

# Η κλασική κιθάρα στην Ελλάδα κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα: όψεις της μεταμόρφωσης ενός μουσικού οργάνου από τη σκοπιά του ρεπερτορίου

Τάσος Κολυδάς

Η διάδοση της κιθάρας στην Ελλάδα κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα συνιστά ένα ιδιαίτερο φαινόμενο, τόσο σε ό,τι αφορά στην ένταση με την οποία εκδηλώθηκε, όσο και στον τρόπο με τον οποίο ένα μουσικό όργανο άλλαξε φυσιογνωμία. Οι κιθαριστές επιδίωξαν, μεταξύ άλλων, τον μετασχηματισμό της λειτουργίας του οργάνου από συνοδευτικό σε σολιστικό και την αναγνώρισή του ως φορέα της έντεχνης μουσικής.<sup>1</sup>

Βασικό μέσο για την επίτευξη των επιδιώξεων αυτών, αποτέλεσε η στάση απέναντι στα ζητήματα του ρεπερτορίου. Από τα πρώτα τους βήματα, οι Έλληνες κιθαριστές διαπίστωσαν πως η επιλογή των έργων που θα περιλάμβαναν στα προγράμματά τους, συνιστούσε παράγοντα εξαιρετικής βαρύτητας για την επίτευξη των στόχων τους. Δεν ήταν μόνο η σταδιοδρομία τους ως σολίστ πάνω στη σκηνή που απαιτούσε προσοχή στην επιλογή του ρεπερτορίου. Μια σειρά από παράγοντες αναπόσπαστα συνδεδεμένους με την «πρωτόφαντη» ιδιότητά τους, όρθωναν εμπόδια που όφειλαν να υπερπηδήσουν στην καλλιτεχνική τους διαδρομή.

Έπρεπε να πείσουν το ακροατήριο πως η κιθάρα είχε τη δυνατότητα να ερμηνεύσει έργα έντεχνης μουσικής. Όφειλαν, δηλαδή, να άρουν την προκατάληψη που συνόδευε την κιθάρα στη συνείδηση του ελληνικού κοινού και να αποδείξουν ότι είναι σε θέση να αποδώσουν έργα της λόγιας δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παραγωγής. Για το σκοπό αυτό έπρεπε να επιλέξουν προσεκτικά τα έργα πάνω στα οποία θα στήριζαν την καλλιτεχνική τους διαδρομή. Επιπλέον, εφόσον η δραστηριότητά τους ήταν κάτι καινούριο για τον ελληνικό χώρο, δεν υπήρχε καθιερωμένο ρεπερτόριο στο οποίο θα μπορούσαν να στηριχτούν.

Τα ρεσιτάλ κιθάρας μέχρι το 1950 ήταν τόσο λίγα, με προγράμματα τόσο παράταιρα μεταξύ τους, που δεν είχαν επιτρέψει την παγίωση κάποιων έργων στο ρεπερτόριο του οργάνου. Ήταν ανάγκη, λοιπόν, να συσταθεί εξ αρχής το ρεπερτόριο σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές προσδοκίες των σολίστ από τη μια και του γούστου του κοινού από την άλλη, φροντίζοντας ώστε το ένα να μην ακυρώνει το άλλο. Οι θέσεις που θα έπαιρναν απέναντι στα διλήμματα που προκύπτουν κατά την επιλογή του ρεπερτορίου, θα έπαιζαν καθοριστικό ρόλο για την έκβαση των προσπαθειών τους.<sup>2</sup>

Μια πρώτη πηγή στην οποία θα ήταν αναμενόμενο να αποταθεί κανείς, ήταν τα προγράμματα των κιθαριστών που ήδη σταδιοδρομούσαν στο εξωτερικό. Για το λόγο αυτό, κρίνεται χρήσιμη εδώ μια συνοπτική αναφορά της κατάστασης που επικρατούσε στον χώρο της κιθάρας έξω από την Ελλάδα, κατά τις αρχές του εικοστού αιώνα.

