

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ / 5

ΑΡΘΡΑ

Γεώργιος-Ιούλιος Παπαδόπουλος

Η μουσική ως παραστατική τέχνη:

στοχασμοί για τη μεταφυσική και την οντολογία του μουσικού έργου / 7

Καίτη Ρωμανού

Στοχαστικά «Παιχνίδια» / 21

Τάσος Κολυδάς

Ο μετασηματισμός του ρεπερτορίου της κιθάρας
στις αρχές του 20ού αιώνα / 34

Κώστας Τσούγκρας

Η εναρμόνιση ελληνικών λαϊκών μελωδιών από τους
M. Ravel και Γ. Κωνσταντινίδη - Συγκριτική μελέτη των έργων
και της σχέσης τους με τις Εθνικές Μουσικές Σχολές / 50

Ιωάννης Φούλιας

Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη:
Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (B^o) / 67

Αλέξανδρος Στουπάκης

Η πρώτη και δεύτερη πρακτική
μέσα από έργα του Claudio Monteverdi / 98

ΣΠΑΝΙΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Απόσπασμα από το

Storia della musica του Giovanni Battista Martini,

από την Καίτη Ρωμανού / 126

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Ημερίδα με αφορμή τα 250 χρόνια από τη γέννηση του Mozart / 141

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ / 142

ABSTRACTS / 145

Ο μετασχηματισμός του ρεπερτορίου της κιθάρας στις αρχές του 20ού αιώνα

Τάσος Κολυδάς

Όταν στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα η κιθάρα επανερχόταν στο προσκήνιο μετά από μια κάμψη του ενδιαφέροντος για το όργανο, το ρεπερτόριο αποτελούσε το πλέον ακανθώδες ζήτημα.¹ Ιδιαίτερα σε σύγκριση με το αντίστοιχο ρεπερτόριο του πιάνου, που γνώριζε την εποχή εκείνη πρωτοφανή δημοτικότητα, το ρεπερτόριο της κιθάρας παρουσιαζόταν εξαιρετικά φτωχό. Φτωχό σε ποσότητα, διότι οι πρωτότυπες συνθέσεις που ήταν στη διάθεση των εκτελεστών ήταν πολύ λίγες· η μικρή ιστορία του οργάνου, που μετρούσε μόλις έναν αιώνα ζωής, αλλά και οι ελάχιστες εκδόσεις που ήταν διαθέσιμες, δεν άφηναν πολλά περιθώρια επιλογής. Φτωχό σε ποιότητα, διότι τα έργα που είχαν γραφτεί γι' αυτήν δεν μπορούσαν να συγκριθούν με όσα κοσμούσαν τη φιλολογία άλλων σολιστικών οργάνων, όπως του πιάνου, του βιολιού ή του τσέλου. Φτωχό, όμως, και σε ποικιλία ύφους, καθώς όλοι οι συνθέτες πρωτότυπων έργων για κιθάρα έδρασαν κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Μεταξύ αυτών, σημαντικότεροι εκπρόσωποι ήταν οι: Ferdinando Carulli,² Fernando Sor,³ Mauro Giuliani,⁴ Antonio Diabelli,⁵ Niccolò Paganini,⁶ Luigi Legnani,⁷ Dionisio Aguado⁸ και Johann Kaspar Mertz,⁹ το συνθετικό ιδίωμα των οποίων κυμάνθηκε από το κλασικό στυλ της Βιέννης έως τον πρώιμο ρομαντισμό.

Μια λύση στο αδιέξοδο της μουσικής «πενίας» ήταν ο πλουτισμός του ρεπερτορίου με διασκευές συνθέσεων άλλων οργάνων, λύση που ταυτόχρονα έδινε την ευκαιρία στους κιθαριστές να αναδείξουν το όργανο ως ερμηνευτικό μέσο και να πείσουν τους συνθέτες ότι διέθετε τις τεχνικές-κατασκευαστικές προϋποθέσεις για την απόδοση αξιόλογων έργων. Προχώρησαν, λοιπόν, σε έναν «ιστορικό συμβιβασμό» που –για την εποχή– φάνηκε αναπόφευκτος. Κατά την πρώτη φάση αυτής της διαδικασίας δανεισμού οι κιθαριστές προσέτρεξαν στο ρεπερτόριο οργάνων που κυριαρχούσαν στη μουσική ζωή και διέθεταν πλούσια παρακαταθήκη. Ήταν φυσικό η φιλολογία του πιάνου να

αποτελέσει σημαντική πηγή. Έργα για πιάνο των: Beethoven, Chopin, Schumann, Rubinstein, Granados, Albéniz κ.ά., διασκευασμένα-προσαρμοσμένα, πέρασαν στη φιλολογία της κιθάρας. Σύντομα, προστέθηκαν έργα από τον χώρο της μουσικής δωματίου και της φωνητικής μουσικής των: Haydn, Schubert, Massenet, Mendelssohn, Meyerbeer, Berlioz, Tchaikovsky, Verdi, Wagner κ.ά. που μεταγράφηκαν, σε άλλες περιπτώσεις με περισσότερη και σε άλλες με λιγότερη επιτυχία. Στην επόμενη φάση, το ενδιαφέρον στράφηκε παράλληλα και στην αξιοποίηση της μουσικής κληρονομιάς από την «παλαιά» μουσική. Άλλωστε, τα κινήματα αναβίωσης που εμφανίστηκαν στην Ευρώπη κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, είχαν ήδη καλλιεργήσει την αίσθηση της ιστορικότητας στη μουσική ακρόαση, με τη μελέτη και εκτέλεση έργων από παλαιότερες εποχές. Πλέον, τα παλαιότερα έργα εξετάζονταν και μεταδίδονταν ισότιμα με τα μουσικά δημιουργήματα του παρόντος. Έτσι, η μεταφορά από τη φιλολογία προγονικών μελών της ίδιας οικογένειας οργάνων που χρησιμοποιήθηκαν από τον 15ο έως και τον 18ο αιώνα –όπως η βιχουέλα και το λαούτο– προσέφερε το αναγκαίο «εύρος» στο νέο ρεπερτόριο. Με τον τρόπο αυτό εξοικονομήθηκε αντιπροσωπευτική μουσική από το σύνολο της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής δημιουργίας.

Στην αλλαγή του αιώνα, οι περιοχές όπου σημειώθηκε εντονότερη δραστηριότητα γύρω από την κιθάρα ήταν η Ιβηρική Χερσόνησος και η Λατινική Αμερική. Στην πρώτη, κύριος εκπρόσωπος ήταν ο Ισπανός Francisco Tárrega.¹⁰ Δεξιοτέχνης κιθαριστής, πρωτοπόρος σε ζητήματα τεχνικής, συνθέτης με ρομαντικές και ιμπρεσιονιστικές επιρροές, αλλά και δάσκαλος μερικών από τους αξιολογότερους κιθαριστές της επόμενης γενιάς, ο Tárrega επηρέασε καθοριστικά με τις επιλογές του την εξέλιξη του οργάνου. Παρατίθεται εδώ ενδεικτικά το πρόγραμμα του ρεσιτάλ που έδωσε το 1888 στη «Real Academia de Santa Cecilia»:

<i>Melodia de las Vesperas Sicilianas</i>	Verdi
<i>Fantasia de Marina</i>	Arrieta
<i>Grand Tremolo</i>	Gottschalk
<i>Fantasia Espanola</i>	Tárrega
<i>Célebre Gavota</i>	Arditi
<i>Polonesa de Concierto</i>	Arcas
<i>Carnaval de Venecia</i>	Tárrega
<i>Motivos Heterogeneos</i>	Tárrega
<i>Scherzo y Minuetto</i>	Prudent
<i>Gran Marcha Fùnebre</i>	Thalberg
<i>Aires Nacionales</i>	Tárrega ¹¹

