



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Αθανάσιου Παπαδημητρίου, Σουίτα (Πρελούδιο, Δύο Τύψεις
και Επίλογος) για κιθάρα και πιάνο (Α' Εκτέλεση).
Ανάλυση και ερμηνεία ενός νέου έργου, ως συνεργασία
συνθέτη και ερμηνευτή**

Διπλωματική Εργασία
του
Γεώργιου Πυροβολάκη
ΑΕΜ: 2087

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Γεώργιος Σακαλλιέρος, Καθηγητής

Θεσσαλονίκη 2025



ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI
FACULTY OF FINE ARTS
SCHOOL OF MUSIC STUDIES

**Athanasios Papadimitriou, Suite (Prelude, Two Remorses and Epilogue)
for Guitar and Piano (2024 – World Premiere). Analysis and performance
of a new work, as collaboration between composer and performer.**

Integrated Master Thesis
by
Georgios Pyrovolakis
(Reg. No. 2087)

SUPERVISOR: Prof. Georgios Sakallieros

Thessaloniki 2025

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	v
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	vi
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 - ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΕΞΕΛΙΞΗΣ ΤΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ, ΕΩΣ ΚΑΙ ΤΟ Β΄ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ	1
1.1 Επιδραστικές μορφές της κιθάρας από τον 19ο στον 20ό αιώνα.....	1
1.2 Οι συνεργασίες ερμηνευτών με συνθέτες ως συμβολή στο κιθαριστικό ρεπερτόριο	8
1.3 Η κιθάρα στην Ελλάδα	12
1.4 Το ντουέτο κιθάρα με πιάνο	19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 – ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΤΙΒΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ.....	22
2.1 Γενικά στοιχεία ανάλυσης	22
2.2 Μορφολογική ανάλυση του έργου	23
2.2.1 Πρελούδιο	23
2.2.2 Πρώτη Τύψη	24
2.2.3 Δεύτερη Τύψη	25
2.2.4 Επίλογος	27
2.2.5 Συμπεράσματα μορφολογικής ανάλυσης	28
2.3 Φθογγική-μοτιβική ανάλυση του έργου	29
2.3.1 Πρελούδιο	30
2.3.2 Πρώτη Τύψη	33
2.3.3 Δεύτερη Τύψη	36
2.3.4 Επίλογος	41
2.4 Συμπεράσματα ανάλυσης του έργου	43
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 – Η ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΣΥΝΘΕΤΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΗ	44
3.1 Από την σύνθεση στην ερμηνεία και από την ερμηνεία στην σύνθεση..	44
3.2 Από την πρώιμη στην τελική μορφή του έργου	45
3.2.1 Πρελούδιο	45
3.2.2 Πρώτη Τύψη	46
3.2.3 Δεύτερη Τύψη	47
3.2.4 Επίλογος	54
3.2.5 Συμπεράσματα	57

ΕΠΙΛΟΓΟΣ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	58
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	59
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Παρτιτούρα του έργου, Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα (Πρελούδιο, Δύο Τύψεις και Επίλογος) για κιθάρα και πιάνο (2024).....	65

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η δημιουργία της διπλωματικής εργασίας που έχετε στα χέρια σας πραγματοποιήθηκε με αφορμή την πολύχρονη φιλία και σύμπραξή μου με τον συνθέτη του έργου, Αθανάσιο Παπαδημητρίου, αλλά και την ενθάρρυνση από τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Γεώργιο Σακαλλιέρο, σε αυτή την συνεργασία. Τα πρώτα μέρη του έργου (Πρελούδιο και Πρώτη Τύψη) γράφτηκαν στα πλαίσια του μαθήματος Μουσικά Σύνολα: Εργαστήρι Κιθάρας I-III, του κ. Σακαλλιέρου, του Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ με σκοπό να παιχτούν στην τελική συναυλία, από εμένα και τον κ. Παπαδημητρίου, τον Ιανουάριο του 2022. Το 2024, το έργο ολοκληρώθηκε με τα επόμενα μέρη (Δεύτερη Τύψη και Επίλογος) με σκοπό την ανάλυση και ερμηνεία του ολοκληρωμένου πια έργου, στα πλαίσια της παρούσας διπλωματικής.

Για την εργασία αυτή πραγματοποιήθηκε μία εκτενής μελέτη δευτερογενών πηγών ιστορικού, αναλυτικού και ερμηνευτικού χαρακτήρα, προκειμένου να συλλεχθεί το απαραίτητο υλικό για την σύνταξη και ολοκλήρωσή της. Η ερμηνεία του έργου καθώς και η παρουσίαση της διπλωματικής εργασίας θα σηματοδοτήσουν το τέλος των σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Αθανάσιο Παπαδημητρίου για την άμεση ανταπόκριση του, όσον αφορά την σύνθεση του έργου και τις αλλαγές/διορθώσεις που προέκυψαν σε αυτό, αλλά και για την καλή διάθεση και προθυμία που έδειξε για αυτήν τη συνεργασία και σύμπραξη, καθώς και τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Γεώργιο Σακαλλιέρο, ο οποίος με την καθοδήγηση και βοήθειά του με ώθησε στο να εξελίξω τόσο τον τρόπο κιθαριστικής ερμηνείας μου όσο και τον τρόπο μουσικολογικής γραφής μου, αλλά και να διευρύνω το ρεπερτόριό μου με σύγχρονα έργα, όπως και το παρόν, ένα μέρος της μουσικής δημιουργίας στο οποίο, μέχρι και να ξεκινήσω την εκπόνηση της εργασίας αυτής, είχα αφιερώσει ελάχιστο χρόνο.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία, εκτός από μια ανάλυση του έργου Σουίτα (Πρελούδιο, Δύο Τύψεις και Επίλογος) για κιθάρα και πιάνο (2022/2024) του Αθανάσιου Παπαδημητρίου, είναι και μία προσπάθεια κατανόησης της μουσικής σχέσης ανάμεσα σε έναν ερμηνευτή και ένα συνθέτη. Αποτελείται από δύο μέρη: το ιστορικό, στο οποίο αναλύεται η πορεία της κιθάρας από τα τέλη του 19ου αιώνα και μέσα στον 20ό, στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο με έμφαση στις σχέσεις επιφανών κιθαριστών με συνθέτες του πιο μακρινού αλλά και πολύ πιο πρόσφατου παρελθόντος (συχνά ερμηνευτές και οι ίδιοι) μαζί με μια συνοπτική αναφορά για την εξέλιξη της κιθάρας στην Ελλάδα, και το αναλυτικό μέρος, στο οποίο, κατά κύριο λόγο, γίνεται η προσέγγιση της μορφής και του περιεχομένου του έργου, καθώς και ο αντίκτυπός του στη μελέτη του έργου, των κιθαριστικών τεχνικών που χρησιμοποιήθηκαν, των δακτυλοθεσιών, των τεχνικών ζητημάτων που προέκυψαν και της τελικής ερμηνείας του.

Πιο συγκεκριμένα, το Κεφάλαιο 1 περιέχει μια συνοπτική ιστοριογραφική μελέτη της εξέλιξης της κιθάρας, στην Ευρώπη και την Ελλάδα, από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι και τα τέλη του 20ού. Η πορεία της κιθάρας σε αυτούς τους δύο αιώνες θεωρώ πως είναι μοναδική, διότι οι ερμηνευτές και οι συνθέτες ήρθαν αντιμέτωποι με ζητήματα που δεν είχαν εμφανιστεί σε άλλα όργανα, όπως η ποιότητα και η ποσότητα του ρεπερτορίου καθώς και η αλλαγή του ρόλου του οργάνου από συνοδευτικό και λαϊκού χαρακτήρα σε ένα όργανο της έντεχνης μουσικής, με σολιστικό εκτόπισμα και σημαντικό (και ολοένα επαυξανόμενο) ρεπερτόριο. Επέλεξα να εστιάσω, κατά κύριο λόγο, σε αυτά τα ζητήματα της εξέλιξης του οργάνου και του ρεπερτορίου του, καθώς θεωρώ πως είναι ένα θέμα που αφορά στην κιθάρα και στον 21ο αιώνα, αν και σε μικρότερο βαθμό από ότι στο πρόσφατο και παλαιότερο παρελθόν, άμεσα συνδεδεμένο με το περιεχόμενο και τους σκοπούς της εργασίας αυτής.

Στα υποκεφάλαια 1.1 και 1.2 αναλύω την συνεισφορά σημαντικών ερμηνευτών (όπως οι Andrés Segovia, Julian Bream και John Williams) και συνθετών για κιθάρα (όπως οι Leo Brouwer και Roland Dyens), οι οποίοι καθόρισαν την πορεία του οργάνου κατά τον 20ό αιώνα, και το πώς οι ενέργειές τους αποσκοπούσαν στον διαχωρισμό της κιθάρας από την παράδοση της σχολής του Francisco Tárrega του τέλους του 19ου αιώνα και την προσπάθεια γνωστοποίησης του οργάνου στο ευρύτερο —και μη αποκλειστικά κιθαριστικό— μουσικό κοινό. Μελετάται η πορεία, η καριέρα και τα επιτεύγματά τους στον μουσικό χώρο καθώς και η επιρροή του έργου τους στην εξέλιξη της κλασικής κιθάρας και του ρεπερτορίου της.

Συνεχίζοντας, στο υποκεφάλαιο 1.3 εστιάζω σε όψεις της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής στην Ελλάδα, από την Ελληνική Επανάσταση και έπειτα, καθώς και στην εμφάνιση και εξέλιξη της παρουσίας της κιθάρας στον ελληνικό χώρο. Επισημαίνω τη συνεισφορά του Νικόλαου Φλογαίτη, με το σύγγραμά του *Συνοπτική Γραμματική είτε στοιχειώδεις αρχαί της μουσικής μετά προσαρμογής εις την κιθάραν*, καθώς και την επιρροή έργων φιλελληνικού χαρακτήρα γραμμένων από Γάλλους συνθέτες στο ελληνικό επαναστασιακό πνεύμα, με συνοδεία κιθάρας, στις αρχές του 19ου αιώνα. Εν συνεχεία, αναλύω την άνθιση που ακολούθησε, την δεκαετία του 1870, που με την σειρά της οδήγησε στην ίδρυση

σωματείων, ωδείων και ορχηστρών (συμπεριλαμβανομένης της Αθηναϊκής Μαντολινάτας) και πως μέσα από αυτούς τους φορείς εμφανίστηκαν πρόσωπα που οδήγησαν στην ανάδειξη της πρώτης σημαντικής γενιάς Ελλήνων κιθαριστών, όπως ο Δημήτρης Φάμπας, ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης και οι μετέπειτα ακόλουθοί τους.

Στο υποκεφάλαιο 1.4 εξετάζονται συνοπτικά οι απαρχές του ρεπερτορίου για κιθάρα και πιάνο, από τον 19ο αιώνα με παραδείγματα και του 20ού, στα πλαίσια της γνώσης έργων της εποχής αλλά και διασύνδεσης με το έργο το οποίο αναλύεται στα επόμενα κεφάλαια, μαζί με παραδείγματα συνεργασιών μουσικών εκτελεστών αυτού του, μάλλον ασυνήθιστου, οργανολογικού συνδυασμού, από τον ελλαδικό χώρο στο πλαίσιο συναυλιακών παρουσιάσεων, παραγγελιών νέων έργων αλλά και εκδόσεων.

Το αναλυτικό μέρος της εργασίας αυτής πλαισιώνουν τα Κεφάλαια 2 και 3. Σε αυτά έχουν συμπεριληφθεί η αναλυτική προσέγγιση του έργου *Σουίτα για κιθάρα και πιάνο* του Αθανάσιου Παπαδημητρίου, καθώς και το πώς η συμβολή μου, ως μουσικού εκτελεστή, επηρέασε, τόσο συνθετικά όσο και ερμηνευτικά, τη διαμόρφωση της τελικής εκδοχής του έργου. Αναλυτικότερα, στο Κεφάλαιο 2 πραγματοποιείται η μορφολογική και η φθογγική-μοτιβική ανάλυση του έργου, με χρήση βοηθητικών πινάκων-διαγραμμάτων και μουσικών παραδειγμάτων, ενώ στο κεφάλαιο 3 μελετάται η εξέλιξη της συνεργασίας και της σχέσης μου με τον συνθέτη, καθώς και η σταδιακή «εξατομίκευση» του έργου, στην οποία αντιπαραβάλλονται αποσπάσματα από το χειρόγραφο του συνθέτη και την τελική εκδοχή σε ηλεκτρονική επεξεργασία έντυπης παρτιτούρας.

Η ανάλυση αυτή (και κατ' επέκταση η εργασία) πραγματοποιήθηκε με αφορμή την μακροχρόνια συνεργασία μου με τον συνθέτη, έχοντας ως στόχο την βαθύτερη κατανόηση του έργου και της συνεργασίας από την οποία προέκυψε αυτό. Τόσο για το ιστορικό μέρος όσο και για το αναλυτικό έγινε προσπάθεια να εμπλουτιστεί και να τεκμηριωθεί το περιεχόμενο και τα επιμέρους κεφάλαια και υποκεφάλαια με συναφείς αναφορές από ξενόγλωσσες και ελληνόγλωσσες δευτερογενείς πηγές (βιβλία, άρθρα από πρακτικά συνεδρίων, συλλογικούς τόμους και επιστημονικά περιοδικά, ακαδημαϊκές εργασίες, αλλά και διαδικτυακές πηγές πιο ποικιλόμορφου χαρακτήρα). Η εργασία αποσκοπεί στην συνέχιση της προσπάθειας εμπλουτισμού του κιθαριστικού ρεπερτορίου, καθώς και στην ανάδειξη του καθοριστικού ρόλου του ερμηνευτή στη διαμόρφωση του τελικού αποτελέσματος της συνεργασίας μεταξύ συνθέτη και ερμηνευτή, με στόχο πάντα την πιο επιτυχή και ολοκληρωμένη ερμηνεία ενός μουσικού έργου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 – ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΕΞΕΛΙΞΗΣ ΤΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ, ΕΩΣ ΚΑΙ ΤΟ Β΄ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ

1.1. Επιδραστικές μορφές της κιθάρας από τον 19ο στον 20ό αιώνα

Οι πρώτες εκφάνσεις της κιθάρας ως οργάνου το οποίο συμμετέχει στην εκτελεστική πρακτική, στο ρεπερτόριο, ενώ σταδιακά ξεκινά να αναπτύσσεται και η μεθοδολογία διδασκαλίας του, ήδη από την ώριμη εποχή Μπαρόκ και διακριτά από το δημοφιλέστατο λαούτο και τη θεόρβη,¹ έρχονται από τον 17ο αιώνα με παραδείγματα όπως η *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* (1674) του Gaspar Sanz (1640-1710).² Μέχρι και το πρώτο μισό του 19ου αιώνα —διατρέχοντας την εποχή του ευρωπαϊκού Κλασικισμού και του πρώιμου Ρομαντισμού, ο οποίος κυριαρχείται από την ολοένα αυξανόμενη δημοτικότητα του πιάνου— η θέση του οργάνου μοιάζει να γίνεται ολοένα και πιο αντιληπτή στο κοινό και τους συνθέτες (συχνά και ερμηνευτές) της εποχής. Ήδη από τα μέσα του 18ου αιώνα, διαπιστώνεται η μετάβαση της θεώρησης της κιθάρας από ένα όργανο συνοδείας τραγουδιού, εν γένει ενταγμένου στον χώρο της λαϊκής ή δημοφιλούς μουσικής ψυχαγωγίας, σε όργανο με αυξανόμενο σολιστικό ρεπερτόριο, τυπολογία τεχνικής και εκδόσεις μεθόδων για τη διδασκαλία του.³

Από τις πρώτες σημαντικές μορφές των αρχών του 19ου αιώνα που θέτουν με συστηματικό τρόπο (νέες συνθέσεις, μέθοδοι διδασκαλίας, παρουσία στην ευρωπαϊκή συναυλιακή ζωή) το όργανο στον χώρο της έντεχνης μουσικής, κληροδοτώντας την παράδοση αυτή μέχρι και τον 20ό αιώνα, είναι οι Ιταλοί Mauro Giuliani (1781-1829) και Ferdinando Carulli (1770-1841) αλλά και ο Ισπανός Fernando Sor (1778-1839).⁴ Προς το β΄ μισό του 19ου αιώνα εμφανίζονται συνθέτες-κιθαριστές από τη Γαλλία, όπως ο Napoléon Coste (1805-1883) και την αυστρουγγρική αυτοκρατορία, όπως ο Johann Kaspar Mertz (1806-1856), ενώ σιγά-σιγά εμφανίζονται και μορφές οι οποίες θέτουν πρωτόγνωρα όρια στην εξέλιξη της σολιστικής παρουσίας του οργάνου και το επίπεδο τεχνικής δεξιοτεχνίας,

¹ Για παράδειγμα, στην Ισπανία του 16ου αιώνα, η βιχουέλα και η κιθάρα θεωρούνταν δύο ξεχωριστά νυκτά έγχορδα από τα δημοφιλέστερά τους λαουτοειδή, πράγμα το οποίο φαίνεται στο έργο του γνωστού συνθέτη Luis de Narváez (1526-1549). James Tyler and Paul Sparks, *The Guitar and Its Music. From the Renaissance to the Classical Era* (New York: Oxford University Press, 2002), 5.

² Από την στιγμή που δημοσιεύτηκε η μέθοδος αυτή, χρησιμοποιήθηκε ως πηγή πληροφοριών για την κιθάρα και την ισπανική μουσική αλλά λειτούργησε και ως πηγή έμπνευσης από ερμηνευτές, συνθέτες και αργότερα μουσικολόγους και άλλους μελετητές. Στην σημερινή εποχή θεωρείται η πιο ολοκληρωμένη μέθοδος για την μπαρόκ κιθάρα. Gaspar Sanz and Ernesto Bitetti, “Instrucción de música sobre la guitarra española” (Zaragoza: Minkoff Reprint, 1976), 211.

³ Μεταξύ 1750-1802 εμφανίζονται τουλάχιστον 21 εκδόσεις μεθόδων διδασκαλίας της κιθάρας, εκδομένες σε Παρίσι, Λονδίνο, Γενεύη, Μαδρίτη, Νάπολη και αλλού, των Andre de Sotos, Michel Corrette, Antoine-Marcel Lemoine και Charles Doisy, μεταξύ άλλων, πράγμα που επικυρώνει την πανευρωπαϊκή διάδοση του οργάνου. Tyler and Sparks, *The Guitar and Its Music*, 282-283.

⁴ Μαρία Παπαμιχαήλ, «Η κλασική κιθάρα τον 19ο αιώνα (Β΄ μέρος)», διαδικτυακό περιοδικό *Tar* (Νοέμβριος 2023), πρόσβαση στις 12 Ιουλίου 2024, https://www.tar.gr/klasiki_kithara_ton_19o_aiwna_meros_tis_marias_papamixail-article-6360.html?category_id=156

στα πρότυπα του ρομαντικού πιάνου, όπως ο Giulio Regondi (1822-1872).⁵ Ωστόσο, παρά τις παραπάνω παρουσίες, οι οποίες αναγνωρίστηκαν κυρίως το β' μισό του 20ού αιώνα και παρέμειναν στη διδασκαλία και το ρεπερτόριο του οργάνου, η κιθάρα ως σολιστικό όργανο εξακολουθούσε να παραμένει στη σκιά των πιο δημοφιλών οργάνων της εποχής. Έτσι, τα επόμενα σημαντικά βήματα εξέλιξης έρχονται προς τα τέλη του 19ου αιώνα, όταν ο Fransisco Tárrega (1852-1909), ο οποίος θεωρείται ως ένας από τους στυλοβάτες της ισπανικής ρομαντικής κιθαριστικής σχολής, ανέλαβε την αποστολή της αναβίωσης και μετάβασης της κιθάρας προς τη σύγχρονη εποχή. Με την εκτελεστική του δεινότητα, τις καινοτόμες μεθόδους διδασκαλίας που εισήγαγε για το όργανο, τις μεταγραφές του σε έργα δημοφιλών κλασικών και ρομαντικών συνθετών κυρίως για πιάνο (από τον Beethoven και τον Chopin έως τον Albeniz) και τις νέες συνθέσεις και μεταγραφές με τις οποίες εμπλούτισε το ρεπερτόριό του, είχε καθοριστική επίδραση στον κιθαριστικό κόσμο της εποχής του, θέτοντας, έτσι, τα θεμέλια τόσο για την ανανέωση του ρεπερτορίου και την εξέλιξη της τεχνικής του οργάνου στον 20ό αιώνα όσο και για τους νέους ερμηνευτές που θα εμφανίζονταν στο προσκήνιο.⁶ Βοηθητικό ρόλο σε αυτές τις εξελίξεις έπαιξαν και οι κατασκευαστικές βελτιώσεις στη σύγχρονη κλασική κιθάρα, όπως θα συζητηθούν στην επόμενη ενότητα.

Στις αρχές του 20ού αιώνα, παρά το γεγονός ότι η κιθάρα πλέον θεωρούνταν σολιστικό όργανο, μέχρι την άφιξη του Segovia και των συγχρόνων του, το ρεπερτόριό της έμοιαζε να διακινείται περισσότερο ιδιωτικά, μέσα σε έναν στενό κύκλο μαθητών και ακόλουθων, κυρίως της σχολής του Tárrega, χωρίς να καταφέρνει να φτάσει σε ένα ευρύτερο κοινό το οποίο δεν σχετιζόταν άμεσα με αυτή, είτε εκτελεστικά είτε σε επίπεδο διδασκαλίας ή έστω γνώσης του υπάρχοντος ρεπερτορίου.⁷ Ωστόσο, από τη δεκαετία του 1910, ο νεαρός ακόμη Andrés Segovia (1893-1987), ο οποίος επρόκειτο να γίνει ένα από τα εμβληματικά πρόσωπα του κιθαριστικού κόσμου του 20ού αιώνα, μεγαλωμένος στην Γρανάδα και αυτοδίδακτος κατά κύριο λόγο, ξεκινάει να τοποθετεί τις βάσεις της καριέρας του ως σολίστ. Η αφετηρία ήταν το ρεσιτάλ του στο Centro Artístico, στην Γρανάδα, το 1909, συνεχίζοντας για τα επόμενα δύο χρόνια με διάφορα ρεσιτάλ στην ευρύτερη περιοχή της Ανδαλουσίας, ενώ το 1913 αποφασίζει να παρουσιάσει το ρεπερτόριό του στο πολιτιστικό κέντρο Ateneo de Madrid, στην ισπανική πρωτεύουσα. Μέχρι και το 1918 συνεχίζει τα ρεσιτάλ στη χώρα του με μεγάλη επιτυχία και το 1919 ξεκινάει την πρώτη του περιοδεία στην Νότια Αμερική (Ουρουγουάη και Αργεντινή). Η φήμη του στην Ευρώπη εδραιώνεται με το πρώτο ρεσιτάλ του στο Παρίσι, το 1924, στο οποίο παρευρέθηκαν πολλοί παγκοσμίου φήμης μουσικοί άλλων οργάνων, ενώ μέχρι και το 1926 είχε ήδη δώσει αρκετές συναυλίες σε Γερμανία, Αυστρία, Ελβετία, Ρωσία και Μεγάλη Βρετανία.⁸

⁵ Βλ. σχετικά, Thomas F. Heck et al., "Guitar (Fr. guitare; Ger. Gitarre; It. chitarra; Sp. guitarra; Port. viola; Brazilian Port. violão)", *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2001), πρόσβαση στις 5 Ιουλίου 2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43006>

⁶ Walter Aaron Clark, "Francisco Tárrega and the Art of Guitar Transcription", *The Iberian and Latin American Music Society (ILAMS)*, (2009), πρόσβαση στις 5 Ιουλίου 2024, <http://www.ilams.org.uk/media/walter-clark-tarrega-guitar-transcription.pdf>

⁷ Taylor Jonathon Greene, "Julian Bream's 20th Century Guitar: An Album's Influence on the Modern Guitar Repertoire" (M.A. thesis, University of California at Riverside, 2011), 18-19. <https://escholarship.org/uc/item/5rg2n57t>

⁸ Peter E. Segal, "The Role of Andrés Segovia in Re-shaping the Repertoire of the Classical Guitar" (PhD diss., Temple University, 1994), 14.

Το κιθαριστικό ρεπερτόριο στις αρχές του 20ού αιώνα ήταν περιορισμένο, και ο Segovia, ως κιθαριστής χωρίς επίσημη εκπαίδευση, είχε πρόσβαση σε ένα μικρό μέρος αυτού, ερμηνεύοντας, στο μεγαλύτερο ποσοστό, μεταγραφές και διασκευές. Ερευνώντας ο ίδιος σε βιβλιοθήκες και μουσικούς εκδοτικούς οίκους, συνάντησε έργα των ήδη γνωστών Sor, Giuliani, αλλά και πιο άγνωστων συνθετών όπως ο Julian Arcas (1832-1882), ωστόσο η πρώτη μεγάλη του έκθεση στο αμιγώς κιθαριστικό ρεπερτόριο ήρθε μέσω του Miguel Llobet (1878-1938) και αφού κατάφερε ο ίδιος να αρχίσει να θεμελιώνει την φήμη του στην Ισπανία.⁹ Μέχρι να ξεκινήσει την περιοδεία του στην Λατινική Αμερική είχε βάλει στα προγράμματά του αρκετά πρωτότυπα έργα, χωρίς να παραλείπει μεταγραφές και διασκευές, από συνθέτες όπως οι Sor, Tárrega, Granados, Albeniz, Malats, αλλά και διάσημων εκπροσώπων του δυτικοευρωπαϊκού (μπαρόκ, κλασικού και ρομαντικού) κανόνα όπως οι Bach, Mozart, Chopin, Schumann και Schubert που, για πρώτη φορά σε ευρεία κλίμακα, θα έφταναν στο κοινό διασκευασμένοι και αποδιδόμενοι από την κλασική κιθάρα.¹⁰ Βέβαια, η φήμη του Segovia, όχι μόνο στον κόσμο της κιθάρας αλλά και σε ένα πολύ ευρύτερο μουσικόφιλο παγκόσμιο κοινό, θα ήλκυε γνωστούς συνθέτες να γράψουν για τον ίδιο και το όργανο καινούργια έργα, εμπλουτίζοντας το υπάρχον ρεπερτόριο (όπως οι Manuel Ponce, Joaquín Rodrigo και Heitor Villa-Lobos, μεταξύ άλλων) ενώ ο ίδιος ο Segovia —ο οποίος, όπως αναφέραμε, ήταν βασικά αυτοδίδακτος— θα καθιέρωνε και πρότυπα διδασκαλίας και ρεπερτορίου του οργάνου που επηρέασαν μια ολόκληρη εποχή με πολλούς σημαντικούς συνεχιστές της εκτελεστικής παράδοσης που ο ίδιος δημιούργησε.¹¹

Εξίσου σημαντικός με τον Segovia ήταν ο Άγγλος κιθαριστής και λαουτίστας Julian Bream (1933-2020), ο οποίος έδρασε στο β' μισό του 20ού αιώνα. Εκτός από την αξιοσημείωτη δεξιοτεχνία του, ο Bream είναι υπεύθυνος για την εκ βάθρων ανανέωση του κιθαριστικού ρεπερτορίου, ενσωματώνοντας στο πρόγραμμά του σύγχρονα έργα τα οποία είτε ήταν άγνωστα μέχρι τότε, είτε γράφτηκαν από ιδιαίτερα σημαντικούς —μη κιθαριστές— συνθέτες της εποχής κατά παραγγελία (και, συχνά, με τεχνική καθοδήγηση) του ίδιου, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τους Benjamin Britten, Hans Werner Henze και Tōru Takemitsu. Εισήγαγε από πολύ νωρίς στο ρεπερτόριό του και έργα για λαούτο, προσπαθώντας να αναβιώσει το ελισαβετιανό αναγεννησιακό ύφος στα νυκτά έγχορδα, μέσω συναυλιών και ηχογραφήσεων, και επιτυγχάνοντας να συμβάλλει στην ανανέωση του ενδιαφέροντος του κιθαριστικού κοινού για την μουσική της εποχής της Αναγέννησης και

⁹ Segal, "The role of Andrés Segovia in Re-shaping the Repertoire of the Classical Guitar", 11.

¹⁰ Τάσος Κολυδάς, «Ο μετασχηματισμός του ρεπερτορίου της κιθάρας στις αρχές του 20ού αιώνα», *Πολυφωνία* 9 (2006), 34-49: 38-40.

¹¹ Η επίδραση του Segovia και τα πρότυπα που έθεσε επηρέασαν και την κιθάρα στην Ελλάδα, με την εμφάνιση των Γεράσιμου Μηλιαρέση και Δημήτρη Φάμπα, από τη δεκαετία του 1950, και του ντουέτου Ευάγγελος Ασημακόπουλος και Λίζα Ζώη, από τη δεκαετία του '60. Όλοι σπούδασαν ή ήρθαν σε στενή επαφή με τον Ισπανό βιρτουόζο. Τάσος Κολυδάς, "Η κλασική κιθάρα στην Ελλάδα κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα: όψεις της μεταμόρφωσης ενός μουσικού οργάνου από τη σκοπιά του ρεπερτορίου", στο Κώστας Χάρδας, Γιώργος Σακαλιέρος & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *9ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Παραλλαγές, επεξεργασίες, μεταμορφώσεις»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., 1-3 Δεκεμβρίου 2017, Θεσσαλονίκη), Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2021, 36-42: 39. <https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2021/07/ConfProc2017.pdf>

του Μπαρόκ.¹² Ο ίδιος το θεωρούσε ως επίτευγμα, καθώς την δεκαετία του '40 δεν ήταν εύκολη η εύρεση ποιοτικών λαούτων για δημόσια εκτέλεση: τα εκθέματα τέτοιων οργάνων σε μουσεία δεν ήταν εύκολο να μελετηθούν εις βάθος και να ανακατασκευαστούν ή αποκατασταθούν από εξειδικευμένους οργανοποιούς νυκτών εγχόρδων, πράγμα που άλλαξε θεαματικά στις δεκαετίες του '60 και '70 σε συνδυασμό με την ανανέωση του ενδιαφέροντος για την ιστορικά τεκμηριωμένη εκτέλεση της παλαιάς μουσικής.¹³

Σε ηλικία μόλις δεκατεσσάρων ετών ο νεαρός Julian Bream έκανε το ντεμπούτο του στον σύλλογο Cheltenham Guitar Circle στο Gloucestershire της νοτιοδυτικής Αγγλίας, έχοντας ήδη πραγματοποιήσει τα πρώτα του βήματα στην κιθάρα με δάσκαλο τον πατέρα του, Henry.¹⁴ Παραδόξως, ο Julian συνέχισε τις μουσικές σπουδές του αρχικά με μαθήματα πιάνου, θεωρητικών και σύνθεσης στο φημισμένο Royal College of Music, παραμένοντας εξασκούμενος ιδιωτικά στην κιθάρα, καθώς στο λονδρέζικο ίδρυμα δεν υπήρχε ακόμη θεσμοθετημένο ακαδημαϊκό πρόγραμμα για νέους κιθαριστές. Η πρώτη του επαφή με τον Segovia έγινε το 1947 και έκτοτε το ενδιαφέρον του επικεντρώθηκε πλήρως στην κλασική κιθάρα.¹⁵ Το 1950, ταυτόχρονα με την ενασχόλησή του στο λαούτο, ξεκίνησε την κιθαριστική σολιστική του καριέρα στο Λονδίνο και μέχρι το 1955 είχε καταφέρει να διαμορφώσει ένα σταθερό κοινό για την κλασική κιθάρα στην Αγγλία αλλά και να εδραιώσει τη φήμη του στα κιθαριστικά ακροατήρια της Κεντρικής και Βόρειας Ευρώπης μέσω περιοδειών. Το 1958 ξεκίνησε να δίνει ρεσιτάλ στην Αμερική και αργότερα και στην Ασία. Πραγματοποίησε συμπράξεις με άλλους μουσικούς, όπως οι John Williams (ως κιθαριστικό ντουέτο) και George Malcolm (ως ντουέτο λαούτου με τσέμπαλο), με ορχήστρες (δίνοντας την πρώτη εκτέλεση στην Αγγλία του κιθαριστικού κοντσέρτου του Villa-Lobos το 1957), ενώ ξεκίνησε και τις πρώτες του ηχογραφήσεις σε δίσκους βινυλίου καθώς και παρουσιάσεις στην κρατική βρετανική τηλεόραση της ιστορίας της κιθάρας και της βιχουέλας φτάνοντας έτσι σε ένα πολύ ευρύτερο κοινό. Το 1967 κυκλοφορεί το άλμπουμ "20th-Century Guitar", στο οποίο παρουσιάζονται έργα των Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Benjamin Britten (1913-1976) και Reginald Smith Brindle (1917-2003) μεταξύ άλλων. Η συλλογή αυτή ήταν η πρώτη ηχογράφιση σύγχρονων έργων διάσημων συνθετών παγκοσμίως φήμης και σηματοδοτεί μια μεταστροφή του κιθαριστικού ρεπερτορίου από την ισπανική και λατινοαμερικανική Σεγκοβιανή παράδοση.¹⁶ Το έργο *Nocturnal after John Dowland*, op. 70, το οποίο συνέθεσε ο Britten το 1963 με υποδείξεις και σχεδιαγράμματα κιθαριστικής τεχνικής και εκτελεστικών δυνατοτήτων που του ετοίμασε ο ίδιος ο Bream, αποτελεί ένα εμβληματικό έργο αυτής της περιόδου αλλαγών για το όργανο και ένα ορόσημο σύμπλευσης του ρεπερτορίου του οργάνου με τη σύγχρονη μουσική.¹⁷

¹² Greene, "Julian Bream's 20th Century Guitar: An Album's Influence on the Modern Guitar Repertoire", 1-2.

