



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΝΔΡΟΝΟΓΛΟΥ

**Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ
ΤΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
(ΜΕ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΙΣ ΜΕΘΟΔΟΥΣ ΚΑΙ ΣΤΙΣ
ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ)**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ

ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ, ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΜΕΛΗ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ, ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΧΑΨΟΥΛΑΣ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΑΘΗΝΑ 2017

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΝΔΡΟΝΟΓΛΟΥ

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ
ΤΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
(ΜΕ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΙΣ ΜΕΘΟΔΟΥΣ ΚΑΙ ΣΤΙΣ
ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ)

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ

ΜΕΛΗ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΧΑΨΟΥΛΑΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πίνακας συντομογραφιών, σ. x

Εισαγωγή, σ. 1

Κεφάλαιο 1

1830-1910

1.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο, σ. 14

1.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα, σ. 20

1.3 Έργα, σ. 27

1.3.1 Τεχνική δεξιού χεριού, σ. 27

1.3.1.1 Οι συγχορδίες εκτελεσμένες «αρπισματικά», σ. 27

1.4 Μέθοδοι διδασκαλίας, σ. 30

1.4.1 Τεχνικές δεξιού χεριού, σ. 30

1.4.1.1 Εναλλαγή δείκτη-μέσου, σ. 30

1.4.1.2 «Εναλλαγισμοί» (αρπίσματα), σ. 35

1.4.1.3 «Διάζευξις» (staccato), σ. 43

1.4.2 Τεχνική αριστερού χεριού, σ. 46

1.4.2.1 Κλίμακες, σ. 46

1.4.2.2 «Αρχιβαθμίζ» (Barre, capotasto), σ. 51

1.4.2.3 «Σύζευξις» (Legato), σ. 54

Κεφάλαιο 2

1910-1922

2.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο, σ. 58

2.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα, σ. 62

2.3 Έργα, σ. 67

2.3.1 Τεχνικές δεξιού χεριού, σ. 67

- 2.3.1.1 Συνοδεία «μπάσων του Alberti», σ. 67
- 2.3.1.2 Εναλλαγή δείκτη-μέσου, σ. 70
- 2.3.1.3 Αρπίσματα («εναλλαγισμοί») με διπλά φθογγόσημα, σ. 73
- 2.3.2 Τεχνικές αριστερού χεριού, σ. 74
 - 2.3.2.1 Διπλοί φθόγγοι, σ. 74
- 2.4 Πληροφορίες περί κιθαριστικής τεχνικής από τον Ferdinando Carulli, σ. 79

Κεφάλαιο 3

1922-1940: Η κιθάρα στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου

- 3.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο, σ. 83
- 3.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα, σ. 89
- 3.3 Έργα, σ. 93
 - 3.3.1 Τεχνικές δεξιού χεριού, σ. 93
 - 3.3.1.1 Χρήση του παράμεσου του δεξιού χεριού (a), σ. 93
 - 3.3.1.2 «Συνδυασμένα ακόρδα πάνω σε τέσσερις χορδές. Δείκτης και μεσαίος και μεσαίος και παράμεσος σε μακρυνές χορδές», σ. 94
 - 3.3.1.3 Εναλλαγή i-m, σ. 96
 - 3.3.1.4 Κρούση συγχορδίας «αρπισματικά», σ. 97
 - 3.3.2 Τεχνικές αριστερού χεριού, σ. 100
 - 3.3.2.1 Διπλοί φθόγγοι, σ. 100
 - 3.3.2.2 Scordatura, σ. 101
- 3.4 Μέθοδοι για κιθάρα, σ. 102
 - 3.4.1 Τεχνικές δεξιού χεριού, σ. 102
 - 3.4.1.1 Χρήση του παράμεσου (a) του δεξιού χεριού, σ. 102
 - 3.4.1.2 Εναλλαγή i-m, σ. 103
 - 3.4.1.3 Τεχνική αντίχειρα του δεξιού χεριού, σ. 105

3.4.2 Τεχνικές αριστερού χεριού, σ. 107

3.4.2.1 Επέριση, σ. 107

Κεφάλαιο 4

1941-1950

4.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο, σ. 109

4.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα, σ. 112

4.3 Έργα, σ. 115

4.3.1 Τεχνικές δεξιού χεριού, σ. 115

4.3.1.1 Χρήση του παράμεσου δακτύλου του δεξιού χεριού, σ. 115

4.4 Τεχνική, σ. 117

4.4.1 Τεχνικές δεξιού χεριού, σ. 117

4.4.1.1 Χρήση νυχιών στο δεξί χέρι, σ. 117

Κεφάλαιο 5

Δεκαετία του 1950

5.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο, σ. 123

5.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα, σ. 128

5.3 Έργα, σ. 133

5.3.1 Τεχνική αριστερού χεριού, σ. 133

5.3.1.1 Μεγαλύτερη δεξιότητα του αριστερού χεριού λόγω πολυπλοκότητας της εναρμόνισης· ανοίγματα, σ. 133

5.3.1.2 Μεγαλύτερη δεξιότητα του αριστερού χεριού λόγω πολυπλοκότητας της εναρμόνισης· κάθετες κινήσεις των δακτύλων του αριστερού χεριού, σ. 135

5.3.2 Τεχνική δεξιού χεριού, σ. 138

5.3.2.1 Εκτέλεση διαδοχικών φθόγγων σε 6^η, 5^η και 4^η χορδή με την τεχνική του legato (αντίχειρας δεξιού χεριού), σ. 138

5.3.2.2 Tambora, σ. 140

- 5.4 Μέθοδοι, σ. 141
 - 5.4.1 Τεχνικές δεξιού χεριού, σ. 141
 - 5.4.1.1 Κλίμακες με i-m-a, a-m-i, σ. 141
 - 5.4.1.2 Tremolo, σ. 143
 - 5.4.1.3 Τεχνητοί αρμονικοί, σ. 144
 - 5.4.1.4 Τρίλλος επί δύο χορδών, σ. 148
 - 5.4.1.5 Pizzicato, σ. 150
 - 5.4.1.6 Ponticello, σ. 152
 - 5.4.1.7 Apoyando-tirando, σ. 154
 - 5.4.2 Τεχνικές αριστερού χεριού, σ. 158
 - 5.4.2.1 «Σύζευξις επί διαφόρων χορδών», σ. 158
 - 5.4.2.2 Επέριση, σ. 160
 - 5.4.2.3 Vibrato, σ. 161
- 5.5 Πρόσθετες παρατηρήσεις, σ. 164

Κεφάλαιο 6

Δεκαετία του 1960

- 6.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο, σ. 168
- 6.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα, σ. 171
- 6.3 Έργα, σ. 177
 - 6.3.1 Τεχνική αριστερού χεριού, σ. 177
 - 6.3.1.1 Προτίμηση προωθημένων θέσεων έναντι της πρώτης, σ. 177
 - 6.3.1.2 Σύζευγμένοι διπλοί φθόγγοι με χρήση barre, σ. 179
 - 6.3.1.3 Χρησιμοποίηση κοινού δακτύλου ως «δείκτη» για αλλαγή θέσης (portamento), σ. 180
 - 6.3.1.4 Η σύζευξη ως στοιχείο άρθρωσης, σ. 181
 - 6.3.1.5 Mordents, σ. 182

- 6.3.1.6 Ομοιότητα με την «γέφυρα» στην *Σπουδή αρ. 1* του Heitor Villa-Lobos, σ. 183
- 6.3.2 Τεχνική δεξιού χεριού, σ. 184
 - 6.3.2.1 Εναλλαγή δείκτη-μέσου, σ. 184
 - 6.3.2.2 Πρωτότυπες τεχνικές-Tremolo σε χαμηλές χορδές, Tremolo σε μία χορδή, σ. 185
 - 6.3.2.3 Pizzicato σε δύο χορδές, σ. 186
 - 6.3.2.4 Η πρώτη νότα αρπίσματος ως μελωδία, σ. 186
 - 6.3.2.5 Body percussion, σ. 187
- 6.3.3 Ποικίλες τεχνικές, σ. 188
- 6.4 Μέθοδοι, σ. 188
 - 6.4.1 Τεχνική αριστερού χεριού, σ. 188
 - 6.4.1.1 Διαδοχικοί φθόγγοι με το δεύτερο δάκτυλο, σ. 188
 - 6.4.1.2 Αλλαγές θέσεων με ταυτόχρονες κινήσεις των δακτύλων, σ. 189
 - 6.4.2 Τεχνική δεξιού χεριού, σ. 190
 - 6.4.2.1 Επεξεργασία στο ύφος του *Asturias*, σ. 190
 - 6.4.2.2 Συνοδεία με δείκτη και μέσο κατά το πρότυπο του *El Abejorro*, σ. 191
 - 6.4.2.3 Άρπισμα κατά το πρότυπο της *Σπουδής αρ. 1* του Heitor Villa-Lobos, σ. 191
- 6.5 Τελευταίες παρατηρήσεις, σ. 193

Κεφάλαιο 7

Δεκαετία του 1970

- 7.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο, σ. 196
- 7.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα, σ. 200
- 7.3 Έργα, σ. 204
 - 7.3.1 Τεχνική αριστερού χεριού, σ. 204
 - 7.3.1.1 Χρήση συζεύξεων (συζευγμένοι φθόγγοι σε εσωτερική φωνή- κατιούσα σύζευξη σε περισσότερες της μίας χορδές), σ. 204

- 7.3.1.2 Χρησιμοποίηση οκτάβων προς τονισμό της μελωδίας, σ. 204
- 7.3.1.3 Χρήση «φόρμας», σ. 205
- 7.3.2 Τεχνική δεξιού χεριού, σ. 206
 - 7.3.2.1 Εφαρμογή «άνισων ρυθμικά φθόγγων» με το δεξί χέρι προς απόδοση του ρυθμού, σ. 206
- 7.4 Μέθοδοι, σ. 207
 - 7.4.1 Τεχνική δεξιού χεριού, σ. 207
 - 7.4.1.1 Θέση κρούσης του δεξιού χεριού, σ. 207
 - 7.4.1.2 Σχήμα νυχιών του δεξιού χεριού, σ. 210
 - 7.4.1.3 Λύγισμα της τελευταίας άρθρωσης του αντίχειρα, σ. 211
 - 7.4.1.4 Προετοιμασία κρούσης από τα δάκτυλα του δεξιού χεριού, σ. 212
 - 7.4.1.5 Το συρτό χτύπημα, σ. 214
 - 7.4.1.6 Τρέμολο σε συγχορδίες, σ. 215
 - 7.4.1.7 Rasgueado, σ. 215
 - 7.4.1.8 Εκτέλεση συγχορδίας ως άρπισμα, σ. 216
 - 7.4.1.9 Ο δείκτης και ο μέσος ως στηρίγματα του δεξιού χεριού, σ. 217
 - 7.4.2 Τεχνική αριστερού χεριού, σ. 217
 - 7.4.2.1 Αλλαγές θέσεων με ενδιάμεση ανοιχτή χορδή, σ. 217
 - 7.4.2.2 Σταύρωση των δακτύλων του αριστερού χεριού, σ. 218
 - 7.4.2.3 «Εγκεφαλικές» οριζόντιες ασκήσεις, σ. 219
 - 7.4.2.4 «Εγκεφαλικές» κάθετες ασκήσεις, σ. 219
- 7.5 Τελευταίες παρατηρήσεις, σ. 219

Κεφάλαιο 8

Δεκαετία του 1980

- 8.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο, σ. 225
- 8.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα, σ. 228

- 8.3 Έργα, σ. 232
 - 8.3.1 Τεχνική αριστερού χεριού, σ. 232
 - 8.3.1.1 Vibrato με «τράβηγμα» (bending) της χορδής, σ. 232
 - 8.3.1.2 Συνεχόμενο legato χωρίς ενδιάμεση κρούση του δεξιού χεριού, σ. 233
 - 8.3.1.3 Σύζευξη φθόγγων χωρίς κρούση του δεξιού χεριού, σ. 234
 - 8.3.1.4 Ενίσχυση φθόγγου ανοικτής χορδής με συνηχήσεις, σ. 235
 - 8.3.1.5 Bi-tones, σ. 235
 - 8.3.2 Τεχνική δεξιού χεριού, σ. 236
 - 8.3.2.1 Pizzicato με ταυτόχρονη εκτέλεση φυσικών φθόγγων, σ. 236
 - 8.3.2.2 Tambora στην ταστιέρα, σ. 237
 - 8.3.2.3 Right hand tapping, σ. 237
 - 8.3.2.4 Pizzicato του Bartók, σ. 238
 - 8.3.2.5 Rasgueado με δείκτη, σ. 238
 - 8.3.2.6 Εκτέλεση τρίλλων με το δεξί χέρι, σ. 239
 - 8.3.2.7 Body percussion, σ. 241
- 8.4 Ποικίλες τεχνικές (Miscellaneous Techniques), σ. 243
 - 8.4.1 «Νέοι τρόποι λαβής για τριπλή ανταπόδοση», σ. 243
- 8.5 Μέθοδοι, σ. 244
 - 8.5.1 Τεχνική δεξιού χεριού, σ. 244
 - 8.5.1.1 Αρπίσματα με μεγάλη απόσταση μεταξύ δείκτη και μέσου, μέσου και παράμεσου, σ. 244
 - 8.5.2 Τεχνική αριστερού χεριού, σ. 244
 - 8.5.2.1 Κλίμακες σε στυλ γραφής για τσέμπαλο, σ. 244
 - 8.5.2.2 Παράλληλες ασκήσεις, σ. 247
 - 8.5.3 Η μέθοδοι των Μηλιαρέση, Μπουντούνη και Τζωρτζινάκη και οι καινοτομίες τους, σ. 248
 - 8.5.3.1 Η σημασία της συνοδείας με τη φωνή κατά την εξάσκηση στον Μηλιαρέση, σ. 248

- 8.5.3.2 Κλίμακες με αρπίσματα, σ. 250
- 8.5.3.3 Αρπίσματα με κλίμακες, σ. 250
- 8.5.3.4 Κλίμακες με συγχορδίες, σ. 251
- 8.5.3.5 Οι κλίμακες της blues, σ. 251
- 8.5.3.6 Πεντάφθογγες κλίμακες, σ. 251
- 8.6 Επιπρόσθετα στοιχεία και παρατηρήσεις, σ. 252

Κεφάλαιο 9

Δεκαετία του 1990

- 9.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο, σ. 257
- 9.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα, σ. 260
- 9.3 Έργα, σ. 265
 - 9.3.1 Τεχνική αριστερού χεριού, σ. 265
 - 9.3.1.1 Ανοίγματα, σ. 265
 - 9.3.1.2 Όμοια σχήματα στο αριστερό χέρι, σ. 266
 - 9.3.1.3 Απότομη αλλαγή θέσης στα δύο άκρα της ταστιέρας (εκτός ηχείου), σ. 267
 - 9.3.1.4 Χρησιμοποίηση προκεχωρημένων θέσεων προς δημιουργία συνηχήσεων, σ. 268
 - 9.3.1.5 Οριζόντιες διασταυρώσεις, σ. 270
 - 9.3.1.6 Κάθετες διασταυρώσεις, σ. 270
 - 9.3.1.7 Εκτέλεση κλιμακοειδών σχημάτων με τη μέθοδο της campanella, σ. 271
 - 9.3.1.8 Χρήση παράλληλων οκτάβων, σ. 272
 - 9.3.1.9 Αλλαγές θέσεων με ενδιάμεση ανοιχτή χορδή, σ. 273
 - 9.3.1.10 Ταυτόχρονη εκτέλεση φθόγγων και φυσικών αρμονικών, σ. 274
 - 9.3.1.11 Scordatura, σ. 275
 - 9.3.1.12 Σύζευξη μεταξύ πρώτου και τρίτου φθόγγου, σ. 279
 - 9.3.2 Τεχνική δεξιού χεριού, σ. 280

- 9.3.2.1 Γρήγορη εναλλαγή δείκτη-μέσου, σ. 280
- 9.3.2.2 Χρησιμοποίηση του αντίχειρα προς γρήγορη εναλλαγή φθόγγων, σ. 280
- 9.3.2.3 Tremolo με το δεξί χέρι σε δύο χορδές, σ. 281
- 9.3.2.4 Body percussion, σ. 282
- 9.3.2.5 Εκτέλεση τρίλλων με το δεξί χέρι, σ. 283
- 9.4 Ποικίλες τεχνικές, σ. 283
- 9.5 Μέθοδοι, σ. 285
 - 9.5.1 Τεχνική δεξιού χεριού, σ. 285
 - 9.5.1.1 Ευκινησία του αντίχειρα, σ. 285
 - 9.5.1.2 Μελέτη αρπισμάτων ανάποδα, σ. 285
 - 9.5.1.3 Μελέτη αρπισμάτων με επανάληψη του ίδιου δακτύλου, σ. 286
 - 9.5.1.4 Μελέτη της τεχνικής του πεντάηχου tremolo (flamenco), σ. 286
 - 9.5.1.5 Ανάποδο κτύπημα του αντίχειρα, σ. 287
 - 9.5.2 Τεχνική αριστερού χεριού, σ. 288
 - 9.5.2.1 Εκτέλεση κλιμάκων χωρίς αλλαγή θέσης (campanella), σ. 288
 - 9.5.2.2 «Ασκήσεις για αλλαγή θέσεως στο αριστερό χέρι», σ. 289
- 9.6 Καταληκτικά σχόλια και συμπεράσματα, σ. 290

Κεφάλαιο 10

Σχολιασμοί και συμπεράσματα

- 10.1 Το κοινωνικό και παιδαγωγικό πλαίσιο εισαγωγής της κιθάρας στην Ελλάδα, σ. 299
- 10.2 Η Ιταλική Σχολή κιθάρας ως πρόσκομμα για την ανάπτυξη της Ελληνικής αντίστοιχης, σ. 304
- 10.3 Παράγοντες που συντέλεσαν στην αλματώδη ανάπτυξη της Ελληνικής Σχολής Κιθάρας από το 1950 και εντεύθεν, σ. 312

Βιβλιογραφία, σ. 318

Πίνακας συντομογραφιών

| | |
|--------|--|
| σ. | σελίδα |
| σσ. | σελίδες |
| εικ. | εικόνα |
| [...] | παράλειψη κειμένου |
| ό.π. | όπως παραπάνω |
| επιμ. | επιμέλεια |
| ορ. | opus (ελλην. έργο) |
| σχ. | σχήμα |
| παρ. | παράδειγμα |
| πρβλ. | παράβαλε |
| μτφρ. | μετάφραση |
| ασκ. | άσκηση |
| μ. | μουσικό μέτρο ή μουσικά μέτρα |
| var. | variation (ελλην. παραλλαγή) |
| passim | σε διάφορες σελίδες |
| N. | number (ελλην. αριθμός) |
| εφ. | εφημερίδα |
| τ. | τόμος, τεμάχιο ή τεύχος |
| κ.λπ. | και λοιπά |
| π.χ. | παραδείγματος χάρη |
| διασκ. | διασκευή |
| κ.ά. | και άλλα |
| κ.ο.κ. | και ούτω καθεξής |
| βλ. | βλέπε |
| [sic] | επακριβής αντιγραφή από την πρωτότυπη πηγή |
| αγγλ. | αγγλικά |
| ισπ. | ισπανικά |
| ιταλ. | ιταλικά |
| ελλην. | ελληνικά |
| γαλλ. | γαλλικά |
| αρ. | αριθμός |
| μτγρ. | μεταγραφή |
| λ.χ. | λόγου χάρη |
| χ.ε. | χωρίς εκδότη |
| χ.τ. | χωρίς τόπο (έκδοσης) |

Εισαγωγή

Τις τελευταίες δεκαετίες ο τομέας της κλασσικής κιθάρας στην Ελλάδα έχει παρουσιάσει, αδιαμφισβήτητα, λαμπρά επιτεύγματα. Μερικά από αυτά είναι, *πρώτον*, η αύξηση του αριθμού των Ελλήνων κιθαριστών, διδασκάλων και σπουδαστών· *δεύτερον*, η αναγνώριση της κλασσικής κιθάρας ως επίσημου αντικειμένου διδασκαλίας σε ωδεία, μουσικά σχολεία και πανεπιστήμια της χώρας και, *τρίτον*, η αναγνώριση της Ελληνικής Σχολής Κιθάρας (που αφορά την τεχνική και ερμηνευτική κατάρτιση των Ελλήνων κιθαριστών) ως μίας από τις πλέον αξιόσεβαστες σχολές από άποψη ιστορικής παράδοσης, ανάμεσα σε άλλες (Ισπανική, Ιταλική) με ισχυρότατη παράδοση. Αυτή η πορεία της κλασσικής κιθάρας στην Ελλάδα γεννά ευλόγως ερωτήματα που αξίζουν ερευνητικής προσοχής. Για παράδειγμα: πότε και υπό ποιες συνθήκες (κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές κ.λπ.) εμφανίστηκε η κλασσική κιθάρα στην Ελλάδα, από ποιες σχολές κιθάρας του εξωτερικού επηρεάστηκε η Ελληνική Σχολή Κιθάρας, ποιοι ήταν οι πρώτοι διδάξαντες, ποιοι παράγοντες συνέβαλαν στην αλλαγή επιρροών (παραδείγματος χάριν, το πέρασμα από την Ιταλική Σχολή κιθάρας στην Ισπανική). Η παρούσα διατριβή προσπαθεί να δώσει απαντήσεις σε αυτά και σε άλλα συναφή ερωτήματα, μέσα όμως από την τεχνική ανάλυση μεθόδων και συνθέσεων Ελλήνων κιθαριστών, κιθαριστών-συνθετών, καθώς και συνθετών που ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο όργανο, παρόλο που οι ίδιοι δεν ήταν κιθαριστές.

Πρόθεση της διατριβής είναι να ανταποκριθεί στην σχετική επιστημολογική απαίτηση του Umberto Eco, ο οποίος σημειώνει: «Η έρευνα πρέπει να λέει σχετικά με το αντικείμενό της πράγματα που δεν έχουν λεχθεί ήδη ή να ξαναβλέπει υπό διαφορετικό πρίσμα τα πράγματα που έχουν λεχθεί ήδη».¹ Η παρούσα έρευνα επιχειρεί να καλύψει το κενό που δημιουργεί η ανυπαρξία, μέχρι τώρα, επιστημονικής βιβλιογραφίας που να εξετάζει το συγκεκριμένο ζήτημα της τεχνικής εξέλιξης της κιθάρας την Ελλάδα κατά την «οριζόντια έννοια»,² δηλαδή σε όλη του την «διαδρομή και εξέλιξη». Βεβαίως, σημαντική συνεισφορά στον χώρο της κλασσικής κιθάρας και ειδικότερα στο πεδίο της μουσικολογικής έρευνάς της, αποτελούν οι διατριβές των Αναστάσιου Κολυδά και Δημήτρη Κοτρωνάκη. Η διατριβή του πρώτου τιλοφορείται *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης* (επιβλέπων καθηγητής: Απόστολος Κώστιος, ημερομηνία υποστήριξης: 7 Ιουλίου 2006, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών) και του δεύτερου *Η ελληνική μουσική για κιθάρα στον εικοστό αιώνα* (επιβλέπων καθηγητής: Μάρκος Τσέτσος, ημερομηνία

¹ Eco, *Πώς γίνεται μια διπλωματική εργασία*, σ. 65· πρβλ. επίσης Κώστιος, *Μέθοδος Μουσικολογικής Έρευνας*, σ. 25.

² Ο Απόστολος Κώστιος σημειώνει σχετικά (στο ίδιο, σσ. 29-30): «Πέρα, όμως, από την προϋπόθεση του έντονου ενδιαφέροντος, είναι απαραίτητο στη διαδικασία επιλογής του αντικειμένου να εκτιμηθεί ο απαιτούμενος χρόνος για την τελεσφόρο διεξαγωγή της έρευνας. Ο ιστορικός έχει –και πρέπει να έχει– ευρύτητα ενδιαφερόντων, αλλά ταυτόχρονα και τη δύναμη να αυτοπεριοριστεί και με ρεαλισμό να οριοθετήσει το ερευνητικό του πεδίο. Ο περιορισμός από άποψη μεθολογική μπορεί να γίνει κατά δύο έννοιες: α) Κατά την οριζόντια έννοια. Ο ιστορικός έχει την δυνατότητα να επιλέξει και να ασχοληθεί με την πορεία ενός ιστορικού φορέα ή με ένα αξιόλογο πεδίο πνευματικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας και να παρακολουθήσει τα πράγματα σ' όλη τους τη διαδρομή και εξέλιξη».

υποστήριξης: 10 Νοεμβρίου 2014, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών).

Όσον αφορά την διατριβή του Κολυδά, παρέχει σημαντικές και επιστημονικά τεκμηριωμένες πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του Δημήτρη Φάμπα, ο οποίος υπήρξε ένας από τους πρωτεργάτες της καθιέρωσης της κλασσικής κιθάρας ως σολιστικού και «λόγιου» οργάνου στην Ελλάδα· δίδει επίσης σημαντικές πληροφορίες και για τα τεκταινόμενα στον χώρο της κιθάρας στην Ελλάδα κατά την περίοδο της ζωής του Φάμπα. Ο Κοτρωνάκης στη δική του διατριβή, προβαίνει σε ενδελεχή καταλογογράφηση έργων για κιθάρα Ελλήνων συνθετών και συνθετών-κιθαριστών, με σχολιασμό τους όσον αφορά υφολογικά και τεχνικά γνωρίσματα του κάθε έργου. Το σύγγραμμά του αποτελεί παρακαταθήκη για τον χώρο της κιθάρας στην Ελλάδα και εξέχουσας σημασίας βοήθημα στο μελλοντικό ερευνητή που θα θελήσει να ασχοληθεί με ζητήματα που αφορούν αυτό το όργανο. Επίσης, στο πρώτο μέρος της διατριβής του ο Κοτρωνάκης διατυπώνει συνοπτικά την ιστορία της κιθάρας σε παγκόσμιο και σε τοπικό επίπεδο.

Πέραν των προαναφερθέντων επιστημονικών συγγραμμάτων, σημαντικές πληροφορίες παρέχει ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης, έτερος πρωτεργάτης (υπό την προαναφερθείσα έννοια) της κιθάρας στην Ελλάδα, στην αυτοβιογραφία του *Ηχοι και απόηχοι*, όπου, εξιστορώντας τη ζωή και καλλιτεχνική του δράση, περιγράφει ανάγλυφα τη γενικότερη κιθαριστική κίνηση στην Ελλάδα τη συγκεκριμένη περίοδο. Από την άλλη, το σύγγραμμα του Χαράλαμπου Εκμεκτσόγλου *Ιστορία της κιθάρας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα* αποτελεί, όπως σημειώνει και ο Κολυδάς στην εισαγωγή της δικής του διατριβής, «ιδιαίτερα φτωχή σε πληροφορίες βιβλιογραφική πηγή»,³ λόγω του ότι, όσον αφορά την ιστορία της κιθάρας στην Ελλάδα, περιορίζεται σε ένα επίμετρο τριών σελίδων.

Οι μονογραφίες των Κολυδά και Μηλιαρέση περιορίζονται στο χρονικό εύρος ζωής των βιογραφουμένων («κάθετη»⁴ μελέτη, σύμφωνα με τον Απόστολο Κώστιο), γεγονός που αφήνει ένα ιστορικό κενό αναφορικά με την περίοδο από την απαρχή της κλασσικής κιθάρας στην Ελλάδα μέχρι την εποχή των Φάμπα και Μηλιαρέση και από την εποχή των δύο καλλιτεχνών μέχρι και σήμερα. Επισημαίνεται όμως ότι αμφότερες οι μονογραφίες, αν και «κάθετης» μορφής, συνέβαλαν τα μέγιστα στη συλλογή πληροφοριών σχετικά με το πριν και το μετά της εποχής που πραγματεύονται. Αναφορικά με τη διατριβή του Κοτρωνάκη, σαφέστατα πρόκειται για μια «οριζόντια» μελέτη. Όμως όσον αφορά την καταγραφή της ιστορίας της κιθάρας στην Ελλάδα δεν υπάρχουν αναφορές στην πολιτική και στρατιωτική ιστορία του τόπου ώστε να διερευνηθούν οι επιδράσεις της στις κιθαριστικές εξελίξεις στη χώρα μας. Επίσης, ο Κοτρωνάκης πραγματεύεται την ιστορία της κιθάρας μέχρι και το 1920 περίπου, στην Ελλάδα των συνόρων του 1881⁵

³ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπα: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 27.

⁴ Ο Απόστολος Κώστιος σημειώνει: «Κατά την “κάθετη” έννοια. Δηλαδή ο ιστορικός επιλέγει να ασχοληθεί με το θέμα του μέσα σε συγκεκριμένα χρονικά όρια» (Κώστιος, *ό.π.*, σ. 30).

⁵ Βερέμης/Κολιόπουλος, *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*, σ. 287.

και όχι του ελληνικού κόσμου, όρος ο οποίος θα αναλυθεί παρακάτω. Έτσι, δεν αναφέρονται συνθέσεις και διασκευές που εκδόθηκαν λ.χ. στην Κωνσταντινούπολη κατά τη δεκαετία του 1910, όπως και δεν καλύπτεται η κιθαριστική κίνηση στις περιοχές που βρίσκονταν υπό οθωμανική κυριαρχία αλλά με έντονο το ελληνικό στοιχείο. Η πολύτιμη, επιστημονικά, αναφορά του Κοτρωνάκη στους Έλληνες κιθαριστές και κιθαριστές συνθέτες της διασποράς δεν αφορά την παρούσα εργασία για λόγους που επίσης θα παρατεθούν παρακάτω.

Η παρούσα διατριβή επανατοποθετεί την εμφάνιση της κλασσικής κιθάρας στην Ελλάδα ακόμα πιο πίσω από την πιο ενημερωμένη εκδοχή, όπως επίσης πραγματεύεται την έως τώρα «σκοτεινή» για την ιστορία της κιθάρας περίοδο από τις αρχές του εικοστού αιώνα έως και τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η διατριβή συμβάλλει στη διόρθωση της ιστορίας της κιθάρας στην Ελλάδα και στην κάλυψη ιστορικών κενών.

Στο παρόν πόνημα διεξάγεται ανάλυση όλων των τεχνικών ζητημάτων, όπως *aroyando*, *tirando* κ.λπ., προκειμένου να απαντηθούν ερωτήματα, όπως πότε εμφανίστηκε το καθένα στην ελληνική επικράτεια, ποιος κιθαριστής το δίδαξε πρώτος, πότε και από ποιον τροποποιήθηκε η εκάστοτε τεχνική και ποιο το εφαλτήριο αυτών που τις δίδαξαν πρώτοι και αυτών που τις τροποποίησαν (π.χ. θέση κρούσης δεξιού χεριού). Η μελέτη και ανάλυση πραγματοποιήθηκαν με αναφορά στις μεθόδους και τις συνθέσεις που συγγράφηκαν ή συντέθηκαν από Έλληνες κιθαριστές και συνθέτες, όπως ορίζει και ο τίτλος της διατριβής. Στην ελληνική βιβλιογραφία, μόνο ο Αναστάσιος Κολυδάς προχωρά σε μια τέτοια τεχνική ανάλυση, αλλά μόνον όσον αφορά τα έργα και την τεχνική του Δημήτρη Φάμπα. Ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης δίδει στην αυτοβιογραφία του διάσπαρτες πληροφορίες και πάλι όσον αφορά τη δική του τεχνική. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι η συγχρονικότητα της τεχνικής κατάρτισης των προαναφερθέντων εξετάζεται ενδελεχώς και μάλιστα συγκριτικά με τις πιο προηγμένες τεχνικές της εποχής τους, ανεξάρτητα από τα πορίσματα των δύο συγγραμμάτων (Κολυδάς, Μηλιαρέσης) για τα οποία έγινε λόγος. Οι σχολιασμοί, επίσης, του Κοτρωνάκη, όσον αφορά τα έργα που καταλογογραφεί, εντάσσονται στο πλαίσιο μιας γενικής περιγραφής, χωρίς εμβάθυνση σε επιμέρους τεχνικά ζητήματα. Η διατριβή του Κοτρωνάκη, λόγω του ότι αποτελεί καταλογογράφιση έργων, δεν υπεισέρχεται σε εξέταση των μεθόδων εκτέλεσης κιθάρας στην Ελλάδα, με αναφορές στις σύγχρονες τους μεθόδους του εξωτερικού. Γενικά και όσον αφορά το παρόν πόνημα, συλλέγονται όλα αυτά τα στοιχεία, ώστε να διαφανεί η εξελικτική πορεία της τεχνικής της κιθάρας εν γένει και ειδικότερα η εξελικτική πορεία του εκάστοτε τεχνικού ζητήματος στην Ελλάδα στο πέρασμα των ετών. Το πόνημα καθίσταται έτσι «επιστημονικά χρήσιμο»,⁶ δεδομένου ότι δεν υπάρχει ανάλογο εγχείρημα στην ελληνική και ξένη βιβλιογραφία.

Πρωτογενείς πηγές για το εγχείρημα αποτέλεσαν κατά κύριο λόγο ελληνικές και ξένες μέθοδοι κιθάρας, έργα Ελλήνων και ξένων συνθετών, όπως και

⁶ «Ένα μόνο πράγμα πρέπει να έχουμε υπόψιν μας: ένα έργο σύνθεσης έχει επιστημονική χρησιμότητα εφόσον δεν υπάρχει ακόμα τίποτα παρόμοιο στο συγκεκριμένο πεδίο» (Eco, ό.π., σ. 66).

προγράμματα συναυλιών Ελλήνων και ξένων κιθαριστών. Ειδικότερα, η τεχνική ανάλυση των διαφόρων μεθόδων και συνθέσεων, όπως και η ανάλυση προγραμμάτων συναυλιών (επιλογές έργων, τεχνικές που απαιτούνταν στην εκτέλεση των έργων του κάθε προγράμματος, ομοιότητες επιλογών έργων με σολίστες του εξωτερικού) αποτέλεσε την πηγή εξαγωγής αντικειμενικών συμπερασμάτων σχετικά με την εξέλιξη της τεχνικής της κιθάρας στην Ελλάδα, απαλλαγμένων από κάθε πρόθεση προβολής του εκάστοτε κιθαριστή-συγγραφέα. Δευτερεύουσα βιβλιογραφία αποτέλεσαν συγγράμματα περί ιστορίας της κιθάρας, της νεοελληνικής μουσικής, της πολιτικο-οικονομικο-στρατιωτικής ιστορίας, διδακτορικές διατριβές περί της κιθάρας που να αφορούν ερμηνεία και πρακτική της εκτέλεσης (αγγλ. performance practice) άρθρα που να αφορούν την κιθάρα, όπως και άλλα καλλιτεχνικά ζητήματα στον έντυπο και ηλεκτρονικό Τύπο.

Όπως επισημάνθηκε σε προηγούμενο σημείο, η Ιστορία της κιθάρας στην Ελλάδα δεν έχει μέχρι σήμερα αποκτήσει συνολική διατύπωση, αλλά μόνον αναφορές σε συγκεκριμένα πρόσωπα. Προκειμένου, λοιπόν, να αρθούν τα κενά και να αρθρωθεί το ιστορικό πλαίσιο σε όλες του τις εκφάνσεις, χρησιμοποιήθηκε, *πρώτον*, ο έντυπος και ηλεκτρονικός τύπος. Σημαντική προσφορά στη διάθεση πληροφοριών σχετικά με την κιθάρα μέχρι και τη δεκαετία του '20 έχουν τα περιοδικά *Μουσική* και *Εθνική Μούσα* όπως και το περιοδικό *Tar* στην έντυπη (1982-1987) και ηλεκτρονική μορφή του (2007 και εντεύθεν) για τις επόμενες δεκαετίες. Μέσω του περιοδικού τύπου και των εφημερίδων καθώς και, *δεύτερον*, με τη βοήθεια συγγραμμάτων σχετικά με την Ιστορία της Μουσικής στον ελληνικό κόσμο, έγινε προσπάθεια να ανακατασκευαστεί η *Ιστορία της κιθάρας στον ελληνικό κόσμο* κυρίως πριν τη δεκαετία του '30. Ο Απόστολος Κώστιος σημειώνει με έμφαση τη σημαντικότητα του περιοδικού τύπου με την εξής διατύπωση: «Ο Τύπος προσφέρει τη δυνατότητα για μια συνολικότερη, ευρύτερη, περιεκτικότερη, συνθετότερη, καθολικότερη, λεπτομερέστερη αντίληψη των συμβαινόντων»,⁷ όπως επίσης: «Η σημασία του Τύπου αναγνωρίζεται όλο και περισσότερο, ο αριθμός των ερευνητών που καταφεύγουν σε παλιά φύλλα εφημερίδων και περιοδικών αυξάνει διαρκώς».⁸ Χρησιμοποιήθηκαν επίσης προφορικές μαρτυρίες σε εξαιρετικά περιορισμένο ποσοστό και μόνον όσες εμπειρείχαν πληροφορίες που αφορούσαν τους ίδιους τους ερωτηθέντες ή την εύρεση βιβλιογραφικών πηγών. Είναι ευκόλως κατανοητό ότι η υποκειμενικότητα των προφορικών πηγών δεν συμβάλλει επαρκώς στην επιστημονική τεκμηρίωση και την αναζήτηση της ιστορικής αλήθειας σε μια διδακτορική διατριβή.

Προκειμένου να συνταχθεί η ιστορία της κιθάρας στην Ελλάδα κατά την τελευταία τριακονταετία του 20^{ου} αιώνα (κεφάλαια 7, 8, 9) χρησιμοποιήθηκαν επίσης, βιογραφικά σημειώματα νέων Ελλήνων κιθαριστών τα οποία είναι δημοσιευμένα στο διαδίκτυο. Όμως, δεν προτιμήθηκαν τα εν λόγω σημειώματα που είναι αναρτημένα σε προσωπικές ιστοσελίδες ή σε συλλογικά εγκυκλοπαιδικά εγχειρήματα, όπου «ο

⁷ Κώστιος, ό.π., σ. 70.

⁸ Στο ίδιο, σ. 66.

καθένας μπορεί διαδικτυακά να δημοσιεύσει άμεσα περιεχόμενο»,⁹ παρά σε ιστοσελίδες κρατικών εκπαιδευτικών φορέων που εργάζονται οι ίδιοι, για λόγους εγκυρότητας. Επίσης, οι διακρίσεις τους (βραβεία σε διαγωνισμούς, συμμετοχές σε πανελλήνια και διεθνή φεστιβάλ) διασταυρώθηκαν και ανακτήθηκαν από τις ίδιες τις ιστοσελίδες των διοργανώσεων. Η συμβολή του έντυπου τύπου και ειδικότερα του περιοδικού για την κιθάρα (λ.χ. *Tar*) ως προς την παράθεση προγραμμάτων συναυλιών των διαφόρων κιθαριστών ήταν καθοριστική. Κατά τα λοιπά, για το γενικότερο ιστορικό πλαίσιο χρησιμοποιήθηκαν αποκλειστικά συγγράμματα ελληνικής ιστορίας.

Σημαντική επίσης υπήρξε η συνεισφορά των διαφόρων ηχογραφήσεων και βιντεοσκοπήσεων, που βοήθησαν τα μέγιστα στην εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με την τεχνική του εκάστοτε εκτελεστή και τα ερωτήματα που αναφέρθηκαν πιο πάνω. Μπορεί να ειπωθεί ότι η ηχογράφιση και βιντεοσκόπηση συμπλήρωνε κάθε φορά κενά διατύπωσης σε μεθόδους και συνθέσεις ή ακόμα και έλλειψη βιβλιογραφίας. Συμπεράσματα συνάχθηκαν όχι μόνο από την ακρόαση δίσκων ή τη θέαση ταινιών μικρής διάρκειας, αλλά ακόμα ακόμα και από τα εξώφυλλα δίσκων,¹⁰ όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της θέσης του δεξιού χεριού του José Tomás. Μπορεί να ειπωθεί ότι οι αισθητικές αλλαγές στην εκτέλεση με το πέρασμα των ετών και σύμφωνα με τις ηχογραφήσεις διαφόρων καλλιτεχνών οδήγησαν στη συναγωγή πολύτιμων συμπερασμάτων για τις αλλαγές στην χρησιμοποίηση τεχνικών, όπως η έντονη χρησιμοποίηση vibrato μέχρι και τον Andrés Segovia και η πιο φειδωλή χρησιμοποίησή του από νεώτερούς του κιθαριστές.¹¹

Ο κόσμος της κιθάρας δεν αποτέλεσε μια κοινότητα απομονωμένη από την υπόλοιπη κοινωνία, που δεν επηρεαζόταν από τα διάφορα συμβάντα, γεωπολιτικά, κοινωνικά, οικονομικά. Αυτή η διατύπωση αποτέλεσε υπόθεση στην έναρξη της έρευνας πάνω στο συγκεκριμένο ζήτημα αλλά αποδείχθηκε περίτρανα κατά την πορεία της. Γίνεται έτσι κατανοητό ότι για τη συγγραφή της παρούσης διατριβής, πέραν των μεθόδων κιθάρας και γενικά περί του ό,τι αφορά την κιθάρα, ζητήθηκε η συνδρομή βοηθητικών επιστημών. Λόγου χάρη, η συνδρομή της επιστήμης της κοινωνιολογίας παρείχε πλείστες πληροφορίες¹² ώστε να εξηγηθεί εν τέλει γιατί ο τομέας της κλασσικής κιθάρας στην Ελλάδα παρουσίασε αυτά τα λαμπρά επιτεύγματα.

⁹ Wikipedia, *Ιστοσελίδα του συλλογικού εγκυκλοπαιδικού εγχειρήματος Wikipedia στο διαδίκτυο*, <https://el.wikipedia.org/wiki/Πύλη:Κύρια>, Internet 2017.

¹⁰ Ο Απόστολος Κώστιος σημειώνει: «εξάλλου, τα προϊόντα της ηχογράφησης, είτε με τη μορφή της μαγνητοταινίας είτε με τη μορφή του δίσκου, καθώς και η συσκευασία τους με τα σχετικά συνοδευτικά φυλλάδια, εκτός απ' την κατ' εξοχήν πληροφορία της μουσικής καθαυτής, προσφέρουν και άλλες πληροφορίες, όπως [...] φωτογραφίες συνθετών, εκτελεστών, από συναυλίες, από παραστάσεις, από ηχογραφήσεις» (Κώστιος, ό.π., σσ. 101-102).

¹¹ «Χάρη στις ηχογραφήσεις ο ιστορικός [...] παρακολουθεί μέσω της ηχητικής απόδοσης την εξέλιξη των διαφόρων οργάνων, την εξέλιξη ή τις αλλαγές στην τεχνική κατασκευής, στους τρόπους παιξίματος και οτιδήποτε γενικά έχει σχέση με την πρακτική της εκτέλεσης» (στο ίδιο, σσ. 98-99).

¹² Για τη συγκεκριμένη επιστήμη ο Απόστολος Κώστιος σημειώνει ότι ανήκει «στην κατηγορία εκείνων που παρέχουν γενικότερες γνώσεις, απαραίτητες για το έργο του ιστορικού» (στο ίδιο, σ. 37).

Η κατά Κώστιο «Μεγάλη Ιστορία»,¹³ δηλαδή η πολιτική, στρατιωτική και κοινωνική ιστορία της χώρας, χρησιμοποιήθηκε ώστε σε κάθε κεφάλαιο να αρθρωθεί το εκάστοτε ιστορικό πλαίσιο και να δημιουργηθεί η απαραίτητη διασύνδεση με την ειδικότερη ιστορία της κιθάρας στην Ελλάδα. Όπως αποδείχθηκε, κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για τις διάφορες εξελίξεις που αφορούν την κιθάρα. Όπως θα διαφανεί στην πορεία της διατριβής, το συγκεκριμένο όργανο συνδέθηκε, όσον αφορά την διάδοση και εξέλιξή του στην Ελλάδα, με υψηλής σημασίας γεγονότα που επηρέασαν την πορεία του Ελληνικού Έθνους, όπως η ένωση της Επτανήσου με το ελλαδικό κράτος, η Μικρασιατική Καταστροφή, η Γερμανική Κατοχή, η ένταξη της Ελλάδος στην ΕΟΚ κ.ά. Αξίζει να παρατεθεί η σχετική διατύπωση του Patrick Dunleavy, ο οποίος σημειώνει: «οι μεθόριοι μιας επιστήμης είναι συχνά οι πιο παραγωγικές περιοχές για τις νέες προσεγγίσεις. Εδώ ακριβώς, τις περισσότερες φορές, οι μελετητές δανείζονται ή προσαρμόζουν ιδέες που έχουν αναπτυχθεί σε μια επιστήμη, προκειμένου να παραγάγουν με τη σειρά τους έργο σε κάποια άλλη».¹⁴

Η περιοδολόγηση αποτελεί σύνθετο πρόβλημα σε κάθε «οριζόντια» μελέτη και αυτό γιατί «τα πνευματικά-καλλιτεχνικά ρεύματα» και οι τεχνικές εξελίξεις «προαναγγέλλονται από την προηγούμενη και – τα ίδια [ρεύματα] ή οι συνέπειες τους – προεκτείνονται στην επόμενη περίοδο».¹⁵ Οι δυσκολίες περιοδολόγησης στην παρούσα διατριβή αφορούν το γεγονός ότι αυτή καλύπτει μια μεγάλη χρονική περίοδο (περίπου δύο αιώνες) και όχι μια περίοδο που αντιστοιχεί στη ζωή ενός καλλιτέχνη (περίπου 75 έτη κατά μέσο όρο). Ιδιαίτερη προσοχή έπρεπε να δοθεί στις μεταβάσεις «από την μια περίοδο στην άλλη»,¹⁶ οι οποίες, κατά τον Dunleavy, αποτελούν το πιο κρίσιμο σημείο της έρευνας. Ο ίδιος συνεχίζει διατυπώνοντας: «Διαχωρίζονται μεταξύ τους, ώστε η πραγμάτευση να μπορεί να εστιάζει αυτοτελώς στην καθεμία, ενώ δίδεται λιγότερη έμφαση στην άμπωτη και στην πλημμυρίδα των πιο εφήμερων και λιγότερο σημαντικών γεγονότων μέσα σε κάθε περίοδο».¹⁷ Στη συγκεκριμένη διατριβή επιλέχθηκε η περιοδολόγηση ανά δεκαετίες (εκτός των κεφαλαίων 1 και 3) και όχι τυχαία. Όπως προαναφέρθηκε, η ιστορία και η τεχνική της κιθάρας στην Ελλάδα συνδέονται άμεσα με τις διάφορες πολιτικές και κοινωνικοοικονομικές εξελίξεις στο ελλαδικό κράτος, οι οποίες διαδραματίζονταν ανά δεκαετία και, όπως αποδεικνύεται στη διατριβή, επηρέαζαν και τις εξελίξεις στην κιθάρα. Η επιλογή το 1^ο και το 3^ο κεφάλαιο να πραγματεύονται μεγαλύτερες της δεκαετίας περιόδους επίσης δεν είναι τυχαία, καθώς το μεν 1^ο κεφάλαιο πραγματεύεται την χρονική περίοδο από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους μέχρι και την πρώτη πρωθυπουργία του Ελευθερίου Βενιζέλου, το δε 3^ο τη Μεσοπολεμική

¹³ Στο ίδιο, σ. 37.

¹⁴ Dunleavy, *Η διδακτορική διατριβή: Οργάνωση, σχεδιασμός, συγγραφή, ολοκλήρωση*, σ. 55.

¹⁵ Κώστιος, ό.π., σ. 30.

¹⁶ Dunleavy, ό.π., σ. 83.

¹⁷ Στο ίδιο.

περίοδο. Γενικός στόχος ήταν η «λογική, καλά οργανωμένη και κλιμακωτή»¹⁸ αλληλουχία των κεφαλαίων.

Ειδικότερα, στο κάθε κεφάλαιο παρατίθενται το ιστορικό πλαίσιο της κιθάρας σε διεθνές επίπεδο, καθώς και το ιστορικό πλαίσιο που αφορά την κιθάρα στην Ελλάδα· παρατίθενται επίσης γεγονότα της πολιτικής και οικονομικής ιστορίας του κράτους με αναφορά στη γενική ιστορία, ώστε, *πρώτον*, να επιτυγχάνεται η σύγκριση ανάμεσα στο διεθνές και το εγχώριο γίνεσθαι και, *δεύτερον*, να δημιουργείται η κατάλληλη σύνδεση ανάμεσα στην ιστορία της κιθάρας στην Ελλάδα και σε αυτήν του ελληνικού κράτους. Έπειτα από την παράθεση του εκάστοτε ιστορικού πλαισίου, διενεργείται ενδελεχής τεχνική ανάλυση σε θέματα δεξιού και αριστερού χεριού, τόσο σε επίπεδο συνθέσεων όσο και σε επίπεδο τεχνικών μεθόδων. Με τη συγκεκριμένη κατηγοριοποίηση καθίσταται ευκολότερη η παρακολούθηση της εξέλιξης των διαφόρων τεχνικών και ο χρονικός προσδιορισμός της εμφάνισης νέων τεχνικών στην Ελλάδα, όπως π.χ. η χρήση του παράμεσου δακτύλου του δεξιού χεριού, οι τρίλιες σε δύο χορδές, οι επεκταμένες τεχνικές (αγγλ. Extended techniques) λ.χ. pizzicato, tambora.

Από το 5^ο κεφάλαιο και εφεξής, προστίθεται και μια παράγραφος επιπρόσθετων παρατηρήσεων, όπου εξετάζονται έργα του διεθνούς ρεπερτορίου τα οποία χρησιμοποιούν τεχνικές που δεν έχουν διδαχθεί ακόμα στην Ελλάδα στην εκάστοτε υπό εξέταση δεκαετία. Αξίζει να σημειωθεί ότι, όσον αφορά τα Κεφάλαια 1 έως και 4, οι συγκρίσεις αυτές παρατίθενται συγκεντρωμένες στο κεφάλαιο 10, τιθέμενες υπό ιστορικό και κοινωνιολογικό πρίσμα λόγω της ποσότητάς τους, ενώ από το Κεφάλαιο 5 και εφεξής οι διαφορές εκτίθενται ξεχωριστά σε κάθε κεφάλαιο για το λόγο ότι ο αριθμός μη διδαγμένων στην Ελλάδα τεχνικών λιγόστεψε σημαντικά, για λόγους που θα αναλυθούν και μέσα στα επιμέρους κεφάλαια καθώς και στο τελευταίο κεφάλαιο των σχολιασμών όλης της έρευνας και των συμπερασμάτων.

Περνώντας σε μια περιγραφή των κεφαλαίων, το Κεφάλαιο 1 συμβάλλει στην ανασκευή της έως τώρα παραδεδομένης ιστορίας της κιθάρας στην Ελλάδα, τοποθετώντας την εμφάνισή της στον ελλαδικό χώρο όχι από τη δεκαετία του '30 περίπου, όπως συνηθίζεται στην πλειονότητα των έως τώρα εκδοχών, πλην του Κοτρωνάκη, αλλά έναν ολόκληρο αιώνα πίσω. Αξίζει να αναφερθεί στο σημείο αυτό, ότι ο Κοτρωνάκης τοποθετεί την εμφάνιση της κιθάρας στην Ελλάδα το 1856,¹⁹ ταυτίζοντάς την με την μετοίκηση του Ξύνδα στην Αθήνα, ενώ στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσης διατριβής η απαρχή τοποθετείται στο έτος 1830, έτος ίδρυσης του νεοελληνικού κράτους, με βιβλιογραφικό τεκμήριο που έφερε στο φως η ιστορική έρευνα και το οποίο αναλύεται ενδελεχώς στο εν λόγω κεφάλαιο. Έτσι, μελετώντας την περίοδο 1830-1910, όπου σε ευρωπαϊκό επίπεδο δραστηριοποιούνταν οι κορυφαίοι της εποχής, Fernando Sor, Dionisio Aguado, Ferdinando Carulli και έπειτα ο Francisco Tárrega, στην Ελλάδα εκδίδεται το πρώτο εγχειρίδιο θεωρίας της

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 59.

¹⁹ Κοτρωνάκης, *Η Ελληνική μουσική για κιθάρα στον εικοστό αιώνα*, διδακτορική διατριβή, σ. 43 και σ. 97.

ευρωπαϊκής μουσικής με όργανο αναφοράς την κιθάρα, από τον Νικόλαο Φλογαίτη.^{20/21} Στο πρώτο κεφάλαιο το εγχειρίδιο αναλύεται τεχνικά, και μάλιστα σε σύγκριση με τις θεμελιώδεις μεθόδους κιθάρας του Fernando Sor, του Dionisio Aguado και του Ferdinando Carulli, ώστε να διαπιστωθεί ο συγχρονισμός ή η καθυστέρηση σε θέματα τεχνικών γνώσεων του Επτανήσιου συγγραφέα με τους κορυφαίους προαναφερθέντες ομότεχνούς του.

Στο Κεφάλαιο 2 (1911-20), επιχειρείται μια συγκριτική τεχνική ανάλυση ανάμεσα στις διασκευές των Ελλήνων κιθαριστών εκ Κωνσταντινούπολης και Οδησσού, Ξανθόπουλου και Μάλτου, και τις προαναφερθείσες μεθόδους των Sor, Carulli και Aguado. Επίσης παρατίθενται, συγκριτικά πάντα, οι διδαχές του τότε μεσουρανούντος Ισπανού κιθαριστή Francisco Tárrega. Για την καταγραφή του ιστορικού πλαισίου αναφορικά με τα κιθαριστικά δρώμενα στην περιοχή, πέραν των σύγχρονων συγγραμμάτων και άρθρων περί γενικής ιστορίας και ιστορίας της μουσικής, σημαντικότερες πληροφορίες δίδει το περιοδικό *Μουσική*, που εκδίδεται στην Κωνσταντινούπολη εκείνη την δεκαετία και παρέχει τις υπό ανάλυση διασκευές για κιθάρα.

Κατά τη Μεσοπολεμική περίοδο που πραγματεύεται το Κεφάλαιο 3, ο Andrés Segovia αρχίζει να καθιερώνεται ως κορυφαίος στον κόσμο σολίστ και πρωτεργάτης της οικουμενοποίησης της κιθάρας στον υπόλοιπο μουσικό κόσμο, κυρίως μέσα από συνθέσεις έργων για κιθάρα συνθετών εκτός του κιθαριστικού κόσμου ύστερα από προτροπή του. Στην Ελλάδα, η οποία σημαδεύεται ιστορικά από την Μικρασιατική Καταστροφή και την ακόλουθη πολιτική ανωμαλία, δραστηριοποιούνται οι Τυρταίος, Πατρώνας, Εκμεκτσόγλου. Αναλύεται και συγκρίνεται σε τεχνικό επίπεδο η μέθοδος του Τυρταίου καθώς και διασκευές των Τυρταίου και Ξανθόπουλου, και διερευνάται το αν η Ελληνική Σχολή κιθάρας παραμένει προσκολλημένη στην Ιταλική (Carulli, Giuliani) ή διαφαίνεται αλλαγή πλεύσης προς την Ισπανική Σχολή των Aguado, Tárrega και Segovia.

²⁰ Τα πλήρη στοιχεία του εγχειριδίου δίδονται στο τμήμα της βιβλιογραφίας.

²¹ Η Ναυσικά Τσιμά, για το εν λόγω εγχειρίδιο, ισχυρίζεται ότι ο Νικόλαος Φλογαίτης «είχε δει κάποιο όργανο το οποίο την εποχή εκείνη ονομαζόταν κιθάρα, αλλά το τροποποίησε σχεδιαστικά έτσι ώστε να φτιάξει τον Πίνακα τον οποίο χρειαζόταν» (Τσιμά, «'Η δύναμη βρίσκεται στα χέρια σου'. Το σκιαγράφημα μιας κιθάρας και η ερμηνεία του ως Πίνακας», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 12, 2012, σσ. 3-12). Στην παρούσα διατριβή και ειδικότερα στο Κεφάλαιο 1, αυτός ο ισχυρισμός καταρρίπτεται διότι ο Φλογαίτης, αν και χρησιμοποιεί την κιθάρα ως όργανο αναφοράς αφού το εγχειρίδιο πραγματεύεται την Θεωρία της Ευρωπαϊκής μουσικής, όχι απλώς το είχε δει αλλά πραγματεύεται και ιδιαίτερες τεχνικές του οργάνου όπως *barre*, *legato*, αρπισμούς κ.ά., πράγμα αδύνατο για κάποιον που δεν είναι κιθαριστής με ένα στοιχειώδες, τουλάχιστον, επίπεδο τεχνικής. Ο συγκεκριμένος αναφέρεται ως κιθαριστής σε ιστορικά τεκμήρια που θα αναφερθούν στο Κεφάλαιο 1. Επίσης, η Τσιμά διατείνεται ότι ο Ν. Φλογαίτης προέβη, και όσον αφορά τον προαναφερθέντα πίνακα, στις εξής «δύο πιθανές τροποποιήσεις: α) στην ταστιέρα, της οποίας το τέλος έχει τοποθετηθεί πάνω από το στόμιο ή/ και β) στην 6^η χορδή που ίσως είναι προσθήκη» (στο ίδιο). Ως φαίνεται, η κ. Τσιμά αγνοεί ότι η πρώτη εξάχορδη κιθάρα με μονές χορδές κατασκευάστηκε στην Ιταλία γύρω στο 1780, πενήντα χρόνια πριν την έκδοση του εγχειριδίου του Φλογαίτη (Briton, *The guitar in the romantic period: its musical and social development, with special reference to Bristol and Bath*, διδακτορική διατριβή, σ. 27). Επίσης, το τέλος της ταστιέρας πάνω από το στόμιο ήταν μια κοινή κατασκευαστική πρακτική της εποχής (Εκμεκτσόγλου, *Ιστορία της κιθάρας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, σ.171, εικόνα 81· πρβλ. Briton, ό.π., σ. 30, εικόνα 3).

Το Κεφάλαιο 4 πραγματεύεται τη δεκαετία του 1940, όπου ξεσπά ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Την περίοδο που στην Ελλάδα μετά την Κατοχή ακολουθεί ο Εμφύλιος, παγκοσμίως μεσουρανούν οι Andrés Segovia, Agustín Mangoré Barrios, Emilio Pujol, εκδίδεται το πρώτο περιοδικό με θέμα την κιθάρα, πραγματοποιούνται ηχογραφήσεις δίσκων. Σε εγχώριο επίπεδο, οι Πατρώνας και Ιωάννου προετοιμάζουν τους καλλιτέχνες που θα ανυψώσουν την κιθάρα στην Ελλάδα στις επόμενες δεκαετίες. Κατά τη συγκεκριμένη δεκαετία και εξαιτίας των ιδιαιτέρων συνθηκών δεν υπάρχει εκδοτική παραγωγή. Τίθεται ωστόσο το πολύ ενδιαφέρον ζήτημα περί χρησιμοποίησης νυχιών στο δεξί χέρι.

Κατά τη δεκαετία του '50 (Κεφάλαιο 5), όταν ο Segovia αποτελεί πλέον κραταιά δύναμη στον κόσμο της κιθάρας ανά τον κόσμο και πλέον εμφανίζονται νέοι αστέρες όπως οι Julian Bream και Narciso Yepes, οι Μηλιαρέσης, Φάμπας και Κίλιας μαθητεύουν δίπλα στον Andrés Segovia στην Ακαδημία Chigiana της Σιένα. Το κατά πόσο επηρέασε την κιθάρα στην Ελλάδα αυτή τους η μαθητεία, καταδεικνύεται από την απόδοσή τους ως δασκάλων πλέον καθώς και από την τεχνική ανάλυση των έργων τους. Σε τεχνικό επίπεδο αναλύεται η εκδοθείσα μέθοδος του Χαράλαμπου Εκμεκτσόγλου και επισημαίνονται οι διαφορές με τις προηγούμενες στην Ελλάδα τεχνικές αντιλήψεις.

Στο Κεφάλαιο 6 (δεκαετία του '60) περιγράφεται η θέση των Μηλιαρέση και Φάμπα ως σημαντικών δασκάλων σε ελληνικό έδαφος, η παραγωγή νέων σολιστών και δασκάλων από τις τάξεις τους και γενικότερα η μεταφορά του μοντέλου του Segovia στην Ελλάδα. Σε τεχνικό επίπεδο αναλύονται έργα των ιδίων όπως και συνθετών της μουσικής πρωτοπορίας που ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο όργανο. Εξετάζεται, επίσης, το κατά πόσο οι Έλληνες κιθαριστές παρέμεναν προσκολλημένοι στις διδαχές του Segovia ή αν ήταν ώριμοι να ακολουθήσουν τις νέες εξελίξεις που διαδραματιζόνταν σε διεθνές επίπεδο με τους Julian Bream και John Williams.

Στο Κεφάλαιο 7, το οποίο πραγματεύεται τη δεκαετία του '70, η Ελληνική Σχολή κιθάρας αναπτύσσεται ραγδαία καθώς σημειώνονται επιτυχίες σε διεθνείς διαγωνισμούς, αναλήψεις καθηγητικών θέσεων σε μεγάλα ωδεία της χώρας από νέους πλέον κιθαριστές (αποτελέσματα της διδασκαλίας του Φάμπα, όπως και του Εκμεκτσόγλου), δημιουργία πανελληνίων φεστιβάλ κιθάρας, όταν σε διεθνές επίπεδο πραγματοποιείται η πλήρης μουσικοαισθητική ρήξη μεταξύ του Segovia και του νεότερου John Williams. Σε τεχνικό επίπεδο αναλύεται η μέθοδος κιθάρας (*Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*) του Κώστα Κοτσιώλη (κατά κύριο λόγο) και σημειώνονται οι αλλαγές στην τεχνική (σε σχέση με την μέχρι τώρα ισχύουσα τεχνική του Segovia) που αυτός προσβέυει. Παρατίθεται, εν τέλει, το κεφαλαιώδους σημασίας έργο του Alberto Ginastera *Sonata* op. 47, προκειμένου να καταδειχθεί η απόσταση που είχε ακόμα να καλύψει η κιθάρα στην Ελλάδα σε τεχνικό επίπεδο.

Κατά τη δεκαετία του '80 (Κεφάλαιο 8), όπου στο διεθνές κιθαριστικό γίγνεσθαι εμφανίζονται συνθέτες όπως οι Leo Brouwer, Carlo Domeniconi, Roland Dyens κ.ά. περιγράφεται η ανάπτυξη και εισδοχή στο εν λόγω γίγνεσθαι της Ελληνικής Σχολής κιθάρας και η οποία μεταφράζεται με διάφορους τρόπους όπως λ.χ. με συμμετοχές Ελλήνων κιθαριστών σε διεθνή φεστιβάλ και μετακλήσεις ξένων

κιθαριστών στην Ελλάδα προς διεξαγωγή ρεσιτάλ, σεμιναρίων και συμμετοχών σε Φεστιβάλ. Σε τεχνικό επίπεδο, αναλύεται η υιοθέτηση των πιο επίκαιρων τεχνικών από Έλληνες συνθέτες και κιθαριστές και εν τέλει διερευνάται ο βαθμός συντονισμού της Ελληνικής Σχολής κιθάρας με τις νέες τεχνικές εξελίξεις που υπηρετούν τη μεταμοντέρνα αισθητική στη σύνθεση για κιθάρα.

Στη δεκαετία του '90 (Κεφάλαιο 9), η Ελληνική Σχολή κιθάρας συμπορεύεται με τις διεθνείς εξελίξεις και σε κάποια τεχνικά σημεία αυτονομείται. Αυτό συμβαίνει διότι ακαδημαϊκοί συνθέτες όπως και συνθέτες-κιθαριστές επινοούν νέα τεχνικά στοιχεία προκειμένου να εκφράσουν ηχητικά τις ιδέες τους, τεχνικά στοιχεία που περιγράφονται στο παρόν κεφάλαιο. Το ξεχωριστό που περιγράφεται επίσης είναι η υιοθέτηση σύγχρονων τεχνικών σε διασκευές τραγουδιών για κιθάρα, όπως επίσης η εμπειριστατωμένη και σε πολλά σημεία ορθότερη άποψη Ελλήνων κιθαριστών όσον αφορά τις μεταγραφές για κιθάρα, ιδίως από την δυτικοευρωπαϊκή παλαιά μουσική (γερμ. Alte Musik).

Στο Κεφάλαιο 10 αναπτύσσεται αρχικά το πολιτικό, κοινωνικό και οικονομικό πλαίσιο της περιόδου εμφάνισης της κλασσικής κιθάρας στην Ελλάδα. Κατόπιν απαντάται το ερώτημα γιατί υπήρξε κωλυσιεργία στη διάδοση και εξέλιξη της τεχνικής της στην Ελλάδα και πώς πραγματοποιήθηκε η επανεκκίνηση που οδήγησε στην αξιολογούμενη θέση που σήμερα κατέχει διεθνώς η Ελληνική Σχολή κιθάρας. Εν τέλει, και όπως προαναφέρθηκε, με τη βοήθεια των βοηθητικών επιστημών και ειδικότερα της Κοινωνιολογίας, επιχειρείται απάντηση στο ερώτημα πώς κατάφερε η Ελληνική Σχολή κιθάρας να παρουσιάσει αυτά τα επιτεύγματα και υπό ποιο αξιακό πλαίσιο συνεχίζει, σήμερα, την ανοδική της πορεία.

Σε γενικές γραμμές, η παρούσα εργασία εντάσσεται στο χώρο της Ιστορικής Μουσικολογίας, καθώς αναδιατυπώνει την ιστορία της κιθάρας στην Ελλάδα μέσα από την εξέλιξη της τεχνικής της. Θα μπορούσε ωστόσο να υποστηριχθεί ότι κατά μία έννοια τέμνεται και με το χώρο της Συστηματικής Μουσικολογίας, εφόσον εξετάζει την επίδραση των κοινωνικών, οικονομικών και πολιτικών μεταβολών στη διάδοση και εξέλιξη της κιθάρας στον ελλαδικό χώρο. Η επίδραση αυτή μελετήθηκε προκειμένου να δοθεί μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα της κιθάρας στην Ελλάδα, ούτως ώστε η διατριβή να μην παραμένει σε στενά τεχνικά πλαίσια αλλά να μπορεί να λειτουργήσει ενδεχομένως και ως εφαλτήριο για περαιτέρω προβληματισμό και έρευνα στο αντικείμενο της ελληνικής ιστορίας της κιθάρας.

Στο σημείο αυτό απαραίτητες κρίνονται ορισμένες διευκρινίσεις. Τα δάκτυλα του δεξιού χεριού συμβολίζονται με τα λατινικά γράμματα p (αντίχειρας), i (δείκτης), m (μέσος), a (παράμεσος). Τα αρχικά αυτά προκύπτουν από τις ονομασίες των δακτύλων στην Ισπανική γλώσσα, **p**ulgar, **i**ndice, **m**edio και **a**nular αντιστοίχως. Τα δάκτυλα του αριστερού χεριού συμβολίζονται με τους αριθμούς 1 (δείκτης), 2 (μέσος), 3 (παράμεσος), 4 (μικρός). Τα παραπάνω περιγράφονται στο εγχειρίδιο του Julio Sagreras *Las primeras lecciones de guitarra*²² (ελλην. *Τα πρώτα μαθήματα της κιθάρας*). Ηχητικά γνωρίσματα ή τεχνικές της κιθάρας σημειώνονται με λατινικούς

²² Sagreras, *Τα πρώτα μαθήματα της κιθάρας*, σ. 2.

χαρακτήρες (π.χ. barre). Θα μπορούσε να διατυπωθεί βεβαίως και ως «αρχιβαθμίες» (μτφρ. Νικόλαος Φλογαΐτης) αλλά στη σύγχρονη διεθνή κιθαριστική ορολογία έχει εγκαθιδρυθεί ως barre, γι' αυτό και η προτίμησή του. Όσον αφορά τα μουσικά παραδείγματα, εάν το εκάστοτε παράδειγμα δεν έχει αρίθμηση από το σύγγραμμα που υιοθετείται, παρατίθεται η σελίδα του συγγράμματος στην οποία βρίσκεται. Σε υπόλοιπες περιπτώσεις παραδειγμάτων, παρατίθεται ο αριθμός της άσκησης, η σελίδα στην οποία βρίσκεται και η αρίθμηση των μέτρων που απεικονίζονται. Όσον αφορά τις μεθόδους κιθάρας, εάν είναι παραπάνω από ένα τεύχη σημειώνονται με *πλαγιασμένους* χαρακτήρες και αρίθμηση από την ελληνική αλφάβητο, π.χ. *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β'*. Στις μεθόδους που προέρχονται από ξένους διδασκάλους χρησιμοποιείται η ονομασία της αρχικής έκδοσης και όχι της ελληνικής μετάφρασης π.χ. *Escuela razonada de la guitarra* αντί για *Η σχολή της κιθάρας*, υπό τον όρο ότι αυτή χρησιμοποιείται και στην ελληνική μετάφραση. Εάν τα παραθέματα υιοθετούνται από την ελληνική μετάφραση και ο τίτλος είναι επίσης μεταφρασμένος, τότε χρησιμοποιείται η ελληνική έκδοσή του προκειμένου να μη δημιουργείται σύγχυση από κάθε ενδιαφερόμενο στην εύρεση της πηγής, π.χ. *Μέθοδος κιθάρας* και όχι *Metodo per chitarra*.

Σχετικά με τις διδακτορικές διατριβές που προέρχονται από πανεπιστήμια της αλλοδαπής και χρησιμοποιούνται στο παρόν σύγγραμμα, αυτές εμφανίζονται με τους προσδιοριστικούς όρους *Doctoral treatise*, *DMA Document* κ.ά. Για λόγους ομοιογένειας, αυτοί οι όροι αντικαταστάθηκαν με το ελληνικό «διδακτορική διατριβή», το οποίο εισάγεται μετά τον τίτλο της διατριβής και μετά από κόμμα [σημείο στίξης], π.χ. «Lunn, *Extended techniques for the classical guitar: A guide for composers*, διδακτορική διατριβή» και όχι «Lunn, *Extended techniques for the classical guitar: A guide for composers*, DMA document». Το ίδιο ισχύει και για τις μεταπτυχιακές εργασίες, όπου αντί για διάφορους όρους όπως Master Thesis, MA document κ.ά. εισάγεται ο όρος «διπλωματική εργασία», ύστερα από τον τίτλο και μετά από κόμμα. Σχετικά με τη δισκογραφία που παρατίθεται σε διάφορα σημεία της διατριβής, δίπλα στην ονομασία του δίσκου παρατίθενται μέσα σε παρένθεση η εταιρεία παραγωγής και ο κωδικός του συγκεκριμένου ηχογραφήματος. Για τους τίτλους των έργων που αναφέρονται στη διατριβή, είτε στο κυρίως κείμενο είτε στις υποσημειώσεις, χρησιμοποιούνται πλάγιοι χαρακτήρες. Ο αριθμός καταλόγου του έργου (εάν η εργογραφία του συνθέτη είναι καταλογογραφημένη) σημειώνεται με όρθιους χαρακτήρες. Η αρίθμηση του έργου (ισχύει κυρίως για σπουδές αλλά και για πρελούδια όπως του Villa-Lobos) σημειώνεται με πλάγιους χαρακτήρες, δεδομένου ότι αποτελεί μέρος της ονομασίας,²³ π.χ. *Etude no. 4*· το ίδιο ισχύει και για τις τονικότητες του έργων, π.χ. *Concerto in D*. Επίσης, οι τίτλοι αναφέρονται στην πρωτότυπη γλώσσα ή σε ελληνική μετάφραση παρά στην κατά συρροήν μετάφραση στην αγγλική, π.χ. *Εικόνες από μια έκθεση* και όχι *Pictures at an Exhibition*. Στις εικόνες που παρατίθενται, εάν δεν είναι αριθμημένες στο σύγγραμμα από το οποίο

²³ Πρβλ. σχετικά: Φούλιας, *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασική περίοδο*, διδακτορική διατριβή, σ. 14.

δανείζονται, σημειώνεται ο *τίτλος* του συγγράμματος και η σελίδα στην οποία βρίσκονται. Κατά τη διάρκεια της τεχνικής ανάλυσης περιγράφονται διάφορες θέσεις. Έτσι, η παραγωγή ενός φθόγγου σημειώνεται με τον αριθμό του τάστου και της χορδής π.χ. Φα (10^ο τάστο, 3^η χορδή). Όσον αφορά την παράθεση προγραμμάτων συναυλιών δίδεται ο συνθέτης (αρχικό ονόματος, πλήρες επώνυμο) και το έργο με πλάγιους χαρακτήρες και όπως ακριβώς αναγράφεται στο πρόγραμμα ή στην πηγή από την οποία παρατίθεται το πρόγραμμα, π.χ. H. Purcell, *Air-rondeau*. Τέλος, στις υποσημειώσεις δεν αναγράφονται, για λόγους συντομίας, τα πλήρη στοιχεία των βιβλιογραφικών τεκμηρίων, αλλά μόνον ο τίτλος και η σελίδα (-ες). Τα πλήρη βιβλιογραφικά δεδομένα καταγράφονται στο τμήμα της βιβλιογραφίας.

Ολοκληρώνοντας, προβαίνουμε στις ακόλουθες παρατηρήσεις. *Πρώτον*, όσον αφορά τον τίτλο της διατριβής και το πραγματευόμενο αντικείμενο, με τον όρο κιθάρα νοείται η κλασσική κιθάρα. Το επίθετο «κλασσική» δεν έχει αξιακό περιεχόμενο αλλά αμιγώς περιγραφικό-οργανολογικό και αφορά το διαχωρισμό μεταξύ κιθάρας κλασσικής (ισπ. Guitarra clasica), Flamenco (ισπ. Guitarra flamenca), ηλεκτρικής και ακουστικής. *Δεύτερον*, με τον όρο *Ελληνική Σχολή κιθάρας*, ο οποίος χρησιμοποιείται συχνότατα στο παρόν σύγγραμμα, νοείται το σύνολο των Ελλήνων κιθαριστών που έδρασαν ή δρουν εκπαιδευτικά (διδασκαλία, συγγραφή μεθόδων, διασκευών, πρωτότυπων συνθέσεων που διδάχθηκαν ή διδάσκονται στη χώρα) και όχι Έλληνες κιθαριστές που έδρασαν στο εξωτερικό (π.χ. Alexander Lagoya, Sophocles Papas). Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί ο Ανδρέας Παλαιολόγος, Έλληνας Κωνσταντινουπολίτης κιθαριστής, ο οποίος έδρασε ως δάσκαλος κιθάρας στην Ελλάδα από το 1964 έως τον θάνατό του (1997). Σε αυτόν μαθήτευσαν γνωστοί Έλληνες κιθαριστές όπως η Ελευθερία Κοτζιά και ο Ευάγγελος Μπουντούνης, όμως ο ίδιος δεν εξέδωσε καμία μέθοδο ούτε σύνθεση για κιθάρα, σύμφωνα με την διενεργηθείσα έρευνα του γράφοντος όπως και σύμφωνα με τη διατριβή του Κοτρωνάκη, ώστε να εξεταστούν τυχόν καινοτομίες του ή τουλάχιστον οι επιρροές που δέχθηκε σε τεχνικό επίπεδο. Ο προαναφερθείς γεωγραφικός περιορισμός όμως δεν μπορεί να τεθεί αυστηρά πριν την δεκαετία του 1930, όπου εξετάζονται έργα π.χ. του Ξανθόπουλου (Κωνσταντινούπολη), εξαιτίας της ιδιόρρυθμης γεωπολιτικής κατάστασης στην περιοχή (αλλαγές συνόρων σε σύντομα χρονικά διαστήματα). Σε αυτή την περίπτωση θεωρούμε πως λόγω της έντονης παρουσίας του ελληνικού στοιχείου και στις δύο πλευρές του Αιγαίου όπως και προς βορρά (π.χ. Παραδουνάβιες Ηγεμονίες), το έργο των Ελλήνων κιθαριστών πρέπει να εξεταστεί υπό την πρώτη περίπτωση και μέσω του τύπου της εποχής, ο οποίος διαχέετο σε ολόκληρη την περιοχή. Εξάλλου, και όπως σημειώνει η Καίτη Ρωμανού, το περιοδικό *Μουσική* (Ιανουάριος 1912 – Ιούνιος/Ιούλιος 1915) που εκδιδόταν στην Κωνσταντινούπολη, για παράδειγμα, δίδει πληροφορίες «για τις δραστηριότητες των κάθε εθνότητας μουσικών που ζουν στην Τουρκία και στα Βαλκάνια, όπως και στη Δυτική Ευρώπη και στην Αμερική» και συνεχίζει: «με ιδιαίτερη φροντίδα δε παρακολουθείται η κίνηση στην Ελλάδα, αλλά και η δραστηριότητα Ελλήνων

μουσικών εγκατεστημένων εκτός Ελλάδας και Τουρκίας».²⁴ Επίσης, και το πλέον σημαντικό, κατά την Καίτη Ρωμανού και πάλι, η *Μουσική* είχε «πολλούς συνδρομητές στην Αθήνα».²⁵ Συμπεραίνεται ότι η Ελλάς, η Κωνσταντινούπολη και τα παράλια της Μικράς Ασίας και οι Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, θεωρούνται ενιαίος πολιτισμικός χώρος εκείνη την περίοδο. Αξίζει να σημειωθεί ότι μέχρι και το 1922 κέντρα ελληνικών κοινοτήτων όπως η Κωνσταντινούπολη ή η Σμύρνη, όσον αφορά το ειδικό βάρος των δράσεών τους, «ήταν περισσότερο υπολογίσιμα από αυτά της έσω Ελλάδας» και «ασυγκρίτως σημαντικότερα από την Τριπολιτσά ή την Θήβα».²⁶ Ο Νικηφόρος Διαμαντούρος σημειώνει σχετικά: «Είναι παραπλανητικό να μιλάμε για “Ελλάδα” στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Θα ήταν πιο σωστό να μιλάμε για “ελληνικό κόσμο” και να τον νοούμε διαρθρωμένο σε δύο τουλάχιστον επίπεδα, της περιφέρειας και του κέντρου. Ακόμα και αυτό όμως αποτελεί μάλλον απλοϊκή σύλληψη, αν αναλογιστούμε πόσο κατακερματισμένος ήταν ο ελληνικός κόσμος. Εντούτοις, επειδή η συμβολή καθενός από τα επίπεδα αυτά στην πνευματική αφύπνιση και στις προσπάθειες εκσυγχρονισμού της Ελλάδας ήταν διαφορετική, το να μιλάμε για δύο ξεχωριστά τμήματα του ελληνικού κόσμου – για τις κοινωνίες της κυρίως χώρας (Πελοπόννησος, Ρούμελη και νησιά), που αποτελούσαν το κέντρο, και για τις παραδουνάβιες Ηγεμονίες, την Κωνσταντινούπολη και τη δυτική Ευρώπη, που συνιστούσαν την περιφέρεια – αποτελεί λύση βολική και μεστή νοήματος».²⁷ Η παρούσα διατριβή προσπαθεί να ευθυγραμμιστεί με τις σημαντικές αυτές θεωρήσεις των Διαμαντούρου, Βερέμη και Κολιόπουλου, μελετώντας την εξέλιξη της τεχνικής και της διδασκαλίας της κιθάρας με αναφορά στις μεθόδους και στις μουσικές συνθέσεις σχετικά με τη συγκεκριμένη περίοδο, στον «ελληνικό κόσμο» και όχι στην «Ελλάδα».

²⁴ Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής περιήγησις, 1901-1912: Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, Μέρος I, σ. 26.

²⁵ Ρωμανού, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, σ. 101.

²⁶ Βερέμη/Κολιόπουλος, *ό.π.*, σ. 179. Σχετικά με το συγκεκριμένο ζήτημα, πρβλ. επίσης, Διαμαντούρος, *Οι απαρχές συγκρότησης σύγχρονου κράτους στην Ελλάδα 1821-1828*, σσ. 8-9 και σ. 33.

²⁷ Διαμαντούρος, *ό.π.*, σ. 31.

Κεφάλαιο 1

1830-1910

1.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο

Η χρονική περίοδος που εκτείνεται από τα τέλη του Κλασικισμού μέχρι και τις αρχές του Ρομαντισμού, θεωρείται «περίοδος άνθησης»¹ της κιθάρας και αυτό, μεταξύ άλλων, διότι σημαντικοί ευρωπαίοι βιρτουόζοι κιθαριστές συνέγραψαν θεμελιώδεις μεθόδους τεχνικής με τις οποίες έθεσαν τις βάσεις για την εξέλιξη της κλασσικής κιθάρας.

Στην Ιταλία, η πρώτη μέθοδος κιθάρας με τίτλο *Principi de la Chitarra* ή *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* και συγγραφέα τον Federico Moretti,² εκδίδεται το 1792 και «παρέχει λεπτομερή διεισδυτικότητα στην τεχνική της κιθάρας του όψιμου μπαρόκ και σε ένα μουσικό ύφος που ήταν ήδη κλασσικό».³ Η μέθοδος αυτή κυκλοφόρησε και στην Ισπανία το 1799, «όταν ο Sor ήταν 21 χρονών»,⁴ και ο οποίος επισημαίνει την σημαντικότητα αυτού του εγχειριδίου στη μεταγενέστερη μέθοδό του (1832). Πιο συγκεκριμένα, ο Sor αναφέρει τα εξής: «Μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν είχα ακούσει τον Federico Moretti. Άκουσα μία από τις συνοδείες του, ερμηνευμένη από έναν φίλο του και η διαδοχή του μπάσσου όπως και τα μέρη της αρμονίας που ξεχώρισα, μου έδωσαν υψηλή ιδέα της αξίας του. Τον θεώρησα φλόγα που είχε σκοπό να φωτίσει τα επιθυμητά βήματα των κιθαριστών».⁵ Ο Dionisio Aguado, επίσης, στη μέθοδό του αναφέρει: «ο Don Federico Moretti ήταν ο πρώτος που ξεκίνησε να συνθέτει μουσική για κιθάρα με τρόπο που τα δύο μέρη ήταν ξεχωριστά. Το ένα για τη μελωδική γραμμή και το άλλο για την συνοδεία».⁶

Μια σημαντική καινοτομία του Moretti, που συνέβαλε στην εξέλιξη της κιθάρας όσον αφορά το ρεπερτόριο, ήταν το πέρασμα από την ταμποουλατούρα στη μουσική σημειογραφία.⁷ Την ίδια χρονιά (1799), εκδίδεται στη Μαδρίτη η μέθοδος *Arte de tocar la guitarra española por música* από τον Fernando Ferardiere, ο οποίος «έχαιρε

¹ Εκμεκτσόγλου, *Ιστορία της κιθάρας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, σ. 183· πρβλ. Wade, *A concise history of the classic guitar*, σσ. 72-88.

² Federico Moretti (1760-1838): Ιταλός κιθαριστής ο οποίος έζησε στην Ισπανία, όπου και υπηρέτησε ως στρατιωτικός στην αυλή του Ισπανού βασιλιά Carlos IV. Θεμελίωσε τη χρήση της εξάχορδης κιθάρας, την πολυφωνική γραφή για το όργανο αυτό, όπως και διατύπωσε τις αρχές εκτέλεσής του. Επηρέασε άμεσα τους Fernando Sor και Dionisio Aguado (Wade, *ό.π.*, σσ. 70-71,).

³ MacKillop, «Sor and Moretti», *Ιστότοπος διαδικτυακών δημοσιεύσεων του Rob MacKillop*, <https://robmackillop.files.wordpress.com/2011/01/sor-and-moretti.pdf>, Internet 2012, σ. 1. Αντίθετα, ο Wade σημειώνει ότι η μέθοδος του Moretti «αποκαλύπτει μια αίσθηση ασάφειας στην πορεία [της κιθάρας] προς τις έξι χορδές» (Wade, *ό.π.*, σ. 69).

⁴ MacKillop, *ό.π.*, σ. 1.

⁵ Sor, *Method for the Spanish guitar*, σ. 6. Ο Rosvoll εστιάζει στους εξής δύο λόγους σημαντικότητας της μεθόδου του Moretti για τον Sor: «Πρώτον, τον ώθησε να συνθέσει αντιστικτική μουσική για κιθάρα και δεύτερον, προέτρεψε τον Sor να χρησιμοποιεί κιθάρα με έξι μονές χορδές αντί για κιθάρα με πέντε ή έξι διπλές» (Rosvoll, *Fernando Sor's evolution as a performer and composer as reflected in the revisions of the Grande Sonate, op. 22*, διδακτορική διατριβή, σ. 34).

⁶ Wade, *ό.π.*, σ. 71.

⁷ Στο ίδιο, σσ. 70-71.

μεγάλης εκτιμήσεως σαν κιθαριστής».⁸ Σημαντικά, καινοτόμα στοιχεία των δύο αυτών μεθόδων, αποτελούν κατά πρώτον, η αναφορά τους στην εξάχορδη κιθάρα και, κατά δεύτερον, το ότι είναι γραμμένες με σύγχρονη σημειογραφία και όχι με την παλαιότερη γραφή σε μορφή ταμποουλατούρας.⁹ Σύμφωνα με τον Molitor,¹⁰ αφενός οι διπλές χορδές δημιουργούσαν τεχνικά προβλήματα στους κιθαριστές, ελλείπει καθαρότητας ήχου και ελέω προβληματικού χορδίσματος και, αφ' ετέρου, η παλαιά γραφή (ταμποουλατούρα) δημιουργούσε προβλήματα μελέτης.¹¹ Έτσι, η σημαντικότητα των δύο αυτών χαρακτηριστικών των μεθόδων που προαναφέρθηκαν έγκειται στο ότι η αλλαγές που επήλθαν στον αριθμό των χορδών (από πέντε ή έξι διπλές σε έξι μονές με το σημερινό χόρδισμα) και στον τρόπο γραφής (από ταμποουλατούρα σε σημερινή μουσική σημειογραφία), σε συνδυασμό με το γεγονός ότι εκείνη την περίοδο (μέσα 18^{ου} αιώνα) ξεκινά η αναγραφή ερμηνευτικών στοιχείων στα μουσικά έργα,¹² έθεσαν τις βάσεις για την εξέλιξη της τεχνικής και του ρεπερτορίου της κιθάρας.

Η μεταβολή του αριθμού των χορδών της κιθάρας, στα μέσα του 18^{ου}, ανήκει σε ένα ευρύτερο πεδίο κοινωνικών και εργασιακών αλλαγών. Όπως σημειώνει ο Ισπανός κατασκευαστής José Romanillos, «η εξασθένηση της δύναμης των συντεχνιών πάνω στους μεμονωμένους τεχνίτες, στις τελευταίες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα, συνετέλεσε σε μια πιο ελεύθερη εξάσκηση στην παραγωγή όλων των τύπων προϊόντων, συμπεριλαμβανομένων και των μουσικών οργάνων».¹³ Οι αλλαγές, επίσης, στην κατασκευή της κιθάρας, όπως και η συγγραφή μεθόδων τεχνικής στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, ήταν αποτέλεσμα αλλαγής στην φιλοσοφική θεώρηση της μουσικής. Ο μουσικολόγος Μάρκος Τσέτσος σημειώνει σχετικά: «Η πιο πιθανή εξήγηση είναι ότι από τον 18^ο αιώνα και μετά, η έννοια της μουσικής άρχισε να ταυτίζεται σταδιακά και ανεπαίσθητα με αυτήν του μουσικού έργου, ως αισθητικά αυτόνομου έργου»¹⁴ και επίσης «[...] από τη στιγμή που η μουσική εκτέλεση συνιστά αναγκαία συνθήκη ύπαρξης της μουσικής, αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα, αλλά και πολλές υποχρεώσεις».¹⁵

Από τις αρχές έως και τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, σημαντικοί ευρωπαϊοί κιθαριστές συγγράφουν μεθόδους τεχνικής της κιθάρας οι οποίες, εν τη παρόδω του χρόνου, θα αποδειχτούν κεφαλαιώδεις. Έτσι, ο Ιταλός κιθαριστής και δάσκαλος Ferdinando Carulli¹⁶ εκδίδει, το 1810, μέθοδο κιθάρας με τον τίτλο *Metodo completo per chitarra*

⁸ Εκμεκτσόγλου, ό.π., σ. 161.

⁹ Στο ίδιο.

¹⁰ Simon Molitor (1766-1848): Σπούδασε βιολί και κιθάρα με τον πατέρα του και συνέχισε στη Βιέννη με τον Abbé Vogler. Από το 1796 μέχρι και το επόμενο έτος διετέλεσε διευθυντής ορχήστρας στη Βενετία. Υπηρέτησε ως δημόσιος υπάλληλος στη Βιέννη και αφού συνταξιοδοτήθηκε το 1831, αφιερώθηκε στη μουσική (Wade, ό.π., σ. 72).

¹¹ Εκμεκτσόγλου, ό.π., σ. 177.

¹² Kenyon, «Articulation and authenticity in 19th century guitar music», *EGTA* (1997), *Ιστοσελίδα της EGTA στο διαδίκτυο*, <http://egta.co.uk/?s=kenyon>, Internet 2012, σ. 3.

¹³ Wade, ό.π., σ. 61.

¹⁴ Τσέτσος, *Στοιχεία και περιβάλλοντα της μουσικής: Μια φιλοσοφική εισαγωγή στη μουσικολογία*, σ. 54.

¹⁵ Στο ίδιο.

¹⁶ Ferdinando Carulli (1770-1841): Ιταλός κιθαριστής, συνθέτης και παιδαγωγός. Εγκαταστάθηκε στο Παρίσι το 1808 και υπήρξε ο κύριος εκπρόσωπος της κιθάρας μέχρι την εμφάνιση του Fernando Sor.

(ελλην. *Μέθοδος κιθάρας*),¹⁷ «που και σήμερα ακόμα είναι χρήσιμη».¹⁸ Δύο χρόνια αργότερα, ο συμπατριώτης του, βιρτουόζος κιθαριστής της εποχής, Mauro Giuliani,¹⁹ ο οποίος, μαζί με τον Fernando Sor, αποτελεί «διαπρεπή προσωπικότητα της κιθάρας των αρχών του 19^{ου} αιώνα»,²⁰ εκδίδει τις συλλογές τεχνικών ασκήσεων *Studio per la chitarra* (αγγλ. *Studies for guitar*) opus 1 και *Esercizio per la chitarra*, opus 48.

Στη Μαδρίτη και εν έτει 1825, εκδίδεται η μέθοδος του Dionisio Aguado²¹ *La escuela de guitarra* η οποία «άφησε πραγματικά εποχή».²² Σύμφωνα με τον μουσικολόγο Bryan Jeffery, ο Dionisio Aguado «εξέθεσε και κωδικοποίησε, για πρώτη φορά, την τεχνική κιθάρας που χρησιμοποιούμε σήμερα»²³ και σύμφωνα με τον Andrés Segovia «είναι μια από τις καλύτερες που γράφτηκαν στον 19^ο αιώνα, και μελετάται από εκείνους που θέλουν να γίνουν τέλειοι δάσκαλοι του οργάνου αυτού».²⁴ Ο Jeffery, επίσης, σημειώνει ότι «αυτό το πρώιμο έργο (*La escuela de guitarra*), είναι μια ολοκληρωμένη μέθοδος για κιθάρα και αντιπροσωπεύει μια εντελώς νέα προσέγγιση».²⁵ Ο Aguado ήταν γνώστης του γεγονότος, όταν σημείωνε στον πρόλογό του ότι το ύφος εκτέλεσης στην κιθάρα άλλαξε ριζικά από το πρόσφατο παρελθόν και ότι η συγκεκριμένη μέθοδος που αφορά το μοντέρνο ύφος ήταν χρήσιμη. Επίσης το ίδιο το όργανο είχε αλλάξει από την κιθάρα του μπαρόκ στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, με τις πέντε διπλές χορδές, στη μοντέρνα κιθάρα του 19^{ου} αιώνα με τις έξι μονές. Η μέθοδος του Aguado είναι η πρώτη περιληπτική μέθοδος του νέου τύπου κιθάρας. Επίσης θεωρείται σύγχρονη και για την προσέγγισή της σε διάφορα τεχνικά θέματα. Αντιμετωπίζει θέματα που απασχολούν και τους σημερινούς κιθαριστές, όπως το ηχώχρωμα μιας νότας σε μια χορδή και της ίδιας σε άλλη χορδή, την εκτέλεση με ή χωρίς νύχια, τις γωνίες δεξιού και αριστερού χεριού. Έτσι, απηχεί «νέους τρόπους σκέψης και μεθοδολογίας της διδασκαλίας».²⁶ Η μέθοδος του

Συνέθεσε πάνω από τετρακόσια έργα για κιθάρα σε διάφορα είδη, όπως κοντσέρτα, μουσική δωματίου, σονάτες, σπουδές, παραλλαγές, ντουέτα και μεταγραφές (Wade, ό.π., σσ. 75-76).

¹⁷ Στο παρόν σύγγραμμα θα χρησιμοποιηθεί ο μεταφρασμένος στην ελληνική γλώσσα, τίτλος, λόγω της συγκεκριμένης έκδοσης (Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – α', β', γ' τεύχος*, Εκδόσεις Γαϊτάνου, Αθήνα 1936).

¹⁸ Εκμεκτσόγλου, ό.π., σ. 195.

¹⁹ Mauro Giuliani (1781-1829): Ιταλός κιθαριστής. Σπούδασε βιολοντσέλο, κιθάρα και αντίστιξη. Το 1806 εγκαθίσταται στη Βιέννη και αποκτά τη φήμη του καλύτερου κιθαριστή της εποχής του. Το αξιόλογο συνθετικό του έργο περιλαμβάνει σπουδές, σονάτες, παραλλαγές, χορούς, rondeau, rot-pourtit, διασκευές, έργα για φωνή και κιθάρα, τρία κοντσέρτα, ντουέτα, έργα για κιθάρα και άλλα όργανα κ.ά. (Wade, ό.π., σσ. 78-79).

²⁰ Στο ίδιο, σ. 77.

²¹ Dionisio Aguado y García (1784-1849): Γεννήθηκε και απεβίωσε στη Μαδρίτη. Μελέτησε κιθάρα με τον Padre Basilio και τον Moretti. Μετά τον θάνατο της μητέρας του (1824), εγκαθίσταται στο Παρίσι, όπου η φήμη του ως δεξιότηχης κιθαριστή εξαπλώνεται. Το 1826, αναπτύσσει φιλικές σχέσεις με τον συμπατριώτη του Fernando Sor, με αποτέλεσμα την διενέργεια κοινών συναυλιών. Ο Sor του αφιέρωσε τα έργα *Fantasia no. 7*, opus 30 και *Les deux amis*, opus 41 για δύο κιθάρες. Τα τελευταία δέκα χρόνια της ζωής του, επιστρέφει στη Μαδρίτη (στο ίδιο, σσ. 81-82).

²² Ιωάννου, «Η πλήρης μέθοδος για κιθάρα του don Dionisio Aguado», *Tar* 3 (1983), σσ. 13-15.

²³ Jeffery, «Introduction» στο: D. Aguado, *New guitar method*, σσ. 9-19.

²⁴ Εκμεκτσόγλου, ό.π., σ. 210.

²⁵ Jeffery, ό.π., σσ. 9-19.

²⁶ Στο ίδιο.

Aguado έγινε ευρύτερα γνωστή, αφού ο συγγραφέας της γνώρισε στο Παρίσι τον Fernando Sor,²⁷ όπως επίσης κυκλοφόρησε σε γαλλική μετάφραση από τον François de Fossa,²⁸ το 1826.²⁹

Συνεχίζοντας την εκπαιδευτική και συγγραφική του δραστηριότητα, ο Aguado εκδίδει το 1834 τη *Nouvelle méthode de guitare*, op. 6, η οποία απευθυνόταν σε ερασιτέχνες που ήθελαν σε μικρό χρονικό διάστημα να ερμηνεύσουν εύκολα κομμάτια και, το 1843, τη *Nuevo método para guitarra* (αγγλ. *New guitar method*), η οποία αποτελεί «σύνθεση εμπειρίας, μια μακρά και ώριμη εργασία γραμμένη ύστερα από χρόνια διδασκαλίας και εκτέλεσης. Σε αυτή βλέπουμε τη διδασκαλία του Aguado να εκτίθεται στην πιο ολοκληρωμένη μορφή της».³⁰ Το ερώτημα αν υπάρχουν κοινοί τόποι τεχνικής της κιθάρας μεταξύ του Ισπανού Aguado και του Ιταλού Carulli, απαντάται με το γεγονός ότι ο Aguado, αν και γνώριζε την μέθοδο και την εργογραφία του Carulli, εντούτοις δεν υπάρχει ένδειξη ότι επηρεάστηκε από αυτή. Αποτελεί «προϊόν της ισπανικής κιθαριστικής παράδοσης».³¹ Επίσης, ο Aguado, με τα τεχνικά ζητήματα που αναλύει στις μεθόδους του, καταρρίπτει το μεταγενέστερο ισχυρισμό ότι η τεχνική της κιθάρας αναμορφώθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα από τον Tárrega και άλλους.³² Το 1830, ο Καταλανός κιθαριστής Fernando Sor³³ εκδίδει τη μέθοδο *Méthode complète pour la guitare* (αγγλ. *Method for the Spanish guitar*), η οποία, μαζί με τις τρεις εκδόσεις της μεθόδου για κιθάρα του Aguado, χαρακτηρίστηκε, μεταγενέστερα, ως ένα από τα «κεντρικά κείμενα στην ιστορία και την τεχνική της κιθάρας στην κλασσική περίοδο».³⁴ Την προηγούμενη χρονιά (1829), πραγματοποιήθηκε η τέταρτη επανέκδοση της μεθόδου για κιθάρα *Méthode complète pour la guitare*, op. 27,³⁵ του Ιταλού κιθαριστή Ferdinando Carulli, του οποίου η διδασκαλία επηρέασε Έλληνες και Επτανησίους κιθαριστές.

Η μετάλλαξη της κιθάρας από αμιγώς συνοδευτικό όργανο σε εν δυνάμει σολιστικό, οι κατασκευαστικές της βελτιώσεις καθώς και η έντονη συγγραφική και

²⁷ Στο ίδιο.

²⁸ François de Fossa (1775-1849): Γεννήθηκε στο Perpignan της Γαλλίας και εγκαταστάθηκε στην Ισπανία το 1793. Μέχρι την συνταξιοδότησή του το 1844, διεξήγαγε μια περιπετειώδη υπηρεσία στον ισπανικό και γαλλικό στρατό. Η αναβίωση των *τριών κουαρτέτων* του για κιθάρα, opus 19, επισφράγισε τη φήμη του ως εξαιρετικού συνθέτη (Wade, ό.π., σ. 73).

²⁹ Jeffery, ό.π., σσ. 9-19.

³⁰ Στο ίδιο.

³¹ Στο ίδιο.

³² Στο ίδιο.

³³ Fernando Sor (1778-1839): Καταλανός κιθαριστής. Πήρε τις πρώτες γνώσεις μουσικής στο Μοναστήρι Montserrat. Από το 1815 έως το 1823 διέμενε στην Αγγλία, όπου το 1822 ανακηρύχθηκε επίτιμο μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου. Το 1823 ταξίδεψε στη Μόσχα, όπου και άφησε τις καλύτερες εντυπώσεις στο Ρωσικό παλάτι. Το 1830 εκδίδει τη μέθοδο *Méthode complète pour la guitare*. Οι συνθέσεις του Sor απευθύνονται σε όλο το φάσμα των τεχνικών δυνατοτήτων, από τους αρχάριους μέχρι και τους βιρτουόζους σολίστες. Συνέθεσε παραλλαγές, φαντασίες, σονάτες και σπουδές. Το έργο του διαδόθηκε σταδιακά και σήμερα μεγάλος αριθμός καλλιτεχνών το ερμηνεύει σε κιθάρα τύπου 19^{ου} αιώνας (Wade, ό.π., σσ. 77-78).

³⁴ Στο ίδιο, σ. 82.

³⁵ Στο ίδιο, σ. 76.

εκπαιδευτική δραστηριότητα των κορυφαίων ευρωπαϊών κιθαριστών που προαναφέρθηκαν, από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα έως και τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, είχε σαν αποτέλεσμα την ενασχόληση, εκτελεστικά και συνθετικά, σημαντικών συνθετών της κλασικορομαντικής περιόδου με την κιθάρα, όπως ο Ιταλός Paganini, οι Γάλλοι Berlioz και Saint-Saëns, ο Γερμανός Carl Maria von Weber. Επίσης, συνθέτες όπως οι Rossini και Verdi χρησιμοποίησαν την κιθάρα σε έργα τους.³⁶

Την δεκαετία του 1850, και σε αντίθεση με την προγενέστερη περίοδο έντονης κιθαριστικής δραστηριότητας υπό τη μορφή εκδόσεων θεμελιωδών μεθόδων κιθάρας από τους κορυφαίους κιθαριστές που αναφέρθηκαν, παρατηρείται στην Ευρώπη κάμψη του ενδιαφέροντος του κοινού για το ρεπερτόριο και τις συναυλίες κλασικής κιθάρας. Σύμφωνα με τον Simon Wynberg, η αιτία της κάμψης ήταν πως «η φύση της μουσικής έγινε πιο χρωματική, με έντονη αρμονική εξερεύνηση και σταδιακά πιο δύσκολη ακόμα και για τους πιο καταρτισμένους κιθαρίστες».³⁷ Επίσης, η καθιέρωση του πιάνου ως οργάνου κατάλληλου για ρεσιτάλ συνέβαλε στην κάμψη της δημοτικότητας της κιθάρας.³⁸ Ο Blanning σημειώνει ότι «μεγαλύτερα και ισχυρότερα πιάνο άρχισαν να κατασκευάζονται για να ικανοποιήσουν ολοένα και πιο φιλόδοξους και απαιτητικούς συνθέτες»,³⁹ διαπίστωση συναφής με την προαναφερθείσα του Wynberg. Επίσης, στα μέσα του 19^{ου} αιώνα πραγματοποιείται η «επέλαση»⁴⁰ του Franz Liszt,⁴¹ του μεγαλύτερου πιανίστα του 19^{ου} αιώνα. Παρά ταύτα, το 1853 εκδίδονται οι περίφημες 25 μελωδικές ασκήσεις (ιταλ. *Venticinque studi melodici progressivi*), op. 60, για κιθάρα του Ισπανού κιθαριστή Matteo Carcassi, τις οποίες συνέθεσε το 1840 περίπου.⁴² Η παιδαγωγική αξία του έργου του Carcassi επισκίασε τη σταδιοδρομία του ως σολίστα και συνθέτη, ενώ πολλά έργα του έμειναν στην αφάνεια καθώς η συνθετική του παραγωγή περιορίστηκε στο επίπεδο έργων για μαθητές κιθάρας.⁴³ Ο Ιταλός κιθαριστής Zani di Ferranti⁴⁴ αποτελεί έναν από τους τελευταίους δεξιοτέχνες εκπροσώπους των κορυφαίων κιθαριστών των αρχών του

³⁶ Εκμεκτσόγλου, ό.π., σσ. 196-205.

³⁷ Wade, ό.π., σ. 88.

³⁸ Ο Αναστάσιος Κολυδάς σημειώνει: «Επρόκειτο για το πλέον “βροντόφωνο” σόλο όργανο με τις επινοήσεις της εποχής, όπως το μεταλλικό πλαίσιο και ο μηχανισμός με τα “σφυριά” να συμβάλλουν στην παραγωγή ήχου με υψηλή στάθμη έντασης. Στο στοιχείο αυτό, θα μπορούσε ενδεχομένως να αποδοθεί η αφάνεια στην οποία είχε υποπέσει η κιθάρα κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα» (Κολυδάς, «Ο ασθενής ήχος της κιθάρας και ο Andrés Segovia ως θεράπων της μουσικής της», *Tar*, 2007, <http://www.tar.gr/content/content.php?id=738>, σσ. 2-3).

³⁹ Blanning, «Εμπορευματοποίηση και ιεροποίηση», στο: T.C.W. Blanning (επιμ.), *Ιστορία της σύγχρονης Ευρώπης*, σσ. 177-212.

⁴⁰ Στο ίδιο.

⁴¹ Ο Blanning σημειώνει: «Ο Λιστ ήταν αναμφίβολα ένας εκληκτικός βιρτουόζος και οι απαιτήσεις του από τα μουσικά όργανα ήταν ανάλογες, σε σημείο που ο Γάλλος κριτικός Φρανσουά Ντανζού να του προσδώσει τον τίτλο του “Μεγαλέξανδρου, Ναπολέοντα και Καίσαρα μαζί των πιανιστών αλλά και του Αττίλα των πιάνων”» (στο ίδιο).

⁴² Moore, *The significance of Justin Holland's Modern Method For The Guitar*, διδακτορική διατριβή, σ. 68.

⁴³ Wade, ό.π., σ. 86.

⁴⁴ Zani di Ferranti (1801-1878): Ιταλός κιθαριστής και συνθέτης. Ξεκίνησε την εκμάθηση της μουσικής με το βιολί αλλά στα δεκαέξι του χρόνια στράφηκε στην κιθάρα. Ο Zani di Ferranti περιόδευσε σε Ολλανδία, Γαλλία, Αγγλία, Ηνωμένες Πολιτείες και Ιταλία (Στο ίδιο, σσ. 86-87).

19^{οο} αιώνα, ο οποίος, σημειωτέον, εκθειάστηκε από τον Γάλλο συνθέτη Hector Berlioz.⁴⁵

Όμως την συγκεκριμένη περίοδο και ενώ η κιθάρα βρισκόταν σε κάμψη από άποψη δημοτικότητας και προτίμησής της από τους σημαντικούς ρομαντικούς συνθέτες εκείνης της εποχής, διότι η ηχητική δύναμη που απαιτείτο καθώς και η αρμονική γλώσσα της περιόδου βρισκόταν «πέρα από τα ηχητικά όρια της κιθάρας»,⁴⁶ στην Ισπανία δημιουργείται ένα νέο ρεύμα με κύριο εκφραστή του τον κιθαριστή Julián Arcas.⁴⁷ Ο Arcas, θεωρείται «ο συνδυετικός κρίκος»⁴⁸ μεταξύ των Sor, Aguado και του Tárrega.

Ο Francisco Tárrega, η «ηγετική μορφή της κιθάρας των τελών του 19^{οο} αιώνα»,⁴⁹ ήταν ο πρώτος κιθαριστής που διασκεύασε έργα σημαντικών συνθετών όπως ο Mozart, ο Chopin, ο Bach, με σκοπό να διευρύνει το ρεπερτόριο της κιθάρας, το οποίο μέχρι τότε αποτελείτο από έργα που η μόνη μουσική τους αξία συνίστατο στην επίδειξη της τεχνικής ικανότητας του εκτελεστή.⁵⁰ Βέβαια, η μεταγραφική και διασκευαστική μέθοδος ισχυροποιήθηκε με την μετέπειτα μεταγραφή για κιθάρα από τον Andrés Segovia της περίφημης *Chaconne* του Bach.⁵¹

Στον λατινοαμερικανικό χώρο, ο οποίος δεν είχε να επιδείξει μέχρι εκείνη τη στιγμή ανάλογη κιθαριστική δραστηριότητα με την Ευρώπη, γεννιέται το 1885 στην πόλη San Juan Bautista de los Misiones της Παραγουάης, ο κορυφαίος κιθαριστής, Agustín Mangoré Barrios. Ο Richard Stover, όσον αφορά τον Barrios, σημειώνει: «Το ότι μια τέτοια προσωπικότητα, τόσο ασυνήθιστα μεγαλοφυής στα πλαίσια αυτού του οργάνου, θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητη και δεν θα την εκτιμούσαν όσο άξιζε, κάνει την περίπτωση της ακόμη πιο ασυνήθιστη».⁵² Το 1887 γεννιέται, στο Rio de Janeiro της Βραζιλίας, ο συνθέτης Heitor Villa-Lobos. Οι Barrios και Villa-Lobos θα αφήσουν μετέπειτα σημαντική παρακαταθήκη στην εργογραφία της κιθάρας. Στις αρχές του 20^{οο} αιώνα και ύστερα από την κάμψη που γνώρισε η κιθάρα κατά το δεύτερο μισό του 19^{οο} αιώνα, αναδύονται οι κορυφαίοι εκπρόσωποι της Ισπανικής Σχολής Κιθάρας όπως ο Andrés Segovia, ο οποίος, το 1909, δίδει το πρώτο του ρεσιτάλ στη Γρανάδα⁵³ και ο οποίος εξάπλωσε την κιθάρα σε όλο τον κόσμο.⁵⁴

⁴⁵ Ο Berlioz σημείωσε για αυτόν: «[...] με μια παγκανίνια τεχνική ο Zani di Ferranti συνδυάζει μια επικοινωνιακή ευαισθησία και μια ικανότητα να “τραγουδά” όσο λίγοι [...]» (στο ίδιο, σ. 87).

⁴⁶ Tanenbaum, «Perspectives on the classical guitar in the twentieth century», στο: V.A. Coelho (επιμ.), *The Cambridge companion to the guitar*, σσ. 182-206.

⁴⁷ Julián Arcas (1832-1882): Ισπανός κιθαριστής, θεμελιωτής του αναγεννητικού ρεύματος της κιθάρας. Συνέθεσε πάνω από πενήντα έργα για κιθάρα και τα οποία παρέμειναν στην αφάνεια μέχρι να γίνει η πρώτη έκδοση στη Μαδρίτη το 1993. Κριτική από ρεσιτάλ του στο Brighton της Αγγλίας αναφέρει ότι η κιθάρα στα χέρια του Arcas μεταμορφώνεται σε μινιατούρα ορχήστρας (Wade, ό.π., σσ. 93-94).

⁴⁸ Rodríguez, *Julián Arcas: Obras Completas para guitarra*, σ. 10.

⁴⁹ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

⁵⁰ Pujol, *The dilemma of the timbre on the guitar*, σ. 49.

⁵¹ Wade, ό.π., σ. 121.

⁵² Stover, «Agustín Mangoré Barrios: Ένα λησμονημένο κιθαριστικό δαιμόνιο», μτφρ. Β. Ντάκουρη, *Tar* 3 (1983), σσ. 27-32.

⁵³ Χατζηνικολάου, «Η προσφορά του Andrés Segovia στην κιθάρα του 20^{οο} αιώνα», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=741>, σ. 1.

Επίσης, διακρίνονται ο Emilio Pujol και ο «διακεκριμένος μαθητής του Τάρεγκα»⁵⁵ Miguel Llobet.

Έτσι, παρατηρείται πως η κιθάρα κατά τη χρονική περίοδο 1830-1910 και ύστερα από την μεταβατική περίοδο 1750-1815 κατά την οποία «ήταν γνωστή με διάφορες μορφές και χορδίσματα»,⁵⁶ εδραιώνεται ως αυτόνομο, σολιστικό όργανο στον ευρωπαϊκό χώρο. Αυτό οφείλεται στους κορυφαίους κιθαριστές και δασκάλους που προαναφέρθηκαν και οι οποίοι ανέπτυξαν έντονη διδακτική, καλλιτεχνική και συγγραφική δραστηριότητα με σκοπό την ανάδειξη της κιθάρας σε σολιστικό όργανο, ισότιμο με τα υπόλοιπα όργανα της συμφωνικής ορχήστρας και το πιάνο.

1.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα

Σε διάφορα συγγράμματα, προλογικά σημειώματα σε μεθόδους κιθάρας και δημοσιεύματα όπου γίνεται λόγος για την ιστορία της κιθάρας στην Ελλάδα, συνήθως ως χρονική αφετηρία ορίζεται η δεκαετία του 1950 με την εμφάνιση και καλλιτεχνική-παιδαγωγική δράση των Φάμπα, Μηλιαρέση και Εκμεκτσόγλου, οι οποίοι επηρεάστηκαν κυρίως από την Ισπανική Σχολή κιθάρας (Segovia, Tárrega). Εντούτοις, από τον ελληνικό ημερήσιο και περιοδικό τύπο των αρχών του 20^{ου} αιώνα καθώς και από διάφορα ιστορικά και μουσικά συγγράμματα, εκ των οποίων κάποια ανάγονται και στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, παρατηρείται κιθαριστική δράση, κατά πολύ προγενέστερη της δεκαετίας του '50, η οποία αξίζει ερευνητικής προσοχής.

⁵⁴ Παπαδή, «Andrés Segovia: Είκοσι χρόνια μετά», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=746>. Ας σημειωθεί, επίσης, η επεξήγηση του Αναστάσιου Κολυδά στο συγκεκριμένο γεγονός: «Ωστόσο, η έντονη αστικοποίηση που σημειώθηκε από τις πρώτες δεκαετίες και καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα, δηλαδή η μαζική μετακίνηση πληθυσμών από τις αγροτικές περιοχές, προς τα αστικά κέντρα, επέφερε και άλλες αλλαγές στις ακροαματικές συνήθειες του κοινού. Ο άνθρωπος της πόλης κατακλύζεται ασταμάτητα –βομβαρδίζεται σχεδόν– από δυνατούς ήχους, χωρίς πολλές φορές να του παρέχεται δυνατότητα διαφυγής, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη υψηλού επιπέδου ανοχής, μα και απαξίωσης της δυνατής μουσικής. Έτσι, ο σύγχρονος ακροατής αποδεικνύεται λιγότερο ευαίσθητος προς τους δυνατούς ήχους, και περισσότερο “ευάλωτος” στο σπάνιο ακρόαμα της απαλής μουσικής ή ακόμη και της σιωπής. Το συνταρακτικό, το σπάνιο αισθητικό βίωμα για τον ακροατή στις σύγχρονες αίθουσες συναυλιών δεν είναι η μεγάλη ένταση, αλλά ακριβώς το αντίθετο. Η σιωπή χρησιμοποιήθηκε ως πρωτεύον εκφραστικό μέσο από τους συνθέτες των πρωτοποριακών κινημάτων του 20ού αιώνα και μάλιστα με διαφορετικές ιδιότητες. Άλλοτε ως εκφραστικό (εξπρεσιονιστικό) στοιχείο στη μουσική του Arnold Schoenberg, άλλοτε ως τυχαίο (αλεατορικό) δεδομένο στη μουσική του Boulez, άλλοτε ως έλλειψη ηλεκτρικού σήματος στη μουσική του Stockhausen, άλλοτε ως μαθηματική έννοια (κενό) στο έργο του Ιάννη Ξανάκη, άλλοτε ως μέσο για την αλλαγή ρόλων μεταξύ πομπού και δέκτη στο έργο 4:33” του John Cage κ.τ.ό. Συνεπώς, η προσπάθεια του Segovia για τη διάδοση της κιθάρας κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα βρήκε κατάλληλο υπόβαθρο ώστε να φέρει τα επιθυμητά αποτελέσματα. Η αντιστοίχιση μεταξύ στάθμης έντασης από την πλευρά της κιθάρας και στάθμης ακουστότητας από την πλευρά του κοινού τού παρείχε μιας πρώτης τάξεως ευκαιρία για την επίτευξη των στόχων του» (Κολυδάς, ό.π., σ. 3).

⁵⁵ Segovia, «Η γνωριμία μου με τον M. Llobet», μτφρ. Μ. Λούη/Α. Καρδάμης, *Tar* 5 (1983), σσ. 20-21.

⁵⁶ Wade, ό.π., σ. 64.

Η ύπαρξη και διάδοση της κλασσικής κιθάρας στην Ελλάδα οφείλεται, κατά κύριο λόγο, στους Επτανήσιους μουσουργούς και κιθαριστές, οι οποίοι μετέφεραν τις αρχές της τεχνικής της Ιταλικής Σχολής Κιθάρας (Carulli, Giuliani) και αυτό διότι οι ίδιοι πραγματοποίησαν τις σπουδές τους σε Ωδεία της Ιταλίας. Γενικότερα, ο επτανησιακός πολιτισμός δέχθηκε έντονες επιρροές από τον ιταλικό εξαιτίας της Ιταλικής Κατοχής στα Επτάνησα μέχρι το 1797 (οι επιρροές από τη γείτονα χώρα συνεχίστηκαν και εκ των υστέρων).⁵⁷ Το πρώτο δείγμα γραφής, όσον αφορά τη συγγραφή εγχειριδίων μουσικής που να αφορούν την κιθάρα στην Ελλάδα, δίδει ο μουσουργός και κιθαριστής Νικόλαος Φλογαΐτης⁵⁸ με το σύγγραμμα *Συνοπτική Γραμματική είτε στοιχειώδεις αρχαί της μουσικής μετά προσαρμογής εις την κιθάραν* (1830),⁵⁹ το οποίο αφιερώνεται στον πρώτο κυβερνήτη του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους, Ιωάννη Καποδίστρια.⁶⁰ Στο συγκεκριμένο εγχειρίδιο ο συγγραφέας επιχειρεί να αναλύσει την θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής με όργανο αναφοράς την κλασσική κιθάρα. Ο Φλογαΐτης αναφέρεται, ως κιθαριστής και σε κοινωνική εκδήλωση που διεξήχθη στην Αίγινα το 1828.⁶¹ Στην ίδια, επίσης, εκδήλωση αναφέρονται και οι κιθαριστές Σπυρίδων Σκούφος και Κωνσταντίνος Κοκκινάκης.⁶²

Η διάδοση της κιθάρας ξεκίνησε λίγα έτη πριν την ένωση της Επτανήσου με το νεοσύστατο ελληνικό κράτος (2 Ιουνίου 1864),⁶³ όταν πολλοί Επτανήσιοι μουσουργοί και κιθαριστές μετοίκησαν στην ηπειρωτική Ελλάδα και ανέπτυξαν διδακτική και συναυλιακή δραστηριότητα. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα σολίστα κιθαριστή της εποχής αποτελεί ο Κερκυραίος Σπυρίδων Ξύνδας,⁶⁴ ο οποίος έδωσε

⁵⁷ Για παράδειγμα και όσον αφορά τη ζωγραφική στην Ελλάδα, οι Βερέμης και Κολιόπουλος αναφέρουν: «Μια πιο ντόπια, αν και μικρότερης σημασίας, παράδοση ήρθε από τις ιταλομαθείς σχολές των ιονίων νήσων, που έγιναν τμήμα της Ελλάδας το 1864» (Βερέμης/Κολιόπουλος, *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*, σσ. 565-566). Για τη μουσική στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος αναφέρουν: «Όταν η Ελλάδα έγινε ανεξάρτητη το 1830, η μουσική της παράδοση είχε δύο επίπεδα. Υπήρχαν τα δημοτικά τραγούδια –ιδιαίτερα επηρεασμένα από την εκκλησιαστική μουσική-, τα οποία είχαν τις ρίζες τους στη μεταβυζαντινή περίοδο, και η κυρίως ιταλική σχολή των ιονίων νήσων, που είχαν γλιτώσει την οθωμανική κατάκτηση» (στο ίδιο, σ. 568).

⁵⁸ Για βιογραφικές πληροφορίες σχετικά με το Ν. Φλογαΐτη βλ. Αργολική Αρχαική Βιβλιοθήκη Ιστορίας και Πολιτισμού, *Ιστοσελίδα της βιβλιοθήκης στο διαδίκτυο*, <https://argolikivivliothiki.gr/2010/12/03/φλογαΐτης-νικόλαος-1799---1867/>, Internet 2017.

⁵⁹ βλ. στο παρόν, τμήμα βιβλιογραφίας.

⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 1.

⁶¹ Συναδινός, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής*, σσ. 11-12.

⁶² Ο Συναδινός σημειώνει: «Διεδέχθη δε τον ατυχή λυριστήν Νικόλαον Φλογαΐτην ο κιθαρωδός Σπυρίδων Σκούφος, κομψευόμενος όλος και προθυμούμενος να επιδείξει την εμπειρίαν αυτού, όστις ανεκρούσατο το αγοραΐον: - “Η ώρα ήλθεν έχε υγείαν” – αλλ’ επειδή το μεν άσμα ήτο άμουσον, ο δε ήχος βαρύς, και άχαρις η φωνή, περιήλθεν η κιθάρα εις τας χείρας του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη» (στο ίδιο, σ. 12).

⁶³ Σύμφωνα με τους Βερέμη και Κολιόπουλο, η Αγγλία παραιτήθηκε από το δικαίωμα προστασίας των Επτανήσων και τα παραχώρησε στο ελληνικό κράτος, πρώτον, για να εξασφαλίσει την ακεραιότητα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και, δεύτερον, διότι κρίθηκε ότι «η κατοχή τους δεν αποτελούσε πλέον ζωτικό συμφέρον της χώρας» (Βερέμης/Κολιόπουλος, *ό.π.*, σ. 252 και 254).

⁶⁴ Η Καίτη Ρωμανού σημειώνει, μεταξύ άλλων, ότι ο Σπυρίδων Ξύνδας «Έγινε διάσημος ως κιθαριστής και ως συνθέτης της πρώτης όπερας σε ελληνικό λιμπρέτο» όπως επίσης «Αρκετά χρόνια πριν πεθάνει ο Ξύνδας τυφλώθηκε, αλλά συνέχισε να παίζει κιθάρα» (Ρωμανού, *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής*, σ. 63).

ρεσιτάλ στο Ξενοδοχείο της Αγγλίας στην Αθήνα το 1856.⁶⁵ Την ίδια χρονιά συστήνεται το πρώτο ελληνικό κουιντέτο αποτελούμενο από τους Λεωνίδα Αργυρόπουλο (κιθάρα), Δημήτρη Τσουμάκο (α' φλάουτο), Κωνσταντίνο Κατακουζηνό (β' φλάουτο), κ. Χατηριάδη (βιολί) και Αριστεΐδη Κηρύκο (βιόλα) και το οποίο «κατόπιν ειδοποιήσεως, εξετέλει υπό τα παράθυρα των οικιών γνωστών εις αυτό οικογενειών διαφόρους μουσικάς συνθέσεις». ⁶⁶ Το κουιντέτο δίδει συναυλίες, υπό αυτή τη μορφή, μέχρι το 1865. Επίσης, η κιθάρα διαδιδόταν με ταχύ ρυθμό στους νέους εκείνης της εποχής. Στο Αίγιο, φερ' ειπείν, το 1880, αναφέρεται ως μαθητής ο μετέπειτα «θαυμάσιος κιθαριστής»⁶⁷ Ιωάννης Σταματόπουλος. Η δυνατότητα εκμάθησης της μουσικής από τους νέους εκείνης της εποχής στην πόλη του Αιγίου προκύπτει από το γεγονός ότι οι οικογένειες της εν λόγω πόλης μετακαλούσαν ευρωπαίους καθηγητές μουσικής προκειμένου να μορφωθούν μουσικά τα τέκνα τους.⁶⁸ Επίσης, εμφανίζονται οι πρώτοι οργανοποιοί που ασχολούνται με την κατασκευή κιθάρας και μάλιστα με επιτυχία. Αξίζει να αναφερθεί ότι οι Εμμανουήλ Βελούδιος και Γεώργιος Μακρόπουλος (ο οποίος, σύμφωνα με τον Χ. Εκμεκτσόγλου, εργάστηκε στην Αθήνα από το 1865 έως το 1890)⁶⁹ έλαβαν αργυρό βραβείο β' και α' τάξεως αντίστοιχα για τα εκθέματά τους, που περιείχαν και κιθάρα, στο πλαίσιο της έκθεσης προϊόντων των Β' Ολυμπίων (1^η Νοεμβρίου 1870 – 14^η Μαρτίου 1871).⁷⁰ Μάλιστα οι κιθάρες και των δύο ξεχώρισαν κατά την ελλανοδική επιτροπή, η οποία διέκρινε τα όργανα του Μακρόπουλου «ου μόνον διά την καλλιτεχνική αυτών ακρίβεια, αλλά και διά το εμμελές του ήχου των, και προπάντων διά την λεπτότητα και φιλοκαλίαν της εξωτερικής αυτών τεχνικής επεξεργασίας. Εξέχουσι δε μεταξύ αυτών το μικρό βιολίον, η εκ ξύλου ελαιάς κιθάρα και το μανδολίνον». ⁷¹ Επίσης, αιτιολόγησε το βραβείο του Βελούδιου, μεταξύ άλλων, «για την σχετικώς καλήν κατασκευήν των παρ' αυτού εκτεθέντων οργάνων, και ιδίως της μεγάλης και ιδιόσχημου αυτού κιθάρας». ⁷² Ο Μακρόπουλος έλαβε επίσης νομισματόσημο α'

⁶⁵ Μοτσενίγος, *Νεοελληνική Μουσική*, σσ. 224-225. Για το συγκεκριμένο ρεσιτάλ, η Μπαρμπάκη αναφέρει: «Στις 31 Μαρτίου 1856 έδωσε ρεσιτάλ κιθάρας ο Σπυρίδων Ξύνδας στο Ξενοδοχείο της Αγγλίας. Παρουσίασε ένα πλούσιο και ποικίλο πρόγραμμα, το οποίο κατέπληξε το μουσικόφιλο κοινό της Αθήνας, καθώς περιλάμβανε ελληνικά τραγούδια του ίδιου του συνθέτη, τα οποία έτυχαν λαμπρότατης υποδοχής από το ακροατήριο, καθώς τα τραγούδησε ο ίδιος ο Ξύνδας συνοδεύοντάς τα με την κιθάρα του, και συνθέσεις των Carl Czerny, Ludwig van Beethoven και Sigismond Thalberg. Μόνο μια αθηναϊκή εφημερίδα, η *Ελπίς* του Κωνσταντίνου Λεβίδη, στο φύλλο της στις 4 Απριλίου 1856 (στο Σαμπάνης 2011, 1687) αναφέρθηκε στο ρεσιτάλ του Σπυρίδωνα Ξύνδα, δίνοντας σ' αυτό ιδιαίτερη σημασία και επαναφέροντας δύο ζητήματα: αυτό της εκπαίδευσης των Ελλήνων ηθοποιών στη φωνητική μουσική από Έλληνα μουσικοδιδάσκαλο, έτσι ώστε να αναπτυχθεί το ελληνικό θέατρο, προκειμένου η Αθήνα να απαλλαγεί από την ανάγκη των Ιταλών καλλιτεχνών, και εκείνο της χρήσης της ελληνικής γλώσσας στην όπερα ως «καταλληλοτέρας της ιταλικής διά την φωνητικήν μουσικήν» (Μπαρμπάκη, *Οψεις της μουσικής ζωής στα ελληνικά αστικά κέντρα το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα*, σ. 142).

⁶⁶ Συναδινός, *ό.π.*, σσ. 94-95.

⁶⁷ Παναγόπουλος, *Ιστορία της Φιλαρμονικής Αιγίου*, σ. 12.

⁶⁸ Στο ίδιο.

⁶⁹ Εκμεκτσόγλου, *ό.π.*, σ. 205.

⁷⁰ Ρωμανού/Μπαρμπάκη/Μουσουλίδης, *Η ελληνική μουσική στους Ολυμπιακούς Αγώνες και τις Ολυμπιάδες (1858-1896)*, σ. 30.

⁷¹ Στο ίδιο.

⁷² Στο ίδιο.

Τάξεως για τα εκθέματά του (μεταξύ των οποίων και κιθάρα) στο πλαίσιο της έκθεσης προϊόντων των Γ' Ολυμπίων (1875).⁷³

Κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, υπάρχουν ενδείξεις συναυλιακής δραστηριότητας στην Ελλάδα με τους Ξύνδα, Δαμιανό, Καπνίση, που ενδεχομένως να οφείλεται «στην αστική ανάπτυξη των τελευταίων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνα»⁷⁴ χάρη στην οποία αυξήθηκε ο αριθμός των καλλιτεχνών και των ανθρώπων των γραμμάτων, σύμφωνα με τον Χρήστο Χατζηιωσήφ. Πιο συγκεκριμένα, ο Ξύνδας εμφανίζεται σε ρεσιτάλ στο θέατρο «Παράδεισος»⁷⁵ της Αθήνας, στις 21 Αυγούστου 1887. Στις 7 Νοεμβρίου του ίδιου χρόνου εμφανίζεται σε συμμετοχική συναυλία όπου εκτελεί «[...] μαγικώς δια της κιθάρας του την *ισπανικήν υποχώρησιν* [...]».⁷⁶ Το 1889, ο «κιθαροκρούστης»⁷⁷ Δαμιανός και ο Ξύνδας πραγματοποιούν ρεσιτάλ στο Ωδείο Αθηνών, στις 3 Ιουνίου και τις 6 Οκτωβρίου αντίστοιχα. Ο Δαμιανός δίδει, επίσης, ρεσιτάλ στην Αθήνα το 1891⁷⁸ (Θέατρο Ορφανούδη), όπου τον συνόδευσαν ο Ναπολέων Λάμπελετ και ο Φρ. Βολωνίτης, και στην Καλαμάτα το 1892.⁷⁹ Στην δυτικοτραφή Καλαμάτα εμφανίζεται, σύμφωνα με τις πηγές, άλλος ένας Επτανήσιος κιθαριστής, ο Διονύσιος Καπνίσης, εγγονός του Αντώνιου Καπνίση,⁸⁰ «δίδοντας κονσέρτα κιθάρας».⁸¹

Πέραν όμως από την σολιστική, σε αυτό το υποτυπώδες τουλάχιστον επίπεδο, εμφάνιση της κιθάρας στην Ελλάδα, η ίδια εντοπίζεται επίσης ως συνοδευτικό όργανο σε ερασιτεχνικούς μουσικούς ομίλους⁸² και σε συναυλίες, λόγω έλλειψης των απαιτούμενων εκτελεστών συμφωνικών οργάνων.⁸³ Σύμφωνα με τον μουσουργό

⁷³ Στο ίδιο, σ. 35.

⁷⁴ Χατζηιωσήφ, «Εισαγωγή», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 11-45.

⁷⁵ Μπαρούτας, *Η μουσική ζωή στην Αθήνα τον 19^ο αιώνα*, σ. 39.

⁷⁶ Στο ίδιο.

⁷⁷ Μπαρμπάκη, ό.π., σ. 151. Για τον τρόπο εκτέλεσης του Δαμιανού, η Μπαρμπάκη σημειώνει: «Το “σύστημα” του Δαμιανού χαρακτηρίζεται ιδιόρρυθμο, καθώς μπορούσε, σύμφωνα με την εφημερίδα *Εφημερίς*, με μόνη την κιθάρα του που χαρακτηρίζεται ως “αρχαϊκή φόρμιγξ”, να αναπληρώσει ολόκληρη ορχήστρα» (στο ίδιο.).

⁷⁸ Ρωμανού, *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής*, σ. 91.

⁷⁹ Πλεμμένος, *Καλλιτεχνικώς προοδευόμεν: Η διείσδυση της ευρωπαϊκής μουσικής στην ελληνική επαρχία (1890-1912)*, σ. 66.

⁸⁰ Ο Αντώνιος Καπνίσης (Οδησός, 1813 – Ζάκυνθος, 1885) μελέτησε μουσική με τον Νικόλαο Μάντζαρο και έπειτα συνέχισε σε Γερμανία και Ιταλία. Συνέθεσε πολλά ορχηστρικά και φωνητικά έργα ανακαλώντας σε όλα το πνεύμα της ελληνικής δημοτικής μουσικής (Zervanos, *Singing in Greek: A guide to Greek lyric diction and vocal repertoire*, σ. 62). Ο Ιωάννης Φούλιας σημειώνει για τους εκπροσώπους της σχολής του Μάντζαρου, μεταξύ των οποίων και ο Καπνίσης, ότι τα τραγούδια που συνέθεσαν για φωνή και πιάνο «παρέμεναν σχεδόν πάντοτε στη σκιά των μελοδραματικών τους δημιουργιών και συνήθως αντιμετωπιζόνταν ακόμη και από τους ίδιους ως “πάρεργα” σε ύφος λαϊκής καντάδας ή ιταλικής όπερας» (Φούλιας, «Το τραγούδι για φωνή και πιάνο στην ελληνική έντεχνη μουσική», Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, *Προσωπική ιστοσελίδα Ιωάννη Φούλια*, http://users.uoa.gr/~foulias/txtf/Greek_art_song.htm, σ. 3).

⁸¹ Πλεμμένος, ό.π., σ. 69.

⁸² Μοτσενίγος, ό.π., σσ. 308-309.

⁸³ «[...] και εις έτερον το σαλπίγγιον συνοδευόμενον υπό κιθάρας [...]», (Μπαρούτας, ό.π., σ. 39).

Πέτρο Πετρίδη, «από τους πιο συνειδητούς εργάτες της ελληνικής εθνικής σχολής»⁸⁴ κατά την Καίτη Ρωμανού, «[...] όλος ο κόσμος ξεύρει ότι η κιθάρα συνοδεύει καλύτερα την φωνή [...]».⁸⁵ Ο Πετρίδης αναφερόταν στις εναρμονίσεις του Κεφαλονίτη συνθέτη Διονυσίου Λαυράγκα (1864-1941). Έτσι, τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα δημιουργείται το αθηναϊκό τραγούδι με αναφορά στην επτανησιακή καντάδα, όπου η κιθάρα χρησιμοποιείται ως συνοδευτικό όργανο.⁸⁶ Έλληνες τροβαδούροι όπως οι Παπαγεωργίου, Ξανθόπουλος, Λαμπίρης, Λαμπελέτ, Μπεκατώρος, χρησιμοποιούν την κιθάρα στη συνοδεία των τραγουδιών τους που θυμίζουν καντσονέτες σαλονιού ή καντάδες.⁸⁷ Η κιθάρα εμφανίζεται ως συνοδευτικό όργανο, ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, και σε κοινωνικές εκδηλώσεις της Κωνσταντινούπολης, όπου «[...] οι καλεσμένοι τραγουδούσαν στο τραπέζι διάφορα τραγούδια και, μεταξύ άλλων, περίφημοι για την καλλιφωνία τους, ψάλτες έλεγαν και εκκλησιαστικούς ύμνους. Μετά χόρευαν στους ήχους μιας λατέρνας, ενός πλάγιου φλάουτου και μιας κιθάρας».⁸⁸ Η περιγραφή ανήκει στον Ανδρέα Συγγρό ο οποίος επισκέφθηκε την Κωνσταντινούπολη το 1849 και περιέγραψε τις διασκεδάσεις των Ελλήνων της μεσαιάς τάξης της Πόλης.

Σημαντικό ρόλο στη διάδοση της κιθάρας και του μαντολίνου⁸⁹ διαδραμάτισε η Αθηναϊκή Μανδολινάτα.⁹⁰ Όπως αναφέρει η εφημερίδα *Μουσική* (τεύχος 9, Σεπτέμβριος 1912), η πρώτη σύσταση της Αθηναϊκής Μανδολινάτας τοποθετείται στο έτος 1896⁹¹ και εν έτει 1900 περιέρχεται στην προστασία του «Παρνασσού». με ενέργειες της Φανής Ζαλοκώστα. Με υπεύθυνο τον Επτανήσιο μουσουργό Διονύσιο Λαυράγκα και διευθυντή τον Νικόλαο Λάβδα δίδει την πρώτη της συναυλία⁹² στις 26 Μαΐου 1900 στον Παρνασσό. Επίσης συστήνονται και διάφορες άλλες μουσικές σχολές⁹³ στις οποίες δίδαξαν κατά κύριο λόγο Επτανήσιοι μουσικοί (Σπυρίδων

⁸⁴ Ρωμανού, *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής*, σ. 135.

⁸⁵ Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής: Προβλήματα ιδεολογίας*, σ. 75.

⁸⁶ Μυλωνάς, *Ελληνική Μουσική: Ιστορικά ορόσημα*, σ. 51.

⁸⁷ Ανωγειανάκης, «Η μουσική στη νεώτερη Ελλάδα», στο: Κ. Νεφ, *Ιστορία της Μουσικής*, σσ. 546-611.

⁸⁸ Ρωμανού, *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής*, σ. 32.

⁸⁹ Ο Ειρινόπουλος σημειώνει: «Εις τοιαύτην άδικον υποτίμησιν διετέλουν, ότε το 1896 ιδρύεται η Αθηναϊκή Μανδολινάτα, με τον σκοπόν να ανυψώσει το μανδολίνον και την κιθάραν εις αυτοτελή όργανα και δια των οποίων να αποτελέσει ορχήστρα τελεία [...]» (Ειρινόπουλος, «Το μανδολίνον και η κιθάρα», *Μουσική* 13, 1913, σσ. 6-8).

⁹⁰ Μοτσενίγος, ό.π., σ. 336.

⁹¹ «Η ιστορία της Μανδολινάτας είναι λίαν διδακτική. Το 1896, ολίγοι νέοι, σπουδασταί και φοιτηταί, έλαβον την απόφαση ιδρύσεως της Μανδολινάτας, εντός ενός δωματίου πενιχρού, φωτιζόμενου υπό ενός κηρίου» (Ανυπόγραφο, *Μουσική* 9, 1912, σ. 283).

⁹² Η Ρωμανού σημειώνει: «Για τα προγράμματα των συναυλιών της Αθηναϊκής Μαντολινάτας, ο Ν. Λάβδας είχε γράψει πολυάριθμες διασκευές κλασικών έργων και δημοτικών τραγουδιών, αλλά και δικές του συνθέσεις, επηρεασμένες από το δημοτικό τραγούδι, όπως τον *Κρητικό χορό*, την *Ελληνική Ραψωδία* και την *Ελληνική Συμφωνία*, έργο βραβευμένο στο Μιλάνο» (Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περίηγησις, 1901-1912: Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, Μέρος Ι, σ. 271).

⁹³ Μοτσενίγος, ό.π., σ. 337.

Εύνδας κ.ά.). Στην Καλαμάτα, επίσης, ιδρύεται το 1899 μουσικό τμήμα στο πλαίσιο του Γυμναστικού Συλλόγου, με δυσκολίες κατά το ξεκίνημα.⁹⁴ Έτσι, παρατηρείται μια προσπάθεια επισημοποίησης των σπουδών της κιθάρας και του μανδολίνου με την διδασκαλία τους στο πλαίσιο της λειτουργίας μιας Μανδολινάτας ή μιας μουσικής σχολής μάλλον παρά σε ιδιωτικό επίπεδο. Να σημειωθεί ότι μέχρι τότε τα όργανα αυτά θεωρούνταν «ευτελή και αγάριστα»⁹⁵ ή «ερασιτεχνικά»⁹⁶ και σκοπός, συγκεκριμένα, της Αθηναϊκής Μανδολινάτας ήταν να τα καταστήσει «όργανα των αιθουσών, όργανα των φοιτητών, των επιστημόνων, των αξιωματικών, των μαθητών, των δεσποινίδων, των υπαλλήλων».⁹⁷ Ο Μάρκος Τσέτσος υποστηρίζει πως οι μανδολινάτες, στις οποίες απασχολούνταν κυρίως Επτανήσιοι μουσικοί, κάλυπταν το κενό ανάμεσα στην «έντεχνη μουσική με αξιώσεις αισθητικής πρόσληψης»⁹⁸ που πρέσβευε το Ωδείο Αθηνών και στη λαϊκή επιθεώρηση και την ελληνική οπερέτα, αποσκοπώντας στη «διείσδυση της ευρωπαϊκής μουσικής στα πλατιά λαϊκά στρώματα μέσα από την ερασιτεχνική συμμετοχική ενασχόληση σε αυτήν».⁹⁹ Ενδεικτικά αναφέρεται στον τύπο της εποχής ότι το μαθητικό κοινό στο Παρίσι σπούδαζε σε ποσοστό 60% κιθάρα και μανδολίνο, 15% βιολί και 20% πιάνο.¹⁰⁰

Οι μανδολινάτες και οι σχετικές με αυτές σχολές που δημιουργήθηκαν ήρθαν να καλύψουν, όπως προαναφέρθη, το εκπαιδευτικό κενό που άφηνε το Ωδείο Αθηνών (έτος ίδρυσης: 1871) σχετικά με τη διδασκαλία της κιθάρας και του μανδολίνου καθώς και με την εκμάθηση της μουσικής σε οικονομικά ασθενέστερους σπουδαστές.¹⁰¹ Ως γνωστόν το συγκεκριμένο ωδείο, με την αναδιοργάνωσή του (1891) επί διευθύνσεως Γεωργίου Ναζού, εφαρμόζει προγράμματα σπουδών των ωδείων της Γαλλίας και της Γερμανίας, με αποτέλεσμα «την ύπαρξη μουσικής σχολής κατάλληλης να θέσει γερές βάσεις και να αναδείξει τα μεγάλα μουσικά ταλέντα του τόπου όπως του Νίκου Σκαλκώτα, του Δημήτρη Μητρόπουλου και πολλών άλλων»,¹⁰² προβαίνει στη σύσταση συμφωνικής ορχήστρας και στον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου της αθηναϊκής μουσικής ζωής με έργα του Bach, του Mozart, του Beethoven κ.ά., ανατρέποντας «την παραδεδομένη από την Επταήσο λαϊκή ερασιτεχνική μουσική εκπαίδευση».¹⁰³

⁹⁴ Πλεμμένος, ό.π., σ. 104.

⁹⁵ Ειρινόπουλος, ό.π., σσ. 6-8.

⁹⁶ Στο ίδιο.

⁹⁷ Στο ίδιο.

⁹⁸ Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, σ. 70.

⁹⁹ Στο ίδιο.

¹⁰⁰ Ειρινόπουλος, ό.π., σσ. 6-8.

¹⁰¹ Μοτσενίγος, ό.π., σ. 326. Σχετικά με τη ποσοτική αύξηση της μικροαστικής τάξης στην Ελλάδα από το 1880 έως το 1910 όπως και την ανάπτυξη της εκπαίδευσης και του μορφωτικού της επιπέδου βλ. Μποχώτης, «Εσωτερική πολιτική 1900-1922», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 47-108).

¹⁰² Ρωμανού, «Η μουσική, 1871-1909: Από την παράδοση στο αστικό πρότυπο», στο: Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, σσ. 219-229.

¹⁰³ Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης, 1901-1912: Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, Μέρος Ι, σ. 223.

Η Καίτη Ρωμανού σημειώνει ότι «οι αλλαγές αυτές ουσιαστικά σήμαιναν την αντικατάσταση της ιταλικής παραδόσεως από τη γερμανική, η οποία έχει πλέον κυριεύσει όλη την Ευρώπη, με τη θεαματική επιρροή του έργου και των θεωριών του Βάγκνερ. Στην παράδοση αυτή, η μουσική έχει εξισωθεί σχεδόν με θρησκεία· τα έργα τέχνης αντιμετωπίζονται με δέος· οι συγκυριακές προσαρμογές και οι κάθε είδους ερασιτεχνισμοί είναι βεβηλώσεις. Και ως ερασιτεχνική κρίνεται τώρα η δραστηριότητα όλων όσων εργάστηκαν τις προηγούμενες δεκαετίες για τη διάδοση της δυτικής μουσικής στην Αθήνα»,¹⁰⁴ όπως επίσης, με την έλευση των γερμανοτραφών μουσικών, οι ήδη εγκατεστημένοι στην Αθήνα Επτανήσιοι μουσικοί «απαξιώθηκαν και περιθωριοποιήθηκαν».¹⁰⁵ Ο Μάρκος Τσέτσος προσθέτει: «Το Ωδείο Αθηνών έθεσε μεν τις βάσεις για μια επαγγελματική μουσική εκπαίδευση από τη δεκαετία του 1890, στρέφοντας το περιεχόμενο των σπουδών του προς το γερμανικό πρότυπο, δεν συμπεριέλαβε όμως στους προγραμματικούς του στόχους τη δημιουργία εθνικής αστικής μουσικής παράδοσης. Ο ιδεολογικός προσανατολισμός των μεσαίων και ανώτερων αστικών στρωμάτων σε σχέση με τη μουσική παρέμενε κατά βάση κοσμοπολιτικός, αμιγώς στραμμένος στην μιμητική αναπαραγωγή και σπανιότατα στην αφομοίωση των παραδόσεων του ευρωπαϊκού κέντρου, κατά τα πρότυπα της άλλοτε “μόδας” του ξενόγλωσσου μελοδράματος».¹⁰⁶

Κατά τα επόμενα έτη και πιο συγκεκριμένα το 1906, ιδρύεται η Μανδολινάτα Αιγίου υπό την διεύθυνση του Δ. Αργυριάδη, με κιθαριστές τους Αλέξιο Βασιλόπουλο, Μιχ. Βάβαλη, Σπ. Χρυσανθόπουλο, Γεώργιο Νικολόπουλο, Μένιο Κυδώνη και Μανώλη Ματθία.¹⁰⁷ Μάλιστα την 29^η Νοεμβρίου 1909 δόθηκε συναυλία της μανδολινάτας, η οποία περιελάμβανε την εκτέλεση κοντσέρτου «δυσκολότατου»,¹⁰⁸ με συνοδεία κιθάρας. Σολίστ στο μανδολίνο, στην συγκεκριμένη συναυλία, ήταν ο οκτάχρονος Τάκης Δεσινιώτης με συνοδεία στην κιθάρα του Δ. Αργυριάδη.¹⁰⁹ Κατά την περίοδο του Πάσχα (δεύτερη ημέρα) του ίδιου έτους, η Αθηναϊκή Μανδολινάτα δίδει συναυλία στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών με το εξής πρόγραμμα: «1) Μάντζαρος, *Ύμνος εις την ελευθερίαν*, 2) Λάβδας, *Ελληνική Ραψωδία*, 3) Καρρέρ, *Η καταδίκη του Κλέφτου*, 4) Σαμάρας, *Η Μάρτυς*[sic], 5) Λάβδας, *Ο Κρητικός Χορός*, 6) Νικολάρας, *Ελληνική Ραψωδία*, 7) Λάβδας, *Κάτω στον βάλτου τα χωριά* και 8) Παριζίνης, *Το Αρκάδι*».¹¹⁰

Συμπερασματικά και όσον αφορά τη δεκαετία του 1900, περίοδο «οικονομικής καχεξίας και πολιτικής αστάθειας»¹¹¹ για τη χώρα, άνησαν οι μανδολινάτες και οι μουσικές σχολές, γεγονός που είχε ως αφετηρία την Ένωση της

¹⁰⁴ Ρωμανού, «Η μουσική 1871-1909: Από την παράδοση στο αστικό πρότυπο», στο: Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, σσ. 219-229.

¹⁰⁵ Ρωμανού, «Italian musicians in Greece during the nineteenth century», *Musicology* 3 (2003), σσ. 43-55.

¹⁰⁶ Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*, σσ. 33-34.

¹⁰⁷ Παναγόπουλος, *ό.π.*, σ. 31.

¹⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 32.

¹⁰⁹ Στο ίδιο.

¹¹⁰ Ανυπόγραφο, *Εθνική Μούσα* 2 (1909), σ. 32.

¹¹¹ Μποχώτης, *ό.π.*, σσ. 47-108.

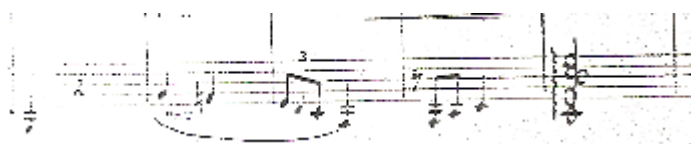
Επτανήσου με το ελληνικό κράτος, αλλά, κατά τα άλλα, δεν παρατηρείται έντονη σολιστική κιθαριστική δραστηριότητα κατά τα πρότυπα της Ισπανίας, η οποία είχε να επιδείξει κιθαριστές όπως ο Francisco Tárrega, ο Andrés Segovia, ο Emilio Pujol και ο Miguel Llobet.

1.3 Έργα

1.3.1 Τεχνική δεξιού χεριού

1.3.1.1 Οι συγχορδίες εκτελεσμένες «αρπιαστικά»¹¹²

Ο Νικόλαος Λάβδας, στο έργο του *Ελληνική Ραψωδία* για ορχήστρα μανδολινάτας, στο μέρος της κιθάρας χρησιμοποιεί την τεχνική μιας συγχορδίας εκτελεσμένης με τον τρόπο της άρπας.



Παράδειγμα 1.1: Νικόλαος Λάβδας, *Ελληνική Ραψωδία*, μ. 40-44

Ο Ferdinando Carulli για το συγκεκριμένο ζήτημα επισημαίνει τα εξής: «Πολλοί κρούουσι τας συγχορδίας διά του αντίχειρος μόνον διατρέχοντος όλας τας χορδάς. Ο τρόπος ούτος όχι μόνον ουδεμίαν χάριν προσδίδει εις την χείρα, αλλά καθιστά την συγχορδίαν ξηροτάτην, ούτω, τετράφωνον συγχορδίαν ανάγκη να κρούωμεν δια τεσσάρων δακτύλων, αρκετά όμως ταχέως, ίνα το σύνολον ακουσθή σχεδόν ταυτοχρόνως, εν πενταφώνω συγχορδία, πρέπει να διολισθαίνωμεν τον αντίχειρα επί δύο χορδών, κρούοντες τας άλλας διά των άλλων δακτύλων, εν εξαφώνω πρέπει να διολισθαίνωμεν τον αντίχειρα επί τριών χορδών και επί των λοιπών τους τρεις άλλους δάκτυλους».¹¹³

¹¹² Ο όρος είναι δανεισμένος από την μέθοδο του Matteo Carcassi, *Vollständige Gitarre-Schule in drei Abteilungen*, όπου αναφέρεται σχετικά: «auf Harfenart vorgetragen» (Carcassi, *Vollständige Gitarre-Schule in drei Abteilungen*, σ. 13).

¹¹³ Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τόμος α'*, σ. 8.



Παράδειγμα 1.2: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος α΄*, σ. 8

Στο ίδιο πνεύμα με τον Ferdinando Carulli κινείται και ο, κατά λίγα χρόνια μεταγενέστερός του, Ιταλός Matteo Carcassi, ο οποίος στη μέθοδό του *Vollständige Gitarre-Schule in drei Abteilungen*, αναφέρει: «Για πεντάφωνες ή εξάφωνες συγχορδίες, ο αντίχειρας γλιστρά στις τρεις βαθιές χορδές και τα άλλα δάκτυλα κρούουν τις επόμενες χορδές».¹¹⁴ Όμως ο Carcassi δεν είναι ενάντιος στην κρούση των χορδών με τον αντίχειρα (p) όπως ο συμπατριώτης του Ferdinando Carulli, επισημαίνοντας ότι «σε έναν πιο γρήγορο ρυθμό πρέπει να χτυπηθούν όλες με τον αντίχειρα».¹¹⁵



Παράδειγμα 1.3: Matteo Carcassi, *Vollständige Gitarre-Schule in drei Abteilungen*, σ. 14

Ο Sor στη μέθοδό του διατυπώνει τα ακόλουθα: «Για να μιμηθώ την άρπα (ένα όργανο παρόμοιου ήχου), κατασκευάζω τη συγχορδία με τέτοιο τρόπο ώστε να καλύψω μια μεγάλη απόσταση ή διάστημα και αγγίζω τις χορδές στο πρώτο μισό από το 12^ο τάστο φροντίζοντας να έχω τα δάκτυλα ελαφρώς κυρτωμένα ώστε ο δείκτης να παράγει περισσότερο ήχο· είναι προφανές ότι αυτό το ύφος ανήκει στη μουσική για άρπα».¹¹⁶ Μάλιστα, σε συνδυασμό με την διδασχή του περί του αντίχειρα ότι «μπορεί να γλιστρήσει σε δύο διαδοχικές χορδές με τέτοια ταχύτητα ώστε να τις κάνει να ακουστούν ταυτόχρονα»,¹¹⁷ παρατηρείται ότι ο Sor είναι υπέρμαχος της τεχνικής του Carulli.

¹¹⁴ Carcassi, ό.π., σ. 13.

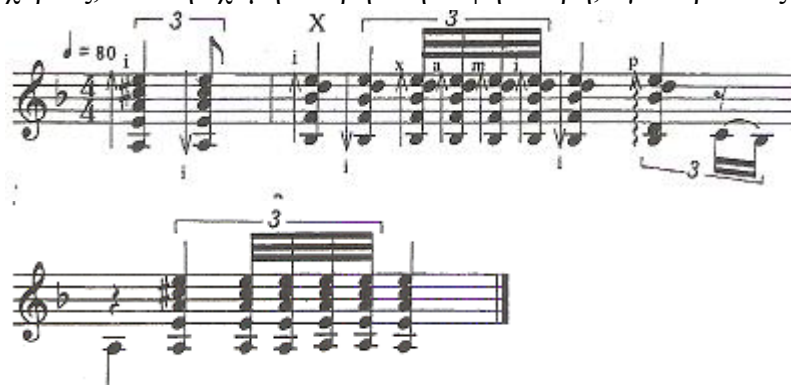
¹¹⁵ Στο ίδιο.

¹¹⁶ Sor, ό.π., σ. 18.

¹¹⁷ Στο ίδιο, σ. 11.

Ο Aguado χρησιμοποιεί την προαναφερθείσα τεχνική, αλλά υιοθετεί μόνο τον αντίχειρα, ο οποίος γλιστρά από την χαμηλή στην ψηλή χορδή. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει τα εξής: «Από το να χρησιμοποιούμε τα τέσσερα δάκτυλα για να εκτελέσουμε μια συγχορδία σε τέσσερις χορδές, ο αντίχειρας τοποθετείται στην χαμηλότερη χορδή και έπειτα ωθείται ταχύτατα στην επόμενη».¹¹⁸

Η τεχνική του Aguado προσομοιάζει με την τεχνική που χρησιμοποιείται στην κιθάρα του flamenco και αυτό διότι η συγκεκριμένη κρούση τελειώνει με τον αντίχειρα, δηλαδή, αφού τα δάκτυλα παράμεσος (a), μέσος (m) και δείκτης (i) κρούσουν τις χορδές με το άνω μέρος του νυχιού, ο αντίχειρας διαπερνά όλες τις χορδές, από την χαμηλότερη στην υψηλότερη, «γλιστρώντας».¹¹⁹



Παράδειγμα 1.4: Paco Peña, «Flamenco guitar», παρ. 13.17, σ. 232

Την συγγένεια αυτή εξηγεί το γεγονός ότι ο Aguado προερχόταν από την σχολή της ισπανικής κιθάρας που είχε ως πρόγονο την vihuela da mano και η οποία, σύμφωνα με τον Paco Peña, χρησιμοποιείτο όχι μόνο από λόγιους συνθέτες, όπως ο Milan ή ο Mudarra, αλλά και από Ισπανούς λαϊκούς μουσικούς προκειμένου να συνοδεύει παραδοσιακά τραγούδια και χορούς.¹²⁰ Το γεγονός αυτό συνδέεται με την τεχνική του Aguado διότι, σύμφωνα με τον Graham Wade, από την περίοδο της Αναγέννησης διδασκόταν η τεχνική του rasgueado και όπως ο ίδιος σημειώνει: «η αντίθεση μεταξύ συγχορδίων με τεχνική rasgueado για ρυθμική συνοδεία και εκτέλεση με εκτενείς μελωδικές γραμμές αποτελεί ιδιαίτερο παράγοντα. Οι λιγότερο καταρτισμένοι κιθαριστές δεν κάνουν κάτι παραπάνω από το χτύπημα με rasgueado την ώρα που οι δεξιότεχνες φτιάχνουν μελωδικές γραμμές με υποστηρικτικές αρμονικές ή πολυφωνικές τεχνικές υιοθετώντας, κατά περίπτωση, την τεχνική του rasgueado».¹²¹

¹¹⁸ Aguado, *New guitar method*, σ. 58.

¹¹⁹ Peña, «Flamenco guitar» στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: A guide for students and teachers*, σσ. 211-236.

¹²⁰ Στο ίδιο, σ. 215.

¹²¹ Wade, *ό.π.*, σ. 32.

