

Πίνακας περιεχομένων

1	Εισαγωγή	3
2	Πρώτες αναφορές για την κιθάρα και το χόρδισμά της.....	6
2.1	Η κιθάρα στην Ισπανία τον 16ο αιώνα	8
2.2	Η κιθάρα στην Ισπανία με 5 διπλές χορδές 16ος – 17ος αιώνας	13
3	Σημειογραφία.....	16
3.1	Ταμπλατούρα	16
3.1.1	Ιταλική ταμπλατούρα.....	17
3.1.2	Γαλλική ταμπλατούρα	18
3.2	Alfabeto.....	20
3.3	Basso Continuo	22
3.4	Στολίδια.....	24
3.4.1	Τρίλλια (trill).....	25
3.4.2	Ποίκιλμα (mordent)	25
3.4.3	Λεγκάτο (slur).....	26
3.4.4	Αποτζιατούρα (appoggiatura).....	27
3.4.5	Βιμπράτο (vibrato).....	28
3.4.6	Αρπέτζιο (arpeggio).....	29
3.4.7	Καμπανέλα (campanelas)	29
4	Gaspar Sanz	30
4.1	Βιογραφία του Gaspar Sanz	30
4.2	Εργογραφία του Gaspar Sanz.....	35
5	Μεταγραφές για κλασσική κιθάρα επιλεγμένων έργων του Gaspar Sanz και σχόλια	40
5.1	Folias	40
5.2	Jacaras	49

5.3	Espanoletas.....	57
5.4	Pavana por la D	65
6	Επίλογος.....	73
7	Βιβλιογραφία	75

1 Εισαγωγή

Το πλήθος των έργων για κιθάρα τον 16^ο και 17^ο αιώνα είναι σημαντικό και δείχνει το ενδιαφέρον που έχει δημιουργηθεί στην κοινωνία για το συγκεκριμένο όργανο. Η συντριπτική πλειονότητα των έργων είναι γραμμένη σε σύστημα ταμπλατούρας, και περιλαμβάνει από μικρές προσπάθειες ερασιτεχνών μουσικών έως τα αριστουργήματα μεγάλων συνθετών. Μέσα σε αυτή τη πληθώρα από κιθαρίστες μουσικούς μπορούμε να ξεχωρίσουμε και τον Gaspar Sanz (1640–1710). Και αυτό γιατί, πέρα από την υψηλού επιπέδου μουσική που μας παρέδωσε, οφείλουμε να σταθούμε στον ιδιαίτερο τρόπο που χρησιμοποιεί την μπαρόκ κιθάρα, αλλά και τις τεχνικές που εισάγει στον χώρο της μουσικής για κιθάρα.

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι μέσα από την μελέτη της κιθάρας τον 16^ο και 17^ο αιώνα να κατανοήσουμε το έργο του Gaspar Sanz εστιάζοντας σε τέσσερα έργα, μια Folia, ένα Jacaras, μια Espanoleta και μια Pavana τα οποία θα γίνει προσπάθεια να αποδοθούν όσο γίνεται πιο σωστά στην κλασική κιθάρα. Θεωρώ ότι είναι σημαντικό σήμερα να αντιληφθούμε την μπαρόκ μουσική και κατ' επέκταση την μπαρόκ κιθάρα χρησιμοποιώντας ως μέσο την κλασική κιθάρα. Επίσης μέσω της εργασίας γίνεται μια προσπάθεια να δημιουργηθεί εκείνο το υπόβαθρο για τον σπουδαστή κλασικής κιθάρας που θα τον βοηθά να εισχωρήσει στον κόσμο της μπαρόκ μουσικής και της μπαρόκ κιθάρας. Για αυτό θα πρέπει οι διαφορές και οι ιδιαιτερότητες που έχουν τα δύο όργανα να γίνουν αναγνωρίσιμες και κατανοητές, έτσι ώστε να μπορεί η ερμηνεία ενός κομματιού να επιτυγχάνεται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Παράλληλα, αφού παρουσιαστεί το αντίστοιχο όργανο της μπαρόκ εποχής και ο τρόπος που παιζόταν, ένας άλλος στόχος της εργασίας είναι να αναδειχθεί ότι η εκτεταμένη μελέτη και η εμπάθунση στη μπαρόκ μουσική, ανοίγει

νέους ορίζοντες στη σπουδή της κλασσικής κιθάρας. Αυτό το γεγονός μας οδηγεί στη σκέψη ότι ίσως θα έπρεπε να αναπροσαρμοστεί η σπουδή της κλασσικής κιθάρας και να συμπεριληφθεί αναλυτικότερη μελέτη της μπαρόκ εποχής που θα ήταν προς όφελος και του σπουδαστή αλλά και της κατανόησης του οργάνου.

