

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΖΩΗ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

1.1. Καταγωγή και πρώτες σπουδές. Η περίοδος της Σμύρνης (1903 – 1922)

Στις 21 Αυγούστου 1903 γεννιέται στη Σμύρνη ο Γιάννης Κωνσταντινίδης, στο περιβάλλον μιας αρκετά εύπορης, αστικής οικογένειας. Ο πατέρας του, Γιώργος (Τζώρτζης) Κωνσταντινίδης καταγόταν από τη Ζαγορά του Πηλίου. Ο προπάππους του συνθέτη, Κωνσταντίνος, γεννημένος κατά την πρώτη δεκαετία του 19^{ου} αι. και πιθανόν γόνος αρχοντικής οικογένειας, είναι ο παλαιότερος πρόγονος που αναφέρεται,¹ χωρίς όμως να φέρει το επώνυμο Κωνσταντινίδης. Ήταν περισσότερο γνωστός με το παρατσούκλι 'Εξηναταβελόνης', ενώ υπάρχει και η πληροφορία ότι στην οικογένεια υπήρχε και το επώνυμο Παπαπαναγιώτου² ή 'Παππα-Παναγιώτης'.³ Ασχολούνταν με το εμπόριο φρούτων. Είχε τέσ-

1. Την πληροφορία τη δίνει ο ίδιος ο συνθέτης στην ηχογραφημένη συνομιλία του με τον εθνομουσικολόγο **Λάμπρο Λιάβα** (καταγραμμένη σε 2 κασέτες 60 και 90 λεπτών, την περίοδο 1982-83). Για λόγους συντομίας, τα στοιχεία που προέρχονται από υλικό αυτής της συνομιλίας θα αναφέρονται εφεξής με την παραπομπή: *ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβα*. Η συγκεκριμένη συνομιλία, μαζί με δύο σημαντικές συνεντεύξεις, αποτελούν βασικές μαρτυρίες για τη ζωή και την καλλιτεχνική δραστηριότητα του συνθέτη: η πρώτη από τις δύο συνεντεύξεις δόθηκε στο μουσικολόγο και μουσικοκριτικό **Γιώργο Λεωτσάκο** στα πλαίσια έρευνας του τελευταίου για τη μουσική ζωή της Σμύρνης, μεταδόθηκε δε ως κείμενο δύο ραδιοφωνικών εκπομπών (26 και 29/9/1982, Β' Πρόγραμμα Ελληνικής Ραδιοφωνίας) και στη συνέχεια συμπυκνώθηκε σε επιστημονικό κείμενο με τον τίτλο «Αναφορά στη μουσική ζωή της Σμύρνης (Μια πρώτη έρευνα στους θεσμούς και τα πρόσωπά της)», με αναθεωρήσεις και βιβλιογραφικές αναφορές, το οποίο δημοσιεύτηκε στον *Επίλογο '93* (εκδόσεις Γαλαίος, Αθήνα 1993, σ. 370-382), μορφή με την οποία θα αναφέρεται εφεξής. Η δεύτερη συνέντευξη δόθηκε στον αρχιμουσικό **Νίκο Χριστοδούλου**, μέσα στην περίοδο 1975-1982 με σκοπό να μεταδοθεί από το Γ' Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας, κάτι που δεν πραγματοποιήθηκε τελικά. Είναι καταγραμμένη σε κασέτα 90 λεπτών, στην οποία η συζήτηση δεν ολοκληρώνεται, σύμφωνα όμως με τον Ν. Χριστοδούλου το τμήμα που λείπει είναι πολύ μικρό. Στοιχεία από τη συγκεκριμένη συνέντευξη θα αναφέρονται με την παραπομπή: *ηχογραφημένη συνέντευξη Κωνσταντινίδη – Χριστοδούλου*. Τόσο η ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβα όσο και η ηχογραφημένη συνέντευξη Κωνσταντινίδη – Χριστοδούλου έχουν απομαγνητοφωνηθεί και υπάρχουν σε δακτυλογραφημένο κείμενο, από τον γράφοντα. Τα βασικά βιογραφικά - εργογραφικά λήμματα για το συνθέτη, είναι τα εξής: **Λάμπρος Λιάβας**, «Κωνσταντινίδης, Γιάννης», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991· **George Leotsakos**, «Constantinidis, Yannis», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie (επιμ.), 2^η έκδοση, Macmillan Publishers, Λονδίνο 2001 (εφεξής: *The New Grove II*)· **Jannis J. Papaioannou**, «Konstantinidis [Constantinidis], Jannis [Yannis]», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, F. Blume (επιμ.), Bärenreiter Verlag, Kassel 1949 (επανέκδοση με συμπληρώσεις, 1989 και εφεξής: MGG)· **Αλέκα Συμεωνίδου**, «Κωνσταντινίδης, Γιάννης (Κώστας Γιαννίδης)», *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995· **Τάκης Καλογερόπουλος**, «Κωνσταντινίδης Γιάννης», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, εκδ. Γιαλλέλη, Αθήνα 1998.
2. Σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη, στις αρχές του 19^{ου} αι. ήταν αρκετά συνηθισμένο να αναφέρονται

σερα παιδιά: τον Ιωάννη (παππού του συνθέτη, 1830-1899), τον Δημήτρη (1832-1899), τον Γεώργιο (1838-1918) και μια κόρη τη Μαριγώ (μετέπειτα Κωστή, 1835-1866). Η οικογένεια ζούσε σε ένα τριώροφο αρχοντικό σπίτι στη Ζαγορά, το οποίο διέθετε και μια υποτυπώδη βιβλιοθήκη, ένδειξη ενός μορφωτικού επιπέδου. Ωστόσο, η δύσκολη οικονομική κατάσταση της οικογένειας, ανάγκασε τα τρία αδέρφια να εκπατριστούν. Τότε, σύμφωνα με το συνθέτη, ο Κωνσταντίνος έδωσε στα παιδιά του το επώνυμο 'Κωνσταντινίδης' (που σημαίνει «παιδί του Κωνσταντίνου»): ο Δημήτριος Κωνσταντινίδης μετοίκησε στην Οδησό, ο Γεώργιος Κωνσταντινίδης παρέμεινε στην ηπειρωτική Ελλάδα, ενώ ο τρίτος αδερφός, Ιωάννης Κωνσταντινίδης και παππούς του συνθέτη, εγκαθίσταται στη Σμύρνη πιθανότατα γύρω στο 1850, σε ηλικία περίπου 20 ετών.

Στη Σμύρνη ο νεαρός πηλιορείτης Κωνσταντινίδης, ο οποίος διαθέτει και κάποια μόρφωση, προσλαμβάνεται ως υπάλληλος εμπορικής εταιρίας εξαγωγών σύκου και σταφίδας. Όντας εργατικός, προοδεύει γρήγορα και σε μερικά χρόνια δημιουργεί τη δική του επιχείρηση στο ίδιο αντικείμενο. Το εμπόριο σύκου και σταφίδας ήταν, στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, μια από τις κύριες εμπορικές ασχολίες στη μικρασιατική μητρόπολη και οι περισσότεροι νέοι που αποφάσιζαν να ασχοληθούν με το εμπόριο είτε επέλεξαν τον συγκεκριμένο κλάδο, είτε προσλαμβάνονταν ως υπάλληλοι στις εμπορικές επιχειρήσεις των Ράλληδων που με έδρα τη Σμύρνη και τη Χίο επεκτείνονταν στη Βομβάη, την Καλκούτα το Καράτσι και στην ευρύτερη ζώνη των Ινδιών.⁴ Η παραμονή και εργασία στις μακρινές αυτές πόλεις αυτές εξασφάλιζε ένα καλό εισόδημα καθώς και τη συγκέντρωση κεφαλαίου για να ξεκινήσει κάποιος στη συνέχεια τη δική του επιχείρηση επιστρέφοντας στη Σμύρνη. Ο παππούς του συνθέτη απέφυγε αυτήν τη λύση. Παρέμεινε στη Σμύρνη, παντρεύτηκε την Ελένη Τομπροπούλου και έκανε πέντε παιδιά, δύο αγόρια και τρία κορίτσια. Τα αγόρια ονομάζονταν Κωνσταντίνος και Γεώργιος (ο πατέρας του συνθέτη, πιο γνωστός ως 'Τζώρτζης') και τα κορίτσια Ασπασία, Άρτεμις και Αντιόπη. Η τελευταία πέθανε σε νεαρή ηλικία, όπως και η μητέρα της και γιαγιά του συνθέτη που απεβίωσε σε ηλικία 40 περίπου ετών.

πρόσωπα ή και ολόκληρες οικογένειες με παρατσούκλια, συχνά ενδεικτικά μιας ιδιότητας ή χαρακτηριστικού για το συγκεκριμένο άτομο ή την οικογένεια. Θεωρούσε, λοιπόν, ότι η οικογένεια του προπάππου του πρέπει να ήταν γνωστή για τη φιλαργυρία των μελών της, εξ' ου και η επωνυμία «Εξηνταβελόνηδες». Το επώνυμο Παπαπαναγιώτου αναφέρεται επίσης από τον συνθέτη [ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβρα].

3. Το επώνυμο «Παππα-Παναγιώτης» και άλλα στοιχεία για το γενεαλογικό δέντρο του Γιάννη Κωνσταντινίδη καταγράφονται από τον **Απόστολο Γ. Κωνσταντινίδη**, μακρινό θείο του συνθέτη, στο άρθρο του «Ζαγοριανά Σύμμικτα: ο συνθέτης Κώστας Γιαννίδης» δημοσιευμένο σε εφημερίδα του Βόλου (άγνωστος ο τίτλος), με ημερομηνία 15/10/1961 [απόκομμα άρθρου στο Μουσικό Αρχείο Γιάννη Κωνσταντινίδη – Μ.Α.Γ.Κ.].
4. Το επώνυμο «Ράλλης» συναντάται στον ελλαδικό χώρο ήδη από τον 11^ο αιώνα. Μέλη από διαφορετικούς κλάδους της οικογένειας μνημονεύονται από τον 16^ο ως τον 19^ο αι. σε υψηλές διοικητικές θέσεις στην Πόλη, τη Ρωσία και τις παραδουνάβιες ηγεμονίες. Από τον κλάδο της Πόλης πιθανότατα προέρχονται οι Ράλληδες που από τον 18^ο αι. εγκαταστάθηκαν στην Κρήτη και τη Χίο και τον 19^ο αι. στην Αθήνα. Οι Ράλληδες της Χίου επιδόθηκαν με επιτυχία στο εμπόριο ήδη από τα τέλη του 18^{ου} αι. και τον 19^ο αι. βρίσκονται να έχουν επεκταθεί στο Λιβόρνο, το Λονδίνο (1818), τη Μασσαλία (1822), την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη και από εκεί στις Ινδίες. Οι επιχειρήσεις των Ράλληδων, στις οποίες εργαζόνταν εκατοντάδες έλληνες, διατηρήθηκαν και μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ωστόσο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και με το τέλος της βρετανικής κυριαρχίας στις Ινδίες μειώθηκαν σημαντικότερα. Το όνομα του εμπορικού οίκου έπαψε να υπάρχει στα 1974, οπότε και πουλήθηκε σε ξένους επιχειρηματίες. Από τον επίσης αξιόλογο κλάδο των Αθηνών, διακρίθηκαν μέλη του κυρίως στο πολιτικό επίπεδο (πρόσφατο παράδειγμα ο πρώην πρωθυπουργός Γεώργιος Ράλλης, 1918-2006), στο κοινωνικό και το πνευματικό. Βλ. σχετικά: **Αλίκη Σολωμού**, «Ράλλης», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*.

Ο Τζώρτζης Κωνσταντινίδης γεννήθηκε στα 1865 (ή 1866) και ήταν ο μικρότερος σε ηλικία από τα πέντε αδέρφια του. Ακολούθησε και επέκτεινε την οικογενειακή επιχείρηση (εξαγωγή σταφίδας) και παντρεύτηκε την Ευαγγελία Ξένου στα 1902. Έκαναν τέσσερα παιδιά: το Γιάννη (στα 1903), τον Κώστα (1905, ο οποίος έφερε το όνομα του αδερφού του πατέρα του συνθέτη), την Ελένη (1908) και τελευταία την Ιόλη (1917, γνωστότερη ως 'Γιόλα'). Η μητέρα του συνθέτη, Ευαγγελία Ξένου, γεννήθηκε το 1872 στη Σμύρνη και το επώνυμό της, κατά το συνθέτη, δεν ήταν το αληθινό αλλά προέρχονταν και αυτό από παρατσούκλι. Η καταγωγή της ήταν από τη Μυτιλήνη (από τη μεριά της μητέρας της) και την Μενεμένη, μια κωμόπολη βόρεια της Σμύρνης (από τη μεριά του πατέρα της). Ο πατέρας της Ιωάννης ('Τζοάννος') Ξένος, ήταν κτηματίας και αρκετά ιδιόρρυθμος άνθρωπος. Ενώ η οικονομική του κατάσταση ήταν καλή, μια ξαφνική δυσπραγία, λόγω κακής διαχείρισης, τον ώθησε στο να εγκαταλείψει την οικογένειά του, αφήνοντας πίσω, ως μόνο περιουσιακό στοιχείο, το σπίτι όπου διέμεναν. Αποσύρθηκε στο πιο ορεινό του κτήμα, έναν αμπελώνα έξω από τη Μενεμένη, και έζησε εκεί για το υπόλοιπο της ζωής του.

