



**Πανεπιστήμιο Μακεδονίας**  
**Σχολή Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών**  
**Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης**

**Χρήστος Σαμαράς: Τεχνικές και Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις στο**  
**έργο *Απέριπτον* (2021)**

**Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία**

**του φοιτητή**

**Δημήτριου Μέξη (mma21015)**

**Επιβλέπων καθηγητής:**

**Ούβε Παπαμαθαίου – Μάτσκε, Καθηγητής**

**Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2023**



# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	i
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	ii
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Βιογραφική επισκόπηση .....	1
1.1 Η ζωή του Χρήστου Σαμαρά.....	1
1.2 Έργα για πιάνο.....	2
1.3 Συνθετικό ύφος.....	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η διαμόρφωση του έργου <i>Απέριττον</i> (2021).....	7
2.1 Ο τίτλος του έργου .....	7
2.2 Δομικά στοιχεία.....	8
2.2.1 Οι δομικές ενότητες του έργου.....	9
2.2.2 Ο ρόλος της επανάληψης στο έργο.....	16
2.3 Στοιχεία χαρακτήρα.....	18
2.3.1 Φανταστικός ρεαλισμός .....	18
2.3.2 Νεορεαλισμός.....	22
2.3.3 Τελετουργικό στοιχείο.....	24
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Ανάλυση και ερμηνευτική προσέγγιση του έργου <i>Απέριττον</i> .....	27

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ .....	49
1) Η παρτιτούρα του έργου <i>Απέριττον</i> .....	49
2) Ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη του Δημήτριου Μέξη με τον Χρήστο Σαμαρά (30 Σεπτεμβρίου 2022).....	62
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	69

# ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία συντάχθηκε στο πλαίσιο της τελικής αξιολόγησης του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Μουσικές Τέχνες» (Κατεύθυνση: Ερμηνεία και Εκτέλεση με ειδίκευση Πιάνο) του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Εκτός από την διπλωματική εργασία, ο Κανονισμός Λειτουργίας (ΦΕΚ Κανονισμού Τεύχος Β' 486/17.02.2020) του μεταπτυχιακού προγράμματος επιβάλλει την παρουσίαση ατομικού ρεσιτάλ, το οποίο να περιλαμβάνει ένα έργο Έλληνα συνθέτη. Με αυτήν την αφορμή, ζητήθηκε από τον συνθέτη και Καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Χρήστο Σαμαρά, η δημιουργία ενός έργου, ώστε να παρουσιαστεί κατά τη διάρκεια του προγράμματος από τον φοιτητή, και συγγραφέα της παρούσας εργασίας, Δημήτριο Μέξη. Η σύνθεση, με τίτλο *Απέριπτον*, ολοκληρώθηκε τον Νοέμβριο του 2021 και η πρώτη παγκόσμια εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε στις 30 – 5 – 2022 στο Αμφιθέατρο Τελετών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, στην συναυλία τάξης του Καθηγητή Ούβε Παπαματθαίου – Μάτσκε, στον οποίο και είναι αφιερωμένο το έργο. Η βιντεοσκόπηση της πρώτης παγκόσμιας εκτέλεσης παρατίθεται στον παρακάτω σύνδεσμο:

<https://www.youtube.com/watch?v=f-Q5oBo7DF0&feature=youtu.be>

# ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο σκοπός αυτής της εργασίας είναι να αναδείξει πτυχές της προσωπικότητας και της μουσικής σκέψης του συνθέτη Χρήστου Σαμαρά (1956-), όπως διαφαίνονται μέσα από την ανάλυση και την εκτέλεση του έργου *Απέριττον* (2021). Οι τεχνικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις του έργου προκύπτουν μέσα από τη μελέτη βιβλιογραφίας που αφορά το συνθετικό έργο του Χρήστου Σαμαρά, αλλά και μέσα από συζητήσεις σε προσωπικές συναντήσεις μαζί του. Στο Παράρτημα της εργασίας παρατίθεται η παρτιτούρα του έργου καθώς και συνέντευξη με τον συνθέτη, όπου αναλύεται, μεταξύ άλλων, και ο χαρακτήρας του *Απέριττον*.

Η εργασία διαρθρώνεται σε τρία κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η βιογραφική επισκόπηση του συνθέτη, καθώς και μια συνολική καταγραφή των έργων του για πιάνο. Επιπρόσθετα, περιγράφεται το συνθετικό ύφος του Χρήστου Σαμαρά, όπως διαμορφώθηκε στην πορεία της εξέλιξής του, μαζί με βασικές πτυχές που χαρακτηρίζουν το συνολικό συνθετικό του έργο. Το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας ασχολείται με την διαμόρφωση του έργου *Απέριττον*. Θα αναλυθεί η επιλογή του συγκεκριμένου τίτλου, η δομική υπόσταση του έργου, καθώς και στοιχεία που αφορούν το χαρακτήρα και το ύφος του. Τέλος, στο τρίτο κεφάλαιο πραγματοποιείται μια αναλυτική και ερμηνευτική προσέγγισή του *Απέριττον*. Το τρίτο κεφάλαιο στηρίζεται στις πληροφορίες που έχουν αντληθεί από τις συναντήσεις με τον συνθέτη, αλλά και στην προσωπική προσέγγιση του έργου από τον συγγραφέα. Η καταγραφή των βιβλιογραφικών αναφορών έχει πραγματοποιηθεί με το σύστημα Chicago Manual of Style, 17η έκδοση.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Βιογραφική επισκόπηση

## 1.1 Η ζωή του Χρήστου Σαμαρά<sup>1</sup>

Ο Χρήστος Σαμαράς γεννήθηκε στο Δοξάτο Δράμας το 1956. Η ενασχόληση του με την μουσική ξεκινά το 1967, όταν και γίνεται μέλος της Παιδικής Χορωδίας του Ι.Ν.Αγίας Τριάδας στη Θεσσαλονίκη, ενώ το 1969 εγγράφεται στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης<sup>2</sup>. Η μαθητεία του στο Κ.Ω.Θ διήρκεσε έως το 1976, έχοντας στο πλευρό του πολύ σημαντικούς καθηγητές, όπως τον Κώστα Νικήτα (Αντίστιξη), τον Ιωάννη Δαμιανό (Αρμονία), τον Εμμανουήλ Αικατερίνη (φλάουτο), τον Θεόδωρο Μιμικό (ωδική) και την Μαίρη Παπαδοπούλου (πιάνο).

Από το 1976 φοιτά στην Ανώτατη Σχολή Μουσικής και Παραστατικών Τεχνών της Βιέννης, παρακολουθώντας μαθήματα σύνθεσης (με τους Friedrich Cerha και Erich Urbanner), φλάουτου (με τους Louis Riviere και Robert Wolf) και ανώτερων θεωρητικών (με τον Augustin Kubizek). Με τον F. Cerha παρακολούθησε επίσης μαθήματα σύγχρονης σημειογραφίας και σύνθεσης, ενώ με τον Karlheinz Füssl, μαθήματα εισαγωγής στην σειραϊκή τεχνική. Το 1981 έλαβε Πτυχίο Σύνθεσης και το 1982 Παιδαγωγικό Πτυχίο Φλάουτου.

Την περίοδο 1982-1984 πραγματοποίησε τις μεταπτυχιακές του σπουδές στη Σύνθεση, στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών του Βερολίνου, με καθηγητή τον Isang Yun. Με τον ίδιο παρακολούθησε και σεμινάρια σύνθεσης ορχηστρικής μουσικής το 1982 και το 1983, στο Hilchenbach της Γερμανίας<sup>3</sup>. Επίσης, έχει συμμετάσχει σε σεμινάρια σύνθεσης με σημαντικές προσωπικότητες του χώρου της ευρωπαϊκής σύγχρονης μουσικής, όπως οι Klaus Huber, Luigi Nono, Karl – Heinz Stockhausen, Witold Lutosławski κ.ά.

Από το 1984 και έπειτα η βάση της ζωής, της δημιουργίας και της εργασίας του είναι η πόλη της Θεσσαλονίκης. Το 1985 γίνεται μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών<sup>4</sup>. Έχει διδάξει ανώτερα θεωρητικά και σύνθεση σε πληθώρα ωδείων της Θεσσαλονίκης και όχι μόνο, ενώ έχει υπάρξει και καλλιτεχνικός διευθυντής σε ορισμένα από αυτά. Το 1998 λαμβάνει τον τίτλο «Magister Artium», αφού πραγματοποίησε ετήσιες σπουδές, και πάλι στην Ανώτατη Σχολή

---

<sup>1</sup> Κύρια βιογραφική πηγή: «Βιογραφικό», Christos Samaras, Webnode, προσπελάστηκε στις 24 Δεκεμβρίου 2022, <https://christos-samaras.webnode.gr/viografiko/>.

<sup>2</sup> Θωμάς Ταμβάκος, «Χρήστος Σαμαράς», *Tar*, προσπελάστηκε στις 24 Δεκεμβρίου 2022, <http://www.tar.gr/content/content.php?id=5266>.

<sup>3</sup> Ταμβάκος, «Χρήστος Σαμαράς».

<sup>4</sup> Πανδώρα Λιασοπούλου, «Η Sonatine op. 4β για πιάνο (1973) του Χρήστου Σαμαρά. Κριτική έκδοση και μουσική ερμηνεία» (Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2022), 3

Μουσικής και Παραστατικών Τεχνών της Βιέννης, εκπονώντας εργασία με θέμα την ανάλυση των συνθέσεων του Γιώργου Σισιλιάνου<sup>5</sup>. Ο Χρήστος Σαμαράς είναι Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, με γνωστικό αντικείμενο τη Σύνθεση<sup>6</sup>.

## **1.2 Έργα για πιάνο**<sup>7</sup>

Το πιάνο είναι ένα ιδιαίτερα σημαντικό όργανο για τη μουσική δημιουργία του Χρ. Σαμαρά. Τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του, με τις πολυφωνικές δυνατότητες που προσφέρει, το καθιστούν ως ένα πολύ χρήσιμο εργαλείο, που βοηθά στην διαπραγμάτευση της μουσικής σκέψης του συνθέτη, μέσα από μια απτή και πιο πραγματική προσέγγιση ενός μουσικού αποσπάσματος. Η δυνατότητα ακρόασης ηχητικών συμπλεγμάτων, που συναντώνται σε ορχηστρικά έργα παραδείγματος χάριν, συμβάλλει καταλυτικά στην διαχείριση των μουσικών ιδεών και, συμπερασματικά, στην καλύτερη δυνατή προσέγγιση του επιθυμητού αποτελέσματος<sup>8</sup>.

Το συνθετικό έργο του Χρ. Σαμαρά περιλαμβάνει έναν αξιοσημείωτο όγκο έργων για πιάνο, τα οποία θα καταγραφούν με χρονολογική σειρά, από το παλαιότερο έως το πιο πρόσφατο. Η δημιουργική πορεία του Χρ. Σαμαρά καλύπτει τουλάχιστον πέντε δεκαετίες, ξεκινώντας από το 1972, με το έργο *Απέριττον* (2021) να αποτελεί ένα από τα πρόσφατα έργα του. Η καταγραφή αφορά έργα για σόλο πιάνο, έργα μουσικής δωματίου μόνο με πιάνο και κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα. Ο τίτλος των έργων περιέχει την τροποποίηση της πλάγιας γραφής.

### Έργα για σόλο πιάνο

- *Ρομάντσες*, για σόλο πιάνο, op. 3 (1972)
- *Σονατίνα*, για σόλο πιάνο, op. 4B (1973)
- *Σονατίνα*, για σόλο πιάνο, op. 6 (1976)

---

<sup>5</sup> Ταμβάκος, «Χρήστος Σαμαράς».

<sup>6</sup> ΦΕΚ Διορισμού 846/24.10.07 τ. Γ'

<sup>7</sup> Η καταγραφή των έργων για πιάνο πραγματοποιήθηκε μέσα από τη μελέτη της συνολικής εργογραφίας του συνθέτη Χρήστου Σαμαρά, στην προσωπική του ιστοσελίδα: «Εργογραφία», Christos Samaras, Webnode, προσπελάστηκε στις 24 Δεκεμβρίου 2022. <https://christos-samaras.webnode.gr/ergografia/>.

<sup>8</sup> Χρήστος Σαμαράς, ηχογραφημένες και αποδελτιωμένες συναντήσεις – συνεντεύξεις του συνθέτη Χρήστου Σαμαρά με τον Δημήτριο Μέξη, Θεσσαλονίκη, 7 Ιουνίου και 30 Σεπτεμβρίου 2022. Θα αναφέρεται ως: Χρήστος Σαμαράς, 2022



- *Elegie*, για σόλο πιάνο (1980)
- *Πέντε τύψεις και μια θάλασσα*, για σόλο πιάνο, op. 24 (1981)
- *Intermezzo in Z*, για σόλο πιάνο (1985)
- *Δεκατρείς πανσέληνοι για την απουσία*, για σόλο πιάνο (1986)
- *Θέμα και Παραλλαγές* πάνω στο δημοτικό τραγούδι «Τρεχαντήρα», για σόλοπιάνο (1988)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (1990)
- *Quasi una Sonata*, για σόλο πιάνο (1992)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (1994)
- *Nocturne*, για σόλο πιάνο (1996)
- *Nocturne*, για σόλο πιάνο (1997)
- *Τρία κομμάτια*, για σόλο πιάνο (1997)
- *Nocturne*, για σόλο πιάνο (1998)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2000)
- *Nocturne*, για σόλο πιάνο (2000)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2001)
- *Nocturne*, για σόλο πιάνο (2002)
- *Nocturne*, για σόλο πιάνο (2003)
- *Nocturne*, για σόλο πιάνο (2003)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2003)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2004)
- *Nocturne*, για σόλο πιάνο (2004)
- *Nocturne*, για σόλο πιάνο (2004)
- *Σονάτα*, για σόλο πιάνο (2004)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2005)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2006)
- *Nocturne*, για σόλο πιάνο (2006)
- *Nocturne*, για σόλο πιάνο (2006)
- *Nocturne*, για σόλο πιάνο (2007)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2009)
- *Σονάτα*, για σόλο πιάνο (2009)
- *Το χαμόγελο του ήχου*, για σόλο πιάνο (2010)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2010)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2010)

- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2013)
- *Το χαμόγελο της σιωπής*, για σόλο πιάνο (2014)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2014)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2014)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2014)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2015)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2015)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2016)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2016)
- *Euophoria*, για σόλο πιάνο (2017)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2017)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2018)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2018)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2019)
- *Praeludium*, για σόλο πιάνο (2019)
- *Απέριττον*, για σόλο πιάνο (2021)
- *La valse*, για σόλο πιάνο (2022)<sup>9</sup>

#### Έργα μουσικής δωματίου

- *Μπαλάντα*, για 2 πιάνο 8 χέρια (1991, αρχική εκδοχή)
- *Μπαλάντα*, για 2 πιάνο 4 χέρια (1991, δεύτερη εκδοχή)
- *Τρεις μακεδονικοί χοροί*, για 2 πιάνο (2002)
- *Miniature*, για 6 πιάνο και 12 πιανίστες (2013)

#### Έργα για πιάνο και ορχήστρα

- *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1* (1987)
- *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 2* (2005)

---

<sup>9</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2022. Αναφέρθηκε ως τελευταίο έργο για πιάνο από τον Χρήστο Σαμαρά στην συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε στις 30 Σεπτεμβρίου 2022.