¹³ Julian Bream and J. M. Thomson. "On Playing the Lute", *Early Music* 3 / no. 4 (1975), 348-351: 348-349. <http://www.jstor.org/stable/3125402>

¹⁴ Peter Sensier, "Bream, Julian (Alexander)", *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2022), πρόσβαση στις 8 Ιουλίου 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03900>

¹⁵ Greene, "Julian Bream's 20th Century Guitar: An Album's Influence on the Modern Guitar Repertoire", 32-33.

¹⁶ Sensier, "Bream, Julian (Alexander)", *Grove Music Online*.

¹⁷ Ένα έργο «απαράμιλλο», όπως το χαρακτηρίζει ο Κώστας Γρηγορέας στο άρθρο του για το περιοδικό *Tar*, ο οποίος είχε την ευκαιρία να το ακούσει ζωντανά από τον Julian Bream σε συναυλία

Ενώ ο Segovia και ο Bream συνεισέφεραν στην εξέλιξη του ρεπερτορίου του 20ού αιώνα μέσα από τις ηχογραφήσεις, τα ρεσιτάλ και τις συνεργασίες τους με σημαντικούς συνθέτες που επιδίωξαν ένθερμα οι ίδιοι, προκειμένου να εδραιώσουν ευρύτερα το όργανο στη συνείδηση του μουσικόφιλου κοινού, καθαρίστες οι οποίοι διέθεταν ταυτόχρονα και την ιδιότητα του συνθέτη, όπως ο Κουβανός Leo Brouwer (1939-) και ο Γάλλος Roland Dyens (1955-2016) οδήγησαν την εξέλιξη της κιθάρας σε νέα μονοπάτια, από τις δεκαετίες του '70 και '80, τόσο σε επίπεδο εργογραφίας και εμπλουτισμού του ρεπερτορίου όσο και σε εξέλιξη τεχνικής, εκτελεστικών πρακτικών και διεύρυνσης του ηχοχρώματος μέσα στις πολυποίκιλες τάσεις και ρεύματα του τέλους του 20ού αιώνα.

Ο Leo Brouwer, γεννημένος το 1939 στην Αβάνα της Κούβας είναι ίσως η πιο επιδραστική μορφή της σύγχρονης κιθάρας για το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, γνωστός τόσο για την βαθιά κατανόηση και γνώση του οργάνου όσο και για την καινοτομία του στη σύνθεση, συνδυάζοντας παραδοσιακά κουβανέζικα στοιχεία με πρωτοποριακές τεχνικές. Ως συνθέτης, μαέστρος και κλασικός κιθαριστής, ο Brouwer επαναπροσδιόρισε ριζικά τις δυνατότητες του οργάνου και, μέσω αυτών, συνέβαλε και στην εξέλιξη της σύγχρονης μουσικής. Ξεκίνησε τις σπουδές του στην κιθάρα, σε ηλικία 12 ετών, με τον πατέρα του, ο οποίος ήταν ερασιτέχνης κιθαριστής, δίνοντας πολύ λίγη έμφαση, ωστόσο, στην ανάγνωση παρτιτούρας.¹⁸ Το 1953 ξεκίνησε επίσημα μαθήματα κιθάρας με δάσκαλο τον Isaac Nicola (1916-1997). Μέχρι το 1955 είχε ήδη κάνει τα πρώτα του βήματα στον συναυλιακό χώρο της κιθάρας και ταυτόχρονα στον χώρο της σύγχρονης σύνθεσης. Σπούδασε, επίσης, στη φημισμένη Σχολή Juilliard της Νέας Υόρκης, με τους Vincent Persichetti και Stefan Wolpe. Αυτή η ποικιλόμορφη εκπαίδευση τον εξέθεσε σε μια ευρεία γκάμα στυλιστικών πρακτικών, από το νεοκλασικισμό και τον σειραϊσμό έως τη πειραματική μουσική και τη σύγχρονη σημειογραφία και εκτελεστική πρακτική, στοιχεία που αργότερα θα επηρέαζαν την πορεία του στη σύνθεση. Το 1960 του ανατέθηκε η διεύθυνση του τμήματος μουσικής του Ινστιτούτου Τέχνης και Βιομηχανίας Κινηματογράφου της Κούβας (ICAIC). Έγραψε μουσική για πάνω από 60 ταινίες και ντοκιμαντέρ.¹⁹

Όσον αφορά στο συνθετικό του ύφος, οι μελετητές του Brouwer διακρίνουν τρεις στυλιστικές περιόδους: α) μεταξύ 1950-60, τα πρώτα έργα του Brouwer αντικατοπτρίζουν την κουβανέζικη κληρονομιά του, ιδιαίτερα στους ρυθμούς και τις μελωδίες. Η αρμονική του γλώσσα σε αυτή την περίοδο είναι τονική και οι μορφές του παραδοσιακές. Έργα όπως το *Elogio de la Danza* (1964) και οι *Estudios Sencillos* (Απλές Σπουδές) δείχνουν τη χρήση αφροκουβανέζικων ρυθμών και παραδοσιακών κιθαριστικών τεχνικών, ενώ χαρακτηρίζονται από λυρισμό, σαφείς δομές και σύνδεση με λαϊκά ιδιώματα· β) στη δεκαετία του 1970, το ύφος του Brouwer υφίσταται μια ριζική μεταμόρφωση, επηρεασμένο από ευρωπαϊκές πρωτοποριακές τεχνικές και τον σειραϊσμό. Πρόκειται ίσως για τη πιο

που πραγματοποίησε ο τελευταίος το 1983 στο Εδιμβούργο και, έπειτα, να πάρει συνέντευξη από τον ίδιο. Κώστας Γρηγορέας. «Μια συζήτηση με τον Julian Bream», *Tar* 5 (1983), 16-17: 16. https://www.tar.gr/1983_mia_syzitisi_me_ton_julian_bream_gia_to_entypo_tote_tar_toy_kwsta-article-6014.html

¹⁸ Ελένη Εφραιμίδου, «Η Σονάτα [No.1] (1990) για κιθάρα του Leo Brouwer: από την υφολογική προσέγγιση στην μουσική ερμηνεία» (Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021), 15.

¹⁹ Victoria Eli Rodríguez, "Brouwer (Mezquida), Leo", *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2001), πρόσβαση στις 11 Ιουλίου 2024 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04092>

συστηματική διασύνδεση της κλασικής κιθάρας με τον μεταπολεμικό μοντερνισμό. Έργα όπως το *La Espiral Eterna* (1971) και το *Parábola* (1973) δείχνουν την εξερεύνηση της αλεατορικής μουσικής, της απροσδιοριστίας και μιας διευρυμένης αρμονικής γλώσσας. Η κιθάρα πλέον δεν ήταν μόνο ένα μελωδικό όργανο, αλλά ένας πειραματικός ηχητικός καμβάς, με τεχνικές όπως τα γκλισάντι, οι αρμονικοί, τα κρουστά εφέ και οι εναλλακτικοί τρόποι χορδίσματος του οργάνου· γ) από το 1980 το ύφος του Brouwer χαρακτηρίζεται από την επιστροφή σε πιο τονικές μορφές και την ιδιότυπη διασύνδεση της πρώιμης τονικής του γλώσσας με τις πιο πειραματικές τεχνικές της δεκαετίας του 1970. Συνθέσεις όπως το *El Decamerón Negro* (1981) και το *Hika: In Memoriam Tōru Takemitsu* (1996) δείχνουν μια ισορροπία ανάμεσα στη μορφολογική σαφήνεια, την πλούσια νεοτονική αρμονική παλέτα και την ενσωμάτωση αφροκουβανέζικων ρυθμών. Η χρήση μινιμαλιστικών μοτίβων και η έμφαση στη θεματική ανάπτυξη γίνονται πιο έντονες, σηματοδοτώντας την εξέλιξη του προς μια νεορομαντική αισθητική στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού.²⁰

Εκτός από σόλο κιθαριστικά έργα, ο Brouwer έγραψε και ένα μεγάλο αριθμό έργων μουσικής δωματίου, ορχηστρικά, μουσική μπαλέτου, για θέατρο και για κινηματογράφο. Πολλές από τις συνθέσεις του για κιθάρα, τώρα πια, είναι βασικές για την εκμάθηση του οργάνου και του ρεπερτορίου του. Όσον αφορά στην συνθετική του γλώσσα, πειραματίστηκε με κουβανέζικα ιδιώματα, με ακούσματα βγαλμένα από την δημοφιλή και την τζαζ κουλτούρα και, αργότερα, με το κίνημα της *avant-garde*.²¹ Η βαθιά κατανόησή του για την κιθάρα, τόσο ως ερμηνευτής όσο και ως συνθέτης, έχει αφήσει ένα διαρκές αποτύπωμα στο ρεπερτόριο του οργάνου. Τα έργα του εκμεταλλεύονται πλήρως το εύρος των χρωμάτων και των υφών της κιθάρας, διευρύνοντας τα όρια των παραδοσιακών κιθαριστικών τεχνικών. Ενσωματώνει ασυνήθιστες τεχνικές, όπως το χτύπημα, το «slapping» και το λύγισμα των χορδών (*bending*), δημιουργώντας κρουστά και υφολογικά εφέ που προσθέτουν στην εκφραστικότητα του οργάνου. Κατά συνέπεια, τα στοιχεία αυτά ενσωματώθηκαν, με το χρόνο, και ως παιδαγωγικά χαρακτηριστικά στη διδακτική του οργάνου δημιουργώντας μια νέα σχολή της κιθάρας, που, σε μεγάλο βαθμό, αντικατέστησε τις αρχές και την παράδοση του Segovia, και αντιπροσωπεύτηκε από σημαντικούς κιθαρίστες ανά τον κόσμο. Στην Ελλάδα, η παράδοση αυτή αναπτύχθηκε κυρίως μέσα από την καλλιτεχνική δραστηριότητα και το παιδαγωγικό έργο του κιθαριστή Κώστα Κοτσιώλη (γεν. 1957) και των μαθητών του από τη δεκαετία του 1990 κυρίως.²²

Μια ακόμη σημαντική και επιδραστική μορφή, στον ευρωπαϊκό χώρο αυτήν τη φορά, αποτέλεσε ο κιθαριστής και συνθέτης Roland Dyens (1955-2016). Γεννήθηκε στην Τύνιδα της Αφρικής αλλά εγκαταστάθηκε και έζησε, από το 1961 και μετά, στο Παρίσι. Από την ηλικία των εννιά μόλις ετών ξεκίνησε να ασχολείται με την κιθάρα και τη σύνθεση και στα δεκατρία του άρχισε επίσημα μαθήματα κιθάρας με τον Alberto Ponce (1935-2019) στην *École Normale de Musique*, ίδρυμα από το οποίο και έλαβε το δίπλωμα σολίστ το 1976. Αρίστευσε στις θεωρητικές του σπουδές τις οποίες και εμπλούτισε με μαθήματα

²⁰ Εφραιμίδου, «Η Σονάτα [No.1] (1990) για κιθάρα του Leo Brouwer: από την υφολογική προσέγγιση στην μουσική ερμηνεία», 18-20.

²¹ Paul Century, “Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba”, *Latin American Music Review* 8 / no. 2 (1987), 151-171: 151. <https://www.jstor.org/stable/780096>

²² Giorgos Sakallieros, “Kotsiōlēs, Kōstas [Cotsiolis, Costas]”, *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2014), πρόσβαση στις 18 Ιουλίου 2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270920>

ενορχήστρωσης, φούγκας, σύνθεσης και διεύθυνσης ορχήστρας μεταξύ άλλων. Στη σολιστική του πορεία βραβεύτηκε από οργανισμούς όπως η Ακαδημία Charles-Cros και τα ιδρύματα Menuhin και Beracasa (1980).²³ Ηχογράφησε δώδεκα άλμπουμ με έργα των Sor, Rodrigo, Villa-Lobos, με συνθέσεις του, καθώς και με διασκευασμένα, από τον ίδιο, έργα των Chopin, Satie και Ravel καθώς και συνθετών τζαζ μουσικής όπως ο Django Reinhardt.

Το συνθετικό ύφος του Dyens χαρακτηρίζεται από εκλεκτικότητα, αντλώντας έμπνευση από μια ευρεία ποικιλία μουσικών παραδόσεων και ιδιωμάτων. Ο ίδιος συνδύαζε αρμονικά στοιχεία τζαζ, παραδοσιακής μουσικής και κλασικών μορφών, δημιουργώντας μουσική που είναι ταυτόχρονα δομικά περίπλοκη και συναισθηματικά εκφραστική. Η χρήση αρμονιών του αντικατοπτρίζει συχνά την επιρροή της τζαζ, ιδιαίτερα στην προτίμησή του για τις συγχορδιακές επεκτάσεις, τις μοτιβικές προόδους (progressions) και μια πλούσια ηχοχρωματική και αρμονική παλέτα. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της αρμονικής του γλώσσας είναι το έργο του *Tango en Skaï* (1985), το οποίο έγινε μία από τις πιο εμβληματικές συνθέσεις του και ένα κλασικό, πια, κομμάτι του νεότερου κιθαριστικού ρεπερτορίου. Το κομμάτι αυτό συνδυάζει τη ρυθμική ζωντάνια του αργεντίνικου τάνγκο με ένα παιγνιώδες πνεύμα, ενισχυμένο από τη χρήση αντεστραμμένων έμμεσων τονισμών και συγκοπών.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ενώ στην κλασική κιθάρα ο αυτοσχεδιασμός δεν είναι και τόσο διαδεδομένος, ο Dyens σχεδόν σε όλες του τις συναυλίες ενσωμάτωνε και ένα αυτοσχεδιαστικό κομμάτι το οποίο αποσκοπούσε στην σύνδεσή του με το κοινό και την προετοιμασία του προγράμματος που θα ακολουθούσε. Ο ίδιος πίστευε πως ο αυτοσχεδιασμός στην κλασική μουσική δεν είναι μια καινούργια πρακτική του 20ού αιώνα, αλλά μια ιδέα βασισμένη στη φόρμα του πρελούδιου όπως ερχόταν από την εποχή του (γαλλικού, ειδικά) Μπαρόκ. Ο αυτοσχεδιασμός ήταν κεντρικός στη μουσική του ταυτότητα, και συχνά άνοιγε τις συναυλίες του με ένα τέτοιου χαρακτήρα κομμάτι, δημιουργώντας έτσι μια μοναδική σύνδεση με το κοινό του. Οι αυτοσχεδιαστικές του δεξιότητες επηρέαζαν, επίσης, τη συνθετική του προσέγγιση, καθώς πολλά από τα έργα του περιλαμβάνουν τμήματα με πιο ελεύθερο χαρακτήρα. Στη *Libra Sonatine* (1986), ένα από τα πιο διάσημα έργα του, ο Dyens δημιουργεί μια σχεδόν τζαζ αίσθηση στο πρώτο μέρος, συνδυάζοντας αυστηρά δομημένα τμήματα με πιο ρευστά περάσματα. Το πρώτο μέρος, "India", ενσωματώνει συγκοπές και πυκνές αρμονικές υφές, προκαλώντας την αίσθηση του αυτοσχεδιασμού. Το δεύτερο μέρος, "Largo", είναι λυρικό και εσωστρεφές, αναδεικνύοντας την μελωδική ευαισθησία του Dyens. Το τελευταίο μέρος, "Fuoco", είναι ένα δεξιοτεχνικό μέρος με δυνατούς ρυθμούς και γρήγορες ακολουθίες, καταδεικνύοντας την τεχνική του δεξιοτεχνία και τη δυναμική του έκφραση. Τα συναυλιακά προγράμματά του αποτελούνταν από έργα βραζιλιάνικης και τζαζ μουσικής, προσωπικές του συνθέσεις αλλά και έργα του Sor, συνθέτη τον οποίο ο Dyens είχε σε μεγάλη εκτίμηση.²⁴

Ως παιδαγωγός, ο Dyens είχε επίσης σημαντικό αντίκτυπο. Δίδαξε για χρόνια στο Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, όπου καθοδήγησε

²³ Sean Beavers, "Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens" (PhD diss., Florida State University, 2006), 17-18. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/homage-solo-guitar-music-roland-dyens/docview/305333508/se-2?accountid=8359>

²⁴ Daniel Duarte, "A Study of Multiculturalism in 20th Century Guitar Music and the Brazilian Elements in the Music of Roland Dyens" (PhD diss., University of Indiana, 2016), 90-91. <https://scholarworks.iu.edu/dspace/items/540e8015-49c6-43af-bab0-c75b355e0cf2/full>

πολλούς νέους κιθαρίστες, διαμορφώνοντας γενιές νεότερων μουσικών. Οι παιδαγωγικές του εργασίες παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες για τις τεχνικές και ερμηνευτικές πτυχές της κιθαριστικής τέχνης. Στην Ελλάδα, η παιδαγωγική του συνεισφορά και το συνθετικό του έργο έγιναν κυρίως γνωστά μέσω της κιθαρίστριας Έλενας Παπανδρέου (γεν. 1966),²⁵ καταδεικνύοντας το πώς οι διεθνείς κιθαριστικές σχολές κατέφθασαν στη χώρα και έγιναν οδηγοί και μέρος μιας ντόπιας κιθαριστικής παράδοσης, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, η οποία απόκτησε, ωστόσο, και τη δική της ταυτότητα. Φυσικά, τα παραπάνω ονόματα που αναφέρθηκαν είναι απλώς ενδεικτικά για την πορεία και σημασία του οργάνου στον ελλαδικό χώρο, η οποία είχε σημαντική πορεία στο ευρύτερο πλαίσιο της ελληνικής μουσικής ζωής και εκπαίδευσης στο β' μισό του 20ού αιώνα.

1.2. Οι συνεργασίες ερμηνευτών με συνθέτες ως συμβολή στο κιθαριστικό ρεπερτόριο

Στις αρχές του 20ού αιώνα ξεκίνησε μια περίοδος αναθεώρησης του κιθαριστικού ρεπερτορίου με πρωτεργάτη τον Segovia και τους σύγχρονούς του. Το ρεπερτόριο της κιθάρας μέχρι τότε αποτελούνταν από έργα κυρίως κιθαριστών συνθετών (F. Tárrega, F. Sor, N. Coste, M. Giuliani, J. K. Mertz, G. Regondi, J. Arcas κ.ά.), έργα που γράφτηκαν από σύγχρονους συνθέτες κατά παραγγελία και μεταγραφές/διασκευές. Η παραπάνω εργογραφία, ενώ επέφερε την μετάβαση της κιθάρας από συνοδευτικό όργανο σε σολιστικό, δεν κατάφερε να την μετατρέψει σε ένα κλασικό όργανο ευρείας αποδοχής. Μέχρι την άφιξη του Segovia ο κιθαριστικός κύκλος ήταν περιορισμένος στην Ευρώπη, και κυρίως στην Ισπανία.

Από το 1923 και μετά ο Segovia άρχισε να δημιουργεί σχέσεις και συνεργασίες με συνθέτες, κιθαρίστες και μη, οδηγώντας, έτσι, στην εξέλιξη του οργάνου και του ρεπερτορίου που το συνόδευε.²⁶ Ο Segovia, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει στην αυτοβιογραφία του, θεωρούσε πως «έσωζε» την κιθαριστική παράδοση από τους ακόλουθους του Tárrega, οι οποίοι την κρατούσαν «απομονωμένη» από τον υπόλοιπο κόσμο. Το συμπέρανε, μάλιστα, και ο ίδιος όταν ζήτησε έργα του Tárrega από τον μαθητή του, Daniel Fortea, με τον τελευταίο να του αρνείται την πρόσβαση σε αυτά.²⁷ Η συνάντηση αυτή αποδείχθηκε ζωτικής σημασίας στην ιστορία του οργάνου, καθώς ο Segovia, γνωρίζοντας πως η κιθάρα βρισκόταν σε ένα φαύλο κύκλο στον οποίο οι μη κιθαριστές συνθέτες δεν συνέθεταν έργα για το όργανο, καθώς δεν αναγνώριζαν την ερμηνευτική και τεχνική ικανότητά του και των εκτελεστών του, ξεκίνησε τις προσπάθειες να πάρει την εξέλιξή του στα χέρια του και να καταστήσει την παρουσία του προσβάσιμη σε ένα ευρύτερο εξω-κιθαριστικό φιλόμουσο κοινό το οποίο θα ανακάλυπτε ένα νέο ρεπερτόριο και τους φορείς του.

Η πρώτη συνεργασία του Segovia με μη κιθαριστή συνθέτη που ευοδώθηκε ήταν αυτή με τον Federico Moreno Torroba (1891-1982). Η *Danza Castellana*, το πρώτο από τα πολλά κιθαριστικά έργα που συνέθεσε ο Ισπανός συνθέτης, δόθηκε σε πρώτη παγκόσμια

²⁵ Sophia Kompotiati, "Papandreu, Elena", *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2014), πρόσβαση στις 22 Ιουλίου 2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2280582>

²⁶ Segal Peter E., "The role of Andrés Segovia in Re-shaping the Repertoire of the Classical Guitar", xi.

²⁷ Andrés Segovia, *Andres Segovia: An Autobiography of the Years 1893-1920*, trans. W.F. O'Brien (New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1976), 59.

εκτέλεση κατά την διάρκεια της περιοδείας του Segovia στη Λατινική Αμερική, τον Ιούνιο του 1921.²⁸ Η σύνθεση του έργου θεωρείται πως πραγματοποιήθηκε λίγο μετά την πρώτη συνάντηση του Segovia με τον Torroba, δηλαδή το β' εξάμηνο του 1918. Αργότερα, ο Torroba συνέθεσε ακόμη δύο μέρη, τα πρόσθεσε και το έργο μετονομάστηκε σε *Suite Castellana* (1926), αποτελούμενο συνολικά από τα μέρη Fandaguillo, Arada και Danza.²⁹

Αυτή η συνεργασία, σε συνδυασμό με τη βελτιωμένη και συνεχώς εξελισσόμενη κατασκευή του οργάνου οδήγησε στη διάρρηξη του φαύλου κύκλου στον οποίο βρισκόταν η κιθάρα μέχρι τότε. Ο κατασκευαστής Antonio de Torres Jurado (1817-1892), πειραματιζόμενος επάνω στην κατασκευή του οργάνου, έθεσε υψηλές τεχνικές προδιαγραφές, επιτρέποντας, έτσι, στους συνθέτες και ερμηνευτές να αναγνωρίσουν και να επεκτείνουν τις δυνατότητές του. Μερικές από τις σημαντικότερες καινοτομίες του ήταν η αύξηση των διαστάσεων του ηχείου, ο τρόπος ασφάλισης των χορδών στον καβαλάρη και ο αριθμός και η θέση των εσωτερικών εξαρτημάτων στερέωσης των τμημάτων του οργάνου που βρίσκονται στο εσωτερικό του ηχείου. Μετέπειτα κατασκευαστές όπως οι José Ramirez, Manuel Contreras, Enrique García, Marcelino Lopez Nieto και άλλοι, έχοντας ως βάση την σχετικά καινούργια κατασκευή του Torres, αναβίωσαν το ενδιαφέρον για την κατασκευή της κιθάρας με αποτέλεσμα να εμφανιστούν και άλλοι κατασκευαστές, εκτός Ισπανίας, σε Γερμανία, Γαλλία, Αγγλία και Ιαπωνία,³⁰ και, πιο πρόσφατα, και στην Ελλάδα.

Αν και τα έργα του Torroba ήταν κυρίως μικρής διάρκειας και περιορισμένης μορφολογικής ανάπτυξης, στην σημερινή εποχή θεωρούνται μερικά από τα σημαντικότερα έργα στο ρεπερτόριο του Segovia και, κατ' επέκταση, στην εξέλιξη του οργάνου. Συνθέτες όπως ο Joaquín Rodrigo (1901-1999), ο Joaquín Turina (1882-1949) και ο Manuel Ponce (1882-1948) ακολουθώντας τα βήματα του Torroba, επιδίωξαν τη συνεργασία τους με τον Segovia και συνέθεσαν ένα σημαντικό μέρος του ρεπερτορίου του, τόσο σε σολιστικά έργα όσο και σε κοντσέρτα για κιθάρα με ορχήστρα,³¹ ενώ ο Heitor Villa-Lobos (1887-1959) του αφιέρωσε τόσο τις περίφημες 12 Σπουδές του (1929) —βασικό μέρος του ρεπερτορίου του οργάνου σήμερα για την ανωτέρα σχολή στην ελληνική ωδειακή κιθαριστική εκπαίδευση— όσο και το κοντσέρτο του για κιθάρα και ορχήστρα (1951).³² Πολύ στενή ήταν και η συνεργασία του Ιταλού συνθέτη Mario Castelnuovo-Tedesco με τον Segovia, από την οποία προέκυψαν σημαντικά σολιστικά έργα (*Sonata-Omaggio a Boccherini*, *Capriccio Diabolico*,

²⁸ Μαρία Παπαμιχαήλ, «Στιγμιότυπα από τη ζωή και το έργο του Andrés Segovia», διαδικτυακό περιοδικό *Tar* (Σεπτέμβριος 2023), πρόσβαση στις 25 Αυγούστου 2024. https://www.tar.gr/stigmatotypha_apo_ti_zwi_kai_to_ergo_toy_andres_segovia_tis_marias_papamixail-article-6330.html?category_id=156

²⁹ Julio Gimeno, "Andrés Segovia and Federico Moreno Torroba's *Danza Castellana*", (trans. Eric Jones), *Soundboard Scholar* 9 / No. 1 (2023), 8-9. <https://digitalcommons.du.edu/sbs/vol9/iss1/4/>

³⁰ Thomas F. Heck et al., "Guitar (Fr. guitare; Ger. Gitarre; It. chitarra; Sp. guitarra; Port. viola; Brazilian Port. violão)", *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2001), πρόσβαση στις 5 Ιουλίου 2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43006>

³¹ Corazon Otero, *Manuel M. Ponce and the Guitar*, transl. J. D. Roberts (Shaftesbury: Musical New Services, 1980), 30-31.

³² Τάσος Κολυδάς, «Ο μετασχηματισμός του ρεπερτορίου της κιθάρας στις αρχές του 20ού αιώνα», *Πολυφωνία* 9 (2006), 34-49: 39.

Tarantella)³³ έργα μουσικής δωματίου αλλά και το γνωστό Κοντσέρτο σε Ρε ορ. 99, το οποίο γράφτηκε την ίδια χρονιά με το πολύ διάσημο *Concierto de Aranjuez* του Rodrigo, το 1939.

Όσον αφορά, όμως, στην προσέγγιση ενός πιο νεωτερικού ρεπερτορίου, σε πλευρές μουσικού ύφους και υφής τα οποία κατέκλυζαν τη σύγχρονη μουσική πραγματικότητα της εποχής, ήδη από την περίοδο του Μεσοπολέμου, εδώ υπήρχαν σημαντικά προβλήματα: ο Segovia «διαφωνούσε» με τη χρήση της διαφωνίας στην κιθαριστική γραφή και παρέμενε πεισματικά προσηλωμένος στο να ερμηνεύει ρεπερτόριο που προσιδίαζε έως και το όψιμο ρομαντικό ύφος από τα τέλη του 19ου αιώνα. Για τον λόγο αυτόν, τα έργα λ.χ. του Villa-Lobos δεν ευτύχησαν και τόσο στις ερμηνείες του (ενώ αντίθετα αναδείχθηκαν θαυμάσια μέσα από τους John Williams και Julian Bream). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κολυδάς, έργα όπως το *Quatre pièces brèves* του Frank Martin (1933) και η *Segoviana* του Darius Milhaud —και τα δύο ειδικά γραμμένα και αφιερωμένα στο Segovia— έμειναν στην αφάνεια για πολλά χρόνια λόγω της απροθυμίας του τελευταίου και της δηλωμένης απέχθειάς του για τη σύγχρονη μουσική.³⁴

Η μεγάλη αλλαγή στο συγκεκριμένο πεδίο θα ερχόταν με τους Julian Bream και John Williams από τη δεκαετία του 1960. Ο Bream προσέγγισε την κιθάρα και το ρεπερτόριο που τη συνόδευε με διαφορετική οπτική από αυτή του Segovia. Σε αντίθεση με τον Ισπανό βιρτουόζο, ο οποίος θεωρούσε πως προφύλασσε την κιθαριστική παράδοση διατηρώντας στο ρεπερτόριο του έργα ρομαντικού χαρακτήρα και τονικού ύφους χωρίς σύγχρονα στοιχεία και ακούσματα, ο Bream επιδίωξε να γνωστοποιήσει στο ευρύτερο κιθαριστικό κοινό είδη μουσικής τα οποία οι περισσότεροι κιθαριστές της τότε μουσικής σκηνής —συμπεριλαμβανομένου και του Segovia— δεν είχαν ολωσδιόλου προσεγγίσει.

Μια από τις πρώτες προσπάθειες του Bream να φέρει εις πέρας τον στόχο αυτό έγινε με την ηχογράφηση του άλμπουμ “An anthology of English song” το 1955. Σε σύμπραξη με τον τενόρο Peter Pears, ο Bream ηχογράφησε έργα Ελισαβετιανού αναγεννησιακού ύφους από συνθέτες όπως οι John Dowland (1563-1626), Thomas Morley (1557-1602) και άλλοι. Ηχογραφημένο με λαούτο και φωνή, το άλμπουμ αυτό ήταν η πρώτη ευρείας κυκλοφορίας δισκογράφηση έργων παλαιάς μουσικής, η οποία είχε χάσει το κοινό της στο πέρασμα των χρόνων, από ερμηνευτές του 20ού αιώνα και σε μία προσπάθεια αναβίωσής της.³⁵

Παράλληλα, στο ρεπερτόριό του, εκτός από έργα γραμμένα από συνθέτες παλαιότερης εποχής, εντοπίζονται και έργα γραμμένα για τον ίδιο. Όπως και ο Segovia, έτσι και ο Bream επιδίωξε τη δημιουργία σχέσεων με σημαντικούς συνθέτες, στοχεύοντας, ωστόσο, στη δημιουργία μιας εργογραφίας πιο σύγχρονης, με μοντέρνες υφές και ιδιώματα, και όχι αποκλειστικά βασισμένη στην ισπανική παράδοση. Προσπαθώντας, λοιπόν, συνειδητά να αποφύγει το Σεγκοβιανό ρεπερτόριο, με το οποίο και ο ίδιος είχε κάνει τα πρώτα του βήματα στον διεθνή συναυλιακό στίβο, ο Bream ερμήνευσε έργα όπως το Κοντσέρτο για κιθάρα και ορχήστρα δωματίου (1959) ή το *Fantasy for Guitar* (1971) του

³³ Τηλέμαχος Ρουδνικλής, «Mario Castelnuovo-Tedesco, *Capriccio Diabolico (Omaggio A Paganini)* Op. 85 (1935). Νέα έκδοση (Κριτική) – μουσική ερμηνεία» (διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021), 26-29.

