

Αθανάσιος Ζέρβας

*Οι Συμφωνίες του Γιάννη Χρήστου: Ζητήματα μορφής και φθογγικής συγκρότησης.<sup>1</sup>*

Στην κορυφή της μουσικής πρωτοπορίας ο Γιάννης Χρήστου (1926-1970), παρά τον πρόωρο χαμό του, επηρέασε τον εικοστό αιώνα με το μουσικό του αποτύπωμα. Αυτό έγινε τόσο με τα έργα που χαρακτηρίζονται από το πρόθεμα «μετα» όσο και με τα έργα που προηγούνται αυτών και τιτλοφορούνται με ιστορικούς μουσικούς όρους που εκφράζουν μουσικές μορφές, είδη, ή συνθετικές διαδικασίες (Τοκάτα, Συμφωνία, Λειτουργία, Τραγούδι, Patterns and Permutations).

Το συμφωνικό έργο του Γιάννη Χρήστου, συγκεκριμένα η *Συμφωνία αρ. 1* για μεσόφωνο και ορχήστρα σε τρία συνεχή μέρη (1949-50) και η *Συμφωνία αρ. 2* για μικτή χορωδία και ορχήστρα σε τρία μέρη (1957-58), αν και προέρχονται από την πρώτη δημιουργική φάση του συνθέτη, παρουσιάζουν εντυπωσιακή πρωτοτυπία και ευρηματικότητα στο πλαίσιο μουσικών ιδεών και της διαχείρισής τους. Και τα δύο συμφωνικά έργα εμπεριέχουν την εκπληκτική δυναμική που αναπτύσσεται στα έργα του συνθέτη κατά τις επόμενες δημιουργικές του φάσεις. Στο παρόν κείμενο θα σχολιαστούν τα στοιχεία που προέκυψαν από την παρατήρηση και τη συστηματική ανάλυση που αφορούν στη δομή και στη φθογγική συγκρότηση στην *Συμφωνία αρ. 1*. ενώ θα γίνουν αναφορές στην *Συμφωνία αρ. 2*.

Η *Συμφωνία αρ. 1* αποτελείται από τρία διακριτά μέρη, ολοκληρώθηκε το 1950, γράφτηκε δηλαδή το 1949-1950 και ακολουθεί το έργο «Μουσική του Φοίνικα» (Phoenix Music) που γράφτηκε το 1949 και το οποίο ο συνθέτης αναγνωρίζει ως opus 1, απορρίπτοντας τα προηγούμενα έργα του, τα οποία πιθανώς θεωρούσε ως πρωτόλεια.

Η βασική τεχνική σύνθεσης που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στον «Φοίνικα», δηλαδή η μετασχηματική τεχνική μέσω των παραλλαγών, υποκαθιστά - ή καλύτερα αντικαθιστά - την τυπική τεχνική ανάπτυξης των μοτιβικών – θεματικών στοιχείων που συναντάμε στον μουσικό κλασικισμό – ρομαντισμό και εφάρμοζαν οι σπουδαίοι μουσουργοί των αντίστοιχων περιόδων. Οι εν λόγω αναπτυκτικές τεχνικές (developmental procedures) είναι συνυφασμένες με την σαφή «τονική πλοήγηση» στα αντιπροσωπευτικά έργα – τουλάχιστον - του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αι.

Κατά την εκτίμησή μου, η απόρριψη των καθιερωμένων αναπτυκτικών τεχνικών, από τη μεριά του Γιάννη Χρήστου, έγκειται στη διερεύνηση μιας νέας, ή τουλάχιστον, διαφορετικής τονικής ή καλύτερα φθογγικής συγκρότησης για τη δημιουργία έργων μεγάλης φόρμας που θα αποδίδονταν από μεγάλα ορχηστικά σύνολα.

---

<sup>1</sup> Το παρόν κείμενο παρουσιάστηκε υπό μορφήν ανακοίνωσης στο Επιστημονικό Μουσικολογικό Συμπόσιο με τίτλο «Η Νεοελληνική Συμφωνία», την Παρασκευή, 9 Ιουνίου, στον Πολυχώρο της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη», στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.