### 1.3 Συνθετικό ύφος

Στα πρώιμα στάδια της μουσικής δημιουργίας του Χρ. Σαμαρά, και κυρίως κατά τη διάρκεια των σπουδών του στην Αυστρία και τη Γερμανία, το συνθετικό του ύφος είναι επηρεασμένο από τις τάσεις των νεωτεριστικών μουσικών κινημάτων που εκδηλώθηκαν στην Ευρώπη μετά το 1950<sup>10</sup> και χαρακτηρίζεται από τη χρήση ατονικών, σειραϊκών και μετά – σειραϊκών τεχνικών<sup>11</sup>.

Σύντομα, και κατά κύριο λόγο μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1984, αποστασιοποιείται από αυτόν τον επηρεασμό και μεταβαίνει σε μια μεταμοντέρνα κατάσταση<sup>12</sup>, αξιοποιώντας πλέον το μουσικό του υλικό με διαφορετικό τρόπο. Χρησιμοποιείται πλέον συστηματικά η εναλλαγή μεταξύ δωδεκαφθογγικών και τονικών μοτίβων, ενώ σημαντικό ρόλο διαδραματίζει ο συνδυασμός τους με στοιχεία της βυζαντινής και της ελληνικής παράδοσης<sup>13</sup>. Με αυτόν τον τρόπο, ο Χρ. Σαμαράς καταφέρνει να δημιουργήσει μια πιο προσωπική μουσική γλώσσα στην οποία όμως, δεν έχει τόσο μεγάλη σημασία η χρήση τονικής ή ατονικής σημειογραφίας, αλλά το ποια θα είναι η διαχείριση του υλικού, ώστε το τελικό μουσικό κατασκεύασμα να έχει ένα σαφές και ξεκάθαρο περιεχόμενο<sup>14</sup>. Ο Χρ. Σαμαράς, παρά το γεγονός ότι είναι άριστος γνώστης των τεχνικών σύνθεσης, δεν τάσσεται δογματικά υπέρ κάποιας συγκεκριμένης, αλλά τις διαχειρίζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να πετύχει ένα όσο το δυνατόν πιο προσωπικό αποτέλεσμα. Επιπρόσθετα, οι έντονες αντιθέσεις στα έργα του χρησιμοποιούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε να εξυπηρετούν την έννοια της ολότητας<sup>15</sup>.

Το συνθετικό έργο του Χρ. Σαμαρά χαρακτηρίζεται από μετά - νεοκλασικό ύφος<sup>16</sup> και νεο – ρομαντική διάθεση<sup>17</sup>, ενώ καταλυτικό ρόλο στη μουσική του σκέψη διαδραματίζει η σχέση αφηγητή – ακροατή. Για τον συνθέτη, το μεγαλείο της μουσικής βρίσκεται στο ότι έχει τη δύναμη να επαναφέρει αναμνήσεις, διεγείροντας τις αισθήσεις και προκαλώντας πληθώρα συναισθημάτων<sup>18</sup>. Αυτός είναι και ο λόγος της αποστασιοποίησης του από τις συνθετικές τάσεις των πρωτοποριακών μουσικών κινημάτων, τα οποία προέβλεπαν ένα νέο μουσικό μοντέλο με

---

<sup>10</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2022

<sup>11</sup> Kostas Chardas, «Christos Samaras», *Grove Music Online*, επιμ. του Deane Root, αναθεωρήθηκε στις 31 Αυγούστου 2018, προσπελάστηκε στις 24 Δεκεμβρίου 2022, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2286746>.

<sup>12</sup> Χρήστος Σαμαράς, συνέντευξη με το συνθέτη Χρήστο Σαμαρά από τους Λίνα Τόνια και Βασίλη Μπακόπουλο, Θεσσαλονίκη, 15 Απριλίου 2006. Θα αναφέρεται ως: Χρήστος Σαμαράς, 2006. <https://christosamarascomposer.blogspot.com/2013/01/blog-post.html>.

<sup>13</sup> Chardas, «Christos Samaras».

<sup>14</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2006.

<sup>15</sup> Μαριάννα Μποζαπαλίδου, «Μουσική Θεσσαλονίκη: Χρήστος Σαμαράς», *TV100*, 16 Ιανουαρίου 2019, Youtube, 27:42, <https://www.youtube.com/watch?v=yD4Ey2LVnU>

<sup>16</sup> Λιασοπούλου, «Η Sonatine op. 4β για πιάνο (1973)», 31.

<sup>17</sup> Chardas, «Christos Samaras».

<sup>18</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2022

δυσνόητο περιεχόμενο, μαθηματική υφή και χωρίς τη δυνατότητα να ευαισθητοποιήσει και να συγκινήσει τον ακροατή<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2006

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η διαμόρφωση του έργου *Απέριττον* (2021)

Το έργο *Απέριττον* (2021) αποτελεί ένα πρόσφατο, κατά παραγγελία έργο του Χρήστου Σαμαρά, το οποίο δημιουργήθηκε τον Νοέμβριο του 2021. Στο κεφάλαιο αυτό αναλύεται το πλαίσιο διαμόρφωσης του έργου, μέσα από πληροφορίες που έχουν αντληθεί από βιβλιογραφική έρευνα και από τις προσωπικές συναντήσεις με τον συνθέτη. Θα μελετηθεί η σύνδεση του τίτλου του έργου με το περιεχόμενό του, θα αναλυθούν οι δομικές ενότητες που το απαρτίζουν και θα ερευνηθούν στοιχεία χαρακτήρα που εμπλουτίζουν το περιεχόμενό του. Η πρώτη παγκόσμια εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε στις 30 Μαΐου 2022 από τον συγγραφέα της παρούσας εργασίας, στο Αμφιθέατρο Τελετών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

### 2.1 Ο τίτλος του έργου

Ο όρος *Απέριττον*, με τον οποίο έχει τιτλοφορηθεί το έργο, χρησιμοποιείται ώστε να περιγράψει οτιδήποτε το λιτό και το απλό. Αυτό ακριβώς θέλει να αναδείξει και ο Χρήστος Σαμαράς στο έργο αυτό, μέσα από μία πιο φιλοσοφική σκοπιά. Το *Απέριττον* μπορεί να αντικατοπτρίζει κάτι το φαινομενικά απλό, αλλά ως προς το πολύ προσωπικό και το μη περιττό. Αυτή είναι η καθεστηκυία αντίληψη του έργου, η έννοια, δηλαδή, του μοναδικού, του υποκειμενικού και του ιδιαίτερου, που έχει σαν στόχο να ενεργοποιήσει το ανθρώπινο συναίσθημα, είτε αυτόκλητα είτε ετερόκλητα<sup>20</sup>. Μπορεί δηλαδή, το ηχητικό άκουσμα να προκαλέσει αυτόματα κάποιο συναίσθημα ή μπορεί να το δημιουργήσει έμμεσα, μέσα από κάποια ανάμνηση που θα αφυπνίσει στο εσωτερικό του ακροατή. Η μουσική «μιλάει» στο θυμικό, στο μέρος, δηλαδή, του νου που σχετίζεται με τα συναισθήματα και τη βούληση<sup>21</sup>, όμως πρόκειται για μια μορφή επικοινωνίας που δεν μεταφέρει αυτούσια νοήματα ή προτάσεις, αλλά διεγείρει στον άνθρωπο τη βιωματική συγκίνηση<sup>22</sup>. Οι ηχητικοί – αρμονικοί συνδυασμοί και το μουσικό χρώμα

---

<sup>20</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2022.

<sup>21</sup> Ο.π.

<sup>22</sup> Προσωπικό μήνυμα ηλεκτρονικού ταχυδρομείου του Χρήστου Σαμαρά προς τον συγγραφέα.

είναι αυτά που ενεργοποιούν τους συναισθηματικούς μηχανισμούς του ανθρώπου, μετατρέποντας το άκουσμα σε ανάμνηση και αίσθηση<sup>23</sup>, ανάλογα με τη βιωματική σύνδεση του ακροατή με το ηχητικό γεγονός. Έτσι, για τον κάθε άνθρωπο, ένα ηχητικό ερέθισμα μπορεί να έχει διαφορετικά νοήματα και έναν παντελώς υποκειμενικό χαρακτήρα όσον αφορά την αντίληψη και την μετάφρασή του. Αποτελεί μια διαδρομή προς το «φυσικό εγώ» μας, όπως ορίζεται αυτό ατομικά, και γι' αυτό το περιεχόμενο της μουσικής έχει μια διαφορετική σημασία για τον καθένα ξεχωριστά<sup>24</sup>. Υπό αυτό το πρίσμα, το έργο *Απέριττον* μπορεί να θεωρηθεί σαν μια έκφραση του υποκειμενισμού της τέχνης, καθώς το περιεχόμενό του δεν αφορά μόνο τον συνθέτη και τον εκτελεστή, αλλά ολόκληρο το ακροατήριο, επηρεάζοντας το κάθε άτομο με διαφορετικό τρόπο<sup>25</sup>.

## **2.2 Δομικά στοιχεία**

Κατά τον συνθέτη, ένας νέος άνθρωπος, ο οποίος επιθυμεί να γίνει συνθέτης, χρειάζεται ορισμένα εργαλεία, τα οποία θα μεταφέρουν την μουσική σκέψη και τον χαρακτήρα του στο χαρτί. Εκτός από τις θεωρητικές γνώσεις, χρειάζεται και μια φιλοσοφία μέσω της οποίας θα είναι σε θέση να δημιουργήσει έναν κόσμο, όπου η προσωπικότητα του θα αποκτήσει διαχρονικό χαρακτήρα<sup>26</sup>. Για τη διατήρηση αυτού του κόσμου καταλυτικό ρόλο διαδραματίζει η δομή. Η καλή διατύπωση του μουσικού λόγου οδηγεί στην ψυχαγωγία, με την έννοια της διέγερσης της ψυχής, είτε είναι ευχαρίστηση, είτε συγκίνηση, είτε θλίψη και προβληματισμός. Το σημαντικό για μία σύνθεση είναι ένα σαφές και κατανοητό περιεχόμενο, το οποίο έχει τη δύναμη να πυροδοτήσει συναισθήματα στον ακροατή, καθώς και η διατήρηση της συμμετρίας, που συμβάλλει στην ομαλή παρακολούθηση ενός έργου και εξυπηρετεί την έννοια του όλου και της ενότητας<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Λιασοπούλου, «Η Sonatine op. 4β για πιάνο (1973)», 97

<sup>24</sup> Γιώργος Κεραμιδιώτης, «DOC MUS Πορτραίτα Θεσσαλονικέων Συνθετών. Χρήστος Σαμαράς 1997», *Κανάλι της Βουλής*, Youtube, 1:02:00, [https://www.youtube.com/watch?v=ePFkyiVpgA4&ab\\_channel=HaleyBien](https://www.youtube.com/watch?v=ePFkyiVpgA4&ab_channel=HaleyBien).

<sup>25</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2022

<sup>26</sup> Μαριάννα Μποζαπαλίδου, «Μουσική Θεσσαλονίκη».

<sup>27</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2006

### 2.2.1 Οι δομικές ενότητες του έργου

Η σύσταση του έργου βασίζεται σε 3 κύριες δομικές ενότητες, που παρουσιάζονται σχεδόν παρατακτικά. Τα πρώτα δύο μέτρα, και ο πρώτος χρόνος του τρίτου, αποτελούν την εισαγωγή του έργου.

Εισαγωγή	μέτρα 1 – 3
1η ενότητα	μέτρα 3 – 11
2η ενότητα	μέτρα 29 – 36
3η ενότητα	μέτρα 42 – 49

Οι 3 αυτές κύριες ενότητες επαναπαρουσιάζονται σε αναστροφή, δηλαδή από την τρίτη προς την πρώτη, σαν παραλλαγμένες επενεκθέσεις.

Επανεκθεση 3ης ενότητας	μέτρα 62 - 73
Επανεκθεση 2ης ενότητας	μέτρα 76 – 85
Επανεκθεση 1ης ενότητας	μέτρα 96 – 101

### 1<sup>η</sup> δομική ενότητα (μέτρα 3 – 11)

Moderato melinconico (♩ = c. 69 -74)

Pno.

Pno.

Pno.

Εικόνα 2.2.1: 1η δομική ενότητα

Η πρώτη ενότητα του έργου, μετά την εισαγωγή, περιλαμβάνει το κύριο θεματικό υλικό, την αρχική μουσική χειρονομία, ενώ η ροή της είναι συνεχόμενη χωρίς διακοπές ή καθυστερήσεις.



## Επανέκθεση 1<sup>ης</sup> δομικής ενότητας (μέτρα 96 – 101)

Pno. **Larghetto esoterico** (♩ = c. 52 - 60)

96 (8<sup>va</sup>)  
98  
100

Pno. *p* *p* *f* *p*  
*f* *p* *p*  
*sff* *sff*

Εικόνα 2.2.2: Επανέκθεση 1ης ενότητας

Η επανέκθεση της πρώτης ενότητας του έργου διαφοροποιείται ως προς την αίσθηση του χρόνου. Η εκτελεστική ταχύτητα είναι πιο αργή και η κάθε κίνηση τελειώνει με μία κορώνα στην τελευταία νότα του δεξιού χεριού. Δίνεται η αίσθηση της αναμονής και της επιβράδυνσης.

## 2<sup>η</sup> δομική ενότητα (μέτρα 29 – 36)

4

Larghetto esoterico (♩ = c. 52 - 60)

29

31

33

35

8<sup>va</sup>

(8<sup>va</sup>)

(8<sup>va</sup>)

accel.

Εικόνα 2.2.3: 2η δομική ενότητα

Η δεύτερη ενότητα του έργου περιλαμβάνει μια μελωδική γραμμή στο δεξί χέρι ενώ η συνοδεία του αριστερού χεριού περιλαμβάνει συγχορδίες της εισαγωγής, που επεκτείνονται.

## Επανεκθεση 2<sup>ης</sup> δομικής ενότητας (μέτρα 76 – 85)

9

**Larghetto esoterico** (♩ = c. 52 - 60)

Pno.

*p* *sotto voce* *f*

Pno.

*p* *f* *p*

Pno.

*f* *mf* *f*

Pno.

*mf* *ff*

Pno.

*p* *ff*

Εικόνα 2.2.4: Επανεκθεση 2ης ενότητας

Η συνοδεία του αριστερού χεριού περιλαμβάνει συγχορδίες μεθ' εβδόμης και μεθ' ενάτης με ρυθμικές εναλλαγές (όγδοα – τρίηχα).

### 3<sup>η</sup> δομική ενότητα (μέτρα 42 – 49)

Pesante (♩ = c. 52 - 56)

42 *p* *mf* *p* *mf*

sostenuto e calmo

6

44 *p* *mf* *p* *mf*

46 *p* *mf* *p* *mf*

48 *p* *mf* *p* *mf*

Εικόνα 2.2.5: 3η δομική ενότητα

Στην τρίτη ενότητα, παρατηρείται μια τριμερή υφή:

- ο μπάσος, με μεγάλες αξίες στη χαμηλή περιοχή του πιάνου, έχει ημιτονιακή, χρωματική πορεία, ακολουθώντας το μοντέλο B-A-C-H
- η μεσαία περιοχή περιλαμβάνει την αρμονική στήλη του μέρους
- η μελωδική φωνή

### Επανάθεση 3<sup>ης</sup> δομικής ενότητας (μέτρα 62 – 73)

**Pesante** ( $\text{♩} = \text{c. } 52 - 56$ )

*sostenuto e calmo*

62 Pno. *p* *mf*

64 Pno. *p* *mf*

66 Pno. *p* *mf*

68 Pno. *p* *mf*

70 Pno. *p* *mf*

72 Pno. *p* *mf*

Εικόνα 2.2.6: Επανάθεση 3ης ενότητας

Ο μπάσος επεκτείνει περισσότερο την ημιτονιακή, χρωματική του πορεία, ενώ η μελωδία διανθίζει λυρικά τον θολό αρμονικό κόσμο της μεσαίας περιοχής.

