

Critic's Point

11ες Έλληνικές Μουσικές Γιορτές (2015)

5η: Γνωρίζοντας καλλίτερα τὸ Δημ. Διάλιο.

6η: Ἐντεχνο Ἑλληνικὸ Τραγοῦδι.

21/2015.

τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΕΩΤΣΑΚΟΥ.

ΣΠΟΡΑΔΙΚΑ ΤΟΝ ΓΝΩΡΙΖΑΜΕ ὡς τώρα, μόνο χάρη στίς Ἑλληνικές Μουσικές Γιορτές (EMΓ) περίπου ὡς ἀποδιοπομπαῖο «μὴ Ἑλληνα»: ὅπως καὶ ὁ Χαρίλαος Περπέσσης (1907-1995) ἔτσι ἀντιμετωπίσθηκε (ὄχι τόσο φανερά) ἀπὸ τὴ μονοκρατορία Καλομοίρη καὶ παρατρεχαμένων, ὁ πατρινὸς ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΔΙΑΛΙΟΣ (1869-1940), συνθέτης μὲ ἐπαγγελματικότητα, ἀνεπίληπτης ἀρμονικῆς ὁμοιογενείας, γραφή, παρασάγγες ἀπέχουσα ἐκείνης πολλῶν «καλομοιρικῶν», ὀφειλόμενη φανερά σὲ γερμανικὴ παιδεία, πὺ ὅμως ἄρθρωνε, τοῦλάχιστον σὲ ὅσαεργα του γνωρίζαμε σταδιακά, ἓνα λόγο εὐδιάκριτα προσωπικό. Ἡ συναυλία πὺ τοῦ ἀφιέρωσαν φέτος οἱ EMΓ, στὴ μικροσκοπικὴ αἴθουσα Κωστῆς Παλαμᾶς τοῦ Παρνασσοῦ, παρουσία δυστυχῶς δεκάδος ἀκροατῶν (χώραγαν δὰ καὶ περισσότεροι;) καὶ, εὐτυχῶς, μαγνητοσκοπήθηκε ἀπὸ τὴν κρατικὴ τηλεόραση (ἀκόμη ΝΕΡΙΤ) μᾶς ἐπέτρεψε νὰ τὸν γνωρίσουμε καλλίτερα, ἐπιφυλάσσοντας ἄκρως εὐχάριστην ἔκπληξη ἀπὸ πλευρᾶς ἐρμηνευτῶν.

Ἐννοοῦμε ἓνα ἀκόμη σύνολο ἐκ Θεσσαλονίκης, ἀρετῶν ἀναλόγων μὲ ἐκεῖνες τοῦ Κουαρτέτου Ἐγχόρδων Αἰμίλιος Ριάδης πὺ γνωρίσαμε πρόσφατα. Πρόκειται γὰ τὸς Νίκο Ζαφρανᾶ (πιάνο), Εὐγενία Ταλακούδη (βιολί) καὶ Μυρτῶ Ταλακούδη (βιολοντσέλο), τρίο πὺ στὸ ἀ' μέρος τοῦ προγράμματος ἐμφανίσθηκε ὡς ντοῦο βιολιῦ-πιάνου. Τὸ παίξιμό του πρόδιδε μακρὰ συνάσκηση καὶ συγγυμνασία καὶ ἡ ἀντιμε-

τώπισή του τῆς πυκνότατης γραφῆς τοῦ Λιάλιου, μᾶς γέννησε τὴν ἐπιθυμία νὰ τοὺς γνωρίσουμε καὶ σὲ ἄλλα ἔργα, ἑλληνικὰ ἀλλ' ὄχι μόνον: τὰ δύο ἔγχορδα διέθεταν ἦχο φωτεινό, μεστό καὶ διαυγῆ, ἐκφέροντα μὲ ζηλευτὴν εὐκρίνεια τὴ μεταξὺ τους πολυφωνία καὶ συνυπάρχοντα μὲ ἀνεπίληπτη διαύγεια μὲ ἓνα ἐπαγγελματικότερο πιάνο, ὑπέροχα προσαρμοσμο σὲ ὅλες τὶς γραφές. Ἡ Θεσσαλονικὴ δὲν παύει νὰ μᾶς ἐκπλήσσει εὐχάριστα...

