίσσονται ανάμεσα στις δύο φωνές/ρετζίστρα. Την τετράμετρη φραστική ολοκλήρωση του δεξιού χεριού μιμείται το αριστερό χέρι και αντίστροφα. Έτσι, ο ετεροχρονισμένος διάλογος που πραγματοποιείται ανάμεσα στις δύο φωνές αποτελεί ενδιαφέρον στοιχείο της παραλλαγής που θα άξιζε να αναδειχθεί μέσω μιας προτεινόμενης ερμηνευτικής προσέγγισης: τα αρχικά τέσσερα μέτρα της παραλλαγής (μέτρα 76 - 79 στο δεξί χέρι) που αποτελούν 'πρότυπο' -το οποίο εν συνεχεία γίνεται αντικείμενο μίμησης και ξεδιπλώνεται/συνεχίζεται αμέσως μετά στο άλλο ρετζίστρο- θα μπορούσαν να ερμηνευτούν σε mp, σε μεγαλύτερη δηλαδή δυναμική απ' ό,τι το μπάσο[332], ομοίως και τα μέτρα 80 - 83 (περιοχή του αριστερού χεριού) καθότι αποτελούν μίμηση της προηγηθείσας τετράμετρης φράσης/περιοχής του δεξιού χεριού (Σχήμα 30γ).[333]

[329] Χαρακτηριστικό στοιχείο της παραλλαγής συνιστά η διτονικότητα που πηγάζει από τη σύζευξη της λα# μείζονος (στο δεξί χέρι) και της σι μείζονος (στο αριστερό χέρι) στα μέτρα 76 – 79. Στα μέτρα 80 – 83 έχουμε μία μετατόπιση της διτονικότητας στο μεν αριστερό χέρι στη σολ# ελάσσονα στο δε δεξί, σολ (εναρμόνιος τρόπος σκέψης).

[330] Η αίσθηση της 'ανακούφισης' οφείλεται στο γεγονός ότι δημιουργείται ένας συγκεκριμένος ρυθμικός προσανατολισμός, δεδομένης της σαφήνειας των 5/8, μέσω του σχήματος {♫♫ ♫} ή αλλιώς {♫𝄾 𝅘𝅥𝅯}.

[331] Η μη πληρότητα της ελαττωμένης συγχορδίας μεθ' εβδόμης σχετίζεται με την απουσία της 3ης (ρε♮) της συγχορδίας.

[332] Η παραπάνω ερμηνευτική πρόταση για την υπό εξέταση περιοχή προτείνεται δεδομένου ότι η σημειογραφημένη δυναμική (p) είναι αρκετά αόριστη και δεν αρκεί στην ανάδειξη του ενδιαφέροντος αυτού στοιχείου, κατά την άποψή μας.

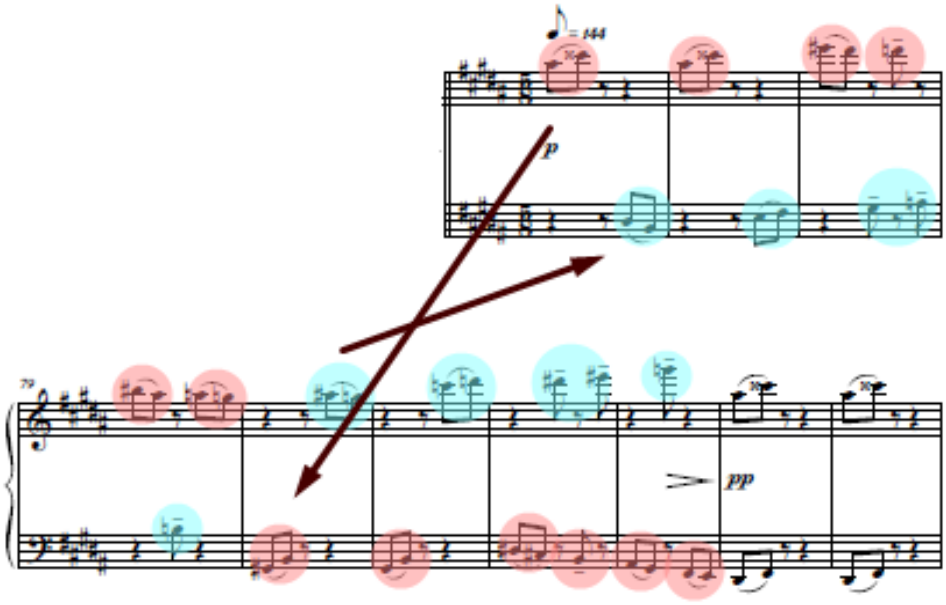
[333] Τα παραπάνω προτείνονται και για τα μέτρα 98 - 107 διότι αποτελούν επάνοδο/επανάληψη των αρχικών οκτώ μέτρων της 5ης παραλλαγής.



Σχήμα 30α.
Απόσπασμα από την 5η παραλλαγή (μέτρα 76 - 81).



Σχήμα 30β.
Απόσπασμα από την 5η παραλλαγή (μέτρα 92 - 93), στην οποία παρατηρούμε τη διαδοχή μιας μείζονας και μιας ελλιπούς ελαττωμένης συγχορδίας.



Σχήμα 30γ.
Απόσπασμα από την 5η παραλλαγή, μέτρα 76 - 85. Στοιχεία μίμησης που εκτυλίσσονται ανάμεσα στα δύο ρετζίστρα.

Γενικότερα, το διάστημα τρίτης το οποίο κυριαρχεί στη συγκεκριμένη παραλλαγή είναι ένα διάστημα που, όπως αναφέραμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, δεσπόζει σε πολλά έργα του Κωνσταντινίδη.

6η παραλλαγή

Μετά την απομάκρυνση των προαναφερθέντων 'πιστοποιητικών αναγνωρισιμότητας' του θεματικού υλικού, ο συνθέτης αξιοποιεί την επανάληψη φθόγγων σε μια γραφή επί της ουσίας μονοφωνική αλλά με τα χαρακτηριστικά ενός 'ψευδοπολυφωνικού'[334] γεγονότος (Σχήμα 31). Με άλλα λόγια, ο Κωνσταντινίδης επαναφέρει το ξεδίπλωμα μιας οριζόντιας, διαβατικής διαδοχής, στην οποία όμως η μετάβαση από βαθμίδα σε βαθμίδα πραγματοποιείται αφού προηγηθούν επανεμφανίσεις του εκάστοτε εν κινήσει φθόγγου σε διαφορετικά ρετζίστρα. Συσχετίζοντας την 6η παραλλαγή με την προηγούμενη, παρατηρούμε ότι ο συνθέτης διατηρεί τη μη γραμμική μελωδικότητα μέσω της ψευδοπολυφωνίας, αλλά μέσα σε έναν συνεχή παλμό.[335] Η ενεργητικότητα των συμμετρικών δεκάτων έκτων υπογραμμίζει τον παλμό ογδόων που αξιοποιείται στη δημιουργία ολοκληρωμένων φράσεων 11/8 (3/8+3/8+3/8+2/8) και 5/8 (3/8+2/8). Τα μέτρα 108 – 112 συνθέτουν μια ακανόνιστη μεγέθυνση των 5/8. Παράλληλα, το φθογγικό υλικό εντάσσεται στο περιβάλλον του φρύγιου τρόπου με αφετηρία τον φθόγγο φα, ενώ η χρήση του ρeb (μ. 125) παραπέμπει σε μελωδικές συμπεριφορές και αναλύσεις εκτός πενταχόρδου που σώζονται στην ερμηνευτική πρακτική του αξιοποιηθέντος δημοτικού τραγουδιού. Στο μέτρο 127 υπενθυμίζουμε το τυπογραφικό λάθος στη δεύτερη έκδοση του έργου (Magni Publications) στην εμφάνιση του διαστήματος 6ης στο δεξί χέρι η οποία αποκλίνει από το χαρακτηριστικό διαστηματικό υλικό της παραλλαγής (διάστημα ογδόης). Για την ανάδειξη της κύριας μελωδικής γραμμής που εμφανίζεται συγκεκαλυμμένα στην υπό εξέταση παραλλαγή προτείνουμε τον τονισμό των φθόγγων εκείνων οι οποίοι την απαρτίζουν (Σχήμα 31α).[336]

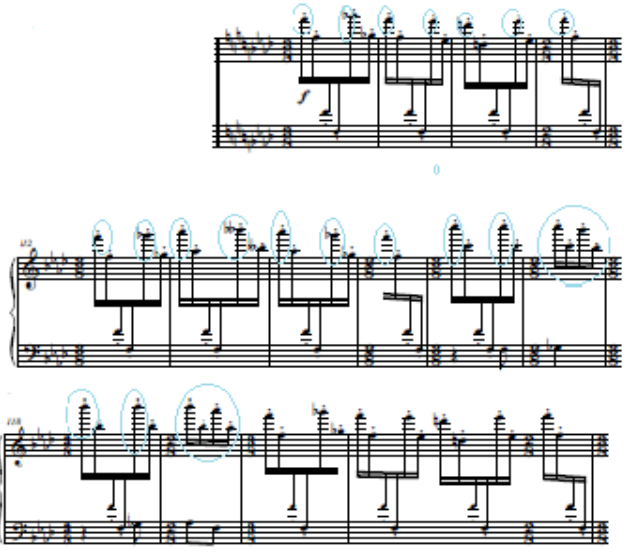
[334] Το ψυχοακουστικό φαινόμενο του 'διαχωρισμού της ακουστικής σειράς' (auditory stream segregation), αφορά ουσιαστικά μονοφωνικές κατασκευές και είναι γνωστό με τον όρο *ψευδοπολυφωνία* (όρος που δόθηκε το 1977 από την Dianna Deutsch). Για παράδειγμα, οι συνθέτες της εποχής του Μπαρόκ χρησιμοποιούσαν αυτό το φαινόμενο για να δημιουργήσουν την αίσθηση της πολυφωνίας μονοφωνικών μουσικών οργάνων. Βλ. Dianna Deutsch, *The Psychology of Music*, (edit. Dianna Deutsch), Third Edition, Academic Press, New York 2013, σ. 196.

[335] Αντίθετα στην 5η παραλλαγή, η ομαδοποίηση σε ζεύγη και η τοποθέτησή τους σε μακρινές αποστάσεις (σε συνδυασμό με τη μεσολάβηση παύσεων) καθιστά όχι και τόσο αναγνωρίσιμη την παρουσία των 5/8.

[336] Για να επιτευχθεί ο παραπάνω προτεινόμενος τρόπος ερμηνείας απαιτείται η μετατόπιση του κύριου βάρους του δεξιού χεριού προς το 5ο δάκτυλο.



Σχήμα 31.
Απόσπασμα από την 6η παραλλαγή, μέτρα 108 - 125. Διάρθρωση φράσεων σε 11/8 και 5/8.



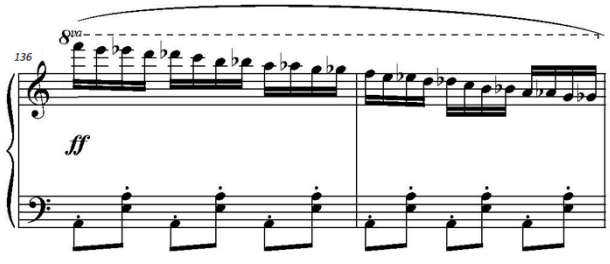
Σχήμα 31α.
Απόσπασμα από την 6η παραλλαγή με τον προτεινόμενο τρόπο ερμηνείας. Με μπλε περίγραμμα οι φθόγγοι που συνιστούν την μελωδική γραμμή και δίνεται έμφαση κατά την ερμηνεία.

7η παραλλαγή

Διατηρώντας κάποιες αναλογίες με την 4η παραλλαγή, όπως ο μετρικός οπλισμός των 3/4, ο εναρκτήριος επαναλαμβανόμενος ρυθμομελωδικός σχηματισμός στο 1ο τετράμετρο (Σχήμα 32α) και η διαβατική κατιούσα χρωματική κίνηση (Σχήμα 32β), ο Κωνσταντινίδης επαναφέρει το τονικό κέντρο του θεματικού υλικού, με στόχο την υπενθύμιση και απώτερο σκοπό τη μεταγενέστερη εδραίωση του. Οι αντιχρονισμοί, οι επαναλήψεις ολόκληρων μέτρων τρεις και ενίοτε τέσσερις φορές, οδηγούν την παραλλαγή σε ένα κλίμα ολοένα αυξανόμενης έντασης. Παράλληλα, η κατιούσα κίνηση αυξημένων συγχορδιών (μέτρα 140 - 143) ευθύνεται για τη ανάδυση μιας γραμμής στον μπάσο που δημιουργεί ένα σαφές ολοτονικό περίγραμμα (Σχήμα 32γ). Συνάμα αποτελεί και το νευραλγικό σημείο της παραλλαγής, υποβοηθούμενο από τις ξαφνικές συγκοπές που έπονται της γρήγορης και κατιούσας χρωματικής κίνησης στα μέτρα 136 – 139. Αυτός ο χειρισμός παρουσιάζει αντιστοιχίες με τη λειτουργία μιας παραδοσιακής αρμονικής αλυσίδας και στηρίζει την ανάπτυξη της παραλλαγής. Ο έντονος και δυναμικός χαρακτήρας αντανακλά το κέφι και την έκσταση ενός ελληνικού παραδοσιακού γλεντιού. Αναντίρρητα, η συγκεκριμένη παραλλαγή αποτελεί και την κορύφωση του έργου, συνοδευόμενη από μεγάλες αυξομειώσεις έντασης και δεξιοτεχνικά γυρίσματα.



Σχήμα 32α.
Ο εναρκτήριος επαναλαμβανόμενος ρυθμομελωδικός σχηματισμός της 7ης παραλλαγής (μέτρα 132 - 135).



Σχήμα 32β.
Απόσπασμα εκτεταμένης κατιούσας χρωματικής κίνησης.



Σχήμα 32γ.
Η κατωφερής διαδοχή αυξημένων συγχορδιών και η δημιουργία ενός ολοτονικού περιγράμματος στη γραμμή του μπάσου.

8η παραλλαγή

Η ιδιαιτέρως αφαιρετική και επιβλητική συνάμα 8η παραλλαγή δημιουργεί την εντύπωση μιας κατασταλαγμένης ατμόσφαιρας, ενώ ταυτόχρονα αναδύεται μια στοχαστική διάθεση καθώς και συναισθήματα ηρεμίας, αυτοπεποίθησης και μεγαλοπρέπειας. Σε τεχνικό επίπεδο, αναφέρουμε την ευδιάκριτη μεγέθυνση του θέματος στην χαμηλότερη φωνή, την ανελικτική κίνηση διαβατικού χαρακτήρα της ψηλότερης φωνής καθώς και τη στατική, μεσαία φωνή ή συνήχηση (ισοκρατηματικής λειτουργίας) που γεφυρώνει τις εξωτερικές φωνές (Σχήμα 33). Η παραλλαγή οδηγεί σε κορύφωση διαρκείας μέσω της πύκνωσης του υλικού, ιδιαίτερα εμφανής στο ψηλό και στο μεσαίο ρετζίστρο, και την μετατροπή του μονοφωνικού στοιχείου του 1ου σε ομοφωνικό (μέτρο 181 – 1ος χρόνος του μέτρου 188). Οι μεγεθυμένοι φθόγγοι στο μπάσο υπογραμμίζουν το θέμα, ενώ η γραφή της παραλλαγής μοιάζει να παραπέμπει σε εκκλησιαστικό όργανο όπου το χαμηλότερο ρετζίστρο των πεντάλ υπογραμμίζει τη μεγέθυνση του θέματος.[337] Μια ερμηνευτική πρόταση στη συγκεκριμένη παραλλαγή προκειμένου να αναδειχθεί και ταυτόχρονα να τονιστεί η μεγεθυμένη ταυτότητα του θέματος είναι να παιχτούν με το μεσαίο πεντάλ του πιάνου τα χαμηλά ρετζίστρα-φθόγγοι της παραλλαγής. Με τον τρόπο αυτό, ακούγονται και οι φθόγγοι κρατημένοι καθ' όλη τη διάρκεια του μέτρου και ταυτόχρονα εξελίσσονται οι υπόλοιπες φωνές αναδεικνύοντας διαφορετικά στοιχεία (Σχήμα 33). Επιπρόσθετα, για να επιτευχθεί η καταγεγραμμένη απότομη αλλαγή δυναμικής (από fff σε p) στο τελευταίο μέτρο της παραλλαγής (μ. 188) απαιτείται χρόνος λόγω της μεγάλης σε όγκο ηχητικής μάζας που προηγήθηκε και συσσωρεύτηκε.[338] Ένας τρόπος τον οποίο προτείνουμε

[337] Η συγκεκριμένη παραλλαγή στη διευρυμένη της μορφή (*Κοντσέρτο αρ. 2* για πιάνο και ορχήστρα δωματίου) στην οποία θα αναφερθούμε αργότερα στο παρόν κεφάλαιο φέρει την επιπρόσθετη πληροφορία *Σαν χορικό* (*choral – like*) και συνηγορεί στην παραπάνω θεώρηση που απορρέει από τον τρόπο γραφής αλλά και το μουσικό συντακτικό της.

[338] Έπειτα από τη μακρά διάρκεια της fff δυναμικής είναι επόμενο να διατηρείται η ηχητική μάζα σε μεγάλο βαθμό και για αρκετό χρονικό διάστημα.

είναι η σταδιακή ‘απόσβεση’ της ηχητικής μάζας με περισσότερες εναλλαγές του δεξιού πεντάλ[339] κατά τη διάρκεια των τριών τελευταίων συνηχήσεων (σε διάστημα 4ης), και το ταυτόχρονα πάτημα του αριστερού πεντάλ (una corda) για τη δημιουργία ενός διαφορετικού ηχοχρώματος.



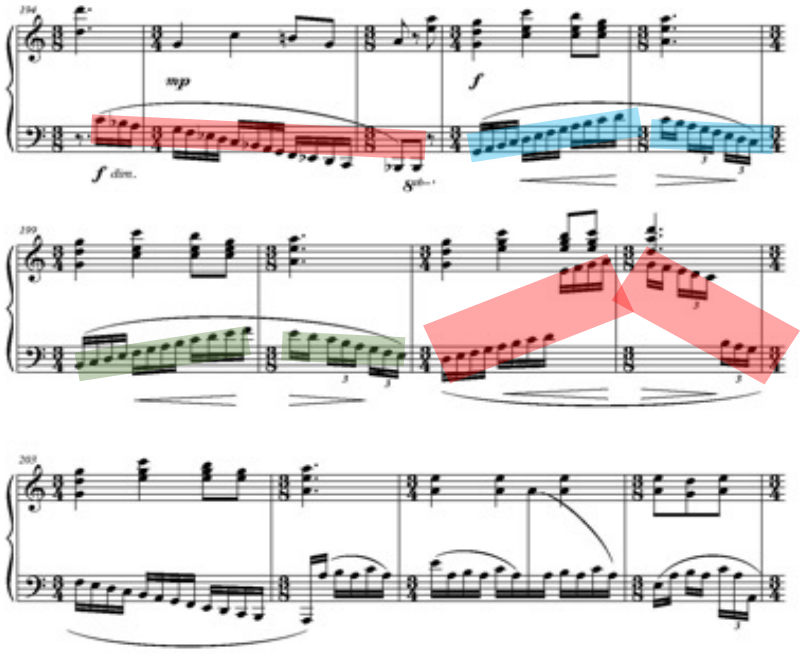
Σχήμα 33.
Η 8η παραλλαγή. Το μεγεθυμένο θέμα στον μπάσο (με την προτεινόμενη ένδειξη μεσαίου πεντάλ στο μέτρο 157), συνυπάρχει και αφομοιώνει τις καταστατικές διαστηματικές αρχές που το διέπουν (διαστήματα 4ης, 5ης και 8ης).

9η παραλλαγή

Συνεχίζοντας τη λογική της διαστολής του μετρικού χώρου από την προηγούμενη παραλλαγή, που μορφοποιήθηκε εντός των 6/4, ο συνθέτης επιλέγει εδώ μια ασύμμετρα μεγεθυμένη παρουσίαση του θεματικού υλικού, ιδιαιτέρως αποκαλυπτική στο δεξί χέρι. Τα 9/8 που δημιουργούνται από τη συνένωση μέτρων 3/4 και 3/8 δεν συμβάλουν μονάχα στη χρονική διεύρυνση της μελωδίας αλλά δημιουργούν κατάλληλο έδαφος για την ανάδειξη μιας περαιτέρω κινητικότητας. Πράγματι, ο συνθέτης δημιουργεί στο αριστερό χέρι ανοδικές και καθοδικές κινήσεις δεκάτων έκτων που εκτείνονται σε δύο οκτάβες (Σχήμα 34α). Η συνεπής διαβατικότητα των κινήσεων αυτών χαρακτηρίζεται από συγκλίνοντα ή και αποκλίνοντα

[339] Το απότομο ‘τράβηγμα’ του δεξιού πεντάλ ενδεχομένως να οδηγήσει σε θόρυβο και φασαρία, κάτι που θέλουμε να αποφύγουμε ενώ οι σύντομες εναλλαγές στα επάνω 2/3 του πεντάλ και όχι την απότομη διακοπή του δύνανται να λειτουργήσουν ‘εξουδετερωτικά’ αλλά με ομοιόμορφο τρόπο της μεγάλης ηχητικής έντασης.

τροπικά περιβάλλοντα (με διαφορετικούς κάθε φορά φθόγγους αφετηρίας) που ευθύνονται για διάφορες πανδιατονικές κατευθύνσεις. Με άλλα λόγια, ο δώριος τρόπος από ντο και από ρε, ο μιξολύδιος από σολ και ο λόκριος από σι δημιουργούν την αίσθηση ότι ο συνθέτης σχεδόν αδιαφορεί για μια τροπική ευθυγράμμιση με το μελωδικό υλικό του θέματος και ενδιαφέρεται, κυρίως, για μια διατονική συλλογή φθόγγων.[340] Αξίζει να επισημανθεί ότι η εμφάνιση του σιb στην αρχή της παραλλαγής (στο αριστερό χέρι) αποτελεί μια πρώτη ένδειξη υπονόμευσης του τροπικού χαρακτήρα του θεματικού υλικού (Σχήμα 34β).



Σχήμα 34α.
Απόσπασμα από την 9η παραλλαγή, μέτρα 194 - 206. Διαφορετικά τροπικά περιβάλλοντα συνυπάρχουν με το θεματικό υλικό.



Σχήμα 34β.
Απόσπασμα από την 9η παραλλαγή, μέτρα 189 - 193. Η επιλογή του φθογγικού υλικού στο μπάσο υπονομεύει το τροπικό περιβάλλον στην κατά τ' άλλα μονοφωνική παρουσίαση του θέματος.

[340] Η οπτική αυτή της συνύπαρξης τρόπων, δίχως κάποιος από αυτούς να ασκεί κάποια κυριαρχικά δικαιώματα, επισημαίνεται από τον Day στη σύντομη ανάλυση του 3ου τραγουδιού από τα *Four Greek Songs* του Κωνσταντινίδη. Ο Day επισημαίνει τα εξής: ''*This song is characterized by the harmonic use of both the aeolian and mixolydian modes; however because they interact freely, it is difficult to pinpoint exactly where these modes occur*.'' Βλ. Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 34.

10η παραλλαγή

Στην τελευταία παραλλαγή του έργου η πρόθεση για τη δημιουργία ενός διτονικού περιβάλλοντος, σε συνδυασμό με την απόκρυψη της μελωδίας του θέματος αλλά με μια ρυθμοποιημένη, ισοκρατηματική συγχορδιακή στήριξη, γίνεται αμέσως αισθητή (Σχήμα 35). Πουθενά στη συγκεκριμένη παραλλαγή δεν ακούγεται μια 'γνήσια' συνηχητική στήριξη που να απορρέει αποκλειστικά από την τροπική φύση του θεματικού υλικού. Ο συνθέτης χτίζει το φινάλε του έργου δίχως να αισθάνεται καμία ανάγκη να εμφανίσει τη δημοτική μελωδία για άλλη μια φορά. Μέλημά του είναι η προβολή της αρμονικής συνοδείας της δάνειας μελωδίας (λα-μι-λα), με τη παράλληλη χρήση συνηχήσεων που διευρύνουν και εμπλουτίζουν την κατεύθυνση του αρμονικού περιβάλλοντος. Η παρουσία ολοτονικών μελωδικών περιγραμμάτων στο δεξί χέρι (μέτρα 213 – 218) που εμπλουτίζονται εν συνεχεία με συνηχήσεις από πέμπτες (μέτρα 219 – 231) επαναφέρουν αναμνήσεις της 7ης παραλλαγής.



Σχήμα 35.
Η 10η παραλλαγή, μέτρα 213 - 236. Η ρυθμοποιημένη ισοκρατηματική στήριξη συνυπάρχει με περιβάλλοντα ξένα ως προς το ηχητικό περιβάλλον της δάνειας μελωδίας, η οποία και αποκρύπτεται. Τα ολοτονικά περιγράμματα (μελωδία και συνηχήσεις σε 5ες) στο δεξί χέρι

6.3.3 Συμπεράσματα

Το *Θέμα και Παραλλαγές* για σόλο πιάνο είναι ένα σημαντικό έργο στη δημιουργική πορεία του Κωνσταντινίδη. Αυτή η σημασία οφείλεται σε τρεις λόγους:

Ο 1ος λόγος είναι ότι ο συνθέτης αξιοποιεί το έργο αυτό σε αρκετές μεταγενέστερες συνθέσεις. Με άλλα λόγια, το υλικό ενός πρώιμου έργου έρχεται ξανά στο προσκήνιο. Ο 2ος λόγος είναι ότι το ίδιο το έργο είχε μια ισχυρή παρουσία στις επιλογές του συνθέτη αλλά και των ερμηνευτών.[341] Ο 3ος λόγος σχετίζεται με τη γλώσσα του έργου, το αισθητικό πλαίσιο που το χαρακτηρίζει σε συνδυασμό με τα έργα που γράφτηκαν εκείνη την περίοδο αλλά και με το προσωπικό ιδίωμα που διαμορφώνει ο συνθέτης πολύ αργότερα. Το *Θέμα και Παραλλαγές* γράφεται σε μια περίοδο όπου κυριαρχεί η ατονική σκέψη. Σημαντικά έργα εκείνης της περιόδου είναι το *Τρίο No. 1* για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο (LRC 9) του 1967 που αναθεωρήθηκε το 1978, το *Κουαρτέτο εγχόρδων No. 1* (LRC 8), σύνθεση του 1967, αναθεωρήθηκε το 1978 και το 2003, και το *Κοντσέρτο* για βιολί, τσέλο, πιάνο και ορχήστρα (‘*Triple Concerto’*) (LRC 7) του 1967. Τα έργα εκδόθηκαν από τη Magni Publications πλην του κοντσέρτου που εκδόθηκε από τη Seesaw Music Corporation και είναι δωδεκαφθογγικά. Ακριβώς επειδή στο *Θέμα και Παραλλαγές* ο συνθέτης επεξεργάζεται υλικό από την ελληνική παραδοσιακή μουσική, η ηχητική ταυτότητα του έργου χαρακτηρίζεται από μια τροπική και τονική ατμόσφαιρά, παρόλο που είναι γραμμένο μέσα σε μια περίοδο αναζητήσεων γύρω από την οργάνωση της ατονικότητας, με αποτέλεσμα να δημιουργεί μια ατμόσφαιρα αμφισημίας. Η αρμονία του χαρακτηρίζεται από συνηχήσεις με διαστήματα 4ης ή 5ης. Ο συνθέτης αποφεύγει τις τρίφωνες συγχορδίες και δημιουργεί συνηχήσεις που παραπέμπουν στην οργάνωση της τροπικότητας της ελληνικής μουσικής. Βάσει αυτής της θεώρησης, το τροπικό θεματικό υλικό αυτού του πρώιμου έργου και οι διαφορετικές χρονικά επανεστιάσεις σ’ αυτό με στόχο τη δημιουργία μεγαλύτερων μορφών, φαίνεται να συμβάλουν στη δημιουργία ενός ισχυρού αισθητικού προσανατολισμού και προοικονομούν το νεοτονικό ιδίωμα που πρόκειται αργότερα να σφραγίσει την ηχητική ταυτότητα του δημιουργού.

Ο Κωνσταντινίδης επιτυγχάνει να συνενώσει ετερόκλιτα μουσικά ιδιώματα: το τροπικό περιβάλλον του δάνειου αρχικού θέματος, τα διαφορετικά ήδη χρωματικότητας, τη διτονικότητα, τον δυτικό τρόπο σκέψης, τα ατονικά στοιχεία και τον έντονο λυρισμό, επιτυγχάνοντας συνάμα συνοχή στο έργο. Η εισαγωγή οποιουδήποτε νέου στοιχείου γίνεται με εξαιρετική οικονομία. Έτσι λοιπόν, τα διαστήματα, η μελωδική κατεύθυνση, η ρυθμική

[341] Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Κωνσταντινίδη το *Θέμα και Παραλλαγές* για σόλο πιάνο αποτελεί το πιο πολυερμηνευμένο έργο από τα υπόλοιπα πιανιστικά του έργα. Το επιλέγουν οι πιανίστες αλλά και ο ίδιος φρόντιζε να αποτελεί συχνά μέρος του προγράμματος σε συναυλίες που διοργάνωνε ο ίδιος.

διάρθρωση και το αρμονικό περιβάλλον του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού κινητοποιούν τον συνθέτη να δημιουργήσει ένα καθαρό και σφιχτό έργο από πλευράς τεχνικής. Η εκκίνηση της συνθετικής του διαδρομής με το έργο αυτό δεν ευθυγραμμίζεται με τα ιδεώδη της Εθνικής Σχολής.[342] Εκείνη την περίοδο η Ευρώπη των μοντερνισμών που κυριαρχούσαν στη μουσική σκέψη εξακολουθούσε να διατηρεί ψυχρή επαφή με την παράδοση. Στη γενικότερη εικόνα αυτής της 'ρήξης', ο Κωνσταντινίδης καλλιεργεί τις προϋποθέσεις για την περαιτέρω αξιοποίηση του παραδοσιακού υλικού. Έτσι, το έργο αυτό, αν και πρώιμο, τροφοδοτεί με τα ποιοτικά του χαρακτηριστικά άλλο ένα έργο πιανιστικού ενδιαφέροντος, το πολύ μεταγενέστερο 2ο κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα (2012).

6.4 Συσχετισμός και διαλεκτική του έργου με το *Piano Concerto No. 2 (Grecian Variations)* (LRC 261), 2012.

Το παρόν κεφάλαιο δεν φιλοδοξεί να αναδείξει το *Piano Concerto No. 2* (*Grecian Variations*) στην κάθε του λεπτομέρεια, μιας και το έργο αυτό δεν αποτελεί αντικείμενο της παρούσας διατριβής. Πρωταρχικά και κυρίως, στοχεύει στην ανάδειξη της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στο έργο *Theme and Variations*, στη διαφοροποίησή του ως προς αυτό μέσω μιας ευσύνοπτης παρουσίασης.

Το *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα δωματίου αρ. 2* (*Ελληνικές Παραλλαγές*) γεννιέται και αναπτύσσεται μορφολογικά με βάση το έργο *Θέμα και Παραλλαγές για σόλο πιάνο* op. 1. Πράγματι, γραμμένο για πιάνο και ορχήστρα δωματίου,[343] στηρίζεται απόλυτα στην αρμονική και ρυθμική γλώσσα του πρώτου έργου. Η πολύ μεταγενέστερη σύνθεση (2012) εκδόθηκε από τη Magni Publications και δημιουργήθηκε αφού είχαν προηγηθεί οι πέντε ηχοχρωματικές παραλλαγές του αρχικού έργου.[344] Το *Κοντσέρτο αρ. 2* αφιερώνεται στην πιανίστα Μαρία Αστεριάδου, της οποίας η ερμηνεία αποτυπώνεται και δισκογραφικά.[345]

---

[342] Το 'ελληνικό στοιχείο' αποτελεί σημείο εκκίνησης, εμπεριέχεται, μεταμορφώνεται αλλά δεν αποτελεί αποκλειστικό φορέα οργάνωσης μουσικού υλικού, διότι παρεισφρέουν και άλλα στοιχεία, όπως είδαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο. Στην Ελλάδα προηγήθηκε στις αρχές του 20ου αιώνα η συστηματική προσπάθεια για τη δημιουργία μίας Εθνικής Σχολής και μία στροφή στον συνθετικό τρόπο σκέψης αναμεμειγμένη με στοιχεία εθνικής ταυτότητας. Αυτά αποτελούσαν βασικό μέλημα των Ελλήνων λόγιων συνθετών εκείνης της περιόδου. Περισσότερα για την νεοελληνική δημιουργία του 19ου και 20ου αιώνα βλ. λ. χ. Γιώργος Σακαλλιέρος, «Μεταβατικότητα "υφής" και "ύφους" της νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας (19ος-20ος αι.): Ιστορική αναδρομή μέσω της κριτικής αποτίμησης και των πρακτικών πηγών», *Μουσικολογία*, τεύχος 20, 2011, σ. 218.

[343] Η σύνθεση της ορχήστρας δωματίου: δύο όμποε (1 και 2), δύο κόρνα σε φα (1 και 2), βιολί 1, βιολί 2, βιόλα, βιολοντσέλο και κόντρα μπάσο.

[344] Βλ. Πίνακας 3 στο παρόν κεφάλαιο.

[345] "*Piano Concerto No. 2 is a modal work based on a famous Greek folk tune. It is rhythmically energetic, with a harmonic language that uses chord planning and bitonal effects. The piece was published in Greece by Editions Philippe Nakas as a solo piano piece and it is distributed by Magni Publications. The present work is an extension of the original Theme and Variations for solo piano (LRC001). It employs chamber orchestra and it is expanded*

Στο *Κοντσέρτο για πιάνο και Ορχήστρα δωματίου αρ. 2* ο Κωνσταντινίδης, αποβλέπει στην ισορροπία και στοχεύει στην αλληλεπίδραση ανάμεσα στο πιάνο και την ορχήστρα. Υπό αυτή την έννοια, τα περιορισμένα σε αριθμό αμιγώς ορχηστρικά τμήματα συνδιαλέγονται με προηγηθέντα φθογγορυθμικά υλικά, λειτουργώντας είτε ως απόηχοι, είτε τείνοντας να προοικονομούν/μαρτυρούν στοιχεία των παραλλαγών που ακολουθούν άμεσα. Η παρουσία ενοτήτων τύπου *ritornello* οι οποίες επανεμφανίζονται τμηματικά ή λειτουργούν ως περάσματα προς άλλες τονικότητες -κυρίως στο τέλος του 1ου και 4ου μέρους του κοντσέρτου- αποτελούν το κύριο μέσο που χρησιμοποιεί ο συνθέτης προκειμένου να διευρύνει το αρχικό του έργο-μήτρα (*Θέμα και Παραλλαγές* για σόλο πιάνο). Συν τοις άλλοις, η παρουσία τους προδίδει μορφολογικά και υφολογικά γνωρίσματα στο πρότυπο του κοντσέρτου που παρατηρείται από τις αρχές του 19ου αιώνα. Στο *Κοντσέρτο αρ. 2* του Κωνσταντινίδη, τα φολκλορικά χορευτικά χαρακτηριστικά -που αποτελούν και το αξιοποιούμενο παραδοσιακό υλικό του- συνδυάζονται με τάσεις νεωτερισμού και προσαρμόζονται στον δυτικό τρόπο σκέψης του συνθέτη. Αμιγώς σολιστικές ενότητες απουσιάζουν από το έργο, με εξαίρεση την τελευταία παραλλαγή [αρ. 12, μέτρα 365 - 387 (τα συγκεκριμένα μέτρα έχουν τον ρόλο μιας άτυπης καντέντζας σε ένα σόλο κοντσέρτο)] και η ορχήστρα παρέχει μεν ένα συνοδευτικό υπόστρωμα, συμμετέχει όμως σχεδόν ισότιμα με το πιάνο στη διαμόρφωση της μεγάλης μορφής. Όπως επισημάναμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο συνθέτης υιοθετεί συχνά τις παραδοσιακές μορφές σύνθεσης χρησιμοποιώντας μορφολογικά πρότυπα από τον Κλασικισμό και τον Ρομαντισμό. Στο *Κοντσέρτο αρ. 2*, ο Κωνσταντινίδης 'δανείζεται' τη σύνθεση μιας ορχήστρας που παραπέμπει έντονα στην εποχή του Κλασικισμού, η οποία λειτουργεί ομοφωνικά σε μια σύμπλευση με το σόλο όργανο. Πιο συγκεκριμένα, η ομάδα των εγχόρδων γίνεται τις περισσότερες φορές ο φορέας των μουσικών γεγονότων, ενώ ο ρόλος των πνευστών περιορίζεται συχνά σε έναν υποστηρικτικό ρυθμικό ρόλο και συνδιαλέγεται με ρυθμικά *patterns* του αριστερού χεριού του μέρους του πιάνου (Σχήμα 36α και Σχήμα 36β).

in its thematic and harmonic language. This concerto is dedicated to the Greek pianist Maria Asteriadou". Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 114.



Σχήμα 36α.
Η πρώτη σελίδα του έργου *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα δωματίου αρ. 2* (LRC 261).



Σχήμα 36β.
Κοντσέρτο αρ. 2 για πιάνο και ορχήστρα δωματίου, 1ο μέρος, παραλλαγή αρ. 4, μέτρο 47. Η ορχήστρα υποστηρίζει τις συγκοπές του σόλο οργάνου (αριστερό χέρι). Από τη συγκεκριμένη περιοχή απουσιάζουν τα πνευστά.

Οι συχνοί διπλασιασμοί ανάμεσα στα όμποε και τα οξύφωνα έγχορδα, στα κόρνα και τα βαθύφωνα έγχορδα τονίζουν το υλικό της ψηλής και χαμηλής περιοχής του πιάνου αντίστοιχα. Η 'εμβόλιμη'[346] παραλλαγή αρ. 4 (*Largo*, μέτρα 208 - 247), παρουσιάζει αναλογίες με το αργό μεσαίο μέρος στη φόρμα του κλασικού κοντσέρτου. Είναι γραμμένη στο τροπικό περιβάλλον του αιολικού από σολ, και παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο έργο. Στην παραλλαγή αυτή, οι ρόλοι αντιστρέφονται· η ορχήστρα (αρχικά το όμποε, μετέπειτα το κόρνο που διπλασιάζει τη γραμμή του όμποε και στη συνέχεια όλες οι ομάδες οργάνων στις οποίες το θεματικό υλικό της παραλλαγής μεταφέρεται ηχοχρωματικά) μετατρέπεται σε κύριο

[346] Χρησιμοποιούμε τον όρο 'εμβόλιμη' διότι το *Κοντσέρτο αρ.2* συνεξετάζεται στη μεταξύ του σχέση με το *Θέμα και Παραλλαγές για σόλο πιάνο* και η συγκεκριμένη παραλλαγή απουσιάζει από το 'έργο -κλώνο' op. 1 (LRC 1).

μελοδηγητικό φορέα, ενώ το πιάνο αρκείται σε έναν καθαρά συνοδευτικό ρόλο όπου δεσπόζουν αρπίσματα και *tremolo* (Σχήμα 37α και 37β).



Σχήμα 37α.
2ο μέρος, μέτρα 229 -233. Το κόρνο και το όμποε αποκτούν σολιστική ιδιότητα και διπλασιάζονται στο βιολί ενώ το πιάνο συνοδεύει με tremolo.



Σχήμα 37β.
2ο μέρος, μέτρα 238 – 241. Το πιάνο συνοδεύει με αρπισμούς και το θέμα του δεύτερου μέρους μεταφέρεται ηχοχρωματικά στα οξύφωνα έγχορδα (μ. 240).

Τα δεξιοτεχνικά περάσματα από οκτάβες στο πιάνο επισφραγίζουν με πανηγυρικό τρόπο το *finale* στην *coda* του έργου (μέτρα 388 - 406). Στις αλλεπάλληλες παρουσιάσεις του πρώτου τμήματος του θέματος τύπου *stretto* (μέτρα 388 – 400) συμπυκνώνονται ιδέες από τις κύριες διαστηματικές σχέσεις (διαστήματα 3ης, 5ης και 8ης, κυρίως στα έγχορδα) και φθογγορυθμικό υλικό από τις προηγούμενες παραλλαγές (Σχήμα 38). Η επαναδιατύπωση του 1ου τετράμετρου του αρχικού θέματος συμβάλλει καθοριστικά στην φραστική ολοκλήρωση λειτουργώντας υπενθυμιστικά για τελευταία φορά, ενώ είναι η μοναδική φορά που ακούγεται ο *Τσακώνικος* ξεκάθαρα και όχι υπαινικτικά.



Σχήμα 38.
4ο μέρος, μέτρα 388 – 391, η αρχή της coda στο finale του *Κοντσέρτο αρ. 2*. Δεξιοτεχνικά περάσματα (πιάνο) σε ρυθμικά δάνεια της προηγηθείσας παραλλαγής αρ. 11, η ασύμμετρα μεγεθυμένη παρουσίαση του θεματικού υλικού (κόρνα) και οι χαρακτηριστικές διαστηματικές σχέσεις της σύνθεσης (στα έγχορδα-κόρνα-όμποε).

Το *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα δωματίου αρ. 2* αποτελείται από δώδεκα παραλλαγές (Πίνακας 5), και μορφολογικά παρουσιάζεται διευρυμένο σε σύγκριση με το σολιστικό πιανιστικό έργο-μήτρα (δέκα παραλλαγές). Η κάθε παραλλαγή έχει διαφορετική ρυθμική και χρονική αγωγή, όπως και στο αρχικό έργο, και παρόλο που στο μεγαλύτερο μέρος συνδέονται μεταξύ τους δίχως διακοπή, οι κορώνες στο τελείωμα ορισμένων παραλλαγών σε συνδυασμό με τους χαρακτηριστικούς προσδιορισμούς *Allegro*, *Largo*, προδίδουν με σχετική ευκρίνεια τα τέσσερα μέρη της σύνθεσης. Κατά την προσωπική μας άποψη[347] αυτά διαρθρώνονται ως εξής:

[347] Η ομαδοποίηση των παραλλαγών σε 1ο, 2ο, 3ο και 4ο μέρος αποτελεί καθαρά προσωπική άποψη της γράφουσας και γίνεται καθαρά για ερευνητικούς κυρίως λόγους. Σε καμία περίπτωση η ομαδοποίηση αυτή δεν επιχειρεί να αλλοιώσει την αρχική δομή του έργου του Κωνσταντινίδη.

Α μέρος: Παραλλαγές I -VII	(μέτρα 1 - 207)
Β μέρος: Παραλλαγή VIII (*Largo*)	(μέτρα 208 - 247)
Γ μέρος: Παραλλαγές IX - X	(μέτρα 248 - 387)
Δ μέρος: Παραλλαγές XI – XII (*Allegro*) και *Coda*	(μέτρα 388 – 406)

Πίνακας 5.
Η ομαδοποίηση των παραλλαγών σε μέρη.

Το 1ο μέρος είναι το εκτενέστερο εκ των τεσσάρων. Το 2ο μέρος (*Largo*) είναι αρκετά σύντομο και χαρακτηρίζεται από έντονο λυρισμό, το 3ο μέρος περιέχει την επιπρόσθετη παραλλαγή αρ. 10 (*choral-like*) και το μέρος της ορχήστρας αποτελεί πιστή μεταγραφή του μέρους του σόλο οργάνου. Ο χαρακτηρισμός *σαν χορικό* παραπέμπει σε χορικό πρελούδιο, όπως άλλωστε προδίδει και η ονομασία του, και αν και ο ιδιαίτερος χαρακτηρισμός απουσιάζει από το αρχικό έργο *θέμα και παραλλαγές για σόλο πιάνο*, εντούτοις αυτό το στοιχείο αντανακλάται στον τρόπο γραφής του.[348] Ο ιδιαίτερος και μεγαλοπρεπής χαρακτήρας της παραλλαγής μεταφέρεται αυτούσια από το αρχικό έργο και στον τρόπο ενορχήστρωσης (Σχήμα 39). Το 4ο μέρος είναι το πιο σύντομο εκ των τεσσάρων.

Πιο αναλυτικά, τα τέσσερα μέρη του *Κοντσέρτου αρ. 2 για πιάνο και ορχήστρα δωματίου* με τις παραλλαγές (Πίνακας 6) χωρίζονται ως εξής:[349]

[348] Στο σημείο αυτό υπενθυμίζουμε τη γραφή που παραπέμπει σε εκκλησιαστικό όργανο με ισοκρατηματική λειτουργία στα χαμηλά ρετζίστρα, στοιχείο που σχολιάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

[349] Στον πίνακα που ακολουθεί, για λόγους συντομίας, παραλείπεται η σύνθεση της ορχήστρας της κάθε παραλλαγής καθότι δεν διαφοροποιούνται μεταξύ τους, ενώ πιάνο και ορχήστρα εκτελούνται ταυτόχρονα. Στις παραλλαγές ωστόσο που η σύνθεση διαφοροποιείται, επισημαίνεται με αγκύλες στο τέλος της κάθε παραλλαγής.

Α μέρος

1η Παραλλαγή (*Θέμα*), μέτρα 1- 12, μετρικός οπλισμός: 5/8 (♪=184), [πιάνο και ορχήστρα]

μέτρα 9 – 12, απόηχος του β' μέρους του θέματος [αμιγώς ορχηστρικό μέρος]

2η Παραλλαγή μέτρα 13 - 28, μετρικός οπλισμός: 5/8 (♪=192) γρήγορη

3η Παραλλαγή μέτρα 29 – 46, μετρικός οπλισμός: 4/4 (♩ = 92) αργή

4η Παραλλαγή μέτρα 47 – 73, μετρικός οπλισμός: 5/4 (♩ =76) γρήγορη

μέτρα 63 – 73, επιμήκυνση της παραλλαγής [η ορχήστρα γίνεται ο κύριος μελοδηγητικός φορέας και το πιάνο συνοδεύει με χρωματικά περάσματα (αρχικά στη φα# -VII της σολ# και επιστρέφει στην Ι)], τύπου ritornello

5η Παραλλαγή μέτρα 74 – 90, μετρικός οπλισμός: 3/4 (♩ =138) γρήγορη

6η Παραλλαγή (*Tranquillo*), μέτρα 91 – 122, μετρικός οπλισμός: 5/8 (♪=144, αργή

7η Παραλλαγή μέτρα 123 – 207, μετρικός οπλισμός: 3/8 (♪=176) γρήγορη

μέτρα 47 – 183 [ορχηστρικό τμήμα, τύπου ritornello]

μέτρα 184 – 207 [πιάνο και ορχήστρα]

2° μέρος (*Largo*)

8η Παραλλαγή μέτρα 208 – 247, μετρικός οπλισμός: 4/4 (♩ =66) αργή, [όμποε και κόρνο εναλλάσσονται σε έναν σόλο-ρόλο με συνοδεία πιάνου και ορχήστρας]

3° μέρος

9η Παραλλαγή μέτρα 248 - 272, μετρικός οπλισμός: 3/4 (♩ =152) γρήγορη

μέτρα 269 – 270 [εμβόλιμο ορχηστρικό τμήμα]

10η Παραλλαγή (*Choral-like*) μέτρα 273 – 304, μετρικός οπλισμός: 3/4 (♩ =92) αργή

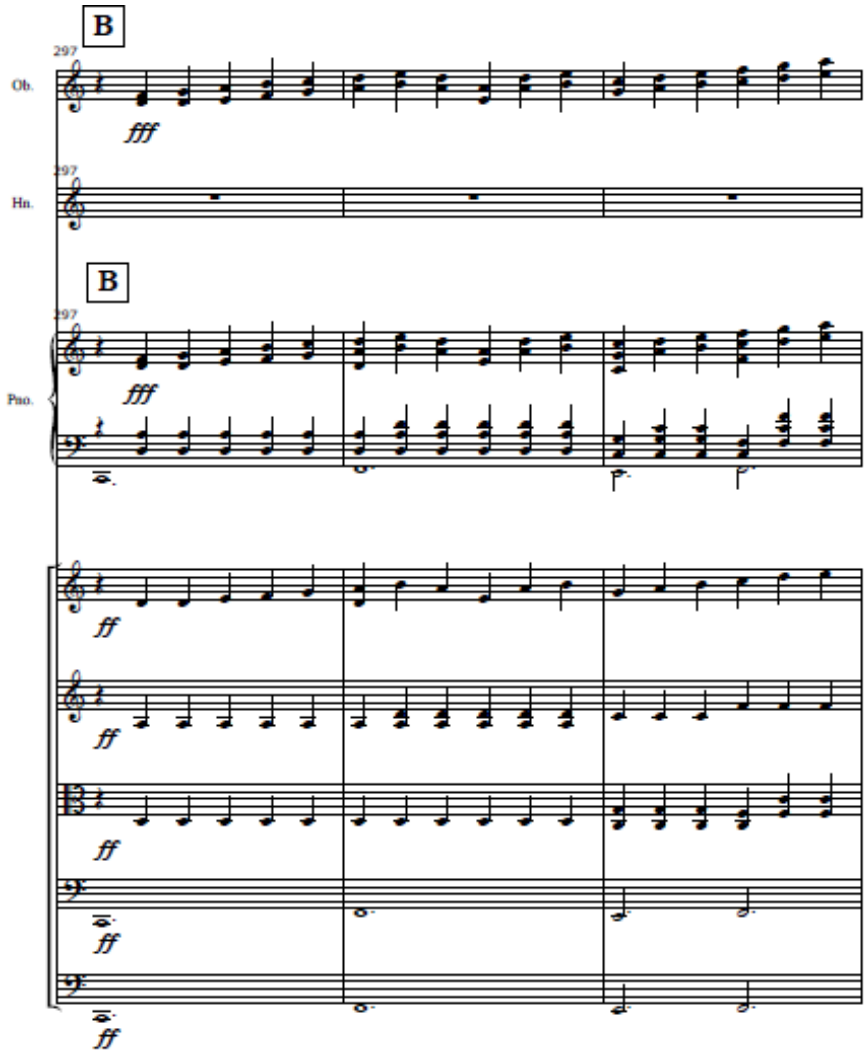
4° μέρος

11η Παραλλαγή (*Allegro*) μέτρα 305 - 364, μετρικός οπλισμός: 3/4 (♩ =144) γρήγορη

12η Παραλλαγή μέτρα 365 – 406, μετρικός οπλισμός: 3/4+3/8 (♩ =144, ♩ = ♩) γρήγορη

μέτρα 365 – 387, [σολιστική ενότητα πιάνου], τύπου *cadenza*

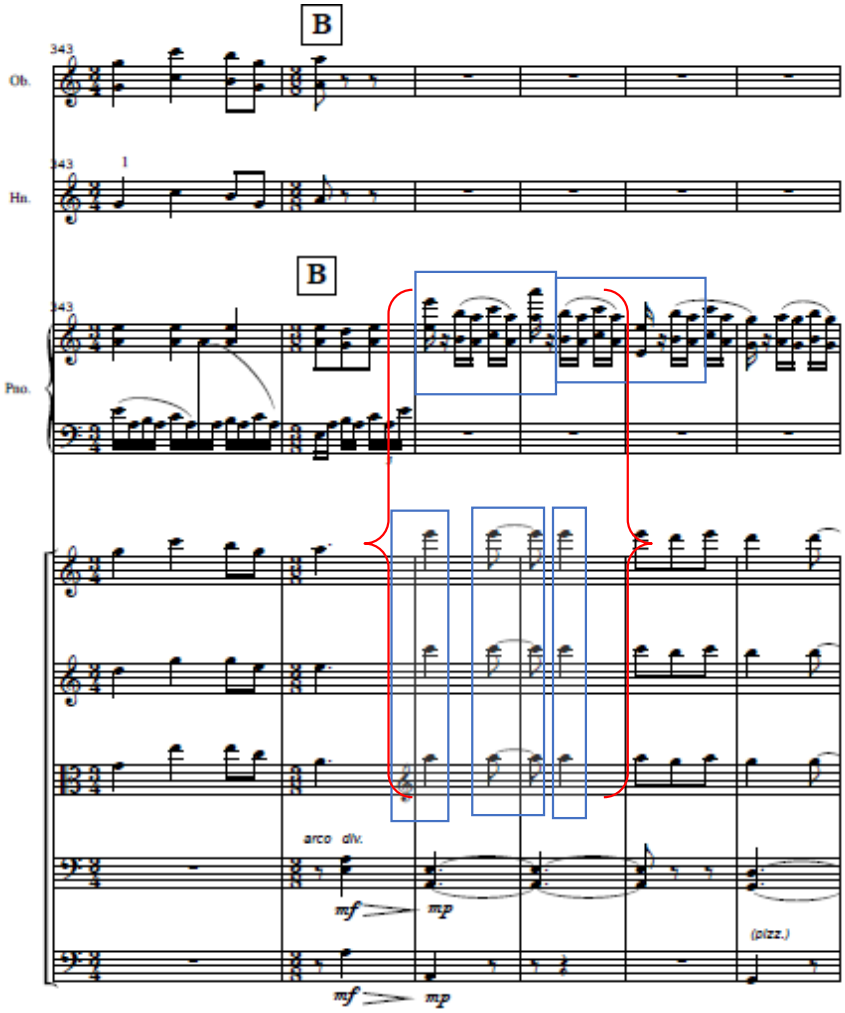
Πίνακας 6.
Τα τέσσερα μέρη του *Κοντσέρτου αρ. 2* για πιάνο και ορχήστρα δωματίου με τις παραλλαγές.



Σχήμα 39.
Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα δωματίου αρ. 2, παραλλαγή αρ. 10 (‘choral-like’), μέτρα 297 – 299, στη μεταφορά της για ορχήστρα. (Για την αρχική μορφή του έργου *Θέμα και Παραλλαγές* στην παραλλαγή αρ. 8, βλ. Σχήμα 33 στο παρόν κεφάλαιο).

Το 4ο και τελευταίο μέρος του κοντσέρτου χαρακτηρίζεται από έντονη ρυθμική κινητικότητα, όπου ανακαλούνται ιδέες από τα τρία προηγηθέντα μέρη. Η ιδιαίτερη έμφαση στο μεγαλύτερο τμήμα του θεματικού υλικού (τροπικού χαρακτήρα) της σύνθεσης επανέρχεται έπειτα από ένα μεγάλο χρονικό διάστημα και δημιουργεί συνοχή επισφραγίζοντας το φινάλε του κοντσέρτου με κυκλικό τρόπο. Η πύκνωση της κίνησης μέσω των πολυρρυθμικών σχημάτων με την εμφάνιση ημιόλων στο μέρος της ορχήστρας, που στηρίζονται στο μεσαίο τμήμα του αρχικού θεματικού υλικού και παρουσιάζονται και στο μέρος του πιάνου (Σχήμα 40), οδηγούν στην κορύφωση, προκαλώντας ταυτόχρονα τριβή ανάμεσα σε πιάνο και ορχήστρα. Η αίσθηση κορύφωσης που πραγματοποιείται μέσω των παραπάνω διεργασιών [(με την ολίσθηση/μετάθεση του κέντρου βάρους από τον δεύτερο χρόνο που ήταν αρχικά, στον πρώτο (μ. 1 και μ. 3 αντίστοιχα)] παρέχει τη δυνατότητα για αντιστικτικές διεργασίες θέτοντας

ισχυρές βάσεις με αυτόν τον τρόπο για την εξελικτική διαδικασία που θα ακολουθηθεί. Παρόλα αυτά, η ένταση που προηγήθηκε, αποκλιμακώνεται αρκετά σύντομα και λίγο πριν την εκκίνηση της 12ης και τελευταίας παραλλαγής.



Σχήμα 40.
Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα δωματίου αρ. 2, 4ο μέρος, παραλλαγή αρ. 11, μέτρα 343 – 348. Η αναλογία 3:2 στην ορχήστρα, η ρυθμική επιτάχυνση στο πιάνο, όπως παρουσιάζεται μέσα από την πύκνωση και σμίκρυνση των αξιών.

Οι εμβόλιμες ενότητες στο *Κοντσέρτο αρ. 2,* οι οποίες φυσικά απουσιάζουν από το αρχικό έργο *Θέμα και Παραλλαγές* (όπως για παράδειγμα τα μέτρα 63 - 73, παραλλαγή αρ. 4), αποτελούν προεκτάσεις των προηγηθεισών. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, η ορχήστρα πρωταγωνιστεί μετατοπίζοντας το αρμονικό περιβάλλον κατά ένα διάστημα 2ας χαμηλότερα (από τη σολ# ελάσσονα μεταφέρεται στη φα# ελάσσονα), χρησιμοποιώντας μόνο έναν φθόγγο (σολ αναίρεση). Το πιάνο μας επαναφέρει στην αρχική τονικότητα της παραλλαγής όπου και καταλήγει, χρησιμοποιώντας χρωματικά περάσματα τύπου *glissandi* (Σχήμα 41). Μέσω των δεξιοτεχνικών περασμάτων στο πιάνο, το εμβόλιμο επεισόδιο αναδεικνύει τον σολιστικό ρόλο του πιάνου, στοιχείο που έως τώρα δεν είχε αναδειχθεί.



Σχήμα 41.
Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα δωματίου αρ. 2, 1ο μέρος, παραλλαγή αρ. 4, μέτρα 62 - 63. Ο φθόγγος σολ αναίρεση μεταφέρει την παραλλαγή έναν τόνο χαμηλότερα και χρωματικά περάσματα στο πιάνο θυμίζουν glissandi από παραδοσιακό βιολί.

Ομοίως, η διευρυμένη εκδοχή της παραλλαγής αρ. 7 (μέτρα 147 – 183) που συμπεριλαμβάνει ένα αμιγώς ορχηστρικό τμήμα ανάμεσα από το α και β τμήμα της παραλλαγής, συντείνει στην κορύφωση και εν τέλει στην πανηγυρική κατάληξη του 1ου μέρους.

6.4.1 Επίλογος - Συμπεράσματα

Η αίσθηση που αποκομίζει κανείς μελετώντας και ερμηνεύοντας το *Κοντσέρτο αρ. 2* του Ντίνου Κωνσταντινίδη είναι ότι πρόκειται περισσότερο για ένα έργο μουσικής δωματίου, με το πιάνο να έχει τον πρωτεύοντα ρόλο. Η σύνθεση της ολιγομελούς ορχήστρας προσφέρει αρμονικό βάθος και ρυθμική στήριξη στη γραμμή του πιάνου. Πρόκειται για ένα σφιχτοπλεγμένο μουσικό κείμενο στο οποίο ο Κωνσταντινίδης χειρίζεται με οικονομία το

υλικό του πρώτου του έργου, διευρύνοντάς το με στοιχεία που στηρίζονται απόλυτα σε προηγηθέντα φθογγορυθμικά υλικά. Τα υλικά αυτά λειτουργούν ως απόηχοι ή/και αποτελούν μεταμορφώσεις της αρχικής ιδέας της σύνθεσης. Το γεγονός ότι ο Κωνσταντινίδης επιλέγει να ασχοληθεί με το έργο αυτό έπειτα από μακρύ χρονικό διάστημα, καταδεικνύει τη σημαντικότητα αυτής της πρώτης καταλογογραφημένης σύνθεσής του, τονίζοντας συνάμα το 'ελληνικό στοιχείο' που κατέχει - όπως έχουμε αναφέρει - εμβληματική θέση και πηγή έμπνευσης στο σύνολο της εργογραφίας του. Ο Κωνσταντινίδης, επιδιώκει συνοχή στο έργο, και αυτό φανερώνεται άμεσα,[350] όπως για παράδειγμα από την ολική επαναφορά της κεντρικής θεματικής ιδέας (*Τσακώνικος)* στο τελικό μέρος του κοντσέρτου,[351] και έμμεσα μέσω της κυκλικής συνάφειας που διακρίνει τα επιμέρους μέρη του, δημιουργώντας ταυτόχρονα μια συνεχή εξελικτική ροή. Η ορχήστρα δωματίου στη σύνθεση του κοντσέρτου αξιοποιείται ισότιμα με το πιάνο και τα ηχοχρώματα που προσφέρονται, ευρηματικά. Αμιγώς ορχηστρικές και σολιστικές ενότητες απουσιάζουν από το έργο, αλλά αυτό γίνεται αφορμή για έναν συνεχή διάλογο ανάμεσα στις δύο συνιστώσες (πιάνο και ορχήστρα).

Η τεχνικά συντηρητική γραφή του Κωνσταντινίδη σε μια εποχή όπου τα πράγματα διαρκώς εξελίσσονται ενώ ο ίδιος έχει διαμορφώσει προ πολλού την προσωπική του μουσική γλώσσα, αποδεικνύει ότι μέλημά του δεν ήταν να πρωτοτυπήσει, αλλά να αναδείξει μια παλαιότερή του ιδέα μέσα από μια διευρυμένη νεότερη ματιά.

[350] Στοιχεία 'κυκλικότητας' που εμφανίζονται στα περισσότερα έργα του Κωνσταντινίδη στην πραγματικότητα συναντά κανείς με διάφορες μορφές σε όλες τις ιστορικές εποχές.

[351] Αντίστοιχα, συγκρίνοντας το φινάλε του *Κοντσέρτου αρ. 2* για πιάνο και ορχήστρα με το έργο-μήτρα *Θέμα και Παραλλαγές* παρατηρούμε ότι ο συνθέτης δεν αισθάνεται καμία ανάγκη να εμφανίσει τη δημοτική μελωδία αυτούσια για δεύτερη φορά μέσα στο έργο.

Κεφάλαιο 7ο *Σονάτα* για σόλο πιάνο (LRC 49), 1977 του Ντίνου Κωνσταντινίδη

7.1 Εισαγωγή

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο φιλοδοξεί να αναδείξει το έργο *Σονάτα* για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη στην κάθε του λεπτομέρεια. Κεντρικό σημείο της ανάλυσης θα αποτελέσει η αναζήτηση των δομικών παραμέτρων που διασφαλίζουν τη συνοχή στο έργο, δεδομένων των ετερόκλιτων ηχητικών γεγονότων που περιστρέφονται. Ασφαλώς, η αναφορά στα δομικά πρότυπα της φόρμας σονάτας και η προβληματική γύρω από την διατήρηση των αναλογιών της στο συγκεκριμένο έργο, δεδομένης της προγραμματικού τύπου τιτλοφόρησης των μερών του, θα αποτελέσει ένα ακόμη σημείο εστίασης.

7.1.1 Εισαγωγικές επισημάνσεις στη *Σονάτα* για σόλο πιάνο – Εκδόσεις - Δισκογραφήματα

Η *Σονάτα* για σόλο πιάνο (LRC 49), είναι το δεύτερο χρονολογικά πιανιστικό έργο του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Γράφτηκε το 1977[352] όταν ο Κωνσταντινίδης ήταν ήδη επικεφαλής του Τομέα της Σύνθεσης στο Πανεπιστήμιο του LSU. Την ίδια χρονιά ο συνθέτης τιμήθηκε για πρώτη φορά με το βραβείο σύνθεσης από την *American Society of Composers, Authors, and Publishers*. Θυμίζουμε ότι στο ενεργητικό του συνθέτη συγκαταλέγονται 23 βραβεύσεις από το εν λόγω Ίδρυμα (*ASCAP)*. Αρκετά χρόνια αργότερα (1999) ο συνθέτης επεξεργάζεται εκ νέου τη Σονάτα καταλήγοντας στην τελική αναθεωρημένη της μορφή. Η σύνθεση αφιερώνεται στην πιανίστα Nancy Saxon και πρωτοπαρουσιάστηκε από τον πιανίστα Jon Klibonoff στο *Carnegie Recitall Hall* στις 8 Νοεμβρίου του 1979.

Η *Σονάτα* στην πρώτη της μορφή εκδόθηκε από την *Seesaw Music Corporation* και στη μεταγενέστερη από τη *Magni Publications*. Η σύνθεση για σόλο πιάνο αποτυπώνεται δισκογραφικά σε δύο cd. Το πρώτο, με τίτλο *Contemporary American Eclectic Music for the Piano*, Volume 3,[353] κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία *New Ariel Recording* το 1996 και το έργο αποδίδεται από τον πιανίστα Jeffrey Jacob. Στο δεύτερο ηχογράφημα η *Σονάτα*

[352] Κατά τον Θωμά Ταμβάκο, ως έτος σύνθεσης της *Σονάτας για σόλο πιάνο* αναφέρεται το 1976, βλ. Θωμάς Ταμβάκος, *Έλληνες Δημιουργοί Σοβαρής Μουσικής (40 άρθρα στους «Νέους Αγώνες Ηπείρου»)*, 2ος Τόμος, Ιδιωτική έκδοση, Ιωάννινα 1996, σ. 56. Αντίθετα, στο λεξικό της Αλέκας Συμεωνίδου ως ημερομηνία αρχικής σύνθεσης αναφέρεται το 1977, βλ. Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών: Βιογραφικό - Εργογραφικό*, Α΄ Έκδοση, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σσ. 213 – 217 (η αναφορά στη *Σονάτα* στη σ. 217).

[353] Στις λεπτομέρειες του Cd αναφέρουμε ότι η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε το 1996 και ηχογραφείται η πρώτη εκδοχή της *Σονάτας για σόλο πιάνο* του Κωνσταντινίδη (1977).

αποδίδεται από τη γράφουσα και περιλαμβάνει την αναθεωρημένη της μορφή. Στις λεπτομέρειες του Cd αναφερθήκαμε σε προηγούμενα κεφάλαια.

Κατά την προσωπική μας άποψη, η *Σονάτα για σόλο πιάνο* του Κωνσταντινίδη γράφτηκε νωρίτερα απ' ό,τι μαρτυρούν τα λεξικά και οι εγκυκλοπαίδειες. Την τοποθετούμε χρονικά ανάμεσα στα έτη 1975 και 1976. Αυτή η άποψη προκύπτει από τα εξής στοιχεία: Το 1976, έτος κατά το οποίο ο Κωνσταντινίδης συνέθεσε το *Trio No. 2 for Violin, Cello and Piano* (LRC 43a), (αρχικά καταγεγραμμένο σε χειρόγραφη παρτιτούρα, αργότερα εκδεδομένο από τη *Seesaw Music Corporation*), αναφέρει στις προγραμματικές σημειώσεις του έργου ότι το *Τρίο αρ. 2* αφιερώνεται στη μητέρα του Μαγδαληνή, ενώ *«αποτελεί μια αναθεωρημένη και διευρυμένη ανασύνθεση ενός παλαιότερου έργου του, τη Σονάτα για πιάνο».*[354]

Από τη σύγκριση των δύο έργων (*Σονάτα* και *Τρίο αρ. 2)* προκύπτει ότι τα δύο έργα συμφωνούν απόλυτα μεταξύ τους ως προς το φθογγορυθμικό τους υλικό, την ονοματοδοσία και την ακολουθία των μερών τους.[355] Αξίζει να αναφέρουμε επίσης ότι, πέραν του έργου *Θέμα και Παραλλαγές* (1965), ο Κωνσταντινίδης έως και το 1976 δεν εξέδωσε άλλο έργο για πιάνο, πόσω μάλλον κάποια «*σονάτα για σόλο πιάνο*», στην οποία ο ίδιος κάνει αναφορά στις προγραμματικές σημειώσεις του τρίο. Επομένως, η Σονάτα φαίνεται ότι προηγήθηκε του *Τρίο αρ. 2* ή, στην καλύτερη περίπτωση, φαίνεται να γράφτηκε την ίδια χρονιά (1976). Την ίδια επίσης χρονιά εκδόθηκε το *Τρίο αρ. 2*, ως *Trio No. 2b for Violin, Cello, and Piano* (LRC 43b) από έναν διαφορετικό εκδοτικό οίκο (*Magni Publications*) και αυτό είναι η μόνη διαφορά που παρατηρείται ανάμεσα στα δύο έργα (LRC 43b και LRC 43a).

Η Σονάτα*,* αν και παραπέμπει στα ιδεώδη της 'απόλυτης μουσικής', εντούτοις διακρίνεται από μία συνειδητή προγραμματικού χαρακτήρα τιτλοφόρηση στα τέσσερα μέρη της: I. *Impressions (Εντυπώσεις),* II. *Madness (Παραφροσύνη)*, III. *Dream (Όνειρο)*, IV. *Resignation* (*Παραίτηση*). Σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη, η τιτλοφόρηση υπονοεί έναν «*κύκλο συναισθημάτων που βιώνει ένας νέος στον αγώνα του για επιβίωση σε μια κοινωνία που προκαλεί σύγχυση»*.

354 *"Trio No. 2 is a revised and expanded re-composition of the composer's earlier piano sonata* (…) *This piece is dedicated to the composer's mother, Magdalini"*, βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides: Catalogue of his Works*, Magni Publications, Baton Rouge, Spring 2019, σ. 16.

355 Στο λεξικό της Αλέκας Συμεωνίδου ως ημερομηνία σύνθεσης του *Τρίο αρ. 2* αναφέρεται το έτος 1984, βλ. Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* […], ό.π., σ. 216. Κατόπιν σύγκρισης των δύο έργων μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι το *Τρίο αρ. 2* αποτελεί μια πιστή μεταγραφή της *Σονάτας* για σόλο πιάνο σε μεταγραφή για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο. Στην *Ψηφίδα*, όπως και στην παρτιτούρα του έργου ως χρονολογία έκδοσης αναφέρεται το 1982, βλ. *Ψηφίδα,* Ψηφιακή Βιβλιοθήκη και Ιδρυματικό Αποθετήριο http://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/19259, ενώ στον επίσημο κατάλογο έργων του συνθέτη ως έτος σύνθεσης αναφέρεται το 1976 και αναθεωρήθηκε το 1988.

> *"The titles of its movements, 'Impressions-Madness-Dream-Resignation' imply the cycle of emotions experienced by a young person in his struggle for survival in a confused society".*[356]

Το κομμάτι, εμφανώς εντεταγμένο στις αισθητικές τάσεις του Μεταμοντερνισμού, έχει εκλεκτικό χαρακτήρα και αντικατοπτρίζει την αναζήτηση μιας προσωπικής γλώσσας του συνθέτη. Χαρακτηρίζεται από μια πολυστιλιστική αισθητική, με ευδιάκριτη την κυριαρχία ποικίλων μουσικών υλικών όπως συγχορδίες δομημένες σε 4ες, clusters, πολυτονικές συγχορδίες και φολκλορικά στοιχεία τα οποία θα αναλύσουμε στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου.

> "*The piece is eclectic in nature and employs various styles. Quartal harmonies, clusters, polychords and folk tunes are present throughout the work*".[357]

7.1.2 Ηχοχρωματικές Παραλλαγές της *Σονάτας* για σόλο πιάνο

Η Σονάτα για σόλο πιάνο κατέχει κομβική θέση στην εργογραφία του συνθέτη, διότι εδώ εμφανίζονται για πρώτη φορά χαρακτηριστικά υλικά – ηχοδομές ακόμη και ολόκληρες συμπαγείς περιοχές ανάπτυξης, που αξιοποιήθηκαν μετέπειτα ποικιλοτρόπως στη συνθετική του πορεία. Ορισμένες από τις πολύ ισχυρές ιδέες της Σονάτας, και πιο συγκεκριμένα, ιδέες του δεύτερου και τρίτου μέρους της, αξιοποιούνται σε δύο μεταγενέστερα πιανιστικά έργα: το *Encore for piano and string orchestra* (LRC 198a), σύνθεση του 2016 για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων η οποία στηρίζεται στο ρυθμομελωδικό υλικό του δεύτερου μέρους (*Madness),* και το *Dream for two pianos*, (LRC 75), σύνθεση του 2014 για δύο πιάνα, που στηρίζεται στο ομώνυμο τρίτο μέρος του πιανιστικού έργου. Το 1989, σύμφωνα με τον κατάλογο έργων του συνθέτη,[358] δημιουργείται ακόμη μια ηχοχρωματική παραλλαγή του έργου, η *Sonata for Solo Guitar* (LRC 49b). Στη μεταγραφή για σόλο κιθάρα παραλείπεται το τέταρτο μέρος (*Resignation)* του έργου - μήτρα και αλλάζει η σειρά των υπόλοιπων τριών μερών.[359] Στις ηχοχρωματικές παραλλαγές της *Σονάτας* ανήκουν επίσης οι συνθέσεις *Trio No. 2c for Cello, Clarinet, and Piano* (LRC 43c), σύνθεση του 1982 (1995), το *Trio No. 2d for Flute, Cello, and*

[356] Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 18.
[357] Ό.π., σ. 18.
[358] Ό.π., σσ. 18-19.
[359] Στη *Σονάτα για σόλο κιθάρα* τα μέρη διαρθρώνονται ως εξής: I. *Impressions*, II. *Dream,* III. *Madness*, ενώ το τέταρτο μέρος απουσιάζει. Έτσι, το *Dream* από τρίτο μέρος γίνεται το μεσαίο και αργό δεύτερο μέρος και το *Madness* εμφανίζεται ως 'φινάλε' στο τέλος της σονάτας. Κατά τον Ταμβάκο, η *Σονάτα για σόλο κιθάρα* συντέθηκε το 1976. Βλ. Θωμάς Ταμβάκος, *Έλληνες Δημιουργοί Σοβαρής Μουσικής* […], ό.π., σ. 56.

Piano (LRC 43d), σύνθεση επίσης του 1982 (1995), καθώς και η σύνθεση *Study II for Diverse Instruments* (LRC 132), σύνθεση του 1991. Στην τελευταία σύνθεση (*Σπουδή ΙΙ)* αλλάζει εντελώς η ονομασία των μερών του έργου σε *Prelude – Scherzo – Fantasy – Finale* αντί των *Impressions - Madness – Dream* και *Resignation,* αντίστοιχα.[360]

7.2 Η ανάλυση του έργου

Η *Σονάτα* για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη ανήκει στα έργα της πρώτης δημιουργικής περιόδου, της 'ελεύθερης ατονικότητας', όπως την ονομάζει ο ίδιος. Γραμμένη ακριβώς δώδεκα χρόνια μετά από το opus 1 του συνθέτη, η Σονάτα διαφοροποιείται πολύ ως προς την αρμονική γλώσσα του έργου *Θέμα και Παραλλαγές,* το οποίο, όπως παρατηρήσαμε, στηρίζεται εξ ολοκλήρου σε στοιχεία της ελληνικής παράδοσης, ενώ ταυτόχρονα η ύπαρξη φθόγγων που λειτουργούν ως άξονες συχνά υπονοούν συγκεκριμένα τονικά κέντρα. Η διαχείριση φθογγικού υλικού από την πλευρά του συνθέτη αναδεικνύει την καλή του σχέση με την τονικότητα, με την οποία δεν έρχεται ποτέ τελείως σε ρήξη. Η *Σονάτα* διαφοροποιείται ως προς το στοιχείο αυτό και είναι προσανατολισμένη σε έναν πιο 'ακαδημαϊκό χαρακτήρα'. Η έλλειψη χρήσης οπλισμού και η ύπαρξη δομικών ενοτήτων όπως clusters, συνηχητικές κατασκευές με σαφή διαστηματική προτίμηση στις 4ες, επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι στη διάρκεια των πέντε χρόνων (repeat for 5 beats), μελωδικά περιγράμματα που αποπνέουν χρωματικότητα, συνιστούν μια σαφή διαφορά από τις κατασκευές του τονικού μουσικού συστήματος και είναι υπεύθυνα για την ασυνέχεια που παρατηρείται σε οποιαδήποτε μελωδική μουσική επιφάνεια όταν αυτή εκτυλίσσεται. Αυτό το στοιχείο αποδεικνύει μια διαφορετική στάση του συνθέτη απέναντι σε οποιαδήποτε προσδοκώμενη τονική κατεύθυνση. Στο υπό εξέταση έργο, εξαίρεση στα παραπάνω αποτελούν ορισμένες υποενότητες όπου εντοπίζονται ισχυροί τονικοί υπαινιγμοί, όπως για παράδειγμα στο τρίτο μέρος της Σονάτας *(Dream)* ή σε μεμονωμένες περιοχές εξαιρετικά σύντομης διάρκειας. Σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη «*η μίξη πολλών διαφορετικών στοιχείων και η ποικιλία στο στιλ»* συνθέτει το μουσικό συντακτικό του υπό εξέταση έργου και μαρτυρά έναν μουσικό εκλεκτικισμό.[361]

Οι διευρυμένες τεχνικές που χρησιμοποιούνται στο πιάνο καλύπτουν -από πλευράς τεχνικής- ένα ευρύ φάσμα ηχητικών δυνατοτήτων του οργάνου, ενώ η δεξιοτεχνική του γραφή σε επίπεδο γραφής -συνδυαστικά με την αξιοποίηση ολόκληρης της τεσιτούρας του πιάνου- το

[360] Η *Σονάτα για σόλο κιθάρα* (LRC 49b) εκδόθηκε από τη Magni Publications ενώ στην πρώτη της μορφή από τη Seesaw Music Corporation, και οι συνθέσεις *Τρίο αρ. 2c* για βιολοντσέλο, κλαρινέτο και πιάνο (LRC 43c), *Τρίο αρ. 2d για φλάουτο, βιολοντσέλο και πιάνο* (LRC 43d) και *Σπουδή ΙΙ για διάφορα όργανα* (LRC 132) από τη Magni Publications.