Η κριτική διερεύνηση και ο επαναπροσδιορισμός από το συνθέτη, της αντίληψης περί της δομικής υπόστασης ή μη, του θέματος - ως αυθύπαρκτης μουσικής μονάδας που τροφοδοτεί την ηχητική αρχιτεκτονική ισορροπία - είναι εμφανής και στις 2 συμφωνίες ενώ, πρωτο-επιχειρείται στο «Φοίνικα». Στο «Φοίνικα» αλλά και στις Συμφωνίες, οι εσωτερικές φθογγο-διαστηματικές μεταμορφώσεις δεν αντιμετωπίζονται ως τυπικές τεχνικές «π.χ. θέμα και παραλλαγές», αλλά προσλαμβάνουν μια βαθύτερη επαναπροσέγγιση με φιλοσοφικο-αισθητικές προεκτάσεις δομικής υπόστασης. Η φιλοσοφικό-αισθητική αφετηρία του Γιάννη Χρήστου είναι πλήρως διαφοροποιημένη από αυτές του κλασικισμού – ρομαντισμού. Αναφέρω δε τις συγκεκριμένες περιόδους γιατί εντός αυτών η Συμφωνία ως μουσικό είδος (musical genre) συστηματοποιήθηκε και τελειοποιήθηκε. Με βάση τον πιο πάνω συλλογισμό όσον αφορά στους χειρισμούς στα δομικά μουσικά υλικά αφ' ενός και στην αισθητική αναζήτηση ή στόχευση αφ' ετέρου, τίθεται το ερώτημα: κατά πόσο οι Συμφωνίες του Γιάννη Χρήστου είναι Συμφωνίες; Θα επιχειρήσω να το σχολιάσω και στηρίζω πιο κάτω.

Από την ακρόαση της πρώτης Συμφωνίας δημιουργείται η εντύπωση ότι ο συνθέτης βρίσκεται εντός μιας διαπάλης εξερεύνησης της δυναμικής ενός ελάχιστου «εσωτερικού» φθογγο-διαστηματικού χώρου και το μετασχηματισμό του στην πιο διευρυμένη του εκδοχή, όπου δηλαδή θα εξαντλεί το μέγιστο δυνατό ηχητικό χώρο, σύμφωνα με τη δυναμική του αρχικού υλικού.

Τόσο η πρώτη όσο και η δεύτερη Συμφωνία θεμελιώνονται πάνω σε ένα χρωματικό τρίχορδο. Το χρωματικό τρίχορδο αυτό τροφοδοτεί με φθογγο-διαστηματικά και ρυθμικά στοιχεία και τις δύο Συμφωνίες - στο σύνολό τους, μέσα από το διαρκή μετασχηματισμό του. Το εν λόγω χρωματικό τρίχορδο, με δομή διαστημάτων <1, 2> ή <2, 1> πρωτοεμφανίζεται στο «Φοίνικα». Επίσης παρατηρούμε ότι, το εν λόγω τρίχορδο με τη συγκεκριμένη διάταξη διαστημάτων <1, 2> μας παραπέμπει σε υποσύνολο του χρωματικού τετραχόρδου που απορρέει από το όνομα του Bach, κατόπιν φθογγικής αντιστοίχισης.

Symph. No 1, mm 2-3. (012) <2, 1>	Symph. No 2, m 3. (012) <2, 1>	B A C H (0123) <1,3,1>	Bach subset (012) <1,2>
--------------------------------------	-----------------------------------	---------------------------	----------------------------

---ισοδύναμα τρίχορδα εκ μεταφοράς---

Σπεύδω να αποσαφηνίσω πως δεν ισχυρίζομαι ότι αυτό έκανε ο συνθέτης, αλλά παρατηρώ τις σχέσεις μεταξύ των συνόλων. Ενδεχομένως να έλαβε υπόψη του το συγκεκριμένο χρωματικό τετράχορδο BACH και να το μετασχημάτισε για τις δικές του δημιουργικές αναζητήσεις.

