



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

της

ΔΑΝΑΗΣ ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ

Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς
με συνθετικό έργο μετά το 1950 - Σονάτες για βιολί και πιάνο –
Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Ντίνου
Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo

Επιβλέπων Καθηγητής: Δημήτριος Χανδράκης

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2023

Η έγκριση διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης της Σχολής Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, δεν υποδηλώνει την αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2).

Πρόλογος – Ευχαριστίες

Η ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής μετά από μακρόχρονη έρευνα σε πολυποίκιλα πεδία της καλλιτεχνικής και επιστημονικής γνώσης ήταν μια υπέροχη πρόκληση, ένα μακρύ ταξίδι έξω από τη συνήθη καλλιτεχνική πράξη του βιολονίστα. Η συγγραφή της δεν απαιτούσε μόνο αφιέρωση και προσπάθεια, αλλά τη συμμετοχή και ευγενική βοήθεια πολλών ατόμων, τα οποία συνέβαλλαν άμεσα ή έμμεσα στην τεκμηρίωση των ιδεών, στη διόρθωση του κειμένου, στην ερμηνευτική απόδοση των έργων και τέλος στη ψυχική και υλική υποστήριξή μου.

Αρχικά θέλω να ευχαριστήσω τα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής, τον επιβλέποντα Καθηγητή κ. Δημήτριο Χανδράκη, τον Καθηγητή κ. Αθανάσιο Ζέρβα και τον Αναπληρωτή Καθηγητή κ. Πέτρο Βούβαρη για την καθοδήγησή τους στα διάφορα στάδια της έρευνας, για τις επισημάνσεις και διορθώσεις στη συγγραφή του κειμένου καθώς και την ενθάρρυνση στην εκπόνηση της διατριβής.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες απευθύνω στον Καθηγητή κ. Αθανάσιο Ζέρβα για τη βοήθειά του στη δημοσίευση της νέας έκδοσης της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη από τον Μουσικό εκδοτικό οίκο Χ. Νάκας - Κ. Παπαργηγόριου Ο.Ε. τον Οκτώβριο 2021.

Αμέριστες ευχαριστίες απευθύνω στους Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς, οι οποίοι συμμετείχαν στην έρευνα με χρήση ερωτηματολογίου, θυσιάζοντας μέρος του πολύτιμου χρόνου τους, επικοινωνώντας μαζί μου με κάθε τρόπο και υποστηρίζοντας έμπρακτα την εργασία μου.

Θέλω να εκφράζω την ευγνωμοσύνη μου στον αείμνηστο συνθέτη, Καθηγητή και επίτιμο Διδάκτορα του Πανεπιστημίου Μακεδονίας Ντίνο Κωνσταντινίδη, ο οποίος στη διάρκεια της συνεργασίας μας και μέχρι τον Μάρτιο 2021 βοήθησε καθοριστικά στην ολοκλήρωση του Κεφαλαίου 4 της διατριβής. Τον ευγνωμονώ επίσης για την παραχώρηση του δικαιώματος νέας έκδοσης του έργου του σε έντυπη μορφή καθώς και σε ψηφιακό δίσκο (Compact Disc).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον συνθέτη, Καθηγητή και Επίτιμο Διδάκτορα του Πανεπιστημίου Μακεδονίας κ. Δημήτρη Τερζάκη και τον πιανίστα και συνθέτη κ. Κυπριανό Κάτσαρη για την παραχώρηση συνεντεύξεων, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν στη Γερμανία, και την Ελλάδα. Αισθήματα ευγνωμοσύνης εκφράζω επίσης στην αείμνηστη Zdekna Papandopulo για τη συνέντευξη που μου παραχώρησε το καλοκαίρι του 2020 στην Κροατία.

Σημαντικότερη ήταν η συμβολή του κ. Θωμά Ταμβάκου στην αρχική φάση της έρευνάς με την παραχώρηση έργων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς από το «Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου». Για την πολύτιμη αυτή βοήθεια τον ευχαριστώ θερμά.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες απευθύνω στον Δρ. Κωστή Λουμπόνια και τον Δρ. Κώστα Παντελίδη για την αποφασιστικής σημασίας βοήθεια που μου παρείχαν στην ολοκλήρωση της στατιστικής ανάλυσης ο πρώτος και στη διαμόρφωση των δύο νέων εκδόσεων της Διδακτορικής Διατριβής με το πρόγραμμα Sibelius (Σονάτες για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo) καθώς και των μουσικών παραδειγμάτων και μουσικών πινάκων ο δεύτερος. Επίσης ευχαριστώ τον Καθηγητή του Τομέα Στατιστικής και Επιχειρησιακής Έρευνας του Τμήματος Μαθηματικών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Γιώργο Τσακλίδη για την επίβλεψη της στατιστικής έρευνας.

Αποφασιστικής σημασίας για την πορεία και ολοκλήρωση της διατριβής αποτέλεσε η πολύτιμη συμβολή του πατέρα μου, Καθηγητή στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας και σταθερού συνεργάτη μου Ούβε Μάτσκε, ο οποίος με καθοριστικές παρατηρήσεις και συμβουλές σχετικά με το μέρος του πιάνου (δακτυλοθεσία, πεντάλ), με την από κοινού μακρόχρονη μελέτη των έργων, συναυλιακή παρουσίαση, ψηφιακή ηχογράφηση και montage καθώς και τη σταθερή ενθάρρυνση, συνέβαλε στην εκπόνηση της διατριβής αυτής.

Για την ουσιαστική τους συμβολή στη συλλογή απαραίτητων μουσικολογικών πληροφοριών για την ολοκλήρωση του Κεφαλαίου 5 της διατριβής, που αφορά στην *Σονάτα για βιολί και πιάνο* του Boris Papandopulo, επιθυμώ να αποδώσω ευχαριστίες

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

στον Κροάτη βιολονίστα και καλλιτεχνικό διευθυντή του «Φεστιβάλ Papandopulijana» κ. Marijan Modrusan καθώς και στον Κροάτη μουσικολόγο Dr. Davor Merkaš. Ξεχωριστές ευχαριστίες απευθύνω στο ζεύγος Hermann & Milena Ebel για την υλική και ηθική τους υποστήριξη στην έρευνα που διεξήχθη στην Κροατία. Επιθυμώ επίσης να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην αείμνηστη χήρα του Boris Papandopulo, Zdenka, για την παραχώρηση του δικαιώματος νέας έκδοσης της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του συνθέτη σε έντυπη μορφή καθώς και σε ψηφιακό δίσκο (Compact Disc).

Ξεχωριστά θέλω να ευχαριστήσω το Ειδικό Ταμείο Οργάνωσης Συναυλιών της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης για την παραχώρηση της αίθουσα συναυλιών «Σόλων Μιχαηλίδης» και τη χρήση του πιάνου Fazioli για τις ανάγκες ηχογράφησης των έργων της Διδακτορικής Διατριβής.

Τέλος, ιδιαίτερα και από καρδιάς ευχαριστώ τους Δασκάλους μου στο βιολί, Καθηγητή κ. Jost Witter (Hochschule für Musik “Franz List”, Weimar), Καθηγητή κ. Igor Ozim (Universität Mozarteum, Salzburg) και Καθηγήτρια κ. Tanja Becker-Bender (Hochschule für Musik und Theater, Hamburg), οι οποίοι συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση της μουσικής και καλλιτεχνικής μου προσωπικότητας.

Η παρούσα διατριβή αφιερώνεται στους γονείς μου, οι οποίοι μου παρείχαν κάθε ηθική και υλική υποστήριξη για την ολοκλήρωσή της.

Πίνακας Περιεχομένων

Πρόλογος – Ευχαριστίες	i
Πίνακας περιεχομένων	iv
Ευρετήριο πινάκων	xiii
Ευρετήριο γραφημάτων	xvii
Ευρετήριο μουσικών παραδειγμάτων	xxi
Ευρετήριο πινάκων μουσικής ανάλυσης	xxviii
Ευρετήριο φωτογραφιών	xxviii
Ευρετήριο βραχυγραφιών	xxix
Περίληψη	xxx
Abstract	xxx
Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή	
1.1. Επιλογή θέματος της διατριβής	1
1.1.1. Σονάτα για βιολί και πιάνο: Σύντομη ιστορική επισκόπηση	4
1.1.2. Έλληνες συνθέτες στη διασπορά	6
1.2. Στόχοι, ερευνητικά ερωτήματα, υποθέσεις εργασίας	8
1.3. Ελληνική Διασπορά: Εννοιολογικό πλαίσιο	10
1.4. Ζητήματα επιλογής ερευνητικής μεθοδολογίας	16
1.5. Διάρθρωση της διατριβής	20

ΜΕΡΟΣ Α

Οι Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 και η σύνθεση έργου για βιολί και πιάνο με τον τίτλο Σονάτα: Μια εμπειρική διερεύνηση με χρήση ερωτηματολογίου και συνεντεύξεων

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Κεφάλαιο 2: Ποσοτική έρευνα

2.1. Μεθοδολογία ποσοτικής έρευνας	23
2.2. Διαμόρφωση Ερωτηματολογίου	23
2.3. Χρονικό διαμόρφωσης καταλόγου συνθετών της ελληνικής διασποράς	24
2.4. Χρονικό διακίνησης ερωτηματολογίου και συλλογής στοιχείων στις δύο δειγματοληπτικές ομάδες	26
2.5. Στατιστική μελέτη	29
2.5.1. Έλληνες συνθέτες της διασποράς (Ομάδα Α)	30
i. Βιογραφικά στοιχεία	30
- Φύλο	30
- Ηλικία	31
- Τόπος γέννησης	32
- Χώρα μετανάστευσης	33
- Αίτια μετανάστευσης	34
- Εκπαίδευση: Επίπεδο σπουδών	35
ii. Συνθετικό έργο και επιρροές	36
- Ελληνικές επιρροές στο συνθετικό έργο	36
- Επιρροές από την χώρα υποδοχής	37
iii. Γνωριμία με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς	38
2.5.2. Ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς (Ομάδα Β)	39
i. Βιογραφικά στοιχεία	39
- Φύλο	39
- Ηλικία	40
- Προέλευση ελληνικής καταγωγής	41
- Χώρα μετανάστευσης προγόνων	42
- Αίτια μετανάστευσης προγόνων	43
- Γνώση ελληνικής γλώσσας	44

- Επίπεδο γνώσης ελληνικής γλώσσας	45
- Ελληνική γλώσσα ως μητρική	46
- Εκπαίδευση: Επίπεδο σπουδών	47
ii. Συνθετικό έργο και επιρροές	48
- Ελληνικές επιρροές στο συνθετικό έργο	48
- Επιρροές από τον τόπο διαμονής στο συνθετικό έργο	49
iii. Γνωριμία με συνθέτες της ελληνικής διασποράς	50
2.5.3. Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς (Ομάδα Α και Β): Συνθετικό έργο	51
- Συνθέσεις για βιολί σόλο	51
- Συνθέσεις για βιολί και πιάνο	52
- Δυνατότητες εξέλιξη εκφραστικών μέσων στον συνδυασμό βιολί/πιάνο	53
- Συνθέσεις με χρήση βιολιού	54
- Σύθεση έργου με τον τίτλο <i>Σονάτα</i>	55
- Αντίληψη περί βιωσιμότητας της μορφής της σονάτας	56
- Όργανο προτίμησης στις συνθέσεις	57
- Αποκλειστική ιδιότητα ως συνθέτης	58
- Σύθεση ως αποκλειστική εργασία και πηγή εισοδήματος	59
2.6. Στατιστική ανάλυση	60
2.6.1. Στατιστική ανάλυση του δείγματος και έλεγχος ανεξαρτησίας με δοκιμασία X^2	60
2.6.2. Αποτελέσματα με χρήση συγκριτικών πινάκων (συνάφειας)	61
i. Έλεγχος ανεξαρτησίας με παράγοντα την ηλικία	61
ii. Έλεγχος ανεξαρτησίας με παράγοντα το επίπεδο σπουδών	73

iii. Έλεγχος ανεξαρτησίας με παράγοντα το επίπεδο γνώσης της ελληνικής γλώσσας των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς (Ομάδα Β)	85
2.7. Αποτελέσματα ποσοτικής έρευνας	86
2.7.1. Περιγραφή δεδομένων - Σχολιασμός αποτελεσμάτων με χρήση πινάκων συχνοτήτων και γραφημάτων	86
2.7.2. Περιγραφή δεδομένων – Σχολιασμός αποτελεσμάτων με χρήση συγκριτικών πινάκων	95
2.8. Ερμηνευτική προσέγγιση αποτελεσμάτων ποσοτικής έρευνας	102
2.8.1. Χαρακτηριστικά του διαθέσιμου δείγματος της Ομάδας Α	103
2.8.2. Χαρακτηριστικά του διαθέσιμου δείγματος της Ομάδας Β	104
2.8.3. Κοινά χαρακτηριστικά στις δύο Ομάδες (Ομάδα Α και Β)	106
2.8.4. Συνθετικό έργο σε σχέση με την καταγωγή και τη χώρα υποδοχής	107
2.8.5. Συνθετικό έργο, βιολί, βιολί και πιάνο	108
2.8.6. Συνθετικό έργο, Σονάτα	109
Κεφάλαιο 3: Ποιοτική έρευνα	
3.1. Μεθοδολογία ποιοτικής έρευνας	111
3.2. Ανάλυση ποιοτικών δεδομένων συνεντεύξεων	112
3.3. Έκθεση ευρημάτων στις συνεντεύξεις	113

ΜΕΡΟΣ Β

Σονάτες για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo:
Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση των έργων

Κεφάλαιο 4: Κωνσταντινίδης Ντίνος, Constantinides Dinos (1929-2021): *Σονάτα για βιολί και πιάνο*

4.1. Βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη	120
4.1.1. Βιβλιογραφικές αναφορές στον Ντίνο Κωνσταντινίδη και το έργο του	122

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

4.2. Εισαγωγικό σημείωμα στη <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο (1971/1977)</i> του Ντίνου Κωνσταντινίδη	128
4.3. Ερευνητικό υλικό	129
4.4. Αντιπαραβολή των εκδόσεων	131
4.4.1. Μεταγραφή της Σονάτας	141
4.5. Η μορφή του έργου	143
4.5.1. I. Moderato	143
4.5.1.1. Έκθεση	143
4.4.1.2. Επεξεργασία	149
4.4.1.3. Επανέκθεση	151
4.4.1.4. Ιδιαιτερότητες – Πρωτοτυπίες	155
4.5.2. II. Adagio	157
4.5.3. III. Allegro moderato	163
4.6. Διαδικασία επεξεργασίας νέας έκδοσης του έργου	172
4.7. Ερμηνευτικά σχόλια	173
4.7.1. Ανάλυση και εκτελεστική πρακτική	174
4.7.2. Αρθρωση	182
4.7.3. Ενδείξεις δυναμικής και ζητήματα ισορροπίας	186
4.7.4. Τρόποι μελέτης του μέρους του βιολιού	187
4.7.4.1. Δακτυλοθεσία/Αριστερό χέρι	187
4.7.4.2. Αγωγή δοξαριού/Δεξί χέρι	198
4.7.4.3. Μελέτη της <i>cadenza</i>	202
4.7.5. Ρυθμικός συγχρονισμός βιολιού/πιάνου	204

4.8. Συμπεράσματα θεωρητικής-αναλυτικής έρευνας στη <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο</i> του Ντίνου Κωνσταντινίδη	207
4.8.1.Ελληνικές επιρροές στη <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο</i>	207
4.8.2.Μορφή σονάτας	208
4.8.3.Πρωτοτυπίες σύνθεσης	209
4.8.4.Χαρακτηριστικά παρτιτούρας	209
4.8.5.Αναθεώρηση του έργου	210
4.8.6. Εκτέλεση και ακρόαση του έργου	210
Κεφάλαιο 5: Boris Papandopulo (1906 – 1991): <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο</i>	
5.1.Βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη	212
5.1.1.Βιβλιογραφικές αναφορές στον Boris Papandopulo και το έργο του	215
5.2. Εισαγωγικό σημείωμα στη <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο</i> (1988) του Boris Papandopulo	224
5.3.Παρτιτούρα Διδακτορικής Διατριβής	226
5.4. Νέα Έκδοση έργου: Μέρος βιολιού	227
5.5. Περιγραφή επιλεγμένων διορθωτικών παρεμβάσεων	Error! Bookmark not defined.
5.6.Μορφή του έργου και λαϊκή παράδοση	242
5.7. Η μορφή του έργου	250
5.7.1. I. Allegro con brio	250
5.7.2. II. Scherzo	252
5.7.3. III. Largo (Sostenuto adagio)	255
5.7.4. IV. Allegro moderato	259
5.7.4.1. Περιοδική δομή του τέταρτου μέρους Allegro moderato	260

5.8. Ερμηνευτικοί προβληματισμοί και ερμηνευτικές προτάσεις	264
5.8.1. Επιλογή tempo	264
5.8.2. Περάσματα σε διπλές νότες	266
5.8.3. Marcato	266
5.8.4. Legato	266
5.8.5. Ερμηνευτικές προτάσεις σε επιλεγμένα σημεία	267
5.8.6. Εκτίμηση τεχνικών και ερμηνευτικών δυσκολιών	275
5.9. Συμπεράσματα θεωρητικής-αναλυτικής έρευνας στη <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο</i> του Boris Papandopulo	276
5.9.1. Η ελληνική καταγωγή του Boris Papandopulo και τυχόν επιρροές της στη <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο</i>	276
5.9.2. Μορφή σονάτας	277
5.9.3. Πρωτοτυπίες σύνθεσης	278
5.9.4. Χαρακτηριστικά παρτιτούρας	279
5.9.5. Αναθεώρηση του έργου	280
5.9.6. Εκτέλεση και ακρόαση του έργου	281

ΜΕΡΟΣ Γ

Συμβολή της έρευνας στη διεύρυνση του ρεπερτορίου βιολιού/ πιάνου:
Αναθεωρημένες νέες εκδόσεις και ερμηνείες των έργων της διατριβής

Κεφάλαιο 6: Ερμηνευτική και εκτελεστική πρακτική

6.1. Αναθεωρημένες νέες εκδόσεις των έργων	283
6.1.1. Ντίνου Κωνσταντινίδη: <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο</i> - Νέα έκδοση	284
a. Παρτιτούρα	284
b. Μέρος βιολιού	310

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

6.1.2. Boris Papandopulo: <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο</i> – Νέα έκδοση	318
a. Παρτιτούρα	318
b. Μέρος βιολιού	357
6.2. Ερμηνευτική προσέγγιση των δύο έργων	369
6.3. Εκτελέσεις, ηχογραφήσεις, ραδιοφωνικές μεταδόσεις των έργων	369
6.4. Ψηφιακός δίσκος (CD) με τα έργα της διατριβής	372
6.5. Μαγνητοσκόπηση των έργων της διατριβής	373
Κεφάλαιο 7: Συμπεράσματα, περιορισμοί, προτάσεις για περαιτέρω έρευνα	
7.1. Συμπεράσματα	375
7.2. Περιορισμοί έρευνας	383
7.3. Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα	384
Βιβλιογραφία	386
Παράρτημα	
Μέρος Α	
1. Ερωτηματολόγιο στατιστικής μελέτης: Έλληνες συνθέτες της διασποράς	392
2. Ερωτηματολόγιο στατιστικής μελέτης: Ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς	394
3. Ντίνος Κωνσταντινίδης: Απαντήσεις στο ερωτηματολόγιο	397
4. Συνέντευξη 1η με τον συνθέτη Δημήτρη Τερζάκη	410
5. Συνέντευξη 2η με τον πιανίστα και συνθέτη Κυπριανό Κάτσαρη	422
6. Συνέντευξη 3η με την Zdenka Papandopulo	435
Μέρος Β	
7. Ντίνος Κωνσταντινίδης: <i>Σονάτα για βιόλα και πιάνο</i>	446
a. Παρτιτούρα	446

b. Μέρος βιόλας	471
8. Ντίνος Κωνσταντινίδης: <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο</i> <i>Magni Publications LRC 021c</i>	478
9. Ντίνος Κωνσταντινίδης – <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο</i> Παρτιτούρα ανάλυσης βασισμένη στην έκδοση Magni Publications LRC 021 c	505
10. Διευκρινιστικές απαντήσεις του Ντίνου Κωνσταντινίδη για το έργο του <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο</i> στις 3.3.21 (Exel)	531
11. Παραχώρηση άδειας του Ντίνου Κωνσταντινίδη για νέα έκδοση του έργου του <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο</i>	534
12. Boris Papandopulo: <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο</i> Αντίγραφο χειρόγραφο (manuscript)	535
13. Boris Papandopulo: <i>Sonata zu violinu i glasovir</i> Πρώτη έκδοση (1999)	575
14. Boris Papandopulo: <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο</i> Παρτιτούρα με διορθωτικές παρεμβάσεις στην πρώτη έκδοση του έργου κατόπιν αντιπαραβολής με το πρωτότυπο	615
15. Παραχώρηση άδειας από την Zdenka Papandopulo, χήρα του συνθέτη για νέα έκδοση του έργου <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο</i>	654

Ευρετήριο Πινάκων

Πίνακας 1. Συχνότητα ερωτηθέντων της Ομάδας Α ως προς το φύλο	30
Πίνακας 2. Συχνότητα ηλικιακών ομάδων της Ομάδας Α.	31
Πίνακας 3. Συχνότητα τόπου γέννησης των συμμετεχόντων της Ομάδας Α.	32
Πίνακας 4. Συχνότητα χώρας μετανάστευσης και υποδοχής των ερωτηθέντων της Ομάδας Α.	33
Πίνακας 5. Συχνότητα αιτίων μετανάστευσης στους ερωτηθέντες της Ομάδας Α.	34
Πίνακας 6. Συχνότητα στο επίπεδο σπουδών των ερωτηθέντων Ελλήνων συνθετών της διασποράς.	35
Πίνακας 7. Συχνότητα πεποίθησης των ερωτηθέντων Ελλήνων συνθετών της διασποράς για ύπαρξη ή μη ύπαρξη ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις τους.	36
Πίνακας 8. Συχνότητα πεποίθησης των ερωτηθέντων Ελλήνων συνθετών της διασποράς για μουσικές επιρροές από τη χώρα υποδοχής τους.	37
Πίνακας 9. Συχνότητα γνωριμίας των ερωτηθέντων της Ομάδας Α με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς.	38
Πίνακας 10. Συχνότητα των ερωτηθέντων της Ομάδας Β ως προς το φύλο.....	39
Πίνακας 11. Συχνότητα ηλικιακών ομάδων των ερωτηθέντων της Ομάδας Β.	40
Πίνακας 12. Συχνότητα προέλευσης της ελληνικής καταγωγής των ερωτηθέντων της Ομάδας Β από την πλευρά της μητέρας, του πατέρα ή και από τους δύο γονείς.	41
Πίνακας 13. Συχνότητα χωρών ως τόπων υποδοχής προγόνων των ερωτηθέντων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς.	42

Πίνακας 14. Συχνότητα αιτίων μετανάστευσης των προγόνων των ερωτηθέντων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς.	43
Πίνακας 15. Συχνότητα γνώσης ή έλλειψη γνώσης της ελληνικής γλώσσας στους ερωτηθέντες της Ομάδας Β.	44
Πίνακας 16. Συχνότητα επιπέδου γνώσης της ελληνικής γλώσσας των ερωτηθέντων της Ομάδας Β.	45
Πίνακας 17. Συχνότητα χαρακτηρισμού της ελληνικής γλώσσας ως μητρικής από τους ερωτηθέντες της Ομάδας Β.	46
Πίνακας 18. Συχνότητα στο επίπεδο σπουδών των ερωτηθέντων της Ομάδας Β.	47
Πίνακας 19. Συχνότητα πεποίθησης ύπαρξης ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις των ερωτηθέντων της Ομάδας Β.	48
Πίνακας 20. Συχνότητα της πεποίθησης για μουσικές επιρροές από τον τόπο διαμονής των ερωτηθέντων της Ομάδας Β.	49
Πίνακας 21. Συχνότητα γνωριμίας των ερωτηθέντων της Ομάδας Β με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς.	50
Πίνακας 22. Συχνότητα σύνθεσης έργου για σόλο βιολί στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.	51
Πίνακας 23. Συχνότητα σύνθεσης έργου για βιολί και πιάνο στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.	52
Πίνακας 24. Συχνότητα της πεποίθησης των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς για δυνατότητες ή μη στην εξέλιξη εκφραστικών μέσων στις συνθέσεις για βιολί και πιάνο.	53
Πίνακας 25. Συχνότητα της χρήση βιολιού σε συνθέσεις των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς.	54

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Πίνακας 26. Συχνότητα σύνθεσης έργου με τίτλο <i>Σονάτα</i> ανάμεσα στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.	55
Πίνακας 27. Συχνότητα πεποίθησης των ερωτηθέντων συνθετών για βιωσιμότητα ή μη βιωσιμότητα της μορφής της σονάτας στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία.	56
Πίνακας 28. Συχνότητα προτίμησης των ερωτηθέντων συνθετών για ένα συγκεκριμένο όργανο στη συνθετική τους δημιουργία.	57
Πίνακας 29. Συχνότητα εμφάνισης της αποκλειστικής ή μη αποκλειστικής ιδιότητας του συνθέτη ανάμεσα στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.	58
Πίνακας 30. Συχνότητα της σύνθεσης ως αποκλειστικής εργασίας και πηγής εισοδήματος ανάμεσα στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.	59
Πίνακας 31. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) σύνθεση έργων για σόλο βιολί.	61
Πίνακας 32. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) σύνθεση έργων για βιολί και πιάνο.	62
Πίνακας 33. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) προσωπική αντίληψη για ύπαρξη περαιτέρω εκφραστικών δυνατοτήτων στον συνδυασμό των οργάνων βιολί/πιάνο.	63
Πίνακας 34. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) χρήση βιολιού στη συνθετική δημιουργία.	64
Πίνακας 35. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) σύνθεση με τον τίτλο <i>Σονάτα</i>	65

Πίνακας 36. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) προσωπική αντίληψη για τη βιωσιμότητα της μορφής της σονάτας	66
Πίνακας 37. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) επαγγελματική ιδιότητα διαφορετική από εκείνη του συνθέτη	67
Πίνακας 38. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) προτίμηση σε συγκεκριμένο όργανο	68
Πίνακας 39. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) σύνθεση ως αποκλειστική εργασία και πηγή εισοδήματος	69
Πίνακας 40. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) προσωπική αντίληψη για ύπαρξη ελληνικών επιρροών στις συνθέσεις	70
Πίνακας 41. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) προσωπική αντίληψη για μουσικές επιρροές από τη χώρα διαμονής	71
Πίνακας 42. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) γνωριμία με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς	72
Πίνακας 43. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) σύνθεση έργων για σόλο βιολί	73
Πίνακας 44. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) σύνθεση έργων για βιολί και πιάνο	74
Πίνακας 45. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) προσωπική αντίληψη για περεταίρω εκφραστικές δυνατότητες στον συνδυασμό των οργάνων βιολί/πιάνο	75
Πίνακας 46. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) χρήση βιολιού στη συνθετική δημιουργία	76

Πίνακας 47. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) σύνθεση με τον τίτλο <i>Σονάτα</i>	77
Πίνακας 48. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) προσωπική αντίληψη για τη βιωσιμότητα της μορφής της σονάτας.....	78
Πίνακας 49. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) επαγγελματική ιδιότητα διαφορετική από εκείνη του συνθέτη.....	79
Πίνακας 50. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) προτίμηση σε συγκεκριμένο όργανο	80
Πίνακας 51. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) σύνθεση ως αποκλειστική εργασία και πηγή εισοδήματος.....	81
Πίνακας 52. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) προσωπική αντίληψη για ύπαρξη ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις.....	82
Πίνακας 53. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) προσωπική αντίληψη για μουσικές επιρροές από την χώρα διαμονής.....	83
Πίνακας 54. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) γνωριμία με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς.....	84
Πίνακας 55. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο γνώσης ελληνικής γλώσσας και (β) προσωπική αντίληψη για ύπαρξη ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις	85

Ευρετήριο Γραφημάτων

Γράφημα 1. Σύνθεση του δείγματος των Ελλήνων συνθετών της διασποράς ως προς το φύλο.	30
Γράφημα 2. Σύνθεση του δείγματος των Ελλήνων συνθετών της διασποράς ως προς την ηλικία.....	31

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Γράφημα 3. Σύνθεση του δείγματος των Ελλήνων συνθετών της διασποράς ως προς τον τόπο γέννησης.....	32
Γράφημα 4. Ποσοστιαία απεικόνιση των χωρών μετανάστευσης και υποδοχής των ερωτηθέντων Ελλήνων συνθετών της διασποράς.....	33
Γράφημα 5. Σύνθεση το δείγματος των Ελλήνων συνθετών της διασποράς ως προς τα αίτια μετανάστευσης.	34
Γράφημα 6. Σύνθεση του δείγματος των Ελλήνων συνθετών της διασποράς ως προς το επίπεδο σπουδών.....	35
Γράφημα 7. Ποσοστιαία απεικόνιση της πεποιθήσης των Ελλήνων συνθετών της διασποράς για ύπαρξη ή μη ύπαρξη ελληνικών στοιχείων σε συνθέσεις τους.	36
Γράφημα 8. Ποσοστιαία απεικόνιση της πεποιθήσης των Ελλήνων συνθετών της διασποράς για μουσικές επιρροές από τη χώρα υποδοχής τους.	37
Γράφημα 9. Ποσοστιαία απεικόνιση διαβεβαίωσης των Ελλήνων συνθετών της διασποράς για γνωριμία με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς ή έλλειψης τέτοιας γνωριμίας.....	38
Γράφημα 10. Σύνθεση του δείγματος των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς ως προς το φύλο.....	39
Γράφημα 11. Σύνθεση του δείγματος των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς ως προς την ηλικία.	40
Γράφημα 12. Σύνθεση του δείγματος των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς ως προς την προέλευση της ελληνικής καταγωγής από την πλευρά της μητέρας, του πατέρα ή και από τις δύο πλευρές.....	41

Γράφημα 13. Ποσοστιαία απεικόνιση της μετανάστευσης προγόνων των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς που συμμετείχαν στην απάντηση του ερωτηματολογίου σε χώρες της αλλοδαπής.	42
Γράφημα 14. Ποσοστιαία απεικόνιση των αιτίων μετανάστευσης των προγόνων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς που συμμετείχαν στην απάντηση του ερωτηματολογίου.	43
Γράφημα 15. Ποσοστιαία απεικόνιση γνώσης ή έλλειψη γνώσης της ελληνικής γλώσσας στους ερωτηθέντες ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.	44
Γράφημα 16. Ποσοστιαία απεικόνιση του επιπέδου γνώσης της ελληνικής γλώσσας στους ερωτηθέντες ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.	45
Γράφημα 17. Ποσοστιαία απεικόνιση του χαρακτηρισμού της ελληνικής γλώσσας ως μητρικής ή μη μητρικής από τους ερωτηθέντες ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.	46
Γράφημα 18. Ποσοστιαία απεικόνιση του επιπέδου σπουδών των ερωτηθέντων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς.	47
Γράφημα 19. Ποσοστιαία απεικόνιση της πεποίθησης των ερωτηθέντων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς για ύπαρξη ή μη ύπαρξη ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις τους.	48
Γράφημα 20. Ποσοστιαία απεικόνιση της πεποίθησης των ερωτηθέντων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς για ύπαρξη μουσικών επιρροών από τη χώρα διαμονής τους.	49
Γράφημα 21. Ποσοστιαία απεικόνιση της γνωριμίας των ερωτηθέντων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς.	50
Γράφημα 22. Ποσοστό σύνθεσης έργου για σόλο βιολί των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς.	51

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Γράφημα 23. Ποσοστό σύνθεσης έργου για βιολί και πιάνο των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς.....	52
Γράφημα 24. Ποσοστιαία απεικόνιση της πεποίθησης των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς για δυνατότητες ή μη δυνατότητες στην εξέλιξη εκφραστικών μέσων στις συνθέσεις για βιολί και πιάνο.....	53
Γράφημα 25. Ποσοστιαία απεικόνιση της χρήση βιολιού σε συνθέσεις των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς.	54
Γράφημα 26. Ποσοστιαία απεικόνιση της σύνθεσης έργου με τίτλο <i>Σονάτα</i> ανάμεσα στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.....	55
Γράφημα 27. Ποσοστιαία απεικόνιση της πεποίθησης των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς για την βιωσιμότητα ή μη βιωσιμότητα της μορφής της σονάτας στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία.....	56
Γράφημα 28. Ποσοστιαία απεικόνιση της προτίμησης των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς για χρήση συγκεκριμένου οργάνου στη συνθετική τους δημιουργία.	57
Γράφημα 29. Ποσοστιαία απεικόνιση της συνθετικής ιδιότητας ως αποκλειστικής ιδιότητας ανάμεσα στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.	58
Γράφημα 30. Ποσοστιαία απεικόνιση της σύνθεσης ως αποκλειστικής εργασίας και κύρια πηγή εισοδήματος ανάμεσα στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.....	59

Ευρετήριο Μουσικών Παραδειγμάτων

Κωνσταντινίδης Ντίνος, *Constantinides Dinos – Σονάτα για βιολί και πιάνο*

Παράδειγμα 1. I. Moderato, μέτρο 14, αφαίρεση δακτυλοθεσίας	131
Παράδειγμα 2. III. Allegro moderato, μέτρο 88, αφαίρεση δοξαριών και αρθρώσεων	131
Παράδειγμα 3. I. Moderato, μέτρο 43, διόρθωση στην τυπωμένη έκδοση	132
Παράδειγμα 4. II. Adagio, μέτρα 44-45, διόρθωση δυναμικής ένδειξης	132
Παράδειγμα 5. I. Moderato, μέτρο 16, πρόσθετο λάθος	133
Παράδειγμα 6. I. Moderato, μέτρο 30, πρόσθετο λάθος	133
Παράδειγμα 7. I. Moderato, μέτρο 65, πρόσθετο λάθος (παράλειψη παύσης)	134
Παράδειγμα 8. I. Moderato, Αρχείο Α, μέτρο 83/Αρχείο Γ, μέτρα 83-84, πρόσθετα λάθη	134
Παράδειγμα 9. II. Adagio, μέτρο 25, πρόσθετο λάθος	135
Παράδειγμα 10. III. Allegro moderato, μέτρο 42, πρόσθετο λάθος	135
Παράδειγμα 11. III. Allegro moderato, μέτρο 89, ξεχασμένη σύζευξη	136
Παράδειγμα 12. I. Moderato, μέτρα 17-18 και I. Moderato, μέτρα 56-57, ξεχασμένες συζεύξεις	136
Παράδειγμα 13. I. Moderato, μέτρα 78-79, μεταφορά λάθους.....	137
Παράδειγμα 14. III. Allegro moderato, μέτρο 100, ατυχής διόρθωση.....	137
Παράδειγμα 15. I. Moderato, μέτρα 33-37, ατυχείς διορθώσεις/συμπληρώσεις.....	138

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Παράδειγμα 16a. I. Moderato, μέτρα 24-25, απόκλιση από την δωδεκάφθογγη σειρά.....	
13939	
Παράδειγμα 16b. I. Moderato, μέτρο 64, απόκλιση από την δωδεκάφθογγη σειρά..	139
Παράδειγμα 17. I. Moderato, μέτρο 53, απόκλιση στην παρτιτούρα από το βιολί ..	140
Παράδειγμα 18. I. Moderato, μέτρα 6-9, μακρά κυμαινόμενη μελωδική γραμμή	142
Παράδειγμα 19. I. Moderato, μέτρα 6-8, διάσπαση γραμμής στην μεταγραφή	142
Παράδειγμα 20. I. Moderato, μέτρο 65, δείγμα πρωτότυπης μεταγραφής	142
Παράδειγμα 21. II. Adagio, μέτρα 54-55, δείγμα εξαιρετικής μεταγραφής.....	143
Παράδειγμα 22. Αρχική σειρά P0 (Prime Series)	144
Παράδειγμα 23. Καρκίνος R (Retrograde)	144
Παράδειγμα 24. Πρώτη θεματική ενότητα.....	144
Παράδειγμα 25. Τρίτη σειρά/καρκίνος R' (Retrograde), δεύτερο θέμα	145
Παράδειγμα 26. Καρκίνος R στην έναρξη επεξεργασίας.....	149
Παράδειγμα 27. II. Adagio, μέτρα 8-13, εκτέλεση σειρών από δύο ερμηνευτές & ανάλυση και εκτελεστική πρακτική	158, 181
Παράδειγμα 28. II. Adagio, συγγένεια τετραχόρδων.....	159
Παράδειγμα 29. II. Adagio, μέτρο 8, σχήμα ρυθμικής επιτάχυνσης	161
Παράδειγμα 30. I. Moderato, μέτρα 5-6, σχήμα ρυθμικής επιτάχυνσης.....	161
Παράδειγμα 31. III. Allegro moderato, μέτρο 95 – 101, ίχνη τονικής σκέψης.....	163

Παράδειγμα 32. III. Allegro moderato, βιολί, μέτρα 1-6 και 10-15, τήρηση ρυθμού σειράς στην παραλλαγή & αδυναμία εφαρμογής ανάλυσης.....	165, 180
Παράδειγμα 33. I. Moderato, πιάνο μέτρο 24, σχήμα υπό παραλλαγή.....	170
Παράδειγμα 34. I. Moderato, πιάνο μέτρο 63, παραλλαγμένη επανάληψη α.....	171
Παράδειγμα 35. III. Allegro moderato, πιάνο μέτρο 98, παραλλαγμένη επανάληψη β.....	171
Παράδειγμα 36. I. Moderato, βιολί, μέτρα 39-41, αδυναμία εφαρμογής ανάλυσης....	180
Παράδειγμα 37. III. Allegro moderato, μέτρα 42-46, αδυναμία εφαρμογής ανάλυσης.....	181
Παράδειγμα 38. I. Moderato, μέτρα 1-3, άρθρωση & ρυθμικός συγχρονισμός βιολιού/πιάνου	182, 205
Παράδειγμα 39. I. Moderato, πιάνο, μέτρα 49-51, άρθρωση.....	183
Παράδειγμα 40. I. Moderato, πιάνο, μέτρα 49-51, φραζάρισμα	184
Παράδειγμα 41. I. Moderato, βιολί, μέτρα 43-44, φραζάρισμα	184
Παράδειγμα 42. I. Moderato, μέτρα 4-5 και 76-77, III. Allegro moderato, μέτρα 22-23, αποκλίσεις στην άρθρωση.....	185
Παράδειγμα 43. I. Moderato, μέτρο 4, δακτυλοθεσία	188
Παράδειγμα 44. I. Moderato, μέτρα 5-6, δακτυλοθεσία	188
Παράδειγμα 45. I. Moderato, μέτρο 11, δακτυλοθεσία.....	189
Παράδειγμα 46. I. Moderato, μέτρα 12-13, δακτυλοθεσία	189
Παράδειγμα 47. I. Moderato, μέτρο 16, δακτυλοθεσία.....	189
Παράδειγμα 48. I. Moderato, μέτρα 36-37, δακτυλοθεσία	189

Παράδειγμα 49. I. Moderato, μέτρα 51-52, δακτυλοθεσία	190
Παράδειγμα 50. I. Moderato, μέτρα 53-54, δακτυλοθεσία	190
Παράδειγμα 51. I. Moderato, μέτρα 73-75, δακτυλοθεσία	190
Παράδειγμα 52. II. Adagio, μέτρα 7-8, δακτυλοθεσία	191
Παράδειγμα 53. II. Adagio, μέτρα 11-13, δακτυλοθεσία.....	191
Παράδειγμα 54. II. Adagio, μέτρα 14-15, δακτυλοθεσία.....	191
Παράδειγμα 55. II. Adagio, μέτρο 22, δακτυλοθεσία.....	192
Παράδειγμα 56. II. Adagio, μέτρα 33-35, δακτυλοθεσία.....	192
Παράδειγμα 57. II. Adagio, μέτρο 36, δακτυλοθεσία.....	192
Παράδειγμα 58. II. Adagio, μέτρα 41-43, δακτυλοθεσία.....	193
Παράδειγμα 59. II. Adagio, μέτρα 44-45, δακτυλοθεσία.....	193
Παράδειγμα 60. II. Adagio, μέτρα 49-50, δακτυλοθεσία.....	193
Παράδειγμα 61. III. Allegro moderato, μέτρο 12, δακτυλοθεσία.....	194
Παράδειγμα 62. III. Allegro moderato, μέτρο 48, δακτυλοθεσία.....	194
Παράδειγμα 63. III. Allegro moderato, μέτρα 52-53, δακτυλοθεσία	194
Παράδειγμα 64. III. Allegro moderato, μέτρα 54-55, δακτυλοθεσία	195
Παράδειγμα 65. III. Allegro moderato, μέτρα 59-60, δακτυλοθεσία	195
Παράδειγμα 66. III. Allegro moderato, μέτρο 61, δακτυλοθεσία.....	195
Παράδειγμα 67. III. Allegro moderato, μέτρο 62, δακτυλοθεσία.....	196
Παράδειγμα 68. III. Allegro moderato, μέτρο 67, δακτυλοθεσία.....	196

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 –
Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου
Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Παράδειγμα 69. III. Allegro moderato, μέτρο 69, δακτυλοθεσία.....	197
Παράδειγμα 70. III. Allegro moderato, μέτρο 71, δακτυλοθεσία.....	197
Παράδειγμα 71. III. Allegro moderato, μέτρο 73, δακτυλοθεσία.....	197
Παράδειγμα 72. I. Moderato, μέτρα 37-39, αγωγή δοξαριού	.198
Παράδειγμα 73. I. Moderato, μέτρα 43-44, αγωγή δοξαριού.....	199
Παράδειγμα 74. III. Allegro moderato, μέτρα 11-13, αγωγή δοξαριού.....	200
Παράδειγμα 75. III. Allegro moderato, μέτρο 14, αγωγή δοξαριού.....	200
Παράδειγμα 76. III. Allegro moderato, μέτρα 15-16, αγωγή δοξαριού.....	201
Παράδειγμα 77. III. Allegro moderato, μέτρα 17-19, αγωγή δοξαριού.....	201
Παράδειγμα 78. III. Allegro moderato, μέτρο 88, αγωγή δοξαριού.....	202
Παράδειγμα 79. I. Moderato, μέτρα 78-81, ρυθμική συνεργασία βιολιού/πιάνου....	206
Παράδειγμα 80. III. Allegro moderato, μέτρα 20-23, ρυθμική συνεργασία βιολιού/πιάνου.....	206

Parandopulo Boris - Σονάτα για βιολί και πιάνο

Παράδειγμα 81. I. Allegro con brio, a. μέτρο 12 και b. μέτρα 43-44, staccati.....	228
Παράδειγμα 82. I. Allegro con brio, μέτρο 42, ρυθμικά σφάλματα.....	229
Παράδειγμα 83. I. Allegro con brio, μέτρο 45, πλεονασμός στις ενδείξεις legato....	229
Παράδειγμα 84. I. Allegro con brio, μέτρα 57-58, διόρθωση πρώτης έκδοσης...230	
Παράδειγμα 85. I. Allegro con brio, μέτρο 63, διόρθωση πρώτης έκδοσης.....	231

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 –
Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου
Κωνσταντινίδη και του Boris Parandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Παράδειγμα 86. I. Allegro con brio, μέτρα 81-82, υπερφορτωμένη εικόνα χειρόγραφου	232
Παράδειγμα 87. II. Scherzo, μέτρα 1-3, συντομεύσεις	233
Παράδειγμα 88. II. Scherzo, μέτρα 64-66, ξεχασμένη βοηθητική γραμμή.....	234
Παράδειγμα 89. II. Scherzo, μέτρο 70, ομοιότητα μοτίβων.....	235
Παράδειγμα 90. II. Scherzo, μέτρο 85, ρυθμικό σφάλμα	236
Παράδειγμα 91. III. Largo, μέτρα 1-2, μέτρο 6/4 με δύο ρυθμικές υποενότητες.....	237
Παράδειγμα 92. III. Largo, μέτρο 36, ταυτόχρονη εκτέλεση σολ – σολ δίεση.....	238
Παράδειγμα 93. III. Largo, μέτρα 39-42, ξεχασμένο κλειδί του φα.....	239
Παράδειγμα 94. III. Largo, μέτρο 42, παράλληλη εξέλιξη συγχορδιών και αρμισμούτων	240
Παράδειγμα 95. IV. Allegro moderato, μέτρα 29-32, διαφορετικός τρόπος σημείωσης	241
Παράδειγμα 96. IV. Allegro moderato, μέτρο 86, ξεχασμένη κατάργηση ρου staccato	241
Παράδειγμα 97. IV. Allegro moderato, μέτρα 5-8, αρχικό μοτίβο τέταρου μέρους..	245
Παράδειγμα 98. I. Allegro con brio, μέτρα 1-2, δομή εναρκτήριου υποσυνόλου	245
Παράδειγμα 99. I. Allegro con brio, μέτρο 9, μελίσματα βιολιού.....	246
Παράδειγμα 100. I. Allegro con brio, μέτρα 3-16, ρυθμικές παραλλαγές	247
Παράδειγμα 101. IV. Allegro moderato, μέτρα 13-19 και I. Allegro con brio, μέτρα 10-15, ομοιότητες μελωδικών εξελίξεων	248

Παράδειγμα 102. IV. Allegro moderato, μέτρα 5-8 – II. Scherzo, μέτρο 5, συγγένεια θεματικών δομών	248
Παράδειγμα 103. II. Scherzo, μέτρα 33-37, κατασκευή τσιτάτων	249
Παράδειγμα 104. III. Largo, μέτρα 1-4, σύμπλεγμα κατιόντων τετραχόρδων	249
Παράδειγμα 105. II. Scherzo, μέτρα 33-34, κατασκευή	253
Παράδειγμα 106. II. Scherzo, μέτρα 35-37, εκτεταμένη χρήση μοτίβων	254
Παράδειγμα 107. II. Scherzo, μέτρο 47, χρήση μοτίβου	254
Παράδειγμα 108. II. Scherzo, μέτρα 47-50, χρήση μοτίβου	254
Παράδειγμα 109. I. Allegro con brio, μέτρα 4-5, αγωγή δοξαριού	267
Παράδειγμα 110. I. Allegro con brio, μέτρο 30, αγωγή δοξαριού.....	268
Παράδειγμα 111. I. Allegro con brio, μέτρο 32, εκτέλεση αρθρώσεων	268
Παράδειγμα 112. I. Allegro con brio, μέτρο 44, αγωγή δοξαριού.....	268
Παράδειγμα 113. I. Allegro con brio, μέτρο 66, αγωγή δοξαριού.....	269
Παράδειγματα 114α και 114β. I. Allegro con brio, μέτρο 80, αγωγή δοξαριού	269
Παράδειγμα 115. II. Scherzo, μέτρο 22, δυσκολία εκτέλεσης	270
Παράδειγμα 116. II. Scherzo, μέτρο 52, δυσκολία εκτέλεσης	270
Παράδειγμα 117. II. Scherzo, μέτρο 55, δυσκολία εκτέλεσης	27070
Παράδειγμα 118α και 118β. II. Scherzo, μέτρο 35, αγωγή δοξαριού.....	271
Παράδειγμα 119. II. Scherzo, μέτρο 46, αγωγή δοξαριού	271
Παράδειγμα 120. II. Scherzo, μέτρο 76, ερμηνευτική πρόταση.....	271

Παράδειγμα 121. II. Scherzo, μέτρο 91, αγωγή δοξαριού/άρθρωση.....	272
Παράδειγμα 122. III. Largo (Sostenuto adagio), μέτρο 13, δακτυλοθεσία.....	272
Παράδειγμα 123. III. Largo (Sostenuto adagio), μέτρο 42, αγωγή δοξαριού.....	273
Παράδειγμα 124. IV. Allegro moderato, μέτρα 6-7, αγωγή δοξαριού.....	273
Παράδειγμα 125. IV. Allegro moderato, μέτρα 29-36, αγωγή δοξαριού.....	274
Παράδειγμα 126α και 126β. IV. Allegro moderato, μέτρο 77, αγωγή δοξαριού.....	274

Ευρετήριο πινάκων μουσικής ανάλυσης

Πίνακας I. Ισορυθμία.....	147
Πίνακας II. Αρχική δωδεκάφθογγη σειρά P.....	152
Πίνακας III. Τρίτη σειρά (καρκίνος R') - Αρχική σειρά P.....	153
Πίνακας IV. Δεύτερη σειρά/καρκίνος R.....	154

Ευρετήριο φωτογραφιών

Φωτογραφία 1. Ντίνος Κωνσταντινίδης.....	127
Φωτογραφία 2. Ο Boris Papandopulo στο σπίτι του στο Tribunj.....	222
Φωτογραφία 3. Πλακέτα με την κατατομή του Boris Papandopulo στο σπίτι του στο Tribunj.....	223
Φωτογραφία 4. Δανάη Παπαματθαίου – Μάτσκε και Ούβε Μάτσκε.....	374

Ευρετήριο βραχυγραφιών

ΑΕΙ = Ανώτατο Εκπαιδευτικό Ίδρυμα

Α.Ε.Μ.Θ.Τ. = Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου

ΑΠΘ = Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Δ. Δ. = Διδακτορική Διατριβή

ΕΚΠΑ = Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΗΠΑ = Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής

α. χ. = αριστερό χέρι

δ. χ. = δεξί χέρι

CD = Compact Disc Ευρετήριο Παραδειγμάτων

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Περίληψη

Η παρούσα διατριβή ξεκίνησε ως έρευνα για έργα με τίτλο *Σονάτα για βιολί και πιάνο* Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς μετά το 1950 με σκοπό το περιεχόμενό της να οργανωθεί σε δύο μέρη. Κατόπιν εννοιολογικής αποσαφήνισης του όρου «διασπορά», η έρευνα εστιάστηκε σε τέσσερις ερευνητικές υποθέσεις: στην επίδραση εθνικών καταβολών στη συνθετική δημιουργία των συνθετών της διασποράς, στα περιθώρια εξέλιξης της μορφής της σονάτας, στο βιολί ως βασικό όργανο της σύγχρονης συνθετικής δημιουργίας και στη δυνατότητα εξέλιξης συνθετικών πειραματισμών και νέων εκφραστικών δυνατοτήτων του συνδυασμού βιολί/πιάνο. Το Μέρος I επιχειρεί να διερευνήσει τις υποθέσεις αυτές μέσω εμπειρικής έρευνας - τόσο ποσοτικής μέσω ερωτηματολογίων όσο και ποιοτικής μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων - με απώτερο στόχο να παρέχει εμπειρικό υπόβαθρο στην αναλυτική, ερμηνευτική και κριτική προσέγγιση δύο αντιπροσωπευτικών έργων συνθετών της διασποράς του Μέρους II (*Σονάτα για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη [1971/77] και *Σονάτα για βιολί και πιάνο* του Boris Papandopulo [1988]), τα οποία βρίσκονται στο επίκεντρο της εστίασης της παρούσας διατριβής. Στο πλαίσιο της μελέτης των δύο αυτών περιπτώσεων, τα έργα προσεγγίζονται κριτικά τόσο σε σχέση με ζητήματα δομικής οργάνωσης, όσο και σε σχέση με ζητήματα εκτελεστικής πρακτικής και μουσικής ερμηνείας. Τα πορίσματα της έρευνας καταδεικνύουν αφενός την ύπαρξη πρωτότυπων έργων σε διακριτή μορφή σονάτας στα τέλη του 20ού αιώνα, αφετέρου την υποχώρηση ελληνικών επιρροών σε δημιουργούς της διασποράς. Η έρευνα οδήγησε, κατόπιν συγκριτικής διασταύρωσης των διαθέσιμων πηγών, στην κατάρτιση αναθεωρημένων εκδόσεων των δύο έργων καθώς και σε δημόσιες εκτελέσεις, ηχογραφήσεις και μαγνητοσκόπηση νέων πρωτότυπων μουσικών ερμηνειών, ενημερωμένων από τα συμπεράσματα της έρευνας. Με τον τρόπο αυτόν, η παρούσα διατριβή στοχεύει, παράλληλα με την απάντηση των ερευνητικών ερωτημάτων, στον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου των δύο οργάνων, κάνοντας διαθέσιμες σύγχρονες και αξιόπιστες παρτιτούρες, ερμηνευτικά σχόλια και μαγνητοσκοπημένες ερμηνείες των δύο υπό διερεύνηση έργων.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Abstract

The present dissertation focuses on musical works entitled *Sonata for violin and piano* by Greek composers and composers of the Greek diaspora after 1950. The research on which it is based pertains to the investigation of four working hypotheses: a) the impact of national descent on the creative outlook of diasporic composers, b) the allowances for the evolution of sonata form, c) the role of the violin as a basic instrument in the compositional outlook of contemporary composers, and, d) the potential for the furtherance of compositional experimentations, as well as for new expressive capacities of the violin-piano combination. The dissertation is organized in three parts: Part I focuses on exploring the aforementioned working hypotheses through empirical research (both quantitatively through questionnaires and qualitatively through unstructured interviews), with the aim to provide empirical footing to the analytical, interpretative, and critical approach of two representative works of composers of the Greek diaspora in Part II, that is, *Sonata for the Violin and the Piano* by Ntinou Constantinides (1971/77) and *Sonata for the Violin and the Piano* by Boris Papandopulo (1988). In the context of these two case studies, the works are approached critically, regarding aspects of structural organization as well as instrumental performance and musical interpretation. The findings of the research indicate the existence of original works that follow the discernible model of sonata form at the end of the twentieth century, and, furthermore, the fading of the influence of national descent in the works of composers of the Greek diaspora. Another outcome of the research was the compilation of revised editions of both aforementioned works (based on the comparative examination of available sources), as well as public performances and audiovisual recordings of novel musical interpretations, informed by the findings of the research, which are listed in Part III of the paper. From this perspective, the dissertation not only addresses the research questions it poses, but also contributes to the enrichment of the repertoire of the two instruments by providing updated and reliable annotated musical scores and recorded performances of the works at hand.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

1.1. Επιλογή θέματος της διατριβής

Κατά τη διάρκεια μακρόχρονης διαμονής της ερευνήτριας στην Αυστρία και τη Γερμανία λόγω σπουδών και εργασίας, η διαπίστωση ότι η ριζική αλλαγή τόπου εγκατάστασης ανοίγει νέους ορίζοντες και προοπτικές, αναπτύσσοντας ταυτόχρονα δεσμούς με τις χώρες υποδοχής, αποτέλεσε το κίνητρο της ερευνήτριας για διερεύνηση ζητημάτων, τα οποία σχετίζονται με πολιτισμικές αλληλεπιδράσεις στη μουσική δημιουργία και ερμηνεία. Στο πρόσφατο παρελθόν η μελέτη και ερμηνευτική πρακτική σύγχρονων έργων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς, δημιούργησε σειρά ερωτημάτων τόσο σχετικά με την επίδραση ελληνικών καταβολών στις συνθέσεις τους εντός πολυπολιτισμικών πλαισίων όσο και με τον τρόπο ερμηνευτικής προσέγγισης των έργων αυτών.

Η παγκόσμια οικονομική κρίση των τελευταίων δύο δεκαετιών και το ογκώδες κύμα μαζικής διαφυγής ανθρώπινου δυναμικού από την Ελλάδα προς το εξωτερικό, ιδιαίτερα των νέων επιστημόνων και καλλιτεχνών με υψηλά επαγγελματικά προσόντα και μόρφωση (γνωστό και ως φαινόμενο «διαρροής εγκεφάλων» [brain drain]¹) συνέβαλε στην επιλογή του θέματος της παρούσης διδακτορικής διατριβής. Συνεπώς η δημιουργία Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς αποτέλεσε το κέντρο ενδιαφέροντος της έρευνας.

Κατόπιν συνεννόησης με τον επιβλέποντα Καθηγητή της διατριβής κ. Δημήτριο Χανδράκη αποφασίστηκε καταρχάς η επιλογή θέματος στο πεδίο ερμηνείας και εκτέλεσης του βιολιού, με αναζήτηση και εντοπισμό έργων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς μετά το 1950. Στη συνέχεια εξειδικεύοντας το πεδίο αναζήτησης επιλέχθηκε αποκλειστικά ο συνδυασμός βιολί/πίانو, ώστε η απαραίτητη ερμηνευτική πρακτική με συναυλίες, ηχογραφήσεις και μαγνητοσκοπήσεις στα πλαίσια της Διδακτορικής Διατριβής (Δ.Δ.) να διευκολυνθεί και να εξυπηρετηθεί μέσω της σταθερής και μακρόχρονης

¹ Ειρήνη Γ. Μαρκάκη, «Διαστάσεις του φαινομένου ‘Διαρροής Εγκεφάλων’ (Brain Drain) στην Κρήτη από το έτος 2008 μέχρι σήμερα» (Διδακτορική διατριβή, πανεπιστήμιο Κρήτης, 2020), doi 10.12681/eadd/49403.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

καλλιτεχνικής συνεργασίας της ερευνήτριας με τον πατέρα της, πιανίστα και Καθηγητή Ούβε Μάτσκε. Ακολούθως η αναζήτηση περιορίστηκε σε έργα Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς μετά το 1950 με τον τίτλο *Σονάτα για βιολί και πιάνο*, εξαιτίας δύο παραγόντων: του ενδιαφέροντος της ερευνήτριας για τη βιωσιμότητα της σονάτας μετά το 1950 και τη δυνατότητα σύγκρισης έργων με την ίδια συνθετική μορφή.

Κατόπιν έρευνας που πραγματοποιήθηκε σε βιβλιοθήκες και στο διαδίκτυο διαπιστώθηκε ότι το Α.Ε.Μ.Θ.Τ. διαθέτει το πληρέστερο αρχείο έργων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς. Το 2014, σύμφωνα με εκτίμηση του κ. Θωμά Ταμβάκου, ιδρυτή του Α.Ε.Μ.Θ.Τ., τα έργα για βιολί και πιάνο της ομάδας αυτής ανέρχονταν στα 650. Από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ) έως τότε είχαν ψηφιοποιηθεί τα 235. Λόγω υφιστάμενων πνευματικών δικαιωμάτων παραχωρήθηκαν από το Α.Ε.Μ.Θ.Τ. για την παρούσα έρευνα 130 έργα σε μορφή pdf. Έως τα τέλη του 2015 συγκεντρώθηκαν συνολικά 12 έργα με τον τίτλο *Σονάτα για βιολί και πιάνο* από 10 συνθέτες της ελληνικής διασποράς. Συγκεκριμένα:

1. Athanasios Thomas Peter Aronis (Σικάγο/ΗΠΑ 1935 -). *Σονάτα για βιολί και πιάνο/Sonata for violin and piano*, 1958.
2. Anatoly Varelas (Τασκένδη/Ουζμπεκιστάν 1950 -). *Σονάτα για βιολί και πιάνο*, 1971.
3. Ντίνος Κωνσταντινίδης/Dinos Constantinides (Ιωάννινα 1929 – Baton Rouge/ΗΠΑ 2021). *Σονάτα για βιολί και πιάνο/Sonata for Violin and Piano*. 1971/77, LRC 21c.
4. Michel Meynaud (Παρίσι 1950 -). *Σονάτα αρ. 2 για βιολί και πιάνο* (1985/86). *SONATE N. 2* (pour piano et violon), αντίγραφο χειρόγραφου.
5. Δημήτρης Νικολάου/Dimitri Nicolau (Κερατέα Αττικής 1946 – Ρώμη 2008). *Σονάτα έργο 187/Violin Sonata op. 187*. Violin and Piano soloist, 2000.
6. Boris Papandopulo (Honnaf am Rhein/Γερμανία 1906 – Tribunj/Κροατία 1991). *Σονάτα για βιολί και πιάνο*. (1988), Ζάγκρεμπ: 1999.
7. Dana Dimitri Richardson (Νέα Υόρκη 1953-)
Σονάτα αρ.1 για βιολί και πιάνο/Violin Sonate no. 1 (1978), 1979.
Σονάτα αρ.2 για βιολί και πιάνο/Violin Sonate no. 2 (1979), 1981.

- Σονάτα αρ. 4 για βιολί και πιάνο/Violin Sonate no. 4 (2007), 2007.*
8. Georgios Sachinidis (Κρίμσκαγια/Καύκασος/Ρωσία 1915 [1911] – Αθήνα 1990). *Σονάτα για βιολί και πιάνο έργο 8/Sonate pour violon et piano op.8.*
 9. Δημήτρης Τερζάκης/Dimitri Terzakis (Αθήνα 1938-). *Sonate infernale (2008/9)*, Βερολίνο: 2010.
 10. Alexandru Hrisanide (Πετρίλα/ Ρουμανία 1936 -). *Σονάτα για βιολί και πιάνο/Sonata for Violin and Piano. (Βουκουρέστι 1957), 1968.*

Από τα προαναφερθέντα έργα, δέκα παρτιτούρες προήλθαν από το Α.Ε.Μ.Θ.Τ. και δύο, τα έργα του Michel Meynaud και του Δημήτρη Τερζάκη, από το αρχείο του πιανίστα Ούβε Μάτσκε. Κατά τη διάρκεια μελέτης του υλικού προστέθηκε δεύτερη εκδοχή της πρώτης σονάτας του Dana Dimitri Richardson. Κατόπιν προσωπικής επαφής με τη χήρα του συνθέτη Dimitri Nicolau, κ. Paola Cortese, κατέστη δυνατή η συμπλήρωση του ελλιπούς αρχείου του έργου του συνθέτη με προέλευση το Α.Ε.Μ.Θ.Τ. Διαπιστώθηκε ότι το ογκώδες υλικό που είχε συγκεντρωθεί δε θα μπορούσε να επεξεργαστεί και να ερμηνευτεί στα πλαίσια μίας διατριβής.

Στην αρχή, με κριτήριο τις αυξημένες απαιτήσεις δεξιοτεχνίας για το βιολί, επιλέχθηκαν τα έργα του Boris Papandopulo, Dimitri Nicolau και Alexandru Hrisanide για διεξοδική και αναλυτική μελέτη. Με κριτήριο την πιο πρόσφατη δημιουργία (2009) επιλέχθηκε το έργο του Δημήτρη Τερζάκη και με κριτήριο την πλέον πολυσύνθετη δομή η σονάτα του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Λόγω διακοπής κάθε δυνατότητας επικοινωνίας με τον κ. Alexandru Hrisanide στην Ολλανδία και με την κ. Paola Cortese στην Ιταλία για άγνωστους στην ερευνήτρια λόγους, η έρευνα επικεντρώθηκε στα έργα των Boris Papandopulo, Ντίνου Κωνσταντινίδη και Δημήτρη Τερζάκη. Τέλος η διαπίστωση ότι το έργο του Δ. Τερζάκη τιτλοφορείται μεν ως σονάτα, αλλά δεν εξελίσσεται στη μορφή αυτή, περιόρισε το πεδίο της έρευνας σε δύο έργα.

Οι συνθέτες Ντίνος Κωνσταντινίδης και Boris Papandopulo εκπροσωπούν τους Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς αντίστοιχα και οι σονάτες τους για βιολί και πιάνο περιέχουν χαρακτηριστικά και ιδιαιτερότητες που εξυπηρετούν την εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τη μορφή της σονάτας καθώς και την ύπαρξη ή όχι ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις αυτές. Εκτός αυτού, υπήρξε η δυνατότητα προσωπικής επαφής με τον Ντίνο Κωνσταντινίδη (έως τον Μάρτιο 2021) και με τη χήρα του Boris Papandopulo,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Zdenka, καθώς και με το ευρύτερο περιβάλλον του συνθέτη με επιτόπια έρευνα που διεξήχθη στην Κροατία.

Με βάση τα παραπάνω εγκρίθηκε το 2017 από τη Συνέλευση Τμήματος Ειδικής Σύνθεσης αλλαγή θέματος της Δ.Δ., λαμβάνοντας την τελική μορφή: «Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo». Η έρευνα της εργασίας στηρίχθηκε σε δύο θεματικούς άξονες: Ο πρώτος άξονας αφορά στους Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς, οι οποίοι μετά το 1950 συνέθεσαν έργα για βιολί και πιάνο σε μορφή σονάτας. Ο δεύτερος άξονας αφορά στη σονάτα – και ειδικότερα στη σονάτα για βιολί και πιάνο - ως συνθετική μορφή του παρελθόντος σε φθίνουσα πορεία μετά το 1950.

1.1.1. Σονάτα για βιολί και πιάνο: Σύντομη ιστορική επισκόπηση

Η μορφή της σονάτας κατά τη διάρκεια της ιστορικής διαδρομής της, τεσσάρων και πλέον αιώνων, εξελίχθηκε και μεταμορφώθηκε συνεχόμενα. Από τον 18ο αιώνα αρχίζει να διαδραματίζει κυρίαρχο ρόλο αποδεικνύοντας, όπως ελάχιστες άλλες συνθετικές μορφές, ότι διαθέτετε ανεξάντλητες δυνατότητες έκφρασης αλλά και δυνατότητες προσαρμογής σε νέα κοινωνικοϊστορικά δεδομένα. «Η σονάτα δεν είναι ένα μορφολογικό σχήμα, είναι μια έννοια της τέχνης για την οποία έχουν εργαστεί γενιές και γενιές, ένα πρόβλημα μορφής για το οποίο αμέτρητοι άνθρωποι έχουν βρει διαρκώς νέες λύσεις»².

Στους προγόνους της σονάτας για βιολί και πιάνο συμπεριλαμβάνονται η *Sonata da chiesa* καθώς και η *Sonata da camera* της Ιταλίας του 17ου αιώνα, οι οποίες εκτελούνταν από δύο σολιστικά όργανα και Basso continuo. Στον 18ο αιώνα συναντώνται και εμφανίζονται με αυξανόμενη συχνότητα σονάτες για Duo (π.χ. βιολί και Basso continuo). Μια ιδιαίτερη θέση καταλαμβάνουν οι solo Sonatas για βιολί (J. S. Bach, G. P. Telemann) και για πιάνο (J. Kuhnau)³.

² Paul Bekker, *Neue Musik* (Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1923), 112.

³ Günter Altmann, *Musikalische Formenlehre* (Berlin: Volk und Wissen, 1982), 255-277.

Επιχειρώντας μια πολύ σύντομη ιστορική επισκόπηση της σονάτας για βιολί και πιάνο επισημαίνεται ότι η συνθετική αυτή μορφή (σονάτα για πιάνο και βιολί, αργότερα για βιολί και πιάνο), ήταν πάντα στενά συνδεδεμένη με την εξέλιξη του πιάνου. Το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα βρήκε τους πρώτους εκφραστές της στα πρόσωπα των W. A. Mozart και L. v. Beethoven, των οποίων οι σονάτες αποτελούν ορόσημο της μορφής αυτής. Και οι δύο ήταν κορυφαίοι πιανίστες της εποχής τους, ήταν όμως ταυτόχρονα και βιολονίστες με υψηλού επιπέδου γνώση του οργάνου και τα έργα τους γράφτηκαν αρχικά για προσωπική τους χρήση.

Αντιπαραθέσεις και αυξανόμενες εντάσεις χαρακτηρίζουν και διαμορφώνουν τις εξελίξεις του κυρίου μέρους της σονάτας, έχοντας ως αποτέλεσμα την επέκταση της επεξεργασίας ή και ολόκληρου του έργου. «Η δυναμική της διαδικασίας είναι σαφής: η μία σφαίρα δεν αντιπαραβάλλεται μηχανικά με την άλλη, αλλά μέσα από την εξέλιξή της αναπόφευκτα προκαλεί την άλλη ως αντίθεσή της. Από την αντιπαράθεση προκύπτει η δυνατότητα μιας περαιτέρω κίνησης της μουσικής. Για την ακρίβεια, κάτι περισσότερο από τη δυνατότητα: προκύπτει το αναπόφευκτο μιας περαιτέρω μουσικής κίνησης, διότι υπό τις συνθήκες ενός τονικού συστήματος, αυτή η συσχέτιση των θεμάτων ... γίνεται αντιληπτή ως εξαιρετικά ασταθής και αντιθετική»⁴.

Η σονάτα ως μορφή στηρίχτηκε στο τονικό σύστημα και είχε κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα σημαντική παρουσία στα έργα κορυφαίων συνθετών, όπως οι σονάτες όψιμου ρομαντισμού των J. Brahms, C. Franck, E. Grieg, R. Strauss κ.α. Στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα οι σονάτες σπανίζουν και η βιωσιμότητα του είδους υπό συνθήκες διευρυμένης τονικότητας, ενσωμάτωσης πολύπλοκων ρυθμών και νέων συνθετικών τεχνικών αποδεικνύεται με τις σονάτες των C. Debussy, M. Ravel, S. Prokofiev και B. Bartók.

Στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, περί το 1950, εμφανίστηκε σχεδόν παγκοσμίως μια γενική τομή σε πολιτικό, αισθητικό, υφολογικό και τεχνολογικό επίπεδο. «Σύμφωνα με τον συνθέτη (Ντίνο Κωνσταντινίδη)...κατά τον 20ο αιώνα, με την ανάπτυξη της τεχνολογίας και την πληθώρα της πληροφορίας, η ποιοτική-έντεχνη μουσική επισκιάστηκε από εμπορικές “μουσικές” διασκεδαστικού τύπου, “μουσικές” του έντονου ισοπεδωτικού θορύβου και της εκτόνωσης...και από επιφανειακές χωρίς τεχνική αρτιότητα προσεγγίσεις στις ονομαζόμενες

⁴ Boris Assafjew, *Die musikalische Form als Prozeß* (Berlin: Verlag Neue Musik, 1976), 127.

μουσικές του κόσμου...»⁵. Παρατηρείται ότι τα νέα μουσικά ρεύματα (avant garde) αποφεύγουν κατά κανόνα τις παραδοσιακές μορφές (σονάτα) και τους παραδοσιακούς σχηματισμούς (κουαρτέτο εγχόρδων, πιάνο τρίο). Η σονάτα για βιολί και πιάνο, στο σύνολο της νέας δημιουργίας και παρά την ύπαρξη έργων κορυφαίων συνθετών (D. Shostakovich, A. Schnittke κ.α.) μπαίνει στο περιθώριο της συνθετικής δημιουργίας. Εμφανίζονται νέοι συνδυασμοί οργάνων. Η τεχνολογική ανάπτυξη οδήγησε στη γέννηση του τομέα της ηλεκτρονικής μουσικής, ενός τομέα με τεράστιες διαστάσεις. Εμφανίζεται ο συνδυασμός μουσικής και video art καθώς και άλλων οπτικών μέσων. Γίνονται πειραματισμοί με αλεατορικές διαδικασίες και με την εν μέρει εγκατάλειψη του ελέγχου του καλλιτεχνικού έργου.

Όλα τα παραπάνω οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η μορφή της σονάτας και ειδικότερα η σονάτα για βιολί και πιάνο είναι κατάλοιπο μιας άλλης εποχής και έχει ελάχιστα ουσιαστική συμβολή στη σύγχρονη μουσική δημιουργία. Η σύνθεση μιας σονάτας σήμερα αποτελεί πρόκληση για τον δημιουργό, εφόσον το αποτέλεσμα αναπόφευκτα συγκρίνεται με κορυφαία έργα του παρελθόντος και ταυτόχρονα αντιπαραβάλλεται με έργα νεότερης τεχνοτροπίας. Υπό το πρίσμα αυτό μπορεί να υποτεθεί ότι η απόφαση δημιουργίας έργου σε μορφή σονάτας μετά το 1950 στις περισσότερες των περιπτώσεων είναι σοβαρό εγχείρημα, εγείροντας ταυτόχρονα ερωτήματα, κατά πόσο το έργο αυτό μπορεί να αποτελέσει σύγχρονη καλλιτεχνική έκφραση σε σύγχρονο μουσικό ιδίωμα.

1.1.2. Έλληνες συνθέτες στη διασπορά

Ο ελληνικός χώρος, στο νότιο-ανατολικό άκρο της Ευρώπης, λειτούργησε στο πλαίσιο του οθωμανικού κόσμου για πολλούς κρίσιμους αιώνες. Δεν παρακολούθησε την εξέλιξη της μουσικής στον δυτικό ευρωπαϊκό κόσμο, όπου οι κοινωνικές σχέσεις, και, ως εκ τούτου οι κοινωνικοί χώροι που διαμόρφωναν τους κανόνες της τέχνης, ήταν διαφορετικές. Στην ελληνική περίπτωση κυριαρχούσε η ανατολική παράδοση, η συνέχεια διά της Εκκλησίας της

⁵ Αθανάσιος Ζέρβας, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Λυρισμός και Πανδιατονικότητα» *Επιστημονική Ημερίδα «Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία»*. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2010.

βυζαντινής μουσικής και η παραδοσιακή μουσική - που αργότερα ταξινομήθηκε ως "δημοτική". Ως εκ τούτου το μουσικό παρελθόν της Ελλάδας δεν είναι συγκρίσιμο με εκείνο των υπόλοιπων ευρωπαϊκών χωρών, οι οποίες έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη ροή των εξελίξεων της δυτικής μουσικής. Η συνάντηση με την τελευταία έγινε μετά τη δημιουργία του ελληνικού κράτους, ειδικά κατά την περίοδο της Βαυαρικής μοναρχίας στην Ελλάδα, από νέους μουσικούς που βρέθηκαν για μουσικές σπουδές στη Γερμανία (Μόναχο)⁶.

Η ελληνική ιστορία στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα σφραγίστηκε από ισχυρές εσωτερικές διεργασίες που εκδηλώθηκαν με πολέμους εμφύλιους ή με άλλα κράτη, πολιτικές ανατροπές, μετακινήσεις πληθυσμών, προσφυγιά και μετανάστευση. Είναι μια περίοδος όπου ο έξω από τα ελληνικά σύνορα ελληνισμός καταστράφηκε και κατέφυγε στο Ελληνικό κράτος. Ωστόσο, για το ελληνικό κράτος η μικρασιατική καταστροφή του 1922 υπήρξε μια δεύτερη αφετηρία για την τέχνη και τη μουσική ιδιαίτερα⁷.

Από τη δημιουργία του ελληνικού κράτους μέχρι και σήμερα οι περισσότεροι Έλληνες συνθέτες έλαβαν ανώτερη μουσική εκπαίδευση σε ιδρύματα της αλλοδαπής⁸. Αρκετοί από αυτούς δεν επέστρεψαν στην Ελλάδα. Παρέμειναν στο εξωτερικό, σε χώρες με δομές καταλληλότερες για εξειδικευμένη μουσική εκπαίδευση και επαγγελματική εξέλιξη στον χώρο της σύνθεσης. Η παγκόσμια οικονομική κρίση των τελευταίων δεκαετιών επέτεινε το φαινόμενο της διαρροής συνθετών κυρίως σε χώρες της Ευρώπης και Αμερικής. Ορισμένοι από αυτούς κατείχαν ή εξακολουθούν να κατέχουν εξέχουσα θέση ως ακαδημαϊκοί δάσκαλοι σε ΑΕΙ (π.χ. ο Ντίνος Κωνσταντινίδης στο Louisiana State University, ο Δημήτρης Τερζάκης στην Ανώτατη Σχολή Μουσικής και Θεάτρου "Felix Mendelssohn Bartholdy" στη Λειψία). Άλλοι πάλι έπαιξαν σημαντικό ρόλο όχι μόνο στο «μουσικό γίνεσθαι» των χωρών υποδοχής

⁶ Κωστής Γαϊτάνος, *Η ιστορία της ελληνικής μουσικής*, (Αθήνα: Φ. Νάκας, 2012). Λάμπρος Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, (Αθήνα: Μ.Ι. Εμπορικής Τραπεζής, 2009).

⁷ Συλλογικό, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1974 τ. Ι' και 1976 τ. ΙΑ').

Γιώργος Β. Δερτιλής, *Ιστορία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας 1750-2015*, (Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2018).

⁸ Η σύνθεση ως Ειδίκευση διδάσκεται σε ελληνικό ΑΕΙ από το ακ. έτος 2000-01 (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

τους αλλά και παγκόσμια (π.χ. Γιάννης Ξενάκης, Ανέστης Λογοθέτης) έχοντας κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ τους τη «ριζική ρήξη με το παρελθόν»⁹.

1.2. Στόχοι, ερευνητικά ερωτήματα, υποθέσεις εργασίας

Για τη διατύπωση των στόχων, των ερευνητικών ερωτημάτων και των υποθέσεων της εργασίας κρίθηκε αναγκαία η σχετική ανασκόπηση της βιβλιογραφίας που αφορά στις μελέτες για την ελληνική διασπορά στον 20ο αιώνα καθώς και εκείνες που αναφέρονται στο νεοελληνικό κράτος και τη νεοελληνική διασπορά. Στον τομέα της μουσικής η βιβλιογραφική έρευνα επικεντρώθηκε στη μουσική του 20ου αιώνα, στη σχέση μουσικής και γλώσσας, στον ελληνικό ρυθμό καθώς και σε εξειδικευμένες μελέτες και άρθρα για τη μορφή της σονάτας στη βιολονιστική φιλολογία.

Από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση πηγών σχετικών με την ελληνική διασπορά διαπιστώθηκε έλλειμμα ελληνικής και ξένης βιβλιογραφίας για τους Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς εκτός από την έκδοση μεμονωμένων μελετών ή διατριβών που επικεντρώνονται στο συνθετικό έργο ορισμένων εξ' αυτών (π.χ. Δημήτρης Τερζάκης¹⁰) ή άρθρων που επικεντρώνονται σε βιογραφίες συνθετών (π.χ. άρθρα του Θωμά Ταμβάκου στο blog του Α.Ε.Μ.Θ.Τ.). Έρευνα που να αφορά στη σχέση μεταξύ συνθετικού έργου των Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς και της διασπορικής τους ταυτότητας δεν εντοπίστηκε.

Το γεγονός αυτό συνετέλεσε στη διαμόρφωση του βασικού στόχου της παρούσας έρευνας, ο οποίος διατυπώνεται ως εμπειρική και θεωρητική μελέτη της σχέσης μεταξύ συνθετικής δημιουργίας των Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς με τη διασπορική τους ταυτότητα. Η προσέγγιση αυτή μέσα από το πρίσμα της διαπολιτισμικής συνύπαρξης και με συνδυαστικά κριτήρια (ποσοτικά, ποιοτικά, θεωρητικά-αναλυτικά) είναι

⁹ Μάκης Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης: Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού*, (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2008).

¹⁰ Rudolf Lück, *Der Weg zur Monophonie: Werkstattgespräch mit Dimitri Terzakis* (Bad Schwalbach: Gravis, 1999).

πρωτότυπη, αφού πραγματοποιείται για πρώτη φορά στη συγκεκριμένη πληθυσμιακή ομάδα και εφόσον η ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία περιορίζεται αποκλειστικά και μόνο στην ελληνική διασπορά προσεγγίζοντάς την, είτε μέσα σε ιστορικά είτε μέσα σε γεωγραφικά πλαίσια.

Οι βασικοί άξονες γύρω από τους οποίους οργανώνεται η μελέτη αυτή είναι οι εξής:

- (α) ο ρόλος που παίζει η παραδοσιακή μορφή της σονάτας στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία,
- (β) ο ρόλος του βιολιού στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία,
- (γ) οι δυνατότητες περαιτέρω συνθετικών πειραματισμών με στόχο την ανάδειξη νέων εκφραστικών δυνατοτήτων στον συνδυασμό βιολί/πιάνο,
- (δ) οι δυνατότητες διεύρυνσης του ρεπερτορίου βιολιού/πιάνου με τη δημιουργία νέων εκδόσεων έργων συνθετών της ελληνικής διασποράς, συνοδευόμενες από ερμηνευτικά σχόλια και από ψηφιακά καταγεγραμμένες πρωτότυπες ερμηνείες τους.

Η παρούσα διατριβή επιχειρεί να προσεγγίσει και διερευνήσει ζητήματα που απασχολούν την ερευνήτρια ως ερμηνεύτρια σε σχέση με τη συνθετική δημιουργία των Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς και ειδικότερα σε σχέση με το βιολί και τη συνθετική μορφή της σονάτας, αναζητώντας απαντήσεις στα εξής ερευνητικά ερωτήματα:

1. Ποιες επιδράσεις ελληνικής κουλτούρας μπορούν να ανιχνευθούν σε έργα, τα οποία έχουν δημιουργηθεί σε πολυπολιτισμικό περιβάλλον από Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς;
2. Ποια η διαφορά στον βαθμό επίδρασης ελληνικών καταβολών στις συνθέσεις Ελλήνων συνθετών της διασποράς και στις συνθέσεις των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς;
3. Ποιο ρόλο παίζει ο παράγοντας της διασποράς στην αισθητική των έργων αυτών;
4. Υπάρχουν έργα μετά το 1950 Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς, τα οποία αξίζουν να ενταχθούν στο ενεργό συναυλιακό ρεπερτόριο για βιολί και πιάνο;

5. Υπάρχουν καινοτομίες, πρωτοτυπίες και προσωπικές λύσεις στις συνθέσεις αυτές, οι οποίες συμβάλουν σε περαιτέρω εξέλιξη της φόρμας της σονάτας;

Σύμφωνα με τα páρα páνω ο σκοπός της έρευνας στην παρούσα εργασία διατυπώνεται μέσω τεσσάρων βασικών υποθέσεων:

Υπόθεση Α

Η σύγχρονη συνθετική δημιουργία των Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς υφίσταται άμεση ή έμμεση επίδραση από την εθνοπολιτισμική τους ταυτότητα.

Υπόθεση Β

Η παραδοσιακή μορφή της σονάτας εξακολουθεί να παίζει ρόλο στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία.

Υπόθεση Γ

Το βιολί εξακολουθεί να αποτελεί βασικό όργανο στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία.

Υπόθεση Δ

Ο συνδυασμός βιολιού/πιάνου επιδέχεται περαιτέρω συνθετικών πειραματισμών με στόχο την ανάπτυξη νέων εκφραστικών δυνατοτήτων.

1.3. Ελληνική Διασπορά: Εννοιολογικό πλαίσιο

Στις ελάχιστες μελέτες που αφορούν στο σύνολο της ελληνικής διασποράς, οι διαχωρισμοί γίνονται είτε χρονολογικά, είτε ανά χώρα υποδοχής. Δύο είναι τα βασικά εγχειρίδια στη μελέτη της ελληνικής διασποράς: Το έργο *Επισκόπηση της Ιστορίας της Νεοελληνικής Διασποράς* του Ιωάννη Χασιώτη (1993), ο οποίος οργανώνει το υλικό ανά περίοδο, με άξονα τα γεγονότα της ελληνικής ιστορίας και το έργο *Η Ελληνική Διασπορά στον Εικοστό Αιώνα* του Richard Clogg (2004) με γεωγραφική οργάνωση του υλικού, ανά χώρα υποδοχής.

Κατά την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας δεν εντοπίστηκε έρευνα, η οποία να σχετίζεται με Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες, που ζουν και εργάζονται εκτός Ελλάδας, και ειδικότερα έρευνα που να αφορά τη σχέση συνθετικού έργου μετά το 1950 των συνθετών αυτών και της διασπορικής τους ταυτότητας.

Αποφασίστηκε, ανάμεσα στους πολλούς όρους και έννοιες που αναφέρονται σε φαινόμενα μετακίνησης συλλογικοτήτων, όπως «μετανάστευση», «αποδημία», «Ελληνισμός του εξωτερικού», «Έλληνες ομογενείς», «Έλληνες μόνιμοι κάτοικοι εξωτερικού», «εξωελλαδικός ελληνισμός», να χρησιμοποιηθεί ο όρος «διασπορά», ως το πλέον κατάλληλο εννοιολογικό εργαλείο για τη διεξαγωγή της παρούσας έρευνας. Λόγω της σημαντικότητας του όρου «διασπορά» στη διερεύνηση των υποθέσεων της συγκεκριμένης εργασίας, απαιτείται η αποσαφήνισή του και ο ακριβής προσδιορισμός του.

Σε άρθρο του φιλόσοφου John Armstrong με τίτλο “Mobilized and proletarian Diasporas” («Κινητοποιημένες και προλεταριακές διασπορές») του 1976 συναντάται μία από τις πρώτες προσπάθειες ορισμού της διασποράς, ως «οποιαδήποτε εθνική συλλογικότητα που δεν έχει εθνική βάση μέσα σε μια δεδομένη οργανωμένη κοινωνία, αποτελεί δηλαδή μια σχετικά μικρή μειονότητα σε όλα τα τμήματά της»¹¹.

Εντούτοις ο όρος διασπορά παρουσιάζει εννοιολογική ρευστότητα και αλλάζει ιστορικά. Ο όρος παλαιότερα λάμβανε θρησκευτικές προεκτάσεις αναφερόμενος κυρίως στους Εβραίους κατά την τραυματική αναγκαστική εξορία από την πατρίδα τους και τον διασκορπισμό τους σε διαφορετικά εδάφη. Η εκρίζωση πληθυσμών καταγράφεται επίσης στην ιστορία των Αρμενίων και των Ελλήνων, τα έθνη των οποίων αποτελούν αναμφισβήτητα αρχέτυπα διασπορών¹². Στην ελληνική λογοτεχνία συναντάται μεταφορικά στο μυθιστόρημα του Δημήτρη Βικέλα «Λουκής Λάρας» (Παρίσι, 1878) η καταδίωξη και αναγκαστική φυγή πληθυσμών κατά την διάρκεια της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 ως «ανεμοζάλη της διασποράς».

¹¹ John Armstrong, “Mobilized and proletarian Diasporas”, *In American Political Science Review*, Review 70, no. 2, 1976, 393.

¹² Richard Clogg, *The Greek Diaspora in the Twentieth Century* (St Antony`s Series), 1st ed., 1999, [Εισαγωγή: «Όμοια με τους Εβραίους και τους Αρμένιους, οι Έλληνες είναι πρωταρχικά λαός της διασποράς»].

Η χρήση του όρου διασπορά και γενικότερα η μελέτη του φαινομένου αυτού στους διάφορους τομείς των ανθρωπιστικών επιστημών είναι αρκετά πρόσφατη, με χρονικό σημείο έναρξης στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Ο όρος διασπορά συναντάται πλέον με θετικό πρόσημο και δεν παραπέμπει σε βίαιους εκτοπισμούς πληθυσμών.

Αρκετοί ακαδημαϊκοί έχουν ασκήσει έντονη κριτική διαφωνώντας στη χρήση του όρου διασπορά κυρίως για το γεγονός ότι δε λαμβάνονται υπόψη οι εσωτερικές διαφοροποιήσεις της εκάστοτε διασποράς (π.χ. φύλο, τάξη), οι γεωπολιτικές ιδιομορφίες της κάθε «εθνικής» διασποράς (η ελληνική διασπορά στις Η.Π.Α. π.χ. έχει διαμορφωθεί σε εντελώς άλλες ιστορικές συνθήκες από την ελληνική διασπορά στη Γερμανία ή το Βέλγιο κ.τ.λ.) και οι διεθνικές της διαστάσεις εφόσον το φαινόμενο της διασποράς βρίσκεται πάντοτε σε στενή εξάρτηση με τη χώρα αποστολής αλλά και με τη χώρα υποδοχής.

Παρόλα αυτά η χρήση του όρου έχει πλέον καθιερωθεί στην πανεπιστημιακή κοινότητα και θα καταδειχθεί γιατί, παρά τις αντιφάσεις που παρουσιάζει ο όρος, προσφέρεται ως το πλέον κατάλληλο εννοιολογικό πλαίσιο κατανόησης ορισμένων ερευνητικών ζητημάτων, τα οποία θέτει η παρούσα διατριβή σε σχέση με το συνθετικό έργο και την εθνοπολιτισμική ταυτότητα των Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς μετά το 1950.

Στην Ελλάδα η ευρεία χρήση του όρου διασπορά γίνεται κατανοητή ως διασκορπισμός ενός μέρους του πληθυσμού εκτός των συνόρων της χώρας. Ο όρος χαρακτηρίζει γενικά το εκπατρισμένο εκείνο τμήμα ενός λαού, το οποίο, μολονότι εγκαταστάθηκε, έστω και με σχετική μονιμότητα, σε χώρες ή περιοχές εκτός του εθνικού χώρου, εξακολουθεί να συντηρεί, σε συλλογικό ή και ατομικό επίπεδο, τις υλικές, πολιτιστικές και συναισθηματικές του σχέσεις με τη χώρα καταγωγής του. Με το πέρασμα του χρόνου και τη διαδοχή των γενεών, υποχωρούν ή και χάνονται αρκετά στοιχεία της εθνοπολιτισμικής ταυτότητας. «Όχι όμως», κατά μία εκδοχή, και «το συναίσθημα, η πίστη στην καταγωγή, η προφορική παράδοση, δηλαδή αυτό που αποκαλούμε πολιτισμικό ελάχιστο...»¹³. Οι σχέσεις αυτές μετασχηματίζονται σε νοσταλγία μιας πατρίδας, η οποία επηρεάζει, σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα καθορίζει τη

¹³ Μιχάλης Δαμανάκης, «Νεοελληνικό κράτος και νεοελληνική διασπορά: Θεσμικές και εκπαιδευτικές διαστάσεις στη μεταξύ τους σχέση», *Ελληνόγλωσση Εκπαίδευση στη Διασπορά. Ιστορία της Νεοελληνικής Διασποράς. Έρευνα και Διδασκαλία*, από το Έργο «Παιδεία Ομογενών», στα πλαίσια του Γ'ΚΠΣ, Έκθεση έργου, 2004, 34.

συλλογική τους μνήμη και την εθνική τους συνείδηση. Άρα - κατά μία έννοια - στην Ελληνική διασπορά ανήκουν όσοι έχουν ελληνική συνείδηση. Όπως εύστοχα διατύπωσε ο Ελευθέριος Βενιζέλος στη Συνθήκη ειρήνης στις Βερσαλλίες: «Έλληνας είναι αυτός που θέλει να είναι Έλληνας, που νιώθει ότι είναι Έλληνας και λέει ότι είναι Έλληνας»¹⁴.

Στην ελληνική ιστοριογραφία ο όρος διασπορά χρησιμοποιείται εναλλακτικά με τους όρους «απόδημος ελληνισμός» και «ομογένεια». Η διασπορά κατανοείται κυρίως μέσα από το πρίσμα ιστορικών περιόδων και ταξινομήσεων σε είδη. Ο πλέον διαδεδομένος τρόπος ταξινόμησης της διασποράς σε ιστορικές περιόδους είναι εκείνος που περιλαμβάνει τρεις περιόδους: Η πρώτη περίοδος περιλαμβάνει τις μετακινήσεις των ελληνορθόδοξων πληθυσμών στη διάρκεια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (15^{ος} – 19^{ος} αιώνας), η δεύτερη περιλαμβάνει τη μετακίνηση πληθυσμών από την ίδρυση του ελληνικού κράτους μέχρι το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και η τρίτη φτάνει μέχρι σήμερα¹⁵.

Παράλληλα με την ιστορική ταξινόμηση της διασποράς συναντάται και η ταξινόμησή της σε είδη, επιτρέποντας την κατανόηση του φαινομένου βάσει συγκεκριμένων κριτηρίων, όπως η εργατική διασπορά, η επιστημονική διασπορά κ.α. Η ταξινόμηση της διασποράς σε είδη αναδεικνύει τις πολλές διαστάσεις του φαινομένου αλλά ταυτόχρονα εμφανίζει προβλήματα καθώς εξετάζεται το κάθε είδος μονοδιάστατα χωρίς να συσχετίζεται με άλλα είδη. Για παράδειγμα, όταν ερευνάται η εργατική διασπορά, δε συσχετίζεται με την πολιτισμική διασπορά, ενώ γεγονός αποτελεί ότι η μια επηρεάζει την άλλη.

Επιπλέον, οι πολιτικές διαστάσεις χρήσης του όρου και ως ιδεολογική θέση ανασύρει σειρά ερωτημάτων, όπως ποιος τον ορίζει, πώς και γιατί; Για παράδειγμα πολλοί μελετητές της μετανάστευσης στην Αμερική του 20^{ου} αιώνα ξεχώριζαν τους οικονομικούς μετανάστες ως κατηγορία από τη διασπορά μη εντάσσοντας τη φτωχή εργατική τάξη στον όρο. Επίσης, όπως σημειώνει ο ιστορικός Richard Clogg¹⁶, οι πολιτικοί πρόσφυγες μετά το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου στην Ελλάδα δεν περιλαμβάνονται από τους ιστοριογράφους στη διασπορά αλλά

¹⁴ Richard Clogg, *Η ελληνική Διασπορά στον 20^ο αιώνα*, (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2004), 57.

¹⁵ Ιωάννης Κ. Χασιώτης, Όλγα Κατσιαρδή-Hering και Ευρυδίκη Α. Αμπατζή, *Οι Έλληνες στη Διασπορά: 15ος – 21ος αιώνας*, (Αθήνα, Έκδοση: Βουλή των Ελλήνων, 2006).

¹⁶ Richard Clogg, 1999, “The Greek Diaspora: The Historical Context”, *In The Greek Diaspora in the Twentieth Century*, (London, Palgrave, 1999), 1-23.

μόνο μετά το 1990 άρχισαν να γίνονται αναφορές σε αυτούς και να ενσωματώνονται στην ιστοριογραφία με τον όρο διασπορά. «Η έννοια της ελληνικής διασποράς αποκτά σαφές περιεχόμενο - και γίνεται παρατηρήσιμη - μόνο στο πλαίσιο συγκεκριμένων κοινωνικών θεωριών και πολιτικών επιλογών»¹⁷.

Ο όρος διασπορά λαμβάνει ιδεολογικές διαστάσεις μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια κοινωνικών θεωριών και πολιτικών εξουσιών, οι οποίες συγκρούονται και αντιπαρατίθενται μεταξύ τους και ανάλογα με την επικράτηση της μιας ή της άλλης η χρήση του όρου καθιερώνεται ή αποδυναμώνεται. Έτσι, έχουμε την αντιπαράθεση μεταξύ δύο θεωριών για την ταυτότητα: α) την ουσιοκρατική, η οποία αντιμετωπίζει την ταυτότητα ως κάτι αμετάβλητο και σταθερό προωθώντας την πολιτισμική και βιολογική καθαρότητα και β) την ταυτότητα ως αποτέλεσμα κοινωνικών διαπολιτισμικών διεργασιών και σύνθεσης πολλών διασταυρωμένων συνιστωσών, όπως ο τόπος, ο χρόνος, η εθνική καταγωγή, η κοινωνική τάξη, το πολιτισμικό υπόβαθρο, το φύλο, η θρησκεία, η γλώσσα, οι οποίες διαμορφώνονται σε συγκεκριμένα πλαίσια σχέσεων εξουσίας (ταυτότητα θέσεων).

Σύμφωνα με την ουσιοκρατική θεωρία, η διασπορά θεωρείται προέκταση του έθνους. Το εθνικό κέντρο προσεγγίζει τη διασπορά σαν μια ιστορικά μονοδιάστατη και ομοιόμορφη οντότητα και επομένως δεν αναγνωρίζει στην περίπτωση αυτή τα πολυπολιτιστικά της στοιχεία¹⁸.

Η προοδευτική ακαδημαϊκή κοινότητα αντιπαρατίθεται στην οικειοποίηση του όρου της διασποράς από το κράτος και την αντιμετώπισή της σαν μια ενιαία εθνική ολότητα. Θεωρεί τη διασπορά ως μια συνεχόμενη και ρευστή διαδικασία, η οποία συντελείται μέσα σε συγκεκριμένα εδαφικά, πολιτικά και πολιτισμικά πλαίσια μέσω μείξεων και συγχωνεύσεων. Στο πλαίσιο των επιδράσεων από τις σχέσεις αυτές, η διασπορική ταυτότητα διαμορφώνεται με ποικίλες μεταβλητές και μπορεί να λαμβάνει ποικίλες μορφές, μεταλλάσσοντας τους δεσμούς της με το έθνος-κράτος καταγωγής. Ορισμένες από τις βασικές μεταβλητές διαμόρφωσης και διαφοροποίησης των διασπορικών ταυτοτήτων, είναι η κοινωνική θέση των

¹⁷ Αθανάσιος Ι. Κόντης, «Η έρευνα στην Ελλάδα για τον ελληνισμό της διασποράς», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 92-93 (1997), 65.

¹⁸ Paschalis Kitromilides, “Diaspora, Identity, and Nation-Building”, *In Homelands and Diasporas: Greeks, Jews and their Migrations*, edited by Minna Rozen, (London: I. B. Tauris, 2008), 323-31.

ατόμων, οι λόγοι απώθησης από τη χώρα καταγωγής και έλξης από τη χώρα υποδοχής - οι οποίοι συντέλεσαν στη μετανάστευση και τη διασπορά, οι κάθε είδους πολιτικές παρεμβάσεις και δραστηριότητες για την καλλιέργεια και στήριξη της ταυτότητας του έθνους-κράτους καταγωγής στους διασπορικούς εθνικούς πληθυσμούς καθώς και τα αντίστοιχα προγράμματα κοινωνικής ένταξης που εφαρμόζονται από τη χώρα υποδοχής.

Στο πλαίσιο αυτής της θεώρησης του όρου της διασποράς, οι κατηγορίες ταυτοτήτων, όπως το φύλο, η φυλή, η τάξη και η σεξουαλικότητα επανεξετάζονται για να επιτρέψουν την αναγνώριση της διαφοράς, της αυτονομίας αλλά και της αλληλεξάρτησης, μεταβάλλοντας έτσι τις αντιλήψεις άσκησης δημοκρατικής πολιτικής. Η διασπορά «είναι αδύνατο να οριστεί ως κάτι ενιαίο αλλά πρέπει να αντιμετωπιστεί ως διαπραγμάτευση με το πολλαπλό. Αντί για την μοναδικότητα των ταυτοτήτων, αυτή η προσέγγιση αναγνωρίζει συγκερασμούς. Αντί για την αναζήτηση αρχέγονων απαρχών, η συγκεκριμένη θεώρηση χαρτογραφεί διαδρομές. Αντί για την καθαρότητα και την ουσία, υπογραμμίζει τις διαπολιτισμικές διαστάσεις του διασπορικού υποκειμένου».¹⁹ Η υιοθέτηση της χρήσης του όρου διασπορά από την ακαδημαϊκή κοινότητα είναι ουσιαστικά το εργαλείο για την αντιπαράθεση στις ουσιοκρατικές αντιλήψεις περί ταυτότητας²⁰.

Η πολιτισμική διασπορά (στην οποία συγκαταλέγονται και οι Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς στη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο μετά το 1950), ως τρόπος πολιτισμικής αναπαραγωγής, παρουσιάζει ρευστότητα ταυτοτήτων και χαρακτηρίζει πολιτισμικές διαδρομές, διαδράσεις και εκφράσεις του πολιτισμού σε σχέση με τις αντίστοιχες πληθυσμιακές μετακινήσεις. Στο σημείο αυτό υπογραμμίζεται ότι οι πολιτισμικές ταυτότητες προέρχονται από κάπου, έχουν ιστορίες και υπόκεινται σε συνεχή αναπροσαρμογή μέσω της αλληλεπίδρασης της ιστορίας, του πολιτισμού και της εξουσίας²¹.

Η διασπορά ανοίγει πολιτιστικούς ορίζοντες και νέες προοπτικές εμπλουτίζοντας τον εαυτό της κάτω από δύσκολες συνθήκες συνθήκες και παράλληλα αναπτύσσοντας δεσμούς με

¹⁹ Γιώργος Αναγνώστου, «Η Ώρα της Διασποράς», *Περιοδικό ΧΡΟΝΟΣ*, 55, (2017).

²⁰ Ashraf H.A. Rushdy, “Diaspora: A Journal of Transnational Studies”, In *University of Toronto Press* 18, No 3 (2009):302-38.

²¹ Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora”, *Essay in Jonathan Rutherford “Identity: Community, Culture, Difference”*, (London: Lawrence & Wishart, 1998), 222-37.

τη χώρα υποδοχής. Η προσέγγιση της διασποράς μέσα από το πρίσμα της διαπολιτισμικής συνύπαρξης διευρύνει το πεδίο μελέτης που σχετίζεται με τον πολιτισμό στη διασπορά. Με εργαλείο τη συγκεκριμένη θεώρηση υπάρχει πρόθεση να δοθεί το έναυσμα διερεύνησης της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας από Έλληνες ή ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς μέσα στα πλαίσια μετάλλαξης ή ακόμα και σύγκρουσης με άλλους πολιτισμούς.

Ο Έλληνας της διασποράς δεν αποτελεί παθητικό αποδέκτη των παγιωμένων εθνικών ιδεών, αντίθετα είναι ενεργός φορέας καινοτόμων ιδεών και οραμάτων για μια διαφορετική ελληνική κοινωνία. Βεβαίως, όπως προαναφέρθηκε, ο ορισμός της διασποράς ενεργοποιείται πάντα σε σχέση με το πλέγμα της εκάστοτε εξουσίας. Έτσι, στον χώρο της μουσικής, οι καινοτόμες ιδέες σημαντικών μουσικών προσωπικοτήτων της διασποράς, όπως στις περιπτώσεις που σχετίζονταν με την αναθεώρηση μουσικών εκπαιδευτικών δομών ή αναδιοργάνωση δημόσιων μουσικών οργανισμών, αντιμετώπιστηκαν από το εγχώριο κατεστημένο ως αιρετικές προτάσεις.

Η προσέγγιση των Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών με έργο μετά το 1950 που ζουν και εργάζονται στο εξωτερικό πραγματοποιείται συνειδητά με τη χρήση του όρου «διασπορά» και κατανοείται ως διαδρομή στον χώρο και στον χρόνο, σε συγκεκριμένα πολιτισμικά πλαίσια, δημιουργώντας την ανάγκη διερεύνησης των ερωτημάτων μακριά από εξιδανικεύσεις και ιδεολογικές αγκυλώσεις.

1.4. Ζητήματα επιλογής ερευνητικής μεθοδολογίας

Προκειμένου να επιτευχθούν οι στόχοι της παρούσας εργασίας, όπως αυτοί διατυπώθηκαν παραπάνω, με τον πλέον σφαιρικό τρόπο, κρίνεται αποτελεσματικότερος ο συνδυασμός μεθοδολογικών προσεγγίσεων. Πιο συγκεκριμένα, για την εμπειρική διερεύνηση των υποθέσεων εργασίας, προκρίνεται ο συνδυασμός ποσοτικής και ποιοτικής έρευνας. Μέσο συλλογής δεδομένων της ποσοτικής έρευνας αποτέλεσε ερωτηματολόγιο, το οποίο διαμοιράστηκε μέσω ταχυδρομείου (κυρίως ηλεκτρονικού) σε Έλληνες συνθέτες της διασποράς (Ομάδα Α) και σε ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς (Ομάδα Β). Το ερωτηματολόγιο διαφοροποιήθηκε για κάθε μία από τις δύο ομάδες συμμετεχόντων

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

προκειμένου να εξυπηρετηθούν με τον πλέον πρόσφορο τρόπο οι ιδιαιτερότητες κάθε ομάδας. Η διαδικασία επαφών με τους Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες τις διασποράς και η συλλογή απαντήσεων του διαθέσιμου δείγματος (availability sample) στο ερωτηματολόγιο διήρκεσαν περίπου έναν χρόνο. Εν τέλει, συγκεντρώθηκαν 44 συμπληρωμένα ερωτηματολόγια. Κατόπιν κωδικοποίησης των απαντήσεων, διενεργήθηκε στατιστική μελέτη και ανάλυση των δεδομένων, η οποία οδήγησε στην περιγραφή και τον σχολιασμό τους. Εν κατακλείδι με εμπειρικά μέσα περιγράφονται και διατυπώνονται ερευνητικά προβλήματα, με σκοπό την περαιτέρω προώθηση της επιστημονικής έρευνας, ρίχνοντας φως σε ορισμένες πτυχές των ζητημάτων αυτών.

Προκειμένου να φωτιστούν περισσότερο ιδιοματικές και προσωπικές πτυχές του υπό διερεύνηση ζητήματος της επίδρασης της διασπορικής ταυτότητας στη μουσικοσυνθετική ταυτότητα των συνθετών, κρίθηκε απαραίτητο η ποσοτική έρευνα να συνδυαστεί με ποιοτική έρευνα μέσω διεξαγωγής μη δομημένων συνεντεύξεων σε επιλεγμένο δείγμα και από τις δύο ομάδες. Υπήρξε πρόθεση για συλλογή δεδομένων μέσω συνεντεύξεων από δύο τουλάχιστον αντιπροσωπευτικών συνθετών της κάθε ομάδας. Επιλέχθηκαν οι συνθέτες Δημήτρης Τερζάκης και Ντίνος Κωνσταντινίδης από την ομάδα των Ελλήνων συνθετών της διασποράς και οι συνθέτες Κυπριανός Κάτσαρης και Boris Papandopulo (συνέντευξη με τη χήρα του συνθέτη Zdenka) από την ομάδα των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς.

Οι συνθέτες Ντίνος Κωνσταντινίδης και Boris Papandopulo επιλέχθηκαν λόγω της πρόθεσης να ερευνηθούν τα έργα τους με τίτλο *Σονάτα για βιολί και πιάνο* - μέσω θεωρητικής-αναλυτικής προσέγγισης - στο δεύτερο μέρος της εργασίας. Οι συνθέτες Κυπριανός Κάτσαρης και Δημήτρης Τερζάκης επιλέχθηκαν καταρχήν λόγω προσωπικής γνωριμίας μαζί τους, γεγονός που διευκόλυνε τη διαδικασία των συνεντεύξεων και επειδή ο τόπος πραγματοποίησης της συνέντευξης ήταν κοντά στον τόπο διαμονής/εργασίας της ερευνήτριας (Ελλάδα/Γερμανία) δημιουργώντας συνθήκες οικονομικής διευκόλυνσης. Επιπλέον, ο Κυπριανός Κάτσαρης, εκτός της ιδιότητας του ελληνικής καταγωγής συνθέτη της διασποράς συνδυάζει και τρία επιπλέον χαρακτηριστικά: είναι (α) πιανίστας διεθνούς αναγνώρισης, (β) Ελληνοκύπριος και (γ) ο μοναδικός απόγονος Ελλήνων παροίκων στην παρούσα έρευνα.

Στη διεξαγωγή των συνεντεύξεων υπήρξαν σημαντικοί περιορισμοί λόγω αντικειμενικών και υποκειμενικών δυσκολιών: Η συνέντευξη με τον Ντίνο Κωνσταντινίδη, αν και είχε προγραμματιστεί να διεξαχθεί στην Louisiana των Η.Π.Α. την άνοιξη του 2020, δεν πραγματοποιήθηκε καθώς το ταξίδι ακυρώθηκε λόγω της πανδημίας και κατόπιν ο συνθέτης απεβίωσε τον Ιούλιο 2021. Τέλος, η συνέντευξη με τη Zdenka Papandopulo πραγματοποιήθηκε μεν στην Κροατία, αλλά κατέστη δυνατή μόνο μέσω τηλεφωνικής επικοινωνίας το καλοκαίρι 2020, λόγω σοβαρών προβλημάτων υγείας της χήρας του συνθέτη.

Οι συνεντεύξεις με τον Δημήτρη Τερζάκη και τον Κυπριανό Κάτσαρη πραγματοποιήθηκαν σχεδόν παράλληλα με τη στατιστική μελέτη. Αντίθετα, η συνέντευξη με τη χήρα του συνθέτη Boris Papandopulo διεξήχθη παράλληλα με την ολοκλήρωση της θεωρητικής μελέτης του έργου *Σονάτα για βιολί και πιάνο*, συμβάλλοντας καθοριστικά στη διασταύρωση εμπειρικών και θεωρητικών ευρημάτων της έρευνας στο έργο.

Η εμπειρική έρευνα (ποσοτική και ποιοτική) του Μέρους Α της διατριβής έχει ως σκοπό να αποτελέσει εμπειρική πλαισίωση στην περισσότερο θεωρητική (speculative) ερμηνευτική προσέγγιση του Μέρους Β, το οποίο επικεντρώνεται δύο συγκεκριμένες μελέτες περίπτωσης (case studies) έργων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς: Τις *Σονάτες για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη και Boris Papandopulo με χαρακτηριστικά και ιδιαιτερότητες που εξυπηρετούν την εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τη μορφή της σονάτας καθώς και την ύπαρξη ή όχι ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις αυτές. Τα συμπεράσματα από τη διεξοδική μελέτη ζητημάτων δομικής οργάνωσης και εκτελεστικής πρακτικής χρησιμοποιούνται, για να πλαισιώσουν ρυθμιστικά τις τεχνικές επιμέλειες των νέων εκδόσεων στα δυο έργα.

Η θεωρητική προσέγγιση των δύο επιλεγμένων έργων πραγματοποιήθηκε από τη σκοπιά του ερμηνευτή. Στόχος ήταν η θεμελίωση σταθερής βάσης τεκμηριωμένης αντικειμενικότητας για τη μετέπειτα ερμηνευτική προσέγγιση. Η *Σονάτα για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη αποδείχθηκε ιδιαίτερα πολύπλοκη. Στον πρόλογο της έκδοσης του έργου αναφέρονται από τον συνθέτη οι «λέξεις κλειδιά»: Σονάτα, δωδεκαφθογγισμός, ισορυθμία. Η μελέτη του μέρους του βιολιού με ελάχιστες εκτελεστικές ενδείξεις δεν αρκούσε για τη θεμελίωση σφαιρικής ερμηνευτικής εικόνας. Η θεωρητική μελέτη ολόκληρου του έργου

οδήγησε στον εντοπισμό των δωδεκάφθογγων σειρών, στη δημιουργία παρτιτούρας ανάλυσης, στην κατάρτιση πίνακα ισορυθμίας και σταδιακά μέσω αυτών στην κατανόηση της μορφολογικής δομής του έργου. Αποκαλύφθηκαν λάθη στην αρχική παρτιτούρα και διορθώθηκαν, σε μεγάλο βαθμό με τη σύμφωνη γνώμη του συνθέτη, οδηγώντας στην κατάρτιση νέας έκδοσης του έργου.

Η θεωρητική προσέγγιση στη *Σονάτα για βιολί και πιάνο* του Boris Papandorulo ξεκίνησε με τη μορφολογική ανάλυση του έργου. Η μελέτη του μέρους του βιολιού, αν και πολύπλοκη από πλευράς τεχνικής, μπορούσε να στηριχθεί λιγότερο ή περισσότερο σε γνωστά πρότυπα. Η πληροφορία του Κροάτη μουσικολόγου Dr. D. Merkaš ότι στο τέταρτο μέρος της σονάτας γίνεται χρήση λαϊκού τραγουδιού της Βοσνίας, κατεύθυνε καθοριστικά τη θεωρητική έρευνα. Εντοπίστηκαν στοιχεία του τραγουδιού και στα άλλα μέρη του έργου και αποκαλύφθηκαν οι λόγοι της ιδιάζουσας κατασκευής του πρώτου (κύριου) μέρους της σονάτας. Με την αντιπαραβολή των πηγών διαπιστώθηκε απρόσμενα μεγάλος αριθμός ανακρίβειών και λαθών στη μεταφορά του κειμένου από το χειρόγραφο (1989) στην τυπωμένη έκδοση του έργου (1999). Αποφασίστηκε η ερμηνεία να στηριχθεί στα αναλλοίωτα στοιχεία του χειρόγραφου και δημιουργήθηκε νέα έκδοση του έργου.

Το εκτενές υλικό που συγκεντρώθηκε, αξιολογήθηκε και οργανώθηκε στην παρούσα διατριβή με πρωτότυπο τρόπο, αποδίδοντας συνδυαστικά αποτελέσματα βάσει της εμπειρικής (ποσοτικής και ποιοτικής) και θεωρητικής-αναλυτικής μεθοδολογίας, επιτρέποντας στο τέλος της εργασίας όχι μόνο την εξαγωγή ερευνητικών επιστημονικών και καλλιτεχνικών - ερμηνευτικών συμπερασμάτων, αλλά παραδίδοντας ταυτόχρονα στη φιλολογία του βιολιού/πιάνου νέες αναθεωρημένες και αξιόπιστες εκδόσεις δύο έργων με συνοδευτικό υλικό πρωτότυπης ερμηνευτικής πράξης (ψηφιακός δίσκος και μαγνητοσκόπηση των έργων).

1.5. Διάρθρωση της διατριβής

Η διατριβή αποτελείται από τρία μέρη και 7 Κεφάλαια. Στο εισαγωγικό Κεφάλαιο 1 αναπτύσσεται η διαδικασία επιλογής του θέματος της διατριβής, πραγματοποιείται μία σύντομη ιστορική επισκόπηση της σονάτας για βιολί και πιάνο καθώς και των Ελλήνων συνθετών στη διασπορά. Αναπτύσσονται οι στόχοι, τα ερευνητικά ερωτήματα και οι υποθέσεις της εργασίας και δίνεται το εννοιολογικό πλαίσιο του όρου «Διασπορά». Η εισαγωγή ολοκληρώνεται με την έκθεση ζητημάτων επιλογής ερευνητικής μεθοδολογίας και τη διάρθρωση της διατριβής.

Στο Μέρος Α της διατριβής διενεργείται ποσοτική και ποιοτική έρευνα. Στο Κεφάλαιο 2 πραγματοποιείται ποσοτική έρευνα μέσω ερωτηματολογίου. Η συλλογή δεδομένων οδηγεί σε στατιστική μελέτη με χρήση πινάκων συχνοτήτων και γραφημάτων και κατόπιν σε στατιστική ανάλυση με χρήση πινάκων συνάφειας. Ακολουθεί περιγραφή και σχολιασμός των δεδομένων και επιχειρείται ερμηνευτική προσέγγιση των αποτελεσμάτων της ποσοτικής έρευνας. Δίνονται όσες απαντήσεις προέκυψαν στα ερευνητικά ερωτήματα της διατριβής μέσω της στατιστικής μελέτης και στατιστικής ανάλυσης, ενώ επισημαίνεται η αδυναμία εξαγωγής οριστικών ερευνητικών συμπερασμάτων και η αναγκαιότητα μελλοντικής έρευνας σε επιμέρους ζητήματα που αφορούν τη συνθετική δημιουργία στην διασπορά.

Στο Κεφάλαιο 3 διενεργείται ποιοτική έρευνα μέσω συνεντεύξεων με ανθρώπους «κλειδιά»: Τον Έλληνα συνθέτη της διασποράς Δημήτρη Τερζάκη, τον ελληνικής καταγωγής ελληνοκύπριο συνθέτη και πιανίστα της διασποράς Κυπριανό Κάτσαρη και τη Zdenka Papandopulo, χήρα του ελληνικής καταγωγής συνθέτη της διασποράς Boris Papandopulo. Παρατίθεται η ανάλυση ποιοτικών δεδομένων των συνεντεύξεων καθώς και η έκθεση των ευρημάτων μέσω αυτής.

Στο Μέρος Β πραγματοποιείται η θεωρητική έρευνα σε δύο έργα με τίτλο *Σονάτα για βιολί και πιάνο* των συνθετών Ντίνου Κωνσταντινίδη και Boris Papandopulo. Στα Κεφάλαια 4 και 5 η έρευνα εστιάζει στην ανάλυση, ερμηνεία και κριτική προσέγγιση των έργων, επιχειρώντας με πρωτότυπο τρόπο, αφενός μεν να συνδέσει σημεία φαινομενικά ασύνδετα μεταξύ θεωρητικής και εμπειρικής έρευνας, οδηγώντας σε αποδοχή ή μη αποδοχή των βασικών

υποθέσεων της εργασίας σχετικά με την επίδραση ελληνικών καταβολών στις συνθέσεις Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς μετά το 1950 και τη βιωσιμότητα της μορφής της σονάτας στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία.

Στο Μέρος Γ αναπτύσσεται το καλλιτεχνικό σκέλος της εργασίας. Στο Κεφάλαιο 6 η διατριβή επικεντρώνεται στην ερμηνευτική και εκτελεστική πρακτική των δύο διερευνώμενων έργων δίδοντας την ερμηνευτική τους προσέγγιση. Παρατίθενται οι δύο νέες εκδόσεις των έργων με ερμηνευτικά σχόλια στο μέρος του βιολιού, αποδίδοντας στη φιλολογία των έργων για βιολί και πιάνο δύο αξιόλογες συνθέσεις του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα, ως αποτέλεσμα ενδελεχούς θεωρητικής -αναλυτικής έρευνας. Στη συνέχεια, γίνεται λεπτομερής αναφορά της συναυλιακής πρακτικής, των ηχογραφήσεων, των μαγνητοσκοπήσεων καθώς και των πρώτων εκτελέσεων των δύο έργων στην Ελλάδα. Τέλος, κατατίθενται η ψηφιακή ηχογράφιση και μαγνητοσκόπηση της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo με πρωτότυπες ερμηνείες βάσει του αναθεωρημένου μουσικού υλικού. Η παρούσα διατριβή καταλήγει στο κεφάλαιο 7 σε συμπεράσματα, στην παράθεση των περιορισμών της εργασίας καθώς και στις προτάσεις για περαιτέρω επιστημονική έρευνα.

ΜΕΡΟΣ Α

ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΑΤΑΓΩΓΗΣ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΗΣ ΔΙΑΣΠΟΡΑΣ

ΜΕ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΜΕΤΑ ΤΟ 1950 ΚΑΙ Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΕΡΓΟΥ

ΓΙΑ ΒΙΟΛΙ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ ΜΕ ΤΟΝ ΤΙΤΛΟ ΣΟΝΑΤΑ

**ΜΙΑ ΕΜΠΕΙΡΙΚΗ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΜΕ ΧΡΗΣΗ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ ΚΑΙ
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ**

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ
ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Κεφάλαιο 2

Ποσοτική έρευνα

2.1. Μεθοδολογία ποσοτικής έρευνας

Στα πλαίσια της μεθοδολογίας ποσοτικής έρευνας διαμορφώθηκαν και δόθηκαν ερωτηματολόγια σε δύο διαφορετικές δειγματοληπτικές ομάδες, όπως αναλυτικότερα εξηγείται στην επόμενη ενότητα, με στόχο την εξαγωγή στατιστικών συμπερασμάτων.

Αρχικά κωδικοποιήθηκαν τα ερωτήματα και δημιουργήθηκαν πίνακες συχνοτήτων (γραφήματα) καθώς και πίνακες συνάφειας, όπου ο ένας παράγοντας είναι είτε η ηλικία είτε το επίπεδο σπουδών είτε το επίπεδο γνώσης της ελληνικής γλώσσας για τους ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς, ενώ ο άλλος παράγοντας αφορά χαρακτηριστικά των συνθετών, όπως αναλυτικότερα διατυπώνεται στο 2.6.2. Αποτελέσματα με χρήση συγκριτικών πινάκων.

2.2. Διαμόρφωση Ερωτηματολογίου²²

Διαμορφώθηκαν δύο ερωτηματολόγια: Ένα για τους Έλληνες συνθέτες της διασποράς (Ομάδα Α) και ένα δεύτερο για τους ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς (Ομάδα Β). Σε όλους τους συνθέτες στάλθηκαν τα ερωτηματολόγια στην ελληνική και αγγλική γλώσσα.

