

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

MANUEL MARIA PONCE
THEME VARIE ET FINALE
(1926)
ΝΕΑ ΕΚΔΟΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
Θεωρία και Ανάλυση

Του φοιτητή
Δημήτρη Τολιάδη
ΑΕΜ:1641

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κωνσταντίνος Χάρδας, Αναπληρωτής Καθηγητής
Α.Π.Θ.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2025

Περιεχόμενα

Πρόλογος	3
Εισαγωγή	4
Μεθοδολογία	7
1. Επιμέλεια μουσικών εκδόσεων	9
1.1 Ιστορική επισκόπηση	9
1.2 Επιμέλεια μουσικών εκδόσεων – Stemmatic Filiation	12
1.3 Είδη μουσικών εκδόσεων	14
1.4 Προσωπική προσέγγιση στην επιμέλεια της έκδοσης του έργου.....	16
2. Σύντομη Βιογραφία	18
2.1 Το πρώτο ταξίδι στην Ευρώπη	21
2.1.1 Η ανάπτυξη του μεξικανικού μουσικού εθνικισμού – Επιστροφή στο Μεξικό	22
2.1.2 Ισπανική και Μεξικανική Παράδοση – Στοιχεία και ομοιότητες	24
2.1.3 Επιστροφή στην Ευρώπη – Γνωριμία με τον Segovia και εγκατάσταση στο Παρίσι.....	25
2.4 Εργογραφία	30
3. Theme Varie et Finale (1926)	31
3.1 Ιστορικά Στοιχεία	31
3.2 Αρμονική και Μορφολογική Ανάλυση.....	32
3.3 Διαφορές μεταξύ των εκδόσεων.....	48
4. Πρόταση – Νέα Έκδοση	62
4.1 Παρτιτούρα	63
5. Συμπεράσματα – Πρόταση για συνέχιση της έρευνας	78
Βιβλιογραφία	80

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία, έχει ως στόχο την ερμηνευτική προσέγγιση του έργου για κιθάρα *Theme Varie et Finale* (1926) του Manuel M. Ponce. Με βάση τις τρεις εκδόσεις του έργου που υπάρχουν, του 1928, του 2000 και του 2006, πάρθηκαν σημαντικές αποφάσεις, που θα βοηθήσουν τον αναγνώστη να έχει μια ξεκάθαρη εικόνα για την ιδέα που είχε ο συνθέτης. Σημαντικό ρόλο έπαιξε και η ανάλυση του έργου, από την οποία αντλήθηκαν σημαντικά συμπεράσματα για την τελική έκδοση του έργου, αλλά και την απόρριψη ή αποδοχή παρεμβάσεων στις υπάρχουσες εκδόσεις.

Εισαγωγή

Το *Theme Varie et Finale* (1926) του Manuel M. Ponce (1882-1948) αποτελεί ένα σημαντικό έργο στο ρεπερτόριο της κλασικής κιθάρας. Πριν μερικά χρόνια, ως σπουδαστής, είχα έρθει σε επαφή με το έργο, έχοντας στην κατοχή μου δύο διαφορετικές εκδόσεις, από τις οποίες έπρεπε να επιλέξω μία από τις δύο για να μελετήσω. Μη γνωρίζοντας τι είναι σωστό και τι λάθος, αποφάσισα να αφήσω αυτό το έργο, προσφεύγοντας στην επιλογή ενός άλλου, του οποίου η έκδοση ήταν πιο ξεκάθαρη. Αυτός ο προβληματισμός μου εκείνη την περίοδο, ήταν και η αφορμή από την οποία προέκυψε η προσωπική ανάγκη για την ενασχόληση μου με το θέμα. Ένας ακόμη λόγος που με ώθησε να ασχοληθώ με αυτή την έρευνα, είναι πως ήθελα να γνωρίσω την διαδικασία αναζήτησης διαφορετικών εκδόσεων, οι οποίες αλλοιώνουν ως ένα βαθμό το πρωτότυπο κείμενο, και στην καλλιέργεια της κρίσης όσον αφορά την επιμέλεια μιας έκδοσης.

Αποτέλεσμα όλης αυτής της διαδικασίας, είναι και η παρούσα εργασία, η οποία επικεντρώνεται στη δημιουργία μιας ερμηνευτικής έκδοσης του έργου, βασισμένη στις εκδόσεις των Andrés Segovia (1928), Miguel Alcázar (2000) και Tilman Hopfstock (2006), η οποία προέκυψε από την διερεύνηση των διαφορών μεταξύ των εκδόσεων, και της αποτύπωσης του έργου όσο πιο πιστά γίνεται, χωρίς να αλλοιώνεται η συνθετική ιδέα. Στο τέλος, θα υπάρχει η παρτιτούρα, η οποία θα είναι και νέα πρόταση της έκδοσης του έργου, με πλήρη δακτυλοθεσία και σημειογραφία, κάτι το οποίο έλειπε από τις εκδόσεις που βασίστηκαν στο πρωτότυπο.

Η επιμέλεια μουσικών εκδόσεων αποτελεί σημαντικό εργαλείο στην έρευνα, καθώς μας βοηθά στην κατανόηση και την ερμηνεία του έργου. Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, θα υπάρξει μια ιστορική ανασκόπηση του θέματος, βασισμένη στο άρθρο του Πέτρου Βούβαρη «(Επι)κριτικές και (Παρ)ερμηνευτικές εκδόσεις: Μια Ιστορική Ανασκόπηση».¹ Το άρθρο του James Grier, *Editing*,² και το βιβλίο του James Grier *The Critical Editing of Music: A History, Method and Practice* του 1996.³

Το δεύτερο κεφάλαιο επικεντρώνεται στη ζωή και το έργο του Ponce, με ιδιαίτερη έμφαση στη σχέση του με τον Segovia. Αποτέλεσμα αυτής της σχέσης, ήταν ο Ponce

¹ Βούβαρης, Πέτρος. «(Επι)κριτικές και (Παρ)ερμηνευτικές Μουσικές Εκδόσεις: Μια Ιστορική Ανασκόπηση.»

² Grier, James. "Editing." *Grove Music Online*. 2001

³ Grier, James. *The Critical Editing of Music: History Method and Practice* (1996).

να γράψει έναν σημαντικό αριθμό έργων, που ενίσχυσε σημαντικά το ρεπερτόριο του οργάνου. Η συνεργασία αυτή, εξελίχθηκε σε στενή φιλία, η οποία όμως πέρασε από διάφορα στάδια μέχρι το τέλος της ζωής του συνθέτη. Αυτή η δυναμική αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο, είχε σημαντικό αντίκτυπο στην τελική μορφή πολλών έργων του Ponce, συμπεριλαμβανομένου του *Theme Varie et Finale*.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται μια εκτενής αρμονική και μορφολογική ανάλυση του έργου αλλά και τα χαρακτηριστικά των παραλλαγών, που μας βοηθούν στην καλύτερη κατανόηση του κειμένου. Στο τέλος παρατίθεται ένας πίνακας ανάλυσης του τελευταίου μέρους του έργου (*Finale*), το οποίο είναι και το πιο στιβαρό από δομικής και μορφολογικής άποψης. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη σύγκριση των εκδόσεων των Segovia, Alcázar και Horpstock, μέσα από πίνακες που καταγράφουν τις διαφορές τους. Αυτή η ανάλυση επιτρέπει τη διερεύνηση των μεταβολών που έχουν επέλθει στο έργο μέσα από τις διάφορες εκδοτικές προσεγγίσεις, αναδεικνύοντας τα ερμηνευτικά διλήμματα και τις επιλογές που διαμορφώνουν την τελική εκτέλεση. Αξίζει να αναφερθεί επίσης, πως υπάρχει η εργασία του David Nystel “*Harmonic Practice in the Guitar Music of Manuel M. Ponce*” του 1985, στην οποία υπάρχει μια εκτενής αρμονική και μορφολογική ανάλυση του έργου αλλά και αναγωγικά διαγράμματα, βασισμένη στην έκδοση του Segovia.⁴

Στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η παρτιτούρα του *Theme Varie et Finale*, η οποία αποτελεί την προσωπική μου πρόταση για το έργο. Βασισμένη στην αρμονική και μορφολογική ανάλυση των προηγούμενων κεφαλαίων, αλλά και των εκδόσεων που είχα στην διάθεση μου ως πηγές, η έκδοση αυτή επιδιώκει να αποτυπώσει μια τεκμηριωμένη ερμηνευτική προσέγγιση του έργου, λαμβάνοντας υπόψη τις διαφοροποιήσεις των εκδόσεων που υπάρχουν, καθώς και τις αισθητικές και τεχνικές επιλογές που αναδεικνύουν την ουσία της μουσικής του Ponce.

Το πέμπτο κεφάλαιο περιλαμβάνει τα συμπεράσματα της έρευνας, συνοψίζοντας τις βασικές διαπιστώσεις σχετικά με τις διαφορετικές εκδόσεις του έργου. Επιπλέον, υπάρχει πρόταση για συνέχιση της έρευνας, καθώς η πρακτική του Segovia να επεμβαίνει στα έργα των συνθετών με τους οποίους συνεργαζόταν αποτελεί ένα φαινόμενο που αξίζει να διερευνηθεί περαιτέρω. Πολλοί συνθέτες, όπως ο Mario Castelnuovo – Tedesco, ο Manuel de Falla, ο Joaquín Rodrigo και ο Heitor Villa-

⁴ Nystel, David. “*Harmonic Practice in the Guitar Music of Manuel M. Ponce*,” 1985.

Lobos, επηρεάστηκαν από την καθοδήγηση του Segovia, γεγονός που ανοίγει τον δρόμο για μια βαθύτερη μελέτη της σχέσης εκτελεστή – συνθέτη και την επιρροή αυτής στην εξέλιξη του κιθαριστικού ρεπερτορίου.

Συνδυάζοντας τη μελέτη των εκδόσεων, τη διερεύνηση της σχέσης μεταξύ του Ponce και του Segovia, την αναλυτική προσέγγιση του έργου και την τελική πρόταση, η παρούσα εργασία στοχεύει στην προσφορά μιας τεκμηριωμένης ερμηνευτικής έκδοσης του *Theme Varie et Finale*, συμβάλλοντας στη βαθύτερη κατανόηση και ερμηνεία του έργου.

Ολοκληρώνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., για τις γνώσεις που μου παρείχαν κατά τη διάρκεια των σπουδών μου, και καθηγητή μου στην κιθάρα Θάνο Μήτσαλα, ο οποίος έπαιξε σημαντικό ρόλο στην αγάπη μου για την κιθάρα, αλλά και την επαφή μου με το ρεπερτόριο της. Τέλος, δεν θα μπορούσα να μην ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή μου, Κώστα Χάρδα, που με το ενδιαφέρον αλλά και την βοήθεια του, κατάφερα να ολοκληρώσω την έρευνα μου.

Μεθοδολογία

Η παρούσα έρευνα βασίζεται στη συγκριτική ανάλυση των εκδόσεων του *Theme Varie et Finale* του Manuel Ponce, προκειμένου να διαμορφωθεί μια νέα ερμηνευτική πρόταση. Οι εκδόσεις που χρησιμοποιήθηκαν ως πρωτογενές υλικό είναι των Andrés Segovia Miguel Alcázar, και Tilman Hoppstock, καθώς αποτελούν τις μόνες διαθέσιμες εκδοτικές πηγές του έργου.

Για την κατανόηση της διαδικασίας επιμέλειας των μουσικών εκδόσεων, αξιοποιήθηκε η θεωρητική προσέγγιση του James Grier. Στο πλαίσιο αυτό, πραγματοποιήθηκε ανασκόπηση της ιστορίας των μουσικών εκδόσεων από τις αρχές του 18ου αιώνα μέχρι και σήμερα, γεγονός που συνέβαλε στην κατανόηση των διαφορετικών εκδοτικών πρακτικών και στη διαμόρφωση της τελικής πρότασης της νέας έκδοσης του έργου. Αυτά τα έργα παρέχουν χρήσιμα εργαλεία και μεθοδολογικές κατευθύνσεις για την ανάλυση, την αξιολόγηση και την κριτική επεξεργασία μουσικών εκδόσεων.

Στο πλαίσιο της έρευνας, πραγματοποιήθηκε ιστορική ανασκόπηση της ζωής και του έργου του Ponce, αλλά και η επιρροή του Segovia στη διαμόρφωση του ρεπερτορίου. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στη συνεργασία των δύο μουσικών, η οποία επηρέασε σημαντικά την τελική μορφή του έργου.

Ένα από τα βασικά εργαλεία της μεθοδολογίας, υπήρξε η λεπτομερής αρμονική και μορφολογική ανάλυση του έργου. Η ανάλυση αυτή βασίστηκε στην έκδοση του Tilman Hoppstock, η οποία θεωρείται η πιο πιστή στο πρωτότυπο έργο του Ponce. Μέσω της λεπτομερούς ανάλυσης, η οποία έγινε με σκοπό την πλήρη κατανόηση του μουσικού κειμένου, προέκυψαν σημαντικά συμπεράσματα που συνέβαλαν στην κατανόηση της δομής και της αρμονικής εξέλιξης του έργου, οδηγώντας σε τεκμηριωμένες αποφάσεις για την τελική πρόταση της νέας ερμηνευτικής έκδοσης.

Παράλληλα, καταρτίστηκαν συγκριτικοί πίνακες μεταξύ των εκδόσεων των Segovia, Alcázar και Hoppstock, καταγράφοντας για πρώτη φορά σε συστηματική μορφή τις διαφορές τους κυρίως σε αλλαγμένους φθόγγους. Αυτή η σύγκριση επέτρεψε την αναλυτική διερεύνηση των εκδοτικών μεταβολών και των ερμηνευτικών επιλογών που έχουν επηρεάσει την εκτέλεση του έργου.

Επιπλέον, στο πλαίσιο της νέας ερμηνευτικής έκδοσης, τοποθετήθηκε λεπτομερής δακτυλοθεσία του αριστερού χεριού, καθιστώντας την πρώτη ερμηνευτική προσέγγιση με πλήρη δακτυλοθεσία βασισμένη στο πρωτότυπο. Αυτή η προσθήκη προσφέρει μια σαφή καθοδήγηση στον ερμηνευτή, συμβάλλοντας στη βέλτιστη τεχνική απόδοση του έργου και διευκολύνοντας τη μελέτη του.

Για τη δημιουργία της νέας παρτιτούρας χρησιμοποιήθηκε το πρόγραμμα Finale, το οποίο επέτρεψε την ακριβή καταγραφή και οπτική απόδοση της προτεινόμενης εκδοχής, ενσωματώνοντας τις ερμηνευτικές και τεχνικές επιλογές που προέκυψαν από την ανάλυση.

1. Επιμέλεια μουσικών εκδόσεων

1.1 Ιστορική επισκόπηση

Σύμφωνα με την Lydia Goehr, «το μουσικό έργο άρχισε να λειτουργεί ως ρυθμιστής στην μουσική πρακτική στα τέλη του 18^{ου} αιώνα».⁵ Μέχρι τότε, ο έλεγχος των έργων και τα δικαιώματα ήταν αποκλειστικά στα χέρια της εκκλησίας, της αυλής, ή στον εκδοτικό οίκο και όχι στον συνθέτη. Σημαντικοί συνθέτες όπως ο Haydn, υπέγραφαν αυστηρά συμβόλαια που τους υποχρέωναν να παραχωρούν τις συνθέσεις τους στην αυλή που εργάζονταν, και να μην διαθέτουν τα έργα τους πουθενά αλλού χωρίς έγκριση. Η σημειογραφία που υπήρχε επάνω στις παρτιτούρες εκείνη την περίοδο, πολλές φορές ήταν ασαφής, καθώς από περιοχή σε περιοχή, πολλές φορές η ίδια σημειογραφία, εκτελούνταν με διαφορετικό τρόπο. Η φωνητική μουσική, είχε μεγαλύτερη απήχηση στο κοινό συγκριτικά με την οργανική, η οποία δημοσιευόταν κυρίως σε συλλογές.⁶

Από το 1800 και ύστερα, υπάρχει μια μεταβατική περίοδος λόγω των πολλών αλλαγών που αφορούσαν αφενός τα πνευματικά δικαιώματα της μουσικής, και αφετέρου την αποσαφήνιση της σημειογραφίας. Αυτό είναι απόρροια της καθιέρωσης των πνευματικών δικαιωμάτων, καθώς η παρτιτούρα απέκτησε εμπορική δύναμη, καθιστώντας αναγκαίο τον καλύτερο προσδιορισμό της σημειογραφίας. Οι εκδοτικοί οίκοι, καλλιέργησαν τρόπους και πρακτικές διορθώσεων κατά την επιμέλεια μιας έκδοσης, ενώ η αξία των χειρόγραφων υποβιβάστηκε. Διάσημοι ερμηνευτές από την άλλη, επιμελούνται έργα παλαιότερων εποχών, με στόχο τον εκσυγχρονισμό τους και την επικοινωνία τους με το κοινό. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, το ίδιο έργο να αναπαράγεται με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, σύμφωνα με την αισθητική προσέγγιση του κάθε ερμηνευτή. Αυτές οι ενέργειες, ήταν και το έναυσμα για τις συζητήσεις όσον αφορά τις εκδόσεις, που ξεκίνησαν στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, και αφορούσαν την πιστότητα του μουσικού κειμένου.⁷

⁵ Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, 113.

⁶ Βούβαρης, Πέτρος. “(Επι)κριτικές και (Παρ)ερμηνευτικές Μουσικές Εκδόσεις: Μια Ιστορική Ανασκόπηση,” 3-4.

⁷ Βούβαρης, “Εκδόσεις,” 4-6.