Αναλυτικότερα στο πρώτο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με την εξέλιξη της κιθάρας του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, λαμβάνοντας πληροφορίες από εκδόσεις εκείνης της εποχής σχετικά με την κατασκευή, το χόρδισμα και άλλες ιδιαιτερότητες του οργάνου. Στη συνέχεια θα φτάσουμε στην τελική μορφή του με πέντε διπλές χορδές που ονομάστηκε «*guitarra española*» στην Ευρώπη και που σήμερα αποκαλούμε μπαρόκ κιθάρα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται μια συγκέντρωση πληροφοριών που αφορούν τη ζωή του Gaspar Sanz, από την γέννησή του μέχρι και τα τελευταία του χρόνια ως καταξιωμένος μουσικός. Επιπλέον παρουσιάζεται η εργογραφία του με πληροφορίες γύρω από τα βιβλία που έχει εκδώσει.

Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται μία αναφορά στην σημειογραφία εκείνης της εποχής (συγκεκριμένα για την κιθάρα), έτσι θα έχουμε σημαντικές πληροφορίες για την γνωστή ταμπλατούρα και το *alfabeto*, αλλά και την τεχνική του *Basso Continuo*, χαρακτηριστικό για την συνοδεία οργανικών ή φωνητικών συνόλων. Σε αυτό το σημείο θα γίνουν αντιληπτά κάποια ζητήματα ερμηνείας της ταμπλατούρας σε σχέση με το γνωστό πεντάγραμμο που θα μας απασχολήσουν αργότερα στις μεταγραφές. Εκτός από αυτό υπάρχει μια παρουσίαση των στολιδιών εκείνης της εποχής, του τρόπου που παίζονταν, και τις διαφοροποιήσεις μεταξύ τους.

Το τελευταίο κεφάλαιο περιλαμβάνει τις μεταγραφές και τις ταμπλατούρες των κομματιών *Folias*, *Jacaras*, *Espanoleta* και *Pavana* μαζί με μία σύντομη περιγραφή τους, και τεκμηρίωση των μεταγραφών για την κλασσική κιθάρα, όπως

αυτή προκύπτει από την κατανόηση των προηγούμενων κεφαλαίων. Εδώ θα αντιμετωπίσουμε και θα αναλύσουμε ξανά κάποια προβλήματα της ταμπλατούρας, όπως τη διάρκεια των φθόγγων, κατά τη μεταγραφή των κομματιών.