Η σύσταση του προγράμματος αποτυπώνει με αδρό τρόπο τη γενικότερη στάση του Tárrega απέναντι στο ζήτημα του ρεπερτορίου. Πιο συγκεκριμένα, με τη σταχυολόγηση έργων από βιρτουόζους πιανίστες-συνθέτες, όπως οι Thalberg, Gottschalk και Prudent, με την έντονη προτίμηση έργων από το ρεπερτόριο του πιάνου, αλλά και την εμφάνιση του ίδιου στο διπλό ρόλο του συνθέτη-εκτελεστή, αποκαλύπτεται η επιρροή του από τα προγράμματα των πιανιστών της εποχής και η επιδίωξή του να αναδείξει τις από κατασκευής – κρυμμένες έως τότε– δυνατότητες του οργάνου της κιθάρας. Οι αναζητήσεις του για νέο υλικό δεν περιορίστηκαν στις συνθέσεις βιρτουόζων του πιάνου. Έργα από μια πλειάδα συνθετών –των οποίων η αξία ήταν υπεράνω κάθε αμφισβήτησης– βρήκαν σιγά-σιγά το δρόμο για την αίθουσα συναυλιών. Το 1903 σε ρεσιτάλ στο «Palacio Corea» της Ρώμης περιέλαβε στο πρόγραμμά του τα ακόλουθα έργα:

<i>Melodia</i>	<i>Verdi</i>
<i>Barcarola</i>	<i>Mendelssohn</i>
<i>Granada (Serenata)</i>	<i>Albéniz</i>
<i>Seguidillas</i>	<i>Chueca</i>
<i>Rapsodia Andaluza</i>	<i>Albéniz</i>
<i>Fantasia Española</i>	<i>Tárrega</i>
<i>Trémolo</i>	<i>Tárrega</i>
<i>Motivo Español</i>	<i>Chueca</i>
<i>Momento Musical</i>	<i>Schubert</i>
<i>Tema con Variaciones (La Pastoral)</i>	<i>Mozart</i>
<i>Nocturno en Mi bemol</i>	<i>Chopin</i>
<i>Variaciones sobre un tema de Paganini</i>	<i>Tárrega</i> ¹²

Η προτίμηση του πιάνου, πέρα από τη συγγένεια, οφειλόμενη εν μέρει στον τρόπο παραγωγής του ήχου των δύο οργάνων, φαίνεται να έχει σχέση και με το γεγονός ότι η κιθάρα μπορεί να αποδώσει μερικές από τις αντιστικτικές επιδόσεις του πιάνου. Το κλαβιέ του πιάνου μοιάζει σαν μια εκτεταμένη χορδή, πάνω στην οποία τα δύο χέρια του πιανίστα δίπλα-δίπλα μπορούν να επιδοθούν σε αντιστικτικές αντι-παραθέσεις. Ο κιθαριστής είναι αναγκασμένος να παράγει τους διαφορετικούς φθόγγους με το ένα χέρι (το άλλο χρησιμοποιείται για την νύξη των χορδών)· αναπληρώνει, όμως, την «έλλειψη» αυτή, δεδομένου ότι οι χορδές της κιθάρας προσφέρονται η κάθε μία σαν ένα διαφορετικό όργανο το ένα δίπλα στο άλλο, με διακριτό ρόλο, ώστε ο εκτελεστής να είναι σε θέση να αποδώσει κατά κάποιο τρόπο την αντιστικτική υφή ενός οργανικού συνόλου και συνεπώς και τα αντιστικτικά γυμνάσματα των δύο χεριών του πιάνου. Φαίνεται παραδοξολογία, αλλά ένας μουσικός,

ακόμη και αν δεν είναι πιανίστας, μπορεί να ανακαλύψει –στοιχειωδώς έστω– τις προσφερόμενες αντιστικτικές δυνατότητες του κλαβιέ, πράγμα που είναι μάλλον αδύνατον γι' αυτόν στην περίπτωση της κιθάρας. Ο Berlioz, στο περίφημο σύγγραμμά του για την ενορχήστρωση, γράφει τα εξής:

«Είναι σχεδόν αδύνατο να γράφει κανείς καλά για την κιθάρα αν δεν γνωρίζει ο ίδιος να παίζει κιθάρα. Οι περισσότεροι συνθέτες που την έχουν χρησιμοποιήσει, απέχουν πολύ από το να την γνωρίζουν ακριβώς και της δίνουν να παίξει πράγματα ασυνήθιστης δυσκολίας, τα οποία ούτε ήχο αποδίδουν και επί πλέον δεν ασκούν καμία επενέργεια».¹³

Η εκτέλεση μεταγραφών για κιθάρα έργων από συνθέτες όπως οι Schubert, Mendelssohn, Chopin και Verdi, μπορεί να ερμηνευτεί ως εγχείρημα διεύρυνσης του ρεπερτορίου. Ωστόσο, η επιλογή των συνθετών δεν ήταν τυχαία. Επιδιώξη του Tárrega ήταν η αναγνώριση των δυνατοτήτων του οργάνου με τη χρήση ενός ρεπερτορίου ήδη αναγνωρισμένου.¹⁴ Δυστυχώς, τα αποτελέσματα τέτοιων εγχειρημάτων ήταν τις περισσότερες φορές αντίθετα από τις επιδιώξεις του. Για να προσαρμόσει τη μουσική στις τεχνικές δυνατότητες του οργάνου, αναγκάστηκε να προχωρήσει σε επεμβάσεις που αλλοίωναν το χαρακτήρα των έργων· γι' αυτό και δεν έτυχαν της ίδιας προτίμησης από τους κιθαριστές των επόμενων χρόνων.

Εξάιρεση μεταξύ όσων αναφέρθηκαν πιο πάνω, αποτέλεσαν οι μεταγραφές από το πιανιστικό έργο του Isaac Albéniz. Η φύση των έργων ήταν τέτοια, που η μεταφορά τους στην κιθάρα όχι μόνο δεν τα υποβάθμισε αλλά ανέδειξε άγνωστες έως τότε εκφραστικές διαστάσεις. Διαστάσεις, που εμπεριέχονταν στο αρχικό μουσικό κείμενο και θα μπορούσαν με απλά λόγια να θεωρηθούν ως μια «κιθαριστική αντιμετώπιση» του πιάνου. Κάτι που μάλλον είναι ευνόητο, καθώς ο Albéniz –ως εκπρόσωπος της Ισπανικής Εθνικής Σχολής– επεδίωκε να διαπλάσει μια νέα μουσική γλώσσα με την αφομοίωση και αξιοποίηση υλικού από την παραδοσιακή μουσική της χώρας του· και στο χώρο αυτό, ιδιαίτερα δε στη μουσική Φλαμένκο, η κιθάρα ήταν ο αναμφισβήτητος κυρίαρχος. Ο τρόπος με τον οποίο μεταχειρίζονταν οι τσιγγάνοι της Ανδαλουσίας την κιθάρα, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και χρησιμοποιήθηκε για την εξυπηρέτηση των εκφραστικών του αναγκών.¹⁵ Έτσι, όταν αργότερα η μουσική του μεταφερόταν στην κιθάρα, κατ' ουσία «επέστρεφε» στο όργανο που τη γονιμοποίησε. Έκτοτε, κατέκτησε υψηλή –την υψηλότερη ίσως– θέση στις προτιμήσεις των κιθαριστών και του κοινού. Οδήγησε έτσι στο παράδοξο φαινόμενο, ο Albéniz να καταστεί ο δημοφιλέστερος συνθέτης στο ρεπερτόριο της κιθάρας, χωρίς να την έχει τιμήσει με πρωτότυπη σύνθεση.