³⁴ Κολυδάς, «Ο μετασχηματισμός του ρεπερτορίου της κιθάρας στις αρχές του 20ού αιώνα», 42.

³⁵ James Renwick, “Peter and Julian: An Analysis of Pears and Bream’s Tenor-Guitar Performances” (PhD diss., University of Toronto, 2020), 9. <https://www.proquest.com/docview/2424137805?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses>

Malcom Arnold (1921-2006) —στο οποίο ο συνθέτης πειραματίστηκε με τη τροπικότητα και τις μουσικές υφές της τζαζ μουσικής³⁶—, τα έργα *Nocturne* (1946) και *El Polifemo d'Oro* (1956) του Reginald Smith-Brindle (1917-2003), το *All in Twilight* (1987) του Tōru Takemitsu (1930-1996) και πολλά άλλα. Στο έργο *Nocturnal after John Dowland* (1963) του Benjamin Britten (1913-1976) αξίζει να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση, καθώς είναι γραμμένο με τη χρήση έντονων και άλυτων διαφωνιών, ιμπρεσιονιστικής τροπικότητας και χρωματικότητας, αναφορών στην παλιά ελισαβετιανή παράδοση του λαούτου, και υπό την προσωπική, φυσικά, στυλιστική οπτική ενός πολύ σημαντικού συνθέτη του 20ού αιώνα· ένα σπάνιο, για εκείνη την εποχή, γεγονός στο χώρο της κιθάρας.³⁷

Κατά τη διάρκεια της καριέρας του, εκτός από τη συνεργασία με συνθέτες, ο Bream συνέχισε την σύμπραξή του με τον Peter Pears, ηχογραφώντας και ερμηνεύοντας ένα μεγάλο αριθμό έργων για φωνή και κιθάρα. Εκτός από το “An Anthology of English Song”, το οποίο ήταν η αρχή της καρποφόρας αυτής συνεργασίας, οι δυο τους ηχογράφησαν άλμπουμ όπως το “A Recital of Lute Songs” (1958), ένα μέρος του “Julian Bream in Concert” (1963) και το “Elizabethan Lute Songs” (1970). Επίσης, το 1963, ηχογράφησαν το “Music for Voice and Guitar” (1965), το οποίο είναι η μόνη περίπτωση ηχογράφησης του καλλιτεχνικού αυτού ζευγαριού χωρίς τη χρήση αναγεννησιακού λαούτου. Σε αντίθεση με τις προαναφερθείσες συλλογές, το άλμπουμ αυτό περιείχε έργα γραμμένα για τους Bream και Pears, πλην του Britten, από τους συνθέτες William Walton (1902-1983), Máttyás Seiber (1905-1960) και Peter Racine Fricker (1920-1990).³⁸ Τα έργα των συνθετών αυτών απέκτησαν μεγάλη σημασία στον χώρο της κιθάρας καθώς μέχρι και σήμερα ερμηνεύονται από μουσικούς, διεθνώς.³⁹

Παρόλο που ο Bream ήταν πεπεισμένος πως η κιθάρα επιβαλλόταν να «σπάσει» τα δεσμά από την ισπανική και Σεγκοβιανή παράδοση, συνεργάστηκε και με τον John Williams —ηχογραφώντας το άλμπουμ “Julian and John: Together” (1972)⁴⁰—, έναν κιθαριστή άμεσα επηρεασμένο από τον Segovia και που η συμβολή του στον κιθαριστικό κόσμο του 20ού αιώνα δεν περνάει καθόλου απαρατήρητη. Ο John Williams, γεννημένος στην Μελβούρνη της Αυστραλίας το 1941, συχνά χαρακτηρίζεται ως «επαναστάτης» απέναντι στον μέντορά του, Segovia, καθώς η μουσική του ταυτότητα φάνηκε να κινείται ανάμεσα στην φιλοσοφία

³⁶ Greene, “Julian Bream’s 20th Century Guitar: An Album’s Influence on the Modern Guitar Repertoire”, 31.

³⁷ Michael McCallie, “A Survey of the Solo Guitar Works Written for Julian Bream” (PhD diss., Florida State University, 2015), 11-93. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/survey-solo-guitar-works-written-julian-bream/docview/1759626294/se-2?accountid=8359>

³⁸ William Chávez, “Music for Voice and Guitar”, στον ιστότοπο *Julian Bream Guitar* (2010), πρόσβαση στις 1 Οκτωβρίου 2024. <https://www.julianbreamguitar.com/music-for-voice-and-guitar--with-peter-pears-.html>

³⁹ Renwick, “Peter and Julian: An Analysis of Pears and Bream’s Tenor-Guitar Performances”, 9-10.

⁴⁰ Το άλμπουμ αποτέλεσε μια συλλογή έργων και συνθετών διαφορετικών εποχών (με σαφή ωστόσο έμφαση στην ισπανική παράδοση), καθώς περιείχε έργα των William Lawes (1602-1645), Ferdinando Carulli (1770-1841), Fernando Sor (1778-1839), Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946) αλλά και Maurice Ravel (1875-1937). William Chávez, “Julian & John (“Together”)”, δισκοκριτική στον ιστότοπο *Julian Bream Guitar* (2010), πρόσβαση στις 8 Οκτωβρίου 2024. <https://www.julianbreamguitar.com/julian---john-together---with-john-williams-.html>

του Segovia και των ακόλουθών του αλλά και, ταυτοχρόνως, στα σύγχρονα ακούσματα του Bream και των συγχρόνων του.⁴¹

Η διαφορούμενη αυτή «φύση» του Williams του επέτρεψε να χαράξει μια πορεία μοναδική και διαφορετική από αυτή των συγχρόνων του κιθαριστών. Ενώ ερμήνευσε πολλά έργα του καθιερωμένου ρεπερτορίου (από Bach και Giuliani έως Rodrigo και Agustin Barrios-Mangoré, μεταξύ άλλων), υποδεικνύοντας πως ακολουθούσε τα βήματα του Segovia, ταυτόχρονα επεδίωξε συμπράξεις και ερμηνείες πιο σύγχρονου ρεπερτορίου. Ερμήνευσε έργα του Αυστραλού συνθέτη Peter Sculthorpe (1929-2014), του Stephen Dodgson (1924-2013), των Tōgu Takemitsu και Leo Brouwer, καθώς και δικές του συνθέσεις. Επιπλέον, συνέπραξε με τους Paco Peña (1942-), Μαρία Φαραντούρη (1947-, στην ηχογράφιση του *Romancero Gitano* του Μίκη Θεοδωράκη σε ποίηση Lorca το 1971), ενώ δημιούργησε την αυστραλοαγγλική μπάντα Sky, κάνοντας ανοίγματα προς την δημοφιλή, τζαζ και ροκ σκηνή.⁴² Ωστόσο, ο Segovia φάνηκε να μη συμφωνεί με την πορεία που ακολούθησε ο Williams, καθώς ο ίδιος ανέφερε πως «[...] κάνει το αντίθετο από αυτό που έκανα εγώ, βγάζει την κιθάρα από την κλασική μουσική».⁴³ Αν και γνώριζε τη στάση του Segovia απέναντι στη μουσική του καριέρα, ο Williams συνέχισε την προσπάθειά του να ενσωματώσει και να γνωστοποιήσει την κιθάρα σε περισσότερα είδη μουσικής, και όχι μόνο στον χώρο της έντεχνης.

1.3. Η Κιθάρα στην Ελλάδα

Με την ίδρυση του ελληνικού κράτους, το 1828, και την υιοθέτηση απόψεων και στάσεων του Γαλλικού Διαφωτισμού από τους Έλληνες διανοούμενους και λόγιους, κυρίως της Διασποράς αλλά και από μέρος του εγχώριου πολιτικού κόσμου, ξεκίνησε μία περίοδος άνθισης του ελληνικού πνεύματος και, ταυτόχρονα, η προσπάθεια για την οικοδόμηση μιας εθνικής ταυτότητας, μέσα από την παιδεία, τον πολιτισμό και τις κοινωνικές μεταρρυθμίσεις. Σημαντικός εκφραστής αυτής της επιδίωξης ήταν ο πρώτος Κυβερνήτης του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, Ιωάννης Καποδίστριας (1776-1831), ο οποίος, στη σύντομη θητεία του, προέβη σε προσπάθειες για την κοινωνική και οικονομική ανεξαρτητοποίηση του ελληνικού λαού, και ιδιαίτερα των αγροτικών στρωμάτων, αλλά και της διεύρυνσης της παιδείας του.⁴⁴

Ο Νικόλαος Φλογαΐτης, έντονα επηρεασμένος από τις ιδέες και την προσωπικότητα του Καποδίστρια, έκανε, ίσως, το πρώτο μεγάλης σημασίας βήμα προς την εισαγωγή της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής στην Ελλάδα. Γεννημένος το 1799 και μεγαλωμένος στην

⁴¹ Michael O' Toole, "John Williams: An Evaluation of his Impact upon the Culture of the Classical Guitar" (PhD diss., Dublin Institute of Technology, 2018), viii-ix. <https://arrow.tudublin.ie/appadoc/84/>

⁴² Ο.π., 117.

⁴³ Graham Wade, *Segovia – A Celebration of the Man and His Music* (London: Allison & Busby, 1983), 109.

⁴⁴ Ιωάννης Ανδρόνγλου, «Η εμφάνιση της κιθάρας στο εθνικό κράτος ως μουσικοϊστορικό γεγονός με πολιτικοκοινωνικές προεκτάσεις». Στο Κώστας Καρδάμης, Πέτρος Βούβαρης, Μαρία Ντούρου, Γιώργος Σακαλλιέρος & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *13ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Μουσική και Επανάσταση»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 19-21 Δεκεμβρίου 2021). Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2021, 216-222: 217. <https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2020/11/ConfProc2019.pdf>

Οδησός, διδάχθηκε εκεί θεωρία της μουσικής και βιολί. Ίδρυσε τη Φιλανθρωπική Εταιρεία στο Ναύπλιο, η οποία παρείχε υπηρεσίες φροντίδας και στοιχειώδη εκπαίδευση σε άπορους και ορφανά παιδιά. Έγραψε το σύγγραμμα *Συνοπτική Γραμματική είτε στοιχειώδεις αρχαί της μουσικής μετά προσαρμογής εις την κιθάραν* το 1830, το οποίο ήταν η πρώτη μελέτη της θεωρίας της ευρωπαϊκής μουσικής (που χρησιμοποιούσε έννοιες όπως οι κλίμακες, η λατινική αρίθμηση των βαθμίδων, ο κύκλος των πεμπτών κ.λπ.) γραμμένη στην ελληνική γλώσσα.

Ο Φλογαΐτης κατέκρινε την εκκλησιαστική μουσική για τη χρήση υπερβολικά πολλών συμβόλων. Θεωρούσε πως η δυτικοευρωπαϊκή μουσική, έχοντας εξελιχθεί με την πάροδο των αιώνων, είχε σχεδόν τελειοποιηθεί. Έχοντας, λοιπόν, στραφεί ενάντια στην παρασημαντική σημειογραφία και στις προσπάθειες βελτίωσής της από τους μεταρρυθμιστές της, ο ίδιος συνέγραψε τη *Συνοπτική Γραμματική*, ένα ευσύνοπτο σύγγραμμα στο οποίο εξέφραζε τον θαυμασμό του προς την «επιστημονική μέθοδο» από την οποία ο ίδιος θεωρούσε πως χαρακτηριζόταν η δυτικοευρωπαϊκή μουσική. Την εποχή εκείνη μόλις είχε αρχίσει να διαμορφώνεται και να διδάσκεται μια στοιχειώδης θεωρία της δυτικής μουσικής στον ελλαδικό χώρο (όπως π.χ. οι έννοιες των βαθμίδων, οπλισμοί κλιμάκων, η έννοια της σχετικής μείζονος και σχετικής ελάσσονος) και, μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Φλογαΐτης πρότεινε, στο σύγγραμμά του, όρους και έννοιες που είτε χρησιμοποιούνται μέχρι και σήμερα, είτε χάθηκαν με το πέρασμα των χρόνων.⁴⁵ Ο κύριος λόγος που αναφέρεται το παραπάνω σύγγραμμα είναι φυσικά η χρήση της κιθάρας για την επεξήγηση των μουσικών παραδειγμάτων που παρατίθενται συγκεντρωμένα στο τέλος του μικρού αυτού πονήματος.



Εικόνα 1.1: Νικόλαος Φλογαΐτης, *Συνοπτική Γραμματική είτε στοιχειώδεις αρχαί της μουσικής μετά προσαρμογής εις την κιθάραν*, (1830). Εξώφυλλο της έκδοσης.

⁴⁵ Χάρης Ξανθουδάκης, «Εξ εσπερίας ο ήχος», στο Χ. Ξανθουδάκης, Π. Βλαγκόπουλος, Κ. Καρδάμης και Σ. Κουρμπανά, *Ιστορία της μουσικής στη νεότερη Ελλάδα*, Τόμος Α' (Αθήνα: Εκδόσεις Ωδείου Αθηνών - ΚΙΚΠΕ, 2022), 299-353: 344-353.

Πριν και κατά τη διάρκεια της περιόδου της Ελληνικής Επανάστασης εμφανίζονται έργα στον ευρωπαϊκό χώρο, και κυρίως από Γάλλους συνθέτες, με έντονο φιλελληνικό χαρακτήρα, γεγονός που βοήθησε την ευρωπαϊκή φιλελεύθερη νοοτροπία και τον Γαλλικό Διαφωτισμό να εισδύσει και να ριζώσει στο ελληνικό επαναστατικό πνεύμα. Μερικά παραδείγματα τέτοιων έργων είναι το *Départ des Grecs* (1821) του Castil-Blaze Hemri (1784-1857), το *Ypsilanti* (1822) του Adrien Martin Joseph (1766-1822), το *Le Chant du Jeune Grec* (1827) του Maillard Nélia (1803-1835), και αργότερα το *Marche hellénique de Nauplie* (1887) του Burdin d'Entremont Ferdinand Maurice, το *Le Klephte* του Fauré Jean-Baptiste (1830-1914) και πολλά ακόμα παρόμοιας θεματολογίας και ηρωικού-πατριωτικού χαρακτήρα, μέχρι τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα. Αρκετά από αυτά τα έργα είναι για φωνή (ή και χορωδία) με συνοδεία πολυφωνικού οργάνου, συνήθως πιάνου, αλλά συχνά και κιθάρας η οποία ήταν πιο εύκολα μεταφερόμενη και διαθέσιμη σε χώρους συγκεντρώσεων και μικρές αίθουσες συναυλιών.⁴⁶ Οι φιλελληνικές επιρροές αποτέλεσαν μία από τις αφορμές για τη μετάβαση της Ελλάδας από την οθωμανική-ανατολική στην δυτική ευρωπαϊκή κουλτούρα. Στην περίοδο που ακολούθησε την Ελληνική Επανάσταση δημιουργήθηκαν πολλοί σύλλογοι και οργανισμοί —αφιερωμένοι είτε στη μουσική είτε στις τέχνες γενικότερα— με αρχική προσπάθεια την ίδρυση της Εταιρείας των Ωραίων Τεχνών στην Αθήνα, το 1844, το καταστατικό της οποίας εγκρίθηκε από τον βασιλιά Όθωνα και το Υπουργείο Εκκλησιαστικών και Δημόσιας Εκπαιδεύσεως.⁴⁷

Ωστόσο, η περαιτέρω άνθιση των τεχνών και αύξηση των εταιρειών και συλλόγων που τις προωθούν —καθώς τώρα πια ιδρύονται και οργανισμοί με έμφαση στη μουσική παιδεία, με μορφή και λειτουργία πολύ κοντινή σε αυτή των σύγχρονων ωδείων— ήταν αποτέλεσμα της πολιτικής, οικονομικής και πολιτισμικής ανάπτυξης των αρχών της δεκαετίας του 1870.⁴⁸ Η πρώτοι σύλλογοι εμφανίστηκαν στην Αθήνα και ήταν η Φιλαρμονική Εταιρία «Ευτέρπη» και ο Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος, ο οποίος ήταν και ήταν υπεύθυνος για την ίδρυση του πρώτου ωδείου στην πρωτεύουσα. Την ίδια εποχή ξεκίνησε να συστηματοποιείται η διδασκαλία της δυτικής μουσικής, καθώς και να δημιουργούνται μουσικά σύνολα (μπάντες, μαντολινάτες) δυτικοευρωπαϊκού ρεπερτορίου. Σημαντικά βήματα στη διδασκαλία της ευρωπαϊκής μουσικής έκανε το Ωδείο Αθηνών, από την περίοδο ίδρυσής του (δηλαδή από το 1871 και μετά), υπό τη διεύθυνση του Αλέξανδρου Κατακουζηνού (1824-1892), όπου, αρχικά ακολουθώντας το επαναστατικό πρότυπο μουσικής διδασκαλίας, παρέχονταν δωρεάν μαθήματα φλάουτου και πιάνου.⁴⁹

Στα τέλη του 19ου αιώνα, ωστόσο, αποδείχθηκε αρκετά δύσκολη η δημιουργία και διατήρηση συνόλων τοξωτών εγχόρδων (οικογένειας του βιολιού), καθώς τα όργανα από τα οποία αποτελούνταν τα σύνολα αυτά απαιτούσαν χρόνο και χρήμα, δύο πολυτέλειες που

⁴⁶ Γεώργιος Κωνσταντζος, *Φιλελληνική Μούσα: Παρτιτούρες Γαλλικών Φιλελληνικών Έργων* (Αθήνα: Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, 2016), 7-10.

⁴⁷ Μαρία Μπαρμπάκη, «Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)» (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2009), 23. <http://hdl.handle.net/10442/hedi/24408>

⁴⁸ Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (Αθήνα: Οδυσσεάς, γ' έκδοση, 1994), 282.

⁴⁹ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα. Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί* (Αθήνα: Κάλλιπος – Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023), 35. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178>

δεν είχαν οι Έλληνες της μεσαιάς τάξης. Έτσι η διάδοση της διδασκαλίας του βιολιού αφορούσε κυρίως μέλη της μέσης και ανώτερης κοινωνικής τάξης, καθώς εκείνα διέθεταν τα απαραίτητα οικονομικά μέσα για την συντήρηση και εκμάθηση των οργάνων, ενώ στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα δημιουργήθηκε η ανάγκη αναζήτησης νέων ειδών μουσικών συνόλων, με όργανα πιο φιλικά προς τις οικονομικές δυνατότητές τους και πιο κατάλληλα για τις ρεπερτοριακές ανάγκες τους. Έτσι, πολλοί ερασιτέχνες και επαγγελματίες μουσικοί στράφηκαν προς τα νυκτά έγχορδα, γεγονός που επέφερε τη διάδοση των μαντολινάτων, δηλαδή συνόλων αποτελούμενων κυρίως από κιθάρες και μαντολίνα, φαινόμενο που συναντάται και εκτός Ελλάδας. Από το 1880 και μετά, ενώ οι προσπάθειες για την προώθηση των νυκτών εγχόρδων στην Ελλάδα ενισχύθηκαν με την εμφάνιση συνόλων αλλά και δασκάλων νυκτών οργάνων, φάνηκε παράλληλα να πραγματοποιούνται ολοένα και περισσότερες εμφανίσεις άρπας, μαντολίνου και κιθάρας στη Γαλλία καθώς και να εμφανίζονται περισσότερες μαντολινάτες στην Ιταλία. Στην Ελλάδα, το δημοφιλέστερο σωματείο της εποχής, το οποίο ήταν ίσως ο σημαντικότερος παράγοντας στην διάδοση των νυκτών εγχόρδων, ήταν η Αθηναϊκή Μαντολινάτα. Κατά την ιδρυτική της περίοδο, το 1901, είχε εγγεγραμμένους 38 μαθητές και κατείχε 18 νυκτά όργανα. Ιδρυτής, διευθυντής και ενορχηστρωτής των έργων του ρεπερτορίου της ήταν ο Νικόλαος Λάβδας.⁵⁰ Η απότομη αυτή στροφή προς τα νυκτά έγχορδα συνέβαλε στην άνοδο της δημοφιλίας της κιθάρας στην Ελλάδα, ειδικά από τα τέλη της δεκαετίας του 1930, περίοδος η οποία συνέπεσε χρονικά με την φήμη που είχε αποκτήσει από τις εμφανίσεις του και από τις προσπάθειες του ο Segovia για την προώθηση και τον εμπλουτισμό του κιθαριστικού ρεπερτορίου διεθνώς.

Μια από τις εγχώριες περιπτώσεις που ο Ισπανός βιρτουόζος ενέπνευσε για να ξεκινήσει να μαθαίνει το όργανο, ήταν και ο κιθαριστής Γεράσιμος Μηλιαρέσης (1918-2005), ο οποίος γεννήθηκε στη Ρουμανία και ήρθε στην Ελλάδα σε εφηβική ηλικία. Σε ηλικία 15 ετών άρχισε την εκμάθηση της κιθάρας και το 1938 συνέχισε μαθήματα με τον Νικόλαο Πατρώνα (ο οποίος προέρχονταν από τους κόλπους της Αθηναϊκής Μαντολινάτας). Το 1947 έλαβε το κιθαριστικό του δίπλωμα από το Ελληνικό Ωδείο με «Άριστα» και, έπειτα, δίδαξε στο Δημοτικό Ωδείο Λαρίσης, μέχρι το 1950. Από το έτος εκείνο και έως το 1953, με υποτροφία της ιταλικής κυβέρνησης, παρακολούθησε μαθήματα με τον Segovia στην Accademia Chigiana στη Σιένα της Ιταλίας και, ξανά την περίοδο 1960-1961, με χρηματοδότηση της ισπανικής κυβέρνησης, παρακολούθησε μαθήματα του Segovia στην Ακαδημία Santiago de Compostela ως προσκεκλημένος του ιδίου.⁵¹

Αυτή του η επαφή με τον Ισπανό βιρτουόζο κιθαρίστα ήταν αρκετή για να ωθήσει τον Μηλιαρέση να ξεκινήσει την προσπάθεια για τη δημιουργία ενός γηγενούς κιθαριστικού ρεπερτορίου στην Ελλάδα, ενώ παράλληλα να το εμπλουτίσει με διασκευές και νέες συνθέσεις, στοχεύοντας στη σύνδεσή του με τα εγχώρια μουσικά ακούσματα. Ως ο

⁵⁰ Μαρία Μπαρμπάκη, *Όψεις της μουσικής ζωής στα ελληνικά αστικά κέντρα το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα* (Αθήνα: Κάλλιπος – Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015), 45-46. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-576>

⁵¹ [Ανυπόγραφο]. Βιογραφικό Γεράσιμου Μηλιαρέση, στον ιστότοπο <https://miliareasis.com/el/about-el/biografiko.html>, πρόσβαση στις 17 Δεκεμβρίου 2024. Επίσης: Χρήστος Λενούτσος, «Μελέτη της μουσικής ζωής και μουσικής εκπαίδευσης στη Λάρισα από το 1920 έως το 1949, με επίκεντρο το Δημοτικό Ωδείο Λαρίσας» (Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2025), 426, 453.

πρώτος μαθητής του Segovia στην Ελλάδα και πρωτοπόρος, θα λέγαμε, στην προσπάθεια διασύνδεσης του νεότερου ελληνικού μουσικού πολιτισμού με την κλασική κιθάρα, το έργο του ήταν σημαντικό. Αρχικά, μετά από την φοίτησή του με τον Segovia στη Σιένα και αφού επέστρεψε στην Ελλάδα, έδωσε ρεσιτάλ με ρεπερτόριο της ισπανικής σχολής και διάφορες διασκευές του ίδιου και έπαιξε, για πρώτη φορά πανελλαδικά, το 1960, το Κοντσέρτο σε Ρε Μείζονα, op. 99, του Mario Castelnuovo-Tedesco με τη Συμφωνική Ορχήστρα του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας (διεύθ. Β. Κολάσης). Επίσης, την περίοδο 1961-1962 πραγματοποίησε περιοδείες σε πολλές χώρες της Ευρώπης, όπως Αγγλία, Ισπανία, Γερμανία, Γαλλία κ.ά.⁵² Ο ίδιος συνέθεσε πολλά έργα με δημοτικοφανείς αναφορές, όπως οι *Δύο Ελληνικοί Χοροί* (1958), η *Ελληνική Σουίτα πάνω σε λαϊκούς κεφαλλονίτικους σκοπούς* (1966) και οι *Παραλλαγές σε κεφαλλονίτικο τραγούδι* (1976). Συνέβαλε στη τεχνική θεμελίωση του οργάνου στην ελληνική γλώσσα με συγγράμματα όπως οι *200 Τεχνικά Ασκήσεις για Κιθάραν* (1972) και πραγματοποίησε πολλές διασκευές για κιθάρα, ελληνικού και μη ρεπερτορίου, σε έργα Bach, Bizet, Mozart, αλλά και τραγούδια των Θεοδωράκη, Χατζιδάκι, κ.ά.⁵³

Ένας εξίσου σημαντικός, στην ιστορία της εξέλιξης του οργάνου στην Ελλάδα, σολίστ και μαθητής του Segovia, ενεργός περίπου την ίδια περίοδο με τον Μηλιαρέση, ήταν ο Δημήτρης Φάμπας. Γεννήθηκε στον Λαύκο της Μαγνησίας το 1921 και έκανε τα πρώτα του βήματα στη μουσική από πολύ νωρίς. Σε ηλικία μόλις επτά ετών συνόδεψε, με κιθάρα, τον ξάδερφό του Νίκο Αλιβάνιστο, μετά από οδηγίες και καθοδήγηση του ίδιου, σε μια συναυλία για μαντολίνο και κιθάρα. Συνέχισε τις σπουδές του στη μουσική κατά τη φοίτησή του σε ιδιωτικό δημοτικό σχολείο με δάσκαλο τον γνωστό φλαουτίστα Σπύρο Μάγγο,⁵⁴ ο οποίος και παρότρυνε την οικογένεια του Δημήτρη να του αγοράσει ένα μαντολίνο. Αν και ο πατέρας του, Ευάγγελος Φάμπας, τον ωθούσε προς την καριέρα μηχανικού πλοίων, ο Δημήτρης, το 1938, αγόρασε την πρώτη του κιθάρα και από εκείνη τη στιγμή και μετά αφιερώθηκε στην εκμάθησή της. Το 1939 ξεκίνησε μαθήματα με τον Νίκο Ιωάννου, κιθαρίστα και βασικό μέλος της Αθηναϊκής Μαντολινάτας, ο οποίος τον έφερε σε επαφή, για πρώτη φορά, με το κλασικό κιθαριστικό ρεπερτόριο, γεγονός που ενδεχομένως ώθησε τον νεαρό Δημήτρη στο να αποφασίσει να ακολουθήσει την κιθαριστική καριέρα ως επάγγελμα. Το 1945 γράφτηκε στη νεοϊδρυθείσα σχολή κιθάρας του Εθνικού Ωδείου, με καθηγητή τον Γεώργιο Βώκο, και το 1954 έλαβε το κιθαριστικό του δίπλωμα με «Άριστα» και Α΄ Βραβείο. Το 1950, στην Αθήνα, παρακολούθησε από κοντά τον Segovia και, αφού γοητεύτηκε από το παίξιμό του, του δόθηκε η ευκαιρία, μέσω του Μηλιαρέση, να τον γνωρίσει και από κοντά. Μετά το δίπλωμά του και τη λήψη υποτροφίας από την ιταλική πρεσβεία, το 1955, αναχώρησε για τη Σιένα, όπου και μελέτησε κιθάρα υπό τον Segovia. Η εμπειρία αυτή τον σημάδεψε και αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα για τη μουσική πορεία του, καθώς, μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, ο Φάμπας φάνηκε να επιθυμεί να ακολουθήσει τα βήματα του Segovia και συνέχισε το έργο που είχε ξεκινήσει ο

⁵² Ο.π.

⁵³ Τάσος Κολυδάς, «Γεράσιμος Μηλιαρέσης: Κατάλογος Έργων (Εκδόσεις Έως το 2007)», διαδικτυακό περιοδικό *Tar*, πρόσβαση στις 17 Δεκεμβρίου 2024. https://www.tar.gr/gerasimos_miliarisis_katalogos_ergwn_ekdoseis_ews_to_2007-article-447.html?category_id=29

⁵⁴ Σπύρος Μάγγο: Δάσκαλος μουσικής στο σχολείο του Δημήτρη Φάμπα και φλαουτίστας της Συμφωνικής Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών. Τάσος Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας (1921-1996). Πρωτεργάτης της Ελληνικής Σχολής Κιθάρας* (Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 2017), 29.

Μηλιαρέσης: να γνωστοποιήσει την κλασική κιθάρα στο ευρύτερο ελληνικό κοινό.⁵⁵ Εμπλούτισε το ρεπερτόριο του οργάνου με πολλές διασκευές, έπαιξε σε ηχογραφήσεις αλλά και διασκεύασε για κιθάρα μουσική και τραγούδια Ελλήνων συνθετών (κυρίως Θεοδωράκη, Χατζιδάκι και Ανδριόπουλου), συνέθεσε έργα ο ίδιος —τα περισσότερα από αυτά με δημοτικοφανείς αναφορές, όπως τους *Τρεις Ελληνικούς Χορούς* («Καραγκούνα», 1958· «Συρτός» 1968· και «Τσάμικος» 1968), πολλές σπουδές (μεταξύ άλλων τις Estudios I-XI (1962-1967), την «Ωδή στην Ειρήνη» (1983) για φωνή και σύνολο κιθάρας, τη Φαντασία (1962) για δύο κιθάρες και τον *Μεγάλο Μπάλο* (1978) για κιθαριστικό σύνολο.⁵⁶

Από την εποχή που έδρασαν ο Φάμπας και ο Μηλιαρέσης και μετέπειτα, πολλοί κιθαριστές, συμπεριλαμβανομένων και των ίδιων, κατανοούσαν ότι έπρεπε να «αποδείξουν» στους μουσικούς ακροατές πως έχουν την ικανότητα να ερμηνεύσουν έργα της λόγιας δυτικής μουσικής με την κιθάρα ως πρωταγωνιστικού χαρακτήρα όργανο, με σολιστικό και όχι συνοδευτικό χαρακτήρα. Αυτό συνεπάγονταν, ωστόσο, την εξαιρετική προσοχή, την οποία όφειλαν να δώσουν οι νέοι σολίστ στην επιλογή του ρεπερτορίου τους, μια επιλογή ιδιαίτερα δύσκολη, καθώς τα ρεσιτάλ κιθάρας ήταν πολύ σπάνια μέχρι και το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, ενώ τα συναυλιακά προγράμματα παρέμεναν πολύ ετερογενή ως προς τη σύστασή τους. Το κύριο πρόβλημα ήταν πως το εύρος των έργων το οποίο είχαν οι κιθαριστές στη διάθεσή τους ήταν περιορισμένο, μια συνθήκη παρόμοια με αυτή που συνάντησε ο Segovia λίγες δεκαετίες νωρίτερα στην Ισπανία και την υπόλοιπη Ευρώπη. Έτσι, η λύση που ακολούθησαν οι Έλληνες κιθαριστές, όπως και ο Segovia, ήταν σε πρώτη φάση η δημιουργία διασκευών. Η αρχή της προσπάθειας αυτής ξεκίνησε το 1931, όταν οι κιθαριστές Γεώργιος Τυρταίος και Νικόλαος Ξανθόπουλος εξέδωσαν τη *Συλλογή εκλεκτών τεμαχίων δια κιθάραν*, η οποία αποτελούνταν από 25 τεύχη και περιείχε πολλές διασκευές ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, μεταξύ άλλων έργων.⁵⁷ Ο Μηλιαρέσης και ο Φάμπας, αν και τη λύση αυτή την αντιμετώπιζαν ως αναγκαίο κακό (καθώς, δικαιολογημένα, θεωρούσαν πως η διασκευή δεν αναδεικνύει το όργανο στον μέγιστο βαθμό), ως μαθητές του Segovia θεώρησαν πως η σωστή πορεία για το όργανο ήταν να ακολουθήσουν την παράδοση αυτή, τουλάχιστον σε πρώτη φάση. Επέλεξαν, λοιπόν, να διασκεύασουν έργα τα οποία θα αναδείκνυαν τις δυνατότητες της κιθάρας όσο ήταν δυνατό, ενώ παράλληλα ασχολήθηκαν με τη σύνθεση πρωτότυπων έργων κυρίως με αναφορές στην ελληνική λαϊκή παράδοση όπως και με τη σύνθεση σπουδών και την κατάρτιση τεχνικών εγχειριδίων.