Από την ίδρυση της Bach-Gesellschaft το 1850, με αφορμή μιας ολόκληρης έκδοσης έργων του J. S. Bach και την ανάδυση πολλών άλλων έργων του, οι μουσικολόγοι επιμελήθηκαν έναν μεγάλο αριθμό εκδόσεων σημαντικών συνθετών. Σε αυτές τις ενέργειες, συμμετείχαν πολλά σημαντικά πρόσωπα της εποχής, όπως ο Robert Schumann και ο Franz Liszt που είχαν ως στόχο την καλύτερη απόδοση του μουσικού κειμένου και όχι τον κατακερματισμό του για χάρη της λειτουργικότητας της εκτέλεσης.⁸

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, εμφανίζεται μια νέα πρακτική στις εκδόσεις, προσδιοριζόμενη ως κριτική, η οποία επηρεάζει την προσέγγιση των επιμελητών.⁹ Ο Max Friedländer, σημειώνει πως η κριτική προσέγγιση πάνω σε πολλές διαφορετικές εκτελέσεις, είναι ο μόνος τρόπος να γίνουν σωστές αποφάσεις για την επιμέλεια ενός έργου.¹⁰

Την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα, η Königliche Akademie der Künste του Βερολίνου, είχε προχωρήσει σε εκδόσεις που ισχυρίζονταν πως ήταν ελεύθερες από τέτοιου είδους παρεμβάσεις, και ονομάστηκαν Urtext (πρωτότυπο κείμενο). Τέτοιου είδους εκδόσεις, διαδόθηκαν περισσότερο μετά το τέλος του Β' Παγκόσμιου Πολέμου.¹¹ Επειδή αυτές βασίζονται στο πρωτότυπο κείμενο, παρείχαν την δυνατότητα στους εκτελεστές να διαμορφώσουν ταυτόχρονα μια δική τους προσέγγιση πάνω στο έργο, ειδικά στην περίπτωση της μουσικής του Bach. Οι ενστάσεις των ακαδημαϊκών πάνω στις Urtext εκδόσεις, εστιάζουν στο γεγονός ότι συχνά δεν εκπληρώνουν τον ισχυρισμό τους για πιστή απόδοση του πρωτοτύπου. Ο Gunter Henle το 1954 υπογράμμισε, πως πολλές φορές το πρωτότυπο, σε σύγκριση με την πρώτη έκδοση διαφέρουν. Αυτό δημιουργεί προβληματισμό στους εκδότες, καθώς υπάρχει ασάφεια για την καλύτερη απόδοση του έργου.¹²

Ο μουσικολόγος Georg Fedel, όπως και ο Friedländer, υπογράμμισε την αναγκαιότητα της μελέτης των πηγών, και θεωρεί πως οι εκδόσεις Urtext, πρέπει να είναι κριτικές εκδόσεις. Επεσήμανε επίσης, ότι όταν μια παρτιτούρα Urtext υποβάλλεται σε παρεμβάσεις σε μεταγενέστερο στάδιο, αυτή παύει να είναι Urtext. Η δεύτερη εκδοχή επιμέλειας έργων που αναδείχθηκε μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο

⁸ Βούβαρης, "Εκδόσεις," 7.

⁹ Βούβαρης, "Εκδόσεις," 9.

¹⁰ Grier, James. "Editing." *Grove Music Online*. 2001, 1.

¹¹ Βούβαρης, "Εκδόσεις," 9.

¹² Grier, "Editing," 2.

σχετίζεται με τις συλλογές νέων εκδόσεων από μεγάλους συνθέτες. Αυτό βοήθησε στην καλύτερη κατανόηση του ρεπερτορίου και των πηγών τους.¹³

Οι εκδόσεις που δημιουργήθηκαν μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο παρουσιάζουν σημαντικές βελτιώσεις, καθώς περιέχουν την έρευνα πολλών προηγούμενων γενιών. Όπως είναι φυσιολογικό, αυτές θα συνεχίσουν να αμφισβητούνται, ως αποτέλεσμα της συνέχειας της έρευνας. Οι καινοτομίες της δεκαετίας του 1950, έστρεψαν ξανά το ενδιαφέρον στην προετοιμασία των κριτικών εκδόσεων, και την ερμηνευτική προσέγγιση τους από τους εκτελεστές, το οποίο έρχεται σε αντίθεση με την στάση που υπήρχε τον 19^ο αιώνα, κατά τον οποίο οι εκδόσεις αποτελούσαν περισσότερο φιλολογικά μνημεία ενώ τα εκτελεστικά ζητήματα έρχονταν σε δεύτερη μοίρα. Ως αποτέλεσμα, οι μουσικολόγοι άρχισαν να δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στην σχέση της μουσικής με τον εκτελεστή, καθιστώντας τις εκδόσεις πιο προσιτές γι' αυτόν, αφήνοντας στην άκρη την φιλολογική ακεραιότητα των κειμένων.¹⁴

¹³ Grier, James. "Editing." *Grove Music Online*. 2001, 2-3.

¹⁴ Grier, "Editing," 2-3.

1.2 Επιμέλεια μουσικών εκδόσεων – Stemmatic Filiation¹⁵

Ο Grier παρουσιάζει τέσσερις αρχές σχετικά με την επιμέλεια μια έκδοσης. Αρχικά, κάθε έκδοση από τη φύση της είναι κριτική, καθώς βασίζεται στην ιστορική έρευνα, και περιέχει την κριτική αξιολόγηση τόσο της σημειολογικής σημασίας του κειμένου, όσο και την αντίληψη του μουσικού στυλ από τον εκδότη. Η πρώτη ιδέα μιας επιμέλειας, αντλείται από την παράδοση των κριτικών εκδόσεων στην φιλολογία. Σε αυτή την περίπτωση, ο εκδότης πρέπει να κατανοήσει το έργο συνολικά, και ύστερα από κριτική αξιολόγηση, να προχωρήσει στις αποφάσεις που θα πάρει ως προς την επιμέλεια του κειμένου. Η επιρροή των συνθετών στη διαμόρφωση μιας έκδοσης, περιορίζεται πολλές φορές λόγω των παραγόντων που επικρατούν σε κοινωνικό, οικονομικό και πολιτικό επίπεδο, αν και οι συνθέτες, συνεχίζουν να έχουν τον πρώτο ρόλο, μέσω των πηγών που έχουν δημιουργήσει οι ίδιοι ή έχουν καθοδηγήσει άμεσα. Με τη σειρά τους οι εκδότες, δημιουργούν μια δική τους αξιολόγηση πάνω στις πηγές, και στο τι αυτές μεταφέρουν.

Η δεύτερη αρχή, έχει να κάνει με τον τρόπο επικοινωνίας του έργου με το ακροατήριο, αλλά και πως το έργο επηρεάζεται από τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες που επικρατούν στο περιβάλλον που δημιουργήθηκε, με αφετηρία πάντα την αρχική σύλληψη του συνθέτη. Έτσι, ο εκτελεστής ο οποίος έρχεται σε επαφή με το έργο, να μπορεί να το ερμηνεύσει με τον δικό του τρόπο, σύμφωνα με τις πληροφορίες που δίνονται.

Η σημειογραφία, αποτελεί την τρίτη αρχή αυτής της προσέγγισης του Grier. Αφορά τον τρόπο με τον οποίο αποδίδει το έργο ο επιμελητής, σύμφωνα με τις κατευθύνσεις του συνθέτη, λαμβάνοντας υπόψη το στυλ, το οποίο καθορίζει και τις τελικές αποφάσεις του. Η ιστορική έρευνα σχετικά με τα στοιχεία που διαμορφώνουν το στυλ, συνδυάζει πληροφορίες για το χρονικό πλαίσιο, τον τόπο, το είδος, τον συνθέτη, αλλά και το ίδιο το έργο. Αυτές είναι μερικές ιδέες, οι οποίες συνιστούν την ιστορική έρευνα ενός κομματιού. Παράλληλα η εκτέλεση, παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της τελικής μορφής του έργου, καθώς η σημειογραφία αφήνει πολλά περιθώρια ερμηνευτικής ελευθερίας στον εκτελεστή, πράγμα που μπορεί να επηρεάσει το στυλ. Ωστόσο, η παρτιτούρα παραμένει η κύρια πηγή κατανόησης ενός

¹⁵ Η κύρια πηγή για το παρόν υποκεφάλαιο είναι: Grier, James. "Editing." *Grove Music Online*, 2001.

έργου από τον ερευνητή, σε αντίθεση με τον ήχο, και αποτελεί το βασικό μέσο επικοινωνίας του συνθέτη με τον εκτελεστή.

Το στυλ, αποτελεί την τέταρτη αρχή επιμέλειας ενός έργου. Τα στοιχεία που το επηρεάζουν, έχουν να κάνουν με τον «τον χώρο, τον τόπο, τον χρόνο, το είδος, τον συνθέτη, αλλά και το ίδιο το έργο». Μέσω της διερεύνησης του ιστορικού πλαισίου που υφίσταται το έργο, ο εκδότης μπορεί να λάβει σημαντικές αποφάσεις όσον αφορά την επιμέλεια του, με στόχο την καλύτερη δυνατή απόδοση του.

Η επιμέλεια ενός έργου, αφορά την προτίμηση μίας ανάγνωσης από την άλλη. Όλες οι αναγνώσεις μπορούν να θεωρηθούν καλές, πιθανές, ή λάθος, σύμφωνα με την αξιολόγηση που θα γίνει. Το αν μια ανάγνωση είναι καλή, προκύπτει από το αν διαψευστεί για στιλιστικούς λόγους. Αυτή είναι όμως μια υποκειμενική διαδικασία, καθώς ένα λάθος που εντοπίζει ένας επιμελητής μπορεί να θεωρηθεί σωστό για έναν άλλον. Έτσι, από δύο διαφορετικούς επιμελητές, μπορεί να προκύψουν δύο διαφορετικές εκδόσεις, που και οι δύο να θεωρούνται σωστές, λόγω διαφορετικής αντίληψης του στυλ. Από την άλλη, οι κριτικοί λογοτεχνικών κειμένων, στην προσπάθεια να καθιερώσουν μια συγκεκριμένη μέθοδο, θεωρούν όλες τις προηγούμενες προσπάθειες εκδόσεων λανθασμένες. Η μέθοδος “*stemmatic filiation*”, σύμφωνα με τον Grier, είναι ουσιαστικά ένας γενεαλογικός πίνακας του έργου, στον οποίο τοποθετούνται όλες οι υπάρχουσες πηγές του σε χρονολογική σειρά. Αυτό δίνει την δυνατότητα στον επιμελητή να εντοπίσει τις διαφορές και ομοιότητες που υπάρχουν στις πηγές του έργου, με στόχο να φτάσει όσο πιο κοντά στην αλήθεια.

Η έρευνα του Karl Lachmann, που έλαβε μέρος τον 19^ο αιώνα, σε κείμενα της Καινής Διαθήκης και αλλά ποιητικά έργα, οδήγησε σε μερικά σημαντικά συμπεράσματα. Από αυτή την έρευνα, προέκυψαν τρεις διαφορετικοί τύποι αναγνώσεων, οι καλές, οι πολλαπλές αναγνώσεις από διάφορους ερμηνευτές, και τα γραμματικά λάθη. Ο κριτικός κειμένων, είναι αυτός που θα καθορίσει την ταξινόμηση αυτών των αναγνώσεων στις κατηγορίες που αναφέρθηκαν, η οποία εξαρτάται από την υφολογική αντίληψη του πάνω στο κείμενο. Η πρώτη και η τρίτη κατηγορία δεν απασχόλησαν περαιτέρω τον Lachmann, καθώς η πρώτη αφομοιώθηκε άμεσα μέσα στα κείμενα του, ενώ η τρίτη διορθώθηκε είτε μέσω καλύτερων αναγνώσεων του χειρόγραφου, είτε από υποθετικά στοιχεία.¹⁶

¹⁶ Grier, James. “*The Critical Editing of Music: History Method and Practice*,” 73-102.

Παρόλο που η μέθοδος “stemmatic filiation”, αποτελεί ένα εργαλείο που μπορεί να προσφέρει καθοδήγηση για την ερμηνεία διαφορετικών αναγνώσεων μέσα από την παράδοση του έργου, δεν σημαίνει πως είναι μια μηχανική διαδικασία που οδηγεί στην αυτοματοποιημένη παραγωγή του τελικού κειμένου. Ωστόσο, είναι ένα εργαλείο το οποίο βοηθά στην επιμέλεια μιας έκδοσης που στηρίζεται στην κριτική αξιολόγηση του κειμένου και των πηγών του.¹⁷

1.3 Είδη μουσικών εκδόσεων¹⁸

Ο Grier κατατάσσει τους τύπους των εκδόσεων σε τέσσερις διαφορετικές κατηγορίες. Τα φωτογραφικά αντίγραφα του χειρόγραφου, την έντυπη έκδοση, η οποία αντιγράφει το χειρόγραφο, την ερμηνευτική έκδοση, και στο τέλος, την κριτική έκδοση. Πολλές από τις εκδόσεις των προηγούμενων αιώνων, υπάρχουν ήδη ως φωτογραφικά αντίγραφα, καθώς σε αυτά, παρουσιάζεται με περισσότερη λεπτομέρεια η σημειογραφία σε σχέση με άλλες μεθόδους. Η φωτογραφία ωστόσο, πολλές φορές δεν αναπαράγει όλες τις λεπτομέρειες του πρωτότυπο. Αυτό συμβαίνει, γιατί πολλές φορές το πρωτότυπο δεν είναι τόσο καθαρό για να φανούν όλες οι λεπτομέρειες της παρτιτούρας. Έτσι, δύο φωτογραφίες της ίδιας πηγής, μπορούν να έχουν διαφορετική απόδοση. Επίσης ένα άλλο πρόβλημα, είναι ότι τα χειρόγραφα είναι πολλές φορές δυσανάγνωστα, με αποτέλεσμα να χρειάζεται η επέμβαση κάποιου ειδικού ώστε αυτή να έχει καλύτερη απόδοση.

Από τα είδη των εκδόσεων, αυτή που επιτρέπει στους εκδότες να διορθώσουν το πρωτότυπο, σύμφωνα με την κριτική τους έρευνα στο έργο και στις πηγές που διαθέτουν, είναι η πρώτη έντυπη έκδοση. Επειδή σε κάθε μία πηγή η σημειογραφία είναι μοναδική, αυτό οδηγεί τους εκδότες να βασιστούν στην κύρια πηγή και να αποδώσουν την παρτιτούρα με τον καλύτερο τρόπο.

Οι ερμηνευτικές εκδόσεις είναι αυτές που έχουν οδηγήσει σε μία συζήτηση, από την οποία προκύπτουν διάφορες διαφωνίες. Υπάρχει ωστόσο, και ανάγκη τέτοιων εκδόσεων, οι οποίες λειτουργούν ως «αποθετήρια», όσον αφορά την ερμηνευτική

¹⁷ Grier, James. “*The Critical Editing of Music: History Method and Practice*,” 73-102

¹⁸ Η κύρια πηγή για το παρόν υποκεφάλαιο είναι: Grier, James. “*Editing*.” *Grove Music Online*, 2001.

προσέγγιση του έργου. Μεταξύ ενός σημαντικού εκτελεστή και των μαθητών του, υπάρχει μια μορφή «προφορικής παράδοσης», η οποία λειτουργεί ως μέσο άντλησης παλαιότερων ερμηνευτικών αποδόσεων σημαντικών εκτελεστών. Πολλές φορές βέβαια, αυτό αποτελούσε και ένα πρόβλημα, καθώς ο εκτελεστής, λειτουργώντας και ως εκδότης, προχωρούσε σε αποφάσεις που άλλαζαν την κύρια πηγή, αποδίδοντας την πηγή σύμφωνα με την προσωπική του αισθητική, υπονομεύοντας πολλές φορές το έργο. Αυτό συνέβαινε ίσως λόγω έλλειψη ακαδημαϊκών γνώσεων των εκτελεστών του παρελθόντος, σε αντίθεση με τους εκτελεστές του σήμερα, που έχουν υψηλότερη ακαδημαϊκή κατάρτιση και δείχνουν περισσότερο ενδιαφέρον ως προς το πρωτότυπο.

Όλες οι παραπάνω μέθοδοι, απευθύνονται σε ένα εξειδικευμένο κοινό, καθώς οι κριτικές εκδόσεις απαιτούν γνώσεις που οδηγούν σε μεγαλύτερη αντίληψη των αλλαγών ή των αναθεωρήσεων επάνω στην παρτιτούρα. Ο εκδότης θα πρέπει να σημειώνει τις αλλαγές ή παρεμβάσεις που έχουν γίνει στο πρωτότυπο, και αφού έχει ενημερώσει για την μεθοδολογία την οποία έχει ακολουθήσει, δεν μπορεί να κατηγορηθεί για λανθασμένη κατεύθυνση ως προς το έργο. Σε κάθε κριτική έκδοση, δεν πρέπει να λείπει και ο σχολιασμός του εκδότη. Είναι ένα μέσο, με το οποίο μπορεί να επικοινωνήσει με το κοινό τις αποφάσεις που έλαβε, στην προσπάθειά του να αναδείξει το κείμενο.

Στην εισαγωγή μιας κριτικής έκδοσης, πρέπει να αναδειχθεί το ιστορικό πλαίσιο του έργου, αλλά και του ρεπερτορίου. Είναι σημαντικό, να υπάρχει κάποια σημείωση για τον συνθέτη και την θέση του έργου στην εργογραφία του, αλλά και για την εποχή της σύλληψής του. Επίσης, η συνεισφορά της έκδοσης, όσον αφορά το έργο αλλά και τη σχέση που μπορεί να έχει με προηγούμενες εκδόσεις, μπορεί να αναφερθεί στην εισαγωγή.

Οι κριτικές εκδόσεις μέσα από την οπτική γωνία ενός ερευνητή, δίνουν λύση σε όποια ερωτήματα δημιουργούνται πάνω σε ένα έργο. Μία κριτική έκδοση, δεν είναι απαραίτητο να έχει την καθολική αποδοχή των εκτελεστών και όσων έρχονται σε επαφή με το κείμενο, σίγουρα όμως είναι ένα μέσο το οποίο έχει στόχο την απόδοση του έργου όσο καλύτερα γίνεται, σύμφωνα με το ιστορικό πλαίσιο που υπάρχει.

1.4 Προσωπική προσέγγιση στην επιμέλεια της έκδοσης του έργου

Το έργο που θα μελετήσουμε στη συνέχεια, είναι από τα πρώτα έργα που έγραψε ο Ponce στην επιστροφή του στην Ευρώπη και την εγκατάστασή του στο Παρίσι. Μέχρι σήμερα, υπάρχουν τρεις διαφορετικές εκδόσεις του, η πρώτη χρονολογικά είναι μια ερμηνευτική έκδοση, που είναι η έκδοση του Segovia, και οι εκδόσεις του Miguel Alcazar και του κιθαριστή Tilman Hoppstock οι οποίες βασίστηκαν στο χειρόγραφο του Ponce. Στην παρούσα έρευνα, υπήρξε αδυναμία στην πρόσβαση στο χειρόγραφο, καθώς η επικοινωνία με την βιβλιοθήκη που φιλοξενεί το αρχείο του Ponce στο Μεξικό ήταν αδύνατη.

Η προσέγγιση που ακολουθήσαμε, έχει να κάνει με τον εντοπισμό των διαφορών μεταξύ των εκδόσεων. Στόχος είναι η καλύτερη απόδοση του μουσικού κειμένου για τον αναγνώστη, σύμφωνα πάντα με την μεθοδολογία που αναπτύξαμε, βασισμένη στην θεωρία του James Grier που αναλύθηκε προηγουμένως. Οι πληροφορίες που θα δοθούν όσον αφορά το ιστορικό πλαίσιο της συγκεκριμένης σύνθεσης και της ανάλυσής του, μαζί με τα βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη, θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα το μουσικό κείμενο, με στόχο την κριτική απόδοση του.

