



Petros
PETRIDIS

(1892–1977)

**Requiem for the Emperor
Constantine Palaiologos**

Symphony No. 3 'Parisian'

Concerto Grosso

Kyanidou • Baka

Simos • Stamboglis

Golden Voices of Ruse

Sofia Metropolitan Golden Voices

Sofia Amadeus Orchestra

Nikolaos Mantzaros

Wind Ensemble

Byron Fidetzis



Petros
PETRIDIS
(1892–1977)

**Requiem for the Emperor
Constantine Palaiologos (1953–64)**

**(Ρέκβιεμ για τον Αυτοκράτορα
Κωνσταντίνο Παλαιολόγο)**

(restored and edited by Byron Fidetzis [b. 1945])

Text: Ritual ecclesiastical text • Sung in Greek and Latin

1	Ἐξελθε Βασιλεύ (Egredere, Basileus)	3:41
2	Ανάπαυσον ο Θεός τον δούλον σου (Da requiem, Deus)	7:43
3	Dies irae I	4:46
4	Quantus tremor	1:04
5	Tuba mirum spargens sonum I	0:53
6	Mors stupebit I	1:04
7	Tuba mirum spargens sonum II	0:50
8	Mors stupebit II	1:08
9	Liber scriptus proferetur	3:00
10	Dies irae II	3:13
11	Quid sum miser tune dicturus?	4:43
12	Rex tremendae majestatis	3:20
13	Ἀμωμοὶ ἐν ὁδῷ (Beati immaculati in via)	7:44
14	Ἀκούσωμεν τι κράζει ὁ Παντοκράτωρ (Audiamus quid omnipotens exclamet)	1:30
15	Ουαί, ουαί (Audiamus quid omnipotens exclamet)	1:10
16	Ἀκούσωμεν τι κράζει ὁ Παντοκράτωρ (Audiamus quid omnipotens exclamet)	2:33
17	Agnus Dei	5:36
18	Ἀγνή Παρθένε (Pura Virgo)	5:32
19	Ἅγιος (Sanctus)	5:46
20	Lux aeterna luceat eis	5:02
21	Μακαρισμοί (Beati)	6:16
22	Εἰσελθε, Βασιλεύ (Intra, Basileus)	4:49

**Symphony No. 3 in D minor ‘Parisian’
(1941–43/1944–46)**

(restored and edited by Byron Fidetzis)

23	I. Allegro comodo	8:52
24	II. Largo appassionato – Animato – Tempo I	8:49
25	III. Minuetto – Trio – Minuetto da capo	6:44
26	IV. Allegro leggiero e giocoso	6:18

**Concerto Grosso for Winds and Timpani,
Op. 11 (1929)**

(restored and edited by Byron Fidetzis)

27	I. Allegro	4:48
28	II. Largo	7:02
29	III. Allegro vivace	5:07

Sophia Kyanidou, Soprano 2 3 6 8 9 11–13 17–20 22
Theodora Baka, Mezzo-soprano 2 3 6 8 9 11–13 17–20 22
Angelo Simos, Tenor 1–3 6 8 9 11–13 17 19 21 22
Christoforos Stamboglis, Bass 1–3 6 8 9 11–13 17 19 22
Golden Voices of Ruse 1–10 12–17 19–22
Sofia Metropolitan Golden Voices 1–10 12–17 19–22
(Sofia Bardarska, Chorus Master)
Sofia Amadeus Orchestra 1–26

Nikolaos Mantzaros Wind Ensemble 27–29

Soloists: Panagiotis Drakos, Flute • Christos Argyropoulos, Oboe/English Horn
Giannis Koufalis, Clarinet • Sokratis Anthis, Trumpet

Orchestra: Thomas Georgiou, Piccolo • Elias Kolovos, Clarinet
Spyros Kazianis, Bassoon • Vangelis Skouras, Horn I • Petros Michail, Horn II
Gerasimos Ioannidis, Trumpet • Andreas Pylarinos, Tenor Trombone
Panagiotis Stefos, Bass Trombone • Alexandros Symeonidis, Timpani

Byron Fidetzis, Conductor

Recorded: 9–11 January and 23–24 July 2006 1–22, 9–11 January 2006 23–26
at Bulgaria Hall, Sofia, Bulgaria; 19 March and 1 April 1989 at Studio Sierra, Athens, Greece 27–29

Producer: Byron Fidetzis

Engineers: Svilen Simeonov, Christos Tsenes 1–26,

Kostas Fasoulas, Haris Politopoulos 27–29

Editor: John Christodoulatos (Sweetspot Productions)

Musical preparation: Dimitris Yakas

Editions: Unpublished manuscripts (Edition and restoration: Byron Fidetzis)

27–29 previously released on Lyra ML 0062

Petros Petridis (1892–1977)

Petros Petridis was born in Niğde, Cappadocia, Turkey in 1892. He took lessons in harmony and piano in Constantinople and studied music in Paris, later settling in France where he lived for more than 60 years. He therefore belongs to the Hellenic diaspora. While he lived only briefly in Greece, he volunteered for the Greek army during the Balkan Wars and acquired Greek citizenship (he never accepted French citizenship). As an artist he identified with the Romans (or Romios) – the name by which the Greeks were known during the Middle Ages.

Petridis' music is difficult, sometimes harsh, deliberately dry and inaccessible. It is also highly personal and extremely peculiar. He typically wrote large-scale compositions based on traditional forms such as the symphony, orchestral suite and concerto and earlier forms such as the chorale and fugue. His way of dealing with the development of thematic material, however, looked to the earlier era of Viennese Classicism: the golden era of counterpoint, as it was formed by J.S. Bach. His compositional thinking was horizontal and melodic, and whether his source material was Byzantine melodies or folk song, he considered counterpoint to be the ideal.

He was not, however, content to use Byzantine or folk melodies in an imitative way. From about the middle of the 1920s he came to a 'realisation of the folk façade', even renouncing some of his previous works, such as the symphonic poem *To Panigyri* (1920–24), the *Kleftiki* Symphony and his flute and cello sonatas. Around this time, he sought to articulate in a systematic way his credentials as a Greek nationalist composer, evidenced by his personal quest for a traditional sound (while avoiding the danger of presenting folk music in a stereotypical or superficial way), to which he applied selected elements of a modern, mainly French, aesthetic.

The art of variation was another important element of Petridis' musical development. Along with the fugue, the chorale, and especially the Byzantine chorale with variations, occupied Petridis as early as the 1930s. As to his harmonic idiom, it is evident that he originally moved between the Debussian and Ravelian modality on the one hand, and the pungency of Stravinsky and Roussel on the other. Soon, however, as shown by works he composed in the late 1920s such as the *Concerto Grosso for Winds and Timpani* and his *First Symphony*, he finally shaped his harmonic idiom through the study of folk song, the Byzantine melodies and Greek modes in general. Thus, he gradually built his distinctive personal style, which was ripe in the *Concerto Grosso* of 1929 and fully developed in the *First Symphony* of 1926–28/9.

Requiem for the Emperor Constantine Palaiologos

In 1953, the Greek literary magazine *Nea Estia* published a piece by the noted writer Nikos Kazantzakis (1883–1957) about the tragedy of Constantine Palaiologos (1405–1453), last emperor of Byzantium, whose death in battle at the fall of Constantinople five hundred years earlier had brought about the end of the Roman Empire and made him both a symbol of resistance and a leading figure of the Hellenistic period. Kazantzakis had begun work on *Constantine Palaiologos* in the 1940s and the writing took its final form in 1951 as a syllabic verse with the subtitle, 'The national legend of the Fall'.

Kazantzakis gave a copy of the issue to the 'father of Greek national music', composer Manolis Kalomiris (1883–1962), when he visited him in Antibes the same year. Writing several years later, Kalomiris described his eventual decision to set Kazantzakis' tragedy to music, which resulted in his three-act opera *Konstantinos o Palaeologos, i Piran tin Poli* ('Constantin Palaeologue', or 'They Took the City'), completed in 1961 and premiered by the National Opera of Greece at the Herod of Atticus Theatre, Athens, on 12 August 1962.

'Four years since that blessed morning in Antibes, since the Great Creator gave me, as he had just received it, a copy of the "New Estia" with the tragedy of *Constantine Palaiologos*. I kept in the depths of my soul and heart, like an

immortal flower, this exquisite Greek dramatic creation of the Master. Melodies constantly resonated through me, as well as harmonies, themes and motifs, just like in the good old days, when I was fascinated by his *Master Builder* (Protomástoras). And I felt more imperatively that, as I began my lyrical work with Kazantzakis' early creation, so I had to finish it with his latest National dramatic masterpiece. [...] I remember taking the train from Antibes to Paris and reading *Constantine Palaiologos*. I was shaken to my very core. I could not contain my tears...

Kalomiris wasn't the only composer to be moved by the story of Constantine Palaiologos. The 500th anniversary in 1953 of the fall of the Byzantine Empire had arrived at a time of national transition and contemplation in modern Greece, and artists and writers were responding accordingly. In the Athens daily *Kathimerini*, dated 31 March 1956, Kalomiris' compatriot and contemporary, the composer Petros Petridis (1892–1977), described the impetus behind his *Requiem for the Emperor Constantine Palaiologos* (1953–64) in an obituary he had written for the Archbishop of Athens Spyridon (1873–1956).

'At the end of 1951, it was known that our friends and allies, the Turks, were preparing triumphal celebrations for the fall of Vasilida, five hundred years from 1453. What could we do from our position? I've been asked to voice an opinion on this matter during informal conversations. The subject, this time, is heartbreaking, sombre. How to treat the subject with a musical ferocity worthy of the colossal event? In the sullen horizon of dark reflection arose the radiant figure of the last Byzantine Emperor. I submitted to His Beatitude the proposal to compose a Memorial Service – a Requiem – in memory of the heroic Constantine Palaiologos.'

Petridis, who in music was largely self-taught, had early on developed a compositional language drawing on modal systems used in medieval Byzantine chant, to which he applied a polyphonic texture honed from his studies of late Renaissance and Baroque counterpoint, in particular the music of J.S. Bach. His unwavering faith in the great destiny of Byzantine music, which he saw as the bedrock of modern Greek art music, dominated his musical output and earned him status as one of the most important proponents of the Greek National School. In Spyridon he had found a fellow devotee.

'The late figure of Spyridon, Archbishop of Athens and All Greece, is closely connected with the evolution of religious music in general and Byzantine music in particular. My intention is, with heavy grief in my heart, to pay a tribute of gratitude to the venerable memory of the Greek Hierarch, who was the first, in our history, to embrace the great destiny of Byzantine music, in a bold and perceptive manner.

'I omit the various contrasts and reactions because it seems that the form "Requiem" of Religious music is not contained in the projected shadow of the Byzantine tradition. Once again, Spyridon's imposing personality cast aside the outdated formalities and gave a powerful impetus to the creative pulse that is contained in every living tradition. I was asked to compose the Memorial Service. The work, ready since March 1953, is waiting for the revival of the Greek National Opera (which at that time was in constant crisis, culminating in its closure for about a year) in order to find its embodiment in Greece.'

Encouraged by Spyridon's blessing, in 1953 Petridis began composing his *Requiem for the Emperor Constantine Palaiologos*, comprising eleven parts, each bearing a Latin title. In an interview with Stelios Artemakis for the *Kathimerini* in April 1964, the composer described the processes and innovations behind the work, a Requiem Mass in which 'The main part of the service itself is framed by the ritual that was in use in the Byzantine Court.'

'The composition of a Memorial Service – Requiem – firmly balanced in the Orthodox and Catholic texts stems from the pan-Christian, the interdenominational, the universal ecumenical spirit, which illuminates the horizon of the spiritual man for the past two years. This initiative was supported by an aesthetic factor of utmost importance. As we know, the Orthodox memorial service is characterised by a devout tenderness, a gloomy disquiet, by a mental submission in the face of death. With only one exception, it also lacks the raucous attributes that declare the wrath of the Lord against the

sinner. The harmonious and complementary conjugation of Orthodox and Catholic texts offers a convincing variation of tender and harsh themes and ensures a broad and mellifluous structure. The main part of the service itself is framed by the ritual that was in use in the Byzantine Court. Before the announcement of the deceased Emperor, the appointed courtier recited: “*Egredere, Basileus*, the King of Kings calls thee, and Lord of Lords”. In light of the above, the entire Requiem is presented as follows:

Egredere, Basileus
God rest thy servant (orthodox)
a) Dies Irae (Day of wrath) (catholic)
b) Tuba Mirum (catholic)
c) Mors stupebit et natura (catholic)
d) Liber scriptus proferetur (catholic)
e) Quid sum miser tunc dicturus? (catholic)
f) Rex Tremendae Majestatis (catholic)
Beati immaculati in via, alleluia (orthodox)
Audiamus quid omnipotens exclamet (orthodox)
Pura Virgo (orthodox)
Holy, holy, Lord Sabaoth (orthodox and catholic)
Agnus Dei (orthodox and catholic)
Lux aeterna luceat eis (catholic)
Benedictus (orthodox)
Intra, Basileus / Come, O King

‘In the composition of this work, I wanted to make substantial innovations in relation to the hitherto established. The approach to each part of a Requiem followed the morphology of a scene of a musical drama, namely the opera. From there on, the musical writing took a considerable turn towards the harmonic style, otherwise known as vertical style. This, of course, did not prevent Mozart, Berlioz, Verdi from composing their popular monumental works, bearing the title of Requiem. These works find little relation to a purely polyphonic, horizontal writing. Today, with the impetuous revival of the Polyphonic spirit in musical composition, we are obliged, with joy indeed, to draw a line that is diametrically opposed to the classics. In the Greek-Latin Requiem that I’m presenting, the polyphonic horizontal writing dominates the work almost exclusively, with the vertical, harmonious texture limited to simple, broad chords, which ensure the ease of movement and development of an up to eight-voice choral.