Η κιθάρα, έχοντας αρχίσει να εμπλουτίζει, πλέον, το ρεπερτόριό της και σε συνδυασμό με τις πολυάριθμες εμφανίσεις και συναυλίες των Ελλήνων κιθαριστών, δεν άργησε να γίνεται γνωστή και στο ευρύτερο ελληνικό κοινό και σταδιακά να αντιμετωπίζεται, τόσο από τους ακροατές όσο και από τους μη κιθαριστές συνθέτες, ως

⁵⁵ Κολυδάς, Δημήτρης Φάμπας (1921-1996). *Πρωτεργάτης της Ελληνικής Σχολής Κιθάρας*, 25-50.

⁵⁶ Ο.π., 359-398.

⁵⁷ Ιωάννης Ανδρόνογλου, «Η ελληνική παραδοσιακή μουσική ως πηγή έμπνευσης στη σύνθεση έργων για κιθάρα: από τα συνθετικά πρότυπα της Εθνικής Σχολής Μουσικής σε μια μεταμοντέρνα προσέγγιση». Στο Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης & Γεώργιος Σακαλλιερός (επιμ.), *11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Νεωτερισμός και Παράδοση»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019). Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2020, 293-303: 293. <https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2020/11/ConfProc2019.pdf>

όργανο της λόγιας μουσικής, και όχι της λαϊκής. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα και τη σύνθεση έργων από συνθέτες που μέχρι τότε δεν είχαν κάποια στενή σύνδεση με τον κιθαριστικό κόσμο. Τα έργα αυτά είχαν περιεχόμενο έντονα εμπνευσμένο από την ελληνική παράδοση και, εσκεμμένα, δεν εντάσσονταν στην πρωτοποριακή-μοντέρνα μουσική (ατονική μουσική/ δωδεκαφθογγισμός) αλλά, αντιθέτως, κατά την άποψη του Κολυδά, βασίστηκαν στο τονικό και ευρύτερα τροπικό σύστημα καθώς ήταν αυτό που εξέφραζε την ελληνική κουλτούρα με πιο αυθεντικό και άμεσο τρόπο. Ως προς τη συνεισφορά στο ρεπερτόριο, χαρακτηριστική είναι εδώ η περίπτωση του Κυριάκου Τζωρτζινάκη (1950-1989).⁵⁸

Εντούτοις, η δεκαετία του 1980 έφερε στην Ελλάδα το κίνημα και την ιδεολογία του μεταμοντερνισμού⁵⁹ και, κατ' επέκταση, στον κόσμο της κιθάρας. Ήδη πολλοί κιθαριστές στην υπόλοιπη Ευρώπη είχαν ξεκινήσει (ή συνεχίσει) την δράση τους ως μεταμοντέρνοι συνθέτες —όπως οι Leo Brouwer και Roland Dyens, των οποίων το έργο αναφέρθηκε στο υποκεφάλαιο 1.1—, ο Carlo Domeniconi, και αργότερα ο Atanas Ourkouzounov, ο Dušan Bogdanović, ο Serkan Yılmaz και πολλοί άλλοι και, ως αποτέλεσμα, ο μεταμοντερνισμός επηρέασε και τους κιθαριστές της Ελλάδας. Η δε παρουσίαση του *Concierto de Aranjuez* (1939) του Joaquín Rodrigo, το 1972, από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών με σολίστ τον μόλις 14χρονο τότε Κώστα Κοτσιώλη, στο Ηρώδειο, έφερε την κιθάρα εμπρός σε ένα μεγάλο συναυλιακό κοινό,⁶⁰ ενώ ο Κοτσιώλης καθιερώθηκε από τις δεκαετίες του 1980 και 1990 ως εκπρόσωπος της μεταμοντερνιστικής γενιάς της κιθάρας και του ρεπερτορίου της στην Ελλάδα, κυρίως μέσα από την προσωπική του καλλιτεχνική διασύνδεση και φιλία με τον Leo Brouwer.⁶¹

Μέχρι και τη δεκαετία του 1980 η κιθάρα είχε εδραιωθεί ως σολιστικό όργανο. Πραγματοποιήθηκαν πολλές συμπράξεις ανάμεσα σε σολίστ του οργάνου αλλά και συνθέτες. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση εμφάνισης κιθαριστών ως σολίστ σε συναυλίες της Μικρής Ορχήστρας Αθηνών που ίδρυσε ο Μίκης Θεοδωράκης, στη δεκαετία του '60, ενώ, κατά τη Μεταπολίτευση, η παρουσία του οργάνου στις μεγάλες ανοιχτές λαϊκές συναυλίες του δημοφιλούς συνθέτη και αγωνιστή έμμεσα συνέβαλε στην αύξηση μαθητών κιθάρας στα ωδεία της πρωτεύουσας αλλά και της ελληνικής περιφέρειας.⁶² Ένα ντουέτο κιθάρας άμεσα επηρεασμένο από το έργο και τη διδασκαλία του Φάμπα ήταν αυτό

⁵⁸ Κολυδάς. «Η κλασική κιθάρα στην Ελλάδα κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα: όψεις της μεταμόρφωσης ενός μουσικού οργάνου από τη σκοπιά του ρεπερτορίου», 39.

⁵⁹ Ο μεταμοντερνισμός στην μουσική εμφανίζει χαρακτηριστικά όπως την ανάμιξη διαφορετικών στυλ, την αφομοίωση εξωμουσικών χαρακτηριστικών σε μουσικό πλαίσιο και την ανάγκη του συνδυασμού ανάμεσα στο παλαιό και το καινούργιο υπό κριτική και αναθεωρητική σκοπιά, σε αντίθεση με τον μοντερνισμό, ο οποίος περιγράφεται από τα έντονα ριζοσπαστικού χαρακτήρα στοιχεία και έχει ως στόχο την απόλυτη καινοτομία και τη ρήξη με το παρελθόν και την παράδοση. Για το πώς ο μεταμοντερνισμός εισδύει στην ελληνική μουσική σκηνή της δεκαετίας του 1980, μέσα και από το πολιτικό και πολιτιστικό συγκείμενο της εποχής, βλ. Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα*, 349-351.

⁶⁰ Ανδρόνγλου. «Η ελληνική παραδοσιακή μουσική ως πηγή έμπνευσης στη σύνθεση έργων για κιθάρα: από τα συνθετικά πρότυπα της Εθνικής Σχολής Μουσικής σε μια μεταμοντέρνα προσέγγιση», 298-299.

⁶¹ Giorgos Sakallieros, "Kotsiōlēs, Kōstas [Cotsiolis, Costas].", *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2014), πρόσβαση στις 19 Δεκεμβρίου 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270920>

⁶² Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα*, 291, 294. Επίσης: Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους* (Αθήνα: Κουλτούρα, 2006), 256.

του Ευάγγελου Ασημακόπουλου (γ. 1941-) και της Λίζας Ζώη (γ. 1940-). Ήταν ίσως το σημαντικότερο κιθαριστικό ντουέτο για το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα με πανελλήνια αναγνώριση και διεθνή προβολή. Και οι δύο, ζευγάρι στην τέχνη και τη ζωή, υπήρξαν μαθητές του Φάμπα και του Segovia, και αποτέλεσαν τους βασικούς συνεχιστές της Σεγκοβιανής παράδοσης στον ελληνικό χώρο μέχρι και τα τέλη του 20ού αιώνα –σε αντίθεση με τη μεταμοντερνιστική προσέγγιση του οργάνου, του ρεπερτορίου και της διδασκαλίας του από τον Κοτσιώλη και τους μαθητές του. Πραγματοποίησαν πάνω από σαράντα περιοδείες παγκοσμίως, έδωσαν πλήθος σεμιναρίων και καθόρισαν ένα εκτενές ρεπερτόριο, αποτελούμενο, μεταξύ άλλων, από έργα γραμμένα για τους ίδιους από συνθέτες όπως οι Duarte, Morel, Δραγατάκης, Αντωνίου και άλλοι.⁶³ Ο εμπλουτισμός του ρεπερτορίου αλλά και η μακροχρόνια συναυλιακή παρουσία τους, εδραίωσαν τη φήμη τους για πολλά χρόνια.⁶⁴ Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι τόσο οι Ασημακόπουλος – Ζώη όσο και ο Κοτσιώλης είχαν σημαντική παιδαγωγική δραστηριότητα και δημιούργησαν γενιές μαθητών για δεκαετίες, τόσο στην Αθήνα (Εθνικό Ωδείο και Ωδείο Αθηνών, αντίστοιχα) όσο και στην περιφέρεια (Ασημακόπουλος – Ζώη: Δημοτικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, ετήσια σεμινάρια Πάτρας⁶⁵ Κοτσιώλης: Νέο Ωδείο Θεσσαλονίκης και, στη συνέχεια, Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης). Οι νεότερες γενιές έβαλαν τις βάσεις για τη διεθνή παρουσία της ελληνικής κιθάρας από τη δεκαετία του 1990, ενώ η πρώτη θέση μέλους ΔΕΠ σε ειδικότητα κλασικής κιθάρας σε ΑΕΙ είναι αυτή της σπουδαίας σολίστ Έλενας Παπανδρέου (γ. 1966) στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας στη Θεσσαλονίκη.⁶⁶

1.4 Το ντουέτο κιθάρα με πιάνο

Στον ευρωπαϊκό χώρο, κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, το ρεπερτόριο μουσικής δωματίου για κιθάρα και πιάνο εμφανίζεται συγκυριακά, μάλλον περισσότερο ως πειραματισμός και σίγουρα όχι ως μια καθιερωμένη συνθήκη. Η ανισορροπία στο επίπεδο της έντασης μεταξύ των δύο οργάνων, η ηχοχρωματική τους ανομοιογένεια, αλλά και η διαφορά της θέσης τους στην έντεχνη μουσική της περιόδου και το κοινό της εποχής (ειδικά στα τέλη του 18ου-αρχές 19ου αιώνα) δεν αποτέλεσαν θετικούς παράγοντες προς την ευρεία ανάπτυξη ενός σχετικού ρεπερτορίου.⁶⁷ Σημαντική εξαίρεση, ωστόσο, αποτελούν τα έργα για κιθάρα και πιάνο του Αυστριακού συνθέτη, εκδότη, πιανίστα (και κιθαριστή) Anton Diabelli (1781-1858, περισσότερο γνωστού από τις πιανιστικές παραλλαγές που συνέθεσε ο Beethoven

⁶³ Ευάγγελος Ασημακόπουλος, *Εξάχορδες αναμνήσεις. Φύρδην μίγδην απομνημονεύματα μιας καλλιτεχνικής διαδρομής* (Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 2023), 166-175.

⁶⁴ Giorgos Sakallieros, "Asēmakopoulos [As(s)imakopoulos], Euangelos.", *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2014), πρόσβαση στις 17 Δεκεμβρίου 2024.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270630>

⁶⁵ Ασημακόπουλος, *Εξάχορδες αναμνήσεις*, 222-230.

⁶⁶ Από την ιστοσελίδα του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, σχετικά με το διδακτικό προσωπικό: <https://www.uom.gr/papandre>. Ως ερευνητικά ενδιαφέροντα της Παπανδρέου αναφέρονται: η Οργανική εκτέλεση και ερμηνεία ρεπερτορίου για κιθάρα όλων των εποχών· η μουσική για κιθάρα του 20ου και 21ου αιώνα, με έμφαση στη μουσική των Roland Dyens και Nikita Koshkin (με τους οποίους η ίδια συνδέθηκε στενά προσωπικά και της αφιέρωσαν έργα τους)· οι μεταγραφές και διασκευές για κιθάρα, με έμφαση στη μουσική του Fryderyk Chopin και του Μάνου Χατζιδάκι (πράγμα που δείχνει το ενδιαφέρον για την κιθαριστική διασκευή να παραμένει ζωντανό)· η Μουσική Δωματίου και η Διδακτική της κιθάρας.

⁶⁷ James and Sparks. *The Guitar and Its Music*, 254-257.

επάνω σε ένα θέμα του) και του προαναφερθέντος (στο υποκεφάλαιο 1.1) Ιταλού Ferdinando Carulli (1770-1841, περισσότερο γνωστού από τη διδακτική του μέθοδο *Méthode complète pour guitare ou lyre*, op. 27, 1810, η οποία διδάσκεται έως και σήμερα). Ακολουθεί η λίστα των έργων των δύο συνθετών για κιθάρα και [φορτε]πιάνο (πιθανότατα γραμμένων μεταξύ 1820-1840) και συλλεγμένη για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας από τον ιστότοπο IMSLP:

Anton Diabelli ⁶⁸	Ferdinando Carulli ⁶⁹
<ul style="list-style-type: none"> • Τρία κομμάτια για κιθάρα και φορτεπιάνο, op. 10 • Σονατίνες, op. 68 και op. 70 • Σονάτα, op. 71 • <i>Variations sur un theme favori de Rode</i>, op. 97 • <i>Grande Sonate Brillante</i>, op. 102 • <i>4 Leichte und angenehme Rondino</i>, Op.140 • <i>6 Ecossaises</i> • <i>Pezzi Facili</i> • <i>Andante con Espressione</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Duo σε Ντο μείζονα, op. 11 • Trois Valzer, op. 32 • Duo σε Ρε μείζονα, op. 37 • Gran Duo σε Λα μείζονα, op. 45 • Gran Duo σε Μι ελάσσονα, op. 86 • <i>Trois Petis Duos</i>, op. 92 • Gran Duo σε Ρε μείζονα, op. 70 • Nocturne σε Σολ μείζονα, op. 127 • <i>Deux Nocturnes</i>, op. 131 • Duo σε Ρε μείζονα, op. 134 • Τρεις Σονατίνες, op. 196b • <i>Deux Duos Sur Des Thèmes De Rossini</i> Op. 233.

Πίνακας 1.1 Συνοπτική λίστα συνθέσεων των A. Diabelli και F. Carulli για κιθάρα και (φορτε)πιάνο

Ελάχιστα έργα έμειναν στο ρεπερτόριο μέσα στα χρόνια, όπως η *Barcarole* για πιάνο και κιθάρα, op. 41 του Johan Kaspar Mertz (1806-1856) ή η *Fantasia* op. 145 (1950) του Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) γραμμένη για τον Andrés Segovia και την πιανίστα σύζυγό του Paquita (Francisca “Paquita” Madriguera Rodon, 1900-1965).⁷⁰ Γνωστές παραμένουν, η Σονάτα για κιθάρα και τσέμπαλο (1926) του Manuel Maria Ponce (1882-1948), γραμμένη στο Παρίσι (1926) για τον Segovia και την περίφημη τσεμπαλίστα Wanda Landowska (1879-1959),⁷¹ καθώς και η μεταγραφή της Σερενάτας για κιθάρα και έγχορδα, op. 50 (1955) του Malcolm Arnold (1921-2006) για κιθάρα και πιάνο από τον ίδιο τον συνθέτη. Δεν μπορούν να θεωρηθούν ως συνεισφορές στο ρεπερτόριο οι πιανιστικές αναγωγές γνωστών κιθαριστικών κοντσέρτων του 20ού αιώνα (Rodrigo, Castelnuovo-Tedesco, Villa-Lobos, Ponce κ.ά.), ωστόσο παραμένουν χρηστικές στην ωδειακή εκπαίδευση (σε πτυχιακές και διπλωματικές εξετάσεις του οργάνου) και, σπανιότερα, σε συναυλίες. Σαν συνέπεια των παραπάνω, τα ντουέτα μουσικών με κιθάρα και πιάνο είναι σπάνια και μάλλον εφήμερα.

Στον ελληνικό χώρο γνωστό τα τελευταία χρόνια έγινε το ντούο Κορίνα Βουγιούκα (κιθάρα) – Θεοδωρής Τζοβανάκης (πιάνο), πολύ γνωστοί σολίστ ο καθένας στο όργανό του, οι οποίοι ξεκίνησαν από το 1997 να εμφανίζονται από κοινού σε συναυλίες με διεθνές

⁶⁸ Από τον ιστότοπο IMSLP: https://imslp.org/wiki/Category:Diabelli,_Anton. Πρόσβαση στις 17 Δεκεμβρίου 2024.

⁶⁹ Από τον ιστότοπο IMSLP: https://imslp.org/wiki/Category:Carulli,_Ferdinando. Πρόσβαση στις 17 Δεκεμβρίου 2024.

⁷⁰ Segal, “The Role of Andrés Segovia in Re-shaping the Repertoire of the Classical Guitar, 73-74.

⁷¹ Otero, *Manuel M. Ponce and the Guitar*, 71-72.

ρεπερτόριο, πρωτότυπο και διασκευών, για κιθάρα και πιάνο, αλλά και με νέες αναθέσεις σε Έλληνες συνθέτες, όπως οι Χρίστος Παπαγεωργίου (γ. 1967) (*Τανγκό και Νανούρισμα* για κιθάρα και πιάνο, 2007) και Τάσος Ρωσόπουλος (*Τρία σκίτσα για τη Nora Barnacle*, 2009). Ρωσόπουλος, Βουγιούκα και Τζοβανάκης συνεργάστηκαν για την παράσταση *ιανέμτα-οι ήχοι του πάρκου*, ως μια νέα πρόταση παρουσίασης μουσικής δωματίου που συνδυάζει σύγχρονα μέσα και παραδοσιακές φόρμες δημιουργώντας μια ξεχωριστή γλώσσα. Ο ιδιαίτερος συνδυασμός κιθάρας-πιάνου, οπτικού υλικού, ηλεκτρονικών και προηχογραφημένων ήχων χρησιμοποιήθηκαν για να περιγράψουν, αφαιρετικά, διαφορετικές ιστορίες κατά τη διάρκεια μιας ημέρας στο φανταστικό πάρκο *ιανέμτα*. Η παράσταση παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση στις 14 και 15 Μαΐου 2011.⁷²

Πιο πρόσφατα έκανε την εμφάνισή του το ντουέτο Νίκη Πανταζάτου (σολίστ - καθηγήτρια πιάνου - διευθύντρια Δημοτικού Ωδείου Θήβας) και Δημήτρης Δερδενές (σολίστ - μουσικοπαιδαγωγός - καθηγητής κιθάρας Δημοτικού Ωδείου Χαλκίδας). Το ενδιαφέρον, εδώ, δεν είναι μόνον η συναυλιακή παρουσία του ντουέτου αλλά και η έκδοση (από τον οίκο Φίλιππος Νάκας, το 2023) των μεταγραφών τριών από τις δημοφιλέστερες συνθέσεις του Ισπανού ρομαντικού συνθέτη Isaac Albeniz, οι οποίες αποτελούν μέρος της *Suite Espanola* op. 47, και πιο συγκεκριμένα τα μέρη “Granada”, “Sevilla” και “Cadiz”. Η σουίτα είναι γραμμένη για πιάνο σόλο, ωστόσο μέρη της ήταν και παραμένουν πολύ δημοφιλή σε μεταγραφή για κλασική κιθάρα. Όπως αναφέρουν τα μέλη του ντουέτου, η εδώ μεταγραφική τους προσέγγιση έχει γίνει με μεγάλο σεβασμό στο πρωτότυπο έργο, καθώς, επίσης, και με περισσή φροντίδα και ευαισθησία στις ηχητικές ιδιαιτερότητες αυτής της τόσο δύσκολης ζεύξης των δύο πολυφωνικών και ιδιότυπων, ηχοχρωματικά, οργάνων. Οι ίδιοι θεωρούν ότι η παρούσα έκδοση θα συμβάλλει στην ενθάρρυνση της σύμπραξης κιθαριστών και πιανιστών σε σύνολα μουσικής δωματίου και θα εμπλουτίσει το από κοινού συναυλιακό ρεπερτόριο των οργάνων.⁷³

Αυτό είναι και το σκεπτικό της σύνθεσης ενός καινούργιου έργου για κιθάρα και πιάνο και η δημόσια παρουσίασή του στο πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής εργασίας και εξέτασης, ως μια συνεργατική συνθετική και ερμηνευτική πρόκληση, η οποία παρουσιάζεται πιο αναλυτικά στα δύο κεφάλαια που ακολουθούν.

⁷² Πληροφορίες για την παράσταση και τους συντελεστές στην ιστοσελίδα του Ιδρύματος Ωνάση: <https://www.onassis.org/el/whats-on/ianemta-sounds-park>, πρόσβαση στις 12 Δεκεμβρίου 2024.

⁷³ [Ανυπόγραφο], «Πανταζάτου Νίκη – Δερδενές Δημήτρης: Έργα του Isaac Albeniz σε διασκευή για πιάνο & κιθάρα», Διαδικτυακό περιοδικό *Tar* (Ιούλιος 2023), https://www.tar.gr/partitoyra-erga-toy-isaac-albeniz-se-diaskeyi-gia-piano-kithara-pantazatoy-article-6326.html?category_id=159, πρόσβαση στις 13 Δεκεμβρίου 2024.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 – ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΤΙΒΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

2.1 Γενικά στοιχεία ανάλυσης

Η Σουίτα (Πρελούδιο, Δύο Τύψεις, Επίλογος) για κιθάρα και πιάνο ολοκληρώθηκε σε δύο φάσεις, τον Νοέμβριο του 2022 και τον Απρίλιο του 2024. Η συνολική διάρκεια του έργου είναι περίπου 18 λεπτά. Τα πρώτα δύο μέρη (ως Δύο Κομμάτια για κιθάρα και πιάνο) παρουσιάστηκαν στην τελική συναυλία του μαθήματος Μουσικά Σύνολα: Εργαστήρι Κιθάρας I-III, την Τετάρτη 18 Ιανουαρίου 2023, ενώ τα δύο τελευταία μέρη παρουσιάστηκαν στην τελική συναυλία του μαθήματος Μουσικά Σύνολα: Εργαστήρι Κιθάρας II-IV, την Τετάρτη 19 Ιουνίου 2024. Η Α' εκτέλεση ολόκληρου του έργου πραγματοποιείται στο πλαίσιο της τελικής παρουσίασης της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Παρά τη γενικότερη τιτλοφόρησή του ως Σουίτα, τα δύο ενδιαμέσα μέρη του, τα οποία συνιστούν την μεγαλύτερη έκταση του έργου, φέρουν ως τίτλο το συνδυασμό της λέξης «τύψη» και τακτικών αριθμητικών. Κάτι τέτοιο μπορεί να χαρακτηριστεί ως έκφραση κομματιού χαρακτήρα, που αποκαλείται αλλιώς λυρικό κομμάτι. Μάλιστα, η πιθανή κατηγοριοποίηση αυτών των μερών στη λεγόμενη προγραμματική μουσική θα ήταν ατυχής, γιατί το κομμάτι χαρακτήρα απλώς περιγράφει «συναισθηματικές καταστάσεις με μουσική» χωρίς να εμπεριέχει τόσο πολύ «δράση» και «εναλλαγή εικόνων». Όλα τα παραπάνω περί κομματιού χαρακτήρα επιβεβαιώνονται, υπό μια ευρεία έννοια, από την ονομασία του μορφολογικού είδους που τίθεται είτε στον τίτλο είτε στον υπότιτλο των μερών. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο μέρος αποκαλείται «Πρελούδιο» ενώ φέρει τον υπότιτλο “quasi una fantasia”, ενώ το δεύτερο μέρος φέρει τον υπότιτλο “quasi une barcarolle”. Επιπλέον, από καθαρά μορφολογικής οπτικής, αξίζει να αναφερθεί, πως η μορφή στα κομμάτια χαρακτήρα δεν είναι σταθερή. Βέβαια, υπερέχουν οι μορφές Lied λόγω της σύντομης διάρκειας και του, κατά κύριο λόγο, λυρικού περιεχομένου.⁷⁴ Οι μορφές Lied αποτελούνται από δύο έως τρία τμήματα σε διάφορους συνδυασμούς και δεν αναφέρονται μόνο σε φωνητικές, αλλά και σε οργανικές μορφές. Μερικές από αυτές, οι οποίες φαίνεται να χρησιμοποιούνται και στο παρόν έργο, είναι η διμερής και η τριμερής μορφή Lied.⁷⁵

Η ανάλυση που πραγματοποιείται σε αυτό το κεφάλαιο χωρίζεται σε μορφολογική (υποκεφάλαιο 2.2) και σε φθογγική-μοτιβική (υποκεφάλαιο 2.3). Αξιοποιήθηκαν οι μελέτες *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* του Stefan Kostka, *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920* του Jim Samson, *The Complete Musician: An Integrated Approach to Theory, Analysis and Listening* του Steven G. Laitz και *Introduction to Post-tonal Theory* του Joseph N. Straus, τόσο για την εύρεση μεθοδολογικών εργαλείων μορφολογικής ανάλυσης όσο και την κατανόηση και περιγραφή του εν γένει τονικού και μετατονικού περιβάλλοντος του έργου. Οφείλει να αναφερθεί ότι η φθογγική ανάλυση του έργου βασίζεται στην θεωρία των φθογγικών συνόλων, η οποία διατυπώθηκε από τους Allen Forte και John Rahn.

⁷⁴ Ulrich Michels, *Άτλας της μουσικής*, Τόμος Ι. μτφ. Ι.Ε.Μ.Α, 2η ελληνική έκδοση (Αθήνα: Φίλιππος Νακας, 2001), 121.

⁷⁵ Michels, *Άτλας της μουσικής*, Τόμος Ι, 109.

2.2. Μορφολογική ανάλυση του έργου

Για την μορφολογική ανάλυση του έργου προτιμήθηκε η χρήση μορφολογικών διαγραμμάτων σε μορφή πίνακα, τα οποία, καθώς χρησιμοποιούνται και στη διδασκαλία των μαθημάτων μουσικής ανάλυσης του Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, θεωρώ πως είναι το πιο κατανοητό μέσο εξήγησης της δομής ενός έργου. Τα διαγράμματα περιλαμβάνουν τα απαραίτητα στοιχεία για την κατανόηση της δομής του έργου αυτού, όπως τα μέτρα, τα τμήματα ή φράσεις τα οποία διαμορφώνουν το κάθε μέρος και τις ενότητες ή επεισόδια που συνθέτουν το συνολικό έργο.

2.2.1 Πρελούδιο

Το πρώτο μέρος της Σουίτας φέρει τον υπότιτλο “quasi una fantasia”, γεγονός που μαρτυρά την αυτοσχεδιαστική του διάθεση. Ήδη από την εποχή του Ρομαντισμού, όμως, ο όρος «φαντασία» δεν είχε μόνο την σημασία του αυτοσχεδιασμού σε ένα προκαθορισμένο μορφολογικό κατασκευάσμα, αλλά «έδινε τα εφόδια για την διεύρυνση της μορφής, τόσο από θεματικής όσο και από συναισθηματικής οπτικής».⁷⁶ Κάτι τέτοιο φαίνεται να ισχύει στο Πρελούδιο, καθώς πέρα από τον υπότιτλο υπάρχει η ερμηνευτική οδηγία “affettuoso e molto rubato” («με συναίσθημα και μεγάλη ευελιξία στην διαχείριση της αγωγικής»), οι εναλλαγές των ερμηνευτικών ενδείξεων “dolce”, “misterioso” και “con disperazione” κατά τη διάρκεια του μέρους, και η πληθώρα των συμβόλων *fermata*. Σύμφωνα με τις σημειώσεις του προγράμματος της συναυλίας των Μουσικών Συνόλων: Εργαστήρι Κιθάρας I-III την Τετάρτη 18 Ιανουαρίου 2023 —στην οποία τα δύο πρώτα μέρη της Σουίτας παρουσιάστηκαν σε πρώτη εκτέλεση ως *Δύο κομμάτια*— «[...] η εξωστρέφεια και τα στοιχεία αυτοσχεδιασμού και ρητορικότητας της κιθάρας έρχονται σε πλήρη αντίθεση με την αυστηρά διατυπωμένη μουσική “θέση” του πιάνου, η διστακτικότητα του οποίου περιορίζει την *affettuoso* διάθεση της κιθάρας [...]».⁷⁷

Έτσι, τα προαναφερθέντα αντιθετικά στοιχεία οργανώνονται σε μια συμμετρική διμερή μορφή, με τα μέρη αυτά να μπορούν να ονομαστούν Α και Α' λόγω της έντονης μοτιβικής τους ομοιογένειας. Οι ενότητες και τα τμήματά τους φαίνονται στον Πίνακα 1 που ακολουθεί.

Μέτρα	1-10	11-13	14-17	18-25	-26
Τμήματα	α	β	α'	β'	codetta
Ενότητες	Α		Α'		

Πίνακας 1. Μορφολογικό διάγραμμα πρώτου μέρους (I. Πρελούδιο)

Τα τμήματα α και α', πέρα από την αποκλειστική αξιοποίηση της κιθάρας και τον έντονα «φαντασιακό» χαρακτήρα της, έχουν περισσότερο διατονικό υλικό τροπικής υπόστασης

⁷⁶ Christopher D.S. Field, E. Eugene Helm and William Drabkin, “Fantasia (It., Sp., Ger., Eng.; Eng., Fr., Ger. Fantasie; Fr., Ger. Phantasie; Fr. fantaisie, fantasie, phantasie; Eng., Ger. Phantasia; Ger. Fantasey; Eng. Fancie, fancy, fansye, fantasy, fantazia, fantazie, fantazy, phansie, phantasy, phantazia)”, *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2001), πρόσβαση στις 15 Ιουλίου 2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40048>

⁷⁷ Κείμενο του συνθέτη, στο: «Αθανάσιος Παπαδημητρίου (γεν. 2000), Δύο Κομμάτια για κιθάρα και πιάνο», *Συναυλία Μουσικών Συνόλων: Εργαστήρι Κιθάρας I-III*, έντυπο πρόγραμμα (18 Ιανουαρίου 2023), 4. https://www.mus.auth.gr/website/wp-content/uploads/2023/01/Πρόγραμμα_συναυλίας_Εργαστήρι-κιθάρας-I-III_18.1.2023.pdf

από τα τμήματα β και β'. Στα τελευταία κυριαρχεί η χρωματικότητα, η οποία στο τμήμα β διατυπώνεται μόνο από το πιάνο, στο υψηλό του ρετζίστρο —ένα επιπλέον στοιχείο διαχωρισμού των τμημάτων— και στο β' και από τα δυο όργανα μέσω μιμήσεων του μοτιβικού υλικού. Η σταδιακή «βύθιση» σε χαμηλότερα ρετζίστρα που ακολουθεί στο τμήμα β' οδηγεί με τη σειρά της στην καταληκτική χειρονομία «ανάδυσης»-codetta, η οποία εμφανίζεται παραλλαγμένη και ως κατάληξη στο τελευταίο (τέταρτο) μέρος της Σουίτας. Παρά τον ίδιο αριθμό μέτρων στις ενότητες Α και Α', πράγμα που οδήγησε στο συμπέρασμα ότι η μορφή του μέρους είναι συμμετρική διμερής, διακρίνεται μια ασυμμετρία στην έκταση των τμημάτων. Πιο συγκεκριμένα, στην ενότητα Α τη μεγαλύτερη έκταση καταλαμβάνει το τμήμα α, με το β να καταλαμβάνει μόλις τρία μέτρα, ενώ στην ενότητα Α' η κυριαρχία αυτή μεταφέρεται στο τμήμα β', το οποίο εδώ εκτείνεται σε οκτώ μέτρα (εννέα με την codetta).