<sup>1</sup> Σχετικά με την υπόθεση του εν λόγω μετασχηματισμού από τη σκοπιά ενός εκ των πρωταγωνιστών, βλ. Τάσος Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας (1921-1996): πρωτεργάτης της ελληνικής Σχολής κιθάρας*, Panas Music / Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας, Αθήνα 2017, σ. 163-205.

<sup>2</sup> Ό.π., Κολυδάς, σ. 179-180.

Παρατηρεί κανείς ότι σε σύγκριση με το αντίστοιχο ρεπερτόριο του πιάνου, που γνώριζε 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. Φτωχό σε ποιότητα, διότι τα έργα που είχαν γραφτεί δεν μπορούσαν να συγκριθούν με όσα κοσμούσαν τη φιλολογία άλλων σολιστικών οργάνων, όπως το πιάνο, το βιολί ή το βιολοντσέλο. Φτωχό, όμως, και σε ποικιλία ύφους, καθώς οι περισσότεροι συνθέτες πρωτότυπων έργων για κιθάρα είχαν δράσει κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα.<sup>3</sup>

Μια αναπόφευκτη λύση στο αδιέξοδο της μουσικής “πενίας” ήταν ο πλουτισμός του ρεπερτορίου με διασκευές συνθέσεων άλλων οργάνων. Προχώρησαν, λοιπόν, σε έναν «ιστορικό συμβιβασμό» που –για την εποχή– φάνηκε δικαιολογημένος.

Κατά την πρώτη φάση αυτής της διαδικασίας οι κιθαριστές προσέτρεξαν στο ρεπερτόριο οργάνων που κυριαρχούσαν στη μουσική ζωή και διέθεταν πλούσια παρακαταθήκη. Ήταν φυσικό η φιλολογία του πιάνου και εν γένει της οικογένειας των πληκτροφόρων να αποτελέσει σημαντική πηγή. Έργα για πιάνο από τους Beethoven, Chopin, Schumann, Rubinstein, Granados, Albéniz κ.ά. πέρασαν προσαρμοσμένα στη φιλολογία της κιθάρας.<sup>4</sup> Σύντομα, προστέθηκαν έργα από τον χώρο της μουσικής δωματίου και της φωνητικής μουσικής από τους Haydn, Schubert, Massenet, Mendelssohn, Meyerbeer, Berlioz, Tchaikovsky, Verdi, Wagner κ.ά. που μεταγράφηκαν, σε άλλες περιπτώσεις με περισσότερη και σε άλλες με λιγότερη επιτυχία.<sup>5</sup>

Επιδίωξη των κιθαριστών της εποχής, ήταν η αναγνώριση των δυνατοτήτων του οργάνου με τη χρήση ενός ρεπερτορίου ήδη αναγνωρισμένου. Δυστυχώς, τα αποτελέσματα τέτοιων εγχειρημάτων ήταν τις περισσότερες φορές αντίθετα από τις επιδιώξεις τους. Για να προσαρμοστεί η μουσική στις τεχνικές δυνατότητες του οργάνου, υποχρεώθηκαν να προχωρήσουν σε επεμβάσεις που αλλοίωναν το χαρακτήρα των έργων· γι’ αυτό και δεν έτυχαν της ίδιας προτίμησης από τους κιθαριστές των επόμενων γενεών. Το ίδιο δεν συνέβη με συνθέτες όπως ο Albéniz και ο Granados. Η φύση των έργων ήταν τέτοια, που η μεταφορά τους στην κιθάρα όχι μόνο δεν τα υποβάθμιζε αλλά ανέδειξε άγνωστες έως τότε εκφραστικές διαστάσεις. Διαστάσεις, που εμπεριέχονταν στο αρχικό μουσικό κείμενο και θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως μια “κιθαριστική αντιμετώπιση” του πιάνου. Κάτι που σχετίζεται άμεσα με τη δραστηριοποίησή τους στο πλαίσιο της ισπανικής Εθνικής Σχολής. Η επιθυμία για αφομοίωση και αξιοποίηση υλικού από την παραδοσιακή μουσική της Ισπανίας και ιδιαίτερα τη μουσική Φλαμένκο, είχε τοποθετήσει την λαϊκή μουσική για κιθάρα ως βασική πηγή έμπνευσης.