[361] Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 18.

κατατάσσουν στα πιο απαιτητικά έργα της εργογραφίας του Κωνσταντινίδη για σόλο πιάνο. Νεωτερισμοί που αναμειγνύονται με αμυδρά φολκλορικά στοιχεία και το αντίστροφο, ανολοκλήρωτες παραδοσιακές μελωδίες που εντοπίζονται συγκεκαλυμμένα σε ένα περιβάλλον πλούσιο σε πολυρρυθμικές κατασκευές, απότομοι θόρυβοι που μεταφράζονται σε clusters συνθέτουν ένα εκρηκτικό παζλ και είναι κάποια από τα στοιχεία που χρησιμοποιεί ο συνθέτης αποκαλώντας τα "*a confused society",* ως την κοινωνία δηλαδή που προκαλεί σύγχυση[362] σε έναν νέο.

Τέλος, η επιλογή του ιστορικού όρου *Σονάτα* ως τίτλου του έργου αναδεικνύει για μία ακόμη φορά την πίστη του συνθέτη σε φόρμες δάνειες του Κλασικισμού.

7.2.1 Πρώτο μέρος - *Εντυπώσεις (Impressions)*

Το πρώτο μέρος της Σονάτας - *Εντυπώσεις* χαρακτηρίζεται από ποικιλία μουσικών ιδεών, άλλοτε μακροσκελών και άλλοτε σύντομων, οι οποίες διασπείρονται σε όλο το εύρος της Σονάτας λειτουργώντας συνεκτικά ως σπέρματα ιδεών τόσο ανάμεσα στα μέρη της όσο και σε υποενότητες ενός μέρους, όταν πρωτοεμφανίζονται. Μεμονωμένα μουσικά γεγονότα, όπως clusters, τρίλιες, επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι τα οποία πλαισιώνουν τις μουσικές ιδέες, ανακόπτουν την αφηγηματική τους ροή αποκαλύπτοντας στον ακροατή το ευρύτερο και ιδιαιτέρως ανήσυχο αρμονικό περιβάλλον του μέρους. Με λίγα λόγια, ορισμένα από τα μοτίβα που εκτίθενται στο πρώτο μέρος της Σονάτας σε συνδυασμό με τις παρενθετικές τύπου προτάσεις/μοτίβα αποτελούν μερικές από τις γενεσιουργές ηχοδομές πάνω στις οποίες στηρίζονται τα υπόλοιπα τέσσερα μέρη της.

Το μέρος *Εντυπώσεις* χωρίζεται σε επτά υποενότητες, η καθεμιά από τις οποίες έχει τον δικό της ιδιαίτερο χαρακτήρα, και ο βασικός σχεδιασμός/σκελετός του μέρους δημιουργεί συνειρμούς που το συνδέουν με την κλασική φόρμα 'αλλέγκρο-σονάτα'. Ο Κωνσταντινίδης

[362] Η Χριστίνα Σιδηροπούλου σε άρθρο της, κάνοντας αναφορά στο υπό εξέταση έργο, και με αφορμή τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη, αναφέρει: «[…] *Διαμέσου μιας πλουραλιστικής μουσικής γλώσσας […] συντίθενται οι διαφορετικές ατμόσφαιρες των εντυπώσεων, της παραφροσύνης, του ονείρου και της παραίτησης […] Επιτομικά, οι συναισθηματικές καταστάσεις, εντάσεις, και ανησυχίες της περιόδου κοινωνικοποίησης της νεανικής δημιουργικής φύσης, επιτυγχάνεται μέσα από την πρόσμειξη του παλιού με το νέο, του σύγχρονου με το παραδοσιακό, από μια οπτική συναισθηματικά ρομαντική και ταυτόχρονα εναρμονισμένη με τις αναζητήσεις των καιρών, μια ψυχή που ονειρεύεται, παραφρονεί, παραιτείται*». Βλ. Χριστίνα Σιδηροπούλου, «Μορφές πιανιστικής παρουσίας στο *Λόγο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη», Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας *Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου* Κωνσταντινίδη, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, υπεύθυνος έκδοσης πρακτικών: Αθανάσιος Ζέρβας, επιμέλεια: Αθανάσιος Ζέρβας, Άννα-Μαρία Ρετζεπέρη-Τσώνου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 22/5/2010, σσ. 9-10. Ανάκτηση από: https://www.muse.gr/el/news/116--l-r-

εκθέτει το υλικό του σε τρεις ενότητες, Α, Β και Γ, τις οποίες εν συνεχεία αναπτύσσει στο ενδιάμεσο τμήμα του μέρους (Ανάπτυξη). Πιο συγκεκριμένα, στα μέτρα 19 - 48 αναπτύσσει το υλικό της Γ ενότητας το οποίο εμπεριέχει και στοιχεία της Α ενότητας, στα μέτρα 49 - 84 αναπτύσσει το υλικό της Β ενότητας. Στα μέτρα 84 - 107 επανεκτίθενται τμήματα των ενοτήτων Α και Β εμφανώς τροποποιημένα, με επέκταση ή με τρόπο αφαιρετικό. Τέλος, στα μέτρα 108 - 120 εκτίθεται για τελευταία φορά υλικό της Γ ενότητας, ενώ τα τελευταία μέτρα (μέτρα 113 - 120) αποτελούν την *coda* του πρώτου μέρους, στην οποία αχνοφαίνεται/μαρτυράται η εναρκτήρια φράση του επόμενου δεύτερου μέρους (*Madness)*. Στον πίνακα που ακολουθεί (Πίνακας 7) επιχειρούμε να αναδείξουμε την υφολογική και δομική οργάνωση του *Impressions,* ώστε να δοθεί μια πρώτη εντύπωση της μορφής του, η οποία, κατά την άποψή μας, παραπέμπει ως προς τον βασικό της σχεδιασμό στη φόρμα *allegro-sonata*.

Ενότητα	**Α (Έκθεση Α υλικού)**	**Β (Έκθεση Β υλικού)**	**Γ (Έκθεση Αναφορές στο Α υλικό)**	**Ανάπτυξη**	**Α΄ (Επανέκθεση)**	**Β΄ (Επανέκθεση)**	**Γ' Καταληκτική φράση /Coda**
Μέτρα	μ. 1 - 15	μ. 16 - 18	μ. 19-48	μ. 49 - 2ος χρόνος του μ. 84	3ος χρόνος του μ. 84 - 103	μ. 104-107	άρση του μ. 108 - 120
Μετρονομική ένδειξη - Tempo	♩= 60 (Αργά)	♩=144 Fast	♩=60 (Αργά)	♩=144 Fast	Παραλείπεται η μετρονομική ένδειξη και το tempo (Αργά)	♩=144 (Γρήγορα)	♩= 60 (Αργά)

Πίνακας 7.
Σονάτα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη, 1ο μέρος – *Εντυπώσεις*. Ευσύνοπτη παρουσίαση της μορφολογικής δομής.

Στην Έκθεση, παρά την αντιθετικού χαρακτήρα παράθεση μοτίβων, εκείνο το στοιχείο που χαρίζει συνεκτικότητα είναι οι θεματικοί μετασχηματισμοί που διακρίνονται ήδη από την εναρκτήρια φράση της *Σονάτας* (Σχήμα 42 και Σχήματα 42α, 42β, 42γ, 42δ, 42ε). Επαναλαμβανόμενα τριακοστά δεύτερα στον ίδιο φθόγγο είτε ευρισκόμενα σε απόσταση δευτέρας ή και εβδόμης λειτουργούν ανασταλτικά στη ροή της μελωδικής επιφάνειας (Σχήμα 43). Οι εναλλαγές ύφους της κάθε ενότητας προσδιορίζονται τόσο στην αργή και γρήγορη αγωγή, όσο και στις έντονες διαφοροποιήσεις δυναμικής. Παραδείγματος χάριν, όταν η υποενότητα εμφανίζει αργή ρυθμική υφή, η δυναμική της είναι piano, όταν κινείται γρήγορα, η δυναμική κυμαίνεται στα επίπεδα του forte. Έτσι, στην αργή ενότητα Α, διακρίνουμε μια πιο αραιή κατανομή του φθογγικού υλικού σε χαμηλότερες και υψηλότερες περιοχές, ενώ η ενότητα Β παρουσιάζει γρηγορότερο tempo, ομοιογένεια στον επιφανειακό ρυθμό και

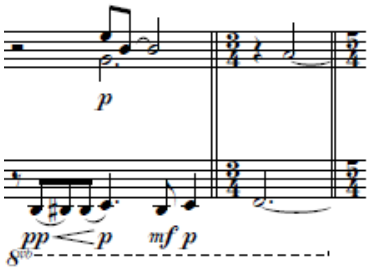
συμμετρικότητα στις φράσεις (Σχήμα 43α). Η μετατόπιση της έναρξης του θέματος στο αριστερό χέρι (Σχήμα 43β) αποτελεί στοιχείο μίμησης και είναι το μοντέλο το οποίο ακολουθείται και κατά την Επεξεργασία του πρώτου μέρους της Σονάτας. Ταυτόχρονα προδίδει στοιχεία, όπως θα δούμε, από το τέταρτο μέρος της Σονάτας – *Resignation.*



Σχήμα 42.
Σονάτα για σόλο πιάνο (LRC 49), 1ο μέρος - *Impressions,* ενότητα Α, μέτρα 1-15. Ενδεικτικοί θεματικοί μετασχηματισμοί της εναρκτήριας φράσης. Το μελωδικό σχήμα στα μέτρα 1 - 2 σε δεξί και αριστερό χέρι εμφανίζεται ελαφρώς διαφοροποιημένο στα μέτρα 4 - 5, στο μ. 6 και στα μέτρα 13 - 14.



Σχήμα 42α.



Σχήμα 42β.



Σχήμα 42γ.



Σχήμα 42δ.



Σχήμα 42ε.
Ενδεικτικοί θεματικοί μετασχηματισμοί της εναρκτήριας φράσης της πρώτης ενότητας.



Σχήμα 43.
Σονάτα για σόλο πιάνο, 1ο μέρος - *Impressions*, ενότητα Γ, μέτρα 19 - 32. Επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι τριακοστών δευτέρων με προοδευτική αύξηση της έντασης και της ρυθμικής αγωγής, τεταρτόδμητες συνηχήσεις και clusters διακόπτουν την αφηγηματική ροή στην περιοχή.



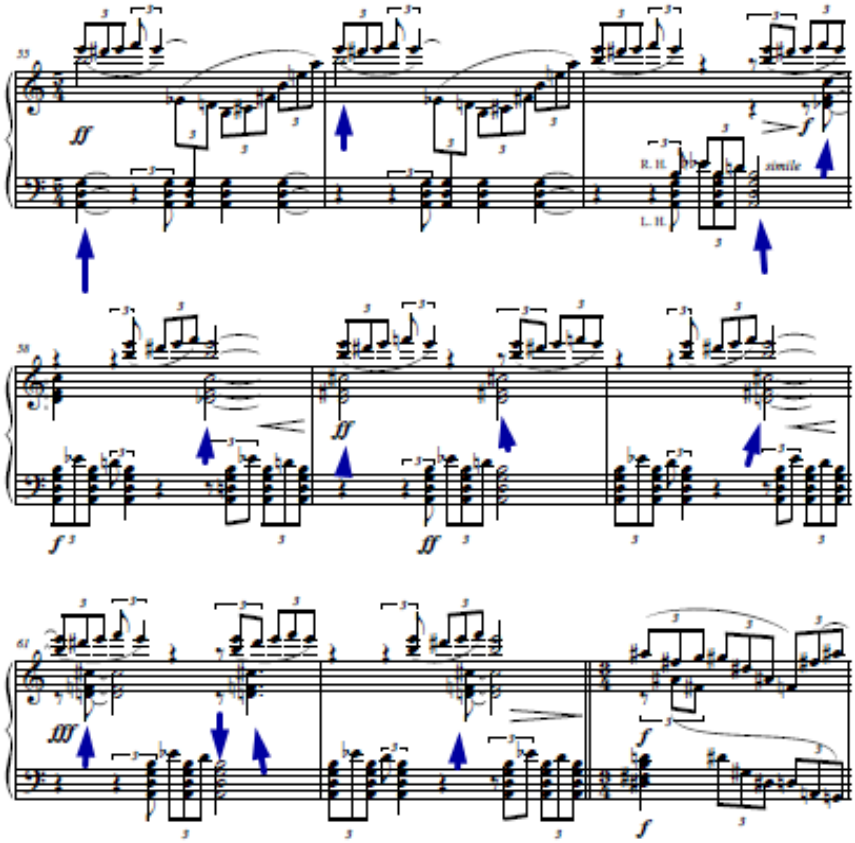
Σχήμα 43α.
Ενδεικτικό απόσπασμα της εναρκτήριας φράσης της Β ενότητας, μέτρα 16 - 18, χαρακτηρίζεται από γρηγορότερο tempo, ομοιογένεια στον επιφανειακό ρυθμό και συμμετρικότητα στις φράσεις.



Σχήμα 43β.
Η μετατόπιση της έναρξης του θέματος στο αριστερό χέρι αποτελεί στοιχείο μίμησης και είναι το μοντέλο το οποίο ακολουθείται και κατά την Επεξεργασία του πρώτου μέρους της Σονάτας προοικονομώντας ταυτόχρονα στοιχεία του φθογγορυθμικού υλικού του τέταρτου μέρους της Σονάτας - *Resignation*.

Δύο περιοχές της Επεξεργασίας στο *Impressions,* η πρώτη στα μέτρα 55 - 62, η δεύτερη στα μέτρα 69 - 76, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η πρώτη περιοχή, με μετρικό οπλισμό 5/4, αποτελείται από συγχορδίες δομημένες σε 4ες και επαναλαμβανόμενα τρίηχα ογδόων. Κάθε φορά που οι συγχορδίες μετατοπίζονται σε διαφορετικούς χρόνους του μέτρου, αλλάζει και η αίσθηση του ισχυρού χρόνου στο εκάστοτε μέτρο. Αυτή η εναλλαγή του τονισμού, που εμφανίζεται συνήθως στον πρώτο και τον τέταρτο χρόνο και άλλοτε ολισθαίνει σε ενδιάμεσους χρόνους του μέτρου ενόσω η δυναμική κινείται στα επίπεδα του ff και fff, προκαλεί μια εκκωφαντική αίσθηση αστάθειας στην ευρύτερη περιοχή (Σχήμα 44α). Την ίδια αίσθηση αστάθειας προκαλεί και η δεύτερη περιοχή στην οποία αναφερθήκαμε (μέτρα 69 - 76). Στην δεύτερη περίπτωση, η δυναμική είναι τελείως αντίθετη από την πρώτη (pp), ενώ τον ρόλο των

συνηχήσεων αναλαμβάνουν οι διαφορετικές χρονικά τοποθετήσεις των clusters οδηγώντας στην κορύφωση του πρώτου μέρους (Σχήμα 44β).



Σχήμα 44α.
Impressions, μέτρα 55 - 63. Οι διαφορετικές επανεστιάσεις των ισχυρών μερών του μέτρου οφείλονται στις μετατοπίσεις των συγχορδιών σε διαφορετικά σημεία του μέτρου.



Σχήμα 44β.
Impressions, μέτρα 67 - 75. Η εμφάνιση των clusters σε διαφορετικό μέρος του μέτρου δημιουργεί την αίσθηση ενός θορύβου ο οποίος μετατοπίζεται σε διαφορετικά σημεία του μέτρου, οδηγώντας στην κλιμάκωση του μέρους που ακολουθεί στα αμέσως επόμενα μέτρα.

Τα επόμενα μέτρα (μέτρα 79 – 81, Σχήμα 45) ανήκουν αδιαμφισβήτητα στην κορύφωση του μέρους. Προτού όμως φτάσουμε σε αυτή, τέσσερα είναι τα στάδια κλιμάκωσής της.

- Στην 1η φάση (μέτρα 77 - 78) παρατηρούμε: α) τη χρήση ολόκληρης της τεσιτούρας του πιάνου (μ. 77, λα^{0}-ντο^{7}), β) την ανιούσα χρωματική κίνηση του μπάσου, γ) την κατ' εξακολούθηση χρήση δυναμικής ff ως ffff. Επιπλέον, η 'εμμονική' χρήση του υψηλότερου ρετζίστρου του πιάνου στο δεξί χέρι με τη μορφή τρίλιας σε διάστημα ημιτονίου εναλλάσσεται με το τραχύ διάστημα κατιούσας μεγάλης εβδόμης για τα επόμενα τρία μέτρα (77 - 79).

- Στη 2η φάση (μέτρο 79) διακρίνουμε τη συνύπαρξη της τρίλιας (ντο^{7} - σι^{7}, δεξί χέρι) με την συγχορδία οξείας διαφωνίας (αριστερό χέρι).

- Η 3η φάση (μέτρο 80) περιλαμβάνει τον επαναλαμβανόμενο υψηλότερο φθόγγο του πιάνου (ντο^{7}, δεξί χέρι) και την κυκλική κίνηση που δημιουργείται στο αριστερό χέρι

από τα μεγάλα ανιόντα διαστήματα, τα οποία λύνονται με καθοδική κίνηση σε διαστήματα 2ας, δημιουργώντας παράλληλα την αίσθηση μιας 'περιστροφής'. Τα δύο αυτά μουσικά συμβάντα καταλήγουν, στον τελευταίο χρόνο του μέτρου, και πάλι στην τρίλια ημιτονίου, όπως και στο προηγούμενο μέτρο. Η ελευθερία στον τρόπο εκτέλεσης (*free*) συνοδευόμενη από το σημειωμένο accelerando οδηγεί σε ένα μεγάλο crescendo. Το ενδιαφέρον επίσης εστιάζεται και στον τρόπο με τον οποίο εκμηδενίζεται η απόσταση ανάμεσα στα δύο ρετζίστρα· ενώ απείχαν μεταξύ τους τη μέγιστη δυνατή απόσταση, διανύοντας όλη την τεσιτούρα του πιάνου συναντώνται στην υψηλότερη περιοχή του πιάνου.

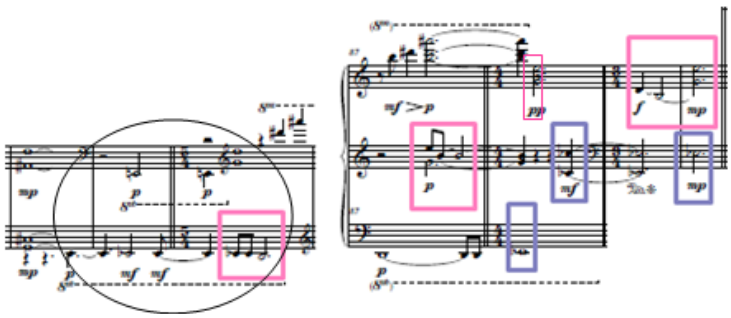
- Στην 4η φάση (μέτρο 81) συμπυκνώνεται η ενέργεια της προηγηθείσας εξελικτικής διαδικασίας έντονης κινητικότητας σε δύο clusters, για ακόμη μια φορά στην υψηλότερη περιοχή του πιάνου και σε ffff δυναμική. Αναμφίβολα, το συγκεκριμένο μέτρο αποτελεί την κορύφωση του πρώτου μέρους.



Σχήμα 45.
Η κορύφωση του *Impressions* πραγματοποιείται σε τέσσερα επίπεδα.

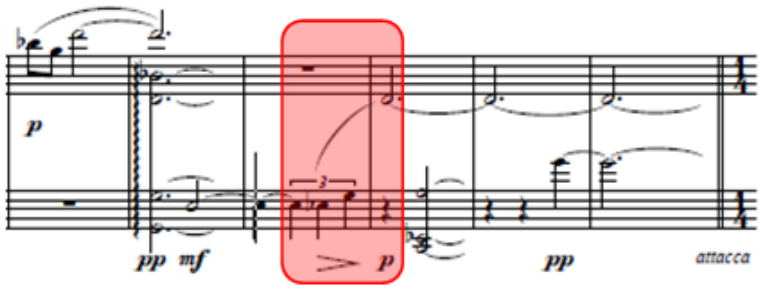
Στην εναρκτήρια φράση της Επανέκθεσης του *Impressions* (4ος χρόνος του μέτρου 84 - 86) επανεκτίθενται μοτίβα της Εισαγωγής/Εκθεσης. Η πρώτη φράση της Επανέκθεσης εμφανίζεται ελαφρώς τροποποιημένη στην κατάληξή της και διακρίνεται από έναν ισχυρό τονικό υπαινιγμό στη μι ελάσσονα, ενώ το διάστημα 2ας αναδεικνύεται ως κύρια διαστηματική σχέση του *Εντυπώσεις* και χρησιμοποιείται συνηχητικά και οριζόντια. Στο ακόλουθο σχήμα

(Σχήμα 46) παρατηρείται η κάθετη αξιοποίηση του διαστήματος $2^{ας}$ (μέτρα 88 - 89 ανάμεσα στον φθόγγο μιb και μι).



Σχήμα 46.
Εναρκτήρια φράση της Επανέκθεσης στο *Εντυπώσεις* (μέτρα 84 - 90) και η έμφαση στο διάστημα $2^{ας}$, η σχέση τριβής μεταξύ του δεσπόζοντος αρμονικού περιβάλλοντος μι με τον φθόγγο μιb.

Στην coda του *Impressions* προδίδονται στοιχεία της εναρκτήριας φράσης του επόμενου και δεύτερου μέρους της Σονάτας *(Madness)*. Το συγκεκριμένο απόσπασμα αποτελεί συνάμα τον πυρήνα του *Παραφροσύνη,* ενώ εντοπίζεται ένας ισχυρός τονικός υπαινιγμός στο περιβάλλον της σολ ελάσσονος. Στοιχεία που επιβεβαιώνουν την αίσθηση μιας κυρίαρχης τονικότητας στην καταληκτική φράση του πρώτου μέρους της *Σονάτας* αποτελεί το πτωτικό σχήμα της μιb μεθ' εβδόμης {$μιb^2$-$σολ^2$-$ρε^3$} σε παρατακτική διάταξη, και ερμηνεύεται ως VI^7 της σολ ελάσσονος, η λα ελαττωμένη ($ντο^1$-$μιb^1$-$λα^2$) στο μέτρο 118 στο μπάσο που ερμηνεύεται ως II της σολ ελάσσονος, η ισοκρατηματική διάσταση στον φθόγγο ρε ως $5^η$ μελωδική βαθμίδα στης σολ (δεξί χέρι, τρία τελευταία μέτρα του μέρους) και ο φθόγγος $σολ^3$ που εμφανίζεται τελευταίος και 'σφραγίζει' την Τονική της σολ στο *Εντυπώσεις* (Σχήμα 47).



Σχήμα 47.
Impressions, μέτρα 115 - 120. Οι τρεις φθόγγοι στην καταληκτική φράση του *Impressions* (μέτρα 117 -118) προδίδουν την εναρκτήρια φράση του επόμενου δεύτερου μέρους της Σονάτας *(Madness)*. Το απόσπασμα είναι εμφανώς προσανατολισμένο στο ηχητικό περιβάλλον της σολ.

7.2.2 Δεύτερο μέρος – *Παραφροσύνη (Madness)*

Το δεύτερο μέρος της Σονάτας - *Παραφροσύνη* αποτελεί μια σημαντική σύνθεση στην εργογραφία του Κωνσταντινίδη διότι αποτελεί τη γενεσιουργή ηχοδομή για πλήθος άλλων συνθέσεων, όπως μαρτυρά ο ακόλουθος πίνακας (Πίνακας 8).

Encore for Piano Trio and String Orchestra (LRC 198), σύνθεση του 2001
Encore for Piano and String Orchestra (LRC 198a). Η συγκεκριμένη σύνθεση απουσιάζει από τον επίσημο κατάλογο έργων του Κωνσταντινίδη. Δημιουργήθηκε το 2016 και το πιάνο αποκτά σολιστικό χαρακτήρα
Encore II for solo double bass, solo piano, and string orchestra (LRC 271), γραμμένο το 2017
Encore II for double bass and piano LRC 271b, γραμμένο το 2017
Encore II for solo violin, solo piano, and string orchestra (LRC 272), γραμμένο το 2017
Encore II for violin and piano (LRC 272b), γραμμένο το 2017

Πίνακας 8.
Οι ηχοχρωματικές παραλλαγές του *Madness*.

Όλες οι παραπάνω δημιουργικές ανασυνθέσεις του δεύτερου μέρους της *Σονάτας – Παραφροσύνη* του Κωνσταντινίδη εκδόθηκαν από τη *Magni Publications*. Κατά την μελέτη του υπό εξέταση μέρους δημιουργήθηκαν ορισμένα ερωτήματα: Ποιο ήταν το έναυσμα που οδήγησε τον συνθέτη στην αυτονόμηση του *Παραφροσύνη* από την υπόλοιπη *Σονάτα* και ποιο ήταν αυτό που τον ώθησε στη δημιουργία των πολυπληθών της εκδοχών; Κατά την άποψή μας, η επιλογή *Encore* στον τίτλο των έργων δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός και δημιουργεί συνειρμούς ως προς τη δημιουργία κομματιών τα οποία προορίζονται για το τέλος μιας συναυλίας, τα ονομαζόμενα *encore/bis*. Εάν στη θεώρηση αυτή προσθέσουμε και τον έντονα δεξιοτεχνικό χαρακτήρα του *Παραφροσύνη,* θεωρούμε πολύ πιθανόν να είναι κάποιοι από τους λόγους που φαίνεται να ώθησαν τον συνθέτη στη δημιουργία αυτοτελών μουσικών έργων σύντομης σχετικά διάρκειας τα οποία δύνανται να χρησιμοποιηθούν ως 'encore' σε συναυλίες. Η πιθανή αυτή ερμηνεία δεν επιβεβαιώνεται από κάποια πηγή, ωστόσο, όπως παρατηρούμε σε δισκογραφήματα που εμφανίζεται το *Encore*, αυτό εντάσσεται ως τελευταίο ή προτελευταίο έργο.[363]

Το γεγονός ότι στις προγραμματικές σημειώσεις όλων ανεξαιρέτως των έργων που ανήκουν στον κύκλο *Encore* αναφέρεται ρητά ότι αποτελούν διευρυμένες εκδοχές του

[363] Για παράδειγμα στο δισκογράφημα *Musical Potpourri 3: Works by Dinos Constantinides* που κυκλοφόρησε από τη Magni Publications (MP-21007, 2018) το *Encore for Piano and String Orchestra* (LRC 198a) εμφανίζεται ως τελευταίο έργο από τα οργανικά και ακολουθεί έργο 'εκπαιδευτικού χαρακτήρα'. Το ίδιο ισχύει και στην ηχογράφηση που εστάλη στη γράφουσα από τον συνθέτη με τίτλο: *From Baroque to Contemporary*, το *Encore for Piano and String Orchestra* (LRC 198a) – σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση - εμφανίζεται στο τέλος του Cd. (Η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε στις 14/2/2016 και έλαβε χώρα στο *LSU SOM Recital Hall* (από το αρχείο του συνθέτη).

δευτέρου μέρους του *Τρίο αρ. 2* του συνθέτη[364] ενώ αποσιωπάται πλήρως το στοιχείο ότι το δεύτερο μέρος (*Madness*) της *Σονάτας* για σόλο πιάνο προϋπήρχε και αποτέλεσε το έργο-μήτρα στο οποίο στηρίχθηκε αρχικά τόσο για το *Τρίο αρ. 2*, όσο και για τις παραπάνω εκδοχές, είναι απορίας άξιο.

Το *Παραφροσύνη* είναι γραμμένο σε στιλ scherzo. Τόσο ο παιχνιδιάρικος χαρακτήρας του όσο και η μορφή scherzo επιβεβαιώνεται από πολλά στοιχεία: α) από το γρήγορο tempo στη μετρονομική του ένδειξη (♩=132), β) τον χαρακτήρα/τίτλο (*Scherzo*) τον οποίο δηλώνεται από τον συνθέτη δίπλα από τη μετρονομική ένδειξη του κομματιού, γ) την τριμερή μορφή στη δομή του δ) το αντιθετικού χαρακτήρα μεσαίο μέρος του το οποίο προσεγγίζει την έννοια της επεξεργασίας/ανάπτυξης ανάλογης της 'Σονάτας allegro' καθώς και ε) από τη συγκεκριμένη θέση που καταλαμβάνει στη *Σονάτα* για σόλο πιάνο (σύνθεση κωμικού ή ειρωνικά κωμικού χαρακτήρα, συνήθως γρήγορη και συχνά ανάμεσα σε ένα μεγαλύτερο έργο).[365]

Το δεύτερο μέρος της Σονάτας χωρίζεται σε τρεις ενότητες αντιθετικού χαρακτήρα: Στην εναρκτήρια Α ενότητα, η οποία προσδιορίζεται από την γρήγορη αγωγή της, την αρκετά σύντομη ενδιάμεση Β ενότητα, αργής ρυθμικής αγωγής, και την Γ ενότητα στην οποία ανακτάται ο γρήγορος χαρακτήρας, παρόμοιος της Α ενότητας (Πίνακας 9).

Ενότητα	**Α**	**Β**	**Γ**
Μέτρα	1 - 30	31 - 36	37 - 61
Tempo	Scherzo ♩=132	Slow-free	♩=132

Πίνακας 9.
Μορφολογική δομή του *Madness*

Στο τέλος του προηγηθέντος υποκεφάλαιου αναφερθήκαμε στους τρεις φθόγγους - άξονες οι οποίοι προοικονομούν το κυρίαρχο μοτίβο του *Παραφροσύνη*. Όπως ήδη επισημάναμε, στο αρχικό μοτίβο εντοπίζεται ένας ισχυρός τονικός υπαινιγμός στο περιβάλλον της σολ ελάσσονος. Πράγματι, το χαρακτηριστικό εναρκτήριο μοτίβο, αποτελούμενο από ένα διάστημα 3ης και 7ης μεγάλο σε αρπισμό κυριαρχεί σε όλο το μέρος προσδίδοντας συνοχή στη εξέλιξη της ροής του δεύτερου μέρους (Σχήμα 48).

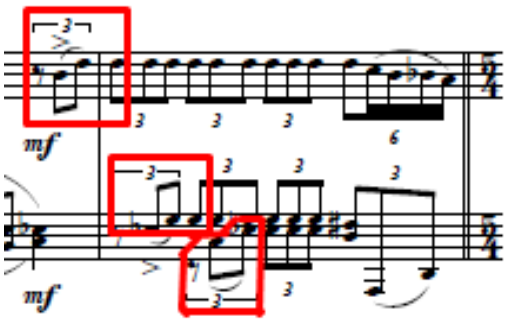
[364] Παραδείγματος χάριν, στην πρώτη εκδοχή ο συνθέτης αναφέρει στις προγραμματικές σημειώσεις: "*Encore for Piano Trio and String Orchestra is an extended version of the second movement of the composer's Trio No. 2.*" Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 86.

[365] Περί 'Σκέρτσο' βλ. λ.χ. Russell, Tilden A., and Hugh Macdonald. "Scherzo." *Grove Music Online.* 2001; Accessed 18 Nov. 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024827.



Σχήμα 48.
Το αξιομνημόνευτο σχήμα των τριών φθόγγων αποτελεί το 'μέγιστο κοινό διαιρέτη' διότι περικλείεται σχεδόν σε κάθε επόμενο σχηματισμό.

Το παραπάνω μοτίβο αποτελεί το α τμήμα της εναρκτήριας θεματικής φράσης του *Παραφροσύνη* και παρουσιάζεται καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους. Στις επαναδιατυπώσεις του εμφανίζεται ελαφρώς διαφοροποιημένο ως προς το διαστηματικό του περιεχόμενο (Σχήμα 48α), σε μεταφορά και μεγέθυνση (Σχήμα 48β), με επαναλήψεις φθόγγων (Σχήμα 48γ), τροποποιημένο ως προς τη διάρκεια των φθόγγων του, με αντιστικτικό χειρισμό στη φωνή που το συνοδεύει (Σχήμα 48δ), κ.ά., δίχως όμως να υπονομεύεται η αναγνωρισιμότητά του.



Σχήμα 48α.
Διαφοροποίηση ως προς το διαστηματικό του περιεχόμενο. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα εμφανίζεται σε πυκνότερη διάταξη, θυμίζοντας ένα είδος στρέτο.



Σχήμα 48β.
Σε μεταφορά και μεγέθυνση.



Σχήμα 48γ.
Με επαναλήψεις φθόγγων



Σχήμα 48δ.
Τροποποίηση του μοτίβου ως προς την κατεύθυνσή του (καθοδική κίνηση στην επάνω φωνή) και τη διάρκειά του (μεσαία φωνή και κάτω φωνή). Στο απόσπασμα παρατηρούμε ένα μέρος του αντιστικτικού χειρισμού που αναφέραμε.

Η εναρκτήρια θεματική περίοδος της Α ενότητας ολοκληρώνεται φραστικά στον 1ο χρόνο του μέτρου 9. Στην εννεάμετρη περίοδο διακρίνονται με ευκρίνεια οι δύο φράσεις που την συναποτελούν (Σχήμα 49). Ο ισχυρός τονικός υπαινιγμός της δημιουργεί προσδοκίες για το ευρύτερο τονικό αρμονικό περιβάλλον του μέρους, που εν πολλοίς επαληθεύεται και στη συνέχεια. Η παραπάνω αίσθηση τονικού κέντρου, εμφανώς προσανατολισμένης στη σολ ελάσσονα, διατηρείται έως και το μέτρο 17 του *Παραφροσύνη*.



Σχήμα 49.
Σονάτα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη, 2ο μέρος – *Madness*, 1η περίοδος, μέτρα 1 - 10. Αναδύεται η αίσθηση τονικής κεντρικότητας στη σολ ελάσσονα.

Πριν την έναρξη της Β ενότητας του *Παραφροσύνη,* και ειδικότερα στα μέτρα 18 - 30, έχουμε την εμφάνιση ενός επεισοδίου το οποίο διακόπτει την κανονική ροή της Α ενότητας. Αρχικά, η αφαιρετική (ως προς το αρχικό τμήμα) αλλά ταυτόχρονα επεκτατική διατύπωση (ως προς το τμήμα των τρίηχων στο μέρος του μπάσου) του αρχικού θέματος, σε συνδυασμό με την εισαγωγή νέων -αλλά όχι ξένων ως προς το προηγηθέν μοτιβικό υλικό- στοιχείων (μοτίβο των διαστημάτων 3ης και 7ης σε κάθετη διάταξη με τη μορφή τρίηχων τετάρτων, δεξί χέρι) αναστέλλει τη συνεχή και σταθερή ρυθμική δραστηριότητα της ενότητας (Σχήμα 50α). Όλα τα παραπάνω στοιχεία εμφανίζονται ως ένα είδος αλυσίδας (μέτρα 19 - 21, Σχήμα 50β) και

συντείνουν στην κορύφωση του *Παραφροσύνη* που πραγματοποιείται στα αμέσως επόμενα μέτρα.

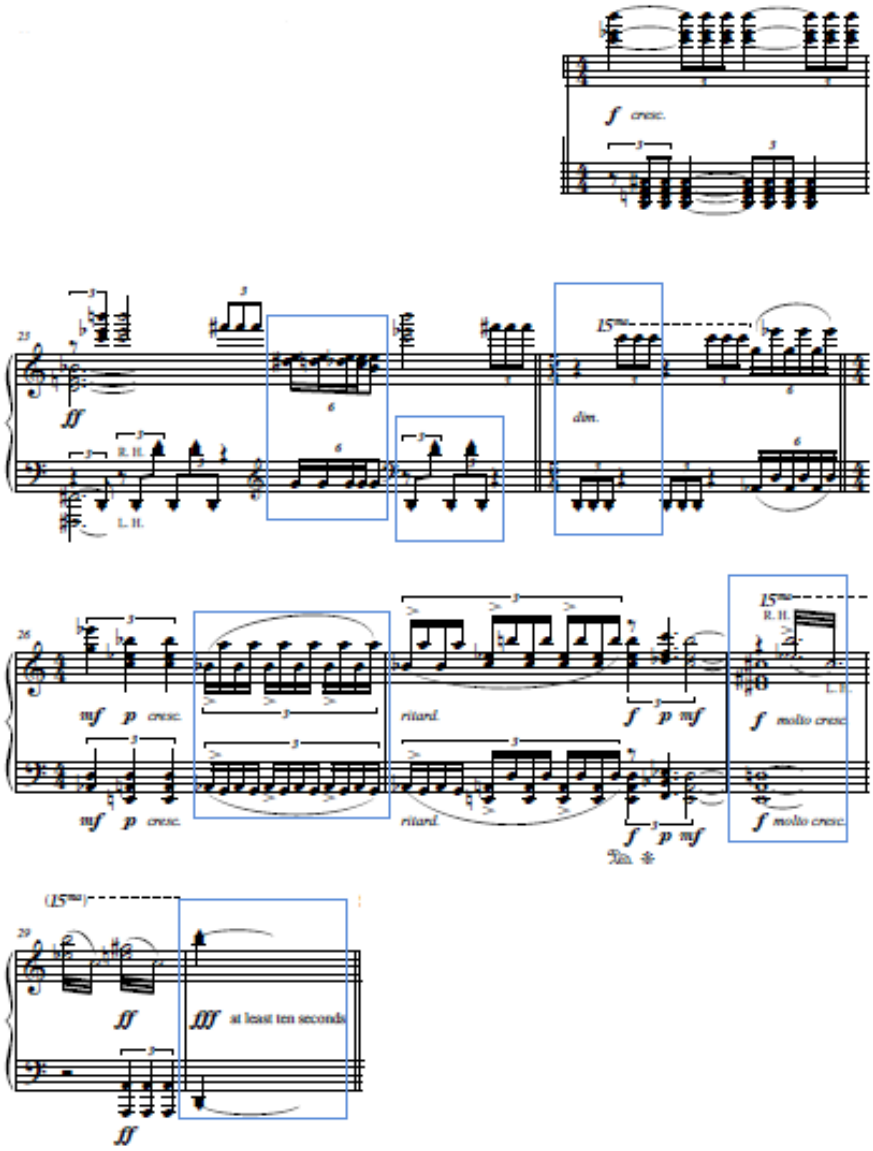


Σχήμα 50α.
Παραφροσύνη, μέτρα 18 - 19. Αρχή του επεισοδίου. Στο μέτρο 19 παρατηρούμε το αρχικό σχήμα (πρότυπο) της αλυσίδας.



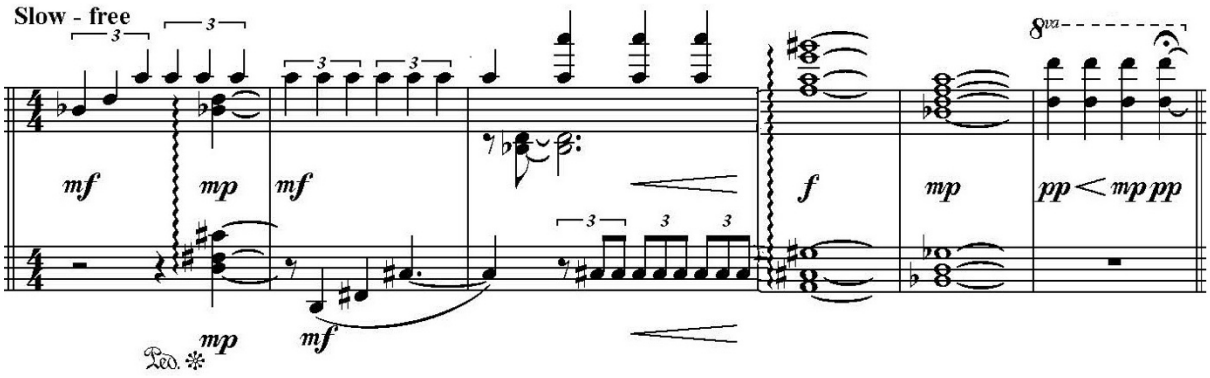
Σχήμα 50β.
Παραφροσύνη, μέτρα 20 - 21, οι κρίκοι της αλυσίδας.

Τα επόμενα μέτρα του επεισοδίου (μέτρα 22 - 30, Σχήμα 51) δημιουργούν συνειρμούς ως προς το πρώτο μέρος της Σονάτας - *Εντυπώσεις* όπου κυριαρχούσαν στοιχεία όπως, η ανομοιογένεια του επιφανειακού ρυθμού και οι έντονες μεταβολές σε επίπεδο δυναμικής. Πράγματι, η επανεμφάνιση clusters, tremolo, τεταρτόδμητων συνηχήσεων, χρήση όλης της τεσιτούρας του πιάνου, εξάηχων δεκάτων έκτων αποτελούμενων από δύο φθόγγους (ο υψηλότερος επαναλαμβάνεται ενώ ο χαμηλότερος κινείται με χρωματική καθοδική κίνηση), κ.ά., αποτελούν δομικά στοιχεία του πρώτου μέρους της *Σονάτας*. Η αίσθηση που αναδύεται - κατά την προσωπική μας άποψη- από τη συγκεκριμένη υποενότητα του επεισοδίου (μέτρα 22 - 30), μας μεταφέρει σε ένα άλλο ηχητικό πεδίο, απόμακρο μεν ως προς την αισθητική του δεύτερου μέρους της *Σονάτας*, οικείο ωστόσο ως προς το υλικό του. Θυμίζει την τεχνική του ‘κολάζ’ κατά την οποία ο Κωνσταντινίδης παραθέτει τον ίδιο του τον εαυτό.



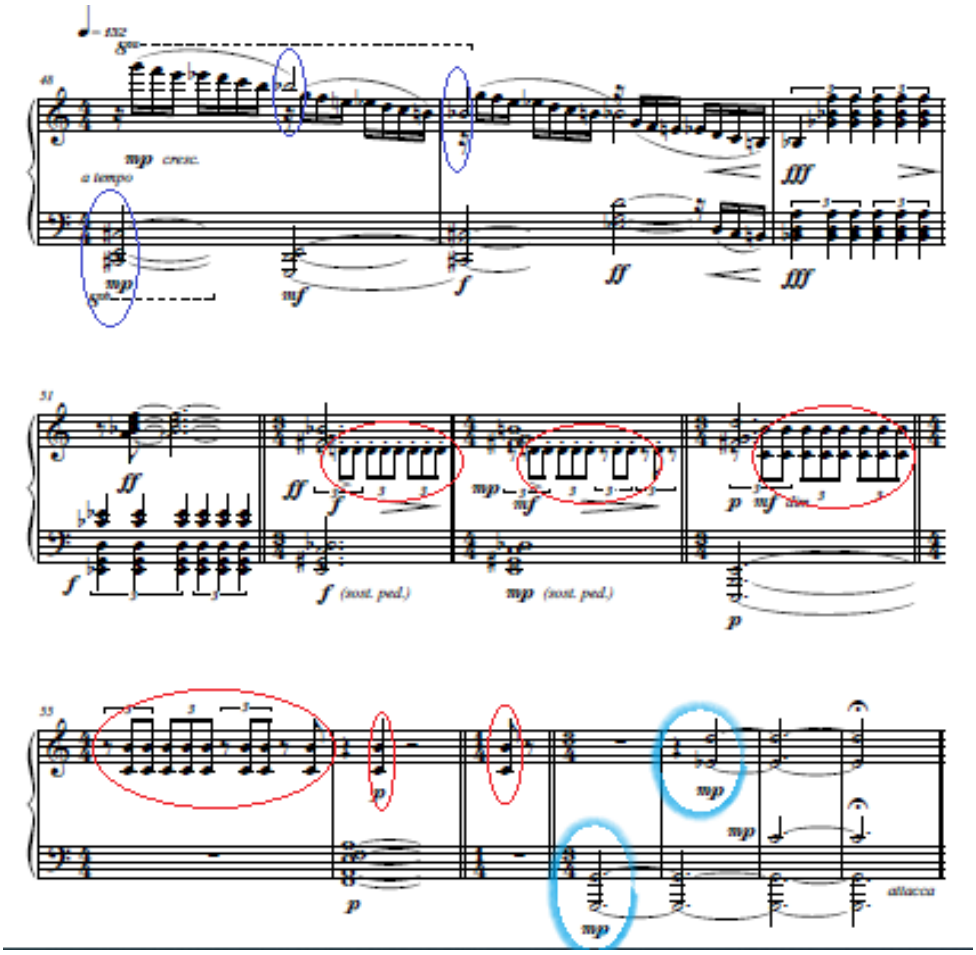
Σχήμα 51.
Παραφροσύνη, μέτρα 22 - 30. Ενδεικτικά δάνεια στοιχεία από το πρώτο μέρος της Σονάτας.

Η αρκετά σύντομη Β ενότητα που ακολουθεί έπειτα από το σύντομο επεισόδιο (μέτρα 31- 36, Σχήμα 52) χαρακτηρίζεται από το αργό tempo και την αραιή της υφή. Η μεγέθυνση του κυρίου θέματος του *Παραφροσύνη* σε συνδυασμό με τις αφαιρετικές αναφορές στοιχείων δάνειων από την Α ενότητα συντείνουν στην αποκλιμάκωση της προηγηθείσας κατάστασης.



Σχήμα 52.
Η Β ενότητα του *Παραφροσύνη*, μέτρα 31 - 36. Η μεγέθυνση δομικών στοιχείων λειτουργεί αποσυμφορητικά στη γεμάτη ένταση προηγηθείσα υποενότητα.

Στην επόμενη και τελευταία ενότητα του *Παραφροσύνη* (μέτρα 37 - 61) επιστρέφουμε στο πρότερο ύφος του δεύτερου μέρους, με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά την έντονη ρυθμική δραστηριότητα, τη συμμετρικότητα στις φράσεις και την ομοιογένεια στον ρυθμό. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ωστόσο, εστιάζεται στα τελευταία μέτρα του μέρους, εν είδει coda (μέτρα 48 - 61, Σχήμα 53), όπου για ακόμη μία φορά η αφαιρετική προσέγγιση στη διαχείριση του μουσικού υλικού γίνεται ιδιαιτέρως αισθητή. Οι ισοκρατηματικοί φθόγγοι, είτε υπό τη μορφή συγχορδιών, είτε μεμονωμένων φθόγγων (μέτρα 48 - 49), θα περίμενε κανείς να λειτουργούν καθοριστικά στην αποκλιμάκωση του μέρους. Τουναντίον, ο συνδυασμός τους με την χρωματική καθοδική κίνηση δεκάτων έκτων διαμορφώνουν μια ακόμη κλιμάκωση, αυτή τη φορά μικρότερης έντασης, και με κύρια εστίαση/κατεύθυνση στο μέτρο 50. Στα αμέσως επόμενα μέτρα (μέτρα 52 - 61) οι αφαιρετικές διατυπώσεις του β μέρους του θέματος αποτελούν το μέσο για τη διαδικασία μιας πλήρους αποδόμησης του φθογγορυθμικού υλικού, το οποίο ολοκληρώνεται στο τέλος του *Παραφροσύνη*. Στα τελευταία μέτρα των 3/4 (μέτρα 58 - 61) ο συνθέτης επαναφέρει φθογγικό υλικό που δανείζεται από τον πυρήνα της εναρκτήριας θεαματικής φράσης (μιb-σολ-ρε) σε κάθετη διάταξη (μιb^{3} -ρε^{4}), ενώ ο μεσαίος φθόγγος του μοτίβου (σολ) ακούγεται νωρίτερα από το αριστερό χέρι σε διάστημα 8^{ης} (μ. 58). Η καταληκτική φράση συγκεράζει δύο στοιχεία: α) μας εισάγει στο ήρεμο ηχητικό περιβάλλον του επόμενου μέρους *(Dream)* και β) προοικονομεί ορισμένες από τις επικρατέστερες διαστηματικές σχέσεις του επόμενου μέρους (υπερκείμενες τρίτες, διαστήματα 7^{ης} και 9^{ης}).



Σχήμα 53.
Παραφροσύνη, μέτρα 48 - 61. Οι ισοκρατηματικοί φθόγγοι συνδυάζονται με τρίηχα που βραχύνονται βαθμιαίως συντείνοντας στην αποδόμηση του φθογγορυθμικού υλικού.

7.2.3 Τρίτο μέρος – *Όνειρο (Dream)*

Το τρίτο μέρος της σονάτας – *Όνειρο* διαφέρει πολύ από τα προηγηθέντα *(Εντυπώσεις* και *Παραφροσύνη)*. Διακρίνεται από ομοιογένεια και σταθερότητα στον ρυθμό καθότι είναι γραμμένο εξ ολοκλήρου σε μέτρο 3/4, δημιουργώντας συνειρμούς με το μουσικό είδος του 'βαλς'.[366] Εξαίρεση στον κανόνα -για λόγους που θα αποκαλυφθούν προσεχώς- αποτελεί το

[366] Ο Πέτρος Βούβαρης σε άρθρο του, κάνοντας αναφορά στο έργο *Impressions II* του Ντίνου Κωνσταντινίδη και ειδικότερα, στο βαλς της ενότητας Γ της σύνθεσης για σαξόφωνο και πιάνο επισημαίνει ότι: «[…] *οι αναφορές* […] *σε χαρακτηριστικά μουσικά είδη του 19ου αιώνα (π.χ. βαλς, μαζούρκα) μέσα από την παρουσία αρχετυπικών μελωδικών, αρμονικών και υφολογικών δομών ανοίγουν ένα στιλιστικό ορίζοντα που φαίνεται να ωθεί φυγόκεντρα την αισθητική πρόταση του έργου μακριά από την ουσιοκρατική αυτο-αναφορικότητά του προς έναν ετερο-αναφορικό σημασιολογικό πλουραλισμό που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μεταμοντέρνος».* Αργότερα δε, παραφράζοντας τον Korsyn, επισημαίνει: «[…] *αν το βαλς του Impressions II υπόσχεται την επιστροφή σε μία χαμένη αθωότητα, τότε ο ειρωνικός του σχολιασμός δηλώνει το ανέφικτο μίας τέτοιας ουτοπικής επιστροφής: το βαλς συνιστά περισσότερο ανάμνηση παρά απτή παρουσία».* Βλ. Πέτρος Βούβαρης, «Ντίνος Κωνσταντινίδης, Impressions II», Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας *Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου* Κωνσταντινίδη, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, υπεύθυνος έκδοσης πρακτικών:

καταληκτικό μέτρο της δεύτερης θεματικής φράσης που είναι γραμμένο σε 2/4.[367] Το *Όνειρο* έχει αργή αγωγή, συμμετρικότητα στις φράσεις, ομοφωνικό μελωδικό χειρισμό και ανάλαφρο χαρακτήρα σε σύγκριση με τα δύο προηγούμενα. Στα παραπάνω, προστίθεται ένα επιπλέον στοιχείο, το οποίο μπορεί μεν να εμφανίζεται για πρώτη φορά στη *Σονάτα*, αποτελεί ωστόσο μόνιμη πηγή έμπνευσης στη μουσική του Κωνσταντινίδη: το στοιχείο της 'ελληνικότητας', ρυθμομελωδικά υλικά δηλαδή που θα μπορούσαν κάλλιστα να αναχθούν στην ελληνική μουσική παράδοση, ιδιαιτέρως εμφανή, όπως θα δούμε, στη Β ενότητα του *Όνειρο.*

Οι ισχυρές ιδέες του *Όνειρο* αξιοποιούνται σε ένα πολύ μεταγενέστερο έργο του συνθέτη για δύο πιάνα, το *Dream* (LRC 75), σύνθεση του 2014.[368] Στις προγραμματικές σημειώσεις του *Dream* για δύο πιάνα ο συνθέτης αναφέρει:

> *«Η σύνθεση 'Dream' προέρχεται από το τρίτο μέρος ενός παλαιότερου έργου του συνθέτη για σόλο πιάνο. Απεικονίζει την ιστορία ενός νεαρού καλλιτέχνη και τις προσπάθειές του στο να αποκτήσει μια θέση στο 'Πάνθεο των Τεχνών'. Ο καλλιτέχνης ονειρεύεται στο υποσυνείδητό του εικόνες και χρώματα ακαθόριστου σχήματος».*[369]

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι το *Dream* για δύο πιάνα προέρχεται από το ομότιτλο τρίτο μέρος της *Σονάτας* (LRC 49), κάτι που όντως επισημαίνεται στις προγραμματικές σημειώσεις. Προξενεί ωστόσο εντύπωση η 'επιλεκτική αναφορά' του Κωνσταντινίδη: στην εν λόγω περίπτωση ο ίδιος ορθώς παραπέμπει στο σωστό 'έργο - μήτρα', ενώ στην περίπτωση των λοιπών ηχοχρωματικών παραλλαγών του *Παραφροσύνη,* το στοιχείο αυτό παραλείπεται.[370]

Στο *Dream* κυριαρχούν τρεις κεντρικές ιδέες/θέματα, τα όρια των οποίων είναι σαφή και διακριτά, ενώ χωρίζεται σε επτά σύντομες ενότητες. Στον ακόλουθο πίνακα αποτυπώνονται

Αθανάσιος Ζέρβας, επιμέλεια: Αθανάσιος Ζέρβας, Άννα-Μαρία Ρετζεπέρη-Τσώνου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 22/5/2010, σσ. 6-8.

[367] Στο σημείο αυτό να θυμίσουμε ότι τα δύο προηγούμενα μέρη διακρίνονται από συχνές αλλαγές μετρικών οπλισμών, στοιχείο από το οποίο χαρακτηρίζεται και το τελευταίο μέρος της Σονάτας, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

[368] Στον κατάλογο έργων του Κωνσταντινίδη, ως έτος σύνθεσης του *Dream* (LRC 75) αναφέρεται το 2013 και ως έτος έκδοσης από τη Magni Publications, το 2014. Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 28.

[369] *"Dream (2014) is derived from the third movement of an earlier work by the composer for solo piano. It depicts the story of a young artist and his efforts to acquire a place in the pantheon of the arts. As the title indicates, the artist is seeing in his unconsciousness images and colors of no definite shape"*. Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides,* […], ό.π., σ. 18.

[370] Για το θέμα αυτό αναφερθήκαμε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο. Θυμίζουμε, ότι στις προγραμματικές σημειώσεις των ηχοχρωματικών παραλλαγών προερχόμενων του *Madness*, ο Κωνσταντινίδης παραπέμπει στο *Τρίο αρ. 2* ως έργο-μήτρα, γεγονός το οποίο δεν ευσταθεί.

οι δομικές ενότητες του *Dream* με αναφορά στην έκτασή τους, στις μετρονομικές ενδείξεις και στη φραστική τους ολοκλήρωση (Πίνακας 10).

Ενότητα	**Α**	**Β**	**Γ**	**Α΄**	**Β΄**	**Γ΄**	**Α΄΄(Coda)**
Μέτρα	1 - 16	17 - 28	29 - 44	45 - 50	51 - 62	63 - 66	67 - 80
Διάρκεια	16 μέτρα	12 μέτρα	16 μέτρα	6 μέτρα	12 μέτρα	4 μέτρα	13 μέτρα
φραστική ολοκλήρωση	8μετρη επί 2	4μετρη επί 3	8μετρη επί 2	4μετρη+2μετρη	4μετρη επί 3	2μετρη	4μετρη+1 μέτρο+8μετρη+1 μέτρο
μετρονομική ένδειξη	♩ = 92	𝅗𝅥. = 72	♩ = 92	♩ = 92	𝅗𝅥. = 72	♩ = 92	♩ = 88

Πίνακας 10.
Μορφολογική δομή του τρίτου μέρους - *Dream* της Σονάτας για σόλο πιάνο.

Η φραστική ολοκλήρωση διαφοροποιείται από ενότητα σε ενότητα. Η Α ενότητα είναι δομημένη κατά το πρότυπο μιας οκτάμετρης περιόδου. Τα μέτρα 1 - 8 (πρότερο μέρος της περιόδου) επαναδιατυπώνονται ελαφρώς τροποποιημένα στα επόμενα μέτρα (μέτρα 5 - 8, ύστερο μέρος της περιόδου). Οι ελάχιστες τροποποιήσεις που υφίσταται το β μέρος της περιόδου δεν υπονομεύουν τη μοτιβική οργάνωση και την τονική συνάφεια της εναρκτήριας θεματικής φράσης, η οποία πράγματι διατηρεί την αναγνωρισιμότητά της ως προς το στοιχείο της αρμονικής της δομής, δίνοντας ταυτόχρονα την αίσθηση ότι πρόκειται για έναν απόηχο της πρώτης (Σχήμα 54).



Σχήμα 54.
Σονάτα για σόλο πιάνο, Γ μέρος - *Dream*, μέτρα 1 - 16.
Στα μέτρα 9 - 16 ο απόηχος των μέτρων 1 - 8. Η προσθήκη ενός τρίτου πενταγράμμου εξυπηρετεί κυρίως τη μεταφορά του επαναλαμβανόμενου φθόγγου (λα^{1} , 2^{ος} και 3^{ος} χρόνος του μέτρου) σε άλλο ρετζίστρο ενώ ένα επιπλέον στοιχείο διαφοροποίησης εστιάζεται στη δυναμική.

Η Β ενότητα ολοκληρώνεται φραστικά στα τέσσερα μέτρα (μέτρα 17 - 20) τα οποία επαναλαμβάνονται αυτούσια στα μέτρα 21 - 24 και 25 - 28. Αν και σύντομης διάρκειας, η εν λόγω ενότητα παρουσιάζει καταβολές και αναφορές που θυμίζουν ελληνική παραδοσιακή μουσική. Για το νέο ηχητικό περιβάλλον που εμφανίζεται διαφορετικό με τα έως τώρα δεδομένα της *Σονάτας* ευθύνονται κυρίως τα στοιχεία τροπικότητας που αναδύονται[371] μέσα από τη χρωματικότητα στη συγκρότηση του μελωδικού περιβάλλοντος σε συνδυασμό με ρυθμικούς σχηματισμούς, απόρροια μιας αντιπαράθεσης μεταξύ διμερών και τριμερών παλμών (3/4+2/4). Ένας παρατακτικός συνδυασμός των μέτρων 3/4+3/4+3/4+2/4 συν το επιπλέον

[371] Στοιχείο τροπικότητας αποτελεί για παράδειγμα η κλίμακα χρωματικής διάταξης {ρε-μι-φα-φα#-σολ-σολ#-λα-σιb-ντο-ρε} που εντοπίζεται σε τροπικά συστήματα. Ο φθόγγος σολ# εμφανίζεται ως ποίκιλμα.

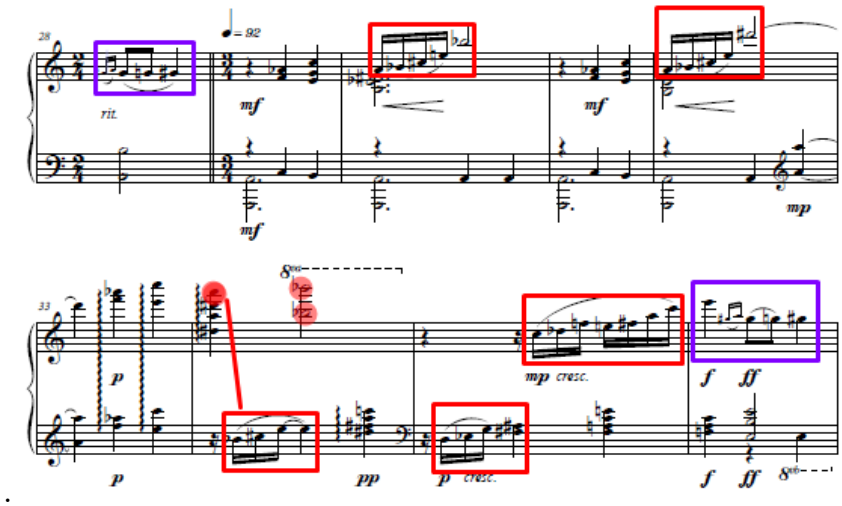
στοιχείο της μεταβολής της ρυθμικής αγωγής (𝅗𝅥 = 72) προσφέρει ιδιαίτερη κινητικότητα στη Β ενότητα και θα μπορούσε κάλλιστα να μεταφραστεί ως ένα σύνθετο μέτρο των 11/8. Στα παραπάνω, προστίθεται η μονοφωνική διάσταση της μελωδικής κατασκευής της Β ενότητας και η ύπαρξη ποικιλμάτων (μ. 20), τα οποία παραπέμπουν σε ποικίλματα φολκλορικής μουσικής (Σχήμα 55).



Σχήμα 55.
Όνειρο, Τα τέσσερα μέτρα (μέτρα 17 - 20) της Β ενότητας.

Η αίσθηση τονικού κέντρου στο *Όνειρο* παρουσιάζεται άλλοτε με τρόπο εμφανή και άλλοτε συγκεκαλυμμένα. Έτσι, στην Α ενότητα διακρίνουμε ισχυρούς τονικούς προσανατολισμούς στη λα ελάσσονα, ενώ η Β ενότητα εστιάζεται κυρίως στο τροπικό περιβάλλον της μι αιολικής.

Στην εναρκτήρια φράση της Γ ενότητας οι φθόγγοι-ισοκρατήματα στο μπάσο (λα σε οκτάβα) και οι μετασχηματισμοί του δεσπόζοντος μοτίβου των τεσσάρων δεκάτων έκτων (σε μεταφορά, σε προέκταση, διαφοροποιημένα ως προς το μελωδικό τους περίγραμμα, ή με τρόπο αφαιρετικό), διασφαλίζουν συνοχή στο μουσικό της συντακτικό. Επιπλέον, επαναδιατυπώσεις στοιχείων δάνειων ή και ακριβείς επαναλήψεις αυτούσιων μέτρων από προηγηθείσες ενότητες λειτουργούν συνεκτικά στη μακροδομή της *Σονάτας* (μέτρο 28 και μέτρο 36, Σχήμα 56).



Σχήμα 56.
Καταληκτικό μέτρο της Β ενότητας (μέτρο 28) και α τμήμα της Γ ενότητας (μέτρα 29 - 36).

Στο δεύτερο μισό της Γ ενότητας, οι ‘αναμνήσεις’ φολκλορικού χαρακτήρα επανεμφανίζονται συνδέοντας τις δύο όμορες ενότητες Β και Γ (Σχήμα 57). Οι επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι σε απόσταση 8ης θυμίζουν τους ήχους ενός παραδοσιακού βιολιού, ενώ το μοτίβο των τεσσάρων δεκάτων έκτων με το χαρακτηριστικό τριημιτόνιο εμφανίζεται άλλοτε ελαφρώς διαφοροποιημένο, σε μεταφορά, σε επέκταση, και άλλοτε με αφαιρετικό τρόπο.



Σχήμα 57.
Όνειρο, μέτρα 37 - 44. Αναμνήσεις φολκλορικού χαρακτήρα διασφαλίζουν τη συντακτική ενότητα ανάμεσα στο β μέρος της Γ ενότητας και συνδέουν στοιχεία όμορων ενοτήτων.

Συμβολίζουν άραγε οι συγκεκριμένοι μετασχηματισμοί έντονης χρωματικότητας τις «*εικόνες και τα χρώματα ακαθόριστου σχήματος*» στα οποία αναφέρεται ο Κωνσταντινίδης στις προγραμματικές του σημειώσεις ως το «*Πάνθεο των Τεχνών*» στο οποίο ένας νέος καλλιτέχνης προσπαθεί να κατακτήσει μία θέση, ή συνιστούν μια μορφή ανάμνησης; Επιπλέον αναφορές από τον Κωνσταντινίδη που να επιβεβαιώνουν την παραπάνω θεώρηση, εκτός από αυτή στις προγραμματικές σημειώσεις του *Dream* για δύο πιάνα, δεν υπάρχουν. Εκείνο όμως που κατά την προσωπική μας άποψη αναδύεται στα τελευταία μέτρα (μέτρα 67 - 80) του *Όνειρο* διαμέσου μιας αφαιρετικού τύπου επαναδιατύπωσης (Σχήμα 58β) της κεντρικής ιδέας της Α ενότητας (Σχήμα 58α), είναι η αίσθηση ενός *οράματος* που έχει στο «*υποσυνείδητό του ένας καλλιτέχνης*» αλλά μοιάζει περισσότερο στο να απομακρύνεται από αυτό, να καταρρέει.[372]

[372] Η έννοια της 'κατάρρευσης' είναι ένα σχόλιο καθαρά υποκειμενικό και πηγάζει κυρίως από μια προσωπική εκτίμηση της γράφουσας σε συνδυασμό με τον τίτλο του επόμενου και τελευταίου μέρους της Σονάτας



Σχήμα 58α.
Η κεντρική ιδέα της Α ενότητας με σαφή τονικό προσανατολισμό στη λα ελάσσονα (μέτρα 1 - 4) και στη δεσπόζουσα της λα (μέτρο 8) αποτελεί τη γενεσιουργή ηχοδομή της καταληκτικής φράσης του *Dream*.



Σχήμα 58β.
Η επαναδιατύπωση της κεντρικής ιδέας της Α ενότητας παρουσιάζεται με αφαιρετικό τρόπο, επιβραδύνεται σταδιακά μέσω της μετατόπισης του επιφανειακού της ρυθμού και διαμοιράζεται σε διαφορετικά ρετζίστρα του πιάνου απ' ό,τι εξ αρχής.

(*Παραίτηση*) που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, τμήματα των θεμάτων των τριών πρώτων μερών *Σονάτας* επανεκτίθενται με αφαιρετικό τρόπο και εν συνεχεία 'παραιτούνται'/καταρρέουν.

Το *Dream* διακρίνεται για τις προτιμήσεις σε διαστήματα 4ης (κυρίως αυξημένα) και 9ης (μεγάλα), τη σταθερή ρυθμική του υφή (συγκριτικά με τα δύο προηγούμενα μέρη), και τις σύγχρονες εκτεταμένες τεχνικές, ιδιαίτερα εμφανείς στα τελευταία κυρίως μέτρα.[373]

7.2.4 Τέταρτο μέρος – *Παραίτηση (Resignation)*

Το τέταρτο μέρος της *Σονάτας – Παραίτηση* αποτελείται από έναν συνδυασμό ετερόκλιτων ηχητικών γεγονότων, τα οποία συνοδεύονται από συχνές αλλαγές του μετρικού οπλισμού και χρήση πολυρρυθμικών σχημάτων. Παρά την ασυμμετρία των φράσεων (με εξαίρεση την εναρκτήρια ενότητα), τα όρια των ενοτήτων είναι πάντοτε διακριτά, καθότι διαχωρίζονται συνήθως από παύσεις ή συνοδεύονται από αλλαγές στην υφή. Τα 'ετερόκλιτα στοιχεία' στα οποία αναφερθήκαμε αρχικά προέρχονται από τα τρία προηγούμενα μέρη της *Σονάτας* και είναι αποσπάσματα θεματικών ιδεών του *Εντυπώσεις*, του *Παραφροσύνη* και του *Όνειρο.* Αυτά είτε εμφανίζονται παρατακτικά, ως πιστές μιμήσεις, είτε διατυπώνονται παραλλαγμένα ως προς την ρυθμική τους αξία ή το τονικό ύψος. Ενίοτε, η επαναδιατύπωση ενός και μόνο μοτίβου -ως ελάχιστου τμήματος μιας πρότερης ιδέας- αρκεί για να λειτουργήσει συνειρμικά στη μνήμη μας, θυμίζοντας κάποιο από τα προηγηθέντα μέρη και είναι άλλωστε αυτό που διασφαλίζει τη συνοχή και την ενότητα σε όλο το έργο.

Η αίσθηση που αποκομίζει κανείς μελετώντας και ερμηνεύοντας το *Παραίτηση* είναι ότι οι διαφορετικής προέλευσης ιδέες παρεισφρέουν η μία στην άλλη, 'συγκρούονται' και διακόπτουν την αφηγηματική ροή. Μέσα από την αυτή την 'τριβή', εκείνη η ιδέα που θα επικρατήσει θα αποτελέσει και τον κύριο διαμορφωτή στην εξέλιξη της δομής και, επιπλέον, είναι υπεύθυνη για τη δημιουργία κλιμακώσεων και αποκλιμακώσεων στη ροή του έργου.
Εγγενή χαρακτηριστικά του πρώτου μέρους - *Impressions,* όπως οι τεταρτόδμητες συνηχήσεις, οι πολυτονικές συγχορδίες, τα clusters, τα tremolo κ.ά., αναμειγνύονται με τους επαναλαμβανόμενους φθόγγους του *Madness* και τα τροπικά/φολκλορικά στοιχεία του *Dream,* και συνθέτουν ένα κολάζ. Προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα τον τρόπο οργάνωσης, καθώς και τη μοτιβική συνοχή μεταξύ των μουσικών γεγονότων του *Παραίτηση,* θα επιχειρήσουμε, μέσα από μουσικά κυρίως αποσπάσματα/παραδείγματα, να αναδείξουμε την τεχνική των παραθέσεων που χρησιμοποιεί κατά κόρον ο Κωνσταντινίδης στο υπό εξέταση μέρος.

[373] Σύγχρονες τεχνικές εμφανίζονται στα μέτρα 71, 77 και 78 και περιλαμβάνουν το χτύπημα του ξύλου του πιάνου το οποίο είναι σημειωμένο στην παρτιτούρα από τον συνθέτη.

Ο διαχωρισμός του *Παραίτηση* σε ενότητες, όπως επιχειρείται και περιγράφεται παρακάτω, εξυπηρετεί κυρίως στη μελέτη ιδιαίτερων χαρακτηριστικών των μοτιβικά συνεκτικών δομικών ενοτήτων με αναφορά κυρίως στην προέλευσή τους, στο επίπεδο δυναμικής, στην υφή τους, στις μετρονομικές ενδείξεις, και δεν επιχειρεί να αποτυπώσει μέτρο προς μέτρο τη μορφολογική δομή του έργου.

Ενότητα Α (μέτρα 1 - 40), *Fast* ♩ = 132: Η εναρκτήρια ενότητα του τέταρτου μέρους της *Σονάτας* χαρακτηρίζεται από γρήγορη αγωγή, ομαλό επιφανειακό ρυθμό και συμμετρικότητα στις φράσεις. Το κύριο θέμα της ολοκληρώνεται φραστικά στο τρίτο μέτρο (τριμερής φραστική ολοκλήρωση) ενώ το ρυθμικό του υλικό (τρίηχα ογδόων) δημιουργεί συνειρμούς με το δεύτερο θέμα του πρώτου μέρους της *Σονάτας -Impressions* (βλ. παλαιότερο Σχήμα 43α και Σχήμα 43β στο παρόν κεφάλαιο).[374] Οι φθόγγοι εκκίνησης των μέτρων της εναρκτήριας φράσης στα μέτρα 1, 2 και 3 παρουσιάζουν καθοδική πορεία, και το ίδιο συμβαίνει με τη μεταφορά της, που πραγματοποιείται σε διάστημα ανιούσας 4ης (μέτρα 4 - 6) (Σχήμα 59).



Σχήμα 59.
Σονάτα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη, 4ο μέρος - *Resignation*, μέτρα 1- 6. Το εναρκτήριο θέμα στα μέτρα 1 - 3 και η επαναδιατύπωσή του (μέτρα 4 - 6) σε απόσταση ενός διαστήματος 4ης ανιόν.

Η καθοδική τάση στις εκκινήσεις των μέτρων εξακολουθεί να ισχύει και κατά την προέκταση του α μέρους της εναρκτήριας φράσης (μέτρα 7 - 10, Σχήμα 60).

[374] Στο πρώτο μέρος της Σονάτας - *Εντυπώσεις* είχαμε προϊδεάσει ότι το δεύτερο θέμα του θα αποτελέσει υλικό το οποίο δανείζεται αργότερα ο συνθέτης στο τέταρτο μέρος της *Σονάτας*.



Σχήμα 60.
Παραίτηση, μέτρα 7 - 10. Μοτιβική προέκταση του α μέρους της εναρκτήριας φράσης.

Το μέτρο 14 αποτελεί το σημείο εκκίνησης των παραθεμάτων που προέρχονται από τα προηγούμενα μέρη της *Σονάτας*. Αρχικά, στα μέτρα 14 και 17 (Σχήμα 61α) εμφανίζεται το α μέρος του θέματος του *Παραφροσύνη* (μέτρα 14 - 22), και επαναδιατυπώνεται στα μέτρα 20 - 22 σε προέκταση (Σχήμα 61β). Οι παραθέσεις καταλαμβάνουν ολοένα και περισσότερη έκταση, όπως θα παρατηρήσουμε και στη συνέχεια, και ορισμένες θα καθορίσουν την εξελικτική ροή της δομής του μέρους.[375]



Σχήμα 61α.
Υπαινικτική εμφάνιση φθογγορυθμικού υλικού προερχόμενο από το *Παραφροσύνη* εισρέει στο κυρίως θέμα του *Παραίτηση*.

[375] Όπως προαναφέραμε στον πρόλογο του *Παραίτηση*, πρόκειται για μια αντιπαράθεση ιδεών κατά τις οποίες υπερισχύει συνήθως μία. Στην υπό εξέταση περιοχή το μοτίβο του *Παραφροσύνη* που παρουσιάζεται αμυδρά φαίνεται να υπερισχύει στη συνέχεια και εδραιώνεται ως το τέλος του μέρους.



Σχήμα 61β.
Παραίτηση, μέτρα 20 - 22. Μοτιβική προέκταση του *Παραφροσύνη*.

Στα μέτρα 18 - 27 της Α ενότητας φθογγικό υλικό έντονης χρωματικότητας [αρχικά στο μπάσο (μέτρα 18 - 21), μετέπειτα στο δεξί χέρι (μέτρο 23) ενώ στα μέτρα 24 - 27 και στα δύο χέρια], αποτελεί στοιχείο δάνειο από το πρώτο μέρος της Σονάτας - *Εντυπώσεις*. Το στοιχείο της χρωματικότητας ωστόσο δεν είναι καινούργιο στη *Σονάτα*: θυμίζουμε ότι και το β (ύστερο) μέρος του θέματος του *Παραφροσύνη* χαρακτηρίζεται επίσης από φθογγικό υλικό έντονης χρωματικότητας και καθοδική κίνηση. Το διαρκώς επαναλαμβανόμενο χρωματικό στοιχείο δημιουργεί στο υπό εξέταση μέρος την αίσθηση μιας περιστροφικής κίνησης /στροβιλισμού γύρω από τον ίδιο του τον εαυτό. Εξίσου ενδιαφέρον στοιχείο παρουσιάζει η μετατόπιση του ισχυρού χρόνου του μέτρου σε άλλους χρόνους (με τη βοήθεια της συνήχησης {ντο^{1}-μι^{1}-σι^{1}} και {λαb^{0}-ντο^{1}-σολ^{1}} στο μπάσο), τεχνικό στοιχείο που εφαρμόστηκε επίσης στο πρώτο μέρος της Σονάτας- *Εντυπώσεις* (Σχήμα 62).