Οι ερωτήσεις ταξινομήθηκαν σε τέσσερις ενότητες:

- A. Βιογραφικά στοιχεία
- B. Συνθετικό έργο
- Γ. Συνθετικό έργο και καταγωγή
- Δ. Συμπληρωματικά στοιχεία έρευνας

²² Ερωτηματολόγια έρευνας, Παράρτημα, σελ. 392, 394

Οι δύο φόρμες ερωτηματολογίου περιείχαν κοινές ερωτήσεις σχετικά με το συνθετικό έργο καθώς και τις περισσότερες εκείνων που σχετίζονται με την καταγωγή. Διαφοροποιημένες ερωτήσεις τέθηκαν σε ότι αφορούν τα βιογραφικά στοιχεία των συνθετών. Επιλέχθηκε η μορφή των ανοιχτών ερωτήσεων, έτσι ώστε οι ερωτώμενοι να έχουν τη δυνατότητα να διατυπώσουν ελεύθερα τη δική τους άποψη. Κατόπιν, για τις ανάγκες της στατιστικής ανάλυσης πραγματοποιήθηκε κωδικοποίηση των ερωτημάτων. Στη στατιστική ανάλυση ερευνήθηκαν οι απαντήσεις του Α., Β. και Γ. μέρους του ερωτηματολογίου. Οι απαντήσεις του Δ. μέρους του ερωτηματολογίου (Συμπληρωματικά στοιχεία έρευνας) αξιοποιήθηκαν περαιτέρω για τον εντοπισμό συνθετών της διασποράς καθώς και για εμπλουτισμό/συμπλήρωση της υπάρχουσας καταγεγραμμένης εργογραφίας των ερωτηθέντων συνθετών.

2.3. Χρονικό διαμόρφωσης καταλόγου συνθετών της ελληνικής διασποράς

Για τον εντοπισμό Ελλήνων συνθετών και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 πραγματοποιήθηκε έρευνα:

1. Στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας – Λίλιαν Βουδούρη
2. Στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Μακεδονίας
3. Στη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ
4. Στο Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου (Α.Ε.Μ.Θ.Τ.)
5. Στο «Λεξικό Ελλήνων Συνθετών» της Αλέκας Συμεωνίδου, 1995, Αθήνα, Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας
6. Στο «Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής», του Τάκη Καλογερόπουλου, 2002, Αθήνα, Εκδόσεις Γιαλλέλη
7. Στο διαδίκτυο:
<http://www.komponistenlexikon.de/index.php>,
https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Greek_Americans#Musicians

Διαπιστώθηκε ότι το Α.Ε.Μ.Θ.Τ. διαθέτει το πληρέστερο αρχείο έργων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς «τεκμηριώνοντας την ελληνικότητα 1510

συνθετών της διασποράς»²³. Τον Ιανουάριο 2015 πραγματοποιήθηκε η πρώτη διαμόρφωση ενός καταλόγου συνθετών της ελληνικής διασποράς με βασικό κριτήριο τη συνθετική δραστηριότητα μετά το 1950. Ο κατάλογος αυτός αποτελείτο κυρίως - από συνθέτες της ελληνικής διασποράς, οι οποίοι αναφέρονται στο Α.Ε.Μ.Θ.Τ., από συνθέτες, οι οποίοι περιλαμβάνονται στους διαδικτυακούς συνδέσμους:

(α) Deutscher Komponistenverband, Komponisten der Gegenwart, *Komponistenlexikon*, 2000, <http://www.komponistenlexikon.de/index.php>,

(β) List of Greek Americans “Musicians”, *In Wikipedia*,

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Greek_Americans#Musicians,

καθώς και από προσωπική γνώση ύπαρξης συνθετών της νεότερης γενιάς (γεν. μετά το 1980) οι οποίοι ζουν και εργάζονται εκτός της Ελλάδας (Ευρώπη, Αμερική).

Στον κατάλογο δε συμπεριελήφθησαν συνθέτες θρησκευτικής μουσικής, μουσικής για την τηλεόραση/κινηματογράφο καθώς και συνθέτες αποκλειστικά μουσικής για διασκέδαση. Διαμορφώθηκε έτσι ένας κατάλογος με 146 συνθέτες. Από αυτούς εντοπίστηκαν στοιχεία επικοινωνίας για 84, είτε άμεσα με τους ίδιους, είτε έμμεσα - εφόσον δε βρίσκονται πλέον στην ζωή - με άτομα του περιβάλλοντός τους ή με φορείς (Ιδρύματα), οι οποίοι ασχολούνται με το έργο τους. Η επικοινωνία πραγματοποιήθηκε κατά κύριο λόγο με ηλεκτρονικά μηνύματα (Mail). Σε ορισμένες περιπτώσεις χρησιμοποιήθηκε η τηλεφωνική και ταχυδρομική επικοινωνία. Σε συνθέτες νεότερης γενιάς ο εντοπισμός και η επικοινωνία μαζί τους πραγματοποιήθηκε μέσω Facebook ή (σπανιότερα) μέσω LinkedIn. Τελευταίες απαντήσεις στο ερωτηματολόγιο δόθηκαν από τον Κυπριανό Κάτσαρη στη διάρκεια ανοιχτής μη δομημένης συνέντευξης στις 17.01.2017. Οι απαντήσεις του δεν συμπεριελήφθησαν στη στατιστική ανάλυση, η οποία είχε εντωμεταξύ ξεκινήσει, εντούτοις συνυπολογίζονται στην ποιοτική έρευνα.

²³ Θωμάς Ταμβάκος, «32 έτη δράσεις του Α.Ε.Μ.Θ.Τ.», *Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου* (blog), 2 Ιουλίου 2012, <http://tamvakosarchive.blogspot.gr/2007/12/blog-post.html>

2.4. Χρονικό διακίνησης ερωτηματολογίου και συλλογής στοιχείων στις δύο δειγματοληπτικές ομάδες

Κατόπιν επικοινωνίας με 84 συνθέτες από τον κατάλογο των συνολικά 146 συνθετών, υπήρξε θετική ανταπόκριση στη συμπλήρωση του ερωτηματολογίου από 65 συνθέτες ενώ αρνητικά απάντησαν τρεις. Η διερευνητική περίοδος επικοινωνίας με τους συνθέτες εκτείνεται σε διάστημα δέκα μηνών από τον Ιανουάριο έως τον Οκτώβριο 2015. Το πρώτο ερωτηματολόγιο στάλθηκε με το ηλεκτρονικό ταχυδρομείο (mail) στις 25.10.2015 και το τελευταίο συμπληρωμένο ερωτηματολόγιο ελήφθη στις 10.12.2016. Στους Κύπριους συνθέτες στάλθηκε το ερωτηματολόγιο και των δύο ομάδων, ώστε να επιλέξουν σε ποιο επιθυμούν να απαντήσουν. Αξίζει να σημειωθεί ότι όλοι οι Κύπριοι συνθέτες απάντησαν στο ερωτηματολόγιο που αφορά την Ομάδα Α (Έλληνες συνθέτες της διασποράς) και όχι εκείνο που αφορά την Ομάδα Β (ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς). Σε όλους τους συνθέτες και των δύο Ομάδων στάλθηκε το ερωτηματολόγιο στην ελληνική και αγγλική γλώσσα. Η επιλογή συμπλήρωσης του ερωτηματολογίου σε μια από τις δύο γλώσσες αποτελεί ένα επιπλέον ποιοτικό χαρακτηριστικό προς παρατήρηση και διερεύνηση.

Μέχρι τις 10.12.2016 από τους 65 συνθέτες οι οποίοι απάντησαν θετικά, έστειλαν συμπληρωμένο το ερωτηματολόγιο οι 43 (67% των ερωτηθέντων). Από αυτούς 29 είναι Έλληνες συνθέτες της διασποράς (Ομάδα Α) και 15 ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς (Ομάδα Β). Στους τελευταίους συμπεριλαμβάνεται και ο Κυπριανός Κάτσαρης, του οποίου οι απαντήσεις περιλαμβάνονται σε μορφή μη δομημένης συνέντευξης (Θεσσαλονίκη, 17.01.2017).

Με την τελευταία αυτή δειγματοληψία ολοκληρώθηκε η συλλογή απαντήσεων στο ερωτηματολόγιο, ανεβάζοντας τον αριθμό απαντήσεων στην δεύτερη ομάδα (ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς) σε 15 και τον γενικό αριθμό απαντήσεων σε 44 δείγματα. Οι απαντήσεις στο ερωτηματολόγιο παραμένουν ανώνυμες.

Στο ερωτηματολόγιο απάντησαν οι πάρα κάτω συνθέτες:

Ομάδα Α: Έλληνες συνθέτες της διασποράς (29)

1. Αθανασιάδης Βασίλης - Athanasiadis Basil
2. Βασιλαντωνάκης Γιώργος - Vassilandonakis Yiorgos
3. Βισβίκης Ντέμης – Visvikis Demis
4. Βλητάκης Μανώλης – Vlitakis Manolis
5. Γαζουλέας Στέφανος – Gazouleas Stefanos
6. Γιανουτάκης Κοσμάς – Gianoutakis Kosmas
7. Γκίκας Πάνος – Ghikas Panos
8. Γκλίστης Παναγιώτης – Gklistis Panagiotis
9. Δήμου Στυλιανός – Dimou Stylianos
10. Εμφιετζής Γρηγόρης – Emfietzis Gregory
11. Ζλατάνου Μαριλένα – Zlatanou Marilena
12. Θεοδωράκης Ερμής – Theodorakis Ermis
13. Καραστάθης Άρης – Carastathis Aris
14. Κόκορας Παναγιώτης – Kokoras Panayiotis
15. Κωνσταντινίδης Ντίνος - Constantinides Dinos
16. Λιακάκης Περικλής – Liakakis Periklis
17. Μπλέτσα Δανάη – Bletsa Danai
18. Μπορμπουδάκης Μηνάς – Borboudakis Minas
19. Νικολάου Δημήτρης – Nicolau Dimitri²⁴
20. Παρασκάκης Μιχάλης – Paraskakis Michail
21. Παρασκευάς Απόστολος – Paraskevas Apostolos (ηχογραφημένες απαντήσεις)
22. Παπαλεξανδρή Μαριάνθη – Papalexandri Marianthi
23. Σκορδής Άντης – Skordis Andys
24. Στρογγύλης Αριστείδης – Strongylis Aristides

²⁴ Περιορισμένες απαντήσεις στο ερωτηματολόγιο από την κ. Paola Cortese χήρα του συνθέτη Δημήτρη Νικολάου.

25. Τερζάκης Δημήτρης – Terzakis Dimitri (απάντηση σε ερωτηματολόγιο και συνέντευξη)
26. Τζώρτζης Νικόλαος – Tzortzis Nicolas
27. Τριανταφύλλου Ειρηναίος – Triantafillou Irineos
28. Τσαντούλας Γεράσιμος (Μάκης) – Tsantoulas Gerasimos
(ψευδώνυμο: F. DiArta-Angeli)
29. Χρυσοχοϊδης Ηλίας – Chrissohoidis Ilias

Ομάδα Β: Ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς (15)

1. Aronis Athanassios – Αρώνης Αθανάσιος
2. Biberian Gilbert – Μπιμπεριάν Ζιλμπέρ
3. Cardiasmenos Steve – Καρδιασμένος Στιβ
4. Galatis Jennifer – Athina – Γαλάτη Τζένιφερ-Αθηνά
5. Grnias Chris – Γκρανιάς Κρις
6. Kakabadse-Dyer Lydia – Κακαμπάντσε- Ντυέρ Λυδία
7. Katsaris Cyprien – Κατσαρής Κυπριανός (συνέντευξη)
8. Karagianis David - Καραγιάννης Ντάβιντ
9. Kefala-Kerr John – Κεφέλα-Κερ Τζον
10. Koukias Constantine – Κουκιάς Κωνσταντίν
11. Lillios Elaine – Λίλιος Ελένη
12. Richardson Dana – Ρίχαρντσον Ντάνα
13. Sintichakis Eva – Σιντιχάκη Εύα
14. Toufektsis Orestis - Τουφεκτσίς Ορέστης
15. Yannatos James – Γιαννάτος Τζέιμς²⁵

²⁵ Περιορισμένες απαντήσεις στο ερωτηματολόγιο από την κ. Nylia Yannatos, χήρα του συνθέτη James Yannatos.

2.5. Στατιστική μελέτη

Σημείωση:

1. Στη στατιστική μελέτη η οποία ακολουθεί, συμπεριελήφθησαν περιορισμένες απαντήσεις στο ερωτηματολόγιο της χήρας του συνθέτη Δημήτρη Νικολάου (Ομάδα Α) και της χήρας του συνθέτη James Yannatos (Ομάδα Β).
2. Στους ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς (Ομάδα Β) δεν περιλαμβάνονται οι απαντήσεις του Κυπριανού Κάτσαρη εφόσον η λήψη δεδομένων πραγματοποιήθηκε υπό μορφή μη δομημένης συνέντευξης κατόπιν ολοκλήρωσης της κωδικοποίησης των απαντήσεων στο ερωτηματολόγιο και έναρξης της στατιστικής διαδικασίας.
3. Το δείγμα της έρευνας είναι σχετικά μικρό και οι περισσότερες των μεταβλητών είναι ποιοτικές, επομένως η στατιστική ανάλυση που ακολουθεί είναι περιγραφική. Καταμετρήθηκαν οι συχνότητες κάθε κατηγορίας και δημιουργήθηκαν πίνακες συχνοτήτων. Εν συνεχεία δημιουργήθηκαν γραφικές παραστάσεις (πίτες).
4. Πηγή των πινάκων συχνοτήτων, των γραφικών παραστάσεων και των συγκριτικών πινάκων είναι το διαμορφωμένο Ερωτηματολόγιο (Ομάδα Α και Β).
5. Το Ερωτηματολόγιο (Ομάδα Α και Β) παρατίθεται στο Παράρτημα της παρούσας διατριβής (σελ. 392-396).

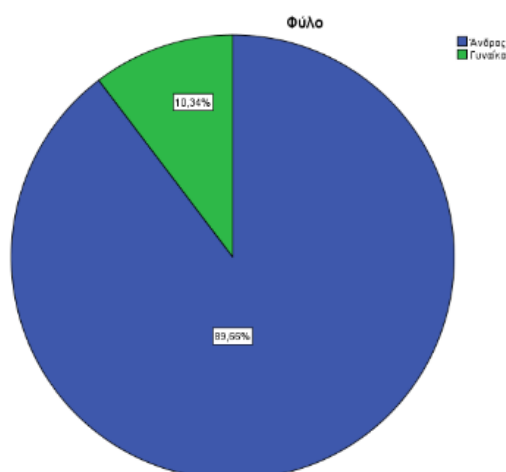
2.5.1. Έλληνες συνθέτες της διασποράς (Ομάδα Α)

i. Βιογραφικά στοιχεία

Φύλο

Πίνακας 1. Συχνότητα ερωτηθέντων της Ομάδας Α ως προς το φύλο.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ανδρας	26	89,7	89,7	89,7
	Γυναίκα	3	10,3	10,3	100,0
	Σύνολο	29	100,0	100,0	

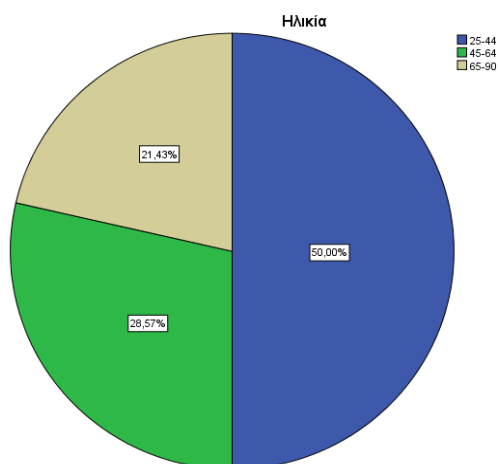


Γράφημα 1. Σύνθεση του δείγματος των Ελλήνων συνθετών της διασποράς ως προς το φύλο.

Ηλικία

Πίνακας 2. Συχνότητα ηλικιακών ομάδων της Ομάδας Α.

		Συχνότητα		Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	25-44	14		48,3	50,0	50,0
	45-64	8		27,6	28,6	78,6
	65-90	6		20,7	21,4	100,0
	Σύνολο	28		96,6	100,0	
Missing	System	1		3,4		
Σύνολο		29		100,0		



Γράφημα 2. Σύνθεση του δείγματος των Ελλήνων συνθετών της διασποράς ως προς την ηλικία.

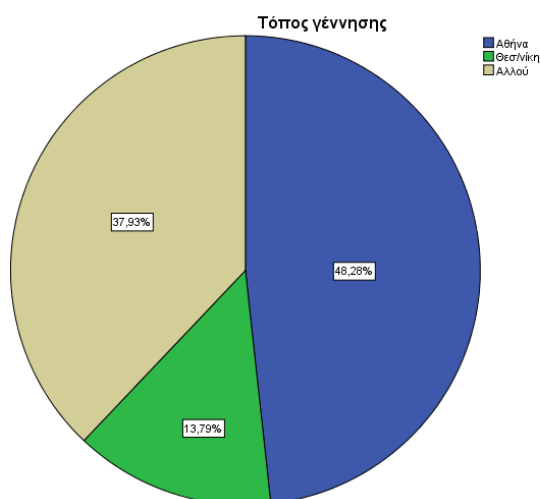
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Τόπος γέννησης

Πίνακας 3. Συχνότητα τόπου γέννησης των συμμετεχόντων της Ομάδας Α.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Αθήνα	14	48,3	48,3	48,3
	Θεσ/νίκη	4	13,8	13,8	62,1
	Αλλού	11	37,9	37,9	100,0
	Σύνολο	29	100,0	100,0	

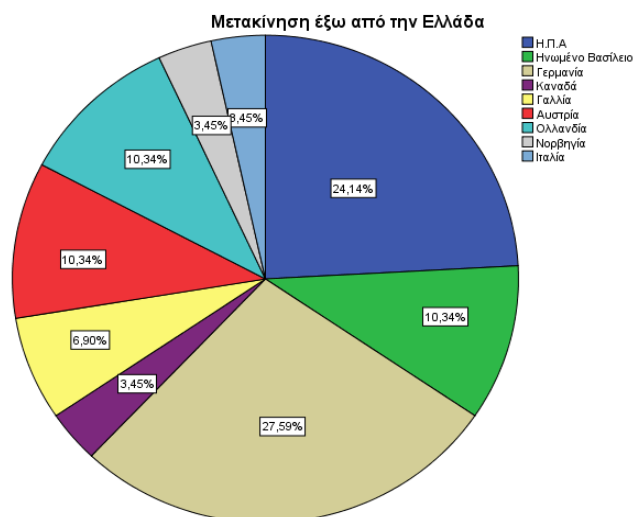


Γράφημα 3. Σύνθεση του δείγματος των Ελλήνων συνθετών της διασποράς ως προς τον τόπο γέννησης.

Χώρα μετανάστευσης

Πίνακας 4. Συχνότητα χώρας μετανάστευσης και υποδοχής των ερωτηθέντων της Ομάδας Α.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Η.Π.Α	7	24,1	24,1	24,1
	Ηνωμένο Βασίλειο	3	10,3	10,3	34,5
	Γερμανία	8	27,6	27,6	62,1
	Καναδάς	1	3,4	3,4	65,5
	Γαλλία	2	6,9	6,9	72,4
	Αυστρία	3	10,3	10,3	82,8
	Ολλανδία	3	10,3	10,3	93,1
	Νορβηγία	1	3,4	3,4	96,6
	Ιταλία	1	3,4	3,4	100,0
	Σύνολο	29	100,0	100,0	



Γράφημα 4. Ποσοστιαία απεικόνιση των χωρών μετανάστευσης και υποδοχής των ερωτηθέντων Ελλήνων συνθετών της διασποράς.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Αίτια μετανάστευσης

Πίνακας 5. Συχνότητα αιτίων μετανάστευσης στους ερωτηθέντες της Ομάδας Α.

	Συχνότητα	Ποσοστό		Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ. Οικονομικοί/Επαγγελματικοί λόγοι	1	3,4		3,7	3,7
Σπουδές	26	89,7		96,3	100,0
Σύνολο	27	93,1		100,0	
Missing System	2	6,9			
Σύνολο	29	100,0			

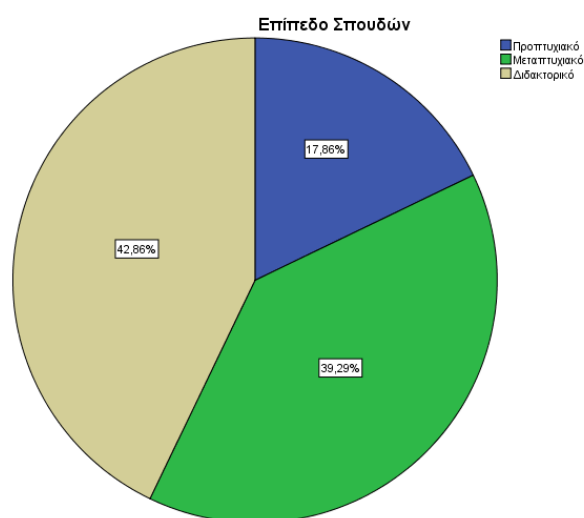


Γράφημα 5. Σύνοψη το δείγματος των Ελλήνων συνθετών της διασποράς ως προς τα αίτια μετανάστευσης.

Εκπαίδευση: Επίπεδο σπουδών

Πίνακας 6. Συχνότητα στο επίπεδο σπουδών των ερωτηθέντων Ελλήνων συνθετών της διασποράς.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Προπτυχιακό	5	17,2	17,9	17,9
	Μεταπτυχιακό	11	37,9	39,3	57,1
	Διδακτορικό	12	41,4	42,9	100,0
	Σύνολο	28	96,6	100,0	
Missing	System	1	3,4		
Σύνολο		29	100,0		



Γράφημα 6. Σύνθεση του δείγματος των Ελλήνων συνθετών της διασποράς ως προς το επίπεδο σπουδών.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

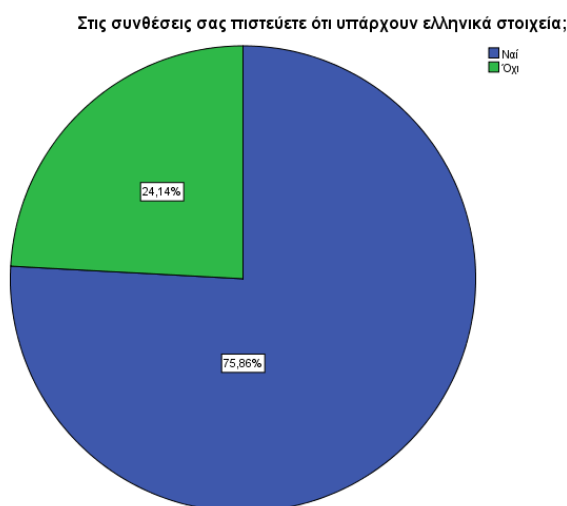
ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

ii. Συνθετικό έργο και επιρροές

Ελληνικές επιρροές στο συνθετικό έργο

Πίνακας 7. Συχνότητα πεποίθησης των ερωτηθέντων Ελλήνων συνθετών της διασποράς για ύπαρξη ή μη ύπαρξη ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις τους.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ναι	22	75,9	75,9	75,9
	Όχι	7	24,1	24,1	100,0
	Σύνολο	29	100,0	100,0	

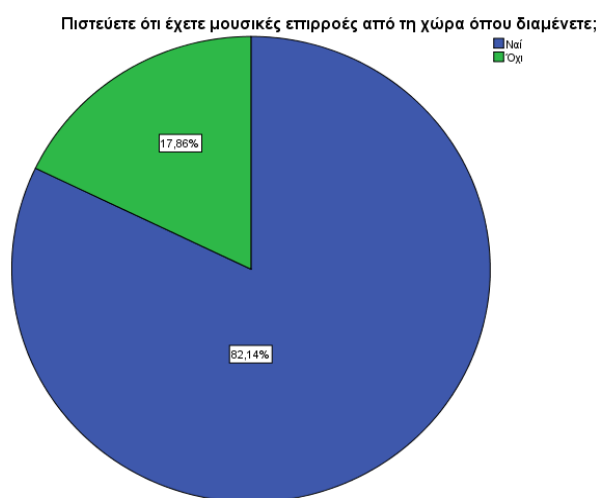


Γράφημα 7. Ποσοστιαία απεικόνιση της πεποίθησης των Ελλήνων συνθετών της διασποράς για ύπαρξη (μπλε χρώμα) ή μη ύπαρξη (πράσινο χρώμα) ελληνικών στοιχείων σε συνθέσεις τους.

Επιρροές από την χώρα υποδοχής

Πίνακας 8. Συχνότητα πεποίθησης των ερωτηθέντων Ελλήνων συνθετών της διασποράς για μουσικές επιρροές από τη χώρα υποδοχής τους.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ναι	23	79,3	82,1	82,1
	Όχι	5	17,2	17,9	100,0
	Σύνολο	28	96,6	100,0	
Missing	System	1	3,4		
Σύνολο		29	100,0		

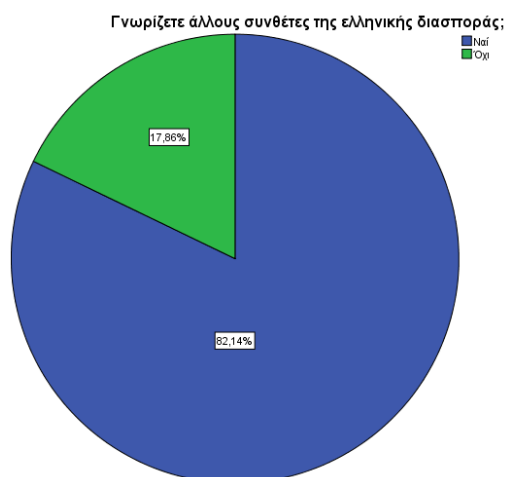


Γράφημα 8. Ποσοστιαία απεικόνιση της πεποίθησης των Ελλήνων συνθετών της διασποράς για μουσικές επιρροές από τη χώρα υποδοχής τους.

iii. Γνωριμία με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς

Πίνακας 9. Συχνότητα γνωριμίας των ερωτηθέντων της Ομάδας Α με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ναι	23	79,3	82,1	82,1
	Όχι	5	17,2	17,9	100,0
	Σύνολο	28	96,6	100,0	
Missing	System	1	3,4		
Σύνολο		29	100,0		



Γράφημα 9. Ποσοστιαία απεικόνιση διαβεβαίωσης των Ελλήνων συνθετών της διασποράς για γνωριμία με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς (μπλε χρώμα) ή έλλειψης τέτοιας γνωριμίας (πράσινο χρώμα).

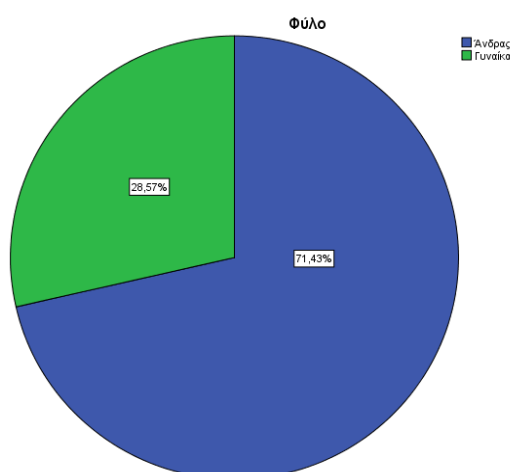
2.5.2. Ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς (Ομάδα Β)

i. Βιογραφικά στοιχεία

Φύλο

Πίνακας 10. Συχνότητα των ερωτηθέντων της Ομάδας Β ως προς το φύλο.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ανδρας	10	71,4	71,4	71,4
	Γυναίκα	4	28,6	28,6	100,0
	Σύνολο	14	100,0	100,0	

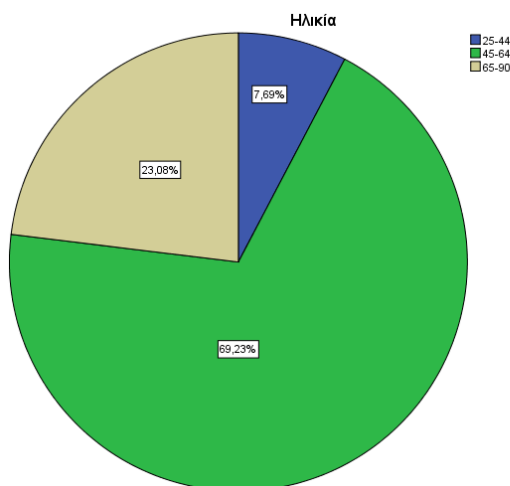


Γράφημα 10. Σύνθεση του δείγματος των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς ως προς το φύλο.

Ηλικία

Πίνακας 11. Συχνότητα ηλικιακών ομάδων των ερωτηθέντων της Ομάδας Β.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	25-44	1	7,1	7,7	7,7
	45-64	9	64,3	69,2	76,9
	65-90	3	21,4	23,1	100,0
	Σύνολο	13	92,9	100,0	
Missing	System	1	7,1		
Σύνολο		14	100,0		

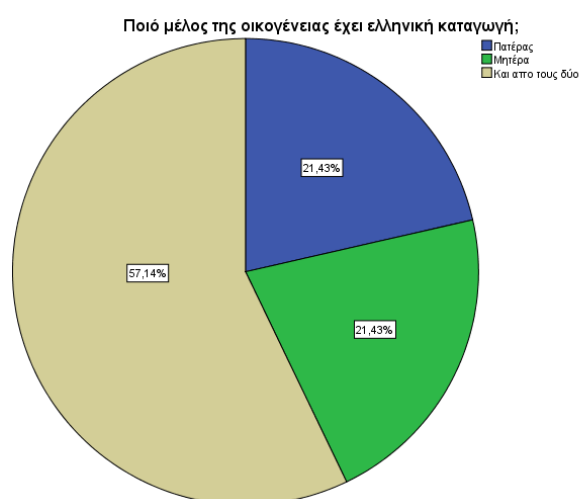


Γράφημα 11. Σύνθεση του δείγματος των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς ως προς την ηλικία.

Προέλευση ελληνικής καταγωγής

Πίνακας 12. Συχνότητα προέλευσης της ελληνικής καταγωγής των ερωτηθέντων της Ομάδας Β από την πλευρά της μητέρας, του πατέρα ή και από τους δύο γονείς.

	Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ. Πατέρας	3	21,4	21,4	21,4
Μητέρα	3	21,4	21,4	42,9
Και από τους δύο	8	57,1	57,1	100,0
Σύνολο	14	100,0	100,0	

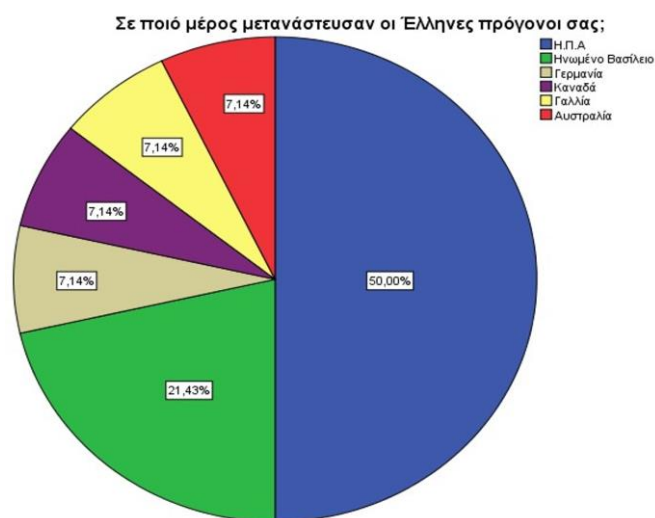


Γράφημα 12. Σύνθεση του δείγματος των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς ως προς την προέλευση της ελληνικής καταγωγής από την πλευρά της μητέρας (πράσινο χρώμα), του πατέρα (μπλε χρώμα) ή και από τις δύο πλευρές (κίτρινο χρώμα).

Χώρα μετανάστευσης προγόνων

Πίνακας 13. Συχνότητα χωρών ως τόπων υποδοχής προγόνων των ερωτηθέντων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς.

	Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ. ΗΠΑ	7	50,0	50,0	50,0
Ηνωμένο Βασίλειο	3	21,4	21,4	71,4
Γερμανία	1	7,1	7,1	78,6
Καναδάς	1	7,1	7,1	85,7
Γαλλία	1	7,1	7,1	92,9
Αυστραλία	1	7,1	7,1	100,0
Σύνολο	14	100,0	100,0	



Γράφημα 13. Ποσοστιαία απεικόνιση της μετανάστευσης προγόνων των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς που συμμετείχαν στην απάντηση του ερωτηματολογίου σε χώρες της αλλοδαπής.

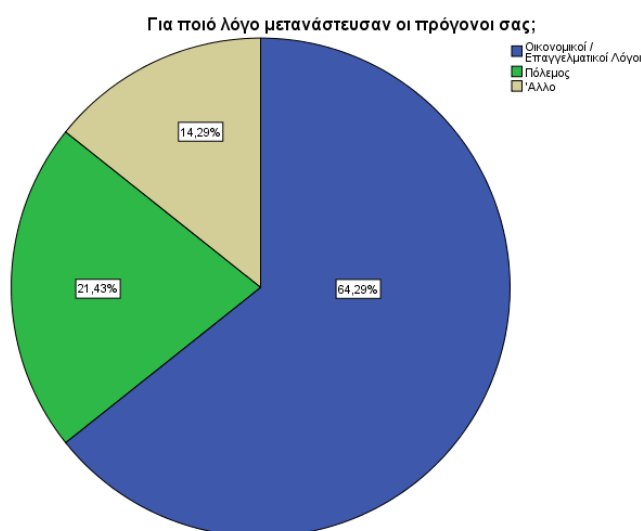
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Αίτια μετανάστευσης προγόνων

Πίνακας 14. Συχνότητα αιτίων μετανάστευσης των προγόνων των ερωτηθέντων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Οικονομικοί/Επαγγελματικοί λόγοι	9	64,3	64,3	64,3
	Πόλεμος	3	21,4	21,4	85,7
	Άλλο	2	14,3	14,3	100,0
	Σύνολο	14	100,0	100,0	



Γράφημα 14. Ποσοστιαία απεικόνιση των αιτίων μετανάστευσης των προγόνων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς που συμμετείχαν στην απάντηση του ερωτηματολογίου.

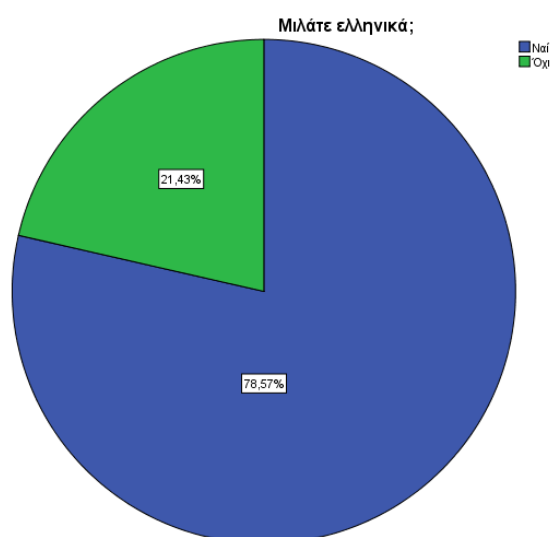
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Γνώση ελληνικής γλώσσας

Πίνακας 15. Συχνότητα γνώσης ή έλλειψη γνώσης της ελληνικής γλώσσας στους ερωτηθέντες της Ομάδας Β.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ναι	11	78,6	78,6	78,6
	Όχι	3	21,4	21,4	100,0
	Σύνολο	14	100,0	100,0	



Γράφημα 15. Ποσοστιαία απεικόνιση γνώσης ή έλλειψη γνώσης της ελληνικής γλώσσας στους ερωτηθέντες ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.

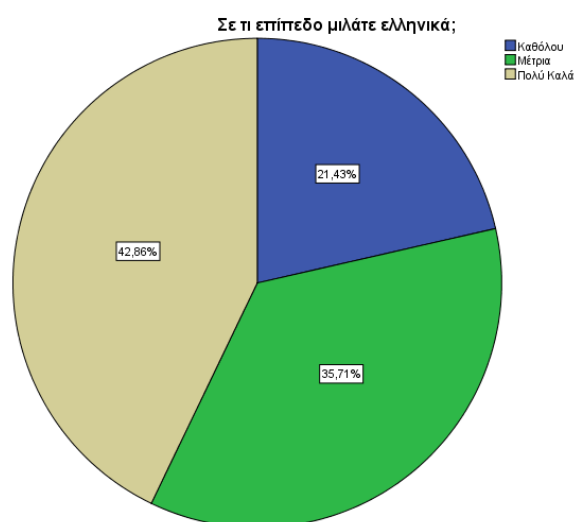
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Επίπεδο γνώσης ελληνικής γλώσσας

Πίνακας 16. Συχνότητα επιπέδου γνώσης της ελληνικής γλώσσας των ερωτηθέντων της Ομάδας Β.

	Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ. Καθόλου	3	21,4	21,4	21,4
Μέτρια	5	35,7	35,7	57,1
Πολύ Καλά	6	42,9	42,9	100,0
Σύνολο	14	100,0	100,0	



Γράφημα 16. Ποσοστιαία απεικόνιση του επιπέδου γνώσης της ελληνικής γλώσσας στους ερωτηθέντες ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.

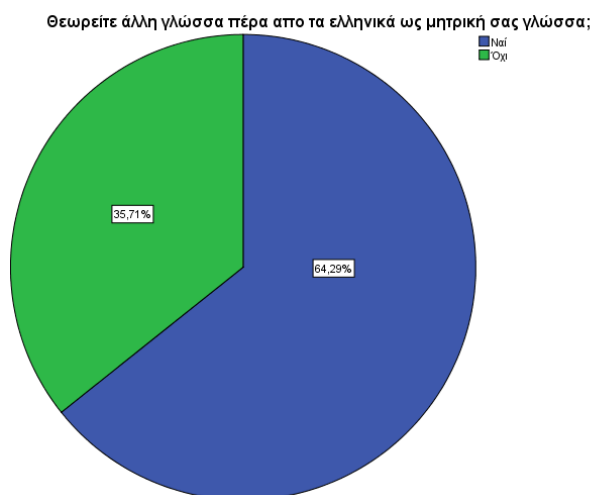
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Ελληνική γλώσσα ως μητρική

Πίνακας 17. Συχνότητα χαρακτηρισμού της ελληνικής γλώσσας ως μητρικής από τους ερωτηθέντες της Ομάδας Β.

	Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ. Ναι	9	64,3	64,3	64,3
Όχι	5	35,7	35,7	100,0
Σύνολο	14	100,0	100,0	

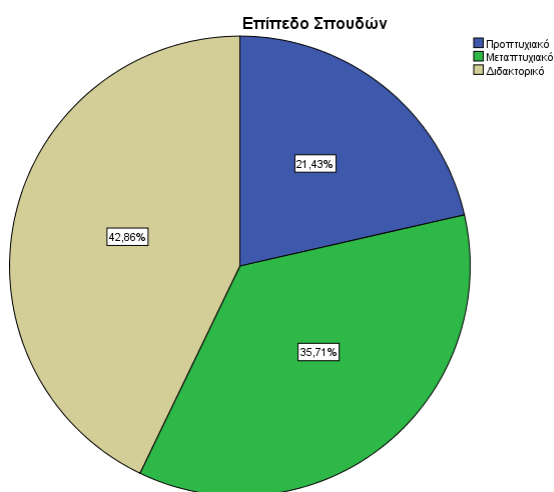


Γράφημα 17. Ποσοστιαία απεικόνιση του χαρακτηρισμού της ελληνικής γλώσσας ως μητρικής (μπλε χρώμα) ή μη (πράσινο χρώμα) από τους ερωτηθέντες ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.

Εκπαίδευση: Επίπεδο σπουδών

Πίνακας 18. Συχνότητα στο επίπεδο σπουδών των ερωτηθέντων της Ομάδας Β.

	Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ. Προπτυχιακό	3	21,4	21,4	21,4
Μεταπτυχιακό	5	35,7	35,7	57,1
Διδακτορικό	6	42,9	42,9	100,0
Σύνολο	14	100,0	100,0	



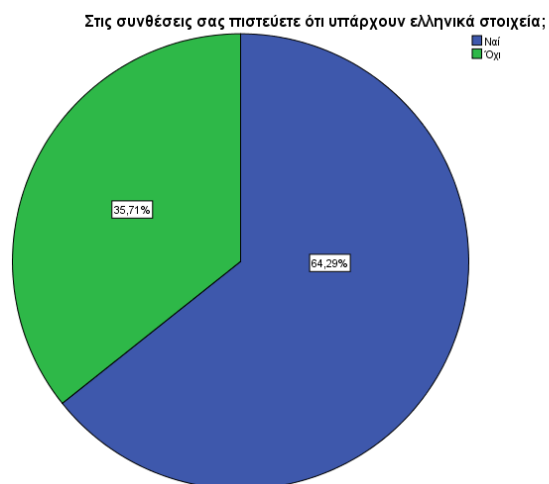
Γράφημα 18. Ποσοστιαία απεικόνιση του επιπέδου σπουδών των ερωτηθέντων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς.

ii. Συνθετικό έργο και επιρροές

Ελληνικές επιρροές στο συνθετικό έργο

Πίνακας 19. Συχνότητα πεποίθησης ύπαρξης ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις των ερωτηθέντων της Ομάδας Β.

	Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ. Ναι	9	64,3	64,3	64,3
Όχι	5	35,7	35,7	100,0
Σύνολο	14	100,0	100,0	

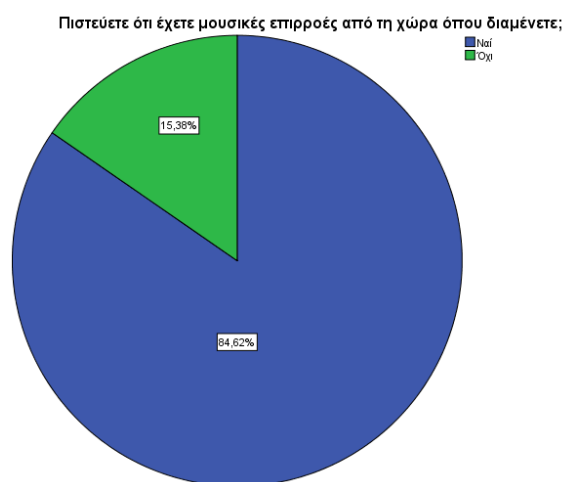


Γράφημα 19. Ποσοστιαία απεικόνιση της πεποίθησης των ερωτηθέντων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς για ύπαρξη (μπλε χρώμα) ή μη ύπαρξη (πράσινο χρώμα) ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις τους.

Επιρροές από τον τόπο διαμονής στο συνθετικό έργο

Πίνακας 20. Συχνότητα της πεποίθησης για μουσικές επιρροές από τον τόπο διαμονής των ερωτηθέντων της Ομάδας Β.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ναι	11	78,6	84,6	84,6
	Όχι	2	14,3	15,4	100,0
	Σύνολο	13	92,9	100,0	
Missing	System	1	7,1		
Σύνολο		14	100,0		

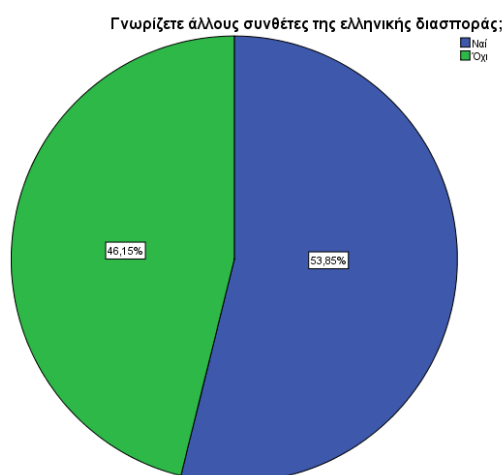


Γράφημα 20. Ποσοστιαία απεικόνιση της πεποίθησης των ερωτηθέντων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς για ύπαρξη μουσικών επιρροών από τη χώρα διαμονής τους.

iii. Γνωριμία με συνθέτες της ελληνικής διασποράς

Πίνακας 21. Συχνότητα γνωριμίας των ερωτηθέντων της Ομάδας Β με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ναι	7	50,0	53,8	53,8
	Όχι	6	42,9	46,2	100,0
	Σύνολο	13	92,9	100,0	
Missing	System	1	7,1		
Σύνολο		14	100,0		



Γράφημα 21. Ποσοστιαία απεικόνιση της γνωριμίας των ερωτηθέντων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

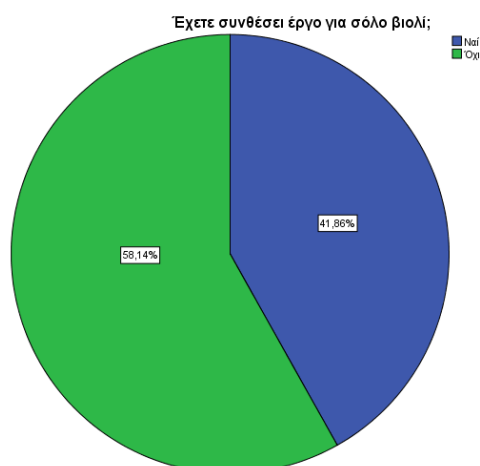
ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

2.5.3. Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς (Ομάδα Α και Β): Συνθετικό έργο

Συνθέσεις για βιολί σόλο

Πίνακας 22. Συχνότητα σύνθεσης έργου για σόλο βιολί στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ναι	18	41,9	41,9	41,9
	Όχι	25	58,1	58,1	100,0
	Σύνολο	43	100,0	100,0	

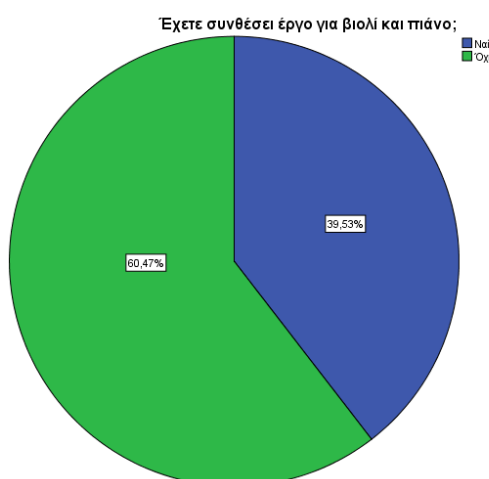


Γράφημα 22. Ποσοστό σύνθεσης έργου για σόλο βιολί (μπλε χρώμα) ή όχι (πράσινο χρώμα) των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς.

Συνθέσεις για βιολί και πιάνο

Πίνακας 23. Συχνότητα σύνθεσης έργου για βιολί και πιάνο στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ναι	17	39,5	39,5	39,5
	Όχι	26	60,5	60,5	100,0
	Σύνολο	43	100,0	100,0	



Γράφημα 23. Ποσοστό σύνθεσης έργου για βιολί και πιάνο (μπλε χρώμα) ή όχι (πράσινο χρώμα) των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς.

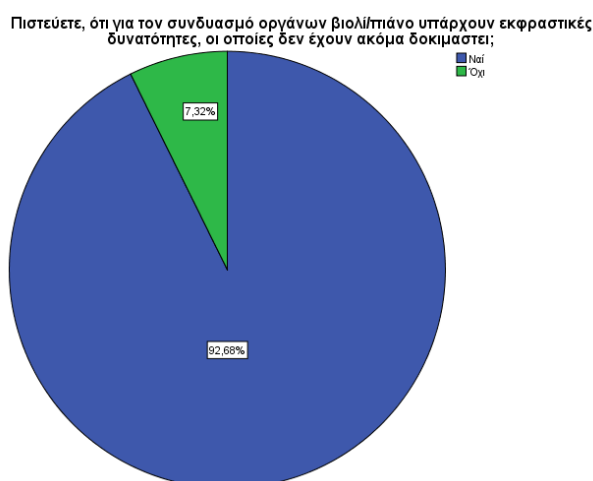
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δυνατότητες εξέλιξη εκφραστικών μέσων στον συνδυασμό βιολί/πιάνο

Πίνακας 24. Συχνότητα της πεποίθησης των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς για δυνατότητες ή μη στην εξέλιξη εκφραστικών μέσων στις συνθέσεις για βιολί και πιάνο.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ναι	38	88,4	92,7	92,7
	Όχι	3	7,0	7,3	100,0
	Σύνολο	41	95,3	100,0	
Missing	System	2	4,7		
Σύνολο		43	100,0		



Γράφημα 24. Ποσοστιαία απεικόνιση της πεποίθησης των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς για δυνατότητες (μπλε χρώμα) ή μη δυνατότητες (πράσινο χρώμα) στην εξέλιξη εκφραστικών μέσων στις συνθέσεις για βιολί και πιάνο.

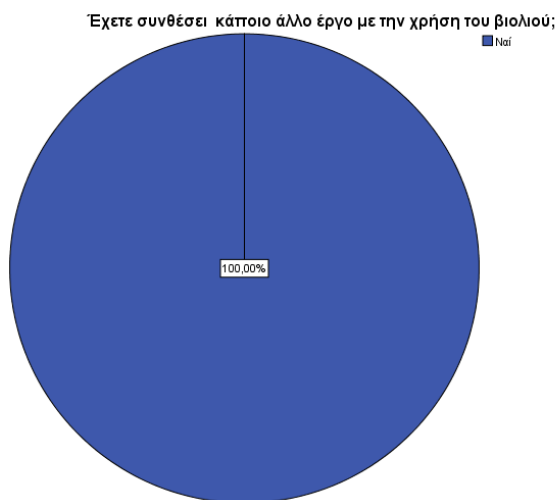
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Συνθέσεις με χρήση βιολιού

Πίνακας 25. Συχνότητα της χρήση βιολιού σε συνθέσεις των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ναι	43	100,0	100,0	100,0
	Σύνολο	43	100,0	100,0	100,0

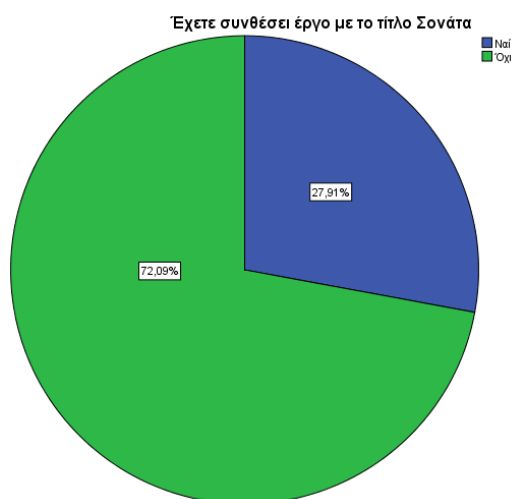


Γράφημα 25. Ποσοστιαία απεικόνιση της χρήση βιολιού σε συνθέσεις των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς.

Σύνθεση έργου με τον τίτλο Σονάτα

Πίνακας 26. Συχνότητα σύνθεσης έργου με τίτλο Σονάτα ανάμεσα στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ναι	12	27,9	27,9	27,9
	Όχι	31	72,1	72,1	100,0
	Σύνολο	43	100,0	100,0	



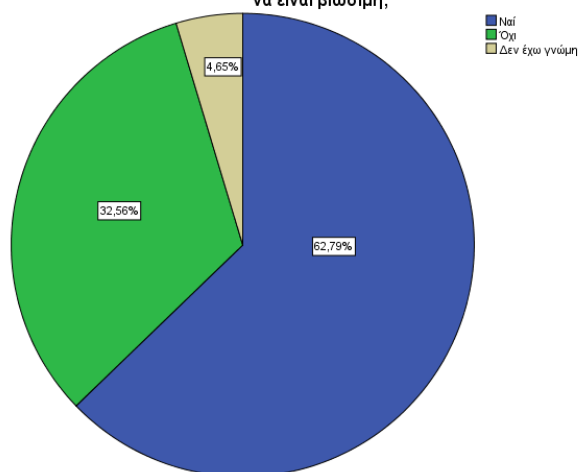
Γράφημα 26. Ποσοστιαία απεικόνιση της σύνθεσης έργου με τίτλο Σονάτα ανάμεσα στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.

Αντίληψη περί βιωσιμότητας της μορφής της σονάτας

Πίνακας 27. Συχνότητα πεποίθησης των ερωτηθέντων συνθετών για βιωσιμότητα ή μη βιωσιμότητα της μορφής της σονάτας στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία.

	Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ. Ναι	27	62,8	62,8	62,8
Όχι	14	32,6	32,6	95,3
Δεν έχω γνώμη	2	4,7	4,7	100,0
Σύνολο	43	100,0	100,0	

Πιστεύετε ότι, ως μορφή σύνθεσης στην σημερινή εποχή, η Σονάτα εξακολουθεί να είναι βιώσιμη;



Γράφημα 27. Ποσοστιαία απεικόνιση της πεποίθησης των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς για την βιωσιμότητα (μπλε χρώμα) ή μη βιωσιμότητα (πράσινο χρώμα) της μορφής της σονάτας στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία. Το ποσοστό εκείνων των ερωτηθέντων που δεν εξέφρασαν γνώμη απεικονίζεται με κίτρινο χρώμα.

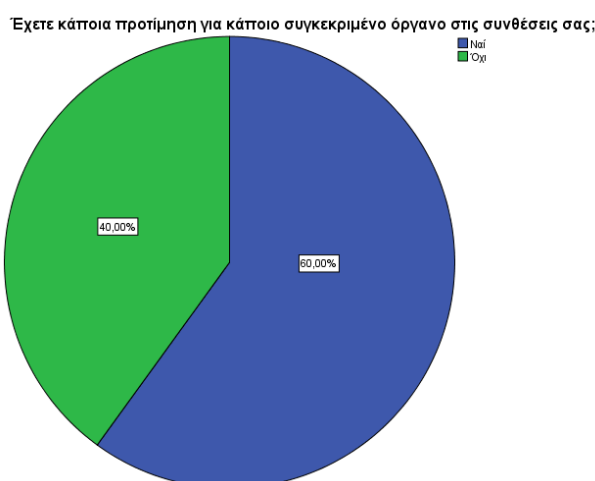
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Όργανο προτίμησης στις συνθέσεις

Πίνακας 28. Συχνότητα προτίμησης των ερωτηθέντων συνθετών για ένα συγκεκριμένο όργανο στη συνθετική τους δημιουργία.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ναι	24	55,8	60,0	60,0
	Όχι	16	37,2	40,0	100,0
	Σύνολο	40	93,0	100,0	
Missing	System	3	7,0		
Σύνολο		43	100,0		



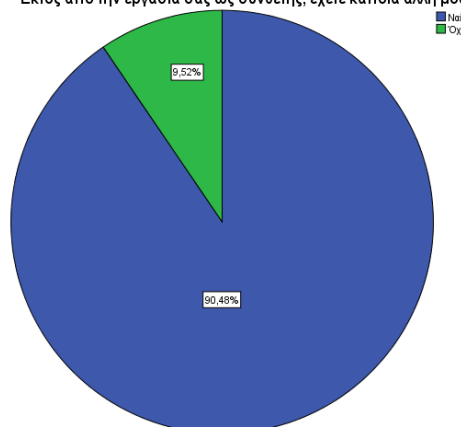
Γράφημα 28. Ποσοστιαία απεικόνιση της προτίμησης των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς για χρήση συγκεκριμένου οργάνου στη συνθετική τους δημιουργία.

Αποκλειστική ιδιότητα ως συνθέτης

Πίνακας 29. Συχνότητα εμφάνισης της αποκλειστικής ή μη αποκλειστικής ιδιότητας του συνθέτη ανάμεσα στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ναι	38	88,4	90,5	90,5
	Όχι	4	9,3	9,5	100,0
	Σύνολο	42	97,7	100,0	
Missing	System	1	2,3		
Σύνολο		43	100,0		

Εκτός από την εργασία σας ως συνθέτης, έχετε κάποια άλλη μουσική ιδιότητα;



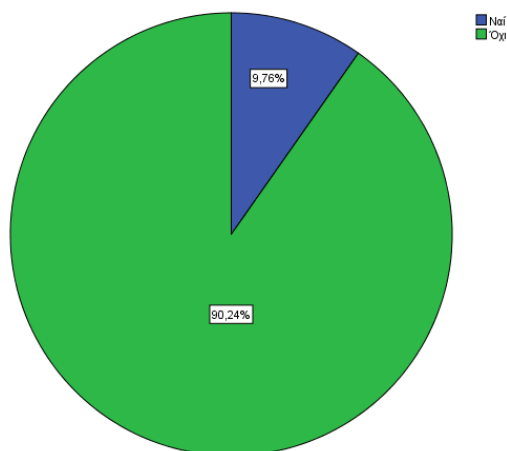
Γράφημα 29. Ποσοστιαία απεικόνιση της συνθετικής ιδιότητας ως αποκλειστικής (πράσινο χρώμα) ανάμεσα στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.

Σύνθεση ως αποκλειστική εργασία και πηγή εισοδήματος

Πίνακας 30. Συχνότητα της σύνθεσης ως αποκλειστικής εργασίας και πηγής εισοδήματος ανάμεσα στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.

		Συχνότητα	Ποσοστό	Εγκ. Ποσοστό	Αθροιστικό Ποσοστό
Εγκ.	Ναι	4	9,3	9,8	9,8
	Όχι	37	86,0	90,2	100,0
	Σύνολο	41	95,3	100,0	
Missing	System	2	4,7		
Σύνολο		43	100,0		

Η σύνθεση αποτελεί την αποκλειστική εργασία σας ως πηγή εισοδήματος;



Γράφημα 30. Ποσοστιαία απεικόνιση της σύνθεσης ως αποκλειστικής εργασίας και κύρια πηγή εισοδήματος (μπλε χρώμα) ανάμεσα στους ερωτηθέντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

2.6. Στατιστική ανάλυση

2.6.1. Στατιστική ανάλυση του δείγματος και έλεγχος ανεξαρτησίας με δοκιμασία X^2

Κατόπιν ολοκλήρωσης της στατιστικής έρευνας με χρήση πινάκων συχνοτήτων και γραφημάτων πραγματοποιήθηκε στατιστική ανάλυση του δείγματος με χρήση συγκριτικών πινάκων εξετάζοντας τα στατιστικά στοιχεία σε ότι αφορά το συνθετικό έργο του συνόλου των δειγμάτων (Ομάδα Α και Ομάδα Β) με παράγοντα:

- α) την ηλικία (πρώτη ποσοτική μεταβλητή) και
- β) το επίπεδο σπουδών των ερωτηθέντων (πρώτη ποιοτική μεταβλητή).

Τέλος, με παράγοντα το επίπεδο γνώσης της ελληνικής γλώσσας (πρώτη ποιοτική μεταβλητή) δημιουργήθηκε συγκριτικός πίνακας με δεύτερη ποιοτική μεταβλητή την πεποίθηση των ερωτηθέντων σχετικά με τις ελληνικές επιρροές στο συνθετικό τους έργο.

Σε όλους τους συγκριτικούς πίνακες διενεργήθηκε έλεγχος ανεξαρτησίας των δύο μεταβλητών με δοκιμασία X^2 .

Η δοκιμασία X^2 είναι ένας από τους πλέον διαδεδομένους ελέγχους ανεξαρτησίας μεταξύ δυο ποιοτικών μεταβλητών ή μεταξύ μια ποσοτικής και μιας ποιοτικής μεταβλητής. Η δοκιμασία αυτή στηρίζεται πάνω στην X^2 κατανομή και η μορφή του ελέγχου υποθέσεων έχει την παρακάτω μορφή :

H_0 : Οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

H_1 : Οι δύο μεταβλητές είναι εξαρτημένες μεταξύ τους.

Μέσω του προγράμματος SPSS (Superior Performance Software System), ο έλεγχος αυτός είναι εύκολος και γρήγορος στον υπολογισμό. Επισημαίνεται ότι τα αποτελέσματα μέσω του SPSS δείχνουν την μέγιστη τιμή του Asymptotic Significance έτσι ώστε να γίνει δεκτή (ή να μην γίνει δεκτή) η μηδενική υπόθεση H_0 . Συνεπώς, αν ο δείκτης αυτός (As. Sign) είναι κάτω από 0.05 απορρίπτεται η H_0 αλλιώς γίνεται δεκτή.

Ο έλεγχος δεν μπορεί να θεωρηθεί έγκυρος στην περίπτωση κατά την οποία οι θεωρητικές τιμές συχνοτήτων είναι κάτω από 5 (στη δοκιμασία X^2 πρέπει το πλήθος των κελιών στα οποία οι θεωρητικές τιμές συχνοτήτων είναι κάτω από 5 να μην ξεπερνάει το 20%).

2.6.2. Αποτελέσματα με χρήση συγκριτικών πινάκων (συνάφειας)

i. Έλεγχος ανεξαρτησίας με παράγοντα την ηλικία

Δεδομένα: Σύνθεση έργου για σόλο βιολί

Πίνακας 31. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) σύνθεση έργων για σόλο βιολί.

	Έχετε συνθέσει έργο για σόλο βιολί;		Σύνολο
	Ναι	Όχι	
Ηλικία 25-44	5	10	15
45-64	6	12	18
65-90	7	3	10
Σύνολο	18	25	43

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	4,239 ^a	2	,120
Likelihood Ratio	4,239	2	,120
Linear-by-Linear Association	2,753	1	,097
N of Εγκ. Cases	43		

a. 1 cells (16,7%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 4,19.

- a) Ο έλεγχος είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 16,7%.
 b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,120 (πάνω από 0,05). Οπότε ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δεδομένα: Σύνθεση έργου για βιολί και πιάνο

Πίνακας 32. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) σύνθεση έργων για βιολί και πιάνο.

		Έχετε συνθέσει έργο για βιολί και πιάνο;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Ηλικία	25-44	4	11	15
	45-64	6	11	17
	65-90	5	4	9
Σύνολο		15	26	41

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	2,044 ^a	2	,360
Likelihood Ratio	2,013	2	,365
Linear-by-Linear Association	1,857	1	,173
N of Εγκ. Cases	41		

a. 1 cells (16,7%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 3,29.

- Ο έλεγχος είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 16,7%.
- Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,360 (πάνω από 0,05). Οπότε ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Δεδομένα: Αντιλήψεις για περεταίρω εκφραστικές δυνατότητες στον συνδυασμό οργάνων βιολί/πιάνο

Πίνακας 33. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) προσωπική αντίληψη για ύπαρξη περεταίρω εκφραστικών δυνατοτήτων στον συνδυασμό των οργάνων βιολί/πιάνο.

		Πιστεύετε ότι για τον συνδυασμό οργάνων βιολί/πιάνο υπάρχουν εκφραστικές δυνατότητες, οι οποίες δεν έχουν ακόμα δοκιμαστεί;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Ηλικία	25-44	13	2	15
	45-64	16	1	17
	65-90	9	0	9
Σύνολο		38	3	41

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	1,563 ^a	2	,458
Likelihood Ratio	2,078	2	,354
Linear-by-Linear Association	1,516	1	,218
N of Εγκ. Cases	41		

a. 3 cells (50,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,66.

- a) Ο έλεγχος δεν είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 50,0%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,458 (πάνω από 0,05). Οπότε, με σαφή επιφύλαξη λόγω του a, ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Δεδομένα: Συνθέσεις με χρήση βιολιού

Πίνακας 34. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) χρήση βιολιού στη συνθετική δημιουργία.

		Έχετε συνθέσει κάποιο άλλο έργο με τη χρήση του βιολιού;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Ηλικία	25-44	15	0	15
	45-64	18	0	18
	65-90	10	0	10
Σύνολο		43		43

Στην περίπτωση του συγκριτικού Πίνακα 34. είναι αδύνατη η διενέργεια ελέγχου ανεξαρτησίας με τη δοκιμασία χ^2 , εφόσον όλοι οι ερωτηθέντες έχουν απαντήσει θετικά.

Δεδομένα: Σύνθεση με τον τίτλο Σονάτα

Πίνακας 35. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) σύνθεση με τον τίτλο Σονάτα.

		Έχετε συνθέσει έργο με το τίτλο Σονάτα		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Ηλικία	25-44	1	14	15
	45-64	5	13	18
	65-90	6	4	10
Σύνολο		12	31	43

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	8,483 ^a	2	,014
Likelihood Ratio	8,840	2	,012
Linear-by-Linear Association	8,132	1	,004
N of Εγκ. Cases	43		

a. 2 cells (33,3%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 2,79.

- a) Ο έλεγχος είναι οριακά αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 33,3%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,014 (κάτω από 0,05) και στην περίπτωση αυτή θεωρούμε ότι **οι δύο μεταβλητές είναι εξαρτημένες μεταξύ τους (H_1)**.

Δεδομένα: Αντιλήψεις για την βιωσιμότητα της μορφής της σονάτας

Πίνακας 36. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) προσωπική αντίληψη για τη βιωσιμότητα της μορφής της σονάτας.

		Πιστεύετε ότι, ως μορφή σύνθεσης στη σημερινή εποχή, η σονάτα εξακολουθεί να είναι βιώσιμη;			Σύνολο
		Ναι	Όχι	Δεν έχω γνώμη	
Ηλικία	25-44	7	8	0	15
	45-64	14	3	1	18
	65-90	6	3	1	10
Σύνολο		27	14	2	43

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	6,027 ^a	4	,197
Likelihood Ratio	6,567	4	,161
Linear-by-Linear Association	,098	1	,754
N of Εγκ. Cases	43		

a. 5 cells (55,6%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,47.

- a) Ο έλεγχος δεν είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 55,6%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,197 (πάνω από 0,05). Οπότε, με σαφή επιφύλαξη λόγω του α, ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Δεδομένα: Υπαρξη άλλης επαγγελματική ιδιότητα εκτός αυτής του συνθέτη

Πίνακας 37. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) επαγγελματική ιδιότητα διαφορετική από εκείνη του συνθέτη.

		Εκτός από την εργασία σας ως συνθέτης, έχετε κάποια άλλη επαγγελματική ιδιότητα;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Ηλικία	25-44	12	3	15
	45-64	16	1	17
	65-90	9	0	9
Σύνολο		37	4	41

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	3,051 ^a	2	,218
Likelihood Ratio	3,596	2	,166
Linear-by-Linear Association	2,794	1	,095
N of Εγκ. Cases	41		

a. 3 cells (50,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,88.

- a) Ο έλεγχος δεν είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 50,0%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,218 (πάνω από 0,05). Οπότε, με σαφή επιφύλαξη λόγω του a, ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Δεδομένα: Προτίμηση σε συγκεκριμένο όργανο

Πίνακας 38. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) προτίμηση σε συγκεκριμένο όργανο.

	Έχετε ιδιαίτερη προτίμηση για συγκεκριμένο όργανο στις συνθέσεις σας;			Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Ηλικία 25-44		9	6	15
45-64		8	9	17
65-90		7	1	8
Σύνολο		24	16	40

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	3,707 ^a	2	,157
Likelihood Ratio	4,114	2	,128
Linear-by-Linear Association	,903	1	,342
N of Εγκ. Cases	40		

a. 2 cells (33,3%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 3,20.

- a) Ο έλεγχος είναι οριακά αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 33,3%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,157 (πάνω από 0,05). Οπότε ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Δεδομένα: Σύνθεση ως αποκλειστική εργασία και πηγή εισοδήματος

Πίνακας 39. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) σύνθεση ως αποκλειστική εργασία και πηγή εισοδήματος.

		Η σύνθεση μουσικής είναι η αποκλειστική και κύρια εργασία ως πηγή εισοδήματος;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Ηλικία	25-44	3	12	15
	45-64	1	16	17
	65-90	0	9	9
Σύνολο		4	37	41

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	3,051 ^a	2	,218
Likelihood Ratio	3,596	2	,166
Linear-by-Linear Association	2,794	1	,095
N of Εγκ. Cases	41		

a. 3 cells (50,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,88.

- a) Ο έλεγχος δεν είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 50,0%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,218 (πάνω από 0,05). Οπότε, με σαφή επιφύλαξη λόγω του α, ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Δεδομένα: Αντιλήψεις για ύπαρξη ελληνικών επιρροών στις συνθέσεις

Πίνακας 40. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) προσωπική αντίληψη για ύπαρξη ελληνικών επιρροών στις συνθέσεις.

		Στις συνθέσεις σας πιστεύετε ότι υπάρχουν ελληνικά στοιχεία;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Ηλικία	25-44	10	5	15
	45-64	14	3	17
	65-90	7	2	9
Σύνολο		31	10	41

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	1,093 ^a	2	,579
Likelihood Ratio	1,080	2	,583
Linear-by-Linear Association	,540	1	,462
N of Εγκ. Cases	41		

a. 3 cells (50,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 2,20.

- a) Ο έλεγχος δεν είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 50,0%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,579 (πάνω από 0,05). Οπότε, με σαφή επιφύλαξη λόγω του α, ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δεδομένα: Επιρροές από τον τόπο διαμονής στο συνθετικό έργο

Πίνακας 41. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) προσωπική αντίληψη για μουσικές επιρροές από τη χώρα διαμονής.

		Πιστεύετε ότι έχετε μουσικές επιρροές από τη χώρα όπου διαμένετε;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Ηλικία	25-44	10	5	15
	45-64	16	1	17
	65-90	8	1	9
Σύνολο		34	7	41

Chi-Square Tests			
	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	4,531 ^a	2	,104
Likelihood Ratio	4,497	2	,106
Linear-by-Linear Association	2,639	1	,104
N of Εγκ. Cases	41		

a. 3 cells (50,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 1,54

a) Ο έλεγχος δεν είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 50,0%.

b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,104 (πάνω από 0,05). Οπότε, με σαφή επιφύλαξη λόγω του a, ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Δεδομένα: Γνωριμία με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς

Πίνακας 42. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) ηλικία και (β) γνωριμία με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς.

		Γνωρίζετε άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Ηλικία	25-44	15	0	15
	45-64	11	6	17
	65-90	4	5	9
Σύνολο		30	11	41

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	9,904 ^a	2	,007
Likelihood Ratio	13,248	2	,001
Linear-by-Linear Association	9,390	1	,002
N of Εγκ. Cases	41		

a. 3 cells (50,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 2,41.

- a) Ο έλεγχος δεν είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 50,0%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,007 (κάτω από 0,05) και στην περίπτωση αυτή, με σαφή επιφύλαξη λόγω του a, θεωρούμε ότι **οι δύο μεταβλητές είναι εξαρτημένες μεταξύ τους (H_1)**.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

ii. Έλεγχος ανεξαρτησίας με παράγοντα το επίπεδο σπουδών

Δεδομένα: Σύνθεση έργου για σόλο βιολί

Πίνακας 43. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) σύνθεση έργων για σόλο βιολί.

		Έχετε συνθέσει έργο για σόλο βιολί;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Επίπεδο Σπουδών	Προπτυχιακό	3	5	8
	Μεταπτυχιακό	5	11	16
	Διδακτορικό	10	8	18
Σύνολο		18	24	42

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	2,159 ^a	2	,340
Likelihood Ratio	2,174	2	,337
Linear-by-Linear Association	1,243	1	,265
N of Εγκ. Cases	42		

a. 2 cells (33,3%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 3,43.

- a) Ο έλεγχος είναι οριακά αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 33,3%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,340 (πάνω από 0,05). Οπότε ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δεδομένα: Σύνθεση έργου για βιολί και πιάνο

Πίνακας 44. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) σύνθεση έργων για βιολί και πιάνο.

		Έχετε συνθέσει έργο για βιολί και πιάνο;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Επίπεδο Σπουδών	Προπτυχιακό	2	6	8
	Μεταπτυχιακό	10	6	16
	Διδακτορικό	5	13	18
Σύνολο		17	25	42

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	5,221 ^a	2	,073
Likelihood Ratio	5,253	2	,072
Linear-by-Linear Association	,188	1	,664
N of Εγκ. Cases	42		

a. 2 cells (33,3%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 3,24.

- a) Ο έλεγχος είναι οριακά αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 33,3%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,073 (πάνω από 0,05). Οπότε ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Δεδομένα: Αντιλήψεις για περαιτέρω εκφραστικές δυνατότητες στον συνδυασμό οργάνων βιολί/πιάνο

Πίνακας 45. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) προσωπική αντίληψη για περαιτέρω εκφραστικές δυνατότητες στον συνδυασμό των οργάνων βιολί/πιάνο.

		Πιστεύετε ότι για τον συνδυασμό οργάνων βιολί/πιάνο υπάρχουν ακόμα εκφραστικές δυνατότητες, οι οποίες δεν έχουν ακόμα δοκιμαστεί;		
		Ναι	Όχι	Σύνολο
Επίπεδο Σπουδών	Προπτυχιακό	6	1	7
	Μεταπτυχιακό	15	1	16
	Διδακτορικό	16	1	17
Σύνολο		37	3	40

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	,565 ^a	2	,754
Likelihood Ratio	,481	2	,786
Linear-by-Linear Association	,368	1	,544
N of Εγκ. Cases	40		

a. 3 cells (50,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,53.

- a) Ο έλεγχος δεν είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 50,0%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,754 (πάνω από 0,05). Οπότε, με σαφή επιφύλαξη λόγω του a, ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δεδομένα: Συνθέσεις με χρήση βιολιού

Πίνακας 46. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) χρήση βιολιού στη συνθετική δημιουργία.

		Έχετε συνθέσει κάποιο άλλο έργο με χρήση βιολιού;	Σύνολο
		Ναι	
Επίπεδο Σπουδών	Προπτυχιακό	8	8
	Μεταπτυχιακό	16	16
	Διδακτορικό	18	18
Σύνολο		42	42

Στην περίπτωση του Συγκριτικού πίνακα 16. είναι αδύνατη η διενέργεια ελέγχου ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 , εφόσον όλα τα δείγματα έχουν απαντήσει θετικά.

Δεδομένα: Σύνθεση με τον τίτλο Σονάτα

Πίνακας 47. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) σύνθεση με τον τίτλο Σονάτα.

		Έχετε συνθέσει έργο με το τίτλο «Σονάτα»		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Επίπεδο Σπουδών	Προπτυχιακό	3	5	8
	Μεταπτυχιακό	6	10	16
	Διδακτορικό	3	15	18
Σύνολο		12	30	42

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	2,188 ^a	2	,335
Likelihood Ratio	2,279	2	,320
Linear-by-Linear Association	1,653	1	,199
N of Εγκ. Cases	42		

a. 2 cells (33,3%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 2,29.

- a) Ο έλεγχος είναι οριακά αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 33,3%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,335 (πάνω από 0,05). Οπότε ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Δεδομένα: Αντιλήψεις για τη βιωσιμότητα της μορφής της σονάτας

Πίνακας 48. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) προσωπική αντίληψη για τη βιωσιμότητα της μορφής της σονάτας.

		Πιστεύετε ότι, ως μορφή σύνθεσης η σονάτα εξακολουθεί να είναι βιώσιμη στη σημερινή εποχή;			Σύνολο
		Ναι	Όχι	Δεν έχω γνώμη	
Επίπεδο Σπουδών	Προπτυχιακό	3	4	1	8
	Μεταπτυχιακό	10	5	1	16
	Διδακτορικό	13	5	0	18
Σύνολο		26	14	2	42

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	3,872 ^a	4	,424
Likelihood Ratio	4,441	4	,350
Linear-by-Linear Association	3,395	1	,065
N of Εγκ. Cases	42		

a. 5 cells (55,6%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,38.

- a) Ο έλεγχος δεν είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 55,6%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,424 (πάνω από 0,05). Οπότε, με σαφή επιφύλαξη λόγω του a, ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δεδομένα: Υπαρξη άλλης επαγγελματικής ιδιότητας εκτός εκείνης του συνθέτη

Πίνακας 49. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) επαγγελματική ιδιότητα διαφορετική από εκείνη του συνθέτη.

		Εκτός από την εργασία σας ως συνθέτης, έχετε κάποια άλλη επαγγελματική ιδιότητα;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Επίπεδο Σπουδών	Προπτυχιακό	7	0	7
	Μεταπτυχιακό	14	2	16
	Διδακτορικό	16	2	18
Σύνολο		37	4	41

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	,931 ^a	2	,628
Likelihood Ratio	1,600	2	,449
Linear-by-Linear Association	,432	1	,511
N of Εγκ. Cases	41		

a. 3 cells (50,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,68.

- a) Ο έλεγχος δεν είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 50,0%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,628 (πάνω από 0,05). Οπότε, με σαφή επιφύλαξη λόγω του α, ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δεδομένα: Προτίμηση σε συγκεκριμένο όργανο

Πίνακας 50. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) προτίμηση σε συγκεκριμένο όργανο.

		Έχετε κάποια προτίμηση για κάποιο συγκεκριμένο όργανο στις συνθέσεις σας;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Επίπεδο Σπουδών	Προπτυχιακό	4	3	7
	Μεταπτυχιακό	10	6	16
	Διδακτορικό	10	7	17
Σύνολο		24	16	40

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	,075 ^a	2	,963
Likelihood Ratio	,075	2	,963
Linear-by-Linear Association	,000	1	1,000
N of Εγκ. Cases	40		

a. 2 cells (33,3%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 2,80.

- a) Ο έλεγχος είναι οριακά αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 33,3%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,963 (πάνω από 0,05). Οπότε ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Δεδομένα: Σύνθεση ως αποκλειστική εργασία και πηγή εισοδήματος

Πίνακας 51. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) σύνθεση ως αποκλειστική εργασία και πηγή εισοδήματος.

		Η σύνθεση είναι η αποκλειστική και κύρια εργασία ως πηγή εισοδήματος;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Επίπεδο Σπουδών	Προπτυχιακό	1	6	7
	Μεταπτυχιακό	1	15	16
	Διδακτορικό	2	15	17
Σύνολο		4	36	40

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	,452 ^a	2	,798
Likelihood Ratio	,469	2	,791
Linear-by-Linear Association	,000	1	1,000
N of Εγκ. Cases	40		

a. 3 cells (50,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,70.

- a) Ο έλεγχος δεν είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 50,0%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,798 (πάνω από 0,05). Οπότε, με σαφή επιφύλαξη λόγω του a, ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δεδομένα: Αντιλήψεις για ύπαρξη ελληνικών επιρροών στις συνθέσεις

Πίνακας 52. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) προσωπική αντίληψη για ύπαρξη ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις.

		Στις συνθέσεις σας πιστεύετε ότι υπάρχουν ελληνικά στοιχεία;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Επίπεδο Σπουδών	Προπτυχιακό	7	1	8
	Μεταπτυχιακό	12	4	16
	Διδακτορικό	13	5	18
Σύνολο		32	10	42

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	,733 ^a	2	,693
Likelihood Ratio	,812	2	,666
Linear-by-Linear Association	,597	1	,440
N of Εγκ. Cases	42		

a. 3 cells (50,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 1,90.

- a) Ο έλεγχος δεν είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 50,0%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,693 (πάνω από 0,05). Οπότε, με σαφή επιφύλαξη λόγω του a, ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δεδομένα: Αντιλήψεις για μουσικές επιρροές από την χώρα διαμονής

Πίνακας 53. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) προσωπική αντίληψη για μουσικές επιρροές από την χώρα διαμονής.

		Πιστεύετε ότι έχετε μουσικές επιρροές από τη χώρα όπου διαμένετε;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Επίπεδο Σπουδών	Προπτυχιακό	7	0	7
	Μεταπτυχιακό	11	5	16
	Διδακτορικό	15	2	17
Σύνολο		33	7	40

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	3,967 ^a	2	,138
Likelihood Ratio	4,908	2	,086
Linear-by-Linear Association	,020	1	,889
N of Εγκ. Cases	40		

a. 3 cells (50,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 1,22.

- a) Ο έλεγχος δεν είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 50,0%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,138 (πάνω από 0,05). Οπότε, με σαφή επιφύλαξη λόγω του α, ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δεδομένα: Γνωριμία με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς

Πίνακας 54. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο σπουδών και (β) γνωριμία με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς.

		Γνωρίζετε άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Επίπεδο Σπουδών	Προπτυχιακό	5	2	7
	Μεταπτυχιακό	10	6	16
	Διδακτορικό	14	3	17
Σύνολο		29	11	40

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	1,634 ^a	2	,442
Likelihood Ratio	1,664	2	,435
Linear-by-Linear Association	,697	1	,404
N of Εγκ. Cases	40		

a. 3 cells (50,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 1,93.

- a) Ο έλεγχος δεν είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 50,0%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,442 (πάνω από 0,05). Οπότε, με σαφή επιφύλαξη λόγω του α, ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

iii. Έλεγχος ανεξαρτησίας με παράγοντα το επίπεδο γνώσης της ελληνικής γλώσσας των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς (Ομάδα Β)

Δεδομένα: Αντιλήψεις για ύπαρξη ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις

Πίνακας 55. Διερεύνηση της συνάφειας για τις κατηγορίες (α) επίπεδο γνώσης ελληνικής γλώσσας και (β) προσωπική αντίληψη για ύπαρξη ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις.

		Στις συνθέσεις σας πιστεύετε ότι υπάρχουν ελληνικά στοιχεία;		Σύνολο
		Ναι	Όχι	
Σε ποιο επίπεδο μιλάτε ελληνικά;	Καθόλου	1	2	3
	Μέτρια	4	1	5
	Πολύ Καλά	26	9	35
	Σύνολο	31	12	43

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymptotic Significance (2-sided)
Pearson Chi-Square	2,479 ^a	2	,290
Likelihood Ratio	2,192	2	,334
Linear-by-Linear Association	1,275	1	,259
N of Valid Cases	43		

a. 4 cells (66,7%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,84.

- a) Ο έλεγχος δεν είναι αξιόπιστος επειδή το ποσοστό των κελιών με τιμή κάτω από 5 είναι 66,7%.
- b) Η τιμή Asym. Sign. του Pearson Chi-Square είναι 0,290 (πάνω από 0,05). Οπότε, με σαφή επιφύλαξη λόγω του α, ισχύει η μηδενική υπόθεση H_0 , δηλ. οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

2.7. Αποτελέσματα ποσοτικής έρευνας

2.7.1. Περιγραφή δεδομένων - Σχολιασμός αποτελεσμάτων με χρήση πινάκων συχνοτήτων και γραφημάτων

a. Φύλο - Ηλικία – Τόπος γέννησης - Καταγωγή

Φύλο (Ομάδα Α και Ομάδα Β)

Πίνακας/Γράφημα 1, 10

Από τους 29 ερωτηθέντες της Ομάδας Α οι 26 είναι άνδρες (89,7%) και οι 3 γυναίκες (10,3%).

Από τους 14 ερωτηθέντες της Ομάδας Β οι 10 είναι άνδρες (71,4%) και οι 4 γυναίκες (28,6).

Παρατηρείται ότι το ποσοστό γυναικών και στις δύο ομάδες είναι χαμηλό με χαμηλότερο εκείνο της Ομάδας Α.

Ηλικία (Ομάδα Α και Ομάδα Β)

Πίνακας/Γράφημα 2, 11

Από τους 29 ερωτηθέντες της Ομάδας Α οι 14 βρίσκονται στην ηλικία 25-44 (50%), οι 8 στην ηλικία 45-64 (28,6%), οι 6 στην ηλικία 65-90 (21,4%) και 1 δείγμα δεν υπολογίζεται λόγω θανάτου. Από τους 14 ερωτηθέντες της Ομάδας Β ο ένας (1) βρίσκεται στην ηλικία 25-44 (7,7%), οι 9 στην ηλικία 45-64 (69,2%), οι 3 στην ηλικία 65-90 (23,1%) και 1 δείγμα δεν υπολογίζεται λόγω θανάτου.

Παρατηρείται μεγαλύτερη συγκέντρωση δειγμάτων στην ηλικία των 25-44 για την Ομάδα Α ενώ η μεγαλύτερη συγκέντρωση δειγμάτων για την Ομάδα Β βρίσκεται στην ηλικία 45-64.

Τόπος γέννησης (Ομάδα Α)

Πίνακας/Γράφημα 3

Από τους 29 ερωτηθέντες της Ομάδας Α 14 έχουν δηλώσει ως τόπο γέννησης την Αθήνα (48,3%), 4 την Θεσσαλονίκη (13,8%) και 11 άλλα μέρη της Ελλάδας (37,9%).

Παρατηρείται η μεγαλύτερη συγκέντρωση γέννησης των ερωτηθέντων στην Αθήνα, με τη Θεσσαλονίκη να ακολουθεί και με όλους τους άλλους τόπους (αποκλειστικά αστικά κέντρα της χώρας) να συγκεντρώνουν ποσοστό μικρότερο από εκείνο της Αθήνας.

Ελληνική καταγωγή μέλους οικογένειας (Ομάδα Β)

Πίνακας/Γράφημα 12

Από τους 14 ερωτηθέντες της Ομάδας Β οι 8 δήλωσαν ότι η ελληνική καταγωγή προκύπτει και από τους δύο γονείς (57,1%), οι 3 δήλωσαν ότι η ελληνική καταγωγή προκύπτει από τον πατέρα (21,4%) και άλλοι 3 δήλωσαν ότι η ελληνική καταγωγή προκύπτει από τη μητέρα (21,4%).

Παρατηρείται ότι το μεγαλύτερο ποσοστό (57,1%) οφείλει την ελληνική του καταγωγή και από τα δύο μέρη (πατέρας και μητέρα).

b. Μετανάστευση

Χώρα μετανάστευσης (Ομάδα Α)

Πίνακας/Γράφημα 4

Από τους 29 ερωτηθέντες της Ομάδας Α οι 8 μετανάστευσαν στη Γερμανία (27,6%), 7 στην Αμερική (24,1%), 3 στο Ηνωμένο Βασίλειο (10,3%), 3 στην Αυστρία (10,3%), 3 στην Ολλανδία (10,3%), 2 στη Γαλλία (6,9%), 1 στη Νορβηγία (3,4%) και 1 στην Ιταλία (3,4%).

Αναφέρονται παρακάτω οι συνθέτες της Ομάδας Α και ο τόπος μετανάστευσής τους σε Ευρώπη και Αμερική:

ΕΥΡΩΠΗ

1. Αθανασιάδης Βασίλης - Athanasiadis Basil – Αγγλία
2. Βισβίκης Ντέμης – Visvikis Demis - Γαλλία
3. Βλητάκης Μανώλης – Vlitakis Manolis - Γερμανία
4. Γαζουλέας Στέφανος – Gazouleas Stefanos - Γερμανία
5. Γιανουτάκης Κοσμάς – Gianoutakis Kosmas - Αυστρία
6. Γκίκας Πάνος – Ghikas Panos - Αγγλία
7. Γκλίστης Παναγιώτης – Gklistis Panagiotis - Ολλανδία

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

8. Εμφιετζής Γρηγόρης – Emfietzis Gregory - Αγγλία
9. Ζλατάνου Μαριλένα – Zlatanou Marilena - Νορβηγία
10. Θεοδωράκης Ερμής – Theodorakis Ermis - Γερμανία
11. Λιακάκης Περικλής – Liakakis Periklis - Αυστρία
12. Μπορμπουδάκης Μηνάς – Borboudakis Minas - Γερμανία
13. Μπλέτσα Δανάη – Bletsa Danaï - Αυστρία
14. Νικολάου Δημήτρης – Nicolau Dimitri - Ιταλία
15. Παπαλεξανδρή Μαριάνθη – Papalexandri Marianthi – Γερμανία
16. Παρασκάκης Μιχάλης – Paraskakis Michail - Ολλανδία
17. Σκορδής Άντης – Skordis Andys - Ολλανδία
18. Στρογγύλης Αριστείδης – Strongylis Aristides – Γερμανία
19. Τερζάκης Δημήτρης – Terzakis Dimitri - Γερμανία
20. Τζώρτζης Νικόλαος – Tzortzis Nicolas - Γαλλία
21. Τριανταφύλλου Ειρηναίος – Triantafillou Irineos - Γερμανία

ΑΜΕΡΙΚΗ

1. Βασιλαντωνάκης Γιώργος - Vassilandonakis Yiorgos – ΗΠΑ
2. Δήμου Στυλιανός – Dimou Stylianos – ΗΠΑ
3. Καραστάθης Άρης – Carastathis Aris - Καναδάς
4. Κόκορας Παναγιώτης – Kokoras Panayiotis – ΗΠΑ
5. Κωνσταντινίδης Ντίνος - Constantinides Dinos – ΗΠΑ
6. Παρασκευάς Απόστολος – Paraskevas Apostolos – ΗΠΑ
7. Τσαντούλας Γεράσιμος (Μάκης) – Tsantoulas Gerasimos – ΗΠΑ
8. Χρυσοχοΐδης Ηλίας – Chrissohoidis Ilias – ΗΠΑ

Παρατηρείται ότι από τους 29 ερωτηθέντες της Ομάδας Α το μεγαλύτερο ποσοστό μετανάστευσε στην Ευρώπη με κύρια χώρα προτίμησης τη Γερμανία (27,6%) και ακολουθεί η Αμερική με κύρια χώρα προτίμησης τις ΗΠΑ (24,1%).

Αιτία μετανάστευσης (Ομάδα Α.)

Πίνακας/Γράφημα 5

Από τους 29 ερωτηθέντες της Ομάδας Α οι 26 αναφέρουν ως λόγο μετανάστευσης τις σπουδές (96,3%) και ένας (1) αναφέρει οικονομικούς/ επαγγελματικούς λόγους ως λόγο μετανάστευσης (3,7%). Για 2 συμμετέχοντες στην έρευνα αγνοείται ο λόγος μετανάστευσης.

Παρατηρείται ότι η συντριπτική πλειοψηφία των ερωτηθέντων της Ομάδας Α αναφέρει ως λόγο μετανάστευσης τις σπουδές (92,9%).

Χώρα μετανάστευσης προγόνων (Ομάδα Β)

Πίνακας/Γράφημα 13

Από τους 14 ερωτηθέντες της Ομάδας Β οι 7 δηλώνουν ότι οι πρόγονοί τους μετανάστευσαν στις ΗΠΑ (50,0%), 3 δηλώνουν ως τόπο μετανάστευσης των προγόνων τους το Ηνωμένο Βασίλειο (21,4%) και για τους οι υπόλοιπους 4 η μετανάστευση των προγόνων κατανέμεται ισομερώς στις χώρες Γερμανία (7,1%), Καναδάς (7,1%), Γαλλία (7,1%) και Αυστραλία (7,1%).

Παρατηρείται ότι το μεγαλύτερο ποσοστό, ως χώρα υποδοχής των προγόνων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς, συγκεντρώνουν οι ΗΠΑ (50,0%). Στην Ευρώπη το μεγαλύτερο ποσοστό, ως χώρα υποδοχής των προγόνων της Ομάδας Β, συγκεντρώνει το Ηνωμένο Βασίλειο (21,4%) και ακολουθούν ισομερώς όλες οι υπόλοιπες χώρες (7,1%)

Αιτία μετανάστευσης προγόνων (Ομάδα Β)

Πίνακας/Γράφημα 14

Από τους 14 ερωτηθέντες της Ομάδας Β οι εννέα (9) δηλώνουν ως αιτία μετανάστευσης των προγόνων τους οικονομικούς λόγους (64,3%), οι τρεις (3) κοινωνικοπολιτικούς λόγους (21,4%) και δύο (2) οτιδήποτε άλλο (14,3%).

Παρατηρείται ότι το μεγαλύτερο ποσοστό των δειγμάτων δηλώνει ως αιτία μετανάστευσης των προγόνων την οικονομική μετανάστευση (64,3%), ακολουθεί η πολιτικοκοινωνική μετανάστευση (21,4%) και ένα μικρό ποσοστό δηλώνει άλλους λόγους μετανάστευσης (14,3%).

c. Ελληνική γλώσσα

Χρήση ελληνικής γλώσσας (Ομάδα Β)

Πίνακας/Γράφημα 15

Από τους 14 ερωτηθέντες της Ομάδας Β οι 11 δηλώνουν γνώση της ελληνικής γλώσσας (78,6%) και μόνον 3 άγνοια αυτής (21,4%).

Παρατηρείται ότι οι περισσότεροι ερωτηθέντες ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς δηλώνουν χρήση της ελληνικής γλώσσας (78,6%) και μόνο ένα μικρό ποσοστό δηλώνει άγνοια της ελληνικής γλώσσας (21,4%). Σημειώνεται ότι η πλειοψηφία των συμμετεχόντων στην έρευνα είναι δεύτερης γενιάς Έλληνες της διασποράς και μόνο ένας είναι τρίτης γενιάς Έλληνας. Μόνο ένας απάντησε ελληνικά στο διαμορφωμένο στην ελληνική γλώσσα ερωτηματολόγιο και ένας δεύτερος απάντησε γερμανικά.

Επίπεδο χρήσης της ελληνικής γλώσσας (Ομάδα Β)

Πίνακας/Γράφημα 16

Από τους 14 ερωτηθέντες της Ομάδας Β οι 6 δήλωσαν πολύ καλή γνώση της ελληνικής γλώσσας (42,9%), 5 δήλωσαν μέτριο επίπεδο γνώσης (37,7%) και 3 δήλωσαν άγνοια της ελληνικής γλώσσας (21,4%).

Παρατηρείται ότι το μεγαλύτερο ποσοστό των ερωτηθέντων ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς δηλώνει πολύ καλή χρήση της ελληνικής γλώσσας (42,9%), ένα μικρότερο ποσοστό δηλώνει μέτρια χρήση της ελληνικής γλώσσας (37,7%) και μόνο ένα μικρό ποσοστό (21,4%) δηλώνει άγνοια αυτής.

Μητρική γλώσσα (Ομάδα Β)

Πίνακας/Γράφημα 17

Από τους 14 ερωτηθέντες της Ομάδας Β οι 9 δήλωσαν ως μητρική τους γλώσσα κάποια άλλη εκτός της ελληνικής (64,3%) και 5 δήλωσαν την ελληνική γλώσσα ως μητρική τους (35,7%).

Παρατηρείται ότι, παρόλο που 11 ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς δηλώνουν χρήση της ελληνικής γλώσσας (78,6%), όπως προκύπτει από τον Πίνακα 15 και 7 δείγματα δηλώνουν πολύ καλό επίπεδο αυτής (42,9%), όπως προκύπτει από τον Πίνακα 16, στην

ερώτηση για το ποια γλώσσα θεωρούν μητρική, μόνο 5 ερωτηθέντες απάντησαν ότι θεωρούν την ελληνική γλώσσα μητρική (35,7%).

d. Εκπαίδευση

Επίπεδο εκπαίδευσης (Ομάδα Α και Ομάδα Β)

Πίνακας/Γράφημα 6, 18

Από τους 29 ερωτηθέντες της Ομάδας Α το μεγαλύτερο ποσοστό συγκεντρώνουν όσοι κατέχουν Διδακτορικό τίτλο σπουδών (42,9%), ακολουθούν εκείνοι με Μεταπτυχιακό τίτλο σπουδών (39,3%) και το μικρότερο ποσοστό παρουσιάζεται στους ερωτηθέντες με Προπτυχιακό τίτλο σπουδών (17,9%). Παρομοίως και στην Ομάδα Β το μεγαλύτερο ποσοστό από τους 14 συμμετέχοντες στην απάντηση του ερωτηματολογίου συγκεντρώνουν όσοι κατέχουν Διδακτορικό τίτλο σπουδών (42,9%), ακολουθούν εκείνοι με Μεταπτυχιακό τίτλο σπουδών (35,7%) και το μικρότερο ποσοστό παρουσιάζεται σε εκείνους που κατέχουν μόνο Προπτυχιακό τίτλο σπουδών (21,4%).

Παρατηρείται ότι στους συμμετέχοντες Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς το μεγαλύτερο ποσοστό στο επίπεδο εκπαίδευσης συγκεντρώνουν οι κατέχοντες Διδακτορικό τίτλο σπουδών και το μικρότερο ποσοστό συγκεντρώνουν εκείνοι με μόνο Προπτυχιακό τίτλο σπουδών.

e. Συνθετικό έργο και καταγωγή: Επιρροές

Ελληνικές καταβολές στις συνθέσεις (Ομάδα Α και Ομάδα Β)

Πίνακας/Γράφημα 7, 19

Από τους 29 ερωτηθέντες της Ομάδας Α οι 22 θεωρούν ότι υπάρχουν ελληνικές επιρροές στις συνθέσεις τους (75,9%) και οι 7 ότι δεν υφίστανται ελληνικές επιρροές στο έργο τους (24,1%). Από τους 14 ερωτηθέντες της Ομάδας Β οι 11 θεωρούν ότι υπάρχουν ελληνικές επιρροές στις συνθέσεις τους (78,6%) και οι 3 ότι δεν υφίστανται ελληνικές καταβολές στο έργο τους (21,4%).

Παρατηρείται ότι το ποσοστό των ερωτηθέντων Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς, οι οποίοι θεωρούν ότι υπάρχουν ελληνικές επιρροές στο έργο τους, είναι μεγαλύτερο από εκείνο που θεωρεί ότι δεν υφίστανται τέτοιες.

Σημειώνεται ότι στους ερωτηθέντες ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς το ποσοστό εκείνων που θεωρούν ότι υπάρχουν ελληνικά στοιχεία στις συνθέσεις τους είναι ελαφρά μεγαλύτερο έναντι του ανάλογου ποσοστού των ερωτηθέντων Ελλήνων συνθετών της διασποράς (78,6% στην Ομάδα Β έναντι 75,9% στην Ομάδα Α).

Σύνθεση και μουσικές επιρροές (Ομάδα Α και Ομάδα Β)

Πίνακας/Γράφημα 8, 20

Από τους 29 ερωτηθέντες της Ομάδας Α οι 23 δηλώνουν ότι έχουν προσλάβει μουσικές επιρροές στις συνθέσεις τους από τον τόπο διαμονής τους (82,1%), 5 δηλώνουν ότι δεν έχουν προσλάβει μουσικές επιρροές από τον τόπο διαμονής τους (17,9%) και σε μια περίπτωση δεν υπήρξε δυνατότητα απάντησης.

Από τους 14 ερωτηθέντες της Ομάδας Β οι 11 δηλώνουν ότι έχουν προσλάβει μουσικές επιρροές στις συνθέσεις τους από τον τόπο διαμονής τους (84,6%), 2 δηλώνουν ότι δεν έχουν προσλάβει μουσικές επιρροές από τον τόπο διαμονής τους (15,4%) και για έναν (1) αγνοείται η απάντηση.

Παρατηρείται ότι η πεποίθηση των Ελλήνων συνθετών της διασποράς για ύπαρξη μουσικών επιρροών στο έργο τους από τον τόπο διαμονής τους συγκεντρώνει ένα υψηλό ποσοστό (82,1%), το οποίο προσεγγίζει σχεδόν το ανάλογο ποσοστό της πεποίθησης των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς (84,6%). Θα πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι οι ερωτηθέντες της Ομάδας Α είναι μετανάστες πρώτης γενιάς, ενώ οι ερωτηθέντες της Ομάδας Β είναι μετανάστες δεύτερης και τρίτης γενιάς.

f. Επικοινωνία μεταξύ συνθετών της ελληνικής διασποράς

Γνωριμία με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς

Πίνακας/Γράφημα 9, 21

Από τους 29 ερωτηθέντες της Ομάδας Α οι 23 δηλώνουν ότι γνωρίζουν άλλους συνθέτες της διασποράς (82,1%) και οι 5 ότι δεν γνωρίζουν (17,9%).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Από τους 14 ερωτηθέντες της Ομάδας Β οι 7 δηλώνουν ότι γνωρίζουν άλλους συνθέτες της διασποράς (53,8%), οι 6 ότι δε γνωρίζουν (46,2%) και για έναν (1) αγνοείται η απάντηση.

Παρατηρείται ότι οι ερωτηθέντες Έλληνες συνθέτες της διασποράς που δηλώνουν ότι γνωρίζουν άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς συγκεντρώνουν ένα ποσοστό σχεδόν διπλάσιο (82,1%) από εκείνο των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς (46,2%).

g. Συνθετικό έργο (Ομάδα Α και Β)²⁶

Σύνθεση έργου για σόλο βιολί

Πίνακας/Γράφημα 22

Από τους 43 συνθέτες που απάντησαν στο ερωτηματολόγιο οι 25 έδωσαν αρνητική απάντηση στην ερώτηση (58,1%) και οι 18 θετική (41,9%).

Παρατηρείται ότι το μεγαλύτερο ποσοστό των συνθετών δεν έχει συνθέσει έργο για σόλο βιολί (58,1%). Εντούτοις το ποσοστό εκείνων που έχουν συνθέσει έργο για σόλο βιολί δεν είναι αμελητέο (41,9%).

Σύνθεση έργου για βιολί και πιάνο

Πίνακας/Γράφημα 23

Από τους 43 συνθέτες που απάντησαν στο ερωτηματολόγιο οι 26 απάντησαν αρνητικά στην ερώτηση (60,5%) και οι 17 θετικά (39,5%).

Παρατηρείται μεγαλύτερη απόκλιση μεταξύ αρνητικής (60,5%) και θετικής απάντησης (39,5%) στη σύνθεση έργων για βιολί και πιάνο απ' ό,τι στη σύνθεση έργων για βιολί σόλο.

Εξέλιξη εκφραστικών δυνατοτήτων στη σύνθεση έργων για βιολί και πιάνο

Πίνακας/Γράφημα 24

Από τους 43 συνθέτες που απάντησαν στο ερωτηματολόγιο οι 38 απάντησαν θετικά στην ερώτηση (92,7%) και 3 αρνητικά (7,3%) ενώ για δύο (2) ερωτηθέντες η απάντηση αγνοείται.

²⁶ Σημείωση: Για τις ανάγκες της στατιστικής ανάλυσης σε ότι αφορά το συνθετικό έργο σε σχέση με το βιολί και τη φόρμα της σονάτας, ενοποιήθηκαν οι δύο Ομάδες Α και Β, εφόσον η ιδιότητα των ερωτηθέντων ως συνθέτες δεν διαφοροποιείται σε σχέση με τα στοιχεία της πρώτης, δεύτερης ή τρίτης γενιάς Ελλήνων της διασποράς. Τα ενοποιημένα δείγματα της στατιστικής ανάλυσης που ακολουθεί είναι 43 (Ομάδα Α: 29 + Ομάδα Β: 14).

Παρατηρείται ότι η συντριπτική πλειοψηφία των συνθετών (92,7%) πιστεύει στην περεταίρω διεύρυνση των εκφραστικών δυνατοτήτων στη σύνθεση έργων για βιολί και πιάνο.

Σύνθεση έργων με την συμμετοχή βιολιού

Πίνακας/Γράφημα 25

Από τους 43 συνθέτες που απάντησαν στο ερωτηματολόγιο και οι 43 απάντησαν θετικά στην ερώτηση (100,0%).

Παρατηρείται ότι όλοι οι συνθέτες έχουν συνθέσει έργο με τη χρήση του βιολιού.

Σύνθεση έργου σε μορφή σονάτας

Πίνακας/Γράφημα 26

Από τους 43 συνθέτες που απάντησαν στο ερωτηματολόγιο οι 31 απάντησαν αρνητικά στην ερώτηση (72,1%) και οι 12 θετικά (27,9%).

Παρατηρείται ότι σχεδόν τα 2/3 των ερωτηθέντων συνθετών (72,1%) δεν προτιμούν πλέον τη μορφή της σονάτας στη σύνθεση έργου.

Βιωσιμότητα της συνθετικής μορφής της σονάτας

Πίνακας/Γράφημα 27

Από τους 43 συνθέτες που απάντησαν στο ερωτηματολόγιο 27 απάντησαν θετικά στην ερώτηση (62,8%) και 14 αρνητικά (32,6%) ενώ 2 ερωτηθέντες δεν εξέφρασαν γνώμη στην ερώτηση αυτή.

Παρατηρείται ότι η πλειοψηφία των συνθετών (62,8%) θεωρεί βιώσιμη τη μορφή της σονάτας και έρχεται σε αξιοσημείωτη αντίθεση με την προηγούμενη ερώτηση (Πίνακας 26/Γράφημα 26), όπου η προτίμηση στη σύνθεση έργου με τη φόρμα σονάτας έχει μεγαλύτερη αρνητική απόκλιση (72,1%) από ό,τι θετική (27,9%).

Προτίμηση συνθετών σε συγκεκριμένο όργανο

Πίνακας/Γράφημα 28

Από τους 43 συνθέτες που απάντησαν στο ερωτηματολόγιο 24 απάντησαν θετικά στην ερώτηση (60,0%) και 16 αρνητικά (40,0%) ενώ για 2 ερωτηθέντες η απάντηση αγνοείται.

Παρατηρείται ότι η σύνθεση με συμμετοχή συγκεκριμένου οργάνου προτίμησης συγκεντρώνει την πλειοψηφία των απαντήσεων (60,0%).

Άλλη ιδιότητα εκτός από εκείνη του συνθέτη

Πίνακας/Γράφημα 29

Από τους 43 συνθέτες που απάντησαν στο ερωτηματολόγιο 38 απάντησαν θετικά στην ερώτηση (90,5%) και μόνο 4 αρνητικά (9,5%) ενώ για έναν (1) η απάντηση αγνοείται.

Παρατηρείται ότι η συντριπτική πλειοψηφία των ερωτηθέντων εκτός της συνθετικής ιδιότητας έχει παράλληλα και άλλη μουσική ιδιότητα (90,5%) ενώ ένα μικρό ποσοστό (9,5%) δηλώνει τη σύνθεση σαν αποκλειστική ιδιότητα.

Η σύνθεση ως αποκλειστική εργασία και πηγή εισοδήματος

Πίνακας/Γράφημα 30

Από τους 43 συνθέτες που απάντησαν στο ερωτηματολόγιο μόνο 4 απάντησαν θετικά στην ερώτηση (9,8%), 37 απάντησαν αρνητικά (90,2%) ενώ για 2 η απάντηση αγνοείται.

Παρατηρείται ότι η σύνθεση δεν αποτελεί την κύρια πηγή εισοδήματος για τη συντριπτική πλειοψηφία των συνθετών (90,2%) κάτι που συμβαδίζει με το ποσοστό που συγκεντρώνει η απάντηση στην προηγούμενη ερώτηση για την εκ παραλλήλου με τη σύνθεση άλλη μουσική ιδιότητα των ερωτηθέντων (Πίνακας/Γράφημα 29).

2.7.2. Περιγραφή δεδομένων – Σχολιασμός αποτελεσμάτων με χρήση συγκριτικών πινάκων

a. Επιρροή του παράγοντα: Ηλικία

Πίνακας 31

Πρώτη μεταβλητή: Ηλικία συνθετών

Δεύτερη μεταβλητή: Σύνθεση έργων για σόλο βιολί

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Η ηλικία των συνθετών δεν επηρεάζει τη σύνθεση έργων για σόλο βιολί.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Πίνακας 32

Πρώτη μεταβλητή: Ηλικία συνθετών

Δεύτερη μεταβλητή: Σύνθεση έργων για βιολί και πιάνο

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Η ηλικία των συνθετών δεν επηρεάζει τη σύνθεση έργων για βιολί και πιάνο.

Πίνακας 33

Πρώτη μεταβλητή: Ηλικία συνθετών

Δεύτερη μεταβλητή: Προσωπική αντίληψη για ύπαρξη περεταίρω εκφραστικών δυνατοτήτων στις συνθέσεις για βιολί και πιάνο

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Η ηλικία των συνθετών δεν επηρεάζει την αντίληψή τους σχετικά με την ύπαρξη ή όχι περεταίρω εκφραστικών δυνατοτήτων στη σύνθεση έργων για βιολί και πιάνο.

Πίνακας 34

Πρώτη μεταβλητή: Ηλικία συνθετών

Δεύτερη Μεταβλητή: Άλλες συνθέσεις με χρήση βιολιού

Στην περίπτωση του συγκριτικού Πίνακα 34 είναι αδύνατη η διενέργεια ελέγχου ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 , εφόσον όλα οι ερωτηθέντες έχουν απαντήσει θετικά.

Πίνακας 35

Πρώτη Μεταβλητή: Ηλικία συνθετών

Δεύτερη μεταβλητή: Σύνθεση έργου με τίτλο *Σονάτα*

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 **οι δύο μεταβλητές είναι εξαρτημένες μεταξύ τους.**

Η ηλικία των συνθετών επηρεάζει τη σύνθεση έργου με τίτλο Σονάτα. Όσο μεγαλύτεροι ηλικιακά είναι οι συνθέτες τόσο περισσότεροι είναι εκείνοι που έχουν συνθέσει έργο με αυτό τον τίτλο.

Πίνακας 36

Πρώτη μεταβλητή: Ηλικία συνθετών

Δεύτερη μεταβλητή: Προσωπική αντίληψη των συνθετών για βιωσιμότητα ή όχι της σονάτας ως μορφή σύνθεσης

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Η ηλικία των συνθετών δεν επηρεάζει την αντίληψή τους για βιωσιμότητα ή όχι της σονάτας.

Πίνακας 37

Πρώτη μεταβλητή: Ηλικία συνθετών

Δεύτερη μεταβλητή: Άλλη μουσική ιδιότητα των συνθετών εκτός της συνθετικής

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Η ηλικία των συνθετών δεν επηρεάζει την ενασχόλησή τους και με άλλη μουσική ιδιότητα εκτός από εκείνη της σύνθεσης.

Πίνακας 38

Πρώτη μεταβλητή: Ηλικία συνθετών

Δεύτερη μεταβλητή: Προτίμηση για συγκεκριμένο όργανο στις συνθέσεις

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Η ηλικία των συνθετών δεν επηρεάζει την προτίμησή τους για κάποιο συγκεκριμένο όργανο.

Πίνακας 39

Πρώτη μεταβλητή: Ηλικία συνθετών

Δεύτερη μεταβλητή: Σύνθεση ως αποκλειστική εργασία και πηγή εισοδήματος

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Η ηλικία των συνθετών δεν επηρεάζει την επιλογή της σύνθεσης ως αποκλειστικής εργασίας και ως κύρια πηγή εισοδήματος.

Πίνακας 40

Πρώτη μεταβλητή: Ηλικία συνθετών

Δεύτερη μεταβλητή: Αντίληψη για ύπαρξη ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Η ηλικία των συνθετών δεν επηρεάζει την αντίληψή τους για ύπαρξη ή μη ύπαρξη ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις τους.

Πίνακας 41

Πρώτη μεταβλητή: Ηλικία συνθετών

Δεύτερη μεταβλητή: Αντίληψη για ύπαρξη μουσικών επιρροών από τη χώρα διαμονής

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Η ηλικία των συνθετών δεν επηρεάζει την αντίληψή τους για ύπαρξη ή μη ύπαρξη μουσικών επιρροών από τη χώρα διαμονής τους.

Πίνακας 42

Πρώτη μεταβλητή: Ηλικία συνθετών

Δεύτερη μεταβλητή: Γνωριμία με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 **οι δύο μεταβλητές είναι εξαρτημένες μεταξύ τους.**

Η ηλικία των συνθετών επηρεάζει τη γνωριμία τους με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς.

Παρατηρείται ότι όλοι οι συνθέτες της ηλικιακής ομάδας 25-44 γνωρίζουν συνθέτες της ελληνικής διασποράς.

b. Επιρροή του παράγοντα: Επίπεδο σπουδών

Πίνακας 43

Πρώτη μεταβλητή: Επίπεδο σπουδών

Δεύτερη μεταβλητή: Σύνθεση έργων για σόλο βιολί

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Το επίπεδο σπουδών των συνθετών δεν επηρεάζει την προτίμησή τους στη σύνθεση έργων για σόλο βιολί.

Πίνακας 44

Πρώτη μεταβλητή: Επίπεδο σπουδών

Δεύτερη μεταβλητή: Σύνθεση έργων για βιολί και πιάνο

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Το επίπεδο σπουδών των συνθετών δεν επηρεάζει την προτίμησή τους στη σύνθεση έργων για βιολί και πιάνο.

Πίνακας 45

Πρώτη μεταβλητή: Επίπεδο σπουδών

Δεύτερη μεταβλητή: Προσωπική αντίληψη για περαιτέρω ύπαρξη εκφραστικών δυνατοτήτων στις συνθέσεις για βιολί και πιάνο

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Το επίπεδο σπουδών των συνθετών δεν επηρεάζει την αντίληψή τους σχετικά με την περαιτέρω ύπαρξη εκφραστικών δυνατοτήτων στις συνθέσεις για βιολί και πιάνο.

Πίνακας 46

Πρώτη μεταβλητή: Επίπεδο σπουδών

Δεύτερη μεταβλητή: Σύνθεση άλλων έργων με χρήση βιολιού

Στην περίπτωση του συγκριτικού πίνακα 46 είναι αδύνατη η διενέργεια ελέγχου ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 , εφόσον όλα τα δείγματα έχουν απαντήσει θετικά.

Πίνακας 47

Πρώτη μεταβλητή: Επίπεδο σπουδών

Δεύτερη μεταβλητή: Σύνθεση έργου με τίτλο *Σονάτα*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Το επίπεδο σπουδών των συνθετών δεν επηρεάζει την προτίμηση για σύνθεση έργου με τίτλο Σονάτα.

Πίνακας 48

Πρώτη μεταβλητή: Επίπεδο σπουδών

Δεύτερη μεταβλητή: Προσωπική αντίληψη των συνθετών για βιωσιμότητα ή μη βιωσιμότητα της σονάτας ως μορφή σύνθεσης

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Το επίπεδο σπουδών των συνθετών δεν επηρεάζει την αντίληψή τους για τη βιωσιμότητα της μορφής της σονάτας.

Πίνακας 49

Πρώτη μεταβλητή: Επίπεδο σπουδών

Δεύτερη μεταβλητή: Άλλη μουσική ιδιότητα των συνθετών εκτός της συνθετικής

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Το επίπεδο σπουδών των συνθετών δεν επηρεάζει την ιδιότητά τους αποκλειστικά ως συνθέτες

Πίνακας 50

Πρώτη μεταβλητή: Επίπεδο σπουδών

Δεύτερη μεταβλητή: Προτίμηση για συγκεκριμένο όργανο στις συνθέσεις

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Το επίπεδο σπουδών των συνθετών δεν επηρεάζει την προτίμησή τους σε συγκεκριμένο όργανο.

Πίνακας 51

Πρώτη μεταβλητή: Επίπεδο σπουδών

Δεύτερη μεταβλητή: Σύνθεση ως αποκλειστική εργασία και κύρια πηγή εισοδήματος

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Το επίπεδο σπουδών των συνθετών δεν επηρεάζει την επιλογή της σύνθεσης ως αποκλειστικής εργασίας και κύριας πηγής εισοδήματος.

Πίνακας 52

Πρώτη μεταβλητή: Επίπεδο σπουδών

Δεύτερη μεταβλητή: Προσωπική αντίληψη για ύπαρξη ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Το επίπεδο σπουδών των συνθετών δεν επηρεάζει την αντίληψή τους για ύπαρξη ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις τους.

Πίνακας 53

Πρώτη μεταβλητή: Επίπεδο σπουδών

Δεύτερη μεταβλητή: Προσωπική αντίληψη για ύπαρξη μουσικών επιρροών από τη χώρα διαμονής

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Το επίπεδο σπουδών των συνθετών δεν επηρεάζει την αντίληψή τους για ύπαρξη μουσικών επιρροών από τη χώρα διαμονής.

Πίνακας 54

Πρώτη μεταβλητή: Επίπεδο σπουδών

Δεύτερη μεταβλητή: Γνωριμία με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς

Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Το επίπεδο σπουδών των συνθετών δεν επηρεάζει τη γνωριμία τους με άλλους συνθέτες της ελληνικής διασποράς.

ε. Επιρροή του παράγοντα: Επίπεδο γνώσης της ελληνικής γλώσσας στην Ομάδα Β

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Πίνακας 55

Πρώτη μεταβλητή: Επίπεδο γνώσης της ελληνικής γλώσσας

Δεύτερη μεταβλητή: Προσωπική αντίληψη για ύπαρξη ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις
Σύμφωνα με τον έλεγχο ανεξαρτησίας με δοκιμασία χ^2 οι δύο μεταβλητές είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους.

Το επίπεδο γνώσης της ελληνικής γλώσσας των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς δεν επηρεάζει την αντίληψή τους για ύπαρξη ελληνικών στοιχείων στις συνθέσεις τους.

2.8. Ερμηνευτική προσέγγιση αποτελεσμάτων ποσοτικής έρευνας

Η ποσοτική έρευνα, η οποία διενεργήθηκε μέσω ερωτηματολογίου και στατιστικής ανάλυσης, προσδοκά να δώσει απαντήσεις σε ερευνητικά ερωτήματα με επιφύλαξη (λόγω περιορισμένου αριθμού δειγμάτων) και τα οποία είχαν διατυπωθεί μέσω βασικών υποθέσεων:

1. Η σύγχρονη συνθετική δημιουργία των Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς υφίσταται άμεση ή έμμεση επίδραση από τις εθνικές καταβολές τους.
2. Η παραδοσιακή φόρμα της σονάτας εξακολουθεί να παίζει ρόλο στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία.
3. Το βιολί εξακολουθεί να αποτελεί βασικό όργανο χρήσης στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία.
4. Ο συνδυασμός βιολιού/πιάνου επιδέχεται περαιτέρω συνθετικής διερεύνησης στην ανάπτυξη νέων εκφραστικών δυνατοτήτων.

Επιπλέον, μέσω της στατιστικής ανάλυσης δίνονται απαντήσεις σε επιμέρους ερωτήματα:

- α) Υφίσταται σχέση μεταξύ χρήσης/γνώσης της ελληνικής γλώσσας και των εθνικών καταβολών στο συνθετικό έργο των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς μετά το 1950;
- β) Υφίσταται διαφορά στο βαθμό επίδρασης ελληνικών καταβολών στις συνθέσεις Ελλήνων συνθετών και σε εκείνες των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς μετά το 1950;

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

- γ) Υφίσταται σχέση μεταξύ ηλικίας και διαμόρφωσης συνθετικών προτιμήσεων;
- δ) Υφίσταται σχέση του επιπέδου σπουδών και διαμόρφωσης συνθετικών προτιμήσεων;

Η στατιστική μελέτη διενεργήθηκε κατόπιν συλλογής απαντήσεων σε ερωτηματολόγιο, το οποίο διανεμήθηκε σε άτομα, που δέχθηκαν να συμμετάσχουν στην έρευνα (διαθέσιμο δείγμα) και ως εκ τούτου στις περισσότερες των περιπτώσεων δεν υπάρχουν οριστικά συμπεράσματα αλλά αναφορές σε τάσεις και προτάσεις για μελλοντική επιστημονική έρευνα. Παρατίθενται ακολούθως ιδιαιτερότητες αλλά και κοινά χαρακτηριστικά των δύο Ομάδων.