2 Πρώτες αναφορές για την κιθάρα και το χόρδισμά της

Η κιθάρα είναι ένα νυκτό έγχορδο της οικογένειας του λαούτου.¹ Κάνει την εμφάνισή της τον 16^ο αιώνα και το όργανο εκείνης της εποχής είναι αρκετά διαφορετικό από την κιθάρα όπως την γνωρίζουμε εμείς σήμερα. Οι πρώτες κιθάρες ήταν πιο μικρές σε σχέση με την σύγχρονη κιθάρα και αρχικά είχαν τέσσερα ζεύγη χορδών. Στη συνέχεια, στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, προστέθηκε άλλη μία χορδή και έγινε γνωστή ως Ισπανική κιθάρα. Όσον αφορά το ωφέλιμο μήκος της χορδής, δεν υπήρχε κάποιο καθιερωμένο και κυμαινόταν από 54 έως 74 εκ., ανάλογα με το μέγεθος του οργάνου, και τα κλειδιά χορδίσματος ήταν ξύλινα. Σε σχέση με τη σύγχρονη κλασική κιθάρα το ηχείο ήταν μικρότερο ενώ η ράχη του ηχείου ήταν άλλοτε θολωτή ή στρογγυλοποιημένη (**εικόνα 2.1**) και άλλοτε επίπεδη (**εικόνα 2.2**). Κατασκευαστικά η ταστιέρα της κιθάρας ήταν στο ίδιο επίπεδο με το καπάκι της, ενώ η γέφυρα ήταν ένα μονοκόμματο ξύλο κολλημένο πάνω στο καπάκι όπως και η γέφυρα στο λαούτο. Σε αντίθεση με την σύγχρονη κλασική κιθάρα, τα τάστα ήταν από έντερο και όχι από μέταλλο, και ήταν δεμένα γύρω από τον λαιμό της κιθάρας αλλά όχι μόνιμα κολλημένα. Τα κινητά τάστα ήταν προτιμότερα από τα σταθερά, πιθανώς επειδή μπορούν να προσαρμοστούν στο εκάστοτε χόρδισμα εκείνης της εποχής. Ο αριθμός των τάστων ποικίλει από επτά μέχρι δέκα πάνω στο μπράτσο, ενώ μπορούν να υπάρξουν και τάστα πάνω στο καπάκι (ξύλινα σε αυτή τη περίπτωση). Όμως όσες κιθάρες σώζονται δεν έχουν περισσότερα από δύο επιπλέον τάστα κολλημένα στο καπάκι τους. Ωστόσο, υπάρχουν πηγές οι οποίες υποδεικνύουν την χρήση έως και 16 τάστων. Αν το όργανο δεν διέθετε τόσα τάστα, τότε κάποιοι φθόγγοι πιθανότατα παίζονταν πάνω στο καπάκι της κιθάρας.

¹ Σύμφωνα με τη συστηματική κατάταξη των μουσικών οργάνων· Curt Sachs & Erich M. von Hornbostel, 'Systematik der Musikinstrumente', *Zeitschrift für Ethnologie*, xlv (1914), σ. 553–90.



Εικόνα 2.1 Πεντάχορδη κιθάρα με επίπεδο ηχείο²



Εικόνα 2.2 Πεντάχορδη κιθάρα με θολωτό ηχείο³

² www.lutesandguitars.co.uk, ημερομηνία πρόσβασης 17/10/2012

³ www.lutesandguitars.co.uk, ημερομηνία πρόσβασης 17/10/2012

2.1 Η κιθάρα στην Ισπανία τον 16ο αιώνα

Πληροφορίες σχετικά με το χόρδισμα της κιθάρας στα μέσα του 16^{ου} αιώνα στην Ισπανία τις λαμβάνουμε από τον Juan Bermudo (1510-1565), ο οποίος εξέδωσε ένα βιβλίο θεωρίας της μουσικής με τίτλο *El libro primero de la declaración de instrumentos* στην Ossuna το 1549, το οποίο αποτέλεσε μέρος μιας εκτεταμένης έκδοσης με τίτλο *El libro llamado declaración de instrumentos musicales*, το 1555.

Η εκτεταμένη έκδοση το 1555 είναι μια αξιόλογη πηγή από την οποία αντλούμε σημαντικές πληροφορίες για το χόρδισμα της κιθάρας ενώ, επιπλέον εξηγεί τις διαδικασίες και τις μεθόδους μεταγραφής σε ταμπλατούρα για κιθάρα, βιχουέλα και μπαντουρία προϋπάρχουσας φωνητικής και οργανικής μουσικής.⁴ Περιγράφει την κιθάρα ως μικρότερη της βιχουέλας και με 4 διπλές χορδές. Στο παράδειγμα που ακολουθεί (**παράδειγμα 2.1**) για το χόρδισμα οι ρωμαϊκοί αριθμοί δείχνουν τις χορδές.



Παράδειγμα 2.1: χόρδισμα 4χορδης κιθάρας

Αυτό που παρατηρούμε και στα δύο χορδίσματα «temple a los nuevos» (καινούργιο χόρδισμα) και «temple a los viejos» (παλαιό χόρδισμα), είναι ότι οι

⁴ Juan Bermudo, *Declaracion de instrumentos musicales* (Ossuna: Juan de Leon, 1555) libro segundo, κεφ. xxxii, και libro quarto κεφ. Ix, και κεφ. Ixv.