1.4 Μέθοδοι διδασκαλίας

Στο παρόν υποκεφάλαιο εξετάζεται το εγχειρίδιο θεωρίας της ευρωπαϊκής μουσικής *Συνοπτική Γραμματική είτε στοιχειώδεις αρχαί μετά προσαρμογής εις την κιθάραν* του κιθαριστή Νικολάου Φλογαίτη, το οποίο, όπως μαρτυρά και ο τίτλος του, χρησιμοποιεί ως όργανο αναφοράς την κιθάρα και στο οποίο θίγεται μια σειρά τεχνικών ζητημάτων της, σε σύγκριση με τις μεθόδους των Ferdinando Carulli, Dionisio Aguado, Fernando Sor, Mauro Giuliani (op. 1 και op. 48). Η επιλογή των εγχειριδίων τεχνικής ευρωπαϊών κιθαριστών, συγχρόνων του Φλογαίτη, έλαβε υπόψη δύο στοιχεία. Πρώτο στοιχείο αποτελεί η θέση ότι οι μέθοδοι των Sor (*Method for the Spanish guitar*) και Aguado (*New guitar method*) χαρακτηρίστηκαν ως θεμέλιες μέθοδοι στην εξέλιξη της τεχνικής της κλασσικής κιθάρας παγκοσμίως, ανάμεσα σε άλλες της εποχής, όπως του Carcassi και του Molino (Wade, 2001). Δεύτερο σημαντικό στοιχείο αποτελεί το βιογραφικό σημείωμα του Φλογαίτη, το οποίο αναφέρει ότι ο πατέρας του ήταν από το Μαραντοχώρι της ιταλοκρατούμενης Λευκάδος. Ως εκ τούτου επελέγη η σημαντική *Μέθοδος Κιθάρας* έργο 27 (1810) του Ferdinando Carulli και οι *Συλλογές Τεχνικών Ασκήσεων* (έργο 1 και έργο 48, 1812) του βιρτουόζου Ιταλού κιθαριστή της εποχής Mauro Giuliani, ο οποίος δεν συνέγραψε κάποια ολοκληρωμένη μέθοδο, γι' αυτό και τα όποια συμπεράσματα εξάγονται από την χρησιμοποίηση των υπό εξέταση τεχνικών ζητημάτων στις ασκήσεις του.

Λόγω των οικογενειακών καταβολών του, των ιστορικών συγκυριών καθώς και ομοιοτήτων των χρησιμοποιούμενων τεχνικών, όπως θα διαφανεί από την παρακάτω εξέταση, οδηγείται κανείς στο συμπέρασμα ότι η άμεση μουσική και κιθαριστική επιρροή του Φλογαίτη προέρχεται από την Ιταλική Σχολή κιθάρας. Αυτό συμπεραίνεται διότι η Επτάνησος μέχρι και το 1797¹²² τελούσε υπό Ιταλική Κατοχή και ως εκ τούτου ο επανησιακός πολιτισμός δέχθηκε άμεσες επιδράσεις από τον ιταλικό σε όλες του τις εκφάνσεις και στη μουσική ειδικότερα, όπως προαναφέρθηκε. Εν τέλει, οι Επτανήσιοι κιθαριστές ακολούθησαν τις διδαχές των Ιταλών δασκάλων και σολιστών κιθάρας του 19^{ου} αιώνα.

1.4.1 Τεχνικές δεξιού χεριού

1.4.1.1 Εναλλαγή δείκτη-μέσου

Στην *Συνοπτική Γραμματική* ο Νικόλαος Φλογαίτης εκθέτει την φυσική κλίμακα (Μι 6^{ης} χορδής – Λα 17^{ου} τάστου 1^{ης} χορδής) καθώς και την χρωματική κλίμακα (Μι 6^{ης} χορδής – Λα 17^{ου} τάστου 1^{ης} χορδής).¹²³

¹²² Καρδάμης, «Μουσικοί απόηχοι της Γαλλικής επανάστασης στα Επτάνησα», *Ο Ερασιστής* 26 (2007), σσ. 79-104.

¹²³ Φλογαίτης, ό.π., σ. 22.

Ο συγγραφέας σημειώνει: «Αι πρώται τρεις χορδαί πλήττονται δια του αντίχειρος της δεξιιάς χειρός και δια του λιχανού, μέσου και δακτυλίου δακτύλων πλήττονται αλληλοδιαδόχως αι άλλαι τρεις».¹²⁴ Συμπεραίνουμε έτσι πως ο συγγραφέας ξεκινά την κλίμακα με τον αντίχειρα δεξιού χεριού και όχι με τον δείκτη, όπως είθισται στις σύγχρονες μεθόδους τεχνικής. Επίσης, προτείνει την διαδοχή δείκτη, μέσου και παράμεσου στην εκτέλεση των κλιμάκων. Οι προτάσεις του παρουσιάζουν άμεση ομοιότητα με τις προτάσεις του Ιταλού κιθαριστή Ferdinando Carulli, ο οποίος στην *Μέθοδό* του (op. 27), αναφέρει: «Κατ' αρχάς όμως, θα κρούσωμεν την έκτην την πέμτην [sic] και την τέταρτην χορδήν με τον αντίχειρα της δεξιιάς χειρός, την τρίτην και την δευτέραν με τον δείκτην και το καντίνι με τον μέσον».¹²⁵

Όπως παρατηρεί ο Lorenzo Micheli, ο Carulli, σε αντίθεση με τους συγχρόνους του σολίστες και δασκάλους, Sor, Aguado και Giuliani, προτείνει την διαδοχή δακτύλων του δεξιού χεριού από το αρχικό στάδιο εκμάθησης της κιθάρας.¹²⁶ Χαρακτηριστικά, ο Carulli στη μέθοδό του αναφέρει: «Πολλάκις απαντώνται εις την μουσικήν της κιθάρας μέρη τινά των οποίων οι φθόγγοι εκτελούνται κεχωρισμένοι είτε διότι ο συνθέτης τους ώρισεν ούτω, είτε διότι εν τη εκτελέσει διωδιών ή τριωδιών μετ' άλλων οργάνων εις τα ισχυρώς κρούοντα μέρη θα εγίνοντο ελάχιστα ακουστοί οι ηνωμένοι φθόγγοι»¹²⁷ και σε άλλο σημείο: «Διά την εκτέλεσιν ποσοτήτος τινός κεχωρισμένων φθόγγων εις ζωηράν κίνησιν πρέπει να γίνεται χρήσις δύο δακτύλων, του ενός μετά τον άλλον επί της αυτής χορδής χωρίς να εκπληττόμεθα εάν ενίοτε ανερχόμενοι, κρούσαντες διά του μέσου δακτύλου την δευτέραν χορδήν, είμεθα υποχρεωμένοι να κρούσωμεν την πρώτην (καντίνι), διά του δείκτου, ή κατερχόμενοι, κρούσαντες την πρώτην χορδήν διά του δείκτου υποχρεούμεθα να κρούσωμεν την δευτέραν διά του μέσου».¹²⁸

Μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο Φλογαΐτης είχε αφομοιώσει την προαναφερθείσα τεχνική, από τα όσα αναφέρει σχετικά με τον όρο «κλιμακισμός».¹²⁹ Γράφει: «Ο κλιμακισμός είναι διάφοροι ήχοι προηγούμενοι δοθέντος τινός ήχου εκ των κατιόντων προς τους ανιόντας βαθμηδόν, ο ανώτατος δε των προηγουμένων ήχων είναι κατώτερος του δοθέντος. Οι προηγούμενοι ήχοι προς διάκρισιν γράφονται δια λεπτών μουσικών σημείων».¹³⁰ Με τον όρο «βαθμηδόν» εννοεί τους διαδοχικούς φθόγγους και με τον όρο «διάκρισις» προφανώς εννοεί την άρθρωση των φθόγγων. Σε συνδυασμό με την προηγούμενη αναφορά του στη διανομή δακτύλων δεξιού χεριού στις χορδές της κιθάρας καθώς και στο ζήτημα «διάζευξη» που θα αναλυθεί παρακάτω, εξάγεται το παραπάνω συμπέρασμα.

¹²⁴ Στο ίδιο, σ. 7.

¹²⁵ Carulli, ό.π., σ. 4.

¹²⁶ Micheli, «Mauro Giuliani's guitar technique and early nineteenth century pedagogy», *Guitar Forum* 2 (2004), EGTA UK, σσ. 45-69.

¹²⁷ Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β'*, σ. 2.

¹²⁸ Στο ίδιο.

¹²⁹ Φλογαΐτης, ό.π., σ. 15.

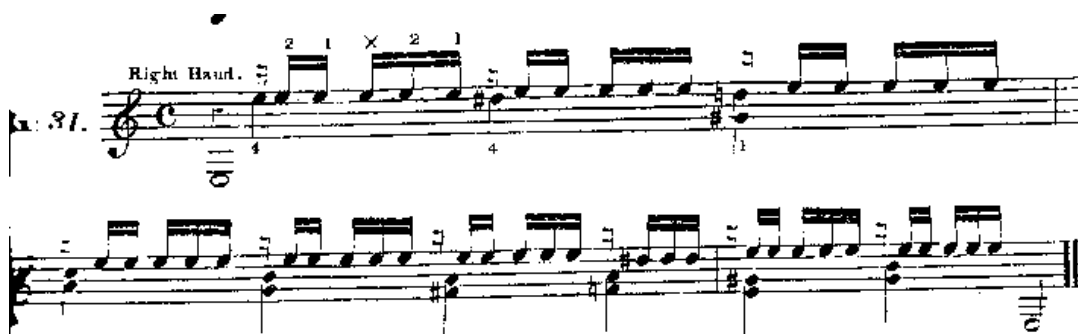
¹³⁰ Στο ίδιο.

Ο Fernando Sor αναφέρει στη μέθοδο του πως δεν θα επιχειρούσε να εκτελέσει κλίμακες με αρθρωμένη την κάθε νότα, δηλαδή, με εναλλαγή δείκτη-μέσου δεξιού χεριού (i-m), διότι ποτέ δεν θα έφθανε την ταχύτητα ενός βιολιού, γι' αυτό κρούει την πρώτη νότα και εκτελεί τις επόμενες με legato.¹³¹



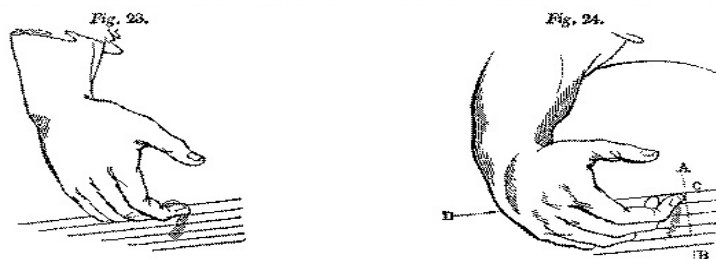
Παράδειγμα 1.8: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, παρ. 29, σ. VII

Χρησιμοποιεί την εναλλαγή δείκτη-μέσου μόνο στην 1^η ή 2^η χορδή και σε ασθενή μέρη του μέτρου. Στα ισχυρά μέρη χρησιμοποιεί τον αντίχειρα.



Παράδειγμα 1.9: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, παρ. 31, σ. VII

Θέτει μάλιστα ως επιχείρημα γι' αυτή του την θέση, την αποφυγή μετακίνησης του δεξιού χεριού προκειμένου να εκτελέσει γρήγορες εναλλαγές δείκτη-μέσου (i-m) ακόμα και σε χαμηλές χορδές.



Παράδειγμα 1.10: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, σχ. 23, 24

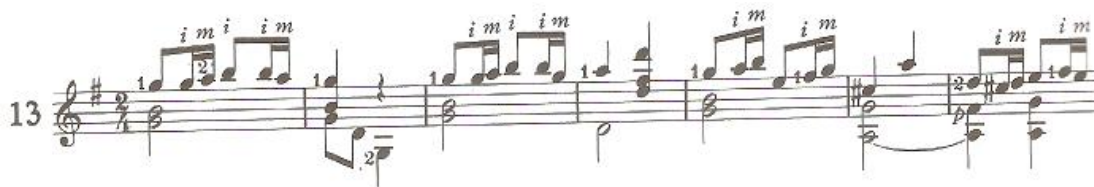
Επίσης, εξηγεί πως εάν ο κιθαριστής εκτελέσει την ίδια νότα με γρήγορη ταχύτητα πολλές φορές με τον δείκτη (i) και τον μέσο (m) του δεξιού χεριού, θα παρατηρήσει πως τα δάκτυλα παράμεσος και μικρός κινούνται αντανακλαστικά. Αυτό το φαινόμενο δεν παρατηρείται αν εκτελέσει το ίδιο παράδειγμα με τον

¹³¹ Micheli, ό.π., σσ. 45-69.

αντίχειρα και τον δείκτη (p-i).¹³² Προσθέτει πως ο ίδιος χρησιμοποιεί αυτή την τεχνική, διότι του είναι πιο εύκολο να βρει την χαμηλή χορδή με τον αντίχειρα, αμέσως μετά το πέρασμα, μόνο με το άνοιγμα της παλάμης.¹³³ Η τεχνική αυτή του επέτρεπε να διατηρεί τη σταθερότητα του δεξιού χεριού.

Εξηγεί, επίσης, πως με την τεχνική εναλλαγής δείκτη-μέσου πρέπει να μετακινεί τον δείκτη και τον μέσο σε 1^η και 2^η, 2^η και 3^η χορδή και επιτυχώς σε 5^η και 6^η. Όμως, αυτή η μετακίνηση επιφέρει αλλαγή στη θέση του δεξιού χεριού και δυσκολία επαναφοράς στην αρχική θέση ή λύγισμα του καρπού του δεξιού χεριού, κάτι που, επίσης, επιφέρει τράβηγμα στην κρούση των χορδών. Πάρα ταύτα, επιτρέπει την πρώτη εκδοχή (την μετακίνηση του δεξιού χεριού παρά το λύγισμα του καρπού). Γενικά, επιτρέπει την εναλλαγή δείκτη-μέσου μόνο στην 1^η χορδή και σπάνια στην 2^η και μόνο σε ασθενή μέρη του μέτρου.¹³⁴ Για την τεχνική της εναλλαγής δείκτη-μέσου του δεξιού χεριού (i-m) παραπέμπει στην μέθοδο του Aguado.¹³⁵

Έτσι, σύμφωνα με την προαναφερθείσα παραπομπή, ο Dionisio Aguado στη μέθοδο του *New guitar method* (1843), μας δίνει παράδειγμα εναλλαγής δείκτη-μέσου στην ίδια χορδή,¹³⁶ κάτι που έρχεται σε αντίθεση με τις διδαχές του Sor.



Παράδειγμα 1.11: Dionisio Aguado, *New guitar method*, παρ. 13, σ. 72

Σε άλλο σημείο της μεθόδου του, παρατηρεί πως «σε όλα τα παραδείγματα, η τεχνική της εναλλαγής πραγματοποιείται από τον δείκτη και τον μέσο του δεξιού χεριού (i-m)».¹³⁷

Μια ενδιαμέση τεχνική μεταξύ διαζευγμένων και συζευγμένων φθόγγων, δηλαδή ανάμεσα στις διδαχές του Aguado, ο οποίος συμπλέει με τον Carulli, και του Sor, προτείνει ο Ιταλός σολίστ και παιδαγωγός Mauro Giuliani, ο οποίος χρησιμοποιεί την εναλλαγή δείκτη-μέσου, όπως και την εναλλαγή συζεύξεων-διαζεύξεων συνδυαστικά, με τους ξεχωριστά αρθρωμένους φθόγγους εκτελούμενους με τον δείκτη και τον μέσο του δεξιού χεριού (i-m).¹³⁸

¹³² Sor, ό.π., σ. 33. Οι απαρχές της τεχνικής αυτής τοποθετούνται στην αναγέννηση και πιο συγκεκριμένα στην τεχνική εκτέλεσης του αναγεννησιακού λαούτου. Αυτή η τεχνική, όπως σημειώνει ο Beier, αντικατέστησε την χρήση του πλήκτρου (πέννας). Βλ. Beier, «Right hand position in Renaissance lute technique», *LSA Quarterly* 12 (1979), σσ. 5-24.

¹³³ Στο ίδιο.

¹³⁴ Στο ίδιο, σ. 22.

¹³⁵ Micheli, ό.π., σσ. 45-69.

¹³⁶ Aguado, ό.π., σ. 72.

¹³⁷ Στο ίδιο, σ. 80.

¹³⁸ Micheli, ό.π., σσ. 45-69.

Από τα παραπάνω συνάγεται το συμπέρασμα πως οι διδαχές του Φλογαΐτη, όσον αφορά την εναλλαγή δείκτη-μέσου, ομοιάζουν με τις διδαχές του Carulli και εν μέρει με του Giuliani. Εκτός από την άμεση επιρροή των Ιταλών σε όλες τις εκφάνσεις του πολιτισμού στην Επτανήσο, άμεση σχέση έχει και η χρονολογική σειρά έκδοσης των υπό εξέταση μεθόδων. Η *Μέθοδος* του Carulli και οι *Συλλογές Τεχνικών Ασκήσεων* του Giuliani είναι προγενέστερες του εγχειριδίου του Φλογαΐτη οπότε είναι φυσικό ο Επτανήσιος μουσουργός να επηρεάστηκε από αυτές, σε αντίθεση με την *Μέθοδο* του Sor (1832), η οποία είναι κατά δύο έτη μεταγενέστερη. Όσον αφορά τον Aguado, θα μπορούσε να σημειωθεί πως υπάρχει μια εν γένει ομοιότητα, καθ' ότι και οι δύο (Aguado και Φλογαΐτης) υποστηρίζουν την τεχνική του «κλιμακισμού», κάτι όμως που προέρχεται από την επίγνωση του Aguado για τις διδαχές του Carulli.

1.4.1.2 «Εναλλαγισμοί»¹³⁹ (αρπίσματα)

Στην *Συνοπτική Γραμματική* ο Φλογαΐτης σημειώνει: «Όταν οι εξών σύγκεται η συμφωνία ήχοι δεν ακούονται ταυτοχρόνως, αλλά κατά διάκρισιν, τότε η συμφωνία αυτή ονομάζεται εναλλαγισμός»,¹⁴⁰ τεχνική που είναι «εκ των αξιολογωτέρων προτερημάτων της κιθάρας, κατά το οποίον υπερέχει των άλλων οργάνων».¹⁴¹ Στα παραδείγματά που παραθέτει στο εν λόγω σύγγραμμα, προτείνει αρμονικές διαδοχές, προσαρμοσμένες για κιθάρα, εν είδει αρπισμάτων τριών δακτύλων (αντίχειρας-δείκτης-μέσος), τεσσάρων δακτύλων (αντίχειρας-δείκτης-μέσος-παράμεσος) και σε διάφορους συνδυασμούς. Τα δάκτυλα δεξιού χεριού στο παράδειγμα του Φλογαΐτη συμβολίζονται ως εξής: α: αντίχειρας, 1: δείκτης, 2: μέσος, 3: παράμεσος.

¹³⁹ Φλογαΐτης, ό.π., σ. 14.

¹⁴⁰ Στο ίδιο.

¹⁴¹ Στο ίδιο.

ΑΡΠΙΣΜΑΤΑ ΤΡΙΩΝ ΦΘΟΓΓΟΣΗΜΩΝ

ΑΡΠΙΣΜΑΤΑ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΦΘΟΓΓΟΣΗΜΩΝ

ΑΡΠΙΣΜΑΤΑ ΕΞ ΦΘΟΓΓΟΣΗΜΩΝ

ΑΡΠΙΣΜΑΤΑ ΟΚΤΩ ΦΘΟΓΓΟΣΗΜΩΝ

ΑΡΠΙΣΜΑΤΑ ΕΝΝΕΑ ΦΘΟΓΓΟΣΗΜΩΝ

ΑΡΠΙΣΜΑΤΑ ΔΩΔΕΚΑ ΦΘΟΓΓΟΣΗΜΩΝ

ΑΡΠΙΣΜΑΤΑ ΔΕΚΑΕΞ ΦΘΟΓΓΟΣΗΜΩΝ

ΑΡΠΙΣΜΑΤΑ ΜΕ ΔΙΠΛΑ ΦΘΟΓΓΟΣΗΜΑ

Παράδειγμα 1.13: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος Κιθάρας* – τεύχος α', σ. 9

Διακρίνεται ομοιότητα ανάμεσα στη μέθοδο του Ferdinando Carulli και στο εγχειρίδιο του Φλογαίτη, όσον αφορά την ευρεία χρησιμοποίηση του συνδυασμού *p-i-m* (αντίχειρας-δείκτης-μέσος) και χρησιμοποίηση του *a* (παράμεσος) μόνο σε αρπισμούς τεσσάρων χορδών.¹⁴²

Ο Fernando Sor αναφέρει για τους «εναλλαγισμούς» (*arpeggio, batterie*) πως η βάση θα πρέπει να εκτελεστεί σύμφωνα με τη θέση της στην ορχήστρα και τα άλλα μέρη της αρμονίας να έχουν την ίδια δυναμική με τα βιολιά και «όχι παραπάνω»¹⁴³. Σε παρόμοιο, με του Φλογαίτη, παράδειγμα επισημαίνει: «Θα πρότεινα στον σπουδαστή να μην εξασκηθεί σ' αυτή (άσκηση με χρησιμοποίηση παράμεσου) μέχρι να αποκτήσει βεβαιότητα με τις προηγούμενες, διότι τα δύο δάκτυλα [*i-m*], έχοντας αποκτήσει την συνήθεια της απάντησης με ομοίμορφο τρόπο στην κίνηση του αντίχειρα, θα συναντήσουν μεγάλη δυσκολία στην συγκεκριμένη. Αλλά εάν αποκτηθεί η τεχνική δεν θα ξαναπαρουσιαστεί δυσκολία».¹⁴⁴

¹⁴² Micheli, ό.π., σσ. 45-69.

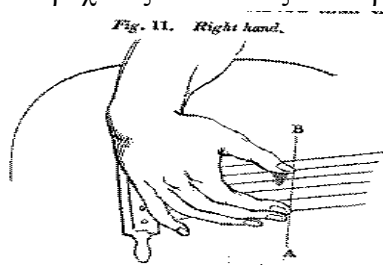
¹⁴³ Sor, ό.π., σ. 36.

¹⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 20.



Παράδειγμα 1.14: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, παρ. 21, σ. V

Ο Fernando Sor διακρινόταν από ακόμα μεγαλύτερη αδιαλλαξία στην μη χρησιμοποίηση του παράμεσου (a), καθώς η μόνη περίπτωση χρησιμοποίησής του ήταν η αδυναμία του αντίχειρα του δεξιού χεριού να κρούσει δύο νότες διαδοχικά (μη γειτονικές χορδές).¹⁴⁵ Στήριζε την άποψή του στη φυσική αδυναμία του παράμεσου σε σχέση με το δείκτη και το μέσο,¹⁴⁶ καθώς και στη διαφορά μήκους του παράμεσου σε σχέση με το μέσο, γι' αυτό και απαγόρευε τη χρήση του στην εκτέλεση μελωδίας. Συγκεκριμένα αναφέρει τα εξής: «Η αδυναμία και η διαφορά μήκους μεταξύ του μέσου και του παράμεσου με υποχρεώνει να είμαι φειδωλός με την χρήση του τελευταίου. Χρησιμοποιώντας τον, απομακρύνομαι από την αρχή της διατήρησης της ηρεμίας του δεξιού χεριού και από την αποφυγή τραβήγματος των χορδών».¹⁴⁷ Θεωρούσε, έτσι, πως με την μηδαμινή ή μειωμένη χρησιμοποίηση του παράμεσου ελαχιστοποιούσε τις άσκοπες μετακινήσεις του δεξιού χεριού.¹⁴⁸ Ο ίδιος τοποθετούσε το δείκτη (i) στην δεύτερη χορδή, το μέσο (m) στην πρώτη χορδή και ο αντίχειρας διέτρεχε τις υπόλοιπες τέσσερις χορδές



Παράδειγμα 1.15: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, σελ. 11

Έτσι, σύμφωνα με τον Sor, όχι μόνο εξοικονομείται αριθμός δακτύλων αλλά με αυτό τον τρόπο πραγματοποιείται, επίσης, η έκφραση των μουσικών τονισμών στην έναρξη κάθε μέτρου.¹⁴⁹ Ο ίδιος γράφει στη μέθοδο του ότι η τεχνική αυτή συμβάλλει στην ενίσχυση της μουσικότητας.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Micheli, ό.π., σσ. 45-69.

¹⁴⁶ Sor, ό.π., σ. 45.

¹⁴⁷ Στο ίδιο.

¹⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 20.

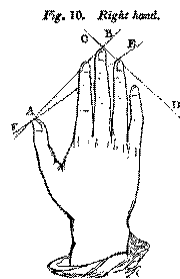
¹⁴⁹ Στο ίδιο.

¹⁵⁰ Στο ίδιο.



Παράδειγμα 1.16: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, σ. V

Πέραν της ανατομικής και μουσικής πλευράς που παρατέθηκαν παραπάνω, ο Sor επιχειρηματολογεί για την απαγόρευση της χρήσης του παράμεσου, εξηγώντας ότι χρησιμοποιεί δάκτυλα τα οποία ανήκουν στην ίδια ευθεία, δηλαδή αντίχειρα-δείκτη-μέσο (p-i-m)¹⁵¹ (γραμμή A-B).



Παράδειγμα 1.17: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, σ. 11

Ο Sor ήταν, προφανώς, επηρεασμένος¹⁵² από την τεχνική των παλαιότερων λαουτιστών, καθώς αυτή η τεχνική (η μη χρησιμοποίηση του παράμεσου παρα μόνο για συγκεκριμένους τύπους συγχορδιών)¹⁵³ ήταν διαδεδομένη στην περίοδο της Αναγέννησης και του μπαρόκ.¹⁵⁴ Παραδέχεται όμως ότι «το παράδειγμα 23, με

¹⁵¹ Στο ίδιο, σ. 11.

¹⁵² Tyler, *A guide to playing the barock guitar*, σ. 6.

¹⁵³ Στο ίδιο.

¹⁵⁴ Barto, «Some 18th century German sources for right hand placement and fingering», *LSA Quarterly* 1 (2007), σσ. 4-10· πρβλ. Tyler, ό.π., σ. 6. Σύμφωνα με τον Beier, πρώτος ο Richard Allison δίδει «εξαιρετικά ενεργούς ρόλους» στον μέσο (m) και τον παράμεσο (a) στο έργο του *The psalms of David in meter* που εκδόθηκε το 1599 (Beier, ό.π., σσ. 5-24).

Αλλά γι' αυτόν ο παράμεσος (a) έχει πολύ μεγαλύτερη χρησιμότητα παρά για τους Sor, Carulli και Φλογαΐτη, όπως παρατηρείται από τις εξειδικευμένες τεχνικές ασκήσεις του περί ενδυνάμωσης του συγκεκριμένου δακτύλου.¹⁵⁹ Για την εξάσκηση του a παραθέτει την παρακάτω άσκηση:



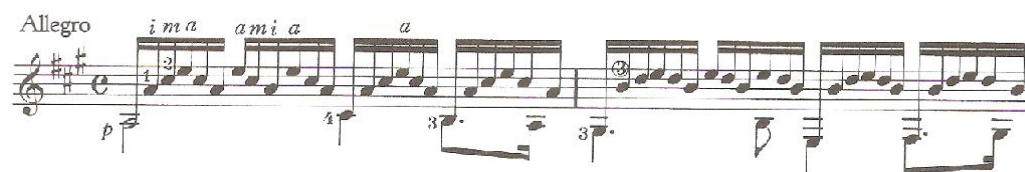
Παράδειγμα 1.21: Dionisio Aguado, *New guitar method*, ασκ. 23, σ. 136, μ. 1-2

Ο Aguado παραδέχεται την προτίμησή του στην χρησιμοποίηση του μέσου έναντι του παράμεσου, λόγω της μεγαλύτερης δύναμης του πρώτου.¹⁶⁰ Σε παράδειγμα εξάσκησης «εναλλαγισμών» με χρήση του παράμεσου, δίδει τις παρακάτω οδηγίες: «Αυτή η άσκηση με τέσσερα δάκτυλα (p, i, m, a), πρέπει να εκτελεστεί με τις ακόλουθες προφυλάξεις: 1. Το δεξί χέρι πρέπει να διατηρεί επαρκή ενέργεια σηκώνοντας το πίσω μέρος με τεντωμένο το μικρό δάκτυλο, 2. Ο αντίχειρας πρέπει να λυγίζει την τελευταία κλείδωση, 3. Ο παράμεσος πρέπει να χτυπά την χορδή με καθαρότητα, 4. Η ένταση χτυπήματος των i, m πρέπει να είναι μετριασμένη».¹⁶¹



Παράδειγμα 1.22: Dionisio Aguado, *New guitar method*, ασκ. 15, σ. 73, μ.1-5

Σε άλλο σημείο της μεθόδου του, παραθέτει άσκηση με αντίχειρα, δείκτη, μέσο και παράμεσο του δεξιού χεριού (p-i-m-a), και τονίζει πως: «Τώρα προστίθεται και το a [παράμεσος]. Το δάκτυλο αυτό είναι φυσικώς αδύνατο και πρέπει να του δοθεί ιδιαίτερη προσοχή. Αυτό δεν σημαίνει πως οι χορδές που πάλλονται από τα υπόλοιπα δάκτυλα θα παύσουν να ακούγονται καθαρά».¹⁶²



Παράδειγμα 1.23: Dionisio Aguado, *New guitar method*, *Σπουδή αρ. 7*, σ. 119, μ. 1-2

¹⁵⁹ Micheli, ό.π., σσ. 45-69.

¹⁶⁰ Aguado, ό.π., σ. 11.

¹⁶¹ Στο ίδιο, σ. 73.

¹⁶² Στο ίδιο, σ. 119.

Στο κεφάλαιο 2, παράγραφο 2 της μεθόδου του, παρατηρεί πως «η κατεύθυνση και αυστηρότητα στην τοποθέτηση των δακτύλων p-i-m είναι χρήσιμη, όταν χρησιμοποιούνται το a και, πιο ιδιαίτερα, το μικρό δάκτυλο, διότι δίνουν υποστήριξη σε αυτά που ακολουθούν (a, m)».¹⁶³

Κατά τα λοιπά, για τα αρπίσματα με τρία δάκτυλα (p, i, m), τονίζει πως «όλες οι νότες πρέπει να ακούγονται καθαρά εκτός από αυτές που εκτελεί ο αντίχειρας, οι οποίες πρέπει να είναι ελαφρώς πιο καθαρές, και από άλλες, οι πρώτες από κάθε εξάηχο ελαφρώς πιο λαμπερές».¹⁶⁴



Παράδειγμα 1.24: Dionisio Aguado, *New guitar method*, ασκ. 3, σ. 116, μ. 1-2

Προχωρώντας παραπέρα στο συγκεκριμένο ζήτημα, δίδει πρωταγωνιστικό ρόλο στον παράμεσο, αναθέτοντάς του την εκτέλεση της μελωδίας.



Παράδειγμα 1.25: Dionisio Aguado, *New guitar method*, ασκ. 12, σ. 124, μ. 1-2

Για τον Mauro Giuliani, η χρήση του παράμεσου είναι δεδομένη σε πολλές από τις σπουδές του, οι οποίες θα μπορούσαν να εκτελεστούν μόνο με αντίχειρα-δείκτη-μέσο (p-i-m). Αυτός, εντούτοις, χρησιμοποιεί και τον παράμεσο του δεξιού χεριού (a).¹⁶⁵ Οι συμβολισμοί των δακτύλων του δεξιού χεριού στο παρακάτω παράδειγμα είναι ίδιοι με το παράδειγμα του Carulli.



Παράδειγμα 1.26: Mauro Giuliani, *Studio per la chitarra*, op. 1a, ασκ. 16

Παρόμοιο παράδειγμα χρησιμοποίησης του παράμεσου, με αυτό του Sor (23), μας δίδει ο Giuliani, εδραιώνοντας αυτή την τεχνική.¹⁶⁶

¹⁶³ Στο ίδιο, σ. 170.

¹⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 116.

¹⁶⁵ Micheli, ό.π., σσ. 45-69.

¹⁶⁶ Στο ίδιο.



Παράδειγμα 1.27: Mauro Giuliani, *Studio per la chitarra*, op. 1a, ασκ. 31

Ο Giuliani, με τις *120 Ασκήσεις* (έτος έκδοσης: 1812), όπου διενεργεί εκτεταμένη χρήση του *a*, αποτελεί τον πρώτο διδάξαντα, τον οποίο διαδέχτηκε ο Aguado και αργότερα ο Coste.^{167/168}

Από τα παραπάνω συνάγεται το συμπέρασμα ότι ο Ν. Φλογαΐτης ήταν γνώστης των τεχνικών του δεξιού χεριού της εποχής του και ειδικότερα της χρήσης του παράμεσου (*a*) του δεξιού χεριού στους «εναλλαγισμούς», ως φαίνεται από την ομοιότητα των παραδειγμάτων του με παραδείγματα που παρέθεταν οι κορυφαίοι ευρωπαϊοί κιθαριστές Sor, Carulli, Aguado, Giuliani. Σύμφωνα, όμως, με τη χρήση του παράμεσου, μπορεί να γίνει διαχωρισμός των κορυφαίων αυτών δασκάλων σε τρεις κατηγορίες.

Στην πρώτη κατηγορία ευρείας χρησιμοποίησης του παράμεσου ανήκει ο πρωτοπόρος Giuliani, ο οποίος, όπως προαναφέρθη, χρησιμοποιούσε τον παράμεσο σε σημεία στα οποία κάλλιστα θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει τον μέσο. Στην δεύτερη κατηγορία «λελογισμένης» χρησιμοποίησης ανήκει ο Aguado, ο οποίος δεν θέτει σε αξιοποίηση τον παράμεσο σε σημεία που μπορούν να εκτελεστούν χωρίς αυτόν, αλλά πολλές φορές του αναθέτει πρωταγωνιστικό ρόλο με την εκτέλεση της μελωδίας: ο ίδιος επίσης συμβάλλει με ουσιαστικό τρόπο στο ζήτημα αυτό, αναλύοντας διεξοδικά τη συγκεκριμένη τεχνική και παραθέτοντας τεχνικές ασκήσεις που προορίζονται για ενδυνάμωση του συγκεκριμένου δακτύλου. Στην τρίτη κατηγορία της αναγκαστικής χρησιμοποίησης του συγκεκριμένου δακτύλου, ανήκουν οι Sor και Carulli, οι οποίοι αξιοποιούν τον παράμεσο μόνο σε τετραμερή αρπίσματα. Από τα δοσμένα παραδείγματα του Φλογαΐτη συνάγεται ότι ο ίδιος ήταν επηρεασμένος από τον Carulli και, ακόμα πιο συγκεκριμένα, από τον Sor.

1.4.1.3 «Διάζευξις» (*staccato*)

Ο Νικόλαος Φλογαΐτης, στο σύγγραμμά του σημειώνει: «Διάζευξις είναι ήχησις διαφόρων ήχων δια διακεκριμένης πνοής, ή πλήξεως: προς διάκρισιν δε

¹⁶⁷ Στο ίδιο.

¹⁶⁸ Ο Γάλλος κιθαριστής/συνθέτης, Napoleon Coste (1806-1883), υπήρξε μαθητής του Fernando Sor και μάλιστα, εμφανίστηκε με τον δάσκαλό του στο τελευταίο κονσέρτο του τελευταίου. Το 1840 ξεκίνησε την έκδοση των συνθεσέων του και το 1856 κατακτά την δεύτερη θέση σε διαγωνισμό σύνθεσης για κιθάρα στις Βρυξέλλες. Η καριέρα του ως σολίστ διακόπτεται απότομα το 1863 με τραυματισμό του δεξιού του χεριού, ύστερα από πτώση. Θα συνεχίσει να συνθέτει και να διδάσκει έως και τον θάνατο του. Συνέθεσε, κυρίως για επτάχορδη κιθάρα στην οποία η έβδομη χορδή (χαμηλή) είναι χορδισμένη σε *Re* και διαθέτει εικοσιτέσσερα τάστα (Wade, ό.π., σσ. 90-91).

τίθενται, επί ή υπό των σημείων των διαζευγμένων ήχων, στιγμαί ούτω `` ή ‘».¹⁶⁹ Σε αυτό το σημείο ο Φλογαΐτης εξηγεί την τεχνική του staccato, την οποία πραγματεύτηκαν οι σημαντικοί σύγχρονοι του ευρωπαϊοι κιθαριστές στις μεθόδους τους. Η διάζευξη συμβολιζόταν με τελεία κάτω ή πάνω από τον φθόγγο. Σύμφωνα με τον Stephen Kenyon, η διάζευξη δίδει αίσθηση ζωντάνιας στο ρυθμό, λεπτότητα και φωτεινότητα σε κλίμακες και αρπισμούς.¹⁷⁰



Παράδειγμα 1.28: Fernando Sor, *Παραλλαγές σε ένα θέμα του Mozart*, op. 9: παραλλαγή 1, μ. 1-2 και μ.12

Ο Ferdinando Carulli, στο δεύτερο μέρος της μεθόδου του, καλεί τον μαθητή να προσπελάσει την τεχνική με την οποία κάθε δάκτυλο του δεξιού χεριού χτυπά μια συγκεκριμένη χορδή, αλλά διδάσκει την εναλλαγή i-m σε φθόγγους της ίδιας χορδής (detached notes, articulation without left hand slurs).¹⁷¹ Ο Dionisio Aguado στη μέθοδό του αναλύει περαιτέρω την τεχνική του staccato.¹⁷² Συγκεκριμένα, εξηγεί πως «ο ήχος των φθόγγων σταματά με την τοποθέτηση του ίδιου δακτύλου το οποίο έκρουσε την χορδή αμέσως μετά την κρούση».¹⁷³



Παράδειγμα 1.29: Dionisio Aguado, *New guitar method, Waltz*, σ. 39, μ. 1-8

Σε άλλο σημείο παραθέτει σχετικά με τη συγκεκριμένη τεχνική τα ακόλουθα: «Για να παύσει ο ήχος μιας χορδής που πάλλεται, πρέπει η χορδή να ακινητοποιηθεί. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί α) σηκώνοντας το δάκτυλο του αριστερού χεριού που βρίσκεται στη νότα ή β) τοποθετώντας δάκτυλο του αριστερού χεριού σε ανοιχτή χορδή που πάλλεται ή γ) τοποθετώντας το δάκτυλο του δεξιού χεριού που έκρουσε τη χορδή στην ίδια χορδή ακόμα και αν το δάκτυλο του αριστερού χεριού είναι ακόμα τοποθετημένο στη νότα και επίσης χρησιμοποιώντας τις δύο τελευταίες τεχνικές. Η τελευταία τεχνική χρησιμοποιείται σε συγχορδίες που παύουν σύντομα (cortados)».¹⁷⁴ Έτσι, στηρίζει την τεχνική του staccato («διάζευξη» κατά τον Φλογαΐτη) είτε στο αριστερό (παύση δονήσεων ανοικτής χορδής) είτε στο δεξί χέρι. Σε άλλο σημείο

¹⁶⁹ Φλογαΐτης, ό.π., σ. 16.

¹⁷⁰ Kenyon, ό.π., σ. 4.

¹⁷¹ Micheli, ό.π., σσ. 45-69.

¹⁷² Στο ίδιο.

¹⁷³ Aguado, ό.π., σ. 39.

¹⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 55.

σημειώνει: «το σημείο Λ τοποθετείται σε δοσμένες νότες, διακόπτει σύντομα τον ήχο από την άμεση τοποθέτηση στην χορδή του δακτύλου του δεξιού χεριού που την έκρουσε».¹⁷⁵

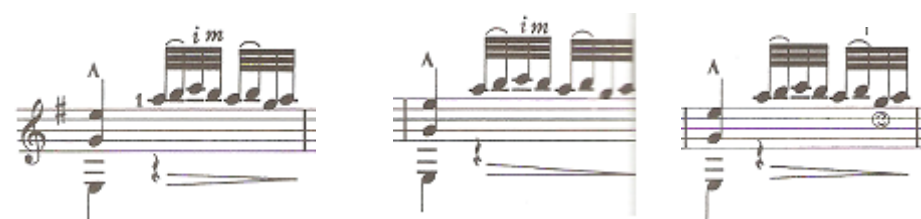


Παράδειγμα 1.30: Dionisio Aguado, *New guitar method*, *Prelude 9*, σ. 111



Παράδειγμα 1.31: Dionisio Aguado, *New guitar method*, ασκ. 2, σ. 114, μ. 1-5

Στην *Σπουδή αρ. 17*, εξηγεί πως η τεχνική staccato μπορεί να εφαρμοστεί με την ίδια επιτυχία που σημειώνεται στις μεμονωμένες νότες και στις συγχορδίες. Συγκεκριμένα τονίζει πως: «Αμέσως μετά την κρούση των συγχορδιών στα μέτρα 5, 9, 13, τα κρούοντα δάκτυλα του δεξιού χεριού πρέπει να επανατοποθετηθούν στις χορδές προκειμένου να παύσουν τον ήχο».¹⁷⁶



Παράδειγμα 1.32: Dionisio Aguado, *New guitar method*, *Σπουδή αρ. 17*, σ. 130, μ. 5, 9, 13

Σε παράγραφο με τίτλο “Silenced vibrations” (“vibraciones apagadas”) εξηγεί: «Οι συγχορδίες της άσκησης πρέπει να κρουστούν σε απόσταση τεσσάρων δακτύλων από την γέφυρα. Ο παράμεσος και το μικρό δάκτυλο του δεξιού χεριού πρέπει να διατηρούνται τεντωμένα για να δίδουν ενέργεια στο χέρι. Σε αυτή την θέση, τα δάκτυλα πρέπει να πέφτουν στις ίδιες χορδές που μόλις έκρουσαν, προκειμένου να παύσουν τον ήχο που παρήγαγαν. Η δύναμη και ενέργεια που χρησιμοποιήθηκε είναι ανάλογη με την αξία των φθόγγων της συγχορδίας. Περισσότερη ενέργεια χρησιμοποιείται για την παύση ήχων τριακοστών δευτέρων απ’ ό,τι ογδόων. Στην τελευταία περίπτωση, η κίνηση είναι σχετικά αργή σε αντίθεση με την προηγούμενη που ήταν ταχύτατη. Εν τω μεταξύ, το αριστερό χέρι μετριάζει την πίεση των

¹⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 114.

¹⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 130.

δακτύλων προκειμένου να παρουσιαστεί η συνεργασία μεταξύ δεξιού και αριστερού χεριού. Σημείωσα με Λ για να επισημάνω αυτές τις νότες». ¹⁷⁷ Συνεχίζει δε με τα εξής: «Οι συγχορδίες κρούονται σε απόσταση έξι δακτύλων από την γέφυρα, την ίδια στιγμή που τα δάκτυλα του δεξιού χεριού επανατοποθετούνται στις χορδές, τα δάκτυλα του αριστερού σηκώνονται. Το αποτέλεσμα είναι ότι και τα δύο χέρια συμβάλλουν στην παύση των συγχορδιών. Αυτό δίνει ένα διαφορετικό αποτέλεσμα. Το διακριτό σημείο είναι το Λ». ¹⁷⁸

Ο Fernando Sor, από την άλλη πλευρά, στηρίζει την τεχνική του staccato στο αριστερό χέρι (παύση της πίεσης του δακτύλου του αριστερού χεριού στον φθόγγο χωρίς να μετακινηθεί το δάκτυλο από την νότα). ¹⁷⁹ Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο Sor απέφευγε να εκτελεί τις κλίμακες με staccato. Εν αντιθέσει με τον Sor και σε σύμπλευση με τον Aguado, ο Mauro Giuliani στηρίζει την τεχνική του staccato στο δεξί χέρι. Στις τεχνικές ασκήσεις και σε έργα του Giuliani, είναι ευδιάκριτη η άρθρωση (σύζευξη, staccato) με την παρακάτω σημειογραφία:



Παράδειγμα 1.33: Mauro Giuliani, *Esercizio per la chitarra*, op. 48, *Σπουδή 16*, μ. 1-2

Από τις αναλύσεις των κιθαριστών Sor, Carulli, Giuliani, Aguado παρατηρείται διαφορά μεταξύ του Sor και των υπολοίπων όσον αφορά τον τρόπο επίτευξης της διάζευξης. Οι Carulli, Aguado, Giuliani στήριξαν την τεχνική αυτή στο δεξί χέρι (ο Aguado χρησιμοποίησε και συνδυασμό των δύο χεριών) ενώ ο Sor στο αριστερό. Ο Νικόλαος Φλογαΐτης, σύμφωνα με τον ορισμό που δίδει, εμφανώς στηρίζει την τεχνική αυτή στο δεξί χέρι, καθώς χρησιμοποιεί την λέξη «πλήξιος», η οποία αφορά το δεξί χέρι. Συνάγεται έτσι το συμπέρασμα πως ο Φλογαΐτης συμπορεύεται με τους Aguado, Giuliani και Carulli, οι οποίοι αποτελούν τους εκπροσώπους των νέων τεχνικών στην κλασική κιθάρα σε σχέση με τον Sor.

1.4.2 Τεχνική αριστερού χεριού

1.4.2.1 Κλίμακες

Ο Fernando Sor επισημαίνει τα εξής: «Η αληθινή γνώση της κλίμακας είναι το κλειδί για όλη την μουσική γνώση. Αλλά πρέπει να παρατηρηθεί πως η τέλεια κατανόηση από την απλή γνωριμία είναι δυο διαφορετικά πράγματα. Αυτή η γνώση είναι απαραίτητη όσον αφορά την αρμονία, αλλά παρόλο που αυτή η επιστήμη με

¹⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 176.

¹⁷⁸ Στο ίδιο.

¹⁷⁹ Micheli, ό.π., σσ. 45-69.

εφοδίασε με αρκετούς πόρους για τον σχηματισμό κανόνων, θα αποφύγω όσα στοιχεία είναι κατανοητά μόνο από τους γνώστες της αρμονίας. Θα περιοριστώ σε όσα δεν απαιτούν περισσότερη γνώση από τα διαστήματα». ¹⁸⁰ Έτσι, όσον αφορά την δακτυλοθεσία του αριστερού χεριού στις κλίμακες, σημειώνει πως θεωρεί την κλίμακα ως μια συγχορδία, από την βάση και με ανοδική πορεία ή από το άνω μέρος και με καθοδική πορεία. Στην διάρκεια της ανοδικής ή καθοδικής πορείας ηχούν τα διαστήματα που συμπληρώνουν τα μέρη που αποτελούν την συγχορδία. ¹⁸¹ Έτσι όλη η κλίμακα μπορεί να εκτελεστεί τοποθετώντας τα δάκτυλα του αριστερού χεριού στις νότες τις συγχορδίας, «χωρίς την αναγκαιότητα μεταφοράς του χεριού». ¹⁸²



Παράδειγμα 1.34: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, παρ. 50, σ. XVII

Πάνω σε αυτό το ζήτημα, ο Φλογαΐτης σημειώνει: «Εάν συνάψωμεν τους ήχους της κλίμακος ανά τρεις, εις τρόπον ώστε η πρώτη να συνάπτεται μετά του τρίτου και πέμπτου, η δε δευτέρα, μετά του τετάρτου και έκτου κ.τ.λ., θέλομεν έχει τρεις συμφωνίας τρίτης μείζονος ως αι Γ-Ε-Η, Ζ-Α-Γ, Η-Β-Δ, και τρεις τρίτης ελάσσονος ως αι Δ-Ζ-Α, Ε-Η-Β, Α-Γ-Ε». ¹⁸³ Έτσι, ο Φλογαΐτης, παρόμοια με τον Sor, τονίζει, σε θεωρητικό επίπεδο, τη σημασία των φθόγγων που αποτελούν την εκάστοτε συγχορδία μέσα στην κλίμακα. Ο Sor αναδεικνύει τους συγκεκριμένους φθόγγους και κατά την εξάσκηση της κλίμακας στην κιθάρα.

Σχετικά με τη γνώση της ταστιέρας, ο Sor σημειώνει πως για την καλύτερη γνώση της (με την έννοια του «προσανατολισμού») και για να αποκτηθεί ευχέρεια στο πέρασμα όλης της χορδής, ο φθόγγος της ανοικτής χορδής θεωρείται ως ανήκων σε διαφορετικές κλίμακες, άρα αποκτά διαφορετική βαθμιδική ταυτότητα κάθε φορά, π.χ. τονική, δεύτερη, τρίτη. ¹⁸⁴ Για τα παραπάνω δίδει το εξής παράδειγμα:

¹⁸⁰ Sor, ό.π., σ. 19.

¹⁸¹ Στο ίδιο, σ. 29.

¹⁸² Στο ίδιο.

¹⁸³ Φλογαΐτης, ό.π., σ. 13.

¹⁸⁴ Sor, ό.π., σ. 19.

SIXTH STRING.

Ex: 19. *Tonic: E.*

Παράδειγμα 1.35: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, παρ. 19, σ. III

Γενικά, θεωρεί πως όταν υπάρχουν περισσότερες από τρεις νότες σε μία χορδή, το χέρι διενεργεί αλλαγή θέσης, και λόγω της διαπίστωσης ότι τα δάκτυλα του αριστερού χεριού κρατούν τρία διαστήματα ημιτονίου, τα χρησιμοποιεί ανάλογα με την διασκευή της κλίμακας.¹⁸⁵

Όσον αφορά τον βαθμό αξιοποίησης των δακτύλων του αριστερού χεριού, ο Sor χρησιμοποιεί τα τρία δάκτυλα του αριστερού χεριού (1, 2, 3) και το τέταρτο ως βοηθητικό. Σημειώνει πως το δεύτερο δάκτυλο πρέπει να χρησιμοποιείται μόνο για απόσταση ημιτονίου και όχι για απόσταση τόνου και, γενικά, τα δάκτυλα πρέπει να ακολουθούν τη σειρά των τάστων.¹⁸⁶ Σε τρεις φθόγγους με απόσταση ενός τόνου (στην ίδια χορδή) ο ένας από τον άλλον, ο Sor χρησιμοποιεί τη δακτυλοθεσία 1-2-4 αντί για 1-3-4¹⁸⁷. Προτείνει την εξάσκηση της C (Ντο μείζονος), με τοποθέτηση του τρίτου δακτύλου στην Ντο (5^η χορδή) και τις υπόλοιπες ανοδικές νότες με 1, 2 και 4.¹⁸⁸

: 28.

Παράδειγμα 1.36: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, παρ.28, σ. VII

Ο Carulli παραθέτει την ίδια κλίμακα χωρίς χρήση του τέταρτου δακτύλου του αριστερού χεριού και δίχως κρατημένη την τονική, Ντο, της 5^{ης} χορδής.

¹⁸⁵ Στο ίδιο.

¹⁸⁶ Στο ίδιο.

¹⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 20.

¹⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 21.

ΣΗΜ.Οι αριθμοί, δεικνύουν: τους δακτύλους της αριστεράς χερός.



Παράδειγμα 1.37: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος α΄*, σ. 12

Χρήση του τέταρτου δακτύλου υπάρχει στον Carulli, μόνο εάν παραστεί ανάγκη κάλυψης απόστασης πέραν του ενός ημιτονίου.



Παράδειγμα 1.38: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος α΄*, σ. 15

Σε αυτό το σημείο ο Sor χρησιμοποιεί το τέταρτο δάκτυλο του αριστερού χεριού δίχως να παρίσταται ανάγκη. Έτσι, διακρίνεται μία ακόμα διαφορά στην τεχνική των δύο αυτών κιθαριστών.



Παράδειγμα 1.39: Fernando Sor, *Method for the Spanish Guitar*, παρ. 18, σ. III

Ο Aguado, αντίθετα, προτείνει την εξάσκηση του τέταρτου δακτύλου από το επίπεδο ακόμα του αρχάριου.¹⁸⁹



Παράδειγμα 1.40: Dionisio Aguado, *New guitar method*, σ. 19, μ. 1-4

Σε άλλο σημείο εξηγεί με ποιον τρόπο αποφεύγονται ανεπιθύμητες συνηγήσεις. Πιο συγκεκριμένα, με κλίμακα αναφοράς την C (Ντο μείζονα), αναλύει την κίνηση του τέταρτου δακτύλου (4), το οποίο βρίσκεται στην 5^η χορδή (νότα Ρε) και σηκώνεται από την θέση του προκειμένου να σταματήσει την διάρκεια της Ρε, όταν το πρώτο δάκτυλο θα τοποθετηθεί στην νότα Μι της 4^η χορδής.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Aguado, ό.π., σ. 19.

¹⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 81.

On two strings: On three strings:

Fingering: 2 4 1 2 4 1 3 4 2 4 1 2 4 1 3 4

Scale of G major

Παράδειγμα 1.41: Dionisio Aguado, *New guitar method*, σ. 81

Προτείνει την δακτυλοθεσία (κατά περιπτώσεις) σε κλειστές θέσεις προκειμένου να μην δημιουργούνται ανεπιθύμητες συνηχήσεις.¹⁹¹

Andante

Παράδειγμα 1.42: Dionisio Aguado, *New guitar method*, σ. 33

Ορίζει πως «η γνώση των διαστημάτων ανάμεσα στους φθόγγους της κλίμακας και η εκτέλεση τόνου ανάμεσα σε δύο γειτονικές χορδές καθιστούν πραγματοποιήσιμη την εκτέλεση κλιμάκων σε όλες τις τονικότητες και σε όλες τις χορδές».¹⁹²

Ο Νικόλαος Φλογαΐτης δεν δίδει δακτυλοθεσία αριστερού χεριού, ούτε διατυπώνει κάποια αρχή σχετικά με το ζήτημα στις μείζονες και τις ελάσσονες κλίμακες που παραθέτει. Εν προκειμένω, η φυσική κλίμακα που παρουσιάζει ο Φλογαΐτης ομοιάζει με αυτές των Aguado, Sor και Carulli, ενώ ο Sor τονίζει με διαφορετικές χρονικές αξίες τους φθόγγους που εκτελούνται σε ανοικτές χορδές.


Παράδειγμα 1.43: Νικόλαος Φλογαΐτης, *Συνοπτική Γραμματική είτε στοιχειώδεις αρχαί μετά προσαρμογής εις την κιθάραν*, Φυσική Κλίμαξ, σχ. ιβ'


¹⁹¹ Στο ίδιο, σ. 33.

¹⁹² Στο ίδιο, σ. 81.

S C A L E.

1 2 3 4 5 6 7 8

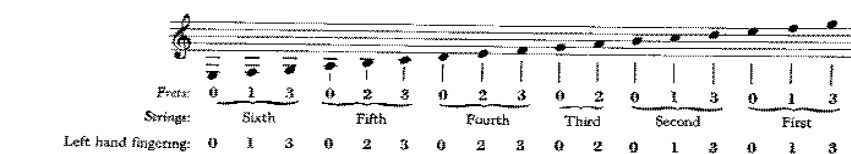
Ex. 17. 

Ex. 18. 

Παράδειγμα 1.44: Fernando Sor, *Method for the Spanish Guitar*, Scale, παρ. 18, σ. III

No. 2

DIATONIC SCALE



Frets: 0 1 3 0 2 3 0 2 3 0 2 0 1 3 0 1 3

Strings: Sixth Fifth Fourth Third Second First

Left hand fingering: 0 1 3 0 2 3 0 2 3 0 2 0 1 3 0 1 3

Παράδειγμα 1.45: Dionisio Aguado, *New guitar method*, Diatonic scale, σ. 17



mi fa sol la si do re mi fa sol la si do re mi la sol

Έκτη χορδή Πέμπτη Τετάρτη Τρίτη Δευτέρα Κορυφή

Παράδειγμα 1.46: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος α'*, σ. 5

1.4.2.2 «Αρχιβαθμίες» (Barre, capotasto)

Στην κλασική κιθάρα, ως «αρχιβαθμίδα» (barre) ορίζεται η χρήση του πρώτου, κατά κύριο λόγο, δακτύλου του αριστερού χεριού για το «κράτημα» περισσότερων της μιας χορδής.

Ο Φλογαίτης, στην *Συνοπτική Γραμματική*, σημειώνει: «Εις την εκτέλεσιν αυτών, εισί περιπτώσεις τινές, ότε χρεωστούμεν να κρατώμεν με ένα δάκτυλο διαφόρους χορδάς επί της αυτής βαθμίδος του βραχίονος της κιθάρας: επί των σημείων τοιούτων περιπτώσεων σημειούται οριζόντιος γραμμή. Πολλάκις είναι αναγκαίον να κρατώμεν όλας τας χορδάς επί της αυτής βαθμίδος με τον λιχανόν δάκτυλον, ότε η κρατουμένη βαθμής ονομάζεται αρχιβαθμίες (Capotasto)».¹⁹³ Σε αυτό

¹⁹³ Φλογαίτης, ό.π., σ. 14.

το σημείο ο συγγραφέας περιγράφει την τεχνική του barre προκειμένου να εκτελεστούν οι «περιελεύσεις»¹⁹⁴ και οι «εναλλαγισμοί».

Ο Ιταλός Ferdinando Carulli δίνει περιληπτική περιγραφή του «petit barre» («αρχιβαθμίδα» σε δύο ή τρεις χορδές) και «grand barre» («αρχιβαθμίδα» σε πέντε ή έξι χορδές) στο πρώτο μέρος της μεθόδου του (op. 27). Συγκεκριμένα αναφέρει: «Υπάρχουν δύο είδη συγχορδιών, η μικρά και η μεγάλη. Και η μικρά μεν συγχορδία καλείται, όταν αναγκαζώμεθα να πατώμεν δύο η τρεις χορδές εν τω αυτώ διάστημα με τον πρώτον δάκτυλον της αριστεράς χειρός, μεγάλη δε συγχορδία όταν αναγκαζώμεθα να λαμβάνωμεν πλειοτέρας».¹⁹⁵



Παράδειγμα 1.47: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος α'*, σ. 8

Ο Fernando Sor, στη μέθοδο του, υποστηρίζει σχετικά με την τεχνική του barre («αρχιβαθμίδος») πως ο αντίχειρας του αριστερού χεριού πρέπει να βρίσκεται στην ίδια ευθεία με το δεύτερο δάκτυλο, κάτω από την μέση του λαιμού και η δύναμη του barre να προέρχεται από τον βραχίονα και όχι από τον αντίχειρα. Σημειώνει χαρακτηριστικά: «μην αφήνετε τον αντίχειρα να επιδιώκει τον λαιμό αλλά αφήστε τον λαιμό να συναντήσει τον αντίχειρα».¹⁹⁶ Έτσι, σε σχέση με τον Carulli, προχωρά πέρα από την παράθεση του ορισμού του barre ή «αρχιβαθμίδος» κατά τον Φλογαίτη, σε προτροπές βελτιστοποίησης της συγκεκριμένης τεχνικής.



Παράδειγμα 1.48: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, σχ. 15-16, σ. 14

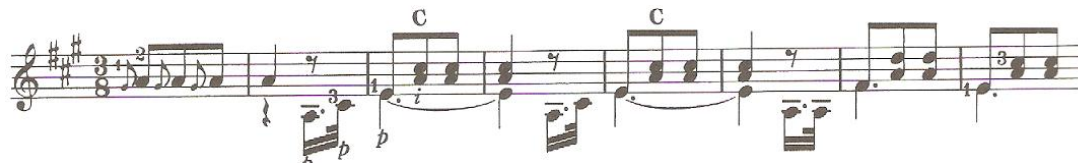
Ο Dionisio Aguado στη μέθοδο του εξηγεί: «όταν δύο η τρεις χορδές βρίσκονται στο ίδιο τάστο και κρούονται ταυτοχρόνως, το πρώτο δάκτυλο του αριστερού χεριού (1) απλώνεται σ' αυτές και αυτό περιγράφεται ως “barre”. Απαιτείται άσκηση μέχρι η πίεση του δακτύλου να επιτρέψει στις χορδές να ακούγονται καθαρά. Ο σπουδαστής πρέπει να πειραματιστεί στην τοποθέτηση του

¹⁹⁴ Σύμφωνα με τον Φλογαίτη, «περιελεύσεις» αποτελεί η περίοδος συμφωνιών με αρχική την τονική και επαναφορά, μετά από τέσσερις ή πέντε συμφωνίες, της τονικής (στο ίδιο).

¹⁹⁵ Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος α'*, σ. 8.

¹⁹⁶ Sor, ό.π., σ. 14.

δακτύλου ορθά ή πλαγίως προκειμένου να πιάσει τις χορδές με την βάση». ¹⁹⁷ Επίσης, εξηγεί πως η τεχνική του barre μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ως προαιρετική. ¹⁹⁸



Παράδειγμα 1.49: Dionisio Aguado, *New guitar method*, παρ. 143, σ. 42, μ. 1-8

Στο παράρτημα της μεθόδου του παρατηρεί πως, «όταν τοποθετείται το barre, τα υπόλοιπα δάκτυλα του αριστερού χεριού αφήνουν το βάρος τους στο χέρι και ισοπεδώνουν τις χορδές ή συγκρούονται με το barre. Σε αυτή την περίπτωση ο καρπός θα πρέπει να σχηματίζει αψίδα και τα δάκτυλα να έχουν λυγισμένη την τελευταία κλείδωση». ¹⁹⁹

Ο Mauro Giuliani, πρωτοπορώντας και σε αυτό το τεχνικό ζήτημα, χρησιμοποιεί στα έργα του ασυνήθιστα barre, όπως barre με το δεύτερο δάκτυλο σε δύο χορδές και barre με το μικρό δάκτυλο σε τρεις χορδές. ²⁰⁰



Παράδειγμα 1.50: Mauro Giuliani, *Παραλλαγές*, ορ. 128, α) παρ. 2, μ. 18 και β) παρ. 1, μ. 18

Στην περίπτωση της «αρχιβαθμίδος», πλήρη ανάλυση δίδουν οι Sor και Aguado, ενώ οι Φλογαίτης και Carulli περιορίζονται στην απλή περιγραφή του συγκεκριμένου τεχνικού φαινομένου. Και σε αυτή την περίπτωση οι προαναφερθέντες κιθαριστές μπορούν να χωριστούν σε τρεις κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία της πρωτοπορίας ανήκει ο Giuliani με τα «ασυνήθιστα» barre, στην δεύτερη κατηγορία ο Aguado, ο οποίος στηρίζει την εφαρμογή της τεχνικής στο ίδιο το δάκτυλο (1) που την εκτελεί, και στην τρίτη ο Sor, ο οποίος, προκειμένου να επιτύχει καλή εφαρμογή της τεχνικής, στηρίζει την ισχυροποίηση του πρώτου δακτύλου στον βραχίονα. Λαμβάνοντας υπόψη την, σε πολλά σημεία, σύγκλιση απόψεων μεταξύ του Aguado και του Carulli, καθώς και την άμεση επιρροή του Φλογαίτη από τον δεύτερο, μπορεί να συναχθεί το συμπέρασμα πως ο Φλογαίτης ανήκει στην δεύτερη κατηγορία, δηλαδή ότι υιοθετεί την άποψη του Aguado περί ισχυροποίησης του barre.

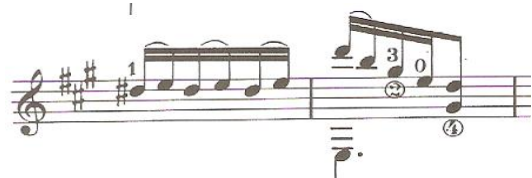
¹⁹⁷ Aguado, ό.π., σ. 40.

¹⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 42.

¹⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 177.

²⁰⁰ Micheli, ό.π., σσ. 45-69.

Την τεχνική του legato πραγματεύεται και ο Dionisio Aguado στην μέθοδό του, όπου εξηγεί την τεχνική της ανιούσας και κατιούσας σύζευξης ως εξής: «Στην σύζευξη, το αριστερό χέρι εκτελεί δύο, τρεις ή και τέσσερις νότες ενώ το δεξί κρούει μόνο την πρώτη. Η σύζευξη σημειώνεται ως μία κυρτή γραμμή πάνω από τις νότες. Στην ανιούσα σύζευξη με δύο νότες, η Σολ με δίεση (1^η χορδή – 4^ο τάστο) κρούεται και το δεύτερο δάκτυλο του αριστερού χεριού πέφτει στην Λα (1^η χορδή – 5^ο τάστο), ακριβώς πίσω από το τάστο χωρίς να κρούεται η χορδή. Φυσικά το επόμενο δάκτυλο, το οποίο παράγει τη σύζευξη, προσπαθεί να πέσει στην χορδή όσο πιο σύντομα γίνεται και συγκρατείται εκεί προκειμένου να προσδώσει στη νότα ολόκληρη την [χρονική] αξία της. Η κατιούσα σύζευξη με δύο νότες εκτελείται τοποθετώντας δύο δάκτυλα ταυτόχρονα. Η πρώτη νότα κρούεται και το δάκτυλο αποσύρεται προκειμένου να πάλει την χορδή και, κατά συνέπεια, τη δεύτερη νότα. Δύναμη πρέπει να ασκηθεί από το πρώτο δάκτυλο προκειμένου να αποδοθεί η σύζευξη καθαρά. Το δεύτερο δάκτυλο πρέπει να είναι χαλαρό αλλά καλώς τοποθετημένο. Τα υπόλοιπα μέρη του χεριού δεν παίρνουν μέρος στην απόδοση της σύζευξης».²⁰⁸



Παράδειγμα 1.52: Dionisio Aguado, *New guitar method*, παρ. 130, σ. 35, μ. 13-14

Σε άλλο σημείο της μεθόδου του, ο Aguado σημειώνει πως «το χέρι πρέπει να είναι καλά τοποθετημένο κατά το σώμα της κιθάρας και τα δάκτυλα να κινούνται με ευκολία και με ανεξαρτησία, χωρίς να κινείται [το δάκτυλο] από την δεύτερη νότα, εάν δεν έχει ολοκληρωθεί η χρονική της αξία».²⁰⁹

Notes: 1 2 3 4 5 6 7 8 2 2 8 7 6 5 4 3 2 1

Fingering: 1 3 3 2 3 3 3 2 1 4 2 3 3 3 2 3 3

Another, less common fingering: 1 3 4 3 2 1 4 2 3 1 4 3 2 1 4 2 4 2 2 1 4 3 3 1 4 2 2 1 4 3 3 1

Παράδειγμα 1.53: Dionisio Aguado, *New guitar method*, σ. 83

Επίσης, παρατηρεί πως στη συγκεκριμένη άσκηση οι κατιούσες συζεύξεις είναι πιο δύσκολες τεχνικά, παρά οι ανιούσες, διότι η κίνηση του χεριού στο ανοδικό πέρασμα είναι φυσική και αυτό γιατί η κατεύθυνση είναι προς το σώμα του εκτελεστή ενώ το χέρι για να πραγματοποιήσει κίνηση κατά του μπράτσου της κιθάρας πρέπει να καταβάλει προσπάθεια. Για τον λόγο αυτό, το χέρι πρέπει να είναι παράλληλο με τις χορδές και το «μπράτσο», διότι συγκρατείται από την άκρη του

²⁰⁸ Aguado, ό.π., σ. 35.

²⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 83.

μπράτσου και εμποδίζεται η συνεχιζόμενη κίνηση.²¹⁰ Σε άλλο σημείο τονίζει πως «η σύζευξη θα πρέπει να εκτελεστεί σθεναρά και χωρίς να χρησιμοποιείται το μπράτσο, πιέζοντας το δάκτυλο της δεύτερης νότας αυστηρά στην χορδή αλλά μη μειώνοντας την χρονική αξία της πρώτης».²¹¹

Fingering: 1 3 3 2 3 3 3 2 4 2 4 2 2 3 3 3 2 3 3
 Another fingering: 2 4 4 3 4 4 4 3 4 1 4 3 4 4 4 3 4 4

Παράδειγμα 1.54: Dionisio Aguado, *New guitar method*, ασκ. 8, σ. 84

Για την ανιούσα σύζευξη τονίζει πως «για να εκτελεστεί η σύζευξη σωστά, το δάκτυλο θα πρέπει να τοποθετηθεί ακριβώς πίσω από το τάστο».²¹²

Fingering: 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
 Another fingering: 2 2 4 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 1

Παράδειγμα 1.55: Dionisio Aguado, *New guitar method*, ασκ. 11, σ. 85

Ο Aguado στη μέθοδό του διδάσκει και την πρωτοποριακή, για την εποχή του, κατιούσα σύζευξη με μη διαδοχικά δάκτυλα,²¹³ δηλαδή αντί π.χ. το κατιόν legato να πραγματοποιείται με την σειρά δακτύλων 3-1, να πραγματοποιείται με την αντίθετη σειρά 1-3.

No. 1 8- 4 4 3 3 1 1 3 3 1 1 3 3 1 1 2 3 A B C
 No. 2 8- 1 1 2 1 2 1 2 2 1 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 D I O

Παράδειγμα 1.56: Dionisio Aguado, *New guitar method*, ασκ. 38, σ. 92

Ο Mauro Giuliani, σε αντίθεση με τον Carulli, όπως προαναφέρθηκε, χρησιμοποιεί τα legato ως επί το πλείστον σε φθόγγους της ίδιας χορδής και αποφεύγει το «echo slur».²¹⁴

²¹⁰ Στο ίδιο.

²¹¹ Στο ίδιο, σ. 84.

²¹² Στο ίδιο, σ. 85.

²¹³ Στο ίδιο, σ. 92.

²¹⁴ Micheli, ό.π., σσ. 45-69.



Παράδειγμα 1.57: Mauro Giuliani, *Παραλλαγές*, op.38, παραλλαγή 3, μ. 3

Επίσης, εκτελεί τις κλίμακες με την προαναφερθείσα τεχνική, δημιουργώντας την αίσθηση ενός διατονικού glissando,²¹⁵ τεχνική η οποία βασίζεται στην παράδοση του λαούτου του μπαρόκ και στον Fernando Sor ως κύριο εκφραστή της.



Παράδειγμα 1.58: Mauro Giuliani, *Etudes pour la guitare*, op. 100, Etude 19, μ. 1-2

Από τα παραπάνω συνάγεται πως ο Νικόλαος Φλογαΐτης ήταν κάτοχος αυτής της τεχνικής, διότι, καταρχάς, παραθέτει τον ορισμό της στο εγχειρίδιό του. Από τις αναλύσεις των παραπάνω κιθαριστών συνάγεται πως ο Carulli αντιμετώπιζε αυτή την τεχνική (slurring) από άποψη άρθρωσης, γι' αυτό και πραγματεύεται, συν τοις άλλοις, την αλλαγή φθόγγων σε δύο χορδές με το άκουσμα της τεχνικής του slurring. Οι Sor, Aguado και Giuliani αντιμετωπίζουν τη σύζευξη ως μέσο τεχνικής διευκόλυνσης στην εκτέλεση διαφόρων φράσεων.

Καθώς από τα παραθέματα του Φλογαΐτη σχετικά την τεχνική της «αρχιβαθμίδος» δεν συνάγεται κάποιο συμπέρασμα σχετικά με τη δική του θεώρηση, φαινομενικά δεν μπορεί να καταταχθεί σε μία εκ των δύο κυρίαρχων θεωρήσεων (Carulli ή Sor, Aguado, Giuliani), αλλά εάν ληφθεί υπόψη η επτανησιακή καταγωγή του και επιπροσθέτως οι επιρροές του από τον Carulli σε προηγούμενα τεχνικά ζητήματα που εξετάστηκαν, ενδεχομένως την τεχνική της σύζευξης να την αντιμετώπιζε σύμφωνα με την θεώρηση του Carulli.

²¹⁵ Στο ίδιο, σσ. 45-69.

Κεφάλαιο 2

1910-1922

2.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο

Την δεκαετία του 1910, και ύστερα από την κάμψη της δημοτικότητας που γνώρισε η κιθάρα κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, αναδύονται στο ευρωπαϊκό κιθαριστικό προσκήνιο κορυφαίοι κιθαριστές που θα συμβάλουν στην ανάκαμψη του οργάνου σε συναυλιακό και εργογραφικό επίπεδο, όπως ο Andrés Segovia, ο Emilio Pujol και ο Miguel Llobet, οι οποίοι αποτελούν συνέχεια της Ισπανικής «Ρομαντικής»¹ κιθαριστικής Σχολής των Aguado, Arcas και Tárrega. Η συνέχιση της Ισπανικής Σχολής δεν έγκειται μόνο στις αρχές της τεχνικής της κιθάρας, αλλά και στη διάρθρωση των συναυλιακών προγραμμάτων που πραγματοποιούσαν οι προαναφερθέντες κιθαριστές και η οποία βασιζόταν σε ερμηνευτικές ομοιότητες των έργων μάλλον παρά στην χρονολογική τους σειρά. Όπως παρατηρεί ο μουσικολόγος Graham Wade, «η γνώση των υφολογικών χαρακτηριστικών που αναλογούσαν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους δεν αποτελούσε πρωτεύον στοιχείο στην διάρθρωση των ρεσιτάλ».²

Έτσι, στις 19 Μαΐου 1914, ο Andrés Segovia, σε ρεσιτάλ του στην Βασιλική Ακαδημία της Cadiz (Ισπανία), ερμηνεύει έργα των Tárrega, Coste, Bach, Beethoven, Chopin και Albéniz.³ Το ίδιο έτος ο Miguel Llobet, σε ρεσιτάλ του στο Μόναχο της Γερμανίας, ερμηνεύει έργα των Sor, Tárrega, Coste, Albéniz, Ρουμπινστίν, Llobet και Bach.⁴ Βέβαια, διαφορές υπήρχαν και ανάμεσα στους πρεσβευτές της Ισπανικής Σχολής. Ο Andrés Segovia αποκαλούσε τον Tárrega «πρωτότοκο γιο του βασιλιά της Γαλλίας»⁵ και τους μαθητές του «ακόλουθους» του και αυτό γιατί ο ίδιος ο Segovia θεωρούσε ότι δεν άνηκε σε καμία σχολή κιθάρας. Πιο συγκεκριμένα, ανέφερε: «[...] δεν εργάσθηκα σε σχολή δασκάλου, σχεδίασα την δική μου τεχνική».⁶ Αυτή η φράση εκφράζει τον αρχικό στόχο που έθεσε ο Segovia στα πρώτα βήματα της καλλιτεχνικής του πορείας και ο οποίος ήταν η ανεξαρτητοποίησή του από την σχολή κιθάρας του Tárrega.

Επόμενος μεγαλεπήβολος στόχος του και μέρος της προσφοράς του Segovia στην κλασική κιθάρα ήταν η συμβολή του στην εισαγωγή της κιθάρας σε μεγάλες αίθουσες συναυλιών. Όσον αφορά το συγκεκριμένο ζήτημα, ο Miguel Llobet εξέφραζε τις αμφιβολίες του σχετικά με το εάν η κιθάρα μπορούσε να σταθεί σε

¹ Bonell, «Classical repertoire-Advanced» στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students and teachers*, σσ. 125-141.

² Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 107.

³ Στο ίδιο, σ. 106.

⁴ Στο ίδιο, σ. 107.

⁵ Segovia, «Η γνωριμία μου με τον M. Llobet», μτφρ. Μ. Λούη/Α. Καρδάμης, *Tar 5* (1983), σσ. 20-21.

⁶ Στο ίδιο.

μεγάλες αίθουσες συναυλιών.⁷ Απεναντίας, ο Segovia, ο οποίος δεν δεχόταν την «δυσφημιστική υποτίμηση της δυνατότητας της κιθάρας»,⁸ πραγματοποιούσε ρεσιτάλ σε υπερμεγέθεις αίθουσες συναυλιών και μάλιστα χωρίς ηχητική ενίσχυση.⁹

Όσον αφορά την λατινοαμερικάνικη κιθάρα εκείνης της περιόδου, δραστήριος σολίστ και εκπρόσωπός της ήταν ο «αξιοθαύμαστος κιθαριστής και συνθέτης εντυπωσιακής αυθεντικότητας και πνεύματος»,¹⁰ Agustín Mangoré Barrios, ο οποίος είχε άμεσες συνθετικές επιρροές¹¹ από τον Francisco Tárrega, συνεχίζοντας την ρομαντική μουσική παράδοση.¹² Ο Brouwer αναφέρει ότι ο Barrios κινείτο σε ένα πιο «αποτελεσματικό, ρομαντικό ύφος» από τους κιθαριστές του 19^{ου} αιώνα και «παρόλο που το ύφος του δεν συμβαδίζει με τα μουσικά ύφη της εποχής του, η μουσική του αποτελεί ακόμα πηγή της ρομαντικής φιλολογίας».¹³ Το 1910 ο Παραγουανός κιθαριστής περιοδεύει σε όλες τις χώρες της Λατινικής Αμερικής. Αξίζει να σημειωθεί πως η κιθάρα έγινε γνωστή στη Λατινική Αμερική από τους Ισπανούς κατακτητές αλλά τον 19^ο αιώνα αρχίζει να γίνεται ευρύτερα γνωστή.¹⁴ Το 1916 δίδει ρεσιτάλ στο Ρίο ντε Τζανέιρο, όπου εκτελεί έργα των Giuliani, Mendelssohn, Aguado, Bach, Arcas, Chopin, Verdi, Coste, Grieg, καθώς και δικά του. Η άρθρωση του προγράμματός του επηρεάστηκε από τον Ισπανό κιθαριστή Antonio Jiménez Manjón που διενήργησε συναυλίες στην Κεντρική Αμερική, τη Χιλή και τη Βενεζουέλα στις αρχές του 1890 και εγκαταστάθηκε στο Buenos Aires από το 1893 έως το 1912.¹⁵ Σύμφωνα με τον μουσικολόγο Graham Wade, ο Barrios αποτελεί το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα συνθέτη-κιθαριστή του οποίου τα έργα είχαν πρωτεύουσα θέση στα ρεσιτάλ του.¹⁶

Στην συγκεκριμένη δεκαετία (του 1910), όπως προαναφέρθηκε, τα προγράμματα των σολιστών κιθάρας αποτελούνταν από έργα κιθαριστών-συνθετών και μεταγραφές. Επίσης, ήταν σύνθηες φαινόμενο η ερμηνεία έργων του ίδιου του κιθαριστή ως κλείσιμο, κατά προτίμηση, του ρεσιτάλ.¹⁷ Ο πρώτος, μη κιθαριστής, συνθέτης που συνέθεσε έργο για κιθάρα,^{18/19} ήταν ο Manuel de Falla, με το

⁷ Στο ίδιο.

⁸ Στο ίδιο.

⁹ Ο Tanenbaum σημειώνει: «Πολλές φορές διέκοπτε το ρεσιτάλ προκειμένου να ζητήσει από τους ακροατές το σταμάτημα του βήχα» (Tanenbaum, «Perspectives on the classical guitar in the twentieth century», στο: V.A. Coelho (επιμ.), *The Cambridge companion to the guitar*, σσ. 182-206).

¹⁰ Στο ίδιο.

¹¹ Wade, ό.π., σ. 100.

¹² Bonell, ό.π., σσ. 125-141.

¹³ Hoke, *The guitar recordings of Agustín Barrios Mangoré: An analysis of selected works performed by the composer*, διδακτορική διατριβή, σ. 12.

¹⁴ Εκμεκτσόγλου, *Ιστορία της κιθάρας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, σ. 212.

¹⁵ Ward, *Agustín Barrios Mangoré: A study in the articulation of cultural identity*, διπλωματική εργασία, σ. 77. Ο ίδιος σημειώνει ότι οι ισπανικές του επιρροές [του Barrios] συνεχίστηκαν με τις παρατεταμένες επισκέψεις των Miguel Llobet, Emilio Pujol και Segovia (στο ίδιο, σσ. 77-78).

¹⁶ Wade, ό.π., σ. 108.

¹⁷ Στο ίδιο, σ. 107.

¹⁸ Ο Greene σημειώνει: «παρόλο που η κιθάρα ήταν η επιτομή της ισπανικής μουσικής, οι συνθέτες και συγκεκριμένα ο Falla συνέθεσαν ελάχιστα για αυτή, καθώς προτιμούσαν να μεταφέρουν το πνεύμα της κιθάρας του flamenco στην ορχήστρα ή στο πιάνο. Ίσως, υποθέτει ο Wade, φοβούνταν να συνθέτουν εμπνευσμένα από το flamenco έργα για κιθάρα, διότι η μίμηση μιας άλλου είδους κιθάρας θα την

*Homenaje: Le tombeau de Claude Debussy*²⁰ (1920), το οποίο δημιουργήθηκε από τον συνθέτη αντί άρθρου για το περιοδικό *La Revue Musicale*²¹ και για το οποίο συνεργάστηκε με τον κιθαριστή Miguel Llobet.²² Η πρεμιέρα του έργου διεξήχθη στο Agricultural Hall των Παρισίων στις 24 Ιανουαρίου του 1921.²³ Βέβαια ερμηνεύτηκε σε harp-lute από την Marie-Louise Casadesus, ελλείπει κιθαριστή.²⁴ Το έργο²⁵ αναφέρεται, από μουσική άποψη, στο έργο του Debussy *Soirée dans Grenade*²⁶ για πιάνο. Ο ίδιος ο συνθέτης σημειώνει: «Η μουσική μας πρέπει να βασίζεται στη φυσική μουσική των ανθρώπων μας, των χορών και των τραγουδιών που δεν είναι πάντα στενά συγγενικά. Μέχρι τούδε οι συνθέτες μας σπούδαζαν μουσική μέσα από την Μαδρίτη. Δεν ταξίδεψαν, δεν είδαν ή άκουσαν φεστιβάλ όπου κυριαρχεί η παραδοσιακή μουσική. Οι συνθέτες μας αγνοούσαν αυτή την αρμονία και μεταχειρίστηκαν την ισπανική μουσική με ιταλικό ή γερμανικό τρόπο. Ο δρόμος του σύγχρονου συνθέτη είναι ξεκάθαρος. Τον οδηγεί σε μια μη παραποιημένη πρόσληψη των λαϊκών τραγουδιών και χορών, όπου εκδηλώνονται ελεύθερα. Θα βρει κάποιος ανορθόδοξους ρυθμούς, απέραντα πλούτη στην υπέροχη κιθάρα που παίζουν άνθρωποι που δεν έχουν σπουδάσει μουσική, από τυφλούς ανθρώπους στους δρόμους της Ανδαλουσίας που παράγουν από το όργανο ήχους που δεν έχουν ξανακουστεί».²⁷ Έτσι ξεκινά η σύνθεση έργων για κιθάρα από μη κιθαριστές συνθέτες μεγάλου βεληνεκούς, όπως ο προαναφερθείς.

Ο Andrés Segovia ήταν από τους πρώτους κιθαριστές που συνέθεταν μόνο περιστασιακά και έθεσαν ως βάση της καλλιτεχνικής τους πορείας την ερμηνεία

μείωνε [την κλασική]» (Greene, *Julian Bream's 20th century guitar*, διπλωματική εργασία, σσ. 21-22).

¹⁹ Ο Robert Vidal σημειώνει ότι «[...] ο de Falla πληγώθηκε βαθιά [sic] όταν είπαν γι' αυτόν ότι ξέπεσε γράφοντας μουσική για κιθάρα. Έτσι ο κόσμος της μουσικής για κιθάρα τον στερήθηκε. Πληγωμένος προτίμησε να γράψει μουσική για κλαβσεέν [sic]» (Μαυρουδής, «Robert J. Vidal», *Tar* 8, 1984, σσ. 44-45 κ 65-66).

²⁰ Η Nancy Lee Harper αναφέρει: «Το 1918, ο Falla πήρε μέρος στις εκδηλώσεις της Μαδρίτης για τον θάνατο του Claude Debussy. Διάβασε τη μελέτη *Η βαθιά τέχνη του Claude Debussy* και έπειτα ο Henri Prunière ζήτησε την συνδρομή του για το επετειακό περιοδικό *La Revue Musicale*. Ο Falla ανταποκρίθηκε με ένα έργο για κιθάρα, το *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy*, το οποίο αναφέρεται σε αποσπάσματα από το έργο του Debussy για πιάνο *La soirée dans Grenade*. Και οι δύο συμβολές [το εν λόγω έργο μαζί με το άρθρο του «Claude Debussy et l' Espagne» του Falla, μαζί με άλλων μουσικών, δημοσιεύτηκαν στο δεύτερο τεύχος του περιοδικού τον Δεκέμβριο του 1920» (Harper, *Manuel de Falla: His life and music*, σ. 94).

²¹ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

²² Στο ίδιο.

²³ Gardiner, *The classical guitar in Paris: Composers and performers c. 1920-1960*, πτυχιακή εργασία, σ. 10.

²⁴ Στο ίδιο.

²⁵ Ο Bonell παραθέτει τα εξής: «Το έργο βασίζεται στον ρυθμό της habanera και η πολλή χρήση του ritenuto δίδει στο έργο ένα διστακτικό και αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα. Ο εκτελεστής έχει να συμβιβαστεί με δύο αντίθετες απαιτήσεις: από τη μία το έργο έχει το λίκνισμα της habanera και από την άλλη έχει την μετριοπάθεια που προκύπτει από τον “τάφο” και τις εκφραστικές οδηγίες του Falla. Αρμονικά, ο Falla χτίζει το έργο σε ένα βασικό χρωματικό πλαίσιο το οποίο ακούγεται στην αρχή και επιστρέφει πολλές φορές και σε διαφορετικές τονικότητες» (Bonell, ό.π., σσ. 125-141).

²⁶ Ο Φοίβος Ανωγειανάκης σημειώνει: «Το έργο του, που αποτελεί σύνθεση του γαλλικού μουσικού πολιτισμού και της ισπανικής λαϊκής μουσικής, έδωσε στη μουσική της πατρίδας του παγκόσμιο κύρος» (Ανωγειανάκης, «Οι σύγχρονες μουσικές τάσεις», στο: Κ. Νεφ, *Ιστορία της Μουσικής*, σ. 534).

²⁷ Greene, ό.π., σ. 21.

έργων άλλων συνθετών,²⁸ σε αντίθεση με την μέχρι τότε πρακτική²⁹ των «μελών της σχολής του Tárrega». ³⁰ Ο πρώτος μη κιθαριστής συνθέτης που συνέθεσε έργο για τον Segovia ήταν ο Federico Moreno Torroba³¹ και το έργο ήταν το *Danza σε μι-ελάσσονα*³² (έτος σύνθεσης το 1921 κατά το Manderville).³³ Ο Segovia υποστηρίζει ότι ο Torroba ήταν ο πρώτος μη κιθαριστής συνθέτης που συνέθεσε για κιθάρα, κάτι που υποστηρίζει και ο ίδιος ο Torroba λέγοντας: «Ήμουν ο πρώτος μη κιθαριστής συνθέτης που έγραψα για κιθάρα. Ο Maestro Falla ακολούθησε το μονοπάτι μου λίγο αργότερα». ³⁴ Όμως, όπως προαναφέρθηκε, την πρωτιά κατέχει ο Manuel de Falla, που συνέθεσε για τον Miguel Llobet σε συνθετικό και κυρίως σε εκδοτικό επίπεδο. Ο Taylor Jonathon Greene σημειώνει ότι «η μουσική που συνέθεσε ο Torroba ήταν ταιριαστή με το γούστο και την καλλιτεχνία του κιθαριστή, εξέλειπε όμως η ποικιλία». ³⁵ Ο ίδιος όμως ο Segovia έδειξε ιδιαίτερη προτίμηση στο συνθετικό έργο του Manuel María Ponce (1882-1948), διότι το ύφος του Ponce προσομοιάζε στο ύφος των ελαχίστων συνθέσεων του ίδιου, αλλά και επειδή ο Ponce εξέφραζε ελάχιστες ή μηδαμινές αντιρρήσεις στις τροποποιήσεις που διενεργούσε ο Segovia στα έργα του. ³⁶ Το 1918 ο Agustín Mangoré Barrios παρουσιάζει σε συναυλίες του το *Sueño en la floresta*, για τη σύνθεση του οποίου επηρεάστηκε από το *Sueño* του Francisco Tárrega. ³⁷

Η διεύρυνση του ρεπερτορίου της κιθάρας υποστηρίχτηκε επίσης από την μουσικολογική έρευνα σχετικά με την ιστορία της και με πρώτο τον μουσικολόγο Felipe Pedrell και το σύγγραμμά του *Cancionero musical popular Español* το οποίο εμβαθύνει στην σημασία της βιχουέλας στην Ισπανία του 16^{ου} αιώνα. ³⁸ Με την εμβάθυνση στην ιστορία της κιθάρας διευρύνεται και το ρεπερτόριο των κιθαριστών της εποχής με έργα βιχουελιστών και κιθαριστών του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. ³⁹ Από εκπαιδευτικής απόψεως, ο κιθαριστής Carlos Bonell σημειώνει, όσον αφορά την

²⁸ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206

²⁹ Ο ίδιος ο Segovia έλεγε πως «όλοι οι προ αυτού κιθαριστές έπαιζαν μόνο δικά τους έργα ή έργα άλλων κιθαριστών και πως αυτός, πρώτος, είχε σπάσει αυτόν το φαύλο κύκλο με το γεγονός ότι προς χάριν του έγραψαν μουσική για κιθάρα συνθέτες μη κιθαριστές και έτσι η κιθάρα απέκτησε καινούριο ρεπερτόριο» (Μηλιάρης, *Ήχοι και απόηχοι*, σ. 93).

³⁰ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

³¹ Για τον Torroba και ειδικότερα για το έργο του *Sonatina* ο Manuel María Ponce, ο οποίος το άκουσε σε ρεσιτάλ του Segovia στο Montevideo, σημείωσε πως «ήταν το σπουδαιότερο έργο του προγράμματος». Επίσης θαύμασε τον τρόπο που ο Torroba χρησιμοποίησε τους λαϊκούς ρυθμούς και τις μελωδίες (Τζωρτζινάκης, «Manuel María Ponce», *Tar* 13, 1986-87, σσ. 35-41).

³² Το έργο *Danza σε μι ελάσσονα* παρουσιάστηκε από τον Segovia σε ρεσιτάλ του στο θέατρο Colon του Buenos Aires στις 11 Ιουνίου 1921 (Clark/Krause, *Federico Moreno-Torroba. A musical life in three acts*, σσ. 69-70) και αποτέλεσε εκ των υστέρων το τρίτο μέρος της *Suite Castellana* που εκδόθηκε το 1926 (Manderville, *Manuel Ponce and the Suite in A minor: It's historical significance and an examination of existing editions*, διδακτορική διατριβή, σ. 11).

³³ Manderville, ό.π., σ. 11

³⁴ Clark/Krause, ό.π., σ. 70.

³⁵ Greene, ό.π., σ. 20.

³⁶ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

³⁷ Hoke, ό.π., σ. 67.

³⁸ Wade, ό.π., σ. 113.

³⁹ Στο ίδιο, σ. 114.

μελέτη της μεταγεγραμμένης μουσικής αυτής της εποχής: «Το αποτέλεσμα είναι ο σπουδαστής να επιβραβεύεται με την ικανότητα να ακούει πραγματικά και να ελέγχει όλες τις μελωδικές γραμμές του αντιστικτικού ιστού».⁴⁰ Την ίδια περίοδο ο Andrés Segovia ξεκινά να μεταγράφει για κιθάρα έργα του J. S. Bach, τα οποία κυκλοφορούν από τις εκδόσεις Schott Guitar Archive. Όσον αφορά τις μεταγραφές έργων της εποχής του μπαρόκ για κιθάρα, τα μεταγραφικά προβλήματα είναι «πολύ πιο σύνθετα»⁴¹ απ' ό,τι σε έργα της εποχής της Αναγέννησης. Ο Carlos Bonell, επίσης, σημειώνει: «Η μουσική δεν υπόκειται με ιδιωματικό τρόπο στα δάκτυλα όπως η αναγεννησιακή μουσική για λαούτο ή βιχουέλα. Επίσης, παρόλο που το πνεύμα και η υφή της μουσικής μοιάζουν με του λαούτου, συχνά χρειάζεται μεγάλη μεταγραφική ικανότητα προκειμένου η κιθάρα να πείθει στην ερμηνεία αυτής της μουσικής».⁴²

Από δισκογραφικής πλευράς, το πρώτο εγχείρημα πραγματοποιήθηκε από τον Agustín Mangoré Barrios στο Montevideo για την Atlanta/Artigas Labels, το 1913. Μέχρι το 1930, είχε ηχογραφήσει τριάντα τρεις «γνωστούς» δίσκους, με το μεγαλύτερο μέρος τους να ανήκει στην αργεντινική δισκογραφική εταιρία Odeon.⁴³ Οι ηχογραφήσεις του, όπως σημειώνει ο σολίστ κιθάρας David Tanenbaum, «αποκαλύπτουν μια εκπληκτική τεχνική και ευχέρεια, παρά τα μέτρια όργανα και τις κακής ποιότητας μεταλλικές χορδές που χρησιμοποιούσε».⁴⁴

Έτσι, η αφετηρία ανάκαμψης και ανάπτυξης της κιθάρας κατά την συγκεκριμένη δεκαετία δεν ορίζεται ως τυχαίο γεγονός. Τρία στοιχεία τα οποία προήλθαν από τις προσωπικές φιλοδοξίες των κιθαριστών της εποχής θα συμβάλουν στην ανοδική πορεία και τα οποία είναι η σύνθεση έργων από μη κιθαριστές συνθέτες εγνωσμένου κύρους, οι μεταγραφές έργων από την φιλολογία, κυρίως, της «παλαιάς» μουσικής και η ηχογράφιση δίσκων με πρωτοπόρο τον Agustín Mangoré Barrios.

2.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα

Τη δεκαετία του 1910, η οποία για την Ελλάδα αποτέλεσε περίοδο «αναδημιουργίας»,⁴⁵ η κλασική κιθάρα διαδιδόταν, κυρίως, μέσω των διαφόρων μανδολινάτων, με σημαντικότερη την Αθηναϊκή Μανδολινάτα, χωρίς να υφίσταται μαρτυρία για σολιστική δραστηριότητα κιθαριστών εκείνης της περιόδου. Εντούτοις, το καλλιτεχνικό επίπεδο της Αθηναϊκής Μανδολινάτας, το οποίο αποδείχτηκε, εκτός των άλλων, και με την βράβευσή της στο διεθνή διαγωνισμό της Κρεμόνας⁴⁶ το 1910, ήταν τόσο υψηλό, ώστε το σύνολο πραγματοποιούσε συναυλίες σε Ευρώπη και Αμερική.

⁴⁰ Bonell, ό.π., σσ. 125-141.

⁴¹ Στο ίδιο.

⁴² Στο ίδιο.

⁴³ Stover, «Agustín Mangoré Barrios», μτφρ. Β. Ντάκουρη, *Tar* 3 (1983), σσ. 27-32.

⁴⁴ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

⁴⁵ Βερέμης/Κολιόπουλος, *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*, σ. 320.

⁴⁶ Ειρινόπουλος, «Το μανδολίνον και η κιθάρα», *Μουσική* 13 (1913), σσ. 6-8.

Το πρόγραμμα που ερμήνευε η Αθηναϊκή Μανδολινάτα ήταν ως επί το πλείστον «ελληνικότατον»,⁴⁷ με συνθέσεις του Καρρέρ, του Μάντζαρου, του Λάβδα, του Σαμάρα. Μάλιστα σε συναυλία της στην Νέα Υόρκη (10 Απριλίου 1912), τα ελληνικά έργα που είχε στο πρόγραμμά της εντυπωσίασαν τόσο πολύ το αμερικανικό κοινό, ώστε της ζητήθηκε, στις συναυλίες που θα ακολουθούσαν στο αμερικανικό έδαφος, να ερμηνεύσει αποκλειστικά ελληνικό ρεπερτόριο.⁴⁸ Για το γεγονός αναφέρεται χαρακτηριστικά στο μουσικοφιλολογικό περιοδικό *Μουσική*: «Η ευρωπαϊκή μουσική θεωρείται ενταύθα τουτ'αυτό ως λεμόνι στραγγισμένο και δια τούτο οι Αμερικανοί επιζητούσι πάντοτε τα νέα μουσικά χρώματα άτινα απλήστως ανευρίσκουσιν εις τα θελκτικά και πρωτότυπα ελληνικά άσματα».⁴⁹ Τόσο σημαντική ήταν η έλευση της Μανδολινάτας στην Αμερική, ώστε οι Έλληνες καταστηματάρχες, κατά την ημέρα της συναυλίας, έκλεισαν τα καταστήματά τους.⁵⁰ Ας σημειωθεί ότι η μετανάστευση Ελλήνων στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής ξεκίνησε τη δεκαετία του 1890, λόγω του σταφιδικού προβλήματος.⁵¹ Οι Έλληνες μετανάστες στήριζαν το εθνικό φρόνημα των εν Ελλάδι Ελλήνων.⁵² Όσον αφορά τον διευθυντή της Αθηναϊκής Μανδολινάτας, Νικόλαο Λάβδα, το περιοδικό *Μουσική* (τεύχος 10, Οκτώβριος 1912) αναφέρει πως το έργο του *Ελληνική Συμφωνία* βραβεύτηκε σε διεθνή διαγωνισμό στο Μιλάνο.⁵³

Με τις εμφανίσεις της στο εξωτερικό, η Αθηναϊκή Μανδολινάτα ήρθε σε επαφή με τις αντίστοιχες γνωστότερες σχολές και κυρίως με την Μανδολινάτα της Βασιλομήτορος Μαργαρίτας στην Φλωρεντία, της οποίας το πρόγραμμα «λιάν

⁴⁷ «Το άριστον τούτον μουσικόν σωματείον, το οποίον από έτους εις έτος γοργώς προοδεύει, έδωσεν αλησμόνητον μουσικήν συναυλίαν εν τω Δημοτικώ Θεάτρω την δεύτερην ημέραν του Πάσχαν επί τη ευκαιρία της εθνικής ημών εορτής. Το δε εκτελεσθέν πρόγραμμα υπήρξεν ελληνικότατον» (Ανυπόγραφο, *Εθνική Μούσα* 2, 1909, σ. 32).

⁴⁸ «Ολαι αι αμερικανικαί εφημερίδαι γράφουσι ευφήμως περί της πρώτης εμφανίσεως της αθηναϊκής Μανδολινάτας, τόσο δε ήρσαν εις τους μουσικούς αυτών κριτάς τα χαριτωμένα ελληνικά τεμάχια, ώστε επροτάθη υπό πολλών εξ αυτών η ιδέα της τελείας εξελληνίσεως του προγράμματος εις τας άλλας συναυλίας, άς θα δώσει η Μανδολινάτα» (Ανυπόγραφο, *Μουσική* 5, 1912, σ. 158).

⁴⁹ Στο ίδιο.

⁵⁰ «Εν Νασσούα δε την ημέραν της συναυλίας οι ομογενείς καταστηματάρχαι, εκτιμώντες την εξυψώσαν τον ελληνικόν όνομα Μανδολινάταν, είχαν κλείσει και τα καταστήματά των!» (Ανυπόγραφο, *Μουσική* 6, 1912, σ. 192).

⁵¹ Ο Θανάσης Μποχώτης σημειώνει: «Κατά τις προηγούμενες δεκαετίες, η καλλιέργεια της σταφίδας είχε επεκταθεί στη χώρα και είχε καταστεί το κύριο εξαγωγικό προϊόν της. Η μείωση, όμως, της ζήτησης από τη Γαλλία στη δεκαετία του 1890 και η ελληνική υπερπαραγωγή είχαν οδηγήσει σε δραματική μείωση των τιμών της, με αποτέλεσμα σοβαρές οικονομικές ζημιές και κοινωνική αναταραχή στις σταφιδοπαραγωγικές περιοχές και κυρίως στη ΒΔ Πελοπόννησο, καθώς και τη δημιουργία μεταναστευτικού ρεύματος προς το εξωτερικό και ιδίως τις ΗΠΑ» (Μποχώτης, «Εσωτερική πολιτική 1900-1922», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 47-108).

⁵² Βεντήρης, *Η Ελλάς του 1910-20*, τ. Α, σ. 22.

⁵³ «Αγγέλεται εξ Αθηνών ότι, η Έλληνική Συμφωνία του Μουσικοδιδασκάλου και διευθυντού της Αθηναϊκής Μανδολινάτας, κ. Νικ. Λάβδα, εβραβεύθη κατά τον εφετεινόν εν Μιλάνω διεθνή μουσικόν διαγωνισμόν» (Ανυπόγραφο, *Μουσική* 10, 1912, σ. 310).

ευδοκίμως εφήρμοσεν».⁵⁴ Δυστυχώς για το φιλόμουσο κοινό της εποχής, «το ωραίο αυτό Σωματείο»⁵⁵ έπαψε να λειτουργεί με τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Το 1912 εκδίδεται στην Κωνσταντινούπολη από τον Γεώργιο Παχτίκο⁵⁶ το μουσικοφιλολογικό περιοδικό *Μουσική*, το οποίο περιείχε, εκτός των διαφόρων άρθρων, παρτιτούρες⁵⁷ σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή σημειογραφία. Επίσης, έδιδε πληροφορίες για τη μουσική κίνηση στα Βαλκάνια και την Τουρκία καθώς επίσης για την δραστηριότητα Ελλήνων μουσικών εγκατεστημένων πέραν της Ελλάδας και της Τουρκίας.⁵⁸ Σημαντικό μέρος των παρτιτουρών αποτελούσαν οι διασκευές για κιθάρα του Ν. Ξανθόπουλου, κυρίως σε μουσικά θέματα από διάσημες όπερες Ιταλών μουσουργών και αυτό διότι στην Κωνσταντινούπολη ήταν συχνή η μετάκληση Ιταλών, κυρίως, μουσικών όπως επίσης και εξαιτίας, προφανώς, του γεγονότος ότι κατά τον 19^ο αιώνα πολλοί νέοι της Πόλης πήγαιναν στην Ιταλία για σπουδές.⁵⁹ Όμως, επίδραση της ιταλικής μουσικής στη μουσική ζωή της Κωνσταντινούπολης παρατηρείται ήδη από τον προηγούμενο αιώνα, καθώς, όπως σημειώνει η Καίτη Ρωμανού, «οι μεγαλουπόλεις Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη ήταν και αυτές σταθμοί προσφυγικών ρευμάτων και οι Ιταλοί μουσικοί που μετέχουν το 19^ο αιώνα στον πολυεθνικό πολύχρωμο πολιτισμό των είναι πολλοί».⁶⁰ Οι διασκευές του Ξανθόπουλου κάλυπταν τις καλλιτεχνικές ανάγκες και των κιθαριστών της Παλαιάς Ελλάδας και αυτό διότι μεσουρανούσε (έως και το 1916) η Αθηναϊκή Επιθεώρηση, στην οποία χρησιμοποιούνταν «γνωστές ευρωπαϊκές μελωδίες».⁶¹

Την ίδια περίοδο ιδρύονται μουσικά σωματεία σε διάφορα μέρη της διευρυμένης, μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους,⁶² Ελλάδος, όπως επίσης και σε περιοχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας με έντονο το ελληνικό στοιχείο και με κοινό χαρακτηριστικό την ύπαρξη ενός μουσικοδιδάσκαλου, ο οποίος δίδασκε περισσότερα του ενός όργανα. Όπως αναφέρει ο ιστορικός Γεώργιος Βεντήρης, «η ακμή της Ελληνικής Μικρασίας ήτο ανωτέρα πάσης άλλης ελληνικής χώρας».⁶³ Όσον αφορά την εκπαίδευση, μέχρι και το 1914 στην ελληνίζουσα Μικρά Ασία

⁵⁴ Ειρινόπουλος, ό.π., σσ. 6-8.

⁵⁵ Εκμεκτσόγλου, ό.π., σ. 284.

⁵⁶ Σχετικά με τον Γεώργιο Παχτίκο βλ. Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις, 1901-1912, μέρος Ι*, σ. 25.

⁵⁷ Ο Μανώλης Καλομοίρης, καταρχάς, διάκειται αρνητικά έναντι του Παχτίκου, επικαλούμενος το ότι ο συγκεκριμένος εκδότης «έκανε αρκετό θόρυβο γύρω απ' τον εαυτό του», όπως επίσης το ότι «του έλειπε η αντίληψη της μουσικής σαν τέχνης, καθώς και η γνώση της επιστήμης της μουσικής», αλλά ομολογεί παρακάτω πως «είχε νοιώσει τους καλλιτεχνικούς θησαυρούς που κλείνει μέσα του το ελληνικό λαϊκό τραγούδι και πως είχε κοπιήσει και δουλέψει για την περισυλλογή και την μεταγραφή του» (Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, σ. 39 και 41).

⁵⁸ Ρωμανού, ό.π., σ. 26.

⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 175.

⁶⁰ Ρωμανού, «Η έντεχνη μουσική. Η μουσική παιδεία του Νέου Ελληνισμού», στο: Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ. 4, σσ. 233-244.

⁶¹ Βέργαδου, «Η επικράτηση της οπερέτας», εφ. *Η Καθημερινή/Επτά Ημέρες*, 24.10.1999.

⁶² Βερέμης/Κολιόπουλος, ό.π., σ. 328. Ο Θανάσης Μποχώτης σημειώνει, για τους Βαλκανικούς Πολέμους, τα ακόλουθα: «Οι δύο Βαλκανικοί Πόλεμοι αποτέλεσαν μια περιπέτεια σύντομη και επιτυχημένη, η οποία, αν πιστέψουμε τον Ανδρέαδη, έγινε “φθηνά” για το ελληνικό Δημόσιο και με λιγότερες δυσκολίες (από δημοσιονομικής πλευράς) από εκείνες που αντιμετώπισαν άλλα χριστιανικά βαλκανικά κράτη, όπως η Βουλγαρία» (Μποχώτης, ό.π., σσ. 47-108).

⁶³ Βεντήρης, ό.π., σ. 262.

λειτουργούσαν 1.500 σχολεία με 150.000 μαθητές και 4.000 διδασκάλους.⁶⁴ Το μουσικοφιλολογικό περιοδικό *Μουσική* (τεύχος 8, Αύγουστος 1912) αναφέρει πως στην υπό τουρκική, ακόμα, κατοχή Λέσβος⁶⁵ ιδρύεται μουσική σχολή, όπου ο «γνωστός μουσικοδιδάσκαλος» Α. Καλαματιανός διδάσκει μανδολίνον, κιθάρα, μανδόλα και φωνητική μουσική.⁶⁶

Άλλες σημαντικές Μανδολινάτες που δημιουργήθηκαν εκείνη την περίοδο και ανέπτυξαν σημαντική καλλιτεχνική δράση ήταν η Μανδολινάτα Φαναρίου και η Μανδολινάτα του Μουσικού Συλλόγου «Αμφίων» υπό την διεύθυνση του Γ. Α. Ξανθόπουλου, η οποία σε συναυλία της εκτέλεσε «την εισαγωγή του καλίφου της Βαγδάτης και την Λουκρητίαν Βοργιάν του Donizetti ενθουσιωδώς χειροκροτηθείσα».⁶⁷ Το 1913 η Μανδολινάτα Φαναρίου δίδει συναυλία στο πλαίσιο των εγκαινίων του Παπαδοπούλειου Παρθεναγωγείου στην Πέραμο.⁶⁸ Το 1914 ιδρύεται στην Κίο της Βιθυνίας ο Μουσικός Σύνδεσμος *Κιανών*, στο πλαίσιο του οποίου λειτουργεί και μανδολινάτα υπό τη διεύθυνση του «ευφήμως γνωστού μουσικού»⁶⁹ Αχ. Καρακάση, η οποία αποτελείται από «20 δεσποινίδες καλών οικογενειών».⁷⁰ Το ίδιο έτος η Αθηναϊκή Μανδολινάτα δίδει συναυλία προς τιμήν του Ωδικού Συλλόγου φοιτητών *Ομπιλίκ*, στην οποία «εξετέλεσεν ωραία τινά τεμάχια, καταθέλξαντα τους εκ Σερβίας ξένους».⁷¹ Έτσι, ενώ στην Αθήνα της συγκεκριμένης δεκαετίας την πρωτοκαθεδρία στη μουσική εκπαίδευση είχε το γερμανικής μουσικής νοοτροπίας Ωδείο Αθηνών, στην ελληνική επαρχία και στην «ελληνίζουσα» Μικρά Ασία την πρωτοκαθεδρία είχαν οι «ιταλίζουσες» μανδολινάτες. Στην πριν δύο έτη απελευθερωμένη Θεσσαλονίκη, το 1914 (έτος έναρξης του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου), με πρωτοβουλία του πρωθυπουργού Ελευθερίου Βενιζέλου ιδρύεται το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης,⁷² με πρώτο διευθυντή τον βιολονίστα Αλέξανδρο Καζαντζή,⁷³ προερχόμενο από τις Βρυξέλλες.

Το 1915 στις προ δύο ετών απελευθερωμένες από τον τουρκικό ζυγό⁷⁴ Σέρρες, ο Μουσικός Σύλλογος «Απόλλων» διοργανώνει συναυλία με συμμετοχή του «πρόθυμου ερασιτέχνη κιθαριστή»⁷⁵ Απόστολου Σαχίνη, του ιατρού και βιολιστή Ξ. Σγουρού και των «μουσικοτραφών δεσποινίδων»⁷⁶ Ναυσικάς Μεντή, Αρετής Ζαφειρίου και Ελένης Καμβουσιώρα στο βιολί και στο πιάνο. Βέβαια, οι Σέρρες είχαν «παρελθόν εμπορικών, με ηθικήν ακμήν και πνευματικήν παράδοσιν»,⁷⁷

⁶⁴ Στο ίδιο.

⁶⁵ Επιδικάστηκε στην Ελλάδα στις 13.2.1914.

⁶⁶ Ανυπόγραφο, *Μουσική* 8 (1912), σ. 250.

⁶⁷ Ανυπόγραφο, *Μουσική* 17 (1913), σ. 126.

⁶⁸ Ανυπόγραφο, *Μουσική* 21-22 (1913), σ. 229.

⁶⁹ Ανυπόγραφο, *Μουσική* 27 (1914), σ. 88.

⁷⁰ Στο ίδιο.

⁷¹ Ανυπόγραφο, *Μουσική* 30 (1914), σ. 164.

⁷² Ρωμανού, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, σ. 159.

⁷³ Στο ίδιο.

⁷⁴ Βερέμης/Κολιόπουλος, *ό.π.*, σ. 327.

⁷⁵ Ανυπόγραφο, *Μουσική* 37-38 (1915), σ. 28.

⁷⁶ Στο ίδιο.

⁷⁷ Βεντήρης, *ό.π.*, σ. 180.

στοιχεία τα οποία, όμως, ενισχύθηκαν με «νέα και προοδευτικά στοιχεία»⁷⁸ λόγω της επανάκτησης των εδαφών από τον ελληνικό στρατό και της ένταξής τους στο ελληνικό κράτος. Ο Γεώργιος Βεντήρης σημειώνει: «Η Ήπειρος και η Μακεδονία την έφεραν [την Ελλάδα] εις γεωγραφικήν επαφήν με τον πολιτισμόν της δύσεως».⁷⁹ Το ίδιο έτος αποβιώνει ο λόγιος και κιθαριστής Γεώργιος Ξανθόπουλος, του οποίου η «αένναος [...] εργασία προς δημιουργίαν και πλουτισμόν οργανικής κυρίως μουσικής βιβλιοθήκης επέδρασεν τοσούτως σοβαρώς επί των λεπτών της οράσεως οργάνων, ώστε από ενός και επέκεινα έτους να ζή ως τυφλός, τελείως στερούμενος του φωτός των οφθαλμών του».⁸⁰

Από το 1916 έως το 1919 δεν υπάρχει ιδιαίτερη καλλιτεχνική δράση στην Ελλάδα, πιθανόν λόγω των τραγικών συμβάντων που διαδραματίστηκαν στην κοινωνική και πολιτική ζωή της χώρας όπως ο Εθνικός Διχασμός,⁸¹ η ένδεια των πολιτών της Παλαιάς Ελλάδας,⁸² οι κακοποιήσεις και σφαγές αμάχων από τον βουλγαρικό στρατό καθώς και από συμμορίες Τούρκων και Ρομά στις Νέες Χώρες και ιδιαίτερα στην Ανατολική Μακεδονία και Θράκη.

Το 1919 ιδρύεται από τον μουσουργό Μανώλη Καλομοίρη⁸³ και ύστερα από την ρήξη του με τον «πανίσχυρο διευθυντή του Ωδείου Αθηνών»,⁸⁴ Γεώργιο Νάζο, το

⁷⁸ Στο ίδιο.

⁷⁹ Στο ίδιο. Η επαφή, όμως, που αναφέρει ο Βεντήρης δεν σήμαινε και την υιοθέτηση του πολιτισμού της δύσεως λόγω, και σύμφωνα με τον Χατζηιωσήφ, της βαλκανικής ιδιότητας της χώρας, «που ισοδυναμούσε, όμως, με μια σχετική απομόνωση από την υπόλοιπη Ευρώπη εξαιτίας του χαμηλότερου βιοτικού και μορφωτικού επιπέδου στην περιοχή, της εσωτερικής ανομοιογένειας των εθνικών κρατών, των αυταρχικότερων μορφών διακυβέρνησης και ο,τι αυτό σήμαινε για την καθημερινότητα των ανθρώπων της περιοχής» (Χατζηιωσήφ, «Κοινοβούλιο και δικτατορία 1922-1936», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 423-492).

⁸⁰ Ανυπόγραφο, *Μουσική* 42-43 (1915), σ. 98.

⁸¹ Για τις συνέπειες του Εθνικού Διχασμού, βλέπε Μποχώτης, ό.π., σσ. 47-108.

⁸² Η εν λόγω ένδεια οφειλόταν στο ναυτικό αποκλεισμό και την κατάληψη του Πειραιά από τις δυνάμεις της Entente και γενικότερα στις οικονομικές επιπτώσεις του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Για το ναυτικό αποκλεισμό, βλ. Μποχώτης, ό.π., σσ. 47-108. Πιο συγκεκριμένα, ο Μποχώτης σημειώνει: «Ωστόσο, ο αποκλεισμός έθιξε άμεσα το βιοτικό επίπεδο των πληθυσμών της Παλαιάς Ελλάδας» (στο ίδιο). Για τις οικονομικές επιπτώσεις του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, βλ. Χατζηιωσήφ, «Η μελετ επόκ του κεφαλαίου: Από την επιβολή του Διεθνούς Οικονομικού Ελέγχου μέχρι την κατάρρευση του προπολεμικού διεθνούς οικονομικού συστήματος», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 223-257.

⁸³ Ο Ανωγειανάκης αναφέρει: «Ο Μανώλης Καλομοίρης γεννήθηκε στη Σμύρνη, στις 14 Δεκεμβρίου του 1883, ο πατέρας του, όμως, ο γιατρός Γιάννης Καλομοίρης, κρατούσε από τη Σάμο. Τις γυμνασιακές του σπουδές έκανε στην Αθήνα (όπου και μένει, με διακοπές, από το 1894-1899) και στην Πόλη (1899-1900). Τα πρώτα μαθήματα πιάνου παίρνει στην Αθήνα από τον Τιμόθεο Ξανθόπουλο, και στην Πόλη από τη Σοφία Σπανούδη. Συστηματικές σπουδές έκανε στο ωδείο της Βιέννης (1901-1906) κοντά στους καθηγητές Α. Sturm, πιάνο, και Η. Graedener, αρμονία, αντίστιξη και σύνθεση. Από το 1906-1910 διδάσκει, μαζί με τη γυναίκα του, πιάνο στη μουσική σχολή του Λυκείου Obolenski στο Χάρκοβο. Στην Αθήνα επιστρέφει οριστικά το καλοκαίρι του 1910. Εκτοτε, παράλληλα με τη συνθετική του εργασία, η μουσική του παρουσία σφραγίζει κάθε εκδήλωση της μουσικής μας ζωής, 1911-1919 καθηγητής του πιάνου και των ανώτερων θεωρητικών στο Ωδείο Αθηνών, 1918-1920 και 1922-1937 Γενικός Επιθεωρητής των Στρατιωτικών Μουσικών. Το 1919 ιδρύει και διευθύνει το Ελληνικό Ωδείο έως το 1926. Το 1926 ιδρύει και διευθύνει το Εθνικό Ωδείο έως το 1948. Από το 1948 Πρόεδρος του Διοικητικού του Συμβουλίου. 1936-1945 και 1947-1957 Πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. Από το 1958 επίτιμος Πρόεδρός της. 1943-1952 Αντιπρόεδρος του Διοικητικού Ανωτάτου Συμβουλίου Μουσικής. 1944-1945 Γενικός Διευθυντής της

Ελληνικό Ωδείο και σηματοδοτείται «η αρχή της μεγάλης ανάπτυξης της μουσικής παιδείας στην Ελλάδα»⁸⁵. Αυτή η μεγάλη ανάπτυξη της μουσικής παιδείας, όμως, δεν συμπεριλαμβάνει ακόμα την κιθάρα στο επίσημο εκπαιδευτικό πρόγραμμα των συγκεκριμένων ωδείων, κάτι όμως που αποτελούσε κανόνα για το Ευρωπαϊκό μουσικοεκπαιδευτικό γίνεσθαι⁸⁶ εκείνη την περίοδο με εξαίρεση την Ισπανία.⁸⁷ Δύο χρόνια αργότερα όμως, και όσον αφορά τα ελληνικά πράγματα, επισημαίνεται η αφετηρία δημιουργίας σημαντικής Ελληνικής Σχολής κιθάρας, το γεγονός δηλαδή ότι ο μετέπειτα δάσκαλος των Νικολάου Ιωάννου και Γεράσιμου Μηλιαρέση, Νικόλαος Πατρώνας από τα Σιάτιστα Κοζάνης, ξεκινά μαθήματα κιθάρας με τον ερασιτέχνη κιθαριστή Αναστάσιο Λαζάρου.

2.3 Έργα

2.3.1 Τεχνικές δεξιού χεριού

2.3.1.1 Συνοδεία «μπάσων του Alberti»⁸⁸

Στην «ωραία διασκευή της μονωδίας της *Τόσκας* του Πουτσίνι»,⁸⁹ *Μελωδία οξυφώνου εκ του μελοδράματος Tosca* (Puccini), κύριο χαρακτηριστικό αποτελεί το «εναρμονισμένο μέλος και ταυτοχρόνως συνεχής κίνησης του βάσιμου».⁹⁰

Εθνικής Λυρικής Σκηνής. 1945 εκλέγεται μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. 1947 Πρόεδρος Ελληνικής Εταιρείας Συνθετών-Συγγραφέων και Εκδοτών, 1950-1952 Πρόεδρος του Δ.Σ. της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Από 31.12.1959, μέλος του Γνωμοδοτικού Μουσικού Συμβουλίου (που αντικατέστησε το 1959 το Δ.Α.Σ.Μ.) Ο Καλομοίρης τιμήθηκε επίσης με το Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών όπως και με πολλά ελληνικά και ξένα παράσημα» (Ανωγειανάκης, «Η μουσική στη νεότερη Ελλάδα», στο: Κ. Νεφ, *Ιστορία της Μουσικής*, σσ. 546-611).

⁸⁴ Δοντάς, «Ο Καλομοίρης στο επίκεντρο», εφ. *Η Καθημερινή/Επτά Ημέρες*, 24.10.1999.

⁸⁵ Βέργαδου, ό.π., 24.10.1999.

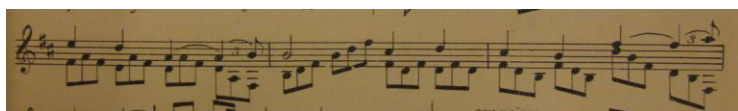
⁸⁶ Briton, *The guitar in the romantic period: its musical and social development, with special reference to Bristol and Bath*, διδακτορική διατριβή, σ. 108.

⁸⁷ Αξίζει να σημειωθεί ότι στην Ισπανία, η κιθάρα είχε ενσωματωθεί ως διδασκόμενο αντικείμενο και αυτό προκύπτει από τα παρακάτω ιστορικά τεκμήρια: Ο Francisco Tárrega διορίστηκε ως καθηγητής κιθάρας το 1877 στο Ωδείο της Μαδρίτης (Διαδικτυακή εγκυκλοπαίδεια «Biografias y Vidas», Ιστοσελίδα της Εγκυκλοπαίδειας στο διαδίκτυο, https://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tarrega_francisco.htm, Internet 2017· πρβλ. επίσης, Εκμεκτσόγλου, ό.π., σ. 221). Ο συμπατριώτης του, Julián Arcas (1832-1882), δίδαξε στο Βασιλικό Ωδείο της Αλμερίας (Εκμεκτσόγλου, ό.π., σ. 212). Άλλωστε η κιθάρα καθιερώθηκε ως το εθνικό όργανο των Ισπανών από τον 18^ο αιώνα. Ο Εκμεκτσόγλου σημειώνει: «Η αγάπη των Ισπανών για την κιθάρα έγινε πιο φανερή από την συχνότητα εμφανίσεως του οργάνου στα χέρια κορυφαίων καλλιτεχνών όπως του Φρανσίσκο Γκόγια (1746-1828)» και παρακάτω: «Άλλα έργα τέχνης στην Ισπανία δείχνουν την αυξανόμενη δημοτικότητα της κιθάρας στους αριστοκρατικούς κύκλους και την καθιέρωση της σαν εθνικό όργανο της Ισπανίας» (Εκμεκτσόγλου. ό.π., σ. 162).

⁸⁸ Sor, *Method for the Spanish guitar*, σ. 21.

⁸⁹ Ανυπόγραφο, *Μουσική* 6 (1912), σ. 187.

⁹⁰ Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τέρχος β'*, σ. 26.



Παράδειγμα 2.1: Γεώργιος Ξανθόπουλος, *Μελοδία οξυφώνου*, μ. 15-17

Αν και ο Ξανθόπουλος παραθέτει ελάχιστες πληροφορίες σχετικά με την δακτυλοθεσία δεξιού-αριστερού χεριού, ο Carulli, στη μέθοδό του, για ένα παρόμοιο παράδειγμα δίδει την εξής πληροφορία: «όλοι οι φθόγγοι του βασίμου (basso) πρέπει να κρούονται μόνον δια του αντίχειρος της δεξιάς χειρός».⁹¹



Παράδειγμα 2.2: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β'*, *Larghetto*, σ. 26, μ. 1-5

Μπορούμε να συμπεράνουμε πως ως δακτυλοθεσία δεξιού χεριού στην διασκευή του Ξανθόπουλου μπορεί να χρησιμοποιηθεί η δακτυλοθεσία που προτείνει ο Carulli.

Παράδειγμα 2.3: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, παρ. 25, σ. VI

Για το συγκεκριμένο παράδειγμα, ο Sor σημειώνει: «Υιοθετώ αυτή τη μέθοδο για τη μίμηση φωνών, όταν η μελωδία προχωρά με φθόγγους που καταλαμβάνουν τουλάχιστον ένα χρόνο του μέτρου. Το basso συνοδεύει με νότες της ίδιας ή μικρότερης αξίας, ενόσω το μεσαίο μέρος σημειώνει τα κλάσματα του μέτρου με φθόγγους που συμπληρώνουν την αρμονία. Στο παράδειγμα 25, δεν υπάρχει φθόγγος που να μην αποδίδεται από την κιθάρα. Γενικά, όλες αυτές οι παραλλαγές συγχορδιών ονομάζονται “μπάσα του Alberti” ή “batteries” και δεν αντιπροσωπεύουν τίποτε άλλο παρά την αίσθηση της κύλισης».⁹² Όσον αφορά τη δακτυλοθεσία του δεξιού χεριού, ο Sor δεν προτείνει την χρήση του παράμεσου (a) αλλά την εκτέλεση με p-i-m (αντίχειρα-δείκτη-μέσο), διότι, όπως σημειώνει, «η αδυναμία και η διαφορά μεγέθους μεταξύ μέσου – παράμεσου με υποχρεώνει να είμαι φειδωλός με την χρήση

⁹¹ Στο ίδιο.

⁹² Sor, ό.π., σσ. 20-21.

του τελευταίου».⁹³ Η μόνη περίπτωση μουσικής φράσης όπου ο Sor προτείνει χρήση του παράμεσου είναι το εξής παράδειγμα από τη μέθοδό του:



(ερμηνεύονται οι σημειωμένες με αστερίσκο νότες)

Παράδειγμα 2.4: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, παρ. 85, σ. XLI, μ. 1-5



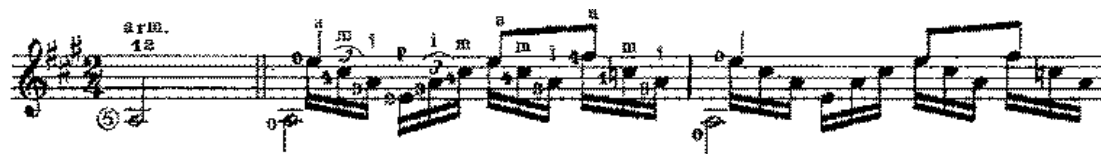
Παράδειγμα 2.5: Napoléon Coste, *Study 24*, μ. 1-6

Στην *Σπουδή 24* του Napoléon Coste, αν και δεν υπάρχει δακτυλοθεσία για το δεξί χέρι, εντούτοις μπορούμε να συμπεράνουμε πως ισχύουν οι διδαχές του Sor (χρησιμοποίηση αντίχειρα-δείκτη-μέσου), διότι ο Coste ήταν μαθητής του Sor⁹⁴ και στα παραδείγματα των Sor και Coste ο τρόπος γραφής (πολυφωνικά) μοιάζει.



Παράδειγμα 2.6: Dionisio Aguado, *New guitar method*, *Study 9*, σ. 121, μ. 1-2

Ο Aguado επιστρά την προσοχή στον παράμεσο (a), στο ως άνω παράδειγμα, με διατύπωσή του που αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο.⁹⁵



Παράδειγμα 2.7: Francisco Tárrega, *Opere per chitarra – vol. 2*, *Studio-Sonatina (da J.D. Alard)*, μ. 1-3

⁹³ Στο ίδιο, σ. 45.

⁹⁴ Wade, ό.π., σ. 90.

⁹⁵ Βλ. στο παρόν, 1.4.1.2, παράθεμα με αριθμό υποσημ. 158.

Αν και ο Francisco Tárrega δεν συνέγραψε κάποια μέθοδο, από το παραπάνω παράδειγμα συμπεραίνουμε πως είχε υιοθετήσει την χρήση του παράμεσου (a). Με τα προηγούμενα παραδείγματα των Aguado και Tárrega καταρρίπτεται ο ισχυρισμός πως «από τον άγνωστο παράμεσο δάκτυλο του δεξιού χεριού, που ως την εποχή αυτή δεν εχρησιμοποιείτο, δημιούργησε έναν άξιο αντίπαλο των άλλων δακτύλων».⁹⁶ Πέραν των μουσικών παραδειγμάτων, ο παραπάνω ισχυρισμός αποδεικνύει ιστορικά την επίδραση που άσκησε στον Tárrega ο Julián Arcas (1832-1884), ο οποίος διετέλεσε μαθητής του Dionisio Aguado.⁹⁷

Από όλα τα παραπάνω παραδείγματα και τις διατυπώσεις των προαναφερθέντων κιθαριστών-δασκάλων συνάγονται, αναφορικά με τη διασκευή του Ν. Ξανθόπουλου, τα εξής: Η γραφή του Ξανθόπουλου, όσον αφορά τα κατά τον Sor «μπάσα του Alberti», ομοιάζει με αυτή του F. Carulli και αυτό διότι ο Sor αντιμετωπίζει παρόμοιο παράδειγμα πολυφωνικά (ακριβής διατύπωση χρονικών αξιών των φθόγγων των τριών φωνών), ενώ οι Ξανθόπουλος και Carulli διατυπώνουν τους φθόγγους των δύο χαμηλότερων φωνών αρμονικά. Βέβαια, κοινό στοιχείο ανάμεσα στις διδαχές των Carulli και Sor και στη διασκευή του Ξανθόπουλου αποτελεί η δακτυλοθεσία του δεξιού χεριού που περιορίζεται στα δάκτυλα p-i-m (αντίχειρας, δείκτης, μέσος), σε αντίθεση με τον Tárrega και τον προκάτοχό του Aguado, οι οποίοι είχαν αναπτύξει, σε τέτοιου είδους φράσεις, την χρήση του παράμεσου (a). Μια σημαντική διαφορά μεταξύ της Ιταλικής και της Ισπανικής Σχολής αποτελεί η έλλειψη λεπτομερούς δακτυλοθεσίας (δεξιού-αριστερού χεριού) από πλευράς των Ιταλών και κατ' επέκταση του Ξανθόπουλου, σε αντίθεση με τον Aguado και τον Tárrega.⁹⁸

Κατά συνέπεια, ο Ξανθόπουλος συνεχίζει την τεχνική παράδοση του Φλογαίτη στο συγκεκριμένο ζήτημα, δηλαδή την χρησιμοποίηση των αντίχειρα-δείκτη-μέσου στα συγκεκριμένα αρπίσματα ή «μπάσα του Alberti» κατά τον Sor. Αυτό συμβαίνει διότι κοινή συνισταμένη και των δύο αποτελεί η Ιταλική Σχολή κιθάρας και, πιο συγκεκριμένα, οι διδαχές του Ferdinando Carulli.

2.3.1.2 Εναλλαγή δείκτη-μέσου

Η διασκευή του Γ. Λ. Ξανθόπουλου με τίτλο *Μονωδία εκ του Κουρέως της Σεβίλλης*⁹⁹ δείχνει το βαθμό επιρροής που ασκούσε ο ιταλικός μουσικός πολιτισμός στα ελληνικά μουσικά δρώμενα και εξηγεί την καλλιτεχνική ανάγκη της διασκευής της διάσημης αυτής μελωδίας για κιθάρα. Το σημείο που χρήζει ιδιαίτερης μελέτης είναι η εναλλαγή (alternation) δείκτη (i) – μέσου (m) στα μέτρα 9-12, ένα τεχνικό ζήτημα για το οποίο αναπτύχθηκε ιδιαίτερη φιλολογία από τους κιθαριστές-δασκάλους του 19^{ου} αιώνας.

⁹⁶ Εκμεκτσόγλου, ό.π., σ. 221.

⁹⁷ Gangi/Garfagna, *Tárrega – Vol. 2, Studi*, σ. 4.

⁹⁸ Wade, ό.π., σ. 97.

⁹⁹ Ξανθόπουλος, *Μονωδία εκ του Κουρέως της Σεβίλλης*, *Μουσική* 19 (1913), σ. 176.



Παράδειγμα 2.8: Γεώργιος Λ. Ξανθόπουλος, *Μονωδία εκ του Κουρέως της Σεβίλλης*, μ. 9-12

Ο Ferdinando Carulli στη *Μέθοδό* του (1810) υποστηρίζει την εναλλαγή δείκτη-μέσου ακόμα και αν υφίσταται η συνέπεια ανάποδης κίνησης (κρούση της 1^{ης} χορδής με τον δείκτη και της 2^{ης} με τον μέσο).¹⁰⁰ Σημειώνει, επίσης, πως «ο τρόπος ούτος του χωρισμού [i-m] εφαρμόζεται μόνον εις την πρώτην (καντίνι), δευτέρα και τρίτην χορδήν».¹⁰¹



Παράδειγμα 2.9: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β'*, παρ. 1, σ. 2, μ. 1-3

Λόγω του ότι τα σημεία άρθρωσης (σύζευξη, διάζευξη) ήταν γνωστά στους Έλληνες κιθαριστές της εποχής ήδη από το σύγγραμμα¹⁰² του Ν. Φλογαίτη (*Συνοπτική Γραμματική*, 1830), μπορούμε να υποθέσουμε πως ο Ξανθόπουλος συνέγραψε τους φθόγγους των μέτρων 9-12 ως διαζευγμένους.

Ο Fernando Sor χρησιμοποιεί την εναλλαγή δείκτη-μέσου μόνο στην πρώτη και την δεύτερη χορδή και σε ασθενή μέρη του μέτρου,¹⁰³ ενώ εκτελεί τις κλίμακες με την τεχνική της σύζευξης. Ο Napoléon Coste, στο ίδιο πνεύμα με τον Sor, χρησιμοποιεί την τεχνική της σύζευξης στην απόδοση των κλιμάκων όπως επίσης και για την απόδοση διαζευγμένων φθόγγων στις δύο ψηλότερες χορδές της κιθάρας (μι καντίνι και σι).



Παράδειγμα 2.10: Napoléon Coste, *Study 9*, μ. 25-27

¹⁰⁰ Βλ. στο παρόν, 1.4.1.1, παράθεμα με αριθμό υποσημ. 125.

¹⁰¹ Carulli, ό.π., σ. 2.

¹⁰² Βλ. στο παρόν, 1.4.1.3 περί διάζευξης και 1.4.2.3 περί σύζευξης.

¹⁰³ Βλ. στο παρόν, 1.4.1.1.



Παράδειγμα 2.11: Napoléon Coste, *Study 12*, μ. 9-14

Ο Francisco Tárrega, του οποίου οι διδαχές επικρατούσαν στην Ισπανία, χρησιμοποιεί την εναλλαγή δείκτη-μέσου σε όλες τις χορδές, σε αντίθεση με τις διδαχές του Carulli.



Παράδειγμα 2.12: Francisco Tárrega, *Opere per chitarra – vol. 2*, Ασκ. 1, μ. 1-3

Η διδασκαλία του Tárrega, όσον αφορά την εναλλαγή δείκτη-μέσου, αποτελεί εξέλιξη της διδασκαλίας του Aguado (ο οποίος γνώριζε την *Μέθοδο* του Carulli)¹⁰⁴ και ο οποίος χρησιμοποιούσε την συγκεκριμένη τεχνική μόνο στις τέσσερις ψηλότερες χορδές (Μι καντίι – Σι – Σολ – Ρε).



Παράδειγμα 2.13: Dionisio Aguado, *New guitar method*, άσκ. 27, σ. 141, μ. 1-4

Από τα προαναφερθέντα φαίνεται πως ο Ξανθόπουλος, με τους διαζευγμένους φθόγγους σε μικρές χρονικές αξίες, έρχεται σε αντιπαράθεση με τις διδαχές του Fernando Sor και κατ' επέκταση με αυτές του μαθητή του, Coste. Η τεχνική του στο συγκεκριμένο ζήτημα συμπλέει με την διδασκαλία του Carulli και του Aguado, και κατά συνέπεια κινείται στο ίδιο πνεύμα με τις διδαχές του προκατόχου του, Νικολάου Φλογαΐτη, όσον αφορά το συγκεκριμένο ζήτημα, ενώ μπορούμε να συμπεράνουμε πως δεν είχε γνώση της εξελιγμένης, για την εποχή, τεχνικής του Tárrega.

¹⁰⁴ Βλ. στο παρόν, 1.1.

2.3.1.3 Αρπίσματα («εναλλαγισμοί») με διπλά φθογγόσημα

Οι επιρροές του κιθαριστή Αναστασίου Μάλτου στο έργο *Τυρολέζικον άσμα*,¹⁰⁵ που εκδόθηκε στο περιοδικό *Μουσική* το 1913, προέρχονται από την Ιταλική και Γαλλική Σχολή κιθάρας, καθώς η Οδησσός, από το 1819 έως το 1859, δέχεται πολλούς εποίκους και εμπόρους (λόγω των οικονομικών κινήτρων που έδωσε η Αικατερίνη και των προνομίων του ελεύθερου λιμανιού),¹⁰⁶ Ιταλούς και Γάλλους, μεταξύ άλλων, και σύμφωνα με πίνακα κατανομής πληθυσμού με βάση τη μητρική γλώσσα κατά το 1897¹⁰⁷ που παραθέτει η Ευριδίκη Σιφναίου. Δεν υπάρχει όμως αναφορά για παρουσία Ισπανών στην περιοχή.

Ο Carulli, στο πρώτο μέρος της μεθόδου του, παραθέτει παρόμοιο άρπισμα («εναλλαγισμός»), το οποίο εντάσσει στα «δύσκολα αρπίσματα προς εξάσκηση».¹⁰⁸



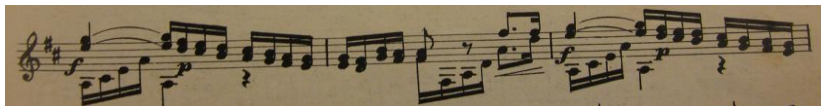


Ένα σημαντικό στοιχείο που προκύπτει είναι το ότι οι Έλληνες κιθαριστές, εάν ο Αναστάσιος Μάλτος θεωρηθεί εκπρόσωπός τους, είχαν εντυπώσει στην τεχνική του Carulli και σε όψεις της, όπως το συγκεκριμένο άρπισμα, που ο τελευταίος χαρακτηρίζει ως «δύσκολο». Δεύτερο στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι υπάρχει απόλυτη ταύτιση (και ως εκ τούτου ιστορική συνέχεια στην τεχνική της κιθάρας) μεταξύ του Αναστασίου Μάλτου, ο οποίος χρησιμοποιεί την συγκεκριμένη τεχνική, και του Νικολάου Φλογαΐτη, ο οποίος, σύμφωνα με το σύγγραμμά του *Συνοπτική Γραμματική*, κατανέμει τα δάκτυλα του δεξιού χεριού ως εξής: αντίχειρας για την 6^η, 5^η και 4^η χορδή, δείκτης για την 3^η, μέσος για την 2^η και παράμεσος για την 1^η. Και πάλι αυτό συμβαίνει εξαιτίας της συνεχιζόμενης επιρροής της Ιταλικής Σχολής κιθάρας, και ιδιαίτερα του Ferdinando Carulli, στους Έλληνες κιθαριστές, από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και ύστερα.

2.3.2 Τεχνικές αριστερού χεριού

2.3.2.1 Διπλοί φθόγγοι

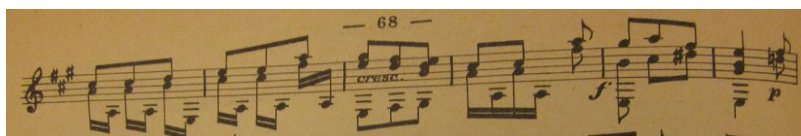
Στις διασκευές *Λουκία του Λαμερμούρου*¹⁰⁹ και *Τροβατόρε-Βέρδη*¹¹⁰ του Νικολάου Ξανθόπουλου παρατηρείται έντονη χρήση διπλών φθόγγων σε διάστημα τρίτης και, λιγότερο, σε διάστημα έκτης.



Παράδειγμα 2.16: Γεώργιος Α. Ξανθόπουλος, *Λουκία του Λαμερμούρου*, μ. 14-16

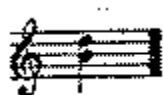
¹⁰⁹ Για την παρούσα διασκευή του Γ. Α. Ξανθόπουλου σημειώνεται: «Η τετραωδία αυτή είναι από τας ολίγας διασκευάς, άς ο μεμουςωμένος ημών συνεργάτης έχει εξαιρετικώς επιτύχει. Περισσότερον δια την καλλιέργειαν της μάγου τέχνης το φως των οφθαλμών αυτού χρησιμοποίησας ο κ. Γ. Ξανθόπουλος, παρά εις θέαν ματαιών εγκοσμίων πραγμάτων, δικαιούται υπέρ πάντα άλλον να απολαύει της τιμής και ευγνωμοσύνης των υπέρ της θείας τέχνης ενδιαφερομένων» (Ανυπόγραφο, *Μουσική* 29, 1914, σ. 149).

¹¹⁰ Αναφέρεται: «Το ωραίον τούτο σύνθεμα, το οποίο προς κιθάραν διασκεύασε μετά εξαιρετικής ειδικότητος ο πολύτιμος ημών συνεργάτης, κ. Γ.Α. Ξανθόπουλος, είνε η δυωδία εκ του μελοδράματος *Τροβατόρε* του Βέρδη Άρια “Si, la Stanchezza”. Οι εκ των αναγνωστών της μουσικής πεποίθαμεν ότι θα συνομολωγήσωσι την μεγάλην επιτυχίαν της διασκευής ην τόσον εντέχνως προσήρμοσε ο κ. Γ. Ξανθόπουλος, ο ολόκληρον μουσικήν βιβλιοθήκην άπνυ φιλοπόνως δημιουργήσας παρ’ ημιν. Ειρήσθω δ’ ότι το ανέκδοτον τούτο τεμάχιον πρώτην φοράν δημοσιεύεται εν τη “Μουσική”» (Ανυπόγραφο, *Μουσική* 41, 1915, σ. 71).



Παράδειγμα 2.17: Γεώργιος Α. Ξανθόπουλος, *Τροβατόρε-Βέρδη*, μ. 22-27

Ο Ferdinando Carulli, για την παραγωγή των διπλών φθόγγων (τρίτης), σημειώνει: «Το ρε και το σι παράγονται αμφοτέρα επί της δευτέρας χορδής, πρέπει λοιπόν να εκτελέσωμεν το Ρε εν τη θέσει του το σι δε επί της τρίτης χορδής εις το 4^{ov} διάστημα».¹¹¹



Παράδειγμα 2.18: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος α΄*, σ. 14

Επίσης: «Το σολ και το μι παράγονται αμφοτέρα επί του καντινίου· θα εκτελέσωμε το σολ εν τη θέσει του, το δε μι επί της δευτέρας χορδής εις το πέμπτον διάστημα».¹¹²



Παράδειγμα 2.19: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος α΄*, σ. 14

Για την εκτέλεση των διπλών φθόγγων σημειώνει: «Εις την κιθάραν εκτελούνται μερικά μελωδία με διπλούς φθόγγους, δηλ. εις τρίτας, έκτας, όγδοας και δέκατας. Προς ευχερή εκτέλεσιν των διπλών φθόγγων ανάγκη όπως τουλάχιστον ο εις των δύο δακτύλων σύρεται επί της χορδής χωρίς να υψούται δια να χρησιμεύση ως στήριγμα, άλλως οι μεν φθόγγοι δεν θα εκτελούνται καλώς, αι δε φράσεις καθίστανται δυσκολότεραι».¹¹³ Για το συρόμενο δάκτυλο του αριστερού χεριού, στο οποίο αναφέρεται με την παραπάνω διατύπωση, σημειώνει επιπροσθέτως: «οι αριθμοί οι έχοντες σύζευξιν άνωθεν ή κάτωθεν δεικνύουν τους δακτύλους οι οποίοι οφείλουν να σύσωνται χωρίς να αφίνονται[sic]».¹¹⁴



Παράδειγμα 2.20: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β΄*, *Γύμνασμα*, σ. 21, μ. 1-5

¹¹¹ Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος α΄*, σ. 14.

¹¹² Στο ίδιο.

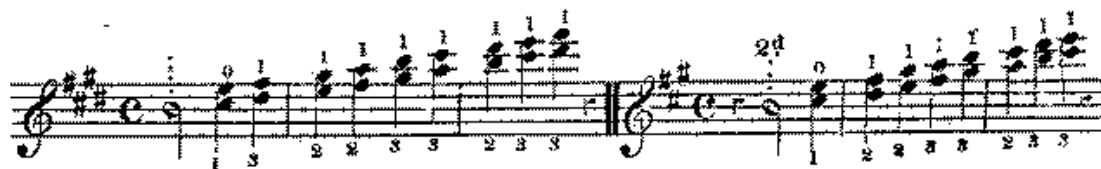
¹¹³ Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β΄*, σ. 21.

¹¹⁴ Στο ίδιο.



Παράδειγμα 2.21: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β'*, *Andantino*, σ. 22, μ. 1-5

Ο Fernando Sor, συμπλέοντας με τον Carulli στην χρησιμοποίηση κοινού δακτύλου στην διαδοχή διπλών φθόγγων (σε απόσταση διαστήματος τρίτης), αναφέρει: «Τοποθετώντας το δεύτερο δάχτυλο σε αυτήν [δεύτερη χορδή] και το πρώτο δάκτυλο στην πρώτη, πρέπει να ακολουθήσω τα διατονικά διαστήματα για το πρώτο δάκτυλο (το οποίο πρέπει να συρθεί κατά μήκος της χορδής) και να πιέζω την δεύτερη με το δεύτερο δάκτυλο, εάν η τρίτη είναι μεγάλη, και με το τρίτο, εάν η τρίτη είναι μικρή».¹¹⁵



Παράδειγμα 2.22: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, παρ. 37, σ. VIII

Για το δεύτερο δάκτυλο σημειώνει: «Στο παράδειγμα 34, είναι εμφανής η προσοχή στο δεύτερο δάκτυλο όσον αφορά τις αποστάσεις που αυτό πρέπει να διανύσει, διότι δεν αφήνει την τρίτη χορδή και δίνει σε κάθε νότα την απαιτούμενη τρίτη».¹¹⁶



Παράδειγμα 2.23: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, παρ. 34, σ. VIII

Για την εκτέλεση διπλών φθόγγων (σε διαστηματική απόσταση έκτης) ακολουθεί την ίδια αρχή, δηλαδή τη χρησιμοποίηση κοινού δακτύλου στην διαδοχή διαστημάτων έκτης, όπως επίσης και τη χρησιμοποίηση ανοικτών χορδών, σημειώνοντας: «η υπερβολική μετακίνηση των δακτύλων στα τάστα μάλλον, παρά η χρήση ανοικτών χορδών, αυξάνει την δυσκολία και προτιμώ να ακούω εκτελέσεις με την σκέψη “Φαίνεται να μην κάνει τίποτα, είναι τόσο εύκολο” παρά “Πόσο δύσκολο μπορεί να είναι! Φαίνεται να θέλει κάτι να αποδείξει!”».¹¹⁷

¹¹⁵ Sor, ό.π., σ. 24.

¹¹⁶ Στο ίδιο, σ. 25.

¹¹⁷ Στο ίδιο, σ. 26.



Παράδειγμα 2.24: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, παρ. 48, σ. X

Ο Ναπολέον Coste, ακολουθώντας τις διδαχές του Sor, χρησιμοποιεί την ίδια τεχνική (κοινό δάκτυλο συρόμενο).



Παράδειγμα 2.25: Ναπολέον Coste, *Study 20*, μ. 1-5



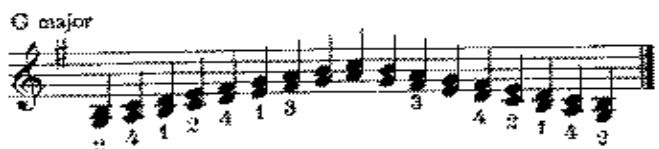
Παράδειγμα 2.26: Ναπολέον Coste, *Feuilles d'automne*, παραλλαγή 2, μ. 1-2

Ο Dionisio Aguado πρεσβεύει μια εντελώς διαφορετική οπτική όσον αφορά την εκτέλεση διπλών φθόγγων (σε απόσταση τρίτης). Έτσι λοιπόν σημειώνει: «Πρέπει να τονιστεί ότι όλες οι τρίτες εκτελούνται με το πρώτο και το τρίτο δάκτυλο του αριστερού»¹¹⁸ και σε άλλο σημείο: «Οι τρίτες πρέπει να εκτελούνται εύκολα χωρίς να εμπλέκεται ο αριστερός βραχίονας και διασφαλίζοντας ότι ο αριστερός αντίχειρας αντισταθμίζει την πίεση των δακτύλων».¹¹⁹



Παράδειγμα 2.27: Dionisio Aguado, *New guitar method*, σ. 94

Επίσης, παραθέτει κλίμακες με τρίτες, όπου δεν χρησιμοποιεί την τεχνική του συρόμενου κοινού δακτύλου.



Παράδειγμα 2.28: Dionisio Aguado, *New guitar method*, ασκ. 61, σ. 98

¹¹⁸ Aguado, *New guitar method*, σ. 94.

¹¹⁹ Στο ίδιο.

Ενδεχομένως η παραπάνω κλίμακα, με την τεχνική των Carulli και Sor, να είχε την εξής δακτυλοθεσία:

♩ αιαίσθησις

2 2 0 2 2 0 2 2
3 4 2 3 4 2 3 3

Όσον αφορά τους διπλούς φθόγγους (έκτες), ο Aguado σημειώνει: «Στο παράδειγμα 1, θα παρατηρηθεί πως το δάκτυλο της χαμηλής νότας είναι το ίδιο σε όλες τις έκτες όταν διάφορα δάκτυλα εκτελούν τις υψηλές νότες. Πρέπει επίσης να παρατηρηθεί πως ο κάθε διπλός φθόγγος μπορεί να εκτελεστεί με διαφορετικά δάκτυλα».¹²⁰

Παράδειγμα 2.29: Dionisio Aguado, *New guitar method*, άσκ. 66, σ. 99

Σε αυτό το παράδειγμα, ο Aguado χρησιμοποιεί την τεχνική του συρόμενου κοινού δακτύλου, διότι, όπως προαναφέρθηκε, γνώριζε την μέθοδο του Carulli,¹²¹ αλλά παραθέτει και διαφορετική δακτυλοθεσία για κάθε διπλό φθόγγο, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με τις διδαχές του Sor¹²² και του Carulli,¹²³ οι οποίοι χρησιμοποιούσαν στην εκτέλεση διπλών φθόγγων (σε έκτες) μόνο την τεχνική του κοινού συρόμενου δακτύλου. Ο Francisco Tárrega παραθέτει άσκηση με διπλούς φθόγγους όπου δεν χρησιμοποιεί κοινό συρόμενο δάκτυλο αλλά ακολουθεί το παράδειγμα του Aguado (Aguado, *Method*, σ. 98· πρβλ. Tárrega, *Study*, σ. 8, 2.3.1.2).

Τα παραπάνω αναδεικνύουν μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στους Carulli και Sor, οι οποίοι χρησιμοποιούσαν την τεχνική του κοινού συρόμενου δακτύλου και στους Aguado και Tárrega, οι οποίοι δεν την χρησιμοποιούσαν. Ο Aguado χρησιμοποιούσε την ρηξικέλευθη τεχνική των δύο συρόμενων δακτύλων στην εκτέλεση διπλών φθόγγων με απόσταση διαστήματος τρίτης, κάτι που δεν χρησιμοποιείτο από κανέναν κορυφαίο κιθαριστή, σύγχρονο ή ελάχιστα μεταγενέστερό του.

Επίσης, και σύμφωνα με τα ιστορικά στοιχεία που παρατέθηκαν, όσον αφορά τις πολιτισμικές επιρροές που δέχθηκε η Κωνσταντινούπολη κατά τον 19^ο αιώνα και

¹²⁰ Στο ίδιο, σ. 99.

¹²¹ Jeffery, ό.π., σσ. 9-19.

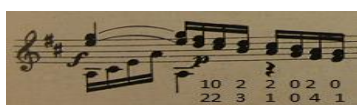
¹²² Sor, ό.π., σ. 26.

¹²³ Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τόμος β΄*, σ. 21.

στις αρχές του 20^{ου} από την Ιταλία και την Γαλλία, εξάγεται το συμπέρασμα πως ο Γ. Λ. Ξανθόπουλος προφανώς χρησιμοποιούσε την τεχνική των Carulli και Sor, όσον αφορά την εκτέλεση διπλών φθόγγων (τριτών και εκτών). Το συμπέρασμα αυτό μπορεί να εξαχθεί και από την τεχνική δυσκολία των φράσεων που εμπεριέχονται στις διασκευές του Ξανθόπουλου και στις οποίες περιλαμβάνονται διπλοί φθόγγοι, διότι δίχως την χρησιμοποίηση κοινού συρόμενου δακτύλου η τεχνική τους δυσκολία αυξάνεται.



Παράδειγμα 2.30: Γεώργιος Λ. Ξανθόπουλος, *Λουκία του Λαμερμούρου*, μ. 14-15



(το ως άνω παράδειγμα με τεχνική κοινού συρόμενου δακτύλου, εν προκειμένω του δευτέρου)



Παράδειγμα 2.31: Γεώργιος Λ. Ξανθόπουλος, *Τροβατόρε-Βέρδη*, μ. 72-73



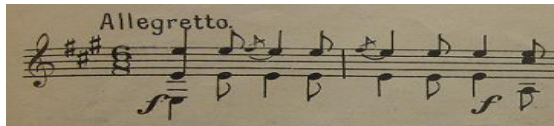
(το ως άνω παράδειγμα με τεχνική κοινού συρόμενου δακτύλου, εν προκειμένω του τρίτου)

2.4 Πληροφορίες περί κιθαριστικής τεχνικής από τον Ferdinando Carulli

Στο έργο *Η λευκή κυρία*¹²⁴ του Ferdinando Carulli που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Μουσική* το 1915, παρατηρείται το μουσικό φαινόμενο της επέρισης. Κατά τον Carulli λοιπόν «η επέρισις είναι είς μικρός φθόγγος όστις χρησιμεύει προς στολισμόν της μουσικής. Ούτος λαμβάνει το ήμισυ της αξίας του επομένου φθόγγου και ενούται μετ' αυτού».¹²⁵

¹²⁴ Για το παραπάνω έργο σημειώνεται: «Ο δε 43^{ος}, έργον της εμπνεύσεως του F. Carulli, το οποίον δια τους κιθαριστάς ιδιαίτέρως δημοσιεύομεν. Ελπίζομεν δ' ότι αι λεπταί και ευπαθείς μελωδικαί αυτού γραμμαί θα εκτιμηθώσι δεόντως παρ' αυτών» (Ανυπόγραφο, *Μουσική* 42-43, 1915, σ. 120).

¹²⁵ Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β'*, σ. 7.



Παράδειγμα 2.32: Ferdinando Carulli, *Η λευκή κυρία*, μ. 1-2

Ο Carulli στη μέθοδό του παραθέτει παράδειγμα τρόπου εκτέλεσης των επερείσεων.



Παράδειγμα 2.33: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β', σ. 7*



Παράδειγμα 2.34: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β', σ. 7*

Στο έργο *Λευκή κυρία*, ο Ferdinando Carulli χρησιμοποιεί την τεχνική των συζευγμένων διπλών φθόγγων και πιο συγκεκριμένα των συζευγμένων διπλών φθόγγων σε έκτες.



Παράδειγμα 2.35: Ferdinando Carulli, *Η λευκή κυρία*, μ. 18

Στην *Μέθοδό* του παραθέτει μάθημα «προς εξάσκησιν εις τους συζευγμένους διπλούς φθόγγους».¹²⁶



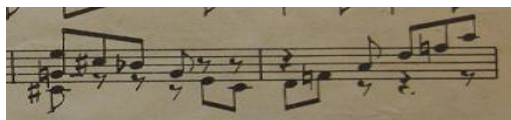
Παράδειγμα 2.36: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β', Μάθημα προς εξάσκησιν εις τους συζευγμένους διπλούς φθόγγους*, σ. 6-7, μ. 1-6

Ο Carulli υποστηρίζει ότι πραγματοποιείται σύζευξη διπλών φθόγγων μόνο ανά δύο, διότι περισσότεροι συζευγμένοι διπλοί φθόγγοι δεν θα γίνουν ακουστοί.¹²⁷

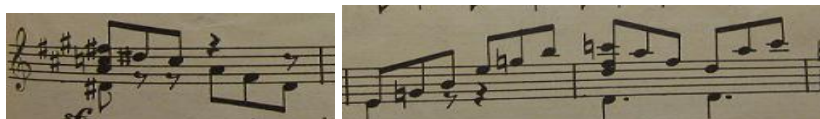
¹²⁶ Στο ίδιο, σ. 6.

¹²⁷ Στο ίδιο.

Στο συγκεκριμένο έργο, επίσης, ο Carulli χρησιμοποιεί τις διάφορες θέσεις της κιθάρας προκειμένου να αποδοθούν οι αναλυμένες συγχορδίες των παρακάτω μέτρων:



Παράδειγμα 2.37: Ferdinando Carulli, *Η λευκή κυρία*, μ. 24-25



Παράδειγμα 2.38: Ferdinando Carulli, *Η λευκή κυρία*, μ. 26-27

Ο Carulli δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην χρησιμοποίηση διαφορετικών θέσεων στην κιθάρα στο δεύτερο μέρος της μεθόδου του. Υποστηρίζει ότι η κιθάρα έχει πέντε θέσεις¹²⁸ που αντιστοιχούν στους φθόγγους της 1^{ης} χορδής Φα (1^ο τάστο), Σολ (3^ο τάστο), Λα (5^ο τάστο), Σι (7^ο τάστο) και Ντο (8^ο τάστο), χωρίς να υπολογίζεται η ανοικτή χορδή. Αποδοκιμάζει, στη μέθοδό του, όσους υποστηρίζουν πως κάθε διάστημα (τάστο) αποτελεί θέση, διότι η αλλοίωση των φθόγγων και, κατά συνέπεια, η μετακίνηση της βαθμίδας (barre) κατά ένα τάστο δεν συνιστά, κατά τη γνώμη του, αλλαγή θέσης.¹²⁹ Έτσι, παραθέτει παράδειγμα με πρακτική εφαρμογή όλων των προαναφερθέντων.



