

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΔΕΚΑΤΗΕΚΤΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑ
ΤΗΣ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΘΕΑΤΡΟ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Δευτέρα 7 Μαρτίου 1983, ώρα 8.30 μ.μ.

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

24η ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1982 - 1983

Διευθυντής - Μόνιμος Αρχιμουσικός :

ΚΑΡΟΛΟΣ ΤΡΙΚΟΛΙΔΗΣ

Συμβούλιο ειδικού ταμείου οργάνωσης συναυλιών :

ΑΛΚΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ

Πρόεδρος - Αρχιμουσικός, Συνθέτης.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΠΑΚΑΤΣΗΣ

Αντιπρόεδρος - Νομικός, Δημοσιογράφος.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΝΤΑΚΑΣ

Γεν. Γραμματέας - Δ/ντής Μουσικού Τμήματος του Α.Π.Θ.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ

Ταμίας - Μουσικός, Πρόεδρος Συλλόγου Μουσικών Κ.Ο.Θ.

ΜΙΚΑ ΧΑΡΙΤΟΥ - ΦΑΤΟΥΡΟΥ

Σύμβουλος - Καθηγήτρια Ψυχολογίας του Α.Π.Θ.

Καλλιτεχνική επιτροπή :

ΚΑΡΟΛΟΣ ΤΡΙΚΟΛΙΔΗΣ

Πρόεδρος - Αρχιμουσικός - Διευθυντής Κ.Ο.Θ.

ΚΟΣΜΑΣ ΓΑΛΙΛΑΙΑΣ

Εξάρχων Βιολιού Κ.Ο.Θ.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΓΡΑΝΙΤΣΑ

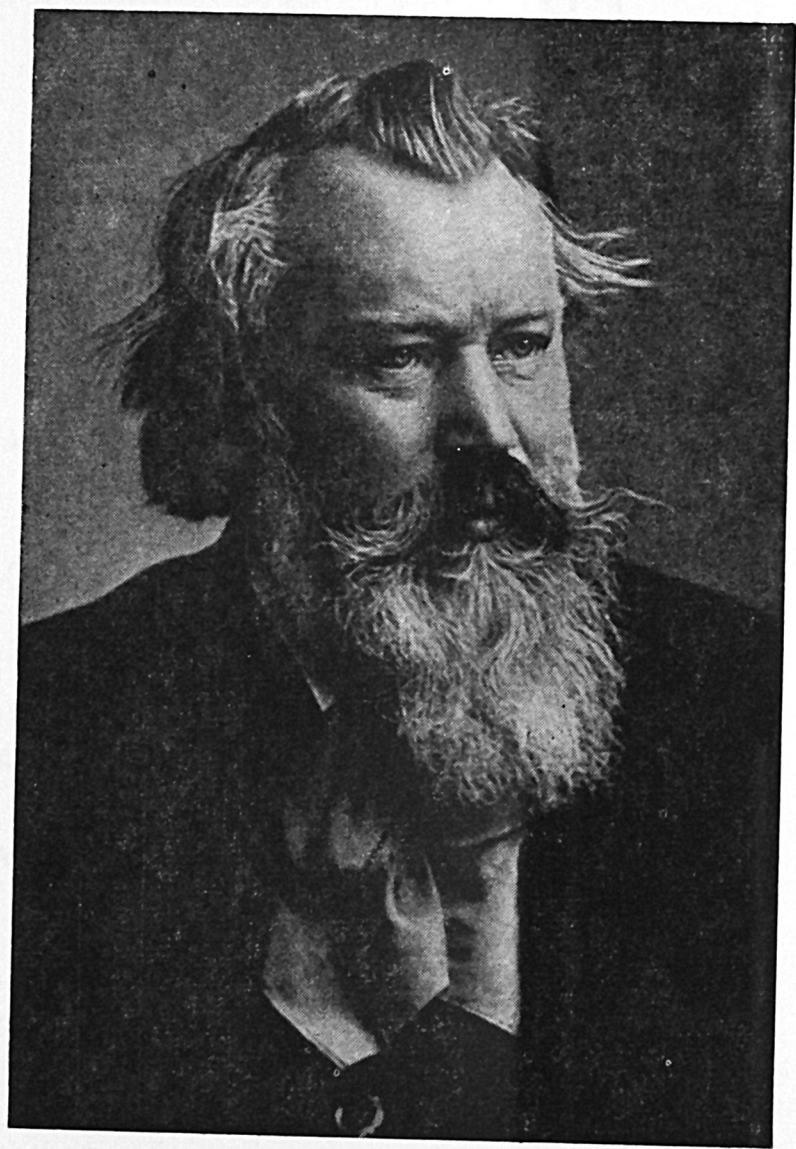
Εξάρχουσα βιολιού Κ.Ο.Θ.

ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΚΗΤΑΣ

Μουσικός Κ.Ο.Θ. - Συνθέτης

ΑΛΚΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ

Αρχιμουσικός - Συνθέτης



JOHANNES BRAHMS, 1833 - 1897

ΣΥΝΑΥΛΙΑ
ΓΙΑ ΤΑ 150 ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ
JOHANNES BRAHMS

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΑΛΚΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ

ΣΟΛΙΣΤ

ΝΑΤΑΛΙΑ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ



ΑΛΚΗΣ ΜΠΑΛΤΑΣ

Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1948. Σπούδασε στο Κρατικό Ωδείο της πόλης του βιολί με τον Στ. Παπαναστασίου και ανώτερα θεωρητικά με το Σόλωνα Μιχαηλίδη. Για ένα διάστημα ήταν μέλος της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης και συνεργάτης του Μουσικού Τμήματος του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Το 1970 και 1971 με υποτροφία της οργάνωσης «Μουσικά Νιάτα» πήρε μέρος σαν βιολιστής στην «παγκόσμια ορχήστρα νέων» (στον Καναδά και το Βέλγιο).

Το 1974 πήρε το πτυχίο της Νομικής Σχολής του Α.Π.Θ. και με υποτροφία της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών συνέχισε τις σπουδές του στην Ανώτατη Μουσική Ακαδημία του Δυτικού Βερολίνου. Το Μάρτιο του 1978 πήρε το δίπλωμα σύνθεσης από την τάξη του Max Baumann και τον Ιούνιο του 1978 το δίπλωμα διεύθυνσης ορχήστρας από τον καθηγητή Hans - Martin Rabenstein.

Έχει διευθύνει την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, την ορχήστρα της Ε.Ρ.Τ., την Όπερα Θεσσαλονίκης, την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης, την Εθνική Λυρική Σκηνή και ορχήστρες στο εξωτερικό (Ιταλία, Γερμανία κλπ.).