Ο τρόπος γνωριμίας των γονέων του Γιάννη Κωνσταντινίδη καθώς και οι συνθήκες και συνήθειες της οικογενειακής ζωής αποτελούν στοιχεία που, πέρα από το συγκεκριμένο πρόσωπο στο οποίο αφορούν, έχουν και ένα κοινωνικό – ανθρωπολογικό ενδιαφέρον,⁵ καθώς φανερώνουν ένα τυπικό οικογενειακό μοντέλο της σμυρναϊκής κοινωνίας στα τέλη του 19^{ου} – αρχές 20^{ου} αι. Οι γονείς του Κωνσταντινίδη προέρχονταν από δύο οικογένειες που είχαν, ήδη, δημιουργήσει συγγενικούς δεσμούς. Η μία από τις αδερφές του πατέρα του, η Άρτεμις – η οποία αποτέλεσε σημαντικό πρόσωπο για το συνθέτη, όπως θα δούμε παρακάτω – παντρεύτηκε τον Τζώρτζη Κουτρουβή, αδελφό της γιαγιάς του συνθέτη Ξανθίππης Κουτρουβή, μητέρας της Ευαγγελίας Ξένου. Μέσα στα πλαίσια της κοινωνικής συναναστροφής που δημιουργήθηκε από τη νέα συγγενική σχέση, μεταξύ των δύο οικογενειών, γνωρίστηκαν και οι γονείς του συνθέτη, καταλήγοντας και αυτοί σε γάμο. Ο νεαρός Γιάννης Κωνσταντινίδης, ενδεχομένως να ερχόταν σε σύγκυση, καθώς, οι ίδιοι συγγενείς που ήταν εξαδέλφια από τη μεριά του πατέρα του, προέκυπταν ταυτόχρονα ως θείοι και θείες από τη μεριά της μητέρας του. Για παράδειγμα η κόρη της Άρτεμις και του Τζώρτζη Κουτρουβή, Μαρίτσα Κουτρουβή, ήταν πρώτη εξαδέλφη του από την πλευρά του πατέρα του (καθώς εκείνος και η Άρτεμις ήταν αδέρφια) και ταυτόχρονα δεύτερη θεία του από την πλευρά της μητέρας του (καθώς η Μαρίτσα Κουτρουβή ως κόρη του Τζώρτζη Κουτρουβή, θείου της μητέρας του συνθέτη, ήταν και πρώτη της εξαδέλφη). Εκτός αυτού, ήταν και νονά του συνθέτη!

Οι στενοί οικογενειακοί δεσμοί αφορούσαν και στην συμβίωση, καθώς, όλοι οι συγγενείς έμεναν κοντά, στην ίδια περιοχή της Σμύρνης. Το σπίτι της οικογένειας του συνθέτη βρισκόταν στη συνοικία της Αγίας Αικατερίνης, στην οδό Σελβιλί, λίγο έξω από το εμπορικό κέντρο. Ανήκε στην αδελφή της γιαγιάς του Γιάννη Κωνσταντινίδη, Καλλιόπη Κουτρουβή, η οποία δεν παντρεύτηκε και χρησιμοποίησε τα χρήματα της προίκας της για να το χτίσει. Στο σπίτι αυτό εγκαταστάθηκε το 1902 ο Τζώρτζης Κωνσταντινίδης με τη γυ-

5. Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί για την επιλογή των μικρών ονομάτων, στα μέλη των οικογενειών: τόσο στην οικογένεια Κωνσταντινίδη, όσο και στην οικογένεια Ξένου αλλά και στην οικογένεια Κουτρουβή, παρατηρείται μια συνήθεια «ιταλικής» εκφοράς των ελληνικών ανδρικών ονομάτων: ο πατέρας του συνθέτη αλλά και ο αδερφός της γιαγιάς του (από τη μεριά της μητέρας του), φέρουν το όνομα 'Τζώρτζης' αντί Γιώργος. Επίσης, ο πατέρας της μητέρας του λεγόταν 'σιορ Τζοάννος' αντί Γιάννης. Στις γυναίκες, απαντώνται τα αρχαιοελληνικά ονόματα με ιδιαίτερη συχνότητα: οι αδερφές του πατέρα του συνθέτη έφεραν τα ονόματα Άρτεμις, Ασπασία και Αντίπη. Η μικρότερη, δε, αδερφή του συνθέτη ονομάστηκε Ιόλη.



Φωτογραφία της οικογένειας Κωνσταντινίδη (γύρω στο 1910).

ναίκα του, δίνοντας στην ιδιοκτήτρια ένα υποτυπώδες ενοίκιο και κάποια χρήματα για τα ατομικά της έξοδα, καθώς η Καλλιόπη Κουτρουβή έμενε σε μια άλλη ανιψιά της και εξαδέρφη της μητέρας του συνθέτη. Ήταν η «μεγάλη θεία» του Γιάννη Κωνσταντινίδη και των αδελφών του, ένα αγαπημένο πρόσωπο της οικογένειας, στο οποίο ο συνθέτης αναφερόταν πάντα με τρυφερότητα.

Η μητέρα του Γιάννη Κωνσταντινίδη, η Ευαγγελία Ξένου - Κωνσταντινίδη, υπήρξε το σημαντικότερο πρόσωπο στη ζωή του συνθέτη. Μια γυναίκα δυναμική, με ισχυρή προσωπικότητα αλλά και καλλιτεχνικές τάσεις. Σύμφωνα με τον συνθέτη, είχε μία σπάνια μουσική ευαισθησία, χωρίς η ίδια να είναι μουσικός. Φαίνεται να διέθετε και ζωγραφικό ταλέντο, το οποίο αξιοποίησε βιοποριστικά, όχι τόσο παράγοντας πρωτότυπα έργα, αλλά κυρίως αντιγράφοντας γνωστά έργα σημαντικών ζωγράφων. Αν και η οικονομική κατάσταση της οικογένειας ήταν καλή, η Ευαγγελία Ξένου αποτέλεσε ένα από τα πρώτα δείγματα εργαζόμενης γυναίκας στη Σμύρνη, καθώς πέρα από τη ζωγραφική ασκούσε, περιστασιακά, το επάγγελμα του σχεδιασμού και κατασκευής γυναικείων καπέλων κατά παραγγελία. Η επιρροή της επάνω στον συνθέτη, δεν αφορούσε μόνο στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του ή στη διαπροσωπική σχέση μάννας - γιου· συνέβαλε και στη διαμόρφωση του συνθετικού του έργου. Ο Κωνσταντινίδης εμπιστευόταν ιδιαίτερα τη γνώμη και το καλλιτεχνικό της αισθητήριο. Της αφιέρωσε, δε, την *Μικρασιατική Ραψωδία* για ορχήστρα, το σημαντικότερο έργο του και το μοναδικό που είναι αφιερωμένο σε πρόσωπο που δεν είναι μουσικός ερμηνευτής.

Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης ολοκλήρωσε τις πέντε πρώτες τάξεις του δημοτικού σχολείου στην ιδιωτική Σχολή Διαμαντοπούλου (1909-1914). Τη χρονιά 1914-15 παρακολούθησε την έκτη δημοτικού στο Κιουπετζόγλειο Ίδρυμα, το οποίο λειτουργούσε ως παράρτημα αρρένων και προπαρασκευαστικό τμήμα της φημισμένης Ευαγγελικής Σχολής της Σμύρνης, όπου ο συνθέτης ολοκλήρωσε τις γυμνασιακές του σπουδές (1915-21). Μέτριος μαθητής, ιδιαίτερα στα μαθηματικά, εμφανίζει από νωρίς δείγματα κλίσης προς τη μουσική, από τις πρώτες τάξεις του δημοτικού (κυρίως στο τραγούδι, πρωταγωνιστώντας στο μάθημα της ωδικής και συμμετέχοντας πάντα στις σχολικές γιορτές). Κατά τη διάρκεια των γυμνασιακών του χρόνων διαπλάθεται σε σημαντικό βαθμό η μουσική του προσωπικότητα, μέσα από συνδυασμό διαφορετικών παραγόντων: μουσικών ερεθισμάτων και παραστάσεων που δέχεται από το οικογενειακό, φιλικό αλλά και ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, προσωπικών μουσικών αναζητήσεων και πρώτης γνωριμίας με έργα σημαντικών συνθετών που θα τον επηρεάσουν, καθώς και πρώτων μουσικών σπουδών.

Το τραγούδι ήταν μια καθημερινή συνήθεια στο σπίτι της οικογένειας Κωνσταντινίδη. Τόσο η μητέρα του συνθέτη όσο και οι αδερφές της τραγουδούσαν, κυρίως ιταλικές καντσονέτες που ήταν της μόδας τότε στην αστική κοινωνία της Σμύρνης, συνοδεύοντας το

τραγούδι με κιθάρα ενώ συχνά αυτοσχεδίαζαν πάνω σε γνωστές μελωδίες.⁶ Ελληνικά τραγούδια ακούγονταν στο σπίτι αλλά σπανιότερα. Η μητέρα του συνθέτη τραγουδούσε κάποια δημοτικά (*Μα τι το θέλει η μάνα σου...*) ή αστικά λαϊκά τραγούδια (όπως το *Γιαρούμπι*). Αυτά ήταν τα πρώτα μουσικά ακούσματα του συνθέτη, στα πλαίσια του οικογενειακού, πάντα, περιβάλλοντος.

Τα πιο έντονα πρώτα ακούσματα δημοτικού τραγουδιού, ο Κωνσταντινίδης τα είχε λάβει επίσης σε πολύ νεαρή ηλικία, όχι όμως στη Σμύρνη. Η οικογένεια συνήθιζε να περνάει τα καλοκαίρια σε δύο περίχωρα της πόλης, στο Εβιντίκιורי και, κυρίως, στον Μπουτζά, που απέιχε μόλις είκοσι λεπτά με τον σιδηρόδρομο. Στα χωριά αυτά, ο συνθέτης άκουσε πολλά δημοτικά τραγούδια κατά τη διάρκεια των καλοκαιρινών του διακοπών, ήδη από τα 1907-08, κάποια από τα οποία εντυπώθηκαν στη μνήμη του και τα χρησιμοποίησε, πολύ αργότερα, σε έργα του. Τα τραγούδια ακούγονταν σε κοινωνικές και άλλες εκδηλώσεις της καθημερινής ζωής: σε πανηγύρια, γάμους, συγκεντρώσεις συγγενών και φίλων σε σπίτια, αλλά και κατά το πέρασμα του καπνού σε τσαρδάκια από τις εργάτριες. Ο μικρός Γιάννης πήγαινε και καθόταν στις καλαμένιες καλύβες, όπου οι εργάτριες, έπειτα από το μάζεμα του καπνού, κάθονταν όλες μαζί, κυκλικά, για να τον περάσουν στις αρμαθιές και σχεδόν πάντα τραγουδούσαν. Όπως αναφέρει, ήταν πολύ μικρός για να καταλάβει τι είδους τραγούδια ήταν αυτά. Σε μεγαλύτερη ηλικία αντιλαμβάνονταν ότι δεν ήταν όλα καθαρά παραδοσιακά, καθώς αρκετά από αυτά εμπεριείχαν και στοιχεία από τη λαϊκή μουσική των πόλεων, (καρσιλαμάδες, αμανέδες) και, φυσικά, τούρκικες επιρροές. Στέκεται, ωστόσο, σε ένα γεγονός που αφορά σε συγκεκριμένο τραγούδι. Ένα απομνημόσυνο, εκεί που κοιμόταν στρωματσάδα στο πάτωμα, ήρθε και τον ξύπνησε ο αδερφός του μαζί με μια νεαρή υπηρέτρια του σπιτιού, τραγουδώντας του το γνωστό *Δεν είν' αυγή να σηκωθώ*. Όπως αναφέρει, αυτολεξεί, ο συνθέτης:

«...Τα λόγια του ήταν:

‘Δεν είν’ αυγή να σηκωθώ, να μην αναστενάξω

*Να γείρω στο προσκέφαλο κι από καρδιάς να κλάψω’.*⁷



Ο συνθέτης σε νεαρή ηλικία με τον μικρότερο αδερφό του, Κώστα.

6. Ο Γ. Κωνσταντινίδης επισημαίνει ότι η ιταλική καντσονέτα τραγουδιόταν πολύ στα αστικά σπίτια της Σμύρνης και, μάλιστα, πολλά από τα τραγούδια αυτά δεν έφτασαν ποτέ στην Αθήνα, μετά την Καταστροφή του 1922. Αναφέρει ως σημαντικό το συγκεκριμένο είδος τραγουδιού, θεωρώντας ότι επηρέασε σημαντικούς ιταλούς συνθέτες όπερας. Μάλιστα, κάνει και μια συγκεκριμένη αναφορά σε μια καντσονέτα που τραγουδούσε η μητέρα του, με τον τίτλο «Όπως το φύλλο σαν μαραθεί», στην οποία ο ίδιος αναγνωρίζει τη βασική άρια του πρωταγωνιστή της όπερας *Turandot* του Puccini [ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβα].