Παράδειγμα 2.39: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β'*, Παράδειγμα, σ.11

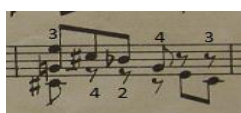
Σε άλλο σημείο της μεθόδου του, ο Carulli αναφέρει πως η δεύτερη θέση χρησιμεύει για τους φθόγγους Λα και Μι, η τρίτη θέση για τους φθόγγους Φα και Ντο, η τέταρτη θέση για τους φθόγγους Σολ και Ρε.¹³⁰ Σύμφωνα με τις παραπάνω διδαχές του, το συγκεκριμένο σημείο θα μπορούσε να εκτελεστεί με την εξής δακτυλοθεσία:

¹²⁸ Στο ίδιο, σ.10.

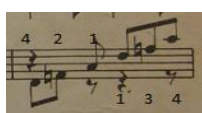
¹²⁹ Στο ίδιο.

¹³⁰ Στο ίδιο, σ. 13.

Τέταρτη θέση



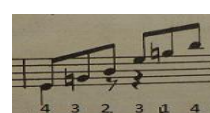
Τέταρτη θέση



Δεύτερη θέση



Δεύτερη θέση



Όσον αφορά την τεχνική του δεξιού χεριού και, πιο συγκεκριμένα, την κατανομή των δακτύλων στις χορδές της κιθάρας, ο Carulli, στο πρώτο μέρος της μεθόδου του, τοποθετεί τον αντίχειρα στην 6^η, 5^η και 4^η χορδή, τον δείκτη στην 3^η και 2^η και τον μέσο στην 1^η¹³¹. Τονίζει, όμως, ότι «εις τα αρπίσματα ανάγκη να κρούωμεν άλλοτε την τρίτην χορδήν με τον αντίχειρα και άλλοτε την πέμπτην και την τετάρτην με τον δείκτην και τον μέσον»¹³². Επίσης, σε άλλο σημείο του πρώτου μέρους της μεθόδου του, παραθέτει παράδειγμα αρπίσματος έξι φθόγγων [όπου (.) = αντίχειρας δεξιού χεριού, (..) = δείκτης, (...) = μέσος].



Παράδειγμα 2.40: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τόμος α΄, Αρπίσματα έξ φθογγήμων*, σ. 9

Έτσι το άρπισμα από το έργο του Carulli *Λευκή κυρία*, σύμφωνα με τα προαναφερθέντα, δακτυλοθετείται, όσον αφορά το δεξί χέρι, ως εξής:

p m i m p m



Παράδειγμα 2.41: Ferdinando Carulli, *Η λευκή κυρία*, μ. 34

Όλα τα παραπάνω στοιχεία σχετικά με τις διδασχές του Carulli και την εφαρμογή τους στο συγκεκριμένο έργο που δημοσιεύτηκε στο μουσικοφιλολογικό περιοδικό *Μουσική* εν έτει 1915, παρατίθενται προκειμένου να κατανοηθεί ο τρόπος δακτυλοθεσίας και, γενικότερα, της αντιμετώπισης παρόμοιων τεχνικών ζητημάτων σε έργα ή διασκευές Ελλήνων κιθαριστών της εποχής. Η παραπομπή στον Carulli οφείλεται στην προαναφερθείσα επιρροή του στους Έλληνες κιθαριστές, που αποδεικνύεται περίτρανα με την παραπάνω δημοσίευση. Επίσης, οι περισσότερες πληροφορίες παρέχονται από τον Carulli στο δεύτερο μέρος της μεθόδου του (κατά τις εκδόσεις Γαϊτάνου). Τεκμηριώνεται έτσι ο βαθμός αφομοίωσης της τεχνικής του Carulli από τους Έλληνες κιθαριστές των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

¹³¹ Βλ. στο παρόν, 1.4.1.1, παράθεμα με αριθμό υποσημ. 122.

¹³² Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τόμος α΄*, σ. 4.

Κεφάλαιο 3

1922-1940: Η κιθάρα στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου¹

3.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο

Την δεκαετία του '20 ξεκίνησε η διεύρυνση του ρεπερτορίου της κλασικής κιθάρας, καθώς μη κιθαριστές συνθέτες όπως ο Federico Moreno Torroba, ο Manuel Ponce, ο Alexander Tansman, ο Cyril Scott, ο Manuel de Falla, έστρεψαν την προσοχή τους στο συγκεκριμένο όργανο. Το γεγονός οφείλεται στον Ισπανό κιθαριστή Andrés Segovia, ο οποίος παρότρυνε τους προαναφερθέντες να συνθέσουν έργα για κιθάρα. Ιδιαίτερα για τον Ponce,² ο ίδιος έλεγε πως «έσωσε την κιθάρα»,³

¹ Οι Βερέμης και Κολιόπουλος σημειώνουν: «Η περιοδολόγηση του ελληνικού Μεσοπολέμου δεν μπορεί να παρακολουθήσει πιστά την ιστορία των μεγάλων ευρωπαϊκών οικονομιών. Πρώτον, γιατί ο μελετητής θα πρέπει να ανατρέξει στη διαδικασία διανομής των ιδιοκτησιών γης, η οποία αρχίζει κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και κλιμακώνεται, μετά το 1922, με την έλευση των Μικρασιατών προσφύγων. Και, δεύτερον, γιατί η τομή και αφετηρία του ελληνικού Μεσοπολέμου δεν είναι το 1918, που ισχύει για τη Δυτική Ευρώπη, αλλά το 1922, καταληκτήριο έτος της ελληνικής πολεμικής προσπάθειας και αφετηρία μιας νέας εποχής για την ελληνική οικονομία. Η περίοδος 1922-1927 χαρακτηρίζεται από τις προσπάθειες διευθέτησης του προσφυγικού ζητήματος και από την κυμαινόμενη πορεία της δραχμής. Αντιθέτως, από το 1927 ή από το 1932 η χώρα μπαίνει σε πορεία ανόρθωσης και σταθεροποίησης του νομίσματος. Η διεθνής οικονομική κρίση του 1929, που έπληξε την Ελλάδα με καθυστέρηση, το 1932, αναγκάζει το κράτος να λάβει μέτρα προστατευτισμού και ενίσχυσης της εγχώριας αγοράς. Από το 1936 έως το 1940 η δικτατορική διακυβέρνηση του Ιωάννη Μεταξά εντείνει τον κρατικό σχεδιασμό και προετοιμάζει την Ελλάδα για τη μεγάλη σύγκρουση» (Βερέμης/Κολιόπουλος, *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*, σσ. 440-441). Επίσης, σε άλλο σημείο αναφέρουν τα εξής: «Το έτος 1922 είναι η πραγματική αφετηρία του 20^{ου} αιώνα για τους Έλληνες. Η περίοδος που προηγήθηκε χαρακτηρίζεται από τη σταδιακή παγίωση του κοινοβουλευτισμού, τη δημιουργία κράτους δικαίου και την εδαφική επέκταση της Ελλάδας. Έως το 1922 όλα αυτά είχαν πραγματοποιηθεί. Λίγοι αντιλαμβάνονταν ότι το έτος αυτό θα γινόταν ορόσημο μιας νέας εποχής, και ότι η τραγική κατάληξη της Μικρασιατικής εκστρατείας θα εισήγε καινοφανή προβλήματα στον πολιτικό βίο» (στο ίδιο, σ. 542). Ο Βεργόπουλος επισημαίνει επίσης για τον Ελληνικό Μεσοπόλεμο: «Η περίοδος του μεσοπολέμου είναι κατ' εξοχήν η εποχή στην οποία ανθίζει η νεοελληνική κοινωνιολογική, οικονομική και πολιτική σκέψη» (Βεργόπουλος, *Εθνισμός και οικονομική ανάπτυξη. Η Ελλάδα στο μεσοπόλεμο*, σ. 125).

² Ο F. M. Torroba, στις 10.3.82 δήλωνε για τον Ponce: «Μιλώντας για τον Μασέτρο Ponce, αναφέρομαι σ' ένα μεγάλο συνθέτη, όχι μόνο της κιθάρας, αλλά και άλλων οργάνων και γι' αυτό οφείλω να εκφράσω δημόσια το θαυμασμό μου. Ήταν το 1923 όταν ο Andrés Segovia σε μίαν από τις περιοδείες του στο Μεξικό, μου μίλησε για ένα σπουδαίο νεαρό Μεξικανό μουσικό που γνώρισε. Μου κίνησε το ενδιαφέρον να μελετήσω προσεχτικά το έργο του νέου συνθέτη. Το πρώτο άκουσμα με εντυπωσίασε βαθιά και, αν και επρόκειτο για ελαφρά μουσική, διαφαινόταν το εξαιρετικό ταλέντο και η πηγαία ευαισθησία του δημιουργού. Ήταν η φημισμένη *Estrellita*. Λίγο αργότερα άκουσα έργα του για κιθάρα solo και για ορχήστρα και τότε γοητεύτηκα οριστικά απ' τη λεπτότητα, την ομορφιά και τη φαντασία που τον αναδείκνυαν σαν συνθέτη πρώτης κλάσης. Η ικανότητά του να συνθέτει ήταν εκπληκτική. Μου έλεγε ο Segovia ότι ένα απόγευμα σ' ένα *caffe* στο Παρίσι, σε μια χαρτοπετσέτα έγραψε ένα κομμάτι σε στυλ Bach, τόσο όμοιο με το στυλ του μεγάλου συνθέτη, που ακόμα και σήμερα θα χρειαζόταν ένας ειδικός μουσικολόγος για να ξεχωρίσει το έργο του Ponce. Σ' ένα απ' τα ταξίδια μου στο Μεξικό, όταν ο Ponce ήταν ήδη ανήμπορος να συνθέσει εξαιτίας της αρρώστιας του, κατάλαβα καλά ότι εκτός από λαμπρό μουσικό ήταν και εξαιρετικός άνθρωπος. Τέλος, μ' αυτές τις λίγες γραμμές, θα 'θελα να απονεύω φόρο τιμής και θαυμασμού στο συνθέτη και στο φίλο» (Τζωρτζινάκης, «Manuel Maria Ponce», *Tar* 13, 1986-1987, σσ. 35-48).

³ Tanenbaum, «Perspectives on the classical guitar in the twentieth century», στο: V. A. Coelho (επιμ.), *The Cambridge companion to the guitar*, σσ. 182-206.

διότι σε αυτόν άνηκε εκείνη την εποχή (1925-1940) το μεγαλύτερο μέρος της συνθετικής παραγωγής για κιθάρα και επίσης θεωρούσε γενικά πως «το κλειδί για την επικύρωση του οργάνου βρισκόταν στο ρεπερτόριο».⁴ Από την πλευρά του ο Ponce, ορμώμενος⁵ από ρεσιτάλ του Segovia στο Μεξικό (1923), όπου είχε παραστεί, αναγνωρίζει, πέρα από τη μουσική ωριμότητα και την πρωτοτυπία, την προσπάθεια του Segovia «να πλουτίσει το φτωχό ρεπερτόριο της κιθάρας»,⁶ προσπάθεια η οποία είχε ξεκινήσει από την προηγούμενη κιόλας δεκαετία. Έτσι, ο Ponce συνθέτει το έργο *Sonata Mexicana* και το στέλνει στον Segovia.

Όσον αφορά τα ευεργετικά αποτελέσματα αυτής της νέας τάσης, ο κιθαριστής και μουσικολόγος Angelo Gilardino διατυπώνει την ακόλουθη άποψη: «ο συνθέτης, κατέχοντας το κλειδί που ρυθμίζει τα στοιχεία του κιθαριστικού παιχνιδιού (τουλάχιστον ως προς το σημείο που τον ενδιαφέρει) και παραμένοντας παράλληλα ανεπηρέαστος από την εξάρτηση που αναπόφευκτα δέχεται ο ερμηνευτής από το όργανο, κατορθώνει συχνά να δημιουργήσει κιθαριστικές καταστάσεις νέες και αποτελεσματικές, πρωτόγνωρες και για τον ίδιο τον κιθαρίστα [sic]».⁷ Έτσι, η επαφή των συνθετών με το όργανο, «ανάγκασε τους πιο ικανούς και ευαίσθητους κιθαρίστες [sic] να επιφέρουν μια πραγματική επανάσταση στην τεχνική τους, σε σχέση με τη δυνατότητα να ερμηνεύουν όλο το σύγχρονο ρεπερτόριο».⁸

Όμως, παρά τα προαναφερθέντα, η εργογραφία για κιθάρα δεν ακολούθησε από άποψη σύνθεσης την υπόλοιπη μουσική παραγωγή που σημείωνε σημαντικές αλλαγές, καθώς λίγοι από τους συνθέτες της μουσικής πρωτοπορίας των αρχών του 20^{ου} αιώνα χρησιμοποίησαν την κιθάρα και μόνο σε ελάχιστα έργα μουσικής δωματίου.⁹ Για τη συγκεκριμένη ανακολουθία υπαίτιος αποδεικνύεται ο Andrés Segovia, ο οποίος αποτελούσε την «αιχμή του δόρατος» για την σολιστική κιθάρα της εποχής και ο οποίος εξέφραζε τη δυσαρέσκειά του για τη μουσική πρωτοπορία των αρχών του 20^{ου} αιώνα¹⁰ αρνούμενος να ερμηνεύσει έργο που αφιερώθηκε σ' αυτόν

⁴ Στο ίδιο.

⁵ Ο Τζωρτζινάκης αναφέρει: «Το 1923 ο Segovia περιοδεύει στο Μεξικό για πρώτη φορά και συναντά τον Ponce. Ο Ponce πηγαίνει στο ρεσιτάλ κι ενθουσιάζεται από τη μουσική ωριμότητα, την πρωτοτυπία και την προσπάθειά του να πλουτίσει το φτωχό ρεπερτόριο της κιθάρας» (Τζωρτζινάκης, ό.π., σσ. 35-48).

⁶ Στο ίδιο.

⁷ Gilardino, «Χαρακτηριστικά της κιθαριστικής μουσικής στον 20^ο αιώνα», *Tar* 1 (1982), σσ. 25-28.

⁸ Στο ίδιο.

⁹ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

¹⁰ Ο Angelo Gilardino σημειώνει επί του θέματος: «Την περίοδο που ο Σεγκόβια, γύρω στην δεκαετία του '20, ξεκίνησε την σταυροφορία του για την κιθάρα, ενδιαφέρθηκε να παρακινήσει συνθέτες όπως οι Καστελνουόβο Τεντέσκο (ο οποίος μαζί με άλλους Ιταλούς συνθέτες όπως οι Αλφάνο, Ρεσπίγκι, Πιτζέτι, Καζέλα, Μαλιπιέρο, Γκεντίνι, Τομαζίνι, Ζαντονάι, συμβάλλει στην αναγέννηση της συμφωνικής μουσικής και ειδικότερα στην αναγέννηση της συμφωνίας, του συμφωνικού ποιήματος, της μουσικής δωματίου και του λιντ), Α. Τάνσμαν, Μ. Πόνσε κ.λ.π. και ξέχασε να απευθυνθεί σε συνθέτες όπως οι Ραβέλ, Χίντεμιθ [sic], Στραβίνσκυ, Μπέλλα Μπάρτοκ, οι οποίοι δυναμικά [sic] ήταν πρόθυμοι να γράψουν για κιθάρα. Ήταν πράγματι αμαρτία να μην έχει γίνει κάτι τέτοιο. Κι έτσι η επονομαζόμενη "προσφορά στο ρεπερτόριο της σύγχρονης κιθάρας", δοσμένη από αυτόν που είχε την δυνατότητα να δημιουργήσει σχέσεις με αυτούς τους συνθέτες αλλά επέλεξε συνθέτες δεύτερης σπουδαιότητας αντί πρώτης, θα πρέπει να επανεξεταστεί ιστορικά. Δηλαδή το μέγεθος αυτής της προσφοράς θα πρέπει σήμερα να κριθεί διαφορετικά. Βιάστηκαν να πουν ότι η κιθάρα μέσα από την επέμβαση αυτών των δημιουργών έφτασε στον Όλυμπο. Στην πραγματικότητα δεν έχουμε πολλούς

από τον Arnold Schoenberg¹¹ (*Serenade*, op. 24, 1923) και το οποίο αποτελεί πρώιμο παράδειγμα των πειραματισμών του συνθέτη στον σειραϊσμό.¹² Υποστήριζε μάλιστα πως «όποιος είναι μεγάλος συνθέτης, γράφει ωραία μουσική με το υπάρχον σύστημα, όπως ο Mozart». ¹³ Έτσι, σύμφωνα με τον Greene, «ο Segovia, μη ερμηνεύοντας έργα τα οποία δεν συμβάδιζαν με το ρομαντικό και λυρικό ιδίωμα, έθετε την κιθάρα σε κίνδυνο απουσίας της σημασίας της στο σύγχρονο μουσικό κόσμο». ¹⁴

Αντιθέτως, δέχεται¹⁵ και ενσωματώνει στο ρεπερτόριό του το έργο *Sonata Mexicana* του μπρεσιονιστή συνθέτη M. M. Ponce, το οποίο επαινέθηκε από τους κριτικούς. Όσον αφορά το συγκεκριμένο έργο, ο σημαντικός Ισπανός συνθέτης Manuel de Falla, ο οποίος κατείχε τα πρωτεία στη σύνθεση έργων για κιθάρα από μη κιθαριστές συνθέτες, συμβούλεψε τον Segovia να το περιλαμβάνει συχνά στα προγράμματά του. ¹⁶ Μετά από τα γεγονότα αυτά, ο Segovia έγραψε προς τον Ponce τα εξής: «Δίπλα στα έργα του Torroba και του De Falla προστέθηκε η *Mexicana* και η *Valentina*. Έχω να σου πω δύο πράγματα: ευχαριστώ και περιμένω καινούρια δουλειά, γιατί δεν πιστεύω να φαντάστηκες ότι θα αρκεστώ σ' αυτά». ¹⁷

Όμως, ο M. M. Ponce, ενώ προσέφερε σημαντικό αριθμό έργων στο ρεπερτόριο της κιθάρας, δεν εντάσσεται στη μουσική πρωτοπορία των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με τον Angelo Gilardino και όσον αφορά τη συνθετική πρωτοπορία στην κιθάρα, «οι σελίδες με τη μεγαλύτερη μουσική αξία που γράφτηκαν για κιθάρα από το 1930 και ύστερα οφείλονται σε συνθέτες που δεν άγγιζαν ποτέ το όργανο, εκτός, ίσως, μόνο από τον H. Villa-Lobos». ¹⁸ Βέβαια, ο M. M. Ponce δεν ανήκε στους κιθαριστές-συνθέτες, αλλά στους συνθέτες που αντιμετώπισαν την κιθάρα ως ακόμα ένα μέσο έκφρασης της δημιουργικής τους φαντασίας χωρίς ίχνος επίδειξης τεχνικής δεξιότητας. Όπως όμως προαναφέρθηκε, δεν υπήρξε καινοτόμος στις μουσικές του ιδέες. Ακριβώς αυτό το στοιχείο συνέπλεε με την «συντηρητική μουσική γλώσσα και τον λαϊκό λυρισμό»¹⁹ που υπηρετούσε ο Segovia.

Η εισαγωγή της κιθάρας στη μουσική βιομηχανία και πιο συγκεκριμένα στη δισκογραφία, συνέβαλε στη ραγδαία αύξηση της δημοτικότητας του οργάνου στο ευρύ κοινό. Έτσι, το δισκογραφικό ξεκίνημα σε ευρωπαϊκό επίπεδο, έχοντας προηγηθεί η ηχογράφηση του Agustín Mangoré Barrios²⁰ στο Montevideo και το συμβόλαιο που το 1921 υπέγραψε με την Odeon,²¹ έγινε με τον Miguel Llobet το

συνθέτες μεγάλης σπουδαιότητας που έγραψαν για κιθάρα» (Ντάκουρη, «Συνέντευξη του Angelo Gilardino», *Tar* 11, 1985, σσ. 28-31).

¹¹ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

¹² Greene, *Julian Bream's 20th century guitar: An album's influence on the modern guitar repertoire*, διπλωματική εργασία, σ. 25.

¹³ Μηλιαρέσης, *Ηχοί και απόηχοι*, σ. 93.

¹⁴ Greene, ό.π., σ. 26.

¹⁵ Τζωρτζινάκης, ό.π., σσ. 35-48.

¹⁶ Στο ίδιο.

¹⁷ Στο ίδιο.

¹⁸ Gilardino, ό.π., σσ. 25-28.

¹⁹ Greene, ό.π., σ. 31.

²⁰ Stover, «Agustín Mangoré Barrios», *Tar* 3 (1983), σσ. 27-34.

²¹ Ο Hoke σημειώνει: «Η επόμενη περίοδος της δισκογραφικής του δραστηριότητας ήταν την περίοδο 1921-1929 με την Odeon. Το 1921 ο Barrios υπογράφει δισκογραφικό συμβόλαιο με την Odeon για

1925 και ακολούθησε ο Segovia το 1927, ο οποίος ηχογράφησε σε δίσκους των 78 στροφών έργα των F. Sor, J. S. Bach, J. Turina, F. Tárrega.²² Το ίδιο έτος, σε εργογραφικό επίπεδο, ο M. M. Ponce συνθέτει την περίφημη *Sonata III*²³ (Α΄ έκδοση: 1928)²⁴ και ο Barrios το *La Catedral*²⁵ (Α΄ έκδοση: 1955),²⁶ το οποίο ηχογράφησε το 1928-1929.²⁷ Ένα έτος πριν, ο Emilio Pujol εκδίδει, με την εταιρεία Max Eschig, μεταγραμμένα έργα των Narváez, Mudarra, Sanz, de Visée, Santiago de Murcia και J. S. Bach, προς διεύρυνση του ρεπερτορίου της κιθάρας.

Το 1928 αποτελεί έτος-ορόσημο στην εργογραφία για κιθάρα, αφού ο Βραζιλιάνος συνθέτης Heitor Villa-Lobos, ένας από τους πιο σημαντικούς μη κιθαριστές συνθέτες²⁸ (για την ακρίβεια ερασιτέχνης κιθαριστής, που χρησιμοποίησε το όργανο για να εξερευνήσει την παραδοσιακή μουσική της πατρίδας του),²⁹ ο οποίος διένυε τη δεύτερη και πιο δημιουργική συνθετική του περίοδο,³⁰ συγγράφει τις *12 σπουδές* για κιθάρα, οι οποίες χαρακτηρίστηκαν από τον Andrés Segovia παρόμοιες σε σημαντικότητα με τις *Σπουδές* για πιάνο του Frédéric Chopin.³¹ Ο

ηχογράφηση πέντε δίσκων τον χρόνο για πέντε χρόνια: εικοσιπέντε δίσκοι ηχογραφήθηκαν εκείνη την περίοδο. Οι πρώτοι δέκα δίσκοι ηχογραφήθηκαν χρησιμοποιώντας την ακουστική τεχνολογία (μηχανική χρησιμοποίηση της ηχογραφικής συσκευής με χρήσημανιβέλας). Οι επόμενοι δεκαπέντε χρησιμοποιώντας την ηλεκτρική τεχνολογία (χρησιμοποίηση μικροφώνου αντί χωνιού, το οποίο συγκεντρώνει τον ήχο, τον μετατρέπει σε ηλεκτρικό σήμα που ενισχύεται και μεταφέρεται σε μια βελόνα που το μεταφέρει στο κερύ του δίσκου) και έχοντας ένα διακριτό ηχητικά, καλύτερο αποτέλεσμα. Τα περισσότερα έργα που ηχογράφησε με την Odeon ήταν δικές του συνθέσεις. Όμως ηχογράφησε και έργα άλλων κιθαριστών (όπως το *Capricho Arabe* του Tárrega και το *Minuet* op. 11 του Sor) και διασκευές (όπως τα *Träumerei* του Schumann, *Minuetto n. 2* του Beethoven και *Loure* BWV 1009 του Bach)» (Hoke, *The guitar recordings of Agustín Barrios Mangoré: An analysis of selected works performed by the composer*, διδακτορική διατριβή, σ. 15).

²² Ανυπόγραφο, «Δισκογραφία Andrés Segovia», *Tar* 2 (1982), σσ. 45-48.

²³ Ο Τζωρτζιανάκης σημειώνει: «Το 1927, συνθέτει τη *σονάτα αρ. III* χρησιμοποιώντας για πρώτη φορά πιο σύγχρονο “λεξιλόγιο”. Η *σονάτα* έχει τρία μέρη: Allegro Moderato, Cancan, Allegro non troppo. Το πρώτο μέρος είναι φόρμα [sic] *σονάτας*. Γνωρίζοντας για καλά την κιθάρα, ο Ponce γράφει εξαντλώντας τις τεχνικές δυσκολίες κι έτσι αυτό το μέρος είναι από τα δυσκολότερα έργα του. Το δεύτερο μέρος είναι ένα απλό νοσταλγικό τραγούδι. Το τρίτο έχει φόρμα [sic] *Rondo* και ένα θαυμάσιο πέρασμα σε tremolo με ισπανικές επιρροές. Τέλος η Coda στο φινάλε είναι φτιαγμένη από μια σειρά αργές και δραματικές συγχορδίες» (Τζωρτζιανάκης, ό.π., σσ. 35-48).

²⁴ Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 113.

²⁵ Ο Hoke αναφέρει: «Η έμπνευση του Barrios βασίστηκε σε εμπειρία του στο Montevideo. Κατά την παραμονή του σε ξενοδοχείο άκουσε τις καμπάνες από τον ναό του San José. Το μέρος “Andante Religioso” έχει ως θέμα την προσέλευση στο ναό. Οι ήχοι των καμπανών προσδιορίζονται στην αρχή του μέρους. Η στοχαστική διάθεση αυτού του μέρους έρχεται σε αντίθεση με τη γρήγορη και ακούραστη φύση του “Allegro Solemne”. Αυτό το μέρος αντλεί την έμπνευσή του από την έξοδο του κοινού από το ναό στη δραστηριότητα και τη φασαρία της καθημερινής ζωής. Η αύξηση της δραστηριότητας και της κίνησης του δρόμου επιδεικνύεται με τη συνεχόμενη αύξηση των γρήγορων δεκάτων έκτων σε αρπίσματα και κλίμακες» (Hoke, ό.π., σσ. 33-34).

²⁶ Wade, «How Barrios was rescued from obscurity», *The guitar and the plugged string instruments* (2012), *Ιστολόγιο του Nacho Bellido στο διαδίκτυο*, <http://theguitar-blog.com/?p=404>, Internet 2015, σ. 1.

²⁷ Hoke, ό.π., σ. 33.

²⁸ Όπως σημειώνει ο Greene, «Στην ίδια κατηγορία ανήκει και ο Manuel de Falla παρόλο που συνέθεσε ελάχιστα για την κιθάρα και δεν ανήκει στον κύκλο συνθετών του Segovia» (Greene, ό.π., σ. 23).

²⁹ Στο ίδιο.

³⁰ Μονεμβασίτης, «Heitor Villa-Lobos», *Tar* 11 (1985), σσ. 32-35.

³¹ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

Ισπανός σολίστ δήλωνε επιπροσθέτως για τον Villa-Lobos³² ότι «γνωρίζει την κιθάρα τέλεια»³³ και ο Greene σημειώνει ότι «ο Villa-Lobos από κοινού με το *Homenaje* του Falla δημιούργησαν στο κιθαριστικό ρεπερτόριο καινούρια λεξιλόγια τεχνικής και αρμονικής υφής».³⁴ Κορυφαία έργα του εν λόγω συνθέτη, και συγκεκριμένα αυτής της περιόδου, θεωρούνται τα *14 Choros*.^{35/36} Η συνθετική επιτυχία των *Choros*, τα οποία εμπεριέχουν συνεχείς αναφορές στην βραζιλιάνικη παραδοσιακή μουσική,³⁷ εξηγείται από το γεγονός ότι ο Villa-Lobos κατά τα νεανικά του χρόνια αυτοσχεδίαζε με λαϊκούς μουσικούς «στους ρυθμούς και τις μελωδικές γραμμές του Choro».³⁸ Επίσης ο, κατά τον Isaias Savio, «καλύτερος κιθαριστής και συνθέτης της Λατινικής Αμερικής»,³⁹ Agustín Mangoré Barrios, πραγματοποιεί το τελευταίο του ρεσιτάλ (Αργεντινή, Ιούλιος 1928)⁴⁰ και, όπως μας πληροφορεί ο Savio, ανακοινώνει και δεύτερο, το οποίο όμως «ποτέ δεν μπόρεσε να το δώσει μιας και έλειψε το απαραίτητο ακροατήριο».⁴¹

Την ίδια χρονιά, ο Manuel Maria Ponce συνθέτει τη *Sonata romántica*, την οποία αφιερώνει στη μνήμη του F. Schubert.⁴² Το 1929, συνεχίζοντας την προσφορά του στο κιθαριστικό ρεπερτόριο, εκδίδει το έργο *Παραλλαγές και φούγκα πάνω στην Folia de España*, το οποίο ο Segovia θεωρεί «από τα σπουδαιότερα που γράφτηκαν

³² Ο Angelo Gilardino σημειώνει τα ακόλουθα όσον αφορά τον Villa Lobos: «Είναι επίσης αληθινό ότι ο Villa-Lobos έδωσε νέο στίγμα στη σύνθεση για κιθάρα. Σαν μοντέλο γραφής, σαν έρευνα μιας συγκεκριμενοποίησης του ιδιώματος που σε άλλους συνθέτες λείπει. Γιατί άλλοι συνθέτες προσαρμόζουν στην κιθάρα μοντέλα άλλης καταγωγής: πιανιστικής, ορχηστρικής γραφής, αλλά δεν είναι ικανοί να γράψουν με συγκεκριμένο τρόπο. Ενώ ο Villa-Lobos στάθηκε σ' αυτό το σημείο ανανεωτής. Οπότε η σημαντικότητά του είναι έξω από κάθε συζήτηση» (Ντάκουρη, ό.π., σσ. 28-31).

³³ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

³⁴ Greene, ό.π., σ. 24.

³⁵ Μονεμβασίτης, ό.π., σσ. 32-35.

³⁶ Ο Marchel Beaufils σημειώνει: «Οι ανεπανάληπτες συνθέσεις του [Villa-Lobos] είναι τα *14 Choros*, οι οποίες, εκτός από την πρώτη, που είναι για σόλο κιθάρα, έχουν γραφτεί στο Παρίσι. Αλλά τι είναι Choros; Τα Choros είναι φολκλορική μουσική. Το ρήμα choral σημαίνει κλαίω ενώ το Choro σημαίνει ο άνθρωπος που παραπονιέται. Ο πληθυντικός του Choro, είναι Choreos, που αντίθετα από τον ενικό σημαίνει χαρούμενα παιδιά και κατ' επέκταση τραγούδια που λένε αυτά τα παιδιά» (Κορίτου, «Villa-Lobos: Μια αναζήτηση στα χνάρια της ζωής του», *Tar* 10, 1984-85, σσ. 62-63).

³⁷ Greene, ό.π., σ. 24.

³⁸ Μονεμβασίτης, ό.π., σσ. 32-35.

³⁹ Savio, «Orígem e aspectos revolutivos do violão», μτφρ. Β. Ντάκουρη, *Tar* 3 (1983), σ. 33.

⁴⁰ Ο Ward σημειώνει: «Τον Αύγουστο του 1929 ο Παραγουανός κιθαριστής και συνθέτης Agustín Barrios έφτασε στη Βραζιλία. Ο Barrios συνέχιζε ακούραστος το καλλιτεχνικό του μονοπάτι το οποίο ακολουθούσε από το 1910 και κατά τη διάρκειά του ταξίδευε στη Λατινική Αμερική δίδοντας συναυλίες, διδάσκοντας και συνθέτοντας. Τη βραζιλιάνικη του απόπειρα ακολούθησε περίοδος απογοήτευσης στην Αργεντινή με την μικρή συμμετοχή του κοινού στο πρώτο του ρεσιτάλ στο Buenos Aires τον Ιούλιο του 1928, η οποία τον ανάγκασε να ακυρώσει το δεύτερό του ρεσιτάλ. Η μουσική του Barrios, που περιλάμβανε δικές του συνθέσεις σε κλασσικό και παραδοσιακό ύφος, φαινόταν εκτός μόδας και αναδρομική, σε αντίθεση με τους επαίνους που ακολουθούσαν τον Andrés Segovia, ο οποίος έπαιξε σε γεμάτα σπία στο Buenos Aires πριν τα ρεσιτάλ του Barrios. Η επίδραση από την καταστροφική υποδοχή στην πιο κοσμοπολίτικη περιοχή της Λατινικής Αμερικής ήταν αποθαρρυντική για τον Barrios, ο οποίος υποσχέθηκε να εγκαταλείψει την Αργεντινή, επειδή είχε απορριφθεί από το κοινό της» (Ward, *Agustín Barrios Mangoré: A study in the articulation of cultural identity*, διπλωματική εργασία, σ. 1).

⁴¹ Savio, ό.π., σ. 33

⁴² Τζωρτζινάκης, ό.π., σσ. 35-48.

για κιθάρα»⁴³ (ο Segovia εκείνη την περίοδο ανέπτυξε τη δισκογραφική του δραστηριότητα επικεντρώνόμενος κυρίως στα έργα του Manuel Ponce).⁴⁴ Τον επόμενο χρόνο συνθέτει την *Sonata clásica* στη μνήμη του F. Sor.⁴⁵

Πέραν όμως του συνθετικού έργου για κιθάρα, τα επόμενα χρόνια σηματοδοτούνται από γεγονότα και εκδόσεις που ανήκουν στον τομέα της εκμάθησης του οργάνου και της εισαγωγής του στην επίσημη εκπαιδευτική διαδικασία. Έτσι, το 1931 ο μαθητής του Tárrega, Emilio Pujol εκδίδει την θεμελιώδη μέθοδό του για κιθάρα, *Escuela razonada de la guitarra*, η οποία, κατά τον συγγραφέα, βασίστηκε στις αρχές της τεχνικής του παλαιού του δασκάλου.⁴⁶ Παράλληλα ο Pujol ανέπτυξε έντονη σολιστική δραστηριότητα στην Ευρώπη, όπως και ο συμπατριώτης του Miguel Llobet.

Όσον αφορά στον τομέα της επίσημης εκπαίδευσης, όπως προαναφέρθηκε, το 1933 ο Αυστριακός κιθαριστής Karl Scheit διορίζεται καθηγητής κιθάρας στην Μουσική Ακαδημία της Βιέννης και έτσι ξεκινά η είσοδος της κιθάρας στα σημαντικά μουσικά εκπαιδευτήρια της Ευρώπης. Το ίδιο έτος ο Frank Martin συνθέτει το *Quatre pièces brèves*, που «είναι το πρώτο παράδειγμα έργου για κιθάρα το οποίο χρησιμοποιεί μοντερνιστικές συνθετικές τεχνικές και βέβαια το πρώτο που υιοθετεί την δωδεκάφθογγη τεχνική του Schoenberg»,⁴⁷ ενώ επιπροσθέτως «είχε αποδεσμευτεί από ισπανικές επιρροές».⁴⁸ Το έργο αυτό προορίζεται για τον Andrés Segovia, όμως δεν λαμβάνει καμία απόκριση,⁴⁹ προφανώς για τους αισθητικούς λόγους που επισημάνθηκαν σε προηγούμενο σημείο. Το επόμενο έτος (1934) ο Agustín Mangoré Barríos ξεκινά την ευρωπαϊκή του περιοδεία (κατά την οποία έδωσε μόνο λίγα ρεσιτάλ)⁵⁰ μέχρι και τον Φεβρουάριο του 1936, όπου γυρίζει στη Βενεζουέλα. Τα υπόλοιπα οκτώ χρόνια της ζωής του τα αφιέρωσε δίδοντας συναυλίες σε χώρες της Λατινικής Αμερικής χωρίς την ινδιάνικη περιβολή που χρησιμοποιούσε στις συναυλίες του την περίοδο 1930-1934.⁵¹

Κατά την διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ενώ στην υπόλοιπη Ευρώπη η κιθαριστική δραστηριότητα (ρεσιτάλ, εκδόσεις) σταμάτησε, η ανάπτυξη συνεχίστηκε στην Ισπανία και την Λατινική Αμερική και εργογραφικά στηρίχτηκε στους τρεις συνθέτες-στυλοβάτες της κιθάρας, Rodrigo, Villa-Lobos και Ponce. Έτσι, το 1939 ο Joaquín Rodrigo συνθέτει το *Concierto de Aranjuez*⁵² (πρώτη έκδοση:

⁴³ Στο ίδιο.

⁴⁴ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

⁴⁵ Τζωρτζινάκης, ό.π., σσ. 35-48.

⁴⁶ Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 119.

⁴⁷ Greene, ό.π. σ. 75.

⁴⁸ Μαυρουδής, «Ruggero Chiesa», *Tar* 4 (Μάιος 1983), σσ. 24-29.

⁴⁹ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

⁵⁰ Ο Ward σημειώνει ότι το ρεσιτάλ του στο Βασιλικό Ωδείο των Βρυξελλών (7.11.1934) είναι το μόνο εγγράφως πιστοποιημένο της περιόδου (Ward, ό.π., σ. 108).

⁵¹ Στο ίδιο, σ. 111.

⁵² Κατά τον Donis, «το αντιπροσωπευτικότερο έργο του νεοκαστικισμού» (Donis, *The Musicologist behind the Composer: The impact of historical studies upon the creative life in Joaquin Rodrigo's guitar compositions*, διπλωματική εργασία, σ. 38).

1949)⁵³ για τον Ισπανό κιθαριστή Regino Sáinz de la Maza, κοντσέρτο το οποίο αποτέλεσε και αποτελεί το πιο γνωστό έργο για κιθάρα και ορχήστρα. Το κοντσέρτο παρουσιάστηκε από τον Regino Sáinz de la Maza στη Βαρκελώνη, τη Μαδρίτη και το Μπιλμπάο (Bilbao) το 1940. Μάλιστα στην Μαδρίτη το ενθουσιώδες κοινό «περιέφερε τον Rodrigo στους δρόμους της παλιάς πόλης στους ώμους του».⁵⁴

Το 1940, ο Heitor Villa-Lobos παραδίδει στον Segovia, που εκείνη την περίοδο διέμενε στο Montevideo της Ουρουγουάης, τα 6 *πρελούδια* για κιθάρα (το έκτο έχει χαθεί), τα οποία στα επόμενα χρόνια θα αναγνωρίζονταν ως δείγματα της πλέον αντιπροσωπευτικής μουσικής για κιθάρα.⁵⁵ Τον Ιανουάριο του 1941, ο Ponce στέλνει ολοκληρωμένο στον Andrés Segovia το *Concierto del sur*, το οποίο είχε ξεκινήσει να συνθέτει το 1929 ακολουθώντας τις υποδείξεις⁵⁶ του Ισπανού σολίστα. Ο Segovia, ανταγωνιζόμενος τον Rodrigo (καθώς ο συνθέτης είχε αφιερώσει το *Concierto de Aranjuez* στον Regino Sáinz de la Maza), ερμηνεύει στις 4 Οκτωβρίου 1941 στο Montevideo και σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση το *Concierto del sur* του Manuel Ponce, υπό την διεύθυνση του ίδιου του συνθέτη.⁵⁷

3.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα

Κατά την δεκαετία του 1920, περίοδο που στη χώρα επικρατεί «μια αίσθηση σφρίγγους και νεότητας, κι ας συνυπάρχει με τις ενδημικές, πλέον, αυτομαστιγώσεις»,⁵⁸ παρατηρείται «μια μουσική αναγέννηση»⁵⁹ όπως μαρτυρά η Καίτη Ρωμανού, παρ'όλες τις ιδιαίτερες δύσκολες οικονομικοκοινωνικές συνθήκες που βίωνε εκείνη την περίοδο ο ελληνικός λαός.⁶⁰ Η Μικρασιατική καταστροφή

⁵³ Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid 1949.

⁵⁴ Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 128.

⁵⁵ Στο ίδιο.

⁵⁶ Ο Τζωρτζινάκης γράφει: «Ο Segovia και ο Villa-Lobos τον ενθάρρυναν πολύ. Στις αρχές του Δεκέμβρη 1940, είχε τελειώσει το 1^ο μέρος και μερικές μέρες αργότερα άρχισε το Andante. Τελειώνοντας και το Andante το έστειλε στον Segovia. Εκείνος, αφού το διάβασε, του ζήτησε μερικές αλλαγές σε ορισμένα αρπές για να μπορεί να ακουστεί καλύτερα στην κιθάρα η διάχυτη ροή που υπήρχε στην παρτιτούρα» (Τζωρτζινάκης, ό.π., σσ. 35-48).

⁵⁷ Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 129.

⁵⁸ Σκοπετέα, «Οι Έλληνες και οι εχθροί τους: Από τους Βαλκανικούς Πολέμους μέχρι τη Μικρασιατική Εκστρατεία», στο: Χ. Χατζηωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 141-163. Η Σκοπετέα αντιπαραβάλλει την «αθυμία που κυριεύσε τον ελληνικό κόσμο την επαύριο της ήττας του 1897» με τη «γενναιόδωρη ανάγνωση της ελληνικής ήττας [Μικρασιατική Καταστροφή] ως απαρχής ενός νέου ξεκινήματος» (στο ίδιο).

⁵⁹ Η Ρωμανού σημειώνει: «Από το 1925 περίπου, οι συμφορές της Μικρασιατικής Καταστροφής είχαν επουλωθεί σε σημείο που να παρατηρείται στην Ελλάδα μια μουσική αναγέννηση. Τις φιλανθρωπικές συναυλίες (για τους στρατιώτες στο μέτωπο, για τους τραυματίες και για τους πρόσφυγες) διαδέχονται εμφανίσεις πολλών από τους μεγαλύτερους μουσικούς της εποχής: ορισμένοι επισκέπτονται τη χώρα κατ'επανάληψη, μετέχουν σε συναυλίες και δίνουν ρεσιτάλ, δύο και τρία σε κάθε επίσκεψή τους» (Ρωμανού, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, σ. 150).

⁶⁰ Οι Βερέμης και Κολιόπουλος σημειώνουν: «Η Ελλάδα το 1923 ήταν μια χώρα ηττημένη στρατιωτικά, διχασμένη πολιτικά, διεθνώς απομονωμένη και απειλούμενη από τις γειτονικές χώρες, οικονομικά κλονισμένη και υποχρεωμένη να περιθάλπει πλέον του 1 εκατομμυρίου ενδεών και άστεγων προσφύγων» (Βερέμης/Κολιόπουλος, ό.π., σ. 363). Ο Χατζηωσήφ, επίσης, γράφει: «Η αστάθεια ήταν αυτό που χαρακτήριζε το παραγωγικό σύστημα το οποίο διαμορφώθηκε μετά το 1922 και το σύνολο της ελληνικής οικονομίας, η σταθεροποίηση ήταν αυτό που μονίμως διακήρυσσε ότι

(1922) με την οποία ξεκίνησε η περίοδος του ελληνικού Μεσοπολέμου (1923-1940), προκάλεσε συρροή προσφύγων, η οποία δημιούργησε στην Ελλάδα «το μεγαλύτερο πρόβλημα της κοινωνικής και οικονομικής της ιστορίας».⁶¹ Εντούτοις, όπως σημειώνουν οι Βερέμης και Κολιόπουλος, οι πρόσφυγες συνέβαλαν «στην αποδοτικότερη αξιοποίηση των καλλιεργήσιμων γαιών και στη συστηματική μελέτη των πλουτοπαραγωγικών δυνατοτήτων της χώρας, καθώς και στην ανάπτυξη της βιομηχανίας».⁶² Σημειώνουν επίσης πως «εμπλούτισαν τον πολιτισμό της Ελλάδας με στοιχεία από τις ιδιαίτερες πατρίδες τους, φέρνοντας στο βαλκανικό και “μωραϊτικό” εθνικό κράτος των Ελλήνων μνήμες από το ανατολικό και αυτοκρατορικό παρελθόν του».⁶³ Πιο συγκεκριμένα, «επηρέασαν την πνευματική ζωή και τις τέχνες».⁶⁴ Παρά, όμως την προαναφερθείσα μουσική αναγέννηση, δεν παρατηρείται ανάλογη καθαριστική κίνηση.

Το μόνο διάστημα πολιτικής σταθερότητας⁶⁵ κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου ήταν επί πρωθυπουργίας Ελευθερίου Βενιζέλου (1928-1932). Έτσι κατά την διάρκεια της προαναφερθείσας περιόδου και πιο συγκεκριμένα το 1931, δίδει ρεσιτάλ στην Αθήνα (18, 21 και 24 Απριλίου, Θέατρο Ολύμπια) ο Ισπανός κιθαριστής Andrés Segovia,⁶⁶ ο οποίος «μεσουρανούσε στην Ευρώπη».⁶⁷ Τη μεσοπολεμική Αθήνα είχαν επισκεφθεί⁶⁸ επίσης κορυφαίοι ξένοι σολίστες άλλων οργάνων, όπως ο Alfred Cortot, ο Artur Schnabel, ο Arthur Rubinstein.⁶⁹ Το γεγονός αυτό συνάδει ιστορικά με το ενδιαφέρον και την προσέλευση ξένων επενδυτών στην

επιδίωκε η οικονομική πολιτική» (Χατζηιωσήφ, «Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας στον Μεσοπόλεμο», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 295-225). Για την προαναφερθείσα αστάθεια αναλυτικότερα στο Χατζηιωσήφ, «Κοινοβούλιο και δικτατορία 1922-1936», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας*, σσ. 423-492).

⁶¹ Βουρνάς, *Η Μικρασιατική καταστροφή και το ξερίζωμα του Ελληνισμού*, σ. 59.

⁶² Βερέμης/Κολιόπουλος, ό.π., σ. 179. Πρβλ. επίσης, Βεργόπουλος, ό.π., σ. 40. Αντίθετα, ο Χατζηιωσήφ σημειώνει ότι η παρουσία των προσφύγων «άρκεσε για να επιδεινώσει ακόμη περισσότερο σε βάρος των μισθωτών τις συνθήκες στην αγορά εργασίας» (Χατζηιωσήφ, «Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας στον Μεσοπόλεμο», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 295-335).

⁶³ Βερέμης/Κολιόπουλος, ό.π., σ. 179.

⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 543. Ο Βεργόπουλος, επίσης, σημειώνει: «Η αναγκαστική συσπείρωση του ελληνισμού μέσα στα όρια του ελληνικού κράτους άνοιξε το δρόμο για τη σύγχρονη δόμηση και ανάπτυξη της ελληνικής κοινωνίας» (Βεργόπουλος, ό.π., σ. 18).

⁶⁵ Χατζηιωσήφ, «Κοινοβούλιο και δικτατορία 1922-1936», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 423-492.

⁶⁶ Ρωμανού, ό.π., σ. 158.

⁶⁷ Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 47.

⁶⁸ Ο Κώστας Καρδάμης σημειώνει για τις μετακλήσεις ξένων καλλιτεχνών: «Η αποτυχία και η επακόλουθη εσωστρέφεια της κυρίαρχης ιδεολογίας μετά το 1922 έδωσε, έστω και βραχύβια, τη δυνατότητα να έρθει η ελλαδική μουσική δημιουργία σε κάποια επαφή με τους καλλιτεχνικούς νεωτερισμούς, οι οποίοι συντάρασαν τότε την μεσοπολεμική Ευρώπη και ευαγγελίζονταν την απόλυτη ελευθερία της μουσικής έκφρασης» (Καρδάμης, «Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και η νέα μουσική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου», *Ιστορία Εικονογραφημένη* 509, 2010, σσ. 72-86).

⁶⁹ Ο μουσικοκριτικός Ν. Δοντάς σημειώνει πως οι εν λόγω καλλιτέχνες είχαν έρθει στην Ελλάδα χάρη στις ενέργειες του Δημήτρη Μητρόπουλου (Δοντάς, «Δύο κορυφαίες μορφές», εφ. *Η Καθημερινή/Επτά Ημέρες*, 7.11.1999).

Ελλάδα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου και ειδικότερα μετά την οικονομική σταθεροποίηση του 1928.⁷⁰

Την ίδια χρονιά⁷¹ εκδίδεται η *Συλλογή εκλεκτών τεμαχίων διά κιθάραν*, με διασκευές των Γεωργίου Τυρταίου και Νικολάου Ξανθόπουλου. Εκείνη την περίοδο δραστηριοποιούταν ως δάσκαλος κιθάρας ο Νικόλαος Πατρώνας, ο οποίος, ενώ δεν είχε συγγραφική και συναυλιακή δραστηριότητα, ήταν «πολύ πιο προχωρημένος από αυτούς [τους Τυρταίο και Ξανθόπουλο]».⁷² Χαρακτηριστικά, ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης αναφέρει: «Την εποχή που εξεδίδοντο αυτά τα πράγματα εδώ από τον Γαϊτάνο, ο Πατρώνας έπαιζε τα έργα του Τάρρεγα, έπαιζε πράγματα σημαντικά, έπαιζε κιθάρα δηλαδή».⁷³ Πιο συγκεκριμένα, χάρη στην γνωριμία του με κάποιον διπλωμάτη με το επώνυμο Λεωτσάκος, ο οποίος είχε υπηρετήσει στην Ισπανία, ήταν ερασιτέχνης κιθαριστής και κατείχε όλο το έργο του Τάρρεγα, ο Πατρώνας μελετούσε και ο ίδιος έργα του Ισπανού κιθαριστή και συνθέτη. «Μάλιστα», συνεχίζει ο Μηλιαρέσης, «ο Λεωτσάκος, έδωσε προς μελέτη στον Πατρώνα ένα από τα αναρίθμητα μενουέτα του Beethoven σε διασκευή Τάρρεγα (σε μι)».⁷⁴

Κύριο σκοπό του ελληνικού κράτους κατά την δεκαετία του 1930 αποτέλεσε η «ανακούφιση και ενσωμάτωση»⁷⁵ των προσφύγων. Έτσι, ακόμα και στον χώρο της κιθάρας έχουμε το πρώτο παράδειγμα πρόσφυγα ο οποίος προσέφερε τα μέγιστα στην εξέλιξη του οργάνου στην Ελλάδα. Ο γεννηθείς στο Ναζλί της Μικράς Ασίας, Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, ο οποίος ήρθε στην Αθήνα το 1922 κατά τη Μικρασιατική καταστροφή,⁷⁶ αποσπά την 2^η Ιουλίου 1932 το πρώτο δίπλωμα σολίστ στην ιστορία της ελληνικής κιθάρας από την Αθηναϊκή Μανδολινάτα με καθηγητή τον Κώστα Λάβδα. Το γεγονός ότι ο πρώτος διπλωματούχος κιθαριστής ήταν

⁷⁰ Βεργόπουλος, ό.π., σ. 65. Πιο συγκεκριμένα ο Βεργόπουλος σημειώνει: «Στην Ελλάδα, τα ξένα κεφάλαια δεν προσήλθαν μόνο και μόνο για να βοηθήσουν στην προσφυγική αποκατάσταση, αλλ' επίσης για να εκμεταλλευθούν τις νέες ευκαιρίες που δημιουργούνταν με την αφνίδια διεύρυνση της εγχώριας αγοράς. Η ανάπτυξη των δομών της εγχώριας αγοράς, η οποία επιτελέστηκε στην Ελλάδα μετά το 1922 υπό την αιγίδα του Κράτους, ήταν στο βάθος το κίνητρο που απέφερε στην χώρα μας την συρροή με κάθε μορφή των ξένων κεφαλαίων. Η οικονομική σταθεροποίηση που άρχισε από το 1924 στην Ελλάδα και κατέληξε στη νομισματική σταθεροποίηση του 1928 και στην εξυγίανση του πιστωτικού συστήματος ήταν το κυριότερο επιχείρημα που έπεισε τους ξένους χρηματοδότες να τοποθετήσουν κεφάλαια στην Ελλάδα» (στο ίδιο). Για την οικονομική σταθερότητα και πιο συγκεκριμένα για το τριμερές δάνειο της σταθεροποίησης, βλ. Χατζηιωσήφ, «Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας στον Μεσοπόλεμο», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 295-225· πρβλ. Βερέμης/Κολιόπουλος, ό.π., σ. 447. Για τους ξένους επενδυτές, βλ. Χατζηιωσήφ, «Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας στον Μεσοπόλεμο», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 295-225. Για την τετραετία της οικονομικής σταθερότητας 1928-1932, βλ. Πετμεζάς, «Αγροτική οικονομία: Η αγροτική μεταρρύθμιση του Μεσοπολέμου και η αναζήτηση ενός νέου μοντέλου αγροτικής ανάπτυξης» στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 337-391.

⁷¹ Προφορική μαρτυρία της Ηλέκτρας Κοκονέτση (Μουσικός οίκος Κοκονέτση).

⁷² Κολυδάς, «Συνέντευξη Γεράσιμου Μηλιαρέση» (16.6.1995), *Tar* (χ.χ.),

<http://www.tar.gr/content/content.php?id=444.html>, σ. 5.

⁷³ Στο ίδιο.

⁷⁴ Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 90.

⁷⁵ Βερέμης/Κολιόπουλος, ό.π., σ. 570. Πρβλ. επίσης, Πετμεζάς, ό.π., σσ. 337-391.

⁷⁶ Εκμεκτσόγλου, *Ιστορία της κιθάρας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, σ. 7.

Έλληνας από τη Μικρά Ασία ενδεχομένως να συνδέεται με τις μουσικές καταβολές των Μικρασιατών, στων οποίων τις «κομπανίες» περιλαμβανόταν, μεταξύ άλλων οργάνων, και η κιθάρα.⁷⁷

Συνεχίζοντας την καλλιτεχνική του δράση ύστερα από την απόκτηση του διπλώματός του, ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου ιδρύει το 1934 την Ελληνική Μανδολινάτα,⁷⁸ «που είχε σοβαρή μουσική δράση με σειρά συναυλιών».⁷⁹ Την επόμενη χρονιά, ένας άλλος Έλληνας κιθαριστής που θα προσφέρει μελλοντικά τα μέγιστα στον χώρο της Ελληνικής Σχολής κιθάρας, ο Δημήτρης Φάμπας, και η οικογένεια του μετεγκαθίστανται από τον Βόλο στην Αθήνα.⁸⁰ Το 1938 και επί μεταξικής δικτατορίας, έρχεται ως πρόσφυγας στην Αθήνα ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης, αυτοδίδακτος ακόμα κιθαριστής, ο οποίος, όπως μαρτυρά στην αυτοβιογραφία του, μελέτησε μόνος του τη *Μέθοδο για κιθάρα* του Carulli και τη *Συλλογή εκλεκτών τεμαχίων δια κιθάραν* (Εκδόσεις Στέφανος Γαϊτάνος).^{81/82}

Όπως προαναφέρθηκε, κατά τις δεκαετίες του '10 και του '20 δεν υπήρξε σολιστική κιθαριστική δραστηριότητα στην Ελλάδα. Όμως την επανεκκίνηση στο συγκεκριμένο ζήτημα και ύστερα από μια ισχυρή καλλιτεχνική κινητικότητα (εν είδει ρεσιτάλ) των Επτανησίων κιθαριστών στα τέλη του 19^{ου} αιώνα (Ξύνδας, Δαμιανός), πραγματοποιεί ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, ο οποίος, το 1938, δίδει ρεσιτάλ στο Ωδείο Αθηνών σε κοινή εμφάνιση με τον Δ. Κούκουλα. Πάρα ταύτα, η κιθάρα στην συνείδηση των Ελλήνων αποτελούσε συνοδευτικό όργανο, το οποίο συνδεόταν άρρηκτα με τις μανδολινάτες. Την θέση της κιθάρας ως συνοδευτικού οργάνου στην συνείδηση των Ελλήνων μαρτυρά ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης, ο οποίος, στην προσπάθειά του για ανεύρεση δασκάλου κιθάρας, επισκέφθηκε, κατόπιν συστάσεων, τον Κώστα Μπέζο, μέλος συνόλου ελαφράς μουσικής.⁸³ Αναφέρει βεβαίως ότι στο προαναφερθέν σύνολο υπήρχε και άλλος κιθαριστής, ο Ανδρέας Ζαφειρίου, ο οποίος έπαιζε στην κιθάρα το *Καρναβάλι της Βενετίας* του Francisco Tárrega.⁸⁴

⁷⁷ Κουνάδης, «Επικράτηση του ρεμπέτικου», εφ. *Η Καθημερινή/Επτά Ημέρες*, 7.11.1999.

⁷⁸ Την χρονική στιγμή δημιουργίας της Ελληνικής Μανδολινάτας, σύμφωνα με τον Χατζηιωσήφ, αναλαμβάνονταν στον χώρο της βιοτεχνίας «πρωτοβουλίες για την ενίσχυση παραγωγής ελληνικών και ελληνοπρεπών προϊόντων» καθώς και «συναφείς συζητήσεις περί ελληνικότητας» (Χατζηιωσήφ, «Κοινοβούλιο και δικτατορία 1922-1936», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 423-492).

⁷⁹ Εκμεκτσόγλου, ό.π., σ. 7.

⁸⁰ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 38.

⁸¹ Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 65.

⁸² Ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης σημειώνει: «Εκ των αρχαιότερων του Νάκα εκδοτικών οίκων, ε γνώρισα καλύτερα τον Γαϊτάνο στη στοά Αρσακείου και το Μιχάλη Κωνσταντινίδη και διατηρώ πολύ ευχάριστες αναμνήσεις από τη γνωριμία αμοτέρων. Οι μουσικοί-εκδοτικοί οίκοι λειτούργησαν σε μια εποχή που η μουσική, η κλασική τουλάχιστον, είχε ελάσσονα θέση στην ελληνική κοινωνία και πρέπει να τους αναγνωριστεί η πρωτοπορία και η προσφορά» (στο ίδιο, σ. 115).

⁸³ Στο ίδιο, σ. 72.

⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 74.

Το 1939 ο Δημήτρης Φάμπας ξεκινά μαθήματα κιθάρας με τον Νίκο Ιωάννου,⁸⁵ του οποίου το σπίτι αποτελούσε «πόλο έλξης»⁸⁶ για τους κιθαριστές της προπολεμικής Αθήνας και όπως μαρτυρά ο ίδιος: «Εκεί, αληθινά, γνωρίζω έναν άλλο κόσμο της κιθάρας, της κλασικής όπως λέμε. Ακούω για πρώτη φορά από δίσκους τον Segovia, τον Emilio Pujol. Μου ζήτησε να ξεχάσω όλα όσα έπαιζα μέχρι εκείνη την ημέρα για να με δεχθεί ως μαθητή. Και βέβαια δέχθηκα».⁸⁷ Μέχρι και τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στην ελληνική αγορά κυκλοφορούσαν μέθοδοι των Carulli, Carcassi, Sor, Coste, αλλά και η *Ωρα της κιθάρας* (γερμ. *Die Stunde der Gitarre*),⁸⁸ Με τη βίαιη έλευση των Γερμανών στην Ελλάδα, ήρθαν και οι εκδόσεις Schott με την σειρά Guitar Archiv – Editions Andrés Segovia.⁸⁹

3.3 Έργα

3.3.1 Τεχνικές δεξιού χεριού

3.3.1.1 Χρήση του παράμεσου του δεξιού χεριού (a)

Ο Έλληνας κιθαριστής Ν. Ξανθόπουλος, σύγχρονος του Τυρταίου, χρησιμοποιεί τον παράμεσο και μάλιστα σε υψηλής τεχνικής δυσκολίας φράσεις.



Παράδειγμα 3.1: Moretti, *Nocturne* (διασκ. Νικόλαος Ξανθόπουλος), μ. 98-100

Η φράση του παραπάνω παραδείγματος, παρότι δεν δίδεται δακτυλοθεσία για το δεξί χέρι, λόγω της υψηλής ταχύτητας (χρονική αγωγή: Allegretto) δεν μπορεί να εκτελεστεί με επανάληψη του ίδιου δακτύλου. Έτσι η δακτυλοθεσία δεν μπορεί παρά να είναι η εξής: m p i m a p i m a p i m (πρώτο μέτρο).

Επίσης στη διασκευή *Marche espagnole* ο Ξανθόπουλος χρησιμοποιεί τον παράμεσο (a) προκειμένου να εκτελέσει τα εξής δύο μέτρα: p i m a p i m a.

⁸⁵ Ο Μηλιαρέσης αναφέρει στο ίδιο πνεύμα: «Ο Ιωάννου ηγήλωσε σημαντικά χρηματικά ποσά για να φέρει κλασικές κιθάρες από τη Γερμανία, καθώς και δίσκους του Segovia και του Llobet, σπανιότατους για την εποχή εκείνη στην Αθήνα. Από καιρού εις καιρόν, πηγαίναμε πεζοπορούντες με τον Πατρώνα στο σπίτι του στον Βύρωνα για ν' ακούσουμε τους δίσκους, και ο Ιωάννου μας δεχόταν πάντοτε ευχαρίστως» (Στο ίδιο, σ. 109).

⁸⁶ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 244.

⁸⁷ Φάμπας, συνέντευξη στην εκπομπή της ΕΡΤ1 «Μονόγραμμα», παραγωγός: Γιώργος Σγουράκης, 3.5.1985.

⁸⁸ Μηλιαρέσης, ό.π. σ. 76.

⁸⁹ Στο ίδιο.



Παράδειγμα 3.2: Νικόλαος Ξανθόπουλος, *Marche espagnole*, μ. 17-18

Τα τρίγχα, στην διασκευή του *Camelia*, εκτελούνται ως εξής: a m i.



Παράδειγμα 3.3: Νικόλαος Ξανθόπουλος, *Camelia*, μ. 47-48

3.3.1.2 «Συνδυασμένα ακόρδα πάνω σε τέσσερις χορδές. Δείκτης και μεσαίος και μεσαίος και παράμεσος σε μακρυνές χορδές»⁹⁰

Ο Γ. Τυρταίος στην διασκευή του κομματιού *Η μουσική* του Δ. Ρόδιου, χρησιμοποιεί τετράφωνες συγχορδίες με τους παράμεσο, μέσο και δείκτη σε γειτονικές χορδές και τον αντίχειρα σε απομεμακρυσμένη. Ειδικότερα, χρήση αυτής της τεχνικής γίνεται, για παράδειγμα, στα παρακάτω μέτρα:



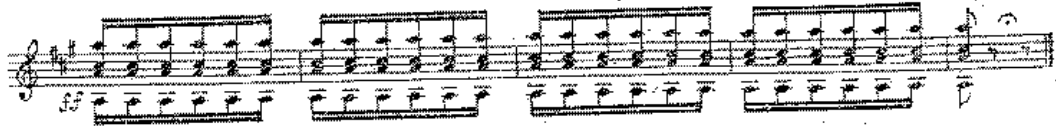
Παράδειγμα 3.4: Γιώργος Τυρταίος, *Η μουσική*, μ. 9-12



Παράδειγμα 3.5: Γιώργος Τυρταίος, *Η μουσική*, μ. 29-30

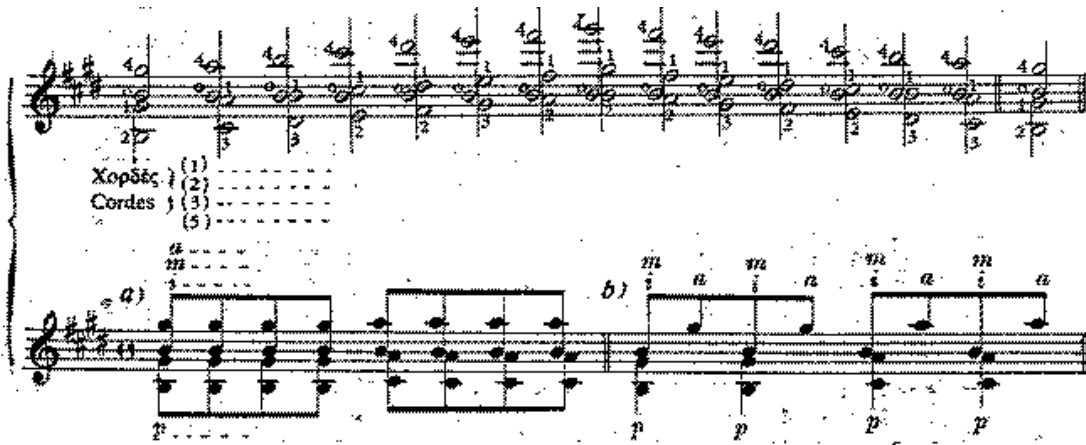
Ο Ν. Ξανθόπουλος χρησιμοποιεί την παραπάνω τεχνική στην διασκευή του *Brindisi* από την *Traviata* του G. Verdi.

⁹⁰ Ο τίτλος της παραγράφου είναι δανεισμένος από την ομώνυμη παράγραφο του Emilio Pujol στο σύγγραμμά του *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος γ'.*



Παράδειγμα 3.6: Giuseppe Verdi, *Brindisi de l'opera Traviata* (διασκ. Ν. Ξανθόπουλος), μ. 120-124

Σε ενδελεχή ανάλυση αυτού του τεχνικού ζητήματος προβαίνει ο Emilio Pujol στο τρίτο μέρος της μεθόδου του.



Παράδειγμα 3.7: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος γ'*, παρ. 170, σ. 61

Ο Carulli σημειώνει αναφορικά με την εκτέλεση τετράφωνων συγχορδιών: «Ο τρόπος ούτος όχι μόνον ουδεμίαν χάριν προσδίδει εις την χείρα, αλλά καθιστά την συγχορδίαν ξηροτάτη, ούτω, τετράφωνον συγχορδίαν ανάγκη να κρούωμεν διά τεσσάρων δακτύλων, αρκετά όμως ταχέως...».⁹¹



Παράδειγμα 3.8: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος α'*, σ. 8

Ο Pujol διαφοροποιείται από τον Carulli στο συγκεκριμένο ζήτημα σημειώνοντας: «Όλα τα δάχτυλα θα ατακάρουν χωρίς στήριγμα στην γειτονική χορδή».⁹² Απεναντίας, ο Carulli σε κανένα σημείο της μεθόδου του δεν παραθέτει ασκήσεις τετράφωνων συγχορδιών με απομεμακρυσμένο τον αντίχειρα του δεξιού χεριού. Η διαφορά μεταξύ των δύο διατυπώσεων βρίσκεται στις λέξεις «αρκετά όμως ταχέως» (Carulli) και «ατακάρουν» (Pujol). Προφανώς με την διατύπωση του Carulli, μπορούν να εκτελεστούν τετράφωνες, πεντάφωνες και εξάφωνες συγχορδίες χωρίς να

⁹¹ Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος α'*, σ. 8.

⁹² Pujol, ό.π., σ. 59.

παρεμβάλλεται χορδή ανάμεσα στις φωνές, ενώ ο Pujol διδάσκει τις συγχορδίες με απομακρυσμένο αντίχειρα.

Ο Aguado, ο οποίος ουσιαστικά ίδρυσε την Ισπανική Σχολή κιθάρας, χρησιμοποιεί τη συγκεκριμένη τεχνική (βλ. Παράδειγμα 1.21) όπως και ο Sor, ο οποίος ως επιχειρηματολογία σημειώνει: «Εδραίωσα έναν κανόνα δακτυλοθεσίας για το δεξί χέρι, να χρησιμοποιώ μόνο τα τρία δάκτυλα (αντίχειρας-δείκτης-μέσος) και να χρησιμοποιώ το τέταρτο (παράμεσος) μόνο όταν εκτελώ συγχορδία τεσσάρων μερών (τετράφωνη), στην οποία το πιο κοντινό μέρος αφήνει μια ενδιάμεση χορδή».⁹³



Παράδειγμα 3.9: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, παρ 1, σ. 1

Από τα προαναφερθέντα συμπεραίνουμε πως οι Γ. Τυρταίος και Ν. Ξανθόπουλος, στα συγκεκριμένα παραδείγματα, ακολουθούν τη διδασκαλία των Ισπανών κιθαριστών και ιδιαίτερα του Tárrega (μέσω του Pujol), παρακάμπτοντας τη διδασκαλία του Ferdinando Carulli. Να σημειωθεί επίσης πως αν και ο Sor απέφυγε τη χρήση του παράμεσου δακτύλου του δεξιού χεριού, στην προκειμένη περίπτωση το χρησιμοποιεί, συμφωνώντας με τον συμπατριώτη του Dionisio Aguado, με τον οποίο διατηρούσε φιλική σχέση. Αναφορές του Sor στη μέθοδο του Aguado, όπως και το αντίστροφο, αποδεικνύουν την εκ μέρους τους αμοιβαία γνώση των τεχνικών.

3.3.1.3 Εναλλαγή i-m

Ο Ν. Ξανθόπουλος, στην διασκευή του *Camelia*, παραθέτει ανιούσα κλίμακα με εναλλαγή δείκτη-μέσου (i-m).



Παράδειγμα 3.10: Νικόλαος Ξανθόπουλος, *Camelia*, μ. 21

Σ' αυτή την ανιούσα κλίμακα, παρατηρείται εναλλαγή δείκτη-μέσου, από την τέταρτη χορδή, κάτι που συμφωνεί περισσότερο με τις διδαχές του Dionisio Aguado (βλ. Παράδειγμα 2.13), παρά με τις διδαχές των Carulli και Sor.⁹⁴

Επίσης, ο Ν. Ξανθόπουλος χρησιμοποιεί εναλλαγή δείκτη-μέσου και σε γειτονικές χορδές (κάτι που συμφωνεί με τη διδασκαλία του Emilio Pujol) με

⁹³ Sor, *Method for the Spanish guitar*, σ. 11.

⁹⁴ Βλ. στο παρόν, 3.4.1.2.

αναφορά στον Francisco Tárrega, εάν ληφθούν υπόψιν ο σχετικά γρήγορος ρυθμός του χορού *Mazurka* και οι μικρές χρονικές αξίες των φθόγγων του παραδείγματος.



Παράδειγμα 3.11: Giuseppe Verdi, *Air et Miserere de l'opera Trovatore* (διασκ. Ν. Ξανθόπουλος), μ. 28

Επίσης, ο Ξανθόπουλος παραθέτει φράση με ταχεία εναλλαγή δείκτη και μέσου, γεγονός που συμπλέει με τις διδαχές των Aguado και Carulli παρά με τις διδαχές του F. Sor. Έτσι στο συγκεκριμένο σημείο παρατίθενται τετράδες ίδιων φθόγγων με αξία τριακοστών δευτέρων και με τη χρονική ένδειξη «Andantino».



Παράδειγμα 3.12: Νικόλαος Ξανθόπουλος, *Nocturne*, μ. 84-98

3.3.1.4 Κρούση συγχορδίας «αρπισματικά»⁹⁵

Ο Ν. Ξανθόπουλος, στις διασκευές των έργων *Ισπανική αποχώρησις* και *Marche espagnole*, χρησιμοποιεί αυτή την τεχνική, εμφανώς επηρεασμένος από την Ισπανική Σχολή κιθάρας (κλασική και flamenco).



Παράδειγμα 3.13: J. Bosch, *Ισπανική αποχώρησις* (διασκ. Ν. Ξανθόπουλος), μ. 33-36



Παράδειγμα 3.14: Νικόλαος Ξανθόπουλος, *Marche espagnole*, μ. 46-50

⁹⁵ Carcassi, *Vollständige Gitarre-Schule in drei Abtheilungen*, op. 59, σ. 13.

Για το πρώτο παράδειγμα, ο Νικόλαος Ξανθόπουλος παραθέτει την εξής σημείωση: «Το σημείον \wedge δεικνύει ότι ο αντίχειρ πρέπει να γλιστρά επί των χορδών εκ των άνω προς τα κάτω ενώ το σημείον \vee δεικνύει το ολίσθημα του δείκτη εκ των κάτω προς τα άνω».⁹⁶

Την τεχνική αυτή, με διαφορετικό τρόπο από τον Ξανθόπουλο, χρησιμοποιεί κατά κόρον ο Matteo Carcassi στη μέθοδό του (*Vollständige Gitarre-Schule in drei Abtheilungen*, op. 59). Συγκεκριμένα αναφέρει: «Πολλές, πάνω από μία, νότες που πρέπει να κρουστούν ταυτόχρονα, ονομάζονται συγχορδία. Για την ύπαρξη της συγχορδίας τριών νοτών που πρέπει κάποιος να εκτελέσει (ίσης αξίας σ' όλες τις χορδές), εξυπηρετούν τα δάκτυλα του δεξιού χεριού, αντίχειρας δείκτης και μέσος. Για την ύπαρξη συγχορδίας τεσσάρων νοτών χρησιμοποιείται και ο παράμεσος, για πέντε ή έξι νότες γλιστράει ο αντίχειρας στις τρεις βαθιές χορδές και τα άλλα δάκτυλα κρούουν τις τρεις υπόλοιπες».⁹⁷ Σε άλλο σημείο σημειώνει επίσης: «Η συγχορδία είναι κάθε φορά “σπασμένη” ή εκτελείται με τον τρόπο της άρπας, δηλαδή η μία χορδή μετά την άλλη αρκετά γρήγορα· με αυτό η ενέργεια βγαίνει ως να ήταν οι νότες ταυτόχρονα χτυπημένες»⁹⁸ (βλ. Παράδειγμα 1.3).

Αν και ο Carcassi στη μέθοδό του δεν αναφέρει ότι το σημείο δείχνει την τεχνική που εξετάζεται, εντούτοις για αυτό το σημείο η συλλογή κομματιών *Η ώρα της κιθάρας*, η οποία εκδόθηκε το 1925, δίνει τον ορισμό της «εκτέλεσης συγχορδίας με αρπισμόν».⁹⁹



Παράδειγμα 3.15: Walter Götze, *Η ώρα της κιθάρας*, σ. 4

Ιδιαίτερη σημασία για την ταυτοποίηση του σημείου με τον ορισμό του Carcassi παρουσιάζει η γερμανική έκδοση της συγκεκριμένης συλλογής, όπου η ηχητική απόδοση ορίζεται ως «harfenmäßiges Brechen eines Akkordes»,¹⁰⁰ δηλαδή «σπάσιμο μιας συγχορδίας κατά τον τρόπο της άρπας», διατύπωση σύμφωνη με την αντίστοιχη του Carcassi: «να εκτελείται κατά τον τρόπο της άρπας» (auf Harfenart vorgetragen).¹⁰¹

Την ίδια τεχνική χρησιμοποιεί ο Fernando Sor, όπως προκύπτει από την μέθοδό του. Ο Sor καταρχάς διδάσκει την ταυτόχρονη κρούση δύο χορδών με τον

⁹⁶ Συλλογή εκλεκτών τεμαχίων δια κιθάραν, τ. 3: Ξανθόπουλος, *Ισπανική αποχώρησις*, σ. 6.

⁹⁷ Carcassi, ό.π., σ. 13.

⁹⁸ Στο ίδιο.

⁹⁹ Götze, *Η ώρα της κιθάρας: Μία ώρα με την κιθάρα*, τ. 1, σ. 4.

¹⁰⁰ Götze, *Die Stunde der Gitarre*, τ. 2, σ. 4.

¹⁰¹ Carcassi, ό.π., σ. 13.

αντίχειρα του δεξιού χεριού.¹⁰² Επίσης, σε άλλο σημείο της μεθόδου του διδάσκει την προσομοίωση του ήχου της άρπας μέσω της εκτέλεσης μιας συγχορδίας.¹⁰³



Παράδειγμα 3.16: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, παρ. 13, σ. I

Παρατηρείται έτσι από το ως πάνω παράδειγμα ότι ο Sor χρησιμοποιεί την ίδια τεχνική με τον Carcassi, ενδεχομένως χωρίς τη χρήση του παράμεσου. Επίσης ο Sor δεν χρησιμοποιεί τη σημειογραφία που υποδεικνύει την συγκεκριμένη τεχνική.

Ο Aguado χρησιμοποιεί μεν την προαναφερθείσα τεχνική, αλλά υιοθετεί μόνο τον αντίχειρα, ο οποίος γλιστρά από την χαμηλή στην ψηλή χορδή.¹⁰⁴ Η τεχνική του Aguado προσομοιάζει με την τεχνική που χρησιμοποιείται στην κιθάρα flamenco και αυτό διότι η συγκεκριμένη κρούση τελειώνει με τον αντίχειρα, δηλαδή αφού τα δάκτυλα παράμεσος, μέσος και δείκτης κρούσουν τις χορδές με το άνω μέρος του νυχιού, ο αντίχειρας διαπερνά όλες τις χορδές, από την χαμηλότερη μέχρι την υψηλότερη, «γλιστρώντας»¹⁰⁵ (βλ. Παράδειγμα 1.4).

Ο Ferdinando Carulli συμφωνεί με τον συμπατριώτη του, Matteo Carcassi, και είναι εκ διαμέτρου αντίθετος με τον Aguado όσον αφορά το συγκεκριμένο ζήτημα.¹⁰⁶ Δεν περιγράφει όμως την τεχνική σημειογραφικά, κάτι που δίνεται στον Carcassi μέσα από έργα του καθώς και μέσα από μελωδικές ασκήσεις που περιλαμβάνονται στη μέθοδό του (βλ. Παράδειγμα 1.2).

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι ο Νικόλαος Ξανθόπουλος δανείστηκε την συγκεκριμένη τεχνική από τον Dionisio Aguado μάλλον, παρά από τον Matteo Carcassi. Το αξιοσημείωτο στο παραπάνω γεγονός είναι ότι σύμφωνα με τον Μηλιαρέση, την περίοδο 1930-1940 η συλλογή *Η ώρα του κιθάρας* διατίθετο ήδη από τα μουσικά βιβλιοπωλεία της Αθήνας και η περιγραφή του Carcassi στη μέθοδό του είναι ταυτόσημη με τον ορισμό της συλλογής. Έτσι, ενώ στο ρεπερτόριο που διατίθετο στα μουσικά καταστήματα επικρατούσε η Ιταλική Σχολή κιθάρας, οι Έλληνες κιθαριστές και πιο συγκεκριμένα ο Νικόλαος Ξανθόπουλος χρησιμοποιούσαν στοιχεία και της Ισπανικής Σχολής και μάλιστα της συνοδευτικής, στην ισπανική μουσική παράδοση, κιθάρας.

¹⁰² Βλ. στο παρόν, 1.3.1.1.

¹⁰³ Sor, ό.π., σ. 18.

¹⁰⁴ Βλ. στο παρόν, 1.3.1.1, παράθεμα με αριθμό υποσημ. 116.

¹⁰⁵ Pena, «Flamenco guitar», στο M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students*, σσ. 211-236.

¹⁰⁶ Βλ. 1.3.1.1.

3.3.2 Τεχνικές αριστερού χεριού

3.3.2.1 Διπλοί φθόγγοι

Στην διασκευή για κιθάρα του δημοτικού τραγουδιού *Η βοσκοπούλα*, ο Γ. Τυρταίος, προκειμένου να αποδώσει τη μελωδία, χρησιμοποιεί την τεχνική των διπλών φθόγγων. Στη διασκευή αυτή ο Τυρταίος δεν παρέχει δακτυλοθεσία, παρά μόνο στο εξής σημείο:



Παράδειγμα 3.17: Γιώργος Τυρταίος, *Η βοσκοπούλα*, μ. 5

Το σι της 6^{ης} χορδής εκτελείται με το δεύτερο δάκτυλο του αριστερού χεριού, καθώς οι διπλοί φθόγγοι εκτελούνται με το πρώτο και το δεύτερο δάκτυλο. Προφανώς, για να τοποθετηθεί το δεύτερο δάκτυλο στο σι, ο προηγούμενος διπλός φθόγγος εκτελείται με το πρώτο και το τρίτο δάκτυλο. Επίσης, με το πρώτο και το τρίτο δάκτυλο εκτελείται και η διφωνία λα – ντο (πρώτο δέκατο έκτο στο ασθενές μέρος του πρώτου χρόνου).

Αυτή η τεχνική των διαδοχικών διπλών φθόγγων με μικρές και μεγάλες τρίτες που παίζονται με τα ίδια δάκτυλα του αριστερού χεριού, διατυπώθηκε από τον Dionisio Aguado,¹⁰⁷ ο οποίος αποτελούσε το μοναδικό κιθαριστή της εποχής του που την χρησιμοποιούσε (βλ. Παράδειγμα 2.27). Όλη η υπόλοιπη διασκευή μπορεί να εκτελεστεί με την τεχνική του κοινού συρόμενου δακτύλου, η οποία διδάσκεται στις μεθόδους των Carulli και Sor και οι οποίες κυκλοφορούσαν στην Ελλάδα του μεσοπολέμου.

Την τεχνική του Aguado υιοθετεί και ο Ν. Ξανθόπουλος στην διασκευή του, *Sulle rive del Danubio*. Στο δεύτερο μέτρο, η μεγάλη τρίτη λα – φα δίεση εκτελείται με το πρώτο και το δεύτερο δάκτυλο του αριστερού χεριού, προκειμένου η επόμενη συγχορδία της Ρε μείζονος να εκτελεστεί με *barre* («αρχιβαθμίδα», κατά τον Φλογαΐτη) στο 2^ο τάστο και το Ρε με το δεύτερο δάκτυλο.



Παράδειγμα 3.18: Johann Strauss, *Sulle rive del Danubio* (διασκ. Ν. Ξανθόπουλος), μ. 2-3

Ο Ν. Ξανθόπουλος χρησιμοποιεί, επίσης, την τεχνική του κοινού συρόμενου δακτύλου.

¹⁰⁷ Βλ. στο παρόν, 2.3.2.1, περί της διδασκαλίας του Aguado για το συγκεκριμένο ζήτημα.



Παράδειγμα 3.19: Giuseppe Verdi, *Air et Miserere de l'opera Trovatore* (διδασκ. Ν. Ξανθόπουλος), μ. 1-2

Από την τεχνική αυτή δεν εξαιρείται ο Tárrega, εάν ληφθεί υπόψη η μέθοδος του Emilio Pujol (1933), η οποία είναι βασισμένη πάνω στην τεχνική του Tárrega¹⁰⁸ και στην οποία χρησιμοποιείται η τεχνική αυτή ως θεμελιώδης.

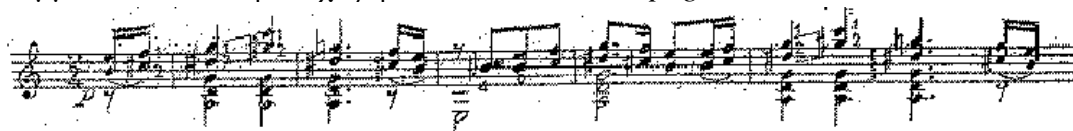


Παράδειγμα 3.20: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τέρχος γ'*, ασκ. XXII, σ. 121, μ. 1-2

Από τα προαναφερθέντα καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως ο Τυρταίος ήταν γνώστης της συγκεκριμένης τεχνικής και σαφώς επηρεασμένος από την Ισπανική Σχολή των Aguado και Tárrega σε αυτό το ζήτημα.

3.3.2.2 Scordatura

Η «scordatura» (ορολογία στην ιταλική γλώσσα) είναι η αλλαγή χορδίσματος του εγχόρδου οργάνου, προκειμένου να επιτευχθεί το επιθυμητό ηχητικό αποτέλεσμα (συνηχήσεις φθόγγων που δεν θα ήταν εφικτές με το κανονικό χόρδισμα, διαφορετικά ηχοχρώματα), σύμφωνα δε με τον Robert Allan Lunn αποτελεί διαδεδομένη τεχνική που συναντάται σε όλη την φιλολογία της κιθάρας.¹⁰⁹ Τα φθογγόσημα απεικονίζονται στην παρτιτούρα με τη συνθήκη του κανονικού χόρδίσματος. Την τεχνική της scordatura χρησιμοποιεί ο Ν. Ξανθόπουλος στις διασκευές των κομματιών *Ισπανική αποχώρησις*¹¹⁰ και *Marche espagnole*.



Παράδειγμα 3.21: J. Bosch, *Ισπανική αποχώρησις* (διδασκ. Ν. Ξανθόπουλος), μ. 1-2

¹⁰⁸ Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τέρχος γ'*, σ. 1.

¹⁰⁹ Lunn, *Extended techniques for the classical guitar: A guide for composers*, διδακτορική διατριβή, σ. 57.

¹¹⁰ Ο Robert Allan Lunn σημειώνει: «Οι συνθέτες χρησιμοποιούν την scordatura για να μιμηθούν ήχους από διαφορετικούς πολιτισμούς» (στο ίδιο).



Παράδειγμα 3.22: Νικόλαος Ξανθόπουλος, *Marche espagnole*, μ. 1-5

Ο Ν. Ξανθόπουλος σε αυτό το ζήτημα πρωτοπορεί, διότι δεν συναντάται η συγκεκριμένη τεχνική σε συγχρόνους του κιθαριστές του εξωτερικού, παρά η χρησιμοποίηση διαφορετικών χορδισμάτων μεμονωμένων χορδών (η 6^η χορδίζεται σε Ρε, η 3^η σε Φα δίεση).

3.4 Μέθοδοι για κιθάρα

3.4.1 Τεχνικές δεξιού χεριού

3.4.1.1 Χρήση του παράμεσου (a) του δεξιού χεριού

Στη μέθοδό του, ο Γεώργιος Τυρταίος παρουσιάζει ως εξής την τοποθέτηση των δακτύλων του δεξιού χεριού στις χορδές της κιθάρας:



Παράδειγμα 3.23: Γεώργιος Τυρταίος, *Πρώτη ελληνική μέθοδος κιθάρας, Γυμνάσματα προς άσκηση των δακτύλων της δεξιάς χειρός*, σ. 11

Στο σύγγραμμά του με τίτλο *Μέθοδος ακομπανιαμένων κιθάρας* αναφέρει ότι «η θέσις της δεξιάς χειρός είναι πάντοτε η αυτή. Με τον αντίχειρα κρούομεν την τετάρτην χορδήν (ΡΕ), την πέμπτην (ΛΑ) και την έκτην (ΜΙ). Με τον δείκτην, την τρίτην (ΣΟΛ). Με τον μέσον, την δευτέραν (ΣΙ) και με τον παράμεσον, την πρώτην (ΜΙ-καντίνι)».¹¹¹



Παράδειγμα 3.24: Γεώργιος Τυρταίος, *Πρώτη ελληνική μέθοδος κιθάρας, Αρπίσματα προς άσκηση της δεξιάς χειρός*, σ. 16

Με τα παραπάνω, ο Τυρταίος έρχεται σε αντίθεση με την έως τότε διδασκαλία της κιθάρας στην Ελλάδα, που βασιζόταν στις διδαχές των Carulli, Sor, Coste, όσον αφορά την χρήση του παράμεσου αλλά, από το ξεκίνημα της εξάσκησης του δεξιού χεριού, υιοθετεί τη χρήση του παράμεσου (a). Από αυτό αποδεικνύεται η επιρροή του

¹¹¹ Τυρταίος, *Μέθοδος ακομπανιαμένων κιθάρας*, σ. 4.

Francisco Tárrega, μέσω του Andrés Segovia (με το προαναφερθέν ρεσιτάλ του στην Αθήνα το 1931) στον Τυρταίο, όσον αφορά την χρήση του παράμεσου δακτύλου του δεξιού χεριού (a), το οποίο έως και τον Tárrega «είχε κάπως παραμεληθεί».¹¹²

Ο Francisco Tárrega δεν είχε συγγράψει ολοκληρωμένη μέθοδο, ωστόσο στις σπουδές του παρατηρείται αναβάθμιση του παράμεσου σε ισάξιο με τα υπόλοιπα δάκτυλο εκτέλεσης του δεξιού χεριού.



Παράδειγμα 3.25: Francisco Tárrega, *Opere per chitarra*, vol. 2 – *Studi*, 12, σ. 13. μ. 1-3

Η διδασχία του Tárrega σε αυτό το ζήτημα θεωρείται συνέχεια της διδασχίας του Dionisio Aguado, ο οποίος βέβαια υποστήριζε στη μέθοδο του: «Προτιμώ να χρησιμοποιώ το μεσαίο δάκτυλο από τον παράμεσο, διότι είναι δυνατότερο»¹¹³ παρ' όλα αυτά, παρέθετε μελωδικές ασκήσεις ενδυνάμωσής του (βλ. Παράδειγμα 1.21).

Ενώ, λοιπόν, ο Carulli στη μέθοδό του (1810) προορίζει τον αντίχειρα (p) για τις χορδές 6^η, 5^η και 4^η, τον δείκτη (i) για τις χορδές 3^η και 2^η και τον μέσο (m) για την 1^η, όπως προαναφέρθηκε, και ο Sor αναφέρει, στο ίδιο πνεύμα: «σπάνια χρησιμοποιώ το τρίτο δάκτυλο του δεξιού χεριού για την αρμονία, το απαγορεύω για την εκτέλεση μελωδίας»,¹¹⁴ ο Τυρταίος ακολουθεί, με την διατύπωσή του όσον αφορά την τοποθέτηση των δακτύλων του δεξιού χεριού στις χορδές αλλά και τα γυμνάσματα που παραθέτει, τις διδασχές του Tárrega και, κατά συνέπεια, του Aguado.

3.4.1.2 Εναλλαγή i-m

Στο σύγγραμμά του, *Πρώτη ελληνική μέθοδος κιθάρας*, ο Τυρταίος παραθέτει *Γύμνασμα* (τεχνική άσκηση), όπου η εναλλαγή δείκτη και μέσου του δεξιού χεριού χρησιμοποιείται σε όλες τις χορδές. Στην άσκηση δεν διατυπώνεται δακτυλοθεσία για το δεξί χέρι, αλλά εάν ληφθεί υπόψη ότι η αμέσως επόμενη άσκηση έχει τίτλο *Γύμνασμα δια τον αντίχειραν της δεξιάς χειρός*,¹¹⁵ πρόκύπτει το συμπέρασμα πως η συγκεκριμένη άσκηση αφορά την προαναφερθείσα εναλλαγή.



Παράδειγμα 3.26: Γεώργιος Τυρταίος, *Πρώτη ελληνική μέθοδος κιθάρας*, *Γύμνασμα εις Ντο μείζων* [sic], σ. 14, μ. 1-4

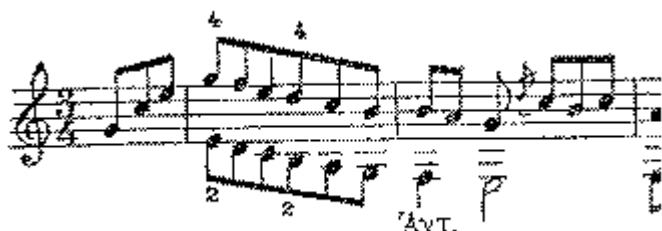
¹¹² Bobri, *Η τεχνική του Σεγκόβια*, σ. 35.

¹¹³ Aguado, *New guitar method*, σ. 11.

¹¹⁴ Sor, *ό.π.*, σ. 33.

¹¹⁵ Τυρταίος, *Πρώτη ελληνική μέθοδος κιθάρας*, σ. 14.

Αυξημένη κινητικότητα του αντίχειρα παρουσιάζει και ο Carulli στη μέθοδό του, σύμφωνα με το παρακάτω παράδειγμα. Ο ίδιος χρησιμοποίησε τον αντίχειρα στην εκτέλεση διαδοχικών φθόγγων στις χορδές 4^η, 5^η και 6^η.



Παράδειγμα 3.34: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β'*, *Andante*, σ. 24, μ. 1-2

Ο Sor, στη μέθοδό του, σημειώνει: «ο αντίχειρας δεν πρέπει να κατευθύνεται κατά της κοίλης του δεξιού χεριού αλλά να σχηματίζει σταυρό με το επόμενο δάκτυλο».¹²¹ Από αυτή την διατύπωση συνάγεται ότι ο Sor λυγίζει την τελευταία φάλαγγα, όπως μεταγενέστερα ο Tárrega και ο Pujol.

Ο Dionisio Aguado, στη μέθοδό του, αναφέρει: «Με κάθε χτύπημα, λυγίζουμε την τελευταία φάλαγγα με τέτοιο τρόπο που το υπόλοιπο του αντίχειρα δεν κινείται»,¹²² ενώ και ο Vladimir Bobri διατυπώνει στο σύγγραμμά του για την τεχνική του Segovia: «Κουνάει τον αντίχειρά του μόνο από την δεύτερη άρθρωση και κάτω, χωρίς να λυγίζει την πρώτη (ακριανή) ή να κουνήσει το χέρι».¹²³



Παράδειγμα 3.35: Vladimir Bobri, *Η τεχνική του Σεγκόβια*, σ. 63

Όπως παρατηρείται, όλοι οι κιθαριστές χρησιμοποιούν με τον ίδιο τρόπο τον αντίχειρα. Το ερώτημα που γεννάται είναι γιατί ο Γ. Τυρταίος στη μέθοδό του, και κατά το παράδειγμα του Pujol, παραθέτει ξεχωριστή άσκηση για την αύξηση της κινητικότητας του αντίχειρα, σε αντίθεση με τους κιθαριστές του 18^{ου} αιώνα. Η απάντηση στο παραπάνω ερώτημα είναι, προφανώς, πως ο Pujol και με τη σειρά του ο Τυρταίος, εφόσον χρησιμοποιούν την εναλλαγή δείκτη-μέσου όχι μόνο στις τρεις πρώτες αλλά και στις χαμηλότερες χορδές, θεωρούν χρήσιμη την παράθεση μιας τέτοιας τεχνικής άσκησης προκειμένου να μην παραμεληθεί η εκγύμναση του αντίχειρα, κάτι που για τους προγενέστερους των κιθαριστές ήταν φυσικό επακόλουθο εξαιτίας της κατά κόρον χρησιμοποίησής του.

¹²¹ Sor, ό.π., σ. 12.

¹²² Aguado, ό.π., σ. 15.

¹²³ Bobri, ό.π., σ. 62.

3.4.2 Τεχνικές αριστερού χεριού

3.4.2.1 Επέρευση

Στη *Μέθοδο ακομπανιαμένων κιθάρων* ο Τυρταίος σημειώνει: «το μικρόν φθογγόσημον το σημειούμενον ούτω (♯) λέγεται επέρεισις και εκτελείται αστραπιαίως ριπτόμενου του δακτύλου επί του δευτέρου φθόγγου».¹²⁴



Παράδειγμα 3.36: Γεώργιος Τυρταίος, *Μέθοδος ακομπανιαμένων κιθάρων, Ακομπανιαμένο του Λα μινόρε*, σ. 5, μ. 12-13

Παρατηρείται σημαντική διαφορά με τον ορισμό του Ferdinando Carulli για την επέρειση, ο οποίος στη μέθοδό του αναφέρει: «Η επέρεισις είναι είς μικρός φθόγγος όστις χρησιμεύει προς στολισμόν της μουσικής, ούτος λαμβάνει το ήμισυ της αξίας του επομένου φθόγγου και ενούται μετ' αυτού».¹²⁵



Παράδειγμα 3.37: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρων – τεύχος β΄, Περί επερείσεων και ποικιλμάτων*, σ. 7

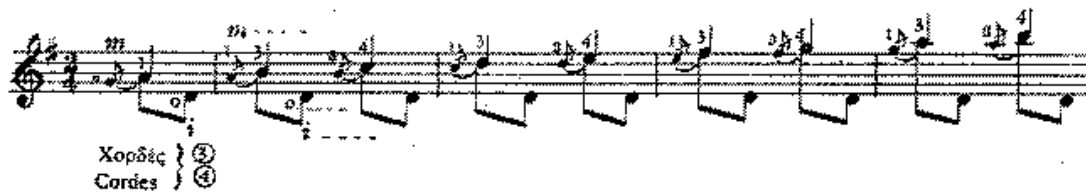
Ο Dionisio Aguado, από την άλλη, σημειώνει στη μέθοδό του: «η επέρειση είναι μια μικρή νότα, η σύντομη αξία της παρέχεται από την επόμενη και πρέπει να εκτελεστεί στιγμιαία».¹²⁶ Ο δε Emilio Pujol, του οποίου η μέθοδος βασίζεται στις αρχές της τεχνικής του Tárrega, σημειώνει με τη σειρά του: «η επέρειση (ARPOGIATURA) παίρνει την αξία της από την νότα την οποία επηρεάζει και είναι σύντομη ή κομμένη και παριστάνεται από μια σταύρωση με την ουρά που διατέμνεται λοξά από μια μικρή γραμμούλα. Σε αυτή την περίπτωση την ονομάζουν επίσης acciaccatura και εκτελείται με την μεγαλύτερη δυνατή ταχύτητα».¹²⁷

¹²⁴ Τυρταίος, *Μέθοδος ακομπανιαμένων κιθάρων*, σ. 5.

¹²⁵ Carulli, *Μέθοδος κιθάρων – τεύχος β΄*, σ. 7.

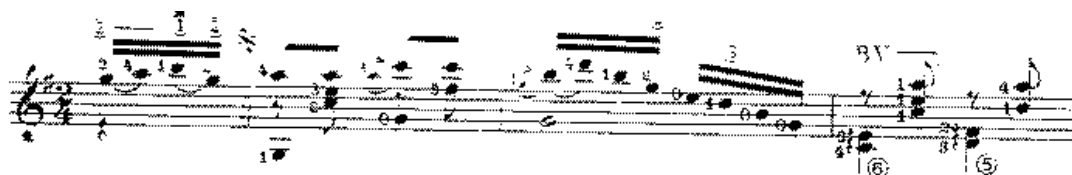
¹²⁶ Aguado, ό.π., σ. 37.

¹²⁷ Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος γ΄*, σ. 80.



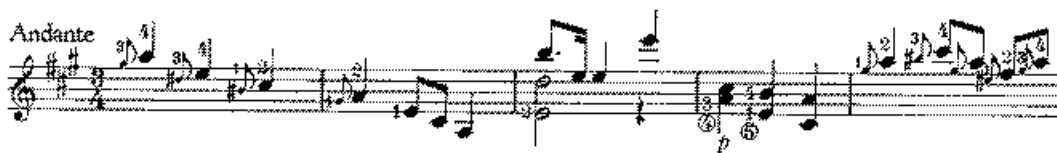
Παράδειγμα 3.38: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τέρχος γ'*, παρ. 215, σ. 80, μ. 1-4

Από τον Tárrega δεν υφίσταται ορισμός εκτέλεσης της επέρεισης, αλλά χρησιμοποιείται ο ορισμός του Pujol, ο οποίος ανήκει τεχνικά στην σχολή του προαναφερθέντος.



Παράδειγμα 3.39: Francisco Tárrega, *Opere per chitarra, vol. 2 – Studi*, 17, σ. 17, μ. 1-3

Από τα προαναφερθέντα εξάγεται το συμπέρασμα πως ο Τυρταίος, σύμφωνα με τον ορισμό του για την εκτέλεση της επέρεισης, ακολουθεί την Ισπανική Σχολή των Aguado και Tárrega, παρά τις διδαχές του Carulli, του οποίου η μέθοδος αποτελούσε την πλέον διαδεδομένη στους Έλληνες κιθαριστές μέχρι και εκείνη την περίοδο.



Παράδειγμα 3.40: Dionisio Aguado, *New guitar method, Andante*, σ. 37, μ. 1-5

Κεφάλαιο 4

1941-1950

4.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο

Τα έτη 1939-1945, κατά τα οποία στην ευρωπαϊκή ήπειρο εκτυλισσόταν ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, ο Segovia διέμενε στο Montevideo της Ουρουγουάης και πραγματοποιούσε συναυλίες σε γειτονικές χώρες,¹ κάτι γενικά θετικό, με αρνητικό όμως αντίκτυπο στη μουσική πορεία του Agustín Mangoré Barrios. Πιο συγκεκριμένα, και όπως σημειώνει ο Anthony Mckenna Ward, ο Barrios είχε την ευκαιρία να απευθυνθεί σε κοινό που πλέον θεωρούσε την κιθάρα όργανο κλασσικό και όχι μόνο παραδοσιακό, κάτι όμως που τον έθετε σε άμεση σύγκριση με τον Andrés Segovia και τον Miguel Llobet, ο οποίος διέμενε στο Buenos Aires.² Στο τέλος της προαναφερθείσας περιόδου και πιο συγκεκριμένα το Νοέμβριο του 1945, ο Ισπανός κιθαριστής παρουσιάζει έντονη δραστηριότητα, καθώς δίδει τρία ρεσιτάλ (στις 16, 19 και 21 Νοεμβρίου) στο Palacio de Bellas Artes της πόλης του Μεξικού,³ εκδίδει με δική του δακτυλοθεσία τις 20 σπουδές (Segovia, *Andrés Segovia presente les etudes pour guitare de Fernando Sor: Vingt études pour la guitare de Fernando Sor*, Editions Musicales Transatlantiques, France 1945)^{4/5} του Fernando Sor, επικαλούμενος το χαρακτηριστικό τους να συνδυάζουν «τη σωστή ισορροπία ανάμεσα στον παιδαγωγικό σκοπό και στην φυσική μουσική ομορφιά»⁶ και ηχογραφεί για την δισκογραφική εταιρεία Decca έργα των Albéniz και Granados⁷ (Decca, A-384). Όμως το 1944, και όσον αφορά τον λατινοαμερικάνικο χώρο όπου

¹ Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 128.

² Ward, *Agustín Barrios Mangoré: A study in the articulation of cultural identity*, διπλωματική εργασία, σ. 78.

³ Wade, *ό.π.*, σ. 129.

⁴ Οι Wade και Garno σημειώνουν: «Μια γοητευτική επίδειξη της εκτελεστικής πρακτικής, του τρόπου δακτυλοθεσίας και της διαδικασίας επιμέλειας του Segovia. Η επιρροή του βιβλίου σε κάθε λογής εκτελεστές, από βιρτουόζους σολίστ μέχρι μαθητές που προετοιμάζονταν για εξετάσεις, υπήρξε τεράστια» (Wade/Garno, *A new look at Segovia, his life, his music: A biography of the years 1893-1957*, σ. 115).

⁵ Το συγκεκριμένο εγχειρίδιο του Segovia αποτελεί μια επιλογή ασκήσεων του Fernando Sor από τα έργα (opus) 6, 31, 29, 35 και τις οποίες ο Segovia παρέθεσε με αυξανόμενο βαθμό δυσκολίας κατά τη δική του κρίση. Έτσι, οι σπουδές με αρίθμηση Segovia 1, 3, 4, 11, 12, 13, 14, 17 είναι οι αντίστοιχες 8, 2, 1, 3, 6, 9, 12, 11 (αρίθμηση Sor) της συλλογής ασκήσεων του Sor *Δώδεκα σπουδές για ισπανική κιθάρα, αφιερωμένες στους μαθητές του*, opus 6 (περίπου 1815-1817), οι σπουδές 16, 18, 19, 20 είναι οι αντίστοιχες 11, 10, 1, 5 της συλλογής *Douzes études pour la guitare*, opus 29 (1827), οι σπουδές 7, 8, 9, 10 είναι οι αντίστοιχες 21, 16, 20, 19 της συλλογής *Vingt quatre leçons progressives pour la guitare*, opus 31 (1828), και οι ασκήσεις 2, 5, 6, 15 είναι οι αντίστοιχες 13, 22, 17, 16 της συλλογής *Vingt quatre exercices très faciles*, opus 35 (1828). Παρατηρείται έντονο το στοιχείο της διαφοροποίησης του Segovia από τον Sor στην κατάταξη των σπουδών ανάλογα με την τεχνική τους δυσκολία όσο και με την προτεραιότητα στην εκμάθηση τεχνικών ζητημάτων, διότι κάθε σπουδή πραγματεύεται ένα τεχνικό ζήτημα: π.χ. η σπουδή 11 (κατά Segovia) το κατιόν legato.

⁶ Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 131.

⁷ Ανυπόγραφο «Δισκογραφία Andrés Segovia», *Tar 2* (1982), σσ. 45-48.

δρούσε καλλιτεχνικά ο Segovia, ο μεγάλος Παραγουανός κιθαριστής Agustín Mangoré Barrios, ο οποίος κατά τον Richard Stover υπήρξε «ο μεγαλύτερος βιρτουόζος και συνθέτης της κλασσικής κιθάρας στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα»,⁸ αποβιώνει (7 Σεπτεμβρίου 1944) στο El Salvador. Οι τελευταίες ηχογραφήσεις του έγιναν το 1942 με την Crosley Home Recorder.⁹

Διάφορες εξελίξεις λαμβάνουν χώρα και στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής εκείνη την περίοδο. Το 1946 ιδρύεται στη Νέα Υόρκη το περιοδικό της κιθάρας *The Guitar Review*, με σκοπό «να φέρει την κιθάρα στον ίδιο δρόμο από την αφάνεια και την υποτίμηση, προκειμένου να επανακτήσει στον απόλυτο βαθμό την αξιοπρέπειά της στο μουσικό κόσμο».¹⁰ Την ίδια χρονιά ιδρύεται στην Ουάσιγκτον το ίδρυμα Segovia με γραμματέα τον Έλληνα Σοφοκλή Πάπα,¹¹ το οποίο είχε ορίσει ως σκοπό του «την διεύρυνση του κύκλου αυτών που εκτιμούν την κιθάρα ως σοβαρό όργανο και όχημα της πιο ποιοτικής μουσικής».¹²

Όπως αναφέρθηκε, μέχρι και το 1950 οι κιθαριστές χρησιμοποιούσαν ατσάλινες και εντέρινες χορδές. Όμως οι προσπάθειες για βελτίωση του ήχου και αύξηση της αντοχής των χορδών ξεκίνησαν από τον Albert Augustine στις αρχές της δεκαετίας του '40, κυρίως για το λόγο ότι ειδικά οι εντέρινες χορδές ήταν εξαιρετικά βραχύβιες.¹³ Εν τέλει, το 1947 ο Augustine κατασκευάζει και εμπορεύεται τις πρώτες πλαστικές χορδές.¹⁴ Σύμφωνα με τον Alexander Bellow, η Olga Coelho ήταν η πρώτη κιθαρίστρια που εμφανίστηκε επί σκηνής με πλαστικές χορδές (Νέα Υόρκη, Ιανουάριος 1944),¹⁵ όμως μπορεί να ειπωθεί πως η ενέργεια αυτή είχε ακόμα πειραματικό χαρακτήρα.

Στο ευρωπαϊκό έδαφος εμφανίζονται νέοι σολίστες,¹⁶ οι οποίοι με το πέρασμα των ετών θα προσφέρουν τα μέγιστα στην κλασσική κιθάρα. Πιο συγκεκριμένα στη Γαλλία, το 1947, η Ida Presti ερμηνεύει το *Concierto de Aranjuez*.¹⁷ Στις 17

⁸ Stover, «Agustín Mangoré Barrios: Ένα λησμονημένο κιθαριστικό δαιμόνιο», μτφρ. Β. Ντάκουρη, *Tar* 3 (1983), σσ. 27-34.

⁹ Ο Hoke σημειώνει: «Η ηχητική ποιότητα ήταν σχετικά φτωχή, επειδή η Crosley Home Recorder ήταν σχεδιασμένη για ερασιτεχνικές ηχογραφήσεις και όχι ως επαγγελματικό studio. Αυτές οι ηχογραφήσεις περιλαμβάνουν αποσπάσματα από δικά του έργα, όπως το *Invocación a la luna* και το *Danza Guarani*. Επιπροσθέτως, υπάρχει και φωνητική ηχογράφιση του Barrios στο κομμάτι του *El sueño de la muñequita*» (Hoke, *The guitar recordings of Agustín Barrios Mangoré: An analysis of selected works performed by the composer*, διδακτορική διατριβή, σ. 15).

¹⁰ Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 131.

¹¹ Στο ίδιο.

¹² Στο ίδιο.

¹³ Μηλιαρέσης, *Ήχοι και απόηχοι*, σ. 75.

¹⁴ Στο ίδιο.

¹⁵ Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 132.

¹⁶ Για τους Presti, Diaz και Yepes, ο Taylor Jonathon Greene σημειώνει: «Όταν ο Segovia ξεκίνησε την καριέρα του δεν υπήρχαν άλλοι κιθαριστές του βεληνεκούς του ή κιθαριστές που να απολάμβαναν ανάλογη φήμη. Όμως, όταν ξεκίνησε ο Bream την δική του πορεία, υπήρχαν άλλοι κιθαριστές που ακολουθούσαν τα βήματα του Segovia. Κανένας, όμως από αυτούς δεν άσκησε τόσο μεγάλη επίδραση στο ρεπερτόριο της κιθάρας όσο ο Bream και ακόμα εξετάζουν την θέση του Bream έξω από την παράδοση» (Greene, *Julian Bream's 20th century guitar: An album's influence on the modern guitar repertoire*, διπλωματική εργασία, σσ. 28-29).

¹⁷ Κοτζιά, «Wish you were here: Ida Presti», *Tar* (2007),

Φεβρουαρίου του 1947 πραγματοποιεί την παρθενική του εμφάνιση ως σολίστ ο δεκαεξάχρονος Άγγλος κιθαριστής Julian Bream.¹⁸ Στην Ισπανία και πιο συγκεκριμένα στη Μαδρίτη, ο Narciso Yepes ξεκινά την σταδιοδρομία του ως σολίστ με το *Concierto de Aranjuez* (16 Δεκεμβρίου 1947).¹⁹ Ο ήδη αναγνωρισμένος, συμπατριώτης του, Andrés Segovia, ηχογραφεί με την Decca²⁰ έργα των Scarlatti, Paganini, Rameau, Purcell και Haydn.²¹ Το 1948 η Ida Presti ερμηνεύει το *Concierto de Aranjuez* με την Εθνική Ορχήστρα της Γαλλικής Ραδιοφωνίας. Για την ερμηνεία της γράφτηκαν διθυραμβικές κριτικές: «Για όσους ακούσαμε την συγκεκριμένη παραγωγή, δεν θα ξεχάσουμε την συγκίνηση από την εξαιρετικά ερμηνευμένη, εξάισια μουσική».²² Ο Julian Bream καλείται και συμμετέχει ως κιθαριστής στο soundtrack της ταινίας *Saraband for dead lovers* (σκηνοθεσία: Basil Dearden, κυκλοφορία: 4 Οκτωβρίου 1948). Από εκείνη την συμμετοχή και ύστερα, το BBC τον καλεί συνεχώς για τέτοιου είδους συνεργασίες.²³ Το ίδιο έτος (24 Απριλίου 1948) αποβιώνει²⁴ ο Manuel Maria Ponce, έχοντας συνθέσει και το τελευταίο του έργο *Παραλλαγές πάνω σε ένα θέμα του Antonio de Cabezón*.

Παρά την εμφάνιση νέων ταλαντούχων κιθαριστών, ο Andrés Segovia κρατάει τα σκήπτρα της εξέλιξης της κλασικής κιθάρας²⁵ όσον αφορά την προβολή και ηχογράφηση κεφαλαίων έργων. Έτσι, το 1949 ηχογραφεί με την δισκογραφική εταιρεία Columbia το *Κοντσέρτο αρ. 1, σε Ρε μείζονα*, ορ. 99, του Mario Castelnuovo-

<http://www.tar.gr/content/content.php?id=658>, σ. 4.

¹⁸ Στο συγκεκριμένο ρεσιτάλ ο Julian Bream ερμήνευσε τα εξής: Schumann, *Ρομάντσα* (μτγρ. Tárrega), Bach, *Πρελούδιο και μενουέτο* (μτγρ. Segovia), Granados, *Tonadilla* (μτγρ. Llobet), Ernest Shand, *Chanson*, Paganini, *Σονάτα*, Napoléon Coste, *Σπουδή συναυλίας*, Albéniz, *Granada* (μτγρ. Tárrega), Ferdinand Sor, *Θέμα και παραλλαγές*, Terry Usher, *Σονάτα σε Λα* (Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 138).

¹⁹ Στο ίδιο, σ. 136.

²⁰ Ο Ward σημειώνει: «Στις αρχές των μέσων του 20^{ου} αιώνα ο ρολος των βιρτουόζων έφτασε στο ανώτατο επίπεδο, υποστηριζόμενος από τα Μ.Μ.Ε., την τεχνολογία ηχογράφησης και τις μεταφορές, τα οποία επέτρεπαν στους διεθνείς καλλιτέχνες να παρουσιαστούν στα διεθνή ακροατήρια, πέρα απ' ό,τι μπορούσαν οι Paganini και Liszt. Ο Segovia, μεταξύ καλλιτεχνών όπως οι Vladimir Horowitz, Artur Schnabel, και Jascha Heifetz, συμμετείχε σε αυτή την τάση, όπως έκανε και ο Barrios στη λατινοαμερικάνικη σκηνή» (Ward, *ό.π.*, σ. 39).

²¹ Ανυπόγραφο, «Δισκογραφία Andrés Segovia», *Tar* 2 (1982), σσ. 45-48.

²² Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 135.

²³ Στο ίδιο, σ. 139.

²⁴ Ο Andrés Segovia, στον επικήδειο λόγο του, αναφέρει: «Υψωσε την κιθάρα από το χαμηλό καλλιτεχνικό επίπεδο στο οποίο είχε περιπέσει. Μαζί με τους Turina, Falla, Manen, Castelnuovo-Tedesco, Tansman, Villa-Lobos, Torroba κ.ά. αλλά με περισσότερη παραγωγή απ' ό,τι όλοι οι υπόλοιποι μαζί, ανέλαβε την σταυροφορία, γεμάτος προθυμία, να απελευθερώσει τον "όμορφο" κρατούμενο. Χάρη σε εκείνον και σε όλους τους προαναφερθέντες, η κιθάρα διεσώθη από τη μουσική τη γραμμένη αποκλειστικά από κιθαριστές» (Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 133).

²⁵ Ο Adorno σημειώνει: «Σημαντικότερη από τη γνώση είναι η εμπιστοσύνη στην αποδεκτή κρίση και η μετά ζήλου επανάληψή της. Όσο το ευρύ κοινό αποξενώνεται από την προοδευτική παραγωγή, τόσο πιο αυθαίρετα εμφυλοχωρούν οι κατηγορίες της κοινής γνώμης» (Adorno, *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, σ. 33).

Tedesco (Columbia, 33 CX 1020).²⁶ Επίσης, την ίδια χρονιά εκδίδονται οι *Δώδεκα σπουδές* (*Douzes études*) του Heitor Villa-Lobos.²⁷ Ο Andrés Segovia, ο οποίος συνέταξε τον πρόλογο της έκδοσης το 1952, περιγράφει τις σπουδές αυτές ως «μορφές εκπληκτικής αποδοτικότητας για την τεχνική εξέλιξη του κάθε χεριού, οι οποίες διακρίνονται, την ίδια στιγμή, από ανιδιοτελή μουσική ομορφιά».²⁸

4.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα

Σ' αυτή την, δραματική για την Ελλάδα, δεκαετία της Τριπλής Κατοχής (Γερμανία-Ιταλία-Βουλγαρία) και του Εμφυλίου Πολέμου, οι δάσκαλοι κιθάρας που δραστηριοποιούνταν στην Ελλάδα ήταν ο Νικόλαος Πατρώνας, ο Νικόλαος Ιωάννου,²⁹ ο οποίος χαρακτηρίστηκε ως «πρόδρομος του επαγγελματισμού στο χώρο της κλασικής κιθάρας στην Ελλάδα»,³⁰ ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου και ο Νικόλαος Καρώνης.

Το 1941, έτος έναρξης της Γερμανικής Κατοχής στην Ελλάδα, ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης, ο οποίος διέμενε στην Αθήνα από το 1938, μελετούσε, σύμφωνα με την αυτοβιογραφία του, το εμβατήριο από την όπερα *Tannhäuser* του R. Wagner σε διασκευή του Francisco Tárrega.³¹ Η συνέχιση της ενασχόλησης του Μηλιαρέση με τη σπουδή της κιθάρας εν μέσω δραματικών συνθηκών διαβίωσης για τον ελληνικό λαό οφείλεται, όπως σημειώνει ο ίδιος, στις θέσεις εργασίας του πατέρα του και του ιδίου, τις οποίες εξασφάλιζαν οι μεταξικές πολιτικές πεποιθήσεις της οικογενείας του.³² Έτσι το 1942,³³ ο Μηλιαρέσης ξεκινά μαθήματα κιθάρας με τον Νικόλαο Πατρώνα.³⁴ Ο ίδιος σημειώνει: «Βρισκόμαστε στην Κατοχή, το 1942, όταν οι

²⁶ Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 134. Αρνητική κριτική για την ηχογράφιση του *Κοντσέρτου* του Tedesco από τον Segovia υποστηρίζει: «Δοκιμάστε αυτό το ελαφρύ κρασί, είναι καλά εμφιαλωμένο και κατάλληλο για ένα καλοκαιρινό απόγευμα» (Greene, ό.π., σ. 27).

²⁷ Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 140.

²⁸ Στο ίδιο.

²⁹ Νικόλαος Ιωάννου: Κιθαριστής, Διπλωματούχος της Αθηναϊκής Μανδολινάτας. Υπηρξε μαθητής του Νικολάου Πατρώνα και δάσκαλος του Δημήτρη Φάμπα (Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 109).

³⁰ Στο ίδιο.

³¹ Ο ίδιος σημειώνει: «Κατά περιεργη σύμπτωση (όλα τα περιεργα σ' εμένα συνέβαιναν), και ενώ η Ελλάς εστέναζε υπό γερμανική μπότα, εγώ τότε ακριβώς έπαιζα με την κιθάρα το εμβατήριο από την όπερα *Tannhäuser* του Wagner, κατά διασκευήν Tárrega, και το έκανα δημόσια στο κουρείο του Βασίλη. Στάθηκα τυχερός που δεν χαρακτηρίστηκα “δωσίλογος”» (στο ίδιο, σ. 88).

³² Στο ίδιο, σσ. 68-69.

³³ Στο ίδιο, σ. 97.

³⁴ Ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης πληροφορεί σχετικά με τον Νικόλαο Πατρώνα: «Γιος του δημοδιδασκάλου Γεωργίου Πατρώνα, γεννήθηκε στη Σιάτιστα της Δυτικής Μακεδονίας το 1894. Ήταν περίπου δεκαεπτά ετών, όταν γνώρισε τον πατριώτη του φιλόλογο Αναστάσιο Λαζάρου, ο οποίος ζούσε στην Αθήνα και έκανε τις διακοπές του στη Σιάτιστα. Ο Λαζάρου έπαιζε κιθάρα και γοήτευσε τον Πατρώνα, ο οποίος προφανώς με κάποιες υποδείξεις του φίλου του, άρχισε να μελετά κιθάρα μόνος του. Σχεδόν μόλις τελείωσε το γυμνάσιο, διορίστηκε υπάλληλος στο ταχυδρομικό γραφείο της γενέτειράς του, και αργότερα αποσπάστηκε και εγκαταστάθηκε στην Αθήνα. Παίζοντας ωραία κιθάρα, κυρίως Mertz και Sor, έγινε γνωστός σε πολλούς φιλόμουςους κύκλους και έπαιζε σε διάφορα

άνθρωποι πεθαίνουν στους δρόμους από την πείνα και εγώ, τότε ακριβώς, ανακαλύπτω το δρόμο της ζωής μου, με τη βοήθεια, την ενθάρρυνση και τη διδασκαλία του δασκάλου μου Νίκου Πατρώνα». ³⁵ Ο Πατρώνας εκείνη την περίοδο μελετούσε έργα και διασκευές του Τάρρεγα, ³⁶ όπως επίσης έπαιζε με εντέρινες χορδές, ³⁷ οι οποίες, σύμφωνα πάντα με τον Μηλιαρέση, «ξεφτούσαν πολύ γρήγορα». ³⁸

Στις 15 Ιουνίου 1944, τέσσερις μήνες πριν την απελευθέρωση της ηπειρωτικής Ελλάδας (12 Οκτωβρίου 1944), ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης ξεκινά τη σολιστική του δράση με το πρώτο ατομικό του ρεσιτάλ στο Ελληνικό Ωδείο. Την εποχή εκείνη ένα ρεσιτάλ κιθάρας «αποτελούσε είδηση». ³⁹ Αξίζει να αναφερθεί πως από το 1943 και παρά τις κακουχίες του χειμαζόμενου ελληνικού λαού, σημειώνεται «πρωτοφανής πνευματική έκρηξη», ⁴⁰ που λειτουργούσε ως «η αποτελεσματικότερη φυσική άμυνα στη βία, στα προτεταμένα όπλα των κατακτητών, στην πείνα, την ταπείνωση, τον εξευτελισμό». ⁴¹

Πέραν όμως του ρεσιτάλ του στο Ελληνικό Ωδείο, ο Μηλιαρέσης εκμεταλλεύεται τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και εν προκειμένω το ραδιόφωνο. Έτσι, το 1944 δίδει το πρώτο του ραδιοφωνικό ρεσιτάλ ⁴² στο Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας, ⁴³ «γεγονός με ιδιαίτερη αξία για εκείνη την εποχή». ⁴⁴ Ο επίσης προ ολίγων ετών αφιχθείς στην Αθήνα Δημήτρης Φάμπας αναπτύσσει φιλανθρωπική δράση κατά την περίοδο της Κατοχής. Πιο συγκεκριμένα, μαζί με τον βιολονίστα Σ. Καφαντάρη και την σοπράνο Γαρυφαλλάκη συνιστούν ομάδα συναυλιών υπέρ του «πιάτου του παιδιού» της Εθνικής Αλληλεγγύης. ⁴⁵ Αυτό όμως του στοίχισε τη συνέχιση των μαθημάτων κιθάρας από τον Ιωάννου, ο οποίος δεν το ενέκρινε. ⁴⁶

σαλόνια. Απέκτησε θαυμαστές και μαθητές, όμως δημοσίως δεν εμφανίστηκε ποτέ, ίσως και λόγω της δημοσιοϋπαλληλικής του ιδιότητας. Θεωρητικά υπήρξε ο δάσκαλος όλων των συγχρόνων του, διότι, όπως μου έλεγε ο ίδιος: “Όλοι περάσανε από δω” [...]. Ο Πατρώνας ενεγράφη για τα θεωρητικά στο Ωδείο Αθηνών, και στην τάξη του Φιλοκτήτη Οικονομίδη, από τον οποίο πήρε πτυχίο ειδικού Αρμονίας με άριστα, είχε δε συμμαθητές του τον Θεόδωρο Βαβαγιάννη και τον Νίκο Σκαλκώτα [...]» (στο ίδιο, σσ. 89-90).

³⁵ Στο ίδιο, σ. 97.

³⁶ Στο ίδιο, σ. 90.

³⁷ Στο ίδιο, σ. 75.

³⁸ Στο ίδιο.

³⁹ Ασημακόπουλος, «Γεράσιμος Μηλιαρέσης (1918-2005)», *Tar* (2005),

<http://www.tar.gr/content/content.php?id=440.html>, σ. 3.

⁴⁰ Μπουφέα, «Φώς στο σκοτάδι», εφ. *Η Καθημερινή/Επτά Ημέρες*, 25.4.1999.

⁴¹ Στο ίδιο.

⁴² Ο Αναστάσιος Κολυδάς σημειώνει: «Από την άλλη, σε μια εποχή όπου το ραδιόφωνο ήταν το κατεξοχήν – αν όχι μοναδικό – ηχητικό μέσο μαζικής επικοινωνίας, τα ραδιοφωνικά ρεσιτάλ και οι μουσικές εκπομπές δημιούργησαν ένα νέο χώρο έκφρασης και προβολής των καλλιτεχνών. Η πρωτόγνωρη, για την εποχή, αμεσότητα επικοινωνίας απέναντι σ’ ένα ευρύτατο κοινό βοήθησε στη γρήγορη ανάδειξη και αναγνώριση νέων σολιστ, τόσο στη πρωτεύουσα όσο και στην περιφέρεια» (Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας*, διδακτορική διατριβή, σ. 58).

⁴³ Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 116.

⁴⁴ Ασημακόπουλος, ό.π., σ. 3.

⁴⁵ ΕΟΧΑ: Αρκτικόλεξο του Εθνικού Οργανισμού Χριστιανικής Αλληλεγγύης, ο οποίος ιδρύθηκε τον Δεκέμβριο του 1941 με σκοπό να οργανώσει την πρόνοια και ειδικότερα τα παιδικά συστήματα στην

Σε εκπαιδευτικό επίπεδο, το 1945, ένα έτος δηλαδή μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας από τους Γερμανούς και τα Δεκεμβριανά «τραγικά»⁴⁷ γεγονότα στην Αθήνα, δημιουργείται τμήμα κιθάρας στο Εθνικό Ωδείο με υπεύθυνο καθηγητή τον Γεώργιο Βάκο.⁴⁸ Να σημειωθεί ότι μέχρι τότε σε κανένα ωδείο δεν λειτουργούσε τμήμα κιθάρας ή λειτουργούσε εντασσόμενο στη «σχολή λαϊκών οργάνων».⁴⁹ Ένα έτος μετά⁵⁰ δίδονται οι πρώτοι τίτλοι σπουδών. Πιο συγκεκριμένα, ο Δημήτρης Φάμπας και ο Ορφέας Αρφαράς αποκτούν τους συγκεκριμένους τίτλους.⁵¹ Αν και εμφανίζεται ως παράδοξη η σύντομη χρονική διάρκεια των σπουδών, δικαιολογείται από τη προηγηθείσα εκπαίδευση στην κιθάρα, τουλάχιστον του Φάμπα. Το 1947⁵² ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης αποκτά το δίπλωμα κιθάρας με άριστα και α΄ βραβείο από το Ελληνικό Ωδείο, το οποίο, κατά τον ίδιο, είναι το πρώτο⁵³ που χορήγησε το συγκεκριμένο ωδείο. Στο δίπλωμά του, μεταξύ άλλων, ερμήνευσε τα έργα *Chaconne* του Bach, *Sonatina* του Τοττοβα και το *Κοντσέρτο αρ. 1, σε Ρε μείζονα*, ορ. 99, του Tedesco. Την επιτροπή αποτέλεσαν οι μουσουργοί Αντίοχος Ευαγγελάτος και Μάριος Βάρβογλης, ο βιολονίστας Αλέξανδρος Καζαντζής και οι κιθαριστές Νίκος Πατρώνας, Νίκος Ιωάννου και Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου.⁵⁴ Ύστερα από την απόκτηση του διπλώματός του και κατά την τριετία 1947-1950, ο Μηλιαρέσης διατελεί καθηγητής κιθάρας στο Δημοτικό Ωδείο Λάρισας⁵⁵ και το συγκεκριμένο

πρωτεύουσα (Χαλκιαδάκης, *Ο κοινωνικός ρόλος της Εκκλησίας της Κρήτης την περίοδο της Γερμανικής Κατοχής: 1943*, σ. 253).

⁴⁶ Ο Φάμπας σημειώνει: «Συμμαθητές στο ωδείο ο συνθέτης Αργύρης Κουνάδης, ο βιολοντσελίστας Γιάννης Χρονόπουλος και μαζί με τη σοπράνο Γαρυφαλλάκη και τον Στέλιο Καφαντάρη (βιολί) φτιάξαμε μια ομάδα που έδινε συναυλίες για το πιάτο του παιδιού της Εθνικής Αλληλεγγύης. Αυτό μου στοίχισε τη συνέχιση των μαθημάτων της κιθάρας. Ο Ιωάννου θύμωσε γιατί έκανα εμφανίσεις, ενώ δεν ήμουν ακόμα τέλειος κιθαριστής. Πόσες φορές δεν έκανα τη διαδρομή ως την Ανάλυση και η πόρτα δε μου άνοιγε; Προσπαθούσα και προχωρούσα μόνος μου» (Φάμπας, συνέντευξη στην εκπομπή της ΕΡΤ1 «Μονόγραμμα», παραγωγός: Γιώργος Σγουράκης, 3.5.1985). Για την σημαντικότητα αυτής της τηλεοπτικής εκπομπής, βλ. Κώστιος, *Μέθοδος Μουσικολογικής Έρευνας*, σ. 112.

⁴⁷ Βερέμης/Κολιόπουλος, *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια: Από το 1821 μέχρι σήμερα*, σ. 143.

⁴⁸ Κολυδάς, ό.π., σ. 44.

⁴⁹ Μηλιαρέσης, «Τρεις παράλληλες συνεντεύξεις», *Tar 2* (1982), σσ. 27-31.

⁵⁰ Οι Βερέμης και Κολιόπουλος σημειώνουν: «Ξεσπάει εμφύλιος πόλεμος, που από την ελληνική κυβέρνηση αποκαλείται “τρίτος γύρος” (ο πρώτος έλαβε χώρα κατά τη διάρκεια της Κατοχής, ο δεύτερος κατά τα Δεκεμβριανά), μεταξύ του Δημοκρατικού Στρατού στη Βόρεια Ελλάδα και του εθνικού στρατού. Οι κομμουνιστικές δυνάμεις ηττώνται το 1949» (Βερέμης/Κολιόπουλος, ό.π., σ. 584).

⁵¹ Κολυδάς, ό.π., σ. 44

⁵² Έτος κατά το οποίο η Ελλάδα περιέρχεται στο δόγμα Τρούμαν (οικονομική και στρατιωτική βοήθεια προς την Ελλάδα και την Τουρκία για την αντίστασή τους κατά της κομμουνιστικής επέκτασης) (Βερέμης/Κολιόπουλος, ό.π., σ. 453). Οι ίδιοι σε άλλο σημείο αναφέρουν: «Το Δόγμα Τρούμαν εγκαινίασε μια περίοδο αμερικανικής παρέμβασης στην Ευρώπη και ενός φανερού αμερικανικού ρόλου στη διαχείριση των ελληνικών υποθέσεων» (στο ίδιο, σ. 502). Πρβλ. επίσης Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*, σ. 36-37. Η ανάμειξη του ξένου παράγοντα στην ελληνική πολιτική σκηνή έχει τις ρίζες της στην περίοδο του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα των Ελλήνων (Διαμαντούρος, *Οι απαρχές συγκρότησης σύγχρονου κράτους στην Ελλάδα 1821-1828*, σ. 168).

⁵³ Μηλιαρέσης, *Ηχοί και απόηχοι*, σ. 120.

⁵⁴ Στο ίδιο, σσ. 120-121.

⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 121.

χρονικό διάστημα πραγματοποιεί πολλά ρεσιτάλ στον Βόλο.⁵⁶ Να σημειωθεί ότι ερμηνεύει με εντέρινες χορδές,⁵⁷ την ίδια στιγμή που στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής ο Albert Augustine, όπως προαναφέρθηκε, παράγει πλέον πλαστικές χορδές. Η εισαγωγή των συγκεκριμένων χορδών στην Ελλάδα θα πραγματοποιηθεί το 1950, με προτροπή του Γεράσιμου Μηλιαρέση, από τον Μουσικό Οίκο Νάκα.⁵⁸ Να σημειωθεί πως το 1946 υπάρχει κατασκευαστική κινητικότητα, καθώς οι αδελφοί Παναγή, τους οποίους ο Μηλιαρέσης χαρακτηρίζει «ταλαντούχους»,⁵⁹ κατασκευάζουν την «πρώτη»⁶⁰ κλασική κιθάρα με πρότυπο μια κιθάρα γερμανικής κατασκευής του Ιωάννου.

Πέραν του Μηλιαρέση, ο οποίος δραστηριοποιούταν καλλιτεχνικά και σε επαρχιακό επίπεδο, ο Δημήτρης Φάμπας δίδει το πρώτο του ρεσιτάλ, το 1948, στη μη ελεγχόμενη από τον Δημοκρατικό Στρατό Ελλάδος Αλεξανδρούπολη.⁶¹ Στην ίδια πόλη έπαιξε την επόμενη χρονιά⁶² (1949), χαρακτηριζόμενος από τον τοπικό τύπο ως ο «μελλοντικός Έλληνας Σεγκόβια».⁶³ Την ίδια χρονιά, και σύμφωνα με μαρτυρία του πρώην δασκάλου του, Νίκου Ιωάννου, υιοθετεί⁶⁴ την τεχνική των νυχιών για το δεξί χέρι (*tirando*).

4.3 Έργα

4.3.1 Τεχνικές δεξιού χεριού

4.3.1.1 Χρήση του παράμεσου δακτύλου του δεξιού χεριού

Το τραγούδι *Η ζωή ξαναρχίζει για μας*,⁶⁵ σε στίχους του Κώστα Κοφινιώτη⁶⁶ και μουσική του Ανδρέα Πόγγη, κυκλοφόρησε από τις Εκδόσεις Μ. Κωνσταντινίδη

⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 125.

⁵⁷ Στο ίδιο.

⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 75.

⁵⁹ Πιο συγκεκριμένα, ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης σημειώνει: «Οι αδελφοί Παναγή ήταν ταλαντούχοι, ιδίως ο Γιώργος, ο μεγαλύτερος, είχε το χάρισμα “ν’ ακούει” το ξύλο και να το καταλαβαίνει με την αφή, με το χάδι. Ο πραγματικός καλλιτέχνης αγαπάει το υλικό του. Ο Γιώργος αγαπούσε το ξύλο» (στο ίδιο, σ. 111).

⁶⁰ Στο ίδιο.

⁶¹ Μονεμβασιτής, «Αντρέας Σεγκόβια: Κριτική τεκμηρίωση των δύο ρεσιτάλ που έδωσε στην Αθήνα τον Δεκέμβριο του 1951», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=754>, σ. 1.

⁶² Λήξη του «τρίτου γύρου» του Εμφυλίου Πολέμου με ήττα των κομμουνιστικών δυνάμεων (Βερέμης/Κολιόπουλος, ό.π., σ. 584).

⁶³ Κολυδάς, ό.π., σ. 49.

⁶⁴ Στο ίδιο, σσ. 181-182.

⁶⁵ Ο Κώστας Μυλωνάς σημειώνει: «Η χρονική περίοδος 1940-1950, όσον αφορά στο λεγόμενο “ελαφρό τραγούδι”, που είναι βέβαια το αξιωματικό τραγούδι αυτής της εποχής, δεν παρουσιάζει πολλές και θεαματικές αλλαγές σε σχέση με την προηγούμενη δεκαετία. Τόσο στο στίχο όσο και στη μουσική, η κατάσταση σε γενικές γραμμές παραμένει η ίδια, με ελάχιστες μεταβολές και εξαιρέσεις. Η λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και οι εκ των προτέρων κατασκευασμένες από τους συμμάχους πολιτικές λύσεις και επιλογές, που έρχονται σε σύγκρουση με τα οράματα και τις ελπίδες της εθνικής αντίστασης, καθορίζουν αποφασιστικά το κοινωνικό τοπίο αυτής της περιόδου. Το τραγούδι, πιστός καθρέφτης των πολιτικοκοινωνικών συνθηκών και εξελίξεων, στρέφει περισσότερο την προσοχή του

το 1947. Στην προαναφερθείσα έκδοση υπάρχει και διασκευή του τραγουδιού για κιθάρα, από κάποιον Α. Βαρθαλίτη.

Το γεγονός της διασκευής τραγουδιών για κιθάρα υποδεικνύει την αυξημένη διάδοσή τους. Σύμφωνα με τον Κώστα Μυλωνά, «οι λόγοι που συντελούν σ' αυτό είναι α) το ραδιόφωνο (εγκαίνια στους ραδιοθαλάμους του Ζαπείου στις 25 Μαρτίου του 1938), β) η ανάπτυξη της δισκογραφίας μετά τον πόλεμο (διακοπή παραγωγής δίσκων από το Σεπτέμβριο του '40 μέχρι τον Ιούλιο του '46), γ) η εισβολή του κινηματογράφου, κυρίως του αμερικανικού, δ) η επιθεώρηση, που εξακολουθεί να φιλοξενεί στη σκηνή της πολλά τραγούδια, μολοντί δεν βρίσκεται στην ακμή της, η οποία σημειώθηκε στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, ε) η περαιτέρω αύξηση της έκδοσης μουσικών παρτιτουρών, στ) η ανασυγκρότηση της κοινωνικής ζωής (χώροι διασκέδασης κλπ)».⁶⁷ Στην παραπάνω διασκευή, η οποία είναι σαφώς υποδεέστερη όσον αφορά τις τεχνικές απαιτήσεις, σε σύγκριση με τις διασκευές για κιθάρα της προηγούμενης τριακονταετίας, παρέχεται εντούτοις το εξής στοιχείο, το οποίο είναι η ευρεία χρήση του παράμεσου του δεξιού χεριού.



Παράδειγμα 4.1: Ανδρέας Πόγγης, *Η ζωή ξαναρχίζει για μας*, μ. 21 και 41

Η τεχνική χρησιμοποίησης του παράμεσου (α) του δεξιού χεριού συναντάται ήδη και σε μέθοδο κιθάρας Έλληνα κιθαριστή, η οποία εκδόθηκε την προηγούμενη δεκαετία

στη φυγή από την πραγματικότητα και στα βάσανα της καρδιάς, σάμπως αυτά να είναι τα μόνα που έχουν οι Έλληνες της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου. Ο έρωτας, η γυναίκα, η λήθη, η ανεμελιά, τα ανικανοποίητα όνειρα και οι ανεκπλήρωτες επιθυμίες είναι, σχεδόν πάντα, τα μόνιμα θέματα στους στίχους των τραγουδιών, που καμιά φορά δεν ξεχνούν να υμνήσουν και τα κάλλη της Αθήνας και της Πλάκας. Από την άλλη, η μουσική γλώσσα του ελαφρού τραγουδιού, διαμορφωμένη ήδη τις δύο τελευταίες δεκαετίες πριν από τον Αττίκ και στη συνέχεια από τους Χαιρόπουλο και Γιαννίδη (οι δύο τελευταίοι θα εξακολουθήσουν να γράφουν τραγούδια μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του '50), δεν αφήνει πολλά περιθώρια στους συνθέτες της δεκαετίας του '40 για θεαματικές αλλαγές και ξεχωριστά επιτεύγματα. Οι περισσότεροι από αυτούς ακολουθούν τα μουσικά πρότυπα που κληρονόμησαν από τους προηγούμενους, προσαρμόζοντάς τα, ο καθένας χωριστά, στο προσωπικό του ύφος. Ο ανταγωνισμός και οι διευρυμένοι επαγγελματικοί ορίζοντες θα τους οδηγήσουν στην αύξηση ποσοτικών πραγματοποιήσεων. Τα τραγούδια τους θα έχουν σαν κοινό παρονομαστή μια πιο απλοποιημένη γραφή όσον αφορά στη μελωδική γραμμή και στην αρμονική πλοκή, ενώ στους μέχρι τότε ρυθμούς της χαμπανέρας, του ταγκό, του βαλς και του φοξ, θα προστεθούν το μπολερό, το μπούγκι μπούγκι (εισβολή της τζαζ), η ρούμπα και η κόγκα» (Μυλωνάς, *Ελληνική Μουσική: Ιστορικά ορόσημα*, σσ. 124-126).

⁶⁶ Ο Κώστας Μυλωνάς, όσον αφορά την δεκαετία του 1940, σημειώνει: «Από την πληθώρα, επίσης, των στιχουργών ξεχωρίζουν οι: Κώστας Κοφινιώτης, Δημήτρης Γιαννουκάκης, Αιμίλιος Σαββίδης, Δημήτρης Ευαγγελίδης, η “Τριάς” (Ασημακόπουλος – Σπυρόπουλος – Παπαδούκας), ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, ο Αλέκος Σακελλάριος, ο Μίμης Τραϊφόρος, ο Κώστας Μάνεσης, ο Κώστας Κιούσης, ο Γιώργος Οικονομίδης, ο Χαράλαμπος Βασιλειάδης κ.ά.» (στο ίδιο, σσ. 126-127).

⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 127.

(Γ. Τυρταίος, 1938) και πιο συγκεκριμένα στη διασκευή του *Εθνικού ύμνου* για κιθάρα.



Παράδειγμα 4.2: Γεώργιος Τυρταίος, *Εθνικός ύμνος*, μ. 3

Ο Τυρταίος, με την διδασκαλία του, θεωρούσε δεδομένη την χρήση του παράμεσου δακτύλου και όχι προαιρετική (βλ. Παράδειγμα 3.23). Αυτό το γεγονός αποτελεί απόρροια της διδασκαλίας των Aguado και Tárrega. Επίσης, στο εγχειρίδιό του *Μέθοδος ακομπανιαμένων κιθάρων* (1938) αναφέρει ως ενδεδειγμένη τοποθέτηση του δεξιού χεριού την εξής: ο παράμεσος κρούει την πρώτη χορδή (Μι καντίνι), ο μέσος την δεύτερη, ο δείκτης την τρίτη, και ο αντίχειρας την τέταρτη, πέμπτη και έκτη χορδή.⁶⁸

4.4 Τεχνική

4.4.1 Τεχνικές δεξιού χεριού

4.4.1.1 Χρήση νυχιών στο δεξί χέρι

Η χροιά του παραγόμενου ήχου και κατά συνέπεια η χρήση ή μη νυχιών στο δεξί χέρι ήταν ένα ζήτημα που απασχόλησε έντονα τους σημαντικούς ευρωπαϊούς κιθαριστές από τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα. Έτσι, ο Fernando Sor απέφευγε τη χρήση των νυχιών ή τα χρησιμοποιούσε μόνο για ιδιαίτερους ηχητικούς λόγους, όπως για τη μίμηση του όμποε.⁶⁹ Συγκεκριμένα για το ζήτημα της χρήσης ή μη νυχιών αναφέρει τα εξής: «Ποτέ στη ζωή μου δεν άκουσα κιθαριστή που η ερμηνεία του υποστηριζόταν με επάρκεια εάν χρησιμοποιούσε νύχια. Τα νύχια μπορούν να παράγουν περιορισμένες αλλαγές στην ποιότητα του ήχου. Τα περάσματα σε “piano” δεν “τραγουδούν” και τα “forte” δεν είναι ιδιαίτερα δυνατά».⁷⁰ Ο Aguado, απεναντίας, φανερώνει την προτίμησή του στη χρήση νυχιών με την εξής διατύπωση: «Θεωρώ προτιμότερο να εκτελώ με νύχια προκειμένου να παράγω από τις χορδές ήχο ο οποίος θα διαφέρει από τα άλλα όργανα. Κατά την δική μου θεώρηση, η κιθάρα έχει μια συγκεκριμένη ηχητική φυσιολογία. Είναι γλυκιά, αρμονική και μελαγχολική, μερικές φορές μπορεί να γίνει μεγαλειώδης, αλλά δεν φθάνει στο επίπεδο της άρπας ή του πιάνου. Όμως προσφέρει ιδιαίτερα ηχητικά αποτελέσματα

⁶⁸ Τυρταίος, *Μέθοδος ακομπανιαμένων κιθάρων*, σ. 4.

⁶⁹ Πιο συγκεκριμένα, στη μεθοδό του επισημαίνει: «Όσον αφορά το όμποε, το οποίο έχει κάπως έρρινο ήχο, δεν κρούω τις χορδές, απλώς και μόνο, κοντά στον καβαλάρη, αλλά λυγίζω τα δάκτυλα ώστε να χρησιμοποιήσω το ελάχιστο νύχι που κατέχω. Αυτή είναι η μόνη περίπτωση που χρησιμοποιώ τα νύχια χωρίς δισταγμό» (Sor, *Method for the Spanish guitar*, σσ. 16-17).

⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 17.

[effects] και ο ήχος της είναι δεκτικός σε τροποποιήσεις και συνδυασμούς που τον μεταμορφώνουν σε “μυστηριώδη” και κατάλληλο για μελωδία και έκφραση». ⁷¹

Ένα σημαντικό ζήτημα που προκύπτει από την χρήση, η μη, των νυχιών είναι η ταχύτητα στην εκτέλεση. Έτσι, ο Aguado υποστηρίζει πως τα νύχια βοηθούν στην ταχεία και καθαρή εκτέλεση φράσεων. Ο Sor, στη μέθοδό του, το παραδέχεται μεν, αλλά υποστηρίζει ότι οι εκτελέσεις ταχέων περασμάτων με επιτυχία ήταν επίκαιρες σε παλαιότερη εποχή, ⁷² όταν «το μόνο ζητούμενο ήταν ο θαυμασμός και η εκθαμβωτικότητα». ⁷³ Βεβαίως, τη σχέση των δύο ανδρών χαρακτήριζε ο αμοιβαίος σεβασμός, γεγονός που ώθησε τον Aguado να υιοθετήσει τη μη χρησιμοποίηση νυχιού στον αντίχειρα, επικαλούμενος ότι παράγει «ευχάριστους, ενεργητικούς ήχους, κατάλληλους για το μέρος του μπάσου». ⁷⁴ Ο Sor από τη μεριά του διατείνεται στη μέθοδό του ότι «ο Aguado κατέχει τόσες αρετές στην εκτέλεσή του ώστε να συγχωρείται η χρήση νυχιών από μέρος του». ⁷⁵

Στη συνέχεια, από τα μέσα δηλαδή του 19^{ου} αιώνα έως και τις αρχές του 20^{ου}, οι Arcas και Tárrega χρησιμοποιούν τα νύχια ως συνεχιστές της διδασκαλίας του Aguado. Όσον αφορά τον Tárrega, όπως σημειώνει ο Pujol, τα χρησιμοποιούσε την περίοδο που οι περιοδείες του τού είχαν φέρει «τεράστια επιτυχία». ⁷⁶ Όμως, το έτος 1900 ο Tárrega, αποφασίζοντας να αλλάξει τον προσωπικό του ήχο, υιοθετεί την μη χρήση νυχιών. Ο Pujol σημειώνει πως «όσοι άκουσαν τον Tárrega [χωρίς νύχια] διέκριναν τον θαυμάσιο, αγνό ήχο που παρήγαγε» ⁷⁷ και πως «η κρούση της χορδής χωρίς νύχια έδωσε στον Tárrega «την ηχητικότητα των ονείρων του, ένα αγνό, άυλο και λιτό ηχώχρωμα». ⁷⁸ Σε άλλο σημείο ο Pujol εξηγεί πως «η προτίμηση του Tárrega στην παραγωγή ήχου χωρίς νύχια εξηγείται από το γεγονός ότι το νύχι αποτελεί παρεμβαλλόμενο στοιχείο (εμπόδιο) στην άμεση επαφή της ευαισθησίας του κιθαριστή με την χορδή. Όταν η κιθάρα κρούεται με το σαρκώδες μέρος του δακτύλου γίνεται κατά κάποιον τρόπο προέκταση της ευαισθησίας μας και, στη συγκεκριμένη περίπτωση, προέκταση του πολυποίκιλου συναισθηματικού ταμπεραμέντου του Tárrega». ⁷⁹

Ο ίδιος ο Pujol, στην σημαντικότερη μέθοδό του *Escuela razonada de la guitarra*, δεν διδάσκει τη χρήση νυχιών στο δεξί χέρι. Οι σχετικές απαντήσεις δίδονται στην κατά 27 χρόνια μεταγενέστερη μελέτη του *The dilemma of timbre on the guitar*, όπου αναλύει διεξοδικά τα χαρακτηριστικά του παραγόμενου ήχου με ή

⁷¹ Aguado, *New guitar method*, σ. 10.

⁷² Ο Sor θεωρεί υπεύθυνο για την χρήση των νυχιών από μέρος του Aguado το δάσκαλο και συμπατριώτη του, αναφέροντας ότι: «Ο δάσκαλός του έπαιζε με νύχια σε μια περίοδο που μόνο οι γρήγορες φράσεις απαιτούνταν στην κιθάρα και ο μόνος στόχος ήταν ο θαυμασμός. Ο κιθαριστής δεν ήταν εξοικειωμένος με άλλα είδη μουσικής παρά μόνο με την κιθάρα. Δεν άκουγε τίποτε άλλο. Αποκαλούσε κουαρτέτο την εκκλησιαστική μουσική. Από τέτοιο δάσκαλο πήρε τις αρχές της τεχνικής ο Aguado» (Sor, *ό.π.*, σ. 17).

⁷³ Στο ίδιο.

⁷⁴ Aguado, *ό.π.*, σ. 10.

⁷⁵ Sor, *ό.π.*, σ. 17.

⁷⁶ Pujol, *The dilemma of timbre on the guitar*, σ. 48.

⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 48.

⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 50.

⁷⁹ Στο ίδιο.

χωρίς νύχι. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει: «Επειδή το νύχι είναι ένα σώμα με σκληρή επιφάνεια, με ποικιλία λεπτότητας και συνέπειας, η ώθησή του δίδει στην χορδή μια διαπεραστική λαμπρότητα στο ηχόχρωμα, μια μεταλλική χροιά. Ο ήχος που παράγεται από την σάρκα, από ένα μαλακό σώμα, ευαίσθητο και υψηλότερης λεπτότητας και επιφάνειας από το νύχι, παράγει ένα διακριτό ηχόχρωμα δυνατώτερης έντασης, πιο γλυκό, γεμάτο και αυθεντικό».⁸⁰ Με μια άλλη διατύπωση, «η κρούση με το νύχι παράγει έναν διαπεραστικό ήχο με υψηλές αρμονικές που δίνουν έναν μεταλλικό τόνο. Η κρούση με το δέρμα του ακροδαχτύλου παράγει όχι τόσο αιχμηρές δονήσεις, οι αρμονικές δεν έχουν μεγάλη διάρκεια και το ηχόχρωμα δεν είναι τόσο λαμπρό αλλά γλυκό και ηχηρό».⁸¹ Στη συνέχεια διατυπώνει το συμπέρασμα πως «ο λεπτός τόνος που παράγεται από το νύχι, ο οποίος καταστρέφει τον πρωταρχικό ήχο και αυξάνει τους βοηθητικούς ήχους, έρχεται ενάντια στον γεμάτο και αγνό τόνο του ακροδάκτυλου».⁸²

Χαρακτηρίζει τον παραγόμενο με νύχι ήχο «κωνικό, δριμύ και έρρινο, που θυμίζει το λαούτο και το τσέμπαλο, με μυρωδιά από λιβάνι και αρχαίες μπαλάντες, γοθικές ζωγραφιές και πρωτόγονα ύφη, σαν ηχώ της ποιητικής ιδεολογίας των τροβαδούρων και των αρχιτραγουδιστών».⁸³ Ο ήχος που παράγεται με το ακροδάχτυλο, κατά τον Rujol, «κατέχει μια ουσιαστική ομορφιά, η οποία αντικατοπτρίζει τα βαθύτερα αισθήματα της ευαισθησίας, σαν τον αέρα και το φως που διαπερνά το διάστημα. Οι νότες είναι άυλες όπως είναι οι νότες της άρπας. Έχει τον χαρακτήρα της ρωμαϊκής δύναμης και της ελληνικής ισορροπίας. Ανακαλεί την βαρύτητα του εκκλησιαστικού οργάνου και την εκφραστικότητα του βιολοντσέλου. Η κιθάρα παύει να είναι θηλυκή και αποκτά βαρύ ανδρισμό. Τελικά αυτό το ύφος είναι κατάλληλο για μετάδοση, χωρίς ακαθαρσίες, των βαθύτερων δονήσεων των συναισθημάτων μας».⁸⁴

Όσον αφορά την ελληνική κιθαριστική πραγματικότητα της δεκαετίας του 1940, ο Μηλιαρέσης μέχρι και το 1942 χρησιμοποιούσε για την παραγωγή του ήχου τα νύχια του δεξιού χεριού και αυτό εξαιτίας ενός τυχαίου ερεθίσματος.⁸⁵ Τη χρήση των νυχιών του την απαγόρευσε⁸⁶ ο δάσκαλός του, Νικόλαος Πατρώνας, και τούτο διότι ο ίδιος ήταν μελετητής του τεχνικού και συνθετικού έργου του Tárrega. Το

⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 53.

⁸¹ Στο ίδιο, σσ. 53-54.

⁸² Στο ίδιο, σ. 54.

⁸³ Στο ίδιο, σ. 56.

⁸⁴ Στο ίδιο.

⁸⁵ Ο ίδιος αναφέρει: «Ο παλιός μου συμμαθητής και φίλος Γιάννης Αντωνίου, που μου δίδαξε τις πρώτες μικρές συγχορδίες στην κιθάρα, όταν ήμασταν στο γυμνάσιο στο Γαλάτσι, είχε πάντοτε περιποιημένη εμφάνιση, καλοχτενισμένα τα πυκνά, σγουρά και ξανθά του μαλλιά και, ως συμπλήρωμα, μεγάλα και καθαρά νύχια. Όταν έπαιζε ένα ακκομπανιαμένο στην κιθάρα, το δεξί χέρι έπαιζε με τα νύχια και το αριστερό δυσκολευόταν λόγω των νυχιών. Όταν λοιπόν εγώ απέκτησα την πρώτη μου κιθάρα και προσπάθησα να τον μιμηθώ, κατάλαβα πως έπρεπε ν' αφήσω νύχια μόνο στο δεξί χέρι. Έτσι, από ένα τυχαίο γεγονός, τη φιλαρέσκεια και την κομψότητα του συμμαθητού και φίλου μου, άρχισα να παίζω κιθάρα σωστά, δηλαδή με τα νύχια, και φυσικά με πλήρη άγνοια της τεχνικής των νυχιών, με ανάλογες επιπτώσεις στην ποιότητα του ήχου μου» (Μηλιαρέσης, *Ηχοί και απόηχοι*, σσ. 98-99).

⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 99.

γεγονός αποδεικνύει πως ο Πατρώνας δεν έλαβε προφανώς υπόψη τη σχετική με το ζήτημα τεχνική του Segonia, του οποίου εμφάνιση στην Αθήνα είχε προηγηθεί ήδη το 1931.

Το γεγονός ότι οι Έλληνες κιθαριστές της εποχής είχαν άγνοια της χρήσης των νυχιών αποδεικνύεται και από τα λεγόμενα του Νικολάου Ιωάννου. Ο δάσκαλος του Δημήτρη Φάμπα, σε επιστολή του στον Andrés Segonia η οποία αναφέρεται σε συνάντηση⁸⁷ του τελευταίου με τους Ιωάννου, Εκμεκτσόγλου, Παναγιωτόπουλο και Πολυχρόνη, γράφει μεταξύ άλλων: «Πόσα πράγματα είχατε να υποδείξετε εκεί με δύο λόγια (κράτημα κιθάρας, τεχνική κλασική Sor – Aguado – Tárrega, τύπος κιθάρας, χρήση νυχιού κλ. κλ.)».⁸⁸ Στην ίδια επιστολή, ο Ιωάννου παραδέχεται ότι η άμεση επιρροή των εν λόγω Ελλήνων κιθαριστών ήταν ο Ferdinando Carulli.⁸⁹ Αξιοσημείωτος σχετικά είναι ο ισχυρισμός του Rujol, που υποστηρίζει ότι ο Carulli, όπως και οι Giuliani και Aguado, χρησιμοποιούσε τα νύχια του δεξιού χεριού (Rujol, 1960), ισχυρισμός ο οποίος έρχεται να διαψεύσει εκ των υστέρων την αναφορά του Νίκου Ιωάννου περί του Carulli όσον αφορά το τεχνικό αυτό ζήτημα. Επιπροσθέτως, και όσον αφορά την πρώτη μέθοδο κιθάρας που κυκλοφόρησε στην Ελλάδα από την Αθηναϊκή Μανδολινάτα, ο Αναστάσιος Κολυδάς αναφέρει: «Συγκεκριμένα, δεν γίνεται πουθενά λόγος για την χρήση νυχιού στο δεξί χέρι κατά την κρούση των χορδών».⁹⁰

Σύμφωνα με τον Νίκο Ιωάννου, ο Δημήτρης Φάμπας χρησιμοποίησε τα νύχια του δεξιού χεριού για την παραγωγή του ήχου το 1949 με καθοδήγηση του ίδιου.⁹¹ Ο ίδιος λέει: «Η επιθυμία μου να φτάσω σε μια καλή απόδοση με έκαιγε αληθινά. Ποτέ δεν μέτρησα τις θυσίες μου στην προσωπική ζωή. Με μανία αναζητούσα το κάθετι γύρω από την τέχνη που διάλεξα. Έπαιρνα πρωτοβουλίες, καινοτομούσα στα θέματα της τεχνικής, αφού το παίξιμο “χωρίς νύχια” των [Ελλήνων] κιθαριστών ακουγόταν όχι καθαρά και δυνατά [σε σχέση] με εκείνο των δίσκων του Segonia. Στις δύσκολες εκείνες εποχές, ξόδευα και όσα χρήματα είχα. Για χρόνια με είχε αποκλειστικά απορροφήσει αυτή η προσπάθεια. Άφησα, λοιπόν, νύχια. Ο μοναδικός στην Ελλάδα με νύχια, για πολλά χρόνια».^{92/93} Σε επιστολή του στο περιοδικό για κιθάρα *Tar*, ωστόσο, ο Φάμπας διευκρινίζει πως χρησιμοποιούσε νύχια ήδη από το 1944.⁹⁴

⁸⁷ Κολυδάς, ό.π., σ. 174.