Σαν συνθέτης συνεργάστηκε πολλές φορές με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και έργα του έχουν παιχτεί τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.

Ο Άλκης Μπαλτάς είναι από τους ιδρυτές και σήμερα μέλος της οργανωτικής επιτροπής των Διεθνών Μουσικών Εκδηλώσεων που οργανώνει κάθε χρόνο η Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης και είναι συνεργάτης της Διεθνούς Ορχήστρας Θεσσαλονίκης.



ΝΑΤΑΛΙΑ ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ

Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη. Άρχισε πιάνο σε ηλικία 4 χρόνων με τον βιεννέζο καθηγητή Ferdi von Statzer στο Ωδείο της γενέτειράς της και 5 χρόνων έδωσε το πρώτο της ρεσιτάλ. Αργότερα έφυγε στο Παρίσι όπου κέρδισε υποτροφία της Γαλλικής Κυβέρνησης και σπούδασε στην École Normale de Musique με τον καθηγητή Jules Gentil. Πήρε με τη σειρά: Diplôme d'Enseignement, Licence d'Enseignement και τέλος τη Licence de Concert με ιδιαίτερη διάκριση.

Ακολούθησαν σπουδές στην Αμερική στο Washington University, όπου άριστευσε. Επιστρέφοντας στο Παρίσι διακρίνεται σε ρεσιτάλ μοντέρνας Γαλλικής μουσικής και κερδίζει την υποτροφία Albert Roussel.

Έκτοτε έχει δώσει πολλές συναυλίες, έπαιξε με τις ορχήστρες Colonne των Παρισίων, Κ.Ο.Α., Κ.Ο.Θ., Συμφωνική της ΕΡΤ, Συμφωνική της Seoul, του Busan και της Κωνσταντινούπολης. Ρεσιτάλ έδωσε σε διάφορες πόλεις της Γαλλίας, Βελγίου, Γερμανίας, Ισπανίας, Ελλάδας, Τουρκίας, Ηνωμ. Πολιτειών, Κορέας, όπου έκανε και ένα σεμινάριο μουσικής Ravel στο Πανεπιστήμιο της Busan. Πήρε μέρος στα φεστιβάλ της Γαλλίας: Tulles και Albi και έχει πάρει διακρίσεις και μετάλλια στους διεθνείς διαγωνισμούς Βαρκελώνης, Vercelli - Atheneum.

Φέτος εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και διδάσκει στο Ωδείο Νίκος Σκαλκώτας.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

J. BRAHMS : Κοντσέρτο αρ. 2, σε σι ύφ. μείζ., έργ. 83,
(1833 - 1897) για πιάνο και ορχήστρα

Allegro non troppo
Allegro appassionato
Andante
Allegretto

Πιάνο : ΝΑΤΑΛΙΑ ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ

Διάλειμμα

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

J. BRAHMS : Συμφωνία αρ. 2, σε ρε μείζ., έργ. 73
(1833 - 1897)

Allegro non troppo
Adagio non troppo
Allegretto grazioso, quasi andantino
Allegro con spirito

ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ ΑΡ. 2, ΣΕ ΣΙ ΥΦ. ΜΕΙΖΟΝΑ, ΕΡΓ. 83,
ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΚΑΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

Ο Μπραμς τελείωσε το δεύτερό του κοντσέρτο για πιάνο το καλοκαίρι του 1881 και το ερμήνευσε ο ίδιος, σε πρώτη εκτέλεση, στο Meiningen υπό τη διεύθυνση του Χανς φον Μπύλωφ στα 1882.

Το έργο με τις αληθινά κολοσσιαίες διαστάσεις του, αποτελεί ένα συμφωνικό μνημείο. Με τις τέσσερις κινήσεις του, την πλατιά σκέψη, το πυκνό συμφωνικό λόγο, τις υψηλές προθέσεις που το διέπουν, είναι μια πραγματική συμφωνία με πιάνο. Το μέρος του πιάνου, παρά τις μεγάλες τεχνικές δυσκολίες που παρουσιάζει, αισθητικά βρίσκεται μακριά από το πνεύμα δεξιοτεχνίας που χαρακτηρίζει τόσα άλλα κοντσέρτα. Ενώ παραμένει βαθύτατα πιανιστικό, δένεται στενά με τη βαθύτερη ουσία της μουσικής και έτσι το πιάνο γίνεται, σε στενή συνεργασία με την ορχήστρα, ένα όργανο ερμηνείας των εσώτερων λογισμών του συνθέτη.

Η πρώτη κίνηση αρχίζει με ένα σύντομο διάλογο ανάμεσα στο κόρνο και το πιάνο με βάση το ωραίο εισαγωγικό μοτίβο του πρώτου θέματος. Ύστερα από μια παρεμβολή των ξύλινων (που βοηθούν τα έγχορδα κατόπι) και ένα χαρακτηριστικό σόλο του πιάνου, η ορχήστρα εκθέτει με πυκνό τρόπο τα δύο θέματα, το πρώτο πλατύ και μεγαλόπρεπο, το δεύτερο νευρικό και ταραγμένο. Η επεξεργασία των θεμάτων, από το πιάνο και την ορχήστρα, γίνεται με αληθινά μεγαλοφυή τρόπο.

Η δεύτερη κίνηση είναι ένα ζωηρό σκέρτσο με ωραίες εκφραστικές μεταπτώσεις.

Η τρίτη, η αργή κίνηση, περιέχει μερικές από τις ωραιότερες σελίδες που έχουν γραφεί για πιάνο και ορχήστρα. Κύριο ρόλο εδώ παίζει ευθύς από την αρχή ένα σόλο βιολοντσέλο, που τον θερμό του τόνο ξεδιπλώνει απαλά το κύριο θέμα, μια μελωδία γεμάτη υπερούσια ομορφιά. Το θέμα περνά στα βιολιά, ενώ στοιχεία του συνθέτουν ένα ωραίο διάλογο ανάμεσα στο όμπσε και το βιολοντσέλο. Το πιάνο παρεμβαίνει με ένα εκφραστικότερο ονειροπόλημα. Και ο διάλογος ανάμεσα στην ορχήστρα και το πιάνο συνεχίζεται, με το θέμα πάντα στην ορχήστρα (με το βιολοντσέλο επί κεφαλής) και το λυρικότατο σχολιάσμα του πιάνου. Η τέταρτη κίνηση (σε φόρμα ελεύθερου ροντό) είναι ένα γνησιότατο υπόδειγμα του ύφους του Μπραμς, με τη χαρακτηριστική ρυθμική και μελωδική σύνθεση των θεμάτων της. Και διαπνέεται ολόκληρο από ένα αίσθημα ανέφελης και φωτεινής χαράς.