Η 12-φθογγική τεχνική αξιοποιείται από το συνθέτη και στις δύο Συμφωνίες, όχι ως κάτι δεδομένο και πάγιο για την σύλληψη και περάτωση ενός «ηχητικού όλου», αλλά ως η εκκίνηση για τη δημιουργική αναζήτηση. Ενδεχομένως, το ίδιο να ισχύει και για την τεχνική της μίμησης

που αξιοποιεί ο συνθέτης στην υποενότητα «φουγκέτα» που εμφανίζεται στο τρίτο τμήμα του 1<sup>ου</sup> μέρους της Συμφωνίας αρ. 1.

Από μια περισκοπική θέαση της παρτιτούρας, του 1<sup>ου</sup> μέρους της Συμφωνίας αρ. 1 σκιαγραφούνται τρεις υποενότητες, όπου την πρώτη χαρακτηρίζει η διαδοχική έκθεση χρωματικών φράσεων, σε ταυτοφωνικό ή οκταβικό διπλασιασμό, που διαπερνά τις ομάδες οργάνων και δημιουργεί την αίσθηση «αλυσιδωτών ηχητικών συμβάντων». Η ρυθμική συγκρότηση είναι ρέουσα με διακριτικούς κυματισμούς, λίγο ως πολύ θυμίζει τα Βυζαντινά κρατήματα όπου δεν διαρθρώνεται καθαρή μετρική περιοδικότητα και η αίσθηση το ισχυρού-ασθενούς βρίσκεται σε λανθάνουσα κατάσταση. Η πρώτη υποενότητα επίσης δημιουργεί προοδευτικά την εντύπωση ενός crescendo από την προσθήκη και σε παράλληλη κίνηση των διαφορετικών υποσυνόλων οργάνων, καθώς και από την αύξηση της έντασης ήχου (dynamics). Η δεύτερη υποενότητα που καλύπτει το 2<sup>ο</sup> τρίτο του 1<sup>ου</sup> μέρους, διακρίνεται από την πυκνή υφή, τα γρήγορα passage και τον percussive χαρακτήρα των φράσεων, ενώ η τρίτη υποενότητα ξεκινάει μετά το ένατο λεπτό, θα μπορούσαμε να πούμε στο σημείο μετά την ολοκλήρωση της αναλογίας 2/3. Στο σημείο αυτό ξεκινάει η έκθεση φουγκέτας, από τα ξύλινα όργανα, η οποία εξελίσσεται ως πριν το τέλος του 1<sup>ου</sup> μέρους. Το 1<sup>ο</sup> μέρος ολοκληρώνεται με σύντομη coda στην οποία επανεμφανίζονται υφολογικά χαρακτηριστικά της έναρξης του έργου.

Συμφωνία αρ. 1, 1<sup>ο</sup> μέρος

A----- (1/3), B----- (2/3), Γ----- (3/3) & Coda.

A υποενότητα: υπεροχή μονοφωνικών φράσεων με προοδευτική κλιμάκωση υφής και ηχομεγέθυνσης (1/3)

B υποενότητα: πυκνή κίνηση με γρήγορα και percussive passages (2/3)

Γ υποενότητα: Φουγκέτα & Coda (3/3)

Η συστηματική έρευνα και ανάλυση διακεκριμένων μουσικολόγων Ελλήνων αλλά και ξένων έχει φέρει στο φως σημαντικές πτυχές της προσωπικότητας και του κολοσσιαίου έργου του Γιάννη Χρήστου. Αναφέρομαι στις εργασίες του Πάνου Βλαγκόπουλου, της Anna-Martine Lucciano, του Σταύρου Χουλιαρά, της νεότερης μουσικολόγου Μαρίας Γεροσίμου, του διακεκριμένου μουσικοκριτικού και μουσικολόγου Γιώργου Λεωστάκου, κ.α., Οι ερευνητικές εργασίες και κείμενα αυτά απετέλεσαν πολύτιμα εργαλεία για το παρόν κείμενο.