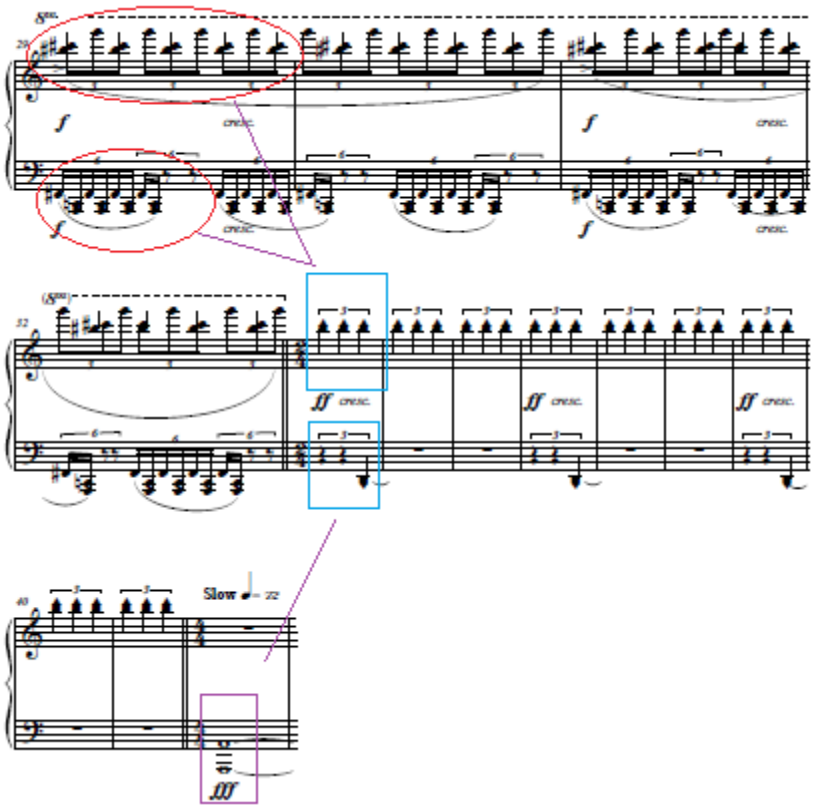
.



Σχήμα 62.
Στοιχεία έντονης χρωματικότητας και μετατοπίσεις τονισμών στο τέταρτο μέρος της Σονάτας - *Παραίτηση*, μέτρα 17 - 25.

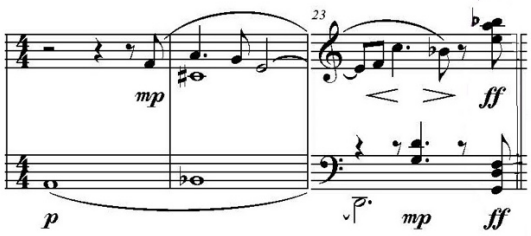
Τον χρωματικό χαρακτήρα της προηγηθείσας ενότητας ακολουθεί ο συνδυασμός από εξάηχα δεκάτων έκτων (χαμηλό ρετζίστρο-αριστερό χέρι) με τρίηχα ογδόων (ψηλή περιοχή-δεξί χέρι). Τα δύο μουσικά συμβάντα επαναλαμβάνονται αυτούσια σε ολοένα αύξουσα δυναμική, που εκτυλίσσεται στα επόμενα μέτρα (μέτρα 29 - 32) οδηγώντας την ενότητα στις δύο ακραίες περιοχές/ρετζίστρα του πιάνου με τη μορφή clusters (μέτρα 33 - 41). Εκεί συμπυκνώνονται όλες οι διεργασίες των προηγούμενων εκτυλισσόμενων μουσικών συμβάντων. Τα μέτρα των clusters (μέτρα 33 - 42) προσδίδουν στην ενότητα μια λειτουργία σύντομης κλιμάκωσης: πρόκειται για την πρώτη κλιμάκωση που πραγματοποιείται στο *Παραίτηση* (Σχήμα 63). Σημείο κορύφωσης, αλλά ταυτόχρονα και σημείο αποκλιμάκωσης, αποτελεί η οκτάβα {λα^{0}-λα^{1}, αριστερό χέρι } (μ. 42)[376].

[376] Η οκτάβα ερμηνεύεται με δύο τρόπους: ως καταληκτικό μέτρο της Α ενότητας είτε ως εναρκτήριο μέτρο της επόμενης.

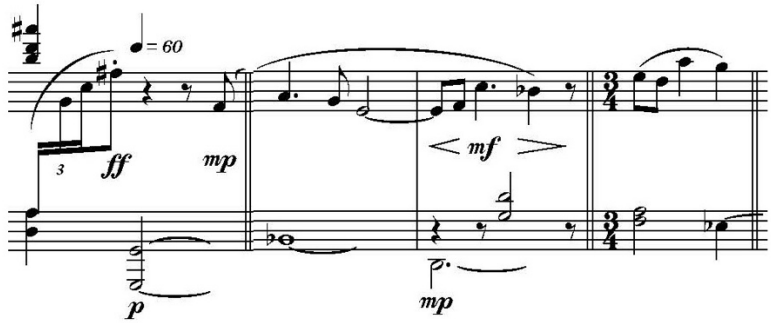


Σχήμα 63.
Τέταρτο μέρος - *Παραίτηση*, μέτρα 29 - 41. Τρίηχα ογδόων συνηχούν με εξάηχα δεκάτων έκτων οδηγώντας στην κορύφωση της ενότητας Α και ταυτόχρονα εναρκτήριο μέτρο της επόμενης ενότητας Β (μέτρο 42).

Ενότητα Β (μέτρα 42 - 57), *Slow* ♩= 72: Η ενότητα Β διαφοροποιείται αρκετά ως προς τον χαρακτήρα σε σχέση με την Α ενότητα. Διακρίνεται για τη λυρικότητά της, και προσδίδει στο τέταρτο μέρος ένα χαρακτήρα σύντομης αποκλιμάκωσης/χαλάρωσης, η οποία, όπως προαναφέραμε, ξεκίνησε ήδη από το μέτρο 42. Το ρυθμομελωδικό της υλικό μας είναι γνωστό και προέρχεται από το πρώτο μέρος της Σονάτας - *Εντυπώσεις*. Πιο συγκεκριμένα, η μελωδία της Γ ενότητας του *Εντυπώσεις* εμφανίζεται για τρίτη φορά στη Σονάτα, εκ των οποίων οι δύο προηγούμενες είχαν κάνει την εμφάνισή τους στο πρώτο μέρος, *Εντυπώσεις*. Παραθέτουμε προς σύγκριση τις δύο περιοχές (Σχήμα 64α), (Σχήμα 64β).



Σχήμα 64α.
Πρώτο μέρος - *Εντυπώσεις*, μέτρα 21 - 23. Η πρώτη εμφάνιση της χαρακτηριστικής μελωδίας.



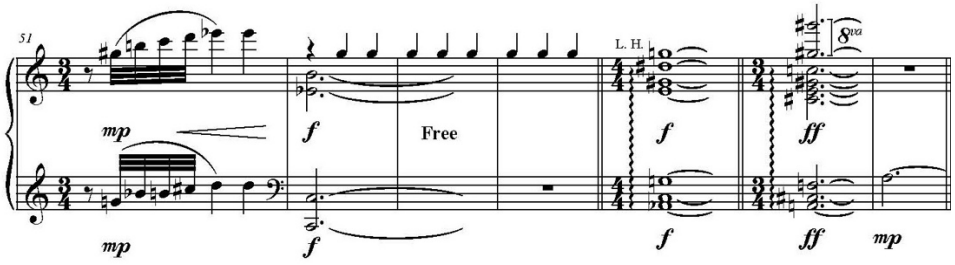
Σχήμα 64β.
Πρώτο μέρος - *Εντυπώσεις*, μέτρα 107 - 110. Η δεύτερη εμφάνιση της μελωδίας λίγο πριν το τελείωμα του μέρους, με την προσθήκη ενός ακόμη μέτρου στο τελείωμά της.



Σχήμα 64γ.

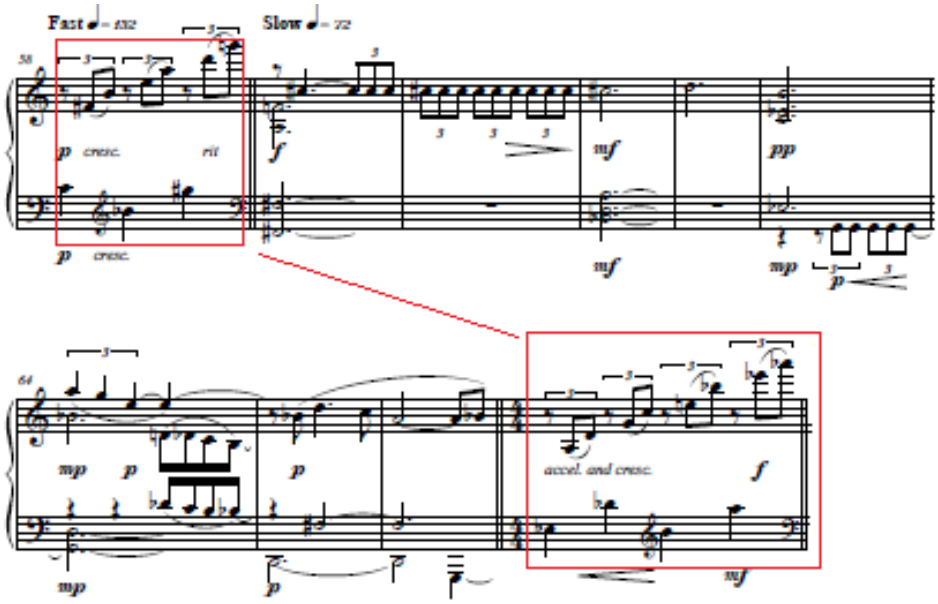
Τέταρτο μέρος - *Παραίτηση*, μέτρα 42 - 49. Η τρίτη και τελευταία εμφάνιση της μελωδίας στη Σονάτα. Η μελωδία, αν και εμφανίζεται διευρυμένη, εντούτοις δεν ολοκληρώνεται ποτέ φραστικά/χάνεται.

Στα επόμενα μέτρα της ενότητας (μέτρα 51 - 57) εκτίθενται μοτιβικοί σχηματισμοί παρόμοιοι του δεύτερου μέρους - *Παραφροσύνη,* όπως επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι, σύντομα χρωματικά περάσματα ημιτονίων και πολυτονικές συγχορδίες σε αρπισμό (Σχήμα 65).



Σχήμα 65.
Παραίτηση, μέτρα 51 - 57. Φθογγορυθμικό υλικό του δεύτερου μέρους.

Μέτρο 58, *Fast* ♩ = 132: Αν και το συγκεκριμένο μέτρο εκ πρώτης όψεως δεν φαίνεται να συνδέεται με τα προηγηθέντα, με μια δεύτερη ματιά παρατηρούμε ότι αντλεί το υλικό του από το β τμήμα του κυρίου θέματος του δευτέρου μέρους - *Παραφροσύνη* προοικονομώντας ταυτόχρονα την ιδέα που δεσπόζει στην επόμενη ενότητα Γ (Σχήμα 66).



Σχήμα 66.
Παραίτηση, μέτρα 58 - 67. Ψήγματα του *Παραφροσύνη* εμφανίζονται με μεγαλύτερη συχνότητα προδίδοντας την μετέπειτά τους εδραίωση.

Ενότητα Γ, (μέτρα 59 - 66), Slow ♩ = 72: Η αλλαγή της ρυθμικής αγωγής στα επόμενα μέτρα μας μεταφέρει σε ένα ήρεμο ηχητικό τοπίο που λειτουργεί συμπληρωματικά στην προηγηθείσα Β ενότητα. Ψήγματα της λυρικής μελωδίας προβάλλονται αρχικά στα μέτρα 65 - 66, σύντομα όμως διακόπτονται από το β τμήμα/ιδέα του κυρίως θέματος του *Παραφροσύνη* (μ. 67). Το μέτρο 67 {μίμηση του μέτρου 58 σε μεταφορά μιας 6ης χαμηλότερα (Σχήμα 66)} θα σημάνει και την εκκίνηση της διαδικασίας πύκνωσης της υφής και, σε συνδυασμό με το accelerando, μας επαναφέρει στην πρότερη γρήγορη ρυθμική αγωγή.

Ενότητα Δ, (μέτρα 68 - 85), Fast ♩ = 132: Στην ενότητα Δ δύο είναι οι κύριες ιδέες οι οποίες πρωτοστατούν και συνδιαμορφώνουν την εξέλιξή της: α) το θέμα του *Παραφροσύνη* και β) το θέμα του *Παραίτηση*. Τα δύο θέματα, αν και εμφανίζουν αρκετές ομοιότητες μεταξύ τους (τμήματά τους αποτελούνται από τρίηχα ογδόων με κυρίαρχη διαστηματική απόσταση το διάστημα 7ης), στην υπό εξέταση ενότητα, όπως παρατηρούμε (Σχήμα 67), παρεμβάλλονται το ένα μέσα στο άλλο με σκοπό την αμφίδρομη διακοπή της εξελικτικής ροής. Κατά την προσωπική μας άποψη, η οποία πηγάζει τόσο από τον εξωμουσικό τίτλο προγραμματικού χαρακτήρα των δύο κύριων θεμάτων/μερών, όσο και από τις προγραμματικές σημειώσεις του

έργου, πρόκειται για τη σύγκρουση δύο συναισθηματικών καταστάσεων που βιώνει ένας νέος, την απώλεια της διανοητικής ισορροπίας και την 'αρχή της εγκατάλειψης' από κάθε διεκδίκηση.[377]

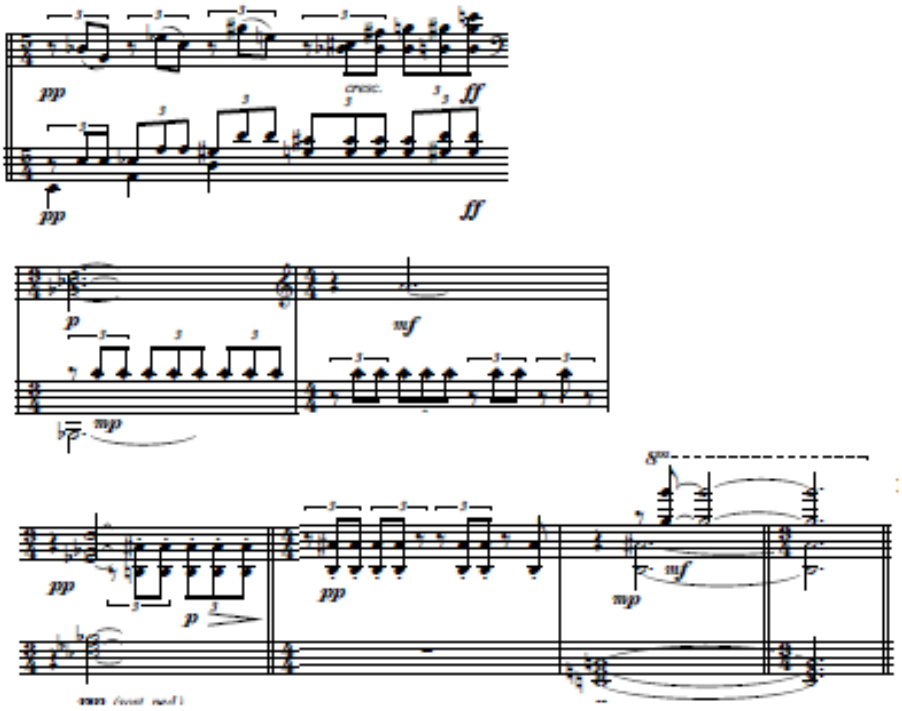


Σχήμα 67.
Παραίτηση, μέτρα 73 - 77. Οι δύο συγκρουόμενες ιδέες *Παραφροσύνη* και *Παραίτηση* εμφανίζονται ταυτόχρονα.

Η αφαιρετική διατύπωση του μεσαίου τμήματος του κεντρικού θέματος του *Παραφροσύνη* στα επόμενα μέτρα της Δ ενότητας (μέτρα 80 - 85, Σχήμα 68) παρουσιάζει ομοιότητες με την τελευταία ενότητα του *Παραφροσύνη* (μέτρα 52 - 61, βλ. Σχήμα 53 στο παρόν κεφάλαιο*)* εκεί δηλαδή όπου τα τρίηχα βραχύνονται βαθμιαίως (μέτρα 82 - 85). Ωστόσο, τυχόν διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται δεν αλλοιώνουν τον χαρακτήρα του μουσικού συμβάντος.[378] Στα επόμενα μέτρα όμως (μέτρα 80 - 81), προτείνεται η χρήση διευρυμένων τεχνικών για την εκτέλεση των τριήχων. Έτσι, το cluster προτείνεται να εκτελεστεί στον ψηλότερο φθόγγο του πιάνου (ντο^7) είτε με κρούση στο ξύλο του πιάνου ("knock wood of

[377] Λέγοντας 'αρχή της εγκατάλειψης' εννοούμε ότι στη Δ ενότητα εμφανίζονται τα πρώτα σημάδια 'παραίτησης' τα οποία, όπως θα δούμε στη συνέχεια, επιβεβαιώνονται μέσα από τη διαρκή τους παρουσία έως ότου ο νέος στο τέλος εγκαταλείπει κάθε προσπάθεια, *παραιτείται*.
[378] Η προσθήκη μιας 7ης η οποία συνηχεί στο μεσαίο ρετζίστρο δεν αλλοιώνει τον χαρακτήρα του τμήματος.

piano or play the highest c of the piano"). Στον ενδιαφέροντα τρόπο εκτέλεσης προστίθενται και οι αλλαγές στη δυναμική εγκαταλείποντας προσώρας την φαινομενικά ήρεμη περιοχή (αρχικά το pp επεκτείνεται στο ff μέσα στο ίδιο το μέτρο καταλήγοντας σε subito mp και p αντίστοιχα).



Σχήμα 68.
Παραίτηση, μέτρα 79 - 85. Η αφαιρετική διατύπωση του μεσαίου τμήματος του κεντρικού θέματος του *Παραφροσύνη* επιτυγχάνεται με δύο τρόπους.

Ενότητα Ε, (μέτρα 86 - 105): Η ενότητα Ε βρίθει παραθεμάτων από τα προηγούμενα μέρη της *Σονάτας,* συνδιαμορφώνοντας ένα κολάζ. Χωρισμένο σε τέσσερις υποενότητες χαρακτηρίζεται από συχνές αλλαγές στον μετρικό οπλισμό και στην υφή.

- Υποενότητα 1 (μέτρα 86 - 88), Fast ♩= 132: Η εμφάνιση μιας εκδοχής του θέματος του *Παραίτηση* μεταφερμένη κατά ένα διάστημα 3ης χαμηλότερα (από τη λα μείζονα που ήταν αρχικά στη φα♯) δημιουργεί την εντύπωση ότι λειτουργεί ως επανέκθεση, κάτι το οποίο στη συνέχεια διαψεύδεται. Η προσθήκη του *ritenuto* στο μέτρο 88 επιβραδύνει, όπως είναι αναμενόμενο, την αφηγηματική ροή, προοικονομώντας το διαφορετικό ηχητικό περιβάλλον που εν πολλοίς επαληθεύεται, όπως θα δούμε στη συνέχεια.
- Υποενότητα 2 (Μέτρα 89 - 90), ♩= 104: Πράγματι, η αλλαγή του μετρικού οπλισμού συνοδεύεται από την επαναδιατύπωση του πρώτου τμήματος του θέματος του *Όνειρο.* Είναι η πρώτη φορά που εμφανίζονται σπέρματα του

Όνειρο στο τελευταίο μέρος της *Σονάτας* συμπληρώνοντας το κολάζ. Η υπόδειξη για βαθμιαία ελάττωση της έντασης στο ήδη πολύ μικρό απόσπασμά του προϊδεάζει για την μη ολοκληρωμένη διατύπωση του (Σχήμα 69).



Σχήμα 69.
Παραίτηση, Ενότητα Ε, υποενότητα 1 και 2 (μέτρα 86 - 90).

- Υποενότητα 3 (Μέτρα 91 - 95), Fast ♩= 132: Η επαναδιατύπωση ενός τμήματος εκ νέου του *Παραίτηση* (μέτρα 91 - 93) διακόπτεται σύντομα από το παράθεμα του *Όνειρο* (β μέρος του θέματος, μέτρα 94 - 95). Αυτό γίνεται κυρίως για δύο λόγους: α) το β τμήμα του θέματος του *Όνειρο* τείνει να συμπληρώσει το προηγηθέν -επίσης ανολοκλήρωτο- απόσπασμα και β) να σταματήσει εκ νέου τη ροή του *Παραίτηση*. Κατά τη δική μας άποψη και σύμφωνα με τις προγραμματικές σημειώσεις του έργου, ο συγκεκριμένος χειρισμός κρύβει έναν συμβολισμό. Ο νέος προσπαθεί να συνεχίσει να ονειρεύεται για την εκπλήρωση των στόχων του.



Σχήμα 70.
Παραίτηση, Ενότητα Ε, Υποενότητα 3, μέτρα 91 - 95.

- Υποενότητα 4 (Μέτρα 96 - 105), Fast ♩= 132: Το γρήγορο tempo της προηγηθείσας ενότητας παραμένει και στην υποενότητα 4. Επαναδιατυπώσεις

αποσπασμάτων από το *Παραίτηση* και το *Παραφροσύνη* εμφανίζονται παρατακτικά αλλά και ταυτόχρονα, δίχως κάποια να υπερτερεί έναντι της άλλης. Η υποενότητα αυτή καταλήγει σε έναν κοινό φθόγγο (κάτι το οποίο είχε συμβεί και λίγο νωρίτερα) σε απόσταση ογδόης και δέκατης έκτης (ντο♯^{1,2,3}, μέτρο 105, Σχήμα 71) αναστέλλοντας απροσδόκητα την εξέλιξη της ροής της υποενότητας[379] προοικονομώντας την αρχή του επιλόγου του *Παραίτηση* που ακολουθεί αμέσως μετά.



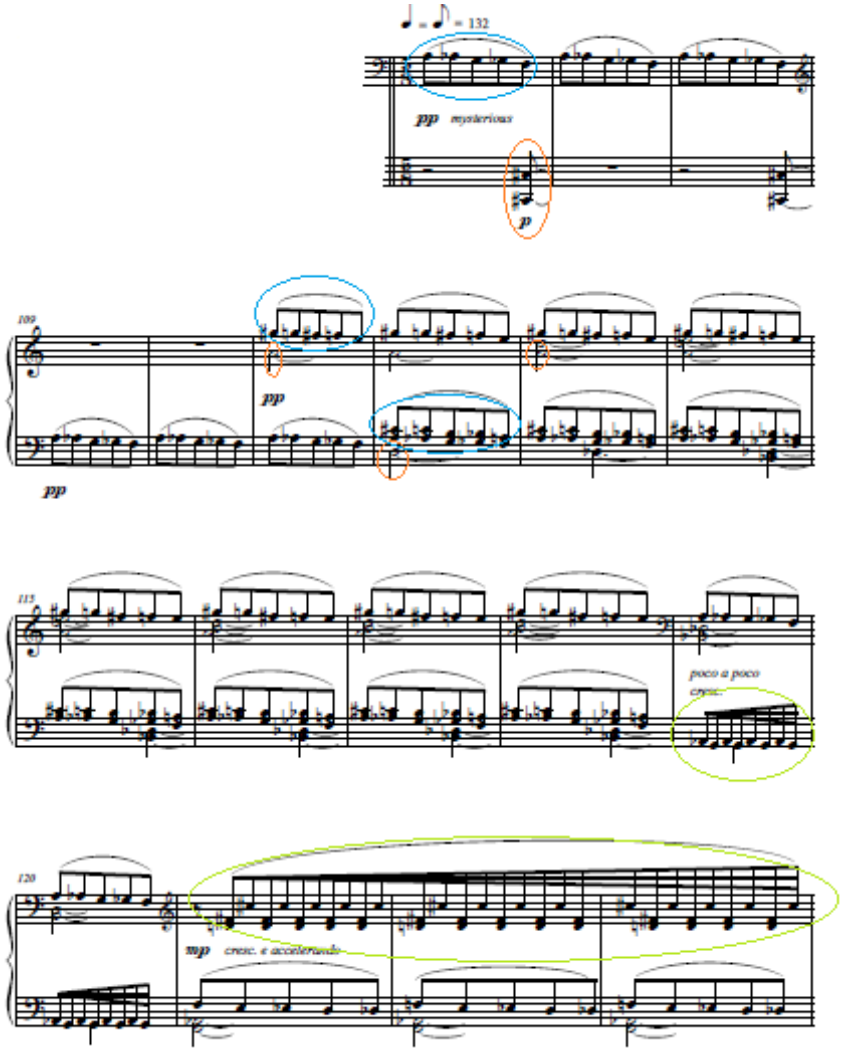
Σχήμα 71.
Παραίτηση, Ενότητα Ε, Υποενότητα 4 (μέτρα 104 - 105).

Ενότητα ΣΤ, (μέτρα 106 - 124), *Mysterious* ♩= ♪= 132: Η συγκεκριμένη ενότητα αποτελεί προπομπό του τέταρτου μέρους της Σονάτας, που έχει χαρακτήρα επιλόγου. Η έντονη χρωματικότητα, σε συνδυασμό με την σύμπλευση μελωδικών γραμμών σε απόσταση ημιτονίου, συντελούν στην πύκνωση της υφής και τη μετέπειτα κορύφωση του *Παραίτηση*. Ο χαρακτηρισμός *Mysterious* στην αρχή της ενότητας υπογραμμίζεται από την αλλαγή tempo που πραγματοποιείται μέσω της αναγωγής του τετάρτου σε όγδοο και την ένδειξη pp, επιβεβαιώνοντας τον προγραμματικό χαρακτήρα της ενότητας.

Εστιάσεις σε φθόγγους που απέχουν μεταξύ τους διάστημα 8^{ης}, τεταρτόδμητες συνηχήσεις σε ρόλο ισοκρατήματος, χρωματικές κινήσεις σε διαστήματα ημιτονίου που αξιοποιούνται οριζόντια και αργότερα κάθετα ως παράλληλες συνηχήσεις (ετεροφωνία), τρίλιες και tremolo, αποτελούν τα κυριότερα στοιχεία της μελωδικής επιφάνειας. Σε επίπεδο ρυθμού, η απόκρυψη και επανεμφάνιση υλικού που γίνεται με τη χρήση συνηχήσεων, οι οποίες παρεμβάλλονται εναλλάξ (στο αριστερό χέρι και στο δεξί χέρι) αφήνοντας για μικρά χρονικά διαστήματα εκτεθειμένη την ροή της καθοδικής χρωματικής κίνησης, δημιουργούν τονισμούς οι οποίοι ευθύνονται για την αίσθηση της αστάθειας που αναδύεται στην παρούσα ενότητα.

[379] Είναι από τις λίγες φορές / υποενότητες στο *Παραίτηση* που η ροή δεν διακόπτεται και είναι συνεχής. Έως τώρα σπάνιζαν τέτοιου είδους τμήματα.

Επιπρόσθετα, το στοιχείο της χρωματικότητας μεταφέρεται και σε μια επιπλέον φωνή σε διάστημα υπερκείμενης 3ης (στην 3η δηλαδή μελωδική βαθμίδα) δημιουργώντας ένα τραχύ ηχητικό περιβάλλον[380] (Σχήμα 72).



Σχήμα 72.
Χρωματικότητα με καθοδική κίνηση, ισοκρατήματα, tremolo, τρίλιες είναι ορισμένα από τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της ΣΤ Ενότητας.

Για μια ακόμη φορά, μελετώντας και ερμηνεύοντας την ΣΤ Ενότητα έχουμε την αίσθηση ότι πρόκειται περί ενός 'στροβιλισμού' στοιχείων, τα οποία μοιάζουν να περιστρέφονται γύρω από τον εαυτό τους.

Ενότητα Ζ, (μέτρα 125 - 153), ♩= 132: Στην τελευταία ενότητα του *Παραίτηση* 'παρελαύνουν' με συνοπτικό πλέον τρόπο όλα τα κύρια θέματα των μερών της *Σονάτας* (Σχήμα

[380] Αρχικά, η καθοδική ροής χρωματική κίνηση παρουσιάζεται στον φθόγγο λα. Εάν λάβουμε υπόψιν ότι ο φθόγγος λα αποτελεί την βάση της συνήχησης, η χρωματικότητα μεταφέρεται παράλληλα στην 3η (ντο♯) και στην 7η μελωδική βαθμίδα (σολ♯).

73). Προκειμένου να περιγραφεί με σαφήνεια ο ιδιαίτερος χαρακτήρας (πυκνότητα - μελωδική διάρθρωση των μουσικών παραθέσεων) χωρίζουμε την Ενότητα Z σε τρεις μικρότερες υποενότητες.

Υποενότητα 1, μέτρα 125 - 133

Υποενότητα 2, μέτρα 134 - 146

Υποενότητα 3, μέτρα 147 - 153

Στην εναρκτήρια φράση της 1ης υποενότητας, και πιο συγκεκριμένα στα μέτρα 126 - 127, παρουσιάζεται ένα μικρό απόσπασμα της Β ενότητας του *Όνειρο* σε ff δυναμική. Προηγουμένως (μέτρο 125), η αλλαγή στον μετρικό οπλισμό χρησιμοποιείται ως προπομπός του ρυθμομελωδικού υλικού που ακολουθεί. Η τροπικού χαρακτήρα μελωδία διακόπτεται απότομα από τα τρίηχα ογδόων (β τμήμα του θέματος του *Παραφροσύνη*) αρχικά σε δυναμική p με έντονο crescendo. Τα δύο θέματα βρίσκονται πλέον σε ευθεία αντιπαράθεση για δύο συνεχόμενες φορές (μέτρα 129 - 130). Την τρίτη δε φορά που επανεκτίθεται το ρυθμομελωδικό στοιχείο του *Όνειρο,* κάθε προσπάθεια εδραίωσης και επικράτησης έναντι του υλικού του *Παραίτηση* εξουδετερώνεται κυριολεκτικά από τα δύο cluster στο μέτρο 133 (Σχήμα 73). Αυτή είναι η στιγμή κορύφωσης του *Παραίτηση,* και έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά το fff στη δυναμική και τη μεγάλη διάρκεια (10 δευτερόλεπτα).[381] Όπως προκύπτει από τους τίτλους των δύο μερών (*Όνειρο* και *Παραίτηση*), τα δύο θέματα απεικονίζουν ομώνυμες ψυχικές και συναισθηματικές καταστάσεις.



Σχήμα 73.
Παραίτηση, Υποενότητα 1, μέτρα 124 - 133. Οι δύο ιδέες (*Όνειρο* και *Παραίτηση*) παρουσιάζονται εναλλάξ. Η

[381] Η προετοιμασία που συντελείται στα προηγηθέντα μέτρα έως και την κορύφωση της ευρύτερης περιοχής θεωρούμε ότι είναι αναγκαία. Προκειμένου να επιτευχθεί αποκλιμάκωση στην προηγηθείσα ένταση διαρκείας απαιτείται χρόνος, στοιχείο που υποδεικνύεται από τον Κωνσταντινίδη για το πόση διάρκεια θα ηχήσουν τα clusters (at least 10 seconds) στο μέτρο 133. Με αυτόν τον τρόπο θα συνεχίσει η ροή της ενότητας.

αλλαγή του μετρικού οπλισμού από 5/8 σε 3/4 στο μέτρο 124 και μέτρο 125 αντίστοιχα, προετοιμάζει την παράθεση του *Όνειρο*.

Η 2η υποενότητα διαφέρει από την προηγηθείσα στα εξής σημεία: α) στη δυναμική της (πριν fff, τώρα ppp) β) παρατηρείται μειωμένος αριθμός εμφάνισης παραθεμάτων (στο σημείο αυτό έχουμε την εμφάνιση μόνο ενός παραθέματος, το εναρκτήριο μέτρο του *Παραίτηση* γ) ως προς τον τρόπο αναπαραγωγής του μοναδικού υλικού (αναπαράγεται με εμμονικό θα λέγαμε τρόπο, ως *idée fixe*).[382]

Πράγματι, το μοτίβο του *Παραίτηση* παρουσιάζεται αρχικά στο αριστερό χέρι (μέτρα 134 - 135) και έχει ως φθόγγο εκκίνησης το μι^4 (Σχήμα 74). Στη συνέχεια, μεταφέρεται σε διάστημα 2ας (μέτρα 136 - 138) και ακολουθεί μια εκ νέου αναπαραγωγή του σε απόσταση 6ης (μέτρα 139 - 142). Κάθε φορά που αυτό μεταφέρεται σε άλλους φθόγγους, πληθαίνουν και οι επαναδιατυπώσεις του (αρχικά με εκκίνηση τον φθόγγο μι^4 επαναλαμβάνεται στα επόμενα δύο μέτρα, με εκκίνηση τον φθόγγο ρε^3 εκτίθεται για τα επόμενα τρία μέτρα, και από τον φθόγγο φα^2 αναπαράγεται για τα επόμενα τέσσερα μέτρα). Το ίδιο το μοτίβο διάρκειας ενός μέτρου παρουσιάζεται και στο δεξί χέρι, διαφέρει όμως λίγο ως προς την διάρκεια των μεταφορών του. Έτσι, στην αρχική του διατύπωση από ρε♯^{5} διαρκεί για τέσσερα μέτρα (μέτρα 135 - 138), στη συνέχεια μεταφέρεται κατά ημιτόνια και αλλάζει ρετζίστρο (ρε♮^{3}), επίσης διάρκειας τεσσάρων μέτρων (μέτρα 139 - 142). Η εισαγωγή των φθόγγων σε ρόλο ισοκρατήματος[383] (μέτρα 139 - 142), δεν αλλοιώνουν τον χαρακτήρα των μοτιβικών αναπαραγωγών, τουναντίον αυξάνουν το επίπεδο της δυναμικής και δημιουργούν περισσότερη ένταση στην περιοχή (κάτι που επιβεβαιώνεται και μέσω των γραμμένων accelerando και crescendo). Το διάστημα 2ας που προκύπτει από τη συνήχηση των δύο χεριών (μέτρα 134 - 138 και μέτρο 143) υπερτερεί στο τέταρτο μέρος της Σονάτας, αποτελώντας την κύρια διαστηματική σχέση στο φθογγικό υλικό. Η συγκεκριμένη τεχνική (χρήση συνηχήσεων σε απόσταση ημιτονίου) προσδίδει επιπλέον ένταση σε επιλεγμένες περιοχές του έργου.

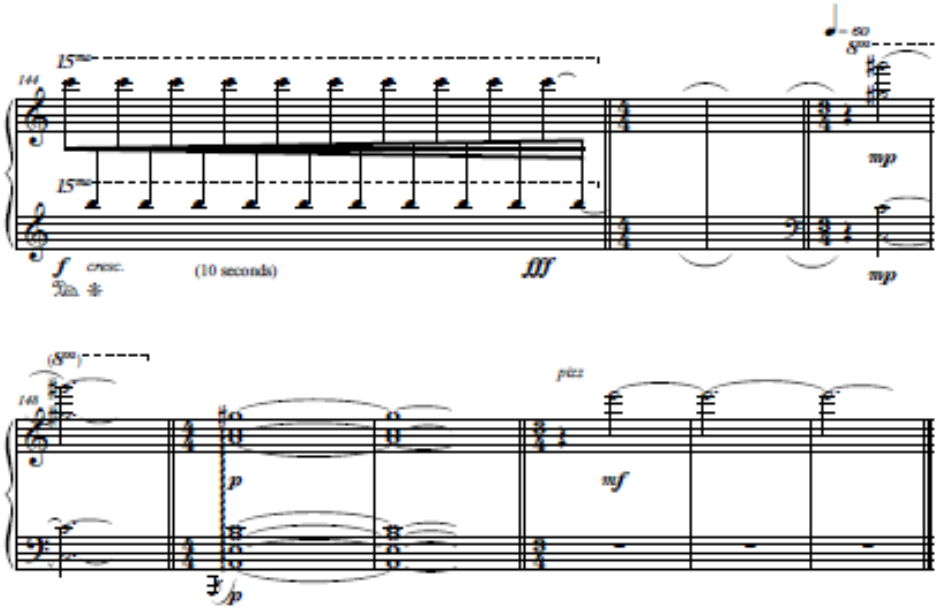
[382] Το ‘εμμονικό στοιχείο’ όπως το αποκαλούμε στην υπό εξέταση υποενότητα, παρουσιάζεται διαφορετικά σε σύγκριση με την προηγηθείσα. Εκεί, σε αντίθεση με αυτή, οι ιδέες εναλλάσσονταν με γρήγορους ρυθμούς ενώ η μία και μοναδική ιδέα του *Παραίτηση* στην εδώ περιοχή αναπαράγεται συστηματικά. Με τον όρο *idée fixe* που χρησιμοποιούμε υπονοούμε κυρίως τον όρο με την έννοια της ψυχοπνευματικής διαταραχής που χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία μιας έμμονης ιδέας και όχι τόσο ως μουσικός όρος.

[383] Στο μέτρο 142 παραλείπεται το σημείο της δίεσης στον φθόγγο σολ^2. Κατά την άποψή μας θεωρούμε ότι πρόκειται για ένα τυπογραφικό λάθος που έγινε εκ παραδρομής.



Σχήμα 74.
Παραίτηση, Υποενότητα 2, μέτρα 134 - 143.

Η εμφάνιση του ρυθμομελωδικού υλικού ως δάνειου υλικού από το πρώτο μέρος της Σονάτας - *Impressions* στη 2η υποενότητα της Ενότητας Z (μέτρο 144) συμπληρώνει το κολάζ παραθεμάτων στο τελευταίο μέρος της Σονάτας με τρόπο κυκλικό, όπως θα παρατηρήσουμε και στη συνέχεια. Η εκτέλεση της τρίλιας υποδεικνύεται με κάθε λεπτομέρεια από τον συνθέτη (διάρκεια, ταχύτητα και ένταση), και εκτυλίσσεται στο ψηλότερο ρετζίστρο του πιάνου (στους φθόγγους σι^{7}-ντο^{7}) συνοψίζοντας την ένταση όλων των προηγούμενων ενοτήτων του *Παραίτηση*. Η κορύφωση που συντελείται λίγο πριν την κατάληξη του τελευταίου μέρους της Σονάτας χρειάζεται χρόνο για να εκτονωθεί. Πράγματι, εκτός από την διάρκεια της τρίλιας (δέκα δευτερόλεπτα) που χρησιμοποιήθηκε και προηγουμένως για την εκτόνωση της έντασης, ο συνθέτης χρησιμοποιεί και τα δύο επόμενα μέτρα (μέτρα 145 - 146) για τον απόηχο αυτής (Σχήμα 75).



Σχήμα 75.
Παραίτηση, καταληκτική φράση, μέτρα 144 - 153.

Η 3η και τελευταία υποενότητα της Z Ενότητας (μέτρα 147 - 153, ♩= 60) διαφοροποιείται σημαντικά από όλες τις προηγούμενες του *Παραίτηση*. Η αλλαγή του μέτρου και η εξαιρετικά αραιή υφή της απεικονίζουν σε όλο της το μεγαλείο την έννοια της 'παραίτησης' και της αποστασιοποίησης από τις προηγούμενες καταστάσεις που κινούνται μεταξύ 'πάλης', 'ονείρου' και 'εντυπώσεων'. Η νυκτή εκτέλεση του φθόγγου μι[5] (μέτρα 151 - 153) ως ο ενδεδειγμένος τρόπος εκτέλεσης μαρτυρά τη συνειδητή αποδόμηση του φθογγορυθμικού υλικού από τον Κωνσταντινίδη, υπογραμμίζοντας για ακόμη μία φορά τον περιγραφικό χαρακτήρα του έργου.

7.3 Επίλογος – Συμπεράσματα

Η *Σονάτα* για σόλο πιάνο (LRC 49) του Κωνσταντινίδη είναι εμφανώς προσανατολισμένη στις αισθητικές τάσεις του Μεταμοντερνισμού και έχει εκλεκτικό χαρακτήρα. Στη μουσική γλώσσα του έργου, στοιχεία χρωματικότητας συνυφαίνονται με clusters, συγχορδίες πολυτονικές, μελωδίες φολκλορικού χαρακτήρα τα οποία ενίοτε συγκρούονται ή αποδομούνται. Παρόλο που θα περίμενε κανείς ο βαθμός συνάφειας των ετερόκλιτων αυτών ηχητικών γεγονότων να μη γίνεται εύκολα αντιληπτός από τον ακροατή, εντούτοις ο προγραμματικός χαρακτήρας των επιμέρους μερών της Σονάτας αποκρυσταλλώνεται σε αξιομνημόνευτα ηχητικά γεγονότα, τα οποία δρουν συνεκτικά δημιουργώντας συμβολισμούς, αποτυπώνονται στη μνήμη και επαναδιατυπώνονται πολλές

φορές στο έργο (ιδιαίτερα στο τελευταίο μέρος) λειτουργώντας συνειρμικά καθ' όλη τη διάρκειά του.

Η ιστορία ενός νέου, που όπως περιγράφεται από τον συνθέτη «*προσπαθεί να κατακτήσει μια θέση στο Πάνθεο των Τεχνών*», περνά από διάφορα στάδια: ο νέος έχει ένα όραμα (*Impressions*), ονειρεύεται (*Dream*), ανησυχεί, βιώνει έντονες και ψυχοφθόρες καταστάσεις όπως η σύγχυση και οι εμμονικές σκέψεις (*Madness*), και εν τέλει παραιτείται (*Resignation*). Είναι άραγε η αίσθηση της απογοήτευσης/παραίτησης αυτό που επιδίωκε ο Κωνσταντινίδης να προσλάβει ο ακροατής ή ο ερμηνευτής στο άκουσμα ή κατά τη διάρκεια της μελέτης της Σονάτας αντίστοιχα; Αποτελεί η *Σονάτα* για σόλο πιάνο μια αυτοβιογραφική αναφορά;[384]

Από την προσωπική μας εμπειρία και συναναστροφή με τον συνθέτη, η Σονάτα για σόλο πιάνο αποτελεί ένα έργο το οποίο δεν έχει παιχτεί πολλές φορές, και ο ίδιος απέφευγε συστηματικά να το προτείνει στις συνεργασίες που είχε με πιανίστες.[385] Αναμφίβολα πρόκειται για το πιο απαιτητικό έργο από τις συνθέσεις του για σόλο πιάνο. Καλύπτει ένα ευρύ φάσμα ηχητικών δυνατοτήτων του οργάνου αξιοποιώντας ολόκληρη την τεσιτούρα του, ενώ η δεξιοτεχνική του γραφή -συνδυαστικά με την χρήση εκτεταμένης σύγχρονης σημειογραφίας σε επιλεγμένα σημεία της Σονάτας, προϋποθέτει ένα υψηλό επίπεδο τεχνικής. Αναντίρρητα πρόκειται για ένα έργο και θα άξιζε να αποκτήσει μια θέση στο πρόγραμμα κάθε δεξιοτέχνη πιανίστα – ερμηνευτή.

[384] Η τάση να αναζητά κανείς ερμηνευτικά ερεθίσματα στο βίο και τα βιώματα του συνθέτη θεωρείται γενικά ξεπερασμένη, τουλάχιστον από την εποχή που κυκλοφόρησε το άρθρο των W. K. Wimsatt Jr. και M. C. Beardsley "The Intentional Fallacy" στο *The Sewanee Review* Vol. 54, No. 3, Jul. - Sep., 1946, Johns Hopkins University Press pp. 468-488 (Ανάκτηση από: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2016/ESB070/um/61694259/Wimsatt__Beardley_The_Intentional_Fallacy__1946.pdf, (ημερομηνία προσπέλασης: 2/4/2022). Ωστόσο, το αίσθημα της 'απογοήτευσης' για το οποίο εμείς προβληματιζόμαστε και επιχειρήσαμε να περιγράψουμε παραπάνω, αποτελεί μια προσωπική αίσθηση που αποκομίσαμε κατά τη διάρκεια της μελέτης της Σονάτας. Γεγονός είναι ότι το στοιχείο αυτό (της 'παραίτησης') δεν αντανακλά στην προσωπικότητα του Κωνσταντινίδη, εάν αναλογιστεί κανείς τη λαμπρή του πορεία ή κρίνοντας από την αγάπη και την επιμονή του να συνθέτει έως και τους τελευταίους μήνες της ζωής του.

[385] Σε ερώτηση της γράφουσας προς τον συνθέτη εάν ο ίδιος θα προτιμούσε η Σονάτα να ερμηνεύεται συχνότερα από την ίδια τη γράφουσα, η απάντηση από τον Κωνσταντινίδη ήταν ότι η διάρκειά της (ca. 22 λεπτά) λειτουργεί αποτρεπτικά για μια συναυλία. Προτιμούσε στην διάρκεια αυτή να παίζονται περισσότερα έργα για να τα μαθαίνει και να τα γνωρίζει ο κόσμος. Έλεγε χαρακτηριστικά: «*Αυτό είναι ένα δύσκολο έργο, δεν το παίζουν συχνά*» (από την τηλεφωνική συνομιλία μεταξύ του συνθέτη και της γράφουσας που πραγματοποιήθηκε τον Μάιο του 2018 με αφορμή τη διαδικασία επιλογής έργων για σόλο πιάνο που παίχτηκαν λίγους μήνες αργότερα - τον Οκτώβριο του 2018 - στη συναυλία στη Νέα Υόρκη).

Κεφάλαιο 8ο *Σουίτα για έναν νέο άνδρα* για σόλο πιάνο (LRC 74), 1980 του Ντίνου Κωνσταντινίδη

8.1 Εισαγωγή[386]

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο φιλοδοξεί να αναδείξει το έργο *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα* του Ντίνου Κωνσταντινίδη στην κάθε του λεπτομέρεια. Στοχεύει κυρίως στην παρουσίαση των υφολογικών χαρακτηριστικών κάθε μέρους της *Σουίτας*, καθώς και στην ανάδειξη της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στις συνιστώσες του θεματικού υλικού και της δημιουργικής ματιάς του συνθέτη, όπως αυτές παρατηρούνται σε διευρυμένη μορφή, στο *Κοντσέρτο για πιάνο και Ορχήστρα αρ. 1* (LRC 252), έργο που γράφτηκε πολύ μεταγενέστερα (2010).

8.1.1 Εισαγωγικές επισημάνσεις - διευκρινιστικά σχόλια στο έργο *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα* - ηχοχρωματικές παραλλαγές του έργου

Η *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα* είναι ένα σημαντικό έργο στη μουσική δημιουργία του Κωνσταντινίδη. Γράφτηκε το 1980, έτος στο οποίο ο συνθέτης χρίζεται επικεφαλής του Τμήματος Σύνθεσης του Πανεπιστημίου του LSU. Η περίοδος αυτή του συνθέτη χαρακτηρίζεται ως ιδιαίτερα παραγωγική και δημιουργική. Η σημασία της *Σουίτας* οφείλεται σε τρεις κυρίως λόγους:

- Ο πρώτος λόγος είναι ότι στο έργο αυτό υπογραμμίζεται με έμφαση η απομάκρυνση του συνθέτη από την ‘περίοδο ελεύθερης και δωδεκάφθογγης ατονικότητας’ και αντικατοπτρίζει ένα νέο προσωπικό ιδίωμα (‘νεορομαντικό - μεταμοντέρνο – νεοτονικό’). Αυτή η νέα συνθετική περίοδος (1980-1990) καταλαμβάνει και το μεγαλύτερο μέρος της εργογραφίας του.
- Ο δεύτερος λόγος είναι ότι στο έργο αυτό εμφανίζονται νέα ρυθμομελωδικά υλικά που έχουν ισχυρή ταυτότητα, και αξιοποιούνται εν συνεχεία σε μελλοντικά του έργα.
- Ο τρίτος λόγος είναι ότι ο συνθέτης, τριάντα χρόνια αργότερα (2010), θα αντλήσει υλικό από αυτή τη Σουίτα για να συνθέσει το *1ο Κοντσέρτο για Πιάνο*

[386] Μία πολύ πρώιμη μορφή αυτού του κεφαλαίου, κυρίως ως προς το κομμάτι της ανάλυσης, παρουσιάστηκε υπό τη μορφή διάλεξης – συναυλίας στη *Middleton Library* του *Louisiana State University* των Η.Π.Α. στις 14 Μαρτίου 2019, παρουσία του Ντίνου Κωνσταντινίδη με τίτλο: “Dinos Constantinides's solo piano works; Theoretical & Analytical approaches” (υπό δημοσίευση).

και Ορχήστρα. Το *Κοντσέρτο για Πιάνο και Ορχήστρα αρ. 1,* εντάσσεται στην λογική του δανεισμού υλικού από παλαιότερα έργα και στη διεύρυνση του ρεπερτορίου, στην οποία αναφερθήκαμε εκτενώς σε προηγούμενο κεφάλαιο. Απομονώνουμε στην παρούσα φάση την δημιουργία του 1ου Κοντσέρτου, στο οποίο θα αναφερθούμε διεξοδικότερα σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο του παρόντος κεφαλαίου, για λόγους γενικότερου πιανιστικού ενδιαφέροντος.

Η *Σουίτα* είναι το τρίτο έργο για σόλο πιάνο που εμφανίζεται στην εργογραφία του Κωνσταντινίδη, και αποτελεί ανάθεση από τον Καθηγητή πιάνου και μετέπειτα Κοσμήτορα του Πανεπιστημίου του LSU (*Louisiana State University, School of Music*), Daniel Sher.[387] Η πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε από τον αναθέτη τον Σεπτέμβριο του 1980 στον κύκλο συναυλιών "Community Concerts" στο Baton Rouge. Ο Κωνσταντινίδης διένυε τότε το πεντηκοστό πρώτο έτος της ηλικίας του. Έναν χρόνο αργότερα (1981) συνέθεσε τη *Suite No. 2 for orchestra* (LRC 78a), που αποτελεί την ορχηστρική εκδοχή της *Σουίτας,* σύνθεση για δύο κρουστούς, πιάνο και ορχήστρα. Το 1990 ο συνθέτης επεξεργάστηκε για δεύτερη φορά τη *Σουίτα*, αυτή τη φορά για ορχήστρα πνευστών, άρπα και πιάνο, με τίτλο *Suite No. 2 for wind orchestra* (LRC 78b). Και οι δύο ορχηστρικές συνθέσεις εκδόθηκαν από τη Magni Publications και φέρουν ομότιτλα μέρη με το 'έργο - μήτρα'. Αξίζει να αναφέρουμε στο σημείο αυτό ότι χαρακτηριστικά ρυθμομελωδικά υλικά, και ειδικότερα του 2ου μέρους της *Σουίτας* (*The first Kiss*), ανιχνεύονται και σε ένα προγενέστερο έργο του συνθέτη, εκπαιδευτικού χαρακτήρα, τις σπουδές για δύο βιολιά *Twentieth-Century Studies for Two Violins* (Book I, Book II) (LRC 14), σύνθεση του 1970, που αναθεωρήθηκε το 2001 και εκδόθηκε επίσης από τη Magni Publications.

Σύμφωνα με τις προγραμματικές σημειώσεις του έργου, η *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα* αποτελεί έναν «*ύμνο στη ζωή και στην εξέλιξη*».

"*The entire Suite becomes a paean to life and to development*"

Πρόκειται για ένα μουσικό ψυχογράφημα, με στοιχεία αυτοβιογραφικά προγραμματικού χαρακτήρα,[388] που αποτελείται από πέντε μέρη, τα οποία παίζονται «*χωρίς μεγάλες παύσεις*»

[387] Σύμφωνα με μαρτυρία του ίδιου του συνθέτη, η *Σουίτα* αποτελεί μια σύνθεση-δώρο και ένδειξη ευγνωμοσύνης προς τον Κοσμήτορα της Σχολής του LSU για την στήριξη που του παρείχε ως επικεφαλής του Τμήματος Σύνθεσης. Βλ. Ευφροσύνη Κτιστάκη – Ντίνος Κωνσταντινίδης, Συνέντευξη […], ό.π.

[388] Η Χριστίνα Σιδηροπούλου σε άρθρο της, κάνοντας αναφορά στο υπό εξέταση έργο, και με αφορμή τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη, αναφέρει: «*Πρόκειται για προγραμματικό μουσικό ψυχογράφημα, που*

("*without a great deal of pause"*).[389] Αυτή την αίσθηση χρονικής μετάβασης από το ένα μέρος στο άλλο, τη συναντάμε σε πολλά έργα του συνθέτη. Παρόλο που τα μέρη παίζονται δίχως μεγάλες παύσεις, εντούτοις διακρίνονται με σαφήνεια ως ξεχωριστές οντότητες, ενώ οι τίτλοι του κάθε μέρους μαρτυρούν τις διαθέσεις και εντυπώσεις που δημιουργούνται από τη μουσική.[390] Η επιλογή υιοθέτησης ενός ιστορικού όρου-τίτλου από το συνθέτη αναδεικνύει για ακόμη μια φορά την προσκόλλησή του σε ιστορικές φόρμες, εδώ δάνειες από το Μπαρόκ.[391]

Από τη διαδοχή των τίτλων των πέντε μερών (I. *Proud and Solemn*, II. *The First Kiss*, III. *Beginning Dancing Lessons*, IV. *Clusteritis*, V. *Cotillion*) αναμένει κανείς μια αφήγηση διαφορετικών διαθέσεων, συναισθημάτων και εντυπώσεων. Πράγματι, μελετώντας κανείς το έργο αποκομίζει αυτή την αίσθηση. Στη *Σουίτα*, δεσπόζει μια καθαρή και λιτή γραμμή, ενώ οι υφολογικές διακυμάνσεις των ιδεών εντοπίζονται στον διαφορετικό χαρακτήρα των μερών της και όχι στην εσωτερική αναπτυξιακή διαδικασία του κάθε μέρους ξεχωριστά, και αυτό αντανακλά και η ονοματοδοσία των μερών στο σύνολό της, που αναφέρεται σε εξωμουσικά περιεχόμενα. Για την ακρίβεια, μόνο ο τίτλος του τέταρτου μέρους, *Clusteritis*, δημιουργεί έναν άμεσο συνειρμό με τις τεχνικές αρχές που διέπουν μια συνηχητική διάρθρωση, τα λεγόμενα *clusters*. Χαρακτηριστική είναι για ακόμη μία φορά η αντίληψη περί 'οικονομίας του μουσικού υλικού', για την οποία εκφράζεται και ο ίδιος ο συνθέτης στις προγραμματικές σημειώσεις του έργου:

''*Don't tell too much. The element of surprise will be lost.*''[392]

Ασφαλώς, αυτή η διαχείριση του μουσικού υλικού σχετίζεται με τον τρόπο που ο Κωνσταντινίδης ξεδιπλώνει και προδίδει το υλικό του, στην οποία αναφερθήκαμε και σε προηγούμενα κεφάλαια, όπου και παρατηρήσαμε την τμηματική ή την αφαιρετικά

αφηγείται τη διαδικασία κοινωνικοποίησης ενός νέου άντρα, επιχειρώντας να απεικονίσει μέσω μιας σύγχρονης συνθετικής γλώσσας παραστάσεις της εφηβικής ηλικίας και να εκφράσει τους συναισθηματικούς της κλυδωνισμούς». Βλ. Χριστίνα Σιδηροπούλου, «Μορφές πιανιστικής παρουσίας στο *Λόγο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη», Πρακτικά Ημερίδας […], ό.π., σ. 10.

[389] Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 27.

[390] "*They are distinct, however, and the movement titles indicate the moods and impressions created by the music in each one*". Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 27.

[391] Περί 'Σουίτας' βλ. λ.χ. Fuller, David. "Suite." Grove Music Online. 2001; Accessed 1 Oct. 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027091.

[392] Το συγκεκριμένο σχόλιο περιλαμβάνεται στις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη με αφορμή το δεύτερο μέρος της Σουίτας. Σύμφωνα όμως με τον Κωνσταντινίδη αυτό (η διαχείριση του μουσικού υλικού με 'οικονομία') αφορά όλη τη Σουίτα: " *In the second movement, 'The First Kiss', the music combines tenderness and nervousness. The composer cautions (in fact, about the entire Suite), "Don't tell too much. The element of surprise will be lost*."

διατυπωμένη ιδέα, η οποία αργεί να κάνει την εμφάνισή της σε μια πλήρη γραμμική συνέχεια ή διάταξη.

8.1.2 Εκδόσεις του έργου – δισκογραφήματα

Η Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα για σόλο πιάνο εκδόθηκε από την Magni Publications το 1980. Στην πιανιστική παρτιτούρα δεν παρατηρούμε σημειογραφικές αβλεψίες που να λειτουργούν υπονομευτικά στην κατανόηση του μουσικού κειμένου, τη μελέτη και την ερμηνεία του. Ωστόσο, ένα μέτρο ερμηνεύεται και αποτυπώνεται λανθασμένα στο 1ο ηχογράφημα (2012). Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για το μέτρο 26 στο τρίτο μέρος της *Σουίτας - Beginning dancing lessons.* Η παρτιτούρα στην συγκεκριμένη περιοχή περιέχει τρία πεντάγραμμα και, παρόλο που το μεσαίο πεντάγραμμο είναι γραμμένο στο κλειδί του φα, ο πιανίστας λανθασμένα ερμηνεύει την περιοχή σε κλειδί σολ.[393]

Το έργο αποτυπώνεται σε δύο ηχογραφήματα. Το πρώτο ηχογράφημα, στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω, φέρει τον τίτλο: *The Music of Dinos Constantinides: A Preview of the Weill Recital Hall at Carnegie Hall Concert*, κυκλοφόρησε από τη Centaur το 2012 και το έργο ερμηνεύει ο πιανίστας και Καθηγητής Πιάνου του LSU, Michael Gurt. Στο δεύτερο (Centaur, 2018), η *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα* ερμηνεύεται από την γράφουσα.[394]

8.2 Η ανάλυση του έργου

8.2.1 Πρώτο μέρος της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα - Περήφανος και Σοβαρός (Proud and Solemn)*

Το πρώτο μέρος της *Σουίτας* (*Proud and Solemn*), μολονότι μικρής έκτασης (είκοσι μέτρα), αποτελεί, όπως θα δούμε, και την ηχητική πρώτη ύλη για τα υπόλοιπα τέσσερα μέρη της *Σουίτας*: Στοιχεία όπως ο διτονικός τρόπος σκέψης, η συγχορδιακή οργάνωση, οι διαστηματικές σχέσεις μεταξύ των υπαινισσόμενων τονικών κέντρων κυρίως σε διάστημα 3ης, αξιοποιούνται ποικιλοτρόπως στη διάρθρωση του έργου στο σύνολό του.

Το μέρος *Περήφανος και Σοβαρός* αποτελείται από δύο φράσεις παρόμοιας διάρκειας. Η 1η φράση αποτελείται από τα μέτρα 1 - 9 και η 2η φράση από τα μέτρα 10 - 18. Τα τρία τελευταία μέτρα του μέρους (3ος χρόνος του μέτρου 18 - 20) λειτουργούν ως απόηχοι της

[393] Το ίδιο ακριβώς ερμηνευτικό λάθος αποτυπώνεται επίσης στο Cd στην αντίστοιχη περιοχή του *Κοντσέρτου αρ. 1*. Και στα δύο ηχογραφήματα το έργο αποδίδεται από τον Michael Gurt.

[394] Για τα χαρακτηριστικά του δεύτερου ηχογραφήματος αναφερθήκαμε στο 5ο Κεφάλαιο: *Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης και το πιάνο*.

προηγηθείσας ατμόσφαιρας «*περηφάνιας* και *ορμητικότητας»,* όπως μαρτυρά άλλωστε και ο τίτλος του μέρους, αφήνοντας ταυτόχρονα το τέλος 'ανοικτό', ώστε να ακολουθήσει *attaca* το επόμενο μέρος της Σουίτας, *First Kiss*[395]. Τα τελευταία μέτρα προοικονομούν επιπλέον το στοιχείο της διτονικότητας[396] το οποίο θα αποτελέσει το δεσπόζον αρμονικό περιβάλλον καθ' όλη τη διάρκεια της *Σουίτας*.

Η κυρίαρχη συγχορδιακή γραφή, σε συνδυασμό με τις έντονες δυναμικές και τα διαφορετικά ρετζίστρα χρησιμοποιούνται από τον Κωνσταντινίδη προκειμένου να αποδώσουν την αίσθηση της αυτοπεποίθησης, της ευχαρίστησης και της ηρεμίας ενός νέου που απολαμβάνει στιγμές αυτονομίας και στοχαστικής διάθεσης. κάτι που επιβεβαιώνεται και από τις προγραμματικές σημειώσεις του έργου:

> "*In the first movement, Proud and Solemn, chordal sonorities in different rhythms and different registers evoke the quiet pleasure the self-absorbed youth takes in himself*".

Η αξιοποίηση τριών πενταγράμμων, συχνή επιλογή του συνθέτη στα πιανιστικά έργα του, αντικατοπτρίζει την επιθυμία του να αποτυπώσει με μεγαλύτερη σαφήνεια τη συνύπαρξη διαφορετικών μουσικών γεγονότων που εμφανίζονται σε διαφορετικά ρετζίστρα και, κατ' επέκτασιν, σε διαφορετικά στρώματα (layers). Για τον λόγο αυτό, ο Κωνσταντινίδης επιλέγει για τα δύο επάνω πεντάγραμμα να παραθέσει τις συνηχήσεις/συγχορδίες οι οποίες αποσυνδέονται από τις λειτουργικές τους εξαρτήσεις και δρουν συνεκτικά ως συνοδευτικοί φθόγγοι στον κορυφαίο φθόγγο της συγχορδίας. Το χαμηλότερο πεντάγραμμο περιέχει συνήθως ισοκρατήματα, συμπληρώνοντας το τρέχον μέτρο, ή ως φθόγγος που ανήκει στη συνήχηση του επόμενου μέτρου αλλά προηγείται αυτού.

Όπως αναφέραμε, στοιχεία διτονικότητας γίνονται αντιληπτά σε όλη τη *Σουίτα* και παρατηρούνται στο πρώτο κιόλας μέτρο (μ. 1), όπου έχουμε τη σύζευξη της ντο μείζονος (μ.

[395] Ο ρόλος του τελευταίου φθόγγου $μι^4$ (μ. 20) είναι διττής σημασίας: χρησιμεύει είτε ως επιβεβαίωση της λα μείζονος στην οποία και ολοκληρώνεται το 1ο μέρος της *Σουίτας* (ως 5η της συγχορδίας), είτε ως 5η του αρμονικού περιβάλλοντος στο οποίο κινείται στο δεύτερο μέρος (λα ελάσσονα).

[396] Στο μέτρο 18 (1ος και 2ος χρόνος) ακούγεται η λα ελάσσονα συγχορδία με την τρίτη της συγχορδίας (φθόγγος $ντο^1$) στο pedal ο οποίος και προηγείται του μέτρου 18, στον 3ο και 4ο χρόνο (μ. 18) ακούγεται η ντο# ελάσσονα, ενώ ταυτόχρονα εξακολουθεί να έρχεται σε 'τριβή' το pedal με τον φθόγγο $ντο^1$. Στο μέτρο 19 οξύνεται το $ντο^1$ ημιτονιακά σε $ντο\#^1$ και επιπλέον προστίθεται και ο φθόγγος $μι^4$, δίνοντας την αίσθηση ότι το μέρος 'γλιστράει' από το αρμονικό περιβάλλον της λα ελάσσονος στην ντο# ελάσσονα (στο pedal ο θεμέλιος φθόγγος και στην ψηλότερη φωνή η 3η της συγχορδίας).

1, δεξί χέρι, επάνω πεντάγραμμο σε συνδυασμό με τους φθόγγους της τρίλιας σι^2-ντο^2 του μεσαίου πεντάγραμμου)[397] με τη μι μείζονα (αριστερό χέρι, μεσαίο πεντάγραμμο, καθώς επίσης και στο κάτω πεντάγραμμο, 4ος χρόνος του μέτρου 1 - φθόγγος ρε#^{1}),[398] (Σχήμα 76).



Σχήμα 76.
Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα, 1ο μέρος - *Περήφανος και Σοβαρός*, μέτρα 1 - 10. Διτονικό αρμονικό περιβάλλον, πύκνωση και αραίωση των συγχορδιών μέσα από αναλογικές επιταχύνσεις και επιβραδύνσεις (τρίηχα ογδόων, τρίηχα τετάρτων, τρίηχα μισών).

[397] Η τρίλια μεταξύ των φθόγγων σι^2-ντο^2 και δη ο φθόγγος σι^2 χρησιμοποιείται ως προσαγωγέας στην ντο μείζονα.
[398] Ο φθόγγος ρε#^{1} νοείται ως προσαγωγέας στη μι μείζονα.



Σχήμα 77.
Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα, 1ο μέρος - *Περήφανος και Σοβαρός*, μέτρα 11 - 20. Τα μέτρα 18 - 20 λειτουργούν ως απόηχοι του 1ου μέρους. Η δυναμική των συγχορδιών καταλήγει προοδευτικά σε ppp.

Τα υπαινισσόμενα τονικά κέντρα που χαρακτηρίζουν τις διτονικές σχέσεις στο πρώτο μέρος της *Σουίτας* απέχουν μεταξύ τους κυρίως κατά διαστήματα τρίτης. Για παράδειγμα, στον 1ο χρόνο του μέτρου 2 έχουμε τη συνήχηση μιας μιb μείζονος συγχορδίας με την σολ μείζονα, στο ίδιο μέτρο (μέτρο 2, 3ος χρόνος) συνηχεί η σιb ελάσσονα με την ρε ελάσσονα, στον 1ο χρόνο του μέτρου 10 συνηχεί η λαb μείζονα με την ντο ελάσσονα κ.ο.κ. Ταυτόχρονα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον δημιουργεί η ρυθμική δραστηριότητα: ο συνθέτης δημιουργεί συνθήκες έντασης και χαλάρωσης μέσα από την πύκνωση και την αραίωση των συγχορδιών, δηλαδή μέσα από αναλογικές επιταχύνσεις και επιβραδύνσεις (π.χ. τρίηχα ογδόων, τρίηχα τετάρτων, τρίηχα μισών - Σχήμα 76). Ταυτοχρόνως, συνθήκες έντασης και χαλάρωσης παρατηρούνται και μέσα από την δυναμική που υποδεικνύεται από τον συνθέτη: συγχορδίες σε fff καταλήγουν προοδευτικά σε pp (μ. 1 fff, μ. 5 f, μ. 6 mf, μ. 8 p, μ. 9 pp) (Σχήμα 77).

Ισχυρή μελοδηγητική υπόσταση, που εμφανίζεται συγκεκαλυμένα, αποκτά ο κορυφαίος φθόγγος των τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών του δεξιού χεριού, γεγονός που θυμίζει μια συμβατική πιανιστική γραφή, στην οποία η επάνω φωνή συνήθως είναι εκείνη που ευθύνεται για την δημιουργία της μελωδικής γραμμής (Σχήμα 78). Για την ανάδειξη της εξελισσόμενης μελωδικής γραμμής (μέτρα 1 - 18) προτείνουμε οι κορυφαίοι φθόγγοι της επάνω φωνής του δεξιού χεριού να αποδίδονται με μεγαλύτερη δυναμική από τους υπόλοιπους φθόγγους των συγχορδιών του δεξιού χεριού, κάτι που επιτυγχάνεται κυρίως με κλίση του δεξιού χεριού προς το 5ο δάκτυλο.



Σχήμα 78.
Περήφανος και Σοβαρός, μέτρα 1 - 6. Ο κορυφαίος φθόγγος της συγχορδίας γίνεται ο κύριος μελοδηγητικός φορέας.

8.2.2 Δεύτερο μέρος της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα - Πρώτο φιλί (First Kiss)*

Το δεύτερο μέρος της *Σουίτας* (*Πρώτο Φιλί*) είναι επίσης σύντομο σε διάρκεια (22 μέτρα), αλλά, σε αντίθεση με το προηγούμενο, ο εκρηκτικός συνδυασμός τρυφερότητας και νευρικότητας διαμορφώνει έναν διαφορετικό χαρακτήρα. Αυτό επιτυγχάνεται κυρίως με την τεχνική της μη ολοκλήρωσης της κυρίαρχης μελωδίας. Ο συνθέτης αναφέρει σχετικά στις προγραμματικές του σημειώσεις:

> "*The second movement is The First Kiss, the music a combination of tenderness and nervousness. The composer cautions (in fact, about the entire Suite), "Don't tell too much. The element of surprise will be lost." The music is very clear, however, as to whether or not this episode culminates successfully".*

Το ξεδίπλωμα μειζόνων και ελασσόνων συγχορδιών μεθ' εβδόμης και η ανιούσα διαβατική κίνηση στη γραμμή του μπάσου στα πρώτα μέτρα αναδεικνύουν μια ξεκάθαρη μελωδική προτεραιότητα, σε αντίθεση με το συγχορδιακό πρώτο μέρος, όπου η μελωδική γραμμή εμφανιζόταν συγκεκαλυμμένη (Σχήμα 79). Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον ωστόσο εστιάζεται στο μέτρο 4. Μετά την πρώτη ατελέσφορη πτώση (μ. 4), έχουμε τη διακοπή της αφηγηματικής γραμμής και την παρείσφρηση χιουμοριστικών/περιπαικτικών στοιχείων. Αυτό

επιτυγχάνεται κυρίως με δύο τρόπους: Με την διαφοροποίηση του *tempo*, όπου η κυρίαρχη μελωδία μοιάζει να εκτυλίσσεται σαν σε γρήγορη κίνηση, και επιπλέον, το ίδιο μελωδικό υλικό -αυτή τη φορά πιο γρήγορα- συμπορεύεται παράλληλα με τον 'εαυτό' του μεταφερμένο ένα ημιτόνιο προς τα κάτω. Το στοιχείο αυτό δημιουργεί ένα συναίσθημα ταραχής και υπονομεύει τις 'τονικές' διαστάσεις της μελωδίας, προμηνύοντας ουσιαστικά την κυρίαρχη διαστηματική σχέση του 3ου και του 4ου μέρους της *Σουίτας*. Ουσιαστικά, το δεύτερο μέρος της *Σουίτας* στηρίζεται στην επαναδιατύπωση μιας ιδέας και σε διαφορετικές χρονικά εκδιπλώσεις της, δίχως να υπονομεύεται η αρχική ιδέα και διατηρώντας την αναγνωρισιμότητά της (Σχήμα 79α, 79β, 79γ).

Επαναλήψεις μέτρων όπως αυτές παρατηρούνται στα μέτρα 10 - 11 και τα μέτρα 5 - 6, που διαφοροποιούνται μόνο ως προς τη δυναμική (τα μεν πρώτα σε forte-δυναμική τα δε δεύτερα, αρχικά σε ff και έπειτα σε subito pp). Ο Κωνσταντινίδης μέσω αυτής της διαφοροποίησης της δυναμικής σε επαναδιατυπώσεις μέτρων μεταφέρει την εικόνα ενός νέου ο οποίος βασανίζεται από σκέψεις και αμφιβολίες.

Στην ακόλουθη περιγραφή παρουσιάζεται η κυκλική δομή του 2ου μέρους (*Το πρώτο φιλί)* της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα*:

Μέτρα 1 - 4: Η βασική μελωδία παρουσιάζεται σχεδόν ολοκληρωμένη πλην της καταληκτικής της πτώσης.
Μέτρα 5 – 6: Το θέμα (η βασική μελωδία) επαναλαμβάνεται -αυτή τη φορά σε απόσταση 8ης (δεξί χέρι)- και ταυτόχρονα η ίδια μελωδία συνυπάρχει σε απόσταση ενός διαστήματος 2ας (αριστερό χέρι)
Μέτρα 7 – 9: Ημιτελής επανάληψη της κατάληξης του θέματος
Μέτρα 10 - 11: Επανάληψη των μέτρων 5 και 6
Μέτρα 12 – 13 έως 1ος χρόνος του μέτρου 14: Επανάληψη των μέτρων 7, 8, 9
Μέτρο 14: Ακούγεται για πρώτη φορά ολοκληρωμένα η κατάληξη του θέματος
Μέτρα 15 - 16: Η εναρκτήρια φράση/θέμα σε υποκείμενη τρίτη με συνοδεία στο μπάσο
Μέτρα 17 - 19 Ρυθμικοί σχηματισμοί (αριστερό χέρι), προετοιμάζουν διακριτικά τη ρυθμική δραστηριότητα του 3ου μέρους και οι τρίλιες (δεξί χέρι) αποτελούν στοιχείο-δάνειο του πρώτου μέρους
Μέτρα 20 – 21 - 22: Ακούγεται η κατάληξη του θέματος στην σολ μείζονα.



Σχήμα 79.
Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα, 2ο μέρος - *Πρώτο Φιλί*, μέτρα 1 - 10. Μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες μεθ' εβδόμης, ανιούσα διαβατική κίνηση στη γραμμή του μπάσου, ατελέσφορη πτώση (μ. 4) και η ξαφνική διαφοροποίηση του tempo.



Σχήμα 79α.
Η αρχική διατύπωση του θέματος, μέτρο 1.



Σχήμα 79β.
Η επαναδιατύπωση του θέματος στη συνήχησή του σε διάστημα 2ας, μέτρο 10.



Σχήμα 79γ.
Η επαναδιατύπωση του θέματος σε τρίτες με διαφοροποιημένη την αρχική συνοδεία στο μπάσο.

Συνεκτικά στοιχεία στη μακροδομή της Σουίτας, όπως οι ρυθμικοί σχηματισμοί που εμφανίζονται λίγο πριν το τελείωμα του δεύτερου μέρους, προοικονομούν στοιχεία που θα αναδυθούν κυρίως στο 4ο και το 5ο μέρος της, ενώ οι τρίλιες, που επίσης δρουν συνεκτικά, προέρχονται από το 1ο μέρος, *Περήφανος και Σοβαρός* (Σχήμα 80).



Σχήμα 80.
Οι ρυθμικοί σχηματισμοί προετοιμάζουν το 4ο και 5ο μέρος της *Σουίτας*, ενώ οι τρίλιες στο δεξί χέρι προέρχονται από το πρώτο μέρος της, *Περήφανος και Σοβαρός*.

8.2.3 Τρίτο μέρος της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα – Ξεκινώντας μαθήματα χορού (Beginning Dancing Lessons)*

Στο τρίτο μέρος του έργου (*Beginning Dancing Lessons*), η ιδέα της ημιτονιακής συνύπαρξης, που παρατηρήσαμε στην παράλληλη κίνηση των μελωδιών του δευτέρου μέρους, αξιοποιείται κάθετα. Αναφορικά με τις συναισθηματικές καταστάσεις αλλά και με ένα μικρό τεχνικό μουσικό στοιχείο που λειτούργησαν ως αφορμή για το συγκεκριμένο μέρος, ο Κωνσταντινίδης αναφέρει:

''*One feels the self-consciousness and short concentration span of adolescence, perhaps some frustration with the discipline of the lessons, and a surprising blue note*.''

Το *Ξεκινώντας μαθήματα χορού* χωρίζεται σε τρεις υποενότητες: Η 1η υποενότητα περιλαμβάνει τα μέτρα 1 - 10, η 2η τα μέτρα 11 - 28. Τα μέτρα 29 - 30 αποτελούν γέφυρα που οδηγεί στην 3η και τελευταία υποενότητα η οποία περιλαμβάνει τα μέτρα 31 - 49.

Στην πρώτη υποενότητα (μ. 1 - 10), η ρυθμική δραστηριότητα με τη χρήση ενός *cluster* (μιb, μι♮, φα, φα♯) δημιουργεί ένα τραχύ ηχητικό περιβάλλον. Παράλληλα αναδύεται μία αστάθεια, λόγω της χρήσης παύσεων. Πιο συγκεκριμένα, οι παύσεις που παρεμβάλλονται στο αριστερό χέρι αφήνουν για μικρά χρονικά διαστήματα εκτεθειμένη την ημιτονιακή ροή του δεξιού χεριού, αποδυναμώνοντας φευγαλέα την τετράφωνη συνήχηση. Όταν το ημιτονιακό θραύσμα εμφανίζεται ξανά στο αριστερό χέρι, τότε πραγματοποιείται ένας φυσικός τονισμός. Αυτή η απόκρυψη και εμφάνιση υλικού στο αριστερό χέρι ευθύνεται ουσιαστικά για την αίσθηση της αστάθειας, υπογραμμίζοντας με αυτόν τον τρόπο τον προγραμματικό χαρακτήρα του έργου, όπως αυτός προδίδεται από τον τίτλο του (*Ξεκινώντας μαθήματα χορού),* μεταφέροντας στον ακροατή την αίσθηση του παραπατήματος ενός νέου που μπερδεύεται με τα βήματα του χορού, τη δυσκολία αυτοσυγκέντρωσης, προδίδοντας ορισμένα ηλικιακά χαρακτηριστικά ενός νέου όπως, αμηχανία και συστολή[399] (Σχήμα 81). Τα μέτρα 4 - 6 και τα μέτρα 7 - 9 αποτελούν επανεμφανίσεις των αρχικών μέτρων 1 - 3, και διαφέρουν μόνο ως προς την δυναμική η οποία αποδυναμώνεται σταδιακά (mf -mp-pp).