2.8.1. Χαρακτηριστικά του διαθέσιμου δείγματος της Ομάδας Α

Οι ερωτηθέντες της Ομάδας Α (διαθέσιμο δείγμα) παρουσιάζουν χαμηλό ποσοστό γυναικών, γεγονός το οποίο εγείρει ερωτήματα ως προς τον επαγγελματικό προσανατολισμό των γυναικών στη σύνθεση και αποτελεί από μόνο του ένα θέμα προς μελλοντική διερεύνηση.

Ηλικιακά οι περισσότεροι των ερωτηθέντων βρίσκονται στην ηλικία 25-44. Το γεγονός αυτό εξηγείται από την ολοένα αυξανόμενη μετανάστευση νέων για σπουδές και εργασία με αυξητική τάση τις τελευταίες δεκαετίες.

Τόπος καταγωγής των ερωτηθέντων της Ομάδας Α αποτελούν αποκλειστικά τα αστικά κέντρα της χώρας, με μεγαλύτερη συγκέντρωση να παρατηρείται στην Αθήνα και να ακολουθεί η Θεσσαλονίκη. Το γεγονός αυτό εγείρει τη βάσιμη υπόθεση άμεσης σχέσης ποσοτικής και ποιοτικής προσφερόμενης μουσικής εκπαίδευσης στα αστικά κέντρα σε σχέση με την περιορισμένη ή παντελώς ανύπαρκτη μουσική εκπαίδευση στις μη αστικές και αγροτικές περιοχές της χώρας.

Το μεγαλύτερο ποσοστό των ερωτηθέντων της Ομάδας Α μετανάστευσε στην Ευρώπη με κύρια χώρα προτίμησης τη Γερμανία (27,6%), παρότι συγκεντρωτικά η μετανάστευση στις ΗΠΑ (24,1%) και το Ηνωμένο Βασίλειο (10,3%) αποδεικνύει τη στενή σχέση Ελλάδας με τον αγγλοσαξονικό κόσμο και ότι συμβαδίζει γενικότερα με την ελληνική διασπορά «...καθώς πάνω από τα τρία τέταρτα των μελών της ελληνικής Διασποράς ζουν σε αγγλόφωνες χώρες»²⁷.

²⁷ Ιωάννη Κ. Χασιώτη, Όλγα Κατσαρδή-Hering, Ευριδίκη, Α. Αμπατζή, «Οι Έλληνες στην Διασπορά 15^{ος} – 21^{ος} αι.» (Αθήνα: Εκδόσεις Βουλής των Ελλήνων, 2006).

Το υψηλό ποσοστό (27,6%) που συγκεντρώνει η Γερμανία ως τόπος μετανάστευσης των δειγμάτων της Ομάδας Α αποτυπώνει την οικονομική και πολιτιστική κυριαρχία της Γερμανίας εντός της Ευρωπαϊκής Ένωσης και την έλξη που ασκεί η χώρα αυτή στη νέα μορφή της μη «προλεταριακής» μετανάστευσης, η οποία παρατηρείται τις τελευταίες δεκαετίες της κοινωνικοοικονομικής κρίσης στην Ελλάδα.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον προκαλεί ότι ως λόγος μετανάστευσης, από σχεδόν όλα τα δείγματα της Ομάδας Α (96,3%), αναφέρονται οι σπουδές και μόνο ένα δείγμα αναφέρει την οικονομική-επαγγελματική ανασφάλεια ως αιτία μετανάστευσης. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την ηλικία των περισσότερων δειγμάτων της Ομάδας Α (25-44) αποτυπώνει τη μορφή «εκπαιδευτικής» μετανάστευσης, που συντελείται στους κόλπους των σπουδαστών/φοιτητών μουσικής της χώρας, πρωτίστως λόγω έλλειψης πανεπιστημιακής μουσικής εξειδίκευσης (η σύνθεση διδάσκεται σε ελληνικά ΑΕΙ μόλις από το ακαδημαϊκό έτος 2000-2001²⁸) και η οποία εν συνεχεία, λόγω της ολοένα αυξανόμενης οικονομικής/επαγγελματικής ανασφάλειας, λαμβάνει μόνιμο χαρακτήρα μετανάστευσης και αποτρέπει τις επιστροφές.

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί η ιδιαιτερότητα των Κυπρίων συνθετών, στους οποίους δόθηκαν και οι δύο φόρμες του ερωτηματολογίου (Έλληνες συνθέτες της διασποράς και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς), για να απαντήσουν. Όλοι ανεξαιρέτως επέλεξαν να απάντησαν στο ερωτηματολόγιο της Ομάδας Α εκδηλώνοντας έτσι την πεποίθησή τους πως αποτελούν μέρος των Ελλήνων της διασποράς και όχι των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς. Ως χώρα μετανάστευσης οι Κύπριοι συνθέτες δήλωσαν αποκλειστικά το Ηνωμένο Βασίλειο, γεγονός που αποδεικνύει τους ιστορικούς δεσμούς εξάρτησης της Κύπρου από την χώρα αυτή.

2.8.2. Χαρακτηριστικά του διαθέσιμου δείγματος της Ομάδας Β

Το ποσοστό των γυναικών στο διαθέσιμο δείγμα της Ομάδας Β παραμένει χαμηλό (28,6%), αν και ελαφρά υψηλότερο της Ομάδας Α (10,3%). Το γεγονός αυτό ίσως οφείλεται στη

²⁸ Πανεπιστήμιο Μακεδονίας – Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

βελτιωμένη κοινωνικά θέση της γυναίκας στις χώρες υποδοχής των προγόνων τους συγκριτικά με την πατρογονική χώρα.

Η πλειοψηφία των δειγμάτων βρίσκεται στη μέση ηλικία (45-64) και είναι Έλληνες δεύτερης και τρίτης γενιάς. Την καταγωγή τους οφείλουν σε μεγάλο ποσοστό (57,1%) και από τα δύο μέρη (πατέρας και μητέρα).

Η μετανάστευση των προγόνων τους έγινε κύρια στις ΗΠΑ (50,0%) και ακολούθως στο Ηνωμένο Βασίλειο (21,4%). Και στην περίπτωση της Ομάδας Β, η μετανάστευση των προγόνων των συμμετεχόντων στην έρευνα αποδεικνύει τη στενή σχέση της ελληνικής διασποράς με τον αγγλοσαξονικό κόσμο.

Στην Ομάδα Β φαίνεται καθαρά η διαφοροποίηση του λόγου μετανάστευσης από την Ομάδα Α. Η μετανάστευση των προγόνων του δείγματος της Ομάδας Β συντελείται υπό την πίεση κυρίως οικονομικών, κοινωνικών αλλά και πολιτικών προβλημάτων. Ένας συνθέτης της Ομάδας Β είναι απόγονος παροίκων (Κυπριανός Κάτσαρης).

Από τους 14 ερωτηθέντες ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς (Ομάδας Β) η πλειονότητα δήλωσε γνώση της ελληνικής γλώσσας και μάλιστα έξι (6) δήλωσαν πολύ καλό επίπεδο στη χρήση της.

Σημειώνεται ότι όσοι δήλωσαν πολύ καλή γνώση της ελληνικής γλώσσας, είτε έχουν και τους δύο γονείς Έλληνες ή/και έχουν λάβει με οποιονδήποτε τρόπο μαθήματα ελληνικών. Οποσδήποτε, η ελληνική καταγωγή της μητέρας παίζει τον πρωταρχικό λόγο στη γνώση της ελληνικής γλώσσας. «Η διατήρηση της ελληνικής ταυτότητας, αυτονόητη για όσους ζουν στην Ελλάδα, αποτελεί την κύρια πρόκληση για τη Διασπορά. Η γνώση της ελληνικής γλώσσας, το κύριο συστατικό της, απειλείται σοβαρά από το ξένο γλωσσικό περιβάλλον, όταν, μάλιστα, επικρατεί η διεθνώς κυρίαρχη γλώσσα, η αγγλική»²⁹.

Το τελευταίο αποδεικνύεται από την καθομολογία των εννέα (9) από τους 14 ερωτηθέντες της Ομάδας Β ότι δε θεωρούν την ελληνική γλώσσα μητρική, έναντι πέντε (5) που δήλωσαν ότι θεωρούν την ελληνική γλώσσα ως μητρική. Η αναπόφευκτη εξασθένηση γνώσης και χρήσης της ελληνικής γλώσσας υπό την πίεση χρήσης της κυρίαρχης γλώσσας της

²⁹ Ιωάννη Κ. Χασιώτη, Όλγα Κατσαρδής-Hering, Ευριδίκη Α. Αμπατζή, «Οι Έλληνες στην Διασπορά 15^{ος} – 21^{ος} αι.» (Αθήνα: Εκδόσεις Βουλή των Ελλήνων, 2006), 318.

χώρας διαμονής καθώς και η παρατηρούμενη αύξηση των επιγαμιών φαίνεται να αποτελεί τον κανόνα αλλά δεν τείνει απαραίτητως στην αποποίηση κάθε είδους δεσμού με την Ελλάδα, αλλά μεταλλάσσεται σε διάφορες μορφές «συμβολικής ελληνικότητας» χωρίς το στοιχείο της γλώσσας. Και παρότι οι ερωτηθέντες ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς θεωρούν μια άλλη γλώσσα ως μητρική τους, μπορούν να έλκονται και να ταυτίζονται με την Ελλάδα βάσει άλλων ενοποιητικών στοιχείων αυτοπροσδιορισμού π.χ. πίστης στην κοινή καταγωγή, ιδεολογημάτων.

2.8.3. Κοινά χαρακτηριστικά στις δύο Ομάδες (Ομάδα Α και Β)

Και στις δύο Ομάδες υψηλότερο ποσοστό στο επίπεδο σπουδών συγκεντρώνει ο Διδακτορικός τίτλος, ακολουθεί ο Μεταπτυχιακός τίτλος και ένα μικρότερο ποσοστό και στις δύο Ομάδες συγκεντρώνουν όσοι είναι κάτοχοι μόνο Προπτυχιακού τίτλου σπουδών.

Η συντριπτική πλειοψηφία των δειγμάτων (90,5%) εκτός της συνθετικής ιδιότητας έχει παράλληλα και άλλη/ες μουσικές ιδιότητες (μαέστρος, εκτελεστής οργάνου, καθηγητής/δάσκαλος θεωρητικών της μουσικής ή και της σύνθεσης κ.α.). Το γεγονός αυτό επηρεάζει ποικιλότροπα τη συνθετική διαδικασία. Επίσης η συντριπτική πλειοψηφία των δειγμάτων (90,2%) έχει μια άλλη παράλληλη επαγγελματική (κυρίως μουσική) ιδιότητα ως πηγή εισοδήματος. Φαίνεται ότι η σύνθεση ως μοναδική επαγγελματική ενασχόληση σπάνια συναντάται σε δημιουργούς μετά το 1950. Η παραπάνω παρατήρηση αξιολογήθηκε ως θέμα μελλοντικής επιστημονικής διερεύνησης.

Αρκετοί συμμετέχοντες στην έρευνα κατέχουν ακαδημαϊκή θέση σε Ευρώπη και Αμερική, επιβεβαιώνοντας τη σημασία της κοινωνικής και επαγγελματικής θέσης των Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς στη χώρα υποδοχής, κυρίως ως πανεπιστημιακών δασκάλων, λειτουργώντας συνδεδετικά ανάμεσα στα ερευνητικά ιδρύματα του εξωτερικού και της ελληνικής πανεπιστημιακής κοινότητας.

2.8.4. Συνθετικό έργο σε σχέση με την καταγωγή και τη χώρα υποδοχής

Αν και ο περιορισμένος αριθμός του διαθέσιμου δείγματος της ποσοτικής έρευνας δεν επιτρέπει την εξαγωγή οριστικών συμπερασμάτων, εντούτοις αποτελεί αξιοσημείωτο γεγονός η πεποίθηση της πλειοψηφίας των συμμετεχόντων και από τις δύο Ομάδες ότι στο συνθετικό τους έργο υπάρχουν ελληνικές καταβολές. Αξιοπρόσεκτο, επίσης, είναι το γεγονός ότι το ποσοστό των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς (δεύτερης και τρίτης γενιάς), οι οποίοι θεωρούν ότι στις συνθέσεις τους υπάρχουν ελληνικά στοιχεία, είναι ελαφρά υψηλότερο έναντι του ανάλογου ποσοστού στην Ομάδα Α (78,6% στην Ομάδα Β έναντι 75,9% στην Ομάδα Α). Η παρατήρηση αυτή οδηγεί στη διαπίστωση διαφορετικότητας στον βαθμό καλλιέργειας και στήριξης της ταυτότητας του έθνους-κράτους καταγωγής στους διασπορικούς πληθυσμούς των δύο Ομάδων, η οποία φυσικό είναι να διαφοροποιείται, λόγω της διαφορετικής ιστορικής πορείας και εξέλιξης τους στον χρόνο και τον χώρο.

Παράλληλα, η πλειοψηφία των δειγμάτων και στις δύο Ομάδες δηλώνει μουσικές επιρροές στο συνθετικό έργο από τον τόπο μετανάστευσης, ως προφανές αποτέλεσμα των ισχυρών και αναπότρεπτων πολιτιστικών επιδράσεων των χωρών υποδοχής. Και ενώ κάτω από τις επιδράσεις αυτές φαίνεται ότι υποχωρούν ή και χάνονται αρκετά στοιχεία εθνοπολιτισμικής ταυτότητας, ωστόσο, σύμφωνα με την καταγεγραμμένη πεποίθηση των περισσότερων συνθετών ότι στο έργο τους περιέχονται ελληνικά στοιχεία, φαίνεται ότι το συναίσθημα, η πίστη στην καταγωγή και η προφορική παράδοση, δηλαδή αυτό που αποκαλείται «πολιτισμικό ελάχιστο», δε χάνονται απαραίτητα. Σύμφωνα με τα πάρα πάνω αποτελέσματα της στατιστικής έρευνας η συνθετική δημιουργία των Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς μετά το 1950 φαίνεται ότι επηρεάζεται άμεσα ή έμμεσα από τις εθνικές καταβολές τους.

Εντούτοις, σύμφωνα με τον συγκριτικό Πίνακα 55 (σελ. 85) στον έλεγχο ανεξαρτησίας με επιρροή του ποιοτικού παράγοντα «επίπεδο γνώσης της ελληνικής γλώσσας», δεν αποδεικνύεται άμεση σχέση μεταξύ χρήσης/γνώσης της ελληνικής γλώσσας και εθνικών επιρροών στο συνθετικό έργο των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς μετά το 1950. Παρατηρείται, ωστόσο, η τάση ότι ανεξάρτητα με το επίπεδο γνώσης της ελληνικής

γλώσσας, η πλειοψηφία των συνθετών πιστεύει ότι υπάρχουν ελληνικά στοιχεία στις συνθέσεις τους.

Τέλος, η διαφορά στον βαθμό επίδρασης ελληνικών καταβολών στις συνθέσεις Ελλήνων συνθετών και σε εκείνες των ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς μετά το 1950 είναι μεν ελάχιστη (78,6% στην Ομάδα Β έναντι 75,9% στην Ομάδα Α), αλλά παραμένει αξιοπρόσεκτη και εγείρει ερωτήματα σχετικά με τη διαφορετικότητα στον βαθμό καλλιέργειας και στήριξης της εθνικής ταυτότητας στις δύο Ομάδες.

2.8.5. Συνθετικό έργο, βιολί, βιολί και πιάνο

Σύμφωνα με τη στατιστική έρευνα, η χρήση του βιολιού σε συνθέσεις μετά το 1950 εξακολουθεί να είναι καθοριστική (Πίνακας/Γράφημα 25, σελ. 54). Δεν υπήρξε ούτε ένας συνθέτης, ο οποίος να δηλώνει ότι δεν έχει χρησιμοποιήσει το βιολί, με τον έναν ή άλλον τρόπο, στις συνθέσεις του, ανεξάρτητα με την ηλικία ή το επίπεδο σπουδών του. Αντιθέτως, τα περισσότερα δείγματα δήλωσαν ότι δεν έχουν συνθέσει έργο για σόλο βιολί (58,1%) ή έργα για βιολί και πιάνο (60,5%). Ωστόσο, η συντριπτική πλειοψηφία των συνθετών (92,7%) θεωρεί ότι υπάρχουν περιθώρια περαιτέρω διεύρυνσης των εκφραστικών δυνατοτήτων στη σύνθεση έργων για βιολί και πιάνο (Πίνακας/Γράφημα 24, σελ. 53). Επιπλέον στην έρευνα που διενεργήθηκε με επιρροή του παράγοντα «επίπεδο σπουδών» των ερωτηθέντων και τη σύνθεση έργων για βιολί και πιάνο (Πίνακας 44, σελ. 74) διαφαίνεται η τάση οι συνθέτες με Μεταπτυχιακό τίτλο σπουδών να έχουν συνθέσει περισσότερα έργα για βιολί και πιάνο σε σύγκριση με τις άλλες ομάδες, γεγονός το οποίο δεν προκύπτει από την έρευνα με παράγοντα την ηλικία (Πίνακας 32, σελ. 62).

Σχετικά με την ιδιαίτερη προτίμηση των συνθετών σε συγκεκριμένο όργανο στις συνθέσεις τους με την επιρροή του παράγοντα «ηλικία» και «επίπεδο σπουδών» (Πίνακας 38, σελ. 68 και Πίνακας 50, σελ. 80) δεν αποδεικνύεται σχέση μεταξύ των δύο αυτών μεταβλητών. Παρόλα αυτά διαπιστώνεται ότι οι συνθέτες ηλικίας 65-90 με μία μόνο εξαίρεση, έχουν όλοι τους ένα όργανο προτίμησης στις συνθέσεις τους. Επίσης, από τις απαντήσεις στο ερωτηματολόγιο σε μη κωδικοποιημένα ερωτήματα φαίνεται ότι η γνώση και εξοικείωση του

συνθέτη με κάποιο όργανο παίζει καθοριστικό ρόλο στη σύνθεση ενός έργου με πρωταγωνιστή το όργανο αυτό. Βάσει των δύο τελευταίων διαπιστώσεων εκτιμάται ότι οι νέες τεχνολογίες, οι οποίες έρχονται στο προσκήνιο και η αυξανόμενη χρήση τους στη συνθετική δημιουργία, θέτουν στο περιθώριο παλαιές ικανότητες και δεξιότητες στη γνώση και χρήση ενός ή περισσότερων οργάνων από τους συνθέτες, με αποτέλεσμα τη σταδιακή υποχώρηση του αριθμού συνθέσεων για ένα συγκεκριμένο όργανο.

2.8.6. Συνθετικό έργο, Σονάτα

Στο ερωτηματολόγιο υπήρξαν δύο ερωτήματα που σχετίζονταν με τη σονάτα και τη βιωσιμότητά της:

- 1) Έχετε συνθέσει έργο με τίτλο Σονάτα;
- 2) Πιστεύετε ότι, ως μορφή σύνθεσης στη σημερινή εποχή, η σονάτα εξακολουθεί να είναι βιώσιμη;

Στο πρώτο ερώτημα ένα πολύ ψηλό ποσοστό των ερωτηθέντων (72,1%) απάντησε αρνητικά. Εν συνεχεία, στην έρευνα που πραγματοποιήθηκε με επιρροή του παράγοντα «Ηλικία» (Πίνακας 35, σελ. 65) και τον έλεγχο ανεξαρτησίας με τη δοκιμασία Chi-Square Test προέκυψαν οι πρώτες εξαρτημένες μεταβλητές της έρευνας, διαπιστώνοντας ότι οι μεγαλύτεροι σε ηλικία (65 – 90) έχουν συνθέσει οι περισσότεροι έργο με τον τίτλο Σονάτα, ενώ ο αριθμός ελαττώνεται για νεότερους σε ηλικία συνθέτες. Αποδεικνύεται ότι η ηλικία των συνθετών παίζει καθοριστικό ρόλο στη σύνθεση έργων σε μορφή Σονάτας ακόμα και μόνο με τη χρήση του τίτλου Σονάτα³⁰. Αντίθετα, η έρευνα με επιρροή του παράγοντα «Επίπεδο σπουδών» (Πίνακας 47, σελ. 77) δεν οδηγεί σε εξάρτηση των μεταβλητών.

Εντούτοις, στο ερώτημα για τη βιωσιμότητα ή μη βιωσιμότητα της μορφής της σονάτας παρατηρείται ότι η πλειοψηφία των συνθετών (62,8%) θεωρεί βιώσιμη τη μορφή της σονάτας και έρχεται σε αξιοσημείωτη αντίθεση με τις απαντήσεις στην προηγούμενη ερώτηση (Πίνακας/Γράφημα 26, σελ. 55), όπου η προτίμηση στη σύνθεση έργου με τη μορφή της

³⁰ Δημήτρης Τερζάκης (γεν. 1938) – Sonate infernale (2008/2009).

σονάτας έχει μεγαλύτερη αρνητική απόκλιση (72,1%) από την αντίστοιχη θετική (27,9%). Στη συνέχεια, η έρευνα στο συγκεκριμένο ερώτημα με επιρροή του παράγοντα «Ηλικία» (Πίνακας 36, σελ. 66) καταδεικνύει την τάση των συνθετών μέσης ηλικίας (45-64) να θεωρούν τη σονάτα βιώσιμη φόρμα σύνθεσης.

Κεφάλαιο 3

Ποιοτική έρευνα

3.1. Μεθοδολογία ποιοτικής έρευνας

Παράλληλα με την ποσοτική έρευνα αποφασίστηκε να πραγματοποιηθεί ποιοτική έρευνα μέσω συνεντεύξεων, επιδιώκοντας την κατανόηση σε βάθος των υποκειμενικών αντιλήψεων και εμπειριών συγκεκριμένων συνθετών της ελληνικής διασποράς καθώς και ανθρώπων του περιβάλλοντός τους, ώστε να δημιουργηθεί μία αρτιότερη και περισσότερο εξειδικευμένη και επεξεργασμένη γνώση για τα φαινόμενα που ερευνώνται στην παρούσα εργασία.

Καταρχάς υπήρξε η πρόθεση πραγματοποίησης τεσσάρων συνεντεύξεων: Δύο από την Ομάδα Α (Ελληνες συνθέτες της διασποράς) και δύο από την Ομάδα Β (ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς). Από την Ομάδα Α επιλέχθηκαν οι συνθέτες Δημήτρης Τερζάκης και Ντίνος Κωνσταντινίδης και από την Ομάδα Β ο συνθέτης και πιανίστας Κυπριανός Κάτσαρης καθώς και η χήρα του συνθέτη Boris Papandopulo, Zdenka. Η συνέντευξη με τον Ντίνο Κωνσταντινίδη στο Baton Rouge στη Λουϊζιάνα των ΗΠΑ δεν πραγματοποιήθηκε το 2020 λόγω της πανδημίας και ακύρωσης του προγραμματισμένου ταξιδιού. Οριστικό τέλος στον σχεδιασμό αυτό έδωσε ο θάνατος του συνθέτη τον Σεπτέμβριο του 2021.

Στη λήψη των συνεντεύξεων στόχος δεν ήταν το μεγάλο ποσοτικό δείγμα ούτε η αντικειμενική και τυχαία δειγματοληψία αλλά η αποκάλυψη απόψεων, αντιλήψεων, συμπεριφορών και εμπειριών των συγκεκριμένων ατόμων. Η επιλογή των δειγμάτων δεν έγινε τυχαία, αλλά αξιολογήθηκε ότι τα άτομα διαθέτουν τη γνώση, τα χαρακτηριστικά και τη θέληση ολοκληρωμένων και εις βάθος απαντήσεων στα ερευνητικά ερωτήματα. Τα δείγματα θεωρήθηκαν κατάλληλα γιατί έχουν τα στοιχεία που επιδιώκεται να ερευνηθούν, τη θέληση να συμμετάσχουν στην έρευνα και επιλέχθηκαν με βάση την υποκειμενική γνώση της ερευνήτριας για τα χαρακτηριστικά τους.

Οι τρεις ερευνητικές συνεντεύξεις που τελικά πραγματοποιήθηκαν με τη μέθοδο συλλογής δεδομένων της μη δομημένης συνέντευξης παρατίθενται αυτούσιες στο Παράρτημα της παρούσας διατριβής (σελ. 410-445) κατόπιν απομαγνητοφώνησης, καταγράφοντας

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

επακριβώς τα λεγόμενα των ερωτώμενων. Στην καταγραφή των συνεντεύξεων σημειώνονται τα σημεία όπου υπήρχε αδιευκρίνιστη λέξη και έχει αφαιρεθεί το απόσπασμα της συνέντευξης που ειπώθηκε κάτι ανεπίσημα (off the record) και ζητήθηκε (όπως στην περίπτωση Κυπριανού Κάτσαρη) να αφαιρεθεί.

Επιλέχθηκε η μορφή της μη δομημένης συνέντευξης ως πλέον κατάλληλης για μία μη τυποποιημένη, ανοικτή και εις βάθος οικεία συζήτηση. Για τη διευκόλυνση της διαδικασίας είχε διαμορφωθεί από πριν ένας οδηγός, ο οποίος δε λάμβανε τα χαρακτηριστικά ενός αυστηρά δομημένου συνόλου ερωτήσεων, οι οποίες θα συνοδεύονταν από ένα σχετικό εύρος προδιατυπωμένων απαντήσεων, αλλά αντιθέτως ήταν ένας κατάλογος θεμάτων, τα οποία θα έπρεπε οπωσδήποτε να αναφερθούν στη ροή της συζήτησης, οδηγώντας σε πιθανές διευκρινιστικές απαντήσεις. Βασική πρόθεση της συνέντευξης ήταν οι ερωτώμενοι να μιλήσουν ελεύθερα με τους δικούς τους όρους πάνω σε ένα σύνολο θεμάτων και μέσω της αλληλεπίδρασης να έχουν τη δυνατότητα να εισάγουν ό,τι άλλο ήθελαν.

3.2. Ανάλυση ποιοτικών δεδομένων συνεντεύξεων

Με την ανάλυση ποιοτικών δεδομένων, τα οποία έχουν παραχθεί στο πλαίσιο της εμπειρικής μελέτης των τριών συνεντεύξεων με τους Δημήτρη Τερζάκη, Κυπριανό Κάτσαρη και Zdenka Papandorulo, επιχειρείται η απόδοση νοημάτων στα δεδομένα αυτά, συγκρίνοντας και αντιπαραβάλλοντας, ερμηνεύοντας και κατανοώντας, προκειμένου να υποβοηθηθεί η έρευνα και να δοθούν απαντήσεις σε κεντρικά ερωτήματα της διατριβής.

Στις τρεις συνεντεύξεις ανιχνεύθηκαν πολυάριθμα μοτίβα νοήματος. Η ανάλυση ποιοτικών δεδομένων εστιάζει σε εκείνα που είναι κατάλληλα για την απάντηση των ερευνητικών ερωτημάτων και λειτούργησαν ως οδηγός στη διαδικασία της θεματικής ανάλυσης.

Η ανάλυση ποιοτικών δεδομένων των συνεντεύξεων πραγματοποιήθηκε σε πέντε στάδια:

1. Μετεγγραφή (απομαγνητοφώνηση) των συνεντεύξεων με ακριβή απόδοση των λόγων του πληροφορητή (Δ. Τερζάκης, Κ. Κάτσαρης, Zdenka Papandorulo) και του συνεντευκτητή χωρίς διόρθωση λαθών, παραδρομών, διακοπών, επαναλήψεων.
2. Προσεκτική ανάγνωση των κειμένων. Εντοπισμός και συγκέντρωση των αποσπασμάτων που αντιστοιχούν στα βασικά ερωτήματα της έρευνας.
3. Κωδικοποίηση των εντοπισμένων αποσπασμάτων των συνεντεύξεων με τις λέξεις- κλειδιά: Σύνθεση, ελληνική καταγωγή, σονάτα, σύγχρονη συνθετική δημιουργία, βιολί, βιολί/πιάνο.
4. Μετάβαση από τα κωδικοποιημένα αποσπάσματα των συνεντεύξεων στις βασικές θεματικές κατηγορίες της έρευνας.
5. Έκθεση των ευρημάτων.

3.3. Έκθεση ευρημάτων στις συνεντεύξεις

Σύνθεση, Ελληνική καταγωγή

Η ανάλυση δεδομένων στη θεματική κατηγορία *σύνθεση και ελληνική καταγωγή* κατέδειξε την άμεση σχέση της συνθετικής δημιουργίας με την καταγωγή των συνθετών. Στους συνθέτες Δημήτρη Τερζάκη και Κυπριανό Κάτσαρη η συνθετική δημιουργία έχει άμεση σχέση με την ελληνική καταγωγή, ενώ στον Boris Papandorulo η απομάκρυνση και αποξένωση από τις ελληνικές ρίζες διαφαίνεται στη δήλωση της συζύγου του ότι ο συνθέτης αισθανόταν Κροάτης.

Στη συνέντευξη με τον Δημήτρη Τερζάκη, ο συνθέτης δηλώνει έναν πρωτότυπο τρόπο συνθετικής δημιουργίας που έχει άμεση σχέση με την ελληνική του καταγωγή: «...αλλά απ' όλο το υλικό της δημοτικής μουσικής παίρνεις το άγαλμα...» (Παράρτημα, σελ. 410), «...δε χρησιμοποιώ τεχνικές δυτικές...» (Παράρτημα, σελ. 411), «...χρησιμοποιώ αυτό το οποίο στην αρχαία ελληνική μουσική λεγόταν Σύστημα...» (Παράρτημα, σελ. 412), «...Εγώ συνδυάζω διατονικό τετράχορδο με χρωματικό τετράχορδο...Οπότε δημιουργούνται νέα, άλλα τονικά κέντρα και δεν εξαρτώμαι από το Dur-Moll System...Αυτά λοιπόν για τους Δυτικοευρωπαίους είναι αδιανόητα...αλλά δεν έχουνε ανοίξει να διαβάσουνε κανέναν από τους αρχαίους θεωρητικούς της μουσικής, τον Αριστοτέλη, τον Κλαύδιο Πτολεμαίο... Εκεί θα τα βρεις όλα

αυτά...» (Παράρτημα, σελ. 412). Στη συνέντευξη του Δημήτρη Τερζάκη εγείρονται σοβαρά ερωτήματα για το αν η διασπορική του ταυτότητα οδηγεί το συνθετικό του έργο σε νέα υβριδική μουσική γλώσσα και είναι άξιο μελλοντικής έρευνας.

Ο Κυπριανός Κάτσαρης είναι απόγονος Ελληνοκυπρίων πάροικων στο Καμερούν και μιλά καλά την ελληνική γλώσσα: «Δεν πήγα ποτέ σε ελληνικό σχολείο. Απλώς μιλούσαμε στο σπίτι.» (Παράρτημα, σελ. 426). Έχει ζήσει στο Καμερούν και από την ηλικία των οκτώ ετών ζει μόνιμα στη Γαλλία. Στην ερώτηση αν αισθάνεται Κύπριος ή Γάλλος απάντησε: «Αισθάνομαι και τις δυο κουλτούρες αλλά και την παγκόσμια κουλτούρα.» (Παράρτημα, σελ. 427), «...Εγώ λοιπόν θεωρώ τον εαυτό μου πολίτη του γαλαξία, του κόσμου και mixed Greco-French. Γιατί μεγάλωσα στην Γαλλία, η κουλτούρα μου είναι γαλλική... Οι καλύτεροι μας φίλοι ήταν Έλληνες.» (Παράρτημα, σελ. 429).

Εντούτοις, φαίνεται ισχυρό το ελληνικό στοιχείο στην καλλιτεχνική του δημιουργία ως συνθέτη. Όπως ο ίδιος δηλώνει: «...όποτε βρεθεί ευκαιρία στο εξωτερικό να κάνω – να πούμε promotion ή προπαγάνδα – για τον ελληνισμό δε χάνω ευκαιρία...» (Παράρτημα, σελ. 427). Στους Ολυμπιακούς Αγώνες στο Πεκίνο (2008) ήταν ένας από τους καλεσμένους πιανίστες της έναρξης των αγώνων και όπως ο ίδιος αναφέρει, έπαιξε στο πιάνο έναν αυτοσχεδιασμό «...Θα αρχίσω το Improvisation από την αρχαία ελληνική μελωδία του Σείκιλου. Είναι η πιο παλιά μελωδία στην ιστορία την οποία γνωρίζουμε, η οποία ανακαλύφθηκε τον 19ο αιώνα στις Τράλλεις, κάπου εκεί στην Τουρκία. Ήταν ελληνικά όλα αυτά τα μέρη... Βγαίνω στη σκηνή και αρχίζω με την αρχαία ελληνική μελωδία και...παίζω καλαματιανό.» (Παράρτημα, σελ.428). Ακολούθως αναφέρει ότι Έλληνας πρεσβευτής στο Τόκιο είπε: «...είσαστε ο καλλίτερος πρεσβευτής του ελληνισμού!» (Παράρτημα, σελ. 431).

Στον Κυπριανό Κάτσαρη επιβεβαιώνεται η διασπορική του ταυτότητα ως αποτέλεσμα κοινωνικών διαπολιτισμικών διεργασιών και σύνθεσης πολλών διασταυρωμένων συνιστωσών, όπως ο τόπος (Καμερούν/Γαλλία), η εθνική καταγωγή (Ελληνοκύπριος), η κοινωνική τάξη (εύποροι πάροικοι), το πολιτισμικό υπόβαθρο, η θρησκεία και η γλώσσα. Εντοπίζεται σε αυτόν

«το συναίσθημα, η πίστη στην καταγωγή, η προφορική παράδοση, δηλαδή αυτό που αποκαλούμε πολιτισμικό ελάχιστο...»³¹.

Η μετανάστευση των Ελλήνων προγόνων του Boris Papandopulo στη Ρωσία συντελείται τον 18ο αι. στην πρώτη ιστορικά περίοδο μετακίνησης ελληνορθόδοξων πληθυσμών στη διάρκεια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (15ος – 19ος αιώνας). Όπως αφηγείται η Zdenka Papandopulo: «...Αυτό συνέβη τον καιρό της Αικατερίνης της Μεγάλης. Έχουμε ένα έγγραφο της Τσαρίνας, όπου δηλώνεται αυτό και αυτό. Και το έγγραφο βρίσκεται στο Bad Honnef στον Ρήνο στη ληξιαρχική πράξη γέννησης του συζύγου μου.» (Παράρτημα, σελ. 437). Ο συνθέτης δε φαίνεται να έχει οποιαδήποτε σχέση με τις ελληνικές του ρίζες: «... Η μετακίνηση έγινε πριν από πολλά χρόνια και δεν ήταν δυνατή καμία σχέση πλέον με την οικογένεια. Δεν αισθανόταν επίσης Έλληνας. Η μητέρα του ήταν Κροάτισσα και ως μωρό επέστρεψε πίσω στην Κροατία όπου και μεγάλωσε. Είναι βασικά Κροάτης» (Παράρτημα, σελ. 437), «...νομίζω ότι η σχέση είναι κύρια με την Ρωσία, όχι με την Ελλάδα.» (Παράρτημα, σελ. 437). Στην ερώτηση αν ο συνθέτης αισθανόταν Γιουγκοσλάβος ή Κροάτης η Zdenka Papandopulo απαντά: «Κροάτης! Αλλά κάποτε είχε δηλώσει σε έναν δημοσιογράφο ότι δε θέλει το έργο του να συσχετιστεί με την πολιτική.»³² (Παράρτημα, σελ. 445).

Στη συνθετική δημιουργία του Boris Papandopulo εντοπίζονται στοιχεία της λαϊκής παράδοσης των Βαλκανίων «...Πιθανότατα ελληνικά στοιχεία αλλά και άλλα που υπήρχαν εκεί κάτω...» ([εννοεί τα νότια Βαλκάνια], Παράρτημα, σελ. 438), «...Και πάντα όταν του δινόταν η ευκαιρία, χρησιμοποιούσε στις συνθέσεις του κάτι από αυτή τη λαϊκή παράδοση...» (Παράρτημα, σελ. 442).

³¹ Μιχάλης Δαμανάκης, «Νεοελληνικό κράτος και νεοελληνική διασπορά: Θεσμικές και εκπαιδευτικές διαστάσεις στη μεταξύ τους σχέση», Ελληνόγλωσση Εκπαίδευση στη Διασπορά. Ιστορία της Νεοελληνικής Διασποράς. Έρευνα και Διδασκαλία, από το έργο «Παιδεία Ομογενών», στα πλαίσια του Γ'ΚΠΣ, Έκθεση έργου (2004): 34.

³² Προφανής αναφορά του συνθέτη στον κροατικό σφβινισμό και εθνικισμό από τον οποίο ήθελε να κρατά αποστάσεις.

Σονάτα/Σύγχρονη συνθετική δημιουργία

Η ανάλυση δεδομένων στη θεματική κατηγορία *σονάτα* κατέδειξε δυο εντελώς διαφορετικές αντιλήψεις συνθετών στο ζήτημα βιωσιμότητας της συνθετικής μορφής της σονάτας:

Ο Δημήτρης Τερζάκης ισχυρίζεται ότι το έργο του Sonata Infernale «...δεν είναι σονάτα... Αλλά το λέω σονάτα γιατί έτσι μου ήρθε...» (Παράρτημα, σελ. 413). Επίσης, θεωρεί τη μορφή της σονάτας «...τελειωμένη φόρμα...» (Παράρτημα, σελ. 413), χωρίς όμως να αποκλείει τη βιωσιμότητά της «...Τώρα, αν αύριο βγει κάποιος και την φρεσκάρει δεν μπορώ να το αποκλείσω...» (Παράρτημα, σελ. 413). Αξιοσημείωτο πάντως παραμένει το γεγονός ότι επιλέγει για το έργο του τον τίτλο *Σονάτα* παρότι θεωρεί τη συνθετική αυτή φόρμα «τελειωμένη».

Επιπλέον, ο συνθέτης θεωρεί ότι «...Η λεγόμενη σύγχρονη μουσική από το 1950 μέχρι σήμερα δεν είναι τίποτα άλλο από ένας νέο-ιμπρεσιονισμός... προσπαθεί να ανατρέψει την ιεραρχία των παραμέτρων: την κλασική μελωδία, αρμονία και τελευταίο το ηχόχρωμα. Να φέρει επάνω το ηχόχρωμα σαν κυρίως εκφραστικό μέσο... Με το ηχόχρωμα δεν μπορείς να κάνεις διαλεκτική δουλειά, όπως είναι η σονάτα...» (Παράρτημα, σελ. 414).

Αντίθετα με τον Δημήτρη Τερζάκη ο Κυπριανός Κάτσαρης θεωρεί τη σονάτα βιώσιμη συνθετική μορφή: «...Η σονάτα δεν πιστεύω να μην έχει μέλλον. Μου έκανε εντύπωση η ερώτηση αυτή...» (Παράρτημα, σελ. 433) και πιστεύει σε περιθώρια εξέλιξης και πρωτοτυπιών ακόμα και εκτός τονικού συστήματος «...Εξάλλου οι τρεις σονάτες του Boulez είναι atonal...» (Παράρτημα, σελ. 434).

Στη θεματική κατηγορία *σύγχρονη συνθετική δημιουργία* υπήρξαν ευρήματα κυρίως στη συνέντευξη του Δημήτρη Τερζάκη και εν μέρει στη συνέντευξη με τη Zdenka Papandopulo.

Η ανάλυση δεδομένων κατέδειξε ότι ο Δημήτρης Τερζάκης θεωρεί ως βασικά προβλήματα της σύγχρονης συνθετικής δημιουργίας, (α) την ανταπόκριση που έχει η σύγχρονη μουσική στον κόσμο: «...Δεν έχει μπορέσει η σύγχρονη μουσική με δυο λόγια να κερδίσει το κοινό.» (Παράρτημα, σελ. 421), (β) τα χαρακτηριστικά του κοινού σήμερα, το οποίο χαρακτηρίζει «...αρτηριοσκληρωτικό...» (Παράρτημα, σελ. 421), «...Δεν θέλουν να ανακαλύψουν...Δεν είναι πλέον ο μορφωμένος αστικός κόσμος του 19^{ου} αιώνα...»

(Παράρτημα, σελ. 421) καθώς και (γ) τη διαμόρφωση προγραμμάτων συναυλιών από τους ερμηνευτές σύμφωνα με τις προτιμήσεις του κοινού: «...Προσαρμόζονται σε αυτό που θέλει ο κόσμος.» (Παράρτημα, σελ. 421).

Η Zdenka Papandopulo αναφέρεται στον καθοριστικό παράγοντα της παραγγελίας στο δημιουργικό έργο του Boris Papandopulo: «...Όταν συνέθετε κάτι, αυτό ήταν πάντα μια παραγγελία. Όπως ακριβώς και για την Σλοβενία. Είχε συνθέσει μια τσιγγάνικη όπερα για εκεί και ήταν πολύ προσβεβλημένος γιατί ποτέ δεν την παίζανε...» (Παράρτημα, σελ. 438). «...Και όταν είχε μια παραγγελία συνέθετε με μεγαλύτερο κέφι, γιατί ήξερε ότι το έργο του θα παρουσιαστεί...» (Παράρτημα, σελ. 439). Επίσης αναφέρει τον καθοριστικό παράγοντα σχέσης εκτελεστή και συνθέτη: «...Τα έργα του ήταν συχνά παραγγελίες μουσικών. Τις περισσότερες όμως φορές είχε ακούσει κάποιον που του άρεσε και συνέθετε ένα έργο γι' αυτόν.» (Παράρτημα, σελ. 439), «...Ο Papandopulo συνέθετε πάντα με χαρά για εκείνο το όργανο, του οποίου ο εκτελεστής θα το έπαιζε καλά...» (Παράρτημα, σελ. 442).

Βιολί, Βιολί/πιάνο

Στη θεματική κατηγορία *βιολί* και *βιολί/πιάνο* υπήρξαν άμεσα ευρήματα στη συνέντευξη του Δημήτρη Τερζάκη και έμμεσα σε εκείνη του Κυπριανού Κάτσαρη.

Σχετικά με το βιολί ο Δημήτρης Τερζάκης δηλώνει: «Ένας συνθέτης που αξίζει το όνομά του ξέρει να γράφει για βιολί...» (Παράρτημα, σελ. 419) και αναφέρει ότι έχει συνθέσει δύο έργα για βιολί σόλο και ορισμένα για βιολί και πιάνο, πάντα όμως γνωρίζοντας ότι τα έργα αυτά θα ερμηνευτούν από συγκεκριμένους βιολονίστες (Igor Ozim, Kolja Lessing, Δανάη Παπαματθαίου - Μάτσκε). Η στενή σχέση του συνθέτη με τον εκτελεστή διαφαίνεται και στη δήλωση του ίδιου ότι έχει συνθέσει αρκετά έργα για βιόλα πάντα σε συνεργασία με τη βιολίστα Tatjana Masurenko. Θεωρεί, επίσης, ότι για τον συνδυασμό βιολί/πιάνο «...είναι μπουκωμένη η πιάνο...» (Παράρτημα, σελ. 419).

Ο Κυπριανός Κάτσαρης συνθέτει αποκλειστικά έργα για πιάνο. Η ιδιότητά του ως ερμηνευτή-πιανίστα διεθνούς αναγνώρισης φαίνεται να καθορίζει τη συνθετική του

δημιουργία. Στην ερώτηση γιατί δε συνθέτει για άλλα όργανα εκτός από το πιάνο απαντά αφοπλιστικά: «Γιατί εμένα το πιάνο με ενδιαφέρει. Είμαι εγωιστής...» (Παράρτημα, σελ. 434).

Στο ΜΕΡΟΣ Β η θεωρητική – αναλυτική έρευνα, η οποία ακολουθεί επικεντρώνεται σε δύο έργα που έχουν δημιουργηθεί μετά το 1950:

α) Της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη (Έλληνας συνθέτης της διασποράς, εκπρόσωπος της ομάδας Α) και

β) Της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Boris Papandopulo (ελληνικής καταγωγής συνθέτης της διασποράς, εκπρόσωπος της ομάδας Β)

Επιχειρείται, μέσω θεωρητικής-αναλυτικής-ερμηνευτικής προσέγγισης των δύο έργων, η συλλογή ποιοτικών δεδομένων, αφενός προς επιβεβαίωση ή απόρριψη των Υποθέσεων της εργασίας και αφετέρου για την αναθεώρηση του μουσικού υλικού (παρτιτούρες, μέρος βιολιού) με σκοπό την κατάρτιση νέων εκδόσεων συνοδευόμενων με ερμηνευτικά σχόλια και ψηφιακά καταγεγραμμένες πρωτότυπες ερμηνείες.

ΜΕΡΟΣ Β

ΣΟΝΑΤΑ ΓΙΑ ΒΙΟΛΙ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ

ΤΟΥ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ ΚΑΙ ΤΟΥ BORIS PAPANDOPULO

ΑΝΑΛΥΣΗ, ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΚΤΙΜΗΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Κεφάλαιο 4

Κωνσταντινίδης Ντίνος, Constantinides Dinos³³ (1929-2021): Σονάτα για βιολί και πιάνο

4.1. Βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης (1929 Ιωάννινα - 2021 Baton Rouge) είναι Έλληνας συνθέτης και βιολονίστας της διασποράς. Έζησε και εργάστηκε για δεκαετίες στην Louisiana των Η.Π.Α. Σπούδασε θεωρία της μουσικής στο Ελληνικό Ωδείο με τους Μάριο Βάρβογλη και Γιάννη Παπαϊωάννου (δίπλωμα, 1957) και βιολί με τον Tony Schulze (δίπλωμα, 1950). Το 1957 έλαβε τριετή υποτροφία από το ΙΚΥ για σπουδές βιολιού στην Σχολή Juilliard με καθηγητές τους Ivan Galamian και Dorothy Delay, αποφοιτώντας το 1960. Το 1961 επέστρεψε στην Ελλάδα για να εργαστεί ως βιολονίστας στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών σε μια θέση όμως, η οποία δεν κάλυπτε τις καλλιτεχνικές ανησυχίες και φιλοδοξίες του. Το 1963 επέστρεψε στις Η.Π.Α., όπου συνέχισε τις σπουδές βιολιού δίπλα στον Joseph Gingold στο Πανεπιστήμιο της Indiana (MM, 1965), και εκπόνησε την Διδακτορική Διατριβή του (Ph.D.) στη σύνθεση από το Πολιτειακό Πανεπιστήμιο του Michigan (1968) με επιβλέποντα καθηγητή τον H. Owen Reed.³⁴ Από το 1966 δίδαξε βιολί, θεωρία και σύνθεση στο Louisiana State University και αναγορεύτηκε καθηγητής σύνθεσης το 1986. Από το 1980 δίδασκε αποκλειστικά σύνθεση. Διεύθυνε για 22 χρόνια το Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής στο ίδιο Πανεπιστήμιο καθώς και την ορχήστρα Louisiana Sinfonietta. Έχει τιμηθεί με πρώτα βραβεία στους διαγωνισμούς “Brooklyn College International Chamber Competition” (1981), “First Midwest Chamber Opera Conference” (1985) και “Delius composition Contest Grand Prize” (1997)³⁵. Ο Ντίνος

³³ **Ντίνος Κωνσταντινίδης**, απαντήσεις στο Ερωτηματολόγιο-Έλληνες Συνθέτες της Διασποράς, Παράρτημα σελ. 407: Μεγάλο μέρος των πληροφοριών που παρέχονται, συμπεριλαμβανομένου του καταλόγου των έργων του, καθώς και παρατηρήσεις σχετικά με τις επιρροές και το στυλ των συνθέσεών του δόθηκαν από τον ίδιο τον συνθέτη.

³⁴ **Ντίνος Κωνσταντινίδης**, απαντήσεις στο Ερωτηματολόγιο – Έλληνες Συνθέτες της Διασποράς, Παράρτημα σελ. 407: «In 1957, I received a Foundation of State grant, sponsored by Idryma Kratikon Ipotrophion, for 3 years study at Juilliard School in New York. In 1961, I briefly returned to Greece to work for the State Orchestra of Athens. However, I was not very happy with being a musician in an orchestra for the rest of my life. I wanted to go into teaching and composition eventually, but at that time Greece did not offer me this possibility. Therefore, my wife and I moved back to the U.S. in 1963, where I pursued my master's degree in violin at Indiana University and Ph.D. in Composition at Michigan State University. In 1966, I became a U.S. citizen in New Orleans, LA».

³⁵ <https://www.magnipublications.com/biography>

Κωνσταντινίδης αναγορεύτηκε επίτιμος Διδάκτορας του Πανεπιστημίου Μακεδονίας το 2010 και κατείχε τον τιμητικό τίτλο Boyd Professor του Louisiana State University.

Ο Κωνσταντινίδης περιγράφει τον εαυτό του ως νέο-ρομαντικό συνθέτη.³⁶ Οι δύο σημαντικότερες επιρροές στο συνθετικό του έργο είναι η εμπειρία του ως βιολονίστας και η ελληνική του καταγωγή. Μέσα από την καλλιτεχνική του πράξη ως βιολονίστας - ιδιαίτερα ως concertino στην Baton Rouge Symphony Orchestra - σχημάτισε σφαιρική αντίληψη των ηχητικών δυνατοτήτων όλων των οργάνων της ορχήστρας. Η αγάπη του στην ελληνική δημοτική μουσική και ιδιαίτερα εκείνη του τόπου καταγωγής του, τα Μάρμαρα της Ηπείρου, διαπερνά τα έργα του και είναι εμφανής σε λυρικά και γεμάτα ζωντάνια ρυθμικά μέρη. Ο πατέρας του Δημήτριος έπαιζε βιολί με το αυτί και όπως ο συνθέτης αναφέρει: «Τώρα, μετά από τόσα χρόνια, θυμάμαι τον τρόπο που έπαιζε μουσική και προσπαθώ οι ήχοι που δημιουργούσε να είναι πηγή έμπνευσής μου. Και όλα αυτά χρησιμοποιούνται σε αφθονία στις μουσικές μου συνθέσεις»³⁷.

Η συνθετική δημιουργία του Ντίνου Κωνσταντινίδη εξελισσόταν διαρκώς, μπορεί ωστόσο να ταξινομηθεί σε τρεις περιόδους, αν και δεν υπάρχει αυστηρή χρονολογική συνέχεια:

- Δεκαετία 1960/70: Πολλά έργα από τη δεκαετία του 60 αλλά και από τη δεκαετία του 70 είναι δωδεκαφθογγικά.
- Δεκαετία 1970/80: Στρέφεται σε μια μουσική γλώσσα με μίξη τροπικών, τονικών και ατονικών στοιχείων.
- Δεκαετία 1980 και ύστερα: Συνεχίζει να επικεντρώνεται στην ιδέα πολυστυλιστικής πολλαπλότητας στο σύνολο των νέων έργων του.

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης, όπως και πολλοί άλλωστε συνθέτες στο τέλος του 20^{ου} αιώνα, ενστερνίστηκε πολλές και συχνά αντιφατικές στιλιστικές συνθετικές τάσεις, δημιουργώντας

³⁶ <https://www.magnipublications.com/>, «I always want to present my own voice. Although some of my music has been serial, eclectic, or modal, I am always lyrical in my expression. As a whole, I fit under the term neo-romantic. I'm basically an orchestral composer. I use the colors of the instruments to express myself and the ideas that appeal to me. I believe music is a human expression; therefore, music that does not have a human element does not appeal to me. Our life is a combination of happiness and sorrow in every sense of our existence; therefore, music should follow this pattern.»

³⁷ <https://www.magnipublications.com/>, «Now, after so many years, I remember the way he was making music and I look to the sounds he used to make as the source of my inspiration. And they are used in abundance in my musical compositions.»

όμως, μέσω της παρεμβολής ελληνικών λυρικών και ρυθμικών στοιχείων, μια ιδιαίτερη και χαρακτηριστική μουσική γλώσσα.

Το προσωπικό αρχείο του Ντίνου Κωνσταντινίδη βρίσκεται στο Αρχείο Ελληνικής Μουσικής στην Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» καθώς και στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, ως ευγενική δωρεά του ίδιου του συνθέτη.

4.1.1. Βιβλιογραφικές αναφορές στον Ντίνο Κωνσταντινίδη και το έργο του

Η βιβλιογραφική αναφορά στον Ντίνο Κωνσταντινίδη και το έργο του καλύπτει ένα πολυδιάστατο φάσμα. Η ερευνήτρια δεν μπορεί να ισχυριστεί την πλήρη γνώση του συγκεκριμένου επιστημονικού πεδίου, αφού πάντοτε ελλοχεύει ο κίνδυνος της παράλειψης ορισμένων εργασιών, ιδιαίτερα εκείνων που έχουν τύχει της μικρότερης δημοσιοποίησης.

Εντοπίστηκαν δέκα εργασίες στην ελληνική και αγγλική γλώσσα, οι οποίες δημοσιοποιήθηκαν το διάστημα από 2000 έως 2022. Ο εντοπισμός των συγκεκριμένων ερευνών έγινε με:

- α) αναζήτηση στο διαδίκτυο με βάση κατάλογο λέξεων κλειδίων (Ντίνος Κωνσταντινίδης, διασπορά, σονάτα, σονάτα για βιολί, σονάτα για βιολί και πιάνο),
- β) αναζήτηση στις βιβλιοθήκες και δικτυακούς τόπους κεντρικών φορέων (Πανεπιστήμια σε Ελλάδα/ΗΠΑ, Μουσικά Αρχεία),
- γ) αναζήτηση μέσω προσωπικών επαφών με ερευνητές με εμπειρία στο έργο του Ν. Κωνσταντινίδη (Αθανάσιος Ζέρβας, Πέτρος Βούβαρης).

A. Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

1. Βούβαρης, Πέτρος. «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Impressions II». Στο *Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80-ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη. Πρακτικά ημερίδας του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 22 Μαΐου 2010, επιμ. Θ. Ζέρβας και Α. Μ. Ρεντζεπέρη-Τσώνου. Διαθέσιμο στο: <https://www.muse.gr/en/news/116--l-r->

Η εργασία του Πέτρου Βούβαρη εστιάζει στο έργο *IMPRESSIONS II* για άλτο σαξόφωνο και πιάνο του Ν. Κωνσταντινίδη διερευνώντας την αισθητική πρόταση της μουσικής του συνθέτη και εξετάζοντας μέσω του συγκεκριμένου έργου το «διαδραστικό πλαίσιο των παραγόντων της συντακτικής ενότητας και του στιλιστικού πλουραλισμού που την προσδιορίζουν.»³⁸.

2. Ζέρβας, Αθανάσιος. «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Λυρισμός και Πανδιατονικότητα.» Στο *Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80-ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη. Πρακτικά ημερίδας του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 22 Μαΐου 2010*, επιμ. Θ. Ζέρβας και Α. Μ. Ρεντζεπέρη-Τσώνου. Διαθέσιμο στο: <https://www.muse.gr/en/news/116--l-r->

Ο Αθανάσιος Ζέρβας στην εργασία του ανιχνεύει το ζήτημα του λυρισμού και της πανδιατονικότητας στο έργο του συνθέτη συνδέοντάς το με το θεμελιώδες υπόβαθρο της «ηχητικής πρώτης ύλης», τα στοιχεία εκείνα της μουσικής παράδοσης, τα οποία με τον περίτεχνο μετασχηματισμό τους συμβάλλουν καταλυτικά στη διαχρονικότητα των μουσικών έργων. Επίσης σκιαγραφεί την ιδιαίτερη μουσική γλώσσα του Ντίνου Κωνσταντινίδη και το χαρακτηριστικό προσωπικό του ύφος αναφερόμενος επιγραμματικά σε ορισμένα έργα του (*Συμφωνία αρ.2, Συμφωνία αρ. 5, Legend για σαξόφωνο και κρουστά*). Η εργασία ολοκληρώνεται με αναφορά σε βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη.

3. Κτιστάκη, Ευφροσύνη. «Μορφοπλασία και γενεσιουργές ηχοδομές στα έργα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη.» Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2022. doi [10.12681/eadd/52316](https://doi.org/10.12681/eadd/52316).

Η διατριβή της Ευφροσύνης Κτιστάκη πραγματεύεται το έργο του Ντίνου Κωνσταντινίδη με έμφαση στην πιανιστική του παραγωγή. Διερευνάται η συχνότητα χρήσης και η σημασία που

³⁸ Πέτρος Βούβαρης, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Impressions II». Στο *Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80-ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη. Πρακτικά ημερίδας του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 22 Μαΐου 2010*, 28.

δίνει ο συνθέτης σε μουσικά στοιχεία από την ελληνική παράδοση μέσα από μορφές της δυτικής συμφωνικής μουσικής. Στόχος της διατριβής αποτελεί η κατανόηση των ισορροπιών ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο της μουσικής του συνθέτη μέσω θεωρητικής-αναλυτικής μελέτης όσο και μέσω ερμηνευτικής προσέγγισης του πιανιστικού ρεπερτορίου.

4. Παπανικολάου, Βασιλική. «Κοντσέρτα για βιολοντσέλο των Ελλήνων συνθετών Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη: ζητήματα δεξιοτεχνίας και μουσικού ύφους.» Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2022. doi [10.12681/eadd/51885](https://doi.org/10.12681/eadd/51885).

Η Βασιλική Παπανικολάου στη διατριβή της πραγματοποιεί, μεταξύ άλλων, ανάλυση του κοντσέρτου για βιολοντσέλο του Ντίνου Κωνσταντινίδη, διερευνά ζητήματα δεξιοτεχνίας και μουσικού ύφους του έργου και αναζητεί την ύπαρξη ελληνικών μουσικών στοιχείων σε αυτό.

5. Σιδηροπούλου, Χριστίνα. «Μορφές πιανιστικής παρουσίας στο λόγο του Ντίνου Κωνσταντινίδη.» Στο *Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80-ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη. Πρακτικά ημερίδας του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 22 Μαΐου 2010*, επιμ. Θ. Ζέρβας και Α. Μ. Ρεντζεπέρη-Τσώνου. Διαθέσιμο στο: <https://www.muse.gr/en/news/116--l-r->

Η Χριστίνα Σιδηροπούλου στην εργασία της επιχειρεί την γνωριμία με τις αισθητικές αναζητήσεις του Ν. Κωνσταντινίδη μέσω παρουσίας πιανιστικών μορφών στον μουσικό του λόγο. Η εργασία εστιάζει στα έργα για σόλο πιάνο και παρουσιάζει τα έργα οργανικών συνόλων με πιανιστική συμμετοχή. Εντοπίζονται και παρουσιάζονται στοιχεία της σύνθεσης των συνόλων και του περιεχομένου του μουσικού λόγου των έργων, εστιάζοντας θεματολογικά στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, στην ιδιαίτερη πατρίδα του συνθέτη την Ήπειρο, στην αρχαιοελληνική ιστορική και μυθολογική πρόσμιξη, στην αναφορά της νεότερης ελληνικής ιστορίας, στην ενότητα μικτών επιδράσεων και στην ενότητα με κοινωνικές και ψυχολογικές αναφορές. «Ανιχνεύοντας τις πηγές έμπνευσης, τους προβληματισμούς, τις αισθητικές και εκφραστικές αναζητήσεις του και τον τρόπο, που συγχωνεύονται και μετουσιώνονται στη

συνθετική του πράξη, δίνεται η δυνατότητα προσέγγισης, εμβάθυνσης και ερμηνείας στοιχείων και απόψεων της προσωπικότητας, της σκέψης και τελικά του μουσικού του έργου.»³⁹

B. Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

1. Day, Leonard Earl, "Selected Songs of Dinos Constantinides (B. 1929)." Dissertation, Louisiana State University, 2000.

Σκοπός της διατριβής του Leonard Earl Day είναι η γνωριμία των αναγνωστών με επιλεγμένες συνθέσεις τραγουδιών του Ντίνου Κωνσταντινίδη (*Four Songs on Poems of Sappho, Mutability, the Four Greek Songs, and Reflections VI-The Tyger*) καθώς και η ανάδειξη της συνεισφοράς του συνθέτη με χρήση συνθετικών τεχνικών του 20ου αιώνα στο ρεπερτόριο του τραγουδιού.

2. Farrell, Aaron Michael. "A practical guide to twentieth-century violin etudes with performance and theoretical analysis." Dissertation, Louisiana State University, 2004.

Στη διατριβή του ο Aaron Michael Farrell μεταξύ άλλων Σπουδών για βιολί του 20ου αιώνα πραγματεύεται τις *Twentieth-Century Studies for Two Violins*, Τεύχος 1 (1970) και Τεύχος 2 (1979) του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Στην αρχή δίνει βιογραφικές πληροφορίες για τον συνθέτη και κατόπιν προχωρά σε θεωρητική-συνθετική ανάλυση των σπουδών καταλήγοντας σε πρακτικές λύσεις προβλημάτων τεχνικής του οργάνου με σκοπό την προετοιμασία των βιολονιστών στο ρεπερτόριο του 20ού αιώνα.

3. Mims, Harold Curtuss. "Concerto for Cello and Orchestra and a Comparative Study of the Pedagogical Methods of Nadia Boulanger and Dr. Dinos Constantinides." Dissertation, Louisiana State University, 2017.

Στο δεύτερο μέρος της διατριβής του ο Harold Curtuss Mims πραγματοποιεί συγκριτική μελέτη των παιδαγωγικών μεθόδων της Nadia Boulanger και του Ντίνου Κωνσταντινίδη

³⁹ Χριστίνα Σιδηροπούλου, «Μορφές πιανιστικής παρουσίας στο λόγο του Ντίνου Κωνσταντινίδη.» Στο *Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80-ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη*. Πρακτικά ημερίδας του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 22 Μαΐου 2010, 11.

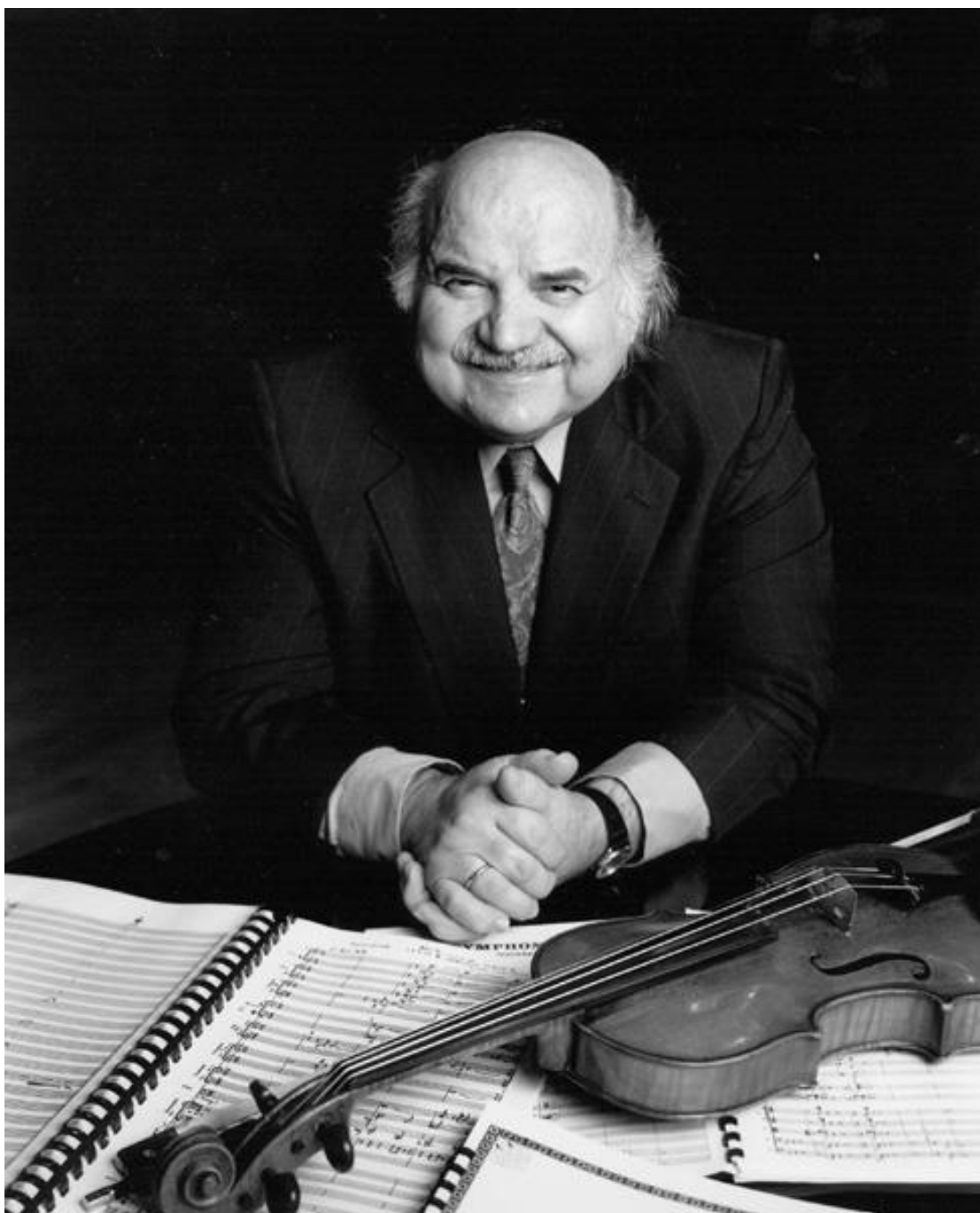
παρουσιάζοντας τις ομοιότητες και τις διαφορές της διδασκαλίας των δύο παιδαγωγών συνοψίζοντας με συμπεράσματα των δύο παιδαγωγικών μεθόδων.

Στην ίδια διατριβή βασίζεται και η έκδοση του βιβλίου:

4. Mims, Harold. *Pedagogical Methods of Nadia Boulanger and Dinos Constantinides: A Comparative Study*, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2017.
5. Thomson, Laura M. “A Pedagogical and Comparative Study: Selected Songs of Dinos Constantinides.” Dissertation, University of Mississippi, 2004.

Η διατριβή της Laura M. Thomson είναι ουσιαστικά ένα βοήθημα για τη διδασκαλία επιλεγμένων τραγουδιών του Ντίνου Κωνσταντινίδη με σκοπό τη διευκόλυνση τεκμηριωμένης καλλιτεχνικής ερμηνείας τους. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο αναπτύσσει το ύφος των συνθέσεων, την επιλογή της ποίησης, την συνοδεία καταλήγοντας σε παιδαγωγικές εκτιμήσεις.

Στην επισκόπηση βιβλιογραφίας που αφορά τον Ντίνο Κωνσταντινίδη και το έργο του εντοπίστηκε μόνο μια εργασία στο πεδίο ερμηνείας και εκτέλεσης του βιολιού. Ο Aaron Michael Farrell στη διατριβή του (2004) με θέμα: *A practical guide to twentieth-century violin etudes with performance and theoretical analysis*, μεταξύ άλλων, πραγματεύεται τις *Twentieth-Century Studies* για δύο βιολιά του συνθέτη, πραγματοποιώντας θεωρητική ανάλυση των σπουδών καταλήγει σε πρακτικές λύσεις προβλημάτων τεχνικής του οργάνου. Η βιβλιογραφική επισκόπηση προβάλλει το ερευνητικό έλλειμμα στο πεδίο ερμηνείας και εκτέλεσης έργων για βιολί του Ντίνου Κωνσταντινίδη αναδεικνύοντας παράλληλα την πρωτοτυπία της παρούσας διατριβής.



Φωτογραφία 1. Ντίνος Κωνσταντινίδης.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

4.2. Εισαγωγικό σημείωμα στη Σονάτα για βιολί και πιάνο (1971/1977) του Ντίνου Κωνσταντινίδη

«Η σονάτα για βιολί και πιάνο είναι το πλέον αυστηρά δωδεκάφθογγο έργο του συνθέτη στη συνολική συνθετική του δημιουργία. Στο κομμάτι γίνεται επίσης χρήση της συνθετικής τεχνικής της Ισορυθμίας. Οι τρεις κινήσεις είναι Moderato, Adagio και Allegro moderato. Και οι τρεις χαρακτηρίζονται από μακρά κυμαινόμενες μελωδικές γραμμές»⁴⁰. Ο ερμηνευτής του έργου πληροφορείται ότι είναι αντιμετώπος με μία σύνθεση αυστηρού δωδεκαφθογγισμού, η οποία ταυτόχρονα εξελίσσεται σε μορφή σονάτας.

Ακούγεται παράδοξο και πρέπει καταρχάς να ερευνηθεί, κατά πόσο μπορεί να πραγματοποιηθεί μία χαρακτηριστική εξέλιξη ενός κύριου μέρους σονάτας (φόρμα που δημιουργήθηκε και ήταν λειτουργική σε ένα εντελώς διαφορετικό περιβάλλον, εκείνο της τονικής μουσικής) κάτω από συνθήκες αυστηρού δωδεκαφθογγισμού. Ταυτόχρονα, τίθεται το ερώτημα, αν μπορεί να υπάρξει θετική απάντηση στην αναζήτηση βιωσιμότητας μιας παραδοσιακής μορφής, με προϋπόθεση την εύρεση πρωτοτυπιών, οι οποίες θα οδηγούσαν στην παραδοχή ότι η σονάτα, ακόμα και στα τέλη του 20^{ου} αι., παρουσιάζει δυνατότητες εξέλιξης. Επιπλέον, θα πρέπει να απαντηθεί κατά πόσο η διερεύνηση και κατανόηση της δομής του έργου είναι καθοριστικός παράγοντας στη διαμόρφωση ερμηνείας του μουσικού/εκτελεστή.

Ο Anton Webern, συνθέτης αυστηρού δωδεκαφθογγισμού, προετοιμάζοντας πρώτες εκτελέσεις των έργων του σε στενή συνεργασία με τους μουσικούς, δε θεωρούσε αναγκαία τη γνώση της δομής του έργου από τον ερμηνευτή: «Αν και για τον Webern, ..., η δωδεκάφθογγη κατασκευή συνέβαλε καθοριστικά στην ομορφιά ενός έργου, ποτέ δεν αναφέρθηκε σε αυτό το θέμα κατά τις συναντήσεις μας, οι οποίες συνεχίστηκαν για αρκετές εβδομάδες. Ακόμα και όταν τον ρώτησα, αρνήθηκε να μιλήσει - αυτό που έχει σημασία, είπε, ήταν για μένα να μάθω, πώς πρέπει να παιχτεί το κομμάτι, όχι πώς είναι φτιαγμένο. Και πράγματι, με ακούραστο ζήλο

⁴⁰ Constantinides, D., *Sonata for Violin and Piano LRC021c (1977)*, Magni Publications, <http://www.magnipublications.com>, Εισαγωγή, “The Sonata for Violin and Piano is the most strictly twelve-tone work in the composer’s output. The piece also makes use of the compositional technique of isorhythm. The three movements are moderate, slow and fast, all three characterized by long sweeping melodies.”.

προσπάθησε να μου μεταφέρει την ποιητική του έργου μέχρι τις τελευταίες λεπτομέρειες διευθύνοντας, χειρονομώντας, τραγουδώντας...»⁴¹.

Ο Peter Stadlen, πιανίστας, πρώτος εκτελεστής των Παραλλαγών έργο 27 του Webern, συγγραφέας και εκδότης του έργου, στον σχολιασμό του συμπεραίνει: «Στο έργο 27 του Webern, ..., μια αυθεντική ερμηνεία είναι αδύνατη χωρίς να ενισχύεται από την άμεση, λεπτομερή παράδοση»⁴².

Ερμηνευτές, οι οποίοι δεν έχουν το προνόμιο της προσωπικής συνεργασίας με τον συνθέτη, επιβάλλεται να ζωντανέψουν την παρτιτούρα με όλα τα μέσα που διαθέτουν, αφενός με το ένστικτό τους, χρησιμοποιώντας το σύνολο εμπειριών και βιωμάτων, αφετέρου με τη γνώση, η οποία αποκτάται μέσω υπομονετικής έρευνας. Η ενδελεχής μελέτη της σονάτας, ως προϋπόθεση υπεύθυνης ερμηνευτικής προσέγγισης, εξετάζει τη μορφή του έργου.

4.3. Ερευνητικό υλικό

α. Πρώτη έκδοση της σονάτας

Dinos Constantinides – *Sonata for Viola and Piano*

Copyright © 1977, Seesaw Music 50004750

Seesaw Music, a division of Subito Music Corp (ASCAP)

www.SEASAWMUSIC.COM

Παρτιτούρα: Αρχείο Α (καθαρογραφή από τον συνθέτη)

Παράρτημα, σελ. 447

Μέρος βιόλας: Αρχείο Β (καθαρογραφή από τον συνθέτη)

Παράρτημα, σελ. 471

⁴¹ Webern, A., *Variationen op.27. Universal Edition No. 16845, Webern`s ideas on the work`s interpretation by Peter Stadlen, Εισαγωγή, σ. V, “Although for Webern..., the dodecaphonic scheme made a vital contribution to the beauty of a work, he never once referred to that aspect during our meetings which continued for several weeks. Even when I asked, he refused to talk about it – what mattered, he said, was for me to learn how the piece ought to be played, not how it is made. And indeed, he never tired conveying to me the poetics of the work down to the minutest, most delicate detail – conducting, gesticulating, singing...”*.

⁴² Webern, A., *Variationen op.27. Universal Edition No. 16845, σ.V, “In Webern`s op. 27, ..., an authentic interpretation is impossible without the aid of direct, detailed tradition”*.

β. Dinos Constantinides – *Sonata for Violin and Piano*

Copyright © 1971, Magni Publications LRC021c

Αναθεωρημένη έκδοση για βιολί και πιάνο 1977

www.magnipublications.com

Παρτιτούρα: Αρχείο Γ (τυπωμένο αρχείο), Παράρτημα, σελ. 479

Μέρος βιολιού: Αρχείο Δ (τυπωμένο αρχείο)

Σημείωση: Οι πληροφορίες του Αρχείου Δ συγκλίνουν απόλυτα με τα στοιχεία της παρτιτούρας, Αρχείο Γ

γ. Dinos Constantinides – *Sonata for Violin and Piano*

Ηχογράφιση με τους Kurt Nikkanen (βιολί) και Μαρία Αστεριάδου (πιάνο)

από ηχογράφιση συναυλίας στο LSU/Baton Rouge, Φθινόπωρο 2017

Κατά τη διάρκεια της έρευνας και μετά από εκτεταμένη προσπάθεια ανάλυσης της σονάτας βάσει της τυπωμένης έκδοσης LRC 021c (ερευνητικό υλικό β, Αρχείο Γ & Δ) προέκυψαν απορίες και ερωτήματα, τα οποία διατυπώθηκαν και στάλθηκαν συγκεντρωτικά στον συνθέτη με δύο ηλεκτρονικά μηνύματα (mail) (Σεπτέμβριος 2017, Ιανουάριος 2018), με την παράκληση για διευκρινήσεις. Ο συνθέτης δεν απάντησε συγκεκριμένα, αλλά πληροφόρησε αφενός ότι του είναι αδύνατο να εντοπίσει, μετά από τόσα χρόνια, σκίτσα για το έργο αυτό, αφετέρου διευκρίνισε ότι η σονάτα γράφτηκε αρχικά κατά παραγγελία για βιόλα/πιάνο και εκδόθηκε βάσει μιας καθαρογραφής του υλικού από τον ίδιο. Η παρτιτούρα της αρχικής έκδοσης καθώς και το μέρος της βιόλας (ερευνητικό υλικό α, Αρχείο Α & Αρχείο Β) στάλθηκαν από τον συνθέτη τον Ιανουάριο 2018 και αποτέλεσαν πολύτιμο εργαλείο σύγκρισης, επιτρέποντας επιπλέον τη μελέτη του τρόπου μεταγραφής από βιόλα σε βιολί. Επισημαίνεται ότι το μέρος του πιάνου παραμένει σε όλες τις εκδοχές σταθερά το ίδιο.

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει η πληροφορία από τον συνθέτη ότι το έργο έχει παιχθεί δημόσια αρκετές φορές, από διαφορετικούς καλλιτέχνες, στην εκδοχή για βιόλα/πιάνο (πρώτη εκτέλεση 1971) και για βιολί/πιάνο (πρώτη εκτέλεση 1972), μάλιστα το μέρος του βιολιού έχει ερμηνευτεί και από τον ίδιο. Εντούτοις (σύμφωνα με τον συνθέτη) δεν υπάρχει ηχογράφιση (τουλάχιστον μέχρι εκείνη την συνομιλία, στις αρχές του 2017), η οποία να τον ικανοποιεί και

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

να τη θεωρεί αντιπροσωπευτική. Κατόπιν επανειλημμένων παρακλήσεων λάβαμε ηχογράφιση της σονάτας από συναυλία το φθινόπωρο 2017 με τους Kurt Nikkanen (βιολί) και Μαρία Αστεριάδου (πιάνο).

4.4. Αντιπαραβολή των εκδόσεων

Η μεταφορά από την καθαρογραμμένη παρτιτούρα για βιόλα και πιάνο σε έντυπη μορφή για βιολί και πιάνο δε συνεπάγεται μια αναβαθμισμένη, πιο εξειδικευμένη έκδοση. Αντίθετα, στην έκδοχή για βιολί υφίστανται λιγότερες ενδείξεις.

- Αφαιρέθηκε δακτυλοθεσία

Παράδειγμα 1, I. Moderato, μέτρο 14



Αρχείο Β



Αρχείο Δ

- Αφαιρέθηκαν δοξάρια και αρθρώσεις

Παράδειγμα 2, III. Allegro moderato, μέτρο 88



Αρχείο Β



Αρχείο Δ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

- Παρατηρούνται ελάχιστες διορθώσεις π.χ. η νότα σολ (I. Moderato, μέτρο 43) διορθώθηκε στην παρτιτούρα της τυπωμένης έκδοσης σε σολ δίεση

Παράδειγμα 3, I. Moderato, μέτρο 43



Αρχείο B



Αρχείο Δ



Αρχείο Α

- Συναντάμε μεμονωμένες, ρεαλιστικότερες δυναμικές ενδείξεις

Παράδειγμα 4, II. Adagio, μέτρα 44-45



Αρχείο Α



Αρχείο Δ

Λόγω του γεγονότος ότι τα περισσότερα προβληματικά σημεία της παρτιτούρας LRC 021c εντοπίζονται στο μέρος του πιάνου εικάζεται ότι δεν ελέγχθηκε το μέρος αυτό επαρκώς από τον συνθέτη. Αναλυτικότερα:

Πρόσθετα λάθη στην τυπωμένη παρτιτούρα LRC 021c (Αρχείο Γ)

Παράδειγμα 5, I. Moderato, μέτρο 16

Αρχείο Α

Αρχείο Γ

Η υψηλότερη νότα (πιάνο δ. χ.) στην τυπωμένη παρτιτούρα είναι ντο δίεση, ενώ στο χειρόγραφο εμφανίζεται σωστά ρε δίεση, όπως δείχνουν καθαρά οι έξι βοηθητικές γραμμές. Πρόκειται για εμφάνιση της αρχικής δωδεκάφθογγης σειράς, η οποία με αφετηρία το σολ δίεση έχει ως ένατο φθόγγο το ρε δίεση.

Παράδειγμα 6, I. Moderato, μέτρο 30

Αρχείο Α

Αρχείο Γ

Προκύπτει ξεκάθαρα ότι στην τυπωμένη εκδοχή ξεχάστηκε στο επάνω σύστημα μια συγχορδία.

Παράδειγμα 7, I. Moderato, μέτρο 65

Αρχείο Α

Αρχείο Γ

Παρόλη την ένδειξη *fff* σε τρία συστήματα ταυτόχρονα, στο πιάνο πρέπει να εφαρμόζεται το τριπλό *fff* ανάλογα και σχετικά με τη δυνατότητα παραγωγής ήχου του εγχόρδου οργάνου σε ακραία περιοχή.

Το χειρόγραφο υποδεικνύει ξεχώρισμα της συγχορδίας στην έναρξη του μέτρου από τις συγχορδίες που ακολουθούν σε άλλη περιοχή, περιορίζοντας τον όγκο του ήχου του πιάνου. Το κράτημα της πρώτης συγχορδίας στο πιάνο αριστερά στην έντυπη εκδοχή βιολί/πιάνο θα ήταν πρακτικά ευκολότερη κρατώντας την μπάσα πρώτη συγχορδία με πεντάλ, πράγμα που θα άλλαζε την ισορροπία και το ύφος του σημείου αυτού. Πιθανόν η παύση στο αριστερό χέρι του πιάνου ξεχάστηκε να μεταφερθεί στην έντυπη εκδοχή του έργου.

Παράδειγμα 8, I. Moderato, Αρχείο Α, μέτρο 83/Αρχείο Γ, μέτρα 83-84

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Στα μέτρα 83-84 η αρχική σειρά με αφητηρία το ρε στη μπάσα φωνή χρησιμοποιείται δύο φορές, από την πρώτη έως την ένατη νότα. Στην τυπωμένη έκδοση υφίστανται δύο αποκλίσεις: Η πέμπτη νότα φα δίεση πρέπει να είναι σολ δίεση, η έβδομη νότα ρε πρέπει να είναι φα, γεγονός που επιβεβαιώνεται από την προγενέστερη καθαρογραφή από τον ίδιο τον συνθέτη.

Παράδειγμα 9, II. Adagio, μέτρο 25

Αρχείο Α

Αρχείο Γ

Στην τυπωμένη παρτιτούρα σημειώνεται στη φωνή του μπάσου η νότα σι ύφεση, ενώ στη χειρόγραφη παρτιτούρα εμφανίζεται σωστά ρε ύφεση (προκύπτει από την αναλογία του μοτίβου επανάληψης διαστημάτων στο Adagio, μέτρα 1-5, το οποίο παρουσιάζεται ξανά στα μέτρα 23-27).

Παράδειγμα 10, III. Allegro moderato, μέτρο 42

Αρχείο Α

Αρχείο Γ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Το χειρόγραφο δείχνει ξεκάθαρα ότι η συγχορδία στα μπάσα ξεκινά στο πρώτο όγδοο και όχι στο δεύτερο, όπως μπορεί να εννοηθεί στην έντυπη μορφή του έργου.

Παράδειγμα 11, III. Allegro moderato, μέτρο 89



Αρχείο Α

Αρχείο Γ

Η τελευταία νότα στη φωνή του τενόρου σολ αναίρεση σημειώνεται στο χειρόγραφο ως κρατημένη νότα. Στην τυπωμένη έκδοση λείπει η σύζευξη και η νότα σολ επαναλαμβάνεται στην αρχή του επόμενου μέτρου.

Μεταφορά παραλείψεων και λαθών στην έντυπη παρτιτούρα

Παράδειγμα 12, I. Moderato, μέτρα 17-18 και I. Moderato, μέτρα 56-57



Αρχείο Γ



Αρχείο Γ

Μέτρο 18 (πίانو α. χ.): Η συγχορδία φα-λα είναι κρατημένη (σωστό).

Μέτρο 57 (πίانو δ. χ.): Η συγχορδία ντο-μι δεν κρατείται αλλά επαναλαμβάνεται εκ παραδρομής.

Το φα (μ. 18) και το ντο (μ. 57), ως εκάστοτε δωδέκατος φθόγγος της αρχικής σειράς συνδέονται - με σύζευξη (κατά κανόνα στο έργο αυτό) - με τον πρώτο φθόγγο της δεύτερης σειράς (αντιστροφή).

Παράδειγμα 13, I. Moderato, μέτρα 78-79

Αρχείο Α

Αρχείο Γ

Σύμφωνα με την εμφάνιση της δεύτερης σειράς/καρκίνου στην επανέκθεση (αλλαγή σειράς πέμπτου και έκτου φθόγγου), η νότα με την κίτρινη σήμανση πρέπει να είναι σολ δίεση και όχι σι δίεση, όπως ακριβώς σημειώνεται σε ανάλογο σημείο, μέτρο 76 (πιάνο δ. χ.) καθώς και στο μέτρο 78 στο μέρος του βιολιού. Το σι δίεση είναι λάθος νότα και στις δύο παρτιτούρες.

Ατυχείς διορθώσεις/συμπληρώσεις στην έντυπη παρτιτούρα

Παράδειγμα 14, III. Allegro moderato, μέτρο 100

Αρχείο Α

Αρχείο Γ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Το σολ αναίρεση στο προτελευταίο μέτρο της σονάτας (πιάνο, δ. χ.) στην καθαρογραμμένη έντυπη μορφή «διορθώνεται» σε σολ δίεση και γράφεται στο ίδιο μέτρο – ασυνήθιστα - για δεύτερη φορά σολ δίεση. Σωστό και λογικό είναι ότι οι πρώτοι πέντε φθόγγοι της αρχικής σειράς (ξεκίνημα και – όπως αποδεικνύεται – τέλος του έργου) επαναλαμβάνονται στα μέτρα 99-100 πέντε φορές, για να καταλήξουν στην κανονική συνέχεια της υπόλοιπης σειράς από την έκτη νότα (σολ αναίρεση) έως την δωδέκατη νότα.

Παράδειγμα 15, I. Moderato, μέτρα 33-37

Αρχείο Α

Αρχείο Γ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Στην πρώτη έκδοση της σονάτας συναντιόνται νότες στήριξης του εγχόρδου οργάνου από το πιάνο χωρίς σημειωμένες παύσεις. Αυτές οι επαναλαμβανόμενες ακραίες νότες με τις σημειωμένες γραμμές κράτησης μπορούν να ερμηνευτούν με χρήση ενός ατμοσφαιρικά συνεχόμενου πεντάλ. Η τυπωμένη έκδοχή της έκδοσης για βιολί και πιάνο, με μερικές σημειωμένες παύσεις, τείνει να υποδεικνύει το ξεχώρισμα του ήχου των επαναλαμβανόμενων νοτών. Και οι δύο λύσεις είναι εφαρμόσιμες. Προτιμήθηκε το κρατημένο πεντάλ, αφενός ως πλέον ποιητική ερμηνευτική έκδοχή, αφετέρου διότι δε θεωρήθηκε πιθανή η προσθήκη των παύσεων από τον συνθέτη.

Αποκλίσεις από την δωδεκάφθογγη σειρά

Σημαντικό προβληματισμό προκάλεσε η απόκλιση ενίοτε από τη δωδεκάφθογγη σειρά: Πρόκειται για τυπογραφικά λάθη; Πρόκειται για λάθη στη γραφή του συνθέτη; Ποιοι μπορούν να είναι οι λόγοι των αποκλίσεων αυτών;

Παράδειγμα 16a, I. Moderato, μέτρα 24-25

Αρχείο A

Παράδειγμα 16b, I. Moderato, μέτρο 64

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Αρχείο Α

Στη χειρόγραφη παρτιτούρα γράφεται στο μέτρο 25 λα δίεση (παράδειγμα 16a/κίτρινο χρώμα) και στο αντίστοιχο σημείο μέτρο 64 φα (παράδειγμα 16b/κίτρινο χρώμα). Αν στο μέτρο 25 διαβάζεται αντί λα δίεση, σολ δίεση και στο μέτρο 64 αντί φα, μι ύφεση, θα εμφανιζόταν και στις δύο περιπτώσεις το τέλος της πλήρους αρχικής δωδεκάφθογγης σειράς (με αφετηρία το σολ δίεση στο μέτρο 25 και το μι ύφεση στο μέτρο 64).

Παράδειγμα 17, I. Moderato, μέτρο 53



Αρχείο Α



Αρχείο Β

Αινιγματική παραμένει η απόκλιση ανάμεσα στην παρτιτούρα και το μέρος της βιόλας στην ψηλότερη νότα του μοτίβου, όπου στη μεν παρτιτούρα εμφανίζεται ως σολ δίεση και στο μέρος της βιόλας ως σολ φυσικό. Σε όλες τις μεταγενέστερες εκδοχές γράφεται σολ. Λαμβάνοντας υπόψη ότι στη φωνή του τενόρου (πιάνο α. χ.) στο μέτρο 53 αρχίζει η βασική δωδεκάφθογγη σειρά με ρε δίεση, όπως ταυτόχρονα αναπτύσσεται στην άλτο φωνή (πιάνο, δ. χ.) και δεδομένου ότι στη φωνή του τενόρου τηρούνται όλοι οι φθόγγοι της σειράς εκτός από τη δεύτερη νότα (σολ αναίρεση), αναμένονταν ο δεύτερος φθόγγος της αρχικής σειράς στη φωνή του τενόρου να είναι το σολ δίεση αντί του σημειωμένου σολ αναίρεση. Το ερώτημα είναι γιατί η βιόλα και η φωνή του τενόρου στο πιάνο δε χρησιμοποιούν σολ δίεση. Παρόμοιο φαινόμενο παρατηρείται επίσης και στο μέτρο 14 (βλέπε παρτιτούρα ανάλυσης, Παράρτημα σελ. 505). Προφανώς προσαρμόζεται ένας φθόγγος στην ταυτόχρονη παρουσίαση δύο διαφορετικών σειρών, έτσι ώστε να μην ακούγονται ταυτόχρονες νότες με απόκλιση ημιτονίου ως ενόχληση.

Η μη τήρηση της δωδεκάφθογγης σειράς όμως έχει και μια άλλη διάσταση. Από την ανάλυση, η οποία στην συνέχεια θα σχολιαστεί εκτενώς, προέκυψε ότι η αρχική σειρά (κόκκινο χρώμα στην παρτιτούρα ανάλυσης) συνεχίζει με τον καρκίνο της (πράσινο χρώμα στην

παρτιτούρα ανάλυσης). Θα έπρεπε κατά συνέπεια να επιστρέφει στην πρώτη νότα της αρχικής σειράς σολ δίεση. Στην έκθεση της σονάτας όμως, στη φωνή του βιολιού (I. Moderato, μέτρα 5-6) η τελευταία νότα κατ' απόκλιση από τον κανόνα είναι φα δίεση. Οι άλλες δύο φωνές καταλήγουν στην αρχική νότα της βασικής σειράς, σολ δίεση (I. Moderato, μέτρο 8). Στην επανέκθεση και οι τρεις φωνές (έχοντας αφετηρία το φα) επιστρέφουν κανονικά σε φα (μέτρα 78-80).

Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο συνθέτης ερμήνευσε ο ίδιος το μέρος του βιολιού, δε θεωρήθηκε πιθανό να μην αντιλήφθηκε αυτήν την παρατυπία. Εξ' άλλου η αντικανονική κατάληξη συναντάται με όμοιο τρόπο στο III. Allegro moderato, μέτρο 24 (πιάνο) και μέτρο 27 (βιολί), αλλά και σε άλλα σημεία του έργου. Σημειώθηκαν με κίτρινο χρώμα στην παρτιτούρα ανάλυσης όλες οι αποκλίσεις, με την παρατήρηση ότι σε αρκετές των περιπτώσεων μόνο ο συνθέτης θα μπορούσε να δώσει αναμφισβήτητες απαντήσεις. Ο σκεπτόμενος ερμηνευτής βρίσκεται μπροστά στο δίλημμα μιας επιλογής διορθώσεων με υποκειμενικά εν μέρει κριτήρια ή της παρακολούθησης του κειμένου κατά γράμμα. Η ηχογράφηση των K. Nikkanen/M. Αστεριάδη αποδίδει το κείμενο της έκδοσης LRC021c (1977) κατά γράμμα, μάλιστα με τα τυπογραφικά λάθη (π.χ. παράλειψη ενός τετάρτου στο I. Moderato, μέτρο 30).

4.4.1. Μεταγραφή της Σονάτας

Το γεγονός ότι για τη *Σονάτα για βιόλα και πιάνο* (LRC021a) υπάρχουν, με την υπογραφή του συνθέτη, αυθεντικές μεταγραφές για βιολοντσέλο/πιάνο (LRC021b) καθώς και για βιολί/πιάνο (LRC021c), μπορεί να θεωρηθεί ως ένδειξη ιδιαίτερης εκτίμησης του έργου αυτού από την πλευρά του συνθέτη. Όπως είναι αυτονόητο, έπρεπε να γίνουν προσαρμογές, λόγω της χρήσης της βιόλα σε περιοχές οι οποίες δεν υφίστανται για το βιολί. Ο συνθέτης/ μεταγραφέας μεταφέρει νότες μία, δύο έως και τέσσερις οκτάβες υψηλότερα, κάποτε για τεχνικούς λόγους και άλλοτε για λόγους αισθητικής επιλογής. Εκτιμάται ότι υπάρχουν σημεία, τα οποία δε μεταγράφονται ισάξια με το πρωτότυπο, όπως στην αρχή της τρίτης σειράς (δεύτερη θεματική ενότητα) στην πρώτη της εμφάνιση.

Παράδειγμα 18, I. Moderato, μέτρα 6-9



Αρχείο Β

Παράδειγμα 19, I. Moderato, μέτρα 6-8



Αρχείο Δ

Η επιβλητική γραμμή της βιόλας διασπάται αναγκαστικά στην εκδοχή για βιολί.

Στο σημείο αυτό αναφέρουμε και εξαιρετικές λύσεις:

Παράδειγμα 20, I. Moderato, μέτρο 65



Αρχείο Α



Αρχείο Γ

Συναντάται αρχικά η χαμηλότερη νότα της βιόλας, η οποία μεταγράφεται για το βιολί - με ακραίο τρόπο - τέσσερις οκτάβες υψηλότερα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Παράδειγμα 21, II. Adagio, μέτρα 54-55

Αρχείο Α

Αρχείο Γ

Μια διαφορετική λύση στις διπλές νότες στο τέλος του δεύτερου μέρους επιτυγχάνει εξαιρετικό ηχόχρωμα.

4.5. Η μορφή του έργου

Καταρτίστηκε παρτιτούρα ανάλυσης του έργου βάσει της τυπωμένης έκδοσης LRC021c με σκοπό τη διευκόλυνση παρακολούθησης και ως υποστήριξη των εκτενών σχολίων. Η παρτιτούρα ανάλυσης παρέχει επιπρόσθετες πληροφορίες εκτός των σχολιασμών, οι οποίες θεωρήθηκαν ενδιαφέρουσες και άξιες καταγραφής (Παράρτημα, σελ. 505).

4.5.1. I. Moderato

4.5.1.1. Έκθεση

Το σύνολο της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη βασίζεται σε μία και μόνο δωδεκάφθογγη σειρά. Η σειρά αυτή στην αρχική της μορφή, αποτελεί το πρώτο θεματικό υλικό.

Παράδειγμα 22. αρχική σειρά P0 (Prime Series)



Σημειώνεται στην παρτιτούρα ανάλυσης με κόκκινο χρώμα.

Αμέσως μετά το τέλος της αρχικής σειράς (συχνά άρρηκτα συνδεδεμένη σε ολόκληρο το πρώτο μέρος) ακολουθεί ο ακριβής καρκίνος της, σχηματίζοντας ένα δεύτερο θεματικό υλικό.

Παράδειγμα 23. καρκίνος R (Retrograde)



Σημειώνεται στην παρτιτούρα ανάλυσης με πράσινο χρώμα.

Η δεύτερη σειρά ξεκινά με τον δωδέκατο φθόγγο της βασικής σειράς με κράτημα και επιστρέφει κατά κανόνα στη νότα που αποτελούσε την αφετηρία της αρχικής σειράς. Με τον τρόπο αυτό η αρχική σειρά, σε άρρηκτο συνδυασμό με τον καρκίνο της, σχηματίζουν την πρώτη θεματική ενότητα.

Παράδειγμα 24, πρώτη θεματική ενότητα



Αποκλίσεις της σειράς σημειώνονται στην παρτιτούρα ανάλυσης (Παράρτημα, σελ. 504) με κίτρινο χρώμα.

Από την ανάλυση φανερώνεται εξ αρχής η πυκνά κατασκευασμένη υφή της όλης σύνθεσης. Διαπιστώνεται ότι:

1. Μία δωδεκάφθογγη σειρά, προκειμένου να γίνεται αντιληπτή και αναγνωρίσιμη ως θεματικό σχήμα, πρέπει να εμφανίζεται αναγκαστικά συνδεδεμένη με συγκεκριμένο

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

επαναλαμβανόμενο ρυθμικό σχήμα. Ο συνθέτης σε αρκετές των περιπτώσεων μεριμνά για την αναγνωρισιμότητα θεματικών σχημάτων.

2. Η δωδεκάφθογγη τεχνική όμως, επιτρέπει αλλαγές στη χρήση των σειρών - μεταξύ άλλων - οκτάβας και ρυθμού. Ως εκ τούτου, ο ερμηνευτής δε δύναται να καταδείξει όλες τις υπάρχουσες σειρές. Και ο πλέον εκπαιδευμένος ακροατής δεν είναι σε θέση – ούτε και με την επανάληψη της ακρόασης – να συλλάβει συνειδητά όλη την κατασκευή του έργου.

Προφανώς υφίστανται σειρές (βασισμένες σε συγκεκριμένα διαστήματα και σε συνδυασμό με συγκεκριμένα ρυθμικά σχήματα), οι οποίες είναι αναγνωρίσιμες ως θεματικές ενότητες, εντούτοις υφίστανται και άλλες σειρές, την ύπαρξη των οποίων αντιλαμβάνεται το ανθρώπινο αυτί υποσυνείδητα.

Η τρίτη σειρά (στην παρτιτούρα ανάλυσης με μπλε χρώμα), επίσης ένας καρκίνος της αρχικής σειράς – με αλλαγή εμφάνισης των φθόγγων του δεύτερου τετραχόρδου – είναι το πλέον αναγνωρίσιμο θεματικό σχήμα. Οφείλεται στο γεγονός ότι διαθέτει αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά στοιχεία στην αρχή, στη μέση και στο τέλος της σειράς. Η τρίτη σειρά εμφανίζεται πρώτη φορά στο I. Moderato, μέτρα 6-13.

Παράδειγμα 25. τρίτη σειρά/καρκίνος R' (Retrograde), δεύτερο θέμα

και επαναλαμβάνεται με αυτόν τον ευδιάκριτο τρόπο στα μέτρα 19-26, 45-52, 58-64, 78-81.

Η χρήση της αρχικής σειράς P (κόκκινο) και του καρκίνου της R (πράσινο) παρουσιάζεται με πιο περίπλοκο τρόπο, χρησιμοποιώντας τη συνθετική τεχνική της ισορυθμίας, για την οποία γίνεται αναφορά στην εισαγωγή της έκδοσης LRC021c.

1. Με ένα πρώτο ρυθμικό σχήμα εμφανίζεται η αρχική σειρά συνδεδεμένη με τον καρκίνο της στα μέτρα 1-6 (βιολί), 14-19 (πιάνο δ. χ.), 53-58 (πιάνο α. χ.) και 73-78 (πιάνο δ. χ.).
2. Με ένα δεύτερο ρυθμικό σχήμα συναντάται η αρχική σειρά συνδεδεμένη με τον καρκίνο της στα μέτρα 1-8 (πιάνο δ. χ.), 14-19 (πιάνο α. χ.), 53-58 (πιάνο δ. χ.) και 73-80 (βιολί).
3. Ένα τρίτο ρυθμικό σχήμα υφίσταται στα πλέον συμπυκνωμένα σημεία τριπλής ταυτόχρονης εμφάνισης, στο ξεκίνημα του πρώτου μέρους, μέτρα 1-8 (αρχή της έκθεσης) καθώς και στα μέτρα 72-80 (αρχή της επανέκθεσης).
4. Ένα τέταρτο σχήμα με τον αντίθετο συνδυασμό καρκίνος - αρχική σειρά, συναντάται στα μέτρα 32-39 (βιολί), 39-45 (πιάνο δ. χ.) και 40-46 (πιάνο α. χ.), ως αρχή της επεξεργασίας.

Παρατίθεται συνοπτικός πίνακας χρήσης συνθετικής τεχνικής της ισορυθμίας κατά τη διάρκεια ροής του κυρίου μέρους της σονάτας.

Πίνακας Ι. Ισορυθμία



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Θεωρείται ότι η τριπλή εμφάνιση της αρχικής σειράς συνδεδεμένη με τον καρκίνο της ισοδυναμεί με την παρουσίαση της πρώτης θεματικής ενότητας. Η εμφάνιση της τρίτης σειράς/καρκίνος R' της αρχικής σειράς με το πλέον αναγνωρίσιμο θεματικό σχήμα – ασυνήθιστα νωρίς – αποτελεί τη δεύτερη θεματική ενότητα. Επιπροσθέτως, η πρώτη θεματική ενότητα με πρώτο, δεύτερο και τρίτο ρυθμικό σχήμα αναπτύσσεται σε έκταση έξι έως οκτώ μέτρων. Η δεύτερη θεματική ενότητα εκτυλίσσεται σε έκταση επτά μέτρων – με ισόποση βαρύτητα – παρά το γεγονός ότι η πρώτη ενότητα αποτελείται από δύο σειρές (κόκκινο και πράσινο χρώμα), ενώ η δεύτερη από μία (η σημειωμένη με μπλε χρώμα τρίτη σειρά R'). Συμπερασματικά στα μέτρα 1-13 εντοπίστηκε η πολύ σύντομη έκθεση της σονάτας.

Στα μέτρα 14-26 παρουσιάζεται ξανά ως ελεύθερη επανάληψη της έκθεσης με την τεχνική της ισορυθμίας η πρώτη θεματική ενότητα σε διπλή εμφάνιση, για δεύτερη φορά από την αρχική της αφετηρία σολ δίεση P0 (μέτρο 14). Ακολουθεί η τρίτη σειρά/ καρκίνος R', ως δεύτερη θεματική ενότητα, από την αρχική αφετηρία ρε (μέτρο 19).

Συνδεδεμένος κρίκος της έκθεσης με την ελεύθερη επανάληψή της είναι ένα fugato στο μέτρο 13, αποτελούμενο από την αρχική σειρά σε συνεχόμενα δέκατα έκτα που παραπέμπουν σε ρυθμική υφή μπαρόκ. Με τη ρυθμική αυτή υφή στα μέτρα 21-25 εμφανίζονται και οι τρεις συγγενικές μεταξύ τους σειρές, καταλήγοντας στο πρώτο δυναμικό κορύφωμα, σε επαναλαμβανόμενες συγχορδίες (μέτρα 26-33).

Οι συγχορδίες αυτές ξεχωρίζουν την έκθεση από την επεξεργασία, ως γέφυρα σχετικά μεγάλης διάρκειας, διευκολύνοντας τον ακροατή στην παρακολούθηση της φόρμας. Η γέφυρα, η οποία δεν περιέχει υλικό των τριών σειρών, αποτελείται από δύο ενότητες: Στο μέτρο 26, ενώ τελειώνει η δεύτερη θεματική ενότητα (πιάνο α. χ.), ξεκινούν στο μεσαίο πεντάγραμμο επαναληπτικές συγχορδίες, οι οποίες θυμίζουν τις επαναλήψεις στο τέλος της δεύτερης σειράς/καρκίνος π.χ. μέτρο 6. Μετά από τέσσερα μέτρα, τα οποία γίνονται αντιληπτά ως σύντομος διάδρομος, αρχίζει επόμενη κίνηση με νέο μπάσο (μέτρο 30), η οποία αποδεικνύεται ως αρχή ενός κυριολεκτικού calando. Με τον τρόπο αυτό προετοιμάζεται εμφαντικά το solo του βιολιού, σημείο έναρξης της επεξεργασίας. Για το πιάνο ταυτόχρονα, επεκτείνεται η γέφυρα έως το quasi niente μέχρι το μέτρο 39.

Παρόμοια γέφυρα (δεύτερη) με επαναλαμβανόμενες συγχορδίες εμφανίζεται ανάμεσα στο τέλος της επεξεργασίας και την αρχή της επανέκθεσης (μέτρα 65-72). Εκεί όμως, στην έναρξη της δεύτερης γέφυρας, στο μέτρο 65 συναντάται το απόλυτο δυναμικό κορύφωμα του πρώτου μέρους. Και καθώς φαίνεται, επιδιώκεται από τον συνθέτη μια σύνδεση με την επανέκθεση που θα ακολουθήσει: Αφενός με τη γραμμή της σοπράνο (μέτρα 66-70), η οποία προοδεύει την επανεμφάνιση της αρχικής σειράς, αφετέρου με τη διαφοροποίηση της μπάσας γραμμής, η οποία καταλήγει, χωρίς να φτάσει έως το ppp, σε πρόωρο ξεκίνημα της αρχικής σειράς (μέτρο 72).

4.4.1.2. Επεξεργασία

Η πρώτη φάση της επεξεργασίας (μέτρα 33-52) ξεκινά ευρηματικά: Η εναρκτήρια θεματική ενότητα της έκθεσης (αρχική σειρά/καρκίνος) εμφανίζεται ανάποδα, ως καρκίνος/αρχική σειρά, πρώτα από το βιολί (με πρώτη νότα σι), με νέο ρυθμικό σχήμα (ρυθμικό σχήμα επεξεργασίας), quasi solo.

Παράδειγμα 26, καρκίνος R στην έναρξη επεξεργασίας



Σε αναλογία με την παραδοσιακή φόρμα της σονάτας, όπου η εξέλιξη της επεξεργασίας συντελείται με συνεχείς αλλαγές του τονικού κέντρου, εδώ η κάθε θεματική ενότητα εμφανίζεται από διαφορετική αφετηρία: Η δεύτερη εμφάνιση της διαφοροποιημένης πρώτης θεματικής ενότητας (καρκίνος/αρχική σειρά) ξεκινά με πρώτη νότα φα δίεση στο μέτρο 39 (πίانو δ. χ.). Αμέσως μετά στο μέτρο 40, ακολουθεί με πρώτη νότα μι η τρίτη της εμφάνιση (πίانو α. χ.). Στη συνέχεια το βιολί δεσπόζει με τη δεύτερη θεματική ενότητα (μέτρο 45-52), έχοντας ως αφετηρία τη νότα λα. Παράλληλα, τα στοιχεία τεχνικής fugato με ρυθμική υφή μπαρόκ ή νέο μπαρόκ, τα οποία σχολιάστηκαν στα μέτρα 13 και 21-25 (στην πραγματικότητα υφίστανται ήδη από το μέτρο 9), εμφανίζονται ξανά, πλαισιώνοντας τις βασικές εξελίξεις όλης της επεξεργασίας από τα μέτρα 39-64.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Αξίζει να αναφερθεί ότι η διπλή εμφάνιση καρκίνου/αρχικής σειράς, ως ακριβής μίμηση σε απόσταση διαστήματος ένατης (μέτρα 39-45) στις φωνές του πιάνου, προκαλεί στη συνέχεια ακριβείς ή λιγότερο ακριβείς μιμήσεις σε διάστημα οκτάβας (μέτρα 45-51). Στο μέτρο 52, πριν από την έναρξη της δεύτερης φάσης της επεξεργασίας επαναλαμβάνεται, με κίνηση καθρέφτη, το περιεχόμενο του μέτρου 13. Η λειτουργία του ως συνδετικός κρίκος καταλήγει αυτήν τη φορά στα μέτρα 53-65, σε επανάληψη του περιεχομένου των μέτρων 14-26, με αλλαγμένους ρόλους: Οι θεματικές φωνές στο μέτρο 14 βρίσκονται στη σοπράνο και στον μπάσο, ενώ στο μέτρο 53 οι θεματικές φωνές μεταφέρονται στον τενόρο και στην άλτο φωνή. Στο μέτρο 14 η αφετηρία είναι σολ δίεση, ενώ στο μέτρο 52 ρε δίεση.

Η παραδοσιακή φόρμα στο κύριο μέρος της σονάτας εμπεριέχει συνήθως, τουλάχιστον τέσσερις μορφολογικές ενότητες: Έκθεση - επανάληψη της έκθεσης - επεξεργασία – επανέκθεση. Διαπιστώνεται ότι το κύριο μέρος της σονάτας του Κωνσταντινίδη διαθέτει πέντε ενότητες. Η λειτουργία της επιπρόσθετης ενότητας, με την οποία επιτυγχάνεται η τήρηση μορφολογικής συμμετρίας, διαφαίνεται με σαφήνεια στον πίνακα ισορυθμίας (σελ. 147)

1. Η έκθεση ξεκινά με τριπλή εμφάνιση της πρώτης θεματικής ενότητας.
2. Η ελεύθερη επανάληψη συνεχίζει με διπλή εμφάνιση της πρώτης θεματικής ενότητας, (μέτρο 14-)
3. Η εναρκτήρια θεματική ενότητα της επεξεργασίας (μέτρο 33-) παρουσιάζεται από μία φωνή, βιολί σόλο.
4. Το επιπρόσθετο μέρος, παραλλαγμένη επανάληψη της δεύτερης μορφολογικής ενότητας με διπλή εμφάνιση του πρώτου θεματικού υλικού (μέτρο 53-), έχει διττά χαρακτηριστικά:
 - α) Περιέχει στοιχεία επανέκθεσης, διότι επαναλαμβάνεται μορφολογική ενότητα από άλλη τονική αφετηρία, χωρίς όμως να διαθέτει ευδιάκριτο σημείο έναρξης,
 - β) Λόγω της δεύτερης γέφυρας (μέτρο 65-72), εκλαμβάνεται η τέταρτη ενότητα ως δεύτερη φάση της επεξεργασίας.
5. Με την επανέκθεση, με τριπλή εμφάνιση της πρώτης θεματικής ενότητας (μέτρο 73-), ολοκληρώνεται η συμμετρική εξέλιξη της μορφής.

4.4.1.3. Επανεκθεση

Στο εξέχων σημείο της επανεκθεσης, αυτήν τη φορά με αφετηρία το φα, συναντάται, όπως στο ξεκίνημα της έκθεσης, το τριπλό πέρασμα του πρώτου θεματικού υλικού. Εδώ μεταφέρεται το ρυθμικό σχήμα του βιολιού στο πιάνο δ. γ. και αντίθετα, το βιολί παίζει το ρυθμικό σχήμα του πιάνου. Ριζική διαφορά αποτελεί η αλλαγή σειράς εμφάνισης των φθόγγων του δεύτερου τετραχόρδου. Η ευρηματική αυτή παρέμβαση προκαλεί σειρά πρωτότυπων εξελίξεων. Για την κατανόηση του φαινομένου αυτού πρέπει να αναζητηθεί πειστική εξήγηση, για τον λόγο που συναντώνται στην αρχική δωδεκάφθογγη σειρά δύο διαφορετικές εκδοχές στη διάταξη του δεύτερου (μεσαίου) τετραχόρδου.

Για την υποστήριξη των σχολίων γίνεται χρήση του Πίνακα II. Αρχική δωδεκάφθογγη σειρά Ρ καθώς και του Πίνακα III. Τρίτη σειρά (καρκίνος R') – Αρχική σειρά Ρ. Στον Πίνακα II καταγράφεται η χρήση της αρχικής σειράς από διαφορετικές αφετηρίες, αναφερόμενες στη σειρά που εμφανίζονται στο έργο. Σημειώνεται επίσης, πόσο συχνά και σε ποια μέτρα χρησιμοποιείται η εκάστοτε σειρά στο πρώτο μέρος I. Moderato. Διαπιστώνεται ότι οι σειρές με αφετηρία λα, σολ, ρε δίεση (δείγματα 4, 5, 6) εμφανίζονται μόνο στην επεξεργασία. Όπως προκύπτει από το τρίτο δείγμα, η αρχική σειρά με αφετηρία φα παρουσιάζεται πάντα, στο δεύτερο τετράχορδο, με αλλαγές στη σειρά εμφάνισης των φθόγγων. Αναλυτικότερα: Η πέμπτη νότα (σι) εμφανίζεται στην έκτη θέση, η έκτη νότα (μι) στην πέμπτη. Επίσης, η έβδομη νότα (σολ δίεση) εμφανίζεται στην όγδοη θέση, η όγδοη νότα (ρε δίεση) στην έβδομη. Οι νότες του δεύτερου τετράχορδου της σειράς με αφετηρία φα (σύμφωνα με τις υπόλοιπες αρχικές σειρές θα έπρεπε να είναι σι, μι, σολ δίεση και ρε δίεση) τελικά είναι πάντοτε μι, σι, ρε δίεση και σολ δίεση. Στην αρχή του σχολιασμού της έκθεσης παρατηρήθηκε ότι μετά το τέλος της αρχικής σειράς (στην παρτιτούρα ανάλυσης με κόκκινο χρώμα) ακολουθεί ο καρκίνος R (πράσινο), σχηματίζοντας την πρώτη θεματική ενότητα. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται με τη χρήση της αρχικής σειράς, όπως καταγράφεται στα δείγματα 1, 2, 4, 5 και 6 του Πίνακα II.

Πίνακας II. Αρχική δωδεκάφθογγη σειρά P

Πρώτη κίνηση (1st Movement): Moderato

μέτρο (bar)

Έκθεση (Exposition)

Επεξεργασία (Development)

Επανάκτης (Reprise)

1. 1. 14. 49.
1. 13. 25. 43.
1. 14. 49.

2. 13. 23. 37. 83.

3. 22. 23. 44. 50. 73. 73. 73.

4. 42. 52. 62.

5. 43.

6. 53.
52.
53.

I. Moderato - Χρήση της αρχικής σειράς P με τον καρκίνο R:

1. Με αφετηρία σολ δίεση (Πίνακας II, 1)

Έκθεση, μέτρα 1-8

Ελεύθερη επανάληψη της έκθεσης, μέτρα 14-19

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

2. Με αφετηρία ρε (Πίνακας II, 2)
Επεξεργασία, μέτρα 33-39
3. Με αφετηρία λα (Πίνακας II, 4)
Επεξεργασία, μέτρα 39-45
4. Με αφετηρία σολ (Πίνακας II, 5)
Επεξεργασία, μέτρα 40-46
5. Με αφετηρία ρε δίεση (Πίνακας II, 6)
Επεξεργασία/δεύτερη φάση, μέτρα 53-58

Πίνακας III. Τρίτη σειρά (καρκίνος R') - Αρχική σειρά P

μέτρο (bar) 6 -

μέτρο (bar) 73 -

Εξαίρεση αποτελεί η χρήση της παραλλαγμένης αρχικής σειράς με αφετηρία το φα (Πίνακας II, 3). Στον Πίνακα III σημειώνεται στο τελευταίο πεντάγραμμο το ξεκίνημα της επανέκθεσης (μέτρο 73-), όπως εκτελείται από το βιολί. Στο αμέσως πάρα πάνω σύστημα (κόκκινο) παρατίθεται το σχήμα της σειράς που ακολουθεί, με διαφορετική μουσική

ορθογραφία, ταυτόσημη κατά τα άλλα με το δείγμα 3 στον Πίνακα II. Μια σύγκριση με τη δεύτερη θεματική ενότητα, όπως εκτελείται από έγχορδο όργανο (πρώτο πεντάγραμμο του Πίνακα III) και τη σχηματική απεικόνιση αμέσως από κάτω αποδεικνύει ότι η παραλλαγμένη βασική δωδεκάφθογγη σειρά της επανέκθεσης (μέτρο 73-) αποτελεί τον καρκίνο της τρίτης σειράς. Μάλιστα, η τρίτη σειρά R' με αφετηρία ρε (μέτρο 6-), τελειώνει στο φα, ενώ αντίστροφα η πρώτη σειρά με αφετηρία φα (μέτρο 73-) τελειώνει στο ρε.

Κατά κάποιο τρόπο η μία σειρά απαντά στην άλλη, επιτυγχάνοντας στο κορυφαίο σημείο της εξέλιξης μια στιγμή απόλυτης σύγκλισης. Η ξεχωριστή σημασία αυτής της στιγμής υπογραμμίζεται και μελωδικά: Το διάστημα από τον τέταρτο στον πέμπτο φθόγγο, το οποίο ήταν κατά κανόνα διάστημα μεγάλης τρίτης, επεκτείνεται στην επανέκθεση σε διάστημα μεγάλης έκτης, προσδίδοντας έμφαση με ιδιαίτερη χροιά. Αξίζει να αναφερθεί ότι η αρχική σειρά με αφετηρία φα προϋπήρχε (στα μέτρα 22, 23, 44 και 50), χωρίς όμως αυτό να γίνεται αντιληπτό και να αξιοποιείται ως ξεχωριστό στοιχείο. Παρατηρείται επίσης ότι στη μεταλλαγμένη αρχική σειρά (μέτρο 73-), προκειμένου να σχηματίσει θεματική ενότητα, απαντά αντίστοιχα μεταλλαγμένος καρκίνος (μέτρα 76-80, σημειώνεται σχηματικά στον Πίνακα IV δεύτερη σειρά/καρκίνος, κάτω πεντάγραμμο).

Πίνακας IV. Δεύτερη σειρά/καρκίνος R

Πρώτη κίνηση (1st Movement): Moderato

Έκθεση (Exposition)
μέτρο (bar) 4 -

Επεξεργασία (Development)
μέτρο (bar) 33 -

Επανάκθεση (Reprise)
μέτρο (bar) 76 -

Στο σημείο αυτό της εξέλιξης ταυτίζεται η παραλλαγμένη δεύτερη σειρά με την τρίτη. Η διαφορά ανάμεσά τους αφορά πλέον το ρυθμικό σχήμα και τη μελωδική κατεύθυνση.

Η επανέκθεση συνεχίζει με τη χαρακτηριστική έναρξη της δεύτερης θεματικής ενότητας (τρίτη σειρά R'), πρώτη φορά από την αφετηρία ντο δίεση. Εικάζεται ότι λόγω ταύτισης της δεύτερης σειράς στην επανέκθεση με την τρίτη σειρά δεν υφίσταται ανάγκη ολόκληρης παρουσίας της. Το μεγάλο διάστημα ανάμεσα τρίτου και τέταρτου φθόγγου ντο-σι του πιάνου (μέτρα 79-80) επαναλαμβάνεται με παρόμοιο ρυθμό από το βιολί έξι φορές, σε διάστημα φα-ρε, με διαδικασία επιβράδυνσης, απομάκρυνσης και τελικά ατελώς. Το σχήμα που δημιουργούν ο τέταρτος, πέμπτος και έκτος φθόγγος της τρίτης σειράς σι-σολ-ρε (μέτρο 80), επαναλαμβάνεται έξι φορές με άλλες ομάδες τριών νοτών σε συνεχόμενο *decrescendo* (πιάνο δ. χ.).

Στη μπάσα φωνή (πιάνο α. χ.) συναντάται ένα μοτίβο με αμείωτη ενέργεια, το οποίο μεταλλάσσεται συνεχόμενα. Στο μέτρο 83 επιστρέφει πάλι ως αρχική σειρά με αφετηρία το ρε, ως αναφορά στα μέτρα 13 και 52, καταλήγοντας με όλο και μικρότερα μοτίβα σε ένα προσωρινό τέλος.

4.4.1.4. Ιδιαιτερότητες – Πρωτοτυπίες

Από την περιγραφή του πρώτου μέρους της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη γίνεται καταρχάς αντιληπτό ότι πρόκειται για μία μορφή, η οποία εμπεριέχει το σύνολο των στοιχείων κύριου μέρους σονάτας. Η αναζήτηση και εύρεση ιδιαιτεροτήτων και πρωτοτυπιών στο έργο θα μπορούσε να γίνει αφετηρία τεκμηρίωσης της θέσης ότι η μορφή της σονάτας, ακόμα στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αι. και παρά το γεγονός ότι φθίνει, δεν παύει να παρουσιάζει περιθώρια εξέλιξης.

Το πρώτο μέρος *Moderato* αναπτύσσεται, όπως όλη η σονάτα, στα πλαίσια μιας πανταχού παρούσας δωδεκάφθογγης κατασκευής. Η αρχική δωδεκάφθογγη σειρά P αποτελεί μοναδικό κατασκευαστικό υλικό ολόκληρου του έργου. Χρησιμοποιείται συνολικά ή εν μέρει με πολυποίκιλες ρυθμικές εκφάνσεις. Με παρόμοιο τρόπο επίσης γίνεται χρήση και των καρκίνων R και R'.