2.2.2. Πρώτη τύψη

Το δεύτερο μέρος της Σουίτας φέρει τον υπότιτλο “quasi une barcarolle”, και, έτσι, διατηρεί τη διασύνδεση του έργου με μουσικές έννοιες και μορφές του παρελθόντος χρόνου, όπως και το πρώτο μέρος. Πέρα από την όποια εξωμουσική σκοπιμότητα κρύβει ο χαρακτηρισμός “quasi”, το μέρος αυτό φαίνεται να διατυπώνει μουσικά έναν «αιχμηρό» κυματισμό, χρησιμοποιώντας το ρυθμικό φαινόμενο της συγκοπής σε επίπεδο ενός παλμού επάνω στο μέτρο των 2/4 στο συνοδευτικό πρότυπο του πιάνου. Αυτό γίνεται φανερό ήδη από τα πρώτα μέτρα, πράγμα που έρχεται σε αντίθεση με την πιο ομαλή μουσική απεικόνιση του κυματισμού που συναντάται σε βαρκαρόλες της εποχής του Ρομαντισμού, γραμμένες κατά κανόνα (αν και όχι πάντα) σε μέτρο 6/8.⁷⁸

Με κριτήριο το μοτιβικό περιεχόμενο και την ύπαρξη ή μη του χαρακτηριστικού συγκοπτόμενου μουσικού κυματισμού, το κομμάτι μπορεί να χωριστεί σε τρεις ενότητες, οι οποίες εδώ ονομάζονται Α – Β – Α'. Οι ενότητες κατανέμονται σε τμήματα και μέτρα όπως φαίνεται στο παρακάτω σχεδιάγραμμα (Πίνακας 2).

Μέτρα	1-6	7-15	15-20	21-30	31-34	35-38
Τμήματα	α	β	α'	β'	γ	γ
Ενότητες	Α				Β	

39-44	45-53	-55	56-61	62-71	72-85	-89
γ'	γ''	Καταληκτικό τμήμα	α''	β''	Quasi cadenza	Coda
Β			Α'			

Πίνακας 2. Μορφολογικό διάγραμμα δεύτερου μέρους (II. Πρώτη Τύψη)

Στο μέρος αυτό, το μοτιβικό υλικό παρουσιάζεται αρχικά από το πιάνο, σε αντίθεση με το πρώτο μέρος. Οι ενότητες Α και Α' χαρακτηρίζονται από την συνεχή παρουσία του ιδιότυπου, ρυθμικά, κυματισμού του πιάνου και την κυριαρχία της μελωδικής υφής από την κιθάρα, τα οποία και επιβεβαιώνουν συνδυαστικά τον χαρακτηρισμό του μέρους ως «(σαν)

⁷⁸ Maurice J. E. Brown, revised by Kenneth L. Hamilton, “Barcarolle (Fr.; It. barcarola)”, *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2001), πρόσβαση στις 15 Ιουλίου 2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02021>

βαρκαρόλα» αλλά και τη σχεδόν συμμετρική διάρθρωσή του. Πιο συγκεκριμένα, η ενότητα A χωρίζεται στα τμήματα α-β και α'-β', τα οποία αποτελούνται από τα μέτρα 1-15 και 15-30, αντίστοιχα, ενώ η ενότητα Α' χωρίζεται σε α''-β'' και το εκτεταμένο "quasi una cadenza" τμήμα με την coda, τα οποία αποτελούνται από τα μέτρα 56-71 και 72-89 αντίστοιχα. Σε πλήρη αντίθεση με τα παραπάνω τμήματα, η ενότητα Β παρουσιάζει την συνεχή εξέλιξη-επέκταση του τμήματος γ, του οποίου η έκταση σταδιακά διπλασιάζεται μετρικά. Αυτή η μεγέθυνση του τμήματος γ γίνεται είτε με παρεμβολή παραλλαγμένου μοτιβικού υλικού είτε με αυτούσια επανάληψη ολόκληρων μέτρων σε τονική μεταφορά i_2^{79} προς τα πάνω. Όπως φαίνεται στο παραπάνω διάγραμμα (Πίνακας 2) η ενότητα Β χωρίζεται με ασύμμετρο τρόπο σε μια οκτάμετρη υποενότητα (μ. 31-38) που αποτελείται από δύο εμφανίσεις του τμήματος γ και από μια δεκαεξάμετρη υποενότητα (μ. 39-55) που αποτελείται από τις μεγεθυμένες εμφανίσεις των τμημάτων γ' (μ. 39-44) και γ'' (μ. 45-53) σε συνδυασμό με ένα δίμετρο καταληκτικό τμήμα (μ. 54-55).

Ολοκληρώνοντας την ανάλυση του δεύτερου μέρους του έργου, και έχοντας υπόψη ότι το έργο γράφτηκε με αρχικό σκοπό να τελειώνει με αυτό, αξίζει να αναφερθεί πως περίπου στα δύο τρίτα της συνολικής διάρκειας των δύο αυτών μερών —δηλαδή σχεδόν στο σημείο που συνιστά τη χρυσή τομή⁸⁰— υπάρχει διακοπή της μουσικής ροής της Πρώτης Τύψης με *fermata* (μ. 55) και επαναφορά του μοτίβου του κυματισμού αμέσως μετά. Η διακοπή αυτή είναι η μόνη που πραγματοποιείται μέχρι αυτό το σημείο, με την επόμενη να σηματοδοτεί την έναρξη του τμήματος "quasi una cadenza". Όπως αναφέρεται στο πρόγραμμα της συναυλίας της 18ης Ιανουαρίου 2023, ο τίτλος αυτού του μέρους, δηλαδή η «Τύψη», αφορά ακριβώς αυτό το σολιστικό τμήμα της κιθάρας, το οποίο «[...] έχει έντονα απολογητικό χαρακτήρα ενώ το δεξιοτεχνικό στοιχείο είναι περιορισμένο», ενώ, επιπλέον, «[...] τα θραύσματα της αρχής του μέρους που επανέρχονται οδηγούν στην ολοκλήρωση του έργου».⁸¹

2.2.3. Δεύτερη τύψη

Περνώντας στη μορφολογική ανάλυση των τελευταίων μερών της Σουίτας, τα οποία προστέθηκαν δύο περίπου χρόνια μετά την ολοκλήρωση του Πρελουδίου και της Πρώτης Τύψης, είναι εμφανής η έλλειψη της ερμηνευτικής οδηγίας "quasi" και, συνεπώς, η εγκατάλειψη κάθε προσπάθειας σύνδεσης του έργου με μορφές του παρελθόντος (Φαντασία, Βαρκαρόλα). Η μορφολογική ανάλυση, βέβαια, του τρίτου και του τέταρτου μέρους φανερώνει τη συγγένεια αυτών με το πρώτο και δεύτερο αντίστοιχα, γεγονός που μαρτυρά την καθαρά φιλοσοφική/ερμηνευτική φύση της απόφασης αυτής. Εξάλλου, η

⁷⁹ Βλ. υποκεφάλαιο 2.3.

⁸⁰ Ο όρος Χρυσή Τομή διατυπώθηκε για πρώτη φορά από τον μαθηματικό Martin Ohm, το 1835, ως «η γεωμετρική αναλογία στην οποία, κατά την υποδιαίρεση μιας απόστασης σε δύο τμήματα, ο λόγος μεταξύ της συνολικής απόστασης και του μεγαλύτερου τμήματος α αντιστοιχεί στον λόγο του α με το μικρότερο τμήμα β» Μαθηματικά εκφράζεται ως 1 για την απόσταση, $\alpha=0.618$ και $\beta=0.382$. Πολλοί συνθέτες του 20ού και 21ου αιώνα την χρησιμοποίησαν ως δομική αναλογία ολόκληρου του έργου, μερών, τμημάτων ή ακόμα και φράσεων της μουσικής δόμησης. Γιώργος Σακαλλιέρος, «Φύση, μεθοδολογία και τυπολογία της μουσικής ανάλυσης. Η αναλυτική σκέψη στο β' μισό του 20ού αιώνα», *Πολυφωνία* 3 (2003) 70-105: 87, 99-100. <https://www.dropbox.com/scl/fi/2c07p7chewubi19k9h60y/1.-3.pdf?rlkey=6phi7vcj88sm92wn1maopnbe4&e=1&dl=0>

⁸¹ «Αθανάσιος Παπαδημητρίου (γεν. 2000), *Δύο Κομμάτια* για κιθάρα και πιάνο», 4.

ομοιότητα-συσχέτιση που δήλωνε η οδηγία “quasi” υπάρχει, πλέον, τόσο στην κατασκευαστική λογική των τελευταίων μερών όσο και στην τιτλοφόρησή τους.

Εμβαθύνοντας, ενώ το τρίτο μέρος της Σουίτας μοιράζεται με το δεύτερο αφενός τον τίτλο «Τύψη» και αφετέρου τον αριθμό των μέτρων, η ανάλυση αναδεικνύει την ομοιότητά της μορφολογικής υπόστασής του με αυτή του πρώτου, όπως και φαίνεται στο παρακάτω διάγραμμα (Πίνακας 3).

Μέτρα	1-9	9-15	15-22	22-26	27-35	36-40
Τμήματα	α	β	α΄	Συνδεδειγμένο	γ	δ
Ενότητες	Α					

-44	44-49	49-56	56-77	77-81	82-86	-89
Καταληκτικό	α΄΄	β	Cadenza	γ΄	δ	Codetta
	Α΄					

Πίνακας 3. Μορφολογικό διάγραμμα τρίτου μέρους (III. Δεύτερη Τύψη)

Όσον αφορά στις ομοιότητες αυτού του μέρους με το ομότιτλο του δεύτερο «[...] η τύψη εκφράζεται σε διαφορετικές μουσικές περιστάσεις και με διαφορετικές αφορμές». Στην συνέχεια των σημειώσεων του προγράμματος της συναυλίας των Μουσικών Συνόλων: Εργαστήρι Κιθάρας II-IV την Τετάρτη 19 Ιουνίου 2024 «[...] ενώ στην Πρώτη Τύψη (II. μέρος) η ενοχική και απολογητική διάθεση εκφράζεται κατά κύριο λόγο στο “quasi una cadenza” τμήμα του μέρους, στη Δεύτερη Τύψη (III. μέρος) η διάθεση αυτή φαίνεται να βρίσκεται περισσότερο διάχυτη στη διάρκεια της μουσικής πλοκής αλλά έντονα κεκαλυμμένη από «πομπώδεις μουσικές διατυπώσεις και ειρωνικά ιντερμέδια».⁸² Πράγματι, τα τμήματα α και β παρουσιάζουν μεγάλη εξωστρέφεια ανεξάρτητα από τον ρόλο που αναλαμβάνουν και ανταλλάσσουν τα δύο όργανα κατά την διάρκεια του μέρους, ενώ η ειρωνική διάθεση φαίνεται πως εκφράζεται μέσω του δ τμήματος, γεγονός που υπερτονίζεται από την προήγηση του “con tenerezza” τμήματος γ.

Πιο αναλυτικά, στο α τμήμα του τρίτου μέρους η κιθάρα αναλαμβάνει συνοδευτικό ρόλο ενώ το πιάνο εμφανίζει το μοτιβικό-θεματικό υλικό του μέρους (αξιοποίηση του υλικού αυτού γίνεται και στο τέταρτο μέρος). Με την έναρξη του τμήματος β στο μ. 9 οι ρόλοι αντιστρέφονται και παραμένουν έτσι στην εμφάνιση του παραλλαγμένου α΄ τμήματος στα μ. 15-22. Το συνδεδειγμένο τμήμα που ακολουθεί στα μ. 22-26 εμφανίζει υλικό τόσο από το τμήμα β όσο και από το Πρελούδιο της Σουίτας, σε μια προσπάθεια διακριτικής υπενθύμισης της θεματικής ομοιογένειας του έργου. Στη συνέχεια, επανέρχεται το μοτίβο του τμήματος α, το οποίο παραλλάσσεται και αναπτύσσεται στο τμήμα γ (μ. 27-35) μέσω διαλόγου των δύο οργάνων, μια διαδικασία η οποία διακόπτεται από το ομοφωνικό και –ίσως– «διστακτικό» τμήμα δ (μ.36-40). Το καταληκτικό τετράμετρο που ακολουθεί (μ.40-44) έχει έντονα αναμεταβατικό χαρακτήρα. Η επανεμφάνιση του παραλλαγμένου α΄ και του επεκτεταμένου β΄ τμημάτων ακολουθείται από την «[...] —σε αντιδιαστολή με την Πρώτη Τύψη— «κανονική», σχετικώς δεξιοτεχνική και εξωστρεφή»

⁸² «Αθανάσιος Παπαδημητρίου (γεν. 2000), Σουίτα για κιθάρα και πιάνο», *Συναυλία Μουσικών Συνόλων: Εργαστήρι Κιθάρας II-IV*, έντυπο πρόγραμμα (19 Ιουνίου 2024), 4. <https://www.mus.auth.gr/musevent/synavlia-mousikon-synolon-ergastiri-kitharas-ii-iv-synola-pnefston-organon-ii/>

Cadenza, η οποία «δεν εμφανίζει παρά μόνο στο τέλος της στοιχεία εσωτερικότητας και συνειδητοποίησης». Το σημείο στο οποίο αναφέρεται το παρόν απόσπασμα αφορά τα μ. 68-74 που χαρακτηρίζονται ως “espressivo e molto rubato” τμήμα, στο οποίο εμφανίζεται για πρώτη και τελευταία φορά μέσα στο έργο η παραλλαγμένη (με τη χρήση των πεντάηχων) τεχνική του κιθαριστικού “tremolo”, ενώ, ταυτοχρόνως, μοιάζει να παραμένει ασύνδετο με το υπόλοιπο μουσικό κείμενο. Τα παραπάνω, σε συνδυασμό με την σημαντική μορφολογική του θέση στη χρυσή τομή της Cadenza, του τρίτου μέρους αλλά και ολόκληρης της Σουίτας φανερώουν την ιδιαίτερη ερμηνευτική του βαρύτητα. «Αυτά τα στοιχεία, όμως, εγκαταλείπονται στα τελευταία μέτρα του μέρους αυτού με τρόπο αφοριστικό»,⁸³ με την επανεμφάνιση και επέκταση του τμήματος δ, όπου το πιάνο «εγκαταλείπει» την κιθάρα, η οποία σταδιακά «σβήνει», όπως και υποδεικνύει η ερμηνευτική οδηγία “*roco a roco rit. e morendo*”.

2.2.4. Επίλογος

Στο τελευταίο αυτό μέρος της Σουίτας φαίνεται να εμφανίζεται σχεδόν το σύνολο του μοτιβικού υλικού ολόκληρου του έργου, άλλοτε έκδηλα και άλλοτε κεκαλυμμένα, με το υλικό, δηλαδή, παραλλαγμένο ή υβριδικά παρουσιασμένο. Εξάλλου, όπως και αναφέρεται στο πρόγραμμα της συναυλίας των Μουσικών Συνόλων: Εργαστήρι Κιθάρας II-IV «[...] το μουσικό υλικό από τα προηγούμενα μέρη εμφανίζεται μεταμορφωμένο και παραλλαγμένο, ενώ η «σχέση» των δύο οργάνων αρχικώς αποδιοργανωμένη». Το τελευταίο αφορά την ομοιότητα του τρόπου αλληλεπίδρασης των δύο οργάνων, με τις διακριτές σολιστικές μουσικές δηλώσεις, οι οποίες έχουν χαρακτήρα μονολόγου, με τον αντίστοιχο της αρχής του Πρελουδίου, ολοκληρώνοντας, έτσι, μακροδομικά την κυκλικότητα του έργου.

Το α τμήμα (μ. 1-9) και η λιγότερο μακροσκελής επανεμφάνισή του α' (μ. 15-22) εμφανίζουν το βασικό θεματικό υλικό της Πρώτης Τύψης στο χαμηλό ρετζίστρο του πιάνου, το οποίο με κάθε του εμφάνιση προκαλεί μία κατιούσα, σχετικώς χρωματική, κίνηση που παραπέμπει στην πιανιστική υφή του Πρελουδίου. Η κατάληξη αυτού του τμήματος θα αξιοποιηθεί μοτιβικά στη συνέχεια και θα κατασκευάσει εκτός από τη συνοδευτική υφή του πιάνου στο γ τμήμα, την παραλλαγμένη εκδοχή της μουσικής χειρονομίας της «ανάδυσης», η οποία εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο τέλος του πρώτου μέρους «εδώ, βέβαια, πιο αιχμηρή», σύμφωνα με τον συνθέτη.⁸⁴ Παρομοίως, το τμήμα β επανεκθέτει τις κιθαριστικές φιγούρες που εμφανίστηκαν στο Πρελούδιο και τις συνδυάζει με παραλλαγμένο μουσικό υλικό από το δεύτερο και τρίτο μέρος της Σουίτας. Όπως φαίνεται και στο παρακάτω διάγραμμα (Πίνακας 4), η Α ενότητα ολοκληρώνεται με ένα τετράμετρο καταληκτικό τμήμα, το οποίο μοιάζει να προσπαθεί ολοένα και πιο ανέλπιστα να επανεισάγει το τμήμα β, χωρίς επιτυχία (μ. 19-20, 20-21).

Μέτρα	1-7	7-14	15-19	-21	22-28	28-35	-41
Τμήματα	α	β	α	Καταληκτικό	γ	β'	Coda
Ενότητες	A				B	A'	

Πίνακας 4. Μορφολογικό διάγραμμα τέταρτου μέρους (IV. Επίλογος)

⁸³ Ο.π., 4.

⁸⁴ «Αθανάσιος Παπαδημητρίου (γεν. 2000), *Σουίτα για κιθάρα και πιάνο*», 4.

Στη θέση, λοιπόν, μίας πιθανής ύπαρξης του β τμήματος έρχεται το έντονα ενθυμητικό τμήμα γ. Σε αυτό, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το πιάνο αναλαμβάνει τη δημιουργία του μουσικού παρασκήνιου, αξιοποιώντας το μοτίβο που εμφανίζεται στο τμήμα α. Ταυτόχρονα, η κιθάρα παρουσιάζει το θεματικό υλικό της Δεύτερης Τύψης (πιο συγκεκριμένα του τμήματος α), το οποίο εδώ έχει χάσει τον εξωστρεφή χαρακτήρα του, όπως και υποδεικνύουν μεταξύ άλλων η δυναμική και η ερμηνευτική οδηγία “cantabile con disperazione”. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως αυτό το τμήμα μπορεί να θεωρηθεί ότι παρεμβαίνει στη μουσική πλοκή, καθώς μετά την ολοκλήρωσή του εμφανίζεται μια τρίτη προσπάθεια επαναφοράς του τμήματος β, με επιτυχία αυτήν τη φορά (μ. 28). Φυσικά, το τμήμα αυτό εμφανίζεται παραλλαγμένο και γι’ αυτό αποκαλείται, παραπάνω, β’.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθεί πως στην ενότητα Α’ απουσιάζει η επανεμφάνιση του τμήματος α, καθώς το μοτιβικό του υλικό έχει χρησιμοποιηθεί εντατικά στο τμήμα γ —δηλαδή στη Β ενότητα. Έτσι, ο μοτιβικός κορεσμός αφήνει περιθώρια για την επαναφορά του μοτίβου του τμήματος α μόνο στην Coda (από το πιάνο), όπως και γίνεται. Επιπλέον, στην Coda αξιοποιείται από την κιθάρα το μοτίβο του κατιόντος i_3 ή i_4 (που εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο τελευταίο μέτρο της Πρώτης Τύψης και, επίσης, στο τελευταίο μέτρο κάθε εμφάνισης των β και β’ τμημάτων), ενώ σε συνέχεια εξελίσσεται μοτιβικό υλικό από το β τμήμα του μέρους αυτού. Όσον αφορά στο τελευταίο μέτρο, το οποίο αποτελεί παραλλαγμένη εμφάνιση της μουσικής χειρονομίας «ανάδυσης» του τελευταίου μέτρου του Πρελουδίου, η «αιχμηρότητά» της είναι αποτέλεσμα τόσο του φθογγικού υλικού (το οποίο δικαιολογείται ως πολυσυγχορδία)⁸⁵ και της ρυθμικής παραλλαγής (βασισμένη στο μοτίβο του τμήματος α), όσο και της απότομης αύξησης της δυναμικής ($pp < f$) στην τελευταία συνήχηση του έργου.

2.2.5. Συμπεράσματα μορφολογικής ανάλυσης

Ολοκληρώνοντας τη μορφολογική ανάλυση των τεσσάρων μερών της Σουίτας για κιθάρα και πιάνο, δεν προκαλεί έκπληξη η εύρεση διμερών και τριμερών μορφών. Αρχικά, οι διμερείς μορφές (A-A’ ή A-B) είναι συνήθεις σε σύντομα κομμάτια ή μέρη μεγαλύτερων έργων, ενώ οι τριμερείς μορφές (A-B-A ή A-B-A’) μπορούν να χρησιμοποιηθούν με μεγάλη ευελιξία σε μεγάλα και μικρά τμήματα της μουσικής.⁸⁶ Φυσικά, η παραδοσιακή τριμερής τονική κατασκευή (αρχική τονικότητα – αντιθετική τονικότητα – αρχική τονικότητα)⁸⁷ υποκαθίσταται από άλλα μουσικά μέσα αντίθεσης. Έτσι, το Πρελούδιο και η Δεύτερη Τύψη μοιράζονται την ίδια διμερή και απόλυτα συμμετρική μορφή A-A’, όπως φαίνεται παραπάνω στους Πίνακες 1 και 3. Η τριμερής, δε, μορφή A-B-A’ δομεί την Πρώτη Τύψη και τον Επίλογο, όπως δείχνουν τα διαγράμματα των Πινάκων 2 και 4, με τη Β ενότητα των μερών αυτών να έχουν μικρότερη έκταση από αυτή των ενοτήτων Α και Α’.

⁸⁵ Μια πολυσυγχορδία δημιουργείται όταν συνδυάζονται δύο ή παραπάνω συγχορδίες και δημιουργούν ένα πιο περίπλοκο συνηχητικό αποτέλεσμα, με τις επιμέρους, ωστόσο, συγχορδίες να καθίσταται εφικτό να μπορούν είναι διακριτά αντιληπτές από τον ακροατή. Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 5th Edition (New York: Routledge, 2018), 59.

⁸⁶ Kostka, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 130.

⁸⁷ Βλ. σχετικά και: Steven Geoffrey Laitz, *The Complete Musician: An Integrated Approach to Theory, Analysis and Listening*, 4th Edition (New York: Oxford University Press, 2016), 596.

Τέλος, πέρα από τις όποιες μορφολογικές συσχετίσεις των τεσσάρων μερών, αξίζει να αναφερθεί —ως μετάβαση προς την ανάλυση του φθογγικού υλικού της Σουίτας— ο συμμετρικός και καθρεπτικός μακροδομικός σχεδιασμός των φθογγικών κέντρων.⁸⁸ Αυτός, παίρνοντας υπόψη το φθογγικό κέντρο της έναρξης και της κατάληξης του κάθε μέρους, είναι οι φθόγγοι μι – ρε – ντο – μι – μι – φα# – σολ# – μι. Τα φθογγικά κέντρα, λοιπόν, των πρώτων δύο μερών (μι – ρε – ντο – μι) εμφανίζονται σε αναστροφή I₈⁸⁹(μι – φα# – σολ# – μι).

2.3. Φθογγική-μοτιβική ανάλυση του έργου

Για τη μοτιβική ανάλυση του έργου προτιμήθηκαν ορολογίες σύγχρονης ανάλυσης, λόγω του μετατονικού αρμονικού περιβάλλοντος. Αν και το παρόν έργο δεν εντάσσεται στην ατονική μουσική, η ανάλυσή του με μία σύγχρονη μεθοδολογική οπτική μας επιτρέπει να το κατανοήσουμε σε μεγαλύτερο βάθος, καθώς γράφτηκε από έναν σύγχρονο συνθέτη σε ένα σύγχρονο χωροχρονικό πλαίσιο, χρησιμοποιώντας, μεταξύ άλλων, παραδοσιακές ευρωπαϊκές κλίμακες και τρόπους. Το σύνολο της ειδικής ορολογίας που χρησιμοποιείται στην παρούσα ανάλυση βασίζεται στο βιβλίο του Straus, *Introduction to Post-tonal Theory*.

Επεξηγώντας, με τον όρο i_n εννοείται το μουσικό διάστημα (interval) —είτε μελωδικό, είτε αρμονικό— μεταξύ δύο φθόγγων που απέχουν n ημιτόνια. Αποφεύχθηκε η χρήση όρων όπως π.χ. διάστημα τρίτης μεγάλο (3M), διάστημα τετάρτης καθαρό (4K) κ.ο.κ. για την εξυπηρέτηση της ανάλυσης με σύγχρονη λογική και ορολογία.⁹⁰ Με τον όρο T_n εννοείται η τονική μεταφορά (transposition) κατά ένα i_n διάστημα και με το I_n η αναστροφή.⁹¹ Η ορολογία $DI A_{n\#}$ ή $DI A_{nb}$ υποδηλώνει πως το εκάστοτε φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται εμπεριέχεται σε μια διατονική συλλογή με n διέσεις ή, αντίστοιχα, n υφέσεις. Επιπλέον, η ορολογία αυτή εξυπηρετεί την εννοιολογική διαφοροποίηση του τονικού με το φθογγικό κέντρο, για το παρόν έργο. Με παρόμοια λογική, η ολοτονική (Whole Tone) κλίμακα χαρακτηρίζεται ως WT_n , όπου το n μπορεί να είναι μόνο 0 ή 1, για να δηλωθεί ότι η κλίμακα ξεκινάει από τον φθόγγο ντο ή ντο-δίεση αντίστοιχα.⁹² Με τον όρο sc (Set class) εννοούνται τα φθογγικά σύνολα, και πιο συγκεκριμένα οι πρωταρχικές μορφές τους. Αυτές, μαζί με τα διαστηματικά διανύσματά τους, βρίσκονται σε έναν πλήρη πίνακα, ο οποίος περιέχει 224 διαφορετικές πρωταρχικές μορφές συνολικών τάξεων και 200 διαφορετικά διαστηματικά διανύσματα. Τέλος, σε αυτόν τον πίνακα αναγράφεται η ονοματολογία των συνολικών τάξεων σύμφωνα με τον Allen Forte, όπου, παραδείγματος χάριν, για το σύνολο 4-25 δίνεται το πλήθος των φθόγγων του (τέσσερις φθόγγοι) και αριθμός που του ανατέθηκε από τον Forte (είκοσι πέντε).⁹³

⁸⁸ Στη μετατονική (post-tonal) μουσική υπάρχουν διάφοροι τρόποι να καθιερωθεί μία νότα ως κέντρο, όμως λόγω της απουσίας παραδοσιακών αρμονικών σχέσεων και φωνοδότησης, είναι πιο ορθοί οι χαρακτηρισμοί «κεντρικός φθόγγος» και «κεντρικότητα» από «τονική» και «τονικότητα», αντίστοιχα. Βλ. Joseph Nathan Straus, *Introduction to Post-tonal Theory*, 4th Edition (New York: W.W. Norton & Company, 2016), 228.

⁸⁹ Βλ. στο αμέσως επόμενο υποκεφάλαιο 2.3, για την επεξήγηση του όρου I_8 .

⁹⁰ Straus, *Introduction to Post-tonal Theory*, 8.

⁹¹ Ο.π., 47.

⁹² Ο.π., 244, 246.

⁹³ Ο.π., 378.

2.3.1. Πρελούδιο

Το τμήμα α του Πρελουδίου χωρίζεται σε δύο συμμετρικά υποτμήματα, των οποίων τα φθογγικά κέντρα απέχουν ένα διάστημα i_1 . Η σημαντικότητα αυτού του διαστήματος τονίζεται από την ύπαρξή του στη μουσική επιφάνεια και, μάλιστα, σε σημεία αρμονικού ενδιαφέροντος. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο υποτμήμα του τμήματος α εμφανίζονται δύο διατονικές συλλογές με κοινό φθογγικό κέντρο το μι. Η πρώτη αποτελεί την $DIA_{1\#}$ ή αλλιώς τον αιολικό από μι και η δεύτερη τον ομώνυμο Χιτζάζ-Χουμαγιούν δρόμο.⁹⁴ Η αλλαγή αυτή γίνεται περισσότερο αισθητή από την χρωματική βάρυνση της μελωδικής γραμμής που βρίσκεται στο υψηλότερο επίπεδο της μουσικής υφής. Αυτή ακριβώς η βάρυνση συνιστά καθρεπτική εμφάνιση της μακροδομικής ανιούσας κίνησης των φθογγικών κέντρων του τμήματος α. Η αλλαγή του φθογγικού κέντρου μι σε φα, που πραγματοποιείται στο μ. 6, δεν συνοδεύεται από κάποια χαρακτηριστική κίνηση της μελωδικής γραμμής, καθώς το φα της μελωδίας αποτελεί κοινό φθόγγο του δρόμου που προαναφέρθηκε και της DIA_{4b} που ακολουθεί. Παρά το γεγονός πως το φα, λόγω της τοποθέτησής του, θεωρήθηκε στην παρούσα ανάλυση φθογγικό κέντρο, η μουσική επιφάνεια φαίνεται να εμφανίζει τον Δώριο τρόπο με το σολ-ύφεση να αποτελεί χρωματικό γειτονικό φθόγγο.⁹⁵ Έτσι, το φα μπορεί να γίνει αντιληπτό απλώς ως η πέμπτη νότα της σι-ύφεση ελάσσονας συγχορδίας με προστιθέμενη έκτη. Παρ' όλα αυτά, η προαναφερθείσα εξήγηση κρίθηκε πιο χρήσιμη για την ανάλυση αυτή.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως το αψιδωτό μελωδικό σχήμα του μ. 2 εμφανίζεται, αρχικώς, παραλλαγμένο στο μ. 5 και, εν συνεχεία, προεκτεταμένο στα μ. 9-11. Το τμήμα β, που ακολουθεί και συνδέεται μοτιβικά με το προηγούμενο τμήμα, καθίσταται ουσιαστικά επέκταση του φθογγικού κέντρου φα, όμως με διαφορετικό –πιο περισσότερο χρωματικό– φθογγικό υλικό. Η εμφάνιση χρωματικότητας, όμως, έχει προοικονομηθεί από την κιθάρα στα μ. 9-11 (Παρ. 2.1) και, έτσι, δεν γίνεται ιδιαίτερος αισθητή η τομή των τμημάτων α και β. Παρόμοια διαδικασία εξάλειψης της τομής πραγματοποιείται στο μ. 13, με την κυριαρχία της διατονικότητας να σημαίνει την έναρξη του τμήματος α' και, κατ' επέκταση, της ενότητας Α'.