7. Το συγκεκριμένο τραγούδι εμφανίζεται, αργότερα, στο έργο του συνθέτη. Είναι το αρ. 12 από τα 20 τραγούδια του ελληνικού λαού για φωνή και πιάνο (1937-47) με την υποσημείωση, στην παρτιτούρα, ότι προέρχεται από τα δυτικά παράλια της Μικράς Ασίας. Ο Κωνσταντινίδης αναφέρει ότι, το

Αυτή η μελωδία του, με άφησε ασυγκίνητο. Μου είχε μείνει όμως μέσα στο αυτί μου. Και θυμώμαι το χειμώνα [σ.σ.: πρέπει να αναφέρεται στα 1908-1909], σκεπτόμουν αυτήν τη στιγμή και μου έρχονταν δάκρυα στα μάτια. Τόσο πολύ με συγκινούσε αυτό το τραγούδι και τό'χω φτιάξει για τραγούδι και πιάνο. Αυτό ήταν το έναυσμα για την αγάπη μου προς το δημοτικό τραγούδι.⁸ Δεν έβλεπα την ώρα να ξαναπάω εκεί και να ξαναζήσω αυτή τη στιγμή. Και της έλεγα της μικρής, 'για τραγουδήσέ το πάλι'. Αυτή μου 'λεγε: 'Σ' αρέσει; Το τραγουδάει ένας τρελός. Ήξερε μόνο αυτό το τραγούδι. Ο τρελός του χωριού μας' [...] Τότε ήμουν 5 – 6 χρονών. Από τότε άρχισε να μου αρέσει το δημοτικό τραγούδι αλλά δεν τολμούσα να το ομολογήσω, γιατί ήταν παρακατιανό είδος, δεν το λάμβαναν υπόψη τους».⁹

Η συγκίνηση από την εμπειρία του δημοτικού τραγουδιού παρέμεινε, για αρκετά χρόνια, ως μια ανάμνηση στο μυαλό και την καρδιά του νεαρού Κωνσταντινίδη, η οποία, αν και δε λησμονήθηκε, άργησε να βρει μέσο για να εξωτερικευτεί. Κατά τη διάρκεια του Α' Παγκόσμιου Πολέμου, δηλ. σε ηλικία 12 – 13 ετών, επιχειρεί να εναρμονίσει στο πιάνο μια δημοτική μελωδία, το νανούρισμα *Άιντε κοιμήσου κόρη μου*. Είναι η πρώτη του προσπάθεια ζεύξης ενός δυτικότερου, συγκερασμένου μουσικού οργάνου με τη λαϊκή παράδοση. Ακόμη και η μητέρα του, η οποία ήταν ιδιαίτερα ανοιχτή στις καλλιτεχνικές ανησυχίες του γιου της, αντιδρά αρνητικά θεωρώντας ότι το πιάνο δεν μπορεί να παίζει αυτά τα πράγματα. Ο νεαρός Γιάννης, πιστεύει ότι βιώνει μια έντονη εσωτερική ώθηση: «...θέλω να δω τι μπορεί να παίζει το πιάνο» είναι η απάντησή του.¹⁰ Ας ληφθεί εδώ υπόψη ότι ο συνθέ-

τραγούδι το βρήκε αργότερα και στη συλλογή του **Samuel Baud-Bovy**, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων* [εκδ. Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, Αθήνα (Α' τόμος) 1935, (Β' τόμος) 1938]. Λαμβάνοντας, δε, υπόψη την καταγραφή του συλλογέα, διόρθωσε τη μελωδική γραμμή σε μια στροφή, κατά τη σύνθεση του κομματιού, καθώς δεν του άρεσε όπως την τραγουδούσε η υπηρέτρια στον Μπουτζά. Στη συλλογή του Baud-Bovy η μελωδία εμφανίζεται με τον τίτλο «*Το Μπαχτσουβανάκι μου*», τόμος Α', κατηγορία V. Μαντινάδες (δίστιχα), αρ. 65, προέλευσης Αρχάγγελου Ρόδου, σ. 159-160. Σε - ανυπόγραφο - ένθετο δισκογραφικής έκδοσης που περιέχει το *Δεν είν' αυγή να σηκωθώ*, ερμηνευμένο από τη Δόμνα Σαμίου, αναφέρεται ότι «...το τραγούδι αυτό ανήκει στη συλλογή του Συλλόγου Προς Διάδοση της Εθνικής Μουσικής. Στον Σίμωνα Κερά το δίδαξε ο συνθέτης Γιάννης Κωνσταντινίδης (Κώστας Γιαννίδης) που καταγότανε από τη Σμύρνη» [*Μικρασιάτικα Τραγούδια*, έκδοση σε δίσκο ακτίνας (CD) «Καλλιτεχνικός Σύλλογος Δημοτικής Μουσικής Δόμνα Σαμίου, Αθήνα 1992].

8. Η υπογράμμιση είναι του γράφοντος.

9. **Λεωτσάκος** (1993): 381-382. Επίσης: ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβα και ηχογραφημένη συνέντευξη Κωνσταντινίδη - Χριστοδούλου. Η τελευταία ειδικά φράση του Κωνσταντινίδη είναι ενδεικτική για τη θέση της παραδοσιακής, αλλά και της λαϊκής μουσικής στα αστικά στρώματα της τοπικής μικρασιατικής κοινωνίας, κάτι που διαφαίνεται, άλλωστε, και παραπάνω από τα τραγούδια που ακούγονταν στο πατρικό σπίτι του συνθέτη. Η προτίμηση σε συγκεκριμένα (ξενικά) μουσικά είδη αφορούσε ενδεχομένως και στην πρόθεση ανάδειξης της ταξικής διαφοράς που προέκυπτε μεταξύ αστικής κοινωνίας και λαϊκότερων στρωμάτων. Δεν είναι επίσης τυχαίο που ο συνθέτης άκουγε τα δημοτικά τραγούδια στην ύπαιθρο. Το αστικό οικογενειακό, συγγενικό και σχολικό περιβάλλον του στη Σμύρνη πιθανότατα δεν ευνοούσε τέτοια ακούσματα. Η μόνη περίπτωση που ο ίδιος αναφέρει να άκουσε δημοτικό τραγούδι στη Σμύρνη, εκτός από τη μητέρα του, ήταν στην Στ' Δημοτικού, από έναν πρώτο του εξάδερφο και συμμαθητή, ο οποίος τραγούδησε, μέσα στην τάξη, το *Λαγιαρνί* [ηχογραφημένη συνέντευξη Κωνσταντινίδη - Χριστοδούλου]. Απ' την άλλη πλευρά πάλι, ο Bourgault-Ducoudray κατέγραψε στη συλλογή του τα περισσότερα από τα τραγούδια που προέρχονται από την περιοχή της Σμύρνης (21 σε σύνολο 22), ακούγοντάς τα από την Madame Laffon, κυπριακής καταγωγής και σύζυγο του εκεί γάλλου υποπρόξενου. Η πιανιστική εναρμόνιση, συνοδεία και οι εισαγωγές των τραγουδιών οπωσδήποτε απέχουν από αυτά που ισχυρίζεται, ο Γάλλος ερευνητής, ότι άκουγε μέρα και νύχτα στους δρόμους της Σμύρνης [L. A. Bourgault-Ducoudray, *Mémoires populaires de Grèce et d' Orient*, εκδ. H. Lemoine et Cie, Παρίσι 1876, ανατύπωση Τέρτιος, Κατερίνη 1993, σ. 7-24]. Στο ένθετο φυλλάδιο της μεταγενέστερης ελληνικής δισκογραφικής έκδοσης των τραγουδιών που κατέγραψε ο Ducoudray, αναφέρεται ότι στα μεγαλοαστικά σαλόνια της Σμύρνης συνηθίζονταν οι πιανιστικές διασκευές παραδοσιακών και λαϊκών τραγουδιών [**Κωσταντζός** (1997): 9].
10. Ηχογραφημένη συνέντευξη Κωνσταντινίδη – Χριστοδούλου. Το συγκεκριμένο τραγούδι είχε ήδη καταγράψει ο Bourgault-Ducoudray (1876/1993): 27-28, με εναρμόνιση και συνοδεία που δεν εκτιμούσε καθόλου ο Κωνσταντινίδης.

της πέραν του ότι είχε μια μικρή θεωρητική και πρακτική μουσική κατάρτιση έως εκείνη την εποχή (άρχισε συστηματικά μαθήματα πιάνου το 1915 και αρμονίας το 1917), είναι βέβαιο ότι δεν είχε ακούσει παραδείγματα εναρμόνισης ή επεξεργασίας παραδοσιακού μέλους μέσα σε λόγια μουσική δημιουργία, είτε από Έλληνα είτε από ξένο συνθέτη.

Η έντονη πολιτιστική κίνηση στην ιωνική μητρόπολη των αρχών του αιώνα, αφορά και σε μια αρκετά ανεπτυγμένη μουσική ζωή.¹¹ Η μουσική κίνηση αφορά κυρίως σε παραστάσεις όπερας και οπερέτας και πολύ λιγότερο σε συναυλίες συμφωνικής μουσικής, μουσικής δωματίου, ρεσιτάλ ή σε χορωδιακές συναυλίες. Η διδασκαλία της μουσικής πραγματοποιείται στα (ιδιωτικά) σχολεία και σε αστικά σπίτια με ιδιαίτερα μαθήματα. Επίσης, αναφέρεται και διακίνηση της μουσικής, με βιβλία και παρτιτούρες, κυρίως από τη Γαλλία. Ο νεαρός Κωνσταντινίδης βρέθηκε από πολύ μικρή ηλικία να δέχεται επιδράσεις από όλο αυτό το περιβάλλον. Στη σχολή Διαμαντοπούλου, όπως και στα υπόλοιπα ιδιωτικά σχολεία, το τραγούδι αποτελούσε το κύριο μέσο εκμάθησης της μουσικής. Δάσκαλοι της μουσικής υπήρξαν εκεί ο Μυτακίδης και ο Δημοσθένης Μιλανάκης (1876-1970). Μάλιστα οι απαιτήσεις του τραγουδιού φαίνεται να είχαν ως προϋπόθεση και κάποια στοιχειώδη εκμάθηση μουσικής θεωρίας, αν κρίνουμε από το ρεπερτόριο: ο καλλιφωνος νεαρός Κωνσταντινίδης φέρεται να είχε τραγουδήσει, μεταξύ άλλων, δύο τραγούδια του Mendelssohn με ελληνικούς στίχους σε καθαρεύουσα, τον *Αποχαιρετισμό του Δάσους* και το *Τραγούδι του Φθινοπώρου* (ντουέτο), ένα γνωστό τραγούδι της εποχής το *Romance de la rose*, καθώς και εύκολες μελωδίες από όπερες. Τα περισσότερα τραγούδια, πάντως τραγουδιόταν στα γαλλικά, ενώ η διδασκαλία ελληνικών δημοτικών τραγουδιών και χορών ήταν σχεδόν ανύπαρκτη.¹² Τέλος, ο συνθέτης αναφέρει και την ύπαρξη μικρών χορωδιακών συνόλων.¹³

Το μουσικό θέατρο κυριαρχεί. Ο κόσμος ανταποκρίνεται ιδιαίτερα σε περιοδικές μελοδραματικών θιάσων που έρχονται από την Ευρώπη, η κτιριακή υποδομή είναι υποδειγματική (ο Σολομωνίδης αναφέρει 40 θέατρα)¹⁴ και ο τοπικός τύπος υποστηρίζει θερμά το

11. Στοιχεία για τη μουσική ζωή της Σμύρνης προσφέρουν, πέρα από το προαναφερθέν κείμενο του Γ. Λεωτσάκου, η σημαντική μελέτη του **Χρήστου Σωφρ. Σολομωνίδη**, *Το θέατρο στη Σμύρνη 1657-1922*, Αθήνα 1954, καθώς και τα: **Θεόδωρος Συναδινός**, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής 1824-1919*, Αθήνα 1919 και **Φίλιππος Φάλμπος**, *Σμυρναϊκά μελετήματα*, Αθήνα 1980. Τα κείμενα αυτά αφορούν, βέβαια, περισσότερο σε περιεχόμενο, πρόσληψη και διάδοση της μουσικής από αστικούς φορείς και πρόσωπα της τοπικής μικρασιατικής κοινωνίας και πολύ λιγότερο από λαϊκά στρώματα. Ο Κωνσταντινίδης αναφέρεται και ο ίδιος σε τέτοιες, κυρίως, επιρροές ακουσμάτων και οπτικών προσλήψεων, με εξαίρεση το δημοτικό τραγούδι που όμως σχετίζεται με την ύπαιθρο. Ο σημαντικότερος λαϊκός μουσικός πολιτισμός της Σμύρνης και η επίδρασή του στη νεοελληνική κοινωνία του μεσοπολέμου αλλά και μεταπολεμικά, αποτελεί πεδίο το οποίο έχει διερευνηθεί περισσότερο, αλλά δεν αφορά, κατά τον ίδιο βαθμό, στην παρούσα μελέτη [ωστόσο, βλ. σχετικά: **Παναγιώτης Κουνάδης**, *Εισ ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών: κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 2000· **Αριστομένης Καλυβιώτης**, *Σμύρνη. Η μουσική ζωή 1900-1922. Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων* (συνοδεύεται από δίσκο ακτίνας με 18 ηχογραφήσεις της περιόδου 1906-1912), εκδ. Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002· **Λάμπρος Λιάβας**, *Η μουσική ζωή στη Σμύρνη μέσα από τις διηγήσεις της λαϊκής τραγουδίστριας Αγγέλας Παπάζογλου*, ανάτυπο από τον 20^ο τόμο των *Μικρασιατικών Χρονικών* «Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου Μικρασιατικής Λαογραφίας», Αθήνα 1998· **του ιδίου**: *Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι*, Ιστορικές εκδόσεις Στ. Βασιλόπουλος, Αθήνα 1985· **Δημήτρης Αρχιγένης**, *Τα συνάφια στη Σμύρνη - Λαογραφικά Β'*, Αθήνα 1979.

12. Μόνον ο Μυτακίδης δίδασκε ελληνικούς δημοτικούς χορούς και τραγούδια στα κορίτσια των τελευταίων τάξεων της Σχολής Διαμαντοπούλου, κάτι που, όπως μαρτυρεί ο συνθέτης, το είχαν προσημειώσει οι Τούρκοι και ήταν από τους πρώτους που δολοφόνησαν με την καταστροφή της Σμύρνης το 1922 [ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη - Λιάβα].

13. **Λεωτσάκος** (1993): 381.

14. **Σολομωνίδης** (1954): 347.