πρώτες τρεις χορδές είναι χορδισμένες σε ταυτοφωνία, ενώ η τέταρτη και τελευταία σε οκτάβα (bourdon).⁵ Bourdon ονομάζουμε όταν το 4^ο ζεύγος χορδών και συνήθως και το 5^ο είναι κουρδισμένες με μια οκτάβα διαφορά, η χορδή που είναι χορδισμένη στην χαμηλή οκτάβα χαρακτηρίζεται στη Γαλλίας ως bourdon, ενώ στην Ισπανία bordon. Επίσης, τα δύο κουρδίσματα διαφέρουν μόνο στην τέταρτη χορδή, που στη μία περίπτωση είναι σολ και στην άλλη φα.

Ο Bermudo προχωρά δίνοντας συγκεκριμένα και ονομαστικά χορδίσματα για την βιχουέλα. Είναι πανομοιότυπα με το πρότυπο χόρδισμα για λαούτο, ή όπως το αποκαλεί, «vihuela de Flandes».⁶ Αναλύοντας τη διαδικασία για μεταγραφές σε ταμπλατούρα για την κιθάρα ή τη βιχουέλα προϋπάρχουσας φωνητικής μουσικής, υποστηρίζει ότι μπορεί η μουσική να μεταφερθεί σε οποιοδήποτε τονικό ύψος χρειαστεί, για να ταιριάζει η μουσική με άνεση πάνω στη ταστιέρα του οργάνου.

Σε ένα κεφάλαιο του παραπέμπει και πάλι στο μικρό μέγεθος της κιθάρας σε σύγκριση με την βιχουέλα λέγοντας: «Ο οργανοπαίχτης μπορεί να αναδείξει τις ικανότητές του ευκολότερα με τη γνώση και τη χρήση της κιθάρας από ότι με την βιχουέλα, επειδή η κιθάρα είναι μικρότερο όργανο».⁷ Αναφέρει ότι το χόρδισμα οκτάβας του τέταρτου ζεύγους χορδών στη κιθάρα, ονομάζεται παραδοσιακά *requinta* και ότι το όργανο έχει δέκα τάστα. Στη συνέχεια επιβεβαιώνει εκ νέου το χόρδισμα της κιθάρας «a los nuevos» σε gg' – c'c' – e'e' – a'(a').⁸

Σε αναφορές του σχετικά με το χόρδισμα της βιχουέλας discante (μικρή βιχουέλα) και της κιθάρας στο Libro quarto, υποστηρίζει ότι στη κιθάρα το τέταρτο ζεύγος χορδών πρέπει να είναι χορδισμένα με μία οκτάβα διαφορά (bourdon) σε σχέση με την βιχουέλα έτσι ώστε η 'Quinta' (η επάνω λεπτή χορδή του τέταρτου

⁵ Bermudo, *Declaration*, libro segundo, κεφ. xxxii.

⁶ Bermudo, *Declaration*, libro quarto, κεφ. lxv.

⁷ Bermudo, *Declaration*, libro quarto, κεφ. lxv.

⁸ Michael Fink, *Stringing and Tuning the Renaissance Four-Course Guitar* (2007), σ. 7, http://www.lgv-pub.com/Essays/Fink_-_Tuning_paper.pdf.

ζεύγους χορδών) να βγάζει ίδια νότα με αυτή στο δεύτερο τάστο του τέταρτου ζεύγους χορδών στη βιχουέλα.⁹ Αυτό ισχύει διότι το συνηθισμένο χόρδισμα της βιχουέλας τότε ήταν *gg-cc -ff- aa - d'd'-g'g'*.

Μια ακόμα πηγή χωρίς βέβαια να υπάρχουν άμεσες αναφορές σχετικά με το χόρδισμα της κιθάρας είναι η έκδοση *Tres libros demusica en cifras para vihuela* (Σεβίλη, 1546) του Alonso Mudarra όπου περιγράφεται μια κιθάρα με δέκα τάστα, με τέσσερα ζεύγη χορδών και την τέταρτη διπλή χορδή χορδισμένη σε οκτάβα.¹⁰ Εκτός από σόλο και τραγούδια για βιχουέλα και σόλο για άρπα ή εκκλησιαστικό όργανο, το *Tres libros de musica en cifras para vihuela* περιλαμβάνει έξι έργα για σόλο κιθάρα. Το πρώτο είναι μία φαντασία σε μιμητικό στυλ που απαιτεί το χόρδισμα «temple Viejo». Ακολουθούν τρεις φαντασίες σε «temple Nuevo». Και οι τέσσερις συνθέσεις είναι αρκετά σημαντικές, όπως και η υψηλής ποιότητας μουσική για βιχουέλα του Mudarra. Μετά τις φαντασίες ακολουθεί μια ravana η οποία χρησιμοποιεί αρμονικό υλικό της ιταλικής ravana de Duca, και το τελευταίο κομμάτι για σόλο κιθάρα είναι δύο παραλλαγές σε ένα αρμονικό μοτίβο Romanesca, που φέρει τον τίτλο ενός δημοφιλούς ισπανικού τραγουδιού «O guardame las vacas», και οι δυο συνθέσεις απαιτούν χόρδισμα «temple Nuevo».