Τὰ ἔργα ποὺ ἀκούσαμε καλύπτουν τὸ χρονικὸ φάσμα 1898-1920 καὶ ἓνα ἀπροσδιόριστο «μετὰ»: δὲν ἐπαρκοῦν γιὰ νὰ σηματοδοτήσουν τυχὸν ἐξελίξεις τοῦ συνθέτου, τοῦ ὁποίου διακαῶς ἀναζητήσαμε λεπτομερέστερη τῆς δημοσιευμένης στὸ πρόγραμμα βιογραφίας καί, πρὸ πάντων Κατάλογο ἔργων. Σχολιάζουμε τὰ ἔργα κατὰ σειρὰν ἐκτελέσεως:

(α) Γ ι ἄ β ι ο λ ι ῖ & π ι ἄ ν ο .

1. «I l l u s i o n» (γαλλ. καὶ ἀγγλ.: «Ψευδαίσθηση», ἀχρονολόγητο, μεταξὺ (1920-40). Κατὰ τὸ πρόγραμμα πρέπει νὰ γράφτηκε κατὰ τὴν ὄριμη περίοδο τοῦ συνθέτου. Σχολιάζω: διαμαντάκι, κλασικορομαντικῆς γραφῆς μεταγενέστερης τοῦ Μπράμς, προσωπικότερη μελωδικὴ γραμμὴ, θαυμαστὰ ἰσορροπημένος διάλογος βιολιῦ-πιάνου, ἐνδιαφέρουσες μετατροπὴς καὶ μιὰν ἐκπληξή: αἰφνίδια ἀρπίσματα 16ων στὸ πιάνου. Ἔχει σύλληψη καὶ διαστάσεις μέρους σονάτας.

2. «Μ π α λ λ ἄ ν τ α ἄρ. 1, Θ ρ ὺ λ ο ς», σι ἑλ. (Πάτρα, 1904): ἐκτενὲς προανάκρουσμα (σόλο βιολιῦ; δὲν σημείωσα). Ἀπότομες ἀντιθέσεις πιάνου, εὐστοχες μετατροπὴς σὲ προσδοκώμενες καταλήξεις φράσεων, ἓνα αἰφνίδιο χορευτικότερο πέρασμα 16ων, δημιουργοῦν ἐντύπωση συνθέσεως προγραμματικῆς, δίχως πρόγραμμα. Σύνοψη-συμπύκνωση τοῦ εὐγενέστερου γερμανικοῦ ρομαντισμοῦ.

3. «Μ π α γ κ α τ ἔ λ λ α» ἄρ. 3, σι μείζ. (Ἀθήνα, 1918-20), ἀπὸ τὶς ὁμότιτλες 5 συνθέσεις. Ὑψιπετεῖς ἀπογειώσεις τοῦ βιολιῦ ἂν Μὰξ Μπρούχ, ἀπάγουν σὲ ἀραβουργηματικὴν ἐπεξεργασία (περιλαμβάνει καὶ ἀπόηχους βάλς) ποὺ βαθμιαῖα ἐξυψοῦται σὲ βαγκνέρεια διάσταση. Τὴν ἐποχὴν ἐκείνη στὴν Ἑλλάδα (ὁ Λεβίδης βρισκόταν στὴ Γαλλία) μόνον ἓνας Αἰμίλιος Ριάδης (1880-1935) εἶχε, ὄχι ἴδια, ἀλλὰ συγκρίσιμη καὶ ποιοτικὰ πολὺ πιὸ πρωτότυπη εὐστροφία γραφῆς, μὴ ἀναπέμπουσα σὲ πρότυπα, .

4. «Χορευτική Μπαλλάντα ἄρ. 1, Σμύρνη», λα ἔλ. (1918-20), ἀπὸ τῆς «Τρεῖς Χορευτικῆς Μπαλλάντες». Δὲν προσέθεσε κάτι νέο στὴ μέχρι στιγμῆς θετικότετη ἀκροαματικὴν ἐμπειρία μας, πλὴν τοῦ ὅτι διέψευσε πανηγυρικὰ τὰ ἀναγραφόμενα στὸ πρόγραμμα ὅτι «ἀναφέρεται στὴ μικρασιατικὴ καταστροφή». Ἀντιθέτως, καίτοι σὲ ἐλάχιστον τρόπο, ἀναπέμπει στὴν εὐζωΐα καὶ τὴ χλιδὴ τῆς οὐσιαστικῶς ἑλληνοκρατούμενης Φραγκολεβαντίνικης Σμύρνης πρὸ τοῦ 1922!

(α) Γιὰ πιάνο, βιολὶ & βιολοντσέλλο.

