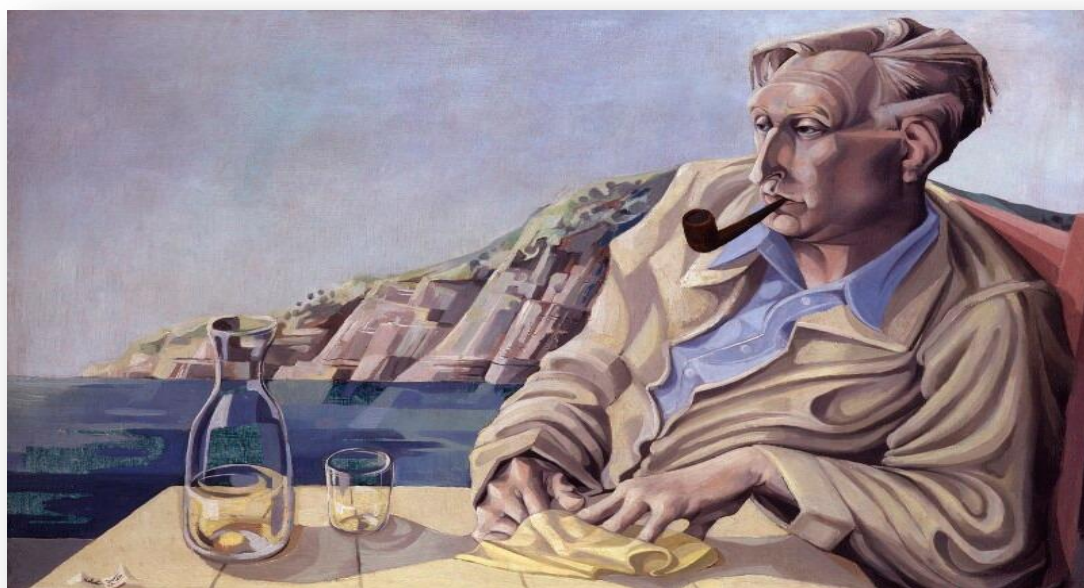


VARI CAPRICCI

**ΟΙ ΠΕΝΤΕ ΜΠΑΓΚΑΤΕΛΕΣ ΤΟΥ ΟΥΙΛΙΑΜ ΟΥΟΛΤΟΝ
ΚΑΙ Η ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ ΤΟΥΣ ΓΙΑ ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ**



ΤΟΤΟΛΙΔΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

A.M.: 1569201200059

**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΑΘΗΝΑ 2023**

VARI CAPRICCI

**ΟΙ ΠΕΝΤΕ ΜΠΑΓΚΑΤΕΛΕΣ ΤΟΥ ΟΥΙΛΙΑΜ ΟΥΟΛΤΟΝ
ΚΑΙ Η ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ ΤΟΥΣ ΓΙΑ ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ**

ΤΟΤΟΛΙΑΔΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

A.M.: 1569201200059

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

Κος. ΣΕΡΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΣ

ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Κος. ΜΑΛΙΑΡΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

Κος. ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ ΙΑΚΩΒΟΣ

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΘΗΝΑ 2023

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5
WILLIAM WALTON.....	6
ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΑ ΕΡΓΑ	13
FIVE BAGATELLES.....	13
VARII CAPRICCI	14
“VARII CAPRICCI” – ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΚΑΙ ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ	16
ΜΕΡΟΣ 1 ^ο	19
Allegro Assai	19
ΜΕΡΟΣ 2 ^ο	24
Lento Sognando.....	24
ΜΕΡΟΣ 3 ^ο	28
Alla Cubana.....	28
ΜΕΡΟΣ 4 ^ο	32
Lento	32
ΜΕΡΟΣ 5 ^ο	35
Presto con Slancio	35
ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΕΧΝΙΚΑ ΚΑΙ ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΤΙΚΑ	43
Pizzicato.....	43
With Mute	44
Muting.....	44
Glissando	45
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	46
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	48
ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ.....	49
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	50
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α΄	51
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ	51
Ηλεκτρονικοί σύνδεσμοι φωτογραφικού υλικού:	54

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα μελέτη εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης William Walton διασκευάζει το πρωτότυπο έργο του για σόλο κιθάρα Five Bagatelles σε έργο για συμφωνική ορχήστρα, δίνοντάς του τον νέο τίτλο Varii Capricci.

Ο στόχος της έρευνας είναι διπλός. Μέσα από την ανάλυση των μουσικών φαινομένων της ορχηστρικής διασκευής, την κατά τόπους σύγκριση της προς το πρωτότυπο έργο και την παρατήρηση των φωνών, πρώτος στόχος, είναι η περιγραφή της ακουστικής αίσθησης που δημιουργείται στον ακροατή.

Πέραν των ακουστικών φαινομένων, δεύτερος στόχος, είναι η διεξαγωγή συμπερασμάτων και η ανάθεση ερμηνευτικών ερωτημάτων στους ερμηνευτές των έργων.

Φαίνεται πως η συνύπαρξη των δύο αυτών έργων γεννά μια ακούσια αλληλεπίδραση μεταξύ τους. Από την πλευρά ενός ερμηνευτή ή ενός διευθυντή ορχήστρας, η μονόπλευρη αντιμετώπιση των έργων ως αυτόνομα θα ήταν ελλιπής.

Η παρουσίαση των βασικότερων στοιχείων και πληροφοριών που επιχειρείται στην παρούσα για τα δύο αυτά μουσικά έργα, μπορούν να φανούν χρήσιμα σε έναν ερμηνευτή, ώστε να ξεκινήσει την προσωπική του μουσική προσέγγιση.

WILLIAM WALTON



Γεννήθηκε στο Oldham στις 29 Μαρτίου του 1902. Την πρώτη μουσική του γνώση έλαβε στη χορωδία που διηύθυνε ο πατέρας του. Μελέτησε βιολί και στη συνέχεια πιάνο, χωρίς όμως να έχει κάποια ιδιαίτερη επιτυχία σε κάποιο από τα δύο όργανα. Λόγω οικονομικών προβλημάτων της οικογένειας Walton, μόνο ο μεγαλύτερός του αδελφός είχε τη δυνατότητα να φοιτήσει στο γυμνάσιο και έτσι το μέλλον του William έμοιαζε αβέβαιο. Τη λύση σ' αυτό ήρθε να δώσει μία ανακοίνωση του πανεπιστημίου της Οξφόρδης σε μία τοπική εφημερίδα το 1912. Ο καθηδρικός ναός Christ Church αναζητούσε νέους τραγουδιστές και έτσι ο William άρπαξε την ευκαιρία και συμμετείχε στην ακρόαση. Μετά από πολλές δυσκολίες και την μεγάλη προσπάθεια της μητέρας του, ο William πέρασε την ακρόαση και έγινε μέλος του Christ Church Cathedral School της Οξφόρδης. Εκεί διέκριναν από την πρώτη στιγμή το μεγάλο μουσικό ταλέντο του και έδωσαν μεγάλη προσοχή στην εκπαίδευσή του ακόμη και κατά την δύσκολη περίοδο του Α παγκοσμίου πολέμου. Διδάχτηκε αρμονία και αντίστιξη και ξεκίνησε έτσι να εργάζεται πάνω στις πρώτες του συνθέσεις (παραλλαγές για βιολί και πιάνο βασισμένο σε ένα χορικό του Bach και Choral Fantasy and Litany βασισμένα σε ένα κείμενο του Phineas Fletcher).

Το 1920, αφού εγκατέλειψε το πανεπιστήμιο χωρίς να πάρει κάποιο τίτλο σπουδών, μετακόμισε στο Λονδίνο στο σπίτι των αδελφών Sitwell, ήρθε σε επαφή με σημαντικές προσωπικότητες της τέχνης της εποχής εκείνης και απέδειξε πως είναι και αυτός ένας από αυτούς και πως είναι έτοιμος να δημιουργήσει. Μοιράστηκε μαζί τους ανθρώπινες καλλιτεχνικές και πολιτιστικές εμπειρίες που έπαιξαν πολύ σπουδαίο ρόλο στην ενηλικίωσή του.

Αφιερώθηκε σε στενή συνεργασία με τους Sitwells και στη σύνθεση αυτού που θεωρείται ακόμα μια από τις πιο επιτυχημένες συνθέσεις του, το "Façade". Το

έργο συνδυάζει την ανάγνωση από έναν αφηγητή ορισμένων ποιημάτων της Edith Sitwell, που δημοσιεύτηκαν το 1918 στη λογοτεχνική ανθολογία “Wheels”, με τη συνοδεία έξι μουσικών οργάνων: φλάουτο, κλαρινέτο, σαξόφωνο, τρομπέτα, τσέλο και κρουστά. «*Η μουσική αποτελούσε καρικατούρα του δημοφιλούς τραγουδιού, του αμερικανικού fox-trot και ευρωπαϊκούς χορούς όπως το βαλς και η πόλκα. Χλεύαζε τον Κουρέα της Σεβίλλης του Ροσίνι, το ελβετικό γιόντελ και τον Ντον Τζιοβάνι του Μότσαρτ μέσω παρωδίας*».¹

Η πρώτη ιδιωτική εκτέλεση πραγματοποιήθηκε στο σπίτι των Sitwells, στην πλατεία Carlyle 2, στην περιοχή Chelsea του Λονδίνου. Αυτή που δημοσιεύτηκε στις 12 Ιουνίου 1923 στο Aeolian Hall του Λονδίνου. Ο Walton θα επέστρεφε για να εργαστεί για την παρτιτούρα του Façade το 1927 και το 1942, για να καθιερώσει την οριστική εκδοχή το 1948, με την ευκαιρία της δημοσίευσής του. Κατά τη δεκαετία του 1920, ο νεαρός συνθέτης εδραιώθηκε σταδιακά στη βρετανική και ευρωπαϊκή μουσική σκηνή. Πράγματι, το 1923, με την ευκαιρία του πρώτου Διεθνούς Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής που πραγματοποιήθηκε στο Σάλτσμπουργκ, το κουαρτέτο εγχόρδων του Op.1, που γράφτηκε μεταξύ 1920 και 1923, παρουσιάστηκε από το Κουαρτέτο McCullagh. Στο Σάλτσμπουργκ ο Walton συνάντησε τον Αυστριακό συνθέτη Alban Berg, τον οποίο δεν δίστασε να τη συστήσει στον δάσκαλό του, Άρνολντ Σένμπεργκ, «μια εμπειρία από την οποία, ευτυχώς, βγήκε με ελαφρά μόνο ατονικά στοιχεία».

Η συνάντηση με τον George Gershwin ωστόσο, φαίνεται να επηρέασε έντονα, τον Walton, και τον ενέπνευσε για τη συγγραφή, μεταξύ 1923 και 1924, της “Fantasia Concertante” για δύο πιάνο, τζαζ μπάντα και ορχήστρα. Ωστόσο, το έργο δεν εκτελέστηκε ποτέ και με την εγκατάλειψη του ύφους της τζαζ από τον συνθέτη, το χειρόγραφο καταστράφηκε. Στη συνέχεια γνώρισε νέα επιτυχία το 1926, στο International Society of Contemporary Music Festival στη Ζυρίχη, όπου στις 22 Ιουνίου του ίδιου έτους παρουσίασε την ορχηστρική οβερτούρα “Portsmouth Point”, αφιερωμένη στον ποιητή Siegfried Sassoon, έναν από τους πιο γενναιόδωρους οικονομικούς υποστηρικτές του. «Η σύνθεση είναι γεμάτη με μελωδίες από ναυτικά

¹ THE WILLIAM WALTON Trust, *William Walton –Biography*, ηλεκτρονικός Σύνδεσμος: <https://waltontrust.org/biografia>, ημερ. Πρόσβ.: 23/01/2023

άσματα του δέκατου όγδοου αιώνα με τους έντονους ρυθμούς των χορών αυτών.

Το Κοντσέρτο για βιόλα, το οποίο έγραψε μεταξύ 1928 και 1929 στην Ιταλία στο χειμερινό κτήμα των Sitwells στην Αμάλφι, το αφιέρωσε στη φίλη του Christabel McLaren. Το κοντσέρτο ήταν παραγγελία του βιρτουόζου βιολίστα Lionel Tertis, ο οποίος όμως αργότερα αρνήθηκε να το εκτελέσει λόγω πάρα πολλών καινοτομιών στη μουσική γραφή. Έτσι στην πρεμιέρα, το ερμήνευσε ο Paul Hindemith (τον οποίο είχε γνωρίσει ο Walton στο Σάλτσμπουργκ) στις 3 Οκτωβρίου 1929 στο Queen's Hall του Λονδίνου.

Ο εικοσιεννιάχρονος συνθέτης στις αρχές της δεκαετίας του τριάντα αναγνωρίστηκε δημόσια ως ένας από τους μεγαλύτερους εκφραστές της αγγλικής μουσικής κουλτούρας. Τα έργα του άρχισαν να γίνονται γνωστά όλο και περισσότερο. Εκείνα τα χρόνια ο Walton γνώρισε την πρώτη του μεγάλη αγάπη, τη βαρόνη Immanuel Doernberg, με την οποία πήγε να ζήσει στην Ascona της Ελβετίας. Η σχέση τους κράτησε μέχρι το 1934, όταν η βαρόνη τον εγκατέλειψε για να ακολουθήσει έναν Ούγγρο γιατρό.

Η αγάπη για την Imma σίγουρα ενέπνευσε τη συγγραφή των δύο πρώτων μερών της συμφωνίας που ο Sir Hamilton Harty είχε παραγγείλει στον Walton το 1932. Ωστόσο, σταδιακή επιδείνωση της σχέσης με την Imma καθόρισε την ολοένα μεγαλύτερη ψυχολογική ανεπάρκεια του συνθέτη να ολοκληρώσει το έργο. Έχοντας πέσει σε κατάσταση βαθιάς κατάθλιψης, ο Walton κατάφερε να επανέλθει και να βρει μια ανανεωμένη ισορροπία χάρη σε μια νέα συνάντηση, αυτή με την υποκόμησσα Alice Wimborne, σύζυγο ενός από τους πλουσιότερους άνδρες στο Ηνωμένο Βασίλειο, Ivor Guest, φίλος των Sitwells.