‘It’s reasonable that polyphonic writing would subsequently impose a corresponding aesthetic on the morphological structure of the various parts of this work. Instead of an opera scene form, I used the core form of “Choral and Variations”. Each part of this Requiem starts from a choral and develops polyphonically, following and defining the dramatic and lyrical devoutness and transfiguration of the texts. The opportunity was wonderfully alluring for the revival and use of the style of the *concerto grosso*, which has been neglected by composers for centuries, apparently due to the limitations of vertical harmonic writing. The neglect is particularly noticeable in the field of vocal and especially choral composition. In this Requiem, the four soloists and the choir are seldom separated. They work closely, intertwining, contrasting and blending, with dialogues that extend from two-voice polyphony to eight-voice or double choral polyphony.

‘Finally, as in the oratorio *St Paul*, where the narrator uses the style of liturgical recitativo and in the *Requiem*, this style is extended not only to the soloists but also to the choir. And the entire #10 (Beati), uses the style of the four-voice liturgical recitativo, since the text of it belongs to an introspective and philosophical style, rather than a purely lyrical one.

‘If this work is to be executed in Greek, the Latin texts will be converted to the corresponding Greek. Outside Greece, the Greek texts will be converted to the corresponding Latin. The work consists of 336 large-format pages, 28 staves, and its duration likely reaches an hour and forty minutes. With regard to the premiere, I predict that 1965 will be a promising year.’

Sadly, Petridis never lived to see his *Requiem* performed. The work, which took over a decade to complete, was finally premiered 40 years after the *Kathimerini* interview was published, on 27 October 2004 at the Thessaloniki Concert Hall. The performers were the Thessaloniki State Symphony Orchestra, Sofia Metropolitan Golden Voices and choirs from Thessaloniki, with soloists Sofia Kyanidou (soprano), Theodora Baka (mezzo-soprano), Angelo Simos [Vangelis Chatzisimos] (tenor) and Christoforos Stamboglis (bass), under the direction of the present writer. This premiere recording was made two years later, in 2006.

In spite of what the composer says above on the question of language, I decided that the premiere performance and subsequent recording of Petridis’ *Requiem* should be performed in Greek and Latin, as indicated in the sheet music. This, I believe, gives emphasis to the distinctive character of the work and accentuates the heroic figure of the long-suffering Emperor. Moreover, Petridis himself refers to the work as a ‘Greek-Latin Requiem’.

The first and last parts of the *Requiem* [1]–[22] are sung in Greek and, as the composer himself informs us, refer to the Byzantine ritual that followed the announcement of the Emperor’s death. In addition to the Latin title, ‘*Egrederere Basileus*’, Petridis conveys the ritual in Greek. The Prelude – *Largo* in C minor – begins with a rhythmic motif in the timpani, which heralds the introductory phrase sung by the solo bass. The tenor follows, and afterwards the two soloists and the men’s choir define the mournful and, at the same time, subdued character of the Prelude with their unique timbre. The music is homophonic, with a simple harmonic idiom, often referring to French neo-Classicism of the interwar period.

The second part [2], *Adagio – Da requiem, Deus – God rest thy servant*, is sung in Greek by all the soloists and the mixed choir. The style, initially homophonic, gradually takes on a polyphonic dimension, mainly after the second entry of the soloists. The choir, however, retains the homophonic character until the end of the movement.

The third part [3] is exceptionally interesting. It is based on the well-known and frequently used Latin sequence (*sequenza*), *Dies Irae*. The reference by Petridis to the regenerated form of the *concerto grosso* and to the fundamental principle of variation that governs it finds here its chief application. It has ten subsections in Latin. Their titles are:

Dies irae. Moderato, interchanging choir – soloists

Quantus tremor. *Allegro*, choir

Tuba mirum. *Largamente*, choir

Mors stupebit. *Allegro*, tutti

Tuba mirum. *Largamente*, choir

Mors stupebit. *Allegro*, tutti

Liber scriptus. *Lento quasi recitativo*, tutti

Dies irae. Moderato, tutti

Quid sum miser. *Largo*, soloists

Rex tremendae majestatis. *Andante maestoso*, tutti

In the fourth part ¹³, *Beati immaculati in via* – *Andante* in B flat major – the soloists and choir sing together the Greek text, which translates as: ‘Blessed are the undefiled in the way, hallelujah’. The alternation offered by the form of the *concerto grosso* highlights the lyrical nature of this part. The voices of the soloists gradually intertwine, while the choir periodically makes its remarks, either in sections or as a whole (*ripieni – tutti*).

The fifth part ¹⁴, *Audiamus quid omnipotens exclamet* (‘Let us hear what the Almighty calls out to us’) – *Allegro* in G minor – is performed by the choir exclusively in Greek and is structured in the simple form of A–B–A.

The sixth part ¹⁷, *Agnus Dei* – *Larghetto* in A major – is eminently lyrical, led by the voices of the soloists, with gradual unobtrusive participation of the choir.

The seventh part ¹⁸, *Pura Virgo* – *Largo* in D major – is an elegiac duet between the two female voices. The woodwinds, with the cor anglais prominent, emphasise the form of perpetual variation that characterises this part.

In the eighth part ¹⁹, *Sanctus* – *Allegro* in C major – the composer is entirely in his element, his contrapuntal writing reaching its zenith. The soloists and choirs in unison build a magnificent fugue on the Greek text: ‘Holy, Holy Lord Sabaoth’. Near the end of the fugue the tempo becomes more restrained, gradually leading to the final climactic ‘Hosanna’. Following the final triumphal fermata, the strings fade out both dynamically and rhythmically and find their way to C sharp minor, the key of the next part.

The principally atmospheric ninth part ²⁰, *Lux Aeterna* – *Largo*, is sung in Latin by the women, both soloists and choir. Here, too, the structure is based on the form of chorale and variations, while the orchestration is subtly light-hearted.

The tenth part ²¹, *Beati* (‘Blessed’), is a conversational *recitativo* between the tenor and the mixed choir. It is written in Greek, strongly accentuating its Byzantine style and character.

The *Requiem* concludes with the epilogue ²² *Intra, Basileus* (‘Enter, King’) – *Largo* in C major. The work finishes as it started, with the courtly recitation – invocation to the spirit of the deceased Emperor. In a spirit of ascension, the soloists, choir and orchestra are led to a final *Largamente* that concludes the work.

Symphony No. 3 in D minor ‘Parisian’

Petridis began writing his *Symphony No. 3 ‘Parisian’* in 1944 in Athens and completed the work in London in 1945. The world premiere took place in 1949 in Geneva, under Samuel Baud-Bovy. In terms of its forces (piccolo, two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons, four horns, two trumpets, timpani and strings), the purity of its four-movement form and the character of the music, the work is Classical although there are frequent allusions to French inter-war neo-Classicism, which might explain the name ‘Parisian’ and could be seen as a musical tribute to France, his second homeland.

The Greek premiere by the Athens State Orchestra took place at the Orpheus Hall on 11 December 1949 under the direction of the composer. Reviewing the concert was the eminent Greek musicologist and critic Minos Dounias, who wrote: ‘Petridis’s work occupies a prominent and unique position in the context of Greek creation. Without Petridis, we would be poorer in ideas and certainly poorer in flourishing symphonic achievements.’

Concerto Grosso for Winds and Timpani

Composed in 1929, the *Concerto Grosso for Winds and Timpani* is structured in three parts according to the classical version of the *concerto grosso* form (fast–slow–fast) and is respectively orchestrated for two ensembles:

First: solo instruments: flute, oboe (or cor anglais),
clarinet and trumpet.

Second: ripieni or 'orchestra': piccolo, clarinet,
bass clarinet, bassoon, two French horns, trumpet,
two trombones (tenor, bass) and timpani.

Many of the composers of the time, including Stravinsky, Martinů, Bloch, Roussel, Hindemith, Martin, Bartók, Mitropoulos, Skalkottas and Nezeritis, contributed to the revival of older forms such as the *concerto grosso*, *divertimento* and *sinfonia concertante* that came about in the light of the anti-Romantic spirit of the interwar years. In Petridis's *Concerto Grosso*, the dialectical use of 'solo' instruments is combined with the imaginative use of the 'orchestra', and both serve as organic ensembles, the harmonic-contrapuntal ideal of the composer, as he consistently seeks the renewal of an older form through its enrichment with elements of his own tradition.

Towards the end of the 1920s Petridis's musical language had crystalised. He maintained and re-orchestrated the *Kleftikoi Choroï* from the aforementioned *Kleftiki* Symphony and in addition to the *Concerto Grosso* and *Symphony No. 1* he composed the *Greek Suite* (1929). His aim was, and remained until the end of his life, to create a new Hellenism – such as was missing in European culture for four centuries – by connecting the Byzantine and folk-music tradition of Asia Minor, and especially Cappadocia, with early 20th-century aesthetics including Impressionism, always in the spirit of an austere and strict but anthropocentric modernism. As one of the last generations with connections to key historical sites in medieval Hellenism, Cappadocia and Constantinople, Petridis occupies a unique position among modern Greek composers. The music presented on this recording is representative of both his aesthetic and his creative achievements.

Byron Fidetzis

English translation: Olga Efthymiou

ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΤΡΙΔΗ (1892–1977)

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ *ΡΕΚΒΙΕΜ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΤΡΙΔΗ*

Η δεκαετία του 1950 στάθηκε για την ελληνική κοινωνία περίοδος ενδοσκόπησης και περισυλλογής. Οι γενιές που οραματίστηκαν, πίστεψαν κι αγωνίστηκαν για τη Μεγάλη Ιδέα * (την κύρια Νεοελληνική πολιτική στόχευση ως και το 1922 για την ενσωμάτωση των βαλκανικών και μικρασιατικών περιοχών, όπου παραδοσιακά υπήρχαν ελληνικοί πληθυσμοί στο ελληνικό κράτος) ζούσαν, ήταν ακόμα δραστήριες και ρύθμιζαν εν πολλοίς τα του δημόσιου βίου. Οι νεότερες γενιές, που γαλβανίστηκαν και πάλεψαν στο καμίνι της Κατοχής (περίοδος 1941-1944) και του Εμφυλίου (1946-1949), ήταν είτε αποκαμωμένες από μια Πύρρειο νίκη, είτε εξουθενωμένες από μια στρατιωτική συντριβή.

Το Κυπριακό ζήτημα δέσποζε στην ευρύτερη πολιτική σκηνή και, εξαιτίας της αποικιοκρατικής δολιότητας και διπλωματικής «δεξιοτεχνίας» των Βρετανών, δίχαζε εκ νέου τους λαούς της Ελλάδας και της Τουρκίας. Η 500στή επέτειος της Αλώσεως το 1953 σηματοδότησε το τέλος της, χάριν του ψυχρού πολέμου και του ΝΑΤΟ, μεταπολεμικής εκδοχής του ελληνοτουρκικού ειδυλλίου, και τα Σεπτεμβριανά του 1955 στην Πόλη έβαλαν την ταφόπλακα στο Βενιζελο-Κεμαλικό όραμα της ελληνοτουρκικής φιλίας (ο Ελευθέριος Βενιζέλος (1864-1936) και ο Κεμάλ Ατατούρκ (1881-1938) είχαν υπογράψει το 1930 ένα σύμφωνο φιλίας πιστεύοντας ότι έτσι θα έβαζαν τέρμα στη μακροχρόνια διαμάχη των δύο λαών).

Όπως η Μικρασιατική Καταστροφή (**η καταστροφική για τους Έλληνες κατάληξη του Ελληνοτουρκικού πολέμου 1919-1922) διέλυσε οριστικά το εξωελλαδικό, πρωτίστως αστικό, πληθυσμιακό πλέγμα του Ελληνισμού, ο Εμφύλιος κατέστρεψε θεμελιακά τον ζωτικό αγροτικό πληθυσμό της ορεινής Ελλάδας και η επακολουθείσα μετανάστευση, εσωτερική κι εξωτερική, του έδωσε τη χαριστική βολή.

Αυτή η μελαγχολική εικόνα συνοδευόταν και από τον αφτιασίδωτο πλέον κυνισμό των Μεγάλων Δυνάμεων. Ας θυμηθούμε μόνο εκείνο το εγγλέζικο, ωραία μυθοποιημένο «οι ήρωες πολεμούν σαν Έλληνες» σε παραλληλία με τις αγχόνες των Καραολή και Δημητρίου*** (Μιχαλάκης Καραολής (1933) και Ανδρέας Δημητρίου (1934) οι δύο ήρωες αγωνιστές του Κυπριακού Αγώνα που απαγχονίστηκαν από τους Άγγλους αποικιοκράτες το 1956) ή την ωμή εγκατάλειψη της Αριστεράς στην κρίσιμη ώρα της από τους Σοβιετικούς και, βέβαια, τη «συμμαχική συνέπεια» των αμερικάνικων βομβών ναπάλμ στον Γράμμο (το βουνό στα ελληνοαλβανικά σύνορα όπου εκτυλίχθηκε η τελευταία πράξη του Εμφυλίου πολέμου) πάνω σ' ελληνικά κορμιά****. Καθώς αναδύθηκε μελαγχολική και πλήρης ανομολόγητων τύψεων εκατέρωθεν η εικόνα της νεοελληνικής πραγματικότητας του 1950, ήταν αναπόφευκτο να οδηγηθεί όλος ο ελληνικός πνευματικός κόσμος σε περίσκεψη, ενδοσκόπηση και αναφορά σε διαχρονικά σύμβολα καρτερίας και συνάμα αντίστασης.