Από την άλλη πλευρά του Ατλαντικού, ο Παραγουανός Agustín Barrios Mangoré¹⁶ ακολουθούσε την ίδια τακτική με τον Tárrega σχετικά με την επιλογή των έργων, αλλά και την «χωροθέτησή» τους μέσα στο πρόγραμμα. Ενδεικτικά παρατίθεται εδώ το πρόγραμμα του ρεσιτάλ που έδωσε την 1η Αυγούστου 1916 στο Ρίο της Βραζιλίας:

<i>Marcha Heroica</i>	<i>Giuliani</i>
<i>Chanson du Printemps</i>	<i>Mendelssohn</i>
<i>Recuerdo del Pasífico</i>	<i>Barrios</i>
<i>Róndó brillante</i>	<i>Aguado</i>
<i>Sarabanda</i>	<i>Bach</i>
<i>Meditação</i>	<i>Tolsa</i>
<i>Concerto em la menor</i>	<i>Arcas</i>
<i>Nocturno, op. 9 no 2</i>	<i>Chopin</i>
<i>Phantasia sobre motivos da "Traviata"</i>	<i>Verdi</i>
<i>Andante e estudo</i>	<i>Coste</i>
<i>Chant du Paysan</i>	<i>Grieg</i>
<i>Bicho feio I, tango humorístico</i>	<i>Barrios</i>
<i>Rapsodia Americana</i>	<i>Barrios</i>
<i>Jota Aragonesa, variações</i>	<i>Barrios</i> ¹⁷

Η αγάπη του Barrios για την κιθάρα και η σολιστική του δραστηριότητα, δεν βρήκαν αξιολογούς συνεχιστές. Για το λόγο αυτό, δεν οδήγησαν στη δημιουργία σχολής, όπως συνέβη στην περίπτωση της Ισπανίας. Ωστόσο, θα πρέπει να υπογραμμιστεί πως οι πολυάριθμες συνθέσεις του αποτέλεσαν εξαιρετικής ποιότητας συμβολή στο ρεπερτόριο της κιθάρας. Αν και πέρασαν πολλά χρόνια στην αφάνεια, σήμερα έχουν κερδίσει την αναγνώριση τόσο από τους κριτικούς όσο και από τους κιθαριστές που τις περιλαμβάνουν τακτικά στα προγράμματά τους.¹⁸

Μεταξύ των μαθητών του Tárrega που ξεπέρασαν τα σύνορα της πατρίδας τους, ξεχώρισαν ο Miguel Llobet¹⁹ και ο Emilio Pujol.²⁰ Και οι δύο συνέχισαν στην κατεύθυνση των μεταγραφών τις προσπάθειες του δασκάλου τους. Ο πρώτος διασκέυασε με μεγάλη επιτυχία παραδοσιακά τραγούδια της Καταλονίας και μερικούς από τους Ισπανικούς Χορούς του Granados, ενώ ο δεύτερος στράφηκε προς την παλαιά μουσική του 16ου, 17ου και 18ου αιώνα. Δεν συνέχισαν, όμως, την άκριτη και αθρόα μεταφορά συνθέσεων από οποιαδήποτε πηγή. Βασικό κριτήριο ήταν πλέον η διατήρηση του αρχικού χαρακτήρα του έργου. Στο ρεσιτάλ που έδωσε ο Llobet το 1914 στο Μόναχο, η νέα προσέγγιση στο ζήτημα των μεταγραφών ήταν εμφανής:

<i>Minuet in E, Op. 11</i>	Sor
<i>Two Studies, Op. 29</i>	Sor
<i>Capricho Arabe</i>	Tárrega
<i>Romanza (transcr. Llobet)</i>	Rubinstein
<i>Two Studies, op. 38</i>	Coste
<i>Bourrée (transcr. Llobet)</i>	J. S. Bach
<i>Sevilla (transcr. Llobet)</i>	Albéniz
<i>Mazurka - Minuetto</i>	Tárrega
<i>Variations on a Theme by Sor</i>	Llobet ²¹

Παρότι και οι ίδιοι οι κιθαριστές της νεότερης γενιάς έγραψαν έργα για κιθάρα, δεν διακρίθηκαν για τις ιδιαίτερες επιδόσεις τους. Με την αυστηρή στάση τους απέναντι στις μεταγραφές και την αδυναμία τους να προσφέρουν οι ίδιοι αυθεντικά έργα στο ρεπερτόριο, κινδύνευαν να εγκλωβιστούν σε αδιέξοδες προσπάθειες και να δουν τα σχέδιά τους να ματαιώνονται. Έγινε φανερό, λοιπόν, πως συνθέτες έξω από το χώρο της κιθάρας έπρεπε να συνεισφέρουν, ούτως ώστε να ενισχυθεί το ρεπερτόριο. Έως τότε όλα τα πρωτότυπα έργα ήταν γραμμένα από κιθαριστές-συνθέτες. Όμως, από τους καταξιωμένους συνθέτες στο μουσικό στερέωμα, ελάχιστοι γνώριζαν κιθάρα.

Η λύση στο αδιέξοδο δόθηκε από τον Andrés Segovia.²² Με την πολύπλευρη δράση του, τη φήμη που απέκτησε από τις επιτυχημένες εμφανίσεις του σ' όλο τον κόσμο και την οικειότητα που ανέπτυξε με συνθέτες της εποχής του, κατόρθωσε να σπάσει τα στεγανά του κιθαριστικού ρεπερτορίου. Για πρώτη φορά, κατά τη δεκαετία του 1920, συνθέτες που δεν προέρχονταν από το χώρο της κιθάρας έγραψαν συνθέσεις για το όργανο και τις αφιέρωσαν σ' αυτόν. Συνθέτες, όπως οι: Federico Moreno Torroba,²³ Joaquin Turina,²⁴ Manuel Ponce,²⁵ Alexandre Tansman,²⁶ Mario Castelnuovo Tedesco,²⁷ Albert Roussel,²⁸ Joan Manén,²⁹ Cyril Scott,³⁰ Gustave Samazeuilh³¹ κ.ά., δοκίμαζαν για πρώτη φορά τις δυνάμεις τους πάνω στο όργανο, παρότι αγνοούσαν την τεχνική του.³² Γι' αυτό και η συνεργασία με τον Ισπανό βιρτουόζο ήταν πλέον απαραίτητη:

«Στα λίγα χρόνια που ακολούθησαν ως το τέλος της δεκαετίας, επρόκειτο να φανεί η πλήρης εδραίωση της πορείας προς ένα νέο ρεπερτόριο. Αυτό που ξεκίνησε ως σταγόνα, σταδιακά μετατράπηκε σε κατακλυσμό και καθιέρωσε ένα νέο ηχητικό περιβάλλον, που στο εξής θα διαχώριζε τον Segovia από τους ανταγωνιστές του. Οι συνθέσεις που είχαν γραφτεί γι' αυτόν, ξεχώριζαν διακριτικά στα ρεσιτάλ του· την ίδια στιγμή ο Segovia [...] διεύρυνε τους ορίζοντες της προσφερόμενης μουσικής από την Αναγέννηση και το Μπαρόκ».³³

Εξωριστή θέση μεταξύ των συνθετών που προσέφεραν νέο υλικό στην κιθάρα, κατείχε ο Μεξικανός Manuel Maria Ponce. Ανάμεσα σ' αυτόν και στον Segovia καλλιεργήθηκε με τον καιρό μια εγκάρδια φιλική σχέση που κράτησε από το 1923 –όταν επισκέφτηκε για πρώτη φορά ο Segovia την πόλη του Μεξικού– έως και το 1948, με το θάνατο του συνθέτη.³⁴ Παράλληλα, ο Ponce αποτέλεσε τη σημαντικότερη πηγή απ' όπου ο Segovia προμηθευόταν τακτικά νέο υλικό. Με τη σειρά του, ο συνθέτης οφείλει μεγάλο μέρος από τη φήμη του στην καταξίωση που κέρδισε με τα έργα του για κιθάρα.