Στην επόμενη φάση, το ενδιαφέρον στράφηκε στην αξιοποίηση της μουσικής κληρονομιάς από την «παλαιά» μουσική. Η μεταφορά από τη φιλολογία προγονικών μελών της οικογένειας από τον 15ο έως 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.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Graham Wade, *A Concise History of the Classic Guitar*, Mel Bay, Μιζούρι 2001, σ. 87-88.

<sup>4</sup> Thomas Fitzsimmons Heck, «Tárrega (y Eixea), Francisco», στο: Stanley Sadie (επιμ.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Λονδίνο 2001.

<sup>5</sup> Matanya Ophee, «The Promotion of Francisco Tárrega, Conclusion», *Soundboard* VIII/4 (1981), σ. 256-261.

<sup>6</sup> Graham Wade – Gerard Garno, *A New Look at Segovia: His Life and his Music*, Mel Bay, Μιζούρι 2000, τ. 1, σ. 36-42.

Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι η ανάγκη για μεταγραφές έργων στην κιθάρα κατά τον 20ό αιώνα, σχετίζεται με την αντίστοιχη κατάσταση που επικρατούσε στο πιάνο κατά τον 19ο αιώνα. Ωστόσο, μια προσεκτική εξέταση των δεδομένων, μας πείθει πως κάτι τέτοιο δεν ισχύει. Το πιάνο ως σολιστικό όργανο, και παράλληλα ως το κατεξοχήν όργανο για οικιακή χρήση, αναδείχθηκε ως το καταλληλότερο μέσο για την διάδοση μουσικών που για την εποχή ήταν δυσπρόσιτες στα ευρύτερα στρώματα. Συνθέσεις για ορχήστρα και έργα μουσικής δωματίου δέχτηκαν αμέτρητες μεταγραφές για πιάνο με σκοπό την οικιακή χρήση, την εποχή που δεν υπήρχαν μέσα μηχανικής αναπαραγωγής της μουσικής. Παράλληλα, οι περιοδεύοντες βιρτουόζοι αναζητούσαν τρόπους να ικανοποιούν το έκθαμβο κοινό τους· οι μεταγραφές από την ορχηστρική παραγωγή κάλυψαν αυτήν την ανάγκη και έφεραν στο πιάνο έργα όπως οι εισαγωγές από τις όπερες του Wagner, ή οι συμφωνίες του Beethoven.<sup>7</sup> Όλα αυτά σχετίζονται και με τη μεγάλη διάρκεια που συνηθιζόταν να έχουν τα ρεσιτάλ πιάνου της εποχής.<sup>8</sup> Από την άλλη πλευρά ο υψηλός βαθμός επέμβασης στα έργα ως μέσο για την επίτευξη του ερμηνευτικού οράματος, συνδυάστηκε και στα δύο όργανα με την καθιέρωση του ατομικού ρεσιτάλ και την ταυτόχρονη αναγνώριση των σολιστικών δυνατοτήτων κάθε οργάνου. Για παράδειγμα, ο Franz Liszt –που συνέβαλε στην καθιέρωση του ρεσιτάλ πιάνου– ήταν γνωστός για τον υψηλό βαθμό επέμβασης πάνω στα έργα είτε ως ερμηνευτής, είτε ως μεταγραφέας.<sup>9</sup>

Για τους κιθαριστές του 20ού αιώνα, η χρήση των μεταγραφών δεν αποτελούσε επιλογή· ήταν επιβεβλημένη. Σε μια εποχή όπου η μέθοδος της μεταγραφής είχε περιπέσει σε ανυποληψία και η ιστορική ακρίβεια στην απόδοση παλαιότερης μουσικής ήταν το ζητούμενο, η χρήση μεταγραφών για κιθάρα αντιμετωπίστηκε ως αναγκαίο κακό. Σταδιακά, έγινε φανερό πως συνθέτες έξω από το χώρο της κιθάρας έπρεπε να συνεισφέρουν έτσι ώστε να ενισχυθεί το ρεπερτόριο. Έως τότε όλα τα πρωτότυπα έργα ήταν γραμμένα από κιθαριστές-συνθέτες. Όμως, από τους καταξιωμένους συνθέτες ελάχιστοι γνώριζαν κιθάρα.