Τέτοιο σύμβολο στάθηκε η μορφή του τελευταίου αυτοκράτορα των Ρωμαίων, του ηρωικού Κωνσταντίνου Παλαιολόγου. Ο έσχατος αυτοκράτωρ του Βυζαντίου, συνεπαίρνοντας διαχρονικά με την υπέρτατη θυσία του και εκφράζοντας μοναδικά το κράμα συναισθημάτων αντίστασης, καρτερίας και πίστης στο χρέος, εξυψώθηκε από τους κορυφαίους δημιουργούς της εποχής ως μορφή αναφοράς και ως οδηγητική μορφή του Ελληνισμού σε δύσκολους καιρούς.

Ήδη από τη δεκαετία του '40 ο Νίκος Καζαντζάκης* (διάσημος Έλληνας συγγραφέας, 1883-1957) δούλευε πάνω στην τραγωδία του *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* που πήρε την τελική της μορφή σε δεκατρισύλλαβο στίχο τον Μάρτιο του 1951 και δημοσιεύτηκε το 1953 στη «Νέα Εστία» με τον υπότιτλο «ο εθνικός θρύλος της Αλώσεως». Αυτό το τεύχος είναι που χάρισε στον Μανώλη Καλομοίρη** (σημαντικός Έλληνας συνθέτης, 1883-1962), όταν την ίδια χρονιά εκείνος τον επισκέφθηκε στην Αντίμπ. Γράφει ο Καλομοίρης:

«Τέσσερα όλα χρόνια από το ευλογημένο εκείνο πρωινό στις Antibes που ο Μεγάλος Δημιουργός μου χάρισε, καθώς μόλις το είχε λάβει, ένα αντίτυπο της «Νέας Εστίας» με την τραγωδία του *Κωνσταντίνου Παλαιολόγου*. Και φύλαξα μέσα στα βάθη της ψυχής και της καρδιάς μου, σαν αθάνατο λουλούδι, το εξαίσιο ελληνικό δραματικό δημιούργημα του Διδασκάλου. Ολοένα με δονούσανε μελωδίες, αρμονίες, θέματα και μοτίβα, όπως τον παλιό καλό καιρό που με είχε συνεπάρει ο *Πρωτομάστοράς* του. Κι όλο ένοιωθα και πιο επιταχτικά πως, όπως άρχισα το λυρικό μου έργο με τη νεανική παθητική δημιουργία του Καζαντζάκη, έτσι έπρεπε και να το τελειώσω με το τελευταίο του Εθνικό δραματικό μεγαλούργημα.

Θυμάμαι πάντα καθώς επήρα τότε το τρένο απ' τις Antibes για το Παρίσι και εδιάβαζα τον *Κωνσταντίνο τον Παλαιολόγο*. Είχε συνεπάρει όλο μου το είναι. Δεν μπορούσα να κρατήσω τα δάκρυά μου...»

Αυτά μας λέει το 1957 ο μεγαλοϊδεάτης Μανώλης Καλομοίρης, τη χρονιά ακριβώς που παίρνει την οριστική απόφαση να μελοποιήσει την τραγωδία του Καζαντζάκη, και θεωρώ τα λόγια του αυτά χαρακτηριστικά όχι μόνο για τη δική του σκέψη και νοοτροπία, αλλά και για το όλο πνευματικό κλίμα μιας δύσκολης και μεταβατικής νεοελληνικής εποχής.

Λίγο καιρό πριν, στην «Καθημερινή» της 31^{ης} Μαρτίου 1956 και σε σημείωμά του με τίτλο «Εις Μνήμην» επ' αφορμή του θανάτου του Αρχιεπισκόπου Αθηνών Σπυρίδωνος (1873-1956), ο συνθέτης Πέτρος Πετρίδης έγραφε τα εξής:

«Η εκλιπούσα μορφή Σπυρίδωνος Αρχιεπισκόπου Αθηνών και πάσης Ελλάδος βρίσκεται στενώτατα συνδεδεμένη με την εξέλιξη της θρησκευτικής μουσικής γενικά και της Βυζαντινής ειδικότερα. Από την στήλην αυτήν προτίθεται, με πένθος βαρύ στην καρδιά, ν' αποτίσω φόρον ευγνωμοσύνης στη σεπτή μνήμη του Έλληνος Ιεράρχου, που πρώτος στην ιστορία μας αγκάλιασε με τόλμη κι ευρύτητα αντιλήψεως τα μεγάλα πεπρωμένα της Βυζαντινής μουσικής.

Αφού αναφερθή στο ιστορικό της σύνθεσης του ορατορίου *Άγιος Παύλος*, σημειώνει τα παρακάτω ως προς την δημιουργία του *Ρέκβιεμ*.

Αλλ' ιδού δεύτερος, εξ ίσου σημαντικός λόγος αφοσιώσεως και θαυμασμού στον Ιεράρχη Σπυρίδωνα. Περί τα τέλη του 1951 εγνώσθη ότι οι τότε φίλοι και σύμμαχοί μας Τούρκοι προετοίμαζαν θριαμβευτικές γιορτές για την υπ' αυτών άλωση της Βασιλίδος, πεντακόσια χρόνια από του 1453. Τι μπορούσε να γίνη από της ιδικής μας πλευράς; Σ' ανεπίσημες συνομιλίες μού εζητήθη γνώμη επί του θέματος. Θέμα, τούτη τη φορά, σπαραξικάρδιο, καταθλιπτικό. Πώς ν' αντιμετωπισθή με μουσικήν έξαρσιν αντάξια του κολοσσιαίου γεγονότος; Στον σκυθρωπόν ορίζοντα των μαύρων λογισμών ανέτειλεν η έκλαμπρη φυσιογνωμία του τελευταίου Βυζαντινού αυτοκράτορος. Υπέβαλα στον Μακαριώτατο την πρότασι να συνθέσω Μνημόσυνη Ακολουθία —Ρέκβιεμ— στη μνήμη του ηρωικού Κωνσταντίνου Παλαιολόγου. Παραλείπω εδώ τις ποικίλες αντιθέσεις κι αντιδράσεις, γιατί φαίνεται ότι και η φόρμα «Ρέκβιεμ» τυχ' Θρησκευτικής μουσικής δεν περιέχεται στην προβαλλόμενη σκιά της Βυζαντινής παραδόσεως. Άλλη μια φορά η αδρή προσωπικότης του Σπυρίδωνος παραμέρισε τους νεκρούς τύπους κι έδωσεν ισχυράν ώθησι στο δημιουργικό παλμό, που περιέχεται σε κάθε ζωντανή παράδοσι. Έλαβα την εντολή να συνθέσω την Μνημόσυνη Ακολουθία. Το έργο, έτοιμο από του Μαρτίου 1953, περιμένει ν' ανακύψει από τα λείψια η Εθνική Λυρική Σκηνή *** (η ΕΛΣ την εποχή εκείνη βρισκόταν σε διαρκή κρίση, με αποκορύφωμα το κλείσιμό της για περίπου έναν χρόνο) για να βρη στην Ελλάδα την ενσάρκωσί του.

Τα δύο ως άνω έργα, το ορατόριο και το Ρέκβιεμ, γεννήθηκαν ως πνευματικά τέκνα του Ιεράρχου Σπυρίδωνος. Δίχως τεχνικές μουσικές γνώσεις, δίχως στοιχεία ιστορικής προοπτικής, τα εξέθρεψε με μόνη την ακλόνητή του πίστι στα μεγάλα πεπρωμένα της Βυζαντινής μουσικής. Θα χαράττουν άληστη τη σεπτή του μνήμη στις ψυχές όσων τα ακροώνται εδώ ή αλλαχού.»

Ειδικότερα ως προς το Ρέκβιεμ, η σχετική έρευνα εντόπισε άλλο ένα σημαντικό ντοκουμέντο στον Τύπο της εποχής. Σε συνέντευξή του προς τον δημοσιογράφο της «Καθημερινής» Στέλιο Ι. Αρτεμάκη τον Απρίλιο του 1964, ο Πετρίδης αναφερόμενος στο έργο του αυτό λέγει τα εξής: «... Η σύνθεσις Μνημοσύνου Ακολουθίας –Ρέκβιεμ– βασιζομένης με σταθεράν ισορροπίαν στα ορθόδοξα και στα καθολικά κείμενα πηγάζει από το παγχριστιανικόν, το υπερχριστιανικόν, το παγκόσμιον οικουμενικόν πνεύμα, που από διετίας φωτίζει έκλαμπρα τον ορίζοντα του πνευματικού ανθρώπου. Την πρωτοβουλία αυτή ήλθε να ενισχύση αισθητικός παράγων μεγίστης σημασίας. Ως γνωστόν η ορθόδοξος μνημόσυνος ακολουθία διακρίνεται για κατανυκτική τρυφερότητα, για άγχος ζοφερό, για ψυχική κάμψη μπρος στο φάσμα του θανάτου. Με μία μόνο εξαίρεσι, στερείται και των αδρών χαρακτηριστικών, που αγγέλλουν την οργή του Κυρίου έναντι του αμαρτωλού. Η αρμονική, αλληλοσυμπληρούσα συζυγία ορθοδόξων και καθολικών κειμένων προσφέρει πειστικήν εναλλαγή τρυφερών και σκληρών θεμάτων κι εξασφαλίζει πλατειά κι ευμελή αρχιτεκτονική δομή.

Το καθαυτό σώμα της ακολουθίας πλαισιώνεται από το τυπικό που ήτο εν χρήσει στην βυζαντινή Αυλή. Πριν ή γίνη η εκφορά του θανόντος αυτοκράτορος ο επί τούτω εντεταλμένος αυλικός απήγγελλε: «Έξελθε, Βασιλεύ, καλεί σε ο Βασιλεύς των Βασιλευόντων και Κύριος των Κυριευόντων». Υπό το φως των ως άνω, το όλον Ρέκβιεμ παρουσιάζεται ως εξής:

«Έξελθε βασιλεύ»

«Ανάπαυσον ο Θεός τον δούλον Σου»

(ορθόδοξον)

α) «Ντίες Ίραι» (Ημέρα οργής) (καθολικόν), β) « Ηχούν αι σάλπιγγες» (καθολ.), γ) «Θάνατος και ζωή αναταράσσονται» (καθολ.), δ) «Βίβλος γεγραμμένη» (καθολ.), ε) «Τι νυν ο δυστυχής μαρτυρήσω» (καθολ.) στ)

«Βασιλεύ φοβερού μεγαλείου» (καθολ.).

«Άμωμοι εν οδώ, Αλληλούϊα» (ορθόδ.)

«Ακούσωμεν τι κράζει ο Παντοκράτωρ» (ορθόδ.)

«Αγνή Παρθένος» (ορθόδ.)

«Άγιος, άγιος, Κύριος Σαββαώθ»

(ορθόδ. και καθολ.)

«Ο Αμνός του Θεού» (ορθόδ. και καθολ.)

«Φως αιώνιον λάμψοι επ' αυτοίς» (καθολ.)

«Μακάριοι» (ορθόδ.)

«Είσελθε Βασιλεύ»

Στη σύνθεσι του έργου εδέησε να προβώ σε σημαντικές καινοτομίες εν σχέσει με τα μέχρι τούδε καθιερωμένα. Ο χειρισμός κάθε κομματιού ενός Ρέκβιεμ ακολουθούσε την μορφολογία μιας σκηνής μουσικού δράματος, κοινώς όπερας. Η μουσική γραφή έπαιρνε από εκεί πολύ μεγάλη στροφή προς την αρμονική, την κάθετη λεγομένη τεχνοτροπία. Τούτο, βέβαια, δεν εμπόδισε τον Μότσαρτ, τον Μπερλιόζ, τον Βέρντι να συνθέσουν τα γνωστά μνημειώδη έργα, που φέρουν τον τίτλο του Ρέκβιεμ. Η καθαρά πολυφωνική οριζόντια γραφή βρίσκει στα έργα αυτά ελαχίστη σχέση. Σήμερα, με την ορμητική αναγέννησι του πολυφωνικού πνεύματος στην μουσική σύνθεσι, είμεθα υποχρεωμένοι, με αγαλλίασι μάλιστα, να χαράξωμε εκ διαμέτρου αντίθετη προς τους κλασσικούς γραμμή. Στο Ελληνολατινικό Ρέκβιεμ, που παρουσιάζω, η πολυφωνική οριζόντια γραφή κυριαρχεί σχεδόν αποκλειστικά με την κάθετη, αρμονική πλοκή περιωρισμένη σε συγχορδίες απλές, πλατειές, που εξασφαλίζουν στην πολυφωνία την μέχρις οκταφώνου χορικού άνεσι κινήσεως κι αναπτύξεως.

Ήτο επόμενο η πολυφωνική γραφή να επιβάλει κι αντίστοιχην αισθητική στην μορφολογική δομή των διαφόρων κομματιών του έργου. Αντί μορφής σκηνής όπερας, έθεσα ως κεντρικό πυρήνα το σχήμα «Χορικό και Παραλλαγές». Κάθε μέρος του Ρέκβιεμ αυτού ξεκινά από ένα χορικό κι αναπτύσσεται πολυφωνικά ακολουθώντας κι αποκρυσταλλώνοντας την δραματική, την λυρική κατάνυξι κι εξαύλωσι των κειμένων.

Η ευκαιρία ήταν υπέροχα ελκυστική για την αναβίωσι κι ευρύτατη χρησιμοποίησι του ύφους –στυλ– του κοντσέρτο γκρόσσο, που από αιώνος και πλέον έχει παραμεληθή από τους συνθέτες λόγω προφανώς των περιορισμών της κάθετης αρμονικής γραφής. Η παραμέλησις είναι ιδιαίτερα αισθητή στον τομέα της φωνητικής και δη της χορωδιακής συνθέσεως. Στο Ρέκβιεμ τούτο οι τέσσερεις σολίστ κι η χορωδία σπάνια μένουν απομονωμένοι. Συνεργάζονται στενώτατα με περιπτύξεις, αντιθέσεις, αμοιβαίες διεισδύσεις, με διαλόγους που εκτείνονται από διφωνία(ς) μέχρις οκταφώνου διπλού χορικού.