Η δεύτερη συμφωνία, γραμμένη στα 1877, δόθηκε σε πρώτη εκτέλεση τον ίδιο χρόνο στη Βιέννη υπό τη διεύθυνση του μεγάλου μαέστρου Χάνς Ρίχτερ.

Η πρώτη κίνηση αρχίζει απ' ευθείας με το Αλλέγκρο, χωρίς εισαγωγή, και με έκθεση του πρώτου θέματος στα ξύλινα (εκτός από τα όμποϊ) και στα κόρνα. Το δεύτερο θέμα μελωδικό με εκφραστική πλαστικότητα και ευαίσθητη γραμμή, τραγουδιέται από τον πλατύ και θερμό τόνο των βιολοντσέλων, για να περάσει στα ξύλινα (φλάουτα, όμποϊ, φαγκότα). Η επεξεργασία του θεματικού υλικού γίνεται με το συνηθισμένο στον Μπραμς πλάτος.

Η δεύτερη κίνηση (Adagio, non troppo) αρχίζει με το κύριο θέμα στα βιολοντσέλα. Η μελωδία έχει μια χαρακτηριστική απλότητα και εκφραστική πνοή. Συνοδεύεται από μια δεύτερη γραμμή στα φαγκότα. Το θέμα περνάει κατόπι στα βιολιά, ενώ η συνοδευτική μελωδία των φαγκότων στα βιολοντσέλα. Μέσα από ένα εκφραστικό τμήμα του πρώτου θέματος οδηγούμαστε στο δεύτερο θέμα, που έχει μια ρυθμική ιδιοτυπία χαρακτηριστική του Μπραμς. Και εδώ η επεξεργασία είναι σημαντική σε έκταση και πλάτος.

Η τρίτη κίνηση δεν είναι ούτε μενουέτο ούτε σκέρτσο, όπως συνήθως. Ως μουσική έχει κάτι, από τα δύο. Ως φόρμα είναι ένα απλό ροντό. Έχουμε ένα κύριο μέρος, με το οποίο και αρχίζει η κίνηση (Allegretto grazioso), που εκτελείται τρεις φορές. Ανάμεσα στις επαναλήψεις του παρεμβάλλονται δύο επεισόδια. Το πρώτο (Presto ma non assai) είναι πραγματικά το κύριο θέμα μεταμορφωμένο σε κάτι εντελώς καινούργιο, χάρη σε μια ρυθμική μετάπλασή του.

Η τελευταία κίνηση στηρίζεται σε δύο θέματα, που πρωτοεμφανίζονται στα έγχορδα και επεκτείνονται σε όλη την ορχήστρα. Η κίνηση αυτή έχει μεγαλοπρέπεια και συναρπαστικό δυναμισμό.

Σ. Μ.

ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΓΙΟΧΑΝΝΕΣ ΜΠΡΑΜΣ

από το βιβλίο «Μουσική στη ρομαντική περίοδο» του 'Αλφρεντ Αϊνστάϊν'

Ο Μπραμς είναι ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του μουσικού ρομαντικού κινήματος, που προσπάθησε να έχει δημιουργικές συναλλαγές με το παρελθόν, όντας ανίκανος να αγνοήσει τον Μπαχ, τον Χαίντελ, τον Μότσαρτ και, πάνω απ' όλους, τον Μπετόβεν. Ο Λιστ δεν έγραψε ούτε ένα έργο μουσικής δωματίου· ο Μπραμς προσπάθησε να αποδείξει ότι στην εποχή του υπήρχε ακόμα η δυνατότητα να γράψει κανείς σονάτες, τρίο και κουαρτέτα. Ο Βάγκνερ είδε την Ένατη Συμφωνία του Μπετόβεν σαν το τελευταίο έργο μιας εξελικτικής πορείας· ο Μπραμς

έγραψε σερενάτες (όχι βέβαια σερενάτες όπως τις εννοούσαν το 18ο αιώνα) και συμφωνίες.

Κι αυτά ο Μπραμς τα έκανε γνωρίζοντας καλά τι σήμαινε να είναι ένας συνθέτης που γεννήθηκε πολύ αργά, ένας συνθέτης που δεν ανήκε πια στον παλιό εκείνο καλό καιρό, τότε που ο κάθε μουσικός δημιουργούσε σύμφωνα με τις επιταγές της κοινωνίας στην οποία ανήκε, τότε που το άτομο διαπλάθονταν σύμφωνα με το πνεύμα της κοινότητας. Ο Βάγκνερ κι ο Λιστ ήταν επαναστάτες. Οι δημιουργίες τους έρχονταν σε αντίθεση με την εποχή τους. Και μόνο ο Βάγκνερ δεν υπέκυψε, γιατί η δύναμη της θέλησής του ήταν ακατάβλητη, ενώ ο Λιστ τέλειωσε τη δημιουργική του σταδιοδρομία, υποτασσόμενος στη μοίρα του. Ο Βάγκνερ κι ο Λιστ ήταν τελείως αδύνατο να σταθούν στις επαγγελματικές τους θέσεις. Ο Βάγκνερ αφού διατέλεσε καπελμπίστερ στη Δρέσδη για 6 χρόνια, άλλαξε ολοκληρωτικά, έφυγε και κατέληξε στην εξορία. Ο Λιστ αφού έγινε «ειδικός» καπελμπίστερ στην αυλή της Βαϊμάρης, παρέδωσε τα όπλα, νιώθοντας την πιο βαθιά αηδία για το χυδαίο κόσμο που τον περιτριγύριζε. Ο Μπράμς, αντίθετα, ένιωθε τον εαυτό του θιγμένο και ποτέ δε συγχώρησε το γεγονός ότι η γενέτειρά του, το Αμβούργο, δεν του πρόσφερε την κατάλληλη θέση που πίστευε ότι του άξιζε, κενό που δεν μπόρεσε να γεμίσει η βραχύβια θέση του σαν διευθυντής του Όμιλου των Φίλων της Μουσικής της Βιέννης (1872-75). Αν είχε γεννηθεί στο Μεσαίωνα, πόσο πιο ικανοποιημένος θα ήταν σαν μέλος της συντεχνίας των μουσικών! Ο Μπραμς δεν πίστευε πως η κοινωνική του θέση σαν ελεύθερος καλλιτέχνης ήταν ένα θείο δώρο, παρόλο που η καλλιτεχνική του επιτυχία του εξασφάλισε να ζήσει τα τελευταία είκοσι χρόνια της ζωής του στην πόλη του Μότσαρτ, του Μπετόβεν και του Σούπερτ.