Μια έντονη αγάπη γεννήθηκε μεταξύ των δύο, βασισμένη σε μια ιδιαίτερη ανθρώπινη, πνευματική και καλλιτεχνική κατανόηση που βοήθησε στην επαναφορά των συνθετικών δεξιοτήτων του Walton. Τον Αύγουστο του 1935 η πρώτη του συμφωνία, που ξεκίνησε το καλοκαίρι του 1932, ολοκληρώθηκε, και στις 6 Νοεμβρίου παρουσιάστηκε δημόσια στο Queen's Hall στο Λονδίνο, σημειώνοντας απίστευτη επιτυχία. Ο Walton είχε πλέον γίνει ο απόλυτος πρωταγωνιστής της αγγλικής μουσικής σκηνής. Ωστόσο, η σχέση με την Alice δεν εγκρίθηκε από τους

Sitwells και έτσι ο συνθέτης, μετά από δεκαπέντε χρόνια κοινής ζωής, αποφάσισε να εγκαταλείψει οριστικά το σπίτι τους. Την περίοδο αυτή αφιερώθηκε στη σύνθεση κινηματογραφικής μουσικής, ερχόμενος έτσι σε επαφή με διάφορους ηθοποιούς της εποχής, συμπεριλαμβανομένου του Sir Laurence Olivier, με τον οποίο δημιούργησε μια βαθιά σχέση φιλίας.

Στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ο Walton επιστρατεύτηκε ως οδηγός ασθενοφόρου για τη βρετανική οργάνωση Air Raid Precautions, στην κομητεία Warwickshire. Παρά τη δύσκολη ιστορική στιγμή, παρέμεινε αφοσιωμένος στη σύνθεση και έτσι, το 1940 ολοκλήρωσε το μονόπρακτο μπαλέτο “The Wise Virgins”.

Την ίδια χρονιά έλαβε μια παραγγελία από τη Συμφωνική Ορχήστρα του Σικάγου, για τη σύνθεση της ορχηστρικής οβερτούρας “Scapino”. Το 1941 ο Walton απαλλάσσεται από τη στρατιωτική θητεία για να συνθέσει μουσική για ταινίες που θεωρούνταν εθνικής σημασίας). Σε μόλις είκοσι ημέρες, μεταξύ 2 και 22 Δεκεμβρίου, εργάστηκε με τη βοήθεια του Roy Douglas για να συνθέσει τη μουσική για την ταινία “Next of Kin”. Έχοντας γίνει μέλος της στρατιωτικής μονάδας κινηματογράφου, έλαβε νέα παραγγελία από το BBC το 1942 για να συνθέσει μουσική για το ραδιοφωνικό έργο “Christopher Columbus”.

Τον Σεπτέμβριο του 1948 δέχτηκε να συμμετάσχει στην Performing Right Society, αποστολή της οποίας ήταν να πείσει την Αργεντινή να υπογράψει τη Σύμβαση της Βέρνης περί προστασίας των λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών έργων, η οποία καθιέρωσε την αμοιβαία αναγνώριση του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας μεταξύ των εθνών-μελών.

Ήταν κατά τη διάρκεια της πρώτης συνέντευξης Τύπου στο Μπουένος Άιρες, που ο Walton συνάντησε τη μέλλουσα σύζυγό του, Susana Gil Passo. Λίγο μετά την παρουσίαση του, ο συνθέτης της είπε: «Θα εκπλαγείτε πολύ δεσποινίς Γκιλ, όταν ακούσετε ότι πρόκειται να σας παντρευτώ!».

Η νεαρή Σουζάνα, που εργαζόταν στο Γραφείο Τύπου του Βρετανικού Συμβουλίου στο Μπουένος Άιρες, γοητεύτηκε από αυτά τα λόγια του εκκεντρικού Άγγλου, που συνέχιζε καθ' όλη την περίοδο της παραμονής του στο την πρωτεύουσα της Αργεντινής, να της κάνει προτάσεις γάμου κάθε πρωί, μέχρις ότου επρόκειτο να

επιστρέφει στην Αγγλία. Την τελευταία μέρα, έμεινε σιωπηλός για το θέμα του γάμου. Η Σουζάνα τότε πανικοβλήθηκε και ξεστομίσε: «Παρακαλώ, ρωτήστε με για άλλη μια φορά, απλώς δοκιμάστε». Έτσι κι έγινε. Αυτό ήταν και το πρώτο τους φιλί. Οι δυο τους παντρεύτηκαν με πολιτικό γάμο στο Μπουένος Άιρες στις 18 Δεκεμβρίου 1948.

Ο συνθέτης ανακηρύχθηκε ιππότης το 1951 και του απονεμήθηκε ο τίτλος Σερ το 1953 από την Βασίλισσα Ελισάβετ Β'.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στις αρχές της δεκαετίας του 1960, ο Walton ασχολήθηκε αρχικά με τη συγγραφή μιας Gloria, για τη Χορωδιακή Εταιρεία του Χάντερσφιλντ, και στη συνέχεια σε εκείνη της Δεύτερης Συμφωνίας του, που αφιερώθηκε στη Βασιλική Φιλαρμονική Εταιρεία του Λίβερπουλ, το 1970. Η δομή, σε αντίθεση με την Πρώτη Συμφωνία σε τέσσερα μέρη, ήταν τριμερής: ένα πρώτο μέρος, σε μορφή σονάτας, μονοθεματικό, ένα δεύτερο έντονα λυρικό και ένα τρίτο σε μορφή passacaglia, που ακολουθεί την έκθεση ενός μικρού θέματος σε οκτάβες, δέκα παραλλαγές, ένα fugato και μια coda. Ο μουσικοκριτικός Peter Heyworth γράφει: *«Τα συνήθη χαρακτηριστικά της μουσικής του είναι εδώ – οι συγχρονισμένοι ρυθμικοί τρόποι, τα ανοδικά και πτωτικά διαστήματα εβδομής, που τόσο συχνά θυμίζουν τον Έλγκαρ και αυτή η παράξενα γλυκόπικρη ορχηστρική παλέτα ηχοχρωμάτων. Αν το πέρασμα των χρόνων έφερε κάποια αλλαγή έμφασης, αυτή είναι ότι ο Walton έχει αποδεχτεί με ειλικρίνεια τις ρομαντικές ρίζες του ιδιοματισμού του»*. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 η ψυχρή απόσταση μεταξύ του συνθέτη και του ζεύγους Britten-Pears μειώθηκε σταδιακά. Η γραφή του “Anon in Love” ήταν η απόδειξη αυτού. Ο Walton συνέθεσε αυτά τα έξι τραγούδια για τενόρο και κιθάρα για τον Peter Pears, ο οποίος τα ερμήνευσε για πρώτη φορά το 1960 στο Aldeburgh Festival, σε σκηνοθεσία Britten.

Ήταν ο ίδιος ο Pears που τότε πρότεινε τη σύνθεση μιας μουσικής κωμωδίας βασισμένης σε κείμενο του Άντον Τσέχοφ. Ο Walton έκανε έτσι τη δεύτερη και τελευταία του όπερα, “The Bear, An Extravaganza in One Act” για ορχήστρα δωματίου και τρεις τραγουδιστές, σε λιμπρέτο του Paul Dehn. Το 1969 ο Walton απέδωσε τελικά φόρο τιμής στον Britten με την ορχηστρική σύνθεση “Improvisations on an Impromptu” του Benjamin Britten, βασισμένη σε ένα θέμα από το Κοντσέρτο για πιάνο του τελευταίου. Ο συνθέτης είχε ήδη πειραματιστεί με τη συγγραφή

ορχηστρικών παραλλαγών το 1963, με τη σύνθεση των Παραλλαγών σε ένα θέμα του Hindemith, εμπνευσμένο από ένα θέμα από το δεύτερο μέρος του Κοντσέρτου για βιολοντσέλο του Γερμανού συνθέτη.

Νέες παραγγελίες προερχόταν από τη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης, για την 125η επέτειο για την οποία έγραψε το “Capriccio Burlesco”, και από τα Pinewood Studios, που τον ήθελαν να γράψει τη μουσική για την ταινία “The Battle of Britain”.

Για τον Βρετανό κιθαρίστα Julian Bream έγραψε το Five Bagatelles μεταξύ 1970 και 1971, που αργότερα μεταγράφηκε για ορχήστρα με αφορμή την 25^η επέτειο από τα εγκαίνια του Royal Festival Hall, με το όνομα “Varii Capricci”.

Σε ηλικία εβδομήντα ετών, ο Γουόλτον συνέχισε ακούραστος να συνθέτει. Μεταξύ Ιουλίου και Νοεμβρίου του 1974, έγραψε το σύντομο χορωδιακό έργο “Magnificat and Nuncdimittis”, ακολουθούμενο από το “Roaring Fanfare” το 1976 και το “Façade 2, A Further Entertainment” το 1977.

Το 1980 δέχτηκε δύο παραγγελίες από τον τσελίστα Mstislav Rostropovich, για τον οποίο έγραψε το Passacaglia για σόλο τσέλο και το Prologue and Fantasia, την τελευταία του σύνθεση.

Ο Sir William Walton πέθανε στις 8 Μαρτίου 1983 στη πόλη La Mortella. Οι στάχτες του φυλάσσονται εκεί, κάτω από έναν μεγάλο βράχο που ονομάζεται "William's Rock", στον οποίο η σύζυγός του Susana τοποθέτησε την επιγραφή:²

² THE WILLIAM WALTON Trust, William Walton – *Biography*, ηλ. Συνδ: <https://waltontrust.org/biografia>, ημερ. Πρόσβ.: 23/01/2023

SING A SONG OF PRAISE
BELOVED AND REVERED MASTER
THIS ROCK HOLDS HIS ASHES
THE GARDEN HE SURVEYS
RUSSEL PAGE DESIGNED
TOGETHER WE HAPPILY
BROUGHT IT TO LIFE.

SUSANA

“ALL BLISS CONSISTS
IN THIS
TO DO AS ADAM DID”

ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΑ ΕΡΓΑ

FIVE BAGATELLES

Το έργο “Five Bagatelles” του William Walton γράφτηκε για τον Julian Bream και αφιερώθηκε στον συνθέτη Malcolm Arnold. «με θαυμασμό και στοργή για τα 50α του γενέθλια»

Η πρώτη τους εκτέλεση έλαβε χώρα την 27η Μαΐου 1972³ στο Bath* από τον Julian Bream. Ο ίδιος ερμηνεύει και στην πρώτη ηχογράφιση του έργου, που πραγματοποιήθηκε στην Αγγλία το 1973 από την δισκογραφική εταιρία RCA Red Seal (στο μουσικό άλμπουμ με αριθμό SB 6876) σε δίσκο βινυλίου⁴.

³Walton, William, Five Bagatelles for guitar, επιμέλεια: Julian Bream, εκδ.: Oxford University Press, Music Department, Oxford, 1974, σελ.:1

⁴Julian Bream '70s, SB 6876, RCA Red Seal – ARL1 – 0049, UK, 1973

VARIi CAPRICCI

Ο Walton ολοκλήρωσε τη σύνθεση του έργου Five Bagatelles το φθινόπωρο του 1971. Εκτελέστηκαν για πρώτη φορά την επόμενη χρονιά στα μουσικά φεστιβάλ του Bath και του Cheltenham από τον κιθαριστή Julian Bream , για τον οποίο και είχαν γραφτεί. Τα νέα αυτά έργα έγιναν αποδεκτά με απόλαυση από όλους όσους θαύμασαν την ισορροπημένη και ασφαλή διαχείριση του μουσικού περιεχομένου από ένα τόσο ιδιότυπο όργανο, ενώ μία άλλη ομάδα ακροατών κράτησε μία πιο επικριτική στάση θεωρώντας τα ως μία επαναστροφή στο πρώιμο μουσικό στυλ του συνθέτη.

Η ορχηστρική διασκευή του έργου υπό τον τίτλο “Varii Capricci”, ολοκληρώθηκε από τον ίδιο τον συνθέτη τον Απρίλιο του 1976. Το ορχηστρικό αυτό έργο έπεται της σύνθεσης του “Improvisations on an Impromptu of Benjamin Britten”(1969) και η σύνθεσή του διήρκησε αρκετά χρόνια «βλαστάνοντας υπό το φως του Μεσογειακού Ήλιου».

Ο ίδιος ο συνθέτης περιγράφει το Varii Capricci σαν μία ελεύθερη μεταγραφή του προγενέστερου έργου του Five Bagatelles, κάτι που δεν προκαλεί έκπληξη, δεδομένης της φαινομενικής αλλά θεμελιώδους ανισότητας μεταξύ των δύο μέσων απόδοσης του έργου(κιθάρα έναντι πλήρους συμφωνικής ορχήστρας).

Ήδη μία τέτοια επανασύνθεση προσφέρει μία αξιοθαύμαστη ευκαιρία όχι μόνο στο να συγκρίνουμε τα αποτελέσματα αλλά ακόμη περισσότερο αποκτώνται νέες προοπτικές και μέσα πρόσληψης, αντίληψης και ερμηνείας της πρωτότυπης ιδέας.

Σε κάθε περίπτωση, το απόσπασμα όλων των αναλύσεων είναι το γεγονός ότι ο Walton κατάφερε να δημιουργήσει από το ίδιο μουσικό υλικό, δύο ανεξάρτητα έργα όπου το ένα φαίνεται να αναδύεται μέσα από το άλλο. Βέβαια δεν είναι η πρώτη φορά που ο Walton επιτυγχάνει μία τέτοια μεταμόρφωση σε ένα έργο. Είναι ιδιαίτερα δύσκολο για έναν ακροατή που ακούει τη Σονάτα για ορχήστρα εγχόρδων να πιστέψει πως το έργο προϋπήρχε σαν κουαρτέτο εγχόρδων⁵.

Αυτή η ελεύθερη μεταγραφή του Five Bagatelles για κιθάρα γράφτηκε για το

⁵VariiCapricci, Note, Walton William / Stephen Wikner, εκδ.:Oxford University Press – Music Department, London, σελ.:1-4

Βασιλικό Φεστιβάλ Silver Jubilee και η πρεμιέρα του έλαβε χώρα στις 4 Μαΐου 1976 από την London Symphony Orchestra υπό την διεύθυνση του μαέστρου Antree Previn. Αργότερα, ο συνθέτης επανασύνθεσε το τελευταίο μέρος.

“VARIİ CAPRICCI” – ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΚΑΙ ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Στο κεφάλαιο αυτό, επιχειρούμε μια ανάλυση των μουσικών δρώμενων της ορχηστρικής εκδοχής υπό τον τίτλο Varii Capricci, του έργου Five Bagatelles του Sir William Walton. Στόχος αυτής της είναι να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται τις μουσικές του ιδέες συναρτήσει των ορχηστρικών ηχοχρωμάτων που επιλέγει.