Τέλος, όπως και στο ορατόριο *Άγιος Παύλος*, όπου ο αφηγητής χρησιμοποιεί το ύφος λειτουργικού ρετσιτατίβο και στο *Ρέκβιεμ*, η τεχνοτροπία αυτή διευρύνεται όχι μόνον εις τους σολίστ αλλά και εις την χορωδία. Ολόκληρος δε ο αριθμός των «δέκα» (Μακαρισμοί), χρησιμοποιεί την τεχνοτροπία του τετραφώνου λειτουργικού ρετσιτατίβο, δεδομένου ότι το κείμενο των μακαρισμών ανήκει εις ύφος στοχαστικόν και φιλοσοφικόν, παρά καθαρά λυρικόν. Κατά τυχόν ελληνικήν εκτέλεσιν, τα λατινικά κείμενα θα αποδίδωνται στα αντίστοιχα ελληνικά. Εκτός Ελλάδος τα ελληνικά κείμενα θα αποδίδωνται στα αντίστοιχα λατινικά.

Το έργο αποτελείται από 336 σελίδες μεγάλου σχήματος, 28 πενταγράμμων η δε διάρκειά του θα καλύψη πιθανώς μίαν ώραν και σαράντα περίπου λεπτά. Όσον αφορά την πρώτην παγκόσμιον εκτέλεσιν, προβλέπω ότι το έτος 1965 θα είναι ευοίωνον.»

Αυτά ο Πετρίδης. Και κλείνει το σημείωμα ο δημοσιογράφος Στέλιος Αρτεμάκης με τα ακόλουθα: «Εις τα τελευταία αυτά λόγια του συνθέτου, το βλέμμα του και η φωνή του εξέφραζαν μίαν βεβαιότητα...»

Ας περάσουμε όμως από τα σημαντικά αυτά ντοκουμέντα, στο ίδιο το έργο. Το *Ρέκβιεμ* είναι διαρθρωμένο, όπως μας λέει ο συνθέτης του σε 11 μέρη, καθένα εκ των οποίων φέρει στην παρτιτούρα λατινικό τίτλο. Στην τελευταία σελίδα της παρτιτούρας με αριθμό 340, ο συνθέτης γράφει στα γαλλικά: Αθήνα-Παρίσι, 23 Ιουλίου 1964.

Σε σχέση με όσα ο ίδιος μαρτυρεί στα προηγούμενα κείμενα, δημιουργούνται εύλογα ερωτήματα και ως προς τη σύλληψη του ελληνολατινικού χαρακτήρα του έργου και ως προς τον χρόνο σύνθεσης κι αποπεράτωσής του. Η αρχική μου σκέψη για την παράλληλη χρήση των δύο γλωσσών στο *Ρέκβιεμ*, στηρίχτηκε στην επί μακρόν συνύπαρξή τους ως κυρίων και, κατά καιρούς, ως επισήμων γλωσσών στα εδάφη της Αυτοκρατορίας. Πουθενά ωστόσο ο Πετρίδης δεν κάνει σχετική αναφορά. Αντιθέτως, η έμμεση μνεία της πρόσφατης τότε συνάντησης του Οικουμενικού Πατριάρχη με τον Πάπα της Ρώμης (5/6 Ιανουαρίου 1964) της πρώτης μετά τη Σύνοδο της Φλωρεντίας το 1439 και το «... από διετίας επικρατούν παγχριστιανικόν, υπερχριστιανικόν και οικουμενικόν πνεύμα», παραπέμπει μάλλον προς μια επιλογή συμβολική, στην επίκαιρη τότε προσπάθεια επαναπροσέγγισης και αλληλοκατανόησης του χριστιανικού κόσμου. Ως προς τον ακριβή χρόνο της σύνθεσης πάλι, νομίζω ότι το έργο γράφτηκε μεν και τελείωσε το 1953, θεωρώ ωστόσο βέβαιο ότι ο συνθέτης ξαναδούλεψε το έργο του και πιθανότατα στη δεκαετία του '60 να του έδωσε την τελική μορφή. Ο αριθμός σελίδων της παρτιτούρας (336) σύμφωνα με τη συνέντευξη και ο αριθμός σελίδων της πραγματικής παρτιτούρας (340) εμφανίζουν μια μικρή διαφορά, που ίσως και να υποδηλοί διαφορετική γραφή.

Είναι δυστυχώς γεγονός ότι, παρ' όλη τη δημοσιογραφική βεβαιότητα του 1964, ο Πετρίδης δεν άκουσε το *Ρέκβιεμ* ποτέ του, μιας και η πρώτη του εκτέλεση πραγματοποιήθηκε 40 χρόνια αργότερα, στις 27 Οκτωβρίου 2004 στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης. Συντελεστές εκείνης της πρεμιέρας ήταν η Συμφωνική Ορχήστρα του Δήμου Θεσσαλονίκης, και οι χορωδίες Θεσσαλονίκης, «Χρυσές Φωνές» του Ρούσε και «Μετροπόλιταν» της Σόφιας, σε διδασκαλία Μαίρης Κωνσταντινίδου η πρώτη και Σοφίας Βαρντάσκα οι άλλες δύο. Σολίστ

ήταν οι μονωδοί Σοφία Κυανίδου υψίφωνος, Θεοδώρα Μπάκα μεσόφωνος, Βαγγέλης Χατζησίμος τενόρος και ο βαθύφωνος Χριστόφορος Σταμπόγλης σε διδασκαλία Δημήτρη Γιάκα, υπό τη διεύθυνση του γράφοντος.

Η ανά χειράς ηχογράφηση του *Ρέκβιεμ* έγινε στις 23 και 24 Ιουλίου 2006 στη Σάλα Μπουλγκάρια της Σόφιας. Συμμετείχαν οι ίδιοι σολίστ της πρεμιέρας, η συμφωνική ορχήστρα Συμφωνιέττα Σόφιας και η χορωδίες «Χρυσές φωνές» και «Μετροπόλιταν» σε διδασκαλία Σοφίας Βαρντάρσκα. Η μουσική διδασκαλία ήταν και πάλι του Δ. Γιάκα και η διεύθυνση του γράφοντος.

Παρά τα όσα δηλώνει ο συνθέτης ως προς το ζήτημα της γλώσσας –πιθανότατα και για πρακτικούς λόγους– για ενδεχόμενη παρουσίαση του έργου, προτίμησα τόσο στην α΄ζωντανή παρουσίαση του *Ρέκβιεμ* όσο και στην αρκετά μεταγενέστερη ηχογράφησή του να τραγουδηθεί στις γλώσσες που καταγράφονται στην παρτιτούρα. Νομίζω ότι έτσι τονίζεται ακόμη περισσότερο ο εξαιρετικά ιδιόμορφος χαρακτήρας του έργου και παράλληλα θεωρώ ότι αναδεικνύεται εναργέστερα η ηρωική μορφή του πανταχόθεν βαλλόμενου μαρτυρικού αυτοκράτορα. Ως ελληνολατινικό *Ρέκβιεμ* εξάλλου το αναφέρει και ο ίδιος ο Πετρίδης στο προαναφερθέν σημείωμά του.

Τα δύο ακραία μέρη του *Ρέκβιεμ* αποδίδονται στα ελληνικά και αναφέρονται, όπως μας πληροφόρησε ο ίδιος ο συνθέτης, στο βυζαντινό τελετουργικό που ακολουθούνταν μετά την εξαγγελία θανάτου του αυτοκράτορα. Πέραν του λατινικού τίτλου «Egrederet Basileus», ο Πετρίδης μάς μεταφέρει ελληνιστί τα λόγια της τελετουργίας «Έξελθε Βασιλεύ κτλ». Το προανάκρουσμα –Largo στη ντο ελάσσονα– ξεκινά με ένα ρυθμικό μοτιβικό σχήμα στα τύμπανα, που προαναγγέλλει την άμεσα ακολουθούσα εισαγωγική φράση του βαθύφωνου. Τον διαδέχεται ο τενόρος και στη συνέχεια οι δύο άνδρες μονωδοί και η ανδρική χορωδία καθορίζουν με το ιδιαίτερο ηχόχρωμά τους τον πένθιμο και συγκρατημένο συνάμα χαρακτήρα του προανακρούσματος. Η μουσική κινείται σε ύφος απέρριπτα ομοφωνικό με λιτή αρμονική επένδυση, που συχνά παραπέμπει στον γαλλικό νεοκλασικισμό του μεσοπολέμου.

Το 2^ο μέρος Adagio -Da requiem, Deus– Ανάπαυσον ο Θεός τον δούλον σου, αποδίδεται ελληνικά απ' το σύνολο των μονωδών και τη μικτή χορωδία. Το ύφος, αρχικά ομοφωνικό, παίρνει σταδιακά μια πολυφωνική διάσταση, κυρίως μετά τη 2^η είσοδο των μονωδών. Η χορωδία ωστόσο διατηρεί ως το τέλος του μέρους τον ομοφωνικό χαρακτήρα.

Το 3^ο μέρος έχει ξεχωριστό ενδιαφέρον. Βασίζεται πάνω στη γνωστή και πλειστάκις χρησιμοποιηθείσα λατινική ακολουθία (sequenza): Dies Irae. Η προαναφερθείσα αναφορά του Πετρίδη στην αναγεννημένη μορφή του κοντσέρτο γκρόσο και στη θεμελιώδη αρχή της εναλλαγής που την διέπει, βρίσκει εδώ την κατεξοχήν εφαρμογή της. Αρθρώνεται σε 10 υποτμήματα και αποδίδεται λατινικά. Οι τίτλοι τους είναι:

- I. Dies irae. Moderato, με εναλλάξ συμμετοχή χορωδίας – μονωδών
- II. Quantus tremor. Allegro, χορωδία
- III. Tuba mirum. Largamente, χορωδία
- IV. Mors stupebit. Allegro, όλοι
- V. Tuba mirum. Largamente, χορωδία
- VI. Mors stupebit. Allegro, όλοι
- VII. Liber scriptus. Lento quasi recitativo, όλοι
- VIII. Dies irae. Moderato, όλοι
- IX. Quid sum miser. Largo, μονωδοί
- X. Rex tremendae majestatis. Andante maestoso, όλοι

Στο 4^ο μέρος *Beati immaculati in via*, *Andante* στη Σι ύφεση μείζονα, συμμετέχουν όλοι, μονωδοί και χορωδία, τραγουδώντας το ελληνικό κείμενο: Άμωμοι εν οδώ αλληλούια. Η λυρική φύση του μέρους αυτού αναδεικνύεται εξαιρετικά χάρη στην εναλλακτικότητα που προσφέρει και εδώ η μορφή του κοντσέρτο γκρόσο. Οι φωνές των μονωδών (*solī*) σταδιακά συμπλέκονται, ενώ η χορωδία είτε τμηματικά είτε συνολικά (*ripienti - tutti*) κατά περιόδους σχολιάζει.

Το 5^ο μέρος *Audiamus quid omnipotens exclamet* – Ακούσωμεν τι κράζει ο Παντοκράτωρ, *Allegro* στη σολ ελάσσονα, ανήκει αποκλειστικά στη χορωδία, αποδίδεται ελληνικά και διαρθρώνεται στην απλή τριμερή μορφή A-B-A.

Το 6^ο μέρος *Agnus Dei*, *Larghetto* στη Λα μείζονα, είναι ένα κατεξοχήν λυρικό μέρος, όπου κυριαρχούν οι φωνές των μονωδών, με σταδιακή διακριτική συμμετοχή της χορωδίας.

Το 7^ο μέρος *Pura Virgo* - Αγνή Παρθένε, *Largo* στη Ρε μείζονα, είναι μια ελεγειακή δυωδία ανάμεσα στις δύο γυναικείες φωνές. Τα ξύλινα πνευστά, με προεξάρχον το αγγλικό κόρνο, υπογραμμίζουν λιτά τη μορφή της αέναης παραλλαγής που χαρακτηρίζει μοναδικά το ιδιαίτερο αυτό μέρος.

Στο 8^ο μέρος, *Sanctus*, *Allegro* στη Ντο μείζονα, ο συνθέτης βρίσκεται καθ' ολοκληρίαν στο στοιχείο του, υπηρετώντας το αντιιστικτικό του ιδανικό. Μονωδοί και χορωδία συμμετέχουν από κοινού στο χτίσιμο μιας μεγαλειώδους φούγκας πάνω στο ελληνικό κείμενο: Άγιος, άγιος Κύριος Σαβαώθ. Στο κλείσιμο της φούγκας ένα πιο συγκρατημένο τέμπο οδηγεί βαθμιαία στο τελικό κορύφωμα: Ωσανά. Μετά και την έσχατη θριαμβική κορώνα, τα έγχορδα σβήνουν τόσο δυναμικά όσο και ρυθμικά, καταλήγοντας στη ντο# ελάσσονα, τονικότητα του επόμενου μέρους.

Το κατεξοχήν ατμοσφαιρικό 9^ο μέρος, *Lux Aeterna* – *Largo*, αποδίδεται λατινικά από τις γυναικείες φωνές, μονωδών και χορωδίας. Και εδώ η δομή βασίζεται στη μορφή χορικό και παραλλαγές, ενώ είναι διακριτικά ανάλαφρη η ενορχήστρωση.

Το 10^ο μέρος, *Beati* - Μακαρισμοί, είναι ένα διαλογικό ρετσιτατίβο ανάμεσα στον τενόρο και στη μικτή χορωδία. Αποδίδεται ελληνικά, γεγονός που υπογραμμίζει έντονα τον βυζαντινότροπο χαρακτήρα του.