Στην δεύτερη περιοχή του έργου (μ. 14 - 29), το νέο πιο αργό *tempo* επιτρέπει την ανάδειξη ενός αραιού αρμονικού ρυθμού και μιας πυκνότερης μελωδικής κινητικότητας. Η αφηγηματική γραμμή της μουσικής διακόπτεται με την παρείσφρηση *blue notes* και η περιοχή παραπέμπει σε κολάζ: μία συγχορδία με μείζονα και ελάσσονα τρίτη συνιστά τον βασικό

[399] Η Χριστίνα Σιδηροπούλου σε άρθρο της, κάνοντας αναφορά στο υπό εξέταση έργο, και με αφορμή τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη, αναφέρει: «*Η τρίτη κίνηση Έναρξη Μαθημάτων Χορού συσχετίζει τα αισθητά ηλικιακά χαρακτηριστικά της αμηχανίας, της συστολής και της δυσκολίας αυτοσυγκέντρωσης με τα δηλωτικά ανάπτυξης ψηγμάτων αυτοσυνείδησης βιώματα των απογοητεύσεων, απωθήσεων, διαψεύσεων και ματαιώσεων, που προκύπτουν στο πλαίσιο της πειθαρχημένης κοινωνικοποίησης, που επιδιώκεται μέσω των μαθημάτων χορού. Πρόκειται μάλλον για προαναγγελία της τελευταίας κίνησης του έργου με αναφορά στα επονομαζόμενα cotillion, που αναπτύχθηκαν και εφαρμόζονται στις Η.Π.Α. ως προγράμματα ομαδικών τάξεων, που χρησιμοποιούν το χορό ως αλληλεπιδραστικό μέσο για την άσκηση τρόπων και συμπεριφοράς, την εξουδετέρωση ψυχολογικών αναστολών και τη διδασκαλία σημαντικών κοινωνικών δεξιοτήτων*». Βλ. Χριστίνα Σιδηροπούλου, «Μορφές πιανιστικής παρουσίας στο *Λόγο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη» […], ό.π., σ. 11.

αρμονικό πυλώνα (Σχήμα 81), μικρές χρωματικές κινήσεις, αποτζιατούρες και ποικίλματα, εστιάσεις σε φθόγγους και *tremolo* αποτελούν τα κυριότερα στοιχεία της μελωδικής επιφάνειας (Σχήμα 82 και Σχήμα 83).

Στα μέτρα 29 - 30 ο Κωνσταντινίδης προετοιμάζει την τρίτη και τελευταία υποενότητα του έργου με τη συνύπαρξη των tremolo (μελωδικό στοιχείο της 2ης υποενότητας) και το χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα της 1ης υποενότητας, σταδιακά. Το μιb^4 στο μπάσο (μεμονωμένος επαναλαμβανόμενος φθόγγος με μικρές ρυθμικές αξίες) είναι ένα νέο στοιχείο, που πρωτοπαρουσιάζεται στο μέτρο 30 και προοικονομεί το επόμενο και 4ο μέρος της Σουίτας – *Clusteritis* (Σχήμα 84). Το τρίτο μέρος επιστρέφει και κλείνει με το αρχικό *tempo* (στοιχεία κυκλικότητας στη δομή ΑΒΑ) επαναφέροντας την αρχική ρυθμική δραστηριότητα (Σχήμα 85). Στο τελευταίο μέτρο του 3ου μέρους (μ. 49) ακούγεται και πάλι η μείζων-ελάσσων συγχορδία της σολ, στοιχείο της 2ης υποενότητας.



Σχήμα 81.
Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα, 3ο μέρος - *Ξεκινώντας μαθήματα χορού*, μέτρα 1 - 13. Η συγχορδία με μείζονα και ελάσσονα τρίτη συνιστά τον βασικό αρμονικό πυλώνα του τρίτου μέρους της Σουίτας.

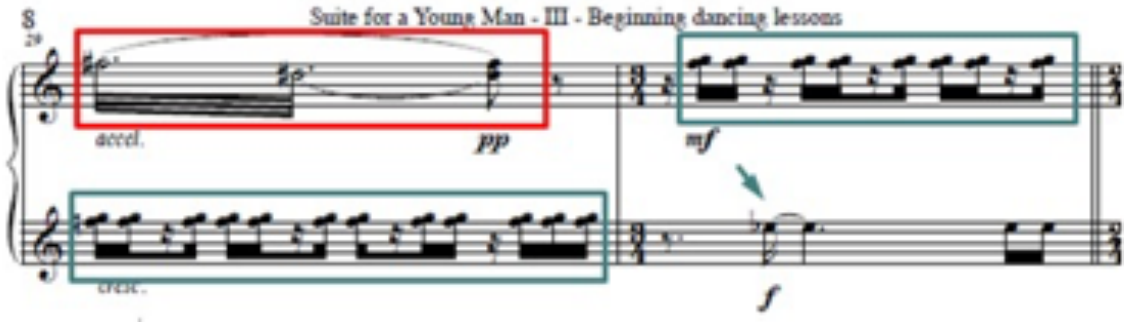


Σχήμα 82.
Ξεκινώντας μαθήματα χορού, μέτρα 14 - 22. Μικρές χρωματικές κινήσεις, blue notes,[400] αποτζιατούρες και ποικίλματα, εστιάσεις σε φθόγγους αποτελούν τα κυριότερα στοιχεία της μελωδικής επιφάνειας.

[400] Στο blue τονικό υλικό αναφέρουμε ενδεικτικά την εναλλαγή μεγάλης – μικρής τρίτης (μέτρο 11, Σχήμα 81), τις συνηχήσεις μικρής τρίτης και μικρής εβδόμης σε μείζον περιβάλλον [(περιβάλλον της σολ μείζονος με το σιb (μικρή τρίτη, μέτρο 16) συνηχεί με το φα♮ (μικρή έβδομη) του μέτρου 17. Επιπλέον χειρισμοί που φανερώνουν στοιχεία τζαζ εντοπίζουμε στους επαναλαμβανόμενους φθόγγους που καταγράφονται με συγκεκριμένες ρυθμικές αξίες (μ. 14, 15, 18, 19, 22) και θυμίζουν αυτοσχεδιαστικά τμήματα που παρεμβάλλονται στην υπό εξέταση περιοχή του έργου, στις μικρές χρωματικές κινήσεις που μιμούνται το glissando στα τρομπόνια κ.ά. Σχετικά με την ενσωμάτωση στοιχείων της τζαζ στην έντεχνη μουσική δημιουργία βλ. λ.χ. Μηνάς Αλεξιάδης, «Προβληματισμοί σχετικά με την ενσωμάτωση στοιχείων της τζαζ στην έντεχνη μουσική δημιουργία» στο: *Πρακτικά Συμποσίου Σύγχρονης Μουσικής: «Ζητήματα αισθητικής και ταυτότητας στη σύγχρονη μουσική δημιουργία».* Συνεδριακό Κέντρο Κάστρου Λαμίας (10-11/2/2001). Κέντρο Μεσογειακής Μουσικής Λαμίας, Υπουργείο Πολιτισμού - Δήμος Λαμιέων, επιμέλεια έκδοσης: Βασίλειος Κίτσος, 2004, σσ. 137 – 143.



Σχήμα 83.
Ξεκινώντας μαθήματα χορού, μέτρα 14 - 22. Ενδεικτικά tremolo στο 3ο μέρος.

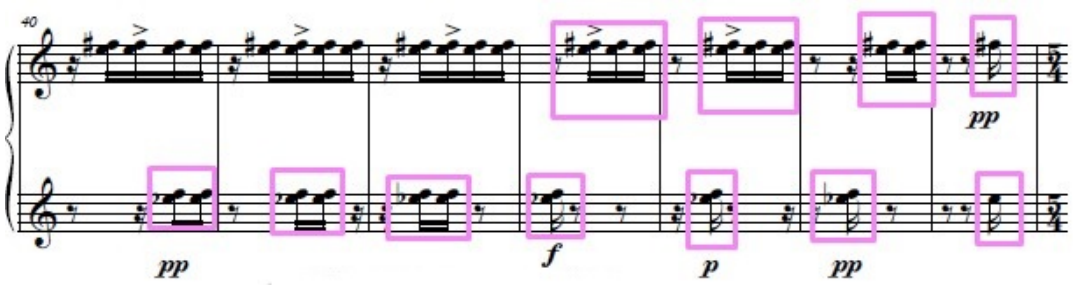


Σχήμα 84.
Ξεκινώντας μαθήματα χορού, μέτρα 29 - 30 που χρησιμεύουν ως γέφυρα για την τρίτη και τελευταία υποενότητα του μέρους. Η συνύπαρξη τριών στοιχείων: τα tremolo, το ρυθμικό χαρακτηριστικό σχήμα και ο μεμονωμένος επαναλαμβανόμενος φθόγγος.



Σχήμα 85.
Ξεκινώντας μαθήματα χορού, μέτρα 29 - 49. Επιστροφή στο αρχικό tempo, επαναφορά της αρχικής ρυθμικής δραστηριότητας.

Αξίζει να επισημάνουμε το ιδιαίτερο ύφος σε τμήμα της τρίτης υποενότητας (μέτρα 31 - 46). Η έντονη μεταβολή σε επίπεδο δυναμικής, ο ακανόνιστος επιφανειακός ρυθμός και οι τονισμοί που κινούνται προς την ολοκλήρωση της υποενότητας αποφορτίζουν σταδιακά την έντονη ρυθμική δραστηριότητα της συγκεκριμένης περιοχής, λειτουργώντας με αφαιρετικό τρόπο στο ρυθμικό υλικό (Σχήμα 86).



Σχήμα 86.
Ξεκινώντας μαθήματα χορού, μέτρα 40 - 46. Ρυθμική αποσυμφόρηση με μετατόπιση των τονισμών.

8.2.4 Τέταρτο μέρος της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα - Clusteritis*

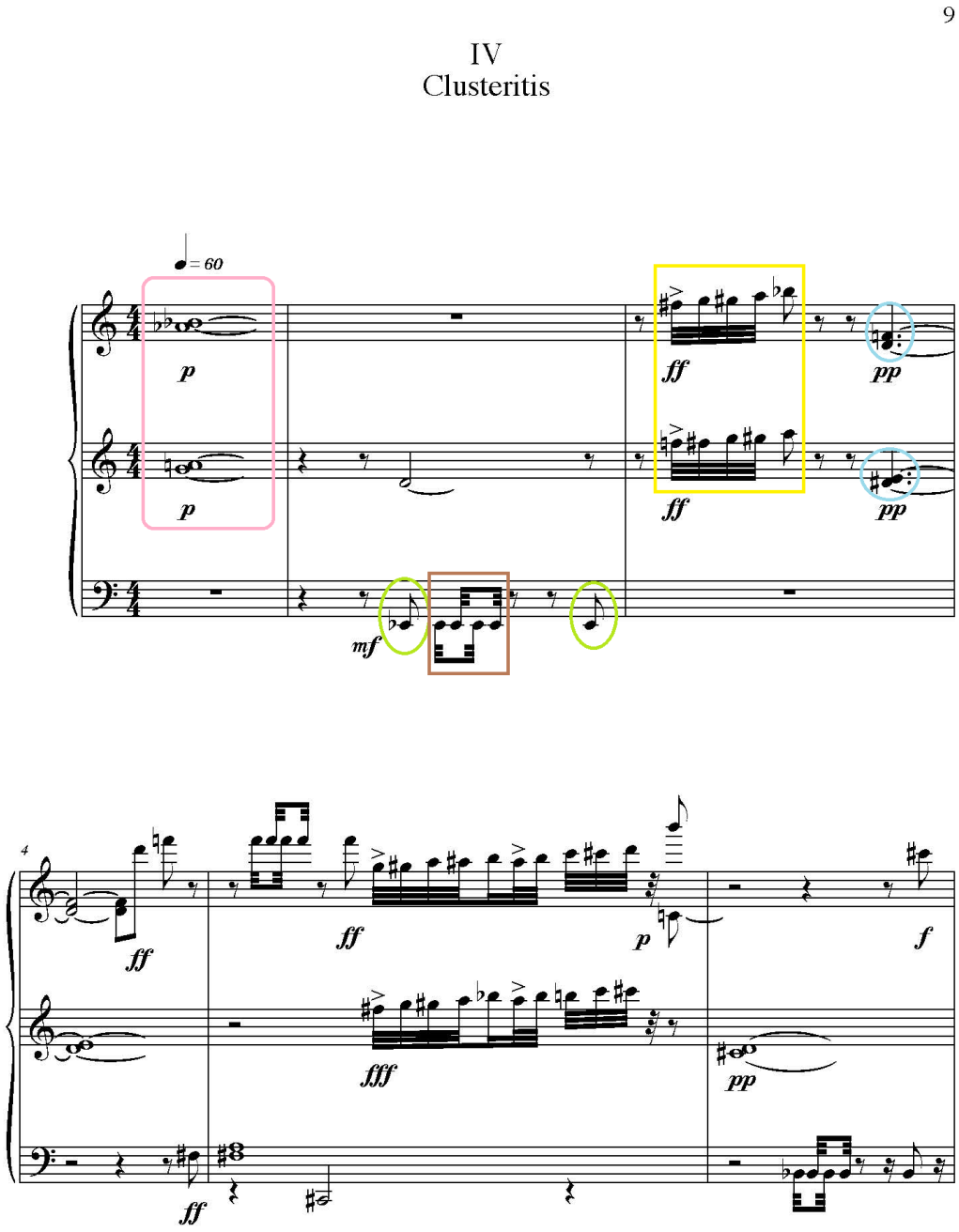
Το τέταρτο μέρος της *Σουίτας* ονομάζεται *Clusteritis*. Από τον τίτλο αντιλαμβανόμαστε ότι ο συνθέτης αξιοποιεί μια συγκεκριμένη ποιότητα συνηχήσεων· τα *clusters*. Αυτό όντως συμβαίνει στο τέταρτο μέρος, όπως και στα υπόλοιπα μέρη του έργου, αλλά με άλλη λειτουργικότητα και σε διαφορετικές αναλογίες. Ταυτόχρονα, όμως, η κατάληξη 'itis' (ένας εμφανώς ειρωνικός χαρακτήρας του τίτλου) παραπέμπει σε ονομασίες διαφόρων ασθενειών που δεν έχουν μεταφραστεί και η ελληνική ορολογία τους είναι γνωστή διεθνώς π.χ. *arthritis*, *dermatitis*, *gastritis* κ.ά.[401]

> *"The fourth movement is named Clusteritis. An "-itis" denotes an illness, and the movement title and the dominant musical technique employed herein constitute a musical pun. A "cluster" is a group of tones, usually dissonances or half-steps, which are played simultaneously. Whose sickness is this? Contemporary composition cannot eschew this technique, a necessary stage in the development of harmony; the young man at his stage in life seeks compulsively to spend his time in a group of his peers, no matter how awkward".*[402]

Από τις προγραμματικές σημειώσεις συνειδητοποιούμε ότι ο Κωνσταντινίδης εκφράζει έναν βαθύτερο στοχασμό για την κατάχρηση αυτού του αρμονικού φαινομένου ή ακόμη και για την αδυναμία αποφυγής του στη σύγχρονη μουσική.

[401] Περισσότερα για τον ειρωνικό χαρακτήρα του τίτλου *Clusteritis* βλ. Κεφάλαιο 8.2.6: *Συμπεράσματα* στο παρόν κεφάλαιο.
[402] Από τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη.

Το μέρος αυτό χαρακτηρίζεται από έντονη ρυθμική κινητικότητα, όπου ανακαλούνται ιδέες από τα τέσσερα προηγηθέντα μέρη. Τα αξιοποιούμενα υλικά του τετάρτου μέρους εκτίθενται στα πρώτα τέσσερα μέτρα: Στατικά *clusters*, σύμφωνα και διάφωνα αρμονικά διαστήματα, μεμονωμένοι φθόγγοι μικρής χρονικής διάρκειας, και επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι με μικρές ρυθμικές αξίες και παράλληλες ανοδικές κινήσεις σε απόσταση ενός ημιτονίου συνιστούν το μουσικό περιεχόμενο αυτού του μέρους (Σχήμα 87).



Σχήμα 87.
Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα, τέταρτο μέρος - *Clusteritis*, μέτρα 1 - 6. Στατικά clusters, σύμφωνα και διάφωνα αρμονικά διαστήματα, μεμονωμένοι φθόγγοι μικρής χρονικής διάρκειας, και επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι με μικρές ρυθμικές αξίες και παράλληλες ανοδικές κινήσεις σε απόσταση ενός ημιτονίου.

Ο συνθέτης επεξεργάζεται τα προαναφερθέντα υλικά μεγεθύνοντας τις ρυθμικές αξίες (Σχήμα 88α), επεκτείνοντας σταδιακά την παράλληλη, ανοδική ημιτονιακή κίνηση (Σχήμα 88β) και διευρύνοντας την επαναληπτικότητα μεμονωμένων φθόγγων (Σχήμα 88γ).



Σχήμα 88α.
Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα, τέταρτο μέρος - *Clusteritis*, μέτρο 7- αρχή μέτρου 8. Μεγέθυνση ρυθμικών αξιών.



Σχήμα 88β.
Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα, τέταρτο μέρος - *Clusteritis*, μέτρο 11. Επέκταση της παράλληλης, ανοδικής ημιτονιακής κίνησης.



Σχήμα 88γ.
Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα, τέταρτο μέρος - *Clusteritis*, μέτρα 13 - 18. Διεύρυνση της επαναληπτικότητας μεμονωμένων φθόγγων, τονικά υπαινικτικό πτωτικό σχήμα στα δύο τελευταία μέτρα (μέτρα 17 - 18).

Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του τέταρτου μέρους της *Σουίτας* είναι η προτεραιότητα που δίνει ο συνθέτης στη διασφάλιση της ροής και της κατεύθυνσης του μουσικού υλικού παρά στην εδραίωση ενός τονικού κέντρου, με μόνη, ωστόσο, εξαίρεση τα καταληκτικά μέτρα (μέτρα 17 - 18). Εκεί το υπαινικτικά τονικό πτωτικό σχήμα [μι^4, σολ^4, ρε♯^{5} (Σχήμα 88γ)] αποτελεί ταυτόχρονα προανάκρουσμα του δεσπόζοντος αρμονικού περιβάλλοντος του επόμενου και τελευταίου μέρους της *Σουίτας*.

Προκειμένου να αναδειχθεί η λειτουργικότητα και η ευκρίνεια των παράλληλων κινήσεων σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα ρυθμομελωδικά στοιχεία, προτείνουμε τη χρήση του πεντάλ *sostenuto* με την ταυτόχρονη εκκίνηση των *clusters*. Θεωρούμε ότι η αξιοποίηση του μεσαίου πεντάλ δημιουργεί τις απαραίτητες προϋποθέσεις, ώστε οι παράλληλες κινήσεις να αποκτούν ροή λειτουργώντας αυτόνομα, και να μπορούν να συνυπάρχουν ομαλά με τις στατικές συνηχήσεις (Σχήμα 89).



Σχήμα 89.
Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα, τέταρτο μέρος - *Clusteritis*, μέτρα 1 - 3. Μια ερμηνευτική πρόταση για τη χρήση του sostenuto pedal στις περιοχές των clusters.

8.2.5 Πέμπτο μέρος της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα - Cotillion*

Το πέμπτο μέρος *Cotillion*[403] είναι το εκτενέστερο και τεχνικά δυσκολότερο μέρος της *Σουίτας* και παρουσιάζει, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, σημαντικές διαφοροποιήσεις από τα προηγούμενα. Γραμμένο σε φόρμα A B A με *Coda*, ο τίτλος του *Cotillion*, παραπέμπει σε έναν περίτεχνο χορό (*elaborate dance*) ή σε μια επίσημη χοροεσπερίδα (*formal ball*)[404], και αποτελεί το μόνο που θυμίζει εξαρχής την παραδοσιακή φόρμα της Σουίτας.

Ο Κωνσταντινίδης, αναφερόμενος στο πέμπτο μέρος της *Σουίτας* στις προγραμματικές σημειώσεις, εστιάζει στη μεγάλη του διάρκεια και το επαναχρησιμοποιούμενο υλικό:

[403] Περί 'Cotillion' βλ. ενδεικτικά: Norton, Pauline. "Cotillion." *Grove Music Online.* 31 Jan. 2014; Accessed 16 Oct. 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002256236.

[404] Παραθέτουμε απόσπασμα των προγραμματικών σημειώσεων που αφορά το πέμπτο μέρος της Σουίτας: *"The fifth movement is Cotillion. A cotillion is an elaborate dance or formal ball, and this is the longest and most brilliant movement of the Suite. The form is ABA with a Coda. The A section is the longest, the B section recapitulating material from the previous four movements, as though the youth in his moment of joy has brought his entire personality together, despite the troublesome parts. The Coda intensifies the A material and brings the whole to a climactic conclusion. The first four movements are balanced by the much longer Cotillion, which collects and synthesizes material from the entire Suite. The composer demonstrates his affection and faith in the essential health of a young man in the musical progression he creates, from Proud and Solemn, the youth at the verge of change, through change and problems, to celebration in the important final movement. The entire Suite becomes a paean to life and to development".*

«*Το Α μέρος είναι το μεγαλύτερο, το Β επανεκθέτει υλικό από τα προηγούμενα τέσσερα μέρη της Σουίτας, ενώ η Coda, εντείνει το μουσικό υλικό της Α ενότητας, επιφέροντας σταδιακά την κορύφωση της Σουίτας»*[405]

Ένα από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά του μέρους αυτού είναι η εμφανής προτεραιότητα του συνθέτη στη διατήρηση μιας συνεχούς και σταθερής ρυθμικής δραστηριότητας. Ρυθμικά αυτό μεταφράζεται από τον διαρκή παλμό ογδόων (τρίηχα ογδόων). Στα προηγούμενα τέσσερα μέρη παρατηρήσαμε μια διαφορετική προσέγγιση ως προς τον χειρισμό του υλικού, η οποία προσανατολίζεται στη δημιουργία μικρότερων φράσεων, που οδηγούνται σε πτωτικά σχήματα ή φτάνουν σε κάποιους βαθμούς ολοκλήρωσης σε σύντομα χρονικά διαστήματα. Εδώ, η μορφή διευρύνεται, και σ' αυτή την διεύρυνση συμβάλλει η αξιοποίηση υλικού που εμφανίστηκε σε όλα τα προηγούμενα μέρη. Αυτό το άθροισμα δομικών στοιχείων που έχουν νοηματοδοτηθεί μέσω συμβολισμών, άλλοτε με θετικό και άλλοτε με αρνητικό περιεχόμενο, μας φέρνει κοντά -όπως αναφέρει και ο ίδιος ο συνθέτης- «*στο σύνολο των εμπειριών ενός νέου άνδρα και στην δημιουργική περιπέτεια της ζωής»*.[406]

Το *Cotillion* διαρθρώνεται ως εξής: το Α μέρος περιλαμβάνει τα μέτρα 1 - 38, το Β μέρος τα μέτρα 39 - 53, το μ. 54 αποτελεί γέφυρα για την επάνοδο του Α μέρους (μέτρα 55 - 79) και η *Coda* περιλαμβάνει τα μέτρα 80 - 98. Λίγο πριν την καταληκτική φράση του έργου (μ. 95), για τελευταία φορά επαναφέρεται το πρώτο μέτρο (μέτρο εκκίνησης) του *Cotillion.*

Στην εναρκτήρια φράση του Α μέρους (μέτρα 1 - 8), το περίγραμμα της μελωδίας εμφανίζεται στο δεξί χέρι και η ανοδική της κίνηση υπογραμμίζεται μέσω τονισμών, αρχικά στον φθόγγο μι^4 ο οποίος καταλήγει με ανιούσα χρωματική κίνηση στον φθόγγο λα^4 [μι^4, φα^4, φα♯^{4} σολ^4, λα^4, (Σχήμα 90)]. Αν ερμηνεύσουμε την μι^4 ως πέμπτη μελωδική βαθμίδα της λα, τότε, η ρυθμική έμφαση της αρχικής φράσης του *Cotillion* σε λειτουργικές βαθμίδες της κλίμακας της λα μείζονος/ελάσσονος σε συνδυασμό με την καθοδική κίνηση του μπάσου (ντο♯, ντο♮, λα) επιβεβαιώνουν την αίσθηση ενός τονικού κέντρου λα ήδη από τα πρώτα μέτρα του μέρους.

Στο μείζον/έλασσον περιβάλλον της λα προστίθενται στοιχεία διτονικότητας. Έτσι, η πρώτη ανατροπή του τονικού κέντρου της λα μείζονος/ελάσσονος με την εισαγωγή ενός δεύτερου τονικού κέντρου από ντο♯ εμφανίζεται στο μέτρο 4. Για ακόμη μία φορά, η διαστηματική σχέση 3^{ης} στις διτονικές σχέσεις σε συνθέσεις του Κωνσταντινίδη (συχνή εναλλαγή τη λα

[405] Από τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη.
[406] Ό.π.

μείζονος/ελάσσονος με ντο♯ ελάσσονα),[407] αποδεικνύεται ως ένα από τα πιο χαρακτηριστικά μουσικά στοιχεία της *Σουίτας*, κάτι που επισημάνθηκε ήδη και στα προηγούμενα μέρη της.



Σχήμα 90.
Σύμπλευση δύο αρμονικών περιβαλλόντων στην εναρκτήρια φράση του πέμπτου μέρους - *Cotillion* της *Σουίτας για έναν νέο άνδρα*, μέτρα 1 - 9.

[407] Το κατιόν διάστημα 3ης στο μπάσο (μέτρα 3 - 4) δηλ. από το μι στο ντο♯, σε συνδυασμό με τη μελωδική γραμμή του δεξιού χεριού μι, φα, φα♯, σι, σολ♯ είναι μερικοί από τους παράγοντες που ευθύνονται για την αίσθηση των δύο τονικών κέντρων που υπαινίσσονται στο εν λόγω απόσπασμα. Η ντο♮ μπορεί να ερμηνευτεί με πολλούς τρόπους: είτε με βάρυνση του θεμέλιου φθόγγου της ντο♯ ή ακόμη ως III βαθμίδα/δάνεια της λα ελάσσονος. Ο Κωνσταντινίδης αρέσκεται στο να πειραματίζεται επάνω στη διαστηματική σχέση 3ης με ιδιαίτερη συχνότητα στα έργα του, όπως επισημάναμε και σε προηγούμενα κεφάλαια (3ο και 4ο κεφάλαιο στην παρούσα διατριβή).

Στη 2η φράση του Α μέρους (μέτρο 9 έως τον 1ο χρόνο του μέτρου 17) το μπάσο γίνεται ο κύριος μελοδηγητικός φορέας και, κινούμενος με διαστήματα 9ης, 7ης και 6ης, μοιάζει σαν να περιστρέφεται γύρω από φθόγγους-κέντρα [φθόγγος λα (μέτρα 9 - 10), φθόγγος ντο (μέτρα 12 - 13), φθόγγος σι (μέτρα 15 - 16)]. Το μελωδικό περίγραμμα του μπάσου στο εν λόγω απόσπασμα υφίσταται μια ελαφρά διαφοροποίηση (μεταφέρεται και επεκτείνεται), δίχως να υπονομεύεται η αναγνωρισιμότητά του (Σχήμα 91). Στο μέτρο 17 (2ος χρόνος) σταματά η ροή της προηγηθείσας έντονης ρυθμικής δραστηριότητας, που θα μπορούσε -σύμφωνα με τις προγραμματικές σημειώσεις και σε συνδυασμό με την αναφορά της Σιδηροπούλου- να παρομοιαστεί με μια «*περίοδο ανησυχιών και αμφισβητήσεων, συναισθηματικών κλυδωνισμών και προβλημάτων»* ενός νέου άνδρα που, ενώ βαδίζει με φρενήρη ρυθμό, ξαφνικά συνειδητοποιεί έναν νέο δρόμο «*προς τον εορτασμό και τον πανηγυρισμό της κατάκτησης της σταθεροποίησης και ωρίμανσης».*[408]

[408] Η Χριστίνα Σιδηροπούλου σε άρθρο της, κάνοντας αναφορά στο υπό εξέταση έργο, και με αφορμή τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη, αναφέρει: «*Οι τέσσερις πρώτες κινήσεις εξισορροπούνται από το πολύ μεγαλύτερο σε διάρκεια Cotillion, το οποίο λειτουργεί ενοποιητικά, συγκεντρώνοντας και συνθέτοντας υλικό από όλη τη Σουίτα. Στη ενιαία μουσική πρόοδο, που δημιουργεί, με αφετηρία την εμφάνιση της τάσης για αυτονομία της πρώτης κίνησης και της συνακόλουθης διαπίστωσης και βίωσης του μεταιχμίου των αλλαγών, ανησυχιών, αμφισβητήσεων, συναισθηματικών κλυδωνισμών και προβλημάτων, ως τον εορτασμό και πανηγυρισμό της κατάκτησης της σταθεροποίησης και ωρίμανσης της σημαντικής τελευταίας κίνησης, ο συνθέτης εκδηλώνει τη στοργή, την τρυφερότητα, αλλά και την πεποίθησή του στην ανάγκη της υγειούς ψυχολογικής και συμπεριφορικής ανάπτυξης των νέων, ανακηρύσσοντας τη Σουίτα, ως παιάνα στη ζωή και την ανάπτυξη*». Βλ. Χριστίνα Σιδηροπούλου, «Μορφές πιανιστικής παρουσίας στο *Λόγο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη» […], ό.π., σσ. 11-12.



Σχήμα 91.
Cotillion, μέτρα 9 - 17. Το μπάσο ως κύριος μελοδηγητικός φορέας κινείται με διαστήματα 9ης, 7ης και 6ης και περιστρέφεται γύρω από φθόγγους-κέντρα. Διακοπή της αφηγηματικής ροής (2ος χρόνος στο μέτρο 17).

Στα μέτρα 18 - 25 η χρήση του τριπλού πενταγράμμου αναδεικνύει ακόμη πιο έντονα το κυρίαρχο διάστημα της τρίτης που λειτουργεί σε δύο άξονες: α) στον κάθετο άξονα, η λα μείζονα (μέτρα 20 - 25, επάνω πεντάγραμμο), και η ντο ελάσσονα (μέτρα 23 - 25, κάτω πεντάγραμμο) που απέχουν ένα διάστημα τρίτης μεταξύ τους ενώ το μεσαίο πεντάγραμμο λειτουργεί συμπληρωματικά στο περιβάλλον της ντο ελάσσονος (μέτρα 23 -25)[409] και β) στον οριζόντιο άξονα, μέσω των ρυθμοποιημένων tremolo σε απόσταση ενός διαστήματος τρίτης, που γίνονται ιδιαίτερα εμφανή στο χαμηλότερο πεντάγραμμο (Σχήμα 92).

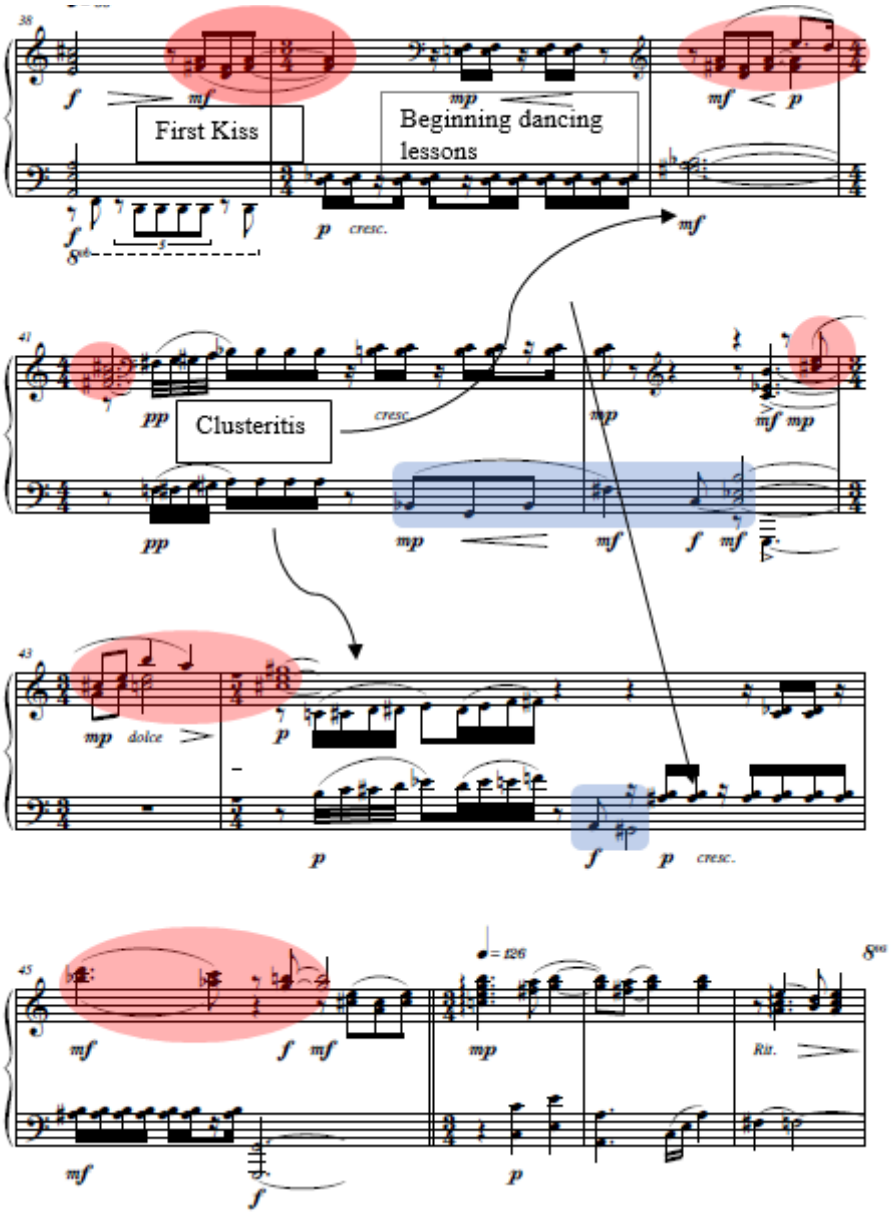
[409] Ο φθόγγος λα♯ ερμηνεύεται εδώ είτε ως όξυνση της 9ης της δεσπόζουσας της ντο ελάσσονος ή ως VII7♯ από την ομώνυμη μείζονα κλίμακα. Μια διαφορετική ερμηνεία του αρμονικού περιβάλλοντος του μεσαίου πενταγράμμου είναι ότι κινείται περισσότερο στο περιβάλλον της σιb. Όπου η σιb μείζονα συγχορδία απορρέει από τον φθόγγο λα♯ που μπορεί να ερμηνευτεί εδώ εναρμόνια ως σιb δηλαδή, II βαθμίδα – ναπολιτάνικη μεθ' εβδόμης στη σιb μείζονα. Ο φθόγγος σι ερμηνεύεται ως εναρμόνιος του ντοb και οι φθόγγοι ρε,μιb,φα ερμηνεύονται ως τρίτη, τέταρτη και πέμπτη μελωδική βαθμίδα της σιb.



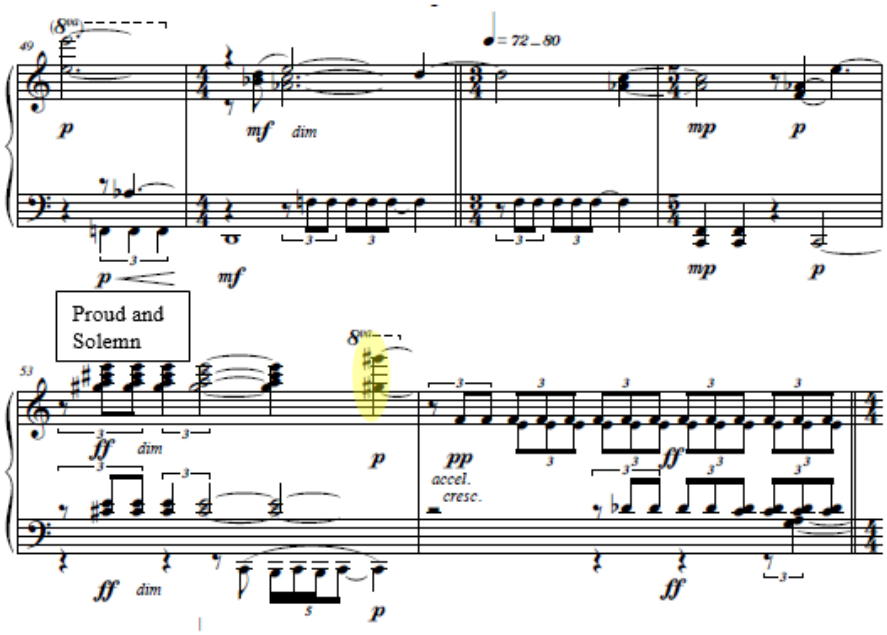
Σχήμα 92.
Cotillion, μέτρα 18 - 25. Σύμπλευση της λα μείζονος (επάνω πεντάγραμμο) και ντο ελάσσονος (κάτω πεντάγραμμο) διαμοιρασμένη σε τρία διαφορετικά επίπεδα. Το μεσαίο πεντάγραμμο λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς το αρμονικό περιβάλλον της ντο ελάσσονος.
Ρυθμοποιημένα tremolo σε απόσταση 3ης.

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον ωστόσο κατά την άποψή μας εστιάζεται στο Β μέρος του *Cotillion* (μέτρα 38 - 53), όπου επανεκτίθεται υλικό από τα προηγούμενα τέσσερα μέρη της *Σουίτας* (Σχήμα 93 και Σχήμα 94). Ο Κωνσταντινίδης, αναφερόμενος στη συγκεκριμένη περιοχή, εξηγεί ότι «*ο νέος μοιάζει να έχει συμφιλιωθεί με τον εαυτό του και σε στιγμές χαράς ανασυγκροτεί την προσωπικότητά του παρά τα εμπόδια που τον βασανίζουν»*.[410] Η ενότητα αυτή δρα ενοποιητικά, γιατί αναδεικνύεται η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στις συνιστώσες του θεματικού υλικού των προηγηθέντων μερών της *Σουίτας*, θυμίζοντας για ακόμη μια φορά την τεχνική του κολάζ. Από τα παραπάνω ορμώμενοι θα ισχυριζόμασταν ότι η στηριζόμενη σε τρίτες μελωδία (Σχήμα 93) απεικονίζει τις *στιγμές χαράς και αγαλλίασης ενός νέου* οι οποίες διακόπτονται από *προβληματισμούς και εμπόδια.* 'Προβληματισμοί' και 'εμπόδια' θα μπορούσαν να εννοηθούν οι παραθέσεις τύπου κολάζ που φαίνεται να 'βασανίζουν' τον νέο.

410 "*The B section recapitulating material from the previous four movements, as though the youth in his moment of joy has brought his entire personality together, despite the troublesome parts*", από τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη.



Σχήμα 93.
Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα, πέμπτο μέρος - *Cotillion*, μέτρα 38 - 48. Σπέρματα από το *First Kiss*, το *Beginning dancing lessons* και το *Clusteritis*. Με μπλε και ροζ χρώμα ο διάλογος ανάμεσα στα δύο ακραία ρετζίστρα. Η μελωδία διακόπτεται από την παράθεση αποσπασμάτων των προηγούμενων μερών της Σουίτας (τα σπέρματα ιδεών έχουν προστεθεί από εμάς).



Σχήμα 94.
Cotillion, μέτρα 49 - 54. Σπέρματα από το *Proud and Solemn* στο Β μέρος του *Cotillion*, διακοπή της αφηγηματικής ροής των παραθεμάτων (κίτρινο χρώμα). Το μέτρο 54 αποτελεί γέφυρα για την επάνοδο του Α μέρους.

Η περιοχή των επόμενων μέτρων (μέτρα 46 - 52) στο Β μέρος του *Cotillion* διαφέρει από την προηγηθείσα. Το ιδιαίτερο ύφος τύπου 'βαλς' που προσδιορίζεται από την αλλαγή της ρυθμικής αγωγής 3/4,[411] το γρηγορότερο *tempo* και η αραιή υφή μας μεταφέρουν προσωρινά σε ένα νέο αισθητικό πλαίσιο, και η συγκεκριμένη περιοχή λειτουργεί τρόπον τινά εμβόλιμα ως προς την προηγηθείσα. Αν ανατρέξουμε στις προγραμματικές σημειώσεις του έργου, που αφορούν την συγκεκριμένη περιοχή, η μελωδία -στηριζομένη σε τρίτες- λειτουργεί ως 'ανάμνηση'/απόηχος της κύριας μελωδίας που προηγήθηκε στο αρχικό μέρος του Β μέρους (μέτρα 38 - 45), η οποία δεν παρουσιάζεται ποτέ ολοκληρωμένη, και αποδομείται σταδιακά μέχρι και την ολική της εξαφάνιση/κατάρρευση. Για ακόμη μια φορά ο οικονομικός τρόπος στη διαχείριση του υλικού του Κωνσταντινίδη γίνεται άμεσα αντιληπτός από τα εξής μέτρα:

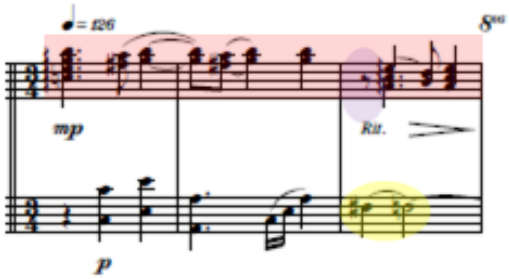
α) Αρχικά στο μέτρο 48 (δεξί χέρι), η παύση ογδόου στον 1ο χρόνο και η χρωματική κίνηση στο μπάσο (φα♯^{2} - φα♮^{2}) προκαλεί αφενός αμφιταλάντευση ως προς το γένος της συγχορδίας, αφετέρου ανακόπτει την αφηγηματική ροή της κυρίαρχης μελωδίας (Σχήμα 95α),

[411] Για να είμαστε ακριβείς, στον μετρικό οπλισμό των 3/4 'εισρέουν' και τα δύο μέτρα των 4/4 και 5/4 αντίστοιχα. Δεν θεωρούμε όμως ότι μεταβάλλουν το γενικότερο πλαίσιο που θυμίζει βαλς.

β) στο μέτρο 49 η μελωδική γραμμή ανακόπτεται για δεύτερη φορά, αυτή τη φορά με την χρήση ενός τρίηχου τετάρτων (αριστερό χέρι). Αυτό μας μεταφέρει συνειρμικά στους επαναλαμβανόμενους φθόγγους μικρής ρυθμικής αξίας του τετάρτου μέρους της *Σουίτας, Clusteritis*. Στο ίδιο μέτρο (1ος χρόνος του μέτρου 49) η οκτάβα (μι^{5}-μι$^{6)}$ στο δεξί χέρι ανακόπτει για πρώτη φορά την εκτύλιξη της αρχικής μελωδίας,

γ) στο μέτρο 50 η αλλαγή μετρικού οπλισμού πραγματοποιείται ταυτόχρονα σε συνδυασμό με την επιτάχυνση του τρίηχου (από τρίηχο τετάρτων σε τρίηχο ογδόων, αριστερό χέρι)

δ) στο μέτρο 51 με την σημειωμένη αλλαγή του *tempo* καταρρέει ολοκληρωτικά όλη η αφηγηματική ροή των προηγηθέντων (Σχήμα 95β).



Σχήμα 95α.
Cotillion, μέτρα 46 - 48. Αλλαγή μετρικού οπλισμού και μεταφορά σε ένα νέο ηχητικό περιβάλλον 'Βαλς' τύπου, αμφιταλάντευση ως προς το γένος της συγχορδίας (μ. 48).



Σχήμα 95β.
Cotillion, μέτρα 49 - 52. Κατάρρευση της αφηγηματικής ροής της μελωδίας.

Η *Coda* (μέτρα 80 - 98) καταλαμβάνει μεγάλη έκταση σε σύγκριση με τις υποενότητες του *Cotillion* που προηγήθηκαν αλλά και με τα προηγούμενα μέρη της *Σουίτας*. Πρόθεση του Κωνσταντινίδη είναι να οδηγήσει τη *Σουίτα* σε έναν πανηγυρικό επίλογο,

αξιοποιώντας το φθογγορυθμικό υλικό από το Α μέρος του *Cotillion* και επαναλαμβάνοντας έως και αυτούσιες φράσεις.

> "*The Coda intensifies the A material and brings the whole to a climactic conclusion*".[412]

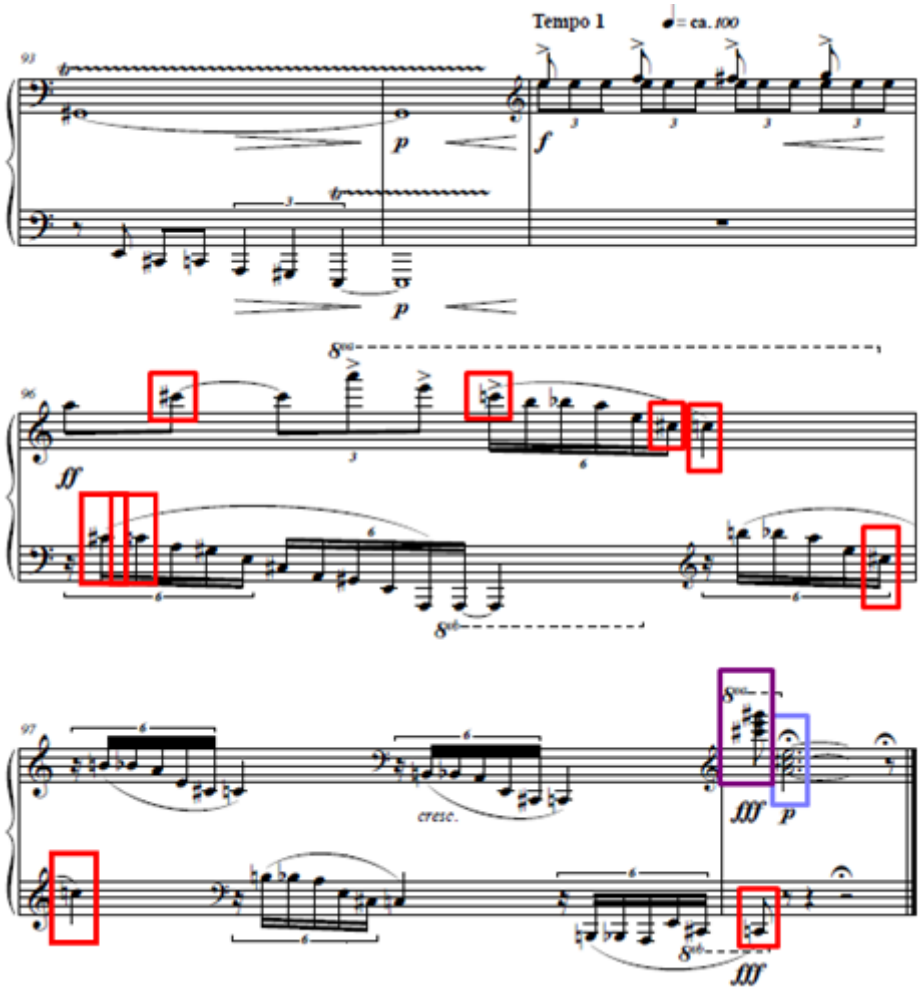
Η εναρκτήρια φράση της *Coda* (μέτρα 80 - 83, Σχήμα 96) προδιαθέτει τον ακροατή για κάτι σημαντικό που πρόκειται να συμβεί. Οι επαναλαμβανόμενες οκτάβες δεκάτων έκτων από τον φθόγγο μι, οι οποίες καταλαμβάνουν μια ιδιαιτέρως ευρεία περιοχή της τεσιτούρας του πιάνου (μι^{1}-μι^{6}) και επαναλαμβάνονται για τα επόμενα επτά μέτρα, πράγματι δημιουργεί μια κατάσταση αναμονής. Συνειρμικά, το διαστηματικό τους υλικό θυμίζει την οκτάβα (μι^{5}-μι^{6}) της υποενότητας του Β μέρους του *Cotillion*, η οποία χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να σταματήσει η ροή της κυτταρικής μελωδίας (μ. 49, Σχήμα 95β). Στην υπό εξέταση περίπτωση, το ίδιο ακριβώς φθογγικό υλικό (διάστημα 8^{ης}) χρησιμοποιείται για έναν άλλο σκοπό: να επιτείνει την κατάσταση αναμονής.



Σχήμα 96.
Cotillion, η εναρκτήρια φράση της *Coda*, μέτρα 80 - 83. Η εκτεταμένη χρήση διαστήματος 8^{ης} επιτείνει την αίσθηση της 'αναμονής'.

[412] Από τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη.

Ο παραπάνω χειρισμός (παρατεταμένη χρήση του διαστήματος της 8ης) φρενάρει την συνεχή ρυθμική δραστηριότητα που χαρακτήριζε έως τώρα το *Cotillion,* δημιουργώντας στασιμότητα. Σε αυτό προστίθεται η αμφιταλάντευση ως προς το γένος της συγχορδίας, και ο Κωνσταντινίδης το αφήνει (το γένος) 'ανοικτό'. Πρόκειται για την 5η μελωδική βαθμίδα της λα μείζονος συγχορδίας ή της λα ελάσσονος; Η απάντηση όμως δεν έρχεται ούτε στα αμέσως επόμενα μέτρα αλλά το ερώτημα μένει αναπάντητο, όπως θα δούμε, έως και το πρώτο όγδοο του τελευταίου μέτρου της *Σουίτας* (Σχήμα 97).



Σχήμα 97.
Cotillion, μέτρα 93 - 98. Το γένος της συγχορδίας δεν φαίνεται να ξεκαθαρίζει παρά μόνον στο τελευταίο μέτρο του *Cotillion* με την εμφάνιση μιας λα μείζονος συγχορδίας.

Το διάστημα 8ης φαίνεται να επικρατεί στην *coda* και επανέρχεται για μια τελευταία φορά. Η τελευταία αναφορά πραγματοποιείται εμβόλιμα στην πυκνή περιοχή, σημειώνοντας τη διακοπή της εξέλιξής της (μ. 91, Σχήμα 98).



Σχήμα 98.
Cotillion, μέτρα 90 - 91. Η εξελικτική ροή (μ. 90) 'φρενάρει' υπό τον παλμό των τριήχων δεκάτων έκτων σε διάστημα 8ης από μι (μ. 91).

8.2.6 Συμπεράσματα

Στη *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα* διακρίνουμε έντονους συμβολισμούς. Η τιτλοφόρηση των μερών του έργου και η ανάπτυξη των μουσικών νοημάτων φαίνεται να προδίδουν την πρόθεση του συνθέτη να αφηγηθεί την εξελικτική διαδικασία ενός ανθρώπου που ζει, ονειρεύεται, προβληματίζεται, αμφιταλαντεύεται, μαθαίνει και ωριμάζει.

Το έργο -με εξαίρεση το *Clusteritis*- κινείται σε διατονικά περιβάλλοντα που θα μπορούσαν να ερμηνευτούν κάλλιστα σύμφωνα με τις αρχές της λειτουργικής αρμονίας. Πρόκειται για ένα αυτοβιογραφικό μουσικό έργο -σύμφωνα και με μαρτυρία του συνθέτη-[413] στο οποίο εκτίθεται ο προβληματισμός του σε σχέση με την υπερβολική χρήση συγκεκριμένων αρμονικών φαινομένων (*clusters)* και την αδυναμία αποφυγής τους στην εξέλιξη της σύγχρονης μουσικής. Για τον λόγο αυτό παραλληλίζει ειρωνικά την συγκεκριμένη τάση ως μια 'ασθένεια', και την ταυτίζει με την ανούσια διάθεση του χρόνου των νέων σε συντροφιές συνομηλίκων που δεν δίνουν ιδιαίτερη σημασία στην ποιότητα των συναναστροφών τους.

[413] Σε ερώτηση της γράφουσας προς τον Κωνσταντινίδη εάν στην περίπτωση της *Σουίτας* πρόκειται για ένα αυτοβιογραφικό έργο ο συνθέτης απάντησε καταφατικά. Αξίζει επίσης να αναφέρουμε τη χαρά του συνθέτη όταν το κοινό αναγνωρίζει τις χιουμοριστικές μουσικές σκηνές στο συγκεκριμένο έργο, όπως στο *Πρώτο Φιλί* και στο *Ξεκινώντας μαθήματα χορού*.

Ο Κωνσταντινίδης στο συγκεκριμένο έργο δεν φαίνεται να υπακούει τυφλά σε κάποιο συγκεκριμένο συνθετικό στιλ, αλλά επιχειρεί να εκθέσει το δικό του προσωπικό ύφος, αξιοποιώντας στη δομή του κυρίως τονικά αρμονικά χαρακτηριστικά. Το μουσικό χιούμορ, ιδιαίτερα εμφανές στο *First Kiss,* οι τζαζ υπαινιγμοί στο *Beginning dancing lessons* σε συνδυασμό με τις συχνές αλλαγές μετρικών οπλισμών και τις χαρακτηριστικές διακοπές, όπως επισημάνθηκαν κατά την ανάλυση του έργου, συνθέτουν ένα μουσικό παζλ που στοχεύει στο να αποτυπώσει την εικόνα των νέων, ιδωμένη από τη ματιά του συνθέτη, την τάση τους για αμφισβήτηση, την υποβολή σε ψυχαναγκασμούς της γενιάς τους και την χαρακτηριστική τους παρορμητικότητα.

Αναμφίβολα, η *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα* -σύμφωνα με τον συνθέτη- αποτελεί έναν «*ύμνο στη ζωή και την εξέλιξη*».[414]

8.3 Συσχετισμός και διαλεκτική σχέση του έργου με το *Concerto for Piano and Orchestra No. 1* (LRC 252), 2010

Το παρόν υποκεφάλαιο δεν φιλοδοξεί να αναδείξει το *Concerto for Piano and Orchestra No. 1* στην κάθε του λεπτομέρεια, μιας και το έργο αυτό δεν περιλαμβάνεται στα αντικείμενα της παρούσας διατριβής. Πρωταρχικά και κυρίως στοχεύει στην συνοπτική ανάδειξη της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στο έργο *Suite for a Young Man* for solo piano και στη διαφοροποίησή του ως προς αυτό.

Το *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1* (LRC 252) προκύπτει και αναπτύσσεται μορφολογικά από το έργο για σόλο πιάνο *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα* (LRC 74). Ολοκληρώθηκε τον Σεπτέμβριο του 2010, τριάντα χρόνια δηλαδή μετά τη *Σουίτα,* και στηρίζεται απόλυτα στην αρμονική και ρυθμική γλώσσα του έργου-μήτρα.[415] Το *Κοντσέρτο αρ. 1* εκδόθηκε από τη Magni Publications και δημιουργήθηκε αφού είχαν προηγηθεί οι δύο ηχοχρωματικές παραλλαγές (*Σουίτα για Ορχήστρα αρ. 2* και *Σουίτα για Ορχήστρα Πνευστών αρ. 2*) του αρχικού

[414] "*The entire Suite becomes a paean to life and to development*", από τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη.

[415] Σύμφωνα με μαρτυρία του συνθέτη, την οποία μας μετέφερε ο Μουσικολόγος και συνθέτης Θοδωρής Καραθόδωρος, κατά τη διάρκεια της επίσκεψης του Ντίνου Κωνσταντινίδη στην Ελλάδα με αφορμή την τελετή αναγόρευσης σε Επίτιμο Διδάκτορα του Πανεπιστημίου Μακεδονίας (Μάιος 2010), ο συνθέτης του εκμυστηρεύτηκε ότι, παρά την μακρόχρονη συνθετική του πορεία, δεν είχε έως και τότε στην εργογραφία του κάποιο κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα και θεωρούσε ότι αυτή του η παράλειψη δεν τον τιμούσε ως συνθέτη. Πιο συγκεκριμένα, ανέφερε χαρακτηριστικά: «*Πως είναι δυνατόν να λέγομαι συνθέτης και στην εργογραφία μου να μην έχω συνθέσει έως και σήμερα ένα κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα;*». Αξίζει να προσθέσουμε ότι το υπό εξέταση έργο δημιουργήθηκε λίγους μήνες μετά.

έργου. Αποτυπώνεται δισκογραφικά σε έναν δίσκο (2012), το σολιστικό μέρος ερμηνεύεται από τον Καθηγητή Πιάνου του LSU Michael Gurt και τη Συμφωνική Ορχήστρα του LSU διευθύνει ο Carlos Riazuelo.[416]

Στο *Κοντσέρτο αρ. 1*, ο Κωνσταντινίδης αξιοποιεί τη σύνθεση μιας μεγάλης και πλούσιας σε ηχοχρώματα ρομαντικής ορχήστρας.[417] Ο ρόλος της, εκτός από υποστηρικτικός στη γραμμή του πιάνου, προσφέρει πρόσθετο βάθος, αναδεικνύοντας πολλές φορές στοιχεία που κρύβουν ένα είδος μουσικού χιούμορ. Εκτός των παραπάνω, η ορχήστρα γίνεται συχνά ο κύριος μελοδηγητικός φορέας ο οποίος συνδιαλέγεται με το πιάνο, προοικονομώντας ρυθμομελωδικό υλικό που θα ακολουθήσει. Τα αμιγώς ορχηστρικά τμήματα (τύπου - *ritornello)* αποτελούν ένα από τα μέσα διεύρυνσης του αρχικού έργου που χρησιμοποιεί ο Κωνσταντινίδης, και εμφανίζονται με μεγαλύτερη συχνότητα σε σύγκριση με το *Κοντσέρτο για πιάνο και Ορχήστρα αρ. 2* του συνθέτη, έργο που γράφτηκε δύο χρόνια αργότερα και αποτελεί επίσης διεύρυνση ενός πρότερου πιανιστικού έργου, στο οποίο αναφερθήκαμε κατά τη διάρκεια της ανάλυσης του έργου *Θέμα και Παραλλαγές* (LRC 1).

Στο απόσπασμα της ορχηστρικής ενότητας που παραθέτουμε μπορούμε να διακρίνουμε πρωτοεμφανιζόμενα υλικά, όπως για παράδειγμα πολυρρυθμικά σχήματα (Σχήμα 99α και Σχήμα 99β) τα οποία απουσιάζουν μεν από το έργο-μήτρα, επαναλαμβάνονται όμως από το πιάνο σε ύστερο χρόνο και αποτελούν ένα από τα μέσα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης για να διευρύνει το αρχικό έργο (*Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα*).

[416] Το cd κυκλοφόρησε από την αμερικανική δισκογραφική εταιρεία Centaur Records, Inc. (CRC 3258). Το έργο ηχογραφήθηκε στο Πανεπιστήμιο της Λουιζιάνα. Θυμίζουμε ότι και στο δισκογράφημα αυτό αποτυπώνεται το ίδιο ακριβώς ερμηνευτικό λάθος (η παρτιτούρα του πιάνου σε συγκεκριμένη περιοχή του *Κονσέρτου* περιέχει τρία πεντάγραμμα και, παρόλο που το μεσαίο πεντάγραμμο είναι γραμμένο στο κλειδί του φα, ο πιανίστας λανθασμένα ερμηνεύει την περιοχή σε κλειδί σολ). Και στα δύο ηχογραφήματα το έργο αποδίδεται από τον Michael Gurt.

[417] Η σύνθεση της Ορχήστρας: πίκολο φλάουτο, 2 φλάουτα, 2 όμποε, αγγλικό κόρνο, δύο κλαρινέτα σε σιb, μπάσο κλαρινέτο, 2 φαγκότα, κοντραφαγκότο, 4 κόρνα σε φα, 3 τρομπέτες σε σιb, 3 τρομπόνια, τούμπα, 3 κρουστοί, σόλο πιάνο, και έγχορδα.



Σχήμα 99α.

Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1, 1ο μέρος - *Fantasia*, μέτρα 22 - 24.

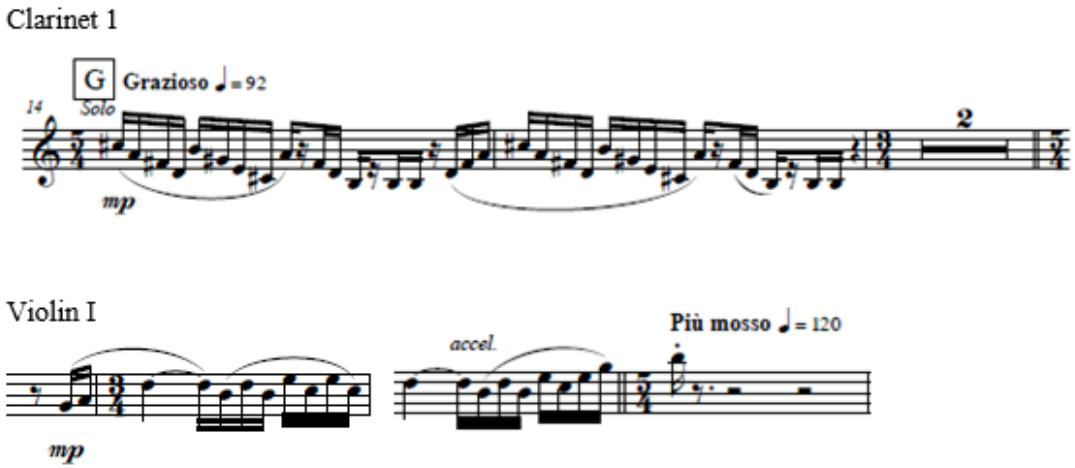
Τα πεντάηχα σε f δυναμική στο ορχηστρικό σώμα γίνονται αντικείμενο μίμησης αργότερα από το πιάνο (βλ. Σχήμα 99β). Μια υπαινικτική πρώτη εμφάνιση από το ρυθμικό σχήμα των πεντάηχων διακρίναμε στην σολιστική εναρκτήρια φράση του πιάνου.



Σχήμα 99β.

Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1, 1ο μέρος - *Fantasia*, μέτρα 39 - 43. Τα πεντάηχα λίγο αργότερα στο μέρος του πιάνου μιμούνται τα πεντάηχα του ορχηστρικού σώματος που προηγήθηκαν .

Στα λυρικά μέρη της ορχήστρας, όπως για παράδειγμα στο δεύτερο μέρος του κοντσέρτου - *Scherzoso,* η μελωδία κατανέμεται σε διαφορετικά όργανα. Έτσι, η *attaca* ορισμένων οργάνων συμπίπτει με την ταυτόχρονη αποδέσμευση/απαλλαγή προηγηθέντων (Σχήμα 100),[418] ενώ οι καταλήξεις των μερών[419] του *Κοντσέρτου* επιμηκύνονται κατά ένα μέτρο, το οποίο λειτουργεί ως απόηχος του προηγούμενου δημιουργώντας ένα είδος εφέ (echo), (Σχήμα 101).[420]



Σχήμα 100.
Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1, 2ο μέρος - *Scherzoso*, μέτρα 14 - 15. Η κύρια μελωδία του *Scherzoso* μεταφέρεται ηχοχρωματικά από το κλαρινέτο Ι στα βιολιά Ι.

[418] Η τεχνική της ηχοχρωματικής μελωδίας είναι κάτι που επισημάναμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο όταν αναφερθήκαμε στις *Συμφωνία αρ. 2* και *Συμφωνία αρ. 5* του Ντίνου Κωνσταντινίδη, και αποτελεί ένα τεχνικό μέσο σύνθεσης το οποίο ασπάζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό ο συνθέτης.
[419] Αυτό συμβαίνει στα τρία από τα πέντε μέρη του Κοντσέρτου και πιο συγκεκριμένα, στο 2ο μέρος, στο 3ο μέρος και στο 4ο μέρος.
[420] Για να έχουμε καλύτερη εικόνα των όσων υποστηρίζουμε, μπορούμε να ανατρέξουμε στο Σχήμα 79 και Σχήμα 80 του προηγούμενου υποκεφάλαιου στο παρόν κεφάλαιο.



Σχήμα 101.
Κοντσέρτο αρ. 1, 3ο μέρος – *Clusteritis*, μέτρα 13 - 19. Το μέτρο 19 είναι ο απόηχος του μέτρου 18. Στη συγκεκριμένη περιοχή παραλείπουμε το σύστημα των χάλκινων πνευστών καθότι έχει παύσεις.

Στον πίνακα που ακολουθεί (Πίνακας 11) παρουσιάζονται οι τίτλοι και η διάρκεια των ισάριθμων μερών του *Κοντσέρτου αρ. 1* και της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα* προς σύγκριση.

	I	II	III	IV	V
Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα	*Proud and Solemn* Διάρκεια: 20 μέτρα	*The First Kiss* Διάρκεια: 22 μέτρα	*Beginning Dancing Lessons* Διάρκεια: 49 μέτρα	*Clusteritis* Διάρκεια: 18 μέτρα	*Cotillion* Διάρκεια: 98 μέτρα
Κοντσέρτο αρ. 1	*Fantasia* Διάρκεια: 76 μέτρα	*Scherzoso* Διάρκεια: 34 μέτρα	*Giocoso* Διάρκεια: 74 μέτρα	*Clusteritis* Διάρκεια: 19 μέτρα	*Festa* Διάρκεια: 124 μέτρα

Πίνακας 11.
Τιτλοφόρηση και διάρκεια των δύο έργων ('έργο – μήτρα' και η διεύρυνσή του).

Τα πέντε μέρη παίζονται δίχως μεγάλες παύσεις ενδιάμεσα, εξ ου και η επισήμανση *attaca* στο τελείωμα του κάθε μέρους.[421] Με μια γρήγορη ματιά, παρατηρούμε ότι η τιτλοφόρηση των μερών του *Κοντσέρτου* γίνεται με παραδοσιακούς μουσικούς όρους ιταλικής προέλευσης, που στοχεύουν κυρίως στο να μας προσανατολίσουν ως προς τον τρόπο ερμηνείας και έκφρασης. Αντιθέτως, οι τίτλοι της *Σουίτας* αφορούν κάποιο εξωμουσικό περιεχόμενο προγραμματικού χαρακτήρα, όπως αναφέραμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο. Οι ομοιότητες που προκύπτουν συγκρίνοντας παράλληλα τα δύο έργα είναι αρκετές. Το πέμπτο μέρος του *Κοντσέρτου* (*Festa*) και το αντίστοιχο της *Σουίτας* (*Cotillion)* είναι τα εκτενέστερα εκ των πέντε. Το τέταρτο μέρος (*Clusteritis*) έχει τη μικρότερη διάρκεια και διατηρεί τις ίδιες -πλην ενός μέτρου- αναλογίες με το αντίστοιχο της *Σουίτας,* ενώ ο τίτλος παραμένει κοινός ανάμεσα στο έργο-μήτρα και στη διευρυμένη του μορφή. Ωστόσο, όπως προαναφέραμε, η διεύρυνση της καταληκτικής φράσης του *Clusteritis* (μ. 19) δεν αλλοιώνει τον χαρακτήρα της, παρά λειτουργεί ως απόηχος του προηγούμενου μέτρου (μ. 18). Ποιος λόγος όμως είναι εκείνος που ωθεί τον Κωνσταντινίδη στη διατήρηση του τίτλου αλλά και στην χρησιμοποίηση του ίδιου φθογγορυθμικού υλικού στα δύο αντίστοιχα μέρη, αποφεύγοντας οποιαδήποτε 'διάθεση' διεύρυνσης; κάτι δηλαδή που έπραξε στα υπόλοιπα τέσσερα μέρη του *Κοντσέρτου*;

[421] Αυτή την προτροπή του συνθέτη 'τα μέρη ενός έργου να παίζονται δίχως παύσεις ενδιάμεσα' που στην περίπτωση του *Κοντσέρτου* υπογραμμίζεται και στις προγραμματικές σημειώσεις: "*the five movements of the Concerto are played without a great deal of pause*", την είχαμε επισημάνει τόσο στη *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα* όσο και σε αλλά έργα γραμμένα για σόλο πιάνο. Αυτό είναι κάτι που το συνηθίζει ο Κωνσταντινίδης και δεν παραλείπει να το αναφέρει και στις προγραμματικές του σημειώσεις.

Η επικρατέστερη εξήγηση κατά την άποψή μας, και λαμβάνοντας υπόψιν τις προγραμματικές σημειώσεις του έργου, είναι ότι ο Κωνσταντινίδης πραγματεύεται μεν ένα τεχνικό στοιχείο σύνθεσης (cluster) το οποίο τον απασχόλησε κατά τη διάρκεια της αρχικής σύλληψης του έργου, προσδίδει δε σε αυτό έναν επιπλέον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα, που μπορεί να ερμηνευθεί ποικιλοτρόπως. Το *Clusteritis* πραγματεύεται ένα διαχρονικό ζήτημα των νέων ανθρώπων.[422] Μια άλλη εξήγηση είναι ότι έπειτα από τριάντα χρόνια, όταν δηλαδή ο Κωνσταντινίδης συνθέτει το *Κοντσέρτο αρ. 1 για πιάνο και ορχήστρα,* επαναχρησιμοποιεί αυτούσιο το υλικό του *Clusteritis,* εστιάζοντας αποκλειστικά και μόνο στην μεταφορά του αρχικού υλικού (σόλο πιάνο) για πιάνο και ορχήστρα.

Στον επόμενο πίνακα που ακολουθεί (Πίνακας 12) εκθέτουμε μια γενική εικόνα της δομής του *Κοντσέρτου* στο οποίο αποτυπώνεται η διαδοχή των πέντε μερών του *Κοντσέρτου αρ. 1* με αναφορά στην έκτασή τους, στους μετρικούς οπλισμούς, στα *tempi* τους, στην διανομή τους και σε μορφολογικά χαρακτηριστικά που -κατά την άποψή μας- παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αποτέλεσαν γενεσιουργές ηχοδομές τις οποίες δανείζεται ο Κωνσταντινίδης από το πρότερο έργο του.[423]

1ο μέρος – *Fantasia - Γρήγορο*: 76 μέτρα, μετρικός οπλισμός: 4/4 (♩ = 72-80)
Μέτρα 1 - 16: Εισαγωγή (σόλο πιάνο) [Διατυπώνεται σχεδόν όλο το 1ο μέρος της *Σουίτας - Proud and Solemn* πλην των τεσσάρων τελευταίων μέτρων]
Μέτρα 17 - 25: Αμιγώς ορχηστρικό τμήμα [πρωτοεμφανιζόμενο υλικό αποτελούμενο από πολυρρυθμικά σχήματα]
Μέτρα 26 - 41: Tutti [επαναναδιατύπωση του 1ου μέρος της *Σουίτας - Proud and Solemn* πλην των τεσσάρων τελευταίων μέτρων στη μεταφορά του για πιάνο και ορχήστρα]
Μέτρα 42 - 56: Σολιστική ενότητα [το πιάνο μιμείται τα προηγηθέντα πολυρρυθμικά σχήματα της ορχήστρας (μ. 17-25)]

[422] Με τον χαρακτηρισμό «*ανθρώπινη υπόσταση*» εννοούμε την -κατά Κωνσταντινίδη- «*ανούσια συναναστροφή και το χάσιμο χρόνου των νέων με/σε παρέες που δεν τους προσφέρουν κάτι ουσιώδες*». Αυτό το ζήτημα το είχε παραλληλίσει με την απροκάλυπτη χρήση των *clusters* από συνθέτες της εποχής κατά τη διάρκεια της οποίας γράφτηκε το έργο. Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να μεταφέρουμε και μια ακόμη εμπειρία που προέρχεται από την προσωπική μας επαφή με τον συνθέτη. Κατά τη διάρκεια μιας διάλεξης της γράφουσας στο Baton Rouge με κύριο αντικείμενο τις αναλύσεις έργων για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη, παρουσία του συνθέτη (Μάρτιος, 2019), ο Κωνσταντινίδης αναφέρθηκε εκτενώς στο τεχνικό αυτό στοιχείο. Αυτό το αναφέρουμε κυρίως γιατί αποτελεί ίσως από τις λίγες περιπτώσεις που ο συνθέτης αναφέρθηκε σε τεχνικά ζητήματα στις συνθέσεις του. Η εστίαση του συνθέτη στα 'clusters' διήρκεσε αρκετά και αναλύθηκε διεξοδικά.

[423] Στις προγραμματικές σημειώσεις του έργου ο συνθέτης αναφέρει ότι το κοντσέρτο αποτελεί διεύρυνση της σουίτας για σόλο πιάνο: "*This piece uses materials from a solo piano suite*".