Οι σειρές ενίοτε γίνονται αντιληπτές από το ανθρώπινο αυτί, ενίοτε όχι. Ιδιαιτερότητα αποτελεί στο περιγραφόμενο αυτό πλαίσιο ότι η αρχική σειρά σε άρρηκτο συνδυασμό με τον

ακριβή καρκίνο της, σχηματίζουν και γίνονται αντιληπτές ως πρώτη θεματική ενότητα, η οποία εμφανίζεται με συγκεκριμένα, επαναλαμβανόμενα ρυθμικά σχήματα, με τη χρήση της τεχνικής της ισορυθμίας, στην αρχή κάθε μορφολογικής ενότητας.

Πρωτοτυπία σε έκθεση σονάτας αποτελεί η ταυτόχρονη τριπλή εμφάνιση της πρώτης θεματικής ενότητας σε έκταση έξι έως οκτώ μέτρων με την εκάστοτε φωνή να ακολουθεί το δικό της ρυθμικό σχήμα. Η δεύτερη θεματική ενότητα, επίσης καρκίνος της αρχικής σειράς R' (με αλλαγή σειράς φθόγγων του δεύτερου τετραχόρδου), ξεκινά, ως πλέον αναγνωρίσιμο σχήμα, πριν το τέλος της πρώτης θεματικής ενότητας. Επιτυγχάνεται με τον τρόπο αυτό ενιαία εμφάνιση της σύντομης έκθεσης. Σύμφωνα με το μορφολογικό σχήμα κυρίου μέρους σονάτας, επαναλαμβάνεται η έκθεση, σε αντίστοιχη έκταση, με διπλή εμφάνιση της πρώτης θεματικής ενότητας από την ίδια αφετηρία (ίδια νότα), χωρίς να δημιουργείται η αίσθηση επανάληψης ως επιστροφή, αλλά αίσθηση συνεχόμενης εξέλιξης με διαφοροποιήσεις, καταλήγοντας σε πρώτο δυναμικό κορύφωμα. Συνεχόμενες επαναλαμβανόμενες συγχορδίες από το πιάνο διακόπτουν τη δωδεκάφθογγη κατασκευή, σχηματίζουν γέφυρα, ξεχωρίζοντας ευδιάκριτα την έκθεση από την επεξεργασία. Ιδιαιτερότητα της επεξεργασίας αποτελεί η ανάποδη παρουσίαση της πρώτης θεματικής ενότητας, αρχικά από βιολί σόλο με νέο ρυθμικό σχήμα, ως καρκίνος R /αρχική σειρά P. Σε ιδιόμορφη αναλογία με την παραδοσιακή φόρμα της σονάτας, ως λειτουργική προσαρμογή σε δεδομένα δωδεκάφθογγου περιβάλλοντος, εμφανίζεται στο σημείο αυτό της εξέλιξης κάθε θεματική ενότητα από διαφορετική αφετηρία. Διακρίνονται μιμήσεις σε απόσταση διαστημάτων ένατης και οκτάβας, κορυφώνεται δε η χρήση ρυθμικών στοιχείων, χαρακτηριστικών για τη μουσική της εποχής μπαρόκ, κάτι το οποίο αποτελεί βασικό συστατικό στοιχείο του πρώτου μέρους. Πριν από το σημείο έναρξης της επανέκθεσης, το οποίο προετοιμάζεται και προσδιορίζεται με σαφήνεια από δεύτερη γέφυρα με συνεχόμενες επαναλαμβανόμενες συγχορδίες, προστίθεται παραλλαγμένη επανάληψη της δεύτερης μορφολογικής ενότητας, με διπλή εμφάνιση του πρώτου θεματικού υλικού. Με την επιπρόσθετη αυτή ενότητα επιτυγχάνεται η τήρηση μορφολογικής συμμετρίας. Με την τριπλή εμφάνιση της πρώτης θεματικής ενότητας στην επανέκθεση ολοκληρώνεται η συμμετρική εξέλιξη της φόρμας. Το βιολί συμμετέχει στην παρουσίαση της πρώτης θεματικής ενότητας μόνο στα εξέχοντα αρχιτεκτονικά σημεία: Στην έναρξη της έκθεσης, στην έναρξη της

επεξεργασίας και στην έναρξη της επανέκθεσης. Το βιολί σταματά να παίζει στις δύο εκτενείς γέφυρες, οι οποίες ξεχωρίζουν έκθεση από επεξεργασία και επεξεργασία από επανέκθεση. Τα στοιχεία αυτά συμβάλλουν στη αποσαφήνιση της φόρμας, διευκολύνοντας καθοριστικά την παρακολούθησή της.

Πρωτοτυπία της επανέκθεσης αποτελεί η χρήση παραλλαγμένης αρχικής δωδεκάφθογγης σειράς, της οποίας ο ακριβής καρκίνος ταυτίζεται με τη σειρά της δεύτερης θεματικής ενότητας. Με την αλλαγή στη σειρά εμφάνισης των φθόγγων στο δεύτερο τετράχορδο δημιουργείται μία μοναδική στιγμή απόλυτης σύγκλισης των τριών σειρών μεταξύ τους, με χαρακτήρα στιγμιαίου επιτεύγματος, το οποίο δε δύναται να έχει συνέχεια και ως εκ τούτου χάνεται αμέσως, στο τελείωμα του πρώτου μέρους.

Συμπληρωματικά επισημαίνεται ότι η πρώτη θεματική ενότητα του κυρίου μέρους αναπαράγεται, με τον συνδυασμό αρχική σειρά/καρκίνος, μία φορά στο δεύτερο μέρος Adagio, ως σύντομη cadenza του βιολιού (μέτρο 28-35). Επίσης, ο συνδυασμός αρχική σειρά/καρκίνος αναπαράγεται με εναλλασσόμενους ρυθμούς και στο τρίτο μέρος Allegro moderato. Μία και μοναδική φορά συναντάται η πρώτη θεματική ενότητα ως τσιτάτο στο τρίτο μέρος της σονάτας (Allegro moderato), με το πρώτο ρυθμικό σχήμα της ισορυθμίας, στην ταχύτητα του πρώτου μέρους Moderato και με αφετηρία την εναρκτήρια νότα σολ δίεση P0 (μέτρα 22-27). Ακολούθως, εμφανίζεται ως τσιτάτο η δεύτερη θεματική ενότητα (μέτρα 27-34) με την αρχική της αφετηρία ρε.

4.5.2. II. Adagio

Το βιολί, σε κάθε μέρος της σονάτας, ξεκινά με την αρχική σειρά και με αφετηρία τη νότα σολ δίεση P0 (κάθε φορά με διαφορετικό ρυθμικό σχήμα). Στο Adagio - εσωστρεφές και με δυναμική ένδειξη p - το βιολί χρησιμοποιεί την πολύ χαμηλή περιοχή. Συναντώνται νέα τεχνικά στοιχεία καθώς και εξελίξεις στη χρήση των ήδη περιγραφόμενων. Αναφέρεται καταρχάς (όπως φαίνεται στην παρτιτούρα ανάλυσης, Παράρτημα, σελ. 505) ότι ορισμένες σειρές εκτελούνται εναλλάξ από τα δύο όργανα: Η αρχική σειρά του βιολιού (μέτρο 6-9) ολοκληρώνεται από συγχορδία του πιάνου (μέτρο 9). Η τρίτη σειρά/ καρκίνος R' (μέτρο 8)

ξεκινά με αφητηρία τη νότα ρε από το πιάνο, διακόπτεται, συνεχίζεται από το βιολί (μέτρο 11-13), για να ολοκληρωθεί στο μέτρο 14 από το πιάνο. Παράλληλα, και επίσης με αφητηρία τη νότα ρε, ξεκινά μία τρίτη σειρά R' από το βιολί (μέτρο 10) και συνεχίζεται στο ίδιο μέτρο από το πιάνο, για να ολοκληρωθεί στο μέτρο 14.

Παράδειγμα 27, II. Adagio, μέτρα 8-13

Τα στοιχεία της ανάλυσης έχουν άμεσες επιπτώσεις στην ερμηνεία: Είναι εντελώς διαφορετικό να ερμηνεύεται μια νότα ως αρχή και άλλο να γίνεται συνειδητή προσπάθεια, ώστε να αποδοθεί ως συνέχεια.

Η εξαιρετικά ενδιαφέρουσα διαπίστωση ότι όλη η σονάτα αποτελεί έναν ενιαίο οργανισμό και η αρχιτεκτονική σκέψη συνεχίζεται από τη μία κίνηση στην άλλη, στηρίζεται - μεταξύ άλλων - στο εξής γεγονός: Η τελευταία αρχική σειρά του πρώτου μέρους Moderato με αφητηρία τη νότα ρε, μέτρο 83-86, (Παράρτημα, σελ. 514, Παρτιτούρα ανάλυσης: σελ.10), χρησιμοποιώντας μία τεχνική επαναλήψεων με αφαιρέσεις, μένει μετέωρη και ανολοκλήρωτη στον ένατο φθόγγο λα. Η σειρά αυτή συνεχίζεται στο Adagio, ξεκινώντας με τον ίδιο ένατο φθόγγο λα, ως εναρκτήρια νότα του τελευταίου τετραχόρδου, το οποίο εκτυλίσσεται σταδιακά έως τον δωδέκατο φθόγγο (σι) στο μέτρο 5 και η όλη διαδικασία, μέσω επαναλήψεων με αφαιρέσεις, ολοκληρώνεται στο μέτρο 7. Με τον τρόπο αυτό εισάγεται διαμόρφωση μελωδικής γραμμής με την επανάληψη μοτίβων δύο ή τριών νοτών εντός της δωδεκάφθογγης σειράς, τα οποία για πρώτη φορά συναντώνται στην αρχική εμφάνιση του δεύτερου θέματος (I. Moderato, μέτρο 11). Η επανάληψη μικρομοτίβων προσδίδει στις μελωδικές γραμμές του Adagio μια

ιδιαίτερη νοσταλγική χροιά (βιολί: μέτρο 9, πιάνο: μέτρα 10-13, βιολί: μέτρα 11-13 κ.τ.λ.). Διαπιστώνεται ταυτόχρονα ότι η εμφάνιση της αρχικής σειράς από το βιολί (Adagio μέτρο 6) προετοιμάζεται μοτιβικά:

- Τα διαστήματα ανάμεσα στους φθόγγους του τρίτου τετραχόρδου (πιάνο, μέτρο 3-5) είναι: ημιτόνιο - μεγάλη τρίτη - καθαρή τέταρτη.
- Τα διαστήματα ανάμεσα στους φθόγγους του πρώτου τετραχόρδου της αρχικής σειράς (βιολί, μέτρα 6-7) είναι: καθαρή τέταρτη - μεγάλη τρίτη - ημιτόνιο.

Η συγγένεια των τετραχόρδων είναι προφανής, το ένα τετράχορδο αποτελεί τον καρκίνο της αναστροφής του άλλου. Παρατηρείται γενικότερα ότι όλες οι μεταξύ τους συγγενικές μορφές (τετράχορδο, αναστροφή, καρκίνος, καρκίνος της αναστροφής) χρησιμοποιούνται ήδη στα μέτρα 3-9.

Παράδειγμα 28, II. Adagio

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'μέτρα 6 - 7' and 'μέτρο 8'. It contains notes with stems and accidentals. Below the notes, there are red dots with the number '1.' and blue dots with the number '4.'. The bottom staff is labeled 'μέτρα 8 - 9' and 'μέτρα 3 - 5'. It contains notes with stems and accidentals. Below the notes, there are green dots with the number '9.' and red dots with the number '12.'. The notation is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Η εμφάνιση της αρχικής σειράς από το βιολί, προετοιμάζεται - αρχιτεκτονικά με συνθηματικό τρόπο - από επαναλαμβανόμενες συγχορδίες του πιάνου (μέτρα 1-5). Με το ίδιο τεχνικό μέσο, οι ίδιες επαναλαμβανόμενες συγχορδίες, παραλλαγμένες με δεξιοτεχνικά περάσματα (μέτρα 23-27) δημιουργούν και πάλι ένα πλαίσιο αντίθεσης, για τη μοναδική παρουσίαση της αρχικής σειράς συνδεδεμένη με τον καρκίνο της στο δεύτερο μέρος από το βιολί σόλο, ως *cadenza*.

Αυτή η *cadenza*, έκτασης οκτώ μέτρων, χωρίς να ακολουθεί κανένα ρυθμικό σχήμα της πρώτης θεματικής ενότητας του πρώτου μέρους *Moderato*, με συναισθηματική φόρτιση εν μέσω απομόνωσης, αποτελεί το εσωτερικό κορύφωμα του *Adagio*. Για τρίτη και τελευταία φορά συναντώνται επαναλαμβανόμενες συγχορδίες στο τέλος του *Adagio* (μέτρα 51-55) σε

μορφή ακριβούς καρκίνου της αρχής (μέτρα 1-5), αυτήν τη φορά με την ενεργή συμμετοχή του βιολιού.

Το Adagio, με το πλαίσιο που δημιουργείται από επαναλαμβανόμενες συγχορδίες στην αρχή και το τέλος, ξεχωρίζει ευκρινώς από το πρώτο και τρίτο μέρος της σονάτας. Ταυτόχρονα, όπως διαπιστώθηκε, η τελευταία παρουσίαση της αρχικής σειράς του πρώτου μέρους Moderato συνεχίζεται, ως συνδεδετικός κρίκος, έως το μέτρο 7 του Adagio. Οι επαναλαμβανόμενες συγχορδίες στο τέλος του Adagio, δημιουργώντας πλαίσιο σε μορφή καρκίνου, περιέχουν τον καρκίνο της αρχικής σειράς. Μάλιστα ο τελευταίος φθόγγος ρε από τη δωδεκάφθογγη σειρά, ο οποίος λείπει έως την τελευταία νότα του Adagio, γίνεται, ως συνδεδετικός κρίκος, η εναρκτήρια νότα του Allegro moderato και μετατρέπεται σε πρώτη νότα της αρχικής σειράς με αφετηρία ρε. Το συγκεκριμένο στοιχείο της ανάλυσης συνηγορεί στο ερμηνευτικό συμπέρασμα ότι το τρίτο μέρος Allegro moderato ακολουθεί το δεύτερο μέρος Adagio άμεσα, quasi attacca.

Για την κατανόηση της δομής του έργου χρησιμοποιούνται στοχευμένα επαναλήψεις:

- Πενταπλά επαναλαμβανόμενες νότες ξεχωρίζουν θεματικές ενότητες με ευδιάκριτο τρόπο.
- Επαναλαμβανόμενες συγχορδίες/γέφυρες εκτεταμένης διάρκειας ξεχωρίζουν στο κύριο μέρος της σονάτας τις βασικές μορφολογικές ενότητες: έκθεση - επεξεργασία - επανέκθεση.
- Επαναλαμβανόμενες συγχορδίες στην αρχή και στο τέλος του δεύτερου μέρους δημιουργούν ένα αρχιτεκτονικό πλαίσιο, το οποίο ξεχωρίζει το Adagio, ως φάση ποιητικής εσωτερικότητας, από τη συμπυκνωμένη ροή του πρώτου μέρους Moderato και την αυξημένη κινητικότητα του τρίτου μέρους Allegro moderato.
- Επαναλαμβανόμενες συγχορδίες στη μέση του Adagio (μέτρο 23-27) ενισχύουν τη συμμετρική δομή του δεύτερου μέρους.

Στο Adagio (μέτρο 8) συναντάται ένα σχήμα ρυθμικής επιτάχυνσης, από την εναρκτήρια νότα της τρίτης σειράς,

Παράδειγμα 29, II. Adagio, μέτρο 8

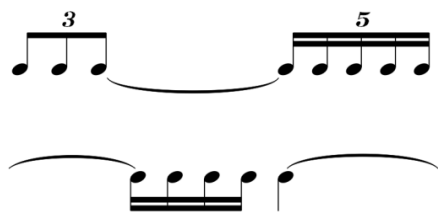


ξεκινώντας με αργά τρίηχα (συνολικής διάρκειας δύο τετάρτων), συνεχίζοντας με τρίηχα ογδόων και ολοκληρώνοντας με δέκατα έκτα, έως την έναρξη του επόμενου μέτρου. Αυτό το σχήμα επαναλαμβάνεται στο Adagio:

- στα μέτρα 8 και 35-36 με εναρκτήρια νότα ρε
- στα μέτρα 17 και 45 με εναρκτήρια νότα μι ύφεση
- στα μέτρα 21 και 49 με εναρκτήρια νότα σολ δίεση
- στο μέτρο 50 με τη χρήση της (ανολοκλήρωτης) δεύτερης σειράς/ καρκίνος R.

Παρενθετικά γίνεται αναφορά σε συγκρίσιμες επιταχύνσεις, οι οποίες υπάρχουν ήδη στο πρώτο μέρος Moderato, μέτρα 5-6, 18-19, 57-58, 77-78, όπου εκτελούνται πάντα από δύο φωνές: Η ρυθμική επιτάχυνση ξεκινά με τρίηχα, συνεχίζοντας με δέκατα έκτα και πεντάηχο δέκατων έκτων.

Παράδειγμα 30, I. Moderato, μέτρα 5-6



Το επαναλαμβανόμενο σχήμα ρυθμικής επιτάχυνσης του Adagio προσδίδει στις συγκεκριμένες εμφανίσεις της τρίτης σειράς/ καρκίνου R' το στοιχείο της αναγνωρισιμότητας (αν και δεν ταυτίζεται συχνά η ολοκλήρωση της τρίτης σειράς R' με την ολοκλήρωση του ρυθμικού σχήματος). Επιπλέον όμως υφίσταται μια συμμετρία των εξελίξεων: Σε διάρκεια δεκαπέντε μέτρων (μέτρα 8 -22) αναπτύσσονται τρία σχήματα επιτάχυνσης, με εναρκτήριες νότες ρε, μι ύφεση και σολ δίεση. Μετά την παραλλαγμένη επανάληψη της αρχής του Adagio και την cadenza του βιολιού - η οποία, ως επίκεντρο ολόκληρου του δεύτερου μέρους, εκτυλίσσεται

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

εκτός ορίων αυστηρής συμμετρίας - αναπτύσσονται και πάλι τρία σχήματα επιτάχυνσης σε διάρκεια δεκαπέντε μέτρων (μέτρα 36-50), βασισμένα στην τρίτη σειρά/ καρκίνος R', πάλι με τις εναρκτήριες νότες ρε, μι ύφεση και σολ δίεση. Συμπεραίνεται ότι η *cadenza*, παρά το γεγονός ότι είναι σημειωμένη σε μέτρα, θα πρέπει να ερμηνευτεί ελεύθερα, *ad libitum*, ως εξέλιξη εκτός αρχιτεκτονικών συμμετριών του δεύτερου μέρους *Adagio*.

Όπως αναφέρθηκε στην αρχή της περιγραφής του πρώτου μέρους *Moderato* (σελ. 143), ολόκληρο το έργο βασίζεται σε μία δωδεκάφθογγη σειρά και τους καρκίνους R και R'. Ο περιορισμός αυτός επιτρέπει τη δομή μιας ενιαίας αρχιτεκτονικής. Παρατηρείται ότι ήδη από το δεύτερο μέρος *Adagio* διαφαίνεται η συχνή χρήση και προτίμηση της αρχικής σειράς από τις εναρκτήριες νότες σολ δίεση P0 και ρε. Ακόμα πιο συχνά παρατηρείται η χρήση της τρίτης σειράς/ καρκίνος R' με εναρκτήρια νότα το ρε. Επισημάνθηκε ότι το πρώτο μέρος *Moderato* τελειώνει με τη αρχική σειρά έχοντας αφετηρία τη νότα ρε, η οποία ολοκληρώνεται στην αρχή του *Adagio* (μέτρο 7). Λίγο νωρίτερα (μέτρο 6) ξεκινά το βιολί με την πρώτη παρουσίαση της αρχικής σειράς από σολ δίεση P0. Στήριγμα του τρίτου μέρους *Allegro moderato* (εκτενής περιγραφή του *Allegro moderato* ακολουθεί στην επόμενη ενότητα), είναι η επαναλαμβανόμενη αρχική σειρά με αφετηρία το ρε στη μπάσα φωνή του πιάνου, ενώ παράλληλα ξεκινά στο βιολί η αρχική σειρά με νότα αφετηρίας το σολ δίεση P0. Το φαινόμενο αυτό παρομοίως επαναλαμβάνεται στην αρχή του *Adagio*, όπου το τελευταίο τετράχορδο της σειράς από ρε (λα - λα δίεση - φα δίεση - σι) προετοιμάζει το ξεκίνημα του βιολιού με αρχική σειρά από το σολ δίεση P0.

Ανακεφαλαιώνοντας: Το πρώτο μέρος *Moderato* ξεκινά με την αρχική σειρά από το σολ δίεση P0 και τελειώνει με την αρχική σειρά με αφετηρία το ρε, μένοντας μετέωρο στην μπάσα νότα λα. Το δεύτερο μέρος *Adagio*, μετά το πλαίσιο που δημιουργείται από επαναλαμβανόμενες συγχορδίες, ξεκινά με τη βασική σειρά από σολ δίεση P0. Το τρίτο μέρος *Allegro moderato*, όπως αναφέρθηκε, ξεκινά με την ταυτόχρονη παρουσίαση της αρχικής σειράς από ρε και από το σολ δίεση P0. Η Coda του *Allegro moderato* καταλήγει με έναν τρόπο, ο οποίος μπορεί να χαρακτηριστεί ως εξέλιξη του τέλους του πρώτου μέρους *Moderato*. Η αρχική σειρά με εναρκτήρια νότα σολ δίεση θριαμβεύει και η μπάσα φωνή δεν καταλήγει μόνο σε λα, αλλά η σονάτα τελειώνει σε λα μείζονα!

Παράδειγμα 31, III. Allegro moderato, μέτρο 95 - 101

μέτρο
95 96 97 98 99 100 101

Από την περιγραφή που προηγήθηκε συμπεραίνεται ότι σε αναλογία με το τονικό κέντρο της παραδοσιακής σονάτας, το οποίο προσδιορίζεται από τη βάση και τον πόλο της πέμπτης, στην παρούσα σονάτα υφίσταται η αρχική σειρά με εναρκτήρια νότα ρε (και η τρίτη σειρά R' με εναρκτήρια νότα πάλι το ρε), με δεύτερο πόλο την αρχική σειρά με εναρκτήρια νότα το σολ δίεση P0. Το φαινόμενο αυτό παίζει τον ρόλο «ραχοκοκαλιάς» και αποτελεί σταθερό άξονα των εξελίξεων. Η συνεχόμενη ένταση της αυξημένης τέταρτης (ρε - σολ δίεση) τελικά εξομαλύνεται, στο τέλος του πρώτου μέρους προσωρινά και στο τέλος του τρίτου μέρους οριστικά. Σύμφωνα με την παράδοση του τονικού συστήματος λύνεται η τάση του τρίτονου ρε-σολ δίεση σε ντο δίεση-λα, αποκτώντας αρμονικά τη βάση λα και την πέμπτη μι. Διαπιστώνεται ότι τουλάχιστον στο τέλος του έργου διαφαίνονται ίχνη τονικής σκέψης.

4.5.3. III. Allegro moderato

Η δομή του τρίτου μέρους Allegro moderato βασίζεται στην ιδέα του ostinato. Η αρχική σειρά με εναρκτήρια νότα ρε επαναλαμβάνεται συνεχώς στη φωνή του Basso, ξεκινώντας από τα μέτρα 1, 11, 15, 27, 34, 81, 91, 95. Ωστόσο, εξ αιτίας της συνεχόμενης μεταβολής του ρυθμικού σχήματος, το γεγονός αυτό δε γίνεται αντιληπτό παρά μόνο αν παρακολουθείται η παρτιτούρα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Το σημειωμένο από τον συνθέτη φραζάρισμα, π.χ. στα μέτρα 11 και 15, δε φαίνεται να υποστηρίζει μία ευδιάκριτη παρουσίαση της εναρκτήριας νότας ρε κάθε επαναλαμβανόμενης σειράς (Παράρτημα, Παρτιτούρα ανάλυσης σελ. 505-530). Το Basso ostinato διακόπτεται στα μέτρα 42-60 σε ένα *meno mosso*. Το ostinato συνεχίζεται στη φωνή του βιολιού, όπου παρουσιάζεται επαναλαμβανόμενα η τρίτη σειρά/καρκίνος R' με εναρκτήρια νότα ρε, ξεκινώντας από τα μέτρα 42, 51 και 56. Το Basso ostinato, όπως αρχικά περιγράφεται, απουσιάζει επίσης στην περίτεχνη και υψηλών τεχνικών απαιτήσεων *cadenza* του βιολιού (μέτρα 61-80), όπου εν μέσω στηρικτικών συγχορδιών επαναλαμβάνεται το σύνολο των δώδεκα φθόγγων από το πιάνο (μέτρα 57-80). Στη συνέχεια όμως το αρχικό Basso ostinato εμφανίζεται ξανά:

- από το μέτρο 81, στη σύντομη *cadenza* του πιάνου,
- από το μέτρο 91, στην εξέλιξη που οδηγεί στην τελική κορύφωση του *finale*,
- από το μέτρο 95, ως ανολοκλήρωτη σειρά, σχηματίζοντας μια μπάσα γραμμή με τονική κατάληξη στη λα μείζονα.

Το *Allegro moderato* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και χαρακτηρίζεται από μεγάλη πολυχρωμία. Στη θέση ενός παραδοσιακού *Rondo* εκτυλίσσεται μορφολογικά, ως μία ακολουθία με φανερές και κρυφές επαναλήψεις στοιχείων του πρώτου μέρους *Moderato* καθώς και του δεύτερου μέρους *Adagio*. Η συνεχόμενη χρήση του βασικού υλικού (αρχική σειρά/καρκίνοι R και R') εξασφαλίζει τη συνοχή της δομής του έργου. Αξίζει στο σημείο αυτό να αναφερθεί ότι ο χρόνος εκτέλεσης και των τριών κινήσεων του έργου (ακολουθώντας τις χρονομετρικές ενδείξεις του συνθέτη) είναι ισόποσος, περίπου 4'20''. Από την ερμηνεία του έργου επιβεβαιώνεται η ισορροπία αναλογιών μεταξύ των τριών κινήσεων.

Στο τρίτο μέρος *Allegro moderato* ο συνθέτης σημειώνει με ακρίβεια αλλαγές ταχυτήτων, οι οποίες στην ουσία καταργούν την έννοια του *Allegro*. Οι αλλαγές αυτές χωρίζουν τις ενότητες του τρίτου μέρους.

1. Μέτρα 1-21, *Allegro moderato*, ♩ = 132-138
2. Μέτρα 22-42, ♩ = 94

Ανάπτυξη στοιχείων του *Moderato* κοντά στη σημειωμένη ένδειξη για το πρώτο μέρος (♩ = 84-88).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

3. Μέτρα 42-60, $\text{♩} = 60$

Εμφάνιση ενός *meno mosso* με ταχύτητα κοντά στη σημειωμένη ένδειξη για το δεύτερο μέρος *Adagio* ($\text{♩} = 56-60$).

4. Μέτρα 61-80 (cadenza βιολιού), $\text{♩} = 94$

Η χρονομετρική ένδειξη για την *cadenza* αποδείχθηκε στην πράξη ως απόλυτα εφαρμόσιμη και εικάζεται ότι για λόγους συμμετρίας σημειώθηκε και για τη δεύτερη ενότητα (με συνέπεια την αναπαραγωγή στοιχείων του πρώτου μέρους της σονάτας *roco piu mosso*).

5. Μέτρα 81-101, $\text{♩} = 112$

Λόγω ρυθμικής πολυπλοκότητας είναι αδύνατο να αποδοθεί το *finale* στην αρχική ταχύτητα του *Allegro moderato* ($\text{♩} = 132-138$). Η χρονομετρική ένδειξη προσαρμόστηκε αναγκαστικά στο μέτρο του δυνατού.

Συγκεκριμένα: Στην αρχή του *Allegro moderato*, σε μία πρώτη υποενότητα, η οποία ταυτίζεται με την πρώτη εμφάνιση της αρχικής σειράς από την νότα ρε (*Basso ostinato* στο πιάνο, μέτρα 1-10), το βιολί παίζει παράλληλα την αρχική σειρά από το σολ δίεση P0 με διπλή ταχύτητα ανάπτυξης και προσθέτει την αναστροφή της (Παράρτημα, Παρτιτούρα ανάλυσης, σελ. 519). Το ξεκίνημα του τρίτου μέρους εκλαμβάνεται ως λυρικό *Allegretto*. Ακολουθεί δεύτερη υποενότητα (μέτρα 10-21), ανεξάρτητα από την εξέλιξη της δεύτερης και τρίτης παρουσίας του *Basso ostinato*. Πρόκειται για εμπλουτισμένη παραλλαγή της πρώτης υποενότητας, όπως επιβεβαιώνεται από τα στοιχεία της ανάλυσης.

Παράδειγμα 32, III. *Allegro moderato*, βιολί, μέτρα 1-6 και 10-15

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Η αρχική σειρά και ο καρκίνος των μέτρων 1-10 εμφανίζονται με ίδιο ρυθμικό σχήμα, ως κυριολεκτική επανάληψη, στα μέτρα 10-19. Η επανάληψη της πρώτης υποενότητας σε μορφή εμπλουτισμένης παραλλαγής πραγματοποιείται μόνο από το βιολί, το οποίο - επιπλέον και ταυτόχρονα - παρουσιάζει άλλες σειρές, με διαφορετικές ταχύτητες ανάπτυξης, αποφεύγοντας εμφανώς τη διφωνία. Διαπιστώνεται ότι η συμπτυκνωμένη γραφή στο σημείο αυτό δεν επιβαρύνει την έκφραση, η οποία κινείται ανάλαφρα στα πλαίσια ενός *Scherzo capriccioso*.

Μετά τη δεύτερη παρουσίαση του καρκίνου R από το βιολί (μέτρα 18-19) αναλαμβάνει το πιάνο, με επανάληψη της τελευταίας νότας ρε, ως εναρκτήρια νότα της αρχικής σειράς, σχηματίζοντας γέφυρα επιβράδυνσης και επιστρέφοντας στα πλαίσια της ταχύτητας του πρώτου μέρους *Moderato*.

Με τον τρόπο αυτό προετοιμάζεται η δεύτερη ενότητα (μέτρα 22-42), όπου παρουσιάζονται ξανά στοιχεία από το πρώτο μέρος, ορισμένα σε μορφή τσιτάτου. Διευκρινίζεται ότι τα τσιτάτα αυτά από το πρώτο μέρος, ευδιάκριτα λόγω τήρησης των αρχικών ρυθμικών σχημάτων, υφίστανται στη δεύτερη και μετά ξανά στην πέμπτη ενότητα του *Allegro moderato*.

Αναλυτικότερα, στη δεύτερη ενότητα (μέτρα 22-42) η φωνή του βιολιού επαναλαμβάνει την αρχή (A) και το τέλος (B) του *Moderato*:

A: Τα μέτρα 22-34 στο μέρος του βιολιού είναι ακριβής αναπαραγωγή της σύντομης έκθεσης του πρώτου μέρους *Moderato*. Τη στιγμή που το βιολί παίζει την αρχή της πρώτης θεματικής ενότητας (μέτρο 22-24), το πιάνο παρουσιάζει αντιστικτικά πρόωρη ολοκλήρωση της ίδιας θεματικής ενότητας (μέτρο 25-27 του βιολιού). Όταν το βιολί συνεχίζει, ολοκληρώνοντας κανονικά την πρώτη θεματική ενότητα (μέτρο 25-27), το πιάνο επαναλαμβάνει την αρχή της πρώτης θεματικής ενότητας, έτσι όπως μόλις ακούστηκε από το βιολί (μέτρο 22-24). Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται ένα *fugato*, όπου πρώτα δεσπόζει το βιολί (μέτρα 22) και έπειτα το πιάνο (μέτρα 25-). Παρόμοια διαδικασία ακολουθείται για το δεύτερο θέμα: Τη στιγμή που το βιολί παίζει την αρχή του δεύτερου θέματος (μέτρα 27-31), το πιάνο – πάλι αντιστικτικά – παίζει την ολοκλήρωση του δεύτερου θέματος, προσθέτοντας τις νότες του βιολιού από το μέτρο 35. Όταν το βιολί συνεχίζει την ολοκλήρωση του δεύτερου θέματος (μέτρα 32-), το πιάνο

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

παρουσιάζει την αρχή του (μέτρα 31-35), όπως προηγουμένως παίχτηκε από το βιολί (μέτρα 27-31).

B: Στα μέτρα 38 έως την αρχή του μέτρου 42 επαναλαμβάνεται από το βιολί σχεδόν απαράλλακτο το τέλος του Moderato (μέτρα 82-86). Το πιάνο, στα μέτρα 39 έως την αρχή του μέτρου 42, αναπαράγει το δικό του τέλος του Moderato (μέτρα 83-86), με αλλαγμένα χέρια. Η τελική φάση του βιολιού στο πρώτο μέρος Moderato διαρκεί από το μέτρο 80 έως το μέτρο 86. Στο τρίτο μέρος Allegro moderato ξεκινά ανάλογη τελική φάση από το πιάνο (μέτρα 36-37) και η συνέχεια (μέτρα 38-) εκτελείται από το βιολί. Στο ίδιο σημείο και με παρόμοιο τρόπο γραφής συναντάται μια επανάληψη μέτρων του βιολιού (μέτρα 36-37) από το πιάνο (μέτρα 38-39). Στο μέτρο 38 οι δύο εκτελεστές καλούνται να συνεχίσουν, ο καθένας με ακριβή επανάληψη, τη γραμμή του άλλου οργάνου. Οι δυναμικές ενδείξεις του συνθέτη καθοδηγούν αποτελεσματικά:

- Τα μέτρα 36-37 του βιολιού με την ένδειξη *f* αποτελούν το πρώτο δυναμικό επίπεδο, συνεχίζοντας - μετά από ένα *diminuendo molto* του βιολιού - με *p* στο μέρος του πιάνου.
- Τα μέτρα 36-37 του πιάνου με την ένδειξη *mf* αποτελούν ένα δεύτερο επίπεδο, συνεχίζοντας με *p* στο μέρος του βιολιού.
- Από το μέτρο 38 και παρά το *decrescendo*, οι βασικές σειρές με τις επαναλήψεις με αφαιρέσεις στην φωνή του *tenore* αποτελούν πρώτο δυναμικό επίπεδο του συνόλου έως το μέτρο 42.

Η μπάσα φωνή του πιάνου προχωρώντας στην τρίτη ενότητα (*meno mosso*) συνεχίζει με βάση το σολ (μέτρο 42), όπως αντίστοιχα η μπάσα φωνή, μετά το τέλος του Moderato, συνέχιζε με βάση τη νότα σολ στο δεύτερο μέρος Adagio.

Η τρίτη ενότητα (μέτρα 42-62) με τη χρονομετρική ένδειξη $\downarrow = 60$ λειτουργεί ως *Intermezzo*. Ξεδιπλώνεται σε μια φανταστική ατμόσφαιρα του εξωπραγματικού και ονειρικού, αναπαράγοντας εν μέρει στοιχεία του δεύτερου μέρους Adagio. Η τρίτη ενότητα αποτελείται από διασκορπισμένες σειρές, οι οποίες αναπτύσσονται στο μέρος του πιάνου, ενίοτε σε ακραίο εύρος των πέντε ή και έξι οκτάβων. Ως κύρια γραμμή των εξελίξεων διακρίνονται τρίτες σειρές *R'* με αφετηρία τη νότα ρε από το βιολί (*ostinato*, μέτρα 42-51, 51-55, 56-60). Οι σειρές αυτές

χαρακτηρίζονται ασυνήθιστα από συχνές και απροσδόκητες αλλαγές στην μελωδική τους κατεύθυνση. Το πιάνο απαντά ή μονολογεί με εξαιρετικά λίγες και αργές νότες. Στην τρίτη ενότητα αναπαράγονται η ροή και η ταχύτητα του δεύτερου μέρους Adagio, χρησιμοποιούνται εκ νέου τρίτες σειρές R' σε διευρυμένη έκταση (Adagio, μέτρα 10-16, 21-22) και συναντάται με παρόμοιο τρόπο η χρήση τριήχων (αργά τριήχα συνολικής διάρκειας δύο τετάρτων σε συνδυασμό με τριήχα ογδόων). Η εκτέλεση της τρίτης ενότητας προϋποθέτει καλή γνώση του συνόλου της παρτιτούρας. Απαιτείται και από τους δύο συντελεστές μεγάλος βαθμός ηχητικής φαντασίας, καλή αίσθηση ρητορικής και πειραματική διάθεση προκειμένου να αποδοθούν οι διάλογοι με νόημα.

Ακολουθεί η τέταρτη προτελευταία ενότητα, όπου κυριαρχεί το βιολί, έτσι ώστε μπορεί να χαρακτηριστεί ως σολιστική ενότητα του έργου, στη θέση που συναντάται η *cadenza* κοντσέρτου. Το ξεκίνημα θυελλώδους ροής δέκατων έκτων του βιολιού εν είδη *perpetuum mobile* προετοιμάζεται από το πιάνο (μέτρο 60) με τρεις συγχορδίες, στις οποίες διακρίνεται μία συμπυκνωμένη παρουσίαση της τρίτης σειράς R'. Με τις ίδιες συγχορδίες συνοδεύει το τελείωμα της *cadenza* (μέτρα 79-80), δημιουργώντας ένα περίγραμμα που θυμίζει το αρχιτεκτονικό πλαίσιο του δεύτερου μέρους Adagio. Το βιολί (μέτρα 61-) παίζει με ασταμάτητη κίνηση δέκατων έκτων σειρές με εντυπωσιακή ένταση, ως αποτέλεσμα πολλών συνισταμένων:

- 1) Πριν από την έναρξη της *cadenza* δημιουργείται με το *meno mosso* μια αντίθεση, δημιουργώντας την αίσθηση άπνοιας πριν το ξέσπασμα θύελλας.
- 2) Όταν στη φωνή του βιολιού ο επόμενος φθόγγος της σειράς δεν εμφανίζεται στο άμεσα επόμενο δέκατο έκτο, ο συνθέτης επιλέγει τη συνεχόμενη επανάληψη του ίδιου φθόγγου σε δέκατα έκτα (για παράδειγμα μέτρα 62, 63) προς χάριν της αμείωτης έντασης.
- 3) Το πιάνο, συνεισφέροντας στην αυξανόμενη ένταση, παίζει με εμμονή συγχορδίες στήριξης με επιθετικούς ρυθμούς.
- 4) Το βιολί παρουσιάζει τις σειρές του σε μέτρα 4/4 με την έναρξη κάθε σειράς από διαφορετικό σημείο του μέτρου:
 - Ξεκινώντας με έναρξη της σειράς στο ολόκληρο τέταρτο (μέτρα 61 και 62)
 - Συνεχίζοντας με έναρξη της σειράς στο δεύτερο όγδοο (μέτρα 65 και 67)

- Φτάνοντας σε έναρξη της σειράς στο τελευταίο ή και στο δεύτερο δέκατο έκτο (μέτρα 69 και 71)

Με τον τρόπο αυτό χαράζεται ένας δρόμος από το αναμενόμενο στο απροσδόκητο και μεγιστοποιώντας την ένταση καταλήγει στην εμφάνιση τριήχων (μέτρα 66, 77). Τα τριήχα αυτά πρέπει να ερμηνευτούν με ρυθμική αυστηρότητα, παρά τις τεχνικές δυσκολίες στο μέτρο 66, όπου συναντάται η μοναδική δωδεκάφθογγη σειρά του βιολιού σε ολόκληρο το έργο με διπλές νότες. Με μια μελωδική και δυναμική άνοδο εν μέσω τριήχων, η οποία οδηγεί στην τελική κορύφωση της έντασης (μέτρα 79-80), το βιολί παραδίδει τη σκυτάλη στο πιάνο.

Το πιάνο στην έναρξη της τελευταίας πέμπτης ενότητας (μέτρα 81-) επαναλαμβάνει το μέτρο 26 του πρώτου μέρους Moderato, το οποίο σηματοδοτεί με *ff* την έναρξη της γέφυρας ανάμεσα στην έκθεση και την επεξεργασία. Στο τρίτο μέρος Allegro moderato μπορεί το σημείο αυτό να εκληφθεί ως μια σύντομη *cadenza* του πιάνου. Σε κάθε περίπτωση, οι επαναλαμβανόμενες συγχορδίες υποδηλώνουν την αρχή επόμενης ενότητας. Το νέο πλαίσιο αυξημένης ταχύτητας (μέτρα 81-) με το τσιτάτο από το Moderato (μέτρο 26) προσδιορίζει το σημείο αυτό, ως αρχή της τελευταίας ενότητας finale. Η σύντομη *cadenza* του πιάνου (μέτρα 81-87) περιλαμβάνει στοιχεία των γεφυρών του πρώτου μέρους Moderato (μέτρα 26-33, 65-72) καθώς και την τεχνική μετατροπής συγχορδιών σε δεξιοτεχνικά περάσματα του Adagio (μέτρα 1-5 και 23-27). Η *cadenza*, με τον σχηματισμό μικρών ενοτήτων, εμπεριέχει στοιχεία του αυθόρμητου. Ταυτόχρονα, διακρίνεται από το στοιχείο της πολυφωνίας, με ακριβείς μιμήσεις στα μέτρα 82-83. Στο μέσο του μέτρου 86, με επανεκκίνηση στο subito *p*, αναπαράγεται το μέτρο 13 του Moderato. Τα δύο όργανα συνεργάζονται από το μέτρο 88, με επαναφορά στοιχείων του πρώτου μέρους Moderato, σε μια εξελικτική πορεία έως το συναρπαστικό τέλος του έργου.

Μορφολογικά: Από το μέτρο 88 επαναλαμβάνονται, παραλλαγμένα και με αυξημένη ταχύτητα τα μέτρα 53-64 του Moderato. Διαπιστώνεται στο σημείο αυτό ότι βασικά στοιχεία της συγκεκριμένης ενότητας παρουσιάζονται σε ολόκληρη την σονάτα πέντε φορές:

1. Moderato, Έκθεση (μέτρα 1-13): Το βιολί, στην αρχή του πρώτου μέρους Moderato, παίζει την πρώτη θεματική ενότητα (μέτρα 1-6) με το πρώτο ρυθμικό σχήμα της ισορυθμίας και ολοκληρώνει τη σύντομη έκθεση της σονάτας με το δεύτερο θέμα (μέτρα 6-13).

2. Moderato, παραλλαγμένη επανάληψη της έκθεσης (μέτρα 14-26): Το πιάνο, στην αρχή της παραλλαγμένης επανάληψης της έκθεσης (μέτρα 14- 19) επαναλαμβάνει στη φωνή της σοπράνο τα μέτρα 1-6 του βιολιού με το ίδιο ρυθμικό σχήμα. Κατόπιν παίζει στη μπάσα φωνή το δεύτερο θέμα (μέτρα 19-26).
3. Moderato, δεύτερη φάση της επεξεργασίας/επιπλέον μορφολογική ενότητα (μέτρα 53-65): Η παραλλαγμένη επανάληψη της έκθεσης παρουσιάζεται μια πέμπτη υψηλότερα με περεταίρω ανταλλαγές π.χ. το πιάνο παίζει στα μέτρα 61-64 τα μέτρα 22-25 του βιολιού.
4. Allegro moderato (μέτρα 22-34): Το βιολί μόνο του επαναλαμβάνει την έκθεση του Moderato (μέτρα 1-13) και συνοδεύεται από το πιάνο με το ίδιο υλικό σε ιδίομορφο fugato.
5. Allegro moderato (μέτρα 88-100): Το πιάνο αναπαράγει για έξι μέτρα (88-93) το πρώτο ρυθμικό σχήμα της ισορυθμίας μοιρασμένο στα δύο χέρια, χωρίς όμως να εμφανίζονται οι σειρές της πρώτης θεματικής ενότητας, εκτός από τους τελευταίους έξι φθόγγους του καρκίνου με τις χαρακτηριστικές επαναλήψεις στο τέλος (μέτρα 92-93). Στη συνέχεια (μέτρα 93-100) αναπαράγονται εξ ολοκλήρου τα μέτρα 58-63 του πιάνου, με διαφορετική κατανομή στα δύο χέρια.

Συχνά αναφέρεται το στοιχείο της επανάληψης και πρέπει να επισημανθεί ως χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα του έργου. Ο συνθέτης σχεδόν με εμμονή διαφοροποιεί τις επαναλήψεις. Στη θέση απλής επανάληψης συναντάμε παραλλαγμένες επαναλήψεις και στην συνέχεια επιλέγεται παραλλαγμένη παραλλαγή (παραδείγματα 24, 25, 26).

Παράδειγμα 33, I. Moderato, πιάνο μέτρο 24



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Παράδειγμα 34, I. Moderato, πιάνο μέτρο 63



Παράδειγμα 35, III. Allegro moderato, πιάνο μέτρο 98



Όπως αναμένεται, τα μέτρα 93-100 περιέχουν και την τρίτη σειρά R' με εναρκτήρια νότα το λα, με το ρυθμικό σχήμα του δεύτερου θέματος του πρώτου μέρους Moderato. Τα μέτρα 88-100 του βιολιού αποτελούν εμπλουτισμένη παραλλαγή των μέτρων 53-64 του Moderato. Ξεκινώντας με τσιτάτο του μέτρου 53 και διατηρώντας στα μέτρα 93-99 το ακριβές ρυθμικό σχήμα των μέτρων 58-64, προστίθενται ταυτόχρονα και επιπλέον άλλες σειρές. Επίσης, επαναλαμβάνονται φθόγγοι δέκατων έκτων, έτσι όπως προηγουμένως συναντήθηκε στην cadenza του βιολιού. Η πέμπτη παρουσίαση του υλικού της έκθεσης του Moderato πραγματοποιείται, σε αντίθεση με τις τέσσερις προηγούμενες φορές, με αισθητά αυξημένη ταχύτητα. Η απαίτηση αυτή οδηγεί στα μέτρα 91-98 σε ερμηνευτικό δίλημμα: Ακόμα και αν η τεχνική κατάρτιση και ο συντονισμός των εκτελεστών σε συνδυασμό με καλές ακουστικές συνθήκες της αίθουσας συναυλιών επιτρέπουν την άρτια απόδοση των πολύπλοκων ρυθμών, υπάρχει το ενδεχόμενο ο ακροατής - ειδικά στο μέτρο 94 - να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι δεν άκουσε δυσνόητα ρυθμικά σχήματα, αλλά ελλιπή ρυθμικό συντονισμό του βιολιού με το πιάνο. Για τον λόγο αυτό συμπεραίνεται ότι η ερμηνεία δεν πρέπει να εστιάζει πάση θυσία στην τήρηση της ταχύτητας $\downarrow = 112$, αλλά σε ταχύτητα, η οποία να επιτρέπει την ρυθμική σαφήνεια.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Με την coda του Allegro moderato κλείνουν οι κύκλοι με αναφορές στο πρώτο και δεύτερο μέρος της σονάτας και ολοκληρώνεται η δομή του έργου με σχεδόν τονική κατάληξη. Εκτιμάται ότι η *Σονάτα για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη δεν είναι απλά αναβίωση μιας παρωχημένης συνθετικής μορφής αλλά μια ευρηματική και πολύπλοκη σύνθεση, η οποία πρωτοτυπεί εντός πολύ αυστηρών ορίων.

4.6. Διαδικασία επεξεργασίας νέας έκδοσης του έργου

Κατά τη διάρκεια ανάλυσης του έργου βάσει της τυπωμένης έκδοσης LRC021c εντοπίστηκαν σημεία μη τήρησης της δωδεκάφθογγης σειράς και πιθανά τυπογραφικά λάθη. Στη διαδικασία αντιπαραβολής των εκδόσεων προέκυψαν στοιχεία, τα οποία υπαγόρευαν ορισμένες διορθώσεις στο κείμενο της τυπωμένης έκδοσης. Πραγματοποιήθηκαν διορθώσεις, οι οποίες στηρίζονται στη μουσική λογική, παράλληλα όμως επιβεβαιώνονται από προγενέστερη πηγή (καθαρογραφή του συνθέτη). Μετά από σύγκριση αναλογιών της γραφής, θεωρήθηκαν αναγκαίες διορθωτικές παρεμβάσεις και σε άλλα σημεία του έργου. Προέκυψαν ερωτήματα στα οποία μόνο ο συνθέτης θα μπορούσε να δώσει αναμφισβήτητες απαντήσεις. Ως εκ τούτου, τηρώντας τον απαιτούμενο βαθμό αντικειμενικότητας, καταγράφηκαν σε πρώτο στάδιο διορθώσεις, για τις οποίες υφίσταται επαρκής τεκμηρίωση.

Στη διάρκεια μελέτης του έργου έπρεπε να ληφθούν αποφάσεις και να βρεθούν πρακτικές λύσεις, οι οποίες δεν προκύπτουν ρητά από τη γραφή της παρτιτούρας. Έπρεπε να ληφθούν αποφάσεις ακόμα και για σημεία που υφίσταντο αμφιβολίες.

Κατόπιν ματαίωσης της προγραμματισμένης συνάντησης με τον Ντίνο Κωνσταντινίδη τον Απρίλιο 2020 στο Louisiana State University στο Baton Rouge λόγω της πανδημίας, όπου θα υπήρχε η δυνατότητα έγκυρης απάντησης από τον ίδιο τον συνθέτη στα συσσωρευμένα ερωτήματα, καταρτίστηκε παρτιτούρα του έργου με τις σημαντικότερες προτεινόμενες διορθωτικές παρεμβάσεις καθώς και ερμηνευτικές προτάσεις, όπως είχαν αποκρυσταλλωθεί κατόπιν μακρόχρονης έρευνας και καλλιτεχνικής πράξης. Η παρτιτούρα στάλθηκε στον συνθέτη μαζί με συγκεκριμένο ερωτηματολόγιο, το οποίο απαντήθηκε στις 03.03.21 (Παράρτημα σελ. 531). Ο συνθέτης συμφώνησε σχεδόν με όλες τις διορθωτικές παρεμβάσεις

και προσθήκες. Με βάση τα επιβεβαιωμένα πλέον στοιχεία καταρτίστηκε διορθωμένη και συμπληρωμένη παρτιτούρα του έργου. Δεν τέθηκε σε συζήτηση η διόρθωση αποκλίσεων από τη δωδεκάφθογγη σειρά στην περίπτωση ταυτόχρονης παρουσίας δύο διαφορετικών σειρών, όπου ενδεχομένως ένας φθόγγος προσαρμόζεται (*Moderato*, μέτρα 14, 53) ή ένας φθόγγος παραλείπεται (μέτρα 24, 63). Με την επιβεβαίωση του συνθέτη από τις 03.03.21 αποκλείστηκαν οι εικασίες ότι οι επαναλαμβανόμενες και παρόμοιες αποκλίσεις του τελευταίου φθόγγου της πρώτης θεματικής ενότητας στο πρώτο και τρίτο μέρος της σονάτας σημειώθηκαν με τη βούληση του συνθέτη.

4.7. Ερμηνευτικά σχόλια

Μετά την αντιπαραβολή των πηγών της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Ν. Κωνσταντινίδη (Αρχεία Α, Β, Γ, Δ) και κατόπιν έρευνας δόθηκε απάντηση σε μία σειρά ζητημάτων. Βάσει συγκρίσεων και λογικών συμπερασμάτων εντοπίστηκαν λάθη γραφής, σχολιάστηκαν τροποποιήσεις στη μεταφορά στην τυπωμένη έκδοση, καταρτίστηκε παρτιτούρα ανάλυσης και πραγματοποιήθηκε λεπτομερής ανάλυση της δομής της σονάτας σε αυστηρό δωδεκάφθογγο περιβάλλον. Εντούτοις παρά την ανάλυση και μελέτη του έργου παρέμεινε σειρά αναπάντητων ερωτημάτων και προέκυψαν νέοι προβληματισμοί. Σε αυτήν τη φάση ανολοκλήρωτης εικόνας του έργου, πραγματοποιήθηκαν η πρακτική μελέτη και οι δοκιμές. Ακολουθώντας τις ενδείξεις της τυπωμένης παρτιτούρας (Αρχεία Γ, Δ) με διορθώσεις, σταδιακά επιτεύχθηκε η εμβάθυνση στην κατανόηση του έργου. Διευθετήθηκαν απορίες και πραγματοποιήθηκαν προσαρμογές μέσω διαδικασίας συνεχόμενων αναθεωρήσεων. Για ορισμένα ζητήματα έπρεπε να βρεθούν ερμηνευτικές λύσεις, οι οποίες ενδεχομένως μπορούν να αλλάξουν στο μέλλον.

Μέσα στα δεδομένα χρονικά πλαίσια προετοιμάστηκε η παρουσίαση του έργου και το Φθινόπωρο 2019 πραγματοποιήθηκαν δύο ηχογραφήσεις:

- 1) 16.10.2019: Ηχογράφηση Αρχείου για την Ελληνική Ραδιοφωνία (Μέγαρο ΕΡΤ, Αγία Παρασκευή Αττικής - Studio D)
- 2) 18.10.2020: Ηχογράφηση στην Αίθουσα Συναυλιών «Σόλων Μιχαηλίδης» της Κ.Ο.Θ. με σκοπό την παραγωγή δίσκου ακτίνας (CD) της Διδακτορικής Διατριβής

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Στα ερμηνευτικά σχόλια περιγράφονται προβληματισμοί, δίνονται απαντήσεις και προτείνονται λύσεις, όπως δοκιμάστηκαν στη μελέτη και εφαρμόστηκαν στην πράξη.

Αναλυτικότερα:

- i) Δίνεται απάντηση στο ερώτημα, κατά πόσο και ποια στοιχεία της ανάλυσης που προηγήθηκε μπορούν να βρουν πρακτική εφαρμογή και να συμβάλουν στη διαμόρφωση της ερμηνείας με τη συνειδητή παρέμβαση του ερμηνευτή.
- ii) Δίνεται απάντηση στο ερώτημα, κατά πόσο η σημειωμένη από τον συνθέτη άρθρωση είναι κατατοπιστική, εφόσον έχει παρατηρηθεί η διαφοροποίησή της σε παρόμοια σημεία του έργου.
- iii) Δίνεται απάντηση στο ερώτημα, αν οι σημειωμένες δυναμικές ενδείξεις παράγουν ηχητική ισορροπία ανάμεσα στα δύο όργανα.
- iv) Προτείνονται τρόποι μελέτης του μέρους του βιολιού.
- v) Προτείνονται τρόποι ρυθμικής συνεργασίας βιολιού/πιάνου.

4.7.1. Ανάλυση και εκτελεστική πρακτική

Ο μουσικός ερμηνευτής ενσαρκώνει και μεταδίδει το υπάρχον έργο, απευθυνόμενος σε εκπαιδευμένο ή μη εκπαιδευμένο ακροατή. Η μετάδοση αυτή εμπεριέχει ως ακρογωνιαίο λίθο τη μετάδοση της μορφής του έργου, όπως εξελίσσεται στον χρόνο. Η μορφή και το συναισθηματικό περιεχόμενο της μουσικής σύνθεσης μεταδίδεται ως έναν βαθμό και στην περίπτωση που ο εκτελεστής διαθέτει ελάχιστες γνώσεις της μορφολογικής δομής του έργου. Μία σοβαρή ερμηνεία επιχειρεί να αποσαφηνίσει τη δομή του έργου, στοχεύοντας επίμονα σε αναβάθμιση του επιπέδου μετάδοσης. Αφενός ο δημιουργικός εκτελεστής/ερευνητής σύμφωνα με τα ευρήματα της μελέτης διαφοροποιεί συνεχώς στοιχεία της ερμηνείας (για παράδειγμα καίρια σημεία εξέλιξης, υποσύνολα, τονισμούς, εντάσεις, χρωματισμούς, δυναμικές ισορροπίες), ώστε να απεικονιστούν πιο καθαρά, πιο πιστά, με συναρπαστικότερο τρόπο και αφετέρου ο ακροατής μπορεί να συλλάβει τα μηνύματα ενός ανώτερου επιπέδου ερμηνείας, περισσότερο φιλτραρισμένης και πολυδιάστατης, επηρεαζόμενος ενδεχομένως βαθύτερα.

Με την ανάλυση της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Ν. Κωνσταντινίδη επιβεβαιώνεται ότι το έργο εξελίσσεται σε δωδεκάφθογγο περιβάλλον με όλα τα στοιχεία της παραδοσιακής σονάτας. Η συνειδητή μετάδοση των βασικών στοιχείων και της εξέλιξης των υποενοτήτων αυτής της συνθετικής μορφής είναι απόλυτα εφικτή.

I. Moderato

Σημείωση: Στο σημείο αυτό δεν παρατίθεται άλλη μια περιγραφή της μορφής της σονάτας. Επαναλαμβάνονται εκείνα τα στοιχεία τα οποία σχετίζονται με τη δυνατότητα πρακτικής εφαρμογής ή μη εφαρμογής της ανάλυσης.

Οι πρώτες θεματικές ενότητες καθώς και το δεύτερο θέμα, προερχόμενα από μία και μοναδική δωδεκάφθογγη σειρά, είναι αναγνωρίσιμα λόγω επανάληψης μελωδικών γραμμών σε συνδυασμό με συγκεκριμένα ρυθμικά σχήματα. Η χρήση της τεχνικής της ισορυθμίας ως τρόπος παρουσίασης πρώτου θέματος σονάτας αποτελεί ξεχωριστή πρωτοτυπία του έργου. Αναμφισβήτητα όμως, με τον τρόπο αυτό, δημιουργείται παράλληλα δυσκολία κατανόησης της πρώτης φάσης του Moderato. Ο ακροατής ο οποίος έχει συνηθίσει να ακούει σε αυστηρές φόρμες πρώτα το θέμα και μετά το θεματικό υλικό σε άλλο περιβάλλον και με άλλους συνδυασμούς αντιμετωπίζει κατά την διάρκεια της έκθεσης καταιγισμό πληροφοριών λόγω της τριπλής ταυτόχρονης παρουσίασης της πρώτης θεματικής ενότητας με την τεχνική της ισορυθμίας και λόγω των πυκνών αντιστίξεων κατά τη διάρκεια παρουσίασης του δεύτερου θέματος.

Στη συνέχεια ο συνθέτης με επαναλήψεις και γέφυρες οι οποίες ξεχωρίζουν έκθεση – επεξεργασία - επανέκθεση, μεριμνά για την κατανόηση της μορφής του Moderato. Οι ερμηνευτές, προβάλλοντας με ευκρίνεια την κάθε έναρξη πρώτου και δεύτερου θέματος στις πέντε ενότητες του Moderato, είναι δυνατόν να συμβάλουν περαιτέρω στην αποσαφήνιση της μορφής.

Έκθεση

Πρώτη θεματική ενότητα με το πρώτο ρυθμικό σχήμα της ισορυθμίας:

Βιολί, μέτρα 1-

Δεύτερο θέμα: Βιολί, μέτρα 6-

Προτείνεται να κυριαρχεί το βιολί σε όλη τη διάρκεια της σύντομης έκθεσης για τη διευκόλυνση του ακροατή σε αυτό το πρώτο διάστημα εξαιρετικά πυκνής γραφής.

Παραλλαγμένη επανάληψη της έκθεσης

Πρώτη θεματική ενότητα με το πρώτο ρυθμικό σχήμα της ισορυθμίας:

Πιάνο δ. χ., μέτρα 14-

Δεύτερο θέμα: Πιάνο α. χ., μέτρα 19-

Για τη δεύτερη και την τέταρτη ενότητα (μέτρα 14-26 και 53-65) προτείνεται να ερμηνεύονται τα τρία συστήματα της παρτιτούρας σε τρία ή και περισσότερα δυναμικά επίπεδα, έτσι ώστε να επιτυγχάνεται μια μίξη του ήχου κατόπιν ιεράρχησης της σημασίας κάθε φωνής για το σύνολο.

Πρώτη γέφυρα (μέτρα 26-33)

Επεξεργασία – Μέρος Α

Πρώτη θεματική ενότητα σε μορφή καρκίνου/αρχική σειρά με το τρίτο ρυθμικό σχήμα της ισορυθμίας: Βιολί, μέτρα 33-

Δεύτερο θέμα: Βιολί, μέτρα 45-

Για την αρχή της επεξεργασίας, λόγω της ανάποδης παρουσίασης της πρώτης θεματικής ενότητας προτείνεται η χρήση ξεχωριστού ηχοχρώματος. Επιπροσθέτως, θεωρείται σκόπιμο να ξεκινούν η δεύτερη και τρίτη εμφάνιση αυτής της διαφοροποιημένης θεματικής ενότητας από το πιάνο (μέτρα 39- και 40-) επίσης ως θέματα αυξημένης σημασίας.

Επεξεργασία – Μέρος Β

Πρώτη θεματική ενότητα με το πρώτο ρυθμικό σχήμα της ισορυθμίας:

Πιάνο α. χ., μέτρα 53-

Δεύτερο θέμα: Πιάνο α. χ., μέτρα 58-

(Βλέπε 2. Παραλλαγμένη επανάληψη της έκθεσης)

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Δεύτερη γέφυρα (μέτρα 65-72)

Επανεκθεση

Πρώτη θεματική ενότητα με το δεύτερο και το πρώτο ρυθμικό σχήμα της ισορυθμίας: Βιολί και πιάνο, μέτρα 73-

Δεύτερο θέμα (ανολοκλήρωτο): Πιάνο δ. χ., μέτρα 78-

Για την αρχή της επανεκθεσης, σημείο πλήρους αντιστοίχισης όλων των σειρών, προτείνεται μία ερμηνευτική προσέγγιση η οποία στοχεύει στην ανάδειξη της μοναδικότητας των μέτρων αυτών με ξεχωριστό χρωματισμό και με ιδιαίτερη σημασία. Για την ερμηνεία του τέλους του Moderato προτείνεται ένας τρόπος συνειδητής απομάκρυνσης και μια κατάληξη η οποία δημιουργεί την αίσθηση του προσωρινού.

II. Adagio

Το δεύτερο μέρος Adagio αποτελεί πόλο ηρεμίας. Λόγω ανολοκλήρωτων σειρών συνδέεται με το πρώτο και το τρίτο μέρος. Προτείνεται, αν αυτό είναι εφικτό, να παίζεται ολόκληρο το έργο, χωρίς να διακόπτεται φανερά ανάμεσα στα μέρη με χορδίσματα και ενοχλητική αλλαγή σελίδων. Στην κατεύθυνση αυτή θα βοηθούσε η χρήση από τον βιολονίστα ενός Tablet και ενός Bluetooth Pedal Page Turner. Προτείνεται, επίσης, να ερμηνευθούν τα πλαίσια στην αρχή και στο τέλος του Adagio με τέτοιο τρόπο, ούτως ώστε να διαχωρίζεται εμφανώς το ενδιάμεσο μέρος που περικλείουν την αρχή και το τέλος του Adagio από το πρώτο και τρίτο μέρος της σονάτας.

Η cadenza του βιολιού (μέτρο 28-35) περιέχει τη μοναδική παρουσίαση της αρχικής σειράς P συνδεδεμένη με τον καρκίνο της R στο δεύτερο μέρος και αποτελεί το εσωτερικό κορύφωμα του Adagio. Προτείνεται να ξεκινά, εφόσον έχει προηγουμένως δημιουργηθεί πολύ μεγάλη αντίθεση από το επαναλαμβανόμενο και παραλλαγμένο πλαίσιο που προηγείται στα μέτρα 23-27. Η cadenza κινείται εκτός πλαισίων συμμετρίας και ως εκ τούτου θα πρέπει να παρουσιάζεται ως το διάστημα με τη μεγαλύτερη ερμηνευτική ελευθερία του έργου. Τα υπόλοιπα μέτρα 6-22 και 35-50 εξελίσσονται μεταξύ τους συμμετρικά και προτείνεται να

ερμηνευτούν έτσι, ώστε να εκπέμπουν ηρεμία, σε βαθμό ρυθμικής πειθαρχίας, που δεν περιορίζει την φαντασία.

III. Allegro moderato

Το τρίτο μέρος Allegro moderato εκτυλίσσεται κυκλικά σε πέντε ενότητες: Tempo allegro, tempo moderato, tempo meno mosso, tempo moderato energico, tempo allegro moderato. Ο συνθέτης σημειώνει και για τις πέντε αυτές ενότητες την ένδειξη Allegro moderato. Οι εκτελεστές, ακολουθώντας με συνέπεια τις σημειωμένες πέντε χρονομετρικές ενδείξεις, θα πρέπει ερμηνευτικά να στοχεύουν σε μεγάλες και χαρακτηριστικές διαφοροποιήσεις μεταξύ των πέντε ενοτήτων.

Tempo allegro (μέτρα 1-21)

Για την ενότητα αυτή προτείνεται η κυριαρχία του βιολιού, αρχικά με τη λυρική εκτέλεση της πρώτης και δεύτερης σειράς (μέτρα 1-10) και έπειτα κατά τη διάρκεια της παραλλαγμένης επανάληψης, με χαρακτήρα Allegretto giocoso. Το πιάνο θα πρέπει να μεριμνά αρχικά για ένα ευκρινές ξεκίνημα του Basso ostinato (μέτρα 1-) και στο τέλος για τον σχηματισμό συνδυαστικής γέφυρας ανάμεσα σε Allegro και Moderato.

Tempo moderato (μέτρα 22-42)

Σε ιδιόμορφο ντουέτο ανάμεσα στη φωνή του βιολιού και εκείνη του δεξιού χεριού του πιάνου επαναλαμβάνονται η αρχή και το τέλος του πρώτου μέρους Moderato, συνοδευόμενα από το Basso ostinato. Τα τσιτάτα της πρώτης θεματικής ενότητας με το πρώτο ρυθμικό σχήμα της ισορυθμίας εν είδη fugato πρέπει να παιχθούν στο κάθε μοτιβικό ξεκίνημα, έτσι ώστε να ανασύρουν αναμνήσεις από το πρώτο μέρος της σονάτας. Παρόμοιος τρόπος ερμηνείας προτείνεται και για το δεύτερο θέμα, το οποίο επίσης τηρεί τη μορφή της πρώτης εμφάνισής του στο Moderato (μέτρα 6-13).

Tempo meno mosso (μέτρα 42-60)

Το meno mosso με στοιχεία από το δεύτερο μέρος Adagio αναπαράγει σειρές, οι οποίες είναι ελάχιστα ή και καθόλου αναγνωρίσιμες. Ως Intermezzo κινείται υποτονικά σε ατμοσφαιρικά πλαίσια. Προτείνεται δημιουργία διαλόγου, χωρίς να προβάλλεται κανένα από τα δύο όργανα, φαινομενικά ανεξάρτητου από την ύπαρξη των σειρών. Στο τέλος του meno mosso (μέτρα 58-60) προετοιμάζεται με ελάχιστα βήματα, εγκαταλείποντας το υποτονικό ύφος, η cadenza του βιολιού.

Tempo moderato energico/cadenza βιολιού (μέτρα 61-80)

Η cadenza αποτελεί ενότητα απόλυτης κυριαρχίας του βιολιού με υψηλές δεξιότητες απαιτήσεις και ως εκ τούτου σχολιάζεται διεξοδικά στην ενότητα τρόπου μελέτης του βιολιού (σελ. 202).

Tempo allegro moderato (μέτρα 81-101)

Στην έναρξη του μέτρου 81 η ενέργεια της τέταρτης ενότητας μετατρέπεται σε ροή αυξημένης ταχύτητας, όπου μετά από την γέφυρα (cadenza του πιάνου) ακολουθεί εκ νέου παραλλαγμένη ενότητα του πρώτου μέρους Moderato (μέτρα 53-65) σε ταχύτητα allegro moderato, σχηματίζοντας ένα συναρπαστικό finale. Στο μέτρο 86 προτείνεται ένα απόλυτο νέο ξεκίνημα από το πιάνο και το finale που ακολουθεί θα πρέπει να παρουσιαστεί ως ένα ρυθμικό puzzle με απόλυτη ακρίβεια.

Παράλληλα με την εφαρμογή των αποτελεσμάτων της ανάλυσης στην ερμηνευτική διαδικασία αναδύονται και τα όρια των εφαρμογών αυτών. Καταρχάς πρέπει να καταστεί σαφές ότι δεν μπορεί να παρουσιαστεί το σύνολο των πανταχού και ταυτόχρονα υπάρχοντων σειρών με ευδιάκριτο τρόπο και δεν μπορεί να είναι η επιδίωξη μιας συνειδητής ερμηνείας. Μόνο οι σειρές εκείνες οι οποίες αναγνωρίζονται είτε λόγω συγκεκριμένης επαναλαμβανόμενης μελωδικής καμπύλης (ευδιάκριτες στο ξεκίνημά τους), είτε λόγω επαναλαμβανόμενων ρυθμικών σχημάτων, είτε λόγω του συνδυασμού και των δύο, μπορούν να ερμηνευτούν ανάλογα με την ερμηνεία θεμάτων φούγκας ή θεμάτων σονάτας. Διαπιστώνεται, επίσης, ότι το ανθρώπινο αυτί σε πολλά σημεία αντιλαμβάνεται τα μηνύματα σε συνθήκες ζωντανής παράστασης με διαφορετικούς τρόπους από την ανάλυση. Εντοπίζονται

όρια των δυνατοτήτων μετάδοσης πτυχών της υφής του έργου και εντοπίζονται όρια κατανόησης από τη μεριά του ακροατή. Για την υποστήριξη των ισχυρισμών αυτών παραθέτουμε τα πάρα κάτω χαρακτηριστικά παραδείγματα:

Παράδειγμα 36, I. Moderato, βιολί, μέτρα 39-41

Το βιολί παίζει δύο σειρές στα μέτρα 39-41, οι οποίες γίνονται αντιληπτές ως τρία μοτίβα. Δεν διακρίνεται το σημείο έναρξης της δεύτερης σειράς. Προτείνεται τα τρία μοτίβα να ερμηνευτούν ως ροή ενιαίου συνόλου.

Παράδειγμα 32, III. Allegro moderato, μέτρα 1-6 και 10-15

μέτρα 1 - 6

μέτρα 10 - 15

Το βιολί παρουσιάζει στα μέτρα 10-15 περίτεχνη κατασκευή τριών σειρών. Ο ακροατής δεν είναι σε θέση να συνειδητοποιήσει το σύνολο της κατασκευής αυτής. Προτείνεται να παιχθούν τα μέτρα 10-15 ακριβώς στην ίδια ταχύτητα των μέτρων 1-6, έτσι ώστε να δημιουργηθεί η προϋπόθεση υποσυνείδητης αντίληψης ως παραλλαγμένη επανάληψη της αρχής.

Παράδειγμα 37, III. Allegro moderato, μέτρα 42-46

Από την ανάλυση προκύπτει ότι όλες οι νότες ανήκουν είτε στην αρχική σειρά είτε στην τρίτη σειρά. Το ανθρώπινο αντί κατανοεί τον ξεχωριστό ατμοσφαιρικό χαρακτήρα του σημείου αυτού, αλλά δεν αντιλαμβάνεται τα στοιχεία της κατασκευής. Ο συνθέτης σημειώνοντας στο μέτρο 42 *pp* και για τα δύο όργανα, δεν επιθυμεί, όπως φαίνεται, την κυρίαρχη παρουσίαση της τρίτης σειράς από το βιολί.

Παράδειγμα 27, II. Adagio, μέτρα 8-13

Στα μέτρα 8-13 του Adagio συνεχίζονται και ολοκληρώνονται σειρές με τη σύμπραξη και των δύο οργάνων. Οι εκτελεστές μπορούν να ερμηνεύσουν σύμφωνα με την υφιστάμενη

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

δομή. Ωστόσο, δεν είναι δεδομένο ότι τα μηνύματα μπορούν να αποκωδικοποιηθούν από τον ακροατή.

4.7.2. Άρθρωση

Η σημείωση της άρθρωσης στην παρτιτούρα της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη παρουσιάζει ιδιαιτερότητες:

- Σπάνια χρησιμοποιείται legato σε μεγαλύτερες φράσεις.

Παράδειγμα 38, I. Moderato, μέτρα 1-3

Moderato

The image shows a musical score for the first three measures of a Moderato movement. It consists of two staves: a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo marking is 'Moderato' and the dynamic marking is 'mp' (mezzo-piano). The violin part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano part starts with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. Red vertical lines are drawn from the top of the violin staff to the bottom of the piano staff at the beginning of measures 1, 2, and 3, indicating points of articulation or synchronization between the two instruments.

Στην αρχή της έκθεσης του Moderato εκτυλίσσονται τρεις πρώτες θεματικές ενότητες ταυτόχρονα, ακολουθώντας σε τρεις φωνές τρία διαφορετικά ρυθμικά σχήματα. Οι κόκκινες γραμμές στο πάρα πάνω παράδειγμα σημειώνουν τις στιγμές, όπου βιολί και πιάνο ξεκινάνε καινούριες νότες, για τις οποίες απαιτείται ρυθμικός συντονισμός. Η σημειωμένη άρθρωση υποδηλώνει ευκρινώς τη σημασία της στιγμής του ξεκινήματος από τα δύο όργανα. Στο μέτρο 1, εκτός από την συντονισμένη πρώτη νότα σολ δίεση στις τρεις φωνές, πρέπει να προβάλλεται η έναρξη της νότας λα του βιολιού ταυτόχρονα με την έναρξη του ντο δίεση του πιάνου. Στο μέτρο 2 πρέπει να προβάλλεται η έναρξη της νότας σολ του βιολιού με την έναρξη του λα στο πιάνο, στο ίδιο μέτρο το σι του βιολιού με το ντο δίεση της μπάσας φωνής.

Συμπερασματικά: Από το ξεκίνημα της έκθεσης γίνεται αντιληπτό ότι σύμφωνα με τη σημειωμένη άρθρωση πρέπει να παρουσιάζονται οι πρώτες θεματικές ενότητες quasi legato

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

χωρίς ευδιάκριτο χωρισμό των μεγάλων διαστημάτων. Επίσης, θα πρέπει να ξεκινούν με ευδιάκριτο τρόπο φθόγγοι που απαιτούν ρυθμικό συντονισμό μεταξύ των φωνών. Τέλος μοτίβα με την ένδειξη legato θα πρέπει να ερμηνευτούν molto legato.

- Η ένδειξη staccato απουσιάζει στην τυπωμένη παρτιτούρα. Εξαιρέση αποτελεί το staccato σε δύο δέκατα έκτα του βιολιού στο τρίτο μέρος (μέτρο 88).

Παρά το γεγονός ότι στην παρτιτούρα δεν χρησιμοποιούνται ενδείξεις για το staccato, υπάρχουν σε ορισμένα απομονωμένα σημεία νότες, οι οποίες πρέπει να ερμηνευτούν αναγκαστικά staccato, όπως για παράδειγμα η τελευταία νότα των επαναλαμβανόμενων πεντάηχων του βιολιού (Moderato, μέτρα 6, 42, 80) και η τελευταία νότα των τριακοστών δευτέρων στο δεύτερο θέμα του πρώτου μέρους (Moderato, μέτρα 11, 19, 50, 58). Στο τρίτο μέρος Allegro moderato, ειδικά στην cadenza και στο finale (μέτρα 61-78, 88-98), υπάρχουν μέρη που η εφαρμογή του staccato είναι αναπόφευκτη (αν και μη σημειωμένη) λόγω της μεγάλης ταχύτητας, των μεγάλων διαστημάτων και γρήγορων επαναλαμβανόμενων νοτών. Στο ίδιο μέρος, στα μέτρα 10-18, στην παραλλαγμένη επανάληψη της πρώτης υποενότητας, εναπόκειται στον ερμηνευτή να επιλέξει σύμφωνα με τη μουσική του προτίμηση, ερμηνεία με περισσότερο ή λιγότερο staccato.

- Συχνά συναντώνται μέτρα χωρίς ή με ελλιπή σημείωση άρθρωσης. Τα μέτρα αυτά για να ερμηνευτούν με σαφήνεια ζητούν τη συμπλήρωσή τους από τον εκτελεστή.

Παράδειγμα 39, I. Moderato, πιάνο, μέτρα 49-51

Η άρθρωση στα μέτρα 49-51 του πιάνου (Moderato), από τις δύο τελευταίες νότες του μέτρου 50 έως το όγδοο (σι) στο μέτρο 51, μπορεί να συμπληρωθεί από legato στο δεξί χέρι με το σκεπτικό ότι στη μίμηση που ακολουθεί στο αριστερό χέρι (μέτρο 51) σημειώνεται legato. Τα μέτρα 49-50 φαίνονται εκ πρώτης όψης ως μιμήσεις που παραπέμπουν σε «στιλ μπαρόκ».

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Σύμφωνα με αυτό το πρότυπο, θα μπορούσαν τα όγδοα να ερμηνευτούν ξεχωριστά και τα δέκατα έκτα στο μέτρο 50 να εκτελούνται ως δύο μοτίβα των τεσσάρων (ρε δίεση - φα) και πέντε νοτών (από σι ύφεση - σι αναίρεση).

Παράδειγμα 40. I. Moderato, πιάνο, μέτρα 49-51

Από τη μορφολογική ανάλυση όμως προκύπτει ότι η τελευταία νότα του μοτίβου των τεσσάρων νοτών (φα, μέτρο 50) είναι η εναρκτήρια νότα νέας βασικής σειράς και συνεπώς δεν μπορεί να ξεχωριστεί το φα από το σι ύφεση. Επιπλέον, διαπιστώνεται ότι το πρώτο όγδοο του μέτρου 49 (ντο δίεση) ανήκει στη σειρά που ακολουθεί με αλλαγμένη σειρά των φθόγγων και ως εκ τούτου δεν πρέπει να ξεχωριστεί από την επόμενη νότα σολ δίεση. Συνεπώς τα μέτρα 49-50 θα πρέπει και για τα δύο χέρια να παιχθούν ως μία ενότητα των δύο μέτρων, με κρατημένη την πρώτη νότα, ελαφρά ξεχωριστά τα εκάστοτε δύο όγδοα, τα δέκατα έκτα poco legato, με ελαφρύ τονισμό του φα στο δεξί και κατόπιν στο αριστερό χέρι (μέτρο 50). Η ορθότητα αυτής της επιλογής προκύπτει από ανάλογο σημείο του βιολιού.

Παράδειγμα 41, I. Moderato, βιολί, μέτρα 43-44

Δε νοείται να χωρίζει το βιολί το υψηλό πρώτο όγδοο ντο δίεση από το σολ δίεση με staccato. Επίσης, στη συνέχεια η νότα φα ως εναρκτήρια νότα του μέτρου 44 είναι αυτονόητο να τονιστεί. Έτσι, λαμβάνοντας υπόψη ότι ο Ντίνος Κωνσταντινίδης υπήρξε εξαιρετικός

βιολονίστας, συνιστάται το μέρος του πιάνου να ακολουθεί το παράδειγμα του βιολιού στην άρθρωση.

- Σε ορισμένες περιπτώσεις οι σημειωμένες αρθρώσεις διαφέρουν μεταξύ τους, ακόμα και αν πρόκειται για παρόμοια σημεία.

Παράδειγμα 42, I.Moderato, μέτρα 4-5 και 76-77, III. Allegro moderato, μέτρα 22-23

1. Moderato, μέτρα 4-5

βιολί

1. Moderato, μέτρα 76 - 77

πιάνο

3. Allegro moderato, μέτρα 22 - 23

πιάνο

Εκτιμάται ότι το σύνολο των αρθρώσεων μπορούν να παιχθούν έτσι όπως έχει σημειωθεί αρχικά από τον συνθέτη, αλλά σε σημεία όπως στα πάρα πάνω παραδείγματα οι ερμηνευτές θα πρέπει να εκτελέσουν τις αρθρώσεις με τέτοιο τρόπο, ώστε παρόμοια σημεία να μην ακούγονται αντιφατικά μεταξύ τους (δηλ. να μην τονίζεται η διαφορά). Επίσης, θεωρείται σωστό και εφικτό να συμπληρωθούν οι ελλιπείς αρθρώσεις σύμφωνα με το πνεύμα και τα πρότυπα των υπαρχόντων. Με βάση τα πάρα πάνω παρατηρούμε ότι οι διαφορές ανάμεσα *molto legato*, *legato* και *non legato* στη σονάτα του Κωνσταντινίδη είναι ρευστές και οι διαφορετικές βαθμίδες διαχωρισμού των νοτών μεταξύ τους είναι ουσιώδεις μόνο σε

συγκεκριμένα σημεία. Συμπεραίνεται ότι η άρθρωση ως τεχνικό μέσο της ερμηνείας σε πολλά σημεία του έργου δε διαδραματίζει πρωταγωνιστικό ρόλο.

4.7.3. Ενδείξεις δυναμικής και ζητήματα ισορροπίας

Οι δυναμικές ενδείξεις της παρτιτούρας, σε αντίθεση με αρκετές σημειώσεις για την άρθρωση, είναι κατατοπιστικές και δε δημιουργούν προβληματισμούς. Σημειώνεται ξεκάθαρα και με ακρίβεια τι ζητείται από τους ερμηνευτές. Σε ελάχιστα σημεία, ειδικά στην περίπτωση εκτέλεσης του έργου με τη χρήση ενός Piano Grand, κινδυνεύει ο ήχος του βιολιού να καλυφθεί από τον ηχητικό όγκο του πιάνου. Συγκεκριμένα:

Moderato, μέτρα 6-13: Το βιολί στη σύντομη έκθεση της σονάτας παίζει στα μέτρα 6-13 για πρώτη φορά το δεύτερο θέμα. Κατά τη διάρκεια αυτής της παρουσίας, ο ήχος του καλύπτεται εύκολα από το πιάνο, το οποίο έως το τέλος του μέτρου 8 ολοκληρώνει δύο πρώτες θεματικές ενότητες. Επιπλέον, από τα μέτρα 8-10 ξεκινούν αντιστικτικά τρεις τρίτες σειρές από τη νότα ρε με δυναμικές ενδείξεις έως το *f*, ενώ το βιολί παίζει σε χαμηλή περιοχή *mp* (Παράρτημα, σελ. 506, Παρτιτούρα ανάλυσης, σελ. 2). Επειδή το δεύτερο θέμα είναι σημαντικό για την κατανόηση της φόρμας του έργου και ως εκ τούτου θα πρέπει να προβάλλεται από τον ερμηνευτή, προτείνεται μία ευδιάκριτη παρουσίαση του δεύτερου θέματος από το βιολί, με λιγότερο *decrescendo* στη χαμηλή περιοχή και με ταυτόχρονη δυναμική συγκράτηση του πιάνου στα μέτρα 10-12.

Moderato, μέτρα 48-49: Στο σημείο αυτό οι συγχορδίες με πενταπλές επαναλήψεις παίζονται ενδεχομένως από Piano Grand και δύσκολα μπορεί να ακουστεί ευκρινώς το σολ ύφεση του βιολιού στη σημειωμένη ένδειξη *mp* (μέτρο 49). Ως λύση προτείνεται να εκτελείται το μέτρο 46 του βιολιού με μεγαλύτερο *crescendo*, το μέτρο 47 με μικρότερο *decrescendo* και η εκτέλεση των μέτρων 48-49 να πραγματοποιηθεί στη δυναμική περιοχή *mf*.

Adagio, μέτρο 8: Το χαμηλό σολ του βιολιού παίζεται *decrescendo* με αποτέλεσμα το σι που ακολουθεί να χάνεται εύκολα με την ταυτόχρονη συνήχηση του πιάνου στην ίδια περιοχή. Ως

λύση προτείνεται το βιολί να προβάλλει τις νότες ρε, σολ και σι στα μέτρα 7 και 8 με πλέον σολιστικό τρόπο και με ελάχιστο *decrescendo*, έτσι ώστε να ακουστεί και η νότα σι.

Adagio, μέτρο 28: Το πιάνο ολοκληρώνοντας στην αρχή του μέτρου τα περάσματα με τις νότες σι και μι, εύκολα καλύπτει την εναρκτήρια νότα ντο της *cadenza* του βιολιού. Ως λύση προτείνεται να παιχθεί το μέτρο 27 με *decrescendo molto*, έτσι ώστε το πιάνο να καταλήγει στο σι με *pp* και το βιολί να ξεκινά ευδιάκριτα την πρώτη νότα της *cadenza*.

Τέλος, στην παρτιτούρα εντοπίστηκε ένα και μοναδικό σημείο, όπου η ερμηνευτική πράξη υπαγορεύει τη συμπλήρωση δυναμικών ενδείξεων. Το πιάνο στην τελευταία (ανολοκλήρωτη) παρουσίαση του δεύτερου θέματος στο *Moderato* (μέτρα 78-80) ξεκινά με *mf* και δε συνεχίζει με *crescendo*, όπως το βιολί σε ανάλογα σημεία (μέτρα 7, 46), επειδή το πιάνο αδυνατεί να παίζει *crescendo* κατά την διάρκεια κρατημένης νότας. Μετά από *decrescendo* στο μέτρο 80, επαναλαμβάνεται το *mf*, με το οποίο γίνεται προφανές ότι η δυναμική ένταση πριν από το *decrescendo* ήταν υψηλότερη από *mf*. Ως εκ τούτου προτείνεται η συμπλήρωση της παρτιτούρας στο μέτρο 79 με τη δυναμική ένδειξη *f* στον τρίτο φθόγγο του δεύτερου θέματος (ντο).

4.7.4. Τρόποι μελέτης του μέρους του βιολιού

4.7.4.1. Δακτυλοθεσία/Αριστερό χέρι

Κατά την πρώτη ανάγνωση και την αναλυτική προσέγγιση του μουσικού κειμένου, τίθεται το ζήτημα της δακτυλοθεσίας, το οποίο μπορεί σε μεγάλο βαθμό να είναι καθοριστικό για τη μετέπειτα ερμηνεία. Θεωρείται αυτονόητο ότι για τη σονάτα του Ν. Κωνσταντινίδη δεν μπορούν να εφαρμοστούν κανόνες δακτυλοθεσίας του Μπαρόκ ή της Κλασικής εποχής. Ωστόσο, πρέπει να αποσαφηνιστεί κατά πόσο δακτυλοθεσίες που έχουν καθιερωθεί για έργα του Ρομαντισμού, στις οποίες συμπεριλαμβάνεται η χρήση *glissando*, είναι επιθυμητές ή αν ο συνθέτης προτιμά μια καθαρή/λιτή απόδοση του κειμένου.

Η φαινομενικά «απλή» γραφή σε αρκετά σημεία του μέρους του βιολιού προκάλεσε προβληματισμό. Πρόκειται για ένα συγκρατημένο, νηφάλιο μουσικό κείμενο, χωρίς τις συνηθισμένες βιολονιστικές εξάρσεις, το οποίο κινδυνεύει να ακουστεί μονότονο. Ο βιολονίστας καλείται να βρει λύσεις και τρόπους, ώστε οι φράσεις με κατάλληλη δακτυλοθεσία, πολυποίκιλη χρήση του vibrato και διαφοροποίησητων ηχοχρωμάτων να αποδοθούν με ζωντάνια.

Η δακτυλοθεσία, γενικότερα, εξαρτάται σε ένα βαθμό από υποκειμενικές επιλογές. Διαφορετικές αναλογίες στην ανατομία των χεριών καθώς και διαφορετικές πρακτικές συνήθειες μπορούν να οδηγήσουν σε διαφορετικές εκτιμήσεις κατά πόσο μια δακτυλοθεσία είναι κατάλληλη και εφαρμόζεται με άνεση.

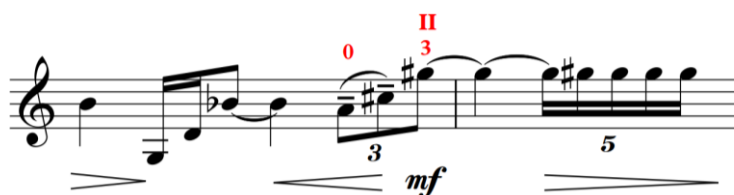
I. Moderato

Παράδειγμα 43, I. Moderato, μέτρο 4



Το φα θα μπορούσε να παιχθεί στη χορδή μι με το σκεπτικό ότι το φωτεινό ηχώχρωμα αυτής της χορδής υποστηρίζει το σημειωμένο crescendo. Ωστόσο, αποφασίστηκε η χρήση της χορδής λα στοχεύοντας σε πλέον λυρική απόδοση του τελευταίου φθόγγου της σειράς, ο οποίος με κράτημα μετατρέπεται σε εναρκτήρια νότα της αναστροφής.

Παράδειγμα 44, I. Moderato, μέτρα 5-6



Επιλέχθηκε να παιχθεί το σολ δίεση με τρίτο δάχτυλο στη χορδή λα, αφενός για την επίτευξη ομογενούς απόδοσης των επαναλήψεων του τελευταίου φθόγγου σε decrescendo, αφετέρου για να μπορέσει να εκτελεστεί η αλλαγή θέσης με τη χρήση ενός μικρού glissando.

Παράδειγμα 45, I. Moderato, μέτρο 11



Προτείνεται η χρήση της ανοιχτής χορδής μι για τη διευκόλυνση στην απόδοση του *f*.

Παράδειγμα 46, I. Moderato, μέτρα 12-13



Η νότα φα θα μπορούσε να παιχθεί και στη χορδή ρε, αλλά πιθανώς θα ακουγόταν κάπως άχρωμα. Αποφασίστηκε να παιχθεί το φα με glissando στην τέταρτη θέση της χορδής σολ, έτσι ώστε να επιτευχθεί πλουσιότερος ήχος με «θερμότερο» ηχόχρωμα.

Παράδειγμα 47, I. Moderato, μέτρο 16



Ένα glissando προς το υψηλό φα, αν και όχι απαραίτητο, υποστηρίζει την ανοδική γραμμή του βιολιού και αποδεικνύεται βοηθητικό στο συγχρονισμό με το πιάνο.

Παράδειγμα 48, I. Moderato, μέτρα 36-37



Η έναρξη της νότας ρε στο τέταρτο χρόνο του μέτρου 36 εκτελείται συνειδητά στη χορδή σολ, ούτως ώστε να μπορέσει να αναδειχθεί ως αρχή της βασικής σειράς. Συνεχίζοντας, κατά τη διάρκεια της ίδιας νότας προτείνεται αλλαγή στη χορδή ρε, η οποία μετέπειτα επιτρέπει ευέλικτη αλλαγή στην πρώτη θέση. Η νότα ρε, παιγμένη από την αρχή στην ανοιχτή χορδή ρε, θα μπορούσε να δημιουργήσει ένα εντελώς διαφορετικό ηχόχρωμα.

Παράδειγμα 49, I. Moderato, μέτρα 51-52



Στο μέτρο 52 συναντάται η ίδια προβληματική με το μέτρο 13 (Παράδειγμα 67). Συνειδητά χρησιμοποιείται η ίδια δακτυλοθεσία.

Παράδειγμα 50, I. Moderato, μέτρα 53-54



Το πέρασμα στο μέτρο 53 θα μπορούσε για λόγους άνεσης να εκτελείται στην πρώτη θέση. Ωστόσο, μια δακτυλοθεσία με αλλαγή στην τρίτη θέση στο τελευταίο δέκατο έκτο του δεύτερου χρόνου (σολ) επιτρέπει απόδοση με μεγαλύτερη εκφραστική θέρμη.

Παράδειγμα 51, I. Moderato, μέτρα 73-75



Η τελευταία παρουσίαση της πρώτης θεματικής ενότητας προτείνεται να αποδοθεί ως εξής: Η ένδειξη *mf* στο μέτρο 73 ζητά ερμηνεία με περισσότερο όγκο και εκφραστικότητα σε σύγκριση με την αρχή (στο μέτρο 1 σημειώνεται *mp*). Για την εφαρμογή των πάρα πάνω

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

επιλέγεται η χρήση της χορδής ρε με δακτυλοθεσία λόγω ηχητικών χαρακτηριστικών, τα οποία αναδεικνύουν τη λυρική παρουσίαση της σειράς.

II. Adagio

Παράδειγμα 52, II. Adagio, μέτρα 7-8



Το ρε στον τέταρτο χρόνο του μέτρου 7 μπορεί να εκτελεστεί με διαφορετικούς τρόπους. Στην περίπτωση προτίμησης νηφάλιας απόδοσης μπορεί να παιχθεί με το τέταρτο δάχτυλο στην πρώτη θέση. Με στόχο τη δημιουργία «θερμού» ηχοχρώματος και διευκολύνοντας ταυτόχρονα την απόδοση του crescendo, προτείνεται η εκτέλεση του ρε με glissando στην τρίτη θέση.

Παράδειγμα 53, II. Adagio, μέτρα 11-13



Εκτιμάται ότι τα μοτίβα του βιολιού στα μέτρα 11–13 δεν πρέπει να παρουσιαστούν ως απλές επαναλήψεις, αλλά με ερμηνευτική διαφοροποίηση. Για το πρώτο μοτίβο μι-σολ (μέτρα 11-12) συνιστάται η χρήση του τρίτου δάχτυλου με glissando, για το δεύτερο μοτίβο μι-σολ (μέτρα 12-13) μια παρουσίαση χωρίς glissando και για το μοτίβο σολ-φα δίεση (μέτρο 13) μια εκτέλεση non vibrato στη χορδή ρε, με ευδιάκριτη διαφορά ανάμεσα *mp* και *pp*.

Παράδειγμα 54, II. Adagio, μέτρα 14-15



Το μέτρο 14 εκτελείται με αλλαγή θέσης στη χορδή ρε, εμπλουτίζοντας τη γραμμή του βιολιού με ένα glissando.

Παράδειγμα 55, II. Adagio, μέτρο 22



Η νότα σι στο δεύτερο όγδοο είναι ταυτόχρονα εναρκτήρια νότα σειράς αναστροφής (συνεχίζεται και ολοκληρώνεται από το πιάνο) και τελείωμα της μελωδικής γραμμής του βιολιού. Για να υπογραμμιστεί η διπλή σημασία της συγκεκριμένης νότας, προτείνεται η εκτέλεση του σι με αλλαγή στην τρίτη θέση.

Παράδειγμα 56, II. Adagio, μέτρα 33-35



Για την επίτευξη του *pp* και τη διαφοροποίηση του ηχοχρωματικού χαρακτήρα σε σχέση με το προηγούμενο *ff* προτείνεται δακτυλοθεσία στην πρώτη θέση. Η χρήση ανοικτών χορδών παράγει ηχώχρωμα απομόνωσης και χαρακτήρα εγκατάλειψης. Θα μπορούσε ενδεχομένως να επιλεγθεί και εναλλακτική δακτυλοθεσία η οποία να ευνοεί το έντονο vibrato.

Παράδειγμα 57, II. Adagio, μέτρο 36



Αντί της παραμονής στην τρίτη θέση προτείνεται glissando με το τρίτο δάχτυλο, ενισχύοντας τη νότα φα στον τρίτο χρόνο του μέτρου 36 και στοχεύοντας σε «ρομαντικό» βιολονιστικό εφέ ως αντίβαρο στα ταυτόχρονα δεξιοτεχνικά περάσματα του πιάνου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Παράδειγμα 58, Π. Adagio, μέτρα 41-43



Για την ενίσχυση της διαφοράς ανάμεσα σε *pp* και *p* επιλέγεται η εκτέλεση του *pp* στη χορδή λα και του *p* στη χορδή μι, με την οποία επιτυγχάνεται ένα φωτεινότερο ηχόχρωμα λόγω ηχητικών χαρακτηριστικών της συγκεκριμένης χορδής. Η προτεινόμενη δακτυλοθεσία επιτρέπει - αν αυτό είναι επιθυμητό - glissando στο ρε δίεση, υποστηρίζοντας τη δυναμική εξέλιξη σε *f*.

Παράδειγμα 59, Π. Adagio, μέτρα 44-45



Τα μέτρα 44-45 μπορούν να εκτελούνται στην τρίτη θέση. Ωστόσο, η σημειωμένη δακτυλοθεσία προϋποθέτει την παραμονή στη χορδή σολ, στοχεύοντας σε απόδοση πλησιέστερη στον ήχο της βιόλας, για την οποία γράφτηκε αρχικά το έργο.

Παράδειγμα 60, Π. Adagio, μέτρα 49-50



Η νότα σι στο μέτρο 50 προτείνεται να εκτελεστεί στην τρίτη θέση, επιτυγχάνοντας θερμότερο και πλέον ομογενές ηχητικό αποτέλεσμα.

III. Allegro moderato

Παράδειγμα 61, III. Allegro moderato, μέτρο 12



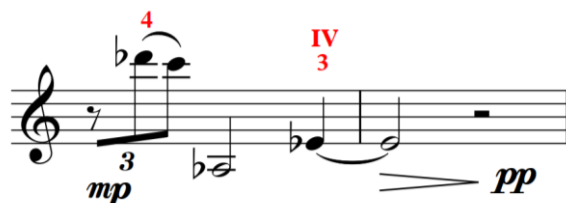
Για την άρτια απόδοση του περάσματος σε τέσσερις χορδές συνιστάται, λόγω της απαιτούμενης υψηλής ταχύτητας, να μην χρησιμοποιείται η ανοιχτή χορδή μι αλλά μια πατημένη πέμπτη στην τρίτη θέση. Με τον τρόπο αυτό μικραίνει η απόσταση του περάσματος.

Παράδειγμα 62, III. Allegro moderato, μέτρο 48



Για τη «στρογγυλοποίηση» του ήχου της νότας σολ προτείνεται δακτυλοθεσία στη χορδή λα και όχι στη μι.

Παράδειγμα 63, III. Allegro moderato, μέτρα 52-53



Με τη χρήση του τρίτου δαχτύλου στη χορδή σολ επιτυγχάνεται με glissando μια λυρική έκφραση του μι ύφεση.

Παράδειγμα 64, III. Allegro moderato, μέτρα 54-55



Στην περίπτωση που επιλεγθεί καθυστερημένη αλλαγή στη χορδή μι, στο τελευταίο όγδοο του μέτρου 54, επιτυγχάνεται crescendo σε *f* με ομορφότερη χροιά του ήχου.

Παράδειγμα 65, III. Allegro moderato, μέτρα 59-60



Με τη χρήση του τρίτου δάχτυλου στη χορδή ρε (μέτρο 60) δημιουργείται μέσω glissando αύξηση έντασης σε απόλυτη ερμηνευτική σύμπλευση με το crescendo του πιάνου πριν από το ξέσπασμα θυελλώδους ροής δέκατων έκτων του βιολιού.

Παράδειγμα 66, III. Allegro moderato, μέτρο 61



Κατά τη διάρκεια μελέτης της cadenza (μέτρα 61-80) διαπιστώθηκε ότι η χρήση του τρίτου δάχτυλου για την εκτέλεση του φα δίεση στον τρίτο χρόνο στη μισή θέση είναι μια πολύ καλή λύση. Το αριστερό χέρι παραμένει σταθερό στη θέση του και ο ερμηνευτής αποφεύγει την προβληματική διάταξη, η οποία προκύπτει με την χρήση του δεύτερου δάχτυλου.

Παράδειγμα 67, III. Allegro moderato, μέτρο 62



Προτείνεται να παιχθεί το διάστημα λα ύφεση-σι στον πρώτο χρόνο, ως μικρή τρίτη σολ δίεση-σι στη δεύτερη θέση με «ήρεμο» χέρι, προκειμένου αυτό να παραμένει σε κατάσταση σχετικής χαλαρότητας. Επιπροσθέτως, το διάστημα φα δίεση-σι ύφεση μπορεί να εκτελεστεί στη μισή θέση, όπως μια μεγάλη τρίτη σολ ύφεση-σι ύφεση, αποφεύγοντας τη δημιουργία ενός άσκοπου προβλήματος στην intonation, το οποίο θα πρόκυπτε στην περίπτωση εκτέλεσης του φα δίεση με το δεύτερο δάχτυλο.

Λόγω της απαιτούμενης ταχύτητας προτείνεται η ασυνήθιστη δακτυλοθεσία με τετραπλή συνεχόμενη χρήση του τέταρτου δάχτυλου, για την οποία δεν απαιτούνται αλλαγές θέσεων, αλλά μόνο διατάσεις. Το τέταρτο δάχτυλο εκτείνεται από την πρώτη θέση στο ντο. Σε ορισμένες εκδόσεις βιολονιστικής φιλολογίας σημειώνεται τέτοιου είδους έκταση με 5. Η μόνη αναγκαία αλλαγή θέσης συναντάται στο τελευταίο όγδοο, ενώ η συνεχόμενη χρήση του τέταρτου δάχτυλου αποδείχθηκε μετά από δοκιμές ασφαλές στήριγμα μνήμης.

Παράδειγμα 68, III. Allegro moderato, μέτρο 67



Συστήνεται να πραγματοποιηθεί η αλλαγή στην τέταρτη θέση ήδη στο τρίτο δέκατο έκτο του δεύτερου χρόνου και όχι στον τρίτο χρόνο, έτσι ώστε το αριστερό χέρι να παραμείνει ήρεμο. Στον τρίτο χρόνο μπορεί το πρώτο δάχτυλο να παραμείνει στην ίδια θέση από το δεύτερο δέκατο έκτο (σι αναίρεση) μέχρι το τέλος του μέτρου, έτσι ώστε να λειτουργεί ως στήριγμα της μετέπειτα πέμπτης φα-ντο.

Στο μέτρο 73 συναντάται μια γραφή παρόμοια με εκείνη του μέτρου 62. Παραπέμπουμε στα σχόλια του παραδείγματος 62 (σελ. 223) σχετικά με την ασυνήθιστη τετραπλή συνεχόμενη χρήση του τέταρτου δάχτυλου για την αποφυγή αλλαγών θέσης σε πλαίσια αυξημένης ταχύτητας.

4.7.4.2 Αγωγή δοξαριού/Δεξί χέρι

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης έγραψε αρχικά τη σονάτα για βιόλα, λαμβάνοντας υπόψη τις τεχνικές δυνατότητες αυτού του οργάνου. Η μεταγραφή για βιολί από τον συνθέτη, προφανώς λόγω αυστηρότητας της πολυφωνικής υφής του έργου, πραγματοποιήθηκε με ελάχιστες - ενίοτε αναγκαίες, ενίοτε ευρηματικές - προσαρμογές σε άλλες οκτάβες, χωρίς προσθήκες. Συγκριτικά με τις ευρύτερες και πολυποίκιλες δυνατότητες που διαθέτει το βιολί και τη χρήση αυτού του «οπλοστασίου» στη φιλολογία του οργάνου εκτιμάται ότι το έργο του Ν. Κωνσταντινίδη είναι μετρίων τεχνικών απαιτήσεων από καθαρά βιολονιστική άποψη. Περιέχει ελάχιστα σημεία με διπλές νότες. Υπάρχουν όμως γρήγορα περάσματα, τα οποία προκαλούν τεχνικές δυσκολίες για το δεξί χέρι.

Εκ πρώτης όψεως παρατηρείται ότι η πλήρης γκάμα από τη χαμηλή ως την υψηλότερη περιοχή του βιολιού, βρίσκεται σε συνεχή χρήση. Για το δεξί χέρι συναντώνται περάσματα απόστασης τριών ή τεσσάρων χορδών, τα οποία πρέπει να εκτελεστούν σε ελάχιστο χρονικό διάστημα. Ορισμένα σημεία στην εκτέλεση περασμάτων απαιτούν ιδιαίτερη προσοχή για την επίτευξη ομοιογένειας ηχοχρώματος και αποφυγή διάσπασης της μελωδικής γραμμής λόγω απότομων κινήσεων.

Ακολουθώς αναφέρονται προβληματικά σημεία μαζί με προτάσεις για την επίτευξη άρτιας αγωγής δοξαριών.

Παράδειγμα 72, I. Moderato, μέτρα 37-39



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Για την εκτέλεση του ντο δίεση στον τρίτο χρόνο του μέτρου 37 επιλέγεται δακτυλοθεσία από την πρώτη στην τρίτη θέση, διευκολύνοντας την αγωγή δοξαριού με τον περιορισμό του περάσματος από το ντο δίεση στο φα σε τρεις χορδές, αποφεύγοντας ταυτόχρονα το ανοιχτό χρώμα της χορδής μι εν μέσω *decrescendo*. Για να μην ενοχληθεί η ροή της φράσης και τονιστεί άθελα - λόγω αλλαγής χρώματος από την ρε στη μι χορδή - προτείνεται να εκτελεστεί το υψηλό σι στη μι χορδή εκ νέου με *tiré* και τεχνική *portato*.

Παράδειγμα 73, I. Moderato, μέτρα 43-44



Αναφέρονται παραδείγματα, όπου απαιτούνται αστραπιαία περάσματα σε τέσσερις χορδές εντός ενός δέκατου έκτου, τα οποία δεν μπορούν να παιχθούν με εναλλακτικό τρόπο. Τα περάσματα αυτά, για να μην σταθούν τεχνικό εμπόδιο, μπορούν να εκτελεστούν με άρτιο τρόπο κατόπιν καλής και έγκαιρης προετοιμασίας του δεξιού χεριού με συνεχόμενη και ρέουσα κίνηση.

Παρατηρείται ότι πέρασμα σε τέσσερις χορδές με *tiré* μέσα στον χρόνο (μέτρο 43) συντονίζονται νοητικά και σωματικά ευκολότερα από πέρασμα με *roussé* (μέτρο 44). Αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι το σολ, παιγμένο με *tiré*, συνδυάζεται με φυσιολογική φθίνουσα κίνηση του δεξιού χεριού. Το πέρασμα στο μέτρο 44 απαιτεί επιπλέον προσοχή, επειδή το πέρασμα προς τα κάτω εκτελείται με *roussé* στη διάρκεια μιας κίνησης προς τα επάνω.

III. Allegro moderato, μέτρο 11-19

Τα μέτρα 11-19 του τρίτου μέρους *Allegro moderato*, προκειμένου να εκτελούνται στην απαιτούμενη ταχύτητα, αποτελούν τη μεγαλύτερη πρόκληση στην αγωγή δοξαριού. Αναφέρονται και σχολιάζονται οι προτεινόμενες δοξαριές:

Παράδειγμα 74, III. Allegro moderato, μέτρα 11-13



Εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι η ρυθμική δομή των μέτρων 11-12 ωθεί τον βιολονίστα να ορίσει τις δοξαριές, ξεκινώντας στον τρίτο χρόνο του μέτρου 11 με *tiré*, για να φτάσει στα εκάστοτε επόμενα ισχυρά σημεία πάλι με *tiré*. Εντούτοις, στο μέτρο 12 ακολουθούν περάσματα χορδών, τα οποία συνεχώς μεγαλώνουν. Δοκιμάστηκε αντίθετη προσέγγιση, εκτελέστηκαν οι ισχυρές κάτω νότες με *roussé* και παρατηρήθηκε ότι ο τρόπος αυτός αποδεικνύεται λιγότερο κοπιαστικός από την εφαρμογή *tiré*. Το φαινόμενο αυτό πιθανόν να εξηγείται από το γεγονός ότι το *tiré* συνδέεται πάντα με κίνηση ώθησης του χεριού προς τα κάτω. Επειδή δεν πρόκειται για ένα τέλος αλλά για συνέχεια γρήγορης μελωδικής γραμμής, οι κινήσεις *roussé* υποστηρίζουν τον στόχο αδιάκοπης συνέχειας. Με την επιλογή αυτή επίσης μπορούν ευκολότερα από την εκτέλεση με *tiré* να αποφευχθούν τονισμοί ανά τέταρτο. Με την προτεινόμενη αγωγή δοξαριού παίζεται στη συνέχεια το τελευταίο *legato* στο τέλος του μέτρου 12 με *tiré*, το οποίο λόγω χρήσης περισσότερου δοξαριού δημιουργεί μεγαλύτερη άνεση από το να παιχθεί το *legato* με *roussé*.

Παράδειγμα 75, III. Allegro moderato, μέτρο 14



Προτείνεται να ξεκινήσει το πρώτο όγδοο του μέτρου 14 με *roussé* αντί με *tiré*, ώστε το *legato* στον τρίτο χρόνο του μέτρου να παιχθεί με *tiré* πιο άνετα και φυσιολογικά. Κατά συνέπεια το ντο, το οποίο ακολουθεί κατόπιν στον τέταρτο χρόνο μπορεί να εκτελεστεί με *roussé* επιτυγχάνοντας τον επιθυμητό χαρακτήρα συνέχειας.

Παράδειγμα 76, III. Allegro moderato, μέτρα 15-16



Η επιλογή του roussé για το υψηλό ρε ύφεση δίνει στο δεξί χέρι την απαραίτητη στιγμή ηρεμίας για αβίαστη παρουσίαση του σημείου αυτού, το οποίο μπορεί να ερμηνευτεί με χορευτικό χαρακτήρα. Σε συνέχεια το μι αναίρεση στον τέταρτο χρόνο με τη χρήση του tiré επιτρέπει την παρουσίαση του πρώτου χρόνου του μέτρου 16 με μεγάλες δοξαριές, forte και martelé. Συνεπώς το φα δίεση στο δεύτερο χρόνο του μέτρου 16 εκτελείται με roussé, υποβοηθώντας με τον καλύτερο τρόπο τη συνέχεια της μελωδικής γραμμής.

Παράδειγμα 77, III. Allegro moderato, μέτρα 17-19



Συνιστάται επιλογή δοξαριών η οποία καθιστά εφικτό το παίξιμο του λα στον πρώτο χρόνο του μέτρου 18 με roussé προς αποφυγή άσκοπων τονισμών. Επιλέγεται να παιχθεί το τρίηχο στο μέτρο 17 με roussé, αν και η εκτέλεσή του με tiré φαίνεται ως πλέον άνετη λύση. Συνδέοντας την πρώτη νότα λα του μέτρου 18 με το legato που ακολουθεί, προκύπτει άνετη συνεχόμενη δοξαριά για τα δέκατα έκτα στον δεύτερο χρόνο. Συνεχίζοντας χωρίς άλλες παρεμβάσεις επιτυγχάνεται, με tiré στο τέλος του μέτρου 18, μια θαυμάσια ολοκλήρωση της φράσης στο μέτρο 19 στη μεσαία περιοχή του δοξαριού.

Παράδειγμα 78, III. Allegro moderato, μέτρο 88



Για την άρτια εκτέλεση της αρχής του μέτρου 88 στο *mf* συνιστάται *tiré* με ξεκίνημα στη μεσαία περιοχή του δοξαριού. Κατόπιν, προτείνεται να συνδεθεί το σολ δίεση στον τρίτο χρόνο με το φα δίεση, κάνοντας χρήση εκ νέου *tiré*.

4.7.4.3.Μελέτη της *cadenza*


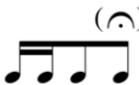


Στα μεμονωμένα σημεία της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Ν. Κωνσταντινίδη, όπου απαιτείται υψηλό επίπεδο βιολονιστικής δεξιότητας, συμπεριλαμβάνονται τα περάσματα δέκατων έκτων στα μέτρα 62-81 στο τρίτο μέρος *Allegro moderato*. Λόγω του εμφανούς σολιστικού τους χαρακτήρα υιοθετήθηκε ο όρος *cadenza*. Προτείνεται στον εκτελεστή να επεξεργαστεί μέθοδο μελέτης, ώστε να επιτύχει γρήγορα ένα ικανοποιητικά επικοδομητικό αποτέλεσμα.

Παρουσιάζονται δοκιμασμένοι τρόποι μελέτης, οι οποίοι συμβάλλουν στην εσωτερίκευση των πολύπλοκων ακολουθιών ήχων και κινήσεων μέσω διαφορετικών ρυθμών. Κάθε μέτρο μπορεί να μελετηθεί με τα πάρα κάτω ρυθμικά σχήματα και το επίπεδο δυσκολίας των ασκήσεων να αυξάνεται προοδευτικά.

Ασκήσεις προετοιμασίας

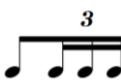



Άσκηση 1.

A	B
	
A + B	B + A
	

Οι ρυθμοί των ασκήσεων είναι σημειωμένοι ως ακολουθίες ογδόων και δέκατων έκτων. Συνιστάται στην αρχή της διαδικασίας της μελέτης να μην εκληφθούν τα όγδοα «κυριολεκτικά» ως ρυθμική αξία, αλλά ως δυνατότητα συγκέντρωσης στα επόμενα γρήγορα δέκατα έκτα. Αρχικά, τα όγδοα μπορούν να κρατηθούν για όσο χρονικό διάστημα ο εκτελεστής κρίνει αναγκαίο, για να προσαρμοστεί όσο το δυνατόν καλύτερα στη γοργή κίνηση που ακολουθεί. Με τον τρόπο αυτό ο εγκέφαλος έχει τον απαιτούμενο χρόνο προετοιμασίας για τις επόμενες γρήγορες κινήσεις και οι ομάδες των δέκατων έκτων μπορούν πλέον να εκτελεστούν με υψηλότερη ακρίβεια και ποιοτικό ήχο. Επιπλέον, τα όγδοα προσφέρουν τον απαραίτητο χρόνο ελέγχου όλων των συνισταμένων εκτέλεσης της κίνησης (αριστερό, δεξί χέρι, άνω σώμα, λαιμός), ώστε να εντοπιστούν και να μειωθούν τυχόν εντάσεις σε αυτά. Αυτή η διαδικασία αφαίρεσης των εντάσεων έχει ως φυσιολογικό αποτέλεσμα την αβίαστη εκτέλεση των επόμενων γρήγορων ακολουθιών ήχου με τη μέγιστη ηρεμία.

Άσκηση 2.

Γ	Δ
	
Γ + Δ	Δ + Γ
	

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Τα ρυθμικά σχήματα των ασκήσεων 1-3 σημειώνονται με τέτοιο τρόπο, ώστε οι προς εκτέλεση γρήγορες νότες να αυξάνονται σταδιακά. Αρχή της άσκησης είναι οι γρήγορες νότες να βρίσκονται πάντα σε διαφορετικό μέρος του μέτρου, έτσι ώστε κάθε δύσκολη αλλαγή θέσης και μετάβαση σε άλλη χορδή να εκτελείται άλλοτε αργά και άλλοτε γρήγορα, δίνοντας στον βιολονίστα την ευκαιρία προετοιμασίας της κίνησης αλλά και εσωτερίκευσής της.

Άσκηση 3.

E	Z
	
E + Z	Z + E
	

Η προτεινόμενη μέθοδος εξάσκησης είναι αποτελεσματική μόνο εάν εκτελείται με μέγιστη συγκέντρωση και όχι μηχανικά. Είναι εξαιρετικά σημαντικό να διασφαλίζεται πάντα με τον υπολογισμό των επόμενων κινήσεων, λειτουργία χωρίς εντάσεις. Όσο πιο σίγουρος αισθάνεται ο εκτελεστής με τις ακολουθίες ήχου και κίνησης του περάσματος, τόσο πιο άνετα μπορεί να αυξήσει την ταχύτητα, επιτυγχάνοντας τον στόχο γρήγορης και αβίαστης εκτέλεσης των δέκατων έκτων.

4.7.5.Ρυθμικός συγχρονισμός βιολιού/πιάνου

Η υφή της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Ν. Κωνσταντινίδη διακρίνεται από περίπλοκη πολυφωνία, η οποία εξελίσσεται σε αρκετά σημεία με ρυθμική πολυπλοκότητα. Χρησιμοποιούνται πολυποίκιλες ρυθμικές αξίες. Εκτός των συνηθισμένων αξιών (ολόκληρα έως τριακοστά δεύτερα) συναντώνται αργά και γρήγορα τρίγχα, πεντάγχα καθώς και πολύ γρήγορες συγκοπές. Ο συνδυασμός των πάρα πάνω σε πολυφωνική εφαρμογή καθιστά ορισμένες φορές τον ρυθμικό συντονισμό βιολιού και πιάνου προβληματικό. Η ρυθμική πολυπλοκότητα στο έργο του Κωνσταντινίδη δεν μπορεί να αποδοθεί σε ένα κλίμα

ατμοσφαιρικής χαλαρότητας. Για την επίτευξη υψηλού βαθμού ρυθμικής ακρίβειας στη συνεργασία των δύο οργάνων πρέπει να βρεθούν τρόποι, οι οποίοι δεν περιορίζονται μόνο στη μελέτη με χρονόμετρο. Κλειδί της λύσης είναι η γνώση σε βάθος ολόκληρης της παρτιτούρας και από τους δύο εκτελεστές.

- Ο βιολονίστας, παίζοντας το δικό του μέρος, πρέπει να αποκτά τη δυνατότητα να ακούει ταυτόχρονα με το «εσωτερικό αυτί» ποιοι ρυθμοί εξελίσσονται στο πιάνο.
- Ο πιανίστας, παίζοντας το δικό του μέρος, πρέπει να αποκτά την δυνατότητα να φαντάζεται ταυτόχρονα το ακριβές ρυθμικό σχήμα του βιολιού.

Σε επιλεγμένα και χαρακτηριστικά δείγματα που ακολουθούν περιγράφονται τρόποι πρακτικής μελέτης με σκοπό την επίτευξη απόλυτου ρυθμικού συντονισμού.

Παράδειγμα 38, I. Moderato, μέτρα 1-3

Το παράδειγμα 38 της αρχής του Moderato χρησιμοποιήθηκε ήδη, περιγράφοντας τη λιτότητα της σημειωμένης άρθρωσης αναφορικά με το legato (σελ. 184). Με το ίδιο παράδειγμα προτείνεται εδώ τρόπος μελέτης για την επίτευξη καλύτερου ρυθμικού συντονισμού. Οι εκτελεστές μπορούν σε αναλογία με τις κόκκινες γραμμές του παραδείγματος να σημειώσουν στα μέτρα 1-8 τις στιγμές στις οποίες βιολί και πιάνο αλλάζουν ταυτόχρονα φθόγγο. Με τη σημείωση αυτή, η οποία δοκιμάστηκε στη μελέτη, καθοδηγείται η συγκέντρωση των εκτελεστών στις καίριες στιγμές ρυθμικής σύμπραξης, συγκεκριμενοποιείται η αίσθηση για το τι περιμένει ο ένας εκτελεστής από τον άλλον και διευκολύνεται ο έλεγχος για το κατά πόσο έχει επιτευχθεί ο απόλυτος συντονισμός.

Παράδειγμα 79, I. Moderato, μέτρα 78-81

Η μπάσα φωνή στα μέτρα 78-80 δεν παίζει κανένα ισχυρό ρυθμικό σημείο μαζί με το βιολί, γεγονός το οποίο δημιουργεί πρόβλημα συντονισμού. Τα μοτίβα στις κόκκινες αγκύλες του παραδείγματος 79 (πιάνο δ. χ., μέτρα 78-80 και βιολί, μέτρα 80-81) δύνανται να λειτουργούν ως πυξίδα, σχεδόν χρονομετρικά. Η τοποθέτηση των μικρών αξιών γίνεται κατόπιν προσανατολισμού σε αυτήν τη ρυθμική ραχοκοκαλιά στην αρχή της τελευταίας (ανολοκλήρωτης) παρουσίασης του δεύτερου θέματος.