5. «Σερενάτα», λα ἔλ. (1898), γιὰ πιάνο, βιολὶ καὶ βιολοντσέλλο, μεταγραφή (1901) Λιάλιου: τὸ ἔργο ὑπῆρξε ἢ ὑπάρχει σὲ 4 συνολικὰ ἐκδοχές: 1. Γιὰ ἔγχορδα, ἢ γνωστότερη ἴσως. 2. Γιὰ ἔγχορδα μὲ σόλο βιολοντσέλλου. 3. Γιὰ τρίο (βλ. ἄνωτέρω) καὶ 4. Γιὰ κουαρτέτο ἐγχόρδων. Σελίδα γραμμένη μὲ ξεχωριστὸ γοῦστο, μόλις ἕξι χρόνια μετὰ τὸ θάνατο στὴν Κέρκυρα τοῦ Διονυσίου Ροδοθεάτου (1849-1892· ἀμφίβολο ὅχι ἂν τὸν γνώρισε ἀλλ' ἀκόμη καὶ ἂν τὸν ἄκουσε ὁ Λιάλιος).

6. «Τρίο», φα μείζ. (πρὸ τοῦ 1916) γιὰ πιάνο, βιολὶ καὶ βιολοντσέλλο, 4 μέρη: I. Allegro moderato. Πυκνότετης γραφῆς, πρωτόκουστης γιὰ τὴν τότε Ἑλλάδα, μὲ αἰφνιδιάζουσας πρωτοτυπίας ἀ' θέμα καὶ β' θέμα σὰν κανόνα μεταξὺ βιολοντσέλλου καὶ βιολιού, διογκώθηκε σὲ διαστάσεις...Μπροῦκνερ. II. Andante tranquillo. Ἐπίσης πυκνότετης πολυφωνίας (δὲν ξέρεις τί νὰ πρωτοπαρακολογήσεις!) καὶ μακρηγορίας. I. Scherzo: Allegro molto - Trio (Poso meno mosso) - Tempo I°. Τὸ ὠραιότερο, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἦταν τὸ συντομότερο: ξανά ἢ ἀντίστιξη ὅμως πνίγει τὴν πηγαία ἐμπνευση τοῦ ἀρχικοῦ θέματος καὶ ἀμβλύνει τὴν προσδοκώμενη ἀντίθεση τοῦ θέματος τοῦ Τρίο μὲ τὸ ἀρχικό. Ἐνδιαφροῦσα πλοκὴ ἀρχικοῦ θέματος καὶ Τρίο στὴν ἐπανάληψη τοῦ ἀρχικοῦ τμήματος τῆς τριμεροῦς μορφῆς. IV. Allegro. Ἡ κατάστασις δὲν ἄλλαξε στὸ ὁμοίως πυκνογραμμένο, ἀτέρμονος ρητορείας φινάλε. Τελικὰ ἢ πυκνὴ ἀντίστιξη ἄφησε τὴν ἐντύπωση τοῦ «ἤδη ἀκουσμένου» (γερμ. schon gehört). Ἀπομένει ὅμως πολὺς Λιάλιος πρὸς ἀκρόαση καὶ πολλὴ ἐνημέρωση γιὰ τὴν βιογραφία του, ἀμφότερα ἀπαραίτητα πρὶν σταθεροποιήσουμε ὅποιαδήποτε κρίση γιὰ τὸ συνθέτη. («Παρνασσός», αἴθουσα Κωστῆ Παλαμᾶ, 28.5.2015).

* * *

ΑΛΛΟΚΟΤΗ Η ΠΡΟΤΕΛΕΥΤΑΙΑ πρόταση τῶν ἐφετινῶν Ἑλληνικῶν Μουσικῶν Γιορτῶν: Βραδιά ἔντεχνου τραγουδιοῦ σὲ δίπτυχο μὲ κοινὸ συνδετικὸ ἴσθι τὸν ἐκλεκτὸ πιανίστα-συνοδὸ **Δημήτρη Γιάκα**: στὸ α' μέρος ἡ ὑψίφωνος **Λένια Ζαφειροπούλου** (κυρίως «λήντ») καὶ στὸ β' ὁ τενόρος **Γιάννης Χριστόπουλος** (κυρίως ὄπερα καὶ ὄπερέτα), ἀμφοτέρω κατακυρωμένοι στὰ εἶδη πού ὑπηρετοῦν, παρουσίασαν τραγούδια ἔντεχνα μὲν, σοβαρότερα (Ζαφειροπούλου) καὶ ἐλαφρότερα (Χριστόπουλος), ὁ δεύτερος ἐνὸς μόνον συνθέτου, τοῦ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΡΟΔΙΟΥ (1862-1.7. 1957) πού οἱ μελωδίες του, κυρίως γιὰ μανδολινάτα καὶ ἀνδρική χορωδία, λίκνισαν τὰ παιδικὰ μου χρόνια χάρις σὲ ἓνα ραδιόφωνο ἀπείρως ἀνώτερο τοῦ σημερινοῦ κρατικοῦ. Παρενθετικά: Τὸ ἰδιωτικὸ, ἀνέκκλητα ἐξωλέστατο, διαλύει πιά κάθε ἡχητικὸ οἰκοςύστημα μὲ ἄφυλες ρεμπετοφωνές σὰν ταγγιασμένο τηγανόλαδο μυριάκις χρησιμοποιηθέν: ἀδύνατο νὰ καταλάβεις ἂν τραγουδᾷ ἄντρας ἢ γυναίκα τάχα μερακλωμένος-η ἀπὸ κάλπικο νταλγκά... Ἐπιστροφή στὸ προκείμενο:

1) ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ, ΝΙΚΟΣ (γ. 1959): «Τέσσερα τραγούδια σὲ ποίηση Κώστα Καρυωτάκη, πάνω σὲ μελωδίες Μ(ίκη) Θεοδωράκη καὶ Ν(ίκου) Χριστοδούλου» (sic: ὁ πλήρης τίτλος). Σύμφωνα μὲ ἀξιοζήλευτα λεπτομερὲς σημείωμα τοῦ συνθέτου, τὰ τρία πρῶτα γράφτηκαν τὸ 1985. Σ' αὐτὰ οἱ θεοδωράκειες μελωδίες «χρησιμοποιοῦνται σὰν ἓνα εἶδος «cappus firmus» (Σ.Σ. ἑλληνικά: σταθερὸ βάσιμο) ἢ ὅπως, μὲ ἀνάλογο τρόπο, χρησιμοποιοῦνται συχνὰ σὲ συνθέσεις δημοτικὰ καὶ παραδεδομένα τραγούδια. Τὸ μελωδικὸ ὕλικό τοῦ Θεοδωράκη, πού ἔχει χρησιμοποιηθεῖ στη σύνθεση, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ φωνητικὴ μελωδία περιλαμβάνει τὸ εἰσαγωγικὸ καὶ καταληκτικὸ μικρὸ θέμα στὸ δεύτερο τραγοῦδι, μίᾳ συνδετικῇ παρεμβολῇ μεταξὺ τῶν στροφῶν στὸ πρῶτο καὶ στὸ δεύτερο καὶ τὸ εἰσαγωγικὸ μοτίβο στὸ τρίτο. Οἱ πρωτότυπες μελωδίες στὰ τρία τραγούδια παρουσιάζονται ἀναλλοίωτες». Τὰ 4 τραγούδια: 1. Στροφές (ἀπὸ τὴ συλλογὴ *Νηπενθῆ*, ἔκδ. 1921). 2. Δέντρα μου (ἀπὸ τὴ συλλογὴ *Ἐλεγεία καὶ Σάτιρες*, ἔκδ. 1927) 3. Ἀγάπη (ἀπὸ τὴ συλλογὴ *Ὁ πόνος τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῶν πραγμάτων*, ἔκδ. 1919). 4. Πολύμνια (ἀπὸ τὴ συλλ. *Νηπενθῆ*).

Τὸ θεοδωράκειο ὕλικό χρησιμοποιήθηκε μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε, ἂν ὁ συνθέτης δὲν τὸ ἀνέφερε ρητᾶ, ἴσως δὲν θὰ εἶχε γίνει ἀντιληπτὴ ἡ παρουσία του. Σὲ ὅλα μίᾳ περίτεχνη ἀρμονικῇ (μέχρις εὐστρόφου διτονικό-

τητος), και ευαίσθητη πιανιστική συνοδεία, κυρίως με «υδάτινες» ήχητικότητες στην ψηλότερη περιοχή, και σε συνάρτηση με τη φωνητική γραμμή, αναπαρήγε την ανεπανάληπτη καρυωτάκειαν ατμόσφαιρα σε ένα ποιοτικό *crescendo*: Στις *Στροφές*, μετά τον αρχικόν ευχάριστο αϊφνιδιασμό, σημείωσα τὸ χαρακτηριστικὸ τριμερὲς μέτρο. Στὸ *Δέντρα μου*, συνειδητοποίησα ὅτι ὁ Νίκος Χριστοδούλου συνέχιζε τὴ μεγάλη παράδοση τοῦ ἔντεχνου ἑλληνικοῦ τραγουδιοῦ (Γεώργιος Λαμπελέτ, Σαμάρας, Καλομοίρης, Ριάδης, Γιάννης Κωνσταντινίδης). Μὲ ἐντυπωσίασε ἡ γοργή ρυθμικὴ ἀγωγή τοῦ 3. *Ἀγάπη*, ἐνῶ στὸ 4. *Πολύμνια*, σημείωσα ἀπλῶς: «διαμαντάκι».