Στην ανάλυση του έργου, θα υπάρξουν αποσπάσματα που θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε το κείμενο με περισσότερη σαφήνεια, ενώ θα ακολουθήσουν και συγκριτικοί πίνακες μεταξύ των εκδόσεων στα τμήματα που υπάρχουν διαφορές. Επειδή υπήρχε έλλειψη λεπτομερούς σημειογραφίας στο πρωτότυπο, και εκτός μερικών διορθώσεων που δεν θα επηρεάζουν το πρωτότυπο κείμενο, θα υπάρχει ολοκληρωμένη δακτυλοθεσία που θα αφορά τον αναγνώστη. Μπορούμε να πούμε πως η εργασία αυτή, αφορά μια ερμηνευτική έκδοση του έργου βασισμένη στο πρωτότυπο κείμενο, με στόχο την καλύτερη δυνατή απόδοση του, σύμφωνα πάντα με την θεωρία του Grier για την επιμέλεια μιας έκδοσης.

Η ολοκλήρωση της σύνθεσης του έργου, έγινε στο Παρίσι, και η ημερομηνία που υπάρχει σημειωμένη είναι 8 Ιουνίου 1926. Οι πηγές του, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, είναι τρεις. Η πρώτη έκδοση έγινε δύο χρόνια μετά τη σύνθεση του, και είναι αυτή του Segovia από την Schott (1928), η δεύτερη είναι από μία συλλογή των χειρόγραφων του Ponce από τον Miguel Alcazar (2000), και η τρίτη έκδοση είναι αυτή του Tilman Hoppstock πάλι από την Schott (2006). Η χρονολογική σειρά των πηγών είναι ξεκάθαρη, το οποίο μας βοηθάει να κατανοήσουμε τις όποιες διαφορές

υπάρχουν στις εκδόσεις, αν και οι μεγαλύτερες διαφορές εντοπίζονται μεταξύ της έκδοσης του Segonia και των άλλων δύο, οι οποίες έχουν ως βάση το χειρόγραφο, και είναι πιο κοντά μεταξύ τους. Όλα αυτά θα παρουσιαστούν παρακάτω με μεγαλύτερη λεπτομέρεια.

Τέλος, η μέθοδος stemmatic filiation που αναλύθηκε προηγουμένως, χρησιμοποιήθηκε ως έναν βαθμό στην παρούσα εργασία. Εντοπίστηκαν όλες οι διαθέσιμες εκδόσεις του έργου οι οποίες τοποθετήθηκαν σε χρονολογική σειρά, καταρτίστηκαν συγκριτικοί πίνακες με τις διαφορές που έχουν μεταξύ τους, με στόχο να φτάσουμε όσο πιο κοντά στην αλήθεια για το έργο που μελετάμε.

2. Σύντομη Βιογραφία

Ο Manuel M. Ponce (1882-1948) αποτελεί έναν από τους σπουδαιότερους και με επιρροή μουσικούς του Μεξικό. Οι δημοσιευμένες συνθέσεις του Ponce υπερβαίνουν τις 150, και συμπεριλαμβάνουν έργα για ορχήστρα, κιθάρα, βιολί, βιολοντσέλο, φωνή, πιάνο, καθώς και μουσική δωματίου. Πολλά έργα του συνθέτη έχουν επιρροές του ευρωπαϊκού ρομαντισμού, ο οποίος είχε φτάσει στο Μεξικό κατά τα νεαρά χρόνια του. Επίσης, ο Ponce αλλά είχε επηρεαστεί και από τη μουσική της Κούβας, Ισπανίας και Γαλλίας.¹⁹

Γεννημένος στο Zacatecas του Μεξικού, ο Manuel ήταν το δωδέκατο παιδί της οικογένειας. Η αδελφή του Josephina ήταν αυτή που του δίδαξε τα πρώτα μαθήματα πιάνου στην ηλικία των 4 ετών. Σε ηλικία πέντε ετών συνέθεσε το πρώτο του έργο με τίτλο “The Dance of the Small Pox”. Ένα από τα αγαπημένα του έργα ήταν το “The March of Zacatecas” το οποίο μπορούσε να το παίξει με ευκολία από μικρή ηλικία. Μια φορά οι γείτονες τον άκουσαν να μελετάει, και τον κάλεσαν να παίξει στο σπίτι τους μπροστά στους καλεσμένους τους. Παίζοντας το συγκεκριμένο έργο, προκάλεσε ενθουσιασμό στον κόσμο που βρίσκονταν εκεί. Η μητέρα του έβλεπε την βελτίωση που είχε στο πιάνο, και κάλεσε τον Cipriano Avila, που ήταν και ο πρώτος του δάσκαλος στο πιάνο. Στην ηλικία των δέκα ετών, εντάχθηκε στην παιδική χορωδία της εκκλησίας του San Diego. Λίγα χρόνια αργότερα, κατείχε ήδη την θέση του βοηθού οργανίστα στην εκκλησία, και στη συνέχεια έγινε ο βασικός οργανίστας της εκκλησίας.²⁰

Αναζητώντας νέες προκλήσεις, μετακόμισε στην Πόλη του Μεξικού. Εκεί έμεινε με τον Ισπανό πιανίστα Vicente Manas (1858-1931), από τον οποίο παρακολούθησε μαθήματα. Ο Ιταλός Eduardo Gabrieli του έκανε μαθήματα αρμονίας, και του έδινε συμβουλές, οι οποίες του εμφύτευαν προσδοκίες και πνευματική ανησυχία.²¹ Ο Ponce αποφάσισε να εισαχθεί στο Conservatorio Nacional σε ηλικία 19 ετών, και είχε συνθέσει ήδη πολλά έργα σε αυτή την ηλικία τα οποία και εκτελούσε ο ίδιος. Έγραφε έργα με μικρότερη φόρμα όπως *Mazurka*, *Gavotte* και *Danza*. Αφού ολοκλήρωσε τις

¹⁹ Dahlia, Guerra. “Manuel M. Ponce: A Study of His Solo Piano Works and His Relationship to Mexican Musical Nationalism,” 1.

²⁰ Otero, Corazón. “Manuel M. Ponce and the Guitar,” 6-8.

²¹ Perez, Ricardo Miranda. “Ponce (Cuéllar), Manuel (María)”. Grove Music Online, 20 January 2001, 1.

σπουδές του στο Conservatorio, αποφάσισε να επιστρέψει στο Aguascalientes. Εκεί δίδασκε μαθήματα πιάνου και σολφέζ, με στόχο την συγκέντρωση χρημάτων για την αγορά ενός πιάνου.²²

Κάθε χρόνο στο Aguascalientes συγκεντρώνονταν έμποροι, ταυρομάχοι, ηθοποιοί και τραγουδιστές για το πανηγύρι του San Marcos. Εδώ, μαζί με πολλούς άλλους, βρέθηκαν ο Herran, ο Velarde και ο Ponce. Ο καλλιτεχνικός εθνικισμός των τριών, οφείλει πολλά σε αυτή την τοποθεσία. Οι ραψωδοί και οι τραγουδιστές που ταξίδευαν από πανηγύρι σε πανηγύρι ήταν εξαιρετική πηγή από την οποία μπορούσες να ακούσεις τα δημοφιλή Μεξικανικά τραγούδια. Ο Ponce ενσωμάτωσε αυτά τα ακούσματα στη μουσική του, με ευαισθησία και δεξιοτεχνία. Το πανηγύρι του San Marcos έμεινε βαθιά μέσα στην ψυχή του, λόγω των παιδικών του χρόνων εκεί, αλλά κυρίως ως νεαρός πλέον σχεδίασε μια εθνική επανάσταση στη μουσική. Ο Ponce γνώρισε εκεί την Severianna Rodriguez, μια τυφλή ραψωδό, την οποία συχνά ρωτούσε για διαφορετικά τραγούδια που του έδιναν νέες μουσικές ιδέες.²³

Ο Ponce είχε αναπτύξει μια ιδιαίτερη σχέση με τον Ισπανό κιθαριστή Andres Segovia (1893-1987), ο οποίος τον παρακίνησε να συνθέσει περισσότερο από ογδόντα έργα για κιθάρα. Μετά τον θάνατο του Ponce, ο Segovia έγραψε «*Οποιοσδήποτε αγαπάει το όργανο θα πρέπει να τιμάει την μνήμη του Ponce εξύψωσε την κιθάρα από την χαμηλή αρτιστική φόρμα στην οποία βρισκόταν*». Σε άλλο σημείο της προσωπικής αλληλογραφίας των δύο καλλιτεχνών εντοπίζεται ο Segovia να γράφει στον Ponce ότι το έργο του δεύτερου είναι για τον πρώτο «*το καλύτερο σε όλη την κιθαριστική λογοτεχνία*». Το 1941 στο Μοντεβιδέο, ο Segovia έκανε πρεμιέρα με το έργο του Ponce *Concierto del Sur* για κιθάρα και ορχήστρα, το οποίο αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα κονσέρτα για το κιθαριστικό ρεπερτόριο.²⁴

Ο Ponce θεωρείται πρωτοπόρος του μουσικού εθνικισμού στο Μεξικό, καθώς υπήρξε ο πρώτος που συνέλεξε και ταξινόμησε ένα μεγάλο μέρος της παραδοσιακής μουσικής της πατρίδας του. Η Μεξικανική Επανάσταση (1910-1920) επέφερε ένα νέο είδος εθνικής μουσικής συνείδησης, και είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μια καινούριας κατεύθυνσης στην έρευνα της μεξικανικής καλλιτεχνικής έκφρασης. Η σύνθεσή του *Canciones Mexicanas* (1912-1913) και κάποια έργα για πιάνο

²² Otero, Corazón. "Manuel M. Ponce and the Guitar," 6-8.

²³ Otero, Corazón. "Manuel M. Ponce and the Guitar," 6-8.

²⁴ Dahlia, Guerra. "Manuel M. Ponce: A Study of His Solo Piano Works and His Relationship to Mexican Musical Nationalism," 1.

βασίζονται σε δημοφιλή θέματα που σχετίζονται με εθνικά ιδανικά της επανάστασης, και ήταν η πρώτη φορά στη μεξικανική ιστορία που αναδύθηκαν μελωδίες ως εθνική μουσικογραφία. Ο Ponce ίδρυσε το πρώτο μάθημα παραδοσιακής μουσικής στην πόλη του Μεξικό, στο πανεπιστήμιο Escuela Universitaria de Musica το 1934, και από τα μαθήματά του δημιουργήθηκε η πρώτη γενιά των ερευνητών της παραδοσιακής μουσικής του Μεξικό. Επίσης, ο Ponce διατέλεσε πρόεδρος της Ακαδημίας Παραδοσιακών Σπουδών του Εθνικού Κονσερβατόριου το 1939. Διάσημοι μαθητές του αποτέλεσαν ο Carlos Chavez, μουσικός και συνθέτης, και ο Vicente T. Mendoza (1894-1964), συγγραφέας σημαντικών εκδόσεων σχετικά με την μεξικανική παραδοσιακή μουσική.²⁵

Αφιέρωσε τη ζωή του στην διατήρηση της παραδοσιακής μουσικής του τόπου του μέσω των γραπτών του, των συνθέσεων και των διαλέξεών του. Η ευχέρεια του στην έκφραση των απόψεων του ήταν οξύτατη, και κατάφερε να εκδώσει δώδεκα τεύχη του περιοδικού *Revista Musical de Mexico*, που αποτελούσαν συλλογές εκθέσεων πάνω σε μουσικά θέματα. Επιπλέον, είχε εκδώσει άρθρα πάνω στην μουσική αισθητική και σπουδές πάνω στην μεξικανική μουσική με τίτλο *Escritos y Composiciones Musicales* το 1917.²⁶

Το 1925 ο Ponce εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, και αφιερώθηκε στην σύνθεση και έκδοση του περιοδικού *Gaceta Musical*, το οποίο ήταν ένα πρωτοπόρο ισπανικό περιοδικό που στόχευε στην ανάδειξη της λατινοαμερικανικής μουσικής στην γαλλική επικράτεια. Ο συνθέτης αποτέλεσε διευθυντής της έκδοσης *Cultura Musical* του Εθνικού Κονσερβατόριου από το 1936 έως το 1937. Ήταν ενεργός ομιλητής και έδινε πολλές διαλέξεις, με θέματα όπως το “Musica Indigena” (1937) και “El Folklore Mexicano” (1941). Επηρέασε συνθέτες και κοινό μαζί, να κατανοήσουν τη σημασία της Μεξικανικής δημοτικής μουσικής. Όπως έχει γράψει ο Vasquez στο βιβλίο του με τίτλο *Manuel M. Ponce: Sencillez y Sinceridad: «Θεωρώ καθήκον κάθε Μεξικανού συνθέτη να εξευγενίσει την μουσική του τόπου του, να δώσει καλλιτεχνική υπόσταση, να διανθίσει με πολυφωνία και να διατηρήσει με αγάπη τις γνωστές μελωδίες που είναι η έκφραση της εθνικής ψυχής».*²⁷

²⁵ Dahlia, Guerra. “Manuel M. Ponce: A Study of His Solo Piano Works and His Relationship to Mexican Musical Nationalism,” 3.

²⁶ Dahlia, “Manuel M. Ponce,” 4.

²⁷ Dahlia, “Manuel M. Ponce,” 4.

2.1 Το πρώτο ταξίδι στην Ευρώπη

Ακολουθώντας το μουσικό του ένστικτο, ο Ponce αποφάσισε να μετακομίσει στην Ευρώπη. Για να το κάνει αυτό, έπρεπε να πουλήσει το πιάνο του ώστε να βρει τα χρήματα.²⁸ Μετά από ένα μεγάλο ταξίδι, εγκαταστάθηκε στην Μπολόνια και γράφτηκε στην Liceo Rossini. Ήταν 23 χρονών, σπούδασε σύνθεση με τον Luigi Torcchi (1858- 1920) και αργότερα με τον Dall' Olio, έναν μαθητή του Puccini. Τον Δεκέμβριο του 1905 μετά τον θάνατο του Dall' Olio, μετακόμισε στην Γερμανία και συγκεκριμένα στο Βερολίνο. Εκεί εντάχθηκε στην τάξη του Martin Krause (1853-1918), μαθητή του Liszt στο Stern Conservatoire του Βερολίνου και ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο πιάνο.²⁹ Από τον τρόπο της της ερμηνείας του, οι δάσκαλοι του αντιλήφθηκαν την ιταλική επιρροή, και ο Ponce κατάλαβε από τα σχόλια τους πως οι Γερμανοί θεωρούσαν τους εαυτούς τους μουσικά ανώτερους σε σχέση με τους Ιταλούς, από τη στιγμή που όλοι οι σύγχρονοι συνθέτες ακολούθησαν ούτε λίγο ούτε πολύ το μονοπάτι που χάραξε ο Richard Wagner. Εκεί, ολοκλήρωσε τις σπουδές του ως από τους πιο επιμελείς μαθητές. Υποτάχθηκε οικειοθελώς στην γερμανική πειθαρχία, πήρε μέρος σε συναυλίες, γνώρισε και έζησε πολλούς σημαντικούς εκτελεστές.³⁰ Ωστόσο, λόγω της κακής του οικονομικής κατάστασης, αποφάσισε να επιστρέψει στο Μεξικό τον Ιανουάριο του 1907.³¹

²⁸ Dahlia, Guerra, “*Manuel M. Ponce*,” 4.

²⁹ Perez, Ricardo Miranda. “*Ponce (Cuéllar), Manuel (María)*”. Grove Music Online, 20 January 2001, 1.

³⁰ Dahlia, “*Manuel M. Ponce*,” 4.

³¹ Perez, “*Ponce (Cuéllar), Manuel (María)*,” 1.

2.1.1 Η ανάπτυξη του μεξικανικού μουσικού εθνικισμού – Επιστροφή στο Μεξικό

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο Ponce είχε ζωτική επιρροή στην γένεση του μεξικανικού μουσικού εθνικισμού, και είχε αναγνωριστεί διεθνώς κατά την διάρκεια της ζωής του για το τραγούδι του *Estrellita* και *Concierto del Sur* για κιθάρα και ορχήστρα. Οφείλει να αναφερθεί ότι είχε ασχοληθεί και με τη σύνθεση μουσικής για πιάνο, τα οποία δεν είναι τόσο γνωστά εκτός των ορίων του Μεξικό. Τα έργα του για το πιάνο καταλαμβάνουν σημαντική θέση στην πιανιστική εργογραφία των αρχών του εικοστού αιώνα, και αναδεικνύουν την εξέλιξη της γραφής του Ponce, στην οποία αποτυπώνονται οι ευρωπαϊκές σπουδές του μαζί με τα εθνογραφικά του ιδανικά. Το ιδίωμα του συνθέτη είναι επιτηδευμένο ακόμα και όταν ανασυντάσσει τις καθιερωμένες μελωδίες της χώρας του.³²

Ο Ponce θεωρεί ότι τα παραδοσιακά τραγούδια (*cancion*) είναι μια μελωδική πραγμάτωση του πνεύματος ενός λαού, και ότι μέσω του τραγουδιού, οι άνθρωποι μπορούν να εξωτερικεύσουν τα πιο βαθιά συναισθήματα, προκειμένου να καθησυχάσουν τις ψυχές τους που υποφέρουν σιωπηλά. Για τον λόγο αυτό, ο συνθέτης θεωρούσε ότι η μουσική είναι η αρχαιότερη και πιο αγαπημένη συντροφιά του ανθρώπου. Έθεσε σκοπό της ζωής του τη συλλογή παραδοσιακού υλικού της χώρας του, και χρησιμοποίησε τα αρμονικά στοιχεία των *cancion* ως βάση της δουλειάς του, ενώ στις μελωδίες του είναι διακριτά μεξικανικά στοιχεία.³³

Από το 1913, ο Ponce ήταν μία φωνή πολιτισμού και κουλτούρας στο Μεξικό. Προσπάθησε να μνηθεί το εθνικιστικό κίνημα, βασιζόμενος σε μία ρομαντική ερμηνεία του παραδοσιακού τραγουδιού (*cancion*). Ο ίδιος έκανε μία διάλεξη τον Δεκέμβριο του 1913, με τίτλο *La musica y la cancion Mexicana*, δηλαδή μουσική και Μεξικανικό τραγούδι, η οποία είναι ένα πρώιμο είδος εθνικιστικής φιλοσοφίας. Σε αυτή τη διάλεξη, ο Ponce υποστήριξε για ποιον λόγο το Μεξικό πρέπει να έχει τη δική του μουσική, η πηγή της οποίας πρέπει να είναι το *cancion*, και πως αυτό πρέπει να ξαναπαρουσιαστεί. Η φιλοσοφία του αναπτύχθηκε περαιτέρω με την συνεισφορά του για μία ειδική έκδοση ενός λογοτεχνικού ημερολογίου *Cultura* (1917), και ένα

³² Dahlia, Guerra. "Manuel M. Ponce: A Study of His Solo Piano Works and His Relationship to Mexican Musical Nationalism," 55-56.

³³ Dahlia, "Manuel M. Ponce," 55-56.