Ωστόσο, πρέπει να αναφέρω ότι τη δική μου ερευνητική-αναλυτική προσπάθεια επικεντρώνεται σε ειδικότερες πτυχές των Συμφωνιών και συγκεκριμένα στην συστηματική ανάλυση των μικροδομικών στοιχείων, δηλ. των φθογγο-διαστηματικών υλικών, για την κατανόηση των τεχνικών σύνθεσης που ενδεχομένως να με οδηγήσουν σε γενικά συμπεράσματα για τη μακροδομική συγκρότηση των έργων. Για το λόγο αυτό επιχειρώ να παρατηρήσω σε βάθος τις φθογγο-διαστηματικές σχέσεις συγκεκριμένων φράσεων και συνηχήσεων, που έχουν δομική

υπόσταση στα έργα. Εξ άλλου η ιστορία της μουσικής και ειδικά του 20<sup>ου</sup> αιώνα μας έχει διδάξει ότι η σύσταση, για παράδειγμα, των 12-φθογγων σειρών, ή των διαστηματικών σχέσεων των συνόλων-υποσυνόλων στα έργα της ελεύθερης ατονικότητας, ανεξάρτητα από το αν συγκροτούν μοτιβικά ή θεματικά γεγονότα, αντικατοπτρίζουν την γενικότερη δομή στο πλαίσιο των οριζόντιων φράσεων, της πολυφωνίας, ή ακόμα και της μορφής των έργων. Για παράδειγμα, αποτελεί βασική προϋπόθεση η ανάλυση των 12-φθογγων σειρών του Webern για την κατανόηση στις δομές στα έργα του.

Επειδή, οι δύο συμφωνίες του Χρήστου χαρακτηρίζονται από τον ίδιο το συνθέτη, αλλά και από τους μουσικολόγους - μελετητές του έργου του, ως έργα που κινούνται στα πλαίσια της ελεύθερης ατονικότητας - χρωματικότητας, στην ανάλυσή μου χρησιμοποιώ απλές αριθμητικές σχέσεις αντιπροσώπευσης των δομικών αυτών στοιχείων, δανειζόμενος τεχνικές ανάλυσης από τη θεωρία των φθογγικών συνόλων (pitch-class set theory).

Η Lucciano στην ανάλυσή της παρατηρεί ότι η εισαγωγή του 1<sup>ου</sup> μέρους «οδηγεί τον ακροατή σε μια αβέβαιη προσδοκία». Αυτό δημιουργείται από την εισαγωγική φράση σε αργή κίνηση που συναρτάτε σε μικρά τμήματα 2, 3, 4, ή 5 φθόγγων, όπου ξεδιπλώνουν διαστήματα από ενός ως έξι ημιτονίων.

Intro.

M.M. 126

VIOLA

*p*

(0 1) (0 1 2) (0 4)T4 (0 1 2)-

(0 1) \\_ principal motif \\_ (0 2) (0 1)

5 (0 3) (0 2) (0 1 3) (0 1)

(0 4) (0 6) (0 1) (0 4)

|--Bbm arp.---| \\_ principal motif \\_ / princ. motif / expanded-transformed

\\_ principal motif \\_ /

inverted (0 1 2)

B C C# D# D E G# G F# F (Db) Bb (E D Eb C# E // C C#)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

VIOLIN II

*p*

(0 4) \\_ princ. motif \\_ /  
(0 1 2)

(0 6) (0 6)

[-Db Augm. arp.--]  
[----- Bb m (maj.7)-----]

-----chrom. (0 1 2 3 4 5)-----

Στον επόμενο πίνακα βλέπουμε τη διαστολή του ηχητικού περιβάλλοντος, μεταξύ των υψηλών (violin) και χαμηλών φθόγγων (vcello & c. bass).

VIOLIN I

VCELLO  
C BASS

*pp*

*pp*

Ακολουθως το 3<sup>ο</sup> εσωτερικό τμήμα ξεκινά μετά την αρπιστική διατύπωση των διαστημάτων 4<sup>ης</sup> και 4<sup>ης</sup> αυξημένης σε συμμετρική διάταξη.