Ο σχηματισμός ενός σκελετού μουσικού περιεχομένου ή ενός μουσικού χάρτη δεν ταυτίζεται με μορφολογική ανάλυση. Στην πρώτη περίπτωση ασχολούμαστε κυρίως με τα ηχοχρώματα και τις ακουστικές εντυπώσεις που δημιουργούν τα διάφορα φαινόμενα στον ακροατή. Μια μορφολογική ανάλυση αντίστοιχα θα εστίαζε στο τεχνικό μέρος της σύνθεσης, αναλύοντας φόρμες και αρμονικές ακολουθίες και θα τις συνέκρινε με έργα άλλων συνθετών με παρόμοια στιλιστικά πρότυπα και σε συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο.

Βέβαια, η θεωρητική ανάλυση ενός έργου δεν είναι κάτι το προαιρετικό. Ο ερμηνευτής καλείται να αναβιώσει το έργο του συνθέτη μέσα από ένα πολύ συγκεκριμένο μουσικό κείμενο. Το στοιχείο της ερμηνευτικής υποκειμενικότητας έχει σαφή και αυστηρά όρια. Από την πλευρά του ερμηνευτή, η συμπαγής γνώση της μορφολογίας, της αρμονίας αλλά και του ιστορικού πλαισίου που περικλείει το έργο και τον συνθέτη, αποτελεί θεμελιώδη προϋπόθεση. Κάθε έργο λίγο πολύ, υπακούει στα αισθητικά πρότυπα της εποχής του. Ο ερμηνευτής δεν καλείται απλά να κινηθεί μιμητικά επάνω σε αυτά τα πρότυπα, αλλά οφείλει να εναρμονιστεί πλήρως προς αυτά. Είναι κατά κάποιο τρόπο ένας ηθοποιός που ο λόγος του είναι ο οργανωμένος ήχος.

Πέραν της προσαρμογής του στο χρονικό πλαίσιο του έργου, ο ερμηνευτής πρέπει να έχει μια ξεκάθαρη χαρτογράφηση του έργου και των δομικών του στοιχείων. Αυτός ο ερμηνευτικός χάρτης του Varii Capricci είναι που θα επιχειρήσουμε να δημιουργήσουμε και να παρουσιάσουμε στο παρόν τεμάχιο.

Η μεθοδολογία που ακολουθείτε σε κάθε μέρος του έργου, είναι ο χωρισμός ενοτήτων που βασίζονται όχι σε μορφολογικά κριτήρια αλλά σε φαινόμενα που επηρεάζουν την ερμηνευτική πορεία. Δεν αποκλείεται ωστόσο ο χωρισμός των ενοτήτων να συμπίπτει με τον μορφολογικό διαχωρισμό σε ορισμένα σημεία, χωρίς ωστόσο αυτό να επιδιώκεται.

Ο χωρισμός αυτός των ενοτήτων, δημιουργεί μια ξεκάθαρη αίσθηση του μουσικού τοπίου για τον ερμηνευτή ή για τον διευθυντή ορχήστρας έτσι ώστε να μπορέσει να «χτίσει» την μουσικότητά του με διαύγεια επάνω στα σαφή όρια της σύνθεσης.

Σε κάθε περίπτωση, τέτοιου είδους ερμηνευτικοί χάρτες μπορούν και πρέπει να διαμορφώνονται σε κάθε είδους κομμάτι και όχι αποκλειστικά σε συγκεκριμένα είδη όπως η συμφωνική μουσική.

Στο σημείο αυτό θα περάσουμε στον «μουσικό χάρτη» του *Variii Capricci* του οποίου τα μέρη θα αναλύσουμε ξεχωριστά. Είναι βέβαια άξιο αναλογισμού το γεγονός ότι ο τίτλος «*Five Bagatelles*» υποδηλώνει πέντε αυτόνομα έργα ενώ τα ίδια μέρη υπό τον τίτλο “*Variii Capricci*” ομοιάζουν περισσότερο με μέρη ενός έργου. Ακόμη ένα ερώτημα είναι γιατί στην πρώτη περίπτωση ονομάζονται *Bagatelles* ενώ στην ορχηστρική εκδοχή *Capricci*.

Είναι ξεκάθαρο πως τα ερωτήματα που απασχολούν έναν αναδημιουργό, είναι αναρίθμητα. Η οργάνωση των σκέψεων σε συνδυασμό με την διαρκή αναζήτηση επί παντός ζητήματος είναι ίσως ο μόνος τρόπος που δύναται να οδηγήσει στην παγίωση μιας μουσικής προσέγγισης, σύμφωνη προς την αντίληψη και την μουσική αισθητική του καλλιτέχνη.

Η ενορχήστρωση που επιλέγει ο William Walton στο *Variii Capricci*, περιλαμβάνει τα παρακάτω μουσικά όργανα:

- 3 Φλάουτα
- 3 Όμποε

- 3 Κλαρινέτα
- 2 Φαγγότα
- 4 Κόρνα
- 3 Τρομπέτες
- 3 Τρομπόνια
- Τύμπα
- Συμφωνικά τύμπανα
- Ορχηστρικά κρουστά (3 παίκτες)
- Τσελέστα
- Άρπα
- Έγχορδα (1^α και 2^α Βιολιά, Βιόλες, Τσέλι και Κοντραμπάσα)¹

ΜΕΡΟΣ 1^ο

Allegro Assai

Το μέρος αυτό, χωρίζεται σε 13 ενότητες. Τα κριτήρια για τον διαχωρισμό των ενοτήτων βασίζονται στην κίνηση των μουσικών ιδεών, στην ενορχήστρωση, τα αντιθετικά στοιχεία, ο λειτουργικός σκοπός, αλλά και με κάθε άλλο στοιχείο του οποίου η ύπαρξη καθιστά το μουσικό τμήμα ως κομβικό ή αυτόνομο.

Σε όλη την έκταση του έργου, τα στοιχεία που οριοθετούν τις διάφορες ενότητες είναι ο χειρισμός των βασικών μουσικών ιδεών και η ενορχηστρωτική ανάπτυξή τους. Για το πρώτο μέρος – Allegro Assai - αυτές ορίζονται από τα μέτρα: [1 – 6], [7 – 8], [9 – 15], [16 – 25], [26 – 42], [43 – 46], [47 – 55], [56], [57 – 84], [85 – 89], [90 – 93], [94 – 106] και [107 – 113].

[1 – 6]

Το άρπισμα των ψηλών εγχόρδων αντιστοιχεί στον αρπισμό των ανοικτών χορδών της κιθάρας με τον οποίο ξεκινά ο συνθέτης και στο πρωτότυπο έργο. Το μέρος των πνευστών ενώ με μια πρώτη ματιά μοιάζει σαν πρόσθετο μοτίβο σε σχέση με το μέρος της κιθάρας, με μια πιο προσεκτική ματιά παρατηρούμε πως υπάρχει ήδη με την μορφή Briget συγχορδίας. Περνώντας στα κρουστά, τα συμφωνικά τύμπανα έχουν κάποιο ρυθμικό ρόλο κυρίως στις άρσεις ενώ τα μελωδικά κρουστά (ξυλόφωνο) διανθίζουν ηχοχρωματικά το μέρος των εγχόρδων.

[7 – 8]

Είναι εμφανές πως η ενορχήστρωση αδειάζει χωρίς ωστόσο να χάνει τον έντονο μοτιβικό και ρυθμικό χαρακτήρα της η μελωδική κίνηση. Ο συνθέτης μάλιστα φαίνεται να εμμένει στο ρυθμικό σχήμα με τα τρίηχα δεκάτων-έκτων τα οποία αποτελούν παράλλαγμα σε σχέση με το πρωτότυπο μέρος της κιθάρας. Είναι σαφής η έμφαση που δίδεται στο ισχυρό μέρος του μέτρου. Αισθητός είναι και ο τρίλλος στην τρίτη κίνηση του μέτρου 8 όπου μοιάζει με στιγμιαίο ξέσπασμα και μας εισάγει στην επόμενη ενότητα.

[9 – 15]

Στο σημείο αυτό έχουμε μια νέα μελωδική κίνηση των φωνών απαντητικής μορφής σε μια αρκετά σύνθετη ενορχήστρωση. Παρατηρούμε επίσης συγχωνεύσεις μέτρων σε σχέση με το πρωτότυπο έργο. Τα δύο μέτρα $2/4^{ov}$ της κιθάρας, στην ορχηστρική μορφή συγχωνεύονται σε ένα μέτρο $4/4^{ov}$ (βλ. μέτρα 9, 11, 12) ενώ προστίθενται και άλλα, εντελώς νέα, όπως τα μέτρα 13 και 14. Στο μέτρο 15 έχουμε ρυθμό $5/8^{ov}$ με το ομόλογο μέτρο της κιθάρας να είναι $3/8$. Οι παραλλαγές αυτές στο μέτρο δεν μπορούν παρά να προβληματίζουν σε εκτελεστικό επίπεδο έναν ερμηνευτή που μελετά και τις δύο αυτές εκδοχές του έργου.

Το μέτρο 15, αποτελεί μια λύση στη σύνθετη ενορχηστρωτική πλοκή του συνθέτη με παράλληλες μελωδικές κινήσεις. Περνάμε από την οριζόντια και σύνθετη πλοκή των φωνών στην κάθετη και στοιχισμένη ενορχήστρωση της επόμενης ενότητας. Το μέτρο 15 αποτελεί μια γέφυρα που συνδέει αντιθετικά μουσικά τμήματα.

[16 – 25]

Στα μέτρα 16 – 17 έχουμε μια κορύφωση της μελωδικής κίνησης η οποία επαναλαμβάνεται σαν απόηχος μέχρι το μέτρο 23 παραλλαγμένη ρυθμικά. Το τετράμετρο 22 – 25 αποτελεί την αποκλιμάκωση της έντασης και το επιτυγχάνει με μια πτώση.

[26 – 42]

Η ενότητα αυτή αντιστοιχεί στα μέτρα 26 – 47 του μέρους της κιθάρας. Παρά το γεγονός ότι το πρωτότυπο περιέχει περισσότερα μέτρα, η ορχηστρική μορφή είναι πιο εκτεταμένη μελωδικά. Ο συνθέτης φαίνεται πως σπάει τα κύρια και δομικά στοιχεία της μελωδικής ιδέας και τα μοιράζει στην ορχήστρα. Η μελωδική ιδέα κατακερματίζεται και μοιάζει να μετατρέπεται σε ενορχηστρωτικό παιχνίδι ηχοχρωμάτων. Δεν υπάρχει κάποια συγκεκριμένη δεσπόζουσα φωνή οργάνου, μιας και η μελωδία είναι μοιρασμένη σε όλες τις φωνές με μια σύνθετη γραφή. Παρατηρούμε επίσης ότι τα μέτρα 48 – 52 του πρωτότυπου έργου παραλείπονται στην ορχηστρική εκδοχή.

[43 – 46]

Εδώ έχουμε ακόμη ένα μεταβατικό τμήμα πτωτικού χαρακτήρα, που περιέχει μελωδικές αλυσίδες. Υπάρχει διάλογος μεταξύ ξύλινων και χάλκινων πνευστών. Στις τρομπέτες και τα κόρνα γίνεται χρήση σορντίνας. Παράλληλα, τα έγχορδα έχουν σταθερή κίνηση στα μπάσα ενώ τα βιολιά και οι βιόλες τονίζουν με pizzicatti τις άρσεις.

[47 – 55]

Η ενότητα χαρακτηρίζεται από πλούσιες δυναμικές και ενορχήστρωση. Η χρήση της σορντίνας από τα χάλκινα προσδίδει οξύτητα στους τονισμούς των εγχόρδων. Τα τρομπόνια ηχούν χωρίς σορντίνες καθιστώντας εντονότερη την αίσθηση της αρμονικής βάσης στην θέση.

[56]

Το μέτρο αυτό θα μπορούσε να αποτελεί καταληκτικό τμήμα της προηγούμενης ενότητας [47 – 55]. Ο λόγος που το διαχωρίζουμε από αυτήν είναι αφ' ενός γιατί δεν υπάρχει αντίστοιχο του στο πρωτότυπο μέρος της κιθάρας, εφ' εταίρου γιατί η ποικιλματική κίνηση του κοντραμπάσου δείχνει να συνεχίζεται μελωδικά στο μέτρο 57. Η λειτουργία του σε επίπεδο φράσης είναι καταληκτική αλλά και εναρκτήρια ταυτοχρόνως. Σε κάθε περίπτωση, ερμηνευτικά αντιμετωπίζεται ως αυτόνομος συνδετικός κρίκος.

[57 – 84]

Η των μέτρων 57 – 84 αποτελεί μια εντελώς νέα μουσική ιδέα. Αλλάζουν όλα όσα έχουμε δει σε μελωδικό, ρυθμικό, φρασεολογικό και ενορχηστρωτικό επίπεδο. Πρωταγωνιστές είναι το Βιολοντσέλο και το 1^ο βιολί που ερμηνεύουν τα σολιστικά τους αποσπάσματα. Η μουσική ιδέα ξεφεύγει από την κάθετη ορχηστρική στοίχιση και οριζοντιοποιείται. Το σόλο του τσέλου εκτείνεται στα μέτρα 57 έως 71 ενώ του Βιολιού από το 72 έως το 82. Στο δίμετρο 84 -84 επανέρχεται το τσέλο για να κλείσει η ενότητα.

Η ενορχήστρωσή της είναι πολύ αραιή και ουδεμία σχέση έχει προς τις προηγούμενες ενότητες. Και τα δύο σολιστικά μέρη πλαισιώνονται από την συνοδεία κατά κύριο λόγο της άρπας. Το κοντραμπάσο και οι βιόλες (με σορντίνα) έχουν ρόλο συμπληρωματικό. Η αύξηση της περιοδικής παρουσίας του κοντραμπάσου στο

πεντάμετρο 78 – 82 δημιουργεί εκφραστικά μια αίσθηση πύκνωσης που μας οδηγεί στην κατάληξη της ενότητας.

Η εναλλαγές μεταξύ αμιγούς ορχηστρικής μελωδικής γραμμής και σολιστικών μερών, φαίνεται να είναι μια πάγια τακτική του συνθέτη, για το συγκεκριμένο έργο τουλάχιστον. Είναι κάτι που θα μας απασχολήσει και στα επόμενα μέρη.