ανέβασμα παραστάσεων. Στο έμφυχο υλικό των θιάσων, αντανακλάται ο πολυ-πολιτισμικός χαρακτήρας της πόλης: το 1886 ιδρύεται ο Αρμενικός Θίασος Οπερέτας, και την ίδια χρονιά παρουσιάζεται στη Σμύρνη, η όπερα *Ο Υποψήφιος βουλευτής* του Σπυρίδωνος Ξύνδα, από ελληνικό μελοδραματικό συγκρότημα.¹⁵ Ο θίασος 'Ελληνικό Μελόδραμα' του Διονύσιου Λαυράγκα πρωτοεμφανίζεται στα 1905, ενώ από τα τέλη του 19^{ου} αι. και συστηματικά από τις αρχές του 20^{ου} μέχρι και την καταστροφή του 1922, εμφανίζονται στην πόλη ιταλικοί και γαλλικοί μελοδραματικοί θίασοι, όπως του Labruna, του Lassalle και του Castellano. Με τον τελευταίο μάλιστα θίασο, ο Σπύρος Σαμάρας παρουσιάζει στα 1907 την όπερά του *Δεσποινίς ντε Μπελ – Ιλ*.¹⁶

Η Μαρίτσα Κουτρουβή η οποία αναφέρθηκε νωρίτερα ως εξαδέρφη, θεία αλλά και νόνα του συνθέτη ήταν μια νέα κοπέλα εξαιρετικά θεατρόφιλη, η οποία, διαθέτοντας και γνώσεις μουσικής, μύησε τον νεαρό Κωνσταντινίδη τόσο στο μουσικό θέατρο, όσο και στην κλασική μουσική. Ο συνθέτης παρακολούθησε μαζί της, την πρώτη του παράσταση οπερέτας στα 1909.¹⁷ Ήταν το *Ονειρώδες Βαλς* σε μουσική Oscar Straus, που ανέβασε ο θίασος του Ιωάννη Παπαϊωάννου με πρωταγωνίστρια τη Μελοπομένη Κολυβά, στο θέατρο *Σπόρτινγκ Κλαμπ*. Έκτοτε παρακολουθούσε συστηματικά παραστάσεις οπερέτας, ιδίως βιεννέζικης (των O. Straus,¹⁸ F. Léhár και E. Kálmán) και λιγότερο γαλλικής. Οι πρώτες επιρροές για τον μετέπειτα συνθέτη του ελαφρού θεάτρου, της μουσικής κωμωδίας και της επιθεώρησης 'Κώστα Γιαννίδη' πρέπει οπωσδήποτε να αναζητηθούν εδώ. Αντίθετα, ο συνθέτης άργησε να παρακολουθήσει παράσταση όπερας, αναφέροντας ως πρώτη ημερομηνία το 1918, μετά το τέλος του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου οπότε με το άνοιγμα του λιμανιού της Σμύρνης άρχισαν να επανέρχονται ιταλικοί και γαλλικοί μελοδραματικοί θίασοι. Συγκεκριμένα, όπως αναφέρει, παρακολούθησε παράσταση της *Τραβιάτα* του Verdi από τον θίασο 'Ελληνικό Μελόδραμα', όχι όμως με διευθυντή τον Δ. Λαυράγκα αλλά τον Σαμοσούντ και πρωταγωνίστρια την Άρτεμη Κυπαρίσση.¹⁹

Μουσικά σύνολα μεγάλης ή μικρότερης κλίμακας αναφέρονται ελάχιστα. Ο Κωνσταντινίδης ήταν γνώστης της προσπάθειας για τη δημιουργία ενός πρώτου ορχηστρικού συ-

15. Επρόκειτο για τον Ωδικό Θίασο με επικεφαλής το βαρύτονο Ροδόπουλο. Στην εφημερίδα *Νέα Σμύρνη* γράφεται χαρακτηριστικά: «Πρώτην φοράν ακούει η Σμύρνη να εκτελούνται από Έλληνας αιδούς ελληνικά μουσικά τεμάχια» [*Σολομωνίδης* (1954): 120-121].

16. *Λεωτσάκος* (1993): 374.

17. Ο συνθέτης ισχυρίζεται ότι όταν πρωτοείδε οπερέτα ήταν τριών - τεσσάρων ετών, άρα αναφέρεται περίπου στα 1907. Μάλλον όμως πρόκειται για σύγχυση χρονολογική, καθώς ο Παπαϊωάννου εμφανίζεται με τη Μελοπομένη Κολυβά και το θιάσό τους για πρώτη φορά στη Σμύρνη μόλις το 1909 ανεβάζοντας βιεννέζικες οπερέτες (*Ονειρώδες Βαλς*, *Εύθυμη Χήρα*, *Ο Πρίγκιψ του Λουξεμβούργου*). Αργότερα την ίδια χρονιά ιδρύει το θίασο Ελληνική Οπερέττα, επίσης με πρωταγωνίστρια την Κολυβά, με τον οποίο την επόμενη χρονιά (1910) επισκέπτεται ξανά τη Σμύρνη και θριαμβεύει με 55 παραστάσεις, ανεβάζοντας τις οπερέτες της προηγούμενης χρονιάς και επιπλέον τους *Σωματοφύλακες στο Μοναστήρι*, την *Γκέισσα*, το *Χριστινάκι του δασοφύλακα*, κ.α. [*Σολομωνίδης* (1954): 194-196].

18. Ο Oscar Straus, αν και αυστριακής καταγωγής και με συνθετική καριέρα προσανατολισμένη στην οπερέτα, δεν σχετίζεται – συγγενικά - με τη γνωστή μουσική οικογένεια των Strauss [*Andrew Lamb*, «Straus, Oscar», *The New Grove Dictionary of Opera*, S. Sadie (επιμ.), εκδ. Macmillan Press Ltd., Λονδίνο 1992]. Σημειώνεται ότι η γραφή ονομάτων γνωστών ξένων συνθετών με λατινικούς χαρακτήρες, αποτελεί ορθογραφική επιλογή του γράφοντος. Η γραφή ακολουθεί την ορθογραφία του κάθε ονόματος όπως συναντάται στην αγγλόφωνη εκδοχή της μουσικής εγκυκλοπαίδειας *The New Grove II* (βλ. υποσ. 1) Παρόμοια ορθογραφία χρησιμοποιείται και σε συνθέτες, οι οποίοι ανήκουν σε εθνικότητες που χρησιμοποιούν το κυριλικό αλφάβητο.

19. *Λεωτσάκος* (1993): 380. Για τη συγκεκριμένη παράσταση δεν βρέθηκαν στοιχεία. Ωστόσο ο Σαμοσούντ διηύθυνε την *Τραβιάτα* το 1919 με τον θίασο Αφεντάκη στο Θέατρο Σμύρνης, με πρωταγωνίστρια στον ομώνυμο ρόλο τη Θάλεια Μηταράκη – Σαμπανιέβα, όπως και το 1920 με τον θίασο 'Ελληνοϊταλορωσικό Μελόδραμα' ξανά με πρωταγωνίστρια την Σαμπανιέβα και σε δεύτερο ρόλο την Άρτεμη Κυπαρίσση [*Σολομωνίδης* (1954): 250, 252].

νόλου στη Σμύρνη γύρω στα 1915-16 από έναν αξιόλογο νεαρό Ιταλό πιανίστα, τον Αντινόλφι,²⁰ ο οποίος συγκέντρωσε μια ομάδα μουσικών με σκοπό να ανεβάσουν κάποια έργα συμφωνικής μουσικής. Ο Κωνσταντινίδης ήταν παρών στις πρόβες και αναφέρει την πραγματοποίηση μιας, και μόνο, συναυλίας όπου παίχτηκε η εισαγωγή από την όπερα *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Gluck και το πρώτο μέρος της *Ημιτελούς* συμφωνίας του Schubert. Το σύνολο στη συνέχεια διαλύθηκε.²¹ Ο συνθέτης παρακολούθησε επίσης συναυλίες μουσικής δωματίου. Αναφέρει την περίπτωση της Maria Liebner, η οποία ήταν Γερμανίδα καθηγήτρια πιάνου και εργαζόταν ως εσωτερική γκουβερνάντα στο σπίτι του Ελευθεριάδη, ενός γνωστού γιατρού της Σμύρνης, διδάσκοντας στις κόρες του πιάνο και γερμανικά. Με την έναρξη του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου το 1914 και το κλείσιμο του λιμανιού της Σμύρνης, η Liebner έχασε τη δουλειά της και επιπλέον αποκλείστηκε στην πόλη, μη μπορώντας να γυρίσει στην πατρίδα της. Για το λόγο αυτό, ασχολήθηκε για ένα διάστημα με ιδιαίτερα μαθήματα και αργότερα, με το τέλος του πολέμου, ίδρυσε την πρώτη μουσική σχολή στη Σμύρνη, για τη στελέχωση της οποίας έφερε και δύο άλλες Γερμανίδες συναδέλφους της, μια τραγουδίστρια και μια βιολονίστα. Μαζί έδωσαν πολλές συναυλίες μουσικής δωματίου (βιολί – πιάνο ή τραγούδι – πιάνο), ενώ, αργότερα, παρουσιάζονται και οι μαθητές της σχολής σε συναυλίες. Ο Κωνσταντινίδης αναφέρει ότι σε αυτές τις συναυλίες άκουσε για πρώτη φορά τις σονάτες για βιολί και πιάνο του Beethoven, τη σονάτα του Franck για βιολί και πιάνο, γνωστές διασκευές του Kreisler και έργα του ιταλικού όψιμου μπαρόκ.²²

Η περίπτωση της μουσικής σχολής της Liebner, ήταν μάλλον μια εξαίρεση για τη Σμύρνη των αρχών του αιώνα. Η μουσική εκπαίδευση, η οποία αφορούσε σχεδόν ολοκληρωτικά στη διδασκαλία του πιάνου, πραγματοποιούνταν στα αστικά σπίτια με ιδιωτικά μαθήματα. Σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη, υπήρχε πιάνο σχεδόν σε κάθε σπίτι και η εκμάθησή του συνδυαζόταν με τα γαλλικά και τη ζωγραφική, για τις κόρες των αστικών οικογενειών.²³ Το ρεπερτόριο, για τις πιο προχωρημένες μαθήτριες, περιελάμβανε σονάτες του Mozart και του Beethoven, σπουδές, νυχτερινά, μαζούρκες, και πολωνέζες του Chopin, τη 2^η Ουγγρική Ραψωδία του Liszt²⁴ και βέβαια μπόλικη «μουσική σαλονιού» καθώς και ποτ-πουρί από όπερες σε διασκευή για πιάνο (συνήθως για τέσσερα χέρια). Η πρώτη επαφή του συνθέτη με δασκάλους μουσικής της Σμύρνης ήταν στα 1908-1909, παρακολουθώντας ως ακροατής τα μαθήματα πιάνου της νονάς του Μαρίτσας Κουτρούβη με τον Ιταλό καθηγητή της Πασκουαρέλλο, κάτι που του έδινε ιδιαίτερη χαρά. Αυτή

20. Οι ξένοι συνθέτες και ερμηνευτές που αναφέρονται με ελληνικούς χαρακτήρες, μεταφέρονται κατά τον τρόπο που αναφέρονται στις αντίστοιχες πηγές [Λεωτσάκος, Σολομωνίδης].

21. Λεωτσάκος (1993): 380. Υπάρχει επίσης μια φωτογραφία στο αρχείο του συνθέτη, όπου ο Κωνσταντινίδης εμφανίζεται ανάμεσα στα μέλη της ορχήστρας εγχόρδων του Λυκείου Αρώνη. Δεν διευκρινίζεται αν είχε κάποια ιδιότητα μουσικού στην ορχήστρα. Η φωτογραφία είναι του 1922 και υπάρχει και στο ένθετο της δισκογραφικής έκδοσης των έργων για ορχήστρα του συνθέτη, σε δίσκο ακτίνας (CD) από την εταιρεία ΛΥΡΑ, Αθήνα 1995, σελ. 9 (επιμ. Λ. Λιάβα) και, βέβαια, και στο αρχείο του συνθέτη (Μ.Α.Γ.Κ.).

22. Ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβα και Λεωτσάκος (1993): 378.

23. Οι σημαντικότεροι δάσκαλοι πιάνου που αναφέρονται είναι είτε ιταλικής είτε ιταλογαλλικής καταγωγής: ο Πασκουαρέλλο και ο Ντ' Αλέσιο, ο Ροζάττι και ο Κορλέττι με σπουδές είτε στην Ιταλία είτε στη Γαλλία, ήταν γνωστοί δάσκαλοι των αρχών του αιώνα στη Σμύρνη και πραγματοποίησαν κυρίως ιδιωτικά μαθήματα. Από γυναίκες μουσικούς αναφέρονται η Έλενα (Λιόλια) Μωραϊτίνη, ρώσικης καταγωγής με σπουδές στο Ωδείο Τσαϊκόφσκι της Μόσχας (από αυτήν αναφέρει ο Κωνσταντινίδης ότι άκουσε την *Πρώτη Ραψωδία* για πιάνο του Μ. Καλομοίρη) και, βέβαια, η Maria Liebner. Πιάνο δίδαξε – χωρίς να διαθέτει τίτλους σπουδών – και ο Δημοσθένης Μιλανάκης. [ό.π.: 378-379]. Οι ίδιες πληροφορίες επιβεβαιώνονται από το συνθέτη [ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβα και ηχογραφημένη συνέντευξη Κωνσταντινίδη - Χριστοδούλου].

24. Όπως αναφέρει ο Κωνσταντινίδης το συγκεκριμένο έργο «...έπρεπε να είναι το 'cheval de bataille' για όλες τις πιανίστες» (ό.π.: 379).

ήταν και η πρώτη του επαφή με τους συνθέτες του κλασικού και ρομαντικού ρεπερτορίου. Η Μαρίτσα Κουτρουβή ήταν η πρώτη του δασκάλα στο πιάνο, από το φθινόπωρο του 1911. Από αυτήν έμαθε τις πρώτες θεωρητικές γνώσεις, τη διάκριση τονικών υφών, τις ρυθμικές αξίες και τη βασική μουσική γραφή. Ακολούθησαν τα πρώτα μαθήματα πιάνου που περιελάμβαναν τη διαμόρφωση τεχνικής με κλίμακες, αρπίσματα και υποτυπώδη κομμάτια από πιανιστικές μεθόδους τα οποία δεν τον ευχαριστούσαν ιδιαίτερα. Τα μαθήματα με τη δεσποινίδα Κουτρουβή δεν κράτησαν για πολύ. Αργότερα, στην έκτη τάξη του δημοτικού, ο διευθυντής του Κιουπετζόγλειου Ιδρύματος, ονόματι Αντωνιάδης, έχοντας ξεχωρίσει τον Κωνσταντινίδη ως παιδί με κάποια μουσική κλίση και οπωσδήποτε καλής οικογενείας, τον κάλεσε στο σπίτι του μέσα στην περίοδο των διακοπών του Πάσχα (στα 1914). Εκεί ο συνθέτης γνώρισε τα δύο παιδιά του διευθυντή, τα οποία, όπως αναφέρει, ερμήνευσαν σε πιάνο / τέσσερα χέρια ένα ποτ-πουρί θεμάτων από την όπερα *Σεμίραμις* του Rossini. Γοητεύτηκε τόσο που άρχισε να μελετάει ξανά πιάνο, μόνος του αρχικά και στη συνέχεια με διάφορους δασκάλους.