Μέτρα 57 - 76: Tutti [Αυτή τη φορά ακούγεται όλο το 1ο μέρος της *Σουίτας - Proud and Solemn* στην ενορχηστρωτική της εκδοχή/ μεταγραφή για πιάνο και ορχήστρα]
2ο μέρος – *Scherzoso - Αργό*: 34 μέτρα, *Grazioso*, μετρικός οπλισμός: 5/4 (♩ = 92)
Μέτρα 1 - 13: Tutti [Διατυπώνεται το α τμήμα του 2ου μέρους της *Σουίτας - The First Kiss*, εδώ η ορχήστρα σε καθαρά συνοδευτικό ρόλο]
Μέτρα 14 - 17: Αμιγώς ορχηστρικό τμήμα [Επιμήκυνση του β τμήματος του *First Kiss,* η μελωδία κινείται ηχοχρωματικά αρχικά στο κλαρινέτο Ι, μετέπειτα στα βιολιά Ι και ΙΙ]
Μέτρα 18 - 34: Tutti [Ακούγεται το β τμήμα του *First Kiss* αρχικά στο πιάνο με συνοδεία ορχήστρας, μετέπειτα σε διπλασιασμό από τα φλάουτα Ι και ΙΙ και στο τέλος (μέτρα 27 - 34), εμφανίζεται όλο το γ τμήμα του *First Kiss,* η ορχήστρα σε ρόλο συνοδευτικό]
3ο Μέρος – *Giocoso - Μέτρια Γρήγορο*: 74 μέτρα, μετρικός οπλισμός: 3/4 (♩ = 92)
Μέτρα 1 - 54: Tutti [Ακούγεται εις διπλούν το α τμήμα του 3ου μέρους της *Σουίτας - Beginning Dancing Lessons* (μ. 1-19) η ορχήστρα σε συνοδευτικό ρόλο, οι τρομπέτες με *sordina* διπλασιάζουν το αριστερό χέρι του πιάνου. Στα μέτρα 20 - 38 εκτίθεται το μεσαίο *blue* -τμήμα του *Beginning Dancing Lessons*],
Μέτρα 55 - 69: Αμιγώς ορχηστρικό τμήμα [Εκτίθεται το υλικό του γ τμήματος του *Beginning Dancing Lessons* στην ορχήστρα]
Μέτρα 70 - 74: Tutti [Ακούγεται το καταληκτικό τμήμα-*coda* του *Beginning Dancing Lessons*]
4ο Μέρος – *Clusteritis - Αργό*: 19 μέτρα, μετρικός οπλισμός: 4/4 (♩ = 60)
Μέτρα 1 - 19: Tutti, εκτίθεται όλο το υλικό του αντίστοιχου *Clusteritis* από τη *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα*
5ο Μέρος – *Festa - Γρήγορο*: 124 μέτρα, *Allegro vivo*, μετρικός οπλισμός: 4/4 (♩ = 100)
Μέτρα 1 - 96: Tutti
Μέτρα 97 - 107: Αμιγώς ορχηστρικό τμήμα [εμβόλιμη ενότητα που προέρχεται από το α τμήμα και β τμήμα του έργου- μήτρα και προοικονομεί στοιχεία της καντέντζας]
Μέτρα 108 - 123: Σολιστική ενότητα-*Cadenza*
Μέτρο 124: Tutti/*Finale*

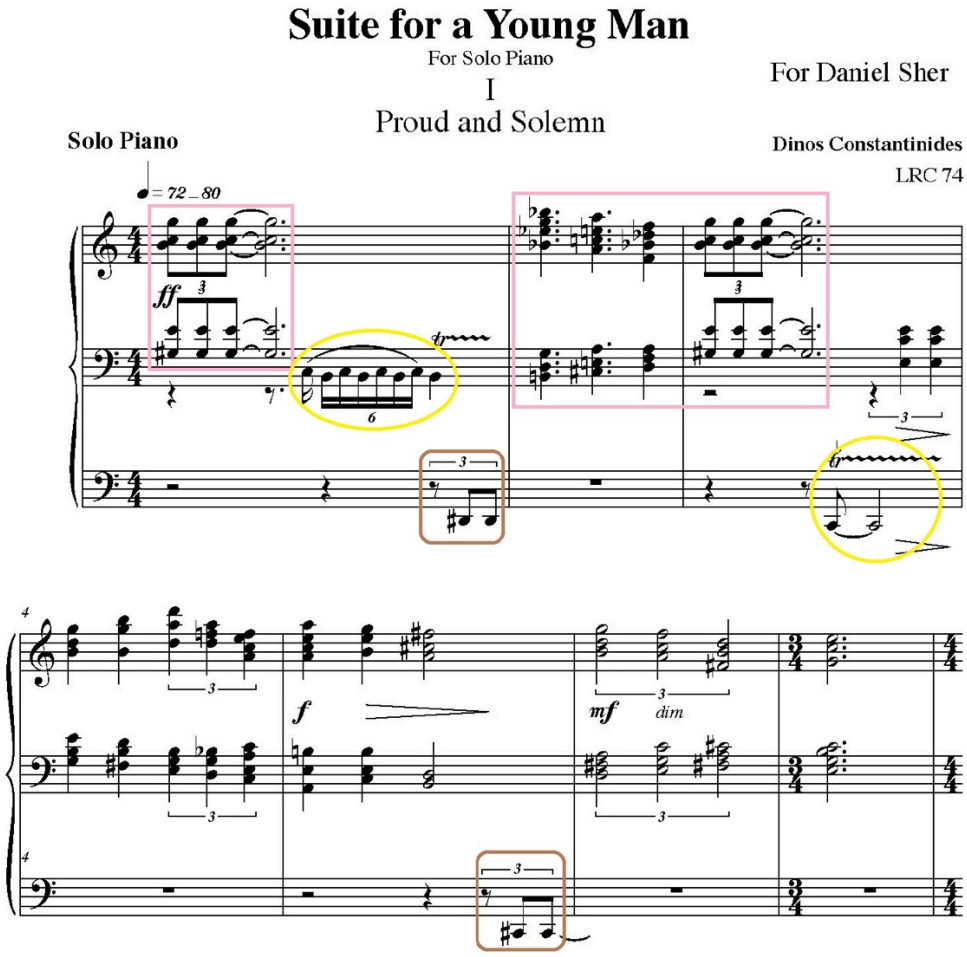
Πίνακας 12.
Η δομή του *Κοντσέρτου αρ. 1* για πιάνο και ορχήστρα του Ντίνου Κωνσταντινίδη.

Ο Κωνσταντινίδης, όπως αναφέραμε, στηρίζεται στο υλικό του έργου - μήτρα το οποίο επεκτείνει και αναπροσαρμόζει για μια μεγάλη ορχήστρα και σόλο πιάνο. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθούμε σε ορισμένες περιοχές οι οποίες αποτέλεσαν γενεσιουργή ηχοδομή για

το *Κοντσέρτο* καθώς και τους ενορχηστρωτικούς χειρισμούς αυτών από τον συνθέτη που κατά την άποψή μας παρουσιάζουν αρκετό ενδιαφέρον.

Περίπτωση 1.

Οι τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες, όπως για παράδειγμα στα δύο επάνω πεντάγραμμα του πιάνου του πρώτου μέρους *Proud and Solemn* της *Σουίτας - Fantasia*, για το *Κοντσέρτο αρ. 1,* διαμοιράζονται στα ξύλινα πνευστά και έγχορδα. Τα tremolo του μεσαίου πενταγράμμου μοιράζονται στο μέρος του σόλο πιάνου. Παράλληλα, ο ρόλος των κρουστών εμφανίζεται υποστηρικτικός και ιδιαίτερα δυναμικός, υπογραμμίζοντας ασθενή μέρη του μέτρου και ρυθμικά μοτίβα ιδιαίτερης σημασίας. Το φθογγικό υλικό του τρίτου και χαμηλότερου πενταγράμμου αναλαμβάνουν σε ρόλο-πεντάλ τα τρομπόνια, η τούμπα και το κόντρα φαγκότο (Σχήμα 102α και Σχήμα 102β).



Σχήμα 102α.
Η εναρκτήρια φράση του έργου-μήτρα, *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα*, 1ο μέρος- *Proud and Solemn*, μέτρα 1 - 7.



Σχήμα 102β.
Σε αντιπαραβολή το *Κοντσέρτο αρ. 1 για πιάνο και ορχήστρα*, 1ο μέρος - *Fantasia*, μέτρα 57 - 63. Ενδεικτική άποψη της ενορχηστρωτικής γραφής/μεταφοράς της εναρκτήριας φράσης.

Περίπτωση 2.

Στα λυρικά μέρη, όπως για παράδειγμα το δεύτερο μέρος του *Κοντσέρτου - Scherzoso* όπου το πιάνο διατηρεί τον σόλο χαρακτήρα του και η ορχήστρα αρκείται σε έναν περισσότερο υποστηρικτικό ρόλο, η ενορχήστρωση της εναρκτήριας φράσης εμφανίζεται διαφορετική σε κάθε επανεμφάνιση της κύριας μελωδίας. Έτσι, στην περίπτωση που η κύρια μελωδία

εμφανίζεται για πρώτη φορά, η ενορχήστρωση παραμένει απλή και λιτή προσδίδοντας στο πιάνο τη βαρύτητα που του αρμόζει:

- Τα έγχορδα συνοδεύουν υπογραμμίζοντας με τενούτες τους ισχυρούς φθόγγους της μελωδίας του δεξιού χεριού, και το φαγκότο με το τσέλο διπλασιάζουν τη διαβατική κίνηση συνοδευτικού χαρακτήρα του αριστερού χεριού του μέρους του πιάνου (Σχήμα 103α).

Στις ενότητες που η κυτταρική μελωδία παρουσιάζεται διανθισμένη στο μέρος του πιάνου ενώ η ενότητα οδηγεί προς την κατάληξη του μέρους:

- Αλλάζει η ενορχήστρωση αναδεικνύοντας παράλληλα και στοιχεία μουσικού χιούμορ (Σχήμα 103β).

Τα έγχορδα γίνονται επίσης φορείς της μελωδικής γραμμής του δεξιού χεριού του μέρους του πιάνου, το βιολοντσέλο με τα κλαρινέτα Ι και ΙΙ διπλασιάζουν την κάτω γραμμή του προσθέτοντας με αυτόν τον τρόπο μεγαλύτερο βάθος και δυναμική. Τα τελευταία (κλαρινέτα Ι και ΙΙ), επαναλαμβάνουν το συνοδευτικό μοτίβο δεκάτων έκτων του αριστερού χεριού του πιάνου.

- Ο διαμοιρασμός του μοτίβου σε πρώτο και δεύτερο κλαρινέτο δημιουργεί την αίσθηση μιας εσωτερικής πολυφωνίας, ή αλλιώς ενός ψευδοπολυφωνικού γεγονότος (Σχήμα 103γ).
- Στην ομάδα των ξύλινων πνευστών, τα φλάουτα Ι και ΙΙ, όμποε Ι και ΙΙ συνοδεύουν αρχικά με τενούτες σε ρόλο πεντάλ και όταν το *tempo* γίνεται ταχύτερο μιμούνται ρυθμικά μοτίβα του μέρους του πιάνου (Σχήμα 103δ).
- Το μπάσο κλαρινέτο, τα φαγκότα (*divisi*) και τα κόρνα συνοδεύουν με τενούτες διατηρώντας ωστόσο τα συγκοπτόμενα στοιχεία από τη συνοδεία του αριστερού χεριού του πιάνου (Σχήμα 103β).

Η συγκεκριμένη περιοχή έχει έναν ιδιαίτερα χιουμοριστικό χαρακτήρα που οφείλεται εν μέρει στην ατάκα της κουδούνας (Cowbell) στα κρουστά, κάτι που προμηνύει το ξαφνικό σταμάτημα της ροής της αφηγηματικής γραμμής.

- Η επόμενη περιοχή (Σχήμα 103ε) ευθυγραμμίζεται άμεσα με το προηγηθέν περιπαικτικό περιβάλλον.



Σχήμα 103α.

Κοντσέρτο αρ. 1 για πιάνο και ορχήστρα, 2ο μέρος - *Scherzoso*, Εναρκτήρια φράση του μέρους, μέτρα 1 - 4. Η ενορχήστρωση παραμένει λιτή αφήνοντας την κύρια μελωδία στο σόλο όργανο έτσι ώστε να ακουστεί καθαρά.



Σχήμα 103β.
Κοντσέρτο αρ. 1 για πιάνο και ορχήστρα, 2ο μέρος - *Scherzoso*, μέτρα 26 - 28. Η κυτταρική μελωδία εμφανίζεται διανθισμένη, αλλάζει η ενορχήστρωση αναδεικνύοντας παράλληλα και στοιχεία μουσικού χιούμορ.



Σχήμα 103γ.
Κοντσέρτο αρ. 1 για πιάνο και ορχήστρα, 2ο μέρος - *Scherzoso*, μέτρα 26 - 28. Ο διαμοιρασμός των συνοδευτικών μοτίβων του αριστερού χεριού του πιάνου στα κλαρινέτα I και II δίνει την αίσθηση ενός ψευδοπολυφωνικού γεγονότος.



Σχήμα 103δ.
Κοντσέρτο αρ. 1 για πιάνο και ορχήστρα, 2ο μέρος - *Scherzoso*, μέτρα 26 - 28. Μια καλύτερη εικόνα με εστίαση κυρίως στα ξύλινα πνευστά όπου διακρίνεται ευκρινώς η ενορχήστρωση.



Σχήμα 103ε.
Κοντσέρτο αρ. 1 για πιάνο και ορχήστρα, 2ο μέρος - *Scherzoso*, μέτρα 29 - 34. Η ορχήστρα ευθυγραμμίζεται πλήρως με το μέρος του πιάνου.

Η γραφή της πιανιστικής παρτιτούρας παρουσιάζει ελάχιστες διαφορές στο *Κοντσέρτο αρ. 2* σε σύγκριση με τη *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα.* Αυτές συνήθως παρατηρούνται στην εκτεταμένη χρήση τριών πενταγράμμων. Η συγκεκριμένη επιλογή γραφής για το μέρος του πιάνου απορρέει από την πρόθεση του Κωνσταντινίδη για συνάθροιση διαφορετικών μουσικών γεγονότων που πραγματοποιούνται σε διαφορετικά ρετζίστρα και κατ' επέκτασιν σε διαφορετικά στρώματα. Επίσης, βοηθά στην κατηγοριοποίηση των ρετζίστρων του πιάνου κάτι που το παρατηρούμε και ενορχηστρωτικά.

Περίπτωση 3.

Οι φθόγγοι του τρίτου και χαμηλότερου πεντάγραμμου του πιάνου παίρνουν τη μορφή ισοκρατήματος στην ορχήστρα, και τον ρόλο αυτό αναλαμβάνουν συνήθως η τούμπα, τα βαθύφωνα έγχορδα (τσέλο και κόντρα μπάσο) καθώς και ένα μέρος των κρουστών (ξυλόφωνο, Σχήμα 104). Στο ίδιο σχήμα αξίζει να παρατηρήσει κανείς τον τρόπο με τον οποίο ενισχύεται το *crescendo*, αρχής γενομένης στο πιάνο από το mf (μ. 11) καταλήγοντας στο fff (μ. 12). Όπως βλέπουμε σε αυτό το εν είδει *tutti* πέρασμα δεν χρησιμοποιούνται όλο το μέγεθος των πνευστών αλλά ούτε και των έγχορδων.



Σχήμα 104.
Κοντσέρτο αρ. 2 για πιάνο και ορχήστρα, 4ο μέρος – *Clusteritis*, μέτρα 10 - 12. Το χαμηλό ρετζίστρο του πιάνου μεταφέρεται ενορχηστρωτικά διπλασιασμένο στη γραμμή του κόντρα μπάσου και της τούμπας. Το crescendo επιτυγχάνεται λαμβάνοντας ποιοτικά και όχι ποσοτικά χαρακτηριστικά.

Περίπτωση 4.

Σε περιοχές του πιάνου όπου το φθογγικό υλικό των δύο χεριών συνδιαλέγεται σε πολύ κοντινή απόσταση το ένα με το άλλο, αξίζει να παρατηρήσει κανείς το πώς αυτό μεταφέρεται ενορχηστρωτικά: λ.χ. όταν το ένα χέρι (δεξί) αποδίδει μια τρίλια και το άλλο κινείται σε απόσταση ημιτονίου με καθοδική κίνηση στηριζόμενο σε μοτίβα έντονου ρυθμικού χαρακτήρα, ο συνθέτης επιλέγει να διαμοιράσει το πρώτο στοιχείο στα φαγκότα, τα κόντρα φαγκότα, τα τσέλα, τα κόντρα μπάσα και την τούμπα ενώ τα ρυθμικά *patterns* αποτυπώνονται/εμφανίζονται διπλασιασμένα μόνο στα τρομπόνια (Σχήμα 105). Η γραμμή των τρομπονιών, με λίγα λόγια, αποτελεί συχνά το μέσο αντιπαράθεσης σε πλούσια μουσικά γεγονότα και αναλαμβάνει σχεδόν εξ ολοκλήρου τον ‘κόντρα-ρόλο’.



Σχήμα 105.
Κοντσέρτο αρ. 2 για πιάνο και ορχήστρα, 2ο μέρος – *Scherzoso*, μέτρα 29 - 34. Ο διαμοιρασμός του διαστήματος 2ας (αριστερό χέρι – δεξί χέρι του πιάνου) ενορχηστρωτικά.

Περίπτωση 5.

Στο τρίτο μέρος του Κοντσέρτου - *Giocoso* ιδιαίτερες ερμηνευτικές οδηγίες/διευκρινίσεις για τα γραμμένα *clusters* που παρουσιάζονται στην παρτιτούρα της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα* (μ. 11) δεν παρέχονται από τον συνθέτη. Ωστόσο, τα

συγκεκριμένα, κατά την προσωπική μας άποψη και σύμφωνα με την εμπειρία που αποκομίσαμε από τη συναναστροφή μας με τον συνθέτη, ερμηνεύονται ως ‘θόρυβοι’ που προκαλούνται από την κρούση της ψηλότερης περιοχής της τεσιτούρας του πιάνου με τα δύο χέρια (highest clusters) απροσδιόριστου ύψους. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο στην αντίστοιχη περιοχή του *Κοντσέρτου*· στο συγκεκριμένο μέτρο τα *clusters* αποτυπώνονται ενορχηστρωτικά /‘φθογγοποιούνται’ λαμβάνοντας καθορισμένο ύψος. Η αίσθηση που δημιουργείται στο μέτρο αυτό σε συνδυασμό με την άκρως αντίθετη υπόδειξη στη δυναμική, όπως αυτή αποτυπώνεται στα όργανα της ορχήστρας (ff σε όλα τα όργανα πλην των εγχόρδων και του ρούλου στα τύμπανα σε pp), παραπέμπει σε αρμονικές στήλες που παράγονται από τα έγχορδα. Αυτό γίνεται ακόμη πιο έντονο από τη στιγμή που τα έγχορδα παραμένουν ενεργά ενώ τα υπόλοιπα όργανα αποχωρούν (Σχήμα 106).



Σχήμα 106.
*Κοντσέρτο αρ. 2 για πιάνο και ορχ*ήστρα, 3ο μέρος – *Giocoso*, μέτρα 67 - 74. Η ενορχηστρωτική αποτύπωση του cluster (μ. 71).

Περίπτωση 6.

Η διάρκεια των clusters, στο έργο για σόλο πιάνο είναι καταγεγραμμένη, και για τον λόγο αυτό προτείναμε στο κεφάλαιο που προηγήθηκε την χρήση του μεσαίου πεντάλ κατά την ερμηνεία. Ενορχηστρωτικά, η εμφάνιση των clusters που πραγματοποιείται ταυτόχρονα και από την ορχήστρα επιτείνει την αρχική διάρκεια (σε σχέση με την αρχική τους μορφή) ενώ παίζονται με σουρντίνα. Η συγκεκριμένη τεχνική του συνθέτη δημιουργεί ένα πολύ ιδιαίτερο βάθος στον ήχο. Για του λόγου το αληθές, παραθέτουμε προς σύγκριση το παρακάτω απόσπασμα από την εναρκτήρια φράση του *Clusteritis* του έργου-μήτρα (Σχήμα 107α) με την αντίστοιχη περιοχή του *Κοντσέρτο αρ. 1,* (Σχήμα 107β και Σχήμα 107γ).



Σχήμα 107α.
Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα, 4ο μέρος - *Clusteritis*, μέτρα 1 - 6.



Σχήμα 107β.

Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 2, 4ο μέρος - *Clusteritis*, μέτρα 1 - 3. Το clusters του πιάνου μεταφέρονται σε διαφορετικές ομάδες οργάνων, ερμηνεύονται με sordina και έχουν μεγαλύτερη διάρκεια. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα παρουσιάζονται μεταφερμένα αρχικά στα βιολιά I και Βιολιά II σε divisi.



Σχήμα 107γ.
Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 2, 4ο μέρος - *Clusteritis*, μέτρα 1 - 5. Στα μέτρα 3 - 4 το cluster μεταφέρεται στα κόρνα ενώ στο μέτρο 5 μεταφέρεται σε τρομπόνια και τούμπα.

8.3.1 Επίλογος - Συμπεράσματα

Μελετώντας διεξοδικά το *Κοντσέρτο αρ. 1* του Ντίνου Κωνσταντινίδη και συγκρίνοντάς το ταυτόχρονα με τη σύνθεση *Σουίτα για έναν Νέο άνδρα* για σόλο πιάνο, παρατηρούμε ότι το πρώτο στηρίζεται απόλυτα στο υλικό του έργου - μήτρα το οποίο ο συνθέτης διευρύνει, επεκτείνει και προσαρμόζει σε μια σύνθεση για μεγάλη ορχήστρα και πιάνο. Ιδωμένο από τη μεριά ενός πιανίστα - ερμηνευτή ο βαθμός δυσκολίας του είναι αυξημένος, και προϋποθέτει την ύπαρξη σε ικανοποιητικό βαθμό τεχνικής και γνώσεων.

Τα πέντε μέρη διαθέτουν έναν μεγάλο βαθμό αυτονομίας και, παρόλη την ανεξαρτησία που τα χαρακτηρίζει, η θεματική αναδρομή των πρώτων τεσσάρων μερών, όπως αυτή παρατηρείται κυρίως στο πέμπτο μέρος του κοντσέρτου (*Festa*), δρα συνεκτικά στη μακροδομή του. Ο διαχωρισμός των μερών θυμίζει έναν τυπικό διαχωρισμό κοντσέρτου της

ρομαντικής περιόδου: Εισαγωγή/Γρήγορο – Αργό – μέτρια γρήγορο – *Clusteritis* (αργό) – Γρήγορο.[424]

Τα δεξιοτεχνικά σολιστικά περάσματα του πιάνου υπερτερούν σε σύγκριση με το *Κοντσέρτο αρ. 2* του Κωνσταντινίδη και προσδίδουν σαφώς έναν πιο σολιστικό χαρακτήρα, εκπληρώνοντας -σύμφωνα με τη μαρτυρία στην οποία κάναμε λόγο κατά την εκκίνηση του παρόντος κεφαλαίου- την επιθυμία του συνθέτη.[425] Οι σολιστικές ενότητες παρατηρούνται κυρίως στο εναρκτήριο μέρος του κοντσέρτου (*Fantasia*), το οποίο συμπίπτει παρεμπιπτόντως και με την εισαγωγή του πιάνου (στο έργο για σόλο πιάνο), στο πέμπτο και τελευταίο μέρος (*Festa*), υπό τη μορφή καντέντζας. Τα αμιγώς ορχηστρικά τμήματα συνδιαλέγονται με προηγηθέντα φθογγορυθμικά υλικά ή προοικονομούν στοιχεία που μιμείται σε ύστερο χρόνο το πιάνο, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο ένα σφιχτοπλεγμένο μουσικό κείμενο από άποψη μοτιβικής συνοχής. Τα *tutti* μέρη, και κυρίως εκείνα στα οποία η ορχήστρα δεν περιορίζεται στην παροχή συνοδείας αλλά μεταμορφώνεται σε κύριο μελοδηγητικό φορέα, το πιάνο συμπληρώνει με εκείνα τα φθογγορυθμικά υλικά που υπολείπονται από την αντίστοιχη περιοχή του προϋπάρχοντος έργου (*Σουίτα*).

Οι ενορχηστρωτικοί χειρισμοί του συνθέτη λειτουργούν σε δύο επίπεδα: αφενός η πιανιστική γραφή της *Σουίτας* είναι ένα αξιοποιούμενο υλικό το οποίο ενορχηστρώνεται και διευρύνεται αποτελώντας μια ηχητική πρώτη ύλη στην ηχοχρωματική παλέτα του συνθέτη, αφετέρου το *Κοντσέρτο* συμπεριφέρεται ως μια νέα σύνθεση που μεταμορφώνεται και αυτονομείται, δεν παύει όμως ποτέ να απομακρύνεται από το αρχικό υλικό και διευρύνει τον κατάλογο έργων του Κωνσταντινίδη. Η εναλλαγή 'αργού-γρήγορου'[426] στα επιμέρους μέρη του *Κοντσέρτου* καθώς και όλα τα πιστοποιητικά αναγνωρισιμότητας στα οποία αναφερθήκαμε αναλυτικότερα στο παρόν κεφάλαιο, καθιστούν το έργο εξαιρετικά ενδιαφέρον και του δίνουν δικαίως μια θέση στο πιανιστικό ρεπερτόριο.

Το *Κοντσέρτο* αποτυπώνει το συνθετικό ιδίωμα του Κωνσταντινίδη που διαμορφώθηκε κυρίως μετά το 1980, και παρόλο που συντέθηκε τριάντα χρόνια μετά (2010) αποδεικνύει ότι η ηχητική πρώτη ύλη αποτέλεσε μια σταθερή συνιστώσα στην παραγωγή του. Η πιανιστική του γραφή παρουσιάζεται συντηρητική, δίχως τη χρήση εκτεταμένων τεχνικών, με εξαίρεση

[424] Όπως αναφέραμε και νωρίτερα στο παρόν κεφάλαιο, οι χαρακτηρισμοί 'γρήγορο', 'αργό' κ.λπ. προσανατολίζουν κυρίως τον αναγνώστη προς μια γενικότερη αίσθηση που αναδύεται ακούγοντας κάποιος το *Κοντσέρτο.* Εκείνο από το οποίο διαφοροποιείται ο παραπάνω ισχυρισμός είναι η ύπαρξη του *Clusteritis*.

[425] Βλ. υποσημείωση αρ. 415 στο παρόν κεφάλαιο. Θυμίζουμε ότι το *Κοντσέρτο αρ. 2* με το οποίο ασχοληθήκαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, προσομοιάζει περισσότερο με ένα έργο μουσικής δωματίου.

[426] Με τον όρο 'αργό και γρήγορο' δεν εννοούμε τις διαφοροποιήσεις της χρονικής αγωγής αλλά το σχόλιο αυτό αφορά κυρίως την πύκνωση και την αραίωση ρυθμικών σχηματισμών, την λιτή ή πυκνότερη ενορχήστρωση.

το *Clusteritis*, για το οποίο -κατά την άποψή μας- ένας ιδιαίτερος τρόπος διαχείρισης του μεσαίου πεντάλ (κατατέθηκε νωρίτερα) θα αναδείκνυε στο μέγιστο βαθμό το υλικό του.

Πέραν των τεχνικών και των μορφολογικών χαρακτηριστικών της σύνθεσης, οι προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη, αναδεικνύουν το *Κοντσέρτο αρ. 1* ως έναν «*Παιάνα στη ζωή»*, ένα κολάζ συναισθημάτων που απορρέει από ένα εκρηκτικό πρώτο μέρος, ένα παιγνιώδες δεύτερο, ένα κωμικό τρίτο, ένα γεμάτο μυστήριο τέταρτο μέρος και ένα ιδιαίτερα δυναμικό πέμπτο μέρος, που πραγματεύεται ευρύτερα ζητήματα και απευθύνεται κυρίως σε νέους εκτελεστές:

> «[…] *Ο συνθέτης εκδηλώνει τη στοργή, την τρυφερότητα, αλλά και την πίστη του στις ικανότητες των νέων και στα διάφορα στάδια της μουσικής τους εξέλιξης όπως αυτά διαμορφώνονται, από τη Φαντασία ('Fantasia'), πέραν από προβληματισμούς και εμπόδια μέχρι και τον πανηγυρισμό τους ('Festa')»*.[427]

[427] "[…] *The composer demonstrates his affection and faith in the ability of the performer in the musical progression he creates, from Fantasia, through change and problems, to the celebration of the important final movement",* από τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη.

Κεφάλαιο 9ο *Οι Ουρανοί διηγούνται* για σόλο πιάνο (LRC 100), 2016 του Ντίνου Κωνσταντινίδη

9.1 Εισαγωγή

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο στοχεύει να αναδείξει το έργο *Οι Ουρανοί διηγούνται* για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη στην κάθε του λεπτομέρεια. Κεντρικό σημείο της ανάλυσης ωστόσο, θα αποτελέσει η αναζήτηση συνάφειας των δομικών παραμέτρων που διασφαλίζουν τη συνοχή στο έργο, ο τρόπος οργάνωσης σε επιμέρους ενότητες και η αρχιτεκτονική της φόρμας του έργου. Η σύνθεση αυτή για σόλο πιάνο βασίζεται εξ ολοκλήρου σε ένα παλαιότερο έργο του συνθέτη που, όπως θα δούμε στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου, γράφτηκε το 1988. Ο Κωνσταντινίδης επανήλθε στο έργο εκείνο έπειτα από είκοσι οκτώ χρόνια και το μετέγραψε για σόλο πιάνο. Στο παρόν κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε τα στοιχεία εκείνα που φαίνεται να οδήγησαν τον συνθέτη στη δημιουργία του *Οι Ουρανοί διηγούνται* και το κατέταξαν σε περίοπτη θέση στην εργογραφία του.

9.1.1 Το έργο-μήτρα, εισαγωγικές επισημάνσεις στο έργο *Οι Ουρανοί διηγούνται* για σόλο πιάνο, ηχοχρωματικές παραλλαγές, δισκογραφήματα

Η σύνθεση *Οι Ουρανοί διηγούνται* (LRC 100) για σόλο πιάνο, γράφτηκε το 2016, εκδόθηκε από τη Magni Publications και αφιερώνεται στην πιανίστα Angela Draghicescu. Είναι το τέταρτο χρονολογικά πιανιστικό έργο του Κωνσταντινίδη και ακολούθησε έπειτα από τη *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα.* Παρατηρώντας τις χρονολογίες σύνθεσης των έργων για σόλο πιάνο του Κωνσταντινίδη διαπιστώνουμε μια μακρόχρονη παύση από το 1980 (έτος σύνθεσης της *Σουίτας*) έως και το 2016 (έτος σύνθεσης του υπό εξέταση έργου). Το γεγονός ότι έπειτα από τριάντα έξι χρόνια ο συνθέτης προσθέτει ένα επιπλέον έργο στην εργογραφία του για σόλο πιάνο (*Οι Ουρανοί διηγούνται)* προσδίδει στην εν λόγω σύνθεση ιδιαίτερη αξία.

Οι Ουρανοί διηγούνται για σόλο πιάνο αποτελεί μια ηχοχρωματική παραλλαγή της παλαιότερης σύνθεσης με ομώνυμο τίτλο *The Heavens are Telling for SATB choir and organ* (LRC 117) για μικτή χορωδία και εκκλησιαστικό όργανο, που γράφτηκε το 1988, αναθεωρήθηκε το 1997 και εκδόθηκε από την Conners Publications. Την ίδια χρονιά (2016) ο Κωνσταντινίδης συνέθεσε ένα ακόμη έργο για σόλο πιάνο, με το οποίο θα ασχοληθούμε στο επόμενο κεφάλαιο. Επανερχόμαστε στη δεκαετία του ΄90 υπενθυμίζοντας ότι η συγκεκριμένη δεκαετία υπήρξε μια ιδιαίτερα δημιουργική και προσοδοφόρα περίοδος για τον Κωνσταντινίδη, που προσέθεσε πολλές διακρίσεις και βραβεία στο ενεργητικό του. Επιπλέον, το 1988, η χρονιά

δημιουργίας του έργου-μήτρα, υπήρξε καθοριστική για τη γέννηση και την ιστορία της *Louisiana Sinfonietta*, και ως εκ τούτου για την όλη δημιουργική πορεία του Κωνσταντινίδη.[428]

Το αρχικό έργο *Οι Ουρανοί διηγούνται* για χορωδία και εκκλησιαστικό όργανο βασίζεται στα τέσσερα πρώτα εδάφια του *19ου Ψαλμού* του Δαυίδ (19:1-4).

> *"The Heavens are Telling (1988) uses the first four verses of Psalm 19 from the Bible for text and inspiration".*[429]

Είναι γνωστό ότι ανέκαθεν τα κείμενα της Βίβλου αποτελούσαν και εξακολουθούν να αποτελούν πηγή έμπνευσης για τους συνθέτες. Ο Κωνσταντινίδης στο υπό εξέταση έργο χρησιμοποιεί τα πρώτα εδάφια όπου εξυμνούνται «*η δόξα και η σοφία του Θεού* όπως αυτές *φανερώνονται μέσα από τα Ουράνια».*[430] Το 1996 συνθέτει την ηχοχρωματική παραλλαγή *The Heavens Are Telling* (LRC 160), μια διασκευή για εκκλησιαστικό όργανο, η οποία επίσης στηρίζεται στο έργο-μήτρα και αναθεωρήθηκε έναν χρόνο αργότερα (1997). Και το έργο αυτό εκδόθηκε από την Conners Publications.

Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η αρχική σύνθεση, η οποία λειτούργησε ως γενεσιουργή για τα επόμενα δύο έργα, καταχωρίζεται με ένα μεταγενέστερο αριθμό (LRC 117, σύνθεση του 1988, αναθεωρήθηκε το 1997) σε σύγκριση με την αρίθμηση του έργου για σόλο πιάνο (LRC 100, 2016) στον κατάλογο έργων του,[431] ενώ ο αριθμός του έργου για εκκλησιαστικό όργανο, παρόλο που αυτό συντέθηκε ενδιάμεσα (1997), καταχωρίζεται επίσης με αριθμό πολύ μεγαλύτερο (LRC 160). Παρόλα αυτά στον επίσημο κατάλογο έργων αναφέρεται πολύ χαρακτηριστικά στο έργο στο οποίο στηρίχτηκε (έργο-μήτρα):

> *"The Heavens are Telling (2016) for piano was inspired by the 19th Psalm. It was originally written for chorus and organ in 1988, but later reworked by the composer into this version for solo piano".*[432]

---

[428] Τη συγκεκριμένη περίοδο ο Κωνσταντινίδης γράφει την *Συμφωνία αρ. 5* αφού προηγήθηκε η όπερα *Αντιγόνη* και έχει ήδη ξεκινήσει να συνθέτει τον κύκλο έργων *Reflections IV,* με τον οποίο θα ασχοληθούμε σε επόμενο κεφάλαιο. Επίσης, στη συγκεκριμένη περίοδο ασχολείται και με τις ηχοχρωματικές παραλλαγές του έργου *Grecian Variations*.

[429] Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 49. Στον επίσημο κατάλογο έργων καθώς και στις προγραμματικές σημειώσεις του έργου για σόλο πιάνο δεν γίνεται ιδιαίτερη αναφορά σε ποια εδάφια στηρίχτηκε για τη σύνθεση του έργου παρά μόνον αναφέρεται γενικότερα στον *19ο Ψαλμό*. Τα τέσσερα πρώτα εδάφια προκύπτουν από τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη στο έργο – μήτρα.

[430] Περί '19ου Ψαλμού' καθώς και ολόκληρου του κειμένου του Ψαλμού (ο οποίος εδώ αναφέρεται ως 18ος) απευθυνθήκαμε ενδεικτικά στον εξής ιστότοπο: https://www.bible.com/el/bible/346/PSA.19_1.TGVD .

[431] Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σσ. 38, 49 και 68.

[432] Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 38.

Η σύνθεση *Οι Ουρανοί διηγούνται* για σόλο πιάνο παρουσιάζεται σε δύο δισκογραφήματα. Το 1ο φέρει τον τίτλο *Musical Potpourri 2: Works by Dinos Constantinides,* κυκλοφόρησε το 2018 από την Magni Publications και ερμηνεύεται από την πιανίστα Μαρία Αστεριάδου. Το 2ο ερμηνεύεται από τη γράφουσα στο Cd που κυκλοφόρησε από τη Centaur το 2018. Στις λεπτομέρειες του δεύτερου δισκογραφήματος αναφερθήκαμε σε προηγούμενα κεφάλαια.

9.2 Η ανάλυση του έργου

Το κομμάτι διαρθρώνεται σε δύο ενότητες, οι οποίες εναλλάσσονται μεταξύ τους σε μορφή ABAB. Οι δύο ενότητες διαθέτουν διαφορετικά χαρακτηριστικά υφής, πυκνότητας αλλά και φθογγικού υλικού, των οποίον τα όρια είναι πάντα ευδιάκριτα, καθότι διαχωρίζονται από αλλαγές οπλισμού, διπλές διαστολές, αλλαγή ρυθμικής αγωγής κ.ά. Η Α ενότητα βασίζεται σε μια μελωδία τροπικού χαρακτήρα, έχει στιλ αφηγηματικό και είναι αργή στον ρυθμό.

"The first section is based on the plainsong, slow and modal in quality".[433]

Η Β ενότητα κινείται στο τονικό περιβάλλον της σολ μείζονος, είναι γρηγορότερη σε ρυθμό και παρουσιάζει αξιοσημείωτη σταθερότητα.

"The other is tonal, in G Major, quicker in tempo and with a noticeable steady beat".[434]

Στον ακόλουθο πίνακα (Πίνακας 13) παρουσιάζουμε τη δομή του έργου.

[433] Από τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη.
[434] Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 38.

Ενότητα	**Α**	**μεταβατική περιοχή**	**Β**	**μεταβατική περιοχή**	**Α΄**	**Β΄**	***coda***
Μέτρα	1-25	26-32	33-70	71-77	78-91	92-110	111-121
Μετρονομική ένδειξη - Tempo	♩= 63 αργό	♩= 72 μέτριο	♩= 100 γρήγορο	αργό	• ♩= 63 • ♩= 80	♩= 100	♩= 100
Φθογγικό υλικό	τροπικό (δύο θέματα)	εμφάνιση τονικής κεντρικότητας	τονικό και ομοφωνικό στο τέλος (μέτρα 67-70), έχουμε την επανεμφάνιση του 2ου θέματος της Α ενότητας	τροπικό	αρχικά τροπικής φύσεως μετέπειτα (μέτρα 85-91) τονικής φύσεως	τονικό	Σολ μείζονα

Πίνακας 13.
Τα μέρη του έργου *Οι Ουρανοί διηγούνται*.

Σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη «*τα δύο διαφορετικά στοιχεία του κομματιού*» Α και Β υποδηλώνουν τους συνεχείς κύκλους αλλαγών και σταθερότητας που συμβαίνουν στη ζωή.

> *"The two different elements of the piece imply the continuous cycles of change and constancy in life".*[435]

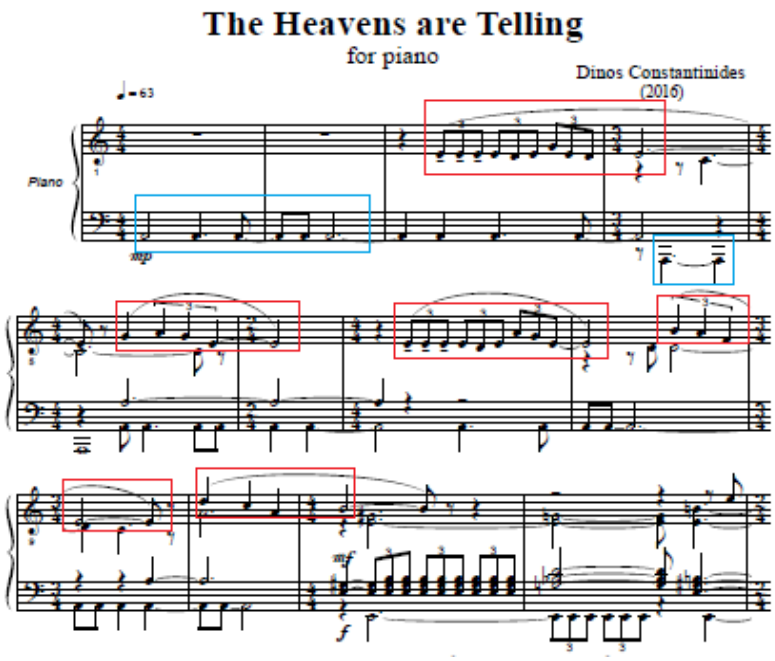
Στην Α ενότητα εμφανίζονται δύο μελωδίες τροπικού χαρακτήρα. Η πρώτη και κύρια μελωδία παρουσιάζεται στα πρώτα μέτρα (μέτρα 1 - 9), τα οποία αντιστοιχούν στην εισαγωγή του εκκλησιαστικού οργάνου στο έργο-μήτρα. Στα επόμενα παραδείγματα παραθέτουμε τα πρώτα μέτρα του αρχικού έργου (Σχήμα 108α) και της ηχοχρωματικής του παραλλαγής/μεταγραφής (Σχήμα 108β), όπως αυτή παρουσιάζεται στην εκδοχή για σόλο πιάνο. Παραλείπουμε το αντίστοιχο απόσπασμα του έργου στη μορφή για σόλο εκκλησιαστικό όργανο, καθώς δεν παρουσιάζει διαφοροποιήσεις -τουλάχιστον ως προς τα αρχικά μέτρα- με το έργο-μήτρα. Οι διαφορές που εστιάζονται κυρίως ανάμεσα στο μέρος του εκκλησιαστικού

[435] Από τις προγραμματικές σημειώσεις του έργου *The Heavens Are Telling* για εκκλησιαστικό όργανο.

οργάνου και το μέρος του πιάνου, όπως για παράδειγμα η παράλειψη του *pedal* (μέτρα 9 - 10) δεν αλλοιώνουν το περιεχόμενο του έργου.



Σχήμα 108α.
Το έργο – μήτρα, *Οι Ουρανοί διηγούνται* (LRC 117) για μικτή χορωδία και εκκλησιαστικό όργανο του Ντίνου Κωνσταντινίδη, Εισαγωγή, Α ενότητα, μέτρα 1 - 12.



Σχήμα 108β.
Οι Ουρανοί διηγούνται για σόλο πιάνο (LRC 100), μέτρα 1 - 12. Επισημαίνονται (με κόκκινο) η μελωδία τροπικού χαρακτήρα με έντονη την παρουσία των τριήχων και (με μπλε) οι χαρακτηριστικές συγκοπές στο μπάσο.

Η δεύτερη μελωδία, εμφανώς προσανατολισμένη σε ένα περισσότερο τονικό ιδίωμα,[436] αποκαλύπτεται σταδιακά: αρχικά, εμφανίζεται αμυδρά στο μπάσο στα μέτρα 23 - 25, και σε πιο διευρυμένη μορφή επαναδιατυπώνεται στα τελευταία μέτρα (μέτρα 29 - 32) της Α ενότητας, αρχικά στο μπάσο, και με αντιστικτική κίνηση εξελίσσεται στην αμέσως ψηλότερη φωνή (τενόρο) του αριστερού χεριού. Ο τονικός χαρακτήρας της δεύτερης μελωδίας της Α ενότητας επιβεβαιώνεται με την παρουσία του φθόγγου φα# (μ. 26, 3ος χρόνος) προοικονομώντας με αυτόν τον τρόπο το δεσπόζον αρμονικό περιβάλλον (σολ μείζονα) της Β ενότητας (Σχήμα 109α). Η τριπλή επανάληψη του ρυθμομελωδικού μοτίβου {λα^1-ρε^2-μι^2-λα^2} στα μέτρα 23 - 25, σε συνδυασμό με το σημειωμένο *accelerando* και *crescendo,* συντείνει στην επιτάχυνση του ρυθμού αλλά και την σταδιακή κλιμάκωση της ενότητας. Στην αντίστοιχη περιοχή του αρχικού έργου η κλιμάκωση επιτυγχάνεται με τρόπο αντιστικτικό. Η ψευδαίσθηση ενός κανόνα που δημιουργείται μέσω της διαφορετικής χρονικής μετάβασης της φράσης "*and the firmament*" από τη μια φωνή στην άλλη, συντείνουν στη διαδικασία πύκνωσης της υφής. Οι πέντε φωνές της χορωδίας μεταφέρουν το σχετικό εδάφιο της Βίβλου: "…*and the firmament* (3 φορές) *proclaims God's handiwork*" (Σχήμα 109β).

[436] Το τονικό περιβάλλον στα μέτρα 23 - 25 προκύπτει από το άλμα 4ης (δεσπόζουσας-τονικής) που κινείται ανοδικά προς την 2η, την 3η και καταλήγει στην 5η μελωδική βαθμίδα.



Σχήμα 109α.
Οι Ουρανοί διηγούνται για σόλο πιάνο, Α ενότητα, μέτρα 23 - 32. Τριπλή επανάληψη της δεύτερης μελωδίας της ενότητας Α. Η ύπαρξη του φα# (μ. 26) προοικονομεί το τονικό περιβάλλον που θα ακολουθήσει.



Σχήμα 109β.
Οι Ουρανοί διηγούνται για μικτή χορωδία και εκκλησιαστικό όργανο, Α ενότητα, μέτρα 21 - 27. Η τριπλή επανάληψη του ρυθμομελωδικού μοτίβου στο μέρος του εκκλησιαστικού οργάνου συνοδεύεται ταυτόχρονα από αντιστικτική κίνηση στις φωνές.

Από το τροπικό περιβάλλον της Α ενότητας μεταφερόμαστε στο δεσπόζον τονικό περιβάλλον της σολ μείζονος, το οποίο μονοπωλεί τη Β ενότητα. Η ομοφωνική υφή, η αίσθηση τονικού κέντρου της περιοχής και το γρηγορότερο *tempo* αποτυπώνονται από τα πρώτα κιόλας μέτρα. Αντιπαραβάλλοντας τα αντίστοιχα μέτρα του έργου-μήτρα θα παρατηρήσουμε ότι πρόκειται για μια σόλο εισαγωγή του εκκλησιαστικού οργάνου σε στιλ χορικό (μέτρα 33 - 39). Η συνοδεία (στο αριστερό χέρι) υποστηρίζει τον μελοδηγητικό χαρακτήρα του δεξιού χεριού, ενώ η μελωδία διαμοιράζεται σε όλες τι φωνές (Σχήμα 110α).



Σχήμα 110α.
Οι Ουρανοί διηγούνται για σόλο πιάνο, Β ενότητα, μέτρα 33 - 39. Η ενδιάμεση εισαγωγή της Β ενότητας που συνοδεύεται από την αλλαγή της υφής (από ετεροφωνική σε ομοφωνική).

Στο ακόλουθο σχήμα (Σχήμα 110β) παραθέτουμε το απόσπασμα της Β΄ ενότητας (μέτρα 92 - 98) που αποτελεί μια παραλλαγή της Β ενότητας. Οι διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται στην αφηγηματική γραμμή της μελωδίας απορρέουν από τη θέση της Β΄ ενότητας στο έργο, δηλαδή, ο μεγαλοπρεπής χαρακτήρας της αποδίδεται στο γεγονός ότι η Β΄ ενότητα αποτελεί πρόδρομο της σημαντικότερης κορύφωσης του έργου, που ακολουθεί χρονικά λίγο πριν την εισαγωγή της *coda*.



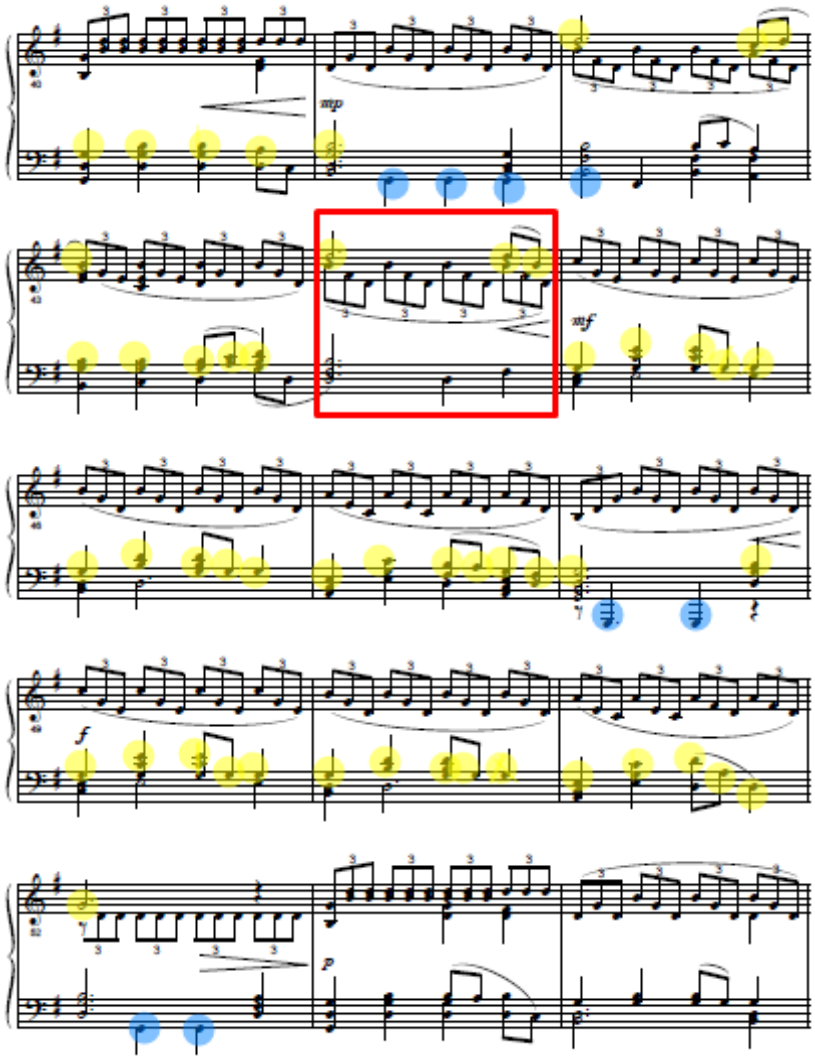
Σχήμα 110β.
Οι Ουρανοί διηγούνται για σόλο πιάνο, μέτρα 92 - 98 (αντίστοιχη περιοχή της Β΄ ενότητας).

Στα επόμενα μέτρα της Β ενότητας (μέτρα 40 - 54), το βασικό ρυθμικό σχήμα που κυριαρχεί είναι τα τρίηχα (δεξί χέρι), ενώ η συνοδεία (αριστερό χέρι) εξακολουθεί να διατηρεί την συγχορδιακή της υφή, όμοια της προηγηθείσας περιοχής (Σχήμα 111α). Στο σημείο αυτό

θεωρούμε ότι ενδιαφέρον θα είχε να στρέψουμε την προσοχή μας στο αρχικό έργο για χορωδία και εκκλησιαστικό όργανο (Σχήμα 111β), και να παρατηρήσουμε πώς η αρχική ιδέα της περιοχής αποτυπώνεται από τον Κωνσταντινίδη.

Η παρουσία της χορωδίας από μόνη της προσθέτει στην εν λόγω ενότητα περισσότερη ένταση και μεγαλοπρέπεια, στοιχεία που δεν είναι εύκολο να αποτυπωθούν στην πιανιστική τους εκδοχή. Για τον λόγο αυτό η κύρια μελωδία του αρχικού έργου (εμφανής κυρίως στη γραμμή της *soprano)* εμφανίζεται περισσότερο συγκεκαλυμμένα στο μεταγενέστερο έργο. Έτσι, η φωνή του 'τενόρου'[437] φαίνεται να υπερτερεί έναντι των υπολοίπων φωνών και να μετατρέπεται σε κύριο μελοδηγητικό φορέα. Προκειμένου να αναδείξουμε την αφηγηματική ροή της μελωδίας της συγκεκριμένης περιοχής -στοιχείο που κατά την άποψή μας αξίζει να υπογραμμιστεί και οφείλει να πρωταγωνιστήσει σε μια ενδεχόμενη εκτέλεση του έργου- υπογραμμίσαμε τους φθόγγους εκείνους ή ακόμη και ολόκληρες συμπαγείς φθογγορυθμικές περιοχές βαρύνουσας σημασίας. Επίσης, παραθέτουμε την αντίστοιχη περιοχή από το έργο-μήτρα προς περαιτέρω σύγκριση. Η αναντιστοιχία που παρατηρείται στο μέτρο 44 μεταξύ των δύο έργων, στοχεύει κυρίως στην επιβράδυνση της εμφάνισης της ντο μείζονος συγχορδίας, και απουσιάζει από το έργο-μήτρα. Οι φθόγγοι στο μπάσο (σε ρόλο ισοκρατήματος*)* στην κάθε τους επαναδιατύπωση εμφανίζονται ρυθμικά διαφοροποιημένοι, μετακυλώντας με αυτόν τον τρόπο το ενδιαφέρον του ακροατή προς το χαμηλότερο ρετζίστρο του πιάνου (Σχήμα 111α).

[437] Χρησιμοποιούμε τον όρο 'τενόρος' γιατί στην κάθετη συγχορδιακή διάταξη, όπως αυτή αποτυπώνεται στο μέρος του πιάνου, ο φορέας της κύριας μελωδίας της συγκεκριμένης περιοχής κινείται στα όρια της γραμμής του τενόρου.



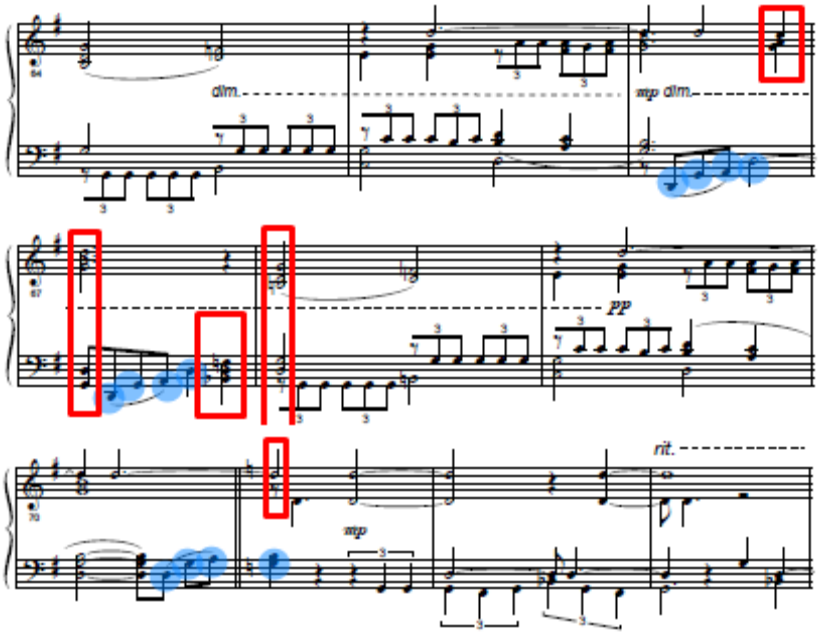
Σχήμα 111α.
Οι Ουρανοί διηγούνται για σόλο πιάνο, Β ενότητα, μέτρα 40 - 54.



Σχήμα 111β.

Οι Ουρανοί διηγούνται για μικτή χορωδία και εκκλησιαστικό όργανο, Β ενότητα, μέτρα 38 - 47. Το απόσπασμα από την αντίστοιχη περιοχή όπου διακρίνεται ο σπουδαίος ρόλος των φωνών στη διαδικασία πύκνωσης της υφής που απουσιάζει από το έργο για σόλο πιάνο.

Στο υπόλοιπο μέρος της Β ενότητας επαναλαμβάνεται η προηγηθείσα περιοχή, αλλά αυτή τη φορά σε χαμηλότερη δυναμική (*mp)*, ενώ στην πορεία εξελίσσεται σταδιακά φτάνοντας σε δυναμική *forte*. Λίγο πριν από την εκκίνηση της περιοχής μετάβασης από τη Β ενότητα στην τροπική φύσεως Α΄ ενότητα, επανεμφανίζεται παραλλαγμένο και σε τριπλή επανάληψη (μέτρα 66, 67 και 70) το δεύτερο θέμα της Α ενότητας. Η κατάληξη του θέματος, η οποία παρουσιάζει στοιχεία διαφοροποίησης, συμβάλλει στον ομαλό τρόπο μετάβασης από το τονικό αρμονικό περιβάλλον στο τροπικό (Σχήμα 112).



Σχήμα 112.
Β ενότητα, μέτρα 64 - 73. Η τριπλή επανάληψη παρουσιάζεται διαφοροποιημένη στην κατάληξή της.

Στην Α΄ ενότητα παρουσιάζεται εκ νέου το υλικό της εναρκτήριας Α ενότητας σε απόσταση 3ης (από τον φθόγγο-κέντρο μι στον φθόγγο-κέντρο σολ) ενώ στο έργο-μήτρα το κείμενο της χορωδίας επαναδιατυπώνει το πρώτο εδάφιο του *19ου ύμνου*. Το διάστημα 3ης μικρό, διαστηματική προτίμηση που χαρακτήριζε ορισμένες συνδέσεις συγχορδιών στην εναρκτήρια Α ενότητα, ακολουθείται και στην Α΄ ενότητα (Σχήμα 113α και Σχήμα 113β).



Σχήμα 113α.
Ενότητα Α, μέτρα 11 - 12. Η απόσταση 3ης στη σύνδεση της μι μείζονας συγχορδίας με τη σολ ελάσσονα.



Σχήμα 113β.
Ενότητα Α΄, μέτρα 78 - 79. Και πάλι η απόσταση 3ης στη σύνδεση της φα ελάσσονος συγχορδίας με τη λα ελάσσονα.

Στη Β΄ ενότητα (μέτρα 92 - 121) συμπαγείς φθογγορυθμικές περιοχές της Β ενότητας επαναδιατυπώνονται ελαφρώς παραλλαγμένες οδηγώντας το έργο στην κορύφωσή του με έναν πανηγυρικό τρόπο. Το ff (μ. 108), παρόλο που δείχνει να αποδυναμώνεται προσωρινά, επιστρέφει εκ νέου στα επόμενα και τελευταία μέτρα του έργου. Ο δοξαστικός χαρακτήρας που είναι το ζητούμενο στο έργο, επιτυγχάνεται μέσω της χρήσης μειζόνων τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών από σολ, και συνδυάζεται με την υπογράμμιση του θεμέλιου φθόγγου στο μπάσο σε ρόλο ισοκρατήματος, προσδίδοντας όγκο στο συγκεκριμένο απόσπασμα. Η διαφοροποίηση που παρατηρείται ανάμεσα στο έργο-μήτρα και το έργο για σόλο πιάνο αναφορικά με την έκτασή τους δεν αλλοιώνει τον χαρακτήρα του επιλόγου,[438] και οφείλεται στην προσθήκη υλικού στην *coda* του έργου. Αυτή η προσθήκη πηγάζει από την προσπάθεια του συνθέτη να μεταφέρει όσο πιο πιστά γίνεται την ισχυρή ηχητική δυναμική του αρχικού έργου, απόρροια του συνδυασμού φωνών και εκκλησιαστικού οργάνου, στη μεταφορά για σόλο πιάνο. Έτσι, α) η τριπλή επανάληψη του δεύτερου θέματος της Α ενότητας (μέτρα 115, 116 και 118), β) τα τρίηχα που ήταν το κυρίαρχο ρυθμικό στοιχείο του έργου ελαττώνονται τεχνηέντως βαθμιαία και στη θέση τους να λάβει χώρα η παρατεταμένη χρήση τη σολ μείζονας συγχορδίας για επτά συνεχή μέτρα (μέτρα 115 - 121) συντείνουν στην κορύφωση της καταληκτικής φράσης του έργου (Σχήμα 114). Ένα τρίτο στοιχείο που παίζει καταλυτικό ρόλο και συνδιαμορφώνει τον δοξαστικό επίλογο του έργου *Οι Ουρανοί διηγούνται* προκύπτει από τη χρήση ενός μεγάλου μέρους της τεσιτούρας του πιάνου, σε μια γραφή που θυμίζει περισσότερο το παλαιότερο έργο στην εκδοχή για εκκλησιαστικό όργανο.

[438] Η έκταση του έργου-μήτρα (για μικτή χορωδία και εκκλησιαστικό όργανο) είναι 116 μέτρα ενώ η διάρκεια σόλο πιάνο εκδοχής είναι 121 μέτρα.



Σχήμα 114.
Η καταληκτική φράση στο *Οι Ουρανοί διηγούνται* για σόλο πιάνο, μέτρα 111 - 121. Η τριπλή διατύπωση του β θέματος της Α ενότητας, η παρατεταμένη χρήση της σολ μείζονος συγχορδίας και τα μέτρα που παραλείπονται από το έργο-μήτρα (με κόκκινο).

9.3. Επίλογος – Συμπεράσματα

Οι Ουρανοί διηγούνται, παρόλο που αποτελεί μια ηχοχρωματική παραλλαγή μιας παλαιότερης συνθετικής ιδέας του Κωνσταντινίδη, παρουσιάζεται διευρυμένο στη μορφή για σόλο πιάνο και αποτελεί αυτοτελές έργο με σαφή δομή και αρχιτεκτονική. Οι συχνές αναθεωρήσεις αλλά και η τακτική ενασχόληση του συνθέτη με αυτό κατά τη διάρκεια της συνθετικής του πορείας, επιβεβαιώνουν τον ισχυρό χαρακτήρα του φθογγορυθμικού του περιεχομένου. Τα αμιγώς τονικά χαρακτηριστικά του έργου εναλλάσσονται με τα περάσματα τροπικής φύσεως και επιχειρούν να συμβολίσουν -σύμφωνα με τον συνθέτη- τους συνεχείς κύκλους αλλαγής και σταθερότητας που συμβαίνουν στη ζωή. Ο συμβολικός χαρακτήρας του έργου γίνεται περισσότερο εμφανής στο *Οι Ουρανοί διηγούνται* για μικτή χορωδία και εκκλησιαστικό όργανο, όπου χρησιμοποιείται αυτούσιο το κείμενο της Αγίας Γραφής, ενώ μεμονωμένες λέξεις αποκτούν βαρύνουσα σημασία και τονίζονται στο μέρος της χορωδίας.

Η σύνθεση για σόλο πιάνο, μολονότι γράφτηκε σχετικά πρόσφατα και αφού μεσολάβησαν πολλά χρόνια από το προηγούμενο έργο για σόλο πιάνο του Κωνσταντινίδη, φαίνεται ότι αποκτά σημαντική θέση στην εργογραφία του για λόγους συμβολικούς, όπως προαναφέραμε στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου. Στη μελέτη του έργου βοήθησε σε μεγάλο βαθμό η σύγκριση με το έργο-μήτρα, κάτι που, κατά την προσωπική μας άποψη, είναι απαραίτητο για την ορθή του ερμηνεία. Αυτό, η αντιπαραβολή της πιανιστικής παρτιτούρας με την παρτιτούρα για εκκλησιαστικό όργανο και χορωδία, τουλάχιστον όσον αφορά το κείμενο, είναι κάτι που προτείνουμε πριν αρχίσει κανείς να μελετά το έργο.

Η συγχώνευση των τριών πενταγράμμων της παρτιτούρας του εκκλησιαστικού οργάνου σε δύο πεντάγραμμα μοιραία οδηγεί στη συχνή παράλειψη των φθόγγων-*pedal* και, αν και δεν παρουσιάζει ιδιαίτερες δυσκολίες τεχνικής φύσεως, προϋποθέτει μια ιδιαίτερη ευαισθησία και λεπτότητα στην ανάδειξη των συγκεκαλυμμένων μελωδικών γραμμών που μεταφέρονται από το έργο-μήτρα (ιδίως του φωνητικού μέρους) και διαμοιράζονται στις γραμμές του τενόρου, του μπάσου και της σοπράνο.

Το *The Heavens are Telling* «*εξυμνεί τη Δόξα και τη Σοφία του Κυρίου»* και η διευρυμένη του μορφή, όπως παρουσιάζεται στη σύνθεση για εκκλησιαστικό όργανο, σύμφωνα με τον Sadoh[439] δύναται να αποτελέσει μια ισχυρή μουσική πρόταση στις εορταστικές λειτουργίες της Εκκλησίας όπως τα Χριστούγεννα, το Πάσχα, την Ημέρα των Ευχαριστιών και τη γιορτή της Αναλήψεως. Η χρήση του αριθμού τρία, όπως επιβεβαιώνεται παραδείγματος χάριν από τις (τρεις) επανεμφανίσεις θεμάτων ή από τις (τρεις) επαναδιατυπώσεις χαρακτηριστικών μοτίβων ή ακόμη και από τη διαστηματική απόσταση (επικρατεί το διάστημα 3^{ης}) που διέπει αρμονικές συνδέσεις σε περίοπτες θέσεις του έργου είναι ενδεχομένως τυχαία, όμως κατά την άποψή μας δεν παύει να παραπέμπει σε ένα τελετουργικό τρόπο σκέψης από την πλευρά του συνθέτη.

[439] Βλ. Godwin Sadoh, *The Organ Works of Dinos Constantinides,* GSS Publications, first ed., Columbus Ohio 2015, σ. 15.

Κεφάλαιο 10ο *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί* για σόλο πιάνο (LRC 101), 2016 του Ντίνου Κωνσταντινίδη

10.1 Εισαγωγή

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο στοχεύει να παρουσιάσει εκτενώς το έργο *Όνειρα, Γη και Ουρανοί* για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Μολονότι το υπό εξέταση έργο δεν στηρίζεται σε πρωτοεμφανιζόμενα μουσικά υλικά και ιδέες, που εν συνεχεία ξεδιπλώνονται και αξιοποιούνται με μια νέα ματιά σε υστερόχρονες δημιουργίες του,[440] εντούτοις ανήκει στα πολύ πρόσφατα και ιδιαίτερης σημασίας έργα του συνθέτη, αποκτώντας περίοπτη θέση στην εργογραφία του. Κεντρικό σημείο της ανάλυσης θα αποτελέσει, για μια ακόμη φορά, η αναζήτηση συνάφειας των δομικών παραμέτρων που διασφαλίζουν τη συνοχή στο έργο, ο τρόπος οργάνωσης σε επιμέρους ενότητες και η αρχιτεκτονική της φόρμας του. Νευραλγικό επίσης σημείο της ανάλυσης είναι να διερευνηθεί ο λόγος για τον οποίο ο Κωνσταντινίδης επανήλθε το 2016 σε μια παλαιότερη σύνθεση (1979) και ποια φέρεται να είναι η «*μουσική ιδέα* (στην οποία) *στηρίζεται το έργο* και *διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη ζωή του*».[441]

10.1.1 Το έργο – μήτρα, εισαγωγικές επισημάνσεις στο *Όνειρα, Γη και Ουρανοί* για σόλο πιάνο

Το *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί* γράφτηκε το 2016. Είναι το πέμπτο χρονολογικά έργο για σόλο πιάνο του Κωνσταντινίδη, και η χρονολογία σύνθεσής του συμπίπτει με τη δημιουργία του πιανιστικού έργου *Οι Ουρανοί διηγούνται*, στο οποίο αναφερθήκαμε εκτενώς στο προηγηθέν κεφάλαιο. Η εκδοχή για σόλο πιάνο αφιερώνεται στην Angela Draghicescu και κυκλοφορεί σε εκδόσεις της Magni Publications. Παρόλο που το 2016 εκλαμβάνεται ως 'έτος επανεκκίνησης' κατά τη διάρκεια του οποίου ο Κωνσταντινίδης -έπειτα από μια μακρά παύση- επανήλθε με δύο πιανιστικές συνθέσεις και ακολούθησαν άλλες δύο στα επόμενα δύο χρόνια {*Reflections IX* (2017) και *Piano Music from the Modal World of Folk Music* (2018)}, παρατηρούμε ότι όλα τα πιανιστικά έργα (από το 2016 και έπειτα) στηρίζονται σε παλαιότερες ιδέες που αξιοποιήθηκαν εκ νέου. Αυτές απαντά κανείς σε διάφορες μορφές/εκδοχές, οι νέες

[440] Υπάρχει ωστόσο ένα έργο για σόλο πιάνο στο οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου, το οποίο απορρέει άμεσα από την πιανιστική εκδοχή του υπό εξέταση έργου.

[441] Τα τρία πρελούδια του έργου στηρίζονται, σύμφωνα με τις προγραμματικές σημειώσεις στον επίσημο κατάλογο έργων του συνθέτη "*…on a single musical idea that has been important in the composer's life"*, βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 38.

ιδέες που παρεισφρέουν στα νέα αυτά έργα δεν αλλάζουν τη δομή του έργου-μήτρα και οι διαφορές εστιάζονται σε λεπτομέρειες.

Το υπό εξέταση έργο χωρίζεται σε τρεις διακριτές ενότητες και υλικά διαφορετικής προέλευσης το καθένα: I. *Prelude* (*Dreams*), II. *Interlude* (*Earth*), III. *Postlude* (*Heavens*).

Το πρώτο μέρος (*Πρελούδιο - Όνειρα*) αποτελεί απόσπασμα της σκηνικής μουσικής που γράφτηκε το 1979 με τίτλο *Delphic Hymn* (*Music for Oedipus Rex*), LRC 65. Η σύνθεση για βιολί και κιθάρα αναθεωρήθηκε το 1994 και εκδόθηκε από τη Cimarron Music Press. Το λιμπρέτο της παράστασης στηρίζεται στο κείμενο της αρχαίας τραγωδίας του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος* και δημιουργήθηκε κατόπιν ανάθεσης για την ομώνυμη παραγωγή του *LSU Theater,* "*Oedipus Rex*". Στη σκηνική μουσική στηρίχτηκε μετέπειτα ένα πλήθος μεταγραφών όπως, ο *Δελφικός Ύμνος* για φλάουτο και άρπα (LRC 65a) ο οποίος γράφτηκε το 1979 και αναθεωρήθηκε το 1994, ο *Δελφικός Ύμνος* για φλάουτο και κιθάρα (LRC 65b) του 1979, ο *Δελφικός Ύμνος* για σαξόφωνο και κιθάρα (LRC 65c) του 1979 και ο *Δελφικός Ύμνος* για φωνή ή όμποε και κιθάρα (LRC 65d) γραμμένος το 2002. Από τις παραπάνω συνθέσεις μόνο η τελευταία εκδόθηκε από τη Magni Publications, ενώ οι πρώτες τρεις μεταγραφές εκδόθηκαν από τη Cimarron Music Press.

Όπως μαρτυρούν οι τίτλοι του έργου - μήτρα αλλά και των ηχοχρωματικών παραλλαγών *(Delphic Hymn)*, στο 1ο πρελούδιο - *Όνειρα* ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί τις μελωδικές γραμμές του *1ου Δελφικού Ύμνου* (138 π. Χ., περίπου).

"In the first prelude, melodic lines from the First Delphic Hymn (c. 138 B.C.) are used".[442]

Το πρωτογενές υλικό (1ος Δελφικός Ύμνος) αποδεικνύεται για τον Κωνσταντινίδη εξαιρετικά σημαντικό, όπως προδίδει η παρουσία επιπρόσθετων έργων στη σύνολη εργογραφία του όπου αυτό αξιοποιείται. Στα έργα αυτά ανήκουν το *Music for Oedipus (Delphic Hymn)* (LRC 221e) για φωνή, φλάουτο, άρπα και κουαρτέτο εγχόρδων που γράφτηκε αρκετά χρόνια αργότερα (2004) και εκδόθηκε από τη Magni Publications, το *2004 Athens Olympics* για

[442] Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 24.

τραγουδιστή και ορχήστρα δωματίου[443], επίσης σύνθεση του 2004, και ο κύκλος έργων *Music for Bill* (LRC 221), σύνθεση για φλάουτο και κουαρτέτο εγχόρδων.[444]

Το δεύτερο μέρος (*Ιντερλούδιο - Γη*) στηρίζεται σε παλινδρομικές φράσεις. Ψήγματα των χαρακτηριστικών κινήσεων του *Γη* παρατηρούνται στη *Συμφωνία αρ. 6 (Celestial Symphony)*, LRC 226 του Κωνσταντινίδη που γράφτηκε πολλά χρόνια αργότερα (2005).

"*The second prelude is based on palindromic phrases*".[445]

Στο υλικό του τρίτου μέρους (*Ποστλούδιο - Ουρανοί*) ανιχνεύονται αναφορές σε συμπαγείς φθογγορυθμικές περιοχές ενός από τα πιο σημαντικά έργα στη συνθετική πορεία του Κωνσταντινίδη, της τρίπρακτης όπερας *Αντιγόνη* (*Antigone: Three Act Opera*), LRC 109 που στηρίζεται στο ομώνυμο κείμενο του Σοφοκλή - μια σύνθεση τροπικού χαρακτήρα για πλήρη ορχήστρα, τέσσερις κρουστούς, ηλεκτρικό μπάσο, 9 σολίστες, 15μελή αντρική χορωδία και μικτή χορωδία. Ο συνθέτης ξεκίνησε να εργάζεται στο υλικό της όπερας περί τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και την ολοκλήρωσε το 1989. Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε το 1993 από την Όπερα του Μπατόν Ρουζ (*Baton Rouge Opera*). Στην όπερα ακολουθείται πιστά το κείμενο του Σοφοκλή σε αγγλική μετάφραση των Dudley Fitts και Robert Fitzerald και προσαρμογή Ντίνου Κωνσταντινίδη. Το ρυθμομελωδικό υλικό του *Γη* ανιχνεύεται στο τελείωμα της 2ης Πράξης της όπερας, *Αντιγόνη*, *Ωδή ΙΙΙ*.

"The final prelude is modal in nature and is derived from the composer's opera, Antigone".[446]

[443] Το έργο γράφτηκε και παρουσιάστηκε στην εκδήλωση της Ελληνικής Εταιρείας *Προμηθέας* και είχε τίτλο «Ελλάδα και Ολυμπιακοί Αγώνες - Αθήνα, 2004». Ήταν ένα αφιέρωμα που έλαβε χώρα στο Αμφιθέατρο Lisner του Πανεπιστημίου της Ουάσιγκτον στις 23 Μαΐου 2004. Το έργο αν και έχει αρκετά θεατρικά στοιχεία στη δομή του δεν επιστρατεύονται σκηνικά για την εκτέλεσή του. Ο τραγουδιστής/αφηγητής ενεργεί ως συντονιστής μιας μικρής ιστορίας στην οποία πρωταγωνιστούν οι *Olympians* (τρεις πνευστοί μουσικοί), ως αγωνιζόμενοι αθλητές, και τα έγχορδα, ως κοινό που παρακολουθεί. Στα υλικά αυτής της σύνθεσης περιλαμβάνονται ο *Ολυμπιακός Ύμνος*, ο *1ος αρχαίος Δελφικός Ύμνος*, και τζαζ υπαινιγμοί που αντιπροσωπεύουν την Αμερική. Η μίξη των παραπάνω είναι ένας τρόπος -σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη- να τιμήσει τις δύο χώρες, Ελλάδα και Αμερική όπου έζησε. Το έργο εκδόθηκε από τη Magni Publications.

[444] Στον κύκλο έργων *Music for Bill* ανήκουν τρεις μεταγραφές: Το *Music for Bill* για όμποε και κουαρτέτο εγχόρδων (LRC 221b), το *Music for Bill* για άλτο σαξόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων (LRC 221c), και το *Music for Bill* για άλτο σαξόφωνο και ορχήστρα εγχόρδων (LRC 221d). Όλες οι συνθέσεις αποτελούν δημιουργίες της ίδιας χρονιάς (2004) και έχουν εκδοθεί από τη Magni Publications.

[445] Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 24.

[446] Ό.π., σ. 24.

Ιδέες της όπερας *Αντιγόνη* αξιοποιήθηκαν σε αρκετές μετέπειτα δημιουργίες του[447] καθότι, η συγκεκριμένη σύνθεση -σύμφωνα με μαρτυρίες που προέρχονται από τον ίδιο- αποτέλεσε «*το πιο σημαντικό έργο της καριέρας του και αφιέρωσε πολλά χρόνια της ζωής του έως ότου η σύνθεση φτάσει στην τελική της μορφή*».[448]

10.1.2 Δισκογραφήματα - Ηχοχρωματικές παραλλαγές

Η σύνθεση *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί* για σόλο πιάνο παρουσιάζεται σε δύο δισκογραφήματα. Το 1ο με τίτλο *Musical Potpourri 2: Works by Dinos Constantinides,* κυκλοφόρησε το 2018 από την Magni Publications και το έργο ερμηνεύεται από την πιανίστα Μαρία Αστεριάδου. Το 2ο ερμηνεύεται από τη γράφουσα, κυκλοφόρησε από τη Centaur το 2018 και εμπεριέχει όλα τα έργα για σόλο πιάνο του συνθέτη. Στις λεπτομέρειες του δεύτερου δισκογραφήματος αναφερθήκαμε σε προηγούμενα κεφάλαια.

Το *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί*, όπως αναφέραμε και νωρίτερα, εμφανίζεται σε ποικίλες εκδοχές στον επίσημο κατάλογο έργων του Κωνσταντινίδη, οι οποίες προορίζονται για διαφορετικές συνθέσεις οργάνων. Η μοναδική όμως εκδοχή που στηρίζεται εξ ολοκλήρου στην πιανιστική μορφή του έργου είναι το *Two Preludes for Piano* (LRC 101b), σύνθεση του 2016. Στα *Δύο Πρελούδια* για σόλο πιάνο παραλείπεται το 3ο και τελευταίο μέρος (*Ποστλούδιο – Ουρανοί)*, ενώ το φθογγορυθμικό υλικό των δύο υπολοίπων μερών δεν διαφοροποιείται και ταυτίζεται απόλυτα με τα δύο πρώτα μέρη του υπό εξέταση έργου.

---

[447] Αναφέρουμε ενδεικτικά ορισμένες από τις συνθέσεις που στηρίζονται στο υλικό της όπερας *Αντιγόνη*: Η *Συμφωνία αρ. 4 (Symphony No. 4* for Orchestra - *Antigone*), LRC 145 του 1993, η διασκευή του 1993 για πιάνο, χορωδία, υψίφωνο *Symphony No. 4 (Antigone) [Piano version]* LRC 145c, το *Eros Anikate Mahan* (LRC 235) for SATB (*Vocalise*) του 2007, εκδόσεις Magni Publications κ.ά.