Το *Ρέκβιεμ* ολοκληρώνεται με τον επίλογο *Intra Basileus* –Είσελθε Βασιλεύ, *Largo* στη Ντο μείζονα, όπως περίπου ξεκίνησε, με την αυλική απαγγελία-επίκληση στο πνεύμα του θανόντος αυτοκράτορος. Σε πνεύμα μεταρσίωσης μονωδοί, χορωδία και ορχήστρα οδηγούνται σε ένα τελικό *Largamente* που κλείνει το μοναδικό αυτό έργο.

Σχεδιάζα μια πιό λεπτομερή προσέγγιση του *Ρέκβιεμ* αλλά, μετά την ανεύρεση και παράθεση της συνέντευξης του 1964, έκρινα σκοπιμότερο ν' αναφερθώ εκτενέστερα παρακάτω στον συνθέτη Πέτρο Πετρίδη, στη μουσική του και στην κατά τη γνώμη μου θέση του στην ελληνική μουσική ιστορία.

Ο Πετρίδης γεννήθηκε στη Νίγδη της Καππαδοκίας το 1892 κι έκανε τις εγκύκλιες σπουδές του στην Πόλη. Προέρχεται συνεπώς απ' τον έξω Ελληνισμό. Δεν είναι Ελλαδίτης και η σχέση του με την Τέχνη καθορίζεται κι απ' την εν γένει νοοτροπία του Ρωμιού της μικρασιατικής κοινότητας. Θέλει να κατακτήσει την Τέχνη του, θέλει να κερδίσει την ελευθερία του και θέλει να αποκτήσει το δικαίωμα του πολίτη μακριά και πέρα απ' την καταφρόνια και την καταισχύνη του ραγιά.

Νέος θα καταταγεί εθελοντικά στον ελληνικό στρατό και θα πολεμήσει για τα ιδανικά του στους Βαλκανικούς πολέμους. Αργότερα ωστόσο δεν θα διστάσει να πλέξει το εγκώμιο του Μεταρρυθμιστή Ατατούρκ, αναφέροντάς τον και ως Γαζή. Δεν θα ξεχάσει όμως ποτέ του το *Ελληνικόν* του Καβάφη. Χαρακτηριστικό το παρακάτω γεγονός. Σε κάποια γεμάτη ένταση συνέλευση της Ενώσεως Ελλήνων Μουσουργών, σύμφωνα με μαρτυρία τόσο της κόρης του Μάριου Βάρβογλη όσο και της ανηψιάς του Πετρίδη, όταν ο Βάρβογλης τον «απαξίωσε» με τη φράση «Στάσου Τούρκε!», ο Πετρίδης σηκώθηκε απειλητικός και,

έτοιμος να χειροδικήσει, βρυχήθηκε: «Ποιόν είπες Τούρκο ρε!». Αξίζει ακόμα να σημειωθεί ότι αυτός που έζησε, έδρασε και τιμήθηκε 60 και πλέον χρόνια στη Γαλλία, ποτέ του δεν δέχτηκε τη γαλλική υπηκοότητα. Τέλος, η πρόσφατη περί τον Πετρίδη έρευνα αποκάλυψε την ιδιαίτερη πνευματική σχέση του συνθέτη με τον αντιναζιστή και αντιστασιακό Γερμανό αρχιμουσικό Λέο Μπόρχαρντ (1899-1945). Η περαιτέρω σχετική έρευνα ενδέχεται να φωτίσει πέραν της καλλιτεχνικής στάσης, που αντιπροσωπεύεται από έργα όπως η *Πένθιμη και Ηρωική Εισαγωγή* και η 4^η συμφωνία (*Δωρική /Πίνδος*), την πολιτική στάση του συνθέτη κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Πέρα όμως απ' αυτά τα κάπως χρονογραφικά, οφείλω να αναφερθώ στη μουσική του. Μια μουσική δύσκολη, πολλές φορές σκληρή, ηθελημένα στεγνή και δυσπρόσιτη. Αλλά απόλυτα προσωπική και εξαιρετικά ιδιόμορφη. Στο επίπεδο της μεγάλης μορφής επιλέγει βασικά τους κλασικούς μορφολογικούς τύπους της συμφωνίας, της σουίτας και του κοντσέρτου. Ο τρόπος αντιμετώπισης της ανάπτυξης του θεματικού υλικού ωστόσο τον φέρνει σταδιακά πίσω, στην προηγούμενη των Βιεννέζων κλασικών εποχή: στη χρυσή περίοδο της αντιστίξεως. Καθώς το ιδανικό που φτερώνει τη σκέψη του είναι οριζόντιο και μελωδικό, είτε μιλούμε για το βυζαντινό μέλος είτε για το δημοτικό τραγούδι, θεωρεί ότι η αντιστικτική επεξεργασία καθιστά το μέλος αυτό αναπτυξιακά προσφορότερο, συχνά δίχως τον μοτιβικό του κατακερματισμό που αποτέλεσε ιδανικό μπετοβενικό και είχε επικρατήσει απολύτως, στη συμφωνική κυρίως σκέψη, ως τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Δεν αρκείται ωστόσο στη χρήση του βυζαντινού ή του δημοτικού μέλους μιμητικά. Από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του '20, όπως ο ίδιος μας λέει με τα ιδιαίτερα ελληνικά του, ξεπέρασε τη «διεκπεραίωση της δημοτικοφανείας» αποκηρύσσοντας μάλιστα κάποια προηγούμενα έργα του, όπως λ.χ. το συμφωνικό ποίημα *Πανηγύρι* ή τις Σονάτες για φλάουτο/πίانو και βιολοντσέλλο/πίانو. Την εποχή εκείνη επιδίωξε συστηματικά να διαπλάσει τη μουσική του ελληνικότητα και να την εκφράσει αφενός μεν διά της «εσωτερικής» κατάκτησης του παραδοσιακού ήχου, αποφεύγοντας την «εξωτερική» απόδοση ενός στερεότυπου επιφανειακού και ρηχού εν κατακλείδι φολκλορισμού, αφετέρου δε μέσω του προσεταιρισμού επιλεγμένων στοιχείων της σύγχρονης, γαλλικής κυρίως σχολής. Ως «εσωτερική» κατάκτηση ας νοηθεί εδώ εκείνη η αφομοιωτική διεργασία που διαμορφώνει τη σκέψη του συνθέτη προς μια επιλεγμένη από τον ίδιο κατεύθυνση, ούτως ώστε το τελικό μουσικό παράγωγο αυτής της σκέψης να προκύπτει φυσικά και ταυτόχρονα με απολύτως υποκειμενικό χαρακτήρα, ως ζωντανός κλάδος του κορμού της παράδοσης.

Η τέχνη της παραλλαγής αποτέλεσε επίσης σημαντικότατο στοιχείο της πετρίδειας μουσικής ανάπτυξης. Παράλληλα με τη μορφή της φούγκας που τη δούλεψε, τόσο εντός ευρύτερων ενοτήτων όσο και εντελώς αυτόνομα σε πλειάδα έργων του, η μορφή του χορικού, και δη του βυζαντινού με παραλλαγές, τον απασχόλησε εντατικά ήδη από τη δεκαετία του '30. Ως προς την αρμονική του γλώσσα είναι προφανές ότι αρχικά κινήθηκε ανάμεσα στη ντεμπυσιανή και τη ραβελική τροπικότητα από τη μία και στη στραβίνσκεια και τη ρουσελική οξύτητα από την άλλη. Σύντομα όμως, καθώς φαίνεται από έργα που συνέθεσε στα τέλη της δεκαετίας του '20, όπως το *Κοντσέρτο γκρόσο* για πνευστά και τύμπανα και η 1^η του *Συμφωνία*, διαμόρφωσε οριστικά την αρμονική του γλώσσα μέσω και της μελέτης του δημοτικού τραγουδιού, του βυζαντινού μέλους και των ελληνικών εν γένει τρόπων. Έκτισε συνεπώς σταδιακά το ξεχωριστό προσωπικό του ύφος που το συναντούμε ήδη ώριμο στο κοντσέρτο γκρόσο του 1929 και αποκρυσταλλωμένο με απόλυτη σαφήνεια στην 1^η του *Συμφωνία*.

Ολοκληρώνοντας, θέτω ένα ερώτημα που πιστεύω ότι έχει ευρύτερες και βαθύτερες υπαρξιακές προεκτάσεις για τη μουσική πορεία του νέου ελληνισμού και στο οποίο θα προσπαθήσω να δώσω την προσωπική μου απάντηση:

Τι αντιπροσωπεύει και τι σημαίνει γενικά για μας σήμερα μια συνολική δημιουργία όπως αυτή του Πέτρου Πετρίδη και ειδικά ένα έργο όπως το *Ρέκβιεμ για τον Αυτοκράτορα*;

Η δική μου θεώρηση με οδηγεί σε μια απλή απάντηση. Εφόσον ως λαός νιώσαμε την ανάγκη, επιδιώξαμε και ενταχθήκαμε οικειοθελώς μεν και στο βαθμό του εφικτού στον ευρύτερο ευρωπαϊκό πνευματικό κορμό, αναγκαστικά δε και εκ των πραγμάτων στον ευρύτερο ευρωπαϊκό πολιτικό κορμό, ήταν και παραμένει απολύτως θεμιτό να προσπαθήσουμε να κατακτήσουμε αντίστοιχες κορυφές, να κινηθούμε σ' αυτές και, ει δυνατόν, να σταθούμε σ' αυτές. Με ευρωπαϊκές κορυφές μάλιστα που σχετίζονται είτε έμμεσα είτε άμεσα και αδιάσπαστα με ό,τι νοούμε ως δική μας παράδοση (αρχαία και μεσαιωνική) και είναι αδιανόητες δίχως αναφορά σ' αυτήν. Ειδικότερα, και σε σχέση με τον Πετρίδη: Τα όποια σημαντικά έργα του συνθέτη, εκείνα δηλαδή που θα καθιερώσει συν τω χρόνω η μορφωμένη και καλλιεργημένη μουσικά συλλογική συνείδηση ως τέτοια, θα μπορούσαν κατά τη γνώμη μου να αποτελέσουν εφελκύδια στην προσπάθειά μας ως λαού να κατακτήσουμε τις δικές μας πνευματικές μουσικές κορυφές. Τα δύο ορατόρια του Πετρίδη, ο *Άγιος Παύλος*, κι ακόμα πιο ξεχωριστά το *Ρέκβιεμ για τον Αυτοκράτορα* ή άλλως η *Νεκρώσιμη Ακολουθία στη μνήμη του Αυτοκράτορος Κωνσταντίνου Παλαιολόγου*, συνιστούν μετά βεβαιότητας μια νεοελληνική μουσική πρόκληση. Ας ερμηνεύσουμε τα έργα, ας τα ακούσουμε, ας τα γνωρίσουμε, ας τα τοποθετήσουμε όπου τους πρέπει και τότε ας τα κρίνουμε.

Για την ιστορία ας αναφέρω ότι σημαντικοί Έλληνες μουσικοί εκφράστηκαν διαχρονικά με θαυμασμό και σεβασμό για τα πνευματικά επιτεύγματα του Πετρίδη.

Προσωπικά άκουσα εγκωμιαστικά σχόλια για τον συνθέτη από τον Ανδρέα Νεζερίτη, τον Σόλωνα Μιχαηλίδη, τον Δημήτρη Χωραφά, τον Γιώργο Σισιλιάνο, τον Βύρωνα Κολάση, τον Μάνο Χατζηδάκι, τον Μίκη Θεοδωράκη. Στην ατομική μου ερευνητική πορεία, πέρα απ' τη μελέτη των έργων του κατάλαβα κι έμαθα περισσότερα για τον Πετρίδη όταν διάβασα και είδα όσα έγραψαν ή σημείωσαν γι' αυτόν ο Μανώλης Καλομοίρης, η Σοφία Σπανούδη, ο Νίκος Σκαλκώτας, ο Μίνως Δούνιας, ο Θεόδωρος Βαβαγιάννης και ο Τάκης Καλογερόπουλος.

ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΤΡΙΔΗ, ΣΥΜΦΩΝΙΑ αρ.3, ΠΑΡΙΣΙΝΗ

Η 3^η Συμφωνία του συνθέτη ξεκίνησε να γράφεται το 1944 στην Αθήνα και τελείωσε στο Λονδίνο το 1945. Η παγκόσμια πρεμιέρα της δόθηκε το 1949 στη Γενεύη υπό τον Samuel Baud-Bovy. Είναι ένα έργο κατεξοχήν νεοκλασικό, όπου ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη μικρότερη ορχηστρική διανομή απ' όλες του τις συμφωνίες (πίκολο, 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρίνα, 2 φαγκότα, 4 κόρνα, 2 τρομπέτες, τύμπανα κι έγχορδα) κι επαναφέρει στο 3^ο μέρος τη φόρμα του μενουέτου αντί του σκέρτσου. Θα την αποκαλούσα κλασική, τόσο για την καθαρότητα της τετραμερούς της μορφής όσο και για τον χαρακτήρα της μουσικής, που παραπέμπει συχνά στη γαλλική μεσοπολεμική εκδοχή του νεοκλασικισμού και σε προσωπικότητες όπως οι Αλμπέρ Ρουσέλ, Μωρίς Ραβέλ, Φλοράν Σμιτ και Μωρίς Εμμανουέλ. Ενδεχομένως αυτή η σχέση να εξηγεί και την ονομασία της 3^{ης} Συμφωνίας ως *Παρισινή*. Η αισθητική της κυκλικής φόρμας και της αέναης παραλλαγής των εν πολλοίς συγγενικών μουσικών ιδεών, που διαχέονται και στα τέσσερα μέρη υπό μορφή μεν αυτόνομων θεμάτων επί της ουσίας δε αποτελούσων μεταλλάξεις ενός βασικού μοτιβικού πυρήνα, συνιστούν και εδώ το κεντρικό γνώρισμα της πετρίδειας συμφωνικής τέχνης. Αρμονικά ο συνθέτης κινείται και πέραν της θεμελιακής τροπικής του γλώσσας σε περιοχές που αγγίζουν τα όρια της πολυτροπίας, καθώς και της διτονικότητας. Χρησιμοποιεί τόσο την πεντατονική κλίμακα όσο και αρχαϊκούς τρόπους και γένη, εκσυγχρονίζοντάς τα στο πλαίσιο μιας υποκειμενικής τεχνοτροπίας που αγγίζει, όπως γράφει στο πρόγραμμα της πρεμιέρας η σπουδαία Ελληνίδα μουσικοκριτικός της εποχής Σοφία Σπανούδη (1878-1952), τα ακροτελεύτια όρια της απόλυτα εξιδανικευμένης συνθετικής επιστημοσύνης.