Παράδειγμα 80, III. Allegro moderato, μέτρα 20-23

Στο παράδειγμα 80 εμφανίζεται επιβράδυνση στα μέτρα 20-21 και κατόπιν παρουσιάζεται τσιτάτο της πρώτης θεματικής ενότητας του Moderato από το βιολί. Στο μέτρο 22 παίζει το πιάνο δ. χ. τη νότα φα στο έκτο δέκατο έκτο. Το βιολί αμέσως μετά παίζει στο

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

έβδομο δέκατο έκτο ντο δίεση. Η σημειωμένη επιβράδυνση της ταχύτητας στο προηγούμενο μέτρο δημιουργεί αβεβαιότητα για τον ακριβή χρονικό προσδιορισμό της έναρξης του έκτου και έβδομου δέκατου έκτου, τα οποία εκτελούνται από δύο όργανα. Προτείνεται να μελετηθεί πρώτα το μέτρο 22 με μειωμένη ταχύτητα έως την έναρξη του πέμπτου όγδοου, ώστε να μπορεί να αποδοθεί με σαφήνεια το ρυθμικό σχήμα (στο παράδειγμα με κόκκινο χρώμα), αποτελούμενο από φα (πιάνο δ, χ.), ντο δίεση (βιολί), λα ύφεση (πιάνο α. χ.). Ως δεύτερο βήμα προτείνεται να μελετηθούν τα μέτρα 22-23, μέχρι να γίνει κατανοητό και στους δύο εκτελεστές με ποια σταθερή ταχύτητα ξεκινά το μέτρο 22, ώστε να μπορεί να εκτελεστεί με άνεση. Κατόπιν προτείνεται να παιχθούν τα μέτρα 20-21 από το πιάνο, κάνοντας μεγάλη κορώνα στο τελευταίο όγδοο σι του μέτρου 21, συνεχίζοντας μαζί με τη σταθερή ταχύτητα στο μέτρο 22, η οποία έχει επιτευχθεί στη δεύτερη φάση μελέτης. Στην τελευταία φάση μελέτης πρέπει να αποφασιστεί αν η επιβράδυνση από το Allegro (μέτρο 21) φθάνει σταδιακά στο moderato ή αν η επιβράδυνση είναι μεγαλύτερη, έτσι ώστε να ξεκινά από το μέτρο 22 η νέα ενότητα με την καινούρια ταχύτητα $J = 94$. Η δεύτερη λύση αποδείχθηκε στην πράξη ως ευκολότερη.

4.8. Συμπεράσματα θεωρητικής-αναλυτικής έρευνας στη *Σονάτα για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη*

4.8.1.Ελληνικές επιρροές στη *Σονάτα για βιολί και πιάνο*

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης είναι Έλληνας. Γεννήθηκε και μεγάλωσε στα Μάρμαρα Ιωαννίνων. Σύμφωνα με αυτοβιογραφικά στοιχεία ο βιολονίστας πατέρας του έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εκπαίδευση και στη διαμόρφωση των μουσικών του αντιλήψεων. Συμπεραίνεται εύλογα ότι τα βιώματα αυτά αντικαθρεπτίζονται και αφήνουν ίχνη στη μουσική του δημιουργία. Το ερώτημα που τίθεται μπορεί να απαντηθεί μόνο για το συγκεκριμένο έργο και δεν είναι δυνατόν στα πλαίσια αυτής της εργασίας να διεξαχθεί έρευνα ελληνικών στοιχείων σε αντιπροσωπευτικό αριθμό άλλων δικών του συνθέσεων.

Η *Σονάτα για βιολί και πιάνο* του Ν. Κωνσταντινίδη είναι αναμφισβήτητα έργο απόδημου Έλληνα συνθέτη, αλλά δεν είναι ελληνικό έργο υπό την στενή έννοια του όρου. Η

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

σύνθεση αυτή είναι αφηρημένο έργο χωρίς λόγια και από πουθενά δεν προκύπτει ελληνική θεματολογία. Για τη δομή του έργου χρησιμοποιούνται μορφές και τεχνικές σύνθεσης κεντρικής και δυτικό-ευρωπαϊκής προέλευσης (μορφή σονάτας, δωδεκάφθογγισμός και μεσαιωνική συνθετική τεχνική της ισορυθμίας), εκφράζοντας τον διεθνοποιημένο ορίζοντα του συνθέτη, απόκτημα εκτενών ακαδημαϊκών σπουδών και ριζικών αλλαγών περιβάλλοντος. Σε κανένα σημείο του έργου δε συναντώνται ίχνη λαϊκών σκοπών ή ρυθμοί λαϊκών χορών, δεν υπάρχουν ενδείξεις για κάποιες ιδιαιτερότητες στην παραγωγή ήχου του βιολιού στην τυπωμένη παρτιτούρα. Εντοπίστηκε μόνο ένα στοιχείο, το οποίο ενδεχομένως μπορεί να παραπέμπει σε μουσική πράξη βυζαντινής προέλευσης: Το ισοκράτημα στο μέρος του πιάνου (Moderato, μέτρα 33-45).

Με βάση τα παραπάνω η δωδεκάφθογγη *Σονάτα για βιολί και πιάνο* του Ν. Κωνσταντινίδη δεν έχει ευδιάκριτες ρίζες στην ελληνική παράδοση, αλλά είναι δημιούργημα σε συνθήκες παγκοσμιοποίησης και απευθύνεται σε διεθνές ακροατήριο. Εν κατακλείδι, αξιολογείται ως παραγωγή, η οποία τονίζει και δίνει αξία στην κοσμοπολίτικη διαφοροποίηση και πολυμορφία.

4.8.2.Μορφή σονάτας

Το έργο του Ντίνου Κωνσταντινίδη περιέχει όλα τα τυπικά γνωρίσματα μιας σονάτας. Είναι ένα κυκλικό έργο τριών κινήσεων για δύο όργανα. Εξελίσσεται διαλεκτικά ως αυστηρή, σύντομη, ενιαία δραματική φόρμα. Το θεματικό υλικό ολόκληρου του έργου παρουσιάζεται στην αρχή του πρώτου μέρους Moderato (μέτρα 1-13). Το Moderato ως κύριο μέρος ακολουθεί ευδιάκριτα τη μορφή σονάτας, όπως περιγράφεται από τους θεωρητικούς του 19^{ου} αιώνα. Ένα από τα βασικά συστατικά λειτουργικότητας αυτής της συνθετικής μορφής - η ύπαρξη τονικού κέντρου - μεταμορφώνεται στη σονάτα του Ν. Κωνσταντινίδη και προσαρμόζεται σε αυστηρό δωδεκάφθογγο περιβάλλον: Τη σταθερότητα του τονικού κέντρου αντιπροσωπεύει η παρουσίαση της πρώτης θεματικής ενότητας και του δεύτερου θέματος από τις ίδιες εναρκτήριες νότες (σολ δίεση και ρε). Στην θέση των μετατροπιών του τονικού συστήματος εμφανίζονται παρουσιάσεις σειρών/θεματικών ενοτήτων από άλλες εναρκτήριες νότες.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

4.8.3.Πρωτοτυπίες σύνθεσης

Η *Σονάτα για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη, ακολουθώντας καταρχάς τους αυστηρούς κανόνες του δωδεκάφθογγου συστήματος, τρέφεται από μια και μοναδική δωδεκάφθογγη σειρά. Παράλληλα, εκτυλίσσεται με πρωτότυπο τρόπο η παραδοσιακή μορφή της σονάτας με τη χρήση της ισορυθμίας.

Η αναφορά πολυάριθμων ιδιαιτεροτήτων και πρωτοτυπιών τεκμηριώνει τη θέση ότι η μορφή της σονάτας, ακόμα στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αι. και παρά το γεγονός ότι φθίνει, δεν παύει να παρουσιάζει περιθώρια εξέλιξης.

Εκτιμάται ότι η *Σονάτα για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη δεν είναι μια απλή αναβίωση μιας παρωχημένης μορφής, αλλά μια ευρηματική και πολύπλοκη σύνθεση, η οποία πρωτοτυπεί με νέους τρόπους οργάνωσης του υλικού εντός πολύ αυστηρών ορίων.

4.8.4.Χαρακτηριστικά παρτιτούρας

Η σημειογραφία της παρτιτούρας είναι συντηρητική και σε όλη τη διάρκεια του έργου δε χρησιμοποιούνται σύγχρονες τεχνικές και πρακτικές εκτέλεσης. Αντί αυτού διαφαίνεται στο σύνολο της γραφής μια εις βάθος γνώση του βιολιού και στα πλαίσια των αναγκών του έργου αξιοποιούνται με αρτιότητα οι δυνατότητες του πιάνου. Οι χρονομετρικές ενδείξεις για τις ταχύτητες αποδείχθηκαν στην πράξη ως απόλυτα εφαρμόσιμες. Οι δυναμικές ενδείξεις είναι κατατοπιστικές και πολύ συγκεκριμένες, αν και διαπιστώνεται ότι σε ορισμένα σημεία με την ακριβή εφαρμογή τους ο ήχος του βιολιού δεν αναδεικνύεται στην περίπτωση χρήσης πιάνου κοντσέρτου. Οι ενδείξεις για την άρθρωση είναι λιτές και δε σημειώνονται πάντα με ενιαίο τρόπο. Σε αντίθεση με την καθαρογραφία της σονάτας για βιόλα και πιάνο δε συναντάται σχεδόν ποτέ staccato στην τυπωμένη παρτιτούρα της εκδοχής για βιολί και πιάνο. Στους εκτελεστές δίνεται το περιθώριο να συμπληρώσουν και να εξειδικεύσουν την άρθρωση. Προϋπόθεση ορθών συμπληρώσεων είναι η ενδεδειγμένη γνώση της δομής του έργου. Λόγω έλλειψης δακτυλοθεσίας και δοξαριών δεν προσδιορίζονται οι αισθητικοί παράμετροι στην

παραγωγή ήχου του βιολιού. Το γεγονός αυτό μπορεί να εκληφθεί ως ένδειξη βούλησης του συνθέτη να μην περιορίσει την ηχοπλαστική εφευρετικότητα του ερμηνευτή.

4.8.5. Αναθεώρηση του έργου

Κατόπιν ανάλυσης και αντιπαραβολής των εκδόσεων διαπιστώθηκε ότι και οι δύο διαθέσιμες πηγές περιέχουν αρκετά λάθη. Αποφασίστηκε να μην εφαρμοστεί ως πλέον εύκολη λύση η αναπαραγωγή του κειμένου με όλα τα υφιστάμενα λάθη. Επιλέχθηκε διαδικασία καταγραφής των προβληματικών σημείων και κατόπιν διαδικασία σταδιακής διόρθωσης. Όπου εντοπίστηκαν τυπογραφικά λάθη διορθώθηκαν. Αποκλίσεις στην παρτιτούρα λόγω μη τήρησης δωδεκάφθογγης σειράς εξετάστηκαν ανά περίπτωση. Η προγραμματισμένη συνεργασία με τον συνθέτη, την άνοιξη του 2020, ως ασφαλέστερη επίλυση υπαρκτών προβληματισμών ματαιώθηκε λόγω πανδημίας.

Καθοριστικός παράγοντας στη διαδικασία διόρθωσης των πηγών αποτελούν οι διευκρινιστικές απαντήσεις του συνθέτη σε αναλυτικό ερωτηματολόγιο (Παράρτημα, σελ. 531), σύμφωνα με τις οποίες, όλες σχεδόν οι προτεινόμενες παρεμβάσεις (διορθώσεις και προσθήκες) στην παρτιτούρα LRC 021c έγιναν αποδεκτές. Με βάση τα επιβεβαιωμένα στοιχεία καταρτίστηκε νέα έκδοση παρτιτούρας του έργου καθώς και έκδοση μέρους του βιολιού με δακτυλοθεσία και αγωγή δοξαριού.

4.8.6. Εκτέλεση και ακρόαση του έργου

Εκτιμάται ότι για την εκτέλεση της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη απαιτείται αφενός ένα υψηλό επίπεδο ερμηνευτικών ικανοτήτων, αφετέρου μια επαρκής θεωρητική κατάρτιση στην τεχνοτροπία του δωδεκαφθογγισμού. Το έργο από καθαρά βιολονιστική άποψη είναι μετρίων τεχνικών απαιτήσεων. Ωστόσο, υφίστανται δυσκολίες στην απόδοση γρήγορων περασμάτων απόστασης τριών ή τεσσάρων χορδών για το δεξί χέρι καθώς και στο συντονισμό μεταξύ των εκτελεστών σε συχνά πολύπλοκα ρυθμικά σχήματα.

Συμπεραίνεται ότι η ακρόαση και κατανόηση του έργου προϋποθέτει εξοικείωση με ακούσματα έργων δωδεκαφθογγισμού.

Κεφάλαιο 5

Boris Papandopulo (1906 – 1991): Σονάτα για βιολί και πιάνο

5.1. Βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη

Ο Boris Papandopulo υπήρξε αναμφίβολα ένας από τους σημαντικότερους Κροάτες και Γιουγκοσλάβους συνθέτες του 20ού αιώνα.

Γεννήθηκε στις 25 Φεβρουαρίου 1906 στο Honnef am Rhein της Γερμανίας. Γονείς του ήταν ο ελληνικής καταγωγής Ρώσος βαρόνος Konstantin Papandopulo (Κωνσταντίνος Παπαδόπουλος) και η διάσημη Κροάτισσα λυρική καλλιτέχνη Maja Strozzi (μετέπειτα Maja de Strozzi-Pečić), αναφορά της οποίας κάνει ο Thomas Mann στο μυθιστόρημά του *Doktor Faustus*, ως την «...ομορφότερη ίσως σήμερα σοπράνο φωνή και στα δύο ημισφαίρια»⁴³.

Ο πατέρας του συνθέτη πέθανε το 1908 πριν προλάβει να κάνει αισθητή την παρουσία του στον υιό του. Ο Boris Papandopulo μετά το θάνατο του πατέρα του, σε ηλικία τριών ετών ήλθε στο Ζάγκρεμπ, τη γενέτειρα πόλη της μητέρας του.

Μεγάλωσε σε έντονα εθνικό-κροατικό περιβάλλον, μέσα σε μία οικογένεια που ήταν πάντα στενά συνδεδεμένη με τη μουσική και το θέατρο. Η γιαγιά του, η δούκισσα Marija Ružička-Strozzi, ήταν γνωστή τραγωδός του Κροατικού θεάτρου και ο θείος του Tito Strozzi ένας από τους σημαντικότερους Κροάτες σκηνοθέτες και ηθοποιούς της εποχής του. Το σπίτι της οικογένειάς του διέθετε αίθουσα συναυλιών και ήταν τόπος συνάντησης της πνευματικής και καλλιτεχνικής ελίτ του Ζάγκρεμπ.

Η Maja Strozzi, φανατική εθνικίστρια και με έντονα στοιχεία σωβινισμού, γυρίζοντας στο Ζάγκρεμπ, κράτησε για το υιό της το όνομα Boris (παραλείποντας το ελληνικό Μάχος) και το επίθετο Papandopulo, στοχεύοντας πιθανότατα στην πατρική περιουσία.

«Δέον να τονισθεί εδώ ότι ουδείς εκ Κροατίας αναφέρετο στην ελληνική καταγωγή του συνθέτη. Μετά από επαναλαμβανόμενες αποστολές αποδεικτικού υλικού για την καταγωγή του από το ΑΕΜΘΤ προς την Κροατική Ακαδημία, έγκριτους μουσικολόγους και ερευνητές,

⁴³ Thomas Mann, „*Doktor Faustus*“, Aufbau- Verlag Berlin und Weimar, 1971, σελ.547

συνθέτες και μουσικούς, στην περίοδο 1996-2002, άρχισε πλέον η αναφορά στην ελληνική καταγωγή, τουλάχιστον σε ένθετα προσφάτων δισκογραφικών και βιβλιογραφικών εκδόσεων»⁴⁴.

Ο Papandopulo στράφηκε στη μουσική πολύ νωρίς. Σε ηλικία τριών ετών λαμβάνει τα πρώτα μαθήματα μουσικής και ήδη στα επτά του χρόνια παίζει θαυμάσια πιάνο και βιολί. Από το 1921 σπούδασε στην Μουσική Ακαδημία στο Ζάγκρεμπ, όπου παρακολούθησε θεωρητικά μαθήματα στις τάξεις των Fran Lhotka και Franjo Dugan καθώς και πιάνο στη τάξη της Antonija Geiger-Eichhorn.

Με παρότρυνση του Igor Stravinsky, ο οποίος ήταν φίλος της μητέρας του, σπούδασε στην Βιέννη (1925-1928) σύνθεση και διεύθυνση ορχήστρας, πρώτα ιδιωτικά με τον τότε γνωστό ολλανδό καθηγητή και μαέστρο Dirck Fock, ο οποίος έπαιξε σημαντικό ρόλο στην πνευματική και μουσική ανάπτυξη του συνθέτη και στη συνέχεια στο Νέο Ωδείο της Βιέννης (Neues Wiener Konservatorium) με τον Rudolf Nilius.

Ο Boris Papandopulo γνώρισε την πρώτη μεγάλη επιτυχία ως συνθέτης με την ευκαιρία μιας παράστασης το 1928 στο Wiener Musikverein του έργου του Cantata Slavoslovija (Laudamus) για σολίστ, χορωδία και ορχήστρα, η οποία έλαβε ενθουσιώδη σχόλια από κοινό και κριτικούς.

Επιστρέφοντας στο Ζάγκρεμπ το 1928 ολοκλήρωσε τις σπουδές του αποφοιτώντας το 1929 από την τάξη του Blagoje Bersa. Η μακρόχρονη εργασία του ως μαέστρος χορωδίας και διευθυντής διαφόρων ορχηστρικών συνόλων ξεκινά ήδη από το 1928, πρώτα ως μαέστρος της Κροατικής χορωδίας «Κολο» και κατόπιν από το 1931 ως διευθυντής της ορχήστρας του Κροατικού Μουσικού Ινστιτούτου στο Ζάγκρεμπ. Από το 1935 έως το 1938 δίδαξε στην Κρατική Μουσική Σχολή στο Σπλιτ. Από το 1940 έως το 1945 διατέλεσε μαέστρος στην Όπερα του Ζάγκρεμπ (διευθυντής 1943-1945) και ταυτόχρονα μαέστρος στην Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας του Ζάγκρεμπ (1942-1945).

Τον Μάιο του 1946, λόγω της συγγενειάς του με τον Bela Pečić, δεύτερου συζύγου της μητέρας του και ενός εκ των ιδρυτών του κροατικού φασιστικού κινήματος των Ουστάζι,

⁴⁴ Θωμάς Ταμβάκος, «Συμβολική παρουσίαση του ελληνικής καταγωγής κορυφαίου μουσουργού /αρχιμουσικού/μουσικοπαιδαγωγού «Κροάτη Μότσαρτ» με αφορμή τη συμπλήρωση 20 ετών από τον θάνατό του», άρθρο στο διαδικτυακό περιοδικό Tar, Οκτώβριος 2011.

κατηγορήθηκε ως φιλικά προσκείμενος προς τη φασιστική, υπερεθνικιστική και τρομοκρατική αυτή οργάνωση. Παρόλα αυτά «...η προηγηθείσα – παράνομη - αρθρογραφία του στην περίοδο 1935-40, όπου στιγματίζει τα χιτλερικά εγκλήματα και τους Κροάτες συνεργάτες τους εναντίον των Εβραίων αλλά και οι ουμανιστικές ιδέες του τον δικαίωσαν απολύτως»⁴⁵.

Στη συνέχεια κλήθηκε να αναλάβει μία από τις προσφερόμενες διευθυντικές θέσεις στην τότε νεοσυσταθείσα Ομοσπονδιακή Λαϊκή Δημοκρατία της Γιουγκοσλαβίας. Διορίστηκε διευθυντής της Όπερας του Εθνικού Θεάτρου "Ivan Zajc" στη Ριέκα, με πρώτη θητεία το 1946-48 και κατόπιν το 1953-1959, ανανεώνοντας τον οργανισμό και δημιουργώντας ένα εκτεταμένο ρεπερτόριο. Ανταποκρινόμενος στην πρόσκληση του στρατάρχη Τίτο ανέλαβε το 1948 τη διεύθυνση της Όπερας του Εθνικού Θεάτρου στο Σεράγεβο, όπου παρέμεινε μέχρι το 1953. Την ίδια περίοδο έδωσε επίσης σειρά μουσικολογικών διαλέξεων (έχουν εκδοθεί από την Κροατική Ακαδημία) με μεγάλη επιτυχία. Το 1959 -1965 συνέχισε την καριέρα του ως μαέστρος στην Όπερα του Κροατικού Εθνικού Θεάτρου στο Ζάγκρεμπ και στο Σπλιτ (1968-1974). Ως μόνιμος φιλοξενούμενος μαέστρος διεύθυνε την ορχήστρα στο Θέατρο Κωμωδίας του Ζάγκρεμπ καθώς και τη συμφωνική ορχήστρα στο Κάιρο. Ο Β. Papandopulo δραστηριοποιήθηκε επίσης ως συγγραφέας, δημοσιογράφος, κριτικός μουσικής, πιανίστας και συνοδός.

Το 1965 έγινε μέλος της Γιουγκοσλαβικής Ακαδημίας Τεχνών και Επιστημών στον τομέα της Μουσικής (JAZU). Το 1968 έλαβε το βραβείο "Vladimir Nazor Lifetime Achievement Award" και το 1981 του απονεμήθηκε το ανώτατο κροατικό βραβείο AVNOJ. Από το 1975 έως το 1991 ασχολήθηκε κύρια με τη σύνθεση και τη διδασκαλία ζώντας μεταξύ Ζάγκρεμπ και των δαλματικών πόλεων Opatija και Tribunj. Σύμφωνα με τον επίσημο κατάλογο έργων του συνθέτη υφίστανται 175 καταγραμμένα έργα αυτής της περιόδου. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται τέσσερις σονάτες, από συνολικά επτά συνθέσεις με τον τίτλο αυτό. Στο συνθετικό έργο του Boris Papandopulo συμπεριλαμβάνονται περισσότερα από 450 έργα για όλα τα είδη: Ορχηστρικές συνθέσεις, Όπερες, μουσική για μπαλέτα, έργα για σόλο όργανα,

⁴⁵ Θωμάς Ταμβάκος, «Συμβολική παρουσίαση του ελληνικής καταγωγής κορυφαίου μουσουργού /αρχιμουσικού/μουσικοπαιδαγωγού «Κροάτη Μότσαρτ» με αφορμή τη συμπλήρωση 20 ετών από τον θάνατό του», άρθρο στο διαδικτυακό περιοδικό Tar, Οκτώβριος 2011.

έργα μουσικής δωματίου και φωνητικά-οργανικά σύνολα (σόλο κομμάτια και χορωδιακά έργα), μουσική για το θέατρο και τον κινηματογράφο.

Πέθανε στις 16 Οκτωβρίου του 1991 στο Τριβunj, όπου έμενε τα τελευταία χρόνια με την τρίτη του σύζυγο Zdenka. Στο σπίτι του στο Τριβunj υπάρχει πλακέτα με την κατατομή του συνθέτη και αναφορά της περιόδου που έζησε εκεί. Από το 2014 διοργανώνεται στο Τριβunj το Φεστιβάλ "Parandorulijana" αφιερωμένο στο συνθέτη.

5.1.1.Βιβλιογραφικές αναφορές στον Boris Parandorulo και το έργο του

Για τον Boris Parandorulo και το έργο του υπάρχει πλειάδα δημοσιευμάτων κύρια στην κροατική γλώσσα. Το γεγονός αυτό δημιούργησε σημαντικούς περιορισμούς στην επισκόπηση της βιβλιογραφίας και κατ' επέκταση στην έρευνα. Στην παρούσα διατριβή γίνεται επισκόπηση των εργασιών που εντοπίστηκαν με χρήση της ελληνικής, αγγλικής και γερμανικής γλώσσας και περιορισμένη επισκόπηση εργασιών από την κροατική γλώσσα με χρήση μεταφραστικών εργαλείων.

Στην ελληνική γλώσσα εντοπίστηκαν δύο εργασίες (άρθρο και ομιλία), οι οποίες δημοσιοποιήθηκαν το διάστημα από 2011 έως 2018. Στη ξενόγλωσση βιβλιογραφία εντοπίστηκαν μία διατριβή στην αγγλική γλώσσα (Rice University, Houston, ΗΠΑ), οκτώ διατριβές στην κροατική γλώσσα (Μουσική Ακαδημία, Πανεπιστήμιο του Ζάγκρεμπ), ένα εισαγωγικό σημείωμα σε φυλλάδιο (booklet) CD στη γερμανική γλώσσα και τέλος, αναφορές στον B. Parandorulo σε ιστορικά-μουσικολογικά βιβλία, λεξικά, πρακτικά συνεδρίου καθώς και άρθρα σε περιοδικά στην κροατική γλώσσα. Η εντοπισμένη ξενόγλωσση βιβλιογραφία δημοσιοποιήθηκε το διάστημα από 1959 έως 2022.

Ο εντοπισμός των συγκεκριμένων εργασιών έγινε με:

- α) αναζήτηση στο διαδίκτυο με βάση κατάλογο λέξεων κλειδιών (Boris Parandorulo, διασπορά, σονάτα, σονάτα για βιολί, σονάτα για βιολί και πιάνο),
- β) αναζήτηση στις βιβλιοθήκες και σε δικτυακούς τόπους κεντρικών φορέων (Πανεπιστήμια σε Ελλάδα/Κροατία/ΗΠΑ, Μουσικά Αρχεία),

γ) αναζήτηση μέσω προσωπικών επαφών με ερευνητές με ιδιαίτερη εμπειρία στο έργο του Boris Papandopulo (Dr. Davor Merkaš, Marijan Modrusan, Θωμάς Ταμβάκος).

A. Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

1. Ταμβάκος, Θωμάς. «ΜΠΟΡΙΣ ΠΑΠΑΝΤΟΠΟΥΛΟ: 20 Χρόνια Από Τον Θάνατο Του Ελληνικής Καταγωγής Κροάτη Μότσαρτ», Περιοδικό TAR (Οκτώβριος 2011) https://www.tar.gr/mporis_papantopoulo_20_xronia_apo_ton_thanato_toy_ellinikis_katag_wgis-article-3763.html?category_id=183

Με την ευκαιρία των 20 χρόνων από τον θάνατο του ελληνικής καταγωγής Κροάτη συνθέτη Boris Papandopulo ο ιδρυτής του Α.Ε.Μ.Θ.Τ. και ερευνητής Θωμάς Ταμβάκος δημοσίευσε τον Οκτώβριο 2011 άρθρο στο διαδικτυακό περιοδικό TAR σκιαγραφώντας το έργο και την προσωπικότητα του συνθέτη. Παραθέτει διεξοδικά βιογραφικά στοιχεία και περιγράφει τη μουσική του δημιουργία αναφέροντας τον τρόπο γραφής του και την ιδιαίτερη προσωπική του μουσική γλώσσα με τις επιρροές από την παραδοσιακή μουσική των Βαλκανίων. Στη συνέχεια υπάρχει διεξοδική παράθεση της εργογραφίας του συνθέτη από το 1924 με το πρώτο του έργο *Svatonske* (Τραγούδια του γάμου) έως το 1991 με το έργο *Στους 3 Μάγους*. Στο άρθρο γίνεται ειδική αναφορά σε έργα με ελληνικό τίτλο καθώς και σε έργα με ελληνικό τίτλο των οποίων τα χειρόγραφα αναζητούνται (*Ελευθερία* για φλάουτο και *Δωδεκανησιακή Σουίτα* για βιολί και έγχορδα). Το δημοσίευμα ολοκληρώνεται με αναφορά στην εκτεταμένη δισκογραφία με έργα του συνθέτη.

2. Ταμβάκος, Θωμάς. «Έλληνες μουσουργοί των Βαλκανίων, 17ος-20ος αι.», ομιλία, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Αθήνα, 29 Οκτωβρίου 2018. <https://www.blod.gr/lectures/ellines-mousourgoi-ton-balkanion-17os-20os-ai/>

Η ομιλία του Θωμά Ταμβάκου στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» πραγματεύεται την καλλιτεχνική δραστηριότητα 180 Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής μουσουργών της λόγιας μουσικής, στην περιφέρεια της βαλκανικής χερσονήσου, από τον 17ο, έως και το 20ο αιώνα. Μεταξύ των σημαντικών συνθετών των Βαλκανίων με ελληνική καταγωγή γίνεται αναφορά και στον Boris Papandopulo.

B. Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Οι διδακτορικές διατριβές:

1. Cindrić, Marija. “Elementi istarskog folkloru u nekim djelima Borisa Papandopula.” Dissertation, University of Zagreb, Music Academy, 2006. urn: nbn:hr:116:620234.

Η διατριβή με θέμα «Στοιχεία ιστορικής λαογραφίας σε ορισμένα έργα του Boris Papandopulo» εστιάζει στην ιστορική λαογραφία, τη δομή της παραδοσιακής μουσικής, τους χαρακτηριστικούς τύπους λαϊκών μελωδιών και γενικότερα στα χαρακτηριστικά της ιστορικής λαογραφίας. Μέσα από αυτό το πρίσμα αναλύονται τα έργα του Boris Papandopulo - *Three Yugoslav Dances* για κιθάρα, *Nadsviravanja*, *Čakavske suite* και *Osorskog rekvijsma*.

2. Komljenović, Fabijan. “Boris Papandopulo: Madame Buffault - od pronalaska partiture do praizvedbe.” Dissertation, University of Zagreb, Music Academy, 2017. urn: nbn:hr:116:545967.

Η εργασία πραγματεύεται την όπερα *Madame Buffault* του Boris Papandopulo βασισμένη σε λιμπρέτο του Γερμανού ζωγράφου Paul Struck. Αναφέρονται μουσικολογικά στοιχεία που σχετίζονται με τη δημιουργία της παρτιτούρας καθώς και στοιχεία που αφορούν την πρεμιέρα της όπερας. Παρέχεται ανάλυση του λιμπρέτου και της μουσικής, με έμφαση στον υπερρεαλισμό ως πλαίσιο για την κατανόηση του κειμένου και στην τεχνική του κολλάζ ως πλαίσιο κατανόησης της οργάνωσης του μουσικού υλικού.

3. Kovacic, Loreta. “The piano music of Boris Papandopulo.” Dissertation, Rice University, 1996.

Η διατριβή εξετάζει τη ζωή και τη μουσική του Boris Papandopulo. Λαμβάνεται υπόψη το κοινωνικοπολιτικό κλίμα στο οποίο έζησε και δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στη δυαδικότητα του συνθετικού του ύφους. Η δυαδικότητα αυτή χαρακτηρίζεται από τη χρήση τόσο νεοκλασικών όσο και λαϊκών στοιχείων και απορρέει από τις σπουδές του στην παραδοσιακή δυτικοευρωπαϊκή μουσική καθώς και από την κροατική του κληρονομιά. Εξετάζεται η ιδιαιτερότητα της μουσικής του γλώσσας ως εθνικής και ταυτόχρονα διεθνούς με ιδιαίτερη έμφαση στα έργα του για πιάνο.

4. Leko, Tomislav. “Boris Papandopulo: Koncert za ksilofon i gudački orkestar.” Dissertation, University of Zagreb, Academy of Music, 2022. urn:nbn:hr:116:054730.

Η εργασία αναλύει το κοντσέρτο για ξυλόφωνο και ορχήστρα εγχόρδων του Boris Papandopulo. Δίνεται έμφαση στην αρμονία, στην πολυφωνία και σε ορισμένες συνθετικές τεχνικές. Προσδιορίζονται η μουσική γλώσσα και η επιρροή διαφόρων στυλ. Επιπλέον, η εργασία διερευνά τη ζωή του συνθέτη εντοπίζοντας ορισμένα από τα σημαντικότερα έργα του, τα οποία εκπροσωπούν το πλούσιο και ποικίλο μουσικό ύφος του συνθέτη.

5. Matarić, Božica. “Klavirska djela Borisa Papandopula.” Dissertation, University of Zagreb, Music Academy, 1978. urn:nbn:hr:116:093356.

Η εργασία επικεντρώνεται στη ζωή και το έργο του Boris Papandopulo αναλύοντας παράλληλα τα ακόλουθα πιανιστικά του έργα: *Sonata op. 10, Contradanza op. 21, Partita op. 18, Mala suita op. 33, Kolo op. 14, Sonata u a-molu, Suita "Selo", Scherzo fantastico, Sonatina, Osam studija, Plesna suita, Dodekafonski koncert, Kaleidoskop "74", Tanzstudie.*

6. Šatara, Iva. “Peti i šesti gudački kvartet Borisa Papandopula.” Dissertation, University of Zagreb, Music Academy, 1998. urn:nbn:hr:116:856513.

Η εργασία ερευνά το πέμπτο και έκτο κουαρτέτο εγχόρδων του Boris Papandopulo. Εξετάζεται η μορφή των έργων και αναλύεται η μονοθεματικότητα ως κύριο χαρακτηριστικό και βάση για την κατασκευή τους.

7. Škreblin, Matej. “Boris Papandopulo - violončelo u skladateljskom opusu.” Dissertation, University of Zagreb, Music Academy, 2012. urn:nbn:hr:116:025573.

Η εργασία πραγματεύεται βιογραφικά στοιχεία του Boris Papandopulo περιγράφοντας τα βασικά χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του στο συνολικό του έργο. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στα έργα του συνθέτη για βιολοντσέλο, μεταξύ των οποίων, η *Rapsodia concertante* για βιολοντσέλο και φωνητικά και η *Rapsodia* για σόλο βιολοντσέλο.

8. Šolman, Monika. “Boris Papandopulo i njegove opere.” Zagreb: University of Zagreb, Music Academy, 2016. urn:nbn:hr:116:596565.

Η διατριβή πραγματεύεται τις όπερες του Boris Papandopulo και τη σημαντική θέση που κατέχουν ανάμεσα στο συνολικό δημιουργικό έργο του συνθέτη.

9. Šuleski, Nataša. “Boris Papandopulo: 10x1 - deset muzičkih impresija svaka po jednu minutu trajanja.” Dissertation, University of Zagreb, Music Academy, 2006. urn:nbn:hr:116:666618.

Η εργασία πραγματεύεται τον κύκλο *10x1 δέκα μουσικές εντυπώσεις διάρκειας ενός λεπτού η καθεμία για σόλο πιάνο του Boris Papandopulo*. Ερευνώνται τα στοιχεία της μουσικής γλώσσας του συνθέτη: η τεχνική της αντίστιξης, η κινητικότητα σε στίλ μπαρόκ, η κλασική μελωδικότητα, η διευρυμένη τονικότητα, ο δωδεκαφθογγισμός και τα ενσωματωμένα στοιχεία της λαϊκής παράδοσης. Το έναυσμα της ανάλυσης και έρευνας του μουσικού κύκλου 10x1 δίνει η πολυπλοκότητα της μορφής των μικρών σε διάρκεια έργων.

Φυλλάδιο (booklet) CD:

1. Merkaš, Davor. “Boris Papandopulo 1906–1991, Works for Piano & Strings”. *Εισαγωγικό σημείωμα στο Booklet CD της Co-Production: cpo/Deutschlandfunk*, cpo 555 106–2

Στο εισαγωγικό αυτό σημείωμα ο μουσικολόγος Davor Merkaš παραθέτει βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη με αναφορά στις σημαντικότερες συνθετικές του περιόδους χρονολογικά καθώς και στις αισθητικές του απόψεις. Στη συνέχεια παρουσιάζει, παραθέτοντας ιστορικά και μουσικολογικά στοιχεία, τα έργα που περιλαμβάνονται στο CD: *Concertino in modo antico op.56, Fantasy for Violin & Piano, Lyrical Trio for Violin, Violoncello & Piano, Rapsodia Concertante for Violoncello & Piano, Three Musical Movements for Orlando for Piano Trio*.

Βιβλία ιστορικής μουσικολογίας:

1. Andreis, Josip. *Music in Croatia*, Zagreb: Institute of Musicology, 1974.

Η εργασία βασίζεται στο βιβλίο του Josip Andreis *Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj* (Η ανάπτυξη της μουσικής στην Κροατία), το οποίο περιλαμβάνεται στο βιβλίο του *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (Η ιστορική ανάπτυξη της μουσικής κουλτούρας στη Γιουγκοσλαβία). Στο βιβλίο αυτό υπάρχουν αναφορές στον συνθέτη Boris Papandopulo και τη σημαντική συμβολή του στο μουσικό γίγνεσθαι της Κροατίας.

2. Andreis, Josip. *Yugoslav Music*, Beograd: Jugoslavija, 1959.
3. Kovačević, Krešimi., *Croatian Composers and Their Works*, Zagreb: Naprijed, 1960.

4. Kovačević, Krešimir. *The History of Croatian Musik of the Twentieth Century*, Zagreb: Association of Composers of Croatia, 1967.

Εγκυκλοπαίδειες-Λεξικά:

1. Kovačević, Krešimir. “Boris Papandopulo”, *Music Encyclopedia*, Vol III, Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod, 1977.
2. Krpan, Erika. *Boris Papandopulo*, Hrvatski Biografski leksikon, 2016.

Η μουσικολόγος Dr. Erika Krpan είναι η κατεξοχήν ερευνήτρια της ζωής και του έργου του Boris Papandopulo. Στο Λεξικό *Hrvatski Biografski* αναφέρει σημαντικά βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη και παραθέτοντας το σύνολο των έργων του και αναλυτική βιβλιογραφία

Άρθρα – Μελέτες:

1. Detoni, Dubravko and Ivan Brkanović. *Boris Papandopulo, Milo Cipra: u povodu 100. obljetnice rođenja i muzikološkoga simpozija 'Generacija 1906.' koji priređuje Razred za glazbenu umjetnosti i muzikologiju Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja: 2006.

Πρακτικά Μουσικολογικού Συμποσίου με την ευκαιρία των 100 χρόνων από τη γέννηση του συμποσίου "Generation 1906" με αναφορά στους Κροάτες συνθέτες Boris Papandopulo και Milo Cipra που διοργάνωσε η Κροατική Ακαδημία Επιστημών και Τεχνών στο Ζάγκρεμπ το 2006.

2. Georgieva, Stefanka. “Unknown Letters of Jakov Gotovac, Boris Papandopulo and Josip Štolcer Slavenski in *Boris Gaidarov's Archives (From the “History of Bulgarian-Croatian Music Contacts between the 1920s and the 1940s”*”, *Arti Musices* nr.42 (2011):5-35.

Η μελέτη βασίζεται στην εν μέρει σωζόμενη αλληλογραφία του Βούλγαρου εκδότη και καθηγητή μουσικής Boris Gaidarov με τους Κροάτες συνθέτες Jakov Gotovac, Boris Papandopulo και Josip Štolcer Slavenski και αποτελεί μια προσπάθεια να ανασυσταθεί η ιδέα των μακροχρόνιων επαγγελματικών επαφών μεταξύ τους.

3. Majer-Bobetko, Sanja. “Croatian Musical Criticism between the Two World Wars”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Published By: Croatian Musicological Society Vol.18, No.1 (1987): 75-95.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

4. Sedak, Eva. “The Modern, Modernism and Modernist Classicism in Croatian 20th Century Music”, *Word New Music Magazine* nr. 21, 2011.
5. Sedak, Eva, *Between the moderne and the avant-garde: Croatian music 1910-1960: proceedings of the Musicological Symposium held in Zagreb, on December 13-14, 1996*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2005.
6. Supičić, Ivan. Boris Papandopulo, 1906-1991. Zagreb: Hrvatska Akademija Znanosti i Umjetnosti, Razred za Glazbenu Umjetnost i Muzikologiju, 1994.

Συλλογή άρθρων για τον Boris Papandopulo και το συνθετικό του έργο από τους Erika Krpan, Sanja Majer Bobetko.

Στην επισκόπηση βιβλιογραφίας για τον Boris Papandopulo και το έργο του δεν εντοπίστηκαν εργασίες στο πεδίο ερμηνείας και εκτέλεσης του βιολιού. Σύμφωνα με τις προσβάσιμες πηγές, η παρούσα επισκόπηση αποσαφηνίζει σε σημαντικό βαθμό το ερευνητικό έλλειμμα στο πεδίο αυτό, αναδεικνύοντας παράλληλα την πρωτοτυπία της έρευνας που ακολουθεί.



Φωτογραφία 2. Ο Boris Papandopulo στο σπίτι του στο Tribunj τη δεκαετία 1970. Στο εικονιζόμενο πιάνο, ιδιοκτησίας σήμερα της οικογένειας Ebel, συνέθεσε ο Β. Papandopulo ανάμεσα σε άλλα έργα και τη *Σονάτα για βιολί και πιάνο*.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023



Φωτογραφία 3. Το σπίτι του Boris Papandopulo έχει πωληθεί σε ιδιώτη. Σήμερα υπάρχει πλακέτα με την κατατομή του συνθέτη και αναφορά της περιόδου που έζησε στο Tribunalj (1974-1991). Σύμφωνα με τον επίσημο κατάλογο έργων του συνθέτη υπάρχουν 175 έργα καταγεγραμμένα κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

5.2. Εισαγωγικό σημείωμα στη *Σονάτα για βιολί και πιάνο (1988)* του **Boris Papandopulo**

Η *Σονάτα για βιολί και πιάνο* του Boris Papandopulo (ελληνικής καταγωγής συνθέτη της διασποράς) συμπεριλήφθηκε στην παρούσα διατριβή ως σύνθεση προς έρευνα και ερμηνεία, λόγω της ιδιαίτερης μουσικής αξίας του έργου και λόγω των αυξημένων τεχνικών/εκτελεστικών απαιτήσεων για τον βιολονίστα, παρά το γεγονός ότι πρόκειται για έργο σχετικά συντηρητικής τεχνοτροπίας στα τέλη του 20^{ου} αι. Επίσης η επιλογή του έργου θεωρήθηκε κατάλληλη για επιμέρους ποιοτική έρευνα και υποβοηθητική στην επιβεβαίωση ή απόρριψη της πρώτης υπόθεσης της εργασίας (Η σύγχρονη συνθετική δημιουργία των Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς υφίσταται άμεση ή έμμεση επίδραση από την εθνοπολιτισμική τους ταυτότητα).

Σύμφωνα με πληροφορίες του κ. Marijan Modrušan, καλλιτεχνικού διευθυντή του Φεστιβάλ Papadopulijana στο Tribunalj της Κροατίας, αφορμή σύνθεσης του συγκεκριμένου έργου το 1988 υπήρξε μια παραγγελία του βιολονίστα Goran Končar (γεν. 1954) και της πιανίστας Ida Gamulin (γεν. 1957) στον 82χρονο τότε Boris Papandopulo. Το έργο γράφτηκε στο Tribunalj, ένα μικρό και ήσυχο (τότε) παραθαλάσσιο χωριό στις Δαλματικές ακτές, όπου ζούσε μόνιμα ο συνθέτης από το 1974 με την τελευταία του σύζυγο Sdenka. Η πρώτη παγκόσμια εκτέλεση πραγματοποιήθηκε από τους Goran Končar και Ida Gamulin. Οι ίδιοι καλλιτέχνες επιμελήθηκαν το 1999 και την πρώτη έκδοση του έργου, μετά τον θάνατο του συνθέτη (1991) και την ανεξαρτητοποίηση της Κροατίας (1995).

Η *Σονάτα για βιολί και πιάνο* δημοσιεύθηκε από το Muzički informativni centar, Zagreb 1999, MIC 2.2212 και στην πρώτη έκδοση αναφέρεται αφιέρωση στους δύο καλλιτέχνες Goran Končar και Ida Gamulin. Η συγκεκριμένη έκδοση συμπεριλαμβάνεται στο Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου (ΑΕΜΘΤ), ως έργο συνθέτη ελληνικής καταγωγής της διασποράς.

Στη μελέτη του έργου βάσει της πρώτης έκδοσης προέκυψαν πολυάριθμα ερωτήματα, τα οποία οδήγησαν στην αναζήτηση της χειρόγραφης παρτιτούρας. Κατόπιν αιτήματος παραχωρήθηκε φωτοτυπημένο αντίγραφο από την κ. Dr. Nada Bezić, υπεύθυνη Αρχείου Ένωσης Κροατών Μουσουργών.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Μετά την παραχώρηση του φωτοτυπημένου αντίγραφου στάθηκε δυνατή η αντιπαραβολή της πρώτης έκδοσης του έργου με την πηγή, γεγονός που οδήγησε στη διαπίστωση ότι μία εις βάθος προσεκτική ερμηνεία του έργου προϋποθέτει την κατάρτιση μιας από κάθε άποψη αναθεωρημένης παρτιτούρας με πλήρες και αναλλοίωτο το σύνολο των πληροφοριών που προσφέρει στον ερευνητή/ερμηνευτή το χειρόγραφο. Η χήρα του συνθέτη, Zdenka Papandopulo, παραχώρησε το 2020 την άδεια κατάρτισης νέας παρτιτούρας του έργου βάσει του χειρόγραφου για τους ερευνητικούς σκοπούς της παρούσας Δ. Δ. καθώς και την άδεια χρήσης της νέας παρτιτούρας για την αναπαραγωγή του έργου (Παράρτημα, σελ. 654).

Κατά τη διάρκεια συνέντευξης στη γερμανική γλώσσα στις 09.08.2020 (Παράρτημα, σελ. 435) η 87χρονη Zdenka Papandopulo ισχυρίστηκε ότι ο Boris Papandopulo δεν είχε κάποιο συγκεκριμένο όργανο προτίμησης, αλλά συνήθως, όταν συναντούσε καλούς μουσικούς, συνέθετε γι' αυτούς, γνωρίζοντας ότι το έργο του θα παιχθεί και μάλιστα καλά! Ανέφερε, επίσης, ότι ο ίδιος ο συνθέτης, μαέστρος και εξαιρετικός πιανίστας, ήταν σε θέση να παίζει όλα τα δικά του πιανιστικά έργα, αλλά από τη δεκαετία του 60 δεν εμφανίζονταν πλέον ως πιανίστας σε συναυλίες. Σχετικά με τις γνώσεις του στο βιολί, η σύζυγός του παρατήρησε ότι δεν τον είχε ακούσει ποτέ να παίζει. Οι συνθέσεις του γράφτηκαν στο γραφείο του, όπου δίπλα ακριβώς βρισκόταν το πιάνο. Όταν συνέθετε για βιολί δοκίμαζε τις θέσεις κρατώντας ένα νοητό όργανο, κάτι που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο συνθέτης είχε γνώσεις παιξίματος του βιολιού. Ενδιαφέρον έχει η μαρτυρία της Zdenka Papandopulo ότι ο σύζυγός της δεν έγραφε ποτέ σκίτσα, αλλά πάντοτε έγραφε κατευθείαν την παρτιτούρα και πολύ συχνά διαφορετικά έργα ταυτόχρονα.

Το χειρόγραφο, καθαρά γραμμένο με σχεδόν υπερβολική σήμανση, αφήνει πάντα ελεύθερα πεντάγραμμα για τυχόν διορθώσεις στο βιολί και στο πιάνο. Ο συνθέτης χρησιμοποιούσε συστηματικά μαύρο χρώμα ως πρώτο χέρι και μπλε χρώμα για επαναληπτικά περάσματα. Σε περίπτωση διορθώσεων έσβηνε προηγούμενες σημειώσεις με έντονο μπλε χρώμα, ενίοτε και με διορθωτικό υγρό. Για νότες οι οποίες είχαν γραφτεί βιαστικά και δεν ήταν ευκρινής η τοποθέτησή τους στο πεντάγραμμα, σημείωνε συχνά (όχι πάντα) την ονομασία τους σε παρένθεση στη γερμανική σημειογραφία. Λάθη και παραλείψεις είναι περιορισμένα. Όπου αυτά υφίστανται απαιτούνται διορθωτικές παρεμβάσεις και συμπληρώσεις κατά περίπτωση. Οι

σημειώσεις για τα δοξάρια είναι χρώματος μπλε, στις σελίδες 1-13 κόκκινες, σπανιότερα και πράσινες. Η εμμονή του συνθέτη για την καταγραφή της αγωγής δοξαριού είναι αξιοπερίεργη, καθώς κανένας βιολονίστας δεν σημειώνει τις δοξαριές τόσο πυκνά.

Εντούτοις, στην πρώτη έκδοση του έργου απουσιάζουν εξ' ολοκλήρου οι σημειώσεις του συνθέτη για τα δοξάρια. Διακρίνεται γενικά η προσπάθεια να ελαφρυνθεί η οπτική εικόνα, ειδικά από πολλές μεγάλες γραμμές legato. Συνοπτικά παρατηρείται ότι δεν έχει μεταφερθεί αυτούσιο και με αξιοπιστία το περιεχόμενο του χειρόγραφου και οι αλλαγές ή παρεμβάσεις στο αρχικό κείμενο δεν αναφέρονται.

5.3. Παρτιτούρα Διδακτορικής Διατριβής⁴⁶

Η παρτιτούρα Δ.Δ. είναι αποτέλεσμα αναθεώρησης με σκοπό την αναλλοίωτη επαναφορά του συνόλου των πληροφοριών του χειρόγραφου, διορθώνοντας/ συμπληρώνοντας ταυτόχρονα το ίδιο το κείμενο, με απόλυτο σεβασμό στο πρωτότυπο περιεχόμενο. Στη νέα παρτιτούρα καταγράφονται οι βασικές αποκλίσεις της πρώτης έκδοσης από το χειρόγραφο σε κόκκινο χρώμα. Ειδικότερα:

1. Με κόκκινο χρώμα:
 - α) Διορθώνονται λάθη,
 - β) προστίθενται παραλείψεις στη διαδικασία μεταφοράς από το χειρόγραφο στην πρώτη έκδοση,
 - γ) αναγράφονται όλες οι αυθεντικές σημειώσεις αγωγής δοξαριού από τον συνθέτη.
2. Με κόκκινο χρώμα και εντός παρενθέσεων σημειώνονται λοιπές επεμβάσεις καθώς και αναγκαίες ή προτεινόμενες διορθώσεις του χειρόγραφου.
3. Μαύρη σήμανση με κόκκινες παρενθέσεις είναι προσθήκες της πρώτης έκδοσης, για τις οποίες γίνονται αναφορές και κριτικά σχόλια.
4. Αφαιρέθηκαν σημάνσεις της πρώτης έκδοσης, οι οποίες δεν υφίστανται στην πηγή. Οι αφαιρέσεις αυτές σχολιάζονται μόνο εκεί που κρίθηκε απαραίτητο

⁴⁶ Παράρτημα, σελ. 615

5.4. Νέα Έκδοση έργου: Μέρος βιολιού

Η νέα έκδοση στο μέρος του βιολιού, βασισμένη στο αναθεωρημένο κείμενο της παρτιτούρας της Δ.Δ., διαφοροποιείται στη συνέχεια με ερμηνευτικές προτάσεις, οι οποίες σημειώνονται με κόκκινο χρώμα:

1. Διαφοροποιημένα δοξάρια από εκείνα που έχουν σημειωθεί από τον συνθέτη.
2. Δακτυλοθεσία δοκιμασμένη στην πράξη.
3. Ελάχιστες διαφοροποιήσεις σε ορισμένα legati, στοχεύοντας στη διευκόλυνση του εκτελεστή στην παραγωγή αβίαστης ροής ήχου.

Από την παρτιτούρα Δ.Δ. πληροφορείται ο βιολονίστας αναλλοίωτες τις σημειώσεις του συνθέτη. Στο ξεχωριστό μέρος του βιολιού συναντάται μια νέα ερμηνευτική πρόταση ως καταγεγραμμένο αποτέλεσμα ερμηνευτικής πράξης.

5.5. Περιγραφή επιλεγμένων διορθωτικών παρεμβάσεων

I. Allegro con brio

Μέτρο 5: Στο χειρόγραφο σημειώνεται legato για τα τέσσερα τριακοστά δεύτερα του βιολιού, όπως και στο παράλληλο σημείο, μέτρο 41. Στην πρώτη έκδοση (μέτρο 5) επεκτείνεται το legato σε πέντε νότες, ενώ στο παράλληλο σημείο (μέτρο 41) όχι. Η παρτιτούρα Δ.Δ. αποδίδει τα legati σύμφωνα με το χειρόγραφο.

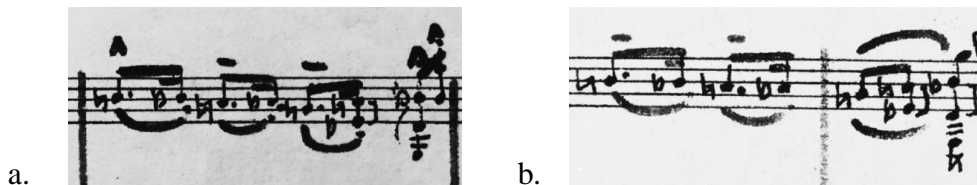
Μέτρο 10: Είναι προφανές ότι λείπει η αναίρεση στον τρίτο χρόνο για τη νότα ντο (η χρωματική κλίμακα προς τα κάτω τηρείται κατόπιν στα μέτρα 12, 13, 16-17).

Μέτρο 11: Το legato ανάμεσα δευτέρου και τρίτου όγδοου στο πρώτο τρίηχο της πρώτης έκδοσης λείπει στο χειρόγραφο, διευκολύνει όμως μια άρτια εκτέλεση.

Μέτρο 12: Στην πρώτη έκδοση σημειώνονται διπλές νότες στον πρώτο και στον δεύτερο χρόνο (σολ-σι ύφεση και σολ-λα ύφεση). Τα δύο σολ θα πρέπει να διαβάζονται, σύμφωνα με το χειρόγραφο, ως δύο staccati. Κατά συνέπεια εκτελείται μόνο η χρωματική γραμμή: σι, σι

ύφεση, λα, λα ύφεση, σολ, όπως άλλωστε και στα μέτρα 43-44. Θεωρείται εξ άλλου απίθανο να προηγείται μια σύνθετη εκδοχή και να τη διαδέχεται μια απλοποιημένη.

Παράδειγμα 81, I. Allegro con brio, a. μέτρο 12 και b. μέτρα 43-44



Μέτρο 19: Το πρώτο διάστημα τρίτης στο μέρος του πιάνου α. χ. (ρε-φα) του χειρόγραφου και της πρώτης έκδοσης διαφέρει από την πρώτη τρίτη του δεξιού χεριού (φα-λα), σε αντίθεση με τα υπόλοιπα διαστήματα τρίτης του μέτρου 19. Θεωρείται ότι πρόκειται για λάθος γραφή και προτείνεται να παιχθεί η τρίτη στο αριστερό χέρι, όπως και στο δεξί (φα-λα).

Μέτρο 22: Στο μέρος του πιάνου, στα τελευταία όγδοα της σοπράνο και του τενόρου απουσιάζουν (όπως και στο χειρόγραφο) οι αναιρέσεις, οι οποίες πρέπει να προστεθούν σύμφωνα με παρόμοια σήμανση στα μέτρα 12 και 44.

Μέτρο 28: Με στόχο την τεχνική διευκόλυνση προτείνεται διαφορετική αλλαγή δοξαριού στα δύο legati του βιολιού στον πρώτο και δεύτερο χρόνο.

Μέτρο 36: Οι διαφορές στην άρθρωση μεταξύ των μέτρων 2 και 36 του βιολιού σημειώνονται σύμφωνα με το χειρόγραφο, χωρίς το προστιθέμενο legato στις δύο πρώτες νότες του μέτρου 36 της πρώτης έκδοσης.

Μέτρο 39: Οι διαφορές στην άρθρωση μεταξύ των μέτρων 3 και 39 του βιολιού σημειώνονται σύμφωνα με το χειρόγραφο, χωρίς το προστιθέμενο legato στις τελευταίες δύο νότες του μέτρου 39 της πρώτης έκδοσης.

Μέτρο 42: Σημειώνονται κατά λάθος από τον συνθέτη στο μέρος του πιάνου α. χ. νότες αξίας 5/4. Η πρώτη έκδοση μετατρέπει το τέταρτο με όγδοο παρεστιγμένο του τέταρτου και πέμπτου χρόνου σε δύο όγδοα. Γίνεται διόρθωση σε όγδοο με δέκατο έκτο παρεστιγμένο, σύμφωνα με

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

παρόμοιο ρυθμό του βιολιού στα μέτρα 43-44. Η επίσης ελαττωματική σημείωση ρυθμού στο δεξί χέρι του μέτρου 42 διορθώνεται σύμφωνα με τον ρυθμό του βιολιού στην αρχή του μέτρου 42.

Παράδειγμα 82, I. Allegro con brio, μέτρο 42



Μέτρο 44: Για το ντο στο μέτρο 44 προτείνεται διόρθωση σε ντο δίεση, όχι μόνο επειδή στο μέτρο 13 σημειώνεται σε παρόμοιο σημείο το ντο δίεση, αλλά ήδη στο μέτρο 42 σημειώνεται - και μάλιστα επανειλημμένα - η γραμμή ρε, ντο δίεση, σι ύφεση, λα.

Μέτρο 45: Αποδίδεται το μέτρο 45 σύμφωνα με την πρώτη έκδοση (παραλείπονται τα επιπλέον legati ανάμεσα δεύτερης και τρίτης συγχορδίας στο πιάνο δ. χ.). Η πρώτη συγχορδία του πιάνου είναι και στα δύο χέρια ρε ύφεση, μι ύφεση, φα και όχι η σημειωμένη διευκρίνιση στο χειρόγραφο ρε ύφεση, μι ύφεση, μι.

Παράδειγμα 83, I. Allegro con brio, μέτρο 45

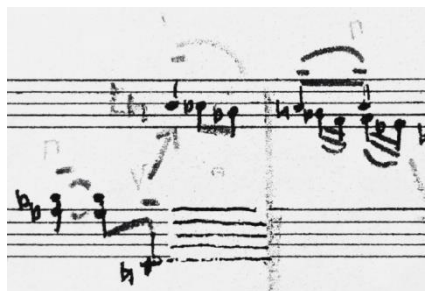


ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Μέτρο 57: Η πρώτη έκδοση σημειώνει στο μέτρο 57 μια μεγάλη έβδομη ντο-σι, η οποία στο μουσικό σύνολο ηχεί πολύ καλά. Εντούτοις στο χειρόγραφο (μετά από διόρθωση του συνθέτη με διορθωτικό υγρό) σημειώνεται μόνο η κάτω νότα ντο και ακολουθεί η συγχορδία λα αναίρεση-λα ύφεση.

Παράδειγμα 84, I. Allegro con brio, μέτρα 57-58



Μέτρο 61: Στο χειρόγραφο υφίσταται legato μόνο στο πεντάηχο του βιολιού. Στην πρώτη έκδοση σημειώνεται legato σε έξι νότες και προστίθεται δεύτερο legato στις επόμενες τρεις νότες.

Μέτρο 62: Η ένδειξη *p* στο μέτρο 62 σημειώνεται στο χειρόγραφο μια νότα πριν, στην έναρξη του τρίτου χρόνου. Επειδή το μέτρο 61 εκτελείται και στα δύο όργανα *f*, μάλιστα με ανοδική πορεία, θεωρείται απίθανο ο συνθέτης να ήθελε *decrescendo* του πιάνου στο δεύτερο χρόνο του μέτρου 62.

Μέτρο 63: Όπως και σε ορισμένα άλλα σημεία (βλέπε παράδειγμα 84, μέτρο 57) μερικές νότες ξεφεύγουν στο χειρόγραφο λίγο προς τα πάνω. Η μοτιβική εξέλιξη και οι αναιρέσεις υποδεικνύουν ότι η αμφίβολη δεύτερη νότα του πιάνου δεν είναι *mi*, όπως σημειώνεται στην πρώτη έκδοση, αλλά *re*.

Παράδειγμα 85, I. Allegro con brio, μέτρο 63

Μέτρο 73: Το σολ ύφεση του τενόρου, όπως αργότερα και το μι δίεση (τρίτο μέρος, μέτρο 37 στον τέταρτο χρόνο του τενόρου) δημιουργούν σοβαρές αρμονικές αποκλίσεις της πρώτης έκδοσης από το χειρόγραφο. Υπάρχει το ενδεχόμενο να πρόκειται για διορθώσεις των πρώτων ερμηνευτών/εκδοτών. Παραμένει αδιευκρίνιστο αν αυτή η αλλαγή συντελέστηκε με ή χωρίς τη σύμφωνη γνώμη του συνθέτη. Στο χειρόγραφο εντούτοις στο μέτρο 73 σημειώνεται για το βιολί καθώς και για τη φωνή του τενόρου στο πιάνο σολ φυσικό.

Μέτρο 76-77: Στο χειρόγραφο η τελευταία συγχορδία στο μέτρο 76, (πιάνο δ. χ.), είναι τρίφωνη, η πρώτη συγχορδία στο μέτρο 77 (πιάνο δ. χ.), τετράφωνη. Στην πρώτη έκδοση συμπληρώνεται μόνο η τελευταία συγχορδία, μέτρο 76. Συμπεραίνεται από την υφή στο σημείο αυτό ότι και οι δύο συγχορδίες δεν πρέπει να διαφέρουν από τις διπλανές τους και πρέπει να συμπληρωθούν σε τρεις παρόμοιες τετράφωνες συγχορδίες στο μέτρο 76 και σε τρεις πεντάφωνες συγχορδίες στο μέτρο 77.

Μέτρο 80: Από το χειρόγραφο προκύπτει ξεκάθαρα ότι και στις τέσσερις κλίμακες ξεχωρίζεται η πρώτη νότα σολ από την υπόλοιπη γραμμή (βλέπε δοξαριές του συνθέτη).

Μέτρο 81: Συμπληρώνεται η προφανώς ξεχασμένη σήμανση octava bassa στο δεύτερο μοτίβο του αριστερού χεριού στο πιάνο.

Μέτρο 82: Στο χειρόγραφο δεν σημειώνεται legato στο τέταρτο όγδοο του βιολιού (ανάμεσα σε ύφεση και ρε).

Παράδειγμα 86, I. Allegro con brio, μέτρα 81-82



Στο σημείο αυτό παρατίθεται χαρακτηριστικό παράδειγμα υπερφορτωμένης εικόνας του χειρόγραφου. Στην παρτιτούρα Δ.Δ. αφαιρέθηκαν δεκαέξι μη αναγκαίες αναιρέσεις στο μέτρο 82.

Μέτρο 83: Στο πρώτο τριακοστό δεύτερο του βιολιού στο χειρόγραφο και στην πρώτη έκδοση υπάρχει staccato χωρίς όμως πρακτική χρησιμότητα. Θεωρείται ότι το staccato αυτό αφορά την τελευταία νότα του πιάνου, η οποία παίζεται την ίδια στιγμή. Το staccato αυτό θα πρέπει ούτως ή άλλως να συμπληρωθεί σύμφωνα με τα επόμενα τέσσερα παρόμοια μοτίβα.

II. Scherzo

Μέτρα 1-6: Σύμφωνα με τις συντομεύσεις του χειρόγραφου επαναλαμβάνεται η σειρά των νοτών ανά μέτρο. Στην πρώτη έκδοση οι συντομεύσεις αποκαταστάθηκαν με το πλήρες κείμενο και οι σημειωμένες υποενότητες (2+2+3) ή (2+2+2+3) αφαιρέθηκαν. Οι δύο αυτές παρεμβάσεις υιοθετούνται στην παρούσα έκδοση με στόχο την απλοποίηση της εικόνας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Διορθώνονται τα μέτρα 2-5, αφαιρείται η διπλή γραμμή στο σύστημα του βιολιού στην αρχή του μέτρου 5 ως μη αυθεντική. Επίσης, αφαιρείται η διπλή γραμμή στην έναρξη του μέτρου 6 (η οποία τοποθετήθηκε από τον συνθέτη λόγω χρήσης των συντομεύσεων).

Παράδειγμα 87, II. Scherzo, μέτρα 1-3

Μέτρο 17: Στο μέτρο αυτό παρουσιάζονται τρεις συνεχόμενες συγχορδίες σε φα ελάσσονα. Στο μέρος του βιολιού σημειώθηκε κατ' απόκλιση στον τρίτο χρόνο λα αναίρεση. Ενδεχομένως ο συνθέτης επιθυμούσε αυτή τη διαφοροποίηση. Ακολουθώντας όμως τη λογική της γραφής των επαναλαμβανόμενων συγχορδιών του βιολιού στα μέτρα 12 και 21, το λα αναίρεση στον τρίτο χρόνο του μέτρου 17 θα πρέπει να διαβαστεί ως λα ύφεση.

Μέτρο 20: Η τοποθέτηση αναίρεσης στη νότα μι του βιολιού (χειρόγραφο) είναι μία από τις πολλές μη απαραίτητες σημάνσεις της παρτιτούρας. Η αναίρεση όμως στην τελευταία νότα ρε του βιολιού (μέτρο 20) με προηγούμενη νότα ρε θα είχε νόημα αν προστίθετο ύφεση στην προηγούμενη νότα, επιτυγχάνοντας έτσι στη φωνή του βιολιού (μέτρα 19-20) πλήρη κλίμακα σε τσιγγάνικη ελάσσονα.

Μέτρο 35: Οι δοξαριές του συνθέτη στο μέτρο 35 είναι μη εφαρμόσιμες στα πλαίσια της απαιτούμενης ταχύτητας.

Μέτρο 50: Το staccato στον πρώτο χρόνο (πιάνο α. χ.) είναι μια λάθος προσθήκη της πρώτης έκδοσης.

Μέτρο 53: Η *aroggiatura* πριν από την πρώτη νότα λα του βιολιού, μέτρο 53, σημειώθηκε στην πρώτη έκδοση πριν από τη γραμμή του μέτρου. Αποδίδεται σύμφωνα με το χειρόγραφο μετά την έναρξη του μέτρου.

Μέτρο 65: Οι τελευταίες νότες του βιολιού στο μέτρο 65, σολ-σι ύφεση-φα, θα μπορούσαν οπτικά να αναγνωστούν ως σολ-σι ύφεση-λα, αν προστεθεί μια ξεχασμένη βοηθητική γραμμή στην τελευταία νότα. Προτείνεται η διόρθωση σε σολ-σι ύφεση-λα, επειδή το θεματικό υλικό του δεύτερου μέρους (μέτρο 5, λα-ντο-σι) χρησιμοποιείται χωρίς να παραλλάσσεται στα μέτρα 50 (ρε-φα-μι), 51/52 (λα-ντο-σι), 57/58 (λα-ντο-σι), 66 (σολ-σι ύφεση-λα), 68 (ρε-φα-μι), κ.τ.λ.

Παράδειγμα 88, II. Scherzo, μέτρα 64-66



Μέτρο 70: Το τρίτο δέκατο όγδοο του βιολιού, στην πρώτη έκδοση μι αναίρεση, μάλλον θα πρέπει να διαβαστεί ως ρε, αφενός επειδή παρόμοια μοτίβα αναπαράγονται στα μέτρα 53 (βιολί) και 55 (πίانو) καθώς και στα μέτρα 9, 24, 25, 43, 45, 84, 99, αφετέρου η αναίρεση για το μι υφίσταται στο χειρόγραφο μόνο για τη μπάσα φωνή του πιάνου.

Παράδειγμα 89, II. Scherzo, μέτρο 70



Μέτρο 72-73: Οι συγχορδίες στον τρίτο χρόνο των μέτρων 72 και 73 σημειώνονται staccato στην πρώτη έκδοση αλλά όχι στο χειρόγραφο.

Μέτρο 77: Σύμφωνα με το χειρόγραφο τονίζονται μόνο το πρώτο, πέμπτο και τελευταίο όγδοο. Οι υπόλοιποι τονισμοί, οι οποίοι προστέθηκαν στην πρώτη έκδοση, αλλοιώνουν την αυθεντική εικόνα.

Μέτρο 78-79: Στην πρώτη έκδοση τοποθετήθηκαν εκ παραδρομής τα sforzati στο μέρος του πιάνου στη δεύτερη ή και πρώτη εκ των τριών νοτών και όχι, όπως είναι αυτονόητο και όπως διαφαίνεται ξεκάθαρα από το χειρόγραφο, σε κάθε κύρια νότα.

Μέτρο 82: Συμπληρώνεται η αναγκαία ένδειξη arco, η οποία ξεχάστηκε στις πηγές. Επίσης συμπληρώνεται σύμφωνα με το χειρόγραφο η ξεχασμένη αναίρεση στη νότα ντο, πιάνο δ. χ..

Μέτρο 85: Σημειώνονται στο χειρόγραφο δέκα όγδοα για το πιάνο. Διακρίνεται ότι η τελευταία νότα του βιολιού στο ίδιο μέτρο, σημειώθηκε αρχικά ως τέταρτο και διορθώθηκε σε όγδοο. Δεδομένου ότι η τελευταία ρυθμική ενότητα κάθε μέτρου σε όλο το δεύτερο μέρος αποτελείται πάντα από τρία όγδοα, διορθώθηκαν τα τελευταία δύο όγδοα του πιάνου σε δύο δέκατα έκτα. Το legato για το δεξί χέρι επιμηκύνεται, σύμφωνα με τη σημείωση του συνθέτη για το αριστερό χέρι.

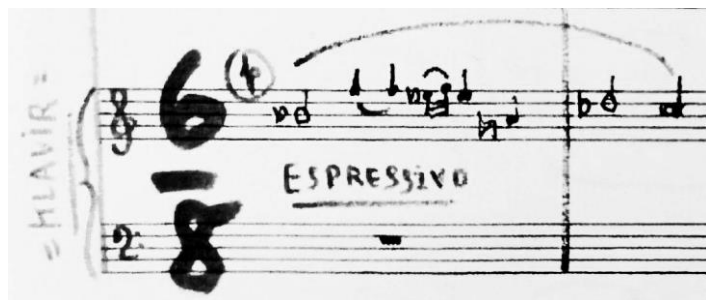
Παράδειγμα 90, II. Scherzo, μέτρο 85

Μέτρο 104: Ακολουθώντας το χειρόγραφο αφαιρέθηκε η κορώνα της πρώτης έκδοσης στο λα ύφεση του πιάνου. Όπως είναι σημειωμένο στην πρώτη έκδοση, συμπληρώνεται το μέτρο 104 στο μέρος του βιολιού με παύση. Η διάρκεια της τελευταίας συγχορδίας (πιάνο α. χ.) επιμηκύνεται σε αξία δύο τετάρτων, σύμφωνα με τη διόρθωση του συνθέτη στο χειρόγραφο.

III. Largo (Sostenuto adagio)

Μέτρο 1: Στο χειρόγραφο έχει σημειωθεί κατά λάθος η ένδειξη 6/8, η οποία διορθώθηκε ήδη στην πρώτη έκδοση σε 6/4. Με σύζευξη ανάμεσα σε δύο τέταρτα φα διακρίνεται στο χειρόγραφο ότι κάθε μέτρο αποτελείται από δύο υποενότητες των τριών τετάρτων (βλέπε και μέτρο 44). Οι μικρές νότες των στολισμάτων, στην πρώτη έκδοση σημειωμένες ως δέκατα έκτα με legato τριών νοτών, σημειώνονται γενικά στο χειρόγραφο ως τριακοστά δεύτερα - παραπέμποντας σε γοργή εκτέλεση - με legato μόνο στις δύο μικρές νότες (πιάνο: μέτρα 1, 2, 6/βιολί: μέτρα 8, 9).

Παράδειγμα 91, III. Largo, μέτρα 1-2



Μέτρο 5: Το μι στην άλτο φωνή του πρώτου χρόνου σημειώθηκε και στις δύο πηγές ως τέταρτο. Βάσει του παράλληλου σημείου στο μέτρο 18, όπου όλες οι φωνές τελειώνουν ταυτόχρονα, προτείνεται η αλλαγή της διάρκειας του μι σε όγδοο.

Μέτρο 13: Όπως στο πρώτο μέρος (μέτρο 42) και στο δεύτερο μέρος (μέτρο 85) συναντιέται και στο τρίτο μέρος του χειρόγραφου (μέτρο 13) εσφαλμένη σημείωση του ρυθμού, η οποία πρέπει να διορθωθεί. Το σύνολο των ρυθμικών αξιών του μέτρου 13 στο βιολί αποτελείται από δώδεκα όγδοα (6/4) ενώ στο πιάνο από δεκατρία. Στην πρώτη έκδοση λύνεται το πρόβλημα μετατρέποντας την νότα σολ του πιάνου στον πέμπτο χρόνο από τέταρτο σε όγδοο. Η δεύτερη ομάδα των τριακοστών δευτέρων του πιάνου εμφανίζεται στον τέταρτο χρόνο παρά το γεγονός ότι η εικόνα των τριακοστών δευτέρων στο χειρόγραφο βρίσκεται πριν από την έναρξη του τέταρτου χρόνου του βιολιού. Προτείνεται η συντόμευση της νότας μι του πιάνου στην τρίτη κίνηση από τέταρτο σε όγδοο, έτσι ώστε να δημιουργείται μια φυσιολογική ροή των τριακοστών δευτέρων και να παραμένει αναλλοίωτο στον τέταρτο έως έκτο χρόνο το ρυθμικό μοτιβικό σχήμα, το οποίο συναντάται και επαναλαμβάνεται με παρόμοια χαρακτηριστικά στα μέτρα 4, 11, 17, 21 κ.τ.λ.

Μέτρο 14: Τα δύο συστήματα του πιάνου επαναλαμβάνουν σε απόσταση οκτάβας το αρχικό θέμα του πιάνου (μέτρα 1-) και του βιολιού (μέτρα 8-). Το στόλισμα στο πέμπτο τέταρτο του μέτρου 14 πρέπει να διαβάζεται στα δύο συστήματα μι ύφεση-φα-μι ύφεση. Ως λάθος της πρώτης έκδοσης, αφαιρέθηκε η αναίρεση στο δεύτερο μι του δεξιού χεριού. Επίσης, αφαιρέθηκε, ως πλεονασμός στο χειρόγραφο, η ύφεση στο δεύτερο μι του αριστερού χεριού.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Μέτρα 14-15: Διαφορετικά σημειωμένα *legati* στα στολίσματα του πιάνου στο αριστερό χέρι διορθώνονται σύμφωνα με την παράλληλη γραφή για το δεξί χέρι.

Μέτρο 17: Στο χειρόγραφο το *legato* για το πιάνο δ. χ. φτάνει έως το ντο. Συνεπώς, το *legato* για το αριστερό χέρι, το οποίο έχει ξεχαστεί στο χειρόγραφο και συμπληρώθηκε στην πρώτη έκδοση έως το ρε ύφεση, θα πρέπει να επεκταθεί ανάλογα με το *legato* για το δεξί χέρι έως τον τέταρτο χρόνο.

Μέτρο 22: Για τη διευκόλυνση της απόδοσης των μελισμάτων του βιολιού στον τέταρτο και πέμπτο χρόνο του μέτρου 22 προτείνεται διαφορετική χρήση δοξαριών με δύο *legati* διάρκειας ενός τετάρτου (Νέα έκδοση έργου, μέρος βιολιού, σελ. 358). Η παρτιτούρα της νέας έκδοσης αποδίδει αυτούσια την εικόνα του χειρόγραφου.

Μέτρο 27: Διορθώνεται η αξία της πρώτης συγχορδίας του μέτρου 27 (οι πηγές σημειώνουν 6 ή και 7 όγδοα) σύμφωνα με την πραγματική της διάρκεια (5 όγδοα).

Μέτρο 36: Η συγχορδία στο τέταρτο όγδοο του μέτρου 36 περιέχει όντως σολ φυσικό και σολ δίεση, όπως διευκρινίζει ο συνθέτης σημειώνοντας επί πλέον *g* και *gis*.

Παράδειγμα 92, III. Largo, μέτρο 36



Μέτρα 37-38: Το εύηχο μι δίεση στον τέταρτο χρόνο στη φωνή του τενόρου αποτελεί σοβαρή αρμονική παρέμβαση των εκδοτών της πρώτης έκδοσης, συγκρίσιμο με την αλλαγή του σολ σε σολ ύφεση στο πρώτο μέρος, μέτρο 73 στη φωνή του τενόρου. Η παράλειψη της δίεσης στο μι στον τελευταίο χρόνο του μέτρου 37, την οποία διαδέχεται η παράλειψη της αναίρεσης για

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

το μι στον τελευταίο χρόνο του μέτρου 38, αλλάζει περεταίρω το αρμονικό γίνεσθαι στην πρώτη έκδοση. Η αναθεωρημένη νέα έκδοση ακολουθεί το χειρόγραφο.

Μέτρα 38-39: Παρά το γεγονός ότι στο χειρόγραφο απουσιάζει η σύζευξη ανάμεσα στην τελευταία νότα ρε και την επόμενη νότα ρε στο μέτρο 39 πιάνο δ.χ., απουσιάζουν επίσης οι συζεύξεις μιας ενδεχομένως κρατημένης συγχορδίας (φα-λα ύφεση) από το τέλος του μέτρου 38 έως την έναρξη του μέτρου 40. Προτείνεται να προστίθενται συζεύξεις ανάλογα με παρόμοια σημεία στα μέτρα 4-5, 11, 36.

Μέτρο 40: Στο ντο ύφεση του μέτρου 40 (τελευταία νότα της γραμμής στο χειρόγραφο) ξεχάστηκε το κλειδί του φα για το δεξί χέρι. Στο χειρόγραφο σημειώνεται η τελευταία νότα του βιολιού αδιευκρίνιστα ανάμεσα σε φα και σολ. Στην πρώτη έκδοση επιλέχθηκε να σημειωθεί φα. Επειδή η γραμμή του βιολιού επαναλαμβάνει στα μέτρα 39-41 το αρχικό σχήμα των μέτρων 8-10 (με μερική ρυθμική επιτάχυνση), η τελευταία νότα του μέτρου 40 είναι με βεβαιότητα σολ.

Παράδειγμα 93, III. Largo, μέτρα 39-42

The image shows a handwritten musical score for measures 39-42. It consists of two systems of staves. The top system is for the piano, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom system is for the violin, with a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamics like 'f' and 'p'. There are also some handwritten annotations and corrections, including a circled 'p' and a circled 'f'.

Μέτρο 42: Σύμφωνα με τους κανόνες της τονικής μουσικής, οι τετράφωνες συγχορδίες του δεξιού χεριού του πιάνου ταυτίζονται με τις συγχορδίες του αριστερού χεριού και το βιολί παίζει ταυτόχρονα τις ίδιες συγχορδίες ως άρπισμα. Η συγχορδία στο δεύτερο όγδοο του πιάνου α. χ. διορθώνεται ανάλογα με την ταυτόχρονη συγχορδία του δεξιού χεριού. Στο άρπισμα του

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

βιολιού στο έβδομο όγδοο του μέτρου 42 χρησιμοποιούνται οι ίδιες νότες, όπως και στο επόμενο όγδοο. Στο άρπισμα του δέκατου όγδου χρησιμοποιούνται οι ίδιες νότες με το ένατο όγδοο. Τέλος, αναφέρεται ότι η διάρκεια της πρώτης συγχορδίας στο μέτρο 42, πιάνο α. χ., διορθώνεται σύμφωνα με το χειρόγραφο σε όγδοο.

Παράδειγμα 94, III. Largo, μέτρο 42

Μέτρο 45: Τα δύο όγδοα του βιολιού στον έκτο χρόνο του μέτρου 45 σημειώθηκαν στο χειρόγραφο χωρίς ερμηνευτικές ενδείξεις. Στην πρώτη έκδοση συμπληρώνεται legato. Η ερμηνευτική πρόταση της νέας έκδοσης είναι συνδυασμός ενός legato με portato.

IV. Allegro moderato

Μέτρο 6: Στο θέμα σε σι ελάσσονα συμπληρώνεται η ξεχασμένη δίεση στη νότα φα του βιολιού.

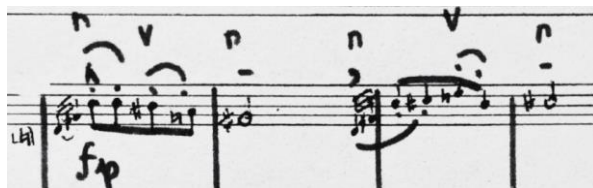
Μέτρο 10: Σύμφωνα με το αρμονικό περιβάλλον, στα μέτρα 9-11 συμπληρώνεται η ξεχασμένη δίεση στο λα της πρώτης συγχορδίας του πιάνου.

Μέτρα 29-30: Στο χειρόγραφο σημειώνονται οι μικρές νότες ενίοτε εντός του μέτρου (μέτρα 29, 33), ενίοτε πριν από την γραμμή του μέτρου (μέτρα 31, 35, 37, 39, 41). Λαμβάνοντας υπόψη τη γοργή ροή της τέταρτης κίνησης εκτιμάται ότι δεν διαφοροποιείται η εκτέλεση με αυτό τον διαφορετικό τρόπο σημείωσης των μικρών νοτών. Κατά συνέπεια, υιοθετείται ο ενιαίος τρόπος γραφής της πρώτης έκδοσης.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Παράδειγμα 95, IV. Allegro moderato, μέτρα 29-32



Μέτρο 67: Στο τελευταίο δέκατο έκτο λα σημειώθηκε από τον συνθέτη αναίρεση, με την οποία εισάγεται ένας τρόπος γραφής, ο οποίος διαφέρει από τα μέτρα 61, 66, 70, 72, 73. Για το μέτρο 67 προτείνεται η συνέχεια της απλής χρωματικής ανόδου με λα δίεση στην τελευταία νότα, την οποία διαδέχεται στο μέτρο 68 επίσης απλή χρωματική κάθοδος, όπως προκύπτει ξεκάθαρα από το χειρόγραφο. Διορθώνεται το διάστημα τρίτης στο τρίτο όγδοο της πρώτης έκδοσης από φα ύφεση-λα ύφεση σε σολ ύφεση-σι ύφεση.

Μέτρο 75: Το κατά λάθος μι δίεση των πηγών διορθώνεται σε μι φυσικό, σύμφωνα με την αρμονία ολόκληρου του μέτρου.

Μέτρο 77: Αφαιρέθηκε το legato ανάμεσα πέμπτου και έκτου δέκατου έκτου (το οποίο υπάρχει στις πηγές), ώστε να μην εκτελείται στη θέση δύο δέκατων έκτων ένα κρατημένο όγδοο.

Μέτρο 86: Μετά από διορθωτική παρέμβαση του συνθέτη πρέπει να καταργηθεί το staccato στο μι του τέταρτου ογδού.

Παράδειγμα 96, IV. Allegro moderato, μέτρο 86



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Μέτρο 99: Στο χειρόγραφο σημειώνεται στο τρίτο όγδοο του βιολιού (τέταρτο τρίηχο του μέτρου) μι αναίρεση και για την ίδια στιγμή στο μέρος του πιάνου ένα διευκρινιστικό e, το οποίο αποδίδεται επίσης στη νέα έκδοση με μι αναίρεση.

Μέτρο 100: Το staccato στο πρώτο ντο δίεση του χειρόγραφου και της πρώτης έκδοσης δεν είναι δυνατόν να εκτελεστεί ταυτόχρονα με το σημειωμένο legato και για τον λόγο αυτό αφαιρείται.

Μέτρο 104: Το subito piano, σύμφωνα με το χειρόγραφο, βρίσκεται και για τα δύο όργανα στο τρίτο δέκατο έκτο του μέτρου 104.

Μέτρο 106: Στο θέμα του Rondo με εναρκτήρια νότα ντο δίεση διορθώνεται το σολ του τέταρτου όγδου σε λα, σύμφωνα με παρόμοια γραμμή στα μέτρα 58 και 74.

Μέτρα 116-117: Η τελευταία νότα του βιολιού στο μέτρο 116 και η τέταρτη νότα του μέτρου 117 σημειώθηκαν στο χειρόγραφο ανάμεσα σε ντο δίεση και ρε. Από την εξέλιξη της γραμμής προκύπτει ότι πρέπει να διαβαστεί ως ντο δίεση. Η ένδειξη στην αρχή του μέτρου 117 στο πιάνο δ. χ., ανάμεσα στο μικρό μι και την επόμενη νότα παραμένει αδιευκρίνιστη. Η γραμμή του πιάνου στα μέτρα 116-120 ακολουθεί τις ισχυρές νότες του βιολιού. Με αυτά τα δεδομένα, η κύρια νότα στην έναρξη του μέτρου 117 πρέπει να διαβαστεί ως μι δίεση.

Μέτρο 167: Η μπάσα νότα της τελευταίας συγχορδίας του τέταρτου μέρους πρέπει να είναι σι φυσικό, όπως και επιβεβαιώνει το χειρόγραφο. Η αναίρεση (με κόκκινο χρώμα) προστέθηκε μόνο ως διόρθωση του κατά λάθος σι δίεση της πρώτης έκδοσης.

5.6.Μορφή του έργου και λαϊκή παράδοση

Στο σύνολο της τετραμερούς *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Boris Papandopulo ξεχωρίζει η συναρπαστική χορευτική μελωδία του τελευταίου μέρους Allegro moderato, η οποία συνδέεται - άμεσα ή έμμεσα - με ακούσματα της λαϊκής παράδοσης των Βαλκανίων. Πιθανό είναι η μελωδία αυτή σε περιβάλλον έντεχνης κατασκευής να προϋπήρχε της σύνθεσης της σονάτας. Η επέκταση σχετικής έρευνας στην περιοχή της σημερινής Δημοκρατίας της Κροατίας

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

αποδείχθηκε αποτελεσματική. Παρατίθενται αποσπάσματα κατατοπιστικών απαντήσεων του μουσικολόγου κ. Dr. Davor Merkaš (Zagreb) σε λίστα ερωτημάτων που τέθηκαν:

1. «...Δύσκολα απαντώνται ερωτήσεις που σχετίζονται με τη χρήση λαϊκών μελωδιών, διότι ο Papandopulo ενσωμάτωσε λαϊκά τραγούδια πολλών χωρών και από πολλές συλλογές τραγουδιών στα έργα του. Ο τρόπος μεταφοράς και επεξεργασίας είναι εξαιρετικά πολύπλοκος και για μια εμπειριστατωμένη έρευνα απαιτείται πολύς χρόνος...».
2. «... ο Papandopulo χρησιμοποίησε αφενός τσιτάτα λαϊκών τραγουδιών, αφετέρου και αυτό που ονομάζει ο Bartók «*imaginäre Folklore*»⁴⁷. Η μουσική του είναι «εμποτισμένη» από τη λαϊκή παράδοση σαν να «κυλάει στις φλέβες» του και αφομοιώθηκε πλήρως στο μουσικό του ιδίωμα...».
3. «...Στην αρχή του τέταρτου μέρους της Σονάτας για βιολί και πιάνο ο Papandopulo χρησιμοποιεί το λαϊκό τραγούδι της Βοσνίας: "Grana od bora pala do mora"...».⁴⁸

⁴⁷ Ο όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε πρώτα από τον B. Bartók για δομές και αρμονίες, οι οποίες ακούγονται οικείες και θυμίζουν αόριστα λαϊκά τραγούδια και παλιούς χορούς.

⁴⁸ Davor Merkaš – 27/9/20 - Mail προς danae_pm@yahoo.de.

«...Fragen in Bezug auf die verwendeten Volkslieder sind schwer zu beantworten, weil Papandopulo Volkslieder aus vielen Ländern und aus vielen Liedersammlungen in seine Werke übernommen hat. Die Art, wie er diese Lieder bearbeitet (verarbeitet) hat ist sehr kompliziert und verlangt viel Zeit und Forschung um das zu klären wie "es sich gehört"...».

«...Papandopulo hat Zitate der Volksmelodien verwendet, wie auch das, was Bartók "Nachahmung (Imitation) der Volkslieder" nennt, d. h. "imaginäre Folklore" verwendet. Seine Musik ist "durchtränkt" von der Volksmusik im Sinne, er hat die Volksmusik "in seinen Adern fließend": er hat sie in sein Musikidiom völlig "assimiliert"...».

«...Im 4. Satz der Violinsonate verwendet Papandopulo am Anfang das Volkslied aus Bosnien: "Grana od bora pala do mora"...».

Παρατίθεται εκδοχή του τραγουδιού με κυριλλικούς χαρακτήρες στους στίχους:

οδραδά: Миле Богдановић

Largo

1. Γρα - να αδ - βο - ρα πα - λα κρα - σι - ρα

γρα - να να αδ - βο - ρα πα - λα κρα - σι - ρα

αδ - κρα - να - ρη - ρα μι - λα - δε - υ - δο - ρα

Ελληνική μετάφραση των στίχων του τραγουδιού:

«Κλαδί από πεύκο»⁴⁹

Κλαδί από πεύκο έπεσε δίπλα στη θάλασσα

Γεια σου Μάριτσα νεαρή σερβιτόρα,

Δώσε μου κρασί, δώσε!

Δεν μπορώ εγώ να σου φέρω κρασί.

Είμαι ξυπόλυτη, έχει δροσιά έξω,

Κρυώνουν τα πόδια μου.

Βγάλε τα τσόκαρα, φόρεσε παντόφλες !

Αν με βοηθήσει ο Θεός,

Θα σου αγοράσω μπότες!

Μη μου αγοράσεις εσύ, δεν μου χρειάζονται

Έχω πατέρα στη θάλασσα έμπορο,

Θα μου αγοράσει αυτός!

⁴⁹ Μετάφραση στίχων: Φώτης Σαρηγιάννης

Δεν αποκλείεται ότι ο Boris Papandopulo, διευθυντής της Γιουγκοσλαβικής Όπερας με έδρα το Sarajevo (πρωτεύουσα της Βοσνίας) το χρονικό διάστημα 1948-1953, γνώριζε το συγκεκριμένο τραγούδι δεκαετίες πριν από τη σύνθεση της σονάτας το 1987. Η δομή του χορευτικού θέματος του τέταρτου μέρους της σονάτας Allegro moderato βασίζεται στο λαϊκό τραγούδι “Grana od bora”, επεξεργάστηκε όμως και μεταμορφώθηκε σε σημαντικές πτυχές του από τον συνθέτη: Αφαιρέθηκαν τα ανατολίτικα στολίσματα της μελωδικής γραμμής, η ασύμμετρη ροή του πρωτότυπου μετατράπηκε σε δύο περιόδους οκτώ μέτρων και το αργό τραγούδι, με ριζική αλλαγή ταχύτητας, μεταμορφώθηκε σε γρήγορο χορό.

Κατόπιν ανάλυσης του θεματικού υλικού του πρώτου, δεύτερου και τρίτου μέρους της σονάτας εντοπίστηκε σε πολλά σημεία στενή συγγένεια με το χαρακτηριστικό θέμα του τέταρτου μέρους. Διαπιστώθηκε ότι το θεματικό υλικό της σονάτας περνά από διαφορετικά στάδια μεταμορφώσεων, ώστε στην αρχή του τέταρτου μέρους να αποκρυσταλλωθεί στην πιο περιεκτική μορφή, αποκαλύπτοντας την προέλευσή του από το συγκεκριμένο λαϊκό τραγούδι.

Παράδειγμα 97, IV. Allegro moderato, μέτρα 5-8

Gra-na od bo - ra pa-la kraj mo - ra

Αναλυτικότερα: Στο αρχικό μοτίβο του τέταρτου μέρους Allegro moderato χρησιμοποιείται κλίμακα σε αρμονική ελάσσονα, διανύοντας με τέσσερα βήματα το διάστημα τέταρτης.

Παράδειγμα 98, I. Allegro con brio, μέτρα 1-2

bar1


ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Το εναρκτήριο υποσύνολο (πιάνο σόλο, μέτρα 1-2) του πρώτου μέρους Allegro con brio δομείται με τη χρήση του αρχικού μοτίβου του τέταρτου μέρους, δύο φορές με κατεύθυνση προς τα κάτω (Παράδειγμα 98, κόκκινο χρώμα), δύο φορές στην αντίθετη κατεύθυνση, παραλείποντας την τελευταία φορά τα ενδιάμεσα βήματα (Παράδειγμα 98, πράσινο χρώμα).

Παράδειγμα 99, I. Allegro con brio, μέτρο 9

Στο μέτρο 9 διακρίνεται το μοτίβο της αρχής του τέταρτου μέρους στα μελίσματα του βιολιού, με τρόπο πλησιέστερο στην αυθεντική εκδοχή του τραγουδιού.

Το ρυθμικό σχήμα του εναρκτήριου μοτίβου του τέταρτου μέρους  συναντάται, σε πολύμορφες παραλλαγμένες εκδοχές, ως βασικό δομικό συστατικό της έκθεσης του πρώτου μέρους Allegro con brio:

Παράδειγμα 100, I. Allegro con brio, μέτρα 3-16 (παραλλαγές ρυθμικού σχήματος)

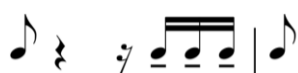
μέτρο 3



μέτρο 4



μέτρο 5



μέτρα 6-8



μέτρα 10 + 12



μέτρα 13-14



μέτρα 15-16



Η σημασία του θέματος του τέταρτου μέρους Allegro moderato ως αφητηρία διάπλασης του έργου διαφαίνεται ταυτόχρονα και σε άλλα επίπεδα. Η χρήση της περιοδικής μελωδίας του τέταρτου μέρους (μέτρα 5-20) στη δομή του πρώτου μέρους Allegro con brio αποδεικνύεται ως αιτία της ιδιάζουσας μορφής αυτού του κύριου μέρους της σονάτας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Παράδειγμα 101, IV. Allegro moderato, μέτρα 13-19 και I. Allegro con brio, μέτρα 10-15

Το άνω σύστημα του παραδείγματος 101 απεικονίζει τη δεύτερη περίοδο του τραγουδιού στο τέταρτο μέρος (μέτρα 13-20). Η περίτεχνη γραμμή του βιολιού στο πρώτο μέρος ακολουθεί από το μέτρο 10 το σχήμα της δεύτερης περιόδου του τραγουδιού, το οποίο ολοκληρώνεται στην αυθεντική του μορφή στα μέτρα 14-15 από το πιάνο.

Παράδειγμα 102, IV. Allegro moderato, μέτρα 5-8 – II. Scherzo, μέτρο 5

Η δομή του πρώτου θεματικού υλικού του δεύτερου μέρους της σονάτας Scherzo (βιολί, μέτρο 5) δύναται να προσδιοριστεί ως σύμπτυξη τεσσάρων μέτρων του τέταρτου μέρους σε ένα μέτρο 7/8, όπου διατηρείται αφενός ο χαρακτηριστικός ρυθμός του αρχικού μοτίβου του τέταρτου μέρους και αφετέρου το βασικό σχήμα της μελωδικής γραμμής.

Παράδειγμα 103, II. Scherzo, μέτρα 33-37

Το αυθεντικό μοτίβο της αρχής του τέταρτου μέρους συναντάται και στο δεύτερο μέρος της σονάτας Scherzo εντός μιας συμπυκνωμένης κατασκευής.

Παράδειγμα 104, III. Largo, μέτρα 1-4

Η δομή των πρώτων τεσσάρων μέτρων του τρίτου μέρους Largo αποτελείται από σύμπλεγμα κατιόντων τετραχόρδων. Τα μοτίβα τα οποία απεικονίζουν με ακρίβεια τη μορφή του πρώτου μοτίβου του τέταρτου μέρους σημειώνονται στο Παράδειγμα 104 με κόκκινο χρώμα, τα μοτίβα σε βήματα μελωδικής ελάσσοнос με πράσινο χρώμα και τα υπόλοιπα με μπλε χρώμα. Εκλαμβάνοντας τη μπάσα νότα σολ ως κράτημα της προηγούμενης νότας σολ και την ταυτόχρονη νότα σι ύφεση ως πρόωρη εμφάνιση της τελευταίας νότας του τετραχόρδου του κάτω συστήματος (μπλε), γίνεται αντιληπτό ότι δεν υφίσταται νότα εκτός των περιγραφόμενων τετραχόρδων.

Η διερεύνηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Boris Papandopulo επιβεβαιώνει απόλυτα τη θέση του μουσικολόγου κ. Dr. Davor Merkaš ότι ο τρόπος μεταφοράς και επεξεργασίας στοιχείων λαϊκής παράδοσης στη μουσική γλώσσα του συνθέτη είναι εξαιρετικά

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

πολύπλοκος. Με την έρευνα αποδεικνύεται επιπλέον ότι το ευδιάκριτο θεματικό υλικό του τέταρτου μέρους, βασισμένο στο βοσνιακό τραγούδι “Grana od bora”, τροφοδοτεί με αποκλειστικό τρόπο ολόκληρο το έργο. Συνεπώς, με ενιαίο μοτιβικό υλικό δομείται ενιαία δραματική φόρμα.

5.7. Η μορφή του έργου

5.7.1. I. Allegro con brio

Στην πρώτη κίνηση εκτυλίσσεται ένα θεματικό υλικό το οποίο μιμείται, παραλλάσσεται και μεταμορφώνεται συνεχώς.

Η πρώτη μορφολογική ενότητα (μέτρα 1-13), έπειτα από περιεκτική έναρξη του πιάνου, παρουσιάζεται στα μέτρα 2-13 από το βιολί σόλο. Περιέχει στα μέτρα 6-8 μια σύντομη φάση μεγάλης εκφραστικής αντίθεσης (λυρικό επεισόδιο σε λειτουργία δεύτερου θέματος), ενσωματωμένη στις πολυποίκιλες εκφάνσεις του πρώτου θεματικού υλικού.

Η δεύτερη μορφολογική ενότητα (μέτρα 13-23) αποτελεί μία παραλλαγμένη επανάληψη της πρώτης ενότητας με πρωταγωνιστή το πιάνο. Στην εξέλιξη αυτής της ενότητας ενισχύεται το τονικό κέντρο σολ και η συμμετοχή του βιολιού έχει συνοδευτικό χαρακτήρα.

Τα μέτρα 1-23 μπορούν να χαρακτηριστούν ως έκθεση της σονάτας με επεισοδιακή παρουσία του δεύτερου θεματικού υλικού. Πρωτοτυπία σε μέρος σονάτας αποτελεί η απόλυτη κυριαρχία του βιολιού στην πρώτη φάση της έκθεσης (μέτρα 1-13) και ύστερα του πιάνου στην παραλλαγμένη επανάληψη της (μέτρα 13-23). Με την ιδιαίζουσα μορφή αυτή αιτιολογείται και η ενσωμάτωση του δεύτερου θεματικού υλικού στο ένα και στο άλλο «quasi» σόλο.

Στην αρχή της πρώτης φάσης επεξεργασίας (μέτρο 24-) παρουσιάζεται - για πρώτη φορά κυριολεκτικά σε ντουέτο - το δεύτερο θέμα, το οποίο επεκτείνεται έως το μέτρο 30. Ακολουθεί επεισόδιο, όπου στο πιάνο εμφανίζονται (μέτρα 30-31) τα μέτρα 2-3 του βιολιού. Το βιολί (μέτρο 32) εμφανίζει το υλικό του μέτρου 4 σε αντίθετη κίνηση, παραλείπει τα μέτρα 6-7 (τα οποία μόλις ακούστηκαν στα μέτρα 24-25) και παίζει στο μέτρο 33 σε ελεύθερη επανάληψη τη συνέχεια του μέτρου 7.

Από το μέτρο 35 επαναλαμβάνεται, εναλλάξ από τα δύο όργανα, το συνθηματικό εναρκτήριο μοτίβο του πρώτου θέματος ως εισαγωγή στην εν μέρει επανάληψη της πρώτης μορφολογικής ενότητας στην αρχική τονικότητα με στηρικτικές συγχορδίες και κατόπιν μιμήσεις από το πιάνο. Η πρώτη φάση επεξεργασίας (μέτρα 25-45), περίπου ίδιας διάρκειας και βαρύτητας με το αρχικό σύνολο, τελειώνει σε πλήρη αναλογία με την έκθεση Α φάσης (μέτρο 13), αφήνοντας την εντύπωση ότι το περιεχόμενο της έκθεσης επαναλήφθηκε *quasi improvisato*.

Η μεγάλη δεύτερη επεξεργαστική φάση εξελίσσεται επίσης επεισοδιακά και ξεκινά στα μέτρα 46-47 με την αρχή και την κατάληξη του δεύτερου θέματος από το πιάνο. Η ρυθμική εμφάνιση της κατάληξης τονίζει τη στενή συγγενεία της με το αρχικό μοτίβο του πρώτου θέματος, με αποτέλεσμα τη συχνή χρήση στοιχείων του πρώτου και δεύτερου θέματος ταυτόχρονα κατά τη διάρκεια της επεξεργασίας. Οι μεταμορφώσεις του εναρκτήριου μοτίβου του πρώτου θέματος περιέχουν λυρισμούς του δεύτερου θέματος.

Τα αρρενωπά ξεκινήματα του πρώτου θέματος (*con brio*) υπογραμμίζουν την έναρξη υποενοτήτων, με αλλαγές του τονικού κέντρου, χαρακτηριστικό γνώρισμα άλλωστε της επεξεργασίας στην παραδοσιακή φόρμα της σονάτας.

Στη θέση μιας αναμενόμενης επανέκθεσης, η οποία θα ξεκινούσε ενδεχομένως στο μέτρο 72, παρουσιάζοντας το εναρκτήριο μοτίβο με ξεκίνημα από ρε, ακολουθεί - μετά από μια φωτεινή αρμονική έκπληξη στο μέτρο 73 - σύντομη *cadenza* με χρήση θεματικού υλικού, σε μορφή διαλόγου μεταξύ των δύο οργάνων.

Μετά την *cadenza* και μετά από επτά τέταρτα σολ σε συνεχόμενο *crescendo* (μέτρα 80-81) εμφανίζεται το εναρκτήριο μοτίβο της σονάτας εντυπωσιακά με τη μοναδική του εκτέλεση στο *unisono f marcatisimo*. Με έντονες συγκοπές τελειώνει το πρώτο μέρος, με απρόσμενη αλλαγή τονικού κέντρου σε λα, εναρκτήριο τονικό κέντρο του δεύτερου μέρους.

Συνοψίζοντας παρατηρείται ότι το πρώτο μέρος *Allegro con brio* δομείται σε ελεύθερη μορφή κυρίου μέρους σονάτας. Η προέλευση του θεματικού υλικού από την επεξεργαζόμενη μελωδία του λαϊκού τραγουδιού “Grana od bora” θα αποκαλυφθεί στην έναρξη του φινάλε: *Allegro moderato*. Πρωτοτυπία αποτελεί το γεγονός ότι η ιδιάζουσα φόρμα της έκθεσης κρύβει αφενός ως κύτταρο κατασκευής το πρώτο μοτίβο και αφετέρου τη συνέχεια του θέματος του

τέταρτου μέρους, δημιουργώντας εν μέσω ελεύθερης ροής όχι μόνο αμέτρητες συγγένειες αλλά και τον ακρογωνιαίο λίθο σε ένα αρχιτεκτόνημα κυκλικής σονάτας.

5.7.2. II. Scherzo


Το δεύτερο μέρος της σονάτας τιτλοφορείται στην πρώτη έκδοση ως Scherzo. Ουσιαστικά είναι ένας χορός σε 7/8 με ακαταμάχητη ζωντάνια. Ξεκινά με μία ρυθμική εισαγωγή, παρουσιάζοντας για τέσσερα μέτρα το βασικό σχήμα 2+2+3, poco a poco crescendo. Τελειώνει με το ίδιο ρυθμικό σχήμα σε πέντε μέτρα (τέσσερα + ένα), σβήνοντας έως το pp, όπως στο πρώτο μέρος, με απρόσμενη αρμονική κατάληξη. Εντός αυτών των πλαισίων εξελίσσεται ένας γρήγορος έντεχνος χορός σε ασύμμετρες περιόδους, οι οποίες μεταλλάσσονται και παραλλάσσονται με ανεξάντλητη φαντασία.

Ο χορός δομείται από ένα ενιαίο θεματικό υλικό - (η προέλευση περιγράφεται στο 5.6. Μορφή του έργου και λαϊκή παράδοση, σελ. 243) - το οποίο εκτελείται εναλλάξ από τα δύο όργανα και από διαφορετικά τονικά κέντρα, σχηματίζοντας βασικές μορφολογικές ενότητες με έναρξη στο μέτρο 5 (θέμα του βιολιού σε λα ελάσσονα), στο μέτρο 22 (θέμα του πιάνου σε φα ελάσσονα), μέτρο 50 (θέμα του βιολιού σε ρε ελάσσονα) και μέτρο 95 (θέμα του πιάνου με συνέχεια από το βιολί σε λα ύφεση ελάσσονα).

Ο κυρίαρχος ρυθμός του χορού εμπλουτίζεται συχνά από συγκοπές, οι οποίες εκλαμβάνονται ως τέτοιες υπό την προϋπόθεση ταυτόχρονης ύπαρξης βασικού ρυθμικού σχήματος. Σε αρκετά σημεία η παρουσία των συγκοπών εντείνεται, ώστε η κυριαρχία του βασικού ρυθμού κινδυνεύει να καταργηθεί. Η συνύπαρξη και η αντιπαράθεση ταυτόχρονων ρυθμών σε συνδυασμό με αλλαγές σε διάρκεια και τρόπο συγκρότησης των περιόδων, προσδίδει στη σύνθεση τον χαρακτήρα αδάμαστης ζωηρότητας. Για τους ερμηνευτές δημιουργεί την αναγκαιότητα εξεύρεσης τρόπων αποσαφήνισης του κυρίαρχου ρυθμικού προσανατολισμού.

Η καταγραφή αρχής, διάρκειας και δομής των ασύμμετρων περιόδων αποδείχθηκε πολύτιμο εργαλείο ιεράρχησης πολυρυθμικών στοιχείων και κατεύθυνε τη διαδικασία εκτελεστικής σύμπραξης.

Παρενθετικά πρέπει να αναφερθεί ότι η μορφή του δεύτερου μέρους του έργου δεν στοχεύει πάντα στον διαχωρισμό υποενοτήτων με ευκρίνεια.

- Η στιγμή εμφάνισης καινούριου τονικού κέντρου δε συνδυάζεται υποχρεωτικά με τη στιγμή της έναρξης παρουσίασης του θεματικού υλικού.
- Το μοτίβο έναρξης της περιόδου  χρησιμοποιείται και σε εντελώς διαφορετικές θέσεις μέσα στην περίοδο.
- Η καταγιστική παρουσία εναλλασσόμενων, μεταξύ τους συγγενικών, μοτίβων αποτελεί χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα της ροής εκτός συμμετρικής περιοδικότητας.

Περιοδική δομή του δεύτερου μέρους Scherzo

Μέτρα 1-4: Εισαγωγή από το πιάνο

Μέτρα 5-21: Θέμα βιολιού σε λα ελάσσονα (4 μέτρα + 3 μέτρα)

Πιάνο: Επανάληψη της αρχής του θέματος και μετατροπία σε φα ελάσσονα (4 μέτρα)

Βιολί: Παραλλαγμένη συνέχεια (1 μ. + 4 μ. + 1 μ.)

Τα μέτρα 19 και 20 του βιολιού μετατρέπονται σε 7/4

Μέτρα 22-28: Θέμα πιάνου σε φα ελάσσονα (4 + 3)

Μέτρα 29-37: Περίοδος βιολιού (4 + 2 + 3)

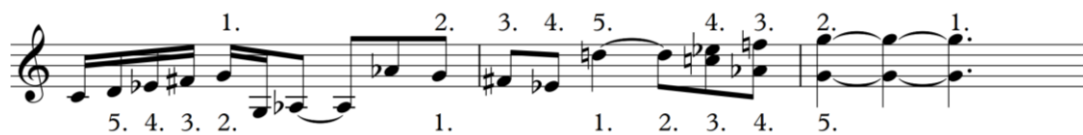
Παραλλαγμένη αρχή θέματος σε λα ύφεση ελάσσονα (4)

Παράδειγμα 105, II. Scherzo, μέτρα 33-34



Χρήση αρχικού μοτίβου του τέταρτου μέρους εντός του πρώτου θεματικού συνόλου του δεύτερου μέρους (2 μέτρα) και εκτεταμένη χρήση αρχικού μοτίβου του τέταρτου μέρους (3 μέτρα).

Παράδειγμα 106, II. Scherzo, μέτρα 35-37



Σταθεροποίηση του τονικού κέντρου σολ, εναλλάξ σε μείζονα ή ελάσσονα τρόπο στα μέτρα 38-71.

Μέτρα 38-41: Γέφυρα πιάνου (2 + 2)

Μέτρα 42-49: Περίοδος πιάνου/βιολιού/πιάνου (3 + 3 + 2)

Πιάνο: Χρήση παραλλαγμένων στοιχείων του θέματος (3)

Βιολί: Συνέχεια βιολιού με ενσωμάτωση του αρχικού μοτίβου του τέταρτου μέρους σε μέτρο 9/8 με το ρυθμικό σχήμα 2/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8

Παράδειγμα 107, II. Scherzo, μέτρο 47



Πιάνο: Επαναλαμβανόμενη χρήση του αρχικού μοτίβου του δεύτερου μέρους σε μεγέθυνση.

Παράδειγμα 108, II. Scherzo, μέτρα 47-50



Μέτρα 50-67: Θέμα βιολιού σε ρε ελάσσονα (3 + 3)

Συνέχεια α στα μέτρα 56-61 (2 + 2 + 2) με μοτιβικές μιμήσεις βιολιού/πιάνου (μέτρα 53, 55), πιάνου/βιολιού (μέτρο 56), βιολιού/βιολιού (μέτρο 58), πιάνο/πιάνο (59-60, 61)

Συνέχεια β στα μέτρα 62-67 (3 + 3) με επαναληπτική χρήση δεύτερου μοτίβου του πρώτου θεματικού συνόλου, σολ-σι ύφεση-λα στα μέτρα 62, 65, 66, 67

Μέτρα 68-71: Επαναφορά της γέφυρας των μέτρων 38-41 (2 + 2), εμπλουτισμένη με μοτιβικό υλικό του θέματος

Μέτρα 72-79: Περίοδος σε λα (4 + 1 + 1 + 2)

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Παραμονή στο τονικό κέντρο λα (λα μείζονα ή λα ελάσσονα) και ενίοτε με ταυτόχρονη εμφάνιση μείζονα και ελάσσονα τρόπου έως το μέτρο 90

Βασικό ρυθμικό σχήμα στα 7/8 ($2/8 + 2/8 + 3/8$) με ιδιαίτερο τονισμό στο πέμπτο όγδοο στα μέτρα 73, 75, 76, 77, δημιουργώντας αντί-ρυθμό στα 7/8 ($3/8 + 2/8 + 2/8$)

Μέτρα 77-78: Μετατρέπονται σε ενότητα 7/4, καταργώντας τον βασικό ρυθμό των 7/8

Μέτρα 80-87: Περίοδος συνέχειας α ($2 + 4 + 2$)

Ξεκίνημα μοτίβου με συγκοπή στο τελευταίο όγδοο του μέτρου 79 με πολυρυθμική συνέχεια και κορύφωση στο μέτρο 85 με ρυθμικό σχήμα στα 9/8 ($2/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8$). Επιστροφή στο βασικό σχήμα στα μέτρα 86-87

Μέτρα 88-93: Συνέχεια β σε λα ελάσσονα και μετατροπία ($3 + 2 \frac{1}{2}$)

Μέτρα 93-99: Ρυθμική εισαγωγή και θέμα πιάνου σε λα ύφεση ελάσσονα/συνέχεια από το βιολί ($1 \frac{1}{2} + 2 + 2$)

Μέτρα 100-104: Coda σε μορφολογική συμμετρία με την εισαγωγή (μέτρα 1-4) με προστιθέμενη κατάληξη σε σι ύφεση ελάσσονα ($4 + 1$)

5.7.3. III. Largo (Sostenuto adagio)

Το τρίτο μέρος της σονάτας Largo εσωκλείει μεγάλη συναισθηματική φόρτιση ελεγειακού και νοσταλγικού περιεχομένου. Η αρχή του θέματος αναλύεται ως σύμπλεγμα κατιόντων τετραχόρδων (Παράδειγμα 104, σελ. 250) προσδιορίζοντας τη συγγένεια με τα υπόλοιπα μέρη του έργου. Εντούτοις, το εκφραστικό θέμα του Largo γίνεται αντιληπτό ως ενιαίος θεματικός οργανισμός. Εμφανίζεται με εναρκτήριες νότες σι ύφεση και ντο δίεση, σχηματίζοντας μορφολογικές ενότητες με διαφορετικές και μεταβαλλόμενες εναρμονίσεις χωρίς διαρκή παραμονή σε συγκεκριμένο τονικό κέντρο.

Για τη διαμόρφωση μελωδικών σχημάτων και ειδικότερα για τη διάπλαση της γραμμής του βιολιού χρησιμοποιείται μεγάλη ποικιλία ρυθμικών αξιών, ορισμένες φορές σε συνδυασμό με συγκοπτόμενα σχήματα, τα οποία απαιτούν αβίαστη ερμηνεία σε συνεχόμενη ροή.

Οι μακρές φραστικές εξελίξεις του Largo, οι οποίες περικλείουν μεγάλες, - ενίοτε απότομες - αλλαγές σε ένταση, μίξη ήχου και ηχοχρώματος, δίνουν το έναυσμα απόδοσης με

εξαιρετικά πλούσιο εύρος διαφοροποιήσεων. Εκτιμάται ότι για την ερμηνεία του Largo απαιτείται υψηλός βαθμός ηχητικής φαντασίας, καλή αίσθηση ποιότητας του ήχου καθώς και εξελιγμένη ηχοπλαστική εφευρετικότητα των ερμηνευτών.

Η δομή του τρίτου μέρους Largo

Η αρχή του τρίτου μέρους εκτελείται από πιάνο σόλο. Μία μακρά μονοφωνική κυμαινόμενη γραμμή με εναρκτήρια νότα σι ύφεση συνεχίζει στο τέταρτο μέτρο σε forte και συνοδεύεται στα μέτρα 4 και 5 με αρμονική στασιμότητα, η οποία υπογραμμίζεται - κατόπιν ρητορικής παύσης - στο τέλος του μέτρου 5 με την επαναφορά της αρχής του μέτρου 4. Η ενότητα ολοκληρώνεται στα μέτρα 6 έως 7 με μοτίβα συγγενικά με την αρχή του Largo, διανύοντας με δίφωνο διάλογο σε κατιούσα γραμμή διάστημα δύο οκτάβων. Η δομή των μέτρων 1 έως 7, η

$$\overbrace{3+1} \quad \overbrace{1+2}$$

οποία μπορεί να περιγραφεί με το σχήμα A B Γ επαναλαμβάνεται ως σύνολο μία και μοναδική φορά στα μέτρα 14 έως 20. Η δομή της πρώτης τετράδας (3 + 1) εμφανίζεται για άλλη μια φορά στα μέτρα 8 έως 11. Οι επόμενες αναφορές στο θέμα του τρίτου μέρους στηρίζονται κυρίως στα πρώτα δύο ή τρία μέτρα με την πλέον χαρακτηριστική φυσιογνωμία. Εντούτοις, και η συνέχεια σε αρμονική στασιμότητα στα μέτρα 4 έως 5 (B) επανέρχεται σε διαφοροποιημένες μορφές. Ειδικότερα όμως, η μεγάλη κατιούσα γραμμή των μέτρων 6 έως 7 (Γ) επαναλαμβάνεται, επί το πλείστον σε λιγότερο αναγνωρίσιμες εκδοχές, quasi improvisato.

Η πρώτη υποενότητα (A) του θεματικού συνόλου συναντάται έξι φορές: Τρεις φορές από το πιάνο και τρεις φορές από το βιολί, τέσσερις φορές από την εναρκτήρια νότα σι ύφεση και δύο φορές από το ντο δίεση.

Ευδιάκριτα και αποφεύγοντας ακριβείς επαναλήψεις, διαφοροποιείται κάθε φορά και παρακολουθείται με αμείωτο ενδιαφέρον:

1. Πρώτη φορά παρουσιάζεται μονοφωνικά με αδιευκρίνιστο τονικό κέντρο και στη συνέχεια εναρμονισμένο χωρίς εξέλιξη.
2. Κατόπιν εισαγωγικής κλίμακας εμφανίζεται για δεύτερη φορά από το βιολί στο μέτρο 8 με καθυστέρηση δύο τετάρτων και εναρκτήρια νότα σι ύφεση, με ενδιαφέρουσα εναρμόνιση από την αρχή, χωρίς αποσαφήνιση του τονικού κέντρου.

3. Για τρίτη φορά επαναλαμβάνεται η υποενότητα Α από την ίδια εναρκτήρια νότα (μέτρο 14), ξεκινώντας ξεκάθαρα σε σι ύφεση ελάσσονα με ιδιόμορφο κανόνα, όπου το πιάνο παρουσιάζει τα πρώτα μέτρα του θέματος και το βιολί συνεχίζει (μέτρο 15), μετά από ακριβή μίμηση του εναρκτήριου διαστήματος σε ύφεση-φα, το πρώτο μοτίβο του τέταρτου μέρους (φα-φα-μι-ρε ύφεση-ντο), χωρίς να εγκαταλείπει το αρχικό μοτίβο του Largo (σι ύφεση-φα-μι ύφεση-ρε ύφεση-ντο-σι ύφεση).
4. Εκτελούμενη από το βιολί συναντάται η υποενότητα Α για τέταρτη φορά, με εναρκτήρια νότα ντο δίεση, με συγκοπτώμενη αρχή από το μέσον του μέτρου 23. Το θεματικό σχήμα εμφανίζεται στον πέμπτο και έκτο χρόνο του μέτρου 23 σε διπλάσια ταχύτητα. Το τονικό κέντρο της τέταρτης παρουσίασης αποσαφηνίζεται καθυστερημένα στο μέτρο 25.
5. Την πέμπτη επαναφορά της αρχής του θέματος αναλαμβάνει το πιάνο (μέτρα 34-), σταθερά στην ντο δίεση ελάσσονα, με έντονα παραλλαγμένο το τρίτο μέτρο.
6. Πριν από την έκτη και τελευταία εκτέλεση της αρχής του θέματος, για άλλη μια φορά από το σι ύφεση παρουσιάζεται από το τέλος του μέτρου 38 το περιεχόμενο του τέταρτου μέτρου του Largo. Με συγκοπτώμενη αρχή ακολουθεί η υποενότητα Α (μέτρο 40) σε διπλάσια ταχύτητα, με μετατροπία σε φα ελάσσονα στο μέτρο 41.

Οι υποενότητες Α, Β και Γ, οι οποίες συγκροτούν τη φαινομενικά αυθόρμητη δομή της πρώτης ενότητας (μέτρα 1-7) συμβάλουν με καθοριστικό τρόπο στη διάπλαση ολόκληρου του τρίτου μέρους Largo.

Στη δεύτερη ενότητα (μέτρα 8-13) κατόπιν παρουσίασης του υποσυνόλου Α (3 μ. + 1 μ.) εντοπίζεται η λειτουργικότητα των υποσυνόλων Β και Γ: Τα μέτρα 11 και 12, μεταξύ τους διαφορετικά, παραμένουν σε αρμονική στασιμότητα. Από τον έκτο χρόνο του μέτρου 12 και στο μέτρο 13 επαναλαμβάνεται δίφωνος διάλογος σε κατιούσα γραμμή διαστήματος δύο οκτάβων (Γ), μοιρασμένος σε πιάνο και βιολί.