## 2.2.2 Ο ρόλος της επανάληψης στο έργο

Πολύ σημαντική για τον συνθέτη είναι η έννοια της πολυκυκλικότητας και αποτελεί βασικό και δομικό στοιχείο των έργων του<sup>28</sup>. Με τον όρο πολυκυκλικότητα εννοείται η επανάληψη φαινομένων, χωρίς όμως αυτή να αποτελεί μια πιστή αντιγραφή. Ότι επαναλαμβάνεται περιέχει και μια αλλαγή ή παραλλαγή, της οποίας ο ρόλος είναι να προωθήσει την εξέλιξη<sup>29</sup>. Αυτό παρατηρείται και στο *Απέριττον*, με τις παραλλαγμένες επανεκθέσεις, αλλά και με την επανάληψη ηχητικών μοτίβων να λειτουργούν σαν κινητήριοι και εξελικτικοί μοχλός του έργου, ενώ δίνουν την αίσθηση της σταθερότητας και του προσανατολισμού.

Ταυτιζόμενη με την έννοια της επανάληψης, ως δομικό στοιχείο, είναι και η έννοια της οικονομίας. Τα ψήγματα υπενθύμισης μελωδικών, αρμονικών ή ρυθμικών μοτίβων σε ένα έργο λειτουργούν με τέτοιο τρόπο ώστε να επαναφέρουν τον ακροατή σε ένα γνώριμο κέντρο, στον πυρήνα της αρχικής μουσικής σκέψης, διατηρώντας αμείωτο το ενδιαφέρον του και προκαλώντας την συγκινησιακή του φόρτιση<sup>30</sup>. Η οικονομία χαρακτηρίζει τα έργα του συνθέτη και αντανακλά την λιτότητα με την οποία διαπραγματεύεται την συνθετική του σκέψη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι υπάρχουν ελλείψεις ή ασάφειες. Τα πάντα είναι περιεκτικά και κατανοητά, με τη μουσική σκέψη να παραμένει απλή και λιτή. Στο *Απέριττον* διαφαίνεται σε πολλά σημεία αυτή η επανάληψη ηχητικών γεγονότων ως κέντρα προσανατολισμού και υπενθύμισης χωρίς να επιβαρύνουν ή να υπονομεύουν το σύνολο και την ενότητα.



Εικόνα 2.2.7: Η εισαγωγή του έργου (μέτρα 1-2)

<sup>28</sup> Αθανασία Κυριακίδου, «Το συμφωνικό έργο του Χρήστου Σαμαρά» (Ημερίδα, Επιστημονικό μουσικολογικό συμπόσιο: Η Νεοελληνική Συμφωνία, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 9 Ιουνίου, 2017),

<https://www.blod.gr/lectures/to-symfoniko-ergo-tou-hristou-samara/>.

<sup>29</sup> Λιασοπούλου, «Η Sonatine op. 4β για πιάνο (1973)», 30.

<sup>30</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2022.

Εικόνα 2.2.8: Επανάληψη της εισαγωγής στα μέτρα 16 – 17 και στα μέτρα 102 – 103

Για τον συνθέτη, η γραμμικότητα και η συνεχής εξέλιξη δεν υφίσταται αφού δε συναντάται ούτε στη φύση<sup>31</sup>. Η κίνηση στο χρόνο σε συνδυασμό με την επανάληψη είναι καίριας σημασίας για την ομαλή προσέγγιση του μουσικού περιεχομένου από τον ακροατή. Σε αυτό έγκειται η σκέψη του Χρ. Σαμαρά για τη μουσική πρωτοπορία: κάθε μουσικό έργο πρέπει να είναι δομημένο με τέτοιο τρόπο από τον καλλιτέχνη – δημιουργό, ώστε τα μεταδιδόμενα μηνύματα να είναι εύκολα αντιληπτά από τον ακροατή<sup>32</sup>. Το μέτρο πρέπει να δίνεται ως βασικό σημείο προσαρμοστικότητας από το πρώτο μόλις δευτερόλεπτο ενός έργου, με την σαφήνεια να διαδραματίζει τον σημαντικότερο ρόλο για την κατανόηση του από το κοινό. Η φλυαρία, ηχητική ή μη, οδηγεί στην αντίδραση του ανθρώπου, που δεν βρίσκει σε αυτήν τίποτα το προσωπικό<sup>33</sup>. Το σημαντικό στην μουσική είναι ο συνθέτης να επεξεργαστεί κατάλληλα τον τρόπο έκφρασης του περιεχομένου της, σε αντιδιαστολή με το κύμα πρωτοπορίας που εξελίχθηκε στην σύγχρονη κλασική μουσική μετά το 1930, όπου το περιεχόμενο της μουσικής ήταν ιδιαίτερα περίπλοκο και παρέμεινε κατανοητό για μία μικρή ομάδα ανθρώπων<sup>34</sup>. Στόχος ενός συνθέτη, για τον Χρήστο Σαμαρά, είναι να επιτύχει την παγκοσμιότητα του μηνύματος που θέλει να μεταδώσει, μέσω μιας καλά οργανωμένης μουσικής σκέψης<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Κυρακίδου, «Το συμφωνικό έργο».

<sup>32</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2006.

<sup>33</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2022.

<sup>34</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2006.

<sup>35</sup> Μποζαπαλίδου, «Μουσική Θεσσαλονίκη».

## 2.3 Στοιχεία χαρακτήρα

Αναφορικά με την υφολογική προσέγγιση του έργου, στο *Απέριττον* διαφαίνονται στοιχεία που εμπλουτίζουν το χαρακτήρα και το περιεχόμενο του, με τα κυριότερα από αυτά να είναι οι έννοιες του φανταστικού ρεαλισμού και του νεορεαλισμού, ενώ κύριο ρόλο διαδραματίζει το τελετουργικό στοιχείο.

### 2.3.1 Φανταστικός ρεαλισμός

Ο όρος *μαγικός ή φανταστικός ρεαλισμός* χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από τον Γερμανό κριτικό τέχνης Franz Roh (ως *Magischer Realismus*) το 1925, στο βιβλίο του «*Nach – Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*», για να περιγράψει έργα ζωγραφικής του στυλ της *Νέας Αντικειμενικότητας (Neue Sachlichkeit)*. Επίσης, από το 1924 ο André Breton, στο βιβλίο του «*Manifestoes of Surrealism*», είχε χρησιμοποιήσει τον όρο *le merveilleux*, υποδηλώνοντας την στιγμή που το μυστήριο ή το απρόσμενο εισβάλλει στην καθημερινή ζωή<sup>36</sup>. Σε οποιαδήποτε μορφή τέχνης, η αναφορά στον φανταστικό ρεαλισμό αφορά μία αποτύπωση του πραγματικού κόσμου, αλλά με φανταστικές και μαγικές πινελιές, ενώ πολλές φορές δεν είναι εύκολο να διαχωριστούν τα όρια μεταξύ πραγματικού και φανταστικού.

Όπως υπογραμμίζει ο συνθέτης, το *Απέριττον* σχετίζεται με την ανάγκη του κάθε ανθρώπου να ονειρεύεται και να φαντάζεται. Μέσα από τα αντιθετικά ηχητικά ακούσματα, ο ακροατής αναπαράγει την πραγματικότητα σε ένα φανταστικό επίπεδο και λαμβάνει συναισθηματικά ερεθίσματα, τα οποία μεταβολίζονται απολύτως υποκειμενικά, μέσα από την οπτική μιας έντονης εσωστρέφειας<sup>37</sup>. Η έννοια της δυϊκότητας και της αντίθεσης αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο της μουσικής του Χρήστου Σαμαρά και υπογραμμίζεται μέσα από τις έντονες ηχητικές αντιθέσεις και την εναλλαγή ηχητικών μαζών με λυρικά μέρη<sup>38</sup>. Στα μέτρα 42 – 49 παρατηρούμε την ύπαρξη τριών αντιθετικών κόσμων: ο σταθερός μπάσος σαν το στήριγμα του οικοδομήματος και η μελωδική ψηλή φωνή συνδέονται μεταξύ τους μέσω της μεσαίας περιοχής, η οποία λειτουργεί ως το αρμονικό υπόβαθρο που ενώνει τους δύο κόσμους.

---

<sup>36</sup> Felicity Claire Gee, «The critical roots of cinematic magic realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson» (Thesis, University of London, 2013), 13 – 14.

<sup>37</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2022.

<sup>38</sup> Κυριακίδου, «Το συμφωνικό έργο».



**Pesante** (♩ = c. 52 - 56)

42

*p* *mf* *p* *mf*

*sostenuto e calmo*

**Εικόνα 2.3.1:** Οι 3 αντιθετικοί κόσμοι στα μέτρα 42 – 43

Το μέρος αυτό περιγράφει μια χαρακτηριστική μορφή έκφρασης του φανταστικού ρεαλισμού, μέσα από τις έντονες αντιθέσεις του μουσικού περιεχομένου. Ο μπάσος αντιπροσωπεύει τον πραγματικό κόσμο, την επίγεια καθημερινότητα, ενώ η μελωδία δημιουργεί ένα φανταστικό περιβάλλον, με την αντιθετική φύση τους να μπλέκεται μέσω των ρυθμικών και αρμονικών αλληλουχιών της μεσαίας περιοχής. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό των μέτρων 25 – 26, όπου χρησιμοποιείται το εφέ της «αναλαμπής». Πρόκειται για γρήγορα περάσματα στην ψηλή περιοχή του πιάνου, που εναλλάσσονται με υλικό από το βασικό θεματικό μοτίβο, λειτουργώντας έτσι σαν μικρά ψήγματα φαντασίας στην μελαγχολική πραγματικότητα του έργου<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2022.



Εικόνα 2.3.2: Το εφέ της «αναλαμπής»

Η αίσθηση της ύπαρξης δύο κόσμων, του πραγματικού και του φανταστικού, συναντάται και σε άλλα έργα του Χρ. Σαμαρά. Συγκεκριμένα, στο έργο *Σονατίνα για φλάουτο και πιάνο* (1993)<sup>40</sup>, παρουσιάζονται ιδέες που έρχονται σε σύγκρουση με την καθημερινότητα. Το ρόλο της πανανθρώπινης αλήθειας την έχει το φλάουτο με το πιάνο να συμβολίζει την πραγματικότητα και τον συμβιβασμό<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Χρήστος Σαμαράς, *Σονατίνα για φλάουτο και πιάνο* (Αθήνα: Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαρηγορίου – Χ. Νάκας, 1993), 11.

<sup>41</sup> Ταμβάκος, «Χρήστος Σαμαράς».

## II

Rezitativo. Lento con teneramente (♩ = ca 60)

Flauto  
Piano

Εικόνα 2.3.3: Δεύτερο μέρος του έργου Σονατίνα για φλάουτο και πιάνο (1993)

Τέλος, η έννοια της αντίθεσης δεν χρειάζεται πάντα να αφορά κάποιο συγκεκριμένο μέρος, αλλά μπορεί να σχετίζεται με το συνολικό φάσμα της δομής ενός έργου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το έργο *Quasi una sonata* (1992)<sup>42</sup>, για σόλο πιάνο. Η διάρθρωση της δομής αυτού του διμερούς έργου αποτελεί μια αλληγορία που συμβολίζει τη διπλή φύση του ανθρώπου: την ζωή πριν και μετά την μύηση στον κόσμο της τελετουργίας<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Χρήστος Σαμαράς, *Quasi una sonata* (Αθήνα: Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαρηγορίου – Χ.Νάκας, 1992), 3 και 18.

<sup>43</sup> Ταμβάκος, «Χρήστος Σαμαράς»

**Quasi una Sonata**  
Martino Tirimo gewidmet  
(1992)

Allegro appassionato  $\text{♩} = \text{ca}' 120$  CHRISTOS SAMARAS

**II Intermezzo**

Andante molto meditativo  $\text{♩} = \text{ca}' 63$

Εικόνες 2.3.4 και 2.3.5: Τα δύο μέρη του έργου *Quasi una sonata* (1992)

### 2.3.2 Νεορεαλισμός

Στη μουσική του Χρ. Σαμαρά, η καθημερινότητα και η ζωή των ανθρώπων είναι η αφετηρία της συνθετικής του πράξης και αυτό που τον ενδιαφέρει είναι η ρεαλιστική απόδοση της καθημερινής ζωής με τις συμφωνίες, τις διαφωνίες, ενίοτε και με τα δύο ταυτόχρονα, με τις εντάσεις και τις διαφορετικές διαθέσεις, όλα αποτυπωμένα στο μουσικό άκουσμα<sup>44</sup>. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο «Βυζαντινά Πάθη», ένα ορατόριο για αφηγητή, δύο χορωδίες και ορχήστρα (παγκόσμια πρεμιέρα 15/4/2022, Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης), όπου η χρήση κραυγών έχει σκοπό την ανάδειξη του συναισθήματος όσο πιο ρεαλιστικά γίνεται.

<sup>44</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2022

Το γεγονός αυτό έρχεται σε αντιδιαστολή με άλλες εποχές και περιόδους σύνθεσης, όπως το Μπαρόκ, όπου η πραγματικότητα έχει να κάνει περισσότερο με την μουσική σκέψη και πράξη και όχι με την αυτούσια καθημερινότητα<sup>45</sup>. Από αυτό διαφαίνεται η έντονη επίδραση των αρχών του Ιταλικού Νεορεαλισμού στα έργα του Χρ. Σαμαρά, όπως και στο *Απέριττον*. Ο Ιταλικός Νεορεαλισμός (γνωστός και ως «Χρυσή Εποχή») είναι ένα κινηματογραφικό κίνημα το οποίο πρωτοεκδηλώθηκε στην Ιταλία μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, με κύριους εκφραστές τους Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Federico Fellini, Vittorio De Sica κ.ά. Πρόθεση του κινήματος αυτού ήταν να αποστασιοποιηθεί από τις λαμπρότητες και τις τεχνητές πολυτέλειες του κινηματογράφου και να παρουσιάσει αυτούσια την σκληρή και οδυνηρή καθημερινότητα του απλού, μεταπολεμικού ανθρώπου, χρησιμοποιώντας συνήθως ερασιτέχνες ηθοποιούς<sup>46</sup>.

Όσον αφορά τη μουσική σύνθεση, ο ρεαλισμός δεν πρέπει πάντα να περιγράφεται με μία ευχάριστη διάθεση, αλλά να εισάγεται η διαφωνία αυτούσια και να αποτελεί δομικό μέρος του περιεχομένου και της έκφρασης<sup>47</sup>. Το νεορεαλιστικό στοιχείο είναι διάχυτο στο *Απέριττον*, με κύριο παράδειγμα τα μέτρα 3-5. Το νοσταλγικό και μελαγχολικό θεματικό μοτίβο συνοδεύεται από απόλυτα συμβατές διαφωνίες στη μεσαία περιοχή, οι οποίες θολώνουν το αρμονικό περιβάλλον, προσδίδοντας μια αίσθηση πικρίας στην ατμόσφαιρα. Η χρήση των διαφωνιών εδώ συμβολίζει πως η ζωή δεν νοείται χωρίς να περιλαμβάνει την παραμικρή διαφωνία.



Εικόνα 2.3.6: Μέτρα 3 – 5

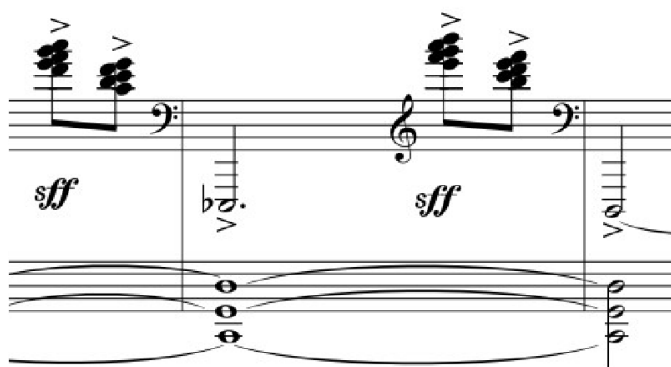
<sup>45</sup> Ο.π.