Η θέση του Μπραμς σαν ρομαντικού μουσικού οφειλόταν στο γεγονός ότι αντιλήφθηκε πόσο αργοπορημένος ήταν. Αυτό δεν το συνειδητοποίησε από την αρχή. Άρχισε σαν ένας γνήσιος ρομαντικός με μια περίοδο «Θύελλας και Ορμής», με βίαιη νεανικότητα, όπως ο Σούμαν. Ο ίδιος ο Σούμαν — έχοντας γίνει πια «δάσκαλος» και αισθανόμενος ότι απέτυχε στον προορισμό του — χαιρέτησε την εμφάνιση του νεαρού Μπραμς με ενθουσιασμό. Οι τρεις σονάτες για πιάνο — οι μοναδικές που έγραψε ποτέ ο Μπραμς — είναι γνήσια δείγματα του ρομαντισμού του «Μαγικού κόρνου»² και μένουν στην ιστορία μαζί με τις σονάτες του Μπετόβεν, που χωρίς το έργο του 106, το έργο 1 του Μπραμς δε θα γραφόταν ποτέ. Το σκέρτσο στη μι ύφεση ελάσσονα, είναι σίγουρα σοπενικό, χωρίς όμως τις φωτοσκιάσεις των σαλονιών. Και με το πρώτο του κοντσέρτο για πιάνο στη ρε ελάσσονα (έργο 15) αποτολμά να εισέλθει στο χώρο του μεγάλου, του συμφωνικού, που ελάχιστα το κατανόησαν οι σύγχρονοί του, όπως ελάχιστα κατανόησαν και τον «Τριστάνο» του Βάγκνερ. Όταν ο Μπραμς παρουσίασε το έργο στο κοινό της Λειψίας στις 27 Γενάρη 1859, η αποτυχία δε θα μπορούσε να ήταν μεγαλύτερη.

Η αποτυχία άγγιξε βαθιά τον Μπραμς. Αμφίβολο όμως είναι αν η εμπειρία αυτή ήταν που τον έκανε να αναθεωρήσει μέσα του την ιστορική του θέση. Δεν είχε ούτε την επιθυμία ούτε την ικανότητα να εγκαταλείψει τους δρόμους που είχαν χαράξει οι μεγάλοι διδάσκαλοι των τελευταίων αιώνων. Δεν ήταν ικανός να γράψει όπερες όπως ο Βάγκνερ, ούτε και πρόθυμος να γράψει ραψωδίες όπως ο Λιστ. Και ήταν πολύ πιο υπεύθυνος μουσικός από τον Σούμαν. Η μεταμόρφωση πρέπει να συνέβη μέσα του πριν φτάσει στα 24. Σ' ένα γράμμα προς τον Joachim³, με τον οποίο την εποχή αυτή (Ιούνιος 1856) αντάλλασσε έργα σε αυστηρό ύφος, φούγκες και κανόνες, υπάρχει μια ενδεικτική πρόταση: «Σκέφτομαι γύρω από τη φόρμα των παραλλαγών, και νομίζω ότι πρέπει να γίνει πιο αυστηρή, πιο καθαρή...». Κι ωστόσο οι νεότεροι συνθέτες — μέσα στους οποίους συγκαταλέγει και τον εαυτό του και τον Joachim — «ανασκαλεύουν το θέμα ξανά και ξανά... εξαρτιόμαστε πειστικά από τη μελωδία· δεν την επεξεργαζόμαστε ελεύθερα. Στην ουσία δε δημιουργούμε τίποτα το καινούριο απ' αυτήν' την παραφορτώνουμε μονάχα...». Όπως και να ερμηνεύσει κανείς τις αμφιβολίες αυτές, δεν μπορεί παρά να παραδεχτεί πως φανερώνουν τον πόθο μιας ρομαντικής υποκειμενικότητας προς την αυστηρότητα και τη μορφολογική αίσθηση των παλιών διδασκάλων. Όλο και περισσότερο ο Μπραμς άρχισε να αποστρέφεται κάθε εκδήλωση εξεζητημένου αυθορμητισμού στη μουσική σύνθεση. Άρχισε να επιζητεί όλο και περισσότερο τη σιγουριά που συναντούσε στα αριστουργήματα του παρελθόντος, στον Μπετόβεν, στον Μότσαρτ και, πάνω απ' όλους, στον Μπάχ.

Όσο περνούσε ο καιρός το παρελθόν άρχισε να παρουσιάζεται στα μάτια του όλο και περισσότερο σαν ένας χαμένος παράδεισος. Κι αν θέλει κανείς να αναζητήσει να βρει το μουσικό που ο Μπραμς θεώρησε τον πιο τυχερό ώστε να μην έχει γεννηθεί τόσο αργά, ας μη φανταστεί τον Μότσαρτ ή τον Μπετόβεν, αλλά τον Σούμπερτ. Το γεγονός ότι ο Σούμπερτ είχε ζήσει στη Βιέννη ήταν σίγουρα μεγάλη πρόκληση· ο Μπραμς μπορούσε να αναπνέει τον ίδιο αέρα μ' αυτόν. Το τρίο του για πιάνο στη σι μείζονα, έργο 8, είναι ένα έργο σουμπερτικής πληθωρικότητας, σουμπερτικής απλοϊκότητας, σουμπερτικής αμεσότητας στην επικοινωνία. Τίποτα δε χαρακτηρίζει περισσότερο τη μεταμόρφωση του Μπραμς από το γεγονός ότι διέσωσε το έργο αυτό επεξεργαζόμενος το αργότερα ξανά — 37 χρόνια μεσολάβησαν ανάμεσα στην πρώτη (1834) και τη δεύτερη (1891) γραφή του — και υποτάσσοντάς το στις πιο ώριμες απαιτήσεις του. Γράφει ο Hans Gal⁴ στις σημειώσεις του στην έκδοση του έργου αυτού: «Αν συγκρίνουμε τις δύο γραφές, θα βρούμε υλικό τεράστιου ενδιαφέροντος για τη μελέτη της τεχνικής της σύνθεσης. Η καινούρια γραφή παρουσιάζει με αμείλικτα κριτικά επιχειρήματα όλες τις αδυναμίες του νεανικού έργου και, παρόλο που οι κύριες γραμμές του έμειναν οι ίδιες, δίνει την εντύπωση μιας νέας δημιουργίας. Έτσι, τόσο σαν δημιουργικό επίτευγμα, όσο και σαν έκφραση αζεπέραστης αντικειμενικότητας του ίδιου του έργου του συνθέτη, είναι ίσως μια

μοναδική μαρτυρία που αποκαλύπτει το χαρακτήρα τόσο του καλλιτέχνη όσο και του ανθρώπου». Αυτό που ώθησε τον Μπραμς να επεξεργαστεί τη νεανική του σύνθεση ήταν το αίσθημα της υπευθυνότητας που ένιωθε απέναντι στις προσαγές της κλασικής φόρμας. Οι σκέψεις που τον οδήγησαν γι' αυτό μπορούν να διατυπωθούν με δύο λέξεις: συγκεντρωτικότητα και απλοποίηση.