Ο Segovia δεν ήταν ο μοναδικός «υπαίτιος» για την προσέλκυση του ενδιαφέροντος των συνθετών για το όργανο. Ο Manuel de Falla³⁵ αφιέρωσε, το 1920, το μοναδικό του έργο για κιθάρα στον Miguel Llobet (*Homenaje, pour «Le Tombeau de Claude Debussy»*) με τον οποίο συνδεόταν φιλικά.³⁶ Η προτροπή συνθετών που δεν σχετίζονταν με την κιθάρα να γράψουν γι' αυτήν, απασχόλησε εφεξής τους περισσότερους σολίστ. Με τον καιρό η συνήθεια εξαπλώθηκε και η μέριμνα αυτή αποτέλεσε συστατικό στοιχείο της καλλιτεχνικής αποστολής του κιθαριστή. Για τον κιθαριστή των επόμενων γενεών, η εξασφάλιση ενός έργου αφιερωμένου σ' αυτόν, συνιστούσε απτή απόδειξη της προσφοράς του και ένα είδος καταξίωσης.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1930, ο Segovia είχε ήδη εξασφαλίσει ένα νέο προϊόν για την αίθουσα συναυλιών. Έναν τύπο προγράμματος, σαφώς διαφορετικό από ό,τι έως τότε είχε προταθεί από άλλους καλλιτέχνες, που θα σημάδευε την ιστορία της κιθάρας. Κατά μία ευτυχή για την –ελληνική πραγματικότητα– συγκυρία, μεταξύ των πρώτων χωρών που επισκέφτηκε με το ανανεωμένο του ρεπερτόριο περιλαμβανόταν και η Ελλάδα. Την άνοιξη του 1931, ήλθε στην Αθήνα για να δώσει τρία ρεσιτάλ κιθάρας, στις 18, 21 και 24 Απριλίου. Η εξέταση ενός εξ αυτών, προσφέρει μια αντιπροσωπευτική εικόνα του νέου ρεπερτορίου του, εφόσον η σύνθεση και η δομή τους έχουν πολλά κοινά στοιχεία με σημαντικό αριθμό αντίστοιχων προγραμμάτων από εκείνη την περίοδο:

- Andante*..... Sor
- Sonatina*..... Giuliani
- Pièces Caracteristiques (Segovia gewidmet)*..... Torroba
 - a *Prélude*
 - b *Cancion*
 - c *Los Mayos*
 - d *Danza*

Partita en La maj.*Silwins L. Weiss*

Prélude

Allemande

Sarabande

Gavotte

Gigue

Canzonetta*Mendelssohn*

Tema, Variations et Fugue (Segovia gewidmet)*M. Ponce*

Danza en Sol maj.*Granados*

Sevillana (Segovia gewidmet)*Turina*

Leyanda*Albéniz*³⁷

Από τα πρώτα κιόλας έργα διακρίνονται οι «θεμέλιοι λίθοι» που χρησιμοποιήθηκαν στη δόμηση των προγραμμάτων του Segovia. Ο Sor και ο Giuliani στο εξής θα ήταν οι «κλασικοί» συνθέτες για το ρεπερτόριο της κιθάρας. Κλασικοί, όχι μόνο εξαιτίας του τεχνοτροπίας που ακολούθησαν στο έργο τους, αλλά και της σταθερής παρουσίας τους στα προγράμματα των ρεσιτάλ. Αργότερα, με την έκδοση των *20 Σπουδών για κιθάρα*,³⁸ ο Segovia θα αναδείκνυε τον Sor σε στυλοβάτη της τεχνικής του οργάνου. Το έργο των δύο συνθετών συνιστά έως και σήμερα δομικό στοιχείο στη φιλολογία και την τεχνική του οργάνου.

Με την επισήμανση πως τα έργα του Torroba, του Ponce και του Turina ήταν αφιερωμένα (γερμ. *gewidmet*) στον κιθαριστή που τα ερμήνευε, ο Segovia υπογράμμιζε –με διακριτικότητα αλλά όχι χωρίς έπαρση– την προσωπική του προσφορά και στον τομέα του εμπλουτισμού του κιθαριστικού ρεπερτορίου. Ασφαλώς, η δραστηριότητά του προίκισε τη φιλολογία του οργάνου με πλήθος νέων συνθέσεων. Το «νόμισμα» της συνεισφοράς του, όμως, είχε και την άλλη του όψη. Το προσωπικό του γούστο επηρέασε δραματικά το ύφος των νέων έργων που του αφιερώθηκαν. Οι περισσότεροι συνθέτες έγραψαν έργα μετά από δική του παραίνεση, παράκληση ή και παραγγελία. Όσα έργα κέρδιζαν την εκτίμησή του γίνονταν αμέσως γνωστά, χαρίζοντας με τη σειρά τους γόητρο στους δημιουργούς τους. Αντίθετα, όσα δεν συμφωνούσαν με το προσωπικό του γούστο, παρέμεναν για χρόνια ανεκτέλεστα, σε πλήρη αφάνεια. Με τον τρόπο αυτό, αναπόφευκτα, το ρεπερτόριο της κιθάρας υποδέχτηκε μεγάλο αριθμό έργων που είχαν προσαρμοστεί στο δικό του γούστο.

Κάπως έτσι μπορεί να εξηγηθεί, πώς γίνεται στα προγράμματά του να καταλαμβάνει τόσο μεγάλο μέρος η ισπανική μουσική. Όχι μόνο μουσική από Ισπανούς συνθέτες –όπως οι: Granados, Albéniz, Turina, Torroba, ακόμη και ο Sor– αλλά και έργα με υλικό από την ισπανική μουσική, όπως στο παράδειγμα του αθηναϊκού ρεσιτάλ, το *Θέμα, Παραλλαγές και Φούγκα* του Ponce, που στηρίζεται σε ένα παλαιό ισπανικό χορό, και έχει πλέον καθιερωθεί με το όνομά του (*Folia d' España*). Η επιδίωξη για τη διάδοση της ισπανικής κουλτούρας σχετίζεται ασφαλώς με τις ιδέες της Ισπανικής Εθνικής Σχολής, μέσα στο κλίμα της οποίας ωρίμασε μουσικά ο Segovia. Όμως, η εντύπωση που αποκόμιζε το κοινό από τη δράση του ήταν πως η κιθάρα συνιστούσε εκφραστή αποκλειστικά της ισπανικής μουσικής. Μια εντύπωση που κληροδοτήθηκε από τη μια γενιά στην επόμενη και δυσχέρανε την εξέλιξη του οργάνου. Η επίμονη προσκόλληση στο ισπανικό ιδίωμα ήταν αναπόσπαστο γνώρισμα του ρεπερτορίου της κιθάρας και εμπόδιζε τη σφαιρική προσέγγιση της φιλολογίας της. Διότι, καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, η κιθάρα δεν καλλιεργήθηκε αποκλειστικά στην Ισπανία. Υπήρξαν και άλλες χώρες όπου σημειώθηκε εξίσου μεγάλη –ή και μεγαλύτερη– άνθιση στην παραγωγή έργων κλασικής κιθάρας: όπως για παράδειγμα η Ιταλία, όπου εμφανίστηκαν συνθέτες όπως οι: Matteo Carcassi,³⁹ Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani, Luigi Legnani, Zani de Ferranti⁴⁰ κ.ά.⁴¹ Επιπλέον, η παλαιότερη γενιά κιθαριστών δεν έδινε τόσο μεγάλη βαρύτητα στην ισπανική μουσική, όπως γίνεται φανερό από την αντιπαραβολή των προγραμμάτων του Segovia με τα αντίστοιχα παλαιότερων κιθαριστών, όπως του Tárrega.⁴²