⁹⁴ Μάριος Δ. Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ* (Αθήνα: Fagotto, 1999), 252-253.

⁹⁵ Στην παρούσα εργασία προτιμάται ο όρος Neighbor Note [= γειτονικός (ή γειτινάζων) φθόγγος], που είναι ευρέως αποδεκτός σε πληθώρα θεωρητικών κειμένων, μεταξύ των οποίων το σημαντικό, για την εργασία αυτή, βιβλίο του Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*.

Παράδειγμα 2.1: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Πρελούδιο, μ. 9-12

Λόγω των πολλών ομοιοτήτων με την ενότητα Α, κρίνεται απαραίτητο να αναφερθούν σχεδόν αποκλειστικά και μόνο οι διαφοροποιήσεις που πραγματοποιούνται μεταξύ των δύο αυτών ενότητων. Όπως έχει προαναφερθεί στο αντίστοιχο υποκεφάλαιο που αφορά την μορφολογική ανάλυση του μέρους αυτού, η διαδικασία που πραγματοποιείται στο τμήμα α της ενότητας Α εμφανίζεται με αισθητά μικρότερη έκταση στην ενότητα Α'. Εδώ τα φθογγικά κέντρα είναι το μι και το σολ, με το πρώτο να συνοδεύεται από φθογγικό υλικό του Χιτζάζ-Χουμαγιούν δρόμου και το δεύτερο να εμφανίζει, τουλάχιστον αρχικά, τον ίδιο δρόμο σε T3. Το διάστημα i_3 , επιπλέον και όπως προηγουμένως, εμφανίζεται στη μουσική επιφάνεια στο μ. 14 (φα, σολ-δίεση), επιβεβαιώνοντας, έτσι, την άμεση συσχέτιση βασικών στοιχείων της μουσικής επιφάνειας με αυτών του μουσικού υποβάθρου που συνοδεύει την τελευταία.

Το τμήμα β' της ενότητας Α' αποτελεί επεκτεταμένη εμφάνιση του τμήματος β και, σε αντίθεση με το τελευταίο, δε συντηρεί το φθογγικό κέντρο Σολ αλλά δημιουργεί μία μακροδομική «βύθιση» αξιοποιώντας έντονα την χρωματικότητα. Ταυτοχρόνως, παρουσιάζονται τα πρώτα ψήγματα συνομιλίας των δύο οργάνων, μέσω μιμήσεων του μοτιβικού υλικού, οδηγώντας στην κατάληξη του μέρους, το φθογγικό υλικό του οποίου αξιοποιείται τόσο στα πρώτα μέτρα της Πρώτης Τύψης όσο και γενικότερα κατά την διάρκεια όλης της Σουίτας, σε καίρια, μάλιστα, σημεία της μουσικής πλοκής. Ενδεικτικά, αυτό το συμμετρικό φθογγικό σύνολο sc(0268) 4-25 (γαλλική συγχορδία αυξημένης έκτης) εμφανίζεται συχνά ως συνηχητικό υλικό, ενώ τα διαστήματα από τα οποία αποτελείται —τα i_2 και i_4 , όχι το i_6 — οργανώνουν μακροδομικά τα φθογγικά κέντρα ολόκληρου του έργου (Παρ. 2.2).⁹⁶

⁹⁶ Βλ. σχετικά με την μακροδομική οργάνωση των φθογγικών κέντρων, στο υποκεφάλαιο 2.2.5 της παρούσας εργασίας.

19

pp

mf \triangleright *p*

p \triangleright *pp* *mf* *ppp*

pp dolce

ppp *pp*

XIV

21

XIII

mf \triangleright *pp* \triangleright *ppp*

pp misterioso

Παράδειγμα 2.2: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Πρελούδιο, μ. 19-22

The image shows a musical score for guitar and piano, measures 23-26. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and dynamic markings like 'misterioso', 'mf > p', 'ppp', and 'poco rit. a tempo'. Measure numbers 23, 25, and 26 are indicated. There are also performance instructions like 'XII XIII' and '1'.

Παράδειγμα 2.3: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Πρελούδιο, μ. 23-26

Πέρα από την κατιούσα κίνηση i_1 που επανεμφανίζεται στο χαμηλότερο επίπεδο της μουσικής διαστρωμάτωσης στα δύο τελευταία μέτρα του μέρους (βλ. παραπάνω, Παρ. 2.3), η μακροδομική πορεία από το φθογγικό κέντρο μι στο ρε έρχεται σε αντιδιαστολή με τις επιμέρους – ανιούσας κίνησης – εναλλαγές των κέντρων σε μια προσπάθεια, ίσως, εξισορρόπησης του μουσικού κατασκευάσματος. Τέλος, το επόμενο μέρος επιβεβαιώνει τη διάθεση για κατιούσα φορά των φθογγικών κέντρων, ξεκινώντας τη μουσική πλοκή με τη $DIA_{1\#}$ με φθογγικό κέντρο το Ντο.

2.3.2. Πρώτη Τύψη

Η εξερεύνηση των τρόπων και των διαφόρων δρόμων —ως άμεση αναφορά στην ελληνική λαϊκή παράδοση, παρά την όποια αραβική προέλευση— εντατικοποιείται στις δύο Τύψεις. Έτσι η πρώτη από αυτές ξεκινάει χρησιμοποιώντας στα μ. 1-10, όπως ήδη αναφέρθηκε, την $DIA_{1\#}$ με φθογγικό κέντρο το Ντο, δηλαδή τον Λύδιο τρόπο από ντο. Τα διάφορα μελωδικά «παιχνιδίσματα» έχουν ως βασικό άξονα την έμφαση των χαρακτηριστικών φθόγγων του Λύδιου από Ντο και η μετέπειτα αξιοποίηση του μοτιβικού υλικού στο περιβάλλον της $DIA_{2\#}$ με φθογγικό κέντρο το Μι (δηλαδή τον Δώριο τρόπο από μι), στα μ. 11-12, συντηρεί αυτήν τη λογική. Επεξηγώντας καλύτερα, η μοτιβική πλοκή κατά την διάρκεια εμφάνισης του

Λύδιου τρόπου από Ντο τονίζει την τέταρτη νότα της συγκεκριμένης κλίμακας,⁹⁷ ενώ η αντίστοιχη εμφάνιση στο Δώριο τρόπο τονίζει την έκτη νότα του τρόπου. Στην συνέχεια, στα μ. 13-15, η διατονικότητα εγκαταλείπεται και δίνει την θέση της στην χρωματικότητα, αξιοποιώντας τόσο το sc(0258) 4-27 (ημελαττωμένη συγχορδία) όσο και το προαναφερθέν sc(0268) 4-25. Έτσι, ολοκληρώνονται οι εμφανίσεις των α και β τμημάτων και ακολουθεί η ίδια έκταση αλλά διαφορετικής σύστασης επανάληψή τους (Παρ. 2.4).

Παράδειγμα 2.4: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Πρώτη Τύψη, μ. 13-16

Το τμήμα α' ξεκινάει με την παρουσίαση της ολοτονικής κλίμακας⁹⁸ sc(02468T) 6-35, ή αλλιώς WT₀, και στην συνέχεια, στο μ. 17, ακολουθεί μια σταδιακή «κατάργηση» της χρωματικότητας με ταυτόχρονη εγκαθίδρυση του φθογγικού κέντρου φα. Έπειτα, το υλικό του τμήματος α επαναλαμβάνεται με μικρές διαφοροποιήσεις ένα T5 (ή αλλιώς μία 4^η καθαρή πάνω) και, έτσι, παρουσιάζονται η DIA_{0#} ή DIA_{0b} με φθογγικό κέντρο το φα (δηλαδή Λύδιος από φα) και μετά η DIA_{1#} (δηλαδή Δώριος από λα). Το κλείσιμο του τμήματος β', και πιο συγκεκριμένα τα μ. 27-30, αποτελεί επέκταση των μ. 13-15, κατά την διάρκεια της οποίας προοικονομείται μοτιβικό υλικό που θα κυριαρχήσει στην ενότητα Β. Εμβαθύνοντας (Παρ. 2.5), το μοτιβικό υλικό που εμφανίζει το πιάνο στο μ. 29 (χωρίς να αποτελεί νέο υλικό αλλά έχοντας, λόγω της ιδιόμορφης —για το μέρος αυτό— άρθρωσης, χαρακτηριστικότητα) συνιστά το βασικό στοιχείο επιφάνειας που εμφανίζεται είτε στην αρχική αυτή μορφή (βλ.

⁹⁷ Με τον όρο κλίμακα εδώ νοείται το θεωρητικό κατασκεύασμα που ως στόχο έχει την «καλύτερη εποπτεία των (μουσικών) φαινομένων», δηλαδή το βασικό φθογγικό υλικό μίας τονικότητας ή τρόπου βαλμένο σε ανιούσα, κατά κύριο λόγο, σειρά με αρχή και τέλος την τονική του. Όπως σημειώνει ο Παναγιώτης Αδάμ: «ατυχώς συχνά χρησιμοποιούμε τον όρο κλίμακες εννοώντας τονικότητες». Παναγιώτης Αδάμ, *Τονική Αρμονία*, 7^η έκδοση (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 2012), 7.

⁹⁸ Η βασιζόμενη στην ολοτονική κλίμακα αρμονία και η κίνηση παράλληλων συγχορδιών, που θα αναφερθεί παρακάτω στην παρούσα ανάλυση, ακριβώς επειδή βασίζονται στην αρχή της συμμετρίας, έχουν μεγάλη σημασία τόσο στο συγκεκριμένο έργο όσο και σε μεγάλο μέρος της μουσικής του 20ού αιώνα, καθώς έδιναν συνοχή στη μουσική που είχε εγκαταλείψει τις παραδοσιακές-λειτουργικές αρμονικές σχέσεις και λεξιλόγιο. Jim Samson, *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920* (London: J. M. Dent, 1993), 125.

μ. 33, 37, 43) είτε μεγεθυμένη (βλ. μ. 39, 45, 47) στη διάρκεια της Β ενότητας.

Παράδειγμα 2.5: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Πρώτη Τύψη, μ. 25-30

Συνεχίζοντας την αναλυτική προσέγγιση της Β ενότητας, οφείλει να αναφερθεί πως κάθε εμφάνιση της αρχικής μορφής του μοτίβου συνοδεύεται, κατά κύριο λόγο, από το sc(0268) 4-25 ενώ η μεγεθυμένη του εκδοχή συνοδεύεται από τον Χιτζάζ-Χουμαγιούν δρόμο. Επιπλέον, αξιοποιείται η τεχνική της κίνησης παράλληλων συγχορδιών (harmonic planning ή parallelism)⁹⁹ σε αρκετά σημεία (μ. 31, 34-35 και άλλα). Η σολιστική κατάληξη της ενότητας Β μπορεί να θεωρηθεί μακροδομική προοικονομία της κατάληξης του τρίτου μέρους της Σουίτας, λόγω παρόμοιου ηχητικού αποτελέσματος (στην κατάληξη της ενότητας Β *pizzicato* —τεχνική κατά την οποία ο εκτελεστής ακουμπάει απαλά τις χορδές με την εξωτερική πλευρά της παλάμης του δεξιού του χεριού (Παρ. 2.6)— κατά την κατάληξη της Δεύτερης Τύψης (που σημειώνεται “*metallico sul ponticello*”, δηλαδή το δεξί χέρι τοποθετείται πιο κοντά στον καβαλάρη), διαμέσου της «βιαστικής» εγκατάλειψης της ροής (στην πρώτη περίπτωση απλό *ritenuto* που οδηγεί σε *fermata* ενώ στην δεύτερη *roco a roco ritenuto e morendo* —ερμηνευτική οδηγία που επακριβώς μεταφράζεται ως «πεθαίνοντας») και της απότομης αποδέσμευσης του πιάνου.

⁹⁹ Η κίνηση παράλληλων συγχορδιών είναι χαρακτηριστική της ιμπρεσιονιστικής γραφής, καθώς ήταν ζωτικής σημασίας υφολογικό-αρμονικό χαρακτηριστικό του Γάλλου συνθέτη Claude Debussy. Samson, *Music in Transition*, 37.

Παράδειγμα 2.6: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Πρώτη Τύψη, μ. 52-57

Η επιστροφή του μουσικού υλικού της ενότητας Α στην αντίστοιχη, διαφοροποιημένη φυσικά, ενότητα Α' ξεκινάει με παρόμοιες αρμονικές διαδικασίες με τις αντίστοιχες της του τμήματος α'. Αποσαφηνίζοντας, στα μ. 56-57 εμφανίζεται η ολοτονική (WT₁) κλίμακα, η οποία στη συνέχεια παραχωρεί την θέση της στην σταδιακή «διατονικοποίηση» του φθογγικού κέντρου Ντο, το οποίο από το μ. 61 και εξής συνοδεύεται από τον Λύδιο τρόπο. Παρά τις μικρές διαφοροποιήσεις τα τμήματα α' και β' αποτελούν πιστή αντιγραφή των αντίστοιχων α και β, με βασική διαφορά τη λειτουργία τους, καθώς εδώ οδηγούν στο "quasi una cadenza" τμήμα του μέρους. Εδώ, αξιοποιούνται τα μοτίβα της Πρώτης Τύψης στο σύνολό τους, οδηγώντας στο «λανθασμένο» φθογγικό κέντρο Λα (μ. 85) μέσω της προσωρινής διακοπής της μοτιβικής αλυσίδας, η οποία ξεκινάει στο μ. 84 και ολοκληρώνεται στην άρση του μ. 86, ενώ αμέσως μετά ο τρίτος και τελευταίος κρίκος οδηγεί στο ορθότερο —από μακροδομικής απόψεως— φθογγικό κέντρο Μι. Τέλος, με έντονα συνοψιστική διάθεση, εμφανίζεται ο Λύδιος τρόπος από μι και η ανιούσα μετάβαση της κιθάρας στο υψηλό ρετζίστρο, στο τέλος της οποίας επανεμφανίζονται οι αρμονικοί (όπου ο κιθαριστής καλείται να ακουμπήσει απαλά με το αριστερό χέρι σε συγκεκριμένα σημεία της χορδής παράγοντας διαφορετικό, κατά κανόνα υψηλότερο και ηχοχρωματικά έντονα διαφοροποιημένο φθόγγο από αυτόν που θα παρήγαγε αν πατούσε κανονικά στο αντίστοιχο σημείο-τάστο) που εμφανίστηκαν για πρώτη φορά σε αυτό το μέρος στο τμήμα "quasi una cadenza".

2.3.3. Δεύτερη Τύψη

Το τρίτο μέρος της Σουίτας επιβεβαιώνει την εξερευνητική διάθεση των διαφόρων τρόπων και δρόμων. Στην αρχή του τμήματος α εμφανίζεται η DIA_{3#} με φθογγικό κέντρο το Μι. Όπως και στο προηγούμενο μέρος, όλα τα μελωδικά-μοτιβικά στοιχεία αναλαμβάνουν την ανάδειξη των ιδιαιτεροτήτων των κλιμάκων που χρησιμοποιούνται. Ωστόσο, ο

μετασχηματισμός κλίμακας (scalar transformation)¹⁰⁰, που πραγματοποιείται στο μ. 4, δεν γίνεται αντιληπτός από την μελωδική γραμμή του πιάνου, καθώς το δεύτερο τετράχορδο του Μιξολύδιου τρόπου – το οποίο και αποτελεί το φθογγικό υλικό της μελωδικής πλοκής – είναι κοινό με αυτό του ομώνυμου Δώριου (ή αλλιώς $DIA_{2\#}$ με φθογγικό κέντρο το μι), αλλά από τη κιθάρα. Αυτή αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου τον συνοδευτικό ρόλο αυτού του τμήματος (Παρ. 2.7), ενώ η ανταλλαγή αυτών των ρόλων σηματοδοτεί την έναρξη του β τμήματος (Παρ. 2.8).

Andante con moto ♩ = c' 72

Κιθάρα

Πιάνο

f sempre

con suavita

mf *f* *mf* *p*

Παράδειγμα 2.7: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Δεύτερη Τύψη, μ. 1-4

¹⁰⁰ Kostka, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 30.

Παράδειγμα 2.8: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Δεύτερη Τύψη, μ. 8-11

Η επαναλαμβανόμενη εμφάνιση του φθόγγου λα στο χαμηλότερο ρετζίστρο τόσο του πιάνου όσο και της κιθάρας υποδεικνύει τη σημασία του ως φθογγικό κέντρο του τμήματος αυτού (Παρ. 2.8, μ. 11). Έτσι, μέχρι και το μ. 12 εμφανίζεται η $DIA_{2\#}$ (Δώριος τρόπος από λα), ενώ στην συνέχεια η διατονικότητα στιγμιαία εγκαταλείπεται παραχωρώντας την θέση της στην χρωματικότητα, στα μ. 13-14. Εδώ αξιοποιούνται συνηχητικά τα $sc(0258)$ 4-27 και $sc(0268)$ 4-25, οδηγώντας στο τμήμα α', το οποίο αποτελεί την επανεμφάνιση του μοτιβικού υλικού του τμήματος α, με ανεστραμμένους τους ρόλους των οργάνων και διαφορετικό φθογγικό κέντρο. Αξίζει να αναφερθεί πως η μόνη επιπλέον διαφορά έγκειται στην εισχώρηση του ρυθμικού κυττάρου του δεκάτου-έκτου και ογδού στο πλαίσιο των τριήχων δεκάτων-έκτων (Παρ. 2.9), ένα σχετικά περίπλοκο ρυθμικό σχήμα που εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο μ. 9 του τμήματος β, το οποίο θα παίξει σημαντικό ρόλο τόσο στο τμήμα δ όσο και στην codetta του μέρους.

Παράδειγμα 2.9: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Δεύτερη Τύψη, μ. 12-15

Το συνδεδεμένο τμήμα που ακολουθεί, εξυπηρετεί, αρχικά, την ενθυμητική εμφάνιση υλικού από το τμήμα β του Πρελουδίου και, δευτερευόντως, την σταδιακή μεταμόρφωση των πενταήχων σε εξάηχα, τα οποία θα κατασκευάσουν το μουσικό υπόστρωμα του τμήματος γ. Σε αυτό είναι φανερή η συνομιλητική διάθεση ανάμεσα στα δύο όργανα, τα οποία εμφανίζουν επεξεργασμένα μοτιβικά θραύσματα του τμήματος α. Η σταδιακή μακροδομική κατιούσα κίνηση του χαμηλότερου επιπέδου της συνοδείας —η οποία διανύει συνολικά μια οκτάβα από το πρώτο μέτρο του τμήματος γ μέχρι το πρώτο μέτρο του τμήματος δ— συνοδεύεται από την εμφάνιση διαφόρων τρόπων και δρόμων με ιδιαίτερη έμφαση στα αυξημένα διαστήματα δευτέρας και τετάρτης (i_3 και i_6), ως στοιχεία, μεταξύ άλλων, μουσικού εξωτισμού και, ειδικότερα, του οριενταλισμού.¹⁰¹ Η μουσική πλοκή αυτού του τμήματος διακόπτεται απότομα και αντικαθίσταται από το έντονα ομοφωνικό τμήμα δ. Από αρμονικής απόψεως, σε αυτό χρησιμοποιείται αποκλειστικά το $sc(0268)$ 4-25 και η τεχνική της κίνησης παράλληλων συγχορδιών.¹⁰² Το καταληκτικό τμήμα της ενότητας Α ακολουθείται από την εντατικά παραλλαγμένη, αλλά ίδιας έκτασης, μορφή της, ενότητα Α'.

¹⁰¹ Ο μουσικός εξωτισμός εμφανίζεται στα τέλη του 19ου με αρχές του 20ού αιώνα και συνιστά, ουσιαστικά, το σύνολο εξωδυτικών στοιχείων υπό το πρίσμα της δυτικής πρόσληψης αυτών. Ο οριενταλισμός είναι μια ειδικότερη έκφραση του μουσικού εξωτισμού, που αποτελεί την «απεικόνιση ή απομίμηση πτυχών, εικόνων και ήχων του κόσμου της Ανατολής σε αντιθεση με τον κόσμο της δύσης». Γιώργος Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα. Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί*. Αθήνα: Κάλλιπος - Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023, 71. <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/9183>

¹⁰² Βλ. υποκεφάλαιο 2.3.2. τόσο για την κίνηση παράλληλων συγχορδιών όσο και για ειδικότερα τεχνικά στοιχεία του τμήματος δ.

Η ενότητα αυτή ξεκινάει με το τμήμα α' το οποίο είναι σαφώς συντομότερο από το αντίστοιχο α, φέρνοντας ρυθμική διαφοροποίηση στη συνοδεία. Το τμήμα β εμφανίζεται απaráλλακτο, με μόνη διαφορά την επέκταση των τελευταίων μέτρων του, με σκοπό την έναρξη της Cadenza. Σε αυτό το τμήμα, όπως και στο αντίστοιχο, σαφώς μικρότερης έκτασης και δομικής σημασίας, "quasi una cadenza" τμήμα, πραγματοποιείται αξιοποίηση ολόκληρου του μοτιβικού υλικού του τρίτου μέρους. Ενδεικτικά αναφέρονται το ρυθμικό κύτταρο του δεκάτου-έκτου και ογδόου στο πλαίσιο των τριήχων δεκάτων-έκτων, τα πεντάηχα και η μεταμόρφωση τους σε εξάηχα και ένα μεγάλο μέρος του κυριότερου φθογγικού υλικού. Η «εξωστρέφεια» που παρουσιάζουν τα μ. 56-65 του τμήματος αυτού δίνει την θέση της, μέσω των μεταβατικών μ. 66-67, σε ένα τμήμα που συνοψίζει την απολογητική διάθεση του έργου και χαρακτηρίζεται από «εσωτερικότητα και συνειδητοποίηση».¹⁰³ Η ανομοιογένεια του τμήματος των μ. 68-76 είναι χαρακτηριστική· η λυρικότητά του φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με την συναισθηματικά συγκρατημένη έκφραση του υπόλοιπου έργου, δικαιολογώντας, έτσι, την εγκατάλειψη κάθε πρόθεσης συνοχής με την περιβάλλουσα μουσική πλοκή. Πέρα από το διαφορετικό, όχι άμεσα συνδεδεμένο με πρότερο αλλά ούτε ύστερο, φθογγικό υλικό, η τεχνική που χρησιμοποιείται εδώ —το τρέμολο— έχει διαφορούμενη φύση (Παρ. 2.10). Επεξηγώντας, η ρυθμική οργάνωσή του προέρχεται από την Φλαμένκο μουσική, στην οποία η χρήση του πεντάηχου διαφοροποιεί την συγκεκριμένη ιδιόζουσα εκδοχή του τρέμολο από αυτή που είναι περισσότερο γνωστή στην κλασική κιθάρα (ως οργάνωση τεσσάρων φθόγγων, με τον πρώτο να είναι οδηγητικός της μελωδίας). Ωστόσο, το μελωδικό υλικό παίζεται και εδώ, στην «πεντάηχη» ιδιότυπη τρεμολάντο εκδοχή, από τον αντίχειρα του δεξιού χεριού. Αυτό υπονοεί την διαφορούμενη φύση της παρούσας εκδοχής, καθώς στην Φλαμένκο μουσική συνηθίζεται η μελωδία να «ντύνει» το τρέμολο, και όχι την ατάκα της κάθε φιγούρας (η οποία παίζεται από τον αντίχειρα), δίνοντάς του μελωδική —και όχι συνοδευτική και ηχοχρωματική όπως εδώ— σημασία. Όλα τα παραπάνω, σε συνδυασμό με την τοποθέτηση αυτού του τμήματος στη χρυσή τομή του μέρους, και γενικότερα του έργου, τονίζουν την εξέχουσα σημασία που αυτό έχει υπό μουσική αλλά και εξωμουσική οπτική.¹⁰⁴

¹⁰³ «Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για κιθάρα και πιάνο», *Συναυλία Μουσικών Συνόλων: Εργαστήρι Κιθάρας II-IV*, 4.

¹⁰⁴ Βλ. υποκεφάλαιο 2.2.2. περί χρυσής τομής.

espressivo e molto rubato

ϕΙΧ

CVII

Παράδειγμα 2.10: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Δεύτερη Τύψη, μ. 68-71

Η σημασία αυτή δεν είναι άλλη από την κλιμάκωση της έκφρασης της συναισθηματικής κατάστασης, που πέραν αυτού του σημείου έχει μετριασμένη εκφορά. Το τμήμα γ' έρχεται να επιβεβαιώσει την διάθεση της «Τύψης» και να αποφορτίσει το σημείο αυτό, όμως, όλα τα στοιχεία εσωτερικότητας και συνειδητοποίησης εγκαταλείπονται στα τελευταία μέτρα του μέρους «με τρόπο αφοριστικό». Εκεί, δηλαδή στην επανεμφάνιση του τμήματος δ, ο λυρισμός διακόπτεται και την θέση του παίρνει η αυστηρά ομοφωνική και μετέπειτα μονοφωνική μουσική πλοκή, η οποία με την σειρά της επίσης εγκαταλείπεται.

2.3.4. Επίλογος

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος του έργου φαίνεται, αρχικά, να έχει μεγάλη μορφολογική συνάφεια με το πρώτο. Αυτό, όμως, που ανέδειξε η μορφολογική ανάλυση η οποία παρατίθεται στο υποκεφάλαιο 2.2.4 είναι η δομική του ομοιότητα με το δεύτερο μέρος του έργου. Έτσι, η ομοιότητα με το Πρελούδιο είναι ουσιαστικά υφολογική. Η εναλλαγή των τμημάτων συνεπάγεται, σχεδόν πάντα, και την εναλλαγή των σολιστικών τμημάτων. Πιο συγκεκριμένα, η Α ενότητα αποτελείται από δύο πιανιστικά σολιστικά τμήματα, το τμήμα α και την άμεση επανεμφάνισή του, και ένα κιθαριστικό, το τμήμα β. Τα τμήματα α χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερη αρμονική σταθερότητα, με κυρίαρχο στοιχείο την αξιοποίηση μοτίβου από την Πρώτη Τύψη, με το αντίστοιχο μεταφερμένο φθογγικό του περιεχόμενο (την DIA_{3b} με φθογγικό κέντρο το λα-ύφεση στα μ. 1-7, δηλαδή τον Λύδιο από λα-ύφεση τρόπο, και την $DIA_{3\#}$ από ρε στα μ. 15-19, δηλαδή Λύδιο τρόπο από ρε. Το κάθε τμήμα εμφανίζει στο τέλος του τον Δώριο τρόπο με φθογγικό κέντρο ένα ανιόν i_4 από το αρχικό φθογγικό κέντρο και τα στοιχεία χρωματικότητας που το εμπλουτίζουν με έμμεση αναφορά σε αντίστοιχα σημεία του πρώτου μέρους. Σε αντίθεση με τα τμήματα α, το τμήμα

β παρουσιάζει μεγαλύτερη εξερευνητική διάθεση στο αρμονικό του υπόβαθρο με ταυτόχρονη συγκεχυμένη παρουσίαση μοτιβικών θραυσμάτων από όλα τα προηγούμενα μέρη, από τα πρώτα δύο κιόλας μέτρα. Στην κατάληξη παρατηρείται η πρώτη περίπτωση προοικονομίας ενός τονικού χώρου μέσω της εμφάνισης της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης (Παρ. 2.11, μ. 14), ίσως σε μια προσπάθεια επιβεβαίωσης της καθαρότητας της δόμησης. Η ημίπτωση αυτή όταν επαναλαμβάνεται στην ενότητα Α' (Παρ. 2.12, μ. 35) δεν λαμβάνει την ίδια λειτουργία.

Παράδειγμα 2.11: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Επίλογος, μ. 13-14

Παράδειγμα 2.12.: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Επίλογος, μ. 34-35

Η αξιοποίηση προγενέστερων θεμάτων συνεχίζεται με την έναρξη της ενότητας Β, στην οποία κυριαρχεί μοτιβικό υλικό παρμένο από τη Δεύτερη Τύψη, άλλοτε χωρίς διαφοροποίηση και άλλοτε έντονα παραλλαγμένο. Η ολοκλήρωση της Β ενότητας μοιάζει να ολοκληρώνει πρόωρα τον τονικό σχεδιασμό ολόκληρης της Σουίτας. Το σημείο αυτό, στο μ. 29, επιβεβαιώνεται μακροδομικά στο μ. 35 και αλλοιώνεται, εν τέλει, στο μ. 41. Έτσι, λαμβάνοντας ιδιαίτερα υπόψη τον φθόγγο σολ-δίεση, ο οποίος στο τελευταίο μέτρο εμφανίζεται ως σολ, μπορούμε να μιλήσουμε για μία καταληκτική διαδικασία αντίθετη της εμφάνισης της λεγόμενης συγχορδίας της «τρίτης της πικαρδίας», καθώς εδώ η «σχετικά»

μείζονα συγχορδία δίνει την θέση της σε ένα «σχετικά» ελάσσον άκουσμα (Παρ. 2.13).

The image shows a musical score for guitar and piano, measures 40-41. The guitar part (top staff) begins with a triplet of eighth notes (marked '3' and '4') and a half note (marked '4'). The tempo is marked 'molto rit.' followed by a dashed line and 'a tempo'. The piano part (bottom staves) has a rest in measure 40 and enters in measure 41 with a (loco) section. Dynamics include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) for the guitar, and 'pp' and 'f' (forte) for the piano. The key signature has one sharp (F#).

Παράδειγμα 2.13: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Επίλογος, μ. 40-41

Συνεπώς, έχοντας υπόψιν την αρμονική στήλη και, ειδικότερα, τους πρώτους έξι αρμονικούς, η μείζονα συγχορδία —η οποία έχει υψηλό βαθμό αρμονικότητας, με την έννοια ότι έχει μεγάλη αντιστοιχία με την αρμονική στήλη¹⁰⁵— αντικαθίσταται από την ελάσσονα, αφήνοντας, έτσι, την ολοκλήρωση του έργου με ένα πιο «ατελές» ηχητικό συνονθύλευμα, με όποια εξωμουσική υπόσταση μπορεί να κρύβεται πίσω από αυτό.

2.4. Συμπεράσματα της φθογγικής-μοτιβικής ανάλυσης του έργου

Ολοκληρώνοντας την ανάλυση του έργου, είναι χαρακτηριστική η μουσική οικονομία, η οποία εκδηλώνεται είτε μέσω της ανακύκλωσης βασικών μοτιβικών και αρμονικών στοιχείων είτε μέσω της παραλλαγμένης μουσικής τους αναδιατύπωσης. Έτσι, φαίνεται πως το συνολικό μουσικό υλικό προέρχεται από κοινή αφετηρία, ενώ, επιπλέον, παρουσιάζεται έκδηλη η επιθυμία για εξερεύνηση των ιδιοτήτων των εκκλησιαστικών τρόπων. Αυτοί, με τη σειρά τους, αξιοποιούνται σε μεγάλο μέρος του έργου και, σε συνδυασμό με τη χρήση τόσο μη λειτουργικών —ακόμη και διακριτικά ατονικών— αρμονικών στοιχείων όσο και δομικά σημαντικών τονικών φαινομένων, συνθέτουν το γενικότερο μετατονικό περιβάλλον από το οποίο χαρακτηρίζεται το παρόν έργο. Όλα τα παραπάνω γνωρίσματα, σε συνδυασμό με τον οριενταλισμό και τα έντονα «εθνικού» ύφους στοιχεία που εντοπίστηκαν στη μουσική επιφάνεια, δείχνουν ένα έργο απομακρυσμένο από τη σκιά του τέλους του 20ού αιώνα και, ως ένα βαθμό, προσαρμοσμένο τόσο σε εσωτερικές αναγκαιότητες και επιθυμίες όσο και στη γενική δυναμική της συνεργασίας από την οποία προέκυψε.