Από το φθινόπωρο της νέας σχολικής χρονιάς, στην Α΄ τάξη του Γυμνασίου πλέον (1915), ξεκίνησε μαθήματα, αρχικά με την κυθηραϊκής καταγωγής Ηώ (ή Ιώ) Φατσέα, η οποία, κατά το συνθέτη, ήταν κατώτερη από τους ιταλούς δασκάλους. Αργότερα έκανε μαθήματα με τον Ντ' Αλέσιο, τον Πασκουαρέλλο και την Έλενα Μωραϊτίνη. Συνολικά, έκανε μαθήματα πιάνου από το 1915 μέχρι το 1918. Από το 1918 μέχρι το 1922 μελετούσε μόνος του. Πιάνο δεν υπήρχε στο σπίτι του. Μελετούσε στο σπίτι της νονάς του και σε σπίτια συμμαθητών που διέθεταν πιάνο. Η σχέση του με το όργανο δεν άλλαξε και, ως το τέλος της ζωής του, θεωρούσε τον εαυτό του πιανιστικά αυτοδίδακτο. Απ' τη μια πλευρά, τον απασχολούσε το γεγονός ότι άρχισε σε μια ηλικία όπου όλοι όσοι ασχολούνταν σοβαρά με το πιάνο, ήταν πολύ πιο προχωρημένοι απ' ότι ο ίδιος. Απ' την άλλη πλευρά, ούτε οι κατά καιρούς δάσκαλοί του τον ενέπνευσαν ποτέ, ούτε και η διαδικασία προσέγγισης του ρεπερτορίου η οποία περιελάμβανε τη λογική, χρονικά, ακολουθία των μεθόδων, ασκήσεων τεχνικής και έργων κλασικής και ρομαντικής εποχής, τον ικανοποιούσε από πλευράς μουσικής απόλαυσης. Απ' ότι αναφέρει, τα πρώτα χρόνια δεν προσέγγισε τόσο τη μουσική των βιεννέζων κλασικών, του Mozart ή του Beethoven. Αντίθετα, η μουσική του Chopin τον άγγιξε αμέσως, όχι τόσο ως ρομαντική πιανιστική γραφή αλλά μέσω του ανατολικοευρωπαϊκού λαϊκού στοιχείου που θεωρούσε ότι αναδύοταν από τις μαζούρκες και τις πολωνέζες του συνθέτη, τις οποίες ξεφύλλιζε μανιωδώς.²⁵ Την ίδια περίοδο, από το 1915 και μετά, ο Κωνσταντινίδης αρχίζει να ανακαλύπτει, με προσωπικές κυρίως κινήσεις, το πεδίο της λόγιας ευρωπαϊκής μουσικής όπου αισθητικά θα ενταχθεί και που σε μεγάλο βαθμό θα καθορίσει και την συνθετική του δράση.

Στη συνοικία της Αγίας Αικατερίνης όπου ζούσε η οικογένεια Κωνσταντινίδη υπήρχαν πολλές γαλλικές οικογένειες. Ο νεαρός Γιάννης γνώρισε τα παιδιά αυτών των οικογενειών παίζοντας μαζί τους ως γειτονόπουλο και μαζί με το παιχνίδι γνώρισε τη γλώσσα και σε ένα πρώτο βαθμό την κουλτούρα τους. Τελειοποίησε τα γαλλικά του, λόγω και του σχολείου όπου φοιτούσε, και μετά την απελευθέρωση και το άνοιγμα του λιμανιού της Σμύρνης (1918) έγινε συνδρομητής στο γαλλικό μουσικό περιοδικό *La Revue Musicale* καθώς και στο *Musica*. Αρχίζει να ενημερώνεται και να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τη γαλλική μουσική της εποχής του και για ό,τι μπορεί να μάθει για το σύγχρονο ρεπερτόριο. Η διάθεσή του ενισχύεται ακόμη περισσότερο μετά τη γνωριμία του στα 1917 με το Δημοσθένη Μιλανάκη και τα μαθήματα αρμονίας που ξεκινά μαζί του.²⁶ Τα μαθήματα εξε-

25. Ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη - Λιάβα.

26. Μιλανάκης, Δημοσθένης (1876-1970): γεννήθηκε στη Σμύρνη και σπούδασε στην Ευαγγελική Σχο-

λίσσονταν περισσότερο σε συζητήσεις επάνω στη μουσική και ο νεαρός Κωνσταντινίδης γοητεύεται να ακούει για τη μουσική ζωή του Παρισιού, όπως την είχε ζήσει ο Μιλανάκης (για παράδειγμα, την πρεμιέρα της όπερας του Debussy, *Πελλέας και Μελισσάνθη*). Από τον Μιλανάκη έρχεται ο Κωνσταντινίδης για πρώτη φορά σε επαφή με τη μουσική του Debussy, αγοράζοντας από εκείνον την παρτιτούρα των πιανιστικών *Arabesques*. Παράλληλα, από το 1918, ο νεαρός Γιάννης που είναι ακόμη μαθητής Γυμνασίου, αρχίζει και παραδίδει ιδιαίτερα μαθήματα μουσικής σε μικρά παιδιά, ξεδεύοντας όλη του την αμοιβή σε παρτιτούρες πιανιστικών έργων ή συμφωνικών και σκηνικών έργων σε αναγωγή για πιάνο (κατά τη συνήθεια των εκδόσεων της εποχής). Οι παραγγελίες γίνονταν από το εξωτερικό προς μουσικά καταστήματα της Σμύρνης, μέσω δύο αντιπροσώπων ξένων εκδοτικών οίκων, των Καραγκιόζη και Σκριβανιώτη. Ο Κωνσταντινίδης κυριολεκτικά «ρουφάει» στο πιάνο τις καινούργιες παρτιτούρες, εξασκώντας παράλληλα και την *prima vista* (εκ πρώτης όψεως ανάγνωση), κάτι που, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, του χρησίμευσε ιδιαίτερα τόσο κατά τη διάρκεια των σπουδών του στη Γερμανία, όσο και στην ενασχόληση του με το ελαφρό θέατρο και το τραγούδι από το 1931 και έπειτα στην Αθήνα.

Από το 1918 μέχρι το 1922 ο Κωνσταντινίδης φέρεται να έχει έρθει σε επαφή με ένα ρεπερτόριο γραμμένο πολύ κοντά στην εποχή του. Στη βιβλιοθήκη του υπάρχουν, πέρα από τις *Arabesques*, πρελούδια για πιάνο του Debussy, όπως «Το κορίτσι με τα λιναρένια μαλλιά» και η «Καταποντισμένη Μητρόπολη», καθώς και τα έργα *Sonatine* και *Miroirs* του Ravel. Στα supplements (προσθήκες) του περιοδικού *La Revue Musicale*, γνωρίζει κομμάτια για πιάνο του Prokofiev αλλά και μουσική σαλονιού της Chaminade.²⁷ Φτάνει στο σημείο

λή. Μετέβη στο Παρίσι, συνοδεύοντας την αδερφή του Κατίνα, τη μετέπειτα γνωστή τραγουδίστρια και δασκάλα της φωνητικής Νίνα Φωκά για να σπουδάσει στο εκεί Conservatoire. Η καλλιτεχνική δράση της Φωκά είναι γνωστή στην Αθήνα όπου συνδέθηκε με τον Καλομοίρη και συμμετείχε, μεταξύ άλλων, στην ίδρυση τόσο του Ελληνικού (1919) όσο και του Εθνικού Ωδείου (1926). Ο Μιλανάκης σύμφωνα με έρευνα του Γ. Λεωτσάκου έγινε δεκτός στην τάξη αρμονίας του συνθέτη Emile Pessard (1843-1917), ο οποίος υπήρξε και δάσκαλος του Ravel. Αποχώρησε από το Conservatoire στα 1900 [Λεωτσάκος (1993): 372]. Ο Κωνσταντινίδης αναφέρει ότι ο δάσκαλος του Μιλανάκη ήταν ο Raoul Pugno (1852-1914), καθώς και ότι στην τάξη του είχε, την ίδια χρονιά, συμμαθητή τον Maurice Ravel αλλά και τον Κλέωνα Τριανταφύλλου, τον μετέπειτα γνωστό Αττίκ (1882;/1885-1944) [ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβα]. Επιστρέφοντας στη Σμύρνη ο Μιλανάκης εξελίχθηκε σε σημαντικό συντελεστή της τοπικής μουσικής ζωής: οργανωτής συναυλιών, πιανίστας – συνοδός, δάσκαλος θεωρητικών και πιάνου, ωδικής σε σχολεία, ιδρυτής και διευθυντής χορωδιών όπως του Μουσικού Εκκλησιαστικού Χορού, της μικτής χορωδίας της Φιλαρμονικής Εταιρίας Σύμωρης και εμψυχωτής του Κουαρτέτου Εγγόρδων Σμύρνης [Φάλιμπος (1980), σε αναδημοσίευση στο: Λεωτσάκος (1993): 372]. Μετά το 1922 ήρθε στην Αθήνα όπου δίδαξε ωδική για ένα διάστημα στο Κολλέγιο Αθηνών. Ακόμη, διακρίθηκε ως συνθέτης, κυρίως στο ελαφρό είδος, έχοντας γράψει μουσική για δύο, τουλάχιστον, έργα του μουσικού θεάτρου, την επιθεώρηση *Λόπι* (1917, σε κείμενα Σ. Κουκουτσάκη – Ν. Λάσκαρη) και την οπερέτα *Μία Σουρπρίζ* (1928, σε κείμενα του Ι. Στυλιανόπουλου) [Σολομωνίδης (1954): 239, 321]. Η τελευταία αυτή δράση του, υπογραμμίζεται ως πιθανή επιρροή στον νεαρό τότε μαθητή του Γιάννη Κωνσταντινίδη, αν και ο τελευταίος δεν αναφέρει κάτι σχετικό. Δύο αναφορές για τον Μιλανάκη υπάρχουν στο περιοδικό *Μουσική*, τευχ. 722 και 908 (Κωνσταντινούπολη 1912-15). Στο τευχ. 722, δημοσιεύεται η σύνθεσή του για φωνή και πιάνο, *Στου περιβολιού σου σίμωσα με σάνυχτα τις γκρίλιες*, σε ποίημα του Σύλβιου, μαζί με βιογραφικό σημείωμα και φωτογραφία του [Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις 1901-1912. Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της Ιστορίας της Νεοελληνικής Μουσικής*, Τόμος II, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 1996, σ. 387].

27. Chaminade, Cécile (1857-1944): Γαλλίδα συνθέτρια και πιανίστα. Διακρίθηκε ιδιαίτερα στη σύνθεση «κομματιών χαρακτήρα» για πιάνο (περίπου 200) και *mélodies*, τύπου γαλλικού lied (πάνω από 125). Εκπρόσωπος του όψιμου γαλλικού ρομαντισμού, γνώρισε μεγάλη εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία, περιόδευσε εντός και εκτός Γαλλίας, κυρίως στην Αγγλία και τις Η.Π.Α. (1892-1908) και τα περισσότερα έργα της εκδόθηκαν. Ωστόσο η δημοτικότητά της σημειώνει σημαντική πτώση από το 1920 και μετά, με την κριτική να είναι ιδιαίτερα σκληρή μαζί της, όχι μόνο για τον «ελαφρό» και εμπορικό χαρακτήρα της μουσικής της, αλλά και για το γεγονός ότι ήταν γυναίκα συνθέτρια. Έγρα-

να αποκτήσει συμφωνικά ποιήματα του R. Strauss, έργα όπως το *La Péri* του Paul Dukas,²⁸ *La tragédie de Salomé* του Florent Schmitt²⁹ και *Le festin de l'araignée* του Albert Roussel³⁰ πάντα σε μορφή πιανιστικής αναγωγής. Εισάγεται, επίσης, και στο γερμανικό οπερατικό ρεπερτόριο αποκτώντας, μεταξύ άλλων, τα σπαρτίτι από τις όπερες *Τανχόιζερ*, *Ιπτάμενος Ολλανδός* και *Λόεγκριν* του R. Wagner.

Μέχρι το 1922 λοιπόν, ο Κωνσταντινίδης λαμβάνει μια βασική μουσική εκπαίδευση σε πιάνο και μουσική θεωρία, ακολουθώντας, παράλληλα, τα προσωπικά του εναύσματα που τον ωθούν να αποφασίσει να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη μουσική. Η μαθητεία του στο πιάνο του προκαλεί έναν πρώτο εσωτερικό διχασμό: αφενός αρνείται να υπαχθεί στη διαδικασία της διδασκαλίας με τις «μεθόδους» και τα «τεμάχια» κενού μουσικού περιεχομένου, υπό δασκάλους ακατάρτιστους στην πλειοψηφία τους και αφετέρου αναπτύσσει μια ολοένα και μεγαλύτερη επιθυμία να γνωρίσει τη δυτικοευρωπαϊκή μουσική φιλολογία, η οποία συνδυάζεται με μια δυναμικά αναπτυσσόμενη αναγνωστική πιανιστική ικανότητα (*prima vista*). Διαβάζει με μανία ό,τι παρτιτούρα πέφτει στα χέρια του. Η γαλλική μουσική των αρχών του αιώνα τον αγγίζει αμέσως, σε αντίθεση με το γερμανικό ρεπερτόριο του κλασικισμού, για το οποίο, εξάλλου, δεν διαθέτει και τις απαραίτητες θεωρητικές μουσικές βάσεις για να το κατανοήσει στο πραγματικό του μέγεθος. Άλλωστε, και οι αναφορές του για τη γαλλική μουσική, στη συγκεκριμένη περίοδο, δεν αφορούν σε στοιχεία μουσικού περιεχομένου, αλλά περισσότερο σε αφηρημένες έννοιες εξωτερικών περιγραφών και συναισθηματικών διαθέσεων: μιλάει για την «ατμόσφαιρα» της μουσικής, τη «συγκίνηση» που του προκαλεί, την «εξωτικότητα» του τροπικού («modal») στοιχείου στην γραφή, «...στοιχεία τόσο διαφορετικά από τα ανούσια κομμάτια των πρώτων μεθόδων του πιάνου».³¹ Τα μαθήματα αρμονίας με το Μιλανάκη, εξαντλούνται κι αυτά στην διαπραγμάτευση των πρώτων κεφαλαίων της διδακτικής μεθόδου του Th. Dubois. Αντιλαμβάνεται τις ελλείψεις του προσπαθώντας να αναλύσει τις παρτιτούρες που πέφτουν στα χέρια του και συνειδητοποιεί ότι, αν θέλει πραγματικά να σπουδάσει μουσική, η Σμύρνη δεν είναι ο κατάλληλος χώρος και πρέπει να φύγει για το εξωτερικό.