Η λύση στο αδιέξοδο δόθηκε από τον Andrés Segovia. 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. Από τη δεκαετία του 1920 και έπειτα, συνθέτες που δεν προέρχονταν από το χώρο της κιθάρας έγραφαν έργα για το όργανο και τα αφιέρωναν σ' αυτόν.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1930, ο Segovia είχε ήδη καταλήξει σε ένα νέο τύπο προγράμματος, σαφώς διαφορετικό από ό,τι έως τότε είχε προταθεί από άλλους καλλιτέχνες. Ο Fernando Sor και ο Mauro 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. Οι δύο συνθέτες αρχικά τοποθετούνταν στην αφετηρία του προγράμματος. Σταδιακά, όμως, 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 τοποθετούνταν στην αρχή του προγράμματος.

<sup>7</sup> Malcolm Boyd, «Arrangement», στο: Stanley Sadie (επιμ.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Λονδίνο 2001.

<sup>8</sup> Βλ. και Alfred Brendel, *Μουσικοί Στοχασμοί και Αναστοχασμοί*, Νεφέλη, Αθήνα 1998, σ. 209 κ. εξ..

<sup>9</sup> Harold C. Schonberg, *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon and Schuster, Νέα Υόρκη 1963, σ. 121-122.

Περίοπτη θέση στο νέο πρόγραμμα του Segovia είχαν πλέον συνθέσεις αφιερωμένες στον κιθαριστή που τις ερμήνευε· έργα από συνθέτες όπως ο Federico Moreno Torroba, ο Joaquín Turina, ο Manuel Ponce, ο Alexandre Tansman, ο Mario Castelnuovo-Tedesco κ.ά. Με την ρητή αναφορά της αφιέρωσης (γερμ. *gewidmet*) στα προγράμματά του, ο κιθαριστής υπογράμμιζε την αποστολή που είχε αναλάβει να προικίσει τη φιλολογία του οργάνου με πλήθος νέων συνθέσεων. Εφόσον ο κιθαριστής ήταν Ισπανός και οι περισσότερες γνωριμίες του ήταν με Ισπανούς συνθέτες, είναι επόμενο μεγάλο μέρος των προγραμμάτων να αποτελείται από ισπανική μουσική. Η εντύπωση που αποκόμιζε το κοινό, όμως, ήταν πως η κιθάρα συνιστούσε εκφραστική αποκλειστικά της ισπανικής μουσικής. Μία εντύπωση που κληροδοτήθηκε από τη μια γενιά στην επόμενη και δυσχέρανε την εξέλιξη του οργάνου. Από την άλλη πλευρά, το προσωπικό του γούστο επηρέασε δραματικά το ύφος των νέων έργων. Όσα εξ αυτών δεν συμφωνούσαν με το γούστο του, παρέμεναν για χρόνια ανεκτέλεστα, σε πλήρη αφάνεια. Ο Segovia παρέμεινε αφοσιωμένος στο τονικό σύστημα μείζονος-ελάσσονος, ιδιαίτερα, δε, σε ένα όψιμο ρομαντικό ύφος από τα τέλη του 19ου αιώνα. Η δηλωμένη απέχθειά του για τη μουσική της *avant-garde*, εμπόδισε συνθέσεις πρωτοποριακής μουσικής που είχαν ήδη γραφτεί για κιθάρα να βρουν το δρόμο τους προς τις αίθουσες συναυλιών.<sup>10</sup>

Οι Έλληνες κιθαριστές ακολούθησαν τον τύπο προγράμματος που είχε διαμορφωθεί κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Για τα δεδομένα της Ελλάδας, ο Segovia δεν ήταν απλώς το καλύτερο παράδειγμα· ήταν το μοναδικό.

Ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης και ο Δημήτρης Φάμπας αποτέλεσαν την πρώτη γενιά επαγγελματιών σολίστ κιθάρων. Οι δύο κιθαριστές κατέληξαν στην απόφαση πως η ενασχόλησή τους με το όργανο θα αποτελούσε το μοναδικό βιοποριστικό τους επάγγελμα. Μια στάση που τους διαφοροποίησε ριζικά σε σχέση με τους προγενέστερους κιθαριστές· παράλληλα πολλαπλασίασε τις απαιτήσεις στο επίπεδο της τεχνικής, εφόσον η επιδίωξή τους για σταδιοδρομία στην κιθάρα δεν είχε προηγούμενο. Και οι δύο μαθήτευσαν δίπλα στον Segovia κατά την περίοδο 1950-1956.<sup>11</sup>

Το 1958 ο Φάμπας και ο Μηλιαρέσης έδωσαν ρεσιτάλ κιθάρων σε αθηναϊκές αίθουσες με διαφορά λίγων ημερών (16 και 19 Μαΐου αντίστοιχα). Ο Μίνως Δούνιας άδραξε την ευκαιρία για να προχωρήσει σε γενικότερες παρατηρήσεις σχετικά με την αποδοχή της κιθάρων στην αίθουσα συναυλιών αλλά και επιμέρους παρατηρήσεις σχετικά με τις επιλογές πάνω στο ρεπερτόριο:

Με ιδιαίτερη ικανοποίηση παρακολουθούμε τελευταίως μια άνθησι της κιθαριστικής τέχνης στον τόπο μας. Το φαινόμενο δεν περιορίζεται στην προσφορά των καλλιτεχνών, αλλά έχει αντίκτυπο και στο κοινό μας που παρακολουθεί αυτήν την κίνηση με ζωηρότατο ενδιαφέρον. Η συναυλία του κορυφαίου κιθαριστού μας Γεράσιμου Μηλιαρέση συνεκέντρωσε πυκνό ακροατήριο και επιβεβαίωσε πως η κιθάρα, το λεπτό αυτό έγχορδο της ιδιωτικής ψυχαγωγίας και της νυκτερινής σερενάδας, είναι τόσο πλούσιο σε εκφραστικές πιθανότητες, τόσο άρτιο σαν όργανο μελωδίας και αρμονίας, ώστε μπορεί να διεκδικήσει την παρουσία του, όπως το πιάνο στο προσκήνιο της δημοσιότητας. [...] Η φιλολογία που έχει γραφή για τους διαφόρους τύπους κιθάρων και λαούτου – χωρίς να γίνεται διάκρισις για ποιο από τα δύο όργανα προορίζεται – είναι απεριόριστη σε ποσότητα και ανυπέβλητη σε ποιότητα.

<sup>10</sup> Τάσος Κολυδάς, «Ο μετασχηματισμός του ρεπερτορίου της κιθάρων στις αρχές του 20ού αιώνα», *Πολυφωνία* 9 (2006), σ. 34-49.

<sup>11</sup> Βλ. Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Ήχοι και Απόηχοι – Απομνημονεύματα*, Κέδρος, Αθήνα 2002. Επίσης, Κολυδάς, ό.π. *Δημήτρης Φάμπας* [...].

Απορεί κανείς λοιπόν γιατί οι σύγχρονοι κιθαρίστες, με το ίνδαλμά τους Σεγκόβια επικεφαλής, αγνοούν όλη την παλιά δόξα του οργάνου και περιορίζονται κυρίως στην ισπανική φιλολογία της ρομαντικής εποχής και σε μεταγραφές! Βέβαια η τεχνική των έργων της Αναγεννήσεως είναι στριφνή, καθ' ότι ακολουθεί το πολυφωνικό ιδίωμα, όμως πόσο πλούσια είναι αυτά σε περιεχόμενο και τι ικανοποίησι προσφέρουν!