[448] Σε πληροφορίες σχετικά με την όπερα *Αντιγόνη* και την ιδιαίτερη αδυναμία που έτρεφε ο Κωνσταντινίδης για το έργο αυτό αναφερθήκαμε στα κεφάλαια *Διεύρυνση μιας μουσικής ιδέας και ηχοχρωματικές παραλλαγές* και *Συνθετικές φάσεις – Κατηγορίες έργων*. Ωστόσο θεωρούμε αναγκαίο να προσθέσουμε ορισμένα στοιχεία από τη συνέντευξη που παραχώρησε ο Κωνσταντινίδης στη γράφουσα τα οποία συνειδητά παραλείψαμε να αναφέρουμε καθότι θεωρήσαμε ότι αξίζει να αναφερθούν στο παρόν σημείο της διατριβής. Ο συνθέτης αναφέρει μεταξύ άλλων: «[…] *Η όπερά μου 'Αντιγόνη' αποτελεί για εμένα την πιο σημαντική και συνάμα συγκινητική στιγμή της συνθετικής μου καριέρας. Στην πρεμιέρα της όπερας* (1993)*, ήμουν ο πιο ευτυχισμένος άνθρωπος. Από το Γυμνάσιο κιόλας, όταν διδάχθηκα την Αντιγόνη του Σοφοκλή είπα* (υποσχέθηκα*) ότι κάποια μέρα θα κάνω την όπερα Αντιγόνη. Τη θεωρώ ως το καλύτερό μου έργο. Και μάλιστα έχει πάρει εξαιρετικές κριτικές. Είναι δύσκολη όπερα διότι χρειάζεται μεγάλη ορχήστρα πολλούς σολίστ και δύο χορωδίες. Η πρώτη της εκτέλεση οφείλεται βέβαια στο γεγονός ότι κατέχοντας τον τίτλο του Boyd Professor στο Πανεπιστήμιο του LSU, μπόρεσα και χρησιμοποίησα τις χορωδίες του Ιδρύματος. Έτσι, είχα στη διάθεσή μου δύο ορχήστρες, την 'Baton Rouge Opera' και την 'LSU Opera'. Το έργο παίχτηκε για δύο παραστάσεις ενώ στην τρίτη* (παράσταση*) ηχογραφήθηκε. Τραγούδησαν εξαίρετοι Έλληνες σολίστ που διήγαγαν τότε μεγάλη καριέρα όπως η Marianna Christos στη 'New York City Opera' και η Evelyn Petros στη 'Metropolitan Opera'. Μου πήρε πάνω από 20 χρόνια μέχρι την τελική της μορφή. Ξεκίνησε δηλαδή το 1960 περίπου και τελείωσε το 1989. Ελπίζω μία μέρα να παιχτεί στην Ελλάδα*». Βλ. Ευφροσύνη Κτιστάκη – Ντίνος Κωνσταντινίδης, Συνέντευξη […], ό.π.

Πριν τη σύνθεση του *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί* για σόλο πιάνο προηγήθηκαν και άλλες μεταγραφές. Σε αυτές ανήκουν τα *Preludes for String Orchestra* (LRC 163a), σύνθεση του 1997 που εκδόθηκε από τη Magni Publications, η μεταγραφή για κουαρτέτο εγχόρδων *Preludes for String Quartet* (LRC 163b) επίσης σύνθεση του 1997 σε έκδοση της Magni Publications, τα *Two Songs* (I. *Eulogy on the Death of Trees* και II. *Wind Thoughts)* (LRC 188) για φωνή και autoharp σε ποίηση Pinkie Gordon Lane (1997), το *Dreams, Earth, and Heavens* (LRC 189)[449] για autoharp, σοπράνο και εκκλησιαστικό όργανο (1997) που εκδόθηκε από την Conners Publications και το *Dreams, Earth, and Heavens* (LRC 234) για άλτο σαξόφωνο και εκκλησιαστικό όργανο, σύνθεση του 2007 σε έκδοση της Magni Publications.

10.2 Η ανάλυση του έργου

10.2.1 1ο μέρος, *Πρελούδιο - Όνειρα*

Ο Κωνσταντινίδης, εμπνευσμένος από την αρχαιοελληνική μουσική παράδοση - στοιχείο που απαντά αρκετά συχνά σε έργα του- συνέθεσε το πρελούδιο *Όνειρα* στηριζόμενος στο υλικό του *1ου Δελφικού Ύμνου.*[450] Ο ύμνος είναι αφιερωμένος στον θεό Απόλλωνα (Εικόνα 2).

[449] Το *Dreams, Earth, and Heavens* (LRC 189) δημιουργήθηκε κατόπιν ανάθεσης από τον Richard Webb, Κοσμήτορα του *College of Arts & Humanities* του *Southern University*, χρηματοδοτήθηκε από το *Baton Rouge Arts Council* και εκδόθηκε από την Conners Publications. Είναι σκηνική μουσική σε τέσσερα μέρη: I. *Όνειρα, Γη και Ουρανοί* για εκκλησιαστικό όργανο, II. *Οι ουρανοί διηγούνται* για εκκλησιαστικό όργανο, III. *Listenings and Silences* για σόλο σοπράνο, IV. *Two Songs* για φωνή και autoharp. Αναφερόμαστε με περισσότερη λεπτομέρεια για τη συγκεκριμένη εκδοχή διότι τα μέρη *Όνειρα, Γη και Ουρανοί* και *Οι ουρανοί διηγούνται* ανήκουν μεν σε μια μεγάλη σύνθεση, αυτονομήθηκαν δε και μεταγράφηκαν για σόλο πιάνο παίρνοντας τη μορφή που αποτελεί και αντικείμενο της παρούσας διατριβής.

[450] Περί ‘Δελφικών Ύμνων’ βλ. λ.χ. Anderson, Warren, and Thomas J. Mathiesen. "Limenius." *Grove Music Online.* 2001; Accessed 4 Jan. 2022. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016664



Εικόνα 2.
Ο *1ος Δελφικός Ύμνος* σε μοντέρνα σημειογραφία από: Otto Crusius, *Die delphischen Hymnen: Untersuchungen über Texte und Melodien.*[451]

Όπως ο ύμνος, ένα από τα ελάχιστα σωζόμενα δείγματα αρχαίας Ελληνικής μουσικής, είναι γραμμένος σε Φρύγιο τρόπο, έτσι και το πρώτο πρελούδιο του *Όνειρα, Γη, και Ουρανός* κινείται στο ίδιο τροπικό περιβάλλον σε μορφή ΑΒΑ.

[451] Otto Crusius, *Die delphischen Hymnen: Untersuchungen über Texte und Melodien*, Dieterich'sche Verlag Buchhandlung, Göttingen 1894.
(https://archive.org/details/bub_gb_qYIfAQAAMAAJ/page/n157/mode/2up). Παράρτημα, σ. 154.
Ημερομηνία προσπέλασης: 4/1/2022.

Α τμήμα: μέτρα 1 - 14

Β τμήμα: μέτρα 15 - 25

Α΄ τμήμα: μέτρα 26 - 42

Η υφή των 42 μέτρων του πρελούδιου *Όνειρα* είναι αραιή και η τμηματική διανομή της μελωδίας του Δελφικού ύμνου σε διαφορετικές φωνές (ρετζίστρα) ξετυλίγεται ήρεμα δημιουργώντας, σύμφωνα με τον Sadoh, *«μια ονειρική κατάσταση σαν* (σε κατάσταση) *ευφορία(*ς*) με απαλές νότες που ρέουν*».[452] Οι συχνές αλλαγές στον μετρικό οπλισμό στοχεύουν σε μια ομαλή και δίχως τονισμούς μεταφορά της τροπικής μελωδίας του ύμνου στη δυτική σημειογραφία σε αργό *tempo*. Έτσι, στα πρώτα μέτρα (μέτρα 1 - 5) έχουμε την πρώτη παρουσίαση του α τμήματος της κύριας μελωδίας και στα μέτρα 11 - 13 το β τμήμα της. Κατά τη διάρκεια της εκδίπλωσης της αφηγηματικής ροής της κυτταρικής μελωδίας, συνηχήσεις αποτελούμενες από διαστήματα 8ης και 5ης λειτουργούν ως υπόστρωμα/συνοδεία. Στη συνέχεια, τη συνοδεία αντικαθιστούν συγχορδίες μεθ' εβδόμης {με την 7η συνήθως στη βάση (μέτρα 11 - 12)} ή μείζονες συγχορδίες εμπλουτισμένες με τη 2η μελωδική τους βαθμίδα (μ. 7). Στα μέτρα 13 - 14 η εμφάνιση του σι♮ και του φα♮ προοικονομούν το νέο τονικο-τροπικό περιβάλλον από ντο, που ερμηνεύεται ως δεσπόζουσα της φα (μ. 15), σε λειτουργία μεταβατικού περάσματος (Σχήμα 115).

Στο σημείο αυτό προτείνουμε τη χρήση του μεσαίου πεντάλ (sostenuto pedal) για την παράταση του ήχου σε φθόγγους-ισοκρατήματα, σε συνδυασμό με την ταυτόχρονη χρήση του δεξιού πεντάλ, για λόγους ηχοζωγραφικής.[453] Ο ήχος των φθόγγων αυτών αξίζει να παραταθεί, όπως άλλωστε προκύπτει και από τη σημειογραφία του συνθέτη. Τέτοιοι φθόγγοι παρατηρούνται σε επιλεγμένα μέρη του 1ου μέρους του έργου, όπως για παράδειγμα στα μέτρα 1 - 2 (λα^1-μι^1), στο μέτρο 5 (λα^2) μέχρι και τα ακόλουθα μέτρα (στην μεν πρώτη περίπτωση έως και το τέλος του μέτρου 3, στη δε δεύτερη, έως και τον 3ο χρόνο του μέτρου 6).

[452] Σύμφωνα με τον Sadoh: "*The Prelude* […] *creates a dreamlike state as euphoria with gentle and flowing notes".* Βλ. Godwin Sadoh, *The Organ Works of Dinos Constantinides,* first ed., GSS Publications, Columbus, Ohio 2015, σ. 9.

[453] Χρησιμοποιούμε τον όρο 'ηχοζωγραφική' όπως αυτός ερμηνεύεται στο Leimer – Gieseging, *Η τεχνική του πιάνου: Ρυθμός-Δυναμική- Πεντάλ,* Μετάφραση: Κ. Νάσος, Επιμέλεια: Μοιρούλα Μαρκέτου – Νάσου, Κ. Νάσος EDNAintertranspublishers, Αθήνα 1990, σσ. 76 -78. Στη συγκεκριμένη περίπτωση αναφερόμαστε στον ονειρικό χαρακτήρα που προκύπτει από την προγραμματικού χαρακτήρα τιτλοφόρηση του πρελούδιου (*Dreams).*



Σχήμα 115.
Dreams, Earth, and Heavens (LRC 101) για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη, 1ο μέρος, *Πρελούδιο - Όνειρα.* Η πρώτη σελίδα του έργου, μέτρα 1 - 16.

Η χρήση των διαστημάτων 8ης (οκτάβες)[454] παρατείνεται και για τα επόμενα μέτρα του *Dreams* όπως αυτό παρατηρείται στη μεταφορά του θέματος από ντο (μ. 17). Η υπογράμμιση του α τμήματος του θέματος με διαστήματα 8ης και 16ης οδηγεί στην πρώτη κορύφωση του μέρους (μέτρα 17 - 20), ενώ η παρουσία των δεκάτων έκτων που γίνεται σταδιακά (για πρώτη φορά στα μέτρα 18 και 20, κατόπιν στα μέτρα 22 - 24), συντελεί στην επιτάχυνση του επιφανειακού ρυθμού. Το στοιχείο αυτό συνδυάζεται με μια σταθερά αύξουσα δυναμική (p-mp-mf) που προσδίδει έναν ζωηρότερο χαρακτήρα στην ενότητα οδηγώντας τη σταδιακά στη δεύτερη και τελική κορύφωση (μ. 25). Το ιδιαίτερο όμως σε αυτή την ενδιαφέρουσα εξελικτική διαδικασία είναι η εμφάνιση της παύσης στο δυναμικότερο σημείο της περιοχής, που συμπίπτει

[454] Ο Sadoh στο βιβλίο του *The Organ Works of Dinos Constantinides* σχετικά με τη χρήση οκτάβων, όπως αυτές παρατηρούνται στην εκδοχή του *Dreams, Earth, and Heavens* για εκκλησιαστικό όργανο του Κωνσταντινίδη, αναφέρεται στη γενικότερη χρήση τους σε συνθέσεις για εκκλησιαστικό όργανο του 20ου αιώνα: "*One of the characteristics of some organ compositions in the twentieth century is figured in this movement, that is, the use of octaves that is placed mostly in the right hand and lesser in the left hand*". Βλ. Godwin Sadoh, *The Organ Works of Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 9.

με το ισχυρό μέρος του μέτρου, ενώ με τον τρόπο αυτό αντικαθίσταται ή/και μεταφέρεται το σημείο κορύφωσης στον 2ο και 3ο χρόνο (ff). Η κορύφωση, μικρής σχετικά διάρκειας (δύο χρόνοι), αποφορτίζεται/εκτονώνεται άμεσα, καταλήγοντας πολύ σύντομα στο pp (4ος και 5ος χρόνος), κάτι που αποκαλύπτει έναν ιδιαίτερο χειρισμό (Σχήμα 116).



Σχήμα 116.
Πρελούδιο - Όνειρα, μέτρα 17 - 28. Η σποραδική εμφάνιση των δεκάτων έκτων, οι δύο κορυφώσεις του έργου, η παρουσία διαστημάτων οκτάβας στο Β μέρος της μορφής ΑΒΑ του πρελούδιου.

Στο Α΄ μέρος του *Όνειρα* το θέμα επιστρέφει στο αρχικό τονικό κέντρο (φα). Στη διπλή παρουσίαση του πρώτου τμήματός του α) μέτρο 26 έως τον 3ο χρόνο του μέτρου 29 και β) από τον 4ο χρόνο του μέτρου 29 έως το μέτρο 31 παρατηρούνται διαφοροποιήσεις ως προς το 'απαντητικό'[455] σκέλος των τρίηχων τετάρτων (μι-ρε-σιb). Έτσι, τη δεύτερη φορά η 'απάντηση' έρχεται νωρίτερα σε σύγκριση με την πρώτη και συνοδεύεται από τρίτες (Σχήμα 117), ενώ τα δέκατα έκτα (μ. 31) εμφανίζονται για τελευταία φορά[456] κουρδισμένα στην Τονική και τη Δεσπόζουσα της τροπικής κλίμακας του *Όνειρα*.

[455] Ο όρος 'απαντητικό' χρησιμοποιείται εδώ για δύο κυρίως λόγους: α) για να το ξεχωρίσουμε από το πρότερο μέρος του α τμήματος του θέματος και β) επειδή όλο το α τμήμα του θέματος παίρνει τη μορφή διαλόγου (υπό μια έννοια, το μέρος των τρίηχων τετάρτων 'απαντούν' στα τρίηχα ογδόων).
[456] Η αλληλουχία Τονικής-Δεσπόζουσας θυμίζει τα τύμπανα ορχήστρας που ηχούν συνήθως στο προτελευταίο μέτρο συμφωνικών έργων, μια κίνηση που πράγματι προοικονομεί τον επίλογο του έργου.



Σχήμα 117.
Πρελούδιο - Όνειρα, Α΄ τμήμα (στη μορφή ΑΒΑ), μέτρα 25 - 31. Διπλή παρουσίαση του θέματος και τελευταία εμφάνιση των δεκάτων έκτων.

Στην *coda* του *Όνειρα* η τετραπλή επανάληψη του β τμήματος από μόνη της διαμορφώνει έναν πιο στατικό χαρακτήρα στο τελείωμα του πρελούδιου. Στη συγκεκριμένη όμως περιοχή, εκτός του στοιχείου της επαναληπτικότητας, η κύρια μελωδία φέρει και άλλα χαρακτηριστικά, όπως: α) εκτυλίσσεται με έναν αργότερο ρυθμό σε σύγκριση με όλες τις προηγούμενες επανεκθέσεις της, β) είναι εμφανώς προσανατολισμένη σε ένα καινούργιο τονικό κέντρο (ρε,{σολ-φα-μιb-ρε}), δ) ενόσω επαναλαμβάνεται μεγεθυμένη, ταλαντεύεται ανάμεσα στον φθόγγο λα και τον φθόγγο ρε (δεσπόζουσα-τονική). Η τεχνητή επιβράδυνση που επιτυγχάνεται μέσα από την επανάληψη μικρών μελωδικών τμημάτων των αρχικών ρυθμικών αξιών σε μεγέθυνση, αλλά και όλων των προαναφερθέντων επιπρόσθετων στοιχείων, συντείνουν στη συρρίκνωση και εν τέλει εξαφάνιση του θέματος στο τελείωμα του πρελούδιου (Σχήμα 118).



Σχήμα 118.
Coda-τμήμα του *Πρελούδιο-Όνειρα*, μέτρα 32 - 42. Επαναλήψεις του β τμήματος της μελωδίας με διαφορετικές φθογγοεστιάσεις (άλλοτε στη ρε και άλλοτε στη λα).

10.2.2 2ο μέρος, *Ιντερλούδιο – Γη*

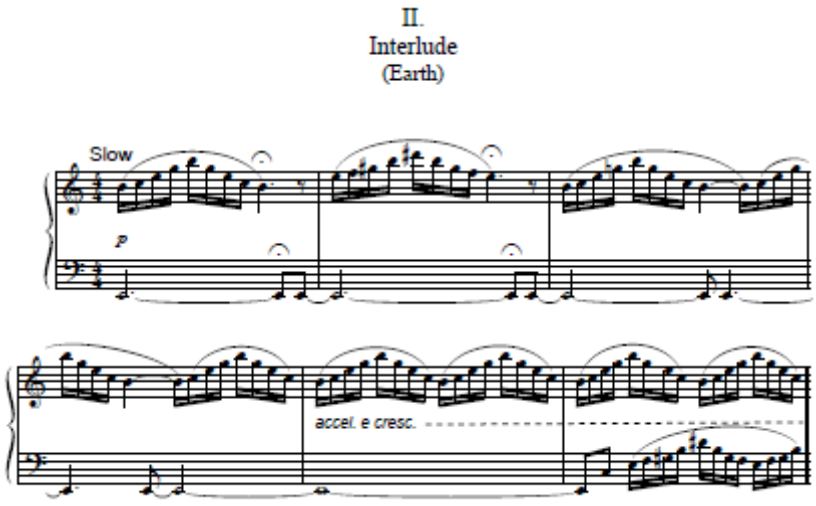
Το ήρεμο εισαγωγικό πρελούδιο *Όνειρα* της σύνθεσης *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί* διαδέχεται το αντιθετικού χαρακτήρα *Ιντερλούδιο - Γη* στο 2ο μέρος. Το εκ των τριών μεγαλύτερο σε μέγεθος, μεσαίο μέρος (75 μέτρα) είναι ιδιαιτέρως απαιτητικό σε ζητήματα τεχνικής, και κινείται σε γρήγορο *tempo* με αδιάλειπτη ροή. Όπως προαναφέραμε στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου, ψήγματα του *Γη* βρίσκονται στη *Συμφωνία αρ. 6* (‘*Celestial Symphony’)*, LRC 226[457], σύνθεση του 2005 του Κωνσταντινίδη. Πιο συγκεκριμένα, οι πρώτοι υπαινιγμοί ακούγονται στο μέρος του σόλο σαξοφώνου στην καντέντζα του 2ου μέρους *Star Song – Earth*, ενώ οι χαρακτηριστικές παλινδρομικές κινήσεις του *Γη* καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος του 3ου μέρους της *Συμφωνίας αρ. 6*, *Universal Kingdom* (*water, fire*).

Τα πρώτα μέτρα (μέτρα 1 - 6, Σχήμα 119) λειτουργούν ως εισαγωγή και χαρακτηρίζονται από το αργό τους *tempo* (*slow*). Οι κορώνες που επισημαίνονται στο αριστερό χέρι (μ. 1 και μ. 2) λειτουργούν ανασταλτικά στη συνέχιση της ροής, αλλά στη συνέχεια η εισαγωγή επιταχύνεται μέσω ενός σημειωμένου *accelerando* (μέτρα 5 - 6). Η προσώρας φαινομενική ηρεμία φαίνεται να διαταράσσεται, αρχής γενομένης στο μ. 5, και, σε συνδυασμό με την ταυτόχρονη αλλαγή δυναμικής (*crescendo*) και επιτάχυνσης, το αρχικό αργό *tempo* των εισαγωγικών μέτρων αντικαθίσταται εντελώς από ένα σαφώς γρηγορότερο *tempo* στο μέτρο 7 (♩ = 120). Σύμφωνα με τον Sadoh, οι συχνές αλλαγές της δυναμικής υποδηλώνουν *«τα διάφορα στάδια αστάθειας στη γη».*[458] Από τα πρώτα μέτρα της εισαγωγής του *Γη* φανερώνεται το υλικό που θα μας απασχολήσει στο παρόν υποκεφάλαιο, που εμπεριέχει τα κύρια φθογγορυθμικά στοιχεία που διέπουν το μεσαίο μέρος του έργου, όπως τα δέκατα έκτα, οι αρπισμοί συγχορδιών μεθ’ εβδόμης και οι φθόγγοι μεγαλύτερης ρυθμικής αξίας κυρίως εμφανείς στο αριστερό χέρι. Αξίζει να σημειώσουμε ότι οι τελευταίοι πρωτοεμφανίζονται στα πρώτα μέτρα της εισαγωγής υπό τη μορφή συγκοπών. Ο συνθέτης παραθέτει/εισάγει όλα τα παραπάνω αρκετά νωρίς: είναι

[457] Επειδή τα δύο αυτά έργα συνδέονται μεταξύ τους τόσο ως προς το φθογγορυθμικό τους υλικό όσο και από τον περιγραφικό τους χαρακτήρα που απορρέει από την τιτλοφόρησή τους θα αναφέρουμε ορισμένα στοιχεία από τις προγραμματικές σημειώσεις του έργου που θεωρούμε ότι θα λειτουργούσαν κατατοπιστικά στο υπό εξέταση έργο: *«Πάντα με γοήτευαν οι δραστηριότητες των πλανητών και των αστεριών που μας περιβάλλουν, ειδικά με (αφορμή) τις πρόσφατες καταστροφικές επιρροές στη ζωή μας στη γη από πράγματα όπως οι τυφώνες, οι πόλεμοι, η πείνα, οι ξαφνικές αλλαγές του κλίματος, για να αναφέρουμε μερικά. Ξαφνικά εμπνεύστηκα να ασχοληθώ με όλα αυτά με τον δικό μου τρόπο με ένα έργο προσανατολισμένο στον ζωδιακό κύκλο που (να) περιγράφει τα τέσσερα στοιχεία του με μουσικούς όρους. Αέρας, Γη, Νερό και Φωτιά, τα τέσσερα στοιχεία, αποτελούν τις κινήσεις της συμφωνίας σε τρία μέρη, με το Νερό και τη Φωτιά να συνδέονται στην τελευταία κίνηση.* […] *Η «Ουράνια Συμφωνία Νο. 6» βασίζεται στις κυκλικές κινήσεις του Ζωδιακού Κύκλου και στις εικόνες των επιρροών στον πλανήτη μας».* Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 99.

[458] Βλ. Godwin Sadoh, *The Organ Works of Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 9.

εκείνα που πρόκειται κατόπιν να διαδραματίσουν σημαντικό ρόλο στην εξελικτική ροή της αφηγηματικής διαδικασίας.

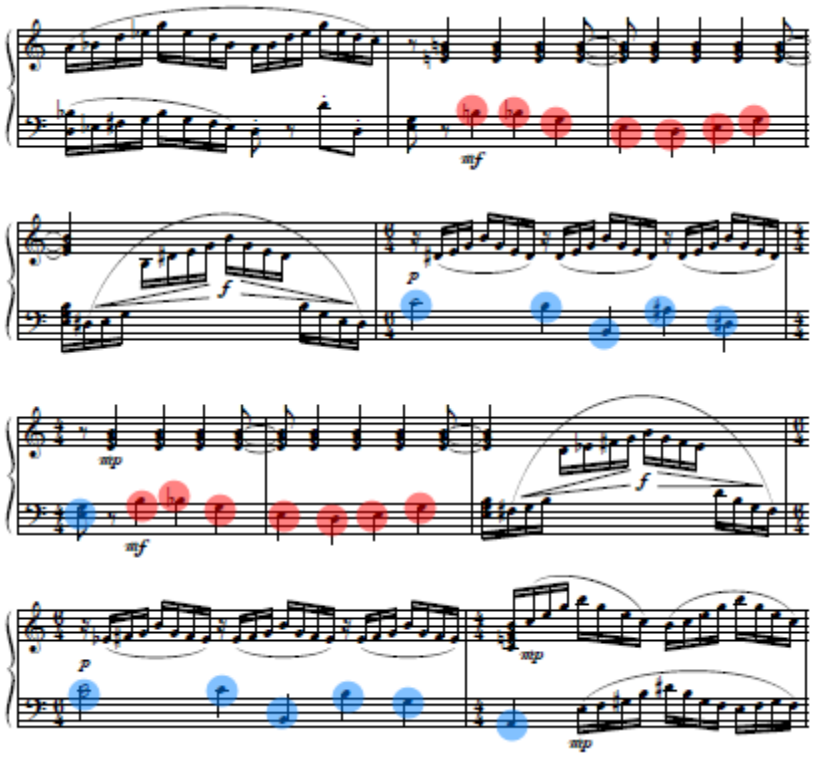


Σχήμα 119.
Interlude - Earth, Εισαγωγή, μέτρα 1 - 6.

Στα επόμενα μέτρα του *Γη*, οι έντονες αυξομειώσεις δυναμικής στα κυρίαρχα μοτίβα δεκάτων έκτων απεικονίζουν, κατά τον Sadoh, τις ποικίλες εκδηλώσεις της φύσης κατά τη διάρκεια της ημέρας (βροχή, χιόνι, καταιγίδα, κεραυνοί, σεισμοί, ανεμοστρόβιλοι κ.λπ.). Ο Sadoh προσθέτει ότι είναι φυσικά επακόλουθα της ηρεμίας της νύκτας. Το τελευταίο, σύμφωνα και πάλι με τον Sadoh, αναπαρίσταται ηχητικά στην εισαγωγή του μέρους.[459]

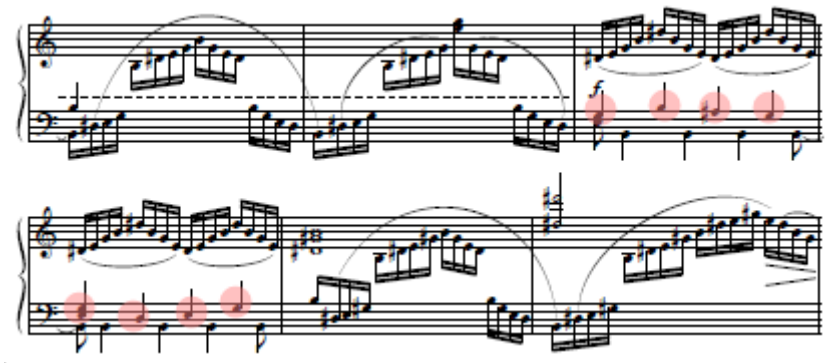
Δύο είναι, όπως θα δούμε, οι κύριες μελωδίες στο ιντερλούδιο, και αυτές διατυπώνονται κυρίως στο μπάσο (αριστερό χέρι). Η πρώτη αποτελείται από την οριζόντια διάταξη μεμονωμένων φθόγγων που προκύπτουν από τον καταμερισμό/διάσπαση μιας συγχορδίας μεθ' εβδόμης διαβατικού κυρίως χαρακτήρα. Στον αντίποδα αυτής της μελωδίας εμφανίζεται ένα μοτίβο απαντητικού χαρακτήρα, επίσης σε τέταρτα, δομημένο με κύριο διαστηματικό περιεχόμενο τα άλματα 7ης και 8ης (Σχήμα 120α).

[459] Σύμφωνα με τον Sadoh: "[..] *Tranquility at night, it could be very loud and chaotic during daytime, depending on the location and environmental factors".* Βλ. Godwin Sadoh, *The Organ Works of Dinos Constantinides* […], ό.π, σ. 9.



Σχήμα 120α.
Γη, μέτρα 15 - 24. Η πρώτη μελωδία στην πρώτη της εμφάνιση (κόκκινο) συνοδεύεται από τρίφωνες συγχορδίες και το αντίθεμά της (μπλε) συνοδεύεται από μοτίβα δεκάτων έκτων.

Η παραπάνω μελωδία συνδιαλέγεται αρκετές φορές με την άλλοτε ελαφρώς διαφοροποιημένη μορφή συνοδείας (με φυσικό επακόλουθο την αλλαγή στην πυκνότητα της υφής - Σχήμα 120β), και άλλοτε διαφοροποιημένη ως προς την εναρμόνια παρουσίαση του φθόγγου σιb/λα# (Σχήμα 120γ).

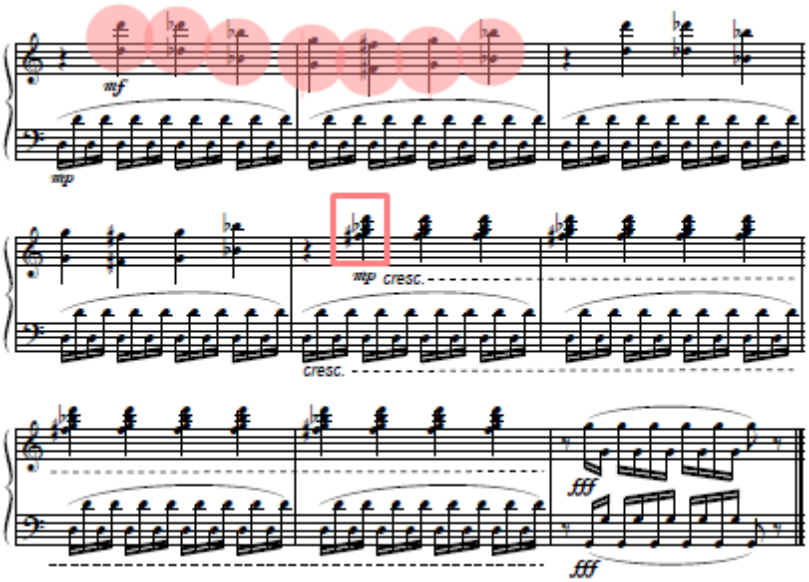


Σχήμα 120β.
Γη, μέτρα 37 - 42. Η δεσπόζουσα μελωδία στην εμφάνισή της με τη συνοδεία πυκνότερης υφής.



Σχήμα 120γ.
Γη, μέτρα 34 - 36. Ο εναρμόνιος τρόπος στον φθόγγο της μελωδίας μεταβάλλει και τη διαστηματική σχέση στη συνήχηση με τα δέκατα έκτα που τη συνοδεύουν.

Αξίζει να αναφερθούμε στο σημείο αυτό στην επαναδιατύπωση της μελωδίας στην καταληκτική φράση του ιντερλούδιου, παρακάμπτοντας προς στιγμήν το υπόλοιπο μέρος του *Γη* για να σχολιάσουμε τον τρόπο λειτουργίας της. Στα μέτρα 67 - 68 και 69 - 70 οι φθόγγοι που απαρτίζουν την κυτταρική μελωδία εμφανίζονται διπλασιασμένοι σε απόσταση 8ης και συνοδεύονται από ένα επίμονο επαναλαμβανόμενο ρυθμικό σχήμα δεκάτων έκτων ενός φθόγγου σε απόσταση 8ης στο μπάσο. Στα επόμενα μέτρα (μέτρα 71 - 74) οι φθόγγοι της εμφανίζονται σε κάθετη διάταξη/συνηχητικά {φα#-σολ-σιb-ρε}, ενώ ο συνοδευτικός ρόλος των δεκάτων έκτων παραμένει κοινός (Σχήμα 121). Η τεχνική επεξεργασίας του υλικού που αξιοποιείται κάθετα και οριζόντια, παρόλο που δεν διαφοροποιείται εν γένει, προσφέρει ιδιαίτερη δυναμική στο τελείωμα του μέρους, παρατείνοντας ωστόσο το σημείο κορύφωσης, ενώ χαρακτηριστικό είναι ότι η κάθε επανεμφάνιση της μελωδίας διατηρεί τα πιστοποιητικά αναγνωρισιμότητάς της, που την καθιστούν εύκολα αντιληπτή.



Σχήμα 121.
Γη, μέτρα 67 - 75. Επαναδιατυπώσεις της μελωδίας στην κατάληξη του *Γη*.

Η δεύτερη δεσπόζουσα μελωδία του ιντερλούδιου εμφανίζεται μεν για μία και μοναδική φορά κατά τη διάρκεια του *Γη,* παρουσιάζει δε σαφή μελοδηγητική υπόσταση, δημιουργώντας ένα αξιομνημόνευτο σχήμα που ξεχωρίζει μέσα στον διαρκή παλμό δεκάτων έκτων, και προσφέροντας μια αίσθηση ζωντάνιας και ενεργητικότητας. Εμφανίζεται στο μπάσο, έχει επτάμετρη έκταση,[460] και αποτελείται από τρίηχα ογδόων (μέτρα 25 - 31) τα οποία κινούνται στο αρμονικό πλαίσιο μιας πεντατονικής κλίμακας (ντο-ρε-μι-σολ-λα, Σχήμα 122). Για την ορθότερη ανάδειξη της κύριας μελωδίας προτείνουμε μεν την υιοθέτηση της γενικότερης προτροπής mf που σημειώνεται στην εν λόγω περιοχή, ωστόσο θεωρούμε ότι η δυναμική θα πρέπει να διαφοροποιείται όσον αφορά την ερμηνεία των δεκάτων έκτων που παρεμβάλλονται ανάμεσα από τους φθόγγους της μελωδίας, και να προτιμηθεί μια ηπιότερη δυναμική (mp).



Σχήμα 122.
Γη, μέτρα 25 - 33. Η δυναμική της μελωδίας τρίηχων ογδόων προτείνεται να διαφοροποιείται από την γενικότερη σύσταση της mf δυναμικής και τα μοτίβα των δεκάτων έκτων να εκτελούνται σε χαμηλότερη δυναμική.

Το μοτίβο των τριών ογδόων που απέχουν μεταξύ τους απόσταση 8ης σε *staccato* διατρέχει αρκετά σημεία του *Γη.* Οι τρεις φθόγγοι εμφανίζονται παρατακτικά με παλινδρομική κίνηση εναλλάξ· άλλοτε με φθόγγο εκκίνησης την κορυφή του διαστήματος 8ης και άλλοτε τη βάση του, δίνοντας την αίσθηση μιας δεξιόστροφης ή αριστερόστροφης κίνησης. Η παραπάνω περιστροφική κίνηση αποτελεί το καταληκτικό τμήμα (ουρά) μιας προηγούμενης κίνησης δεκάτων έκτων με διάρκεια (Σχήμα 123).

[460] Ο καταληκτικός φθόγγος της μελωδικής φράσης (μ. 32) απουσιάζει και στη θέση του συνεχίζεται η αδιάκοπη ροή δεκάτων έκτων.



Σχήμα 123.
Γη, μέτρα 7 - 16. Το μοτίβο των τριών φθόγγων σε staccato αποκτά τη μορφή διαλόγου που εξελίσσεται ανάμεσα σε δύο ρετζίστρα

Οι μετατοπίσεις τονισμών που προκύπτουν κατά τη ροή των παλινδρομικών κινήσεων των δεκάτων έκτων οφείλονται στην εμφάνιση παρεστιγμένων στα ενδιάμεσα μέρη του μέτρου, όπως στα μέτρα 55 – 65 (Σχήμα 124). Η συχνή αλλαγή φοράς τους δημιουργεί την αίσθηση *του χάους και του εκκωφαντικού θορύβου* που έχει διαφορετικό επίκεντρο κάθε φορά, στοιχείο που επαληθεύεται και στον Sadoh όταν αναφέρει: "[…] *it could be very loud and chaotic during daytime*".[461]

[461] Βλ. Godwin Sadoh, *The Organ Works of Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 9.

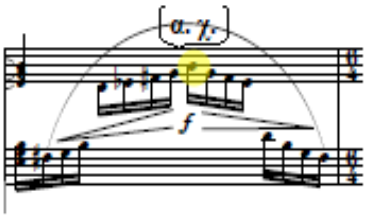


Σχήμα 124.
Γη, μέτρα 55 - 62. Η -κατά τον Sadoh- 'αίσθηση χάους' δημιουργείται -κατά την άποψή μας- από τις κυκλικές κινήσεις (μπλε) σε συνδυασμό με την αλλαγή φοράς που πραγματοποιείται σε διαφορετικά σημεία του μέτρου σε συνδυασμό με σταματήματα στη συνεχή ροή από παρεστιγμένους φθόγγους.

Στα έργα για σόλο πιάνο του Κωνσταντινίδη πολλές φορές απουσιάζουν εξειδικευμένες οδηγίες πιανιστικής κυρίως φύσεως, όπως είναι ο διαμοιρασμός φθόγγων ανάμεσα σε δεξί και αριστερό χέρι, στοιχείο που θα μπορούσε κάλλιστα να αποτυπωθεί μέσω της σημειογραφίας. Όπως αναφέραμε και σε άλλα σημεία της διατριβής, ο Κωνσταντινίδης είναι ένας ορχηστρικός συνθέτης και 'βλέπει' τη γενικότερη γραμμή της σύνθεσης. Εμείς θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε ορισμένες περιοχές όπου θα μπορούσε να βοηθήσει ένας προτεινόμενος διαμοιρασμός του πυκνού φθογγορυθμικού υλικού ανάμεσα στα δύο χέρια, ελπίζοντας ότι οι προτάσεις μας θα μπορούσαν να λειτουργήσουν βοηθητικά και δύναται να αναχθούν σε παραπλήσιες περιοχές του έργου.

1η περίπτωση, μέτρο 18 (Σχήμα 125α) (μπορεί να ισχύσει και για τα μέτρα 21, 37, 38 κ.ά. με παρόμοια διάταξη φθογγορυθμικού υλικού).

Η εκτέλεση του φθόγγου σι γίνεται σαφώς ευκολότερα από το αριστερό χέρι εξασφαλίζοντας το f που ζητείται στο εν λόγω μέτρο και ταυτόχρονα διασφαλίζεται η γρήγορη επιστροφή των χεριών για τις επόμενες θέσεις τους.





μέτρο 18 μέτρο 38

Σχήμα 125α.

2η περίπτωση, μέτρο 42 (Σχήμα 125β)

Περίπτωση εναλλαγής αριστερού (κόκκινη επισήμανση) και δεξιού χεριού (μπλε) μεγαλύτερης κλίμακας, όπου αξιοποιείται παράλληλα το δεξί pedal κατά την εκκίνηση του μέτρου για την οκτάβα στο δεξί χέρι.



Σχήμα 125β.

10.2.3 3ο μέρος, *Ποστλούδιο – Ουρανοί*[462]

Το μικρότερο σε έκταση εκ των τριών μερών του *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί* απορρέει από το σημαντικότερο έργο -σύμφωνα με τα λεγόμενα του συνθέτη- στη συνθετική του καριέρα, την όπερα *Αντιγόνη*. Η όπερα είναι δομημένη σε τρεις πράξεις με χορωδιακά μέρη, σόλο άριες και ντουέτα. Το απόσπασμα που αποτέλεσε γενεσιουργή ηχοδομή για το *Ποστλούδιο - Ουρανοί* προέρχεται από το 3ο στάσιμο (Χορικό) στην *Αντιγόνη,* την περίφημη *Ωδή στον Έρωτα* (στ. 781-800),[463] ιδιαιτέρως γνωστή στο ευρύ κοινό. Όπως λοιπόν στο *Ἔρως ἀνίκατε μάχαν* ο ποιητής Σοφοκλής μέσω του Χορού εξυμνεί την παντοδυναμία του έρωτα μέσα στη τραγικότητα της σύγκρουσης του εθιμικού δικαίου με τους νόμους του κράτους, έτσι και ο Κωνσταντινίδης φέρει την ερμηνευτική υπόδειξη '*Smooth, like prayer'* στον τίτλο του

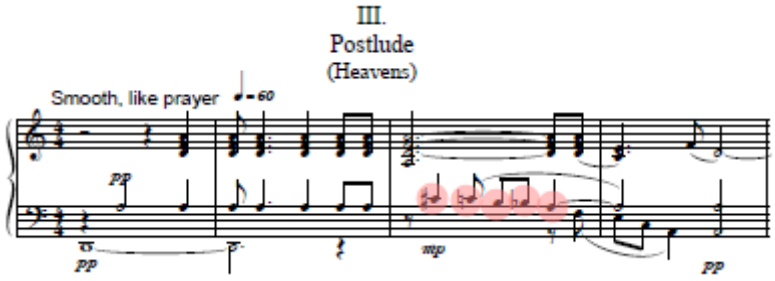
[462] Θυμίζουμε ότι το τρίτο και τελευταίο μέρος *Ουρανοί* απουσιάζει από το έργο *Two Preludes* for Piano (LRC 101b) για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και αποτελεί το μόνο σημείο διαφοροποίησης με το υπό εξέταση έργο.

[463] Περί 'Ωδής στον Έρωτα', ευρέως γνωστή ως *Ἔρως ἀνίκατε μάχαν*, ανατρέξαμε στον ιστότοπο της *Ψηφιακής Βιβλιοθήκης της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=154&page=23 (Ημερομηνία προσπέλασης: 8/1/2022).

ποστλούδιου, το οποίο συνοδεύεται από αργή μετρονομική ένδειξη (♩ = 60). Η «*ομαλή σαν προσευχή*» ωδή προαναγγέλλει επί της ουσίας τον επικείμενο θάνατο του Αίμονα και της Αντιγόνης.

Το φθογγικό υλικό του *Ουρανοί* βρίσκεται και σε άλλα έργα του Κωνσταντινίδη, όπως στο *Three Selections from the opera Antigone* (LRC 109e), ως μεσαίο μέρος στο έργο *Three Odes from Antigone* (LRC 109d) υπό τον αγγλικό τίτλο *Love Unconquerable,* καθώς επίσης και σε μεταγραφές των παραπάνω για διαφορετική σύνθεση οργάνων.

Η προγραμματικού χαρακτήρα μουσική του *Ουρανοί* δημιουργεί μια ιδιαίτερα κατανυκτική ατμόσφαιρα, που ανακαλεί ίσως την εικόνα μιας προσευχής, κυλάει χωρίς ιδιαίτερες αυξομειώσεις στη δυναμική της, και δίχως την εστίαση σε συγκεκριμένες περιοχές που θα λειτουργούσαν ως σημεία κορύφωσης. Ο τετράφωνος τρόπος γραφής του έργου για σόλο πιάνο, απόρροια της χορωδιακής γραφής του μητρικού έργου,[464] ξεκινά με μια εισαγωγή σύντομης διάρκειας (μέτρα 1 - 4) σε φρύγιο τρόπο του ρε. Η παρείσφρηση χρωματικότητας (μ. 3), στοιχείο ξένο ως προς το αρμονικό περιβάλλον του έργου, πηγάζει από τον δυτικό τρόπο σκέψης του Κωνσταντινίδη (Σχήμα 126). Παρόλο που σε κανένα έργο για σόλο πιάνο του Κωνσταντινίδη δεν υποδεικνύεται η χρήση πεντάλ, προτείνουμε την αξιοποίηση του μεσαίου πεντάλ (*sostenuto pedal*) στις νότες μεγάλης διάρκειας, όπως για παράδειγμα αυτές αποτυπώνονται στον φθόγγο ρε^{1} (μέτρα 1 και 7), στη συνήχηση ρε^{2}-φα^{2} (μέτρα 15 και 16), και τέλος, στον φθόγγο ρε^{3} (μ. 23). Παράλληλα, προς επίτευξη συγκεκριμένων ηχοχρωμάτων που θα αναδείξουν τον περιγραφικό χαρακτήρα του μέρους, συνιστούμε να γίνει παράλληλη χρήση του δεξιού πεντάλ.



Σχήμα 126.
Όνειρα, Γη, και Ουρανοί για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη, 3ο μέρος, *Ποστλούδιο - Ουρανοί*.
Η εισαγωγή (μέτρα 1 - 4) και στοιχεία χρωματικότητας.

[464] Το συγκεκριμένο απόσπασμα-χορικό στην όπερα *Αντιγόνη* ερμηνεύεται από αντρική χορωδία. Ο Κωνσταντινίδης επιδιώκει να διατηρήσει τον παραδοσιακό τρόπο εκτέλεσης αρχαίας τραγωδίας εξ ου και η μεταγραφή του έργου για σόλο πιάνο που θυμίζει στη γραφή έργο για χορωδία.

Εκτός της εισαγωγής, το *Ουρανοί* χωρίζεται σε τρεις, σχεδόν ισομεγέθεις σε έκταση, φράσεις/ενότητες.

1η φράση: μέτρα 5 - 13 (έκταση 9 μέτρα)

2η φράση: μέτρα 14 - 1ος χρόνος του μέτρου 24 (έκταση 10 μέτρα)

3η φράση: μέτρα 23 - 31, (έκταση 9 μέτρα)

Το καταληκτικό μέτρο 32 λειτουργεί ως απόηχος του μέτρου 31.

Η εκκίνηση της κύριας μελωδίας (μ. 5) σε απαγγελτικό ύφος ακούγεται συνήθως σε διπλασιασμό από τη φωνή του τενόρου ή της άλτο, ενώ η τροπική της απόχρωση υπογραμμίζεται και από τη συχνή χρήση συνηχητικών διαστημάτων 5ης στο μπάσο. Και πάλι, ο προσωρινός υπαινιγμός ενός διατονικού τρόπου σκέψης στο μέτρο 9 (III της ρε) και στο μέτρο 10 (VII της ρε ή I της ντο) χρησιμοποιείται περισσότερο ως ηχόχρωμα/βάση ενός προσωρινά μετατιθέμενου τονικού κέντρου στη φα με 3η στο μπάσο, παρά ως ένα μόνιμο τονικό κέντρο. Η συνοδεία των τρίηχων τετάρτων και ογδόων παραμένει ενεργή καθ' όλη τη διάρκεια του *Ουρανοί,* αποτελώντας ένα κοινό ρυθμικό στοιχείο στα τρία μέρη του έργου *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί* (Σχήμα 127). Στο τελείωμα της 9μετρης φράσης επιστρέφουμε και πάλι στη ρε.



Σχήμα 127.
Ουρανοί, Α ενότητα, μέτρα 5 - 13. Η μελωδία στη συνήχησή της σε απόσταση 8ης. Τρίηχα τετάρτων και ογδόων.

Η επόμενη 10μετρη φράση (άρση του μέτρου 14 έως 1ος χρόνος του μέτρου 23) παρουσιάζει μια μικρή αύξηση στη δυναμική της, ενώ η σοπράνο εξακολουθεί να συμπεριφέρεται ως ο κύριος μελοδηγητικός φορέας ο οποίος υπογραμμίζεται από τον

διπλασιασμό στην άλτο. Ο διατονικός τρόπος σκέψης γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στα μέτρα 18 - 21. Εκεί, το υπονοούμενο τονικό κέντρο μεταφέρεται προσωρινά στη φα (V της ντο και III της ρε) και κορυφώνεται με τη χρήση δίφωνων συνηχήσεων (σε διάστημα 3ης) και τρίφωνων συγχορδιών που εκτελούνται στη χαμηλότερη περιοχή ως συνοδεία της κύριας μελωδίας. Πρόκειται για μια ενότητα ομοφωνικού χαρακτήρα που έρχεται σε αντίθεση με την προηγηθείσα. Η μεταφορά της μελωδίας στην άλτο (μέτρα 21 - 22) λειτουργεί συνειρμικά ως προς την αρχική παρουσίαση της μελωδίας, προοικονομώντας την επιστροφή σε τροπικά περιβάλλοντα (Σχήμα 128).



Σχήμα 128.
Ουρανοί, Β ενότητα, μέτρα 14 - 23 (1ος χρόνος).

Η επαναδιατύπωση της κύριας μελωδίας στην τρίτη ενότητα του έργου (μέτρα 23 - 32) γίνεται με τρόπο συνοπτικό. Θυμίζουμε ότι κατά τη διάρκεια της πρώτης ενότητας, συγκεκριμένοι φθόγγοι ή και ολόκληρα μέτρα λειτούργησαν ως απόηχοι, παρατείνοντας ή διακόπτοντας την αφηγηματική ροή της μελωδικής γραμμής. Δύο είναι τα στοιχεία που οδηγούν ταυτόχρονα σε αραίωση του υλικού προετοιμάζοντας με αυτόν τον τρόπο και το τελείωμα του έργου: α) η αραίωση του υλικού από πολυφωνικό χαρακτήρα σε ομοφωνικό - αυτό παρατηρείται κυρίως στα μέτρα 27 - 30, όταν η σύντομη διαλεκτική σχέση ανάμεσα σε σοπράνο και τενόρο αντικαθίσταται από τη σύμπλευση ομοφωνικού χαρακτήρα ανάμεσα σε σοπράνο και μπάσο, και β) η απουσία αλλαγών στον μετρικό οπλισμό. Αυτό το στοιχείο ήταν ιδιαίτερα εμφανές στις δύο προηγούμενες ενότητες. Αντί αυτού, παρατηρούμε αμφισημία μεταξύ τροπικού και τονικού τρόπου σκέψης. Παραδείγματος χάριν η εμφάνιση άλλοτε της σιb και άλλοτε της σι♮ καθώς και η βάρυνση της δεύτερης μελωδικής βαθμίδας (μιb) ερμηνεύονται

με δύο τρόπους: είτε με αναγωγή στο τροπικό σύστημα (αιολική ελάσσονα, δωρική αιολική και φρυγική ελάσσονα), είτε σύμφωνα με έναν διατονικό τρόπο σκέψης.[465] Ένα δείγμα του τελευταίου μπορούμε να παρατηρήσουμε στο τελευταίο μέτρο (Σχήμα 129) που λειτουργεί ως απόηχος του προτελευταίου, επιβεβαιώνοντας τη θεώρηση ότι στο τέλος ο διατονικός τρόπος φαίνεται να υπερισχύει (ο φθόγγος φα ερμηνεύεται ως τρίτη μελωδική βαθμίδα της ρε ελάσσονος συγχορδίας). Βέβαια, η σύμπλευση διατονικής και τροπικής σκέψης συνδυασμένη με υλικά χρωματικής φύσεως είναι κάτι που συναντάται συχνά στα έργα του Κωνσταντινίδη.



Σχήμα 129.
Ουρανοί, Γ ενότητα, μέτρα 23 - 32.

10.3 Επίλογος – Συμπεράσματα

Η σύνθεση *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί* για σόλο πιάνο του Κωνσταντινίδη είναι ένας συγκερασμός παλαιότερων ιδεών του συνθέτη, οι οποίες παρουσιάζονται στη μορφή για σόλο πιάνο μέσα από μια νεότερη ματιά. Παρόλο που η όλη σύνθεση διαφέρει από τις υπόλοιπες κατά το ότι στηρίζεται σε περισσότερα του ενός έργα,[466] παρουσιάζει αυτονομία και η διάρθρωσή της σε τρία μέρη (αργό – γρήγορο – αργό) προσφέρει στον ακροατή αλλά και τον ερμηνευτή την αίσθηση πληρότητας με εναλλαγές έντασης και χαλάρωσης. Κι αυτό το έργο, όπως συνέβη με τα έργα για σόλο πιάνο που εξετάσαμε έως τώρα, μπορεί κάλλιστα να βρει μια

[465] Ο φθόγγος σιb και σι♮ θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως Υποδεσπόζουσα της ομώνυμης μείζονας και το μιb ως θεμέλιος της ναπολιτάνικης της ρε ελάσσονος. Κατά την προσωπική μας άποψη θεωρούμε ότι ο Κωνσταντινίδης αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε δυτικό και τροπικό τρόπο σκέψης αλλά φαίνεται να υπερισχύει σαφώς ο δεύτερος.
[466] Έως τώρα, στα έργα για σόλο πιάνο που βασίζονται σε προγενέστερες συνθέσεις του Κωνσταντινίδη παρατηρήσαμε ότι ένα ήταν το έργο που λειτούργησε ως 'έργο – μήτρα' και όχι περισσότερα ενώ στο υπό εξέταση έργο πρόκειται για τρία έργα.

θέση στο πιανιστικό ρεπερτόριο, καθώς αναδεικνύει τον ηχοχρωματικό πλούτο του οργάνου μέσα από την περιγραφική διάθεση που το χαρακτηρίζει. Η δε προαναφερθείσα εναλλαγή (αργό – γρήγορο - αργό) δημιουργεί αυτοτέλεια, και το καθιστά απολύτως κατάλληλο προς ένταξη σε ένα πρόγραμμα συναυλίας.

Η ιδιαίτερη συναισθηματική αξία του έργου αυτού έγκειται στο γεγονός ότι οι συνθέσεις που επελέγησαν και αξιοποιήθηκαν εδώ από τον Κωνσταντινίδη αποτέλεσαν έργα-σταθμούς στην συνθετική του πορεία. Υπό το πρίσμα αυτό, η σύνθεση *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί* διευρύνει τον κατάλογο έργων του Κωνσταντινίδη και επιβεβαιώνει τον ισχυρό χαρακτήρα του φθογγορυθμικού του περιεχομένου, προσδίδοντάς του ιδιαίτερη σημασία. Η θεώρηση αυτή επιβεβαιώνεται τόσο από την πληθώρα μεταγραφών του που εμπεριέχονται στον κατάλογο έργων, όσο και από τη συχνότητα με την οποία ο συνθέτης αξιοποίησε τα συγκεκριμένα υλικά ανά τακτά χρονικά διαστήματα κατά τη διάρκεια της ζωής του.

Ως προτελευταίο έργο για σόλο πιάνο[467] γραμμένο αρκετά πρόσφατα, συμπλέει σε τροπικά και διατονικά ηχητικά περιβάλλοντα, δύο στοιχεία που ανευρίσκονται στην πλειονότητα των έργων του και χαρακτηρίζουν το ιδιωματικό του στιλ.

Από την πλευρά του ερμηνευτή, η πιανιστική γραφή είναι αρκετά προσιτή, τα δύο αργά μέρη του έργου κυλούν δίχως ιδιαίτερες τεχνικές δυσκολίες, ενώ για το Ιντερλούδιο - *Γη* απαιτούνται ιδιαίτεροι δεξιοτεχνικοί χειρισμοί, για τους οποίους κάναμε λόγο στο επιμέρους κεφάλαιο. Σύμφωνα με τον Sadoh, η εκδοχή για εκκλησιαστικό όργανο της σύνθεσης *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί*, μπορεί να συνοδεύσει το μυστήριο του Βαπτίσματος, την ώρα της Θείας Κοινωνίας, του διαλογισμού, της προσευχής και γενικότερα οποιεσδήποτε στοχαστικές πτυχές της Θείας Λειτουργίας.[468]

[467] Υπενθυμίζουμε την ύπαρξη ωστόσο ενός ακόμη έργου για σόλο πιάνο που αφιερώνεται στη γράφουσα και αποτελεί αντικείμενο ανάλυσης στο επόμενο κεφάλαιο, καθώς και ενός ακόμη έργου το οποίο γράφτηκε μετά την εκκίνηση της παρούσας διδακτορικής διατριβής, και δεν συμπεριλαμβάνεται σε αυτήν.

[468] Ο Sadoh αναφορικά με την εκδοχή του υπό εξέταση έργου για εκκλησιαστικό όργανο αναφέρει: "*This piece would grace the offertory, baptism, communion, meditation, inaudible prayer sessions, laying-on of hands, or any contemplative aspects at divine services"*. Βλ. Godwin Sadoh, *The Organ Works of Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 10.

Κεφάλαιο 11ο *Αντικατοπτρισμοί IX* για σόλο πιάνο (LRC 276), 2017 του Ντίνου Κωνσταντινίδη

11.1 Εισαγωγή[469]

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο επιχειρεί να αναδείξει το έργο *Αντικατοπτρισμοί IX* για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη στην κάθε του λεπτομέρεια. Κεντρικό σημείο της ανάλυσης είναι τα στοιχεία εκείνα που διασφαλίζουν συνοχή στο έργο, ο τρόπος οργάνωσης σε επιμέρους ενότητες και η αρχιτεκτονική της φόρμας του έργου. Όπως θα δούμε στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου, μία παλαιότερη σύνθεση του Κωνσταντινίδη λειτούργησε ως έργο-μήτρα και συνέβαλε στη δημιουργία του *Αντικατοπτρισμοί IX* για σόλο πιάνο. Το πιανιστικό έργο αποτέλεσε και αυτό με τη σειρά του την γενεσιουργό ηχοδομή για μία περαιτέρω δημιουργική ανασύνθεση που πραγματοποιήθηκε τον ίδιο χρόνο (2017). Σκοπός του παρόντος κεφαλαίου είναι να διερευνηθούν οι λόγοι για τους οποίους το *Αντικατοπτρισμοί IX* - σύμφωνα με τον συνθέτη - αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα έργα στην εργογραφία του, με ιδιαίτερη συναισθηματική αξία.

11.1.1 Εισαγωγικές επισημάνσεις στο *Αντικατοπτρισμοί IX* για σόλο πιάνο – Δισκογραφήματα

Το *Reflections IX* για σόλο πιάνο (LRC 276), γράφτηκε το 2017, εκδόθηκε από τη Magni Publications και είναι χρονολογικά το προτελευταίο πιανιστικό έργο του Κωνσταντινίδη.[470] Η χαρά της γράφουσας είναι ιδιαιτέρως μεγάλη, μιας και το έργο αυτό δημιουργήθηκε κατόπιν ανάθεσής της, και παρουσιάστηκε από την ίδια σε πρώτη εκτέλεση στην Ελλάδα και το εξωτερικό, ενώ συμπεριλαμβάνεται ως 'πρώτη ηχογράφηση' στον δίσκο που κυκλοφόρησε από την εταιρεία Centaur[471] το 2018. Η συγκεκριμένη ηχογράφηση των *Αντικατοπτρισμών IX* αλλά και η θέση που κατέχει το έργο αυτό στη σύνολη εργογραφία του Κωνσταντινίδη δίνουν μια «*αίσθηση ολοκλήρωσης του κύκλου των πιανιστικών έργων*».

[469] Μία πολύ πρώιμη μορφή αυτού του κεφαλαίου, κυρίως ως προς το κομμάτι της ανάλυσης, παρουσιάστηκε υπό τη μορφή διάλεξης – συναυλίας που πραγματοποιήθηκε από τη γράφουσα με τίτλο: "Dinos Constantinides's solo piano works; Theoretical & Analytical approaches" και παρουσιάστηκε στη *Middleton Library* του *Louisiana State University* των Η.Π.Α. στις 14 Μαρτίου 2019, παρουσία του συνθέτη Ντίνου Κωνσταντινίδη (υπό δημοσίευση).

[470] Θυμίζουμε ότι έναν χρόνο αργότερα (2018) ακολούθησε ένα ακόμη έργο του Ντίνου Κωνσταντινίδη με τίτλο *Piano Music from the Modal World of Folk Music* (LRC 281) το οποίο δημιουργήθηκε μετά την εκκίνηση της παρούσας διατριβής και δεν αποτελεί αντικείμενό της.

[471] Για τις λεπτομέρειες του δισκογραφήματος αναφερθήκαμε στο 5ο κεφάλαιο, *Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης και το πιάνο*.

> "*This composition is written for the Greek pianist, Froso Ktistaki, to complete a complete cycle of piano works that she is going to present in Greece and hopefully later, here*".[472]

Όπως πηγάζει από τον υπότιτλο του *Reflections IX for solo piano (for my cat, Tiger)* το έργο αφιερώνεται σε έναν πολύ αγαπημένο γάτο του συνθέτη· τον Τίγρη. Η ιδιαίτερη αδυναμία και αγάπη του Κωνσταντινίδη στα κατοικίδια, και συγκεκριμένα στις γάτες, γνωστή στον στενό του κύκλο, κινητοποίησε τον συνθέτη που, λειτουργώντας κυρίως συναισθηματικά, δημιούργησε το έργο αυτό. Παρόλο που ένα μέρος των προγραμματικών σημειώσεων του έργου επικεντρώνονται σε δομικά στοιχεία της αρχιτεκτονικής της φόρμας του, στο μεγαλύτερο μέρος τους διαπνέονται από έντονα προσωπικά συναισθήματα, και εστιάζουν στην εξωμουσική αυτή αφορμή, καθώς και σε ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της 'μούσας' του συνθέτη.

> «[…] *Το κομμάτι χρησιμοποιεί ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο μιας νότας που διατρέχει ολόκληρο το έργο. Μια χρωματική ακολουθία συγχορδιών σε καθοδική κίνηση ελέγχει την αρμονική δομή της σύνθεσης και προκαλεί αλλαγές στη διάθεση. Οι αλλαγές στη διάθεση χαρακτήριζαν σε καθημερινή βάση και σε μεγάλο βαθμό τη ζωή του Τίγρη*».

Νωρίτερα, σχετικά με τα χαρακτηριστικά του Τίγρη, προσθέτει:

> «*Αν και ο Τίγρης έμοιαζε στην εμφάνιση με τίγρη, δεν είχε άγρια χαρακτηριστικά. Μάλιστα είχε ένα υπέροχο πρόσωπο και είχε εύκολους τρόπους* (εν. καλούς τρόπους/ευπροσάρμοστος). *Ήταν ένας αδέσποτος γάτος που υιοθέτησε ο συνθέτης και η οικογένειά του, και ήταν πασιφανές ότι πέρασε δύσκολες στιγμές στο παρελθόν όταν ήταν μόνος του. Μόλις ο Τίγρης αισθάνθηκε οικεία με τη νέα του οικογένεια, πολύ γρήγορα ήταν σε θέση να αντιλαμβάνεται τις καταστάσεις και συνήθιζε να προσθέτει συχνά τα σχόλιά του. Έζησε μια μάλλον σύντομη αλλά καλή ζωή, και ήταν αγαπητός σε όλους μας. Φυσικά και μας λείπει»*[473].

[472] Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σσ. 121-122. Στις προγραμματικές σημειώσεις του έργου ο συνθέτης αναφέρεται στον κύκλο συναυλιών και διαλέξεων που δόθηκαν από τη γράφουσα με αφορμή την επίσκεψή της στο Baton Rouge έπειτα από πρόσκληση του συνθέτη, το 2019.
[473] Από τις προγραμματικές σημειώσεις στο έργο *Reflections IX*.

11.2 Το έργο - μήτρα, οι ηχοχρωματικές παραλλαγές του έργου, αξιοποιήσιμο υλικό

Ο τίτλος (*Reflections)* στο υπό εξέταση έργο για σόλο πιάνο προέρχεται από τον ομώνυμο και παλαιότερο κύκλο συνθέσεων του Κωνσταντινίδη (1982) για φωνή και σύνολα μουσικής δωματίου. Σύμφωνα με τον Leo Day[474] αλλά και με πληροφορίες που επαναλαμβάνονται στον επίσημο κατάλογο έργων του συνθέτη, στη μουσική του κύκλου *Αντικατοπτρισμοί* επανέρχονται εικόνες που βασίζονται είτε σε προηγούμενες εμπειρίες του συνθέτη, είτε σε ποιητικά ερεθίσματα. Ο συγκεκριμένος κύκλος έργων δεν αποτελεί αντικείμενο της παρούσας διατριβής και δεν θα μας απασχολήσει περαιτέρω.

Το *Αντικατοπτρισμοί IX* είναι το δεύτερο έργο που αφιερώνεται στον αγαπημένο γάτο του Κωνσταντινίδη, Tiger. Στηρίζεται εξ ολοκλήρου στο παλαιότερο έργο *Reflections VI -The Tyger* (LRC 143a) για βαρύτονο και πιάνο του 1994, και δημιουργήθηκε αμέσως μετά τον θάνατο του αγαπημένου του κατοικίδιου. Συμπαγείς φθογγορυθμικές περιοχές αλλά και όλες σχεδόν οι ιδέες του *Reflections VI - The Tyger* αξιοποιούνται στο έργο για σόλο πιάνο. Το έργο-μήτρα είναι εμπνευσμένο από το ομώνυμο ποίημα *The Tyger* του William Blake.[475] Σύμφωνα με τον Day, ο συνθέτης ανακάλυψε τυχαία το εν λόγω ποίημα και η πρώτη σκέψη που του δημιουργήθηκε μετά την ανάγνωση ήταν να το μελοποιήσει, θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να αξιοποιήσει δημιουργικά την ανάμνηση του γάτου του.[476] Δύο χρόνια μετά (1996), ο Κωνσταντινίδης αναθεωρεί την αρχική σύνθεση και δημιουργεί την πρώτη ηχοχρωματική παραλλαγή για κόρνο και πιάνο με τίτλο *Reflections VI – The Tyger* (LRC 143b). Την ίδια χρονιά συνθέτει δύο επιπλέον έργα, *Reflections VI – The Tyger* (LRC 143c) για φωνή ή κόρνο και ορχήστρα εγχόρδων, και *Reflections VI – The Tyger* (LRC 143d), μια μεταγραφή δηλαδή του προηγούμενου για φωνή και πιάνο. Το πρώτο, το δεύτερο και το τέταρτο από τα παραπάνω έργα εκδόθηκαν από την Conners Publications, ενώ το τρίτο εκδόθηκε από τη Magni Publications.

---

[474] Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides,* Diss., Magni Publications, Baton Rouge, LA 2003, σ. 34. Σύμφωνα με τη συνέντευξη που έδωσε ο συνθέτης στον Day ανέφερε: "*In the last ten years, my compositions have been related to, or at least, have been inspires by specific images of my life* […] *which are merely traces in portrait of my inner voices, dreams, interests, and beliefs*". Το ίδιο επισημαίνεται και στον επίσημο κατάλογο έργων: Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides* […], ό.π., σσ. 121-122.

[475] Περί 'William Blake' και 'The Tyger' βλ. λ.χ. "Blake, William", Erdman, David V. (ed.). *The Complete Poetry and Prose* (Newly revised ed.). Anchor Books, 1988. pp. 24-25. https://archive.org/details/completepoetrypr00blak

[476] Leo Day, "Dr. Dinos Constantinides", interview by author, Person to Person, Baton Rouge, Louisiana, 21 February 2000, συνέντευξη που παρατίθεται στο: Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides* […], ό.π., σσ. 34-35.

Από το πιανιστικό έργο *Αντικατοπτρισμοί IX* προήλθε η ηχοχρωματική παραλλαγή *Reflections VI – The Tyger* (LRC 277) για κόντρα μπάσο και πιάνο δημιουργία της ίδιας χρονιάς (2017) με το υπό εξέταση έργο.[477]

11.3 Η ανάλυση του έργου

Η σύνθεση *Αντικατοπτρισμοί IX* παρουσιάζει μια ιδιαιτερότητα σε σχέση με τα υπόλοιπα πιανιστικά έργα. Οι μελωδικές ιδέες δεν έχουν έντονη ταυτότητα, και το ενδιαφέρον αυτό φαινόμενο αναδεικνύει έναν διαφορετικό τρόπο σκέψης, μη γραμμικό. Οι μελωδικές ιδέες που παρατίθενται έχουν μεν σαφή περιγράμματα και κατεύθυνση, αλλά δημιουργείται διαρκώς η εντύπωση ότι το μουσικό υλικό τείνει να αποκτήσει νέα φυσιογνωμία και να σχηματοποιηθεί με διαφορετικό τρόπο. Το στοιχείο αυτό ενδεχομένως να συνδέεται με το γεγονός ότι το έργο-μήτρα, που αποτέλεσε τη βάση για το πιανιστικό έργο, γράφτηκε για φωνή και πιάνο, σε μια μορφή δηλαδή όπου η παρουσία κειμένου συμβάλλει στην αποσαφήνιση των μουσικών νοημάτων. Λέξεις ιδιαίτερης βαρύτητας ή και ολόκληρες φράσεις, τις οποίες απομόνωσε ο Κωνσταντινίδης από το ποίημα του Blake στο πρώτο έργο, παρουσιάζονται εκεί ηχητικά εικονογραφημένες. Η μεταγραφή του υλικού αυτού και προσαρμογή του για ένα σόλο όργανο δυσχεραίνει τη διαδικασία αποκρυπτογράφησης εκείνων των νοημάτων που, λόγω της επεξηγηματικής δύναμης του κειμένου, γίνονταν πιο εύκολα αντιληπτά στην αρχική μορφή του έργου.

Στο έργο αυτό για σόλο πιάνο, ο ερμηνευτής - ερευνητής οφείλει να είναι ιδιαίτερα προσεκτικός στις συνδέσεις φωνών και μελωδικών στοιχείων που βρίσκονται σε διαφορετικά ρετζίστρα, και να προσπαθήσει να ξεχωρίσει τις αμιγώς σολιστικές πιανιστικές επεμβάσεις από τις περιοχές όπου μέρος της υφής έχει έναν περισσότερο συνοδευτικό ρόλο έναντι μιας σαφώς διακριτής μελωδικής γραμμής φωνητικού τύπου. Εάν κάποιος επιθυμεί να μελετήσει το έργο σε μεγαλύτερο βάθος, η αντιπαραβολή του συγκεκριμένου έργου με την προηγούμενη εκδοχή με φωνή σαφώς θα λειτουργήσει βοηθητικά. Εμείς προτείνουμε την εξοικείωση ή τουλάχιστον την επαφή/γνωριμία με το αρχικό έργο (για φωνή και πιάνο), κάτι που θα επιχειρήσουμε στο παρόν κεφάλαιο: να εστιάσουμε δηλαδή σε συγκεκριμένα σημεία και να παρατηρήσουμε κατά πόσο από τον τρόπο γραφής του έργου για σόλο πιάνο γίνονται πράγματι αντιληπτές οι διακριτές αυτές περιοχές, και εάν οι εναλλαγές ρετζίστρων (που μεταφέρονται από το έργο-

[477] Θα ήταν ίσως ορθότερο να ισχυριστούμε ότι η τελευταία σύνθεση με παρόμοιο τίτλο (για κόντρα μπάσο και πιάνο) προέρχεται από το αρχικό έργο-μήτρα και δεν είναι μια παραλλαγή που προήλθε από το έργο για σόλο πιάνο. Παρόλα αυτά θεωρούμε ότι το έργο για σόλο πιάνο ήταν η αφορμή για μια δημιουργική ανασύνθεση της ίδιας χρονιάς (2017). Δηλαδή η πιανιστική γραφή (του έργου για σόλο πιάνο) ήταν αυτή που λειτούργησε ως αφετηρία για περαιτέρω επεξεργασία, δηλαδή στην εκδοχή για κόντρα μπάσο και πιάνο.

μήτρα στο πιάνο) μπορούν να αποδοθούν με πειστικό τρόπο έτσι όπως καταγράφονται. Σε κάθε περίπτωση, κατά την προσωπική μας άποψη, το αρχικό έργο πλεονεκτεί έναντι του μεταγενέστερου από πλευράς σαφήνειας, λόγω ακριβώς της ύπαρξης του κειμένου.

Ιδιαίτερες δυσκολίες τεχνικής φύσεως δεν συναντούμε στο έργο, ωστόσο, και εδώ όπως και στα προηγούμενα έργα όπου το φθογγορυθμικό υλικό στηρίζεται σε προϋπάρχουσες ηχητικές πηγές, ένας ιδιαίτερος χειρισμός σε συγκεκριμένα σημεία είναι απαραίτητος. Αυτή άλλωστε θεωρούμε ότι είναι η σημαντικότερη ερμηνευτική πρόκληση στο υπό εξέταση έργο.

Στο ακόλουθο παράδειγμα παραθέτουμε προς σύγκριση την 1η σελίδα του *Reflections VI - The Tyger* για φωνή και πιάνο (LRC 143d), σύνθεση του 1996, η οποία αποτελεί πιστή μεταφορά του έργου-μήτρα (Σχήμα 130). Στο αμέσως επόμενο σχήμα (Σχήμα 131) παραθέτουμε την 1η σελίδα από το *Reflections IX, for my cat, Tiger* για σόλο πιάνο (LRC 276).[478]



Σχήμα 130.
Η 1η σελίδα του έργου *Reflections VI - The Tyger* (LRC 143d) για φωνή και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη, μέτρα 1 - 13.

[478] Στο μέτρο 13 εντοπίζουμε μια διαφορά ανάμεσα στα δύο έργα και πιο συγκεκριμένα, στον τελευταίο χρόνο του μέτρου (3ο τέταρτο από το τρίηχο τετάρτων). Στο έργο-μήτρα εμφανίζεται ο φθόγγος ρε^4 ενώ στο έργο για σόλο πιάνο στο αντίστοιχο σημείο εμφανίζεται ο φθόγγος ντο^4. Ανάλογες διαφορές παρατηρούνται και σε άλλα σημεία του έργου. Θεωρούμε ότι δεν πρόκειται περί τυπογραφικού λάθους, αλλά περί σημείων που φαίνεται να επαναπροσδιόρισε ο συνθέτης και να τροποποίησε ηθελημένα.



Σχήμα 131.
Η 1η σελίδα του έργου *Reflections IX, for my cat, Tiger* (LRC 276) για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη, μέτρα 1 - 16.

Το *Αντικατοπτρισμοί IX* χωρίζεται σε τρεις ενότητες. Οι εναλλαγές ύφους από τη μια ενότητα στην άλλη προσδιορίζονται τόσο στην αργή και γρήγορη αγωγή, όσο και στις έντονες διαφοροποιήσεις σε επίπεδο δυναμικής. Πιο αναλυτικά, οι ενότητες περιλαμβάνουν τα παρακάτω χαρακτηριστικά:

Α Ενότητα: μέτρα 1 - 43, ♩ = 58 (αργή)

Β Ενότητα: μέτρα 44 - 80

- Υποενότητα 1 της Β Ενότητας, μέτρα 44 - 73, Fast ♩ = 100
- Υποενότητα 2 της Β Ενότητας: μέτρα 74 - 76, Very Slow ♩ = 52 και
- Υποενότητα 3 της Β Ενότητας: μέτρα 77 - 80, Slower

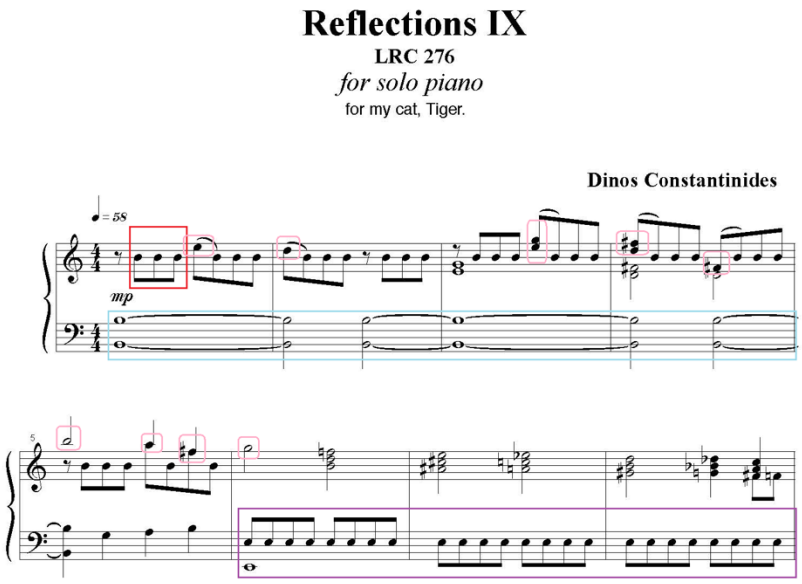
Γ ενότητα: μέτρα 81 - 101, ♩ = 58

Η μορφή Α Β Α επιβεβαιώνεται καθώς στα μέτρα 81 - 101 (Γ ενότητα) επιστρέφει η αργή αγωγή, η αραιή υφή αλλά και τμήματα του φθογγορυθμικού υλικού, στοιχεία δηλαδή που λειτουργούν ως πιστοποιητικά αναγνωρισιμότητας της εναρκτήριας ενότητας. Τις υποενότητες 1, 2 και 3 που ανήκουν στη Β Ενότητα θα τις χαρακτηρίζαμε ως μεταβατικές περιοχές, οι οποίες συντείνουν στην αποκλιμάκωση της προηγηθείσας έντασης, και στην επαναφορά του αρχικού εναρκτήριου tempo της Α Ενότητας.