ψε και έργα μεγαλύτερης κλίμακας, όπως τη *Suite d'orchestre*, op. 20 (1881), *Les amazones*, op. 26 (δραματική συμφωνία, 1888), *Callirhoë* (συμφωνικό μπαλέτο, 1888), *Concertstück* για πιάνο και ορχήστρα, op. 40 (1893), *Concertino* για φλάουτο κι ορχήστρα op. 107 (παραγγελία του παρισινού Conservatoire, 1902), και αρκετά έργα μουσικής δωματίου [Marcia J. Citron, «Chaminade, Cécile», *The New Grove II*]. Οπωσδήποτε ο Κωνσταντινίδης, μέσω του *Revue Musicale* έρχεται σε επαφή με τα τραγούδια της Chaminade (*mélodies*) και, όπως αναφέρει, αν και καταλάβαινε ότι επρόκειτο για «ελαφρά» μουσική, την έβρισκε χαριτωμένη, υπογραμμίζοντας ιδιαίτερα το στοιχείο της ραφιναρσμένης και γεμάτης φινέτσα μελωδικής γραμμής, κάτι που για τον ίδιο ήταν ένα γενικότερο χαρακτηριστικό της γαλλικής μουσικής που εκτιμούσε πολύ [ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβα]. Θεωρούμε πως μέσα στις πρώτες επιρροές του μουσικού θεάτρου και του ελαφρού τραγουδιού που αργότερα ωρίμασαν στη συνθετική σκέψη του νεαρού Κωνσταντινίδη (ώστε να εκδηλωθούν και στο έργο του 'Κώστα Γιαννίδη'), είναι και η επαφή του με τις *mélodies* της Chaminade.

28. Paul Dukas, *La Péri*, χορογραφικό ποίημα σε μία εικόνα (1911) για ορχήστρα. Ένα χρόνο αργότερα ο Dukas γράφει και τη *Fanfare pour précéder La Péri*. Πρώτη εκτέλεση στις 22/4/1912 [Manuela Schwartz, «Dukas, Paul», *The New Grove II*].
29. Florent Schmitt, *La tragédie de Salomé*, μπαλέτο, έργο 50 (Παρίσι 1907). Αναθεωρημένο ως συμφωνικό ποίημα (1910) [Jann Pasler, «Schmitt, Florent», *The New Grove II*]. Δεν γνωρίζουμε σε ποια από τις δύο εκδόσεις είχε το έργο ο Κωνσταντινίδης.
30. Albert Roussel, *Le festin de l'araignée*, μπαλέτο - παντομίμα (1912-13). Μέρη του έργου σε αναθεωρημένη μορφή με τον τίτλο *Fragments symphoniques* (1913). Πρώτη εκτέλεση 3/4/1913, Παρίσι [Nicole Labelle, «Roussel, Albert», *The New Grove II*]. Ο Κωνσταντινίδης προφανώς κατείχε το έργο στην πρώτη του μορφή.
31. Ο συνθέτης αναφέρεται εκτεταμένα στην επαφή του με τη σχεδόν σύγχρονή του γαλλική μουσική, κατά την περίοδο 1918-1922 και τη σημασία που είχε για την κατοπινή του εξέλιξη [ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβα και ηχογραφημένη συνέντευξη Κωνσταντινίδη - Χριστοδούλου].

Η απόφασή του Γ. Κωνσταντινίδη να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη μουσική – χωρίς, ωστόσο, να έχει ξεκαθαρίσει ακόμη την πρόθεσή του να γίνει συνθέτης - συνάντησε την αντίδραση του πατέρα του, ο οποίος επιθυμούσε να συνεχίσει ο γιος του, την οικογενειακή παράδοση στο εξαγωγικό εμπόριο της σταφίδας. Μάλιστα, για να τον δελεάσει, του αγόρασε επιτέλους ένα πιάνο. Η μητέρα του, απ' την άλλη πλευρά, ήταν ιδιαίτερα θετική. Ωστόσο, τα ίδια τα γεγονότα ήταν αυτά που παρέκαμψαν τις όποιες οικογενειακές αντιγνώμιες και διαμόρφωσαν τις συνθήκες για την αναχώρηση του νεαρού Γιάννη από τη Σμύρνη. Ένα περιστατικό που συνέβη στις αρχές του 1921 άλλαξε άρδην τη στάση του πατέρα του συνθέτη. Ένα πρωί, και καθώς ο Κωνσταντινίδης κατευθυνόταν προς το σχολείο του, βρισκόμενος πια στην τελευταία τάξη του εξατάξιου Γυμνασίου, μια διμοιρία από τα ελληνικά στρατεύματα με επικεφαλής έναν αξιωματικό προχώρησε στη σύλληψή του με την κατηγορία του λιποτάκτη, αμφισβητώντας την πραγματική ηλικία του και θεωρώντας ότι είναι άνω των 18 ετών. Τον κλείσανε στη στρατιωτική φυλακή του στρατοπέδου της ελληνικής στρατιωτικής δύναμης στη Σμύρνη και την επόμενη μέρα θα περνούσε από ιατρική εξέταση, προς καθορισμό της ηλικίας. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο συνθέτης, η επόμενη κίνηση θα ήταν να τον επιστρατεύσουν άμεσα και να τον στείλουν να υπηρετήσει με τις Ελληνικές Ένοπλες Δυνάμεις στο εσωτερικό της Μικράς Ασίας. Με την διαμεσολάβηση, ωστόσο, ενός υψηλόβαθμου Έλληνα αξιωματικού της Σμύρνης, ο οποίος είχε προσωπική φιλία με τον Τζώρτζη Κωνσταντινίδη, πατέρα του συνθέτη, ο νεαρός Γιάννης αποφυλακίστηκε τα μεσάνυχτα της ίδιας ημέρας και επέστρεψε στο σπίτι του. Ο πατέρας του, ως Έλληνας του εξωτερικού, εθνικόφρων και υποστηρικτής του Ελευθέριου Βενιζέλου και της Μεγάλης Ιδέας, επιθυμούσε ο γιος του να υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία, όπως όφειλε κάθε νέος Έλληνας προς την πατρίδα. Παράλληλα, με αυτόν τον τρόπο, είχε την ελπίδα ότι θα έπειθε σιγά – σιγά το γιο του να αλλάξει τα σχέδια του και να μην φύγει στο εξωτερικό για μουσικές σπουδές. Το περιστατικό όμως που συνέβη, απ' ότι φαίνεται άλλαξε τον τρόπο σκέψης του. Διαβλέποντας την πορεία διαμόρφωσης των ιστορικών συνθηκών που καθόρισαν τα γεγονότα της καταστροφής στη Μικρά Ασία, ήδη από τις αρχές του 1922, και φοβούμενος για τη ζωή του γιου του, θεώρησε ότι οι σπουδές στο εξωτερικό ήταν μια διέξοδος και τελικά τον παρότρυνε και ο ίδιος να φύγει.³²

Η επιλογή της Γερμανίας αφορούσε, πέραν του υψηλού μουσικού επιπέδου, και σε οικονομικούς λόγους: η δε επιλογή της Δρέσδης, της πρώτης πόλης στην οποία έμεινε για μερικούς μήνες ο Κωνσταντινίδης πριν πάει στο Βερολίνο, έγινε λόγω ύπαρξης συγγενών της οικογένειας. Την εποχή του μεσοπολέμου, η Γερμανία προσπαθούσε να ανασυγκροτηθεί από τις συνέπειες του Α' Παγκόσμιου Πολέμου και η οικονομία της δεν ήταν σε καλή κατάσταση. Όπως αναφέρει ο Κωνσταντινίδης, την εποχή εκείνη ένας φοιτητής μπορούσε έχει μια σχετικά άνετη διαβίωση στο Βερολίνο, ξοδεύοντας δύο χάρτινες αγγλικές λίρες, ποσό εξευτελιστικό για την εποχή. Έχοντας συμφωνήσει με τον πατέρα του να του χρηματοδοτήσει τις σπουδές για τα δύο πρώτα χρόνια, αλλά και αποφασισμένος να ξεπεράσει όλες τις δυσκολίες, ο συνθέτης άρχισε να προετοιμάζεται για την αναχώρηση του, τον Μάρτιο του 1922.

Τα πράγματα όμως δεν ήταν εύκολα. Ήδη από τις αρχές του 1922 είχε απαγορευθεί η αναχώρηση των νέων Ελλήνων ανδρών στο εξωτερικό, λόγω επιστράτευσης. Ο στρατηγός Παρασκευόπουλος, ανώτερος αξιωματικός της ελληνικής δύναμης στη Σμύρνη, μέσω της συγγενικής του σχέσης με μια θεία του συνθέτη, έδωσε την άδεια για να φύγει ο Κωνσταντινίδης από τη Σμύρνη. Το Μάιο του 1922 αναχώρησε με το πλοίο «Λίντα» και

32. Ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβα.

προορισμό την Κωνσταντινούπολη. Ήταν το τελευταίο ταξίδι που πραγματοποίησε το συγκεκριμένο πλοίο, αφού στη συνέχεια του απαγορεύθηκε ο απόπλους, λόγω παλαιότητας. Στο πλοίο επέβαιναν, εκτός του πλοιάρχου και του πληρώματος, ελάχιστοι επιβάτες. Μεταξύ αυτών, ήταν και ο λογιστής Τζόρτζιο Μπουρανέλλο και η μητέρα του Βιττόρια, με τους οποίους γνωρίστηκε ο Κωνσταντινίδης. Το ταξίδι μέχρι την Κωνσταντινούπολη ήταν περιπετειώδες. Στα Δαρδανέλια, μάλιστα, αναγκάστηκαν να δωροδοκήσουν τους Τούρκους λιμενικούς για να αφήσουν το πλοίο να περάσει, μιας και δεν επιτρέπονταν να φέρει επιβάτες.

Φτάνοντας στην Κωνσταντινούπολη, ο συνθέτης αναζήτησε μια προσωρινή στέγη. Θα έπρεπε να μείνει για έναν περίπου μήνα εκεί, προκειμένου να εκδώσει τα χαρτιά του (διαβατήριο, βίζα κλπ.) και, εν συνεχεία, να φύγει στο εξωτερικό. Η Βιττόρια Μπουρανέλο προσφέρθηκε να του νοικιάσει ένα δωμάτιο στο σπίτι της, στη συνοικία του Πέρα, με αντίτιμο μία τούρκικη λίρα την ημέρα, συμπεριλαμβανομένου και του φαγητού. Την έκδοση του διαβατηρίου του ανέλαβε κάποιος Πιστόφ, βουλγαροτουρκικής καταγωγής, ο οποίος ενημέρωσε τον Κωνσταντινίδη ότι θα του το έβγαζε με τουρκική υπηκοότητα, ως Πόντιου φοιτητή από την Τραπεζούντα, προκειμένου να μην έχει πρόβλημα με τις τούρκικες αρχές. Δυστυχώς, οι Τούρκοι υπάλληλοι κατάλαβαν ότι τα χαρτιά του συνθέτη ήταν πλαστά και τον συνέλαβαν. Στο κρατητήριο, ένας νέος σε ηλικία Τούρκος αξιωματικός, μορφωμένος και γαλλομαθής, κατάλαβε τη δυσχερή κατάσταση στην οποία βρέθηκε ο συνθέτης, καθώς εξαπατήθηκε, και πραγματοποίησε ενέργειες, ώστε να αφηθεί ελεύθερος. Στο μεταξύ, ο απατεώνας Πιστόφ έχοντας ήδη αποσπάσει 200 λίρες από τον Κωνσταντινίδη για να πετύχει την απελευθέρωσή του, εξαφανίστηκε.

Αφότου αφέθηκε ελεύθερος ο Κωνσταντινίδης άρχισε πάλι να αναζητεί τρόπο έκδοσης διαβατηρίου και βίζας. Συνάντησε τον συμμαθητή του από τη Σμύρνη Γιάννη Πεσμαζόγλου, ο οποίος θα πήγαινε στο Βέλγιο για να σπουδάσει χημικός. Αυτός τον παρέπεμψε σε Έλληνα δικηγόρο της Πόλης, που φρόντισε για την έκδοση όλων των απαραίτητων χαρτιών, με το μικρότερο δυνατό κόστος και στο συντομότερο δυνατό χρόνο. Έτσι μέσα σε τρεις μέρες μπόρεσε να αναχωρήσει με πλοίο, και πάλι, για την Κωσταντζα της Ρουμανίας. Από εκεί συνέχισε με τρένο το ταξίδι του και, μέσω Βουκουρεστίου, Βουδαπέστης και Πράγας, έφτασε τελικά στη Δρέσδη, τέλη του Μάη του 1922.