⁸⁸ Στο ίδιο.

⁸⁹ Στο ίδιο.

⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 175.

⁹¹ Στο ίδιο, σ. 181-182.

⁹² Στο ίδιο, σ. 181.

⁹³ Ο Δημήτρης Φάμπας σημειώνει σκωπτικά για το συγκεκριμένο ζήτημα: «[...] μήπως όταν άκουσα ένα δίσκο του Segonia και άφησα νύχια στο δεξί, δε μου παρήγγειλαν οι παλιοί συνάδελφοι να σκαλίσω τον κήπο μου με τα νύχια κι όχι να παίζω κιθάρα;» (Φάμπας, «Τρεις παράλληλες συνεντεύξεις», *Tar* 2, 1982, σσ. 27-31).

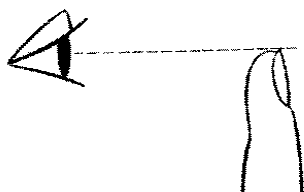
⁹⁴ Πιο συγκεκριμένα αναφέρει: «Εγώ κ. Φ. μόλις σταμάτησα να είμαι μαθητής του Νίκου Ιωάννου το 1944, άρχισα να παίζω με νύχια. Το 1947 έδωσα εξετάσεις δεξιοτεχνίας με νύχια και από τον ίδιο χρόνο στα ρεσιτάλ μου. Σεις αναφέρεστε στον εκλεκτό συνάδελφο κ. Μηλιαρέση που έπαιξε μετά το 1950 που πήγε στο Segonia» (Φάμπας, «Κονταρομαχίες», *Tar* 3, 1983, σσ. 6-10). Σχετικά με την αξιοπιστία των προσωπικών μαρτυριών, βλ. Κώστιος, ό.π., σ. 227.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί η τοποθέτηση του Segovia σχετικά με τα νύχια. Ως υπέρμαχος της τεχνικής του Aguado (ο ίδιος πρότεινε τη μελέτη της μεθόδου του Aguado σε μαθητές)⁹⁵ και θέλοντας να διαχωρίσει τη θέση του από τη σχολή του Tárrega, ο Segovia υιοθετεί την χρήση τους. Ο Segovia συμφωνεί με τον Aguado όσον αφορά το μήκος (ελάχιστο), το σχήμα (οβάλ, κατά το περίγραμμα του δακτύλου) και τη χρησιμοποίησή τους⁹⁶ (έναρξη κρούσης με τη σάρκα και «γλίστρημα» της χορδής κατά μήκος του νυχιού), για την οποία μάλιστα προτείνει δύο τρόπους. Ο συνδυασμός νυχιού και ακροδακτύλου πετυχαίνει ήχο «ρευστό και γλυκό», ενώ το νύχι μόνο του δίνει ήχο «σκληρό και μεταλλικό».⁹⁷ Πιο συγκεκριμένα, ο Bobri, διδάσκοντας την τεχνική του Segovia διαπιστώνει τα εξής: «Για να πετύχει κανείς έναν όμορφο αλλά και δυνατό ήχο, το μυστικό κρύβεται στον τρόπο που χρησιμοποιεί τα νύχια του. Έχει απόλυτη σημασία να χτυπάει κανείς τη χορδή στο σημείο που δείχνει στο σχέδιο. Το σημείο αυτό έχει το πλεονέκτημα ότι ξεκινάει το χτύπημα με τη σάρκα στο αριστερό άκρο του δακτύλου και το τελειώνει με το νύχι μ' ένα μίνιμουμ μετάβασης από το ένα στο άλλο».⁹⁸



Παράδειγμα 4.3: Vladimir Bobri, *Η τεχνική του Σεγκόβια*, σ. 61

Για το μήκος των νυχιών προτείνει να είναι τόσο μακριά ώστε μόλις να διακρίνονται πάνω από την εσωτερική πλευρά των δακτύλων.⁹⁹



Παράδειγμα 4.4: Vladimir Bobri, *Η τεχνική του Σεγκόβια*, σ. 60

Παρά το γεγονός ότι ο Segovia είχε εμφανιστεί ήδη το 1931 στην Αθήνα, κρούοντας τις χορδές με νύχια «μόνα ή σε συνδυασμό με την άκρη των δακτύλων για να πετύχει έναν ήχο σκληρό και μεταλλικό ή γλυκό και ρευστό και όλη την γκάμα των τόνων και των αποχρώσεων»,¹⁰⁰ οι Έλληνες κιθαριστές εξακολούθησαν να τηρούν τις διδαχές των Sor, Carulli (εσφαλμένα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω) και Tárrega. Τούτο είχε ως αποτέλεσμα τη μη χρήση νυχιών στο δεξί χέρι για την

⁹⁵ Jeffery, «Introduction», στο D. Aguado, *New guitar method*, σσ. 9-19.

⁹⁶ Bobri, *Η τεχνική του Σεγκόβια*, σσ. 60-61.

⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 60.

⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 61.

⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 60.

¹⁰⁰ Στο ίδιο.

παραγωγή του ήχου. Έτσι ο Φάμπας, πάντα σύμφωνα με τον ισχυρισμό του, κατέχει την πρωτοκαθεδρία¹⁰¹ στην ενσυνείδητη χρησιμοποίηση των νυχιών, αφού υιοθέτησε την χρήση τους ήδη από το 1944 (εάν εξαιρεθεί η τυχαία χρήση τους από τον Μηλιαρέση μέχρι και το 1942).

¹⁰¹ Ο Αναστάσιος Κολυδάς σημειώνει: «Τα επακόλουθα από την πρωτοβουλία του ξεπέρασαν τα στενά όρια της εκτελεστικής πρακτικής και επηρέασαν τη θέση του οργάνου στον ελληνικό μουσικό χώρο. Πρώτη φορά για τα ελληνικά δεδομένα, η κιθάρα παράγαγε ήχο τέτοιο σε όγκο και ποιότητα, ώστε να διεκδικεί με αξιώσεις ρόλο σολιστικού οργάνου, ήχο με τέτοιο όγκο και ένταση, που να μπορεί πλέον να σταθεί με επάρκεια ισχύος σε μεγάλες αίθουσες συναυλιών, ήχο πλούσιο και διαυγή που να παρέχει αξιοσημείωτη ποικιλία στην ηχοχρωματική παλέτα του ερμηνευτή» (Κολυδάς, ό.π., σ. 182).

Κεφάλαιο 5

Δεκαετία του 1950

5.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο

Κατά τη δεκαετία του '50, μετά από τον δραματικότατο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, «η ζωή ξαναστηνόταν από τα ερείπια και η μουσική κουλτούρα της Ευρώπης τοποθετούνταν [sic] σε νέες βάσεις».¹ Όσον αφορά την κιθάρα, ο David Tanenbaum παρατηρεί πως στη συγκεκριμένη δεκαετία «η κιθάρα ξεκίνησε να εισάγεται στη συνείδηση όλο και περισσότερων συνθετών και ταυτόχρονα στο ευρύτερο ακροατήριο διαμέσου της λαϊκής κουλτούρας».² Σύμφωνα δε με τον Νότη Μαυρουδή, η κιθάρα στις δεκαετίες του '50 και του '60 «έκανε την επανάστασή της στο ρεπερτόριο, στην τεχνική και στη δημιουργία μιας αυτόνομης συνείδησης».³

Σε αυτό συνέβαλε καθοριστικά ο Andrés Segovia, του οποίου η πορεία είχε αναπτυχθεί σταθερά και ο ίδιος είχε κερδίσει τον σεβασμό του κιθαριστικού κόσμου. Το καλοκαίρι του 1950 ο Segovia αποφασίζει να ασχοληθεί με την διδακτική της κιθάρας και ξεκινά να διδάσκει⁴ στην Ακαδημία Chigiana της Σιένα, δίνοντας για πρώτη φορά την ευκαιρία σε μια νέα γενιά να σπουδάσει με αυτόν.⁵ Τον Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου εγκαινιάζεται στην Ακαδημία ο διαγωνισμός για νέα μουσική γραμμένη για κιθάρα.⁶ Το ίδιο έτος, επίσης, ο Mario Castelnuovo-Tedesco συνθέτει το *Quintetto*, op. 143, για κιθάρα και κουαρτέτο εγχόρδων – το «τόλμημα σύμπραξης της κιθάρας με τα “ευγενή” όργανα»⁷ επιχείρησε ο Segovia ως σολίστ στην Ακαδημία της Σιένα, το 1951 – και την *Φαντασία*⁸ (*Fantasia*) για πιάνο και κιθάρα, op. 145. Την εποχή εκείνη λιγοστά έργα μουσικής δωματίου για κιθάρα ήταν διαθέσιμα και ο Tedesco «επέκτεινε τις αποδεκτές υποθέσεις για την ιδιωματική επινοητικότητα της κιθάρας».⁹ Όμως εξαιτίας της αρνητικής κριτικής¹⁰ σχετικά με τη

¹ Μαυρουδής, *Ηχολογήματα*, σ. 210.

² Tanenbaum, «Perspectives on the classical guitar in the twentieth century», στο: V.A. Coelho (επιμ.), *The Cambridge companion to the guitar*, σσ. 182-206.

³ Μαυρουδής, ό.π., σ. 210.

⁴ Ο Ευάγγελος Ασημακόπουλος σημειώνει: «Στις αρχές της δεκαετίας αυτής [ο Segovia] αποφασίζει για πρώτη φορά να διδάξει την τεχνική του οργάνου και να μεταδώσει τα άγνωστα ως τότε μυστικά της ανυπέβλητης τεχνικής του σε νεώτερους. Στα καλοκαιρινά σεμινάρια της Σιένα της Ιταλίας και του Σαντιάγκο της Ισπανίας τον επισκέπτονται κιθαρίστες [sic] απ' όλες τις γωνιές της γης. Ελάχιστοι στην αρχή, πάμπολλοι αργότερα, διαδίδουν με τη σειρά τους το όργανο αλλά και τη φήμη του παντού» (Ασημακόπουλος, «Andrés Segovia – Σχεδόν ένας αιώνας κιθάρας», *Tar* 4, 1983, σσ. 12-13).

⁵ Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 140.

⁶ Στο ίδιο.

⁷ Καλογριάδου, «Η κιθάρα στη μουσική ακαδημία της Σιένα», *Tar* 5 (1983), σσ. 28-30.

⁸ Σε αυτό το σημείο μπορεί να παρατεθεί η άποψη του Angelo Gilardino, ο οποίος διατείνεται ότι ο Tedesco με τον Tansman «είναι οι συνθέτες που πιο αποτελεσματικά συνέβαλαν ώστε να γίνει η κιθάρα ένα “κλασσικό” όργανο» (Gilardino, «Χαρακτηριστικά της κιθαριστικής μουσικής στον 20^ο αιώνα», *Tar* 1, 1982, σσ. 25-28).

⁹ Wade, ό.π., σ. 140.

¹⁰ Greene, *Julian Bream's 20th century guitar: An album's influence on the modern guitar repertoire*, διπλωματική εργασία, σ. 26.

μουσική αξία των έργων του, ο Segovia τα συμπεριελάμβανε, από τη δεκαετία του '50 και μετά, όλο και λιγότερο στα προγράμματα των συναυλιών του.¹¹

Στην αύξηση της δημοτικότητας της κιθάρας και του Segovia ειδικότερα¹² στο ευρύ κοινό συνέβαλε και η τεχνολογία των ηχογραφήσεων, η οποία εξελισσόταν με τον δίσκο μακράς διάρκειας (33^{1/3}). Τρανταχτό παράδειγμα της σημασίας της εξέλιξης αυτής αποτελεί διαφήμιση στο περιοδικό *The Guitar Review*, στην οποία αναγραφόταν: «Ηχογραφήσεις κιθάρας μακράς διάρκειας 33^{1/3} συμπεριλαμβάνουν την καλύτερη μουσική από τους διεθνώς αναγνωρισμένους κιθαριστές».¹³

Το έτος 1951 παρουσιάζει επίσης εξαιρετικό ενδιαφέρον από την άποψη των εξελίξεων στον χώρο της κιθάρας παγκοσμίως. Έτσι ο Villa-Lobos, ο οποίος συγκαταλέγεται στον κύκλο των συνθετών που γράφουν για κιθάρα, συνθέτει για τον Andrés Segovia το έργο *Fantasia concertante*, το οποίο όμως δεν ερμηνεύεται από τον κιθαριστή διότι εξέλειπε η καντέντσα.¹⁴ Από πλευράς εμφάνισης νέων σολιστών, μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου το κιθαριστικό ενδιαφέρον εστιάζεται στην ανερχόμενη σολίστα Ida Presti, «θαύμα ευχέρειας και χάρης»,¹⁵ σύμφωνα με τον Emilio Pujol, η οποία πραγματοποιεί το ντεμπούτο της στο Λονδίνο (1 Δεκεμβρίου 1951), και στον Julian Bream, ο οποίος δίδει ρεσιτάλ¹⁶ στο Wigmore Hall του Λονδίνου (26 Νοεμβρίου 1951). Από το 1952 και μετά, η Ida Presti επικεντρώνεται στο ντουέτο με τον ελληνικής καταγωγής σύζυγό της Alexander Lagoya (Αλέξανδρο Χατζηϊωάννου), το οποίο «επιτυγχάνει διεθνή αναγνώριση ως μουσική συνεργασία στην ιστορία της κιθάρας»¹⁷ λόγω του «τέλειου συντονισμού»¹⁸ στις εκτελέσεις του. Ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου σημειώνει πως χάρη στο ντουέτο Lagoya – Presti αναπτύχθηκε το ενδιαφέρον στη σύνθεση «για συνδυασμό δύο κιθαρών»,¹⁹ κάτι που ωστόσο προσέφερε ελάχιστα στην επικαιροποίηση της γλώσσας της κιθάρας.²⁰

Στις 26 Φεβρουαρίου 1952, ο Ισπανός κιθαριστής Narciso Yepes, ο οποίος μαζί με τον Lagoya, ακολουθώντας όμως διαφορετικό δρόμο, συμμετείχε ενεργά στη διάδοση του οργάνου,²¹ δίδει ρεσιτάλ²² στο Ισπανικό Ινστιτούτο του Λονδίνου με έργα από τον Bach έως και τους Albéniz και Granados. Τον ίδιο χρόνο ηχογραφεί για

¹¹ Tanenbaum, ό.π., σ. 186.

¹² Κολυδάς, «Ο “ασθενής” ήχος της κιθάρας και ο Andrés Segovia ως θεράπων της μουσικής της», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=738>, σ. 5.

¹³ Wade, ό.π., σ. 140.

¹⁴ Στο ίδιο, σ. 141.

¹⁵ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

¹⁶ Στο συγκεκριμένο ρεσιτάλ ο Julian Bream ερμηνεύει τα εξής: J. B. Besard, *Έξι κομμάτια από την συλλογή Thesaurus Harmonicus*, J. Dowland, *Fantasia, My lady Hunsdon's Puffe*, H. Purcell, *Airrondeau*, S. L. Weiss, *Hornpipe-Fantasia*, J. S. Bach, *Σονίτα ap. 3*, F. Sor, *Andantino – Prelude – Andante*, F. Moreno Torroba, *Alba-Melodia*, I. Albéniz, *Granada*, H. Villa-Lobos, *Chôros ap. 1* (Wade, ό.π., σ. 139).

¹⁷ Στο ίδιο, σ. 135.

¹⁸ Εκμεκτσόγλου, *Ιστορία της κιθάρας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, σ. 247.

¹⁹ Στο ίδιο.

²⁰ Greene, ό.π., σ. 29.

²¹ Μαυρουδής, ό.π., 210-211.

²² Wade, ό.π., σ. 136.

την γαλλική ταινία *Jeux interdits* (Απαγορευμένα παιχνίδια, σκηνοθεσία: René Clément, κυκλοφορία: 9 Μαΐου 1952) έργα όπως η *Romance d'amor*²³ κ.ά. Ακόμα όμως οι νέοι αυτοί σολίστες βρίσκονται υπό την σκιά του κορυφαίου Andrés Segovia, ο οποίος τον Ιούνιο του 1952 συγγράφει από τη Νέα Υόρκη τον πρόλογο για την έκδοση των *Δώδεκα σπουδών* του Villa-Lobos, που είχαν συντεθεί από το 1929, όπως προαναφέρθηκε.²⁴ Την επόμενη χρονιά (1953) εκδίδονται οι κλίμακες του Segovia (*Diatonic major and minor scales*), «το μοναδικό βιβλίο του Ισπανού βιρτουόζου στο οποίο έκανε λόγο για την τεχνική του οργάνου».²⁵ Το 1954, ο προηγουμένως παραγκωνισμένος από τον Segovia, Joaquín Rodrigo, συνθέτει το κοντσέρτο για κιθάρα και ορχήστρα *Fantasia para un gentilhomme*, το οποίο αφιερώνει στον προαναφερθέντα. Ο μαθητής του Segovia, Alirio Díaz,²⁶ ερμηνεύει ως σολίστ το κοντσέρτο του Tedesco στην Ακαδημία της Σιένα με την ορχήστρα της Ακαδημίας.²⁷ Την ίδια χρονιά εκδίδονται από την εταιρεία Max Eschig τα *Πέντε πρελούδια* του Heitor Villa-Lobos.

Το *Concierto de Aranjuez* αποτελεί σημείο αναφοράς στο παγκόσμιο ρεπερτόριο της κλασικής κιθάρας. Η πρώτη του ηχογράφιση²⁸ πραγματοποιήθηκε το 1955 από τον Narciso Yepes και του προσέφερε ξεχωριστή ταυτότητα²⁹ στον χώρο της κιθάρας. Την ίδια χρονιά (1955), ο Julian Bream ηχογραφεί ως λαουτίστας τον δίσκο *An anthology of English Song*³⁰ (Decca, LW 5243). Σύμφωνα με τη γνώμη σημερινών λαουτιστών, οι ερμηνείες του Bream στο λαούτο δεν θεωρούνται μεν «αυθεντικές», αλλά «ενέπνευσαν μια ολόκληρη γενιά αυθεντικών λαουτιστών».³¹

Το 1956, ο Julian Bream, ως κιθαριστής, ηχογραφεί δίσκους με έργα των Sor, Turina, Falla (*Spanish guitar music*, Westminster, XWN 18135), Villa-Lobos και Torroba³² (*Guitar music of Villa-Lobos and Torroba*, Westminster, XWN 18137). Οι προαναφερθείσες εξελίξεις δεν άφησαν ανεπηρέαστους και συνθέτες της μουσικής

²³ Στο ίδιο, σ. 137.

²⁴ Βλ. στο παρόν, 4.1, παράθεμα με αριθμό υποσημ. 28.

²⁵ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 278.

²⁶ Ο Taylor Jonathon Greene σημειώνει για τον Alirio Díaz: «Ο Diaz εθεωρείτο ένας από τους καλύτερους κιθαριστές, αλλά παρέμενε προστατευόμενος του Segovia και είχε υιοθετήσει πλήρως το μουσικό γούστο και το συντηρητικό ρεπερτόριο του Segovia» (Greene, ό.π., σ. 33).

²⁷ Καλογριάδου, ό.π., σσ. 28-30.

²⁸ Για την συγκεκριμένη ηχογράφιση το περιοδικό *Gramophone* δημοσίευσε τα ακόλουθα: «Πρέπει να ειπωθεί πως το κοντσέρτο του Rodrigo είναι γοητευτικό. Το πρώτο και τρίτο μέρος είναι ευφυή και το δεύτερο υποβλητικό. Το πρόβλημα ισορροπίας μεταξύ κιθάρας και ορχήστρας επιλύθηκε εξαιρετικά» (Wade, ό.π., σ. 137).

²⁹ Όσον αφορά το ζήτημα της «ξεχωριστής ταυτότητας» του κιθαριστή, ο Ευάγγελος Ασημακόπουλος αναφέρει το ακόλουθο περιστατικό: «Θυμάμαι, τέλος, πόσο έξω φρενών είχε γίνει ο ίδιος ο Yepes και τι οργισμένη απάντηση έδωσε, όταν ένας κριτικός – για να τον επαινέσει – έγραψε ότι το παίξιμό του είναι εφάμιλλο με αυτό του Σεγκόβια» (Ασημακόπουλος, «Narciso Yepes», *Tar*, 2008, <http://www.tar.gr/content/content.php?id=1019>, σ. 2). Πρβλ. επίσης, Greene, ό.π., σ. 30.

³⁰ Ο Taylor Jonathon Greene σημειώνει: «Το ενδιαφέρον [του Bream] για το λαούτο αυξανόταν με τα χρόνια και έμελλε να γίνει μέρος της μουσικής του ταυτότητας για πολλά ακόμα» (Greene, ό.π., σ. 35).

³¹ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

³² Wade, ό.π., σ. 139.

πρωτοπορίας.³³ Έτσι, ο Maurice Ohana συνθέτει το έργο *Tiento*, το οποίο αναφέρεται στο παλαιότερο έργο του de Falla *Homenaje pour le tombeau de Debussy*³⁴ και ο Άγγλος Reginald Smith Brindle το έργο *El Polifemo de Oro*, το οποίο εμπνεύστηκε από τις ποιητικές αναφορές του Federico García Lorca στην κιθάρα.³⁵ Παρά, ωστόσο, τα εκκολαπτόμενα νέα δεδομένα στην κλασσική κιθάρα, η λαμπρή έως τότε πορεία του Andrés Segovia συνεχίζονταν ανεπηρέαστη. Έτσι, στις 6 Φεβρουαρίου του 1956, ο Segovia ερμηνεύει στο Houston των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής υπό την μπαγκέτα του Villa-Lobos, το «άτυχο»,³⁶ λόγω έλλειψης δομής,³⁷ *Κοντσέρτο για κιθάρα και μικρή ορχήστρα*, το οποίο αποτελούσε μετονομασία του έργου *Fantasia concertante* με προσθήκη καντέντας προκειμένου να ερμηνευθεί από τον Segovia και το οποίο συνιστά έκτοτε «στυλοβάτη»³⁸ στο ρεπερτόριο της κιθάρας.

Το 1957, ο Narciso Yepes πραγματοποιεί περιοδεία στη Νότιο Αμερική και ο Γάλλος συνθέτης Darius Milhaud συνθέτει την *Segoviana*, op. 366. Επίσης, την ίδια χρονιά, ο Julian Bream ηχογραφεί τον δίσκο *A Bach recital for the guitar* (His Master's Voice, CLP 1929), όπου ερμηνεύει τα έργα *Chaconne* από την *Partita* op. 2, BWV 1004, *Πρελούδιο και φούγκα*, BWV 997, και *Πρελούδιο, φούγκα και Allegro*, BWV 998, εγκαινιάζοντας το φαινόμενο του θεματικού δίσκου, εν προκειμένω του δίσκου με έργα Bach, και αφήνοντας πίσω τους δίσκους που απαρτιζόνταν από μικρά έργα διαφόρων εποχών.³⁹ Το 1957 επίσης, ο Benjamin Britten προσφέρει⁴⁰ το έργο *Songs from the Chinese* στο πρόγραμμα του ντουέτου κιθάρας και φωνής των Bream και Pears. Το ίδιο έτος ο Ισπανός κιθαριστής Celedonio Romero μετακομίζει με την οικογένειά του στη Νότια Καλιφόρνια των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής και εκεί με τους γιούς του Celin, Pepe και Angel, δημιουργεί το πρώτο κουαρτέτο κιθάρας, τους «Romerros».

Το 1958 ο Andrés Segovia μεταφέρει τα μαθήματά του από την Μουσική Ακαδημία Chigiana της Σιένα στην Μουσική Ακαδημία Música en Compostela στο Santiago de Compostela.⁴¹ Την ίδια χρονιά (1958), ο John Williams προσκαλείται να πραγματοποιήσει ρεσιτάλ στην Ακαδημία Chigiana της Σιένα, «μια ιδιαίτερη τιμή για ένα μαθητή»,⁴² ενώ στις 6 Νοεμβρίου 1958 δίδει ρεσιτάλ⁴³ στην αίθουσα Wigmore

³³ Ο Νότης Μαυρουδής εύστοχα παρατηρεί πως «έγινε αποδεκτό πως το όργανο μπορούσε να αποκτήσει ρεπερτόριο και πέρα από τις επιρροές του Μότσαρτ, του Ροσσίνι κ.λ.π. Να ζητήσει έργα μεγαλύτερων απαιτήσεων πέρα από τους μελωδισμούς της ισπανικής Καταλονίας, τις μεταγραφές του φλαμενκοειδούς Αλμπένιθ ή των ιβηρικών επινοήσεων του Γρανάδος ή έστω του μελαγχολικού (φολκ) ικανότατου Αουγκουστίν Μπάριος Μανγκορέ από την Παραγουάη» (Μαυρουδής, ό.π., σ. 210).

³⁴ Wade, ό.π., σ. 145.

³⁵ Στο ίδιο, σ. 142.

³⁶ Gilardino, ό.π., σσ. 25-28.

³⁷ Ντάκουρη, «Angelo Gilardino», *Tar* 11 (1985), σσ. 28-31.

³⁸ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

³⁹ Wade, ό.π., σ. 143.

⁴⁰ Για τη συμβολή του Britten, ο Angelo Gilardino παρατηρεί πως «η κιθάρα δέχεται την προσοχή μουσικών προσεκτικών τόσο στην επιρροή του παρελθόντος όσο και στις προτροπές του παρόντος – ανάμεσα σ' όλους ξεχωρίζει το όνομα του Britten» (Gilardino, ό.π., σσ. 25-28).

⁴¹ Μηλιαρέσης, *Ήχοι και απόηχοι*, σ. 162.

⁴² Wade, ό.π., σ. 147.

⁴³ Στο συγκεκριμένο ρεσιτάλ ο John Williams ερμηνεύει: G. Sanz, *Gallardas*, A. Scarlatti, *Gavotte*, S. L. Weiss, *Σονάτα σε λα ελάσσονα*, J. S. Bach, *Prelude, Allemand, Bourrée* (μτγρ. Duarte), F. Sor,

Hall του Λονδίνου. Στο πρόγραμμα διαφαίνεται η επιρροή⁴⁴ του Andrés Segovia, κάτι που επιβεβαιώνει και ο Oscar Ghiglia,⁴⁵ όπως και ο Έλληνας σολίστ Ευάγγελος Μπουντούνης,⁴⁶ χωρίς όμως να διαφαίνεται προσπάθεια αντιγραφής της ερμηνείας, σύμφωνα με τον Terry Usher.⁴⁷

Το 1958 όμως θα αποδειχθεί ορόσημο στην ιστορία της κιθάρας και αυτό διότι θα παρατηρηθεί η πρώτη μεγάλη ρήξη, που υπήρξε καθοριστική για την μετέπειτα μουσικοαισθητική πορεία της. Έτσι, ο νέος σολίστας Julian Bream ερμηνεύει το *El Polifemo de Oro* του Reginald Smith Brindle σε δημόσιο ρεσιτάλ (Sidney Sussex College Musical Society, 7 Μαΐου 1958), γεγονός που σηματοδοτεί τον πλήρη διαχωρισμό του προαναφερθέντα από τη σχολή του Segovia, ο οποίος σε προηγούμενη δεκαετία είχε απορρίψει έργο ανάλογης μουσικής τεχνοτροπίας⁴⁸ (Frank Martin, *Quatres pièces brèves*).

Το 1959 ο Segovia, έχοντας κλείσει πενήντα χρόνια σταδιοδρομίας (1909-1959) και ευρισκόμενος σε μια ανοδική πορεία, δίδει 120 ρεσιτάλ και ηχογραφεί το δίσκο *Segovia golden jubilee*⁴⁹ (Decca, DXJ 148). Ο Julian Bream υπογράφει συμβόλαιο με την δισκογραφική εταιρεία RCA Victor και κυκλοφορεί το δίσκο *The Art of Julian Bream*⁵⁰ (RCA Victor Red Seal, LSC 2448). Γενικά, και σύμφωνα με τον Tanenbaum, στην δεκαετία του '50 η νέα γενιά κιθαριστών⁵¹ είναι αυτή που θα εισαγάγει την κιθάρα στον «επικρατούντα κόσμο της κλασικής μουσικής»,⁵² δίδοντας παραγγελίες σε σημαντικούς συνθέτες, ερμηνεύοντας περισσότερα έργα μουσικής δωματίου και, στην περίπτωση του John Williams, «ρίχνοντας τα σύνορα ανάμεσα στον κλασικό και λαϊκό κόσμο».⁵³ Το γεγονός αυτό έβαλε τέλος και στην επικρατούσα μέχρι και το 1960 άποψη ότι ο ρόλος της κιθάρας περιοριζόταν στη «χαλάρωση, ονειροπόληση και τις καλοκαιρινές βραδιές»⁵⁴ λόγω των «εύληπτων και μικρών» έργων που επέλεγε ο Segovia.

Παραλλαγές πάνω σ' ένα θέμα του Mozart, op. 9, F. Moreno-Torroba, *Sonatina*, A. Tansman, *Mazurka*, E. Granados, *Tonadilla* (στο ίδιο, σ. 148).

⁴⁴ Ατσιδάκος, «Ο Σεγκόβια μέσα από τα μάτια των δύο σπουδαιότερων μαθητών του», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=758>, σ. 1· Πρβλ. επίσης, Wade, ό.π., σ. 148.

⁴⁵ Καλογριάδου, «Oscar Ghiglia», *Tar* 7 (1984), σσ. 24-30.

⁴⁶ Μπουντούνης, «Γνωριμία με ένα μύθο», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=765>, σ. 3.

⁴⁷ Wade, ό.π., σ. 148.

⁴⁸ Ο Greene σημειώνει: «Η γλώσσα του έργου *Quatres pièces brèves* είναι όμοια με το έργο του Brindle *El Polifemo de Oro* καθώς χρησιμοποιεί δωδεκάφθογγη τεχνική [...]» (Greene, ό.π., σ. 76).

⁴⁹ Wade, ό.π., σ. 149.

⁵⁰ Κατά τον Taylor Jonathon Greene, ο συγκεκριμένος δίσκος αποτελεί το πραγματικό ξεκίνημα της δισκογραφικής καριέρας του κιθαριστή και επίσης το «σπάσιμο των δεσμών με το ρεπερτόριο του Segovia, ιδιαίτερα με το έργο του Άγγλου συνθέτη Lennox Berkeley *Sonatina*, op. 51» (Greene, ό.π., σ. 36).

⁵¹ Ο Ασημακόπουλος σημειώνει: «μοιραία βέβαια, είτε το αντιλαμβάνεται είτε όχι [ο Andrés Segovia], η σκυτάλη του “μοναδικού” και “ασυναγώνιστου” – που κράταγε στα χέρια του μισό αιώνα τώρα – ξεγλιστράει σιγά-σιγά και μεταφέρεται στους μαθητές του» (Ασημακόπουλος, «Andrés Segovia: Σχεδόν ένας αιώνας κιθάρας», *Tar* 4, 1983, σσ. 12-13).

⁵² Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

⁵³ Στο ίδιο.

⁵⁴ Greene, ό.π., σ. 27.

5.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα

Η δεκαετία του 1950 αποτέλεσε για την Ελλάδα, η οποία υπέστη προηγούμενες «βαρύτατες κακώσεις»⁵⁵ από την Τριπλή Κατοχή⁵⁶ και τον Εμφύλιο Πόλεμο, περίοδο «μεταρρυθμίσεων» και «ανασυγκρότησης της κατεστραμμένης οικονομίας της».⁵⁷ Οι κακώσεις της Τριπλής Κατοχής επουλώθηκαν λόγω της Αμερικανικής Εξωτερικής Βοήθειας (American Mission for Aid to Greece).⁵⁸ Οι κακώσεις του Εμφυλίου επουλώθηκαν πολύ αργότερα, το 1974, με την «σταθεροποίηση των δημοκρατικών θεσμών»⁵⁹ και το «οριστικό κλείσιμο του κύκλου του Εμφυλίου»,⁶⁰ όπως σημειώνει ο Γιάννης Βούλγαρης. Όσον αφορά την αποδοχή της κιθάρας από την νεοελληνική κοινωνία, ο Νότης Μαυρουδής σημειώνει πως η περίοδος εκείνη «είναι η εποχή που η κιθάρα είναι οικεία μόνο ως όργανο ακομπανιαμένου σε παρέες, σε ταβέρνες και σε κουρεία».⁶¹ Η προαναφερθείσα όμως οικονομική ανάταξη διαδραμάτισε ενδεχομένως σημαντικό ρόλο στην πρωτόγνωρη ανάπτυξη της κιθαριστικής δραστηριότητας στην Ελλάδα, εκπαιδευτικά και συναυλιακά.

⁵⁵ Βερέμης/Κολιόπουλος, *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια: από το 1821 μέχρι σήμερα*, σ. 144.

⁵⁶ Οι Βερέμης και Κολιόπουλος σημειώνουν: «Στην ηπειρωτική Ελλάδα είχε ήδη σχηματιστεί κυβέρνηση με εντολή των αρχών κατοχής της Γερμανίας, με πρωθυπουργό τον Γεώργιο Τσολάκογλου, και η χώρα είχε χωριστεί σε τρεις ζώνες κατοχής. Η Γερμανία έλαβε υπό την κατοχή της μία ζώνη που περιλάμβανε την κεντρική Μακεδονία, το Αιγαίο πέλαγος, την Αθήνα την Πελοπόννησο και την Κρήτη, η Ιταλία κατέλαβε την Ήπειρο και τμήμα της δυτικής Μακεδονίας, τη Θεσσαλία, τα Επτάνησα και τη Στερεά Ελλάδα, ενώ η Βουλγαρία την ανατολική Μακεδονία και τη δυτική Θράκη, εκτός μιας ζώνης στα ελληνο-τουρκικά σύνορα, ώστε να μην τεθεί και τυπικά ζήτημα εφαρμογής του Ελληνο-τουρκικού Συμφώνου. Το καλοκαίρι του 1943, όταν συνθηκολόγησε η Ιταλία, την ιταλική ζώνη κατοχής έσπευσε να καταλάβει η Γερμανία» (Βερέμης/Κολιόπουλος, *ό.π.*, σ. 395).

⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 144. Σε άλλο σημείο, οι δύο συγγραφείς σημειώνουν: «Η τριπλή κατοχή της Ελλάδας από τους Γερμανούς, τους Ιταλούς και τους Βούλγαρους υπονόμωσε τις βάσεις της εθνικής οικονομίας. Το χαμηλό επίπεδο εκβιομηχάνισης της χώρας και η επικρατούσα παραγωγή μικρής κλίμακας οδήγησαν τις γερμανικές κυρίως δυνάμεις κατοχής σε μια απομύζηση παρά ανανέωση τις παραγωγής. Επρόκειτο για μια μορφή ληλασίας που εξαιρούσε την ελληνική οικονομία από το παγκόσμιο σύστημα του Άξονα. Προορισμός της Ελλάδας υπό τους όρους αυτούς ήταν να εκλείψει. Ο ιταλο-γερμανικός ανταγωνισμός για τους όρους εκμετάλλευσης της κατεχόμενης Ελλάδας κατέδειξε δύο διαφορετικές αντιλήψεις κατοχής. Οι Ιταλοί ήθελαν να την εντάξουν στη σφαίρα των οικονομικών τους συμφερόντων, ενώ οι Γερμανοί την αντιμετώπιζαν όπως την Πολωνία και ορισμένα εδάφη της Σοβιετικής Ένωσης. Το μόνο τους ενδιαφέρον ήταν η αφαιμάξη της οικονομίας από αγαθά που ήταν χρήσιμα στο Γ΄ Ράιχ. Οι Βούλγαροι, τέλος, απέβλεπαν στην προσάρτηση της ανατολικής Μακεδονίας και της Θράκης» (στο ίδιο, σσ. 450-451).

⁵⁸ Οι Βερέμης και Κολιόπουλος σημειώνουν: «Η Αμερικανική Αποστολή Βοήθειας προς την Ελλάδα (American Mission for Aid to Greece-AMAG) το 1947 αποτέλεσε αλλαγή φρουράς με τη Βρετανία όταν η τελευταία δήλωσε αδυναμία να συνεχίσει το έργο της στη χώρα» (στο ίδιο, σ. 407).

⁵⁹ Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*, σ. 82. Πρβλ. επίσης, Διαμαντούρος, *Οι απαρχές συγκρότησης σύγχρονου κράτους στην Ελλάδα 1821-1828*, σ. xxix.

⁶⁰ Βούλγαρης, *ό.π.*, σ. 92. Σε άλλο σημείο, επίσης, αναφέρονται τα εξής: «Η σύγχρονη Ελλάδα έκανε το θεμελιακό βήμα προς τη δημοκρατία το 1974, κλείνοντας μια δραματική περίοδο συγκρούσεων που διήρκεσαν περίπου τρία τέταρτα του αιώνα. Κατά την περίοδο του διχασμού και ύστερα του Εμφυλίου, η Δεξιά, το Κέντρο και η Αριστερά συγκρούστηκαν μεταξύ τους και μόνο το 1974 μπόρεσαν να καθιερώσουν ένα σύστημα δημοκρατικών κανόνων που διασφάλιζε τον ειρηνικό ανταγωνισμό τους» (στο ίδιο, σσ. 213-214).

⁶¹ Μαυρουδής, «Για τον Δημήτρη Φάμπα», *Tar* (2006), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=646.html>, σ. 2.

Το Αύγουστο του 1950, ένας από τους πρωταγωνιστές της σολιστικής κιθάρας στην Ελλάδα, ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης, παρακολουθεί μαθήματα, κατόπιν ιδιωτικής υποτροφίας της Δώρας Στράτου,⁶² με τον Andrés Segovia στην Ακαδημία της Σιένα. Ήταν το πρώτο έτος που λειτούργησε τμήμα κιθάρας⁶³ στην Ακαδημία και ο Μηλιαρέσης ήταν ο πρώτος Έλληνας κιθαριστής που συμμετείχε ως μαθητής της τάξης του Andrés Segovia. Τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς, ο Μηλιαρέσης διορίζεται καθηγητής κιθάρας στο Ελληνικό Ωδείο, που τότε είχε διευθυντή το μουσουργό Αντίοχο Ευαγγελάτο και ο οποίος «τον περιέβαλε με πολλή εκτίμηση και αγάπη».⁶⁴ Συστήνει στον Φίλιππο Νάκα να εισαγάγει στην Ελλάδα τις πλαστικές χορδές «Augustine».⁶⁵ Αξιοσημείωτη είναι η συνεργασία⁶⁶ του Μηλιαρέση, ως κιθαριστή, με το Εθνικό Θέατρο καθ' όλη τη δεκαετία του '50, με πρώτη συμμετοχή στο έργο του Σπύρου Μελά *Βασιλιάς και σκύλος* (1950). Η συμμετοχή αυτή του Μηλιαρέση θα μπορούσε εμμέσως να ερμηνευθεί με αναφορά στο ευρύτερο πλαίσιο «απαλλαγής από τα προβλήματα που άφησε στον τόπο η προηγούμενη δεκαετία»,⁶⁷ δηλαδή το μετεμφυλιακό καθεστώς και η λογοκρισία, την οποία, σύμφωνα με τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο,⁶⁸ υπηρετούσε το Εθνικό Θέατρο, ειδικότερα την τετραετία 1946-1950⁶⁹ και επι διευθύνσεως Δημητρίου Ροντήρη.

Τον Αύγουστο του 1951 ο Μηλιαρέσης παρακολουθεί για δεύτερη φορά τα μαθήματα του Andrés Segovia στη Σιένα και συμμετέχει στην πρώτη⁷⁰ συναυλία μαθητών κιθάρας, στην οποία συμμετείχε και ο Lagoya.⁷¹ Συμμαθητές του εκείνη την χρονιά ήταν ο Alirio Díaz και ο Alexander Lagoya (Αλέξανδρος Χατζηγιάννου).

Τον Δεκέμβριο του 1951, το «Καλλιτεχνικόν Γραφείον Αθηνών» μετακαλεί⁷² τον Andrés Segovia για δύο ρεσιτάλ. Το πρώτο δόθηκε στις 10 Δεκεμβρίου στο θέατρο «Ολύμπια» και το δεύτερο την επομένη στο θέατρο «Κεντρικόν». Την ίδια χρονιά και κατά την διάρκεια της παραμονής του Segovia στην Αθήνα, ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης του συστήνει τους Έλληνες κιθαριστές Χαράλαμπο Εκμεκτσόγλου, Δημήτρη Φάμπα, Θανάση Κουκούλη και τον παλαιό του δάσκαλο, Νίκο Πατρώνα.⁷³

⁶² Μηλιαρέσης, *Ηχοι και απόηχοι*, σ. 129.

⁶³ Στο ίδιο, σ. 138.

⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 146.

⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 75.

⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 202.

⁶⁷ Μαυρομούστακος, «Πολύμορφη δραστηριότητα», εφ. *Η Καθημερινή/Επτά Ημέρες*, 28.11.1999.

⁶⁸ Στο ίδιο.

⁶⁹ Σχετικά με τη συγκεκριμένη τετραετία και όσον αφορά τα τεκταινόμενα στο Εθνικό Θέατρο, βλ. Μαυροπούλου, *Οι παραστάσεις του Σαίξπηρ και οι κοινωνικές και εθνικές ζυμώσεις στην Ελλάδα (1900-1950)*, διδακτορική διατριβή, σ. 291 κ.ε.

⁷⁰ Μηλιαρέσης, *ό.π.*, σ. 149.

⁷¹ Ο Μηλιαρέσης ερμήνευσε το *Menuetto* του Tárrega και το *Asturias* του Albéniz (στο ίδιο, σ. 150).

⁷² Η μετάκληση του Andrés Segovia εντασσόταν σε ένα ευρύτερο πλαίσιο μετάκλησης ξένων καλλιτεχνών που συντελέστηκε κατά τις δεκαετίες του '50 και του '60, όπως του Daniel Barenboim (το 1954, στο «Κεντρικόν») και της Gina Bachauer (Δοντάς, «Νέο ξεκίνημα», εφ. *Η Καθημερινή/Επτά Ημέρες*, 28.11.1999).

⁷³ Μηλιαρέσης, *ό.π.*, σ. 155.

Τον Αύγουστο του 1952, ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης πηγαίνει για τρίτη φορά στη Σιένα, όπου συμμετέχει για δεύτερη φορά στη συναυλία μαθητών κιθάρας.⁷⁴ Εκεί ερμήνευσε το *Μενουέτο* από τη *Σονάτα* του Castelnuovo-Tedesco, παρουσία του ίδιου του συνθέτη, ο οποίος είχε επισκεφθεί την Ακαδημία.⁷⁵ Την επόμενη χρονιά ο Μηλιαρέσης μαθητεύει στη Σιένα κοντά στον Emilio Pujol (λόγω απουσίας του Andrés Segovia) και παίρνει μέρος στη μικτή συναυλία μαθητών κιθάρας και τσεμπάλου.⁷⁶ Την ίδια χρονιά τού ανατίθεται (από τον Emilio Pujol) η διδασκαλία του δωδεκάχρονου, τότε, John Williams.⁷⁷

Το 1953 αποτελεί ορόσημο στην τεχνική εξέλιξη των Ελλήνων κιθαριστών⁷⁸ και αυτό διότι ο προαναφερθείς συστήνει στον Φίλιππο Νάκα την έκδοση της κεφαλαιώδους μεθόδου του Emilio Pujol *Escuela razonada de la guitarra*, την οποία είχε φέρει μαζί του από την Σιένα.⁷⁹ Την ίδια χρονιά εκδίδεται από τον Μουσικό Οίκο Γαϊτάνου η τρίτομη μέθοδος κιθάρας του Χαράλαμπου Εκμεκτσόγλου, «κατά το ισπανικόν σύστημα Francisco Tárrega». ⁸⁰ Στις 30 Ιουνίου του 1953, ο επίσης ανήκων στον κύκλο των πρωτοστατών της σολιστικής κιθάρας, Δημήτρης Φάμπας, ο οποίος εκείνη την περίοδο διατελούσε σπουδαστής του Εθνικού Ωδείου Αθηνών, αποκτά το Δίπλωμα Κιθάρας «μετά Αρίστου Επιδόσεως Α΄ Βραβείο Παμψηφεί» και «χρηματικό έπαθλο 200.000 δρχ. εις μνήμην Γεωργίου Λαμπελέρ και Αντωνίου Σκόκου». ⁸¹ Αμέσως μετά την απόκτηση του διπλώματός του, δέχεται από τον Μανώλη Καλομοίρη πρόταση ανάθεσης μαθητών κιθάρας και έτσι διορίζεται καθηγητής κιθάρας του Εθνικού Ωδείου, με μικρό όμως αριθμό εγγεγραμμένων μαθητών.⁸² Λόγω του μικρού αριθμού μαθητών («όχι περισσότερους από τρεις-τέσσερις μαθητές»),⁸³ ο Φάμπας τα επόμενα χρόνια δίδαξε και σε παραρτήματα του Εθνικού Ωδείου, παραδίδοντας ταυτόχρονα κατ' οίκον μαθήματα προκειμένου να καλύψει τις βιοποριστικές του ανάγκες.⁸⁴ Το 1954, ο Δημήτρης Φάμπας ηχογραφεί (παρά τις επικριτικές δηλώσεις συναδέλφων του κιθαριστών)⁸⁵ μουσική του Αργύρη Κουνάδη⁸⁶

⁷⁴ Στη συγκεκριμένη συναυλία ερμήνευσε τα: *Τραγούδι* από τη *Σονάτα αρ. 3* του Μ. Μ. Ponce και τις *Παραλλαγές σ' ένα θέμα του Mozart* του Sor [οι τίτλοι παρατίθενται όπως στη μονογραφία του Μηλιαρέση] (στο ίδιο, σ. 156).

⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 158.

⁷⁶ Στη συγκεκριμένη συναυλία, ο Μηλιαρέσης ερμήνευσε τα εξής: *Σπουδή* του Sor, *Σαραμπάντα* του Bach, *Giga* των Ponce – Weiss, καθώς και ντουέτα με την συμμαθήτριά του Elena Padovani: *Ιντερμέδιο* του Granados, *Ισπανικό τανγκό* του Albéniz, *Χορός του μωλονά* του Manuel de Falla [οι τίτλοι παρατίθενται όπως στη μονογραφία του Μηλιαρέση] (στο ίδιο, σ. 159).

⁷⁷ Στο ίδιο.

⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 160.

⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 113.

⁸⁰ Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος α΄, β΄, γ΄*, σ. 1.

⁸¹ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 53.

⁸² Στο ίδιο, σ. 92.

⁸³ Ασημακόπουλος, «Δημήτρης Φάμπας», *Tar* (2011), <http://www.tar.gr/content/content/print.php?id=3749>, σ. 3.

⁸⁴ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 92.

⁸⁵ Φάμπας, «Κονταρομαχίες», *Tar* 3 (1982), σσ. 6-10.

⁸⁶ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 53.

για ταινία-ντοκιμαντέρ⁸⁷ με θέμα το νησί της Κέρκυρας. Επίσης ηχογραφεί για την ταινία *Μαγική πόλις* του Νίκου Κούνδουρου, μία «από τις πέντε δημοφιλέστερες ταινίες της χρονιάς τους».⁸⁸

Η μαθητεία του Φάμπα με τον Andrés Segovia αποτελούσε μακροχρόνιο στόχο του. Αυτός του ο στόχος εκπληρώνεται τον Αύγουστο του 1955, όταν μαζί με έναν άλλο Έλληνα κιθαριστή από την Θεσσαλονίκη, τον Παντελή Κίλια, μαθητεύει με υποτροφία⁸⁹ από την Ιταλική Πρεσβεία Αθηνών στην Ακαδημία Chigiana δίπλα στον Andrés Segovia⁹⁰ αλλά και στον Emilio Pujol, στην παλαιά μουσική. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Segovia «άκουσε με πολλή προσοχή»⁹¹ τον Κίλια και του «έδωσε πολλές ελπίδες», όπως επίσης έδειξε «μεγάλο ενδιαφέρον»⁹² για τον Δημήτρη Φάμπα. Από την επιστροφή του (Σεπτέμβριος 1955) έως και το τέλος του 1956, ο Φάμπα δεν προβαίνει σε καμία δημόσια εμφάνιση, αλλά «αφοσιώνεται στη μελέτη για την υλοποίηση των υποδείξεων του Segovia».⁹³ Το ίδιο έτος, ο πρωτοπόρος στην συγγραφή τεχνικού συγγράμματος, Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, συμμετέχει ως καθηγητής στο Διεθνή Διαγωνισμό Κιθάρας⁹⁴ της Μοδένα (Modena, Ιταλία), όπου τιμάται με δίπλωμα διδασκαλίας και Χρυσό Μετάλλιο. Επίσης, συμμετέχει στις «Γιορτές κιθάρας» στο Τράουτενφελς (Trautenfels), όπου συμπράττει με τον καθηγητή της Κρατικής Ακαδημίας της Βιέννης, Carl Scheit.⁹⁵

Στις 19 Φεβρουαρίου 1957, και ύστερα από μια «παρατεταμένη περίοδο καλλιτεχνικής σιωπής»,⁹⁶ ο Δημήτρης Φάμπας δίδει ρεσιτάλ κιθάρας στη γενέτειρα πόλη του, τον Βόλο, ρεσιτάλ το οποίο στέφθηκε με επιτυχία και «εδραίωσε τη φήμη του καλλιτέχνη στη γενέτειρά του».⁹⁷ Πέραν των εκτελεστικών του υποχρεώσεων, ο Φάμπας επικεντρώνεται στη διδακτική του δραστηριότητα και προώθηση των μαθητών του. Έτσι, στις 8 Μαρτίου 1958 πραγματοποιεί ως καθηγητής την πρώτη του μαθητική συναυλία (και πρώτη στην Ελλάδα)⁹⁸ στην αίθουσα συναυλιών του

⁸⁷ Αυτές οι καλλιτεχνικές επιλογές του Φάμπα, όσον αφορά το λαϊκό τραγούδι και σύμφωνα με τις αναφορές του Πάνου Γεραμάνη, εντάσσονται στο πλαίσιο αλλαγών που συντελούνταν σ' αυτό κατά τις δεκαετίες του '50 και του '60 και ειδικότερα στον εμπλουτισμό της λαϊκής ορχήστρας με νέα μέλη, κυρίως όργανα με φυσικό ήχο (Γεραμάνης, «Η "χρυσή" δεκαετία», εφ. *Η Καθημερινή/Επτά Ημέρες*, 28.11.1999).

⁸⁸ Δελβερούδη, «Θρίαμβος της κωμωδίας», εφ. *Η Καθημερινή/Επτά Ημέρες*, 28.11.1999.

⁸⁹ Η Καίτη Ρωμανού σημειώνει: «Στη διάρκεια των δεκαετιών 1950 και 1960, που ήταν για την Ελλάδα περίοδος οικονομικής ανόρθωσης μέσω δυτικής βοήθειας, πολλοί Έλληνες μελετούσαν στο εξωτερικό εκμεταλλευόμενοι το μεγάλο αριθμό υποτροφιών που προσφέρονταν για τις ΗΠΑ και τη δυτική Ευρώπη και ελκύνονταν από τις προωθημένες τάσεις της μουσικής» (Ρωμανού, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, σ. 168).

⁹⁰ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπα: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 60.

⁹¹ Στο ίδιο, σ. 71.

⁹² Στο ίδιο.

⁹³ Στο ίδιο.

⁹⁴ Εκμεκτσόγλου, *Ιστορία της κιθάρας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, σ. 8.

⁹⁵ Στο ίδιο.

⁹⁶ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπα: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 75.

⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 76.

⁹⁸ Φάμπα, ό.π., σσ. 6-10.

φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός». Παρά τις δυσκολίες⁹⁹ της προετοιμασίας, η συναυλία στέφθηκε από επιτυχία¹⁰⁰ και «προσέδωσε αίγλη στο δάσκαλο και κατ' επέκταση και στο ωδείο που δίδασκε, έκανε ευρύτερα γνωστούς τους νέους κιθαριστές»¹⁰¹ και δέχθηκε εγκωμιαστικές κριτικές από έγκριτους μουσικοκριτικούς¹⁰² της εποχής.

Την ίδια χρονιά (1958) δίδουν ατομικά ρεσιτάλ οι Γεράσιμος Μηλιαρέσης («Παρνασσός», 16 Μαΐου 1958), Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου («Παρνασσός», 10 Μαρτίου 1958) και Δημήτρης Φάμπας (Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος, 19 Μαρτίου 1958, και «Κεντρικόν», 19 Μαΐου 1958). Αυτή την πρωτόγνωρη, για τα ελληνικά δεδομένα, κιθαριστική κίνηση, όσον αφορά το πλήθος των συναυλιών και την «εντυπωσιακή προσέλευση του κοινού»,¹⁰³ εξήραν οι μουσικοκριτικοί της εποχής. Ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου δίδει διάλεξη με θέμα «Η ιστορία της κιθάρας στην Ελλάδα και οι εξελίξεις αυτής από των αρχαίων χρόνων μέχρι σήμερα»,¹⁰⁴ η οποία δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Guitar News* του Λονδίνου. Ρεσιτάλ όμως πραγματοποιεί και η μαθήτρια του Δημήτρη Φάμπα, Λίτσα Ζώη σε Λευκάδα (20 Απριλίου 1958), Αλεξανδρούπολη (30 Νοεμβρίου 1958) και Αθήνα¹⁰⁵ (9 Δεκεμβρίου 1958). Την ίδια χρονιά, η Ζώη σημείωσε την πρωτιά της κιθαρίστριας που συνέπραξε στην Ελλάδα με ορχήστρα στο *Κοντσέρτο σε Ρε μείζονα* του Vivaldi (8 Μαρτίου 1958).¹⁰⁶ Το έργο *Δύο ελληνικοί χοροί* του Γεράσιμου Μηλιαρέση εκδίδεται από την εταιρεία G. Ricordi. Το 1959 εκδίδεται από τον Ιταλικό Εκδοτικό Οίκο Ricordi το έργο του για σόλο κιθάρα *Karagouna*.¹⁰⁷ Επίσης, ο μαθητής του Φάμπα, Ευάγγελος Ασημακόπουλος, πραγματοποιεί το πρώτο ατομικό του ρεσιτάλ,¹⁰⁸ στην αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός» (12 Νοεμβρίου 1959).

Όμως, το 1960 πραγματοποιείται η πρώτη διαγωνιστική εξόρμηση Ελλήνων κιθαριστών στο εξωτερικό και η πρώτη επιτυχία.¹⁰⁹ Έτσι, οι μαθητές του Φάμπα, Ζώη

⁹⁹ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 96.

¹⁰⁰ Φάμπας, «Τρεις παράλληλες συνεντεύξεις», *Tar* 2 (1982), σσ. 27-31.

¹⁰¹ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 97.

¹⁰² Στο ίδιο.

¹⁰³ Στο ίδιο, σ. 273.

¹⁰⁴ Εκμεκτσόγλου, *Ιστορία της κιθάρας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, σ. 8.

¹⁰⁵ Η Λίτσα Ζώη στην Αθήνα ερμήνευσε τα εξής έργα: L. Milán, *Fantasia*, G. Sanz, *Españoleta Pavana*, S. L. Weiss, *Σονίτα για λαούτο*, F. Guerau, *Canarios*, J. S. Bach, *Prelude – Bourrée*, G. F. Händel, *Sarabande – Fughette*, F. Sor, *Grand Solo*, op. 14, F. Tárrega, *Capricho Arabe*, F. Tárrega, *Recuerdos de la Alhambra*, Δ. Φάμπας, *Ελληνικός χορός*, Χ. Αλεξόπουλος, *Κυρά δασκάλα*, Ν. Ιωάννου, *Καραγκούνα*, Μ. C. Tedesco, *Tarantella*, I. Albéniz, *Asturias Leyenda* (Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σσ. 305-306).

¹⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 98.

¹⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 86.

¹⁰⁸ Ο Ευάγγελος Ασημακόπουλος ερμήνευσε τα εξής έργα: G. Sanz, *Pavana*, J. S. Bach, *Loure*, S. L. Weiss, *Σονίτα για λαούτο*, R. de Visée, *Σονίτα σε ρε ελάσσονα*, F. Sor, *Allegro*, J. Malats, *Serenata española*, F. Tárrega, *Capricho Arabe*, F. Tárrega, *Estudio Brillante – Recuerdos de la Alhambra*, I. Albéniz, *Asturias Leyenda*, J. Turina, *Fandaguillo*, F. Moreno Torroba, *Suite Castellana: Fandanguillo*, Δ. Φάμπας, *Ελληνικός χορός αρ. 1: Καραγκούνα* (στο ίδιο, σ. 308).

¹⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 104.

και Ασημακόπουλος διακρίνονται με α΄ και β΄ βραβείο αντίστοιχα¹¹⁰ σε διεθνή διαγωνισμό που διεξήχθη στο νησί της Ίσκια (Ιταλία) και στο πλαίσιο του 1^{ου} διεθνούς φεστιβάλ κιθάρας. Στο αυτό το σημείο ξεκινά η εκπλήρωση του στόχου του Φάμπα «να δημιουργήσει στον τόπο του την καλύτερη σχολή κιθάρας διεθνώς».¹¹¹

Το 1960 έρχονται οι πρώτοι καρποί της διδακτικής δραστηριότητας των πρωτεργατών σολίστ κιθάρας, ιδίως του Δημήτρη Φάμπα, και έτσι δημιουργείται η δεύτερη γενιά σολίστ κιθαριστών. Τον Ιούνιο του 1960 ο Φάμπα δίδει τον πρώτο του τίτλο σπουδών σε τελειόφοιτο μαθητή του: Η Λίζα Ζώη παίρνει το δίπλωμα¹¹² κιθάρας με βαθμό «Άριστα Παμψηφεί και Α΄ Βραβείο».¹¹³ Την εξεταστική επιτροπή αποτέλεσαν οι Μανώλης Καλομοίρης, ως Πρόεδρος καθ΄ ότι Διευθυντής του Ωδείου, και οι Χαρίκλεια Καλομοίρη, Λεωνίδα Ζώρας, Μιχάλης Βούρτσης, Γιώργος Βώκος, Στέφανος Βασιλειάδης, Βύρων Κολάσης ως μέλη της επιτροπής. Για την επιλογή των έργων από τον δάσκαλό της, Δημήτρη Φάμπα, και την συνάρτηση αυτής της επιλογής με τα συγκεκριμένα μέλη της επιτροπής, η ίδια σημειώνει ότι «από την απονομή ενός καλού διπλώματος κιθάρας δικαιωνόταν έμμεσα όχι μόνο το έργο του καθηγητή στο Ωδείο, αλλά και το ίδιο το όργανο. Ο Φάμπα έδινε έναν αγώνα να καταξιώσει το όργανο σε μουσικούς με τέτοιο καλλιτεχνικό ανάστημα όπως ήταν αυτό της επιτροπής, τα ονόματα των οποίων σας ανέφερα προηγουμένως».¹¹⁴

5.3 Έργα

5.3.1 Τεχνική αριστερού χεριού

5.3.1.1 Μεγαλύτερη δεξιότητα του αριστερού χεριού λόγω πολυπλοκότητας της εναρμόνισης· ανοίγματα

Στο έργο *Admiration* του Δημήτρη Φάμπα παρουσιάζονται συγχορδίες οι οποίες αναπτύσσουν την δεξιότητα του αριστερού χεριού σε μεγαλύτερο ποσοστό από τις συγχορδίες που χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες κιθαριστές οι προερχόμενοι εκ των μανδολινάτων και οι οποίοι είχαν μείνει στάσιμοι στον συνοδευτικό χαρακτήρα της κιθάρας με βάση την ιταλίζουσα νοοτροπία του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου}. Έτσι, στα μέτρα 39 και 57, για παράδειγμα, έχουμε τις συγχορδίες Σολ μείζονα

¹¹⁰ Ο Ασημακόπουλος διακρίθηκε στην κατηγορία εκτέλεσης κλασικών έργων σε μεταγραφή για κιθάρα και η Ζώη στην εκτέλεση πρωτότυπων έργων γραμμένων για κιθάρα (στο ίδιο, σ. 104).

¹¹¹ Ασημακόπουλος, «Δημήτρης Φάμπα», *Tar* (2011), <http://www.tar.gr/content/content/print.php?id=3749>, σ. 7.

¹¹² Στις διπλωματικές της εξετάσεις ερμήνευσε τα εξής: G. Sanz, *Folias*, S. L. Weiss, *Σουίτα για λαούτο*, J. S. Bach, *Courante, Gavotte*, F. Sor, *Παραλλαγές πάνω σ' ένα θέμα του Mozart*, op. 9, F. Moreno-Torroba, *Sonatina*, Δ. Φάμπα, *Δύο χαρακτηριστικά κομμάτια*, M. Castelnuovo-Tedesco, *Κοντσέρτο σε Ρε μείζονα*, op. 99 (Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπα: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σσ. 97-98).

¹¹³ Ασημακόπουλος, «Δημήτρης Φάμπα», *Tar* (2011), <http://www.tar.gr/content/content/print.php?id=3749>, σ. 8.

¹¹⁴ Ζώη, «Για τον Δημήτρη Φάμπα», *Tar* (2006), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=645.html>, σ. 1.

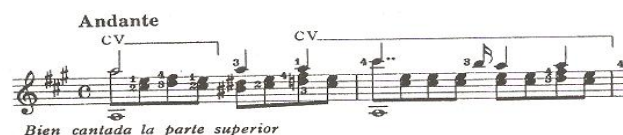
με μεγάλη εβδόμη (μέτρο 39, δεύτερο όγδοο) και Ρε μείζονα μεθ' εβδόμης (μέτρο 57, τέταρτο όγδοο).



Παράδειγμα 5.1: Δημήτρης Φάμπας, *Admiration*, μ. 39-40 και 59

Παρατηρείται ότι σε αυτές τις συγχορδίες, λόγω της συνύπαρξης μεγάλης ή μικρής εβδόμης και θεμελίου σε γειτονικές χορδές, το τέταρτο δάκτυλο επεκτείνεται πέραν του ενός τάστου από τα υπόλοιπα δάκτυλα. Αυτό το φαινόμενο δεν παρατηρείται σε διασκευές που δίδονται από Έλληνες κιθαριστές εκ των μανδολινάτων, οι οποίοι λόγω ερασιτεχνισμού¹¹⁵ δεν είχαν εξασκήσει την δεξιότητα των ανοιγμάτων στο αριστερό χέρι, καθώς δεν υπήρξε ουσιαστική ανάγκη. Η απλή παραδοσιακή αρμονία που χρησιμοποιούσαν περιόριζε τα δάκτυλα του αριστερού χεριού στην απόσταση του ενός τάστου μεταξύ τους.

Στο συγκεκριμένο παράδειγμα ο Φάμπας διαφοροποιείται εμφανώς, δίδοντας το ερέθισμα για την περαιτέρω εξάσκηση του αριστερού χεριού. Ο ίδιος είχε ερμηνεύσει έργα που περιελάμβαναν αυτή την τεχνική, όπως την σπουδή *Alard* του Francisco Tárrega και το *Torre Bermeja* του Isaac Albéniz (εξετάσεις πτυχίου δεξιοτεχνίας, 29 Ιουνίου 1946), τα *Guajira* και *Sevilla* του Isaac Albéniz (ρεσιτάλ στον φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσος»), καθώς και τη *Σπουδή αρ. 14* του Fernando Sor (αρίθμηση Segovia) στη Ρόδο το 1957.



Παράδειγμα 5.2: Fernando Sor, *Σπουδή αρ. 14*, μ. 1-2

Το ίδιο τεχνικό ζήτημα εμφανίζεται και σε έργο του Γεράσιμου Μηλιαρέση και πιο συγκεκριμένα στο έργο *Χορός του Ζαλόγγου* (1958), όπου το πρώτο δάκτυλο διενεργεί barre στο 7^ο τάστο και το τρίτο εκτελεί τη νότα φα (10^ο τάστο, 3^η χορδή).



Παράδειγμα 5.3: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Danza di Zalongo*, μ. 3

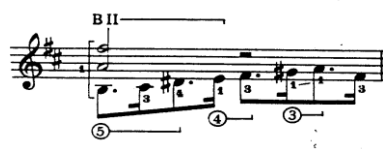
¹¹⁵ Κολυδάς, Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης, διδακτορική διατριβή, σ. 172.

Όπως φαίνεται, ο Μηλιαρέσης εντρύφησε στο συγκεκριμένο τεχνικό γνώρισμα ήδη από το ξεκίνημά του στη σπουδή της κιθάρας, διότι όπως ο ίδιος μαρτυρεί,¹¹⁶ όταν ήρθε ως πρόσφυγας στην Ελλάδα το 1938 είχε στις αποσκευές του τα *Εκλεκτά τεμάχια δια κιθάραν* (Εκδόσεις Στέφανου Γαϊτάνου). Έτσι, στην διασκευή του Carlo Munier του έργου *Puritani* (*Εκλεκτά τεμάχια δια κιθάραν – τεύχος 2*) εμφανίζεται άνοιγμα μεταξύ του πρώτου δακτύλου (Ντο – 5^η χορδή, τρίτο τάστο) και του τετάρτου δακτύλου (Σι – 1^η χορδή, 7^ο τάστο).



Παράδειγμα 5.4: Νικόλαος Ξανθόπουλος, *Puritani*, μ. 11

Στη μετέπειτα πορεία του, κατά την επόμενη δεκαετία, ο Μηλιαρέσης ερμήνευσε έργα που περιείχαν τη συγκεκριμένη τεχνική, όπως τη διασκευή του Francisco Tárrega στο εμβατήριο από την όπερα *Tannhäuser*¹¹⁷ του Richard Wagner, το *Θέμα και παραλλαγές* του Fernando Sor (ρεσιτάλ, 15 Ιουνίου 1944)¹¹⁸ και τη *Chaconne* του Johann Sebastian Bach σε διασκευή του Segovia (διπλωματικές εξετάσεις, Ελληνικόν Ωδείο, Ιούλιος 1947).¹¹⁹



Παράδειγμα 5.5: Francisco Tárrega, *Marcia dal "Tannhäuser" di Wagner*, μ. 64



Παράδειγμα 5.6: Johann Sebastian Bach, *Chaconne* (μτγρ. Andrés Segovia), μ. 111

5.3.1.2 Μεγαλύτερη δεξιότητα του αριστερού χεριού λόγω πολυπλοκότητας της εναρμόνισης· κάθετες κινήσεις των δακτύλων του αριστερού χεριού

Ο Μηλιαρέσης, στις διασκευές του και όσον αφορά το αριστερό χέρι, επεκτείνεται πέραν της καθορισμένης κινησιολογίας που προκύπτει από τις μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες χωρίς διαφωνίες καθώς και πέρα από την απλή συνοδεία

¹¹⁶ Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 65.

¹¹⁷ Στο ίδιο, σ. 88.

¹¹⁸ Στο ίδιο, σ. 102.

¹¹⁹ Στο ίδιο, σ. 120.

της μελωδίας, χρησιμοποιώντας πλέον διαφωνίες καθώς και πολυφωνική γραφή. Οι διαφωνίες αποτελούν αποτέλεσμα της επιρροής του Μηλιαρέση από τον Villa-Lobos, ο οποίος χρησιμοποιούσε ιμπρεσιονιστικό ιδίωμα και πολυφωνική γραφή.

Αμιγώς τεχνικά, τα παραπάνω απαιτούν μεγαλύτερη δεξιότητα του αριστερού χεριού όσον αφορά τις κάθετες κινήσεις των δακτύλων στην ταστιέρα, κάτι που είναι οφθαλμοφανές εάν συγκριθούν διασκευές του Μηλιαρέση με διασκευές κιθαριστών εκ των μανδολινάτων ή αυτοδίδακτων. Έτσι, ο Μηλιαρέσης το 1958 εκδίδει μέσω της Ricordi το έργο *2 Danze Greche*, στο οποίο διακρίνονται τα παραπάνω. Στα μέτρα 8-12 του δεύτερου χορού, *Danza di Kalamata*, υπάρχει πολυφωνική γραφή που απαιτεί ευχέρεια στις κάθετες ασκήσεις προκειμένου να ερμηνευθούν άρτια οι τρεις φωνές (τέσσερις μόνο στις συγχορδίες).



Παράδειγμα 5.7: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Danza di Kalamata*, μ. 8-12

Ως παράδειγμα προς αντιπαράβολή τίθεται η διασκευή για κιθάρα του τραγουδιού *Καρδιά μου μην ξαναγαπήσεις* που εκδόθηκε το 1954. Εδώ παρατηρείται ότι η γραμμή του μπάσου έχει καθαρά συνοδευτικό χαρακτήρα χωρίς να κατέχει αυτονομία στην κίνησή της. Έτσι, το αριστερό χέρι, όσον αφορά τις κάθετες κινήσεις, έχει σαφώς λιγότερο έργο να επιτελέσει, οπότε η συγκεκριμένη διασκευή μπορεί να εκτελεστεί και από έναν ερασιτέχνη κιθαριστή χωρίς ιδιαίτερες δεξιότητες.



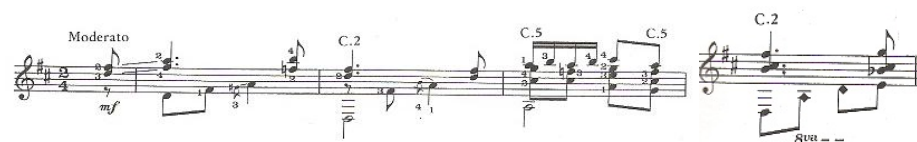
Παράδειγμα 5.8: Ζοζέφ Κορίνθιος, *Καρδιά μου μην ξαναγαπήσεις*, μ. 6-9

Χαρακτηριστικό παράδειγμα ιμπρεσιονιστικής γραφής στα χνάρια του Villa-Lobos είναι οι διαφωνίες που χρησιμοποιεί ο Μηλιαρέσης στις εναρμονίσεις του. Έτσι, στον πρώτο χορό, *Danza di Zalongo*, έχουμε τη συγχορδία της Σολ μείζονος (πρώτο τέταρτο του μέτρου) με αυξημένη πέμπτη, κάτι που θα ξένιζε αρμονικά και κινησιολογικά έναν αυτοδίδακτο ή προερχόμενο από τις μανδολινάτες, κιθαριστή, ο οποίος πιθανότατα θα χρησιμοποιούσε στο συγκεκριμένο σημείο την Σολ μείζονα χωρίς διαφωνίες και επομένως χωρίς την ανακύπτουσα προβληματική σχετικά με τις κάθετες κινήσεις.



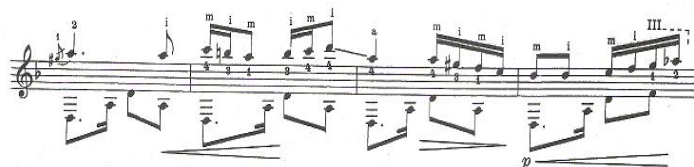
Παράδειγμα 5.9: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Danza di Zalongo*, μ. 13

Όμως, στον Φάμπα και σε έργα του της συγκεκριμένης δεκαετίας και εν προκειμένω στο *Admiration*, ενώ παρατηρείται το ιμπρεσιονιστικό στοιχείο (μέτρο 3, τέταρτο όγδοο, λα μείζονα μεθ' εβδόμης και έκτη μεγάλη) εντούτοις δεν χρησιμοποιείται, όπως στον Μηλιαρέση, πολυφωνική γραφή, παρά μόνο σε απαντητικά θέματα στην έκβαση της μελωδίας.¹²⁰



Παράδειγμα 5.10: Δημήτρης Φάμπας, *Admiration*, μ. 1-4

Όσον αφορά τις διασκευές δημοτικών τραγουδιών για κιθάρα, ο Φάμπα υπολείπεται του Μηλιαρέση σε σχέση με την εναρμόνιση, αφού αρκείται στην απλή παράθεση της μελωδίας με το μπάσο σε συνοδευτικό ρόλο και χωρίς αρμονικές καινοτομίες, όπως, για παράδειγμα, στο έργο του από τη δεκαετία του 1950 *Karaguna*.



Παράδειγμα 5.11: Δημήτρης Φάμπας, *Danza Greca n. 1*, μ. 5-8

Μπορεί να ειπωθεί πως από άποψη υφής τείνει προς δείγματα γραφής παλαιότερων κιθαριστών, όπως του Νικολάου Ξανθόπουλου. Το απόσπασμα από την διασκευή του Ξανθόπουλου στο δημοτικό τραγούδι *Βασιλική προστάζει*, το οποίο εκδόθηκε το 1931, μαρτυρεί την προαναφερθείσα ομοιότητα.



Παράδειγμα 5.12: Νικόλαος Ξανθόπουλος, *Βασιλική προστάζει*, μ. 1-4

Έτσι μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα πως τα έργα του Μηλιαρέση της συγκεκριμένης δεκαετίας προϋποθέτουν μεγαλύτερη ευχέρεια κάθετων κινήσεων των δακτύλων του αριστερού χεριού απ' ό,τι τα έργα του Φάμπα.

Η πολυφωνική γραφή του Μηλιαρέση έχει τις ρίζες της στα πρώτα του εγχειρίδια και πιο συγκεκριμένα στα *Εκλεκτά τεμάχια δια κιθάραν*, τα οποία διέθετε¹²¹

¹²⁰ Ο Κολυδάς σημειώνει: «Η αρμονία [στα έργα του Φάμπα] είναι πιο συμβατική, δεδομένου πως το μπάσο πολλές φορές προχωρεί με διαστήματα τέτοια, ώστε να σχηματίζει συγχορδίες που επιτελούν συνοδευτικό ρόλο για την πάνω φωνή. Το γνώρισμα αυτό απαντάται και σε σημεία, όπου η χαμηλότερη φωνή παρουσιάζει μεγάλη κινητικότητα» (Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 387).

¹²¹ Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 65.

όταν ήρθε ως πρόσφυγας, στην Ελλάδα το 1938. Έτσι στο έργο *Gavotte* του Νικολάου Ξανθόπουλου, το οποίο εμπεριέχεται στην προαναφερθείσα συλλογή, παρουσιάζονται ψήγματα πολυφωνικής γραφής, όπως π.χ. στα μέτρα 7-12.



Παράδειγμα 5.13: Νικόλαος Ξανθόπουλος, *Gavotte*, μ. 5-14

Αργότερα, ο Μηλιαρέσης ερμήνευσε έργα που περιείχαν την συγκεκριμένη τεχνική, όπως το *Marcia dal Tannhäuser* του Wagner, το *Preludio No 1* του Francisco Tárrega (15 Ιουνίου 1944, Ελληνικό Ωδείο) και την *Chaconne* του Johann Sebastian Bach. Η πολυφωνική γραφή του Bach και η πιστή μεταγραφή της στην κιθάρα από τον Andrés Segovia επηρέασε τον Μηλιαρέση όσον αφορά τον τρόπο της δικής του γραφής για κιθάρα. Στα παρακάτω αποσπάσματα από την *Chaconne* παρατηρείται η προαναφερθείσα πολυφωνική γραφή, η οποία κινητοποιεί την κάθετη κινησιολογία των δακτύλων του αριστερού χεριού.



Παράδειγμα 5.14: Johann Sebastian Bach, *Chaconne* (μτγρ. Andrés Segovia), μ. 61-63

5.3.2 Τεχνική δεξιού χεριού

5.3.2.1 Εκτέλεση διαδοχικών φθόγγων σε 6^η, 5^η και 4^η χορδή με την τεχνική του legato (αντίχειρας δεξιού χεριού)

Στη διασκευή του τραγουδιού *Καρδιά μου μη ξαναγαπήσεις* παρατηρείται το εξής ενδιαφέρον φαινόμενο: Στα μέτρα 19-21 η πρώτη κλίμακα (λα δεύτερης βοηθητικής γραμμής υπό το πεντάγραμμο – σολ# δεύτερης γραμμής) εκτελείται με την τεχνική του legato, ενώ η δεύτερη κλίμακα (μι πρώτης γραμμής – μι καντίνι) εκτελείται υπό μορφή ξεχωριστών αρθρωμένων φθόγγων (προφανώς με εναλλαγή i-m, λόγω υψηλής ταχύτητας).



Παράδειγμα 5.15: Ζοζέφ Κορίνθιος, *Καρδιά μου μην ζαναγαπήσεις*, μ. 17

Είναι προφανές ότι ο διασκευαστής είναι επηρεασμένος από την τεχνική του Carulli, ο οποίος διδάσκει στην μέθοδό του την εκτέλεση κλιμάκων ως ξεχωριστά αρθρωμένων φθόγγων μέχρι την 4^η χορδή, ενώ οι υπόλοιπες χορδές (5^η και 6^η) κρούονται με τον αντίχειρα. Έτσι στην πρώτη κλιμακοειδή φράση χρησιμοποιεί την τεχνική του legato. Η άποψη για την παραπάνω επιρροή ενισχύεται από το γεγονός ότι η τεχνική του legato που χρησιμοποιείται περιλαμβάνει περισσότερες της μίας χορδής. Σε αυτό το σημείο παρατίθεται η διατύπωση του σολίστ και μουσικολόγου Lorenzo Micheli: «Ο Carulli συμβουλεύει τον αναγνώστη να μιμηθεί το ηχόχρωμα του legato γλιστρώντας τον αντίχειρα στις δύο γειτονικές μπάσες χορδές»,¹²² δηλαδή στην 6^η και 5^η στις οποίες δεν χρησιμοποιούσε εναλλαγή δείκτη-μέσου. Εν προκειμένω έχουμε το παραπάνω φαινόμενο στην 5^η, 4^η και 3^η χορδή. Αυτή η τεχνική αποτελούσε πρωτοτυπία του Carulli, ο οποίος την χρησιμοποιούσε για να καλύψει την μουσική αναγκαιότητα (κατά τον ίδιο) των συμμετρικών legato.

Εμφανής είναι η διαφορά τεχνικής του διασκευαστή από την Ισπανική Σχολή κιθάρας. Εάν παρθεί ως παράδειγμα το έργο *Madroños* του Federico Moreno Torroba θα παρατηρηθεί το εξής: στο μέτρο 34 του συγκεκριμένου έργου υπάρχει κλιμακοειδές σχήμα, το οποίο ερμηνεύεται με εναλλαγή δακτύλων του δεξιού χεριού (συνήθως i-m) και με ένδειξη staccato.



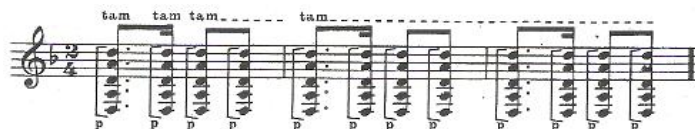
Παράδειγμα 5.16: Federico Moreno Torroba, *Madroños*, μ. 33-34

Έτσι ο Έλληνας διασκευαστής, στο προηγούμενο παράδειγμα, προτιμά την εκτέλεση του κλιμακοειδούς σχήματος με την τεχνική των δεμένων φθόγγων και μάλιστα σύμφωνα με τις διδαχές του Carulli ως άμεσα επηρεασμένος από την Ιταλική Σχολή κιθάρας.

¹²² Micheli, «Mauro Giuliani's guitar technique and early nineteenth century pedagogy», *Guitar Forum* 2 (2004), EGTA UK, σσ. 45-69.

5.3.2.2 Tambora¹²³

Ο Δημήτρης Φάμπας, στην διασκευή του για κιθάρα του παραδοσιακού χορού *Καραγκούνα*, η οποία εκδόθηκε το 1959 από τον ιταλικό Εκδοτικό Οίκο Ricordi, χρησιμοποιεί το ηχητικό στοιχείο της Tambora.¹²⁴



Παράδειγμα 5.17: Δημήτρης Φάμπας, *Danza Greca n. 1 (Karaguna)*, μ. 1-3

Στα ήδη εκτελεσθέντα από τον ίδιο έργα άλλων συνθετών έως και το 1959, δεν υπάρχει το συγκεκριμένο στοιχείο.

Ο Aguado στη μέθοδό του ονομάζει το συγκεκριμένο στοιχείο «tambora» (αγγλ. drum) και δίνει τον εξής ορισμό: «Το κρουστό ηχητικό αποτέλεσμα συνίσταται στην κρούση των χορδών μιας συγχορδίας κοντά στον καβαλάρη με το μεσαίο δάκτυλο του δεξιού χεριού ή καλύτερα με τον αντίχειρα, σε αυτή την περίπτωση πραγματοποιώντας το χέρι μια γρήγορη ημιπεριστροφική κίνηση ερχόμενο πάνω στις χορδές. Ο καρπός δεν πρέπει να είναι σκληρός (σαν ξύλο) αλλά να περιστρέφεται με μεγάλη ελαστικότητα, ούτως ώστε ο παραγόμενος ήχος να προέρχεται από το βάρος του χεριού και όχι του βραχίονα».¹²⁵ Σε επόμενο σημείο επισημαίνει πως «μερικοί κιθαριστές παράγουν ήχο παρόμοιο με την γκρανκάσα που συνοδεύει τη στρατιωτική μουσική και αυτό επιτυγχάνεται κρούοντας τον δείκτη και τον μέσο στον καβαλάρη· τα δάκτυλα πρέπει να είναι επαρκώς τεντωμένα και να εναλλάσσονται όταν το αριστερό χέρι κρατά μια συγχορδία».¹²⁶



Παράδειγμα 5.18: Dionisio Aguado, *New guitar method*, σ. 59

¹²³ Ο Robert Allan Lunn σημειώνει: «Το tambora είναι ένα γνωστό ηχητικό γνώρισμα που συναντάται στην κιθάρα από τον 20^ο αιώνα. Το *Harvard Dictionary of Music* ορίζει το tambora “ως ένα τύμπανο δύο πλευρών. Στη Δομινικανή Δημοκρατία, όπου συναντάται κυρίως, είναι φτιαγμένο από ξύλο και από τη μια πλευρά κρούεται με το χέρι και από την άλλη με ένα ξύλο”. Το tambora στην κιθάρα απαιτεί το χτύπημα της κιθάρας από τον εκτελεστή, κοντά στην γέφυρα, με το μέρος του δέρματος του αντίχειρα ή των υπόλοιπων δακτύλων. Ο παραγόμενος ήχος είναι παραπλήσιος του τυμπάνου» (Lunn, *Extended techniques for the classical guitar: A guide for composers*, διδακτορική διατριβή, σ. 34).

¹²⁴ Ο Κολυδάς σημειώνει: «Αν και οι αναζητήσεις του [Φάμπας] οδήγησαν στη ριζική επαναπροσέγγιση της τεχνικής του οργάνου, παρέμειναν στα όρια της εκτελεστικής πρακτικής που όριζε η εποχή του. Για την παραγωγή του ήχου, για παράδειγμα, δεν ξεπέρασε τα όρια της χορδής (έφτασε μέχρι την κρούση των χορδών στην tambora)» (Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 185).

¹²⁵ Aguado, *New guitar method*, σ. 59.

¹²⁶ Στο ίδιο.

Αντιθέτως, δεν γίνεται αναφορά στο συγκεκριμένο ηχητικό στοιχείο στη μέθοδο του Fernando Sor, ούτε στη μέθοδο του Carulli. Το στοιχείο της tambora χρησιμοποιεί και ο Francisco Tárrega σε έργα του όπως το διάσημο *Tango*. Επομένως το στοιχείο αυτό αποτελεί χαρακτηριστικό ηχητικό γνώρισμα της Ισπανικής Σχολής κιθάρας.

Ο Φάμπας ενδεχομένως συνάντησε το συγκεκριμένο ηχητικό στοιχείο σε έργο του ρεπερτορίου του, εφόσον σε αυτό κυριαρχούσε η ισπανική μουσική¹²⁷ και πιο συγκεκριμένα στο *Fandanguillo* του Joaquín Turina, το οποίο δίδαξε στον μαθητή του Ευάγγελο Ασημακόπουλο και ο οποίος το ερμήνευσε σε ατομικό του ρεσιτάλ (Παρνασσός, 12 Νοεμβρίου 1959), ένα χρόνο πριν την λήψη του διπλώματός του.¹²⁸



Παράδειγμα 5.19: Joaquín Turina, *Fandanguillo*, μ. 1-3

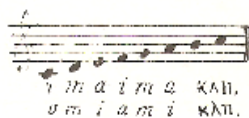
Έτσι ο Φάμπας χρησιμοποιεί την πρωτοποριακή¹²⁹ για την ελληνική κιθαριστική πραγματικότητα τεχνική της tambora δίδοντας με αυτήν χαρακτηριστικά τον ρυθμό του συγκεκριμένου έργου του.

5.4 Μέθοδοι

5.4.1 Τεχνικές δεξιού χεριού

5.4.1.1 Κλίμακες με i-m-a, a-m-i

Στο δεύτερο τεύχος της μεθόδου κιθάρας του Χαράλαμπου Εκμεκτσόγλου συναντάται η πρωτόγνωρη για τα ελληνικά και διεθνή κιθαριστικά δεδομένα τεχνική της εκτέλεσης κλιμάκων ή κλιμακοειδών φράσεων με τρία δάκτυλα του δεξιού χεριού, δηλαδή με δείκτη, μέσο, παράμεσο ή το αντίστροφο.



Παράδειγμα 5.20: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β'*, σ. 9

¹²⁷ Κολυδάς, Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης, διδακτορική διατριβή, σ. 340.

¹²⁸ Στο ίδιο, σσ. 307-308.

¹²⁹ Ο Αναστασιος Κολυδάς εντάσσει την τεχνική της «tambora» στις «πρωτοποριακές για την εποχή τεχνικές» (στο ίδιο, σ. 403), αλλά τον διαψεύδει ο Dionisio Aguado, ο οποίος είχε αναλύσει τον τρόπο εκτέλεσής της ήδη από το 1845 (Aguado, ό.π., σ. 59).

Ο ίδιος σημειώνει: «Επίσης είναι δυνατόν, δι' εξάσκησιν, να χρησιμοποιηθούν συνδυασμοί τριών εναλλάξ δακτύλων»,¹³⁰ εννοώντας τα προαναφερθέντα. Εφιστά επίσης την προσοχή στο ότι «όλοι οι δάκτυλοι της δεξιάς χειρός κτυπούν εναλλάξ τας χορδάς με *aroyando*».¹³¹ Σε αυτό το σημείο ο Εκμεκτσόγλου πρωτοπορεί σε σχέση με τον προκάτοχό του των δεκαετιών του '30 και του '40, όσον αφορά την συγγραφή μεθόδων κιθάρας, Γιώργο Τυρταίο, ο οποίος προτείνει την εκτέλεση κλιμάκων ή κλιμακοειδών σχημάτων σε όλες τις χορδές με δείκτη και μέσο.¹³²

Ο Emilio Pujol στη μέθοδό του *Escuela razonada de la guitarra* και όσον αφορά την εκτέλεση κλιμάκων από το δεξί χέρι, σημειώνει τα εξής: «Μοιράστε τους δακτυλισμούς i-m, m-i, a-m,¹³³ m-a, στις διάφορες κλίμακες φροντίζοντας κατά την εκτέλεση να μη μεταβάλετε την εναλλασσόμενη κίνηση των δακτύλων».¹³⁴ Γεγονός αποτελεί η εξάντληση, από μέρους του Ισπανού δασκάλου, της εκμάθησης του αρπίσματος σε μία χορδή, δηλαδή με την επανάληψη της ίδιας νότας από τον δείκτη, τον μέσο και τον παράμεσο ή το αντίστροφο.



Παράδειγμα 5.21: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra* – τεύχος γ', ασκ. XIX, σ.116, μ. 1-3

Με αυτή την τεχνική σε διάφορα σημεία των σπουδών του δημιουργούνται κλιμακοειδή σχήματα με την χρησιμοποίηση τριών δακτύλων του δεξιού χεριού (δείκτης, μέσος, παράμεσος).



Παράδειγμα 5.22: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra* – τεύχος γ', ασκ. XIV, σ. 109, μ. 25-26

Ενδεχομένως, ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου δημιούργησε την καινούρια αυτή τεχνική ορμώμενος από συγκεκριμένα σημεία της μεθόδου του Pujol όπως το προαναφερθέν. Η σχέση του με την συγκεκριμένη μέθοδο του Pujol προκύπτει από το γεγονός ότι η μέθοδός του είναι βασισμένη, όπως και η μέθοδος του Pujol, στην τεχνική του Tárrega, που όπως αναφέρει ο ίδιος στον πρόλογό του για τον μεγάλο Ισπανό κιθαριστή, «εξύψωσε και ανήγαγε την κιθάρα εις πλαίσια άγνωστα μέχρι της

¹³⁰ Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β'*, σ. 9.

¹³¹ Στο ίδιο.

¹³² Βλ. στο παρόν, 3.4.1.2.

¹³³ Ο Pujol προτείνει την αντιστροφή των ζευγών i-m, m-a, αναφέροντας τα εξής: «Κατά γενικών κανόνων, οι δακτυλισμοί των ασκήσεων του δείκτη και του μεσαίου για το δεξί χέρι θα πρέπει να ασκηθούν επίσης και με μεγαλύτερη ακόμη επιμονή με τον δακτυλισμό μεσαίου και παραμέσου, εξ αιτίας της αδυναμίας του τελευταίου αυτού δακτύλου. Κατά τον ίδιο τρόπο θα είναι ωφέλιμο να επιμείνετε στην εξάσκηση των ασκήσεων δακτυλισμού μεσαίου και δείκτη, επαναλαμβάνοντάς τες με το δακτυλισμό του παράμεσου και του; μεσαίου» (Pujol, *Escuela razonada de la guitarra* – τεύχος γ', σ. 22).

¹³⁴ Pujol, *Η σχολή της κιθάρας – τεύχος β'*, σ. 80.

εποχής του»,¹³⁵ καθώς και από το γεγονός ότι στις μέρες του η μέθοδος του Rujol θεωρείτο το βασικότερο εγχειρίδιο τεχνικής από τους συγχρόνους του κιθαριστές, Μηλιαρέση και Φάμπα. Αξίζει να σημειωθεί ότι την υπό εξέταση τεχνική χρησιμοποιεί και ο Ισπανός κιθαριστής Narciso Yepes. Ενδεχομένως, ο Εκμεκτσόγλου να επηρεάστηκε επίσης από τον προαναφερθέντα και αυτό διαφαίνεται από την υποσημείωση του Εκμεκτσόγλου όσον αφορά την εκτέλεση κλιμάκων με την τεχνική του arroyando. Ο Yepes επιχειρηματολογεί υπέρ του arroyando όσον αφορά την κινησιολογία του δεξιού χεριού. Ειδικότερα θεωρεί ότι «οι συνθήκες εκτέλεσης του arroyando παραμένουν αμετάβλητες, είτε παίζοντας αργά, είτε παίζοντας γρήγορα».¹³⁶

5.4.1.2 Tremolo

Ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, στο β' τεύχος της μεθόδου του, ορίζει την τεχνική του tremolo στο δεξί χέρι ως εξής: «Με τον όρον Tremolo, στην τεχνική της κιθάρας, υπονοούμεν την ταχείαν¹³⁷ επανάληψιν της ίδιας νότας (συνήθως μελωδία), το αποτέλεσμα της οποίας εκπλήσσει και ευχαριστεί τον ακροατήν».¹³⁸

Ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου γνώριζε και εφάρμοζε την τεχνική του tremolo ήδη από την δεκαετία του '30, όπως διαφαίνεται από πρόγραμμα που ερμήνευσε σε ρεσιτάλ του στην Αθήνα το 1938 (Αίθουσα Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», 30 Μαΐου 1938)¹³⁹ και το οποίο εμπεριείχε την σπουδή-τρέμολο σε λα ελάσσονα του Francisco Tárrega, την επονομαζόμενη *Recuerdos de la Alhambra*,¹⁴⁰ «το πιο διάσημο παράδειγμα της τεχνικής του τρέμολο» κατά τον Bobri.¹⁴¹



Παράδειγμα 5.23: Francisco Tárrega, *Recuerdos de la Alhambra*, μ. 1-2

Έτσι η τεχνική του tremolo παραδόθηκε στον Εκμεκτσόγλου από την Ισπανική Σχολή Κιθάρας μέσω του Francisco Tárrega. Σε αυτό το σημείο και όσον

¹³⁵ Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος α'*, σ. 3.

¹³⁶ Gorio, «Narciso Yepes – Oscar Ghiglia – Abel Carlevaro», μτφρ. Β. Ντάκουρη, *Tar 5* (1983), σσ. 22-27.

¹³⁷ Ο David Russell σημειώνει: «Το tremolo, όταν είναι καλά εκτελεσμένο, δίδει την ψευδαίσθηση μιας συνεχόμενης νότας, εφικτής στην κιθάρα» (Russell, «Classical Technique», στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students and teachers*, σσ. 142-157), ενώ ο Robert Allan Lunn παρατηρεί ότι «όταν εκτελείται σε γρήγορο ρυθμό, δίδει την ακουστική εντύπωση δύο οργάνων που εκτελούν ταυτόχρονα, το ένα εκτελώντας την γραμμή του μπάσου και το άλλο τη μελωδία» (Lunn, *ο.π.*, σ. 72).

¹³⁸ Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β'*, σ. 15.

¹³⁹ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 210.

¹⁴⁰ Yates, «An early manuscript version», στο S. Yates, *Tárrega's Recuerdos de la Alhambra – A new version*, *Ιστοσελίδα του Stanley Yates στο διαδίκτυο*, <http://www.stanleyyates.com/articles/tarrega/recuerd.html>, Internet 2013, σ.2.

¹⁴¹ Bobri, *Complete study of tremolo for the classic guitar*, σ. 3.

αφορά τον Tárrega, παρεμβαίνει ο Jesús de la Heras, ισχυριζόμενος πως ο Tárrega διδάχθηκε την τεχνική του tremolo από τον προκάτοχό του Antonio Cano,¹⁴² ο οποίος, πράγματι, στη μέθοδό του *Método abreviado de guitarra* (έτος έκδοσης: 1891)¹⁴³ συμπεριλαμβάνει σπουδή με την υπό εξέταση τεχνική και μάλιστα με την διαδοχή p-a-m-i και με την ονομασία *Otros estudio* (μια άλλη σπουδή).¹⁴⁴ Γεγονός όμως παραμένει η μη αναφορά του Aguado στο tremolo και η πρωτοκαθεδρία του Giuliani στο ζήτημα αυτό.¹⁴⁵ Ας ληφθεί επίσης υπ' όψιν ότι ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, πριν διατελέσει καθηγητής του Ελληνικού Ωδείου, δίδαξε στην Αθηναϊκή Μανδολινάτα, οπότε είχε άμεση σχέση με την ιταλική μουσική παράδοση και τη μουσική φιλολογία του μανδολίνου, από το οποίο προέρχεται το tremolo της κιθάρας.

5.4.1.3 Τεχνητοί αρμονικοί

Στο τρίτο τεύχος της μεθόδου του ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου πραγματεύεται την τεχνική εκτέλεσης των τεχνητών αρμονικών. Σύμφωνα με τον Robert Allan Lunn, «οι συνθέτες, συχνά, χρησιμοποιούν τους αρμονικούς προκειμένου να επεκτείνουν την έκταση της κιθάρας».¹⁴⁶ Ο Εκμεκτσόγλου γράφει: «Αι αρμονικαί αυταί προκαλούνται επί της χορδής και εις ίσην απόστασιν από τον καβαλλάρην και τα διαστήματα. Δηλαδή χορδή στηριζομένη εις το πρώτον διάστημα θα παράγη την αρμονικήν της ογδόην επί του 13^{ου} *tasto*. Εάν πάλιν η αυτή χορδή στηριχθεί επί του δευτέρου διαστήματος τότε θα παράγη την αρμονικήν της ογδόην επί του 14^{ου} *tasto*, κ.ο.κ. Προς τούτο εκτείνομεν τον δείκτην της δεξιάς χειρός διά της εσωτερικής επιφανείας της τελευταίας φάλαγγος τοποθετουμένης ελαφρώς επί της χορδής και επί του αντιστοιχούντος διαστήματος της αρμονικής και κρούομεν την χορδήν με τον παράμεσον».¹⁴⁷

¹⁴² Heras, «Tárrega, his life and music», <http://aliso.pntic.mec.es/~jheras1/tarreg.html>, Internet 2017.

¹⁴³ Εθνική Βιβλιοθήκη της Ισπανίας (Biblioteca Nacional de España), *Ιστοσελίδα της Βιβλιοθήκης στο διαδίκτυο*, <http://datos.bne.es/obra/XX2367297.html>, Internet 2016.

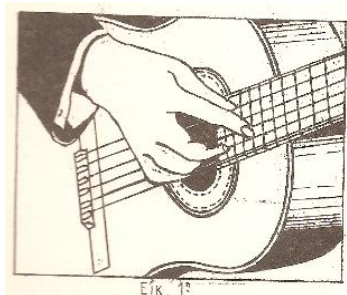
¹⁴⁴ Cano, *Método abreviado de guitarra*, σ. 47.

¹⁴⁵ Ο πρώτος διδάξας της συγκεκριμένης τεχνικής, ως φαίνεται από την διεθνή κιθαριστική φιλολογία, είναι ο Ιταλός κιθαριστής Mauro Giuliani, ο οποίος παραθέτει ασκήσεις με την τεχνική του tremolo στις *120 ασκήσεις για το δεξί χέρι* (op. 48, 1812). Μάλιστα, εφαρμόζει το tremolo με διάφορους συνδυασμούς δακτύλων, όπως με παράμεσο – μέσο – δείκτη και δείκτη – μέσο – παράμεσο:



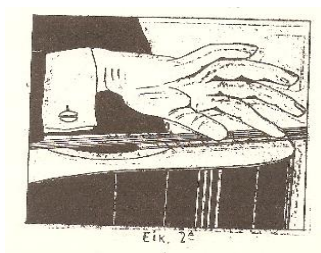
¹⁴⁶ Lunn, ό.π., σ. 66.

¹⁴⁷ Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος γ',* σ. 13.



Παράδειγμα 5.24: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος γ΄*, σ. 13

Επίσης, ο Εκμεκτσόγλου προτείνει ακόμα έναν τρόπο εκτέλεσης των τεχνητών αρμονικών, δηλαδή με κρούση του αντίχειρα αντί του παράμεσου. Παραθέτει μάλιστα και εικόνα για τον συγκεκριμένο τρόπο εκτέλεσης.



Παράδειγμα 5.25: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος γ΄*, σ. 13

Ο Εκμεκτσόγλου προτείνει συνδυασμό των δύο αυτών τρόπων ανάλογα με την χορδή στην οποία βρίσκεται ο αρμονικός. Έτσι, αναφέρει χαρακτηριστικά: «Κρούσατε με τον αντίχειρα τας χορδάς 6^η, 5^η και 4^η και με τον παράμεσον τας τρεις ετέρας».¹⁴⁸

ΕΠΙ ΤΗΣ 6^{ης} ΧΟΡΔΗΣ 12 13 14 15 16 15 14 13 ΕΠΙ ΤΗΣ 5^{ης} ΧΟΡΔΗΣ 12 13 14 15 16 15 14 13 ΕΠΙ ΤΗΣ 4^{ης} ΧΟΡΔΗΣ 12 13 14 15 16 15 14 13

16.

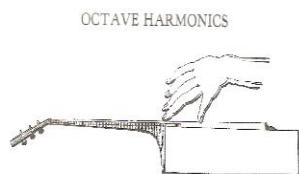
ΕΠΙ ΤΗΣ 3^{ης} ΧΟΡΔΗΣ 12 13 14 15 16 15 14 13 ΕΠΙ ΤΗΣ 2^{ης} ΧΟΡΔΗΣ 12 13 14 15 16 15 14 13 ΕΠΙ ΤΗΣ 1^{ης} ΧΟΡΔΗΣ 12 13 14 15 16 15 14 13

Παράδειγμα 5.26: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος γ΄*, ασκ. 16, σ. 14

Ο Aguado στη μέθοδό του παραθέτει την τεχνική εκτέλεσης των τεχνητών αρμονικών με τον δεύτερο τρόπο του Εκμεκτσόγλου, δηλαδή με κρούση του αντίχειρα, παραπέμποντας στον σύγχρονό του κιθαριστή François de Fossa και στο έργο του *Ouverture de jeune Henri, arrangé pour deux guitares*.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 14.

¹⁴⁹ Aguado, ό.π., σ. 52.



Παράδειγμα 5.27: Dionisio Aguado, *New guitar method*, σ. 65

Προκειμένου να επιτευχθεί η συγκεκριμένη τεχνική, ο Aguado σημειώνει: «Για το σκοπό αυτό, το χέρι γυρνά και ο δείκτης είναι τεντωμένος όσο πιο μακριά γίνεται, σχηματίζοντας γωνία 35 μοιρών με τη χορδή στην οποία το δάκτυλο εκτελεί τον αρμονικό και την οποία ο αντίχειρας κρούει».¹⁵⁰ Ο ίδιος, αναφερόμενος στον επινοητή των αρμονικών αυτών, αναφέρει πως ο Fossa τις ονομάζει «armónicos octavados» και αυτό διότι ο δείκτης του δεξιού χεριού παράγει αρμονικό ήχο ανοικτής χορδής, ενώ τα δάκτυλα του αριστερού χεριού εκτελούν τις ίδιες νότες κοντά στο λαιμό».¹⁵¹ Τον ίδιο τρόπο εκτέλεσης τεχνητών αρμονικών προτείνει και ο Ιταλός κιθαριστής Matteo Carcassi στη μέθοδό του.

Ο Fernando Sor είναι γνώστης της συγκεκριμένης τεχνικής, αλλά προβάλλει σοβαρές ενστάσεις σχετικά με την ποιότητα των αρμονικών που παράγονται. Ισχυρίζεται πως οι τεχνητοί αρμονικοί εκτελούνται πιο αργά, οι ταλαντώσεις εξασθενούν πιο γρήγορα και οι αρμονικοί ήχοι είναι λιγότερο ακουστοί.¹⁵² Σε αυτό τον ισχυρισμό αντιτίθεται μεταγενέστερα ο Andrés Segovia, ο οποίος θεωρεί ότι «ενώ η ένταση των αρμονικών είναι κάπως μικρότερη, μας προσφέρει το πλεονέκτημα της μεγαλύτερης ομοιομορφίας του ήχου και ενός πιο σωστού τονισμού».¹⁵³

Ο Ferdinando Carulli, στη μέθοδό του, δεν προβαίνει σε καμία αναφορά σχετικά με τους τεχνητούς αρμονικούς, παρά μόνο σχετικά με τους φυσικούς, δηλαδή με αυτούς που παράγονται «δι' ελαφράς επιθέσεως του δακτύλου της αριστεράς χειρός επί της χορδής, ακριβώς επί της γραμμής της χωρίζουσας τα διαστήματα και όχι εις το μέσον του “τάστου” και δι' ισχυράς κρούσεως της αυτής χορδής πλησίον του μαγαδίου διά του αντίχειρος της δεξιάς χειρός».¹⁵⁴

Ο Emilio Pujol, στη μέθοδό του, προτείνει την κρούση των αρμονικών με τον παράμεσο του δεξιού χεριού, λέγοντας: «επειδή στις περιπτώσεις αυτές [πάτημα φθόγγων] τα δάκτυλα του αριστερού χεριού είναι κατειλημμένα από τις συνηθισμένες ενέργειές τους, είναι απαραίτητο όπως τα δάκτυλα του δεξιού χεριού κάνουν δύο διαδοχικές δουλειές – τον τονισμό και το πάτημα του αρμονικού. Για τούτο επεκτείνεται ο δείκτης του δεξιού χεριού κατά τρόπο που το εσωτερικό μέρος (της φάλαγγας) της τελευταίας φάλαγγας να τοποθετηθεί γρήγορα πάνω στη χορδή στο σημείο διαίρεσης της τάστας που αντιστοιχεί στο αρμονικό πατώντας ταυτόχρονα με

¹⁵⁰ Στο ίδιο.

¹⁵¹ Στο ίδιο.

¹⁵² Sor, *Method for the Spanish guitar*, σσ. 34-35.

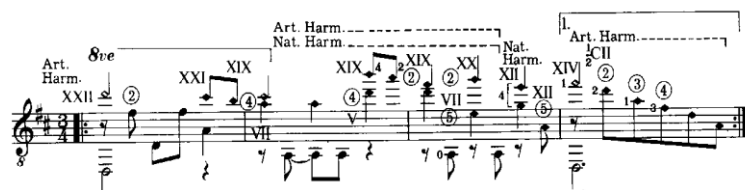
¹⁵³ Bobri, *Η τεχνική του Σεγκόβια*, σ. 85.

¹⁵⁴ Carulli, *Μέθοδος κιθάρας - τεύχος β'*, σ. 25.

το δάκτυλο τον παράμεσο χωρίς να στηρίζεται στη γειτονική χορδή όπως στο πάτημα των ακόρντων».¹⁵⁵

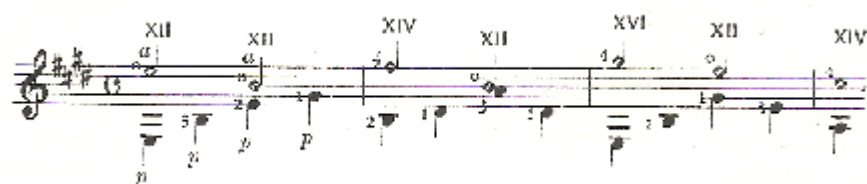
Επίσης παραθέτει και την τεχνική των προκατόχων του, Aguado και Carcassi, δηλαδή την κρούση του αρμονικού με τον αντίχειρα του δεξιού χεριού. Έτσι αναφέρει: «Κατά τον ίδιο τρόπο μπορούν να εκτελεστούν τα αρμονικά αυτά πατώντας τα με τον αντίχειρα. Ο δείκτης ενεργεί κατά τον ίδιο τρόπο, επεκτεινόμενος για να έρθει σε επαφή με τη χορδή στο ακριβές σημείο όπου σχηματίζεται το σύνηθες κέντρο, του κόμβου, και ο αντίχειρας πατά ταυτόχρονα τη χορδή, κάμπτοντας την τελευταία φάλαγγά του προς το εσωτερικό του χεριού, διαγώνια στο σχέδιο των χορδών».¹⁵⁶

Η εξέλιξη που συντελείται στην παραγωγή αρμονικών ξεκινά από τον Francois de Fossa ως επινοητή και τους συγχρόνους του Aguado και Carcassi, οι οποίοι χρησιμοποιούσαν τον αντίχειρα, ενώ οι Carulli και Sor εναντιώνονται στην παραγωγή τεχνητών αρμονικών με αυτό τον τρόπο. Ο Pujol και εν προκειμένω ο Tárrega καινοτομούν διδάσκοντας την κρούση αρμονικών με τον παράμεσο. Η χρησιμοποίηση του παράμεσου προκύπτει από την εκτέλεση, από τον Tárrega και τους μαθητές του Llobet¹⁵⁷ και Pujol, των τεχνητών αρμονικών με συνοδεία μπάσου που εκτελείται από τον αντίχειρα.



Παράδειγμα 5.28: Francisco Tárrega, *Φαντασία πάνω σε θέματα της Traviata*, μ. 81-84

Έτσι, ο Pujol στη μέθοδό του σημειώνει: «Τα αρμονικά που είναι πατημένα με τον παράμεσο επιτρέπουν το ταυτόχρονο πάτημα του αντίχειρα. Σε τέτοιες περιπτώσεις το τελευταίο αυτό δάκτυλο, ακολουθώντας τις μετατοπίσεις του δεξιού χεριού, πατά αρθρώνοντας την τελευταία φάλαγγά του προς το εσωτερικό του χεριού όπως και στο φυσιολογικό πάτημά του, χωρίς να εμποδίζει, την ενέργεια του δείκτη και του παράμεσου».¹⁵⁸



Παράδειγμα 5.29: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος γ'*, ασκ. 243, σ. 93, μ. 1-3

¹⁵⁵ Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος γ'*, σσ. 91-92.

¹⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 92.

¹⁵⁷ Ο David Russell, στη μελέτη του «Classical Technique», αναφέρει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα έργου στο οποίο γίνεται χρήση τεχνητών αρμονικών τη διασκευή, από τον Miguel Llobet, του Καταλανικού τραγουδιού *El Testament de Amelia* (Russell, ό.π., σ. 156).

¹⁵⁸ Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος γ'*, σ. 93.

Για το ίδιο ζήτημα, ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου διατυπώνει την άποψη: «Αι αρμονικά αι κρουόμεναι υπό του παραμέσου επιτρέπουν την ταυτόχρονον και διά του αντίχειρος κρούσιν. Ο δάκτυλος ούτος όστις εκτελεί τας αρμονικάς ακολουθεί τας μετατοπίσεις της δεξιάς χειρός και κρούει όπως ακριβώς πράττει κανονικώς, φέρων την τελευταίαν φάλαγγα προς το εσωτερικόν της χειρός».¹⁵⁹

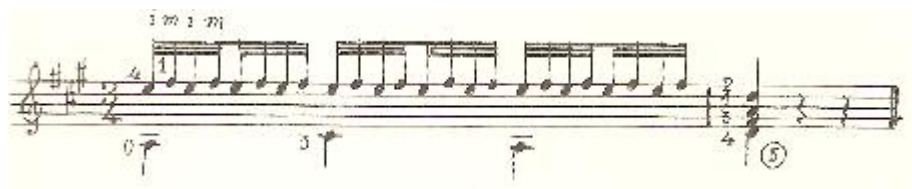


Παράδειγμα 5.30: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τόμος γ΄*, σ. 15

Ο Γιώργος Τυρταίος, του οποίου η μέθοδος αντιπροσωπεύει την τεχνική της κιθάρας στην Ελλάδα του '30, δεν προβαίνει σε καμία αναφορά σχετικά με τους τεχνητούς αρμονικούς και τους τρόπους εκτέλεσής τους. Η τεχνική αυτή δεν ήταν προσφιλής ή δεν την γνώριζε ούτε ο σύγχρονος του Τυρταίου, Νικόλαος Ξανθόπουλος, του οποίου διασκευές εμπεριέχονται στη συλλογή *Εκλεκτά τεμάχια δια κιθάραν*. Επομένως ο Εκμεκτσόγλου καινοτομεί σε επίπεδο μεθοδολογικής ανάλυσης των τεχνητών αρμονικών, εξελίσσοντας περαιτέρω την τεχνική ανάπτυξη της κιθάρας στην Ελλάδα, αν λάβουμε υπόψη ότι, σύμφωνα με τον Robert Allan Lunn, «οι τεχνητοί αρμονικοί δεν περιορίζονται σε συγκεκριμένα τάστα όπως οι φυσικοί. Οι τεχνητοί αρμονικοί εκτελούνται σε κάθε μέρος της κιθάρας».¹⁶⁰ Σε προγενέστερο σύγγραμμα τεχνικής και πιο συγκεκριμένα στο *Gitarre Solospiel-Studien*, ο Heinrich Albert υποστηρίζει ότι θεωρητικά ισχύει ο παραπάνω ισχυρισμός (όπως ο ίδιος το εκφράζει, η εκτέλεση χρωματικής κλίμακας με τεχνητούς αρμονικούς), αλλά δεν θα πρέπει να εκτελούνται τεχνητοί αρμονικοί πέραν του πέμπτου τάστου.¹⁶¹ Τα παραπάνω δεν αναιρούν την καινοτόμο σκέψη του Εκμεκτσόγλου στην Ελλάδα.

5.4.1.4 Τρίλλος επί δύο χορδών

Στη μέθοδό του ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου διδάσκει τον «τρίλλο επί δύο χορδών»¹⁶² και παραθέτει το παρακάτω παράδειγμα.



Παράδειγμα 5.31: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τόμος γ΄*, σ. 33

¹⁵⁹ Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τόμος γ΄*, σ. 14.

¹⁶⁰ Lunn, ό.π., σ. 70.

¹⁶¹ Albert, *Gitarre Solospiel-Studien, Heft II*, σ. 11.

¹⁶² Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τόμος γ΄*, σ. 33.

Ο Carulli διδάσκει επίσης στη μέθοδό του την συγκεκριμένη τεχνική εκτέλεσης τρίλλιας, αναφέροντας ότι «εις την κιθάραν η πτώσις γίνεται κατά τρεις τρόπους [...] γ) προπαρσκευάζοντες τους δύο φθόγγους επί διαφόρων χορδών διά της αριστεράς χειρός και κρούοντες αυτούς διά δύο δακτύλων της δεξιάς».¹⁶³



Παράδειγμα 5.32: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β'*, σ. 9

Ο Aguado στη μέθοδό του αναλύει μόνο την εκτέλεση τρίλλιας σε μία χορδή. Ο Sor, στη δική του μέθοδο, δεν αναφέρεται στον τρόπο εκτέλεσης των τρίλλων και αυτό διότι, όπως ο ίδιος διατείνεται, η μέθοδος γενικά πρέπει να διδάσκει «τους παράγοντες που εγκαθιδρύουν τους κανόνες προς υιοθέτηση με τρόπο ανάλογο της λειτουργίας τους».¹⁶⁴ Έτσι δεν αναλύει όρους όπως *volata*, *arpeggiatura*, *gruppetto*, *mordent*, *messa di voce*, *portamento*, *trillo*, διατυπώνοντας την άποψη ότι «αυτοί που διδάσκουν κατά αυτό τον τρόπο είναι σαν τους ανόητους γιατρούς που προτείνουν φάρμακα για το εκάστοτε σύμπτωμα χωρίς να γνωρίζουν χημεία ή ανατομία».¹⁶⁵ Ο Carcassi στη μέθοδό του προτείνει, συν τοις άλλοις, τον τρίλλο σε δύο χορδές με εναλλαγή δύο (δείκτης-μέσος) ή και τριών δακτύλων¹⁶⁶ (αντίχειρας-δείκτης-μέσος). Ο Emilio Pujol, πιστός στην ισπανική κιθαριστική παράδοση του Aguado και του Tárrega, δεν αναλύει την εκτέλεση τρίλλιας σε δύο χορδές με εναλλαγή δακτύλων του δεξιού χεριού, παρά μόνο σε μία και με τη μορφή δεμένων νοτών (*legato*): μάλιστα δεν αναφέρει καθόλου τον όρο «τρίλλια» στη μέθοδό του *Escuela razonada de la guitarra*.

Συνάγεται έτσι το συμπέρασμα ότι ο Εκμεκτσόγλου στο συγκεκριμένο ζήτημα ακολουθεί τις διδαχές του Ferdinando Carulli και όχι των Ισπανών Aguado, Tárrega, και Pujol. Κατά τον David Russell, η συγκεκριμένη τεχνική «είναι χρήσιμη για την εκτέλεση τελικών πτώσεων αλλά σε πολλές περιπτώσεις η χρησιμοποίησή της είναι εκτός μουσικού ύφους».¹⁶⁷ Είναι προφανές ότι η συγκεκριμένη τεχνική μιμείται την τρίλλια του τσέμπαλου που χρησιμοποιείται στη μουσική του μπαρόκ. Έτσι μπορεί να συναχθεί ότι μέχρι και εκείνη την περίοδο οι σολίστες ερμήνευαν έργα από την ισπανική κιθαριστική παράδοση ή μεταγραφές από έργα της κλασσικής και ρομαντικής περιόδου. Η ερμηνεία μεταγραμμένων έργων από την Αναγέννηση ή την εποχή του μπαρόκ βρισκόταν ακόμα σε εμβρυακό στάδιο με τους Pujol και Segovia. Ο συγκεκριμένος τρόπος για την απόδοση της τρίλλιας δεν αποτελούσε σημαντικό τεχνικό εφόδιο εκείνη την περίοδο.

¹⁶³ Carulli, ό.π., σ. 9.

¹⁶⁴ Sor, *Method for the Spanish guitar*, σ. 46.

¹⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 45.

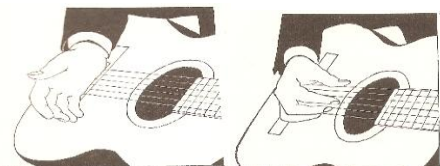
¹⁶⁶ Carcassi, *Vollständige Gitarre-Schule in drei Abteilungen*, σ. 44.

¹⁶⁷ Russell, ό.π., σσ. 152-153.

Οι Έλληνες προκάτοχοι του Εκμεκτσόγλου, όσον αφορά τη συγγραφή μεθόδων για κλασική κιθάρα, δεν αναφέρουν σε κανένα σημείο τις τρίλλιες γενικά και τις τρίλλιες σε δύο χορδές ειδικότερα.

5.4.1.5 Pizzicato¹⁶⁸

Ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, στη μέθοδό του, παραθέτει και για την τεχνική του Pizzicato τα ακόλουθα: «Pizzicato (ιταλικός όρος) λέγεται ο υπόκωφος ήχος που παράγεται δι' ειδικού τρόπου κρούσεως των χορδών. Τούτο επιτυγχάνεται διά της επαφής του εξωτερικού άκρου της δεξιάς χειρός μερικώς επί του καβαλάρη και μερικώς επί των χορδών. Το χέρι πρέπει να στηρίζεται πολύ χαλαρά και χωρίς να πιέζει τον μικρόν δάκτυλον, όστις εφάπτεται μεν επί του καβαλάρη αλλά είναι εκτεταμένος πέραν των χορδών. Διά την κρούσιν του Pizzicato χρησιμοποιείται ο αντίχειρ, όστις κάμπτεται ελαφρώς, ιδίως δε διά της τελευταίας τούτου φάλαγγος».¹⁶⁹



Παράδειγμα 5.33: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τόμος γ΄*, σ. 37

Επίσης, παραθέτει ασκήσεις προς εξάσκηση της συγκεκριμένης τεχνικής.



Παράδειγμα 5.34: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τόμος γ΄*, σ. 37

Ο Carulli στη μέθοδό του δεν αναφέρεται στην τεχνική του pizzicato. Σύμφωνα με τον Matteo Carcassi, «για να κατασιγασθεί (σουρντίνα) μια νότα, είναι επαρκές τα δάκτυλα του δεξιού χεριού να εγκαθίστανται πάνω στις χορδές και έτσι ίσια σαν να χτυπάνε και κάποιος να αφήσει τις χορδές να ηχούν όσο η αξία τους υποδεικνύει. Συγχορδίες από πέντε ή έξι νότες σιγούν (σουρντίνα) με αυτό τον τρόπο,

¹⁶⁸ Ο Robert Allan Lunn σημειώνει: «Το pizzicato είναι μια τεχνική δανεισμένη από την φιλολογία των εγχόρδων με δοξάρι. Στο βιολί απαιτείται η νύξη των χορδών με τα δάκτυλα του δεξιού. Για τον κιθαριστή απαιτείται η φίμωση των χορδών, κοντά στην γέφυρα, με το δέρμα του δεξιού χεριού. Το pizzicato είναι μια τεχνική που συναντάται στο μεγαλύτερο μέρος της φιλολογίας της κιθάρας» (Lunn, ό.π., σ. 23).

¹⁶⁹ Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τόμος γ΄*, σ. 37.

δηλαδή όταν κάποιος αγγίζει την εσωτερική επιφάνεια κοντά στο άνοιγμα και στέκεται σε όλες τις χορδές». ¹⁷⁰

Ο Aguado δεν αναφέρει τη συγκεκριμένη τεχνική στη μεθοδό του. Όμως διδάσκει μια ενδιάμεση, ηχητικά, τεχνική, την οποία ονομάζει «Sonidos apagados»¹⁷¹ (dumped sounds) και η οποία προκαλεί ήχους¹⁷² ανάμεσα σε non-legato και pizzicato. Με την άποψη του Aguado συντάσσεται ο Abel Carlevaro, ο οποίος διασαφηνίζει τη συγκεκριμένη τεχνική. Ο F. Gorio, και όσον αφορά την διδασχία του Carlevaro για το συγκεκριμένο ζήτημα, σημειώνει: «Ο τρόπος που συνήθως χρησιμοποιούν οι κιθαριστές για να εκτελέσουν ένα pizzicato δεν υλοποιεί τη μουσική ιδέα του pizzicato, πλησιάζοντας αντίθετα, περισσότερο στο ηχητικό αποτέλεσμα που απαιτείται από μια ένδειξη σουρντίνας. Μια σωστή εκτέλεση πραγματοποιείται κρούοντας τη χορδή με την ψίχα του αντίχειρα και σταματώντας τον ήχο με την άκρη της παλάμης σε μια δεύτερη χρονικά στιγμή». ¹⁷³

Ο Fernando Sor προσεγγίζει με εντελώς διαφορετική θεώρηση την συγκεκριμένη τεχνική. Έτσι λοιπόν, αναφέρει: «Σπάνια χρησιμοποιώ τους ήχους με σουρντίνα. Με στεναχωρούσε πάντα το γεγονός ότι δεν υπήρχε μια μέθοδος που να δίδει περισσότερο ήχο στην κιθάρα, ώστε να χρησιμοποιώ τη συγκεκριμένη μέθοδο που τον μειώνει. Έτσι, η χρήση αυτών των ήχων αποτελεί ένα καλό εφφέ και τους διαχωρίζω από τους κανονικούς ήχους. Η αντήχηση των τελευταίων σταματά, ενώ οι πρώτοι παύουν από την αρχική κίνηση της χορδής». ¹⁷⁴ Όσον αφορά τον τρόπο εκτέλεσης αυτής της τεχνικής, σημειώνει: «Για να δημιουργήσω ήχους με σουρντίνα δεν υιοθετώ το δεξί χέρι αλλά έχω τοποθετήσει τα δάκτυλα του αριστερού χεριού έτσι ώστε να δημιουργήσω τη νότα πιέζοντας με λιγότερη δύναμη από την κανονική νότα αλλά όχι τόσο απαλά ώστε να δημιουργηθεί αρμονικός ήχος. Αυτός ο τρόπος απαιτεί μεγάλη ακρίβεια στις αποστάσεις, αλλά δημιουργεί πραγματικά “καταπιγμένους” ήχους». ¹⁷⁵

Ο Pujol αναφέρεται στην τεχνική του pizzicato εν είδει υπόδειξης σε μελωδική του άσκηση για δύο κιθάρες (Σπουδή 39), γράφοντας: «Τα ακόρντα [sic] που περιλαμβάνει το σήμα πρέπει να πατηθούν με μία μόνο προσπάθεια του αντίχειρα, κρατώντας τοποθετημένη την έξω πλάγια πλευρά του χεριού πάνω στις χορδές κοντά στον καβαλάρη για να επισκιάζει σαν είδος σουρντίνας τους παλμούς του ήχου». ¹⁷⁶

¹⁷⁰ Carcassi, ό.π., σ. 45.

¹⁷¹ Τον όρο «apagados» αντί για «pizzicato» χρησιμοποιεί μεταγενέστερα και ο Andrés Segovia, διότι, όπως σημειώνει ο Vladimir Bobri, «τον βρίσκει πιο πετυχημένο από τη λέξη pizzicato» (Bobri, *Η τεχνική του Σεγκόβια*, σ. 82).

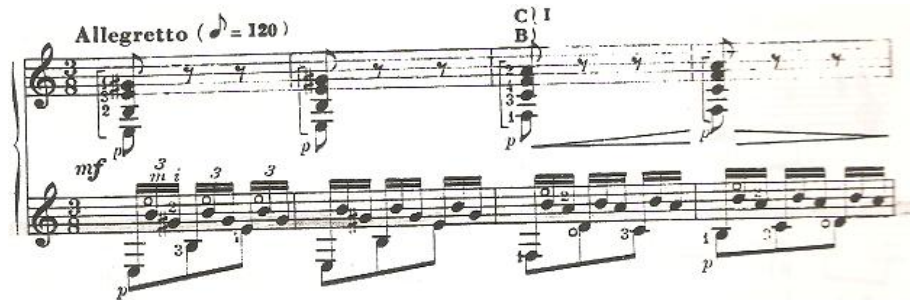
¹⁷² Ο Lorenzo Micheli σημειώνει: «Η σκέψη του Aguado για την χρησιμοποίηση μηχανισμών ακριβούς ελέγχου της διάρκειας του ήχου είναι τόσο λεπτομερής, που εκτός του ότι δεν είχε ανταγωνιστές ισάξιους του για την εποχή του, παραμένει και επίκαιρη για τον σημερινό κιθαριστή» (Micheli, ό.π., σσ. 45-69).

¹⁷³ Gorio, ό.π., σσ. 22-27.

¹⁷⁴ Sor, ό.π., σ. 17.

¹⁷⁵ Στο ίδιο.

¹⁷⁶ Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος γ'*, σσ. 106-107.

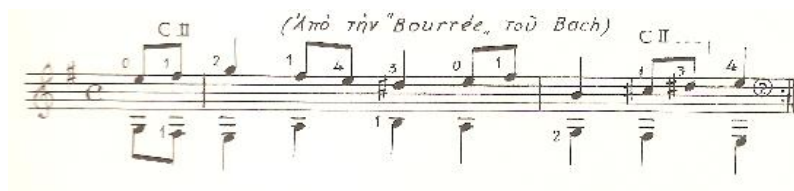


Παράδειγμα 5.35: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος γ΄*, ασκ. XXXIX, σ. 150, μ. 1-4

Από τους Έλληνες προκατόχους του Εκμεκτσόγλου, ο Τυρταίος δεν αναφέρεται στην υπό εξέταση τεχνική. Έτσι, ο Εκμεκτσόγλου εισάγει, μέσω του Carcassi, την τεχνική του *rizzicato* στον ελληνικό κιθαριστικό χώρο. Μάλιστα, μπορεί να προστεθεί εδώ ότι ο τρόπος εκτέλεσης που περιγράφει ο Εκμεκτσόγλου ανήκει, σύμφωνα με τον David Russell, στη με λιγότερες ταλαντώσεις της χορδής εφαρμογή της συγκεκριμένης τεχνικής.¹⁷⁷

5.4.1.6 Ponticello¹⁷⁸

Όσον αφορά την τεχνική του *ponticello*, ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου σημειώνει: «Metallic ή *ponticello* είναι ο μεταλλικός ήχος που παράγεται από την κρούση των χορδών, με τα νύχια, πλησίον του καβαλάρη».¹⁷⁹ Χαρακτηρίζει τον παραγόμενο ήχο «ιδιάζοντα»¹⁸⁰ και παραθέτει το παρακάτω παράδειγμα, το οποίο κατά τον ίδιο ερμηνεύεται με την τεχνική του *ponticello*.



Παράδειγμα 5.36: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος γ΄*, σ. 43

Ο Fernando Sor παρομοιάζει τον παραγόμενο ήχο με τον ήχο του όμποε και διατυπώνει για την εφαρμογή της τεχνικής αυτής την εξής άποψη: «Θα ήταν αδύνατον να μιμηθώ τον ήχο του όμποε και δεν θα το προσπαθούσα για τίποτε άλλο παρά για μικρές φράσεις με τρίτες, οι οποίες εμπεριέχουν δεμένες και διαζευγμένες νότες. Όπως το όμποε έχει κάπως έρρινο ήχο, όχι μόνο κρούω τις χορδές κοντά στον καβαλάρη, αλλά κυρτώνω τα δάκτυλά μου έτσι, ώστε χρησιμοποιώντας τα μικρά

¹⁷⁷ Russell, ό.π., σσ. 152-153.

¹⁷⁸ Ο David Russell σημειώνει για τη συγκεκριμένη τεχνική: «Ο ήχος μπορεί να αλλάξει διαφοροποιώντας την θέση του δακτύλου κατά μήκος της χορδής. Όσο αυτό κινείται προς την γέφυρα (*sul ponticello*), ο ήχος γίνεται οξύτερος» (στο ίδιο.). Για το ίδιο ζήτημα, ο Robert Allan Lunn σημειώνει: «Η κρούση κοντά στην γέφυρα παράγει ένα λαμπερό, λεπτό ήχο [...]» (Lunn, ό.π., σ. 25).

¹⁷⁹ Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος γ΄*, σ. 43.

¹⁸⁰ Στο ίδιο.

των μεγάλων οπερατικών και συμφωνικών έργων».¹⁸⁷ Ο Matteo Carcassi δεν αναφέρει την τεχνική του *ponticello* στη μέθοδό του.

Ο Emilio Pujol, σε σημείο ανάλυσης της τεχνικής «Άρπισμα με τρεις νότες πάνω σε δύο χορδές συνεχόμενες περνώντας τα δάκτυλα μεσαίο και παράμεσο στην πιο πάνω χορδή»,¹⁸⁸ αναφέρει: «Για το σκοπό επίτευξης ισότητας στο δακτυλισμό, θα είναι χρήσιμη η άσκηση των αρπισμάτων αυτών όχι μόνο σε άλλες χορδές, αλλά να αλλάξουμε το σημείο της ατάκας μεταξύ του καβαλάρη και της Tarraja (Rosace)».¹⁸⁹

Όσον αφορά τους Έλληνες προκατόχους του Εκμεκτσόγλου, στη μεθοδολογική ανάλυση της τεχνικής της κιθάρας ο Γιώργος Τυρταίος, κατά την δεκαετία του '30, δεν αναφέρεται στο ηχόχρωμα του *ponticello* και την εφαρμογή του.

Κοντά στις διδαχές του Sor, τεχνικά και αισθητικά, κινείται ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης, ο οποίος σχετικά με το *ponticello* αναφέρει ότι «ένα από τα χαρακτηριστικότερα ηχοχρώματα της κιθάρας, του οποίου όμως πρέπει να γίνεται λελογισμένη χρήση, είναι το *ponticello*, κρούση της χορδής κοντά στον καβαλάρη με παράλληλο προς τη χορδή νύχι, που θυμίζει τον ήχο του όμποε».¹⁹⁰ Την άποψη του Γεράσιμου Μηλιαρέση μπορεί να συμπληρώσει η θέση του Carlevaro, ο οποίος υποστηρίζει, σύμφωνα με τον Francesco Gorio, ότι «η ηχητική πορεία της κιθάρας ανάμεσα στο *riánissimo* και το *fortissimo* είναι πολύ περιορισμένη και σε πολλές περιπτώσεις η ιδέα της αλλαγής εκφράζεται πιο καθαρά από μια ηχοχρωματική αλλαγή παρά από μια ένταση του ήχου».¹⁹¹

5.4.1.7 Apoyando – tirando

Στην αυτοβιογραφία του, ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης αναφέρει ότι ο ίδιος μέχρι το 1950 δεν γνώριζε την τεχνική του *apoyando*.¹⁹² Έρχεται σε επαφή με αυτήν κατά τη μαθητεία του στην Ακαδημία της Σιένα δίπλα στον Andrés Ségovia.

Ο Aguado, όπως διαπιστώνεται στη μέθοδό του, δεν χρησιμοποιεί την τεχνική του *apoyando* παρά μόνο την τεχνική του *tirando*, με ή χωρίς νύχια. Η αναζήτηση δυνατότερου ήχου πραγματοποιήθηκε από μεταγενέστερους κιθαριστές. Ο Aguado υποστηρίζει τα εξής: «Κατά την δική μου σκέψη, η κιθάρα έχει την δική της ιδιαίτερη φύση, είναι γλυκιά, αρμονική και μελαγχολική, μερικές φορές μεγαλειώδης, παρ' όλο που δεν έχει την μεγαλοπρέπεια μιας άρπας ή ενός πιάνου».¹⁹³ Αναφορά στην τεχνική του *apoyando* δεν γίνεται ούτε στις θεμελιώδεις μεθόδους των Sor και Carulli.

¹⁸⁷ Micheli, ό.π., σσ. 45-69.

¹⁸⁸ Pujol, *Escuela Razonada de la guitarra – τεύχος γ', σ. 48.*

¹⁸⁹ Στο ίδιο.

¹⁹⁰ Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 99.

¹⁹¹ Gorio, ό.π., σσ. 22-27.

¹⁹² Ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης σημειώνει: «Το *apoyando* είναι το ωραιότερο ηχόχρωμα της κιθάρας, ο πιο βαθύς αναστεναγμός» (Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 145).

¹⁹³ Aguado, ό.π., σ. 10.

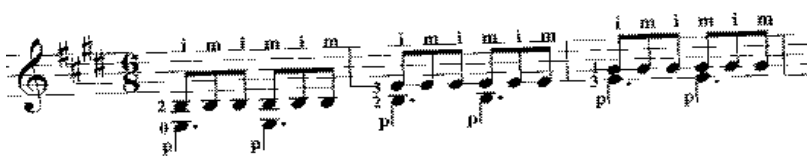
Το *aroyando*, σύμφωνα με τον Francisco Tárrega, χρησιμοποιήθηκε από τον Julián Arcas¹⁹⁴ για την εκτέλεση έργων με «γρήγορη εναλλαγή σκάλας [κλιμάκων]».¹⁹⁵ Ο μουσικολόγος Melchor Rodríguez σημειώνει: «Οι παραδοσιακές τεχνικές και τα χαρακτηριστικά ηχοχρώματα που αναπτύχθηκαν μέχρι τότε (Sor, Aguado), μεταδόθηκαν από τον Arcas στον Tárrega, και αργότερα σε διάφορους κιθαριστές όπως ο Llobet, ο Pujol, ο Fortea, ο Segovia κ.ά.».¹⁹⁶ Στη μεθόδό του (*Escuela razonada de la guitarra*), ο Pujol, περιγράφοντας την τεχνική του *aroyando*, αναφέρει: «Όλες οι νότες που παίζονται από τον αντίχειρα και το μέσο πρέπει να εκτελούνται με το δάκτυλο να πιέζει την αμέσως επόμενη χορδή μετά από κάθε ατάκα».¹⁹⁷



Παράδειγμα 5.39: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra* – τεύχος β', ασκ. 12, σ. 47, μ. 1-2

Σε άλλο σημείο της μεθόδου του, καταλήγει στην εξής θέση: «Κατά συνέπεια, και εφόσον θεωρούμε ότι το παίξιμο με στήριγμα δίνει ήχο ισχυρότερο, ακριβέστερο και ευκολότερο για τα δάκτυλα, θα πρέπει να το προτιμήσουμε, αν φυσικά δεν είναι απαραίτητο να υιοθετήσουμε μια διαφορετική μέθοδο για να παράγουμε κάποια άλλη ηχητικότητα».¹⁹⁸

Για τον Pujol, η φυσιολογική κρούση διενεργείται με στήριγμα, δηλαδή με την τεχνική του *aroyando*. Ο ίδιος χρησιμοποιεί την τεχνική του *tirando* μόνο σε ιδιαίτερες περιπτώσεις, είτε για να παραχθεί «κάποια άλλη ηχητικότητα», είτε όταν καθίσταται αδύνατη η χρησιμοποίηση του *aroyando*, δηλαδή όταν υπάρχει ταυτόχρονη κρούση αντίχειρα και δείκτη ή μέσου ή παράμεσου σε δύο γειτονικές χορδές.¹⁹⁹



Παράδειγμα 5.40: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra* – τεύχος β', ασκ. 78, σ. 116, μ.μ 1-3

¹⁹⁴ Julián Arcas: Γεννήθηκε το 1832 και πέθανε το 1882 στην Ισπανία. Αποτελεί τον συνδετικό κρίκο μεταξύ των Aguado, Sor και του Tárrega όσον αφορά την συνέχεια της Ισπανικής Σχολής Κιθάρας, έτσι παραμένει αδιάσπαστη η αλυσίδα των μεγάλων Ισπανών δασκάλων την κιθάρας. Συνέθεσε πάνω από πενήντα έργα, τα οποία εκδόθηκαν στη Μαδρίτη το 1993. Από τους κριτικούς, η κιθάρα στα χέρια του Arcas χαρακτηρίστηκε ως μινιατούρα της ορχήστρας (Wade, ό.π., σσ. 93-94).

¹⁹⁵ Εκμεκτσόγλου, *Ιστορία της κιθάρας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, σ. 221.

¹⁹⁶ Wade, ό.π., σ. 93.

¹⁹⁷ Pujol, *Η σχολή της κιθάρας* – τεύχος β', σ. 46.

¹⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 72.

¹⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 116.

Για την εκτέλεση κλιμάκων χρησιμοποιεί απαρέγκλιτα την τεχνική του *aroyando*.²⁰⁰

Ο Pujol χρησιμοποιεί την τεχνική του *aroyando* και σε αρπισμούς. Πιο συγκεκριμένα, παραθέτει για την εκτέλεση της άσκησης 89 την εξής οδηγία: «Αυτός ο αρπισμός περιλαμβάνει ένα ανιόν κι ένα κατιόν μέρος. Στα δυνατά περάσματα ή στις αργές κινήσεις, οι νότες που παίζονται με τον δείκτη, το μέσο και τον παράμεσο θα κρούονται στηρίζοντας το δάκτυλο στην γειτονική χορδή».²⁰¹ Παρακάτω, θέτει την παράμετρο τις αύξησης της ταχύτητας σημειώνοντας: «όταν η ταχύτητα του αρπισμού το επιβάλλει, οι τρεις πρώτες νότες θα πρέπει να κρούονται με τον αντίχειρα, το δείκτη και το μέσο χωρίς στήριγμα, όπως οι κατιόντες αρπισμοί. Στις γρήγορες κινήσεις μόνο ο παράμεσος θα παίζει με στήριγμα».²⁰²



Παράδειγμα 5.41: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος β'*, ασκ. 89 (α), σ. 131, μ. 1

Ο Pujol διδάσκει και την εξάσκηση της τεχνικής του tremolo με την τεχνική του *aroyando*: «Ασκηθείτε στο εξής σχήμα του αριστερού χεριού, πατώντας έξι φορές κάθε νότα με τον δακτυλισμό α) του δεξιού χεριού και επαναλάβετε με τα σχήματα β), γ), δ), ε) και στ) διαδοχικά στηρίζοντας στην επόμενη χορδή την ατάκα κάθε νότας».²⁰³



Παράδειγμα 5.42: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος γ'*, παρ. 150, σ. 47

Στο μάθημα 80 του τρίτου μέρους της μεθόδου του, ο Pujol διδάσκει τον συνδυασμό των *aroyando* και *tirando*: «Ασκηθείτε πατώντας στις τρεις συνδεδεμένες σταυρώσεις στηρίζοντας το δάκτυλο στη συνεχόμενη χορδή και το ακόντο που έπεται χωρίς στήριγμα».²⁰⁴

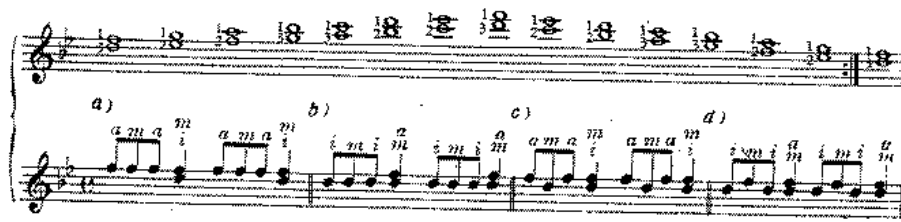
²⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 124.

²⁰¹ Στο ίδιο, σ. 131.

²⁰² Στο ίδιο.

²⁰³ Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος γ'*, σ. 47.

²⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 51.



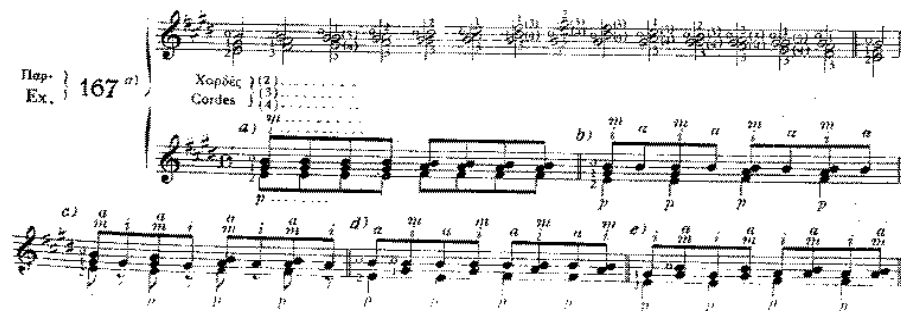
Παράδειγμα 5.43: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra* – τεύχος γ', παρ. 157, σ. 51

Στο δε μάθημα 81 διδάσκει την εκτέλεση με την τεχνική του *arroyando*, θέτοντας όμως την παράμετρο χρησιμοποίησης του *tirando*, όπου ο αντίχειρας και ο δείκτης κρούουν γειτονικές χορδές.²⁰⁵



Παράδειγμα 5.44: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra* – τεύχος γ', παρ. 158, σ. 51

Στην ακόλουθη άσκηση, οι μεμονωμένες νότες κρούονται με *arroyando*, ενώ οι διπλοί φθόγγοι με *tirando*.²⁰⁶



Παράδειγμα 5.45: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra* – τεύχος γ', παρ. 167 (α), σ. 57

Στα παραπάνω παραδείγματα και οδηγίες παρατηρείται ο βαθμός ενδελέχειας της ανάλυσης του Pujol στο ζήτημα της τεχνικής του *arroyando*, δηλαδή της κρούσης με στήριγμα στην επόμενη χορδή που, όπως αναφέρθηκε, την χρησιμοποιεί και σε περιπτώσεις που δεν συνηθίζοταν και δεν συνηθίζεται να χρησιμοποιείται ούτε και στον παρόντα χρόνο.

²⁰⁵ Στο ίδιο.

²⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 57.

Ας σημειωθεί ότι η τεχνική του *arroyando* είχε παρουσιαστεί από τον Andrés Segovia στο ελληνικό κοινό το 1931. Προκειμένου ο Ισπανός κιθαριστής να εκτελέσει με την τεχνική του *arroyando*, «κρατούσε το δεξί του χέρι πλαγίως, όχι προς την κατεύθυνση των χορδών, αλλά πλαγίως, προς το επίπεδό τους, εις τρόπον ώστε ο δείκτης και ο μέσος να εφάπτονται της χορδής με το αριστερό άκρο, χωρίς να κάμπτεται ο μέσος. Αυτή η πλαγιοπέπεδος θέσις του χεριού εξουδετερώνει πλήρως τη διαφορά του μήκους δείκτη-μέσου ως προς τη χορδή, εξομοιώνει απολύτως τη δύναμη κρούσης και την αντίσταση της χορδής, διευκολύνει την ταχεία εναλλαγή, μειώνει το εύρος της κίνησης και ευνοεί την ομοιογένεια του ήχου».²⁰⁷

5.4.2 Τεχνικές αριστερού χεριού

5.4.2.1 «Σύζευξις επί διαφόρων χορδών»²⁰⁸

Στο δεύτερο τεύχος της μεθόδου του, ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου σημειώνει: «Ένας φθόγγος είναι δυνατόν να συνδέεται μετά ετέρου τοιούτου βαρύτερου ή οξυτέρου διά κατιούσης συζεύξεως ή και αντιστρόφως, επί διαφόρων χορδών. Εις την περίπτωση αυτήν ο πρώτος φθόγγος κρούεται δι' ενός δακτύλου της δεξιάς χειρός, ενώ ο επόμενος παράγεται διά της αποτόμου πτώσεως του δακτύλου της αριστεράς χειρός επί του δευτέρου φθόγγου».²⁰⁹ Παραθέτει το εξής παράδειγμα:



Παράδειγμα 5.46: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β'*, σ. 19

Στο σημείο αυτό ο Εκμεκτσόγλου καινοτομεί έναντι του Γεωργίου Τυρταίου (δεκαετία του '30), ο οποίος σημειώνει επιγραμματικά ότι «σύζευξις σημαίνει ολίστημα του δακτύλου επί δύο ή περισσοτέρων φθόγγων».²¹⁰ Προδήλως ο Τυρταίος αναφέρεται μόνο στην ανιούσα σύζευξη.



Παράδειγμα 5.47: Γεώργιος Τυρταίος, *Πρώτη ελληνική μέθοδος κιθάρας*, ασκ. 11, σ. 12, μ. 1-2

Επίσης ο Εκμεκτσόγλου διαφοροποιείται από την Ισπανική Σχολή κιθάρας με πρωτεργάτη τον Dionisio Aguado, ο οποίος στη μεθόδό του διδάσκει τη συγκεκριμένη τεχνική μόνο για φθόγγους που βρίσκονται στην ίδια χορδή.²¹¹

²⁰⁷ Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 141.

²⁰⁸ Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β'*, σ. 19.

²⁰⁹ Στο ίδιο.

²¹⁰ Τυρταίος, *Πρώτη ελληνική μέθοδος κιθάρας*, σ. 12.

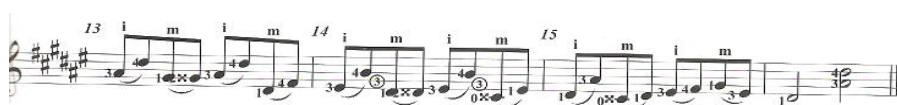
²¹¹ Βλ. στο παρόν, 1.4.2.3.

Ο Εκμεκτσόγλου συμπλέει όμως με τον Emilio Pujol, ο οποίος στη δική του μέθοδο αναφέρει: «Μία νότα μπορεί να δεθεί με μία άλλη χαμηλότερη με κατιούσα σύζευξη και αντίστροφα. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, οι δεμένες νότες βρίσκονται πάνω σε διαφορετικές χορδές»²¹² και δίδει το παρακάτω παράδειγμα:



Παράδειγμα 5.48: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος β'*, παρ. 39, σ. 135

Προσέτι χρησιμοποιεί τις ανιούσες και κατιούσες συνδέσεις σε ασκήσεις του, εφιστώντας μάλιστα την προσοχή στο συγκεκριμένο τεχνικό ζήτημα.²¹³



Παράδειγμα 5.49: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος β'*, ασκ. 92, σ. 137, μ. 13-16

Με αυτή του την επισήμανση ο Pujol, και κατ' επέκταση ο Εκμεκτσόγλου, ακολουθούν την τεχνική του Carulli.²¹⁴

Η διαφοροποίηση του Pujol από τον Carulli αφορά τις ανιούσες συνδέσεις σε διαφορετικές χορδές, για τις οποίες ο Carulli αναφέρει συγκεκριμένα: «Συμβαίνει πολλάκις όταν ανερχόμεθα εκ της έκτης χορδής προς την πέμπτην και εκ της πέμπτης προς την τετάρτην, αφού κρούσωμεν φθόγγον τινά επί μίας χορδής, να παρίσταται ανάγκη να ενωθεί ούτος με τον κενόν τον ευρισκόμενον επί της επομένης χορδής. Ανάγκη τότε να σύρωμεν τον αντίχειρα της δεξιάς χειρός εκ της μίας χορδής εις την άλλην χωρίς να τον υψώσωμεν και ούτω θα έχωμεν το αποτέλεσμα της συζεύξεως».²¹⁵



Παράδειγμα 5.50: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β'*, σ. 4

Σε αυτή την περίπτωση ο Carulli, προκειμένου να επιτύχει ανιούσες συνδέσεις σε όλες τις χορδές, χρησιμοποιεί τον αντίχειρα από την έκτη μέχρι και την πρώτη χορδή. Σημειώνει εν προκειμένω: «Δύνανται επίσης να συζευχθώσιν και δύο οκτάβαι εν ανόδω και καθόδω. Κατά μεν τη ανόδω κρούωνται όλαι αι χορδαί διά του αντίχειρος, συρομένου εκ της μίας χορδής εις την άλλην».²¹⁶

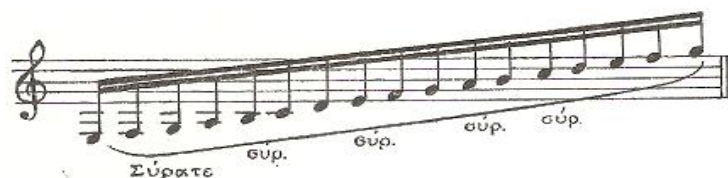
²¹² Pujol, *Η σχολή της κιθάρας – τεύχος β'*, σ. 135.

²¹³ Στο ίδιο, σ. 134 et passim.

²¹⁴ Βλ. στο παρόν, 1.4.2.3.

²¹⁵ Carulli, ό.π., σ. 4.

²¹⁶ Στο ίδιο, σ. 6.



Παράδειγμα 5.51: Ferdinando Carulli, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β΄*, σ. 6

Στο ίδιο πνεύμα με τον Carulli κινείται και ο Ιταλός κιθαριστής Matteo Carcassi στη μέθοδό του.

Η τεχνική άποψη του Pujol στο συγκεκριμένο ζήτημα της ανόδου διαφέρει από αυτήν του Carulli, καθώς ο δεύτερος καταφέρνει να ενώσει γειτονικούς μόνο φθόγγους, ενώ ο Pujol δένει και φθόγγους με διαστηματική απόσταση μεγαλύτερη της δευτέρας. Ο Εκμεκτσόγλου διδάσκει την τεχνική του Emilio Pujol.

5.4.2.2 Επέριση

Για την απλή επέριση ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου σημειώνει: «Η απλή επέρισις τίθεται προ κυρίου φθογγοσήμου κατά έναν τόνον ή ημιτόνιον οξύτερον ή βαρύτερον (κατιούσα ή ανιούσα επέρισις). Γράφεται διά μικρού φθογγοσήμου και συνδέεται διά καμπύλης γραμμής. Η αξία της επερείσεως φαινομενικώς μεν δεν αποτελεί μέρος της αξίας του μέτρου κατά την εκτέλεσιν όμως αφαιρείται εκ της αξίας του κυρίου φθόγγου, ισοδυναμεί δε προς το ήμισυ του κυρίου φθογγοσήμου. Κατά την εκτέλεσιν η επέρισις πρέπει να τονίζεται ισχυρότερον από τον ακολουθούντα κύριον φθόγγον».²¹⁷



Παράδειγμα 5.52: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος γ΄*, σ. 4

Την υπόδειξη για όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ταχύτητα δίδει ο Εκμεκτσόγλου για την «απλή βραχεία επέριση»,²¹⁸ την οποία συμβολίζει διαφορετικά από τον Aguado.²¹⁹ Σημειώνει ότι «η απλή βραχεία επέρισις παρουσιάζεται υπό μορφήν ογδού, η ουρά της οποίας κόπτεται με μίαν πλαγίαν γραμμήν. Συνδέεται μετά του κυρίου φθογγοσήμου διά καμπύλης γραμμής και παίζεται με την μεγαλύτεραν δυνατήν ταχύτητα ώστε είναι αδύνατον να υπολογισθή επακριβώς η αξία της».²²⁰

²¹⁷ Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος γ΄*, σ. 4.

²¹⁸ Στο ίδιο, σ. 4.

²¹⁹ Βλ. στο παρόν, 3.3.2.1.

²²⁰ Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος γ΄*, σ. 4.



Παράδειγμα 5.53: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος γ΄*, σ. 5

Επομένως ο Εκμεκτσόγλου, σύμφωνα με την τοποθέτησή του στο συγκεκριμένο ζήτημα, παραθέτει και τις δύο εκτελεστικές απόψεις περί της εκτέλεσης της επέρισης (κατά την Ισπανική και την Ιταλική Σχολή κιθάρας).²²¹ Σημειογραφικά ενστερνίζεται την άποψη του Pujol, όσον αφορά την απεικόνιση της ταχείας επέρισης. Ο Carulli με το ίδιο σημείο απεικονίζει την επέριση που κατέχει το ήμισυ της χρονικής διάρκειας του επόμενου φθόγγου, ενώ ο Aguado συμβολίζει την ταχεία επέριση διαφορετικά.²²²

5.4.2.3 Vibrato

Ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου ορίζει την χρησιμότητα της συγκεκριμένης τεχνικής ως «την ερμηνείαν εκφραστικών τόνων».²²³ Όσον αφορά την εκτέλεση του vibrato παραθέτει τα εξής: «Τούτο εκτελείται διά της στηρίξεως της τελευταίας φάλαγγος ενός δακτύλου επί ορισμένου διαστήματος. Μόλις ως κρουσθή η χορδή, ο δάκτυλος όστις στηρίζεται, δονείται εξ αριστερών προς τα δεξιά χωρίς να ελαττώνεται η πίεσις τούτου και χωρίς να κινείται ο βραχίον. Το vibrato δύναται να ενεργήση επί εκάστης χορδής και εις έκαστον διάστημα μεμονωμένως – αφού προηγουμένως στηριχθή εις και περισσότεροι δάκτυλοι – αλλά και δονούντες ταυτοχρόνως δύο ή και περισσότερους φθόγγους».²²⁴



Παράδειγμα 5.54: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος γ΄*, παρ. Β΄, σ. 43

Ο Fernando Sor στη μέθοδό του δεν προβαίνει σε αναφορά και μελέτη της συγκεκριμένης τεχνικής. Αντιθέτως, ο Aguado προβαίνει σε εκτενή αναφορά στο vibrato. Πιο συγκεκριμένα σημειώνει: «Το αριστερό χέρι μπορεί να επιμηκύνει τον ήχο χρησιμοποιώντας το vibrato. Εάν η χορδή “πιαστεί” από το αριστερό χέρι κατάλληλα και το δάκτυλο που πιάνει τη νότα κινηθεί κατευθείαν από πλευρά σε πλευρά στο συγκεκριμένο σημείο, η ταλάντωση της χορδής και επομένως ο ήχος μπορεί να επιμηκυνθεί. Αλλά το δάκτυλο πρέπει να κινηθεί αμέσως μετά την κρούση

²²¹ Βλ. στο παρόν, 3.4.2.1.

²²² Στο ίδιο.

²²³ Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος γ΄*, σ. 43.

²²⁴ Στο ίδιο.