Στα μέτρα 17-18 της τρίτης ενότητας (μέτρα 14-20) αναπαράγεται με μικρές διαφοροποιήσεις το υποσύνολο Β (μέτρα 4-5) της πρώτης ενότητας. Ακολουθεί στα μέτρα 19-20 επανάληψη του περιεχομένου των μέτρων 6-7, μοιρασμένα στο βιολί και το πιάνο. Οι τρεις παρουσιάσεις του θέματος με εναρκτήρια νότα σι ύφεση (μέτρα 1-20) αντιλαμβάνονται ως

συμπαγές μορφολογικό σύνολο του τρίτου μέρους Largo, όπου αναδύεται - και στη συνέχεια εγκαταλείπεται - το τονικό κέντρο σε ύφεση ελάσσονα στα μέτρα 14-16.

Για την κατανόηση της δομής της συνέχειας στο μέτρο 21 ανατρέχουμε στην αρχή του τρίτου μέρους, το οποίο αρχίζει με διάστημα πέμπτης σε ύφεση-φα. Στο μέτρο 6, με συγγενικό μοτιβικό υλικό επεκτείνεται το εναρκτήριο διάστημα σε ελαττωμένη οκτάβα μι-μι ύφεση. Η εξελικτική πορεία κορυφώνεται στο μέτρο 8, όπου με πρόσθετη εισαγωγική κλίμακα διανύονται σε ελάχιστο χρονικό διάστημα δύο οκτάβες από το βιολί. Η εξέλιξη αυτή επαναλαμβάνεται από τα δύο όργανα στο μέτρο 14 με διάστημα πέμπτης σε ύφεση-φα και από το βιολί στο μέτρο 19 με ελαττωμένη οκτάβα μι-μι ύφεση και στο μέτρο 21 με πέρασμα μεγάλου διαστήματος σχεδόν δύο οκτάβων.

Το βιολί συνεχίζει με μία επιπλέον ελεύθερη παρουσίαση της υποενότητας Γ, χωρίς όμως το στοιχείο του διαλόγου (μέτρα 22-23). Την υποενότητα Γ διαδέχεται παρουσίαση των επόμενων τριών υποενοτήτων.

Από το μέτρο 21 παρατηρείται μία πλέον ελεύθερη αντιμετώπιση της μορφής και αναδεικνύεται ο σολιστικός ρόλος του βιολιού. Αν και οι συνεχόμενες συγχορδίες του πιάνου από το μέτρο 21 εμφανίζονται με αρμονική πρόοδο, δημιουργούν κατά κύριο λόγο το ηχοχρωματικό πλαίσιο των εξελίξεων, το οποίο μεταβάλλεται - σταδιακά ή ξαφνικά - από μεγαλύτερες αρμονικές διακυμάνσεις. Ενώ το μέτρο 21 αρχίζει σε φα μείζονα, καταλήγει στο μέτρο 25 σε ντο δίεση ελάσσονα. Στο μέτρο 30 βρίσκεται διέξοδος ξανά στη φα μείζονα, επιστρέφοντας εκ νέου στη ντο δίεση ελάσσονα.

Το βιολί από το μέτρο 29 εκφράζεται quasi improvisato, αρχικά σε αρμονική στασιμότητα και κατόπιν με σημαντικές ηχοχρωματικές αλλαγές. Η υποενότητα Β (μέτρα 29-31) εσωκλείει στο μέτρο 30 εντυπωσιακή αρμονική μεταβολή. Το βιολί παρουσιάζει στα μέτρα 32-33 την υποενότητα Γ σε ελεύθερη παραλλαγή με τη μεγαλύτερη αργή και κατιούσα γραμμή όλου του έργου, διανύοντας διάστημα το οποίο ξεπερνά τις τρεις οκτάβες.

Από το μέτρο 34 ακολουθεί εκ νέου θεματικό σύνολο, με την υποενότητα Α σε σταθεροποιημένη ντο δίεση ελάσσονα (πιάνο, μέτρα 34-35) με την υποενότητα Β (μέτρα 36-37) και την παρουσίαση της υποενότητας Γ με αυξημένη ταχύτητα, σε μορφή διαλόγου βιολιού/ πιάνου (μέτρο 38).

Παρατηρείται ότι οι εξελίξεις καθοδηγούνται πλέον από καθοριστικές αρμονικές μεταβολές. Η φωτεινή στιγμή σε φα μείζονα, στην αρχή του μέτρου 30 εντός των πρόσθετων υποενοτήτων Β και Γ στα μέτρα 29-33, προσδίδει στην εμφάνιση της υποενοτήτας Α σε ντο δίεση ελάσσονα στα μέτρα 34-35 χαρακτήρα απαισιοδοξίας.

Μετά το πέρας του θεματικού συνόλου (μέτρα 34-39) εμφανίζεται για τελευταία φορά η υποενοτήτα Α στην αρχική τονικότητα σι ύφεση ελάσσονα, προκαλώντας στο νέο τονικό περιβάλλον μία αίσθηση αποξένωσης. Η νότα ρε ύφεση του βιολιού στο τέλος του μέτρου 42 (πρόσθετη μικρή έκτη της δεσπόζουσας σε ελάσσονα τρόπο φα-λα ύφεση-ντο) αποτελεί έναυσμα τελευταίας παρουσίασης της υποενοτήτας Γ από το βιολί και μετατρέπεται στην έναρξη του μέτρου 44 σε ντο δίεση. Το τρίτο μέρος τελειώνει σε ντο δίεση με προστιθέμενη έβδομη και σε pp, εμφανίζοντας τη μία και μοναδική ανοδική μελωδική γραμμή του βιολιού στο Largo.

5.7.4. IV. Allegro moderato

Το τέταρτο μέρος τους σονάτας Allegro moderato εξελίσσεται, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα μέρη, σε απλοποιημένο τονικό ιδίωμα. Βασίζεται, όπως αναφέρθηκε, στο λαϊκό βοσνιακό τραγούδι “Grana od bora”, το οποίο επεξεργάστηκε και μεταμορφώθηκε από τον συνθέτη σε θέμα δύο συμμετρικών περιόδων. Το σύνολο του τέταρτου μέρους είναι μια συνεχόμενη, ενιαία χορευτική κίνηση και όπως το Scherzo της σονάτας αρχίζει με ρυθμική εισαγωγή τεσσάρων μέτρων. Ακολουθούν ευδιάκριτες μορφολογικές ενότητες, οι οποίες «αναπνέουν» μεταξύ τους. Με βάση το χαρακτηριστικό θέμα δημιουργείται μια αυστηρά μονοθεματική φόρμα, ως κορύφωμα και αισιόδοξο finale του έργου.

5.7.4.1. Περιοδική δομή του τέταρτου μέρους *Allegro moderato*

Μέτρα 1-4: Εισαγωγή

Με την πρώτη νότα, σε *forte marcato* από τα δύο όργανα, τελειώνει η ατμοσφαιρική κατάληξη του τρίτου μέρους *Largo*. Κατόπιν ριζικής αλλαγής κλίματος προετοιμάζεται με τη ρυθμική εισαγωγή του πιάνου η περίοπτη εμφάνιση του θέματος.

Μέτρα 5-28: Πρώτη μορφολογική ενότητα (24 μέτρα)

Θέμα βιολιού σε *σι ελάσσονα* $\alpha + \beta + \beta' [(2 + 2 + 4) + 8 + 4] + 4$

Η πρώτη περίοδος (α) του θέματος εκτυλίσσεται ανά δύο μέτρα: Με αρχικό μοτίβο και συνέχεια. Το αρχικό μοτίβο και η συνέχεια επαναλαμβάνονται και με προστιθέμενα όγδοα συνδέονται μεταξύ τους. Δημιουργείται το σχήμα $2 + 2 + 4$, όπου στην κάθε κρατημένη νότα αναμένεται συνέχεια. Η δεύτερη περίοδος (β), διάρκειας επίσης οκτώ μέτρων, απαντά ως ενιαίο φραστικό σύνολο. Δομείται με συνεχόμενη χρήση του αρχικού μοτίβου, καταλήγοντας σε κράτημα, το οποίο χρησιμοποιείται για τη σύνδεση των μορφολογικών ενότητων.

Το βιολί πρωτοστατεί στην πρώτη εμφάνιση του θέματος στην τονικότητα του τέταρτου μέρους, σε *ελάσσονα* (μέτρα 5-20). Το πιάνο προσθέτει στη δεύτερη τετράδα μια μίμηση του αρχικού μοτίβου (μέτρο 10) και με αυξημένη κίνηση στα μέτρα 19-20 προειδοποιεί ότι η πρώτη μορφολογική ενότητα δεν έχει ολοκληρωθεί. Στα μέτρα 21-24 (β'), τα οποία αποτελούν ευρηματική σύμπτυξη της δεύτερης περιόδου (μέτρα 13-20), πραγματοποιείται μετατροπία στη δεσπόζουσα φα δίεση, την οποία διαδέχεται δεύτερη εισαγωγή του πιάνου διάρκειας τεσσάρων μέτρων.

Μέτρα 29-57: Δεύτερη μορφολογική ενότητα (29 μέτρα)

Θέμα βιολιού σε *σι ελάσσονα* $\alpha + \beta + \beta' [(4 + 4) + 6 + 7]$

Θέμα πιάνου $\alpha + \alpha' (4 + 4)$

Η δεύτερη παρουσίαση του θέματος, εκ νέου σε *σι ελάσσονα*, αρχίζει με στολίσματα του βιολιού ανά δύο μέτρα. Το βιολί χρησιμοποιεί στη δεύτερη τετράδα μέτρων την επάνω οκτάβα. Η δεύτερη περίοδος του θέματος εξελίσσεται έως το έκτο μέτρο (μέτρο 42) συνοδευόμενη από

το πιάνο στα μέτρα 39-42 σε παράλληλες δέκατες. Απρόσμενα, επαναλαμβάνεται η δεύτερη περίοδος, πολλαπλά παραλασσύμενη από το βιολί και το πιάνο έως το έβδομο μέτρο της (μέτρο 49). Για πρώτη φορά στα μέτρα 50-53 ακούγεται η αρχή του θέματος από το πιάνο. Με βάση το εναρκτήριο μοτίβο, μέσω μιμήσεων των δύο οργάνων, πραγματοποιείται μετατροπία σε ντο δίεση ελάσσονα.


Μέτρα 58 -90: Τρίτη μορφολογική ενότητα (33 μέτρα)

Πιάνο: Πρώτη περίοδος σε ντο δίεση ελάσσονα $\alpha (5 + 4)$

Βιολί: Ημιτελές θέμα σε σολ δίεση ελάσσονα $\alpha + \beta (4 + 3)$

Πιάνο + βιολί: Θέμα σε ντο δίεση ελάσσονα $\alpha + \beta [(5 + 5) + 4] + 3$

Στην τρίτη ενότητα συναντάται το θεματικό υλικό τρεις φορές ημιτελές με πολλαπλές διαφοροποιήσεις: Στα μέτρα 58-66 εκτελείται από το πιάνο η πρώτη περίοδος σε ντο δίεση ελάσσονα. Κατόπιν ακολουθεί στα μέτρα 67-73 η παρουσίαση της αρχής της πρώτης καθώς και της αρχής της δεύτερης περιόδου του θέματος από το βιολί σε σολ δίεση ελάσσονα. Στα μέτρα 74-83 εμφανίζεται η πρώτη περίοδος ξανά σε ντο δίεση ελάσσονα και παρουσιάζεται διαδοχικά από το πιάνο και το βιολί. Μετά από πρόωρη μετατροπία συμπληρώνεται από ημιτελή δεύτερη περίοδο, καταλήγοντας στο μέτρο 87 στη δεσπόζουσα, όπου επαναλαμβάνεται για τρίτη φορά η ρυθμική εισαγωγή του πιάνου.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση του ρυθμικού σχήματος σε διαφορετικές ταχύτητες  καθώς και η εκτεταμένη χρήση της χρωματικής σκάλας.

Μέτρα 91-135: Τέταρτη μορφολογική ενότητα (45 μέτρα)

Πιάνο + βιολί: Θέμα σε σι ελάσσονα $\alpha + \beta (5 + 6) + 4$

Βιολί + πιάνο: Θέμα σε ντο δίεση ελάσσονα $\alpha + \beta (5 + 4)$

Βιολί: Περίοδοι σε φα δίεση και σολ δίεση ελάσσονα $5 + 8$

Παραμονή σε ντο δίεση και μετατροπία $(4 + 2) + 2$

Στην τέταρτη ενότητα παρουσιάζεται η πρώτη περίοδος σε σι ελάσσονα, στολισμένη και μοτιβικά εμπλουτισμένη, σε μορφή κανόνα από το πιάνο (μέτρα 91-) και το βιολί (μέτρα 92-). Στο μέτρο 96 ακολουθεί δεύτερη περίοδος σε συγχορδίες από το πιάνο, η οποία απρόσμενα

διακόπτεται: Το μοτίβο μι – ρε – ντο δίεση – σι στα μέτρα 96-97 επαναλαμβάνεται έναν τόνο υψηλότερα στα μέτρα 99 – 100 ως φα δίεση-μι-ρε-ντο δίεση από το βιολί και το πιάνο. Η παραμονή διάρκειας τεσσάρων μέτρων με βάση το ντο δίεση οδηγεί στην επαναφορά του θέματος σε ντο δίεση ελάσσονα. Το βιολί παίζει αυτήν τη φορά το αρχικό μοτίβο σε επαναλαμβανόμενα δέκατα έκτα (μέτρο 106). Η συνέχεια εκτελείται από το πιάνο σε μορφή τετράφωνων συγχορδιών (μέτρο 108). Η δεύτερη περίοδος του θέματος παρουσιάζεται, από τα δύο όργανα σε διπλές νότες, σε μορφή κανόνα στα μέτρα 110-114. Οι συγχοπές του πιάνου στο μέτρο 114 λειτουργούν συνδετικά. Το βιολί ξεκινώντας την επόμενη περίοδο (μέτρο 115), με τσιτάτο του αρχικού μοτίβου σε δέκατα έκτα από το φα δίεση, χωρίς ακριβή θεματική συνέχεια, στηρίζεται από staccato συγχορδίες του πιάνου. Με παρόμοιο τρόπο εμφανίζεται η αρχή της επόμενης περιόδου από σολ δίεση (μέτρο 120). Μετά από την κορύφωση (μέτρα 122-123) και μετά από διαφοροποιημένο αρχικό μοτίβο μέσω μετατροπίας (μέτρα 125-126), ολοκληρώνεται η τέταρτη μορφολογική ενότητα με επαναλαμβανόμενο ντο δίεση σε αναμονή επαναφοράς του θέματος, η οποία πραγματοποιείται κατόπιν μετατροπίας (μέτρα 134-135).

Μέτρα 136-152: Πέμπτη μορφολογική ενότητα (17 μέτρα)

Βιολί: Πρώτη περίοδος σε σι ελάσσονα α (4)

Πιάνο: Δεύτερη περίοδος, δίφωνη και παραλλαγμένη $\beta + \beta'(4 + 4)$

Βιολί: Επανάληψη της παραλλαγής β'' (5)

Η αρχή της πέμπτης ενότητας σηματοδοτεί την επιστροφή στη βασική τονικότητα σι ελάσσονα, η οποία επικρατεί ως το τέλος του έργου. Στη σύντομη πρώτη περίοδο του βιολιού (α) εμφανίζεται το βασικό μοτίβο στολισμένο και η συνέχεια σε διπλές νότες διαστήματος έκτης. Η συνοδεία του πιάνου επαναφέρει το σχήμα της ρυθμικής εισαγωγής σε ανιούσα κατεύθυνση, ισορροπώντας την κατιούσα εισαγωγική γέφυρα που προηγήθηκε (μέτρα 134-135). Η δεύτερη περίοδος (β) παρουσιάζεται στην ενότητα αυτή τρεις φορές, υπογραμμίζοντας την εξελικτική διαδικασία ολοκλήρωσης του τελευταίου μέρους. Το πιάνο αρχίζει με διφωνία και στα δύο χέρια, επαναλαμβάνει την τετράδα μέτρων με κίνηση δέκατων έκτων (μέτρα 144-), μιμούμενη και επαναλαμβανόμενη από το βιολί (μέτρα 148-).

Μέτρα 153-167: Έκτη μορφολογική ενότητα (15 μέτρα)

Βιολί και πιάνο: Πρώτη περίοδος α (4)

Βιολί και πιάνο: Δεύτερη περίοδος β (7)

Επίλογος (Coda) (4)

Με τη σύντομη τελευταία εμφάνιση του θέματος ολοκληρώνεται ο κύκλος του τέταρτου μέρους. Η πρώτη περίοδος παρουσιάζεται πλήρης και σύντομα σε μορφή κανόνα από βιολί και πιάνο. Η δεύτερη περίοδος αρχίζει ως μίμηση, συνεχίζει σε παράλληλη κίνηση και τελειώνει ως συνοδευόμενο ντουέτο. Το γνωστό πλέον ρυθμικό σχήμα τεσσάρων μέτρων του πιάνου χρησιμοποιείται ως coda. Ενώ η συμμετοχή του βιολιού στον πρόλογο του τέταρτου μέρους περιοριζόταν στις δύο πρώτες κινήσεις, στον επίλογο και σε αντίθεση με τον πρόλογο περιορίζεται στις δύο τελευταίες κινήσεις.

Βάσει της περιγραφόμενης δομής του τέταρτου μέρους τίθεται το ερώτημα εάν δύνανται να εντοπισθούν στοιχεία, τα οποία παραπέμπουν σε μορφή σονάτας. Στο Allegro moderato, όπως στην παραδοσιακή μορφή του Rondo, εμφανίζεται περιοδικά επαναλαμβανόμενο περιοδικό υλικό. Στη μορφή του Rondo όμως υφίστανται επιπλέον ενότητες οι οποίες διαφέρουν από τα επαναλαμβανόμενα θεματικά σχήματα. Στο Allegro moderato ενότητες τέτοιου είδους απουσιάζουν. Το στοιχείο της παραλλαγής, όπως αναφέρθηκε, είναι ένα από τα βασικά συστατικά δομής του τέταρτου μέρους Allegro moderato. Εντούτοις, εκτιμάται ότι η μορφή των παραλλαγών έχει μεγάλες δυνατότητες διαφοροποιήσεων, οι οποίες δεν αξιοποιούνται στην παρούσα φόρμα.

Το τέταρτο μέρος εξελίσσεται με αρμονική σταθερότητα στις πρώτες και τελευταίες ενότητες (σι ελάσσονα στα μέτρα 1-53 και επιστροφή στην ίδια τονικότητα στα μέτρα 136-167). Στις ενδιάμεσες ενότητες αλλάζει το τονικό κέντρο. Μοτίβα και περιοδικά σχήματα χρησιμοποιούνται με μεγαλύτερη ευελιξία και πριν από την επαναφορά της βασικής τονικότητας (μέτρο 136) παρατηρείται εκτεταμένη παραμονή στη ντο δίεση. Διαπιστώνεται ότι το τέταρτο μέρος Allegro moderato είναι δομημένο σε μορφή μονοθεματικής σονάτας.

5.8. Ερμηνευτικοί προβληματισμοί και ερμηνευτικές προτάσεις

Κατά τη διάρκεια της προσέγγισης στο κείμενο και στο περιεχόμενο της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Β. Papandropulo βάσει της πρώτης έκδοσης (Zagreb 1999) διαπιστώθηκε ότι ο συνθέτης εκφράζεται σε ένα πολυσύνθετο μουσικό ιδίωμα με ετερόκλητες επιρροές. Προκειμένου να ανταποκριθεί η ερμηνεία στις ιδιαιτερότητες της γραφής και στα αισθητικά πλαίσια αυτής της γλώσσας, χρειάστηκε ένα μεγάλο χρονικό διάστημα αποκωδικοποίησης και ωρίμανσης.

Καταρχάς, πολλά ερωτήματα προκάλεσε η διαπίστωση ότι η αναφερόμενη έκδοση του 1999, δεν μπορεί να θεωρηθεί αξιόπιστη από πολλές απόψεις. Κατόπιν αναζήτησης του χειρόγραφου πραγματοποιήθηκε αντιπαραβολή των πηγών, αποφασίστηκε η μεταφορά του συνόλου των αυτούσιων πληροφοριών από το χειρόγραφο στο κείμενο της πρώτης έκδοσης. Δημιουργήθηκε - παράλληλα με την καλλιτεχνική και τεχνική μελέτη του έργου - η οριστική παρτιτούρα Δ.Δ. Παράλληλα με την διαδικασία κατάρτισης νέας έκδοσης του έργου, η οποία ανταποκρίνεται σε απαιτήσεις υψηλής αξιοπιστίας αλλά και της ερμηνείας (Νέα έκδοση έργου, Παρτιτούρα, σελ. 318 και μέρος βιολιού, σελ. 357), προχώρησε η έρευνα της δομής του έργου, της προέλευσης του θεματικού υλικού, προσδιορίζοντας μεταξύ άλλων και τις αισθητικές παραμέτρους της ερμηνείας. Τέλος, δόθηκαν απαντήσεις και λύσεις σε σειρά πρακτικών ζητημάτων.

5.8.1. Επιλογή tempo

Ελάχιστες είναι οι ενδείξεις, οι οποίες σχετίζονται με την επιλογή tempo και συγκεκριμένης ροής για την ερμηνεία της σονάτας του Β. Papandropulo. Στην αρχή του κάθε μέρους αναφέρεται χρονομετρική ένδειξη. Δεν υφίστανται όμως ενδείξεις για κάθε μορφής διαφοροποίηση, όπως π.χ. *accelerando*, *ritardando*, *meno mosso*, *fermata*, *a tempo* κ.ο.κ.. Στο χειρόγραφο από το 1988 απουσιάζουν και οι τίτλοι των κινήσεων όπως αναφέρονται στην πρώτη έκδοση από το 1999:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandropulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

1. Allegro con brio
2. Scherzo
3. Largo (Sostenuto adagio)
4. Allegro moderato

οι οποίοι ενδεχομένως προστέθηκαν μετά τον θάνατο του συνθέτη (1991).

Το δεύτερο μέρος (Scherzo) και το τέταρτο μέρος (Allegro moderato) χαρακτηρίζονται από ακαταμάχητη ζωντάνια. Λόγω της υφής τους μπορούν να ερμηνευτούν quasi perpetuum mobile. Οι χρονομετρικές ενδείξεις του συνθέτη φάνηκαν αρχικά εξωπραγματικά γρήγορες. Παρόλα αυτά, με επίμονη προσπάθεια είναι εφικτή μία ερμηνεία κοντά στη σημειωμένη ταχύτητα (με εξαίρεση ελάχιστων σημείων). Επιτυγχάνεται με αυτόν τον ακραίο τρόπο ένα λαμπερό δεξιοτεχνικό αποτέλεσμα.

Πολύ πιο σύνθετη, λόγω διαφορετικής δομής και ύφους, είναι η επιλογή ταχυτήτων και ροής του πρώτου μέρους (Allegro con brio) και του τρίτου μέρους (Largo-Sostenuto adagio), τα οποία θα πρέπει να ερμηνευτούν αναγκαστικά - και όχι μόνο - σε πολλά σημεία με αυτοσχεδιαστική ελευθερία. Ο Β. Papandropulo εκφράζεται με μία πολύ σύνθετη ρυθμική γλώσσα, χρησιμοποιώντας ενίοτε εντός της ίδιας φράσης ένα ευρύτατο φάσμα πολυποίκιλων ρυθμικών αξιών. Το γεγονός αυτό αναγκάζει συχνά τους εκτελεστές σε συμβιβασμούς. Μία ταχύτητα η οποία επιτρέπει την παρουσίαση τριακοστών δευτέρων με άρτιο τρόπο και συνέπεια μπορεί παράλληλα να είναι πολύ αργή για αξίες των τέταρτων ή και μισών νοτών. Μπορεί να παραχθεί έτσι ένα αποτέλεσμα με μερική απώλεια στην απόδοση μίας ενιαίας μουσικής φράσης ενδεχομένως και να δημιουργηθεί μία αισθητή απόκλιση από την αρχική επιλογή χαρακτήρα.

Συγκεκριμένα: Στο πρώτο μέρος, με επιλογή σχετικά ήρεμης ροής χάνεται ο χαρακτήρας του «con brio». Λαμβάνοντας υπόψη ότι η σημειωμένη από τον συνθέτη ταχύτητα $\text{♩} = 92$ δε δύναται να τηρηθεί χωρίς διακυμάνσεις, οι οποίες διασπούν την κάθε έννοια ισορροπημένης εξέλιξης ενός πρώτου μέρους σονάτας, επιλέγεται μία ελαστική ταχύτητα ισορροπίας χωρίς τη δημιουργία σημείων αναταραχής και σημείων που κουράζουν, με ανώτερο όριο $\text{♩} = 70$.

Στο τρίτο μέρος, στην περίπτωση που ερμηνευτεί στην προτεινόμενη ταχύτητα $\downarrow = 60$ από τον συνθέτη χάνεται ο χαρακτήρας του «Largo» και του «sostenuto». Για μία καλύτερη απόδοση του όψιμου ρομαντικού ύφους της γραφής προτείνεται μία ελαστική ταχύτητα κοντά στην ταχύτητα $\downarrow = 50$.

5.8.2. Περάσματα σε διπλές νότες

Στο έργο βρίσκονται ορισμένα περάσματα για τον βιολονίστα σε διπλές νότες, των οποίων η εκτέλεση είναι αδύνατη, αν ακολουθηθούν πιστά οι σημειωμένες ταχύτητες από τον συνθέτη (π.χ. πρώτο μέρος Allegro con brio, μέτρα 4-, μέτρα 24-, μέτρα 73-). Εικάζεται ότι ο συνθέτης αφενός μεν συνέθετε υπονοώντας απελευθερωμένα ρυθμικά σημεία και αφετέρου σκεπτόμενος δεξιοτεχνικές πιανιστικές δυνατότητες, εφόσον ήταν ικανότατος πιανίστας.

5.8.3. Marcato

Στο έργο του Boris Papandopulo συναντάται ασυνήθιστα συχνά η ένδειξη marcato, αρκετές φορές και σε συνδυασμό με επιπλέον δυναμικές ενισχύσεις. Στη φιλολογία του βιολιού το marcato σημειώνεται κατά κανόνα, όταν ο συνθέτης επιθυμεί μία σύντομη, δυνατά μαρκαρισμένη δοξαριά martelé. Εφόσον, όμως, η ένδειξη marcato χρησιμοποιείται με τέτοια συχνότητα, με ή χωρίς προστιθέμενο staccato, προτείνεται να επεκταθεί κατά πολύ το εύρος των διαφοροποιήσεων στην εκτέλεση του marcato, ανάλογα με τον χαρακτήρα εκάστοτε σημείου. Μία στερεότυπη εκτέλεση του marcato οδηγεί ενδεχομένως σε μονότονη ερμηνεία.

5.8.4. Legato

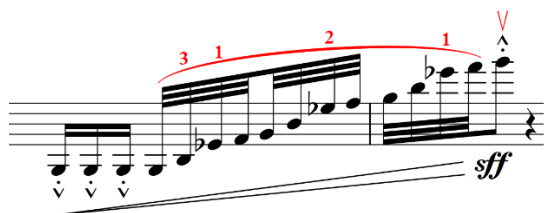
Ο τρόπος σημείωσης του legato του B. Papandopulo μπορεί να παρεξηγηθεί εύκολα από τον βιολονίστα. Σε περίπτωση που εκτελείται κατά γράμμα (αυτονόητο για έργα Μπαρόκ και κλασικής εποχής) πολλά legati θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως αντί-βιολονιστικά. Εικάζεται ότι οι σημειώσεις για τα legati (τα οποία παρεμπιπτόντως δε σημειώνονται πάντα με

ενιαίο τρόπο) περιγράφουν τη ροή, το γενικότερο σύνολο και λιγότερο την ακριβή βιολονιστική εκτέλεση. Χαρακτηριστικά αναφέρεται το legato από το πρώτο μέρος, μέτρο 7, στην πρώτη κίνηση του βιολιού: Ο συνθέτης επιθυμεί δύο ελαφρά ξεχωριστές και δύο μεταξύ τους δεμένες τρίτες. Η εκτέλεση των αρθρώσεων αυτών με μία δοξαριά είναι όχι μόνο ασυνήθιστη, αλλά και κοπιαστική χωρίς λόγο. Για την τεχνική διευκόλυνση προτείνεται η εκτέλεση με τρεις δοξαριές (Π V Π), όπως άλλωστε αναγράφεται στο μέρος του βιολιού της νέας έκδοσης. Το ηχητικό αποτέλεσμα που παράγεται με αυτόν τον τρόπο συμβαδίζει πλήρως με το σκεπτικό του συνθέτη.

5.8.5. Ερμηνευτικές προτάσεις σε επιλεγμένα σημεία

I. Allegro con brio

Παράδειγμα 109, I. Allegro con brio, μέτρα 4-5



Το *sff* μετά από το crescendo επιτυγχάνεται πιο εύκολα, αν τα τριακοστά δεύτερα στο ξεκίνημα του μέτρου 5 εκτελούνται μαζί με τα προηγούμενα roussé, ενώ μόνο η έντονη τελευταία νότα εκτελείται tiré.

Μέτρα 4-14

Από το τέλος του μέτρου 4 έως την αρχή του μέτρου 14 συναντάται για πρώτη φορά ο προβληματισμός για την τήρηση χρονομετρικής ένδειξης του συνθέτη. Ορισμένα περάσματα και σημεία δεν μπορούν (και δεν θα έπρεπε) να εκτελεστούν τόσο γρήγορα. Προτείνεται μέχρι το ξεκίνημα του πιάνου στο μέτρο 13 ελεύθερη ερμηνεία (*quasi cadenza*), χωρίς να ξεχαστεί η αρχική και η ακόλουθη ροή της πρώτης κίνησης

Μέτρα 23-25, 40-42, 46-48 κ.α.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Στη διάρκεια της εξέλιξης του πρώτου μέρους υφίστανται και άλλα περάσματα τα οποία δεν μπορούν να εκτελεστούν στην αρχική ταχύτητα. Οι ερμηνευτές αναγκαστικά πρέπει να αναζητήσουν συμβιβαστικές λύσεις, επιδιώκοντας κατά το δυνατόν να μη χάνεται αισθητά ο αρχικός ειρμός.

Παράδειγμα 110, I. Allegro con brio, μέτρο 30



Ο συνθέτης επιθυμεί άρθρωση και crescendo σε legato. Για την επίτευξη ικανοποιητικής ηχητικής εξέλιξης του crescendo και του σύντομου τελικού marcato προτείνεται η χρήση δύο δοξαριών.

Παράδειγμα 111, I. Allegro con brio, μέτρο 32



Οι σημειώσεις για το marcato διαφοροποιούνται: Στον τρίτο χρόνο συναντάται marcato χωρίς staccato, στον τέταρτο χρόνο με staccato. Το ηχητικό αποτέλεσμα έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, εάν δοθεί έμφαση σε αυτή τη διαφορά.

Παράδειγμα 112, I. Allegro con brio, μέτρο 44



Παρά το σημειωμένο legato στα αρχικά τρία όγδοα προτείνεται η χρήση δύο δοξαριών, έτσι ώστε η συγχορδία στην έναρξη του δεύτερου χρόνου να εκτελεστεί με roussé.

Παράδειγμα 113, I. Allegro con brio, μέτρο 66



Προτείνεται το μοίρασμα των δοξαριών (Π V Π), το οποίο διευκολύνει την εκτέλεση σε πραγματικό forte και το legato να εκλαμβάνεται ως νοητό ενιαίο σύνολο.

Μέτρα 73-74

Τα μέτρα 73-74, σε αντίθεση με το μέτρο 75 (συνέχεια της cadenza από το πιάνο σόλο), δεν μπορούν και δεν πρέπει να εκτελεστούν in tempo. Προτείνεται να ερμηνευτεί το μέτρο 73 με σολιστική ελευθερία, μετά από την απρόσμενη αρμονική κατάληξη του πιάνου. Το ξεκίνημα του μέτρου 74 πρέπει οπωσδήποτε να ερμηνευτεί συγκρατημένα, με σταδιακή επιτάχυνση έως την έναρξη του μέτρου 75, όπου αναλαμβάνει εμφαιτικά το πιάνο, συνεχίζοντας in tempo.

Παραδείγματα 114α και 114β, I. Allegro con brio, μέτρο 80

Οι σκάλες του μέτρου 80 μπορούν να εκτελεστούν με τις σημειωμένες δοξαριές (παράδειγμα 6α) του συνθέτη. Εν τούτοις, μεγαλύτερη ηρεμία στο δεξί χέρι εξασφαλίζεται με τη χρήση δύο δοξαριών σε tiré (παράδειγμα 6β).

II. Scherzo

Η χρονομετρική ένδειξη $\text{♩} = 120$ για το δεύτερο μέρος Scherzo είναι εξαιρετικά γρήγορη, στα όρια του εφαρμόσιμου και για τους δύο εκτελεστές. Σε ορισμένα σημεία πρέπει να συγκρατείται η ταχύτητα, είτε επειδή είναι αδύνατο να εκτελεστεί τόσο γρήγορα είτε επειδή δεν μπορεί να εκτελεστεί με την επιθυμητή άνεση. Αναφέρονται τα πλέον χαρακτηριστικά σημεία:

Παράδειγμα 115, II. Scherzo, μέτρο 22 (2η κίνηση)



Παράδειγμα 116, II. Scherzo, μέτρο 52 (3η κίνηση)



Παράδειγμα 117, II. Scherzo, μέτρο 55 (2η κίνηση)



Οι ερμηνευτές καλούνται (όπως και στο πρώτο μέρος) να αναζητήσουν συμβιβαστική λύση, με το τεχνικό οπλοστάσιο που διαθέτουν, έτσι ώστε το Scherzo να παρουσιαστεί με λαμπερή δεξιοτεχνία, αλλά ταυτόχρονα να διατηρηθεί ο χορευτικός του χαρακτήρας.

Παράδειγμα 118α και 118β, II. Scherzo, μέτρο 35

Η σημειωμένη από τον συνθέτη εκτέλεση των δέκατων έκτων με συνεχόμενο *roussé* στην απαιτούμενη ταχύτητα είναι ανέφικτη. Προφανώς όμως θα πρέπει να ακουστεί το κάθε δέκατο έκτο με ξεχωριστό *marcato*. Προτείνεται ένα βαρύ *spiccato* με ξεχωριστή δοξαριά σε κάθε νότα.

Παράδειγμα 119, II. Scherzo, μέτρο 46

Το *ricochet* στον τρίτο χρόνο μπορεί να εκτελεστεί με δοξαριές ανά νότα επιτυγχάνοντας αντίστοιχο ηχητικό αποτέλεσμα.

Παράδειγμα 120, II. Scherzo, μέτρο 76

Η τελευταία συγχορδία του μέτρου 76 δεν μπορεί να αποδοθεί ως συγχορδία. Προτείνεται να παιχτεί το λα ως *Acciaccatura*.

Παράδειγμα 121, II. Scherzo, μέτρο 91



Στο μέτρο 91 σημειώθηκαν αντικρουόμενες ενδείξεις: Spiccato από κάτω και détaché από πάνω. Εικάζεται πως το détaché προστέθηκε μεταγενέστερα. Το μέτρο 91 δύναται να ερμηνευτεί στην αρχή με détaché συνεχίζοντας με σταδιακή αλλαγή ως προς το spiccato.

III. Largo (Sostenuto adagio)

Η αυθεντική χρονομετρική ένδειξη για το τρίτο μέρος της σονάτας είναι $\text{♩} = 60$. Επιμελητές της πρώτης έκδοσης ήταν - όπως ήδη σημειώθηκε - οι καλλιτέχνες της πρώτης παγκόσμιας εκτέλεσης, οι οποίοι χαρακτηρίζουν το τρίτο μέρος της σονάτας ως Largo (Sostenuto adagio), με αισθητή απόκλιση από την ένδειξη του συνθέτη που οδηγεί σε ηρεμότερο tempo. Επειδή κατά τη διάρκεια των εξελίξεων υφίστανται επανειλημμένα σημεία με νότες ελάχιστης διάρκειας, προτείνεται μία ερμηνευτική προσέγγιση, η οποία να στοχεύει στην επίτευξη χαρακτήρα ενός Largo.

Παράδειγμα 122, III. Largo (Sostenuto adagio), μέτρο 13



Οι έκτες με την αξία τριακοστών δευτέρων στην τρίτη κίνηση του μέτρου 13 αποτελούν μία θαυμάσια μουσική ιδέα. Επειδή δεν μπορούν να εκτελεστούν με τη συνηθισμένη μετάθεση δαχτύλων, ούτως ώστε να επιτευχθεί ένα ηχητικά καθαρό αποτέλεσμα, όπως εκείνο του πιάνου, προτείνεται η εκτέλεση με glissando. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται μία άρτια από ρυθμικής άποψης ερμηνεία, με μειωμένη όμως δυνατότητα καθαρού ηχητικού ξεχωρισμού.

Μέτρα 21-23

Προτείνεται ερμηνεία σε *Largo espressivo*.

Μέτρο 32

Το μέτρο 32 αποτελεί ηχητικό ορόσημο για το βιολί στο τρίτο μέρος της σονάτας. Για την ερμηνεία της μακριάς κατιούσας γραμμής, η οποία διανύει διάστημα μεγαλύτερο των τεσσάρων οκτάβων, προτείνεται η χρήση δοξαριών ανά τρία όγδοα για την επίτευξη ενός πολύ γεμάτου ήχου.

Μέτρο 38

Το μέτρο 38 του βιολιού παιγμένο σε αυστηρά ρυθμική εκτέλεση, δημιουργεί αναπόφευκτα μία αίσθηση βιασύνης. Προτιμάται μία απόδοση της αρχής του μέτρου 38 *quasi recitativo* επειδή η κρατημένη συγχορδία του πιάνου δίνει αυτό το περιθώριο.

Παράδειγμα 123, III. *Largo* (*Sostenuto adagio*), μέτρο 42

Προτείνεται η απόδοση των σημειωμένων δοξαριών από τον συνθέτη ως *ricochet* με ένα μαλακό *spiccato*. Η αλλαγή αυτή μεγαλώνει τη γκάμα εκφραστικών μικροδιακυμάνσεων της ταχύτητας. Παράλληλα αυξάνει τη δυνατότητα διαφοροποίησης της δοξαριάς.

IV. Allegro moderatoΠαράδειγμα 124, IV. *Allegro moderato*, μέτρα 6-7

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Ο συνθέτης σημειώνει legato από το μέτρο 6 έως και την έναρξη του μέτρου 7. Η εκτέλεση του legato με βιολονιστική σκέψη οδηγεί τον ερμηνευτή στο μέτρο 7 σε διαφορετικό σημείο του δοξαριού, έτσι ώστε αναγκαστικά η άρθρωση στο μέτρο 7 θα άλλαζε σε σχέση με το μέτρο 5. Κατανοώντας όμως ότι ο συνθέτης με την τοποθέτηση του legato επιθυμούσε μία παρουσίαση των μέτρων 5-8 ως ενότητα τεσσάρων μέτρων, προτείνεται η εκτέλεση του πρώτου και δεύτερου όγδοου του μέτρου 7 με roussé.

Παράδειγμα 125, IV. Allegro moderato, μέτρα 29-36



Η άρθρωση ανά δύο όγδοα στην περίοδο των μέτρων 29-36, η οποία έχει σημειωθεί από τον συνθέτη, μπορεί ενδεχομένως να αποδοθεί πολύ καλά από πνευστό όργανο. Από τον εκτελεστή εγχόρδου οργάνου θα πρέπει να αναζητηθεί εφαρμόσιμη αντιστοιχία. Προτείνεται η χρήση δοξαριών ανά νότα με διαφοροποιήσεις στη χρήση του μήκους των δοξαριών.

Παράδειγμα 126α και 126β, IV. Allegro moderato, μέτρο 77



Λαμβάνοντας υπόψη τις κινήσεις του βιολιού στα μέτρα 75 και 76, θεωρείται δεδομένο ότι στο μέτρο 77 θα πρέπει να ακούγονται οκτώ αρθρωμένες νότες. Το σημειωμένο από τον συνθέτη legato στη δεύτερη κίνηση μπορεί εύκολα να οδηγήσει σε παρεξήγηση. Η πρόταση της νέας έκδοσης με αλλαγή φοράς των δοξαριών λόγω αφαίρεσης του legato εκτιμάται πως διευκολύνει την εκτέλεση. Με το πρόσθετο legato στα τελευταία δύο δέκατα έκτα μπορεί η συνέχεια (μέτρο 78) να εκτελεστεί άνετα με tiré.

5.8.6. Εκτίμηση τεχνικών και ερμηνευτικών δυσκολιών

Η *Σονάτα για βιολί και πιάνο* του Boris Papandorulo είναι και για τους δύο εκτελεστές ένα απαιτητικό έργο από τεχνικής και ερμηνευτικής άποψης. Ο βιολονίστας αντιμετωπίζει ορισμένα σημεία ακραίας εκτελεστικής δυσκολίας. Αυτό έγκειται στο γεγονός ότι ο συνθέτης, όντας εξαιρετικός πιανίστας, ήταν περισσότερο εξοικειωμένος με ζητήματα πιανιστικής εκτέλεσης και η συνθετική του σκέψη διαμορφώθηκε πιθανώς από τις γνώσεις του εφικτού στην εκτέλεση του πιάνου. Περάσματα βιολιού αυξημένης δυσκολίας (π.χ. 1. Allegro con brio, μέτρα 4-5, 74 ή 80) επαναλαμβάνονται στην πιανιστική τους εκδοχή (μέτρα 17, 75 ή 80) χωρίς να παρουσιάζουν ιδιαίτερο τεχνικό πρόβλημα. Συναντώνται σημεία, των οποίων η εκτέλεση για τον βιολονίστα αγγίζει τα όρια του εφικτού. Για την αποφυγή βιαστικής απόδοσης προτείνεται σε ορισμένες περιπτώσεις μία μικρή επιμήκυνση του διαθέσιμου χρόνου εκτέλεσης. Σε άλλες περιπτώσεις όμως - για τεχνικούς αλλά και εκφραστικούς λόγους (π.χ. 1. Allegro con brio, μέτρα 6-7) - η συνειδητή διαφοροποίηση ταχύτητας κρίνεται ως απαραίτητη.

Ξεχωριστό προβληματισμό αποτελούν οι σημειωμένες από τον συνθέτη δοξαριές (δε δημοσιεύτηκαν στην πρώτη έκδοση) σε συνδυασμό με τις σημειώσεις για legato. Τα στοιχεία αυτά μεταδίδουν με επάρκεια τις ιδέες του συνθέτη, αλλά δεν επαρκούν ως εκτελεστικές οδηγίες.

Άξιο αναφοράς τέλος είναι το προβληματικό σημείο ρυθμικής συνεργασίας μεταξύ των δύο οργάνων στο τέταρτο μέρος Allegro moderato, μέτρα 102-105.

Η επιλογή κατάλληλων ταχυτήτων σύμφωνα με τις απαιτήσεις του εκάστοτε μέρους θεωρείται κεντρικής σημασίας για την ερμηνευτική προσέγγιση: Στο πρώτο και στο τρίτο μέρος υφίστανται - λόγω χρήσης πολυποίκιλων ρυθμικών αξιών - προβληματισμοί στη διαμόρφωση τρόπων ερμηνείας, οι οποίοι επιτρέπουν αυθόρμητο παίξιμο χωρίς αισθητή διάσπαση της ενιαίας ροής. Μεγάλες δυσκολίες επιφυλάσσουν το δεύτερο και τέταρτο μέρος στην περίπτωση που επιλεχθεί ερμηνεία με άκρως δεξιοτεχνικό τρόπο και στην προσπάθεια ταυτόχρονης διατήρησης χαρακτηριστικών χορευτικών στοιχείων, τα οποία είναι ανέφικτο να αποδοθούν με άνεση χωρίς μικρές υποχωρήσεις.

5.9. Συμπεράσματα θεωρητικής-αναλυτικής έρευνας στη Σονάτα για βιολί και πιάνο του Boris Papandopulo

5.9.1. Η ελληνική καταγωγή του Boris Papandopulo και τυχόν επιρροές της στη Σονάτα για βιολί και πιάνο

Ο Boris Papandopulo έχει αναμφισβήτητα ελληνικές ρίζες. Οι Έλληνες πρόγονοί του μετακινήθηκαν από τον ελλαδικό χώρο (πιθανότατα από την Πελοπόννησο, 18^{ος} αι.) κατά την πρώτη ιστορική περίοδο μετακίνησης των ελληνορθόδοξων πληθυσμών στη διάρκεια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (15^{ος} – 19^{ος} αιώνας). Με το πέρασμα του χρόνου και τη διαδοχή των γενεών τα στοιχεία της ελληνικής εθνοπολιτισμικής ταυτότητας έχουν υποχωρήσει και χαθεί σε αυτόν, όπως επίσης και το «πολιτισμικό ελάχιστο», δηλαδή το συναίσθημα, η πίστη στην καταγωγή, η προφορική παράδοση⁵⁰. Το περιβάλλον που καθόρισε και ενέπνευσε το συνθετικό του έργο είναι ο γενέθλιος τόπος της μητέρας του, η Κροατία. Εκεί έζησε τα σημαδιακά χρόνια της νεότητάς του, μέσα σε ακραίο εθνικιστικό περιβάλλον και εκεί ολοκλήρωσε τις σπουδές του. Ο πρόωρος θάνατος του πατέρα του το 1908 καθώς και οι κακές σχέσεις της μητέρας του μαζί του τον απέκοψαν οριστικά από τον ελληνικό (εν μέρει) συγγενικό του κύκλο στη Ρωσία. Τα περισσότερα χρόνια έζησε και εργάστηκε στην περιοχή της πρώην Ομοσπονδιακής Λαϊκής Δημοκρατίας της Γιουγκοσλαβίας λαμβάνοντας καίριες διοικητικές και καλλιτεχνικές θέσεις σε πολιτιστικούς φορείς της χώρας. Η μόνη επαφή με την Ελλάδα που είχε ο συνθέτης, σύμφωνα με την διήγηση της χήρας του Zdenka Papandopulo στην συνέντευξη που παραχώρησε, ήταν επαγγελματικού χαρακτήρα, όταν ο Boris Papandopulo διεύθυνε παράσταση μπαλέτου με δική του μουσική «Ήταν ένα πολυσύνθετο έργο. Αυτό μας έφερε σε επαφή με την Ελλάδα γιατί το έργο είχε αυθεντικούς μακεδονικούς ρυθμούς»⁵¹. Σύμφωνα με την ίδια, ο σύζυγός της «δεν αισθανόταν... Έλληνας. Η μητέρα του

⁵⁰ Μιχάλης Δαμανάκης, «Νεοελληνικό κράτος και νεοελληνική διασπορά: Θεσμικές και εκπαιδευτικές διαστάσεις στη μεταξύ τους σχέση», Ελληνόγλωσση Εκπαίδευση στη Διασπορά. Ιστορία της Νεοελληνικής Διασποράς. Έρευνα και Διδασκαλία, από το έργο «Παιδεία Ομογενών», στα πλαίσια του Γ'ΚΠΣ, Έκθεση έργου (2004): 34.

⁵¹ Συνέντευξη Zdenka Papandopulo, Παράρτημα, σελ 435).

ήταν Κροάτισσα... Είναι βασικά Κροάτης.»⁵². Ο Boris Papandopulo, αν και θα μπορούσε να ενταχθεί σε κατάλογο συνθετών με ελληνική καταγωγή, δεν μπορεί να κατατάσσεται στους ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς σύμφωνα με τον εννοιολογικό προσδιορισμό του όρου αυτού.

Ο Boris Papandopulo εκφράζεται σε ένα πολυσύνθετο ιδίωμα με ετερόκλητες επιρροές. Η προσωπική του μουσική γλώσσα μάλλον δεν μπορεί να ενταχθεί σε ένα συγκεκριμένο συνθετικό ρεύμα. Σίγουρα όμως δε χρησιμοποιούνται σύγχρονα στοιχεία σύνθεσης και - όπως ήταν αναμενόμενο - δεν μπορούν να εντοπιστούν κατεξοχήν ελληνικά στοιχεία στο έργο παρά μόνο στοιχεία κοινής μουσικής παράδοσης των βαλκανικών χωρών.

Η *Σονάτα για βιολί και πιάνο* από το 1988 είναι ένα δημιούργημα βαθιά ριζωμένο στη λαϊκή παράδοση των δυτικών Βαλκανίων, ένα δημιούργημα πολυποίκιλων συνθετικών τεχνικών κεντροευρωπαϊκής (Γερμανό-αυστριακής) προέλευσης σε διευρυμένο τονικό ιδίωμα. Απευθύνεται με την ιδιότυπη μουσική του γλώσσα σε ένα ευρύτερο μουσικό κοινό και μπορεί να θεωρηθεί μέρος του ενεργού συναυλιακού ρεπερτορίου για βιολί και πιάνο.

5.9.2. Μορφή σονάτας

Το έργο του B. Papandopulo περιέχει όλα τα τυπικά γνωρίσματα μίας σονάτας. Όπως η *Σονάτα για βιολί και πιάνο* του N. Κωνσταντινίδη είναι ένα κυκλικό έργο και αναπτύσσεται ως αυστηρή ενιαία δραματική φόρμα. Το θεματικό υλικό ολόκληρου του έργου (λαϊκό τραγούδι από τη Βοσνία σε επεξεργασμένη μορφή) εμφανίζεται στην αρχή του τέταρτου μέρους Allegro moderato σε αποκρυσταλλωμένη μορφή και σε καθαρά τονικό ιδίωμα (σι ελάσσονα).

Το πρώτο μέρος Allegro con brio εξελίσσεται σε ελεύθερη μορφή κύριου μέρους σονάτας. Στο σημείο αναμενόμενης επανέκθεσης τοποθετείται cadenza με θεματικά στοιχεία, εκτελούμενη σε μορφή διάλογου βιολιού-πιάνου. Στο τέταρτο μέρος Allegro moderato υφίσταται μορφή μονοθεματικής σονάτας. Αναλυτικότερα, κατόπιν μορφολογικής μελέτης του έργου (βλέπε 5.7. Η μορφή του έργου, σελ. 250) προέκυψε ότι το σύνολο των σημαντικών μοτίβων και θεματικών κατασκευών του έργου είναι συνδεδεμένο με την επεξεργαζόμενη

⁵² Συνέντευξη Zdenka Papandopulo, Παράρτημα., σελ 435).

μελωδία του λαϊκού τραγουδιού της Βοσνίας “Grana od boga” στην αρχή του τέταρτου μέρους, Allegro moderato. Η διαμόρφωση του θεματικού υλικού του πρώτου αλλά και του τρίτου μέρους στηρίζεται στο εναρκτήριο μοτίβο του τέταρτου μέρους (μέτρα 5-6). Στη θεματική κατασκευή του δεύτερου μέρους διακρίνεται σύμπτυξη της πρώτης περιόδου μελωδίας του τέταρτου μέρους (μέτρα 5-8). Επιπλέον, η έκθεση του πρώτου μέρους ακολουθεί - εν μέρει κρυφά - την μελωδική εξέλιξη των μέτρων 5-20 του τέταρτου μέρους. Ταυτόχρονα, παρατηρείται η συχνή ύπαρξη μοτιβικών κυττάρων, τα οποία - μελωδικά ή ρυθμικά - έχουν συγγένεια με το αρχικό μοτίβο του τέταρτου μέρους. Τέλος εντοπίζονται τσιτάτα του αρχικού μοτίβου του τέταρτου μέρους σε όλα τα υπόλοιπα μέρη του έργου. Τα στοιχεία αυτά συνηγορούν υπέρ του συμπεράσματος ότι πρόκειται για ένα αρχιτεκτόνημα μίας πολύπλοκης κυκλικής συνθετικής μορφής.

Στο έργο διακρίνεται εκ παραλλήλου μία αυθόρμητη μουσικάντικη ροή με ανεξάντλητη φαντασία. Αυτό έγκειται στο γεγονός ότι οι επί το πλείστον ασύμμετρες μορφολογικές ενότητες παρουσιάζονται κατά κανόνα με τόσο σημαντικές αποκλίσεις, ώστε μία συνειδητή παρακολούθηση της φόρμας του κύριου πρώτου μέρους της σονάτας Allegro con brio δεν είναι εφικτή, τουλάχιστον στο πρώτο άκουσμα. Η εντύπωση αυτή ενισχύεται από αρμονικές εξελίξεις οι οποίες σπάνια ολοκληρώνονται με πτώσεις. Η κατανόηση της εξελικτικής πορείας στηρίζεται από συχνή παρουσία μοτίβων, τα οποία επαναλαμβάνονται εναλλάξ από τα δύο όργανα.

5.9.3. Πρωτοτυπίες σύνθεσης

Η *Σονάτα για βιολί και πιάνο* από το 1988 του Boris Papandopulo είναι το δεύτερο παράδειγμα στα πλαίσια της παρούσας διατριβής, με το οποίο αποδεικνύεται ότι και στο τέλος του 20ού αιώνα μπορεί – υπό προϋποθέσεις – να χρησιμοποιηθεί η φόρμα της σονάτας με δημιουργικό τρόπο και με περιθώρια περαιτέρω εξέλιξης. Για την τεκμηρίωση αυτής της θέσης αναφέρονται οι σημαντικότερες πρωτοτυπίες του έργου:

Μία σονάτα ξεκινάει κατά κανόνα με αποκρυσταλλωμένο θέμα. Εξελίσσεται μέσω αντιθέσεων, παραλλαγών και με καινούρια μοντέλα προς ένα απροσδιόριστο μέλλον. Η ίδια

κατευθυντήρια σκέψη υπάρχει και στη σονάτα του Boris Papandorulo. Εκ των υστέρων όμως γίνεται αντιληπτό ότι στο συγκεκριμένο έργο υφίσταται ταυτόχρονα μία αντίθετη ροή με σκέψη αναμονής: Το έργο ξεκινά με καινούρια μοντέλα και μέσω αντιθέσεων και παραλλαγών καταλήγει στο πλέον αποκρυσταλλωμένο θέμα στην αρχή του σύντομου τελευταίου μέρους, Allegro moderato. Ως δεύτερη πρωτοτυπία μπορεί να αναφερθεί ότι η σύντομη έκθεση του κύριου μέρους Allegro con brio εκτελείται σχεδόν αποκλειστικά από βιολί σόλο (μέτρα 2-13) και επαναλαμβάνεται παραλλαγμένο με πρωταγωνιστή το πιάνο.

Η πρώτη μορφολογική ενότητα εσωκλείει εν μέσω πρώτου θέματος επεισόδιο λυρικής αντίθεσης σε λειτουργία δεύτερου θέματος. Η ιδιάζουσα φόρμα της έκθεσης του πρώτου μέρους κρύβει αφενός ως κύτταρο κατασκευής το πρώτο μοτίβο και αφετέρου τη συνέχεια του θέματος του τέταρτου μέρους, δημιουργώντας όχι μόνο αμέτρητες συγγένειες αλλά και τον ακρογωνιαίο λίθο σε ένα αρχιτεκτόνημα ενιαίας κυκλικής σονάτας.

Στο πλαίσιο διευρυμένης αρμονικής γλώσσας της σονάτας δε διατηρούνται αλλά μεταβάλλονται τονικά κέντρα. Το πρώτο μέρος εξελίσσεται σε σολ και τελειώνει με απρόσμενη αλλαγή τονικού κέντρου σε λα. Το δεύτερο μέρος ξεκινά σε λα ελάσσονα και καταλήγει με προστιθέμενη κατάληξη σε σι ύφεση ελάσσονα. Το τρίτο μέρος αρχίζει σε σι ύφεση ελάσσονα καταλήγοντας σε ντο δίεση με προστιθέμενη έβδομη. Μόνο το τέταρτο μέρος αρχίζει και τελειώνει σε καθαρό τονικό κέντρο σι ελάσσονα.

5.9.4. Χαρακτηριστικά παρτιτούρας

Η σημειογραφία της παρτιτούρας είναι συντηρητική και σε όλη τη διάρκεια του έργου δε χρησιμοποιούνται σύγχρονες τεχνικές και πρακτικές εκτέλεσης. Η εικόνα της παρτιτούρας δείχνει υπερφορτωμένη με πληθώρα αρθρώσεων (marcati και legati) και μη αναγκαίων αλλοιώσεων.

Οι τίτλοι των κινήσεων της πρώτης έκδοσης απουσιάζουν στο χειρόγραφο και οι χρονομετρικές ενδείξεις του συνθέτη δεν είναι πάντα εφαρμόσιμες: το δεύτερο και το τέταρτο μέρος δύνανται να αποδοθούν δεξιοτεχνικά, όσο επιτρέπει μία αβίαστη παρουσίαση. Για το

πρώτο και το τρίτο μέρος, λόγω χρήσης μεγάλης γκάμας διαφορετικών ρυθμικών αξιών, θα πρέπει να επιλεγθεί πιο αργή ταχύτητα με ευέλικτες διαφοροποιήσεις.

Οι δυναμικές ενδείξεις είναι κατατοπιστικές και εφαρμόσιμες. Οι ερμηνευτές, προκειμένου να πετύχουν ηχητική ισορροπία, πρέπει σε ορισμένα σημεία να τις συμπληρώσουν και να τις εξειδικεύσουν (π.χ. 3. Largo, μέτρα 32-35).

Οι ενδείξεις για την άρθρωση είναι πολλές και συγκεκριμένες. Υπερβολικά συχνά συναντάται η ένδειξη *marcato*. Προτείνεται εφαρμογή με ευρύ φάσμα διαφοροποιήσεων. Τα *legati* περιγράφουν συχνά γενικότερα σύνολα. Για την τεχνική διευκόλυνση θα πρέπει ενίοτε να εκτελεστούν με προστιθέμενες δοξαριές. Οι σημειώσεις των δοξαριών του συνθέτη δε δημοσιεύτηκαν στην πρώτη έκδοση.

5.9.5. Αναθεώρηση του έργου

Οι εργασίες αναθεώρησης του έργου ξεκίνησαν με την καταγραφή της ερμηνευτικής προσέγγισης στο μέρος του βιολιού με δακτυλοθεσία, αγωγή δοξαριών και συνοδεία ερμηνευτικών σχολίων. Στη διαδικασία αντιπαραβολής της τυπωμένης έκδοσης (1999) με το χειρόγραφο (1988) εντοπίστηκαν σοβαρές αποκλίσεις μεταξύ των πηγών. Σύμφωνα με πληροφορίες του κ. Modrušan, οι εκδότες της πρώτης έκδοσης, Goran Končar και Ida Gamulin, ήταν και οι ερμηνευτές της πρώτης παγκόσμιας εκτέλεσης του έργου το 1989. Υπήρξε συνεπώς η πιθανότητα ότι ορισμένες επεμβάσεις στο κείμενο της παρτιτούρας πραγματοποιήθηκαν με την σύμφωνη γνώμη του συνθέτη. Επειδή η πρώτη έκδοση δημοσιεύτηκε άνευ σχολίων και κατόπιν της διαπίστωσης ότι πολλές λεπτομέρειες δε μεταφέρθηκαν με αξιοπιστία από το χειρόγραφο στην τυπωμένη έκδοση, αποφασίστηκε η καταγραφή του συνόλου των αποκλίσεων καθώς και η πλήρης αποκατάσταση της εικόνας του χειρόγραφου⁵³. Δημιουργήθηκε με τον τρόπο αυτό νέα θεμελιώδης αφετηρία αξιόπιστης ερμηνείας του έργου.

⁵³ Οι πυκνές ενδείξεις για την αγωγή δοξαριών - οι οποίες δε δημοσιεύθηκαν στην πρώτη έκδοση - αναγράφονται στην παρτιτούρα Δ.Δ. ως μέρος των αναλλοίωτων σημειώσεων του συνθέτη.

5.9.6. Εκτέλεση και ακρόαση του έργου

Η εκτέλεση της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Boris Papandopulo προαπαιτεί από τον βιολονίστα και τον πιανίστα υψηλών προδιαγραφών ερμηνευτικό και τεχνικό επίπεδο. Στο έργο χρησιμοποιούνται πολυποίκιλα - ενίοτε με ιδιαίτερες απαιτήσεις - οι δυνατότητες που διαθέτει το βιολί της εποχής του όψιμου ρομαντισμού. Ξεχωριστή προβληματική δημιουργεί η προσπάθεια τήρησης των χρονομετρικών ενδείξεων από τον συνθέτη. Εκτιμάται ότι η εξοικείωση με λαϊκούς ρυθμούς και σκοπούς των Βαλκανίων διευκολύνει καθοριστικά την επιλογή των κατάλληλων ερμηνευτικών μέσων για την ανάδειξη σε όλο το εύρος της επιθυμητής υφολογίας του έργου. Η αυθόρμητα θετική ανταπόκριση του κοινού σε κάθε συναυλιακή παρουσίαση της *Σονάτας για βιολί και πιάνο*, από τη Γερμανία έως την Αλγερία, συνηγορεί υπέρ του συμπεράσματος ότι το έργο του Boris Papandopulo γίνεται αντιληπτό ως εμπνευσμένη δημιουργία και λόγω του κατανοητού μουσικού της ιδιώματος αγγίζει την πλειοψηφία του φιλόμουσου ακροατηρίου.

ΜΕΡΟΣ Γ**ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΣΤΗ ΔΙΕΥΡΥΝΣΗ ΤΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ****ΒΙΟΛΙΟΥ/ΠΙΑΝΟΥ:****ΑΝΑΘΕΩΡΗΜΕΝΕΣ ΝΕΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ****ΚΑΙ****ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ**

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Κεφάλαιο 6

Ερμηνευτική και εκτελεστική πρακτική

6.1. Αναθεωρημένες νέες εκδόσεις των έργων

Αποτέλεσμα της ενδελεχούς αναλυτικής και ερμηνευτικής προσέγγισης στις *Σονάτες για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη και Boris Papandopulo ήταν η κατάρτιση νέων αξιόπιστων μουσικών κειμένων. Κατόπιν εξοικείωσης με τις ιδιαιτερότητες της σημειογραφίας των συνθετών, την αντιπαραβολή των πηγών και λαμβάνοντας υπόψη τα αποτελέσματα της θεωρητικής έρευνας, όπως παρατίθεται στο Μέρος Β της παρούσας διατριβής, καταρτίστηκαν αναθεωρημένες παρτιτούρες και τα μέρη του βιολιού των δύο έργων, βασισμένα στα αναλλοίωτα στοιχεία των μουσικών κειμένων της διατριβής, με πληθώρα ερμηνευτικών προτάσεων (δακτυλοθεσία, αγωγή δοξαριού). Οι νέες εκδόσεις των έργων, οι οποίες παρατίθενται ακολούθως, διευρύνουν το ρεπερτόριο βιολιού/πιάνου, αποδίδοντας δύο σημαντικά έργα στην καλλιτεχνική κοινότητα και εκπληρώνουν έναν από τους βασικούς στόχους της παρούσας εργασίας.

6.1.1. Ντίνου Κωνσταντινίδη: Σονάτα για βιολί και πιάνο - Νέα έκδοση

a. Παρτιτούρα

Sonata for Violin and Piano

I

Dinos Constantinides

*New edition with commentary by Danae Papamattheou-Matschke,
based on the 1st edition Magni Publications LRC 021c (1971).
Piano part fingerings by Uwe Matschke*

Moderato ♩ = 84 - 88

Moderato ♩ = 84 - 88

Violin *mp*

Piano *mp*

4 *mf*

6 *poco f*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

2

8

mf

mf

f

mp *mf* *p*

11

f *mf*

mf *f* *mf*

mf

13

p *mf* *f*

p *mf*

mf

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

3

16 *mf* *p* *mp*

mp *p*

19 *mf* *p* *mf*

mp *mf* *f*

22 *mf* *p*

mp

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

4

24 *f*

4 *4f* 21 3 1 2 52 *cresc.*

26 *ff*

27 *f*

28 *mf dim.* *mp dim.* *f*

5 12 3 5

ff Ped.

32 *mp* *p*

33 *ppp* 8va

34 *p* 5 *Ped. sempre*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

37

mp *mf*

mp *mf* (*energico*)

(8).....|

* (III. Ped.)

40

mf *8vb*

42

f *5* *mp* *8vb*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

6

44

mf

L.H.

mp

mf

p

8^{va}

46

mf

mp

48

mf

mp

mf

mf

mf

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

50

52

55

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

8

58

p *pp* *cresc.* *mp*

pp *mp*

p (32)

61

cresc. *f*

mf

mp *mf*

63

ff *mf*

f *mf* *cresc.*

mf *cresc.*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

65 *fff*

fff *mf dim.*

70 *mf*

mp dim. *p*

pp *mf*

75 *f*

f *mf*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

10

78

mp *mp*

4 1 5 4

mf

1 2 2 4

80

mf *dim.*

3 3

2 4 1

mp

4 4 1 3 5 3 5

mp *p* *pp* *p*

mf

83

p *dim.* *pp*

p *dim.* 5 1 *pp*

pp

dim. 4 4 4 2

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

12

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

25

8^{va}-----] 8^{va}-----] 8^{va}-----] 8^{va}-----] 8^{vb}-----] 8^{vb}-----] 8^{vb}-----] 8^{vb}-----]

f *ff* *mf* *ff*

27

mp *cresc.* *pp*

8^{va}-----] 8^{vb}-----]

31

f *ff* *pp* *p* *cresc.* *mp*

8^{va}-----] 8^{vb}-----]

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

14

36

f

mp *mf* *f*

mf *f*

38

f *p* *pp*

f *p* *pp*

f *mp* *p* *pp* *p* *pp*

42

p *f*

m.s. *mf* *f*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

46 *mp* *mf* *f*

47 *p* *mp* *mf* *mf*

48 *mf* *mp*

49

50 *mp* *p*

51 *f* *f*

52 *p*

8^{va}
5
2

8^{vb}
3

Led. *

53 *pp* *ppp*

54 *f* *f* *ppp*

55 *ppp*

Led. *

attaca

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

III

Allegro moderato ♩ = 132-138

Allegro moderato ♩ = 132-138

6

11

12

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

18

25

25

mf *mp*

2 4 2 5 1 2 4

1 2 3 4 5

28

28

mp *mf* *f*

2 4 2 5 4 5 1 3 2 4 1

3 5 2 3 2 5 4

32

32

f *mf* *mf* *f*

5 3 4 3 4 2

3 4 3 4 2

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

36

p

mf

p

mp

39

$\text{♩} = 60$

pp

$\text{♩} = 60$

p

pp

(III. Ped.)

43

mp

mp

mp

m.d.

mp

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

20

48

53

59

60

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

62

43

8^{va}

4 5 2 4

f

64

8^{va}

5 4

ff

f

66

3 1 5 4 2

ff

mf

2 5

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

22

68 *mf* *mp* *ff*

5 3 2 4 2

p *mp*

70 *f*

mf *cresc.*

1 2 3 5 3 3

72 *ff*

ff

5 4 3 2 1 2 3 4 8^{vb}

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

74

f *mf* *p*

mf *mp* *p*

8^{va}

8^{vb}

76

f *mf*

loco *mp*

79

cresc. *ff*

mf *cresc.* *f* *ff*

$\text{♩} = 112$

$\text{♩} = 112$

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

24

82

mp *mf* *f*

p *mp* *f* *ff*

85

mf *cresc.* *ff* *p*

(5) (Led. *)

87

mf *p*

mf *mf*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

89 *mf* *cresc.* *mp* *mf*

91 *mp* *cresc.*

93

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

26

95 *f*

97 *mf* *ff*

99 *f cresc.* *ff cresc.* *fff*

100 *f cresc.* *ff*

4 (III. Ped.)

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

b. Μέρος βιολιού

Violin

Sonata for Violin and Piano

I

Dinos Constantinides

New edition based on the 1st edition Magni Publications LRC 021c (1971).

Fingerings and bowings by Danae Papamatheou-Matschke

Moderato $\text{♩} = 84 - 88$

The musical score for the Violin part of the Sonata for Violin and Piano, I, by Dinos Constantinides, is presented in seven staves. The piece is in 4/4 time and marked Moderato with a tempo of 84-88 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *mp*, *mf*, *poco f*, *p*, and *f*. It also features articulations like accents and slurs, and specific fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, 3, and 4. Sections A and B are marked with boxes. The score concludes with a final *f* dynamic marking.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Violin

2

25  **ff** **mp** **C**

34  **mf** **mp** **D**

39  **mf** **E**

42  **f** **mp** **D**

44  **mf** **E**

46  **mf** **E**

50  **f** **mf** **p** **mf** **f** **E**

ΠΑΡΕΧΕΤΑΙ ΜΕΤΡΗΣΙΜΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟ - ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΝ, ΔΙΟΝ ΣΥΝΕΤΗΡΙΟΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ - ΠΡΩΤΟΝ ΜΟΤΕΡΙΟΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Violin

54 3

58

62

65 **F**

74

78 **G**

82

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Violin
II

4 **Adagio** ♩ = 56-60

1 **5** *p* **A** *mp* *poco dim.*

9 *mf* *mp* *pp*

14 *mf* *mf*

19 *f* *p* **B** 2

25 *mp* *cresc.* *f*

32 *ff* *pp* *p cresc.*

36 **C** *f* *f* *p*

41 **D** *pp* *p* *f* *pp* *f* *mp*

46 *mp* *mf* *f* *mp*

51 *p* *pp* *ppp* *attacca*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Violin

Allegro moderato ♩ = 132-138 **III** 5

1 *p* *cresc.* *mp* *cresc.*

7 *mp* *p* *mp* *cresc.*

12 *mf* *cresc.*

15 *f* *mf*

18 *pp* *riten.*

22 ♩ = 94 *mp*

25 *mf* *mp*

28 *mp* *f*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Violin

6

Violin score for measures 33-64. The score includes the following details:

- Measure 33:** Starts with a *mf* dynamic. Fingerings III 2 and IV 3 are indicated. Dynamics range from *mf* to *f*.
- Measure 36:** Includes a *p* dynamic. A box labeled 'D' is present. Fingerings 4, 3, 3, 3, 2, and V are shown.
- Measure 42:** Tempo marking $\text{♩} = 60$. Dynamics include *pp*, *mp*, and *mp*. A box labeled 'E' is present. Fingering 1 is shown.
- Measure 48:** Dynamics include *p*, *mp*, and *pp*. Fingerings III (4) 3, IV 3, and 4 are shown.
- Measure 54:** Dynamics include *mp*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, and *mf*. A box labeled 'F' is present. Fingerings 3, 1, 4, 1, 1, 2, 3, and 3 are shown.
- Measure 61:** Tempo marking $\text{♩} = 94$. Starts with a *f* dynamic. Fingerings II 1, 2, 0, 1, 3, 1, and 4 are shown.
- Measure 62:** Includes a *ff* dynamic. Fingerings 4, 1, 0, 3, 1, 4, 4, 4, 4, 4, 1, 0, 4, 0, 3, and b are shown.
- Measure 64:** Starts with a *ff* dynamic. A box labeled 'G' is present. Dynamics include *f*. Fingerings 3, 0, 1, 3, 0, 3, 1, and 1 are shown.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Violin

66 *ff* *f* 7

68 *mf* *mp* *ff*

70 *f*

72 *ff*

74 *f* *mf* *p*

76 *f mf*

79 *cresc.* *ff* ♩ = 112

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Violin

8

82 **6** **I** *mf* *p*

89 *mf cresc.* *mp* *mf*

91 *mp cresc.*

93 **J**

95 *f*

97 *mf* *ff*

99 *fff*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

6.1.2. Boris Papandopulo: Σονάτα για βιολί και πιάνο –Νέα έκδοση

a. Παρτιτούρα

Sonata
for Violin and Piano

Boris Papandopulo

I *New edition with commentary by Danae Papamattheou-Matschke, based on the 1st edition (Zagreb 1999) and the manuscript (1988); bowing indications by the composer. Piano part fingerings by Uwe Matschke*

Dedicated to Goran Končar and Ida Gamulin

* **Allegro con brio** (♩ = cca 92)

Violin

* **Allegro con brio** (♩ = cca 92)

Piano

* No character indications, tempo markings by the composer

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

2

Measures 10-11. The top staff contains a melodic line with sixteenth-note patterns, slurs, and accents. The piano accompaniment is absent in these measures.

Measures 12-13. The piano accompaniment begins in the bass clef with a rhythmic pattern of triplets and slurs, marked with a forte (*f*) dynamic.

Measures 14-15. The piano accompaniment continues with a complex bass line featuring numerous slurs, accents, and fingerings (e.g., 5 3 2, 1 4 3 4, 3 3, 1 2 3).

Measures 16-17. The piano accompaniment continues with a complex bass line featuring numerous slurs, accents, and fingerings (e.g., 3 5, 1 2 2, 5 1 1, 1 4 2, 3 3, 5 5). The dynamic marking *sfp* is present.

Σ ΚΑΙ

ς για

18 *mf* *sf*

20 *f*

22

24 *p*

autograph:

KAI

Detailed description of the musical score: The score is for a Violin and Piano piece. It consists of four systems of music, numbered 18 to 24. The violin part is written in a single staff, and the piano part is written in two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*mf*, *sf*, *f*, *p*). The piano part features complex fingering, including triplets, sextuplets, and sixteenth-note runs. There are also some 'autograph' markings in the piano part. The word 'KAI' appears at the end of the fourth system.

4

26

28

30

32

ΗΣ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

34

36

38

40

ΙΜΗΣ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

6 42

44

46

48

espressivo

ΙΜΗΣ ΚΑΙ

50

52

54

56

1Σ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

8

ΤΗΜΗΣ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

10

74

75

76

78

Red *

ΜΗΣ ΚΑΙ

80 *sf*

81 *piu f marcatisissimo*

ff marcatisissimo

83

84 *sf*

ff

8ba
Ped. *

ΗΣ ΚΑΙ

ες για

12

II

* **Scherzo** (♩ = 120)
(2+2+3)

The first system of the musical score is for measures 1-3. It features a treble clef staff with a 7/8 time signature and a grand staff (bass and piano) with a 7/8 time signature. The tempo is marked as ♩ = 120. The piece is in 7/8 time with a 2+2+3 measure signature. The piano part begins with a *p* dynamic and a *crescendo poco a poco* marking. The bass line consists of eighth notes, while the piano accompaniment features chords and eighth notes.

The second system of the musical score covers measures 4-6. It continues the grand staff notation. The treble clef staff has a *f* dynamic marking. The piano part includes a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The bass line has a triplet of eighth notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5 and 2-1. The piano accompaniment continues with chords and eighth notes.

The third system of the musical score covers measures 7-9. It continues the grand staff notation. The treble clef staff has a *f* dynamic marking. The piano part includes a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The bass line has a triplet of eighth notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5 and 2-1. The piano accompaniment continues with chords and eighth notes.

HΣ KAI

* No character indications, tempo markings by the composer

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

10

pizz.

f marcato

13

16

arco

f marcato

19

(b)

f marcato

ΜΗΣ ΚΑΙ

14

22

25

28

31

Φαλ

Ρεο.

*

Ρεο.

*

1ΗΣ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

34

37

40

43

sff *sff* *sff*

f

f

piu f

f

ΜΗΣ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΙΘΑΙΟΥ – ΜΑΙΣΚΕ Δ., ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΑΤΑΓΩΓΗΣ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΗΣ ΟΙΑΣΠΟΡΑΣ ΜΕ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΜΕΤΑ ΤΟ 1950 – ΣΟΝΑΤΕΣ ΓΙΑ ΒΙΟΛΙ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ – ΑΝΑΛΥΣΗ, ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΚΤΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΣΟΝΑΤΑΣ ΓΙΑ ΒΙΟΛΙ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ ΤΟΥ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ ΚΑΙ ΤΟΥ BORIS PAPANDOPOULO, ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ, ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, 2023

16

46

48 *pizz.* *ff* *ff* *arco* *f*

51 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

54 *f*

Σ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

57 *marcato*

60 *ff* *f* *piu f*

63 *pizz.* *arco* *f* *autograph:*

66 *f*

17

Ε ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

18

69 *p*

72 *f* *pizz.* *arco* *p*

75 *sf* *sf* *sf* *f*

78 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *marcatissimo*

18 ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνας και ελληνικής καταγωγής συνθέτης της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

20

88

91 *détaché*

94

ΜΗΣ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

97

100

103

pp decrescendo

pp decrescendo

pp

Ped. 4 *

ΙΜΗΣ ΚΑΙ

III

* **Largo (Sostenuto adagio)** (♩ = cca 60)

* **Largo (Sostenuto adagio)** (♩ = cca 60)

p espressivo

f *p* *sfp*

p *pp*

Ped. *

ΛΗΣ ΚΑΙ

* No character indications, tempo markings by the composer

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

10

12

13

15

p

pp

p

f

ΛΗΣ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

24

17

19

20

21

f

p

f espr.

Red.

*

4

1Σ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

22

23

p

f *pp*

24

25

p *pp*

Ped. Ped. Ped.

26

27

p *pp*

ped. dolce espr. 6 6

*Ped. **

ΛΗΣ ΚΑΙ

36

38

39

ped. * *f* *sf* *p* *p* *ped.*

IMHΣ KAI

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

28

41

42

44

p

pp

ΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

IV

29

* **Allegro moderato** (♩ = cca 144)

f — *sf*

* **Allegro moderato** (♩ = cca 144)

8^{va}

1 1 2 1 5 2 4

7

5 3

5

f marcato

4 4 4 4

9

4

ΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ

* No character indications, tempo markings by the composer

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνας και ελληνικής καταγωγής συνθέτης της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

30

13

17

21

25

ΤΕΧΝΗΣ

ΛΗΣ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

29 *fp* V

33 *fp* V *fp* 3 3 3 3 2 4 1 4 2

37 *f* V *f* 2 4 5 2 3 3 2

41 V V V V V *ff* *p* 2 3 4 1 4 4 5

ΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

32

45

(V V V) 3 3

49

f marcato

f marcato

sf sf sf sf sf sf

8^{vb}

53

sf sf

57

marcato

ΙΜΗΣ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

61

sempre marcato

65

69

73

15 ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

34

77

81

84

88

ΠΑΝΕΠΙΣΤ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνας και ελληνικής καταγωγής συνθέτης της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

92 *f marcato*

96 *sfp sfp sfp*

100 *p f*

103 *p f*

ΠΑΝΕΠΙΣΤ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

36

107

111

115

119

ΠΑΝΕΠΙΣΤ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

123

127

130

134

ΠΙΑΝΟ

Ped. *

sf

ff

f

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

38

136 *marcato*

piu f

140 *f*

144 *Ped.* *

148 *f*

The musical score consists of four systems, each with a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 136-139) is marked 'marcato' and 'piu f'. The piano part features a complex texture with many beamed notes and rests. The violin part has a melodic line with some grace notes. The second system (measures 140-143) is marked 'f'. The piano part continues with complex textures, and the violin part has a more active melodic line. The third system (measures 144-147) is marked 'Ped.' with an asterisk. The piano part has a more rhythmic texture, and the violin part has a melodic line with some grace notes. The fourth system (measures 148-151) is marked 'f'. The piano part has a more rhythmic texture, and the violin part has a melodic line with some grace notes.

ΠΑΝΕΠΙΣΤ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

152

3 3 3

2 4 2

p *f*

3 1

3 1

3

156

3 5 4

5 4

4 5

4 2 1

4 3 3 1

160

3 2 3

3

1 5 5 1 4

3 1 1 1

3 4

8^{va}

164

8^{va}

5 2

2 5

ΠΑΝ : KAI

Tribunj, 18. 12. 1988.

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

b. Μέρος βιολιού

Sonata

for Violin and Piano

I

Boris Papandopulo

Violin

Dedicated to Goran Končar and Ida Gamulin

New edition based on the 1st edition (Zagreb, 1999) and the manuscript (1988).
Fingerings and bowings by Danae Papamattheou-Matschke

* **Allegro con brio** (♩ = cca 92)

* No character indications, tempo markings by the composer

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Violin

2

32 *f* 1 2 3 0 4 3 1 2 3 4 6 1 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

35 *piu f* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

38 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

41 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

44 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

47 *espressivo* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

50 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

52 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

54 *f* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

ΠΑΙ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Violin

58 *f*

60

61

63 *f*

66

70 *f*

73

74 *piu f*

77 *f* *sf* *sf*

81 *piu f marcatisimo*

83 *sf* KAI

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

II Violin

4★ Scherzo (♩ = 120) (2+2+3)

The musical score for Violin II, Scherzo, measures 4 to 34, is presented in a single system. The time signature is 3/4, and the tempo is marked as ♩ = 120. The score begins with a forte (f) dynamic and a 4-measure rest. The first staff (measures 4-6) features a melodic line with a forte dynamic and a 4-measure rest. The second staff (measures 7-9) continues the melodic line with a forte dynamic. The third staff (measures 10-12) includes a pizzicato (pizz.) section. The fourth staff (measures 13-15) features a melodic line with a forte dynamic. The fifth staff (measures 16-18) includes an arco section. The sixth staff (measures 19-22) features a melodic line with a forte dynamic. The seventh staff (measures 23-25) includes a forte dynamic marking. The eighth staff (measures 26-31) features a melodic line with a forte dynamic. The ninth staff (measures 32-33) continues the melodic line. The tenth staff (measures 34) concludes the section with a forte dynamic. The score includes various fingerings, bowings, and articulations.

ΠΑΙ

ΚΑΙ

★ No character indications, tempo markings by the composer

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνας και ελληνικής καταγωγής συνθέτης της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διαδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Violin

37 5

43 *piuf*

46

48 *pizz.* *sf* *sf* *arco* *f*

51

54 *marcato*

58 *sf*

62 *f* *piuf* *arco* *pizz.* *f*

66 *p*

70 *pizz.* *arco*

74

77 *pizz.* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

ΠΑΝ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Violin

6

82 *arco*
piu f *marcato*

84 *sf p*

86 *(p)*

88 *f*

91 *détaché*

93 *f*

98

101 *mf* *p* *pp* *decrescendo*

ΠΑΝ ΚΑΙ

III Violin

* **Largo (Sostenuto adagio)** (♩ = cca 60)

7

The musical score for Violin, III, begins at measure 6. It is written in 6/4 time and includes the following details:

- Measure 6:** Starts with a whole rest, followed by a sixteenth-note triplet (fingering 2, 1, 1) and a sixteenth-note triplet (fingering 3, 1, 1). Dynamics include *f*.
- Measure 10:** Features a half note with a triplet (fingering 3, 3, 3) and a quarter note with a triplet (fingering 3, 2, 2).
- Measure 12:** Includes a quarter note triplet (fingering 3, 3, 3) and a half note with a triplet (fingering 3, 3, 3). A vibrato marking (V) is present.
- Measure 14:** Starts with a half note (*pp*), followed by a quarter note with a triplet (fingering 3, 3, 3) and a half note with a triplet (fingering 4, 2, 2). Dynamics range from *p* to *f*.
- Measure 17:** Features a quarter note triplet (fingering 3, 2, 2) and a half note with a triplet (fingering 4, 1, 1). A vibrato marking (V) is present.
- Measure 20:** Includes a quarter note with a triplet (fingering 2, 1, 1) and a half note with a triplet (fingering 3, 3, 3). Dynamics include *p* and *f espr.*
- Measure 22:** Contains a quarter note triplet (fingering 4, 0, 0), a quarter note triplet (fingering 4, 0, 0), and a half note triplet (fingering 3, 3, 3). A vibrato marking (V) is present.
- Measure 23:** Features a quarter note triplet (fingering 3, 2, 2), a quarter note triplet (fingering 4, 2, 2), and a half note triplet (fingering 3, 3, 3). A vibrato marking (V) is present.
- Measure 25:** Includes a quarter note triplet (fingering 3, 3, 3) and a half note with a triplet (fingering 3, 3, 3). A vibrato marking (V) is present.

ΠΑΝΕ

ΙΣ ΚΑΙ

* No character indications, tempo markings by the composer

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνας και ελληνικής καταγωγής συνθέτης της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Violin

8

28 *p dolce espr.* 6 6 *f* 3 3 3 3

30 6 6 3 3 *ossia* V 0 3 2

32 3 3 4 2 3 4 2 4 3 2

rallentando -----

34 *a tempo* V 2 V 3 V 3

36 2 3 2 0 1 2 3 4 1 2

38 4 3 4 1 1 2 2 V V V

39 *p* V 3 V 3 1 3 (b) 3 4 3

42 V 3 V V 2 1 1 1 4 1 3

43 V IV 4 V 1 2 2 3-3 V 1 III 3 V 3

ΠΑ ΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

IV
Violin

9

* **Allegro moderato** (♩ = cca 144)

Musical score for Violin, IV, page 9. The score is in 2/4 time and consists of seven staves of music. It includes various musical notations such as dynamics (*f*, *ff*, *f marcato*), articulation (accents, slurs), and fingering (1, 2, 3, 4, 0). The piece is marked "Allegro moderato" with a tempo of approximately 144 beats per minute. The score is labeled "PIANE" on the left and "Σ ΚΑΙ" on the right.

* No character indications, tempo markings by the composer

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Violin

10

29 *fp*

33 *fp*

37 *f*

41

45

49 *f marcato*

53

57

61

65

69

ΠΑ ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Violin

74 *f*

79 *f*

85 *f marcato*

93 *sfp*

99

104 *p* *f*

109

115 *f*

120

125

130 *sf*

ΠΑ

ΚΑΙ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Violin

12

136 *marcato*
piu f

139

148

151

154

160

164

ΠΑ

ΚΑΙ

Tribun, 18. 12. 1988.

6.2. Ερμηνευτική προσέγγιση των δύο έργων

Ένας από τους στόχους της ερευνητικής διαδικασίας ήταν η μεταφορά των έργων από την γραπτή μορφή τους σε ζωντανή μουσική παράσταση με όσο το δυνατόν πληρέστερη και αναλλοίωτη μετάδοση της ουσίας τους στον ακροατή. Οι ερμηνείες στηρίχθηκαν στις πλέον αξιόπιστες παρτιτούρες της Δ.Δ., στα αποτελέσματα των αναλύσεων και στην εξοικείωση με τις ιδιαιτερότητες της σημειογραφίας των συνθετών.

Οι μεταδόσεις αναπόφευκτα αντικαθρεπτίζουν την οπτική γωνία των ερμηνευτών, όπως διαμορφώθηκε από βιώματα, εκπαίδευση και ψυχισμό και εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από το γενικό καλλιτεχνικό και τεχνικό- εκτελεστικό επίπεδο των συντελεστών. Στην προσπάθεια αποφυγής ενός στείρου μουσικού ακαδημαϊσμού ενσωματώθηκαν στην ερμηνεία όλο και περισσότερα υποκειμενικά στοιχεία, οδηγώντας βάσει προσεκτικής προετοιμασίας σε αυθόρμητο ερμηνευτικό αποτέλεσμα.

6.3. Εκτελέσεις, ηχογραφήσεις, ραδιοφωνικές μεταδόσεις των έργων

A. Εκτελέσεις της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη σε αίθουσες συναυλιών

07.04.2020: LSU French House, USA (Αναβολή λόγω Covid-19)

09.04.2020: Kutztown University, USA (Αναβολή λόγω Covid-19)

19.10.2022: Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, Ελλάδα (πρώτη Πανελλήνια εκτέλεση)

B. Εκτελέσεις της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Boris Papandopulo σε αίθουσες συναυλιών

13.03.2016: Villa Teresa Coswig, Γερμανία

16.03.2016: Δημαρχείο Werdau, Γερμανία

17.09.2016: Schloss Burgk, Γερμανία

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ | ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

24.10.2016: Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, Ελλάδα
 07.04.2020: LSU French House, USA (Αναβολή λόγω Covid-19)
 09.04.2020: Kutztown University, USA (Αναβολή λόγω Covid-19)
 06.08.2020: Φεστιβάλ Papandopolijana, Tribunj, Κροατία
 19.02.2022: Κέντρο Αρχιτεκτονικής της Μεσογείου-Μεγάλο Αρσενάλι, Χανιά
 20.02.2022: Συνεδριακό Κέντρο Ηρακλείου, Κρήτη
 01.07.2022: Théâtre National Algérien Mahieddine Bachtarzi, Αλγερία
 19.10.2022: Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, Ελλάδα

Γ. Ηχογραφήσεις της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη
 Δανάη Παπαματθαίου-Μάτσκε, βιολί και Ούβε Μάτσκε, πιάνο

16.10.2019: Ηχογράφηση αρχείου για την Ελληνική Ραδιοφωνία,
 Άγια Παρασκευή Αττικής – Studio D
 Ηχοληψία: Μιχάλης Συγκλέτος

18.10.2020: Ηχογράφηση CD Διδακτορικής Διατριβής, Αίθουσα Συναυλιών Κ.Ο.Θ. «Σόλων
 Μιχαηλίδης», Θεσσαλονίκη
 Ηχοληψία: Κώστας Κόντος

18.06.2022: Ηχογράφηση για λογαριασμό της δισκογραφικής εταιρίας BIS Records ενός
 Super Audio CD τελευταίας τεχνολογίας για εμπορική παραγωγή, Αίθουσα Sendesaal Βρέμη
 (κυκλοφορία 2023)
 Ηχοληψία: Fabian Frank

Δ. Ηχογραφήσεις της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Boris Papandopulo
 Δανάη Παπαματθαίου-Μάτσκε, βιολί και Ούβε Μάτσκε, πιάνο

27.10.2016: Ηχογράφηση αρχείου για την Ελληνική Ραδιοφωνία,
 Άγια Παρασκευή Αττικής – Studio D
 Ηχοληψία: Γιάννης Γιαλίνης

30.07.2020: Ηχογράφηση CD Διδακτορικής Διατριβής, Αίθουσα Συναυλιών Κ.Ο.Θ. «Σόλων Μιχαηλίδης», Θεσσαλονίκη

Ηχοληψία: Κώστας Κόντος

19.06.2022: Ηχογράφηση για λογαριασμό της δισκογραφικής εταιρίας BIS Records ενός Super Audio CD τελευταίας τεχνολογίας για εμπορική παραγωγή, Αίθουσα Sendesaal Βρέμη (κυκλοφορία 2023)

Ηχοληψία: Fabian Frank

Ε. Ραδιοφωνικές μεταδόσεις των έργων

20.03.2021, 2.30 μ.μ., «Πρώτος όροφος του Τρίτου», Τρίτο Πρόγραμμα ΕΡΤ Παραγωγός: Δ. Μαλλούχος

24.03.2021, 7.30 μ.μ., «Πρώτος όροφος του Τρίτου», Τρίτο Πρόγραμμα ΕΡΤ Παραγωγός: Δ. Μαλλούχος

6.4. Ψηφιακός δίσκος (CD) με τα έργα της διατριβής

1. Boris Papandopulo (1906 – 1991)

Σονάτα για βιολί και πιάνο (1998)

Allegro con brio 5.34

Scherzo 3.28

Largo (Sostenuto adagio) 5.58

Allegro moderato 2.56

https://drive.google.com/drive/folders/1RY-NIBtpqiZ6JOPU2s-rlioHTVlupg38?usp=drive_link

2. Ντίνος Κωνσταντινίδης (1929 -2021)

Σονάτα για βιολί και πιάνο (1971/1977)

Moderato 4.25

Adagio 4.17

Allegro moderato 4.22

https://drive.google.com/drive/folders/1lhVV_nxfXTy1FiXB-JdNKfVgT0MRvRJs?usp=drive_link

Συνολική διάρκεια: 30.59

Δανάη Παπαματθαίου – Μάτσκε, βιολί⁵⁴

Ούβε Μάτσκε, πιάνο

Ηχογράφηση: Αίθουσα Συναυλιών Κ.Ο.Θ. «Σόλων Μιχαηλίδης», Θεσσαλονίκη

18.10.19: Σονάτα για βιολί και πιάνο του Ν. Κωνσταντινίδη

30.07.20: Σονάτα για βιολί και πιάνο του Β. Papandopulo

Ηχογράφηση & Ψηφιακή επεξεργασία: Κώστας Κόντος

⁵⁴ Στις ηχογραφήσεις (18.10.19 & 30.07.20) η Δανάη Παπαματθαίου – Μάτσκε παίζει σε βιολί Carlo Ferdinando Landolfi, Μιλάνο 1760 και ο Ούβε Μάτσκε σε πιάνο Fazioli F 308.

6.5. Μαγνητοσκόπηση των έργων της διατριβής

Η μαγνητοσκόπηση των έργων της Δ.Δ. πραγματοποιήθηκε ενημερωμένη από τα πορίσματα της έρευνας στις 21.10.2022 στο Αμφιθέατρο Τελετών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

1. Ντίνος Κωνσταντινίδης (1929 -2021)

Σονάτα για βιολί και πιάνο (1971/1977

<https://www.youtube.com/watch?v=4kPL36Jq2ac>

2. Boris Papandopulo (1906 – 1991)

Σονάτα για βιολί και πιάνο (1988)

https://www.youtube.com/watch?v=Qbqsj_HI6XI

Δανάη Παπαματθαίου – Μάτσκε, βιολί⁵⁵

Ούβε Μάτσκε, πιάνο

Ηχογράφηση: Φώτης Σακαλής

Εργαστήριο Τεχνολογίας & Εικόνας (ΤΕΧΝΕΣ)

Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης Πανεπιστημίου Μακεδονίας

Βιντεοσκόπηση: Μιχάλης Μήρτσιος

⁵⁵ Στην μαγνητοσκόπηση (21.10.22) η Δανάη Παπαματθαίου – Μάτσκε παίζει σε βιολί Carlo Ferdinando Landolfi, Μιλάνο 1760 και ο Ούβε Μάτσκε σε πιάνο YAMAHA C6.



Φωτογραφία 4.⁵⁶ Η Δανάη Παπαματθαίου – Μάτσκε και ο Ούβε Μάτσκε στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης την ημέρα πρώτης πανελλαδικής εκτέλεσης της *Σονάτας για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη καθώς και της *Sonata Infernale* του Δημήτρη Τερζάκη (19-10-22).

⁵⁶ Φωτογραφία: Γιάννης Γκούτμαν.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Κεφάλαιο 7

Συμπεράσματα, περιορισμοί, προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

7.1. Συμπεράσματα

Τα συμπεράσματα προκύπτουν από διασταύρωση αποτελεσμάτων ποσοτικής έρευνας μέσω στατιστικής μελέτης και ανάλυσης (Μέρος Α, Κεφάλαιο 2), ποιοτικής έρευνας μέσω διεξαγωγής μη δομημένων συνεντεύξεων (Μέρος Α, Κεφάλαιο 3) και θεωρητικής-αναλυτικής έρευνας σε δύο έργα Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς (Μέρος Β, Κεφάλαια 4 & 5).

Ο βασικός στόχος της παρούσας έρευνας διατυπώθηκε ως εμπειρική και θεωρητική μελέτη της σχέσης μεταξύ συνθετικής δημιουργίας των Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς με τη διασπορική τους ταυτότητα. Η πρωτότυπη αυτή προσέγγιση μέσα από το πρίσμα της διαπολιτισμικής συνύπαρξης και με συνδυαστικά κριτήρια (ποσοτικά, ποιοτικά, θεωρητικά-αναλυτικά) απέδωσε αποτελέσματα, βάσει των οποίων επιχειρείται να δοθούν πολυδιάστατες απαντήσεις στις ερευνητικές υποθέσεις της εργασίας.

Ερευνητική υπόθεση Α:

Η σύγχρονη συνθετική δημιουργία των Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς υφίσταται άμεση ή έμμεση επίδραση από την εθνοπολιτισμική τους ταυτότητα.

Σύμφωνα με τη στατιστική μελέτη και ανάλυση η πλειοψηφία των συμμετεχόντων στην έρευνα Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς επιβεβαιώνει την ερευνητική υπόθεση Α. Επιπρόσθετα, οι συνθέτες Δημήτρης Τερζάκης και Κυπριανός Κάτσαρης, ως αντιπροσωπευτικά δείγματα των δύο ομάδων (Έλληνες συνθέτες της διασποράς και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς), στις συνεντεύξεις που παραχώρησαν, δηλώνουν emphatically τη σχέση που έχει η συνθετική τους δημιουργία με την ελληνική καταγωγή. Και ενώ για τον Δημήτρη Τερζάκη το φαινόμενο αυτό γίνεται κατανοητό, καθώς είναι μετανάστης πρώτης γενιάς με βιώματα παιδικής και ενήλικης ζωής στην Ελλάδα, στον

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Κυπριανό Κάτσαρη, ο οποίος είναι δεύτερης γενιάς Ελληνοκύπριος πάροικος, η πεποίθησή του αυτή ερμηνεύεται με τον εντοπισμό του αποκαλούμενου «πολιτισμικού ελάχιστου», ως σύνθεση διασταυρωμένων πολλών συνιστωσών (συναίσθημα, πολιτισμικό υπόβαθρο, θρησκεία, γλώσσα).

Αντιφατική είναι η εικόνα που σχηματίζεται στην περίπτωση του Ντίνου Κωνσταντινίδη (Έλληνας συνθέτης της διασποράς). Η επιρροή της ελληνικής καταγωγής στη συνθετική του δημιουργία επιβεβαιώνεται με ποικίλες αυτοβιογραφικές και βιβλιογραφικές αναφορές (Βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη, σελ. 120, Βιβλιογραφικές αναφορές στον Ντίνο Κωνσταντινίδη και το έργο του, σελ.122), αλλά δεν ανιχνεύεται στο έργο του *Σονάτα για βιολί και πιάνο*, το οποίο χαρακτηρίζεται ως δημιούργημα σε συνθήκες παγκοσμιοποίησης απευθυνόμενο σε διεθνές ακροατήριο (Συμπεράσματα θεωρητικής-αναλυτικής έρευνας, σελ. 207).

Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης, όπως πολλοί άλλωστε συνθέτες στο τέλος του 20ου αιώνα, ενστερνίστηκε πολλές και συχνά αντιφατικές στιλιστικές συνθετικές τάσεις. Το μοναδικό έργο του συνθέτη με τίτλο *Σονάτα για βιολί και πιάνο* από τη δωδεκάφθογγη δημιουργική του περίοδο, επιτρέπει τη διεξαγωγή θετικών απαντήσεων των ερευνητικών υποθέσεων Β, Γ και Δ. Αναφορικά με την ερευνητική υπόθεση Α συμπεραίνεται, ότι στο συγκεκριμένο έργο του Ν. Κωνσταντινίδη καταγράφονται πολιτισμικές διαδρομές και ρευστότητα ταυτότητας μέσω πολιτισμικών αλληλεπιδράσεων. Θα πρέπει ωστόσο να αναφερθεί, ότι μια απόλυτα θεμιτή γενικότερη διερεύνηση ελληνικών στοιχείων στη συνολική συνθετική δημιουργία του Ν. Κωνσταντινίδη, θα οδηγούσε σε ξεχωριστή μελέτη εκτός πλαισίου της παρούσας διατριβής.

Εν μέρει διαφοροποιημένα συμπεράσματα από εκείνα της στατιστικής μελέτης προκύπτουν από τη θεωρητική έρευνα στο έργο του Boris Papandopulo *Σονάτα για βιολί και πιάνο*. Πρέπει να αναφερθεί, ότι το συγκεκριμένο έργο συμπεριλαμβάνεται στο Α.Ε.Μ.Θ.Τ., ως δημιουργία συνθέτη ελληνικής καταγωγής της διασποράς. Το έργο επιλέχθηκε για μελέτη και έρευνα καταρχάς λόγω της ιδιαίτερης μουσικής του αξίας και λόγω αυξημένων τεχνικών/εκτελεστικών απαιτήσεων για τον βιολονίστα. Επιπλέον, η συμπερίληψη του έργου στην παρούσα έρευνα θεωρήθηκε, μεταξύ άλλων, υποβοηθητική στην επιβεβαίωση ή απόρριψη της υποθέσεως Α της εργασίας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Από τη θεωρητική-αναλυτική έρευνα αποδεικνύεται, ότι το έργο είναι βαθιά ριζωμένο στη λαϊκή παράδοση των δυτικών Βαλκανίων (Μορφή του έργου και λαϊκή παράδοση, σελ. 242). Παρά το γεγονός, ότι ο Β. Papandopulo έχει αναμφισβήτητα ελληνικές ρίζες, σύμφωνα με την χήρα του συνθέτη Zdenka ο συνθέτης «δεν αισθανόταν... Έλληνας. Η μητέρα του ήταν Κροάτισσα... Είναι βασικά Κροάτης» (Παράρτημα, σελ. 436).

Εν κατακλείδι, ο Boris Papandopulo δύναται να συμπεριληφθεί στους συνθέτες με ελληνική καταγωγή, κατανοώντας την διαδρομή του στον χώρο και στον χρόνο, σε συγκεκριμένα ιστορικά και πολιτισμικά πλαίσια. Το έργο του *Σονάτα για βιολί και πιάνο* προσφέρεται ως έργο κατάλληλο για την κατανόηση ερευνητικών ζητημάτων τα οποία θέτει η παρούσα διατριβή σε σχέση με το συνθετικό έργο και την εθνοπολιτισμική ταυτότητα των Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς μετά το 1950. Ο Boris Papandopulo με το πέρασμα του χρόνου και τη διαδοχή των γενεών, έχει απωλέσει τα στοιχεία της ελληνικής εθνοπολιτισμικής του ταυτότητας και έχει χάσει «...αυτό που αποκαλούμε πολιτισμικό ελάχιστο...»⁵⁷ (Η ελληνική καταγωγή του Boris Papandopulo, σελ. 276).

Η *Σονάτα για βιολί και πιάνο* του Boris Papandopulo αλλά και το ομότιτλο δωδεκάφθογγο έργο του Ντίνου Κωνσταντινίδη, τα οποία διερευνήθηκαν με ενδελεχή μουσική ανάλυση και εκτεταμένη μουσική πρακτική, οδηγούν σε διαφοροποιημένο αποτέλεσμα από εκείνο της εμπειρικής έρευνας. Με την απομάκρυνση από τις ρίζες και το πέρασμα του χρόνου υποχωρούν ή και χάνονται στοιχεία της εθνοπολιτισμικής ταυτότητας. Στα έργα υφίστανται στοιχεία, τα οποία αποδεικνύουν τις επιρροές των χαρτογραφημένων διαδρομών και των δύο συνθετών, υπογραμμίζοντας τις διαπολιτισμικές διαστάσεις του συνθετικού τους έργου.

Ερευνητική υπόθεση Β:

Η παραδοσιακή φόρμα της σονάτας εξακολουθεί να παίζει ρόλο στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία.

⁵⁷ Μιχάλης Δαμανάκης, «Νεοελληνικό κράτος και νεοελληνική διασπορά: Θεσμικές και εκπαιδευτικές διαστάσεις στη μεταξύ τους σχέση», *Ελληνόγλωσση Εκπαίδευση στη Διασπορά. Ιστορία της Νεοελληνικής Διασποράς. Έρευνα και Διδασκαλία*, από το Έργο «Παιδεία Ομογενών», στα πλαίσια του Γ'ΚΠΣ, Έκθεση έργου, 2004, 34.

Σύμφωνα με τα αποτελέσματα της στατιστικής έρευνας η σύνθεση σε μορφή σονάτας μετά το 1950 μπαίνει στο περιθώριο της συνθετικής δημιουργίας και συναντάται συχνότερα στο έργο συνθετών της μεγαλύτερης ηλικιακά ομάδας (65-90). Παράδοξο ωστόσο είναι το γεγονός, ότι η αντίληψη για τη βιωσιμότητά της είναι υψηλότερη στην ηλικιακή ομάδα των 45 έως 64 χρόνων.

Σύμφωνα με τα ευρήματα στις συνεντεύξεις ο μεν Κυπριανός Κάτσαρης θεωρεί τη σονάτα βιώσιμη συνθετική μορφή και πιστεύει σε περιθώρια εξέλιξης και πρωτοτυπιών ακόμα και εκτός τονικού συστήματος (Παράρτημα, σελ. 435), ο δε Δημήτρης Τερζάκης θεωρεί τη μορφή της σονάτας «τελειωμένη φόρμα» με το επιχείρημα ότι «... η λεγόμενη σύγχρονη μουσική από το 1950 μέχρι σήμερα δεν είναι τίποτα άλλο από ένας νέο-ιμπρεσιονισμός...επιχειρεί να φέρει επάνω το ηχόχρωμα σαν κυρίως εκφραστικό μέσο...Με το ηχόχρωμα δεν μπορείς να κάνεις διαλεκτική δουλειά, όπως είναι η σονάτα...» (Παράρτημα, σελ. 414). Εντούτοις, ούτε και ο κ. Δ. Τερζάκης αποκλείει τη βιωσιμότητά της «... τώρα, αν αύριο βγει κάποιος και τη φρεσκάρει δεν μπορώ να το αποκλείσω...» (Παράρτημα, σελ. 413), ερχόμενος σε αντίφαση με τη δήλωσή του για «τελειωμένη φόρμα».

Εν κατακλείδι, αν και διαφαίνεται ότι η παραδοσιακή μορφή της σονάτας αντικαθίσταται από εναλλακτικές συνθετικές τεχνοτροπίες, η στατιστική μελέτη, τα ευρήματα των συνεντεύξεων και η μουσική ανάλυση των δύο έργων της διατριβής δεν αποκλείουν τη δυνατότητα προσαρμογής της μορφής της σονάτας σε νέα δεδομένα⁵⁸, όπως ενδεχομένως δύνανται να ερμηνευτούν τα ευρήματα των πρωτοτυπιών στα δύο ερευνώμενα έργα της εργασίας αυτής.

Ερευνητική υπόθεση Γ:

Το βιολί εξακολουθεί να αποτελεί βασικό όργανο στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία.

Η υπόθεση αυτή επιβεβαιώνεται από το σύνολο των σχετικών απαντήσεων της στατιστικής μελέτης και ανάλυσης (Πίνακας/Γράφημα 25, σελ. 54). Όλοι ανεξαιρέτως οι

⁵⁸ «Η σονάτα δεν είναι ένα μορφολογικό σχήμα, είναι μια έννοια της τέχνης για την οποία έχουν εργαστεί γενιές και γενιές, ένα πρόβλημα μορφής για το οποίο αμέτρητοι άνθρωποι έχουν βρει διαρκώς νέες λύσεις», Paul Bekker, *Neue Musik* (Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1923), 112.

συμμετέχοντες συνθέτες στην απάντηση του ερωτηματολογίου δήλωσαν ότι έχουν χρησιμοποιήσει το βιολί με τον έναν ή άλλο τρόπο στις συνθέσεις τους ανεξάρτητα από την ηλικία ή το επίπεδο σπουδών τους.

Εντούτοις, οι περισσότεροι δήλωσαν ότι δεν έχουν συνθέσει έργο για σόλο βιολί ή έργο στον συνδυασμό βιολί/πιάνο. Το γεγονός αυτό εξηγείται ενδεχομένως με το σκεπτικό ότι νέες τεχνολογίες, οι οποίες έρχονται στο προσκήνιο και η αυξανόμενη χρήση τους στη συνθετική δημιουργία, θέτουν στο περιθώριο παλαιές ικανότητες και δεξιότητες στη γνώση και χρήση ενός ή περισσότερων οργάνων από τους συνθέτες, με αποτέλεσμα τη σταδιακή υποχώρηση του αριθμού συνθέσεων για ένα συγκεκριμένο όργανο.

Κατόπιν θεωρητικής – αναλυτικής διερεύνησης των επιλεγμένων δύο έργων της διατριβής προέκυψε, ότι σύμφωνα με τον τρόπο γραφής του μέρους του βιολιού καθώς και σύμφωνα με τα βιογραφικά στοιχεία του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo τεκμηριώνεται θεμελιώδης και επαγγελματική γνώση των δυνατοτήτων του βιολιού και από τους δύο. Όπως προκύπτει από τα δημοσιευμένα βιογραφικά στοιχεία του Ντίνου Κωνσταντινίδη (σελ. 120), ο συνθέτης σπούδασε καταρχάς βιολί σε κορυφαία εκπαιδευτικά ιδρύματα των ΗΠΑ, στις τάξεις παγκοσμίου φήμης παιδαγωγών του βιολιού (Ivan Galamian, Dorothy Delay και Joseph Gingold). Δίδαξε βιολί επί σειρά ετών (από το 1966) ως πανεπιστημιακός δάσκαλος στο Louisiana State University. Τα στοιχεία αυτά τεκμηριώνουν υψηλό επίπεδο επαγγελματικής γνώσης του οργάνου. Ο Boris Papandopulo, σύμφωνα με δημοσιευμένα βιογραφικά στοιχεία (σελ. 212), ήδη στα επτά του χρόνια έπαιζε θαυμάσια πιάνο και βιολί. Μετά από τις σπουδές στο πιάνο και τη διεύθυνση ορχήστρας, διηύθυνε ορχηστρικά σύνολα, διατέλεσε διευθυντής Όπερας (1946-1974) σε κορυφαία θέατρα της Γιουγκοσλαβίας, αλλά και στο εξωτερικό. Οι επαγγελματικές δραστηριότητες του Boris Papandopulo ως μουσικός/ερμηνευτής τεκμηριώνουν την εις βάθος γνώση των δυνατοτήτων τόσο του πιάνου όσο και του βιολιού.

Η γνώση όχι μόνο των συνθετικών τεχνικών, αλλά και των τεχνικών δυνατοτήτων των δύο οργάνων διαφαίνεται καθαρά στη γραφή των διερευνώμενων έργων του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, αποτυπωμένη και τεκμηριωμένη στη θεωρητική/ερμηνευτική προσέγγιση των δύο μελετών περίπτωσης. Ο Ντίνος Κωνσταντινίδης,

ο οποίος συνέθεσε την σονάτα αρχικά για βιόλα και πιάνο, είναι ταυτόχρονα και ο μεταγραφέας του έργου για βιολί και πιάνο. Μεταφέρει νότες μία έως και τέσσερις οκτάβες υψηλότερα, άλλοτε για τεχνικούς λόγους και άλλοτε για λόγους αισθητικής επιλογής. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνει ευρηματικές προσαρμογές, ενίοτε διαφοροποιημένες από το πρωτότυπο.

Κατά τη διάρκεια ερευνητικής αναζήτησης αντιπροσωπευτικών ηχογραφήσεων, ο ίδιος ο συνθέτης πληροφόρησε την ερευνήτρια προφορικά, ότι το μέρος του βιολιού έχει κατά καιρούς ερμηνευτεί από τον ίδιο, γεγονός που αποδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο ότι δεν υφίσταται χάσμα ανάμεσα στη δημιουργία και την εκτελεστική πρακτική. Οι χρονομετρικές ενδείξεις για τις ταχύτητες αποδείχθηκαν στην πράξη απόλυτα εφαρμόσιμες και οι δυναμικές ενδείξεις είναι κατατοπιστικές και πολύ συγκεκριμένες. Αν και υφίστανται τεχνικές δυσκολίες για το δεξί χέρι στην απόδοση γρήγορων περασμάτων σε απόσταση τριών ή τεσσάρων χορδών, δεν υπάρχουν σημεία σε ολόκληρη την παρτιτούρα, τα οποία δεν δύνανται να εκτελεστούν όπως ακριβώς σημειώνονται, υπό την προϋπόθεση επαρκούς επιπέδου τεχνικών και ερμηνευτικών δεξιοτήτων του εκτελεστή.

Στο γενικό συνθετικό έργο του Boris Papandopulo γίνεται χρήση του βιολιού σε όλα τα μουσικά είδη: Σε ορχηστρικές συνθέσεις, σε έργα μουσικής δωματίου καθώς και σε σολιστικά έργα. Η *Σονάτα για βιολί και πιάνο* δημιουργήθηκε κατόπιν παραγγελίας του διακεκριμένου Κροάτη βιολονίστα Goran Končar. Παραδόξως σημειώθηκαν ασυνήθιστα συχνά δοξαριές από τον ίδιο τον συνθέτη, όπως διαπιστώθηκε στη χειρόγραφη παρτιτούρα, ενώ αντίθετα απουσιάζει δακτυλοθεσία για το πιάνο. Εκτιμάται, ότι για την εκτέλεση του έργου απαιτείται υψηλό ερμηνευτικό και τεχνικό επίπεδο, όπως για την ερμηνεία έργων της φιλολογίας του οργάνου της εποχής του όψιμου ρομαντισμού. Ορισμένες ενδείξεις του συνθέτη απαιτούν προσαρμογές από τον βιολονίστα/εκτελεστή. Οι χρονομετρικές ενδείξεις δεν είναι πάντα εφαρμόσιμες, αναγκάζοντας τον εκτελεστή να προχωρά σε ευέλικτες διαφοροποιήσεις για τεχνικούς αλλά και μουσικούς λόγους. Τα *legati* του συνθέτη μεταδίδουν με ευκρίνεια τις συνθετικές ιδέες αλλά δεν επαρκούν ως εκτελεστικές υποδείξεις. Τα πολλά σημειωμένα *marcato* επιβάλλεται να εκτελεστούν με μεγάλο εύρος διαφοροποιήσεων. Τέλος, ο βιολονίστας αντιμετώπισε στο έργο ορισμένα σημεία ακραίας εκτελεστικής δυσκολίας που οφείλονται στο γεγονός της ιδιότητας του συνθέτη, ως δεξιοτέχνη πιανίστα, ιδιότητα η οποία πιθανά

διαμόρφωσε και επηρέαζε την συνθετική του σκέψη, βασισμένη στη γνώση του τεχνικά εφικτού για το πιάνο.

Η γενικευμένη θετική απάντηση στην ερευνητική υπόθεση Γ διατυπώνεται με χαρακτηριστικό τρόπο και στη συνέντευξη του Δημήτρη Τερζάκη: «Ένας συνθέτης που αξίζει το όνομά του ξέρει να γράφει για βιολί...» (Παράρτημα, σελ. 419). Ο κυρίαρχος ρόλος του βιολιού στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία επιβεβαιώνεται από όλα τα συγκλίνοντα στοιχεία ποσοτικής, ποιοτικής και θεωρητικής-αναλυτικής έρευνας.

Ερευνητική υπόθεση Δ:

Ο συνδυασμός βιολιού/πιάνου επιδέχεται περαιτέρω συνθετικών πειραματισμών με στόχο την ανάπτυξη νέων εκφραστικών δυνατοτήτων.

Η ερευνητική υπόθεση Δ επιβεβαιώνεται αφενός από τη θετική απάντηση στο ερώτημα από τη συντριπτική πλειοψηφία των συνθετών οι οποίοι απάντησαν στο ερωτηματολόγιο (Πίνακας/Γράφημα 24, σελ. 53). Ο αυξημένος αριθμός συνθετών ανάμεσα στις νεότερες ηλικιακά ομάδες (Πίνακας 31, 32, σελ. 61, 62), οι οποίοι δεν έχουν συνθέσει έργο για βιολί ή έργο για βιολί/πιάνο, μπορεί - τουλάχιστον ως έναν βαθμό - να εξηγηθεί με την υποχώρηση στη νεότερη γενιά υφιστάμενων παλαιότερα δεξιοτήτων και ικανοτήτων, λόγω της ενασχόλησης των συνθετών με νέες τεχνολογίες και άλλες πτυχές της μουσικής δημιουργίας.

Η ερευνητική υπόθεση Δ επιβεβαιώνεται αφετέρου με τον εντοπισμό πρωτοτυπιών μέσω μορφολογικής ανάλυσης στα ερευνώμενα έργα του Ντίνου Κωνσταντινίδη και Boris Papandopulo. Στη *Σονάτα για βιολί και πιάνο* του Ντίνου Κωνσταντινίδη συναντάται μίξη τεχνοτροπιών διαφορετικών ιστορικά εποχών (εξέλιξη κυρίως μέρους σονάτας κλασικού τύπου σε αυστηρό δωδεκάφθογγο περιβάλλον με την τεχνική της ισορυθμίας). Ειδικότερα, στην πανταχού παρούσα δωδεκάφθογγη δομή, η οποία ανιχνεύεται και καταγράφεται για τους σκοπούς της ερμηνευτικής προσέγγισης του έργου στην παρτιτούρα ανάλυσης (Παράρτημα, σελ. 505) γίνεται χρήση της αρχικής σειράς P (Prime Series), σημειωμένη με κόκκινο χρώμα, του καρκίνου R (Retrograde), σημειωμένου με πράσινο χρώμα και επιπλέον μιας δεύτερης εκδοχής του καρκίνου R', παραλλαγμένου στο δεύτερο τετράχορδο, σημειωμένου ξεχωριστά με μπλε χρώμα. Η χρήση της τεχνικής της Ισορυθμίας αναφέρεται από τον ίδιο τον συνθέτη

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

στην τυπωμένη έκδοση του έργου του 1977 (Εισαγωγικό σημείωμα στη *Σονάτα για βιολί και πιάνο*, σελ. 128). Όπως αναλύεται στην περιγραφή της μορφής του πρώτου μέρους Moderato (σελ. 143-155), το κύριο μέρος της σονάτας δομείται από σειρές με σταθερές μελωδικές καμπύλες και επαναλαμβανόμενα ρυθμικά σχήματα, οι οποίες σε αντίθεση με τις σειρές που τις περιβάλλουν, γίνονται αντιληπτές ως θεματικές ενότητες. Με τον τρόπο αυτό δομούνται συμμετρικές μορφολογικές υποενότητες (Πίνακας Ισορυθμίας, σελ. 147, 148), οι οποίες αναδεικνύουν την μορφή και επιτρέπουν την κατανόησή της.

Η κυκλική σονάτα του Boris Papandopulo με καταβολές από τη λαϊκή παράδοση εκφράζεται ευρηματικά σε πολυσύνθετο ιδίωμα με ετερόκλητες επιρροές. Επιπλέον, με την ανίχνευση άμεσων και έμμεσων στοιχείων της λαϊκής παράδοσης κατά τη διάρκεια εξέλιξης του έργου (Μορφή του έργου και λαϊκή παράδοση, σελ. 242) εντοπίστηκε ενσωματωμένη λαϊκή μελωδία της Βοσνίας ως κεντρική ιδέα. Με περίτεχνη χρήση νεοκλασικών συνθετικών τεχνικών της παραδοσιακής δυτικοευρωπαϊκής μουσικής (ανάπτυξη/σύμπτυξη/παραλλαγή μοτιβικού υλικού, ρυθμική πολυμορφία, διευρυμένη τονικότητα και μεταβολή τονικού κέντρου) μεταμορφώνεται ένα μονοθεματικό υλικό, στοχευμένα πολυποίκιλο για τους εκάστοτε δομικούς και εκφραστικούς σκοπούς. Όπως επιβεβαιώθηκε στη συναυλιακή πράξη της ερευνήτριας, η μουσική του Boris Papandopulo εύκολα και αυθόρμητα βρίσκει τον δρόμο της αμεσότητας με το κοινό.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας διαπιστώθηκε η ύπαρξη μεγάλου αριθμού δημοσιευμένων έργων για βιολί και πιάνο Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς. Με την επιλογή και την προσέγγιση των έργων του Ντίνου Κωνσταντινίδη και Boris Papandopulo αποδεικνύεται η ύπαρξη ευρηματικών και ποιοτικών συνθέσεων για το σχήμα βιολί/πιάνο, οι οποίες αξίζει να συμπεριληφθούν στο σύγχρονο ρεπερτόριο των ερμηνευτών. Μαζί με την παρούσα εργασία παραδίδονται νέες αναθεωρημένες εκδόσεις με πολυποίκιλα ερμηνευτικά σχόλια και οπτικοακουστικό υλικό πρωτότυπων ερμηνειών, διευκολύνοντας επόμενες εκτελέσεις των έργων. Με τα επιλεγμένα έργα επιβεβαιώνεται η δυνατότητα ποιοτικής διεύρυνσης του ρεπερτορίου βιολιού/πιάνου και ως εκ τούτου επιβεβαιώνεται και η ερευνητική υπόθεση Δ.