Η μεταμόρφωση του Μπραμς από οπαδού της σχολής της «Θύελλας και Ορμής», από ενός «ακούσιου» σε έναν «εκούσιο» δημιουργό, σε ένα μουσικό που διατηρεί πάντα κάποιους δεσμούς με τους άλλους μουσικούς, αποκαλύπτεται από ένα ακόμα ουσιαστικό χαρακτηριστικό, από τη στάση του απέναντι στο λαϊκό τραγούδι. Είναι αδύνατο να αντιληφθούμε τον Μπραμς χωρίς το μυστικό σεβασμό του προς οτιδήποτε δημιουργήθηκε από το «λαό» — και' αυτή την έννοια είναι ένας μουσικός του «Μαγικού κόρνου». Ο σεβασμός του αυτός διατηρήθηκε σε όλη του τη ζωή: είκοσι μόλις χρονών μάζεψε από τη βιβλιοθήκη του Σούμαν όσες λαϊκότροπες μελωδίες μπορούσε να βρεί και το ενδιαφέρον του για τους θησαυρούς αυτούς της ακούσιας προέλευσης τον ώθησε αργότερα να ασχοληθεί, όπως κι ο Λιστ, με μελωδίες που δεν απείχαν πολύ από το να είναι «φτηνές», όπως π.χ. με τις μελωδίες των συγγαρέζων τοιγάνων. Στην πρώτη του, την «ακούσια» περίοδο, έχοντας ανακαλύψει το λαϊκό τραγούδι, το έκανε βασικό στοιχείο των δημιουργιών του: το αργό μέρος της σονάτας του για πιάνο, έργο 1, είναι μια σειρά από παραλλαγές πάνω σε ένα υποτιθέμενο λαϊκό σκοπό του Κάτω Ρήνου, που η ελάσσονα τονικότητά του διαλύεται σε ένα μακάριο τέλος σε μείζονα. Αλλά και στις άλλες δύο νεανικές σονάτες για πιάνο, ο σπόρος των αργών μερών τους είναι λαϊκός κι έτσι λαϊκή γεύση αποχτούν κι ολόκληρα τα έργα. Πολύ αργότερα σε ηλικία 61 ετών, στα «Γερμανικά Λαϊκά Τραγούδια» του, ο Μπραμς θα επεξεργαστεί ξανά το τραγούδι από το έργο του 1: τώρα όμως γίνεται κάτι το ιερό και απαραβίαστο γι' αυτόν. Στη μελωδία προσθέτει μόνο μια συνοδεία: δεν την παραβιάζει πιά. Έχει συνειδητοποιήσει πλέον ότι αυτός, ένας συνθέτης «που γεννήθηκε τόσο αργοπορημένα» δεν μπορεί να είναι τόσο άδολος όσο οι παλιοί μεγάλοι διδάσκαλοι.

Ο Χούγκο Βολφ⁵ θεώρησε τον Μπραμς έναν απλό αντιγραφέα και το μόνο που παραδεχόταν ήταν μια και μοναδική πτυχή του ταλέντου του, ότι «είναι ένας πραγματικός τεχνίτης... Ο κύριος Μπραμς γνωρίζει πως να κάνει παραλλαγές πάνω σ' ένα δοσμένο θέμα όσο κανείς άλλος. Όλη του όμως η δημιουργική παραγωγή δεν είναι παρά μια τεράστια παραλλαγή πάνω στο έργο του Μπετόβεν, του Μέντελσον και του Σούμαν»⁶. Βέβαια ο νεαρός συνθέτης που είχε ήδη γράψει ένα κουαρτέτο σε ρε ελάσσονα, θα μπορούσε να προσθέσει κι άλλους ακόμα παλιούς διδάσκαλους του παρελθόντος, πάνω στο έργο των οποίων ο Μπραμς είχε «γράψει παραλλαγές» και ιδιαίτερα του Σούμπερτ. Βέβαια είναι φανερό ότι ο Μπραμς πολύ απέχει από του να είναι ένας απλός αντιγραφέας.

Το δεσμό του Μπραμς με τους παλιότερους συνθέτες μπορεί να τον αντιμετωπίσει κανείς και διαφορετικά. Έτσι ο Philipp Spitta⁷ έγραψε: «Οι πολιτικοί της μουσικής της εποχής μας αποκαλούν τον Μπραμς αντιδραστικό..» Άλλοι λένε ότι ο Μπραμς ενσαρκώνει την άποψη ότι με τις φόρμες αυτές (τις κλασικές δηλαδή) κάτι καινούριο μπορεί για λίγο καιρό ακόμα να ειπωθεί. Όχι μόνο για λίγο καιρό ακόμα, αλλά για πάντα — όσο υπάρχει η μουσική μας, έτσι θα είναι τα πράγματα. Γιατι οι φόρμες αυτές προέρχονται από την πιο εσωτερική φύση της μουσικής και τις γενικές γραμμές τους δε θα μπορούσε κανείς να τις συλλάβει ποτέ πιο τέλεια. Ακόμα κι οι συνθέτες εκείνοι που νομίζουν ότι τις έσπασαν κι ότι κατάφεραν έτσι να απελευθερωθούν, επωφελούνται από τις φόρμες αυτές, γιατί δεν μπορούν να ξεριζώσουν από μέσα τους την επιθυμία να δημιουργήσουν μιαν ικανοποιητική εντύπωση. Δεν μπορούν να κάνουν αλλιώς, όσο η σύνθεση και η αντίθεση παραμένουν συστατικά της μουσικής...»⁸.