Αναφέρομαι σ' αυτό το ζήτημα επειδή και το πρόγραμμα του Μηλιαρέση παρουσίασε αισθητή ισχνότητα περιεχομένου. Κατά τα άλλα, θαυμάσαμε την μαεστρία του καλλιτέχνη, το απέριττο γούστο και την ποιότητα του ήχου. Πρέπει ακόμη να ομολογήσω πως με ιδιαίτερη χαρά άκουσα τις έστω μεταγραμμένες συνθέσεις των Ραμό και Μπαχ, ενώ οι πρωτότυπες ενός Ταρρέγκα, αϊφνης, εξαντλούνται και εξατμίζονται τόσο γρήγορα στο άκουσμα όπως ένα περαστικό άρωμα. Το άρωμα είναι προσφορά του Μηλιαρέση, για την πρόωρη εξάτμησι ευθύνεται ο συνθέτης.

Σοβαρώτερο, καλύτερα συγκροτημένο πρόγραμμα παρουσίασε ο νέος κιθαρίστας Δημήτρης Φάμπας στην προχθεσινή συναυλία του. Καί εδώ πιστοποιήσαμε ευχαρίστως την προσήλωσι ενός πυκνού ακροατηρίου στο γλυκύ και ονειροπαρμένο αυτό όργανο. Ώστε στην εποχή της τζαζ και των εξορμήσεων προς την Σελήνη υπάρχουν ακόμη νοσταλγοί του σιωπηλού ήχου και του ήρεμου ρεμβασμού; [...] Ο Δ. Φάμπας επαναφέρει το εκτοπισμένο από την αίθουσα συναυλιών όργανο στην θέσι του και το μεταμορφώνει σε φορέα βαθυτέρων μουσικών έννοιων.<sup>12</sup>

Η προσεκτική επιλογή του ρεπερτορίου ήταν ζήτημα υψίστης σημασίας. Από τη μία οι δυσκολίες που αντιμετώπιζαν στην πρόσκτηση αξιόλογων έργων, και από την άλλη οι απαιτήσεις του ελληνικού κοινού και της κριτικής, παρακίνησαν τους Έλληνες κιθαριστές να επιδοθούν σε έναν αδιάκοπο αγώνα για τη διεύρυνση του ρεπερτορίου τους. Ωστόσο η πρόσκτηση των έργων δεν ήταν εύκολη υπόθεση. Η παντελής έλλειψη εκδόσεων που κατέτρυχε την ελληνική αγορά, έθετε ως μοναδική λύση την παραγγελία εκδόσεων από εκδοτικούς οίκους του εξωτερικού· διαδικασία πολυδάπανη, χρονοβόρα και όχι πάντοτε αποτελεσματική. Ο δανεισμός από συναδέλφους ήταν μάλλον σπάνιος, εφόσον προσέκρουε στην απροθυμία που προκαλούσε ο ισχυρός ανταγωνισμός. Τέλος, δεν ήταν σπάνια η καταγραφή σε παρτιτούρα απευθείας από δίσκο 78 στροφών.<sup>13</sup>

Το ρεπερτόριο της εποχής αποτελούνταν σε μεγάλο ποσοστό από έργα μικρής διάρκειας. Έτσι, ήταν απαραίτητο να συναθροίζονται πολλά έργα σε κάθε πρόγραμμα, ώστε να καλύπτεται η συνήθης διάρκεια του ρεσιτάλ. Το γνώρισμα αυτό δυσχέραινε την ανάπτυξη συσχετισμών μεταξύ των έργων και επηρέασε τη διάταξή τους μέσα στο πρόγραμμα. Η διαδοχή ακολουθούσε στις περισσότερες περιπτώσεις χρονολογική σειρά. Συνήθως τα ρεσιτάλ ξεκινούσαν με έργα από την Αναγέννηση και το Μπαρόκ, συνεχίζονταν με συνθέσεις του 19ου αιώνα και κατέληγαν σε έργα από την ισπανική φιλολογία αλλά και την συνθετική παραγωγή των ίδιων των κιθαριστών.