7.2. Περιορισμοί έρευνας

Στην παρούσα έρευνα υπήρξαν εξωγενείς αλλά και υποκειμενικοί περιορισμοί: Η συλλογή ικανού αριθμού απαντήσεων στο ερωτηματολόγιο για τη διεξαγωγή στατιστικής μελέτης και ανάλυσης περιορίστηκε λόγω δυσκολίας εντοπισμού στοιχείων επικοινωνίας με συνθέτες της ελληνικής διασποράς. Ειδικότερα, ήταν δύσκολο να εντοπιστούν στοιχεία στο διαδίκτυο για τους συνθέτες ελληνικής καταγωγής δεύτερης ή τρίτης γενιάς της ηλικιακής ομάδας άνω των 60 χρόνων. Τέλος, συμπληρώθηκαν και στάλθηκαν πίσω μόνο το ένα τρίτο των απεσταλμένων ερωτηματολογίων.

Η διαπίστωση ότι το ογκώδες υλικό των 12 έργων με τον τίτλο *Σονάτα για βιολί και πιάνο*, το οποίο είχε συλλεχθεί στην πρώτη φάση της εργασίας, ήταν αδύνατον να ερευνηθεί, αναλυθεί και ερμηνευτεί στα πλαίσια μιας διατριβής περιόρισε δραστικά τον αριθμό των διερευνώμενων έργων. Τα αρχικά επιλεγμένα προς έρευνα έργα των Alexandru Hrisanide (ελληνικής καταγωγής συνθέτης της διασποράς) και Δημήτρη Νικολάου (Έλληνας συνθέτης της διασποράς) απορρίφθηκαν ως υλικό έρευνας, όταν διαπιστώθηκε η αδυναμία επικοινωνίας με τον κ. Α. Hrisanide στην Ολλανδία λόγω σοβαρών προβλημάτων υγείας του συνθέτη και η διακοπή επικοινωνίας με τη χήρα του Δ. Νικολάου κ. Paola Cortese στην Ιταλία για αδιευκρίνιστους λόγους.

Η επικοινωνία με τον Ντίνο Κωνσταντινίδη αποδείχθηκε χρονοβόρα, διότι μεσολάβησαν σοβαρά προβλήματα υγείας του συνθέτη και διεξαγόταν όχι απευθείας αλλά μέσω της γραμματέως του. Επιπλέον, η ακύρωση λόγω πανδημίας της προγραμματισμένης επίσκεψης στη Louisiana των ΗΠΑ τον Απρίλιο 2020 και η αναβολή της άμεσης επικοινωνίας με τον συνθέτη, ώστε να υπάρξουν απαντήσεις από τον ίδιο σε βασικά ερωτήματα της έρευνας, καθυστέρησε εκ νέου την πορεία της εργασίας. Οριστικό τέλος στην προσδοκία μιας άμεσης επικοινωνίας με τον συνθέτη έδωσε ο θάνατός του τον Ιούλιο 2021.

Σημαντικός περιορισμός στην έρευνα για τον Boris Papandopulo και το έργο του ήταν η αδυναμία αξιοποίησης της υφιστάμενης βιβλιογραφίας στην κροατική γλώσσα.

Η εκπόνηση της διατριβής πραγματοποιήθηκε παράλληλα με προγραμματισμένες καλλιτεχνικές εμφανίσεις και διδακτική δραστηριότητα, γεγονός που περιορίσει σημαντικά τον απαραίτητο χρόνο για έρευνα και επιμήκυνε το διάστημα εκπόνησης της διατριβής.

Η χρηματοδότηση της έρευνας έγινε εξ ιδίων πόρων και ήταν ένας καθοριστικός περιοριστικός παράγοντας στον αριθμό των συνεντεύξεων. Πραγματοποιήθηκαν μόνο δύο ταξίδια στο εξωτερικό για τις ανάγκες της έρευνας (Κροατία, Γερμανία).

7.3. Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Κατά τη διάρκεια της παρούσας έρευνας προέκυψαν ζητήματα τα οποία θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενα ξεχωριστής μελλοντικής έρευνας. Αναφέρονται, καταρχάς, θέματα στα οποία η εμπειρική έρευνα - ποσοτική έρευνα με χρήση ερωτηματολογίου και ποιοτική έρευνα με χρήση συνεντεύξεων - δεν μπόρεσε να αποδώσει οριστικά συμπεράσματα, αλλά μόνο αναφορές σε τάσεις οι οποίες χρήζουν μελλοντικής επιστημονικής έρευνας.

(α) Το χαμηλό ποσοστό των Ελλήνων συνθετριών της διασποράς οι οποίες συμμετείχαν στην έρευνα μέσω ερωτηματολογίου (10,3 %) αλλά και το ελαφρά υψηλότερο των ελληνικής καταγωγής συνθετριών της διασποράς (28,6%) χρήζει περαιτέρω επιστημονικής έρευνας για τη θέση της γυναίκας στην καλλιτεχνική δημιουργία και ειδικότερα στη συνθετική δημιουργία της Ελληνίδας εντός και εκτός Ελλάδας.

(β) Το αυξημένο ποσοστό της ηλικιακής ομάδας 25-44 ανάμεσα στους συνθέτες της Ελληνικής διασποράς (50%) σε συνδυασμό με το ακόμα μεγαλύτερο ποσοστό εκείνων που αναφέρουν ως αιτία μετανάστευσης τις σπουδές (96,3%) χρήζει περαιτέρω έρευνας για τα αίτια της αυξανόμενης μετανάστευσης νέων Ελλήνων καλλιτεχνών, ειδικότερα στον χώρο της μουσικής δημιουργίας και της μουσικής εκτέλεσης.

(γ) Ο προσδιορισμός ενός αστικού κέντρου της χώρας ως τόπος γέννησης της πλειοψηφίας των συνθετών χρήζει περαιτέρω συγκριτικής έρευνας για την προσφερόμενη μουσική εκπαίδευση σε περιφέρεια και αστικά κέντρα στην Ελλάδα.

(δ) Η σύνθεση ως μοναδική επαγγελματική ενασχόληση σπάνια συναντάται σε δημιουργούς μετά το 1950. Η συντριπτική πλειοψηφία των δειγμάτων (90,5%) εκτός της συνθετικής ιδιότητας έχει παράλληλα και άλλη/ες μουσικές ιδιότητες (μαέστρος, εκτελεστής οργάνου, καθηγητής/δάσκαλος θεωρητικών της μουσικής ή και της σύνθεσης). Το γεγονός αυτό επηρεάζει ποικιλότροπα τη συνθετική διαδικασία και αξιολογείται ως ένα επιπλέον ζήτημα μελλοντικής επιστημονικής διερεύνησης.

(ε) Στην συνέντευξη του Δημήτρη Τερζάκη εγείρονται σοβαρά ερωτήματα για το αν η διασπορική του ταυτότητα οδηγεί το συνθετικό του έργο σε νέα υβριδική μουσική γλώσσα. Η έρευνα στη σχέση διασπορικής ταυτότητας και συνθετικής δημιουργίας με σκοπό τη διερεύνηση στοιχείων υβριδικής μουσικής συνθετικής γλώσσας στους Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς αξιολογείται ως άξια περαιτέρω επιστημονικής έρευνας.

Στο πεδίο της θεωρητικής – αναλυτικής έρευνας και μουσικής ερμηνείας προτείνεται:

(α) Περαιτέρω έρευνα στα υπόλοιπα 10 έργα Ελλήνων και ελληνικής καταγωγής συνθετών της διασποράς μετά το 1950 με τίτλο *Σονάτα για βιολί και πιάνο*, τα οποία εντοπίστηκαν το 2014 και αναφέρονται στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας, με στόχο την απόδοση στο ρεπερτόριο του βιολιού/πιάνου σημαντικών έργων με αναθεωρημένες νέες εκδόσεις και ερμηνευτικά σχόλια.

(β) Προτείνεται η έρευνα για εντοπισμό νέων διαλεκτικής μορφής συνθέσεων στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία ως μετάλλαξη ή ως προσαρμογή της συνθετικής μορφής της σονάτας σε νέα δεδομένα.

Βιβλιογραφία

A. Ελληνική βιβλιογραφία και μεταφράσεις

Clogg, Richard. (μτφρ. Μαρίνα Φράγκου). *Η ελληνική Διασπορά στον 20^ο αιώνα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2004.

Griffiths, Poul. (μτφρ. Μαρία Κώστιου). *Μοντέρνα Μουσική*. Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1993.

Mitchell, Donald. (μτφρ. Τζένη Μαστοράκη). *Η γλώσσα της σύγχρονης μουσικής*. Αθήνα: Επίκουρος, 1977.

Salzman, Eric. (μτφρ. Γιώργος Ζερβός). *Εισαγωγή στη Μουσική του 20^{ου} Αιώνα*. Αθήνα: Νεφέλη, 1983.

Αναγνώστου, Γιώργος. «Η Ώρα της Διασποράς.», *Περιοδικό ΧΡΟΝΟΣ*, τεύχος 55, <https://chronos.fairead.net/s-55> Πρόσβαση 15 Νοεμβρίου 2017

Βικέλας, Δημήτρης. *Λουκής Λάρας*. Αθήνα: Εστία, 2008.

Γαϊτάνος, Κωστής. *Η ιστορία της ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Φ. Νάκας, 2012.

Γεωργιάδης, Θρασύβουλος Γ. *Μουσική και γλώσσα*. Αθήνα: Νεφέλη, 1994.

Γεωργιάδης, Θρασύβουλος Γ. *Ο Ελληνικός Ρυθμός*. (μτφρ. Χαρά Λογοπάτη - Τόμπρα), Αθήνα: Αρμός, 2001.

Δαμανάκης, Μιχάλης. «Νεοελληνικό κράτος και νεοελληνική διασπορά: Θεσμικές και εκπαιδευτικές διαστάσεις στη μεταξύ τους σχέση.» *Ελληνόγλωσση Εκπαίδευση στη Διασπορά. Ιστορία της Νεοελληνικής Διασποράς. Έρευνα και Διδασκαλία*, από το έργο «Παιδεία Ομογενών», στα πλαίσια του Γ'ΚΠΣ, Έκθεση έργου, 2004.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δερτιλής, Γιώργος Β. *Ιστορία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας 1750-2015*. Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2018.

Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς, τόμος 43, Μουσική, Αθήνα: Πάπυρος, 1990

Καλογερόπουλος, Τάκης. *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Γιαλλέλης, 2002.

Κόντης, Αντώνης Ι. «Η έρευνα στην Ελλάδα για τον ελληνισμό της διασποράς.» *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τεύχος 92-93, (1997)

Κυριαζή, Νότα. *Η Κοινωνιολογική Έρευνα, Κριτική Επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002.

Λιάβας, Λάμπρος. *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Μ. Ι. Εμπορικής Τραπέζης, 2009.

Μαρκάκη, Ειρήνη Γ. «Διαστάσεις του φαινομένου ‘Διαρροής Εγκεφάλων’ (Brain Drain) στην Κρήτη από το έτος 2008 μέχρι σήμερα.» Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης 2020. doi 10.12681/eadd/49403.

Πολίτης, Ευγένιος Ε. «Τα ανέκδοτα έργα των Ελλήνων συνθετών για κοντραμπάσο και πιάνο στην Ελλάδα του 20ου αιώνα.» Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2013. doi 10.12681/eadd/30260.

Σολωμός, Μάκης. *Ιάννης Ξενάκης: Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2008.

Συλλογικό. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1974.

Συμεωνίδου, Αλέκα. *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995.

Ταμβάκος, Θωμάς. «ΜΠΟΡΙΣ ΠΑΠΑΝΤΟΠΟΥΛΟ: 20 Χρόνια Από Τον Θάνατο Του Ελληνικής Καταγωγής Κροάτη Μότσαρτ.» *Περιοδικό TAR* (Οκτώβριος 2011), https://www.tar.gr/mporis_papantopoylo_20_xronia_apo_ton_thanato_toy_ellinikis_kata_gwgis-article-3763.html?category_id=183

Τσαπαλιάρης, Βασίλης. «Μορφές Ελληνικότητας στην Ελληνική Διασπορά και Προοπτικές Διατήρησης των Δεσμών.» <https://mgtvusa.com/> Πρόσβαση 7 Ιουλίου 2016

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

- Τσοκαλίδου, Ρούλα και Μαρίτα Παπαρούση. *Θέματα Ταυτότητας στην Ελληνική Διασπορά*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005.
- Φίλιας, Βασίλης. *Εισαγωγή στη Μεθοδολογία και τις τεχνικές των Κοινωνικών Ερευνών*. Αθήνα: Gutenberg, 2001.
- Φράγκου, Μαρίνα. «Ανθρωπογεωγραφίες της ελληνικής διασποράς: Τυπολογία μιας παγκόσμιας δικτύωσης.» Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 2009. doi [10.12681/eadd/29786](https://doi.org/10.12681/eadd/29786).
- Χασιώτης, Ιωάννης Κ. *Επισκόπηση της Ιστορίας της Νεοελληνικής Διασποράς*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 1993.
- Χασιώτης, Ιωάννης Κ., Όλγα Κατσιαρδή-Hering και Ευριδίκη Α. Αμπατζή. *Οι Έλληνες στην Διασπορά 15^{ος} – 21^{ος} αιώνας*. Αθήνα: Βουλή των Ελλήνων, 2006.
- Χατζηϊωάννου, Ευθύμιος. «Η Ελληνική Διασπορά.» *Elliniki Gnomi*, 2014, <http://www.elliniki-gnomi.eu/i-elliniki-diaspora/> Πρόσβαση 28 Νοεμβρίου 2014

B. Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Altmann, Günter. *Musikalische Formenlehre*. Berlin: Volk und Wissen, 1982.
- Armstrong, John. “Mobilized and proletarian Diasporas.” *American Political Science Review*, vol. 70, no. 2 (1976): 393-408.
- Assafjew, Boris. *Die musikalische Form als Prozeß*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1976.
- Bekker, Paul. *Neue Musik*. Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstatt, 1923.
- Blume, Friedrich. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Kassel: Bärenreiter, 1999-2007.
- Brendel, Alfred. *Über Musik*. München: Piper Verlag GmbH, 2014.
- Farrell, Aaron Michael. “A practical guide to twentieth-century violin etudes with performance and theoretical analysis.” Doctoral dissertation, Louisiana State University, 2004.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." In Jonathan Rutherford *"Identity: Community, Culture, Difference"*, London: Lawrence & Wishart, 1998.
- Hauer, Josef Matthias. *Zwölftontechnik*. Wien: Universal Edition A.G., 1926.
- Hauer, Josef Matthias. *Vom Melos zur Pauke*. Wien: Universal Edition A.G., 1925.
- Hömann, Reiko-Christine. "Four twentieth-century Sonatinas for Violin and Piano." Doctoral dissertation, University of Cincinnati, 2007.
- Kitromilides, Paschalis. "Diaspora, Identity, and Nation-Building." In *Homelands and Diasporas: Greeks, Jews and their Migrations*, London: Minna Rozen, 2008.
- Lück, Rudolf. *Der Weg zur Monophonie: Werkstattgespräch mit Dimitri Terzakis*. Bad Schwalbach: Gravis, 1999.
- Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. Berlin und Weimar: Aufbau- Verlag, 1971.
- Marchall, Gordon. *A Dictionary of Sociology*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Michels, Ulrich. *dtv – Atlas zur Musik, Band II*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985.
- Rostal, Max. *Ludwig van Beethoven: Die Sonaten für Klavier und Violine*. München: Piper Verlag, 1991.
- Rushdy, Ashraf H.A. "The Quality of Diaspora." In *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 18, No 3, University of Toronto Press, (2009): 287-304.
- Swarowsky, Hans. *Wahrung der Gestalt*. Wien: Universal Edition A.G., 1979.
- Szigeti, Joseph. *Beethovens Violinwerke*. Zürich: Atlantis Verlag, 1965.
- Tölölyan, Khachig. "Rethinking Diaspora (s): Stateless Power in the Transnational Moment." In *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 5, No 1, University of Toronto Press, 1996: 3-36.

Γ. Παρτιτούρες

Aronis, Athanasios Thomas Peter. *Sonata for violin and piano*, 1958, Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου.

Constantinides, Dinos. *Sonata for Violin and Piano*. Magni Publications LRC021c, 1971, www.magnipublications.com.

Constantinides, Dinos. *Sonata for Viola and Piano*. Seesaw Music 50004750, 1971, www.SEASAWMUSIC.COM.

Hrisanide, Alexandru. *Sonata for Violin and Piano* (1957). Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου, 1968.

Meynaud, Michel. *SONATE N. 2 (pour piano et violon)*. 1985/86, χειρόγραφο, αρχείο Michel Meynaud.

Nicolau, Dimitri. *Violin Sonata op. 187- Violin and Piano soloist*. 2000, Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου.

Papandopulo, Boris. *Sonata za Violinu i KLAVIR*, 1988, (αντίγραφο χειρόγραφης παρτιτούρας), Croatian Music Institute.

Papandopulo, Boris. *Sonata zu violinu I glasovir*, Zagreb: Muzički informativni centar, 1999.

Richardson, Dana Dimitri. *Violin Sonate no. 1* (1978). New York: Dana D. Richardson, 1979.

Richardson, Dana Dimitri. *Violin Sonate no. 2* (1979). New York: Dana D. Richardson, 1981.

Richardson, Dana Dimitri. *Violin Sonate no. 4* (2007). New York: Dana D. Richardson, 2007.

Sachinidis, Georgios. *Sonate pour violon et piano op. 8*. Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου.

Varelas, Anatoly. *Σονάτα για βιολί και πιάνο*. 1971, Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου.

Webern, Anton. *Variationen op. 27*. Wien: Universal Edition No. 16845.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δ. Ψηφιακός δίσκος (CD)

CROATIAN SONATAS. Anelko Krpan, violin/ Nada Majnarić, piano. Zagreb: Croatian Records, 2001.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Παράρτημα

1. Ερωτηματολόγιο στατιστικής μελέτης: Έλληνες συνθέτες της διασποράς

A. Βιογραφικά στοιχεία

1. Αναφέρετε την ημερομηνία και τον τόπο γέννησής σας
2. Αναφέρετε τις μουσικές σπουδές που κάνατε (είδος, που και πότε)
3. Χρονολογία μετοικεσίας στο εξωτερικό (πότε και σε ποια/ες χώρα/ες)
4. Λόγος μετοικεσίας
5. Εργασία στον τόπο διαμονής – Αναφέρετε το είδος εργασίας/ων στον τόπο σταθερής διαμονής σας (που, από πότε ως πότε)

B. Συνθετικό έργο

1. Έχετε συνθέσει έργο για βιολί σόλο? Αν ναι, αναφέρατε το έργο, τη χρονιά σύνθεσης και αν υπάρχει έκδοση, τον εκδοτικό οίκο, τη χρονιά και τον τόπο έκδοσης
2. Αν έχετε συνθέσει έργο για βιολί, ποιος είναι ο λόγος που σας ώθησε σε κάτι τέτοιο. Έχετε κάποια ιδιαίτερη σχέση με το όργανο, υπήρχε σκέψη ερμηνείας του έργου από συγκεκριμένο ερμηνευτή;
3. Αν δεν έχετε συνθέσει ποτέ έργο για βιολί, μπορείτε να εξηγήσετε τους λόγους;
4. Έχετε συνθέσει έργο για βιολί και πιάνο? Αν ναι, αναφέρατε το έργο, τη χρονιά σύνθεσης και αν υπάρχει έκδοση, τον εκδοτικό οίκο, τη χρονιά και τον τόπο έκδοσης. Αναφέρετε επίσης ποιο από τα δύο όργανα γνωρίζετε καλλίτερα.
5. Πιστεύετε, ότι για τον παραδοσιακό αυτό συνδυασμό οργάνων (βιολί/πιάνο) υπάρχουν ακόμα εκφραστικές δυνατότητες, οι οποίες δεν έχουν ακόμα δοκιμαστεί;
6. Έχετε συνθέσει άλλο έργο με τη συμμετοχή του βιολιού? Αν ναι, αναφέρατε το έργο, τη χρονιά σύνθεσης και αν υπάρχει έκδοση, τον εκδοτικό οίκο, τη χρονιά και τον τόπο έκδοσης.
7. Έχετε συνθέσει έργο με τον τίτλο «Σονάτα»; Αν ναι, αναφέρατε το έργο, τη χρονιά σύνθεσης και αν υπάρχει έκδοση, τον εκδοτικό οίκο, τη χρονιά και τον τόπο έκδοσης.

8. Έχετε συνθέσει σονάτα για βιολί και πιάνο; Αν ναι, αναφέρατε το έργο, τη χρονιά σύνθεσης και αν υπάρχει έκδοση, τον εκδοτικό οίκο, τη χρονιά και τον τόπο έκδοσης.
9. Η σονάτα εμφανίστηκε και κυριάρχησε τον 18^ο και 19^ο αι. Πιστεύετε, ότι σαν συνθετική φόρμα μέσα στα σημερινά πλαίσια είναι βιώσιμη και από ποιες προϋποθέσεις;
10. Αν δεν έχετε συνθέσει ποτέ έργο σε μορφή σονάτας, μπορείτε να εξηγήσετε τους λόγους και να αναφέρετε τους συνθετικούς δρόμους της επιλογής σας.
11. Ταυτόχρονα με την συνθετική σας ιδιότητα έχετε και κάποια άλλη μουσική ιδιότητα (εκτελεστής οργάνου και αν ναι ποιου, διευθυντής ορχήστρας/χορωδίας κ.α.) ;
12. Υπάρχει κάποιο όργανο προτίμησης στις συνθέσεις σας και αν ναι, ποιο είναι αυτό και γιατί αυτή η προτίμηση;

Γ. Συνθετικό έργο και καταγωγή

1. Ποια ήταν η αιτία μετοικεσίας σας σε άλλη χώρα;
2. Ποιον ρόλο στη συνθετική σας δημιουργία παίζει η ελληνική σας καταγωγή;
3. Πιστεύετε ότι στο προσωπικό συνθετικό σας ιδίωμα περιέχονται ελληνικά μουσικά στοιχεία; Αν ναι, πως αυτό είναι διακριτό στο έργο σας;
4. Πως προσδιορίζετε τα ελληνικά στοιχεία στην μουσική, είτε αυτά γίνονται αντιληπτά από τον ακροατή, είτε όχι, είτε προέρχονται από τομείς εκτός μουσικής, είτε είναι άμεσα συνδεδεμένα με την δομή του μουσικού υλικού;
5. Ποιες μουσικές επιρροές θεωρείτε ότι παίζουν καθοριστικό ρόλο στην συνθετική σας δημιουργία;
6. Έχετε προσλάβει μουσικές επιρροές από την χώρα μετοικεσίας σας;
7. Η σύνθεση αποτελεί την αποκλειστική σας βιοποριστική εργασία ή παράλληλα εξασκείτε άλλη μορφή εργασίας (διδασκαλία, διευθυντής ορχήστρας, εκτελεστής οργάνου, κ.α.) και κατά πόσο αυτό επηρεάζει τη συνθετική σας δημιουργία;

Δ. Συμπληρωματικά στοιχεία έρευνας

1. Επισυνάψτε παρακαλώ τον πλήρη κατάλογο των έργων σας.
Ποια από αυτά βρίσκονται σε ή και σε μορφή χειρόγραφου;

2. Προς διευκόλυνση και επέκταση της έρευνάς μου, παρακαλώ να αναφέρετε αν γνωρίζετε άλλους Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς καθώς και στοιχεία επικοινωνίας μαζί τους ή με άτομα του περιβάλλοντός τους (συγγενείς, μαθητές, συνεργάτες).

2. Ερωτηματολόγιο στατιστικής μελέτης: Ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς

A. Βιογραφικά στοιχεία

1. Αναφέρετε την ημερομηνία και τον τόπο γέννησής σας
2. Από ποιο σκέλος της οικογένειάς σας προκύπτει η ελληνική σας καταγωγή (πατέρας – μητέρα);
3. Χρονολογία μετοικεσίας προγόνων στην αλλοδαπή – χώρα και πόλη μετοικεσίας
4. Ποιος υπήρξε ο λόγος μετανάστευσης των Ελλήνων προγόνων σας και ποια υπήρξε η εργασία τους στην χώρα μετανάστευσης;
5. Γνωρίζετε την ελληνική γλώσσα και αν ναι με ποιόν τρόπο τη μάθατε και σε ποιο επίπεδο την ομιλείτε;
6. Αισθάνεστε ότι μια άλλη γλώσσα είναι η «μητρική» σας και ποια;
7. Αναφέρετε τις μουσικές σπουδές που κάνατε (είδος, που και πότε)
8. Εργασία στον τόπο διαμονής – Αναφέρετε το είδος εργασία/ων στον τόπο διαμονής σας (που, από και έως πότε)

B. Συνθετικό έργο

1. Έχετε συνθέσει έργο για βιολί σόλο; Αν ναι, αναφέρατε το έργο, τη χρονιά σύνθεσης και αν υπάρχει έκδοση, τον εκδοτικό οίκο, την ημερομηνία και τον τόπο έκδοσης.
2. Αν έχετε συνθέσει έργο για βιολί, ποιος είναι ο λόγος που σας ώθησε σε κάτι τέτοιο. Έχετε κάποια ιδιαίτερη σχέση με το όργανο, υπήρχε σκέψη ερμηνείας του έργου από συγκεκριμένο ερμηνευτή;
3. Αν δεν έχετε συνθέσει ποτέ έργο για βιολί, μπορείτε να εξηγήσετε τους λόγους;

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

4. Έχετε συνθέσει έργο για βιολί και πιάνο; Αν ναι, αναφέρατε το έργο, τη χρονιά σύνθεσης και αν υπάρχει έκδοση, τον εκδοτικό οίκο, την ημερομηνία και τον τόπο έκδοσης.
Αναφέρατε επίσης ποιο από τα δύο όργανα γνωρίζετε καλλίτερα.
5. Πιστεύετε, ότι για τον παραδοσιακό αυτό συνδυασμό οργάνων (βιολί/πιάνο) υπάρχουν ακόμα εκφραστικές δυνατότητες, οι οποίες δεν έχουν ακόμα δοκιμαστεί;
6. Έχετε συνθέσει άλλο έργο με τη συμμετοχή του βιολιού; Αν ναι, αναφέρατε το έργο, τη χρονιά σύνθεσης και αν υπάρχει έκδοση, τον εκδοτικό οίκο, την ημερομηνία και τον τόπο έκδοσης.
7. Έχετε συνθέσει έργο με τον τίτλο «Σονάτα»; Αν ναι, αναφέρατε το έργο, τη χρονιά σύνθεσης και αν υπάρχει έκδοση, τον εκδοτικό οίκο, την ημερομηνία και τον τόπο έκδοσης.
8. Έχετε συνθέσει σονάτα για βιολί και πιάνο; Αν ναι, αναφέρατε το έργο, τη χρονιά σύνθεσης και αν υπάρχει έκδοση, τον εκδοτικό οίκο, την ημερομηνία και τον τόπο έκδοσης.
9. Η σονάτα εμφανίστηκε και κυριάρχησε τον 18^ο και 19^ο αι. Πιστεύετε, ότι σαν συνθετική φόρμα μέσα στα σημερινά πλαίσια είναι βιώσιμη;
10. Αν δεν έχετε συνθέσει ποτέ έργο σε μορφή σονάτας, μπορείτε να εξηγήσετε τους λόγους και να αναφέρατε τους συνθετικούς δρόμους της επιλογής σας.
11. Ταυτόχρονα με την συνθετική σας ιδιότητα έχετε και κάποια άλλη μουσική ιδιότητα (εκτελεστής οργάνου και αν ναι ποιου, διευθυντής ορχήστρας/χορωδίας κ.α.);
12. Υπάρχει κάποιο όργανο προτίμησης στις συνθέσεις σας και αν ναι, ποιο είναι αυτό και γιατί αυτή η προτίμηση;

Γ. Συνθετικό έργο και καταγωγή

1. Ποιο ρόλο παίζει η ελληνική καταγωγή στη συνθετική σας δημιουργία;
2. Πιστεύετε ότι στο προσωπικό συνθετικό σας ιδίωμα περιέχονται ελληνικά μουσικά στοιχεία; Αν ναι, πως αυτό είναι διακριτό στο έργο σας;
3. Ποιες μουσικές επιρροές θεωρείτε ότι παίζουν καθοριστικό ρόλο στη συνθετική σας δημιουργία;

4. Έχετε προσλάβει μουσικές επιρροές από τη χώρα που ζείτε;
5. Η σύνθεση αποτελεί την αποκλειστική σας βιοποριστική εργασία ή παράλληλα εξασκείτε άλλη μορφή εργασίας (διδασκαλία, συναυλιακή πράξη, κ.α.) και κατά πόσο αυτό επηρεάζει τη συνθετική σας δημιουργία;

Δ. Συμπληρωματικά στοιχεία έρευνας

1. Επισυνάψτε παρακαλώ τον πλήρη κατάλογο των έργων σας.
Ποια από αυτά βρίσκονται σε ή και σε μορφή χειρόγραφου;
2. Προς διευκόλυνση και επέκταση της έρευνάς μου, παρακαλώ να αναφέρετε αν γνωρίζετε άλλους Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς καθώς και στοιχεία επικοινωνίας μαζί τους ή με άτομα του περιβάλλοντός τους (συγγενείς, μαθητές, συνεργάτες).

3. Ντίνος Κωνσταντινίδης: Απαντήσεις στο ερωτηματολόγιο

DEPARTMENT OF MUSIC SCIENCE & ART
SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES, HUMANITIES AND ARTS
UNIVERSITY OF MACEDONIA

PhD Students: Danae Papamattheou-Matschke
Tel: 0049 - 1578 - 8494036, E-Mail: danaematschke@yahoo.com
Website: www.danaematschke.com

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ ΝΤΙΝΟΣ - ΙΩΑΝΝΙΝΑ - Η.Π.Α.

QUESTIONNAIRE COMPOSERS OF THE GREEK DIASPORA

A: PERSONAL DATA

1. The date and place of your birth

Ioannina, Greece, on May 10, 1929

2. Your musical studies (kind of studies, where and when)

Honorary Doctorate, 2010 - University of Macedonia, Thessaloniki, Greece **?????**
Ph.D. Composition, 1968 - Michigan State University
M.M. Violin, with distinction, 1965 - Indiana University, Josef Gingold, teacher
Diploma, Violin, 1960 - Juilliard School, Ivan Galamian, teacher
Diploma, Theory, 1957 - Greek Conservatory, Athens, Greece, Yiannis Papaioannou, teacher
Diploma, Violin, 1950 - Greek Conservatory, Athens, Greece, Tony Schultzou
Special Studies, Chamber Music, Summer 1960 - Brandeis University
Special Studies, Violin, Summers 1958, 1959 - Meadowmount School of Music
Special Studies, Chamber Music, 1956, 1957 - Athens Conservatory, Leda Kouroukli

3. Moving out of Greece (when and to which country or countries)

1957 - New York, New York, U.S.
1961 - Athens, Greece
1963 - Indianapolis, Indiana, U.S.
1968 - Baton Rouge, Louisiana, U.S.

4. Reasons for moving out of Greece

In 1957, I received a Foundation of State grant, sponsored by Idtyma Kratikon Ipotrophion, for 3 years study at Juilliard School in New York. In 1961, I briefly returned to Greece to work for the State Orchestra of Athens. However, I was not very happy with being a musician in an orchestra for the rest of my life. I wanted to go into teaching and composition eventually, but at that time Greece did not offer me this possibility. Therefore, my wife and I moved back to the U.S. in 1963, where I pursued my master's degree in violin at Indiana University and Ph.D. in Composition at Michigan State University. In 1966, I became a U.S. citizen in New Orleans, LA.

5. What was the type of work in your place of permanent residence? (Where, and for what periods of time)

1961 - 1963

Member, Athens State Orchestra and Radio Symphony
Athens, Greece

1963 - 1965

Professional Musician, Indianapolis Symphony
Indianapolis, Indiana

1966 - 1981

Professor of Violin and Composition
School of Music, Louisiana State University
Baton Rouge, Louisiana, U.S.

1981 - Present

Head of Composition area
Various ranks until 1986, when I became a Boyd Professor, highest academia rank at
LSU
School of Music, Louisiana State University
Baton Rouge, Louisiana, U.S.

B: TYPE OF WORK AS A COMPOSER/COMPOSITIONS

1. Have you composed works for solo violin? If so, cite the work, the year of its composition and, if it was published, the year and place of its publication.

Family Triptych for violin alone, LRC182g	2011	Magni
Celestial Musings for violin alone, LRC231c	2006	Magni
Three Sonatas for Solo Violin, LRC063a	2003	Magni
Lazy Jack and his fiddle for violin, LRC199	2001	Magni
Four Interludes for violin alone, LRC136	1991 (1995)	Connors
Sonata for Solo Violin No. 3, LRC063	1979 rev. 1981	Magni
Sonata for Solo Violin No. 2, LRC042	1976 rev. 1981	Magni
Sonata for Solo Violin No. 1, LRC011	1968 rev. 1978	Magni
Fantasia for Solo Violin, LRC215	1965 (1978)	Magni

I have also composed a collection of works for duo violins as a teaching tool:

Twentieth-Century Studies for Two Violins, Volume 2, LRC014	1970
Magni	
Twentieth-Century Studies for Two Violins, Volume 1, LRC014	1969
Magni	

2. If you have composed a work for violin, what was the reason that led you to this? Do you have a special relationship to this instrument, or have you previously had the idea that the work in question was going to be performed by a particular performer?

It is good for a composer to play an instrument, and my instrument was the violin. I received diplomas in violin from the Juilliard School and the Greek Conservatory. I was a Professor of Violin for 15 years at LSU, as well as the concertmaster of the Baton Rouge Symphony for 22 years. I also was a member of the Festival Arts Trio (piano trio) for 12 years.

During my 20's and 30's, I supported myself as a violinist, usually as first violinist or concertmaster, for the Indianapolis Symphony, Indiana University Symphony, Indianapolis Sinfonietta, Lansing Symphony, Michigan State University Orchestra, National Orchestral Association, State Orchestra of Athens, Radio Symphony of Athens, Beaumont Opera Orchestra, and Little Orchestra of Athens.

3. If you have never composed a work for violin, could you say why?

N/A

4. Have you composed a work for violin and piano? If so, cite the work, the year of its composition and, if published, the year and the place of publication. Could you also say which of these two instruments is more familiar or you know best? Violin

Black Creole Dance, LRC210a	2001	Magni
Souvenir de Porto Rico, LRC157a	1996 (1998)	Connors
Ojos Criollos, LRC155a	1996 (1998)	Connors
Idyll for violin and piano, LRC147	1994 -95	Connors
Concerto for Violin and Piano, LRC142a	1994	Magni
Patterns for violin and piano, LRC119b	1989 (1995)	Connors

Concertino for violin and piano, LRC073a	1980	Magni
Sonata for Violin and Piano, LRC021c	1971 rev. 1977	Magni
Landscape V for violin and piano, LRC204	1968 rev. 2001	Magni
A Brahms for Violin and Piano, LRC013a	1946	Magni
Sonata for Violin and Piano, LRC013b	1946	Magni

5. Are you of the opinion that concerning this traditional combination of instruments (violin/piano) there are still particular possibilities of expression which are yet to be tried?

Yes. It's a very important combination. All major composers have written wonderful works for this combination and will continue to do so.

5. Have you composed another piece of work with the participation of a violin? If so, cite the work, the year it was composed and, if published, the source of publication, its place and year.

To begin with, all of the orchestral works include violin. For chamber orchestra specifically, see the list below.

Trio No. 4 for violin, clarinet in Bb and piano, LRC253	2010	Magni
Fantasia for Stelios and Yiannis for violin and cello, LRC244b		2009
Magni		
Fantasia for Stelios and Yiannis for violin and viola, LRC244		2009
Magni		
Dialogue for Violin and Double Bass, LRC232a	2006	Magni
Hellenic Musings for violin, clarinet or soprano saxophone, and piano, LRC230		Magni
2006		
Music for Cyprus for violin, soprano saxophone and piano, LRC223		2005
Magni		
Paraphrase of "Recollections for Theofilos" for violin or flute and guitar, LRC207b		Magni
2001		
Mountains of Epirus for two violins, LRC197	2000	Magni
Family Triptych for violin and autoharp, LRC182a	1999	Connors
Judy Mostly at Home for violin and autoharp, LRC181a	1999	Connors
Lenna in Minneapolis for violin and autoharp, LRC180a	1999	Connors
Music for Two Violins, LRC173b	2000	Magni
Music for violin and clarinet, LRC173a	2000	Magni
Trio No. 3 for violin, alto saxophone and piano, LRC165	1998	Connors
Trio No. 3 for violin, clarinet and piano, LRC152	1995	Connors
Ballade for John and Samantha for violin and autoharp, LRC148b		1995
Connors		
The Oracle at Delphi (Study III) for violin, flute and piano, LRC146b		1999
Connors		
The Oracle at Delphi (Study III) for violin, clarinet and piano, LRC146a		1994
Connors		
Reflections V for Voice [optional], Oboe, Violin and Piano, LRC108		1987
Magni		
Delphic Hymn for Violin and Guitar, LRC065	1979 (1994)	Cimarron
Trio No. 2b for Violin, Cello and Piano, LRC043b	1976-88	Magni
Trio No. 2 for Violin, Cello and Piano, LRC043a	1976-88	Seesaw

Ε ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ

Hellenic Dance for Violin, Viola and Cello, LRC015d	1970-83	Magni	
Hellenic Dance for Violin, Cello and Guitar, LRC015c	1970	Magni	
Hellenic Dance for Two Violins and Viola, LRC015b	1970	Magni	
Twentieth-Century Studies for Two Violins, LRC014	1970 (2001)	Magni	
Ballade for Violin or Flute and Guitar or Harp, LRC013f	1969	Magni	
Trio No. 1 for Violin, Cello and Piano, LRC009	1967 rev. 1978	Magni	
My Three Friends for string quartet, LRC243	2009	Magni	
Music for Bill for alto saxophone and string quartet, LRC221c		2004	
Magni			
Music for Bill for oboe and string trio, LRC221b	2004	Magni	
Music for Bill for flute and string quartet, LRC221	2004	Magni	
A Little Song for flute and string quartet, LRC212b	2002	Magni	
Preludes for String Quartet, LRC163b	1997	Magni	
String Quartet No. 3, LRC129	2002	Magni	
String Quartet No. 2, LRC062	1979 (1998)	Magni	
Mutability for Trumpet in C and String Quartet, LRC061a	1979 (1998)	Magni	
Mutability for Clarinet or Saxophone and String Quartet, LRC060		1979	
Magni			
Evangeline II for Alto Saxophone and String Quartet, LRC048c		2005	
Magni			
Dedications for String Quartet, LRC018	1970-77 rev. 1981	Magni	
String Quartet No. 1, LRC008	1967 (1978) rev. 2003	Magni	
Porridge for reader and string orchestra, LRC266	2014	Magni	
Family Triptych for trumpet and strings, LRC182f	2003	Magni	
Silence and Thunder for Percussion and Ensemble, LRC186b		1999	
Magni			
Family Triptych for flute or oboe and strings, LRC182d	1999	Connors	
Family Triptych for violin and strings, LRC182c	1999	Connors	
Judy Mostly at Home for flute or oboe and strings, LRC181d		1999	
Connors			
Judy Mostly at Home for violin and strings, LRC181c	1999	Connors	
Lenna in Minneapolis for flute or oboe and strings, LRC180d		1999	
Connors			
Lenna in Minneapolis for violin and strings, LRC180c	1999	Connors	
Ballade for John and Samantha for violin and strings, LRC148d		1995 (1999)	
Connors			
Ballade for John and Samantha for flute or oboe and strings, LRC148c		1995	
Connors			
Homage - A Folk Concerto for flute and strings, LRC110c	1988	Magni	
Incidental music for "Much Ado About Nothing", LRC107	1987	Magni	
Ballade, LRC097	1985	Magni	
Death of a Salesman, LRC058	1986	Magni	
Suite for Two Pianos and Strings, LRC265	2014	Magni	
Piano Concerto No. 2, LRC261	2012	Magni	
Reverie for Trombone and String Orchestra, LRC259	2012	Magni	
Concerto No. 5 for Alto Saxophone and Chamber Orchestra, LRC258		2011	
Magni			
Music for Two Saxophones and Orchestra, LRC257	2011	Magni	.ΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ

Concertino for Trombone and String Orchestra, LRC256b	1980-2011	Magni
Concertino for Trombone and Orchestra, LRC256	1980-2011	Magni
Assemblages II for Viola and String Orchestra, LRC254	2011	Magni
Concerto for Piano and Orchestra, LRC252	2010	Magni
Four Folk Songs from Yugoslavia for string orchestra, LRC250		2010
Magni		
Oh, My Farandin, LRC249	2009	Magni
Homage to Macedonia for 2 marimbas and string orchestra, LRC248a		2010
Magni		
Homage to Macedonia for bouzouki trichordo, santouri and string orchestra, LRC248		
2010		Magni
Soundwaves for Ten Instruments (or Chamber Orchestra), LRC247		2010
Magni		
Kafantaris Violin Concerto No. 3, LRC246	2009	Magni
Dedications for Band II, LRC238b	2007	Magni
Dedications for Orchestra II, LRC238	2007	Magni
Concerto No. 2 for Violin and Orchestra, LRC229	2005	Magni
Concerto No. 4 for Baritone or Alto Saxophone and Orchestra, LRC228		2005
Magni		
Homage: A Folk Concerto for Alto Saxophone and Orchestra, LRC227		2005
Magni		
Celestial Symphony No. 6, LRC226	2005	Magni
Homage to Kromeriz for string orchestra, LRC225	2005	Magni
New Orleans Divertimento II for Oboe and Orchestra, LRC224b		2013
Magni		
New Orleans Divertimento II for Saxophones and Orchestra, LRC224		2005
Magni		
Homage to Cyprus for string orchestra, LRC223a	2005	Magni
Concerto No. 3 for Alto Saxophone and Orchestra, LRC222		2005
Magni		
Music for Bill for alto saxophone and string orchestra, LRC221d		2004
Magni		
Piccolo Concerto - Assemblages, LRC219	2004	Magni
Threnos of Creon for oboe or English horn and string orchestra, LRC218		2004
Magni		
Hellenikon Idyllion for reader and orchestra, LRC217a	2003	Magni
Hellenikon Idyllion for reader and orchestra, LRC217	2003	Magni
Black Creole Dance for violin and strings, LRC210b	2001	Magni
Landscape VI - Rhapsody for harp and strings, LRC209	2002	Magni
Grecianas Brasileiras for soprano, alto, or flauto d'amore in A and strings, LRC208		
2001		Magni
Elegy for K for String Quartet or String Orchestra, LRC206		2001
Magni		
Landscape III for Solo Euphonium or Tuba and String Orchestra, LRC203h		2006
Magni		
Landscape III for Soprano or Tenor Saxophone and String Orchestra, LRC203f		
2006		Magni
Landscape I for strings, LRC201	1996 rev. 2001	Magni
Encore for Piano Trio and String Orchestra, LRC198	2001	Magni
Voices of the Millenniums, LRC196	2000	Magni

Σ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ

Millennium Festival II for Trumpet in C and Chamber Orchestra, LRC1952000 Magni			
Millennium Festival Overture for orchestra, LRC194	2000	Magni	
Sinfonietta, LRC192	2000	Magni	
Storytelling for Flute and String Orchestra, LRC191	2000	Magni	
Four Irish Songs for Soprano, Irish Harp and String Orchestra, LRC190 Magni	2000		
Olga's Songs for soprano and orchestra, LRC187c	2000 (2004)	Magni	
Silence and Thunder for Strings and Percussion, LRC186	1999	Magni	
Concerto of Psalms for Violin, Alto Saxophone and Orchestra, LRC185c Magni	2000		
Concerto of Psalms for Two Violins and Orchestra, LRC185b Magni	2000		
Concerto of Psalms for Violin, Clarinet in Bb and Orchestra, LRC185a Magni	1999		
Family Triptych for two violins and strings, LRC182i	2011	Magni	
Family Triptych for clarinet or soprano or tenor saxophone and strings, LRC182h 2011		Magni	
Concerto for Alto Saxophone or Clarinet in Bb and Chamber Orchestra, LRC179b 1989-99 (2001)		Magni	
Concerto for Saxophone Quartet and Chamber Orchestra, LRC178b Magni	2001		
Concerto for Clarinet and Viola and Orchestra, LRC175c	2003	Magni	
Concerto for Clarinet and Viola and Orchestra, LRC175b	2003	Magni	
Concerto for Oboe and Cello and Orchestra, LRC175a	1999	Magni	
Concerto for Two Cellos and Orchestra, LRC175	1999	Magni	
Four Dances from the Hellenic Islands for 2 woodwinds and string quartet or string orchestra, LRC172	1998	Magni	
Antigone Fantasy II: Hymn to the Human Spirit for orchestra, LRC169b Magni	1983 (1997)		
Antigone Fantasy: Hymn to the Human Spirit for orchestra, LRC169 Magni	1983 (1997)		
Preludes for String Orchestra, LRC163a	1997	Magni	
Concerto for Brass Quintet and Orchestra, LRC162	1997	Magni	
Symphony No. 5 for orchestra, LRC158	1996	Connors	
Souvenir de Porto Rico for violin and strings, LRC157b	1996 (2001)	Connors	
Ojos Criollos for violin and strings, LRC155b	1996 (1997)	Connors	
Concerto for Bassoon and Orchestra, LRC154a	1996	Connors	
Homage to Louisiana for Chamber Orchestra, LRC150	1995	Magni	
Anniversary Celebration for guitar and strings, LRC149b	1995	Magni	
Baroque Concerto for guitar and chamber orchestra, LRC149 Connors	1995		
Symphony No. 4 - Antigone, LRC145c	1993-94	Magni	
Symphony No. 4b for Orchestra, LRC145b	1994	Magni	
Symphony No. 4 for Orchestra, LRC145	1993	Magni	
Reflections VII - To Music for Reader and Chamber Orchestra, LRC144 Magni	1994		
Reflections VI - The Tyger for voice or horn and string orchestra, LRC143c (1996)	1994	Magni	
Concerto for Violin and Orchestra, LRC142b	1994	Magni	
A Gathering of Friends, LRC140	1994	Connors	ΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ

China IV - Shenzhen, Concerto for Cello and Orchestra, LRC139b	1992	
Magni		
China IV - Shenzhen, Concerto for Cello and Strings, LRC139a	1992	
Magni		
China III - Guangzhou for solo percussion and string orchestra, LRC138a	1992	
Magni		
Rights of Freedom, LRC131	1991	Magni
China II - Beijing for string orchestra, LRC127	1990	Magni
Transformations for soprano saxophone and chamber orchestra, LRC126e	2011	
Magni		
Transformations for clarinet and chamber orchestra, LRC126a	1990	
Connors		
Midnight Fantasy III for wind orchestra, LRC124	1990	Magni
Midnight Fantasy for orchestra, LRC121b	1989 (1994)	Magni
Midnight Fantasy for orchestra, LRC121	1989 (1994)	Connors
Transformations for oboe and chamber orchestra, LRC120a	1989-90	
Connors		
Patterns for violin and string orchestra, LRC119a	1989 (2003)	Magni
Concerto for Orchestra , LRC118	1988 rev. 1997	Magni
Symphony No. 3 for wind ensemble, LRC114	1988	Magni
Midnight Fantasy II for alto saxophone or clarinet in Bb and chamber orchestra, LRC113		
	1989-99	Magni
Midnight Song for Soprano and Chamber Orchestra, LRC112a	1988	
Magni		
Homage - A Folk Concerto for flute and orchestra, LRC110a	1988	
Connors		
Antigone from Scene IV for orchestra, LRC109f	1993 (1997)	Magni
Concerto No. 2 for Soprano Saxophone and Orchestra, LRC106d	1987 (1991)	
Magni		
Grecian Variations for Solo Viola and String Orchestra, LRC106a	1987 (1991)	
Magni		
Inaugural Images for solo flute and strings, LRC093	1984	Connors
Symphony No. 2 (Introspections) for orchestra, LRC091	1983	Magni
Antigone: Hymn to the Human Spirit for tenor and orchestra, LRC089	1983	
Magni		
New Orleans Divertimento for Chamber Orchestra, LRC085a	1982	
Magni		
New Orleans Divertimento for brass trio, harp, percussion and strings, LRC085		
1982		Magni
Suite No. 2 for wind orchestra, LRC078b	1990	Magni
Suite No. 2 for orchestra, LRC078a	1990	Magni
Concertino for solo violin, euphonium or trombone, or tuba and orchestra, LRC073		
	1980	Magni
Concertino for violin and string orchestra, LRC072	1980	Magni
Diakos Suite for Orchestra, LRC071	1980	Magni
Concertino for Euphonium/Trombone or Tuba and Orchestra, LRC070c	1980	
Magni		
Concertino for Euphonium/Trombone or Tuba and Wind Orchestra, LRC070a		
1980		Magni
At the Village for oboe and string orchestra, LRC069a	1980	Magni

ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ

Landscape IV: Designs for Strings II, LRC041b	1971 rev. 2001	Magni
Designs for Strings, LRC041a	1971 (1977)	Seesaw
Paraphrase of Designs, LRC041	1976	Magni
I Never Saw a Moor for SSA or SSATB and string orchestra, LRC040c		1986
Magni		
Antitheses for Chamber Orchestra, LRC035	1978	Magni
Dedications for Orchestra, LRC031	1974 (1977)	Magni
Dedications for Strings, LRC030	1974	Magni
Dedications for Band, LRC029	1974	Magni
Four Greek Songs for soprano and chamber orchestra, LRC023b		1985
Magni		
Pentozali for String Orchestra, LRC013e	1997	Magni
Greek Show, LRC013d	1959	Magni
European Show, LRC013c	1960	Magni
Concerto for Violin, Cello, Piano and Orchestra, LRC007	1967	Seesaw
Symphony No. 1, LRC005	1967 (1977)	Magni

7. Have you composed a work with the title "Sonata"? If so, cite the work, the year it was composed and, if published, the source of publication, its place and year.

Sonata for Solo Violin No. 3, LRC063	1979 rev. 1981	Magni
Sonata for Solo Piano, LRC049	1977 rev. 1999	Magni
Sonata for Solo Guitar, LRC049b	1989	Magni
Sonata for Solo Violin No. 2, LRC042	1976 rev. 1981	Magni
Sonata for Viola and Piano, LRC021a	1971 rev. 1977	Magni
Sonata for Cello and Piano, LRC021b	1971 rev. 1977	Magni
Sonata for Violin and Piano, LRC021c	1971 rev. 1977	Magni
Sonata for Violin and Piano, LRC013b	1946	Magni
Sonata for Solo Violin No. 1, LRC011	1968 rev. 1978	Magni

8. Have you composed a sonata for violin and piano? If so, cite the work, the year of its composition and, if published, the source of publication, its place and year.

Sonata for Violin and Piano, LRC021c	1971 rev. 1977	Magni
Sonata for Violin and Piano, LRC013b	1946	Magni

And other works for this combination not named "Sonata".

9. The sonata made its appearance and was most dominant during the 18th and 19th centuries. Do you personally believe that, as a form of composition in today's world, sonatas are still viable and if so, under which particular terms and conditions?

Yes. They're absolutely viable. Sonatas are one of the most important chamber musical combinations, along with the piano trio and the string quartet.

10. If you have never composed a work in the form of a sonata, can you explain the reasons for doing so and to specify the compository ways you have selected in the process of your composing?

N/A

11. Besides your work as a composer, do you have also another musical property?
(Playing an instrument, if yes, which one? conducting – orchestra/choir, etc.)

As mentioned above, I played the violin for many years; however, composition was and remains my passion. I have been a composer for over 70 years. A secondary musical interest of mine is conducting. In the early 1980's, while I was the concertmaster and Assistant Conductor of the Baton Rouge Symphony, a chamber orchestra was established under its auspices. I have served as the Music Director and Conductor of that chamber orchestra, the Louisiana Sinfonietta, since then. In addition to conducting the orchestra, I determine the programming for a minimum of five concerts presented by the Sinfonietta each season.

12. Do you have a preference for a particular instrument in your own compositions and, if so, which is the one and why?

On the whole, my favorite instrument in my own compositions is strings. More than any other instrument, strings have the best technical and tonal possibilities.

C: COMPOSITIONS IN RELATION TO ETHNIC ORIGIN

1. What was your reason for moving from Greece to another country?

As mentioned above, I first went to the U.S. to attend Juilliard. After briefly returning to Greece, my wife and I moved permanently to the U.S., where I earned my graduate degrees and was hired by Louisiana State University.

2. In your work as a composer, what is the role played by the fact that you are of Greek origin?

My father was an officer in the army but I remember that he used to play the folk tunes from his village in Epirus, Greece, on the violin, by ear. Now, after so many years, I remember the way he was making music and I look to the sounds he used to make as the source of my inspiration. And they are used in abundance in my musical compositions.

3. In your own personal style of work as a composer, do you believe that there are Greek musical elements? If so, how are they distinguishable?

Greek folk music is modal: it has beautiful folk melodies and interesting rhythms. Although I'm not just orchestrating them in their original form, I use them one way or another in my own work, so you can say that the modal system has been an integral part of much of my music, but not all of it. In fact, my first compositions were atonal and 12-tone. Although I use modal music, which has a connection with my Greek origin, I consider myself a neo-romantic composer.

The modes have a distinctive sound because some of their intervals are different from the intervals of the tonal scales. Given the fact that they're not the same, if a composer stresses this difference in any way, the music sounds distinctly different. I have to say that I have used all the modes in one way or another. Some that are universal and are more widely used are the Dorian, Aeolian, Locrian, and Mixolydian. The Ionian sounds like a major scale and the Aeolian sounds like a pure minor. I left as last the Phrygian because in my view, it's the most colorful and used a lot in my music, which I feel is quite colorful. For a good example of the Phrygian mode, I would mention the first movement of the string quartet by Debussy.

4. How do you determine the Greek elements within your music, irrespective of whether they are perceivable or not by the listener, whether they arise from areas outside of music or whether they are intrinsically bound with the structure of the musical material itself?

The Greek elements are intrinsically bound with the structure of the musical material itself, specifically, rhythms and modality.

5. Which are the main musical influences, which you consider as playing a significant part in your creative work as a composer?

One day in 1940, I opened the radio and I heard a sonata for violin and piano by Corelli performed by the French standout of the time, Jacques Thibaud. The sounds I heard made me decide that my life would be music.

However, I cannot say that I'm influenced by a particular composer, although I believe all the great composers, both of the past and the present, have given me something. There is no question that there is a great deal of material from my inheritance and many times it is apparent in my modal and lyrical tendencies. I try to stay true to myself and I have to convince myself before I put something on the paper that it represents my name and my existence.

I find a great deal of beauty in the music of the composers of the Second Viennese School, Schoenberg, Berg, and Webern, as well as in the dramatic expressions of Britten and Shostakovich. Also, let us not forget the greatness of Stravinsky, Bela Bartók, and Ligeti. All of them express their ideas somewhat differently, but there is a great deal of truth, craft, and beauty in all these composers. I certainly do not forget the great composers of the past; I don't have to name the big names of Beethoven, Mozart, Bach, Brahms, and the like. The music of all the great creators makes me feel, after so many years and every time, the same way I felt when I heard from the radio the sonata by Corelli when I was 9 years old.

6. Do you think that you have had musical influences from your adopted country?

Obviously the beauty of the Louisiana landscape somewhat influenced my production, as did the Louisiana stories and the New Orleans jazz scene. A very good example of this influence appears in my work *New Orleans Divertimento*. The work has appeared in various possibilities, including a version for brass quintet and orchestra that was performed by the Athens State Orchestra and a version for saxophone and orchestra that was recently premiered by the LSU Symphony Orchestra. But above all, my work has been influenced by studying the music itself.

7. Is musical composition your main and exclusive life supporting work or do you have additional work duties (e.g. teaching, involvement with concerts etc.) and, if this applies, to what extent it affects your work as a composer?

My life-supporting work has been teaching. I taught violin for 15 years and have taught composition for 34. Above all, my work has been influenced by my experiences teaching and performing and analyzing the scores of great masters with my students over the years. When trying to help my students improve their work, at the same time I was improving mine. In other words, my best teacher has been the study of the music itself.

For example, I believe that the study of the 12-tone system is extremely important for any composer. It has benefited me greatly in my own work; also, I see how beneficial it is to my own students. It gives them an idea regarding working out motives, contrapuntal techniques, use of dynamics, and general direction in music. Thus the study of 12-tone teaches compositional techniques and discipline. This is just an example. Other areas of music are taught by me in my everyday work.

ΤΗΜΗΣ ΚΑΙ

D: ADDITIONAL INFORMATION

1. Please, give the complete list of all of your works to date and indicate those which are still, or also, in a draft form.

See following pages.

2. I would be most grateful if you could help me in completing my research, by telling me if you know of any other composers who are Greeks or of Greek origin or if you have any information concerning their personal address or also any details about other persons related to them, such as colleagues or students.

A good reference would be the *Lexicon of Greek Composers* by Ms. Symeonidou, published by Nakas.

4. Συνέντευξη 1η με τον συνθέτη Δημήτρη Τερζάκη, Λειψία 19-9-2016

Δ: Βασικά έχετε δώσει απαντήσεις στο ερωτηματολόγιο μου, όμως θα ήθελα να ρωτήσω, θα με ενδιέφερε το στυλ με το οποίο συνθέτετε και επειδή άκουσα το κοντσέρτο σας τώρα και μου είχατε απαντήσει γραπτά... (ψάχνει στα χαρτιά)... πού είναι; Α να το, για την ελληνικότητα, αυτό με ενδιαφέρει πιο πολύ, ότι δεν γράφετε καθόλου φολκλορικά...

Δ.Τ: Ναι

Δ: Θέλω να ρωτήσω, επειδή άκουσα δύο φορές το κοντσέρτο σας και υπάρχει στην δεύτερη cadenza ένα μέρος - μάλλον ανάμεσα στο δεύτερο και το τρίτο μέρος - δεν έχω δει τις νότες... και το βιολί ακόμα μπορεί να πει κανείς, μπορεί - γιατί δεν ξέρω ακόμα την δική σας σκέψη - ότι η σκέψη ήταν να ακούγεται σαν λύρα... σχεδόν. Και από τα ακούσματα που έχω από τα παραδοσιακά τραγούδια μας κ.τ.λ. αυτό που ακούω είναι πολύ παραδοσιακό...

Δ.Τ: Μάλιστα

Δ: Και γι' αυτό δεν κατάλαβα αυτό που μου έχετε απαντήσει...

Δ.Τ: Θα σου εξηγήσω το μυστήριο... Υπάρχουν δύο δρόμοι: ο ένας είναι, αυτό που έκανε και ο Καλομοίρης, καλή του η ώρα, και όχι μόνο ο Καλομοίρης... Παίρνεις το υλικό κατευθείαν, π.χ. Τη Υπερμάχω και το κάνεις φούγκα. Το άλλο είναι: δεν παίρνεις αυτούσιο το Υπερμάχω, αλλά απ' όλο το υλικό της δημοτικής μουσικής παίρνεις το άγαλμα. Πρώτον παίρνεις το Tonsystem, δεύτερον και κυριότερο - αυτό κάνω εγώ - και ειδικά για το κοντσέρτο για βιολί...

Δ: Ναι, αυτό που άκουσα και μου αρέσει πάρα πολύ, είναι, ο ήχος του βιολιού είναι όπως ο ήχος που παίζουν οι τσιγγάνοι στον δρόμο... έχει αυτό το βιμπράτο... πως είναι γραμμένο δεν ξέρω.

Δ.Τ: Κοίταξε, αυτό που άκουσες το παίζει ο Gawriloff, ο οποίος είναι μισό Βούλγαρος, έτσι, και ξέρει πως παίζεται αυτή... και η Korpatchinskaja που έρχεται από την Μολδαβία ξέρει επίσης. Λοιπόν άκουσε να δεις, το κοντσέρτο αυτό... Μου λέει μια μέρα ο Gawriloff «μα αυτό

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

δεν είναι κοντσέρτο», του λέω έχεις δίκιο. Ξέρεις τι εννοούσε; Δεν έχει συνέχεια Doppelgriffe...

Δ: Αυτό που πρόσεξα ... είναι ότι υπάρχουν τρεις ή τέσσερις νότες και μένει... κάνει κάτι μετά και μένει...

Δ.Τ: Σωστά. Είναι γραμμένο με την λεγόμενη τεχνική του μελωδικού άξονα. Δεν υπάρχει στην ευρωπαϊκή μουσική. Τι είναι αυτό; Μια κεντρική νότα, που δεν είναι ανάγκη να είναι η τονική και οι δορυφόροι της ... (τραγουδάει)... Έτσι; Έτσι είναι γραμμένο αυτό το κοντσέρτο.

Δ: Μάλιστα

Δ.Τ: Σου εξηγώ λοιπόν τι παίρνω από την μη δυτική μουσική και η Virtuosität αυτού του κοντσέρτου δεν είναι... (κάτι δείχνει με το χέρι) ... αλλά γραμμές... μελισματικό.

Δ: Ναι

Δ.Τ: Κατάλαβες; Και για μένα, αν με ρωτάς αυτό το θεωρώ πολύ πιο γόνιμο και εξελίξιμο από το να παίρνει κανείς το «Τη Υπερμάχω» και να το κάνει Φούγκα.

Δ: Μάλιστα

Δ.Τ: Μετά, δεν χρησιμοποιώ τεχνικές δυτικές. Δεν κάνω Φούγκα. Κατάλαβες;

Λοιπόν, αυτά είναι που χαρακτηρίζουνε, αν θέλεις, αυτό που κάνω. Έτσι; Και να σου πω ένα παράδειγμα αμέσως – αμέσως, οι περίφημοι πέντε Ρώσοι συνθέτες, ποιος είναι ο πιο πρωτότυπος; Ο Μουσόργκσκι. Γιατί αυτός δεν παίρνει αυτούσιο υλικό όπως παίρνουν οι άλλοι, αλλά, αν τον ακούσεις, θα δεις ότι το χρώμα του, το άρωμά του είναι Ρώσικο. Δεν θα μπορούσε να είναι Γερμανός αυτός, ούτε Γάλλος, ούτε Ιταλός. Κατάλαβες; Δεν έχει τίποτα αυτούσιο φολκλορίστικο ο Μουσόργκσκι. Αλλά είναι Ρώσος.

Δ: Έτσι και σε σας, αν ακούσει κάποιος, ειδικά αυτό το έργο, θα πει ότι αυτός ο συνθέτης είναι από την...

Δ.Τ: Ανατολή... τους βάρβαρους...

Δ: Τα Βαλκάνια

Δ.Τ: Ναι. Τους βάρβαρους...

Δ: Τώρα αν είναι Έλληνας δεν ξέρω αν θα το βρει...

Δ.Τ: Λοιπόν κοίταξε να δεις τι γίνεται, η τεχνική αυτή που κάνω εγώ, χρησιμοποιώ αυτό το οποίο στην αρχαία ελληνική μουσική λεγόταν «Σύστημα». Τι είναι το «Σύστημα»: συνδυασμός τετραχόρδων. Λοιπόν, στο δυτικό σύστημα, όλες οι σκάλες αποτελούνται από δύο τετράχορδα. Αλλά τα δύο τετράχορδα ανήκουν στο ίδιο γένος, είναι διατονικά. Έτσι;

Δ: Μάλιστα

Δ.Τ: Εγώ συνδυάζω διατονικό τετράχορδο με χρωματικό τετράχορδο. Χρωματικό ή δύο χρωματικά, φέρ' ειπείν... (τραγουδάει)... κατάλαβες; Οπότε δημιουργούνται νέα, άλλα τονικά κέντρα και δεν εξαρτώμαι από το Dur-Moll System. Έτσι; Αυτά λοιπόν για τους Δυτικοευρωπαίους είναι αδιανόητα. Δεν τα ξέρουνε. Και ναι μεν όλοι λένε – και το έχω πει πρόσφατα σε συνέντευξη στο ραδιόφωνο – και ναι μεν όλοι λένε, η Ελλάδα die Wiege... μπλα, μπλα, μπλα... αλλά δεν έχουνε ανοίξει να διαβάσουνε κανέναν από τους αρχαίους θεωρητικούς της μουσικής, τον Αριστοτέλη, τον Κλαύδιο Πτολεμαίο... Εκεί θα τα βρεις όλα αυτά. Και ναι μεν δεν ξέρουνε πως ήτανε το Klangbild της αρχαίας μουσικής, αλλά ξέρουνε την θεωρία της. Εμένα δεν με ενδιαφέρει το Klangbild. Δεν με ενδιαφέρει να κάνω μίμηση. Με ενδιαφέρει τι δυνατότητες μου δίνει η θεωρία.

Δ: Μάλιστα

Δ.Τ: Carito? Μπράβο παιδί μου.

Δ: Γέλια... Και τώρα, επειδή το θέμα μου είναι η σονάτα. Έχετε γράψει μια σονάτα Infernale για βιολί και πιάνο...

Δ.Τ: Αλλά δεν είναι σονάτα...

Δ: Αναπτύσσετε λίγο; Γιατί έχετε πει, ότι δεν είναι παραδοσιακή σονάτα, δηλαδή δεν έχει την φόρμα, υποθέτω εννοείται, την Reprise, την ανάπτυξη κ.τ.λ. της σονάτας

Δ.Τ: Ναι. Ναι δεν έχει. Την λέω σονάτα...

Δ: Τότε γιατί σονάτα; Τι είναι για εσάς η σονάτα δηλαδή; Γιατί της δώσετε αυτόν τον τίτλο;

Δ.Τ: Να σου πω την αλήθεια; Έτσι μου ήρθε. Το Infernale είναι γιατί με είχε εμπνεύσει, αν θέλεις ο Dante. Αλλά το λέω σονάτα γιατί έτσι μου ήρθε. Δεν έχει σχέση αυτό. Θα μπορούσα να το έχω πει και... ξέρω εγώ; Ότι θέλεις...

Δ: Απλά ένας τίτλος. Κατάλαβα...

Δ.Τ: Ναι. Κατάλαβες; Δεν έχει σονάτα μέσα. Δεν έχει ούτε διαλεκτική ανάπτυξη, ούτε τίποτα... ούτε μινουέτα, ούτε σκέρτσα, ούτε τίποτα.

Δ: Εσείς θεωρείτε, ότι η σονάτα είναι εντελώς ξεπερασμένη φόρμα; Δηλαδή δεν θα μπορούσε να αναπτυχθεί κάτι καινούργιο;

Δ.Τ: Κοίταξε να σου πω, μέχρι αυτή την στιγμή που μιλάμε είναι τελειωμένη φόρμα. Τώρα αν αύριο βγει κάποιος και την φρεσκάρει δεν μπορώ να το αποκλείσω. Αλλά μέχρι αυτή την στιγμή που μιλάμε είναι κλεισμένη φόρμα.

Δ: Για να μπορούσε να αναπτυχθεί κάτι στο θέμα της φόρμας θα έπρεπε, κατά την δική σας γνώμη, επειδή η δική μου σκέψη είναι, με το πώς οδεύει η σύνθεση... δεν έχει κανένα τονικό κέντρο... Με την δική μου λογική δεν μπορεί να υπάρξει σονάτα. Επειδή μια σονάτα πρέπει να έχει ένα θέμα – αντίθεμα κ.τ.λ. ώστε κάποιος να πει, ά το άκουσα ξανά, άρα είμαστε στο τέλος του πρώτου μέρους, ας πούμε. Οι συνθέτες δηλαδή θα έπρεπε να είναι τονικοί συνθέτες για να συνθέσουν κάτι τέτοιο;

Δ.Τ: Ναι, ναι

Δ: Κατά κάποιο τρόπο, έτσι δεν είναι;

Δ.Τ: Κοίταξε να δεις. Να πάμε λίγο πίσω. Η λεγόμενη σύγχρονη μουσική από το 1950 μέχρι σήμερα δεν είναι τίποτα άλλο από ένας νέο-ιμπρεσιονισμός. Γιατί; Διότι προσπαθεί να ανατρέψει την ιεραρχία των παραμέτρων: την κλασική μελωδία, αρμονία και τελευταίο το ηχόχρωμα. Να φέρει επάνω το ηχόχρωμα σαν κυρίως εκφραστικό μέσο. Έτσι; Λοιπόν γι' αυτό θεωρούν - και δικαίως - τον Debussy σαν τον πατέρα της σύγχρονης μουσικής. Αλλά ο Debussy δεν δούλευε μόνο με τα χρώματα. Έτσι; Λοιπόν δεν είναι τίποτα άλλο από μια (αδιευκρίνιστο). Αν πάρεις την σειραϊκή μουσική (τραγουδάει)... τα χρώματα της κάθε νότας... Αν πάρεις τις μάζες του Ξενάκη, του Ligeti, του Penderecki... χρώματα, ηχόχρωμα... Με το ηχόχρωμα δεν μπορείς να κάνεις διαλεκτική δουλειά, όπως είναι η σονάτα: Πρώτο θέμα, δεύτερο θέμα, ανάπτυξη και τρέχα γύρευε... Έτσι; Και ένας λόγος ακόμα αν θέλεις γιατί δεν πετυχαίνουν οι άπειρες όπερες που γράφονται σήμερα. Παίζονται μια φορά, δύο-τρεις και μετά εξαφανίζονται. Έτσι; Γι' αυτό και έχω πει και σε interview «Nach Puccini, Richard Strauss ist die Oper aus»

Δ: (Γέλια)

Δ.Τ: Έτσι είναι. Ακόμα και οι Sonaten του σεβαστού μου δασκάλου του Zimmermann. Έτσι; Λοιπόν με αυτό το υλικό δεν μπορείς να χρησιμοποιήσεις κλασικές φόρμες, αλλά, γιατί να χρησιμοποιήσεις κλασικές φόρμες; Εδώ έχουμε δύο – πρόσεξε – τελείως διαφορετικούς τρόπους σκέψης. Θα σου φέρω δύο κολοσσιαία παραδείγματα: Wagner και ο Verdi. Λοιπόν, τι κάνει ο Wagner; Έχει πέντε-έξι μοτίβα και σου στήνει ολόκληρο τον Parsifal, τέσσερις ώρες και... Γιατί είναι όλο ένα πλέγμα. Έτσι; Έχει καταργήσει το στυλ άρια - ρετσιτατίβο – άρια κ.τ.λ. και γίνεται ένα πλέγμα μεγαλοφυές, το οποίο διατρέχει όλο το έργο. Ωραία! Τίποτα πάρα πάνω. Είναι μια πηγή μελωδιών, η μια μετά την άλλη. Έτσι; Που έλεγε ο Wagner, αν κάνεις μια Reihe από μελωδίες «ist keine Kunst» Λάθος. Μεγάλο λάθος. Είναι Kunst! Διότι παρόλο που παρατάσεις την μία μελωδία μετά την άλλη, όλο αυτό έχει συνοχή. Και αυτό είναι το μυστικό της μεγαλοφυΐας του Verdi. Κάθε σκηνή έχει το δικό της μελωδικό υλικό. Μα και μέσα σ' αυτή την σκηνή βάζει κι άλλα... μελωδικά... Αλλά αυτά δεν είναι μαζί τους. Αν τώρα ήταν ένας λιγότερο μεγαλοφυής από τον Verdi...θα έκανε ένα πράγμα άλλα ντ' άλλων. Άκουσε Verdi. Σφιχτοδεμένο Όλο, εκπληκτική δραματουργική τεχνική και υπέρ-γοητευτική την

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Μελωδία. Τι άλλο θέλεις? Γι' αυτό τον περιφρονούσε ο Wagner. Διότι κατά την γνώμη του αυτό δεν είναι σύνθεση. Αλλά κατάλαβες ζήλευε. Γιατί τον καιρό που ο Wagner ζητιάνευε, ο Verdi ήταν πλούσιος. Έτσι; Λοιπόν θέλω να σου πω, ότι δεν υπάρχει λόγος να ψάχνουμε τις παλαιές φόρμες. Είναι ολοκληρωμένες. Ποιος γράφει σήμερα μοτέτα; Κανείς. Ποιος γράφει σήμερα μαδριγάλια; Κανείς. Είναι κλεισμένες φόρμες. Έτσι; Και να σπάσουμε το κεφάλι μας να βρούμε νέες. Αν μπορούμε...

Δ: Πιστεύετε ότι μπορεί κάτι τέτοιο να γίνει; Δεν νομίζετε, ότι κατά κάποιο τρόπο έχει ήδη ολοκληρωθεί; Τι αλλιώτικο μπορεί να γραφεί;

Δ.Τ: Δεν μπορώ να ξέρω.

Δ: Γιατί εγώ θεωρώ ότι δεν είναι πιθανόν να γραφεί κάτι εντελώς καινούργιο.

Δ.Τ: Να σου πω. Πριν από την σχολή του Mannheim, αν θέλεις, πριν από τον Haydn, κανενός το μυαλό δεν πήγαινε στην φόρμα σονάτα. Έρχονται οι Mannheimier, που ήταν μέτριοι συνθέτες, αλλά ακολουθεί η μεγαλοφυΐα του Haydn και δημιουργεί μια νέα φόρμα. Έτσι; Την παίρνει ο Μότσαρτ, την παίρνει ο Μπετόβεν, την πάει στην άλλη άκρη. Έτσι;

Δ: Μήπως είναι και ένα είδος κόμπλεξ των συνθετών, που λένε: αφού υπήρξε ο Μπετόβεν... ο Προκόφιεφ... όλοι αυτοί που γράψανε σπουδαίες σονάτες, τι να κάνω εγώ; Μήπως υπάρχει, κατά κάποιο τρόπο, φόβος;

Δ,Τ: Ασφαλώς. Αλλά και οι φόρμες πηγάζουν από την νοοτροπία ενός λαού. Είναι τυχαίο, ότι οι μεγάλες σονάτες είναι Γερμανικές; Υπάρχει Ιταλική σονάτα; Δεν υπάρχει. Μπορεί να υπάρχει... Υπάρχουν καλύτερες σονάτες; Δεν υπάρχουν. Γιατί; Διότι η φόρμα βγαίνει από την ψυχοσύνθεση ενός λαού. Κατάλαβες; Όπως δεν μπορεί Γερμανός συνθέτης να γράψει όπως ο Verdi. Αδύνατον. Όσο και να το θέλει. Γιατί; Διότι η νοοτροπία του Γερμανού είναι να πάρεις μία ψείρα... και να την κάνεις ελέφαντα. Είναι το πρώτο μέρος της πέμπτης συμφωνίας. Με το τίποτα... και σου φτιάχνει ένα ολόκληρο οικοδόμημα. Αυτό δεν μπορεί να το κάνει ο Ιταλός. Αλλά και ο Γερμανός δεν μπορεί να γράψει όπως ο Ιταλός. Κατάλαβες; Δεν είναι θέμα: «Α... για να βρω καμία νέα φόρμα». Δεν είναι έτσι. Λοιπόν, η γνώμη μου είναι, ο καθένας πρέπει να

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

γράφει σύμφωνα με την νοοτροπία του. Εγώ γιατί γράφω στα παλαιά μου τα παπούτσια όλη την αισθητική της λεγόμενης σύγχρονης μουσικής και δουλεύω με την μελωδία, που απαγορεύεται από το 1950;

Δ: Αυτό ακριβώς θέλω να μου πείτε. Γιατί υπάρχει μια τόσο μεγάλη διαφοροποίηση μεταξύ των συνθετών; Και μπορεί κανείς να μαλώσει για το θέμα αυτό... υπάρχουν συνθέτες που γράφουνε κάτι τρελές μουσικές και λένε, ότι οπωσδήποτε πρέπει να βρεθεί κάτι καινούργιο και βάζουνε τον παίχτη να... ξύνει το όργανο, να φωνάζει, να..

Δ.Τ: Γιατί δεν μπορούν αλλιώς.

Δ: Γιατί τους είναι τόσο απεχθής η ιδέα να γυρίσουν σε κάτι τονικό;

Δ.Τ: Άκουσε να σου πω. Διότι υποτίθεται ότι το Dur - Moll System είναι εξαντλημένο. Σ' αυτό δεν έχουν και πολύ άδικο. Δεν έχουν άδικο. Αν πας να γράψεις σήμερα στο Dur - Moll System μοιραία ή θα είναι σαν μια του Σούμαν ή σαν να ακούς Μπετόβεν κ.τ.λ. Κοίταξε να δεις τι γίνεται: Αυτό το πρόβλημα δεν είναι ένα. Είναι πολλοί παράγοντες που συμπίπτουν. Ας πούμε, ο συνθέτης μπορεί να είναι ή μπορεί και να μην είναι μελωδιστής. Ο Μπετόβεν δεν είναι μελωδιστής. Ο Μπετόβεν έχει μικροσκόπιο και σου κάνει από μια ψείρα έναν ελέφαντα. Ωραία. Ο Verdi είναι χείμαρρος μελωδικός. Έτσι; Λοιπόν, αν δεν έχεις το ταλέντο και την ευρηματικότητα του μελωδιστή μοιραία καταφεύγεις στην στρουκτούρα και ανεβάζεις ψηλά την ικανότητα της στρουκτούρας. Αυτό συμβαίνει με την σύγχρονη μουσική. Έτσι; Αν ακούσεις όμως τον Nono, που είναι Ιταλός, ναι μεν σου βάζει μια νότα εδώ, την άλλη εκεί, την άλλη πάρα εκεί, την άλλη εδώ, αλλά βλέπεις ότι latent υπάρχει μια μελωδία που δεν υπάρχει στον Boulez. Έτσι; Γιατί ο Boulez σαν γνήσιος Γάλλος δουλεύει με ηχοχρώματα. Κατάλαβες; Λοιπόν, η σύγχρονη μουσική είναι αυτό που σου λέω. Απαγορεύεται η μελωδία. Αν δεν γράφω... μου έλεγε ο Lachenmann, που είχε σπουδάσει με τον Nono και ο Nono του απαγόρευε να γράφει μελωδίες. Κατάλαβες; Και ποιο είναι το αποτέλεσμα; Η συνεπώς μεγάλη Kluft ανάμεσα στην μουσική και το κοινό. Δεν μπορείς να παρακολουθήσεις εξέλιξη ηχοχρωμάτων. Κατάλαβες; Λοιπόν μεγαλώνει η άβυσσος. Έτσι; Και η σύγχρονη μουσική υπάρχει... Όποιος έχει πολύ πιπέρι, λέει, βάζει και στα δάχτυλα... Επειδή η Γερμανία αυτή τη στιγμή έχει λεφτά,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

πάρε, σου λέει και για την σύγχρονη μουσική και να έχεις κόψει και κάτι άλλο... Το θαύμα που λένε του Darmstadt, η σχολή του Darmstadt. Ξαφνικά το 1945 η πόλη ήταν ερείπια. Και δημιουργεί η πόλη το Φεστιβάλ αυτό, βγάζει τους άστεγους από το Schloss Kranichstein (δεν είχαν σπίτια) για να στεγάσει μέσα τα σεμινάρια. Και λες: βρε παιδί μου, τι αγάπη είναι αυτή της Γερμανίας για την σύγχρονη μουσική; Δεν είναι αγάπη. Είναι προπαγάνδα. Ήταν η εποχή που η Γερμανία έπρεπε να δείξει, ότι η σκοτεινή εποχή του Ναζισμού πέρασε, ότι εμείς είμαστε ανοιχτοί στην ελευθερία της σκέψης, στην ελευθερία της τέχνης. Και αυτό εξηγεί γιατί πέσανε όλοι οι προβολείς της δημοσιότητας στο Darmstadt: εφημερίδες, ραδιόφωνο, τηλεόραση, τα πάντα... Darmstadt. Ήμουν πιτσιρικός και μου βγαίνει Darmstadt. Ήτανε Politikum. Συνεχίστηκε. Τώρα όμως που η Γερμανία δεν έχει ανάγκη πλέον αυτή την βιτρίνα, αντίθετα την κόβει. Κατάλαβες;

Δ: Εγώ πάντως πιστεύω πως η μοντέρνα μουσική έχει πρόβλημα...

Δ.Τ: Έχει πρόβλημα.

Δ: Και είναι αυτό που λέγατε. Η διάσταση μεταξύ μουσικής και κοινού. Και αν μεν πας σε μια συναυλία κλασικής μουσικής που περιλαμβάνει ένα μόνο κομμάτι σύγχρονης μουσικής μπορεί να υπάρχει κοινό. Αν όμως η συναυλία περιλαμβάνει μόνο έργα σύγχρονης μουσικής, τότε θα συναντήσεις μόνο κάποιους δέκα-είκοσι «τρελούς» που ενδιαφέρονται γι' αυτό. Ποιος να δώσεις μετά λεφτά για να γίνει μια τέτοια συναυλία;

Δ.Τ: Έτσι είναι. Αυτή λοιπόν είναι η κατάσταση. Λοιπόν, και... όταν πρωτοπήγα στην Γερμανία η Πολωνία ήταν το κέντρο της σύγχρονης μουσικής. Το παγκόσμιο κέντρο. Λοιπόν...

Δ: Πότε ήταν αυτό;

Δ.Τ: Το 1965. Λοιπόν τα έζησα όλα αυτά από πρώτο χέρι. Την είδα και έκρινα. Και λέω στον εαυτό μου: Δημητράκη, αν κάνεις αυτά που κάνουν αυτοί, αύριο θα έχεις εξαφανιστεί. Λοιπόν κάλεσε αυτό που εσύ θέλεις και μην τους λογαριάζεις. Αυτό και έκανα. Με βρίσανε, με ξανά

βρίσανε, αλλά... υπήρξα. Αν είχα ακολουθήσει την εκάστοτε μόδα – Stockhausen, μετά Penderecki, μετά... δεν ξέρω πως λένε όλους αυτούς – θα είχα σβήσει.

Δ: Και καταφέρατε να έχετε ένα προσωπικό ιδίωμα που νομίζω πως αυτό είναι και το ζητούμενο από τον κάθε συνθέτη.

Δ.Τ: Να σου πω κάτι τώρα. Το έλεγα και στους μαθητές μου, στα παιδιά. Το να γράψεις ωραία μουσική, γράφουν πολλοί... Το πρόβλημα ξέρεις ποιο είναι; Ανοίγεις το ραδιόφωνο και βρίσκεσαι μέσα σε μια εκπομπή. Και λες τώρα τι είναι αυτό; Αυτό είναι Μπραμς. Τέλος. Είναι Μπραμς ή είναι κάποιος φουκαράς που γράφει σαν τον Μπραμς. Αυτό είναι. Όταν όμως αρχίζεις να λες: Ποιανού είναι άραγε; Του Θανάση είναι; Του Χαραλάμπη είναι; Ξέχασέ το. Κατάλαβες; Και αυτό ισχύει, όχι μόνο για την μουσική, για όλες τις τέχνες. Θυμάμαι ήμουν μια φορά στο Λούβρο, διέσχιζα τις αίθουσες και παίρνει το μάτι μου σε μια γωνιά έναν Γκρέκο. Λέω, βρε τους κερατάδες έναν Γκρέκο και τον έχουν βάλει στην γωνιά; Και δεν ήταν Γκρέκο. Ήταν κάποιος κύριος – τρέχα γύρευε – που ζωγράφιζε σαν τον Γκρέκο. Φου... φου... (φυσάει).

Δ: (Γέλια...)

Δ.Τ: Λοιπόν αυτά τα σοφά είχα να σου πω!

Δ: Και αν μου επιτρέπετε μια τελευταία ερώτηση. Γιατί κατά την γνώμη σας οι σύγχρονοι συνθέτες, εκτός από σας και μερικούς ακόμα, δεν γράφουν για βιολί και πιάνο μαζί. Γράφουν για βιολί σόλο. Συναντά κανείς όλο και λιγότερα έργα που είναι για βιολί και πιάνο.

Δ.Τ: Αυτό δεν το ξέρω εγώ. Πρώτη φορά το ακούω.

Δ: Αυτό που έχω παρατηρήσει είναι ότι γράφεται πιο πολύ για πνευστά...

Δ.Τ: Εγώ όχι.

Δ: Γενικότερα, γράφεται πάρα πολύ για ηλεκτρονικά media...

Δ.Τ: Ούτε αυτό γράφω.

Δ: Τον κλασικό συνδυασμό βιολί/πιάνο δεν τον συναντά κανείς πλέον συχνά. Είναι γιατί οι συνθέτες δεν γνωρίζουν, όπως παλαιότερα, πως λειτουργούν το βιολί και το πιάνο; Ή...

Δ.Τ: Όχι. Όχι. Ξέρουνε. Ένας συνθέτης που αξίζει το όνομά του ξέρει να γράφει για βιολί. Μπορεί να μην ξέρει κάποια μπερδεμένα πράγματα, αλλά ρωτάει έναν βιολιστή. Και ο Μπραμς πως έγραψε κοντσέρτο; Είχε τον Joachim. Έτσι; Καταρχήν εγώ έχω πάρα πολλά έργα για βιόλα. Τόσο που με ρωτάνε μερικές φορές αν έχω καμιά γκόμενα βιολίστα, και τους λέω έχω μια βιολίστα αλλά δεν την έχω γκόμενα. Είναι μια Ρωσίδα...

Δ: (Γέλια...) Ναι την έχω γνωρίσει

Δ.Τ: Ναι είναι η Tatjana Masurenko, που είναι εδώ και καθηγήτρια, είναι πάρα πολύ καλή, παίζει πολύ ωραία και της έχω γράψει ένα σόλο... και σούπα μούπες. Βιολί και πιάνο, αν θυμάμαι τώρα καλά, έχω δύο πράγματα: ένα που είχα γράψει για τον Ozim, Etude Chromatic και η σονάτα, αν θυμάμαι, που έγραψα για τον Kolja Lessing. Έτσι; Βιολί και πιάνο. Σόλο βιολί έχω δυο. Και το δικό σας ξέχασα... Λοιπόν κοίταξε να σου πω. Αν κοιτάξεις θα δεις, ότι κοντσέρτα βιολί και πιάνο δεν θα βρεις εύκολα. Έτσι; Θα ακούσεις τα ίδια τα γνωστά και τα γνωστά. Έτσι; Λοιπόν, είναι μπουκωμένη η πιάτσα... πλέον... Και είναι και αν θέλεις αυτό και ένα δίλημμα. Να γράψεις για βιολί και πιάνο, υπάρχουν άπειρα για βιολί και πιάνο. Να γράψεις για κόντρα μπάσο και πιάνο, ναι. Δεν υπάρχουν πολλά έργα. Μόνο, ποιος θα το παίζει. Δεν γίνονται συναυλίες κόντρα μπάσο και πιάνο. Κατάλαβες; Ή, άσε το βιολί, μόνο πιάνο. Έγραψα αυτόν τον κύκλο. (Τον έπαιξε ο πατέρας σου θαυμάσια, μερικά από τα «Pensées»). Εδώ χρησιμοποιώ το πιάνο τελείως διαφορετικά. Για ρώτα Γερμανό πιανίστα; Δεν το καταλαβαίνει. Νομίζει ότι είναι Fingerübungen. Το έχω ακούσει. Και το παίζει σαν Fingerübungen. Είναι ψόφιο. Δεν ξέρει να ζωντανέψει τις ευλύγιστες μελωδικές γραμμές. Ο πατέρας σου το ξέρει. Θες γιατί ζει στην Ελλάδα; Θες γιατί είναι πολύ καλός πιανίστας; Το ξέρει. Οι Γερμανοί δεν το ξέρουν. Ρε φίλε, του λέω, όχι έτσι. Δεν το κάνουν. Κατάλαβες;

Δ: Ναι

Δ.Τ: Λοιπόν θέλω να σου πω, να κάνεις κάτι άλλο... Ναι! Αλλά.. να μπορεί να το καταλάβει ο άλλος πρώτον και δεύτερον να το δεχθούνε οι οργανωτές συναυλιών στις συναυλίες. Λοιπόν ακούς ένα πράγμα, σου λέει ρεσιτάλ πιάνου: Σοπέν και πάλι Σοπέν, Σκριάμπιν... Του λες, ρε φίλε κάθομαι και στο σπίτι και τα ακούω. Γιατί να έρθω να ακούσω τον κύριο Παπαδόπουλο να μου παίζει Σκριάμπιν, όταν μπορώ να τον ακούσω με τον Χόροβιτς; Κατάλαβες; Υπάρχει μια στασιμότητα στο Musikbetrieb.

Δ: Αλλά γιατί νομίζετε ότι έχει προκύψει αυτή η στασιμότητα; Υπάρχουν σύγχρονοι συνθέτες που ευχάριστα ακούγονται, αλλά όλη αυτή η μοντέρνα μουσική που γράφεται και αν βρεθείς σε μια συναυλία, ακόμα και σαν μουσικός, μετά από πέντε λεπτά θέλεις να μαζέψεις τα πράγματά σου και να φύγεις...

Δ.Τ: Ναι βεβαίως. Αλλά εδώ θα διαφοροποιήσουμε. Πρόσεξε. Πριν και μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Πριν από τον πόλεμο υπάρχουν έργα που έχουν μπει στο ρεπερτόριο. Ο Προκόφιεφ, Μπέλα Μπάρτοκ, Σοστακόβιτς, ένα σορό... Μετά τον πόλεμο με την σχολή του Darmstadt αρχίζει το πρόβλημα. Έτσι; Λοιπόν... και τώρα που λέμε για πιάνο... Και το πιάνο είχε φθάσει πια σε ένα αδιέξοδο. Το έζησα εγώ με το περίφημο Duo con taste . Λοιπόν, μπαμ, μπουμ, τικιτικιτι, πλινγκ,πλονγκ... Ένα σωρό έργα γραμμένα για το Duo con taste. Μα πού είναι αυτά; Χάθηκαν. Μόνο οι μονόλογοι για δυο πιάνο του Zimmermann έχουν επιζήσει και κάπου-κάπου το ακούς. Γιατί; Διότι αν χρησιμοποιήσεις – πρέπει να ξέρεις και τις δυνατότητες του κάθε οργάνου – αν χρησιμοποιήσεις το πιάνο μόνο σαν πηγή ηχοχρωμάτων δεν έχεις τίποτα, διότι οι δυνατότητές του σε ηχοχρώματα είναι περιορισμένες. Λοιπόν ή θα το χρησιμοποιήσεις perkussiv όπως ο Μπάρτοκ, ο Προκόφιεφ (αυτά τα ξέρει καλλίτερα ο πατέρας σου) Έτσι; Ή – και αυτό προσπάθησα εγώ να κάνω – να το χρησιμοποιήσεις μελωδικά, να το αφήσεις να τραγουδήσει. Γιατί το πιάνο μπορεί να τραγουδήσει. Έτσι; Όταν όμως γράφεις μελωδικές γραμμές μη δυτικές δεν μπορούν να εναρμονιστούν. Άρα περιορίζεις την αρμονία του. Και εκεί έρχεται ο Γερμανός, ή ο οποιοσδήποτε Δυτικός και λέει: μα αυτό δεν είναι πιάνο! Υπάρχουν τέτοια προβλήματα. Κατάλαβες;

Δ: Μάλιστα

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δ.Τ: Και με το βιολί... Του αλλάξανε τα φώτα, το ξέρεις... Penderecki: κράτσα, φλούτσα, μούτσες, μπλα, μπλα μπλα... έωραία και μετά τι μένει; Και τώρα ο Penderecki γράφει τελείως φρόνιμα και ωραία... Λοιπόν αυτό είναι το πρόβλημα. Δεν έχει μπορέσει η σύγχρονη μουσική με δυο λόγια να κερδίσει το κοινό.

Δ: Συμφωνώ

Δ.Τ: Και το κοινό, να ξέρεις όμως, είναι κι αυτό αρτηριοσκληρωτικό.

Δ: (Γέλια...)

Δ.Τ: Δεν έχεις παρά να δεις τα προγράμματα εδώ του Gewandhaus. Εγώ δεν πάω. Δεν μπορώ να ακούω συνέχεια Μάλερ, Μπρούκνερ, Μάλερ, Μπρούκνερ... ε αεί στο διάολο... Κατάλαβες. Κοίταξε τα Lied από τα περίφημα Liederabend: Winterreise και πάλι Winterreise... Μα γιατί να σε ακούσω ρε φίλε; Κάθομαι στο σπίτι μου και ακούω τον Dieskau. Γιατί να έλθω να ακούσω εσένα; Υπάρχουνε εξάισια Lieder. Πρώτα απ' όλα του Μουσόργκσκι τα Lieder. Εξαιρετικά! Ποιος τα ακούει; Κανείς.

Δ: Νομίζετε ότι αυτό έχει γίνει λόγω ενός φόβου να ειπωθεί κάτι καινούργιο ή...

Δ.Τ: Είναι βαρεμάρα Δανάη. Είναι βαρεμάρα. Δεν θέλουν να ανακαλύψουν... Αν σήμερα τραγουδά ο κ. Παπαδόπουλος την Winterreise, πάμε. Δεν θέλει να ανακαλύψει... Είναι τελείως άλλη ψυχολογία. Δεν είναι πλέον ο μορφωμένος αστικός κόσμος του 19^{ου} αιώνα. Και μην ξεχνάς ότι αυτοί οι συνθέτες αυτά τα Lieder δεν τα γράφανε για σολίστ. Για τις λεγόμενες «höhere Töchter» τα γράφανε. Η κόρη του τραπεζίτη, η κόρη του βιομήχανου κ.τ.λ., οι οποίες τα κατακρεουργούσαν στα σαλόνια, αλλά από αυτό ζούσαν οι συνθέτες. Βγάζανε λεφτά από αυτό. Σήμερα δεν υπάρχει αυτό. Κατάλαβες; Κουβέντιαζα μια μέρα με την Fassbaender. Βρε Brigitte, της λέω, γιατί συνέχεια ρε κορίτσι μου Winterreise; Μου λέει: αφού αυτό θέλει ο κόσμος; Γιατί της λέω; Φοβάσαι να πεις έναν Μουσόργκσκι; Μουσόργκσκι; Μου λέει. Και ποιος θα τον ακούσει; Προσαρμόζονται σε αυτό που θέλει ο κόσμος.

Δ: Μάλιστα

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δ.Τ: Ότι ισχύει για το Lied ισχύει λίγο – πολύ και για τα άλλα.

Δ: Τα κλασικά όργανα. Υποθέτω όμως πως για την βιόλα που γράφετε δεν ισχύουν τα ίδια.

Δ.Τ: Η βιόλα δεν έχει πολύ μεγάλη Literatur και γι' αυτό οι βιολίστες παίζουν και arrangement, arrangement συνέχεια. Έτσι; Αυτά τα σοφά!

Δ. Μάλιστα. Σας ευχαριστώ πάρα πολύ για όλα τα σοφά!

5. Συνέντευξη 2η με τον πιανίστα και συνθέτη Κυπριανό Κάτσαρη, Θεσσαλονίκη, 17.01.2017

Κ.Κ.: Γεια σου Δανάη. Ορισμένες πληροφορίες που θέλεις από μένα θα τις βρεις στο Site μου.

Δ: Γεννηθήκατε το 51 στην Μασσαλία?

Κ.Κ.: Ναι στην Μασσαλία.

Δ.: Στο Internet διάβασα ότι έχετε ζήσει στο Καμερούν.

Κ.Κ.: Στο Καμερούν ναι!

Δ: Βρεθήκατε λόγω της εργασίας των γονιών σας στο Καμερούν;

Κ.Κ.: Οι γονείς μου είναι Κύπριοι. Ελληνοκύπριοι και οι δύο. Έχουν πεθάνει. Φύγανε από την Κύπρο στα τέλη του 40 για το Καμερούν, το οποίο ήταν μια γαλλική αποικία, όπου η δεύτερη μεγαλύτερη παροικία εκεί μετά την Γαλλική ήταν η Ελληνική παροικία με πολλούς Έλληνες από την Ελλάδα και μερικοί Κύπριοι. Και φαίνεται λόγω αυτού πήγαν εκεί πέρα απ' ότι έχω καταλάβει.

Δ: Για να εργαστούν;

Κ.Κ.: Ο πατέρας μου ήταν από ένα πολύ μικρό χωριό από την Κερύνεια. Το χωριό λέγεται Λάπηθος και είναι στην Κερύνεια..

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δ: Η οποία είναι κατεχόμενη...

Κ.Κ.: Ναι είναι κατεχόμενη περιοχή... Και η μητέρα μου ήταν από την Λευκωσία. Είχαν παντρευτεί το 47 και πήγαν μετά στο Καμερούν και από το τίποτα ο πατέρας μου δημιούργησε μια επιχείρηση, ένα εργοστάσιο, το οποίο έφτιαχνε σαπούνι και λάδι επιτραπέζιο. Ξέρεις τι είναι το επιτραπέζιο λάδι;

Δ: Ναι το λάδι για το φαγητό.

Κ.Κ.: Ναι για το φαγητό. Ακριβώς αυτό. Και η εταιρεία αυτή μεγάλωσε πάρα πολύ. Την είχε ονομάσει πρώτα... αυτή λέγεται CCC δηλ. Compagnie Commercial Cypriot, Κυπριακή Εμπορική Εταιρεία και μετά άλλαξε το όνομα σε Complexe Chimie Camerounais. Μετά, όταν πέθανε ο πατέρας μου τα πουλήσαμε όλα αυτά, αλλά υπάρχει ακόμα η εταιρεία. Είναι πάρα πολύ μεγάλη εταιρεία στο Καμερούν. Όποτε συναντώ έναν ταξιτζή στο Παρίσι από το Καμερούν του λέω «ξέρεις την CCC»; «Βέβαια ξέρω την CCC» μου λέει! Λοιπόν. Ο πατέρας μου ήταν πάρα πολύ καλός κύριος. Ήταν πραγματικά Άγιος! Πέθανε σε όχι μεγάλη ηλικία, 56 χρονών από λευχαιμία. Εργάστηκε πάρα-πάρα πολύ και... Είπαμε εγώ γεννήθηκα στην Μασσαλία Δανάη. Στην Μασσαλία διότι η γέννα θα γινόταν με καισαρική και για λόγους ασφάλειας του παιδιού – η μητέρα μου είχε ήδη γεννήσει την αδελφή μου, τρία χρόνια μεγαλύτερη, με καισαρική και η δεύτερη γέννα με καισαρική ήταν λίγο επικίνδυνη και έτσι πήγαν στην Μασσαλία, όπου η οικογένειά μου είχε σχέσεις με το περίφημο Savon de Marseille, το γνωστό σαπούνι Μασσαλίας. Γι' αυτό πήγαν εκεί πέρα, αλλά δεν έζησα ποτέ στην Μασσαλία. Επιστρέψαμε αμέσως στο Καμερούν μέχρι το 59, όπου φύγαμε τελικά για το Παρίσι και σπούδασα στο Εθνικό Ωδείο Παρισίων. Όλα αυτά θα τα βρεις στο site μου, τα ονόματα των καθηγητριών μου εκεί. Μεγάλες καθηγήτριες! Δηλαδή μεγάλες πιανίστριες! Είναι πολύ σημαντικό και υπάρχει διαφορά, όταν ο καθηγητής είναι και ο ίδιος πιανίστας που δίνει συναυλίες...

Δ: Ναι αλλά πότε αρχίσατε πιάνο; Στο Καμερούν;

Κ.Κ.: Λοιπόν το πιάνο το άρχισα στο Καμερούν και θα σου πω Δανάη πως έγινε. Όταν ήμουν 3,5 – 4 χρονών, θυμάμαι πολύ καθαρά, έχω μπροστά μου την εικόνα, όταν φέρανε οι γονείς μου ένα πιάνο για την αδελφή, η οποία λέγεται Αυγή...

Δ: Πολύ όμορφο όνομα!

Κ.Κ.: Ναι, ναι. Και θυμάμαι πολύ καλά που βάλανε το πιάνο, σε ποια θέση του σαλονιού και εγώ τραβήχτηκα σαν μαγνήτης από αυτό και άρχισα να δοκιμάζω να παίζω με το δεύτερο δάχτυλο. Και μου βάλανε μια δασκάλα πιάνου Γαλλίδα – εγώ ήμουν πολύ μικρός και την κοίταζα... αυτή ήταν μια πολύ όμορφη κυρία, ψηλή, ξανθιά... Madame Louwerse – το αναφέρει και το βιογραφικό – και δεν θα ξεχάσω ποτέ το πρώτο μάθημα. Μου είπε να βάλω τα δάχτυλα, το χέρι επάνω σε ένα χαρτί και με ένα χρωματισμένο μολύβι να σχεδιάσω στο χαρτί τα δάχτυλα to get aware of the hand, να έχω συνείδηση του χεριού. Αλλά το πραγματικό development έγινε μετά στο Παρίσι, όπου πήγαμε το 1959, που έγινε ανεξάρτητο το Καμερούν, η Κύπρος τότε το 60...

Δ.: Είσαστε 8 χρονών δηλαδή

Κ.Κ. : Οκτώ χρονών ναι. Και στο Παρίσι είχα μια άλλη δασκάλα και μετά με συστήσανε στο Εθνικό Ωδείο των Παρισίων, σε μια πολύ μεγάλη πιανίστα, η Aline van Barentzen. Ήταν Ολλανδικής καταγωγής και ήταν μεγάλη πιανίστα! Αυτή ηχογράφησε τις 32 Σονάτες του Μπετόβεν για την Γαλλική Ραδιοφωνία και πολλά άλλα έργα. Και θυμάμαι ο πρώτος δίσκος... Α, Όταν ήμουν μικρός στο Καμερούν... οι γονείς μου ήταν από τους λίγους, από τους πολύ λίγους, που είχαν μια ωραία συλλογή από δίσκους 33 στροφών...

Δ.: Έπαιζε κάποιος μουσική από τους γονείς σας;

Κ.Κ.: Η μητέρα μου έπαιζε λίγο κιθάρα, ο πατέρας μου είχε φτιάξει ένα βιολί όταν ήταν μικρός... αλλά τους άρεσε πολύ η κλασική μουσική. Και οι δίσκοι ήταν περισσότερο ορχηστρικοί δίσκοι παρά πιάνο δηλ. ο Μεσσίας του Händel, η 9^η Συμφωνία του Beethoven, Wagner, Tchaikovsky, Συμφωνία Concertante του Mozart, Doppelkonzert για φλάουτο και άρπα του Mozart, Krönungskonzert του Mozart, «Αυτοκρατορικό Κοντσέρτο» το 5^ο

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Κοντσέρτο για πιάνο του Beethoven με τον Horowitz και δεν πρόλαβα την μαμά μου η οποία πέθανε πριν 3,5 χρόνια, μόλις είχαμε ηχογραφήσει με τον Sir Neville Marriner και τους Academy of St. Martin in the Fields... Σπουδαίος μουσικός και η καλλίτερη ορχήστρα δωματίου του κόσμου... αυτός πέθανε πριν από έξι μήνες και...

Δ.: Αν δεν κάνω λάθος έχετε εσείς πρώτος ηχογραφήσει τις Συμφωνίες του Μπετόβεν σε διασκευή για πιάνο από τον Liszt;

Κ.Κ.: Όχι ακριβώς... γιατί πήγε να με ξεπεράσει μια Τουρκάλα, αυτό όμως είναι off the record...

Δ.: Ναι εντάξει.

Κ.Κ.: Μια πολύ γνωστή πιανίστα η Idil Biret... *(ακολουθεί απομαγνητοφωνημένο κείμενο of the record)*

Κ.Κ.: Εμένα από μικρός μου άρεσε Improvisation – αυτοσχεδιασμός. Και θυμάμαι το πρώτο κομματάκι που είχα γράψει, το είχα ονομάσει Air Kozak, τραγούδι Κοζάκων

Δ.: Κοζάκικο τραγούδι δηλαδή.

Κ.Κ.: Ναι. Παμ-παμ-παμ-παμ *(τραγουδάει)*, ήμουν μικρός 10 ή 11 χρονών. Επειδή σε ενδιαφέρει η συνθετική μου ιδιότητα

Δ.: Ναι. Θέλω να σας ρωτήσω γι' αυτό. Πότε αρχίσατε να συνθέτετε και αν έχετε γράψει αποκλειστικά για πιάνο ή έχετε γράψει και για άλλα όργανα...

Κ.Κ.: Μόνο για πιάνο. Θα απογοητευθείς Δανάη! Συγνώμη αλλά έγραψα μόνο για πιάνο και επίσης όλοι οι αυτοσχεδιασμοί που κάνω είναι μόνο πάνω στο πιάνο. Αλλά, όπως έλεγα στον πατέρα σου, όταν έπαιξα όλα τα κοντσέρτα για πιάνο του Mozart στο Salzburg και στην Βιέννη, Musikverein, Konzerthaus και Mozarteum στο Salzburg, κανονικά στο Πανεπιστήμιο Θεολογίας, στο οποίο ο Mozart είχε παίξει ο ίδιος, αλλά ήτανε νέος. Κάναμε επίσης, εκτός από τα γνωστά κοντσέρτα και τα λιγότερο γνωστά, ηχογραφήσαμε όλα τα κοντσέρτα του Zalzburg

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

και βγάλαμε τους 7 πρώτους τόμους. Υπάρχουν ακόμα 6 τόμοι και θα βγουν όλα αυτά σε ένα set. Βγάλαμε επίσης το πρώτο μέρος ενός κοντσέρτου για βιολί, πιάνο και ορχήστρα, το οποίο ο Mozart δεν τελείωσε. Νομίζω είναι Köchelverzeichnis Dreihundertfünfzehn Ef [KV Anh. 56/315f (Fragment)] απ' ότι θυμάμαι. Αυτό το έγραψε όταν ήταν στο Mannheim, όπου υπήρχε η καλύτερη ορχήστρα του κόσμου τότε, της Ευρώπης. Άρχισε να το γράφει για τον Concertmaster της ορχήστρας. Απ' ότι έμαθα, όταν πέθανε ο πρίγκιπας του Mannheim, οι πολιτικές συμφωνίες ήταν τότε, ότι η κυβέρνηση έπρεπε να μετακομίσει στο Μόναχο. I don't know why. Και έτσι ο Leopold, ο πατέρας του Mozart του έγραψε «δεν θέλω ο γιός μου να μείνει σε μια πόλη που δεν έχει πια πρίγκιπα». Αυτή είναι μια θεωρία για τον λόγο που δεν τελείωσε αυτό το έργο. Έπρεπε να φύγει ο Mozart και το άφησε το έργο γιατί θα το είχε αφιερώσει στο πρώτο βιολί. Είναι το δεύτερο μεγαλύτερο Tutti από όλα τα κοντσέρτα του Mozart. Είναι καταπληκτικό έργο. Έγραψε τα πάντα, το πρώτο Tutti, την εισαγωγή που παίζει το βιολί, μετά το πιάνο μαζί με το βιολί, μετά συνεχίζει και μέσα στο development σταμάτησε! Αυτό που κάναμε στο Salzburg ήταν ότι παίζαμε το reconstruction του Robert D. Levin. Αυτός είναι μεγάλος πιανίστας και μουσικολόγος, ειδικευμένος στον Mozart. Διδάσκει στο Harvard και είχε κάνει το reconstruction αυτού του έργου. Δηλαδή συνέχισε την σύνθεση, επειδή ήξερε πάρα πολύ καλά τον Mozart, πραγματικά, το Alte Oper της Φρανκφούρτης είχε μάλιστα δώσει και το reconstruction του Requiem του Mozart.

Γιατί το αναφέρω αυτό? Γιατί εγώ δεν γνώριζα πως ο Robert είχε γράψει και μια Kadenz για βιολί και πιάνο και έγραψα εγώ μια Kadenz για βιολί και πιάνο. Δηλαδή είναι το μόνο έργο που έγραψα και έχει και βιολί.

Δ.: Μάλιστα.

Κ.Κ.: Δεύτερη απογοήτευση για σένα... (γέλια)

Δ.: Απαντάτε σε θαυμάσια ελληνική γλώσσα και θέλω να ρωτήσω...

Κ.Κ.: Δεν είναι καθόλου θαυμάσια. Δεν πήγα ποτέ σε ελληνικό σχολείο. Απλώς μιλούσαμε στο σπίτι.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δ.: Άρα οι γονείς επέμεναν σ' αυτό...

Κ.Κ.: Αφού είναι Κύπριοι. Ελληνοκύπριοι.

Δ.: Ναι αλλά υπάρχουν ακόμα και συνθέτες που φύγανε από την Ελλάδα, δεν γεννήθηκαν δηλαδή στο εξωτερικό, και που πήγαν στην Αμερική π.χ. και τώρα μου απαντάνε στο ερωτηματολόγιο στα Αγγλικά!

Κ.Κ.: Ξέρω, ξέρω...

Δ.: Αυτό είναι προς τιμή σας που διατηρήσατε την γλώσσα. Και θέλω να σας ρωτήσω, ψυχολογικά αισθάνεστε πιο πολύ Κύπριος ή πιο πολύ Γάλλος;

Κ.Κ.: Θα σου απαντήσω Δανάη. Όταν ζούσαμε στο Καμερούν πήγαινα σε Γαλλικό σχολείο και στο σπίτι μιλούσαμε Ελληνικά. Να θυμηθείς Δανάη, όταν κάνεις παιδιά, ότι μόνον τα παιδιά μαθαίνουν γλώσσες. Από μικρά μπορούν να μάθουν και πολλές γλώσσες ταυτόχρονα. Όταν πήγαμε για διακοπές στο Καβούρι το 64, που ήταν τα γεγονότα στην Κύπρο, εμείς ήμασταν στο Καβούρι. Γνωρίσαμε εκεί μια ελληνική οικογένεια που ζούσε στην Ελβετία και τα παιδιά τους μιλούσανε Γαλλικά, Αγγλικά, Γερμανικά, Ιταλικά και Ελληνικά. Τις τρεις γλώσσες τις Ελβετίας συν τα Αγγλικά και τα Ελληνικά! Μικρά παιδάκια 6-7 χρονών. Οπότε σε κείνη την ηλικία είναι πολύ πιο εύκολα. Τώρα εγώ πως αισθάνομαι: Αισθάνομαι και τις δυο κουλτούρες αλλά και την παγκόσμια κουλτούρα.

Δ.: Είστε πιο πολύ κοσμοπολίτης λοιπόν;

Κ.Κ.: Ναι αλλά κοίταξε, όποτε βρεθεί ευκαιρία στο εξωτερικό να κάνω – να πούμε promotion ή προπαγάνδα – για τον ελληνισμό δεν χάνω ευκαιρία. Δηλαδή, Master class Ιαπωνία – Κίνα ή Μεξικό. Μιλάμε για πολυφωνία π.χ. Ξέρετε τους λέω ότι η πολυφωνία... όλοι ξέρουν την λέξη polyphonic αλλά δεν ξέρουν πως είναι ελληνική διπλή λέξη και τους εξηγώ. Συμφωνία, όλοι ξέρουν το Symphonic Orchestra, αλλά δεν ξέρουν πως είναι ελληνικές λέξεις και τους εξηγώ. Φιλαρμονική, Φίλιππος, ο φίλος του αλόγου. Επίσης όταν με καλέσανε στους Ολυμπιακούς αγώνες στο Πεκίνο το 2008, διαλέξανε δέκα πιανίστες international. Από τους

οποίους ένας ήταν ο Lang-Lang, τον έχεις βέβαια ακουστά, και παίξαμε για πρώτη φορά ένα κοντσέρτο για δέκα πιάνο και ορχήστρα από έναν συνθέτη Κινέζο, ο οποίος ήταν φυλακή την εποχή του Μάο. Ο Lang-Lang έπαιζε το πρώτο πιάνο, εγώ το δεύτερο και πάει λέγοντας. Πριν να το παίξουμε αυτό με την Συμφωνική Ορχήστρα του Πεκίνου, μέσα στην καινούργια Όπερα που βρίσκεται μέσα στο καινούργιο κτίριο, το πιο σπουδαίο πολιτιστικό κέντρο της Κίνας που φτιάξανε για τους Ολυμπιακούς αγώνες είναι το National Center for the Performing Arts.

Δ.: Ναι είναι φανταστικό! Είχα την μεγάλη ευκαιρία να παίζω και εγώ εκεί.

Κ.Κ.: Το έφτιαξε ένας μεγάλος Γάλλος αρχιτέκτονας, ο Paul Andreu, 200 εκατομμύρια δολάρια στοίχισε και το λένε the Egg επειδή μοιάζει σαν αυγό. Αλλά το έχεις δει βέβαια. Είχαμε λοιπόν εκεί την συναυλία και τρεις ημέρες μετά είχα ρεσιτάλ στην αίθουσα συναυλιών. Αυτό που κάναμε με τα δέκα πιάνο έγινε στην Όπερα. Πριν να το παίξουμε αυτό το πράγμα έπρεπε ο καθένας να παίζει κάτι σόλο. Εγώ πρότεινα στους Κινέζους να κάνω ένα Improvisation και την παραμονή είχαμε τα τηλεοπτικά κανάλια, νόμιζες πως ήσουν στο Φεστιβάλ Καννών. Ήταν κάμερες και δημοσιογράφοι. Θα αρχίσω το Improvisation από την αρχαία ελληνική μελωδία του Σείκιλου. Είναι η πιο παλιά μελωδία στην ιστορία την οποία γνωρίζουμε, η οποία ανακαλύφθηκε τον 19^ο αιώνα στις Τράλλεις, κάπου εκεί στην Τουρκία. Ήταν ελληνικά όλα αυτά τα μέρη.

Ιδού, όταν πληκτρολογήσετε στο YouTube: Katsaris-Improvisation - Olympic Game Beijing 2008 θα δείτε αυτό το πράγμα, η παρουσιάστρια επάνω στην σκηνή που με παρουσιάζει, κινέζικα και αγγλικά. Βγαίνω στην σκηνή και αρχίζω με την αρχαία ελληνική μελωδία και εκείνη την στιγμή, γιατί αυτό μεταδόθηκε σε όλη την Κίνα από την κινέζικη τηλεόραση, παίζω καλαματιανό. Γιατί το κάνω αυτό; Το κάνω αυτό για να θυμίσω σε όλους ότι οι Ολυμπιακοί αγώνες είναι ελληνική εφεύρεση. Το ξέρουν βέβαια αλλά...

Δ.: Καλό είναι να το θυμούνται...

Κ.Κ.: Βέβαια. Και μετά συνέχισα πάνω σε διάφορα θέματα από όπερες και διάφορα άλλα, Wagner... Και πρόσθεσα δύο μελωδίες, δύο τραγούδια κινέζικα. Το ένα λέγεται «Η πατρίδα

μου» και το άλλο «Το τραγούδι του πετεινού». Όταν άρχισα να κάνω Improvisation πάνω σε αυτά, πάνω στο πρώτο και μετά στο δεύτερο, οι Κινέζοι, το κοινό, 2800 άτομα, sold out, ausverkauft, συγκινηθήκανε τόσο πολύ που ένας ξένος παίζει τα δικά τους, γιατί αυτοί παίζουν Chopin και Rachmaninov, αλλά δεν περιμένανε ο ξένος να παίζει τα δικά τους. Και σαν έγινε αυτό αρχίσανε και χειροκροτούσαν ασταμάτητα, όχι στο τέλος, θα το δεις και αυτό στο YouTube.

Συγγνώμη που μιλάω τόσο πολύ, αλλά δεν έχουμε χρόνο. Εγώ λοιπόν θεωρώ τον εαυτό μου πολίτη του γαλαξία, του κόσμου και mixed Greco-French. Γιατί μεγάλωσα στην Γαλλία, η κουλτούρα μου είναι γαλλική αλλά από μικρός διάβαζα... ξέρεις τι μου άρεσε; Μου άρεσαν τα κλασικά εικονογραφημένα. Τα διάβαζα συνεχώς αυτά, να συντηρώ και την γλώσσα και έχω όλη την συλλογή. Και τα μικρά και τα μεγάλα. Και βέβαια κάθε καλοκαίρι διακοπές Κύπρο ή Ελλάδα, περισσότερο Κύπρο βέβαια, όπου ο παιδικός μου φίλος είναι Έλληνας, αυτή η οικογένεια ήταν στο Καμερούν και κατάγονται από την Καβάλα. Ήταν ο καλλίτερος μου παιδικός φίλος και συνεχίζει να είναι. Και στο Παρίσι οι καλλίτεροι μας φίλοι είναι η οικογένεια Κρομυδοπούλου, από την κυρία Όλγα που είχε έλθει από την Σαμψούντα τότε, στην Τουρκία - πεθάνανε όλοι αυτοί - ...ο κύριος Περικλής, η κυρία Όλγα και τα δύο αδέλφια, τα παιδιά τους, ο Ναπολέων, λεγόταν Παναγιώτης αλλά τον έβγαλε Ναπολέων μετά γιατί η κυρία Όλγα θαύμαζε πάρα πολύ τον Ναπολέων και ο Αλέξανδρος ο αδελφός. Βρισκόμαστε κάθε weekend στο σπίτι μας. Και έχω έναν ξάδελφο εδώ στην Θεσσαλονίκη, αυτοί σβήσανε, πεθάνανε όλοι... Οι καλλίτεροι μας φίλοι ήταν Έλληνες.

Δ.: Άρα στη ζωή σας ήταν πολύ δυνατό το ελληνικό στοιχείο.

Κ.Κ. : Πάρα – πολύ, πάρα- πολύ!

Δ.: Τώρα στο συνθετικό σας έργο. Γνωρίζω πως κάνετε αυτοσχεδιασμό, όμως έχετε γράψει έργα με συγκεκριμένη φόρμα; Θα τα βρω όλα αυτά στο site σας;

Κ.Κ.: Θα σου απαντήσω. Θα σου δώσω ορισμένες λεπτομέρειες. Λοιπόν. Έχω... είχα έναν θείο ο οποίος πέθανε τον περασμένο Φεβρουάριο, παντρεμένος με Θεσσαλονικιά, την

Ρολάνδα... ήταν πολύ μεγάλος διανοούμενος, Θεόδωρος Παπαδόπουλος, ο οποίος είναι και... πως το λέτε; Dr. Honoris Causa στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Αυτός σε όλη του την ζωή έκανε ιστορική έρευνα, βυζαντινή έρευνα, ανθρωπολογική έρευνα. Την μεγαλύτερη ιδιωτική συλλογή βιβλίων στον ελληνικό κόσμο! Τα είχε όλα αυτά. Τώρα είναι στην Λευκωσία. Θυμάμαι όταν ήταν πιο μικρός ταξίδευε, ήταν της έρευνας. Όταν ερχόταν στο Παρίσι δεν τον έβλεπες, στην Bibliothèque Nationale από το πρωί μέχρι το βράδυ, Λονδίνο British Library, Ουάσιγκτον Library of Congress... Μεγάλος διανοούμενος, δημοσίευσε επιστημονικά Papers, όχι αυτά που αγοράζουμε στα περίπτερα εδώ, επιστημονικά... Και η Ρολάνδα πολύ καλή κυρία, ήταν αυτή από την Θεσσαλονίκη. Γιατί τα αναφέρω όλα αυτά; Γιατί όταν βρισκόμασταν μου έδινε την συνείδηση της σημαντικότητας... αυτά που δεν γνωρίζω εγώ καλά, δηλαδή για την αρχαία Ελλάδα γνωρίζω κάμποσα αλλά μου έμαθε για τον Βυζαντινό κόσμο, που δεν τα ξέρουμε καλά. Η βυζαντινή Αυτοκρατορία δεν είναι τόσο γνωστή.