HARP  
STRINGS

(0 6) (0 5) (0 5) (0 6)

Το εσωτερικό τμήμα ολοκληρώνεται επιστρέφοντας τη νότα Σι, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση της τονικοποίησης του Σι.

Στην Τρίτη υποενότητα επιχειρείται η θεαματοποίηση της αρχικής φράσης του φουγκάτου, της οποίας η διαστηματική συγκρότηση βασίζεται στις συγκρότηση των αρχικών φράσεων του 1<sup>ου</sup> μέρους της Συμφωνίας αρ. 1. Επίσης, στο αρχικό μοτίβο (principal motif) διακρίνεται η καθαρή στόχευση στο Σι.

Theme

{1--12}-----|  
(012)

--principal motif--

(012)

|--princ. mot.--|

sequence-----| (0123)-----| --pr. m.--

Το 2<sup>ο</sup> μέρος της Συμφωνίας εμφανίζεται με επικοινωνιακή αμεσότητα και λεπτότητα στον μουσικό χαρακτήρα, γεγονός που οφείλεται στο ποίημα το T S Eliot “Eyes that I last saw in tears.”

Η μελωδική συγκρότηση χαρακτηρίζεται από τρεις διακριτές διατάξεις που συντείνουν στην «από-τονικοποίηση» της μελωδικής επιφάνειας που αποδίδεται από τη φωνή και οι οποίες είναι: (1) οι επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι σε στυλ pedal // οριζόντια γραμμική σχέση, (2) οι απλές χρωματικές κινήσεις // ανιούσα ή κατιούσα γραμμική σχέση, (3) τα σποραδικά μεγάλα διαστήματα // points. Οι φθόγγοι και στις 3 περιπτώσεις προκύπτουν από το αρχικό χαρακτηριστικό τρίχορδο του «Φοίνικα» στην αρχική του εκδοχή {Si-La#-Do}. Η Lucciano αναφέρει χαρακτηριστικά “This recourse to melody represents Christou’s greatest concession to romantic writing and lyrical feeling”. Χαρακτηρίζει δηλαδή το μελωδικό στυλ με ισχυρές λέξεις: Η μελωδική «επιλογή» (recourse), εκφράζει τη μεγαλύτερη «παραχώρηση» (concession), στη σύνθεση ρομαντικό-λυρικού χαρακτήρα, από την πλευρά του Χρήστου. Στη μουσική συνοδεία συναντάμε ένα ήρεμο οστινάτο, μαζί με χρωματική κίνηση σε οκταβικό διπλασιασμό, στοιχεία που συντείνουν στην γαλήνια ηχητική εντύπωση του 2<sup>ου</sup> μέρους. Ταυτόχρονα, είναι αυτά τα στοιχεία που υπογραμμίζουν το δραματικό χαρακτήρα του 2<sup>ου</sup> μέρους, το οποίο λόγω της

ρυθμικής του επιφανειακής ηρεμίας λειτουργεί αντιθετικά με τα δύο εξωτερικά μέρη της Συμφωνίας, το 1<sup>ο</sup> και το 3<sup>ο</sup>.

Στο 3<sup>ο</sup> μέρος είναι έντονο σε χαρακτήρα και συναντάμε κοινές τεχνικές με το πρώτο, ενώ τη αρχικό μοτίβο (principal motif (012)) επανέρχεται συστηματικά αυτούσιο ή μετασχηματισμένο και τροφοδοτεί όλο το τρίτο μέρος. Γενικά το τρίτο μέρος είναι πολύ έντονο και δραματικό.