Ο ειδυλλιακός χαρακτήρας του πρώτου θέματος θυμίζει έντονα δημοτικό τραγούδι της Καπαδοκίας, ιδιαίτερα μάλιστα στην πανελληνίως γνωστή εκδοχή των Καλάντων της Πρωτοχρονιάς. Αυτή η χαρακτηριστική μελωδικότητα του Πετρίδη ενισχύθηκε και από την εκ νέου και άκρως ξεχωριστή εντύπωση του συνθέτη στο δημοτικό τραγούδι της ιδιαίτερης πατρίδας του, όταν περί τα μέσα της δεκαετίας του '30 εργάστηκε στο Αρχείο της Μέλπως Λογοθέτη-Μερλιέ (1889-1979) μαζί με συνθέτες μεταξύ άλλων όπως ο Μανώλης Καλομοίρης και ο Νίκος Σκαλκώτας (1904-1949), καταγράφοντας ο ίδιος τραγούδια των προσφύγων της Καπαδοκίας. Στο ελεγειακό δεύτερο μέρος, συναντούμε τον Πετρίδη των υψηλών εντάσεων και των δραματικών ορχηστρικών κορυφώσεων, δίπλα σε χαμηλόφωνα περάσματα ενδόμυχου και ιδιαζόντως μελαγχολικού χαρακτήρα. Το τρίτο μέρος αποπνέει μια ιδιαίτερα χιουμοριστική διάθεση, καθώς αποπειράται και τελικά καταφέρνει να προσαρμόσει τον γνωστό πεντάσημο τσακωνικό χορό της Πελοποννήσου στον τριμερή ρυθμό ενός αβρού παρισινού(!) μενουέτου! Βεβαίως, η κεφαλή του θέματος παραπέμπει σταθερά στο εναρκτήριο μοτίβο του πρώτου μέρους. Το φινάλε συνιστά τη φυσική κατακλείδα μιας κλασικότροπης συμφωνίας. Είναι ένα πρέστο σε συχνά ξέφρενο δίσσημο ρυθμό, χτισμένο στη μορφή ενός κλασικού ροντό. Ο Μίνως Δούνιας (1900-1962) αναφέρθηκε στην ελληνική πρώτη της συμφωνίας από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, στην αίθουσα «Ορφεύς» στις 11 Δεκεμβρίου 1949 υπό τη διεύθυνση του συνθέτη, σε κριτική του στην «Καθημερινή» την επομένη της συναυλίας. Γνώρισα νέος τη συγκεκριμένη αναφορά, καθώς και άλλα κείμενα για τον Πετρίδη του σπουδαίου Έλληνα μουσικολόγου και μουσικοκριτικού, και πιστεύω ότι σίγουρα με επηρέασαν θετικά στη βαθύτερη και διεξοδικότερη ενασχόλησή μου με το έργο του συνθέτη. Σήμερα, ύστερα από 70 χρόνια, τα λόγια του Δούνια για τον Καπαδόκη δημιουργό διατηρούν, νομίζω, αkéραιη τόσο την αξία όσο και τη σημασία τους:

«Το έργο του Πετρίδη κατέχει στα πλαίσια της ελληνικής δημιουργίας μία θέση εξέχουσα και μοναδική. Χωρίς τον Πετρίδη θα ήμεθα πτωχότεροι σε ιδέες και ασφαλώς πάμπτωχοι σε ακμαίες συμφωνικές επιτεύξεις.»

ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΤΡΙΔΗ, *ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ ΓΚΡΟΣΟ ΓΙΑ ΠΝΕΥΣΤΑ ΚΑΙ ΤΥΜΠΑΝΑ*

Έργο του 1929, το *Κοντσέρτο γκρόσο* για πνευστά (ξύλινα/χάλκινα) και τύμπανα διαρθρώνεται σε τρία μέρη κατά την κλασική εκδοχή της μορφής του κοντσέρτο γκρόσο (γρήγορο-αργό-γρήγορο) και είναι αντίστοιχα ενοργανωμένο για δύο υποσύνολα: α'τα σόλο όργανα: φλάουτο, όμποε (εναλλακτικά και αγγλικό κόρνο), κλαρίνο και τρομπέτα, β'τα ριπιένι ή την «ορχήστρα»: πίκολο, κλαρίνο, κλαρίνο μπάσο, φαγκότο, 2 κόρνα, τρομπέτα, 2 τρομπόνια (τενόρο -μπάσο) και τύμπανα.

Στο έργο αυτό είναι προφανής η δημιουργική ωρίμανση του συνθέτη σε σχέση με τα ελάχιστα προηγούμενα κομμάτια του – κυρίως τραγούδια- που δεν αποκήρυξε και που μας επιτρέπουν να παρακολουθήσουμε την εξέλιξή του. Η αισθητική πορεία του Πετρίδη, όπως προαναφέραμε, υιοθέτησε εξ αρχής ως θεμέλια της μουσουργίας του το δημοτικό/ βυζαντινό μέλος, την αρμονική σκέψη του Ντεμπυσσύ και το αντιστικτικό ιδεώδες του Μπαχ. Αυτές οι αφετηρίες συνδυάστηκαν με το νεοκλασικό και αντιρομαντικό πνεύμα του μεσοπολέμου που συνέτεινε στην αναβίωση παλαιότερων μορφολογικών τύπων, όπως ο συγκεκριμένος του κοντσέρτο γκρόσο. Πολλοί συνθέτες της εποχής (Στραβίνσκι, Μαρτινίου, Μπλοχ, Ρουσέλ, Χίντεμιθ, Μαρτέν, Μπάρτοκ, Μητρόπουλος, Σκαλκώτας, Νεζερίτης κ.ά.) συνέβαλαν στην αναβίωση αυτή, γράφοντας κομμάτια σε μορφές όπως κοντσέρτο γκρόσο, ντιβερντιμέντο, συμφωνία κοντσερτάντε. Στο έργο του Πετρίδη η διαλεκτική χρήση των «σόλο» οργάνων συνδυάζεται με την ευφάνταστη αξιοποίηση της «ορχήστρας». Υπηρετούν αμφότερα τα οργανικά σύνολα, το αρμονικό- αντιστικτικό ιδανικό του συνθέτη, καθώς αυτός επιδιώκει με συνέπεια την ανανέωση ενός παλαιότερου μορφολογικού τύπου μέσω του εμπλουτισμού του με στοιχεία και

της δικής του παράδοσης. Στη δεκαετία του 1920, καθώς αποκρυσταλλώνονταν σταδιακά το προσωπικό ύφος του Πετρίδη ο συνθέτης, κατά δική του μαρτυρία, «κατέστρεψε» κάποια πρώιμα έργα αυτής της εποχής, όπως η *Κλέφτικη συμφωνία* καθώς και *δύο σονάτες, για φλάουτο και πιάνο και βιολοντσέλλο και πιάνο*. Προς τα τέλη της δεκαετίας ωστόσο, ο Πετρίδης ένοιωσε ότι βρήκε το δρόμο προς το προσωπικό του ύφος. Διατήρησε και επανενορχήστρωσε τους *Κλέφτικους χορούς* απ' την προαναφερθείσα συμφωνία, και συνέθεσε έργα όπως το *Κοντσέρτο Γκρόσσο για πνευστά και τύμπανα*, η *Ελληνική Σουίτα* και η *1^η του συμφωνία*.

Η ένταξη του *Κοντσέρτου Γκρόσσο* στην ανά χειράς δισκογραφική εργασία επιδιώκει να καταδείξει αφενός μεν τη διαχρονική προτίμηση και εκτίμηση του Πετρίδη στον συγκεκριμένο μορφολογικό τύπο, πράγμα που συνάγεται και από την προαναφερθείσα συνέντευξή του 1964, αφετέρου δε τη σταθερότητα στην αισθητική του στόχευση. Ιδανικό του ήταν, και παρέμεινε ως το τέλος της ζωής του όπως προαναφέρθηκε, το χτίσιμο ενός ηχητικού κόσμου που να συνδέει το βυζαντινό μέλος και την πλούσια λαϊκή μουσική παράδοση της Μικρασίας και ιδιαίτερα της Καππαδοκίας με την αρμονική τροπική γλώσσα του Ντεμπυσσύ και την αντιστικτική τέχνη του Μπαχ, πάντα στο πνεύμα ενός λιτού και αυστηρού αλλά οπωσδήποτε ανθρωποκεντρικού μοντερνισμού.

ΒΥΡΩΝ ΦΙΔΕΤΖΗΣ

Ρέκβιεμ για τον Αυτοκράτορα Κωνσταντίνο Παλαιολόγο

❶ ΕΞΕΛΘΕ, ΒΑΣΙΛΕΥ / EGREDERE, BASILEUS (ΒΑΘΥΦΩΝΟΣ / ΤΕΝΟΡΟΣ / ΑΝΔΡΙΚΗ ΧΟΡΩΔΙΑ)

*Έξελθε, Βασιλεύ – καλεί σε ο Βασιλεύς των
Βασιλευόντων και Κύριος των Κυριευόντων.*
(Βαθύφωνος)

*Έξελθε, Βασιλεύ – καλεί σε ο Βασιλεύς των
Βασιλευόντων και Κύριος των
Κυριευόντων.* (Τενόρος)

*Έξελθε, Βασιλεύ – καλεί σε ο Βασιλευς των
Βασιλευόντων και Κύριος των
Κυριευόντων.* *Έξελθε, έξελθε Βασιλεύ.*

(Ανδρική Χορωδία)

❷ ΑΝΑΠΑΥΣΟΝ Ο ΘΕΟΣ / DA REQUIEM, DEUS (ΜΟΝΩΔΟΙ / ΧΟΡΩΔΙΑ)

*Ανάπαυσον ο Θεός τον δούλον σου και κατάταξον
αυτόν εν Παραδείσω* (Τενόρος)

*Ανάπαυσον ο Θεός τον δούλον σου και κατάταξον
αυτόν εν Παραδείσω* (Υψίφωνος / Μεσόφωνος)

*Ανάπαυσον ο Θεός τον δούλον σου και κατάταξον
αυτόν εν Παραδείσω* (Χορωδία)

*όπου χοροί των Αγίων, Κύριε, και οι δίκαιοι
εκλάμπουσιν ως φωστήρες* (Μονωδοί)

Requiem for the Emperor Constantine Palaiologos

❶ COME, O KING / EGREDERE, BASILEUS (BASS / TENOR / MEN'S CHOIR)

*Come, O King – the King of Kings
and Lord of Lords calleth thee.*
(Bass)

*Come, O King – the King of Kings
and Lord of Lords calleth thee.*
(Tenor)

*Come, O King – the King of Kings
and Lord of Lords calleth thee.*
Come, come, O King.

(Men's Choir)

❷ GIVE REST, O GOD / DA REQUIEM, DEUS (SOLOISTS / CHOIR)

*God rest thy servant,
and set him in Paradise.* (Tenor)

*God rest thy servant,
and set him in Paradise.* (Soprano / Mezzo-soprano)

*God rest thy servant,
and set him in Paradise* (Chorus)
*where the choirs of the Saints and the Just
shine like the stars,* (Soloists)

όπου χοροί των Αγίων, Κύριε, και οι δίκαιοι
εκλάμπουσιν ως φωστήρες (Χορωδία)
Μετά των Αγίων ανάπαυσον Χριστέ την ψυχήν του
δούλου Σου (Μονωδοί)
Ένθα ουκ εστί πόνος, ου λύπη ου στεναγμός (δισ)
αλλά ζωή ατελεύτητος (Χορωδία)
Χριστέ, Χριστέ ανάπαυσον (Μονωδοί)
Ανάπαυσον την ψυχήν του δούλου Σου (Χορωδία)

3 DIES IRAE / ΗΜΕΡΑ ΟΡΓΗΣ

(ΧΟΡΩΔΙΑ / ΜΟΝΩΔΟΙ)
Dies irae, dies illa, (Χορωδία)
Dies irae, dies illa solvet saeculum, (Μονωδοί)
Solvat saeculum in favilla. (Χορωδία)
Dies irae, dies illa solvet saeculum in favilla.
(Μονωδοί / Χορωδία)
Teste David cum Sybilla. (Βαθύφωνος)
Teste David cum Sybilla. (Χορωδία)
Teste David cum Sybilla. (Τενόρος)
Teste David cum Sybilla. (Μονωδοί / Χορωδία)

4 QUANTUS TREMOR

*Quantus tremor est futurus, quantus tremor est futurus
quando Judex est venturus cuncta stricte discussurus.*
(Χορωδία)

5 TUBA MIRUM

*Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum coget omnes ante thronum.*
(Χορωδία)

6 MORS STUPEBIT

Mors stupebit.
*Mors stupebit et natura
cum resurget creatura* (Χορωδία / Μονωδοί)
judicanti responsura.
*Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum coget omnes ante thronum.*
(Χορωδία)
*Mors stupebit, mors stupebit,
Mors stupebit et natura*

*where the choirs of the Saints and the Just
shine like the stars.* (Choir)
*With the Saints give rest, O Christ,
to the souls of Thy servant.* (Soloists)
*Sorrow and pain are no more; neither sighing (x2),
but life everlasting.* (Choir)
Give rest, O Christ. (Soloists)
Give rest to the soul of Thy servant. (Choir)