Ο επόμενος που ασχολήθηκε με την κιθάρα ήταν ο γεννημένος το 1525 Miguel de Fuenllana (εκτιμάται ότι πέθανε το νωρίτερο το 1585 ή το αργότερο το 1605).¹¹ Παρά το γεγονός ότι έχασε την όρασή του στη παιδική του ηλικία, έγινε ένας από του πιο διάσημους βιχουελίστες της εποχής του.¹² Το βιβλίο του *Libro de musica para vihuela* (Σεβίλλη, 1554), ήταν αφιερωμένο στον πρίγκιπα Φίλιππο, ο οποίοςς δύο χρόνια αργότερα θα γινόταν ο Φίλιππος Β, ηγεμόνας της Ισπανικής Αυτοκρατορίας.

⁹ Bermudo, *Declaration*, libro quarto, κεφ. Ixix.

¹⁰ Monica Hall, *Stringing of the Baroque Guitar* (Albury, Guildford: Lute Society), σ. 6.

¹¹ Miguel de Fuenllana, *Orphenica Lyra* (Σεβίλη, 1554): κριτική έκδοση Charles Jacobs (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1978), σ. 19-25.

¹² Bermudo, *Declaration*, libro segundo, κεφ. xxxv.

Το βιβλίο περιλαμβάνει συνθέσεις του Fuenllana για την τυπική βιχουέλα με έξι διπλές χορδές, εννέα συνθέσεις για βιχουέλα με πέντε διπλές χορδές (*vihuela de cinco ordenes*), καθώς και εννέα για κιθάρα με τέσσερις διπλές χορδές (*guitarra*).

Το πρώτο κομμάτι για κιθάρα φαίνεται να είναι μία μεταγραφή ενός θρησκευτικού έργου σε ταμπλατούρα με τίτλο «*Crusifixus, a tres*», (γραμμένο για τρεις φωνές). Ακολουθεί ένα *villancico* του Juan Vasquez με τίτλο «*Covarde cavallero*». Το φωνητικό μέρος (μελωδία) είναι ενσωματωμένο στην ταμπλατούρα, και είναι διακριτό καθώς οι αριθμοί της ταμπλατούρας που το αποτυπώνουν είναι τυπωμένοι με κόκκινο μελάνι. Αυτή η έξυπνη διάταξη επιτρέπει την εκτέλεση του κομματιού ως σόλο για κιθάρα, ή και με την φωνητική γραμμή που μπορεί να τραγουδηθεί μαζί με την κιθάρα, συνήθως από έναν κιθαρίστα. Το κείμενο του τραγουδιού βρίσκεται κάτω από τα σύμβολα της ταμπλατούρας. Ο Fuenllana χρησιμοποιεί την ίδια διάταξη και για το επόμενο κομμάτι, *Passeavase el Reymoro*, μια γνωστή για την εποχή του *romance* που αναφέρεται στην κατάκτηση της Μαυριτανικής πόλης της Γρανάδας το 1491-2 από τους Ισπανούς.¹³

Μετά τις μεταγραφές τραγουδιών σε ταμπλατούρα ακολουθούν έξι φαντασίες από τις οποίες οι τρεις σημειώνονται με το γράμμα D, για το *difícile* (δύσκολο), και οι υπόλοιπες με το γράμμα F για το *facile* (εύκολο). Στην πραγματικότητα καμία από αυτές τις πολύπλοκες φαντασίες, οι οποίες συχνά απαιτούν μεγάλο άνοιγμα στο αριστερό χέρι, δεν μπορούν να θεωρηθούν εύκολες, ούτε καν στη κιθάρα με τέσσερις διπλές χορδές. Όπως και οι φαντασίες του Fuenllana για βιχουέλα, έτσι και τα κομμάτια του για κιθάρα είναι συνθέσεις αυστηρά αντιστικτικές ουσιαστικά απαλλαγμένες από διακοσμητικά περάσματα.