της χορδής προκειμένου να εκμεταλλευθεί τις πρώτες ταλαντώσεις οι οποίες είναι και οι πιο μεγάλες, διατηρώντας την ίδια πίεση στη χορδή. Αυτές οι κινήσεις δεν πρέπει να αφορούν το βραχίονα αλλά μόνο τον καρπό. Μερικοί κιθαριστές εκτελούν το vibrato απομακρύνοντας τον αντίχειρα, αλλά εγώ τον χρησιμοποιώ για να ελέγχω την πίεση». ²²⁵ Σε παρακάτω παράγραφο περιγράφει το επιτυχημένο vibrato ακολούθως: «Ένα επιτυχημένο vibrato δεν εξαρτάται τόσο από την πίεση, όσο από το πώς αυτή εφαρμόζεται. Η τελευταία κλείδωση του δακτύλου πρέπει να είναι παράλληλη με τα τάστα, διασφαλίζοντας ότι το βάρος του χεριού στο σημείο πίεσης με τον αντίχειρα από πίσω επιμηκύνει τις ταλαντώσεις καλύτερα από το να χρησιμοποιείται ο αντίχειρας». ²²⁶ Προτείνει την εφαρμογή του vibrato σε όλες τις χορδές, αλλά θεωρεί πως επιτυγχάνεται καλύτερα στις μπάσες χορδές, αν κρουσθούν κοντά στον καρπό και στις πρίμες, αν κρουσθούν κοντά στην τρύπα του καπακιού. ²²⁷ Θεωρεί ότι η μεγάλης διάρκειας νότες είναι καταλληλότερες για την εφαρμογή του vibrato. ²²⁸ Επίσης συμβολίζει το vibrato με το εξής σημείο: ~



Παράδειγμα 5.55: Dionisio Aguado, *New guitar method*, σ. 54

Στο παράρτημα της μεθόδου του και αντικρούοντας τον εαυτό του, ο Aguado ομολογεί πως δεν συμφωνεί με τον παραδεδομένο όρο «vibrato», ούτε με το συγκεκριμένο σημείο συμβολισμού, αλλά θεωρεί πως η εφαρμογή του επαφίεται στην εσωτερική ανάγκη και το συναίσθημα του εκάστοτε κιθαριστή, εκτός εάν υπάρχει συγκεκριμένη τροποποίηση του ήχου που ο συνθέτης θα πρέπει να εξηγήσει. Ο Ferdinando Carulli και ο Mauro Giuliani δεν αναφέρονται στην συγκεκριμένη τεχνική στις μεθόδους τους. Ο Matteo Carcassi, στη δική του μέθοδο, δεν αναλύει την τεχνική του vibrato, αλλά στην επεξήγηση του όρου «Vibration» προβαίνει στην ακόλουθη διατύπωση: «Τα δάκτυλα του αριστερού χεριού με ανατύπωση και τρόπο σφυριού πέφτουν στις προκαθορισμένες νότες με επαρκή δύναμη για να αφήσουν την χορδή χωρίς κρούση να παραμείνει σε ταλάντωση». ²²⁹

Ο Emilio Pujol αντιμετωπίζει το vibrato ως «επέκταση του ήχου», ²³⁰ κινούμενος έτσι στο ίδιο πνεύμα με τον συμπατριώτη του Aguado. Αναφορικά με τον τρόπο εφαρμογής, σημειώνει τα εξής: «Όταν ένα δάκτυλο στηρίζεται σε μια οποιαδήποτε χορδή, σε μια ορισμένη τάστα, π.χ. το δάκτυλο 2 πάνω στην πρώτη χορδή πατά V (LA), αν δοθεί μια ώθηση από τα αριστερά στα δεξιά στο δάκτυλο αυτό χωρίς να ελαττωθεί η πίεση που ασκεί πάνω στη χορδή και στην ίδια τάστα, ο ήχος

²²⁵ Aguado, ό.π., σ. 53.

²²⁶ Στο ίδιο.

²²⁷ Στο ίδιο.

²²⁸ Στο ίδιο.

²²⁹ Carcassi, ό.π., σ. 98.

²³⁰ Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος γ'*, σ. 89.

θα επεκταθεί με μικρούς κυματισμούς. Το αποτέλεσμα αυτό είναι αυτό που ενδείκνυται με τη λέξη VIBRATO».²³¹ Παρακάτω δίδει συμβουλές για την «καλή απόδοση» του vibrato γράφοντας: «Πρέπει να υποκινήσουμε το δάκτυλο στην κατάλληλη στιγμή του πατήματος της χορδής, επωφελούμενοι απ' τις πρώτες VIBRATIONS (τις πιο έντονες), χρησιμοποιώντας πάντοτε τον ίδιο βαθμό δύναμης. Οι κινήσεις αυτές δεν πρέπει να είναι πάρα πολύ ζωηρές, ούτε και να επεκτείνονται πιο κει [sic] από τον καρπό του χεριού. Μερικοί εκτελεστές ασκούνται στο VIBRATO απομακρύνοντας τον αντίχειρα από την ταστιέρα, ελάττωμα που πρέπει να αποφεύγεται για την καλύτερη ισορρόπηση των πιθανών αντιστάσεων. Η καλή εκτέλεση του VIBRATO εξαρτάται λιγότερο από την πίεση των δακτύλων παρά από τον τρόπο της άσκησης. Είναι απαραίτητο να στηριχτεί πάνω στη χορδή η τελευταία φάλαγγα του δακτύλου που θα κάνει το VIBRATO, έχοντας υπόψη ότι η αδράνεια του χεριού συγκρατεί και επεκτείνει τους παλμούς καλύτερα από την υπέρμετρη δύναμη που θα ήθελαν να δώσουν χρησιμοποιώντας τον βραχίονα».²³² Επισημαίνει επίσης την καλύτερη απόδοση του vibrato από χορδή σε χορδή αναφέροντας ότι «το vibrato μπορεί να επιτευχθεί σε κάθε χορδή και σε κάθε τάστα, αλλά στο χώρο που είναι οι πολύ ψηλές νότες, επειδή η επέκταση της χορδής είναι μειωμένη, και μικρότερη σε διάμετρο των παλμών, το αποτέλεσμα του vibrato γίνεται λιγότερο αισθητό».²³³ Επισημαίνει επίσης την απαγορευτική προς εφαρμογή του vibrato κατάσταση του χεριού με τα εξής: «Επειδή το vibrato οφείλεται σε παλινδρομικές κινήσεις του χεριού, η πατημένη νότα δεν θα μπορέσει να βιμπράρει [sic] από ένα καθορισμένο δάκτυλο, όταν άλλο ή άλλα δάκτυλα συνεχίζουν το πάτημα. Αντίθετα, θα μπορέσουν να βιμπράρουν δύο ή και περισσότερες ταυτόχρονα νότες πάντοτε που το χέρι δεν βρίσκεται σε ακινησία από το barre».²³⁴

Ψηλαφώντας την αισθητική δυναμική της συγκεκριμένης τεχνικής ο Pujol σημειώνει τα ακόλουθα: «Το εκφραστικό αποτέλεσμα του vibrato που τόσο ζωντανεύει την εκτέλεση του κιθαριστή, πρέπει να χρησιμοποιείται επίκαιρα και συγκρατημένα αν θέλετε να αποφευχθεί η προσποίηση και το κακό γούστο. Σε μερικούς αρχαίους πίνακες ήταν σημειωμένες με ειδικά σημεία οι νότες που έπρεπε να βιμπραριστούν. Στα τωρινά γραπτά δεν σημειώνονται αφήνοντάς τες ελεύθερες κατά την ερμηνευτική αίσθηση του εκτελεστή. Γενικά βιμπράρονται όποτε είναι δυνατό, οι νότες που ανήκουν σε τραγουδιστικές μελωδίες, και πάνω απ' όλα όταν περιέχουν εκφραστικές έννοιες με αίσθηση ή συγκίνηση. Ο μαθητής πρέπει να προσπαθήσει να βιμπράρει τις προηγούμενες νότες και να εφαρμόσει το βιμπράτο, σε συμφωνία με τον καθηγητή του, σε μελωδίες επιδεικτικές βιμπράτου και που είναι κοντά στις δυνάμεις του».²³⁵ Ο Hoke παρατηρεί ότι «στις αρχές του 20^{ου} αιώνα το

²³¹ Στο ίδιο.

²³² Στο ίδιο.

²³³ Στο ίδιο.

²³⁴ Στο ίδιο, σ. 90.

²³⁵ Στο ίδιο.

vibrato χρησιμοποιείται πιο δραματικά [απ' ό,τι σήμερα] για να εκφράσει συγκεκριμένες στιγμές».²³⁶



Παράδειγμα 5.56: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra* – τέρτος γ', ασκ. 100, σ. 90

Κρίνοντας από τα γραφόμενα των Aguado και Pujol (ο δεύτερος αναφέρεται άμεσα στη μέθοδο του πρώτου) και παρατηρώντας ότι οι Ιταλοί κιθαριστές είτε δεν κάνουν καμία αναφορά στην συγκεκριμένη τεχνική, είτε την προσεγγίζουν επιδερμικά (Carcassi), συνάγεται το συμπέρασμα ότι το vibrato είναι τεχνικό και μουσικό αισθητικό γνώρισμα της ισπανικής κιθαριστικής παρακαταθήκης.

Ο Έλληνας προκάτοχος του Εκμεκτσόγλου, Γεώργιος Τυρταίος, δεν προβαίνει σε αναφορά και μελέτη της συγκεκριμένης τεχνικής. Έτσι ο Εκμεκτσόγλου, άμεσα επηρεασμένος από την Ισπανική Σχολή κιθάρας, είναι ο πρώτος που εισάγει στην Ελλάδα, υπό την μορφή μεθοδικής εξάσκησης, το vibrato ως χαρακτηριστικό γνώρισμα τεχνικής και ερμηνείας, το οποίο θα χρησιμοποιηθεί κατά κόρον κατά τις δεκαετίες του '50 και του '60 στην απόδοση της μελωδίας, «σε αρκετές περιπτώσεις μάλιστα καθ' υπέρβαση των στυλιστικών επιταγών, όπως π.χ. στην οργανική μουσική της εποχής [του] Μπαρόκ».²³⁷

5.5 Πρόσθετες παρατηρήσεις

Επιθυμητό θα ήταν να εξετασθεί κατά πόσο η Ελληνική Σχολή κιθάρας, κατά την δεκαετία του '50, ήταν συντονισμένη με τις εξελίξεις στην κιθάρα σε ευρωπαϊκό ή και σε παγκόσμιο επίπεδο. Ο συντονισμός δεν διαφαίνεται μόνο από τα ήδη ερμηνευμένα έργα του κιθαριστικού ρεπερτορίου από Έλληνες κιθαριστές, αλλά και από την δυνατότητα των κιθαριστών να αντεπεξέλθουν στις νέες τεχνικές και ερμηνευτικές απαιτήσεις της σύγχρονης γραφής για κιθάρα με τα εργαλεία των τεχνικών στοιχείων που διδάσκονταν στον ελληνικό χώρο. Σχετικά με το εν λόγω ζήτημα θα μας διαφωτίσει μια σύντομη εξέταση έργων τα οποία εκδόθηκαν την δεκαετία του '50 και αποτελούσαν την πιο σύγχρονη, για την εποχή, γραφή στην κιθάρα.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα έργου που εκπροσωπούσε την συγχρονικότητα²³⁸ στην κιθάρα εκείνη την εποχή είναι, όπως προαναφέρθηκε, το *El Polifemo de Oro* (1956) του Reginald Smith Brindle, έργο εμπνευσμένο «από τις

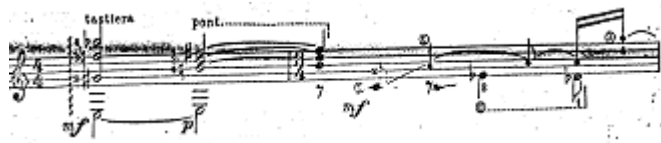
²³⁶ Hoke, *The guitar recordings of Agustín Barrios Mangoré: An analysis of selected works performed by the composer*, διδακτορική διατριβή, σ. 20.

²³⁷ Κολυδάς, Δημήτρης Φάμπας: *ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 257.

²³⁸ Κατά τον Anton Machleder, το *El Polifemo de Oro* είναι το πρώτο έργο για σόλο κιθάρα που χρησιμοποιεί την δωδεκαφθογγική μέθοδο σύνθεσης (S. Subramanian, «Pitch structures in Reginald Smith Brindle's *El Polifemo de Oro*», *Ex Tempore: A journal of Compositional and Theoretical Research in Music* XIV/2, Summer 2009, σσ. 79-94).

ποιητικές αναφορές του Federico García Lorca στην κιθάρα». ²³⁹ Ο συνθέτης στο συγκεκριμένο έργο υιοθετεί ατονικές και σειραϊκές συνθετικές τεχνικές ²⁴⁰ (δωδεκαφθογγικές, κατά τον Taylor Jonathon Greene). ²⁴¹ Ο συνθέτης σημειώνει τα ακόλουθα στον πρόλόγο του σχετικά με τη χρησιμοποίηση τεχνικών στοιχείων της κιθάρας: «Προσπάθησα να εκφράσω αυτό το άπιαστο πνεύμα του Polifemo διαμέσου των ακαθόριστων, φευγαλέων ήχων του πρώτου μέρους, των παρασυρόμενων, περιπλεγμένων διάφωνων συνηγήσεων του δεύτερου, των μεταφυσικών αρμονικών και του εφέ του ταμπούρου του τρίτου και της ανηλεούς ταχύτητας του Finale». ²⁴²

Έτσι, στο πρώτο μέρος και προκειμένου να μεταδώσει την ακαθόριστη αίσθηση που περιγράφει στον πρόλόγο του, ο συνθέτης χρησιμοποιεί τα ηχητικά γνωρίσματα του ronticello, της tastiera, του vibrato, τεχνητούς αρμονικούς, αλλά και κρούση συγχορδίων με τον τρόπο της άρπας.



Παράδειγμα 5.57: Reginald Smith Brindle, *El polifemo de oro*: πρώτο μέρος, μ. 1-2

Από τα τεχνικά στοιχεία που προτάσσει ο Smith Brindle το μόνο που δεν έχει εξεταστεί ενδελεχώς είναι το στοιχείο της tastiera, ενώ έχει αναλυθεί μεθοδολογικά το αντίθετό του, του ronticello. Όμως, όπως αναφέρει ο Αναστάσιος Κολυδάς σχετικά με την τεχνική εξέλιξη του Φάμπα κατά την δεκαετία του '50, το ηχοχρωματικό του ρεπερτόριο διευρύνθηκε «από το διάστημα του ντόλτσε έως το ποντιτσέλο». ²⁴³ Με τον όρο «ντόλτσε» ο Κολυδάς αναφέρεται στο «sulla tastiera» ²⁴⁴ που χρησιμοποιείται στο *El polifemo de oro* του Reginald Smith Brindle. Κύρια αιτία ανάπτυξης της ηχοχρωματικής παλέτας από τον Φάμπα, κατά τον Κολυδά, αποτέλεσε «η ακρόαση δίσκων 78 στροφών με μουσική παιγμένη από τους Segovia και Llobet κατά τα χρόνια της μαθητείας του» ²⁴⁵ και η αναζήτηση ενός αντίβαρου στη λιγοστή, σε σχέση με άλλα όργανα, ένταση της κιθάρας, κατά την επαγγελματική του σταδιοδρομία και από την δεκαετία του '50 και ύστερα. ²⁴⁶

Στο έργο του Παπαιωάννου *Σουίτα για κιθάρα* (1959), το οποίο αφιερώθηκε στον Γεράσιμο Μηλιαρέση και δακτυλοθετήθηκε από τον ίδιο, υπάρχει η ένδειξη

²³⁹ Wade, ό.π., σ. 142.

²⁴⁰ Subramanian, ό.π., σ. 1. Ο Greene σημειώνει επί του ίδιου θέματος: «Ο Brindle χρησιμοποιεί επαναλήψεις νοτών, φράσεων, ρυθμών, συγχορδίων και μελωδιών, γεγονός το οποίο υποδηλώνει αντίθεση με τον σειραϊσμό του Schoenberg, ο οποίος απέφυγε τις επαναλήψεις» (Greene, ό.π., σ. 60).

²⁴¹ Στο ίδιο, σ. 56.

²⁴² Wade, ό.π., σ. 142.

²⁴³ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπα: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 185.

²⁴⁴ Σύμφωνα με τον Reima Raijas, πρόκειται για την περιοχή της χορδής μεταξύ της ηχητικής οπής και του μάνικου, όπου παράγεται ήχος με χαρακτήρα γλυκό και βαθύ (στο ίδιο).

²⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 336.

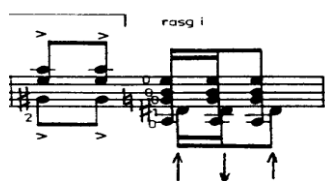
²⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 186.

«dolce», που φανερώνει την γνώση του Μηλιαρέση²⁴⁷ περί του συγκεκριμένου ηχοχρώματος και της τεχνικής εφαρμογής του.



Παράδειγμα 5.58: Γιάννης Παπαιωάννου, *Σουίτα για κιθάρα*: μέρος V, μ. 19

Το 1957 ο Leo Brouwer συνθέτει και εκδίδει το έργο *Danza característica*, το οποίο ανήκει στην πρώτη του συνθετική περίοδο, που περιγράφεται από τον Paul Century ως «Κουβανική / εθνικιστική / μερικώς τονική».²⁴⁸ Μπορεί να ειπωθεί πως στο έργο αυτό αναμειγνύεται η αφροκουβανική μουσική με την avant-garde (Στραβίνσκυ, Bartók)²⁴⁹ από κοινού με τη χρησιμοποίηση τεχνικών του flamenco όπως το rasgueado (και με την ανάποδη κίνηση του δείκτη).



Παράδειγμα 5.59: Leo Brouwer, *Danza característica*, μ. 19

Κεφαλαιώδης για την εξέλιξη της τεχνικής στην Ελλάδα και ιδιαίτερα για την χρησιμοποίηση ηχοχρωμάτων ήταν η συμβολή του Andrés Segovia, ο οποίος, μέσω της διδασκαλίας του στην Σιένα, έδωσε «τη μεγάλη ευκαιρία στους κιθαριστές όλου του κόσμου να παρακολουθήσουν τα μαθήματά του».²⁵⁰ Ο Μηλιαρέσης αναφέρει σχετικά: «Εκεί, εκτός των μαθημάτων ερμηνείας και τεχνικής, άκουσα, είδα και διδάχθηκα διά ζώσης τους διάφορους τρόπους παραγωγής του ήχου με τη χρήση των νυχιών και ολόκληρη την ηχητική παλέτα, apoyando, ponticello, κ.λ.π., θεμελιώδη διά την κιθαριστική τέχνη και άγνωστα μέχρι τότε στην Ελλάδα, αφού όλοι οι προεμού κιθαριστάι ήταν αυτοδίδακτοι ή μαθηταί αυτοδιδάκτων».²⁵¹ Γι' αυτό και θεωρεί ότι η μετάβασή του στην Σιένα και η παρακολούθηση από μέρους του των μαθημάτων του Segovia «υπήρξε γεγονός σημαντικό για όλη την ελληνική κιθαριστική οικογένεια».²⁵² Σε άλλο σημείο, και σχετικά με το πρώτο του μάθημα με τον Andrés Segovia (1950), αναφέρει: «Μου μίλησε για όλα τα ηχοχρώματα και κυρίως για το ponticello (κρούση κοντά στον καβαλάρη, με νύχι παράλληλο στη χορδή), για τη λελογισμένη χρήση του, και το στοιχείο της έκπληξης στην

²⁴⁷ Σύμφωνα με τον Νότη Μαυρουδή, ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης «υπήρξε ο εισηγητής ενός νέου (τότε) ρεύματος στον τρόπο που παιζόταν η κιθάρα» (Μαυρουδής, *Ηχολογήματα*, σ. 352).

²⁴⁸ Huston, *The Afro-Cuban and the Avant-garde: Unification of style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer*, διδακτορική διατριβή, σ. 4.

²⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 51.

²⁵⁰ Μηλιαρέσης, «Τρεις παράλληλες συνεντεύξεις», *Tar 2* (1982), σσ. 27-31.

²⁵¹ Μηλιαρέσης, *Ήχοι και απόηχοι*, σ. 67.

²⁵² Μηλιαρέσης, «Τρεις παράλληλες συνεντεύξεις», *Tar 2* (1982), σσ. 27-31.

ερμηνεία».²⁵³ Έτσι οι σημαντικοί Έλληνες κιθαριστές Δημήτρης Φάμπας και Γεράσιμος Μηλιαρέσης, που αποτέλεσαν την αιχμή του δόρατος²⁵⁴ κατά την δεκαετία του '50, χρησιμοποιούσαν όλες τις πιθανές εκφάνσεις του ήχου τις κιθάρας (όσον αφορά την κρούση της χορδής), επομένως ήταν γνώστες και της τεχνικής της *tastiera* που επιζητά ο Reginalde Smith Brindle στο υπό εξέταση έργο του.

Σε αυτό το σημείο σημειώνουμε ότι οι τρεις πρωτεργάτες της σολιστικής κιθάρας, σε μεταγενέστερη συνέντευξή τους προτείνουν ως ένα εκ των υποδειγματικών έργων νέας μουσικής για κιθάρα το *El Polifemo de oro* του Brindle, αλλά ενδεχομένως η μαθητεία τους με τον Segovia, επίκαιρη κατά την δεκαετία του '50, δεν τους επέτρεπε την ενασχόλησή τους με έργα ανάλογης μουσικής υφής, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Angelo Gilardino.²⁵⁵ Τα λεγόμενα του Gilardino ισχύουν και για την περίπτωση του Leo Brouwer και το έργο του *Danza caracteristica*, στο οποίο, εκτός της υφής του, χρησιμοποιεί και στοιχεία της τεχνικής της κιθάρας του Flamenco, κάτι στο οποίο αντιτασσόταν ο Andrés Ségovia, ο οποίος ήταν υπέρμαχος του απόλυτου διαχωρισμού των δύο αυτών κατηγοριών εκτέλεσης.²⁵⁶ Έτσι, ο Brouwer βρισκόταν εκτός πεδίου προβληματισμού των Ελλήνων κιθαριστών κατά την δεκαετία του '50, παρότι ήταν καλοδεχούμενη οποιαδήποτε πληροφορία από όποια σχολή και αν προερχόταν, λόγω του ότι «η κιθαριστική τέχνη, στις δεκαετίες του '50 και του '60, ήταν εκκολαπτόμενη, σε βρεφική ηλικία».²⁵⁷

²⁵³ Μηλιαρέσης, *Ήχοι και απόηχοι*, σ. 143.

²⁵⁴ Ο Νότης Μαυρουδής σημειώνει: «Κατά κάποιον τρόπο και τηρουμένων των αναλογιών, ο Μηλιαρέσης καθώς και ο Δημήτρης Φάμπας λίγο αργότερα θα καθιερωθούν ως... Ιεραπόστολοι και Μαθητές ενός διαφορετικού “δόγματος” που έμελλε να παίξει καταλυτικό ρόλο στο “κιθαριστικό γίγνεσθαι” των γενεών που ακολούθησαν, παίρνοντας τη σκυτάλη για να διανύσουν τη δική τους διαδρομή» (Μαυρουδής, *Ηχολογήματα*, σ. 352).

²⁵⁵ Ντάκουρη, *ό.π.*, σσ. 28-31.

²⁵⁶ Βλ. στο παρόν, 6.5.

²⁵⁷ Μαυρουδής, *Ηχολογήματα*, σ. 371.

Κεφάλαιο 6

Δεκαετία του 1960

6.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο

Η δεκαετία του '60 ήταν «εκπληκτική»¹ για την κιθάρα και αυτό διότι παγκοσμιοποιήθηκε η μουσική rock. Έτσι και όπως σημειώνει ο Tanenbaum, ο καταξιωμένος σολίστ Andrés Segovia επωφελήθηκε² από το προσανατολισμένο στην (δυνατότερη ηχητικά) ηλεκτρική³ κιθάρα της rock. Πέραν όμως του Andrés Segovia, οι Julian Bream και John Williams κέρδισαν μια ξεχωριστή θέση ως άκρως επιτυχημένοι και δημιουργικοί κιθαριστές δισκογραφίας. Έτσι, με την έναρξη της δεκαετίας (1961) ο Julian Bream ηχογραφεί το *Κοντσέρτο* op. 67 του Malcolm Arnold (*Guitar concertos*, RCA Victor Red Seal, LSC 2487). Το ίδιο έτος (1961) ηχογραφεί επίσης, με την ιδιότητα του λαουτίστα, το δίσκο *The Golden Age of English Lute Music*⁴ (RCA Victor Red Seal, LDS 2560).

Στις 22 Οκτωβρίου 1960 εμφανίζεται στην αίθουσα Wigmore Hall του Λονδίνου ο μαθητής του Andrés Segovia, Alirio Díaz, ο οποίος, αν και προσκολλημένος στις αρχές του Segovia, εντυπωσίασε με το «καθαρό, καλώς αρθρωμένο και απελευθερωμένο από ρυθμικές υπερβολές παίξιμό του».⁵ Το 1961, ο Joaquín Rodrigo αφιερώνει στον προαναφερθέντα την βραβευμένη σε διαγωνισμό της Γαλλικής Ραδιοφωνίας σύνθεσή του *Invocation et Danse*⁶ (ισπ. *Invocación y danza*), η οποία ηχογραφήθηκε από τον Díaz το 1964.⁷ Την ίδια χρονιά, ο Andrés Segovia ηχογραφεί το *Κοντσέρτο* για κιθάρα και ορχήστρα σε Μι μείζονα του Luigi

¹ Tanenbaum, «Perspectives on the classical guitar in the twentieth century», στο: V.A. Coelho (επιμ.), *The Cambridge companion to the guitar*, σσ. 182-206. Ο Ευάγγελος Ασημακόπουλος σημειώνει σχετικά: «Στις δεκαετίες του '60 και του '70 – που υπήρξε μια πρωτοφανής έκρηξη της δημοτικότητας του οργάνου, η λέξη “Σεγκόβια” σήμαινε “κιθάρα” και το αντίστροφο. Ο Αντρέας Σεγκόβια υπήρξε ο εμπνευστής χιλιάδων κιθαριστών σε ολόκληρο τον 20ό αιώνα αλλά και το είδωλο εκατομμυρίων φίλων και οπαδών του οργάνου» (Ασημακόπουλος, «Andrés Segovia», *Tar*, 2007, <http://www.tar.gr/content/content.php?id=750>, σ. 2).

² Ο Tanenbaum σημειώνει: «Πολλοί κλασσικοί κιθαριστές ξεκίνησαν αρχικά την ενασχόλησή τους με το Rock'n'roll αλλά αναζητώντας το διαφορετικό, ανακάλυψαν την κλασσική κιθάρα διαμέσου μίας από τις εξέχουσες προσωπικότητες του χώρου, συνήθως του Segovia» (Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206).

³ Ο Φοίβος Ανωγειανάκης αναφέρει: «Ορισμένα γνωστά μουσικά όργανα που, με τη βοήθεια ηλεκτρονικών μέσων, είτε γίνονται απλούστερα και φθηνότερα, στην κατασκευή τους, όπως το ηλεκτρονικό εκκλησιαστικό όργανο (όπου οι αυλοί έχουν αντικατασταθεί από ειδικές ηλεκτρικές λάμπες), είτε δυναμώνουν τον ασθενικό τους ήχο, όπως λ.χ. η ηλεκτρική κιθάρα (που για το σκοπό αυτό χρησιμοποιεί μικρόφωνο, κατάλληλα τοποθετημένο πάνω στο όργανο, κι ένα ενισχυτή)» (Ανωγειανάκης, «Οι σύγχρονες μουσικές τάσεις», στο: K. Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, σσ. 509-545).

⁴ Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 150.

⁵ Στο ίδιο, σ. 152.

⁶ Ο David Tanenbaum σημειώνει: «Παρ' όλο που ο Rodrigo επαναλάμβανε τον εαυτό του στο κιθαριστικό ρεπερτόριο, άφησε ένα μοναδικό και απαιτητικό σύνολο έργων, από τα οποία το *Invocación y Danza* και το *Tres piezas españolas* ανήκουν στα καλύτερα» (Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206). Ο Angelo Gilardino σημειώνει για το συγκεκριμένο έργο την εξής υφολογική παρατήρηση: «θα μπορούσε κάλλιστα να είχε γραφτεί το 1910» (Gilardino, «Χαρακτηριστικά της κιθαριστικής μουσικής στον 20^ο αιώνα», *Tar* 1, 1982, σσ. 25-28).

⁷ Wade, ό.π., σ. 152.

Boccherini, όπως και τη *Σουίτα*⁸ για βιολοντσέλο BWV 1009 του Johann Sebastian Bach σε διασκευή του John Duarte.

Το 1962, ο John Duarte αφιερώνει στον Segovia, με αφορμή τον γάμο του τελευταίου με την Emilia Coral, το έργο του *English Suite*, op. 31.⁹ Την επόμενη χρονιά (1963), ο Andrés Segovia εκδίδει το έργο του Joaquín Rodrigo *Tres piezas españolas* και εν συνεχεία το κοντσέρτο του ίδιου συνθέτη *Fantasia para un gentihombre*.¹⁰ Την ίδια χρονιά ο Βενεζουελάνος συνθέτης Antonio Lauro εκδίδει τα έργα *Quatro vals venezolanos* και *Suite venezolana*.¹¹

Το 1964 (12 Ιουνίου) ο Julian Bream παρουσιάζει στο Suffolk το έργο του Benjamin Britten (ο οποίος, κατά τον Ανωγειανάκη, ανήκει στους περισσότερο γνωστούς σύγχρονους Άγγλους συνθέτες),¹² *Nocturnal after John Dowland*, op. 70,¹³ το οποίο και εκδίδει την επόμενη χρονιά. Την επόμενη ημέρα της προαναφερθείσας παρουσίασης, ο Julian Bream τιμάται από την Βασίλισσα Ελισάβετ για την προσφορά του στη μουσική ζωή της Μεγάλης Βρετανίας.¹⁴ Την ίδια χρονιά ο John Williams ηχογραφεί με την δισκογραφική εταιρεία CBS το δίσκο *CBS presents John Williams* (CBS, 72339) και το 1965 το δίσκο *Virtuoso Music for Guitar* (CBS, 72348). Στο συγκεκριμένο δίσκο συμπεριλαμβάνει και το έργο *Partita for guitar* του Stephen Dodgson, το οποίο αφιερώθηκε στον Williams, ο οποίος το είχε παρουσιάσει το 1963 στο Cheltenham Festival.¹⁵ Έτσι, παρουσιάζεται το δίπολο Segovia – Bream / Williams, με τον πρώτο να κινείται σε πιο συντηρητικό πλαίσιο.

Σε εκπαιδευτικό επίπεδο, τη συγκεκριμένη χρονιά δόθηκε ο πρώτος τίτλος σπουδών για κιθάρα στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής από το Ωδείο του San Francisco, οδηγώντας «σε μια πιο μορφωμένη γενιά κιθαριστών».¹⁶ Το 1966 ο Julian

⁸ Όπως σημειώνει ο Wade «ήταν η πρώτη φορά που ο Segovia ηχογράφησε μια σουίτα στο σύνολό της» (στο ίδιο, σ. 153).

⁹ Στο ίδιο.

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 154.

¹¹ Στο ίδιο, σ. 168.

¹² Ανωγειανάκης, ό.π., σσ. 509-545.

¹³ Ο Wade σημειώνει: «Η επίδραση του συγκεκριμένου έργου στο αποδεκτό ρεπερτόριο της κιθάρας ήταν επαναστατική, μαζί με τις υπόλοιπες σύγχρονες συνθέσεις που ανακαλύφθηκαν από τον Bream» (Wade, ό.π., σ. 155). Ο David Tanenbaum σημειώνει: «Το *Nocturnal* διέρρηξε το ήδη υπάρχον πλαίσιο υιοθετώντας μια επιμηκυμένη και ενωμένη κατασκευή, η οποία διαρκούσε περίπου 18 λεπτά. Χρησιμοποιώντας το διάστημα της καθαρής τετάρτης ως καταλύτη, το *Nocturnal* απεικονίζει μια ψυχική εμπειρία της νύχτας ξεκινώντας με ευγενικό ρεμβασμό, κινούμενο σε περισσότερη ανησυχία προς διαταραγμένες περιοχές και τελειώνοντας με μια υπέροχη *Passacaglia*, ένα είδος μάχης μεταξύ της σταθερότητας και της δημιουργικότητας. Αυτά τα ξεχωριστά στοιχεία συγχωνεύονται και τελικώς επιλύονται στο τραγούδι του Dowland, το τραγούδι της εργασίας που έρχεται στο τέλος. Μια από τις υψηλές ποιότητες του έργου δεν είναι η τεχνική του δυσκολία αλλά οι μουσικές του απαιτήσεις, που είναι σπάνιο φαινόμενο στο κιθαριστικό ρεπερτόριο» (Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206). Επίσης, ο Angelo Gilardino σημειώνει: «[...] το *Nocturnal* αντιπροσωπεύει σίγουρα ένα από τα πιο σημαντικά σημεία της σύγχρονης κιθαριστικής φιλολογίας κι όχι μόνο αυτό, αλλά προκαλεί το ενδιαφέρον μουσικών των οποίων η θέση και το έργο τους βρίσκεται σε ανοιχτή πολεμική με το νεοκλασικισμό» (Gilardino, ό.π., σσ. 25-28).

¹⁴ Wade, ό.π., σ. 155.

¹⁵ Στο ίδιο, σ. 157.

¹⁶ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

Bream ηχογραφεί τον δίσκο *20th Century Guitar*¹⁷ (RCA, LSC-2964) με σύγχρονες συνθέσεις όπως το *El Polifemo de Oro* του Reginald Smith Brindle, το *Nocturnal* του Britten («τονωτική ένωση», κατά τον Ευάγγελο Μπουντούνη, στο ρεπερτόριο της κιθάρας),¹⁸ τα *Quatre pièces brèves* του Frank Martin (ο οποίος αποδεικνύει σε αυτά τις καθολικές του μουσικές γνώσεις),¹⁹ το *Drei Tentos* του Hans Werner Henze και τις *Σπουδές αρ. 5 και 7* του Heitor Villa-Lobos. Στις 2 Απριλίου του 1967 ο Bream δίδει ρεσιτάλ στο Queen Elizabeth Hall, όπου παρουσιάζει ένα χρονολογικά δομημένο πρόγραμμα από την Αναγέννηση μέχρι την σύγχρονη εποχή,²⁰ καθιερώνοντας «δικές του μεταγραφές και εκδόσεις» που, κατά τον Aussel, συμβάλλουν στη «μουσικότητα και ανάπτυξη του οργάνου».²¹ Την ίδια χρονιά εγκαινιάζει υπό την επιμέλειά του τη σειρά *Faber Guitar Series*, ανάλογη με τη σειρά *Guitar Archive* του Segovia.²² Ο Narciso Yepes δίνει ρεσιτάλ στη σημαντική γαλλική αίθουσα Salle Pleyel.²³ Επίσης, το 1964 αποβιώνει η σημαντική κιθαρίστα Ida Presti.²⁴

Ταυτόχρονα με την ανάπτυξη της έρευνας της παλαιάς μουσικής επεκτεινόταν και το σύγχρονο ρεπερτόριο. Έτσι, το 1968 ο Richard Rodney Bennett αφιερώνει στον Bream το έργο *Five Impromptus* και το 1969 ο Thomas Wilson συνθέτει για τον προαναφερθέντα το έργο *Soliloquy*.²⁵ Ο Antonio Lauro εκδίδει το 1968 τα έργα *El Marabino*, *Carora*, *Angostura*, *Maria Luisa* και το 1969 το *Παραλλαγές πάνω σε ένα παιδικό τραγούδι της Βενεζουέλας* στις εκδόσεις Broakmans and Van Poppel.²⁶

Το 1968, επίσης, σε διοργανωτικό επίπεδο, διεξάγεται στην Alessandria της Ιταλίας για πρώτη φορά ο Διεθνής Διαγωνισμός Κιθάρας, αφιερωμένος στα 800 χρόνια ίδρυσης της πόλης.²⁷ Ιδρυτής του διαγωνισμού είναι ο μουσικολόγος Michele Pittaluga.

¹⁷ Ο Wade επισημαίνει ότι «αυτή η ηχογράφιση άλλαξε το πλαίσιο δυνατοτήτων της κιθάρας για πολλούς εκτελεστές και συνθέτες» (Wade, ό.π., σ. 158).

¹⁸ Γρηγορέας, «Συνέντευξη: Βαγγέλης Μπουντούνης», *Tar* 6 (1984), σσ. 26-29.

¹⁹ Εκμεκτσόγλου, *Ιστορία της κιθάρας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, σ. 247.

²⁰ Το πρόγραμμα του ρεσιτάλ ήταν: A. Mudarra, *La Romanesca*, *Fantasia* (1546), G. Sanz, *Pavana*, *Canarios* (1674), J. S. Bach, *Prelude*, *Sarabande*, *Gigue*, D. Cimarosa, *Δύο σονάτες*, M. Giuliani, *Σονάτα σε Ντο μείζονα* (Allegro), E. Grieg, *Τέσσερα λυρικά κομμάτια*, B. Britten, *Nocturnal after John Dowland*, R. Gerhard, *Fantasia* (1957), I. Albéniz, *Sevilla* (Wade, ό.π., σ. 158).

²¹ Ντάκουρη, «Roberto Aussel», *Tar* 8 (1984), σσ. 38-43 και 66.

²² Wade, ό.π., σ. 159.

²³ Ασημακόπουλος, «Narciso Yepes», *Tar* (2008), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=1019>, σ. 2.

²⁴ Ασημακόπουλος, «Ida Presti», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=659>, σ. 1.

²⁵ Wade, ό.π., σ. 159.

²⁶ Στο ίδιο, σ. 168.

²⁷ Διεθνής διαγωνισμός κλασικής κιθάρας «Michele Pittaluga», *Ιστοσελίδα διαγωνισμού στο διαδίκτυο*, <http://www.pittaluga.org/>, Internet 2014.

6.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα

Κατά τη δεκαετία του 1960, περίοδο που η Ελλάδα χαρακτηρίζεται «από ταχεία ανάπτυξη και από τη συνακόλουθη κοινωνική απελευθέρωση ύστερα από δύο δεκαετίες λιτότητας και περιορισμού των πολιτικών ελευθεριών»,²⁸ η κλασική κιθάρα ακολουθεί ανοδική πορεία επιτυχιών και δημοτικότητας, κάτι που συνδέεται με τη συνεχιζόμενη αστικοποίηση του πληθυσμού,²⁹ η οποία είχε ξεκινήσει μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο³⁰ καθώς και με την «πολιτιστική άνθηση»³¹ κατά τη συγκεκριμένη δεκαετία. Έτσι, όσον αφορά την επιμόρφωση των Ελλήνων κιθαριστών, ο καθηγητής κιθάρας του Ελληνικού Ωδείου Αθηνών³² Γεράσιμος Μηλιαρέσης παρακολουθεί το 1960 τα μαθήματα του Andrés Segovia στην ισπανική πόλη του Santiago de Compostela. Ο ίδιος σημειώνει ότι το επίπεδο της Ακαδημίας ήταν «καλλιτεχνικά απείρως ανώτερο»³³ από αυτό της Σιένα του 1950 και αυτό διότι συμμετείχαν κιθαριστές όπως οι Narciso Yepes, Jesús Gonzales, John Williams, José Tomás. Το 1961, ο Μηλιαρέσης συμμετέχει για δεύτερη φορά στην Ακαδημία, όπου προσκεκλημένος ήταν ο Πολωνός συνθέτης Alexandre Tansman.

Τη συγκεκριμένη δεκαετία, η κιθάρα εμφανίζεται ως σολιστικό όργανο με συμφωνική ορχήστρα. Έτσι, ο Μηλιαρέσης παρουσιάζει το 1960 σε πρώτη πανελλήνια εκτέλεση το *Κοντσέρτο αρ. 1, σε Ρε μείζονα*, ορ. 99, του Μ. Castelnuovo-Tedesco σε ραδιοφωνική εκπομπή, με ορχήστρα και υπό τη διεύθυνση του Βύρωνα Κολάση. Λίγες μέρες αργότερα παρουσιάζει το ίδιο έργο και η Λίζα Ζώη σε ετήσια μαθητική συναυλία του Φάμπα. Έτσι, στο ξεκίνημα της δεκαετίας του '60 εδραιώνεται πλέον η κλασική κιθάρα ως σολιστικό όργανο «με ρόλο ισότιμο σε σύγκριση με τα υπόλοιπα κλασικά όργανα».³⁴ Ο Μηλιαρέσης ερμηνεύει επίσης³⁵ (1963) με την Μικρή Συμφωνική Ορχήστρα Αθηνών του Μίκη Θεοδωράκη (έτος ίδρυσης: 1962)³⁶ και υπό τη διεύθυνση του Στέλιου Καφαντάρη το *Κοντσέρτο αρ. 1*

²⁸ Βερέμης/Κολιόπουλος, *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. από το 1821 μέχρι σήμερα*, σ. 415.

²⁹ Κατά τους Βερέμη και Κολιόπουλο, η πρωτεύουσα «έγινε μαγνήτης για το 25% του πληθυσμού στα μέσα της δεκαετίας του 1960» (στο ίδιο, σ. 456). Ο Βούλγαρης, επίσης, σημειώνει: «Η “πόλη” και πρωτίστως η “Αθήνα” έγινε το μέτρο της προόδου, των νέων ηθών, των νέων καταναλωτικών προτύπων» (Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*, σ. 59).

³⁰ Οι Βερέμης και Κολιόπουλος σημειώνουν: «Οι χθεσινοί ακτήμονες χωρικοί, οι διωκόμενοι ποιμένες και οι θαλασσοδαρμένοι ναυτικοί εισέβαλαν στις ελληνικές πόλεις μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τις ανέπλασαν με τη βοήθεια του “συστήματος” που εξετάστηκε αλλού» (Βερέμης/Κολιόπουλος, *ό.π.*, σ. 161). «Σύστημα» κατά τους Βερέμη και Κολιόπουλο αποτελούν οι πελατειακές σχέσεις μεταξύ ψηφοφόρων και υποψηφίων, η οικογενειοκρατία και ο στόχος μιας θέσης στον δημόσιο τομέα. Ο Βούλγαρης ορίζει, επίσης, το σύστημα ως εξής: «[...] *σύστημα* είναι μια δομή αλληλεπιδράσεων μεταξύ ενός συνόλου επιμέρους στοιχείων» (Βούλγαρης, *ό.π.*, σ. 262).

³¹ Βούλγαρης, *ό.π.*, σ. 61.

³² Μηλιαρέσης, *Ηχοί και απόηχοι*, σ. 216.

³³ Στο ίδιο, σ. 163.

³⁴ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 99.

³⁵ Μηλιαρέσης, *ό.π.*, σ. 176.

³⁶ Ο Νίκος Δοντάς σημειώνει πως η ίδρυση της ορχήστρας από τον Μίκη Θεοδωράκη εντάσσεται στην επιχείρηση πρόσδοσης «ελληνικότητας» στη μουσική και γεφύρωσης μεταξύ «μουσικών κόσμων που αντλούσαν στοιχεία από διαφορετικές μουσικές παραδόσεις» (Δοντάς, «Μουσική Πρωτοπορία», εφ. *Η Καθημερινή/Επτά Ημέρες*, 5.12.1999).

του Mario Castelnuovo-Tedesco. Η ορχήστρα αποτελείτο από τριανταπέντε άτομα και ο ίδιος έπαιξε χωρίς τη βοήθεια ηχητικής ενίσχυσης. Αυτή η δραστηριότητα ώθησε σημαντικούς Έλληνες συνθέτες να συνθέσουν για κιθάρα και ορχήστρα. Ο Μάνος Χατζηδάκης (1968) συνθέτει το έργο *Blue*³⁷ για την ομώνυμη ταινία του Silvio Narizzano, έργο που ουσιαστικά λειτουργεί ως κοντσέρτο για κιθάρα και ορχήστρα. Το έργο ηχογραφήθηκε από την Συμφωνική Ορχήστρα του Los Angeles με σολίστ τον Laurindo Almeida.

Κατά τη δεκαετία του '60, Έλληνες κιθαριστές πραγματοποιούν σημαντικές διεθνείς εμφανίσεις. Έτσι, ο Μηλιαρέσης δίνει το 1961 ρεσιτάλ στην Μπολόνια της Ιταλίας και πιο συγκεκριμένα στην αίθουσα Bossi του Κρατικού Ωδείου. Εκεί ερμηνεύει, μεταξύ άλλων, έργα Ελλήνων συνθετών, όπως των Κουντούρωφ, Γ. Α. Παπαϊωάννου, Χατζιδάκι (ο οποίος το ίδιο έτος τιμήθηκε με Όσκαρ μουσικής για το τραγούδι «Τα παιδιά του Πειραιά» στην ταινία *Ποτέ την Κυριακή* του Jules Dassin)³⁸ και Κωνσταντινίδη.³⁹ Με τον Felix Manz πραγματοποιεί περιοδεία στην Ελβετία με έργα των Γ. Α. Παπαϊωάννου, Ibert, Giuliani, Carulli, Bach και Burkhart.⁴⁰ Το 1963 πραγματοποιεί δύο ρεσιτάλ στη Βαλέτα της Μάλτας (Manoel Theater), αποσπώντας «εξαιρετικές»⁴¹ κριτικές από την εφημερίδα *Times of Malta*.

Επίσης σε διεθνές επίπεδο, ο Δημήτρης Φάμπας εμφανίζεται⁴² το 1961 σε δύο σημαντικά ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κέντρα, το Wigmore Hall του Λονδίνου και τη Salle Pleyel του Παρισιού, δίδοντας παράλληλα διάλεξη στο ραδιοφωνικό σταθμό του BBC, η οποία εντάσσεται σε πλαίσιο «ανάδειξης της κιθάρας ως οργάνου “σοβαρής” μουσικής».⁴³ Οι αρνητικές κριτικές, όμως, που εισέπραξε από τον Γαλλικό Τύπο του κόστισαν τη μη συνέχιση των προσπαθειών του στη συγκεκριμένη χώρα.⁴⁴ Το 1964 πραγματοποιεί, υπό την αιγίδα του Ιταλικού Συνδέσμου Gioventù Musicale d'Italia, περιοδεία⁴⁵ στην Ιταλία που στέφθηκε από επιτυχία.⁴⁶ Οι μαθητές

³⁷ Γιώργος Χατζιδάκης, *Ιστοσελίδα Μάνου Χατζιδάκι στο διαδίκτυο*, <http://www.hadjidakis.gr>, Internet 2015.

³⁸ Γιούργος/Λιόντης, «Χρονολόγιο», εφ. *Η Καθημερινή/Επτά Ημέρες*, 5.12.1999.

³⁹ Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 188.

⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 198.

⁴¹ Χαρακτηρισμός του Γεράσιμου Μηλιαρέση (Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 191).

⁴² Ο Δημήτρης Φάμπας, στα συγκεκριμένα ρεσιτάλ ερμήνευσε τα εξής: L. da Milan, 2 *Pavanes*, J. S. Bach, 2 *Gavottes*, G. F. Händel, *Menuetto, Allegretto grazioso*, A. Scarlatti, *Gavotte*, F. Schubert, *Menuet (Fantasia)*, op. 78), F. Sor, *Παραλλαγές πάνω σ' ένα θέμα του Mozart*, op. 9, F. Sor, *Grand Solo*, Δ. Φάμπας, *Conte, Bolero, Réverie, Karagouna, Sousta*, H. Villa-Lobos, *Preludio op. 1*, F. M. Torroba, *Fandanguillo (Suite castellana)*, A. Tansman, *Barcarolle (Cavatina)* A. M. Barrios, *Danza paraguayana*, I. Albéniz, *Sevilla* (Κολυδάς, ό.π., σ. 112).

⁴³ Στο ίδιο, σ. 111.

⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 114.

⁴⁵ Στην εν λόγω περιοδεία, ο Δημήτρης Φάμπας ερμήνευσε τα εξής: L. da Milan, *Pavane*, J. S. Bach, *Chaconne*, F. Sor, *Παραλλαγές πάνω σ' ένα θέμα του Mozart*, op. 9, H. Villa-Lobos, *Prelude op. 1*, I. Albéniz, *Sevilla*, op. 47/3, M. Θεοδωράκης, *Άνοιξε το παράθυρο*, F. Tárrega, *Estudio brillante, Capricho arabe*, M. Χατζιδάκης, *Chanson d'amour*, Δ. Φάμπας, *Al Partenone, Momenti romantici, Scherzo, Bolero, Danse grecque* (στο ίδιο, σ. 120).

⁴⁶ Στην ιταλική εφημερίδα *Τηλέγραφος* παρατίθεται η εξής κριτική: «Ως συνθέτης ο Δημήτρης Φάμπας απέδειξε ότι έχει γερή έμπνευση και αναζήτηση, τόσο αρμονική όσο και εκφραστική για κάτι καινούριο. Αναφέρομαι στα ωραία του έργα *Μπολερό* και τον *Ελληνικό χορό*» (Εύα Φάμπα, *Δημήτρης Φάμπας, Ο κιθαριστής, ο συνθέτης και δάσκαλος (1922-1996)*,

του Φάμπα, Νότης Μαυρουδής και Λίζα Ζώη παίρνουν μέρος στο Φεστιβάλ Ειρήνης και Φιλίας των Λαών (1962) στο Ελσίνκι της Φινλανδίας.⁴⁷ Το 1967, ο Φάμπας πραγματοποιεί περιοδεία⁴⁸ σε Γιουγκοσλαβία, Αυστρία και Ισπανία με επιτυχία.⁴⁹ Το ντούο Ασημακόπουλου – Ζώη (1968) δίνει συναυλία στην Βασιλική Αίθουσα του Σαντιάγκο της Ισπανίας, με αποτέλεσμα την διεύρυνση της καριέρας τους με συναυλίες σε Ιταλία, Βέλγιο, Ισπανία και Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής.⁵⁰

Το 1961 επισκέπτεται την Αθήνα για μία εμφάνιση στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών το ντούο Lagoya – Presti που, σε σύμπραξη με την Ορχήστρα Δωματίου του Βερολίνου, ερμήνευσε δύο κοντσέρτα του Vivaldi στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού.⁵¹ Είναι η πρώτη φορά που ξένοι κιθαριστές, υπό τη μορφή ντούο, επισκέπτονται την Ελλάδα, γεγονός που συνδέεται με το νέο ρόλο της Αθήνας ως «σημαντικού ευρωπαϊκού πολιτιστικού κέντρου»⁵² λόγω του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδιούρου των δεκαετιών του '50, του '60 και του '70.

Οι ίδιοι είχαν έρθει έναν χρόνο νωρίτερα στην Ελλάδα (ο Lagoya ήταν ελληνικής καταγωγής)⁵³ για διακοπές και ο Φάμπας τους προσκάλεσε στο σπίτι του. Εκεί, οι προσκεκλημένοι άκουσαν τους μαθητές του και εντυπωσιάστηκαν με το επίπεδό τους.⁵⁴ Η εμφάνιση του ντούο Lagoya – Presti αποτέλεσε κίνητρο για τη δημιουργία του πρώτου ελληνικού ντούο. Έτσι, το 1963 δημιουργείται το πρώτο ελληνικό ντούο κιθάρας με τους απόφοιτους της τάξης του Φάμπα, Ευάγγελο Ασημακόπουλο και Λίζα Ζώη και την ονομασία «Duo Evangelos & Lisa»,⁵⁵ το οποίο πραγματοποιεί την πρώτη του εμφάνιση στο Αγρίνιο και κατόπιν στον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός» (Αθήνα). Την ίδια χρονιά (1964), το ντούο Ασημακόπουλου – Ζώη παρακολουθεί σεμινάρια με το ντούο Lagoya – Presti στη Nice της Γαλλίας και μάλιστα με υποτροφία.⁵⁶ Το 1966 ο Ευάγγελος Ασημακόπουλος και η Λίζα Ζώη ηχογραφούν το δίσκο *The art of two guitars*.

<http://www.evafampas.gr/fampasgr.html>, Internet 2014).

⁴⁷ Κολυδάς, ό.π., σ. 138.

⁴⁸ Το πρόγραμμα με το οποίο ο Φάμπας διεξήγαγε την περιοδεία ήταν το εξής: L. da Milan, *Pavane*, G. Sanz, *Pavane*, S. L. Weiss, *Σουίτα για λαούτο*, J. S. Bach, *Chaconne*, F. M. Torroba, *Sonatina*, Δ. Φάμπας, *Sousta*, *Bolero*, *Syrtaki dance*, Μ. Χατζιδάκις, *Δύο συνθέσεις*, Η. Villa-Lobos, *Prelude op. 1*, F. Tárrega, *Recuerdos de la Alhambra*, *Capricho arabe*, I. Albéniz, *Sevilla* (Κολυδάς, ό.π., σσ. 131-132).

⁴⁹ Ο Κολυδάς σημειώνει: «Η περιοδεία του 1967 ανέδειξε το όνομα του Φάμπα στο εξωτερικό». (Κολυδάς, ό.π., σ. 131).

⁵⁰ Γρηγορέας, «Ευάγγελος Ασημακόπουλος», *Tar* (2009), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=2096>, σ. 6.

⁵¹ Κολυδάς, ό.π., σ. 99.

⁵² Βερέμης/Κολιόπουλος, ό.π., σ. 568. Οι ίδιοι, επίσης, σημειώνουν: «Το ενδιαφέρον των Δυτικών για τον ελληνικό εξωτισμό είναι παλαιό, αλλά συνδέθηκε και με την τουριστική Ελλάδα της δεκαετίας του 1960. Κυρίαρχα στοιχεία της φιλοσοφικής ανεμελιάς που δίδασκε τότε η χώρα μας στους “ψαρωμένους” Δυτικούς ήταν τα “παιδιά του Πειραιά”, ο Ζορμπάς και η Μελίνα Μερκούρη» (στο ίδιο, σσ. 551-552).

⁵³ Εκμεκτσόγλου, ό.π., σ. 247.

⁵⁴ Κολυδάς, ό.π., σ. 102.

⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 106.

⁵⁶ Γρηγορέας, «Ευάγγελος Ασημακόπουλος», *Tar* (2009), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=2096>, σ. 5.

Η σχολή κιθάρας του Δημήτρη Φάμπα παρουσιάζει συναπτές επιτυχίες κατά τη συγκεκριμένη δεκαετία. Έτσι, ο νεαρός κιθαριστής Ευάγγελος Ασημακόπουλος παίρνει το δίπλωμα κιθάρας (1961) με βαθμό Άριστα Παμψηφεί και Α΄ Βραβείο. Ο, επίσης μαθητής του Φάμπα, Νότης Μαυρουδής δίδει το πρώτο του ολοκληρωμένο ατομικό ρεσιτάλ στην Αθήνα (Αίθουσα Νέου Θεάτρου, 9 Μαΐου 1963).⁵⁷ Ο Νότης Μαυρουδής, στις 9 Ιουνίου 1969, λαμβάνει το δίπλωμά του με βαθμό Άριστα Παμψηφεί, Α΄ Βραβείο και Αριστείο εξαιρετικής επίδοσης με χρηματικό έπαθλο της Σχολής Φάμπα στη μνήμη Μανώλη και Χαρίκλειας Καλομοίρη.⁵⁸ Την ίδια χρονιά (1968), με ενέργειες του Φάμπα, ο Μαυρουδής εμφανίζεται στην YENEΔ,⁵⁹ όπως επίσης και η Ελευθερία Κοτζιά και η Ειρήνη Κώνστα. Στην YENEΔ τον επόμενο χρόνο (1969), ο Φάμπας εμφανίζει επίσης τους Μαρία Στρατήγη, Αλέκο Μπούρα, Γιάννη Μανωλιδάκη. Το 1968 ο Φάμπας προσκαλείται και συμμετέχει στο 1^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κιθάρας του Pilsen της Τσεχοσλοβακίας (πρώτη φορά σε διεθνή διοργάνωση),⁶⁰ με συναδέλφους όπως οι Robert Vidal, Turibio Santos, Konrad Ragossnig, Milan Zelenka κ.ά. Στο διαγωνισμό που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του φεστιβάλ, ο Ευάγγελος Μπουντούνης απέσπασε το τρίτο βραβείο. Όμως, και η τάξη του Χαράλαμπου Εκμεκτσόγλου δίδει το στίγμα της. Ο 11χρονος Κώστας Κοτσιώλης κάνει την παρθενική του εμφάνιση⁶¹ το 1968 υπό μορφή ρεσιτάλ.

Ο Δημήτρης Φάμπας, ως σολίστ, εγκαινιάζει τη χρήση αρχαίων μνημειακών χώρων⁶² για τη διεξαγωγή συναυλιών κιθάρας με το ρεσιτάλ του στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου (21 Μαΐου 1961). Την επόμενη χρονιά (1962), έτος θανάτου του μουσουργού Μανώλη Καλομοίρη,⁶³ ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης εμφανίζεται στην τραγωδία *Προμηθέας δεσμώτης* ερμηνεύοντας μουσική του Αντώνη Λάβδα σε αντίγραφο αρχαιοελληνικής κιθάρας⁶⁴ κατασκευής των Αδελφών Παναγή.

Η διδασκαλία της κιθάρας, κατά τη συγκεκριμένη δεκαετία, ανατίθεται πλέον και σε νεότερους κιθαριστές. Οι Ασημακόπουλος και Ζώη, το 1963, μαζί με τον Νίκο Χαμηλοθώρη, προσλαμβάνονται ως καθηγητές κιθάρας στο Εθνικό Ωδείο προκειμένου να καλύψουν τις αυξανόμενες διδακτικές ανάγκες⁶⁵ που δημιουργούσε η διάδοση⁶⁶ της φήμης του Δημήτρη Φάμπα. Ο Φάμπας, αναδεικνύοντας το συνθετικό του ταλέντο, εκδίδει, το 1963, από την εκδοτική εταιρεία Ricordi τα έργα *Sousta* (το

⁵⁷ Κολυδάς, ό.π., σ. 138.

⁵⁸ Στο ίδιο, σσ. 141-142.

⁵⁹ Ο Γιάννης Βούλγαρης σημειώνει: «Το τηλεοπτικό κανάλι Y.EN.E.Δ. (Υπηρεσία Ενημερώσεως Ενόπλων Δυνάμεων) εξέπεμψε πρώτη φορά τον Φεβρουάριο του 1966. Μεταπολιτευτικά έπαψε να ανήκει στις ένοπλες δυνάμεις και ενσωματώθηκε στην Ε.Ρ.Τ.» (Βούλγαρης, ό.π., σ. 49). Παρακάτω σημειώνει ότι η Ελλάδα «ήταν η μόνη κοινοβουλευτική χώρα της Ευρώπης στην οποία οι ένοπλες δυνάμεις είχαν δικά τους ραδιοφωνικά και τηλεοπτικά μέσα μαζικής επικοινωνίας» (στο ίδιο). Μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι ο Φάμπας φρόντισε για την τηλεοπτική προβολή της κιθάρας άμεσα.

⁶⁰ Κολυδάς, ό.π., σ. 134.

⁶¹ Μαυρουδής, «Κώστας Κοτσιώλης», *Tar* 9 (1986), σσ. 51-55.

⁶² Κολυδάς, ό.π., σ. 109.

⁶³ Ρωμανού, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, σ. 103.

⁶⁴ Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 112.

⁶⁵ Κολυδάς, ό.π., σ. 146.

⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 144.

οποίο αποδείχθηκε το πιο δημοφιλές),⁶⁷ *Conte, Prelude moderne, Vision* και από τον οίκο Columbia το έργο *Bolero*. Από εκείνο το έτος ο Φάμπας παρουσιάζει πλέον στα ρεσιτάλ του ολοκληρωμένα τα έργα,⁶⁸ αλλά και προσθέτει έργα υψηλής ποιότητας όπως η *Chaconne*⁶⁹ του J. S. Bach σε ρε ελάσσονα (από την *Παρτίτα αρ. 2, BWV 1004*). Επίσης, το 1967 εκδίδει τις *24 Σπουδές* του για την κάλυψη αναγκών⁷⁰ των μαθητών του, οι οποίες, μαζί με τους *Ελληνικούς χορούς*, αποτελούν πάντα, κατά το Νότη Μαυρουδή, «σημεία αναφοράς».⁷¹

Ο Μηλιαρέσης, το 1962, εισάγει την κιθάρα σε μεγαλύτερους μουσικούς κύκλους με ευρύτερες αισθητικές αντιλήψεις. Έτσι, μαζί με τους Felix Manz και Γιώργο Πουμπουρίδη, ερμηνεύει στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών⁷² σε πρώτη εκτέλεση το *Τρίο για φλάουτο, κιθάρα και βιόλα* του Αργύρη Κουνάδη και, με τον Felix Manz, τη *Σονατίνα για φλάουτο και κιθάρα* του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου στο Θέατρο Αθηνών. Επίσης, με τους Felix Manz, Χαράλαμπο Φαραντάτο και Σωτήρη Ταχιάτη, ο Μηλιαρέσης ερμηνεύει στον «Παρνασσό» (22 Ιανουαρίου 1963)⁷³ το *Κουαρτέτο για φλάουτο, κλαρινέτο, κιθάρα και τσέλο* του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου (που στο έργο του ακολουθεί νεώτερες μουσικές τάσεις, όπως άλλωστε και ο Αργύρης Κουνάδης).⁷⁴ Στην ίδια αίθουσα (19 Νοεμβρίου 1963) ερμηνεύει τη *Σερενάτα για τραγούδι, πιάνο, κιθάρα, βιολιά, φλάουτο και βιολοντσέλο*⁷⁵ του Γιώργου Τσουγιόπουλου. Στη συγκεκριμένη εκτέλεση συμμετείχαν, εκτός του Μηλιαρέση, οι Αλεξάνδρα Πανούση, Έλλη Νικολαΐδου, Μπούλη Κυριακή-Λουκίσα, Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, Γιώργος Πουμπουρίδης, Σπύρος Ρέγγιος, Σωτήρης Ταχιάτης.

Κατ' αυτόν τον τρόπο η κιθάρα συμμετέχει στη μουσική πρωτοπορία, η οποία «κέρδιζε όλο και μεγαλύτερο έδαφος στην Ελλάδα»,⁷⁶ ιδιαίτερα ύστερα από το θάνατο του μουσουργού Μανώλη Καλομοίρη, ο οποίος, σύμφωνα με το μουσικοκριτικό Νικόλαο Δοντά, «πεθαίνει σε πνευματική απομόνωση, χωρίς να έχει δημιουργήσει την παράδοση για την οποία τόσο είχε αγωνιστεί».⁷⁷ Ο Κρητικός συνθέτης Νίκος Μαμαγκάκης γράφει το έργο *Η εκδρομή* για την ομώνυμη ταινία του Τ. Κανελλόπουλου και το αφιερώνει στο Γεράσιμο Μηλιαρέση, έργο το οποίο δεν ανήκει, κατά το συνθέτη, στη σύγχρονη μουσική πρωτοπορία.⁷⁸ Από το 1966, ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης λαμβάνει μέρος σε όλες σχεδόν τις πρώτες Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής, πρωτοβουλία του πιανίστα και μουσικολόγου Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, οι οποίες, σύμφωνα με τον ίδιο, «υπήρξαν πρωτοπόρες για την διάδοση της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας στην Ελλάδα και εντύπωση προκαλεί

⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 116.

⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 117.

⁶⁹ Στο ίδιο.

⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 281.

⁷¹ Μαυρουδής, *Ηχολογήματα*, σ. 374.

⁷² Μηλιαρέσης, *ό.π.*, σ. 178.

⁷³ Στο ίδιο.

⁷⁴ Nef, *ό.π.*, σ. 604.

⁷⁵ Μηλιαρέσης, *ό.π.*, σ. 178.

⁷⁶ Δοντάς, *ό.π.*, 5.12.1999.

⁷⁷ Στο ίδιο.

⁷⁸ Μαμαγκάκης, *Η Εκδρομή*, σ. 3.

η έντονη παρουσία της κιθάρας σ' αυτές».⁷⁹ Το 1969, επίσης, ο Δημήτρης Δραγατάκης συνθέτει το έργο *Lis-Va* για δύο κιθάρες και το αφιερώνει στον Ευάγγελο Ασημακόπουλο και τη Λίζα Ζώη.

Η κιθάρα όμως ανθίζει και στη Βόρειο Ελλάδα. Έτσι, στη Θεσσαλονίκη, το 1963, με πρωτοβουλία του κιθαριστή Πλάτωνα Γαλάτη, πραγματοποιείται Φεστιβάλ Κιθάρας (Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών) με προσκεκλημένους τους Μύρωνα Κυνηγαλάκη, Παντελή Κίλια και Στάθη Γαλάτη,⁸⁰ κάτι που ενδεχομένως εντάσσεται στο πνεύμα αυτονόμησης της κιθαριστικής κίνησης της Θεσσαλονίκης από τα αθηναϊκά πράγματα, όπως συνέβη δύο χρόνια νωρίτερα στη θεατρική ζωή με την ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος.⁸¹

Από δισκογραφικής πλευράς, το 1965 ο Δημήτρης Φάμπας ηχογραφεί δύο δίσκους τριαντατριών στροφών⁸² και κατακτά την πρωτιά στο πεδίο του δίσκου τριαντατριών στροφών στην Ελλάδα. Ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης ηχογραφεί το 1966 την *Εκδρομή*⁸³ του Νίκου Μαμαγκάκη, ο οποίος ανήκει στους νέους δημιουργούς που πριμοδοτούνται εκείνη την περίοδο «κάτω από την ομπρέλα του “έντεχνου λαϊκού” και έχουν άμεσο “αντίκρουσμα” στον κόσμο».⁸⁴ Ο Δημήτρης Φάμπας υπογράφει συμβόλαιο με το «Καλλιτεχνικό Γραφείο Αθηνών» του «άσπονδου φίλου του»⁸⁵ Γεωργίου Κουράκου. Επιπροσθέτως, ο Δημήτρης Φάμπας (1969) ηχογραφεί δύο δίσκους, τον πρώτο (*Dimitri Fampas plays...*) με την Odeon (Odeon, OMCG67/MSM67) και τον δεύτερο (*Δημήτρης Φάμπας*) με την Polydor (Polydor, 45296).

⁷⁹ Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 177. Η Καίτη Ρωμανού επισημαίνει επίσης ότι οι Εβδομάδες αυτές ανέδειξαν πολλούς «πρωτοποριακούς συνθέτες» αλλά «ορισμένοι από αυτούς εκμεταλλεύτηκαν την ευκολία με την οποία μπορούσαν τότε να εντυπωσιάσουν και δεν ξανακούστηκαν έκτοτε» (Ρωμανού, ό.π., σ. 168).

⁸⁰ Γαλάτης, «Πλάτων Γαλάτης», *Tar* (2009), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=2611>, σ. 8.

⁸¹ Μαυρομούστακος, «Η περίοδος της άνθησης», εφ. *Η Καθημερινή/Επτά Ημέρες*, 5.12.1999.

⁸² Οι δίσκοι ήταν οι εξής: 1) *Ο Φάμπας παίζει Θεοδωράκη – Χατζιδάκι* (RCA, LPMG14) και 2) *Ο Φάμπας παίζει... Φάμπα* (RCA, LPMG19) (Κολυδάς, ό.π., σ. 125).

⁸³ Η μουσικολόγος Καίτη Ρωμανού σημειώνει πως ο Μαμαγκάκης συνθέτει λαϊκή και πρωτοποριακή μουσική παράλληλα (Ρωμανού, ό.π., σ. 182).

⁸⁴ Τσάμπρας, «Το τραγούδι της επταετίας», εφ. *Η Καθημερινή/Επτά Ημέρες*, 12.12.1999.

⁸⁵ Μαυρουδής, *Ηχολογήματα*, σ. 375.

6.3 Έργα

6.3.1 Τεχνική αριστερού χεριού

6.3.1.1 Προτίμηση προωθημένων θέσεων έναντι της πρώτης

Το 1962, ο συνθέτης Γιάννης Α. Παπαϊωάννου εκδίδει τη *Σονατίνα για φλάουτο και κιθάρα*, όπου τη δακτυλοθεσία επιμελείται ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης. Όπως αναφέρθηκε,⁸⁶ ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης παρουσίασε το συγκεκριμένο έργο με τον φλαουτίστα Felix Manz την ίδια χρονιά. Στο εξής έργο παρατηρείται μια διαφοροποίηση των ηχοχρωμάτων που δημιουργεί ο Μηλιαρέσης με την εκτέλεση φθόγγων σε άλλες χορδές, ενώ θα μπορούσαν κάλλιστα να ερμηνευθούν στην πρώτη θέση και την πρώτη χορδή. Έτσι, στο παρακάτω σημείο προσδίδει έναν πιο ζεστό ήχο στους συγκεκριμένους φθόγγους.



Παράδειγμα 6.1: Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, *Σονατίνα για φλάουτο και κιθάρα*, μ. 28-29

Την προτίμηση προωθημένων θέσεων για την αλλαγή του ηχοχρώματος χρησιμοποιεί και ο Δημήτρης Φάμπας στο έργο *Danse grecque – Sousta* και μάλιστα παραθέτει την ίδια φράση σε διαφορετικές θέσεις. Ο Κολυδάς πληροφορεί σχετικά ότι «η δυνατότητα εναλλακτικών επιλογών που παρείχε η αξιοποίηση ολόκληρης της ταστιέρας απέβη εξαιρετικά ωφέλιμη για την κάλυψη των ερμηνευτικών αναγκών. Η απόδοση της ίδιας φράσης με διαφορετικά ηχοχρώματα ήταν εφικτή χάρη στην ανάθεση του υλικού σε διαφορετικές χορδές. Ενθάρρυνε, δε, την αναζήτηση κάθε πιθανού συνδυασμού στο σύνολο της έκτασης της ταστιέρας. Στην ερμηνεία του Φάμπα, η εξερεύνηση της ταστιέρας για την εξασφάλιση του επιθυμητού ηχοχρώματος αναδείχθηκε σε παράγοντα εξαιρετικής δραστηριότητας».⁸⁷

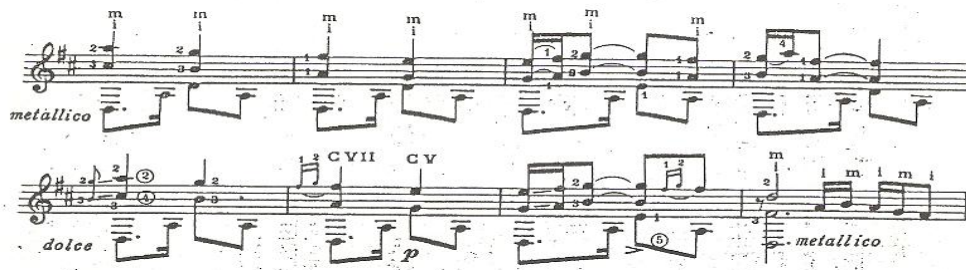
Κατ' αυτόν τον τρόπο εξελίχθηκε και η ερμηνευτική στάση του Φάμπα, «κατά την οποία η επανάληψη του ίδιου μουσικού υλικού δεν έπρεπε να αποδίδεται με τη χρήση των ίδιων εκφραστικών μέσων».⁸⁸ Η μελέτη αρπισμάτων από μέρους του Φάμπα μέσα από τις *Σπουδές* του Villa-Lobos ήταν ένας σημαντικός παράγοντας εξερεύνησης της ταστιέρας. Όπως αναφέρει και ο David Russell, αυτές «αποτελούν μια ανεκτίμητη πηγή γνώσης της ταστιέρας».⁸⁹

⁸⁶ Βλ. στο παρόν, 6.2.

⁸⁷ Κολυδάς, ό.π., σ. 253.

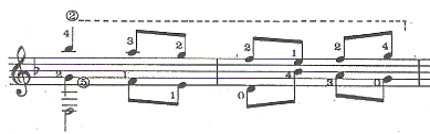
⁸⁸ Στο ίδιο, σσ. 253-254.

⁸⁹ Russell, «Classical Technique», στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students and teachers*, σσ. 142-157.



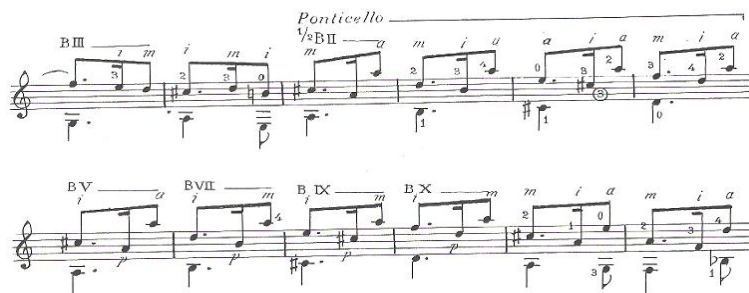
Παράδειγμα 6.2: Δημήτρης Φάμπας, *Σούστα*, μ. 53-60

Στο έργο του *Ελληνική σουίτα*, ο Μηλιαρέσης χρησιμοποιεί προωθημένες θέσεις για ηχοχρωματικούς λόγους, καθώς το συγκεκριμένο σημείο θα μπορούσε να ερμηνευθεί και στην πρώτη θέση.



Παράδειγμα 6.3: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Ελληνική σουίτα*, Τραγούδι, μ. 5-6

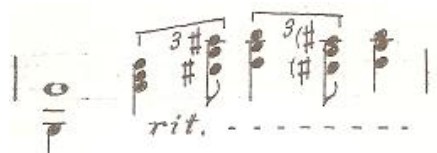
Στη μεταγραφή του (1967) της *Gigue* του Bach, ο Μηλιαρέσης χρησιμοποιεί την ίδια τεχνική (ερμηνεία της ίδιας φράσης σε διαφορετική θέση για αλλαγή του ηχοχρώματος).



Παράδειγμα 6.4: Johann Sebastian Bach, *Quatre pièces pour piano*, Gigue (διασκ. Γεράσιμος Μηλιαρέσης), μ. 44-51

Με μια πρώτη ανάγνωση, μπορεί να ειπωθεί ότι άμεση επίδραση στη χρησιμοποίηση προωθημένων θέσεων αποτελεί το εγχειρίδιο του Segovia *Diatonic major and minor scales*, όπου ο συγγραφέας παραθέτει τις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες σε δύο και τρεις οκτάβες, πάντα σε κλειστές θέσεις, κάτι που βοηθά στην εξερεύνηση της ταστιέρας και στην παραγωγή μελωδικών φράσεων σε διαφορετικές χορδές προκειμένου να επιτευχθεί αλλαγή στο ηχόχρωμα. Το εγχειρίδιο διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην τεχνική και τη διδασκαλία του Φάμπα.⁹⁰

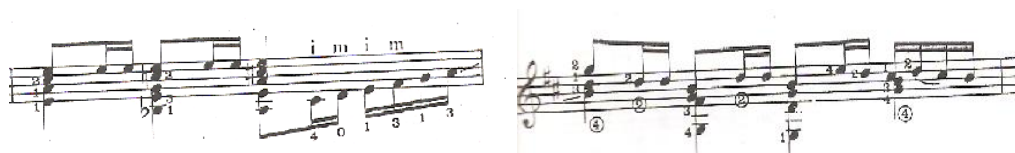
⁹⁰ Κολυδάς, ό.π., σσ. 278-279.



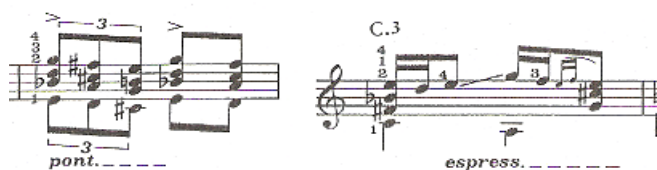
Παράδειγμα 6.8: Γεώργιος Τυρταίος, *Θα 'ρθης μια μέρα ευλογημένη*, μ. 25

6.3.1.3 Χρησιμοποίηση κοινού δακτύλου ως «δείκτη» για αλλαγή θέσης (portamento)

Ο Δημήτρης Φάμπας στο έργο του *Bolero* όπως και στο *Danse imaginaire*, το οποίο συνέθεσε, σύμφωνα με τον Κολυδά, πριν το 1965,⁹³ πραγματοποιεί αλλαγή θέσεων με κοινό δάκτυλο, το οποίο μετακινείται με portamento στην ίδια χορδή. Επίσης, το χρησιμοποιεί και για διαδοχικούς φθόγγους της μελωδίας. Ο Φάμπας χρησιμοποιεί το portamento από τεχνική άποψη προφανώς για τον λόγο που επικαλείται ο David Russell: «Η μετακίνηση κατά μήκος της ταστιέρας είναι πάντοτε ευκολότερη εάν η πίεση μειωθεί κατά τη διάρκεια της κίνησης. Αυτό, επίσης, αποτρέπει ανεπιθύμητα glissandi»,⁹⁴ και από αισθητική άποψη, επειδή «ήταν μια εκφραστική μέθοδος», «απαραίτητη σε ρομαντικές τεχνοτροπίες της μουσικής και λιγότερο σε πιο πρώιμες τεχνοτροπίες»,⁹⁵ όπως επισημαίνει ο Hoke.



Παράδειγμα 6.9: Δημήτρης Φάμπας, *Bolero*, μ. 10-11



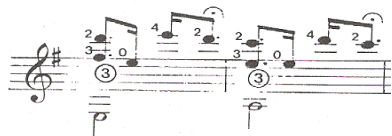
Παράδειγμα 6.10: Δημήτρης Φάμπας, *Danse imaginaire*, μ. 41-42

Για τον Γεράσιμο Μηλιαρέση, επίσης, αποτελεί κοινή πρακτική η χρησιμοποίηση κοινού δακτύλου ως δείκτη για αλλαγές θέσεων.

⁹³ Κολυδάς, ό.π., σ. 473.

⁹⁴ Russell, ό.π., σσ. 142-157.

⁹⁵ Hoke, *The guitar recordings of Agustín Barrios Mangoré: An analysis of selected works performed by the composer*, διδακτορική διατριβή, σ. 21.



Παράδειγμα 6.11: Νίκος Μαμαγκάκης, *Η εκδρομή*, Παραλλαγή III, μ. 10-11

Την τεχνική αυτή χρησιμοποιεί και ο Γεώργιος Τυρταίος σε διασκευή του στο τραγούδι *Νύχτες της Μόσχας* (1965) (Στίχοι: Αιμ. Σαββίδη, Μουσική: V. Soloviev-Seddy, M. Matusovsky).



Παράδειγμα 6.12: Γεώργιος Τυρταίος, *Νύχτες της Μόσχας*, μ. 1-2

6.3.1.4 Η σύζευξη ως στοιχείο άρθρωσης

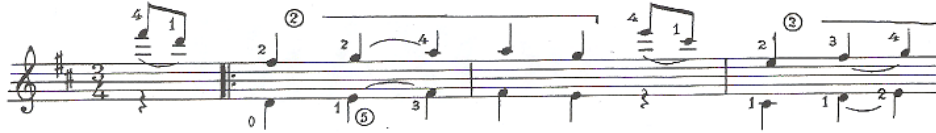
Ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης στις διασκευές του (1967) σε δύο *Μενουέτα* για πιάνο του Wolfgang Amadeus Mozart, χρησιμοποιεί τις συζεύξεις (legato) ως στοιχείο άρθρωσης. Μάλιστα εξ ανάγκης προκύπτει η ταυτόχρονη σύζευξη σε διαφορετικές χορδές και με κάθετη κίνηση των δακτύλων του αριστερού χεριού. Η ανάγκη της τήρησης της άρθρωσης προέκυψε προφανώς διότι πλέον ο Μηλιαρέσης δεν ερμήνευε διασκευή παλαιάς μουσικής από άλλον κιθαριστή (π.χ. τον Segovia), άλλα ο ίδιος μελέτησε την παρτιτούρα του πιάνου και την παρατιθέμενη άρθρωση, καθώς θεωρούσε πως το συγκεκριμένο όργανο αποτέλεσε θεματοφύλακα του ύφους⁹⁶ των μεγάλων συνθετών (π.χ. των Mozart και Chopin). Αυτή η αντιμετώπιση από πλευράς του Μηλιαρέση συμφωνεί με τη σημείωση του κάντορα Johann Mattheson, ο οποίος στο σύγγραμμά του *Der vollkommene Capellmeister* (1739) αναφέρει για τον χορό του μενουέτου: «Η γεωμετρική αναλογία όσο και η αριθμητική είναι απαραίτητα στοιχεία μιας, γεμάτης κίνησης, μελωδίας και δίνουν το καθένα τη σωστή διάσταση και μορφή».⁹⁷ Ο Μηλιαρέσης συμφωνεί με αυτό, όπως αποδεικνύει η εξής τοποθέτησή του: «Υπάρχουν, τέλος, τα επαναλαμβανόμενα μελωδικά σχήματα, οι αρμονικές αλυσίδες με την εσωτερική συμμετρία, και συχνά είναι πολύ δύσκολο να εξυρευθούν οι συνεχόμενες κατάλληλες θέσεις για να υπηρετηθεί ομοιογενώς και να επαναληφθεί αυτή η συμμετρία».⁹⁸ Ο Joaquim Quantz, από την άλλη, σημειώνει για το μενουέτο: «Το μενουέτο ερμηνεύεται με ελαστικότητα, τα τέταρτα σημειώνονται με βαρύτητα αλλά ακόμα σύντομα».⁹⁹ Η ελαστικότητα που υποστηρίζει ο Quantz καθρεπτίζεται στις συζεύξεις που χρησιμοποιεί ο Μηλιαρέσης.

⁹⁶ Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 239.

⁹⁷ Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, σ. 333.

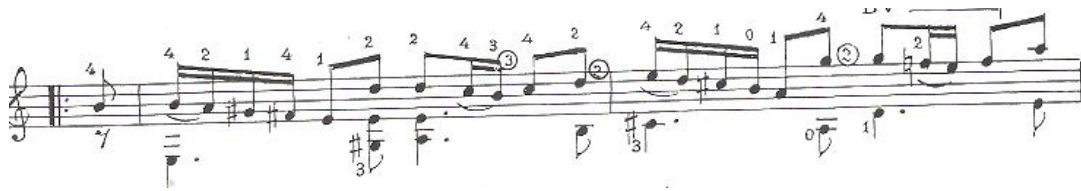
⁹⁸ Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 244.

⁹⁹ Quantz, *On playing the flute*, σ. 291.



Παράδειγμα 6.13: Wolfgang Amadeus Mozart, *Deux Menuets pour piano, I* (διασκ. Γεράσιμος Μηλιαρέσης), μ. 1-3

Όσον αφορά την Allemande που σύμφωνα με τον Mattheson¹⁰⁰ είναι όμοιος χορός με τον γαλλικό Rigaudon, ο Quantz υποστηρίζει ότι «πρέπει να ερμηνεύεται με μεγαλοπρέπεια και με βραχύ και ελαφρύ δοξάρι. Ο χτύπος πέφτει σε κάθε μέτρο».¹⁰¹ Αντιστοίχως, ο Μηλιαρέσης τονίζει τον ρυθμό εισάγοντας σύζευξη μετά το πρώτο δέκατο έκτο. Ο ίδιος, για τις συζευγμένες νότες θεωρεί ότι «έχει μεγάλη σημασία ποιοι φθόγγοι θα συζευχθούν και ποιοι όχι».¹⁰²



Παράδειγμα 6.14: Johann Sebastian Bach, *Quatre pièces pour piano, Allemande* (διασκ. Γεράσιμος Μηλιαρέσης), μ. 13-14

Γενικότερα, ο Ruggero Chiesa, όσον αφορά την άρθρωση σε έργα του Giuliani, η οποία προσομοιάζει με την άρθρωση στη μουσική του μπαρόκ, σημειώνει: «εάν δεν υπάρχει αυτή η, σχεδόν ρυθμική, άρθρωση στο φραζάρισμα, είναι φανερό ότι το φραζάρισμα της εποχής του 19^{ου} αιώνα πάει περίπατο».¹⁰³

6.3.1.5 Mordents¹⁰⁴

Ο Δημήτρης Φάμπας, στο έργο του *Suite no. 3 sur une forme ancienne* (Prelude) χρησιμοποιεί απλά κατιόντα και ανιόντα όπως και κυκλικά mordents προκειμένου να τονίσει περισσότερο το παλαιό στυλ (του μπαρόκ). Ο Russell τονίζει ότι «η σαφήνεια και ακουστότητα των στολιδιών είναι πιο σημαντικά στοιχεία από την ταχύτητα».¹⁰⁵

¹⁰⁰ Mattheson, ό.π., σ. 343.

¹⁰¹ Quantz, ό.π., σ. 291.

¹⁰² Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 244.

¹⁰³ Μαυρουδής, «Συνέντευξη: Ruggero Chiesa», *Tar* 4 (1983), σσ. 24-29.

¹⁰⁴ Τον όρο χρησιμοποιεί κατ' αυτόν τον τρόπο ο Emilio Pujol (Pujol, *Escuela razonada de la guitarra* – τεύχος γ', σ. 85).

¹⁰⁵ Russell, ό.π., σσ. 142-157.



Παράδειγμα 6.15: Δημήτρης Φάμπας, *Suite sur une forme ancienne*, α) Prelude, μ. 22, απλό κατιόν, β) Allemande, μ. 21, απλό ανιόν, γ) Loure II, μ. 21, κυκλικό

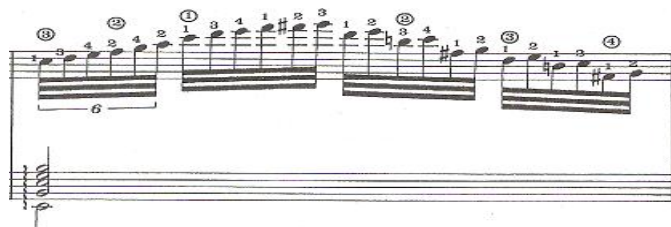
Τα mordents χρησιμοποιούσε και ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης σε καλλιτεχνικές του επεξεργασίες (δακτυλοθεσίες), όπως στο έργο του Νίκου Μαμαγκάκη *Η εκδρομή*.



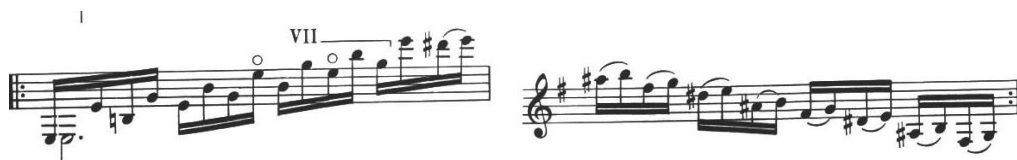
Παράδειγμα 6.16: Νίκος Μαμαγκάκης, *Η εκδρομή*, Παραλλαγή III, μ. 2

6.3.1.6 Ομοιότητα με την «γέφυρα» στην *Σπουδή αρ. 1* του Heitor Villa-Lobos

Στο έργο του *Fantasia* για δύο κιθάρες (1962), ο Δημήτρης Φάμπας χρησιμοποιεί σε γέφυρά του το πρώτο και δεύτερο δάκτυλο προκειμένου να εκτελέσει ζεύγη φθόγγων σε διαφορετικές χορδές, παρόμοια με τον Heitor Villa-Lobos στην *Σπουδή αρ. 1*, του οποίου τη διδασκαλία στην τεχνική είχε υιοθετήσει ο Φάμπας από την προηγούμενη κιόλας δεκαετία.¹⁰⁶



Παράδειγμα 6.17: Δημήτρης Φάμπας, *Fantasia*, μ. 25



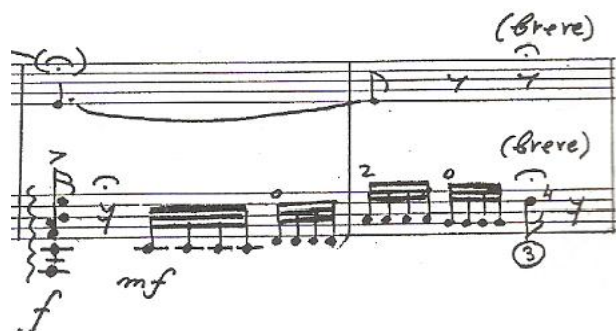
Παράδειγμα 6.18: Heitor Villa-Lobos, *Σπουδή αρ. 1*, μ. 24-25

¹⁰⁶ Κολυδάς, ό.π., σ. 278

6.3.2 Τεχνική δεξιού χεριού

6.3.2.1 Εναλλαγή δείκτη-μέσου

Στο έργο *Σονατίνα για φλάουτο και κιθάρα* του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, ο Μηλιαρέσης, ο οποίος επιμελήθηκε τη δακτυλοθεσία του μέρους της κιθάρας, παραθέτει σημείο με γρήγορη εναλλαγή δείκτη-μέσου.



Παράδειγμα 6.19: Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, *Σονατίνα για φλάουτο και κιθάρα*, μ. 36-37

Ο Φάμπας εφαρμόζει γρήγορη εναλλαγή διαδοχικών φθόγγων σε έργα του όπως το *Bolero*, το οποίο ερμήνευσε το 1961, αλλά χρησιμοποιεί εναλλαγή μέσου-παράμεσου λόγω προβλήματος στον δείκτη,¹⁰⁷ το οποίο, όπως υποστηρίζει ο Κολυδάς, οφειλόταν στη μη υιοθέτηση τεχνικών ασκήσεων και κλιμάκων από πλευράς του Φάμπα έως και την απόκτηση του διπλώματός του. Σε αυτό το σημείο μπορεί να παρατεθεί η σημείωση του David Russell όσον αφορά την αξία της εξάσκησης των κλιμάκων, σύμφωνα με την οποία «οι σκάλες είναι ένα από τα πιο βασικά ζητήματα τεχνικής, διότι εμπεριέχουν πολλά θεμελιώδη στοιχεία για την ικανότητα που απαιτεί η εκτέλεση της κλασσικής κιθάρας»,¹⁰⁸ καθώς και του Charles Ramirez, ότι «η εξάσκηση κλιμάκων σε διαφορετικές χρονικές αγωγές μπορεί να δείξει σε ποια σημεία η δακτυλοθεσία ή η συνεργασία [των δύο χεριών] είναι προβληματική, αλλά η εξάσκηση είναι πιο αποτελεσματική όταν αυξάνεται η ταχύτητα και η ακρίβεια μιας συγκεκριμένης κλίμακας».¹⁰⁹



Παράδειγμα 6.20: Δημήτρης Φάμπας, *Bolero*, μ. 61-62

¹⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 191.

¹⁰⁸ Russell, ό.π., σσ. 142-157.

¹⁰⁹ Ramirez, «Classical Repertoire: Intermediate», στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students and teachers*, σσ. 109-124.

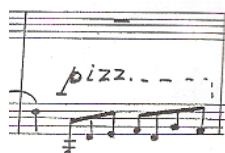
Ο Δημήτρης Φάμπας, στο έργο του *Syrtaki Dance*, το οποίο παρουσίασε το 1961, χρησιμοποιεί για πρώτη φορά το tremolo σε μία χορδή (στην πρώτη), με εντυπωσιακό ηχητικό αποτέλεσμα.



Παράδειγμα 6.25: Δημήτρης Φάμπας, *Syrtaki Dance*, μ. 49-52

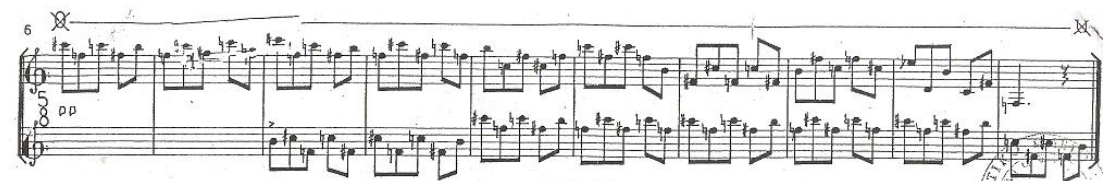
6.3.2.3 Pizzicato σε δύο χορδές

Ο Μηλιαρέσης κάνει χρήση της τεχνικής του pizzicato που ο Robert Allan Lunn ονομάζει «τυπικό pizzicato δεξιού χεριού»¹¹² (a typical right hand pizzicato).



Παράδειγμα 6.26: Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, *Σονατίνα για φλάουτο και κιθάρα*, Finale, μ. 25

Ο Δημήτρης Δραγατάκης, στο έργο του *Lis-Va* για δύο κιθάρες, κάνει εκτεταμένη χρήση του pizzicato. Μάλιστα γίνεται χρήση και του δείκτη¹¹³ στη συγκεκριμένη τεχνική, προκειμένου να ερμηνευθούν οι φθόγγοι μεταξύ γειτονικών χορδών σε σχετικά υψηλή ταχύτητα.



Παράδειγμα 6.27: Δημήτρης Δραγατάκης, *Lis-Va*, Allegro Molto, μ. 43-52

6.3.2.4 Η πρώτη νότα αρπίσματος ως μελωδία

Στο έργο του *Ελληνική σουίτα* ο Μηλιαρέσης χρησιμοποιεί τον παράμεσο ως δάκτυλο μελωδίας, η οποία ενσωματώνεται σε άρπισμα.

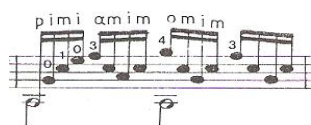
¹¹² Lunn, *Extended techniques for the classical guitar: A guide for composers*, διδακτορική διατριβή, σ. 24.

¹¹³ Δραγατάκης, *Lis-Va*, κιθάρες: Λίζα Ζώη-Ευάγγελος Ασημακόπουλος (duo Evangelos & Liza), Youtube, Διαδικτυακός τόπος αποθήκευσης, αναζήτησης και αναπαραγωγής ψηφιακών ταινιών, <http://www.youtube.com/watch?v=gyrbsQOqhsQ>, Internet 2015.



Παράδειγμα 6.28: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Ελληνική σουίτα*, Βυζαντινό, μ. 1

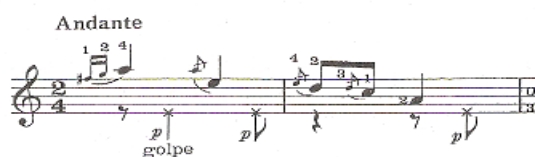
Το ίδιο κάνει και στο έργο *Η εκδρομή* του Νίκου Μαμαγκάκη, του οποίου επιμελείται τη δακτυλοθεσία. Έτσι, η αντιμετώπιση του Μηλιαρέση ως προς τον παράμεσο του δεξιού χεριού και όσον αφορά στην ανάθεση σε αυτόν εκτέλεσης μελωδίας παραπέμπει στις διδαχές του Ισπανού Dionisio Aguado,¹¹⁴ τις οποίες ενστερνίστηκε ο Andrés Segovia.



Παράδειγμα 6.29: Νίκος Μαμαγκάκης, *Η εκδρομή*, Εισαγωγή, μ. 23

6.3.2.5 Body percussion¹¹⁵

Ο Δημήτρης Φάμπας το 1957 συνθέτει το έργο *Βλάχα*, το οποίο αναθεωρεί το 1960 και μετονομάζει σε *Ελληνικό χορό αρ. 2 – Βλάχα*.¹¹⁶ Σε αυτό το έργο χρησιμοποιεί την δανεισμένη από την κιθάρα του flamenco τεχνική του golpe (την πιο συνηθισμένη κρουστοειδή τεχνική κατά τον Robert Allan Lunn),¹¹⁷ όπου ο παράμεσος του δεξιού χεριού χτυπά το καπάκι της κιθάρας προκειμένου να αποδοθεί ο ρυθμός της σύνθεσης, κάτι που συμφωνεί με τον ρόλο του golpe στην τεχνική του flamenco. Ο Paco Peña υποστηρίζει ότι η τεχνική αυτή «χρησιμοποιείται για να τονίσει συγκεκριμένα σημεία του ρυθμού και είναι πάντα ενωμένη με τον ήχο»,¹¹⁸ δηλαδή, ενόσω ο παράμεσος χτυπά το καπάκι, ο αντίχειρας κρούει τους φθόγγους. Στην περίπτωση όμως του Φάμπα, το golpe χρησιμοποιείται χωρίς ταυτόχρονη κρούση άλλων φθόγγων.



Παράδειγμα 6.30: Δημήτρης Φάμπας, *Ελληνικός χορός αρ. 2 – Βλάχα*, μ. 1-2

¹¹⁴ Βλ. Παράδειγμα 1.25.

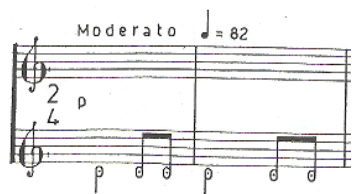
¹¹⁵ Ο Robert Allan Lunn παρατηρεί: «Κρουστό σώμα» είναι οποιοσδήποτε κρουστοειδής ήχος που δημιουργείται από το χτύπημα στο ξύλο της κιθάρας» (Lunn, ό.π., σ. 38).

¹¹⁶ Κολυδάς, ό.π., σ. 421.

¹¹⁷ Lunn, ό.π., σ. 38.

¹¹⁸ Peña, «Flamenco guitar», στο M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students and teachers*, σσ. 211-236.

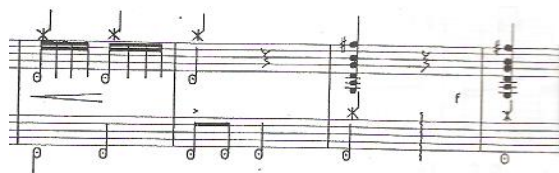
Ο Δημήτρης Δραγατάκης χρησιμοποιεί μια άλλη εκδοχή του body percussion. Πιο συγκεκριμένα σημειώνει: «Χτύπος επί του ηχείου στο πιο κατάλληλο μέρος»,¹¹⁹ κάτι που διαφοροποιείται από το χτύπημα στον καβαλάρη που επικρατούσε μέχρι τότε.



Παράδειγμα 6.31: Δημήτρης Δραγατάκης, *Lis-Va*, μ. 1-2

6.3.3 Ποικίλες τεχνικές

Ο Δημήτρης Δραγατάκης στο έργο του *Lis-Va* χρησιμοποιεί το χτύπημα των χορδών (strumming) ανάμεσα στο ζυγό και στα κλειδιά της κιθάρας και το οποίο μπορεί να επιτευχθεί είτε με το αριστερό είτε με το δεξί χέρι, γι' αυτό και ανήκει στην κατηγορία των ποικίλων τεχνικών (Miscellaneous Techniques), σύμφωνα με τον Robert Allan Lunn.¹²⁰ Το μικρό μήκος των χορδών σε εκείνο το μέρος της κιθάρας παράγει έναν εξαιρετικά οξύ ήχο. Ο Δραγατάκης συμβολίζει την τεχνική αυτή με το σημείο: ✱. Αυτή η τεχνική αποτελεί καινοτομία για τα ελληνικά δεδομένα.



Παράδειγμα 6.32: Δημήτρης Δραγατάκης, *Lis-Va*, μ. 3-6

6.4 Μέθοδοι

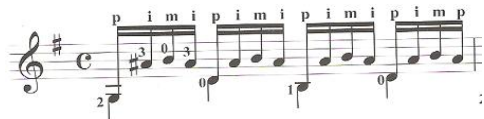
6.4.1 Τεχνική αριστερού χεριού

6.4.1.1 Διαδοχικοί φθόγγοι με το δεύτερο δάκτυλο

Στη *Σπουδή αρ. 4* από τις 24 *Σπουδές* που εκδόθηκαν το 1967 σε δύο τόμους, ο Δημήτρης Φάμπας παραθέτει κλιμακοειδές σχήμα, στο οποίο δύο διαδοχικοί φθόγγοι εκτελούνται με το δεύτερο δάκτυλο.

¹¹⁹ Δραγατάκης, *Lis-Va*, σ. 1.

¹²⁰ Lunn, ό.π., σ. 62.



Παράδειγμα 6.36: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τέρχος β'*, ασκ. 84, σ. 122, μ. 1

6.4.2 Τεχνική δεξιού χεριού

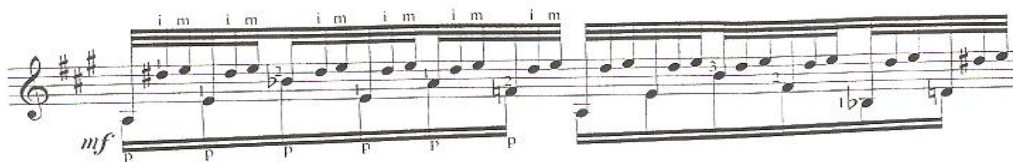
6.4.2.1 Επεξεργασία στο ύφος του *Asturias*

Στη *Σπουδή αρ. 9*, ο Φάμπας επεξεργάζεται τη μελωδία και συνοδεία κατά το πρότυπο του *Asturias* του Albéniz, αν και ο ίδιος ουδέποτε συμπεριέλαβε το συγκεκριμένο έργο στο ρεπερτόριό του λόγω της αδυναμίας που είχε στον δείκτη,¹²⁴ δεδομένου του ότι το *Asturias* απαιτούσε «γρήγορη εναλλαγή μεταξύ αντίχειρα, δείκτη και μέσου».¹²⁵ Έτσι την μελωδία ερμηνεύει ο αντίχειρας, ενώ ο δείκτης και ο μέσος ερμηνεύουν διαδοχικά τη συνοδευτική γραμμή.



Παράδειγμα 6.37: Δημήτρης Φάμπας, *Σπουδή αρ. 9*, μ. 17

Επίσης, με την μελωδία στον αντίχειρα, οι δείκτης και μέσος συνοδεύουν σε διαδοχικές χορδές (1^η και 2^η).



Παράδειγμα 6.38: Δημήτρης Φάμπας, *Σπουδή αρ. 9*, μ. 21

¹²⁴ Βλ. στο παρόν, 6.3.2.1.

¹²⁵ Κολυδάς, ό.π., σ. 191.

6.4.2.2 Συνοδεία με δείκτη και μέσο κατά το πρότυπο του *El Abejorro*¹²⁶

Στη *Σπουδή αρ. 18*, ο Δημήτρης Φάμπας ερμηνεύει τη μελωδία με τον αντίχειρα, ενώ ο δείκτης και ο μέσος ερμηνεύουν τη συνοδεία, κατά το πρότυπο του *El Abejorro* του Emilio Pujol.



Παράδειγμα 6.39: Δημήτρης Φάμπας, *Σπουδή αρ. 18*, μ. 2-3



Παράδειγμα 6.40: Emilio Pujol, *El Abejorro*, μ. 1-2

Ο Emilio Pujol, παραθέτοντας στη μέθοδό του μια παρόμοια με το *El Abejorro* άσκηση, σημειώνει: «Σε ό,τι αφορά την κίνηση του χεριού, ο αρπισμός θα πρέπει να θεωρηθεί σα μια οριζόντια συγχορδία, δηλαδή οι νότες αντί να παράγονται με μία ταυτόχρονη κίνηση των δακτύλων (με την κάθετη έννοια της γραφής), θα πρέπει να παίζονται η μία μετά την άλλη με διαδοχικές κινήσεις των δακτύλων»¹²⁷. Επίσης, σε άλλο σημείο, εκφράζει την απαίτησή του όσον αφορά το συγκεκριμένο έργο: «Προσπαθήστε να επιτύχετε τη μεγαλύτερη δυνατή ομοιομορφία στον αρπισμό, οι νότες να είναι καθαρές και έντονες και εργαστείτε κατ' αρχήν [sic] αργά και κατόπιν αυξάνοντας βαθμιαία την κίνηση μέχρι να φτάσετε το ιδανικό τέμπο, τέταρτο=132 του μετρονόμου του Maelzel».¹²⁸

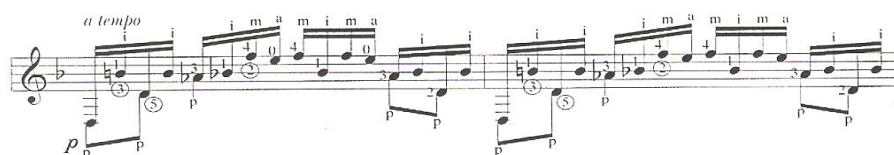
6.4.2.3 Άρπισμα κατά το πρότυπο της *Σπουδής αρ. 1* του Heitor Villa-Lobos

Στην *Σπουδή αρ. 18*, ο Δημήτρης Φάμπας χρησιμοποιεί σχεδόν ίδιο άρπισμα, όσον αφορά την διαδοχή των δακτύλων του δεξιού χεριού, με τον Heitor Villa-Lobos στην πρώτη του *Σπουδή*.

¹²⁶ Ο Κολυδάς σημειώνει: «Επιρροές από άλλους συνθέτες διακρίνονται και στις σπουδές που εξέδωσε ο Φάμπας το 1967. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η επιδίωξή του να δημιουργήσει έργα με παιδαγωγικό περιεχόμενο, τον προέτρεψε να μελετήσει το έργο των σημαντικότερων δασκάλων του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, ώστε είναι φυσικό το ότι σε αρκετές από τις σπουδές του αναγνωρίζονται στοιχεία που παραπέμπουν στο ύφος ή και σε συγκεκριμένα έργα συνθετών, όπως οι: Fernando Sor, Emilio Pujol, και Heitor Villa-Lobos. Για παράδειγμα, το πρώτο μέρος της *Estudio XIII* συγγενεύει με το έργο *El Abejorro* του Pujol, το δεύτερο μέρος αντίστοιχα με τη *Σπουδή αρ. 1* του Villa-Lobos, ενώ παρεμφερείς αναλογίες εντοπίζονται και στις *Σπουδές* (*Estudio*) IX, X, XI και XX» (στο ίδιο, σσ. 343-344).

¹²⁷ Pujol, *Η σχολή της κιθάρας – τεύχος β'*, σ. 69.

¹²⁸ Στο ίδιο, σ. 122.



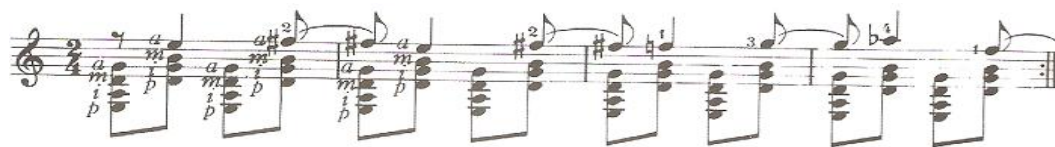
Παράδειγμα 6.41: Δημήτρης Φάμπας, *Σπουδή αρ. 18*, μ. 22-23



Παράδειγμα 6.42: Heitor Villa-Lobos, *Σπουδή αρ. 1*, μ. 1-2

Ο λόγος για τον οποίο ο Φάμπας παραθέτει το συγκεκριμένο άρπισμα σε σπουδή του αφορά τη χρησιμότητα της *Σπουδής αρ. 1* του Villa-Lobos για κάθε κιθαριστή. Ο Abel Carlevaro πληροφορεί σχετικά με τη *Σπουδή αρ. 1* του Villa-Lobos, ότι ο τελευταίος θεωρούσε πως «η εκτέλεση της σπουδής δεν πρέπει να είναι άτακτη, βεβαιώνοντας ότι η ομορφιά της έγκειται στη σαφήνεια της κάθε νότας και στις διαφορετικές συνηγήσεις που παρουσιάζονται σε κάθε μέτρο».¹²⁹ Αυτό σημαίνει ότι τα δάκτυλα του δεξιού χεριού στις δύο αυτές σπουδές αποκτούν την ίδια βαρύτητα. Αναφέρεται εδώ ο Abel Carlevaro, διότι, όπως πληροφορεί ο Roberto Aussel, η σχολή τεχνικής στην Λατινική Αμερική είναι ενιαία «και αυτό μπόρεσε να υλοποιηθεί επειδή στη Λατινική Αμερική έζησαν άτομα όπως, για παράδειγμα, ο Σεγκόβια».¹³⁰

Επίσης, ο ίδιος σημειώνει ότι η συγκεκριμένη σπουδή του Villa-Lobos παρουσιάζει «ένα μηχανικό πρόβλημα εξέχουσας σημασίας: το επαναλαμβανόμενο άρπισμα, το οποίο απαιτεί άμεση αλλαγή της γωνίας των δακτύλων του δεξιού χεριού».¹³¹ Και εξηγεί ότι «όταν κάποιος εκτελεί το πρώτο μέτρο δυνατά [forte], το χέρι πρέπει να μετακινηθεί από τον βραχίονα χωρίς να αλλάξει η θέση της παλάμης».¹³² Για το συγκεκριμένο στόχο προτείνει την παρακάτω άσκηση:



Παράδειγμα 6.43: Abel Carlevaro, *Technique analysis and interpretation of: Heitor Villa Lobos 12 Studies (1929)*, ασκ. 1, σ. 4

Ο Carlevaro τονίζει ότι «μια κρούση με δύναμη, με βεβαιότητα και έλεγχο του ηχοχρώματος, είναι απαραίτητη για την αρχική εκτέλεση του αρπίσματος. Έπειτα, η άμεση επανάληψη πρέπει να εκτελεστεί με απόλυτη χαλαρότητα δημιουργώντας το

¹²⁹ Carlevaro, *Technique analysis and interpretation of Heitor Villa-Lobos' 12 Studies (1929)*, σ. 4.

¹³⁰ Ντάκουρη, ό.π., σσ. 38-43 και 66.

¹³¹ Carlevaro, ό.π., σ. 4.

¹³² Στο ίδιο.

ηχητικό άκουσμα της ηχούς».¹³³ Ο Δημήτρης Φάμπας ενδεχομένως αντιλήφθηκε τις απαιτήσεις της *Σπουδής αρ. 1* του Villa-Lobos και συνέγραψε τη *Σπουδή αρ. 18* με παρόμοιο άρπισμα και παρόμοιες απαιτήσεις, γι' αυτό και γενικότερα, πέραν των συνθέσεων του ιδίου, δίδασκε στους μαθητές του τις *Σπουδές* του Villa-Lobos, τις οποίες και παρουσίαζαν στις συναυλίες της τάξης του. Μάλιστα, οι συγκεκριμένες σπουδές είχαν τη μεγαλύτερη συχνότητα παρουσιάσεων. Ο Κολυδάς αναφέρει ότι «οι λόγοι για τη προτίμηση αυτή θα πρέπει – ασφαλώς – να αναζητηθούν, μεταξύ άλλων, και στη φυσιολογία των έργων που, πέρα από τις υψηλές τεχνικές απαιτήσεις, παρέχουν πλούσιο έδαφος σε ερμηνεία».¹³⁴ Για τη συγκεκριμένη σπουδή του Villa-Lobos, από την οποία ο Δημήτρης Φάμπας επηρεάζεται και συγγράφει τη δική του *Σπουδή αρ. 18*, ο Abel Carlevaro, σε αντίθεση με το προαναφερθέν «πλούσιο έδαφος», σημειώνει: «Ο Villa-Lobos δεν ήταν απόλυτος μόνο στη χρονική αγωγή της *Σπουδής αρ. 1* αλλά, σύμφωνα με εκείνον, το άρπισμα σε κάθε μέτρο πρέπει να εκτελεστεί δυνατά την πρώτη φορά (μειώνοντας την ένταση στον τέταρτο χρόνο του μέτρου) και με το ηχητικό γνώρισμα της ηχούς [piano] στην επανάληψη».¹³⁵ Ο Κολυδάς, σε σχέση με τον τρόπο ερμηνείας που δίδασκε ο Φάμπας, παραθέτει μαρτυρία του Νότη Μαυρουδή, ο οποίος υποστηρίζει: «Πολλές φορές μας έβαζε να ακούσουμε ένα κομμάτι που το έπαιζε ο Segovia δηλώνοντάς μας ότι αυτή είναι η καλύτερη ερμηνεία που υπάρχει. Μπορεί εκείνη την εποχή να ήταν η καλύτερη ερμηνεία, αυτό που έπρεπε να κάνουμε εμείς ήταν την κορώνα και το *rallentando* και το *diminuendo* να τα παίζουμε όπως τα 'παιζε ο Segovia. Μερικές φορές έλεγε “δεν είναι καλό αυτό το κομμάτι, γιατί δεν το παίζει έτσι ο Segovia”».¹³⁶ Επισημαίνουμε πάντως ότι ο Segovia στις ηχογραφήσεις του δεν τηρεί τις ερμηνευτικές απαιτήσεις του Villa-Lobos.¹³⁷

6.5 Τελευταίες παρατηρήσεις

Όπως παρατηρείται, οι τεχνικές που χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες συνθέτες και κιθαριστές επαρκούσαν προκειμένου να εκτελεστούν (εν δυνάμει) έργα σύγχρονων τους ξένων συνθετών όπως το περίφημο *Nocturnal after John Dowland*¹³⁸ του Benjamin Britten, η *Παρτίτα για κιθάρα* του Stephen Dodgson και το *Five Impromptus* του Richard Rodney Bennett. Όμως, ο Ισπανός Joaquín Rodrigo στο έργο του *Invocation et Danse* (1961) χρησιμοποιεί το άρπισμα με γλίστρημα του αντίχειρα στις τρεις μεταλλικές χορδές, διαδοχή των δείκτη, μέσου και παράμεσου

¹³³ Στο ίδιο.

¹³⁴ Κολυδάς, ό.π., σ. 283.

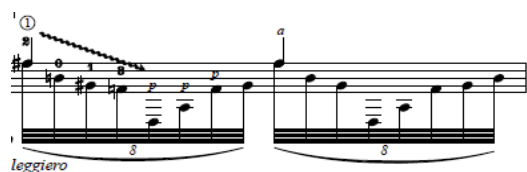
¹³⁵ Carlevaro, ό.π., σ. 4.

¹³⁶ Κολυδάς, ό.π., σ. 283.

¹³⁷ Villa-Lobos, *Σπουδή αρ. 1 (Estudio 1)*, κιθάρα: Andrés Segovia, Youtube, *Διαδικτυακός τόπος αποθήκευσης, αναζήτησης και αναπαραγωγής ψηφιακών ταινιών*, <https://www.youtube.com/watch?v=J0SvC3NG6tI>, Internet 2014.

¹³⁸ Ο Παναγιώτης Αδάμ σημειώνει: «Το *Νυκτερινό* είναι μια σειρά από πολύ ευφάνταστες παραλλαγές, κάθε μια με διαφορετική διάθεση, πάνω στη μελωδία του *Come heavy sleep* του Dowland (*First books of songs or ayres*, 1597). Το θέμα εμφανίζεται σαν αποκάλυψη, στο τέλος της σειράς κι όχι στην αρχή – με εκπληκτικό αποτέλεσμα» (Αδάμ, «Benjamin Britten: *Nocturnal op. 70*», *Tar* 12, 1985, σσ. 84-90).

και καθοδικό γλίστρημα του παράμεσου (a) σε όλες τις χορδές, κάτι που δεν χρησιμοποιούν ούτε διδάσκουν οι Έλληνες κιθαριστές-συνθέτες.



Παράδειγμα 6.44: Joaquín Rodrigo, *Invocation et danse*, μ. 49

Επίσης, στο «συναρπαστικό και ιδιαίτερης δυσκολίας»¹³⁹ έργο *Zapateado* από τα *Tres piezas españolas*,¹⁴⁰ ο Joaquín Rodrigo χρησιμοποιεί την ταυτόχρονη κρούση δύο γειτονικών (χαμηλών) χορδών με τον αντίχειρα του δεξιού χεριού προκειμένου να ακουστεί η πλήρης συγχορδία. Αυτή η ταυτόχρονη καθοδική κρούση αποτελεί το ήμισυ της τεχνικής *alzapua*,¹⁴¹ όπου ο αντίχειρας του δεξιού χεριού κρούει μία ή περισσότερες χορδές¹⁴² με κανονική και αντίθετη κίνηση υιοθετώντας το εξωτερικό μέρος του νυχιού.



Παράδειγμα 6.45: Joaquín Rodrigo, *Zapateado*, μ. 57-60

Ο Rodrigo ανήκει στους Ισπανούς συνθέτες που μεταχειρίστηκαν στοιχεία από την Εθνική Ισπανική Μουσική σύμφωνα με το γαλλικό νεοκλασικιστικό ιδίωμα και μετά τον Ισπανικό Εμφύλιο Πόλεμο. Ενδεχομένως αυτός να είναι ένας λόγος που ο Φάμπας δεν ερμήνευε έργα του Rodrigo σε ρεσιτάλ του¹⁴³ ούτε και τα δίδασκε σε μαθητές του.¹⁴⁴ Όμως πέρα από την μουσικοαισθητική κατάσταση που επικρατούσε

¹³⁹ Bonell, «Classical Repertoire – Advanced», στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students and teachers*, σσ. 125-141.

¹⁴⁰ Ο Silviu Ciulei σημειώνει για το συγκεκριμένο έργο: «Το έργο *Tres piezas españolas* είναι αληθινό παράδειγμα του τι αρέσει στον Rodrigo να συνδυάζει περισσότερο, και αυτό είναι η παραδοσιακή μουσική με τη δυτική έντεχνη μουσική» (Ciulei, *Flamenco guitar techniques in the music of Joaquín Rodrigo*, διδακτορική διατριβή, σ. 30).

¹⁴¹ Ο Scott Tennant παρατηρεί ότι το μυστικό στην τεχνική *alzapua* είναι να κινείται ο αντίχειρας με τέτοια ταχύτητα, ώστε οι νότες να ακούγονται ταυτόχρονα (Tennant, *Pumping Nylon: The classical guitarist's technique handbook*, σ. 43).

¹⁴² Στο ίδιο.

¹⁴³ Κολυδάς, ό.π., σσ. 586-588. Επίσης ο Κολυδάς σημειώνει: «Ο αποκλεισμός των συνθετών αυτών [συγχρόνων του, μεταξύ αυτών που αναφέρει και ο Joaquín Rodrigo] από το ρεπερτόριό του μάλλον οφείλεται στο γεγονός πως τα έργα τους δεν ανταποκρίνονταν στα κριτήρια που είχε θέσει για τη σύστασή του, παρά στο ότι αγνοούσε τη συνθετική τους παραγωγή» (στο ίδιο, σ. 216).

¹⁴⁴ Ο Κολυδάς σημειώνει: «Η τεχνική αρτιότητα και οι ικανότητες στον τομέα της ερμηνείας συνιστούσαν γνωρίσματα που διέκριναν τους μαθητές του Φάμπα από τις πρώτες δημόσιες εμφανίσεις. Όλα τα στοιχεία που είχε συλλέξει ο δάσκαλος σε σχέση με τις τελευταίες εξελίξεις στον τομέα της τεχνικής του οργάνου αφομοιώθηκαν από τους μαθητές και αξιοποιήθηκαν αμέσως στη μουσική πράξη. Από την άλλη, δεν μπορούσαν να λείψουν και οι ιδιομορφίες του ρεπερτορίου που απέβαιναν σε βάρος των κιθαριστών της περιόδου. Η επίμονη προσκόλληση, δηλαδή, σε έργα ρομαντικών συνθετών πάνω στο ισπανικό ιδίωμα» (στο ίδιο, σ. 315).

στην Ελλάδα και στο Εθνικό Ωδείο¹⁴⁵ ειδικότερα, όπου δίδασκε, ο σημαντικότερος λόγος της απουσίας του Joaquín Rodrigo ήταν η μη προτίμησή του από τον Andrés Segovia, του οποίου μαθητές ήταν οι Μηλιαρέσης και Φάμπας.¹⁴⁶ Όπως παρατηρήθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο Andrés Segovia προτιμούσε τους συνθέτες που δημιουργούσαν στο ρομαντικό¹⁴⁷ και μπρεσσιονιστικό ύφος μάλλον, παρά στο νεοκλασικιστικό ύφος του Rodrigo. Το μόνο έργο του που ερμήνευσε ήταν το κοντσέρτο *Fantasia para un gentilhombre*, το οποίο ο συνθέτης του είχε αφιερώσει (1954).

Όπως σημειώνει ο Silviu Ciulei, «ένα σημαντικό στοιχείο για την κατάλληλη ερμηνεία των έργων του Rodrigo είναι η ενδελεχής μελέτη τεχνικών της κιθάρας του flamenco που υιοθετεί στα έργα του».¹⁴⁸ Όμως, ένας από τους στόχους του Segovia ήταν να διαχωρίσει την κλασική κιθάρα από εκείνη του Flamenco,¹⁴⁹ κάτι που εν τέλει κατάφερε.¹⁵⁰ Υπέρ αυτού του διαχωρισμού τάχθηκε αργότερα και ο κορυφαίος Paco de Lucia.¹⁵¹ Προσέτι, κανένας κιθαριστής μέχρι τότε (Bream, Williams), όπως φαίνεται από τα προγράμματά τους, δεν προτιμούσε έργα για σόλο κιθάρα του Rodrigo, ενώ ο Bream είχε ασχοληθεί ήδη με τη μουσική πρωτοπορία.

¹⁴⁵ Ο Κολυδάς σημειώνει: «Αργότερα, ο Φάμπας βρέθηκε για μεγάλο χρονικό διάστημα υπό την εποπτεία του ίδιου του Καλομοίρη, όταν ανέλαβε την διδασκαλία της κιθάρας στο Εθνικό Ωδείο, οι εκδηλώσεις του οποίου, βέβαια, είτε επρόκειτο για τη διδασκαλία των Θεωρητικών, της Μορφολογίας και της Ιστορίας της Μουσικής είτε για τις ποικίλες συναυλίες, μαθητικές επιδείξεις κ.ά. κυριαρχούνταν από το πνεύμα του *Πρωτομάστορα*, και οι οποίες εκδηλώσεις καθιστούσαν το Ωδείο, λίκνο της “Ελληνικής Μουσικής Ιδέας”, όπως ο Καλομοίρης χαρακτήριζε το μουσικό εκπαιδευτήριο που είχε ιδρύσει και διηύθυνε» (στο ίδιο, σ. 332).

¹⁴⁶ Ο Κολυδάς τονίζει: «Ωστόσο ο Φάμπας – όπως και οι περισσότεροι κιθαριστές της γενιάς του – παρέμεινε σταθερός στο ζήτημα του ρεπερτορίου. Δεν επιδόθηκε σε αναζητήσεις γύρω από την πρωτοποριακή μουσική, ασχολούμενος είτε με ατονικά ιδιώματα είτε με μεθόδους οργάνωσης της μουσικής πέρα από το τονικό σύστημα μείζονος-ελάσσονος. Ακολούθησε, δηλαδή, στο ζήτημα αυτό τη στάση του Segovia, για την οποία έγινε λόγος πιο πάνω» (στο ίδιο, σ. 218).

¹⁴⁷ Ο Κολυδάς σημειώνει: «Από την προσκόλληση στην ισπανική μουσική συνάγεται ένα ακόμη στοιχείο που διακρίνει το ρεπερτόριο 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 19^{ου} αιώνα» (στο ίδιο, σσ. 206-207).

¹⁴⁸ Ciulei, ό.π., σ. 1.

¹⁴⁹ Henahan, «Andrés Segovia is dead at 94: His crusade elevated guitar», εφ. *The New York Times/On this Day*, 4.6.1987.

¹⁵⁰ Ο Αντώνης Χατζηνικολάου σημειώνει: «Ο Segovia, όχι μόνο κατάφερε να εμπλουτίσει το ρεπερτόριο της κιθάρας αλλά και να την καθιερώσει στον κόσμο της κλασικής μουσικής, διαχωρίζοντάς την από αυτή του φλαμένκο» (Χατζηνικολάου, «Η προσφορά του Andrés Segovia στην κιθάρα του 20^{ου} αιώνα», *Tar*, 2007, <http://www.tar.gr/content/content.php?id=741>, σ. 1).

¹⁵¹ Ο Paco de Lucia σημειώνει: «[ο κλασικός κιθαριστής] μπορεί να παίζει πολύ όμορφα, αλλά για να παιχθεί το φλαμένκο “εις βάθος” χρειάζεται να γεννηθεί και να ζήσει κανείς στο περιβάλλον, γιατί πρόκειται για μια μουσική που δε μεταφέρεται, εκτός κι αν διδαχθεί σε σχολή. Μπορεί να φθάσει κανείς να παίζει σωστά μιμούμενος άλλον, αλλά αυτό που πάντα θα λείπει θα είναι τα συναισθήματα, οι αυτοσχεδιασμοί που θα πρέπει να γίνουν την κατάλληλη στιγμή, πράγματα που μπορεί να κάνει μόνο ο ισπανός κιθαριστής όταν συνοδεύει το τραγούδι ή τον χορό, πρόκειται για αποχρώσεις, ρυθμούς, παύσεις, παλμούς που τις νιώθει μόνο όποιος μεγάλωσε σ’ αυτό το περιβάλλον κι έχει αποκτήσει ένα είδος έκτης αίσθησης» (Βλαχάκος, «Απ’ τον Paco de Lucia με αγάπη», *Tar* 8, 1984, σσ. 30-32).

Κεφάλαιο 7

Δεκαετία του 1970

7.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο

Η δεκαετία του '70, «περίοδος περάσματος ανάμεσα σ' αυτό που υπήρξε η κιθάρα για 50 χρόνια και το μέλλον της»¹ κατά τον Victor Pellegrini, ξεκινά συνθετικά με το *Κοντσέρτο για κιθάρα και ορχήστρα δωματίου* του Malcolm Arnold για τον Julian Bream. Από εκείνη την χρονιά, επίσης, ξεκινά στην Ιταλία η έκδοση έργων νέας μουσικής για κιθάρα, από την εταιρεία Berben και σε επιμέλεια του Angelo Gilardino.

Το 1971, ο William Walton γράφει για τον Julian Bream το κεφαλαιώδους σημασίας και «άξιο λόγου»,² κατά τον Γεράσιμο Μηλιαρέση, έργο *Five Bagatelles*, γεγονός αξιοσημείωτο και για το ότι το είδος της Bagatelle δεν είχε χρησιμοποιηθεί μέχρι τότε στη σύνθεση για κιθάρα.³ Το Νοέμβριο του ίδιου έτους, ο John Williams παρουσιάζει το *Κοντσέρτο για κιθάρα* του André Previn⁴ και παραλαμβάνει από την δισκογραφική εταιρεία CBS ειδικό βραβείο για τις πωλήσεις ενός εκατομμυρίου δίσκων, «εντυπωσιακό επίτευγμα της εποχής για κλασσικό μουσικό».⁵ Ηχογραφεί από κοινού με την Μαρία Φαραντούρη δίσκο με τραγούδια του Μίκη Θεοδωράκη υπό την ονομασία *Songs of Freedom* (CBS, S 72947), με τον οποίο εκφράζεται η αντίθεση του συνθέτη στο στρατιωτικό καθεστώς που είχε επιβληθεί στην Ελλάδα το 1967. Σε συνεργασία με τον Stanley Mayers ηχογραφεί, επίσης την ίδια χρονιά, τον δίσκο *Changes* (Fly Records, Fly 5), όπου παίζει και ηλεκτρική κιθάρα. Οι εκπρόσωποι της έντεχνης μουσικής θεωρούν πως ο Williams «χάνει τον χρόνο του» και «πουλάει φθηνά το ταλέντο του».⁶

Από το 1972 ξεκινά ένα νέο ρεύμα στην κιθάρα με πρωτεργάτη τον John Williams, ο οποίος ήθελε την επέκταση της κιθάρας σε άλλους μουσικούς χώρους, όπως της Jazz (από το 1969 εμφανίζεται στο Ronnie Scott's Jazz Club του Λονδίνου)⁷ και της Pop. Ο ίδιος, προκειμένου να πειραματιστεί μουσικά,

¹ Ντάκουρη, «Ανταγωνισμός, δημιουργία και πολιτιστική άμυνα: Μια συνομιλία του Victor Pellegrini», *Tar* 10 (1984), σσ. 58-60. Σημειώνεται μάλιστα παρακάτω: «Για παράδειγμα βλέπουμε σήμερα ότι η κιθάρα μπήκε στις ορχήστρες, υπάρχουν πολλές συνθέσεις για κιθάρα και ορχήστρα κ.λ.π.» (στο ίδιο, σσ. 58-60).

² Μηλιαρέσης, «Τρεις παράλληλες συνεντεύξεις», *Tar* 2 (1982), σσ. 27-31.

³ Paek, *Selected twentieth-century bagatelles for piano*, διδακτορική διατριβή, σσ. 1-2.

⁴ Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 159.

⁵ Sliwa, «John Williams: the guitarist», *Ιστοσελίδα του Richard Sliwa στο διαδίκτυο*, <http://plum.cream.org/williams/biog-2.htm>, Internet 2014.

⁶ Στο ίδιο.

⁷ Ο Richard Sliwa σημειώνει: «Οι διασυνδέσεις του Len Williams με την κοινότητα της μουσικής Jazz σήμαιναν ότι ο John Williams είχε επαφές με μουσικούς εκτός του χώρου της κλασσικής μουσικής και το 1969 ήταν ο πρώτος κλασσικός μουσικός που εμφανίζεται στο Ronnie Scott's Jazz Club του Λονδίνου. Οι εμφανίσεις του κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού συνεχίστηκαν μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70, και μία από τις συναυλίες του, το 1971, ηχογραφήθηκε για την τηλεόραση» (στο ίδιο).

δημιούργησε ένα σχήμα με το όνομα «Sky»,⁸ «που έφερε την κιθάρα σε επαφή με ένα ευρύτερο ακροατήριο».⁹ Τα πρώτα δύο άλμπουμ από τα έξι, μάλιστα, σημείωσαν τεράστια επιτυχία, το πρώτο (SKY (1979), Ariola-ARLH 5022) εισήχθη ως έκτο στους δέκα, υψηλότερης προτίμησης δίσκους (Top Ten) της Μεγάλης Βρετανίας και το δεύτερο (διπλό) (SKY 2 (1980), Ariola- AD SKY2) έγινε πλατινένιο.¹⁰

Με αυτή την κίνηση δημιουργήθηκε ρήγμα μεταξύ των «προσκολλημένων επίμονα στο παρελθόν»¹¹ παλαιών κιθαριστών της δεκαετίας του '50 (όπως οι Oscar Ghiglia, Alirio Díaz, Abel Carlevaro) που είχαν σημείο αναφοράς τον Andrés Segovia¹² και της «μεταρρυθμιστικής»¹³ νέας γενιάς, με κυριότερο εκπρόσωπο τον John Williams. Μάλιστα ο John Williams διατυπώνει για τον εαυτό του και τον Segovia την εξής άποψη: «Όσο περνούσε ο χρόνος η ερμηνευτική μου στάση γινόταν πιο ευθεία και γραμμική, ενώ ο Segovia πλαισιώνει τις ερμηνείες του με όμορφους ήχους από την Hauser του, κάτι το οποίο δεν ταιριάζει στην προσωπικότητά μου ούτε στις μουσικές μου επιλογές, σε σόλο ή μουσική δωματίου».¹⁴ Μαζί με τον Julian Bream, ο John Williams ηχογραφεί το δίσκο *Together*, ο οποίος κυκλοφορεί από τη δισκογραφική εταιρεία RCA (SB 6862).

Το 1973 ξεκινά περιοδεία με τους Inti Illimani σε ένδειξη διαμαρτυρίας προς το στρατιωτικό καθεστώς της Χιλής.¹⁵ Την ίδια χρονιά ηχογραφεί το δίσκο *The Height Below* (Cube Records, 853005) μαζί με τον George Martin των Beatles και το μουσικό αποτέλεσμα είναι «μια μίξη όλων των στυλ, από την κλασική, διαμέσου της Jazz, στην Pop και με υπόγειες ανατολικές επιρροές».¹⁶ Ο Andrés Segovia κατακρίνει αυτή την πορεία του Williams σε μεταγενέστερη συνέντευξή του, επισημαίνοντας ότι «στράφηκε σε μουσικές πολύ επίπεδες και μόνο επίκαιρες».¹⁷ Το 1974 ο Lennox Berkeley, ο οποίος, κατά τον Gilardino, ανήκει στους συνθέτες που «ισορρόπησαν τις υποδείξεις της φόρμας που μας κληροδότησαν οι κλασικοί με τα χαρακτηριστικά ενός ύφους (γλώσσα) διαλογιστικού, πιο προσωπικού και πιο υψηλού»,¹⁸ γράφει, πάλι για τον Julian Bream, το *Κοντσέρτο για κιθάρα*, έργο 88, και ο Hans Werner Henze το έργο *Royal Winter Music*. Ο Bream με τον Williams ηχογραφούν το *Together again* (RCA Red Seal, ARL1 0456).

⁸ Wade, ό.π., σ. 166. Ο Richard Sliwa σημειώνει τα ακόλουθα σε σχέση με το πρώτο άλμπουμ των Sky: «Τον Μάιο του 1979, οι Sky εισήχθησαν στην βρετανική αγορά με το σλόγκαν: Πέντε από τους πιο αξιολογημένους μουσικούς της γης είναι στους Sky. Ένα σύνολο ανθρώπων ταλαντούχων δεν μπορεί να έχει ένα πιο γήινο όνομα. Sky. Η Μπάντα. Το άλμπουμ. Αναζητήστε το» (Sliwa, ό.π., Internet 2015).

⁹ Alberge, «John Williams says guitar maestro Andrés Segovia bullied students and stifled their creativity», εφ. *The Guardian*, 14.10.2012.

¹⁰ Sliwa, ό.π., Internet 2014.

¹¹ Μαυρουδής, *Ηχολογήματα*, σ. 212.

¹² Ο John Williams σημειώνει ότι «ο Segovia ωθούσε τους μαθητές του να αντιγράψουν κάθε διακύμανσή του υπονομεύοντας κάθε προσωπική αίσθηση του έργου» (Alberge, ό.π., 14.10.2012).

¹³ Ντάκουρη, «Συνέντευξη του Angelo Gilardino», *Tar* 11 (1985), σσ. 28-31.

¹⁴ Prichard-Levy, «John Williams Interview», διαδικτυακό περιοδικό *The Twang Box Dynasty*, <http://www.guitarteacher.com.au/johnwilliams.htm>, σ. 1.

¹⁵ Sliwa, ό.π., Internet 2014.

¹⁶ Στο ίδιο.

¹⁷ Αγραφιώτη, «Andrés Segovia: Μην τους ακούτε τους κιθαρίστες», *Μουσική* 59 (1982), σ. 12.

¹⁸ Gilardino, «Χαρακτηριστικά της κιθαριστικής μουσικής στον 20^ο αιώνα», *Tar* 1 (1982), σσ. 25-28.

Τον Οκτώβριο του 1975, ο John Williams θα αφιερώσει το μισό σχεδόν ρεσιτάλ του στο Wigmore Hall του Λονδίνου στη μουσική του Agustín Mangoré Barrios, ο οποίος είχε αγνοηθεί μετά τον θάνατό του από τον κόσμο της κιθάρας.¹⁹ Σύμφωνα με τον Williams, η άγνοια αυτή οφειλόταν στον Andrés Segovia, ο οποίος αποστρεφόταν την νοτιοαμερικάνικη μουσική, «ιδίως αυτή με τις έντονες εθνικές ρίζες».²⁰ Ο ίδιος σε συνέντευξή του σημειώνει τους λόγους σημαντικότητας του Barrios. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ήταν ο πρώτος κιθαριστής που ηχογράφησε δίσκο και ο πρώτος που ερμήνευε ολόκληρες σουίτες του Bach, όπως επίσης ότι πέρα από βιρτουόζος κιθαριστής ήταν και πολυγραφοτάτος συνθέτης.²¹ Για τον Williams «από τους κιθαριστές-συνθέτες, ο Barrios αποτελεί τη μεγαλύτερη φυσιογνωμία».²² Από τότε, και όπως σημειώνει ο Graham Wade, ο Barrios έγινε το επίκεντρο για πολλούς κιθαριστές σε ρεσιτάλ τους μέχρι σήμερα.²³ Στην πορεία ο Williams ηχογραφεί δίσκο με τις *Τέσσερις σουίτες για λαούτο του Bach* υπό τον τίτλο *Complete Lute Music* (CBS, CBS 79203).

Από την άλλη πλευρά του Ατλαντικού, ο Βενεζουελάνος κιθαριστής και συνθέτης Antonio Lauro εκδίδει επίσης το 1975 το δεξιτεχνικό έργο του *Sonata*. Το 1976 ο Carlos Barbosa-Lima παρουσιάζει το έργο του Αργεντίνου συνθέτη Alberto Ginastera, *Sonata*, op. 47,²⁴ που θα χαρακτηριστεί «δεξιτεχνικό αριστούργημα».²⁵ Ήταν η περίοδος που ο Barbosa-Lima διατελούσε καθηγητής κιθάρας στο Carnegie Mellon University (1974-1978), η φήμη του ως κορυφαίου κιθαριστή εξαπλωνόταν και διάφοροι συνθέτες αφιέρωναν έργα τους σε αυτόν.²⁶

Η βιογραφική ταινία για τον Julian Bream *A life in the country* προβάλλεται από το BBC το 1976.²⁷ Κατά τον Victor Pellegrini²⁸ πρόκειται για κίνηση κεφαλαιώδους σημασίας όσον αφορά τη διάδοση της κιθάρας. Ακολουθεί η βράβευση του Bream με το χρυσό μετάλλιο «Villa-Lobos».²⁹ Την επόμενη χρονιά, ο Antonio Lauro εκδίδει το δεξιτεχνικό³⁰ του έργο *Seis por Derecho* και ο John

¹⁹ Wade, ό.π., σ. 164.

²⁰ Alberge, ό.π., 14.10.2012.

²¹ Aponte, «John Williams interpreta a Agustín Pio Barrios en vivo en programma Televisivo», Youtube, Διαδικτυακός τόπος αποθήκευσης, αναζήτησης και αναπαραγωγής ψηφιακών ταινιών, <https://www.youtube.com/watch?v=Lxb5Hk-Pbu0>, Internet 2014.

²² Davis, «John Williams», *Guitar Player* (30.9.2005), <http://www.guitarplayer.com/artists/1013/john-williams/19162>, σ. 1.

²³ Wade, ό.π., σ. 164.

²⁴ Ο ίδιος ο συνθέτης στον πρόλογο του έργου του σημειώνει ότι «όταν οι κριτικοί, στην προεμίρα του έργου, το δέχονται ως ένα από τα πιο σημαντικά που έχουν γραφτεί για κιθάρα, για την δομή και για την μοντέρνα υφή και την ευφάνταστη διαχείριση των ηχοχρωμάτων, σκέφτηκα ότι δεν περίμενα μάταια για δεκαετίες προκειμένου να κάνω την κίνηση αυτή» (στο ίδιο, σ. 162).

²⁵ Στο ίδιο.

²⁶ Αμερικανικό Ίδρυμα Κιθάρας (Guitar Foundation of America), *Ιστοσελίδα του ιδρύματος στο διαδίκτυο*, <http://www.guitarfoundation.org/?page=HoFBarbosaLima>, Internet 2015.

²⁷ Jeffries, «Julian Bream: I'm better musician now than when I was 70», εφ. *The Guardian*, 13.9.2013.

²⁸ Ντάκουρη, «Ανταγωνισμός, δημιουργία και πολιτιστική άμυνα: μια συνομιλία του Victor Pellegrini», *Tar 10* (1984), σσ. 58-60.

²⁹ Nagel, «Julian Bream», από την εγκυκλοπαίδεια *Contemporary Musicians*, *Ιστοσελίδα εγκυκλοπαίδειας στο διαδίκτυο*, http://www.encyclopedia.com/topic/Julian_Bream.aspx, Internet 2015.

³⁰ Wade, ό.π., σ. 169.

Williams ηχογραφεί το δίσκο *John Williams plays Barrios*³¹ (CBS Masterworks, M 35145), για τον οποίο ο David Russell αναφέρει χαρακτηριστικά: «όταν ο J. Williams ηχογράφησε Barrios, άρχισαν όλοι να ανακαλύπτουν τον Barrios».³² Ένα ακόμα σημαντικό γεγονός λαμβάνει χώρα στο ευρωπαϊκό κιθαριστικό γίγνεσθαι. Ο Ιταλός Oscar Ghiglia αναλαμβάνει την έδρα διδασκαλίας της κιθάρας στην Ακαδημία της Σιένα, λίγα χρόνια μετά την αποχώρηση του προκατόχου του Alirio Díaz. Μαζί με τον Ghiglia ο Ruggero Chiesa αναλαμβάνει την διδασκαλία διαφόρων μορφών ταμπούλατούρας, «διευρύνοντας έτσι τη μόρφωση των κιθαριστών».³³

Το 1978 ο John Williams ηχογραφεί για την ταινία *The Deer Hunter* του Michael Cimino, η οποία βραβεύτηκε με πέντε Oscar το 1979,³⁴ το κομμάτι του Stanley Mayers *Cavatina*. Ως ξεχωριστό single η *Cavatina* βρέθηκε στη δέκατη τρίτη θέση των βρετανικών επιτυχιών (UK pop charts).³⁵ Στο σημείο αυτό ο Williams, τονίζοντας την αισθητική απόσταση που τον χωρίζει από τον Segovia, μαρτυρεί πως είχε ερμηνεύσει το συγκεκριμένο κομμάτι στον Ισπανό δάσκαλό του σε επίσκεψή του στο Λονδίνο το 1977 και ότι εκείνος, ενώ το ίδιο το κομμάτι του άρεσε, δεν ενέκρινε το μη κλασσικό υπόβαθρο του συνθέτη.³⁶ Την ίδια χρονιά (1978) το BBC προβάλλει τέσσερα σεμιναριακά μαθήματα του Julian Bream. Την επόμενη χρονιά (1979), η RCA απονέμει τον Julian Bream πλατινένιο δίσκο για πωλήσεις μισού εκατομμυρίου αντιτύπων μόνο στη Μεγάλη Βρετανία.³⁷

Την δεκαετία του '70 κυκλοφόρησαν πολλά περιοδικά για την κιθάρα, όπως το *Soundboard* (1974), το «αξιοσημείωτο»,³⁸ κατά τον X. Εκμεκτσόγλου, *Il Fronimo*, το *Gitarre und Laute* (1979), περιοδικά τα οποία συνέβαλαν στη συνειδητοποίηση της ιστορίας της κιθάρας και του γεγονότος ότι «η τετράχορδη κιθάρα, η βιχουέλα, η μπαρόκ κιθάρα, η ρομαντική κιθάρα ήταν ξεχωριστά όργανα. Έτσι η, μετά τον Torres, κιθάρα δεν μπορούσε να αποτελεί το όχημα για ερμηνεία έργων από κάθε εποχή».³⁹ Αυτή η εκδοτική δραστηριότητα οδήγησε σε «καλά μελετημένες εκδόσεις

³¹ Ο Νότης Μαυρουδής σημειώνει: «Η επιλογή του Williams προτείνει τέλος πέντε κομμάτια όπου είναι ολοφάνερη η επιρροή του λατινοαμερικάνικου φολκλόρ κι όπου ο Μπάρριος εκφράζεται με ευτυχή έμπνευση. Ο δίσκος που απευθύνεται ιδιαίτερα σε κείνο το κιθαριστικό κοινό που δεν είναι πολύ ειδικό, θα γίνει δίχως άλλο αποδεκτός, αλλά δεν νομίζουμε ότι αυτό το υλικό μπορεί να προσθέσει κάτι το πραγματικά σημαντικό στην πρωτότυπη κιθαριστική φιλολογία που γεννήθηκε στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας» (Μαυρουδής, «Ο Barrios και εμείς», *Tar* 3, 1983, σσ. 34-35).

³² Μαυρουδής, «David Russell», *Tar* 1 (1982), σσ. 32-34.

³³ Καλογριάδου, «Η κιθάρα στη μουσική Ακαδημία της Σιένα», *Tar* 5 (1983), σσ. 28-30.

³⁴ Abramovich, «Deer Hunter director's first Interview in 13 years, Michael Cimino touts Clint Eastwood for President, blasts rumors he's becoming a woman», εφ. *The Hollywood Reporter*, 19.2.2015.

³⁵ Sliwa, ό.π., Internet 2014.

³⁶ Alberge, ό.π., 14.10.2012.

³⁷ Varfolomeev, *Julian Bream, Ιστοσελίδα του Igor Varfolomeev στο διαδίκτυο*, http://www.lute.ru/guitar/bream_eng.htm, Internet 2015· πρβλ. επίσης, Αμερικανικό Ίδρυμα Κιθάρας (Guitar Foundation of America), *Ιστοσελίδα του ιδρύματος στο διαδίκτυο*, <http://www.guitarfoundation.org/?HoFBream>, Internet 2015.

³⁸ Εκμεκτσόγλου, *Ιστορία της κιθάρας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, σ. 266.

³⁹ Wade, ό.π., σ. 167.

κάθε είδους συνθετών, από τον 16^ο αιώνα έως και τις αρχές του 19^{ου}, συμπεριλαμβανομένων και μεταγραφών έργων του J. S. Bach».⁴⁰

7.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα

Κατά την δεκαετία του '70, λαμβάνουν χώραν δύο εξαιρετικής σημασίας για το κράτος γεγονότα, η πτώση της δικτατορίας των συνταγματαρχών⁴¹ και η είσοδος της Ελλάδας ως κράτους-μέλους στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα. Στον χώρο της κιθάρας στην Ελλάδα, η πιο σημαντική κιθαριστική πράξη που συντελέστηκε αυτή την δεκαετία και υπό τις προαναφερθείσες πολιτικές εξελίξεις ήταν, κατά τον Μαυρουδή, η «δημιουργία κοινού»,⁴² ως αποτέλεσμα όλων των καλλιτεχνικών και εκπαιδευτικών ενεργειών των Φάμπα και Μηλιαρέση αλλά και του νεότερου Κώστα Κοτσιώλη. Οι αρχές τις δεκαετίας του '70 βρίσκουν το Εθνικό Ωδείο «σε πλεονεκτική θέση»⁴³ και αυτό γιατί, όπως σημειώνει ο Αναστάσιος Κολυδάς, «η έγκαιρη προετοιμασία κιθαριστών διεθνούς βεληνεκούς [...], προσέφερε στελέχη, που την κατάλληλη στιγμή είχαν την δυνατότητα να προσφέρουν πολύτιμες υπηρεσίες. Ο αριθμός και το επίπεδο των καθηγητών που διέθετε το ωδείο στα μέσα της δεκαετίας του 1960, το ανέδειξαν ως το κορυφαίο μουσικό ίδρυμα στην Ελλάδα για την καλλιέργεια της κιθάρας».⁴⁴

Η συγκεκριμένη δεκαετία ξεκινά με μια επιτυχία της Ειρήνης Κώνστα, η οποία βραβεύεται με το Β' Βραβείο στον 5^ο Διεθνή Διαγωνισμό της Ακαδημίας Κλασσικής Κιθάρας του Μιλάνου (στην κατηγορία από 14 έως 18 ετών), και του Γιάννη Μανωλιδάκη με το Β' Βραβείο στην κατηγορία «extra» του ίδιου διαγωνισμού.⁴⁵ Την ίδια χρονιά (1970) ο Φάμπας εγκρίνεται ως τακτικό μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών.⁴⁶ Το 1971 βραβεύονται στον ίδιο διαγωνισμό (Ακαδημία Κλασσικής Κιθάρας του Μιλάνου) η Ελευθερία Κοτζιά και η Έλενα Ασπρούδη, ενώ ο Φάμπας συμπράττει με τους μαθητές του Παύλο και Δημήτρη Κάβουρα στην αίθουσα Wigmore Hall του Λονδίνου.⁴⁷ Επίσης συμμετέχει ως διδάσκων στο Διεθνές Φεστιβάλ Κιθάρας της πόλης Beverwijk της Ολλανδίας και

⁴⁰ Στο ίδιο.

⁴¹ Οι Βερέμης και Κολιόπουλος σημειώνουν: «Η πτώση της δικτατορίας και η κυβέρνηση εθνικής ενότητας υπό τον Κ. Καραμανλή βρήκαν τη χώρα σε δεινή κατάσταση, και όχι μόνο στο οικονομικό μέτωπο. Η συνταγή για την ανάκαμψη και τη σταθεροποίηση θα αναζητηθεί στο παρελθόν, από τον ίδιο τον Καραμανλή. Το κράτος θα γίνει και πάλι ατμομηχανή της οικονομίας, ώστε το εθνικό εισόδημα να αυξηθεί κατά 37% ανάμεσα στο 1976 και το 1980. Η ανεργία κυμάνθηκε σε χαμηλά επίπεδα, αλλά ο πληθωρισμός, παρά την πτώση του το 1975, εκτινάχθηκε και πάλι στο 24,9%, το 1980» (Βερέμης/Κολιόπουλος, *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια: από το 1821 μέχρι σήμερα*, σ. 457).

⁴² Μαυρουδής, *Ηχολογήματα*, σ. 375.

⁴³ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 147.

⁴⁴ Στο ίδιο.

⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 148.

⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 153.

⁴⁷ Στο πρώτο μέρος, ο Φάμπας με τους μαθητές του ερμήνευσαν τα εξής: F. Sor, *Divertissement*, op. 34, «Premier», G. F. Händel, *Chaconne σε Σολ μείζονα*, M. Castelnuovo-Tedesco, *Fuga elegiaca*, op. R210a, Δ. Φάμπας, *Φαντασία*, M. Giuliani, *Variationi concertanti*, op. 130 (στο ίδιο, σ. 151).

δίδει ρεσιτάλ στην αίθουσα Concertgebouw του Άμστερνταμ (3 Ιουνίου 1971). Το φθινόπωρο του ίδιου έτους περιοδεύει σε Καναδά και Ηνωμένες Πολιτείες.

Ο μαθητής του Φάμπα, Βαγγέλης Μπουντούνης ερμηνεύει το *Κοντσέρτο σε Ρε μείζονα* (op. 99) του Mario Castelnuovo-Tedesco με την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών (10 Μαΐου 1971).⁴⁸ Γεγονότα σαν αυτό συμβάλλουν στην καθιέρωση της κιθάρας στη μουσική ζωή της χώρας, δεδομένου ότι η Κρατική Ορχήστρα αποτέλεσε «σταθερή θεσμική βάση μουσικής ανάπτυξης».⁴⁹ Από την πλευρά διεθνών εμφανίσεων εκείνο το έτος, ο Μηλιαρέσης, καθηγητής του Ελληνικού Ωδείου (1950-1977),⁵⁰ δίδει δύο ρεσιτάλ στην Αγγλία, στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης και στην εκκλησία Saint John Smith.⁵¹

Το 1972 συντελείται το πρώτο εκπαιδευτικό επίτευγμα της τάξης του Χαράλαμπου Εκμεκτσόγλου: αποφοιτά από την τάξη του, στο Ελληνικό Ωδείο, ο Κωνσταντίνος Κοτσιώλης⁵² με δίπλωμα συνοδευόμενο από Α΄ βραβείο και χρηματικό έπαθλο.⁵³ Ο προαναφερθείς, δεκαπεντάχρονος τότε κιθαριστής, παρουσιάζει σε πρώτη πανελλήνια εκτέλεση με την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών το *Concierto de Aranjuez* του Joaquín Rodrigo (5 Νοεμβρίου 1972).⁵⁴ Από το 1970 έως και το 1973 ο Κώστας Κοτσιώλης, παράλληλα με τις σπουδές του στην τάξη του Χ. Εκμεκτσόγλου, μαθητεύει⁵⁵ δίπλα στους Andrés Segovia, José Tomás (εξάιρετο απόγονο του Segovia, ο οποίος εξελίχθηκε σε πολύ καλό δάσκαλο χωρίς όμως να αναπτύξει σολιστική δραστηριότητα)⁵⁶ και Alirio Díaz. Το 1972 ο Κοτσιώλης κατακτά το Β΄ Βραβείο στο Διεθνή Διαγωνισμό Κιθάρας «Francisco Tárrega» στο Benicassim της Ισπανίας⁵⁷ και το 1973 κατακτά το Β΄ Βραβείο στο Διεθνή Διαγωνισμό Κιθάρας «Michele Pittaluga» στην Alessandria της Ιταλίας. Πρώτο βραβείο δεν δόθηκε.⁵⁸ Την επόμενη χρονιά συμμετέχει στον ίδιο διαγωνισμό, όπου κερδίζει πάλι το Β΄ Βραβείο⁵⁹ και δίδει ρεσιτάλ στο BBC.^{60/61}

⁴⁸ Καλογερόπουλος, *Κρατική Ορχήστρα Αθηνών: Προϊστορία και Ιστορία*, σ. 189.

⁴⁹ Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, σ. 196.

⁵⁰ Μηλιαρέσης, *Ηχοι και απόηχοι*, σ. 216.

⁵¹ Στο ίδιο, σ. 193.

⁵² Ο Κολυδάς σημειώνει: «Αξιοσημείωτη εξαίρεση, τόσο για το μέγεθος του ταλέντου όσο και για την διαφορετική προέλευση, είναι αυτή του Κώστα Κοτσιώλη, που ξεκίνησε στην τάξη του Χαράλαμπου Εκμεκτσόγλου, στο Ελληνικό Ωδείο το 1963 και αποφοίτησε το 1972» (Κολυδάς, *ό.π.*, σ. 147).

⁵³ Ανυπόγραφο, εφ. *Μακεδονία*, Θεσσαλονίκη, 12.12.1995.

⁵⁴ Καλογερόπουλος, *ό.π.*, σ. 189.

⁵⁵ Μαυρουδής, «Κώστας Κοτσιώλης», *Tar* 9 (1986), σσ. 52-55.

⁵⁶ Μαυρουδής, «Συνέντευξη του Gabriel Estarellas», *Tar* 6 (1984), σσ. 40-44.

⁵⁷ Ενημερωτικό φυλλάδιο διεθνούς διαγωνισμού κιθάρας *XLII Certamen de Guitarra Francisco Tárrega, Benicassim*, σ. 30.

⁵⁸ Διεθνής διαγωνισμός Κιθάρας Michele Pittaluga, *Ιστοσελίδα Διαγωνισμού στο διαδίκτυο*, <http://www.pittaluga.org/guitar-winners.asp>, Internet 2014.

⁵⁹ Πρώτο βραβείο δόθηκε στην Grice Cheril Lesley από την Μεγάλη Βρετανία (στο ίδιο).

⁶⁰ Μαυρουδής, «Κώστας Κοτσιώλης», *Tar* 9 (1986), σσ. 52-55.

⁶¹ Στο συγκεκριμένο ρεσιτάλ ο Κώστας Κοτσιώλης ερμήνευσε τα εξής: J. Dowland, *Lagrimae Pavan*, J. S. Bach, *Andante-Allegro* από την *Σονάτα αρ. 2*, E. Granados, *Ισπανικός χορός αρ. 10*, A. Tansman, *Mazurka*, N. Paganini, *Καπρίτσιο αρ. 24* («Selftaughtgirl»), «Costas Cotsiolis: live concert playing Dowland, Bach, Granados, Tansman & Paganini», Youtube, *Διαδικτυακός τόπος αποθήκευσης*,

Το 1974, από πλευράς συμμετοχών σε διεθνείς διοργανώσεις, ο Φάμπας διατελεί μέλος κριτικής επιτροπής στον 4^ο Διεθνή Διαγωνισμό Βελιγραδίου και το 1975 συμμετέχει στο 2^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κιθάρας του Esztergom της Ουγγαρίας, όπου δίδει διάλεξη με θέμα «Η κιθάρα και η μουσική της από την Αρχαία Ελλάδα έως σήμερα».⁶² Το ίδιο έτος ξεκινά τη συνθετική του πορεία ο Κυριάκος Τζωρτζινάκης, μαθητής του προαναφερθέντος, αφήνοντας έργο το οποίο αποδείχτηκε στην πορεία πλουσιότατο σε όγκο και ποιότητα.⁶³

Το 1976 το ντούο Ασημακόπουλου – Ζώη παρουσιάζει με την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών το *Κοντσέρτο για δύο κιθάρες*, έργο 201, του Mario Castelnuovo-Tedesco (26 Ιανουαρίου 1976).⁶⁴ Την ίδια χρονιά ιδρύεται τμήμα κιθάρας⁶⁵ στο Ωδείο Αθηνών με υπεύθυνο καθηγητή τον Κώστα Κοτσιώλη, ο οποίος και πραγματοποιεί πανελλήνιο φεστιβάλ κιθάρας στη Θεσσαλονίκη.⁶⁶ Στο φεστιβάλ δίδαξε ο ίδιος ο διοργανωτής.⁶⁷

Το 1977 ο Φάμπας περιοδεύει σε χώρες του πρώην «ανατολικού μπλόκ», όπως η Γιουγκοσλαβία και η Σοβιετική Ένωση. Την ίδια χρονιά εμφανίζεται ως σολίστ με την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών⁶⁸ (6 & 7 Μαρτίου 1977) και με ατομικό ρεσιτάλ (12 Μαρτίου 1977) στην Αθήνα ο Βραζιλιάνος κιθαριστής Laurindo Almeida. Από το 1973 μέχρι και το 1977 ο Φάμπας εμφανίστηκε σε πολλές πόλεις της ελληνικής επαρχίας, όπως η Ρόδος, η Χίος, η Κομοτηνή, η Δράμα, η Αλεξανδρούπολη, η Ξάνθη, οι Σέρρες, με επιχορήγηση του Υπουργείου Πολιτισμού το οποίο στήριζε κατ' αυτό τον τρόπο «την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στην περιφέρεια».⁶⁹ Την ίδια χρονιά (1977), ο Κώστας Κοτσιώλης, ξεκινώντας την πορεία του ως ρυθμιστής των εξελίξεων στον χώρο της κλασικής κιθάρας στην Ελλάδα, διοργανώνει στο Βόλο το «Πανελλήνιο Σεμινάριο Κιθάρας»,⁷⁰ στο οποίο συμμετέχουν κιθαριστές «από την Ξάνθη ως την Κύπρο και την Κρήτη».⁷¹ Επιπλέον συμμετέχει ξανά στο φεστιβάλ κιθάρας του Esztergom, συμμετοχή η οποία χαρακτηρίζεται από τον ίδιο ως το «μεγάλο ξεκίνημα»^{72/73} της καριέρας του.