1.2. Η περίοδος της Δρέσδης (1922 – 1923)

Οι συγγενείς του Γιάννη Κωνσταντινίδη στην πόλη της Δρέσδης ανήκαν στη γνωστή οικογένεια Ζηρίνη.³³ Ο συνθέτης είχε μία εξ' αγχιστείας συγγένεια με τον Βασίλειο Ζηρίνη, ο αδερφός του οποίου είχε παντρευτεί μία από τις αδερφές του πατέρα του. Η οικογένεια Ζηρίνη ήταν ευκατάστατη λόγω της ενασχόλησης με το εμπόριο καπνού. Ωστόσο, δεν βοήθησαν ιδιαίτερα τον Κωνσταντινίδη στα πρώτα βήματα της νέας του ζωής. Γι αυτό στράφηκε σε δύο παλιούς συμμαθητές του που γνώριζε ότι σπούδαζαν εκεί και αυτοί φρόντισαν να του βρουν δωμάτιο σε μια φοιτητική εστία.

Η κάθετη πτώση της γερμανικής οικονομίας κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, μέχρι και το 1924 περίπου, σε συνδυασμό με την υψηλή φήμη των εκπαιδευτικών παροχών καθιστούσαν τη Γερμανία έναν ιδιαίτερα θελκτικό τόπο για ανώτατες σπουδές. Στις πόλεις που διέθεταν πανεπιστημιακές σχολές συγκεντρώνονταν φοιτητές από όλο τον κό-

33. Το Εθνικό Στάδιο Κηφισιάς «Ιωάννης Ζηρίνης», γνωστό και ως «Ζηρίνιο», θεμελιώθηκε με δωρεά της συγκεκριμένης οικογένειας το 1932.

σμο. Στην φοιτητική εστία όπου διέμενε ο Κωνσταντινίδης, στο τμήμα της παλιάς πόλης (Altstadt), υπήρχαν φοιτητές και εργαζόμενοι από τη Σουηδία, τη Νορβηγία, τη Γαλλία, την Τουρκία, μια οικογένεια από το Περού και κάποιοι Εβραίοι. Υπήρχαν και αρκετοί Έλληνες φοιτητές· μάλιστα στην εστία όπου έμενε ο συνθέτης, διέθεταν δωμάτια τέσσερις παλιοί του συμμαθητές από την Ευαγγελική Σχολή της Σμύρνης, με τους οποίους είχε αποφοιτήσει μαζί. Μετά τις πρώτες μέρες προσαρμογής στο νέο περιβάλλον, ο Κωνσταντινίδης αναζήτησε καθηγητές θεωρητικών και πιάνου για ιδιαίτερα μουσικά μαθήματα και δάσκαλο για τη γερμανική γλώσσα. Μαθήματα γερμανικών είχε ήδη αρχίσει στη Σμύρνη από το φθινόπωρο του 1921, κρυφά μάλιστα από τον πατέρα του. Παράλληλα, το πάμφθινο φοιτητικό εισιτήριο για τα πάσης φύσεως μουσικά θεάματα, του έδωσε την ευκαιρία να παρακολουθήσει μεγάλο αριθμό συναυλιών και παραστάσεων όπερας.

Η Δρέσδη, χωρίς να είναι από τα κορυφαία μουσικά κέντρα της Ευρώπης, είχε ωστόσο μια ανεπτυγμένη μουσική ζωή στις αρχές του 1920. Διέθετε κρατική σκηνή όπερας (Sächsische Dresden Staatsoper), με περίφημο κτίριο (Semperoper) και μόνιμο σκηνικό θίασο μονωδών, χορωδία και συμφωνική ορχήστρα (Sächsische Staatskapelle Dresden) και πλέον την Φιλαρμονική Ορχήστρα (Dresdner Philharmonie), της οποίας οι συναυλίες φιλοξενούνταν σε ξεχωριστό θέατρο. Μουσικός διευθυντής της κρατικής όπερας ήταν ο αρχιμουσικός Fritz Busch,³⁴ ο οποίος διηύθυνε την Staatskapelle και σε συμφωνικές συναυλίες. Ήταν ο πρώτος σημαντικός μουσικός που παρακολούθησε ο Κωνσταντινίδης κατά την παραμονή του στη Δρέσδη (Μάιος 1922 – Ιανουάριος 1923).

Όπως αναφέρει ο συνθέτης, μόλις τη δεύτερη μέρα της παραμονής του στη Δρέσδη, παρακολούθησε και την πρώτη του παράσταση όπερας στη Γερμανία. Ήταν ο *Λόεγκριν* του Wagner.³⁵ Εντυπωσιάστηκε από τον επαγγελματική οργάνωση της παραγωγής και το καλλιτεχνικό επίπεδο της μουσικής εκτέλεσης. Άρχισε να συνειδητοποιεί ότι το μέσο μουσικό επίπεδο στη Γερμανία ήταν πολύ υψηλότερο από ό,τι είχε μέχρι τότε γνωρίσει ο ίδιος στη Σμύρνη και, κατά συνέπεια, πόσο σημαντικό ήταν να αρχίσει σύντομα μαθήματα μουσικής με κατάλληλους δασκάλους. Ήρθε σε επαφή και με το σύγχρονο γερμανικό ρεπερτόριο όπερας, κυρίως μέσα από τα έργα του R. Strauss που ανεβαίνουν συχνά στη Staatsoper. Παρακολουθεί τον *Ιππότη με το Ρόδο*, τη *Σαλώμη* και την *Ηλέκτρα*. Από όπερες του Wagner, παρακολουθεί, πέραν του *Λόεγκριν*, τον *Ιπτάμενο Ολλανδό* και τις *Βαλκυρίες*.

Στις συμφωνικές συναυλίες γνωρίζει, επιτέλους, το βασικό κλασικό και ρομαντικό ρεπερτόριο. Συχνά παρουσιάζονται και πιο σύγχρονοι συνθέτες (Hindemith, Prokofiev). Η γαλλική μουσική δεν παίζεται και πολύ. Αναγνωρίζει την υψηλή μουσική αξία των έργων του Beethoven, του Mozart και του Schubert, λόγω φυσικά και του υψηλού επιπέδου των εκτελέσεων, εξακολουθεί όμως να συγκινείται περισσότερο από τον Debussy και τον Ravel, όπως τους είχε γνωρίσει από τις παρτιτούρες που παράγγελλε και μελετούσε στο πιάνο και τα supplements του περιοδικού *La Revue Musicale*. Ο Prokofiev τον ελκύει περισσότερο από τον Bartók, του οποίου έργα επίσης ακούει για πρώτη φορά στη Δρέσδη.³⁶

34. Fritz Busch (1890-1951). Γερμανός διευθυντής ορχήστρας με σημαντική καριέρα στη χώρα του και το εξωτερικό. Από το 1914 διευθυντής της Δημοτικής Όπερας του Aachen, από το 1922 ως το 1933 μουσικός διευθυντής της Κρατικής Όπερας της Δρέσδης, με προώθηση στο νεώτερο ρεπερτόριο και σημαντικές πρώτες εκτελέσεις [R. Strauss, *Intermezzo* (1924) και *Η Αιγυπτία Ελένη* (1928), F. Busoni, *Doktor Faust* (1925), P. Hindemith, *Cardillac* (1926)].

35. Ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβα.

36. Δε γνωρίζουμε ποια έργα του Bartók άκουσε στη Δρέσδη ο Κωνσταντινίδης, αν εκτελέστηκαν από την Φιλαρμονική Ορχήστρα ή σε κάποιο ρεσιτάλ πιάνου, μουσικής δωματίου και με ποιους ερμηνευτές. Σύμφωνα με βιογραφικά στοιχεία του Bartók, από τις αρχές του 1920 αρχίζει η διεθνής καριέρα του, με πολυάριθμα ρεσιτάλ πιάνου και μουσικής δωματίου, κυρίως με τη βιολονίστα Jelly d'

Ταυτόχρονα αποκτά και κάποια από τα πρώτα πιανιστικά έργα του Bartók, τις *Δύο ελεγείες*, [opus 8b/Sz 41],³⁷ τους *Δύο ρουμάνικους χορούς* (op. 8a/Sz 43) και τα *Επτά σκίτσα* (op. 9b/Sz 44). Έρχεται, για πρώτη φορά, σε επαφή με ένα ιδιαίτερο προσωπικό μουσικό ύφος δια της χρήσης και στοιχείων παραδοσιακής μουσικής, χωρίς όμως, ακόμα, να νιώσει την επίδραση, που αργότερα θα ασκήσουν πάνω του οι συλλογές *Για τα παιδιά*, ο *Μικρόκοσμος* ή τα φωνητικά, χορωδιακά και οργανικά έργα που θα προκύψουν από την εθνομουσικολογική εργασία του Bartók.³⁸

Ο Κωνσταντινίδης φρόντισε αμέσως να βρει δασκάλα γερμανικών, καθώς τα μαθήματα που είχε πάρει στη Σμύρνη ήταν πολύ λίγα. Γνώριζε, βέβαια, πολύ καλά γαλλικά, ενώ και τα αγγλικά του ήταν ικανοποιητικά. Η δασκάλα του ονομαζόταν Fräulein Götze και μαζί της έκανε μαθήματα τουλάχιστον μέχρι το τέλος του 1922. Καθώς τα οικονομικά του το επέτρεπαν, νοίκιασε και πιάνο για μελέτη στο δωμάτιο του στη φοιτητική εστία, ξεκινώντας μαθήματα με ένα δάσκαλο λευκορωσικής – εβραϊκής καταγωγής, τον Bergmann. Ο σημαντικότερος, ωστόσο, δάσκαλός του στη Δρέσδη ήταν ο Joseph Gustav Mraczek,³⁹ ο οποίος ήταν τότε καθηγητής στο Ωδείο της πόλης. Μαζί του ο Κωνσταντινίδης έκανε ιδιαίτερα μαθήματα. Συνέχισε τη μελέτη της αρμονίας, την οποία είχε αρχίσει με τον Μιλανάκη στη Σμύρνη, και, παράλληλα, άρχισε να παρουσιάζει κάποια πρωτόλεια σύντομα έργα, στο πλαίσιο ασκήσεων σύνθεσης. Τα πρώτα αυτά δείγματα γραφής, ο συνθέτης τα ονομάζει «δοκίμια φόρμας» και ο Mraczek φαίνεται να εκφράζεται γι αυτά με θετικό τρόπο.⁴⁰ Επρόκειτο, κυρίως, για ασκήσεις επάνω σε μικρές ενόργανες φόρμες (μινουέτο, σκέρτσο, μέρη σε φόρμα σονάτας κλπ.), οι οποίες προορίζονταν για πιάνο ή κουαρτέτο εγχόρδων. Καθώς ο Mraczek βρισκόταν, ως συνθέτης, πλησιέστερα στο ύφος των Wagner και R. Strauss, είναι λογικό να θεωρήσουμε ότι ο Κωνσταντινίδης έλαβε γνώσεις της ώριμης και όψιμης γερμανικής ρομαντικής αρμονικής γραφής, μελετώντας, παράλληλα, στους τομείς της οργανογνωσίας και της ενορχήστρωσης.⁴¹ Ο ίδιος αναφέρει ότι ο Mraczek ήταν αξιόλογος, η γραφή του ήταν ενδιαφέρουσα και ήταν γνωστός ως συνθέτης, καθώς, κατά την περίοδο που έκανε μαθήματα μαζί του, είχαν παρουσιαστεί τουλάχιστον

Arányi (Λονδίνο, Παρίσι, Σάλτσμπουργκ) όπου παρουσιάζει τις δύο του σονάτες για βιολί και πιάνο (γραμμένες το 1921 και 1922). Τον Μάιο του 1922 ανεβαίνει η όπερα του *Ο πύργος του Κυανοπύργου* και το μπαλέτο *Ο ξύλινος πρίγκιπας*, στη Φρανκφούρτη [Halsey Stevens, *The life and music of Béla Bartók*, 3^η έκδοση (επιμ. Malcolm Gillies), Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1993, σ. 62-64. Τουλάχιστον, είναι βέβαιο ότι ο Κωνσταντινίδης δεν άκουσε τότε τις δύο σονάτες για βιολί και πιάνο, μιας και αναφέρει ότι τις άκουσε για πρώτη φορά στο Βερολίνο, με τον ίδιο τον Bartók στο πιάνο [ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβα].

37. Sz: κατάλογος Szellösy για την εργογραφία Bartók.

38. Στις *Δύο ελεγείες* (1908) και στα *Επτά σκίτσα* (1908-1910), διαφαίνεται ότι ο νεαρός Bartók βρίσκεται στην περίοδο της γνωριμίας του με το μουσικό ύφος του Debussy [Stevens (1993): 40-41]. Δεν αποκλείεται να αντιλήφθηκε κάτι παρόμοιο ο Κωνσταντινίδης, ακούγοντας τα συγκεκριμένα έργα, και έτσι να τα απέκτησε και σε παρτιτούρα. Ο ίδιος ο Bartók, σε άρθρο του στα 1938, αποδέχεται την επιρροή των Debussy και Ravel στους Ούγγρους συνθέτες κατά την πρώτη τριακονταετία του 20^{ου} αιώνα, συμπεριλαμβάνοντας σε αυτούς και τον εαυτό του [Béla Bartók, «The influence of Debussy and Ravel in Hungary», *Essays* (επιμ. B. Suchoff), Faber and Faber, Λονδίνο 1976, σ. 518].

39. Joseph Gustav Mraczek (ή Mráček, 1878-1944). Γερμανοτσέχος συνθέτης, αρχιμουσικός και παιδαγωγός του βιολιού. Σπούδασε στο Ωδείο της Βιέννης. Μουσικός διευθυντής της ορχήστρας του Γερμανικού Θεάτρου του Brno (1897-1902) και παιδαγωγός του βιολιού στη Musikvereinschule της ίδιας πόλης. Καθηγητής σύνθεσης στο Ωδείο της Δρέσδης (1919-1924), όπου και διηύθυνε συχνά τη Φιλαρμονική Ορχήστρα της πόλης. Έγραψε κυρίως σκηνικά έργα, στα οποία αναγνωρίζεται η επίδραση των Wagner και R. Strauss. Γνωστότερο έργο του, η συμφωνική burlesque *Max und Moritz* (1911) [Eva Herrmannova, «Mraczek, Joseph Gustav», *The New Grove II*].

40. Ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβα.

41. Ο Mraczek ήταν φημισμένος στη Δρέσδη στους τομείς της οργανογνωσίας και της ενορχήστρωσης, τόσο ως συνθέτης όσο και ως παιδαγωγός.

χιστον μία όπερα και ένα συμφωνικό του ποίημα, ενώ είχαν τυπωθεί και αρκετά έργα του.

Τα μαθήματα με τον Mraczek συνεχίστηκαν από το καλοκαίρι έως το φθινόπωρο του 1922. Είναι η περίοδος της Μικρασιατικής Καταστροφής. Τον Αύγουστο του 1922 ειςβάλλουν τα τουρκικά στρατεύματα στη Σμύρνη.⁴² Ο Κωνσταντινίδης μαθαίνει τα νέα από τους Έλληνες φοιτητές της εστίας όπου διαμένει. Ανησυχεί για την τύχη της οικογένειάς του καθώς δεν έχει νέα τους έως και τα τέλη Σεπτεμβρίου. Η αγωνία του έλαβε τέλος όταν, ο συγγενής του Βασίλης Ζηρίνης, επικοινωνήσε μαζί του για να του ανακοινώσει ότι οι αδερφές του και κάποιοι άλλοι συγγενείς βρίσκονταν ήδη στην Αθήνα, ενώ οι γονείς του βρίσκονταν στην Τήνο και σε μερικές μέρες θα μεταφέρονταν και αυτοί στην πρωτεύουσα. Πράγματι, έτσι και έγινε. Η οικογένεια του συνθέτη διέμεινε, αρχικά, στο σπίτι ενός μακρινού θείου του στην οδό Πειραιώς, ο οποίος τους φιλοξένησε με το φόβο της επίταξης του σπιτιού του από ξένους πρόσφυγες. Όταν όμως παρήλθε ο κίνδυνος της επίταξης, τους έδωξε. Στη συνέχεια, η οικογένεια Κωνσταντινίδη εγκαταστάθηκε σε ένα μικρό διαμέρισμα, στην οδό Χαριλάου Τρικούπη 17. Ο πατέρας του συνθέτη είχε καταστραφεί επιχειρηματικά, αλλά όχι εντελώς οικονομικά. Προνοητικός καθώς ήταν, είχε φροντίσει να διατηρήσει καταθέσεις μετρητών σε μία τράπεζα του Λονδίνου. Με τα χρήματα αυτά μπόρεσε να συντηρήσει οικονομικά την οικογένεια του για τα δύο πρώτα χρόνια μετά την εγκατάστασή τους στην Αθήνα, αλλά και να βοηθήσει τον γιο του να συνεχίσει τις σπουδές του στη Δρέσδη, καθώς και για ένα πρώτο διάστημα στο Βερολίνο (περίπου ως τον Μάιο του 1924).

Μέσω του Mraczek, ο Κωνσταντινίδης γνώρισε τον Μένοφ, έναν προχωρημένο μαθητή σύνθεσης από τη Βουλγαρία, ο οποίος ως πτυχιούχος θεωρητικών και σύνθεσης του ωδείου της Σόφιας, είχε έρθει στη Δρέσδη για μεταπτυχιακές σπουδές. Έγιναν φίλοι και μελετούσαν μαζί, αν και ο Μένοφ ήταν πολύ πιο προχωρημένος. Σε αυτόν εκμυστηρεύτηκε για πρώτη φορά ο Κωνσταντινίδης την επιθυμία του να αφήσει τη Δρέσδη και να συνεχίσει τις σπουδές του στο Βερολίνο. Ο Μένοφ τον ενθάρρυνε και μάλιστα προσφέρθηκε να του γνωρίσει συναδέλφους του, σπουδαστές μουσικής που σπούδαζαν εκεί. Μέσω του Μένοφ, ο συνθέτης γνώρισε στο Βερολίνο τον σπουδαστή μουσικής Τσακάλοφ, ο οποίος τον κατηύθυνε στη γνωριμία του με το συνθέτη και θεωρητικό Paul Juon. Επίσης, πάλι μέσω του Μένοφ, γνώρισε τον, τότε, σπουδαστή και, μετέπειτα, έναν από τους σημαντικότερους Βούλγαρους συνθέτες, τον Pancho Vladigerov.⁴³

42. Στις 13 Αυγούστου 1922 η αντεπίθεση των τουρκικών στρατευμάτων υπό τον Κεμάλ στο Αφιόν Καραχισάρ αφηνιάζει και οδηγεί σε υποχώρηση των ελληνικών δυνάμεων προς τα δυτικά μικρασιατικά παράλια. Η κορύφωση του δράματος γίνεται με την είσοδο των τουρκικών δυνάμεων στη Σμύρνη, στις 27 Αυγούστου 1922. Η τριήμερη πυρκαγιά, η σφαγή των Ελλήνων κατοίκων, η οριστική αποχώρηση του Ελληνικού Στρατού στις 3 Σεπτεμβρίου και η αρχή του δράματος των προσφύγων, σηματοδοτούν το τέλος του Ελληνισμού της Ιωνίας, το βίαιο τέλος της Μεγάλης Ιδέας, αλλαγή των γεωπολιτικών ισορροπιών της περιοχής και σημαντικές μεταβολές στη μετέπειτα συγκρότηση της νεοελληνικής κοινωνίας [Κωνσταντίνος Α. Βακαλόπουλος, *Νεοελληνική Ιστορία (1204-1940)*, εκδ. Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1991, σ. 432-440].

43. Pancho (Haralanov) Vladigerov (1899-1978). Βούλγαρος συνθέτης. Σπούδασε σε ιδιωτικό μουσικό σχολείο της Σόφιας και στη συνέχεια, έπειτα από ιδιαίτερα μαθήματα σύνθεσης με τον Paul Juon (1912-1915) και πιάνου με τον H. Barth, εισήχθη στην Κρατική Ακαδημαϊκή Σχολή Μουσικής του Βερολίνου (1914) και αργότερα στην Ακαδημία των Τεχνών, όπου συνέχισε τις σπουδές του μέχρι το 1921. Το 1918 κέρδισε το σημαντικό βραβείο «Mendelssohn» για σύνθεση, με το πρώτο του κοντσέρτο για πιάνο, το πρώτο έργο σε μορφή κοντσέρτου από Βούλγαρο συνθέτη. Εργάστηκε ως συνθέτης και διευθυντής ορχήστρας στο Γερμανικό Θέατρο του Βερολίνου (1920-1932) και στη συνέχεια επέστρεψε στη Σόφια όπου δίδαξε μέχρι το 1974 πιάνο, μουσική δωματίου και σύνθεση στην εκεί Κρατική Μουσική Ακαδημία. Το ύφος του θεωρείται όψιμο ρομαντικό με επιρροές από τους Rakhmaninov και R. Strauss, ελαφρότερες επιρροές από τα γερμανικά πρωτοποριακά ρεύματα των αρχών του 20^{ου} αι., ενώ περιλαμβάνει και εθνικά στοιχεία. Πολυγραφότατος, έγραψε 1 όπερα, σκηνική μουσική και

Αρχές Ιανουαρίου του 1923, ο Κωνσταντινίδης πραγματοποίησε ένα πρώτο ταξίδι δύο ημερών στο Βερολίνο, προκειμένου να γνωρίσει τους Έλληνες φοιτητές μουσικής που σπούδαζαν εκεί και να ενημερωθεί για τις δυνατότητες συνέχισης των σπουδών του στην πόλη που αποτελούσε, τότε, ένα από τα σημαντικότερα ευρωπαϊκά μουσικά κέντρα. Γνώρισε εκεί τους Αντώνη Σκόκο και Κατίνα Παρασκευά (μετέπειτα Σκόκου), οι οποίοι ως διπλωματούχοι απόφοιτοι του Ωδείου Αθηνών, σπούδαζαν πιάνο στην Κρατική Μουσική Ακαδημία του Βερολίνου (Staatliche Akademische Hochschule für Musik), την σχολή δηλαδή που τον ενδιέφερε άμεσα. Δεν τον υποδέχτηκαν, ωστόσο, με ιδιαίτερη θέρμη. Ο βιολιστής Γιώργος Λυκούδης βρισκόταν επίσης για σπουδές στο Βερολίνο κατά την περίοδο 1922-24,⁴⁴ αλλά δεν αναφέρεται κάποια γνωριμία, ούτε κατά το συγκεκριμένο ταξίδι, αλλά ούτε και αργότερα. Τον Δημήτρη Μητρόπουλο τον γνώρισε αφότου εγκαταστάθηκε στο Βερολίνο. Η σημαντικότερη του, όμως, γνωριμία σε εκείνο το δοκιμαστικό ταξίδι ήταν με το Νίκο Σκαλκώτα, μία γνωριμία που οδήγησε σε μια δυνατή φιλία, η οποία κράτησε και τα οκτώ χρόνια της παραμονής του Κωνσταντινίδη στην πόλη. Με την ενθάρρυνση και του Σκαλκώτα πλέον, ο Κωνσταντινίδης παίρνει την απόφαση και, μέσα στον Ιανουάριο του 1923, εγκαταλείπει τη Δρέσδη και εγκαθίσταται στο Βερολίνο.

1.3. Η περίοδος του Βερολίνου (1923 – 1931)

Σχετικά με τη γνωριμία του Γιάννη Κωνσταντινίδη με το Νίκο Σκαλκώτα⁴⁵ και τη δυνατή φιλία και αλληλοεκτίμηση που αναπτύχθηκε μεταξύ τους, θα δώσουμε το λόγο στον ίδιο τον συνθέτη. Σε ιδιόχειρο αχρονολόγητο σημείωμα του, αναφέρει τα εξής:⁴⁶

«...1) Βερολίνο,⁴⁷ Γενάρης του 1923. Μια επίσκεψη. Επαφές με Έλληνες σπουδαστές

μουσική μπαλέτου, 2 συμφωνίες, 5 κοντσέρτα για πιάνο, συμφωνικά ποιήματα, χορούς και πολλά άλλα έργα για ορχήστρα, μουσική δωματίου, έργα για σόλο πιάνο και τραγούδια [Ivan Hlebarov, «Vladigerov, Pancho (Haralanov)», *The New Grove III*]. Δεν γνωρίζουμε πόσο καλά γνωρίζονταν με τον Κωνσταντινίδη. Στο Μ.Α.Γ.Κ., ωστόσο, υπάρχει δισκογραφία και παρτιτούρες του Βούλγαρου συνθέτη. Επισημαίνεται ένα συναυλιακό γεγονός: στις 14 Νοεμβρίου 1985, δίνεται η πρώτη συναυλία της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης (Κ.Ο.Θ.) για την καλλιτεχνική περίοδο 1985-86, με διευθυντή ορχήστρας τον Άλκη Μπαλτά και με θεματικό τίτλο «Συναυλία Έντεχνης Βαλκανικής Μουσικής». Το πρόγραμμα περιελάμβανε έργα συνθετών από την Ελλάδα, την Τουρκία, την Αλβανία, τη Βουλγαρία, τη Ρουμανία και την - τότε - Γιουγκοσλαβία. Ως τελευταίο έργο του 1^{ου} μέρους παρουσιάστηκε η Ραψωδία *Vardar* (Βαρδάρης) για ορχήστρα, έργο 16 (1928) του Vladigerov, ενώ τη συναυλία έκλεισε η *Δωδεκανησιακή Σουίτα αρ. 1* για ορχήστρα του Κωνσταντινίδη.

44. Γιώργος Λεωτσάκος, «Λυκούδης (Ευσταθίου), Γεώργιος», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*.

45. Η αντίστοιχη περίοδος του Βερολίνου ξεκίνησε για το Νίκο Σκαλκώτα το 1921 όταν, ως διπλωματούχος βιολιού του Ωδείου Αθηνών, μετέβη για μεταπτυχιακές σπουδές στη Hochschule, με καθηγητή τον Willy Hess. Ξεκίνησε μαθήματα σύνθεσης με τους Paul Juon και Robert Kahn (1923-25), αργότερα με τον Philipp Jarnach, για ένα διάστημα με τον Kurt Weill και κυρίως με τον Arnold Schoenberg (1927-31). Ο κύκλος του εκείνη την περίοδο συμπεριλάμβανε, εκτός από τον Κωνσταντινίδη, τους πιανίστες Αντώνη Σκόκο και Κατίνα Παρασκευά, την υψίφωνο Μαργαρίτα Πέρρα, το βαρύτονο Τίτο Ξηρέλλη και τον τενόρο Κώστα Μυλωνά (Γιώργος Λεωτσάκος, «Σκαλκώτας, Νίκος», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*).

46. Στο συγκεκριμένο χειρόγραφο η πρώτη παράγραφος θυμίζει σχεδιάγραμμα αλλά στη συνέχεια το κείμενο αποκτά κανονική ροή. Καθώς είναι αχρονολόγητο και δεν υπάρχουν άλλες διευκρινίσεις, υποθέτουμε ότι ο συνθέτης το εκφώνησε σε κάποια ραδιοφωνική εκπομπή ή το χρησιμοποίησε ως κείμενο ομιλίας, σε κάποιο τιμητικό αφιέρωμα για τον Νίκο Σκαλκώτα. Διατηρείται η ορθογραφία του συνθέτη.

47. Δεν γνωρίζουμε την ακριβή ημερομηνία που μετέβη οριστικά ο Κωνσταντινίδης στο Βερολίνο. Πάντως πρέπει να ήταν πολύ σύντομα μετά το δοκιμαστικό του ταξίδι, σίγουρα μέσα στον ίδιο μήνα. Στην «ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη – Λιάβα», ο συνθέτης αναφέρει ότι στη Δρέσδη έμεινε μέχρι τις 4 Ιανουαρίου 1923. Δεν ξέρουμε αν η ημερομηνία αφορά το πρώτο ταξίδι ή τη μόνιμη εγκατάσταση. Οι τρεις πρώτες φράσεις του ιδιόχειρου σημειώματος αποτελούν επίσης χρονική ένδειξη.