¹³ Johanness Wolf, *Handbuch der Notationskunde II* (Λειψία: Breitkopf & Hartel, 1963), σ. 161.

Δυστυχώς λίγα κομμάτια ισπανικής μουσικής για κιθάρα με τέσσερις διπλές χορδές επιβιώνουν μετά τα μέσα του 16^{ου} αιώνα, αλλά υπάρχουν σημαντικές ενδείξεις ότι το όργανο συνέχισε να χρησιμοποιείται ευρέως στην Ισπανία για το υπόλοιπο του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα.¹⁴

¹⁴ James Tyler and Paul Sparks, *The Guitar and its Music* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2002), σ. 9

2.2 Η κιθάρα στην Ισπανία με 5 διπλές χορδές 16ος – 17ος αιώνας

Συνεχίζοντας θα αναφερθούμε στο έτος 1580 που αποτέλεσε ένα ορόσημο στην εμφάνιση της ισπανικής κιθάρας. Αρχικά, ο Vicente Espinel (1550-1624) ο ποιητής, νουβελίστας, μουσικός και τραγουδιστής αναγνωρίστηκε από τους σύγχρονους του ως αυτός που πρόσθεσε το πέμπτο ζεύγος χορδών στην κιθάρα. Ο Doizi de Velasco κατά τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα, αναφέρει στο βιβλίου του *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad, y perfeccion, y se muestra ser instrumento perfecto, y abuntantissimo*, που δημοσίευσε στην Νάπολη το 1640:

«Η κιθάρα ήταν σε χρήση για πολύ καιρό στην Ισπανία. Είχε μόνο τέσσερις διπλές χορδές ... και ο Espinel, τον οποίο γνώριζα στη Μαδρίτη, πρόσθεσε την πέμπτη σειρά χορδών.»¹⁵

Τα λεγόμενά του αναπαράγονται το 1674 και από τον Ισπανό κιθαρίστα Gaspar Sanz ο οποίος συμφωνεί λέγοντας:

«Στη Μαδρίτη ο Maestro Espinel, ο Ισπανός, πρόσθεσε το πέμπτο ζεύγος χορδών. Οι Γάλλοι, Ιταλοί και άλλα έθνη μας μιμήθηκαν και πρόσθεσαν και αυτοί το πέμπτο ζεύγος. Για αυτό το λόγο ονομάζεται Ισπανική κιθάρα.»¹⁶

Ομοίως ο Lope de Vega, ο Perez de Guzman, και ο Cervantes επιβεβαιώνουν τα λεγόμενα των προηγούμενων. Για το αν ο Espinel ήταν αυτός που πρόσθεσε την πέμπτη χορδή, δεν θα μας απασχολήσει. Το σημαντικό ήταν ότι διέδωσε τη χρήση της συγκεκριμένης κιθάρας και φυσικά συνέδεσε το όνομά του με τη δημιουργία αυτού του οργάνου και την εξέλιξή του.¹⁷

Μόνο δύο γνήσιες κιθάρες επιβίωσαν από το 16^ο αιώνα, και οι δύο με πέντε διπλές χορδές. Η πρώτη, που κατασκευάστηκε από τον Πορτογάλο Belchior Dias από

¹⁵ June M. Yakeley, *La guitarra a lo espanol: Aspects of Guitar Performance Practice. 1525-1775*, (Albury, Guildford: Lute Society), σ. 10.

¹⁶ Gaspar Sanz, *Instruccion de Musica*, (Σαραγόσα, 1674), εισαγωγή.

¹⁷ Yakeley, *La guitarra*, σ. 11.