Από την προσκόλληση στην ισπανική μουσική συνάγεται ένα ακόμη στοιχείο που διακρίνει τα προγράμματα του Segovia. Και αυτό δεν είναι άλλο από την αφοσίωσή του στο τονικό σύστημα μείζονος-ελάσσονος, ιδιαίτερα, δε, σε ένα όψιμο ρομαντικό ύφος από τα τέλη του 19ου αιώνα. Πολλά από τα έργα στο ρεσιτάλ της Αθήνας ήταν «σύγχρονη» μουσική: δεν ήταν όμως και «πρωτοποριακή». Η –διατυπωμένη σε κάθε ευκαιρία– απέχθειά του για τη μουσική της *avant-garde* εμπόδιζε συνθέσεις που είχαν ήδη γραφτεί για κιθάρα να βρουν το δρόμο τους προς τις αίθουσες συναυλιών. Έργα, όπως το *Quatre pièces brèves* του Frank Martin⁴³ που εκδόθηκε το 1933 και η *Segoviana* του Darius Milhaud⁴⁴ –αφιερωμένα και τα δύο στον Segovia– έμειναν στην αφάνεια για πολλά χρόνια. Η απροθυμία του Segovia –όπως και των επιφανέστερων συναδέλφων του– να αναλώσει δυνάμεις για την εκτέλεση έργων πρωτοποριακής μουσικής, όρθωσε εμπόδια στις προσπάθειες προώθησης ακόμη και της μουσικής για μεγαλύτερα σύνολα που περιλάμβανε την κιθάρα. Χαρακτηριστικότερη περίπτωση συνιστά η *Serenade* op. 24, του Arnold

Schoenberg: ένα από τα πρώτα έργα του Schoenberg, όπου εφαρμόζεται αυστηρά η μέθοδος σύνθεσης με τους δώδεκα φθόγγους.⁴⁵ Ο Δημήτρης Μητρόπουλος, σε επιστολή του προς την Καίτη Κατσογιάννη σχετικά με την ηχογράφιση του έργου, το 1949, αναφέρεται στις δυσκολίες που αντιμετώπισε κατά την αναζήτηση εκτελεστών για το μέρος της κιθάρας, χωρίς όμως να αποκαλύπτει πρόσωπα:

«[...] Περάσαμε από πολλές δυσκολίες ώσπου να την ετοιμάσουμε, επειδή, όπως ξέρεις, η Serenade περιλαμβάνει δύο όργανα, ένα μαντολίνο και μια κιθάρα, τα οποία ασφαλώς δεν είναι ούτε αρκετά κοινά, ούτε αρκετά μουσικά για ν' αντεπεξέλθουν σε τέτοια δύσκολη μουσική. Έτσι, μπορείς να το φαντασθείς –ήμαστε αναγκασμένοι ν' αλλάζουμε εκτελεστές, αφού τους δοκιμάζαμε. Τελικά βρήκαμε τους κατάλληλους και η εκτέλεση ήταν θαυμάσια [...]».⁴⁶

Ακόμη παραπέρα, όμως, η στάση του Segovia απέναντι στην πρωτοποριακή μουσική προκάλεσε την –συνειδητή ή όχι– ποδηγέτηση των συνθετών που συνεργάζονταν μαζί του, ώστε να ευθυγραμμιστούν με τις δικές του προτιμήσεις. Αν καμιά φορά αντιλαμβανόταν κάποιον να παρεκκλίνει από την προτεινόμενη πορεία, φρόντιζε με διακριτικό τρόπο να τον επαναφέρει στην τάξη. Μία από τις παροιμιώδεις φράσεις που έχουν μείνει –χαρακτηριστική της πληθωρικής του προσωπικότητας– ήταν αυτή που απηύθυνε στον αγαπημένο του συνθέτη και προσωπικό φίλο Alexandre Tansman: «Όταν ξεκινάς να γράφεις για την κιθάρα, θα πρέπει πρώτα να ξεβρομίζεις την πένα σου».⁴⁷ Με την παραίνεση αυτή, υπό τη μορφή χαριτολογήματος σχετικά με το στυλ σύνθεσης για κιθάρα, κατά βάθος υποδηλώνεται μια σαφής εντολή με εκβιαστικές προεκτάσεις. Η μουσική που δεν ήταν «καθαρή» από το «μιάσμα» της πρωτοπορίας, δεν θα έφτανε ποτέ στο ακροατήριο. Ενδεχομένως, η στενή φίλια που συνέδεε τον Segovia με τον Ponce να έπαιξε ρόλο στη στάση αυτή ή και το αντίστροφο: το μουσικό ιδίωμα που χρησιμοποιούσε ο Ponce διακρινόταν από μια περισσότερο παραδοσιακή μουσική γλώσσα, μακριά από κάθε είδους πειραματισμό.

Το ρεσιτάλ του Segovia το 1931 στην Αθήνα έκλεισε με το *Asturias-Leyenda*, op. 47/5, του Isaac Albéniz: ένα έργο με έντονο ισπανικό χρώμα, όπου αναδεικνύονται οι τεχνικές δυνατότητες του οργάνου. Η ανταπόκριση που έδειχνε το κοινό στο έργο του Albéniz, το έφερε πολύ συχνά στο φινάλε των ρεσιτάλ, ώστε να κλείνει η βραδιά με λαμπρό και εντυπωσιακό τρόπο.

Στην «κορυφή» των προγραμμάτων σημειώθηκε μια σταδιακή αναμόρφωση. Οι συνθέτες του δέκατου ένατου αιώνα, όπως ο Sor και ο Giuliani, που αρχικώς τοποθετούνταν στην αφετηρία του προγράμματος, παραχώρησαν τη

θέση τους σε συνθέτες από την Αναγέννηση ή το Μπαρόκ. Μουσική από τους Robert de Visée, Gaspar Sanz, Luis Milan, Alonso Mudarra, Luis de Narváez και, ασφαλώς, τον Johann Sebastian Bach, συχνά βρέθηκε στην αρχή του προγράμματος. Η εξασφάλιση τέτοιας μουσικής δεν ήταν πάντοτε εύκολη, καθώς η πρόσβαση σε πρωτότυπο υλικό ήταν σχεδόν αδύνατη. Όποτε οι αναζητήσεις δεν είχαν αποτέλεσμα, ο Segovia φρόντιζε να καλύπτει τις ανάγκες του με κάθε μέσο, θεμιτό ή αθέμιτο: στην περίπτωση που δεν είχε στη διάθεσή του παλαιά μουσική, την παράγγελλε...