μουσικό περιοδικό σε συνεργασία με τον μουσικό και ιστορικό Ruben M. Campos, το *Revista musica de Mexico*. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, πολλά από τα έργα που συνέθεσε την περίοδο 1913 μέχρι 1919, να προβάλλουν εθνικιστικά στοιχεία, και στον τίτλο τους να υπάρχει η λέξη “Mexican”, με στόχο να δείξει στους υπόλοιπους Μεξικανούς συνθέτες πως να διατηρήσουν την τοπική παράδοση.³⁴

Περίπου το 1919, ο Ponce ήταν πολύ δυσαρεστημένος από την θέση που είχε στη μουσική ζωή του Μεξικού. Οι συνάδελφοι συνθέτες, έδειξαν ελάχιστο ενδιαφέρον στην ρομαντική φόρμα του εθνικισμού, που αυτός προσπάθησε να τους μυήσει. Μια νέα γενιά συνθετών, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τον Carlos Chavez (1899-1978) και τον Juan Carillo (1875-1965), αναζήτησαν νέες μουσικές φόρμες, με σκοπό την έκφραση των Μεξικανικών μελωδιών. Απογοητευμένος από την ελλιπή κρατική υποστήριξη στα μουσικά ιδρύματα, το 1919 παραιτήθηκε από την θέση ως Διευθυντής της Orquesta Sinfonica Nacional, η παραίτηση του όμως δεν έγινε δεκτή μέχρι και το 1921. Τον Σεπτέμβριο του 1919, εξέδωσε κάλεσμα για ένα μουσικό συνέδριο, για να τονίσει την παρακμή των μουσικών ιδρυμάτων και της μουσικής εκπαίδευσης στο Μεξικό. Παρόλο που αυτή η ιδέα φάνηκε ενδιαφέρουσα ανάμεσα σε συνθέτες, εκπαιδευτικούς και μουσικούς, δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ.³⁵

³⁴ Dahlia, Guerra. “Manuel M. Ponce: A Study of His Solo Piano Works and His Relationship to Mexican Musical Nationalism,” 55-56.

³⁵ Dahlia, “Manuel M. Ponce,” 55-56.

2.1.2 Ισπανική και Μεξικανική Παράδοση – Στοιχεία και ομοιότητες

Στην Μεξικανική έντεχνη μουσική κυριάρχησαν τα στοιχεία που προέρχονταν από την Ευρώπη, όπως επίσης και στην παραδοσιακή μουσική, που ο Ponce προσπάθησε να φέρει στο προσκήνιο. Όπως αναφέρει ο Bruno Nettl: «*Η Μεξικανική παραδοσιακή μουσική υπάρχει σε μεγάλο βαθμό στην Ισπανική παράδοση, και ενώ οι Ινδιάνοι του Μεξικού διατηρούν ως έναν βαθμό τις τοπικές μουσικές παραδόσεις, φαίνεται να υπάρχει μικρότερη επιρροή των Ινδιάνικων στυλ στην Ισπανική παραδοσιακή μουσική εδώ παρά στη Βολιβία, το Περού και το Εκουαδόρ*».³⁶ Ο Nettl σημειώνει τις ομοιότητες που υπάρχουν μεταξύ του Μεξικανικού τραγουδιού *Corrido*, ένα είδος αφηγηματικού τραγουδιού, και του πιθανού Ισπανού προγόνου του, την *Romanza*.³⁷

Το πρόβλημα με τις Ισπανικές μελωδίες στην Λατινική Αμερική, παραμένει άλυτο. Μπορούμε όμως να πούμε με σιγουριά πως οι μελωδίες που τραγουδούνται στην Λατινική Αμερική δεν έχουν απλά εισαχθεί από την Ισπανία και την Πορτογαλία. Είναι συνήθως τραγούδια που έχουν γραφτεί στην Λατινική Αμερική με στυλ που έχουν έρθει από την Ευρώπη, ή είναι όντως τραγούδια που έχουν έρθει από την Ευρώπη αιώνες πριν, αλλά είναι τόσο αλλαγμένα από την προφορική παράδοση, που οι μελωδίες προερχόμενες από την Ευρώπη, παρόλο που έχουν συγγένεια με αυτές, δεν μπορούν να γίνουν άμεσα διακριτές. Αυτή η κατάσταση δεν ισχύει για τις μειονότητες που υπήρχαν στην Νότια Αμερική από Γερμανούς, άτομα από την Ανατολική Ευρώπη και Ιταλούς, καθώς αυτοί διατήρησαν πολλά από τα τραγούδια που έφεραν από την Ευρώπη, αλλά δεν δημιούργησαν νέο υλικό που θα χρησιμοποιούσαν στα παραδοσιακά στυλ.³⁸

Ανάμεσα στις σημαντικές Ευρωπαϊκές φόρμες τραγουδιού και χορού που χρησιμοποιούνται από τους Ισπανόφωνους της Λατινικής Αμερικής, πολλές είναι αυτές που δεν έχουν Ισπανική προέλευση. Έτσι, η *Mazurka*, *Polka*, *Vals*, *Polonaise*, ακόμα και το *Minuet* και το παρόμοιο με την *Gavotte*, το *Cuando*, είναι ανάμεσα στους χορούς που υπάρχουν στην Λατινική Αμερική.³⁹

³⁶ Nettl, Bruno. "Folk and Traditional Music of the Western Continents," 191-192.

³⁷ Nettl, "Folk and Traditional Music," 192.

³⁸ Nettl, "Folk and Traditional Music," 193.

³⁹ Nettl, "Folk and Traditional Music," 194.

2.1.3 Επιστροφή στην Ευρώπη – Γνωριμία με τον Segovia και εγκατάσταση στο Παρίσι

Το 1925, έφυγε από το Μεξικό για το Παρίσι, στο οποίο έμεινε και συνέχισε τις σπουδές του.⁴⁰ Μαθήτευσε με τον Paul Dukas στην σχολή Ecole Normale de Musique του Παρισιού από το 1925 έως το 1933, και ο Dukas είχε δώσει έπαινο κατά την αποφοίτησή του, στον οποίο ανέφερε ότι «είναι ένας μουσικός μεταμφιεσμένος σε μαθητή, ο οποίος μου δίνει μεγάλη τιμή που παρακολουθεί τα μαθήματά μου».⁴¹

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου βαθιάς επαγγελματικής και προσωπικής αλλαγής, είναι η στιγμή που η συνεργασία του Ponce και του Segovia ξεκίνησε. Οι δυο τους γνωρίστηκαν το 1923, όταν ο Segovia είχε βρεθεί στην Πόλη του Μεξικού για να παίξει ένα ρεσιτάλ. Ο Ponce είχε παρευρεθεί στο ρεσιτάλ, και είχε κάνει μια κριτική, εξυμνώντας τον Segovia. Ο Segovia ήθελε να γνωρίσει αυτόν που άσκησε την κριτική, και αφού ανακάλυψε πως έχει να κάνει με έναν διακεκριμένο συνθέτη, του ζήτησε να συνθέσει κάποιο έργο για κιθάρα. Ο Ponce τότε, συνέθεσε την πρώτη του Sonata για κιθάρα, η οποία μετά από 44 χρόνια εκδόθηκε με τον τίτλο Sonata Mexicana, που είναι και η πρώτη Σονάτα που γράφεται για κιθάρα αυτόν τον αιώνα. Τα μουσικά στοιχεία είναι κυρίως ιμπρεσιονιστικά, πράγμα καθόλου περίεργο, μιας και ο Ponce γνώριζε τη μουσική του Debussy, έχοντας συνθέσει το Scherzino, που είναι γραμμένο για πιάνο και το έχει αφιερώσει στον Debussy.⁴² Ο Segovia αναφέρεται στο συγκεκριμένο έργο στο πρώτο γράμμα που έστειλε στον Ponce, το οποίο μαρτυρά την αρχή μίας φιλίας των δύο ανδρών.

Η εγκατάσταση του Ponce στο Παρίσι, επέτρεψε στο να εξελιχθεί η σχέση του με τον Segovia, με αποτέλεσμα να συνθέσει πολλά έργα για κιθάρα, εμπλουτίζοντας την εργογραφία του οργάνου για εκείνη την περίοδο. Ενδιαφέρον είναι επίσης, να αναφερθούμε στο γεγονός ότι ο Ponce συνέθεσε έργα διαφόρων μουσικών στυλ αλλά και στο ότι ο Segovia πολλές φορές επέμβαινε στα έργα του προτείνοντας κάποιες αλλαγές. Στο σημείο αυτό, οφείλει να αναφερθεί πως ο Ponce δεν κρατούσε

⁴⁰ Dale, Mark. "The Ponce – Segovia Collaboration: Creating the Modern Guitar Repertoire," 4.

⁴¹ Dahlia, Guerra. "Manuel M. Ponce: A Study of His Solo Piano Works and His Relationship to Mexican Musical Nationalism," 1.

⁴² Alcázar, Miguel. "Obra Completa Para Guitarra De Manuel M. Ponce: De Acuerdo a Los Manuscritos Originales," 19.

αντίγραφο από όλα του τα έργα, τα οποία είχε μόνο ο Segovia στη Βαρκελώνη. Κατά τη διάρκεια του Ισπανικού Εμφυλίου, τα έργα αυτά χάθηκαν και δεν έχουν σωθεί.⁴³

Η συνεργασία του Ponce και του Segovia είναι ιδιαίτερη και χρήζει μελέτης, καθώς το αποτέλεσμα της έχει επηρεάσει τη μουσική παρακαταθήκη που άφησε ο Ponce. Αρχικά, οι δύο τους μοιράζονταν την ίδια αισθητική, αρχές και στόχους, ωστόσο στη συνέχεια της συνεργασίας τους, άρχισαν να υπάρχουν αποκλίσεις. Η αισθητική του Segovia παρέμεινε συντηρητική καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του. Ως σολίστ, αναγνώριζε πως υπάρχει εμπορική ανάγκη να επικοινωνεί με τους ακροατές και να υπάρχει δημόσια αποδοχή του έργου. Ο Ponce από την άλλη, επεδίωξε μία ποικιλία μεταξύ εθνικισμού, ρομαντισμού και μοντερνισμού. Ενώ ο Segovia αντιλαμβάνονταν τις ανάγκες του κοινού, ο Ponce ήταν ένας ιδεαλιστής, που πίστευε πως ο συνθέτης έπρεπε να ακολουθήσει την έμπνευση του αντί να συνθέσει κάτι που θα πήγαινε με την τάση του κοινού.⁴⁴

Μεταξύ του 1934 και 1936, η σχέση των δύο πέρασε μία μεγάλη κρίση. Ο Segovia έγραψε πολλά γράμματα στον Ponce από τον Νοέμβριο του 1932, τα οποία έμεναν αναπάντητα. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο Segovia έγραψε ένα γράμμα ακόμα και στη γυναίκα του Ponce, Clemma, προσπαθώντας να διατηρήσει επικοινωνία μαζί τους. Τελικά, τον Φεβρουάριο του 1936, ο Segovia έκανε την ύστατη προσπάθεια να σώσει την φιλία τους. Μπερδεμένος από την σιωπή του Ponce, ο Segovia θεώρησε πως έκανε κάτι και τον πρόσβαλε:⁴⁵ *«Λυπάμαι πολύ για την απομάκρυνσή μεταξύ μας, Manuel, και αναφέρομαι περισσότερο σε τι οδηγεί στη σιωπή μεταξύ μας παρά σε τι μας χωρίζει ως αποτέλεσμα της απόστασης. Αυτή η αποστασιοποίηση σου, αλλά και της Clemma, θα ήταν φυσιολογική αν είχα συμπεριφερθεί εχθρικά απέναντι σας. Αλλά είναι ανεξήγητο από την μεριά σου, αν είσαι σίγουρος για την αμετάβλητη επιρροή μου. Τι συμβαίνει με εσένα;»*⁴⁶

Παρόλο που ο Segovia ήταν αναγνωρισμένος εκτελεστής, του έλειπε ακαδημαϊκό υπόβαθρο, το οποίο κατάφερε να ξεπεράσει χάρη στην δική του προσπάθεια αλλά και πειθαρχία, αλλά όχι εντελώς. Εκτός αυτού, ήταν ένας ιδεολόγος, που πήρε προσωπικά τη διάσωση της κιθάρας, και αφοσιώθηκε στο να κάνει γνωστή τη μουσική του Ponce στον κόσμο. Ήταν όμως άνθρωπος, και αυτό σημαίνει πως δεν ήταν αλάνθαστος. Θα

⁴³ Alcázar, Miguel and Segal, Peter. "The Segovia-Ponce Letters," 3.

⁴⁴ Alcázar, Miguel and Segal, Peter. "The Segovia-Ponce Letters," 3.

⁴⁵ Dale, Mark. "The Ponce – Segovia Collaboration: Creating the Modern Guitar Repertoire," 4.

⁴⁶ Alcázar, Miguel and Segal, Peter. "The Segovia-Ponce Letters," 157.

μπορούσε επομένως να επηρεάζεται από το περιβάλλον του, αλλά αρνήθηκε την καταγωγή του και καλλιέργησε μία φοβία ως προς το φλαμένκο.⁴⁷ Αυτό μπορεί να τεκμηριωθεί με τα ίδια του τα λόγια, στο ντοκιμαντέρ του Christopher Nupen (*Allegro Films*, 1977), στο οποίο παραδέχεται πως ο πρώτος του δάσκαλος ήταν παίκτης φλαμένκο: «Ξαφνικά, ένας φτωχός φλαμενκίστας ήρθε στο σπίτι, και το πρώτο του άγριο *ragueado* με τρόμαξε και έκανα πίσω. Αλλά όταν γρατζούνισε την κιθάρα με μερικά *falsetas*, αυτά τα μελωδικά θραύσματα εισήλθαν σε όλους τους πόρους του σώματος μου. Ένωσα τόσο συγκινημένος που μπορώ να το θυμηθώ μέχρι και τώρα. Ο φτωχός άνδρας με ρώτησε: Θέλεις να μάθεις πως να παίζεις; Και κούνησα το κεφάλι μου πάνω κάτω με μεγάλη χαρά. Ο θείος μου συμφώνησε. Δύο μήνες αργότερα είχα μάθει τα πάντα από αυτά που γνώριζε ο δάσκαλος μου, τα οποία ήταν πολύ λίγα. Καθώς ο θείος μου έβλεπε τις δεξιότητες μου, έλεγε στους φίλους του: αντί να μάθει, αυτό το παλικάρι θυμάται».⁴⁸

Αργότερα στο ίδιο ντοκιμαντέρ, πριν ερμηνεύσει δύο κομμάτια του Ponce, εξηγεί την αντίσταση του στη flamenco ως εξής: «Αποδείχθηκε ηράκλεια προσπάθεια, να αλλάξω την ιδέα που είχαν οι συμπατριώτες μου για την κιθάρα, την οποία θεωρούσαν ταιριαστή μόνο για να συνοδεύει τραγούδια και χορευτές φλαμένκο σε ταβέρνες με άφθονο κρασί, αλλά και γυναικεία συντροφιά». Για να το επιβεβαιώσει αυτό και να δείξει πόσο πεσμένη ήταν η εικόνα για την κιθάρα, διηγείται επίσης ότι ένα πρωί, όταν η καμαριέρα του έφερε το πρωινό στο δωμάτιο, και τον είδε να εξασκείται, αναφώνησε: «Ω νεαρέ, τόσο χαρούμενος και τόσο ευτυχισμένος!»⁴⁹

Ο Segovia άσκησε μεγάλη επιρροή στον Ponce το οποίο ήταν απολύτως φυσιολογικό, καθώς οι δεξιοτέχνες, ειδικά το πρώτο μισό του αιώνα, είχαν μεγάλο χάρισμα και οι απόψεις τους θεωρούνταν αλάνθαστες. Ο Ponce υπέκυψε σε πολλές από τις προτάσεις του Segovia, αλλά μερικές φορές όταν δεν συμφωνούσε με αυτές, κρατούσε την σιωπή του ή έκανε τις απαραίτητες αλλαγές χωρίς όμως να τις συμπεριλάβει στα χειρόγραφα του, ίσως επειδή σκεφτόταν πως θα παίζονταν με τον τρόπο που είχε σκεφτεί αυτός. Μερικοί μπορεί να πιστεύουν πως το τελικό αποτέλεσμα ήταν καλύτερο μετά από την παρέμβαση του Segovia.⁵⁰

⁴⁷ Alcázar, Miguel. “*Obra Completa Para Guitarra De Manuel M. Ponce: De Acuerdo a Los Manuscritos Originales*,” 9-13.

⁴⁸ Nupen, Christopher. “*Segovia En los Olivos*.” *Allegro Films*, 1977

⁴⁹ Nupen, Christopher. “*Segovia En los Olivos*.” *Allegro Films*, 1977

⁵⁰ Alcázar, Miguel. “*Obra Completa Para Guitarra De Manuel M. Ponce: De Acuerdo a Los Manuscritos Originales*,” 9-15.

Ωστόσο, η οπτική γωνία του εκτελεστή είχε πάντα στο μυαλό του την μεγάλη επιτυχία και αποδοχή από το κοινό, και μερικές φορές η λεπτότητα της μουσικής του Ponce έπρεπε να μετατραπεί σε κάτι πιο λαμπερό και εντυπωσιακό για να λάβει την έγκριση του κοινού, και αυτό συνέβαινε με τα *ragueados* που του άρεσε να προσθέτει. Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, οι αλλαγές γίνονταν ώστε να διευκολύνουν ένα δύσκολο *passage*. Η επιθυμία για ταχύτητα είχε ως αποτέλεσμα ρυθμικές αλλαγές, ειδικά για το ρυθμικό σχήμα με όγδοο παρεστιγμένο και δέκατο έκτο, γιατί όσο πιο μεγάλη είναι η ταχύτητα που εκτελείται, τόσο πιο δύσκολο είναι να αποδοθεί με ακρίβεια, και αλλάζει συχνά σε τρίηχο ή άνισα μεταξύ τους όγδοα.⁵¹

Τα *tempi* που ζητούσε ο Ponce δεν ήταν πολύ γρήγορα, και έτσι το *allegro* επισκιάστηκε από ενδείξεις όπως *moderato*, *non troppo*, *serioso*, *espressivo*, *riacevole*, και πολλά άλλα. Αυτό ήταν μέρος του διακριτικού του χαρακτήρα, στον οποίο είχε κύριο λόγο η εσωστρέφεια, δημιουργώντας μια ήρεμη προσωπικότητα που δεν ζητούσε πολλές εκρήξεις και εντάσεις για να προκαλέσει την προσοχή. Αυτά εντοπίζονται σε όλη του τη μουσική, η οποία παρουσιάζει μια τέλεια ισορροπία μεταξύ έκφρασης, στοργής και προβληματισμού. Όλα αυτά είναι εμφανή στη μουσική του για κιθάρα, καταφέροντας να εκφράσει αυτό που τον γοήτευσε την πρώτη φορά που άκουσε τον Segovia στο ντεμπούτο του στο Μεξικό, και μοιράζεται μαζί μας στην κριτική που έγραψε για το *El Universal* της 6^{ης} Μαΐου του 1923: «Ακούγοντας τις νότες της κιθάρας παιγμένες από τον Andres Segovia, βιώνεις μια αίσθηση οικειότητας και σπιτικής ευεξίας. Είναι η επίκληση μακρινών και απαλών συναισθημάτων τυλιγμένων στην μυστηριώδη γοητεία των πραγμάτων του παρελθόντος. Είναι το άνοιγμα του πνεύματος, να ονειρευτείτε και να ζήσετε μερικές υπέροχες στιγμές μέσα σε μια ατμόσφαιρα καθαρής τέχνης που ο μεγάλος Ισπανός καλλιτέχνης ξέρει πως να αναδημιουργεί».⁵²

Το συνθετικό έργο του Ponce περιλαμβάνει σχεδόν όλες τις μουσικές φόρμες, και ακόμη και στα ορχηστρικά του έργα επικρατεί η ατμόσφαιρα ενδοσκόπησης, οικειότητας και φινέτσας που επικρατεί σε όλα του τα έργα. Η δραστηριοποίηση του δεν σταματούσαν στην σύνθεση, αλλά ήταν και ένας εξαιρετικός πιανίστας, το οποίο μπορεί να παρατηρηθεί στην παρτιτούρα του κονσέρτου του για πιάνο και ορχήστρα,

⁵¹ Alcázar, Miguel. “*Obra Completa Para Guitarra De Manuel M. Ponce: De Acuerdo a Los Manuscritos Originales*,” 9-15.