<sup>46</sup> David, Gariff, «The Earth Trembles: an introduction to Italian Neorealist Cinema», *National Gallery of Art*, προσπελάστηκε στις 11 Νοεμβρίου 2022,

<https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/calendar/film/pdfs/notes/ngafilm-neorealism-notes.pdf>.

<sup>47</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2022.

Επιπλέον, το νεορεαλιστικό στοιχείο μπορεί να εκφράζεται με την έννοια του τυχαίου, μιας απροσδόκητης κατάστασης που αλλάζει τα δεδομένα της στιγμής. Η καθημερινότητα στη μουσική σκέψη του Χρ. Σαμαρά αντικατοπτρίζεται μέσα από την έννοια του τραγικού και της αντιθετικότητας που περιέχει<sup>48</sup>. Για παράδειγμα, τα cluster στα μέτρα 9 – 10 διακόπτουν απότομα το μελαγχολικό κλίμα. Αλληγορικά, όσον αφορά την καθημερινή ζωή, η οποιαδήποτε συναισθηματική και ψυχική κατάσταση μπορεί να διακοπεί από ένα τυχαίο γεγονός.



Εικόνα 2.3.7: Μέτρα 9 – 10

### 2.3.3 Τελετουργικό στοιχείο

Το συνθετικό έργο του Χρήστου Σαμαρά είναι βαθύτατα επηρεασμένο από τη βυζαντινή μελοποιΐα<sup>49</sup>, με τον μυσταγωγικό χαρακτήρα να αποτελεί το κοινό τους χαρακτηριστικό<sup>50</sup>. Ο συνθέτης δανείζεται τα εκφραστικά στοιχεία του βυζαντινού μέλους, όπως είναι ο ισοκράτης και το μέλισμα<sup>51</sup>, με τον ισοκράτη, εκτός από την λειτουργία του αρμονικού εμπλουτισμού, να αποτελεί βασικό δομικό υλικό των συνθέσεών του. Η χρήση φθόγγων ως τονικά κέντρα είναι κάτι πολύ σύνηθες, στα έργα του συνθέτη, και η διαχείριση τους γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να αναδεικνύεται το μέλισμα, το λυρικό μέρος πάνω από τον ισοκράτη, στο οποίο προσδίδονται βυζαντινά χαρακτηριστικά και οδηγεί σε εκστατικές κορυφώσεις<sup>52</sup>. Τα πολύπλοκα ηχητικά συμπλέγματα που προκύπτουν δημιουργούν μια ατμόσφαιρα τελετουργίας, προσδίδοντας στη

<sup>48</sup> Κεραμιδιώτης, «DOC MUS»

<sup>49</sup> Chardas, «Christos Samaras».

<sup>50</sup> Κεραμιδιώτης, «DOC MUS».

<sup>51</sup> Λιασοπούλου, «Η Sonatine op. 4β για πιάνο (1973)», 29.

<sup>52</sup> Ταμβάκος, «Χρήστος Σαμαράς».

μουσική του Χρ. Σαμαρά μια έντονη αίσθηση εσωστρέφειας και διάχυτου ρομαντισμού<sup>53</sup>.

Στην ανάδειξη του τελετουργικού και μυστικιστικού χαρακτήρα συμβάλλει, σε μεγάλο βαθμό, η χρήση στοιχείων όπως η τροπικότητα, οι παράλληλες συνηχήσεις, οι ηχοχρωματικές μετατροπές που οδηγούν σε κορυφώσεις, σε συνδυασμό με την εμπλοκή του ρυθμικού στοιχείου<sup>54</sup>. Στο *Απέριττον* εντοπίζονται διάφορα σημεία, όπου με την επιλογή του κατάλληλου τρόπου γραφής, αναδεικνύεται αυτός ο μυσταγωγικός χαρακτήρας. Για παράδειγμα, στην εισαγωγή του έργου (μέτρα 1 – 3), ο συνθέτης επιλέγει να χρησιμοποιήσει συγχορδίες που κινούνται παράλληλα, σε κάθε χέρι, στις ακραίες περιοχές του πιάνου. Η εκτέλεση με χαμηλή δυναμική και ταχύτητα, αλλά και η χρήση ενός πεντάλ, δημιουργεί μια φανταστική ατμόσφαιρα.

Pesante (♩ = c. 52 - 56)  
8<sup>va</sup>  
ppp  
8<sup>va</sup>

Εικόνα 2.3.8: Η εισαγωγή

<sup>53</sup> Ο.π.

<sup>54</sup> Κυριακίδου, «Το συμφωνικό έργο».

Παρομοίως, στα μέτρα 76-85, εκτός από την λυρική μελωδία του δεξιού χεριού, προστίθενται 4φωνες συγχορδίες στο αριστερό, με συνεχείς ρυθμικές εναλλαγές τριήχων και ογδόων. Το εκστατικό στοιχείο είναι πολύ σύνηθες στη μουσική του Χρ. Σαμαρά<sup>55</sup> και, σε αυτό το μέρος, τονίζεται με την κορύφωση του μέτρου 83.

The image shows a musical score for piano (Pno.) for measures 82 and 83. Measure 82 is in 3/4 time and marked *mf*. The right hand has a melodic line with a slur over the first two notes. The left hand has a complex accompaniment with triplets and chords. Measure 83 is also in 3/4 time but marked *ff*. The right hand has a melodic line with a slur over the first two notes. The left hand has a complex accompaniment with triplets and chords.

Εικόνα 2.3.9: Η κορύφωση στο μέτρο 83

<sup>54</sup> Θωμάς Ταμβάκος, «Πράξεις Λόγιας Μουσικής, Χρήστος Σαμαράς – Συμβολή στην συμπλήρωση των 50 ετών του», *Jazz και Τζαζ* (2006): 37.

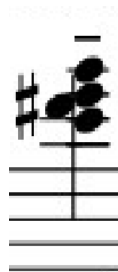


## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Ανάλυση και ερμηνευτική προσέγγιση του έργου *Απέριττον*

Σε αυτό το μέρος, θα εξεταστούν αναλυτικά οι επιμέρους ενότητες του έργου *Απέριττον*, τόσο λειτουργικά όσο και ερμηνευτικά. Δεν θα γίνει λεπτομερής ανάλυση των συνθετικών τεχνικών που χρησιμοποιούνται, αλλά μια επισκόπηση που φανερώνει τη μουσική σκέψη του συνθέτη και δικαιολογεί τις επιλογές του. Οι πληροφορίες που παρουσιάζονται παρακάτω και αφορούν την ανάλυση και την εκτέλεση του έργου, αντλούνται από δύο καταγεγραμμένες συναντήσεις (7/6/2022 και 30/9/2022) με τον συνθέτη Χρήστο Σαμαρά, αλλά και από την προσωπική ερμηνευτική προσέγγιση του συγγραφέα. Η παρτιτούρα του έργου παρατίθεται στο Παράρτημα της εργασίας.

### Μέτρα 1-3 (εισαγωγή)

Η εισαγωγή του έργου εκτείνεται σε δύο μέτρα και στον πρώτο χρόνο του τρίτου μέτρου. Χρησιμοποιούνται παράλληλες συγχορδίες στα δύο χέρια, τα οποία έχουν αντίθετη κίνηση μεταξύ τους, και καταλαμβάνουν τις δύο ακραίες περιοχές του πιάνου. Πρόκειται για αλληλουχίες που έχουν υφή μίξης μείζονας – ελάσσονας, τετράφωνες δηλαδή συγχορδίες, οι οποίες περιέχουν τρίτη μικρή αλλά και τρίτη μεγάλη, σε σχέση με την βάση, και σχηματίζουν δύο διαστήματα 3<sup>ης</sup> μικρής. Η χρήση αυτού του μοτίβου αποτελεί θέμα ταυτότητας του έργου και αναβιώνει στοιχεία της ελληνικής παράδοσης, καθώς θυμίζει ηχητικά ένα βαρυμένο τετράχορδο.



**Εικόνα 3.1:** Η δομή των συγχορδιών της εισαγωγής με τον σχηματισμό των δύο 3ων μικρών (ντο - ρε#, μι - σολ).

Η εισαγωγή αυτή θυμίζει ένα κλειστό βιβλίο το οποίο ανοίγει, ώστε να ξεκινήσει η αφήγηση. Από το πουθενά, από την απόλυτη σιωπή και την αναμονή, σταλάζει ο χώρος με ήχους. Το ρυθμικό μοντέλο 3:2 της εισαγωγής συναντάται πολύ συχνά στο *Απέριττον* και χρησιμοποιείται για να θολώσει τον αρμονικό κόσμο, δηλώνοντας την πρόθεση του συνθέτη να εισάγει το ακροατήριο σε ένα κλίμα φαντασίας. Με την ρυθμική αυτή η επιλογή, ο συνθέτης δίνει υπόσταση σε όλες τις μουσικές του σκέψεις.



Εικόνα 3.2: Το πρώτο μέτρο του έργου με το μοντέλο 3:2 και τις τετράφωνες συγχορδίες.

Όσον αφορά την ερμηνευτική προσέγγιση, προτείνεται η ταχύτητα εκτέλεσης να είναι πιο αργή από την αναγραφόμενη, ώστε να δημιουργηθεί η κατάλληλη ατμόσφαιρα. Επίσης, ενδείκνυται η χρήση πεντάλ σε όλη τη διάρκεια της εισαγωγής, χωρίς καμία αλλαγή, δημιουργώντας αυτό το φανταστικό κλίμα, μέσα από το οποίο θα αναδυθεί το εναρκτήριο θέμα. Η ομοιογένεια είναι πολύ σημαντική για τη διατήρηση του χαρακτήρα και γι' αυτό η κίνηση του εκτελεστή με την προσδοκία του ακροατή πρέπει να είναι ομογενοποιημένες και να συμβαδίζουν με τον χαρακτήρα του έργου.

### Μέτρα 3 – 15

Το μέτρο 3 (όπου ξεκινάει η πρώτη δομική ενότητα του έργου όπως σημειώνεται στο κεφάλαιο 2.2) αποτελεί την αφετηρία του βασικού θεματικού μοτίβου του *Απέριττον*. Σύμφωνα, με τον Χρ. Σαμαρά, το θεματικό υλικό λειτουργεί ως μία ανάκληση της πραγματικότητας, της καθημερινής ζωής, που μαζί με τις απαλές διαφωνίες που το εμπλουτίζουν, προκαλούν τη συγκίνηση του ακροατή, δημιουργώντας πληθώρα συναισθημάτων και ένα κλίμα χαρμολύπης.



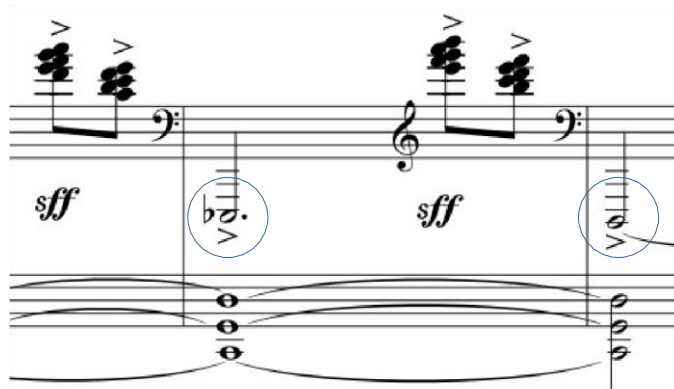
**Εικόνα 3.3:** Το βασικό θεματικό υλικό (μέτρα 3-8) με τους κύριους φθόγγους.

Οι κύριοι φθόγγοι, που προκύπτουν από την αποδόμηση του θεματικού μοτίβου, είναι οι ντο – μιβ – ρε, και από το μέτρο 7 η νότα φα. Χαρακτηριστική είναι ξανά η χρήση του διαστήματος 3<sup>ης</sup> μικρής (ντο – μιβ), αναδεικνύοντας τη σημασία του στην μουσική σκέψη του συνθέτη. Το τετράχορδο αυτό του αρχικού μοτίβου, καθώς και οι επεκτάσεις του αργότερα, αποτελεί την εναρκτήρια χειρονομία του έργου και έχει έναν πολύ σημαντικό δομικό χαρακτήρα. Η χειρονομία αυτή εκπληρώνει μελωδικά και αρμονικά μια ενότητα με απόλυτα συμβατές διαφωνίες, ενώ η λιτότητα του μουσικού και ηχητικού περιεχομένου της, μέσω της επεξεργασίας ενός και μόνο τετραχόρδου, εκφράζει ακριβώς την έννοια του απέριττου. Η έννοια του μοναδικού και του ιδιαίτερου εδώ αναδεικνύεται μέσα από μία οπτική μελαγχολίας και θλίψης, πράγμα που διαφαίνεται και από την ένδειξη *moderato melincólico* στην αρχή της ενότητας. Ο σταθερός μπάσος με τη νότα ντο, εν είδη ισοκράτη, εντείνει ακόμα περισσότερο αυτό το κλίμα.

Ερμηνευτικά, εξαιρετικά χρήσιμο κρίνεται ο εκτελεστής πριν την εκκίνηση στο μέτρο 3 να έχει τον απαραίτητο χρόνο ώστε, με μια μεγάλη αργή ανάσα, να αναδυθεί το θέμα μέσα από τον απόηχο της εισαγωγής. Το σχήμα άρση – θέση πρέπει να είναι πάντα εμφανές και να δηλώνεται.

Η μελαγχολική μελωδία του θέματος διακόπτεται ξαφνικά στα μέτρα 9 – 10 με δύο ηχητικές εκρήξεις. Τα cluster μοτίβα που χρησιμοποιούνται, ανεβάζουν κατακόρυφα την ένταση, τόσο τη δυναμική όσο και την πνευματική. Τα μοτίβα αυτά καταλήγουν στον σχηματισμό ενός μπάσου ημιτονίου μιβ – ρε (το οποίο χρησιμοποιείται σε μεγάλο βαθμό και στο υλικό του θέματος), στην χαμηλή περιοχή του πιάνου. Η παρουσία βασικών φθόγγων, που έχουν ημιτονιακή σχέση μεταξύ τους, αποτελεί κύριο χαρακτηριστικό του έργου και αναδεικνύει την ύπαρξη του χαρακτήρα και της ψυχосύνθεσης του ίδιου του συνθέτη μέσα στα γεγονότα του *Απέριττον*. Επεξηγηματικά, με τη χρήση λατινικών χαρακτήρων, τα πρώτα δύο γράμματα του ονόματος του, C – H (Christos), συμβολίζουν το ημιτόνιο ντο – σι.

Στα μέτρα 9 – 10, ενδείκνυται η χρήση ενός πεντάλ, χωρίς αλλαγή, δημιουργώντας μια ηχητική μάζα, μέσα από την οποία θα επανέρθει το μοτίβο του αρχικού θέματος.



Εικόνα 3.4: Τα μέτρα 9-10 με τα cluster και το ημιτόνιο μιb – ρε.



Εικόνα 3.5: Μέτρα 3 – 4. Το ημιτόνιο μιb – ρε στο θέμα.

Με την επαναφορά του θεματικού υλικού, ο μπάσος πλέον δεν είναι σταθερός, αλλά κινείται βηματικά, ακολουθώντας την καθοδική πορεία της ντο μελωδικής ελάσσονας και σχηματίζοντας ένα διάστημα 4<sup>ης</sup> καθαρής (ντο – σολ), που χρησιμοποιείται συχνά στο έργο. Η μελωδία επεκτείνεται με τη χρήση περισσότερων φθόγγων, έως το σιb.