[85 – 89]

Η ορχηστρική καθετότητα επιστρέφει. Δίδεται έμφαση στο ρυθμικό σχήμα του τριήχου δεκάτων έκτων, ακολουθούμενο από ένα όγδοο. Ενισχύεται μάλιστα από την ομάδα των κρουστών και συγκεκριμένα από το ταμπούρο. Η Grand Cassa μαζί με το μεταλλόφωνο ηχούν στις άρσεις ετερόχρονα. Η ενότητα αυτή δεν περιλαμβάνει πνευστά με μόνη εξαίρεση το κλαρινέτο που παίζει αρπισμούς. Αν και το κλαρινέτο φαινομενικά έχει μεγαλύτερη κινητικότητα, ο συνθέτης επισημαίνει πως το σολιστικό μέρος βρίσκεται στην άρπα με σχετική ένδειξη στο μέτρο 85. Εκτός των άλλων, στην ενότητα αυτή έχουμε ρυθμική προετοιμασία για την επιστροφή της αρχικής μουσικής ιδέας.

[90 – 93]

Η πιο σημαντική στιγμή της ενότητας βρίσκεται στο μέτρο 93. Το τμήμα αυτό είναι μια γέφυρα που μας οδηγεί στην επανέκθεση. Το μέτρο 3 αποτελεί συνδετικό κρίκο και επιτελεί ερμηνευτικό σκοπό ανάλογο του μέτρου 6 του ίδιου μέρους.

[94 – 106]

Το τμήμα 94 – 106 αποτελεί αυτούσια επανέκθεση των μέτρων 7 – 15.

[107 – 113]

Η καταληκτική ενότητα του μέρους. Μπορεί να μην συναντάμε για πρώτη φορά την ένδειξη της δυναμικής **ff** στο μέρος, ωστόσο είναι το πιο δυναμικό σημείο. Για πρώτη φορά έχουμε κάθετη συνήχηση όλου του δυναμικού της ορχήστρας. Μια ομαδοποίηση των μέτρων της ενότητας αυτής θα είχε την μορφή 3+2+2 μιας και στο δίμετρο 110 – 111 έχουμε μελωδική πύκνωση πριν από την δυναμική σε κατιούσα φορά κατάληξη του μέρους στο δίμετρο 112 – 113. Στο τελευταίο, η δυναμική παραμένει σε ψηλά επίπεδα με τα κρουστά να κάνουν μια επιπλέον κλιμάκωση στην ένταση. Θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο για ενορχηστρωτικό τέχνασμα που δίνει

την αίσθηση κλιμάκωσης του ήχου σε μια ήδη έντονη δυναμική. Τέλος, η κατάληξη πραγματοποιείται στις δύο τονισμένες θέσεις του τελευταίου μέτρου.

Η ερμηνευτική ανάλυση του ορχηστρικού οδηγού θα μπορούσε να συμπυκνωθεί για λόγους πρακτικούς. Ο ερμηνευτής πρέπει να γνωρίζει μεν την μικροδομή του έργου, ωστόσο είναι χρήσιμο να έχει και μια πιο αφαιρετική εικόνα του έργου στο μυαλό του για λόγους πρακτικούς. Η επιλογή ωστόσο μίας και μόνο ανάλυσης θα ήταν μονόπλευρη και κατά συνέπεια ελλιπής.

Με την αφαιρετική ανάλυση, το παραπάνω μέρος χωρίζεται σε τρεις ευρύτερες ενότητες. Αυτές ορίζονται από τα μέτρα [1 – 56], [57 – 84] και [85 – 113]. Έχοντας πραγματοποιήσει την προηγούμενη ανάλυση, το κριτήριο για την δημιουργία την αφαιρετικής μορφής της είναι η ενορχήστρωση και ο προσανατολισμός της μελωδικής πορείας. Στην ενότητα 1 – 56, η ενορχήστρωση είναι σε στοίχιση, πλούσια σε δυναμικό οργάνων με έντονο ρυθμικό στοιχείο και δυναμικές. Στην δεύτερη ενότητα έχουμε έντονη υφολογική αντίθεση. Η μελωδική γραμμή μετατρέπεται σε οριζόντια. Η πλούσια ενορχήστρωση υποχωρεί και η μελωδική γραμμή είναι σολιστική και όχι ομαδική. Ανάλογη είναι και η δυναμική αντίθεση καθώς η μελωδίες κινούνται στο φάσμα του **p**. Η τελευταία ενότητα μέτρων 85 – 113 περιλαμβάνει όλα τα στάδια της επιστροφής στην αρχική μουσική ιδέα, την επανέκθεση, καθώς και το καταληκτικό τμήμα του μέρους.

ΜΕΡΟΣ 2^ο

Lento Sognando

Lento Sognando. Σε ελεύθερη μετάφραση σημαίνει «Αργό Όνειρο». Ο συνθέτης δίνει μια περιγραφή του ύφους που πρέπει να ακολουθήσει ο ερμηνευτής. Το ποιο θα είναι το «ονειρικό» στοιχείο και το πως μπορεί να αποδοθεί μουσικά είναι στην ευχέρεια του μουσικού. Τα πάντα είναι υποκειμενικά, πάντοτε μέσα από το οπτικό πρίσμα του συνθέτη. Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, ο δημιουργός του έργου οργανώνει τον ήχο που έχει στο νου του και τον καταγράφει. Ο ερμηνευτής, σε ρόλο αναδημιουργού μετατρέπει την γραπτή μορφή σε ήχο. Αναβιώνει τον συνθέτη και δίνει ηχητική υπόσταση στο έργο. Η προσέγγιση ξεκινάει από την περιγραφή.

Με μια πρώτη ματιά παρατηρούμε την πολύ ελαφρά ενορχήστρωση σε όλο το μήκος του δευτέρου μέρους. Ο ήχος της celesta προσδίδει ιδιαίτερο ηχώχρωμα όπως και οι συνδυασμοί των πνευστών όπως τους χειρίζεται ο Walton, συνθέτουν μια γλυκιά και αιθέρια αίσθηση που θυμίζει παιδικό νανούρισμα ή μουσική υπόκρουση από παιδικό παραμύθι.

Η εκφραστική «δομή» του μέρους χωρίζεται σε πέντε ενότητες που ορίζονται από τα μέτρα: [1 – 32], [33 – 64], [65 – 80], [81 – 104] και [105 – 116]. Σε εκφραστική ανάλυση πρώτου βαθμού, κριτήριο για τον ανωτέρω χωρισμό των ενοτήτων είναι οι εναλλαγές των διαφόρων οργανικών ομάδων.

Πριν ακόμη εξετάσουμε ξεχωριστά τις ενότητες, παρατηρούμε πως ολόκληρο το μέρος διατηρεί οριζόντια μελωδική κίνηση με αραιή ενορχήστρωση. Τα μουσικά δρώμενα είναι κατά βάση σολιστικά με τον κυρίαρχο ρόλο να τον κατέχουν τα πνευστά. Τα έγχορδα πρωτοστατούν μονάχα στην 3^η ενότητα από τις ανωτέρω [65 – 80].

[1 – 32]

Η πρώτη ενότητα του μέρους, αποτελεί εισαγωγικό τμήμα χωρίς κάποια ιδιαίτερη μελωδική κίνηση. Η ομαδοποίηση των μέτρων έχει την μορφή:

{(2x4) 4+4} / {(3x4) 4}.

Από αυτά, τα τμήματα μέτρων 13 – 16 και 29 – 32 αποτελούν γέφυρες μεταξύ των διαφόρων μελωδικών εξελίξεων. Το τμήμα 1 – 16 διαφοροποιείται ελάχιστα από το 17 – 32. Στην περίπτωση του δεύτερου, έχουμε έναν μικρό ενορχηστρωτικό εμπλουτισμό με το Αγγλικό Κόρνο, καθώς και την εισαγωγή ενός επιπλέον μελωδικό-ρυθμικού μοτίβου στην Celesta.

[33 – 64]

Στην ενότητα αυτή έχουμε για πρώτη φορά την εισαγωγή μιας ξεκάθαρης μελωδικής κίνησης σε όλο το μήκος της οποίας κύριο ρόλο έχουν τα πνευστά. Αυτή ξεκινάει με το αγγλικό κόρνο στο μέτρο 33 και εμπλουτίζεται σε ηχόχρωμα στο μέτρο 37 με την ομάδα των φαγγότων. Η ίδια μουσική ιδέα επαναλαμβάνεται στα μέτρα 41 έως 48 με διαφορετικές ομάδες οργάνων. Στο μέτρο 41 τη μελωδία την έχει το φλάουτο έως το μέτρο 44 ενώ στο μέτρο 45 μέχρι και το μέτρο 48 το ηχόχρωμα εμπλουτίζεται με την προσθήκη του όμποε. Οι ενδείξεις του εκδότη με γράμματα εύστοχα τοποθετούν το γράμμα K στο μέτρο 33 και το L στο μέτρο 49. Το τμήμα των μέτρων 49 έως 64 θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ως απόηχο του προηγούμενου δεκαεξάμετρου 33 – 48. Τον κύριο ρόλο τον κατέχουν από το μέτρο 49 έως το μέτρο 56 η ομάδα των κόρνων, ενώ στο τμήμα των μέτρων 57 έως 64 επαναλαμβάνεται από τις τρομπέτες με τη χρήση σορντίνας. Παρατηρείται διαρκώς μία αίσθηση κύριας μελωδίας και ηχούς. Αυτό το συμπεραίνουμε πρώτον, από τις μικρές μελωδικές διαφοροποιήσεις που έχουμε στις γραμμές των ξύλινων πνευστών έναντι των αντίστοιχων στα χάλκινα, και δεύτερον από την ηχοχρωματική αντίθεση που δημιουργείται από το aperto μέρος των κόρνων σε σχέση με τη χρήση σορντίνας από τις τρομπέτες.

Σε ό,τι αφορά την ενορχήστρωση χαρακτηρίζεται αραιή. Το σολιστικό μέρος των ξύλινων πνευστών συνοδεύεται κατά κύριο λόγο από την άρπα ενώ τα έγχορδα εισάγονται μόλις στο μέτρο 41 μαζί με το σολιστικό μέρος του φλάουτου και διαδραματίζουν ρόλο καθαρά συνοδευτικό κατά τα πρότυπα της άρπας με την χρήση της τεχνικής pizzicato.

Με βάση τα παραπάνω, η ομαδοποίηση των μέτρων αυτής τα ενότητας έχει τη μορφή:

$[(2x4)(2x4)] / [(2x4)(2x4)]$ ή ακόμη πιο αφαιρετικά $(8+8) / (8+8)$.

[65 – 80]

Η ενότητα αυτή περιέχει την ίδια μελωδική ιδέα με την προηγούμενη. Αυτό που αλλάζει είναι η ομάδα οργάνων. Στο τμήμα μέτρων 65 – 72 τη μελωδική κίνηση κατέχει το πρώτο βιολί και διπλασιάζεται unisona από το βιολοντσέλο. Το ίδιο επαναλαμβάνεται και στο τμήμα μέτρων 73 – 80 με την μελωδία να διατηρείται στο πρώτο βιολί, αλλά αυτή τη φορά να διπλασιάζεται unisona με τη βιόλα.

Η συνοδεία των σολιστικών μερών χωρίζεται και αυτή σε δύο τμήματα. Στο τμήμα 65 – 72 την μελωδία συνοδεύουν τα κοντραμπάσα με τις βιόλες ενώ στο τμήμα των μέτρων 73 – 80 τα κοντραμπάσα με την άρπα.

Τα μελωδικά θέματα και σε αυτή την ενότητα ακολουθούν συμμετρική επανάληψη που μοιάζει απαντητική ή μπορεί να γίνει αντιληπτή ως «ήχος – απόηχος». Επομένως, η ομαδοποίηση των μέτρων έχει τη μορφή: $(2x4)(2x4)$.

[81 – 104]

Στην ενότητα αυτή, ο συνθέτης επανεκθέτει τις μελωδικές κινήσεις που ήδη συναντήσαμε στα μέτρα 49 – 56 και 57 – 64. Η οκτάμετρη αυτή μελωδική κίνηση επανεκτίθεται στα μέτρα 81 – 88 αυτούσια. Διαφοροποιείται ωστόσο το μέρος της τρίτης τρομπέτας σε ρε η οποία δεν ξεκινά την μελωδική κίνηση από την άρση, όπως η πρώτη και η δεύτερη τρομπέτα, αλλά ένα όγδοο νωρίτερα από τη θέση. Το τμήμα αυτό, έχει μια ελάχιστη ρυθμική διαφοροποίηση από τα προηγούμενα. Στο τμήμα μέτρων 89 – 104 ο συνθέτης εκθέτει τις ίδιες μελωδικές κινήσεις διπλασιάζοντάς τις. Τα μέτρα 89 – 92 επαναλαμβάνονται αυτούσια στα μέτρα 93 – 96 και αποτελούν το πρώτο συνθετικό της μελωδίας. Το σολιστικό μέρος το κατέχουν τα δύο κλαρινέτα σε unisono κίνηση με τα δύο φαγγότα. Το δεύτερο συνθετικό της βασικής μελωδικής κίνησης επανεκτίθεται στα μέτρα 97 – 100 από τις ίδιες ομάδες οργάνων και επαναλαμβάνεται αυτούσιο στο τμήμα μέτρων 101 – 104.

Η αρχή του τέλους ξεκινά στα δύο τελευταία μέτρα της παρούσας ενότητας με τη μελωδική κίνηση του όμποε η οποία προμηνύει το καταληκτικό τμήμα. Η μορφή των ομαδοποιημένων μέτρων διαμορφώνεται ως εξής:

{(2+2) + 4} {(2+2)+(2+2)} {4+4}.

[105 – 116]

Το καταληκτικό τμήμα χωρίζεται σε δύο τμήματα μέτρων. Την Coda η οποία είναι από το μέτρο 105 έως το 108 και την codetta η οποία είναι από το μέτρο 109 έως το 116. Μια άλλη θεώρηση, είναι η coda να εκτείνεται από τα μέτρα 105 έως 112 και η codetta από το 113 έως το 116. Η μελωδία κινείται ανοδικά σε ένα διαρκές *diminuendo*. Χρησιμοποιούνται το φλάουτο και τα πρώτα βιολιά. Άλλο ένα χαρακτηριστικό του τμήματος αυτού είναι το ισοκράτημα των κόρνων που εκτείνεται σε όλο το μήκος του καταληκτικού τμήματος. Τέλος, χαρακτηριστική είναι η ένδειξη δυναμικής του τελευταίου μέτρου **pppp** στην Grand Cassa.