Η Σουίτα σε λα ελάσσονα, που περιλαμβανόταν συχνά στα προγράμματά του ως έργο του Sylvius Leopold Weiss, συνιστά ένα από τα πιο τρανταχτά δείγματα πλαστοπροσωπίας στην ιστορία της κιθάρας. Το έργο ήταν σύνθεση του Manuel Ponce και γράφτηκε κατά παραγγελία, σύμφωνα με το ύφος του Γερμανού λαουτιέρη, το 1929. Ο Segovia, που το παρήγγειλε για να το χρησιμοποιήσει στα ρεσιτάλ του, προφανώς πήρε την ιδέα από τον Fritz Kreisler.⁴⁸ Ο Γερμανός βιολονίστας συνήθιζε να περιλαμβάνει στα ρεσιτάλ του δικές του συνθέσεις, αποδίδοντάς τις σε ένδοξους δημιουργούς του παρελθόντος. Σε επιστολή προς τον Ponce το Δεκέμβριο του 1929, ο Segovia περιγράφει τις πρώτες του εντυπώσεις από το έργο:

«Η Σουίτα του Julius Weiss [sic] είναι στα χέρια μου. Είναι όμορφη και σκέφτομαι να την παίξω στη Νέα Υόρκη στις 8 του μήνα. Χρειάζομαι, όμως, μια διαφορετική Ζίγκα. Αυτή που μου έγραψες είναι πολύ αθώα για τελευταίο μέρος. Ξόδεψε δεκαπέντε λεπτά στο πιάνο και γράψε μου μία άλλη, γεμάτη με αρπισμούς, με μερικές νότες να ξεχωρίζουν ως μελωδία άλλοτε στην κορυφή και άλλοτε στη βάση...».⁴⁹

Η χάλκευση των πραγματικών στοιχείων του δημιουργού ξεκίνησε περισσότερο ως μια μουσική «φάρσα». Πέρασαν, όμως, αρκετές δεκαετίες μέχρι την αποκάλυψη της αλήθειας. Ανύποπτοι, εν τω μεταξύ, κοινό και μουσικοκριτικοί, δέχτηκαν το έργο με ικανοποίηση. Μερικούς μήνες μετά από την πρώτη εκτέλεση, ο Segovia σχολίαζε σκωπτικά την αποδοχή που είχε το έργο σε επιστολή προς τον πραγματικό συνθέτη:

«Σήμερα βιάζομαι και δεν θα είμαι πολύ φλύαρος. Μιαν άλλη φορά θα σου γράψω για την επιτυχία του Silvius Leopold Weiss. Είμαι ενθουσιασμένος με το θρίαμβο αυτού του παλαιού δασκάλου. Οι πιο μορφωμένοι και καλλιεργημένοι κριτικοί έχουν αναφέρει στα σημειώματά τους πολλές γραφικές λεπτομέρειες από τη ζωή του. Και η ομοιότητά του με τον Bach έχει εκτιμηθεί πάρα πολύ. Απ' όλη τη Σουίτα, αρέσουν περισσότερο το Πρελούδιο, η Αλεμάντ και η Σαραμπάντ. Σου έχω κρατήσει τα αποκόμματα των εφημερίδων» (10 Φεβρουαρίου 1930).⁵⁰

Ο Segovia παρουσίασε το έργο στα μεγάλα μουσικά κέντρα της Ευρώπης και της Αμερικής και το έγραψε σε δίσκο 78 στροφών· και –όπως είναι αυτονόητο– δεν προχώρησε ποτέ στην έκδοσή του. Αυτό, όμως, δεν εμπόδισε άλλους κιθαριστές να «ξεπατικώσουν» το έργο από το δίσκο και να το περιλάβουν στα ρεσιτάλ τους. Ακόμη χειρότερα, εμφανίστηκαν κιθαριστές που –παγιδευμένοι στο στερεότυπο της αυθεντίας που είχε αποδοθεί στον Segovia– προχώρησαν στην έκδοση του έργου με την ιδιότητα του «διασκευαστή», αν και δεν είχαν στην κατοχή τους το πρωτότυπο.⁵¹ Η Σουίτα τελικά εκδόθηκε με το όνομα του πραγματικού της συνθέτη, πενήντα τέσσερα χρόνια μετά από τη σύνθεσή της, σε επιμέλεια του José Luis González.⁵² Το έργο ακούστηκε και στην Αθήνα το 1931. Με την τοποθέτησή του στο κέντρο του προγράμματος, ασφαλώς επιδιώχθηκε η αποτελεσματικότερη απόκρυψη της πραγματικής του ταυτότητας. Έστω και αν (κατά σύμπτωση;) η τονικότητα με την οποία αναγραφόταν στο πρόγραμμα ήταν εσφαλμένη.

Η παράδοξη ιστορία της Σουίτας επιτρέπει τη –συνοπτική έστω– διατύπωση μερικών επισημάνσεων. Η παρουσίαση του έργου στην Ελλάδα δεν υποτιμά το ελληνικό κοινό. Αποκαλύπτει τη γενικότερη άγνοια σχετικά με την κιθάρα που διέκρινε κοινό και μουσικοκριτικούς σ' ολόκληρο τον κόσμο. Μια έλλειψη ενημέρωσης που βαρύνει και τους κιθαριστές της εποχής, οι οποίοι για την κάλυψη των αναγκών τους στο ρεπερτόριο δέχονταν άκριτα υλικό, χωρίς προηγουμένως να διερευνήσουν την προέλευσή του. Πηγή, και μάλιστα αξιόπιστη, ήταν ο Segovia, του οποίου οι επιλογές αντιγράφονταν «τυφλά». Επιπλέον, το γεγονός πως το έργο διαδόθηκε χωρίς προηγουμένως να εκδοθεί, αποκαλύπτει πως τα έργα συχνά καταγράφονταν σε παρτιτούρα απευθείας από το δίσκο.

Απαιτείται, λοιπόν, ιδιαίτερη προσοχή στην εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με το ρεπερτόριο. Η «παλαιά» μουσική αποδεικνύεται ότι μπορεί και να μην είναι τόσο παλιά. Οι ισορροπίες στα ζητήματα παλαιάς-σύγχρονης μουσικής και πρωτότυπων έργων-μεταγραφών διαταράσσονται. Εξάφνου, η χρήση του *rubato* και άλλων ρομαντικών στοιχείων στην ερμηνεία, παύει να είναι αναχρονιστική. Η απόδοση των έργων «σύμφωνα με το στυλ της εποχής του συνθέτη» επιτρέπει πλέον την ερμηνεία σύμφωνα με τη σύγχρονη αισθητική. Κάτι που δεν είναι γνωστό αν περιλαμβανόταν στις προθέσεις του Segovia· είναι ωστόσο βέβαιο ότι τον εξυπηρέτησε, ιδιαίτερα όταν δεχόταν επικρίσεις για αναχρονισμό στις ερμηνείες του. Η Σουίτα σε *la elássonα* δεν ήταν –δυστυχώς– το μοναδικό έργο του Ponce που αποδόθηκε σε άλλο συνθέτη. Από την έως τώρα έρευνα έχουν αποκαλυφθεί ακόμη δύο έργα που είχαν αποδοθεί στον Weiss (*Πρελούδιο σε μι*, και *Μπαλέτο*) ένα στον Α.

Scarlatti (Σουίτα σε ρε μείζονα) και ένα στον Bach (Πρελούδιο από τη Σουίτα για τσέλο, αρ. 1).⁵³

Όπως και να έχει το πράγμα, το ρεπερτόριο του οργάνου –όπως αποτυπώνεται στα προγράμματα των κιθαριστών– είχε ήδη υποστεί σημαντικό μετασχηματισμό κατά τον οποίο πλουτίστηκε με έργα από τη φιλολογία άλλων οργάνων και με πρωτότυπα έργα από συνθέτες - μη κιθαριστές. Η διαδικασία του μετασχηματισμού συνδέθηκε με την προσπάθεια των κιθαριστών για την καθιέρωση της κιθάρας ως φορέα της «σοβαρής» μουσικής. Οδήγησε, δε, στον σχηματισμό ενός τύπου προγράμματος, ο οποίος αποτέλεσε ορόσημο στην εξέλιξη της κιθάρας.

Σημειώσεις

¹ Σχετικά με το ενδιαφέρον που προσέλκυσε η κιθάρα κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, όπως και την κάμψη που σημειώθηκε κατά το δεύτερο μισό του αιώνα, βλ. Graham Wade, *A Concise History of the Classic Guitar*, εκδ. Mel Bay, Μιζούρι, 2001, σ. 72-94.

² Φερντινάντο Καρούλι (Νάπολη, 9 Φεβρουαρίου 1770 – † Παρίσι, 17 Φεβρουαρίου 1841).