3 DIES IRAE / DAY OF WRATH

(CHOIR / SOLOISTS)
Day of wrath, that dreadful day, (Choir)
Day of wrath, that dreadful day, the world will melt, (Soloists)
the world will melt in ashes. (Choir)
Day of wrath, that dreadful day, the world will melt in ashes.
(Soloists / Choir)
As David and the Sybil foretold. (Bass)
As David and the Sybil foretold. (Choir)
As David and the Sybil foretold. (Tenor)
As David and the Sybil foretold. (Soloists / Choir)

4 QUANTUS TREMOR

*What trembling there will be when the judge shall come
dealing strictly with everything.*
(Choir)

5 TUBA MIRUM

*The trumpet scattering wonderful sound
through earth's sepulchres shall bring all before
the throne.* (Choir)

6 MORS STUPEBIT

Death will stand stupefied.
*Death and nature will stand stupefied
when the creature shall rise* (Choir / Soloists)
to meet the one that judges.
*The trumpet scattering wonderful sound
through earth's sepulchres shall bring all before
the throne.* (Choir)
*Death will stand stupefied, death will stand stupefied,
Death and nature will stand stupefied*

*cum resurget creatura
judicanti responsura, judicanti responsura.
(Χορωδία / Μονωδοί)*

9 LIBER SCRIPTUS

*Liber scriptus proferetur,
in quototum continetur,
unde mundus judicetur.
Judex ergo cum sedebit,
Judex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit. (Μονωδοί / Χορωδία)*

10 *Dies irae, dies illa,
solvet saeculum in favilla,
solvet saeculum in favilla, solvet saeculum in favilla,
teste David cum Sybilla, teste David cum Sybilla.
(Χορωδία)*

11 QUID SUM MISER

*Quid sum miser tunc dicturus,
quid miser tunc dicturus,
quem patronum rogaturus, quem patronum rogaturus,
cum vix justus, cum vix justus sit secures? (Μονωδοί)*

12 REX TREMENDAE MAJESTATIS

*Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, salva me,
fons pietatis, fons pietatis,
salva me, salva me. (Χορωδία)*

**13 ΑΜΜΩΜΟΙ ΕΝ ΟΔΩ /
BEATI IMMACULATI IN VIA
(ΜΟΝΩΔΟΙ / ΧΟΡΩΔΙΑ)**

*Άμμωμοι εν οδώ. (Τενόρος)
Αλληλούια. (Χορωδία)
Ευλογητός εί Κύριε, δίδαξόν με τα δικαιώματά Σου.
(Τενόρος)*

*when the creature shall rise
to meet the one that judges, to meet the one that judges.
(Choir / Soloists)*

9 LIBER SCRIPTUS

*The book written shall be brought out,
in which all is contained,
by which the world shall be judged.
When the judge, then, takes his seat,
when the judge, then, takes his seat,
whatever was hidden shall be revealed,
whatever was hidden shall be revealed,
nothing shall remain unavenged. (Soloists / Choir)*

10 *Day of wrath, that dreadful day,
the world will melt in ashes,
the world will melt in ashes, the world will melt in ashes,
as David and the Sybil foretold,
as David and the Sybil foretold. (Choir)*

11 QUID SUM MISER

*What am I, wretched man, to say,
what am I, wretched man, to say,
whom seek to intercede, whom seek to intercede,
when the just, when the just are scarcely safe? (Soloists)*

12 REX TREMENDAE MAJESTATIS

*King of fearful majesty,
who grants salvation to those to be saved,
King of fearful majesty,
who grants salvation to those to be saved,
save me, save me,
fount of mercy, fount of mercy,
save me, save me. (Choir)*

**13 BLESSED THEY, WHO PASS THROUGH LIFE'S
JOURNEY UNSTAINED / BEATI IMMACULATI IN VIA
(SOLOISTS / CHOIR)**

*Blessed they. (Tenor)
Alleluia. (Choir)
Blessed art Thou, O Lord, teach me Thy statutes.
(Tenor)*

Αλληλούια. (Χορωδία)
Επεπόθηκεν η ψυχή μου του επιθυμήσαι τα κρίματά
Σου εν παντί καιρώ. (Τενόρος)
Αλληλούια. (Χορωδία)
Αι χεῖρες Σου ἐποίησάν με και ἐπλάσαν με. (Μονωδοί)
Συνέτισόν με. (Χορωδία)
Συνέτισόν με. (Μονωδοί)
Συνέτισόν με και μαθήσομαι τας ἐντολάς Σου.
(Μονωδοί)
Ελέησόν με Κύριε, ἐλέησόν με Κύριε. (Χορωδία)
Της φωνῆς μου ἀκουσον Κύριε κατά το Ἐλεός Σου.
(Μονωδοί)
Κατά το κρίμα Σου ζήσον με Κύριε.
(Χορωδία / Μονωδοί)
Ελέησον Κύριε. (Χορωδία)
Ελέησον με Κύριε. (Μονωδοί)
Ελέησον Κύριε. (Χορωδία)

**14 ΑΚΟΥΣΩΜΕΝ ΤΙ ΚΡΑΖΕΙ Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ /
AUDIAMUS QUID OMNIPOTENS EXCLAMET
(ΧΟΡΩΔΙΑ)**

Ἀκούσωμεν τι κρᾶζει ο Παντοκράτωρ. (δισ)
Ουαί, ουαί
Οι ἐκζητοῦντες θεάσασθαι
Την φοβερὰν ἡμέραν Κυρίου
Αὕτη γὰρ ἐστὶ σκότος. (δισ)
15 Ουαί, ουαί
Οι ἐκζητοῦντες θεάσασθαι
Την φοβερὰν ἡμέραν του Κυρίου.
16 Ακούσωμεν τι κρᾶζει ο Παντοκράτωρ.
Ουαί, ουαί
Οι ἐκζητοῦντες θεάσασθαι
Την φοβερὰν ἡμέραν του Κυρίου
Πυρί γὰρ δοκιμάσει τα σύμπαντα. (δισ)
Ουαί, ουαί
Οι ἐκζητοῦντες θεάσασθαι
Την φοβερὰν ἡμέραν του Κυρίου
Πυρί γὰρ δοκιμάσει τα πάντα.

Alleluia (Choir)
My soul hath longed greatly to desire Thy judgments at all
times. (Tenor)
Alleluia. (Choir)
Thy hands have made me and fashioned me. (Soloists)
Give me understanding. (Choir)
Give me understanding. (Soloists)
Give me understanding, and I shall learn Thy
commandments. (Soloists)
Have mercy upon me, O Lord. (Choir)
Hear my voice according unto Thy mercy, O Lord.
(Soloists)
Quicken me according to Thy judgment.
(Choir / Soloists)
Have mercy O Lord. (Choir)
Have mercy upon me, O Lord. (Soloists)
Have mercy O Lord. (Choir)

**14 LET US HEAR WHAT THE ALMIGHTY CALLS OUT
TO US / AUDIAMUS QUID OMNIPOTENS EXCLAMET
(CHOIR)**

Let us hear what the Almighty calls out to us. (x2)
Woe, woe
to those who seek to behold
the fearful day of the Lord
it is darkness. (x2)
15 Woe, woe
to those who seek to behold
the fearful day of the Lord.
16 Let us hear what the Almighty calls out to us.
Woe, woe
to those who seek to behold
the fearful day of the Lord
for in fire he will test all things. (x2)
Woe, woe
to those who seek to behold
the fearful day of the Lord
for in fire he will test all things.

17 AGNUS DEI / Ο ΑΜΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ
(ΜΟΝΩΔΟΙ)

*Agnus Dei, Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
Agnus Dei, Agnus Dei,
Dona eis requiem,
Dona eis requiem sempiternam.
Agnus Dei, Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
Dona eis requiem sempiternam. (δισ)*

18 ΑΓΝΗ ΠΑΡΘΕΝΕ / PURA VIRGO
(ΜΕΣΟΦΩΝΟΣ / ΥΨΙΦΩΝΟΣ)

*Αγνή Παρθένε, του λόγου Πύλη,
Του Θεού ημών, Θεού ημών Μητηρ,
Ικέτευε, ικέτευε ελεηθῆναι, (δισ)
Ελεηθῆναι την ψυχὴν αὐτοῦ. (δισ)*

19 ΑΓΙΟΣ / SANCTUS
(ΧΟΡΩΔΙΑ)

*Ἄγιος, Ἄγιος, Ἄγιος Κύριος Σαβαώθ, (δισ)
Πλήρης ο ουρανός και η γη της δόξης Σου. (δισ)
Ἄγιος, Ἄγιος, Ἄγιος Κύριος Σαβαώθ, (δισ)
Ωσαννά, ωσαννά εν τοις υψίστοις. (δισ)
Ευλογημένος, Ευλογημένος, Ευλογημένος,
Ευλογημένος ο ερχόμενος εν ονόματι Κυρίου. (δισ)
Ωσαννά, ωσαννά, ωσαννά,
Ἄγιος, Ἄγιος, Ἄγιος Κύριος Σαβαώθ.*

20 LUX AETERNA LUCEAT EIS / ΑΙΩΝΙΟΝ ΦΩΣ
(ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΧΟΡΩΔΙΑ / ΜΕΣΟΦΩΝΟΣ / ΥΨΙΦΩΝΟΣ)

*Lux aeterna luceat eis, Domine, Domine, (δισ)
cum sanctis tuis in aeternum quia pius es.
Requiem, requiem aeternam
dona eis, Domine, et lux perpetua,
et lux perpetua luceat eis.
Requiem aeternam dona eis, Domine.*

17 AGNUS DEI / THE LAMB OF GOD
(SOLOISTS)

*Lamb of God, Lamb of God,
who takes away the sins of the world,
Lamb of God. Lamb of God,
grant them rest,
grant them eternal rest.
Lamb of God, Lamb of God,
who takes away the sins of the world,
grant them eternal rest. (x2)*

18 O PURE VIRGIN / PURA VIRGO
(MEZZO-SOPRANO / SOPRANO)

*O pure Virgin, the Gate of the Word,
and Mother of our God,
plead for mercy, (x2)
plead for mercy on his soul. (x2)*

19 HOLY / SANCTUS
(CHOIR)

*Holy, Holy, Holy Lord Sabaoth, (x2)
full are heaven and earth of Thy glory. (x2)
Holy, Holy, Holy Lord Sabaoth, (x2)
Hosanna, Hosanna in the highest. (x2)
Holy, Holy, Holy,
blessed is he who comes in the name of the Lord. (x2)
Hosanna, Hosanna, Hosanna,
Holy, Holy, Holy Lord Sabaoth.*

20 LUX AETERNA LUCEAT EIS / ETERNAL LIGHT
(WOMEN'S CHOIR / MEZZO-SOPRANO / SOPRANO)

*Let eternal light shine on them, O Lord, O Lord, (x2)
with your saints for ever, because you are merciful.
Rest, eternal rest
grant them, O Lord, and let perpetual light shine upon them,
and let perpetual light shine upon them.
Eternal rest grant them, O Lord.*

21 ΜΑΚΑΡΙΣΜΟΙ / BEATI

(ΤΕΝΟΡΟΣ / ΧΟΡΩΔΙΑ)

Εν τη Βασιλεία Σου μνήσθητι ημών, Κύριε. (Τενόρος)

Μακάριοι οι πτωχοί τω πνεύματι ότι αυτών ἐστὶν ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν. (Τενόρος / Χορωδία)

Μακάριοι οἱ πενθοῦντες, ὅτι αὐτοὶ παρακληθήσονται. (Τενόρος / Χορωδία)

Μακάριοι οἱ πραεῖς, ὅτι αὐτοὶ κληρονομήσουσιν τὴν γῆν. (Τενόρος / Χορωδία)

Μακάριοι οἱ πεινῶντες καὶ διψῶντες τὴν δικαιοσύνην, ὅτι αὐτοὶ χορτασθήσονται.

(Τενόρος / Χορωδία)

Μακάριοι οἱ ἐλεήμονες ὅτι αὐτοὶ ἐλεηθήσονται.

(Χορωδία)

Μακάριοι οἱ καθαροὶ τῇ καρδίᾳ (Τενόρος)

Ὅτι αὐτοὶ Θεὸν ὄψονται. (Χορωδία)

Μακάριοι οἱ ἐιρηνοποιοὶ (Τενόρος)

Ὅτι αὐτοὶ υἱοὶ Θεοῦ κληθήσονται. (Χορωδία)

Μακάριοι οἱ δεδιωγμένοι ἐνεκὲν δικαιοσύνης

(Τενόρος)

Ὅτι αὐτῶν ἐστὶν ἡ Βασιλεία τῶν οὐρανῶν. (Χορωδία)

Μακάριοι ἐστε ὅταν ονειδίσωσιν ὑμᾶς καὶ διώξωσι καὶ εἰπῶσι παν πονηρόν ῥῆμα καθ' ὑμῶν, ψευδόμενοι ἐνεκὲν ἐμοῦ. (Τενόρος)

Χαίρετε καὶ ἀγαλλιᾶσθε, ὅτι ὁ μισθὸς ὑμῶν πολὺς ἐν τοῖς οὐρανοῖς. (Χορωδία)

22 ΕΙΣΕΛΘΕ, ΒΑΣΙΛΕΥ / INTRA, BASILEUS

(ΜΟΝΩΔΟΙ / ΧΟΡΩΔΙΑ)

Εἰσελθε, Βασιλεῦ, καλεῖ σε ὁ Βασιλεὺς τῶν,

Βασιλευόντων καὶ Κύριος τῶν Κυριευόντων. (τρὶς)

21 BLESSED / BEATI

(TENOR / CHOIR)

In Thy Kingdom remember us, O Lord. (Tenor)

Blessed are the poor in spirit, for theirs is the kingdom of heaven. (Tenor / Choir)

Blessed are those mourning, for they will be comforted. (Tenor / Choir)

Blessed are the meek, for they shall inherit the earth. (Tenor / Choir)

Blessed are they that hunger and thirst after righteousness, for they shall be filled.