ΜΕΡΟΣ 3^ο

Alla Cubana

[1 – 7]

Φαινομενικά έχουμε μια σολιστική μελωδική κίνηση στο φαγγότο υπό την συνοδεία άρπας, τσέλου και κοντραμπάσων. Με μια δεύτερη ματιά ωστόσο συμπεραίνουμε πως η αληθής μελωδική κίνηση βρίσκεται στο μπάσο.

Η ενορχήστρωση της ενότητας αυτής είναι απλή αλλά πολύ προσεγμένη σε ηχοχρωματικό επίπεδο. Ιδιαίτερη χροιά προσδίδει το ξυλόφωνο που αντικαθιστά τις αρμονικές της κιθάρας, όπως αυτές αναγράφονται στο πρωτότυπο έργο.

[8 – 15]

Μελωδικά βρισκόμαστε στην ίδια λογική με την προηγούμενη ενότητα. Το μέρος του μπάσου διανθίζεται από τις μελωδικές κινήσεις των ξύλινων πνευστών. Η ενορχήστρωση είναι σύνθετη στον τρόπο κίνησης και πλέξης των φωνών. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί κουαρτέτο ξύλινων πνευστών σε συνδυασμό με τα βαθύφωνα έγχορδα. Οι αρμονικοί φθόγγοι της κιθάρας, ενώ στην προηγούμενη ενότητα εκτελούνταν από το ξυλόφωνο, εδώ αυτό αντικαθίσταται από claves. Φαίνεται πως ο συνθέτης δίνει έμφαση και στην παραμικρή λεπτομέρεια αν σκεφτεί κανείς την ηχοχρωματική διαφορά μεταξύ των δύο οργάνων.

[16 – 24]

Η ενορχήστρωση απλοποιείται και πάλι στην πλέξη των φωνών, με κρατημένες φωνές στα έγχορδα όπου κρατούν τη βάση. Τα ξύλινα πνευστά έχουν οριζόντια μελωδική κίνηση η οποία μέλει να καταλήξει στην σολιστική μελωδική γραμμή του βιολιού στην επόμενη ενότητα.

[25 – 27]

Το σολιστικό αυτό πέρασμα είναι επί της ουσίας μια cadenza η οποία μας οδηγεί στην επανέκθεση της ακόλουθης ενότητας

[28 – 35]

Η ενότητα αυτή αποτελεί επανέκθεση της μελωδικής ιδέας των μέτρων 8 – 15, διαφοροποιημένη ως προς την επιλογή των οργάνων. Το φλάουτο αντικαθίσταται από το όμποε και η ενορχήστρωση είναι πολύ απλούστερη ως προς την πλέξη των φωνών. Η διαφοροποίηση αυτή μεταξύ των δύο ενοτήτων (8-15 και 28-35), δεν υφίσταται στο πρωτότυπο έργο. Το γεγονός ότι ακολουθεί το δεύτερο λυρικό τμήμα του μέρους κατά πάσα περίπτωση σχετίζεται με αυτό τον ενορχηστρωτικό χειρισμό. Κατά πάσα πιθανότητα, ο συνθέτης θέλει να «καθαρίσει» το μελωδικό τοπίο για να εστιάσει στην επόμενη μουσική ιδέα.

Υπό αυτή την θεώρηση, ο εκτελεστής της κιθάρας οφείλει να επιτύχει τον ίδιο σκοπό, παρά το γεγονός ότι στο πρωτότυπο έργο δεν υπάρχουν μελωδικές διαφοροποιήσεις. Αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που επαληθεύει τον ισχυρισμό του Stephen Wikner, πως το ένα έργο μοιάζει να αναδύεται μέσα από το άλλο.⁶

Η μελωδική πύκνωση των μέτρων 34 – 35 αντιστοιχεί σε εκείνη των μέτρων 14 – 15.

[36 – 43]

Η παρούσα, αποτελεί το δεύτερο συνθετικό της ενότητας 28 – 43 και ταυτόχρονα αποτελεί ενορχηστρωτική κορύφωση για ολόκληρο το τρίτο μέρος. Για πρώτη φορά ο Walton κάνει χρήση των χάλκινων πνευστών, αλλά και πλήρους ορχηστρικής δύναμης εν γένει. Η μελωδική κίνηση είναι οριζόντια και απαντητική μεταξύ εγχόρδων και ξύλινων πνευστών (κλαρινέτα και αγγλικό κόρνο). Η μελωδική πύκνωση των μέτρων 40 – 42 αντιστοιχεί αυτής των μέτρων 21 – 23.

⁶ Walton William / Wikner Stephen, *Variii Capricci – Note*, εκδ. Oxford University Press – Music Department, London, Σελ: 1 - 4

[44 – 51]

Το τμήμα αυτό έχει θέση coda σε μορφολογικό επίπεδο, με τα μέτρα 50-51 να συνιστούν codetta.

Η απομόνωση της μελωδικής ουσίας του έργου είναι κάτι που θα πρέπει να αποσυμβολίσει ο ερμηνευτής. Ο συνθέτης δίνει έμφαση σε αυτήν, αφαιρώντας σε μεγάλο βαθμό μελωδικές κινήσεις διανθισμού. Κρατά την ουσιαστική μελωδική γραμμή ως το τέλος με περιορισμό και στην ενορχηστρωτική δύναμη, την οποία περιορίζει στην χρήση ξύλινων πνευστών. Στα μέτρα 47 – 49 έχουμε στην ουσία ένα κουιντέτο ξύλινων πνευστών. Για να εντείνει ακόμη περισσότερο την μελωδική κίνηση, ο συνθέτης χρησιμοποιεί μονάχα την τούμπα, ενισχύοντας έτσι την υπόσταση του βάσιμου.

Εκτός από την παραπάνω ερμηνευτική ανάλυση του τρίτου μέρους, είναι δυνατόν να επεκταθούμε σε ακόμη δύο αναλύσεις που σχετίζονται άμεσα με την ερμηνεία.

Ενορχηστρωτικά, το τρίτο μέρος δύναται να χωριστεί σε τρεις ευρύτερες ενότητες, με κριτήριο τις μεταβάσεις στην χρήση των διαφόρων οργανικών ομάδων.

[1 – 35]

Η κυρίαρχη ομάδα οργάνων συνιστά ένα κουαρτέτο ξύλινων πνευστών με ελαφρά συνοδεία από τα βαθύφωνα έγχορδα, ενώ τα κρουστά εμφανίζονται επιλεκτικά για καλλωπιστικούς σκοπούς.

[36 – 43]

Στην ενότητα αυτή έχουμε πλήρη ορχήστρα με τα χάλκινα πνευστά να εμφανίζονται για πρώτη φορά. Η ενορχηστρωτική υφή είναι απλή με οριζόντια μελωδική κίνηση. Είναι το τμήμα της ενορχηστρωτικής κορύφωσης του τρίτου μέρους.

[44 – 51]

Η ορχηστρική δύναμη αποκλιμακώνεται και τα καλλωπιστικά μελωδικά περάσματα περιορίζονται. Δίδεται έμφαση στο μπάσο που περιέχει και την βασική μουσική ιδέα του μέρους.

ΜΕΡΟΣ 4^ο

Lento

[1 – 8]

Η ενότητα αυτή είναι ενιαία χωρίς να υπάρχει κάποιος σαφής διαχωρισμός ή ομαδοποίηση μέτρων σύμφωνα με τον ερμηνευτικό ρόλο που επιτελούν. Σε γενικές γραμμές, η μελωδία είναι λυρική και ακολουθεί μια κλιμακωτή καθοδική πορεία, χωρίς εμφανή φραζαρίσματα.

Είναι χαρακτηριστικό το θέμα των κόρνων τα οποία έχουν και τον κύριο μελωδικό ρόλο. Εδώ το ρυθμικομελωδικό μοτίβο τους ξεκινά από την θέση σε αντίθεση με αυτό που θα δούμε κατά τα μέτρα 20-24.

Μια πιθανή ομαδοποίηση των μέτρων αυτής της ενότητας θα είχε την μορφή: **1+2+2+1** σύμφωνα προς την μελωδική γραμμή και τις αρμονίες αλλά ίσως αυτή η ομαδοποίηση να μην είναι χρήσιμη σε ερμηνευτικό επίπεδο. Ο ερμηνευτής θα ήταν δόκιμο να αντιμετωπίσει την παρούσα ενότητα σαν μια ενιαία ύπαρξη ουδέτερου χαρακτήρα.

Ο συνθέτης υποδεικνύει στην ομάδα των κόρνων πότε να τοποθετούν τις σορντίνες, δημιουργώντας αίσθηση αντίλαλου. Τα έγχορδα, ομοίως με σορντίνες, πλαισιώνουν την μελωδική αυτή κίνηση με δεμένες κινήσεις αλλά και με tremolli. Η άρπα λειτουργεί σαν spartito για τα έγχορδα ενώ η celesta, όπως πάντα έχει ρόλο ηχοχρωματικού καλλωπισμού.

Η τούμπα ηχεί ανά δύο μέτρα παράλληλα με την καθοδική μελωδική κίνηση των κόρνων, επαληθεύοντας την ομαδοποίηση των μέτρων υπό την μορφή 1+2+2+1 που προαναφέρθηκε. Τέλος, τα κρουστά και τα κοντραμπάσα έχουν χαρακτήρα κυρίως ρυθμικό.

[9 – 10]

Ερμηνευτικά, το δίμετρο αυτό αποτελεί μια γέφυρα. Η ενορχήστρωση αραιώνει έντονα. Η διαφορά οκτάβας μεταξύ των ζευγών β'βιολια – κλαρινέτο και α'βιολιά – α'φλάουτο, μας προετοιμάζει για την απότομη κλιμάκωση των δυναμικών στην ακόλουθη ενότητα.

[11 – 14]

Το ενδιαφέρον του παρόντος τετράμετρου εστιάζεται, πρώτον στις υψηλές δυναμικές που αποκλιμακώνονται ανά δύο μέτρα και δεύτερον στους ενορχηστρωτικούς συνδυασμούς.

Η ομαδοποίηση των μέτρων θα μπορούσε να έχει την μορφή 2+2 τόσο από άποψη δυναμικών όσο και με βάση την ενορχήστρωση. Το δίμετρο 11-12 συνιστά την ερμηνευτική κορύφωση του μέρους.

[15 – 18]

Στην ενότητα αυτή ο συνθέτης ενορχηστρώνει κυρίως για κουαρτέτο εγχόρδων. Τα κοντραμπάσα αλλά και τα βαθύφωνα πνευστά απουσιάζουν. Τα υπάρχοντα πνευστά και η celesta έχουν ρόλο καλλωπισμού ενώ το κλαρινέτο προσδίδει ρυθμική έμφαση στο μέτρο 17. Είναι το βασικό τμήμα αποκλιμάκωσης μετά την κορύφωση του μέτρου 11 και μας επαναφέρει στο τροποποιημένο αρχικό μελωδικό θέμα.

[19 – 20]

Το αρχικό θέμα επανέρχεται, αυτή τη φορά όμως από το *levare*. Παρατηρείται επομένως μια ρυθμική μετατόπιση και η επιλογή της τρομπέτας φαίνεται να μην είναι τυχαία. Ο οξύς και διαπεραστικός ήχος του οργάνου, είναι σε θέση να παγιώσει αυτή την ρυθμική μετατόπιση σχεδόν ακαριαία στα αυτιά των ακροατών.

Πέραν του ρόλου σύντομης επανέκθεσης, το δίμετρο αυτό μας οδηγεί στο καταληκτικό τμήμα του μέρους με την ενορχηστρωτική δύναμη να περιορίζεται στα τρία με τέσσερα όργανα.

[21 – 24]

Το *levare* του μέτρου 21 από το κόρνο, επαναφέρει το ρυθμικά μετατοπισμένο, αρχικό θέμα. Το κόρνο παίζει την τονική στο ισχυρό μέρος του μέτρου σε αντίθεση με το μέτρο 2. Ερμηνευτικά, αυτό μπορεί να αποσυμβολιστεί σαν αρχή του τέλους για το τέταρτο μέρος.

Οι βιόλες αντικαθίστανται από τα β'βιολιά κατά τα μέτρα 1-4 ενώ τα τσέλι και το κοντραμπάσο παραμένουν ως έχουν. Η άρπα για ακόμη μια φορά έχει ρόλο *spartito*. Μια πιθανή εκδοχή ομαδοποίησης μέτρων, έχει την μορφή 2+2 ενώ το τελευταίο δίμετρο δεν είναι τίποτε άλλο παρά ο αρπισμός της συγχορδίας.

Η *enorχηστρωση*, αν και *αραϊή*, δεν δύναται να χαρακτηριστεί ως απλή μιας και δεν έχουμε ουνίσονα περάσματα οριζόντιας μελωδικής κίνησης. Υπάρχει πλέξη των φωνών με κάθε όργανο να έχει συγκεκριμένο ρόλο στην εξέλιξη της μελωδικής κίνησης.

Το τέταρτο μέρος, δεν παρουσιάζει έντονες *enorχηστρωτικές* ιδιαιτερότητες. Θα το χαρακτήριζε κανείς ως ήπιων τόνων. Βρίσκεται μεταξύ ενός έντονα μελωδικού μέρους (*Alla Cubana*) και ενός άλλου πολύ έντονου σε δυναμικές και οργανική σύνθεση (*Presto con slancio*). Είναι σαν την ηρεμία πριν από την καταιγίδα του πέμπτου μέρους.

ΜΕΡΟΣ 5^ο

Presto con Slancio

[1 – 8]

Η ενότητα χωρίζεται σε δύο τετράμετρα. Η μεγαλύτερη έκταση του πέμπτου μέρους χαρακτηρίζεται από έντονη ρυθμικότητα και δυναμικές. Με βάση τη ρυθμική αγωγή τα δύο αυτά τετράμετρα ομαδοποιούνται υπό την μορφή: (3+1)(3+1). Η κύρια δραστηριότητα βρίσκεται στα ξύλινα πνευστά (όμποε, κλαρινέτο και φαγγότο) ενώ έντονο είναι και το ηχώχρωμα των κόρνων. Τα υπόλοιπα όργανα έχουν συμπληρωματικό ρόλο, πολύ έντονο ωστόσο.