Στην 1<sup>η</sup> Συμφωνία, το 1<sup>ο</sup> και 3<sup>ο</sup> μέρος χαρακτηρίζεται από την μονοφωνικές ηχητικές επιφάνειες, σε ταυτοφωνικό ή οκταβικό διπλασιασμό. Η υφή αναπτύσσεται από την προσθήκη οργανικών υποσυνόλων που προσθέτουν στην ηχομεγένθηση. Όλα τα φθογγο-διαστηματικά στοιχεία προέρχονται από μετασχηματιστικές του χαρακτηριστικού τρίχορδου του «Φοίνικα». Τα περιστασιακά πολυφωνικά γεγονότα οφείλονται στην υπέρθεση και στις αναδιατάξεις του αρχικού τριχορδου. Κατά τη ροή το 1<sup>ο</sup> μέρους, γίνεται προοδευτικά πύκνωση υφής, επιτάχυνση τέμπου, αύξηση δυναμικής, ενώ στο τελευταίο 3<sup>ο</sup> του μέρους ξεκινάει φουγκέτα με την ίδια στόχευση στην ηχητική και ρυθμική πύκνωση. Η κάθε υποενότητα ολοκληρώνεται με ηρεμία στη νότα Σι, που είναι και η αρχική νότα του έργου. Όπως προαναφέρθηκε, το ενδιάμεσο (2<sup>ο</sup>) μέρος είναι ενορχηστρωμένο λυρικό τραγούδι σε ανοικτή φόρμα, που διακρίνεται από την ηχητική ηρεμία στη μελωδία αλλά και στη συνοδεία. Το έργο ολοκληρώνεται με μια σύντομη λυρική φράση που αποδίδεται από τη μεσόφωνο και τα τυμπάνια, αφήνοντας την εντύπωση της μελαγχολίας και της περισυλλογής.

Στη γενική αναφορά μας για την Συμφωνία αρ. 2 παρατηρούμε τα εξής. Το έργο αποτελείται από τρία διακριτά μέρη. Και στα τρία μέρη το μοτίβο (το χαρακτηριστικό τρίχορδο) του «Φοίνικα» –όπως και στην Συμφωνία αρ. 1, αποτελεί το «ηχητικό γενετικό υλικό», το οποίο μέσα από μετασχηματικές διαδικασίες παράγει τα φθογγο-διαστηματικά στοιχεία που δομούν το έργο. Το χαρακτηριστικό μοτίβο επανεμφανίζεται, σε κανονική διάταξη ή ανεστραμμένο καθ' όλη τη ροή του έργου παραπέμποντας στα light motifs του Wagner, ενώ στο 3<sup>ο</sup> μέρος, στο χορωδιακό γίνεται συχνή χρήση ισοκρατιμάτων από τα όργανα ορχήστρας.

## Symphony No 2 (1st mvnt)

The image shows a musical score for the first movement of Symphony No. 2. The top staff is for High str. Fl (solo) in 3/4 time, marked Lento with a tempo of quarter note = 25. It features a *ppp* dynamic and a 'Pedal' section indicated by a dashed line with an arrow. The bottom staff is for Bsns Timp. Low str. in 3/4 time, also marked *ppp*. It includes an 'ostinato (0123)' and a 'principal motif' section. The score is annotated with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Το χαρακτηριστικό μοτίβο του «Φοίνικα» πρωτοεμφανίζονται από το φλάουτο στην αρχή του πρώτου μέρους σε «μελαγχολικό» ύφος που θυμίζει Μανιάτικο ή Ηπειρώτικο μοιρολόι, όπου μαζί με τη χρήση ισοκρατήματος συντελεί στον τραγικό χαρακτήρα του έργου. Ισοκρατήματα εμφανίζονται σε διάφορα σημεία κατά τη ροή του έργου. Με την είσοδο του χορωδιακού στο 3<sup>ο</sup> μέρος ο χαρακτήρας γίνεται έντονα δραματικός.

Το 1<sup>ο</sup> και το 2<sup>ο</sup> μέρος αποτελούνται από εσωτερικά τμήματα που συγκροτούν ένα ηχητικό σπονδύλωμα αυξανόμενης εσωτερικής και ηχητικής έντασης. Μια πρόσθετη πρωτοτυπία έγκειται στην «ποϊντιλιστική» ηχητική προοπτική, κατά την οποία ολόκληρα μουσικά συμβάντα διανέμονται στα οργανικά υποσύνολα της ορχήστρας και συνθέτουν το όλον.