¹⁰⁵ Κωνσταντίνος Γιαννός, «Συγχορδιακή συμφωνία/διαφωνία: αναπαράσταση συνηχήσεων και αντιληπτικές παράμετροι στο πλαίσιο τονικών και μη τονικών ιδιωμάτων» (Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2023), 18.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 – Η ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΣΥΝΘΕΤΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΗ

3.1 Από τη σύνθεση στην ερμηνεία και από την ερμηνεία στη σύνθεση

Η έκδοση για μουσική εκτέλεση του έργου, ή αλλιώς “performance edition”, ως μια έκδοση που επιμελείται με πρακτικό και λειτουργικό τρόπο για τον εκτελεστή τις τελικές προθέσεις του δημιουργού, αλλά σέβεται ταυτόχρονα και το πρωτότυπο κείμενο (άρα περιλαμβάνει και στοιχεία μιας “Urtext” προσέγγισης),¹⁰⁶ μπορεί να αποτελεί βασική έκφραση της συνεργασίας του ερμηνευτή με τον συνθέτη —ειδικά όταν το έργο του δεύτερου χρονικά δημιουργείται παρουσία του πρώτου. Ωστόσο, στην περίπτωση που εξετάζεται στην παρούσα διπλωματική εργασία, η κυριότερη ανταλλαγή απόψεων μεταξύ των δύο συντελεστών έγινε στην επεξεργασία της πρώιμης μορφής της Σουίτας, μια επεξεργασία που άλλοτε αποσκοπούσε στην εξυπηρέτηση της αρχικής στόχευσης, δηλαδή στην ακριβή μεταφορά της ιδέας του συνθέτη σε κιθαριστική παρτιτούρα και άλλοτε προκαλούσε αισθητή αλλαγή της μουσικής επιφάνειας —και όχι μόνο— του έργου. Έτσι, φαίνεται πως αρκετές φορές ο ερμηνευτής συνέβαλλε, με άμεσο και έμμεσο τρόπο, στις επιμέρους παραμέτρους της συνθετικής διαδικασίας, τη στιγμή που ο συνθέτης κατήυθνε τις ερμηνευτικές αποφάσεις είτε θέτοντας περιορισμούς είτε προσφέροντας ευελιξία στον ερμηνευτή. Ήταν μια ζωντανή και διαδραστική διαδικασία η οποία κράτησε συνολικά περίπου δύο χρόνια (2022-2024), και που μέσα από τη χρονική ωρίμανση και την ανταλλαγή ιδεών οδήγησε στο τελικό ακροαματικό (ως εκτέλεση) και καταγεγραμμένο (ως τελική παρτιτούρα) αποτέλεσμα της σημερινής παρουσίασης.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο εξηγήθηκαν όψεις της μουσικής ανάλυσης της Σουίτας, ως ζητήματα μουσικής και φραστικής δομής, αρμονικής πορείας και εξέλιξης των μοτιβικών μετασχηματισμών, αλλά και των συνολικότερων σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ τους καθ’ όλη τη διάρκειά της, ως μέσα και εργαλεία για την καλύτερη κατανόησή της αλλά και ως επιδίωξη μιας αρτιότερης μουσικής ερμηνείας.¹⁰⁷ Ωστόσο, αν και, σύμφωνα με τον Rothstein, η ίδια η μουσική ερμηνεία περιλαμβάνει μέσα της την αναλυτική προοπτική του έργου μπολιασμένη με ένστικτο, ερμηνευτική/εκτελεστική εμπειρία αλλά και υποκειμενική λογική,¹⁰⁸ η διαδικασία της ζωντανής παρουσίασης ενός νέου έργου μέσα από τη διαδικασία τελικής διαμόρφωσης της παρτιτούρας —ως μία διαδραστική και εκ του σύνεγγυς συνεργασία συνθέτη και ερμηνευτή— φαίνεται να αποκτά εδώ μία νέα διάσταση. Ο εμπειρικός της χαρακτήρας συνεπάγεται και συνεπικουρεί καί το κομμάτι της αναλυτικής προσέγγισης, που προηγήθηκε, ως μέρος μιας βιωματικής συνεργατικής διαδικασίας στην οποία η ενδεδειγμένη μελέτη της παρτιτούρας (μιας παρτιτούρας με σημαντικές εκτελεστικές

¹⁰⁶ Για τους τύπους των μουσικών εκδόσεων, βλ. σχετικά: James Grier, “Editing”, *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08550> και Πέτρος Βούβαρης, “(Επι)κριτικές και (Πα)ερμηνευτικές Μουσικές Εκδόσεις: Μια Ιστορική Ανασκόπηση”, *Mus-e-journal* (2008), 1-15: 7-10. πρόσβαση 22 Νοεμβρίου 2024, http://www.muse.gr/muse-e-journal/P_Vouvaris.pdf

¹⁰⁷ Jonathan Dunsby, “Performance”, *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43819>

¹⁰⁸ William Rothstein, “Analysis and the Act of Performance”, στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 217-240: 237.

προκλήσεις για τον κιθαριστή από έναν συνθέτη μη-κιθαριστή) δεν αποτελεί το βασικό ή το κύριο κριτήριο για την ορθότερη ή πιο επιτυχημένη εκτέλεση.¹⁰⁹ Η αμεσότητα της διαπροσωπικής και βαθιάς επικοινωνίας —αποτέλεσμα χρόνων φιλίας και συνεργασίας μεταξύ του συνθέτη και του εκτελεστή— μοιάζει να επιβάλλει, για τον τελευταίο, και τη χρήση μιας πιο «καθημερινής», περιγραφικά, γλώσσας, πάντα βέβαια μέσα στο πλαίσιο και τους όρους μιας ακαδημαϊκής εργασίας. Έτσι, στο παρακάτω κείμενο προτιμάται η πιο προσωπική αναφορά στα άτομα που εμπλέκονται στη συνεργασία αυτή. Εξάλλου, ο στόχος της συγκεκριμένης εργασίας είναι η ανάδειξη της ζωντανής αλληλεπίδρασης και του πρακτικού περιεχομένου της σύμπραξης ενός ερμηνευτή με έναν συνθέτη, και όχι μόνο το αποτέλεσμα (ακροαματικό και καταγεγραμμένο) αυτής.

3.2 Από την πρώιμη στην τελική μορφή του έργου

Όπως φαίνεται και παρακάτω, οι διαφοροποιήσεις που προέκυψαν από τη συνεργασία μας παρατηρούνται κατά κύριο λόγο στα δύο τελευταία —ολοκληρωμένα σχεδόν δύο χρόνια μετά από το Πρελούδιο και την Πρώτη Τύψη— μέρη της Σουίτας, γεγονός που αναδεικνύει την εξέλιξη της συνεργασίας και τη σταδιακή «εξατομίκευση» του έργου, δηλαδή την τελική του μορφοποίηση βάσει των εκτελεστικών δυνατοτήτων αλλά και ιδεών που τέθηκαν στον συνθέτη από πλευράς του ερμηνευτή. Η διαδικασία αυτή βασίζεται, έως έναν βαθμό τουλάχιστον, στην αμοιβαία εμπιστοσύνη και γνώση των καλλιτεχνικών προτιμήσεων του καθενός μας, το οποίο οδηγεί με την σειρά του στη σταδιακή διαδικασία αφαίρεσης της διατύπωσης ενός προδιαγεγραμμένου συνθετικού στόχου. Αυτός γίνεται άμεσα αντιληπτός από τον παραλήπτη του και προσαρμόζεται επιτηδευμένα στο προσωπικό του στυλ, καθώς η αποκρυστάλλωση των επιμέρους απόψεων έχει αμφίδρομα ήδη επιτευχθεί τόσο σε προσωπικό-αισθητικό όσο και σε τεχνικό-συνθετικό επίπεδο. Κάτι τέτοιο σημαίνει πως κανείς δεν παραχωρεί ή δεν περιορίζεται, αλλά και οι δύο συμβάλλουν από κοινού στην επίτευξη ενός εν εξελίξει καλλιτεχνικού στόχου.

3.2.1 Πρελούδιο

Στο Πρελούδιο, η συνεισφορά μου περιορίστηκε στην προσθήκη δακτυλοθεσιών, στην αλλαγή θέσεων και στην προσαρμογή ερμηνευτικών οδηγιών υφολογικού και αισθητικού περιεχομένου. Ενδεικτικά, στο χειρόγραφο του έργου η γενική οδηγία “*Larghetto con tenerezza e poco rubato*” μετατράπηκε, στην τελική μορφή του, σε “*Andante affettuoso e molto rubato*”, δηλώνοντας την πρόθεση προσαρμογής στην αρχική ερμηνευτική μου προσέγγιση, σε σχέση με τη ροή και τον χαρακτήρα της αγωγικής, η ελευθερία της οποίας βασίστηκε μεταξύ άλλων στον υπότιτλο του μέρους “*quasi una fantasia*”. Ο τελευταίος, όπως και όλες οι δυναμικές ενδείξεις και αρκετές από τις ερμηνευτικές οδηγίες, προστέθηκε άμεσα κατά την αναγραφή του έργου σε ηλεκτρονική μορφή και έτσι δεν συναντάται στην αυτόγραφη χειρόγραφη καταγραφή του. Τέλος, στο παρακάτω παράδειγμα (3.1) φαίνεται πως ο αρχικός τίτλος «Πρόλογος» εγκαταλείπεται και την θέση του παίρνει το «Πρελούδιο».

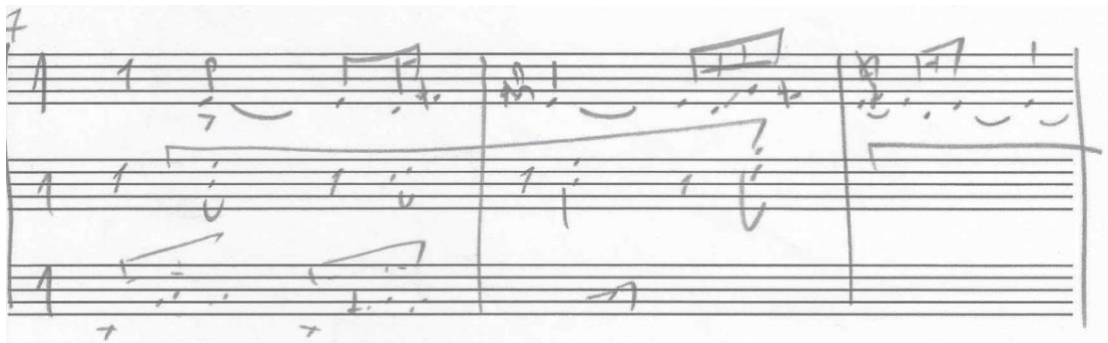
¹⁰⁹ Βλ. σχετικά για τη διαδραστική σχέση μεταξύ ανάλυσης, μελέτης του έργου και εκτελεστικής πρακτικής, στο: Joel Lester, “Performance and Analysis: Interaction and Interpretation”, στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 197-216: 199.



Παράδειγμα 3.1: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Χειρόγραφο από Πρελούδιο, μ. 1-3

3.2.2 Πρώτη Τύψη

Οι διαφοροποιήσεις σε αυτό το μέρος είναι επίσης λίγες, με τις κυριότερες να είναι πάλι οι δακτυλοθεσίες και οι θέσεις του αριστερού χεριού, με τις υπόλοιπες προσθήκες να αφορούν την ένδειξη του τεχνικού κιθαριστικού “legato” (όταν σε μία ομάδα δύο ή περισσότερων νοτών σε μία χορδή παίζεται μόνο η πρώτη από το δεξί χέρι και οι υπόλοιπες από το αριστερό —διαφοροποιείται από την γενικότερη εκφραστική άρθρωση legato), διανθίσεων και, επιπλέον, δευτερεύουσας σημασίας φθόγγων διακοσμητικού χαρακτήρα. Ως παραδείγματα παρατίθενται τόσο το μ. 8 (Παρ. 3.2α), το οποίο εμφανίζει στην τελική του μορφή σύζευξη προσωδίας στο βασικό του μοτίβο (Παρ. 3.2β), προσδίδοντας σε αυτό χαρακτήρα συγκοπής, όσο και το μ. 80 (Παρ. 3.3α), το οποίο στο αυτόγραφο χειρόγραφο δεν περιέχει την διάνθιση (ποίκιλμα) που του προστέθηκε στην τελική εκδοχή (Παρ. 3.3β).



Παράδειγμα 3.2α: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Χειρόγραφο από Πρώτη Τύψη, μ. 7-9

Παράδειγμα 3.2β: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Πρώτη Τύψη, μ. 7-9

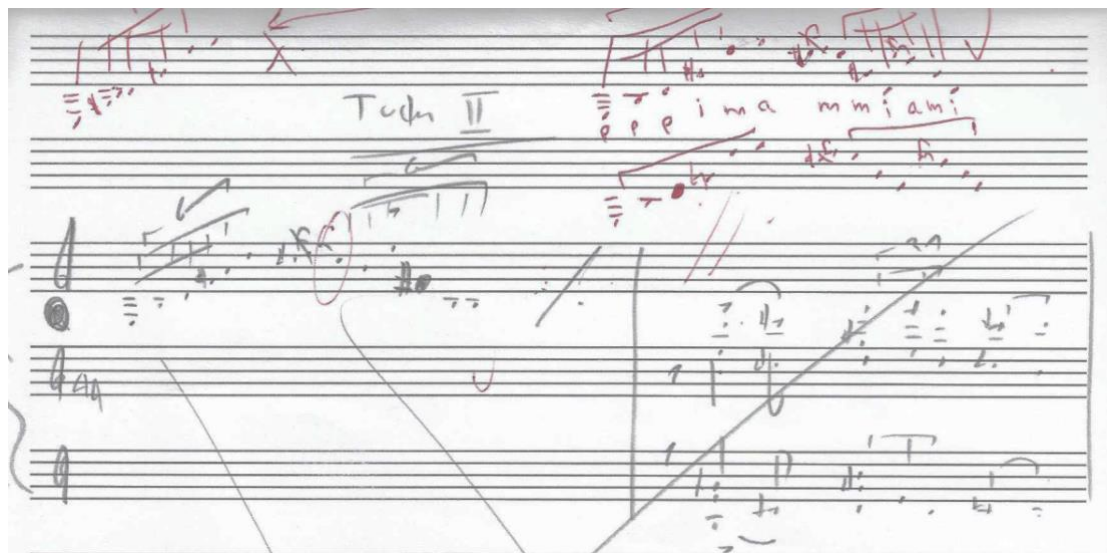
Παράδειγμα 3.3α: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Χειρόγραφο από Πρώτη Τύψη, μ. 78-80

Παράδειγμα 3.3β: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Πρώτη Τύψη, μ. 78-80

3.2.3 Δεύτερη Τύψη

Στο τρίτο μέρος του έργου εντοπίζονται οι περισσότερες διαφορές μεταξύ της πρώιμης μορφής του έργου με την τελική. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η τροποποίηση του συνοδευτικού μοντέλου της κιθάρας στα πρώτα οκτώ μέτρα του μέρους. Εδώ το αρχικό μοντέλο μουσικής ροής εγκαταλείφθηκε και έδωσε τη θέση του σε ένα πιο κατάλληλο, για την ταχύτητα και την γενική ροή του σημείου αυτού, ρυθμομελωδικό πρότυπο, καθώς στο νέο ακολουθήθηκε η λογική της αντιστοίχισης νότας με χορδή (ως αρπισματική τεχνική του

τύπου “campanella” με έντονη αντήχηση),¹¹⁰ με εξαίρεση τους διακοσμητικούς φθόγγους. Στη συνέχεια, μερικοί από τους τελευταίους αφαιρέθηκαν κατά την διάρκεια προετοιμασίας του μέρους για την πρώτη εκτέλεσή του (στο αυτόγραφο χειρόγραφο, οι ενδείξεις με κόκκινο χρώμα δείχνουν την εξέλιξη της σκέψης του συνθέτη για το συγκεκριμένο σημείο κιθαριστικής υφής – Παρ. 3.4).



Παράδειγμα 3.4: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Χειρόγραφο από Δεύτερη Τύψη, μ. 1-2 (α' εκδοχή)

Στο επόμενο παράδειγμα (3.5α) παρατίθεται η τελική εκδοχή του αυτόγραφου χειρογράφου και ο τρόπος που αυτό το σημείο αποτυπώθηκε στην έντυπη παρτιτούρα (Παρ. 3.5β). Γενικά, όπως παρατηρούμε, στο παρόν κεφάλαιο ακολουθείται η λογική της αντιπαραβολής του αρχικού αυτόγραφου χειρογράφου του συνθέτη με την τελική έντυπη εκδοχή, έτσι ώστε να φαίνεται η διαδικασία της από κοινού επεξεργασίας και αλλαγών μέχρι την τελική μορφοποίηση της Σουίτας.

¹¹⁰ Η συγκεκριμένη τεχνική συναντάται πολύ συχνά σε έργα του β' μισού του 20ού αιώνα για κιθάρα, τόσο ως υφολογικό γνώριμα όσο και ως τεχνική που παράγει υψηλή αντήχηση και δίνει εντυπωσιακό χαρακτήρα στην δεξιOTECHNΙΚΗ αντίληψη του οργάνου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η αρχή του τρίτου μέρους “La Toccata de Pasquini” (και ειδικά τα μ. 1-4) από την Σονάτα αρ. 1 για κιθάρα (1990) του Leo Brouwer. Βλ. σχετικά, Εφραιμίδου, «Η Σονάτα [No.1] (1990) για κιθάρα του Leo Brouwer: από την υφολογική προσέγγιση στην μουσική ερμηνεία», 52-53.

Tut. I

Παράδειγμα 3.5α: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Χειρόγραφο από Δεύτερη Τύψη, μ. 1-4 (β' εκδοχή)

Andante con moto ♩ = c' 72

Κιθάρα

Πιάνο

Παράδειγμα 3.5β: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Δεύτερη Τύψη, μ. 1-3

Η επόμενη διαφοροποίηση αποτέλεσε αρχικά ζήτημα ερμηνευτικής προσέγγισης, η οποία, όμως, συνοδεύτηκε από επιπλέον αλλαγές για την καλύτερη εξυπηρέτηση αυτής. Πιο συγκεκριμένα, η συγχορδία του μ. 9 αποφασίστηκε να παιχτεί με κίνηση της τεχνικής “rasgueado”¹¹¹ από τον δείκτη (ή τον αντίχειρα), γεγονός που προκάλεσε τη μετακίνηση του τονισμού στο όγδοο του τρίηχου και την προσθήκη νότας στην συγχορδία του μ. 10 (Παρ. 3.6α). Βέβαια, η μικρή αυτή αλλαγή προτιμήθηκε και υιοθετήθηκε στα μ. 13-14, όπου η αλλαγή της χρονικής τοποθέτησης μερικών συγχορδιών θεωρήθηκε αναγκαία προσαρμογή ως έκφραση επεξεργασίας του παραλλαγμένου, πλέον, μοτιβικού θραύσματος (Παρ. 3.6β). Αυτό το «παιχνίδισμα» των τονισμών εντοπίζεται σε αρκετά σημεία του μέρους και προκύπτει από τις δύο εναλλαγές του «φραζαρίσματος» του βασικού μοτίβου.

The image shows two systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are several red arrows pointing to specific notes in both systems, highlighting key moments in the piece. The handwriting is clear and detailed, with some additional markings like 'F3' and 'F7' above notes in the second system.

Παράδειγμα 3.6α Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Χειρόγραφο από Δεύτερη Τύψη, μ. 8-11

¹¹¹ Για την τεχνική “Rasgueado” ως τρόπο παιξίματος που υιοθετήθηκε στην κλασική κιθάρα μέσα από την τεχνική flamenco, βλ. Heck et al., “Guitar”. *Grove Music Online*. Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα προσαρμοσμένης υιοθέτησης της συγκεκριμένης τεχνικής στην έντεχνη μουσική αποτελούν τα εισαγωγικά σολιστικά μέτρα του πρώτου μέρους “Allegro con spirito” από το περίφημο *Concierto de Aranjuez* (1939) για κιθάρα και ορχήστρα του Joaquín Rodrigo.

Παράδειγμα 3.6β Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Δεύτερη Τύψη, μ. 8-11

Επιπλέον, αλλαγή παρατηρείται στο μ. 14 (και κατ' επέκταση στα μ. 23, 25 και 43), όπου εκεί προστέθηκαν συζεύξεις προσωδίας στην κατιούσα κίνηση πεντάηχων δεκάτων-έκτων, εξυπηρετώντας έτσι την προσωπική μου προσέγγιση της μουσικής ροής και αλλάζοντας την εσωτερική ρυθμική διάρθρωση. Πέραν αυτού, προστέθηκε ένα σι ύφεση στη συγχορδία που προηγείται της κατιούσας κίνησης για καλύτερη φωνοδότηση προς τον φθόγγο λα του επόμενου μέτρου (Παρ. 3.7α και 3.7β).

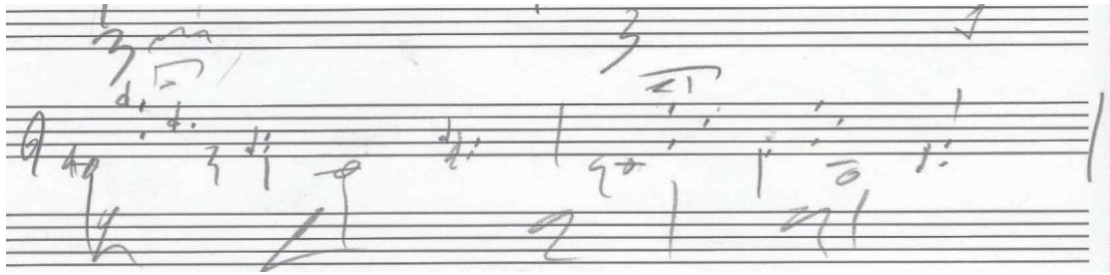
Παράδειγμα 3.7α: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Χειρόγραφο από Δεύτερη Τύψη, μ. 14-15

Παράδειγμα 3.7β: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Δεύτερη Τύψη, μ. 14-15

Οι προσθήκες ενδείξεων επιλογής χορδών και δακτυλοθεσίας δεν αναφέρονται ενδελεχώς παρά το γεγονός πως συνιστούν τη σημαντικότερη ερμηνευτική αποκωδικοποίηση και τροποποίηση, όμως στα μ. 16-22 η επιλογή της τρίτης χορδής (αντί του συνδυασμού της με την δεύτερη) επέτρεψε την καταλληλότερη ερμηνευτική προσέγγιση με βάση τις δοσμένες οδηγίες (τονισμοί, δυναμικές, άρθρωση, φραστική δομή και διάταξη). Με παρόμοια λογική, αποφασίστηκε η ηχοχρωματική ένδειξη “metallico (sul pont.)”¹¹² και η αντίστοιχη ένδειξη άρθρωσης στα μ. 36-40 και 82-89.

Στο τμήμα α’ υπάρχει τροποποίηση της πιανιστικής συνοδείας απέναντι στην κιθάρα, προσθέτοντας διπλασιασμό της βασικής μελωδικής γραμμής σε μια προσπάθεια ηχοχρωματικής «σκίασης» επιλεγμένων σημείων της μελωδίας (Παρ. 3.8α, ως σκίτσο). Στα παρακάτω παραδείγματα (3.8α και 3.8β) η διαφορά στην αρίθμηση των μέτρων οφείλεται στην επεξεργασία της πρώιμης μορφής του έργου από τον συνθέτη. Ενώ το μουσικό περιεχόμενο είναι το ίδιο και στα δύο παραδείγματα, αλλάζει η αρίθμηση των μέτρων από την πρώιμη μορφή του έργου, στην τελική.

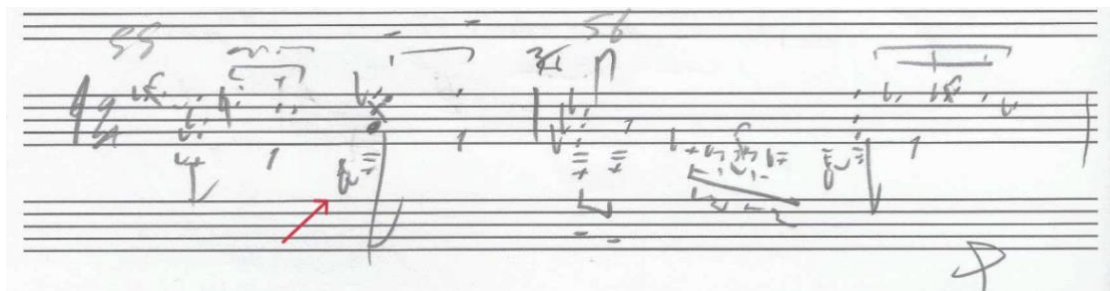
¹¹² Οι έντονες ηχοχρωματικές εναλλαγές και οι σχετικές ενδείξεις αυτών χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη κλασική κιθάρα και το ρεπερτόριό της (κυρίως στο β’ μισό του 20ού αιώνα) ως ένα όργανο με πολλές δυνατότητες στον συγκεκριμένο τομέα, έχοντας αποτελέσει ταυτόχρονα και δημιουργικό ερέθισμα για σημαντικούς σύγχρονους συνθέτες, μη κιθαριστές (όπως οι Takemitsu, Henze, Britten, Walton και άλλοι) να γράψουν για το όργανο. Η συμβολή κιθαριστών που χαρακτηρίζονται από υψηλή ευαισθησία και δεξιοτεχνία στο κομμάτι του ηχοχρώματος —όπως ο Julian Bream— ήταν καθοριστική για τον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου από τους παραπάνω συνθέτες. Εξάλλου, οι έντονες εναλλαγές στο ηχοχρώμα αποτελούν, ευρύτερα, και ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της μουσικής του 20ού αιώνα και συναντώνται συχνά τόσο στη μουσική του Leo Brouwer (ο οποίος το καθόρισε ως δομικό χαρακτηριστικό στο ρεπερτόριο της κλασικής κιθάρας από τη δεκαετία του 1970) όσο και σε πολλών άλλων συνθετών εκτός κιθάρας (από τον Debussy και τον Ravel έως τον Ligeti και τον Penderecki, και, με πολλαπλές εκφάνσεις, μέχρι τις μέρες μας). Βλ. σχετικά: Ton de Leeuw, *Music of the Twentieth Century. A Study of its Elements and Structure* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 83.



Παράδειγμα 3.8α: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Χειρόγραφο από Δεύτερη Τύψη, μ. 47-48

Παράδειγμα 3.8β Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Δεύτερη Τύψη, μ. 44-45

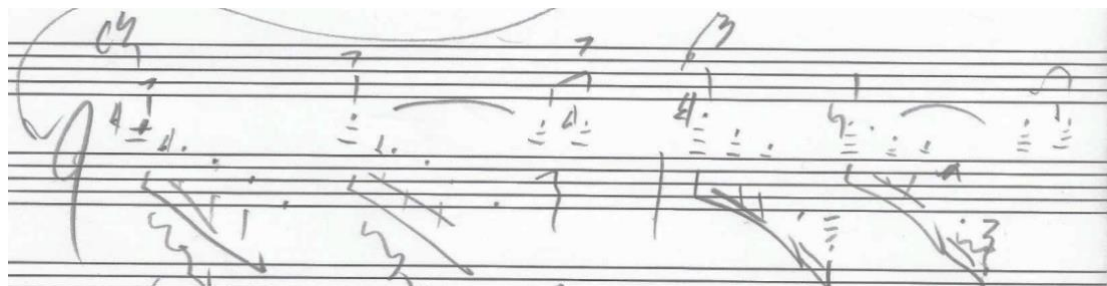
Οι τελευταίες αλλαγές που προέκυψαν συμβαίνουν αμέσως πριν και κατά τη διάρκεια του τμήματος “Cadenza”. Πιο συγκεκριμένα, στο μ. 55 τροποποιήθηκε η συγχορδία της Φα μείζονας με έβδομη μικρή (Παρ. 3.9α και 3.9β), ακολουθώντας μία πιο προσβάσιμη, κιθαριστικά, συγχορδιακή δόμηση, με στόχο τη διευκόλυνση της δακτυλοθεσίας και την επίτευξη του αρχικού ηχητικού στόχου από τον συνθέτη.



Παράδειγμα 3.9α: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Χειρόγραφο από Δεύτερη Τύψη, μ. 54-55

Παράδειγμα 3.9β: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Δεύτερη Τύψη, μ. 54-55

Επιπροσθέτως, στο μ. 62 επιλέχθηκε η ανοιχτή χορδή μι μπάσο (6^η χορδή) έναντι της υψηλότερης οκτάβας (που θα απαιτούσε κλειστή θέση για το αριστερό χέρι) στο τελευταίο δέκατο-έκτο του πεντάηχου, και πάλι για τους προαναφερθέντες τεχνικούς-κιθαριστικούς λόγους (Παρ. 3.10α και 3.10β).



Παράδειγμα 3.10α Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Χειρόγραφο από Δεύτερη Τύψη, μ. 62-63

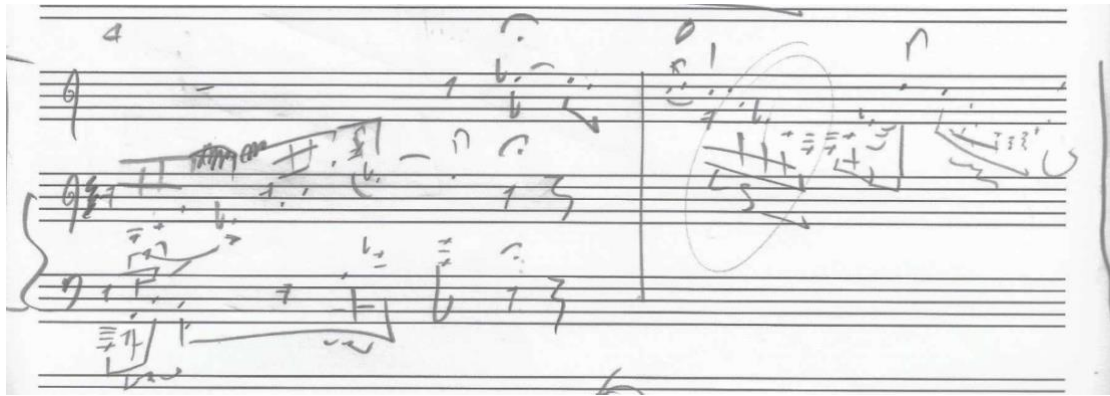
Παράδειγμα 3.10β Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Δεύτερη Τύψη, μ. 62-63

Τέλος, τα μ. 68-70 και 72-73 με την τεχνική που χρησιμοποιούν (tremolo, αλλά με πεντάηχα) αποτελούν τόσο σαφή προσυνηθισμένη οδηγία μου όσο και την μοναδική ξεκάθαρη μουσική αναφορά στο καλλιτεχνικό παρελθόν μου.¹¹³

3.2.4 Επίλογος

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος του έργου δέχτηκε τις περισσότερες αλλαγές στη μουσική του επιφάνεια με στόχο τη (μακροδομική) ομοιογένεια ολόκληρης της Σουίτας. Ωστόσο, οι αλλαγές αυτές πραγματοποιήθηκαν κυρίως στο μέρος του πιάνου, και όχι τόσο για ερμηνευτικούς σκοπούς αλλά περισσότερο ως στόχευση δομικής και μοτιβικής συνάφειας όλων των μερών του έργου μεταξύ τους. Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν σημεία που έχουν τροποποιηθεί. Τέτοια είναι τα μ. 7, 19, 20, 21 και 33 στα οποία προστέθηκαν στοιχεία μελωδικού διανθισμού (του τύπου της "acciacatura"), για περαιτέρω έμφαση. Παρακάτω (Παρ. 3.11α και 3.11β) βλέπουμε τα μ. 7-8.