Οι δυναμικές κυμαίνονται σε υψηλά επίπεδα ενώ η τενούτα του κόρνου δημιουργεί αντίθεση σε σχέση με τις κινήσεις των υπόλοιπων οργάνων. Η ενορχήστρωση είναι αραιή αλλά έντονη. Έχουμε πολλούς τονισμούς που προσδίδουν έμφαση στη ρυθμικότητα και την κάθετη μελωδική στοίχιση. Τα τρέμολι των εγχόρδων μαζί με τα τρομπόνια προσδίδουν δραματικότητα στο βάσιμο. Το τμήμα αυτό θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως αποτελεί την μισή μελωδική ιδέα του πέμπτου μέρους. Η άλλη μισή βρίσκεται στα μέτρα 44 έως 47.

Με μία πιο αφαιρετική θεώρηση, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως όλο το μέρος, δηλαδή οι βασικές ιδέες του, συμπυκνώνονται σε δύο τετράμετρα τα οποία αναπτύσσονται σε διαφορετικά σημεία του έργου. Η διαπίστωση αυτή, είναι ακόμη και οπτικά παρατηρήσιμη. Τα τετράμετρα αυτά είναι τα 1 έως 4 και 44 έως 47.

Το μέρος αυτό, αναμφίβολα αποτελεί πρότυπο παράδειγμα σε ό,τι αφορά την αποδόμηση και τον κατακερματισμό μίας βασικής μουσικής ιδέας καθώς και της διασποράς της σε όλη την έκταση. Έχουμε με άλλα λόγια ένα παζλ δύο σύντομων μουσικών ιδεών.

[9 – 10]

Ενώ στην προηγούμενη ενότητα έχουμε τρία μέτρα $\frac{3}{4}$ ακολουθούμενα από ένα μέτρο $\frac{2}{4}$ με το μοτίβο αυτό να επαναλαμβάνεται ακόμη μία φορά, εδώ έχουμε το ίδιο στοιχείο σε περιληπτική μορφή. Η σύντομη αυτή αλλαγή του μέτρου, δημιουργεί μία αίσθηση επιτάχυνσης χωρίς να υπάρχει αλλαγή της ρυθμικής αγωγής. Τα ρυθμικά της μοτίβα προέρχονται από τα μέτρα 1 – 2.

[11 – 18]

Η ενότητα αυτή χωρίζεται ως $(2+2)(3+1)$. Έχουμε ένα κατίον μελωδικό μοτίβο που επαναλαμβάνεται ανά δύο μέτρα. Η αίσθηση του ακροατή είναι η εξέλιξη μίας έντασης και αναμένει ένα σημείο λύσης της αναταραχής. Αυτή την ακουστική αναταραχή ο συνθέτης την επιτυγχάνει με ρυθμικομελωδικά τεχνάσματα. Η επανάληψη του κατίοντος μελωδικού μοτίβου γίνεται ακόμα πιο αισθητή στα μέτρα 15 έως 17. Η ένταση κορυφώνεται για να βρει λύση στο μέτρο 18.

[19 – 22]

Ο διαχωρισμός των μέτρων εδώ είναι της μορφής $(2+1+1)$. Το μοτίβο δεκάτων έκτων στα έγχορδα βρίσκει απάντηση από τα συμφωνικά τυμπάνια κατά τα μέτρα 19 και 20. Το μέτρο 21 ακολουθεί τη συνήθη τακτική του συνθέτη που πυκνώνει τα ρυθμικά μοτίβα πριν από μία ερμηνευτική πτώση.

[23]

Ένα γρήγορο ανοδικό πέρασμα των βιολιών θα μας εισάγει στην επόμενη ενότητα που δεν είναι άλλο παρά ακόμη ένα παράλλαγμα της αρχικής ιδέας.

[24 – 29]

Η ομαδοποίηση των μέτρων ακολουθεί τη μορφή $(2+1)(2+1)$. Η ενορχήστρωση είναι παρόμοια με τις προηγούμενες ενότητες που αναλύσαμε. Πλούσια, σε κάθετη γραφή, χωρίς ιδιαίτερες πολυρυθμίες και περίπλοκες πλέξεις φωνών.

[30 – 33]

Πρόκειται για ένα παράλλαγμα των μέτρων 15 – 17.

[34 – 37]

Η ενότητα αυτή αποτελεί παράλλαγμα των μέτρων 24 – 29. Υπάρχει συμμετρική συμπύκνωση ρυθμικών και μελωδικών στοιχείων σε παρόμοια ενορχήστρωση με το τμήμα 24 – 29.

[38 – 41]

Η ομαδοποίηση των μέτρων έχει τη μορφή (3+1). Η αυτούσια αυτή επανάληψη της μοτιβικής μελωδικής κίνησης βρίσκει λύση στο μέτρο 41.

[42 – 43]

Το δίμετρο αυτό είναι καταληκτικό όχι μόνο για τη φράση, αλλά και για την ευρύτερη ενότητα μέτρων 1 έως 43. Η υφή της επόμενης ενότητας διαφοροποιείται τόσο σε ενορχηστρωτικό επίπεδο όσο και στην μελωδική κίνηση. Αυτό είναι διακριτό ακόμη και οπτικά στον οδηγό της ορχήστρας.

[44 – 60]

Η ομαδοποίηση των μέτρων αυτής της ενότητας είναι της μορφής (4+2+3)(4+2+2). Παρά το γεγονός ότι πρόκειται για μία ενιαία ενότητα είναι χρήσιμο να αναλυθεί σε δύο υποενότητες που ορίζονται από τα μέτρα 44 – 52 και 53 – 60.

Στην υποενότητα 44 έως 52 η μελωδική κίνηση βρίσκεται στην ομάδα των τρομπονιών. Βιολιά, ξύλινα πνευστά και κρουστά λειτουργούν καλλωπιστικά. Η ενορχήστρωση είναι πολύ απλούστερη και πολύ πιο αραιή σε σχέση με τις προηγούμενες ενότητες. Το κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα της μελωδικής κίνησης δεν εστιάζεται πλέον στη έντονη ρυθμικότητα επί της θέσης αλλά αντίθετα έχουμε έντονα στοιχεία συγκοπής και αντιχρονισμού. Αυτό όπως θα δούμε και ακολούθως διατρέχει όλη την έκταση του ευρύτερου τμήματος μέτρων 44 έως 72. Η μελωδική κίνηση των τρομπονιών στο μέτρο 51 αποτελεί πλεονασμό σε σχέση με το επόμενο οκτάμετρο. Πρόκειται για μία ποικιλματική παρεμβολή που σπάει με διακριτικό τρόπο την επίμονη συμμετρία που είχε χτίσει ο συνθέτης.

Σε ό,τι αφορά την υποενότητα 53 έως 60 η μελωδία κινείται κατά τα ίδια πρότυπα της ανωτέρω υποενότητας. Εδώ δεσπόζει η ομάδα των κόρνων. Όπως θα διαπιστώσουμε και ακολούθως η επιλογή των οργανικών ομάδων στοχεύει στην κλιμάκωση των δυναμικών. Το κόρνο είναι όργανο οξύτερο από τα τρομπόνια που είχα τον κύριο μελωδικό ρόλο στο τμήμα 44 έως 52. Η δυναμική από το *pp* ανεβαίνει στο *p*.

[61 – 65]

Σε αυτή την ενότητα μελωδικά δεσπόζουν οι τρομπέτες. Η κλιμάκωση των δυναμικών συνεχίζεται μέσω της ενορχήστρωσης μιας και οι τρομπέτες είναι με τη σειρά τους οξύτερες των κόρνων. Ο ισχυρισμός αυτός επιβεβαιώνεται για ακόμη μία φορά με τη δυναμική ένδειξη *mf*. Η ομαδοποίηση των μέτρων είναι της μορφής (4+1). Στο σημείο αυτό έχουμε ακόμη έναν κατακερματισμό των μελωδικών στοιχείων.

[66 – 68]

Αν και σε αυτή την ενότητα δεσπόζει η ομάδα των κόρνων, η ηχοχρωματική κλιμάκωση συνεχίζεται, αυτή τη φορά με διαφορετικό ενορχηστρωτικό τέχνασμα. Αυτό βρίσκεται στον τρίλλο που έχουν τα τυμπάνια. Αλλά και στην δυναμική ένδειξη *f*.

[69 – 72]

Η ομαδοποίηση των μέτρων ακολουθεί την μορφή (3+1). Κατά τα μέτρα 69 έως 71 έχουμε τριπλή επανάληψη ενός ρυθμικού μοτίβου. Η ενορχήστρωση εμπλουτίζεται σε όργανα και η μελωδική κίνηση καθετοποιείται. Τα μέτρα 52, 60 και 72 έχουν την ίδια μελωδική μορφή και παίζουν ρόλο γέφυρας – σύνδεσης των αναλυθέντων υποενότητων 44 – 52, 53 – 60, 61 – 65 και 72 – 78 όπως θα εξετάσουμε ακολούθως.

[73 – 78]

Με την καθετοποίηση της μελωδικής κίνησης εγκαταλείπεται το στοιχείο της άρσης και επιστρέφουμε στην θέση. Έχουμε επαναφορά της αρχικής μουσικής ιδέας σε μία ξεκάθαρη επανέκθεση. Αριθμητικά φαίνεται να υπάρχει μία συμμετρικότητα

αντιστοίχιση μεταξύ έκθεσης και επανέκθεσης, η οποία ωστόσο διατηρεί έντονο το στοιχείο του κατακερματισμού των ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων. Η παρούσα ενότητα αντιστοιχεί στα μέτρα 9 έως 14. Ωστόσο αυτό δεν ισχύει μελωδικά, μιας και εδώ παρατίθεται η μουσική ιδέα των μέτρων 27 – 33. Η απόκλιση της συμμετρίας κατά ένα μέτρο σε σχέση με την έκθεση, οφείλεται στη ρυθμική διαφοροποίηση των μέτρων της επανέκθεσης. Αντί για δίμετρα 2/4 έχουμε μέτρα 7/8 (μέτρα 74 και 76).

[79 – 86]

Η παρούσα ενότητα αντιστοιχεί αριθμητικά στο τμήμα μέτρων 15 έως 18. Μελωδικά ωστόσο αντιστοιχεί στο τμήμα μέτρων 11 έως 14 με διαφοροποιήσεις στην διαχείριση των φωνών. Η ενορχήστρωτική υφή και μορφή παραμένει όμοια.

[87]

Πλήρης ομοιότητα με το αντίστοιχό του, μέτρο 23.

[88 – 93]

Η ενότητα αυτή αντιστοιχίζεται πλήρως με την ομολογή της που ορίζεται από τα μέτρα 24 έως 29. Έχουμε πλήρη συμμετρία αριθμητική, μετρική, μελωδική αλλά και ενορχηστρωτική.

[94 – 101]

Το τμήμα αυτό είναι αρθρικά συμμετρικό με το ομολόγό του τμήμα μέτρων 30 έως 37. Η ενορχήστρωση παρουσιάζει μικρές διαφοροποιήσεις στις οικογένειες οργάνων. Τα μέτρα 35 και 37 με τα τονισμένα όγδοα δεν αντιστοιχούν με κανένα μέτρο της παρούσας ενότητας. Σε αρμονικό επίπεδο παρατηρούμε κινήσεις ημιτονίων σε ζεύγη μέτρων. Η εμμονή αυτή προμηνύει μία κορύφωση αλλά και μία ακόμη πτώση.

[102 – 105]

Το τμήμα αυτό μαζί με το επόμενο, 106 έως 109, θα μπορούσαν να αποτελούν μία ενιαία ενότητα μιας και επιτελούν τον ίδιο εκφραστικό ρόλο. Δεν συμβαίνει ωστόσο το ίδιο σε ό,τι αφορά τον μελωδικό και τον ρυθμικό παράγοντα. Εάν υποθέσουμε πως το τμήμα 102 έως 109 είναι ενιαίο τότε αυτό ομαδοποιείται υπό την

μορφή (2+2) +3+1. Ο λόγος που οι δύο ενότητες 102 – 105 και 106 – 109 διαχωρίζονται αφορά τη ρυθμική μελωδική κίνηση των φωνών. Η ουσία παραμένει ωστόσο η ίδια. Το αν σε ερμηνευτικό επίπεδο διαχωρίζονται είναι στην κρίση και την ερμηνευτική θεώρηση του εκάστοτε μουσικού.

[106 – 109]

(Αναλύθηκε στην προηγούμενη ενότητα)

[110]

Το μέτρο αποτελεί πύκνωμα του δίμετρου 42 έως 43 ως προς τον πτωτικό τους ρόλο. Για ακόμη μια φορά έχουμε αλλαγή μελωδικού χαρακτήρα αντίστοιχο των μέτρων 43 – 44.

[111 – 118]

Η μελωδική κίνηση οριζοντιοποιείται για ακόμη μια φορά. Έχουμε επανέκθεση των μέτρων 44 – 52, το επιπλέον μέτρο του οποίου προκύπτει από την παρεμβολή του μέτρου 51, στην οποία έγινε αναφορά και παραπάνω. Η συμμετρία αλλά και η εννοχήστρωση είναι σχεδόν όμοια μεταξύ των δύο τμημάτων.

Η κυριότερη προσθήκη που διατρέχει τόσο την παρούσα ενότητα όσο και την ευρύτερη ενότητα 111 – 130 είναι η έντονη κάθετη ρυθμικότητα στα έγχορδα που πλέον **συνυπάρχει** με την οριζόντια μελωδική γραμμή.

[119 – 124]

Με όσα προαναφέραμε στην προηγούμενη ενότητα να βρίσκονται σε πλήρη ισχύ, στην παρούσα κύριο μελωδικό ρόλο κατέχουν τα κόρνα, όπως ακριβώς δηλαδή και στα ομόλογα μέτρα 53 έως 60. Η αριθμητική διαφορά των μέτρων οφείλεται στην απουσία μέτρων αντίστοιχων του 57 – 58 στην παρούσα ενότητα, η οποία παραθέτει τη μελωδική κίνηση αυτούσια χωρίς ρυθμικές παρεμβολές.

[125 – 130]

Η ενότητα αυτή αντιστοιχεί στα μέτρα 61 έως 65. Η αριθμητική διαφορά των μέτρων προκύπτει από τη διαφορετική τροπή που έχει η μελωδική κίνησης για να μας εισάγει στις παρακάτω ενότητες .