(Tenor / Choir)

Blessed are those who are merciful, because it is they who will receive mercy. (Choir)

Blessed are the pure in heart (Tenor)

for they shall see God. (Choir)

Blessed are the peacemakers (Tenor)

for they will be called children of God. (Choir)

Blessed are those who have been persecuted for righteousness' sake (Tenor)

for theirs is the Kingdom of Heaven. (Choir)

Blessed are you when men shall reproach you, and persecute you, and say all manner of evil against you falsely, for my sake. (Tenor)

Rejoice and be glad, because great is your reward in heaven. (Choir)

22 COME, O KING / INTRA, BASILEUS

(SOLOISTS / CHOIR)

Come, O King, the King of Kings calls thee,

and the Lord of Lords. (x3)

Sophia Kyanidou



Sophia Kyanidou began her vocal studies with Barbara Tsambali and continued her training at the Vienna Music Academy, specialising in Lied, oratorio and opera singing. She also received tuition from the mezzo-soprano Daphne Evangelatos. Kyanidou has sung collections including Richard Strauss's *Vier Letzte Lieder*, Wagner's *Wesendonck-Lieder* and Mahler's *Rückert-Lieder*, and performed roles by composers from the Baroque to the contemporary, including Fiordiligi, Rosalinda, Euridice, Leonore (*Fidelio*) and lead roles in many Greek operas in productions with the Athens Concert Hall, Athens Chamber Opera, Vienna State Opera, and with the ensemble Le Monde Classique.

Theodora Baka



Mezzo-soprano Theodora Baka specialises in repertoire from the medieval and Baroque eras through to Mozart and Rossini, as well as Romantic Lied and music of her native Greece. She has performed as an opera soloist at some of the most prestigious venues in Europe and the United States. She has appeared with orchestras and ensembles including the Athens and Thessaloniki State symphony orchestras, Greek Radio National Symphony Orchestra, Armonia Atenea, Il Complesso Barocco, MusicAeterna and Latinitas Nostra. She has participated in several award-winning recordings, notably with Ex Silentio and Atalante early music groups, which received outstanding reviews.

Angelo Simos



Tenor Vangelis Chatzisimos (stage name Angelo Simos) was born in Athens. He trained at the Piraeus Conservatory and took lessons with Ileana Cotrubas, Luigi Alva, Kosta Paskalis and Arrigo Pola. In 1992 he joined the Greek National Opera, and he has appeared as a guest artist at Oper Frankfurt, Deutsche Oper am Rhein, National Opera and Ballet Bulgaria, Teatro Sociale, Como, Mannheim National Theatre and Carnegie Hall. Simos has recorded works by Manolis Kalomiris, Spyridon Samaras, Dimitri Mitropoulos, Petros Petridis, and Mikis Theodorakis. He teaches opera vocal technique at the Athens Conservatoire and the National Conservatory of Athens.

Christoforos Stamboglis



Christoforos Stamboglis has appeared at opera houses including the Metropolitan Opera, the Royal Opera House, Covent Garden, Teatro Real, Madrid and the Grand Théâtre de Genève. The Maria Callas Scholarships, Christos Lambrakis, Kostas Paskalis and Dimitri Kavrakos were all formative to his artistic development. Following performances at the Greek National Opera and Athens Concert Hall he collaborated with the Athens State Orchestra, Greek Radio Symphony Orchestra and Choir, and the Thessaloniki State Symphony Orchestra. He is also active in recital and at religious music concerts. His repertoire exceeds 100 operatic roles.

Nikolaos Mantzaros Wind Ensemble



The Nikolaos Mantzaros Wind Ensemble was founded in 1979 to promote chamber music by Greek composers, especially Eptanesians. The ensemble has performed in Greece, Cyprus, Germany, Italy, Switzerland, Canada and Australia, and collaborated with the Athens and Thessaloniki state orchestras, ERT Greek Radio National Symphony Orchestra and Athens Camerata. The group regularly performs on Hellenic Radio and has recorded for Swiss Radio and Television. Its discography includes recordings of works by Greek composers, and several Greek composers have written works especially for the ensemble.

Sofia Metropolitan Golden Voices

Established in 1998, the Sofia Metropolitan Golden Voices choir comprises 60 permanent members, all classically trained professional singers. The choir is distinguished by its interpretations of choral repertoire including opera and oratorio, and world premieres of contemporary music, often in different languages. The group has appeared at the major concert halls of Sofia, at festivals in Bulgaria, and in Greece, Serbia, France, Italy and Spain. Alongside performing, the choir regularly records both classical repertoire and film music, notably *The Gospel of Judas* for National Geographic and Patrick Cassidy's *The Mass*.

Sofia Bardarska

Sofia Bardarska was born in Ruse, Bulgaria, and studied choral conducting at the 'Pancho Vladigerov' National Academy of Music. In 2001 she became assistant conductor of the Kaval Men's Choir and later conducted the Mixed Choir of the National Opera in Sofia and the Mixed Choir of the Bulgarian National Radio. In 1998 she established the Sofia Metropolitan Golden Voices choir, performing music with conductors including Mihael Tomashek, Nikos Atheneos, Mihail Milkov and Ulf Shirmer. The choir's repertoire also includes established choral and opera works, from Mozart's *Requiem* to *Rigoletto*.

Sofia Amadeus Orchestra



Founded in 1995 and comprising instrumentalists from major orchestras in Bulgaria, including concertmasters and soloists, and professors from the 'Pancho Vladigerov' National Academy of Music, the Sofia Amadeus Orchestra specialises in music from the Baroque period and is recognised for its stylish and refined sound. The Amadeus Orchestra has performed throughout Bulgaria and at prestigious festivals in Greece and North Macedonia alongside soloists including the cellist Maria Kliegel, mezzo-soprano Christina Angelakova, violinist Vesselin Parashkevov and flautist Yang He. The orchestra will also tour Spain and Italy. The Amadeus Orchestra under principal conductor Svilen Simeonov received Bulgarian National Radio's Musician of the Year Award in 1999.

Dimitris Yakas

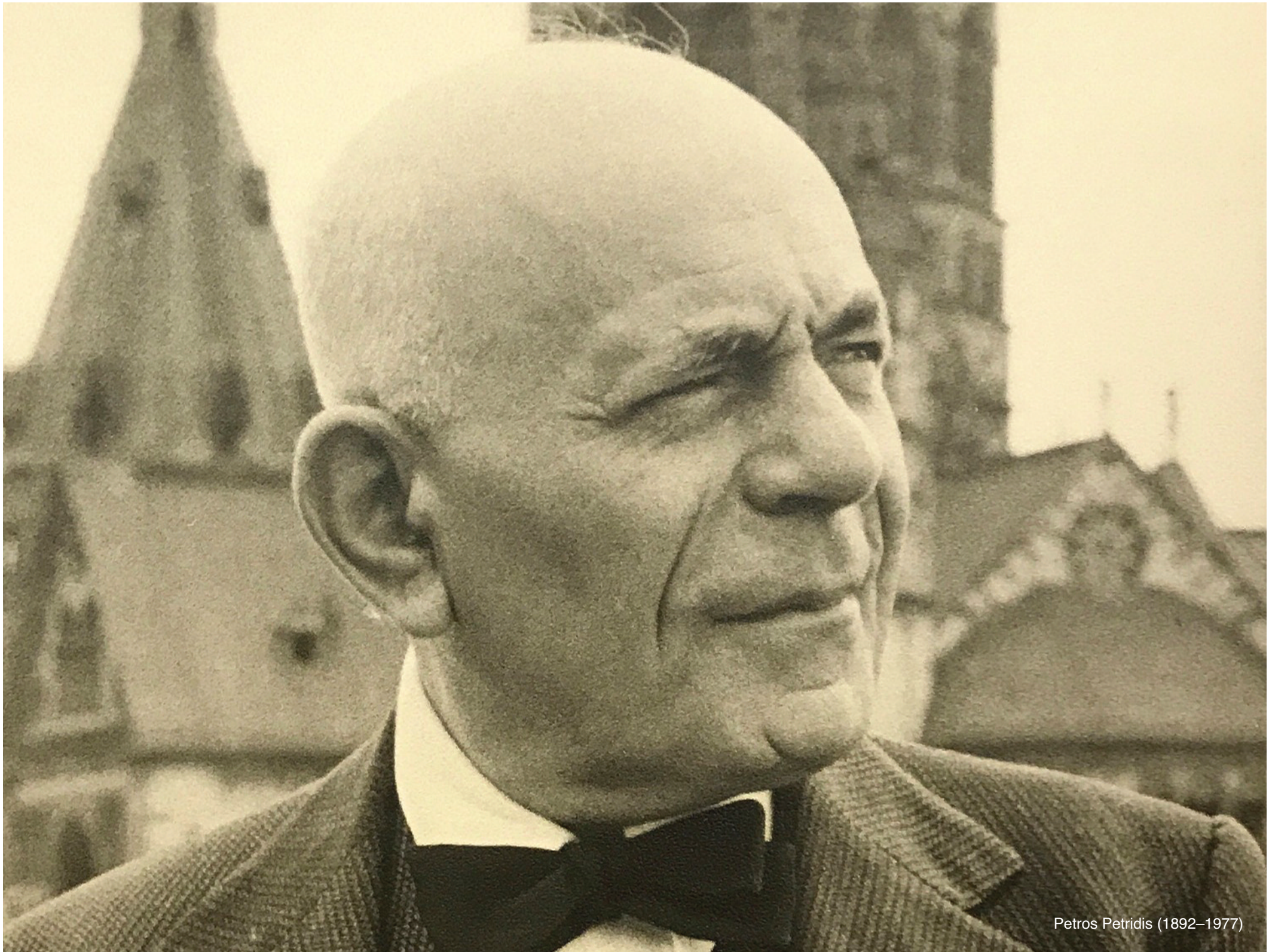


Dimitris Yakas studied at the National Conservatory in Athens and the École Normale de Musique de Paris. He has worked as a coach at the Paris Opéra and the Opéra National de Lyon at the invitation of Kent Nagano. In 1991 he settled in Athens and became one of the principal collaborators of the Greek National Opera and the Megaron Athens Concert Hall. He has coached singers for numerous opera world premieres by Greek composers including Mikis Theodorakis, Thanos Mikroutsikos and Arghyris Kounadis, and has played for masterclasses given by Jeannette Pilou, Christa Ludwig and Daphne Evangelatos among others. He regularly gives concerts as an accompanist in Greece and abroad.

Byron Fidetzis



Byron Fidetzis was born in Thessaloniki and studied cello and advanced theory at the State Conservatory before moving to Austria to train at the University of Music and Performing Arts Vienna. He has been conductor and artistic director of orchestras including the Athens State Orchestra, Thessaloniki City Symphony Orchestra, Greek National Opera and Pazardjik Symphony Orchestra. Since 2016 he has been artistic director of the Athens Philharmonia Orchestra. For Naxos, Fidetzis has recorded Samaras' opera *Mademoiselle de Belle-Isle* (8.660508-09) and Kalafati's *Symphony in A minor*, *Légende* and *Polonaise* (8.574132). He also orchestrated and performed Kalomiris' *Rhapsody No. 2 'Song to the Night'* (8.572451) and recorded with the Athens State Orchestra Kalomiris' *Symphony No. 3*, *Triptych* and *Three Greek Dances* (8.557970). Fidetzis is the recipient of the Spyros Moutsenigos Music Award, the Great Music Award and is an honorary member of the Greek Composers Association. He was awarded an honorary doctorate from the school of philosophy, department for musical studies of the University of Athens.



Petros Petridis (1892–1977)

Using a polyphonic musical language that draws on medieval Byzantine chant, Petros Petridis can be considered one of the most important proponents of the Greek National School. The *Requiem for the Emperor Constantine Palaiologos* mourns the end of the Byzantine Empire with elegiac lyricism culminating in an ultimately uplifting finale. The *Third Symphony* is a musical tribute to France, Petridis's adopted home, while the *Concerto Grosso* enriches an older form with contemporary colour. All of these works are eminently representative of this composer's significant aesthetic and creative achievements.

Petros
PETRIDIS
(1892–1977)

- 1–22** *Requiem for the Emperor Constantine Palaiologos* (1953–64)
(‘Ρέκβιευ για τον Αυτοκράτορα Κωνσταντίνο
Παλαιολόγο’) **1:21:23**
- 23–26** *Symphony No. 3 in D minor ‘Parisian’* (1941–43/1944–46) **30:43**
- 27–29** *Concerto Grosso for Winds and Timpani, Op. 11* (1929) **17:01**

All works restored and edited by Byron Fidetzis (b. 1945)

WORLD PREMIERE RECORDINGS

Sophia Kyanidou, Soprano • Theodora Baka, Mezzo-soprano
Angelo Simos, Tenor • Christoforos Stamboglis, Bass
Golden Voices of Ruse • Sofia Metropolitan Golden Voices
Nikolaos Mantzaros Wind Ensemble
Sofia Amadeus Orchestra • Byron Fidetzis

A detailed track list and full recording details can be found inside the booklet.

Extended notes in English and Greek can be accessed at www.naxos.com/notes/574354.htm

The Greek and Latin sung texts and an English translation are included in the booklet,
and may also be accessed at www.naxos.com/libretti/574354.htm

‘This work is dedicated to the memory of a great Constantinopolitan, the violinist, conductor and composer
Byron Kolasis (1921–1999).’ – Byron Fidetzis

The present release serves as a contribution to the 200th anniversary of the Greek Revolution of 1821.

© 1991, 2021 & © 2021 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com