Πρόκειται για έργο στην κορυφή της μουσικής πρωτοπορίας ακόμη και σήμερα, έργο που ανακαλεί στη μνήμη μας τεχνικές δραματοποίησης του ήχου όπως σε έργα του Stravinsky, του Warese, καθώς και τον μεταγενέστερο Harrison Birtwistle.

Ο Γιάννης Χρήστου μαζί με τον Ιάνη Ξενακη, το Νίκο Σκαλκώτα, αλλά και το Δημήτρη Μητρόπουλο θεωρούνται από πολλούς ως οι σπουδαιότεροι Έλληνες συνθέτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, με τεράστια προσφορά στη μουσική δημιουργία, στη φιλοσοφική σκέψη και την αισθητική, στις τεχνικές ερμηνείας, στις ενορχηστρωτικές τεχνικές, τόσο μέσα από την μουσική του πρακτική όσο και μέσα από την ευαισθησία που έδειξαν απέναντι στην Ελληνική παράδοση, αρχαία και λαϊκή. Ο σύντομος βίος του μεγάλου συνθέτη Γιάννη Χρήστου άφησε πίσω μια μουσική πορεία που θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ως ολοκληρωμένη. Με αφετηρία την διερεύνηση σε ζητήματα μορφής και φθογγο-διαστηματικής συγκρότησης, όπως στα έργα της 1<sup>ης</sup> περιόδου, την ολοκλήρωση αυτής της προσπάθειας μέσα από τις δύο συμφωνίες και το έργο “Patterns & Permutations” και στη συνέχεια, την εκκίνηση και πραγμάτωση της «μετα-μουσικής» του δράσης, ο συνθέτης ανεβάζει τη δημιουργική του παραγωγή σε πλαίσια τεχνικής και αισθητικής



πληρότητας. Παρά ταύτα, θα ήταν ευχής έργον να βιώναμε την εξέλιξη του έργου του, αν δεν τον σταματούσε το θανατηφόρο και θλιβερό συμβάν.

Στην συγκεκριμένη σύντομη επισκόπηση, επιδίωξα να προσανατολιστώ σε αμιγώς τεχνικά-αναλυτικά ζητήματα για την κατανόηση της μελοπλαστικής και της συνοδείας της, των διακυμάνσεων υφής και ενορχηστρωτικών τεχνικών, καθώς και τη σύσταση των δομικών ηχητικών κυττάρων. Ένας από τους λόγους που προσέγγισα κατ' αυτό τον τρόπο την ανάλυσή μου είναι ότι και τα δύο σπουδαία έργα (1<sup>η</sup> και 2<sup>η</sup> Συμφωνία) χρησιμοποιούν τίτλους-όρους απόλυτης μουσικής. Ασχολήθηκα δηλ. αποκλειστικά με τις παραμέτρους σύστασης ρυθμικών και φθογγικών συμβάντων, πρακτική που ακολουθείται συχνά σε αναλύσεις έργων απόλυτης μουσικής.

Μια πληρέστερη ανάλυση θα πρέπει να συμπεριλάβει τις ιστορικές και αισθητικές παραμέτρους εκείνες που θα συμβάλουν στην εξαγωγή σφαιρικής άποψης αλλά και συμπερασμάτων επί των συγκεκριμένων έργων, πράγμα που διατίθεται να κάνω εν ευθέτω χρόνο.

Τέλος, θεωρώ ότι οι δύο Συμφωνίες του Γ.Χ. είναι έργα πρότυπα -είναι έργα αναφοράς-, δείχνουν την υψηλή πνευματική συγκρότηση του συνθέτη και το εύρος των δημιουργικών του αναζητήσεων. Μέσα από τις Συμφωνίες ο συνθέτης συνέβαλε στην προέκταση της μουσικής δημιουργίας ως καλλιτεχνικής πράξης αλλά και φιλοσοφικο-αισθητικού στοχασμού εν γένει.