⁵² Alcázar, Miguel. “*Obra Completa Para Guitarra De Manuel M. Ponce: De Acuerdo a Los Manuscritos Originales*,” 9-15.

το οποίο ερμήνευσε θαυμάσια ο ίδιος ο Ponce στην πρεμιέρα του, όπως επιβεβαιώνουν οι κριτικές. Επίσης, δίδαξε πιάνο και σύνθεση στο Conservatorio Nacional de Musica, καθώς επίσης και στο Facultad de Musica του Πανεπιστημίου του Μεξικού. Άλλη μία σημαντική της μουσικής του δραστηριότητας, ήταν η έρευνα και συλλογή της παραδοσιακής μουσικής, καθώς και η δημιουργία και συμπερίληψη αυτών των θεμάτων σε πολλά από τα έργα του, θεωρούμενος ως πρωτεργάτης του εθνικιστικού κινήματος της μουσικής στο Μεξικό.⁵³

Τα περισσότερα από τα χειρόγραφα του για κιθάρα, έχουν διατηρηθεί στο αρχείο του, ενώ λείπουν αυτά που κρατούσε ο Segovia και τα οποία χάθηκαν κατά τη διάρκεια των ταξιδιών του από τη μία Ήπειρο στην άλλη, ή λόγω εθνικών ή προσωπικών καταστροφών, όπως ο Ισπανικός Εμφύλιος, ή λόγω απλής ληστείας. Αυτές είναι οι περιπτώσεις των τεσσάρων πρώτων σονατών, τη σουίτα Weiss, των παραλλαγών Folia και πολλών άλλων έργων.⁵⁴

⁵³ Alcázar, Miguel. “*Obra Completa Para Guitarra De Manuel M. Ponce: De Acuerdo a Los Manuscritos Originales*,” 9-15.

⁵⁴ Alcázar, Miguel. “*Obra Completa Para Guitarra De Manuel M. Ponce: De Acuerdo a Los Manuscritos Originales*,” 9-15.

2.4 Εργογραφία

Τα έργα για κιθάρα του Ponce δημιουργήθηκαν σε μία μεγάλη περίοδο 25 χρόνων, από το 1923 έως και τον θάνατο του το 1948. Όλα αυτά τα χρόνια έγραψε έξι Σονάτες, τρία έργα με Θέμα και Παραλλαγές, δύο Σουίτες, 24 Πρελούδια σε όλες τις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες, μία Σπουδή, δύο Σονατίνες, ακόμα έξι Πρελούδια, μία Σονάτα για κιθάρα και τσέμπαλο, ένα Κονσέρτο για κιθάρα και ορχήστρα και πολλά άλλα. Όλα αυτά τα έργα ήρθαν να εμπλουτίσουν το ρεπερτόριο της κιθάρας αυτού του αιώνα και είναι σηματοδεδμένα από μια εκλεκτή καλλιτεχνική προσέγγιση που περιλαμβάνει πολλά διαφορετικά στυλ. Έτσι, τα έργα που γράφτηκαν από το 1923 έως το 1927, φέρουν την επιρροή του Γαλλικού Ιμπρεσιονισμού, εκτός από τα πέντε τραγούδια, που μεταγράφηκαν από τον ίδιο και έχουν Μεξικανικό χαρακτήρα. Η περίοδος αυτή συνεχίστηκε με την στροφή του στο νεοκλασικό στυλ το οποίο κράτησε περίπου δύο χρόνια, με την σύνθεση δύο Σονατών, μία σε Κλασσικό ύφος και μία με επιρροή από τον Schubert, καθώς και μία Σουίτα σε Μπαρόκ ύφος, μετά από παραγγελία του Segovia.⁵⁵

Αυτή η τάση διακόπηκε με την σύνθεση των 24 πρελουδίων και της σπουδής, ανάμεσα στο Φθινόπωρο του 1929 και την Άνοιξη που ακολούθησε. Συνέχισε το έργο του με την τελευταία Σονάτα, όπου στα πρώτα δύο μέρη ακούγεται το θέμα από μία σονάτα του Paganini, χρησιμοποιώντας την ως Cantus Firmus αλλά με χρωματικό και ρομαντικό ύφος. Η Σονατίνα φέρει Ισπανική επιρροή, η οποία απαιτείται από τον Segovia, αλλά και στις παραλλαγές στο θέμα του Folia, ένα από τα κορυφαία έργα για κιθάρα τον 20^ο αιώνα, εμφανίζονται πολλά ιδιώματα και επιρροές. Κατά τη διάρκεια του 1930, επιστρέφει στο νεοκλασικό ύφος, με την σύνθεση μιας σουίτας και άλλων πολλών έργων, όλα σε μπαρόκ ύφος, έως και το 1932, που γράφει μία σονατίνα αφιερωμένη στον Tarrega, ο Ponce φτάνει στην τελευταία συνθετική περίοδο, επηρεασμένη από τον ιμπρεσιονισμό αλλά με μία πιο χρωματική προσέγγιση. Όλα τα παραπάνω καθιστούν τον Ponce καινοτόμο, καθώς κανένας μέχρι τότε δεν είχε γράψει έξι σονάτες για κιθάρα, όπως επίσης παραλλαγές αντίστοιχης εμβέλειας στο θέμα του Folia.⁵⁶

⁵⁵ Alcázar, Miguel. “*Obra Completa Para Guitarra De Manuel M. Ponce: De Acuerdo a Los Manuscritos Originales*,” 9-13.

⁵⁶ Alcázar, Miguel. “*Obra Completa Para Guitarra De Manuel M. Ponce: De Acuerdo a Los Manuscritos Originales*,” 9-13.

3. Theme Varie et Finale (1926)

3.1 Ιστορικά Στοιχεία

Ανάμεσα στα χειρόγραφα που υπάρχουν στο αρχείο του Ponce, για το συγκεκριμένο έργο υπάρχουν δύο διαφορετικές εκδόσεις. Το πρωτότυπο του Ponce, ενώ το άλλο αντίγραφο του χειρόγραφου είναι του Segovia. Στο χειρόγραφο του Ponce, παρουσιάζεται το θέμα, εννέα παραλλαγές και στο τέλος το finale. Στο τέλος του έργου υπάρχει σημείωση με την ημερομηνία ολοκλήρωσης της σύνθεσης του έργου, που ήταν 8 Ιουνίου 1926.

Από την άλλη, το χειρόγραφο του Segovia είναι όμοιο με αυτό που εκδόθηκε από τον Schott δύο χρόνια αργότερα, μαρτυρώντας πως η έκδοση έγινε από το χειρόγραφο του Segovia. Σε αυτό, το θέμα όπως και οι παραλλαγές είναι γραμμένες με σημείο επανάληψης, κάτι που δεν υπάρχει στο χειρόγραφο του Ponce, και πιθανόν να προστέθηκε από τον Segovia ώστε να μεγαλώσει η διάρκεια του έργου. Η σειρά των παραλλαγών είναι διαφορετική, και οι παραλλαγές I, VIII και IX από το χειρόγραφο του Ponce, παραλείπονται εντελώς. Με αυτές τις αλλαγές, η παραλλαγή I στην έκδοση του Segovia, αντιστοιχεί στην παραλλαγή V του πρωτότυπου, η II παραλλαγή στην VI, η III στην IV, η IV στη II, η V στην VII και η VI στην III.

Σύμφωνα με ένα γράμμα του Segovia στις 21 Αυγούστου του 1926, η πρεμιέρα του έργου έγινε στη Γαλλία στο Evian les Bains λίγες μέρες νωρίτερα, χωρίς να επισημαίνεται η ακριβής ημερομηνία. Αργότερα, ο Segovia έπαιξε το συγκεκριμένο έργο παντού στην Ευρώπη, αλλά και στο ντεμπούτο του στην Αμερική. Στο Theme Varie et Finale, ο Ponce διαχωρίζει τον εαυτό του κάπως από το ιμπρεσιονιστικό ιδίωμα των πρελουδίων, και επιστρέφει στο πιο ρομαντικό στυλ της πρώτης Σονάτας, αν και κάνει χρήση ευρείας χρωματικότητας και εναρμονίζει το θέμα με συγχορδίες μεθ' εβδόμης. Ο Segovia εξέδωσε το έργο το 1928 από την Schott και έκανε την πρώτη ηχογράφιση στα μέσα του 1950 για την Decca.⁵⁷

⁵⁷ Alcázar, Miguel. "Obra Completa Para Guitarra De Manuel M. Ponce: De Acuerdo a Los Manuscritos Originales," 44.

3.2 Αρμονική και Μορφολογική Ανάλυση

Το *Theme Varie et Finale* είναι ένα από τα έργα τα οποία ο Ponce συνέθεσε κατά τη διάρκεια της διαμονής του στο Παρίσι, και αντικατοπτρίζει τις αλλαγές στο στυλ του εκείνης της περιόδου. Σε αυτό το κεφάλαιο μέσω της ανάλυσης, θα αναδειχθούν σημαντικά στοιχεία για την εξέλιξη στο στυλ γραφής του Ponce, την αρμονία που χρησιμοποιεί, αλλά και μορφολογικά στοιχεία του έργου.

Παρόλο που το συνθετικό του έργο μετά το 1930 έχει χαρακτηριστεί ως «*avant-garde*»,⁵⁸ παραμένει εμφανής η χρήση νεοκλασικών στοιχείων, εμπλουτισμένων με πιο περίπλοκες χρωματικές αρμονίες και σκοτεινές τονικότητες, που ενίοτε χαρακτηρίζονται από τονική αστάθεια.⁵⁹ Ωστόσο, η αρμονία του Ponce είναι βασισμένη σε μία σταθερή τονική ακολουθία, αποτελώντας ουσιαστικά μία συνέχεια της μετά-ρομαντικής πρακτικής, με έντονη επιρροή από την αρμονία του ιμπρεσιονισμού. Επιπλέον, η αντίστιξη παίζει πολύ μεγάλο ρόλο στο στυλ του, η οποία παρέχει μεγαλύτερη αίσθηση ενότητας αλλά και βοηθά στη δημιουργία διαφωνιών. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της αρμονίας που χρησιμοποιεί, είναι επίσης η χρήση δανεικών συγχορδιών, της ναπολιτάνικης, αλλά και διαφωνιών που δεν λύνονται.⁶⁰

⁵⁸ Stevenson, Robert. “*Music in Mexico: A Historical Survey*,” 234-235.

⁵⁹ Béhague Gerard. “*Music in Latin America: An Introduction*,” 126.

⁶⁰ Malmström, Dan. “*Introduction to Twentieth Century Mexican Music*,” 75.

Θέμα

Το θέμα του έργου αποτελείται από 12 μέτρα, όπως και οι περισσότερες παραλλαγές που θα δούμε στη συνέχεια. Στο χειρόγραφο του Ponce, δεν υπάρχει σημείο επανάληψης, ενώ στην έκδοση του Segovia μετά την ολοκλήρωση των 8 μέτρων, υπάρχει επανάληψη. Αυτό συμβαίνει σε όλο το έργο, και όπως αναφέρθηκε παραπάνω, πιθανώς γίνεται από τον Segovia για να μεγαλώσει η διάρκεια του.⁶¹ Η οργάνωση των μέτρων είναι 4+4+4, οπότε θα μπορούσαμε να πούμε πως η δομή του κάθε μέρους είναι α+β+γ.

Η αρμονία του θέματος, λειτουργεί ως βάση για τις παραλλαγές που ακολουθούν. Έτσι, στα πρώτα 8 μέτρα, έχουμε την εξής αρμονική ακολουθία: $i - ii^{\circ}/III - V^{5+}/III - V7/VI - Fr^{6+} - V^6_4 - V/V - V$. Η κατάληξη γίνεται στη Σι μείζονα, χωρίς όμως να κάνει μετατροπία, καθώς η στροφή στην δεσπόζουσα γίνεται για δύο μέτρα, με αποτέλεσμα στο μ. 7 οι συγχορδίες της πτώσης να λειτουργούν ως παρενθετικές. Ο μπάσος στα μ. 1-5 παρατηρούμε κινείται στον κύκλο πεμπτών, δημιουργώντας μια μικρή αλυσίδα στα πρώτα τέσσερα μέτρα, και παρουσιάζεται σχεδόν αυτούσιος σε όλες τις παραλλαγές, εκτός από την παραλλαγή VI. Στη συνέχεια επιστρέφει στην Mi ελάσσονα για τα επόμενα 4 μέτρα. Στα μ. 9-12, παρατηρούμε στη μελωδία χρωματική κίνηση, με τις νότες Σολ δίεση – Σολ αναίρεση – Φα δίεση – Φα αναίρεση – Mi – Ρε δίεση, καθώς και το αρχικό μοτίβο της τρίλιας ανεστραμμένο. Η χρωματική κίνηση της σοπράνο, έχει ως στόχο την κατάληξη στις νότες Mi – Ρε δίεση – Σι, που είναι ίδιες με τις νότες που υπάρχουν στην τρίλλια του μ. 1. Η αρμονική ακολουθία στα μ. 9-12, είναι $iv^7 - V_7^{911}/N - N_6 - V_7 - i$

Στο μ. 1 του θέματος, μπορούμε να βρούμε δύο διακριτά μοτίβα, τα οποία χρησιμοποιούνται στις παραλλαγές που ακολουθούν. Στη μελωδία, υπάρχει κατιούσα κίνηση σε διάστημα 3^η μικρή, από τη νότα Σολ στη νότα Mi, ενώ στην εσωτερική φωνή, σαν μία τρίλλια από το Mi στο Ρε, με κατάληξη στη Σι είναι χαρακτηριστικό. Από αυτό το μοτίβο της τρίλιας προκύπτει και στο μ. 5 η μελωδία, που είναι καθρέπτης αυτού του μοτίβου. Οι σχέσεις μεταξύ των μοτίβων παίζουν σημαντικό ρόλο για την δημιουργία συνοχής συνολικά μέσα στο έργο, και μέσα από αυτά τα δύο μοτίβα προκύπτει μεγάλο μέρος του θεματικού υλικού όχι μόνο των παραλλαγών, αλλά και του Finale.

⁶¹ Alcázar, Miguel. "Obra Completa Para Guitarra De Manuel M. Ponce: De Acuerdo a Los Manuscritos Originales," 44.

The image shows a musical score for harmonic analysis, consisting of three systems of music. The first system (measures 1-4) features chords labeled p , i , ii^7 , $V5^\#$, III , and $V7/VI$. The second system (measures 5-8) includes $Fr6+$, f , $V6$, V/V , and p . The third system (measures 9-12) contains f , iv^7 , $V7/N$, $N6$, $v7$, and i . Dynamics like f and p are indicated throughout. Performance markings include a triplet in measure 5, a $rall.$ in measure 10, and a fermata in measure 11.

Παράδειγμα 1. Αρμονική ανάλυση του θέματος.

Παραλλαγή I

Αποτελεί ένα γρήγορο μέρος, το οποίο ακολουθεί δομικά και αρμονικά την πορεία του θέματος. Το μοτίβο της τρίλιας του θέματος, εμφανίζεται σχεδόν σε κάθε μέτρο του μέρους αυτού. Ο Ronce χρησιμοποιεί την τεχνική του καθρέπτη, και έτσι η τρίλια έχει ανιούσα φορά (βλ. παράδειγμα 2). Η παραλλαγή αυτή, θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι αυτούσια σε υλικό με το θέμα, με την μόνη διαφοροποίηση να είναι η ταχύτητα της ερμηνείας, αλλά και η αλλαγή στο μοτίβο της τρίλιας.

The image shows a musical score for 'Vivo (I)' starting at measure 13. It features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The dynamics are marked f and $deciso$. The score includes various chords and rests, with a fermata over a chord in the final measure.

Παράδειγμα 2. Απόσπασμα από την παραλλαγή I.

Παραλλαγή II

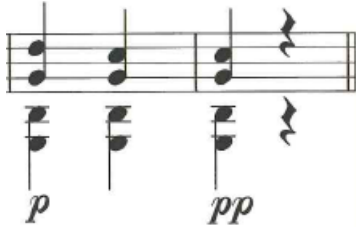
Σε αυτή την παραλλαγή, μπορούμε να διακρίνουμε πως υπάρχει ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο 3^{ης} μικρής που υπάρχει στη μελωδία, το οποίο εμφανίζεται και σε επόμενες παραλλαγές του έργου. Η μελωδική γραμμή εξελίσσεται πάνω από έναν επαναλαμβανόμενο ισοκράτη που υπάρχει στον μπάσο, ο οποίος αλλάζει ανά δύο με τρία μέτρα αναλόγως με την αρμονία. Στο χειρόγραφο του Ponce, στο πρώτο μέρος της παραλλαγής, υπάρχουν μικρές διαφοροποιήσεις σε σχέση με την έκδοση του Segovia. Στο μ. 36, στο χειρόγραφο του Ponce, η τελευταία νότα του μέτρου είναι Φα δίεση, ενώ στην έκδοση του Segovia είναι Μι. Η συγχορδία που ακούγεται στα μέτρα 35-37 είναι η Fr⁶⁺, ακριβώς όπως και στο θέμα. Στα μ. 37-40 υπάρχουν γρήγορα περάσματα συγχορδιών, οι οποίες οδηγούν την κατάληξη στην Σι Μείζονα. Στο δεύτερο μέρος, υπάρχει η χρωματική κατιούσα του θέματος, με περισσότερους διανθισμούς, το οποίο έχει να κάνει με την ταχύτητα της παραλλαγής. Πάλι υπάρχουν μικρές διαφορές μεταξύ των δύο εκδόσεων. Η παραλλαγή αυτή επίσης, διαφοροποιείται ως προς την έκταση της. Ενώ γενικά παρατηρούμε πως διατηρείται το 4+4+4, το μέρος αυτό λόγω και της ταχύτητας που έχει, δομικά αλλάζει και τα μέτρα γίνονται 8+8+8, διπλασιάζοντας κάθε μέτρο του θέματος.