Ο ρομαντισμός στο έργο του Μπραμς έγκειται στο δεσμό του με το χαμένο παράδεισο της κλασικής μουσικής κι αυτό ο Μπραμς δεν το κρύβει από κανέναν που έχει αυτιά και μπορεί να ακούει. Ο δεσμός αυτός είναι που δίνει στο έργο του χάρη και γοητεία, χωρίς όμως να το κάνει να χάσει και την αυθεντικότητά του. Το σεξτίετο για έγχορδα στη σι ύφεση μεζονα (έργο 18) δε θα γραφόταν, αν δεν υπήρχε το προηγούμενο του Σούμπερτ⁹ ανήκει στις συνθέσεις εκείνες με τις οποίες ο Μπραμς προσπαθεί ακόμα να συναγωνιστεί τον κλασικό διδάσκαλο της ρομαντικής περιόδου. Τα Βαλς για τέσσερα χέρια, έργο 39, σουμπερτίκά καθώς είναι, αποκαλύπτουν ήδη ίχνη νοσταλγίας για μια χαμένη ευτυχία. Το κοντσέρτο για βιολί δε θα είχε την εσωτερική συνοχή του χωρίς το παράδειγμα του Μπετόβεν στη φόρμα αυτή. Το φινάλε του κοντσέρτου αυτού, κάτι σαν «all' ongarese» μας κάνει να παρατηρήσουμε πόσο συχνά ο Μπραμς, όπως ο Χάυντν, ο Μπετόβεν κι ο Σούμπερτ, προσπαθούσε να κάνει τα μέρη των έργων του πιο ουσιαστικά με εθνικές αποχρώσεις, ρυθμικές ή μελωδικές και να πλησιάσει μ' αυτό τον τρόπο το χαμένο αυτό παράδεισο της μουσικής. Αντίθετα από τον Σούμπερτ, ο Μπραμς αφιέρωσε πολλή φροντίδα και χρόνο στο να γράψει κουαρτέτα και στον τομέα αυτό στέκεται περισσότερο δίπλα στον Χάυντν και τον Μότσαρτ παρά δίπλα στον Μπετόβεν. Η «πρωτοτυπία» δεν τον απασχόλησε ποτέ πολύ, όπως ποτέ δεν απέφυγε και τη χρήση μιας φόρμουλας — ανταποκρινόμενος έτσι απόλυτα στην τεχνική των παλιών διδασκάλων που γνώριζαν πως είναι αδύνατο να φτάσουν σε ένα ύψος χωρίς φόρμουλες. Η μόνη διαφορά είναι ότι ο Μπραμς, κοιτάζοντας συνέχεια προς τα πίσω, δεν κατέβαλε καμιά προσπάθεια για να δημιουργήσει καινούριες φόρμουλες.

Μετά από πολύ περίσκεψη προχώρησε στη συμφωνική φόρμα, εκτός κι αν θέλει κανείς να θεωρήσει συμφωνία εκείνο το μοιραίο πρώτο κοντσέρτο του για πιάνο. Αφού δοκίμασε τις δυνάμεις του σε δύο σερενάτες, άρχισε να δουλεύει την Πρώτη του Συμφωνία, έργο 68. Και τι

καταπληκτική εξέλιξη που πραγματοποιεί από την Πρώτη ως την τελευταία, την Τέταρτη Συμφωνία! Ένας όψιμος θαυμαστής του Μπραμς που εγκατέλειψε το στρατόπεδο του Λιστ και του Βάγκνερ, ο Χανς φον Μπύλοφ, έδωσε έναν άτυχο χαρακτηρισμό στη συμφωνία αυτή στη ντο ελάσσονα, λέγοντας ότι είναι «η Δέκατη». Έχει πράγματι κάποια σχέση με τον Μπετόβεν. Η ποιότητα που την τοποθετεί στη γνήσια «κλασική» παράδοση είναι η συγκεντρωτικότητα και η σιγουριά της δομής της, ιδιαίτερα του πρώτου μέρους της. Η Δεύτερη Συμφωνία έχει χαρακτηριστικά ποιμενικό. Η Τρίτη — η πιο προσωπική απ' όλες — είναι ψευτορωμική. Και η τελευταία, αφού ξεκινήσει σαν μπαλλάντα, καταλήγει σε μια μοιραία παραίτηση, σε ένα μεσαιωνικό χορό θανάτου, στη φόρμα μιας σακόν. Αυτή είναι η πορεία που διέγραψε ο Μπραμς, ο ρομαντικός: ένα θυελλώδες ξεκίνημα, η αίσθηση της μεγαλοσύνης και της ανυπόκριτης ευτυχίας του παρελθόντος, η θλιβερή ανανέωση της ευτυχίας αυτής και η παραίτηση του ανθρώπου που γεννήθηκε πολύ αργά. Και μέσα σ' αυτή την πορεία η συγκεντρωτικότητα, η απλοποίηση, η σιγουριά γίνονται όλο και μεγαλύτερες μέχρι τα τελευταία εκείνα αποαιρετιστήρια έργα, που ανάμεσά τους τα τελευταία κομμάτια για πιάνο και το κουϊντέτο για κλαρινέτο μιλούνε με τους πιο καθαρούς τόνους.

Μετάφραση: Κώστα Γριμάλδη

1. Αϊνστάϊν Άλφρεντ (1880-1952). Διάσημος Γερμανός μουσικολόγος και κριτικός. Εγκατέλειψε τη Γερμανία το 1933 με την άνοδο του ναζισμού και εγκαταστάθηκε στις Η.Π.Α. Εκτός από πολυάριθμες κριτικές και δοκίμια, έγραψε βιβλία για τον Γκλουκ, τον Μότσαρτ και τον Σούμπερτ, τη «Μουσική στη Ρομαντική Περίοδο», το «Ιταλικό μαδριγάλι» και μια επίτομη «Σύντομη ιστορία της μουσικής».
2. Μαγικό κόρονο (του αγοριού). Συλλογή από γερμανικά λαϊκά ποιήματα, πολλά από τα οποία μελοποιήθηκαν από διάφορους συνθέτες κατά τη διάρκεια της ρομαντικής εποχής.
3. Joachim Joseph (1831-1907). Βιολονίστας και συνθέτης, φίλος του Μπραμς, ιδρυτής κοινοτήτων διάσημου για τις ερμηνείες του σε έργα Μπετόβεν και Μπραμς. Έγραψε καντέντσες για τα κοντσέρτα για βιολί του Μότσαρτ, του Μπετόβεν και του Μπραμς.
4. Gal Hans (1890-). Αυστριακός συνθέτης και μουσικολόγος. Μετά την προσχώρηση της Αυστρίας στη ναζιστική Γερμανία, εγκαταστάθηκε στην Αγγλία. Συνέθεσε πολλές όπερες, δύο συμφωνίες κ.ά.
5. Βολφ Χούγκο (1860-1903). Αυστριακός συνθέτης, γνωστός ιδιαίτερα για τα τραγούδια του. Για αρκετά χρόνια ήταν αναγκασμένος να ζήσει γράφοντας μουσικές κριτικές, στις οποίες, σαν φανατικός θιασώτης του Βάγκνερ που ήταν, αδίκησε τελείως τον Μπραμς. Το 1897 τρελάθηκε και εισήχθη σε φρενοκομείο, όπου και πέθανε.
6. «Μουσικές κριτικές», 7 Δεκέμβρη 1884 (Σ.τ.Σ.).
7. Spitta Philipp (1841-1894). Γερμανός μουσικολόγος. Σημαντικό είναι το βιβλίο του η «Ζωή του Μπαχ».
8. Philipp Spitta: «Zur Musik» (Βερολίνο, 1842), σ. 416 κ.π. (Σ.τ.Σ.).
9. Μπύλοφ, Χανς φον (1830-1894). Γερμανός διευθυντής ορχήστρας, πιανίστας και συνθέτης. Ένθερος οπαδός του Βάγκνερ, διηύθυνε την πρώτη παράσταση από τις όπερές του «Τριστάνος και Ιζόλδη» (1865) και «Αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης» (1868).