Για πολλά από τα ονόματα ξένων προσώπων που συνδέθηκαν με το όργανο της κιθάρας δεν έχει καθιερωθεί ευρέως αποδεκτή τρέχουσα γραφή στην ελληνική γλώσσα. Για το λόγο αυτό, κρίθηκε απαραίτητη η μεταφορά τους στην ελληνική και η αναγραφή τους σε σημείωση κατά την πρώτη αναφορά σε κάθε πρόσωπο, ενώ στο κυρίως κείμενο διατηρείται η πρωτότυπη γραφή (όπως αυτή αναγράφεται σε καθιερωμένα αγγλόφωνα λεξικά). Ακολουθώς, παρατίθενται οι ημερομηνίες και οι τόποι γέννησης και θανάτου. Κατά τη μεταφορά, λήφθηκε υπόψη η φωνητική προφορά των ονομάτων στον τόπο καταγωγής τους, εφόσον μερικά από αυτά έχουν διαφορετική προφορά σε διαφορετικές περιοχές. Τέλος, δεδομένου πως για μερικά ονόματα έχει ήδη προταθεί ευρέως αποδεκτή λύση, ορίζεται ως κριτήριο για τη μεταφορά στην ελληνική γλώσσα η ιδιότητα του συνθέτη μουσικής για σόλο κιθάρα.

³ Φερνάντο Σορ (Βαρκελώνη, 14 Φεβρουαρίου 1778 – † Παρίσι, 8 Ιουλίου 1839).

⁴ Μάουρο Τζουλιάνι (Μπισέλιε-Μπάρι Ιταλίας, 27 Ιουλίου 1781 – † Νάπολη, 8 Μαΐου 1829).

⁵ Αντόνιο Ντιαμπέλι (Μάτζεε-Σάλτσμπουργκ, 6 Σεπτεμβρίου 1781 – † Βιέννη, 7 Απριλίου 1858).

⁶ Νικολό Παγκανίνι (Γένοβα, 27 Οκτωβρίου 1782 – † Νίκαια-Γαλλία, 27 Μαΐου 1840).

⁷ Λουίτζι Λενιάνι (Φεράρα-Ιταλία, 7 Νοεμβρίου 1790 – † Ραβένα, 5 Αυγούστου 1877).

⁸ Ντιονίσιο Αγκουάντο (Μαδρίτη, 8 Απριλίου 1784 – † Μαδρίτη, 20 Δεκεμβρίου 1849).

⁹ Γιόχαν Κάσπαρ Μερτζ (Poszony-Ουγγαρία, 17 Αυγούστου 1806 – † Βιέννη, 14 Οκτωβρίου 1856).

¹⁰ Φραντσίσκο Τάρεγκα (Βιλαρεάλ Ισπανίας, 21 Νοεμβρίου 1852 – † Βαρκελώνη, 5 Δεκεμβρίου 1909).

¹¹ Graham Wade, *A Concise History*, ό.π., σ. 98.

¹² Graham Wade – Gerard Garno, *A New Look at Segovia: His Life and his Music*, εκδ. Mel Bay, Μιζούρι, 2000, τ. 1ος, 2η έκδ., σ. 37.

Στα προγράμματα που παρατίθενται εδώ, διατηρείται η «ορθογραφία» της πηγής.

¹³ Hector Berlioz, *Instrumentationslehre (Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, op. 10, Παρίσι 1843, επιμ. Richard Strauss), εκδ. Peters, Λειψία, 1904.

¹⁴ Ακόμη και ο τρόπος αναγραφής των έργων στο πρόγραμμα αποκαλύπτει την αγωνιώδη προσπάθεια του καλλιτέχνη. Με την αναγραφή του έργου *Tema con Variaciones (La Pastoral)*, που αποδίδεται στο Mozart, υποδηλώνεται το έργο *Θέμα και Παραλλαγές πάνω σ' ένα θέμα του Μότσαρτ*, op. 9, του Fernando Sor. Παρότι για τις ανάγκες του έργου χρησιμοποιείται μια μελωδία από την όπερα του Mozart, *Μαγικός Αυλός* (Φινάλε πρώτης πράξης, «Das klinget so herrlich»), η διαμόρφωση του θέματος, η εισαγωγή που προηγείται, αλλά και οι πέντε παραλλαγές που ακολουθούν, προήλθαν από την «γραφίδα» του Sor. Δεν ήταν άσχετες, δε, με τα «ήθη» της εποχής και ιδιαίτερα με το βιεννέζικο ύφος των αρχών του 19ου αιώνα που ακολουθεί το έργο.

Η επεξεργασία γνωστών μελωδιών και οι παραλλαγές πάνω σε δημοφιλή οπερατικά θέματα αποτελούσαν προσφιλή ενασχόληση των συνθετών. Σύμφωνα με τον Harold Schonberg, «μέχρι τα μέσα του αιώνα τέτοια έργα δεν έλειψαν από κανένα ρεσιτάλ πιάνου» (Harold C. Schonberg, *The Great Pianists from Mozart to the Present*, εκδ. Simon and Schuster, Νέα Υόρκη, 1963, σ. 124). Το κοινό απολάμβανε να παρακολουθεί συνθέτες - πιανίστες όπως οι Liszt, Herz, Thalberg, Moscheles κ.ά. να αναδεικνύουν τη δεξιοτεχνία και το συνθετικό τους οίστρο πάνω σε τέτοια έργα. Με τον τρόπο αυτό, η μουσική παράδοση συνδεόταν ομαλά με την τρέχουσα εκτελεστική πρακτική μέσα από την επεξεργασία γνωστών μελωδιών και τον «προετοιμασμένο αυτοσχεδιασμό». Ασφαλώς, όμως, το αποτέλεσμα της επεξεργασίας δεν λογαριάζεται πλέον ως έργο αυτού που προσέφερε την πρώτη ύλη, αλλά αυτού που την μετέπλασε σε μια νέα, πρωτότυπη πλέον, αλλά αναγνωρίσιμη σύνθεση.

Το *Θέμα και Παραλλαγές πάνω σ' ένα θέμα του Μότσαρτ* απόλαυσε την ιδιαίτερη προτίμηση των κιθαριστών και σίγουρα αποτέλεσε το πιο δημοφιλές κομμάτι του Sor. Στο χώρο της δισκογραφίας, ήταν το πρώτο έργο που γράφτηκε από τον Segovia σε δίσκο 78 στροφών, το 1927. Στην Ελλάδα, η εκτέλεσή του μαρτυρείται από το 1938, σε ρεσιτάλ του Χαράλαμπου Εχμεκτσόγλου («Παρνασσός», 30 Μαΐου 1938).

¹⁵ Αντίστοιχη αντιμετώπιση διατρέχει τη μουσική και άλλων Ισπανών συνθετών, όπως των: Enrique Granados, Felipe Pedrell, Manuel de Falla κ.ά.

¹⁶ Αγκουστίν Μπάριος Μανγκορέ (Σαν Χουάν Μπατίστα-Παραγουάη, 5 Μαΐου 1885 – † Σαν Σαλβαδόρ-Ελ Σαλβαδόρ, 7 Αυγούστου 1944).

¹⁷ Richard D. Stover, *Six Silver Moonbeams / The Life and Times of Agustin Barrios Mangoré*, εκδ. Querico, Clovis, 1992, σ. 49.