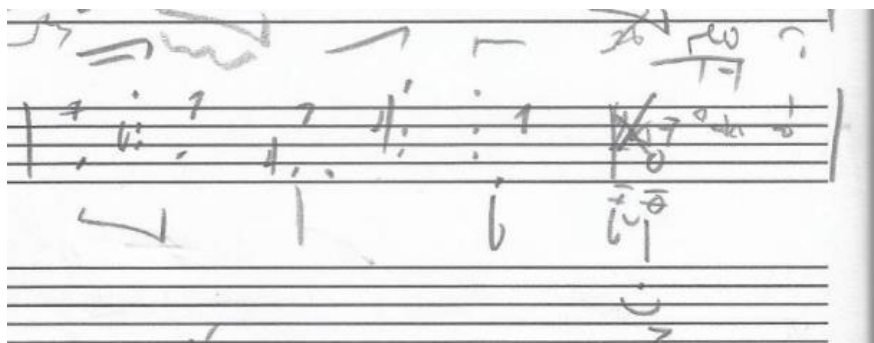
¹¹³ Όπως αναφέρθηκε και στο δεύτερο κεφάλαιο, αυτού του είδους το tremolo είναι βασισμένο στην μουσική Φλαμένκο, η οποία αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα στην προσωπική μου εξέλιξη ως κιθαριστής.



Παράδειγμα 3.11α: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Χειρόγραφο από Επίλογος, μ. 7-8

Παράδειγμα 3.11β: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Επίλογος, μ. 7-8

Επιπλέον, ως μικρές αλλαγές καθίστανται η προσθήκη του “glissando” (γλίστρημα με το αριστερό χέρι) για εκφραστικούς και μοτιβικούς σκοπούς (προέλευση από το βασικό μοτίβο του τρίτου μέρους) και η αλλαγή της σημειογραφίας των μ. 14 και 35, στα οποία η χρήση της “acciaccatura” εν τέλει συμμετείχε στην ρυθμική σύσταση της συνολικής υφής τους (Παρ. 3.12α και 3.12β).



Παράδειγμα 3.12α: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Χειρόγραφο από Επίλογος, μ. 13-14

Παράδειγμα 3.12β Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Επίλογος, μ. 13-14

Η πρώιμη μορφή, βέβαια, του τελευταίου μέτρου του μέρους, και γενικότερα του έργου, παρουσιάζει με τον καλύτερο τρόπο την σχέση ενός συνθέτη και ενός ερμηνευτή με διαπροσωπική και βαθιά επικοινωνία, όπως και προαναφέρθηκε στην εισαγωγή του συγκεκριμένου κεφαλαίου. Εδώ, στο χειρόγραφο σημειώθηκε μόνο η μουσική χειρονομία, ενώ το φθογγικό της «ντύσιμο» θεωρήθηκε αυτονόητο και η τεχνική του υπόσταση ήταν εξ ολοκλήρου δικιά μου πρωτοβουλία (Παρ. 3.13α και 3.13β).

Παράδειγμα 3.13α: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Χειρόγραφο από Επίλογος, μ. 41 (εδώ 40)

Παράδειγμα 3.13β: Αθανάσιος Παπαδημητρίου, Σουίτα για Κιθάρα και Πιάνο, Επίλογος, μ. 40-41

3.2.5 Συμπεράσματα

Από τις αλλαγές και τροποποιήσεις που μελετήθηκαν σε αυτό το κείμενο παρατηρούνται τα στάδια που υπάρχουν μεταξύ της σύλληψης της αρχικής ιδέας και την πρώτη καταγραφή της, των προσαρμογών που επιδέχεται αυτή κατά την διάρκεια της συνεργασίας και το τελικό αποτέλεσμα το οποίο συνιστά τόσο την ολοκληρωμένη, πλέον, εκδοχή του έργου όσο και τη μοναδική έκφασή του ως «απόσταγμα» μίας καλλιτεχνικής συνεργασίας. Η τελευταία, αν και σπανίως καταγράφεται ενδελεχώς, είναι καθοριστική για τη μοναδικότητα του εν γένει καλλιτεχνικού —και όχι μόνο συνθετικού— αποτελέσματος και απέχει αρκετά από μια περισσότερο διεκπεραιωτική εκτέλεση-δημιουργία και μια «απρόσωπη» παρέμβαση-διόρθωση του μουσικού κειμένου στο πλαίσιο μιας εκδοτικής επιμέλειας. Φυσικά, οι προθέσεις του συνθέτη απεικονίζονται σε μεγάλο βαθμό στην παρτιτούρα, η οποία δίνει πολύτιμα εργαλεία αξιοποίησης στη βάση της ερμηνείας, όμως η ίδια η μουσική ως ήχος και ζωντανή δημιουργική πρακτική υπερβαίνει και εκπληρώνει (ως σύμπραξη της σκέψης συνθέτη και ερμηνευτή σε ένα κοινό μονοπάτι) αυτήν την αποτύπωση ως μία ολιστική και βαθιά συνεργατική καλλιτεχνική οπτική.¹¹⁴

¹¹⁴ Peter Hill, “From Score to Sound”, στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, edited by John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 129-143: 129.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η κιθάρα χαρακτηρίζεται από την εκτενή ιστορία της και τα πολυδιάστατα στάδια εξέλιξής της. Από ένα κυρίως συνοδευτικό και λαϊκό όργανο μετατράπηκε, με την πάροδο πολλών χρόνων, σε σολιστικό, συνοδευόμενο από ένα εκτεταμένο ρεπερτόριο στο χώρο της έντεχνης μουσικής και ανάλογο των ερμηνευτικών δυνατοτήτων του οργάνου αυτού ως μια συνθήκη μη στατική αλλά διαρκώς εξελισσόμενη μέσω των ερμηνευτών. Στο ιστορικό μέρος της παρούσας εργασίας αναλύεται η προσπάθεια εξέλιξης της κιθάρας που πραγματοποιήθηκε από κιθαριστές και συνθέτες, της Ευρώπης αλλά και, ειδικότερα, της Ελλάδας, από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα της της αρχές του 20ού, περίοδο όπου και ξεκίνησε ο Segovia το εγχείρημα του να γνωστοποιήσει το όργανο παγκοσμίως και να διευρύνει το ρεπερτόριό του, φτάνοντας μέχρι και το β' μισό του αιώνα αυτού. Μέσω της της ιστοριογραφικής μελέτης επιχειρείται να φωτιστούν οι καθοριστικές στιγμές που διαμόρφωσαν την εξέλιξη του οργάνου, προσφέροντας πολύτιμα διδάγματα για την κατανόηση της πορείας της εξέλιξης αυτής. Γνωρίζοντας αυτά, οι μελλοντικοί μουσικοί μπορούν να αντλήσουν έμπνευση και να αναπτύξουν τη δική τους κιθαριστική προσέγγιση, αξιοποιώντας ιστοριογραφικές πηγές, όπως και η παρούσα.

Στο αναλυτικό μέρος πραγματοποιήθηκε η λεπτομερής μορφολογική και μοτιβική-φθογγική ανάλυση της Σουίτας, καθώς και η ανάλυση της συνεργασίας μου με το συνθέτη του έργου, σε μία προσπάθεια κατανόησης όχι μόνο του ερμηνευτικού χαρακτήρα και των ιδιομορφιών αυτής, αλλά και της διαδικασίας επεξεργασίας και εξέλιξης του έργου από την πρώιμη στην τελική του μορφή. Η ανάλυση αυτή θεωρώ πως είναι απαραίτητη για την σωστή ερμηνεία του έργου και την κατανόηση αισθητικών και δομικών στοιχείων της μετατονικής μουσικής την οποία το συγκεκριμένο έργο στυλιστικά προσεγγίζει και αισθητικά υιοθετεί.

Η παρούσα μελέτη αποτελεί ένα βοηθητικό εργαλείο, όχι μόνο ως προς την κατανόηση και ερμηνεία του συγκεκριμένου έργου, αλλά προσφέροντας και ένα παράδειγμα συνεργατικής προσέγγισης για την ανάλυση αντίστοιχων έργων και ενθαρρύνοντας μελλοντικούς μελετητές και ερμηνευτές αφενός στο να ενσκήψουν στο υπάρχον κιθαριστικό ρεπερτόριο και αφετέρου να επενδύσουν χρόνο, έμπνευση και δημιουργικότητα σε ιδέες και συνεργασίες από τις οποίες θα προκύψουν νέα έργα, με σκοπό τον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου αυτού με συνθέσεις πιο προσωπικές και, ενδεχομένως, ακόμη πιο καινοτόμες. Τέλος, η εργασία αυτή εκφράζει την πρόθεση να αποτελέσει ένα επιπλέον κίνητρο για περαιτέρω ακαδημαϊκές μελέτες με άξονα την κλασική κιθάρα, την πορεία και εξέλιξή της στον ελληνικό χώρο κατά το β' μισό του 20ού αιώνα, καθώς και τη θέση της στην σημερινή μουσική πραγματικότητα του 21ου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Beavers, Sean. "Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens". PhD diss., Florida State University, 2006. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/homage-solo-guitar-music-roland-dyens/docview/305333508/se-2?accountid=8359>
- Bream, Julian, and J. M. Thomson. "On Playing the Lute." *Early Music* 3 / no. 4 (1975): 348-351. <http://www.jstor.org/stable/3125402>
- Brown, Maurice J. E., revised by Kenneth L. Hamilton, "Barcarolle (Fr.; It. barcarola)", *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2001). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02021>
- Century, Paul. "Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba." *Latin American Music Review* 8 / no. 2 (1987): 151-171. <https://www.jstor.org/stable/780096>
- Chávez, William. "Julian & John ("Together")", στον ιστότοπο *Julian Bream Guitar* (2010). <https://www.julianbreamguitar.com/julian---john--together---with-john-williams-.html>
- Chávez, William. "Music for Voice and Guitar", στον ιστότοπο *Julian Bream Guitar* (2010). <https://www.julianbreamguitar.com/music-for-voice-and-guitar--with-peter-pears-.html>
- Clark, Walter Aaron. "Francisco Tárrega and the Art of Guitar Transcription". *The Iberian and Latin American Music Society (ILAMS)*, (2009), <http://www.ilams.org.uk/media/walter-clark-tarrega-guitar-transcription.pdf>
- Duarte, Daniel. "A Study of Multiculturalism in 20th Century Guitar Music and the Brazilian Elements in the Music of Roland Dyens". PhD diss., University of Indiana, 2016. <https://scholarworks.iu.edu/dspace/items/540e8015-49c6-43af-bab0-c75b355e0cf2/full>
- Dunsby, Jonathan. "Performance". *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43819>
- Field, Christopher D.S., E. Eugene Helm and William Drabkin, "Fantasia (It., Sp., Ger., Eng.; Eng., Fr., Ger. Fantasie; Fr., Ger. Phantasie; Fr. fantaisie, fantasye, phantaisie; Eng., Ger. Phantasia; Ger. Fantasey; Eng. Fancie, fancy, fansye, fantasy, fantazia, fantazie, fantazy, phansie, phantasy, phantazia)". *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2001). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40048>
- Gimeno, Julio. "Andrés Segovia and Federico Moreno Torroba's *Danza Castellana*". *Soundboard Scholar* 9 / No. 1 (2023). <https://digitalcommons.du.edu/sbs/vol9/iss1/4/>
- Greene, Taylor Jonathon. "Julian Bream's 20th Century Guitar: An Album's Influence on the Modern Guitar Repertoire". M.A. thesis, University of California at Riverside, 2011. <https://escholarship.org/uc/item/5rg2n57t>
- Grier, James. "Editing". *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2001). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08550>

Heck, Thomas F., Harvey Turnbull, Paul Sparks, James Tyler, Tony Bacon, Oleg V. Timofeyev and Gerhard Kubik. "Guitar (Fr. guitare; Ger. Gitarre; It. chitarra; Sp. guitarra; Port. viola; Brazilian Port. violão)". *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2001). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43006>

Hill, Peter. "From Score to Sound". In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, edited by John Rink, 129-143. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Kompotiati, Sophia. "Papandreou, Elena", *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2014), πρόσβαση στις 22 Ιουλίου 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2280582>

Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 5th Edition. New York: Routledge, 2018.

Laitz, Steven Geoffrey. *The Complete Musician: An Integrated Approach to Theory, Analysis and Listening*, 4th Edition. New York: Oxford University Press, 2016.

Leeuw, Ton de. *Music of the Twentieth Century. A Study of its Elements and Structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

Lester, Joel. "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation". In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, 197-216. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

McCallie, Michael. "A Survey of the Solo Guitar Works Written for Julian Bream". PhD diss., Florida State University, 2015. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/survey-solo-guitar-works-written-julian-bream/docview/1759626294/se-2?accountid=8359>

Michels, Ulrich. *Άτλας της μουσικής*, Τόμος Ι. Μτφ. Ι.Ε.Μ.Α, 2η ελληνική έκδοση. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 2001.

O' Toole, Michael. "John Williams: An Evaluation of his Impact upon the Culture of the Classical Guitar". PhD diss., Dublin Institute of Technology, 2018. <https://arrow.tudublin.ie/appadoc/84/>

Otero, Corazon. *Manuel M. Ponce and the Guitar*. Translated by J. D. Roberts. Shaftesbury: Musical New Services, 1980.

Renwick, James. "Peter and Julian: An Analysis of Pears and Bream's Tenor-Guitar Performances" PhD diss., University of Toronto, 2020. <https://www.proquest.com/docview/2424137805?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses>

Rodríguez Victoria Eli. "Brouwer (Mezquida), Leo", *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2001). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04092>

Rothstein, William. "Analysis and the Act of Performance". In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, 217-240. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Sakallieros, Giorgos. "Asēmakopoulos [As(s)imakopoulos], Euangelos.". *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2014), πρόσβαση στις 17 Δεκεμβρίου 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270630>

Sakallieros, Giorgos. "Kotsiōlēs, Kōstas [Cotsiolis, Costas].", *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2014), πρόσβαση στις 19 Δεκεμβρίου 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270920>

Samson, Jim. *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920*. London: J. M. Dent, 1993.

Sanz, Gaspar and Ernesto Bitetti. *Instrucción de música sobre la guitarra española (1674)*. Zaragoza: Minkoff Reprint, 1976.

Segal, Peter E. "The Role of Andrés Segovia in Re-shaping the Repertoire of the Classical Guitar". PhD diss., Temple University, 1994. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/role-andres-segovia-re-shaping-repertoire/docview/304136613/se-2?accountid=8359>

Segovia, Andrés. *Andres Segovia: An Autobiography of the Years 1893-1920*, trans. W.F. O'Brien. New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1976.

Sensier, Peter. "Bream, Julian (Alexander)". *Grove Music Online*, edited by Diane Root (2022). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03900>

Straus, Joseph Nathan. *Introduction to Post-tonal Theory*, 4th Edition (New York: W.W. Norton & Company, 2016).

Tyler, James and Paul Sparks. *The Guitar and Its Music. From the Renaissance to the Classical Era*. New York: Oxford University Press, 2002.

Vitti, Mario. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας, γ' έκδοση, 1994.

Wade, Graham. *Segovia – A Celebration of the Man and His Music*. London: Allison & Busby, 1983.

Αδάμ, Παναγιώτης. *Τονική Αρμονία*, 7^η έκδοση. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 2012.

Ανδρόνογλου, Ιωάννης. «Η ελληνική παραδοσιακή μουσική ως πηγή έμπνευσης στη σύνθεση έργων για κιθάρα: από τα συνθετικά πρότυπα της Εθνικής Σχολής Μουσικής σε μια μεταμοντέρνα προσέγγιση». Στο Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης & Γεώργιος Σακαλλιερός (επιμ.), *11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Νεωτερισμός και Παράδοση»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019). Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2020, 293-303. <https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2020/11/ConfProc2019.pdf>

Ανδρόνογλου, Ιωάννης. «Η εμφάνιση της κιθάρας στο εθνικό κράτος ως μουσικοϊστορικό γεγονός με πολιτικοκοινωνικές προεκτάσεις». Στο Κώστας Καρδάμης, Πέτρος Βούβαρης, Μαρία Ντούρου, Γιώργος Σακαλλιέρος & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *13ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Μουσική και Επανάσταση»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 19-21 Δεκεμβρίου 2021). Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2021: 216-222. <https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2023/03/ConfProc2021.pdf>

[Ανυπόγραφο], «Πανταζάτου Νίκη – Δερδενές Δημήτρης: Έργα του Isaac Albeniz σε διασκευή για πιάνο & κιθάρα», Διαδικτυακό περιοδικό *Tar* (Ιούλιος 2023), https://www.tar.gr/partitoyra-erga-toy-isaac-albeniz-se-diaskeyi-gia-piano-kithara-pantazatoy-article-6326.html?category_id=159

[Ανυπόγραφο]. Βιογραφικό Γεράσιμου Μηλιαρέση, στον ιστότοπο <https://miliaresis.com/el/about-el/biografiko.html>, πρόσβαση στις 17 Δεκεμβρίου 2024.

Ασημακόπουλος, Ευάγγελος. *Εξάχορδες αναμνήσεις. Φύρδην μίγδην απομνημονεύματα μιας καλλιτεχνικής διαδρομής*. Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 2023.

Βούβαρης, Πέτρος. “(Επι)κριτικές και (Παρ)ερμηνευτικές Μουσικές Εκδόσεις: Μια Ιστορική Ανασκόπηση”. *Mus-e-journal* (2008), 1-15. http://www.muse.gr/muse-e-journal/P_Vouvaris.pdf

Γιαννός, Κωνσταντίνος. «Συγχορδιακή συμφωνία/διαφωνία: αναπαράσταση συνηχίσεων και αντιληπτικές παράμετροι στο πλαίσιο τονικών και μη τονικών ιδιωμάτων». Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2023.

Γρηγορέας, Κώστας. «Μια συζήτηση με τον Julian Bream», *Tar* 5 (1983). https://www.tar.gr/1983_mia_syzitisi_me_ton_julian_bream_gia_to_entypo_tote_tar_toy_kwsta-article-6014.html

Εφραϊμίδου, Ελένη. «Η Σονάτα [No.1] (1990) για κιθάρα του Leo Brouwer: από την υφολογική προσέγγιση στην μουσική ερμηνεία». Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021.

Κολυδάς, Τάσος. «Ο μετασχηματισμός του ρεπερτορίου της κιθάρας στις αρχές του 20ού αιώνα». *Πολυφωνία* 9 (2006): 34-49.

Κολυδάς, Τάσος. *Δημήτρης Φάμπας (1921-1996). Πρωτεργάτης της Ελληνικής Σχολής Κιθάρας*. Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 1η Έκδοση, 2017.

Κολυδάς, Τάσος. «Η κλασική κιθάρα στην Ελλάδα κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα: όψεις της μεταμόρφωσης ενός μουσικού οργάνου από τη σκοπιά του ρεπερτορίου». Στο Κώστας Χάρδας, Γιώργος Σακαλλιέρος & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *9ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Παραλλαγές, επεξεργασίες, μεταμορφώσεις»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., 1-3 Δεκεμβρίου 2017, Θεσσαλονίκη). Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2021: 36-42. <https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2021/07/ConfProc2017.pdf>

Κολυδάς, Τάσος. «Γεράσιμος Μηλιαρέσης: Κατάλογος Έργων (Εκδόσεις Έως το 2007)», διαδικτυακό περιοδικό *Tar*, πρόσβαση στις 17 Δεκεμβρίου 2024. https://www.tar.gr/gerasimos_miliaresis_katalogos_ergwn_ekdoseis_ews_to_2007-article-447.html?category_id=29

Κωνσταντζος, Γεώργιος, *Φιλελληνική Μούσα: Παρτιτούρες Γαλλικών Φιλελληνικών Έργων*. Αθήνα: Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, 2016.

Λενούτσος, Χρήστος. «Μελέτη της μουσικής ζωής και μουσικής εκπαίδευσης στη Λάρισα από το 1920 έως το 1949, με επίκεντρο το Δημοτικό Ωδείο Λάρισας». Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2025.

Μαυροειδής, Μάριος Δ. *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο: ο βυζαντινός ήχος, το Αραβικό Μακάμ το Τουρκικό Μακάμ*. Αθήνα: Fagotto, 1999.

Μπαρμπάκη, Μαρία. «Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)». Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2009. <http://hdl.handle.net/10442/hedi/24408>

Μπαρμπάκη, Μαρία. *Όψεις της μουσικής ζωής στα ελληνικά αστικά κέντρα το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα* (Αθήνα: Κάλλιπος – Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015), 45-46. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-576>

Ξανθουδάκης, Χάρης. «Εξ εσπερίας ο ήχος», στο Χ. Ξανθουδάκης, Π. Βλαγκόπουλος, Κ. Καρδάμης και Σ. Κουρμπανά, *Ιστορία της μουσικής στη νεότερη Ελλάδα*, Τόμος Α' (Αθήνα: Εκδόσεις Ωδείου Αθηνών - ΚΙΚΠΕ, 2022), 299-353.

Παπαδημητρίου, Αθανάσιος. «Αθανάσιος Παπαδημητρίου (γεν. 2000), Δύο Κομμάτια για κιθάρα και πιάνο», *Συναυλία Μουσικών Συνόλων: Εργαστήρι Κιθάρας I-III*, έντυπο πρόγραμμα (18 Ιανουαρίου 2023), 4. https://www.mus.auth.gr/website/wp-content/uploads/2023/01/Πρόγραμμα_συναυλίας_Εργαστήρι-κιθάρας-I-III_18.1.2023.pdf

Παπαδημητρίου, Αθανάσιος. «Αθανάσιος Παπαδημητρίου (γεν. 2000), Σουίτα για κιθάρα και πιάνο», *Συναυλία Μουσικών Συνόλων: Εργαστήρι Κιθάρας II-IV*, έντυπο πρόγραμμα (19 Ιουνίου 2024), 4. <https://www.mus.auth.gr/musevent/synavlia-mousikon-synolon-ergastiri-kitharas-ii-iv-synola-pnefston-organon-ii/>

Παπαμιχαήλ, Μαρία. «Στιγμιότυπα από τη ζωή και το έργο του Andrés Segovia». Διαδικτυακό περιοδικό *Tar* (Σεπτέμβριος 2023). https://www.tar.gr/stigmatiotyra_apo_ti_zwi_kai_to_ergo_toy_andres_segovia_tis_marias_papamixail-article-6330.html?category_id=156

Παπαμιχαήλ, Μαρία. «Η κλασική κιθάρα τον 19ο αιώνα (Β' μέρος)». Διαδικτυακό περιοδικό *Tar* (Νοέμβριος 2023). https://www.tar.gr/klasiki_kithara_ton_19o_aiwna_meros_tis_marias_papamixail-article-6360.html?category_id=156

Ρουδνικλής, Τηλέμαχος. «Mario Castelnuovo-Tedesco, *Capriccio Diabolico (Omaggio A Paganini)* Op. 85 (1935). Νέα έκδοση (Κριτική) – μουσική ερμηνεία». Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021.

Ρωμανού, Καίτη. *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Κουλτούρα, 2006.

Σακαλλιέρος, Γιώργος. *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα. Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί*. Αθήνα: Κάλλιπος – Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178>

Σακαλλιέρος, Γιώργος. «Φύση, μεθοδολογία και τυπολογία της μουσικής ανάλυσης. Η αναλυτική σκέψη στο β' μισό του 20ού αιώνα». *Πολυφωνία* 3 (2003): 73-105. <https://www.dropbox.com/scl/fi/2c07p7chewubi19k9h60y/1.-3.pdf?rlkey=6phi7vci88sm92wn1maopnbe4&e=1&dl=0>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Παρτιτούρα του έργου

Αθανάσιος Παπαδημητρίου

Σουίτα

Πρελούδιο, Δύο Τύψεις και Επίλογος

για κιθάρα και πιάνο
(2022/2024)

[...στον Γιώργο Πυροβολάκη...]

9 *con disperazione*

f *ff* *mf*

11 XII XVI

pp *mf* *ppp*

pp dolce *mf*

13 *poco rit.----- a tempo*

mf *pp*

p misterioso *mf*

pp *mf* *pp* *ppp*

15 CIII

p *f*

mf *f* *ff*

17 *con disperazione*

f *ff* *mf*

3 3 3

19 XIV

pp *mf* *p* *ppp*

pp dolce *ppp* *pp*

3 3 3 3 3 3 3 3

21 XIII

mf *ppp*

mf *pp* *ppp* *pp misterioso*

3 3 3 3 3 3 3 3

23 *misterioso*

mf *p*

ppp *mf > p*

3 3 3 3 3 3 3 3

poco rit.----- *a tempo*

XII XIII

⑤ 3
1

pp *p* *pp* *ppp*

pp *p* *pp* *ppp*

pp *ppp*

3 3 3 3

II. Πρώτη Τύψη

...quasi une barcarolle...

Andante con delicatezza ♩ = c' 58

Κιθάρα

Πιάνο

pp

4

mf *pp*

7 *sul* ⑤ *mf* *p*

10 *sul* ④ *L.V.* *f* *mf* *mf*

13

L.V. *f*

mf

pp

4

③
④

④
⑤

16

mf

3

19

(loco)

pp

mf

sul ④

3

22

4

3

p

sul ③

25

4

L.V. *f*

mf

L.V. *f*

28

3

mf

4

p

31

misterioso

4

3

pp

L.V. *misterioso*

2

3

1

4

L.V.

pizz.

f (loco)

pp

34

3

ord. 5

f

p L.V.

3

L.V.

mf

37 *pizz.* *f* *(loco)* *ff* *con grandezza* *ord.*

40 *f* *ff* *con grandezza*

43 *pizz.* *f* *(loco)* *ff* *ord.*

46 *fff* *fff*

49

3 L.V. *ff* (loco) L.V. 3

52

f *mf* *p* rit. pizz.

55 (rit.) -- *a tempo* 3

pp *pp*

58

mf 3 *pp*

61 *ord.*
sul ⑤
mf

64
3 *p* 4 ④ 1 3 *mf* ⑤ *p*

67 *sul* ④
L.V. *f* *mf*

70
L.V. *f* *p* *pp*

quasi una cadenza - con tenerezza e molto rubato

72

pp ppp pp mf

L.V.

75

p mf p f

L.V. L.V.

78

pp f p mf

81

f ff p mf p mf

XV XIII XIV XII XVI VII XIII XII XV

84 *poco rit.* ----- *a tempo* *poco rit.* -----

3 4 1 1 3 1/4

pp *ppp* *ppp* *pppp*

87 *a tempo*

XIX XVI

(L.V.) pppp *pppp* *pp* *ppp* *ppppp*

III. Δεύτερη Τύψη

Allegretto ♩ = c' 72

Κιθάρα

Πιάνο

f sempre

2

con suavita (loco)

mf *f* *mf* *p*

4

mf *f* *mf*

6

CII CI

f

8 6 CII 3 *con grandezza* 3

L.V. *mf* *p* *f*

10 *CV* 3 L.V. 3 *mf* *f*

12 2 4 4 3 *ff* *f* *(subito) f*

1 0 6 *L.V.* *(p)*

14 3 5 5 L.V. 3 3 3 *fff* *f* *pp*

p sempre (loco)

16 *sul* ③ *con suavita*

L.V. *mf* *f* *p*

18

L.V. *mf* *f* *mf*

20

L.V. *f*

22

mf *pp* *ff* *mf* *f* *pp*

(loco)

24

mf *pp* *ff* *L.V.*

26

mf *pp* *con tenerezza*

28

p *mf* *sul ③ con tenerezza*

30

p *f* *pp*

32

④

pp *ppp*

3 *ppp* 6 6 6 6 6 6

34

ppp *p*

3 3 6 6 6 6 6 6

con eleganza
metallico (sul pont.)

36

p *mf*

con eleganza

3 3 3 3 3 3 3 3

p *mf*

38

XII XIII

p *mf*

3 3 3 3 3 3 3 3

p *mf*

40

XII XIV XIV XVI XV XIII ord.

p *ppp* *p* *ppp*

42

pp *f* *poco rit.*

44

a tempo *mf* *ff sempre* *con suavita* *f* *ff*

46

f *ff* CIV

48 *con grandezza* $\lceil 3 \rceil$

mf *con grandezza* *f*

50 *ff* *L.V.* *mf* *f*

52 *ff* *L.V.* *f* *(subito) f*

(P)

54 *fff* *CV CIV* *CI* *poco rit.*

cadenza - poco meno mosso con risoluzione (♩ = c' 66)

56

CI

CIII

CIV

p *mf* *p* *mf*

58

CI

CII

mf *ff* *mf* *ff*

60

CIII

CIV

CV

CVI

mf *ff* *f* *fff*

62

♩IX

f subito *L.V.*

CXII

64

5

5

5

6

ffff

ff

mf

66

3

f

p

3

mf

espressivo e molto rubato

CIX

68

5

5

5

5

5

pp dolce

5

CVII

70

5

5

5

3

3

p

pp

mf

72 CVII

p 5 5 5 5 5 5

mf 5 *p*

74 CV CIV

f 3 3 *mf* 3

76 CIV *rit.* *a tempo* ($\text{♩} = \text{c}' 72$)

p 3 *pp* 3 *ppp* *p* 3

3 6 6 6

78 *sul* ③

pp *mf* 3 *pp* 3 ⑤

3 *ppp* *ppp* *p* 3

6 6 3 3 6 6 6 6

80 *sul* ④

ppp *p* *pppp*

82 *con eleganza*
metallico (sul pont.)

p *mf* *mf* *p*

84 *poco a poco rit. e morendo*

p *f* *p* *mf* *pp* *f*

87 *(poco a poco rit. e morendo)*

mf *p* *pp* *ppp* *pppp*

IV. Επίλογος

Andante con tenerezza e molto rubato ♩ = c' 62

Κιθάρα

Πιάνο

The musical score is written for guitar and piano. It consists of seven measures. The guitar part is mostly silent, with some notes in measures 6 and 7. The piano part is the main focus, featuring a variety of dynamics and articulations. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 2 is marked *pp*. Measure 3 is marked *mf*. Measure 4 is marked *pp*. Measure 5 is marked *p*. Measure 6 is marked *pp*. Measure 7 is marked *L.V. ff*. The score includes several triplets and a *loco* section in measure 6. The tempo is *Andante con tenerezza e molto rubato* with a quarter note equal to 62 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat).

9

3 4 5 3 6 3

mf *p* *f*

CI

11

3 4 4 2 2

p *mf* *pp*

♭VII ♭IV

13

1 1

mf *p*

♭III ♭II XII XIV

15

1 1

mf *pp* *ppp*

3 3

17

Musical score for measures 17-18. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a triplet in the bass line. Dynamics include *p* and *pp*. The instruction *(loco)* is written above the vocal line.

19

Musical score for measures 19-20. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a triplet in the bass line. Dynamics include *f*, *pp*, and *mf*. The instruction *L.V. ff* is written above the vocal line. Chord symbols ψVII and ψII are present.

21

Musical score for measures 21-22. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a triplet in the bass line. Dynamics include *f*, *ff*, *p*, and *pp*. The instruction *L.V.* is written above the vocal line. Chord symbols ψIV and *pp sempre* are present.

23

Musical score for measures 23-24. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a triplet in the bass line. Dynamics include *L.V. mf*. The instruction *sul ③ cantabile con disperazione* is written above the vocal line.

24

3 3 f pp

26

sul ④

L.V. mf L.V.

3 3 3 3 3 3 pp *pp sempre*

28

poco rit. ----- *a tempo*

③

f p *misterioso* mf p

3 3 3 3 3 3 ppp

30

③

mf p 6 3 ff

3 3 3 3 3 3 3 3 ff

32

3

3

3

④

3

ΦII

1

0

1

2

3

3

p

34

⑤

ΦIII

mf

3

4

XII

XIII

p

36

XII

XIII

XV

③

15

mf > *p*

p > *pp*

pp

p

pp

ppp

ppp

pppp

38

con tristezza

3

④

①

2

2

p

pp

ΦI

40

3

molto rit. ----- *a tempo*

p *pp*

ami p

(loco) *pp* *f*