Ἀνέκαθεν ἐκτιμοῦσα ἰδιαίτερα τὴ διακριτικὴ, σεμνότατη, ἀλλ' οὐσιαστικότερη παρουσία τοῦ Χριστοδούλου, ὡς ἀρχιμουσικοῦ καὶ συνθέτου στὴν Ἑλληνικὴ μουσικὴ. Ὁ κύκλος αὐτὸς τὸν τραγουδιοῦν τὸν ἀνεδείξε μέσα μου ὡς ἓνα εὐπατριδὴ της με τὴν ὠραιότερη σημασία τοῦ ὄρου.

ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ, ΚΩΣΤΑΣ (1880-1946): *Ντούρου-ντούρου* (ἀχρ.) Τὸ ἐμβληματικότερο ἴσως τραγοῦδι (κι' αὐτὸ λαϊκὸ; λαϊκόπνοο; πάντως σαφῶς σὲ λαϊκὴ ποίηση) τῆς κατὰ Καλομοίρην Ἑθνικῆς Σχολῆς. Ἡ δεκάδα περίπου ἄλλων τραγουδιοῦν καὶ πιανιστικῶν ἔργων Σφακιανᾶκη πὺ διασώθηκαν ἀπὸ μιὰ δημιουργία ἀπείρως μεγαλύτερη σύμφωνα με πλῆθος μαρτυριῶν, ἀναδείχνει συνθέτη καὶ πιανίστα πὺ τὸ χαμένο ἔργο του θὰ σημάδευε ἀνεξίτηλα τὴ μουσικὴ μας. Δυστυχῶς, ἡ δημιουργία αὐτὴ ἐξαφανίσθηκε ὑπὸ ἀνεξιχνίαστες συνθήκες μετὰ τὸν πρόωρο θάνατό του, ὅταν τὰ παιδιὰ του (ἐν οἷς καὶ ἡ ἐξαιρετικὴ συνθέτρια Μαριέλλη Σφακιανᾶκη) ἦσαν ἀκόμη νήπια—ἡ πολυαγαπημένη του γυναίκα εἶχε ἐκδημήσει λίγο πρωτῆτερα.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ (1903-1984): Ὀκτὼ ἀπὸ τὰ *Εἴκοσι τραγοῦδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ* (1937-47): 1. *Εἶχα μιὰν ἀγάπη* (ἀγνωστῆς γεωγραφικῆς προελεύσεως). 2. *Ἀπόψε τὰ μεσάνυχτα* (Συνασοῦ Καππαδοκίας) 3. *Ἐρηνάκι* (Σμύρνης). 4. *Δὲν εἶν' αὐγὴ νὰ σηκωθῶ* (Μικρᾶς Ἀσίας). 5. *Λαλοῦδι τῆς Μονε(μ)βασιάς* (Πελοποννήσου) 6. *Μέρα μέρωσε* (Καλύμνου). 7. *Μὰ τί τὸ θέλ' ἡ μάνα σου* (Σμύρνης). 8. *Κίνησα ἐχθὲς νὰ ἔλθω* (Μακεδονίας). Συλλογιζόμενοι μιὰ ἐκ πρώτης ὄψεως «δικαιολογημένη» πρόσφατη σύγκριση τοῦ κωνσταντινίδειου *opus*, μετὶς νεανικῆς *Πέντε ἑλληνικῆς λαϊκῆς μελωδίας* γιὰ φωνὴ καὶ πιάνο (1904-06) τοῦ Μωρίς Ραβέλ, μετὶς λιτότατη πιανιστικὴ συνοδεία.