- ¹⁸ Graham Wade, «On the Road to Mangoré: how Barrios was rescued from obscurity», περ. *Guitar Journal*, εκδ. EGTA, Λιντς-Αγγλία, 1994, τ. 5, σ. 41-44.
- ¹⁹ Μιγκέλ Λιομπέτ (Βαρκελώνη, 17 Οκτωβρίου 1878 – † 22 Φεβρουαρίου 1938).
- ²⁰ Εμίλιο Πουζόλ (Γκραναντέλλα Ισπανίας, 1886 – † Βαρκελώνη, 1980).
- ²¹ Wade, *A Concise History*, ό.π., σ. 107.
- ²² Αντρές Σεγόβια (Λιναρές, 21 Φεβρουαρίου 1893 – † Μαδρίτη, 2 Ιουνίου 1987).
- ²³ Φεντερίκο Μορένο Τόρομπα (Μαδρίτη, 3 Μαρτίου 1891 – † Μαδρίτη, 12 Σεπτεμβρίου 1982).
- ²⁴ Χοακίν Τουρίνα (Σεβίλλη, 9 Δεκεμβρίου 1882 – † Μαδρίτη, 14 Δεκεμβρίου 1949).
- ²⁵ Μανουέλ Μαρία Πόνσε (Φρεσνίγιο, 8 Δεκεμβρίου 1886 – † Μεξικό, 24 Απριλίου 1948).
- ²⁶ Αλεξάντρε Τάνσμιν (Λοτζ-Πολωνία, 12 Ιουνίου 1897 – † Παρίσι, 15 Νοεμβρίου 1986).
- ²⁷ Μάριο Καστελνιούβο-Τεντέσκο (Φλωρεντία, 3 Απριλίου 1895 – † Μπέβερλι Χίλς-Καλιφόρνια, 16 Απριλίου 1968).
- ²⁸ Αλμπέρ Ρουσέλ (Τουρκουέν, 5 Απριλίου 1869 – † Ρουαγιάν, 23 Αυγούστου 1937).
- ²⁹ Ζοάν Μανέν (1883 – † 1971).
- ³⁰ Σίριλ Σκοτ (Όξτον-Μπίρκενχεντ, 27 Σεπτεμβρίου 1879 – † Λονδίνο, 1970).
- ³¹ Γουστάβ Σαμαζέγι (Μπορντό, 2 Ιουνίου 1877 – † Παρίσι, 1967).
- ³² Σχετικά με τη διερεύνηση του ποιος ήταν ο πρώτος συνθέτης έξω από το χώρο της κιθάρας που αφιέρωσε έργο του στον Segovia, αναφέρονται εδώ τα εξής: Ο Σεγόβια υποστήριζε πως επρόκειτο για τον Federico Moreno Torroba με το έργο *Χορός σε μι μείζονα*, που γράφτηκε περίπου το 1919. Σύμφωνα με τα πρόσφατα πορίσματα της μουσικολογικής έρευνας, όμως, την ίδια περίοδο, ίσως και λίγο νωρίτερα, ένας άλλος συνθέτης του αφιέρωνε έργο του. Πρόκειται για τον καταλανό συνθέτη Jaume Pahissa με το έργο *Canço en el mar*. (Πηγή: Angelo Gilardino, *The Andrés Segovia Archive*, εκδ. Bérben, Μιλάνο 2003).
- ³³ Wade – Garno, *A New Look*, ό.π., σ. 52.
- ³⁴ *The Segovia – Ponce Letters* (επιμ. Miguel Alcazar, μτφρ. Peter Segal), εκδ. Orphee, Κολούμπους – Οχάιο, 1989.
- ³⁵ Μανουέλ ντε Φάλια (Κάντιθ, 23 Νοεμβρίου 1876 – † Άλτα Γκράθια ντε Κόρντομπα, Αργεντινή, 14 Νοεμβρίου 1946).
- ³⁶ Harvey Turnbull, *The Guitar from the Renaissance to the Present Day* (1974), εκδ. Bold Strummer, Νέα Υόρκη, 1991, σ. 110. Ατυχώς, για το όργανο, οι καλές σχέσεις του Llobet με πολλούς ακόμη συνθέτες, όπως τους: Ravel, Debussy, Fauré και Granados, δεν έδωσαν παρόμοιους καρπούς.
- ³⁷ Πρόγραμμα ρεσιτάλ, «Θέατρο Ολύμπια» – Αθήνα, 21.4.1931.
- ³⁸ Fernando Sor, *20 Etudes*, διασχ. Andrés Segovia, εκδ. Edward B. Marks, Νέα Υόρκη, 1945.
- ³⁹ Ματέο Καρκάσι (Φλωρεντία, 1792 – † Παρίσι, 16 Ιανουαρίου 1853).

⁴⁰ Μάρκο Αουρήλιο Ζάνι ντε Φεράντι (Μπολόνια, 23 Δεκεμβρίου 1801 – † Πίζα, 28 Δεκεμβρίου 1878).

⁴¹ Πρόσφατα, η μουσικολογική έρευνα αποκάλυψε πως μία ακόμη χώρα, στην οποία η καλλιέργεια της κιθάρας είχε φτάσει σε υψηλό επίπεδο κατά το 19ο αιώνα, ήταν η Ρωσία. Βλ. σχετικά:

Matanya Ophee, «La Chitarra in Russia: osservazioni dall'Occidente», περ. *Il Fronimo*, εκδ. Zerboni, Μιλάνο, 1987, τ. XV / 58.

Andrei Osipovich Sychra, *Four Concert Etudes* (Αγία Πετρούπολη, 1817, The Russian Collection, τ. 2, επιμ. Matanya Ophee), Κολούμπους – Οχάιο, 1992.

Oleg V. Timofeyev – Marco V. Bazzoti, «La chitarra eptacorde nella cultura russa dell'Ottocento», περ. *Il Fronimo*, εκδ. Bérben, Μιλάνο 1998, τ. 104, σ. 27-40.

Oleg V. Timofeyev, *The Golden Age of the Russian Guitar: Repertoire, Performance Practice, and Social Function of the Russian Seven-String Guitar Music, 1800-1850* (Διδακτορική διατριβή, Duke University), 1999.

⁴² Βλ. σ. 35.

⁴³ Φρανκ Μαρτέν (Γενεύη, 15 Σεπτεμβρίου 1890 – † Νάαρντεν, 21 Νοεμβρίου 1974).

⁴⁴ Νταριός Μιγιώ (Εξ εν Προβένς, 4 Σεπτεμβρίου 1892 – † Γενεύη, 22 Ιουνίου 1974).

⁴⁵ Willi Reich, *Schoenberg / a critical biography* (μτφρ. Leo Black), εκδ. Praeger, Νέα Υόρκη, 1971, σ. 131.

⁴⁶ Δημήτρης Μητρόπουλος – Η αλληλογραφία του με την Καίτη Κατσογιάννη, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα, 1966, σ. 200. Ας σημειωθεί πως κατά την ηχογράφηση χρησιμοποιήθηκε κιθάρα με πλήκτρο.

⁴⁷ John Duarte, *Andrés Segovia as I knew him*, εκδ. Mel Bay, Μιζούρι, 1998, σ. 46.

⁴⁸ Corazon Otero, *Manuel M. Ponce and the Guitar* (μτφρ. J. D. Roberts), εκδ. Musical New Services, Σάφτσμπουρι, 1980, σ. 30-31.

⁴⁹ *The Segovia – Ponce Letters*, ό.π., σ. 62.

⁵⁰ Στο ίδιο.

⁵¹ L. S. Weiss, *Suite in La* (1951), διασχ. Miguel Abloniz, εκδ. Bérben, Ανκόνα, 1973, 4η έκδ.

Sylvius Leopold Weiss, *Suite in A minor*, διασχ. Laurindo Almeida, εκδ. Brazilliance Music Publishing, χ.τ., χ.χ.

⁵² Manuel Ponce, *Suite en la mineur* (επιμ. José Luis Gonzàlez), εκδ. Editions Musicales Transatlantiques, Παρίσι, 1983.

⁵³ Peter Kun Frary, *Ponce's Baroque Pastiches for Guitar* (http://emedia.leeward.hawaii.edu/frary/ponce_pastiches.htm), Internet, 2000.