αναζήτησης και αναπαραγωγής ψηφιακών ταινιών, <http://www.youtube.com/watch?v=yI4bbxHicPQ>, Internet 2014).

⁶² Κολυδάς, ό.π., σσ. 153-154.

⁶³ Κοτρωνάκης, «Το προσωπικό αρχείο του Κυριάκου Τζωρτζινάκη», *Tar* (2009), <http://www.tar.gr/content/content/print.php?id=2751>, σσ. 1-2.

⁶⁴ Καλογερόπουλος, ό.π., σ. 189.

⁶⁵ Εφ. *Μακεδονία*, ό.π., 12.12.1995.

⁶⁶ Κώστας Κοτσιώλης, προφορική μαρτυρία, 27.6.2014.

⁶⁷ Στο ίδιο.

⁶⁸ Καλογερόπουλος, ό.π., σ. 122.

⁶⁹ Κολυδάς, ό.π., σ. 159.

⁷⁰ Εφ. *Θεσσαλία*, Βόλος, 19.7.2016.

⁷¹ Κοτσιώλης, «Το διεθνές φεστιβάλ κλασικής κιθάρας του Βόλου», *Tar 1* (1982), σσ. 38-39.

⁷² Ο Κώστας Κοτσιώλης σημειώνει: «το μεγάλο ξεκίνημα το έκανα από το φεστιβάλ της Ουγγαρίας το 1977. Πιο πριν βέβαια, έδωσα μερικά ρεσιτάλ στο εξωτερικό, πάντοτε όμως εκείνη η μεγάλη ώθηση που έγινε, πραγματοποιήθηκε από εκείνο το φεστιβάλ» (Μαυρουδής, «Κώστας Κοτσιώλης», *Tar 9*, 1986, σσ. 52-55).

⁷³ Ο Κώστας Κοτσιώλης ύστερα από το ρεσιτάλ του στο Esztergom δέχθηκε 27 προσκλήσεις για μελλοντικά φεστιβάλ (Κώστας Κοτσιώλης, προφορική μαρτυρία, 27.6.2014· πρβλ. επίσης, Εφ. *Θεσσαλία*, Βόλος, 19.7.2016).

Η πολυποίκιλη δραστηριότητα του νέου κιθαριστή συνεχίζεται το επόμενο έτος. Έτσι, ο Κοτσιώλης παρουσιάζει με την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών⁷⁴ σε πρώτη πανελλήνια εκτέλεση το *1^ο Κοντσέρτο για κιθάρα*, έργο 30, του Mauro Giuliani. Επίσης δημιουργεί και διευθύνει, σε συνεργασία με τον σύλλογο «Φιλότεχνοι του Βόλου»⁷⁵ και την πρόεδρό του, Έρση Σαράτση, το Διεθνές Φεστιβάλ Κιθάρας Βόλου,⁷⁶ το οποίο συμπίπτει ιστορικά με την έναρξη των συνομιλιών για την ένταξη⁷⁷ της Ελλάδας στην ΕΟΚ, «γεγονός που επηρέασε περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο την ελληνική μεταπολεμική οικονομία και κοινωνία. Η προσχώρηση απελευθέρωσε το εξωτερικό εμπόριο και επέτεινε τις ανταγωνιστικές πιέσεις στην ελληνική οικονομία».⁷⁸ Συγγράφει επίσης τη σημαντική για τη βιβλιογραφία της ελληνικής κιθάρας μέθοδο *Η τεχνική της κιθάρας*.⁷⁹

Το 1979 ο Δημήτρης Φάμπας συμμετέχει στο 4^ο Φεστιβάλ του Esztergom μαζί με τους Βαγγέλη Μπουντούνη και Κώστα Κοτσιώλη. Η κιθαριστική ορχήστρα του Φεστιβάλ ερμηνεύει στην καταληκτική συναυλία τις συνθέσεις του Φάμπα, *Grand Ballos* και *Layarni* που γράφτηκαν για το φεστιβάλ.⁸⁰ Ο Κοτσιώλης συμμετέχει επίσης ως σολίστ στο διεθνές φεστιβάλ κιθάρας «J. K. Mertz».⁸¹ Την ίδια χρονιά σημειώνεται ο μεγαλύτερος αριθμός μαθητικών συναυλιών του Φάμπα σε αίθουσες των Αθηνών (εννέα) και σε επαρχιακές πόλεις, όπως η Καλαμάτα, η Λιβαδειά, η Κόρινθος κ.ά.⁸² Επιπλέον, οι συμμετοχές των Ελλήνων κιθαριστών ως σολίστ με την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών συνεχίζονται με τον Ευάγγελο Μπουντούνη να παρουσιάζει σε πρώτη πανελλήνια εκτέλεση το κοντσέρτο του Joaquín Rodrigo *Fantasia para un gentilhombre* (29 Ιανουαρίου 1979).⁸³

Η αναγνώριση της έως τότε δραστηριότητας του νεαρού κιθαριστή Κώστα Κοτσιώλη έρχεται στο τέλος της δημιουργικής του δεκαετίας του '70 με την βράβευσή του από την Ακαδημία Αθηνών με το βραβείο Σπύρου Μοτσενίγου, το οποίο δίδεται σε «διαπρέποντα Έλληνα μουσικό εκτελεστή, συνθέτη, διευθυντή

⁷⁴ Καλογερόπουλος, ό.π., σ. 189.

⁷⁵ Υπουργείο Παιδείας, Δια βίου Μάθησης και Θρησκευμάτων, *Ιστοσελίδα του Υπουργείου στο διαδίκτυο*, [http://local.e-\(history.gr/pages/viewpage.action?pageId=18318323\)](http://local.e-(history.gr/pages/viewpage.action?pageId=18318323)), Internet 2014.

⁷⁶ Διεθνές Φεστιβάλ Κιθάρας Βόλου, *Ιστοσελίδα του Φεστιβάλ στο διαδίκτυο*, <http://www.volosinternationalguitarfestival.com/>, Internet 2015.

⁷⁷ Οι Βερέμης και Κολιόπουλος σημειώνουν: «Το μεγάλο επίτευγμα του Καραμανλή υπήρξε η είσοδος της χώρας στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα. Η Ελλάδα κατέθεσε την αίτηση υποψηφιότητάς της στις 12 Ιουνίου 1975, και, παρά τις επιφυλάξεις της Ευρωπαϊκής Επιτροπής, το Συμβούλιο των Υπουργών αποφάσισε να αρχίσουν οι διαπραγματεύσεις στις 27 Ιουλίου 1976. Την 26^η Δεκεμβρίου 1978 ανακοινώθηκε η απόφαση της κοινότητας να γίνει η Ελλάδα δεκτή ως δέκατο μέλος της. Η συνθήκη εισόδου υπογράφηκε πανηγυρικά στις 28 Μαΐου 1979 στην Αθήνα, και κυρώθηκε στη Βουλή στις 28 Ιουνίου 1979 με αποχώρηση του ΠΑΣΟΚ και του ΚΚΕ από την αίθουσα. Η συνθήκη τέθηκε σε ισχύ την 1^η Ιανουαρίου 1981» (Βερέμης/Κολιόπουλος, ό.π., σ. 458).

⁷⁸ Στο ίδιο.

⁷⁹ Μαυρουδής, «Κώστας Κοτσιώλης», *Tar* 9 (1986), σσ. 52-55. Ο μεταγενέστερος τίτλος, ο οποίος θα χρησιμοποιηθεί στο παρόν σύγγραμμα, είναι *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος & τεχνική*.

⁸⁰ Κολυδάς, ό.π., σ. 155.

⁸¹ Διεθνές Φεστιβάλ Κιθάρας J. K. Mertz, *Ιστοσελίδα του Φεστιβάλ στο διαδίκτυο*, <http://www.jkmertz.com/index.php?history>, Internet 2014.

⁸² Κολυδάς, ό.π., σ. 162.

⁸³ Καλογερόπουλος, ό.π., σ. 189.

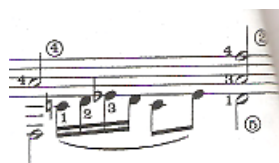
ορχήστρας ή μουσικολόγο». ⁸⁴ Μπορεί κάλλιστα να ειπωθεί πως η κλασσική κιθάρα στην Ελλάδα απολαμβάνει πλέον ευρύτερης αναγνώρισης και μάλιστα από τον ακαδημαϊκό κόσμο της χώρας.

7.3. Έργα

7.3.1 Τεχνική αριστερού χεριού

7.3.1.1 Χρήση συζεύξεων (συζευγμένοι φθόγγοι σε εσωτερική φωνή – κατιούσα σύζευξη σε περισσότερες της μίας χορδές)

Στη σύνθεση *The Country of Centaurs*, η οποία εκδόθηκε ως μέρος της *Suite Gregano no. 4* από τον εκδοτικό οίκο Ricordi Brasileira το 1973, ⁸⁵ ο Δημήτρης Φάμπας χρησιμοποιεί σύζευξη σε φθόγγους εσωτερικής φωνής, ενώ είναι κρατημένος ο φθόγγος της άνω φωνής.



Παράδειγμα 7.1: Δημήτρης Φάμπας, *The Country of Centaurs*, μ. 4

Στο προαναφερθέν έργο, ο Έλληνας κιθαριστής προχωρά, επίσης, σε σύζευξη φθόγγων διαφορετικών χορδών χωρίς την ανάμειξη του δεξιού χεριού πέραν της κρούσης της πρώτης νότας.



Παράδειγμα 7.2: Δημήτρης Φάμπας, *The Country of Centaurs*, μ. 9

7.3.1.2 Χρησιμοποίηση οκτάβων προς τονισμό της μελωδίας

Στη διασκευή πάνω στο έργο του C. Galos, *Le Lac de Come*, ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου χρησιμοποιεί τον διπλασιασμό των φθόγγων της μελωδίας με φθόγγους χαμηλότερους κατά μία οκτάβα προκειμένου να τους ισχυροποιήσει. Έτσι, οι χαμηλοί φθόγγοι βρίσκονται είτε στην 3^η είτε στην 4^η χορδή.

⁸⁴ Ακαδημία Αθηνών, *Ιστοσελίδα της Ακαδημίας στο διαδίκτυο*, <http://www.academyofathens.gr/ecPage.asp?id=496&nt=18&lang=1>, Internet 2014.

⁸⁵ Κολυδάς, ό.π., σ. 487.



Παράδειγμα 7.3: Giselle Galos (C. Galos), *Le Lac de Come* (διασκ.: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου), μ. 2



Παράδειγμα 7.4: Giselle Galos (C. Galos), *Le Lac de Come* (διασκ.: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου), μ. 5

7.3.1.3 Χρήση «φόρμας»

Στο έργο του *Φαντασία* ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου προβαίνει σε χρήση «φόρμας», δηλαδή στη μετακίνηση των δακτύλων του αριστερού χεριού χωρίς να αλλάξει η τοποθέτησή τους όσον αφορά τις χορδές και την απόσταση των τάστων μεταξύ τους.



Παράδειγμα 7.5: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Φαντασία*, μ. 29

Αυτή η τεχνική χρησιμοποιείται κατά κόρον από τον Heitor Villa-Lobos στα περισσότερα των έργων του. Παρατίθεται απόσπασμα από τη *Σπουδή αρ. 1* του Villa-Lobos, την οποία ερμήνευσε ο Φάμπας στις 22 Μαρτίου 1955 σε ατομικό του ρεσιτάλ στην αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός».⁸⁶



Παράδειγμα 7.6: Heitor Villa-Lobos, *Σπουδή αρ. 1*, μ. 13-14

⁸⁶ Κολυδάς, ό.π., σ. 56.

7.3.2 Τεχνική δεξιού χεριού

7.3.2.1 Εφαρμογή «άνισων ρυθμικά φθόγγων» με το δεξί χέρι προς απόδοση του ρυθμού

Το 1977, ο Αργύρης Κουνάδης εκδίδει στο Μουσικό Οίκο Zimmermann το έργο *Rebetika für zwei Gitarren*, όπου κάνει χρήση της τεχνικής της εκτέλεσης φθόγγων «άνισης ρυθμικής αξίας» (γαλλ. notes inégales) με το δεξί χέρι προκειμένου να αποδοθεί ο ελληνικός ρυθμός «συρτάκι» (α΄ μέρος). Η συγκεκριμένη τεχνική χρησιμοποιείται κυρίως στην απόδοση της γαλλικής μουσικής του μπαρόκ,⁸⁷ προκειμένου να δοθεί «τρυφερός, γεμάτος χάρη, ευγενικός γενικά, χαρακτήρας».⁸⁸ Σύμφωνα με την Mary Cyr, αυτός ο τρόπος εκτέλεσης «κατοχυρώθηκε για τη γαλλική μουσική ή τη μουσική που ερμηνεύεται με γαλλικό τρόπο».⁸⁹ Κατά την ίδια, «η ανισότητα των φθόγγων [notes inégales] εφαρμόστηκε σε ρυθμούς με ίσης αξίας φθόγγους που όμως προορίζονταν να τραγουδηθούν ή να εκτελεστούν ως άνισης αξίας».⁹⁰ Την τεχνική αυτή πραγματεύεται διεξοδικά ο Leopold Mozart στο σύγγραμμά του *Gründliche Violinschule* (α΄ έκδοση: 1756), και καταλήγει στο ότι κατακτώντας κανείς αυτή την τεχνική μπορεί να ερμηνεύσει έναν «ευαίσθητο, με ρυθμό, πνεύμα και έκφραση»⁹¹ συνθέτη, επιβεβαιώνοντας τα προαναφερθέντα περί χαρακτήρα της Cyr. Ο Αργύρης Κουνάδης, σπουδάζοντας διεύθυνση ορχήστρας και σύνθεση στη Μουσική Ακαδημία του Freiburg, είναι βέβαιο ότι γνώριζε την συγκεκριμένη τεχνική που χρησιμοποιείται στα έγχορδα της συμφωνικής ορχήστρας, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, αλλά και στα πνευστά,⁹² και την οποία εφάρμοσε στη συγκεκριμένη σύνθεσή του για κιθάρα.



Παράδειγμα 7.7: Αργύρης Κουνάδης, *Rebetika für zwei Gitarren*, μέρος 1 (δεύτερη κιθάρα), μ. 7

⁸⁷ Cyr, *Style and performance for bowed stringed instruments in French barock music*, σ. 93.

⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 99.

⁸⁹ Στο ίδιο.

⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 93.

⁹¹ Mozart, *The art of violin*, σ. 185.

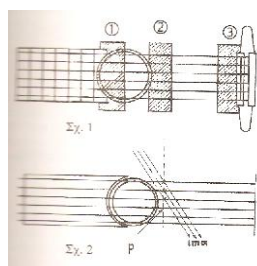
⁹² Quantz, *On playing the flute*, σ. 123.

7.4 Μέθοδοι

7.4.1 Τεχνική δεξιού χεριού

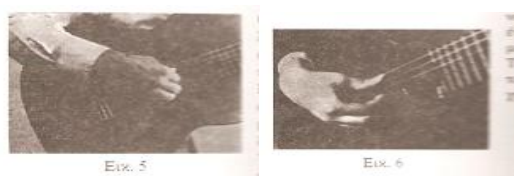
7.4.1.1 Θέση κρούσης του δεξιού χεριού

Στη μέθοδο του *Κλασσική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική* (1978), ο Κώστας Κοτσιώλης σημειώνει: «Από τη μη σωστή τοποθέτηση του χεριού και από το μη σωστό χτύπημα, η κιθάρα βγάζει ήχο άχρωμο και αδύνατο. Κατά το παλιό σύστημα του F. Tárrega, το δεξί χέρι έμπαινε πάνω από την οπή με μια κλίση του καρπού προς τα δεξιά. Το σύστημα αυτό αποδείχθηκε με την πάροδο του χρόνου και με την εμφάνιση μεγάλων κιθαριστών της εποχής μας ότι είχε αρκετά μειονεκτήματα όσον αφορά την ελευθερία του καρπού, απαραίτητη για την παραγωγή ηχοχρωμάτων, την περιορισμένη δεξιοτεχνία και τον μικρό σε ένταση ήχο, πράγμα πολύ μειονεκτικό, αφού ο κιθαριστής συμμετέχει ως σολίστ στην συμφωνική ορχήστρα».⁹³ Παρακάτω, ο Κοτσιώλης οριοθετεί τις περιοχές παραγωγής ορισμένων ηχοχρωμάτων καθώς και τον τρόπο κρούσεως των χορδών προκειμένου «να βγει ήχος μεστός και δυνατός».⁹⁴



Παράδειγμα 7.8: Κώστας Κοτσιώλης, *Κλασσική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σχ. 1-2, σ. 17

Με μεγαλύτερη λεπτομέρεια σημειώνει: «Ο βραχίονας σε σημείο 8-12 εκατοστά (ανάλογα με το χέρι του κιθαριστή) κάτω από τον αγκώνα, ακουμπάει στη μεγάλη καμπύλη του κάτω τμήματος της κιθάρας. Η παλάμη βρίσκεται πάνω από τις χορδές στην ευθεία θέση του βραχίονα και με μια μικρή κάμψη του καρπού τα άκρα των δακτύλων αγγίζουν τις χορδές. Όταν βγάζουμε τον ήχο, το χέρι μας πρέπει να είναι ακίνητο, χωρίς αυτό να επηρεάζει την ένταση του ήχου που γενικά πρέπει να είναι μεγάλη. Τα δάκτυλα κάμπτοντας κι αυτά και τα νύχια τους βγάζουν τον ήχο, στο κάτω τμήμα της ηχητικής οπής».⁹⁵



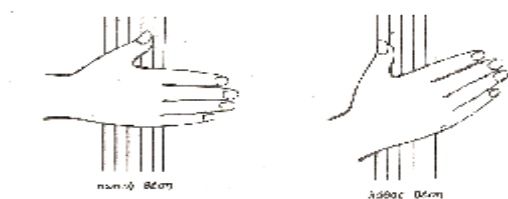
Παράδειγμα 7.9: Κώστας Κοτσιώλης, *Κλασσική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, εικ. 5 και 6, σ. 18

⁹³ Κοτσιώλης, *Κλασσική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σ. 17.

⁹⁴ Στο ίδιο.

⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 18.

Σε αυτό το σημείο παρατηρείται αλλαγή στάσης του δεξιού χεριού σε σχέση με την προηγούμενη επικρατούσα τεχνική των Φάμπα, Μηλιαρέση και Εκμεκτσόγλου, τουτέστιν του Andrés Segovia, ο οποίος ήταν εκ διαμέτρου αντίθετος με την προαναφερθείσα στάση. Ο ίδιος προτείνει για το δεξί χέρι να είναι «λυγισμένο στον καρπό, με τα δάκτυλα σε ορθή γωνία σχεδόν προς τις χορδές (με τις αρθρώσεις παράλληλες σ' αυτές)».⁹⁶ Παρακάτω σημειώνει την σημασία αυτού του τρόπου κρούσης τονίζοντας ότι «το χτύπημα του δακτύλου πάνω στην χορδή απ' αυτή τη γωνία δίνει ήχους με μεγάλη ένταση και καθαρότητα».⁹⁷ Μάλιστα θεωρεί πως η στάση που προτείνει ο Κοτσιώλης, «θα έχει σαν αποτέλεσμα ένα πλάγιο χτύπημα που θα δώσει αδύνατο ήχο».⁹⁸



Παράδειγμα 7.10: Vladimir Bobri: *Η τεχνική του Σεγκόβια*, σ. 51

Η διαφορά του Κοτσιώλη με τον Σεγκόβια στα δύο αυτά σημεία, δηλαδή στην πλάγια κρούση και στον λυγισμένο ελαφρώς καρπό, προέρχεται από την μαθητεία του δίπλα στον Ισπανό José Tomás, ο οποίος, όπως παρατηρείται από εξώφυλλο του δίσκου *Recital de guitarra por José Tomás* (Dim Record, DGS-174), τηρεί την περιγραφόμενη από τον Κοτσιώλη στάση του δεξιού χεριού, παρά το γεγονός ότι, κατά τον Howard Bass, ο José Tomás ήταν το «δεξί χέρι»⁹⁹ του Segovia κατά τα χρόνια διεξαγωγής της Ακαδημίας «Santiago de Compostela».



Παράδειγμα 7.11: Εξώφυλλο δίσκου *Recital de guitarra por José Tomás*

Σε αυτό το σημείο ο κιθαριστής Ignacio Rodes δίνει μια πολύ σημαντική πληροφορία. Σημειώνει λοιπόν ότι «οι τεχνικές που δίδασκε [ο José Tomás] ήταν μοντέρνες, παρ' όλο που ακολουθούσε την παράδοση της Ισπανικής Σχολής με

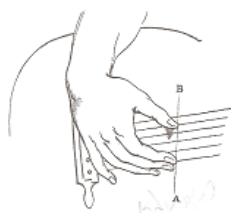
⁹⁶ Bobri, *Η τεχνική του Σεγκόβια*, σ. 51.

⁹⁷ Στο ίδιο.

⁹⁸ Στο ίδιο.

⁹⁹ Bass, «José Tomás: Memory and Legacy», Guitars International, *Ιστοσελίδα Guitars International στο διαδίκτυο*, http://www.guitarsint.com/article/Jose_Tomas_Memory_and_Legacy, Internet 2014.

ιδιαίτερη έμφαση στον Fernando Sor». ¹⁰⁰ Ο Fernando Sor στη μέθοδό του περιγράφει τη θέση του José Tomás και του Κώστα Κοτσιώλη, δηλαδή τον καρπό στην ίδια ευθεία με τον βραχίονα και σε γωνία μεταξύ τους.



Παράδειγμα 7.12: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, σχ. 11, σ. 12

Ο Aguado προτείνει την θέση που υποστηρίζει μεταγενέστερα ο Segovia, δηλαδή το λύγισμα του καρπού προς τα δεξιά, ούτως ώστε ο αντίχειρας να μην είναι παράλληλος με τις χορδές, καθώς έτσι παράγει «ευχάριστους ενεργητικούς ήχους». ¹⁰¹



Παράδειγμα 7.13: Dionisio Aguado, *New guitar method*, σ. 4

Προδήλως, ο Κοτσιώλης ακολουθεί τις διδαχές του José Tomás και του Fernando Sor και όχι του Segovia και του Aguado, αναφορικά με μια πρακτική κοινή για τους Έλληνες κιθαριστές έως τότε. Για του λόγου το αληθές, στη μέθοδο του Νικόλαου Φρουδαράκη, που εκδόθηκε τέσσερα χρόνια πριν, ακολουθείται η τεχνική των Tárrega και Segovia. Πιο συγκεκριμένα, ο Φρουδαράκης σημειώνει: «Με κλίση (κάμψη) του καρπού προς τα δεξιά, αφήνομε το χέρι να πέση με το δικό του βάρος, διατηρώντας τον καρπό ψηλά, ακίνητο (σταθερό) και ελεύθερο (όχι σφιγμένο)». ¹⁰² Σύμφωνα με την Caroline Traube, η τεχνική του Κοτσιώλη είναι αυτή που δίνει τον γεμάτο, ζεστό ήχο. Η ίδια, στοιχειοθετώντας τους τρόπους παιξίματος ανάλογα με το είδος του παραγόμενου ήχου, σημειώνει όσον αφορά τον μεστό και δυνατό ήχο: «Ο καρπός είναι γυρισμένος προς τα αριστερά. Τα δάκτυλα είναι κυρτά προς τα μέσα». ¹⁰³ Προς επίρρωση, ο David Russell σημειώνει για τον τρόπο κρούσης που προτείνει ο Segovia ότι παράγει ήχο «οξύ και χαμηλής ποιότητας» ¹⁰⁴ και μπορεί να χρησιμοποιηθεί μόνο για «χαμηλόφωνα περάσματα που ο βαθμός σαφήνειας δεν

¹⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 7.

¹⁰¹ Aguado, *New guitar method*, σ. 10.

¹⁰² Φρουδαράκης, *Η σπουδή της κιθάρας*, σ. 5.

¹⁰³ Traube, *An Interdisciplinary study of the timbre of the classical guitar*, διδακτορική διατριβή, σ. 102.

¹⁰⁴ Russell, «Classical Technique», στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students and teachers*, σσ. 142-157.

είναι προαπαιτούμενος».¹⁰⁵ Ο ίδιος σημειώνει: «η χρησιμοποίηση κρούσης κατά την οποία το νύχι διαπερνά την χορδή στο πλάτος του παράγει πιο ζεστό ήχο».¹⁰⁶

7.4.1.2 Σχήμα νυχιών του δεξιού χεριού

Στη μέθοδό του *Κλασσική κιθάρα: Μέθοδος & τεχνική* και όσον αφορά το σχήμα των νυχιών, ο Κοτσιώλης σημειώνει: «Η ποιότητα και η ένταση του ήχου οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και στα νύχια, που είναι απαραίτητα στον κάθε κιθαριστή. Τα νύχια πρέπει να είναι πάντοτε καθαρά, να μη κόβονται ποτέ με ψαλίδι, αλλά να λιμάρονται πολύ καλά ώστε να μην έχουν ούτε τις παραμικρές εσοχές. Στο μήκος να μη ξεπερνούν τα 2 χιλιοστά, και να έχουν μία μικρή επιμήκυνση προς τα δεξιά».¹⁰⁷



Παράδειγμα 7.14: Κώστας Κοτσιώλης, *Κλασσική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σ. 17

Το σχήμα που προτείνει ο Κοτσιώλης έχει άμεση σχέση με τον τρόπο κρούσης που επίσης προτείνει και αναλύθηκε στην προηγούμενη παράγραφο.¹⁰⁸ Η Traube, στην εργασία της σχετικά με το ηχόχρωμα της κιθάρας, επιβεβαιώνει πως για να παραχθεί ζεστός και δυνατός ήχος πρέπει «τα νύχια να είναι κομμένα με τέτοιο τρόπο, που η απόσταση μεταξύ του αρχικού σημείου επαφής και του τελευταίου να αυξάνεται».¹⁰⁹ Ο Βασίλης Γρατσούνας προτείνει και αυτός το προαναφερθέν σχήμα, τονίζοντας πως «όσο μεγαλύτερη επιφάνεια νυχιού διανύσει τη χορδή, τόσο πιο γεμάτος είναι ο ήχος».¹¹⁰ Αντιθέτως, ο Segonia, ο οποίος προτείνει διαφορετικό τρόπο κρούσης, προτείνει επίσης και διαφορετικό σχήμα νυχιών, το οποίο ακολουθεί το «φυσικό περίγραμμα του δακτύλου».¹¹¹



Παράδειγμα 7.15: Vladimir Bobri, *Η τεχνική του Σεγκόβια*, σ. 61

¹⁰⁵ Στο ίδιο, σσ. 142-157.

¹⁰⁶ Στο ίδιο.

¹⁰⁷ Κοτσιώλης, *Κλασσική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σ. 17.

¹⁰⁸ Βλ. στο παρόν, 7.4.1.1.

¹⁰⁹ Traube, *ό.π.*, σ. 102.

¹¹⁰ Γρατσούνας, «Σκέψεις και πρακτική για την παραγωγή καλού ήχου», *Tar* 8 (1984), σ. 58-59.

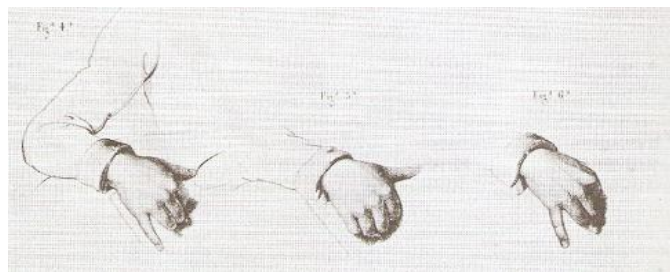
¹¹¹ Bobri, *ό.π.*, σ. 60.

Ο Segovia ακολουθεί κατά γράμμα την οδηγία του Dionisio Aguado περί «οβάλ»¹¹² σχήματος στα νύχια του δεξιού χεριού, κάτι που δεν είναι κατάλληλο για τη νέα στάση του δεξιού χεριού που προτείνει στην Ελλάδα ο Κοτσιώλης.

7.4.1.3 Λύγισμα της τελευταίας άρθρωσης του αντίχειρα

Στη μέθοδο του *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος & τεχνική*, ο Κώστας Κοτσιώλης προτείνει την εκτέλεση διπλών ή τριπλών φθόγγων με το λύγισμα του αντίχειρα. Πιο συγκεκριμένα σημειώνει: «Η συνήχηση τριών ή περισσοτέρων ήχων διαφορετικού ύψους λέγεται συγχορδία. Στις συγχορδίες που περιέχουν περισσότερους από τέσσερεις φθόγγους ο αντίχειρας του δεξιού χεριού για να χτυπήσει 2 ή 3 χορδές πρέπει να λυγίσει ελαφρά την άρθρωση».¹¹³ Η διδαχή αυτή του Κοτσιώλη έρχεται να καλύψει το τεχνικό κενό της προηγούμενης δεκαετίας που αφορά ερμηνείες των έργων του Rodrigo και απαιτούν εφαρμογή της συγκεκριμένης τεχνικής, όπως το *Zapateado* από το έργο *Tres piezas españolas*.¹¹⁴

Και σε αυτό το σημείο ο Κοτσιώλης αντιπαρατίθεται στις διδαχές του Segovia και, κατά συνέπεια, στους περισσότερους Έλληνες κιθαριστές της περιόδου που υπήρξαν μαθητές του Segovia, ο οποίος, κατά τον Bobri, «κουνάει τον αντίχειρά του μόνο από τη δεύτερη άρθρωση και κάτω χωρίς να λυγίζει την πρώτη (ακριανή) άρθρωση ή να κουνήσει το χέρι».¹¹⁵ Και ως προς αυτό ο Segovia ακολουθεί τις διδαχές του Aguado περί κρούσης του αντίχειρα του δεξιού χεριού, ο οποίος σημειώνει: «Σε κάθε κρούση, λυγίστε την τελευταία άρθρωση με τέτοιο τρόπο ώστε ο υπόλοιπος αντίχειρας να κινείται δύσκολα».¹¹⁶



Παράδειγμα 7.16: Dionisio Aguado, *New guitar method*, σ. 4

Ο Fernando Sor, όμως, δίδει, έναν αιώνα πριν, τη λύση για την εκτέλεση διπλών φθόγγων από τον αντίχειρα σημειώνοντας: «Η άρθρωση του αντίχειρα όσο και η θέση του λόγω της κίνησής του είναι σε άλλη κατεύθυνση από αυτή των άλλων δακτύλων και μαζί με τη δυνατότητα κρούσης της χορδής μπορεί να τις πλησιάσει ή να απομακρυνθεί χωρίς να επηρεαστεί η θέση του χεριού. Μπορεί να γλιστρήσει σε δύο διαδοχικές χορδές με τέτοια ταχύτητα ώστε να τις κάνει να ακουστούν

¹¹² Βλ. στο παρόν, 4.4.1.1.

¹¹³ Κοτσιώλης, *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σ. 34.

¹¹⁴ Βλ. στο παρόν, 6.5.

¹¹⁵ Bobri, *ό.π.*, σ. 62.

¹¹⁶ Aguado, *ό.π.*, σ. 15.

ταυτόχρονα». ¹¹⁷ Και αυτός ωστόσο σημειώνει: «Ο αντίχειρας δεν θα πρέπει να κατευθύνεται στο κενό της παλάμης αλλά προς το γειτονικό δάκτυλο [δείκτη] σαν να σχηματίζουν σταυρό». ¹¹⁸ Από τις εικόνες που παρατίθενται στη μέθοδό του φαίνεται η τάση λυγίσματος της τελευταίας άρθρωσης.



Παράδειγμα 7.17: Fernando Sor, *Method for the Spanish guitar*, σχ. 7, σ. 10

Το λύγισμα της τελευταίας άρθρωσης διαφαίνεται στις διδαχές του Emilio Pujol, ο οποίος σημειώνει: «Όταν το χέρι πάρει τη στάση που περιγράψαμε στο προηγούμενο μάθημα, απομακρύνουμε τον αντίχειρα από την παράλληλη προς τον δείκτη θέση, έτσι ώστε η τελευταία του φάλαγγα να ακουμπήσει πάνω στη χορδή που πρόκειται να χτυπήσουμε. Κρούουμε τη χορδή από πάνω προς τα κάτω, δηλαδή προς την αμέσως υψηλότερη χορδή και προς τα έξω, απομακρύνοντας το δάκτυλο από το επίπεδο των χορδών για να μην αγγίζουμε τη γειτονική χορδή. Μ' αυτή την κίνηση, η τελευταία άρθρωση θα λειτουργήσει έτσι ώστε να απομονώσει την προσπάθεια της τελευταίας φάλαγγας. Ο αντίχειρας θα σταματήσει όταν διασταυρωθεί με τον δείκτη». ¹¹⁹ Μπορεί να ειπωθεί επομένως, ότι η σημείωση του Κοτσιώλη περί κρούσης του αντίχειρα του δεξιού χεριού ανάγεται στις διδαχές του Fernando Sor και όχι σε αυτές του Aguado, τον οποίο ακολουθούσαν ο Segovia και οι μαθητές του.

7.4.1.4 Προετοιμασία κρούσης από τα δάκτυλα του δεξιού χεριού

Ο Νίκος Φρουδαράκης, στη μέθοδό του *Η σπουδή της κιθάρας* και αναφορικά με την προετοιμασία στην τεχνική του *tirando*, αναφέρει τα εξής: «Τα δάκτυλα i, m, a είναι ελαφρά λυγισμένα στη μεσαία φάλαγγα. Μετά από κάθε χτύπημα, το δάκτυλο λυγίζει προς την παλάμη χωρίς να στηριχθεί στην επόμενη χορδή και επανέρχεται αμέσως απέναντι στη χορδή που πρόκειται να ξανακτυπήσει. Οι κινήσεις του αντίχειρα πρέπει να είναι τελείως ανεξάρτητες». ¹²⁰ Ο Φρουδαράκης υπογραμμίζει έτσι την προετοιμασία κρούσης του επόμενου φθόγγου από το δεξί χέρι.

¹¹⁷ Sor, *Method for the Spanish guitar*, σ. 11.

¹¹⁸ Στο ίδιο, σ. 12.


¹¹⁹ Pujol, *Η σχολή της κιθάρας – τόμος β'*, σ. 27.

¹²⁰ Φρουδαράκης, ό.π., σ. 7.

Ο Emilio Pujol δεν αναφέρει μια τέτοιου είδους προετοιμασία, αλλά διδάσκει την εκτέλεση αρπισμάτων με την τεχνική του *apoyando*.¹²¹ Ψήγμα όμως διδασκαλίας της προετοιμασίας στη μέθοδο του Pujol εντοπίζεται στο εξής σημείο από το δεύτερο βιβλίο της μεθόδου του: «Ο καλύτερος τρόπος να μελετήσετε την ακόλουθη άσκηση είναι να μάθετε πρώτα τις θέσεις του αρπισμού σαν να ήταν συγχορδία και όταν πια το χέρι μάθει το σχηματισμό και την αλλαγή των θέσεων, θα εφαρμόσουμε σ' αυτές τις συγχορδίες το σχήμα των αρπισμών που αντιστοιχούν στο δεξί χέρι, φροντίζοντας οι νότες να είναι ισοδύναμες και ισόχρονες».¹²²



Παράδειγμα 7.18: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος β'*, ασκ. 90, σ. 132, μ. 1,

Με τη μελέτη, κατ' αυτό τον τρόπο, των αρπισμάτων, το δεξί «μαθαίνει» να προετοιμάζει το επόμενο άρπισμα. Και ο Dionisio Aguado στη δική του μέθοδο είχε αναφέρει: «Οι συγχορδίες αυτής της άσκησης πρέπει να κρούονται σε απόσταση τεσσάρων δακτύλων από τον καβαλλάρη. Ο παράμεσος και ο μικρός πρέπει να κρατούνται τεντωμένοι προκειμένου να διατηρείται η ενέργεια του χεριού. Σε αυτή την θέση, τα δάκτυλα πρέπει να πέφτουν στις ίδιες χορδές τις οποίες μόλις χτύπησαν, προκειμένου να σιγάσουν τον ήχο».¹²³ Σε προηγούμενο σημείο, σχετικά με την απότομη σίγαση φθόγγων με το δεξί χέρι, ο Aguado αναφέρει: «Στο μάθημα 30 η σημασία του σημείου  που τοποθετείται σε ορισμένες νότες ορίζεται: κόβει γρήγορα τον ήχο με την άμεση τοποθέτηση στη χορδή του δακτύλου του δεξιού χεριού που την έκρουσε».¹²⁴



Παράδειγμα 7.19: Dionisio Aguado, *New guitar method, Σπουδή 2*, σ. 114, μ. 1-2

Έτσι, μολονότι ο Aguado στο σημείο αυτό δεν πραγματεύεται την τεχνική των αρπισμάτων, εντούτοις θέτει τον προβληματισμό της προετοιμασίας. Αυτή η τεχνική όμως, όπως την διδάσκουν ο Κοτσιώλης και ο Φρουδαράκης, δεν βοηθά τον δεμένο ήχο, ούτε προκρίνει κρυμμένες μελωδίες οι οποίες, ενδεχομένως, υπάρχουν στα αρπίσματα.¹²⁵ Αυτός είναι ο ουσιαστικός λόγος που οι παλαιότεροι κιθαριστές, ενώ

¹²¹ Σημειώνει χαρακτηριστικά στη μεθόδου του: «Για τους ίδιους λόγους που αναπτύξαμε στο προηγούμενο μάθημα, η εκτέλεση αυτού του αρπισμού υπακούει στις ίδιες αρχές όπως και ο κατιών αρπισμός τριών φθόγγων. Κατά συνέπεια ο παράμεσος, αμέσως μετά την κρούση θα καταλήξει στη γειτονική χορδή, όπως συμβαίνει και στο παίξιμο των κλιμάκων» (Pujol, ό.π., σ. 128).

¹²² Στο ίδιο, σ. 131-132.

¹²³ Aguado, ό.π., σ. 176.

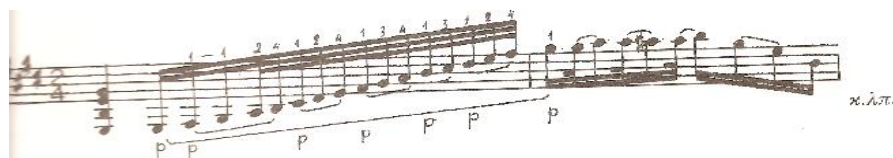
¹²⁴ Στο ίδιο, σ. 114.

¹²⁵ Russell, ό.π., σσ. 142-157.

κατέχουν την έννοια της προετοιμασίας, δεν πραγματεύονται τη συγκεκριμένη τεχνική ως εφαρμογή στα αρπίσματα.

7.4.1.5 Το συρτό χτύπημα

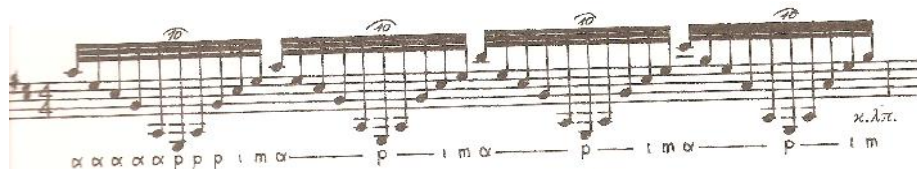
Στην μέθοδό του ο Κοτσιώλης αναλύει την τεχνική του συρτού χτυπήματος προκειμένου να εκτελούνται με μεγαλύτερη ευκολία ανιούσες και κατιούσες κλίμακες καθώς και αρπίσματα. Για τις ανιούσες κλίμακες αναφέρει: «Στην τεχνική του δεξιού χεριού βρίσκουμε συχνά μερικές στιγμές που το ίδιο δάκτυλο γλιστράει από την μια χορδή στην άλλη, βγάζοντας ήχους, χωρίς να αποσπάται από τις χορδές. Το συρτό αυτό χτύπημα χρησιμοποιείται κατά την ανιούσα και την κατιούσα ηχοσειρά. Κατά την ανιούσα ο ήχος πρέπει να βγαίνει με το γλίστρημα του αντίχειρα στις περιπτώσεις που εκτελείται πασάζ συζεύξεων ή άρπισμα». ¹²⁶ Παραθέτει ως παράδειγμα αποσπάσματα από το *Δεύτερο πρελούδιο* του Heitor Villa-Lobos.



Παράδειγμα 7.20: Κώστας Κοτσιώλης, *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σ. 105

Αυτό το συρτό χτύπημα δεν αποτελεί καινοτομία, δεδομένου ότι επινοήθηκε από τον Ferdinando Carulli που το διδάσκει στη μέθοδό του και χρησιμοποιείται ήδη από τον Γ. Κορίνθιο στη διασκευή του *Καρδιά μου μην ξαναγαπήσεις* του 1954. ¹²⁷

Ο Κοτσιώλης αναλύει επίσης το συρτό χτύπημα σε κατιούσα ηχοσειρά, είτε πρόκειται για κλίμακες είτε για αρπίσματα. Έτσι αναφέρει: «Κατά την κατιούσα ηχοσειρά οι ήχοι βγαίνουν με συρτό χτύπημα με τα δάκτυλα i, m, a. Περισσότερο εφαρμόζεται ο τρόπος αυτός στα δάκτυλα i, a και λιγότερο στο δάκτυλο m. Το συρτό χτύπημα μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε γρήγορες σκάλες, όπως στο παράδειγμα από την σπουδή 7 του Βίλλα Λόμπος σε αρπίσματα, όπως στο παράδειγμα από την καντέντσα του “Κονσέρτου [sic] του Αρανχουέθ” του Χ. Ροντρίγκο. Οι τρόποι αυτοί του χτυπήματος των χορδών μας επιτρέπουν να βγάλουμε πλατό ήχο και να πετύχουμε συνδεμένη ήχηση». ¹²⁸



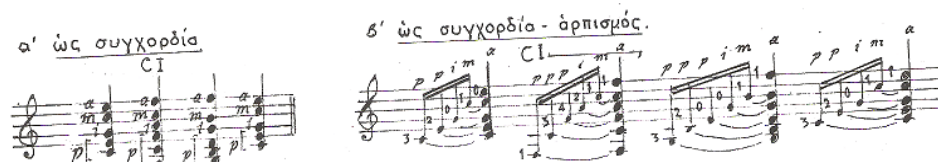
Παράδειγμα 7.21: Κώστας Κοτσιώλης, *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σ. 105

¹²⁶ Κοτσιώλης, *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σ. 105.

¹²⁷ Βλ. στο παρόν, 5.3.2.1.

¹²⁸ Κοτσιώλης, *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σ. 105.

Ο Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, δάσκαλος του Κοτσιώλη, χρησιμοποιεί στη μέθοδό του *Μέθοδος θεωρητική και πρακτική ακομπανιαμένων της κιθάρας*, την οποία εξέδωσε το 1975, συρτό χτύπημα του αντίχειρα σε αρπίσματα, αλλά μόνο κατά την άνοδο, δηλαδή σε περιορισμένη μορφή.



Παράδειγμα 7.22: Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος θεωρητική και πρακτική ακομπανιαμένων της κιθάρας*, σ. 17

7.4.1.6 Τρέμολο σε συγχορδίες

Ο Κώστας Κοτσιώλης, εκτός του γνωστού τρέμολο, διδάσκει στη μέθοδό του και το τρέμολο σε συγχορδίες με γρήγορη επανάληψη της ταυτόχρονης κρούσης των p.i.m.a. Ο ίδιος σημειώνει: «Τρέμολο γίνεται και στις συγχορδίες, όταν η ίδια συγχορδία επαναλαμβάνεται σε γρήγορο ρυθμό. Στην φθογογραφία οι συγχορδίες σε τρέμολο διαγράφονται με γραμμές ανάλογα με το μήκος».¹²⁹



Παράδειγμα 7.23: Κώστας Κοτσιώλης, *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σ. 122

Η τεχνική αυτή, αν και δεν παρατίθεται σε προηγούμενες μεθόδους Ελλήνων κιθαριστών, χρησιμοποιείται από κιθαριστές του 18^{ου}-19^{ου} αιώνα, όπως ο Ιταλός Luigi Legnani.

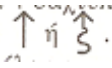



Παράδειγμα 7.24: Luigi Legnani, *Fantasia*, op. 19, μ. 2

7.4.1.7 Rasgueado

Στη μέθοδό του ο Κώστας Κοτσιώλης διδάσκει την δανεισμένη από την κιθάρα του flamenco τεχνική του rasgueado, η οποία «προσδίδει στο flamenco τον

¹²⁹ Στο ίδιο, σ. 122.

χαρακτηριστικό του ήχου».¹³⁰ Έτσι, σημειώνει: «Το ρασγεάδο είναι χτύπημα με τέσσερα δάκτυλα του δεξιού χεριού πάνω σε μερικές ή σε όλες τις χορδές. Γίνεται με δύο τρόπους: α) Δυνατό χτύπημα με τα τέσσερα δάκτυλα (μικρό, a.m.i) πάνω σε όλες τις χορδές από την έκτη ως την πρώτη. Συμβολίζεται με . Ο τρόπος αυτός λέγεται frise. β) Ελαφρό χτύπημα του δείκτη του δεξιού χεριού σε όλες τις χορδές από την πρώτη ως την έκτη. Συμβολίζεται με . Ο τρόπος αυτός λέγεται index».¹³¹ Αποτελεί τον δεύτερο τρόπο εφαρμογής του rasgueado και κατά τον Robert Allan Lunn.¹³²

Σε αυτό το σημείο ο Κώστας Κοτσιώλης διαφοροποιείται από τους προκατόχους του, Δημήτρη Φάμπα και Γεράσιμο Μηλιαρέση, καθώς διδάσκει την κρούση των χορδών με την εξωτερική πλευρά των δακτύλων – «μια σημαντική λειτουργία των δακτύλων στη Flamenco»¹³³ – για την εκτέλεση rasgueados.

7.4.1.8 Εκτέλεση συγχορδίας ως άρπισμα

Για την εκτέλεση συγχορδίας ως άρπισμα ο Κοτσιώλης προτείνει τέσσερις τρόπους, «που ο καθένας τους δίνει και μια ξεχωριστή ποιότητα ήχου».¹³⁴ Έτσι παραθέτει 1) με αντίχειρα rrrrrrr, 2) με αντίχειρα, δείκτη, μέσο και παράμεσο rrrrima, 3) με σύρσιμο του δείκτη iiiiii, 4) με σύρσιμο του μέσου από την εξωτερική πλευρά του νυχιού mmmmmm.



Παράδειγμα 7.25: Κώστας Κοτσιώλης, *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σ. 106

Σε αυτό το σημείο διαφοροποιείται από τον δάσκαλό του, Χαράλαμπο Εκμεκτσόγλου, ο οποίος το 1975 για το ίδιο ζήτημα προτείνει μόνο τον πρώτο τρόπο του Κοτσιώλη. Ο Εκμεκτσόγλου σημειώνει: «Εάν ο αριθμός των χορδών που πρέπει να παιχθεί η συγχορδία, καλύπτει και τις έξι χορδές, όλες αυτές μπορούν να παιχθούν με μόνο τον αντίχειρα».¹³⁵ Ο Κοτσιώλης όμως διαφοροποιείται έτσι και από τους προκατόχους του, Δημήτρη Φάμπα και Γεράσιμο Μηλιαρέση, προτείνοντας και δύο επιπλέον τρόπους, προφανώς επηρεασμένος από την τεχνική του flamenco.

¹³⁰ Peña, «Flamenco guitar», στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students and teachers*, σσ. 211-236.

¹³¹ Κοτσιώλης, *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σ. 144.

¹³² Lunn, *Extended techniques for the classical guitar: A guide for composers*, διδακτορική διατριβή, σ. 53.

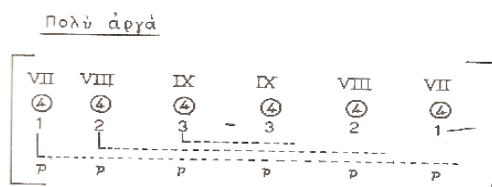
¹³³ Peña, ό.π., σσ. 211-236.

¹³⁴ Κοτσιώλης, *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σ. 106.

¹³⁵ Εκμεκτσόγλου, *Μέθοδος πρακτική και θεωρητική ακομπανιαμένων της κιθάρας μετά στοιχείων θεωρίας και αρμονίας*, σ. 6.

7.4.1.9 Ο δείκτης και ο μέσος ως στηρίγματα του δεξιού χεριού

Στη μέθοδο του *H σπουδή της κιθάρας* ο Νίκος Φρουδαράκης σημειώνει: «Το δεξί χέρι στηρίζεται στα άκρα των δακτύλων i, m, τα οποία με λυγισμένη τη μεσαία φάλαγγα ακουμπούν στις χορδές 2,1, αντιστοίχως. Ο αντίχειρας του δεξιού χεριού (p) κτυπά τη χορδή 4 μια φορά tirando για κάθε νότα που σχηματίζεται από το αριστερό χέρι».¹³⁶



Παράδειγμα 7.26: Νίκος Φρουδαράκης, *H σπουδή της κιθάρας*, σ. 13

Σε αυτό το σημείο ο Φρουδαράκης ακολουθεί τις διδαχές του Pujol περί στηριγμάτων στο δεξί χέρι. Πιο συγκεκριμένα, ο Pujol σημειώνει: «Ο αντίχειρας θα πρέπει σε κάθε χτύπημα να λυγίζει την τελευταία φάλαγγα. Προσπαθήστε να παράγετε ήχο δυνατό και καθαρό, νότες σωστές και τέλεια κατανεμημένες στο χρόνο του μέτρου. Εκτελέστε την άσκηση αργά, προσέχοντας να μην αναπηδά το χέρι. Για να αποφύγει αυτό το λάθος ο μαθητής, μπορεί στην αρχή να ακουμπάει τα δάκτυλα δείκτη, μέσο και παράμεσο πάνω στο καντίνι, ενώ ο αντίχειρας θα κτυπά τις νότες που απαρτίζουν την άσκηση».¹³⁷



Παράδειγμα 7.27: Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος β'*, ασκ. 7, σ. 38, μ. 1-8

7.4.2 Τεχνική αριστερού χεριού

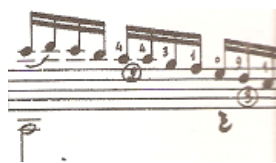
7.4.2.1 Αλλαγές θέσεων με ενδιάμεση ανοιχτή χορδή

Στη μέθοδο του ο Κώστας Κοτσιώλης προτείνει την αλλαγή θέσεων με παρεμβολή ανοικτής χορδής. Πιο συγκεκριμένα και προκειμένου να επιτευχθεί ομαλό πέρασμα από τη μία θέση στην άλλη, σημειώνει: «Το ομαλό πέρασμα από τη μία θέση στην άλλη γίνεται με τους εξής τρόπους: 1) Χρησιμοποιώντας τις ανοικτές χορδές. Αυτό σημαίνει ότι κατά την ήχηση της ανοικτής χορδής το αριστερό χέρι μπορεί να μετατοπιστεί σε οποιαδήποτε θέση. 2) Τα δάκτυλα κατά τη μετακίνησή τους πρέπει να απομακρύνονται όσο το δυνατόν λιγότερο από τις χορδές και να

¹³⁶ Φρουδαράκης, ό.π., σ. 13.

¹³⁷ Pujol, ό.π., σ. 39.

κινούνται παράλληλα προς αυτές».¹³⁸ Ο Κοτσιώλης εφαρμόζει κατά κόρον αυτή την τεχνική στην, διασκευασμένη από τον ίδιο, *Τρίτη σουΐτα για τσέλλο*, BWV 1009, του Bach.

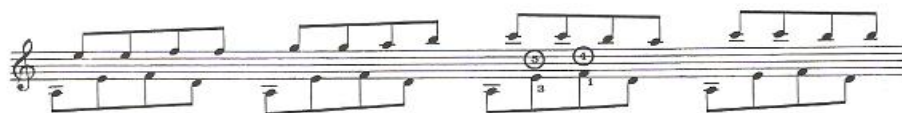


Παράδειγμα 7.28: Johann Sebastian Bach, *Σουΐτα για τσέλλο αρ. 3* (μτγρ. Κώστας Κοτσιώλης), Prelude, μ. 6

Όσον αφορά την δεύτερη παρατήρησή του, το ίδιο ακριβώς προτείνει και ο Νίκος Φρουδαράκης στη μέθοδό του *Η σπουδή της κιθάρας*, σημειώνοντας: «Τα δάκτυλα του αριστερού χεριού δεν απομακρύνονται από τις χορδές και τα διαστήματα όταν σηκωθούν».¹³⁹ Αυτή η τεχνική διδάσκεται από τον Fernando Sor, ο οποίος στη μέθοδό του διατείνεται ότι χρησιμοποιεί το πλεονέκτημα των ανοικτών χορδών στο *Cantabile (L' Encouragement)*, διότι οι ήχοι διαρκούν και στα γρήγορα περάσματα αποφεύγονται τα γλιστρήματα (shifting).¹⁴⁰

7.4.2.2 Σταύρωση των δακτύλων του αριστερού χεριού

Το 1976 ο Κυριάκος Τζωρτζινάκης συνθέτει και δημοσιεύει τις *12 σπουδές για κιθάρα*.¹⁴¹ Το κύριο χαρακτηριστικό που τονίζει ο Τζωρτζινάκης στις σπουδές του είναι η σταύρωση των δακτύλων του αριστερού χεριού προκειμένου να τηρούνται οι διάρκειες των φθόγγων της κάθε φωνής. Αυτό το φαινόμενο παρατηρείται πιο συγκεκριμένα στην *Σπουδή αρ. 5*.



Παράδειγμα 7.29: Κυριάκος Τζωρτζινάκης, *Σπουδή αρ. 5*, σύστημα 2

Σχετικά όμως με αυτό το ζήτημα, ο Μηλιαρέσης, σε προγενέστερη μέθοδό του (*200 τεχνικά ασκήσεις διά κιθάρα*, 1972), παραθέτει καθαρά τεχνικές ασκήσεις υψηλότερης δυσκολίας.



Παράδειγμα 7.30: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *200 τεχνικά ασκήσεις δια κιθάρα*, ασκ. 145, σ. 73, μ. 1-5

¹³⁸ Κοτσιώλης, *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σ. 128.

¹³⁹ Φρουδαράκης, ό.π., σ. 12.

¹⁴⁰ Sor, ό.π., σ. 32.

¹⁴¹ Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», *Ιστοσελίδα της Βιβλιοθήκης στο διαδίκτυο*, <http://www.mmb.org.gr/Page/>, Internet 2014.

7.4.2.3 «Εγκεφαλικές» οριζόντιες ασκήσεις

Στην *Σπουδή αρ. 9*, που εξέδωσε ο Τζωρτζινάκης το 1976, παρατηρείται εξάσκηση των δακτύλων του αριστερού χεριού για μεγαλύτερη ανεξαρτησία κινήσεων χωρίς να απαιτείται άνοιγμα ή οτιδήποτε άλλο που έχει σχέση με μυϊκή προσπάθεια.

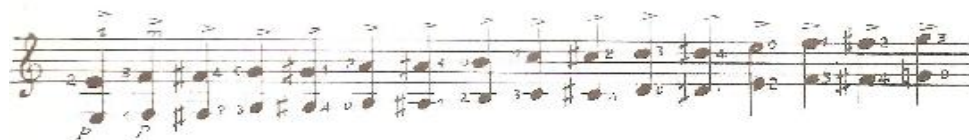


Παράδειγμα 7.31: Κυριάκος Τζωρτζινάκης, *Σπουδή αρ. 9*, σύστημα 10

Ο Μηλιαρέσης, ενώ αφιερώνει σχεδόν όλη την προγενέστερη των σπουδών του Τζωρτζινάκη μέθοδό του στην ανεξαρτησία των δακτύλων του αριστερού χεριού, εντούτοις δεν παραθέτει «εγκεφαλική» άσκηση που να περιλαμβάνει χρησιμοποίηση και των τεσσάρων δακτύλων και αλλαγή χορδής.

7.4.2.4 «Εγκεφαλικές» κάθετες ασκήσεις

Στη μέθοδό του *200 τεχνικά ασκήσεις διά κιθάρα* ο Μηλιαρέσης παραθέτει ασκήσεις που περιλαμβάνουν ταυτόχρονες κάθετες κινήσεις δακτύλων σε διάφορους συνδυασμούς, ασκήσεις που συμβάλλουν στην επίτευξη κρατήματος διαφόρων πολύπλοκων συγχορδιών σε σειρά.



Παράδειγμα 7.32: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *200 τεχνικά ασκήσεις διά κιθάρα*, ασκ. 85, σ. 45

7.5 Τελευταίες παρατηρήσεις

Στο έργο του *Five Bagatelles* για κιθάρα, ο William Walton χρησιμοποιεί επαναφορά του δείκτη μετά το άρπισμα, κάτι που δεν διδάσκεται ακόμα από τους Έλληνες κιθαριστές.



Παράδειγμα 7.33: William Walton, *Five Bagatelles*, μέρος I, μ. 59

Το έργο όμως όπου χρησιμοποιούνται οι περισσότερες, άγνωστες ακόμα για τους Έλληνες κιθαριστές, τεχνικές είναι η *Σονάτα*, έργο 47,¹⁴² του Αργεντίνου συνθέτη Alberto Ginastera. Η *Σονάτα* ανήκει στην τελευταία από τις τρεις¹⁴³ συνθετικές του περιόδους, την οποία ο Ginastera χαρακτηρίζει «νεοεξπρεσιονιστική». Για την συνθετική αυτή περίοδο ο ίδιος δηλώνει εν έτει 1962: «Δεν ενδιαφέρομαι τόσο να βρω μια έμφυτη αργεντίνικη γλώσσα, γιατί ξέρω ότι αν αποκτήσω ένα προσωπικό μουσικό ιδίωμα, αυτό θα είναι αναπόφευκτη έκφραση του δικού μου περιβάλλοντος. Έτσι δεν ψάχνω για ένα εθνικό είδος αλλά για ένα προσωπικό είδος».¹⁴⁴ Η Tabor όμως σημειώνει ότι, παρά τα προαναφερθέντα, ο Ginastera διατηρεί βασικούς υπαινιγμούς, οι οποίοι θα μπορούσαν να θεωρηθούν ότι δίδουν μια αργεντίνικη υπόσταση.¹⁴⁵

Έτσι, ο συνθέτης χρησιμοποιεί κατά κύριο λόγο τις τεχνικές του *rasgueado*¹⁴⁶ και της *tambora*, «που αποτελούν συνήθη κιθαριστικά εφέ στη μουσική των *gauchos*»¹⁴⁷ και των οποίων ο ήχος «είναι χαρακτηριστικός της μουσικής των *pampas*».¹⁴⁸ Όσον αφορά την τεχνική της *tambora*, ο Ginastera χρησιμοποιεί τρία είδη, στο πρώτο εκ των οποίων ο εκτελεστής χτυπά με την παλάμη τις χορδές. Με αυτό τον τρόπο, κατά τον Lunn, «παράγεται δυνατώτερος και οξύτερος ήχος απ' ό,τι με την παραδοσιακή *tambora*».¹⁴⁹



Παράδειγμα 7.34: Alberto Ginastera, *Sonata*, op. 47, Esordio, μ. 15-16

Ο Ginastera χρησιμοποιεί κατά κόρον σύνθετα *rasgueados*, στο δεύτερο και στο τελευταίο μέρος του έργου του. Ο Basinsky σημειώνει: «Είναι πολύ πιθανό τα

¹⁴² Ο Basinsky σημειώνει: «Συνθεμένη το 1976, αποτελώντας πρότυπο του ώριμου ύφους του Ginastera, είναι ένα έντονο και γεμάτο φαντασία έργο, απαιτώντας μεγάλη δεξιοτεχνία από τον εκτελεστή και υιοθετώντας έναν αριθμό επινοημένων ηχητικών γνωρισμάτων» (Basinsky, *Alberto Ginastera's use of Argentine folk elements in the Sonata for guitar op. 47*, διδακτορική διατριβή, σ. 10).

¹⁴³ Ο Snyder σημειώνει: «Η συνθετική παραγωγή του Ginastera χωρίζεται σε τρεις στυλιστικές περιόδους, διαχωρισμός που υποστηρίζεται και από τον ίδιο τον συνθέτη. Αυτές οι περιόδοι έχουν τα ονόματα “αντικειμενικός εθνικισμός” (1934-1947), “υποκειμενικός εθνικισμός” (1947-1957) και “νεοεξπρεσιονισμός” (1958-1983)» (Snyder, *The music of Alberto Ginastera transcribed for guitar: A performance edition of Danzas Argentinas for guitar quartet*, διδακτορική διατριβή, σ. 10).

¹⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 21.

¹⁴⁵ Στο ίδιο.

¹⁴⁶ Το *rasgueado* κατά τον Snyder προσδίδει κρουστό ήχο (στο ίδιο, σ. 89).

¹⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 25.

¹⁴⁸ Basinsky, *ό.π.*, σ. 16.

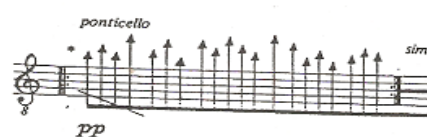
¹⁴⁹ Lunn, *ό.π.*, σ. 36.

σύνθετα rasgueados που συνηθίζονται στη Λατινική Αμερική να προέρχονται από την τεχνική της κιθάρας στην αναγεννησιακή Ευρώπη».¹⁵⁰



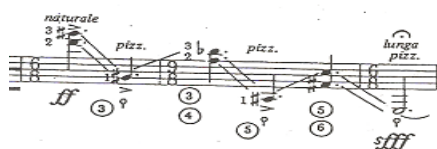
Παράδειγμα 7.35: Alberto Ginastera, *Sonata*, op. 47, Scherzo, μ. 29-30

Στο δεύτερο μέρος (Scherzo) ο Ginastera χρησιμοποιεί την τεχνική «Left hand muting over the soundhole»,¹⁵¹ όπου ο εκτελεστής καλείται να ερμηνεύσει φθόγγους με το αριστερό να βρίσκεται πάνω από την ηχητική τρύπα.



Παράδειγμα 7.36: Alberto Ginastera, *Sonata*, op. 47, Scherzo, μ. 88

Στο έργο του *Σονάτα*, έργο 47, ο Alberto Ginastera χρησιμοποιεί την τεχνική του pizzicato τύπου Bartók, που αποτελεί τεχνική κοινή στην ορχηστρική φιλολογία των εγχόρδων και που πήρε το όνομά της από τον Ούγγρο συνθέτη Béla Bartók.¹⁵² Ο Robert Allan Lunn περιγράφει τη συγκεκριμένη τεχνική ως εξής: «Ο εκτελεστής σηκώνει την χορδή από την ταστιέρα και έπειτα την αφήνει, ώστε να χτυπήσει πάνω σε αυτήν. Ο παραγόμενος ήχος είναι θορυβώδης και επιθετικός».¹⁵³



Παράδειγμα 7.37: Alberto Ginastera, *Sonata*, op. 47, Scherzo, μ. 90-92

Ο Ginastera στο έργο του χρησιμοποιεί έναν όχι διαδεδομένο στην εποχή του (τουλάχιστον στο χώρο της κλασικής κιθάρας) τρόπο vibrato. Ο Lunn το ορίζει ως τον δεύτερο τρόπο, σημειώνοντας: «η δεύτερη μέθοδος παραγωγής vibrato είναι το “τράβηγμα” της χορδής κάθετα στις άλλες χορδές. Αυτό προκαλεί περισσότερη ένταση στη χορδή και οξύτερο ήχο. Ο δεύτερος τρόπος δίδει περισσότερη ποικιλία

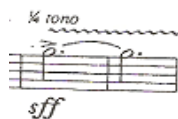
¹⁵⁰ Basinsky, ό.π., σ. 16.

¹⁵¹ Lunn, ό.π., σ. 15.

¹⁵² Στο ίδιο, σ. 23.

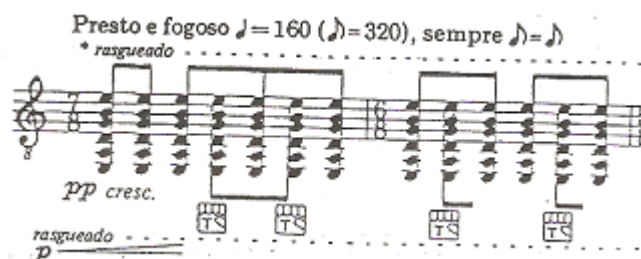
¹⁵³ Στο ίδιο.

στο vibrato, διότι ο εκτελεστής έχει μεγαλύτερο έλεγχο της ταχύτητάς του. Αυτή επίσης η μέθοδος δίδει περισσότερη διακύμανση του τόνου».¹⁵⁴



Παράδειγμα 7.38: Alberto Ginastera, *Sonata*, op. 47, Scherzo, μ. 110-111

Στο τελευταίο μέρος της σονάτας, ο συνθέτης προχωρά σε κατά κόρον χρήση των rasgueados και tambora (τρίτο είδος της tambora κατά τον Lunn),¹⁵⁵ σημειώνοντας: «ο συνδυασμός rasgueado και tambora δημιουργεί ένα κρουστοειδές ηχητικό εφέ, το οποίο τονίζει τον ρυθμό στα ασθενή μέρη. Το rasgueado επιτυγχάνεται με μια γρήγορη, ενεργητική “βούρτσα” των δακτύλων του δεξιού χεριού. Οι συγχορδίες tambora εκτελούνται με το δεξί χέρι σε σχήμα γροθιάς, το οποίο χτυπά τις χορδές στην ηχητική τρύπα με την τελευταία φάλαγγα των δακτύλων προκειμένου να μετριάσουν οι δονήσεις. Στο fortissimo οι κινήσεις πρέπει να είναι πιο ενεργητικές προκειμένου να κρούνται οι χορδές στην ταστιέρα. Αυτό το ηχητικό εφέ του αργεντινικού λαϊκού παιζιμάτος είναι ουσιαστικό για την εκπλήρωση των διαθέσεων του συνθέτη».¹⁵⁶ Έτσι, ο εκτελεστής, κατά τον Basinsky, «καλείται να αναπαραστήσει τα rasgueados, tamboras και κρουστοειδή golpe του κιθαριστή gaucho».¹⁵⁷



Παράδειγμα 7.39: Alberto Ginastera, *Sonata*, op. 47, Finale, μ. 1-2

Στο έργο *Cavatina* του Stanley Meyers, το οποίο επιμελήθηκε και ηχογράφησε το 1978 ο John Williams, παρατίθεται, όσον αφορά την σύζευξη (legato), η εξής σημείωση: «Η σημειογραφία του legato παρατίθεται για γενικότερη φρασεολογία».

¹⁵⁴ Στο ίδιο, σσ. 16-17.

¹⁵⁵ Ο Lunn σημειώνει: «Ο Ginastera χρησιμοποιεί την κλειστή παλάμη εξυπηρετώντας δύο σκοπούς. Πρώτο σκοπό αποτελεί το να παραγάγει κρουστοειδή ήχο στα ασθενή μέρη του μέτρου. Δεύτερο σκοπό να είναι έτοιμη η παλάμη για άμεση εκτέλεση rasgueado» (στο ίδιο, σ. 37).

¹⁵⁶ Ginastera, *Sonata*, op. 47, σ. 11.

¹⁵⁷ Basinsky, ό.π., σ. 26.



Παράδειγμα 7.40: Stanley Meyers, *Cavatina*, μ. 31-32

Είναι η πρώτη φορά στα κιθαριστικά πράγματα που η έννοια του legato αποκόπτεται από την καθαρά τεχνική του σημασία και αποκτά την μουσική του έννοια,¹⁵⁸ η οποία ισχύει για όλο τον υπόλοιπο μουσικό κόσμο και ειδικότερα για τον κόσμο των νυκτών¹⁵⁹ και πληκτροφόρων οργάνων.

Όσον αφορά τον Ginastera, αυτός χρησιμοποιεί τεχνικές οι οποίες δεν έχουν διδαχθεί ακόμα στους Έλληνες κιθαριστές. Βέβαια, δεν μπορεί να ισχυριστεί κάποιος ότι δεν υπάρχει ανάπτυξη στην Ελληνική Σχολή κιθάρας, αφού με κύριο εισηγητή τον Κώστα Κοτσιώλη (α' πανελλήνια εκτέλεση του *Concierto de Aranjuez*) εισάγονται νέες τεχνικές, οι οποίες θεωρούνταν ζητούμενες μέχρι και την προηγούμενη δεκαετία¹⁶⁰ και οι οποίες χρησιμεύουν για την ερμηνεία έργων του Νεοκλασικισμού με κύριο εκπρόσωπο τον Ισπανό συνθέτη Joaquín Rodrigo. Σε αυτό το σημείο αξίζει να παρατεθεί η άποψη του John Williams σχετικά με τις τεχνικές της κιθάρας που

¹⁵⁸ Πρόκειται για την legato άρθρωση, που συμπεριλαμβάνει την τεχνική σύνδεσης δύο διακριτών, «κρουστοειδών ή βραχείας χρονικής διάρκειας» κατά τον Duncan, [ξεχωριστά κρουόμενων από το δεξί χέρι όσον αφορά την κιθάρα] νοτών (Duncan, *The art of classical guitar playing*, σ. 61). Ο Enloe, διενεργώντας μια ιστορική αναδρομή στο παρελθόν και όσον αφορά την ενασχόληση των κιθαριστών με την άρθρωση σε μεθοδολογικό επίπεδο, σημειώνει: «Βασιζόμενοι σε προηγούμενες συνεισφορές, κάθε γενιά κιθαριστών περιέγραφε με μεγαλύτερη λεπτομέρεια τις τεχνικές που απαιτούνταν για την ερμηνεία μελωδίας στην κιθάρα. Η κιθάρα συνέχισε να αναπτύσσεται ύστερα από τον θάνατο του Tárrega και συγγράφηκαν πολυάριθμα βιβλία για την τεχνική της. Όμως, τα περισσότερα από τα εξαιρετικά αυτά τεύχη, δεν επικεντρώθηκαν στην αισθητική διατήρησης της άρθρωσης και του ηχοχρώματος στα μοτίβα και φράσεις της μελωδίας» (Enloe, *The technique and artistry of melodic phrasing in the Spanish classical guitar tradition*, διδακτορική διατριβή, σ. 61). Για την δυσκολία της εφαρμογής της συγκεκριμένης τεχνικής, σημειώνει: «Η επιτυχής legato σύνδεση νοτών στην κιθάρα είναι δύσκολη λόγω της φύσης του οργάνου που λειτουργεί εναντία σε αυτή την πρόθεση. Αυτό οφείλεται στην απευθείας εξασθένηση του ήχου της νότας από την στιγμή που κρούεται. Ακόμα περισσότερο, κάθε νότα παύεται από τη στιγμή που το δάκτυλο θα αφήσει την χορδή. Αυτοί οι δύο παράγοντες επιτάσσουν την επίτευξη συγχρονισμού [των δύο χεριών] σε υψηλό βαθμό όταν ερμηνεύονται μελωδίες με legato άρθρωση» (στο ίδιο). Για την εφαρμογή της τεχνικής legato σε ξεχωριστά κρουόμενες νότες από το δεξί χέρι και σε μία ή περισσότερες χορδές βλ. στο ίδιο, σσ. 61-77.

¹⁵⁹ Περί του legato (σύζευξη προσωδίας) για τα νυκτά όργανα, ο Duncan σημειώνει: «Ως εκ τούτου, η τεχνική legato όπως είναι κατανοητή από τους εκτελεστές πνευστών και τοξωτών εγχόρδων οργάνων είναι θεωρητικά αδύνατη για όλα τα νυκτά όργανα, ακόμη και για το πιάνο» και παρακάτω: «Η εντύπωση του legato είναι κάτι άλλο εξ ολοκλήρου. Όταν ρωτήθηκε, πως ήταν δυνατή η εφαρμογή της [σύζευξης] σε ένα staccato όργανο όπως το τσέμπαλο, η Wanda Landowska απάντησε: “το staccato μου είναι πάντα legato”. Αυτός ο ισχυρισμός περιέχει μια σοβαρή αλήθεια που μπορεί να ληφθεί σοβαρά υπόψιν από τους κιθαριστές. Ο όρος legato είναι κάπως παραπλανητικός. Εκτός από έναν τρόπο άρθρωσης, μπορεί επίσης να δηλώνει μια γενικότερη εντύπωση συνδεσιμότητας και ευχέρειας. Υπό αυτή την έννοια όχι μόνο είναι δυνατό, είναι υποχρεωτικό εάν η εκτέλεση σκοπεύει να είναι ποιοτική» (Duncan, *ό.π.*, σ. 62). Σχετικά με την αντιπαραβολή της έννοιας της σύζευξης στα τοξωτά, έγχορδα, πνευστά και νυκτά όργανα βλ. στο ίδιο, σσ. 60-69.

¹⁶⁰ Βλ. στο παρόν, 6.5.

προέρχονται από λαϊκές παραδόσεις: «Έχω εμπλακεί στη διαμάχη περί του αν οι κλασσικοί κιθαριστές πρέπει να μαθαίνουν από τις λαϊκές παραδόσεις όσο και από την ευρωπαϊκή. Νομίζω ότι όλοι πρέπει να γνωρίζουμε τους κύριους ρυθμούς της Νότιας Αμερικής, πώς να συνοδέψουμε ένα bambuco, zamba, choro, tango, milonga ή joropo με την τυπική τεχνική των rasgueados και να καταλάβουμε τα στοιχεία της συνοδείας του flamenco. Πρέπει να ξέρουμε να χρησιμοποιούμε πένα με τον δείκτη ή να έχουμε μια αίσθηση της χρησιμοποίησης της πένα. Οι μαθητές της κιθάρας πρέπει να μαθαίνουν αυτά τα πράγματα την ίδια στιγμή που μαθαίνουν να ερμηνεύουν πρελούδια του Villa-Lobos ή σπουδές του Giuliani. Είναι όλα μέρος της τεχνικής και της λαϊκής ιστορίας του οργάνου μας».¹⁶¹

¹⁶¹ Small, «Classical Corner: John Williams», *Guitar Player* 38 (2004), σ. 20.

Κεφάλαιο 8

Δεκαετία του 1980

8.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο

Η δεκαετία του '80 ξεκινά με την διασκευή από τον Manuel Barrueco της *Suita española*, op. 47, του Albéniz, η οποία¹ εγκαινιάζει μια πιο «κριτική»² ανάγνωση των γνωστών Ισπανών συνθετών, και την οποία ακολούθησαν οι John Williams και Julian Bream. Ο πρώτος ηχογράφησε δίσκο με έργα του Albéniz (1981) (*Echoes of Spain: Albéniz*, CBS Masterworks, DCX 36679) και ο δεύτερος δικές του μεταγραφές (1982)³ σε έργα των Granados και Albéniz (*Julian Bream plays Granados and Albéniz – Music of Spain*, Vol. 5, RCA Red Seal, RCD 14378). Επίσης το 1980, ο David Russell προχωρά στην ηχογράφιση δίσκου⁴ αποκλειστικά με έργα του Βενεζουελάνου συνθέτη Antonio Lauro (*David Russell plays Antonio Lauro*, Guitar Master Records, GMR 1001), ο οποίος είχε επηρεαστεί βαθιά από τον Barrios.⁵ Πεποίθησή του είναι άλλωστε ότι το ρεπερτόριό του πρέπει να αποτελείται από κομμάτια «που δεν έχουν ακουστεί και δεν έχουν ηχογραφηθεί».⁶ Κατά τον Μαυρουδή, ο Russell ανήκει στα «μελαγχολικά φαινόμενα»⁷ αξιοθαύμαστων κιθαριστών που παρήγαγαν δίσκους αποκλειστικά με δικά τους έξοδα. Ο Καζουχίρο Γιαμασίτα (1985) ηχογραφεί για την RCA το έργο του Μοντέστ Μούσοργκσκυ *Εικόνες από μιν έκθεση*⁸ (RCA Red Seal, ARC 1-4203) σε δική του μεταγραφή. Ο

¹ Η πιο κατατοπιστική προσέγγιση περιγράφεται στον πρόλογο της έκδοσης, σύμφωνα με τον οποίο «ο μαθητής, ο δάσκαλος και ο εκτελεστής θα βρουν αυτές τις μεταγραφές πιστές στα πρωτότυπα έργα και ότι η αρχική διάθεση διατηρείται με μαεστρία σ' αυτό το εγχείρημα για κιθάρα» (Albéniz, *Suite española*, op. 47, μτφρ. Manuel Barrueco, σ. 2).

² Σύμφωνα με τον Graham Wade, «έφερε έργα παμπάλαια στις αίθουσες συναυλιών πιο κοντά στο αυθεντικό κείμενο από τις παραδοσιακές διασκευές των Tárrega και Segovia. Έτσι ξεκίνησε ένας ενδεδειγμένος αναπροσανατολισμός του πώς αυτή η μουσική θα μπορούσε να ακουστεί στην κιθάρα» (Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 168).

³ Στο ίδιο, σ. 168.

⁴ Για την συγκεκριμένη ηχογράφιση, ο Raymond Burley από το περιοδικό *Classical Guitar* σημειώνει: «Αυτή η δουλειά από τον συγκεκριμένο συνθέτη και εκτελεστή είναι ενδιαφέρουσα. Είναι μια δουλειά που αξίζει να βρίσκεται στην δισκοθήκη κάποιου. Είναι ένα πολύ χρήσιμο σημείο αναφοράς για δασκάλους και μαθητές και είμαι σίγουρος ότι θα συνεχίσει να είναι για τα απόμεινα χρόνια» (David Russell: Classical Guitarist, *Επίσημη ιστοσελίδα του David Russell στο διαδίκτυο*, <http://www.davidrussellguitar.com/index.php/home/discography/14-plays-antonio-lauro>, Internet 2014).

⁵ Ο Richard Stover σημειώνει: «Ο συνθέτης και κιθαριστής Antonio Lauro δηλώνει ότι η βασική αιτία που τον έπεισε να μειώσει στο ελάχιστο την μελέτη του πιάνου και να αφιερωθεί στην κιθάρα σαν κύριο όργανο, ήταν το ότι άκουσε για πρώτη φορά το 1932 τον Μάριο Μανγκορέ να παίζει» (Stover, «Agustín Mangoré Barrios: Ένα λησμονημένο κιθαριστικό δαιμόνιο», μτφρ. Β. Ντάκουρη, *Tar* 3, 1983, σσ. 27-32).

⁶ Μαυρουδής, «David Russell», *Tar* 1 (1982), σσ. 32-34.

⁷ Μαυρουδής, *Ηχολογήματα*, σ. 213.

⁸ Ο Γιώργος Μονεμβασίτης σημειώνει: «ακούγοντας τον δίσκο αυτό, με ταυτόχρονη παρακολούθηση της πρωτότυπης παρτιτούρας του έργου διαπιστώνουμε τον σεβασμό με τον οποίο έκανε τη μεταγραφή του ο Kazuhiro Yamashita. Πέρα από τη θαυμάσια και πιστή μεταγραφή, με την ερμηνεία του στο δίσκο ο Yamashita δικαιώνει τον χαρακτηρισμό του σαν ένα γνήσιο ταλέντο στον κιθαριστικό χώρο

Ricardo Iznaola, το 1988, ηχογραφεί το έργο *Sonata* του Antonio José (*The Icarus Collection*, IGW 22874-5), ο οποίος εκτελέστηκε το 1936 κατά την διάρκεια του Ισπανικού Εμφυλίου και για την οποία σημειώνει ότι «οι απαιτήσεις της είναι συγκλονιστικές».⁹

Ο Wade επισημαίνει πως «οι τελευταίες δεκαετίες του 20^{ού} αιώνα ήταν γόνιμες για την σύνθεση για κιθάρα, ενώ πολλά από τα έργα νέων κιθαριστών-συνθετών αναμείγνυαν τον ιμπρεσιονισμό με ασυνήθιστα εφφέ και δεξιοτεχνία».¹⁰ Έτσι το 1980 ο Francis Kleynjans κερδίζει το πρώτο βραβείο σύνθεσης στον 22^ο διαγωνισμό της Γαλλικής Ραδιοφωνίας με το έργο του *À l'aube du dernier jour*.¹¹ Από εκεί και μετά παρουσιάζεται πλήθος νέων έργων, όπως η *Σουίτα* του Ρώσου συνθέτη Νικίτα Κόσκιν, το *The Prince's Toy*¹² (1980) και το *Libra Sonatine*¹³ (1982) του Roland Dyens, τα *Cinco Piezas*,¹⁴ *Tango Suite* (1984) και *Histoire du Tango* (1986) του Astor Piazzolla, το *To the edge of dream* (1983) του Τόρου Τακεμίτσου και το *Sequenza XI*¹⁵ (1988) του Luciano Berio.

Τη συγκεκριμένη δεκαετία εμφανίζονται στο προσκήνιο συνθέτες που θα επηρεάσουν άμεσα τη σύνθεση για κιθάρα. Το 1983 ο Leo Brouwer, «ένας συνθέτης που έδωσε στο έργο του ένα σύνολο μαρτοκικών και λαϊκών στοιχείων της Λ. Αμερικής»¹⁶ και «του οποίου η φήμη κατά τη δεκαετία του '80 εκτοξεύτηκε στα ύψη»,¹⁷ εκδίδει το *El Decameron Negro*,¹⁸ το οποίο αφιερώνει στη Sharon Isbin.

της Ιαπωνίας, ένα από τα πολλά στο χώρο αυτό είναι η αλήθεια» (Μονεμβασίτης, «Επιλογή νέων εκδόσεων από τη διεθνή δισκογραφία», *Tar* 5, 1983, σ. 18).

⁹ Wade, ό.π., σ. 185.

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 173.

¹¹ Ο Wade σημειώνει: «Εδώ οι τελευταίες ώρες ενός καταδικασμένου υπονοούνται, με ήχους σαν τους χτύπους του ρολογιού, το περπάτημα στον τόπο της εκτέλεσης, τους χτύπους της καρδιάς και την πτώση της λάμψης της γκιλοτίνης» (Στο ίδιο, σ. 173).

¹² Ο Wade σημειώνει: «Δημιουργεί εικόνες από έναν μικρό πρίγκιπα του οποίου τα παιχνίδια ζωντανεύουν, πριν εξαφανιστούν (μαζί με τον πρίγκιπα) με την εντολή μιας νεράιδας» (στο ίδιο, σ. 173).

¹³ Ο Augustin Wiedemann σημειώνει: «Τα τρία μέρη, India, Largo και Fuoco, εξιστορούν την εγχείρηση καρδιάς που έκανε ο Dyens. Η India, με τις συχνές αλλαγές στο μέτρο και στις τεχνοτροπίες, δείχνει τον ρυθμό μιας άρρωστης καρδιάς. Το Largo δείχνει την κατάσταση νάρκωσης κατά την επέμβαση. Το Fuoco, την δύναμη μιας καινούριας καρδιάς που ξεκινά σαν έκρηξη» (στο ίδιο, σ. 179).

¹⁴ Ο Roberto Aussel σημειώνει: «Όταν πήρα τα πέντε κομμάτια, πήγα σπίτι για να τα κοιτάξω. Και θα πρέπει να πω ότι σχεδόν όλα ήταν γραμμένα πολύ σωστά. Είχε να αλλάξουμε κάποιες οκτάβες, για να γίνουν περισσότερο κιθαριστικές, αλλά τα υπόλοιπα ήταν σχεδόν ολοκληρωμένα. Η μουσική του είναι γεμάτη από εφφέ. Ήχοι κρουστοί, εφφέ πάνω στα γκλισσάντα, όπως κάνει με το βιολί του όταν παίζει με το κουιντέτο του. Εκεί δουλέψαμε μαζί. Διαλέξαμε τα σωστά χρώματα που ήθελε. Εγώ δοκίμαζα, για παράδειγμα, όλους τους ήχους που μπορούν να παραχθούν κρούοντας το αρμονικό πεδίο της κιθάρας κι αυτός διάλεγε το συγκεκριμένο ήχο που είχε στο μυαλό του. Όταν μελέτησα τα έργα για καλά, τα έπαιξα σ'ένα παρισινό θέατρο και τα πέντε. Αυτή τη στιγμή συνθέτει κι άλλα έργα για κιθάρα» (Ντάκουρη, «Roberto Aussel: Το μουσικό ήθος ενός κιθαριστή», *Tar* 8, 1984, σσ. 38-43 και 66).

¹⁵ Ο Eliot Fisk σημειώνει: «Η *Sequenza* για κιθάρα είναι εμπνευσμένη από την παράδοση του flamenco. Ίσως υπάρχει και μια αίσθηση από την *Ciaccona* του Bach, το πρώτο έργο που έπαιξα στον Berio όταν γνωριστήκαμε» (Wade, ό.π., σ. 185).

¹⁶ Μαυρουδής, «Ruggero Chiesa», *Tar* 4 (1983), σσ. 24-29.

¹⁷ Wade, ό.π., σ. 174.

Ακολούθησε πλήθος έργων του, όπως τα *Preludios epigramáticos* (1984),¹⁹ *Danza del Altiplano* (1984), *Variations sur un thème de Django Reinhardt* (1985), *Paisaje cubano con campanas* (1986), *Concierto elegiaco* (1989), *Concierto n. 4 (de Toronto)* (1987). Επιπροσθέτως, το 1985 ο Ιταλός κιθαριστής και συνθέτης Carlo Domeniconi εκδίδει την σουίτα για κιθάρα *Koyunbaba Suite*, opus 19,²⁰ μια δεξιοτεχνική σύνθεση σε τέσσερα μέρη. Ο ήδη αναγνωρισμένος Ισπανός Joaquín Rodrigo συνθέτει το *Concierto para una fiesta*, το οποίο, κατά τον Pepe Romero, «συναγωνίζεται σε μελωδικότητα και τεχνική δυσκολία το εδώ και σαράντα χρόνια πασίγνωστο κοντσέρτο του Aranjuez».²¹

Πέραν της δημιουργίας για κιθάρα, η δεκαετία του '80 χαρακτηρίζεται από σημαντικά γεγονότα σε επίπεδο αναγνώρισης ή διοργάνωσης. Έτσι, το 1980 ο Βασιλιάς της Ισπανίας Carlos αποδίδει στον Segovia τον τίτλο του «Μαρκησίου της Salobrena» «ως βραβείο μιας εξαιρετικής καλλιτεχνικής ζωής».²² Στις 26 Απριλίου του 1986, ο Segovia δίδει συναυλία για τελευταία φορά στο Wigmore Hall του Λονδίνου και το τελευταίο ρεσιτάλ της ζωής του σε ηλικία ενενητατεσσάρων χρόνων στο Miami Beach Theater of Performing Arts, στις 4 Απριλίου του 1987. Στις 25 Μαΐου του 1984, χάλκινο άγαλμα του Segovia τοποθετείται στον τόπο γεννήσεως του, το Linares της Ισπανίας, και το ίδιο έτος λαμβάνει²³ το χρυσό μετάλλιο από την Βασιλική Φιλαρμονική Εταιρεία του Λονδίνου. Ο Segovia αποβιώνει στις 2 Ιουνίου του 1987.²⁴ Ο αμερικανός κιθαριστής Elliot Fisk αναλαμβάνει τη διδασκαλία κιθάρας στην Μουσική Ακαδημία της Κολωνίας (1983). Στις 19 Ιουλίου του 1984 το Πανεπιστήμιο του Leeds απονέμει στον Julian Bream τον ακαδημαϊκό τίτλο «Doctor of Music» σε αναγνώριση της καλλιτεχνικής του προσφοράς.²⁵

Σε διοργανωτικό επίπεδο, το 1982 διοργανώνεται το 1^ο Φεστιβάλ Κιθάρας της Αβάνας²⁶ (Κούβα) με μερικούς από τους καλύτερους κιθαριστές της εποχής, όπως

¹⁸ Ο Wade σημειώνει: «Τα τρία μέρη, “Η άρπα του πολεμιστή”, “Η πτήση των εραστών στην κοιλάδα των ήχων”, “Η μπαλλάντα της ερωτευμένης παρθένας”, βασίστηκαν σε αφρικανικές ιστορίες που συλλέχθηκαν από τον ανθρωπολόγο Leon Frobenius, και ανέβασαν τον κιθαριστικό μπρεσσιονισμό σε νέα επίπεδα σφοδρότητας» (στο ίδιο, σ. 174).

¹⁹ Έτος έκδοσης.

²⁰ Ο Wade σημειώνει: «Ο Domeniconi δίδαξε στο ωδείο της Κωνσταντινούπολης από το '77 μέχρι το '80 και επηρεάστηκε από την τουρκική μουσική. Το Koyunbaba σημαίνει βοσκός αλλά επίσης αναφέρεται σε άγιο του 13^{ου} αιώνα στην περιοχή της νοτιοδυτικής Τουρκίας» (στο ίδιο, σ. 183).

²¹ Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 10 (1984-85), σσ. 8-9.

²² Wade, ό.π., σ. 171.

²³ Ο Wade σημειώνει ότι το ίδιο απονεμήθηκε επίσης στους Menuhin, Ροστρόποβιτς, Χόροβιτς, Messiaen, Tippett, Karajan και Lutosławski (στο ίδιο, σ. 171).

²⁴ Στο ίδιο, σ. 172.

²⁵ Ο Νότης Μαυρουδής σχολιάζει: «Μεγάλη τύχη για έναν καλλιτέχνη να ζει σε μια χώρα που να αναγνωρίζει το έργο του όχι μετά θάνατον αλλά μόλις στα 50 του χρόνια και μάλιστα για δεύτερη φορά» (Μαυρουδής, «Ελεύθερος Σχολιασμός», *Tar* 11, 1985, σσ. 12-16).

²⁶ Ο Leo Brouwer σημειώνει: «Δεν ήμουν εκείνος που προώθησε αυτή την εκδήλωση, αλλά την δέχθηκα με όλη την αγάπη και το ενδιαφέρον μου. Η νέα γενιά της Κούβας είχε ανάγκη να ανταλλάξει εμπειρίες με νέους απ' όλο τον κόσμο, ήταν μια ευκαιρία. Έτσι ήλθαν και μου είπαν “Γιατί δεν κάνουμε ένα φεστιβάλ κιθάρας;” Έτσι ξεκινήσαμε. Το φεστιβάλ προστατεύεται από την κυβέρνηση και από τους φίλους μας. Τους περισσότερους μουσικούς δεν τους πληρώνουμε. Είμαι διευθυντής του Φεστιβάλ της Μαρτινίκας, εκεί πληρώνονται όλοι οι μουσικοί. Αυτοί οι ίδιοι μουσικοί μπορεί να έλθουν στο φεστιβάλ της Κούβας χωρίς αμοιβή. Είναι πολλοί ανάμεσα σ' αυτούς που μου το

τους Maria Luisa Anido, Ιτσίρο Σουζούκι, Milan Zelenka, Κώστα Κοτσιώλη,²⁷ καθώς και το πρώτο συνέδριο-διεθνής διαγωνισμός του Guitar Foundation of America.

8.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα

Κατά την «εξωπραγματική της ελληνικής πολιτικής ιστορίας»²⁸ δεκαετία του '80, για την οποία ο Julian Bream σημειώνει «ότι το επίπεδο της κιθάρας στην Ελλάδα είναι υψηλό»,²⁹ άποψη με την οποία συναινούν οι Abel Carlevaro³⁰ και Carlos Bonell,³¹ ο Μηλιαρέσης διδάσκει στο Ορφείο Ωδείο Αθηνών και στην ιδιωτική του σχολή. Από τις αρχές τις δεκαετίας του '80 και στην τάξη του Δημήτρη Φάμπα διακρίνονται νέοι ταλαντούχοι³² κιθαριστές, όπως οι Μάρκος Τσέτσος, Βασίλης Μαστοράκης, Νίκος Παναγιωτίδης, Εύα και Βαγγέλης Φάμπας κ.ά. Αποτέλεσμα αυτής της παραγωγής ήταν η συλλογή πλήθους διακρίσεων, όπως του Μάρκου Τσέτσου (Α΄ βραβείο στο Διεθνή Διαγωνισμό Κιθάρας του Μιλάνου, 1981),³³ της Έλενας Παπανδρέου και του προαναφερθέντος (Α΄ βραβείο και Β΄

προτείνουν. Όταν τους εξηγήσω πως δεν υπάρχουν δυνατότητες, δεν τους πειράζει, έρχονται και προσφέρονται σα φίλοι» (Κορίτου, «Leo Brouwer: Το μεγαλείο της σκέψης και της πράξης», *Tar* 9, 1984, σσ. 21-23).

²⁷ Κοτσιώλης, «Κούβα: Φεστιβάλ κιθάρας '82», *Tar* 2 (1982), σσ. 18-19.

²⁸ Οι Βερέμης και Κολιόπουλος σημειώνουν για τη συγκεκριμένη δεκαετία τα ακόλουθα: «Η δεκαετία του 1980 υπήρξε από τις εξωπραγματικές της ελληνικής πολιτικής ιστορίας, αποκομμένη όπως ήταν από τις πολιτικές παραδόσεις του παρελθόντος. Η επανασυγκόλληση του διχασμένου εθνικού κορμού πραγματοποιήθηκε μέσα σε μια καθαρτική παντομίμα, στην οποία η Ελλάδα ταυτίστηκε με τον Τρίτο Κόσμο, η Αριστερά με τους εθνικιστές, ένα μέρος της Δεξιάς με το Κέντρο, και ένα άλλο με τον κρατισμό της Αριστεράς. Η μαζική μετατόπιση δεξιών ψήφων προς το ΠΑΣΟΚ του εξασφάλισε δεκαέξι χρόνια εξουσίας. Ο παλαιός εθνικισμός, ο λαϊκισμός και ο κρατισμός έλαβαν άφεση για τη μετεμφυλιακή νομή της εξουσίας, αφού αναβαπτίστηκαν στην κολυμβήθρα του ΠΑΣΟΚ» (Βερέμης/Κολιόπουλος, *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*, σ. 545 και 548). Επίσης σε άλλο σημείο διατυπώνουν την εξής άποψη: «Η περίοδος μετά το 1981 υπήρξε ένα είδος αρνητικής προσημείωσης για το αόρατο μέλλον. Ήταν η εποχή που κατασπαταλήθηκαν τα αποταμιεύματα δυτικής καλής θέλησης, δίχως ορατό αντίκρουσμα. Όταν ήρθε η ώρα της κατάρρευσης του υπαρκτού σοσιαλισμού, η Ελλάδα δεν κατάλαβε ότι ένα μέρος της στρατηγικής της σημασίας, το οποίο της επέτρεπε να βρίζει ατιμωρητί τους συμμάχους της, είχε πλέον απολεσθεί οριστικά. Η εξωτερική μας πολιτική συνέχισε τον χορό του Ζορμπά σε ρυθμούς βαλκανικούς, με αποτέλεσμα η χώρα μας να προβάλλεται στα δυτικά ΜΜΕ ως ο δυνάστης των αδυνάτων της περιοχής» (στο ίδιο, σ. 552). Ο Γιάννης Βούλγαρης, αναφερόμενος επίσης στη δεκαετία του '80 στην Ελλάδα, σημειώνει: «Η δεκαετία του 1980 ήταν στην Ελλάδα το “πεδίο μάχης” μεταξύ δύο αντίρροπων δυναμικών. Από τη μία, η “Ελλάδα της Μεταπολίτευσης” έφτανε στην κορύφωσή της, από την άλλη, ήδη είχαν υπονομευτεί όλες οι δομές της και είχε ολοκληρωθεί ο ιστορικός της κύκλος» (Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*, σσ. 25-26).

²⁹ Γρηγορέας, «Μια συζήτηση με τον Julian Bream», *Tar* 5 (1983), σσ. 16-17.

³⁰ Ντάκουρη, «Abel Carlevaro», *Tar* 12 (1986), σσ. 36-38.

³¹ Μονεμβασιτής, «Carlos Bonell», *Tar* 13 (1986-87), σσ. 27-29.

³² Ο Αναστάσιος Κολυδάς σημειώνει: «Μεταξύ των γνωρισμάτων που διέκριναν τους νεαρούς μαθητές συγκαταλέγονταν η μικρή ηλικία στην οποία κατακτούσαν υψηλό επίπεδο τεχνικής. Η εξέλιξη αυτή επηρέασε όλες τις παραμέτρους της καλλιτεχνικής δραστηριότητας της σχολής» (Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σσ. 161-162).

³³ Ο Αναστάσιος Κολυδάς σημειώνει: «Η εντυπωσιακή επιτυχία του δεν συνίστατο μόνο στη διάκρισή του στη δοκιμασία της Μιλανέζικης Ακαδημίας, αλλά και στο γεγονός πως αυτή σημειώθηκε μετά από μόλις δύο έτη σπουδών» (στο ίδιο, σ. 163).

έπαινος αντίστοιχα στο Διεθνή Διαγωνισμό Κιθάρας του Athenaeum, 1984), του Σ. Ξύνδα και του προαναφερθέντος (Α΄ βραβείο στη μεγάλη³⁴ και μικρή κατηγορία αντίστοιχα στον Α΄ Πανελλήνιο Διαγωνισμό του Εθνικού Ωδείου, 1985). Το 1985, η Έλενα Παπανδρέου αποσπά το Α΄ βραβείο στο 10^ο Διεθνή Διαγωνισμό Κιθάρας³⁵ στο Gargnano της Ιταλίας.

Κατά τη δεκαετία του '80, οι Έλληνες κιθαριστές προσκλήθηκαν και συμμετείχαν σε σημαντικότερες διεθνείς διοργανώσεις που αφορούσαν την κιθάρα. Έτσι, το 1982 ο Κώστας Κοτσιώλης συμμετέχει ως σολίστ στο 1^ο Φεστιβάλ Κιθάρας της Κούβας που διεξάγεται στην Αβάνα³⁶ όπως και στον 24^ο Διεθνή Διαγωνισμό Κιθάρας της Γαλλικής Ραδιοφωνίας (19 Οκτωβρίου 1982).³⁷ Το 1983 η Ακαδημία του Μιλάνου καλεί τον Δημήτρη Φάμπα να μετέχει ως προεδρεύων της κριτικής επιτροπής του διαγωνισμού κιθάρας, ως αναγνώριση για τις παιδαγωγικές του ικανότητες (8-9 Ιουνίου 1983). Την ίδια χρονιά το ντουέτο Ασημακόπουλου – Ζώη πραγματοποιεί περιοδεία με συναυλίες και σεμινάρια³⁸ στην Αμερική (3-28 Μαρτίου 1983) και ο Βαγγέλης Μπουντούνης ερμηνεύει στη Στοκχόλμη το *Κοντσέρτο για κιθάρα και φωνή* του Θεοδωράκη, υπό τη διεύθυνσή του και σε συνεργασία με την Δήμητρα Γαλάνη. Ο Κώστας Κοτσιώλης ερμηνεύει το *Concierto de Aranjuez* με την ορχήστρα του Sarajevo στο πλαίσιο των Ολυμπιακών Αγώνων (14 Φεβρουαρίου 1984). Ο Δημήτρης Φάμπας, τον Δεκέμβριο του 1984 πραγματοποιεί περιοδεία στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής (Νέα Υόρκη, Λονγκ Άιλαντ [Long Island], Βοστώνη), ενώ τον προηγούμενο μήνα είχε διατελέσει μέλος της επιτροπής του Διεθνούς Διαγωνισμού Κιθάρας «Heitor Villa-Lobos» στο Rio de Janeiro. Την επόμενη χρονιά (1985) ο προαναφερθείς πραγματοποιεί το τελευταίο του ρεσιτάλ στο εξωτερικό και πιο συγκεκριμένα στο Carnegie Hall της Νέας Υόρκης (16 Δεκεμβρίου 1985). Ο Κώστας Κοτσιώλης δίδει ρεσιτάλ³⁹ στο Άιζεναχ (Eisenach) και στη Βαϊμάρη, όπου παραδίδει σεμινάριο στην Ακαδημία της, καθώς και στο Brighton, όπου το ρεσιτάλ⁴⁰ του μεταδίδεται από το BBC. Τον Ιανουάριο του 1984, ο Μάρκος

³⁴ Το ζητούμενο πρόγραμμα για το Μεγάλο Διαγωνισμό ήταν: Προκριματικός γύρος: 1) *Fandanguillo* του J. Turina ή *Tarantella* του M. Castelnuovo-Tedesco, 2) Μία σπουδή του Villa-Lobos, 3) Δύο μέρη από μια σουίτα του Bach, 4) Ένα έργο Έλληνα συνθέτη της επιλογής του εξεταζομένου. Τελικός: 1) Mauro Giuliani: *Concerto in La mag per chitarra ed archi*, op. 30, ή Villa-Lobos: *Concerto pour guitare et petit orchestre* [sic] (Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 11, 1985, σσ. 8-11).

³⁵ Την κριτική επιτροπή αποτέλεσαν οι O. Ghiglia, R. Chiesa, G. Fia, M. L. Samoarcos, F. Gorio (Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 12, 1986, σσ. 6-11).

³⁶ Βλ. στο παρόν, 8.1.

³⁷ Σε αυτό το ρεσιτάλ ο Κοτσιώλης ερμήνευσε έργα των Dowland, Dodgson, Paganini, Regondi, Barrios, Cardoso, Zea και Albéniz (Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 3, 1983, σσ. 11-12).

³⁸ Στο ίδιο, σσ. 11-12.

³⁹ Στα προαναφερθέντα ρεσιτάλ, ο Κοτσιώλης ερμήνευε: D. Scarlatti, 4 *σονάτες*, J. S. Bach, 3 *σουίτες για λαούτο*, N. Coste, *Andante-polonaise*, L. Brouwer, *Ballade, Espiral Eterna, Danza del Altiplano*, E. Granados, *Danza n. 12*, M. de Falla, *La vida breve* (Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 11, 1985, σσ. 8-11).

⁴⁰ Στο συγκεκριμένο ρεσιτάλ ο Κοτσιώλης ερμήνευσε έργα των Scarlatti, Bach, Brouwer (Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 12, 1986, σσ. 7-11).

Τσέτσος πραγματοποιεί ρεσιτάλ σε Ισπανία και Γαλλία.⁴¹ Το 1986, ο Μηλιαρέσης μαζί με τον φλαουτίστα Felix Manz περιοδεύουν στην Ελβετία και πραγματοποιούν, κατά τον ίδιο, «μερικές από τις καλύτερες ερμηνείες»⁴² τους.

Μέχρι το 1984 ο αριθμός των σπουδαστών κιθάρας στο Εθνικό Ωδείο και επί διδασκαλίας Δημήτρη Φάμπα είχε λάβει «εκρηκτικές διαστάσεις».⁴³ Πιο συγκεκριμένα, στην τάξη του Φάμπα το 1983 φοιτούσαν 86 σπουδαστές από 41 το 1976.⁴⁴ Το 1982 είχε ήδη αποφοιτήσει και ο πρώτος σπουδαστής της τάξης του Κώστα Κοτσιώλη, Στέργιος Ζυγούρας, με Δίπλωμα και βαθμό «Άριστα Παμψηφεί και Α΄ Βραβείο» (27 Φεβρουαρίου).⁴⁵ Τον Μάιο του 1982 κυκλοφορεί το πρώτο τεύχος του τριμηνιαίου περιοδικού *Tar*, το οποίο έχει ως κύριο αντικείμενο τα κιθαριστικά δρώμενα, κατά κύριο λόγο στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό. Εκδότης και διευθυντής του περιοδικού διατελεί ο Νότης Μαυρουδής, ο οποίος το προσδιορίζει ως «αφετηρία επαφής και διακίνησης ιδεών».⁴⁶ Την ίδια χρονιά στο δεύτερο τεύχος του περιοδικού *Tar* (Σεπτέμβριος 1982) δημοσιεύεται το πρόγραμμα εξετάσεων κιθάρας «μελετημένο και σοβαρό, εφάμιλλο των γνωστών ξένων Ακαδημιών και ωδείων».⁴⁷ Στις 21 Οκτωβρίου 1983 το Υπουργείο Πολιτισμού «αναστέλλει κάθε παροχή πτυχίου ή διπλώματος κιθάρας»,⁴⁸ με το σκεπτικό ότι η κιθάρα δεν ήταν αναγνωρισμένο όργανο κατά το Βασιλικό Διάταγμα του 1966. Τον Απρίλιο του '86, με «διάθεση να μουν επιτέλους τα πράγματα σε μια τάξη με τη

⁴¹ Μάλιστα, σε γαλλικό έδαφος έπαιξε στην αίθουσα Pleyel. Ερμήνευσε έργα των Frescobaldi, Bach, Giuliani, Mendelssohn, Tansman, Albéniz, Granados, Rujol, Φάμπα κ.ά. (Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 6, 1984, σσ. 9-12).

⁴² Μηλιαρέσης, *Ηχοι και απόηχοι*, σ. 198.

⁴³ Κολυδάς, ό.π., σ. 148. Η εκρηκτικών διαστάσεων αύξηση των μαθητών στην τάξη του Δημήτρη Φάμπα αποτελεί μέρος της επιτυχίας του ως διδασκάλου και μουσικοπαιδαγωγού. Αυτό, όμως το γεγονός τίθεται υπό το ευρύτερο εισοδηματικό πλαίσιο της εποχής. Όπως αναφέρει ο Γιάννης Βούλγαρης, μέχρι το 1981 η Νέα Δημοκρατία εφάρμοσε «απλόχερη εισοδηματική πολιτική». Πιο συγκεκριμένα, «οι πραγματικοί μισθοί των Ελλήνων εργαζομένων αυξήθηκαν ταχύτερα τόσο από εκείνους των ευρωπαίων, όσο και από εκείνους του πληθυσμού των άλλων δύο χωρών της Νότιας Ευρώπης (Ισπανία, Πορτογαλία), οι οποίες περνούσαν την ίδια φάση αποκατάστασης της δημοκρατίας» (Βούλγαρης, ό.π., σ. 100). Σε άλλο σημείο και όσον αφορά την διακυβέρνηση από το ΠΑ.ΣΟ.Κ. από το 1981, ο ίδιος συγγραφέας υποστηρίζει ότι η δημοσιονομική πολιτική που ακολουθήθηκε, υπήρξε «αδιαίτερα επεκτατική» και «επικίνδυνα ελλειμματική». Πιο συγκεκριμένα: «οι κύριες κατευθύνσεις των δαπανών ήταν: μισθολογικές αυξήσεις ενός αυξανόμενου πληθυσμού δημοσίων υπαλλήλων, χρηματοδότηση ενός διευρυμένου δημόσιου τομέα, ο οποίος επιπλέον αναλάμβανε όλο και περισσότερο το βάρος των λεγόμενων “προβληματικών” (χρεωκοπημένων δηλαδή) επιχειρήσεων, και, τέλος, αύξηση των πόρων της κοινωνικής πολιτικής (συντάξεις)» (στο ίδιο, σ. 105). Έτσι υπήρξε εκείνη την περίοδο, σύμφωνα με τον Βούλγαρη, η οικονομική ευμάρεια [των πολιτών], που όσον αφορά το παρόν ζήτημα, συνδέεται με τους υποψήφιους σπουδαστές και τους γονείς τους. Συμπεραίνεται ότι στον «εκρηκτικών διαστάσεων» αριθμό των μαθητών του Φάμπα, χωρίς να υποβιβάζεται η καλλιτεχνική και παιδαγωγική αξία του προαναφερθέντος, ενδεχομένως συνεπικούρησε το ως άνω περιγραφόμενο οικονομικό πλαίσιο.

⁴⁴ Κολυδάς, ό.π., σ. 161.

⁴⁵ Ο Ζυγούρας στις διπλωματικές του εξετάσεις ερμήνευσε: J. Dowland, *Fantasia op. 7*, J. S. Bach, *Σουίτα για λαούτο op. 2*, S. Dodgson, *Partita*, H. Villa-Lobos, *Κοντσέρτο* (Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 4, 1983, σσ. 8-11).

⁴⁶ Ασημακόπουλος, «Κονταρομαχίες», *Tar* 2 (1982), σσ. 4-5.

⁴⁷ Μαυρουδής, «Συνέντευξη Ασημακόπουλου – Ζώη», *Tar* 3 (1983), σσ. 36-39.

⁴⁸ Μαυρουδής, «Περιμένετε στο ακουστικό σας», *Tar* 6 (1984), σσ. 14-17.

θεσμοθέτηση της κλασικής μουσικής από το επίσημο κράτος»⁴⁹ η Μελίνα Μερκούρη, Υπουργός Πολιτισμού, εισηγείται την ίδρυση τμήματος κλασικής κιθάρας στα ωδεία και στις μουσικές σχολές «και έτσι νομιμοποιείται η κιθάρα».⁵⁰ Το 1987 ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης, στο πλαίσιο του εορτασμού των εξήντα χρόνων «από ιδρύσεως του Εθνικού Ωδείου»⁵¹ δίδει διάλεξη με θέμα «Η κιθάρα. Έκφραση και επικοινωνία», την οποία επαναλαμβάνει την ίδια χρονιά στην Αίθουσα της Αρχαιολογικής Εταιρείας και στο πλαίσιο της αναγνώρισης της κιθάρας.⁵² Τον Γεράσιμο Μηλιαρέση προλόγισε η τότε Υπουργός Πολιτισμού, Μελίνα Μερκούρη. Ο Δημήτρης Φάμπας πραγματοποιεί το τελευταίο του ρεσιτάλ «για τα 20 χρόνια από την ίδρυση του ΣΚΩΑ»⁵³ και αποσύρεται από την ενεργό σολιστική δράση μετά από εκατόν πενήντα έξι ρεσιτάλ στο εσωτερικό και στο εξωτερικό.⁵⁴ Τρία χρόνια αργότερα αποσύρεται και από την διδασκαλία της κιθάρας μετά από «36 χρόνια αδιάλειπτης συνεργασίας με το Εθνικό Ωδείο».⁵⁵

Από ηχογραφικής πλευράς, ο δίσκος του Κώστα Κοτσιώλη *Κοντσέρτα για κιθάρα και ορχήστρα*⁵⁶ από την Electrecord (Electrecord, ST-ECE 01930) κυκλοφορεί στην Ελλάδα από τον Παπαρηγορίου – Νάκα. Από τον ίδιο οίκο κυκλοφορεί επίσης η *Ερωτική μουσική* του Μαμαγκάκη, που, κατά το συνθέτη, απευθύνεται «στο πλατύ κοινό του τόπου μας».⁵⁷ Το 1982 κυκλοφορεί από την εταιρεία Motivo ο πρώτος δίσκος του Μάρκου Τσέτσου⁵⁸ με έργα Δημήτρη Φάμπα (Motivo, NM 1018). Η Εύα Φάμπα και ο Μάρκος Τσέτσος ηχογραφούν με την Motivo τους δίσκους *Έργα του Δημήτρη Φάμπα*⁵⁹ και *Theodorakis: 14 chansons pour guitare classique*⁶⁰ (Motivo, NM 1025) αντίστοιχα, ο δε Βαγγέλης Μπουντούνης με την Lyra τον δίσκο *Πες το με μια κιθάρα*⁶¹ (Lyra, 0280).

Όσον αφορά την εγχώρια κιθαριστική δραστηριότητα, τον Φεβρουάριο του 1984 το ντουέτο Ασημακόπουλου – Ζώη ερμηνεύει υπό τη συνοδεία της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης το *Κοντσέρτο για δύο κιθάρες*, έργο 201, του Castelnuovo-Tedesco. Τον ίδιο μήνα (Φεβρουάριος 1984) δίδει σεμινάριο στο Νέο Ωδείο

⁴⁹ Δοντάς, «Θεσμοθετώντας και πελαγοδρομώντας», εφ. *Η Καθημερινή/Επτά Ημέρες*, 25/26.12.1999.

⁵⁰ Μαυρουδής, «Φάκελος κιθάρα», *Tar* 13 (1986-87), σσ. 58-91.

⁵¹ Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 174.

⁵² Στο ίδιο, σ. 208.

⁵³ Κολυδάς, ό.π., σ. 166.

⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 213.

⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 166.

⁵⁶ Σε αυτό τον δίσκο, ο Κοτσιώλης ερμηνεύει, με τη Φιλαρμονική Ορχήστρα “G. Dima” του Μπράσωφ και υπό την διεύθυνση του I. Ionescu-Galati το *Κοντσέρτο αρ. 1*, op. 30, του Mauro Giuliani και το *Κοντσέρτο*, op. 99, του Mario Castelnuovo-Tedesco (Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 3, 1983, σσ. 11-12).

⁵⁷ Ο Μαυρουδής σημειώνει: «Περίεργες οι απόψεις του συνθέτη ως προς την ιστορία του ρεπερτορίου της κιθάρας, μας αφήνουν με ένα αίσθημα απορίας» (στο ίδιο, σσ. 11-12).

⁵⁸ Ο Μαυρουδής σημειώνει: «Ασφαλώς το πράμα έχει ενδιαφέρον μια που το “παιδί” έχει πάρει και το πρώτο βραβείο στο διαγωνισμό κιθάρας του Μιλάνου. Ο Έλληνας κιθαριστής σε ελληνικά έργα με ελληνική εταιρεία “προτιμάτε τα ελληνικά προϊόντα”» (Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 3, 1983, σσ. 11-12).

⁵⁹ Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 12 (1986), σσ. 6-11.

⁶⁰ Στο ίδιο, σσ. 6-11.

⁶¹ Στο ίδιο.

Θεσσαλονίκης ο Hubert Käppell, ενώ τον Αύγουστο του '84 ο Νότης Μαυρουδής τοποθετείται διευθυντής του Μουσικού Τμήματος του Β' Προγράμματος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας. Στις 28 Μαΐου 1984, ο Στέργιος Ζυγούρας εμφανίζεται⁶² με την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης και υπό την διεύθυνση του Καρόλου Τρικολίδη στο *Κοντσέρτο* του Villa-Lobos. Κατά τη δεκαετία του '80 πολλοί ξένοι σολίστες επισκέπτονται την Αθήνα και την Ελλάδα γενικότερα για συναυλίες: ο Ruggero Chiesa⁶³ (1-4 Φεβρουαρίου 1983), ο Oscar Ghiglia (27 Νοεμβρίου – 10 Δεκεμβρίου) για ρεσιτάλ και σεμινάριο, η Alice Artzt, ο Gabriel Estarellas,⁶⁴ ο Roberto Aussel (6 Φεβρουαρίου 1984),⁶⁵ ο David Russell,⁶⁶ ο Stefano Grondona (16 Δεκεμβρίου 1985, «Παρνασσός»)⁶⁷ και ο Alirio Díaz (25 Σεπτεμβρίου 1985, Θέατρο Κολλεγίου Αθηνών).⁶⁸

Σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της κλασσικής κιθάρας στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του '80 διαδραμάτισε το Διεθνές Φεστιβάλ Κιθάρας Βόλου με διοργανωτή και καλλιτεχνικό διευθυντή τον Κώστα Κοτσιώλη. Σκοπός του Φεστιβάλ ήταν «η διάδοση της κιθαριστικής κλασσικής μουσικής, η βελτίωση της τεχνικής των κιθαριστών, καθώς και της ερμηνείας, η επικοινωνία κιθαριστών απ' όλο τον κόσμο».⁶⁹ Κατά τη συγκεκριμένη δεκαετία προσκεκλημένοι του φεστιβάλ υπήρξαν διάσημοι κιθαριστές, όπως οι Paul Galbraith, Robert Brightmore, Ernesto Cordero, Jesús Castro-Balbi, Roberto Aussel, καθώς και νέοι κιθαριστές, οι οποίοι αποτέλεσαν την αιχμή του δόρατος τα επόμενα χρόνια, όπως οι Hubert Käppell (μετέπειτα καθηγητής της Μουσικής Ακαδημίας της Κολωνίας), Joaquín Clerch (μετέπειτα καθηγητής της Μουσικής Ακαδημίας «Robert Schumann» του Düsseldorf) και David Russell.

8.3 Έργα

8.3.1 Τεχνική αριστερού χεριού

8.3.1.1 Vibrato με «τράβηγμα» (bending) της χορδής

Το 1980, ο Θανάσης Τσιάτας εκδίδει μια σειρά από έργα με αναφορές στην αρχαιοελληνική μουσική. Το δεύτερο, στη σειρά, έργο ονομάζεται *Απόσπασμα από το*

⁶² Ο Νότης Μαυρουδής σημειώνει: «Είναι και η πρώτη τόσο υπεύθυνη παρουσία του με ένα τόσο δύσκολο έργο και με ορχήστρα» (Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 8, 1984, σσ. 8-10).

⁶³ Μαυρουδής, «Ruggero Chiesa», *Tar* 4 (1983), σσ. 24-29.

⁶⁴ Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 6 (1984), σσ. 9-12.

⁶⁵ Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 7 (1984), σσ. 9-13.

⁶⁶ Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 11 (1985), σσ. 8-11.

⁶⁷ Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 12 (1986), σσ. 6-11.

⁶⁸ Στο ίδιο.

⁶⁹ Κοτσιώλης, «Το διεθνές φεστιβάλ κλασσικής κιθάρας του Βόλου», *Tar* 1 (1982), σσ. 38-39.

πρώτο στάσιμο του “Ορέστη” του Ευριπίδη, που χρονολογείται τον 5^ο αιώνα π.Χ.⁷⁰ Το γένος που χρησιμοποιείται είναι το εναρμόνιο. Στο συγκεκριμένο έργο ο Θανάσης Τσιάτας χρησιμοποιεί την τεχνική του vibrato με τράβηγμα της χορδής προκειμένου να αλλοιωθεί ανοδικά ο φθόγγος. Ο ίδιος σημειώνει: «οι νότες με το σταυρό είναι $\frac{1}{4}$ του τόνου πιο ψηλές, για την εκτέλεση τεντώνουμε την χορδή προς τα μπάσσα».⁷¹



Παράδειγμα 8.1: Θανάσης Τσιάτας, Απόσπασμα από το πρώτο στάσιμο του «Ορέστη» του Ευριπίδη, μ. 1

Σε αυτό το σημείο ο Έλληνας κιθαριστής και συνθέτης χρησιμοποιεί την τεχνογνωσία που στο εξωτερικό ίσχυε από την προηγούμενη δεκαετία. Πιο συγκεκριμένα το συγκεκριμένο είδος vibrato χρησιμοποιεί ο Alberto Ginastera στη *Σονάτα* του για κιθάρα, έργο 47, και μάλιστα σημειώνει και ο ίδιος ότι η αλλοίωση θα πρέπει να αντιστοιχεί στο $\frac{1}{4}$ του τόνου.⁷²

Την συγκεκριμένη τεχνική χρησιμοποιεί και ο Δημήτρης Κοντογιάννης στο έργο του *Eco di danza*, όπου στο μέρος «più lento e ritmico come un blues» αλλοιώνει ορισμένους φθόγγους ψηλότερα κατά το $\frac{1}{4}$ του τόνου. Προσθέτει μάλιστα την υποσημείωση: «φθόγγοι που αυξάνονται κατά το $\frac{1}{4}$ του τόνου σηκώνοντας την χορδή με το αριστερό χέρι»⁷³ και συμβολίζει τη συγκεκριμένη τεχνική με αστερίσκο. Το ότι χρησιμοποιεί τη συγκεκριμένη τεχνική στο σημείο του κομματιού που παραπέμπει στην μουσική blues καταδεικνύει τις επιρροές του από τους κιθαριστές της blues.



Παράδειγμα 8.2: Δημήτρης Κοντογιάννης, *Eco di danza*, μ. 59

8.3.1.2 Συνεχόμενο legato χωρίς ενδιάμεση κρούση του δεξιού χεριού

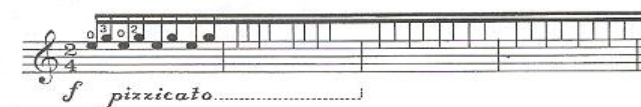
Ο Κυριάκος Τζωρτζινάκης στο έργο του *Μεσογειακό* προχωρά σε συνεχόμενο legato δύο φθόγων με μία μόνο κρούση από το δεξί χέρι στην αρχική νότα και με εναλλαγή δύο δακτύλων του αριστερού χεριού.

⁷⁰ Όπως σημειώνει ο Μάρκος Δραγούμης, πολλοί ερευνητές το θεωρούν σαν το αρχαιότερο σωζόμενο μουσικό κείμενο (Τσιάτας, *Έργα για κιθάρα*, σ. 2).

⁷¹ Στο ίδιο, σ. 7.

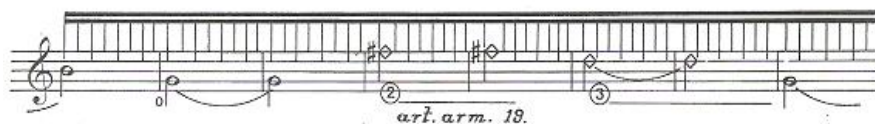
⁷² Βλ. στο παρόν, 7.5.

⁷³ Κοντογιάννης, *Κομμάτια για κιθάρα*, σ. 7.



Παράδειγμα 8.3: Κυριάκος Τζωρτζινάκης, *Μεσογειακό*, μ. 1-4

Αυτή η τεχνική τού δίδει τη δυνατότητα, ταυτόχρονα με την επιμηκυμένη αυτή σύζευξη, να κρούει άλλους φθόγγους με το δεξί χέρι (κυρίως ανοικτές χορδές και τεχνητούς αρμονικούς).



Παράδειγμα 8.4: Κυριάκος Τζωρτζινάκης, *Μεσογειακό*, μ. 6-13

Η συγκεκριμένη τεχνική χρησιμοποιείται από τον Alberto Ginastera μία δεκαετία ωρίτερα στο έργο του *Sonata*, opus 47, και συγκεκριμένα στο τρίτο μέρος (Canto).



Παράδειγμα 8.5: Alberto Ginastera, *Sonata*, opus 47, Canto, μ. 1

8.3.1.3 Σύζευξη φθόγγων χωρίς κρούση του δεξιού χεριού

Ο κιθαριστής Δημήτρης Κοντογιάννης, στο έργο του *Notturmo* (1986), εκτελεί φθόγγους legato με το αριστερό χέρι χωρίς αρχική κρούση του δεξιού χεριού. Μάλιστα παραθέτει και υποσημείωση για την συγκεκριμένη τεχνική, που αναφέρει «Mano sinistra sola»⁷⁴ (μόνο με το αριστερό χέρι) και συμβολίζεται με δύο αστερίσκους.



Παράδειγμα 8.6: Δημήτρης Κοντογιάννης *Notturmo*, μ. 9

⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 3.

8.3.1.4 Ενίσχυση φθόγγου ανοικτής χορδής με συνηχήσεις

Στο μέρος «Τρύγος» από το έργο *Greek Memories* (1984), ο Κυριάκος Τζωρτζινάκης ενισχύει τον φθόγγο Μι (1^η ανοικτή χορδή) με τον ίδιο φθόγγο που παράγεται από την 2^η και την 3^η χορδή. Προχωρά σε αυτή την ενέργεια, διότι η φράση στην οποία ανήκει ο συγκεκριμένος φθόγγος πρέπει να ερμηνευθεί με *crescendo* και οι υπόλοιποι φθόγγοι της φράσης είτε ενισχύονται με οκτάβες, είτε ανήκουν σε συγχορδίες. Έτσι, λόγω του ότι η δυναμική του φθόγγου Μι της 1^{ης} χορδής, σε σχέση με τους προαναφερθέντες, είναι ασθενής, ο τρόπος που θα ενισχυθεί η δυναμική του, κατά τον Τζωρτζινάκη, είναι ο ακολούθως διατυπωμένος:

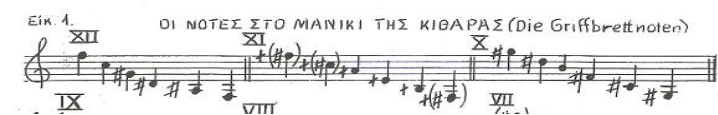


Παράδειγμα 8.7: Κυριάκος Τζωρτζινάκης, *Greek Memories*, Τρύγος, μ. 17

8.3.1.5 Bi-tones⁷⁵

Στο σύγγραμμά του *Επιστήμη στην κιθάρα*, έργο 2, ο Στέλιος Κοψαχείλης πραγματεύεται την τεχνική παραγωγής ήχων «που συχνά περιγράφεται και ως *Pizzicato*»,⁷⁶ από το μέρος της χορδής μεταξύ του πατημένου από δάκτυλο του αριστερού χεριού σημείου και του ζυγού της κιθάρας. Πιο συγκεκριμένα, ο Κοψαχείλης αναφέρει τα εξής: «Παίζουμε με τον δείκτη του αριστερού χεριού τις νότες που πιάνουμε με τα δάκτυλα 2, 3, 4 του αριστερού πάλι χεριού. Έτσι το δεξί χέρι παραμένει ελεύθερο για αρμονικές, χτυπήματα, αρπίσματα ή να μην παίζει τίποτε. Από μια μελέτη που έκανα το 1976 κατέγραψα όλες αυτές τις νότες και τις χρησιμοποίησα σε διάφορες σπουδές. Δίδω παρακάτω έναν πίνακα με δύο εικόνες. Η πρώτη δείχνει αυτές τις νότες ξεχωριστά για κάθε τάστο και η δεύτερη μια χρωματική κλίμακα. Επειδή πολλές νότες απ' αυτές δεν ανήκουν στο συγκεκριμένο σύστημα,

χρησιμοποιώ και τα σημεία αλλοιώσεων \dagger = $\frac{1}{4}$ του τόνου ψηλότερα, \ddagger = $\frac{1}{3}$ του τόνου ψηλότερα».⁷⁷



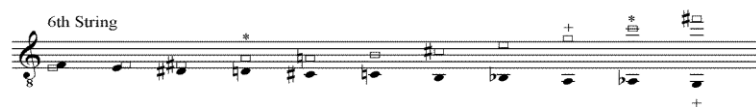
Παράδειγμα 8.8: Στυλιανός Κοψαχείλης, *Επιστήμη στην κιθάρα*, έργο 2, εικ. 1, σ. 37

⁷⁵ Όρος δανεισμένος από τον Robert Allan Lunn (Lunn, *Extended techniques for the classical guitar: A guide for composers*, διδακτορική διατριβή, σ. 19).

⁷⁶ Schneider, *The contemporary guitar*, σ. 126.

⁷⁷ Κοψαχείλης, *Επιστήμη στην κιθάρα: Ένα βιβλίο για κάθε μουσικό*, έργο 2, σ. 36.

Στο δικό του σύγγραμμα, ο Robert Allan Lunn δίδει πίνακα αυτού του είδους των φθόγγων, ο οποίος συμφωνεί με τον δοσμένο πίνακα του Κοψαχείλη.



Παράδειγμα 8.9: Robert Allan Lunn, *Extended Techniques for the classical guitar: A guide for composers*, σχήμα 1.6, σ. 20

Για την χρησιμοποίηση αυτών των φθόγγων, ο Κοψαχείλης ήρθε ενδεχομένως σε επαφή με το έργο του Gilbert Biberian *Prisms II*, που γράφτηκε το 1970, ή το έργο του Lucas Foss *Fragments of Archilochos* (1965).⁷⁸ Στην Ελλάδα ο Κοψαχείλης είναι ο πρώτος που πραγματεύεται αυτό το ζήτημα.

8.3.2 Τεχνική δεξιού χεριού

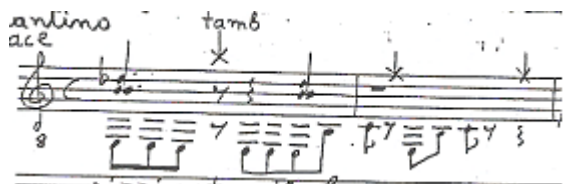
8.3.2.1 Pizzicato με ταυτόχρονη εκτέλεση φυσικών φθόγγων

Το 1980, ο Θεσσαλονικεύς κιθαριστής Στέλιος Κοψαχείλης εκδίδει το σύγγραμμα *Επιστήμη στην κιθάρα*, έργο 2, στο οποίο περιλαμβάνει τεχνικές ασκήσεις και κομμάτια. Στο *Πένθιμο*, το οποίο συνθέτει το 1973 και περιλαμβάνει στο συγκεκριμένο σύγγραμμα, χρησιμοποιεί pizzicato στον αντίχειρα, ενώ την άνω φωνή την ερμηνεύει με δείκτη και μέσο και με φυσικό ήχο. Ο ίδιος συμβολίζει το pizzicato με αστερίσκο και σημειώνει: «pizz. μόνον στα μπάσσα».⁷⁹



Παράδειγμα 8.10: Στέλιος Κοψαχείλης, *Πένθιμο*, μ. 13

Την ίδια τεχνική χρησιμοποιεί και ο Δημήτρης Κοντογιάννης στο έργο του *Eco di danza* έξι χρόνια αργότερα.



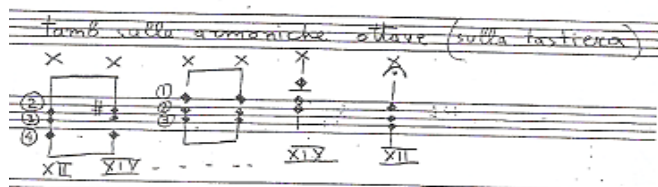
Παράδειγμα 8.11: Δημήτρης Κοντογιάννης, *Eco di Danza*, μ. 1-2

⁷⁸ Schneider, ό.π., σ. 130.

⁷⁹ Κοψαχείλης, ό.π., σ. 22.

8.3.2.2 Tambora στην ταστιέρα

Ο Δημήτρης Κοντογιάννης στο έργο του *Notturmo* χρησιμοποιεί την τεχνική της tambora αλλά όχι δίπλα στον καβαλάρη. Σημειώνει ότι το δεξί χέρι θα πρέπει να κρούσει πάνω στην αρμονική πλάκα (Tamb sulla armoniche ottave – sulla tastiera), δηλαδή πάνω στην ταστιέρα, ώστε να παραχθεί ένα διαφορετικό και ιδιαίτερο ηχόχρωμα.

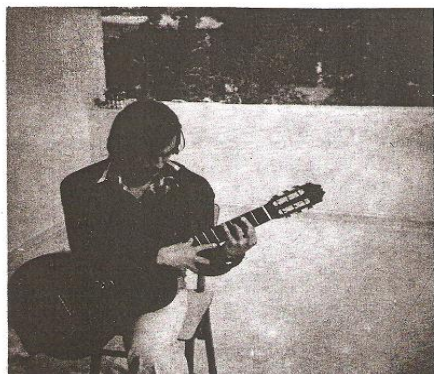


Δημήτρης Κοντογιάννης: *Notturmo*, μ. 25

Σημειώνει επίσης κάτω από τους φθόγγους τα τάστα, στο επίπεδο των οποίων θα πραγματοποιηθεί η κρούση. Ως αποτέλεσμα παράγονται αρμονικοί φθόγγοι.

8.3.2.3 Right hand tapping⁸⁰

Ο Στυλιανός Κοψαχείλης, στο σύγγραμμά του *Επιστήμη στην κιθάρα*, πραγματεύεται την τεχνική του tapping (χτύπημα) με το δεξί χέρι. Ο ίδιος για τη συγκεκριμένη παράγραφο χρησιμοποιεί τον τίτλο «Νέοι τρόποι για μεγαλύτερες συγχορδίες» και παραθέτει τα εξής: «Εάν είναι όλα τα δάκτυλα του αριστερού χεριού δεσμευμένα πιάνοντας μια συγχορδία και θέλουμε να παίξουμε ακόμη μία νότα, τότε χρησιμοποιούμε τον δείκτη του δεξιού χεριού για να πιάσουμε αυτή την νότα και κρούμε τις χορδές με τον αντίχειρα (Arpeggio). Με το νέο αυτό τρόπο μπορούμε να σχηματίσουμε πλήθος νέων συγχορδιών».⁸¹



Παράδειγμα 8.12: Στυλιανός Κοψαχείλης, *Επιστήμη στην κιθάρα*, έργο 2, σ. 40

⁸⁰ Όρος δανεισμένος από τον Robert Allan Lunn (Lunn, ό.π., σ. 26).

⁸¹ Κοψαχείλης, ό.π., σ. 40.

Επίσης συμπληρώνει: «Άλλες συγχορδίες που μπορούμε να παίξουμε, ως τώρα ακατόρθωτες για την κιθάρα, είναι οι δέκατες τρίτες».⁸² Αυτή η τεχνική μπορεί να ειπωθεί ότι ομοιάζει με την τεχνική «Right Hand Tapping» που περιγράφει ο Robert Allan Lunn, με τη διαφορά ότι στην περίπτωση του Κοψαχείλη η χορδή που πατάει το δεξί χέρι δεν ενεργοποιείται με το απότομο χτύπημα του δακτύλου πάνω στο τάστο,⁸³ αλλά ο αντίχειρας του δεξιού χεριού, ο οποίος στην περίπτωση του Κοψαχείλη παραμένει ελεύθερος, κρούει τις χορδές.

Ο Κοψαχείλης πρωτοπορεί ως προς το συγκεκριμένο τεχνικό ζήτημα και ενδεχομένως επηρεάστηκε από τους κιθαριστές της μουσικής Rock και πιο συγκεκριμένα από τον Richie Blackmore των Deep Purple, ο οποίος με τη σειρά του υιοθέτησε τη συγκεκριμένη τεχνική δημοσίως το 1968 από το κομμάτι *Whisky a go go*⁸⁴ και τον κιθαριστή των Canned Heat, Harvey Mandel. Ο κιθαριστής, όμως, που έκανε ευρέως γνωστή⁸⁵ τη συγκεκριμένη τεχνική ήταν ο Eddie Van Halen.

8.3.2.4 Pizzicato του Bartók

Ο Δημήτρης Κοντογιάννης, στο έργο του *Μέσα από καθρέπτη* (1986), χρησιμοποιεί την τεχνική του Pizzicato του Bartók. Μια τεχνική που μέχρι και την προηγούμενη δεκαετία αποτελούσε ζητούμενο για την Ελληνική Σχολή κιθάρας και που διαδόθηκε μέσω του, κεφαλαιώδους σημασίας έργου, *Sonata*, opus 47, του Alberto Ginastera (βλ. στο παρόν, 7.5) και που μετά από δέκα χρόνια χρησιμοποιείται από Έλληνα συνθέτη και κιθαριστή.



Παράδειγμα 8.13: Δημήτρης Κοντογιάννης, *Μέσα από καθρέπτη*, μ. 23

8.3.2.5 Rasgueado με δείκτη

Ο Γεράσιμος Πυλαρινός στο έργο του *Αντιφώνημα* (1986) και, πιο συγκεκριμένα, στο μέρος «Στροφή 2^η» χρησιμοποιεί το δείκτη σε ανοδική και καθοδική κίνηση προκειμένου να εκτελέσει με την τεχνική του rasgueado διαδοχικές συγχορδίες.

⁸² Στο ίδιο, σ. 40.

⁸³ Lunn, ό.π., σ. 26.

⁸⁴ Kleidermacher, «When there's smoke there is fire», *Guitar World* 2 (1991),

<http://www.thehighwaystar.com/interviews/blackmore/rb199102xx.html>, Internet 2014.

⁸⁵ Eckels, *Mastering fingerstyle guitar*, σ. 59.



Παράδειγμα 8.14: Γεράσιμος Πυλαρινός, *Αντιφώνημα*, Στροφή 2^η, μ. 48-49

Αυτός ο τρόπος κρούσης διδάχθηκε από τον Κώστα Κοτσιώλη κατά την προηγούμενη δεκαετία⁸⁶ και κατά το πρώτο μέρος της κίνησης (κρούση με το εξωτερικό μέρος του νυχιού),⁸⁷ αποτελεί δε αυτοτελή τεχνική της κιθάρας του flamenco.



Παράδειγμα 8.15: Paco Peña, «Flamenco guitar», στο M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students and teachers*, παρ. 13.17 (a), σ. 232

Ο Γεράσιμος Πυλαρινός διετέλεσε μαθητής του Γεράσιμου Μηλιαρέση και απέκτησε το Δίπλωμά του από το Ελληνικό Ωδείο Αθηνών.⁸⁸ Το γεγονός αναφέρεται διότι ο Μηλιαρέσης στη μέθοδό του *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα* παραθέτει αυτήν ακριβώς την τεχνική.



Παράδειγμα 8.16: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, ασκ. 127, σ. 24, μ. 1

Έτσι, η άμεση επιρροή του Πυλαρινού όσον αφορά το συγκεκριμένο ζήτημα ήταν ο δάσκαλός του, Γεράσιμος Μηλιαρέσης.

8.3.2.6 Εκτέλεση τρίλλων με το δεξί χέρι

Ο Σταύρος Κατηρτζόγλου, στο σύγγραμμά του *J. S. Bach*, παραθέτει 14 έργα του συνθέτη, μετεγραμμένα από τον ίδιο για κιθάρα. Πιο συγκεκριμένα, στο κομμάτι

⁸⁶ Βλ. στο παρόν, 7.4.1.7.

⁸⁷ Ο Paco Peña σημειώνει: «Μια σημαντική λειτουργία των δακτύλων στην Flamenco είναι να παίζουν με το εξωτερικό μέρος τους. Γι' αυτό το δάκτυλο κάνει την χορδή να ηχεί καθώς απομακρύνεται από το χέρι. Αυτή η κίνηση χρησιμοποιείται στα rasgueados και δεν χρησιμοποιείται για να ακουστούν μεμονωμένες νότες. Τα rasgueados είναι μια μορφή χτυπήματος που δίδουν στο flamenco τον χαρακτηριστικό του ήχο» (Peña, «Flamenco guitar», στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students and teachers*, σσ. 211-236).

⁸⁸ Μηλιαρέσης, ό.π., σ. 216.

Bourrée παραθέτει τις τρίλλιες σε δύο χορδές, με εναλλαγή δείκτη-μέσου αντί για την παραγωγή τους με ζεύξη των δύο φθόγγων σε μία χορδή.



Παράδειγμα 8.17: Johann Sebastian Bach, *Bourrée* (μτγρ. Σταύρος Κατηρτζόγλου), μ. 7-8, 15 και 23-24

Σε αυτό το σημείο ο Σταύρος Κατηρτζόγλου διαφοροποιείται από την προηγούμενη γενιά Ελλήνων κιθαριστών που ακολουθούσαν πιστά τη διδασκαλία του Francisco Tárrega και του Emilio Pujol,⁸⁹ όπως οι Φάμπας και Μηλιαρέσης,



Παράδειγμα 8.18: Johann Sebastian Bach, *Sarabande* (μτγρ. Γεράσιμος Μηλιαρέσης), μ. 16-17

αλλά και από τις διδαχές του Χαράλαμπου Εκμεκτσόγλου, ο οποίος χρησιμοποιεί στοιχεία τεχνικής και από την Ιταλική Σχολή κιθάρας (Carulli, Carcassi).⁹⁰

Ο Κατηρτζόγλου ακολουθεί πλέον τον τρόπο προσέγγισης των τρίλλων στη μουσική του μπαρόκ, όπως εύστοχα επισημαίνεται από τον David Russell. Ο Russell σημειώνει: «Η σαφήνεια και ακουστότητα των στολιδιών είναι πιο σημαντική από την ταχύτητα» και πιο συγκεκριμένα «μια εναλλακτική λύση για την εκτέλεση των τρίλλων είναι η παραγωγή τους σε διαφορετικές χορδές».⁹¹ Για τη συγκεκριμένη τεχνική σημειώνει: «Αυτή είναι μια χρήσιμη τεχνική για την εκτέλεση τελικών φράσεων, παρ' όλο που σε πολλές περιπτώσεις είναι εκτός στυλ αυτό το άκουσμα. Εάν εμφανιστεί ως μια ιδιορρυθμία στη μέση μιας φράσης ή συγκρουστεί με την μουσική πρόθεση, στεναχωρεί την ανάμνηση της μουσικής. Συνήθως δεν αναμειγνύω τα δύο είδη τρίλλων, διότι το ένα αναδεικνύει την ανεπάρκεια του άλλου».⁹²



Παράδειγμα 8.19: David Russell, «Classical Technique», στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students and teachers*, παρ. 9.1, σ. 152

⁸⁹ Βλ. στο παρόν, 5.4.1.4.

⁹⁰ Στο ίδιο.

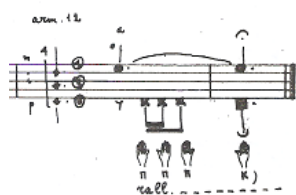
⁹¹ Russell, «Classical Technique», στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students and teachers*, σσ. 142-157.

⁹² Στο ίδιο.

Έτσι, ο Κατηρτζόγλου τηρεί τις διδαχές του Russell περί τρίλλων σε γειτονικές χορδές στο τέλος των φράσεων, όπως δείχνουν οι εικόνες (τα μέτρα ανήκουν σε καταλήξεις φράσεων). Ας σημειωθεί ότι ο Russell έδωσε ρεσιτάλ στην Αθήνα («Παρνασσός», 4 Φεβρουαρίου 1985)⁹³ τέσσερα χρόνια πριν την έκδοση του εν λόγω συγγράμματος και μάλιστα ερμήνευσε τέσσερις σονάτες του Scarlatti όπου οι τρίλλιες αποτελούν βασικό συστατικό της μουσικής (σε αντίθεση με τη μουσική του J. S. Bach). Ο David Tanenbaum σημειώνει ότι «υπάρχει μόνο ένας από τους συγχρόνους του Bach που χρησιμοποιεί αυτού του είδους τις τρίλλιες, ο μεγάλος λαουτίστας Silvius Leopold Weiss».⁹⁴

8.3.2.7 Body percussion

Ο Θανάσης Τσιάτας, στο έργο του *Απόσπασμα από το πρώτο στάσιμο του «Ορέστη» του Ευριπίδη*, χρησιμοποιεί κρουστοειδή ηχητικά χαρακτηριστικά με το δεξί χέρι. Πιο συγκεκριμένα, αναγράφει την παρακάτω οδηγία: «χτύπημα στο πάνω μέρος του ηχείου».⁹⁵



Παράδειγμα 8.20: Θανάσης Τσιάτας, *Απόσπασμα από το πρώτο στάσιμο του «Ορέστη» του Ευριπίδη*, μ. 18-19

Και πάλι η επιρροή του Τσιάτα προέρχεται από την *Σονάτα* για κιθάρα του Alberto Ginastera, ο οποίος στο πρώτο μέρος της *σονάτας* του (Esordio), χρησιμοποιεί την παραπάνω τεχνική.



Παράδειγμα 8.21: Alberto Ginastera, *Sonata*, opus 47, Esordio, μ. 26-27



Ο Ginastera, στις σημειώσεις για την ερμηνεία του συγκεκριμένου έργου, δίνει την εξής οδηγία: «χτυπήστε στην ηχητική πλάκα με τις αρθρώσεις των δακτύλων».⁹⁶ Οι παρατηρήσεις των Ginastera και Τσιάτα είναι, επομένως,



⁹³ Βλ. στο παρόν, 8.1.


⁹⁴ Tanenbaum, «Perspectives on the classical guitar in the twentieth century», στο: V. A. Coelho (επιμ.), *The Cambridge companion to the guitar*, σσ. 182-206.

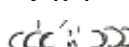
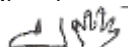
⁹⁵ Τσιάτας, ό.π., σ. 7.

⁹⁶ Lunn, ό.π., σ. 40.

παραπλήσιες, καθώς ο Τσιάτας, εάν κριθεί το σύμβολο της παραπάνω τεχνικής, επιθυμεί την κρούση της ηχητικής πλάκας με το εσωτερικό μέρος της παλάμης. Ο Στυλιανός Κοψαχείλης, στο σύγγραμμά του *Επιστήμη στην κιθάρα*, παραθέτει το έργο *Ο Κιθαρίστας*, το οποίο εντάσσει ο ίδιος στην πρωτοποριακή μουσική και απαρτίζεται από σύνολο ήχων οι οποίοι είναι αποτέλεσμα διαφόρων τεχνικών Body Percussion. Ο ίδιος δίδει τις παρακάτω επεξηγήσεις: «Κρατούμε την κιθάρα ανάποδα (με τις χορδές προς την κοιλιά μας).  Χτύπημα με τον αντίχειρα στο ηχείο.  Παίξιμο

στο μανίκι (θόρυβος).  Χτύπημα με τα νύχια στο ηχείο.  Χτυπήματα

στις χορδές με το αριστερό χέρι.  Χτύπημα με τον αντίχειρα στις χορδές.

 Ξύνουμε τις χορδές ή το ξύλο.  Συμμετοχή ποδιών και χεριών».⁹⁷ Σε αυτό το έργο ο Κοψαχείλης πραγματεύεται μια σειρά τεχνικών που αφορούν χτυπήματα στο πίσω μέρος της κιθάρας και δεν είχαν χρησιμοποιηθεί, μέχρι εκείνη τη χρονιά, στην παγκόσμια κιθαριστική φιλολογία.

Body percussions χρησιμοποιεί και ο Κυριάκος Τζωρτζινάκης στο έργο του *Τέσσερεις δημοτικές εικόνες* (Του βουνού), όπου το δεξί χέρι χτυπά την ηχητική πλάκα.



Παράδειγμα 8.22: Κυριάκος Τζωρτζινάκης: *Τέσσερεις δημοτικές εικόνες*, Του βουνού, μ. 1-2

Στο έργο του *4 ονειρικά τραγούδια* χρησιμοποιεί την τεχνική του golpe και μάλιστα διαφοροποιείται από τον δάσκαλό του Δημήτρη Φάμπα, ο οποίος την είχε χρησιμοποιήσει ήδη, αλλά ξέχωρα από την ταυτόχρονη εκτέλεση και άλλων φθόγγων όπως στην κιθάρα του flamenco. Σε αυτό το σημείο ο Τζωρτζινάκης χρησιμοποιεί το golpe με ταυτόχρονη εκτέλεση συγχορδίας.



Παράδειγμα 8.23: Κυριάκος Τζωρτζινάκης, *4 ονειρικά τραγούδια*, πρώτο μέρος (I), μ. 12

⁹⁷ Κοψαχείλης, ό.π., σ. 38.

8.4 Ποικίλες τεχνικές (Miscellaneous Techniques)⁹⁸

8.4.1 «Νέοι τρόποι λαβής για τριπλή ανταπόδοση»⁹⁹

Στο σύγγραμμά του *Επιστήμη στην κιθάρα*, έργο 2, ο Στέλιος Κοψαχείλης παραθέτει μια σειρά από καινοτόμες τεχνικές προκειμένου να παραχθούν περισσότεροι φθόγγοι από τις συμβατικές τεχνικές. Έτσι, και με σκοπό την τριπλή ανταπόδοση, όπως διατείνεται, παραθέτει τον εξής τρόπο εκτέλεσης: «Με τον δείκτη του δεξιού χεριού πιάνω στο μανίκι μία ή περισσότερες χορδές και τις παίζω με τον παράμεσο του δεξιού πάλι χεριού (όπως φαίνεται στην φωτογραφία). Συγχρόνως παίζω με το μικρό δάκτυλο του αριστερού χεριού τις νότες που πιάνω με τα δάκτυλα 2 και 3 του αριστερού χεριού. Τέλος, με το δείκτη του αριστερού χεριού παίζω τις νότες που ευρίσκονται έξω από το μανίκι (θέση γ), τις οποίες συμβολίζω με αριθμούς σε τετράγωνα».¹⁰⁰



Στην φωτογραφία παίζω το εξής:

Ανάλυση

θέση α, με το δεξ.

θέση β, με το αρισ.

1 θέση γ
2 θέση δ
3 θέση ε
4 θέση ζ
5 θέση η

Παράδειγμα 8.24: Στέλιος Κοψαχείλης, *Επιστήμη στην κιθάρα*, έργο 2, σ. 33

Με αυτό τον τρόπο ο Κοψαχείλης ερμηνεύει φυσικούς φθόγγους καθώς και τους κρουστοειδείς οξείς ήχους που παράγονται από το μέρος των χορδών που βρίσκονται στην κεφαλή της κιθάρας (τρίτο μέρος της συγκεκριμένης τεχνικής), κατά το πρότυπο της σονάτας του Alberto Ginastera,

* at the head upon
the six strings

mf

Παράδειγμα 8.25: Alberto Ginastera, *Sonata*, opus 47, Scherzo, μ. 15-16

αλλά και του Δημήτρη Δραγατάκη στο έργο του για δύο κιθάρες *Lis-Va* (βλ. στο παρόν, 6.3.3).

⁹⁸ Όρος δανεισμένος από τον Robert Allan Lunn (Lunn, ό.π., σ. 62).

⁹⁹ Όρος δανεισμένος από τον Στέλιο Κοψαχείλη (Κοψαχείλης, ό.π., σ. 33).

¹⁰⁰ Στο ίδιο.

8.5 Μέθοδοι

8.5.1 Τεχνική δεξιού χεριού

8.5.1.1 Αρπίσματα με μεγάλη απόσταση μεταξύ δείκτη και μέσου, μέσου και παράμεσου

Στη μέθοδό του *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης παραθέτει, μεταξύ άλλων, άρπισμα με εναλλαγή αντίχειρα, δείκτη και μέσου. Κατά την πορεία της άσκησης, η απόσταση δείκτη και μέσου μεγαλώνει πέραν της μίας γειτονικής χορδής.



Παράδειγμα 8.26: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, ασκ. 51, σ. 14

Επίσης, παραθέτει άσκηση με προοδευτική αύξηση της απόστασης μεταξύ του μέσου και του παράμεσου.



Παράδειγμα 8.27: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, ασκ. 60, σ. 15

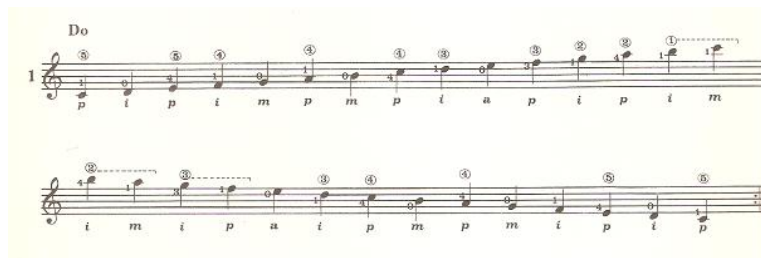
8.5.2 Τεχνική αριστερού χεριού

8.5.2.1 Κλίμακες σε στυλ γραφής για τσέμπαλο¹⁰¹

Σε αυτό το σημείο της παραπάνω μεθόδου του, ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης πραγματεύεται ένα σημαντικό θέμα όσον αφορά την εκτέλεση των κλιμάκων. Διδάσκει τις κλίμακες με την τεχνική της *campanella*, δηλαδή με τον συνδυασμό κλειστών και ανοικτών χορδών. Ο ίδιος σημειώνει: «Οι κλίμακες που εκθέτω παρακάτω έχουν κατά το μεγαλύτερο μέρος συνήχηση που μοιάζει περισσότερο με του κλαβεςέν [sic] και ενδείκνυνται για την εκτέλεση προκλασσικών και κλασσικών έργων».¹⁰²

¹⁰¹ Όρος δανεισμένος από τον Γεράσιμο Μηλιαρέση (Μηλιαρέσης, *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, σ. 80).

¹⁰² Στο ίδιο.



Παράδειγμα 8.28: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, ασκ. 1, σ. 80

Εν προκειμένω, ο Μηλιαρέσης συγκλίνει με τη νέα γενιά των κιθαριστών που χρησιμοποιούν αυτή την τεχνική σε καλλιτεχνικές τους προσπάθειες¹⁰³ και δεν προσκολλάται στην άποψη της προηγούμενης γενιάς (συμπεριλαμβανομένου και του ίδιου) περί εκτέλεσης των κλιμάκων σε κλειστές θέσεις.



Παράδειγμα 8.29: Johann Sebastian Bach, *Bourrée* (μτγρ. Γεράσιμος Μηλιαρέσης), μ. 3

Το παραπάνω παράδειγμα, σύμφωνα με την νέα τεχνική εκτέλεσης των κλιμάκων που διδάσκει ο Μηλιαρέσης, θα μπορούσε να παρατεθεί με την εξής δακτυλοθεσία για το αριστερό χέρι:



Ψήγμα της συγκεκριμένης τεχνικής δόθηκε κατά την προηγούμενη δεκαετία από τον Κώστα Κοτσιώλη (*Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*), ο οποίος ανέλυσε το ζήτημα της αλλαγής θέσεων με ενδιάμεση ανοικτή χορδή.¹⁰⁴ Με αυτή τη διδαχή του, ο Μηλιαρέσης αφήνει τον τρόπο της «ξεκάθαρης μελωδικής γραμμής»¹⁰⁵ και περνά στον τρόπο εκτέλεσης των κλιμάκων «σε ύφος αρπίσματος».¹⁰⁶ Ο Carlos Bonell για την ερμηνεία έργων της μουσικής του μπαρόκ προτείνει, μεταξύ άλλων, «την χρήση ανοικτών χορδών (ειδικά στην αλλαγή θέσεων) για την δημιουργία ενός απαλότερου αποτελέσματος».¹⁰⁷ Έτσι, ο Μηλιαρέσης, όπως και οι μετασεγκοβιανοί

¹⁰³ Για παράδειγμα, ο Κυριάκος Τζωρτζινάκης χρησιμοποιεί αρκετά συχνά την συγκεκριμένη τεχνική:



Κυριάκος Τζωρτζινάκης: *Τέσσερα ονειρικά κτραγούδια, τέταρτο μέρος (IV)*, μ. 10

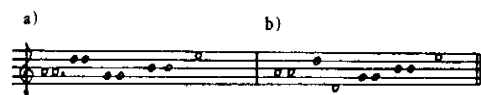
¹⁰⁴ Βλ. στο παρόν, 7.4.2.1.

¹⁰⁵ Ramirez, «Classical Repertoire – Intermediate», στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students and teachers*, σσ. 109-124.

¹⁰⁶ Στο ίδιο, σσ. 109-124.

¹⁰⁷ Bonell, «Classical repertoire – Advanced», στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students and teachers*, σσ. 125-141.

κιθαριστές του εξωτερικού, επανέρχεται στο πρότερο ύφος εκτέλεσης αυτών των έργων με την τεχνική της *campanella*, την οποία είχαν προτείνει οι Γάλλοι De Visée και Derosier, ως αποτέλεσμα των χορδισμάτων «French re-entrant tuning», και ο Ισπανός Gaspar Sanz, ως «Spanish re-entrant tuning».