The image shows a musical score for piano, measures 12-15. The score is written for piano (Pno.) and consists of two systems. The first system covers measures 12 and 13, and the second system covers measures 14 and 15. The melodic line is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The melodic line starts on D4 and descends stepwise to B3. The bass line starts on D3 and descends stepwise to B2. The dynamic markings are mf and p. The score is annotated with blue circles around the notes D4, B3, and B2 in the bass line, and a red circle around the note B3 in the melodic line.

Εικόνα 3.6: Μέτρα 12 – 15. Η επέκταση της μελωδίας μέχρι το σιb και η καθοδική πορεία του μπάσου.

### Μέτρα 16 – 28

Μέσα από ένα crescendo, παρουσιάζεται μια επανάληψη της εισαγωγής, στα μέτρα 16 – 17, ξεκινώντας από θέση 5ης σε σχέση με την αρχική της παρουσίαση, ενώ η δυναμική πλέον είναι forte, μέσα σε ένα γενικό κλίμα δυναμικής και ψυχικής έντασης, το οποίο σβήνει και αποσυμφωνείται.

Εικόνα 3.7: Μέτρα 16-17. Επανάληψη της εισαγωγής σε θέση 5<sup>ης</sup>.

Έπειτα, παρατηρείται η αυτούσια επανάληψη των μέτρων 9 – 10 (στα μέτρα 16 – 17), καθώς και μια παραλλαγή της αρχικής μουσικής χειρονομίας, έως το μέτρο 25. Με την υπενθύμιση ηχητικών μοτίβων, ο Χρ. Σαμαράς θέλει να επαναφέρει τον ακροατή στον πυρήνα της μουσικής του σκέψης, στην αρχική μουσική ιδέα, δημιουργώντας μια αίσθηση προσανατολισμού αλλά και συγκινησιακή φόρτιση.

Στα μέτρα 25 – 28 συναντάται ένα καινούριο ηχητικό φαινόμενο. Πρόκειται για δύο ακολουθίες 32ων, στην ψηλή περιοχή του πιάνου και, παρά το γεγονός ότι θυμίζουν κάποιο είδος αυτοσχεδιασμού, η εκτέλεσή τους συστήνεται να γίνει σε σταθερό τέμπο. Τα πάντα στη μουσική του Χρ. Σαμαρά έχουν μια σταθερή δομή και λειτουργία, οπότε η διατήρηση της εκτελεστικής ταχύτητας βοηθάει και στη συγκροτημένη εξέλιξη των γεγονότων. Τα μέρη αυτά, οι «αναλαμπές», προσδίδουν φως στο μελαγχολικό κλίμα του *Απέριπτον* ενώ υποδηλώνουν τα πρώτα σημάδια εμφάνισης φανταστικού ρεαλισμού στο έργο, όπως προαναφέρθηκε (Κεφάλαιο 2.3.1). Ενδείκνυται η χρήση κρατημένου πεντάλ κατά τη διάρκεια, ώστε να θυμίζουν μικρές και ξαφνικές σπίθες φωτός. Στο μέτρο 26, η πρώτη σειρά αναλαμπών εναλλάσσεται με ένα μελωδικό μοτίβο, προερχόμενο από το αρχικό θεματικό υλικό, συμβολίζοντας την επιστροφή στην πραγματικότητα και αντιπροσωπεύοντας την εμπλοκή του φανταστικού με τον πραγματικό κόσμο.

Εικόνα 3.8: Μέτρα 25 – 26. Η εναλλαγή των «αναλαμπών» με το θεματικό υλικό.

### Μέτρα 29 – 36

Από το μέτρο 29 (όπου ξεκινάει η δεύτερη δομική ενότητα του έργου) παρουσιάζεται μια λυρική μελωδία στο δεξί χέρι, με συνοδεία τις μπάσες τετράφωνες συγχορδίες της εισαγωγής, δίνοντας έτσι την αίσθηση της ύπαρξης δύο αντιθετικών κόσμων. Το ημιτόνιο διαδραματίζει και πάλι πολύ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της μελωδίας, η οποία χαρακτηρίζεται από χρωματικά ανεβάσματα, καθώς και από τον σχηματισμό του μοτίβου B-A-C-H. Η αίσθηση της τελετουργίας είναι διάχυτη στην ατμόσφαιρα και τονίζεται με τη χρήση αντιθετικού υλικού στα δύο χέρια και την κορύφωση του μέτρου 35, ενώ το ύφος της ενότητας μπορεί να χαρακτηριστεί ραψωδικό. Η έννοια του μοναδικού, όπως εκφράζεται με το θεματικό μοτίβο του έργου, «έχει μια μελαγχολική οπτική της οποίας η επόμενη κίνηση θα ήταν οτιδήποτε ραψωδικό, με την έννοια του πομπώδους και του νοσταλγικού»<sup>56</sup>. Η ένδειξη *Largetto esoterico* υποδεικνύει μια αργή εκτέλεση, χωρίς εκφραστικές υπερβολές, δημιουργώντας έτσι το κλίμα εσωτερικότητας που απαιτείται για την ανάδειξη του νοσταλγικού χαρακτήρα. Προτείνεται η χρήση *rubato* στα μέτρα 34 – 35, αυξάνοντας έτσι την εσωτερική ένταση κατά την κορύφωση. Η τονική ανακρίβεια του αριστερού χεριού λύνεται με την συγχορδία της ντο ελάσσονας στο μέτρο 36, από όπου ξεκινάει η προετοιμασία του γρήγορου μέρους με κατακόρυφο *accelerando* και *crescendo*, πάνω σε ένα κατέβασμα πεντατονικής υφής.

<sup>56</sup> Χρήστος Σαμαράς, 2022.

**Εικόνα 3.9:** Μέτρο 29 Σημειώνεται το μοντέλο B-A-C-H στο πρώτο μέτρο της δεύτερης δομικής ενότητας.

**Εικόνα 3.10:** Η κορύφωση της φράσης στο μέτρο 35.

### Μέτρα 37 – 41

Στο μέρος αυτό, η διάθεση και το κλίμα είναι εντελώς διαφορετικό σε σχέση με τα προηγούμενα γεγονότα. Επικρατεί μια έντονη ψυχική φόρτιση που εκδηλώνεται με τις πολλαπλές επαναλήψεις φθόγγων και την αλληλουχία συνηχίσεων από την μεσαία έως την ψηλή περιοχή του πιάνου. Η δυναμική κυμαίνεται συνεχώς σε υψηλά επίπεδα, ενώ οι ημιτονιακές σχέσεις μεταξύ των φθόγγων διαδραματίζουν ξανά σημαντικό ρόλο. Η ταχύτητα εκτέλεσης αυξάνεται αισθητά, με το *accelerando* του προηγούμενου μέρους να αποτελεί τον συνδετικό κρίκο.



**Εικόνα 3.11:** Μέτρα 37 – 38. Η αρχή του γρήγορου μέρους του έργου. Το μιβ αποτελεί τον κεντρικό επαναλαμβανόμενο φθόγγο, ενώ χαρακτηριστικές είναι οι ημιτονιακές σχέσεις που δημιουργούνται.

Δεν είναι η πρώτη φορά που συναντάται ένα παρόμοιος γεγονός, μία εναλλαγή λυρικού με ένα φορτισμένο γρήγορο μέρος, σε έργο του Χρ. Σαμαρά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο *Πέντε τύψεις και μια θάλασσα*, έργο 24 (1981)<sup>57</sup>, όπου το γρήγορο μέρος ξεκινάει στο μέτρο 52, ακολουθώντας, όπως και στο *Απέριπτον*, μια κλιμάκωση της έντασης με *accelerando*. Κοινό στοιχείο είναι, επίσης, η χρήση επαναλαμβανόμενων φθόγγων που έχουν τη λειτουργία της βάσης πάνω στην οποία υφαίνεται η εξέλιξη του μέρους.

<sup>57</sup> Χρήστος Σαμαράς, *Πέντε τύψεις και μια θάλασσα* (Αθήνα: Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαρηγορίου – Χ. Νάκας, 1981), 5

Εικόνα 3.12: Το γρήγορο μέρος του έργου *Πέντε τύψεις και μια θάλασσα* (μέτρο 52).

### Μέτρα 42 – 49

Η έναρξη της τρίτης δομικής ενότητας, που ξεκινά στο μέτρο 42, προκύπτει μέσα από ένα *ritenuto* στο τέλος του γρήγορου μέρους, όπου προτείνεται η ταχύτητα του τελευταίου ογδού του μέτρου 41, να αποτελεί και την ταχύτητα του όγδοου από το μέτρο 42 και έπειτα. Η ρυθμική αυστηρότητα, χωρίς ακραίες μεταβολές, είναι κομβικής σημασίας για την ομαλή εξέλιξη του έργου και τη διατήρηση της δομικής ισορροπίας.

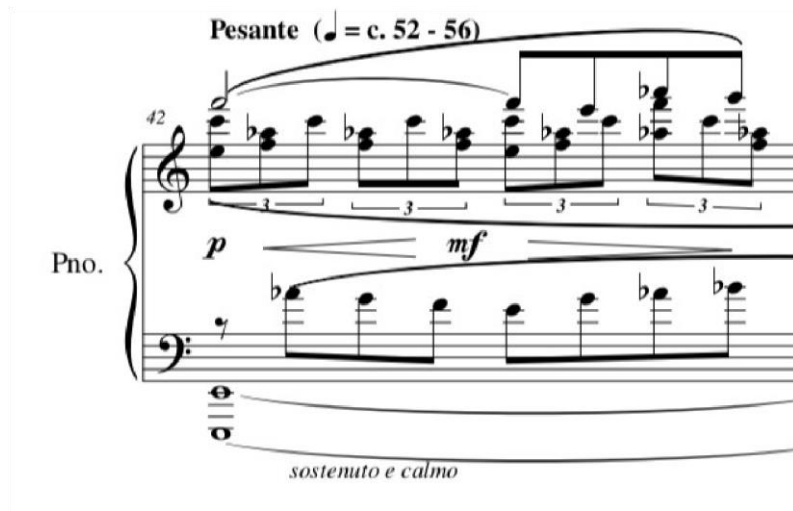
The image shows a musical score for piano, measures 41 and 42. Measure 41 is marked with a 'rit.' (ritardando) and features a sextuplet (6) in the right hand. Measure 42 is marked 'Pesante (♩ = c. 52 - 56)' and features a triple (3) in the right hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Εικόνα 3.13: Η μετάβαση από το γρήγορο μέρος στο μέτρο 42.

Τα μέτρα 42 – 49 μπορούν να θεωρηθούν ως η απόλυτη έκφραση του φανταστικού ρεαλισμού στο *Απέριττον*. Όπως έχει προαναφερθεί, το μέρος αυτό έχει μία τριπλή υπόσταση:

- Μπάσος: αποτελεί μια απεικόνιση της πραγματικότητας, του πεπρωμένου, μέσα από τη χρήση ημιτονίων στη χαμηλή περιοχή του πιάνου.
- Μεσαία περιοχή: μια αρμονική υφή που στηρίζει τον μπάσο και ενώνει τους δύο κόσμους, θολώνοντας το ρυθμομελωδικό τοπίο.
- Μελωδία: Ένας μη πραγματικός κόσμος, που αναδεικνύει πράγματα της προσωπικής μας αρεσκείας, οτιδήποτε το μοναδικό και το ιδιαίτερο.

Η ρυθμική ακρίβεια και η σαφήνεια της μεσαίας περιοχής, που λειτουργεί σαν προέκταση του αρμονικού κόσμου, είναι αυτή που ενώνει τους δύο διαφορετικούς κόσμους.



Εικόνα 3.14: Η τριπλή υπόσταση του μέτρου 42.

Επιπρόσθετα, χαρακτηριστικό είναι ότι ο μπάσος αποτυπώνει το μοντέλο B-A-C-H, αλλά σε αναστροφή. Ένα άλλο παράδειγμα χρήσης του μοντέλου συναντάται στο έργο *Quasi una sonata*<sup>58</sup>. Στην πρώτη σελίδα, οι συγχορδίες που προκύπτουν σαν κορύφωση των δωδεκαφθογγικών περασμάτων, σχηματίζουν το μοτίβο μι – μιb – φα# -φα.



Εικόνα 3.15: Το μοντέλο B-A-C-H στο έργο *Quasi una sonata* (1992).

<sup>58</sup> Σαμαράς, *Quasi una sonata*, 3.

Pesante (♩ = c. 52 - 56)

Pno. *p* *mf* *p* *mf*

*sostenuto e calmo*

6

Pno. *p* *mf* *p* *mf*

Pno. *p* *mf* *p* *mf*

Pno. *p* *mf* *p* *mf*

Εικόνα 3.16: Το ανεστραμμένο μοντέλο B-A-C-H στο *Απέριττον*.

Ιδιαίτερα σημαντική, επίσης είναι η αναφορά των ρυθμικών επιλογών του συνθέτη. Σε αυτό το μέρος χρησιμοποιείται συνεχώς το σχήμα 3:2, σε σμίκρυνση σε σχέση με την εισαγωγή του έργου. Η εμπλοκή της ρυθμικής αυτής ασάφειας με την αρμονική χασμωδία και την μελωδική χαρμολύπη, δημιουργεί ένα ιδιαίτερο μουσικό χρώμα και προσδίδει στο μέρος μία αίσθηση αναβλητικότητας, μια μορφή εσωτερικής εκκρεμότητας. Οι αλλαγές του πεντάλ προτείνεται να γίνονται κάθε δύο μέτρα, καθώς τα περίπλοκα ηχητικά συμπλέγματα που προκύπτουν θολώνουν το τοπίο, διαμορφώνοντας και εντείνοντας την φανταστική ατμόσφαιρα.

## Μέτρα 50 – 61

Τα μέτρα 50 – 52, όπως και τα 59 – 61, αποτελούν γέφυρες. Το ρυθμικό τους μέτρο είναι διαφορετικό σε σχέση με το υπόλοιπο έργο (3/4) και ο ρόλος τους είναι να συνδέσουν μεταξύ τους μέρη, τα οποία λειτουργούν ως επανεκθέσεις προηγούμενων ενοτήτων. Η εκτέλεση των γεφυρών συστήνεται να γίνει με ασαφή ρυθμικό χαρακτήρα, εν είδη *rubato*, και με τη χρήση ενός πεντάλ, χωρίς αλλαγές. Η ηχητική ασάφεια που προκύπτει αναδεικνύει και το ρόλο τους, καθώς μέσα από τα περίπλοκα ηχητικά συμπλέγματα που δημιουργούνται, για παράδειγμα στα μέτρα 50 – 52, εμφανίζεται το αρχικό θέμα σε θέση 5ης σε σχέση με την αρχή (μαζί με τον καθοδικό μπάσο που σχηματίζει το διάστημα 4<sup>ης</sup> καθαρής σολ - ρε). Η ένδειξη *con moto e lontano* υποδεικνύει μία ερμηνεία που θα περιέχει κίνηση και ροή, οδηγώντας από το ηχητικό χάος ξανά στην απαρχή της μουσικής σκέψης. Επίσης, προτείνεται το είδος της ερμηνείας να είναι χωρίς ιδιαίτερες συναισθηματικές εκφράσεις και κινήσεις, με την αποστασιοποιημένη ύπαρξη του εκτελεστή να βοηθά στη δημιουργία ενός μετέωρου φανταστικού κλίματος.