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ - ΡΕΣΙΤΑΛ

ΜΑΡΤΙΟΥ 1983

ΣΑΒΒΑΤΟ 12 ΜΑΡΤΙΟΥ, ώρα 11.30

(Συνεργασία με Ε.Ρ.Τ. και ΕΛΛ. Ραδιοφωνία)

Ρεσιτάλ: ANNA ΤΣΙΤΣΑ - ΚΟΥΝΙΟ (πίانو)

ΜΑΙΡΗ ΜΑΝΩΛΕΔΑΚΗ - ΜΑΝΕΣΗ (πίانو)

Έργα: P. Hindemith, M. Ravel, D. Scarlatti, Cl. Debussy, Fr. Poulenc.

Αίθουσα «Αιμίλιος Ριάδης» Δ.Ε.Θ.

★ ΔΕΥΤΕΡΑ 14 ΜΑΡΤΙΟΥ, ώρα 19.45

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΧΟΡΩΔΙΑ ΤΗΣ Ε.Ρ.Τ.

Διευθυντής ορχήστρας: ΒΥΡΩΝ ΚΟΛΑΣΗΣ

Διευθυντής χορωδίας: ΑΝΤ. ΚΟΝΤΟΓΕΩΡΓΙΟΥ

Σολίστ: Μ. ΙΚΕΟΥΤΣΙ (σοπράνο)

Λ. ΣΤΑΜΟΣ (μέτζο σοπράνο)

Ζ. ΤΕΡΖΑΚΗΣ (τενόρος)

ΦΡ. ΒΟΥΤΣΙΝΟΣ (μπάσος)

Έργο: F. Mendelssohn - Bartholdy: Ορατόριο «Ηλίας»

Α' εκτέλεση

ΣΑΒΒΑΤΟ 19 ΜΑΡΤΙΟΥ, ώρα 11.30

(Συνεργασία με Ε.Ρ.Τ. και ΕΛΛ. Ραδιοφωνία)

Ρεσιτάλ: ΛΟΛΑ ΤΟΤΣΙΟΥ (πίانو)

ΡΕΝΟΣ ΜΠΑΛΤΑΣ (βιολοντσέλο)

Έργα: I. Strawinsky, F. Schubert, A. Dvorak, S. Prokofieff.

Αίθουσα «Αιμίλιος Ριάδης» Δ.Ε.Θ.

ΠΕΜΠΤΗ 24 ΜΑΡΤΙΟΥ, ώρα 20.00

Ρεσιτάλ: ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΟΛΥΖΩΪΔΗΣ (βιολί)

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΠΟΛΥΖΩΪΔΗ (πιάνο)

Έργα: J. S. Bach, W. A. Mozart, N. Paganini, Pfitzner.

Αίθουσα διαλέξεων Ε.Μ.Σ.

ΣΑΒΒΑΤΟ 26 ΜΑΡΤΙΟΥ, ώρα 11.30

(Συνεργασία με Ε.Ρ.Τ. και ΕΛΛ. Ραδιοφωνία)

ΧΟΡΩΔΙΑ ΔΩΜΑΤΙΟΥ Α.Π.Θ.

Διευθυντής: ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΝΤΑΚΑΣ

Έργα: D. Buxtehude, J. Haydn, Μ. Καλομοίρη, Α. Ριάδη, Γ. Κων-
σταντινίδη, Γ. Παπαϊωάννου, Μ. Αδάμη, Τ. Παππά.

Αίθουσα «Αιμίλιος Ριάδης» Δ.Ε.Θ.

* ΔΕΥΤΕΡΑ 28 ΜΑΡΤΙΟΥ, ώρα 20.30

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Διευθυντής ορχήστρας: ΚΑΡΟΛΟΣ ΤΡΙΚΟΛΙΔΗΣ

Σολίστ: ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΟΛΥΖΩΪΔΗΣ

Έργα: J. S. Bach: Εξάφωνο - Ricercare από τη μουσική προσφορά,
Α' εκτέλεση

J. S. Bach - A. Webern: Ricercare, Α' εκτέλεση.

A. Webern: Πέντε ορχηστρικά κομμάτια, Α' εκτέλεση.

A. Berg: Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, Α' εκτέλεση.

* Τα bloc των συνδρομητών ισχύουν για τις συναυλίες με αστερίσκο.

ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Μόνιμος Αρχιμουσικός
ΚΑΡΟΛΟΣ ΤΡΙΚΟΛΙΔΗΣ

Α' ΒΙΟΛΙΑ

Κοντσερτίνο:
Κοσμάς Γαλιλαίας
Χρυσούλα Γρανίτσα

Αιμίλιος Χανδράκης
Κων/νος Βάμβας
Κων/νος Πατσαλίδης
Ιωάννα Παπαναστασίου
Γαλάτεια Μπαλτά
Φάνης Καπλανίδης
Χρήστος Πετικάκης
Νικόλαος Αρχνότης
Ευάγγελος Θεοφάνους
Φώτω Θεοφάνους
Στάθα Γκουτζίκα
Νιάρια Ταυρότσεβιτς
Μαρία Δρούγου
Μαρία Ορτσέσοβοκα
Νικόλαος Καπνάς

Β' ΒΙΟΛΙΑ

Ελευθέριος Αγγελόπουλος
Μίκης Μιχαηλίδης
Νικόλαος Τσιαχτήρης
Ελευθέριος Παναγόπουλος
Αλέξανδρος Δοϊτσίνης
Στέλλα Παπαδοπούλου
Ελένη Μυρίδου
Ανδρέας Λάριος
Παρασκευή Μπακατοή
Αχιλλέας Νικολαΐδης
Μάρκος Ευστρατιάδης
Ραχήλ Μερεντίθ
Σουλτάνα 'Αλτη