[131 – 136]

Η ενότητα 131 έως 136 ομαδοποιείται υπό τη μορφή (4+2). Η ένδειξη **BB** στην ενότητα 140 έως 145 που σχηματίζεται από ομάδες μέτρων της μορφής (4+2) δημιουργεί προβληματισμό. Η ένδειξη **AA** στο μέτρο 121 θα μπορούσε να αποτελεί τυπογραφικό λάθος της έκδοσης μιας και δεν παρατηρείται τίποτα το ιδιαίτερο σε εκείνο το μέτρο. Με βάση τη συμμετρία που ακολουθεί ο Walton σε όλο το μέρος η ένδειξη **AA** θα έπρεπε να βρίσκεται στο μέτρο 131. Έτσι θα είχαμε δύο συμμετρικές ομάδες μέτρων τη μορφής (4+2) (4+2) μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται τρία συνδετικά μέτρα. Άλλωστε αυτή είναι μία συνήθης τακτική του συνθέτη.

Ακόμη ένα ιδιαίτερα σημαντικό γνώρισμα της παρούσας ενότητας είναι τόσο η εντονότατη συνύπαρξη ενορχηστρωτικών αντιθέσεων όσο και η χρήση του πλήρους ορχηστρικού δυναμικού. Η οριζόντια μελωδία επαναλαμβάνεται πλέον μοτιβικά σε κάθετη στοίχιση φωνών.

[137 – 139]

Όπως αναφέραμε το παρόν τρίμετρο είναι μία παρεμβολή ανάμεσα σε δύο συμμετρικές ομάδες μέτρων. Πιθανός σκοπός αυτού του τμήματος είναι η κλιμάκωση των δυναμικών. Η ενότητα 131 έως 136 φέρει δυναμική ένδειξη **f** ενώ η ακόλουθη ενότητα 140 έως 145 φέρει δυναμική ένδειξη **ff**. Ο τρόπος ερμηνείας και ερμηνευτικού αποσυμβολισμού παραμένει στην ευχέρεια του εκτελεστή αλλά και του διευθυντή ορχήστρας.

[140 – 145]

Η δυναμική αυξάνεται παρά το γεγονός ότι δεν έχουμε τη ίδια ταυτόχρονη κάθετη συνήχηση φωνών. Με το τμήμα αυτό έχουμε και επίσημα μία συμμετρική ομαδοποίηση μέτρων που υπακούει στη μορφή (4+2) + 3 + (4+2) στην ευρύτερη

ενότητα μέτρων 131 έως 145. Αυτός είναι και ο λόγος όπου η ένδειξη **AA** στο μέτρο 121 έναντι του μέτρου 131 είναι λανθασμένη.

[146 – 149]

Η κατιούσα μελωδική φορά αυτής της ενότητας είναι επακόλουθο της ανιούσας στην προηγούμενη. Είναι σαφές πλέον ότι οδεύουμε σε μια οριστική πτώση. Αυτή είναι η μοναδική ενότητα κατά την οποία τα ρυθμικά σχήματα αποκλίνουν από τα συνήθη. Η ομαδοποίηση των μέτρων εδώ υπακούει στη μορφή (2+2).

[150 – 151]

Το δίμετρο αυτό αποτελεί ανεπτυγμένη μορφή του επόμενου μέτρου.

[152]

Το μέτρο αυτό δίνει την τελευταία μελωδική και δυναμική ώθηση πριν την οριστική πτώση. Με τεχνικές όπως τα *glissandi* στα έγχορδα, μας οδηγεί στο καταληκτικό τμήμα.

[153 – 154]

Το καταληκτικό τμήμα ολόκληρου του έργου κατέχει όλο το δυναμισμό του μουσικού φορτίου που φέρει πίσω του.

Προτού ολοκληρωθεί η ανάλυση είναι σημαντικό να σταθούμε στο ζήτημα των αντιθέσεων. Η ύπαρξή τους αλλά και ο τρόπος διαχείρισής τους από ο συνθέτη θα μπορούσαν να μελετηθούν σε μορφολογικό ή ακόμη και σε φιλοσοφική επίπεδο. Ειδικά η περίπτωση του τελευταίου θα πρέπει να απασχολεί κάθε είδους ερμηνευτή συμπεριλαμβανομένου και του διευθυντή ορχήστρας. Δεν πρέπει να λησμονούμε πως η μουσική τέχνη δεν βρίσκεται μέσα στο κείμενο μιας και αυτό δεν είναι τίποτα άλλο παρά οδηγίες ερμηνείας. Η τέχνη της μουσικής ερμηνείας βρίσκεται πίσω από το κείμενο και προσεγγίζεται μονάχα μέσα από την ανάλυση και την φιλοσοφική σκέψη.

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΕΧΝΙΚΑ ΚΑΙ ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΤΙΚΑ

Pizzicato

Τώρα φτάνουμε σε ένα τρόπο παραγωγής ήχων σε έγχορδα όργανα με το τράβηγμα των χορδών. Αυτή η τεχνική ονομάζεται Pizzicato.⁷

Η κανονική διαδικασία pizzicato είναι η εξής :

Ο βιολονίστας συνήθως στηρίζει τον αντίχειρα στην άκρη της ταστιέρας και τραβά τις χορδές με τον δείκτη. Οι τσελίστες και οι κοντραμπασίστες απλά τραβούν με το δείκτη χωρίς να στηρίζουν τον αντίχειρα κάπου. (Μερικοί βιολιστές ωστόσο χρησιμοποιούν αυτή την τεχνική). Κατά την διάρκεια της τεχνικής pizz το δοξάρι συνήθως κρατιέται με τα υπόλοιπα 3 δάκτυλα στην παλάμη του δεξιού χεριού. Ωστόσο, εάν ολόκληρο κομμάτι ή ένα μεγάλο τμήμα του είναι pizzicato, προηγούνται παύσεις και ακολουθεί αρκετός χρόνος μέχρι να σηκώσει το δοξάρι, οι ερμηνευτές μπορούν να επιλέξουν να βάλουν το δοξάρι επάνω στην αγκαλιά τους, ή στην περίπτωση ενός σολίστ, επάνω σε ένα στάντ ή ακόμη και στο πιάνο, προκειμένου να τους δώσουν μεγαλύτερη ελευθερία για την εκτέλεση της τεχνικής (pizz.).

Όποτε επιθυμείται pizz ολόκληρη η λέξη, ή πιο συχνά η συντομογραφία “pizz.”, πρέπει να εμφανίζεται τόσο στο score όσο και στα μέρη. Όταν ο παίκτης πρόκειται να συνεχίσει το παίξιμο με το δοξάρι, πρέπει να γραφτεί η λέξη “arco”. Αυτό το συναντάμε πάρα πολύ συχνά. Για κανονικό pizzicato, πρέπει να αφηθεί λίγος χρόνος για να προετοιμαστεί ο παίκτης και μετά ξανά για να επιστρέψει στον κανονικό τρόπο παιξίματος με το δοξάρι.

Υπάρχουν περιπτώσεις τόσο στη σόλο, όσο και στην ορχηστρική μουσική, όπου δεν παρέχεται χρόνος για κανέναν «ελιγμό» αλλά αυτές οι περιπτώσεις είναι

⁷ Adler, Samuel, *The study of orchestration*, έκδοση δεύτερη, επιμ.: Vail – Ballou, εκδ: W. W. Norton and Company, Inc, 1982, 1989, United States of America, σελ.: 37

σπάνιες και θα πρέπει να αποφεύγονται εάν είναι δυνατό. (Αυτό ισχύει ιδιαίτερα όταν πρόκειται για την επιστροφή από το *pizzicato* στο *arco*, το οποίο είναι λίγο περισσότερο άβολο – δύσκολο συγκριτικά με τη μετάβαση από το παίξιμο με δοξάρι στο *pizzicato* λόγω της επανατοποθέτησης του δοξαριού στο χέρι).

Ωστόσο είναι πιο εύκολη η μετάβαση απ το *arco* σε **pizz** αν κατανοήσει κανείς τον τρόπο κίνησης του δεξιού χεριού (δοξαριά) έτσι ώστε οι μουσικοί να έχουν προς τα πάνω την τελευταία δοξαριά πριν το *pizz* για να φτάσει η λαβή του δοξαριού (*frog*) κοντά στις χορδές. Αυτός ο τρόπος δίνει ευχέρεια στους μουσικούς να κάνουν την αλλαγή στο δοξάρι γρηγορότερα. Αν δεν υπάρχει χρόνος για αλλαγή πολλοί παίκτες κρατούν το δοξάρι και απλώς εκτείνουν τον δείκτη του δεξιού χεριού και κτυπούν τη χορδή.

With Mute

(Όλα τα έγχορδα μπορούν να παίζουν σε χαμηλότερη ένταση)

Η πιο συχνή ορολογία που χρησιμοποιείται είναι “*consordino*”. Ο μουσικός τοποθετεί ένα μικρό πλαστικό, ξύλινο ή μεταλλικό αντικείμενο στην γέφυρα(καβαλάρη) με αποτέλεσμα να απορροφά ένα μέρος των δονήσεων και να πετυχαίνει με τον τρόπο αυτό έναν απαλό και λείο ήχο. Η ποιότητα του ήχου αλλάζει ριζικά, και παρόλο που τα μέρη με σορντίνα είναι «μαλακά», είναι επίσης αποτελεσματικά εάν κανείς γράψει *forte* ή *fortissimo* μέρη για έγχορδα με σορντίνα! Τα δυνατά μέρη - περάσματα με *sord* αποκτούν έναν ήχο συγκρατημένο και πιο περιορισμένο, πιο τεταμένο ήχο. Ο συνθέτης ή ενορχηστρωτής πρέπει να ακούσει προσεκτικά τόσο τα μαλακά – ήπια όσο και τα δυνατά με σορντίνα μέρη για να αναγνωρίσει και να κατανοήσει τον συναρπαστικό αυτό ήχο.⁸

Muting

Δεν υπάρχουν σορντίνες για κανένα από τα ξύλινα πνευστά. Ωστόσο οι συνθέτες ζητούν ήχους με σίγαση. Οι πνευστοί συνήθως προσαρμόζονται τοποθετώντας ένα πολύ λεπτό ύφασμα ή μαντήλι στο άνοιγμα ή καλύπτοντας την

⁸ Adler, Samuel, *The study of orchestration*, έκδοση δεύτερη, επιμ.: Vail – Ballou, εκδ: W. W. Norton and Company, Inc, 1982, 1989, United States of America, σελ.: 43

καμπάνα με τα χέρια. Προφανώς αυτό είναι αδύνατο α συμβεί στο φλάουτο.⁹

Glissando

Είναι άλλη μία τεχνική – εφέ που γίνεται με τα δάκτυλα σε όλα τα έγχορδα όργανα, που επιτυγχάνεται με την ολίσθηση του ενός δακτύλου σε μία χορδή από ένα τονικό ύψος σε ένα άλλο. Συνήθως υποδεικνύεται από μία γραμμή που συνδέει δύο νότες με ή χωρίς τη λέξη *glissando* πάνω από γραμμή. Όταν γίνει σωστά, θα εκτελεστεί με μία *legato* δοξαριά και όλες οι νότες θα ακουστούν, τουλάχιστον θα αγγίζονται, μεταξύ της πρώτης και της τελευταίας νότας. Είναι δυνατό να γίνει *glissando* προς τα πάνω αλλά και προς τα κάτω σε μία χορδή.

Υπάρχει πολύ μικρή διαφορά μεταξύ των όρων *glissando* και *portamento*. Εάν κάποιος θέλει να κάνει μία διάκριση, το *portamento* είναι ένας φυσικός, εκφραστικός τρόπος σύνδεσης νοτών της μελωδίας που απέχουν πολύ μεταξύ τους και σπάνια αναφέρεται στην παρτιτούρα. Το *glissando* είναι ένα προμελετημένο, σημειωμένο εφέ. Ωστόσο μπορεί κανείς να βρει συνθέτες να σημειώνουν *port.* αντί για *gliss.* όταν θέλουν ένα συνειδητό «γλίστρημα» από μία νότα σε μία άλλη.

Εάν ένα *gliss.* πρόκειται να εκτελεστεί σε περισσότερες από μία χορδές δεν μπορεί να είναι ένα πραγματικό *glissando* γιατί πρέπει να αυτοσχεδιάσει περισσότερα «γλιστρήματα» στην επόμενη χορδή ή να παίξει χρωματική κλίμακα μέχρι να φτάσει την επιθυμητή νότα.

Υπάρχει ακόμη ένα είδος *glissando*, το οποίο λέγεται “*fingered glissando*”. Συναντάται συχνότερα στη σόλο μουσική ή σε σόλο εγχόρδων στην ορχηστρική μουσική. Μερικές φορές λέγεται και “*written – out*” *glissando* (γραμμένο), στο οποίο όλες οι νότες είναι καταγεγραμμένες.¹⁰

⁹ Adler, Samuel, *The study of orchestration*, ο.π., σελ.: 165

¹⁰ Adler, Samuel, *The study of orchestration*, ο.π., σελ.: 17

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σε όλη την έκταση της εργασίας παρατέθηκαν ιστορικά στοιχεία που αφορούν τόσο το βίο του συνθέτη όσο και τις αναλύσεις των έργων. Συνοψίζοντας τα φαινόμενα καταλήγουμε στα εξής συμπεράσματα.

Ο William Walton αποτελεί αναμφίβολα μία πολυγραφότατη μουσική φιγούρα της εποχής του. Τα έργα του φαίνεται πως είναι άρρηκτα συνδεδεμένα και επηρεασμένα από τον πλούσιο σε βιώματα τρόπο ζωής του. Η σύνθεσή τους λαμβάνοντας υπ' όψιν τα βιογραφικά του στοιχεία αποτελούν συνέπεια των βιωμάτων του και όχι αυτοσκοπό. Αυτό είναι κάτι το οποίο θα πρέπει να λάβει σοβαρά υπ' όψιν του ο εκτελεστής μιας και θα πρέπει να προετοιμάσει ψυχικά και νοητικά τον εαυτό του έτσι ώστε να μετενσαρκώσει το βιοματικό υπόβαθρο των συνθέσεων σε μουσική ερμηνεία.

Σε ό,τι αφορά τα τεχνικά ζητήματα από την πρώτη κιόλας ακρόαση του έργου είναι ξεκάθαρο πως ο συνθέτης έχει συμπαγή ορχηστρική γνώση και πως κατέχει τον πλήρη έλεγχο των μουσικών και ενορχηστρωτικών δρώμενων. Αυτό ισχύει για όλα του τα έργα και όχι μόνο για το αναλυόμενο.