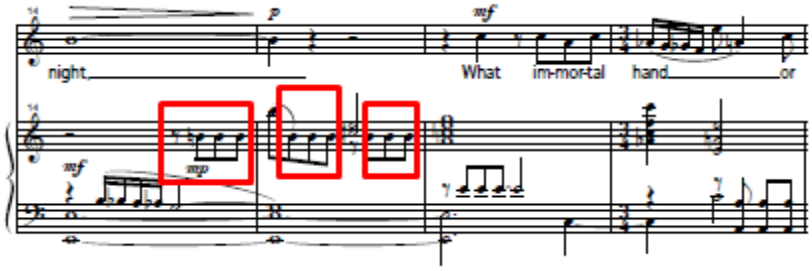
Το έργο διακρίνεται από τη σύμπλευση πανδιατονικού και χρωματικού τρόπου σκέψης ενώ ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί ελεύθερα τις διατονικές σχέσεις χωρίς να δημιουργεί τις συμβατικές αρμονικές διαδοχές και λύσεις, με εξαίρεση ορισμένα τμήματα της 1ης και της 2ης υποενότητας στη Β Ενότητα του έργου. Στο *Αντικατοπτρισμοί IX* επίσης, η αίσθηση τονικού κέντρου που δημιουργείται σε συγκεκριμένα σημεία του έργου συνδυάζεται με στοιχεία χρωματικότητας που πολλές φορές δημιουργούν μια αρμονική περιπλάνηση, διανθίζοντας ή υπονομεύοντας κατά περίπτωση τα προσωρινά τονικά κέντρα.

11.3.1 Α Ενότητα

Το εναρκτήριο ρυθμικό -κατά βάση- μοτίβο εδραιώνει έναν παλμό ογδόων, ενώ στα πρώτα μέτρα η αρχική επιλογή του φθόγγου σι στο μπάσο σε ρόλο ισοκρατήματος καθυστερεί την εμφάνιση του τονικού κέντρου μι (Σχήμα 132). Ενδιαφέρον στοιχείο αποτελούν οι επανεμφανίσεις του κεντρικού μοτίβου που λειτουργούν συμπληρωματικά αλλά και υπενθυμιστικά ακόμη και σε κρατημένες νότες ή παύσεις στο έργο–μήτρα (Σχήμα 133). Στην εισαγωγή του έργου (μέτρα 1 - 9) η ερμηνευτική πρόταση που προκρίνουμε είναι η χαμηλής δυναμικής εκτέλεση του κεντρικού επαναλαμβανόμενου ρυθμικού μοτίβου των τριών ογδόων, ώστε να αναδειχθεί ηχητικά η συγκεκαλυμμένη μελωδική γραμμή που βρίσκεται ανάμεσα από τα όγδοα.



Σχήμα 132.
Reflections IX for solo piano (for my cat, Tiger), LRC 276, μέτρα 1 - 8. Το εναρκτήριο μοτίβο, ο παλμός ογδόων και ο φθόγγος σι σε ρόλο-pedal στο μπάσο που καθυστερεί την εμφάνιση του τονικού κέντρου μι. Με κόκκινο οι φθόγγοι της κύριας μελωδίας της εισαγωγής.



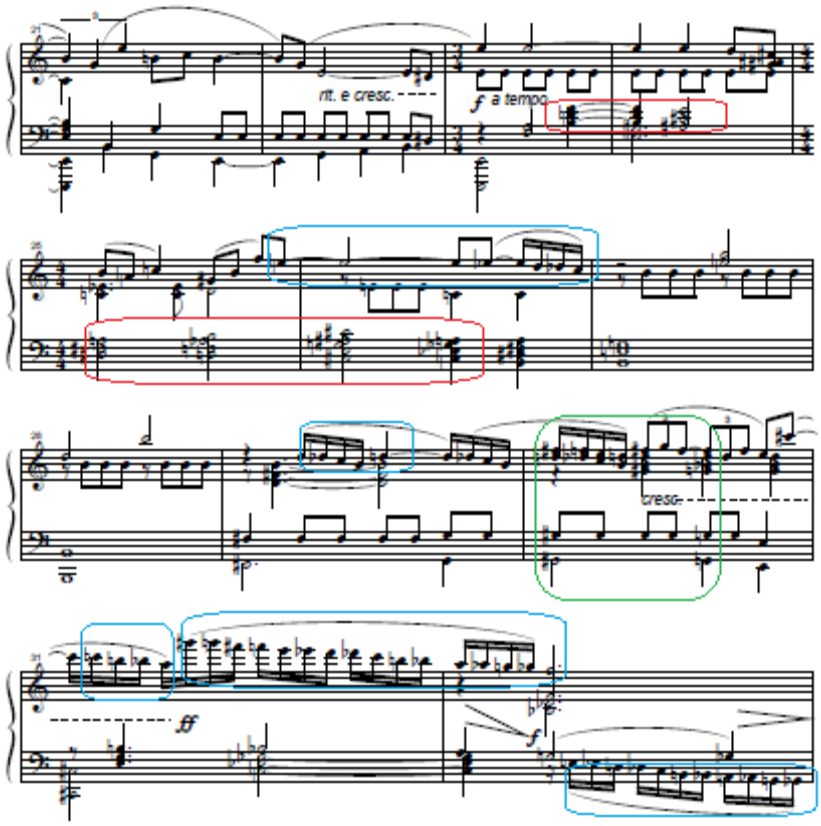
Σχήμα 133.
Reflections VI - The Tyger για φωνή και πιάνο, μέτρα 14 - 17. Το εναρκτήριο ρυθμικό μοτίβο ακούγεται και σε μέρη όπου το μέρος της φωνής έχει παύσεις λειτουργώντας υπενθυμιστικά.

Τα μέτρα 1 - 9 αποτελούν την εισαγωγή στο έργο και προετοιμάζουν την εκκίνηση της αφηγηματικής μουσικής γραμμής που πραγματοποιείται στο μέτρο 10. Οι ελαττωμένες συγχορδίες κατιούσας κίνησης (μέτρα 6 - 8) καταλήγουν στο έλασσον περιβάλλον της μι και συνυφαίνονται με στοιχεία τροπικότητας (μι αιολική). Καθώς η αφηγηματική ροή αρχίζει να ξεδιπλώνεται (μέτρο 10), αναδύονται μελωδικά στοιχεία από την αρμονική παράμετρο. Δημιουργείται η αίσθηση ότι η αρμονία αποκτά μελοδηγητικό ρόλο (‘τραγουδάει’), ενώ συμβαίνει και το αντίθετο, δηλαδή η συνάθροιση των μελωδικών στοιχείων δημιουργεί συγχορδιακές δομές. Αναλύοντας το συγχορδιακό υλικό του έργου, βλέπουμε πράγματι να δημιουργούνται μη γραμμικά μελωδικά γεγονότα (Σχήμα 134).



Σχήμα 134.
Reflections IX for solo piano, μέτρα 9 - 24. Η ανάλυση του συγχορδιακού υλικού δημιουργεί μη γραμμικά μελωδικά γεγονότα, ενώ τα στοιχεία χρωματικότητας που εμφανίζονται αμυδρά θα αποκτήσουν αργότερα σημαντικότερο ρόλο.

Συγκρίνοντας τα επόμενα μέτρα του *Αντικατοπτρισμοί IX* (μέτρα 23 - 32) με το αρχικό έργο για φωνή και πιάνο, παρατηρούμε ότι η συγκεκριμένη περιοχή είναι αμιγώς πιανιστική. Επίσης, το φθογγορυθμικό της υλικό μεταφέρεται αυτούσιο στο έργο για σόλο πιάνο. Στην παρούσα ενότητα κυριαρχεί το στοιχείο της χρωματικότητας με κατιούσα κατεύθυνση και εμφανίζεται α) κάθετα/συνηχητικά με τη μορφή συγχορδιών, β) οριζόντια, (θραύσματα της χρωματικής κλίμακας) γ) σε έναν συνδυασμό με τα παραπάνω (οριζόντια και κάθετα σε απόσταση ενός διαστήματος 3ης). Όλα τα παραπάνω εμφανίζονται ταυτόχρονα στο μέτρο 30 (Σχήμα 135).

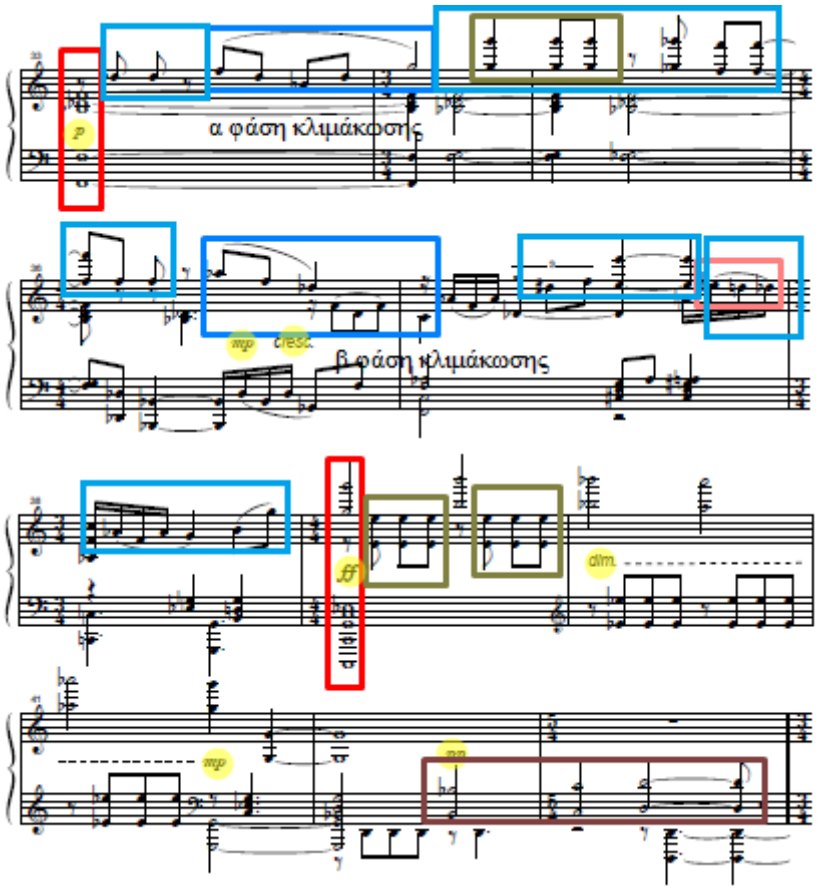


Σχήμα 135.
Αντικατοπτρισμοί IX για σόλο πιάνο, μέτρα 23 - 32. Το στοιχείο της χρωματικότητας κυριαρχεί στην ενότητα και εμφανίζεται κάθετα (κόκκινο), οριζόντια (μπλε) και σε συνδυασμό όλων των παραπάνω (πράσινο).

Στα μέτρα 33 - 43 παρουσιάζονται μεγάλες αυξομειώσεις στη δυναμική. Η περιοχή κινείται σε τονικό περιβάλλον (σιb ελάσσονα, μέτρο 33) και η μελωδική της γραμμή, η οποία θυμίζει περισσότερο ρετσιτατίβο, συνοδεύεται από σπασμένες συγχορδίες διαμοιρασμένες στα δύο ρετζίστρα. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον ωστόσο εστιάζεται στο μέτρο 39. Η εμφάνιση του ff στο μέτρο αυτό απορρέει από την εικονογραφική διάθεση του συνθέτη. Θα βοηθούσε πολύ εάν συγκρίναμε την εν λόγω περιοχή με την αντίστοιχη του έργου-μήτρα. Πράγματι, η ηχηρή κατάληξη στο μέτρο 39 στην ντο ελάσσονα συγχορδία συνοδεύεται από τη λέξη “fire” αποκτώντας βαρύνουσα σημασία. Αξίζει ωστόσο να προσθέσουμε ότι πριν την ντο ελάσσονα συγχορδία προηγούνται δύο στάδια κλιμάκωσης:

1ο στάδιο: μέτρα 33 - 2ος χρόνος του μέτρου 36, σε p δυναμική, η περιοχή κινείται αρχικά στη σιb ελάσσονα (μ. 33), αργότερα (μ. 34) στην σιb προστίθεται η 6η μελωδική βαθμίδα-δάνεια από την ομώνυμη μείζονα. Στο επόμενο μέτρο (μ. 35) η βάρυνση στον φθόγγο σολ (σολb) επαναφέρει την 6η μελωδική βαθμίδα του ελάσσονος τρόπου.

2ο στάδιο: 3ος χρόνος του μέτρου 36 έως μέτρο 38, η περιοχή κινείται αρχικά σε δυναμική mp και αρχίζει ένα crescendo. Τη σιb μεθ' εβδόμης (μ. 36, 3ος χρόνος), διαδέχεται η φα ελάσσονα (μ. 37), έπειτα η ντο ελάσσονα (μ. 38, 2ος χρόνος) και λίγο πριν την κατάληξη στην ντο ελάσσονα ακούγεται η σολ μείζονα (δεσπόζουσα της ντο, 3ος χρόνος του μ. 38), (Σχήμα 136α).



Σχήμα 136α.
Αντικατοπτρισμοί IX για σόλο πιάνο, μέτρα 33 - 43. Υπογραμμίζονται τα δύο στάδια κλιμάκωσης, το επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο των τριών ογδόων, οι δυναμικές και τα χρωματικά στοιχεία.

Στο παρακάτω σχήμα (Σχήμα 136β) παραθέτουμε προς σύγκριση την αντίστοιχη περιοχή από το έργο–μήτρα, όπου παρακολουθούμε με ποιον τρόπο ο συνθέτης μεταφέρει υπογραμμισμένες λέξεις με ήχους από το αρχικό έργο στη μορφή/εκδοχή για σόλο πιάνο (Σχήμα 136α).



Σχήμα 136β.
Αντικατοπτρισμοί VI για φωνή και πιάνο, μέτρα 33 - 40.

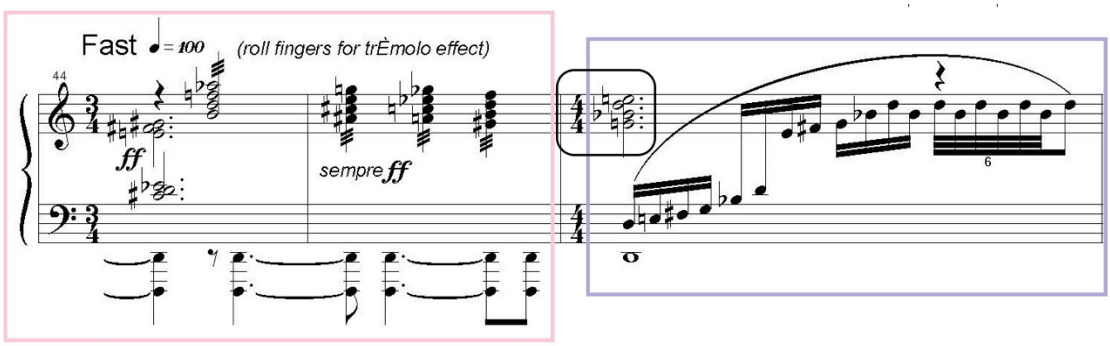
Ακολουθεί μια περιοχή σταδιακής αποκλιμάκωσης (μέτρα 39 - 43), με κύριο χαρακτηριστικό την φθίνουσα χρωματικότητα (Σχήμα 136α), η οποία γίνεται ιδιαιτέρως αντιληπτή στο ψηλό ρετζίστρο (δεξί χέρι), και συνοδεύεται από επανεμφανίσεις του χαρακτηριστικού ρυθμικού σχήματος των τριών ογδόων σε φθίνουσα δυναμική. Η περιοχή καταλήγει στο pp στη δεσπόζουσα της ντο ελάσσονος.

11.3.2 Β Ενότητα

Η Β ενότητα διαφοροποιείται ως προς το ηχητικό της περιβάλλον από την Α περιοχή. Η εκκίνησή της πραγματοποιείται με ένα δυναμικό ξέσπασμα[479] και με χαρακτηριστικά μιας

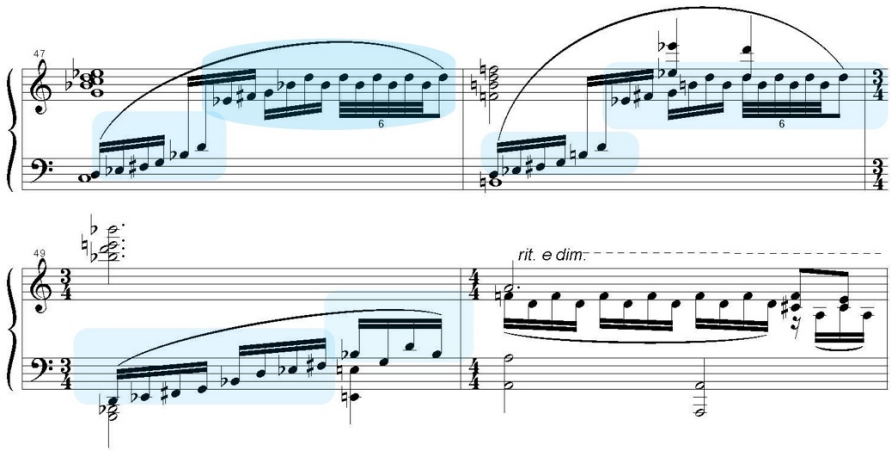
[479] Σύμφωνα με πληροφορία του Κωνσταντινίδη όπως παρατίθεται στον Day, το μέτρο 44 αντικατοπτρίζει τη στιγμή που επιτίθεται ένας σκύλος στον γάτο του συνθέτη Τίγρη, και εξαιτίας αυτής της επίθεσης ο αγαπημένος γάτος του συνθέτη χρειάστηκε να χειρουργηθεί. Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 40.

καντέντζας, όπως tremolo και ανοδικά περάσματα (Σχήμα 137) που προετοιμάζουν το κύριο σώμα του Β μέρος του κομματιού. Η ενότητα αυτή διαφοροποιείται αισθητά ως προς το tempo της. Συνηχήσεις υπό τη μορφή cluster (1ος χρόνος του μέτρου 44), ελαττωμένες συγχορδίες μεθ' εβδόμης στο δεξί χέρι καθοδικής κίνησης (3ος χρόνος του μέτρου 44 - 47) συνδυάζονται με φθόγγους-pedal από ρε (αριστερό χέρι) προοικονομώντας το αρμονικό περιβάλλον της ενότητας.



Σχήμα 137.
Αντικατοπτρισμοί IX για σόλο πιάνο, μέτρα 44 - 46. Συγχορδίες και δέκατα έκτα στην έναρξη της Β Ενότητας.

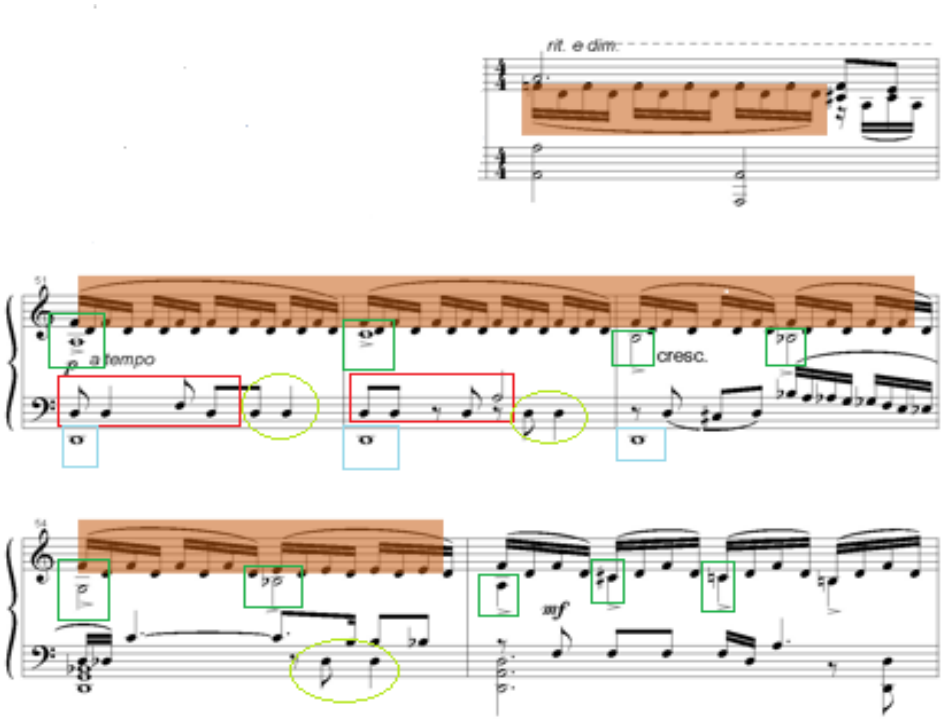
Στα αντίστοιχα μέτρα της υπό εξέταση περιοχής της αρχικής σύνθεσης για φωνή και πιάνο (μέτρα 44 - 50), απουσιάζει το μέρος της φωνής, και στη θέση της εμφανίζεται μια αμιγώς σολιστική πιανιστική υποενότητα. Σημαντικό στοιχείο της γραφής συνιστά η κίνηση δεκάτων έκτων, η οποία υποδιαιρεί τον αρχικό παλμό ογδόων και διατρέχει όλη τη μεσαία ενότητα της σύνθεσης (Σχήμα 138). Η κατιούσα κίνηση προετοιμάζει το επόμενο τονικό κέντρο της ρε, που ακολουθεί στο επόμενο τμήμα της Β ενότητας.



Σχήμα 138.
Αντικατοπτρισμοί IX για σόλο πιάνο, μέτρα 47 - 50. Η κίνηση δεκάτων έκτων αντικαθιστά στη Β ενότητα τον παλμό των τριών ογδόων. Η κατιούσα κίνηση στο χαμηλότερο ρετζίστρο προετοιμάζει το δεσπόζον αρμονικό περιβάλλον της επόμενης υποενότητας στη Ενότητα Β.

Η σαφήνεια αυτής της νέας ρυθμικής παρουσίας γίνεται αντιληπτή από την επαναλαμβανόμενη κίνηση μιας 3ης μικρής. Η αξιοποίηση του μελωδικού διαστήματος συμβάλλει ταυτόχρονα στην εδραίωση του νέου τονικού κέντρου ρε.

Η περιοχή (μέτρα 51 - 73) χωρίζεται σε τέσσερα επίπεδα (ρετζίστρα) ισομερώς κατανεμημένα στα δύο πεντάγραμμα. Έτσι, στο επάνω πεντάγραμμο διακρίνουμε: α) τον συνεχή παλμό δεκάτων έκτων, β) την μελωδική γραμμή, που αποτελείται από φθόγγους ολοκλήρων, μισών και αργότερα τετάρτων. Στο κάτω πεντάγραμμο κυριαρχούν: α) η συγκοπτόμενη μελωδική γραμμή, που διανθίζεται με φθογγικό υλικό χρωματικής κίνησης, β) οι φθόγγοι μεγάλης αξίας, οι οποίοι αργότερα σχηματοποιούνται σε συγχορδίες. Τα τέσσερα επίπεδα κινούνται παράλληλα δίχως να επηρεάζεται η ροή του καθενός από αυτά (Σχήμα 139). Στα επόμενα μέτρα οι αλλαγές ρετζίστρων που παρατηρούνται στις μελοδηγητικές γραμμές αποσκοπούν στη δημιουργία έντασης στην ενότητα. Το στοιχείο δε αυτό ενισχύεται από την παρουσία της γραμμής σε απόσταση ογδόης (Σχήμα 140).



Σχήμα 139.
Αντικατοπτρισμοί IX, Β Ενότητα, μέτρα 50 - 55. Τα τέσσερα επίπεδα στα μέτρα 51 - 54.



Σχήμα 140.
Η κύρια μελωδική γραμμή μετακινείται στο ψηλότερο ρετζίστρο.

Στην επόμενη περιοχή (μέτρα 62 - 73) κυριαρχεί και πάλι η κατιούσα χρωματικότητα, που διακρίνεται είτε μονοφωνικά είτε μέσω συγχορδιακών διαδοχών. Οι φωνές εναλλάσσονται εσωτερικά μετακινούμενες σε διαφορετικά επίπεδα/ρετζίστρα, ενώ στοιχεία επαναληπτικότητας παρατηρούνται στα μέτρα 63 - 66 (Σχήμα 141). Επαναλήψεις του φθόγγου λα (στα δύο ακραία ρετζίστρα) συνδυάζονται με χρωματικό υλικό (μεσαία ρετζίστρα), συντείνοντας σταδιακά στην αποκλιμάκωση της προηγηθείσας περιοχής. Σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη, όπως αναφέρει ο Day,[480] ο γάτος Τίγρης παρομοιάζεται με έναν πραγματικό τίγρη στην προσπάθειά του να επιβιώσει στην φύση κυνηγώντας να πιάσει το θήραμά του. Οι επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι από λα (μέτρα 63 - 66) αναπαριστούν «*το χτύπημα της καρδιάς στο αποκορύφωμα της επίθεσης*». «*Οι χτύποι της καρδιάς*» πρωτοπαρουσιάστηκαν και νωρίτερα (μέτρα 51 - 54) με τη μορφή ενός επαναλαμβανόμενου φθόγγου ρε στο αριστερό χέρι. Το *ritardando* (μέτρο 71) μεταφέρει την εικόνα της νίκης του Τίγρη και την επικράτησή του στο θήραμα. (Σχήμα 142).

[480] Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 41.



Σχήμα 141.
Αντικατοπτρισμοί IX, Β Ενότητα μέτρα 62 - 67. Η επαναληπτικότητα του φθόγγου λα συνδυάζεται με κατιούσα χρωματικότητα που διακρίνεται είτε μέσω μονοφωνικών είτε μέσω συγχορδιακών διαδοχών.



Σχήμα 142.
Αντικατοπτρισμοί IX, Β Ενότητα, μέτρα 70 - 73. Το ritardando, το diminuendo και η αραίωση του φθογγορυθμικού υλικού προσδίδει στα τελευταία μέτρα της Β ενότητας λειτουργία αποκλιμάκωσης.

Στην Υποενότητα 2 της Β Ενότητας (μέτρα 74 - 76) επιστρέφει το αργό *tempo* και το τονικό κέντρο μεταφέρεται στην ντο ελάσσονα. Ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί συμβατικές αρμονικές διαδοχές και λύσεις, ενώ τα χρωματικά περάσματα περιορίζονται σε μεγάλο βαθμό.

Στην Υποενότητα 3 της Β Ενότητας (μέτρα 77 - 80) το *tempo* γίνεται ακόμη πιο αργό. Η εμφάνιση της ντο μείζονος (μ. 77) μεταφέρει -σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη όπως επισημαίνεται στον Day- την εικόνα της στιγμής που *«ο τίγρης αισθάνεται ικανοποιημένος*

πάνω από το θήραμά του».[481] Και σε αυτή την υποενότητα κυριαρχούν οι αρμονικές διαδοχές και λύσεις συμβατικού τύπου (π.χ. η τέλεια πτώση στο μέτρο 76 και στο μέτρο 80), ενώ η σύνθεση οδηγείται ομαλά στο αρχικό της *tempo* και σε μια παραλλαγμένη εκδοχή της πρώτης περιοχής του έργου (Γ Ενότητα) διαμέσου της ρυθμικής αραίωσης που επιβραδύνει την αφηγηματική ροή. Το δεσπόζον ρυθμικό μοτίβο της Α ενότητας εμφανίζεται αφαιρετικά κατά ένα όγδοο και φανερώνεται στην μεσαία περιοχή. Κάτι παρόμοιο παρατηρήσαμε στην Β ενότητα όταν η βασική μελωδία εμφανιζόταν διαμοιρασμένη στη μεσαία περιοχή ανάμεσα στα δύο χέρια. Ετούτη τη φορά δημιουργείται η αίσθηση ενός διαλόγου που εκτυλίσσεται επάνω στο υλικό της κύριας μελωδίας, ξεδιπλώνεται τμηματικά και μεταφέρεται σε διαφορετικά ρετζίστρα (Σχήμα 143).



Σχήμα 143.
Υποενότητα 1 και 2 της Β Ενότητας, μέτρα 74 - 80. Κυριαρχούν οι αρμονικές διαδοχές και λύσεις συμβατικού τύπου, το ρυθμικό υλικό εμφανίζεται με αραίωση.

11.3.3 Γ Ενότητα

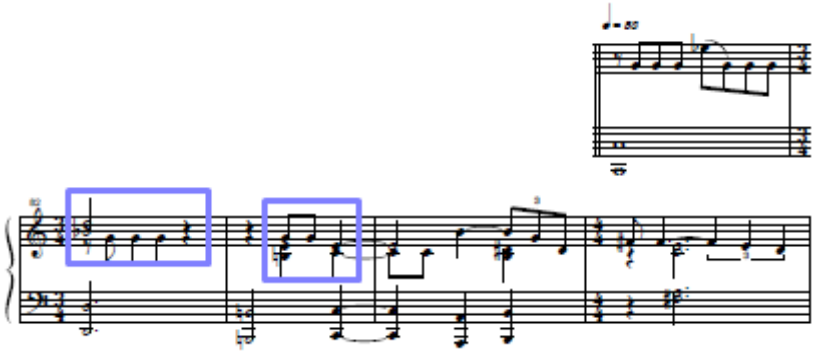
Στην παραλλαγμένη εκδοχή της Α ενότητας επαναδιατυπώνονται τμήματά της ημιτελώς. Τυχόν διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται ανάμεσα στο έργο για σόλο πιάνο και το έργο-μήτρα, εστιάζονται κυρίως στο μέρος της φωνής. Μέχρι πρότινος, το μέρος της φωνής

[481] Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 42.

ήταν πλήρως ενταγμένο στο έργο για σόλο πιάνο. Στην υπό εξέταση περιοχή παραλείπονται όμως ολόκληρες φράσεις. Αυτή η αραίωση του φθογγορυθμικού υλικού δεν γίνεται τυχαία από τον συνθέτη, τουναντίον προσδίδει ένα ιδιαίτερο κλίμα στην ενότητα, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Για παράδειγμα, η φράση “Tyger! Tyger!” στα μέτρα 82 - 83 παραλείπεται εντελώς. Ο συνθέτης λειτουργώντας με αφαιρετικό τρόπο, και δεδομένου ότι η ίδια φράση εμφανίζεται στα τελευταία μέτρα του έργου, προτιμά να την αφήσει για τον επίλογο του έργου, προσδίδοντας ιδιαίτερη αξία και συναισθηματισμό στο τελείωμά του. Στα ακόλουθα παραδείγματα (Σχήμα 144α και Σχήμα 145β) παραθέτουμε τις αντίστοιχες περιοχές των δύο συνθέσεων προς σύγκριση.



Σχήμα 144α.
Αντικατοπτρισμοί VI για φωνή και πιάνο, Γ Ενότητα, μέτρα 81 - 85. Στο μέρος της φωνής επισημαίνεται το τμήμα εκείνο το οποίο απουσιάζει από την ηχοχρωματική παραλλαγή του έργου.



Σχήμα 145β.
Αντικατοπτρισμοί IX, για σόλο πιάνο, Γ Ενότητα, μέτρα 81 - 85. Επισημαίνονται τα σημεία από τα οποία παραλείπεται το μέρος της φωνής.

Όπως προαναφέραμε, στη Γ ενότητα κυριαρχεί ένα ιδιαίτερο ηχοχρωματικό τοπίο. Σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη,[482] στα τελευταία μέτρα του έργου προαναγγέλλεται ο θάνατος του Τίγρη. Τα μέσα που χρησιμοποιεί για να αποτυπώσουν το στενόχωρο αυτό γεγονός είναι οι καθοδικής κίνησης χρωματικές συγχορδίες (μέτρα 95 - 100) και οι αφαιρετικές επαναδιατυπώσεις του φθόγγου μι και σι οι οποίες επιβραδύνουν τον ρυθμό στην κατάληξη του έργου (μέτρα 99 - 101, Σχήμα 146α).

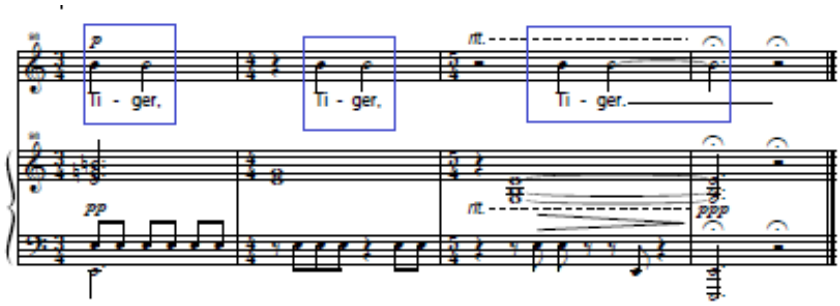


Σχήμα 146α.
Αντικατοπτρισμοί IX, για σόλο πιάνο, Γ Ενότητα, μέτρα 94 - 101. Φθίνουσες χρωματικές συγχορδίες και επαναλήψεις φθόγγων αφαιρετικού τύπου.

Αξίζει να παραθέσουμε την καταληκτική φράση του έργου-μήτρα, όχι για να λειτουργήσει ως μέσο σύγκρισης με την ηχοχρωματική του παραλλαγή, όσο για να αποτυπώσουμε τον τρόπο με τον οποίο 'πενθεί' ο Κωνσταντινίδης στο τελείωμα του έργου τον χαμό του αγαπημένου του κατοικίδιου (146β). Η επιλογή της τριπλής επανάληψης του ονόματος του Τίγρη στο μέρος της φωνής και η χρονική της μετατόπιση που επιβραδύνει τεχνητά την περιοχή σε συνδυασμό με το ritardando και το decrescendo έως και το ppp, αποτυπώνουν το μέγεθος της λύπης του.[483]

[482] Σε συνέντευξη του Κωνσταντινίδη, όπως αυτή είναι καταγεγραμμένη στη διδακτορική διατριβή του Day, ο Κωνσταντινίδης αναφέρει ότι ο γάτος του κατά τις τελευταίες μέρες της ζωής του παρουσίασε πολλά κινητικά προβλήματα και κατέληξε στο κτηνιατρείο. Αναφέρει επίσης ότι ο Τίγρης αγαπούσε πολύ τη μουσική και όποτε μελετούσε καθόταν και τον άκουγε προσεκτικά. Και προσθέτει: «*Η αίσθησή μου λέει ότι ο Τίγρης έζησε μια σύντομη μεν αλλά ποιοτική ζωή*. Επιπλέον αναφέρει ότι […] *το Reflections VI* (έργο-μήτρα) *πραγματεύεται μια ιστορία αγάπης της οποίας η κατάληξη ήταν πολύ στενόχωρη*», υπονοώντας την αγάπη του για τον γάτο. Βλ. Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides* […], ό.π., σσ. 42-43.

[483] Σύμφωνα με τον Day, ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί την κορώνα στο τελευταίο μέτρο του έργου για να περιγράψει την ταφή του Τίγρη. Βλ. Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides* […], ό.π., σ. 43.



Σχήμα 146β.
Αντικατοπτρισμοί VI, για φωνή και πιάνο, Γ Ενότητα, μέτρα 98 - 101. Η τριπλή επανάληψη του ονόματος του Τίγρη διαμέσου μιας τεχνητής επιβράδυνσης, όπως αυτή αποτυπώνεται στο τελείωμα του έργου.

11.4 Επίλογος – Συμπεράσματα

Το *Αντικατοπτρισμοί IX* του Κωνσταντινίδη κατέχει ιδιαίτερη θέση στην πιανιστική του εργογραφία για λόγους κυρίως συναισθηματικούς. Στα τελευταία χρόνια της ζωής του, ο συνθέτης επιλέγει συνειδητά να επανέλθει σε ένα παλαιότερο έργο του και να μας θυμίσει μια παλιά ιστορία αγάπης αλλά και πένθους προς το κατοικίδιό του, που φαίνεται να έπαιξε μεγάλο ρόλο στη ζωή του. Παρόλο που το έργο για σόλο πιάνο δεν αποτελεί πρωτότυπο έργο, ούτε λειτούργησε ως γενεσιουργή ηχοδομή για άλλα έργα (με εξαίρεση το έργο *Reflections VI – The Tyger,* LRC 277 για κόντρα μπάσο και πιάνο) αλλά (αποτελεί) μια νεότερη εκδοχή στην οποία μεταφέρονται αυτούσια όλες οι ιδέες του *Reflections VI – The Tyger* (LRC 143a), η συγκεκριμένη σύνθεση αυτονομείται και δεν υπολείπεται σε κύρος από τις υπόλοιπες, αλλά ούτε και μειονεκτεί στην πιανιστική της γραφή. Για να αποδώσει κάποιος σωστά το έργο για σόλο πιάνο, όπου τα δύο μέρη της πρωτότυπης εκδοχής (φωνή και πιάνο) συγχωνεύονται πλέον σε ένα, προϋποτίθενται επιδέξιοι ερμηνευτικοί χειρισμοί. Εάν, επιπλέον, θελήσει κάποιος να εισχωρήσει στα βαθύτερα νοήματα του έργου, η συγκριτική μελέτη μεταξύ του έργου-μήτρα και της παραλλαγής του λειτουργεί σε κάθε περίπτωση πολύ βοηθητικά. Η σύνθεση *Αντικατοπτρισμοί IX* είναι ιδιαίτερης συναισθηματικής αξίας για την γράφουσα, για τους λόγους στους οποίους αναφερθήκαμε στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου, και ο μεσαίος βαθμός δυσκολίας του πιανιστικού έργου από πλευράς τεχνικής το καθιστά πρόσφορο να αποκτήσει η σύνθεση μια θέση στο ρεπερτόριο των πιανιστών.

3ο Μέρος Συμπεράσματα της μουσικής ανάλυσης

Τεχνικά χαρακτηριστικά των έργων για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη – Συνολική αποτίμηση του συνόλου του έργου του συνθέτη όπως αυτή καθρεφτίζεται ειδικότερα μέσα από τα έργα για σόλο πιάνο

Στο παρόν κεφάλαιο συνοψίζονται τα συμπεράσματα του πρώτου μέρους της παρούσας διατριβής (*Ιστορικό – Θεωρητικό – Αισθητικό*) και των αναλύσεων που πραγματοποιήθηκαν στο δεύτερο μέρος της (*Αναλυτικό*), που αφορούν τα έργα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Οι διαπιστώσεις που σχετίζονται με την προέλευση του υλικού, τη μελωδική γραφή και τις λοιπές συνθετικές διαδικασίες που, κατά την προσωπική μας άποψη, φαίνεται να ακολούθησε ο συνθέτης στο πιανιστικό του έργο, δύναται να αναχθούν και σε ολόκληρο το εύρος του συνθετικού του έργου. Το μεγαλύτερο μέρος των συμπερασμάτων διατυπώθηκε με λεπτομέρεια στα προηγηθέντα κεφάλαια και επικεντρωνόταν στο κάθε έργο για σόλο πιάνο ξεχωριστά. Ωστόσο, η συνοπτική επαναδιατύπωση εδώ ορισμένων εξ αυτών ελπίζουμε να αποτελέσει εφαλτήριο για περαιτέρω μελέτη από ερευνητές, απαραίτητη καθώς το ογκώδες και πολυδιάστατο συνθετικό έργο του Ντίνου Κωνσταντινίδη θα ήταν αδύνατο να εξαντληθεί μέσω της παρούσας έρευνας. Αυτός άλλωστε είναι και ο σκοπός της, να αποτελέσει μια κατά το δυνατόν ολοκληρωμένη προσέγγιση μέρους του έργου του Κωνσταντινίδη, χρησιμεύοντας ταυτόχρονα ως αφετηρία για νέες προσεγγίσεις που θα τη συμπληρώσουν και θα φωτίσουν διαφορετικές πτυχές του συνθετικού αυτού έργου. Αντικείμενα περαιτέρω μελέτης θα μπορούσαν να αποτελούν, για παράδειγμα, η εν γένει παρουσία του πιάνου στο έργο του Ντίνου Κωνσταντινίδη (λ.χ. τα έργα για πιάνο και ορχήστρα), οι αισθητικές και φιλοσοφικές τοποθετήσεις και αναζητήσεις του συνθέτη, οι φωνητικοί κύκλοι έργων εμπνευσμένων από την ποίηση, οι οκτώ συμφωνίες του καθώς και πλήθος από άλλα θέματα, των οποίων η σύντομη αναφορά στην παρούσα διδακτορική διατριβή εξυπηρετούσε συγκεκριμένες κάθε φορά ανάγκες και συνδέονταν άμεσα ή έμμεσα με τα έργα για σόλο πιάνο του συνθέτη.

Διατρέχοντας το σύνολο της παραγωγής του Κωνσταντινίδη, αρχής γενομένης από τα έργα της ‘ελεύθερης και δωδεκάφθογγης ατονικότητας’, συνεχίζοντας με τα ‘έργα που στηρίζονται στο τροπικό ιδίωμα με στοιχεία εμπνευσμένα από την ελληνική παραδοσιακή μουσική και τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους’, και καταλήγοντας στα έργα εκείνα που αντικατοπτρίζουν το προσωπικό του ιδίωμα και που χαρακτηρίσαμε ως ‘μεταμοντέρνα –

νεοτονικά', διαπιστώνουμε ότι τα οκτώ έργα[484] για σόλο πιάνο καλύπτουν χρονολογικά ολόκληρη τη συνθετική διαδρομή του συνθέτη, από την πρώιμη περίοδο έως την εποχή ολοκλήρωσης της εξέλιξης του προσωπικού του ύφους. Εξετάζοντάς τα δε από τη σκοπιά της χρονολογίας σύνθεσής τους, παρατηρούμε μία άνιση διασπορά τους στο σύνολο της εργογραφίας του, ενώ ως πλέον δυναμική περίοδος της συνθετικής του παραγωγής για σόλο πιάνο αναδεικνύεται η δεκαετία του 2010 - 2020. Τα τρία χρονολογικά πρώτα έργα είναι συνθέσεις στις οποίες εκτίθενται για πρώτη φορά συγκεκριμένα υλικά. Τα κομμάτια αυτά αποδεικνύονται 'έργα – μήτρα' πολλών μελλοντικών συνθέσεων του δημιουργού. Αντίθετα, τα πέντε τελευταία του έργα -τα έργα δηλαδή της πιο δυναμικής του περιόδου- βασίζονται σε παλαιότερες συνθετικές εργασίες, οι στενοί δεσμοί συνάφειας των οποίων αναλύθηκαν διεξοδικά στην παρούσα διατριβή.

Συνοψίζοντας, τα έργα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη χωρίζονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες:

- Στην 1η κατηγορία ανήκουν το *Θέμα και Παραλλαγές* (LRC 1) του 1965, η *Σονάτα* για σόλο πιάνο (LRC 49) του 1977 που αναθεωρήθηκε το 1999, και η *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα* (LRC 74) του 1980. Όπως προείπαμε, το φθογγορυθμικό υλικό των έργων αυτών λειτούργησε ως γενεσιουργός ηχοδομή για τη δημιουργία μεταγενέστερων συνθέσεων. Έτσι, εκτός της ανάλυσης που προτείναμε για τα συγκεκριμένα έργα, στην παρούσα εργασία ασχοληθήκαμε εκτενέστερα και με κάποιες διευρυμένες τους εκδοχές, όπως τα δύο κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα {*Κοντσέρτο για πιάνο και Ορχήστρα No. 1* (LRC 252) του 2010, *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα δωματίου No. 2* (LRC 261) του 2012)}. Αναφερθήκαμε επίσης στο γεγονός ότι οι ιδέες του δεύτερου χρονολογικά έργου (*Σονάτα*) αξιοποιήθηκαν από τον συνθέτη κατά περιόδους σε συνθέσεις για πιάνο και ορχήστρα {(*Encore* για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων (LRC 198a), του 2016)}, σονάτες για άλλα όργανα {(*Σονάτα* για σόλο κιθάρα (LRC 49b) του 1989}, τρίο {(*Τρίο αρ. 2* για βιολί, τσέλο και πιάνο (LRC 43a)}, έργα για δύο πιάνα {(*Όνειρο* για δύο πιάνα (LRC 75) του 2014)} καθώς και σε άλλες ηχοχρωματικές παραλλαγές, στις οποίες αναφερθήκαμε ειδικότερα στο κεφάλαιο που αφορούσε τη *Σονάτα* για σόλο πιάνο.

[484] Τα έργα για σόλο πιάνο του Κωνσταντινίδη είναι οκτώ. Στην παρούσα διατριβή ασχοληθήκαμε με τα έξι, καθώς η σύνθεση *Δύο Πρελούδια* (LRC 101b) αποτελεί τμήμα της σύνθεσης *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί* (LRC 101) και η πιο πρόσφατη σύνθεση *Μουσική για πιάνο από τον Τροπικό Κόσμο της Φολκλορικής Μουσικής* (LRC 281) προέκυψε μετά την εκκίνηση της παρούσας διδακτορικής διατριβής.

- Στη 2η κατηγορία ανήκουν οι συνθέσεις *Οι Ουρανοί διηγούνται* (LRC 100) του 2016, το *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί* (LRC 101) του 2016, τα *Δύο Πρελούδια* (LRC 101b), επίσης σύνθεση του 2016, οι *Αντικατοπτρισμοί IX*, (LRC 276) του 2017 και η *Μουσική για πιάνο από τον Τροπικό Κόσμο της Φολκλορικής Μουσικής* (LRC 281), σύνθεση του 2018. Αντίθετα από ό,τι συμβαίνει με τα έργα της 1ης κατηγορίας, που είναι επί το πλείστον 'πρωτογενή', στα έργα της 2ης κατηγορίας αξιοποιήθηκαν υλικά ή και συμπαγείς φθογγορυθμικές περιοχές παλαιότερων συνθέσεων του Κωνσταντινίδη. Για την κατανόηση και ερμηνεία των έργων της κατηγορίας αυτής θεωρήσαμε ότι έχει σημασία να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στην προέλευση των αυτοαναφορικών αυτών δανείων: πράγματι, οι αυτοαναφορές του συνθέτη αφορούν συνήθως ποικίλες συναισθηματικά φορτισμένες μουσικές ιδέες. Υπενθυμίζουμε ενδεικτικά την αυτοαναφορά σε υλικό της όπερας *Αντιγόνη* στο έργο *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί*, και το έργο *Αντικατοπτρισμοί IX*, σύνθεση που γράφτηκε αρκετά χρόνια νωρίτερα στη μνήμη του αγαπημένου κατοικίδιου του συνθέτη. Στην παλέτα των αυτοαναφορών που χρησιμοποιήθηκαν στην 2η κατηγορία εντάσσεται ο *1ος Δελφικός Ύμνος*, συγκεκριμένα μια δάνεια μελωδία τροπικού χαρακτήρα που επεξεργάστηκε ο συνθέτης δίχως να αλλοιώσει τη γενικότερη φυσιογνωμία του πρωτογενούς υλικού, η οποία επαναδιατυπώθηκε στο 1ο πρελούδιο της σύνθεσης *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί* (*Όνειρα*). Στις αυτοαναφορές ανήκουν επίσης το δεσπόζον φθογγορυθμικό μοτίβο παλινδρομικών κινήσεων της *Συμφωνίας αρ. 6* ('*Celestial Symphony'*, LRC 226) του 2005 που πρωτοστάτησε στο μεσαίο μέρος της τριμερούς σύνθεσης *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί (Γη)*, και οι στίχοι του *19ου Ψαλμού* που μελοποιήθηκαν σε προγενέστερο χρόνο και επαναδιατυπώθηκαν στη σύνθεση για σόλο πιάνο, *Οι Ουρανοί διηγούνται*.

Ισχυρή αποδεικνύεται, όπως παρατηρήσαμε, και όπως εύκολα φαίνεται από την εξέταση του επίσημου καταλόγου έργων του συνθέτη, η παρουσία των ηχοχρωματικών παραλλαγών που εκπορεύονται από τα τρία πρώτα έργα για σόλο πιάνο. Η εστίαση στις 'ηχοχρωματικές παραλλαγές' στην εισαγωγή των επιμέρους αναλύσεων των έργων αυτών, αλλά και των έργων που ανήκουν στη 2η κατηγορία, στοχεύει στην ανάδειξη των στοιχείων εκείνων ως προς τα οποία τα 'έργα - κλώνοι' διαφοροποιούνται από τα 'έργα - μήτρα', φιλοδοξώντας έτσι να αποκαλύψει κάτι από τις εσωτερικές διεργασίες κατά την εξέλιξη της συνθετικής σκέψης του Κωνσταντινίδη. Όσον αφορά απλές μεταγραφές/διασκευές που πραγματοποιήθηκαν από τον συνθέτη, αρκεστήκαμε στην απλή αναφορά τους, εστιάζοντας

ωστόσο σε κάποια επιμέρους σημεία που θεωρήσαμε απαραίτητο ότι θα έπρεπε να αναδειχθούν.

Η χρονική στιγμή της αρχικής σύλληψης και κατόπιν αναμόχλευσης ενός έργου σε μεταγενέστερο χρόνο ενδεχομένως να κρύβει και ορισμένους συμβολισμούς που συνήθως σχετίζονται με προσωπικούς σταθμούς του βίου του συνθέτη. Παραδείγματος χάριν, η σύνθεση *οι Ουρανοί διηγούνται* γράφτηκε σε μια ιδιαίτερα επιτυχημένη περίοδο της ζωής του συνθέτη, άμεσα συνυφασμένη με την ανελικτική ακαδημαϊκή του πορεία, και ενδεχομένως να ήταν το μέσο δια του οποίου θέλησε να εκφράσει την ικανοποίησή του για την ευόδωση συγκεκριμένων στόχων. Εξ ου και η αξιοποίηση των συγκεκριμένων εδαφίων του *19ου ψαλμού*. Όποιος και να ήταν όμως ο λόγος για την μετέπειτα μεταφορά/εκδοχή για σόλο πιάνο (ειδικά στην περίπτωση της 2ης κατηγορίας έργων) η επαναχρησιμοποίηση παλαιότερου υλικού διεύρυνε την παραγωγή του συνθέτη και εξασφάλισε τη δυνατότητα περισσότερων εκτελέσεων από πιανίστες – ερμηνευτές, κάτι που ως μέθοδο ενστερνιζόταν ο Κωνσταντινίδης.

Η μορφοπλαστική δύναμη όλων των προαναφερθέντων μουσικών δανείων και αυτοαναφορών που σχετίζονται με τα πιανιστικά έργα και των δύο παραπάνω κατηγοριών παρείχαν στον συνθέτη τη δυνατότητα ολοένα νέων διατυπώσεων και επαναδιατυπώσεων, οδηγώντας στη γέννηση πληθώρας πρωτεϊκών μουσικών μεταμορφώσεων. Έτσι, συχνά στον Κωνσταντινίδη, ένα συγκεκριμένο μοτίβο ή θέμα μοιάζει να λειτουργεί ως νήμα που διατρέχει πολλά διαδοχικά έργα, αποτελώντας κατά κάποιον τρόπο τον μεταξύ τους κοινό διαιρέτη, που διασφαλίζει τη δημιουργική μεταφορά μιας ίδιας κεντρικής ιδέας από τα ‘έργα - μήτρα’ σε όλους τους μεταγενέστερους ‘κλώνους’ τους.

Η μεταφορά αυτή πραγματοποιείται με ποικίλες τεχνικές: μέσω της αυτούσιας επανάληψης στοιχείων, μέσω της παραλλαγής τους ή μέσω μιας διεύρυνσης των αρχικών μορφών με τη χρήση εμβόλιμων ενοτήτων, οι οποίες διευρύνουν την αρχική τους δομή ενώ η ‘οικονομία’ ως προς τη χρήση του υλικού πραγματώνεται στη μουσική του συνθέτη μέσα από ευρηματικούς χειρισμούς. Θα πρέπει να τονιστεί ότι, για τον Κωνσταντινίδη, τα έργα που προκύπτουν από μια παλαιότερη ιδέα είναι ‘νέα έργα’, όπως τα χαρακτήριζε ο ίδιος. Ακόμα και αν στηρίζονται εξ ολοκλήρου σε προγενέστερες συνθέσεις που αναθεωρούνται και επαναδιατυπώνονται σε νέα ηχοχρωματικά περιβάλλοντα ως διασκευές, ακόμα κι αν κάποτε εκ πρώτης όψεως να αξιολογούνται περισσότερο ως ‘μεταγραφές’, προϋποθέτουν εντούτοις σχεδόν πάντοτε επιδέξιους επιμέρους συνθετικούς ή ενορχηστρωτικούς χειρισμούς με γνώμονα λ.χ. τις δυνατότητες και τη συμπεριφορά των νέων οργάνων για τα οποία προορίζονται, και δεν μπορούν να θεωρηθούν υποδεέστερα από τα ‘έργα – μήτρα’.

Στην παρούσα διατριβή αναφερθήκαμε και στη μορφολογική οργάνωση των έργων του Κωνσταντινίδη, εντοπίζοντας την συχνή προέλευσή της από μια δυτικοευρωπαϊκή μουσική παράδοση που βρισκόταν πολύ ψηλά στο αξιακό του σύστημα. Έτσι, φόρμες δάνειες από ιστορικές εποχές αφομοιώνονται στα έργα του από κοινού με στοιχεία λυρικού ρομαντισμού ή μουσικά στοιχεία από το μακρινό ή κοντινό παρελθόν του συνθέτη, την «προσωπική του φωνή» όπως έλεγε ο ίδιος, χάρη σε έναν μουσικό εκλεκτικισμό, μέσω του οποίου προκύπτουν συνθέσεις διαυγείς και ελεγχόμενες, οι οποίες, μολονότι συχνά προέρχονται από την επαναχρησιμοποίηση ή τη διεύρυνση μιας πρότερης ιδέας, έχουν φόρμες απόλυτα σαφείς και ισορροπημένες.

Ειδικά ως προς το στοιχείο της «προσωπικής φωνής», ας συμπληρώσουμε ότι σε αυτό ο ίδιος αναφερόταν αρκετά συχνά στο μάθημα σύνθεσης και -σύμφωνα με μαρτυρίες που προήλθαν από τους μαθητές του αλλά και από τον ίδιο- δεν ήταν λίγες οι φορές που προέτρεπε τους μαθητές του να αντλούν στοιχεία από την χώρα καταγωγής τους. Πράγματι, κατά τον Κωνσταντινίδη, η αξία τέτοιων στοιχείων είναι κατά κανόνα διαχρονική, και η ένταξή τους στη συνθετική διαδικασία παίζει καταλυτικό ρόλο στην διαμόρφωση και καταστάλλαξη του προσωπικού ύφους. Η εμπιστοσύνη στη διαχρονικότητα φθογγορυθμικών υλικών εμπνευσμένων από την παράδοση (αρχαίοι ελληνικοί τρόποι, δημοτικά τραγούδια) γίνεται ιδιαιτέρως αντιληπτή στα έργα της 2ης από τις προαναφερθείσες κατηγορίες, και η διαρκής επαναφορά τέτοιων υλικών σε αλλεπάλληλα έργα έχει ιδιαίτερη σημασία όχι μόνο λόγω της καθαρά μουσικής φύσεως του υλικού αυτού, αλλά και για τους ποικίλους συνειρμούς που απορρέουν από την χρήση τους κατά την εκάστοτε συγκεκριμένη χρονική στιγμή κατά την οποία επελέγησαν να επαναχρησιμοποιηθούν. Εδώ, το στοιχείο της 'νοσταλγίας' δεν θα πρέπει να υποτιμηθεί, ιδίως κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του, όταν λόγοι υγείας δεν επέτρεπαν πλέον στον Κωνσταντινίδη να ταξιδεύει στην Ελλάδα. Ο ίδιος άλλωστε τόνιζε σε συνεντεύξεις του ότι η Ελλάδα του έλειπε πολύ ενώ, επιδιώκοντας να μετριάσει την απόσταση που τον χώριζε από αγαπημένα πρόσωπα και καταστάσεις, πάσχιζε να συντηρεί ανοικτό ένα δίαυλο επικοινωνίας μεταξύ Ελλάδας και Η.Π.Α. Οι προσκλήσεις Ελλήνων ερμηνευτών και Ακαδημαϊκών για συναυλίες και διαλέξεις στη δεύτερη πατρίδα του, τη Λουιζιάνα, γινόταν ολοένα και συχνότερες. Εξάλλου, η 'αναβίωση' σημαντικών έργων παρελθόντων ετών σε νέες εκδοχές για σόλο πιάνο που ανήκουν στη 2η κατηγορία έργων, μπορεί να γίνει κατανοητή και μέσα από το στοιχείο αυτό της νοσταλγίας.[485]

[485] Αυτό το αναφέρουμε από την προσωπική μας εμπειρία με τον συνθέτη καθώς η δημιουργία του έργου *Αντικατοπτρισμοί IX* για σόλο πιάνο ανήκει στη συγκεκριμένη περίπτωση κατηγορίας έργων. Θυμίζουμε ότι το έργο *Αντικατοπτρισμοί IX* αφιερώνεται στη γράφουσα προκειμένου να ολοκληρωθεί ο κύκλος έργων για σόλο

Η ‘παράδοση’ υπό ευρεία έννοια, όπως ήδη αναφέραμε, είναι συχνά παρούσα στο πρωτογενές υλικό των έργων του Κωνσταντινίδη για σόλο πιάνο και, παρά το γεγονός ότι τα στοιχεία παραδοσιακής προέλευσης υπόκεινται κατά κανόνα σε κάποιου είδους επεξεργασία, είναι πάντοτε άμεσα αναγνωρίσιμα. Ένα τέτοιο συνειδητό παράδειγμα συναντήσαμε στη σύνθεση *Θέμα και Παραλλαγές* με αξιοποιούμενο υλικό τον *Τσακώνικο* χορό. Στην παράδοση ανήκουν και η χρήση πολυρρυθμικών κατασκευών, οι συχνές αλλαγές μετρικού οπλισμού και ρυθμικής αγωγής, αλλά και παραθέματα που μοιάζουν να παρεισφρέουν στη δημιουργική διαδικασία με υπαινικτικό τρόπο. Έτσι, εκτός της συστηματικής χρήσης φολκλορικών στοιχείων, πολλές ήταν οι ιδέες που συναντάμε σε διάφορες κατηγορίες έργων (συμφωνικά - φωνητικά) στις οποίες θα μπορούσε κανείς να αναγνωρίσει , έστω και αμυδρά, μια ελληνική προέλευση. Αυτές επισημάνθηκαν κυρίως στο 1ο μέρος (*Ιστορικό – Θεωρητικό – Αισθητικό*) της παρούσας μελέτης (*Διεύρυνση μιας μουσικής ιδέας και ηχοχρωματικές παραλλαγές ενός έργου*): ακούσματα από τη νεαρή ηλικία του συνθέτη, όπως οι μελωδίες του Αττίκ (*Παπαρούνα* στον κύκλο έργων *Mutability*), ή μελωδίες που προέκυψαν αργότερα από τη συνεργασία του με Έλληνες συνθέτες και μαέστρους Συμφωνικών Ορχηστρών (Χατζιδάκις στον κύκλο έργων *Transformations*), ενσωματώθηκαν για παράδειγμα ως παραθέσεις σε συμφωνικά του έργα. Ταυτόχρονα, τεκμήριο του πλούτου των ακουσμάτων που έφερε μαζί του ο Κωνσταντινίδης, στα ενσωματωμένα αυτά στοιχεία, πέραν των στοιχείων της ‘ελληνικότητας’ συγκαταλέγονται και στοιχεία μπλουζ που προήλθαν από τη ‘δεύτερη πατρίδα’ του όπως συνήθιζε να την ονομάζει, τη Λουιζιάνα, ιδιαιτέρως ευκρινή στο τρίτο μέρος της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα* (*Ξεκινώντας μαθήματα χορού*). Η συνάθροιση των παραπάνω ακουσμάτων προσδίδουν ένα άκρως ενδιαφέρον στοιχείο. Λόγω της πληθώρας όλων των παραπάνω, η όποια εφαρμογή τεχνικών σύνθεσης παρατηρείται με ελαστικότητα ενώ το ρομαντικό και λυρικό στοιχείο σαφώς υπερτερεί, γι’ αυτό και αυτοπροσδιοριζόταν ως ένας ‘νεορομαντικός συνθέτης’.

Η μελωδική ευρηματικότητα και ο διάχυτος λυρισμός στα έργα του Κωνσταντινίδη αποδίδονται -σύμφωνα με τον ίδιο- στον δάσκαλό του Μάριο Βάρβογλη, με τον οποίο μελέτησε τα πρώτα χρόνια των σπουδών του, και από τον οποίο έλαβε τα πρώτα μαθήματα σύνθεσης αλλά και στην ενασχόλησή του με το βιολί. Πράγματι, υπενθυμίζουμε ότι ο ίδιος, πέραν από συνθέτης, καθηγητής και μαέστρος υπήρξε ένας βιρτουόζος βιολονίστας με λαμπρές σπουδές και πολύ καλός γνώστης του ρεπερτορίου.

πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και δημιουργήθηκε κυρίως για να αποτελέσει ένα μέρος του πιανιστικού ρεπερτορίου στον κύκλο συναυλιών και διαλέξεων που έλαβε χώρα στο Πανεπιστήμιο της Λουιζιάνα (*LSU*) και στο *University School of Music* του *Southeastern Louisiana* τον Μάρτιο του 2019.

Οι τεχνικές σύνθεσης και μέθοδοι που εφάρμοσε στα έργα του είναι αποτέλεσμα της μακρόχρονης μελέτης μεγάλων μουσουργών του παρελθόντος. Ως επικεφαλής σε φεστιβάλ και διοργανώσεις σύγχρονης μουσικής επί πολλά έτη ήρθε σε άμεση επαφή με νέους συνθέτες και συνεργάστηκε μαζί τους σε σύγχρονες τεχνικές. Τη βαθιά γνώση ωστόσο περί μουσικών ρευμάτων την οφείλει κυρίως στην εκπαιδευτική διαδικασία με τους φοιτητές σύνθεσης. Δείγματα αυτών αποτυπώνονται κατά κύριο λόγο στα έργα της πρώτης συνθετικής περιόδου, για λόγους που σχετίζονται κυρίως με την 'επιβίωσή' του στο ακραιφνές μοντερνιστικό ακαδημαϊκό περιβάλλον. Ο ίδιος πράγματι αναφέρει ότι κάποια στιγμή 'εξαναγκάστηκε' να συνθέτει σύμφωνα με τις εκάστοτε 'μόδες', ενσωματώνοντας εκτεταμένες τεχνικές (και αποφεύγοντας ωστόσο τη χρήση ηλεκτρονικών μέσων). Γρήγορα αντιλήφθηκε ότι αυτό ήταν κάτι που δεν τον εξέφραζε και στράφηκε, όπως προαναφέραμε, σε οικεία ακούσματα. Στον προαναφερθέντα 'εξαναγκασμό' στην κατεύθυνση της υιοθέτησης τάσεων των κυρίαρχων μουσικών ρευμάτων, αναφέρεται κυρίως στα δύο έργα αυτοβιογραφικού χαρακτήρα, *Σονάτα* και *Σουίτα για έναν Νέο Άνδρα.* Χαρακτηριστικό είναι ότι οι τίτλοι των μερών των έργων αυτών έχουν εξωμουσικό περιεχόμενο. Εκεί, σκιαγραφείται η ανάγκη αλλά και αγωνία ενός νέου (συνθέτη) - εν προκειμένω του Κωνσταντινίδη – που, για να γίνει αποδεκτός από το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, υιοθετεί τις εκάστοτε τάσεις ενόσω 'παλεύει' ταυτόχρονα με τις προσωπικές του εμμονές (*Παραφροσύνη* στη *Σονάτα – Clusteritis* στη *Σουίτα*), πασχίζοντας παράλληλα, να μην οδηγηθεί στην 'παραίτηση' {τέταρτο μέρος της *Σονάτας* (*Resignation*)}. Πληροφορίες παρόμοιου βιογραφικού χαρακτήρα όπως τις παραπάνω ενέταξε ο συνθέτης σε όλα τα εισαγωγικά σημειώματα έργων (πιανιστικών - φωνητικών – συμφωνικών), φροντίζοντας με ουσιαστικό τρόπο να προσανατολίζει κάθε ερμηνευτή και μελετητή.

Η μελέτη των έργων για σόλο πιάνο του Κωνσταντινίδη παρέχει μια αντιπροσωπευτική εικόνα της πολύπλευρης και πολυσχιδούς μουσικής του προσωπικότητας και μας δίνει μια ευκρινή εικόνα ως προς την εξέλιξη της μουσικής του σκέψης και της ιδιωματικής του γραφής. Στις γενικές εκτιμήσεις/στοιχεία συμπληρωματικού χαρακτήρα για το σύνολο του έργου του Κωνσταντινίδη, όπως αυτό καθρεφτίζεται μέσα από τα έργα για σόλο πιάνο ανήκουν αδιαμφισβήτητα η μελοπλασία, η οργάνωση του υλικού σε συγχορδίες, η συνοχή στα έργα του. Ειδικότερα, στην εκφραστική και λειτουργική μελοπλασία του ευνοούνται ιδίως τα διαστήματα $7^{ης}$ και $9^{ης}$ και αναδεικνύεται μια γενικότερη τάση για 'εξουδετέρωση' των μεγάλων διαστημάτων με τη συνέχιση της μελωδίας σε αντίθετη κίνηση. Λ.χ. κυρίαρχες διαστηματικές προτιμήσεις σε $3^{ες}$ και $7^{ες}$ στα μελωδικά περιγράμματα των έργων του έχουν συνήθως την εξής ακολουθία: Ένα αρχικό διάστημα $3^{ης}$ ανιόν διαδέχεται ένα διάστημα μεγαλύτερο που βρίσκεται

συνήθως σε απόσταση 7ης από την αρχική το οποίο 'λύνεται'/εξουδετερώνεται με κατιούσα βηματική κίνηση μετριάζοντας την απόσταση του προηγηθέντος άλματος, στοιχείο ιδιαιτέρως ορατό στο δεύτερο μέρος της *Σονάτας* (*Παραφροσύνη*), και σε κύκλους έργων *(Transformations)* και Συμφωνιών (*Συμφωνία αρ. 2*). Ο συνθέτης οργανώνει το υλικό του σε συγχορδίες που βασίζονται συχνά σε διατεταγμένα διαστήματα τρίτης, η φόρμα του στηρίζεται στην επανάληψη, η σκέψη του είναι καθαρή και λογική. Στοιχεία διτονικότητας σε απόσταση 2ας συναντήσαμε στο τρίτο μέρος της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα* (*Ξεκινώντας μαθήματα χορού*), ενώ σε απόσταση 3ης στο *Θέμα και Παραλλαγές και στις Συμφωνίες αρ. 1 και αρ. 5.* Υλικά χρωματικής φύσεως που διανθίζουν το κύριο υλικό ακολουθούν τις περισσότερες φορές μια συντηρητική γραμμή, δίχως να απομακρύνονται από φθόγγους που λειτουργούν ως άξονες ή δίνουν την αίσθηση προσωρινών τονικών κέντρων. Δάνεια μουσικά υλικά (Αττίκ, Bach, Chopin) δεν παρατίθενται απλά, αλλά αναπτύσσονται μελωδικά και μοτιβικά, δείγμα μίας σαφούς μετανεωτερικής χειρονομίας (κύκλος έργων *Mutability*).

Τα πιανιστικά έργα αλλά και τα συμφωνικά έργα που μελετήσαμε χωρίζονται σε διακριτές ενότητες οι οποίες παρουσιάζουν μεταξύ τους συνοχή. Η επαναφορά θεματικών μοτιβικών υλικών σε επιμέρους μέρη αλλά και σε ενότητες επιδρά συνεκτικά καθιστώντας τα έργα συμπαγή. Διαδικασίες παραλλαγής έχουν κυρίαρχο ρόλο στη μακροδομή των ηχοχρωματικών παραλλαγών του, ενώ υποστηρίζονται μέσα από το στοιχείο επαναληπτικότητας και επιτάσσονται ίσως από μια αναγκαιότητα ως προς τη διαφοροποίηση του υλικού. Σε αυτή την επιλογή φαίνεται να λειτουργεί καθοριστικά η επιλογή ενός δομικού προτύπου· η τριμερής φόρμα ΑΒΑ'. Στα έργα του Κωνσταντινίδη ο αρμονικός ρυθμός είναι αντιστρόφως ανάλογος με την ταχύτητα της εξελικτικής διαδικασίας των μελωδικών γραμμών, διατηρώντας τις θεμελιώδεις -θα λέγαμε- αναλογίες ανάμεσα στον κάθετο και οριζόντιο άξονα, αναλογίες που εντοπίζουμε σε ιστορικές μουσικές περιόδους του παρελθόντος. Στην περίπτωση που σε ένα έργο υπάρχουν περισσότερα του ενός μέρη, η εφαρμογή της τεχνικής του κολάζ εμφανίζεται στο τελευταίο μέρος του έργου. Εκεί συνήθως συνοψίζονται όλες οι προηγηθείσες ιδέες που διέτρεχαν το κείμενο. Ανάλογα δείγματα γραφής παρατηρήθηκαν στο πέμπτο μέρος της *Σουίτας για έναν Νέο Άνδρα* (*Cotillion*) και στο τέταρτο μέρος της *Σονάτας* για σόλο πιάνο (*Παραίτηση*).

Ως βιολονίστας αλλά και μαέστρος σε συμφωνικές ορχήστρες ο Κωνσταντινίδης βίωσε εκ των έσω τα πλούσια ηχοχρώματα της συμφωνικής ορχήστρας και προσπάθησε να τα μεταφέρει στην πιανιστική γραφή. Αυτό υπονοείται μεταξύ άλλων από την ύπαρξη πολλών και ταυτόχρονα κινούμενων ρετζίστρων που εναλλάσσονται με κρατημένους φθόγγους μεγάλης διάρκειας και αφορούν κυρίως τα έργα για σόλο πιάνο της 2ης κατηγορίας. Επιπλέον, δυσκολίες

τεχνικής κυρίως φύσεως που συναντήσαμε μελετώντας τα έργα του όπως, γρήγορα περάσματα, κρατήματα φθόγγων πεντάλ ή άλματα σε μεγάλες αποστάσεις κ.ά. αντικατοπτρίζουν τη συμφωνική σκέψη του συνθέτη και για να εκτελεστούν προαπαιτούνται πιανιστικοί χειρισμοί (arrangements). Η πιανιστική του γραφή όμως στο σύνολό της δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί 'αντιπιανιστική', όπως συμβαίνει συχνά σε συνθέτες δίχως επαρκή γνώση της τεχνικής του πιάνου. Τέτοιου είδους περιοχές εμφανίζονται κυρίως στη *Σονάτα* καθώς και σε περιοχές του δεύτερου μέρους *Γη* της σύνθεσης *Όνειρα, Γη, και Ουρανοί*.

Η εστίαση σε ζητήματα πιανιστικής τεχνικής σε περιοχές αυξημένης δυσκολίας κατά τη διάρκεια των αναλύσεων (κεφάλαια του 2ου μέρους - *Αναλυτικό*), πηγάζει από την προσωπική μας εμπειρία και την πολύχρονη ενασχόληση, μελέτη και ερμηνεία των έργων για σόλο πιάνο του Κωνσταντινίδη. Οι προτεινόμενοι τρόποι εκτέλεσης και ειδικότερα η χρήση πεντάλ, δακτυλοθεσίες κ.ά., απευθύνονται σε κάθε ενδιαφερόμενο πιανίστα - ερμηνευτή των έργων για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και προσφέρονται, εφόσον κριθούν λειτουργικοί για να διευκολύνουν τη μελέτη.

Εν κατακλείδι, συνοψίζοντας: στην πιανιστική μουσική του Ντίνου Κωνσταντινίδη αξιοποιούνται διαχρονικά – ποιοτικά στοιχεία μέσα από την εστίαση του συνθέτη σε παραδοσιακές φόρμες. Το ευπροσάρμοστο των υλικών του μεταμορφώνεται σε γενεσιουργές ηχοδομές διατηρώντας ωστόσο τα πιστοποιητικά αναγνωρισιμότητάς τους στον χρόνο. Η επικέντρωση σε τροπικά και νεοτονικά περιβάλλοντα, ο διάχυτος λυρισμός και οι επιρροές από την ελληνική μουσική παράδοση σε συνδυασμό με τις φιλοσοφικές και αισθητικές του αναζητήσεις λειτούργησαν αθροιστικά στη διαμόρφωση του προσωπικού στιλ του συνθέτη. Η συγκεκριμένη κατηγορία έργων αντανακλά τη δημιουργική πρόταση του Κωνσταντινίδη στη διεθνή μουσική πρωτοπορία.

Βιβλιογραφία

1. Πηγές προερχόμενες από τον Κωνσταντινίδη κατά την εκκίνηση της διδακτορικής διατριβής

- Βιογραφικό σημείωμα του Ντίνου Κωνσταντινίδη (από το προσωπικό αρχείο του συνθέτη που εστάλη στη γράφουσα στις 20/9/17)
- Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides: Catalogue of his Works*, Magni Publications, Baton Rouge. Κατάλογος έργων που εστάλη στη γράφουσα στις 4/5/2018
- Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides: Catalogue of his Works*, Magni Publications, Baton Rouge Spring 2019. Κατάλογος έργων που εστάλη στη γράφουσα την Άνοιξη 2019
- Dinos Constantinides, *Four Articles on Composition in the New Millennium: Music in the 20th Century and the Outlook for the New Millennium.* Τα άρθρα παρουσιάστηκαν στο *The College Music Society*, εκδόσεις Magni Publications, 2000-2002

Τίτλοι άρθρων

- ✓ "Music in the 20th Century and the Outlook for the New Millennium" (2000)
- ✓ "Composition in the 21st Century" (2001)
- ✓ "New Music and the Audiences" (2001)
- ✓ "Composition in the 21st Century: Another View" (2002)

- Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα», ομιλία του συνθέτη κατά την τελετή αναγόρευσής του σε Επίτιμο Διδάκτορα από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 20 Μαΐου 2010 (αδημοσίευτη).