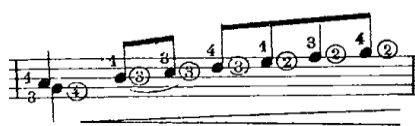


Παράδειγμα 8.30: Don Rowe/Richard d'A Jensen, *Barock guitar for the modern performer: A practical compromise*, παρ. 2, σ. 1, (a) Spanish re-entrant tuning, (b) French re-entrant tuning

Οι Rowe και d'A Jensen, το 1981, σημειώνουν ότι «το χόρδισμα αυτό είναι πιο κατάλληλο για τη μουσική των νυκτών οργάνων και την παραγωγή του ευχάριστου αποτελέσματος της *campanella*. Αυτή η μέθοδος, που είναι εφαρμόσιμη μόνο σε κατάλληλο νυκτό όργανο, εμπεριέχει την εκτέλεση κλιμακοειδών σχημάτων σε γειτονικές χορδές και παράγει ενδιαφέροντα συμπλέγματα ήχων. Το αποτέλεσμα ομοιάζει με τον ήχο της καμπάνας και ταιριάζει σε χαμηλού χορδίσματος νυκτό όργανο».¹⁰⁸ Ο David Tanenbaum σημειώνει επίσης ότι «οι ταμπολατούρες του Weiss και των συγχρόνων του δείχνουν ότι υπήρχε μεγάλο πλήθος συζεύξεων όπως και κλιμακοειδών περασμάτων σε γειτονικές χορδές για να επιτυγχάνεται το αποτέλεσμα της *campanella*».¹⁰⁹ Η τάση αυτή έρχεται σε αντιδιαστολή με τις διδαχές των κιθαριστών του '50 και του '60 με πρωτεργάτη τον Andrés Segovia, ο οποίος χρησιμοποιούσε κλειστές θέσεις σε κλιμακοειδή σχήματα, και παλαιότερα τον Tárrega.



Παράδειγμα 8.31: Johann Sebastian Bach, *Chaconne* (μτγρ. Andrés Ségovia), μ. 4-5



Παράδειγμα 8.32: Johann Sebastian Bach, *Bourrée* (μτγρ. Francisco Tárrega), μ. 10

¹⁰⁸ Rowe/d'A Jensen, «Barock guitar for the modern performer: A practical compromise», *Guitar Review* 49 (1981), <http://www.classicalguitar.ws/baroque.shtml>, Internet 2014.

¹⁰⁹ Tanenbaum, ό.π., σσ. 182-206.

8.5.2.2 Παράλληλες ασκήσεις¹¹⁰

Ο Ευάγγελος Μπουντούνης, στη μέθοδό του *Η τεχνική της κιθάρας (The guitar technique)*, παραθέτει σειρά ασκήσεων για το αριστερό χέρι με την επωνυμία «Παράλληλες ασκήσεις». Σε αυτές τις ασκήσεις το αριστερό χέρι πραγματοποιεί αντίστροφες κινήσεις λόγω της προτεινόμενης δακτυλοθεσίας σε απλά μελωδικά σχήματα. Στις ασκήσεις 1-6 η διαδικασία πραγματοποιείται σε μεμονωμένες νότες, ενώ στις ασκήσεις 7-9 η αλλαγή δακτύλων αφορά διπλούς φθόγγους.



Παράδειγμα 8.33: Ευάγγελος Μπουντούνης, *Η τεχνική της κιθάρας: Παράλληλες ασκήσεις*, ασκ. 1, σ. 11



Παράδειγμα 8.34: Ευάγγελος Μπουντούνης, *Η τεχνική της κιθάρας: Παράλληλες ασκήσεις*, ασκ. 1, σ. 20

Ο ίδιος σημειώνει: «Οι παράλληλες ασκήσεις μοιάζουν να είναι απλές. Αυτό θα συνέβαινε αν είχαν διαφορετική δακτυλοθεσία. Αν όμως προσέξει κανείς τη δακτυλοθεσία που υπάρχει, θα διαπιστώσει ότι το χέρι είναι αναγκασμένο να μετακινείται αδιάκοπα διανύοντας μεγάλες αποστάσεις κατά μήκος της ταστιέρας. Αυτή είναι η χρησιμότητα των ασκήσεων αυτών, αφού εξασκούν το χέρι ώστε να αλλάζει θέσεις με μεγάλη ταχύτητα, άνεση και ακρίβεια. Έχουν, δηλαδή, σαν στόχο να βελτιώσουν την τεχνική του αριστερού χεριού στα σημεία εκείνα όπου γίνονται τα περισσότερα λάθη».¹¹¹ Ο Abel Carlevaro, δίδοντας μεγάλη βαρύτητα στην «κατά μήκος» κίνηση του αριστερού χεριού, σημειώνει: «Η κίνηση που χρησιμοποιεί την κατά μήκος των χορδών κατεύθυνση (μετάθεση δακτύλων) απαιτεί την λειτουργία του αριστερού “κινητικού” συστήματος στο σύνολο (δάκτυλα, χέρι και βραχίονα) που, συναντώντας την αντίσταση της ταστιέρας, κόντρα στον αντίχειρα, βλέπει τη δύναμή του να χωρίζεται σε δύο αγωγούς, ένας απ’ τους οποίους με παράλληλη κατεύθυνση προς την ταστιέρα και, χάρη της κίνησης του αγκώνα, προς την ανοδική αλλαγή θέσης. Για την καθοδική αλλαγή μετάθεσης των δακτύλων παράγεται ανάλογος ελιγμός, αλλά ο αγκώνας πρέπει να πλησιάζει το σώμα, αντί να απομακρύνεται όπως στην ανοδική».¹¹² Ενδεχομένως ο Βαγγέλης Μπουντούνης παραθέτει αυτές τις ασκήσεις ως ιστορική αναγκαιότητα, γνωρίζοντας τη

¹¹⁰ Όρος δανεισμένος από τον Ευάγγελο Μπουντούνη (Μπουντούνης, *Η τεχνική της κιθάρας: Παράλληλες ασκήσεις*).

¹¹¹ Στο ίδιο, σ. 9.

¹¹² Gorio, «Η διδακτική της κιθάρας στις διδασκαλίες των Narciso Yepes, Oscar Ghiglia, Abel Carlevaro και Leo Brouwer», μτφρ. Β. Ντάκουρη, *Tar 5* (1983), σσ. 22-27.

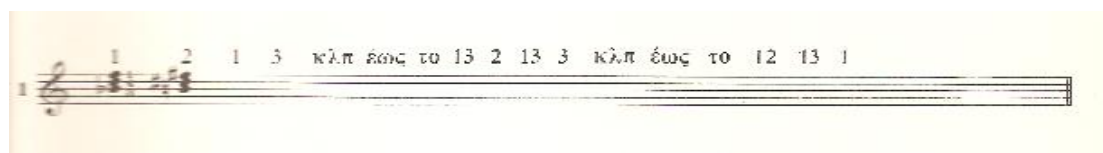
σημαντικότητά τους μέσω του Abel Carlevaro, όπως παραδέχεται ο Νότης Μαυρουδής.¹¹³

Το 1986, ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης θέτει το ίδιο ζήτημα με την εξάσκηση αρπισμάτων μιας χορδής που προϋποθέτουν οριζόντια κινητικότητα του αριστερού χεριού και σημειώνει: «Μονόφωνα μαθήματα για το πήδημα και την έκταση».¹¹⁴



Παράδειγμα 8.35: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, ασκ. 1, σ. 52, μ. 1-4

Σε άλλο σημείο του συγγράμματός του παραθέτει παράγραφο με τίτλο «Μαθήματα για το μάτι και τον βραχίονα», όπου σημειώνει: «Τα μαθήματα αυτά ασκούν τον αριστερό βραχίονα σε αλληπάλλληλες παλινδρομικές κινήσεις κατά μήκος της ταστιέρας και το μάτι στη γρήγορη εντόπιση των απομακρυσμένων μεταξύ τους τάστων».¹¹⁵ Βέβαια, οι ασκήσεις έχουν συγχορδιακό χαρακτήρα.



Παράδειγμα 8.36: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, ασκ. 1, σ. 135

Ο Ευάγγελος Μπουντούνης είναι, επομένως, ο πρώτος στην Ελληνική Σχολή κιθάρας που παραθέτει τέτοιου είδους ασκήσεις (έτος έκδοσης: 1984).

8.5.3 Οι μέθοδοι των Μηλιαρέση, Μπουντούνη και Τζωρτζινάκη και οι καινοτομίες τους

8.5.3.1 Η σημασία της συνοδείας με τη φωνή κατά την εξάσκηση στον Μηλιαρέση

Στη μέθοδό του *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης προτείνει την εξάσκηση κλιμάκων με συνοδεία της φωνής. Πιο συγκεκριμένα σημειώνει: «Θεωρώ το κεφάλαιο αυτό εξαιρετικής σημασίας για τους μικρούς μαθητές και από τεχνικής αλλά κυρίως από ακουστικής πλευράς: ο

¹¹³ Ο Νότης Μαυρουδής σε κριτική του για το ρεσιτάλ του Carlevaro στην Αθήνα («Παρνασσός», 3 Φεβρουαρίου 1986): «Πάντως, δεν απολαύσαμε όσα περιμέναμε στο ρεσιτάλ αλλά και το θεωρητικό υπόβαθρο που γνωρίζαμε πως διαθέτει ο διάσημος κιθαριστής» (Μαυρουδής, «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 12, 1986, σσ. 6-11).

¹¹⁴ Μηλιαρέσης, *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, σ. 52.

¹¹⁵ Στο ίδιο, σ. 135.

μαθητής πρέπει απαραίτητως να τραγουδάει μαζί με την κιθάρα προφέροντας υποχρεωτικώς και τα σημεία αλλοιώσεως. Πριν από την εκτέλεση-τραγούδι των κλιμάκων, των αρπισμάτων και της χρωματικής κλίμακας, πρέπει να προηγηθεί η απαγγελία αυτών. Θεωρώ επίσης πολύ χρήσιμη την απαγγελία και εκτέλεση-τραγούδι των φυσικών κλιμάκων. Τελικός σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι το a capella τραγούδι όλων των κλιμάκων, αρπισμάτων και χρωματικών κλιμάκων». ¹¹⁶ Η πεποίθηση αυτή του Μηλιαρέση επαναδιατυπώνεται στην ομιλία του κατά την 30^η επέτειο του Ε.Σ.Μ. της Unesco το 1995: «Στη Μουσική, γνωρίζω σημαίνει τραγουδώ, αφού στα περισσότερα μουσικά όργανα η παραγωγή των φθόγγων είναι διαδικασία νοητική, ενώ στο τραγούδι είναι αμιγώς μουσική, ή, αν θέλετε, ακουστική». ¹¹⁷ Ο Μηλιαρέσης διατεινόταν «συνεχώς» ότι «ο δρόμος για την ερμηνεία της μουσικής περνάει μέσα από την εξοικείωσή μας από την φόρμα [sic] του σοβαρού μελωδικού τραγουδιού». ¹¹⁸



υπερέχει και της ενόργανης μουσικής και του λόγου. Το τραγούδι είναι η μουσική μας συνείδηση».¹²²

8.5.3.2 Κλίμακες με αρπίσματα¹²³

Στη μέθοδό του *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα* ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης παραθέτει τεχνικές ασκήσεις που τις ονομάζει «κλίμακες με αρπίσματα», δηλαδή η πάνω φωνή εκτελεί την κλίμακα και η κάτω φωνή το άρπισμα της κλίμακας. Ο ίδιος σημειώνει: «Δίφωνα μαθήματα παράλληλης κίνησης με διαφορετικές αξίες. Ακούγονται και οι τρεις βαθμίδες. Προσοχή στα τέταρτα. Μελέτη και με φωνή».¹²⁴



Παράδειγμα 8.38: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, ασκ. 1, σ. 56

Στην ίδια κατηγορία τεχνικής ανήκουν και οι κλίμακες που τις χαρακτηρίζει η διτονικότητα. Ο Μηλιαρέσης σημειώνει: «Κάθε διφωνία είναι χρήσιμη στην κιθάρα. Η ταυτόχρονη ήχηση δύο διαφορετικών τονικοτήτων είναι χρήσιμη εμπειρία για το μαθητή. Προσοχή στις αξίες. Μελέτη και με φωνή».¹²⁵



Παράδειγμα 8.39: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, ασκ. 1, σ. 57

8.5.3.3 Αρπίσματα με κλίμακες

Στη μέθοδό του *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα* ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης παραθέτει ενότητα που ονομάζει «Αρπίσματα με κλίμακες», όπου η κάτω φωνή με τον αντίχειρα του δεξιού χεριού εκτελεί την κλίμακα και η πάνω φωνή με τον δείκτη εκτελεί το άρπισμα της κλίμακας.

¹²² Στο ίδιο, σ. 280.

¹²³ Όρος δανεισμένος από τον Γεράσιμο Μηλιαρέση (Μηλιαρέσης, *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, σ. 56).

¹²⁴ Στο ίδιο.

¹²⁵ Στο ίδιο, σ. 57.



Παράδειγμα 8.40: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, ασκ. 1, σ. 58

8.5.3.4 Κλίμακες με συγχορδίες

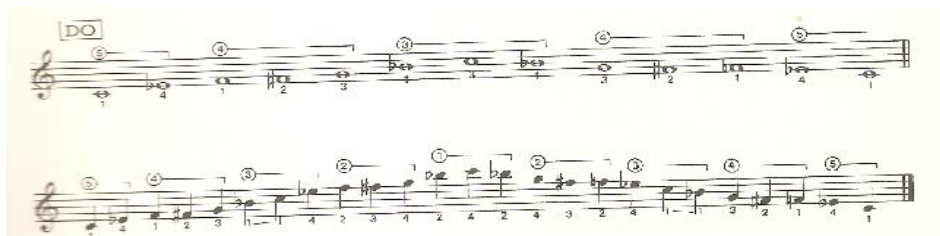
Στην ίδια μέθοδο, ο Μηλιαρέσης παραθέτει κλίμακες που εκτελούνται από την πάνω φωνή με παράλληλη χρήση συγχορδιών.



Παράδειγμα 8.41: Γεράσιμος Μηλιαρέσης, *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, ασκ. 1, σ. 60

8.5.3.5 Οι κλίμακες της blues

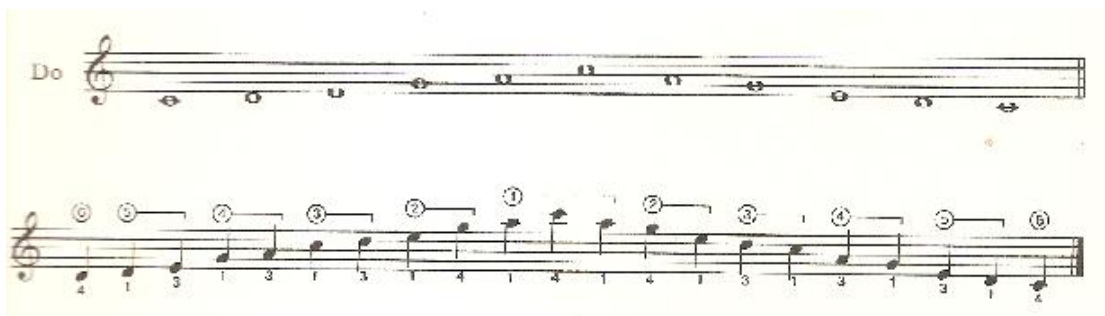
Ο Ευάγγελος Μπουντούνης, στη μέθοδο του *Η τεχνική της κιθάρας (The guitar technique)*, παραθέτει κλίμακες της μουσικής blues σε όλα τα ημιτόνια. Πρώτα εκθέτει τους βασικούς φθόγγους της κλίμακας σε χρονικές αξίες ολοκλήρων και έπειτα την ίδια κλίμακα σε δύο ή τρεις οκτάβες κατά περίπτωση.



Παράδειγμα 8.42: Ευάγγελος Μπουντούνης, *Η τεχνική της κιθάρας: Μπλουζ κλίμακες*, σ. 5

8.5.3.6 Πεντάφθογγες κλίμακες

Στην ίδια μέθοδο, ο Μπουντούνης παραθέτει πεντάφθογγες κλίμακες, μείζονες και ελάσσονες, σε όλα τα ημιτόνια.



Παράδειγμα 8.43: Ευάγγελος Μπουντούνης, *Η τεχνική της κιθάρας: Πεντάφθογγες κλίμακες*, σ. 5

8.6 Επιπρόσθετα στοιχεία και παρατηρήσεις

Ο Francis Kleynjans, στο βραβευμένο έργο του *À l'aube du dernier jour*, παραθέτει μια σειρά ηχητικών εφφέ με σκοπό μια πειστική μουσική αφήγηση (δραματουργία). Έτσι, στο ξεκίνημα του έργου εκτελεί *pizzicato* με το αριστερό χέρι (δάκτυλο 4), το οποίο συμβολίζει τους χτύπους του ρολογιού.



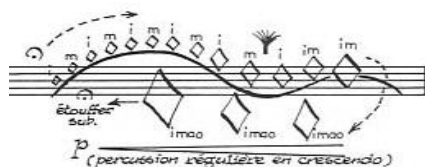
Παράδειγμα 8.44: Francis Kleynjans, *À l'aube du dernier jour*, *Attente*, μ. 2

Στο δεύτερο μέρος του ίδιου έργου, ο Kleynjans παραθέτει ηχητικό εφφέ καμπάνας, σταυρώνοντας την 6^η και την 5^η χορδή στο 7^ο τάστο.



Παράδειγμα 8.45: Francis Kleynjans, *À l'aube du dernier jour*, *À l'aube*, μ. 1

Επίσης, στο ίδιο μέρος του έργου, παραθέτει ηχητικό εφφέ βημάτων από απόσταση που πλησιάζουν, με χτυπήματα των δεικτή και μέσου στα πλαϊνά τοιχώματα του ηχείου.



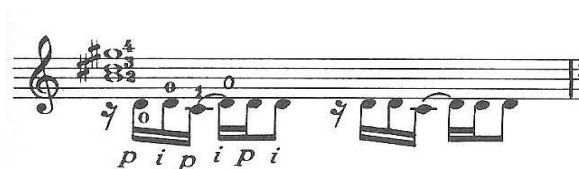
Παράδειγμα 8.46: Francis Kleynjans, *À l'aube du dernier jour*, *À l'aube*, μ. 3

Παρακάτω χρησιμοποιεί ηχητικό εφφέ που προκύπτει από τη συρόμενη κίνηση του νυχιού του δεξιού χεριού στη χορδή, κάτι που είχε εφαρμόσει την προηγούμενη δεκαετία ο Alberto Ginastera στο έργο *Sonata*, opus 47.



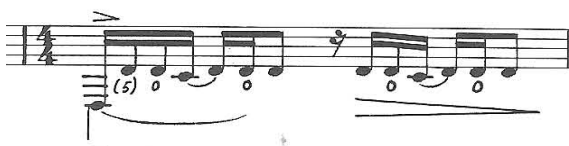
Παράδειγμα 8.47: Francis Kleynjans, *À l'Aube du dernier jour*, *À l'aube*, μ. 156

Στο έργο *El Decameron Negro* και πιο συγκεκριμένα στο τρίτο μέρος (*Ballada de la doncella enamorada*), ο Leo Brouwer παραθέτει σημείο όπου το πρώτο δάκτυλο του αριστερού χεριού σε θέση *barre*, βρίσκεται σε θέση ενός τάστου πιο μπροστά από το δεύτερο δάκτυλο.



Παράδειγμα 8.48: Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, Ballada de la doncella enamorada, μ. 50

Η δακτυλοθεσία στο σημείο αυτό δεν δείχνει κάτι τέτοιο, αλλά δεν είναι η ενδεδειγμένη, διότι δεν συντηρεί την άρθρωση του ρυθμικού σχήματος.



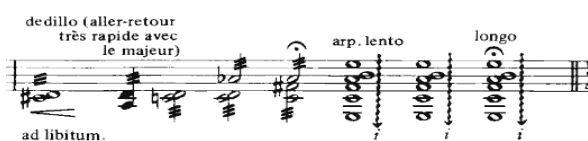
Παράδειγμα 8.49: Leo Brouwer, *El Decameron Negro*: Ballada de la doncella enamorada, μ. 49

Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στο πρώτο μέρος του έργου *Libra Sonatine* του Τυνήσιου συνθέτη και κιθαριστή Roland Dyens.



Παράδειγμα 8.50: Roland Dyens, *Libra Sonatine*, India, μ. 30

Στο ίδιο έργο και στο πρώτο μέρος (India), ο συνθέτης χρησιμοποιεί την τεχνική του *dedillo*, δηλαδή του «γρήγορου tremolo με ένα δάκτυλο σε δύο ή τρεις εσωτερικές χορδές».¹²⁶



Παράδειγμα 8.51: Roland Dyens, *Libra Sonatine*, India, μ. 87

Ο προαναφερθείς συνθέτης στο έργο του *Tango en Skai* παραθέτει τεχνητούς αρμονικούς στο εικοστό πέμπτο τάστο, δηλαδή, επί της ουσίας, σε ανοικτή χορδή περίπου στο μέσο της ηχητικής οπής.



Παράδειγμα 8.52: Roland Dyens, *Tango en Skai*, μ. 20

¹²⁶ Beavers, *Homage in the solo guitar music of Roland Dyens*, διδακτορική διατριβή, σ. 75.

Ο Καζουχίρο Γιαμασίτα, στη διασκευή του έργου *Εικόνες από μια έκθεση* (Gnomus) του Μοντέστ Μούσοργκσκυ, χρησιμοποιεί συνεχόμενη σύζευξη στην κάτω φωνή, ενώ η πάνω συνεχίζει να ερμηνεύει την μελωδική γραμμή.



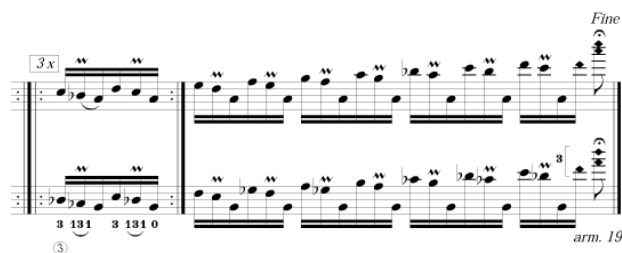
Παράδειγμα 8.53: Καζουχίρο Γιαμασίτα: *Εικόνες από μια έκθεση*, Gnomus, μ. 86-89

Στο δέκατο μέρος του ίδιου έργου («Η μεγάλη πύλη του Κιέβου»), ο Γιαμασίτα χρησιμοποιεί *rasgueado* με την εσωτερική επιφάνεια του μέσου προκειμένου να δώσει το χαρακτηριστικό ηχόχρωμα.



Παράδειγμα 8.54: Καζουχίρο Γιαμασίτα: *Εικόνες από μια έκθεση*, Η μεγάλη πύλη του Κιέβου, μ. 35-40

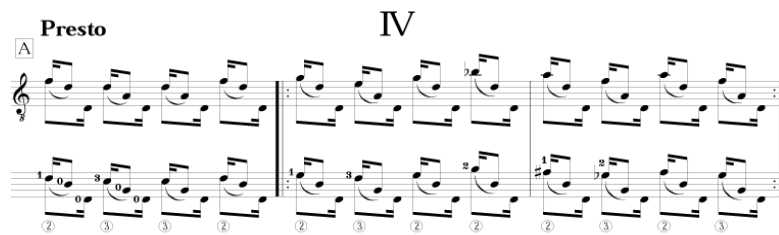
Στο διάσημο έργο του *Koyunbaba Suite*, opus 19, ο Ιταλός κιθαριστής και συνθέτης Carlo Domeniconi, επηρεασμένος από την ανατολική μουσική παράδοση, χρησιμοποιεί πολλές τεχνικές από το σάζι, όπως την κατά μήκος διαδρομή της ταστιέρας με συζεύξεις,¹²⁷ βοηθούμενος από το διαφορετικό χόρδισμα που χρησιμοποιεί (*scordatura*).



Παράδειγμα 8.55: Carlo Domeniconi, *Koyunbaba Suite*, op. 19, Mosso, μ. 5-6

Ο ίδιος χρησιμοποιεί επίσης τις συζεύξεις με ανοιχτές χορδές, των οποίων οι φθόγγοι λειτουργούν ως ισοκράτες, πρακτική χαρακτηριστική στην ανατολική μουσική και κοινή για το σάζι.

¹²⁷ Ο Tolgahan Çoğulu σημειώνει: «Τα χαρακτηριστικά ποικίλματα του *bağlama çarpmı* (ανιούσες συζεύξεις), *çekme* (κατιούσες συζεύξεις) και οι συνδυασμοί συζεύξεων είναι τα πιο συνηθισμένα στοιχεία στις τεχνικές εκτέλεσης του *bağlama* που υιοθετούνται στην κλασική κιθάρα. Λόγω του ότι πολλοί συνδυασμοί αυτών των ποικιλιμάτων υιοθετήθηκαν στην κιθάρα από την εποχή της αναγέννησης, είναι δύσκολο να διαφοροποιηθούν τα ποικίλματα του *bağlama* από της κιθάρας. Παρ' όλα αυτά, τα ποικίλματα που εκτελούνται με οριζόντιες κινήσεις του αριστερού χεριού είναι χαρακτηριστικά της εκτέλεσης του *bağlama* που υιοθετήθηκαν από την κλασική κιθάρα» (Çoğulu, «Bağlama techniques in the classical guitar literature», *Soundboard* 40 N.1, 2014, σσ. 8-11).



Παράδειγμα 8.56: Carlo Domeniconi, *Koyunbaba Suite*, op. 19, Presto, μ. 1-3

Το γεγονός ότι από τα μέσα της δεκαετίας του '70 ο μεταμοντερνισμός διαδέχθηκε τον μοντερνισμό έχει επιπτώσεις και στην εργογραφία για την κλασική κιθάρα. Τα έργα *Koyunbaba*, *Libra Sonatine*,¹²⁸ καθώς και το *El Decameron Negro*, «σταθμός στα κιθαριστικά άπαντα του Brouwer»¹²⁹ (ο Leo Brouwer χρησιμοποιεί την τεχνική της συγχώνευσης, «fusion», στη μουσική του,¹³⁰ δηλαδή της ανάμειξης στοιχείων της ευρωπαϊκής και κουβανικής μουσικής, τεχνική που απηχούσε την πολιτισμική πολιτική της κουβανικής κυβέρνησης),¹³¹ θεωρούνται δείγματα μεταμοντερνισμού στην κιθαριστική τέχνη. Τούτο διαφαίνεται στις ανατολικές κλίμακες και την τεχνική του τουρκικού οργάνου σάζι (saz), που χρησιμοποιείται στο πρώτο από τα παραπάνω έργα, τα στοιχεία jazz και γαλλικού folklore, που χρησιμοποιούνται στο δεύτερο, και τους αφροκουβανέζικους ρυθμούς και μελωδίες όπως και τα αφρικανικά παραμύθια ως προγραμματικές αναφορές, όσον αφορά το τρίτο.¹³² Για την τεχνική της κιθάρας σε διεθνές επίπεδο, η μετάβαση από το ένα αισθητικό ρεύμα στο άλλο ώθησε στα προαναφερθέντα καινούρια στοιχεία τεχνικής που εμπλουτίζουν τη γνώση της κιθάρας.

Μπορεί με ασφάλεια να ειπωθεί ότι πλέον η κιθάρα, σε διεθνές αλλά και σε πανελλήνιο επίπεδο, είναι ενήμερη των στυλιστικών αλλαγών που λαμβάνουν χώρα στις τέχνες κατά την δεκαετία του '80. Η μετάβαση από τον μοντερνισμό στον μεταμοντερνισμό βρίσκει από την κιθάρα άμεση ανταπόκριση, σε αντίθεση με το παρελθόν, όπου το συνθετικό ύφος στην μουσική για κιθάρα υπολείπεται το λιγότερο μία δεκαετία των διεθνών υφολογικών εξελίξεων.

Όσον αφορά τις ελληνικές μεθόδους, τα ζητήματα που πραγματεύονται πλέον καλύπτουν τεχνικά το ρεπερτόριο της κιθάρας σε διεθνές επίπεδο και σε αυτό

¹²⁸ Ο Sean Beavers αναφέρει: «Ο Dyens περιγράφει την εκπαίδευσή του ως κλασική και επίσημη, μια τυπική ωδειακή εκπαίδευση. Η εμπειρία του με την Jazz και τη λαϊκή μουσική ήρθε από τις δικές του εξερευνητικές πέραν των ωδειακών σπουδών. Ο Dyens τονίζει ότι δεν προσπαθεί να αναμείξει τα μουσικά ύφη. Όσο άκουγε μουσική που του άρεσε, την ενσωμάτωνε φυσικά στις συνθέσεις του. Υπό αυτή την έννοια, ο Dyens είναι ένας μεταμοντέρνος συνθέτης» (Beavers, ό.π., σ. 19).

¹²⁹ Huston, *The Afro Cuban and the Avant Garde*, διδακτορική διατριβή, σ. 56.

¹³⁰ Ο Huston σημειώνει: «Η συγχώνευση (μείξη διαφορετικών τεχνοτροπιών) είναι η ουσία αυτής της εργασίας λόγω του ότι είναι το βασικό στοιχείο της κουβανέζικης κουλτούρας τα τελευταία 400 χρόνια. Η πολιτισμική συγχώνευση δημιούργησε όλα τα είδη που γνωρίζουμε ως κουβανέζικα και περιγράφει επίσης την συνθετική υφή του Brouwer. Η συγχώνευση είναι η επιτομή του σύγχρονου μεταμοντερνισμού στις τέχνες και στη μουσική» (στο ίδιο, σ. 19).

¹³¹ Στο ίδιο, σ. 18.

¹³² Ο Huston σημειώνει: «Το *El Decameron Negro* μπορεί να θεωρηθεί ότι αφηγείται το εξής στους κιθαριστές: Το συνθετικό ύφος του Brouwer μετακινήθηκε πέρα από τον μοντερνισμό» (στο ίδιο, σ. 77).

συμβάλλει η σημαντική καθαριστική κινητικότητα, σεμιναριακού και συναυλιακού τύπου, της δεκαετίας του '80 που περιγράφηκε παραπάνω.

Κεφάλαιο 9

Δεκαετία του 1990

9.1 Το διεθνές ιστορικό πλαίσιο

Η δεκαετία του '90 ξεκινά με τις συνθετικές αναζητήσεις αναγνωρισμένων συνθετών της κιθάρας όπως οι Brouwer, Τακεμίτσου και Domeniconi. Έτσι, ο Leo Brouwer εκδίδει το έργο *Concerto de Toronto*, αρ. 4 (1990) και την επόμενη χρονιά την *Sonata para sola guitarra*, η οποία ερμηνεύτηκε για πρώτη φορά από τον Julian Bream¹ στο Wigmore Hall του Λονδίνου στις 27 Ιανουαρίου 1991.² Το 1996 εκδίδει τα έργα *Concierto de Helsinki*, αρ. 5 και *Concierto de Volos*³ [*Κοντσέρτο του Βόλου*], αρ. 6 (το οποίο αφιερώνει στον Έλληνα Κώστα Κοτσιώλη), και το 1998 το *Concierto La Havana*, αρ. 7. Για σόλο κιθάρα εκδίδει τα έργα *Rito de los Orishas*⁴ (1993), *Hika* (1996) και *Paisaje cubano con tristesa* (1999). Ο Τόρου Τακεμίτσου προς το τέλος της ζωής του συνθέτει το έργο *In the woods, three pieces for guitar*, το οποίο αφιερώθηκε στους John Williams (Wainscot Pond – after a painting by Cornelia Foss), Κιγιόσι Σομούρα (Rosedale) και Julian Bream (Muir Woods).⁵ Ο γνωστός από την περασμένη δεκαετία με το έργο *Koyunbaba suite*, ορ. 19, Carlo Domeniconi, το 1991 συνθέτει το έργο *A tale for guitar*, το οποίο χωρίζεται σε τρεις κύκλους και

¹ Ο ίδιος σημειώνει στο πρόγραμμα του ρεσιτάλ του τα ακόλουθα: «Τα τρία αντιθετικά μέρη επινοούν την ενότητά τους από την θεματική ιδέα που εισάγεται στο πρώτο μέρος. Αυτό είναι ένα απλό μοτίβο οκτώ φθόγγων που χαρακτηρίζεται από τα διαστήματα της μεγάλης δευτέρας και της τρίτης μικρής και από τις αναστροφές τους. Μεγάλο μέρος του δευτερεύοντος μουσικού υλικού πραγματεύεται αυτά τα διαστήματα και έτσι η σονάτα είναι ως επί το πλείστον μονοθεματική. Το *Fandangos y Boleros* ανοίγει με ένα μικρό πρελούδιο, το οποίο υπηρετεί ως εισαγωγή το πρώτο θέμα. Το δεύτερο θέμα είναι σε παρεστιγμένο ρυθμό, συνοδευόμενο από ισοκράτη. Μετά την ανάπτυξη, ο επίλογος [coda] παραθέτει αποσπάσματα από την *Έκτη συμφωνία* του Beethoven μαζί με ηχούς από το δεύτερο θέμα. Η *Σαραμπάντα* του Σκριάμπιν είναι κατά πολλούς τρόπους ένα έργο μουσικού σουρρεαλισμού. Το θέμα από το εισαγωγικό μέρος εμφανίζεται από στιγμή σε στιγμή, σε εντελώς διαφορετική αρμονική περιβολή [...]. Χορδίζοντας την χαμηλή Μι σε Φα, ο συνθέτης δημιούργησε ένα έργο ασυνήθιστου χρώματος και μουσικής υφής. Η *Τοκκάτα* του Pasquini ολοκληρώνει την σονάτα με πολύ αθλητικό τρόπο [...]· οι λαμπεροί σχηματισμοί και αραβουργήματα ανοίγουν τον δρόμο προς ένα μνημειώδες γύρισμα σε αργό μέρος πριν η αρχική μουσική ιδέα, με την ενέργεια και το γούστο της, ξανακουστεί» (Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 175).

² Στο ίδιο, σ. 175.

³ Για το *Concierto de Volos*, ο Leo Brouwer σημειώνει: «Το *Κοντσέρτο του Βόλου* αντικατοπτρίζει την προσωπικότητα του ανθρώπου στον οποίο είναι αφιερωμένο, παρά την φύση ή την τοπική κουλτούρα των τόπων που αναφέρονται (το *Ελεγειακό κοντσέρτο* αποτελεί πορτραίτο του Julian Bream, όπως και το *Κοντσέρτο του Τορόντο* αντικατοπτρίζει την εικόνα του John Williams). Τα διαφορετικά μέρη του *Κοντσέρτου του Βόλου*, αργό – γρήγορο – αργό – γρήγορο, είναι εμπνευσμένα, όσον αφορά την κατασκευή, από το είδος της sonata da chiesa του μπαρόκ, αλλά η μελαγχολική ατμόσφαιρα και τρυφερότητα, όπως και η ζωντάνια και ο χορευτικός χαρακτήρας των γρήγορων μερών, εναρμονίζονται με την ιδέα που έχω για τον Κώστα Κοτσιώλη» (στο ίδιο, σ. 176).

⁴ Στην έκδοση του έργου σημειώνονται τα εξής: «Το έργο *Rito de los Orishas* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι τον Οκτώβριο του 1993 από τον Alvaro Pieri, στον οποίο είναι αφιερωμένο. Orishas είναι λέξη της φυλής Yoruban για τους αφροκουβανούς θεούς και θεές. Το πρώτο μέρος με τίτλο “Exordium – Conjuro” περιγράφει μια μυστηριακή τελετή όπου τα πνεύματα του κακού υπερνικούνται. Αυτό ακολουθείται, χωρίς παύση, από ένα μεγαλύτερο μέρος με τίτλο “Dance of the black Goddess”, το οποίο περιέχει τρεις παραλλαγές χορών» (Brouwer, *Rito de los Orishas*, σ. 2).

⁵ Wade, ό.π., σ. 206.

εικοσιένα μέρη, διαρκεί ενενήντα λεπτά και αφηγείται την ιστορία του Sindbad του ναύτη.

Δισκογραφικά, η δεκαετία του '90 ξεκινά με τον Julian Bream, ο οποίος την 1^η Μαρτίου του 1990 υπογράφει συμβόλαιο με την EMI Classics ύστερα από 31 έτη συνεργασίας με την RCA. Ο ίδιος σχολίασε την κίνησή του ως εξής: «Συνιστά ένα σημείο στροφής στην καριέρα μια τέτοια κίνηση. Το εκπληκτικό είναι ότι έχεις να σκεφτείς τα νέα σου σχέδια. Νομίζω ότι είναι μια καλή στιγμή να το κάνω. Νομίζω ότι η κιθάρα έχει ένα ενδιαφέρον μοντέρνο ρεπερτόριο τώρα, που μπορεί να σταθεί επάξια δίπλα στο ρεπερτόριο κάθε άλλου οργάνου. Κατά μία έννοια είμαι χαρούμενος που βλέπω ότι η λατρεία προς την κιθάρα αναπτύσσεται. Η λατρεία προς την κιθάρα είναι εντάξει για τους ανθρώπους που είναι παθιασμένοι με το όργανο. Αλλά εγώ αγαπώ την μουσική. Η κιθάρα είναι απλώς ένα όργανο που τυχαίνει να παίζω».⁶ Με την EMI ο Julian Bream ηχογράφησε τέσσερις σημαντικούς δίσκους. Το 1993 κυκλοφορεί τα άλμπουμ *To the Edge of Dream* (B00000DNS6) με έργα των Rodrigo και Τακεμίτσου, *Nocturnal* (077775490121) με έργα των Martin, Britten, Brouwer, Τακεμίτσου, Lutosławski και *J. S. Bach* (CDC 5551232). Το 1995 ο Bream κυκλοφορεί το άλμπουμ *Sonata* (B000002RUX) με έργα των José, Paganini και Tedesco.

Η άνοδος της δημοτικότητας της κλασσικής κιθάρας σε διεθνές επίπεδο επέδρασε θετικά στη θεσμοθέτηση και την προβολή διοργανώσεων με θέμα την κιθάρα. Έτσι, το 1995 ο Διεθνής Διαγωνισμός Κιθάρας Michele Pittaluga τίθεται υπό την αιγίδα του Προέδρου της Δημοκρατίας της Ιταλίας και υπό την Επιτροπή της Unesco στην Ιταλία.⁷ Σε αυτόν το διαγωνισμό διακρίθηκαν κατά τη δεκαετία του '90 πολλοί νέοι κιθαριστές που σήμερα μεσουραρούν, όπως οι Γιάμενγκ Ουάνγκ, Lorenzo Micheli, Marcin Dylla, Marco Tamayo, Goran Krivokapić, Ana Vidović.⁸ Το 1997 μαζί με τον διαγωνισμό κιθάρας, διεξάγεται και διαγωνισμός σύνθεσης για κιθάρα με το όνομα «Michele Pittaluga», «με την ιδέα της επέκτασης του ρεπερτορίου της σύγχρονης κιθάρας».⁹ Επίσης, μελλοντικοί αστέρες προκύπτουν και από έναν άλλο σημαντικό διαγωνισμό που διοργανώνει το ίδρυμα Guitar Foundation of America: Αλεξέι Ζιμακόβ (1991), Jason Vieaux (1992), Margarita Escarpa (1994), Denis Azabagic (1998), Lorenzo Micheli (1999).

Η κιθάρα κερδίζει έδαφος όσον αφορά την δημοτικότητά της και αυτό καταδεικνύεται από τις συνεργασίες που επιτυγχάνουν σημαντικοί κιθαριστές με μουσικούς άλλων οργάνων, κάτι που επιβραβεύει η μουσική βιομηχανία. Έτσι, το

⁶ Στο ίδιο, σ. 188.

⁷ Διεθνής Διαγωνισμός Κιθάρας Michele Pittaluga, *Ιστοσελίδα Διαγωνισμού στο διαδίκτυο*, <http://www.pittaluga.org/guitar-history.asp>, Internet 2014.

⁸ Διεθνής Διαγωνισμός Κιθάρας Michele Pittaluga, *Ιστοσελίδα Διαγωνισμού στο διαδίκτυο*, <http://www.pittaluga.org/guitar-winners.asp>, Internet 2014.

⁹ Διεθνής Διαγωνισμός Κιθάρας Michele Pittaluga, *Ιστοσελίδα Διαγωνισμού στο διαδίκτυο*, <http://www.pittaluga.org/guitar-history.asp>, Internet 2014.

1998 το ντουέτο κιθάρας Sergio και Odair Assad κερδίζει το βραβείο Grammy για τον δίσκο *Soul of Tango* με τον διάσημο βιολοντσελίστα Γιο-Γιο Μα.¹⁰

Οι εξελίξεις της δεκαετίας αυτής αφορούν και τη σημερινή εποχή. Σημαντικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι το 2000, στον διαγωνισμό του Guitar Foundation of America, κερδίζει το Α΄ Βραβείο η σημερινή πρόεδρος του οργανισμού, Martha Masters.¹¹ Στον διεθνή διαγωνισμό Francisco Tárrega, «που σκοπό έχει την προώθηση της ερμηνείας των κιθαριστικών έργων, ιδίως του Francisco Tárrega»¹² και διεξάγεται στο Benicassim της Ισπανίας, βραβεύονται οι μεταγενέστερα διάσημοι κιθαριστές Aniello Desiderio (1992), Zoran Dukić (1994), Fábio Zanon (1996), Ana Vidović (1998) και Ricardo Gallén García (1999).¹³

Η δεκαετία του '90 αποτελεί επίσης επιστέγασμα της πορείας σημαντικών κιθαριστών που μεσουράνησαν σε προηγούμενες δεκαετίες. Το 1997 ο Julian Bream γιορτάζει την επέτειο των πενήντα χρόνων της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας με ένα ρεσιτάλ στο Cheltenham, απ' όπου αυτή είχε ξεκινήσει. Επίσης, ο John Williams τιμάται από το Πανεπιστήμιο της Μελβούρνης, το οποίο τον ανακηρύσσει επίτιμο διδάκτορα της μουσικής¹⁴ και ο David Russell ανακηρύσσεται επίτιμο μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου «σε αναγνώριση του εξαιρετικού του ταλέντου και της διεθνούς του καριέρας».¹⁵

Κατά την δεκαετία του '90, και όπως σημειώνει ο Wade, η δισκογραφική καριέρα του John Williams απεδείχθη «εξαιρετικά δημιουργική με ένα εξαιρετικά διευρυμένο ρεπερτόριο».¹⁶ Ο Williams πραγματοποιεί πλήθος περιοδειών σε Μεγάλη Βρετανία (1992-1994), Ιαπωνία (1995) και μια παγκόσμια το 1997. Επίσης ηχογραφεί πλήθος δίσκων που παρατίθενται ακολούθως: *Leyenda* (1990, CBS, MK 45948) με τους Inti Illimani και Paco Peña, *Bach: the four lute suites* (1990, CBS Masterworks, MK 42204), *Vivaldi concertos* (1990, Sony, 46556), *Iberia* (1992, Sony Classical, SK 48480), *The Seville concert* (1993, Sony Classical, SK 53359), *From Australia* (1994, Sony Classical, SK 53361), *The Great Paraguayan* (1994, Sony Classical, SK 64396), *John Williams plays the movies* (1996, Sony Classical, SK 63000), *Bach lute music vol. 1-2* (1996, Sony Classical, SBK 62973), *Brouwer: The black decameron* (1997, Sony Classical, SK 63173), *The Guitarist* (1998, Sony Classical, SK 60586), *Schubert and Giuliani* (1999, Sony Classical, SK 63385), *Bach and Scarlatti* (1999, Belart). Ο Williams εκδηλώνει κοινωνική ευαισθησία, δίδοντας συναυλίες για διεθνείς οργανισμούς όπως της Διεθνούς Αμνηστίας και της Greenpeace. Άλλο παράδειγμα αποτελεί το ρεσιτάλ που έδωσε στην εκκλησία της περιοχής του για τον οργανισμό Camden house bound link services and fleet carers για εσώκλειστους και

¹⁰ Φίλος, *Η τέχνη της κιθάρας τον 20^ο αιώνα: Μελέτη στα πλαίσια πολυμεσικής εφαρμογής*, πτυχιακή εργασία, σ. 63.

¹¹ Guitar Foundation of America, *Ιστοσελίδα του ιδρύματος στο διαδίκτυο*, <http://www.guitarfoundation.org/?page=PastICACWinners>, Internet 2014.

¹² Ενημερωτικό φυλλάδιο του διεθνούς διαγωνισμού κιθάρας *XLII Certamen de Guitarra Francisco Tárrega, Benicassim*, σ. 13.

¹³ Στο ίδιο, σσ. 30-31.

¹⁴ Sliwa, *John Williams: the guitarist*, <http://plum.cream.org/williams/biog-4.htm>, Internet 2014.

¹⁵ Φίλος, *ό.π.*, σ. 57.

¹⁶ Wade, *ό.π.*, σ. 187.

τους φροντιστές τους.¹⁷ Ο ίδιος κλείνει την δεκαετία με ένα ρεσιτάλ στο Bridgewater Hall του Manchester, όπου συνδυάζει το παραδοσιακό με το σύγχρονο ρεπερτόριο ερμηνεύοντας έργα των Vivaldi, Scarlatti, Albéniz, Brouwer, Barrios, Θεοδωράκη, Domeniconi.¹⁸ Ο Richard Sliwa σημειώνει για την πορεία του John Williams κατά την δεκαετία του '90: «Θα μπορούσε να θεωρηθεί πως, πλησιάζοντας την ηλικία των 60 οι ερμηνευτές “πέφτουν”, κατοχυρώνοντας το βασικό ρεπερτόριο και διαλέγοντας εύκολα έργα. Όχι όμως ο John Williams...».¹⁹

Πέραν των διάσημων από προηγούμενες δεκαετίες κιθαριστών, νέοι σολίστες, «για τους οποίους τα αστραφτερά βραβεία διασημότητας και εκτίμησης ανήκαν στις προτεραιότητές τους»,²⁰ πραγματοποιούν παγκόσμιες περιοδείες, όπως ο Manuel Barrueco. Ο David Tanenbaum σημειώνει για τη νέα γενιά κιθαριστών: «Μια καινούρια γενιά ξεπροβάλλει, η οποία είναι πιο πολυπληθής, πιο μορφωμένη και τεχνικά σε υψηλότερο επίπεδο από την προηγούμενη και αυτό αποτελεί υγιή ανάπτυξη».²¹ Από το 1990 νέα περιοδικά με θέμα την κιθάρα τίθενται σε κυκλοφορία,²² όπως το *Guitar Journal* της Ευρωπαϊκής Ένωσης Διδασκάλων Κιθάρας (European Guitar Teachers Association), το ιταλικό *Seicorde*, το πολωνικό *Gitara*, το γαλλικό *Guitare Classique*.

9.2 Η κιθάρα στην Ελλάδα

Η δεκαετία του '90 βρίσκει την Ελλάδα σε «ηθικο-πολιτική κρίση»,²³ κατά τον Βούλγαρη, και σε οικονομική κατάσταση «που είχε επιδεινωθεί σε βαθμό ανησυχητικό».²⁴ Στον πολιτικό βίο κυριαρχεί πλέον ο homo economicus, όπως σημειώνουν οι Βερέμης και Κολιόπουλος.²⁵ Κατά τα άλλα, όπως επισημαίνουν οι ίδιοι, η Ελλάδα «δεν θυμίζει σε τίποτα τη μεταπολεμική ερήμωση που συναντούσε παντού ο επισκέπτης».²⁶ Όσον αφορά τα κιθαριστικά πράγματα, η δεκαετία του '90

¹⁷ Sliwa, *John Williams: the guitarist*, <http://plum.cream.org/williams/biog-4.htm>, Internet 2014.

¹⁸ Wade, ό.π., σσ. 187-188.

¹⁹ Στο ίδιο.

²⁰ Wade, ό.π., σ. 191.

²¹ Σε επόμενο σημείο, ο David Tanenbaum αναπτύσσει και μια κριτική προς τη νέα γενιά των κιθαριστών, σύμφωνα με την οποία αυτοί «είναι τόσο καλοί και δεξιότεχνες, αλλά δεν ξεχωρίζει ο ένας από τον άλλο»· ως αποτέλεσμα, «οι συνθέτες είναι πιο χαρούμενοι τώρα, διότι οι νέοι καλλιτέχνες διοχετεύουν λιγότερο την προσωπικότητά τους στα έργα τους» (Tanenbaum, «Perspectives on the classical guitar in the twentieth century», στο: V.A. Coelho (επιμ.), *The Cambridge companion to the guitar*, σσ. 182-206).

²² Guitar Foundation of America, *Ιστοσελίδα του ιδρύματος στο διαδίκτυο*, <http://www.guitarfoundation.org/?ArchSocJourn>, Internet 2015.

²³ Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*, σ. 127.

²⁴ Στο ίδιο.

²⁵ Βερέμης/Κολιόπουλος, *Ελλάς, η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*, σ. 548. Οι ίδιοι σε άλλο σημείο και αναφορικά με την προσπάθεια οικονομικής προσαρμογής της Ελλάδος στην Ευρωπαϊκή Ένωση [ο homo economicus στο προσκήνιο], αναφέρουν: «Χωρίς τους λαμπρούς κίονες, τις λεβεντιές του αλήστου μνήμης Ζορμπά και τις γραφικότητες της υπανάπτυξης, η Ελλάδα δε μπορούσε πια να αξιοποιεί την αναμέτρηση Ανατολής και Δύσης για να της συγχωρείται η υστέρηση της από τους κανόνες της Ε.Ε.» (στο ίδιο, σ. 552)

²⁶ Στο ίδιο, σ. 558. Πρβλ. επίσης, Βούλγαρης, ό.π., σ. 127.

σηματοδοτείται από την αποχώρηση ενός ανθρώπου που μπορεί να χαρακτηριστεί και ως πρωτομάστορας της σολιστικής κιθάρας στην Ελλάδα: το 1990, ο Δημήτρης Φάμπας αποσύρεται από τη διδασκαλία της κιθάρας «συμπληρώνοντας 36 χρόνια αδιάλειπτης συνεργασίας με το Εθνικό Ωδείο».²⁷ Σύμφωνα με τον Κολυδά, ο Φάμπας «υπήρξε κεντρική φυσιογνωμία στην προσπάθεια καλλιέργειας του οργάνου στη χώρα. Συγκέντρωσε γύρω του κύκλο μαθητών, οι οποίοι με τη σειρά τους εξελίχθηκαν σε δασκάλους, συγκρότησε αποτελεσματική μέθοδο διδασκαλίας του οργάνου, στην οποία εντάχθηκαν οι υψηλού επιπέδου πρακτικές που είχε συλλέξει αλλά και οι δικές του συνθέσεις-σπουδές, η Τάξη του ανέδειξε σολίστ διεθνούς καταξίωσης».²⁸

Έντονη αποδεικνύεται η δισκογραφική δραστηριότητα των Ελλήνων κιθαριστών κατά τη συγκεκριμένη δεκαετία. Η Έλενα Παπανδρέου κυκλοφορεί το 1990 με την εταιρεία Σείριος το δίσκο *Έλενα Παπανδρέου*²⁹ (SMH 90003) με έργα Bach, Στραβίνσκυ, Brouwer, Albinoni και Μπουντούνη. Το 1992, η προαναφερθείσα ηχογραφεί ζωντανά τον δίσκο *Έλενα Παπανδρέου live!*,³⁰ ο οποίος κυκλοφορεί από την Sony Music (Sony Music, 471422). Το ντουέτο Μπουντούνη – Ραζή κυκλοφορεί το 1990 τον δίσκο *Ρεσιτάλ για δύο*³¹ σε συνεργασία με την Σείριος (SMH 90011). Ο Ευάγγελος Ασημακόπουλος ηχογραφεί το 1993 με τη Musica Viva το CD *El Decameron Negro* (MV 88008) και το *Spanish guitar music: Recuerdos de la Alhambra*³² (MV 88007). Το 1995 ο Κώστας Κοτσιώλης ηχογραφεί το CD *Concierto de Lieja* με έργα του Leo Brouwer και το ομώνυμο κοντσέρτο, CD το οποίο κυκλοφορεί από την Sony Masterworks (SK 64580). Το 1997 το ντουέτο Ασημακόπουλου – Ζώη ηχογραφεί το CD *Evangelos and Liza play the fandango by Antonio Soler* με την EMI Classics. Την ίδια χρονιά, η Έλενα Παπανδρέου ηχογραφεί με την δισκογραφική εταιρεία Naxos, ως αποτέλεσμα³³ της διάκρισής της με το Β΄ βραβείο³⁴ στον διεθνή διαγωνισμό Guitar Foundation of America. Το 1999 ο Νότης Μαυρουδής, ακολουθώντας διαφορετική πορεία από την σολιστική (1994: καθήκοντα

²⁷ Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, σ. 166.

²⁸ Στο ίδιο, σ. 530.

²⁹ Ο Άλφα του μεγάλου κυνός: Σείριος, *Ιστοσελίδα της δισκογραφικής εταιρείας Σείριος στο διαδίκτυο*, http://www.sirius.gr/diskography/album_details.asp?AlbumID=238, Internet 2017.

³⁰ Έλενα Παπανδρέου, *Ιστοσελίδα της Έλενας Παπανδρέου στο διαδίκτυο*, <http://www.eleparapandreu.gr/gr/discography>, Internet 2014.

³¹ Ο Άλφα του μεγάλου κυνός: Σείριος, *Ιστοσελίδα της δισκογραφικής εταιρείας Σείριος στο διαδίκτυο*, http://www.sirius.gr/diskography/album_details.asp?AlbumID=245, Internet 2017.

³² Ο Νότης Μαυρουδής σημειώνει για τον Ευάγγελο Ασημακόπουλο: «Ο Ευάγγελος Ασημακόπουλος πρυτανεύει στο χώρο της κλασικής κιθάρας τέσσερεις δεκαετίες γεμάτες. Η προσφορά του στο όργανο αυτό τον καθιστά κεντρικό πρόσωπο στην Ελλάδα, όχι τυχαία, αφού είναι ένας εργάτης της τέχνης και δεν σταμάτησε ποτέ να δουλεύει. Επίμονος και ακούραστος, καθημερινά ανιχνεύει τις φόρμες, τα στίλ και τις τεχνολογίες ενός οργάνου που έχει το χαρακτηριστικό της ανανέωσης στον ήχο και στις τάσεις που οι εποχές απαιτούν» (Μαυρουδής, *Ηχολογήματα*, σ. 217).

³³ Έλενα Παπανδρέου, *Ιστοσελίδα της Έλενας Παπανδρέου στο διαδίκτυο*, <http://www.eleparapandreu.gr/gr/discography>, Internet 2014· πρβλ. Naxos Records, *Ιστοσελίδα της δισκογραφικής εταιρείας Naxos στο διαδίκτυο*,

http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.554001, Internet 2017.

³⁴ Έλενα Παπανδρέου, *Ιστοσελίδα της Έλενας Παπανδρέου στο διαδίκτυο*, <http://www.eleparapandreu.gr/gr/biography>, Internet 2015.

προέδρου στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Υπουργείου Πολιτισμού, 1995: καλλιτεχνικός διευθυντής στο Διεθνές Φεστιβάλ της Πάτρας),³⁵ δημιουργεί ντουέτο με τον μαθητή του Παναγιώτη Μάργαρη, με τον οποίο δημιουργούν τη σειρά *Café del Arte*³⁶ με πρώτο δίσκο το 1999 (*Café del Arte: 14 Guitar duets themes*, Eros Music, 02852) και με διασκευές από το ελληνικό και ξένο δημοφιλές ρεπερτόριο. Σύμφωνα με τον ίδιο, οι διασκευές αυτές αποτελούν την πρότασή του «για ανανέωση του ρεπερτορίου της κλασικής κιθάρας».³⁷

Η Ελληνική Σχολή κιθάρας κατά τη δεκαετία του '90 ανταγωνίζεται επί ίσοις όροις στη διεθνή κιθαριστική σκηνή. Έτσι, ο προερχόμενος από την τάξη του Κώστα Κοτσιώλη, Θάνος Μήτσαλας αποσπά το Α΄ βραβείο στον Διεθνή Διαγωνισμό κιθάρας της Μαρτινίκα (Λατινική Αμερική).³⁸ Το 1994, ο Δημήτριος Δημακόπουλος αποσπά το Γ΄ βραβείο³⁹ στον Διεθνή Διαγωνισμό Michele Pittaluga, το οποίο μοιράζεται με τον Γερμανό Franz Halasz. Το 1995, η Αντιγόνη Γκόνη κερδίζει το Α΄ βραβείο στον διεθνή διαγωνισμό που διοργανώνει το Guitar Foundation of America στο Northridge της California,⁴⁰ όντας η μοναδική Ελληνίδα που πρώτευσε στον συγκεκριμένο διαγωνισμό. Νέοι Έλληνες κιθαριστές κάνουν επίσης αισθητή την παρουσία τους με διεθνείς επιτυχίες. Έτσι, το 1996 ο Δημήτρης Κοτρωνάκης αποσπά το Α΄ βραβείο στον Διεθνή Διαγωνισμό Κιθάρας του Φεστιβάλ Las Palmas των Καναρίων Νήσων.⁴¹ Το 2000 ο Φώτης Κουτσοθόδωρος αποσπά το Β΄ Βραβείο στον διεθνή διαγωνισμό Alhambra⁴² στην Ισπανία. Η Έλενα Παπανδρέου, το 1992, τιμάται από την Ακαδημία Αθηνών με το βραβείο «Σπύρος Μοτσενίγος»⁴³ και είναι η

³⁵ Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας, *Ιστοσελίδα του φεστιβάλ στο διαδίκτυο*,

http://www.festivalpatras.gr/?section=11&language=eL_GR, Internet 2015.

³⁶ Ο Νότης Μαυρουδής, για τις διασκευές στα *Café del Arte*, σημειώνει: «Η διασκευή έχει το πλεονέκτημα της προσαρμογής και της μετατόπισης “πρώτης ύλης” σε άλλη κατεύθυνση. Αυτό είναι και αναγκαίο, γιατί “σπρώχνει” το έργο προς την έννοια του μυστηρίου και το προσαρμόζει σε άλλες ηχητικές ανάγκες που πολλές φορές ο χρόνος υποδεικνύει. Κάνω τη σκέψη: Τι νόημα θα είχε σήμερα να παίζουμε κλασικές κιθάρες με μίμηση μπουζουκιών ανατυπώνοντας τον ήχο του παρελθόντος χρόνου; Απεναντίας, η ζητούμενη πρόκληση για το διασκευαστή είναι να ανακαλύψει και να φέρει στο φως μια ακόμα “κρυμμένη” νέα ηχητική και στυλιστική διάσταση της πρώτης ύλης και μάλιστα με όργανα (κιθάρες στην περίπτωση μας) που στο παρελθόν ούτε καν υπογιαζόμεσταν πως θα μπορούσαν να πάρουν μέρος σε μια τέτοια παλαιά μουσική με τόση διαφορετικότητα. Είπαμε (μαζί με τον Παναγιώτη Μάργαρη) πως η σειρά των *Café del Arte* θα πρέπει να περιέχει, εκτός των άλλων, το στοιχείο του απρόσμενου, καθώς και εκείνο της πρόκλησης, αφού είναι πλέον κοινά αποδεκτό πως οι καιροί απαιτούν τομές και ανατροπές!» (Μαυρουδής, ό.π., σσ. 224-225).

³⁷ Μαυρουδής, ό.π., σ. 432.

³⁸ Πρβλ. Θάνος Μήτσαλας, *Ιστοσελίδα του κιθαριστή Θάνου Μήτσαλα στο διαδίκτυο*,

<http://www.mitsalas.com/biography.htm>, Internet 2014· Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, *Ιστοσελίδα του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης στο διαδίκτυο*,

<http://www.odiokrat.gr/studies/stringed/nykta/2016-02-17-22-37-10/42-studies/stringed-instruments/nykta/guitar/168-educationalkitharasmitsalos>, Internet 2017.

³⁹ Διεθνής Διαγωνισμός Κιθάρας Michele Pittaluga, *Ιστοσελίδα Διαγωνισμού στο διαδίκτυο*,

<http://www.pittaluga.org/guitar-winners.asp>, Internet 2014.

⁴⁰ Guitar Foundation of America, *Ιστοσελίδα του ιδρύματος στο διαδίκτυο*,

<http://www.guitarfoundation.org/?page=PastICACWinners>, Internet 2014.

⁴¹ Δημήτρης Κοτρωνάκης, *Ιστοσελίδα του κιθαριστή Δημήτρη Κοτρωνάκη στο διαδίκτυο*,

<http://www.kotronakis.com/biografiko.html>, Internet 2014.

⁴² Διεθνής Διαγωνισμός Κιθάρας Alhambra, *Ιστοσελίδα του διαγωνισμού στο διαδίκτυο* (http://www.concursoalhambra.com/?page_id=323&lang=en), Internet 2015.

⁴³ Πρβλ. Έλενα Παπανδρέου, *Ιστοσελίδα της Έλενας Παπανδρέου στο διαδίκτυο*,

δεύτερη κιθαρίστρια / κιθαριστής που τιμάται μετά τον Κώστα Κοτσιώλη με το βραβείο αυτό.⁴⁴

Σημαντική είναι η παρουσία των Ελλήνων κιθαριστών ως προσκεκλημένων σολιστών και διδασκόντων σε διεθνείς διοργανώσεις, όπως και οι εμφανίσεις τους σε σημαντικές σκηνές του κόσμου. Ο Θάνος Μήτσαλας, το 1991, συμμετέχει ως σολιστ στο Φεστιβάλ Κιθάρας στην Αβάνα (Κούβα).⁴⁵ Ο Κώστας Κοτσιώλης, το 1994, δίδει ρεσιτάλ⁴⁶ στην Τσεχία, το οποίο παρουσιάζεται από την Τσέχικη Τηλεόραση και το 1995 συμμετέχει στο Φεστιβάλ Κλασσικής Κιθάρας της Λιέγης Lukowski.⁴⁷ Το 1997, ο Κοτσιώλης συμμετέχει ως σολιστ, διδάσκων και μέλος της κριτικής επιτροπής στο Διεθνές Φεστιβάλ Κιθάρας της Σιναία της Ρουμανίας. Σε αυτό τον διαγωνισμό, τη συγκεκριμένη όπως και τις επόμενες χρονιές βραβεύονται πολλοί Έλληνες νέοι κιθαριστές, όπως οι Γιώργος Μπεχλιβάνογλου (1997), Θύμιος Ατζακάς (1998), Δημήτρης Κοτρωνάκης (1999) και Μιχάλης Κονταξάκης (2000).⁴⁸ Την επόμενη χρονιά, η Έλενα Παπανδρέου κάνει το ντεμπούτο της στο Carnegie Hall της Νέας Υόρκης,⁴⁹ ενώ ο Κώστας Κοτσιώλης συμμετέχει στο διεθνές φεστιβάλ κιθάρας J. G. Mertz της Μπρατισλάβα.⁵⁰

Στις 4 Μαΐου 1996 αποβιώνει ο Δημήτρης Φάμπας με «συμπτώματα ηπατικής ανεπάρκειας».⁵¹ Ο Νότης Μαυρουδής σημειώνει για τις τελευταίες στιγμές του Φάμπας: «Αδύναμος, αλλοιωμένος και χαμένος σε έναν άλλον κόσμο, όχι δικό του. Μια θρυλική μορφή της κιθάρας, ένας λαϊκός Ερημίτης που δεν πρόλαβε να χαιρετήσει κανέναν. Έφυγε μοναχικά σιωπηλός και ένα κομμάτι της δικής μας νεότητας θρυμματίστηκε περιμένοντας από τη μνήμη να κρατήσει εικόνες και ουσία και οξυγόνο και πλούσια παραδείγματα για μια ζωή με πείσμα και στωική υπομονή. Για ένα δικό του όνειρο ζωής, που ήταν η προετοιμασία εδάφους για τις επόμενες

<http://www.elenapapandreou.gr/gr/biography>, Internet 2015· Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, *Ιστοσελίδα του Πανεπιστημίου Μακεδονίας στο διαδίκτυο*,

<http://www.uom.gr/media/docs/met/cv/cv-papandreou-el.pdf>, Internet 2015.

⁴⁴ Βλ. στο παρόν, 7.2.

⁴⁵ Πρβλ. Θάνος Μήτσαλας, *Ιστοσελίδα του κιθαριστή Θάνου Μήτσαλα στο διαδίκτυο*,

<http://www.mitsalass.com/biography.htm>, Internet 2014· Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, *Ιστοσελίδα του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης στο διαδίκτυο*,

<http://www.odiokrat.gr/studies/stringed/nykta/2016-02-17-22-37-10/42-studies/stringed-instruments/nykta/guitar/168-educationalkitharasmitsalos>, Internet 2017.

⁴⁶ Στο συγκεκριμένο ρεσιτάλ, ο Κοτσιώλης ερμήνευσε τα εξής: A. M. Barrios, *Chôro da saudade*, L. Brouwer, *Un dia de Noviembre*, L. Zea, *Pajarillo*, A. Piazzolla, *Muerte del Angel* (διασκ. Leo Brouwer), C. Domeniconi, *Koyunbaba Suite*, op. 19, A. Rodríguez, *Canción y Danza*, A. Piazzolla, *Campero* (Youtube, *Διαδικτυακός τόπος αποθήκευσης, αναζήτησης και αναπαραγωγής ψηφιακών ταινιών*, <https://www.youtube.com/watch?v=eNk8BtoQYew>, Internet 2015).

⁴⁷ Youtube, *Διαδικτυακός τόπος αποθήκευσης, αναζήτησης και αναπαραγωγής ψηφιακών ταινιών*, <https://www.youtube.com/watch?v=F1So9cfWPps>, Internet 2015.

⁴⁸ Φεστιβάλ Κιθάρας Σιναία, *Ιστοσελίδα του φεστιβάλ στο μέσο κοινωνικής δικτύωσης Facebook*, <https://www.facebook.com/notes/classical-guitar-festivals-and-competitions/awards-sinaia-guitar-festival-1996-2013/1405724333042959>, Internet 2015.

⁴⁹ Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, *Ιστοσελίδα του Πανεπιστημίου Μακεδονίας στο διαδίκτυο* (<http://www.uom.gr/media/docs/met/cv/cv-papandreou-el.pdf>), Internet 2015.

⁵⁰ Φεστιβάλ Κιθάρας J. K. Mertz, *Ιστοσελίδα του φεστιβάλ στο διαδίκτυο*, <http://www.jkmertz.com/index.php?history>, Internet 2014.

⁵¹ Κολυδάς, ό.π., σ. 166.

γενεές. Τη δική μας και τις μεταγενέστερες». ⁵² Σύμφωνα με τον Αναστάσιο Κολυδά, «συνεπαρμένος από το πάθος της προσφοράς στο όργανο στο οποίο δια βίου αφοσιώθηκε και γενικά από το πάθος της προσφοράς στη μουσική ζωή του τόπου, [ο Φάμπας] κατάφερε στο σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα της σταδιοδρομίας του (περίπου τριαντα πέντε ετών) να πετύχει έναν άθλο: να συμβάλλει – ίσως, όσο κανείς άλλος – στην ανάπτυξη και διάδοση της κιθαριστικής τέχνης στην Ελλάδα, ενώ παράλληλα άνοιξε τον δρόμο και προετοίμασε το έδαφος για την καθολική αναγνώριση της Ελληνικής Σχολής κιθάρας και την τοποθέτησή της ανάμεσα στις πρώτες σχολές διεθνώς». ⁵³

Το Διεθνές Φεστιβάλ Κιθάρας Βόλου συνεχίζεται καθ' όλη τη δεκαετία του '90. Σε αυτό εμφανίζονται αστέρες της διεθνούς κιθαριστικής σκηνής, όπως οι Zoran Dukić, Laura Young και Aniello Desiderio. ⁵⁴ Το 1997 ο Κώστας Κοτσιώλης παρουσιάζει για πρώτη φορά το *Κοντσέρτο του Βόλου* του Leo Brouwer στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ Κιθάρας, με τη Συμφωνική Ορχήστρα του Βόλου και υπό τη διεύθυνση του Simeon Kogan. Στο Φεστιβάλ του 1998, ο προαναφερθείς με την Συμφωνική Ορχήστρα Βόλου παρουσιάζουν τη *Σουίτα για κιθάρα και ορχήστρα* του Θάνου Μικρούτσικου. ⁵⁵

Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως με τη σταδιακή επικράτηση της παγκοσμιοποίησης ⁵⁶, στην Ελλάδα τη συγκεκριμένη δεκαετία ⁵⁷ λαμβάνει χώρα ένα ανάλογο φαινόμενο «διεθνούς ολοκλήρωσης» που αφορά και τον χώρο της κλασσικής κιθάρας. Κατά τη δεκαετία του '90, εκτός από το προαναφερθέν φεστιβάλ, διεξάγονται και άλλες διοργανώσεις, όπως το Φεστιβάλ Κιθάρας Ιωαννίνων, το σεμινάριο κιθάρας του Ωδείου Ραζή, όπου διδάσκει ο Ευάγγελος Μπουντούνης, και το Φεστιβάλ Κιθάρας Πάτρας, που διοργανώνουν από το 1991 ⁵⁸ ο Ευάγγελος Ασημακόπουλος και η Λίζα Ζώη και συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Ο Ευάγγελος Ασημακόπουλος, θέτοντας ρητά τον σκοπό του συγκεκριμένου φεστιβάλ, σημειώνει: «Ο βασικός μας στόχος είναι να βοηθήσουμε το σπουδαστή με κάθε τρόπο: να

⁵² Μαυρουδής, ό.π., σ. 377.

⁵³ Κολυδάς, ό.π., σελ. 530.

⁵⁴ Ανυπόγραφο, εφ. *Ριζοσπάστης*, 15.7.1998.

⁵⁵ Στο ίδιο.

⁵⁶ Ο Γιάννης Βούλγαρης σημειώνει για την παγκοσμιοποίηση: «Πρόκειται για το τέλος του διπολικού κόσμου με την πτώση των καθεστώτων του “υπαρκτού σοσιαλισμού” το 1989, γεγονός που σήμανε την είσοδο σε μια νέα ιστορική εποχή. Ο δημόσιος λόγος και οι πολιτικές επιστήμες χρησιμοποίησαν την έννοια-ομπρέλα “παγκοσμιοποίηση”, για να προσδιορίσουν ένα σύμπλεγμα μετασχηματισμών που προϋπήρχαν αλλά επιταχύνθηκαν μετά το τέλος του Διπολισμού. Οι μετασχηματισμοί αυτοί, όπως και η ριζική αλλαγή του διεθνούς σκηνικού, εκδηλώθηκαν με διαφορετικό τρόπο σε όλα τα μήκη και τα πλάτη του πλανήτη. Στην Ευρώπη επέφεραν μια ποιοτική στροφή στη διαδικασία ολοκλήρωσης με κορύφωση την καθιέρωση του ευρώ σε δεκαεπτά χώρες» (Βούλγαρης, ό.π., σ. 96).

⁵⁷ Ο Γιάννης Βούλγαρης σημειώνει: «Παρότι τιλοφορώ την όλη εποχή με τον επικρατήσαντα όρο “μεταπολιτευτική Ελλάδα”, διακρίνω την περίοδο σε δύο μικρότερα κομμάτια. Στην “Ελλάδα της Μεταπολίτευσης” που καλύπτει την περίοδο 1974-1989 και στην “Ελλάδα της παγκοσμιοποίησης” που αρχίζει το 1990 και επικρατεί με την καθιέρωση του ευρώ» (Βούλγαρης, ό.π., σ. 23).

⁵⁸ Το πρώτο φεστιβάλ κιθάρας στην Πάτρα, υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση των Ασημακόπουλου – Ζώη, διοργανώθηκε από το ωδείο «Μότσαρτ» του Βίκτωρα Νικολάου (Βαρουχάκη, «Συζήτηση για το 21ο Φεστιβάλ Κιθάρας Πάτρας με τους Ευάγγελο Ασημακόπουλο – Λίζα Ζώη», *Tar*, 2012, <http://www.tar.gr/content/content.php?id=3948>, σ. 1).

εμπλουτίσουμε τις γνώσεις του, να διορθώσουμε εσφαλμένες του εμπειρίες, να τον ενθαρρύνουμε ή ακόμα και να τον προσγειώσουμε όταν χρειαστεί. Είναι θέμα ευθύνης και συνέπειας απέναντι στον κόσμο που μας παρακολουθεί και ανταποκρίνεται με την αθρόα συμμετοχή του».⁵⁹

9.3 Έργα

9.3.1 Τεχνική αριστερού χεριού

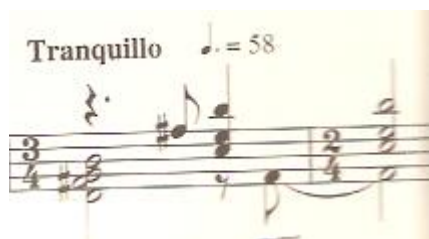
9.3.1.1 Ανοίγματα

Ο Δημήτρης Ζαφειρέλης στο έργο του *Φυλλωσιές* (1990), προκειμένου να αποδώσει τις συγχορδίες της jazz στην κιθάρα χρησιμοποιεί ασυνήθιστα ανοίγματα. Έτσι στο μέρος «Αναφιώτικα» παράγει τη συγχορδία της Λα μείζονος με έκτη, μεγάλη εβδόμη και ενάτη χρησιμοποιώντας τη διάταση του τρίτου και του τέταρτου δακτύλου σε σχέση με το πρώτο, και τη συγχορδία της Σι μείζονος με ενάτη και ενδεκάτη με τη διάταση του τετάρτου και του πρώτου δακτύλου έναντι του δεύτερου και του τρίτου.



Παράδειγμα 9.1: Δημήτρης Ζαφειρέλης, *Φυλλωσιές*, Αναφιώτικα, μ. 21 και 23

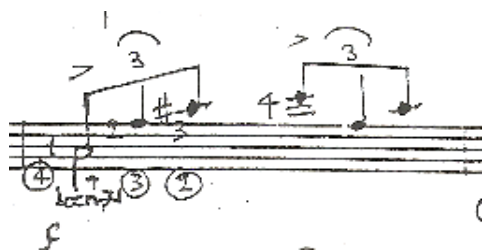
Ο Γεράσιμος Βουτσινάς, στο έργο του *Prelude Nr. 3*, χρησιμοποιεί επίσης ανοίγματα όπως, για παράδειγμα, στο μέτρο 83, όπου σχηματίζει τη συγχορδία της λα ελάσσονος με μεγάλη έκτη και ενάτη.



Παράδειγμα 9.2: Γεράσιμος Βουτσινάς, *Prelude Nr. 3*, μ. 83-84

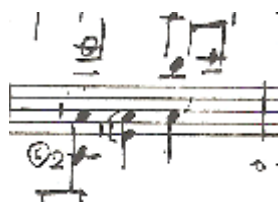
Στο έργο του *Misterioso* (1996), επίσης, ο Δημήτρης Σβυντρίδης χρησιμοποιεί άνοιγμα μεταξύ όλων των δακτύλων προκειμένου να αποδώσει μια συγκεκριμένη συγχορδία.

⁵⁹ Στο ίδιο.



Παράδειγμα 9.3: Δημήτρης Σβυντρίδης, *Misterioso*, μ. 9

Ανοίγματα χρησιμοποιεί ο Στέλιος Κοψαχείλης στη μεταγραφή του για κιθάρα του έργου του Νικολάου Σκαλκώτα *Πέντε ελληνικοί χοροί*, προκειμένου να αποδώσει ταυτόχρονα μελωδία και συνοδεία.



Παράδειγμα 9.4: Στέλιος Κοψαχείλης, *Πέντε ελληνικοί χοροί*, Τσάμικος, μ. 55

Ανοίγματα χρησιμοποιούνται και σε διασκευές λαϊκών τραγουδιών, όπως το *Ήσουν καλός* του Θεοδωράκη, την οποία επιμελήθηκε ο Γιάννης Ηλιόπουλος. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το άνοιγμα προκύπτει από την προσπάθεια να αποδοθούν η μελωδία και η συνοδεία ταυτόχρονα.



Παράδειγμα 9.5: Μίκης Θεοδωράκης, *Ήσουν καλός* (διασκ. Γιάννης Ηλιόπουλος), μ. 34-35

9.3.1.2 Όμοια σχήματα στο αριστερό χέρι

Ο Χρήστος Σαμαράς, στο έργο του *Monolog* (1990), χρησιμοποιεί όμοια σχήματα δακτυλοθεσίας στο αριστερό χέρι, τα οποία εκτελούν είτε μελωδικά είτε αρμονικά σχήματα.



Παράδειγμα 9.6: Χρήστος Σαμαράς, *Monolog*, μ. 50



Παράδειγμα 9.7: Χρήστος Σαμαράς, *Monolog*, μ. 61-62

Την ίδια συνθετική τεχνική χρησιμοποιεί και ο Γεράσιμος Βουτσινάς στο έργο του *Suite* (Prelude) (1995).



Παράδειγμα 9.8: Γεράσιμος Βουτσινάς, *Suite: Prelude*, μ. 25-26

9.3.1.3 Απότομη αλλαγή θέσης στα δύο άκρα της ταστιέρας (εκτός ηχείου)

Στο έργο του *Octaedron* (1992), ο Γιάννης Ιωαννίδης εκτινάσσει το αριστερό χέρι από το ένα άκρο της ταστιέρας στο άλλο (εκτός της περιοχής του ηχείου), προκειμένου να αποδοθούν τα μελωδικώς ατονικά σχήματα που παραθέτει.



Παράδειγμα 9.9: Γιάννης Ιωαννίδης, *Octaedron*, μ. 17-18

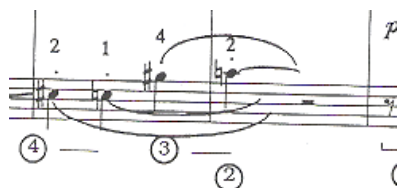


Παράδειγμα 9.10: Γιάννης Ιωαννίδης, *Octaedron: VIII*, μ. 17

Η ανάγκη της απότομης αλλαγής προκύπτει πλέον από την μη βηματική κίνηση της μελωδίας, που αποτελεί άλλωστε ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της ατονικής μουσικής.

9.3.1.4 Χρησιμοποίηση προκεχωρημένων θέσεων προς δημιουργία συνηχήσεων

Στο έργο του *Preludio – Aria – Finale, per flauto e chitarra*, ο Γιάννης Ιωαννίδης χρησιμοποιεί προκεχωρημένες θέσεις της ταστιέρας προκειμένου να αποδώσει φθόγγους οι οποίοι να συνηχούν. Οι συγκεκριμένοι φθόγγοι θα μπορούσαν να εκτελεστούν στην πρώτη θέση της ταστιέρας αλλά χωρίς δυνατότητα συνήχησης.

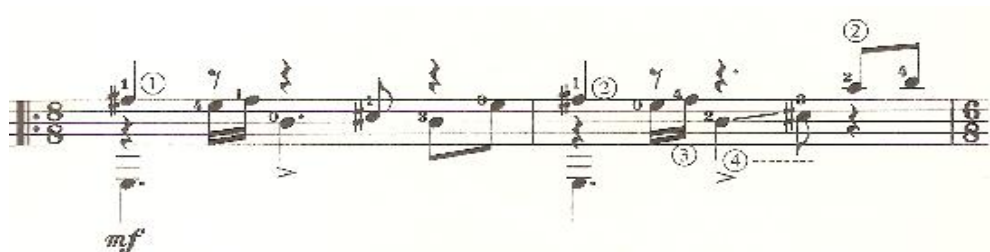


Παράδειγμα 9.11: Γιάννης Ιωαννίδης, *Preludio – Aria – Finale*, Preludio, μ. 49-50

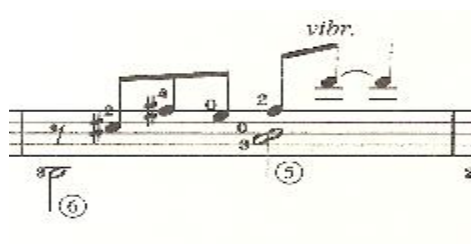


Παράδειγμα 9.12: Γιάννης Ιωαννίδης, *Preludio – Aria – Finale*, Aria, μ. 33

Την ίδια τεχνική χρησιμοποιεί και ο Γεράσιμος Βουτσινάς στα έργα του *Thème et variations* και *Figures mobiles*.



Παράδειγμα 9.13: Γεράσιμος Βουτσινάς, *Thème et variations*, Variation II, μ. 10-11



Παράδειγμα 9.14: Γεράσιμος Βουτσινάς, *Figures mobiles*, μ. 13



Παράδειγμα 9.15: Γεράσιμος Βουτσινάς, *Figures mobiles*, μ. 54

Στο έργο του *Images II* ο Γεράσιμος Βουτσινάς επιτηδευμένα παραθέτει το ίδιο σχήμα με δύο διαφορετικές δακτυλοθεσίες, ούτως ώστε την δεύτερη φορά να επιτύχει συνήχηση των φθόγγων.



Παράδειγμα 9.16: Γεράσιμος Βουτσινάς, *Images II*, μ. 15-16

Ο Θεόδωρος Αντωνίου, στο έργο του *Suite for solo guitar*, παραθέτει σχήμα το οποίο ο Μανώλης Βροντινός δακτυλοθέτησε σε προκεχωρημένη θέση προκειμένου να λειτουργήσει συνηχητικά.



Παράδειγμα 9.17: Θεόδωρος Αντωνίου, *Suite for solo guitar*, II, μ. 15

Αυτή η τεχνική χρησιμοποιείται και στις διασκευές τραγουδιών για κιθάρα. Ο Νότης Μαυρουδής προχωρά σε συνήχηση του Μι της πρώτης γραμμής και του Φα του πρώτου διαστήματος χρησιμοποιώντας την τρίτη αντί για την πρώτη θέση.



Παράδειγμα 9.18: Νότης Μαυρουδής, *Μεσαιωνικό παραμύθι*, μ. 34-35

Επίσης, στην διασκευή του τραγουδιού *Κοντά σου*, ο Νότης Μαυρουδής χρησιμοποιεί την πέμπτη θέση προκειμένου να αποδώσει συνήχηση αποτελούμενη από τους φθόγγους σι – ντο δίεση – σολ.



Παράδειγμα 9.19: Νότης Μαυρουδής, *Κοντά σου*, μ. 4

9.3.1.5 Οριζόντιες διασταυρώσεις

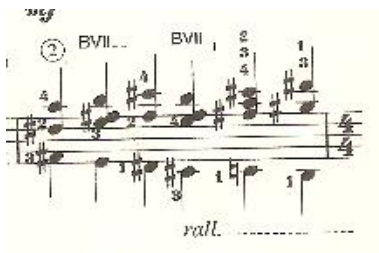
Ο Γιάννης Ιωαννίδης, στο έργο του *Preludio – Aria – Finale, per flauto e chitarra* (1991), χρησιμοποιεί την τεχνική των οριζόντιων διασταυρώσεων προκειμένου να αποδώσει το ρυθμικό σχήμα του μέρους της κιθάρας.



Παράδειγμα 9.20: Γιάννης Ιωαννίδης, *Preludio – Aria – Finale, Finale*, μ. 11-12

9.3.1.6 Κάθετες διασταυρώσεις

Ο Γεράσιμος Βουτσινάς στο έργο του *Prelude Nr. 4* χρησιμοποιεί την τεχνική των κάθετων διασταυρώσεων προκειμένου να εκτελέσει σειρά συγχορδιών.



Παράδειγμα 9.21: Γεράσιμος Βουτσινάς, *Prelude Nr. 4*, μ. 49

Την τεχνική των κάθετων διασταυρώσεων χρησιμοποιεί συνεχώς και ο Στέλιος Κοψαχείλης στη μεταγραφή του για κιθάρα των *Πέντε ελληνικών χορών* του Σκαλκώτα προκειμένου να αποδώσει, κατά το δυνατόν πιο πιστά, την ορχηστρική γραφή του έργου.



Παράδειγμα 9.22: Νίκος Σκαλκώτας, *Πέντε ελληνικοί χοροί*, Ηπειρώτικος (διασκ. Στέλιος Κοψαχείλης), μ. 57-58

Το επίπεδο των κάθετων διασταυρώσεων που χρησιμοποιεί ο Κοψαχείλης έρχεται, εντούτοις, σε αντίθεση με την αναφορά του στον πρόλογο του συγγράμματός του *Ο Νίκος Σκαλκώτας και το έργο του: Διασκευές για κιθάρα*: «Οι διασκευές για κιθάρα σε έργα του Νίκου Σκαλκώτα είναι εύκολες σχετικά, ώστε να μπορούν να τις παίξουν οι περισσότεροι κιθαριστές».⁶⁰

9.3.1.7 Εκτέλεση κλιμακοειδών σχημάτων με τη μέθοδο της *campanella*

Ο Γεράσιμος Βουτσινάς στο έργο του *Νυχτερινό* χρησιμοποιεί την τεχνική της *campanella* σε εκτέλεση κλιμακοειδών σχημάτων για την δημιουργία συνηχήσεων, μια τεχνική που χρησιμοποιείται ήδη από την δεκαετία του '80.⁶¹



Παράδειγμα 9.23: Γεράσιμος Βουτσινάς, *Νυχτερινό*, μ. 5

Αυτή η πρακτική χρησιμεύει ακόμα και στις διασκευές τραγουδιών για κιθάρα, όπως παρατηρείται στη διασκευή του τραγουδιού *Κρίση* του Νότη Μαυρουδή, στον οποίο οφείλεται και η δακτυλοθεσία. Έτσι στο συγκεκριμένο σημείο όλο το σχήμα εκτελείται στην τρίτη θέση με χρήση ανοικτών χορδών.

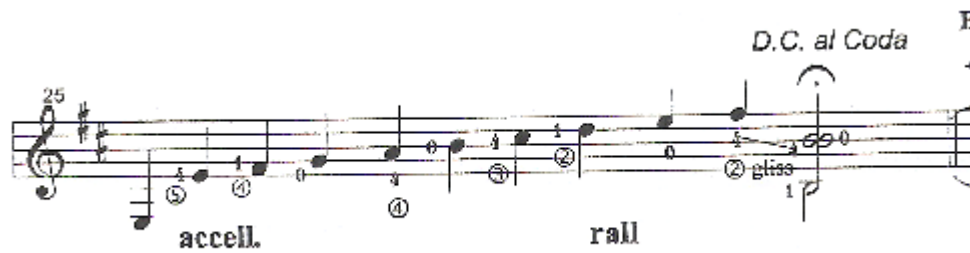


Παράδειγμα 9.24: Νότης Μαυρουδής, *Κρίση*, μ. 3-4

Ο Θεόδωρος Παναγόπουλος, στο έργο του *Summer's Echo*, χρησιμοποιεί επίσης την συγκεκριμένη τεχνική.

⁶⁰ Κοψαχείλης, *Ο Νίκος Σκαλκώτας και το έργο του: Διασκευές για κιθάρα*, σ. 10.

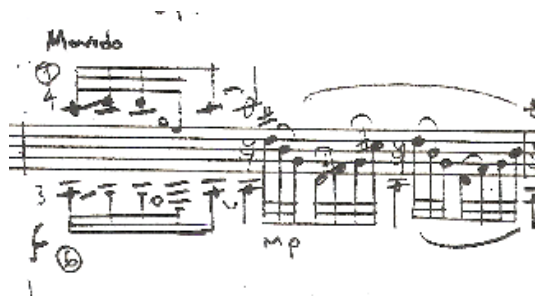
⁶¹ Βλ. στο παρόν, 8.5.2.1.



Παράδειγμα 9.25: Θεόδωρος Παναγόπουλος, *Summer's Echo*, μ. 25

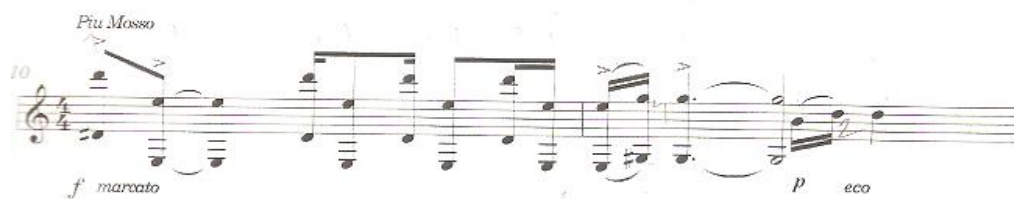
9.3.1.8 Χρήση παράλληλων οκτάβων

Ο Δημήτρης Σβυντρίδης, στο έργο του *Sonata for guitar* (1996), προχωρά σε χρήση παράλληλων οκτάβων στην 1^η και την 6^η χορδή.



Παράδειγμα 9.26: Δημήτρης Σβυντρίδης, *Sonata for guitar*, μ. 57

Έντονη χρησιμοποίηση των παράλληλων οκτάβων σε πρώτη και έκτη χορδή παρατηρείται στον Leo Brouwer και συγκεκριμένα στο έργο του *Sonata para guitarra sola* που εκδόθηκε το 1991.



Παράδειγμα 9.27: Leo Brouwer, *Sonata para guitarra sola*, Fandangos y Boleros, μ. 10-11

Μπορεί να ειπωθεί πως ο Σβυντρίδης επηρεάστηκε, συνθετικά και τεχνικά, από το προαναφερθέν έργο του Leo Brouwer, καθώς ο ίδιος διητέλεσε μαθητής⁶² του Κώστα Κοτσιώλη, ο οποίος αποτελεί έναν εκ των σημαντικών εκτελεστών με ειδικευση στο έργο του Brouwer. Επομένως ο Σβυντρίδης είχε γνώση του έργου έως ότου εκδώσει την δική του *Σονάτα για κιθάρα*.

⁶² Μουσικά βραβεία Excellence in Composition, *Ιστοσελίδα του Διαγωνισμού σύνθεσης στο διαδίκτυο*, <http://composition2010.weebly.com/dimitrios-svintridis.html>, Internet 2015.

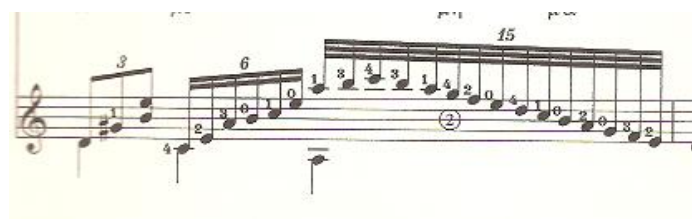
Στην χρήση παράλληλων οκτάβων προς τονισμό της μελωδίας προχωρά και ο Στέλιος Κουσαχείλης στη μεταγραφή του τού έργου του Νίκου Σκαλκώτα *Ηπειρώτικος* (1999).



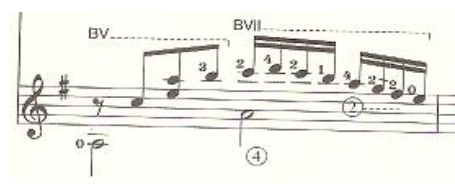
Παράδειγμα 9.28: Νίκος Σκαλκώτας, *Πέντε ελληνικοί χοροί*, *Ηπειρώτικος* (διασκ. Στέλιος Κουσαχείλης), μ. 71

9.3.1.9 Αλλαγές θέσεων με ενδιάμεση ανοιχτή χορδή

Όπως παρατηρείται, οι καινοτομίες προηγούμενων δεκαετιών, όπως η αλλαγή θέσεων με ενδιάμεση ανοιχτή χορδή που εφήρμοσε ο Κώστας Κοτσιώλης στη μέθοδο του *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική* (1978),⁶³ γίνονται κοινή πρακτική, πλέον, ακόμα και σε διασκευές τραγουδιών για κιθάρα. Έτσι, ο Νότης Μαυρουδής, στην διασκευή του τραγουδιού του *Φώναζέ με* (1996) και *Εμπιστευτικόν* (1996) για κιθάρα και φωνή, χρησιμοποιεί την παραπάνω τεχνική προκειμένου να αποδώσει κλιμακοειδή σχήματα.



Παράδειγμα 9.29: Νότης Μαυρουδής, *Φώναζέ με*, μ. 10



Παράδειγμα 9.30: Νότης Μαυρουδής, *Εμπιστευτικόν*, μ. 49

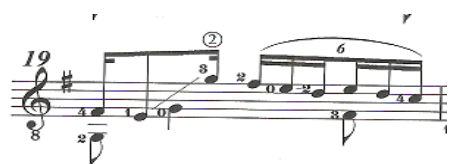
Την τεχνική αυτή χρησιμοποιεί και ο Γιάννης Ηλιόπουλος, πάλι σε διασκευή και πιο συγκεκριμένα στο *Βασίλεψε αστέρι μου* του Μίκη Θεοδωράκη (1999).

⁶³ Βλ. στο παρόν, 7.4.2.1



Παράδειγμα 9.31: Μίκης Θεοδωράκης, *Βασίλεισε αστέρι μου* (διασκ. Γιάννης Ηλιόπουλος), μ. 4

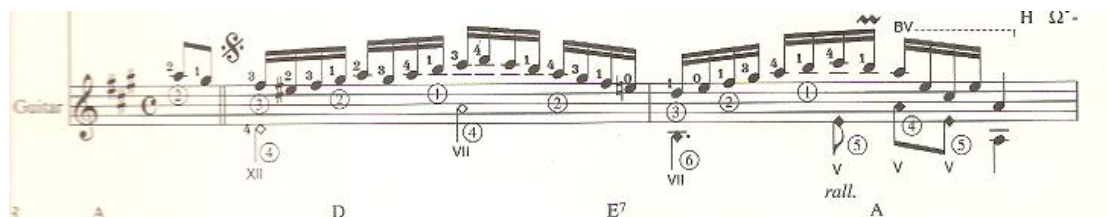
Ο Μανώλης Βροντινός δακτυλοθετεί κατ' αυτόν τον τρόπο σχήμα από το όγδοο μέρος της *Σουίτας για σόλο κιθάρα* του Θεόδωρου Αντωνίου (1994-1995).



Παράδειγμα 9.32: Θεόδωρος Αντωνίου, *Σουίτα για σόλο κιθάρα*, VIII, μ. 19

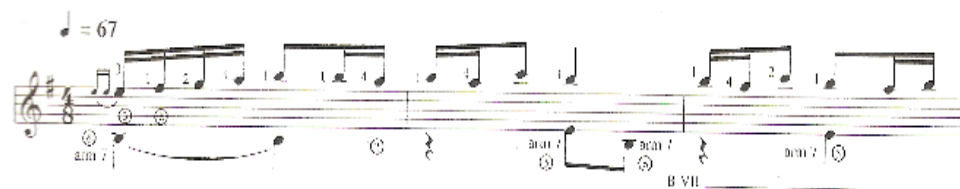
9.3.1.10 Ταυτόχρονη εκτέλεση φθόγγων και φυσικών αρμονικών

Στην διασκευή του τραγουδιού του *Η ωραία Αδριάνα των Αθηνών* (1996), ο Νότης Μαυρουδής εφαρμόζει ταυτόχρονη εκτέλεση φθόγγων με φυσικούς αρμονικούς, κάτι που συναντάται για πρώτη φορά στην ελληνική εργογραφία για κιθάρα.



Παράδειγμα 9.33: Νότης Μαυρουδής, *Η ωραία Αδριάνα των Αθηνών*, μ. 1-2

Το 1999, ο Γιάννης Ηλιόπουλος χρησιμοποιεί την ίδια τεχνική και πάλι σε διασκευή τραγουδιού και πιο συγκεκριμένα στο τραγούδι *Πού πέταξε τ' αγόρι μου* του Μίκη Θεοδωράκη.



Παράδειγμα 9.34: Μίκης Θεοδωράκης, *Πού πέταξε τ' αγόρι μου* (διασκ. Γιάννης Ηλιόπουλος), μ. 1-3

9.3.1.11 Scordatura

Στο έργο του Ένας έρωτας στον καθρέφτη, ο Ιάκωβος Δακούτρος χρησιμοποιεί scordatura, δηλαδή διαφορετικό χόρδισμα των χορδών, προκειμένου να επιτύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Η μέθοδος της scordatura ήταν γνωστή στην Ελληνική Σχολή Κιθάρας ήδη από την δεκαετία του '30 με τις διασκευές του Νικολάου Ξανθόπουλου.⁶⁴



Παράδειγμα 9.35: Ιάκωβος Δακούτρος, Ένας έρωτας στον καθρέφτη, μ. 1-2

Η μέθοδος της scordatura επανήλθε στο διεθνές προσκήνιο κατά την δεκαετία του '80 με το έργο του Carlo Domeniconi *Koyunbaba Suite*, op. 19.⁶⁵ Τη μέθοδο αυτή χρησιμοποιεί και ο Παναγιώτης Αδάμ στην μεταγραφή του για κιθάρα της Σουΐτας για βιολοντσέλο, BWV 1007, του J. S. Bach.



Παράδειγμα 9.36: Johann Sebastian Bach, Suite BWV 1007 (διασκ. Παναγιώτης Αδάμ): Prelude, μ. 1-2

Στην εν λόγω διασκευή, ο Παναγιώτης Αδάμ χρησιμοποιεί την scordatura προκειμένου να αποδώσει σε μεγαλύτερο βαθμό το ηχόχρωμα του βιολοντσέλου. Ο ίδιος στα προλεγόμενα της έκδοσης σημειώνει: «Με το ίδιο σκεπτικό έχουν επιλεγεί και οι συγκεκριμένες τονικότητες και το συγκεκριμένο κούρδισμα: εκτός φυσικά απ' το να βολεύουν στην κιθάρα, γνώμονας ήταν να μην διαταραχθούν καθόλου οι γραμμές και οι σχέσεις των ρετζίστρων με αλλαγές οκτάβας, και προπάντων να διατηρηθεί όσο το δυνατόν η ατμόσφαιρα του πρωτοτύπου. Ας σημειωθεί πως στη μεταγραφή αυτή οι δύο αυτές σουΐτες ακούγονται ένα μόνο τόνο πάνω από τον πραγματικό ήχο του βιολοντσέλου (τα πρωτότυπα είναι σε Σολ και Ρε)».⁶⁶ Το κείμενο για βιολοντσέλο χρησιμοποιεί την Σολ μείζονα, δηλαδή, μία πέμπτη κάτω από την μεταγραφή της συγκεκριμένης σουΐτας από τον John Duarte (1965).

⁶⁴ Βλ. στο παρόν, 3.4.2.2.

⁶⁵ Βλ. στο παρόν, 8.6.

⁶⁶ Αδάμ, *Σουΐτες για βιολοντσέλο αρ. 1 και 2*, σ. 3.



Παράδειγμα 9.37: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007, Prelude, μ. 1-2



Παράδειγμα 9.38: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. John Duarte), Prelude, μ. 1-2

Αυτό διαφαίνεται έντονα και στο πρόβλημα της έκτασης της κιθάρας, εάν επιχειρηθεί να μεταγραφεί η *Σουΐτα* στην κανονική της τονικότητα. Έτσι στο μέτρο 20 της παρτιτούρας του τσέλου υπάρχει το ντο δίεση με δύο βοηθητικές γραμμές, το οποίο για να ερμηνευθεί από την κιθάρα πρέπει να χορδιστεί βαθύτερα η 6^η χορδή.



Παράδειγμα 9.39: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007, Prelude, μ. 19-20

Ο Παναγιώτης Αδάμ με την μεταγραφή του σε Λα μείζονα προσεγγίζει σε μεγαλύτερο βαθμό το ηχόχρωμα του παραπάνω σχήματος σε σχέση με τη μεταγραφή του John Duarte.



Παράδειγμα 9.40: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. Παναγιώτης Αδάμ), Prelude, μ. 19-20



Παράδειγμα 9.41: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. John Duarte), Prelude, μ. 19-20

Με την παρούσα μεταγραφή, ο Παναγιώτης Αδάμ αποφεύγει τις συνηχίσεις μιμούμενος το μονοφωνικό χαρακτήρα του βιολοντσέλου.



Παράδειγμα 9.42: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. Παναγιώτης Αδάμ), Prelude, μ. 27-28



Παράδειγμα 9.43: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007, Prelude, μ. 27-28

Η μεταγραφή του John Duarte δεν αποφεύγει τις συνηχίσεις· τουναντίον, ο μεταγραφέας προσθέτει και χαμηλούς συνοδευτικούς φθόγγους, δίνοντας στο έργο πιο κιθαριστική μορφή, χρησιμοποιώντας και ανοικτές χορδές. Με τον τρόπο αυτό αποκτούν διάρκεια φθόγγοι που στην παρτιτούρα του τσέλου δεν ορίζεται να διαρκούν παραπάνω από την αξία τους. Για τους συνοδευτικούς φθόγγους, ιδιαίτερα, ο Παναγιώτης Αδάμ τονίζει: «Γιατί μια ακόμα μεταγραφή έργων για βιολοντσέλο του Μπαχ; Επειδή, αντίθετα με όσες έχω υπόψιν μου, υπαγορεύεται από την προσπάθεια να αποδοθεί όσο το δυνατόν πιστότερα και πληρέστερα το πρωτότυπο και όχι από τη διάθεση να γίνουν τα έργα πιο “κιθαριστικά” με την προσθήκη μπάσσω κλπ. Για το λόγο αυτό έχει αποφευχθεί κάθε τροποποίηση. Πιστεύω πως είναι τέτοια η εγγενής δύναμη αυτής της μουσικής που οποιαδήποτε προσθήκη μάλλον περιττεύει. Εξάλλου, ακριβώς επειδή πρόκειται για μουσική γραμμένη για κατά βάση μονοφωνικό όργανο, οι γραμμές είναι συνήθως πολυεπίπεδες και αρμονικά πλούσιες, οπότε πρόσθετα μπάσσα ή δευτερεύουσες φωνές όχι απλώς δεν χρειάζονται αλλά μπορεί να είναι και επιζήμιες».⁶⁷



Παράδειγμα 9.44: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. John Duarte), Prelude, μ. 27-28



Παράδειγμα 9.45: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. John Duarte), Courante, μ. 14

⁶⁷ Αδάμ, ό.π., σ. 3.



Παράδειγμα 9.46: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007, Courante, μ. 14

Ο Παναγιώτης Αδάμ, βοηθούμενος από την scordatura, χρησιμοποιεί δακτυλοθεσία που δεν επιτρέπει την ήχηση φθόγγων παραπάνω από αυτό που ορίζει η χρονική τους αξία. Ο ίδιος σημειώνει: «Στην έκδοση αυτή οι νότες είναι ακριβώς αυτές του πρωτοτύπου, απλώς μεταφερμένες στις νέες τονικότητες. Κρίθηκε φρονιμότερο να μην πειραχτούν ούτε καν οι αξίες, μολονότι στα έγχορδα με δοξάρι η πολυφωνία αποδίδεται συχνά απλουστευτικά και πολλές νότες γράφονται άλλοτε με την αξία που θεωρητικά θα είχαν και άλλοτε με αυτήν που έχουν στην πράξη (πράγμα που σημαίνει πως δεν πρέπει να τηρήσει κανείς κατά γράμμα όλες τις αξίες, ιδιαίτερα των μπάσσων)».⁶⁸



Παράδειγμα 9.47: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. Παναγιώτης Αδάμ), Courante, μ. 14

Με την βοήθεια της scordatura ο Παναγιώτης Αδάμ αποφεύγει την έντονη χρησιμοποίηση ανοικτών χορδών και μάλιστα της πρώτης (μι καντίνι), διατηρώντας την ηχοχρωματική ομοιογένεια της μελωδίας, κάτι που δεν συμβαίνει στην μεταγραφή του John Duarte, ο οποίος κατά την πορεία της μελωδίας χρησιμοποιεί την πρώτη χορδή ανοικτή, όπως στο παρακάτω παράδειγμα, όπου, ενώ η μελωδία κινείται μεταξύ 3^{ης} και 2^{ης} χορδής, ξαφνικά εναποτίθεται στην 1^η χορδή.



Παράδειγμα 9.48: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. John Duarte), Gigue, μ. 13-15

Ο Παναγιώτης Αδάμ χρησιμοποιεί την 3^η και τη 2^η χορδή πετυχαίνοντας πιο ομοιόμορφο ηχοχρωματικό αποτέλεσμα στο συγκεκριμένο σημείο και προσεγγίζοντας περισσότερο τον ήχο του βιολοντσέλου.

⁶⁸ Στο ίδιο.



Παράδειγμα 9.49: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. Παναγιώτης Αδάμ), Gigue, μ. 13-15

Ο John Duarte παρατηρείται να ερμηνεύει ένα φθόγγο σε μια χορδή και έπειτα να τον παραθέτει σε άλλη με απόσταση ογδού. Πιο συγκεκριμένα, στη Gigue εκτελεί το φα δίεση στην 2^η χορδή και μετά από ένα όγδοο στην 1^η.



Παράδειγμα 9.50: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. John Duarte), Gigue, μ. 31

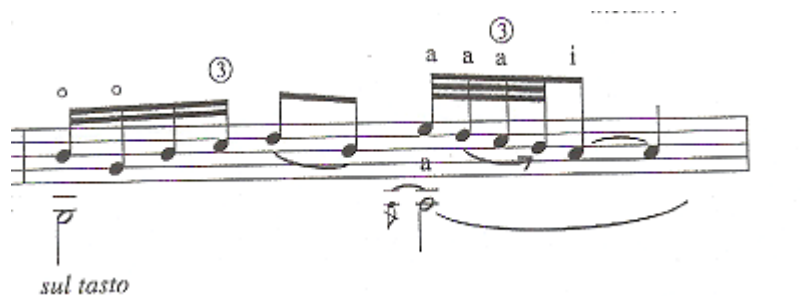
Ο Παναγιώτης Αδάμ, βοηθούμενος από την *scordatura*, διατηρεί την ηχητική ομοιομορφία των ίδιων φθόγγων ακόμα περισσότερο.



Παράδειγμα 9.51: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. Παναγιώτης Αδάμ), Gigue, μ. 31

9.3.1.12 Σύζευξη μεταξύ πρώτου και τρίτου φθόγγου

Στο έργο του *Aegeochordon I* (1996) ο Μανώλης Ανδρουλιδάκης πραγματοποιεί, σε σύνολο τριών φθόγγων, σύζευξη μεταξύ του πρώτου και του τρίτου φθόγγου. Αυτό συμβαίνει διότι ο πρώτος και ο τρίτος φθόγγος βρίσκονται στην ίδια χορδή, ενώ ο δεύτερος σε άλλη.



Παράδειγμα 9.52: Μανώλης Ανδρουλιδάκης, *Aegeochordon I*, μ. 4

9.3.2 Τεχνική δεξιού χεριού

9.3.2.1 Γρήγορη εναλλαγή δείκτη – μέσου

Ο Χρήστος Σαμαράς, στο έργο του *Monolog*, χρησιμοποιεί έντονη εναλλαγή του δείκτη με τον μέσο και μάλιστα με την επανάληψη της ίδιας νότας κάθε φορά.



Παράδειγμα 9.53: Χρήστος Σαμαράς, *Monolog*, μ. 75

Την ίδια τεχνική χρησιμοποιεί και ο Γιάννης Ιωαννίδης στο έργο του *Octaedron*.



Παράδειγμα 9.54: Γιάννης Ιωαννίδης, *Octaedron*, VIII, μ. 7

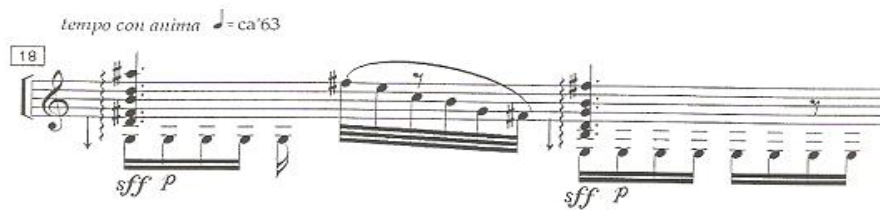
Έτσι, συνθέτες που δεν είναι κιθαριστές χρησιμοποιούν πλέον την συγκεκριμένη τεχνική που κατατάσσεται στις τεχνικές υψηλής δεξιοτεχνίας. Η χρήση της ξεκίνησε με τον συνθέτη Γιάννη Α. Παπαιωάννου κατά την δεκαετία του '60⁶⁹ (επιμέλεια δακτυλοθεσίας από τον Γεράσιμο Μηλιαρέση). Βέβαια, κατά την παρούσα δεκαετία μετατρέπεται σε κοινή πρακτική, εξαιτίας του υψηλού τεχνικού επιπέδου των περισσότερων κιθαριστών.⁷⁰

9.3.2.2 Χρησιμοποίηση του αντίχειρα προς γρήγορη εναλλαγή φθόγγων

Στο έργο *Monolog* (1990), ο Χρήστος Σαμαράς χρησιμοποιεί τον αντίχειρα για την επανάληψη του ίδιου φθόγγου (μι της 6^{ης} χορδής) προς συνοδεία.

⁶⁹ Βλ. στο παρόν, 6.3.2.1.

⁷⁰ Βλ. στο παρόν, 6.3.2.1.



Παράδειγμα 9.55: Χρήστος Σαμαράς, *Monolog*, μ. 18-19

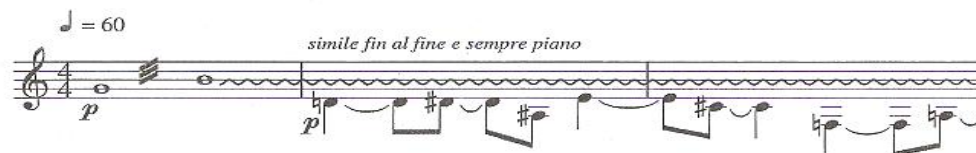
Το ζήτημα αυτό έθιξε στην Ελλάδα ο Δημήτρης Φάμπας κατά την δεκαετία του '70, αλλά το γεγονός ότι κατά την δεκαετία του '90 η συγκεκριμένη τεχνική χρησιμοποιείται από συνθέτη μη κιθαριστή δείχνει ότι πλέον αποτελεί κοινή πρακτική μεταξύ των Ελλήνων κιθαριστών.



Παράδειγμα 9.56: Δημήτρης Φάμπας, *Suite Grega*, Ravines, μ. 1 και 22

9.3.2.3 Tremolo με το δεξί χέρι σε δύο χορδές

Ο Γιάννης Ιωαννίδης, στο έργο του *Octaedron*, χρησιμοποιεί tremolo για το δεξί χέρι.



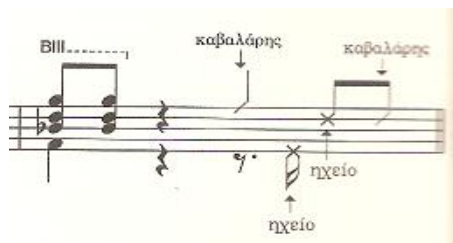
Παράδειγμα 9.57: Γιάννης Ιωαννίδης, *Octaedron*, IV, μ. 1-3

Ο Robert Allan Lunn σημειώνει σχετικά: «Επειδή αυτή η τεχνική δεν εμπεριέχει την χρησιμοποίηση νυχιού, ο παραγόμενος ήχος είναι χαμηλός και ψιθυριστός. Υπάρχει πολύς θόρυβος στις χορδές εξαιτίας αυτής της τεχνικής. Αυτή η τεχνική μπορεί να χρησιμοποιηθεί μόνο σε χαμηλές εντάσεις».⁷¹

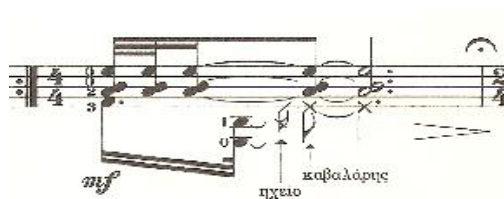
⁷¹ Lunn, *Extended Techniques for the classical guitar*, διδακτορική διατριβή, σ. 28.

9.3.2.4 Body percussion

Ο Γεράσιμος Βουτσινάς, στα έργα του *Dance nr. 1* και *Thème et variations*, χρησιμοποιεί την τεχνική του body percussion χτυπώντας με το δεξί χέρι τον καβαλάρη και το ηχείο της κιθάρας.

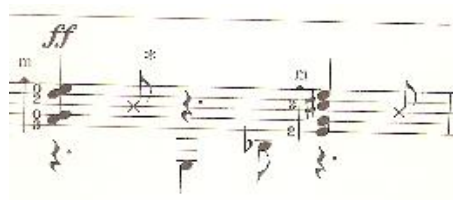


Παράδειγμα 9.58: Γεράσιμος Βουτσινάς, *Dance nr. 1*, μ. 5



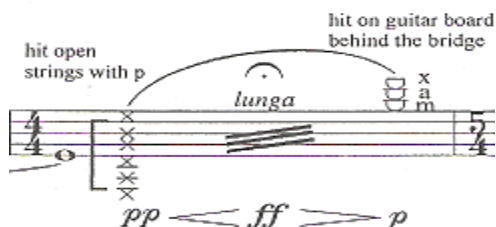
Παράδειγμα 9.59: Γεράσιμος Βουτσινάς, *Thème et variations*, *Thème*, μ. 7

Την τεχνική του body percussion χρησιμοποιεί και ο Νότης Μαυρουδής στο έργο του *Blues*. Ο ίδιος σημειώνει μάλιστα για την εφαρμογή της: «Χτύπημα των χορδών με τον αντίχειρα (p) πάνω στο 19^ο τάστο».⁷²



Παράδειγμα 9.60: Νότης Μαυρουδής, *Blues*, μ. 7

Ο Δημήτρης Χρυσού, στο έργο του *Ηχοχρωμία* (1997), απαιτεί χτύπημα στο καπάκι της κιθάρας πίσω από τον καβαλάρη με τον μέσο και τον παράμεσο.



Παράδειγμα 9.61: Δημήτριος Χρυσού, *Ηχοχρωμία*, μ. 63

⁷² Μαυρουδής, *Λόγος ερωτικός*, σ. 75.

9.3.2.5 Εκτέλεση τρίλλων με το δεξί χέρι

Η εκτέλεση τρίλλων με το δεξί χέρι γίνεται πλέον κοινή πρακτική. Πρώτη αναφορά στο συγκεκριμένο ζήτημα έγινε, στα ελληνικά πράγματα, από τον Χαράλαμπο Εκμεκτσόγλου.⁷³ Στο έργο του *Suite* και στο μέρος *Gigue*, ο Γεράσιμος Βουτσινάς χρησιμοποιεί την εν λόγω τεχνική.



Παράδειγμα 9.62: Γεράσιμος Βουτσινάς, *Suite: Gigue*, μ. 51-52

Κατά την παρούσα όμως δεκαετία ανασκευάζεται η ορθότητα της χρήσης αυτού του είδους της τεχνικής για την εκτέλεση των τρίλλων από τον Παναγιώτη Αδάμ, με την έκδοση των μεταγραφών του επί των *Σουιτών για βιολοντσέλο* του J. S. Bach αρ. 1 και 2. Ο ίδιος στα προλεγόμενά του σημειώνει: «τρίλλιες σε δύο χορδές καθώς και σκάλες καμπανέλλα αδιανόητα».⁷⁴ Την διατύπωσή του αυτή την τηρεί στην πράξη, καθώς δεν παραθέτει σε κανένα σημείο των μεταγραφών του τρίλλιες σε δύο χορδές παρά μόνο σε μία με την τεχνική των συζεύξεων.



Παράδειγμα 9.63: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. Παναγιώτης Αδάμ): *Allemande*, μ. 11-12



Παράδειγμα 9.64: Παναγιώτης Αδάμ, *Suite I*, BWV 1007: *Courante*, μ. 8

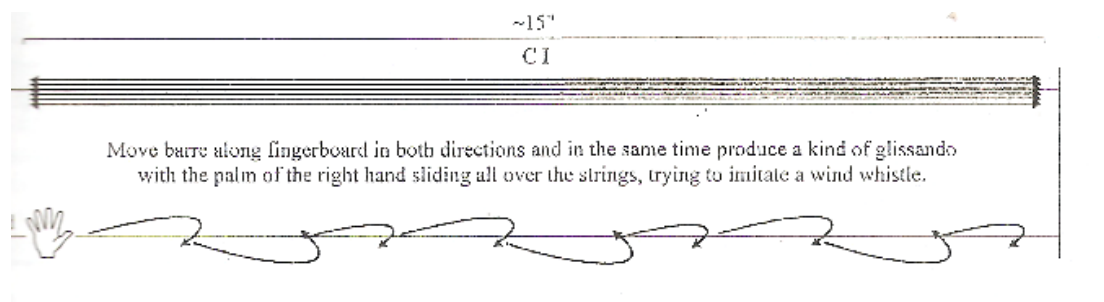
9.4 Ποικίλες τεχνικές

Η Ευαγγελία Κατέλη, στο έργο της *Thalassografies* (1999), κάνει χρήση ηχητικού εφέ με την εξής τεχνική, όπως η ίδια την περιγράφει: «Μετακινήστε το *barre* στην ταστιέρα και στις δύο κατευθύνσεις και την ίδια στιγμή παράγετε ένα

⁷³ Βλ. στο παρόν, 5.4.1.4.

⁷⁴ Αδάμ, ό.π., σ. 3.

είδος glissando με την παλάμη του δεξιού χεριού γλιστρώντας στις χορδές, προσπαθώντας να μιμηθείτε το σφύριγμα του ανέμου». ⁷⁵



Παράδειγμα 9.65: Ευαγγελία Κατέλη, *Thalassografies*: III, μ. 1

Ο Ιάκωβος Δακούτρος, το 1992, συνθέτει το έργο *M.I.G.E.O.*, όπου εφαρμόζει γλίστρημα με το νύχι δακτύλου του δεξιού χεριού πάνω στη χορδή και στο τέλος του γλιστρήματος κρούση του φθόγγου.



Παράδειγμα 9.66: Ιάκωβος Δακούτρος, *M.I.G.E.O.*, μ. 14

Ο Δημήτρης Χρυσού, στο έργο του *Ηχοχρωμία* (1997), χρησιμοποιεί κρούση των χορδών με το δεξί χέρι μεταξύ του ζυγού της κιθάρας και του barre από το αριστερό χέρι.



Παράδειγμα 9.67: Δημήτρης Χρυσού, *Ηχοχρωμία*, μ. 19

⁷⁵ Κατέλη, «*Thalassografies*», στον συλλογικό τόμο *Έργα Ελλήνων Συνθετών του εικοστού αιώνα*, σ. 15.

9.5 Μέθοδοι

9.5.1 Τεχνική δεξιού χεριού

9.5.1.1 Ευκνησία του αντίχειρα

Στη μέθοδό του *Θέματα τεχνικής για κιθάρα* (1990), ο Γιάννης Ηλιόπουλος παραθέτει άσκηση ευκνησίας του αντίχειρα. Πιο συγκεκριμένα, ο αντίχειρας εκτελεί άρπισμα στις τρεις μπάσσες χορδές της κιθάρας ενώ ταυτόχρονα τα υπόλοιπα δάκτυλα εκτελούν άρπισμα στις πρίμες.



Παράδειγμα 9.68: Γιάννης Ηλιόπουλος, *Θέματα τεχνικής για κιθάρα*, ασκ. 11, σ. 13

Κατ' αυτόν τον τρόπο ο Ηλιόπουλος αναπτύσσει μεθοδικά την τεχνική που παρουσίασε ο Φάμπας κατά την δεκαετία του '70, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.

9.5.1.2 Μελέτη αρπισμάτων ανάποδα

Στη μέθοδό του *Θέματα τεχνικής για κιθάρα*, ο ίδιος παραθέτει ασκήσεις μελέτης αρπισμάτων με αντίθετη σειρά των παράμεσου, μέσου και δείκτη.



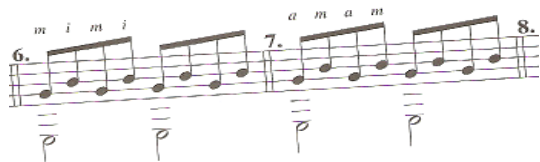
Παράδειγμα 9.69: Γιάννης Ηλιόπουλος, *Θέματα τεχνικής για κιθάρα*, ασκ. 21, σ. 14



Παράδειγμα 9.70: Γιάννης Ηλιόπουλος: *Θέματα τεχνικής για κιθάρα*, ασκ. 22, σελ. 14

Ο Scott Tennant, από την άλλη μεριά, παραθέτει στη μέθοδό του *Pumping Nylon* τέτοιου είδους αρπίσματα, ως αρπίσματα δανεισμένα από την μέθοδο του Tárrega *The complete technical studies*.⁷⁶

⁷⁶ Tennant, *Pumping Nylon: The classical guitarist's technique book*, σ. 38.



Παράδειγμα 9.71: Scott Tennant, *Pumping Nylon: The classical guitarist's technique book*, σ. 38

9.5.1.3 Μελέτη αρπισμάτων με επανάληψη του ίδιου δακτύλου

Στην ίδια μέθοδο ο Γιάννης Ηλιόπουλος παραθέτει ασκήσεις αρπισμάτων με επανάληψη δακτύλων του δεξιού χεριού, κάτι που δεν είχε παρουσιαστεί σε προηγούμενες μεθόδους τεχνικής διεθνώς.



Παράδειγμα 9.72: Γιάννης Ηλιόπουλος, *Θέματα τεχνικής για κιθάρα*, ασκ. 23, σ. 14



Να μελετηθεί η Ν. 24 χωρίς το α απογαίντο

Παράδειγμα 9.73: Γιάννης Ηλιόπουλος, *Θέματα τεχνικής για κιθάρα*, ασκ. 24, σ. 14

9.5.1.4 Μελέτη της τεχνικής του πεντάηχου tremolo (flamenco)

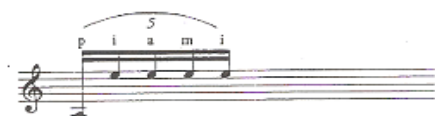
Ο Ηλιόπουλος συνεχίζει παραθέτοντας άσκηση μελέτης του πεντάηχου τρέμολο που χρησιμοποιείται στην κιθάρα του flamenco.



Να δοθεί προσοχή στο ισόχρονο παίξιμο του πεντάηχου.

Παράδειγμα 9.74: Γιάννης Ηλιόπουλος, *Θέματα τεχνικής για κιθάρα*, ασκ. 28, σ. 15

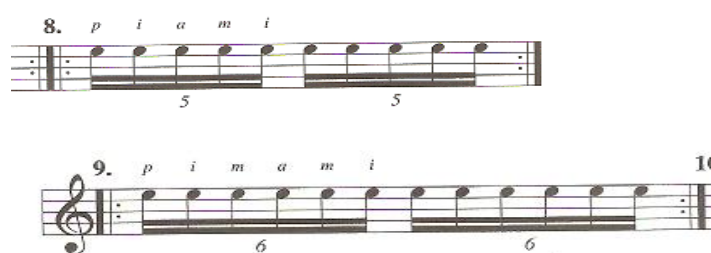
Ο Paco Peña σημειώνει σχετικά: «Το τρέμολο που χρησιμοποιείται στην κιθάρα του Flamenco περιέχει μία επιπλέον νότα που εκτελείται με τον δείκτη».⁷⁷



Παράδειγμα 9.75: Peña, «Flamenco guitar», στο M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students*, σσ. 211-236

⁷⁷ Peña, «Flamenco guitar», στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: a guide for students and teachers*, σσ. 211-236.

Και ο Scott Tennant, στη μέθοδό του *Pumping Nylon*, παραθέτει πεντάηχο tremolo, το οποίο «χρησιμοποιείται από τους κιθαριστές της flamenco και πρέπει να προσεχθεί».⁷⁸

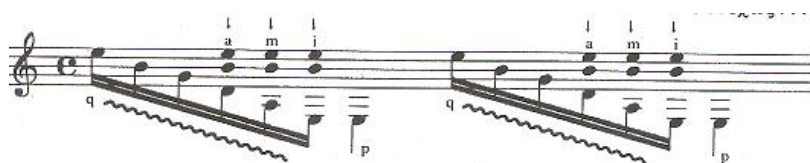


Παράδειγμα 9.76: Scott Tennant, *Pumping Nylon: The classical guitarist's technical handbook*, σ. 58

Ο Γιάννης Ηλιόπουλος κατέχει την πρωτιά ως προς την παράθεση αυτού του είδους των αρπισμάτων στον ελληνικό χώρο και σε μεθοδολογικό επίπεδο.

9.5.1.5 Ανάποδο κτύπημα του αντίχειρα

Στη ίδια μέθοδο ο Γιάννης Ηλιόπουλος παραθέτει ασκήσεις για την ανάπτυξη της τεχνικής του συρόμενου δακτύλου, κάτι στο οποίο αναφέρθηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα ο Κώστας Κοτσιώλης.⁷⁹ Στη μέθοδό του όμως, ο Ηλιόπουλος αναπτύσσει περαιτέρω το συγκεκριμένο ζήτημα, παραθέτοντας κατιόν συρόμενο κτύπημα με την εξωτερική πλευρά του νυχιού του αντίχειρα. Επιπροσθέτως, όταν ο αντίχειρας κρούει με τον παραπάνω τρόπο τις μπάσσες χορδές, οι παράμεσος, δείκτης και μέσος κρούουν διαδοχικά τις πρώτες χορδές ταυτόχρονα με συρόμενα κτυπήματα.



Παράδειγμα 9.77: Γιάννης Ηλιόπουλος, *Θέματα τεχνικής για κιθάρα*, ασκ. 5, σ. 15

Η συγκεκριμένη τεχνική είναι άμεσα επηρεασμένη από την τεχνική της κιθάρας του Flamenco, όσον αφορά την κρούση της χορδής με την εξωτερική πλευρά του νυχιού. Ο Paco Peña σημειώνει: «Μια σημαντική λειτουργία των δακτύλων στην Flamenco είναι να κρούουν προς τα έξω, γι' αυτό οι χορδές ηχούν με την απομάκρυνση των δακτύλων από την παλάμη».⁸⁰ Όμως παρακάτω προσθέτει: «Παρ' όλα αυτά χρησιμοποιείται μόνο για rasgueados και όχι για την κρούση μεμονωμένων

⁷⁸ Tennant, ό.π., σ. 58.

⁷⁹ Βλ. στο παρόν, 7.4.1.5.

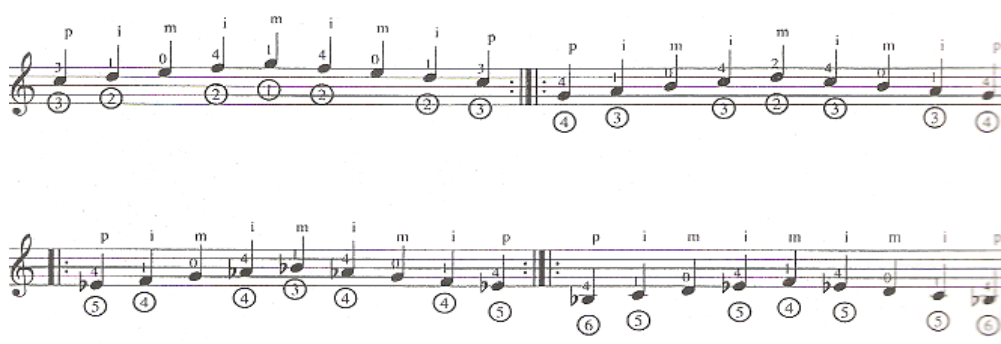
⁸⁰ Peña, ό.π., σσ. 211-236.

χορδών». ⁸¹ Σε αυτό το σημείο ο Ηλιόπουλος, ναι μεν δανείζεται τον τρόπο κρούσης, αλλά καινοτομεί στο θέμα της κρούσης μιας μεμονωμένης χορδής.

9.5.2 Τεχνική αριστερού χεριού

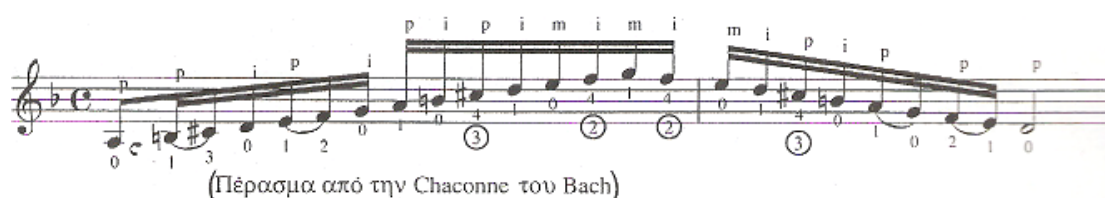
9.5.2.1 Εκτέλεση κλιμάκων χωρίς αλλαγή θέσης (campanella)

Ο Γιάννης Ηλιόπουλος, στη μεθοδό του *Θέματα τεχνικής για κιθάρα*, παραθέτει ασκήσεις εκτέλεσης κλιμακοειδών σχημάτων χωρίς αλλαγή θέσης και με ηχητικό αποτέλεσμα την campanella.



Παράδειγμα 9.78: Γιάννης Ηλιόπουλος, *Θέματα τεχνικής για κιθάρα*, ασκ. 5, σ. 18

Επίσης, ως άσκηση προς μελέτη για τη συγκεκριμένη τεχνική, παραθέτει κλιμακοειδές σχήμα από την *Chaconne* του J. S. Bach.



Παράδειγμα 9.79: Γιάννης Ηλιόπουλος, *Θέματα τεχνικής για κιθάρα*, ασκ. 6, σ. 18

Το συγκεκριμένο ζήτημα είχαν πραγματευτεί μεθοδικά τόσο ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης, δίνοντας στη συγκεκριμένη ενότητα της μεθόδου του τον τίτλο «Κλίμακες σε στυλ κλαβεςέν», ⁸² όσο και ο Κώστας Κοτσιώλης τη δεκαετία του '70, δίνοντας στη σχετική ενότητα της δικής του μεθόδου τον τίτλο «Αλλαγές θέσεων με ενδιάμεση ανοιχτή χορδή». ⁸³ Ο Ηλιόπουλος εντάσσει τη συγκεκριμένη τεχνική σε σύνολο ασκήσεων με τίτλο «Ασκήσεις συνδυασμού των δύο χεριών». ⁸⁴ Βέβαια ο Ηλιόπουλος, ενώ δεν θέτει αισθητικό τίτλο, όπως ο Μηλιαρέσης, με το παράδειγμα του Bach που παραθέτει δίδει την κατεύθυνση για το πώς και σε ποιου μουσικού

⁸¹ Reña, ό.π.

⁸² Βλ. στο παρόν, 8.5.2.1.

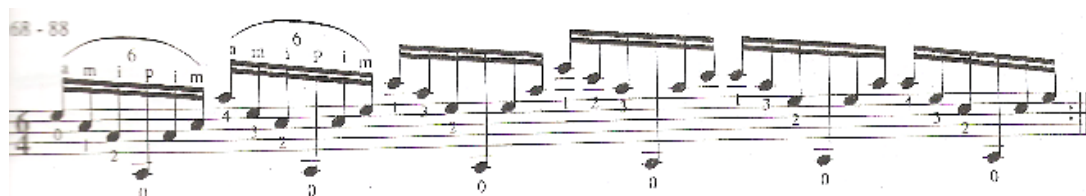
⁸³ Βλ. στο παρόν, 7.4.2.1.

⁸⁴ Ηλιόπουλος, *Θέματα τεχνικής για κιθάρα*, σ. 17.

ύφους ρεπερτόριο χρησιμοποιείται αυτή η τεχνική, υπονοώντας και αυτός τη μουσική του μπαρόκ.

9.5.2.2 «Ασκήσεις για αλλαγή θέσεως στο αριστερό χέρι»⁸⁵

Ο Ηλιόπουλος συνεχίζει παραθέτοντας ασκήσεις προς εξάσκηση αλλαγής θέσεων.



Παράδειγμα 9.80: Γιάννης Ηλιόπουλος, *Θέματα τεχνικής για κιθάρα*, σ. 19

Σε αυτό το σημείο παρατηρείται η χρήση της τεχνικής του κοινού δακτύλου για την επίτευξη των αλλαγών. Έτσι, από το πρώτο άρπισμα στο δεύτερο χρησιμοποιείται ως οδηγός το πρώτο δάκτυλο, από το δεύτερο στο τρίτο το τρίτο δάκτυλο, από το τρίτο στο τέταρτο το πρώτο δάκτυλο, από το τέταρτο στο πέμπτο το πρώτο δάκτυλο, και από το πέμπτο στο έκτο το τρίτο δάκτυλο.

Η αλλαγή θέσης με κοινό δάκτυλο αποτελούσε κοινή πρακτική ήδη από την δεκαετία του '60⁸⁶ στην εργογραφία των Φάμπα και Μηλιαρέση και συνεχίστηκε την δεκαετία του '70 με τον Κοτσιώλη, ο οποίος στη μέθοδό του παρέθεσε μελωδικές ασκήσεις με την συγκεκριμένη τεχνική. Εν προκειμένω, το κοινό δάκτυλο στις αλλαγές θέσεων είναι το πρώτο.



Παράδειγμα 9.81: Matteo Carcassi, *Etude*, μ. 1-5

Όμως στην παράγραφό του με τίτλο «Θέσεις (ποζισιόνες)»⁸⁷ ο Κοτσιώλης δεν αναφέρει την χρησιμοποίηση κοινού δακτύλου για τις αλλαγές. Έτσι, η μέθοδος του Ηλιόπουλου συμπληρώνει το κενό των προηγούμενων δεκαετιών με την παράθεση ασκήσεων για το συγκεκριμένο τεχνικό ζήτημα. Μάλιστα στις σημειώσεις για τις συγκεκριμένες ασκήσεις σημειώνει: «1) Να μελετηθούν αργά και με βαθμιαία επιτάχυνση, 2) Να μην υπάρχουν χρονικά κενά μεταξύ διαδοχικών αλλαγών, 3) Το κοινό δάκτυλο δύο διαδοχικών αλλαγών να μεταφέρεται συρόμενο».⁸⁸

⁸⁵ Ηλιόπουλος, ό.π., σ. 19.

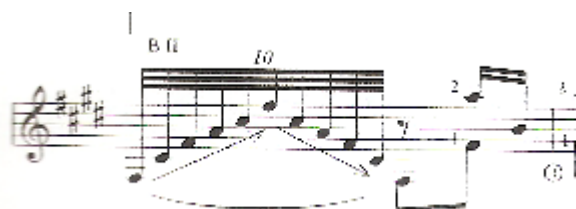
⁸⁶ Βλ. στο παρόν, 6.3.1.3.

⁸⁷ Κοτσιώλης, *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σ. 128.

⁸⁸ Ηλιόπουλος, ό.π., σ. 20.

9.6 Καταληκτικά σχόλια και συμπεράσματα

Η υψηλή τεχνική κατάρτιση των Ελλήνων κιθαριστών κατά την δεκαετία του '90 διαφαίνεται ακόμα και στις διασκευές τους σε δημοφιλή τραγούδια, όπου χρησιμοποιούν τεχνικές επίκαιρες και στο έντεχνο ρεπερτόριο της κιθάρας. Ο Γιάννης Ηλιόπουλος, για παράδειγμα, χρησιμοποιεί το συρτό κτύπημα του παράμεσου που δίδαξε ο Κοτσιώλης κατά την δεκαετία του '70⁸⁹ και αποτελεί, όπως ειπώθηκε, τεχνική της κιθάρας του flamenco.



Παράδειγμα 9.82: Μίκης Θεοδωράκης, *Πού πέταξε τ' αγόρι μου* (διασκ. Γιάννης Ηλιόπουλος), μ. 24

Ο ίδιος χρησιμοποιεί χτύπημα του αντίχειρα του δεξιού χεριού προκειμένου να εκτελέσει διπλούς φθόγγους σε γειτονικές χορδές με λύγισμα της τελευταίας άρθρωσης, κάτι που επίσης δίδαξε ο Κοτσιώλης κατά την δεκαετία του '70.⁹⁰



Παράδειγμα 9.83: Μίκης Θεοδωράκης, *Πού πέταξε τ' αγόρι μου* (διασκ. Γιάννης Ηλιόπουλος), μ. 15

Στη συγκεκριμένη περίπτωση τα τεχνικά επιτεύγματα της κιθάρας επεκτείνονται και στον μη σολίστα κιθαριστή αλλά και στο ευρύτερο κιθαριστικό κοινό, ενώ ως ακούσματα διαδίδονται στο ευρύτερο φιλόμουσο κοινό και παύουν να αφορούν αποκλειστικά τους λάτρεις της κιθάρας και του ρεπερτορίου της. Ένας λόγος, ενδεχομένως, είναι ότι στα ελληνικά πράγματα το «έντεχνο» λαϊκό τραγούδι υπερίσχυσε της Εθνικής Σχολής στον τομέα της κοινωνικής αναγνώρισης. Ενδεικτικά παρατίθεται το ακόλουθο σχόλιο: «Αυτό που ουσιαστικά επιχείρησε να κάνει ο Θεοδωράκης ήταν να ανασυστήσει τα είδη της δυτικής έντεχνης μουσικής πάνω στα θεμέλια των υλικών και των μορφών του λαϊκού τραγουδιού, κυρίως δε του ρεμπέτικου. Στην κατεύθυνση αυτή κινούνται οι κύκλοι τραγουδιών του, τα “τραγούδια-ποταμοί” και η λεγόμενη “μετασυμφωνική μουσική”, ήτοι τα λαϊκά ορατόρια. Την κοινωνική αποδοχή της σύζευξης του λαϊκού τραγουδιού με τη μοντέρνα ποίηση προετοίμασε η μεταπολεμική έξοδος του ρεμπέτικου από το κοινωνικό του περιθώριο και η διεϊσδυσή του στους χώρους διασκέδασης της νέας

⁸⁹ Βλ. στο παρόν, 7.4.1.5.

⁹⁰ Βλ. στο παρόν, 7.4.1.3.

οικονομικής ελίτ, που εν πολλοίς προέκυψε μέσα από τις διαδικασίες αναδιανομής κινητών και ακίνητων αξιών, κατά την περίοδο της Γερμανικής Κατοχής και του Εμφυλίου Πολέμου. Προϋπόθεση για μια τέτοια διείσδυση ήταν, ούτως ή άλλως, η αναπροσαρμογή της στιχουργικής του ρεμπέτικου. Σε κάθε περίπτωση, η νέα οικονομική ελίτ, στερούμενη του μορφωτικού επιπέδου της προπολεμικής, που για πρώτη φορά είχε αποκτήσει χαρακτηριστικά εθνικής βιομηχανικής αστικής τάξης, αδυνατούσε να στηρίζει ιδεολογικά την ετοιμόρροπη Εθνική Σχολή. Στην αντίπερα όχθη του “έντεχνου” λαϊκού τραγουδιού ισχυρή καλλιτεχνική αντιπροσώπευση και ιδεολογική και θεσμική στήριξη μπορούσε να βρει μόνον η πρωτοποριακή μουσική. Στη μεταξύ τους μάχη για κοινωνική αναγνώριση και επικράτηση κερδισμένο βγήκε τελικά το λαϊκό τραγούδι». ⁹¹

Σε γενικές γραμμές, πάντως, η ανάπτυξη της κιθάρας στην Ελλάδα και η άνοδος του επιπέδου των Ελλήνων κιθαριστών δεν διαφαίνονται μόνο σε τεχνικό αλλά και σε μουσικοαισθητικό επίπεδο, όπως προκύπτει από τη μεταγραφική αντιμετώπιση ειδών του μπαρόκ και του κλασικισμού. Εκδίδονται μεταγραφές που αντιμετωπίζουν με κριτική πλέον σκέψη τα έργα. Σημαντικό παράδειγμα αποτελεί η έκδοση των *Σουιτών αρ. 1* (BWV 1007) και 2 (BWV 1008) του Bach σε μεταγραφή του Παναγιώτη Αδάμ. Η σύγκρισή τους με τις προγενέστερες μεταγραφές του John Duarte οδηγεί στα ως άνω συμπεράσματα.

Ο John Duarte, για παράδειγμα, προσθέτει τρίλλιες σε σημεία που δεν υπάρχουν στο πρωτότυπο.



Παράδειγμα 9.84: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. John Duarte), Allemande, μ. 4



Παράδειγμα 9.85: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007, Allemande, μ. 4

Στο σημείο αυτό, τουναντίον, ο Παναγιώτης Αδάμ συμφωνεί με το πρωτότυπο, αποφεύγοντας ωστόσο και την τρίλλια που δίδει το πρωτότυπο στον επόμενο φθόγγο.



Παράδειγμα 9.86: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. Παναγιώτης Αδάμ), Allemande, μ. 4

⁹¹ Τσέτσος, *Νεοελληνική Μουσική: Δοκίμια ιδεολογικής και θεσμικής κριτικής*, σ. 28.

Ο John Duarte προσθέτει συζεύξεις για τεχνικούς λόγους, ενώ ο Παναγιώτης Αδάμ ακολουθεί την παρτιτούρα του τσέλου, όπου δεν υπάρχουν συζεύξεις ή υπάρχουν αλλά όχι υπό την έννοια των κιθαριστικών συζεύξεων που αφορούν την τεχνική ευκολία. Ο Αδάμ αναφέρει: «Τα δεμένα βρίσκονται σχεδόν όλα στα σημεία που τα έχει το πρωτότυπο – δεν περιλαμβάνουν όμως απαραίτητα τον ίδιο αριθμό φθόγγων, καθώς η λογική του δοξαριού δεν είναι ταυτόσημη με τα καθ' ημάς, μερικά αποτελούν, θα έλεγα, μετάφραση στη γλώσσα του λαούτου της ίδιας μουσικής προθέσεως, δηλαδή του ίδιου φρασarisματος».⁹²

Σημειώτεον ότι το ζήτημα της ακριβούς άρθρωσης, δηλαδή της σωστής τοποθέτησης των συζεύξεων σύμφωνα με το πρωτότυπο και το ύφος της εποχής, είχε ήδη θίξει κατά την δεκαετία του '60⁹³ ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης.



Παράδειγμα 9.87: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. John Duarte), Allemande, μ. 1-2



Παράδειγμα 9.88: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007, Allemande, μ. 1-2

Σε κάποια σημεία ο John Duarte αλλάζει τις χρονικές αξίες των φθόγγων, δίδοντας μια λανθασμένη εντύπωση της μελωδίας. Έτσι, ενώ στην παρτιτούρα του βιολοντσέλου το μι είναι όγδοο, ο Duarte παρουσιάζει τον αντίστοιχο φθόγγο ως τέταρτο παρεστιγμένο.



Παράδειγμα 9.89: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. John Duarte), Courante, μ. 9



Παράδειγμα 9.90: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007, Courante, μ. 9

⁹² Αδάμ, ό.π., σ. 3.

⁹³ Βλ. στο παρόν, 6.3.1.4.

Επίσης, αλλάζει τις χρονικές αξίες των φθόγγων με σκοπό να δημιουργήσει κρατημένες συνοδευτικές νότες.



Παράδειγμα 9.91: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. John Duarte), Menuet II, μ. 1-2

Ο Παναγιώτης Αδάμ ακολουθεί την παρτιτούρα του βιολοντσέλου και αποδίδει στους φθόγγους την κανονική τους αξία, διατηρώντας έτσι την ροή της μελωδίας.



Παράδειγμα 9.92: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. Παναγιώτης Αδάμ), Menuet II, μ. 1-2



Παράδειγμα 9.93: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007, Menuet II, μ. 1-2

Ο Παναγιώτης Αδάμ, ακολουθώντας την πρωτότυπη παρτιτούρα, δίδει λοιπόν τον αντίστοιχο φθόγγο (φα δίεση) ως όγδοο.



Παράδειγμα 9.94: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. Παναγιώτης Αδάμ), Courante, μ. 9

Σε κάποια σημεία ο John Duarte αλλάζει τις οκτάβες των φθόγγων, ενώ ο Αδάμ παραμένει πιστός στο μουσικό κείμενο για βιολοντσέλο.



Παράδειγμα 9.95: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. John Duarte), Sarabande, μ. 15



Παράδειγμα 9.96: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007, Sarabande, μ. 15



Παράδειγμα 9.97: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. Παναγιώτης Αδάμ), Sarabande, μ. 15

Ο John Duarte προσθέτει συζεύξεις διαρκείας σε όμοιους φθόγγους, οι οποίοι στο πρωτότυπο είναι διαχωρισμένοι.

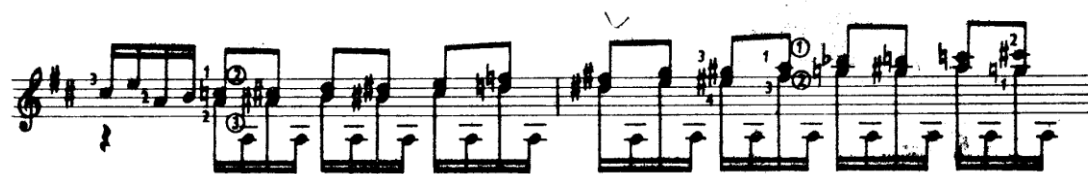


Παράδειγμα 9.98: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. John Duarte), Gigue, μ. 1-2



Παράδειγμα 9.99: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007, Gigue, μ. 1-2

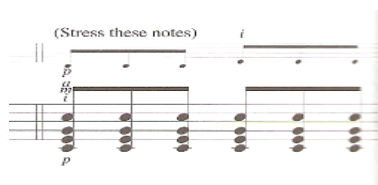
Ο Duarte προσθέτει συνοδευτικές τρίτες στη μελωδία, κάτι που δεν κάνει ο Αδάμ, ακολουθώντας πιστά τις επιταγές τις παρτιτούρας του βιολοντσέλου.





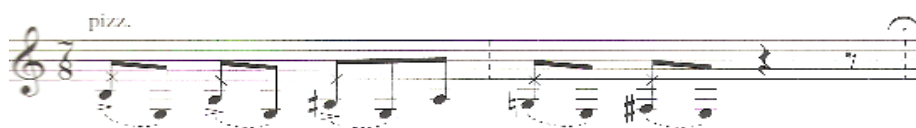
Παράδειγμα 9.101: Johann Sebastian Bach, *Suite No. 1*, BWV 1007, Prelude, μ. 37-38

Σε διεθνές επίπεδο τώρα, και όσον αφορά τις μεθόδους για κιθάρα, ο Scott Tennant θέτει το ζήτημα της ηχητικής ισορροπίας μεταξύ των δακτύλων του δεξιού χεριού και σημειώνει: «Η ενέργεια της ισορροπίας είναι μια διαφορετική άσκηση που σχεδιάστηκε για να βοηθήσει στην ανάπτυξη του ελέγχου των δακτύλων του δεξιού χεριού διαμέσου της συστηματοποίησης της πίεσης των δακτύλων στις χορδές. Το μικρότερο πεντάγραμμο δείχνει την νότα που πρέπει να τονιστεί σε κάθε συγχορδία».⁹⁴



Παράδειγμα 9.102: Scott Tennant, *Pumping Nylon: Easy to intermediate repertoire*, σ. 10

Σε διεθνές εργογραφικό επίπεδο, το 1999 ο Atanas Ourkouzounov συνθέτει και εκδίδει το έργο *Suite in modo bulgaro*, στο οποίο χρησιμοποιεί διάφορα ηχητικά εφφέ, ορισμένα από τα οποία δεν έχουν χρησιμοποιηθεί από Έλληνες συνθέτες μέχρι και την συγκεκριμένη δεκαετία. Έτσι, στο πρελούδιο προβαίνει σε κρούση με το αριστερό χέρι (tapping) σε φθόγγους της ταστιέρας ενώ ταυτόχρονα με το δεξί χέρι εφαρμόζει την τεχνική του pizzicato.



Παράδειγμα 9.103: Atanas Ourkouzounov, *Suite in modo bulgaro*, Prelude, μ. 8-9

Στο προαναφερθέν έργο, πέραν το κιθαριστικών τεχνικών, χρησιμοποιείται και το σφύριγμα του εκτελεστή προκειμένου με αυτό να αποδοθεί⁹⁵ το θέμα της φούγκας και με την κιθάρα να εκτελεστούν οι υπόλοιπες φωνές. Ως σημειογραφία για το σφύριγμα



χρησιμοποιείται το εξής σημείο:

⁹⁴ Tennant, *Pumping Nylon: Easy to intermediate repertoire*, σ. 10.

⁹⁵ Ourkouzounov, *Suite in modo bulgaro*, σ. 2.



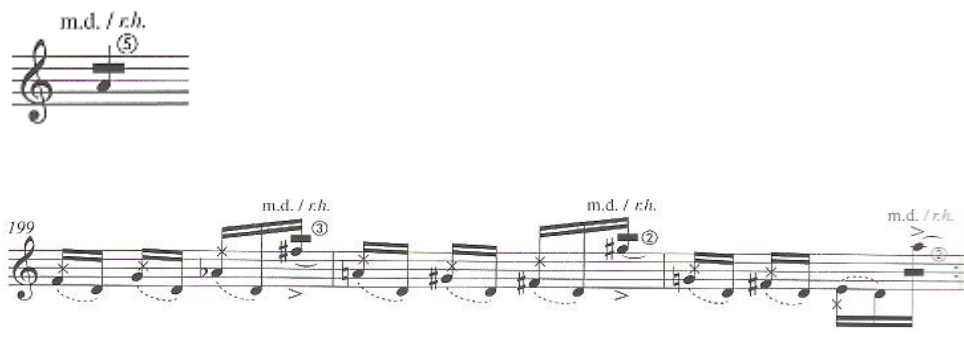
Παράδειγμα 9.104: Atanas Ourkouzounov, *Suite in modo bulgaro*, Fugue, μ. 58

Στο μέρος “Horo” της ίδιας σουίτας, ο συνθέτης χρησιμοποιεί και τη φωνή του εκτελεστή, παρέχοντας την ακόλουθη υπόδειξη: «προφέρετε τις γραμμένες συλλαβές χωρίς καθορισμένο τονικό ύψος» και συμβολίζοντας αυτό το ηχητικό εφέ με το εξής σημείο:



Παράδειγμα 9.105: Atanas Ourkouzounov, *Suite in modo bulgaro*, Horo, μ. 88

Την ίδια χρονιά ο Ourkouzounov εκδίδει και το έργο *Folksong variations*, στο οποίο παραθέτει την τεχνική της εκτέλεσης ενός φθόγγου στην ταστιέρα με τον δείκτη του δεξιού χεριού ενώ ο αντίχειρας του δεξιού πραγματοποιεί την κρούση της χορδής. Το συγκεκριμένο ηχητικό γνώρισμα συμβολίζεται με το σημείο:



Παράδειγμα 9.106: Atanas Ourkouzounov, *Folksong variations*, Var. IV, μ. 199-201

Ο Leo Brouwer, στο έργο του *Rito de los Orishas*, χρησιμοποιεί την τεχνική της κρούσης της ταστιέρας με τον αντίχειρα του δεξιού χεριού, στην 5^η και την 6^η χορδή και στο 10^ο τάστο, ενώ με το αριστερό χέρι πατά συγκεκριμένους φθόγγους στις παραπάνω χορδές.



Παράδειγμα 9.107: Leo Brouwer, *Rito de los Orishas*, μ. 151-152

Με τα έργα του, ο Atanas Ourkouzounon εκφράζει τα δύο κύρια χαρακτηριστικά της δεκαετίας του '90, δηλαδή την προβολή των εθνικών χαρακτηριστικών από κοινού με την παγκοσμιοποίηση,⁹⁶ σε ένα πλαίσιο γενικευμένου μεταμοντερνισμού. Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά εκφράζει με το έργο του και ο Leo Brouwer, του οποίου *πρεσβευτής* στην Ελλάδα διατελεί ο Κώστας Κοτσιώλης, στον οποίο αφιέρωσε ο Brouwer το *Κοντσέρτο του Βόλου*⁹⁷. ο δε Brouwer βρίσκεται στην αιχμή του δόρατος της κιθαριστικής πρωτοπορίας και των πιο προβεβλημένων συνθετών για κιθάρα, κατά την δεκαετία του '90.

Έτσι, η Ελληνική Σχολή κιθάρας, έχοντας πλέον προσδεθεί στις τρέχουσες κιθαριστικές διεθνείς εξελίξεις, βρίσκεται στο προσκήνιο μουσικοαισθητικά και τεχνικά. Ο Atanas Ourkouzounon προβάλλει κάποια ηχητικά εφφέ δικής του εμπνεύσεως, τα οποία επεξηγεί στην παρτιτούρα. Οι Έλληνες συνθέτες και κιθαριστές προβάλλουν διαφορετικά και επίσης πρωτότυπα ηχητικά εφφέ,⁹⁸ τα οποία επίσης επεξηγούν. Με αυτό τον τρόπο αποδεικνύεται ότι πλέον οι Έλληνες κιθαριστές-συνθέτες δεν περιμένουν τις διεθνείς εξελίξεις προκειμένου να μετατρέψουν τα νέα τεχνικά στοιχεία σε κοινή πρακτική, όπως συνέβαινε σε προηγούμενες δεκαετίες, αλλά πλέον επινοούν οι ίδιοι νέα τεχνικά στοιχεία για να εκφράσουν τις ιδέες τους. Η Ελληνική Σχολή κιθάρας, ύστερα από πορεία εκατό και πλέον χρόνων (με διακοπές λόγω διαφόρων κοινωνικοπολιτικών αστάθμητων παραγόντων) εκμάθησης από άλλες σχολές, αυτονομείται και παρουσιάζει πλέον το δικό της έργο, το οποίο αποδεικνύεται τόσο σε επίπεδο σύνθεσης, όσο και με τις επιτυχίες των Ελλήνων κιθαριστών σε διεθνές επίπεδο. Σύμφωνα με τον Μαυρουδή, η Ελληνική Σχολή κιθάρας ωθείται «σε ζηλευτό επίπεδο, τόσο ώστε να στέκεται επάξια στο παγκόσμιο μουσικό γίγνεσθαι, μέσα από τη μουσική διαδρομή και τα ιδιαίτερα εκφραστικά χαρακτηριστικά που διαθέτει ο κάθε Έλληνας κιθαριστής και το κάθε ντουέτο».⁹⁹ Η κιθάρα στην Ελλάδα ακολουθεί την πορεία του σύγχρονου ελληνικού κράτους στην Ευρώπη, το οποίο «από περιθωριακό, προβληματικό κράτος-μέλος έγινε σοβαρός συνομιλητής».¹⁰⁰

⁹⁶ Πρβλ. Παγιατάκης, εφ. *Η Καθημερινή*, 1-2.1.2000.

⁹⁷ Βλ. στο παρόν, 9.1.

⁹⁸ Βλ. στο παρόν, 9.4.

⁹⁹ Μαυρουδής, *Ηχολογήματα*, σ. 222.

¹⁰⁰ Βούλγαρης, ό.π., σ. 148.

Κεφάλαιο 10

Σχολιασμοί και συμπεράσματα

Στα προηγούμενα κεφάλαια διενεργήθηκε τεχνική ανάλυση των μεθόδων και των συνθέσεων για κιθάρα Ελλήνων κιθαριστών και συνθετών, η οποία συνοδεύτηκε ανά κεφάλαιο από το εκάστοτε ιστορικό πλαίσιο. Από αυτή την ανάλυση προκύπτει, κατά πρώτον, η τεχνική ανέλιξη των Ελλήνων κιθαριστών μέσα από τα διατυπωθέντα τους (μέθοδοι και συνθέσεις) και, κατά δεύτερον, η έμμεση (ή άμεση σε κάποιες περιπτώσεις) σύνδεση της πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας με τις κιθαριστικές τεχνικές εξελίξεις στην Ελλάδα.

Μπορεί να ειπωθεί ότι η Ελληνική Σχολή κιθάρας σε σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα κατέστη δυνατό να γίνει ισάξια –και ενδεχομένως ανώτερη σε επιμέρους τεχνικά ζητήματα– με σχολές κιθάρας άλλων χωρών με μακρόχρονη παράδοση στην κιθάρα και στη μουσική εκπαίδευση γενικότερα (σε δημόσιο και ιδιωτικό επίπεδο), όπως η Ιταλία, η Ισπανία ή χώρες της βορειοκεντρικής Ευρώπης. Αυτό οφείλεται στον ζήλο ορισμένων ανθρώπων για την ενδελεχή εκμάθηση του οργάνου, στην ανέλιξη ορισμένων που αναφέρθηκαν εκτεταμένως σε προηγούμενα κεφάλαια, στο επίπεδο του διεθνούς σολίστα και στη μεταλαμπάδευση των ήδη αποκτημένων γνώσεών τους στις νεότερες γενιές. Η καλλιτεχνική και διδακτική τους πορεία, επίσης, επέδρασε θετικά σε Έλληνες συνθέτες της έντεχνης μουσικής, υπό την έννοια ότι οι τελευταίοι συνέθεσαν έργα για κιθάρα σόλο ή σε συνδυασμό με άλλα όργανα ή ορχήστρα.