Ένα γνώρισμα του ρεπερτορίου που υπογραμμίστηκε ήδη, ήταν ο αποκλεισμός έργων πρωτοποριακής μουσικής από το ρεπερτόριο της εποχής. Οι Έλληνες κιθαριστές δεν επιδόθηκαν σε αναζητήσεις γύρω από την πρωτοποριακή μουσική, ασχολούμενοι είτε με ατονικά ιδιώματα είτε με μεθόδους οργάνωσης πέρα από το τονικό σύστημα μείζονος-ελάσσονος. Σκοπός τους ήταν να κερδηθεί ένα όσο το δυνατό πλατύτερο κοινό για την κιθάρα. Για το σκοπό αυτό, τουλάχιστον κατά τις δεκαετίες του '50 και του '60, η μουσική που παιζόταν μπορεί να ήταν σύγχρονη, δεν ήταν όμως πρωτοποριακή.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Μίνως Δούνιας, «Αγγελική Φλώρου. Ροβέρτος Σαραγιάς. Γεράσιμος Μηλιαρέσης Δημήτρης Φάμπας.», εφ. *Η Καθημερινή*, Αθήνα 21.5.1958.

<sup>13</sup> Miguel Abloniz, *A necessary explanation*, στο: L. S. Weiss – *Suite in La*, Bérben, Ανκόνα 1973, 4η έκδ.

<sup>14</sup> Βλ. Δημήτρης Φάμπας, «Παράλληλες συνεντεύξεις», *Tar 2* (1982), σ. 16-17.

Επρόκειτο για μουσική γραμμένη αποκλειστικά για σόλο κιθάρα· οι κιθαριστές της εποχής δεν συμμετείχαν σε σχήματα μουσικής δωματίου και προτιμούσαν τις σόλο εμφανίσεις. Η μουσική έχει συχνά έντονο ισπανικό χρώμα, αλλά και εκτενείς αναφορές στην ελληνική μουσική· είτε με μεταγραφές για κιθάρα από τον Χατζιδάκι και τον Θεοδωράκη, είτε με πρωτότυπες συνθέσεις των ίδιων των κιθαριστών στις οποίες διακρίνονται στοιχεία από την ελληνική παραδοσιακή μουσική. Οι ελληνικοί χοροί για κιθάρα του Δημήτρη Φάμπα, για παράδειγμα, έβρισκαν σταθερά θέση στα προγράμματα των κιθαριστών της εποχής.<sup>15</sup>

Από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα πραγματοποιήθηκε μια διαδικασία εκσυγχρονισμού του ρεπερτορίου. Από τη μία με παραγγελίες έργων σε διακεκριμένους Έλληνες συνθέτες μη-κιθαριστές και από την άλλη με την ενσωμάτωση έργων πρωτοποριακής μουσικής, το ρεπερτόριο άρχισε να αναδιαμορφώνεται. Κύριοι εκφραστές ήταν μια νεώτερη γενιά κιθαριστών, η οποία έπαιξε σημαντικό ρόλο στις εξελίξεις.

Ο μετασχηματισμός της κιθάρας στην Ελλάδα από λαϊκό όργανο σε φορέα έντεχνης μουσικής αποτυπώνεται αδρά στην εξέλιξη του ρεπερτορίου. Πέρα από την σταδιοδρομία των κιθαριστών, η εξέλιξη παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε σχέση και με την παράμετρο του ακροατηρίου. Κατά την περίοδο που εξετάζουμε, πολυάριθμα πλήθη συρρέουν μαζικά στις αίθουσες συναυλιών για να ακούσουν μουσική για σόλο κιθάρα.<sup>16</sup> Το ακροατήριο στα ρεσιτάλ των κιθαριστών αυξήθηκε με γεωμετρική πρόοδο στη διάρκεια του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα.