Παραλλαγή III

Εδώ συναντάμε ένα μέρος, το οποίο μεταφέρεται στην ομώνυμη μείζονα. Η παραλλαγή επεκτείνεται σε σχέση με την βασική δομή που βλέπουμε στο θέμα, καθώς τα μέτρα είναι συνολικά 20. Είναι ένα αργό (*molto piu lento*) και εκφραστικό (*espressivo*) μέρος. Επίσης, το μοτίβο της 3^{ης} μικρής, εδώ μετατρέπεται σε 3^η μεγάλη, το οποίο συμβαίνει λόγω της αλλαγής της τονικότητας. Ο μπάσος παραμένει ίδιος, αλλά η αρμονία αλλάζει ως αποτέλεσμα και της μετάβασης σε άλλη τονικότητα. Στο μ. 60 υπάρχει αλλαγή της τονικότητας προσωρινά, και έχουμε την ίδια ακολουθία με το θέμα, και μόνο στα 3 τελευταία μέτρα επιστρέφουμε πάλι στην Μι Μείζονα, όπου και καταλήγει το μέρος. Στα μ. 61-66, βλέπουμε την χαρακτηριστική χρωματική κατιούσα που υπάρχει ως μοτιβικό υλικό του θέματος, η οποία καταλήγει στο μ. 66 στην V7 της Μι μείζονας. Κάτι νέο σε σχέση με ότι έχει εμφανιστεί νωρίτερα, είναι η κατάληξη σε I⁶ (βλ. παράδειγμα 4).



Παράδειγμα 3. Απόσπασμα μ. 62-65 από την παραλλαγή III.



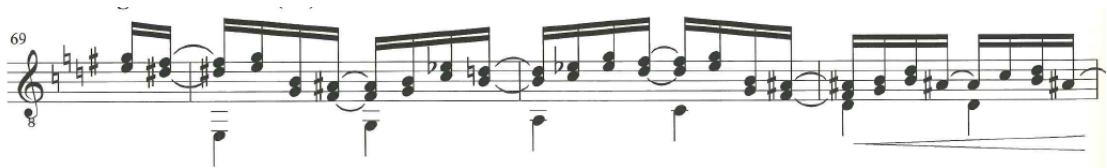
Παράδειγμα 4. μ. 67-68 της παραλλαγής III.

Παραλλαγή IV

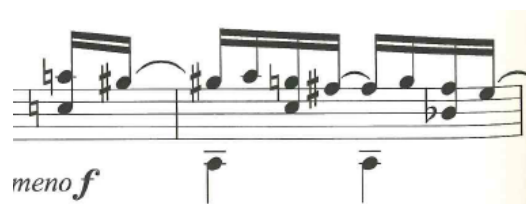
Η παραλλαγή αυτή, διατηρεί την ίδια αρμονική ακολουθία και δομή που υπάρχει στο θέμα. Η μελωδική γραμμή αποτελείται κυρίως από τρίτες παράλληλες, το οποίο είναι χαρακτηριστικό της Μεξικανικής παραδοσιακής μουσικής. Αυτό το στυλ, μπορούμε να εντοπίσουμε στην έρευνα του Nettl, ο οποίος παρουσιάζει ένα απόσπασμα ενός Μεξικανικού τραγουδιού διασκευασμένο από τον Vicente Mendoza, μία αυθεντία στην Μεξικανική παραδοσιακή μουσική, με χαρακτηριστικό τα διαστήματα 3^{ης} που επαναλαμβάνονται στην μελωδία, όπως χρησιμοποιεί και ο Ponce στην παραλλαγή που μελετάμε (βλ. παράδειγμα 5).⁶² Το πρότυπο που χρησιμοποιείται στην αρχή, λειτουργεί ως μοτίβο το οποίο διατηρείται σε όλη την παραλλαγή. Στα πρώτα 8 μέτρα, υπάρχει πάντα στον πρώτο χτύπο του μέτρου μία αποτζιατούρα διατηρημένη από το προηγούμενο μέτρο, τονίζοντας έτσι την διαφωνία που δημιουργείται σε σχέση με τον μπάσο. Στα μ. 74-76, τα διαστήματα της μελωδικής γραμμής ανοίγουν σε 4^{ης} και 6^{ης}, που ενώ πάλι τονίζεται η διαφωνία που υπάρχει στον ισχυρό χτύπο. Στο δεύτερο μέρος

⁶² Nettl, Bruno. "Folk and Traditional Music of the Western Continents," 193.

της παραλλαγής, υπάρχει περικύκλωση του αρμονικού φθόγγου από χρωματικούς, που βρίσκονται ένα ημιτόνιο ψηλότερα και ένα χαμηλότερα. Επίσης, στα μ. 78-80, υπάρχει στην εσωτερική φωνή ακόμα ένας αρμονικός φθόγγος της συγχορδίας, που δημιουργεί διαστήματα 5^{ης} και 4^{ης} αυξημένης σε σχέση με την μελωδία, δίνοντας έτσι μεγαλύτερη ένταση λόγω των διάφωνων διαστημάτων (βλ. παράδειγμα 6).



Παράδειγμα 5. Απόσπασμα μ. 69-72 της παραλλαγής IV.



Παράδειγμα 6. μ. 77-78 της παραλλαγής IV.

Παραλλαγή V

Η αρμονία και η δομή που του αρχικού θέματος του έργου, είναι εμφανή σε αυτή την παραλλαγή, η οποία έχει έντονο ρυθμικό χαρακτήρα. Μπορούμε να διακρίνουμε το μοτίβο με την 3^η μικρή στη μελωδική γραμμή, αλλά και ένα ρυθμικό μοτίβο με ένα όγδοο και δύο δέκατα έκτα, το οποίο επαναλαμβάνεται σε όλη την παραλλαγή. Στο δεύτερο μέρος της παραλλαγής, διακρίνουμε πάλι την ίδια αρμονική ακολουθία με το αρχικό θέμα, με τη χρωματική κίνηση στη μελωδία να διαφοροποιείται ελαφρώς σε σχέση με το αρχικό θέμα. Στο μ. 90, ο αρμονικός φθόγγος της μελωδίας είναι η Σολ, και παρατηρούμε πως περικυκλώνεται από χρωματικούς φθόγγους, οι οποίοι βρίσκονται ημιτόνιο ένα ψηλότερα και ένα χαμηλότερα. Το ίδιο συμβαίνει και στο μ. 91, με αρμονικό φθόγγο το Φα, και πάλι περικύλιωση πάνω και κάτω από την νότα αυτή. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η τελευταία νότα στα μέτρα αυτά, λειτουργεί ως προήγηση για την πρώτη νότα στο επόμενο μέτρο, ή ως αρμονική παραλλαγή.

The image shows a musical score for Variation V, measures 82-91. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music consists of a series of chords and melodic lines. Measure 82 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 85 has a forte (*f*) dynamic. Measure 88 has a *rall.* (rallentando) marking. Measure 91 has a *rit.* (ritardando) marking and ends with a *pp* (pianissimo) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Παράδειγμα 7. Παραλλαγή V.

Παραλλαγή VI

Αυτή η παραλλαγή είναι η μόνη που διαφοροποιείται όσον αφορά τη δομή και την αρμονία που χρησιμοποιείται. Η τονικότητα αλλάζει, και από την Μι ελάσσονα μεταφερόμαστε στη Ντο Μείζονα. Σε ολόκληρο το πρώτο μέρος της παραλλαγής η αρμονία αλλάζει εντελώς, και μόνο στο δεύτερο μέρος μπορούμε να διακρίνουμε σημεία που μας θυμίζουν το θέμα, όπως οι χρωματικοί ξένοι φθόγγοι που χρησιμοποιούνται πάλι σε σχέση με τον αρμονικό φθόγγο. Στο μ. 94, εμφανίζεται στη χαμηλότερη φωνή το μοτίβο που χρησιμοποιεί σε όλο το πρώτο μέρος της παραλλαγής ως θεματικό (πρόκειται για τρίλια του αρχικού θέματος σε μεγέθυνση). Στα μ 94-96, παρατηρούμε πως υπάρχει μίμηση μεταξύ χαμηλής φωνής και της μελωδίας, και κατάληξη στον μπάσο V-I στην Φα. Στα μ. 95-96 βλέπουμε και πάλι το ίδιο μοτίβο, το οποίο βρίσκεται ένα ημιτόνιο ψηλότερα, χρησιμοποιείται το ίδιο διάστημα απάντησης στην μελωδία, και κατάληξη V-I στην Σολ ύφεση. Μετά την κατάληξη στην Σολ ύφεση, μπορούμε να δούμε πως το θέμα χρησιμοποιείται θραυσματικά κινούμενο βηματικά προς τα επάνω, καταλήγοντας στο μ. 99 στην Σολ μείζονα. Στα 4 μέτρα που ακολουθούν, ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει, και παρατηρείται πάλι το θέμα της παραλλαγής θραυσματοποιημένο, σε μίμηση μεταξύ των εξωτερικών φωνών. Σε αυτό το σημείο, η αρμονική ακολουθία του αρχικού θέματος στα αντίστοιχα μέτρα επιστρέφει, μόνο που παρουσιάζεται στην Ντο μείζονα αντί της Μι ελάσσονας.

Σε αυτή την παραλλαγή του έργου, οι καταλήξεις V-I στον μπάσο τονίζονται από τον τρόπο με τον οποίο ο Ronce κάνει χρήση της ρυθμικής οργάνωσης. Αν και η μετρική ένδειξη του μέρους είναι 3/4, υπάρχει ημίολος ρυθμός και το μέτρο ακούγεται σαν 2/4 (βλ. παράδειγμα 8).

94

p

cresc. et accel.

Παράδειγμα 8. Απόσπασμα μ. 94-95 της παραλλαγής VI.

Παραλλαγή VII

Σε αυτή την παραλλαγή, ο Ponce εξακολουθεί να χρησιμοποιεί την ίδια δομή (4+4+4 μέτρα), αλλά και ίδια αρμονία με το θέμα, όπως και σε πολλές προηγούμενες παραλλαγές. Διακρίνουμε πάλι το μοτίβο της 3^{ης} μικρής, το οποίο διανθίζεται από τρίλιες, και αυτός ο μελωδικός ελιγμός διατηρείται σε όλο το πρώτο μέρος της παραλλαγής (βλ. παράδειγμα 9). Αυτό το μοτίβο, θα το συναντήσουμε και αργότερα, όταν θα αναλύσουμε το Finale του έργου στο οποίο παρουσιάζεται αυτούσιο. Το δεύτερο τετράμετρο τμήμα, ακολουθεί την αρμονία του θέματος, ενώ υπάρχει μια μικρή διαφοροποίηση σε σχέση με το πρώτο μέρος, και τις ρυθμικές αξίες που χρησιμοποιούνται.



Παράδειγμα 9. Απόσπασμα της παραλλαγής VII.

Παραλλαγή VIII

Η παραλλαγή αυτή είναι από τεχνικής απόψεως δύσκολη, καθώς αποτελείται από συνεχόμενες οκτάβες. Δεν υπάρχει αλλαγή στην αρμονική δομή, το σύνολο των μέτρων είναι 13, χωρίς να επηρεάζει την συνέπεια της δομής 4+4+4 όπως και στις περισσότερες παραλλαγές.

Molto moderato, ma energico (VIII)

The image shows a musical score for Variation VIII, measures 116 to 127. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The tempo is marked 'Molto moderato, ma energico'. The music consists of a single melodic line with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The melody is characterized by frequent octave leaps, which is the technical challenge mentioned in the text. The score is divided into five systems, with measure numbers 116, 118, 121, 124, and 127 indicated at the beginning of each system. The notation includes various accidentals (sharps, naturals, flats) and rests.

Παράδειγμα 10. Παραλλαγή VIII.

Finale

Το έργο καταλήγει με το Finale, το οποίο και αυτό βρίσκεται στην αρχική τονικότητα. Το μέρος αυτό είναι ουσιαστικά σε μορφή σονάτας, η οποία θα αναλυθεί παρακάτω. Το tempo είναι αρκετά ζωηρό και έντονο, και η σημείωση από τον Ponce που υπάρχει γι' αυτό είναι του *Vivo Scherzando*. Το θέμα Α', σημειωμένο με την ένδειξη *desico*, είναι ένας συνδυασμός του μοτίβου της τρίλιας που συναντάμε στο αρχικό θέμα του έργου, στην πρώτη και έβδομη παραλλαγή, αλλά και του μοτίβου της 3^{ης} μικρής. Το μέτρο είναι 3/8, και το ρυθμικό πρότυπο έχει προκύψει από το μοτίβο της τρίλιας από τα προηγούμενα μέρη.

Το Α' θέμα, διατηρεί τη Μι ελάσσονα συγχορδία για 4 μέτρα, και μετά συνεχίζει σε έναν ισοκράτη στην δεσπόζουσα για άλλα 4 μέτρα. Η αρμονική ακολουθία για τα μ. 145-148 είναι ν – VI – III⁵⁺ – iv στη Μι ελάσσονα. Τα τέσσερα τελευταία μέτρα του πρώτου θέματος, είναι ένα πέρασμα από τον τονικό χώρο του Σι και για την ακρίβεια χρησιμοποιείται Φρυγίος τρόπος, καθώς υπάρχει Ντο αναίρεση, πριν την κατάληξη στην Λα ελάσσονα στο μ. 153. Παρατηρούμε πως αρχικά υπάρχει μια αναστροφή του αρχικού ρυθμικού μοτίβου, το οποίο όπως θα δούμε στη συνέχεια θα χρησιμοποιηθεί στο μεταβατικό για το Β' θέμα.

Στο μ. 153 ξεκινάει το πρώτο μεταβατικό τμήμα προς το Β' θέμα. Η αρμονική ακολουθία, ξεκινάει με την Λα ελάσσονα με διάρκεια δύο μέτρα, συνεχίζει στην Φα μείζονα μεθ' ενάτης για άλλα δύο μέτρα, η οποία καταλήγει μέσω μιας Σολ δίεσης μεθ' εβδόμης στην Ντο δίεση μεθ' εβδόμης μέχρι το μ. 158. Αυτό το μικρό τμήμα των έξι μέτρων, οδηγεί σε ένα μεγαλύτερο μεταβατικό τμήμα 16 μέτρων, το οποίο είναι χωρισμένο σε δύο προτάσεις των 8 μέτρων. Θα μπορούσαμε να πούμε, πως υπάρχουν δύο διαφορετικά μεταβατικά τμήμα μέχρι να εμφανιστεί το Β' θέμα, καθώς στο δεύτερο τμήμα υπάρχει μοτιβικό υλικό που χρησιμοποιείται χωρίς να έχει σχέση με αυτό που ακούστηκε στα πρώτα 6 μέτρα του μεταβατικού τμήματος.

Στα μ. 159-165 δίνεται έμφαση στο Σι. Στη φράση των πρώτων τεσσάρων μέτρων, το μοτίβο της 3^{ης} μικρής που υπάρχει από το θέμα και τις παραλλαγές, είναι διακριτό ανάμεσα στις συγχορδίες μεθ' έκτης, και το *glissando* που χρησιμοποιείται τονίζει αυτό το διάστημα που υπάρχει στη μελωδία. Στα μ. 163-165 υπάρχει ένας ισοκράτης στο Σι που καταλήγει στο Μι του μ. 166, ενώ στα μ. 167-174, μπορούμε να πούμε πως επαναλαμβάνονται τα προηγούμενα 8 μέτρα, απλά μεταφέρονται έναν τόνο πάνω στη

παρατηρήσουμε τη χρήση ολοτονικής κλίμακας, με τις νότες Ρε – Μι – Φα δίεση – Σολ δίεση – Λα δίεση, που δημιουργεί ένα αρκετά χαρακτηριστικό άκουσμα (παράδειγμα 13). Αυτό το μοτίβο με τα αρμονικά διαστήματα δευτέρας, έχει εμφανιστεί και στα προηγούμενα μέτρα του μεταβατικού τμήματος.



Παράδειγμα 13. Ολοτονική κλίμακα μ. 238-239

Στο μ. 241, γίνεται στροφή προς την Μι ελάσσονα, με την συγχορδία της ναπολιτάνικης πάνω στον φθόγγο Φα αναίρεση. Στα μ. 246-248 έχουμε πτώση στη Μι ελάσσονα, και οι συγχορδίες που ακούγονται στα μέτρα αυτά είναι $iv^6 - V_7$, με κατάληξη στην Μι ελάσσονα στο μ. 249, όπου και ξεκινάει η Επανέκθεση του Finale.

Αυτή η σονάτα έχει χαρακτηριστικό την μη εμφάνιση ενός σημαντικού τμήματος Ανάπτυξης, ενώ η Επανέκθεση είναι αρκετά συνεπτυγμένη. Τα μ. 249-260 της Επανέκθεσης, είναι αυτούσια με τα αντίστοιχα της Έκθεσης. Στο μ. 261 ξεκινά το μεταβατικό τμήμα προς το Β' θέμα, το οποίο είναι αρκετά σύντομο σε σχέση με αυτό της έκθεσης, καθώς διαρκεί μόνο 10 μέτρα, και προστίθεται ένα ακόμη μοτίβο με οκτάβες από τα μ. 263 έως 268. Η τονικότητα του Β' θέματος είναι στη Μι Μείζονα. Λόγω της έντονης χρωματικότητας της μεσαίας φωνής σε αυτό το μέρος, και την περιστροφή της μελωδίας γύρω από τον φθόγγο Λα, καθιστά δύσκολη την αναγνώριση της τονικότητας. Ωστόσο, η κίνηση του μπάσου μεταξύ τονικής – δεσπόζουσας του φθόγγου Μι, είναι αυτό που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το Β' θέμα είναι στην συγκεκριμένη τονικότητα.

Ακολουθεί το Α' μεταβατικό τμήμα προς την coda. Αυτό παρουσιάζεται ένα ημιτόνιο χαμηλότερα από το αντίστοιχο μεταβατικό τμήμα της έκθεσης που ξεκινάει στο μ. 175, και έχουν το ίδιο ρυθμικό και μοτιβικό υλικό. Το τονικό κέντρο είναι Λα Φρύγιος, στο συγκεκριμένο τμήμα. Το μεταβατικό αυτό, οδηγεί σε ένα δεύτερο μεταβατικό τμήμα, πριν την coda, το οποίο επανέρχεται στην Μι ελάσσονα, καθώς στο μ. 289 εμφανίζεται η Ναπολιτάνικη συγχορδία της κλίμακας, η οποία διατηρείται μέχρι το μ. 192, μετατρέπεται σε ii_7^0 , αυτή συνεχίζει μέχρι το μ. 196, για να οδηγηθεί

στην V^6/V , η οποία δεν λύνεται στην δεσπόζουσα, αλλά καταλήγει στην ii. Το τμήμα ολοκληρώνεται στα μ. 301-302, με την V^{13} της Mi ελάσσονας.