The image displays a musical score for measures 50-52. The top system is for the piano, marked 'no.' on the left. It features a 3/4 time signature and a tempo marking 'Con moto e lontano (♩ = c. 56 - 62)'. The piano part consists of two staves. The right staff has a melodic line with a triplet of eighth notes in measures 50 and 51, and a triplet of sixteenth notes in measure 52. The left staff provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The bottom system is for the violin, also marked 'no.' on the left. It is in 4/4 time and begins at measure 52. The violin part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 52. Dynamics include *mf*, *p*, *f* (forte), and *p*.

Εικόνα 3.17: Η γέφυρα των μέτρων 50– 52 και η επανεμφάνιση του θεματικού υλικού.



Εικόνα 3.18: Η γέφυρα των μέτρων 59 – 61.

Η υπενθύμιση μοτίβων που προϋπάρχουν στο κομμάτι, όπως και του εφέ της «αναλαμπής» στα μέτρα 57-58, διαδραματίζει ξανά το ρόλο του προσανατολισμού και της επαναφοράς του ακροατή σε ένα οικείο περιβάλλον.



Εικόνα 3.19: Η επανεμφάνιση της «αναλαμπής» στο μέτρο 57.

### Μέτρα 62 – 75

Όπως και πριν, στα μέτρα 41 – 42, η μετάβαση από το μέτρο 61 στο μέτρο 62 καλό είναι να γίνει με τη διατήρηση της ρυθμικής συνοχής, χωρίς μεγάλες μεταβολές της ταχύτητας. Στο ritenuto, το τελευταίο όγδοο του μέτρου 61 θα είναι το ίδιο με τα όγδοα από το μέτρο 62 και μετά.

Εικόνα 3.20: Η μετάβαση από το μέτρο 61 στο μέτρο 62.

Το μέρος αυτό περιλαμβάνει την επανεμφάνιση της τρίτης δομικής ενότητας (μέτρα 42 – 49), σε άλλο τονικό ύψος και με μια προσθήκη τεσσάρων μέτρων. Η επέκταση αυτή οδηγεί σε ακόμα πιο πλούσιες συνηγήσεις και περιπλέκει ακόμα περισσότερο τον αρμονικό κόσμο με χρωματικές μετατροπές. Παράλληλα, επεκτείνεται και το μοντέλο B-A-C-H (όχι σε αναστροφή αυτή τη φορά), στο μέρος του μπάσου, δημιουργώντας έτσι δύο μοτίβα, όπου φαίνεται το δεύτερο να αποτελεί μέρος του πρώτου. Οι τελευταίες δύο νότες του πρώτου μοτίβου αποτελούν τους εναρκτήριους φθόγγους του δεύτερου.



Pesante (♩ = c. 52 - 56)

62 Pno. *p* *mf* *p* *mf* *sostenuto e calmo*

64 Pno. *p* *mf*

66 Pno. *p* *mf*

68 Pno. *p* *mf*

70 Pno. *p* *mf*

72 Pno. *p* *mf*

**Εικόνα 3.21:** Το πρώτο μοντέλο B-A-C-H σημειώνεται κυκλικά, ενώ το δεύτερο σε τετράγωνο. Το δεύτερο μοτίβο αποτελεί μέρος του πρώτου.

Το μέρος κλείνει με μία ακόμα γέφυρα, αυτή τη φορά 2 μέτρων, που οδηγεί στην επανέκθεση της δεύτερης ενότητας (μέτρα 29-36) και στο πιο δραματικό μέρος του έργου.

## Μέτρα 76 – 84

Η επανέκθεση της δεύτερης δομικής ενότητας περιλαμβάνει απaráλλαχτη τη λυρική μελωδία των μέτρων 29 – 36. Η συνοδεία του αριστερού χεριού πλέον δεν περιέχει της συνηχήσεις της εισαγωγής, αλλά συγχορδίες μεθ' εβδόμης και μεθ' ενάτης, με συνεχώς εναλλασσόμενα ρυθμικά σχήματα ογδόων και τριήχων. Η προσθήκη συνοδευτικών ρυθμικών σχημάτων προσδίδει μια ιδιαίτερη αίσθηση τελετουργίας στην μελαγχολική ατμόσφαιρα του μέρους, ενώ αναδεικνύει και τον ραψωδικό χαρακτήρα.

Larghetto esoterico (♩ = c. 52 - 60)

no. *p* *sotto voce* *f*

Εικόνα 3.22: Μέτρα 76 – 77. Η επανέκθεση της λυρικής μελωδίας των μέτρων 29 – 36.

Η όλη φράση προτείνεται να ξεκινά σε πολύ χαμηλή δυναμική, εκδηλώνοντας κάτι πολύ προσωπικό, μια όμορφη πτυχή του απέριττου, αλλά και κάτι το μυστηριακό. Πολύ σημαντική κρίνεται η διατήρηση της ρυθμικής ακρίβειας, χωρίς ακραίες διακυμάνσεις. Η πορεία προς την κορύφωση, στο μέτρο 83, είναι συνεχώς εξελικτική, χωρίς διακοπές, με μοναδική στιγμή ελευθερίας στους τελευταίους χρόνους του μέτρου 82, μέσω της χρήσης *rubato*. Η κορύφωση της φράσης στο μέτρο 83, αναδεικνύει έντονα το λυρικό και εκστατικό στοιχείο στο έργο. Η πνευματική ένταση αποσυμφορείται στο κατέβασμα του μέτρου 84, με την επαναφορά της χαμηλής δυναμικής.

Εικόνα 3.23: Η κορύφωση στο μέτρο 83.

### Μέτρα 85 – 96

Η μετάβαση από το μέτρο 85 για το μέτρο 86, όπως και στο μέτρο 36 για το μέτρο 37, πραγματοποιείται με ένα πεντατονικής υφής κατέβασμα και με τη διάλυση του τριήχου σε δέκαταέκτα και εξάηχα.

Εικόνα 3.24: Η διάλυση του τριήχου στο μέτρο 85.

Δημιουργείται μια αίσθηση ενόχλησης και ρυθμικής ασάφειας, που οδηγεί στην εκκίνηση ενός ξεσπάσματος, το οποίο λειτουργικά θυμίζει το γρήγορο μέρος των μέτρων 37 – 41. Μέσα από την εναλλαγή τετράχορδων συγχορδιών σε όλη την έκταση του πιάνου οδηγούμαστε σταδιακά στην κορύφωση στο μέτρο 92, με την άγρια και χωρίς αναστολές ήχηση της υψηλότερης νότας του οργάνου. Η ανάδειξη του τροπικού μπάσου στα μέτρα 89 – 91 και η χρήση ενός σταδιακού *accelerando* έως την κορήφωση ανεβάζουν κατακόρυφα την δυναμική και προετοιμάζουν ομαλά την εξέλιξη της φράσης, με τις συγχορδίες στην ψηλή περιοχή να θυμίζουν ηχητικά γυαλί που σπάει. Συστήνεται η εκτέλεσή του ντο στο μέτρο 92 με περισσότερα του ενός δαχτύλων, ώστε να αποδοθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο η δυναμική που

αναγράφεται. Τα έξι forte που έχουν καταγραφεί, αντικατοπτρίζουν περισσότερο την ψυχική ένταση της στιγμής, παρά μια πραγματική απόδοση αυτής της δυναμικής.

Εικόνα 3.25: Ο τροπικός μπάσος και οι συνηχήσεις στην ψηλή περιοχή του οργάνου.

Εικόνα 3.26: Η κορύφωση στο μέτρο 92.

Το μέρος κλείνει με ένα καταγιστικό χρωματικό κατέβασμα που ξεκινάει από το μέτρο 92 και ολοκληρώνεται στον πρώτο χρόνο του μέτρου 96. Το σύνολο της ενότητας αυτής χαρακτηρίζεται από πολύ υψηλά επίπεδα ψυχικής έντασης, με την εξωστρέφεια να είναι διάχυτη, για πρώτη φορά σε τέτοιο βαθμό μέσα στο έργο. Η κορύφωση, με τα μετέπειτα χρωματικά περάσματα, περιπλέκουν τον αρμονικό και ρυθμικό κόσμο καθώς και οποιαδήποτε αίσθηση τονικότητας και σταθερότητας, κατευθύνοντας τον ακροατή σε μία δίνη συναισθημάτων. Η

πνευματική ταλάντωση που επικρατεί σταδιακά αποσυμφορείται με το *rallentando*, που ξεκινά από το δεύτερο τέταρτο του μέτρου 95, και ολοκληρώνεται με την χαλάρωση της δυναμικής και το κλείσιμο στο μέτρο 96.

### Μέτρα 96 – 116

Όπως σημειώθηκε και προηγουμένως, η μετάβαση από το ένα μέρος στο άλλο καλό είναι να πραγματοποιείται ομαλά, χωρίς ελευθερίες που θα διακόψουν την ομαλή κατεύθυνση της ροής του έργου, γεγονός που ισχύει και για τα μέτρα 95 – 96. Προτείνεται τα τελευταία 32α του χρωματικού κατεβάσματος να έχουν την ίδια ταχύτητα με τα όγδοα του εναρκτήριου θέματος, που επανέρχεται. Η κορώνα λειτουργεί σαν μια πολύ μικρή αναπνοή, δίνοντας την εντύπωση ότι η εξέλιξη και η ροή δεν σταμάτησε ποτέ. Ένα χαρακτηριστικό ανάλογο παράδειγμα παρατηρείται και στο έργο για σόλο πιάνο *Δεκατρείς πανσέληνοι για την απουσία* (1986)<sup>59</sup>. Όπως και στο *Απέριπτον*, το βασικό θεματικό υλικό επιστρέφει μέσα από την επιβράδυνση ενός γρήγορου, εν είδη *cadenza*, περάσματος 32ων.

The image shows a musical score for two measures, 89 and 90. Measure 89 is marked 'molto rit.' and 'ff'. Measure 90 is marked 'a tempo con espressione' and 'molto amabile'. The score is for a piano and includes a 'Quasi Cadenza!' section with 'molto Ped.' and a tempo marking of 'ca. 76 - 82'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. Measure 89 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 90 features a more melodic line with a 'sempre p' dynamic marking and a 'molto amabile' tempo marking. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. Measure 89 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 90 features a more melodic line with a 'sempre p' dynamic marking and a 'molto amabile' tempo marking.

Εικόνα 3.27: Μέτρο 90. Η μετάβαση στο αρχικό θέμα στο έργο *Δεκατρείς πανσέληνοι για την απουσία* (1986).

<sup>59</sup> Χρήστος Σαμαράς, *Δεκατρείς πανσέληνοι για την απουσία* (Αθήνα: Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας, 1986), 12.

95 *rall.* 8<sup>va</sup>

96 *Larghetto esoterico* (♩ = c. 52 - 60) *p* *f* *p*

98 *f* *p* *p*

Εικόνα 3.28: Η επαναφορά του βασικού θέματος στο *Απέριττον*.

Το τελευταίο μέρος του έργου χαρακτηρίζεται από την επιστροφή του βασικού θεματικού υλικού, με μία διαφορετική ένδειξη. Το *Larghetto esoterico* δείχνει ότι αυτή τη φορά η εκτέλεση πρέπει να είναι πιο αργή και ατμοσφαιρική σε σχέση με πριν, με ένα ιδιαίτερο κλίμα εσωτερικότητας να επικρατεί. Πρόκειται για μια τελευταία μορφή υπενθύμισης, όπως και η επανάληψη της εισαγωγής στα μέτρα 102 – 104. Τα ηχητικά γεγονότα του μέρους αυτού κινούνται χωρίς υπόσταση, σαν μια μακρινή ανάμνηση, ενώ ακριβώς αυτήν την αίσθηση τονίζει και η εισαγωγή κορώνας στο τέλος κάθε μικροφράσης.

**Larghetto esoterico** (♩ = c. 52 - 60)

Piano score for measures 96-99. The score is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). The tempo is marked "Larghetto esoterico" with a quarter note equal to approximately 52-60 beats per minute. The key signature has one sharp (F#).

Εικόνα 3.29: Οι κορώνες στα μέτρα 97 – 99.

Από το μέτρο 104, η ένδειξη *moderato melincolico* επιστρέφει για μια τελευταία παρουσίαση του θέματος του *Απέριττον*, όπως και στην αρχή, ενώ σημαντικό είναι να ακούγεται ευκρινώς η καθοδική πορεία του μπάσου. Το φινάλε του έργου έρχεται με μία απότομη αύξηση της έντασης, τόσο της δυναμικής όσο και της ψυχικής, αλλά και της ταχύτητας. Η αυλαία κλείνει απότομα, χρησιμοποιώντας μια ακόμα παραλλαγή του πεντατονικής υφής κατεβάσματος, που εμφανίζεται άλλες δύο φορές μέσα στο έργο. Ο τρόπος με τον οποίο ο Χρ. Σαμαράς επιλέγει να κλείσει το έργο αποτελεί κάτι σύνηθες στη μουσική του. Με αυτό το απροσδόκητο φινάλε θέλει να δημιουργήσει ένα ερωτηματικό στην ατμόσφαιρα, μια αβεβαιότητα σχετικά με το αν έχει ολοκληρωθεί ή όχι το έργο, αφήνοντας μετέωρο τον ακροατή στο απόλυτο κενό.

Piano score for measures 114-115. The score is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include fortissimo (*ff*). The tempo is marked "accel." and the key signature has one flat (Bb).

Εικόνα 3.30: Το φινάλε του *Απέριττον*.

# ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1) Η παρτιτούρα του έργου *Απέριττον*



# APERITON (2021) for piano

Dedicated to Uwe Matschke

CHRISTOS SAMARAS

(1956 - )

**Pesante** (♩ = c. 52 - 56)

Piano

*ppp*

8<sup>va</sup>

**Moderato melinconico** (♩ = c. 69 - 74)

Pno.

*p* *f* *p*

8<sup>va</sup>

Pno.

*f* *p* *p*

8<sup>va</sup>

Pno.

*f* *sf* *sf* *p*

8<sup>va</sup>

2

Pno.

12

*mf* *p* *mf*

Pno.

14

*p* *p*

**Pesante** (♩ = c. 52 - 56)

Pno.

16

*f*

8<sup>va</sup>

**Moderato melinconico** (♩ = c. 69 - 74)

Pno.

18

*p* *fff* *fff* *p*

8<sup>va</sup>

Pno.

21

*p* *p*

Piano score for measures 23-28. The score is written for piano (Pno.) and includes dynamic markings such as *pp* and *f*, and performance instructions like *arco*. The music features complex textures with multiple voices in both hands, including arpeggiated patterns and sustained chords.

The score consists of five systems, each labeled 'Pno.' on the left. Measure 23 shows a complex texture with multiple voices in both hands. Measure 25 features a *pp* dynamic marking and a *arco* instruction. Measure 26 continues the complex texture. Measure 27 features a *f* dynamic marking in the bass and a *pp* dynamic marking in the treble, with a *arco* instruction. Measure 28 concludes the system with a final chord and a fermata.

4

Larghetto esoterico (♩ = c. 52 - 60)

Pno.

8<sup>va</sup>

Measures 29-30: Treble clef with a slur over the first two measures. Dynamics: *f* in measure 29, *p* in measure 30, and *f* at the end of measure 30. Bass clef with chords.

Pno.

(8<sup>va</sup>)

Measures 31-32: Treble clef with slurs and triplets. Dynamics: *f* in measure 31, *p* in measure 32, and *f* at the end of measure 32. Bass clef with chords.

Pno.

(8<sup>va</sup>)

Measures 33-34: Treble clef with slurs. Dynamics: *mf* in measure 33, *f* in measure 34, and *mf* at the end of measure 34. Bass clef with chords.

Pno.

Measures 35-36: Treble clef with slurs and triplets. Dynamics: *ff* in measure 35, *p* in measure 36, and *accel.* above measure 36. Bass clef with chords.