Με μια πρώτη ανάγνωση μπορεί κάποιος να συνάγει τα εξής επιμέρους συμπεράσματα: *πρώτον*, η γνωσιακή απόσταση σε τεχνικά ζητήματα της κιθάρας μειώνεται σημαντικά κατά την δεκαετία του '50 και αυτό μπορεί να το αναγνωρίσει κάποιος από τη μείωση των τεχνικών ζητημάτων που αγνοούσαν, άθελά τους, οι Έλληνες κιθαριστές. *Δεύτερον*, η Ελληνική Σχολή κιθάρας καλύπτει πλήρως την απόσταση,¹ όπως ορίστηκε παραπάνω, με τις αξιολογες διεθνείς σχολές και επινοεί καινούρια τεχνικά στοιχεία ερμηνείας (κυρίως της σύγχρονης μουσικής). Η σημαντικότητα αυτών των επιτευγμάτων της Ελληνικής Σχολής κιθάρας έγκειται στο

¹ Σε αυτό το σημείο, η πορεία της κιθάρας μπορεί να παραβληθεί με την πορεία του νεότερου ελληνικού κράτους, κυρίως κατά το τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα και στις αρχές του 21^{ου} και του οποίου στόχευση ήταν η συμπίεση με τα εξελιγμένα κράτη της Ευρώπης, σε βιοτικό, κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο. Έτσι, και όπως σημειώνει ο Βούλγαρης: «Αποτελεί επομένως κατάκτηση ότι η μεταπολιτευτική Ελλάδα, 1974-2009, αποτέλεσε μια από τις ομαλότερες περιόδους της νεότερης ιστορίας μας, καθώς πέτυχε ορισμένες θεμελιώδεις κατακτήσεις. Πρωτόγνωρη δημοκρατική ομαλότητα, επούλωση των ιστορικών τραυμάτων του παρελθόντος, συμμετοχή στις ισχυρότερες πολιτικές και οικονομικές συμμαχίες του κόσμου, ένταξη στον σκληρό πυρήνα της Ενωμένης Ευρώπης, ραγδαία βελτίωση του βιοτικού επιπέδου και των υποδομών της χώρας, εντυπωσιακό κοινωνικό εκσυγχρονισμό, ισχυροποίηση της αυτονομίας των ατόμων και της υποκειμενικότητάς τους. Συνολικά λοιπόν η Ελλάδα είχε τρέξει δρόμο πολύ μέσα σε λίγο χρόνο» (Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*, σ. 450).

μέγεθος της διαφοράς που είχε να καλύψει όλα τα προηγούμενα έτη της ύπαρξής της στην ελληνική επικράτεια.

Ο καλλιτεχνικός τομέας, όμως, της κιθάρας αποτέλεσε και αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας και η ανάπτυξή της δεν έχει σχέση μόνο με την πολιτική και κοινωνική ιστορία αλλά και με το γενικότερο κοινωνιολογικό και μορφωτικό περίγραμμα της Ελλάδας και τις μεταβολές του στο πέρασμα των ετών. Με αυτό το στοιχείο θα κατανοηθεί καλύτερα η τεχνικά αναλυθείσα διαδρομή της και θα τεκμηριωθούν πλήρως τα επιτεύγματα της Ελληνικής Σχολής κιθάρας.

10.1 Το κοινωνικό και παιδαγωγικό πλαίσιο εισαγωγής της κιθάρας στην Ελλάδα

Από τα ιστορικά τεκμήρια αποδεικνύεται ότι η κιθάρα, κατά την περίοδο που εισήχθη στον ελλαδικό χώρο (αρχές 19^{ου} αιώνα), υφίστατο στην οθωμανική Μικρασία και στα βρετανικά Επτάνησα που διατηρούσαν μακράιωνες πολιτισμικές σχέσεις με την Ιταλία. Οι συνθήκες, όμως, εισαγωγής της στον ελλαδικό χώρο μέσω των επτανησίων μετοίκων, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, μπορούν να χαρακτηριστούν ως ιδιαίτερες και σε καμία περίπτωση ευνοϊκές και αυτό διότι δεν υπήρχε το κατάλληλο κοινωνικό και πνευματικό υπόβαθρο. Σημαντικές κιθαριστικές σχολές, όπως η Ιταλική και η Ισπανική, ανθούσαν εκείνη την περίοδο στις αντίστοιχες χώρες ως οργανικό κομμάτι της κουλτούρας αυτών των λαών, κάτι που δεν συνέβαινε στην Ελλάδα. Εάν κάποιος ισχυριστεί ότι στην Αρχαία Ελλάδα γεννήθηκε η κιθάρα, θα πρέπει να αντιμετωπίσει ως απάντηση το ότι η αρχαιοελληνική κιθάρα δεν ομοίαζε ούτε στο ελάχιστο με την σύγχρονη κιθάρα, που η τελική της μορφή δόθηκε στην Ισπανία, ούτε και με πρότερες μορφές κιθάρας ή τους προγόνους της (λαούτο, vihuela).

Στην Κωνσταντινούπολη του 19^{ου} αιώνα η κιθάρα υφίστατο και μάλιστα σε ένα ικανοποιητικό επίπεδο τεχνικής, με αφομοιωμένες τις διάφορες τεχνικές εξελίξεις που λάβαιναν μέρος στη δυτική Ευρώπη και πιο συγκεκριμένα στην Ιταλία. Αυτό αποδεικνύουν περίτρανα οι διασκευές που μελετήθηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο και οι οποίες εξεδόθησαν στον περιοδικό τύπο της Κωνσταντινούπολης. Εκεί, όμως, είχε αναπτυχθεί αστική τάξη, που ήταν σχεδόν ανύπαρκτη στην προεπαναστατική Ελλάδα. Πολλοί από τους εκπροσώπους της παροικούσαν στην Κωνσταντινούπολη (όπως επίσης στη Θεσσαλονίκη και στα Ιωάννινα) προκειμένου να διευρύνουν τις επιχειρήσεις τους, καθώς «για το εμπορικό ελληνικό στοιχείο, αγορά ήταν όλη η Οθωμανική Αυτοκρατορία».² Για τους Έλληνες αστούς της Μικράς Ασίας του 19^{ου} αιώνα, η Ρωμανού σημειώνει ότι η κοινωνική τους ζωή περιβαλλόταν «από έναν πολιτισμό με γνώρισμα τη συνύπαρξη Δύσης και Ανατολής».³ Επομένως μπορεί να

² Φύλιας, *Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις*, σ. 68.

³ Ρωμανού, *Ιστορία έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, σ. 36.

ειπωθεί ότι η κιθάρα, ως μέρος της δυτικής κουλτούρας, βρήκε εύφορο έδαφος στην Μικρά Ασία για να ευδοκιμήσει.⁴

Οι Έλληνες του ελλαδικού χώρου δεν είχαν καμία επαφή με το συγκεκριμένο μουσικό όργανο και γενικότερα δεν είχαν επαφές με την δυτική έντεχνη μουσική. Όπως επισημαίνει η Ρωμανού, στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα και επί βασιλείας του Όθωνα, «η ευρωπαϊκή μουσική ασκείται στη βασιλική αυλή και στα σπίτια των πλουσίων και ταξιδεμένων αστών».⁵ Ένα άλλο στοιχείο το οποίο συμβάλλει αρνητικά στην διάδοση και την εξέλιξη της κιθάρας στην Ελλάδα είναι ότι την περίοδο που έκανε την εμφάνισή της (το 1830, επί κυβερνήσεως Ιωάννη Καποδίστρια) στον ελλαδικό χώρο, ο ελληνικός λαός στην πλειονότητά του δεν είχε το απαιτούμενο μορφωτικό επίπεδο για να προσλάβει την τέχνη της κιθάρας: ήταν ως επί το πλείστον αγροτοποιμένες και ψαράδες⁶. Πιο συγκεκριμένα, ο ιστορικός Γεώργιος Βεντήρης σημειώνει: «Η υποχρεωτική εκπαίδευσις εισήχθη το 1895. Έως τότε ο χωρικός έμενεν αμόρφωτος».⁷ Και για την καποδιστριακή περίοδο: «Εις την άγνοϊαν της κοινωνικής πραγματικότητος προσέκοπεν η θέληση του Καποδίστρια όπως οργανώση συγχρονισμένην Ελλάδα. Ο “αγαθός δεσπότης” δεν ημύρεσε να δαμάση τους “αγαθούς αγωνιστάς” όπισθεν των οποίων έστεκεν η γεωργική μάζα»,⁸ παρ’ ότι σύμφωνα με το *Πολιτικόν Σύνταγμα της Ελλάδος* που ψηφίστηκε το 1827 η εξουσία που δόθηκε στον Καποδίστρια προκειμένου «να ασκήσει τα δύσκολα καθήκοντά του»⁹ ήταν προσωποπαγής. Εν συνεχεία «το σύνταγμα ανεστάλη προσωρινά και στον κυβερνήτη δόθηκαν δικτατορικές εξουσίες»¹⁰ θέτοντας, κατά τον Νικηφόρο Διαμαντούρο, «τέρμα στο εγχείρημα της συγκρότησης φιλελεύθερου κράτους, που, υπό ιδιαίτερα αντίξοες και συχνά χαοτικές συνθήκες, επιχειρήθηκε κατά τη διάρκεια του αγώνα της ανεξαρτησίας».¹¹

⁴ Οι Βερέμης και Κολιόπουλος σημειώνουν ότι γενικά «οι Έλληνες της Θράκης, της βόρειας Βαλκανικής, της Κωνσταντινούπολης, της Σμύρνης και της Χίου, καθώς και της Τεργέστης, της Βενετίας, της Βιέννης, της Βουδαπέστης και της Οδησού, είχαν να επιδείξουν στους τομείς της οικονομικής και κοινωνικής ανάπτυξης, στα γράμματα και στον πολιτισμό γενικά ανώτερες επιδόσεις από αυτές των Ελλήνων της νότιας Ελλάδας» (Βερέμης/Κολιόπουλος, *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*, σ. 192). Ο Βεργόπουλος για το ίδιο ζήτημα σημειώνει: «[...] για ένα πολύ μεγάλο διάστημα η προτίμηση υπέρ του εξευρωπαϊσμού, με την ταυτόχρονη αποτίναξη των ανατολίτικων συνηθειών, δεν προερχόταν από δυνάμεις του ελλαδικού χώρου, αλλά κυρίως από τους κύκλους του ελληνισμού της διασποράς. Φαίνεται πράγματι ότι πρωταρχική κινητήρια δύναμη του ρεύματος του εξευρωπαϊσμού στη χώρα μας υπήρξε ο ελληνισμός του εξωτερικού» (Βεργόπουλος, *Εθνισμός και οικονομική ανάπτυξη. Η Ελλάδα στο μεσοπόλεμο*, σ. 105).

⁵ Ρωμανού, ό.π., σ. 87.

⁶ Φύλιας, ό.π., σ. 52.

⁷ Βεντήρης, *Η Ελλάς του 1910-20*, τ. Α', σ. 21. Πρβλ. την αναφορά του Mauet στο Βερέμης/Κολιόπουλος, ό.π., σ. 175. Επίσης πρβλ. Βούλγαρης, ό.π., σ. 440, , καθώς και Διαμαντούρος, *Οι απαρχές συγκρότησης σύγχρονου κράτους στην Ελλάδα 1821-1828*, σ. 142.

⁸ Βεντήρης, ό.π., σ. 20.

⁹ Κητρομηλίδης, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, σ. 469.

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 469.

¹¹ Διαμαντούρος, ό.π., σ. xxviii. Ο ίδιος σε άλλο σημείο σημειώνει: «Αν μπορεί να θεωρηθεί φιλελεύθερος [ο Καποδίστριας], ήταν ασφαλώς εξαιρετικά μετριοπαθής, και πολλές φορές είχε την τάση να ενεργεί, αν μη τι άλλο, σαν φωτισμένος δεσπότης» (στο ίδιο, σ. 12). Ο ίδιος συγγραφέας χαρακτηρίζει το καθεστώς του Καποδίστρια «πατερναλιστικό και αυταρχικό» (στο ίδιο, σ. 181).

Στα προαναφερθέντα και όσον αφορά την αστική τάξη στην Ελλάδα εκείνη την περίοδο, συνηγορεί και ο Βασίλης Φίλιας, σημειώνοντας ότι ενώ οι αστοί δεν λειτουργούσαν μόνον «ως άνθρωποι της οικονομίας αλλά και σαν διανοούμενοι» και παρ' ότι υπήρξαν «φορείς των ιδεών του Διαφωτισμού, των ιδεών γενικά της Γαλλικής Επανάστασης στην Ελλάδα», ήταν εντούτοις «μειοψηφία, μια πολύ μικρή μειοψηφία και ο αυτόνομος ρόλος τους από οικονομική και κοινωνική άποψη, παρά τα λεγόμενα, δεν ήταν τόσο αποφασιστικός, όσο ορισμένοι κατά καιρούς ισχυρίστηκαν».¹² Οι Βερέμης και Κολιόπουλος σημειώνουν επίσης ότι η μετεπαναστατική Ελλάς «διέθετε μόνο την τάξη των χωρικών», ενώ «το εμπόριο και άλλες επιχειρηματικές δραστηριότητες άργησαν να αναπτυχθούν στην Ελλάδα, και εκεί που παρουσίασαν κάποια ανάπτυξη, όπως στην Πάτρα, στην Ερμούπολη και στην Αθήνα, δεν ήταν σε θέση να δώσουν στη χώρα την αναζητούμενη “μεσαία” τάξη».¹³ Το δυσμενές αυτό κοινωνικό πλαίσιο καθιστά επομένως τα μεταγενέστερα επιτεύγματα της Ελληνικής Σχολής Κιθάρας ακόμα πιο σημαντικά.

Πριν προχωρήσουμε όμως στη συγκριτική ανάλυση, αξίζει να αναφερθούμε στο ιδεολογικό-παιδαγωγικό πλαίσιο υπό το οποίο εισήχθη η κλασική κιθάρα στην Ελλάδα και το οποίο δεν ήταν άλλο από αυτό του Διαφωτισμού και δη του Νεοελληνικού. Τούτο διαφαίνεται χαρακτηριστικά στο προλογικό σημείωμα του Φλογαΐτη στο σύγγραμμά του *Συνοπτική Γραμματική είτε στοιχειώδεις αρχαί της μουσικής μετά προσαρμογής εις την κιθάραν*, το οποίο εκδόθηκε το 1830 και αναλύθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Μεταξύ άλλων, ο Φλογαΐτης αναφέρει: «μεταξύ των ανθρωπίνων γνώσεων, όσαι συντείνουσιν εις την μόρφωσιν της ψυχής, επέχει τον πρώτον τόπον η θεσπέσια μουσική. Αυτή έχουσα άμεσον επιρροήν εις την ψυχήν ευκόλως κινεί και καταπραΰνει τα ψυχικά πάθη και επομένως, αποκαθιστά ευαίσθητον και κοινωνικότερον τον άνθρωπον».¹⁴ Κάτι αντίστοιχο υποστηρίζει και ο κατά τον Διαμαντούρο «μέγας γέροντας του ελληνικού εθνικισμού»¹⁵ Αδαμάντιος Κοραΐς¹⁶: «όποιος περιφρονεί τη Μουσική έχει θηριώδη ψυχή. Η μουσική ευχαριστεί την ακοή και ικανοποιεί την ψυχή και είναι γνωστή η σχέση μεταξύ ψυχής και αισθήσεων».¹⁷ Γι' αυτό και ο Κοραΐς «συνιστά τη μουσική ως υποχρεωτικό μάθημα στη διδακτέα ύλη της υποχρεωτικής εκπαίδευσης όπως και ως υποχρεωτικό μάθημα στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση».¹⁸ Στο ίδιο πνεύμα, ο Φλογαΐτης αναφέρει «ότι χρεωστούμεν, όπως επράξαμεν και πράττωμεν περί των άλλων επιστημών και

¹² Φίλιας, ό.π., σ. 55.

¹³ Βερέμης/Κολιόπουλος, ό.π., σ. 149.

¹⁴ Φλογαΐτης, *Συνοπτική Γραμματική είτε στοιχειώδεις αρχαί της μουσικής μετά προσαρμογής εις την κιθάραν*, σ. Α.

¹⁵ Διαμαντούρος, ό.π., σ. 34.

¹⁶ Οι Βερέμης και Κολιόπουλος σημειώνουν όσον αφορά τον Αδαμάντιο Κοραΐ: «Ο Αδαμάντιος Κοραΐς, με τη μεγάλη του επιρροή στην ιδεολογία του νέου κράτους, πρόσφερε τη γέφυρα ανάμεσα στην απομόνωση της οθωμανικής επαρχίας και στον δυτικό νεωτερισμό» (Βερέμης/Κολιόπουλος, ό.π., σ. 579).

¹⁷ Katsarakis, *Adamantios Korais and his pedagogical ideas*, διπλωματική εργασία, σ. 56.

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 5. Κατά τον Διαμαντούρο, στα κείμενα του Κοραΐ «είναι φανερή η έμφαση στην ανάγκη αναμόρφωσης και εκσυγχρονισμού των Ελλήνων» (Διαμαντούρος, ό.π., σ. 37).

τεχνών, των οποίων τας πλειοτέρας ευρίσκομεν εις τον πολιτισμένον κόσμον,¹⁹ πολύ πλειοτέρας παρ' ότι ήσαν επί των προγόνων μας, ούτω να πράξωμεν και περί της Μουσικής να την ανακαλέσωμεν δηλαδή εις την Ελλάδα με την επιστημονικήν μέθοδον και όλας τας λοιπάς αξιολόγους αρετάς της από τον σοφόν κόσμον».²⁰

Ειδικά στο δεύτερο απόσπασμα, ο Φλογαΐτης φαίνεται να ακολουθεί τις διδαχές του Ιώσηπου Μοισιόδακα, υπέρμαχου του κινήματος του Διαφωτισμού της δεύτερης γενιάς²¹ (1730-1800) και ενός «από τα οξύτερα πνεύματα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού».²² Ο Μοισιόδακας ήταν υπέρμαχος της ελεύθερης σκέψης και θεωρούσε ότι «δεν υπήρχε τέχνη ή επιστήμη, στην οποία οι νεώτεροι να μην είχαν βελτιώσει ή και ξεπεράσει τους αρχαίους».²³ Και πάλι στο δεύτερο απόσπασμα, ο Φλογαΐτης προτρέπει για «μετακένωση»²⁴ της επιστημονικής γνώσης της Δύσης προς υλοποίηση της παλαιότερης αυτής φιλοδοξίας των λογίων και μορφωμένων της διασποράς.

Σε επίπεδο μουσικής εκπαίδευσης, κείμενο της εποχής αναφέρει ότι «η επιστημονική μουσική είναι μέρος ουσιώδες της ελευθέρας αγωγής, ρυθμίζουσα και ηθοποιούσα τας φυσικάς και ηθικάς δυνάμεις των παιδών».²⁵ Κατά τον Καποδίστρια, η διδασκαλία της μουσικής ενέχει «κοινωνική χρησιμότητα»²⁶. Ας σημειωθεί ότι επί κυβερνήσεώς του το μάθημα της μουσικής εισήχθη στο σχολικό πρόγραμμα²⁷ και πιο συγκεκριμένα σε αυτό του Ορφανοτροφείου, το οποίο ιδρύθηκε το 1829.²⁸

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως ο Καποδίστριας, κατά την διάρκεια των σπουδών του, παρακολούθησε²⁹ μαθήματα παιδαγωγικής με τον Pestalozzi, ο οποίος «ήταν ο πρώτος που συνέδεσε την εκπαιδευτική διαδικασία με τη φυσική ανάπτυξη του παιδιού και πίστευε στην αρμονική ανάπτυξη όλων των ικανοτήτων του παιδιού νοητικά, φυσικά και ηθικά, καθώς και ότι ο μοναδικός τρόπος για να αναπτυχθούν οι ικανότητες ενός παιδιού είναι να δημιουργηθούν τέτοιες καταστάσεις

¹⁹ Η ένταξη της ελληνικής κοινωνίας «εις τας τάξεις των πεπολιτισμένων λαών του κόσμου» ήταν προσφιλής εκφραση της εποχής κατά τον Νικηφόρο Διαμαντούρο (Διαμαντούρος, ό.π., σ. xxii).

²⁰ Φλογαΐτης, ό.π. σ. Δ.

²¹ Κητρομηλίδης, ό.π., σ. 76.

²² Στο ίδιο, σ. 225.

²³ Πιο συγκεκριμένα, ο Κητρομηλίδης σημειώνει: «Αντί του Αριστοτελισμού και της λατρείας της Αρχαιότητας, ο Μοισιόδαξ πρόβαλλε τα εκπληκτικά επιτεύγματα των νεωτέρων, τα οποία αρκούσαν, κατά την πεποίθησή του, για να αποδείξουν γελοίους όσους τολμούσαν να αποκαλούν τους νεώτερους “κούτζουρα”» (στο ίδιο, σ. 243).

²⁴ Στο ίδιο, σελ. 77.

²⁵ Χωράς, «Μουσική παιδεία και ζωή στο Ναύπλιο, 18^{ος}/20^{ος} αιώνας», Αργολική Αρχαιική Βιβλιοθήκη Ιστορίας και Πολιτισμού, *Επίσημη Ιστοσελίδα της Βιβλιοθήκης στο διαδίκτυο*, <http://argolikivivliothiki.gr/>, Internet 2015.

²⁶ Γιαννακόπουλος/Μπάλιας, «Η πνευματική και ιδεολογικοπολιτική φυσιογνωμία του Οθωνικού Πανεπιστημίου», Εισήγηση στο 4^ο Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας της Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Πατρών, *Επίσημη Ιστοσελίδα Πανεπιστημίου Πατρών*, <http://www.eriande.elemedu.upatras.gr/eriande/synedria/synedrio4/eisigiseis.htm>, Internet 2012.

²⁷ Κτενιαδάκη, *Το μάθημα της μουσικής στην Ελληνική Γενική Δευτεροβάθμια εκπαίδευση σήμερα*, διπλωματική εργασία, σ. 18.

²⁸ Μανωλάκος, «Η εκπαιδευτική πολιτική του Καποδίστρια», *Πανελλήνιο Σχολικό Δίκτυο*, users.sch.gr/grss6gapeir/arthra_scholiku_simboulou/ioannis_kapodistriasis.doc, Internet 2012.

²⁹ Στο ίδιο, σ. 3.

που αυτές οι ικανότητες να επιβάλλεται να χρησιμοποιηθούν».³⁰ Επομένως, το σύγγραμμα του Φλογαΐτη, το οποίο εκδόθηκε από την Εθνική Τυπογραφία Αίγινας, κινείται εκπαιδευτικά κατά τις επιταγές του Καποδίστρια.

Πρωτύτερα και κατά τα φοιτητικά του ακόμα χρόνια, ο Καποδίστριας ενστερνίστηκε το πνεύμα του Διαφωτισμού, του οποίου «μέγα όραμα είναι η παιδεία»,³¹ την οποία ο Καποδίστριας υπηρέτησε «αδιαλλείπτως».³² Όπως σημειώνει ο Καρδάμης, οι ιδέες του Διαφωτισμού διαχύθηκαν στα ιόνια νησιά από το 1797, με την αλλαγή από την Ενετική στην Γαλλική Κατοχή.³³ Όσον δε αφορά το Διαφωτισμό, ο Μάρκος Τσέτσος σημειώνει: «Ιστορικά, η καλλιέργεια αποτελεί μια από τις βασικές αξιώσεις του Διαφωτισμού, που την θεωρεί απαραίτητη προϋπόθεση για την κοινωνική αυτονομία και την πνευματική ελευθερία του ανθρώπου. Η φύση μάς έχει μεν όλους προικίσει με λόγο και κριτική ικανότητα, αλλά αυτό από μόνο του δε μας καθιστά αυτομάτως αυτόνομους και ελεύθερους. Πρέπει να ασκήσουμε το λόγο και την κριτική μας ικανότητα σε έργα της τέχνης που θα δώσουν ώθηση στη φαντασία και τη σκέψη μας».³⁴ Ο Φλογαΐτης, κινούμενος στο πλαίσιο της καποδιστριακής εκπαιδευτικής πολιτικής, με βασικά χαρακτηριστικά της τις ιδέες του Διαφωτισμού και την επιστημονικότητα στην παρεχόμενη γνώση, παραδίδει ένα σύγγραμμα το οποίο συνάδει με το μουσικό επίπεδο του τότε δυτικού κόσμου. Ο Κώστας Καρδάμης, αναφορικά με το προαναφερθέν κείμενο του Φλογαΐτη, επιβεβαιώνει τα παραπάνω: «Μέσα στα όρια του Διαφωτισμού, οι αναδύμενες αστικές τάξεις, συμπεριλαμβανομένων των Ελλήνων ακαδημαϊκών και διανοουμένων, μέσα και έξω από την σημερινή Ελλάδα, προπαγάνδιζαν την σημαντικότητα της δυτικοευρωπαϊκής κουλτούρας, συμπεριλαμβανομένης της μουσικής, ορίζοντας την έννοια των “Νεοελλήνων” ως κάτι εγγενώς ελληνικό».³⁵

Όσον αφορά τώρα το κιθαριστικό μέρος του εν λόγω συγγράμματος και σύμφωνα με την τεχνική ανάλυση που προηγήθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, το σύγγραμμα παρέχει πληροφορίες σχετικά με διάφορα τεχνικά ζητήματα της κιθάρας, τα οποία θίγουν σε σύγχρονες του μεθόδους κιθάρας κορυφαίοι ευρωπαϊκοί κιθαριστές της εποχής. Ακόμα δε και ανάμεσα στους κορυφαίους κιθαριστές, ο Φλογαΐτης ακολουθεί τον εκσυγχρονισμό της τεχνικής από τους Carulli, Giuliani και Aguado, παρά τη διατήρηση της προερχόμενης από το μπαρόκ λαούτο τεχνικής του Sor, ο οποίος βέβαια παραθέτει, αν μη τι άλλο, ισχυρή επιχειρηματολογία και λεπτομερή

³⁰ Κτενιαδάκη, ό.π., σ. 11.

³¹ Χριστόπουλος, «Η θέση του Ιωάννη Καποδίστρια και του Νικόλαου Σπηλιάδη μέσα στην κίνηση φωτισμού των Ελλήνων», Γ' Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρίας Νεοελληνικών Σπουδών, *Επίσημη Ιστοσελίδα Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών στο διαδίκτυο* (http://www.eenscongress.eu/?main_page=1&main_lang=de&eensCongress_cmd=showPaper&eensCongress_id=11), Internet 2012.

³² Στο ίδιο, Internet 2012.

³³ Καρδάμης, «Μουσικοί απόηχοι της γαλλικής επανάστασης στα Επτάνησα», *Ο Ερασιστής* 26 (2007), σσ. 79-104.

³⁴ Τσέτσος, *Στοιχεία και περιβάλλοντα της μουσικής: Μια φιλοσοφική εισαγωγή στη μουσικολογία*, σσ. 83-84.

³⁵ Καρδάμης, «Challenging the Canon: towards a history of Neo-Hellenic music», ανακοίνωση στο ετήσιο συνέδριο της Μουσικολογικής Εταιρείας της Ιρλανδίας (Δουβλίνο, Πανεπιστήμιο του Δουβλίνου, 9-12 Ιουλίου 2009), σ. 2.

ανάλυση περί των απόψεών του στη μέθοδό του *Method for the Spanish guitar* (1832).

Λαμβάνοντας υπόψη τη επτανησιακή του καταγωγή (σημειώνεται ότι η κιθάρα άνηκε στα σύνολα παραδοσιακής μουσικής των Επτανήσων)³⁶ και την πρότερη μακράιωνη Ιταλική Κατοχή στα Επτάνησα, συμπεραίνουμε πως ο Φλογαΐτης, όπως και όλοι οι Επτανήσιοι, μετείχε του ιταλικού πολιτισμού³⁷ και ειδικότερα, ως κιθαριστής, της ιταλικής τεχνικής της κιθάρας. Όπως επισημαίνεται, «η σύνδεση των επτανησιακών αστικών κέντρων με την Δυτική Ευρώπη επέτρεψε στις εκάστοτε κοινωνικά ισχυρές ομάδες να έχουν άμεση επαφή με τις ευρωπαϊκές πολιτισμικές εξελίξεις, ιδιαίτερα αυτές του ιταλικού χώρου».³⁸ Ως εκ τούτου, ο Φλογαΐτης ήταν ενήμερος και, το πιο ουσιώδες, ήταν κάτοχος των τεχνικών ζητημάτων της κιθάρας που ήταν επίκαιρα στην Ευρώπη της περιόδου εκείνης, δεδομένου ότι η Ιταλία μαζί με την Ισπανία αποτελούσαν την κιθαριστική πρωτοπορία της εποχής. Μπορεί να ειπωθεί πως ακόμα και στο αμιγώς κιθαριστικό πλαίσιο, το σύγγραμμα αυτό εμφανίζεται συνεπές ως προς τον σκοπό που είχε να επιτελέσει στη μουσική εκπαίδευση του νεοσύστατου ελληνικού κράτους. Για τους κοινωνιολογικούς λόγους, όμως, που αναφέρθηκαν παραπάνω, όπως και για το ότι γενικά το πνεύμα του διαφωτισμού, «ο δυτικός ορθολογισμός και οι κοραϊκές του προεκτάσεις υπήρξαν στοιχεία ξένα προς την “ελληνική παράδοση”»,³⁹ η επικαιρότητα της μεθόδου του Φλογαΐτη δεν αξιοποιήθηκε και έπεσε στο κενό.

10.2 Η Ιταλική Σχολή κιθάρας ως πρόσκομμα για την ανάπτυξη της Ελληνικής αντίστοιχης

Όπως αναφέρθηκε, ενώ το σύγγραμμα του Φλογαΐτη ήταν πλήρως εναρμονισμένο με τις τεχνικές εξελίξεις της εποχής του, η συνέχεια δεν ήταν αναμενόμενη. Αυτό μαρτυρά το γεγονός ότι, ενώ από τα τέλη του 19^{ου} αιώνας εμφανίζεται δυναμικά στο προσκήνιο η Ισπανική Σχολή Κιθάρας με πρεσβευτές τους Francisco Tárrega, Julián Arcas, Andrés Segovia, Miguel Llobet, Emilio Pujol, η Ελληνική Σχολή κιθάρας, η οποία εντωμεταξύ μετρούσε μια εβδομηντακονταετία ύπαρξης, παραμένει προσδεμένη στην παρωχημένη Ιταλική Σχολή.

Αυτό διαφαίνεται έντονα από τεχνικά στοιχεία που χρησιμοποιούσαν οι εν λόγω Ισπανοί κιθαριστές και για τα οποία είχαν άγνοια οι Έλληνες κιθαριστές της εποχής. Η πρόσδεση των τελευταίων στην Ιταλική Σχολή συνεχίζεται μέχρι και το

³⁶ Καρδάμης, «Η μουσική στα Επτάνησα», στο: Θ. Πυλαρινός (επιμ.), *Ιόνιοι Νήσοι: Ιστορία και Πολιτισμός*, σσ. 187-203.

³⁷ Ο Πασχάλης Κητρομηλίδης σημειώνει: «Έχοντας αποφύγει τις συνέπειες της τουρκικής κατάκτησης η Επτάνησος, εξαιτίας της παρατεταμένης βενετικής κατοχής, διατήρησε αδιάλειπτη επαφή με την ευρωπαϊκή παιδεία μέσω των οργανικών της δεσμών με την Ιταλία. Η νησιωτική κοινωνία του Ιονίου αποτελούσε συνεπώς το μόνο τμήμα του Ελληνισμού όπου είχε επικρατήσει και επιβιώσει η δυτική πολιτισμική παράδοση, όπως φαίνεται ωραία και στην τέχνη, τη λογοτεχνία και τη μουσική των νησιών» (Κητρομηλίδης, ό.π., σ. 48).

³⁸ Καρδάμης, «Η μουσική στα Επτάνησα», στο: Θ. Πυλαρινός (επιμ.), *Ιόνιοι Νήσοι: Ιστορία και Πολιτισμός*, σσ. 187-203.

³⁹ Βερέμης/Κολιόπουλος, ό.π., σ. 165.

1931 (ρεσιτάλ του Andrés Segovia στην Αθήνα).⁴⁰ Από εκεί και ύστερα Έλληνες κιθαριστές (και πιο συγκεκριμένα οι Τυρταίος και Ξανθόπουλος) αρχίζουν να χρησιμοποιούν τεχνικά στοιχεία από την Ισπανική Σχολή κιθάρας, όπως ανέδειξε η τεχνική ανάλυση που προηγήθηκε.

Ο Γεώργιος Τυρταίος, στον πρόλογο της μεθόδου του *Πρώτη ελληνική μέθοδος κιθάρας* (1938), αναφέρει σχετικά: «Η κιθάρα είναι το πιο αγαπημένο όργανο sólo στον κόσμο, γιατί μπορεί κανείς να την μεταχειριστή ως και solo δια την εκτέλεσιν σοβαρών συνθέσεων των ονομαστότερων συνθετών ως οι Beethoven, Bach, Mozart, Tárrega κλπ, και ως ακομπανιαμένο ίνα συνοδεύει οιοδήποτε άλλο όργανο ή ορχήστραν, μανδολινάταν και χορωδιάν».⁴¹ Από τις διατυπώσεις του Τυρταίου συνάγεται το συμπέρασμα πως οι αρχές τις Ισπανικής Σχολής κιθάρας είχαν γίνει γνωστές στους Έλληνες κιθαριστές των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Σε διασκευές για κιθάρα έργων κορυφαίων συνθετών της κλασσικής μουσικής είχαν προβεί μεγάλοι Ισπανοί δάσκαλοι και σολίστες της κιθάρας, όπως οι Tárrega, Pujol, Segovia και Llobet, κατά την δεκαετία του 1910.

Παρατηρείται όμως και η θέση που είχε η κλασσική κιθάρα στη συνείδηση όχι μόνο του κοινού αλλά και επαγγελματιών κιθαριστών της εποχής σαν τον Τυρταίο, ότι δηλαδή η κιθάρα ήταν το μουσικό όργανο που θα συνόδευε άλλα όργανα, μανδολινάτες και χορωδίες. Η διαφορά πλέον είναι ότι με τον Τυρταίο κάνουν την εμφάνισή τους τα πρώτα σημάδια *αλλαγής του ρόλου* της κλασσικής κιθάρας στη συλλογική συνείδηση, ότι δηλαδή η κιθάρα είναι πλέον ικανή να ερμηνεύσει και έργα του έντεχνου ρεπερτορίου, έστω και ως μεταγραφές. Ως παράδειγμα αναφέρουμε εμφανίσεις των Francisco Tárrega (7 Φεβρουαρίου 1903, Ρώμη)⁴² και Andrés Segovia (19 Μαΐου 1914, Cadiz),⁴³ όπου παρατηρείται η προαναφερθείσα τάση των σημαντικών ευρωπαϊών κιθαριστών και διαφαίνεται η προσπάθειά τους να εμπλουτίσουν και να αναβαθμίσουν ποιοτικά το ρεπερτόριο της κιθάρας με έργα δανεισμένα από το κλασσικό μουσικό ρεπερτόριο και από σημαντικότερους συνθέτες όπως οι Verdi, Beethoven, Mozart καθώς και ο συμπατριώτης τους, Isaac Albéniz. Το γεγονός επηρέασε τους Έλληνες κιθαριστές, όπως διαφαίνεται στα προγράμματα⁴⁴ ρεσιτάλ των Κούκουλα και Εκμεκτσόγλου το έτος 1938.

⁴⁰ Το ρεσιτάλ του Andrés Segovia μπορεί να χαρακτηριστεί και ως «κρίσιμη διασταύρωση», σύμφωνα με έναν όρο που χρησιμοποιεί ο Νικηφόρος Διαμαντούρος: «[...] ένα γεγονός μπορεί να κατανοηθεί ως κρίσιμη διασταύρωση εφόσον οδηγεί στην ανάδειξη νέας δυναμικής και νέων κοινωνικών υποκειμένων και συμβάλλει στη δημιουργία μιας ξεχωριστής ιστορικής κληρονομιάς, η οποία διαφοροποιείται ουσιαστικά από τη μέχρι τότε κυρίαρχη τάξη πραγμάτων και επηρεάζει σημαντικά έως και καταλυτικά την περαιτέρω αναπτυξιακή πορεία μιας κοινωνίας» (Διαμαντούρος, ό.π., σ. xiv).

⁴¹ Τυρταίος, *Πρώτη ελληνική μέθοδος κιθάρας*, σ. 1.

⁴² Wade, *A concise history of the classic guitar*, σ. 98.

⁴³ Στο ίδιο, σ. 106.

⁴⁴ Ο Δ. Κούκουλας ερμηνεύσε τα εξής: Tranger, *Souvenir hongroise*, H. Bertini, *Serenata capricciosa*, J. Brahms, *Βαλς*, F. Schubert, *Moment musicaux*, Δ. Κούκουλας, *La harpe du David*, Δ. Κούκουλας, *Idylle napolitaine*, Tortez, *Ma petit Soeur*, Muller, *Sans Souci*, Δ. Κούκουλας, *Návna*. Ο Εκμεκτσόγλου ερμηνεύσε τα παρακάτω: G. F. Händel, *Sarabanda*, F. Sor, *Minuetto*, F. Sor, *Introduction et variation sur un thème de Mozart*, F. Tárrega, *Studio tremolo en la mineur*, R. de Visée, *Petite suite*, J. S. Bach, *Prelude, Sarabande et Bourrée*, F. Tárrega, *Capricho arabe*, J. Haydn, *Andante*, F. Tárrega, *Jota*, F.

Στα συγκεκριμένα προγράμματα, παρουσιάζονται εξαιρετικές ομοιότητες, όσον αφορά την επιλογή των έργων και τη διάρθρωσή τους, με την σχολή που είχε εγκαθιδρύσει ο F. Tárrega και οι συνεχιστές του. Επίσης, η αναφορά του Τυρταίου στον Francisco Tárrega και, κατά αποδεδειγμένη συνέπεια, στον Aguado, ο οποίος έθεσε τις βάσεις για τη νέα τεχνική στην κιθάρα σε σχέση με την προγενέστερη τεχνική του λαούτου, αποδεικνύει τη γνώση του Τυρταίου για τις αρχές της τεχνικής της Ισπανικής Σχολής κιθάρας (έστω και σε περιορισμένο επίπεδο, κατά τον Γεράσιμο Μηλιαρέση).⁴⁵

Σύμφωνα με τα παραπάνω, σε σημείο τομής αναδεικνύεται το προαναφερθέν ρεσιτάλ του Andrés Segovia στην Αθήνα, ο οποίος, κατά πρώτον, εκτελούσε σε ρεσιτάλ του διασκευές του σε έργα συνθετών της έντεχνης μουσικής και, κατά δεύτερον, δεν αποτέλεσε εξαίρεση στην «επικρατούσα επιρροή»⁴⁶ του Tárrega, διότι η τεχνική του αποτελούσε «βελτίωση της τεχνικής»⁴⁷ του προαναφερθέντος. Ο ίδιος βέβαια διατεινόταν σχετικά: «[...] δεν εργάστηκα σε σχολή δασκάλου, σχεδίασα την δική μου τεχνική».⁴⁸ Προφανώς το προαναφερθέν ρεσιτάλ επηρέασε, όσον αφορά την επιλογή των έργων προς διασκευή και διδασκαλία, τους Έλληνες κιθαριστές της εποχής, «που είχαν ακούσει, δηλαδή, είχε πάρει κάτι το αυτί τους για κάποιον μάγο Σεγκόβια που σαγηνεύει τα πλήθη στην Ισπανία και σε άλλες χώρες του κόσμου».⁴⁹

Ξαναγυρνώντας στην απόσταση που χώριζε τεχνικά την Ελληνική Σχολή κιθάρας από τις διεθνείς και πιο συγκεκριμένα από την Ισπανική Σχολή μέχρι και την δεκαετία του '50, μπορούν να αναφερθούν ορισμένα αποσπάσματα από έργα που συντέθηκαν κάποια έτη νωρίτερα και όμως χρησιμοποιούν τεχνικές που διδάχθηκαν στην Ελλάδα πολύ αργότερα. Ο Llobet, στο έργο του Manuel de Falla, *Homenaje: Le tombeau de Claude Debussy* (1920), το οποίο δακτυλοθέτησε, χρησιμοποιεί το συρτό χτύπημα, δηλαδή την κρούση με δάκτυλο του δεξιού χεριού διαδοχικών χορδών χωρίς αυτό να αποσπάται. Πιο συγκεκριμένα, για την κατιούσα κρούση χρησιμοποιεί τον δείκτη και για την ανιούσα τον αντίχειρα. Η συγκεκριμένη τεχνική που χρησιμοποιεί ο Ξανθόπουλος κατά την επόμενη δεκαετία (του '30) και μόνο στην ανιούσα μορφή της,⁵⁰ διδάσκεται από τον Κώστα Κοτσιώλη μόλις στη δεκαετία του '70 και στη μέθοδό του *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*.⁵¹

Tárrega, Danza, I. Albéniz, *Leyenda* (Κολυδάς, Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης, σσ. 209-210).

⁴⁵ Μηλιαρέσης, συνέντευξη στον Αναστάσιο Κολυδά, 16.6.1995.

⁴⁶ Wade, ό.π., σ. 106.

⁴⁷ Εκμεκτσόγλου, *Ιστορία της κιθάρας από την Αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, σ. 243.

⁴⁸ Segovia, «Η γνωριμία μου με τον M. Llobet», μτφρ. Δ. Παπαδοπούλου/Α. Καρδάμης, *Tar* 5 (1983), σσ. 20-21.

⁴⁹ Μαυρουδής, *Ηχολογήματα*, σ. 352.

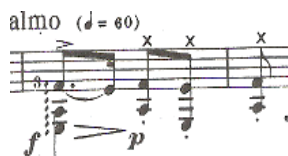
⁵⁰ Βλ. στο παρόν, 3.4.1.4.

⁵¹ Κοτσιώλης, *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, σ. 105.



Παράδειγμα 10.1: Manuel de Falla, *Homenaje: Le tombeau de Claude Debussy*, μ. 4

Άλλη τεχνική που χρησιμοποιείται στο συγκεκριμένο έργο, είναι αυτή της άρθρωσης με τον αντίχειρα (p) και της ταυτόχρονης κρούσης φθόγγων με τους δείκτη (i) και μέσο (m). Μάλιστα, ο συνθέτης για τους φθόγγους της άνω φωνής σημειώνει: «οι φθόγγοι με το σημείο x πρέπει να είναι τονισμένοι, με αποχρώσεις και να διατηρούνται ελαφρώς».⁵²



Παράδειγμα 10.2: Manuel de Falla, *Homenaje: Le tombeau de Claude Debussy*, μ. 2-3

Σε επίπεδο σύνθεσης, το συγκεκριμένο ζήτημα θίγεται στην Ελλάδα κατά την δεκαετία του '70 από τον Αργύρη Κουνάδη με το έργο του *Rebetika fur zwei Gitarren*⁵³.

Ο Manuel de Falla προβαίνει επίσης σε χρήση τεχνητών αρμονικών, κάτι που διδάχθηκε στην Ελλάδα από τον Χαράλαμπο Εκμεκτσογλου κατά την δεκαετία του '50.⁵⁴



Παράδειγμα 10.3: Manuel de Falla, *Homenaje: Le tombeau de Claude Debussy*, μ. 63-64

Στο έργο *Sueño en la floresta* (1918), ο Barrios χρησιμοποιεί τη μέθοδο της scordatura, δηλαδή της αλλαγής χορδίσματος (η 6^η χορδή σε Re και η 5^η σε Σολ), με την οποία πετυχαίνει την εκτέλεση της τονικής και της δεσπόζουσας σε ανοικτές χορδές⁵⁵ και έτσι παράγει «πλούσια ηχηρότητα προσφερόμενη από τις ανοικτές χορδές σε αυτή την τονικότητα».⁵⁶ Η μέθοδος χρησιμοποιείται από Έλληνες κιθαριστές κατά την δεκαετία του '30, και πιο συγκεκριμένα από τον Νικόλαο Ξανθόπουλο στη διασκευή του *Marche espagnole*.⁵⁷

⁵² Falla, *Homenaje Le tombeau de Claude Debussy*, σ. 2.

⁵³ Βλ. στο παρόν, 7.3.2.1.

⁵⁴ Βλ. στο παρόν, 5.4.1.3.

⁵⁵ Hoke, *The guitar recordings of Agustín Barrios Mangoré*, διδακτορική διατριβή, σ. 68.

⁵⁶ Ward, *Agustín Barrios Mangoré: A study in the articulation of cultural identity*, διπλωματική εργασία, σ.146.

⁵⁷ Βλ. στο παρόν, 3.4.2.2.

Στο έργο *Sonata III* (1927) του Manuel Maria Ponce, ο Andrés Segovia, που επιμελείται τη δακτυλοθεσία, χρησιμοποιεί ανοίγματα του αριστερού χεριου προκειμένου να αποδοθεί η συνήχηση των φθόγγων.



Παράδειγμα 10.4: Manuel Maria Ponce, *Sonata III*, Allegro ma non troppo, μ. 115-116

Ανοίγματα χρησιμοποιούν κατά την δεκαετία του '50 σε έργα τους οι Δημήτρης Φάμπας και Γεράσιμος Μηλιάρεσης, οι οποίοι μαθήτευσαν δίπλα στον Andrés Segovia και ήρθαν σε επαφή με σημαντικά έργα του διεθνούς ρεπερτορίου της κιθάρας.⁵⁸

Στο ίδιο έργο ο Segovia χρησιμοποιεί την τεχνική των κάθετων κινήσεων προκειμένου να δακτυλοθετήσει τις μπρεσσιονιστικές αρμονίες του Ponce.



Παράδειγμα 10.5: Manuel Maria Ponce, *Sonata III*, Allegro moderato, μ. 25-26

Τη συγκεκριμένη τεχνική υιοθέτησε πρώτος στην Ελλάδα, κατά τη δεκαετία του '50,⁵⁹ ο Γεράσιμος Μηλιάρεσης και αυτό για να αποδώσει τις μπρεσσιονιστικές αρμονίες που χρησιμοποιούσε σε έργα του. Το παράδειγμα εμπεριέχει και την τεχνική της *σταύρωσης των δακτύλων του αριστερού χεριού* που πραγματεύονται στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του '70⁶⁰ οι Τζωρτζινάκης και Μηλιάρεσης.

Ο Segovia στο έργο *Sonata III* του Ponce χρησιμοποιεί επίσης την τεχνική του *portamento*, τεχνική την οποία πραγματεύεται ο Φάμπας κατά τη δεκαετία του '60.⁶¹



Παράδειγμα 10.6: Manuel Maria Ponce, *Sonata III*: Allegro moderato, μ. 11

Στο έργο *Sonata romántica* (1928) ο Ponce χρησιμοποιεί οκτάβες προς τονισμό της μελωδίας, κάτι που εμπεριέχει την τεχνική του κοινού δακτύλου στην αλλαγή θέσης.



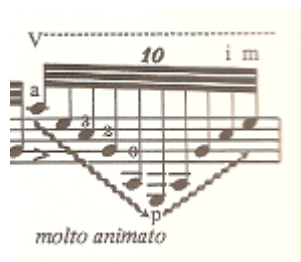
Παράδειγμα 10.7: Manuel Maria Ponce, *Sonata romántica*, Allegretto vivo, μ. 59-66

⁵⁸ Βλ. στο παρόν, 5.3.1.1.

⁵⁹ Βλ. στο παρόν, 5.3.1.2.

⁶⁰ Βλ. στο παρόν, 7.4.2.2.

⁶¹ Βλ. στο παρόν, 6.3.1.3.



Παράδειγμα 10.11: Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*, Adagio, μ. 74, συρτό χτύπημα με παράμεσο και αντίχειρα

Μπορεί να ειπωθεί πως κύριο λόγο για την μη πρόσκτηση καινούριων στοιχείων αποτέλεσε το ότι η κιθάρα είχε εγκαθιδρυθεί στη νοοτροπία του ελληνικού λαού ως συνοδευτικό όργανο μέχρι και το 1940 περίπου, οπότε δεν υπήρχαν ιδιαίτερες απαιτήσεις για την εκτέλεση σημαντικών έργων σε αυτήν. Δεν είναι τυχαίο ότι δεν συγκαταλέχθηκε εκείνη την περίοδο στο επίσημο πρόγραμμα σπουδών του Ωδείου Αθηνών (1876), του Κρατικού Ωδείου Βορείου Ελλάδος και του Ελληνικού και του Εθνικού Ωδείου. Στο μουσικό τύπο της εποχής αναφέρεται ότι στις μανδολινάτες διδάσκονταν τα «ατελή και αχάριστα»⁶⁷ μουσικά όργανα ή «όργανα των ερασιτεχνών»,⁶⁸ δηλαδή το μαντολίνο και η κιθάρα, ενώ στα ωδεία τα «επαγγελματικά»⁶⁹, δηλαδή τα συμφωνικά όργανα και το πιάνο.⁷⁰ Η ενσωμάτωση της κιθάρας στο επίσημο εκπαιδευτικό πρόγραμμα των Ωδείων δεν επετεύχθη παρά μόνο το 1945⁷¹ με πρώτο το Εθνικό Ωδείο, δηλαδή, αφότου ξεκίνησε η επιρροή της Ισπανικής Σχολής κιθάρας⁷² και η έναρξη αντιμετώπισης του οργάνου ως σολιστικό. Το 1976, ακολούθησε το Ωδείο Αθηνών και το 2004 το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης (όπως μετονομάστηκε το Κρατικό Ωδείο Βορείου Ελλάδος).

Ενδεχομένως η κιθάρα είχε εντωμεταξύ συνδεθεί πολύ με τους επτανησίους μετοίκους στην ηπειρωτική Ελλάδα, ώστε να ενταχθεί, στις αρχές του 20^{ού} αιώνα, στην προσπάθεια δημιουργίας μιας Εθνικής Μουσικής Σχολής που αναφερόταν στη γερμανική μάλλον παρά στην ιταλική κουλτούρα. Τούτο είχε ως αποτέλεσμα η

⁶⁷ Ειρινόπουλος, «Το μανδολίνον και η κιθάρα», *Μουσική* 13 (1913), σσ. 6-8.

⁶⁸ Στο ίδιο, σσ. 6-8.

⁶⁹ Στο ίδιο.

⁷⁰ Το συγκεκριμένο αξιακό πλαίσιο ίσχυε για την κιθάρα σε ευρωπαϊκό επίπεδο μέχρι και την εμφάνιση του Andrés Segovia, σύμφωνα με τον Briton (Briton, *The guitar in the romantic period: its musical and social development, with special reference to Bristol and Bath*, διδακτορική διατριβή, σ. 77 και σσ. 107-113). Αναλυτικότερα και όσον αφορά την σύγκριση βιολιού, πιάνου και κιθάρας σε ευρωπαϊκό επίπεδο κατά τον 19^ο αιώνα βλ. Garrick, *The intimate virtuoso: the guitar, the rhetoric of transformation, and issues of spectacle in music by Fernando Sor, Johann K. Mertz, and Giulio Regondi*, διπλωματική εργασία, σσ. 8-20. Εξάιρεση αποτέλεσε η Ισπανία όπως αναφέρθηκε (στο παρόν, 2.2).

⁷¹ Βλ. στο παρόν, 4.2.

⁷² Ο Αναστάσιος Κολυδάς αναφέρει σχετικά: «Ένα σημαντικό πρόβλημα που απασχολούσε την εποχή εκείνη του κιθαριστές ήταν η αδυναμία παραγωγής ήχου εφάμιλλου σε ποιότητα και ηχώχρωμα με αυτόν που προερχόταν από τους δίσκους των Ισπανών κιθαριστών, και κυρίως του Segovia» (Κολυδάς, *ό.π.*, σ. 44). Η επιρροή της Ισπανικής Σχολής κιθάρας διαφαίνεται και από το πρόγραμμα που ερμήνευσε ο Φάμπας στις εξετάσεις δεξιοτεχνίας του Εθνικού Ωδείου στην αίθουσα «Παρνασσός», στις 29 Ιουνίου 1946: J. S. Bach, *Andante, Gavotte*, F. Tarrega, *Recuerdos de la Alhambra, Estudio Brillante [Allard]*, F. Sor, *Παραλλαγές πάνω σε ένα θέμα του Mozart*, op. 9, I. Albéniz, *Torre Bermeja*, F. Moreno-Torroba, *Sonatina (Allegretto)* (στο ίδιο, σ. 45).

κιθάρα να χρησιμοποιείται και να διδάσκεται μόνο στις μανδολινάτες. Ο Κώστας Μυλωνάς παρατηρεί: «Οι χορωδίες και οι μανδολινάτες, που με τις καντάδες και τα τραγούδια του κρασιού εκφράζουν το ηθογραφικό στοιχείο και την περιφρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής, δίνουν τον τόνο σ' αυτή την γλώσσα. Όλα αυτά, όμως, δεν αποτελούν μια μουσική ταυτότητα με εντελώς εθνικό χαρακτήρα και, βέβαια, δεν φτάνουν στο ύψος και το αποτέλεσμα των επιτευγμάτων της Εθνικής Μουσικής Σχολής».⁷³

Ένας παράγοντας υπήρξε ενδεχομένως και το ζήτημα του αυτοχθονισμού⁷⁴ και ετεροχθονισμού. Ο Μάρκος Τσέτσος τονίζει την «πολιτική και ιδεολογική επικράτηση του “αυτοχθονισμού”, της στενά ελλαδικής αντίληψης δηλαδή όσον αφορά τη διαχείριση των πολιτικών, εκπαιδευτικών και πολιτιστικών πραγμάτων».⁷⁵ Σημειώνει επιπροσθέτως ότι «ο βιοπορισμός των επτανησίων μουσικών εξαρτιόταν σε μεγάλο βαθμό από την κατ' οίκον διδασκαλία».⁷⁶ Ας σημειωθεί ότι οι Επτανήσιοι μέχρι και τον 20^ο αιώνα θεωρούνταν ετερόχθονες⁷⁷ και σύμφωνα με τον Βόγλη «για πρώτη και μοναδική φορά στην έως τότε πολιτική ιστορία της Ελλάδας η προβολή ενός διαστήματος προσαρμογής ως προϋπόθεση για την απολαβή ελληνικών δικαιωμάτων παρουσίαζε τους ομογενείς της Ευρώπης να βρίσκονται εντός της χώρας σε υποδεέστερη θέση ακόμη και από τους αλλοεθνείς».⁷⁸ Όπως εξηγούν οι Βερέμης και Κολιόπουλος, «μπορεί ο αλυτρωτισμός να ασκούσε γοητεία σε μεγάλη μερίδα των Ελλήνων, αλλά οι μετέχοντες στον κρατικό μηχανισμό έβλεπαν πάντοτε με δυσφορία τον ανταγωνισμό που έφτανε από τη νέα Ελλάδα έπειτα από κάθε προσάρτηση».⁷⁹

Η απόσταση της Ελληνικής Σχολής κιθάρας από τις διεθνείς εξελίξεις συνεχίστηκε έως και την δεκαετία του '50. Τα προηγούμενα παραδείγματα δείχνουν ότι η Ελληνική Σχολή κιθάρας βρισκόταν, το λιγότερο, είκοσι έτη πίσω από τις διεθνείς εξελίξεις. Όμως κατά την δεκαετία του '50 παρατηρείται το πρώτο δείγμα συγχρονισμού. Αυτό οφείλεται στη μαθητεία των Γεράσιμου Μηλιαρέση και Δημήτρη Φάμπα στην Ακαδημία της Σιένα υπό τον Andrés Segovia και στην έκδοση της μεθόδου του Emilio Pujol στην Ελλάδα.⁸⁰ Εφεξής η όποια ελλειμματικότητα, όπως π.χ. η άγνοια τεχνικών του flamenco που χρησιμοποιούσε ο Leo Brouwer σε έργα

⁷³ Μυλωνάς, *Ελληνική Μουσική: Ιστορικά ορόσημα*, σ. 75.

⁷⁴ Ο Θανάσης Μποχώτης εξηγεί την ιδεολογία του αυτοχθονισμού, σύμφωνα με την οποία «το έθνος, που θεωρούνταν η πηγή της κρατικής κυριαρχίας, σχημάτιζαν οι ηγετικές και λαϊκές τάξεις της Παλαιάς Ελλάδας (που περικλειόταν στα πριν από το 1881 ή και το 1862 σύνορα της χώρας)» (Μποχώτης, «Εσωτερική πολιτική 1900-1922», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 47-108).

⁷⁵ Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, σ. 26.

⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 27.

⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 26. Πρβλ. επίσης, Βερέμης/Κολιόπουλος, *ό.π.*, σ. 543. Ο Χατζηιωσήφ σημειώνει σχετικά ότι «η προβολή του λαϊκού και του αυτοχθονος» αποτέλεσε στοιχείο πολιτικής έκφρασης της αστικής τάξης κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα (Χατζηιωσήφ, «Εισαγωγή», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 11-45).

⁷⁸ Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, σ. 26.

⁷⁹ Βερέμης/Κολιόπουλος, *ό.π.*, σ. 543. Πρβλ. επίσης Βεργόπουλος, *ό.π.*, σ. 17.

⁸⁰ Βλ. στο παρόν, 5.2.

του, θα οφείλεται στην αποστροφή του Andrés Segovia για τα εν λόγω στοιχεία⁸¹ (κατά τις δεκαετίες του '50 και του '60).

Από την δεκαετία του '70 και μετά παρατηρείται αλματώδης ανάπτυξη της Ελληνικής Σχολής κιθάρας όσον αφορά την τεχνική και σύμφωνα με την ανάλυση που προηγήθηκε στα κεφάλαια 7, 8 και 9. Πλέον οι Έλληνες κιθαριστές αυτονομούνται από την έως τότε πανίσχυρη σχολή του Andrés Segovia, υιοθετούν στοιχεία από την κιθάρα του flamenco και του rock-blues, καθώς και τεχνικές εκτέλεσης έργων της μουσικής πρωτοπορίας. Μπορεί να ειπωθεί ότι ο Κώστας Κοτσιώλης, σε ελληνικό έδαφος, είναι κυρίως αυτός που αντιτίθεται στην έως τότε κραταιά επιρροή του Segovia και υιοθετεί διαφορετικές τεχνικές.⁸² Η δεκαετία του '80 βρίσκει την Ελληνική Σχολή κιθάρας ενήμερη των αισθητικών εξελίξεων που αφορούν και το κιθαριστικό ρεπερτόριο⁸³ και η δεκαετία του '90 αποτελεί την εποχή της ανεξαρτητοποίησής της από τις διεθνείς σχολές και της παραγωγής *αυτόχθονης* πλέον τεχνικής για το όργανο, κάτι που δεν συναντάται σε άλλους τομείς της κοινωνίας και της οικονομίας.⁸⁴ Επίσης, σε διαγωνιστικό επίπεδο, Έλληνες κιθαριστές κατακτούν βραβεία σε διεθνείς διαγωνισμούς και μετέχουν ως σολίστες σε σημαντικές διεθνείς διοργανώσεις.⁸⁵ Η κιθάρα κατακτά ισότιμη θέση στο διεθνές μουσικό γίγνεσθαι και η Ελληνική Σχολή κιθάρας ισότιμη θέση ανάμεσα σε άλλες σχολές.

10.3 Παράγοντες που συντέλεσαν στην αλματώδη ανάπτυξη της Ελληνικής Σχολής Κιθάρας από το 1950 και εντεύθεν

Η εισαγωγή της κιθάρας στην Ελλάδα, όπως απεδείχθη σε προηγούμενα κεφάλαια, χαρακτηρίζεται από τυχαιότητα και άφεση στην ιστορική συγκυρία. Δεν υπήρχε στόχος διάδοσης του συγκεκριμένου οργάνου αλλά, όπως αναφέρθηκε, υπήρξε ένα γενικότερο σχέδιο εκπαιδευτικής πολιτικής που εμπεριείχε το μάθημα της μουσικής και, εφόσον οι ιθύνοντες ήταν Επτανήσιοι, προωθήθηκε εμμέσως και η διδασκαλία της κιθάρας. Όμως η έλλειψη συγκεκριμένου στόχου για το όργανο το κατέστησε έρμαιο των εκάστοτε συγκυριών. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στην Ελλάδα η κιθάρα τοποθετείτο ακόμα στην κατηγορία των «ατελών και αγάριστων» οργάνων και των «οργάνων των ερασιτεχνών».

Αυτή, όμως η μέχρι τότε περιρρέουσα άποψη για την κιθάρα αλλάζει από τη δεκαετία του '50 και ύστερα. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί γενικά η χρησιμότητα της ύπαρξης στόχων. Ο Βασίλης Φίλιας σημειώνει ότι για την κατάπτωση πολλών τομέων της ελληνικής οικονομικής και κοινωνικής ζωής

⁸¹ Βλ. στο παρόν, 5.5.

⁸² Βλ. στο παρόν, 7.5.

⁸³ Βλ. στο παρόν, 8.6.

⁸⁴ Φίλιας, *Από της εξαχρείωση στην εξαθλίωση 1974-2012: Οδοιπορικό της χρεωκοπίας των κατεστημένων ελληνικών ηγεσιών*, σ. 181.

⁸⁵ Βλ. στο παρόν, 8.2.

ευθύνεται, μεταξύ άλλων, η έλλειψη προγραμματικών στόχων.⁸⁶ Σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι ο Γεώργιος Τυρταίος, ο Νικόλαος Ξανθόπουλος, ο Νικόλαος Λάβδας ή, ακόμα παλαιότερα, ο Σπυρίδων Ξύνδας και ο Αντώνιος Καπνίσης είχαν ως στόχο τη δημιουργία Ελληνικής Σχολής κιθάρας με διεθνείς αξιώσεις. Όμως, με την εμφάνιση των Δημήτρη Φάμπα και Γεράσιμου Μηλιαρέση τίθεται (κυρίως από τον Δημήτρη Φάμπα) ευκρινέστατα ένας μακρόπνοος στόχος, που είναι «η ανάδειξη της κιθάρας ως οργάνου “σοβαρής” μουσικής στον χώρο της ελληνικής μουσικής ζωής και η διεκδίκηση μιας θέσης ισότιμης με τα αναγνωρισμένα “κλασσικά” όργανα».⁸⁷ ειδικότερα, στόχο του Δημήτρη Φάμπα αποτελεί η συνεχόμενη παραγωγή «νέων ικανών κιθαριστών»⁸⁸ που θα μπορούσαν να αντεπεξέλθουν στον πανελλήνιο και διεθνή κιθαριστικό στίβο, όπως και έγινε.

Αυτός ο στόχος γίνεται συνείδηση πλέον στους προαναφερθέντες κιθαριστές, οι οποίοι αποκτούν σχέσεις καταρχήν μαθητείας (με τη μαθητεία των Φάμπα, Μηλιαρέση και Κίλια στην Ακαδημία της Σιένα και μετέπειτα των πρώτων δύο στην Ακαδημία Santiago de Compostela) και εν συνεχεία καλλιτεχνικές (συναυλιακές, διδακτικές) με το εξωτερικό. Την περίοδο εκείνη παρατηρείται άλλωστε το φαινόμενο της εισαγωγής «ξένης τεχνογνωσίας», που στην Ελλάδα υπήρξε πολυεπίπεδο.⁸⁹ Προφανώς, κατά τη μαθητεία τους με τον Andrés Segovia οι ως άνω Έλληνες κιθαριστές δεν αποκόμισαν μόνο κιθαριστικά οφέλη (τεχνικής και ερμηνείας), αλλά και διαποτίστηκαν με τις ιδέες του και τον αγώνα του περί αναγνώρισης της κιθάρας ως έντεχνου οργάνου, ανάμεσα στα όργανα της συμφωνικής ορχήστρας, σε διεθνές επίπεδο. Ως εκπρόσωποι της σεγκοβιανής τάξης στην Ελλάδα, οι Φάμπας και Μηλιαρέσης μετέφεραν αυτό τον στόχο, ο οποίος επετεύχθη και τυπικά στη δεκαετία του '80 με την αναγνώριση της κιθάρας ως ισότιμου τομέα σπουδών στην επίσημη ωδειακή εκπαίδευση της χώρας.⁹⁰ Η προσπάθειά τους και το ιδεώδες τους για την εξέλιξη της κιθάρας στην Ελλάδα, με το οποίο διαπότισαν οι ίδιοι τους μαθητές τους και ούτω καθεξής, λειτούργησαν στο πέρασμα των ετών ως προστατευτικό πλαίσιο απέναντι στις εκάστοτε οικονομικές κρίσεις (όπως και στην σημερινή, διότι, όπως σημειώνει ο Φίλιας, «υπάρχει μια σχέση συγκοινωνούντων δοχείων μεταξύ οικονομικής κρίσης και πολιτιστικής

⁸⁶ Φίλιας, *Από της εξαχρείωση στην εξαθλίωση 1974-2012: Οδοιπορικό της χρεωκοπίας των κατεστημένων ελληνικών ηγεσιών*, σ. 185. Παράδειγμα τομέα όπου εξέλειπαν οι προγραμματικοί στόχοι είναι η ελληνική βιομηχανία, όπου από τις απαρχές της στο ελληνικό κράτος, «ο δημόσιος σχολιασμός» σύμφωνα με την Αγριαντώνη, «υπονοούσε ότι η βιομηχανία ήταν ασήμαντη, συχνά μάλιστα αρνιόταν οποιαδήποτε σοβαρή βιομηχανική προοπτική για τη χώρα. Ελάχιστα ακούγονταν οι λιγοστές φωνές επιστημόνων ή βιομηχάνων, που μιλούσαν για την πραγματικότητα και τις προοπτικές της ελληνικής βιομηχανίας» (Αγριαντώνη, «Βιομηχανία: Από τις αρχές του αιώνα μέχρι τη Μικρασιατική Καταστροφή», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, σσ. 259-293).

⁸⁷ Κολυδάς, ό.π., σ. 528.

⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 137.

⁸⁹ Ο Βασίλης Φίλιας σημειώνει όσον αφορά την περίοδο 1953-1974: «Τέλος, δεν θα πρέπει να υποτιμηθεί η σημασία της εισαγωγής σύγχρονης τεχνογνωσίας (Know how), όχι μόνο από ξένες επιχειρήσεις, αλλά και από ελληνικής ιδιοκτησίας, που βεβαίως συνιστούσε δυναμικό συντελεστή προς την κατεύθυνση μιας υγιούς βιομηχανικής ανάπτυξης» (Φίλιας, *Από της εξαχρείωση στην εξαθλίωση 1974-2012: Οδοιπορικό της χρεωκοπίας των κατεστημένων ελληνικών ηγεσιών*, σ. 179).

⁹⁰ Βλ. στο παρόν, 8.2.

παρακμή»⁹¹). Τα παραπάνω λειτούργησαν ως προστατευτικό πλαίσιο απέναντι και στη γενικότερη στάση άρνησης των Ελλήνων «στις αξίες της δημιουργικότητας και της ατομικής αυτονομίας ή σε αξίες που σηματοδοτούν την κίνηση και το ρίσκο».⁹² Την αξία του προαναφερθέντος ιδεώδους αποδεικνύει περίτρανα η συνεχιζόμενη ανάπτυξη της Ελληνικής Σχολής κιθάρας σήμερα.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθούν αναλυτικότερα οι παράγοντες που οδήγησαν στο συγκεκριμένο αποτέλεσμα. *Πρώτον*, η δημιουργία πανελληνίων και διεθνών φεστιβάλ στην Ελλάδα με μετακλήσεις διεθνών σημαντικών κιθαριστών, που συνετέλεσαν στην εισροή τεχνογνωσίας. *Δεύτερον*, η συμμετοχή της κιθάρας στην ελληνική μουσική πρωτοπορία με προεξάρχοντα τον Γεράσιμο Μηλιαρέση, που προήγαγε την επινόηση νέων τεχνικών προκειμένου να εκτελεσθούν καινοτόμα ηχητικά στοιχεία σε συνθέσεις Ελλήνων μουσουργών. *Τρίτον*, η συμμετοχή Ελλήνων κιθαριστών σε πανελλήνιους και διεθνείς διαγωνισμούς, που συνέβαλε στην αύξηση της ανταγωνιστικότητας και που προϋπέθετε ενημέρωση και εξάσκηση νέων τεχνικών και νέου ρεπερτορίου σε διεθνές επίπεδο. *Τέταρτον*, οι διεθνείς συμμετοχές Ελλήνων κιθαριστών σε διεθνή φεστιβάλ, που είχαν ακριβώς τις ίδιες απαιτήσεις με τους διαγωνισμούς, όπως επίσης την επαφή τους με διεθνείς αστέρες και ενημέρωση για τα διεθνή τεκταινόμενα. *Πέμπτον*, η πλούσια κιθαριστική συναυλιακή δραστηριότητα διεθνών σολιστών στην Ελλάδα, με αποτέλεσμα την εισροή, επίσης, τεχνογνωσίας. Και, *έκτον*, ο ανταγωνισμός γενικά των Ελλήνων κιθαριστών σε συναυλιακό και διδακτικό επίπεδο.

Τονίζεται ότι το παράδειγμα του Φάμπα και του Μηλιαρέση σε συναυλιακό επίπεδο και ειδικότερα του Φάμπα σε διδακτικό ακολούθησαν και επέκτειναν οι νεότεροι Ευάγγελος Ασημακόπουλος, Ευάγγελος Μπουντούνης και Κώστας Κοτσιώλης με εντυπωσιακά αποτελέσματα. Αυτοί οι κιθαριστές, οι οποίοι άλλαξαν τη ροή της ιστορίας της κιθάρας, δεν διένυσαν εύκολη πορεία. Μπορεί να ειπωθεί ότι ενέπνευσαν τους μαθητές τους με το παράδειγμά τους, λειτουργώντας ως *αρχηγοί* με την αρχαιοελληνική έννοια του όρου, δηλαδή *δια του παραδείγματος*. Δεν λειτούργησαν από τα μετόπισθεν, αναζητώντας την αναγνώριση μέσω των επιτευγμάτων των μαθητών τους δίχως οι ίδιοι να αποκτήσουν περγαμηνές για την καλλιτεχνική τους πορεία.

Το παράδειγμά τους ήταν η συνεχής έκθεσή τους στη σκηνή, η δισκογραφική τους δραστηριότητα, οι καλλιτεχνικές τους συνεργασίες, στοιχεία που δίδουν έμπνευση και κίνητρο για ένα μαθητή, όπως και η επιμέλειά τους όσον αφορά την απόδοση και την προώθηση των μαθητών τους με μαθητικές συναυλίες και συμμετοχές σε πανελληνίους και διεθνείς διαγωνισμούς. Είναι επίσης γνωστό ότι για τα προαναφερθέντα στοιχεία χρειάζονται, αν μη τι άλλο, ανάλογο ψυχικό σθένος και η ύπαρξη στόχου και ιδεώδους. Ας μας επιτραπεί η ακόλουθη αντιστοίχιση: όπως ο αθλητισμός χωρίζεται σε ερασιτεχνικό, επαγγελματικό και «πρωταθλητικό», έτσι και στη μουσική υφίσταται ο διαχωρισμός ερασιτεχνικής, επαγγελματικής και

⁹¹ Φίλιας, *Από της εξαχρείωση στην εξαθλίωση 1974-2012: Οδοιπορικό της χρεωκοπίας των κατεστημένων ελληνικών ηγεσιών*, σ. 276.

⁹² Βούλγαρης, *ό.π.*, σ. 409.

«πρωταθλητικής» ενασχόλησης, που συγκεντρώνει εκείνα τα στοιχεία (συναυλίες, καλλιτεχνικές συνεργασίες) στα οποία δεν μπορεί να επιδοθεί ο καθένας. Όπως σημειώνει ο Βασίλης Φίλιας, «η δύναμη επιρροής κερδίζεται – και κερδίζεται σκληρά – δεν χαρίζεται».⁹³

Το γεγονός όμως ότι οι πρωτοστάτες αυτοί κιθαριστές ανταγωνίστηκαν και σε διδακτικό επίπεδο, είχε ως αποτέλεσμα την δημιουργία σχολών-ομάδων και την εμφάνιση του φαινομένου «Πυθαγόρας έφα»,⁹⁴ με αρνητικό αποτέλεσμα την καλλιέργεια, πολλές φορές, εχθρότητας μεταξύ τους και μεταξύ των μαθητών τους, η οποία εκδηλώθηκε ουκ ολίγες φορές στην πορεία της κιθάρας στην Ελλάδα μετά την δεκαετία του '50.⁹⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι μεταξύ τους αψιμαχίες σχετικά με την αναγνώριση των διπλωμάτων κιθάρας από το Υπουργείο Πολιτισμού κατά τη δεκαετία του '80. Δυστυχώς, αυτά τα γεγονότα μπορούν να χαρακτηριστούν και αναπόφευκτα, όταν υπάρχουν ξεκάθαροι στόχοι, ατομικές φιλοδοξίες, ισχυρές προσωπικότητες και εν τέλει το κυνήγι τις πρωτιάς σε οποιοδήποτε θέμα.

Από πλευράς επίσημης δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, η κιθάρα εισάγεται ως αντικείμενο σπουδών στα Μουσικά Γυμνάσια – Λύκεια της χώρας το 1988, έτος λειτουργίας του πρώτου Μουσικού Σχολείου της Παλλήνης. Όπως έχει παρατηρηθεί, «τα μουσικά σχολεία που ιδρύθηκαν την τελευταία εικοσαετία λειτουργούν ανεπαρκώς, υστερώντας σε ζητήματα υποδομής, προγραμμάτων σπουδών και διδακτικού προσωπικού».⁹⁶ Για παράδειγμα, μέχρι και το 2015, μετά από εικοσιεπτά έτη λειτουργίας, δεν υπήρχε καθορισμένη ύλη σπουδών για την κιθάρα. Επίσης, η επιλογή καθηγητών στηρίζεται σε καθαρά ακαδημαϊκά κριτήρια (δεν λαμβάνονται υπόψιν μεταπτυχιακές και διδακτορικές σπουδές στο αντικείμενο)⁹⁷ και δεν ελέγχεται ουσιαστικά η γνώση του υποψήφιου καθηγητή στο αντικείμενο που πρόκειται να διδάξει, όπως γίνεται σε κράτη της Δυτικής Ευρώπης.⁹⁸ Στα μουσικά σχολεία, επιπλέον, πολλά μαθήματα διδάσκονται “κατ’ ανάθεση” από καθηγητές που δεν

⁹³ Φίλιας, *Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις*, σ. 101.

⁹⁴ Για τη δημιουργία «σχολών» που αφορά και το συγκεκριμένο ζήτημα, ο Απόστολος Κώστιος σημειώνει: «Κανείς δεν μπορεί να αποκλείσει την διέξοδο της “ομάδας-σχολής”, πολύ περισσότερο που οι σχολές είναι μια πραγματικότητα. Όπως, και κανείς δεν θα 'πρεπε να αγνοήσει τους κινδύνους διαμόρφωσης μιας επιστημονικής “ιδεολογίας”, κάποιων αρχών που πρέπει να επαληθεύονται για να μην κλονιστεί το κύρος της σχολής. Εξάλλου, οι σχολές ιδρύονται και λειτουργούν κατά κανόνα υπό την καθοδήγηση μιας ισχυρής προσωπικότητας, μιας αυθεντίας, ώστε οι νοσηρές επιπτώσεις από την εκδήλωση του συνδρόμου “Πυθαγόρας έφα” να φαίνονται σχεδόν αναπόφευκτες. Γι’ αυτό και συχνά οι υγιείς “αντιδραστικοί” και αρνητές των οποιονδήποτε σχολών είναι εκείνοι που δημιουργούν πρωτότυπα και αξιόλογα έργα» (Κώστιος, *Μεθοδος Μουσικολογικής Έρευνας*, σ. 42).

⁹⁵ Σχετικά με την προσκόλληση του ατόμου στην «στενή ομάδα», βλ. Βούλγαρης, *ό.π.*, σ. 416.

⁹⁶ Τσέτσος, *Νεοελληνική μουσική: Δοκίμια ιδεολογικής και θεσμικής κριτικής*, σ. 89.

⁹⁷ Υπουργείο Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων, *Πρόσκληση εκδήλωσης ενδιαφέροντος εκπαιδευτικών Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, κλάδων ΠΕ 16.01, ΠΕ 16.02, ΠΕ 17.13, ΠΕ 17.14 για ένταξη στους πίνακες αναπληρωτών και ωρομισθίων εκπαιδευτικών σχολ. έτους 2016-2017*, Μέρος Β' – Μουσικά Σχολεία, Κεφάλαιο α', παράγραφος 1, σ. 24.

⁹⁸ Στο αυστριακό εκπαιδευτικό σύστημα οι υποψήφιοι καθηγητές προσλαμβάνονται στα Μουσικά Σχολεία ύστερα από επιτυχημένη ακρόαση (εκτέλεση προγράμματος, μάθημα σε μαθητή του σχολείου ενώπιον επιτροπής, συνέντευξη) (*Προκήρυξη θέσεων στο Μουσικό Σχολείο της Krems*, 25.4.2016). Σχετικά με τη μη απαίτηση ουσιαστικής γνώσης για την κατάληψη θέσεων του δημοσίου τομέα στο ελληνικό κράτος, πρβλ. Βερέμης/Κολιόπουλος, *ό.π.*, σ. 149.

έχουν «επαρκή γνώση του αντικειμένου».⁹⁹ Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις καθηγητών κιθάρας που δεν έχουν παρακολουθήσει ούτε ένα σεμινάριο κλασικής κιθάρας, αλλά απλώς έχουν ακούσει ονόματα των μεγάλων Ελλήνων κιθαριστών σολιστών και δασκάλων.¹⁰⁰ Ισχύει επομένως και σε αυτή την περίπτωση η διαπίστωση του Φίλια, ότι «το εκπαιδευτικό σύστημα σ' όλες τις βαθμίδες πάσχει από σοβαρότατες ελλείψεις στην κατάρτιση, την ενημέρωση, τη μεταδοτική ικανότητα, την αντίληψη ευθύνης μεγάλης μερίδας του εκπαιδευτικού προσωπικού».¹⁰¹ Σύμφωνα λοιπόν με τα δεδομένα, το προαναφερθέν ιδεώδες για την Ελληνική Σχολή κιθάρας δεν αφορά τη δημόσια μουσική εκπαίδευση, όπως αυτή αντιπροσωπεύεται από τα Μουσικά Σχολεία.

Παρά ταύτα, οι Έλληνες κιθαριστές είχαν την τύχη (διότι περί τύχης πρόκειται, σύμφωνα με την εικόνα της μουσικής εκπαίδευσης που περιγράφηκε παραπάνω) να ανήκουν σε εκείνους τους λίγους που μαθήτευσαν «πλάι σε κάποιον πεφωτισμένο “εις την αλλοδαπήν σπουδαγμένο” καθηγητή μουσικού οργάνου»¹⁰² ή σε μαθητή τέτοιας περιπτώσεως καθηγητού. Ευστόχως ο Νότης Μαυρουδής, το 1992, σημειώνει: «Οι βάσεις και ο δρόμος υπάρχουν από τις προηγούμενες γενιές. Η Ελλάδα διαθέτει δυναμικό με όλα τα εφόδια για έναν ανταγωνισμό των κιθαριστών όλου του κόσμου. Η κακή οργάνωση της μουσικής παιδείας στη χώρα μας δεν μπορεί να είναι δικαιολογία για τυχόν απραξία των νέων κιθαριστών».¹⁰³ Ευρύτερα, η Ελληνική Σχολή κιθάρας, με την συνεχιζόμενη ανοδική πορεία της, αποτελεί υγιές κύτταρο της ελληνικής κοινωνίας που αντιστέκεται «στις δυνάμεις του

⁹⁹ Φίλιας, *Από της εξαχρείωση στην εξαθλίωση 1974-2012: Οδοιπορικό της χρεωκοπίας των κατεστημένων ελληνικών ηγεσιών*, σ.111. Σε αυτό το σημείο υπεισέρχεται και το ζήτημα της άρνησης εφαρμογής μεταρρυθμίσεων σε όλο το φάσμα της ελληνικής πολιτικής ζωής και κοινωνίας, το οποίο ευτυχώς δεν επηρέασε την πορεία της Ελληνικής Σχολής κιθάρας κατά το τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα. Ο Γιάννης Βούλγαρης, όσον αφορά την ελληνική κοινωνία σε σχέση με το συγκεκριμένο ζήτημα, σημειώνει: «Συνοπτικά μπορούμε να πούμε ότι η Ελλάδα της μεταπολίτευσης δεν μπόρεσε να κατανοήσει τις αλλαγές και τις νέες συνθήκες που δημιουργούσε η παγκοσμιοποίηση και η νομισματική ένωση. Οι κοινωνικοπολιτικές συσπειρώσεις, τα οργανωμένα συμφέροντα, οι ιδεολογικές κατασκευές και οι κυρίαρχες συλλογικές συμπεριφορές που είχαν διαμορφωθεί στην πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο παγιώθηκαν και αποδείχτηκαν ιδιαίτερα άκαμπτες και ανεπίδεκτες μεταρρυθμίσεων» (Βούλγαρης, *ό.π.*, σ. 28). Πρβλ. επίσης στο ίδιο, σ. 212. Τις ρίζες του φαινομένου της άρνησης για οποιεσδήποτε μεταρρυθμίσεις σε κάθε τομέα του κράτους, ο Νικηφόρος Διαμαντούρος τις τοποθετεί στην επαναστατική περίοδο 1821-1828 (Διαμαντούρος, *ό.π.*, σσ. 257-269, *passim*), όπως και η Αγριαντώνη, για τη βιομηχανία στην Ελλάδα, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (Αγριαντώνη, *ό.π.*, σσ. 259-293).

¹⁰⁰ Η Ευτυχία Μητρίτσα παρατηρεί σωστά πως «το παρθένο έδαφος μετουσίωσε την απόπειρα σε έμπνευση, σε αγάπη και αφοσίωση για τη μουσική. Σήμερα το αίτημα παραμένει το ίδιο: τα Μουσικά Σχολεία χρειάζονται εμπνευσμένους δασκάλους, όπως και εξειδικευμένο διάλογο μεταξύ προσωπικοτήτων της Τέχνης και της Εκπαίδευσης που, από κοινού, θα προτείνουν το δρόμο και τον βηματισμό, προς την ωρίμανση του θεσμού και την εδραίωσή του στην ελληνική κοινωνία. Ο διάλογος αυτός φαίνεται πως είναι η μόνη διέξοδος, μαζί και πρόκληση. Η συμβολή σημαντικών καλλιτεχνών και ανθρώπων του πνεύματος και της επιστήμης, που θα καταθέσουν την εμπειρία και το όραμα τους, θα αποτελέσει γεγονός ζωτικής σημασίας για την εξέλιξη και αναβάθμιση της μουσικής παιδείας στον τόπο μας» (Μητρίτσα, «25 χρόνια Μουσικά Σχολεία», *Musicpaper*, 2014, <http://www.musicpaper.gr/editorial/item/4820-25-xronia-mousika-sxoleia>, σ. 1).

¹⁰¹ Φίλιας, *Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις*, σ. 202.

¹⁰² Τσέτσος, *Νεοελληνική Μουσική: Δοκίμια ιδεολογικής και θεσμικής κριτικής*, σ. 105.

¹⁰³ Μαυρουδής, *ό.π.*, σ. 216.

εκβαρβαρισμού και της διάλυσης»¹⁰⁴ που έχουν αλώσει τους περισσότερους τομείς της κοινωνίας της Ελλάδος.

¹⁰⁴ Ο Βασίλης Φίλιας σημειώνει: «Είναι γεγονός ότι στη χώρα μας σήμερα δεν λειτουργούν θετικά πρότυπα, αλλά πολλά αρνητικά και σ' αυτό οφείλεται η γενικευμένη διαφθορά και – που ασφαλώς είναι χειρότερο – η έλλειψη σταθερών αξόνων πορείας και προσανατολισμού σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Χωρίς, όμως, θετικά πρότυπα μια κοινωνία παραπαίει και κλυδωνίζεται. Οσοδήποτε κι αν παγκόσμια διατρέχουμε μια μακρόσυρτη πορεία “κατολίσθησης όλων των αξιών”, όπως ήδη ο Νίτσε πρώτος επισήμανε, η άμυνα μιας κοινωνίας και η προοπτική της υπέρβασης του αδιεξόδου εξαρτώνται πάντοτε από τα υγιή εκείνα κύτταρα που αντιστέκονται στις δυνάμεις του εκβαρβαρισμού και της διάλυσης. Αυτά ακριβώς τα κύτταρα και οι εστίες υποστασιοποιούν τη “μεγάλη άρνηση” (il grand rifiuto), όπως έλεγε ο Δάντης» (Φίλιας, *Από της εξαχρείωση στην εξαθλίωση 1974-2012: Οδοιπορικό της χρεωκοπίας των κατεστημένων ελληνικών ηγεσιών*, σ. 21). Επίσης, για τις παθογένειες του ελληνικού κράτους και της ελληνικής κοινωνίας, βλ. Βούλγαρης, ό.π., σ. 450-452.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πηγές

Έργα

Ανδρουλιδάκης, Μ.: *Aegeochordon I*, στο: *Έργα Ελλήνων συνθετών – τεύχος 2*, Ντο-Ρε-Μι, Θεσσαλονίκη 2001.

Αντωνίου, Θ.: *Suite for solo guitar*, Νάκας, Αθήνα 2003.

Βουτσινάς, Γ.: *Prelude Nr. 3, Prelude Nr. 4, Suite, Thème et variations, Figures mobiles, Images II, Νυχτερινό, Dance no. 1*, στο: *Έργα για κιθάρα: Γεράσιμος Βουτσινάς*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1995.

Δακούτρος, Ι: *Ένας έρωτας στον καθρέπτη*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2000· *M.I.G.E.O.*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2000.

Δραγατάκης, Δ.: *Lis-Va* (1969), Νάκας, Αθήνα χ.χ.

Εκμεκτσόγλου, Χ.: *Φαντασία*, στο: Εκμεκτσόγλου, Χ.: *10 εκλεκτές μουσικές συνθέσεις*, Γαϊτάνος, Αθήνα 1991.

Ζαφειρέλης, Δ.: *Φυλλωσιές*, Σύγχρονη Μουσική, Αθήνα 1990.

Θεοδωράκης, Μ.: *Ήσουν καλός, Βασίλεψε αστέρι μου, Πού πέταξε τ' αγόρι μου* (διασκ. Γ. Ηλιόπουλος), στο: Θεοδωράκης, Μ.: *Επιτάφιος (1958)*, Romanos, Αθήνα 2006.

Ιωαννίδης, Γ.: *Preludio – Aria – Finale*, ιδιωτική έκδοση, χ.τ. 1991· *Octaedron*, Νάκας, Αθήνα 1992.

Κοντογιάννης, Δ.: *Eco di danza, Notturmo* (1986), στο: Κοντογιάννης, Δ.: *Κομμάτια για κιθάρα*, χ.ε. 1994.

Κορίνθιος, Ζ.: *Καρδιά μου μην ξαναγαπήσεις* (διασκ. αγνώστου), Εκδόσεις Γαϊτάνου, Αθήνα 1954.

Κατέλη, Ε.: *Thalassografies*, στο: *Έργα Ελλήνων συνθετών – τεύχος 2*, Ντο-Ρε-Μι, Θεσσαλονίκη 2001.

Μάλτος, Α.: *Τυρολέζικον άσμα*, *Μουσική* 17 (1913), σ. 124.

Μαμαγκάκης, Ν.: *Η εκδρομή*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1981.

Μάντζαρος, Ν. Χ.: *Εθνικός ύμνος*, στο: Τυρταίος, Γ., *Πρώτη ελληνική μέθοδος κιθάρας*, Εκδόσεις Γ. Νικολαΐδη, Αθήνα 1964 (πρώτη έκδοση: Νικολαΐδης, Αθήνα 1938).

- Μαυρουδής, Ν.: *Μεσαιωνικό παραμύθι, Κοντά σου, Κρίση, Φώναξέ με, Εμπιστευτικόν, Η ωραία Αδριάνα των Αθηνών, Blues*, στο: Μαυρουδής, Ν., *Λόγος ερωτικός*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1996.
- Μηλιαρέσης, Γ.: *Danza di Zalongo, Danza di Kalamata*, στο: Miliareisis, G., *2 Danze Greche*, G. Ricordi, Milano 1958· *Ελληνική σουίτα*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1985.
- Ξανθόπουλος, Γ. (διασκευές): *Μελωδία οξυφώνου εκ του μελοδράματος TOSCA (Puccini) διασκευασμένη διά κιθάραν, Μουσική 6 (1912), σ. 183· Μονωδία εκ του “Κουρέως της Σεβίλλης” αρμοσθείσα προς κιθάραν υπό Γ. Α. Ξανθόπουλου, Μουσική 19 (1913), σ. 176· Λουκία του Λαμερμούρ – Lucia di Lammermoor: η περιώνυμος τετραωδία διά κιθάραν διασκευασθείσα υπό Γ. Α. Ξανθόπουλου, Μουσική 29 (1914)· Τροβατόρε-Βέρδη: προς κιθάραν διασκευή υπό Γ. Α. Ξανθόπουλου, Μουσική 41 (1915).*
- Ξανθόπουλος, Ν. (διασκευές): *Marche Espagnole*, στο: *Εκλεκτά τεμάχια δια κιθάραν – τεύχος 4*, Μουσικαί εκδόσεις Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα 1931· *Camelia*, στο: *Εκλεκτά τεμάχια δια κιθάραν – τεύχος 5*, Μουσικαί εκδόσεις Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα 1931· *Βασιλική προστάζει*, στο: *Εκλεκτά τεμάχια δια κιθάραν – τεύχος 9*, Μουσικαί εκδόσεις Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα 1931.
- Ξανθόπουλος, Ν.: *Gavotta*, στο: *Εκλεκτά τεμάχια δια κιθάραν – τεύχος 9*, Μουσικαί εκδόσεις Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα 1931.
- Παναγόπουλος, Θ.: *Summer’s Echo*, στο: Παναγόπουλος, Θ., *15 κομμάτια για κιθάρα*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1999.
- Παπαιωάννου, Γ. Α.: *Σουίτα για κιθάρα*, εκδόσεις Νόμος, Αθήνα 1986· *Σονατίνα για φλάουτο και κιθάρα*, Νάκας, Αθήνα 1986.
- Πόγγης, Α.: *Η ζωή ξαναρχίζει για μας*, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη, Αθήνα 1947.
- Πυλαρινός, Γ.: *Αντιφώνημα*, στο: Γεράσιμος Πυλαρινός, *Δοξαστικό, Αντιφώνημα, Ωδή στον Αντύπα*, Νάκας, Αθήνα 1988.
- Ρόδιος, Δ.: *Η μουσική (διασκ. Γ. Τυρταίος)*, στο: *Εκλεκτά τεμάχια δια κιθάραν – τεύχος 25*, Μουσικαί Εκδόσεις Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα 1931.
- Σαμαράς, Χ.: *Monolog*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1993.
- Σβυντρίδης, Δ.: *Misterioso, χ.ε.*, Κομοτηνή 1996· *Sonata for guitar, χ.ε.*, Κομοτηνή 1996.
- Σκαλκώτας, Ν.: *Πέντε ελληνικοί χοροί* (μτγρ. Σ. Κοψαχείλης), ιδιωτική έκδοση, Θεσσαλονίκη 1999.

- Τζωρτζινάκης, Κ.: *Τέσσερις δημοτικές εικόνες*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1981· *4 ονειρικά τραγούδια*, στο: Τζωρτζινάκης, Κ., *Τεύχος 3*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1981· *Μεσογειακό*, στο: Τζωρτζινάκης, Κ., *Τεύχος 4*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1981· *Greek Memories*, στο: Τζωρτζινάκης, Κ., *Music for two guitars*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1996· *Σπουδή αρ. 5*, στο: Τζωρτζινάκης, Κ., *Σπουδές για κιθάρα*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1986 (πρώτη έκδοση: Αθήνα 1976).
- Τσιάτας, Θ.: *Απόσπασμα από το πρώτο στάσιμο του «Ορέστη» του Ευριπίδη*, στο: Τσιάτας, Θ., *Αρχαία ελληνική μουσική*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1980.
- Τυρταίος, Γ.: *Η βοσκοπούλα*, στο: *Εκλεκτά τεμάχια δια κιθάραν – τεύχος 25*, Μουσικαί εκδόσεις Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα 1931· *Κερκυραϊκός χορός*, στο: Τυρταίος, Γ., *Πρώτη ελληνική μέθοδος κιθάρας*, Εκδόσεις Γ. Νικολαΐδη, Αθήνα 1964 (πρώτη έκδοση: Νικολαΐδης, Αθήνα 1938).
- Φάμπας, Δ.: *Danza Greca n. 1 – Karaguna*, Ricordi, Milano 1959· *Danse Grecque – Sousta*, Editions Max Eschig, Paris 1972· *Ελληνικός χορός αρ. 2 – Βλάχα*, *Danse imaginaire, Suite sur une forme ancienne, Fantasia*, στο: Φάμπας, Δ., *Μουσική για κιθάρα – τεύχος 2*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1986· *Bolero, Syrtaki Dance, Ravines και The Country of Centaurs*, στο: Φάμπας, Δ., *Μουσική για κιθάρα – τεύχος 3*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1986· *Marche of Spain, Admiration*, στο: Φάμπας, Δ.: *Μουσική για κιθάρα – τεύχος 4*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1986· *Σπουδή αρ. 4, Σπουδή αρ. 9 Σπουδή αρ. 18*, στο: Φάμπας, Δ., *24 Σπουδές*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1998.
- Χρυσού, Δ.: *Ηχοχρωμία*, στο: *Έργα Ελλήνων συνθετών – τεύχος 2*, Ντο-Ρε-Μι, Θεσσαλονίκη 2001.
- Bach, J. S.: *Bourrée* (μτγρ. Francisco Tárrega), στο: Tárrega, F., *Musica para guitarra: obras escogidas*, Orfeo Tracio S.A. Editores de Musica, Madrid (περ. 1900-1909)· *Chaconne* (μτγρ. A. Segovia), Schott, Mainz 1934· *Suite No. 1*, BWV 1007 (μτγρ. John Duarte), Schott, London 1965· *Gigue*, στο: J. S. Bach: *Quatre pièces pour piano* (μτγρ. Γ. Μηλιαρέσης), Νάκας, Αθήνα 1967· *Bourrée από την Σουΐτα BWV 996* (μτγρ. Σταύρος Κατηρτζόγλου), Εκδόσεις Νότα, Αθήνα 1989· *Suite for cello no 3* (μτγρ. Κώστας Κοτσιώλης), στο: Κοτσιώλης, Κ., *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, Νάκας, Αθήνα 1995· *Σουΐτες για βιολοντσέλο αρ. 1 και 2* (μτγρ. Παναγιώτης Αδάμ), Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1997.
- Barrios, A. M.: *La Catedral* (επιμ. R. Stover), Belwin Mills, χ.τ. 1979.
- Bellini, V.: *Puritani* (διασκ. C. Munier), στο: *Εκλεκτά τεμάχια δια κιθάραν – τεύχος 8*, Μουσικαί εκδόσεις Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα 1931.

- Bosch, J.: *Ισπανική αποχώρησις* (διασκ. Ν. Ξανθόπουλος), στο: *Συλλογή εκλεκτών τεμαχίων δια κιθάραν – τεύχος 3*, Μουσικαί εκδόσεις Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα 1931.
- Brindle, R. S.: *El polifemo de oro*, Schott & Co, London 1982.
- Brouwer, L.: *Danza caracteristica*, Editiones del Patrimonio Musical del Cuba, Havana 1982· *El Decameron Negro*, Editions Musicales Transatlantiques, Paris 1983· *Sonata para guitarra sola*, Opera Tres, Madrid 1991· *Rito de los Orishas*, Dobberman – Yppan, Quebec 1994.
- Carulli, F.: *Η λευκή κυρία*, *Μουσική* 42-43 (1915), σσ. 117-118.
- Coste, N.: *Feuilles d'automne*, op. 41, S. Wynberg, Monaco 1981.
- Domeniconi, C.: *Koyunbaba Suite*, op. 19, Margaux, Berlin 1990.
- Dyens, R.: *Libra Sonatine*, Editions Henry Lemoine, Paris 1986.
- de Falla, M.: *Homenaje: Le tombeau de Claude Debussy*, Chester Ltd, London 1926, ανατύπωση 1972.
- Galos G.: *Le Lac de Come* (διασκ. Χαράλαμπος Εκμεκτσόγλου), στο: *10 εκλεκτές μουσικές συνθέσεις για κιθάρα: διασκευή και εναρμόνιση Χαράλαμπου Εκμεκτσόγλου*, Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Γαϊτάνου, Αθήνα 1977.
- Ginastera, A.: *Sonata*, op. 47, Boosey & Hawkes, ΗΠΑ 1978.
- Giuliani, M.: *Variations pour la guitar sur l'air A Schüsserl und a Reindl*, op. 38, Artaria, Vienna 1924· *Variations pour la gitarre sur un theme favori de l'Opera: Amazilia*, op. 128, Hofmeister, Leipzig 1924.
- Jarre, M.: *Θα 'ρθης μια μέρα ευλογημένη* (διασκ. Γ. Τυρταίος), Εκδόσεις Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα 1965.
- Kleynjans, F.: *À l'aube du dernier jour*, Editions Henry Lemoine, Paris 2009.
- Kounadis, A.: *Rebetika für zwei Gitarren*, Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main 1977.
- Lavdas, N.: *Rapsodia Ellenica per Orchestra Mandolinistica*, Editore Cav. A. Vizzari, Milano 1909.
- Legnani, L.: *Fantasie*, op. 19, Jos. Weinberger, Leipzig 1922.
- Villa-Lobos, H.: *Σπουδή αρ. 1*, στο: Villa-Lobos, H., *Douze etudes pour guitare*, Max Eschig, Paris 1953.

- Meyers, S.: *Cavatina* (διασκ. John Williams), Faber Music, London 2008.
- Moreno-Torroba, F.: *Madroños*, Associated Music Publishers, New York 1954.
- Moretti, J.: *Nocturne* (διασκ. Νικόλαος Ξανθόπουλος), στο: *Εκλεκτά τεμάχια δια κιθάραν – τόμος 2*, Μουσικαί εκδόσεις Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα 1931.
- Mozart, W.A.: *Deux Menuets pour piano* (μτγρ. Γ. Μηλιαρέσης), Νάκας, Αθήνα 1967.
- Mussorgsky, M.: *Pictures at an Exhibition* (μτγρ. Kazuhito Yamashita), Ghendai Gitasha, Tokyo 1988.
- Ourkouzounov, A.: *Suite in modo bulgaro*, Doberman – Yppan, Quebec 1999· *Folksong variations*, Doberman – Yppan, Quebec 2000.
- Ponce, M.M.: *Sonata III*, Schott, Mainz 1928· *Sonata romántica*, Schott, Mainz 1929· *Sonata clásica*, Schott, Mainz 1929.
- Pujol, E.: *El Abejorro*, Ricordi Americana, Buenos Aires 1955.
- Rodrigo, J.: *Concierto de Aranjuez*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid 1949· *Zapateado*, στο: *Tres piezas españolas*, Schott, Mainz 1963· *Invocation et danse*, Technisonor 1973.
- Soloviev, V.: *Νύχτες της Μόσχας* (διασκ. Γ. Τυρταίος), Εκδόσεις Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα 1965.
- Strauss, J.: *Sulle rive del Danubio* (διασκ. Ν. Ξανθόπουλος), στο: *Εκλεκτά τεμάχια δια κιθάραν – τόμος 8*, Μουσικαί εκδόσεις Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα 1931.
- Sor, F.: *Σπουδή αρ. 14*, στο: Segovia, A.: *Vingt etudes pour la guitare de Fernando Sor*, Editiones Musicales Transatlantiques, Paris 1945.
- Tárrega, F.: *Fantasia on themes of La Traviata, Marcia dal 'Tannhäuser' di Wagner, Studio-Sonatina (da J. D. Alard)*, στο: Carfagna C. / Gangi M., *Opere per chitarra, vol. 2*, Berben, Ancona 1971.
- Turina, J.: *Fandanguillo*, Schott, Mainz 1926.
- Verdi, G.: *Brindisi de l'opera Traviata* (διασκ. Ν. Ξανθόπουλος), στο: *Εκλεκτά τεμάχια δια κιθάραν – τόμος 2*, Μουσικαί εκδόσεις Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα 1931· *Air et Miserere de l'opera Trovatore* (διασκ. Ν. Ξανθόπουλος), στο: *Εκλεκτά τεμάχια δια κιθάραν – τόμος 5*, Μουσικαί εκδόσεις Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα 1931.
- Walton, W.: *Five Bagatelles*, Oxford University Press, London 1974.

Μέθοδοι

- Εκμεκτσόγλου, Χ.: *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος α΄*, Εκδόσεις Γαϊτάνου, Αθήνα 1953· *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος β΄*, Εκδόσεις Γαϊτάνου, Αθήνα 1955· *Μέθοδος κιθάρας – τεύχος γ΄*, Εκδόσεις Γαϊτάνου, Αθήνα 1968· *Μέθοδος θεωρητική και πρακτική ακομπανιαμένων της κιθάρας μετά στοιχείων θεωρίας και αρμονίας*, Εκδόσεις Γαϊτάνου, Αθήνα 1975.
- Ηλιόπουλος, Γ.: *Θέματα τεχνικής για κιθάρα*, Εκδόσεις Ανδρομηδα, χ.τ. 1990.
- Κοτσιώλης, Κ.: *Κλασική κιθάρα: Μέθοδος και τεχνική*, Νάκας, Αθήνα 1995.
- Κοψαχείλης, Σ.: *Επιστήμη στην κιθάρα: Ένα βιβλίο για κάθε μουσικό*, έργο 2, ιδιωτική έκδοση, Θεσσαλονίκη 1980.
- Μηλιαρέσης, Γ.: *200 τεχνικά ασκήσεις διά κιθάραν*, Νάκας, Αθήνα 1972· *Συγχορδίες, αρπίσματα και άλλα μαθήματα για κιθάρα*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1986.
- Μπουντούνης, Ε.: *Η τεχνική της κιθάρας: Παράλληλες ασκήσεις, Η τεχνική της κιθάρας: Μπλουζ κλίμακες, Η τεχνική της κιθάρας: Πεντάφθογγες κλίμακες*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1984.
- Τυρταίος, Γ.: *Πρώτη ελληνική μέθοδος κιθάρας*, Εκδόσεις Γ. Νικολαΐδη, Αθήνα 1964 (πρώτη έκδοση: Νικολαΐδης, Αθήνα 1938)· *Μέθοδος ακομπανιαμένων κιθάρας*, Νάκας, χ.χ. (πρώτη έκδοση, Νικολαΐδης, Αθήνα 1938).
- Φλογαΐτης, Ν.: *Συνοπτική Γραμματική είτε στοιχειώδεις αρχαί της μουσικής μετά προσαρμογής εις την κιθάραν*, Εθνική Τυπογραφία, Αίγινα 1830.
- Φρουδαράκης, Ν.: *Η σπουδή της κιθάρας*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1974.
- Aguado, D.: *New guitar method*, μτφρ. Louise Bigwood – επιμ. B. Jeffery, Tecla, χ.τ. 2005 (πρώτη έκδοση, Benito Campo, Madrid 1843).
- Albert, H.: *Gitarre Solospiel-Studien – Heft II*, Zimmerman, Berlin 1927.
- Bobri, V.: *Complete study of tremolo for the classic guitar*, Alfred Music, χ.τ. 1972.
- Cano, A.: *Metodo abreviado de guitarra de Antonio Cano*, Edicion Zozaya, Madrid 1891.
- Carcassi, M.: *Vollständige Gitarre-Schule in drei Abteilungen*, op. 59, Schott, Mainz 1921.
- Carulli, F.: *Μέθοδος κιθάρας – α΄, β΄, γ΄ τεύχος*, Εκδόσεις Γαϊτάνου, Αθήνα 1936 (πρώτη έκδοση, F. Lucca, Milano 1810).

- Coste, N.: *Etudes pour guitares*, op. 38, B. Schott's Söhne, Mainz 1926 (πρώτη έκδοση: περ. 1870).
- Eckels, S.: *Mastering fingerstyle guitar*, Alfred Music Publishing, χ.τ. 1998.
- Giuliani, M.: *Studio per la chitarra*, op. 1a, Artaria, Vienna 1924· *Etudes pour la guitare*, op. 100, Diabelli & Comp., Vienna 1924.
- Götze, W.: *Η ώρα της κιθάρας: Μία ώρα με την κιθάρα – τεύχος α΄*, Schott, Mainz 1925 (Νάκας, Αθήνα 1984)· *Η ώρα της κιθάρας: Μία ώρα με την κιθάρα – τεύχος β΄*, Schott, Mainz 1925 (Νάκας, Αθήνα 1984)· *Die Stunde der Gitarre – τεύχος γ΄*, Schott, Mainz 1925.
- Moretti, F.: *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, Imprenta de Sancha, Madrid 1799.
- Pujol, E.: *Escuela razonada de la guitarra – τεύχος γ΄*, Ricordi Americana, Buenos Aires 1966· *Η σχολή της κιθάρας – τεύχος β΄*, Νάκας, Αθήνα 1990.
- Sagreras, J.: *Τα πρώτα μαθήματα της κιθάρας*, Νάκας, Αθήνα 1991.
- Segovia, A.: *Diatonic major and minor scales*, Columbia Music, χ.τ. 1953.
- Sor, F.: *Method for the Spanish guitar*, μτφρ. A. Merrick – επιμ. B. Jeffery, Tecla, χ.τ. 2003.
- Tennant, S.: *Pumping Nylon: The classical guitarist's technique handbook*, Alfred Publishing, χ.τ. 1995· *Pumping Nylon: Easy to intermediate repertoire*, Alfred Publishing, χ.τ. 1998.

Δευτερεύουσα βιβλιογραφία

Άρθρα, μονογραφίες, συλλογικά έργα

- Αγραφιώτη, Ε.: «Andrés Segovia: Μην τους ακούτε τους κιθαρίστες», *Μουσική* 59 (1982), σ. 12.
- Αγριαντώνη, Χ.: «Βιομηχανία: Από τις αρχές του αιώνα μέχρι τη Μικρασιατική Καταστροφή», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ού} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009, σσ. 259-293.
- Αδάμ, Π.: «Benjamin Britten: *Nocturnal*, op. 70», *Tar* 12 (1985), σσ. 84-90.

- Ανωγειανάκης, Φ.: «Οι σύγχρονες μουσικές τάσεις», στο: Κ. Νεφ, *Ιστορία της Μουσικής*, Βότσης, Αθήνα 1985, σσ. 509-545· «Η μουσική στη νεώτερη Ελλάδα», στο ίδιο, σσ. 546-611.
- Ασημακόπουλος, Ε.: «Κονταρομαχίες», *Tar* 2 (1982), σσ. 4-5· «Andrés Segovia – Σχεδόν ένας αιώνας κιθάρας», *Tar* 4 (1983), σσ. 12-13.
- Βεντήρης, Γ.: *Η Ελλάδα του 1910-20*, τ. Α', Πυρσός, Αθήνα 1931.
- Βέργαδου, Χ.: «Η επικράτηση της οπερέττας», εφ. *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες*, 24.10.1999.
- Βεργόπουλος, Κ.: *Εθνισμός και οικονομική ανάπτυξη. Η Ελλάδα στο μεσοπόλεμο*, Εξάντας, Αθήνα 1993.
- Βερέμης, Θ. / Κολιόπουλος, Γ.: *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 έως σήμερα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006.
- Βλαχάκος, Σ.: «Απ' τον Paco de Lucia με αγάπη», *Tar* 8 (1984), σσ. 30-32.
- Βούλγαρης, Γ.: *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα, 1974-2009*, Πόλις, Αθήνα 2013.
- Βουρνάς, Τ.: *Η Μικρασιατική καταστροφή και το ξερίζωμα του Ελληνισμού*, Τολίδης, Αθήνα 1987.
- Γεραμάνης, Π.: «Η “χρυσή” δεκαετία», εφ. *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες*, 28.11.1999.
- Γιούργος Κ. / Λιόντης Κ.: «Χρονολόγιο», εφ. *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες*, 5.12.1999.
- Γρατσούνας, Β.: «Σκέψεις και πρακτική για την παραγωγή καλού ήχου», *Tar* 8 (1984), σ. 58-59.
- Γρηγορέας, Κ.: «Μια συζήτηση με τον Julian Bream», *Tar* 5 (1983), σσ. 16-17· «Συνέντευξη: Βαγγέλης Μπουντούνης», *Tar* 6 (1984), σσ. 26-29.
- Δελβερούδη, Ε.: «Θρίαμβος της κωμωδίας», εφ. *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες*, 28.11.1999.
- Διαμαντούρος, Ν.: *Οι απαρχές συγκρότησης σύγχρονου κράτους στην Ελλάδα, 1821-1828*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2006.
- Δοντάς, Ν.: «Ο Καλομοίρης στο επίκεντρο», εφ. *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες*, 24.10.1999· «Δύο κορυφαίες μορφές», εφ. *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες*, 7.11.1999· «Νέο ξεκίνημα», εφ. *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες*, 28.11.1999· «Μουσική Πρωτοπορία», εφ. *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες*, 5.12.1999· «Θεσμοθετώντας και πελαγοδρομώντας», εφ. *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες*, 25/26.12.1999.

- Ειρινόπουλος, Λ.: «Το μανδολίνον και η κιθάρα», *Μουσική* 13 (1913), σσ. 6-8.
- Εκμεκτσόγλου, Χ.: *Ιστορία της κιθάρας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1982.
- Ιωάννου, Δ.: «Η πλήρης μέθοδος για κιθάρα του don Dionisio Aguado», *Tar* 3 (1983), σσ. 13-15.
- Καλογερόπουλος, Τ.: *Κρατική Ορχήστρα Αθηνών: Προϊστορία και Ιστορία*, Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, Αθήνα 2004.
- Καλογριάδου, Ο.: «Η κιθάρα στη μουσική ακαδημία της Σιένα», *Tar* 5 (1983), σσ. 28-30· «Oscar Ghiglia», *Tar* 7 (1984), σσ. 24-30.
- Καλομοίρης, Μ.: *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, Νεφέλη, Αθήνα 1988.
- Καρδάμης, Κ.: «Μουσικοί απόηχοι της γαλλικής επανάστασης στα Επτάνησα», *Ο Ερασιστής* 26 (2007), σσ. 79-104· «Η μουσική στα Επτάνησα», στο: Θ. Πυλαρινός (επιμ.), *Ιόνιοι Νήσοι: Ιστορία και Πολιτισμός*, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων, Αθήνα 2007, σσ. 187-203· «Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και η νέα μουσική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου», *Ιστορία Εικονογραφημένη* 509 (2010), σσ. 72-86.
- Κητρομηλίδης, Π.: *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2009.
- Κολυδάς, Α.: *Δημήτρης Φάμπας: ο κιθαριστής, ο μουσικοπαιδαγωγός, ο συνθέτης*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2006.
- Κορίτου, Σ.: «Leo Brouwer: Το μεγαλείο της σκέψης και της πράξης», *Tar* 9 (1984), σσ. 21-23· «Villa-Lobos: Μια αναζήτηση στα χνάρια της ζωής του», *Tar* 10 (1984-85), σσ. 62-63.
- Κοτρωνάκης, Δ.: *Η ελληνική μουσική για κιθάρα στον εικοστό αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2013
- Κοτσιώλης, Κ.: «Το διεθνές φεστιβάλ κλασσικής κιθάρας του Βόλου», *Tar* 1 (1982), σσ. 38-39· «Κούβα: Φεστιβάλ κιθάρας '82», *Tar* 2 (1982), σσ. 18-19.
- Κτενιαδάκη, Α.: *Το μάθημα της μουσικής στην Ελληνική Γενική Δευτεροβάθμια εκπαίδευση σήμερα*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής, Τομέας Παιδαγωγικής, Θεσσαλονίκη 2008 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://ikee.lib.auth.gr/record/112799/files/KTENIADAKH.pdf>).

- Κουνάδης, Α.: «Επικράτηση του ρεμπέτικου», εφ. *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες*, 7.11.1999.
- Κώστιος, Α.: *Μέθοδος Μουσικολογικής Έρευνας*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2010.
- Μαυρομούστακος, Π.: «Πολύμορφη δραστηριότητα», εφ. *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες*, 28.11.1999· «Η περίοδος της άνθησης», εφ. *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες*, 5.12.1999.
- Μαυροπούλου, Θ.: *Οι παραστάσεις του Σαίξπηρ και οι κοινωνικές και εθνικές ζυμώσεις στην Ελλάδα (1900-1950)*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Τομέας Αγγλικής Λογοτεχνίας, Θεσσαλονίκη 2007 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/15399>).
- Μαυρουδής, Ν.: «David Russell», *Tar* 1 (1982), σσ. 32-34· «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 3 (1983), σσ. 11-12· «Ο Barrios και εμείς», *Tar* 3 (1983), σσ. 34-35· «Συνέντευξη Ασημακόπουλου – Ζώη», *Tar* 3 (1983), σσ. 36-39· «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 4 (1983), σσ. 8-11· «Ruggero Chiesa», *Tar* 4 (1983), σσ. 24-29· «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 6 (1984), σσ. 9-12· «Περιμένετε στο ακουστικό σας», *Tar* 6 (1984), σσ. 14-17· «Συνέντευξη του Gabriel Estarellas», *Tar* 6 (1984), σσ. 40-44· «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 7 (1984), σσ. 9-13· «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 8 (1984), σσ. 8-10· «Robert J. Vidal», *Tar* 8 (1984), σσ. 44-45 κ 65-66· «Κώστας Κοτσιώλης», *Tar* 9 (1984), σσ. 51-55· «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 10 (1984-85), σσ. 8-9· «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 11 (1985), σσ. 8-11· «Ελεύθερος Σχολιασμός», *Tar* 11 (1985), σσ. 12-16· «Ειδησεοδρόμιο», *Tar* 12 (1986), σσ. 6-11· «Φάκελος κιθάρα», *Tar* 13 (1986-87), σσ. 58-91· *Ηχολογήματα*, Νεφέλη, Αθήνα 2008.
- Μηλιαρέσης, Γ.: «Τρεις παράλληλες συνεντεύξεις», *Tar* 2 (1982), σσ. 27-31· *Ηχοί και απόηχοι*, Κέδρος, Αθήνα 2002.
- Μονεμβασίτης, Γ.: «Επιλογή νέων εκδόσεων από τη διεθνή δισκογραφία», *Tar* 5 (1983), σ. 18· «Heitor Villa-Lobos», *Tar* 11 (1985), σσ. 32-35· «Carlos Bonell», *Tar* 13 (1986-87), σσ. 27-29.
- Μοτσενίγος, Σπ.: *Νεοελληνική Μουσική: συμβολή εις την ιστορίαν της*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1958.
- Μπαρμπάκη, Μ.: *Ώρες της μουσικής ζωής στα ελληνικά αστικά κέντρα το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, Αθήνα 2015 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/4469>).

- Μπαρούτας, Κ.: *Η μουσική ζωή στην Αθήνα τον 19^ο αιώνα (1834-1900)*, Νάκας, Αθήνα 1992.
- Μπουφέα, Α.: «Φώς στο σκοτάδι», εφ. *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες*, 25.4.1999.
- Μποχώτης, Θ.: «Εσωτερική πολιτική, 1900-1922», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^ο αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009, σσ. 47-108.
- Μυλωνάς, Κ.: *Ελληνική Μουσική: Ιστορικά ορόσημα*, Νεφέλη, Αθήνα 2002.
- Ντάκουρη, Β.: «Roberto Aussel», *Tar* 8 (1984), σσ. 38-43 και 66· «Ανταγωνισμός, δημιουργία και πολιτιστική άμυνα: Μια συνομιλία του Victor Pellegrini», *Tar* 10 (1984), σσ. 58-60· «Συνέντευξη του Angelo Gilardino», *Tar* 11 (1985), σσ. 28-31· «Abel Carlevaro», *Tar* 12, (1986), σσ. 36-38.
- Παγιατάκης, Σ.: «Θέατρο: Πληθωρισμός», εφ. *Η Καθημερινή*, 1-2.1.2000.
- Παναγιωτόπουλος, Β.: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004.
- Παναγόπουλος, Γ.: *Ιστορία της Φιλαρμονικής Αιγίου, 1892-1952*, Τύποις Α. Καϊταρτζή και υιοί, Αθήνα 1953.
- Πετμεζάς, Σ.: «Αγροτική οικονομία: Η αγροτική μεταρρύθμιση του Μεσοπολέμου και η αναζήτηση ενός νέου μοντέλου αγροτικής ανάπτυξης» στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^ο αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009, σσ. 337-391
- Πλεμμένος, Γ.: *Καλλιτεχνικώς προοδευόμεν: Η διείσδυση της ευρωπαϊκής μουσικής στην ελληνική επαρχία (1890-1912)*, Έλυτρον, Αθήνα 2004.
- Ρωμανού, Κ.: *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις, 1901-1912: Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, Μέρος Ι, Κουλτούρα, Αθήνα 1996· *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα 2000· «Italian musicians in Greece during the nineteenth century», *Musicology* 3 (2003), σσ. 43-55· «Η μουσική, 1871-1909: Από την παράδοση στο αστικό πρότυπο», στο: Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, τ. 5, σσ. 219-229· «Η έντεχνη μουσική. Η μουσική παιδεία του Νέου Ελληνισμού», στο ίδιο, τ. 4, σσ. 233-244.
- Ρωμανού Κ. / Μπαρμπάκη Μ. / Μουσουλίδης Φ.: *Η ελληνική μουσική στους Ολυμπιακούς Αγώνες και τις Ολυμπιάδες (1858-1896)*, Υπουργείο Πολιτισμού, Γενική Γραμματεία Ολυμπιακών Αγώνων, Αθήνα 2004.

- Σκοπετέα, Ε.: «Οι Έλληνες και οι εχθροί τους: Από τους Βαλκανικούς Πολέμους μέχρι τη Μικρασιατική Εκστρατεία» στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ού} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009, σσ. 141-163.
- Συναδινός, Θ.: *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής, 1824-1919*, Τύποις Τύπου, Αθήνα 1919.
- Τζωρτζινάκης, Κ.: «Manuel Maria Ponce», *Tar* 13 (1986-87), σσ. 35-48.
- Τσάμπρας, Γ.: «Το τραγούδι της επταετίας», εφ. *Η Καθημερινή / Επτά Ημέρες*, 12.12.1999.
- Τσέτσος, Μ.: *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2011· *Στοιχεία και περιβάλλοντα της μουσικής: Μια φιλοσοφική εισαγωγή στη μουσικολογία*, Fagotto, Αθήνα 2012· *Νεοελληνική Μουσική: Δοκίμια ιδεολογικής και θεσμικής κριτικής*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2013.
- Τσιμά, Ν.: «“Η δύναμη βρίσκεται στα χέρια σου”. Το σκιαγράφημα μιας κιθάρας και η ερμηνεία του ως Πίνακας», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 12 (2012), σσ. 3-12.
- Φάμπας, Ε.: «Τρεις παράλληλες συνεντεύξεις», *Tar* 2 (1982), σσ. 27-31· «Κονταρομαχίες», *Tar* 3 (1983), σσ. 6-10.
- Φίλιας, Β.: *Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις, Σύγχρονη Εποχή*, Αθήνα 1999· *Από την εξαχρείωση στην εξαθλίωση, 1974-2012: Οδοιπορικό της χρεωκοπίας των κατεστημένων ελληνικών ηγεσιών*, Εκδόσεις Λιβάνης, Αθήνα 2013, δεύτερη έκδοση.
- Φίλος, Ρ.: *Η τέχνη της κιθάρας τον 20^ό αιώνα: Μελέτη στα πλαίσια πολυμεσικής εφαρμογής*, πτυχιακή εργασία, Α.Τ.Ε.Ι. Κρήτης (Παράρτημα Ρεθύμνου), Τμήμα Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής, Ρέθυμνο 2008 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://nefeli.lib.teicrete.gr/browse/sefe/mta/2008/FilosRenos/document.tkl>).
- Φούλιας, Ι.: *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασική περίοδο*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2005 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://users.uoa.gr/~foulias/dissf/contents.htm>).
- Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ο.: *Η Εθνική Σχολή Μουσικής: Προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Ερευνών, Αθήνα 1990.
- Χατζηιωσήφ, Χ.: «Εισαγωγή», στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ού} αιώνα: Όψεις πολιτικής και οικονομικής Ιστορίας, 1900-1940*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009, σσ. 11-45· «Η μπελ επόκ του κεφαλαίου: Από την

επιβολή του Διεθνούς Οικονομικού Ελέγχου μέχρι την κατάρρευση του προπολεμικού διεθνούς οικονομικού συστήματος», στο ίδιο, σσ. 223-257· «Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας στον Μεσοπόλεμο», στο ίδιο, σσ. 295-325· «Κοινοβούλιο και δικτατορία, 1922-1936», στο ίδιο, σσ. 423-492.

Adorno, Th.: *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, μτφρ. Θ. Λουπασάκης / Γ. Σαγκριώτης / Φ. Τερζάκης, Νεφέλη, Αθήνα 1997.

Barrueco, M.: «Preface», στο: I. Albéniz, *Suite española*, op. 47 (μτφρ. Manuel Barrueco), Belwin Mills Publishing, χ.τ. 1981.

Barto, R.: «Some 18th century German sources for right hand placement and fingering», *Journal of the Lute Society of America Quarterly* 1(2007), σσ. 4-10.

Basinsky, M. G.: *Alberto Ginastera's use of Argentine folk elements in the Sonata for guitar*, op. 47, διδακτορική διατριβή, The University of Arizona, Arizona 1994 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/558228>).

Beavers, S.: *Homage in the solo guitar music of Roland Dyens*, διδακτορική διατριβή, The Florida State University, College of Music, Florida 2006 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A175735/>).

Beier, P.: «Right hand position in Renaissance lute technique», *Journal of the Lute Society of America Quarterly* 12 (1979), σσ. 5-24.

Blanning, T.C.W.: «Εμπορευματοποίηση και ιεροποίηση», στο: T.C.W. Blanning (επιμ.), *Ιστορία της σύγχρονης Ευρώπης*, μτφρ. Σ. Πλουμίδης, Τουρίκης, Αθήνα 2009, σσ. 177-212.

Bobri, Vl.: *Η τεχνική του Σεγκόβια*, μτφρ. Γ. Παζαίτης, Νάκας, Αθήνα 1984.

Bonell, C.: «Classical repertoire – Advanced», στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: A guide for students and teachers*, Oxford University Press, New York 1988, σσ. 125-141.

Briton, A.: *The guitar in the romantic period: its musical and social development, with special reference to Bristol and Bath*, διδακτορική διατριβή, Royal Holloway College, University of London, London 2010 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://bibliotecadelaguitarra.com/uploads/files/Textos%20Biblioteca/The%20Guitar%20in%20the%20Romantic%20Period.pdf>).

- Carfagna C. / Gangi M.: *Francisco Tárrega: Opere per chitarra*, vol. 2, Berben, Ancona 1971.
- Carlevaro, A.: *Technique analysis and interpretation of Heitor Villa-Lobos' 12 Studies (1929)*, Mel Bay Publications, Missouri 2007.
- Ciulei, S.: *Flamenco guitar techniques in the music of Joaquín Rodrigo*, διδακτορική διατριβή, The Florida State University, College of Music, Florida 2013 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A183685>).
- Clark. W.A./Krause, W.G.: *Federico Moreno-Torroba, A musical life in three acts*, Oxford University Press, 2013.
- Coelho V.A. (επιμ.): *The Cambridge companion to the guitar*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Çoğulu, T.: «Bağlama techniques in the classical guitar literature», *Soundboard* 40/1, (2014), σσ. 8-11.
- Cyr, M.: *Style and performance for bowed stringed instruments in French barock music*, Ashgate Publishing Ltd, Surrey 2012.
- Donis, J. A.: *The Musicologist behind the Composer: The impact of historical studies upon the creative life in Joaquín Rodrigo's guitar compositions*, διπλωματική εργασία, The Florida State University, College of Music, Florida 2005 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:168886/datastream/PDF/view>).
- Duncan, Ch.: *The art of classical guitar playing*, Alfred Publishing, χ.τ., 1980
- Dunleavy, P.: *Η διδακτορική διατριβή: Οργάνωση, σχεδιασμός, συγγραφή, ολοκλήρωση*, μτφρ. Ν. Ηλιάδης, Πλέθρον, Αθήνα 2006.
- Eco, U.: *Πώς γίνεται μια διπλωματική εργασία*, μτφρ. Μ. Κονδύλη, Νήσος, Αθήνα 2001.
- Enloe, L. D.: *The technique and artistry of melodic phrasing in the Spanish classical guitar tradition*, διδακτορική διατριβή, University of Georgia, Athens 2011 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/enloe_luther_d_201105_dma.pdf).
- Gardiner, D.R.: *The classical guitar in Paris: Composers and performers c. 1920-1960*, πτυχιακή εργασία, Edith Cowan University, Perth 2006 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/enloe_luther_d_201105_dma.pdf).

- Garrick, J.: *The intimate virtuoso: The guitar, the rhetoric of transformation, and issues of spectacle in music by Fernando Sor, Johann K. Mertz, and Giulio Regondi*, διπλωματική εργασία, Massey University and Victoria University of Wellington, New Zealand School of Music, New Zealand 2014 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση:
<http://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/bitstream/handle/10063/3436/thesis.pdf?sequence=2>).
- Gilardino, A.: «Χαρακτηριστικά της κιθαριστικής μουσικής στον 20^ο αιώνα», *Tar* 1 (1982), σσ. 25-28.
- Gorio, F.: «Η διδακτική της κιθάρας στις διδασκαλίες των Narciso Yepes, Oscar Ghiglia, Abel Carlevaro και Leo Brouwer», μτφρ. Β. Ντάκουρη, *Tar* 5 (1983), σσ. 22-27.
- Greene, T. J.: *Julian Bream's 20th century guitar: An album's influence on the modern guitar repertoire*, διπλωματική εργασία, University of California, Riverside 2011 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση:
<http://escholarship.org/uc/item/5rg2n57t>).
- Harper, N.: *Manuel de Falla: His life and music*, Scarecrow Press, Lanham 2005.
- Hoke, J.: *The guitar recordings of Agustín Barrios Mangoré: An analysis of selected works performed by the composer*, διδακτορική διατριβή, The Florida State University, College of Music, Florida 2013 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση:
<http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:185073/datastream/PDF/view>).
- Huston, J.: *The Afro-Cuban and the Avant-garde: Unification of style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer*, διδακτορική διατριβή, University of Georgia, Athens-Georgia 2006 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση:
https://getd.libs.uga.edu/pdfs/huston_john_b_200605_dma.pdf).
- Jeffery, Br.: *Dionisio Aguado: New guitar method*, μτφρ. Louise Bigwood, Tecla, χ.τ., 2005.
- Katsarakis, N.: *Adamantios Korais and his pedagogical ideas*, διπλωματική εργασία, Mozarteum University – Salzburg, Heraklion 2006 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση:
https://www.academia.edu/16356160/Adamantios_Korais_and_his_pedagogical_ideas).
- Lunn, R.A.: *Extended techniques for the classical guitar: A guide for composers*, διδακτορική διατριβή, The Ohio State University, Ohio 2010 (διαθέσιμη στην

ηλεκτρονική διεύθυνση:

http://robertlunncomposer.com/Extended_Techniques_for_the_Guitar.pdf).

- Manderville, K. R.: *Manuel Ponce and the Suite in A minor: It's historical significance and an examination of existing editions*, διδακτορική διατριβή, Florida State University, Florida 2006 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/04/manuel-ponce-and-the-suite-in-A-minor.pdf>).
- Mattheson, J.: *Der vollkommene Capellmeister: Neusatz des Textes und der Noten*, Bärenreiter, Kassel 1999 (πρώτη έκδοση: Christian Herold, Hamburg 1739).
- Micheli, L.: «Mauro Giuliani's guitar technique and early nineteenth century pedagogy», *Guitar Forum 2* (2004), EGTA UK, χ.τ., σσ. 45-69.
- Moore, J.: *The significance of Justin Holland's Modern Method For The Guitar*, διδακτορική διατριβή, Florida State University, College of Music, Florida 2009 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A254043>).
- Mozart, L.: *The art of violin*, μτφρ. στην αγγλική, E. Caplan, Culture Publishers Polzer, Salzburg 2007 (πρώτη έκδοση: Johann Jacob Lotter, Augsburg 1756).
- Paek, I. S.: *Selected twentieth-century bagatelles for piano*, διδακτορική διατριβή, The Florida State University, College of Music, Florida 2007 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A180591>).
- Peña, P.: «Flamenco guitar», στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: A guide for students and teachers*, Oxford University Press, New York 1988, σσ. 211-236.
- Pujol, E.: *The dilemma of the timbre on the guitar*, Ricordi Americana, Buenos Aires 1960.
- Quantz, J.J.: *On playing the flute: The classic of Barock Music Instructor*, 2^η έκδοση, Faber and Faber, London 1985, επανέκδοση 2001 (πρώτη έκδοση: Johann Friedrich Voß, Berlin 1752).
- Ramirez, C.: «Classical Repertoire – Intermediate», στο: M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: A guide for students and teachers*, Oxford University Press, New York 1988, σσ. 109-124.
- Rodriguez, M.: *Julián Arcas: Obras Completas para guitarra*, Soneto, Madrid 1993.
- Rosvoll, L.: *Fernando Sor's evolution as a performer and composer as reflected in the revisions of the Grande Sonate, op. 22*, διδακτορική διατριβή, The University of Arizona, School of Music, Arizona 2012 (διαθέσιμη στην

ηλεκτρονική διεύθυνση:

<http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/268374>).

Russell, D.: «Classical Technique», στο M. Stimpson (επιμ.), *The guitar: A guide for students and teachers*, Oxford University Press, New York 1988, σσ. 142-157.

Savio, I.: «Origem e aspectos evolutivos do violão», μτφρ. Β. Ντάκουρη, *Tar* 3 (1983), σ. 33.

Schneider, J.: *The contemporary guitar*, University of California Press, California 1985.

Segovia, A.: «Η γνωριμία μου με τον M. Llobet», μτφρ. Μ. Λούη / Α. Καρδάμης, *Tar* 5 (1983), σσ. 20-21.

Small, M.: «Classical Corner: John Williams», *Guitar Player* 38 (2004), σ. 20.

Snyder, P.: *The music of Alberto Ginastera transcribed for guitar: A performance edition of Danzas Argentinas for guitar quartet*, διδακτορική διατριβή, The University of Georgia, Athens-Georgia 2003 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/snyder_philip_j_200305_dma.pdf).

Stover, R.: «Agustín Mangoré Barrios: Ένα λησμονημένο κιθαριστικό δαιμόνιο», μτφρ. Β. Ντάκουρη, *Tar* 3 (1983), σσ. 27-34.

Subramanian, S.: «Pitch structures in Reginald Smith Brindle's *El Polifemo de Oro*», *Ex Tempore: A journal of Compositional and Theoretical Research in Music* XIV/2 (Summer 2009), σσ. 79-94.

Tanenbaum, D.: «Perspectives on the classical guitar in the twentieth century», στο: V. A. Coelho (επιμ.), *The Cambridge companion to the guitar*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, σσ. 182-206.

Traube, C.: *An Interdisciplinary study of the timbre of the classical guitar*, διδακτορική διατριβή, McGill University, Montreal 2004 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1495715792820~39).

Tyler, J.: *A guide to playing the barock guitar*, Indiana University Press, Bloomington 2011.

Wade, G.: *A concise history of the classic guitar*, Mel Bay Publications, Missouri 2001.

Wade G. / Garno G., *A new look at Segovia, his life, his music: A biography of the years 1893-1957*, vol. 1, Mel Bay Publications, Missouri 1997.

Ward, A. M.: *Agustín Barrios Mangoré: A study in the articulation of cultural identity*, διπλωματική εργασία, The University of Adelaide, The Elder Conservatorium of Music, Adelaide 2010 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση:
<https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/61957/8/02whole.pdf>).

Zervanos, L.: *Singing in Greek: A guide to Greek lyric diction and vocal repertoire*, Rowman and Littlefield, Lanham (ΗΠΑ) 2015.

Διαδικτυακά άρθρα και ανακοινώσεις

Ασημακόπουλος, Ε.: «Γεράσιμος Μηλιαρέσης (1918-2005)», *Tar* (2005), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=440.html>, Internet 2013· «Andrés Segovia», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=750>, Internet 2014· «Ida Presti», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=659>, Internet 2014· «Narciso Yepes», *Tar* (2008), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=1019>, Internet 2013· «Δημήτρης Φάμπας», *Tar* (2011), <http://www.tar.gr/content/content/print.php?id=3749>, Internet 2013.

Ατσιδάκος, Τ.: «Ο Σεγκόβια μέσα από τα μάτια των δύο σπουδαιότερων μαθητών του», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=758>, Internet 2013.

Βαρουχάκη, Τ.: «Συζήτηση για το 21^ο Φεστιβάλ Κιθάρας Πάτρας με τους Ευάγγελο Ασημακόπουλο – Λίζα Ζώη», *Tar* (2012), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=3948>, Internet 2017.

Γαλάτης, Ε.: «Πλάτων Γαλάτης», *Tar* (2009), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=2611>, Internet 2014.

Γιαννακόπουλος, Δ. / Μπάλιας, Ε.: «Η πνευματική και ιδεολογικοπολιτική φυσιογνωμία του Οθωνικού Πανεπιστημίου», Εισήγηση στο 4^ο Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας της Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Πατρών, *Επίσημη Ιστοσελίδα Πανεπιστημίου Πατρών*, <http://www.eriande.elemedu.upatras.gr/eriande/synedria/synedrio4/eisigiseis.htm>, Internet 2012.

Γρηγορέας, Κ.: «Ευάγγελος Ασημακόπουλος», *Tar* (2009), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=2096>, Internet 2014.

Ζώη, Λ.: «Για τον Δημήτρη Φάμπα», *Tar* (2006), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=645.html>, Internet 2013.

- Καρδάμης, Κ.: «Challenging the Canon: towards a history of Neo-Hellenic music», Ανακοίνωση στο ετήσιο συνέδριο της Μουσικολογικής Εταιρείας της Ιρλανδίας (Δουβλίνο, Πανεπιστήμιο του Δουβλίνου, 9-12 Ιουλίου 2009), ανακτήθηκε από Scribd, *Ψηφιακή συνδρομητική βιβλιοθήκη*, <https://es.scribd.com/document/43098348/Smi-Rma-Greek>, Internet 2016.
- Κολυδάς, Α.: «Ο ασθενής ήχος της κιθάρας και ο Andrés Segovia ως θεράπων της μουσικής της», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=738>, Internet 2012· «Συνέντευξη Γεράσιμου Μηλιαρέση» (16.6.1995), *Tar* (χ.χ.), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=444.html>, Internet 2013.
- Κοτζιά, Ε.: «Wish you were here: Ida Presti», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=658>, Internet 2013.
- Κοτρωνάκης, Δ.: «Το προσωπικό αρχείο του Κυριάκου Τζωρτζινάκη», *Tar* (2009), <http://www.tar.gr/content/content/print.php?id=2751>, Internet 2014.
- Μανωλάκος, Π.: «Η εκπαιδευτική πολιτική του Καποδίστρια», *Πανελλήνιο Σχολικό Δίκτυο*, users.sch.gr/grss6gapeir/arthra_sxolikou_simboulou/ioannis_kapodistriasis.doc, Internet 2012.
- Μαυρουδής, Ν.: «Για τον Γεράσιμο Μηλιαρέση», *Tar* (2005), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=441.html>, Internet 2013· «Για τον Δημήτρη Φάμπα», *Tar* (2006), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=646.html>, Internet 2012.
- Μητρίτσα Ε.: «25 χρόνια Μουσικά Σχολεία», *Musicpaper* (2014), <http://www.musicpaper.gr/editorial/item/4820-25-xronia-mousika-sxoleia>, Internet 2016.
- Μονεμβασίτης, Γ.: «Αντρές Σεγκόβια: Κριτική τεκμηρίωση των δύο ρεσιτάλ που έδωσε στην Αθήνα τον Δεκέμβριο του 1951», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=754>, Internet 2013.
- Μπουντούνης, Ε.: «Γνωριμία με ένα μύθο», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=765>, Internet 2013.
- Παπαδή Μ.: «Andrés Segovia: Είκοσι χρόνια μετά», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=746>, Internet 2013.
- Σιφναίου, Ε.: «Η ελληνική παροιμία της Οδησσού στα τέλη του 19^{ου} αιώνα», ανακοίνωση στα σεμινάρια του τμήματος Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου (Μυτιλήνη, 29.3.2006), διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://hdoisto.gr/download.php?fgr=seminars/meeting_0035_1774.pdf.

- Φάμπας, Δ.: *Συνέντευξη στην εκπομπή της ΕΡΤ1 «Μονόγραμμα», παραγωγός: Γιώργος Σγουράκης, 3.5.1985, Tar, <http://www.tar.gr/content/content.php?id=638.html>, Internet 2013.*
- Φούλιας, Ι.: «Το τραγούδι για φωνή και πιάνο στην ελληνική έντεχνη μουσική», Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, *Προσωπική ιστοσελίδα Ιωάννη Φούλια*, http://users.uoa.gr/~foulias/txtf/Greek_art_song.htm, Internet 2017.
- Χαλκιαδάκης, Ε.: *Ο κοινωνικός ρόλος της Εκκλησίας της Κρήτης την περίοδο της Γερμανικής Κατοχής: 1943*, Πρακτικά Συμποσίου, Ηράκλειο (Ε.Κ.Ι.Μ.) 2013 (διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://www.academia.edu/1529305/O_κοινωνικός_ρόλος_τη_Εκκλησίας_της_Κρήτης_την_περίοδο_της_Γερμανικής_Κατοχής_The_social_role_of_church_of_Crete_during_the_German_Occupation_1943_Μέρες_του_43_Πρακτικά_Συμποσίου_Ηράκλειο_Ε.Κ.Ι.Μ_2013_253_260).
- Χατζηνικολάου, Α.: «Η προσφορά του Andrés Segovia στην κιθάρα του 20^{ού} αιώνα», *Tar* (2007), <http://www.tar.gr/content/content.php?id=741>, Internet 2014.
- Χριστόπουλος, Π.: «Η θέση του Ιωάννη Καποδίστρια και του Νικόλαου Σπηλιάδη μέσα στην κίνηση φωτισμού των Ελλήνων», Γ΄ Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, *Επίσημη Ιστοσελίδα Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών στο διαδίκτυο*, http://www.eenscongress.eu/?main__page=1&main_lang=de&eensCongress_cmd=showPaper&eensCongress_id=11, Internet 2012.
- Abramovich, S.: «Deer Hunter director's first Interview in 13 years, Michael Cimino touts Clint Eastwood for President, blasts rumors he's becoming a woman», εφ. *The Hollywood Reporter*, 19.2.2015, <http://www.hollywoodreporter.com/news/deer-hunter-directors-first-interview-773132>, Internet 2015.
- Alberge, D.: «John Williams says guitar maestro Andrés Segovia bullied students and stifled their creativity», εφ. *The Guardian*, 14.10.2012, <https://www.theguardian.com/music/2012/oct/14/john-williams-accuses-segovia-snob>, Internet 2014.
- Bass, H.: «José Tomás: Memory and Legacy», Guitars International, *Ιστοσελίδα Guitars International στο διαδίκτυο*, http://www.guitarsint.com/article/Jose_Tomas_Memory_and_Legacy, Internet 2014.
- Davis, M.: «John Williams», *Guitar Player* (30.9.2005), <http://www.guitarplayer.com/artists/1013/john-williams/19162>, Internet 2014.
- Henahan, D.: «Andrés Segovia is dead at 94: His crusade elevated guitar», εφ. *The New York Times / On this Day*, 4.6.1987, <http://www.nytimes.com/1987/06/04/obituaries/andres-segovia-is-dead-at-94-his-crusade-elevated-guitar.html?pagewanted=all>, Internet 2014.

- Jeffries, S.: «Julian Bream: I'm better musician now than when I was 70», εφ. *The Guardian*, 13.9.2013, <https://www.theguardian.com/music/2013/sep/13/julian-bream-better-musician-70>, Internet 2015.
- Kenyon, St.: «Articulation and authenticity in 19th century guitar music», *EGTA* (1997), *Ιστοσελίδα της EGTA στο διαδίκτυο*, <http://egta.co.uk/?s=kenyon>, Internet 2012.
- Kleidermacher, M.: «When there's smoke there is fire», *Guitar World* 2 (1991), <http://www.thehighwaystar.com/interviews/blackmore/rb199102xx.html>, Internet 2014.
- MacKillop, R.: «Sor and Morretti», *Ιστότοπος διαδικτυακών δημοσιεύσεων του Rob McKillop*, <https://robmackillop.files.wordpress.com/2011/01/sor-and-moretti.pdf>, Internet 2012.
- Prichard-Levy, A.: «John Williams Interview», διαδικτυακό περιοδικό *The Twang Box Dynasty*, <http://www.guitarteacher.com.au/johnwilliams.htm>, Internet 2014.
- Rowe, D. / d'A Jensen, R.: «Barock guitar for the modern performer: A practical compromise», *Guitar Review* 49 (1981), <http://www.classicalguitar.ws/baroque.shtml>, Internet 2014.
- Wade, G.: «How Barrios was rescued from obscurity», *The guitar and the plugged string instruments* (2012), *Ιστολόγιο του Nacho Bellido στο διαδίκτυο*, <http://theguitar-blog.com/?p=404>, Internet 2016.
- Yates, S.: «An early manuscript version», στο: S. Yates, *Tárrega's Recuerdos de la Alhambra – A new version*, *Ιστοσελίδα του Stanley Yates στο διαδίκτυο*, <http://www.stanleyyates.com/articles/tarrega/recuerd.html>, Internet 2013.

Ιστοσελίδες

Εκπαιδευτικά ιδρύματα – βιβλιοθήκες – οργανισμοί

- Ακαδημία Αθηνών, *Ιστοσελίδα της Ακαδημίας στο διαδίκτυο*, <http://www.academyofathens.gr/ecPage.asp?id=496&nt=18&lang=1>, Internet 2014.
- Αργολική Αρχαική Βιβλιοθήκη Ιστορίας και Πολιτισμού, *Ιστοσελίδα της βιβλιοθήκης στο διαδίκτυο*, <https://argolikivivliothiki.gr/2010/12/03/φλογαίτης-νικόλαος-1799---1867>, Internet 2017.
- Εθνική Βιβλιοθήκη της Ισπανίας (Biblioteca Nacional de España), *Ιστοσελίδα της Βιβλιοθήκης στο διαδίκτυο*, <http://datos.bne.es/obra/XX2367297.html>, Internet 2016.
- Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», *Ιστοσελίδα της Βιβλιοθήκης στο διαδίκτυο*, <http://www.mmb.org.gr/Page>, Internet 2014.

Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, *Ιστοσελίδα του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης στο διαδίκτυο*, <http://www.odiokrat.gr/studies/stringed/nykta/2016-02-17-22-37-10/42-studies/stringed-instruments/nykta/guitar/168-educationalkitharasmitsalos>, Internet 2017.

Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, *Ιστοσελίδα του Πανεπιστημίου Μακεδονίας στο διαδίκτυο*, <http://www.uom.gr/media/docs/met/cv/cv-papandreou-el.pdf>, Internet 2015.

Υπουργείο Παιδείας, Δια βίου Μάθησης και Θρησκευμάτων, *Ιστοσελίδα του Υπουργείου στο διαδίκτυο*, <http://local.e-history.gr/pages/viewpage.action?pageId=18318323>, Internet 2014.

Φεστιβάλ, διαγωνισμοί κιθάρας

Διεθνές Φεστιβάλ Κιθάρας Βόλου, *Ιστοσελίδα του Φεστιβάλ στο διαδίκτυο*, <http://www.volosinternationalguitarfestival.com>, Internet 2015.

Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας, *Ιστοσελίδα του φεστιβάλ στο διαδίκτυο*, http://www.festivalpatras.gr/?section=11&language=el_GR, Internet 2015.

Alhambra International Guitar Competition, *Ιστοσελίδα του διαγωνισμού Alhambra στο διαδίκτυο*, http://www.concursoalhambra.com/?page_id=323&lang=en, Internet 2015.

Concorso Internazionale di Chitarra Classica Michele Pittaluga, *Ιστοσελίδα Διαγωνισμού κιθάρας Michele Pittaluga στο διαδίκτυο*, <http://www.pittaluga.org/guitar-winners.asp>· <http://www.pittaluga.org/guitar-history.asp>, Internet 2014.

Guitar Festival of J. K. Mertz, *Ιστοσελίδα του Φεστιβάλ στο διαδίκτυο*, <http://www.jkmertz.com/index.php?history>, Internet 2014.

Guitar Foundation of America, *Ιστοσελίδα του ιδρύματος GFA στο διαδίκτυο*, <http://www.guitarfoundation.org/?page=HoFBarbosaLima>, Internet 2015·
<http://www.guitarfoundation.org/?HoFBream>, Internet 2015·
<http://www.guitarfoundation.org/?ArchSocJourn>, Internet 2015·
<http://www.guitarfoundation.org/?page=PastICACWinners>, Internet 2014.

International Music Prize for Excellence in Composition, *Ιστοσελίδα του Διαγωνισμού σύνθεσης στο διαδίκτυο*, <http://composition2010.weebly.com/dimitrios-svintridis.html>, Internet 2015.

Sinaia Guitar Festival, *Ιστοσελίδα του φεστιβάλ κιθάρας Sinaia στο μέσο κοινωνικής δικτύωσης Facebook*, <https://www.facebook.com/notes/classical-guitar-festivals-and-competitions/awards-sinaia-guitar-festival-1996-2013/1405724333042959>, Internet 2015.

Προσωπικές ιστοσελίδες εκτελεστών – συνθετών

Κοτρωνάκης, Δημήτρης: *Ιστοσελίδα του κιθαριστή Δημήτρη Κοτρωνάκη στο διαδίκτυο*, <http://www.kotronakis.com/biografiko.html>, Internet 2014.

Μήτσαλας, Θάνος: *Ιστοσελίδα του κιθαριστή Θάνου Μήτσαλα στο διαδίκτυο*, <http://www.mitsalas.com/biography.htm>, Internet 2014.

Παπανδρέου, Έλενα: *Ιστοσελίδα της Έλενας Παπανδρέου στο διαδίκτυο*, <http://www.elenapapandreou.gr/gr/biography>, Internet 2015· <http://www.elenapapandreou.gr/gr/discography>, Internet 2014.

Φάμπας, Δημήτρης: *Δημήτρης Φάμπας, Ο κιθαριστής, ο συνθέτης και δάσκαλος (1922-1996)*, <http://www.evafampas.gr/fampasgr.html>, Internet 2014.

Χατζιδάκης, Μάνος: *Ιστοσελίδα Μάνου Χατζιδάκι στο διαδίκτυο*, <http://www.hadjidakis.gr>, Internet 2015.

De las Heras, Jesuo: *Διαδικτυακός τόπος του Jesuo de las Heras*, «Tárrega, his life and music», <http://aliso.pntic.mec.es/~jheras1/tarreng.html>, Internet 2017.

Russell, David: *Επίσημη ιστοσελίδα του David Russell στο διαδίκτυο*, <http://www.davidrussellguitar.com/index.php/home/discography/14-plays-antonio-lauro>, Internet 2014.

Sliwa, R.: «John Williams: the guitarist», *Ιστοσελίδα του Richard Sliwa στο διαδίκτυο*, <http://plum.cream.org/williams/biog-2.htm>, Internet 2014.

Varfolomeev, Igor: *Ιστοσελίδα του Igor Varfolomeev στο διαδίκτυο*, http://www.lute.ru/guitar/bream_eng.htm, Internet 2015.

Δισκογραφικές εταιρείες

Ο Άλφα του μεγάλου κυνός: Σείριος, *Ιστοσελίδα της δισκογραφικής εταιρείας Σείριος στο διαδίκτυο*, http://www.sirius.gr/diskography/album_details.asp?AlbumID=238· http://www.sirius.gr/diskography/album_details.asp?AlbumID=245, Internet 2017.

Naxos Records, *Ιστοσελίδα της δισκογραφικής εταιρείας Naxos στο διαδίκτυο*, http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.554001, Internet 2017.

Λήμματα σε διαδικτυακές εγκυκλοπαίδειες και βιβλιοθήκες

Nagel, R.: «Julian Bream», από την εγκυκλοπαίδεια *Contemporary Musicians*, *Ιστοσελίδα εγκυκλοπαίδειας στο διαδίκτυο*, http://www.encyclopedia.com/topic/Julian_Bream.aspx, Internet 2015.

Χωράς, Γ.: «Το μουσικό ενδιαφέρον του Καποδίστρια», Αργολική Αρχαιακή Βιβλιοθήκη Ιστορίας και Πολιτισμού, *Επίσημη Ιστοσελίδα της Βιβλιοθήκης στο διαδίκτυο*, <https://argolikivivliothiki.gr/2011/02/10/το-μουσικό-ενδιαφέρον-του-καποδίστρια>, Internet 2015.

Silber, K.: «Johann Heinrich Pestalozzi», *Διαδικτυακή Εγκυκλοπαίδεια Britannica*, *Επίσημη Ιστοσελίδα της εγκυκλοπαίδειας Britannica στο διαδίκτυο*, <https://www.britannica.com/biography/Johann-Heinrich-Pestalozzi>, Internet 2016.

Wikipedia, *Ιστοσελίδα του συλλογικού εγκυκλοπαιδικού εγχειρήματος Wikipedia στο διαδίκτυο*, <https://el.wikipedia.org/wiki/Πύλη:Κύρια>, Internet 2017.

Οπτικοακουστικό υλικό

Τίτλος: «N. Mamagkakis: Variation III – N. Μαμαγκάκης: Παραλλαγή III», ανακτήθηκε από Youtube, *Διαδικτυακός τόπος αποθήκευσης, αναζήτησης και αναπαραγωγής ψηφιακών ταινιών*, <https://www.youtube.com/watch?v=vHyly6zqgKM>, Internet 2015.

Τίτλος: «Δραγατάκης, Lis-Va, κιθάρες: Λίζα Ζώη – Ευάγγελος Ασημακόπουλος (duo Evangelos & Liza)», ανακτήθηκε από Youtube, *Διαδικτυακός τόπος αποθήκευσης, αναζήτησης και αναπαραγωγής ψηφιακών ταινιών*, <http://www.youtube.com/watch?v=gyrbsQOqhsQ>, Internet 2015.

Τίτλος: «John Williams interpreta a Agustin Pio Barrios en vivo en programa Televisivo», ανακτήθηκε από Youtube, *Διαδικτυακός τόπος αποθήκευσης, αναζήτησης και αναπαραγωγής ψηφιακών ταινιών*, <https://www.youtube.com/watch?v=Lxb5Hk-Pbu0>, Internet 2014.

Τίτλος: «Estudio 1 Em Villa Lobos – Andrés Segovia», ανακτήθηκε από Youtube, *Διαδικτυακός τόπος αποθήκευσης, αναζήτησης και αναπαραγωγής ψηφιακών ταινιών*, <https://www.youtube.com/watch?v=J0SvC3NG6tI>, Internet 2014.

Τίτλος: «Costas Cotsiolis: live concert playing Dowland, Bach, Granados, Tansman & Paganini», ανακτήθηκε από Youtube, *Διαδικτυακός τόπος αποθήκευσης, αναζήτησης και αναπαραγωγής ψηφιακών ταινιών*, <http://www.youtube.com/watch?v=yI4bbxHicPQ>, Internet 2014.

Τίτλος: «Costas Cotsiolis Plays Campero Astor Piazzolla live», ανακτήθηκε από Youtube, Διαδικτυακός τόπος αποθήκευσης, αναζήτησης και αναπαραγωγής ψηφιακών ταινιών, <https://www.youtube.com/watch?v=eNk8BtoQYEw>, Internet 2015.

Τίτλος: «Leo Brouwer : Concierto de Lieja: Requiem Lukowski Guitar Festival Liège 1995», ανακτήθηκε από Youtube, Διαδικτυακός τόπος αποθήκευσης, αναζήτησης και αναπαραγωγής ψηφιακών ταινιών, <https://www.youtube.com/watch?v=F1So9cfWPps>, Internet 2015.

Ανυπόγραφα άρθρα στον έντυπο τύπο

Ανυπόγραφο, *Μουσική* 5 (1912), σ. 158.

Ανυπόγραφο, *Μουσική* 6 (1912), σ. 187.

Ανυπόγραφο, *Μουσική* 6 (1912), σ. 192.

Ανυπόγραφο, *Μουσική* 8 (1912), σ. 250.

Ανυπόγραφο, περ. *Μουσική* 9 (1912) σ. 283.

Ανυπόγραφο, *Μουσική* 10 (1912), σ. 310.

Ανυπόγραφο, *Μουσική* 17 (1913), σ. 123.

Ανυπόγραφο, *Μουσική* 17 (1913), σ. 126.

Ανυπόγραφο, *Μουσική* 21-22 (1913), σ. 229.

Ανυπόγραφο, *Μουσική* 27 (1914), σ. 88.

Ανυπόγραφο, *Μουσική* 29 (1914), σ. 149.

Ανυπόγραφο, *Μουσική* 30 (1914), σ. 164.

Ανυπόγραφο, *Μουσική* 37-38 (1915), σ. 28.

Ανυπόγραφο, *Μουσική* 41 (1915), σ. 71.

Ανυπόγραφο, *Μουσική* 42-43 (1915), σ. 98.

Ανυπόγραφο, *Μουσική* 42-43 (1915), σ. 120.

Ανυπόγραφο, *Εθνική Μούσα* 2 (1909), σ. 32.

Ανυπόγραφο, «Δισκογραφία Andrés Segovia», *Tar* 2 (1982), σσ. 45-48.

Ανυπόγραφο, εφ. *Μακεδονία*, Θεσσαλονίκη, 12.12.1995.

Ανυπόγραφο, εφ. *Ριζοσπάστης*, 15.7.1998.

Ανυπόγραφο, εφ. *Θεσσαλία*, Βόλος, 19.7.2016.

Διάφορα

Ηλέκτρα Κοκονέτση (Μουσικός οίκος Κοκονέτση), προφορική μαρτυρία, 10.2.2013.

Κώστας Κοτσιώλης, προφορική μαρτυρία, 27.6.2014.

Ενημερωτικό φυλλάδιο διεθνούς διαγωνισμού κιθάρας XLII Certamen de Guitarra Francisco Tárrega, Benicassim, 2008.

Υπουργείο Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων: *Πρόσκληση εκδήλωσης ενδιαφέροντος εκπαιδευτικών Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, κλάδων ΠΕ 16.01, ΠΕ 16.02, ΠΕ 17.13, ΠΕ 17.14 για ένταξη στους πίνακες αναπληρωτών και ωρομισθίων εκπαιδευτικών σχολ. έτους 2016-2017*, Αρ. Πρωτ.: 113776/Ε2, Μαρούσι, 12.7.2016.

Προκήρυξη θέσεων στο Μουσικό Σχολείο της Krems (Krems an der Donau – Αυστρία), 25.4.2016.

Εξώφυλλο δίσκου: *Recital de guitarra por José Tomás* (1968, Dim Record, DGS-174).