ΒΙΟΛΕΣ

Κυριάκος Πάτρας
Οδυσσεάς Κουζύφ
Γεώργιος Μαυρομουστάκης
Γεώργιος Καμένος
Γεώργιος Καδόγλου
Νικόλαος Μητσόπουλος
Στέφανος Διαμαντής
Νικόδημος Δέλλιος
Ειρήνη Παραλίκα

ΒΙΟΛΟΝΤΣΕΛΑ

Εμμανουήλ Καζαμπάκας
Ζώρα Γκίριτς
Ρένος Μπαλτάς
Κατερίνα Δημητρακοπούλου
Γεώργιος Μανώλας
Κωνσταντία Κουλουκούρη
Ανθή Αικατερίνη

ΚΟΝΤΡΑΜΠΑΣΑ

Γεώργιος Γράλιστας
Δημήτριος Ξενάριος
Αλέξανδρος Αδαμόπουλος
Λάσκαρης Θεοδωρίδης
Αναστάσιος Τοπούζας
Αναστάσιος Μαυρουδής
Πολύβιος Καρατζίβας
Ελένη Μπουλασίκη

ΦΛΑΟΥΤΑ

Ιωάννης Ευαγγέλου
Πέτρος Σουσάμογλου
Γεώργιος Κανάτσος

ΟΜΠΟΕ

Μιχαήλ Ντοροφτέι
Νικόλαος Καλπαξίδης

ΚΛΑΡΙΝΑ

Κοσταντίν Ουγκουρεάνου
Πόλλα Φραγκοπούλου
Δημήτριος Κισλάς

ΦΑΓΚΟΤΑ

Νικόλαος Δαναηλίδης
Σπυρίδων Βλαχάκης
'Αγγελος Πολίτης

ΚΟΡΝΑ

Θεόδωρος Ζαρίμπας
Αναστάσιος Στεφανίδης
Εμμανουήλ Ιορδανίδης
Δημήτριος Αλεξιάδης
Βασίλειος Βασδέλης

ΤΡΟΜΠΕΤΕΣ

Εμμανουήλ Αυξεντίδης
Ευάγγελος Γκεμιτζής
Βασίλειος Φιαμέγκος

ΤΡΟΜΠΙΟΝΙΑ

Ιγνάτιος Μαυρίδης
Ιωάννης Παρθένης
Δημήτριος Νέτσκας

ΤΟΥΜΠΑ

Ιωάννης Τέμπρελης

ΤΥΜΠΑΝΑ - ΚΡΟΥΣΤΑ

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

ΑΡΠΑ

Αναστασία Παρρήση

ΠΙΑΝΟ

Ελεονώρα Λουκίδου

ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΚΘΕΣΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

14^{ες} ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΗΜΕΡΕΣ

22 ΜΑΡΤΙΟΥ - 10 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1980

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Τρίτη 22.3.83	α' και β' μέρος: ΤΡΙΟ ΑΘΗΝΩΝ: ΒΙΚΥ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ, πιάνο ΧΑΡΗΣ ΧΑΤΖΗΓΕΩΡΓΙΟΥ, βιολί ΝΤΑΝΑ ΧΑΤΖΗΓΕΩΡΓΙΟΥ, τσέλο
Τετάρτη 23.3.83	α' μέρος: ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΓΙΑΚΗΣ - ISSAM EL MALLAH Μεσαιωνική μουσική με αυθεντικά όργανα β' μέρος: ΝΤΙΝΑ ΓΟΥΔΙΩΤΗ, τραγούδι ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, πιάνο
* Παρασκευή 25.3.83	α' και β' μέρος: ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΣΧΟΛΕΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
* Σάββατο 26.3.83	α' και β' μέρος: ΜΑΡΙΖΑ ΚΩΧ - ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΛΕΖΟΣ
Τρίτη 29.3.83	α' και β' μέρος: WÜRZBURGER GITARRENTRIO Συγκρότημα από τη Γερμανία με τρεις κιθάρες
Πέμπτη 31.3.83	α' μέρος: ΕΥΓΕΝΙΑ ΚΑΝΘΟΥ κιθάρα ΤΕΡΕΣΣΙΕ ΚÖCK, φλάουτο β' μέρος: ΣΑΡΑΝΤΗΣ ΚΑΣΣΑΡΑΣ, πιάνο ΠΟΛΥΒΙΟΣ ΚΟΙΡΑΝΙΔΗΣ, βιολί
Παρασκευή 1.4.83	α' και β' μέρος: ROSS POPLÉ, τσέλο - MICHAEL FREYHAN, πιάνο Ντουέτο από την Αγγλία
Κυριακή 3.4.83	α' και β' μέρος: ΝΑΔΙ ΔΙΜΙΤΡΟΒΑ CΒΕΤΚΟΒΑ, τραγούδι - ΒΟΛΑΝ ΑΤΑ- ΝΑΣΟΒ VΟΔΕΝΙΤΧΑΡΟΒ, πιάνο - ΑΝΓΥΕΛΙΝΑ ΙΒΑ- ΝΟΒΑ ΑΔΑΔΓΙΕΒΑ, βιολί Τρίο από τη Βουλγαρία
Τρίτη 5.4.83	α' μέρος: ΝΙΚΟΣ ΟΡΜΑΝΙΔΗΣ, βιολί β' μέρος: ΑΘΗΝΑ ΠΟΥΛΙΔΟΥ, πιάνο
Πέμπτη 7.4.83	α' μέρος: ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΔΕΡΒΙΤΣΙΩΤΗΣ, κιθάρα β' μέρος: FREDERICK MOYER, πιάνο
Παρασκευή 8.4.83	α' μέρος: ΚΟΣΜΑΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, κλαρίνο ΜΑΓΔΑ ΒΑΛΤΣΕΒΑ, πιάνο β' μέρος: ΔΕΝΙΑ ΕΡΩΔΙΑΔΟΥ, πιάνο ΙΖΑΜΠΙΕΛ ΦΛΟΡΙ, βιολί
Κυριακή 10.4.83	α' και β' μέρος: PRELIPCEAN BUJOR, βιολί - DIUCONU ANTON, βιολί - STANCIU CONSTANTIN, βιόλα - PRELIPCEAN DAN, τσέλο Κουαρτέτο από την Ρουμανία

* Οι έκτακτες συναυλίες της 25ης και 26ης Μαρτίου διοργανώνονται από τη ΔΕΘ στα πλαίσια του εορτασμού της εθνικής μας εορτής