Moderato melinconico (♩ = c. 69 - 74)

Pno.

Measures 37-38: Treble clef with slurs and sextuplets. Dynamics: *ff* in measure 37, *ffp* in measure 38, and accents (>) over notes in measure 38. Bass clef with chords.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

**Pesante** (♩ = c. 52 - 56)

Pno.

*p* *mf* *p* *mf*

sostenuto e calmo

6

44

Pno.

46

Pno.

48

Pno.

Con moto e lontano ( $\text{♩} = \text{c. } 56 - 62$ )

Pno.

52

Pno.

Pno.



Pno.

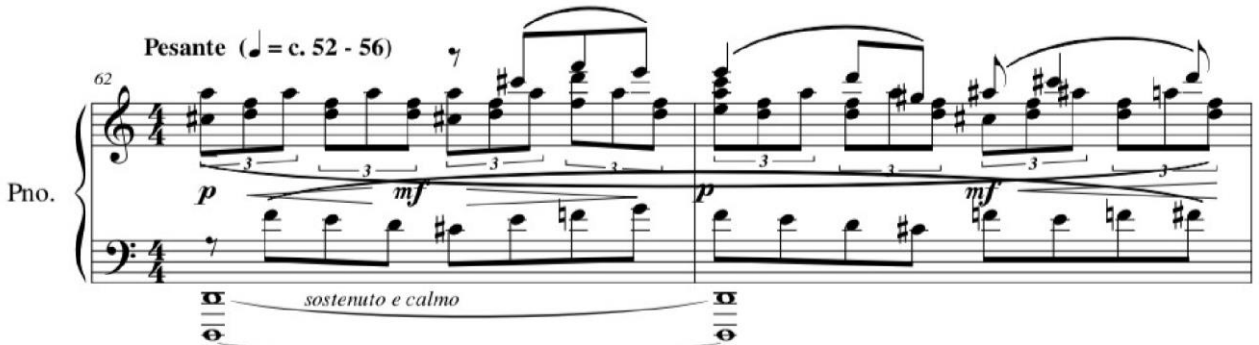


Pno.



Pesante (♩ = c. 52 - 56)

Pno.



Pno.



8

Pno.

66

*p* *mf* *p* *mf*

68

Pno.

*p* *mf* *p* *mf*

70

Pno.

*p* *mf* *p* *mf*

72

Pno.

*p* *mf* *p* *mf*

74

Pno.

*mf* *rit.*



Larghetto esoterico (♩ = c. 52 - 60)

Pno.

76

*p* *sotto voce*

*f*

Pno.

78

*p*

*f*

*p*

Pno.

80

*f*

*mf*

*f*

Pno.

82

*mf*

*ff*

Pno.

84

*p*

*ff*

Pno.

86

*fff* *ff* *fff*

*pp* *pp*

Pno.

88

*fff* *fff*

*pp*

8<sup>va</sup>

Pno.

90

*fff*

*pp*

8<sup>va</sup>

Pno.

92

*fffff*

*pp*

8<sup>va</sup>

3 3 5 6 6

Pno.

94

*fffff*

*pp*

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

95

Pno.

96

(8<sup>va</sup>) - 1

**Larghetto esoterico** (♩ = c. 52 - 60)

*p* *f* *p*

Pno.

98

*f* *p* *p*

Pno.

100

*sf* *sf*

Pno.

**Pesante** (♩ = c. 52 - 56)

8<sup>va</sup>

102

*subito pp*

Pno.

12 (8<sup>va</sup>) Moderato melinconico (♩ = c. 69 - 74)

Pno.

(8<sup>va</sup>)

Pno.

f mf

Pno.

p f p

Pno.

f

Pno.

accel. 3 3 3 ff

Θεσσαλονίκη 13.11.2021

2) Ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη του Δημήτριου  
Μέξη με τον Χρήστο Σαμαρά (30 Σεπτεμβρίου 2022)

**Μέξης Δ.:** *Χαίρεται κ. Σαμαρά. Πρώτα απ' όλα θα ήθελα να σας ευχαριστήσω για τη σημερινή μας συνάντηση. Θα ήθελα να ξεκινήσουμε τη συζήτησή μας αναλύοντας ποιες θεωρείτε τις πιο σημαντικές επιρροές στο συνθετικό σας έργο.*

**Σαμαράς Χ.:** Καλησπέρα και από εμένα. Κοίταξε να δεις, είμαι ένα άτομο της γενιάς του 50'. Κατ' επέκταση, όταν σπούδασα στην Βιέννη, τη δεκαετία του 70', τα ερεθίσματα ήταν πολύ συγκεκριμένα, λαμβάνοντας πάντα υπόψιν ότι την περίοδο εκείνη συνέτρεχαν καταστάσεις που αφορούσαν πολιτιστικά την κεντρική Ευρώπη και τον μοντερνισμό, με όλες τις πρωτοποριακές αντιλήψεις που είχαν αναπτυχθεί από το 50' και μετά. Λογικό ήταν ότι και εγώ ως φοιτητής είχα μεγάλο επηρεασμό από τα κινήματα αυτά, τον οποίονπολύ σύντομα απέφυγα. Σημαντικό ρόλο έχει να καταθέσω το εξής: το 1978 είχε έρθει ο Schnittke και είχε παρουσιαστεί το έργο του Concerto Grosso αρ.1 σε ένα φεστιβάλ σύγχρονης μουσικής στο Γκρατς της Αυστρίας, το οποίο δεν κούμπωνε καθόλου στον μοντερνισμό και τα πρωτοποριακά ρεύματα της εποχής, με αποτέλεσμα ο Schnittke να γιουχαριστεί και να φυγαδευθεί. Αργότερα κατάλαβα ότι οι Γερμανοί και γενικότερα ο κεντροευρωπαϊκός χώρος θεωρούσε την ρωσική σχολή κιτς και χαίρομαι που ο μουσικολόγος Κωνσταντίνος Φλώρος στο βιβλίο του «Πάθος για τη Μουσική» βάζει τα πράγματα στη θέση τους, καθώς ένας άνθρωπος από μια διαφορετική σκοπιά θέτει μια σειρά ζητημάτων παγκόσμιας εμβέλειας που μας αφορούν όλους και τα οποία έχουν σαν βασικό κριτήριο αν και πόσο αυτό το κίνημα της ατονικότητας ήταν έγκυρο. Έρχεται πλέον μετά από όλη την επαναστατική κατάσταση που ίσχυε πριν έναν αιώνα, όλα τα πράγματα να μπαίνουν υπό αίρεση, σε συζητήσεις όπου ο καθένας με το δικό του δοκούν κρίνει και κρίνεται. Θεωρώ ότι αυτή η φάση του 21ου αιώνα έχει βάλει τα πράγματα ιστορικά σε ένα άλλο βάθρο, με την έννοια ότι όλα τα ονόματα εκείνης της περιόδου, το avant-garde της πρωτοπορίας του 50' έχει εκλείψει από τη ζωή, με αποτέλεσμα οι συνέπειες αυτών των πραγμάτων να είναι πάρα πολύ ελαστικές έως αδιάφορες. Να μην πω και αρνητικές, να αποφεύγονται δηλαδή να ακούγονται έργα πχ Ligeti, Stockhausen, Ξενάκη. Αυτό σημαίνει ότι η κοινωνία έχει ένα feedback με το οποίο ως κριτήριο το αντιμετωπίζει. Οποιοσδήποτε, ανεξάρτητα αν είναι εκπαιδευμένος, καλλιεργημένος ή μορφωμένος, που είναι τρία διαφορετικά πράγματα, έχει ένα κριτήριο να δεχθεί ή όχι τα μοντερνιστικά αυτά κύματα. Δεν είναι περίεργο λοιπόν αυτά τα πράγματα να ξεπεραστούν κάποια στιγμή και να επιστρέψουμε σε μία νέα κανονικότητα: να λειτουργούν δηλαδή οι αισθήσεις μας, το κριτήριο της αίσθησης της ομορφιάς και της ευχαρίστησης να έρθει στο προσκήνιο, κάτι που με τον μοντερνισμό έπαυσε να υπάρχει και δημιούργησε ένα μοντέλου ανθρώπου αποσυναισθηματοποιημένου, χωρίς συγκινησιακή σχέση με το περιβάλλον. Αυτό είχε βλαβερές συνέπειες σε όλες τις εκφάνσεις, όχι μόνο στην τέχνη. Ακόμα και μεγάλοι επιστήμονες ήταν απέναντι από τη σύγχρονη μουσική, όπως ο Einstein. Έτσι, αυτό το ιδεολόγημα ήταν σταθερό όσο υπήρχαν οι εκφραστές του, ο Boulez, ο

Ligeti, ενώ έπειτα τα ερεθίσματά του έχασαν την δυναμική τους. Στα γυρίσματα της ιστορίας συμβαίνει κάποια πράγματα να βρίσκονται στο απόγειό τους, ενώ άλλα έρχονται ξανά στο προσκήνιο και πλέον είμαι πεπεισμένος γι' αυτό.

Στη μουσική μου αυτό φαίνεται έντονα. Δεν είναι μια επιστροφή σε ένα νεοκλασικό μοντέλο αλλά μια μουσική με κέντρο τον άνθρωπο. Η επικοινωνιακή σχέση αφηγητή – ακροατή. Δεν υπάρχουν μονοσήμαντα πράγματα, τα πάντα χρειάζονται μια αιτία και ένα αιτιατό. Η μουσική έχει από μόνη της έναν βασικό τρόπο να λειτουργεί. Κάτι πολύ βασικό είναι το να δημιουργήσει στον συνάνθρωπό μας μορφώματα συγκίνησης, αναβίωσης προσωπικών πραγμάτων, τα οποία η μουσική τα διεγείρει. Γι' αυτό η μουσική είναι κάτι το πολύ υποκειμενικό: κάποιος μπορεί να ακούει κάτι και να κλαίει και κάποιος άλλος να ακούει το ίδιο και να γελάει. Αυτή είναι και η ομορφιά της, γιατί απλούστατα με την συγκίνηση, που είναι το βασικό της στοιχείο, έρχεται σε επαφή με το θυμικό μέρος του ανθρώπου. Η θυμική μας τάση δεν έχει μια έλλογη, αξιολογική πλοήγηση. Είναι ένας βουβός χώρος που έρχεται και συντονίζεται. Ο βαθμός συντονισμού δίνει τη χαρά και τη λύπη. Αυτό είναι το μεγαλείο της μουσικής και των τεχνών γενικότερα. Το οτιδήποτε μπορεί να σημαίνει διαφορετικό πράγμα για τον κάθε άνθρωπο, ωστόσο όλα έχουν μια αναφορά: την ομορφιά της επικοινωνίας, αυτό το κοινόστοιχείο. Όλα είναι κάτω από την ίδια σκέπη.

**Μ.Α.:** *Καταλαβαίνω! Όσον αφορά το συνθετικό σας έργο, το πιάνο αποτελεί ένα όργανο της προτίμησής σας;*

**Σ.Χ.:** Το πιάνο είναι ένα εργαλείο με το οποίο ο καθένας μπορεί να διαπραγματευτεί τη μουσική σκέψη του μέσα από όλα αυτά τα ηχητικά ερεθίσματα που παράγει. Ωστόσο, δεν παύω να πιστεύω ότι είναι ένα σημαντικό όργανο στην αντιμετώπιση της λειτουργίας της μουσικής σκέψης. Η δυνατότητα να ακούς μεγάλα μορφώματα πληρότητας συστοιχιών ήχων, συγχορδιών δηλαδή, είναι μεγάλη υπόθεση καθώς έρχεται πολύ κοντά, απτά, στο αποτέλεσμα που θέλεις. Ως προς αυτό το γεγονός θεωρώ το πιάνο ένα πολύ σημαντικό όργανο για τη μουσική σκέψη ως προς την ποιότητά της και ως προς τις δυνατότητες της.

**Μ.Α.:** Σας ρωτάω για το πιάνο καθώς τώρα θα ήθελα να περάσουμε στο πρόσφατο έργο σας, το *Απέριττον*. Ποια ήταν η έμπνευσή σας πίσω από τη σύνθεση του έργου και πως συνδέεται ο τίτλος με το περιεχόμενό του;

**Σ.Χ.:** Καταρχάς, το *Απέριττον* σημαίνει το απλό, το λιτό. Εμπεριέχει όλα εκείνα που δεν είναι περιττά. Είναι η πρόθεση κανέναν με μια λακωνικότητα να διαπραγματευτεί τη μουσική του σκέψη. Η λιτότητα είναι το βασικό της στοιχείο και είναι πολύ προφανές στο έργο αυτό, όπως φαίνεται από την διαχείριση ενός απλού τετραχόρδου, ενίοτε με επεκτάσεις. Η χρήση του τετραχόρδου αποτελεί και την αντιστοιχία με μία δομική έκβαση. Αν κανείς θέλει να δώσει τη λιτότητα από τη μεριά της σαφήνειας, θα πρέπει κάποια πράγματα να αυτολειτουργούν για να μπορούν να αποδεικνύονται. Θεωρώ ότι αυτό το πράγμα, το τετράχορδο, από την αρχή επέτρεψε να οργανώσω τη μουσική σκέψη. Όλα τα υπόλοιπα είναι της στιγμής, αν ήμουν σε άλλη στιγμή της ζωής μου θα έγραφα κάτι άλλο.

**Μ.Α.:** Σε προηγούμενη συνάντηση έχετε αναφερθεί ότι το *Απέριττον* έχει έντονα νεορεαλιστικά στοιχεία. Πώς αποτυπώνεται αυτό στο έργο;

**Σ.Χ.:** Ο νεορεαλισμός είναι επίσης και ένα βασικό στοιχείο του νεοκλασικισμού. Ο νεοκλασικισμός περιέχει ισορροπία δομική, την ισορροπία του υλικού και παράλληλα κάτι σημαντικό είναι η χρήση της διαφωνίας, με ή χωρίς προσχήματα, αναδεικνύοντας πάντα πτυχές της έκφρασης της οποίες θα μπορούσε κανείς να τις εντάξει σε καθημερινές έννοιες. Π.χ. πόνος, θλίψη, καταπίεση. Αυτή η ένταση του μη διαπραγματεύσιμου όμως, είναι κάτι το διάφανο, κάτι το οποίο δεν έχει λογική, αλλά πρέπει να το συντάξουμε με λογικά κριτήρια σε ένα έργο. Αυτό το μη λογικό, το οποίο έρχεται και ταυτίζεται μέσα στο έλλογο, είναι το νεορεαλιστικό. Ας πούμε περπατάς και παραλίγο να σε χτυπήσει αυτοκίνητο, αυτό το τυχαίο ας πούμε. Αυτό καλό είναι να υπάρχει σε ένα έργο και να μπαίνει δυναμικά με τον τρόπο με τον οποίο ο καθένας νιώθει ότι πρέπει να τοποθετηθεί. Δεν είναι ωραίο να περιγράφεται πάντα με καλλωπιστικά χαρακτηριστικά ο νεορεαλισμός. Εγώ θα ήμουν αντίθετος. Πρέπει ενίοτε να περιέχει και την απαραίτητη βιαιότητα. Η διαφωνία εδώ είναι ο μόνος τρόπος με τον οποίο θα μπορούσε να εκφράσει αυτές τις εντάσεις.