Η coda ξεκινά στο μ. 303, με το μοτίβο της παραλλαγής VII να είναι ξεκάθαρο. Η αρμονία που χρησιμοποιείται στα μ. 303-309 είναι $i - iv^{\circ}_7 - i$, και στη συνέχεια στο μ. 310, εμφανίζεται μία F^{6+} , η οποία επαναλαμβάνεται έως το μ. 314, και καταλήγει σε μία πρωτική I^6 στην Mi μείζονα. Αυτή η αλλαγή της τονικότητας, από την ελάσσονα στην μείζονα, χωρίζει την coda σε δύο τμήματα: από το μ. 303 έως και το 314 ο τονικός χώρος βρίσκεται στην Mi ελάσσονα, ακολουθεί ένα μεταβατικό τμήμα από το μ. 315 έως το 326, και στο μ. 327 αρχίζει το β' τμήμα. Το μεταβατικό τμήμα στο μ. 315, αρχίζει με την I^6 στη Mi μείζονα, έως το μ. 316, ενώ στα μ. 317-318 εμφανίζεται μια Ναπολιτάνικη συγχορδία πάνω στον ισοκράτη της δεσπόζουσας, ο οποίος συνεχίζεται στα μ. 319-320, και καταλήγει σε ένα μοτίβο με οκτάβες στα μ. 323-324 το οποίο επίσης δίνει έμφαση στη δεσπόζουσα Σι, όπως και η κατάληξη των επόμενων δύο μέτρων. Στο μ. 327 αρχίζει το δεύτερο τμήμα της coda, στην οποία υπάρχει μία εναλλαγή μεταξύ της Mi μείζονας και της Σολ ελάσσονας για οκτώ μέτρα, πριν καταλήξει στη Mi μείζονα η οποία συνεχίζει μέχρι και το τέλος. Εδώ μεταφέρεται ως κατακλείδα, στην αρμονία η σχέση τρίτης μικρής, η οποία έπαιξε ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στη μελωδία του θέματος και των παραλλαγών. Τα τελευταία έντεκα μέτρα του κομματιού όλα επιβεβαιώνουν την Mi μείζονα, καταλήγοντας με ένα μοτίβο ανιούσας κλίμακας στα μ. 339-342, και με μία τρίλια στη νότα Ρε δίεση, η οποία ουσιαστικά μένει άλυτη, καθώς οι δύο τελευταίες συγχορδίες είναι μία I^7 . Εδώ η αρμονία απορροφά ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο του της μελωδικής κατασκευής του θέματος: την τρίλια.

Μέτρα	Μέρος	Μέτρα	Υλικό	Τονικό κέντρο
141-248	Έκθεση	141-152	Α' Θέμα	Μι-
		153-174	Α' μεταβατικό	Λα-
		175-200	Β' μεταβατικό	Λα# Φρύγιος
		201-224	Β' Θέμα	Σι-
		225-248	Μεταβατικό προς επανέκθεση	Μι-
249-302	Επανέκθεση	249-260	Α' Θέμα	Μι-
		261-270	Μεταβατικό	Σι+
		271-278	Β' Θέμα	Μι+
		279-288	Α' Μεταβατικό	Λα Φρύγιος
		289-302	Β' Μεταβατικό	Μι-
303-345	Coda	303-315	Α' Μέρος	Μι-
		315-327	Μεταβατικό	Μι+
		327-345	Β' Μέρος	Μι+

Πίνακας 1. Αρμονικά και μορφολογικά στοιχεία του Finale.

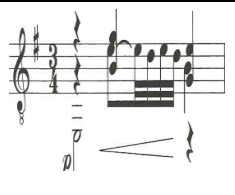




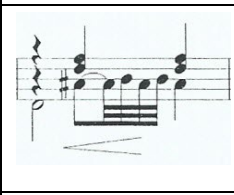
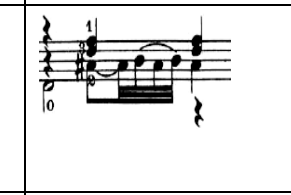
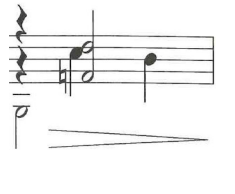

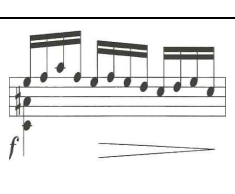
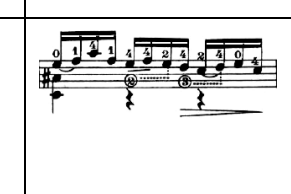



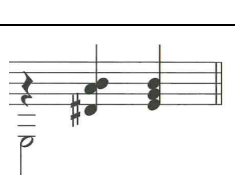

3.3 Διαφορές μεταξύ των εκδόσεων

Υπάρχουν τρεις διαφορετικές εκδόσεις, στις οποίες μπορούμε να παρατηρήσουμε είτε μικρές, είτε μεγάλες διαφορές. Κυριώς στην έκδοση του Segonia, βλέπουμε την αφαίρεση τριών από τις εννιά παραλλαγές, χωρίς να υπάρχει κάποια αιτιολόγηση για αυτή την ενέργεια. Ωστόσο, υπάρχουν διαφορές και στις εκδόσεις των Hopstock και Alcazar, με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε, αλλά και την μεθοδολογία που ακολουθήσαμε, πάρθηκαν σημαντικές αποφάσεις για την επιμέλεια του έργου. Όλες οι διαφορές, θα παρατεθούν παρακάτω σε συγκριτικούς πίνακες.

Θέμα

Στις διαφορές των δύο εκδόσεων όσον αφορά το θέμα του έργου, έχει να κάνει κυρίως με τις διάρκειες στους φθόγγους του μπάσου. Στην έκδοση του Alcazar αλλά και του Hopstock, ο μπάσος έχει μια ελευθερία στην διάρκεια του, ενώ στην έκδοση του Segonia, είναι πιο ξεκάθαρη η διάρκεια των φθόγγων του μπάσου (πίνακας 2). Στο χειρόγραφο του Ponce, δεν υπάρχει σημείο επανάληψης, ενώ στην έκδοση του Segonia μετά την ολοκλήρωση των 8 μέτρων, υπάρχει επανάληψη. Αυτό συμβαίνει σε όλο το έργο, και όπως αναφέρθηκε παραπάνω, πιθανώς γίνεται από τον Segonia για να μεγαλώσει η διάρκεια του.⁶⁴

⁶⁴ Alcázar, Miguel. “*Obra Completa Para Guitarra De Manuel M. Ponce: De Acuerdo a Los Manuscritos Originales*,” 44.

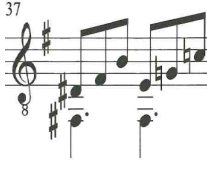

Μέτρο ο Ρονσ ε	Μέτρο Alcazar	Μέτρο Segovia	Έκδοση Hopstock	Έκδοση Alcazar	Έκδοση Segovia
1	1	1			
2	2	2			
3	3	3			
4	4	4			
6	6	6			
7	7	7			
12	12	12			

Πίνακας 2. Διαφορές στο Θέμα.

Παραλλαγή II

Σε αυτή την παραλλαγή, υπάρχει όπως και στο θέμα, πλήρη ταύτιση στις εκδόσεις του Alcazar και του Hoppstock. Οι διαφορές παρατηρούνται στην έκδοση του Segovia, καθώς υπάρχουν αλλαγές σε φθόγγους, που μερικές φορές αλλάζουν την αρμονία. Στο μ. 36, στις εκδόσεις των Hoppstock – Alcazar, η τελευταία νότα του μέτρου είναι το Φα, ενώ στο μ. 60 της έκδοσης Segovia είναι Μι.

Στο μ. 37, υπάρχει πάλι μία διαφοροποίηση των δύο σε σχέση με την έκδοση του Segovia, καθώς στον δεύτερο χτύπο εμφανίζεται η Ναπολιτάνικη συγχορδία ως περαστική μεταξύ των πτωτικών στην Σι μείζονα, ενώ ο Segovia το παραβλέπει τελείως αυτό και μετατρέπει το Ντο αναίρεση σε Ντο δίεση, αλλάζοντας έτσι την συγχορδία από Ναπολιτάνικη σε II°. Στα μ. 41-44 των εκδόσεων Alcazar - Hoppstock μετά τον μπάσο που εμφανίζεται μόνος του στον πρώτο χτύπο του κάθε μέτρου, το οποίο ακολουθεί μία συνέπεια σε όλα αυτά τα μέτρα. Στην έκδοση του Segovia δεν συμβαίνει αυτό, καθώς το που εμφανίζονται πλήρεις οι συγχορδίες, είναι διαφοροποιημένο, και δεν υπάρχει η συνέπεια που βρίσκουμε στον Ponce (πίνακας 3).




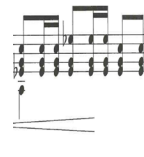
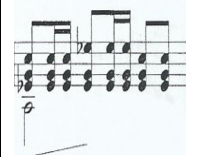

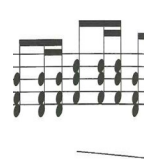
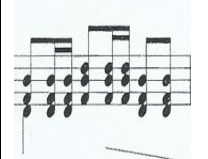

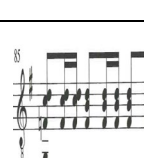
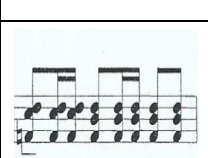

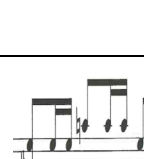

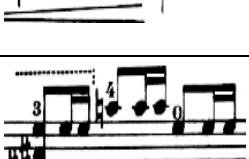
Μέτρο Hoppstock	Μέτρο Alcazar	Μέτρο Segovia	Έκδοση Hoppstock	Έκδοση Alcazar	Έκδοση Segovia
36	36	60			
37	37	61			

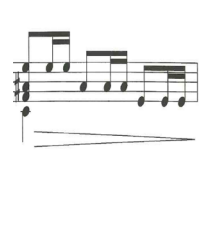


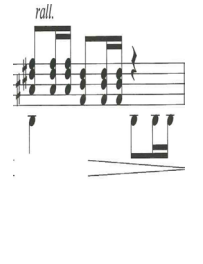
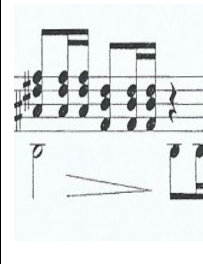
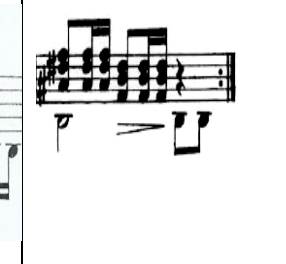
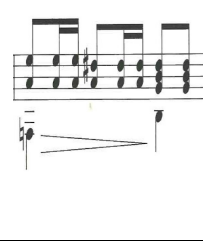
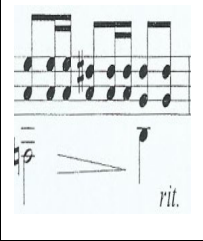




41	41	65			
42	42	66			
43	43	67			
44	44	68			
46	46	70			
47	47	71			
48	48	72			

Πίνακας 3. Διαφορές στην Παραλλαγή II του έργου.

Παραλλαγή V

Στις εκδόσεις του Hoppstock και του Alcazar, υπάρχει μια ταύτιση, με μια μικρή διαφορά μόνο στο μ. 93. Στην έκδοση του Segovia, το λα δίεση στο μέτρο 6 της παραλλαγής δεν εμφανίζεται, και υπάρχει αναίρεση στη νότα αυτή.

Μέτρο Hoppstock	Μέτρο Alcazar	Μέτρο Segovia	Έκδοση Hoppstock	Έκδοση Alcazar	Απόσπασμα Segovia
82	82	13			
83	83	14			
84	84	15			
85	85	16			
86	86	17			

87	87	18			
88	88	19			
92	92	23			
93	93	24			

Πίνακας 4. Διαφóρες στην Παραλλαγή V.

Παραλλαγή VIII

Η παραλλαγή αυτή έχει αφαιρεθεί εντελώς από την έκδοση του Segovia. Είναι μια απαιτητική παραλλαγή από τεχνικής άποψης. Ο Ponce πρόσφερε στον Segovia μία ευκολότερη εκδοχή της παραλλαγής, το οποίο όμως απορρίφθηκε από τον Segovia.⁶⁵ Στις εκδόσεις των Alcazar και Hoppstock, παρατίθενται και οι δύο εκδοχές της παραλλαγής. Ο Alcazar έχει την απλοποιημένη εκδοχή, ενώ η έκδοση του Hoppstock περιέχει και τις δύο, δίνοντας στον εκτελεστή την επιλογή της ερμηνείας.

Molto moderato, ma energico (VIII)

116

118

121

124

127

Παράδειγμα 17. Απόσπασμα παραλλαγής VIII – Έκδοση Hoppstock.

⁶⁵ Hoppstock, Tilman. “Manuel M. Ponce. The Paris Years (1926-32).” Christophorus, 2020.

Energico

Παράδειγμα 18. Απόσπασμα παραλλαγής VIII – Έκδοση Alcazar.

Finale

Το τελευταίο μέρος του έργου, είναι και αυτό στο οποίο παρατηρούνται σημαντικές διαφοροποιήσεις, που αφορούν αλλαγές στους φθόγγους. Αυτό συμβαίνει κυρίως στην έκδοση του Segonia, καθώς σε σχέση με τις άλλες δύο εκδόσεις, που είναι βασισμένες στο πρωτότυπο, υπάρχουν επεμβάσεις που αλλάζουν την αρμονική δομή του έργου.

Στην έκδοση του Segonia, στο μ. 166 ο μπάσος είναι η νότα Μι, και αυτό δημιουργεί ασάφεια ως προς την αρμονία που χρησιμοποιείται. Αυτό είναι προβληματικό, καθώς ο Segonia παραβλέπει εντελώς την προηγούμενη κίνηση του μπάσου, από το μ. 154 έως και το μ. 165, που έχει μια ανιούσα χρωματική κίνηση με σαφή προορισμό τη νότα Σι στο μπάσο. Όπως αναφέρθηκε και στην ανάλυση, σε αυτό το σημείο του έργου, παρουσιάζεται το Β' θέμα της σονάτας. Η νότα Μι που ακούγεται ως μπάσος είναι προβληματική, καθώς αυτό αλλάζει την μορφολογία της σονάτας. Ο λόγος που μπορεί να συμβαίνει αυτό, είναι γιατί ο Segonia ίσως θεώρησε πως αυτό ακούγεται κιθαριστικά πιο ολοκληρωμένο χρησιμοποιώντας ανοιχτή την έκτη χορδή της κιθάρας, δίνοντας περισσότερο βάθος, χωρίς όμως να λαμβάνει υπόψη ότι με αυτό

τον τρόπο αλλάζει η αρμονική πορεία του έργου. Προβληματικό είναι επίσης, πως και στην έκδοση του Alcazar, παρατηρείται επίσης πως ενστερνίζεται την άποψη του Segonia, και υιοθετεί αυτή την ενέργεια στην έκδοση του.






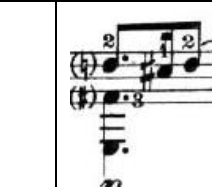
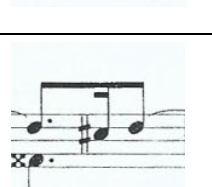
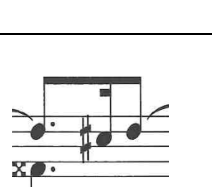


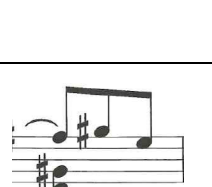


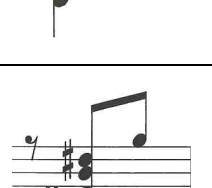
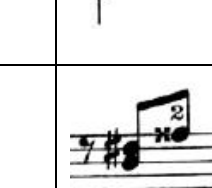

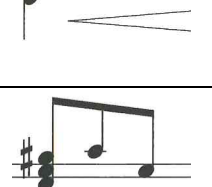
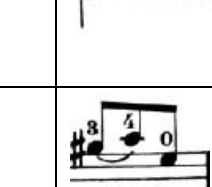
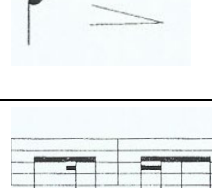
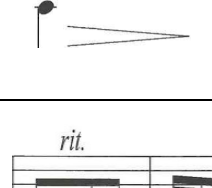
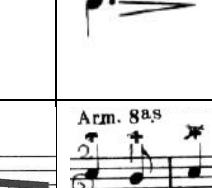
Μεταξύ της έκδοσης του Alcazar και του Horpstock, παρατηρούμε επίσης πως το έργο ολοκληρώνεται με δύο διαφορετικούς τρόπους. Ο Ponce έδωσε δύο διαφορετικές εκδοχές, στις οποίες δεν υπάρχει λάθος, απλά είναι στην κρίση του εκτελεστή για το ποια θα επιλέξει να ακολουθήσει. Ο Horpstock, στο παράρτημα της έκδοσης του συμπεριλαμβάνει την διαφορετική ολοκλήρωση του έργου, δίνοντας το ως εναλλακτική στον εκτελεστή.


The image displays a musical score for the final part of a piece, spanning measures 278 to 314. The score is written for a single instrument, likely a piano, in G major and 3/8 time. The right hand plays a melodic line with various rhythmic patterns, including a triplet in measure 278. The left hand provides a supporting bass line with chords and single notes. The score includes several performance markings: 'decresc. e un po' rit.' at the end of measure 278, 'Piu vivo' above measure 285, 'f' (forte) below measures 285 and 292, 'cresc.' (crescendo) below measure 292, and 'ff' (fortissimo) below measure 314. The piece concludes with a final chord in measure 314.

Παράδειγμα 19. Τελευταίο μέρος του Finale – Απόσπασμα της έκδοσης Alcazar.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of nine staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The measures are numbered 292, 300, 308, 316, 324, 332, 340, 349, and 357. The music features a complex rhythmic pattern with frequent triplets and sixteenth-note runs. The first staff (measures 292-300) includes the instruction "espressivo" and dynamic markings "f" and "p". The score concludes with a double bar line at measure 357.

Παράδειγμα 20. Τελευταίο μέρος του Finale – Απόσπασμα της έκδοσης Horpstock.