Έχοντας ολοκληρώσει την ανάλυση της ορχηστρικής διασκευής του έργου *Five Bagatelles* υπό τον τίτλο *Variii Capricci*, ο Walton συμπεραίνεται πως αντιμετωπίζει την κιθάρα ως πολυφωνικό όργανο. Κατά τη σύνθεση του πρωτότυπου έργου το πιθανότερο είναι να είχε ήδη στο μυαλό του την ορχηστρική του μορφή. Αυτός είναι και ο λόγος που συνίσταται παράλληλη μελέτη των δύο έργων.

Ακόμη ένα συμπέρασμα που προκύπτει από την παρούσα μελέτη είναι το γεγονός ότι ο συνθέτης δεν ενορχηστρώνει για πρώτη φορά κάποιο πρωτότυπο έργο του. Παρόμοια είναι κατά πάσα πιθανότητα και η περίπτωση του έργου υπό τον τίτλο *Anon in Love*, που συνέθεσε αρχικά για φωνή (τενόρος) και κιθάρα εν έτη 1960 και το μετέτρεψε για φωνή και ορχήστρα έντεκα χρόνια μετά, το 1971.¹¹ Βέβαια η μεταβολή των έργων δεν είναι τόσο έντονη όσο στην περίπτωση της θεματολογίας. Στην περίπτωση του *Anon in Love* ο συνθέτης διατηρεί τον σολιστικό ρόλο της φωνής και επιλέγει ορχήστρα δωματίου. Επίσης διατηρεί τον ίδιο τίτλο, κάνοντας

¹¹ Walton Trust, *Compositions*, ηλ. Σύνδεσμος: <https://waltontrust.org/en/compositions>, ημ. πρόσβασης: 23/02/2023

ξεκάθαρο πως δεν πρόκειται για διπλό έργο αλλά για μια δεύτερη, πιο εμπλουτισμένη διασκευή του πρώτου. Ο τρόπος συνθετικής σκέψης ωστόσο φαίνεται να είναι παρόμοιος. Άλλωστε το *Variii Capricci* αποτελεί και μεταγενέστερο έργο του συνθέτη που συνεπάγεται, τόσο μεγαλύτερο βιωματικό φορτίο όσο και συνθετική ωριμότητα.

Επιστρέφοντας και πάλι στο έργο της θεματολογίας, σε ό,τι αφορά τα τεχνικά ζητήματα της κιθάρας είναι ξεκάθαρο πως λαμβάνει συμβουλές από τον Julian Bream. Ίσως κάτι ανάλογο να έχει συμβεί και για κάθε ορχηστρικό όργανο, αλλά η εξέταση αυτού του ισχυρισμού αποτελεί ξεχωριστό πεδίο μελέτης.

Η απουσία του τυχαίου σε ό,τι αφορά τον ενορχηστρωτικό χειρισμό, οδηγεί τον αναλυτή στον εντοπισμό μουσικών και ερμηνευτικών συμβολισμών. Αντιθετικά στοιχεία, τεχνικά εφέ και αλλαγές μουσικού χαρακτήρα είναι μερικά από τα στοιχεία που μέλλουν να θέσουν έντονους προβληματισμούς σε κάθε ερμηνευτή. Μία απλή μουσική εκτέλεση με ορθολογιστική παράθεση και εκτέλεση των αναγραφόμενων ενδείξεων χωρίς φιλοσοφημένη προσέγγιση των βαθύτερων μουσικών εννοιών θα ήταν πολύ επιφανειακή και κατά συνέπεια άτοπη.

Σε κάθε περίπτωση υπάρχει το στοιχείο της ερμηνευτικής υποκειμενικότητας το οποίο πρέπει διαρκώς να δρα σαν κίνητρο διαρκούς αναζήτησης.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Τα στοιχεία και οι παρατηρήσεις που παρουσιάστηκαν, σκοπό έχουν να δώσουν μια στοιχειώδη μουσική γεύση σ' ό,τι αφορά τα δύο έργα. Η συμπερασματολογία της παρούσας μελέτης δεν θα μπορούσε να είναι απόλυτη μιας και κάτι τέτοιο δεν συνάδει με την ίδια τη φύση της μουσικής τέχνης. Σε καμία περίπτωση ωστόσο, αυτό δε σημαίνει ότι δεν υπάρχουν σαφή όρια στην ερμηνεία. Ο ερμηνευτής μέσα από τη μουσική του πράξη, καλείται να αναβιώσει τον συνθέτη λαμβάνοντας υπόψιν όχι μονάχα τα βιογραφικά του στοιχεία, αλλά λαμβάνοντας υπόψιν κάθε ιστορικό και μη στοιχείο, που μπορεί να επιδρά σε αυτόν κατά την περίοδο σύνθεσης του εκάστοτε έργου. Και αυτό γιατί καμία σύνθεση δεν είναι αυτοσκοπός αλλά αποτελεί βιωματική συνέπεια του δημιουργού της. Υπό αυτή την θεώρηση η μουσική ερμηνεία ομοιάζει με ένα πλαίσιο με σαφή όρια εντός του οποίου υπάρχουν άπειρα σημεία. Ο ερμηνευτής σε ρόλο αναδημιουργού οφείλει πέραν της τεχνικής κατάρτισης να μελετά και να αναζητά.

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Rawsthorne, Alan, Berkeley Lennox, Walton William, Julian Bream '70s, (RCA Red Seal, UK, 1973, SB 6876)

Walton, William / Bonell Carlos, Walton – Anon in Love and other chamber works, (CHANDOS, ηχογρ. 1993, κυκλοφορία: 1994, CHAN 9292)

Walton William / Isbin Sharon, Nightshade Rounds, (Virgin Classics Digital, 1994, Virgin 45024)

Walton William / Vidovic Ana, Laureate Series – Guitar, Ana Vidovic – Guitar Recital, (NAXOS, 2000, Naxos 8554563)

Walton William / Anders Miolin, The Lion in the Lute – British Guitar Music, (BIS DIGITAL, 1998, BIS 926)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adler, Samuel, *The study of orchestration*, έκδοση δεύτερη, επιμ.: Vail – Ballou, εκδ.: W. W. Norton and Company, Inc, 1982, 1989, United States of America

Bienstock, Richard, *Classical fingerstyle guitar master Julian Bream dies aged 87*" ηλ. σύνδεσμος: <https://www.guitarworld.com/news/classical-fingerstyle-guitar-master-julian-bream-dies-aged-87> , ημερ. Πρόσβασης: 12/02/2023

Malcolm Arnold Society, *Sir Malcolm Arnold – "A towering figure in the history of British Music - About Malcolm Arnold"*, ηλεκτρονικός σύνδεσμος: <https://www.malcolmarnoldsociety.co.uk/about-malcolm-arnold/> , ημ. Πρόσβασης: 09/02/2023

Deutsche Grammophon, *Andre Previn – Biography*, 2008, ηλ. Σύνδεσμος: <https://www.deutschegrammophon.com/en/artists/andreprevin/biography> , ημερ. Πρόσβασης: 14/01/2023

THE WILLIAM WALTON Trust, *William Walton – Biography*, ηλ. Συνδ: <https://waltontrust.org/biografia> , ημερ. Πρόσβ.: 23/01/2023

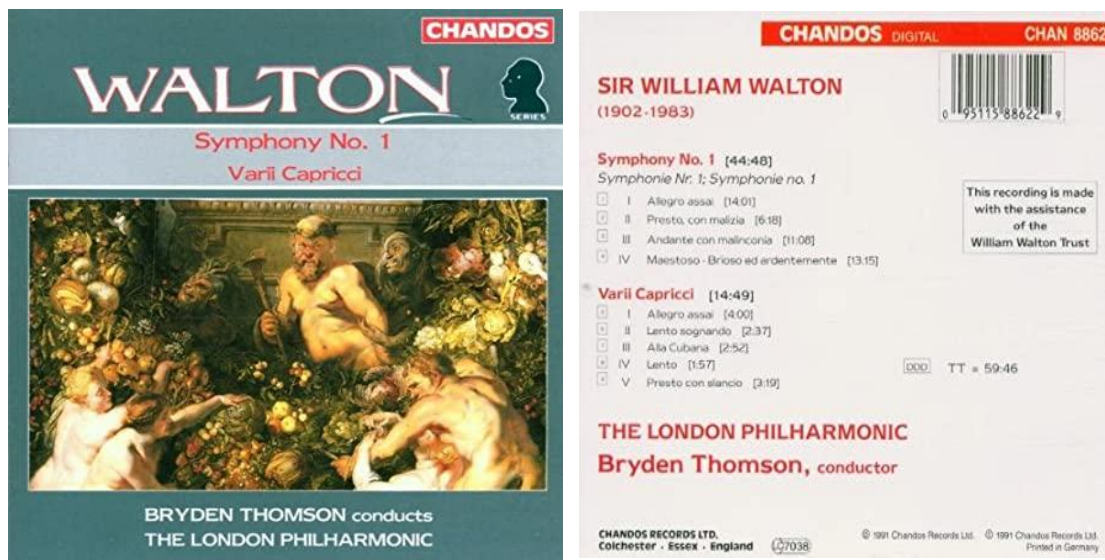
VariCapricci, Note, *Walton William / Stephen Wikner*, εκδ.: Oxford University Press – Music Department, London

Walton, William, *Five Bagatelles for guitar*, επιμέλεια: Julian Bream, εκδ.: Oxford University Press, Music Department, Oxford, 1974

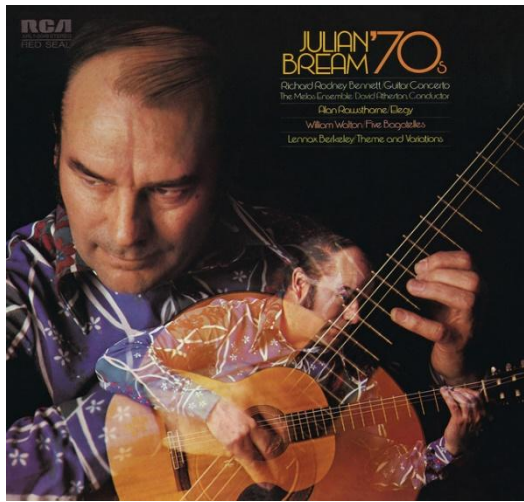
Kisselgoff, Anna, "BALLET: ROYAL IN 'CAPRICCI' PREMIERE", *New York times*, 20 Απριλίου 1983, σελ.: 17, ηλ. Συνδ: <https://www.nytimes.com/1983/04/20/arts/ballet-royal-in-capricci-premiere.html>, ημ. Πρόσβασης: 25/01/2023

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α΄

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ



Εικόνα 1 CHANDOS, 1993 / 1994, CHAN 9292



Εικόνα 5 RCA, Red Seal, UK, 1973, SB 6876

Robert Greenfield Tells Of Brooklyn Jewish Life

By ROBERT GREENFIELD

There is a great deal of talk these days about the Jewish community in New York City. It is a subject that has become fashionable, and it is one that has long interested me. I am a Jew, and I have lived in Brooklyn for most of my life. I have seen the Jewish community grow and change, and I have seen it struggle and triumph. I have seen it become a part of the fabric of the city, and I have seen it become a source of pride and strength for its members.

Brooklyn was once a predominantly Jewish neighborhood. It was a place where Jewish life flourished, and where Jewish traditions were passed on from generation to generation. It was a place where Jewish children grew up, and where Jewish families lived. It was a place where Jewish life was a part of the everyday experience.

But now, Brooklyn is no longer a predominantly Jewish neighborhood. It is a place where Jewish life is still present, but it is no longer the dominant force. It is a place where Jewish life is a part of the mosaic of the city, and where Jewish traditions are still valued and practiced.

I am proud to be a Jew, and I am proud to be from Brooklyn. I am proud of the Jewish community, and I am proud of the Jewish life that has thrived in Brooklyn for so long. I am proud of the Jewish people, and I am proud of the Jewish traditions that have made us who we are.



Robert Greenfield

Ballet: Royal in 'Capricci' Premiere

By JOHN KENNEDY

As the Royal Ballet's first American tour comes to a close, the company's performance of Frederick Ashton's "Capricci" in New York City was a triumph. The ballet, which is a study in contrasts, was performed with a grace and precision that was a testament to the company's artistry.

The ballet is a study in contrasts. It is a work that is both lyrical and dramatic, and it is a work that is both beautiful and powerful. It is a work that is both a challenge and a reward, and it is a work that is both a joy and a privilege to watch.

The Royal Ballet's performance of "Capricci" was a masterpiece. It was a performance that was both technically flawless and emotionally compelling. It was a performance that was both a triumph and a triumph, and it was a performance that was both a joy and a privilege to watch.

The ballet is a study in contrasts. It is a work that is both lyrical and dramatic, and it is a work that is both beautiful and powerful. It is a work that is both a challenge and a reward, and it is a work that is both a joy and a privilege to watch.



Antonette Bliley and Anthony Dowell performing in Frederick Ashton's "Vari Capricci."

TEANECK TANZI
THE VANDERBILT
A COMEDY BY
THE VANDERBILT

3 OPENING PERFORMANCES
OPENING NAC, TODAY at 8:00PM
OPENING EVE, TODAY at 8:00PM

CHARGE 212 544 5002

MEADLANDER THEATRE 200 W. 44th St. NYC 10018

starring
CAYLIN CLARKE DEBORAH HARRY
JOEY RENSBERG THOMAS G. WATTS
and
AMY RADWAN

THE HEAT'S ON... THEY'RE IN THE RING!
by Jeffrey Miller

Use it up
WEEKEND
is all you need.
Friday in
The New York Times

ONE OF THE YEAR'S BEST
by **U**
by Jeffrey Miller

TODAY 4:2 & 6

WINNER!
1983 PULITZER PRIZE
"The best American play of the year!"
—Jack Kirsh, Newsvest
"Marsha Norman's profound achievement."
—Frank Rich, The New York Times

night, Mother
A New Play by **Marsha Norman**
Directed by **Tom Moore**

TELEPHONE: (212) 239-6200
A GOODEN THEATRE 124 W. 47th St. NYC 10036

Εικόνα 6 Άρθρο από την NewYorkTimes για το μπαλέτο VARIICAPRICCI

Ηλεκτρονικοί σύνδεσμοι φωτογραφικού υλικού:

- <https://www.themoviedb.org/person/12241-malcolm-arnold>
- <https://i.scdn.co/image/8f77b57a3e65d39c2f60418e3476e168d8d0c1a3>
- <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-andre-previn-streetcar-20140518-story.html>
- <https://www.bbc.co.uk/programmes/b00qc01x>
- <https://www.nytimes.com/1983/04/20/arts/ballet-royal-in-capricci-premiere.html>