Δ. : Όχι είναι σκοτεινή περίοδος.

Κ.Κ. : Ακριβώς. Για τους Δυτικούς, για τους Ευρωπαίους, για τους Καθολικούς δεν είναι τόσο γνωστή. Και πρέπει να τους τα αναφέρουμε και αυτά: Ότι ήταν η Κωνσταντινούπολη η πιο πλούσια πόλις της Ευρώπης, αν όχι του κόσμου! Και πνευματικά και ματεριαλιστικά – πώς να το πω; Όταν πήραν οι Σταυροφόροι την Κωνσταντινούπολη έτριβαν τα μάτια τους... για τον πλούτο αλλά και πνευματικά! Και μου έδωσε και πολλά βιβλία παλαιά βυζαντινής μουσικής ο Θεόδωρος. Και να σου πω κάτι...

Δ.: Έχετε γνωρίσει την βυζαντινή μουσική;

Κ.Κ.: Πολύ λίγο, πολύ λίγο. Χάρης στον θείο μου είχα δίσκους, ηχογραφήσεις... αλλά είναι πολύ δύσκολο κι αυτό, γιατί δεν είναι μόνο tone και semitone, έχουν και τα κόμματα, κόμμα που λέμε, μεταξύ των... αυτά είναι δύσκολα πράγματα, δεν τα ξέρουμε εμείς καλά αυτά. Αλλά έχω κάτι ωραία βιβλία... Επίσης ο Σόλων Μιχαηλίδης, Κύπριος, ο οποίος δημιούργησε εδώ την Κρατική Ορχήστρα, έλεγα χθες του Γιώργου (εννοεί τον πιανίστα Γιώργο Κωνσταντινίδη) – δεν το ήξερε – έγραψε ένα τόσο χοντρό βιβλίο Oxford University Press πάνω στην αρχαία

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

μουσική της Ελλάδας, την αρχαία ελληνική μουσική, την μουσική της αρχαιότητας. Αυτό δεν το ξέρουνε εδώ πέρα. Ξεχάστηκε αυτό. Και είπα του Γιώργου, έχω ακόμα έναν τόμο, θα σου τον δώσω, αν σε ενδιαφέρει. Ήταν μεγάλος διανοούμενος! Ήταν πολύ φίλος του παππού μου, ο οποίος παππούς μου ήταν πάρα πολύ σημαντικό πρόσωπο στην Κύπρο. Διεύθυνε το σχολείο, ήταν διανοούμενος και πάρα πολύ ορθόδοξος πρακτικά και ήξερε πολύ καλά τη θεολογία, την βυζαντινολογία, την ιστορία και την μουσική επίσης και έτυχε...

Δ.: Ήταν εκπαιδευτικός;

Κ.Κ.: Ναι. Και πολύ αυστηρός. Υπερβολικά αυστηρός! Παλαιά εποχή... Είχε δέκα παιδιά!

Δ.: Από την μεριά του πατέρα ή της μητέρας;

Κ.Κ.: Ήταν ο πατέρας της μητέρας μου. Ναι. Δέκα παιδιά έκανε, δέκα! Και έτυχε Έλληνας πρεσβευτής στο Τόκιο, που γνώρισα πριν 25 χρόνια – ξέχασα το όνομά του – να μου πει, είσατε - πολύ κολακευτικό αυτό, βέβαια δεν είναι αλήθεια, μου είπε είσατε ο καλλίτερος πρεσβευτής του ελληνισμού! Η γυναίκα του δε, έκανε έρευνες πάνω στην γαστρονομία και μου έλεγε, τώρα δεν ξέρω πόσο αληθεύει, όλα αυτά που εμείς ονομάζουμε τούρκικα, δεν είναι τούρκικα, είναι βυζαντινά όλα αυτά. Η κουζίνα που τρώμε είναι από το Βυζάντιο! Λοιπόν όσο αφορά την μουσική... μου είχε ζητήσει τότε η Radio France να ετοιμάσω ένα πρόγραμμα, ένα ρεσιτάλ, το οποίο ηχογραφήθηκε από το ραδιόφωνο και το βγάλανε κάποτε σε ένα διπλό CD: Έργα από την Μεσόγειο. Ότι αφορά την Ελλάδα, είχα πάρει ένα από έναν συνθέτη, ο οποίος δεν είναι γνωστός ούτε στην Ελλάδα, ο οποίος λεγόταν Αττικός. Αυτό ήταν το ψευδώνυμό του. Γιατί τον διάλεξα αυτόν παρά να πάρω κάτι από τον Χατζιδάκη ή ξέρω εγώ από κάποιους άλλους πιο γνωστούς; Γιατί είχε γράψει κάτι έργα εμπνευσμένα από βυζαντινά και με είχε ενδιαφέρει αυτό!

Δ.: Αττικός ή ο Αττίκ;

Κ.Κ.: Όχι, όχι ο Αττίκ που έγραφε τα τραγούδια. Αυτό ήταν το ψευδώνυμό του. Ξέχασα το όνομά του. Και δεν τον γνώρισα, δεν τον πρόλαβα... αυτός είχε πεθάνει. Αλλά αυτό που ήθελα να σου πω είναι, ότι πριν τριάντα χρόνια ήθελα να αρχίσω να γράψω μια ελληνική ραψωδία,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

σαν αυτά που έκανε ο Liszt, βασισμένη πάνω στα θέματα του Ζορμπά του Θεοδωράκη και μετά, επειδή είχα γνωρίσει τον Θεοδωράκη, είχα παίξει το κονσέρτο του για πιάνο και ορχήστρα υπό την διεύθυνσή του, στην Ανατολική Γερμανία, Λουξεμβούργο, κάναμε και μια ηχογράφηση με την ορχήστρα RTL (Symphonieorchester von Radio RTL) και την δεύτερη συμφωνία του, που έχει και πιάνο και την σουίτα του για πιάνο και ορχήστρα. Είχαμε καταπληκτικές κριτικές! Στο Piano News της Γερμανίας ήταν Record of the month και είμαστε μαζί στην Ανατολική Γερμανία στο Halle με τον Olaf Koch, που διεύθυνε την ορχήστρα, ήταν και εδώ στην Θεσσαλονίκη μαέστρος, Palast der Republik Berlin, ήταν και ο Φλωράκης εκεί, όλοι αυτοί... τέλος πάντων και ήθελα να κάνω ένα έργο, να συνθέσω ένα έργο πάνω στο Ζορμπά. Μετά το ξέχασα αυτό, δεν μου δόθηκε ο χρόνος και μετά μου έστειλε ο Θεοδωράκης την παρτιτούρα του μπαλέτου του Ζορμπά, όπου απ' ό,τι φαίνεται έβαλε και στοιχεία από άλλα του έργα. Και όταν άρχισα να το γράφω εγώ, ήταν το 2005, όταν βρισκόμουν στην κριτική επιτροπή του 1ου Διαγωνισμού Μπετόβεν στην Βόνη, τον οποίο σπονσοράρει η Deutsche Telecom. Και άρχισα να το γράφω εκείνη την εποχή και το τελείωσα τον Γενάρη του 2007.

Δ.: Αυτό είναι το πρώτο σας έργο;

Κ.Κ.: Όχι. Γιατί το αναφέρω; Γιατί είναι το ελληνικό στοιχείο. Όταν ανακάλυψα ότι υπήρχαν τόσες πολλές μελωδίες και ωραία θέματα στο μπαλέτο του Ζορμπά, περισσότερα από το φιλμ, έπαθα σοκ και έτσι όποτε έβρισκα πέντε ώρες από δω, μια δεκαριά ώρες εκεί, ανάμεσα στις συναυλίες και το τελείωσα, όπως σου είπα τον Γενάρη του 2007 στην Φλόριντα και ο Θεοδωράκης είναι θυμωμένος μαζί μου γιατί δεν πρόλαβα ακόμα να το μάθω, να το ηχογραφήσω και να το ακούσει πριν πεθάνει. Πότε άρχισα να το μελετώ; Πριν λίγες ημέρες στο Παρίσι και εδώ, όταν έφτασα την περασμένη βδομάδα! Είναι αυτό ντοσιέ που κουβαλώ μαζί μου. Είναι 52 σελίδες. Ίσως πάει 45 με 50 λεπτά διάρκεια...

Δ.: Μακάρι να το προλάβετε, γιατί ο Θεοδωράκης είναι μεγάλος και άρρωστος, οπότε μακάρι να το προλάβετε. Θα είναι τεράστιο δώρο γι' αυτόν!

Κ.Κ.: Είχα γράψει όμως... κοίταξε το 2012 παίξαμε το κοντσέρτο του στο Μέγαρο Αθηνών και ήλθε ο Θεοδωράκης παρότι δυσκολεύεται και στο διάλειμμα πήγε πάνω στο φουαγιέ, είχε

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

τρεις – τέσσερις κυρίους μαζί του, αυτοί ξέρεις οι φίλοι του οι πολιτικοί... και καθόμαστε στο ντιβάνι και μου σύστησε έναν νεαρό, εγώ ούτε το όνομά του ήξερα, ούτε το κόμμα του... Αλέξης Τσίπρας από τον ΣΥΡΙΖΑ. Εγώ δεν ήξερα ούτε ποιος ήταν ο Αλέξης Τσίπρας ούτε ο ΣΥΡΙΖΑ...(γέλια)

Δ.: Τώρα ξέρετε πολύ καλά...

Κ.Κ.: Τώρα έχουμε και τις φωτογραφίες... τέλος πάντων, ναι! Αλλά, όταν έγινε η εισβολή στην Κύπρο το 74... Και να μην ξεχνάτε, ότι εδώ δεν τα ξέρουν... Ξέρεις η δημοκρατία επανήλθε στην Ελλάδα λόγω της εισβολής στην Κύπρο, που τότε οι συνταγματάρχες, αυτοί οι σπουδαίοι... τα κατάστρεψαν όλα και τον στρατό... Έγινε εισβολή, στείλανε δύο-τρία πλοία, τα οποία δεν κάνανε τίποτα. Να μην σου πω τι λέγανε οι Τούρκοι στα ραδιόφωνα τότε ... και ήλθε μετά σαν σωτήρας κάποιος σαν τον Καραμανλή, ήλθε πίσω στην Ελλάδα... τέλος πάντων. Το κακό που έγινε σε μας έδωσε την Δημοκρατία πίσω στην Ελλάδα! Λίγο μετά, το 78 είχαμε μια συναυλία στο Salle Pleyel, στο Παρίσι, είχε ο Θεοδωράκης μια συναυλία με το γκρουπ του και μου ζήτησε να λάβω μέρος για 20-30 λεπτά. Επί αυτής της ευκαιρίας έγραψα την Κυπριακή Ραψωδία. Για να απαντήσω στο ερώτημα σου τι έχω γράψει. Και αυτό μπορείς να το ακούσεις στο YouTube, είναι το finale μου. Rhapsody Cypriot.

Δ.: Μάλιστα θα το ακούσω. Είπατε, ότι δεν έχετε γράψει οτιδήποτε με την φόρμα της σονάτας. Η ερώτησή μου είναι: υπάρχει περιθώριο βιωσιμότητας αυτής της φόρμας σήμερα ή πρέπει να ξεχαστεί;

Κ.Κ.: Όχι δεν πρέπει να ξεχαστεί διότι η σονάτα γνώρισε πολλές φόρμες. Οι σονάτες του Scarlatti και του Cimarosa ήταν μικρά κομμάτια Α και Β και Α πάλι, και ...με το Repetition, δηλαδή Reprise, παίζεις το πρώτο μέρος δύο φορές και το δεύτερο μέρος δύο φορές. Cimarosa, Scarlatti βασικά. Μετά η σονάτα... επίσης η σονάτα ήταν ορχηστρικό έργο. Οι σονάτες του Rossini ας πούμε. Και μετά είναι η σονάτα με τρία ή τέσσερα μέρη Mozart, Haydn, Emmanuel Bach, Christian Bach και μετά έσπασε το κλασικό αυτό. Η σονάτα του Liszt είναι σε ένα μέρος non stop 30 λεπτά. Non-Stop! Λοιπόν η σονάτα μετά ξαναεπανήλθε, όταν ήταν ο Brahms, ο Schumann έχει τρία τέσσερα, αν όχι πέντε μέρη. Dritte Sonate von Brahms Opus fünf, την

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

έγραψε όταν ήταν 20 χρονών. Είναι ένα fantastic Meisterwerk του. Πολύ πιο σπουδαία από την δεύτερη, που ακούσαμε χθες στον διαγωνισμό από τον Ιταλό, η οποία η δεύτερη αυτή ήταν dedicated στην Clara – την είχα παίξει και αυτήν – και μετά έχουμε τις σονάτες του Prokofiev, η σονάτα του Dutilleux είναι ένα πολύ μεγάλο έργο, καταπληκτικό έργο! Η σονάτα δεν πιστεύω να μην έχει μέλλον. Μου έκανε εντύπωση η ερώτηση αυτή...

Δ.: Ναι, γιατί σταμάτησε να γράφεται έργο σε αυτή την φόρμα.

Κ.Κ.: Ο Dutilleux έγραψε μια πολύ σπουδαία σονάτα, η οποία παίζεται παγκοσμίως, σε τρία μέρη. Ο Dutilleux έγραψε και ένα κοντσέρτο για τσέλο για τον Ροστρόποβιτς. Είναι πολύ σπουδαίος συνθέτης.

Δ.: Είσαστε λοιπόν και εσείς της άποψης, ότι υπάρχουν περιθώρια εξέλιξης...

Κ.Κ. : Βεβαίως.

Δ.: Και αν κάποιος συνθέτης γράφει ατονικά;

Κ.Κ.: Όχι – όχι, γίνεται. Εξάλλου οι τρεις σονάτες του Boulez είναι atonal. Η δεύτερη έχει τέσσερα μέρη. Εγώ είχα παίξει το Scherzo και τις ηχογράφησε και τις τρεις η Idil Biret, η Τουρκάλα πιανίστα και πολύ καλά μάλιστα. Ο Pollini τις έπαιξε πολλές φορές σε συναυλίες και έκανε για την Deutsche Grammophon την δεύτερη σονάτα του Boulez. Ο Messian δεν έγραψε σονάτα νομίζω, αλλά και από τους τελευταίους θα υπάρχουν κάποιοι που έχουν γράψει, αλλά δεν είναι τόσο γνωστοί. Ο Rodion Shchedrin έγραψε επίσης μια σονάτα, ο Ρώσος συνθέτης.

Δ.: Και ο Schnittke έγραψε δύο σονάτες την δεκαετία του 90...

Κ.Κ.: Ναι, ναι!

Δ.: Και μια τελευταία ερώτηση γιατί όπως βλέπω σας περιμένουν και πρέπει να διακόψουμε. Γιατί δεν γράψατε για άλλα όργανα παρά μόνο για πιάνο;

Κ.Κ.: Γιατί εμένα το πιάνο με ενδιαφέρει. Είμαι εγωιστής...*(γέλια)*

Δ.: Σας ευχαριστώ για τον χρόνο που μου διαθέσατε. Ήταν πολύ ενδιαφέροντα όσα μου είπατε. Μακάρι να είχαμε περισσότερο χρόνο.

Κ.Κ.: Θα τα πούμε ξανά Δανάη. Καλή επιτυχία στην εργασία σου.

6. Συνέντευξη 3η με την Zdenka Papandopulo, χήρα του συνθέτη Boris Papandopulo, Tribunj, 08.08.2020⁵⁹

Δ: Καλημέρα κυρία Papandopulo!

Z.P: Καλημέρα και σε σας! Χαίρομαι πολύ που έχουμε την ευκαιρία να συνομιλήσουμε αλλά παρακαλώ να έχετε κατανόηση, τα Γερμανικά μου δεν είναι πλέον τόσο καλά...

Δ: Κανένα πρόβλημα. Για τον λόγο αυτό βρίσκεται η Milena κοντά μας για να μας βοηθήσει σε τυχόν δυσκολίες συνεννόησης. Είναι κρίμα που λόγω της πανδημίας δεν μπορέσατε να έλθετε στο Tribunj για το Φεστιβάλ 2020 και να έχουμε έτσι την ευκαιρία να γνωριστούμε από κοντά. Είχαμε χθες μια θαυμάσια συναυλία, όπου ερμηνεύσαμε και το έργο του συζύγου σας...

Z.P: Χαίρομαι που ή συναυλία πήγε καλά! Είναι ο πρώτος χρόνος που δεν μπόρεσα να παραβρεθώ στο Φεστιβάλ λόγω αυτής της πανδημίας. Είμαι ήδη 87 χρονών και θα ήταν πολύ δυσάρεστο να καταλήξω σε κάποιο νοσοκομείο. Κατόπιν ακολουθεί σίγουρα το νεκροταφείο...

Δ: Ελπίζω στο μέλλον να έχουμε την ευκαιρία μιας προσωπικής γνωριμίας. Θέλω να σας κάνω μερικές ερωτήσεις σχετικά με τον σύζυγό σας και ειδικότερα για το έργο του *Σονάτα για βιολί και πιάνο*. Ξεκινώ λοιπόν και είναι κατανοητό, ότι σε ορισμένα ερωτήματα μάλλον θα είναι δύσκολο να απαντήσετε. Παρόλα αυτά ίσως μπορείτε να βοηθήσετε να λυθούν κάποιες απορίες.

⁵⁹ Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε τηλεφωνικά στην γερμανική γλώσσα στο Tribunj της Κροατίας στο σπίτι της κ. Milena Ebel, προσωπικής φίλης του ζεύγους Boris και Sdenka Papandopulo.

Z.P: Λοιπόν έστω και λίγο μπορώ να σας βοηθήσω. Σχετικά με την σονάτα δεν γνωρίζω ακριβώς πότε γράφτηκε ούτε πότε παίχθηκε για πρώτη φορά. Σίγουρα όμως ο Marijan (Modrušan) μπορεί να σας πληροφορήσει σχετικά.

Σε ότι αφορά τον σύζυγό μου μπορώ να σας διηγηθώ κάποια γεγονότα αλλά λιγότερα για την μουσική του, εφόσον όλα αυτά δεν τα γνωρίζω.

Δ: Όπως μάλλον θα γνωρίζετε γράφω μια Διδακτορική Διατριβή, η οποία έχει ως θέμα Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της Διασποράς με έργο μετά το 1950. Τα τελευταία χρόνια μετά από εκτεταμένη έρευνα που έκανα, ένα από τα έργα που βρήκα με εξαιρετικό ενδιαφέρον ήταν η *Σονάτα για βιολί και πιάνο* του συζύγου σας. Και πως οδηγήθηκα σε αυτό; Από το ελληνικό όνομα. Μπορείτε ίσως να διηγηθείτε οτιδήποτε σχετικό με το ελληνικό στοιχείο;

Z.P: Το ελληνικό στοιχείο στην καταγωγή του (όπως μου το έχει διηγηθεί ο σύζυγός μου) ήταν το εξής: Γνωρίζετε ότι ο σύζυγός μου γεννήθηκε στο Bad Honnef στην περιοχή του Ρήνου. Μου διηγήθηκε λοιπόν πως πριν από πολλά-πολλά χρόνια μετακινήθηκαν Έλληνες στην Ρωσία μέσω των Καρπαθίων. Έτσι ήλθε και ο προ-προπάππος του στην Ρωσία, ο οποίος έλαβε έναν υψηλό τίτλο ευγενείας. Ο πατέρας του ήταν ένας «Von» με τίτλο που έλαβε από τον Τσάρο... ένας υψηλός τίτλος ευγενείας. Λοιπόν αυτός δεν ήταν ο πατέρας του Boris αλλά ο προ-προπάππος του. Όμως έτσι προήλθαν αυτοί οι τίτλοι ευγενείας.

Δ: Μήπως γνωρίζετε ποιοι πρόγονοί του μετανάστευσαν και πότε;

Z.P: Αυτό συνέβη τον καιρό της Αικατερίνης της Μεγάλης. Έχουμε ένα έγγραφο της Τσαρίνας Αικατερίνης και το όνομά μας βρίσκεται εκεί.

Δ: Είχε ο σύζυγός σας κάποια σχέση με τις ελληνικές του ρίζες;

Z.P: Όχι δεν είχε κανέναν στην Ελλάδα. Γεννήθηκε στο Bad Honnef στον Ρήνο.

Δ: Ναι αλλά αυτό δεν εμποδίζει κάποιον να έχει επαφή με τις ρίζες του.

Z.P: Η μετακίνηση έγινε πριν από πολλά χρόνια και δεν ήταν δυνατή καμία σχέση πλέον με την οικογένεια. Δεν αισθανόταν επίσης Έλληνας. Η μητέρα του ήταν Κροάτισσα και σαν μωρό επέστρεψε πίσω στην Κροατία όπου και μεγάλωσε. Είναι βασικά Κροάτης.

Δ: Για άλλη μια φορά ξανά πίσω στην δήλωσή σας, ότι οι πρόγονοι του συζύγου σας ήταν Έλληνες. Ήταν και από τις δύο πλευρές ελληνικής καταγωγής;

Z.P: Δεν μπορώ φυσικά να απαντήσω σε αυτό. Έχουμε βεβαίως ένα έγγραφο από την Τσαρίνα όπου δηλώνεται αυτό και αυτό. Και αυτό το έγγραφο βρίσκεται στο Bad Honnef στον Ρήνο στην ληξιαρχική πράξη γέννησης του συζύγου μου. Εκεί μπορεί κανείς να δει την εθνικότητα, την καταγωγή και ποια σχέση υπάρχει με όλα αυτά. Όμως νομίζω ότι η σχέση είναι κύρια με την Ρωσία, όχι με την Ελλάδα.

Δ: Γνωρίζετε από ποια περιοχή της Ελλάδας μετακινήθηκαν οι πρόγονοι του συζύγου σας; Από τον Νότο ή από τον Βορά;

Z.P: Όχι δεν το γνωρίζω. Είμαστε μια τελείως άλλη γενιά και ο άνδρας μου δεν είχε χρόνο να ασχοληθεί με το γενεαλογικό του δέντρο, αλλά για να γράψει μουσική.

Δ: Υπάρχουν στον κατάλογο έργων του Boris Papandorulo έργα με ελληνικό τίτλο. Επίσης βρήκα με ένα άρθρο σχετικά με αυτόν, ότι είχε επαφές με το Φεστιβάλ Αθηνών. Μπορείτε να μου πείτε αν είχε επισκεφθεί την Ελλάδα;

Z.P: Ο σύζυγός μου είχε επαφές με την Ελλάδα γιατί είχε προσκληθεί να διευθύνει μια όπερά του. Εγώ εκείνον τον καιρό βρισκόμουν στο Baden-Baden. Ταξίδεψα στην Ελλάδα... αλλά όχι στην Ελλάδα, στην Τουρκία ταξίδεψα. Εκεί διεύθυνε μια όπερα. Δεν μπορώ να σας πω τον τίτλο γιατί δεν τον θυμάμαι. Στην Ελλάδα πήγα πριν έλθω στην Γερμανία. Εκεί βρεθήκαμε με τον άνδρα μου και παρουσιάσαμε ένα μπαλέτο, μάλιστα είμαστε προσκεκλημένοι από έναν Έλληνα πρίγκιπα. Αυτό όμως ήταν μια πρόσκληση για όλο το θέατρο. Ο άνδρας μου και εγώ συζητήσαμε με τον πρίγκιπα αλλά σήμερα δεν θυμάμαι περί τίνος θέματος. Αλλά αυτό δεν ήταν στην Αθήνα αλλά στην Θεσσαλονίκη. Είχαμε μια πρόσκληση λάβει εγώ και ο σύζυγός μου και μερικοί από το μπαλέτο. Εκτός από αυτό δεν είχαμε ποτέ άλλη σχέση με την Ελλάδα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Είχαμε προσκληθεί εκεί με το μπαλέτο μας, το οποίο ήταν πολύ δύσκολο. Ο σύζυγός μου είχε συνθέσει την μουσική στο μπαλέτο με μακεδονική μουσική, η οποία ρυθμικά ήταν πολύ δύσκολο να παιχθεί. Ήταν ένα πολυσύνθετο έργο. Αυτό μας έφερε σε επαφή με την Ελλάδα γιατί το έργο είχε αυθεντικούς μακεδονικούς ρυθμούς.

Δ: Είχε λοιπόν μελετήσει και είχε χρησιμοποιήσει στοχευμένα ελληνικά στοιχεία στο έργο του...

Z.P: Πιθανότατα ελληνικά στοιχεία αλλά και άλλα που υπήρχαν εκεί κάτω. Ήταν απίθανα πολύπλοκο έργο. Δεν μπορούσαμε να το μάθουμε σε καμιά ορχήστρα (ήταν δύσκολο να μεταφέρουμε στην ορχήστρα τον πολύπλοκο ρυθμό). Όταν προσκληθήκαμε στην Ιταλία δεν μπορούσαμε να φέρουμε μαζί μας την ορχήστρα. Η ιταλική ορχήστρα δεν μπορούσε καθόλου να το παίξει αλλά στην Ελλάδα είχαμε μια φανταστική επιτυχία.

Δ: Και κάτι τελευταίο στο θέμα αυτό: Οι ελληνικοί τίτλοι σε ορισμένα έργα του συζύγου σας ήταν μια ένδειξη ότι ήθελε να τονίσει την ελληνική του καταγωγή ή ήταν ένα γενικότερο ενδιαφέρον;

Z.P: Μπορείτε παρακαλώ να μου αναφέρετε ένα έργο με ελληνικό τίτλο;

Δ: Έχω βρει διαφορετικές Όπερες. Π.χ. μια όπερα με τίτλο «Αμφιτρύων»

Z.P: Ναι «Αμφιτρύων»...

Δ: Αυτό ακούγεται βεβαίως ελληνικό... Πιστεύετε ότι επιλέχθηκε ο τίτλος αυτός γιατί υπήρξε πρόθεση να παιχθεί το έργο και στην Ελλάδα;

Z.P: Σίγουρα!! Όταν συνέθετε κάτι, αυτό ήταν πάντα μια παραγγελία. Όπως ακριβώς και για την Σλοβενία. Είχε συνθέσει μια τσιγγάνικη όπερα για εκεί και ήταν πολύ προσβεβλημένος γιατί ποτέ δεν την παίζανε.

Δ: Τώρα να έλθουμε στην Σονάτα για βιολί και πιάνο. Έλαβα μια έκδοση, όπου το έργο είναι αφιερωμένο στον βιολονίστα Goran Končar και την πιανίστα σύζυγό του Ida Gamulin.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Z.P: Βεβαίως.

Δ: Γνωρίζετε αν το έργο ήταν παραγγελία των δύο μουσικών ή της Ραδιοφωνίας; (πληροφορηθήκαμε από τον κ. Modrušan, ότι ο βιολονίστας εργαζόταν στην Ραδιοφωνία).

Z.P: Μπορεί να ισχύει το ένα και το άλλο. Ακριβώς δεν γνωρίζω. Τα έργα του ήταν συχνά παραγγελίες μουσικών. Τις περισσότερες όμως φορές είχε ακούσει κάποιον που του άρεσε και συνέθετε ένα έργο γι αυτόν. Είχε συνθέσει πολλά έργα για μουσικούς. Επίσης η τηλεόραση του είχε παραγγείλει κάτι για ορχήστρα. Αλλά δεν είμαι σίγουρη. Νομίζω πως έτσι ήταν γιατί θυμάμαι πως τηλεφώνουσε συνέχεια σε κάποιον και τον ρωτούσε: «Μαέστρο μπορείτε να κάνετε αυτό...». Και όταν είχε μια παραγγελία συνέθετε με μεγαλύτερο κέφι γιατί ήξερε ότι το έργο του θα παρουσιαστεί.

Δ: Γνωρίζετε ποια ήταν η σχέση του συζύγου σας με τους δύο αυτούς μουσικούς (Končar/Gamulin); Ήταν φίλοι ή γνωρίζονταν μόνο επαγγελματικά;

Z.P: Αυτό μπορώ να σας το διαβεβαιώσω... Στην ορχήστρα είναι πολύ σημαντικό, όταν οι μουσικοί εκτιμούν τον διευθυντή τους. Και λέγανε πάντα: «Όταν ο Papandopulo έρχεται και διευθύνει, τότε είμαστε όλοι χαρούμενοι. Όταν κάποιος κάνει ένα λάθος δεν μας κακομεταχειρίζεται. Δεν είναι μικροπρεπής». Οι μουσικοί τον αγαπούσαν. Είχε μια φανταστική σχέση με τους μουσικούς. Όλοι τον αγαπούσαν.

Δ: Γνωρίζετε που έγινε η πρώτη εκτέλεση της σονάτας; Για παράδειγμα αναφέρεται στην πρώτη έκδοση, ότι το έργο γράφτηκε στο Tribunalj το 1988. Γνωρίζετε περισσότερες πληροφορίες για το έργο αυτό; Η πρώτη εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε από αυτούς τους δύο μουσικούς ή ηχογραφήθηκε; Πού έγινε η πρώτη εκτέλεση; Ήταν παρόν ο σύζυγός σας στην πρώτη εκτέλεση του έργου;

Z.P: Από ποιο έργο;

Δ: Από την Σονάτα για βιολί και πιάνο.

Z.P: Αυτό δεν μπορώ να το βεβαιώσω. Ήμουν παρούσα σε τόσες πολλές παρουσιάσεις των έργων του που δεν μπορώ να θυμηθώ ιδιαίτερα κάτι, όπως π.χ. ποια χρονιά έγινε το ένα ή το άλλο κ.τ.λ. Έζησα πολύ στην Γερμανία και ταξίδεψα πολύ. Κάθε χρόνο για δύο μήνες με τον άνδρα μου στο Dubronnik. Άλλα δεν μπορώ όλα να τα θυμάμαι...

Δ: Όταν ο σύζυγός σας λάμβανε μια παραγγελία για ένα έργο με ποιόν τρόπο εργαζόταν; Συνέθετε το έργο εντελώς μόνος του ή συνεργαζόταν με τους μουσικούς ή τον παραγγελιοδόχο του έργου;

Z.P: Ορισμένες φορές συζητούσε με κάποιον. Άλλες φορές λάμβανε την παραγγελία και ολοκλήρωνε την σύνθεση εντελώς μόνος του. Κάθε φορά ήταν αλλιώς. Όταν του δινόταν μια παραγγελία – ότι και να ήταν – ήταν αμέσως σύμφωνος. Και όταν ήταν σύμφωνος, συνέθετε αμέσως μόνος του. Όταν κάτι του ήταν αδιευκρίνιστο, τότε προσκαλούσε τους ανθρώπους για να συζητήσει μαζί τους. Πολλές φορές συζητούσε με έναν Διευθυντή από το Dubronnik (το όνομά του μου διαφεύγει...). Ζούσε στο Dubronnik και ήταν εκεί Διευθυντής. Είχε στενή σχέση με τον Papandoroulo. Ατέλειωτες ώρες συζητούσαν για όλα τα θέματα στο φουαγιέ του Ξενοδοχείου. Ορισμένες φορές είχε (ο Papandoroulo) την ανάγκη να μιλήσει για το έργο και άλλες μόλις λάμβανε την παραγγελία καθόταν αμέσως στο τραπέζι και ξεκινούσε με την σύνθεση. Και ο τρόπος που συνέθετε: Έγραφε πάντα «καθαρά»... Δεν άφηνε ποτέ μια γραμμή που θα έπρεπε να την απομακρύνει μετά.

Δ: Ήταν δηλαδή πολύ ακριβής...

Z.P: Ήταν ακριβής από την αρχή! Δεν έπρεπε να σημειώσει κάτι εκ νέου. Κάτι τέτοιο δεν υπήρξε. Αρχίζε και έγραφε μέχρι το τέλος. Αυτό ήταν το στιλ της συνθετικής του εργασίας. Και ξεκινούσε από τις 4.00 το πρωί να εργάζεται μέχρι το επόμενο πρωί. Στα ενδιάμεσα ένα τσάι, μετά ένας περίπατος...

Δ: Και πως ήταν ο τρόπος που συνέθετε; Καθόταν στο πιάνο ή καθόταν στο γραφείο του;

Z.P: Καθόταν στο γραφείο του και δίπλα είχε το πιάνο (γέλια). Είναι αυτό το ίδιο πιάνο που έχει η Milena (Ebel) στο σπίτι της.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandoroulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Δ: Και τώρα μερικές πληροφορίες πάνω στην Σονάτα: Η *Σονάτα για βιολί και πιάνο* γράφτηκε το 1988. Έπαιξε ο σύζυγός σας και βιολί ή μόνο πιάνο;

Z.P: Καθόταν στο γραφείο του δίπλα στο πιάνο. Και αν έπαιξε βιολί δεν μπορώ ακριβώς να σας πω. Δεν σκέφτηκα ποτέ να τον ρωτήσω. Αλλά στο γραφείο του τον έβρισκα αρκετά συχνά να κρατά στο χέρι του νοερά ένα βιολί και να κάνει σαν να έπαιξε.

Δ: Αλλά δεν τον ακούσατε ποτέ να παίζει βιολί...

Z. P: Όχι δεν τον είχα ακούσει. Αλλά τον είχα δει να κάνει πως παίζει βιολί.

Δ: Τον είχατε ακούσει σαν πιανίστα σε συναυλία; Από την βιογραφία του έχουμε πληροφορίες, ότι υπήρξε επίσης εξαιρετικός πιανίστας...

Z.P: Αχ, έπαιξε υπέροχα! Ήταν ένας θαυμάσιος πιανίστας. Έχουμε ηχογραφήσεις. Νομίζω ότι ο Marijan (Modrušan) μπορεί να σας τις δείξει. Υπάρχει ακόμα κάπου ένα CD που παίζει την εποχή του πολέμου. Την εποχή του Χίτλερ εννοώ. Εκεί έπαιξε Ντουέτο με έναν άλλον πιανίστα.

Δ: Μήπως γνωρίζετε πότε εμφανίστηκε τελευταία φορά σαν πιανίστας;

Z.P: Αυτό δεν μπορώ να σας το βεβαιώσω, Θυμάμαι πως ακόμη έπαιξε σε κοντσέρτα, όταν γνωριστήκαμε. Μετά δεν θυμάμαι ακριβώς, γιατί στον άνδρα μου εμφανίστηκαν προβλήματα στα δάχτυλα. Αυτό ήταν πολύ παλιά, όταν γνωριστήκαμε. Ήταν τότε περίπου 50 ετών. Φυσικά έπαιξε πιάνο στο σπίτι, αλλά όχι πλέον σε Κοντσέρτα.

Δ: Ποια ήταν η κατάσταση της υγείας του το 1988, όταν συνέθεσε την *Σονάτα για βιολί και πιάνο*;

Z.P: Μπορούσε ακόμα να εργάζεται εντατικά. Τα προβλήματα υγείας ξεκίνησαν το 1990. Πολύ σοβαρά προβλήματα που τον ανάγκαζαν να παίρνει πολλά φάρμακα. Ένα μέρος από αυτά τα πέταξα εγώ γιατί ήταν πάρα πολλά. Αλλά συνήθως δεν χρειαζόταν πολλά φάρμακα. Είχε ακόμα μια «φυσιολογική» ζωή. Με έναν περίπατο, με μια μπύρα μετά το μεσημεριανό γεύμα ή με τον

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

απογευματινό του ύπνο. Δεν ήταν βαριά άρρωστος. Ήταν αδύναμος γιατί ήταν ηλικιωμένος, αλλά δεν είχε καμιά βαριά ασθένεια. Το μυαλό του δούλευε ακόμα πολύ καλά, αλλά τα πόδια του όχι.

Δ: Πού ήταν η μόνιμη κατοικία του το 1988 και ποια η σχέση του με την πόλη Tribunj; Ήταν μια εξοχική ή μια μόνιμη κατοικία;

Ζ. Ρ: Ήταν η μόνιμη κατοικία μας. Μετακόμισε από την Opatija σε μένα στο Tribunj. Είχα αγοράσει ένα σπίτι από τον τότε υπουργό εξωτερικών Koča Popović. Μετά έδωσα το κλειδιά στον άνδρα μου και του είπα: «Μπορείς τώρα να έλθεις στο σπίτι, όποτε θέλεις», γιατί εγώ δεν ήθελα να μετακομίσω στην Opatija. Και έτσι μετακόμισε εκείνος στο Tribunj. Διάλεξα το Tribunj κατόπιν και της δικής του επιθυμίας. Όταν με γνώρισε μου είπε: «Εμείς οι δύο θα πάμε σε ένα νησί και εκεί θα καβαλήσουμε τον γάιδαρο»...⁶⁰

Δ: Και ποια χρονιά έγινε αυτό; Πότε μετακόμισε ο Boris Papandopulo σε σας;

Ζ. Ρ: Το 1974, όταν αγόρασα το σπίτι.

Δ: Γνωρίζετε οτιδήποτε σχετικό για την *Σονάτα για βιολί και πιάνο*; Αποτελείται από τέσσερα μέρη και το τελευταίο μέρος είναι καθαρά λαϊκός σκοπός, θυμίζει χορό...

Ζ. Ρ: Αυτή υπήρξε μια συνήθειά του! Έλεγε πάντα « η Ισπανία έχει το δικό της στίλ και εμείς έχουμε την δική μας λαϊκή παράδοση!». Και πάντα όταν του δινόταν η ευκαιρία, χρησιμοποιούσε στις συνθέσεις του κάτι από αυτή την λαϊκή παράδοση.

Δ: Χρησιμοποιούσε Κροατικά δημοτικά τραγούδια; Γνωρίζετε από ποια περιοχή;

Ζ. Ρ: Αυτό δεν μπορώ να σας το βεβαιώσω τώρα.

Δ: Είχε ένα συγκεκριμένο όργανο προτίμησης ο Boris Papandopulo; Για ποιο σχήμα συνέθετε με μεγαλύτερη ευχαρίστηση;

⁶⁰ Η Δαλματική πόλη Tribunj έχει τον γάιδαρο σαν έμβλημά της.

Z. P: Ο Papandopulo συνέθετε πάντα με χαρά για εκείνο το όργανο, του οποίου ο εκτελεστής θα το έπαιζε καλά. Π.χ. το σαξόφωνο. Είχαμε έναν γνωστό σαξοφωνίστα για τον οποίο συνέθετε έργα με χαρά και έλεγε «Θεέ μου είναι τόσο καλός!»

Δ: Για το τέλος έχω κάποιες προσωπικές ερωτήσεις: Πότε γνωρίσατε τον Papandopulo και πότε παντρευτήκατε;

Z.P: Τον άνδρα μου τον γνώρισα όταν χόρευα στην όπερα, όπου ήταν Διευθυντής και Μαέστρος. Αυτό ήταν το 1968, έναν χρόνο πριν ή μετά.

Δ: Και πότε παντρευτήκατε;

Z.P: Παντρευτήκαμε τον καιρό που βρισκόμουν στην Γερμανία. Έζησα μια δεκαετία στην Γερμανία και μετά παντρευτήκαμε. Εκείνος ήθελε να παντρευτούμε στην Γερμανία αλλά του είπα «Όχι, συγκέντρωσε τα απαραίτητα έγγραφα και σου υπόσχομαι να έλθω στην Opatija». Εκεί παντρευτήκαμε. Δεν μπορώ να θυμηθώ όμως ακριβώς. Σημειώστε ότι είμαι ήδη 87 ετών...

Δ: Πόσα παιδιά είχε ο Papandopulo; Πόσα βρίσκονται στην ζωή;

Z.P: Ο Papandopulo απέκτησε τρία παιδιά με τρεις διαφορετικές γυναίκες. Ο πρώτος του γιός αλλά και η κόρη του έχουν πεθάνει. Τώρα ζει μόνο ο δεύτερός γιός και έχει μάλιστα απογόνους.

Δ: Πληροφορηθήκαμε, ότι η μητέρα του συνθέτη η Maja Strozzi, έγραψε μια αυτοβιογραφία. Γνωρίζετε ίσως σε ποια γλώσσα την έγραψε;

Z.P: Πιθανότατα στα Κροατικά, ίσως και στα Γερμανικά. Περίοδευσε πολύ στην Γερμανία, τραγουδούσε στο Wiesbaden. Αλλά δεν έχω υπόψη μια αυτοβιογραφία της. Μπορεί να είναι δημοσιεύματα σε εφημερίδες.

Δ: Ο B. Papandopulo ταξίδευε πολύ. Γνωρίζετε ποιο μέρος ήταν το αγαπημένο του;

Z.P: Περίοδευσε πολύ στην Ανατολική Γερμανία. Έχουμε κουμπάρους που κατάγονται από εκεί. Προσκλήθηκε όμως και στην Ελλάδα και την Τουρκία. Είμαστε επίσης και στο Κάιρο.

Τον ίδιο καιρό που κάηκε εκεί η όπερα. Ήταν πολύ ενδιαφέρουσα ζωή. Είχε συναυλίες, αλλά και συναντήσεις με μουσικούς γιατί αρκετοί Κροάτες ζούσαν εκεί.

Δ: Σας διηγήθηκε ίσως, πότε ήλθε για πρώτη φορά σε επαφή με την μουσική; Γνωρίζετε την μουσική του εξέλιξη;

Z.P: Η γιαγιά του ήταν τραγουδίστρια θεάτρου και μετέπειτα έγινε δραματουργός γιατί καταστράφηκε η φωνή της. Ο Boris μεγάλωσε σε μια οικογένεια θεατράνθρωπων. Η μητέρα του Maja Strozzi μας επισκεπτόταν συχνά και επίσης ο Stravinsky! Ο Stravinsky ήταν στενός φίλος. Έχω μάλιστα ένα γράμμα που έστειλε στην Maja.

Δ: Και η σχέση με τον Stravinsky δημιουργήθηκε μέσω της μητέρας του ή ήταν προσωπικός του φίλος;

Z.P: Ήταν φίλος όλης της οικογένειας. Από την γιαγιά, την μητέρα... Ήταν καλεσμένος στο σπίτι της οικογένειας. Συναντιόταν όλη η Κροατική οικογένεια, που ήταν εξαιρετικά μουσική και έπαιζαν μουσική. Μια μεγάλη μουσική οικογένεια!

Δ: Ο B. Papandorulo χαρακτηρίζεται σε αρκετές βιογραφίες σαν ο Κροάτης Mozart...

Z.P: Ναι έτσι τον ονομάζουν. Ιδιαίτερα οι μουσικοί τον χαρακτηρίζουν σαν Κροάτη Mozart.

Δ: Και νομίζετε ότι ο χαρακτηρισμός αυτός οφείλεται, ότι είχε την μουσική έτοιμη στο μυαλό του και έτσι απλά την μετέφερε στο χαρτί;

Z. P: Ακριβώς!

Δ: Θα μπορούσαμε από το βιογραφικό του να συμπεράνουμε ότι είχε σχέσεις με τον Τίτο. Μπορείτε να μας πείτε κάτι πάνω σε αυτό;

Z.P: Για τον Τίτο δεν γνωρίζω... Αυτό που γνωρίζω είναι, ότι συνέθεσε ένα έργο με τον τίτλο «Tito - Marsch». Ήταν κάποτε καλεσμένος και σε μια δεξίωση, αλλά ιδιαίτερες άλλες σχέσεις δεν είχε.

Δ: Αισθανόταν Γιουγκοσλάβος ή Κροάτης;

Z.P: Κροάτης! Αλλά κάποτε είχε δηλώσει σε έναν δημοσιογράφο, ότι δεν θέλει το έργο του να συσχετιστεί με την πολιτική.

Δ: Ο διαμελισμός της Γιουγκοσλαβίας επηρέασε το συνθετικό του έργο;

Z.P: Όχι... ο Boris εκείνη την εποχή ήταν ήδη πολύ άρρωστος.

Δ: Κλείνοντας την συνέντευξη αυτή, θα ήθελα να περιγράψετε σύντομα τον άνθρωπο Boris Papandopulo και τον χαρακτήρα του.

Z.P: Αχ εγώ σαν γυναίκα του δεν θα μπορούσα να σας πω οτιδήποτε που θα ήταν αρνητικό γι' αυτόν. Δεν είχε τίποτα αρνητικό. Ήταν ένας αγαπητός, εντελώς θερμός άνθρωπος και αγαπούσε όλο τον κόσμο. Επίσης αγαπούσε ιδιαίτερα τα ζώα.

Δ: Ευχαριστώ πολύ για τον χρόνο που μου αφιερώσατε και εύχομαι να έχω την χαρά να σας συναντήσω στο επόμενο «Festival Papandopuljana» εδώ στο Tribunj.⁶¹

⁶¹ Η Zdenka Papandopulo απεβίωσε τον Σεπτέμβριο 2021

7. Ντίνος Κωνσταντινίδης: Σονάτα για βιόλα και πιάνο

a. Παρτιτούρα

ΑΡΧΕΙΟ Α

Dinos Constantinides

SONATA

for Viola and Piano

LRC 021a

Music Seesaw Music Seesaw Music Seesaw Music See

a division of
Subito Music Corporation, Verona, New Jersey 07044
WWW.SEEAWMUSIC.COM

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Moderato $\text{♩} = 84-88$

SONATA
for
Viola and Piano

Dinos Constantinides

©Copyright 1977 by Seesaw Music, a division of Subito Music Corp.(ASCAP)
All Rights Reserved. International Rights Secured. Printed in USA

KAI

ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνας και ελληνικής καταγωγής συνθέτης της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

A 10 2

12

14

16

:AI

ΤΕΧΝΗ2

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

26 4

29

32

35

KAI

ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Handwritten musical score for violin and piano, measures 47-53. The score is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 47-48) features a violin line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic bass line. The second system (measures 49-50) continues the melodic development with a forte (f) dynamic. The third system (measures 51-52) shows a change in texture with a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 53) is marked with a box containing the letter 'E' and ends with a fermata. Dynamics include mp, mf, f, and p.

KAI

ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

7 55

57

59

61

CAI

ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

63

8

65

67

mp dim.

70

mp dim.

pp

AI

Ι ΕΛΙΝΗΖ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

9 73

76

78

80

KAI

ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

82 10

84

Adagio $\text{♩} = 56-60$

84

grv

f

f

f

mp

f

grv bassa

Ped.

loco

mp

Ped.

KAI

ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

11

10

13

16

KAI

ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

19 12

mp cresc.

21 *p*

B 23

25 *f* *ff*

grace ...

13 26

Handwritten musical score for violin and piano, measures 37-46. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. Dynamics include *f*, *mp*, *p*, and *pp*. There are several triplet markings and slurs. Measure 46 is marked with a 'D' in a box.

15 ⁴⁹

3 *f* *mp* 3 *8va*

52

p *8va*, *pp* *8va*, *ppp* *ppp* *ppp*

f *f* *ppp*

p *8va* *8va* *ppp*

Allegro moderato
♩ = 132-138 *Ped.*

p cresc.

mp cresc. *mf* *mf*

Handwritten musical score for violin and piano, measures 7-16. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a violin line and a piano accompaniment. Dynamics include *mp*, *p*, *pp*, *mf*, and *cresc.* There are also markings for 'A' and 'B' sections.

Measures 7-9: Violin line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4. Piano accompaniment consists of a bass line with quarter notes G2, B2, D3, E3, F3, G3 and a treble line with quarter notes G4, B4, D5, C5, B4, A4. Dynamics: *mp* (violin), *p* (piano).

Measures 10-12: Section 'A' begins. Violin line: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Piano accompaniment: quarter notes G2, B2, D3, E3, F3, G3. Dynamics: *mp cresc.* (violin), *p* (piano).

Measures 13-15: Section 'B' begins. Violin line: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Piano accompaniment: quarter notes G2, B2, D3, E3, F3, G3. Dynamics: *mf cresc.* (violin), *mf* (piano).

Measures 16-18: Violin line: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Piano accompaniment: quarter notes G2, B2, D3, E3, F3, G3. Dynamics: *mf* (violin), *mp* (piano).

17 19 **B**

♩ = 94

22

24

27 **C**

Handwritten musical score for violin and piano, measures 30-39. The score is written in treble and bass clefs with various dynamics and articulations.

Measures 30-32: Violin part starts with a half note G4 (marked *mp*), followed by a quarter note A4 (marked *f*). Piano part features a triplet of eighth notes (E4, F#4, G4) and a quarter note G4 (marked *mf*).

Measures 33-35: Violin part continues with a half note A4 (marked *mf*), followed by a quarter note B4 (marked *f*). Piano part features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note C5 (marked *mp*).

Measures 36-38: Violin part features a half note C5 (marked *p*), followed by a quarter note D5 (marked *p*). A dynamic marking **D** is present above the staff. Piano part features a half note D5 (marked *mp*), followed by a quarter note E5 (marked *mp*).

Measure 39: Violin part features a half note E5 (marked *p*), followed by a quarter note F#5 (marked *p*). Piano part features a half note F#5 (marked *p*), followed by a quarter note G5 (marked *p*).

19 42 $\text{♩} = 60$

45

48

51

54 20

57

$\text{♩} = 94$ 61

63

gva bassa ----

6

21 66

69

72

75

ff

mf

p

mp

cresc.

mf

mp

loco

mp

ff

sva...

sva...

sva...

sva...

78 ♩ = 112 22

82

84

86

Detailed description of the musical score: The score is handwritten and consists of four systems of music. The first system (measures 78-81) shows a violin part with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with chords and a melodic line. The second system (measures 82-83) continues the violin melody with a slur and the piano accompaniment with chords. The third system (measures 84-85) features a violin part with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with chords and a melodic line. The fourth system (measures 86-87) shows a violin part with a slur and the piano accompaniment with chords and a melodic line. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/8. The tempo is marked as quarter note = 112. Dynamics include *mf*, *cresc.*, *ff*, *mp*, and *f*.

23 87

88

90

92

J 94 24

96 *mf cresc.*

98 *f cresc.*

100 *fff cresc.*

b. Μέρος βιόλας

APXEIO B

VIOLA

Apxeio B

SONATA

for

Viola and Piano

Dinos Constantinides

Moderato $\text{♩} = 84-88$

Handwritten musical score for Viola, titled "SONATA for Viola and Piano" by Dinos Constantinides. The score is in 4/4 time, Moderato (84-88 bpm), and features a key signature of one sharp (F#). The score consists of 25 measures across 10 staves. It includes various dynamics (mp, mf, p, f, ff), articulations (accents, slurs), and fingerings. Section markers "A" and "B" are present. The piece concludes with a double bar line and a "6" indicating a repeat or ending.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

2

33

37

40

42

44

48

52

56

59

63

mp

mf

f

p

pp

cresc.

mp cresc.

fff

C

D

E

F

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

3

66 73
mf

76
mf

79
mp 5 mf

82
dim.
Adagio $\text{♩} = 56-60$ II pp

8
mp mf

A 11
mp pp mf

15
mf

19
f

22 3 1 3 B 4 3
p

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

4

mp cresc.

ff

p cresc.

f

f

p

pp

p

mf

mp

p

ppp

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Allegro moderato $\text{♩} = 132-138$

III

5

Handwritten musical score for a piece in 3/4 time, marked Allegro moderato. The score consists of nine staves of music. The first staff starts with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to mezzo-forte (mf). The second staff has a mezzo-forte (mp) dynamic and a piano (p) dynamic. The third staff has a mezzo-forte (mf) dynamic and a crescendo (cresc.). The fourth staff has a forte (f) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth staff has a mezzo-forte (mf) dynamic and a ritardando (rit...) marking. The sixth staff has a mezzo-forte (mf) dynamic and a piano (p) dynamic. The seventh staff has a mezzo-forte (mf) dynamic and a piano (p) dynamic. The eighth staff has a mezzo-forte (mf) dynamic and a piano (p) dynamic. The ninth staff has a piano (pp) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

6
E 47
mp
p
51
mp
pp
mp
55
F
mf
p
pp
mf
61
♩ = 94
f
63
ff
f
65
ff
3
3
67
f
mp
69
ff
f
71
ff
73
f

ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

75 7

77 *mf*

79 *f* *mf* *mf* *ff* $\text{♩} = 112$

81 *mf* *p* *mf cresc.*

85 *mp cresc.* *f*

87 *mf* *mf cresc.*

91 *mf cresc.* *f*

93 *mf cresc.* *f*

97 *mf cresc.*

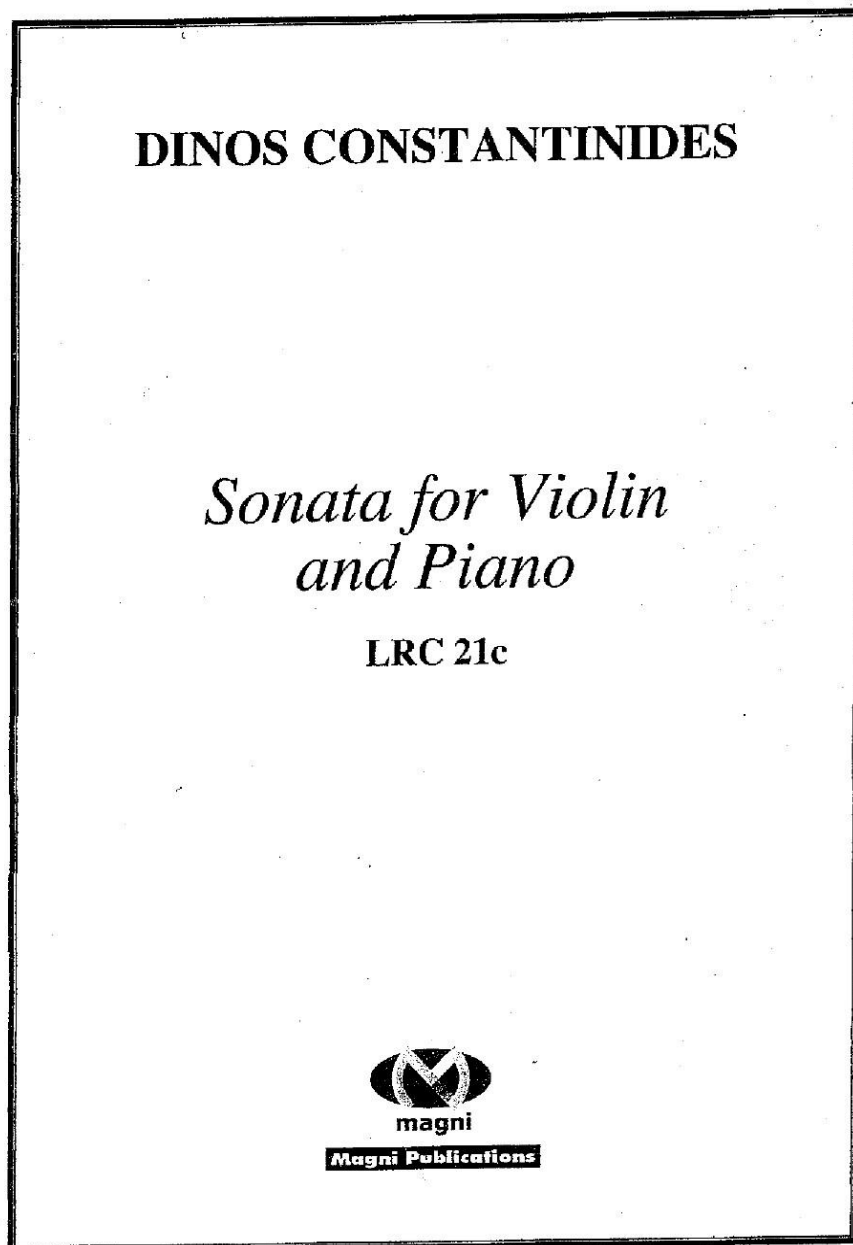
99 *fff*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

8. Ντίνος Κωνσταντινίδης: *Σονάτα για βιολί και πιάνο* (1971)
Αναθεωρημένη εκδοχή, Magni Publications LRC 021c (1977)

ΑΡΧΕΙΟ Γ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Sonata for Violin and piano

LRC 021c

I

Dinos Constantinides

Moderato $\text{♩} = 84-88$

Violin

Piano

mp

mp

mp

mf

mf

© 1971 Dinos Constantinides
Magni Publications
<http://www.magnipublications.com>

2

Sonata for Violin and piano

A

8 *mp* *mf* *f* *mf* *p* *f*

11 *f* *mf* *mf* *f* *mf*

13 *p* *mf* *f* *p* *mf* *p* *mf*

βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Sonata for Violin and piano

3

16 *mf* *p* *mp*

19 *mf* *p* *mf*

22 *mp*

4

Sonata for Violin and piano

The image displays a musical score for the first system of a Sonata for Violin and piano, covering measures 24 to 32. The score is written for violin and piano.

Measure 24: The violin part begins with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment also starts with a forte (*f*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking.

Measure 25: The violin part is marked *ff* (fortissimo). The piano accompaniment features triplets and is marked *ff*. Dynamics include *f*, *mf dim.*, and *mp dim.*. A *Sub* (sub-octave) marking is present at the end of the measure.

Measure 32: The violin part is marked *mp* (mezzo-piano) and *mf*. The piano accompaniment is marked *p* (piano) and *ppp* (pianissimo). A *Sub* marking is also present.

A rehearsal mark **C** is located above measure 32.

Sonata for Violin and piano

5

37

(8va)

mp *mf*

loco *mp* *mf*

(8va)

40

mf

8va

42

f

D

mp

8va

6

Sonata for Violin and piano

The image displays a musical score for measures 44 through 48 of a Sonata for Violin and piano. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 44-45) features a violin line starting with a melodic phrase and a piano accompaniment with a bass line and chords. The second system (measures 46-47) continues the violin melody and piano accompaniment, including a triplet in the violin part. The third system (measures 48) shows a more complex piano accompaniment with dense chords and a violin line with a five-measure rest. Dynamics include *mf* and *mp*. Performance markings include *L.H.* for the left hand and *8va* for an octave shift.

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Sonata for Violin and piano

7

50 *f* *mf*

52 *p* *mf* *f* *p* *mf*

55 *p* *mp* *p* *p*

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Sonata for Violin and piano

58

p *pp* *cresc.* *mp*

pp *mp*

p

61

cresc. *f*

mf

mp *mf*

63

ff *mf*

f *mf* *cresc.*

mf *cresc.*

Sonata for Violin and piano

9

65 **fff** **fff** **mf dim.**

70 **mf** **mp dim.** **mf** **pp** **mf**

75 **f** **f** **mf**

10

Sonata for Violin and piano

78

80

83

G

mf *mp* *mf* *mp* *p* *pp* *p* *pp* *pp* *pp*

dim. *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.*

5 3 3

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Sonata for Violin and Piano

11

II

Adagio $\text{♩} = 56-60$

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-5) shows the piano introduction with a forte (f) melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The second system (measures 6-9) continues the piano introduction with a mezzo-forte (mf) melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The third system (measures 10-13) is marked with a box 'A' and features a mezzo-piano (mp) melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The score includes various dynamics such as f, mp, mf, p, and pp, as well as articulation marks like accents and slurs. There are also some performance instructions like 'loco' and 'Sub. Red.'

12

Sonata for Violin and Piano

The image displays three systems of musical notation for a Sonata for Violin and Piano. The first system (measures 14-18) features a violin part starting with a triplet of eighth notes marked *mf*, and a piano accompaniment with chords and a bass line marked *mp*. The second system (measures 19-22) shows the violin part with a crescendo from *f* to *p*, and the piano part with a *mp cresc.* marking and various dynamics including *f* and *p*. The third system (measures 23-26) is marked with a box containing the letter 'B' and shows the violin part with a *f* dynamic and the piano part with a *f* dynamic and a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

ΠΑΠΑΝΙΧΑΪΟΥ - ΠΑΤΣΚΕ Δ., Ελληνες και ελληνικης καταγωγης συνθετες της διασημορας με συσκευο εργο μετα το 1950 - Σονατες για βιολι και πιάνο - Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολι και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

14

Sonata for Violin and Piano

36 C *f*

38 *f* *p* *pp*

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

Sonata for Violin and Piano

15

D

46 *mp* *mf* *f*

50 *mp* *p* *f* *p*

53 *pp* *ppp* *f* *f* *ppp* *ppp*

(8^{va})

(8^{va}) Σαδ. *

III

Allegro Moderato $\text{♩} = 132-138$

The musical score is written for Violin and Piano. It begins with the tempo marking "Allegro Moderato" and a metronome marking of 132-138. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) shows the violin playing a melodic line with dynamics *p* and *cresc.*, while the piano accompaniment provides harmonic support. The second system (measures 6-10) features a first ending marked "A" in the violin part, with dynamics *mp*, *p*, and *cresc.*. The piano accompaniment includes *mf*, *p*, and *pp* dynamics. The third system (measures 11-15) continues the violin's melodic development with *mf* and *cresc.* dynamics, and the piano accompaniment includes triplets and *mf* dynamics.

Sonata for Violin and Piano

17

15

18

22

$\text{♩} = 94$

18

Sonata for Violin and Piano

25

mf *mp*

mp

28 **C**

mp

mf *f*

mf *f*

mp *mp* *mf*

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Sonata for Violin and Piano

19

36

p

mf

p

mp

D

39

$\text{♩} = 60$

p

pp

pp

43

mp

mp

mp

mp

E

20

Sonata for Violin and Piano

The image displays three systems of musical notation for a Sonata for Violin and Piano. The first system (measures 48-52) features a violin line with dynamics *p* and *mp*, and a piano accompaniment with triplets and dynamics *mp* and *pp*. The second system (measures 53-58) includes a dynamic marking **F** in a box above measure 53, and various dynamics such as *pp*, *mp*, *f*, *mf*, *p*, and *pp* in both parts. The third system (measures 59-60) shows a tempo marking of $\text{♩} = 94$ and dynamics *mf* and *f*. The piano part in the third system has a long horizontal line indicating a sustained chord or texture.

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Sonata for Violin and Piano

21

62

(8va)

f

Sub

64

(8va)

ff

f

f

66

ff

f

mf

22

Sonata for Violin and Piano

68 *mf* *mp* *ff*

p *mp*

70 *f* *mf* *cresc.*

72 *ff* *ff* 8^{va}

3

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Sonata for Violin and Piano

23

74 *f* *mf* 8^{va}

76 *mf* *mp* 8^{va}

76 *f* *mf* *mp* 8^{va}

79 *cresc.* *ff* *mf* *cresc.* *f* *ff* ♩ = 112

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

82

mp *mf* *f* *ff* *p* *ff*

85

mf *cresc.* *ff* *p* *mf* *p*

87

mf *p* *mf* *mf*

Sonata for Violin and Piano

25

89 *mf* *cresc.* *mp* *mf*

97 *mp* *cresc.* *mp* *mp*

93 *mf* *mp*

The image displays three systems of musical notation for a Sonata for Violin and Piano, covering measures 95 through 99. Each system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom, split into treble and bass clefs).
 - **System 1 (Measures 95-96):** The violin part begins with a series of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand, marked with mezzo-piano (*mp*).
 - **System 2 (Measures 97-98):** The violin part continues with eighth-note patterns, showing a dynamic shift from mezzo-forte (*mf*) to fortissimo (*ff*). The piano accompaniment also shows dynamic changes, moving from *mf* to *f*.
 - **System 3 (Measures 99):** The violin part concludes with a long, sustained note marked fortississimo (*fff*). The piano accompaniment features a complex texture with multiple layers of eighth notes, marked with *f cresc.*, *ff cresc.*, and *fff*.

9. Ντίνος Κωνσταντινίδης – Σονάτα για βιολί και πιάνο

Παρτιτούρα Ανάλυσης

Sonata for Violin and Piano (LRC 021 c)

Analysis

I

Moderato ♩ = 84 - 88

Dinos Constantinides

Violin *mp*

Piano *mp*

4 *mf*

6 *mf*

mp

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

2

8

A

11

13

10. 11. 12. *p*

1. - 6. *mf*

7. - 12. *mf*

1. - 12. *mf*

16 *mf* -12. *p* 1.- *mp* 3. 3

19 5. 4. 7. 1.- 8. *mf* *p* *mf*

22 **B** -12. 3. 2. 1. 4.- -12. 4. 1. *mp* 9. 8. 7. 4. 3. - 1. 1.- 3. 5. 6. 6. 5. 1.

4

24

f 1.- -12. 1.- 3. 5. 9. -12. 1.- -12.

f 8. 7.- 10. 9. -12. 11. 1. - 4. *cresc.*

f *cresc.*

26

ff

ff *f* *mf dim.* *mp dim.* *f*

8^{va}

32

C

mp *mf* 9.8.

p *ppp*

(8)

37 5

⑧.....

⑧.....

40

6. 5. 10. 9. 11. 12. 2. 1. 3. 4. 6. 5. 7. - 11.

mf *8^{vb}*

42

f 5 *D* 2. 1. 4. 3. 5. - 8. 9. - 5. 6. 4. 3. 2.

mp *8^{vb}*

Detailed description of the musical score: The score is in treble and bass clefs. It features various dynamics including *mp*, *mf*, *f*, and *loco*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in red and green. A box labeled 'D' is present above measure 42. An 8^{vb} bracket is shown below the bass line in measures 40 and 41. Slurs and accents are used throughout the piece.

6

44 - 12. 1. - 7. 9. - 12. 4. 3. 2. 1. 3. 4. *mf*

L.H. *mp* *mf* 1. - 4. 6.

8^{va}

46 3 5. 7. *mf* 7. 8. *mp*

48 5. - - 11. 2. 1. 4. 3. 5. - 8. *mf* 5 *mf* 6. 5. 4. 3. 2. 1. - 6. 8. 9. 7. *mf* *mp*

50

52

E

55

8

58

p *pp* *cresc.* *mp*

1. - 5. *pp* 2. - *mp*

5 *p* 3

61

cresc. *f*

6. 5. - 12. 1. -

2. 1. 4. 6. 5. 8. 7. 9. - 12.

mf

mp *mf*

63

ff *mf*

1. - - 12. - 12. *f* 1. - 3. 5. 9. *mf* 12. *cresc.*

8. 9. 7. - 12. *mf* 1. - - 4. *cresc.* 11. 10.

10
78

mf *mp*

mf

G
80

mf *dim.*

mf *mp*

mp 9. - 12. *mf* *p* *p* 1. - 5. *pp* *p*

83

p *dim.* *pp*

p *dim.* 12. 11. *pp*

1. *dim.* - 9. 1. - 9. 5. - 9. 7. - 9. 9. *pp*

12 14

12. 9.8.7.
11. 10. 3

6. 5. 3. 4. 1. 2.

mf

8. 9.

mf

12. 11. 3

-12.

mp

1. - 3 6. 7.

mp

mp

8. - (7.) mp

9. - (12.)

19

1.2. 3. 4.

10. 12. 11.

f

8.9. 1.

p

6. 7.

mp

3. 5. 10.

mp cresc.

9. - 12.

1. 3 4. 2. 3

f

f

p

p

9. - (12.)

B

23

1. 7.10. 9.

8.

12.

3. -

f

f

mp

f

mf

f

11.

12. 11.

1. -

7

7

-12.

f

25

27

31

8^{va} - - - - | 8^{va} - - - - | 8^{va} - - - - | 8^{va} - - - - |

8^{vb} - - - - | 8^{vb} - - - - | 8^{vb} - - - - | 8^{vb} - - - - |

f *ff* *mf* *ff*

mp *cresc.* *pp* *p* *cresc.*

1. - 4. b 8. 2. 1. 3. - 7. 8. 3. - 12. 9. - - 12. 2. 1. 3. - 8. - 6. 1. 4. 3. 10. - 12. 6. - 9. 7. - - 12. - 11. 8. - - 11. 2. - 3. 7. - 12. 3. 2. 1.

14 **C**

36 *f* 3 10. - 12. 8. 9. 3

37 *mp* 9. 7. 1. - 4. 10. 9. 8. 7. 1. *f* 10. 12. 1. - 5. 2. 11. 12. 6. 5. 3. 4. 8. *mf* 6. - - 12. 11.

38 1. *f* 8. 9. 10. *pp* 2. 3. 4. *f* *p* *pp* 3 5. b. 6. *pp* 7. *f* *mp* *p* *pp* *p* *pp*

42 10.11.12.9.8.7. 6. 5. 3. 4. 1. 2. *p* *f* 11.12. 3 8. - - 12. *mf* 3 *f* 7. 1.

15

D

46 *mp* 8. 9. 10. 12. *mf* 11. 3. 2. 3. 7. 10. -

50 - 12. 1. 2. 3. 3. *mp* *p*

53 4. 5. 11. *pp* *ppp* 6. 5. 10. *f* *ppp* 7. 9. 8. *f* *ppp*

8^{va} 8^{vb} Ped. *

16

III

Allegro moderato ♩ = 132-138

The musical score is presented in three systems, each with a violin part (top staff) and a piano part (middle and bottom staves). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a metronome marking of ♩ = 132-138.

- System 1 (Measures 1-5):** The violin part begins with a first ending (1.-) and dynamic markings of *p* and *cresc.*. The piano part includes complex chordal textures with numerous fingering numbers (e.g., 11, 6, 2, 12, 10, 10, 2, 12, 3, 4, 7, 8, 11, 4, 5, 11, 3, 4, 5, 6, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) and dynamic markings of *p* and *mp*. A first ending (1.-) is also present in the piano part.
- System 2 (Measures 6-10):** A section labeled 'A' begins at measure 6. The violin part features a first ending (1.-) and dynamic markings of *mp* and *p*. The piano part includes dynamic markings of *mf* and *pp*, along with various articulation marks and fingering numbers (e.g., 7, 9, 12, 1, 6, 9, 7, 10, 12, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12).
- System 3 (Measures 11-15):** The violin part continues with dynamic markings of *mf* and *cresc.*. The piano part includes dynamic markings of *mf* and *p*, along with various articulation marks and fingering numbers (e.g., 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12).

15 1. 3. - 6. 7. 8. 9. 17

12. 1. - -6. *f* 3. 4. 5. - -10. *mf* 11. 12.

1. 2. *mp*

-12. 1. -

18 10. 11. 12. **B** *rit.*

1. - -9. *pp* 10. - 12.

1. - 3 -12.

mp cresc. *rit.* *mf*

mp

22 ♩ = 94 1. - *mp*

♩ = 94 10. - 12. 1. - -12. 3 5 *mf*

-12.

18

25

- 12. 1. -

- 12.

3

mf

5

1. -

mp

1. -

mp

- 10.

(12.)

1. -

28

C

3

mp

8. -

- 12.

1. - 3. 4. 7.

5. 6. 1. -

mf

f

mf

32

f

mf

- 12.

1. - 3. 5. 6. 4. 7. -

7. -

f

3

- 7.

mp

3

mp

1. -

mf

- 6.

36 19

D

8. - -12. p 12. 1. -

mf 1. - -11. 8. - 1. p 2. - 6. -5.7.- -11.

7. 8. *mp*

39 ♩ = 60

1. 2. *pp* 4.

-12. p 2. - 9. 5. - 9. 7. - 9. 9. 11. 12. 5. *pp*

12. 9. - -12. 10. 3.

43 **E**

3. 4. 5. - 5. *mp* -7.

11. 12. 4. 6. 3. 2. 7. 3. 7. 6. 8. 9. 11.

9. 8. 11. *mp* 1. 4. 3. 5. 10.

3. 10. 1. 3. 2. 7. 9. 12. 5. *mp* 10.

6. 8^{vb} 3. 3. 12. 5. *mp*

62 *b* -6. 8. 7. 9. - 12. 1. - -10. 11. 12. 1. 2. 21

(5.) (9.10.)

2. 3. 8. 7. 12. *f*

6. 6. 4. 11. *f*

8^{va} 7.

64 3. - 8. **G** 1. - -12. 9.12. 11.10. *ff* *f*

8^{va} -12. *f*

8. -

66 1. 3. 6. 7. 10. 11. 12. 1. 6. *ff* *f* -12.

2. 4. 5. 9. 8. 3. - 1. 2. *mf*

1. - 6. 7. - 10.

22

68

mf *mp* *ff*

7. - - 12. 1. - 3. 6. 4.

4. 5. 6. 7. 9. 3. 7. 1. *mp* 2. 5.

12. 1. 10. 12. 11. 8. 5.

70

5. 8. 7. 9. - 12. 1. 4. 3. 6. 5. 7. - - 12. 1.

f

5. 6. 7. 12. 1. 10. *mf* 11. 12. *cresc.* 11. 2.

4. 3. 6. 9. 10. 1. 3.

72

4. 5. 6. - - 12. 1. -

ff

6. 10. 3. 11. 7. 12. 3. 4. 5. 8^{vb} *ff*

24
82

85

87

The musical score consists of three systems, each with a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff).
 - **System 1 (Measures 82-84):** The piano part features complex fingering with green numbers (1-12) and dynamic markings: *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. The violin part has a whole rest.
 - **System 2 (Measures 85-86):** The piano part continues with blue and red fingering, including a *cresc.* marking and dynamics *mf*, *ff*, and *p*. The violin part has a whole rest.
 - **System 3 (Measures 87-88):** The piano part has a first ending bracket labeled 'I' with blue and red fingering, and dynamics *mf* and *p*. The violin part has a whole rest.

89 8. 2.- -12. 9. 10. 25

mf cresc. 1.- *mp* 2.- *mf*

11. -12. *mp* *p*

91 -5. 2.1. 7. 6. 8. 9. 10.- 12. 3.- -7. 9. 8. 10. 11. 1.

mp cresc.

12. *mp* 7.- 3 -(12.)

11. 11. *mp* -6. 7.-

93 2. 3. 4. J 8. 7. 1. 2. 5. 6. 3. 4.

1. 2. 3.

8. 3 11.

26

95

11. 8. 9. 6. 10. 5. 7. 4. 3. 12. 1. 2. 4. 1. 3. 5. 6.

f

4. 3. 5. 6. 6. 5. 7. 10. 2. 2. 12. 4. 6. 5. 8.

12. 1. 2. 1.

mp *mf*

97

7. 8. 9. 10. 12. 10. 11. 1. 3. 2. 4. 5. 6.

mf *ff*

7. 9. 12. 7. 9. 12. 8. 9. 3. - 1. - 3. 5. - 9.

mf *f*

7. 3. 4. - 12. 1. - 3. 5. - 9.

99

1. - 5. 6. - 12. 12. 11. 12. 11.

f *cresc.* *ff* *cresc.* *fff*

10. 10. 11. 12. 5. 6.

f *cresc.* *ff*

10. Διευκρινιστικές απαντήσεις του Ντίνου Κωνσταντινίδη για το έργο του Σονάτα για βιολί και πιάνο στις 3.3.21 (Exel)

Table 1

| 1st mvt. | Correction/Question | Compare | Agree/Yes | Disagree/No |
|----------|--|---|------------------------------------|-------------|
| 1 | Page 1, bar 5/6
The retrograde as an answer of the 12-tone-line should at that point be G sharp | Piano right hand bar 7/8, left hand bar 8 | Yes | |
| 2 | Page 1/2, bar 6-9
Should the violin be heard as the main voice in the context? | | Yes | |
| 3 | Page 2/3, bar 14-17
Right hand of the piano repeats the 12-tone-row like Violin bar 1-4. Note C sharp in bar 16 should be a D sharp | In the autograph of the version for viola and Piano D sharp is written. | Yes | |
| 4 | Page 3, bar 18/19, Piano Right hand
The retrograde as an answer to the 12-tone-row should be a G sharp | Retrograde is exact in the right hand Piano bar 77/78, Violin bar 79/80, Piano left hand bar 80 | Yes | |
| 5 | Page 4, bar 25
The 12 tones of the first 12-tone-row appear completed if the fourth 16th-note of the Violin part is changed from B flat to A flat | | Yes | |
| 6 | Page 4, bar 26
Pedal suggestion | Like bar 65 | Yes | |
| 7 | Page 4, bar 30
The bar has only 3/4, should be adjusted to bar 69 | Compare Edition for Viola & Piano | Yes | |
| 8 | Page 4, bar 31
Should the chord in the left hand also be played one octave lower or only the base note? Do you agree with my correction? | | Yes | |
| 9 | Page 4, bar 34-38
In the edition LRC 021c rests are added in the bars 34,35,37 and 38. Would you agree to leave them out and return to the notation of the first version (Viola & Piano)? | Edition LRC 021c, First Edition for Viola & Piano | Yes | |
| 10 | Page 4, bar 33-39
Do you agree with the suggestion " Ped. sempre " (<i>sustain pedal</i>) or should the sound be interrupted by rests in the Piano? | | Yes | |
| 11 | Page 5, bar 39
Should the "Ped.sempre " be interrupted at the marked spot? | | Yes | |
| 12 | Page 6, bar 45
The line is correct in the Piano right hand bar 44, but has an incorrect note in the Piano left hand bar 45. Should it be corrected from F sharp to E natural ? | | Yes | |
| 13 | Page 6, bar 48-49
If the violin plays a mp it will not be heard against the chords in the Piano. Do you agree with the dynamical suggestions? | | Yes | |
| 14 | Page 7, bar 51
The imitation of the motive in the Piano right hand is complete with the note E natural as the sixth 16th-note in the left hand. Should the notated C sharp of the Edition LRC 021c be corrected into an E natural? | Edition LRC 021c | Yes | |
| 15 | Page 7, bar 53
The motive in the violin part is constructed like the one in bar 14. Do you agree with the correction from D to E natural ? | | Yes | |
| 16 | Page 7, bar 57
The slur markings in the Piano right hand are missing. Do you agree with the added slurs? | Compare bar 18 | Yes | |
| 17 | Page 7-8, bar 57-58, Piano left Hand
After the appearance of the line in bar 53-56 the retrograde follows in bar 56-58. The last note should be a D sharp instead of a C sharp . Do you agree with the correction? | | Yes | |
| 18 | Page 8, bar 62
The basic 12-tone-line appears from the starting point A (2nd beat). Do you agree with the correction of the second 16th-note from D to E natural ? | Compare bar 23 | Yes | |
| 19 | Page 8, bar 63
12-tone-line starting from F sharp. do you agree with the correction from D sharp to C sharp ? | | Yes | |
| 20 | Page 8, bar 64, Piano Right Hand
The 12 notes of the primary 12-tone-row appear complete if the fourth 16th-note is corrected from F natural to E flat in the right hand of the Piano. Do you agree with the correction? | Compare page 4, bar 25, Violin) | Yes (and then E natural) | |
| 21 | Page 9, bar 65
In the Edition LRC 021c the Rest in the left hand of the Piano was left out. Do you agree with the correction? | Compare Edition for Viola&Piano | Yes (and the pedal) | |
| 22 | Page 9, bar 70, Piano left hand
Must the chords be played also one octave lower? Do you agree with my correction? | Compare bar 31 | Yes (and the full chord lower too) | |

1

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

| 1st mvt. | Correction/Question | Compare | Agree/Yes | Disagree/No |
|-----------------|---|---|---|-------------|
| 23 | Page 10, bar 78-79, Piano left hand
The last note should be G sharp instead of B sharp . Do you agree with the correction? | Compare Violin, bar 78 and Piano right hand, bar 76) | Yes | |
| 24 | Page 10, bar 82, Piano left hand
The fourth 16th-note should be a G natural instead of a B natural . Repetition of the first 5 notes. Do you agree with the correction? | Compare Violin bar 73-74, Piano right hand bar 73-74, Piano left hand bar 72-75 | Yes | |
| 25 | Page 10, bar 83, Piano left hand
The 12-tone-row appears starting from the note D natural. The fifth 16th-note should be G sharp instead of F sharp . The seventh 16th-note should be F natural instead of D natural . Do you agree with the correction? | Compare bar 13 and 84) | Yes to both | |
| 2nd mvt. | | | | |
| 26 | Page 11, bar 3-4, Piano left hand
If the player follows the markings of the Edition LRC 021c the middle voice has also to be played one octave lower. Do you agree with my correction in the notation? | Edition LRC 021c | Yes (to clarify, if the D flat is played an octave lower, | |
| 27 | Page 11, bar 5
Do you agree with the addition of the slurs so that the resulting sound imitates bar 3 and 4? | | Yes | |
| 28 | Page 11, bar 8
A very small decrescendo is suggested in order for the last note to be heard in a performance with Piano. Do you agree with my marking suggestion " <i>un poco decresc.</i> "? | | Yes | |
| 29 | Page 13, bar 25, Piano left hand
The base note must be a D flat instead of a B flat . Analogous to the repetitions G-G-G, Dflat-Dflat-Dflat in bar 1-5 and 23-27. Do you agree with the correction? | Compare Edition for Viola & Piano | Yes | |
| 30 | Page 13, bar 28
The decrescendo in the Piano part should be big so the beginning of the violin cadenza can be heard. Do you agree with my suggestion of pp ? | | Yes | |
| 31 | Page 15, bar 52-53
Do you agree with the transfer of the ending of the pedal so there isn't such a big gap between the ending of the piano and the beginning of the violin? | | Yes | |
| 32 | Page 35, bar 55
The last note of the 12-tone-line is also the first note of the 3rd movement. Do you agree with adding an " <i>attacca</i> "-marking at the end of the 2nd movement? | | Yes | |
| 3rd mvt. | | | | |
| 33 | Page 17, bar 21
Do you mean ritardando or ritenuto? I suggest <i>ritenuto</i> and that the last beat of bar 21 is slower than the new tempo-marking in bar 22. Do you agree? | | Keep as ritenuto | |
| 34 | Page 17, bar 23
Is the corrected rhythm of the second beat right? | Compare 1st movement, bar 5 or 7 | Yes | |
| 35 | Page 17-18, bar 23-24 & 26-27
If the last note of the retrograde is supposed to end at the 1st note of the 12-tone-line it should be corrected to a G sharp . Do you agree with the correction? | Compare 1st movement bar 5-6, also corrected. The line appears completed in the 1st movement bar 7-8. | Yes | |
| 36 | Page 19, bar 42, Piano left hand
Must the seventh be played on the 1st beat or one eight-note later? | Compare Edition for Viola & Piano, there it appears on the 1st beat | On the 1st beat | |
| 37 | Page 20, bar 52
Should the D in the left hand of the Piano be shown as a new start of the 12-tone-line? | | Yes | |
| 38 | Page 20, bar 56, Piano left hand
Must the middle voice be played an octave lower or only the base line? Do you agree with the correction? | | An octave lower | |
| 39 | Page 20, bar 58
Without pedal the high F is not heard after 2 beats. I added a " <i>Ped.</i> "-marking so that the sound is continued throughout the next bar. Do you agree with that addition? | | Yes | |
| 40 | Page 22, bar 72, Piano left hand
Must the note G be played again or should it be slurred? Do you agree with the addition of the slur? | | Yes, Slurred | |

| 1st mvt. | Correction/Question | Compare | Agree/Yes | Disagree/No |
|--|---|--------------------------------|-----------|-------------|
| 41 Page 23 | The chords in bar 74 + bar 79-80 use 12 notes, the continuation in bar 74-78 only 11 (but the note G sharp appears 2 times). To complete the 12 notes of the 12-tone-line a G is missing. Do you agree with the correction in bar 77 from G sharp to G natural ? | | Yes | |
| 42 Page 24, bar 88 | To have a correct appearance of the 12-tone-line the second 16th-note should be corrected from D to E natural . Do you agree? | | Yes | |
| 43 Page 25, bar 89-90, Piano left hand | The G natural on the first beat of bar 90 must be slurred. Do you agree with the correction? | Edition for Viola & Piano | Yes | |
| 44 Page 25, bar 92 | If the 12-tone-line has to finish correctly the last note should be changed from C sharp to D sharp . Do you agree with the correction? | Compare 1st movement bar 57-58 | Yes | |
| 45 Page 26, bar 97 | The 12-tone-line appears complete from the starting point A (Piano, 2nd beat). Therefore the 9th note should be corrected from D to E natural . Do you agree with the correction? | | Yes | |
| 46 Page 26, bar 98 | Variation of bar 63, 1st movement. Do you agree if the D sharp is corrected to C sharp ? | | Yes | |
| 47 Page 26, bar 100 | Following the Viola-Edition the G sharp should be a G natural . Do you agree with the correction? | | Yes | |

11. Παραχώρηση άδειας του Ντίνου Κωνσταντινίδη για νέα έκδοση του έργου του Σονάτα για βιολί και πιάνο

CONFIRMATION

Baton Rouge, 07/03/2021

Danae Papamatthäou - Matschke, PhD candidate at the University of Macedonia, is being granted permission to re-publish my Violin and Piano Sonata, following her research, with the corrective interventions and additions approved by me.

This license is granted without financial requirements for the publication of my work either by the Publications of the University of Macedonia or by another publishing house.

**Dinos
Constantinides**

Digitally signed by Dinos Constantinides
DN: cn=Dinos Constantinides,
o=Louisiana State University, ou=School
of Music, email=cconsta@lsu.edu, c=US
Date: 2021.03.08 00:10:10 -06'00'

Dinos Constantinides, PhD
LSU Boyd Professor of Composition
Composer-in-Residence

Juilliard School, Diploma (Violin)
Indiana University, MM (Violin/Composition)
Baton Rouge Symphony, concertmaster for 22 years
Michigan State University, PhD (Composition)
Honorary PhD, University of Macedonia, Greece
Greek Conservatory, Athens, Greece, Diploma (Violin/Theory)
Athens Conservatory, Athens, Greece, Chamber Music study with Prof. Linda Kouroukli (student of Nadia Boulanger; alma mater of Maria Callas and Dimitri Mitropoulos)

222 School of Music
Louisiana State University
Baton Rouge, LA 70803-2504

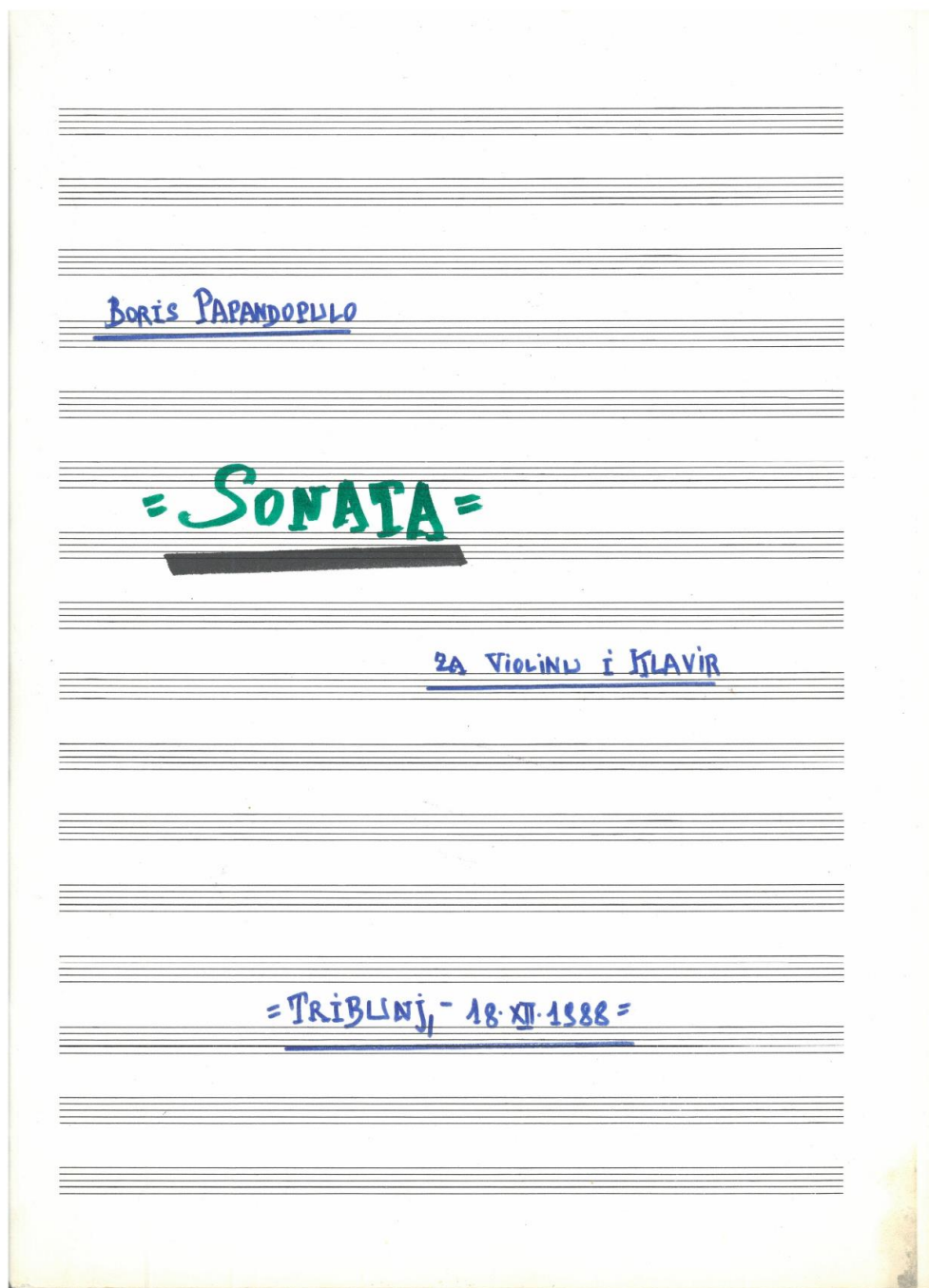
P: (225) 578-4010
F: (225) 578-2562

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

12. Boris Papandopulo: Σονάτα για βιολί και πιάνο

Αντίγραφο χειρόγραφο (manuscript)



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

BORIS PAPANDOPULO:

"SONATA"

2A VIOLINU I KLAVIR

(cca 1½ MINUTA)

"TRIBUNA, 18. DECEMBRA 1988"

[♩ = CCA 92]

VIOLINA:

ΚΛΑΒΙΡ:

Viol.

ΚΛΑΒΙΡ =

Viol.

ΚΛΑΒΙΡ =

-1-

Viol.

Klavir =

Viol.

Klavir =

f

Viol.

Klavir =

The image displays three systems of handwritten musical notation for Violin and Piano. Each system consists of a Violin staff and a Piano staff. The first system includes dynamic markings 'ff' and 'mf' in the Violin part. The second system features accents and a 'ch' marking in the Violin part. The third system shows a 'p' dynamic in the Violin part. The Piano part throughout the score is characterized by intricate textures, including frequent triplets and sixteenth-note passages. Blue double bars are used as section dividers between the systems. The page is numbered '-3-' at the bottom center.

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

The image shows a handwritten musical score for Violin and Piano, consisting of three systems. Each system has a Violin staff and a Piano staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Red annotations 'v' and 'p' are present above the violin staves. Blue double bars are used as section dividers. The piano part features complex textures with many notes and slurs. The page is numbered '-4-' at the bottom center.

-5-

Handwritten musical score for Violin and Piano, page 6. The score is divided into three systems. The first system shows the Violin and Piano parts with dynamic markings like 'p' and 'V'. The second system includes the lyrics '(DES-ES-E) (S-A-E)' and a circled 'V'. The third system features the instruction 'ESPRESSIVO' and various musical notations like 'f' and '3'. Blue double bars are used as section dividers.

-6-

The image shows three systems of handwritten musical notation for Violin and Piano. Each system consists of a Violin staff (top) and a Piano staff (bottom). The Violin staves contain melodic lines with various ornaments, slurs, and dynamics. The Piano staves contain accompaniment with chords, arpeggios, and some triplets. Blue double slashes are used to separate the systems. At the bottom center of the page, there is a page number '-7-'.

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Viol.

KLAVIR =

Viol.

KLAVIR =

Viol.

KLAVIR =

The image displays a handwritten musical score for Violin (Viol.) and Piano (Klavir). The score is organized into three systems, each consisting of a Violin staff and a Piano staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (p, f, mf). There are several instances of triplets and sixteenth-note patterns. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including vertical lines above the Violin staff, large numbers (1, 2, 3, 4) and arrows pointing to specific notes or groups of notes, and additional markings on the Piano staff. The page number '-9-' is centered at the bottom.

Viol.

KLAVIR =

Viol.

KLAVIR =

Viol.

KLAVIR =

-10-

The image shows a handwritten musical score for Violin and Piano. At the top, a large blue Roman numeral 'II' is written across the staves. The score is divided into three systems. The first system includes a tempo marking of $\text{♩} = 120$ and a time signature of $\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$. The Violin part starts with a series of notes, with circled numbers 1 through 5 indicating specific measures. The Piano part has a circled 'p' and a circled 'f'. The second system features a circled 'f' and a circled '5' in the Violin part. The third system includes a circled 'f' and a circled '5' in the Violin part, and a circled 'f' and a circled '5' in the Piano part. The score concludes with a 'MARCATO' marking and a circled 'f'. The page number '-12-' is written at the bottom center.

The image displays three systems of handwritten musical notation for Violin and Piano. The first system shows the Violin staff with notes and slurs, and the Piano staff with chords and slurs. The second system includes the word "Arco" above the Violin staff and features blue double slashes in the Piano part. The third system includes the word "MARCATO" above the Piano staff. The page is numbered -13- at the bottom.

The image shows three systems of handwritten musical notation for Violin and Piano. Each system consists of a Violin staff (top) and a Piano staff (bottom). The notation includes notes, rests, dynamics (e.g., *f*, *p*), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "Coda" and "(h)". Blue brackets are used to group measures across systems. The page number "-14-" is centered at the bottom.

Viol.

(F-Ag)

X dua parte X

= KLAVIR =

Viol.

pizz

Viol.

p

= KLAVIR =

(p)

-15-

The image displays three systems of handwritten musical notation for Violin and Piano. The first system includes a Violin part with a 'Pizz.' (pizzicato) marking and a 'Piano' dynamic, followed by an 'Arco' (arco) section with a forte 'f' dynamic. The Piano part (KLAVIR) is written in a grand staff. The second system continues the Violin and Piano parts with various articulations and dynamics. The third system features a 'MARCATO' section for the Violin, with specific rhythmic patterns and dynamics, and a corresponding Piano part. Blue double lines are used as section dividers between the systems.

Handwritten musical score for Violin and Piano, page 47. The score is divided into three systems. The first system shows the Violin and Piano parts with various dynamics and articulations. The second system includes the instruction "MARCATO" and features more complex rhythmic patterns. The third system continues the piece with further dynamics and articulations. Blue double lines are used as section dividers between the systems.

Handwritten musical score for Violin and Piano, page 18. The score is divided into three systems. The first system shows the Violin and Piano parts with markings for "Pizz" and "Arco". The second system continues the Violin and Piano parts with "Pizz" markings and a "B e f B e e" sequence. The third system shows the Violin and Piano parts with "MARCATISSIMO" and "pizz" markings. The page number "-18-" is at the bottom.

Handwritten musical score for Violin and Piano, page 19. The score is divided into three systems. The first system shows Violin and Piano parts with markings like "MAREATO" and "Lento". The second system includes a "Viol" part with a large blue "9" and "8" and a "Piano" part with a large blue "7" and "8". The third system includes a "Vla" part with a large blue "7" and "8" and a "Piano" part with a large blue "8" and "7". The page number "-19-" is at the bottom.

The image displays three systems of handwritten musical notation for Violin and Piano. Each system consists of a Violin staff and a Piano staff (labeled "Klavir").

- System 1:** The Violin staff begins with a dynamic marking of **f** and includes performance instructions such as **DETACHE** and **nv n vnv**. It features several slurs and fingerings, with circled numbers 1, 2, and 3. The Piano staff includes fingerings (a), (b), (c), and (d), and a dynamic marking of **f**. The system concludes with the instruction **(5-20-20)**.
- System 2:** The Violin staff starts with a dynamic marking of **ff**. The Piano staff includes a dynamic marking of **f** and concludes with the instruction **(f-20-20) (f-des-20)**.
- System 3:** The Violin staff begins with a dynamic marking of **f**. The Piano staff concludes with the instruction **(20-20)**.

Blue double-line markings are present at the beginning and end of each system. The page number **-20-** is centered at the bottom.

Handwritten musical score for Violin and Piano. The score is divided into two systems. The first system includes measures 1-5, and the second system includes measures 6-10. The score is annotated with various dynamic markings and performance instructions.

System 1 (Measures 1-5):

- Violin part: Starts with a forte (**f**) dynamic, followed by a mezzo-forte (**mf**) dynamic. The score is marked with Roman numerals I, II, and III.
- Piano part: Accompanies the violin with complex chordal textures. Dynamics include **f**, **(ges)**, **(p)**, **(ges - f)**, and **(f)**.

System 2 (Measures 6-10):

- Violin part: Starts with a piano (**pp**) dynamic, followed by a forte (**f**) dynamic. The score is marked with Roman numeral IV.
- Piano part: Accompanies the violin. Dynamics include **(ges)**, **(f)**, and **(ges - f)**. A **RED** (Reduction) instruction is present, along with a **pp** marking.

The score is heavily annotated with blue ink, including large horizontal and vertical lines, and additional dynamic markings such as **f**, **pp**, and **P**. The page number **-21-** is centered at the bottom.

The image displays a handwritten musical score for Violin and Piano. At the top, a large blue Roman numeral 'III' is written across the staves. The score is divided into three systems, each marked with blue double bars at the beginning and end.

System 1: The Violin part (Viol.) is in 6/8 time with a tempo marking of $[♩ = ca. 60]$. The Piano part (KLAVIR) is also in 6/8 time and marked *ESPRESSIVO*. The piano part features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The bottom staff of the piano part has some handwritten notes and a circled 'p'.

System 2: The Violin part continues with a melodic line. The Piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. There are several circled 'p' markings and a circled '3' in the piano part.

System 3: The Violin part has a melodic line with a circled '5' at the beginning. The Piano part features a melodic line with slurs and a circled 'p'. The bottom staff of the piano part has a circled 'p' and a circled '3'. The system ends with the words '(pizz.)' and '(des)' written in the piano part.

At the bottom of the piano part in the third system, the number '-22-' is written.

Viol.

KLAVIR =

Viol.

KLAVIR =

Viol.

KLAVIR =

-23-

Handwritten musical score for Violin and Piano. The score is divided into three systems. The first system shows the Violin (Vla.) and Piano (KLAVIR) parts with dynamic markings (f, p) and fingering. The second system features a large section of the score obscured by heavy blue scribbles, with the word "ESPRESSIVO" written below the Violin staff. The third system continues the musical notation. The page number "-24-" is centered at the bottom.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Viol.

KLAVIR =

Viol.

KLAVIR =

Viol.

KLAVIR =

-25-

Handwritten musical score for Violin and Piano, page 26. The score is divided into three systems. The first system shows the Violin and Piano parts with various markings like 'n', 'v', and 'rallentando'. The second system includes a section for Viola and Piano, with markings like 'A Tempo', 'mf', and 'Duce, ESPRESSIVO'. The third system continues the Violin and Piano parts with further markings like 'sf' and 'zoo-fo'. The page number '-26-' is written at the bottom center.

The image shows a handwritten musical score for Violin and Piano, page 27. The score is written in blue ink on a white background. It consists of three systems of staves. The first system has a Violin staff and a Piano staff. The second system has a Violin staff and a Piano staff, with a large blue scribble covering the right side of the Piano staff. The third system has a Violin staff and a Piano staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'n', 'p', and 'f'. There are also some handwritten annotations and corrections in blue ink.

-27-

Viol.

KLAVIR =

IV.

[$\delta = cca \ 144$]

VIOLINA

KLAVIR =

MARCATO

(f)

(Loso)

-28-

Handwritten musical score for violin and piano, consisting of three systems of staves. The score is written in blue ink on a white background. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *ff*. The piano part includes chordal textures and arpeggiated figures. The violin part has melodic lines with many accents and slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines. At the bottom of the page, there is a **PED** (pedal) marking and the page number **-29-**.

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

The image displays three systems of handwritten musical notation for Violin and Piano. Each system consists of two staves: the upper staff is for Violin (Viol.) and the lower staff is for Piano (PIAN.).

- System 1:** The Violin staff begins with a rest, followed by a melodic line starting with a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano). The Piano staff features a complex accompaniment with many sixteenth notes and slurs.
- System 2:** The Violin staff continues with melodic phrases, including a circled *f* (forte) dynamic marking. The Piano staff maintains its intricate accompaniment.
- System 3:** The Violin staff has a more active melodic line with many slurs and accents. The Piano staff continues with dense accompaniment.

Throughout the score, there are numerous performance markings such as slurs, accents, and dynamic markings (*fp*, *f*). The notation is written in blue ink on a white background.

Viol.

Cnv n vj

MARCATO

BYA BASSO

(h)

Loco

Viol.

(h)

Viol.

(a)

MARCATO

BYA BASSO

-31-

Viol.

Klavir =

SEMPRE MARCATO

Viol.

Klavir =

Viol.

Klavir =

-32-

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Handwritten musical score for Violin and Piano, page 33. The score is written in blue ink on a white background. It features three systems of staves. The first system has a Violin staff and a Piano staff (labeled "ΚΙΑΒΙΡ"). The second system has a Violin staff and a Piano staff. The third system has a Violin staff and a Piano staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "f" and "MARCATO". There are also some handwritten annotations and a large blue scribble in the first system. The page number "-33-" is written at the bottom center.

Viol

KLAVIR =

8VA BASSO

Viol

KLAVIR =

8VA BASSO

Viol

KLAVIR =

8VA BASSO

LoCo

8VA BASSO

Viol

KLAVIR =

8VA BASSO

Handwritten musical score for Violin and Piano, page 36. The score is divided into three systems. The first system shows a dense, fast passage for both instruments with many accidentals and slurs. The second system features a more melodic violin line with triplets and a piano accompaniment with chords. The third system is marked "MAREATO" and includes a "pizz" instruction, with the violin playing a melodic line and the piano providing a rhythmic accompaniment with triplets.

The image displays a handwritten musical score for Violin and Piano, consisting of three systems. The notation is in blue ink on a white background. The first system features a Violin part (Vcl) with a treble clef and a Piano part (KLAVIR) with a grand staff (treble and bass clefs). The second system shows the Violin part obscured by a dense blue scribble, while the Piano part continues with musical notation. The third system shows both parts again with detailed notation, including slurs, accents, and dynamic markings. The page number '-37-' is written at the bottom center.

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Viol.

KLAVIR =

Viol.

KLAVIR =

Viol.

KLAVIR =

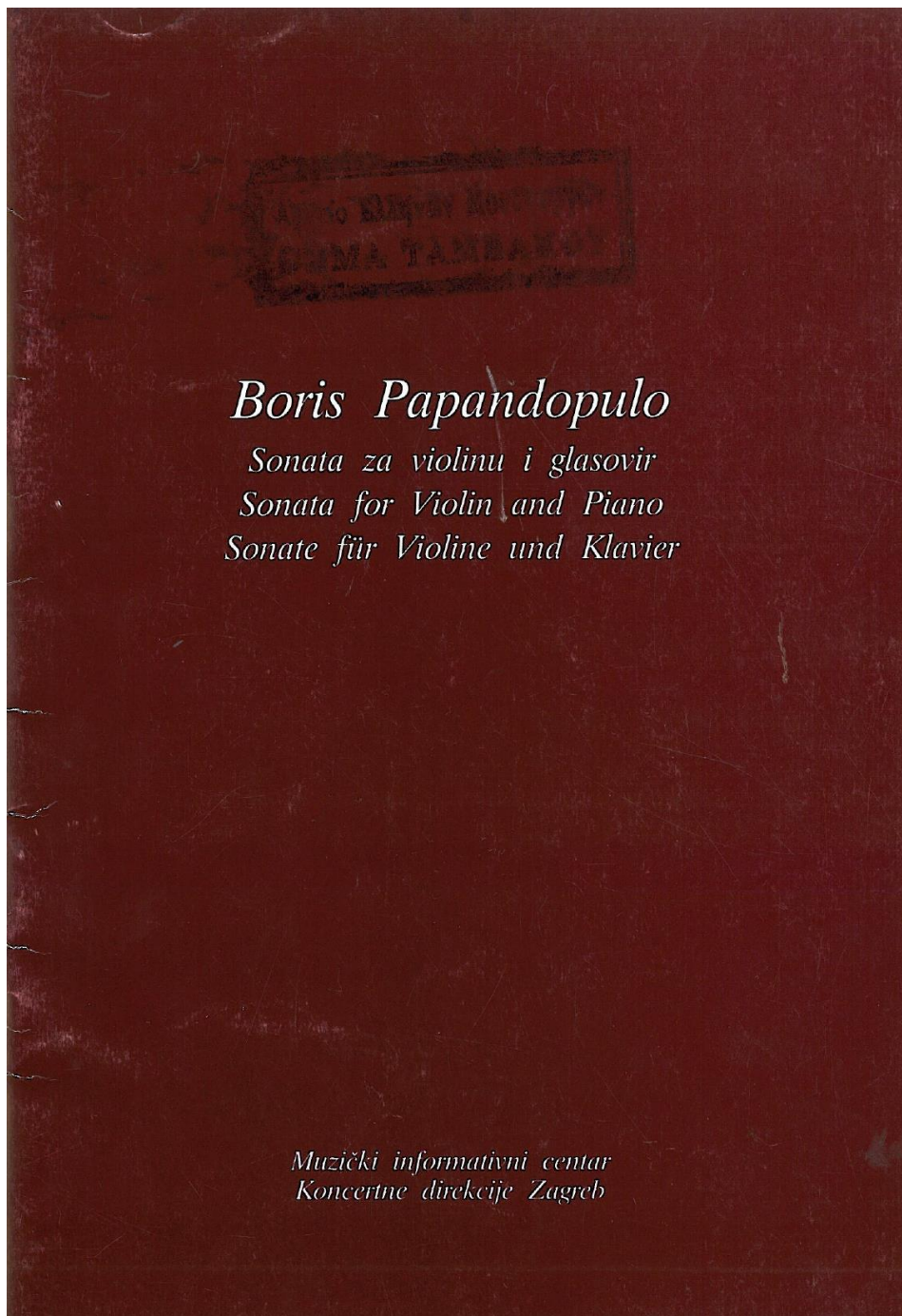
ΤΡΙΒΥΝΗ, - 18. ΙΙ. 1888 =

Boris Papandropulo

- 38 -

13. Boris Papandopulo: *Sonata zu violinu i glasovir*

Πρώτη έκδοση (1999)



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

Sonata

za violinu i glasovir

Posvećeno Goranu Končaru i Idi Gamulin

Boris Papandopulo
Revizija: Goran Končar
i Ida Gamulin

I

Allegro con brio (♩ = cca 92)

Allegro con brio (♩ = cca 92)

3

5

8

Archivio Ellinon Mousourgon
ΘΩΜΑ ΤΑΜΒΑΚΟΥ

© 1999 by Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb

MIC 2.2212

βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

10

12

14

16

18 *mf* *sff*

20 *f*

22

24 *p*

MIC 2.2212

3

1

βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

26

28

30

32

4

MIC 2.2212

42

44

46

48

50

52

54

56

MIC 2.2212

7

58

60

61

63

8

MIC 2.2212

74

75

76

78

10

Σελ.

MIC 2.2212

*

81 *sf* *f* *sf* *sf*

81 *più f marcatissimo* *sf*

83

84 *sf* *sf*

MIC 2.2212

δba
Red.

*

11

II

Scherzo (♩ = 120)
(2+2+3)

Scherzo (♩ = 120)
(2+2+3)

p crescendo poco a poco

4

f

cresc.

f

7

10

pizz.

f marcato

13

16

arco

19

f marcato

34

sf sf sf

37

f

40

43

piii f

46

48 *pizz.* *sff* *sff* *arco* *f*

51 *sff* *sff* *sff* *sff* *sff* *sff*

54 *f*

57 *marcato*

60 *sf* *f* *più f* *sfz* *sf*

63 *pizz.* *arco* *f*

66 *f*

MIC 2.2212

17

Π.

βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

81

piu f

f

83

marcato

sf

8va

85

sfz

86

p

p

88

f *marcato*

91 *détaché*

94

97

f

f

100

mf *p*

decrecendo *p*

103

pp *decrecendo*

decrecendo *pp*

ff *

III

Largo (Sostenuto adagio) ($\text{♩} = 60$)

Largo (Sostenuto adagio) ($\text{♩} = 60$)

p espressivo

4

f *p* *sfz*

6

p

8

f *pp*

17

19

20

21

f

f espr.

sed.

p

sed.

*

22

p

23

f

pp

25

p

pp

Red. *Red.* *Red.*

27

p dolce espr. 6 6 3

Red. *

29 *f*

30 *mf*

32 *pp*

34 *a tempo*

rall.

orsita

mf dolce espr.

p

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

41

3

6

6

43

44

p

pp

Allegro moderato (♩ = cca 144)

Allegro moderato (♩ = cca 144)

8va

f *fff*

f

5

marcato

9

13

17

21

25

sed.

*

f

29 *fp*

33 *fp* *sf*

37 *f*

41 *ff* *p*

MIC 2.2212

31

61

sempre marcato

65

69

73

MIC 2.2212

33

1

βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

77

81

84

88

107

111

115

119

123

127

130

134

136

più f marcato

140

f

144

rit. *

148

f

152

3 3

più f

f

156

160

3

164

8 1

Tribunj, 18.12.1988.

14. Boris Papandopulo: Σονάτα για βιολί και πιάνο

Παρτιτούρα με διορθωτικές παρεμβάσεις στην πρώτη έκδοση του έργου κατόπιν αντιπαραβολής με το πρωτότυπο

Sonata
for Violin and Piano

Boris Papandopulo

I *New edition with commentary by Danae Papamatheou-Matschke, based on the 1st edition (Zagreb 1999) and the manuscript (1988); bowing indications by the composer.*

Dedicated to Goran Končar and Ida Gamulin

*** Allegro con brio** (♩ = cca 92)

*** No character indications, tempo markings by the composer**

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

2

Vln. ¹⁰ *(b)* 6 6 3 6 6

Pno.

Vln. ¹² *f*

Pno. *f*

Vln. ¹⁴ *ff* *f*

Pno. *ff* 3 3 3

Vln. ¹⁶ 3 *sfp*

Pno. *f* 3 3 3

ΠΑΙ

ΤΕΧΝΗΣ

ΚΑΙ

3

Vln. 18 *mf* *ff*

Pno.

Vln. 20 *f*

Pno.

Vln. 22

Pno.

Vln. 24 *p*

π/ AI

4

Vln. 26
 Pno.
 Vln. 28
 Pno. *f*
 Vln. 30
 Pno.
 Vln. 32 *f*
 Pno.

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

The musical score consists of four systems, each with a Violin (Vln.) part and a Piano (Pno.) part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 34, 36, 38, and 40 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *piu f*. The piano part features intricate sixteenth-note passages and chordal textures, while the violin part has melodic lines with some triplet figures.

50

Vln.

Pno.

52

Vln.

Pno.

54

Vln.

Pno.

56

Vln.

Pno.

Ped.

f

2 1

The image displays a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) across four systems of music, covering measures 64 to 72. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

- System 1 (Measures 64-65):** The Violin part begins with a forte (*f*) dynamic and features a series of triplets. The Piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex melodic line in the right hand.
- System 2 (Measures 66-68):** The Violin part continues with a melodic line that includes a triplet. The Piano part shows a change in tempo or meter, indicated by a double bar line and a new time signature of 2/4.
- System 3 (Measures 69-71):** The Violin part features a triplet and a series of slurs. The Piano part includes a dynamic marking of *f* followed by *p* (forte to piano) and a change in meter to 4/4.
- System 4 (Measures 72-73):** The Violin part starts with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet. The Piano part begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

10

74

Vln.

Pno.

75

Vln.

Pno.

76

Vln.

Pno.

78

Vln.

Pno.

Led.

*

Vln. 80 *sf*
 Pno. *f* *sf*
 Vln. 81 *piu f marcatisimo*
 Pno. *sf* *marcatisimo* (8^{va}...)
 Vln. 83
 Pno. (°)
 Vln. 84 *sf*
 Pno. *sf*
 8^{va} Ped. *

12 II

*** Scherzo** (♩ = 120)
(2+2+3)

Vln.

*** Scherzo** (♩ = 120)
(2+2+3)

Pno. *p crescendo poco a poco*

Vln. *f*

Pno. *cresc.* *f*

Vln.

Pno.

*** No character indications, tempo markings by the composer**

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ 1 – ΠΑΡΤΕΣ Β, ΕΠΙΜΕΤΕΡΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΜΕΤΕΡΕΣ ΚΑΤΑΦΩΓΗΣ ΣΥΝΘΕΣΕΣ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΡΑΦΙΑΣ ΜΕ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΜΕΤΑ ΤΟ 1950 – ΣΟΝΑΤΕΣ ΓΙΑ ΒΙΟΛΙ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandropulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

10

Vln. pizz.

Pno. (v)

13

Vln.

Pno. f marcato

16

Vln. arco

Pno.

19

Vln. (b)

Pno. f marcato

14

22 Vln. *f*

Pno.

25 Vln.

Pno.

28 Vln. *f*

Pno. *p*

31 Vln.

Pno. *f*

Red * Red *

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

16

46 Vln. Pno. *p*

48 Vln. *pizz.* *sf* *sf* *arco* *f* Pno. *f*

51 Vln. Pno. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

54 Vln. Pno. *f*

57 *marcato* 17

Vln.

Pno.

60 *sf* *f* *piu f*

Pno.

63 *pizz.* *arco* *f*

Vln.

Pno.

66 *f*

Vln.

Pno.

18

Vln. *p*

Pno. *p*

Vln. *pizz.* *arco*

Pno. *f* *p*

Vln. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Pno. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *marcatissimo*

81

Vln.

(arco)

pizz

Pno.

f

83

Vln.

marcato

Pno.

sf

85

Vln.

sfp

Pno.

86

Vln.

(*p*)

Pno.

p

8th

20

88

Vln. *f*

Pno. *f marcato*

91

Vln. *détaché*

Pno. *f*

Red. ↓

94

Vln.

Pno.

97

Vln. *f*

Pno. *f*

100

Vln. *mf* *p*

Pno. *decrescendo* *p*

103

Vln. *pp decrescendo*

Pno. *decrescendo* *pp*

Ped. *

22 III

* **Largo (Sostenuto adagio)** ($\text{♩} = \text{cca } 60$)

Vln.

* **Largo (Sostenuto adagio)** ($\text{♩} = \text{cca } 60$)

Pno. *p espressivo*

Vln.

Pno. *f* *p* *sfp*

Vln.

Pno. *p*

Vln. *f*

Pno. *pp*

* No character indications, tempo markings by the composer Red. *

23

The musical score consists of five systems, each with a Violin (Vln.) and Piano (Pno.) part. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Red annotations highlight specific melodic and harmonic lines.

- System 1 (Measures 10-11):** The Violin part begins with a melodic line. The Piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* is present.
- System 2 (Measures 12-13):** The Violin part has a melodic line with accents. The Piano part continues with intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A dynamic marking of *p* is present.
- System 3 (Measures 13-14):** The Violin part features a melodic line with accents and a dynamic marking of *pp*. The Piano part continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A dynamic marking of *p* is present.
- System 4 (Measures 15-16):** The Violin part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *f*. The Piano part continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

24

17 Vln. *Ped.*

Pno. *f*

19 Vln. *Ped.* *

Pno. *f*

20 Vln. *p*

Pno. *f*

21 Vln. *f espr.*

Pno.

22

Vln.

Pno.

p

23

Vln.

Pno.

f *pp*

25

Vln.

Pno.

p *pp*

Ped. Ped. Ped.

27

Vln.

Pno.

p dolce espr. 6 6

Ped. *

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Parandorulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) across three systems of measures 36, 38, and 39. The score is written in treble and bass clefs. Measure 36 shows the violin playing a melodic line with several accents (V) and the piano providing harmonic support with chords and moving lines. Measure 38 features a more complex piano part with triplets and a forte (f) dynamic. Measure 39 is marked piano (p) and includes a red bracket under the piano part, with a 'Ped.' marking below it. The score is annotated with various performance instructions and dynamic markings.

28

41

Vln.

Pno.

42

Vln.

Pno.

44

Vln.

Pno.

p

pp

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

IV

29

* **Allegro moderato** (♩ = cca 144)

Vln. *f* *sf*

* **Allegro moderato** (♩ = cca 144)

Pno. *f* *8va*

Vln. *f marcato* (#)

Pno.

Vln. 9

Pno. (#)

* No character indications, tempo markings by the composer

30

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

f

Ped.

Vln. *fp*
 Pno. *fp*
 Vln. *fp*
 Pno. *fp*
 Vln. *f*
 Pno. *f*
 Vln. *ff* *p*
 Pno. *ff* *p*

32

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

61

Vln.

Pno.

sempre marcato

65

Vln.

Pno.

69

Vln.

Pno.

73

Vln.

Pno.

34

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

92 *f marcato*

96 *sfp* *sfp* *sfp*

100

103 *p* *f*

p (*f*)

36

Vln. 107

Pno.

Vln. 111

Pno. *f* *p*

Vln. 115

Pno. *sf* *sf* *sf*

Vln. 119

Pno.

123 Vln. Pno. Ped. *

127 Vln. Pno. *f*

130 Vln. Pno.

134 Vln. Pno. *f*

38

136 *marcato*
piu f

140

144 *Ped.* *

148

Vln.

Pno.

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandorou, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023

152

Vln.

Pno.

p

f

156

Vln.

Pno.

160

Vln.

Pno.

3

8^{va}

164

Vln.

Pno.

8^{va}

f

Tribun, 18. 12. 1988.

15. Παραχώρηση άδειας από την Zdenka Papandopulo, χήρα του συνθέτη για νέα έκδοση του έργου Σονάτα για βιολί και πιάνο

Bestätigung

Hiermit wird Frau Papamatthäou-Matschke die Genehmigung erteilt, die Kopie des Manuskripts der Sonate für Violine und Klavier von Boris Papandopulo (Tribunj 1988) im Rahmen ihrer Dissertation an der Makedonischen Universität Thessaloniki zur Erstellung einer kommentierten Neuausgabe zu nutzen und auszugsweise zu reproduzieren bzw. zu veröffentlichen.

Des Weiteren wird die Aufführung oben genannter Sonate auf der Grundlage der erstellten Neuausgabe in öffentlichen Konzertveranstaltungen durch Danae Papamatthäou-Matschke (Violin) und Uwe Papamatthäou-Matschke (Klavier) einschränkungslos genehmigt sowie die Erlaubnis erteilt, Aufnahmen der Interpretation des Werkes (u.a. Thessaloniki, 30.07.2020) in Form einer CD-Produktion zu veröffentlichen.

Tribunj, 05.08.2020

*Заденка 23 08 2020
Zdenka Papandopulo*

Zdenka Papandopulo

Witwe des Komponisten und Rechteinhaberin

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ - ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΑΠΑΜΑΤΘΑΙΟΥ – ΜΑΤΣΚΕ Δ., Έλληνες και ελληνικής καταγωγής συνθέτες της διασποράς με συνθετικό έργο μετά το 1950 – Σονάτες για βιολί και πιάνο – Ανάλυση, ερμηνεία και κριτική εκτίμηση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη και του Boris Papandopulo, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 2023