194	194	153			
206	206	166	<i>a tempo</i> 	<i>a tempo</i> 	
207	207	167			
210	210	169			
259	259	220			
260	260	221			
273-274	273- 274	235- 236		<i>rit.</i> 	Arm. 8as  <i>rall.</i>

311		257			
319		264			
335		280			
337		282			

Πίνακας 5. Διαφορές στο *Finale*.

4. Πρόταση – Νέα Έκδοση

Η νέα έκδοση του *Theme Varie et Finale* του Manuel M. Ponce, αποτελεί την πρώτη πλήρη μεταγραφή του έργου βασισμένη στις τρεις διαθέσιμες εκδόσεις, συνοδευόμενη από ολοκληρωμένη δακτυλοθεσία του αριστερού χεριού. Στόχος αυτής της προσέγγισης είναι η όσο το δυνατόν πιο πιστή απόδοση του έργου, διατηρώντας το ύφος και τις προθέσεις του συνθέτη, όπως αποτυπώνονται στο πρωτότυπο υλικό.

Για τη δημιουργία της νέας παρτιτούρας, χρησιμοποιήθηκε το μουσικό πρόγραμμα Finale, εξασφαλίζοντας ακρίβεια στη μεταφορά και επεξεργασία της παρτιτούρας. Η έκδοση αυτή δεν αποτελεί απλώς μια τεχνική αποτύπωση της μουσικής, αλλά μια τεκμηριωμένη ερμηνευτική προσέγγιση, βασισμένη τόσο στην ανάλυση του έργου όσο και στη μελέτη των εκδόσεων που υπήρχαν.

Όσον αφορά την εκτελεσιμότητα της παρτιτούρας, δεν υπήρξε κάποια δυσκολία, καθώς το έργο είναι γραμμένο με τρόπο που επιτρέπει την ομαλή απόδοσή του στην κιθάρα. Ωστόσο, σε ορισμένα σημεία παρουσιάστηκαν τεχνικές δυσκολίες, οι οποίες αντιμετωπίστηκαν μέσω προσεκτικής δακτυλοθεσίας, διασφαλίζοντας έτσι μια τεκμηριωμένη και λειτουργική εκτέλεση του έργου.

Επιπλέον, στη σημειογραφία προστέθηκαν ακριβείς ενδείξεις για τις χορδές στις οποίες πρέπει να παιχτούν οι φθόγγοι, καθώς και τα τάστα στα οποία θα χρησιμοποιηθεί η τεχνική *barre*, η οποία συμβολίστηκε με λατινικούς αριθμούς για μεγαλύτερη σαφήνεια. Επίσης, ενσωματώθηκαν λεπτομερείς ενδείξεις για τις τεχνικές *legato* του αριστερού χεριού, προσφέροντας έτσι μια πιο ολοκληρωμένη καθοδήγηση στον ερμηνευτή. Σε ορισμένα σημεία θα υπάρχει η μεταφορά του ίδιου δακτύλου από έναν φθόγγο σε έναν άλλον, το οποίο συμβολίζεται με παύλα στον φθόγγο που ακολουθεί. Αυτές οι προσθήκες έχουν στόχο να βοηθήσουν τον εκτελεστή να προσεγγίσει το έργο με μεγαλύτερη ακρίβεια και άνεση, διασφαλίζοντας μια συνεκτική και μουσικά αποτελεσματική εκτέλεση.

4.1 Παρτιτούρα

Theme Varie et Finale

Edited and fingered by
Dimitris Toliadis

Manuel M. Ponce
1882 - 1948

Andante un po' mosso

Musical score for the first section of "Theme Varie et Finale". The score is written for guitar in G major and 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Andante un po' mosso". The first staff contains measures 1-3, marked with a piano (*p*) dynamic and a fingering of 1 4 2 0. The second staff contains measures 4-6, marked with a forte (*f*) dynamic and a fingering of 1 4 2 0. The third staff contains measures 7-9, marked with a piano (*p*) dynamic and a fingering of 1 4 2 0. The fourth staff contains measures 10-12, marked with a piano (*p*) dynamic and a fingering of 1 4 2 0. The fifth staff contains measures 13-15, marked with a piano (*p*) dynamic and a fingering of 1 4 2 0. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line.

Vivo (I)

Musical score for the second section of "Theme Varie et Finale". The score is written for guitar in G major and 3/4 time. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Vivo (I)". The first staff contains measures 13-15, marked with a forte (*f*) dynamic and a fingering of 1 4 2 0. The second staff contains measures 16-18, marked with an *espress.* dynamic and a fingering of 1 4 2 0. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line.

CII *a tempo*

19 *dim.* *f*

22 *poco rall.* *pp*

Agitato (II)

25 *p* *cresc.*

28

31 *p*

34 *f*

37 CII

40 *f* *p*

43 *f* *p*

46 ②

Molto piu lento (III)

49 *p* *espressivo* CII -----

52

55

58 CII -----

Musical score for measures 61-65. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 61 starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody features eighth and quarter notes with fingerings 1, 2, 3, 4. Measure 62 has a circled 2 above it. Measure 63 has a circled 2 above it and a slur over measures 63-64. Measure 64 has a circled 2 above it. Measure 65 has a circled 2 above it and a slur over measures 65-66. Dynamics include *p* and *pp*.

Allegro moderato (IV)

Musical score for measures 69-79. The key signature has two sharps (F#, C#). Measure 69 has a circled 2 above it. Measure 70 has a circled 2 above it. Measure 71 has a circled 2 above it. Measure 72 has a circled 2 above it. Measure 73 has a circled 2 above it. Measure 74 has a circled 2 above it. Measure 75 has a circled 2 above it. Measure 76 has a circled 2 above it. Measure 77 has a circled 2 above it. Measure 78 has a circled 2 above it. Measure 79 has a circled 2 above it. Dynamics include *cresc.*, *f* *espressivo*, and *dim.*

Allegro appassionato (V)

82 *p* $\textcircled{5}$

85 *CIII*

88 *CIV* *CII* *CII*

91 *dim.* *pp*

Detailed description: This section of the score for 'Allegro appassionato (V)' consists of four staves of music. The first staff (measures 82-84) features a piano (*p*) dynamic and includes a circled number 5. The second staff (measures 85-87) is marked with a fingering 'CIII'. The third staff (measures 88-90) contains markings for 'CIV' and 'CII'. The fourth staff (measures 91-93) shows a dynamic shift from *dim.* to *pp*.

Molto moderato (VI)

94 $\textcircled{4}$ $\textcircled{5}$ $\textcircled{4}$ $\textcircled{5}$

97 *CII* *CIII* *crec. et accel.* *CIII* *CIV* *dim.*

Detailed description: This section of the score for 'Molto moderato (VI)' consists of two staves of music. The first staff (measures 94-96) includes circled numbers 4 and 5. The second staff (measures 97-99) features markings for 'CII', 'CIII', 'CIII', and 'CIV', along with the instruction 'crec. et accel.' and a 'dim.' dynamic marking.

100

CI ---, CIII, CIII -----, CI --

Vivo con anima (VII)

104

107

110

CII -----

113

CVII -----

Piu tosto moderato (IX)

129

132

CII

135

CII

138

FINAL**Vivo scherzando**

141

f deciso

145

149

153 *a tempo*

157

161

165

169

173

233

Musical notation for measures 233-236. Measure 233 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 234 continues with eighth notes and fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 235 has eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 236 concludes with a quarter note and a half note, with fingerings 1, 3, 0, 2. Circled numbers 2, 6, and 5 are placed below the notes in measures 233, 234, and 236 respectively.

237

Musical notation for measures 237-240. Measure 237 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 238 continues with eighth notes and fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 239 has eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 240 concludes with a quarter note and a half note, with fingerings 1, 3, 0, 1. Circled numbers 6 and 5 are placed below the notes in measures 237 and 240 respectively.

241

Musical notation for measures 241-244. Measure 241 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 242 continues with eighth notes and fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 243 has eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 244 concludes with a quarter note and a half note, with fingerings 1, 3, 0, 1. Circled numbers 2, 7, 3, and 1 are placed below the notes in measures 241, 242, 243, and 244 respectively.

245

Musical notation for measures 245-248. Measure 245 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 246 continues with eighth notes and fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 247 has eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 248 concludes with a quarter note and a half note, with fingerings 1, 3, 0, 1. A circled number 2 is placed below the notes in measure 245. The marking "CII" is placed above the notes in measure 248.

249

Musical notation for measures 249-252. Measure 249 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 250 continues with eighth notes and fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 251 has eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 252 concludes with a quarter note and a half note, with fingerings 1, 3, 0, 1. The marking "f deciso" is placed below the notes in measure 249.

253

Musical notation for measures 253-256. Measure 253 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 254 continues with eighth notes and fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 255 has eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 256 concludes with a quarter note and a half note, with fingerings 1, 3, 0, 1. Circled numbers 3, 4, and 7 are placed below the notes in measures 253, 254, and 255 respectively.

257

Musical notation for measures 257-260. Measure 257 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It features a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 258 continues with eighth notes and fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 259 has eighth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1. Measure 260 concludes with a quarter note and a half note, with fingerings 1, 3, 0, 1. Circled numbers 3, 4, 4, and 5 are placed below the notes in measures 257, 258, 259, and 260 respectively.

CV CII CIII

261

CV CII

265

rit. *a tempo*

269

espressivo

CVII CV

273

CIII CV

277

p

281

CIII

285

289

293

297 CII

301

305

309

313 CLX

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, spanning measures 289 to 313. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score is organized into six systems, each with a measure number at the beginning. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Many measures contain triplets, indicated by a '3' above a bracket. The bass line is shown with a bass clef and includes chords and single notes. Some measures have circled numbers (2, 3, 7) below them, possibly indicating specific techniques or fingerings. The system starting at measure 297 is labeled 'CII' and the system starting at measure 313 is labeled 'CLX'. The page number '14' is located at the top left.

317 ②
⑥
⑥
CII
⑥

321 ③
③
③
③

325 ③
③
③
④

329 CIII
③
CVI
③
②

333 CVI
③
CIX
③
②
③

337 ④
⑤
④
③

341 ②
②
②
②

5. Συμπεράσματα – Πρόταση για συνέχιση της έρευνας

Η έρευνα αυτή, μας οδήγησε σε χρήσιμα συμπεράσματα για τη σχέση που αναπτύχθηκε ανάμεσα στον Ponce και τον Segovia, αλλά και την ανάμειξη του δεύτερου στις συνθέσεις του Ponce. Αν κρίνουμε τη σχέση που ανέπτυξε ο Segovia με πολλούς σημαντικούς συνθέτες εκείνη την εποχή, με στόχο την ανάπτυξη του ρεπερτορίου τον 20^ό αιώνα, πολλές φορές οι παρεμβάσεις επάνω στα έργα που γράφονταν για εκείνον γίνονταν με την εξουσιοδότηση από τον συνθέτη, κάτι το οποίο έγινε και στο *Theme Varie et Finale*.⁶⁶ Ένας σημαντικός λόγος για την αποδοχή του Ponce, αλλά και άλλων συνθετών που συνεργάστηκαν με τον Segovia, των επεμβάσεων στα έργα τους, ήταν πως ο κιθαριστής κατείχε σημαντική θέση στον χώρο, με αποτέλεσμα την προώθηση της μουσικής τους.

Ωστόσο, οι επεμβάσεις του Segovia στην αρμονική δομή, αλλά και στην αφαίρεση παραλλαγών του έργου χωρίς να υπάρχουν εναλλακτικές προτάσεις του συνθέτη, (με εξαίρεση την παραλλαγή VIII που δεν συμπεριλήφθηκε στην έκδοση του, αλλά και το τελευταίο μέρος του *Finale*) διεγείρει προβληματισμούς για την αποφάσεις που πάρθηκαν από τον ίδιο στην διαμόρφωση της έκδοσης του. Σύμφωνα με την θεωρία του Grier που αφορά τις καλές και κακές αναγνώσεις των εκδόσεων, μπορούμε να πούμε πως η έκδοση του Segovia, τουλάχιστον σε ορισμένα σημεία, αποτελεί μια «κακή» έκδοση, όχι μόνο για στυλιστικούς λόγους, αλλά και μη τήρησης της αρμονικής και μορφολογικής δομής σε μερικά σημαντικά μέρη του έργου.

Ο Segovia ως εκτελεστής, ήθελε να δώσει το καλύτερο αποτέλεσμα του έργου, το οποίο θα περνούσε στον ακροατή μέσω του ήχου, αγνοώντας πως ορισμένες αποφάσεις αλλάζουν την αρμονία και την μορφολογία του έργου. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Grier, η πρώτη πηγή που θα πρέπει να εξετάσει κανείς για την κατανόηση του έργου, είναι η παρτιτούρα, και όχι ο ήχος. Σε αυτή την περίπτωση, οι δύο εκδόσεις οι οποίες βασίζονται στο χειρόγραφο του Ponce, είναι αυτές που μπορούν να μας οδηγήσουν σε ασφαλή συμπεράσματα για την κατανόηση του έργου, και την απόδειξη σημαντικών παρεμβάσεων στην έκδοση του Segovia, που επηρεάζουν την σύλληψη του συνθέτη.

⁶⁶ Hoppstock, Tilman. “Manuel M. Ponce, *The Paris Years (1926-32)*.” Christophorus, 2020.

Η έκδοση του Miguel Alcazar το 2000, παρόλο που στο σύνολο του βασίζεται στο χειρόγραφο, στο *Finale* του έργου, περιέχει μερικές ομοιότητες με την έκδοση του Segonía, οι οποίες παρουσιάζονται στους συγκριτικούς πίνακες που παρουσιάστηκαν παραπάνω. Αυτό δημιουργεί ερωτήματα, όσον αφορά την πιστότητα της έκδοσης του Alcazar στο χειρόγραφο, καθώς συγκριτικά με την έκδοση του Hoppstock το 2006 πάλι για το ίδιο μέρος του έργου, εντοπίζονται διαφορές που ενδεχομένως προέκυψαν από το ότι ο Alcazar ενστερνίστηκε τις απόψεις του Segonía για την παρτιτούρα. Το γεγονός αυτό, βάσει της ανάλυσης που έγινε νωρίτερα, μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως στην έκδοση του Hoppstock υπάρχει μια μεγαλύτερη πιστότητα στο χειρόγραφο, αποδίδοντας με σαφήνεια την αρμονική και μορφολογική δομή του συγκεκριμένου μέρους.

Η εργασία αυτή, εκτός της ανάλυσης του έργου, έχει και ως στόχο την τοποθέτηση λεπτομερούς δακτυλοθεσίας στο πρωτότυπο, η οποία ήταν ελλιπής. Έτσι, μπορούμε να πούμε πως η έρευνα αυτή, οδήγησε στην ερμηνευτική έκδοση του έργου με στόχο την καλύτερη απόδοση του πρωτότυπου κειμένου, σύμφωνα με τις προτάσεις σημειογραφίας και δακτυλοθεσίας που δίνονται στον εκτελεστή. Σε αυτή την προσπάθεια, βοήθησε και μια ηχογράφιση έργου από τον Tilman Hoppstock, η οποία έγινε το 2020, καθώς και η δική του έκδοση. Με βάση την ακρόαση της συγκεκριμένης ερμηνείας, προέκυψαν σημαντικά συμπεράσματα για την δακτυλοθεσία, αλλά και για τις τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν.

Ο Ponce έγραψε ένα μεγάλο αριθμό έργων για κιθάρα, εμπλουτίζοντας σημαντικά το ρεπερτόριο της τον 20^ο αιώνα. Σε όλο αυτό, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, έπαιξε σημαντικό ρόλο η σχέση που ανέπτυξε με τον Segonía, ο οποίος είχε μεγάλο σεβασμό για τον συνθέτη, το οποίο προκύπτει τόσο από την από την αλληλογραφία ανέπτυξαν μεταξύ τους, αλλά και τον τρόπο που μιλούσε ο Segonía για τον συνθέτη. Ωστόσο, αν λάβουμε υπόψη τον μεγάλο αριθμό έργων που έγραψε ο Ponce αλλά και άλλοι συνθέτες, τα οποία επιμελήθηκε ο Segonía, μας οδηγεί στο συμπέρασμα, πως αν εξεταστούν πηγές και άλλων συνθέσεων, θα προκύψει σίγουρα ανάγκη ίδιας έρευνας για όποιον θα ήθελε να ασχοληθεί. Ολοκληρώνοντας, μία κριτική έρευνα στοχεύει στην καλύτερη απόδοση του έργου συνολικά, έχοντας κύρια πηγή την παρτιτούρα, βάσει της οποίας θα προκύψει και η ανάλογη ερμηνευτική προσέγγιση του έργου, χωρίς να αλλοιώνεται η αρχική σκέψη του συνθέτη από τις παρεμβάσεις του εκτελεστή.

Βιβλιογραφία

Alcázar, Miguel. “*Obra Completa Para Guitarra De Manuel M. Ponce: De Acuerdo a Los Manuscritos Originales.*” México D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

Alcázar, Miguel and Segal, Peter. “*The Segovia-Ponce Letters.*” Columbus OH: Editions Orphée, 1989.

Béhague Gerard. “*Music in Latin America: An Introduction.*” Englewood Cliffs N.J: Prentice-Hall, 1979.

Dale, Mark. “*The Ponce – Segovia Collaboration: Creating the Modern Guitar Repertoire.*” Monash University, 2005.

Dahlia, Guerra. “*Manuel M. Ponce: A Study of His Solo Piano Works and His Relationship to Mexican Musical Nationalism.*” Dissertation UMI. University of Oklahoma, 2005.

Goehr, Lydia. “*The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music.*” Oxford: Clarendon Press, 1992.

Grier, James. “*The Critical Editing of Music: History Method and Practice.*” Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Hoppstock, Tilman. “*Manuel M. Ponce. The Paris Years (1926-32).*” Christophorus, 2020.

Malmström, Dan. *“Introduction to Twentieth Century Mexican Music.”* Uppsala: Akad. avh. Uppsala univ, 1974.

Nettl, Bruno. *“Folk and Traditional Music of the Western Continents.”* Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1965.

Nupen, Christopher. *“Segovia En los Olivos.”* Allegro Films, 1977.

Nystel, David. *“Harmonic Practice in the Guitar Music of Manuel M. Ponce”.* 1985.

Otero, Corazón. *“Manuel M. Ponce and the Guitar.”* Westport CT White Plains NY: Bold Strummer; PRO/AM Music Resources distributor, 1994.

Perez, Ricardo Miranda. *“Ponce (Cuéllar), Manuel (María).”* Grove Music Online, 20 January 2001.

Stevenson, Robert. *“Music in Mexico: A Historical Survey.”* New York: Crowell, 1952.

Βούβαρης, Πέτρος. *“(Επι)κριτικές και (Παρ)ερμηνευτικές Μουσικές Εκδόσεις: Μια Ιστορική Ανασκόπηση.”* Mus-e-journal (2008).

Ζορπίδης, Ιωάννης. *“Η τεχνική τρέμολο.”* Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας.