Ἵπάρχει ὅμως μιὰ τεραστία διαφορά: ὁ Κωνσταντινίδης θεμελίωσε ὅλη τὴν ὑψηλότερης περιωπῆς ἔντεχνη δημιουργία του, διερευνώντας τὶς κρυφές καὶ ἀφανείς ἀρμονικὲς δυνατότητες τοῦ δημοτικοῦ μέλους καὶ ἐπινοώντας μιὰ περίτεχνη καὶ πρωτότυπη ὀργανικὴ συνοδεία πὺ μεταμορφώνει τὸ λαϊκὸ μέλος, ἰσοπεδωτικὰ ὁμοιόμορφης ἐκφορᾶς στὴν ἀρχέγονη μορφή του, σὲ ἄκρως ἐξατομικευμένη, **προσωπικὴ** δημιουργία. Ἐνῶ τὸ 1906 ὁ Ραβὲλ ἀπέμενε νὰ ὑπογράψει πλεῖστα ἄλλα ἀριστουργήματα. Σὲ αὐτὰ μᾶλλον παρὰ στὸ ἑλληνόπνιο συντομογράφημά του χρωστᾶ τὸ μεγαλεῖο του. Σὲ ἐπίρρωση τοῦ λόγου μας, παραπέμπουμε μόνον στὴν ἀνάπλαση τῶν ἀρ. 2, 4, πὺ στοίχιωνε τὸν ἀξέχαστο «Γιάγκο» ἀπὸ τὸ παιδικὰ του χρόνια, 6 μὲ τὶς διάφωνες ἀρμονίες (ἄσχετες μὲ Ραβὲλ) καὶ 8. Σ' αὐτὸ τὸ ἀ' μέρος, ἡ Λένια Ζαφειροπούλου, σημείωσε μιὰ προσδοκώμενα μουσικότετην ἐπίδοση, ἀξιοποιώντας προσόντα φυσικά τε καὶ ἐπίκτητα.

ΡΟΔΙΟΣ, ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ (1862-1957)¹ : 1. Στὸ ψηλὸ παράθυρό σου. 2. Τὰ λουλούδια τῆς. 3. Ἡ μουσική, 1933 7. Ἡ φωληά τῆς. 9. Πέσ μου, 1890 (Ὅλα Π: Ἰωάννου Πολέμη). 4. Γιὰ σένα ζῶ (Π: Δημ. Καμπούρογλου), 1932. 5. Εὐπνα (Π: Ἀ. Νικολάρα). 6. Ὅταν (Π: Γεωργίου Δροσίνη), 1932. 8. Ἀστέρω (Π: Παύλου Νιρβάνα)², 1929. 10. Τὰ ἄνθη (Π: Γεωργίου Βίζυηνοῦ), 1938. Ἀρκετὰ ἀπὸ αὐτὰ ἀκούγα παιδὶ ἀπὸ ἡδύμολπες καὶ εὐάρθρες χορωδίες, συνοδεία μαντολινάτας. Ἡ ἀνεπίληπτη ἐκφορὰ τους ἀπὸ τενόρο καὶ πιάνο, μὲ ξένισε. Ἔτσι, τὴν προσοχὴ σχεδὸν μονοπώλησε ἡ γραφή τους: δεξιολογικότετη γνώση τῆς κλασσικῆς ἀρμονίας, ἀλλὰ προσδοκώμενες μετατροπίες (λ.χ. ἀπὸ τονικὴ σὲ δεσπόζουσα ἢ σὲ σχετικὴν ἐλάσσονα), καὶ εὐρηματικὴ μελωδία ἀνετα ἐπενδύουσα διαφορετικούς στίχους, λ.χ. σὲ στροφικὲς μορφές. Μανιέρα περιωπῆς; Κι' ὅμως μέρες ἀργότερα στοίχιωνε μέσα μου ἡ *Μουσική*. Ἀνεξιχνίαστα τὰ βάθη τῆς! («Παρνασσός» 4.6.2015).

¹ Οἱ ἀριθμοὶ πρὸ τῶν τίτλων ἀντιστοιχοῦν στὴ σειρά ἐρμηνείας. Ἀναφέρονται ὅσες χρονολογίες συνθέσεως παραθέτει τὸ πρόγραμμα. Π: = ποίηση.

² Προφανῶς γράφηκε ὡς «συνοδεία» γιὰ τὴν ὁμώνυμη ταινία (βουβὴ ἀλλ' ἀπὸ τὸ 1944, ἐν μέρει ὁμιλοῦσα, μὲ ἀξιόλογη μουσικὴ Σπύρου Δουκάκη [1888-1974]) τῆς Ντάγκ Φίλμ ὅπου τὸν πρωταγωνιστὴ Κώστα Μουσούρη ντουμπλάριζε ὁ τενόρος Πέτρος Ἐπιτροπάκης,