2. Παρτιτούρες – Προγραμματικές σημειώσεις

- Dinos Constantinides, *Theme and Variations* (LRC 1), 1η έκδοση (χειρόγραφη παρτιτούρα): εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1965
- Dinos Constantinides, *Theme and Variations* (LRC 1), εκδόσεις Magni Publications, Baton Rouge, LA
- Dinos Constantinides, *Sonata for solo piano* (LRC 49), εκδόσεις Magni Publications, 1η έκδοση: Seesaw Music Corporation

- Dinos Constantinides, *Suite for a Young Man* (LRC 74), εκδόσεις Magni Publications
- Dinos Constantinides, *The Heavens are Telling* (LRC 100), εκδόσεις Magni Publications
- Dinos Constantinides, *Dreams, Earth, and Heavens* (LRC 101), εκδόσεις Magni Publications
- Dinos Constantinides, *Two Preludes* **(**LRC 101b), εκδόσεις Magni Publications
- Dinos Constantinides, *Reflections IX*, (LRC 276), εκδόσεις Magni Publications
- Dinos Constantinides, *Concerto No. 1 for piano and orchestra* **(**LRC 252), εκδόσεις Magni Publications
- Dinos Constantinides, *Piano Concerto No. 2* (‘*Grecian Variations*’) (LRC 261), εκδόσεις Magni Publications
- Dinos Constantinides, *Dream for Two Pianos* **(**LRC 075), εκδόσεις Magni Publications
- Dinos Constantinides, *Reflections VI – The Tyger for voice and piano* (LRC 143d), εκδόσεις Conners Publications
- Dinos Constantinides, *Symphony No.2 ‘Introspections’* (LRC 91), εκδόσεις Magni Publications
- Dinos Constantinides, *Transformations for oboe and chamber orchestra* (LRC 120a), εκδόσεις Conners Publications
- Dinos Constantinides, *Transformations for oboe and piano* (LRC 120c), εκδόσεις Conners Publications
- Dinos Constantinides, *Transformations for oboe alone* (LRC 120b), εκδόσεις Conners Publications
- Dinos Constantinides, *Mutability for voice and piano* (LRC 57), εκδόσεις Magni Publications
- Dinos Constantinides, *Small Lemon Tree* for SATB, or Women’s, or Children’s choir (LRC 2), εκδόσεις Magni Publications, 1η έκδοση: Allyn Bacon
- Dinos Constantinides, *Homage – A Folk Concerto for flute and piano* (LRC 110b), εκδόσεις Magni Publications
- Dinos Constantinides, *Symphony No. 1 for Orchestra* (LRC 5), εκδόσεις Magni Publications, πρώτη έκδοση Seesaw Music Corporation
- Dinos Constantinides, *Symphony No. 5 for orchestra* (LRC 158), εκδόσεις Conners Publications

3. Κείμενα άλλων συγγραφέων που αφορούν τον Κωνσταντινίδη (διδακτορικές διατριβές – πτυχιακές εργασίες – άρθρα)

- Πέτρος Βούβαρης, «Ντίνος Κωνσταντινίδης, Impressions II», Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας *Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου* Κωνσταντινίδη, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, υπεύθυνος έκδοσης πρακτικών: Αθανάσιος Ζέρβας, επιμέλεια: Αθανάσιος Ζέρβας, Άννα-Μαρία Ρετζεπέρη-Τσώνου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 22/5/2010
- Ronaldo Cadeu de Oliveira, *The Louisiana Sinfonietta, a new orchestral model, and an original composition, Concerto for Guitar and Symphony Orchestra, Op. 12*, Doctoral Dissertation, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2010
- Leon Dallin, *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*, W. C. Brown Company Publishers, 3rd edition, Dubuque, Iowa, United States 1974
- Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides,* Doctoral Dissertation, Magni Publications, Baton Rouge, LA 2003
- Aaron M. Farrell, *A Practical Guide to Twentieth-Century Violin Etudes with Performance and Theoretical Analysis*, Doctoral Dissertation, Louisiana State University 2005

Ανάκτηση από:
https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2262&context=gradschool_dissertations

- Aaron M. Farrell, *Performance and Theoretical Analysis of Dinos Constantinides' "Twentieth-Century Studies for Two Violins",* Magni Publications, Baton Rouge, LA 2005
- Αθανάσιος Ζέρβας, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Λυρισμός και Πανδιατονικότητα», Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας *Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου* Κωνσταντινίδη, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, υπεύθυνος έκδοσης πρακτικών: Αθανάσιος Ζέρβας, επιμέλεια: Αθανάσιος Ζέρβας, Άννα-Μαρία Ρετζεπέρη-Τσώνου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 22/5/2010. Ανάκτηση από: https://www.muse.gr/el/news/116--l-r-
- Froso Ktistaki, "Dinos Constantinides's solo piano works; Theoretical & Analytical approaches" ομιλία που παρουσιάστηκε υπό τη μορφή διάλεξης – συναυλίας στη *Middleton*

Library του *Louisiana State University* στις 14/3/2019 και ηχογραφήθηκε από το *LSU Libraries T. Harry Williams Center for Oral History* (υπό δημοσίευση).

- Ευφροσύνη Κτιστάκη, «Θέμα και Παραλλαγές (1965) για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Μία αναλυτική προσέγγιση», συναυλιακή διάλεξη η οποία πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της *1ης Συνάντησης Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Νέων Ερευνητών* που διοργάνωσε το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, Κέρκυρα 17 & 18/3/2018 (υπό δημοσίευση)
- Ευφροσύνη Κτιστάκη, «Μία δημιουργική συνεργασία μεταξύ συνθέτη και ερμηνευτή», ομιλία που πραγματοποιήθηκε κατά την παρουσίαση του Cd *Dinos Constantinides: Solo Piano Works* (Centaur, 2018), Αίθουσα Διδασκαλίας Μουσικής Βιβλιοθήκης του Συλλόγου «Οι Φίλοι της Μουσικής», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών 25/10/2019
- Harold Mims, *Pedagogical Methods of Nadia Boulanger and Dinos Constantinides: A Comparative Study*, Doctoral Dissertation, LAP LAMPERT Academic Publishing, Louisiana State University, Baton Rouge 2017
- Godwin Sadoh, *The Organ Works of Dinos Constantinides,* GSS Publications, first ed., Columbus, Ohio 2015
- Χριστίνα Σιδηροπούλου, «Μορφές πιανιστικής παρουσίας στο *Λόγο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη», στο *Δημήτρης Θέμελης και Ντίνος Κωνσταντινίδης: Μουσική Πράξη Λόγος και Διδασκαλία.* Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 22/5/2010, υπεύθυνος έκδοσης πρακτικών: Αθανάσιος Ζέρβας, επιμέλεια έκδοσης πρακτικών: Αθανάσιος Ζέρβας, Αννα-Μαρία Ρετζεπέρη-Τσώνου. Ανάκτηση από: https://www.muse.gr/el/news/116--l-r-
- Laura Mobley Thompson, *A Pedagogical and Comparative Study: Selected Songs of Dinos Constantinides*, Doctoral Dissertation, Magni Publications, University of Mississippi 2004
- Θωμάς Ταμβάκος, «Δισκογραφία και βιογραφικά στοιχεία του Ντίνου Κωνσταντινίδη» από το *Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου*, εναρκτήριες ομιλίες στη συναυλία - αφιέρωμα στον Ντίνο Κωνσταντινίδη σε συνεργασία με το Ωδείο Νικόλαος Μάντζαρος και την *Art Playing of Music*, Γερμανική Εκκλησία Αθηνών, 25 & 26/9/2015
- Θωμάς Ταμβάκος, «Η δισκογραφική παρουσία του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Κριτική αποτίμηση. Με αφορμή το *solo piano works* με τη Φρόσω Κτιστάκη (πιάνο)», Ομιλία που πραγματοποιήθηκε στην Αίθουσα Διδασκαλίας Μουσικής Βιβλιοθήκης του Συλλόγου «Οι Φίλοι της Μουσικής», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 25/10/2019. Ανάκτηση από:

https://panagiotisandriopoulos.blogspot.com/2019/10/cd-dinos-constantinides-solo-piano-works.html (ημερομηνία προσπέλασης: 31/3/2020).

- Αναστασία Τσαπανίδου, *Έργα Νεοελλήνων συνθετών στο ρεπερτόριο της ΚΟΘ*, πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Α.Μ.3/12. Ανάκτηση από: https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/20027/4/TsapanidouAnastasiaPe2017.pdf

4. Γενικές πηγές (φιλοσοφικές, αισθητικές, ψυχολογία της μουσικής, άρθρα, περιοδικά)

- Μηνάς Αλεξιάδης, «Προβληματισμοί σχετικά με την ενσωμάτωση στοιχείων της τζαζ στην έντεχνη μουσική δημιουργία». *Πρακτικά Συμποσίου Σύγχρονης Μουσικής: «Ζητήματα αισθητικής και ταυτότητας στη σύγχρονη μουσική δημιουργία».* Συνεδριακό Κέντρο Κάστρου Λαμίας (10-11/2/2001). Κέντρο Μεσογειακής Μουσικής Λαμίας, Υπουργείο Πολιτισμού - Δήμος Λαμιέων, επιμέλεια έκδοσης: Βασίλειος Κίτσος, 2004
- Mikhail M. Bakhtin, *The dialogic imagination: Four essays*, μετάφραση: Caryl Emerson & Michael Holquist, University of Texas Press, 1981
- Monroe C. Breadsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών: Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μετάφραση: Δ. Κούρτοβικ, Νεφέλη, Αθήνα 1989
- Diana Deutsch, *The Psychology of Music*, Academic Press, New York 1982
- Umbero Eco, *Postscript to the Name of Rose*, Harcourt Brace Jovanovich, New York and London 1984
- Αθανάσιος Ζέρβας, *Ζητήματα Μουσικής Δημιουργίας. Δοκίμια και Πραγματείες,* Editions Orpheus, Αθήνα 2018
- O. B. Hardison, Jr., *Disappearing Through the Skylight: Culture and Technology in the Twentieth Century*, Viking, New York 1989
- Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening*, edited by Robert Carl, 1st Edition, Bloomsbury Academic, New York 2016
- Jonathan D. Kramer*, The Time of Music*, Schirmer Books*,* New York 1988
- Αλέξανδρος Καλογεράς, «Παράδοση: πηγή έμπνευσης του έργου σύγχρονων Ελλήνων συνθετών. *Πρακτικά Συμποσίου Σύγχρονης Μουσικής:* «*Ζητήματα αισθητικής και ταυτότητας στη σύγχρονη μουσική δημιουργία*». Συνεδριακό Κέντρο Κάστρου Λαμίας (10-11/2/2001). Κέντρο Μεσογειακής Μουσικής Λαμίας, Υπουργείο Πολιτισμού - Δήμος Λαμιέων, επιμέλεια έκδοσης: Βασίλειος Κίτσος, 2004

- Μανώλης Καλομοίρης, «Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού και οι πρόδρομοι της ελληνικής μουσικής», Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών, 1946.
- Μανώλης Καλομοίρης, «Το λαϊκό μοτίβο στη μουσική δημιουργία» στο *Μουσική ζωή,* έτος α΄, τεύχος 11-12, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1931
- Άαρων Κόπλαντ, *Μουσική Και Φαντασία*, μετάφραση Μιχάλης Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα 1980
- Jean-François Lyotard, *The Postmodern condition: A Report on Knowledge*, μετάφραση: Geoff Bennington και Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984
- Jean-Francois Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Galilée, Παρίσι 1988
- Jean-François Lyotard*, The Postmodern Explained: Correspondence, 1982 – 1985*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993
- Ιάννης Ξενάκης, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, 1η έκδοση. Μετάφραση: Τίνα Πλυτά, Ψυχογιός Α. Ε., Αθήνα 2001
- Χάρης Ξανθουδάκης, *Κείμενα για μια Λειτουργική Θεωρία της Μουσικής*, Ι.Ε.Μ.Α., Αθήνα 1992
- Ιάννης Ξενάκης «Προβλήματα Ελληνικής μουσικής σύνθεσης» στο *Επιθεώρηση τέχνης*, τεύχος 9, Σεπτέμβρης 1955, σσ. 185-189
- Αναστασία Σιώψη, «Παρελθόν και σύγχρονη μουσική δημιουργία: Προσεγγίσεις στην ιστορία της Νεοελληνικής μουσικής ως συνισταμένη της ταυτότητας της σύγχρονης ελληνικής μουσικής πραγματικότητας». *Πρακτικά Συμποσίου Σύγχρονης Μουσικής: «Ζητήματα αισθητικής και ταυτότητας στη σύγχρονη μουσική δημιουργία».* Συνεδριακό Κέντρο Κάστρου Λαμίας (10 - 11/2/2001). Κέντρο Μεσογειακής Μουσικής Λαμίας, Υπουργείο Πολιτισμού - Δήμος Λαμιέων, επιμέλεια έκδοσης: Βασίλειος Κίτσος, 2004
- Νίκος Β. Τσούχλος, *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων: Μουσικοί εκτελεστές στη Γερμανία του Διαφωτισμού [1750-1800]*, εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα 2011

5. Θεωρία της Μουσικής

- Kathryn Bailey, *'Composing with Tones': A Musical Analysis of Schoenberg's Op.23 Pieces for Piano*, Royal Musical Association Monographs, London 2001
- Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής: Μπαρόκ, κλασικισμός,* Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Έκδοση: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα 2015

- Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press, Great Britain 1994
- Carlferdinand Zech, *Τεχνικές Σύνθεσης Διαμέσου Διαφόρων Μουσικών Στιλ*, μετάφραση: Κων/νος Νάσος, μουσική επιμέλεια: Γεράσιμος Νάσος, Κ. Νάσος, Αθήνα 1995
- Δημήτριος Θέμελης, *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1994
- Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik,* dtv/Bärenreiter Verlag, Kassel 1992
- Σίμων Καράς, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής*: *Θεωρητικόν*, Τόμος Α΄ και Τόμος Β΄, Αθήνα 1982
- Τηλέμαχος Κ. Κάτσης, *Οργανογνωσία: Ακουστική, Μουσικά Συστήματα και Σκάλες*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1986
- René Leibowitz, Jan Maguire, *Η Ορχηστρική Σκέψη: Σύστημα Πρακτικής Διδασκαλίας της Ενορχηστρώσεως*, Τεύχος Ι και Τεύχος ΙΙ, 2η έκδοση, μετάφραση: Κωνσταντίνος Νάσος, Νάσος, Αθήνα 1986
- Μάριος Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα 1999
- Δημήτρης Πυργιώτης, *Θησαυρός Μουσικών Κλιμάκων*, Fagotto, Αθήνα 2003
- Walter Piston, *Harmony*, 5η έκδοση, μετάφραση - επιμέλεια: Κωνσταντίνος Π. Καράμπελας-Σγούρδας, Βασίλης Μούσκουρης, edition Orpheus - Μάριος Νικολαΐδης & ΣΙΑ Ο.Ε., Αθήνα 2001. Τίτλος πρωτότυπου: *Harmony*, 5th Edition, Revised and Expanded by Mark De Voto, Tufts University, W. W. Norton & Company, New York 1987
- Albrecht Riethmüller, Frieder Zaminer, Ellen Hickmann *Die Musik des Altertums*, Τόμος 1, (Hg. von Carl Dahlhaus), Laaber-Verlag, Lilienthal/Bremen 1996
- Δημήτρης Συκιάς, *Σημειώσεις θεωρητικών μουσικής/συγχορδίες*, Πειραιάς 2014. Ανάκτηση από: https://3euk1l4.blogspot.com/2014/10/blog-post.html
- Arnold Schoenhberg, *Βασικές Αρχές Μουσικής Σύνθεσης*, 2η Έκδοση, Εκδ. επιμέλεια: Gerlald Strang & Leonard Stein, μετάφραση: Κ. Νάσος, Νάσος, Αθήνα 1988
- Arnold Schoenberg, *Θεωρητική Αρμονία*, (τίτλος πρωτότυπου: *Harmonielehre)*, μετάφραση: Κωνσταντίνος Νάσος, Νάσος EDNAintertranspublishers, Αθήνα 1992
- Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2004
- Charles W. Walton, *Βασικές Μουσικές Φόρμες: Μαθήματα Μορφολογίας της Μουσικής*, μετάφραση – επιμέλεια: Νικόλας Τσαφταρίδης, Orpheus, Αθήνα 1990

6. Ιστορικά

- Samuel Baud – Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, Έκδ. Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, Α΄ & Β΄ Τόμος, Αθήνα 1938
- Samuel Baud – Bovy, *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι,* 2η έκδοση, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1994
- Paul Bekker, *Das Orchester: Geschichte - Componisten – Stile,* Bärenreiter, Kassel 1989
- Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Μουσική και γλώσσα: Το ιστορικό γίγνεσθαι της δυτικής μουσικής στη μελοποίηση της Λειτουργίας*, μετάφραση: Δημήτρης Θέμελης, Νεφέλη, Αθήνα 1994
- Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Ο ελληνικός ρυθμός. Μουσική - χορός - στίχος – γλώσσα*, μετάφραση: Χαρά Λαγοπατή - Τόμπρα, Αρμός, Αθήνα 2001
- Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής*, Τόμος Α, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995
- Πολ Γκρίφιθς, *Μοντέρνα Μουσική*, μετάφραση: Μαρία Κώστιου, μουσική επιμέλεια: Απόστολος Κώστιος, Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1993
- Douglas Cohen, Brooklyn College Library and Academic IT Publication, *Music: Its Language, History, and Culture*, Brooklyn College, CUNY Brooklyn College Library and Academic IT, open educational resources, 2015
- Otto Crusius*, Die delphischen Hymnen: Untersuchungen über Texte und Melodien*, Dieterich'sche Verlags- Buchandlung, Göttingen 1894
- Rickey Holden & Mary M. Vouras, *Greek folk dances* (1st ed.), Folkraft Press, Newark, NJ 1965
- Richard von Kralik, *Altgriechische Musik,* 1η έκδοση, Joseph Roth'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1900
- Σίμων Καράς, «Τα τσακώνικα τραγούδια και ο τσακώνικος χορός» στο *Χρονικά των Τσακώνων,* Τόμος ΙΒ, Αθήνα 1996
- Paul Maas, *Griechische Metrik, Einleitung in die Altertumswissenschaft*, BG Teubner, Λειψία 1929.
- Donald Mitchell, *The Language of Modern Music,* St Martin's Press, New York 1963
- Robert P. Morgan, *Twentieth - Century Music*, Norton, New York 1991

- Νίκος Μπαζιάνας, «Τα αρχαία ποιητικά μέτρα και οι ρυθμοί της δημοτικής μουσικής» στο *Όψεις του Χορού*, επιμέλεια: Α. Ράφτης, Ελληνικοί Χοροί-Θέατρο «Δόρα Στράτου», Αθήνα 1993
- Γεώργιος Δ. Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα: από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος* / Συλλεγέντα και παρασημανθέντα (1888-1904), εκδόσεις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1905 (*Βιβλιοθήκη Μαρασλή*)
- Αικατερίνη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις, 1901-1912: Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, Τόμος 1, Κουλτούρα, Αθήνα 1996, σσ. 25 – 26
- Michael Thomas Roeder, *A History of the Concerto,* Amadeus Press, Oregon 1994
- Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, W.W. Norton & Company, Expanded Edition, New York – London 1997
- Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα*, μετάφραση: Γιώργος Ζερβός, Νεφέλη, Αθήνα 1983
- Αναστασία Α. Σιώψη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δεκάτου Ένατου Αιώνα*, Τυπωθήτω - Γιώργος Δάρδανος, Αθήνα 2005
- Γεώργιος Κ. Σπυριδάκης, Σπυρίδων Δ. Περιστέρης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια,* Τόμος Α, Αθήνα 1962 στη φωτομηχανική ανατύπωση του 2000, Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου αρ. 7, http://hdl.handle.net/20.500.11855/496 (ημερομηνία προσπέλασης: 9/12/2020)
- Γεώργιος Κ. Σπυριδάκης, Σπυρίδων Δ. Περιστέρης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια,* Τόμος Γ (Μουσική Εκλογή), Συλλογή Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 1968
- Γεώργιος Κ. Σπυριδάκης, Σπυρίδων Δ. Περιστέρης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, Τόμος Γ (Μουσική Εκλογή), Αθήνα 1968, στη φωτομηχανική ανατύπωση του 1999 (επιμέλεια ανατύπωσης: Γεώργιος Ν. Αικατερινίδης), Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αρ. 10., http://hdl.handle.net/20.500.11855/492 (ημερομηνία προσπέλασης: 9/12/2020),
- Σπυρίδων Περιστέρης, «Ο πεντάσημος ρυθμός εις τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια» στο *Επετηρίς Κέντρου Λαογραφίας,* Τόμος 25 (1977-80), Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1981, σσ. 122-135, http://hdl.handle.net/20.500.11855/387 και http://hdl.handle.net/20.500.11855/232 (ημερομηνία προσπέλασης: 10/12/2020),

- Βασιλική Τυροβολά, *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί*, Gutenberg, Αθήνα 1992
- Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik: Ein Studien -und Nachschlagebuch*, 7η έκδοση, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1980

7. Ζητήματα ερμηνείας – πιανιστική βιβλιογραφία

- Alfred Brendel, *Μουσικοί Στοχασμοί και Αναστοχασμοί,* μετάφραση: Χαρά Ιακωβίδου, Νεφέλη, Αθήνα 1998
- Κωστής Γαϊτάνος *Η Αυτού Μεγαλειότης το Πιάνο: Η διδασκαλία και το ρεπερτόριό του*, Τυπωθήτω – Γιώργος Δάρδανος, Αθήνα 2003
- Edward T. Cone*, Musical Form and Musical Performance*. W. W. Norton, New York 1968.
- Josef Dichler, *Ο δρόμος για την καλλιτεχνική εκτέλεση στο πιάνο,* μετάφραση: Κ. Νάσος, τίτλος πρωτότυπου: *Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel*, επιμέλεια: Μοιρούλα Μαρκέτου - Νάσου, 2η έκδοση, Νάσος, Αθήνα 1987
- Αθανάσιος Ζέρβας, «Μια θεωρητική επισκόπηση για τη μουσική πράξη: αναζητώντας την ιδεατή μουσική εκτέλεση». Εργασία η οποία παρουσιάστηκε (ως ανακοίνωση) στην Ημερίδα με θέμα «*Μουσική Πράξη και Θεωρία*» στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, στις 29/1/2005. Ανακτήθηκε από: https://www.muse.gr/ (ημερομηνία προσπέλασης: 17/9/2019)
- Karl Leimer/ Walter Gieseging, *Το μοντέρνο παίξιμο του πιάνου: με το σύστημα Leimer-Gieseging*, μετάφραση: Κ. Νάσος, Επιμέλεια: Μοιρούλα Μαρκέτου – Νάσου, Κ. Νάσος, Αθήνα 1988
- Karl Leimer/ Walter Gieseging, *Η Τεχνική του Πιάνου*: *Ρυθμός-Δυναμική-Πεντάλ*, μετάφραση: Κ. Νάσος, Επιμέλεια: Μοιρούλα Μαρκέτου – Νάσου, Κ. Νάσος EDNAintertranspublishers, Αθήνα 1990

8. Άρθρα - Περιοδικά

- Milton Babbit, "Who cares if you listen", High Fidelity, Great Barrington, Massachusetts 1958. Ανάκτηση από: http://www.palestrant.com/babbitt.html
- Ελένη Γέμτου, «Νεωτεριστικά και παραδοσιακά στοιχεία στη μοντέρνα και μεταμοντέρνα τέχνη» στο *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας* [Διαδικτυακά], Τόμος 7 (24/9/2015). Ανάκτηση από https://doi.org/10.12681/sas.632 (ημερομηνία προσπέλασης: 4/9/2020)

- Jonathan D. Kramer, "Can Modernism Survive George Rochberg?" Critical Inquiry, Vol. 11, No. 2 (Dec., 1984), pp. 341-354, Published by: The University of Chicago Press, Stable URL: http://www.jstor.org/stable/1343399
- Jonathan D. Kramer, "Postmodern Concepts of Musical Time", Indiana Theory Review 17/2, 1996, pp. 21-62. Άρθρο που βασίζεται σε περισσότερες εισηγήσεις συνεδρίων από τον ίδιο συγγραφέα. Ανάκτηση από: https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3754/KramerPostmodernConceptsV17.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Λάμπρος Λιάβας, «Η Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική», *Παράδοση και Τέχνη* 008, διμηνιαία έκδοση της Δ.Ο.Λ.Τ., Μάρτιος - Απρίλιος 1993, σσ. 10-11
- Λάμπρος Λιάβας, «Η μουσική της γλώσσας και η γλώσσα της μουσικής» από *Το Ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, εκδ. Εμπορικής Τράπεζας, 2009.
- Kim Levin, "Farewell to Modernism", *Arts Magazine*, τεύχος Οκτωβρίου, 1979
- Thomas May, "A new look at new romanticism". Ανάκτηση από: https://memeteria.files.wordpress.com/2014/07/thomas-may-2014-essay_a-new-look-at-new-romantics-final-printed-version.pdf. (ημερομηνία προσπέλασης: 18/8/2020)
- Δημήτρης Μπόγρης, «Η χρονογραφία – περί τα γεγονότα και τα ζητήματα: Αττίκ», περιοδικό *Νέα Εστία*, τεύχος 411-412, σσ. 710, 1944. Ανάκτηση από: http://www.ekebi.gr/magazines/ShowImage.asp?file=71057&code=8654
- *Πανεπιστημιακά* (Περιοδική Έκδοση του Πανεπιστημίου Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών), «Δραστηριότητες του πανεπιστημίου: Αναγόρευση του Ντίνου Κωνσταντινίδη σε επίτιμο διδάκτορα του Πανεπιστημίου Μακεδονίας», τεύχος 9, Θεσσαλονίκη, ακαδ. έτος 2010 - 2011, σ. 5. Υπεύθυνος Έκδοσης: Χάρρυ Παπαπανάγος, Τυπογραφική Επιμέλεια-Παραγωγή: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Ανάκτηση από: https://www.uom.gr/site/images/magazine/pamak_magazine_09.pdf (ημερομηνία προσπέλασης: 19/9/2019).
- Γιώργος Σακαλλιέρος, «Μεταβατικότητα "υφής" και "ύφους" της νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας (19ος-20ος αι.): Ιστορική αναδρομή μέσω της κριτικής αποτίμησης και των πρακτικών πηγών», *Μουσικολογία*, τεύχος 20, 2011, σ. 218.
- Θωμάς Ταμβάκος, *Έλληνες Δημιουργοί Σοβαρής Μουσικής (40 άρθρα στους «Νέους Αγώνες Ηπείρου»)*, 2ος Τόμος, άρ. 64, Ιδιωτική έκδοση, Ιωάννινα 1996, σσ. 56-57
- Κώστας Τσούγκρας, «Μια συζήτηση με τον Ιάννη Ξενάκη», μετάφραση: Ζωή Σιάπαντα, *Μουσικοτροπίες* 4/92, Θεσσαλονίκη 1992

- Κώστας Τσούγκρας, «Ανάλυση του κομματιού για πιάνο I (Klavierstück I) του Δημήτρη Μητρόπουλου» στο: *Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): πενήντα χρόνια μετά,* συνέδριο που διοργάνωσε το Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, επιμέλεια πρακτικών: Ιωάννης Φούλιας, Γιάννης Μπελώνης, Γιώργος Βλαστός, Τάσος Κολυδάς, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 12-13 Νοεμβρίου 2010.
- Νίκος Χριστοδούλου, «Νίκος Σκαλκώτας, 36 Ελληνικοί Χοροί, αινίγματα και μύθοι - το πιο γνωστό ή άγνωστο έργο της ελληνικής μουσικής;» στο *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων*, Όργανο του Κέντρου Ερευνών και Τεκμηρίωσης του Ωδείου Αθηνών (ΚΕΤΩΑ) και του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής του Ιονίου Πανεπιστημίου, τεύχος 2, edition Orpheus - εκδόσεις Π. Νικολαΐδου, Ιανουάριος – Απρίλιος 2019, σσ. 71-129

9. Συνεντεύξεις του Κωνσταντινίδη – κριτικές έργων

- Peter Burwasser, *Fanfare Magazine* – Volume 42, No. 4 – March/April 2019, (κριτική για το cd: "Dinos Constantinides: "Solo Piano Works" - Froso Ktistaki -piano), CENTAUR 3679
- David Deboor Canfield, "The Indefatigable Dinos Constantinides*"* συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης για το *Fanfare Magazine*, Jan/Feb2019, Vol. 42 Issue 3, pp. 60-65
- David DeBoor Canfield, *Fanfare Magazine* – Volume 42, No. 4 – March/April 2019 (κριτική για το cd: "Dinos Constantinides: "Solo Piano Works" - Froso Ktistaki -piano), CENTAUR 3679
- Colin Clarke, *Fanfare Magazine* Volume 42, No. 4 – March/April 2019, (κριτική για το cd: "Dinos Constantinides: "Solo Piano Works" - Froso Ktistaki -piano), CENTAUR 3679
- Μπάμπης Καβροχωριανός – Ευφροσύνη Κτιστάκη, συνέντευξη που παραχώρησε η Ευφροσύνη Κτιστάκη στη ραδιοφωνική εκπομπή του *Τρίτου Προγράμματος* -«Πέντε Γραμμών Γράμματα», επιμέλεια παραγωγής: Μπάμπης Καβροχωριανός, 4/11/2019
- Ευφροσύνη Κτιστάκη – Ντίνος Κωνσταντινίδης, συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στη γράφουσα, Νέα Υόρκη, 8/10/2018 (αδημοσίευτη)
- Ευφροσύνη Κτιστάκη – Ντίνος Κωνσταντινίδης, συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στη γράφουσα, Λουιζιάνα, Μάρτιος 2019 (αδημοσίευτη)
- Κωνσταντίνος Λυγνός, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Η σύνθεση της διδασκαλίας και η διδασκαλία της σύνθεσης», συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Κωνσταντίνο Λυγνό για το περιοδικό της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών *Αντίφωνον*, τεύχ. 9, Μάρτιος – Απρίλιος 2005, σσ. 32-36

- Μάρκος Μωυσίδης, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Ο συνθέτης της εβδομάδας» τηλεφωνική συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στην εκπομπή-αφιέρωμα του *Τρίτου Προγράμματος* – «Ο συνθέτης της εβδομάδας», παραγωγή-παρουσίαση: Μάρκος Μωυσίδης, 17/11/2016.
- Vicki James Yiannias, *"*Dinos Constantinides: The Most Beautiful Music" συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης για το *Composer USA*, New York Series IV, Volume 19, Number 1 Spring 2013. Η ίδια συνέντευξη πρωτοδημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Greek American Weekly Newspaper Carnegie Hall* της Νέας Υόρκης στις 16/12/2012
- Vicki James Yiannias, "Dinos Constantinides: A Beautiful Sensibility"*,* συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης για το *Composer USA* Series V. Volume 2, Number 1, Summer 2017
- W. K. Wimsatt Jr. και M. C. Beardsley "The Intentional Fallacy" στο *The Sewanee Review* Vol. 54, No. 3, Jul. - Sep., 1946, Johns Hopkins University Press, pp. 468-488. Ανάκτηση από: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2016/ESB070/um/61694259/Wimsatt__Beardley_The_Intentional_Fallacy__1946.pdf (ημερομηνία προσπέλασης: 2/4/2022)
- David Wolman - Dinos Constantinides, *Fanfare* 34: 4 (Μάρτιος / Απρίλιος 2011). Ανάκτηση από: https://www.magnipublications.com/philosophy (ημερομηνία προσπέλασης: 26/3/2020)

10. Εγκυκλοπαίδειες – λεξικά - οδηγοί συγγραφής

- *Grove Music Online*
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, τόμοι 1-20, London 1980
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* edited by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell, τόμοι 16, 17, 20, Macmillan Publishers Limited, London 2002
- Michael Kennedy, *Το Μουσικό Λεξικό της Οξφόρδης*, μετάφραση: Μάρω Φιλίππου, Ηρώ Διαμαντούρου, Άννα Παντελούς, Τόμος Α΄, Εκδόσεις Γιαλλέλη, Αθήνα 1993
- Τάκης Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Τόμοι 1 - 6, Εκδόσεις Γιαλλέλη, Αθήνα 1998
- Κώστιος, *Μέθοδος μουσικολογικής έρευνας,* 1η Έκδοση, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2000
- Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής*, τόμοι Ι & ΙΙ, Φίλιππος Νάκας, μετάφραση και επιμέλεια: Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής (ΙΕΜΑ), 1994 - 1995
- *Riemann Musiklexikon Sachteil,* Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1967

- Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, 1η έκδοση, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995
- Kate L. Turabian, *A Manual for Writers of Term Papers, Theses, and Dissertations,* 5th edition rev. and exp. by Bonnie Birtwistle Honigsblum, The University of Chicago Press, Chicago and London 1987
- *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Κλασικής Μουσικής,* έκδοση του περιοδικού HiTECH, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, 2004 – 2005
- *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Τόμος 28, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1983

11. Διαδικτυακοί Ιστότοποι

- *Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας* https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/index.html
- Επίσημο site Ντίνου Κωνσταντινίδη, *Magni Publications*: *The music of Dinos Constantinides*, https://www.magnipublications.com
- *ΨΗΦΙΔΑ*, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη και Ιδρυματικό Αποθετήριο Πανεπιστημίου Μακεδονίας, https://dspace.lib.uom.gr/. Περί "Dinos Constantinides" στο https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/18907?locale=el
- Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» του Συλλόγου οι Φίλοι της Μουσικής
- Naxos Music Library, https://www.naxosmusiclibrary.com
- Εθνικό Κέντρο Βιβλίου *(EKEBI),* http://www.ekebi.gr/
- *Marquis Who's Who*, διαδικτυακή βάση δεδομένων https://marquiswhoswho.com/
- *JSTOR*, ψηφιακή βάση δεδομένων https://www.jstor.org/

12. Λήμματα – πληροφορίες στο διαδίκτυο

- Περί 'Blake, William', Erdman, David V. (ed.). *The Complete Poetry and Prose* (Newly revised ed.). Anchor Books, 1988. Στο: https://archive.org/details/completepoetrypr00blak/mode/2up
- Περί 'Ακαδίας' στο: https://www.geografikoi.gr/new-france/
- Περί '19ου Ψαλμού' στο: https://www.bible.com/el/bible/346/PSA.19_1.TGVD
- Περί 'Λόρδου Βύρωνα' στο: International Research Center for Lord Byron & Philhellenism, https://www.messolonghibyronsociety.gr/

- Περί ‘ακαδημαϊκής πορείας του Ντίνου Κωνσταντινίδη’ στον ιστότοπο του Μουσικού Τμήματος του Πανεπιστημίου της Λουϊζιάνα (LSU): https://www.lsu.edu/cmda/music/people/faculty/constantinides.php (ημερομηνία προσπέλασης: 19/9/2019).
- Περί ‘βιογραφικών στοιχείων του Ντίνου Κωνσταντινίδη’ στο: Lemmon, Alfred E. "Dinos Constantinides" In David Johnson (ed.) *Louisiana Endowment for the Humanities* (3 Οκτωβρίου 2012, ενημερώθηκε στις 18 Νοεμβρίου 2021) Ανάκτηση από: https://64parishes.org/entry/dinos-constantinides (ημερομηνία προσπέλασης: 31/3/2020).
- Katerina Levidou, "Constantinides, Dinos", στο *Grove Music Online,* 2001
- Περί ‘Louisiana State University Festival of Contemporary Music’ στο: Albert Nelson Marquis Lifetime Achievement Award by Marquis *Who's Who*, https://www.24-7pressrelease.com/press-release/473114/dr-constantine-dinos-demetrios-constantinides-presented-with-the-albert-nelson-marquis-lifetime-achievement-award-by-marquis-whos-who (ημερομηνία προσπέλασης: 25/7/2020).
- Περί ‘Constantinides New Music Ensemble’ στον ιστότοπο της πλατφόρμας *Facebook*: https://www.facebook.com/constantinidesNME/ (ημερομηνία προσπέλασης: 31/3/2020).
- Περί ‘Παρωδίας’ στο: Music Academy (Die interraktive Lernplattform/Glossar: Parodie). Ανάκτηση από: https://www.musicademy.de/index.php?id=916 (ημερομηνία προσπέλασης: 25/4/20) και στο Parodieverfahren und Bearbeitungspraxis bei Johann Sebastian Bach του Anselm Hartinger (2013). Ανάκτηση από: https://www.bachipedia.org/parodieverfahren-und-bearbeitungspraxis-bei-johann-sebastian-bach/ (ημερομηνία προσπέλασης: 25/4/20)
- Περί ‘Shelley Percy Bysshe’ στο: https://oll.libertyfund.org/ και στο: www.bartleby.com/139/Shelley Percy Bysshe, Biographical Sketch, Norton 1999a, b: 689-701, 789-802.
- Περί ‘Τσακώνικου χορού’ στο: *Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά της Ελλάδας/Ιστορικό και Γενεαλογία του Τσακώνικου*. http://ayla.culture.gr/tsakwnikos-xoros/ (ημερομηνία προσπέλασης: 19/12/2020)
- Περί ‘College Music Society’ στο: https://www.music.org/
- Περί ‘ατονικότητας και τονικότητας’ στο: Headlam, Dave, Robert Hasegawa, Paul Lansky, and George Perle. "Atonality." *Grove Music Online.* 2001; Accessed 15

Feb.2021.https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047354

- Περί 'Νεοκλασικισμού' στο : Whittall, Arnold. "Neo-classicism." *Grove Music Online.* 2001; Accessed 3 Feb. 2022. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019723
- Περί 'Νεο-ρομαντισμού' στο: Pasler, Jann. "Neo-romantic." *Grove Music Online.* 2001; Accessed 3 Feb. 2022. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040720
- Περί 'Avant-garde' βλ. λ.χ. Samson, Jim. "Avant garde." *Grove Music Online.* 2001; Accessed 10 Feb. 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001573
- Περί 'Milton Babbit' βλ. λ.χ. Barkin, Elaine, Martin Brody, and Judith Crispin. "Babbitt, Milton." *Grove Music Online.* 31 Jan. 2014; Accessed 3 Feb. 2022. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002256107
- Περί 'Χρυσάνθης Ζιτσαία' βλ. λ.χ. στο https://www.digitalglyptotheque.gr/ (ημερομηνία προσπέλασης: 7/4/2022)

13. Ντοκιμαντέρ – Αρχεία

- Αρχείο της ΕΡΤ, εκπομπή πολιτιστικού περιεχομένου *Περισκόπιο* (πληροφορίες για τον «Αδαμάντιο Λεμό») στο: https://www.ert.gr/arxeio-afierwmata/adamantios-lemos-12-ioynioy-2006/
- Αρχείο Εθνικής Λυρικής Σκηνής (Εικονική έκθεση/Πρόσωπα: «Στέλιος Καφαντάρης») στο: http://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikonikiekthesi/prosopa/kafantarisstelios-2377/
- Αρχείο της εκπομπής του Τρίτου Προγράμματος της ΕΡΤ: *Ο συνθέτης της εβδομάδας*. Ένα αφιέρωμα της εκπομπής με τίτλο «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Ο συνθέτης της εβδομάδας» Παραγωγή-Παρουσίαση: Μάρκος Μωυσίδης, 14-18/11/2016 (απομαγνητοφώνηση από τη γράφουσα)

- Αρχείον Τσακωνιάς, *Ιστορικά Τσακωνιάς και Λεωνιδίου* (κεφ.: «Ερμηνευτικά των Πρασιατικών Μύθων»), 1971 στο: https://www.tsakonianarchives.gr/istorika-erminia-mythoi-prasiai/

14. Πανεπιστημιακές Σημειώσεις

- Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, *Στιλιστική ανάλυση,* Πανεπιστημιακές Σημειώσεις – Διδακτικό υλικό, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Σπουδών, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, (Χειμερινό εξάμηνο), Θεσσαλονίκη 2003 – 2004
- Αικατερίνη Ρωμανού, *Ελληνική μουσική για πιάνο*, Πανεπιστημιακές σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 1998.
- Γιώργος Σακαλλιέρος, *Ειδικοί Τομείς Νεοελληνικής Μουσικής, Όψεις και στάδια της νεοελληνικής μουσικής πρωτοπορίας πριν και μετά το 1945* (ιστορική και αναλυτική επισκόπηση μέσα από το έργο των Δημήτρη Μητρόπουλου, Νίκου Σκαλκώτα, Δημήτρη Δραγατάκη και Γιάννη Χρήστου), Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών (Χειμερινό Εξάμηνο), Θεσσαλονίκη 2009 – 2010

15. Ηχογραφήσεις

- Dinos Constantinides, *China Quartet with LSU Soloists and the Louisiana Sinfonietta,* Vestige Recordings GR 9612-1 (2012)
- Dinos Constantinides, *Instrumental Works with LSU Soloists,* Vestige GR 9612-2 (2010)
- Dinos Constantinides, *Symphonic Music: Live with the Louisiana Sinfonietta,* Centaur CRC 3036 (2010)
- Dinos Constantinides, *Musical potpourri 2: Works by Dinos Constantinides*, Magni MP – 21006 (2018)
- Dinos Constantinides, *Musical potpourri 3: Works by Dinos Constantinides*, Magni MP – 21007 (2018)
- Dinos Constantinides, *Symphony No. 1* (Constanta Symphony Orchestra, Romania (από το αρχείο του συνθέτη)
- *Music from six continents 1996 Series*, Vienna Modern Masters, VMM 3035 (1996)
- *Greek Soloists play Music by Dinos Constantinides,* Centaur CRC 3404 (2015)

- Dinos Constantinides, *Antigone by Dinos Constantinides* (The Baton Rouge Opera and the LSU Opera Theatre, Vestige Recordings GR-03-0301 (1993)
- Dinos Constantinides, *Antigone and Other Vocal Works,* Vestige Recordings (1994)
- *The Music of Dinos Constantinides: A Preview of the Weill Recital Hall at Carnegie Hall Concert*, Centaur CRC 3259 (2012)
- *From Baroque to Contemporary, Encore for Piano and String Orchestra* (LRC 198a – world premiere). Ηχογράφηση που πραγματοποιήθηκε στις 14/2/2016 στο LSU SOM Recital Hall (από το αρχείο του συνθέτη)
- Dinos Constantinides, *Music for Soloists and Orchestras,* Vestige GR 0001-1 (2000)
- *Dinos Constantinides Choral Works,* Centaur CRC 2912 (2007)
- Dinos Constantinides, *The dancing turtle and other flute works,* Vestige GR 0001-2 (2000)
- Dinos Constantinides *Music for Violin Alone,* Centaur CRC 3190 (2013)
- *Music from Six Continents 1996 Series,* Vienna Modern Masters, VMM 3035 (1996)
- *Music from Six Continents 1997 Series,* Vienna Modern Masters, VMM 3039 (1997)
- *Music from Six Continents 1992 Series,* Vienna Modern Masters, VMM 3007 (1992)
- Dinos Constantinides, *Music for Soloists and Orchestras II,* Magni MP – 0004 (2000)
- *Louisiana Composers Guild 1992,* LCG1992CD (1992)
- Dinos Constantinides, *String Quartets,* Centaur CRC 3037 (2010)
- Dinos Constantinides, *Concertos with LSU soloists, live,* Centaur CRC 3258 (2012)
- *Contemporary American Eclectic Music for the Piano Jeffrey Jakob, Pianist* Volume 3, New Ariel Recordings AE 003 (1996)
- *Music of Dinos Constantinides on Hellenic Themes: Tribute to Greece and to Athens 2004,* Washington D.C. Preview Concert, Magni MP –0005 (2005)
- *Dinos Constantinides Solo Piano Works: Froso Ktistaki, Piano,* Centaur CRC 3679 (2018)

Παράρτημα 1. Συστατική επιστολή Ντίνου Κωνσταντινίδη

College of Music & Dramatic Arts

April 16, 2019

To Whom It May Concern:

This is a recommendation letter on behalf of pianist, Froso Ktistaki, regarding her concerts in the USA (Louisiana State University, Carnegie Hall in New York, and other places). Froso presented my works here several times as well as the works of my students and also, she lectured on my music. She has been in all of her presentations, outstanding, and received congratulations from myself, my students, and the general public. She presented her works in two universities in Louisiana, and in the library of LSU.
She is a wonderful performer, very intelligent, very understanding of styles, and a very good person in general. Everyone here loved her and we will keep working on projects together. She received three reviews regarding her recording of "The Music of Dinos Constantinides", performed by Froso Ktistaki. I have sent the reviews which are now public domain from the USA magazine, Fanfare. We are very happy to keep our cooperation with Froso, forever.

Thank you very much,

Dinos Constantinides

Dinos Constantinides, PhD
LSU Boyd Professor of Music
Coordinator of LSU Composition
Director of The Louisiana Sinfonietta
PhD Michigan State University
Diplomas, Juilliard School and Greek Conservatory
Honorary Doctorate, University of Macedonia,
Thessaloniki, Greece
Office (225) 578-4010
Home (225) 766-3487
cconsta@lsu.edu
cconsta@bellsouth.net

College of Music & Dramatic Arts • 102 New Music Bldg • Baton Rouge, LA 70803

Παράρτημα 2. Πραγματοποιηθείσες καλλιτεχνικές εμφανίσεις Ευφροσύνης Κτιστάκη σε ρεπερτόριο Ντίνου Κωνσταντινίδη

(Σόλο πιάνο, μουσική δωματίου, χορωδιακά έργα, κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα, έργα για πιάνο και ορχήστρα, έργα για δύο πιάνα, εκπαιδευτικού χαρακτήρα, συμμετοχή σε ραδιοφωνικές εκπομπές, συμμετοχή σε ημερίδες, παρουσιάσεις δίσκου), με χρονολογική σειρά

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ	ΣΥΝΑΥΛΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΚΑΤΑ ΕΙΔΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ – ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ	ΕΡΓΑ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ
Κέρκυρα, 23 Ιουνίου 2017	Αίθουσα Τελετών Ιονίου Ακαδημίας	Σόλο πιάνο	5ο Θερινό Ινστιτούτο Πιάνου, μία διοργάνωση του *Piano Plus Festival* σε συνεργασία με τη Σχολή Μουσικής και Οπτικοακουστικών Μέσων του Ιονίου Πανεπιστημίου και την υποστήριξη της Περιφέρειας Ιονίων Νήσων	*The Heavens are Telling* (LRC 100) *Theme and Variations* (LRC 1) *Suite for a Young Man* (LRC 74) https://youtu.be/AZ6G_wRnm-8 https://youtu.be/_BFFls0Dt4E https://youtu.be/iSlYK6bketU	Robert Satterlee, Καθηγητής του Bowling Green State University (με ρεπερτόριο άλλων συνθετών) Αφίσα Πρόγραμμα
Λάρισα, 2 Νοεμβρίου 2017	Αίθουσα Συναυλιών του Δημοτικού Ωδείου Λάρισας	Σόλο πιάνο και δύο πιάνα	Συναυλία με έργα για σόλο και δύο πιάνα του Ντίνου Κωνσταντινίδη	*Theme and Variations* (LRC 1) *Sonata for solo piano* (LRC 49) *Suite for a Young Man* (LRC 74) *The Heavens are Telling* (LRC 100) *Dreams, Earth, and Heavens* (LRC 101) *Suite for Two Pianos 'Diakos Suite'* (LRC 98)	Μέρος 1ου πιάνου: Χρήστος Κτιστάκης

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ	ΣΥΝΑΥΛΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΚΑΤΑ ΕΙΔΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ – ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ	ΕΡΓΑ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ
				Dream for Two Pianos (LRC 75) https://youtu.be/K1LhGFvS-fY https://youtu.be/LqmMzhbnAN8 https://youtu.be/qJsevRHRnYk https://youtu.be/N1gRd-FEkEs https://youtu.be/7CTFIlAa5bA https://youtu.be/CzplNszlRrk https://youtu.be/sAcoPDc4u0o	Αφίσα Πρόγραμμα 1-2 Πρόγραμμα 3-4
Κέρκυρα, 25 Νοεμβρίου 2017	Αίθουσα Τελετών Ιονίου Ακαδημίας	Σόλο πιάνο	Συναυλία με έργα για σόλο πιάνο	*Theme and Variations* (LRC 1) *Sonata for solo piano* (LRC 49) *Suite for a Young Man* (LRC 74) *The Heavens are Telling* (LRC 100) *Dreams, Earth, and Heavens* (LRC 101) *Reflections IX* (LRC 276) https://youtu.be/7gbHS8OCG6I	Αφίσα Πρόγραμμα 1 Πρόγραμμα 2
Αθήνα, 14 Δεκεμβρίου 2017	Αίθουσα Συναυλιών «Λούλη Ψυχούλη» του Διεθνούς	Σόλο πιάνο	Συναυλία με έργα για σόλο πιάνο. Τίτλος συναυλίας: “Reflections”	*Theme and Variations* (LRC 1) *Sonata for solo piano* (LRC 49) *Suite for a Young Man* (LRC 74)	Αφίσα

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ	ΣΥΝΑΥΛΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΚΑΤΑ ΕΙΔΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ – ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ	ΕΡΓΑ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ
	Καλλιτεχνικού Κέντρου *Athenaeum*			*The Heavens are Telling* (LRC 100) *Dreams, Earth, and Heavens* (LRC 101) *Reflections IX* (LRC 276) https://youtu.be/AHVKWi_u2cY	Πρόγραμμα
Λάρισα, 24 Φεβρουαρίου 2018	Αίθουσα Συναυλιών του Δημοτικού Ωδείου Λάρισας	Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα δωματίου Κονσέρτο για δύο πιάνα και ορχήστρα δωματίου	Συναυλία της Συμφωνικής Ορχήστρας Λάρισας. Αφιέρωμα στη μουσική του Ντίνου Κωνσταντινίδη	*Piano Concerto No. 2* "*Grecian Variations*" (LRC 261) *Suite for two pianos and strings "Diakos Suite"* (LRC 265) https://youtu.be/3nTor5tcPKI https://youtu.be/aVJlTXEUsyw	Συμφωνική Ορχήστρα Λάρισας, Διεύθυνση: Χρήστος Κτιστάκης Συμφωνική Ορχήστρα Λάρισας, Διεύθυνση: Αθανάσιος Ζέρβας Μέρος 1ου πιάνου: Χρήστος Κτιστάκης Αφίσα Πρόγραμμα
Κέρκυρα, 17 & 18 Μαρτίου 2018	Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Παλαιό Φρούριο, Αίθουσα 103	Συναυλιακή διάλεξη (*lecture recital)*	*«1η Συνάντηση Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Νέων Ερευνητών»*, διημερίδα. Τίτλος παρουσίασης: «*Θέμα και*	*Theme and Variations* (LRC 1)	Πρόγραμμα 1 Πρόγραμμα 2

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ	ΣΥΝΑΥΛΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΚΑΤΑ ΕΙΔΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ – ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ	ΕΡΓΑ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ
			Παραλλαγές (1965) για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Μία αναλυτική προσέγγιση».		Φωτογραφίες 3, 4, 5
Θεσσαλονίκη, 8 Μαΐου 2018	Πανεπιστήμιο Μακεδονίας - Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Αίθουσα Τελετών	Σαξόφωνο και πιάνο (μουσική δωματίου)	Τίτλος συναυλίας: "A tribute to Dinos Constantinides and his music for saxophone and other instruments"	*Midnight Fantasy II* for Alto Saxophone and Piano (LRC 113a)	Σαξόφωνο: Αθανάσιος Ζέρβας, Καθηγητής του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας) Αφίσα Πρόγραμμα
Αγριά Βόλου, 15 Σεπτεμβρίου 2018	Βιβλιοθήκη Πορφυρογενείου Ιδρύματος	Σόλο πιάνο	Συναυλία με έργα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη	Όλα τα έργα για σόλο πιάνο	Αφίσα Πρόγραμμα Φωτογραφίες 2, 4
Λάρισα, 21 Σεπτεμβρίου 2018	Αίθουσα Συναυλιών «Ήβη Βοζαλή-Βαρνά» του Δημοτικού Ωδείου Λάρισας	Σόλο πιάνο	Συναυλία με έργα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη	Όλα τα έργα για σόλο πιάνο https://youtu.be/r-4X0dWW2AI https://youtu.be/IGGZnAVqyWY https://youtu.be/9uAv9s5F8hk	Αφίσα Πρόγραμμα

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ	ΣΥΝΑΥΛΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΚΑΤΑ ΕΙΔΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ – ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ	ΕΡΓΑ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ
Constanța - Romania, 28 Σεπτεμβρίου 2018	Teatrul National De Opera Si Balet Oleg Danovski	Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα, Σόλο πιάνο	Τίτλος συναυλίας: "The Music of Dinos Constantinides"	*Larissa Forever* for piano and chamber orchestra (LRC 279), α΄ εκτέλεση *Piano Concerto No. 2* "*Grecian Variations*" (LRC 261) *Reflections IX* for solo piano (LRC 276) https://youtu.be/RIgjOe5K-Yg https://youtu.be/fRTq4Xj5jzY	Constanța Symphony Orchestra, Διεύθυνση: Χρήστος Κτιστάκης Αφίσα Πρόγραμμα Πρόγραμμα 2
Νέα Υόρκη, 8 Οκτωβρίου 2018.	Weill Recital Hall - Carnegie Hall Distinguished Concerts International New York (DCINY)	Σόλο πιάνο, σαξόφωνο και πιάνο	Τίτλος συναυλίας: "The Music of Dinos Constantinides" (σόλο πιάνο, σαξόφωνο και πιάνο, κουαρτέτο σαξοφώνων, όπερα)	*Reflections IX* for solo piano (LRC 276) *Theme and Variations* (LRC 1) *The Heavens are Telling* (LRC 100) *Suite for a Young Man* (LRC 74) *Two Preludes* for Piano (LRC 101b) *Midnight Fantasy II* for Alto Saxophone and Piano (LRC 113a)	Σαξόφωνο: Αθανάσιος Ζέρβας, *Athens Saxophone Quartet*, Καθηγητές του LSU Αφίσα Πρόγραμμα Φωτογραφία 1, 2, 3
Λάρισα, 7, 8 & 9 Δεκεμβρίου 2018	Αίθουσα Συναυλιών του Δημοτικού Ωδείου Λάρισας	Πιάνο, Συμφωνική Ορχήστρα και Μπαλέτο	Τίτλος μουσικοχορευτικής παράστασης: «Το δέντρο»	*Larissa Forever* for piano and chamber orchestra (LRC 279) με τη συμμετοχή μπαλέτου (α' πανελλήνια εκτέλεση) https://youtu.be/N7jieTEZGFY	Συμφωνική Ορχήστρα Λάρισας, Ομάδα Χορού InActu. Διεύθυνση: Χρήστος Κτιστάκης, Χορογραφία: Αθηνά Μανώλη

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ	ΣΥΝΑΥΛΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΚΑΤΑ ΕΙΔΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ – ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ	ΕΡΓΑ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ
					Αφίσα Πρόγραμμα
Θεσσαλονίκη, 25 Φεβρουαρίου 2019	Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο	Σόλο πιάνο	«Ρεσιτάλ πιάνου με έργα Ελλήνων Συνθετών» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Σχολής Καλών Τεχνών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης σε συνεργασία με την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών	*Suite for a Young Man* (LRC 74) Έργα των Ανδρονίκου, Θεοδοσίου, Καραθόδωρου, Μπέκου, Ξενάκη, Σαμαρά https://youtu.be/xmWblwtfAaw	Χρήστος Σαμαράς, Συνθέτης Αφίσα Πρόγραμμα 1 Πρόγραμμα 2
Η.Π.Α. - Baton Rouge/Louisiana, 11 Μαρτίου 2019	Louisiana State University, College of Music & Dramatic Arts. School of Music, Recital Hall	Σόλο πιάνο	"A concert of Solo Piano Works of Dinos Constantinides" that appear on a professional CD published by Centaur Records (με αφορμή την κυκλοφορία του ψηφιακού δίσκου με τα έργα για σόλο πιάνο	Παρουσίαση - ερμηνεία των έργων για σόλο πιάνο του ψηφιακού δίσκου "Dinos Constantinides: Solo Piano Works" - Froso Ktistaki, Centaur 3679 (2018) https://youtu.be/pE0zE58igZA https://youtu.be/htZElwDBXts	*LSU Composers Forum*, Dinos Constantinides, Director Αφίσα Πρόγραμμα 1, 2 Φωτογραφία 1, 2

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ	ΣΥΝΑΥΛΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΚΑΤΑ ΕΙΔΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ – ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ	ΕΡΓΑ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ
Η.Π.Α., Hammond/ Louisiana, 12 Μαρτίου 2019	Southeastern Louisiana University School of Music.	Σόλο πιάνο	"A concert of Solo Piano Works of Dinos Constantinides and his Students Niloufar Iravani, Liz Knox and Austin Franklin"	*Reflections IX* for solo piano (LRC 276) *Theme and Variations* (LRC 1) *Suite for a Young Man* (LRC 74) Έργα των Niloufar Iravani, Liz Knox, Austin Franklin https://youtu.be/rFoWAyiZfWk	Niloufar Iravani, Liz Knox, Austin Franklin Πρόγραμμα Φωτογραφία 1, 2
Η.Π.Α. - Baton Rouge/Louisiana, 13 Μαρτίου 2019	Louisiana State University College of Music and Dramatic Arts School of Music, Choir Room (115)	Σόλο πιάνο	"A concert of Solo Piano Works by the Students of Boyd Professor Dinos Constantinides, Niloufar Iravani, Liz Knox, Austin Franklin, Terrell Jones & Crystal Birdsong"	*Reflections IX* for solo piano (LRC 276) Έργα των Niloufar Iravani, Liz Knox, Austin Franklin, Terrell Jones, Crystal Birdsong https://youtu.be/I0H8FLSiL_0	Niloufar Iravani, Liz Knox, Austin Franklin, Terrell Jones, Crystal Birdsong Πρόγραμμα Φωτογραφία 1, 2
Η.Π.Α. - Baton Rouge/Louisiana, 14 Μαρτίου 2019	LSU Libraries. Music in Middleton in conjunction with the College of Music and Dramatic Arts School of Music	Συναυλιακή διάλεξη	"Dinos Constantinides's solo piano works; Theoretical & Analytical approaches"	*Reflections IX* for solo piano (LRC 276) *Theme and Variations* (LRC 1) *Suite for a Young Man* (LRC 74) https://youtu.be/rabPs3rGA5o	Πρόγραμμα Φωτογραφία 1, 2

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ	ΣΥΝΑΥΛΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΚΑΤΑ ΕΙΔΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ – ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ	ΕΡΓΑ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ
			Lecture-recital on the piano works of Dinos Constantinides		
Βόλος, 18 Μαΐου 2019	Αίθουσα συναυλιών «Έρση Σαράτση» του Δημοτικό Ωδείου Βόλου	Σόλο πιάνο, φωνή και πιάνο	Συναυλία με έργα για σόλο πιάνο και φωνή και πιάνο	*Theme and Variations* (LRC 1) Έργα των Beethoven, Bizet, Chopin, Constantinides, Mozart, Puccini, Θεοδωράκη, Χατζιδάκι, Webber, Schumann	Σοπράνο: Έλενα Γκατζά Αφίσα Πρόγραμμα
Γερμανία - Bad Königshofen, 30 Ιουνίου 2019	Orgelsaal της Berufsfachschule für Musik	Σόλο πιάνο, γυναικεία χορωδία και πιάνο	Συναυλία με έργα για γυναικεία χορωδία και πιάνο, και έργα για σόλο πιάνο	*Theme and Variations* (LRC 1) Έργα Ελλήνων Συνθετών	*InDONNAtion*, γυναικείο φωνητικό σύνολο Διεύθυνση: Δημήτριος Κτιστάκης Αφίσα Πρόγραμμα Φωτογραφία
Αθήνα, 25 Οκτωβρίου 2019 CD Booklet	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» του Συλλόγου οι Φίλοι της Μουσικής,	Ομιλίες, σόλο πιάνο	Παρουσίαση του ψηφιακού δίσκου “Dinos Constantinides: Solo Piano Works” - Froso Ktistaki, Centaur 3679 (2018)	Τίτλος ομιλίας: «Μία δημιουργική συνεργασία μεταξύ συνθέτη και ερμηνευτή. Η ηχογράφηση των έργων για σόλο πιάνο του συνθέτη Ντίνου Κωνσταντινίδη»	Ομιλητές: Αθανάσιος Ζέρβας, Στεφανία Μεράκου, Θωμάς Ταμβάκος, Νίκος Τσούχλος

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ	ΣΥΝΑΥΛΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΚΑΤΑ ΕΙΔΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ – ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ	ΕΡΓΑ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ
Track1 Track2 Track3 Track4 Track5 Track6 Track7 Track8 Track9 Track10 Track11 Track12 Track13 Track14 Track15	Μέγαρο Μουσικής Αθηνών			*Reflections IX* for solo piano (LRC 276) *Theme and Variations* (LRC 1) *Suite for a Young Man* (LRC 74) https://youtu.be/xQGdS3x8ss4 https://youtu.be/HUYfOByZ5Yc	 Αφίσα Πρόγραμμα 1 Πρόγραμμα 2
Λάρισα, 18 Μαΐου 2021	Διαχρονικό Μουσείο Λάρισας	Σόλο πιάνο, αφήγηση	Ηχογράφηση έργων για σόλο πιάνο με αφορμή την Διεθνή Ημέρα Μουσείων «Το Μέλλον των Μουσείων: Αναστοχασμός και Επανεκκίνηση»	*Two Preludes* (LRC 101b), 2016 – *Dreams* Έργα των Bach, Chopin, Χατζιδάκις, Constantinides, Schumann, Ξενάκης, Satie, Beethoven	Διαχρονικό Μουσείο Λάρισας, Ελληνικό Τμήμα του *ICOM* (Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων)

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ	ΣΥΝΑΥΛΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΚΑΤΑ ΕΙΔΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ – ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ	ΕΡΓΑ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ
				https://youtu.be/dvklSA0EXvg	Αφίσα Πρόγραμμα
Αθήνα, 4 Νοεμβρίου 2019	«Πέντε Γραμμών Γράμματα», ραδιοφωνική εκπομπή του Τρίτου Προγράμματος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας	Ραδιοφωνική εκπομπή – αφιέρωμα, συνέντευξη	Ραδιοφωνική εκπομπή, επιμέλεια - παρουσίαση: Μπάμπης Καβροχωριανός. Παρουσίαση των έργων για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη από το CD "Dinos Constantinides: Solo Piano Works" - Froso Ktistaki. Τηλεφωνική συνέντευξη από τη γράφουσα	*Reflections IX* for solo piano (LRC 276) *Theme and Variations* (LRC 1) *The Heavens are Telling* (LRC 100) *Suite for a Young Man* (LRC 74) *Dreams Earth and Heavens* for solo piano (LRC 101), Centaur 3679 (2018)	Ραδιοφωνικός Παραγωγός - Επιμέλεια: Μπάμπης Καβροχωριανός
Αθήνα, 5 Δεκεμβρίου 2019	«Μουσικές στιγμές στο χρόνο», ραδιοφωνική εκπομπή του Τρίτου Προγράμματος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας	Ραδιοφωνική εκπομπή	Ραδιοφωνική εκπομπή της Κάτιας Καλλιτσουνάκη, παρουσίαση έργου Ντίνου Κωνσταντινίδη από το CD "Dinos Constantinides: Solo Piano Works" - Froso Ktistaki	*Reflections IX* for solo piano (LRC 276), Centaur 3679 (2018)	Ραδιοφωνική Παραγωγός - Επιμέλεια: Κάτια Καλλιτσουνάκη

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ	ΣΥΝΑΥΛΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΚΑΤΑ ΕΙΔΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ – ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ	ΕΡΓΑ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ
Αθήνα, 2 Ιουλίου 2020	«Μουσικές στιγμές στο χρόνο», ραδιοφωνική εκπομπή του Τρίτου Προγράμματος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας	Ραδιοφωνική εκπομπή	Ραδιοφωνική εκπομπή της Κάτιας Καλλιτσουνάκη, παρουσίαση έργου Ντίνου Κωνσταντινίδη από το CD “Dinos Constantinides: Solo Piano Works” - Froso Ktistaki	*Dreams Earth and Heavens* for solo piano (LRC 101), Centaur 3679 (2018)	Ραδιοφωνική Παραγωγός - Επιμέλεια: Κάτια Καλλιτσουνάκη
Αθήνα, 13 Μαΐου 2021	«Μουσικές στιγμές στο χρόνο», ραδιοφωνική εκπομπή του Τρίτου Προγράμματος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας	Ραδιοφωνική εκπομπή	Ραδιοφωνική εκπομπή της Κάτιας Καλλιτσουνάκη, παρουσίαση έργου Ντίνου Κωνσταντινίδη από το CD “Dinos Constantinides: Solo Piano Works” - Froso Ktistaki	*The Heavens are telling* for solo piano (LRC 100), Centaur 3679 (2018)	Ραδιοφωνική Παραγωγός - Επιμέλεια: Κάτια Καλλιτσουνάκη

ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ			
ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ - ΤΟΠΟΣ	**ΕΙΔΟΣ**	**ΣΥΝΑΥΛΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ**	**ΕΡΓΑ**
Αυστραλία/Μελβούρνη, 22 Φεβρουαρίου - 3 Μαρτίου 2017	Χορωδία (μαθητές του Μουσικού Σχολείου Λάρισας)	• Monash University - Monash Law Chambers - *19ο Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινολογίας του Τμήματος Φιλοσοφικών, Ιστορικών και Διεθνών Σπουδών* • *30th Lonsdale Street Greek Festival Antipodes* (Μελβούρνη, 25 και 26 Φεβρουαρίου 2017) • Ελληνικό Προξενείο στη Μελβούρνη (κατόπιν πρόσκλησης από τη Γενική Πρόξενο της Ελλάδας στη Μελβούρνη, Χριστίνα Σημαντηράκη και τη Γενική Συντονίστρια Εκπαίδευσης Αυστραλίας – Ωκεανίας, Ελένη Νικολαΐδου) • Συμμετοχή στην εκπομπή του Ραδιοφωνικού Σταθμού «3XY RadioHellas» της Ρένας Φραγκιουδάκη. • Συνέντευξη και ηχογράφηση στο SBS Greek – SBS Ελληνικά, Ελληνικό Πρόγραμμα Ραδιοφωνίας SBS • Χορωδιακή εμφάνιση σε εκδήλωση που διοργάνωσε ο Σύλλογος Ελασσονιτών Μελβούρνης «Νικοτσάρας» • Χορωδιακή εμφάνιση σε εκδήλωση που διοργάνωσε η Ποντιακή Κοινότητα Μελβούρνης και Βικτώριας	Χορωδιακά έργα του Ντίνου Κωνσταντινίδη και άλλων Ελλήνων συνθετών Πρόγραμμα Βυζ. Συνεδρίου Φωτογραφία 1, 2, 3, 4, 5
Λάρισα - Αμφιθέατρο του Μουσικού Σχολείου Λάρισας, 24 Μαρτίου 2017	Χορωδία - Δύο πιάνα (μαθητές του Μουσικού Σχολείου Λάρισας)	Εορταστική εκδήλωση της εθνικής επετείου της 25ης Μαρτίου 1821 με θέμα: «Ο κύκλος της ζωής μέσα από το παραδοσιακό τραγούδι στα χρόνια της Τουρκοκρατίας»	*Small Lemon Tree* for SATB (LRC 2) *Suite for Two Pianos 'Diakos Suite'* (LRC 98) Πρόγραμμα
Λάρισα - Αμφιθέατρο του Μουσικού Σχολείου Λάρισας, 26 Απριλίου 2017	Χορωδία (μαθητές του Μουσικού Σχολείου Λάρισας)	Στην εκδήλωση βράβευσης της Ε.Λ.Μ.Ε. ν. Λάρισας, για τα παιδιά υπηρετούντων Εκπαιδευτικών στο Νομό Λάρισας που πέτυχαν την εισαγωγή τους στα τμήματα των Σχολών ΑΕΙ & ΤΕΙ του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος κατά το σχολικό έτος 2015- 2016	*Small Lemon Tree* for SATB (LRC 2) Πρόγραμμα

Λάρισα, Φεβρουάριος 2021	Δύο πιάνα (μαθητές του Μουσικού Σχολείου Λάρισας)	Ηχογράφηση και βιντεοσκόπηση έργου για δύο πιάνα που συμπεριλήφθηκε στις βραβευθείσες ταινίες μικρού μήκους του Μουσικού Σχολείου Λάρισας (σχ. έτος 2020-2021) και παρουσιάστηκε στο διήμερο επετειακών εκδηλώσεων του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών με τίτλο: «Επετειακές Δράσεις 200 ετών από την Ελληνική Επανάσταση» (27-28 Νοεμβρίου 2021)	*Suite for Two Pianos 'Diakos Suite'* (LRC 98) Αφίσα

Παράρτημα 3. Κριτικές ψηφιακού δίσκου (CD)

Fanfare – Volume 42, No. 4 – March/April 2019

CONSTANTINIDES *Reflections IX*. Theme and Variations. *The Heavens Are Telling*. Piano Sonata. *Dreams, Earth, and Heaven. Suite for a Young Man* • Froso Ktistaki (pn) • CENTAUR 3679 (62:53)

There are not many octogenarians who could leave the Energizer Bunny in the dust, but Dinos Constantinides is certainly one. The present recital gathers together some of his solo piano music, which seems to represent a fairly small percentage of his large total output of compositions in all genres. Of the four works, only *Reflections IX* is designated as a premiere recording, and indeed I have different performances of some of the others. *Reflections* follows a grand tradition of composers writing music for their cats (I am guilty of a number of such works myself). This one is the second tribute by Constantinides to his beloved cat, Tiger, whom the composer describes as a mild-mannered and easy-going feline, his name being reflected only in his appearance. Considering this, the music is surprisingly dramatic and even anguished at times. Perhaps this portion of the piece is intended to reflect the fact that Tiger came to the Constantinides household as a stray, who had likely had some tough times before he found peace and safety in his new home. Regardless, the piece is a beautifully wrought tribute to this furry member of their family. It is quite Romantic in style throughout.

The composer's Greek roots come to the fore in the following Theme and Variations, which is a modal work based on a famous Greek folk tune. It is a lively and rhythmic affair, and parts of it might cause the foot of the listener to begin tapping. Each of the variations clearly springs from the tune, which is treated in the most imaginative ways possible, including a rather humorous use of bitonality. *The Heavens Are Telling* was inspired by Psalm 19, and was created from an earlier version of the work for chorus and organ. This work was included on a Magni CD that I reviewed in 42:2, and my further comments on the work may be seen there.

The Piano Sonata constitutes the major work in this recital, being almost 20 minutes in duration. Its four movements comprise "Impressions" (stylistically, a wide-ranging piece, with periods of intense dissonance interspersed with sections of quiet reflection), "Madness" (a toccata-like piece with repeated gestures that sometimes merge into violent clusters), "Dream" (an unsettled and somewhat disturbing episode), and "Resignation," (a *moto perpetuo* movement with a rather wayward sequence of notes, sometimes taking the performer to the extreme ends of the keyboard, but with several quiet passages along the way). These designations depict the cycle of emotions a young person may well experience in our confused contemporary society. The composer draws from many styles in this work, and incorporates clusters, polychords, quartal harmonies, and folk tunes to produce a very satisfying and unified work. Coming from his early, more dissonant period in the 1970s, the work may surprise listeners familiar only with his later, tonally secure works. As I've said previously, Constantinides is a master of whatever style he chooses to write in, his ear being obviously very well tuned and developed, but in some respects his Piano Sonata is the most unusual and unexpected work I've yet heard from him.

The dreams in *Dreams, Earth, and Heavens* are much more pleasant than the one in the previous work, which is unsettled to the degree that it approaches being a nightmare. Here, all is peace and serenity, and the entire work evokes images of exquisite beauty throughout its nine-minute course. All three movements draw from musical ideas that have been important in the composer's life. Not only does Constantinides borrow ideas from other of his works, but this work is part of a larger stage work of the same name. The style of the work gives evidence of his heritage. The recital closes with *Suite for a Young Man,* a portrait of an unnamed boy with movements devoted to his pride, first kiss, dancing lessons, awkwardness (in a cute movement entitled "Clusteritis"), and cotillion. This clever work will bring a smile to the most jaded listener.

Greek pianist Froso Ktistaki has a real flair for the music of her fellow countryman, and expertly brings out the humor, pathos, sentimentality, and Greek folk spirit found in various places in these disparate works. Her technique is rock solid, too. Coupled with the splendid recorded piano sound given to us by Centaur (which company has been stalwart in its promotion of the music of Constantinides), this is a must-own CD for anyone interested in the music of our time.

David DeBoor Canfield

Fanfare – Volume 42, No. 4 – March/April 2019

CONSTANTINIDES *Reflections IX*. Theme and Variations. *The Heavens Are Telling*. Piano Sonata. *Dreams, Earth, and Heaven. Suite for a Young Man* • Froso Ktistaki (pn) • CENTAUR 3679 (62:53)

The *Fanfare* Archive is an excellent resource in general for record collectors, and especially useful to reviewers. For example, when I looked up the music of Dinos Constantindes to see what other reviewers felt about his music, I discovered that I have reviewed recordings of his music on at least two prior occasions. And I liked it! Constantindes is a Greek American and the head of the composition department at Louisiana State University. In previous reviews, I described his music as often folk-based (with, naturally, a particular emphasis on Greek musical traditions) and noted that he possesses "a genuine sense of structural grace and melodic imagination."

While the music on this disc of solo piano works reflects those observations, they also reveal greater depth and stylistic variety than I previously heard. His folkloric bent is expressed in such works as *Reflections IX* (it is actually an homage to his cat), and he uses a well-known Greek folk tune as the basis for his very fine Theme and Variations, a stirring and virtuosic work which marks a strong modern addition to this format. *The Heavens are Telling*, which was originally written for chorus and organ, is similarly stentorian and heartfelt. Then he takes a wild turn into chromaticism and fantasy with the Sonata, which is meant to describe the conflicts and struggles of a young person dealing with the challenges of a complex society. Constantindes here masters the language of modernity with the same facility as he molds folk sources. This is a strong and atmospheric work, in four movements labeled "Impressions," "Madness," "Dream," and "Resignation." *Dreams, Earth and Heaven* is a reflective work touching on key elements of the composer's career, including a reference to his acclaimed opera *Antigone*. Finally, we have the delightfully theatrical *Suite for a Young Man*, a five-movement work depicting the awkwardness of the coming of age. I defy anyone not to be charmed by *The First Kiss*; Constantindes adroitly conveys this seminal life event with nary a trace of sentimentality.

While in the *Fanfare* Archive, I noted the glowing reviews of the music of Dinos Constantindes by colleagues David DeBoor Canfield (his excellent interview with the composer was published recently in *Fanfare* 42:3) and Colin Clarke. I will add myself to his devotees, upon a deeper delve into his work with this rock-solid omnibus of his solo piano music. Thanks are due to Greek pianist Froso Ktistaki, the dedicatee of *Reflections IX*, for her warmth, sense of imagination and technical prowess in bringing this engaging music to life.
Peter Burwasser

Fanfare – Volume 42, No. 4 – March/April 2019

CONSTANTINIDES *Reflections IX*. Theme and Variations. *The Heavens Are Telling*. Piano Sonata. *Dreams, Earth, and Heaven. Suite for a Young Man* • Froso Ktistaki (pn) • CENTAUR 3679 (62:53)

Centaur's devotion to the music of Dinos Constantinides has resulted in a string of releases, many reviewed by myself for *Fanfare*. Here, the emphasis is on his solo piano output. The pianist, Froso Ktistaki, is immersed in this music: She is researching a doctorate on Constantinides's music at the Ionian University of Greece.

The journey begins with a piece dedicated to, and about, Constantinides's family cat, Tiger: *Reflections IX*. Sudden changes of mood are no surprise to cat owners, and the music contains elements of this, along with a profundity of utterance that speaks of the esteem this particular feline seems to have commanded. Written for Ktistaki, it completes a whole set of piano pieces for her that will, in time, appear on the Centaur label. In the meantime, this is an appealing stopgap, with Constantinides's harmonic vocabulary characteristically consistent. This is a world premiere recording.

The modally-based Theme and Variations is based on a Greek folk tune and is absolutely delightful. Here, Ktistaki seems to fully come into her own; the sense of brightness, of rhythmic *élan* and of that irrepressible Greek urge to dance. Constantinides, as the piece progresses, interiorizes the experience, taking the pure Greek sounds to a more personal space while still retaining their flavor.
Inspired by the 19th Psalm, *The Heavens Are Telling*, originally for chorus and organ, has a pronounced devotional character, the language of the plainchant being deliberately contrasted with more clearly tonal harmonies. Ktistaki plays with great rhythmic command (it is imperative this music does not feel hurried); the recording is excellent. It is particularly in the piece that we can hear how well the piano was prepared, and how well the bass comes across in the recording.

The craggy world of Constantinides's Piano Sonata (premiered back in 1979) uses a wide variety of expressive means, from quartal harmonies and clusters to polytonality, to express the challenges faced by young people in today's world, held within a cyclical structure. The four movement titles are "Impressions," "Madness," "Dream," and "Resignation." Here, textures are pared down and extremes of registers are more frequent (the latter confirming the excellence of the piano used, especially in the extreme upper register). Ktistaki is particularly successful in capturing the delicacy of "Dreams," the third movement, and the sudden, capricious changes of mood. The finale has elements of moto perpetuo to it (brilliantly articulated by Ktistaki, especially with her glistening top) as well as a use of extreme treble and bass simultaneously that enables us to feel as well as hear the piano's power. More dreamwork follows in *Dreams, Earth, and Heaven,* a set of three preludes for piano extrapolated from a stage work of that name. Together they comprise a Prelude, Interlude, and Postlude, of which the first panel uses material from the First Delphic Hymn, while the second focuses on the use of palindrome. The Postlude uses material from Constantinides's opera *Antigone*. The spaciousness of the Interlude is most impressive, and Ktistaki captures the sense of timelessness, just as she does the fantastical nature of the Postlude with a superb use of the sustaining pedal.

The lighter *Suite for a Young Man* includes a rather slinky "The First Kiss" (second movement) where harmonies seem to want to slide into jazz (I use the word slide deliberately, as there is a lot of harmonic slippage around). Ktistaki's light touch is particularly effective, and certainly smile-inducing, in the final movement, "Cotillon."

This is a terrific addition to the ever-expanding Constantinides catalog. One hopes to encounter more discs by Ktistaki, also, whether in music by Constantinides or of other composers.
Colin Clarke