Μία ερμηνεία του φαινομένου που προτείνεται εδώ είναι πως, το ρεσιτάλ κιθάρας ενσάρκωνε τη φιλοδοξία των μεσαίων και χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων για κοινωνική αναρρίχηση. Πιο συγκεκριμένα, είναι γνωστό πως, πρωταρχικό στοιχείο εξέλιξης της ελληνικής κοινωνίας μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ήταν η εντατικοποίηση του ρυθμού αστικοποίησης και η αντίστοιχη ραγδαία εγκατάλειψη της υπαίθρου.<sup>17</sup> Μεγάλες ομάδες πληθυσμού από αγροτικές περιοχές συνέρρευσαν μαζικά στα αστικά κέντρα με σκοπό μια “καλύτερη ζωή” και –συχνά– την ανέλιξη στην κοινωνική ιεραρχία.

Ήταν αναμενόμενο να αξιοποιηθεί η τέχνη ως μέσο για την αποτύπωση αυτής της φιλοδοξίας. Το ρεσιτάλ κιθάρας εκπληρώνει πολύ αποτελεσματικά όλες αυτές τις ανάγκες. Πάνω στη σκηνή της αίθουσας συναυλιών εμφανίζεται ένας κιθαριστής (ενίοτε και δύο, όμως ως αδιαίρετη ενότητα), παίζοντας μουσική υψηλού επιπέδου. Έχει καταφέρει έναν “άθλο”. Έχει ξεφύγει από την ταπεινή του προέλευση και έχει υψώσει το όργανό του στο επίπεδο των αναγνωρισμένων κλασικών οργάνων: στο επίπεδο του πιάνου και του βιολιού. Από τον δευτερεύοντα και συνοδευτικό που είχε στη λαϊκή μουσική, έχει κατακτήσει πρωταγωνιστικό ρόλο. Στο πρόσωπό του, το συλλογικό ασυνείδητο αναγνωρίζει τον δικό του πόθο: την ανάδειξη, την επιτυχία σε κάτι που έμοιαζε ακατόρθωτο, την αναγνώριση. Ο κιθαριστής παίζει μουσική που –αν και σύγχρονη– παραπέμπει περισσότερο σε ένα ρομαντικό ιδίωμα, εύκολα προσεγγίσιμο σε ακροατές με λιγότερες προσλαμβάνουσες. Μουσική που περιέχει

<sup>15</sup> Τα έργα Χατζιδάκι και Θεοδωράκη αποτελούσαν συνήθως μεταγραφές από σκηνική μουσική της εποχής. Βλ. Τάσος Κολυδάς, «Η ανάθεση πρωταγωνιστικού ρόλου στην κιθάρα για την εκτέλεση σκηνικής μουσικής κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο· μια ιστορική - μουσικολογική προσέγγιση», στο: Γιώργος Βλαστός (επιμ.) *Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*, Αθήνα 2010.

<sup>16</sup> Ό.π. Κολυδάς, *Δημήτρη Φάμπα* [...], σ. 226 κ. εξ.

<sup>17</sup> Βασίλης Φίλιας, *Όψεις της διατήρησης και της μεταβολής του κοινωνικού συστήματος*, Νέα Σύνορα - Λιβάνη, Αθήνα 1979, τ. 2, σ. 215.

έντονες αναφορές στις παραδοσιακές και λαϊκές μουσικές της Μεσογείου και της Λατινικής Αμερικής. Το ίδιο το όργανο πληροί τις προϋποθέσεις για να αναλάβει το ρόλο. Είναι όργανο φτηνό στην κατασκευή, εύκολο να το αποκτήσει κανείς. Είναι όργανο οικείο στα προσφάτως αστικοποιημένα στρώματα, ένας «παλιός γνώριμος» από τον τόπο της καταγωγής τους, τον οποίο συναντούν ξανά στην αίθουσα συναυλιών.

Μέχρι τη δεκαετία του 1980 η διαδικασία της μεταμόρφωσης είχε ολοκληρωθεί. Τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν, σταδιακά ατονούν και στα χρόνια που ακολουθούν συναντάμε διαφορετικά γνωρίσματα στις περισσότερες από τις παραμέτρους που εξετάστηκαν. Γνωρίσματα τόσο διαφορετικά ώστε να μπορούμε με σχετική ασφάλεια να μιλάμε για μια διαφορετική περίοδο.