**Μ.Α.:** Πιστεύετε ότι ο χαρακτήρας του έργου μπορεί να χαρακτηριστεί μυστικιστικός ή τελετουργικός;

**Σ.Χ.:** Αυτό είναι ένα γενικό χαρακτηριστικό της μουσικής μου. Η μουσική μου έχει μια τελετουργικότητα, μια μυσταγωγία, και τέτοιου είδους χαρακτηριστικά πέραν όλων των άλλων. Πρόκειται για στοιχεία που μας επιτρέπουν να κουμπώσουμε συναισθηματικά με κάτι, όπως όταν προσευχόμαστε ή όταν επισκεπτόμαστε ένα μουσείο και πρέπει να ενωθούμε με τα εγκόσμια άλλης εποχής., όπου αναβιώνεται το τελετουργικό στοιχείο και είναι στιγμές που αναδεικνύουν το συναίσθημα του μυσταγωγικού, δηλαδή του άκρως ενδιαφέροντος με έννοιες που δεν έχουν σχέση με την τρέχουσα κατάσταση. Εμένα αυτό μου αρέσει προσωπικά καθώς επιτρέπει στην ύπαρξη να συντονιστεί με οτιδήποτε αυτή επιθυμεί και ανά πάσα στιγμή. Δεν μου αρέσει η αποπροσανατόλιση του ακροατή, δεν μου αρέσει η βιαιότητα του ήχου, που πολλές φορές κάποιος μπορεί να προσφέρει από την αρχή σε κάποιον ακροατή, και δεν μου αρέσει το «άτεχνο». Άτεχνη είναι ενίοτε η ζωή λόγω βίας, είναι συνισταμένη πολλών βιαιοτήτων, καθώς εκεί δεν υπάρχει τέχνη. Ο θάνατος δεν είναι τέχνη. Είναι αφανισμός. Οτιδήποτε είναι έντεχνο, που σημαίνει κίνηση, που σημαίνει χειρονομία, που σημαίνει δημιουργία συγκίνησης και διάθεσης, όλα είναι μέσα στο πλαίσιο του μυσταγωγικού και στο *Απέριττον* υπάρχουν όλες αυτές οι κινήσεις. Καταρχάς υπάρχει η έννοια της χειρονομίας, που πλάθεται όπως μια μητέρα παίρνει το παιδί της και το χαϊδεύει. Αυτή η διαδικασία που αναδεικνύει την έννοια της χειρονομίας για μένα είναι κάτι πολύ σημαντικό και αν την απομονώσεις στην λιτότητά της, στο *απέριττό* της, είναι κάτι πολύ ενδιαφέρον γιατί από μόνη της μπορεί να αποτελέσει θέσφατο, κριτήριο δηλαδή να δημιουργήσει συναισθήματα.

**Μ.Α.:** Με ποιον τρόπο λειτουργεί η επανάληψη στο έργο;

**Σ.Χ.:** Η επανάληψη είναι μια αναγκαιότητα που πρέπει να υπάρχει, πέραν του ρητού «η επανάληψη είναι μήτηρ μαθήσεως». Πάνω από όλα είναι η υπενθύμιση ενός ηχητικού γεγονότος που θέλει να μας εντάξει σε ένα πλαίσιο συγκινησιακής φόρτισης. Η επανάληψη δίνει έμφαση σε αυτήν την έννοια, μας επιτρέπει να δοκιμάσουμε να χαρούμε και να απολαύσουμε κάτι με μεγαλύτερη ένταση, ενώ επίσης μας επαναφέρει στην έννοια της μήτρας, του πυρήνα των πάντων μέσα από τον οποίον αυτά υπάρχουν. Θα μου πεις ένα έργο έχει την έννοια του παντός; Ναι, ένα έργο έχει την έννοια του παντός για τον εαυτό του και με αυτήν την έννοια η επανάληψη μας δίνει το στοιχείο εκείνο μέσα από το οποίο εμείς ανακαλούμε βιωματικά τη σχέση μας με τον πυρήνα της

μουσικής σκέψης μέσα από τον οποίο προήλθε όλη η εξέλιξη του έργου. Τη διδάσκω την επανάληψη στους μαθητές μου, γνωρίζοντας ότι η επανάληψη αποφεύχθηκε από τους ατονικούς συνθέτες. Βέβαια, αυτό που είναι σημαντικό δεν είναι γιατί κάτι αποφεύχθηκε, ο καθένας χρησιμοποιεί τα εργαλεία του με τέτοιον τρόπο ώστε να δημιουργήσει ένταση στο έργο του. Εάν κάποιος θεωρεί ότι η επανάληψη δεν βοηθάει σε αυτό, τότε καλά κάνει. Εγώ ωστόσο θεωρώ σημαντική την επαναφορά της επαφής με τον πυρήνα της μουσικής σκέψης, ακόμα και όταν δεν είναι ίδιος, ακόμα και όταν έχει ψήγματα. Πάντα μας επιτρέπει να σκεφτούμε την αρχική μουσική σκέψη. Μην ξεχνάμε ότι η μουσική αποτελείται από διαστήματα, τα οποία κατά βάση είναι χαρακτηριστικά κομμάτια ενός ηχητικού μοντέλου, το οποίο γίνεται έντονο όταν ντυθεί και με ένα συγκεκριμένο ρυθμικό ορισμένες φορές. Ο ρυθμός μαζί με το μελωδικό μοντέλο δίνει απόλυτα αυτήν την έννοια της υπενθύμισης. Όπως στην 5η Μπετόβεν, αυτό το μοτίβο, όποια και αν είναι η μορφή του, σου θυμίζει αυτό το συγκεκριμένο έργο και κανένα άλλο. Το σημαντικό είναι ότι αυτό μέσα του έχει τις πληροφορίες που μας πηγαίνουν σε μία μήτρα σκέψης και κατά την εκτίμησή μου αυτή η μήτρα σκέψης πρέπει πάντα να υπάρχει σε ένα έργο.

**Μ.Α.:** *Μέσα σε όλα αυτά που είπαμε, θεωρείτε πως το έργο πρέπει να έχει μια συγκεκριμένη ερμηνευτική προσέγγιση και τι πρέπει να χαρακτηρίζει τον ερμηνευτή του;*

**Σ.Χ.:** Χαρακτηρίζει απόλυτα τον εκτελεστή η διάθεσή του. Πολύ σημαντικό όμως είναι και η έννοια του τελετουργικού που προαναφέραμε. Απαιτείται να πάρει κανείς χρόνο, ακόμα και από την αρχή, βάζοντας να κάνει ο εκτελεστής τα κατάλληλα συναισθηματικά βήματα. Τα βήματα προς το κενό αποτελούν το κριτήριο συμβατικότητας με το συγκινησιακό του ακροατή. Αυτό είναι κάτι πολύ χρήσιμο να υπάρχει σε κάθε έργο, ενώ οι κακοί εκτελεστές δεν το κάνουν. Φρονώ ότι θα αποτελούσε ενδεικτικό στοιχείο μιας άλλης μορφής ωριμότητας, γιατί αυτός που δανείζεται χρόνο, του επιστρέφεται αυτός ο χρόνος ως ποιότητα, ως κατανόηση, ως ένταση, συναισθηματική ή μη. Αυτό είναι πολύ χρήσιμο για τον ακροατή, πέρα από τον εκτελεστή, γιατί θα τον βοηθήσει να σκεφτεί τι περιμένει. Είναι αυτά τα λεπτά που μπαίνουμε στο νερό, αυτό το πήδημα σε κάτι που περιμένουμε να ακούσουμε.

**Μ.Α.:** *Παρά τον υποκειμενισμό των αισθήσεων, υπάρχουν συγκεκριμένα συναισθήματα που θέλετε να μεταδώσετε μέσω του έργου στον ακροατή;*

**Σ.Χ.:** Όπως είπα και πριν, δεν είναι όμορφο να λέμε για οποιοδήποτε έργο το τι λέει. Αυτό το γνωρίζουμε εμείς, οι εκτελεστές. Ανάλογα με την συναισθηματική μας κατάσταση τη στιγμή της μελέτης αναδεικνύεται και η πρόθεσή μας στο έργο. Αυτή όμως η διαδικασία ενίοτε διαφοροποιείται από πολλούς παράγοντες. Λόγου χάρη, αν είμαστε χαρούμενοι θα αποδώσουμε

κάτι διαφορετικό από όταν είμαστε λυπημένοι, αλλιώς θα αποδώσει το οτιδήποτε ένας μοναχικός άνθρωπος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του στίγματος είναι ο πιανίστας Michelangeli, τον οποίο είχα ακούσει κιόλας να παίζει ενώ σπούδαζα. Αυτός έχει ακριβώς την έννοια του απέριτου, με την έννοια του μη περιττού, και σε προϋδεάζει για τη μοναξιά του. Ο τρόπος που παίζει αντανακλά τη ζωή του. Ο ήχος και η ζωή του όλη είναι κάτι το ενιαίο. Σπάνιο για κάποιον εκτελεστή. Είναι κάτι που ο καθένας πρέπει να φτάσει καθώς όταν φτάσει σε μια τέτοια ολότητα η προσωπικότητά σου, αυτό που σκέφτεσαι να είναι αυτό που είσαι, φτάνεις σε μια μορφή τελειότητας.

*Μ.Α.: Τέλος, πως πιστεύετε ότι θα αντιληφθεί το έργο ένας γνώστης μουσικής θεωρίας σε σχέση με έναν άνθρωπο απαίδευτο με τη μουσική;*

*Σ.Χ.:* Όλα επηρεάζονται και όλα επιτρέπεται να είναι υπό αίρεση με την έννοια του ότι η μουσική μπορεί να καθοδηγεί, αλλά μας επιτρέπει κάθε φορά να έχουμε διαφορετικές μορφές επαφής και συγκίνησης. Οι ακροατές υπόκεινται σε όλα αυτά που έχουμε αναφέρει, ανεξάρτητα αν είναι γνώστες ή μη. Το σημαντικότερο σε όλα αυτά είναι κανένας να χρησιμοποιήσει έννοιες που δεν έχουν σχέση με τη μουσική, όπως η οικονομία. Το να μην πλατειάσει ένα έργο από δομικά τερτίπια και γίνει τόσο – όσο, είναι πολύ πιο εύκολο να το αποδεχθεί κανείς ιδιαίτερα στις μέρες μας, από το να ακούσει π.χ. ένα έργο που είναι μισή ώρα και το οποίο θα δυσκολέψει τόσο στη διαχείριση του χρόνου, ενώ αυτό θα οδηγήσει σε μια αρνητική αντίληψη για οτιδήποτε και αν ακούγεται. Γι' αυτό και οι ομιλίες πρέπει να είναι τόσο – όσο, να μην ξεπερνούν τα 10 λεπτά. Κάτι λίγο περισσότερο έχει τον κίνδυνο να εκπέσει, να μην δημιουργήσει τον λειτουργικό χαρακτήρα εκείνον ώστε να αφομοιωθεί από το ακροατήριό.

*Μ.Α.: Σας ευχαριστώ πολύ για τον χρόνο σας και για αυτή την τόσο όμορφη και εποικοδομητική συζήτηση!*

*Χ. Σ.:* Εγώ ευχαριστώ. Χάρηκα που τα είπαμε και ελπίζω να βοήθησα!

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Chardas, Kostas. «Samaras, Christos». *Grove Music Online*. Επιμέλεια του Deane Root. Αναθεωρήθηκε στις 31 Αυγούστου 2018. Προσπελάστηκε στις 24 Δεκεμβρίου 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2286746>

Gariff, David. «The Earth Trembles: an introduction to Italian Neorealist Cinema». *National Gallery of Art*. Προσπελάστηκε στις 24 Δεκεμβρίου 2022. [The Earth Trembles: An Introduction to Italian Neorealist Cinema \(nga.gov\)](https://www.nga.gov/exhibitions/earth-trembles)

Gee, Felicity Claire. «The critical roots of cinematic magic realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson». Thesis, University of London, 2013. [https://pure.royalholloway.ac.uk/files/17200275/Felicity\\_Gee\\_PhD\\_Formatted.pdf](https://pure.royalholloway.ac.uk/files/17200275/Felicity_Gee_PhD_Formatted.pdf)

«Βιογραφικό». Christos Samaras. Webnode. Προσπελάστηκε στις 24 Δεκεμβρίου 2022. <https://christos-samaras.webnode.gr/viografiko/>

«Εργογραφία». Christos Samaras. Webnode. Προσπελάστηκε στις 24 Δεκεμβρίου 2022. <https://christos-samaras.webnode.gr/ergografia/>

Κεραμιδιώτης, Γεώργιος. «DOC MUS. Προτραίτα Θεσσαλονικέων Συνθετών. Χρήστος Σαμαράς 1997». *Κανάλι της Βουλής*. Youtube, 1:02:00. Προσπελάστηκε στις 24 Δεκεμβρίου 2022. [https://www.youtube.com/watch?v=ePFkyiVpgA4&ab\\_channel=HaleyBien](https://www.youtube.com/watch?v=ePFkyiVpgA4&ab_channel=HaleyBien)

Κυριακίδου, Αθανασία. «Το συμφωνικό έργο του Χρήστου Σαμαρά». Ημερίδα στο Επιστημονικό μουσικολογικό συμπόσιο: Η Νεοελληνική Συμφωνία, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 9 Ιουνίου 2017. [Το συμφωνικό έργο του Χρήστου Σαμαρά - Bodossaki Lectures on Demand \(blod.gr\)](https://www.blod.gr)

Λιασοπούλου, Πανδώρα. «Η Sonatine op. 4β για πιάνο (1973) του Χρήστου Σαμαρά. Κριτική έκδοση και μουσική ερμηνεία». Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2022.

Μποζαπαλίδου, Μαράννα. «Μουσική Θεσσαλονίκη 2019». *TV100*. 16 Ιανουαρίου 2019. Youtube, 27:42. Προσπελάστηκε στις 24 Δεκεμβρίου 2022. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_yD4Eγ2LVnU](https://www.youtube.com/watch?v=_yD4Eγ2LVnU)

Σαμαράς, Χρήστος. *Klavierstück. Fünf Gewissensbisse und ein Meer*. Αθήνα: Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαρηγορίου – Χ. Νάκας, 1981.

Σαμαράς, Χρήστος. *Thirteen fullmoons for an absence*. Αθήνα: Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαρηγορίου – Χ. Νάκας, 1986.

Σαμαράς, Χρήστος. *Quasi una Sonata*. Αθήνα: Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαρηγορίου – Χ. Νάκας, 1992.

Σαμαράς, Χρήστος. *Sonatina for flute and piano*. Αθήνα: Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαρηγορίου – Χ. Νάκας, 1993.

Σαμαράς, Χρήστος. Ηχογραφημένη και καταγεγραμμένη συνέντευξη με τον συνθέτη Χρήστο Σαμαρά, από τους Λίνα Τόνια και Βασίλη Μπακόπουλο. Θεσσαλονίκη, 15 Απριλίου 2006. [ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΑΜΑΡΑΣ \(1956 - \): ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΣΥΝΘΕΤΗ ΧΡΗΣΤΟ ΣΑΜΑΡΑ \(christossamarascomposer.blogspot.com\)](https://christossamarascomposer.blogspot.com)

Σαμαράς, Χρήστος. Ηχογραφημένες και καταγεγραμμένες συναντήσεις – συνεντεύξεις του συνθέτη Χρήστου Σαμαρά με τον Δημήτριο Μέξη. Θεσσαλονίκη, 7 Ιουνίου και 30 Σεπτεμβρίου 2022. Αρχείο Δημήτριου Μέξη.

Ταμβάκος, Θωμάς. «Πράξεις Λόγιας Μουσικής, Χρήστος Σαμαράς. Συμβολή στη συμπλήρωση των 50 ετών του». *Jazz & Τζαζ* 156 (2006): 37.

Ταμβάκος, Θωμάς. «Χρήστος Σαμαράς». *Tar*. Προσεπαλάστηκε στις 24 Δεκεμβρίου 2022. <http://www.tar.gr/content/content.php?id=5266>