τη Λισαβόνα,¹⁸ χρονολογείται το 1581, έχει ωφέλιμο μήκος χορδής 55,4 εκατοστά και είναι όμορφα διακοσμημένη. Τα μέλη της οικογένειας του Dias ήταν Πορτογάλοι οργανοποιοί και στοιχεία επιβεβαιώνουν ότι εργάστηκαν τη δεκαετία του 1580 στη Λισαβόνα. Η δεκαετία του 1580 ήταν πρόμηη περίοδος για την κιθάρα με πέντε διπλές χορδές. Για τη δεύτερη κιθάρα δεν έχουμε πολλές πληροφορίες αλλά οι λεπτομέρειες της κατασκευής της μας οδηγούν πάλι στον Dias. Είναι αρκετά πιο μεγάλη από αυτή του 1581, με ωφέλιμο μήκος χορδής περίπου 70 εκατοστά. Ειδικοί πιστεύουν ότι κατασκευάστηκε περίπου το 1590. Δεν υπάρχουν σύγχρονες επαρκείς πηγές να μας πληροφορήσουν για το πώς ονόμαζαν οι Ισπανοί και οι Πορτογάλοι αυτό το 2^ο όργανο στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, εκτός αν, κατά τον Fuenllana ονομαζόταν «vihuela cinco de ordenes». Ωστόσο στην Ιταλία ήταν γνωστή ως «chitarra Spangola»¹⁹.

Σε αυτή τη χρονική περίοδο (16^{ος} – 17^{ος} αι.) συναντάμε και το εγχειρίδιο *Guitarra espanola* του Juan Carlos Amat (1572-1642) πρωτοδημοσιευμένο το έτος 1596. Δεν υπάρχει σωζόμενο αντίγραφο της πρώτης έκδοσης (Βαρκελώνη, 1596), και επομένως θα αντλήσουμε πληροφορίες από την σωζόμενη επανέκδοση στη Λερίντα το 1626. Όπως δηλώνει και ο τίτλος, το βιβλίο του Amat αφορά κυρίως την κιθάρα με πέντε διπλές χορδές. Ωστόσο, ο ίδιος καταλήγει μ' ένα κεφάλαιο για την κιθάρα με τέσσερις διπλές χορδές, όπου εξηγεί πώς το σύστημα συγχορδιών μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για τους δύο τύπους κιθάρας.²⁰ Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι για την κιθάρα η συγκεκριμένη χρονική περίοδος ήταν μία τομή, καθώς ξεκινάει το πέρασμά της στη λόγια μουσική και αυτό επιβεβαιώνεται και από τον Amat που στο βιβλίο του αναφέρει:

¹⁸ Yakeley, *La guitarra*, σ. 11.

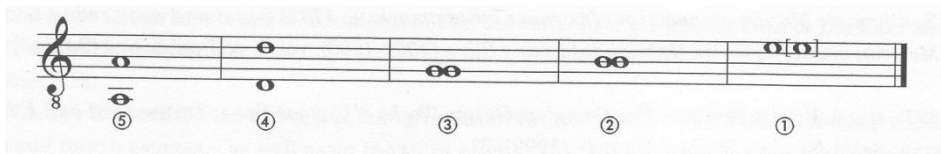
¹⁹ Tyler and Sparks, *The Guitar*, σ. 9.

²⁰ Maurice Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and early 18th Centuries*, τόμος 1^{ος} (Νέα Υόρκη: Pendragon Press, 1994), σ. 320.

«Το Ισπανικό ταπεραμέντο ήταν ο κύριος λόγος, αγαπητέ αναγνώστη, που έφερα αυτό το βιβλίο στο φώς, επειδή βλέπω ότι κανείς δεν είναι επαρκώς φλεγματικός για να διδάξει την τέχνη του να παίζεις κιθάρα ... θα ήθελα να γράψω σε αυτήν την φάση, τον τρόπο χορδίσματος και παιξίματος της κιθάρας με πέντε διπλές χορδές που ονομάζεται Ισπανική και υπάρχει περισσότερο σε αυτή τη χώρα παρά οπουδήποτε αλλού».²¹

Εκείνη την περίοδο πολλοί συνθέτες, στην Αγγλία, την Ιταλία, την Ισπανία, τη Γαλλία συμπεριλάμβαναν στις εκδόσεις τους οδηγίες για τον τρόπο με τον οποίο χορδίζεται μια κιθάρα. Έτσι μπορούμε να κάνουμε μια γενίκευση γεωγραφική για τα πιο συνηθισμένα χορδίσματα κατά περιοχές για τα οποία υπάρχουν φυσικά και διαφοροποιήσεις:

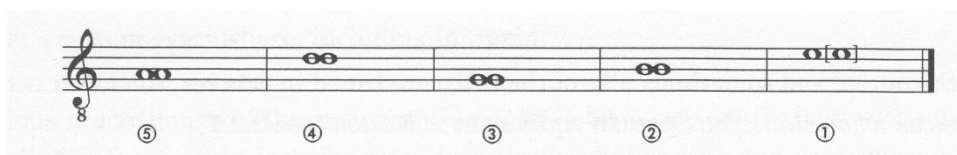
Της Ισπανίας με το 4^ο και 5^ο ζεύγος χορδών να είναι σε οκτάβα (bordon)



Της Γαλλίας με το 4^ο ζεύγος χορδών να είναι σε οκτάβα (bourdon) και το 5^ο ζεύγος να κουρδίζεται στην πάνω οκτάβα.



Και της Ιταλίας χωρίς καθόλου μπάσα και το 4^ο και 5^ο ζεύγος χορδών να χορδίζονται στη πάνω οκτάβα.



²¹ Yakeley, *La guitarra*, σ. 11.

3 Σημειογραφία

3.1 Ταμπλατούρα

Για αιώνες ουσιαστικά η μουσική είτε φωνητική είτε οργανική, είναι καταγεγραμμένη σε συστήματα σημειογραφίας που όλο και εξελίσσονταν, για να φτάσουμε σήμερα στο πεντάγραμμο όπως το γνωρίζουμε σήμερα. Για τα νυκτά όργανα τον 16^ο αιώνα ίσως και νωρίτερα το τότε ευρέως διαδεδομένο σύστημα καταγραφής της μουσικής ήταν η ταμπλατούρα. Σε αντίθεση με το πεντάγραμμο όπου με ένα σύμβολο καθορίζεται τόσο το τονικό ύψος όσο και τη διάρκεια μιας νότας, η ταμπλατούρα γενικά χρησιμοποιεί ένα σύμβολο για να δείξει πώς παράγεται ένας ήχος συγκεκριμένου τονικού ύψους, δηλαδή σε ποιά χορδή και σε ποιο τάστο πάνω στο όργανο, αλλά και ένα ακόμα για να δείξει που τοποθετείται ο ήχος αυτός μέσα στο χρόνο. Το σύστημα αυτό όμως είναι ελλιπές καθώς δεν μας δίνει την πληροφορία της χρονικής διάρκειας του κάθε φθόγγου παρά μόνο την ατάκα του. Ως εκ τούτου η μουσική που γράφτηκε για μπαρόκ κιθάρα αφήνει ανοικτά πολλά ζητήματα ερμηνείας όταν μεταγράφεται ή μεταφέρεται σ' ένα πεντάγραμμο. Οι σημαντικότερες κατηγορίες ταμπλατούρας για μουσικά όργανα, είναι εκείνες για πληκτροφόρο και λαούτο. Μέχρι σήμερα το πεντάγραμμο έχει αντικαταστήσει τις περισσότερες ταμπλατούρες, έχοντας κερδίσει πολλά από την μακρόχρονη τριβή του με την ταμπλατούρα και άλλες μορφές σημειογραφίας. Ωστόσο, από την άλλη πλευρά, οι διάφοροι τύποι ταμπλατούρας για λαούτο αποτελούν μια πιο άμεση μορφή διδασκαλίας στον οργανοπαίκτη, και για αυτό έχουν χρησιμοποιηθεί σχεδόν για το σύνολο της μουσικής για λαούτο από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα μέχρι και σήμερα.²² Υπάρχουν πέντε τύποι ταμπλατούρας που ανά περιοχές είναι: η Ιταλική, η Γαλλική, η

²² Thurston Dart, John Morehen, Richard Rastall, *Tablature*, (Οξφόρδη: Oxford University Press, 2003).

Ισπανική (η οποία αποτελεί παραλλαγή της Ιταλικής) και η Γερμανική ταμπλατούρα. Από αυτές θα παρουσιαστούν οι δύο ευρύτερα διαδεδομένες.

3.1.1 Ιταλική ταμπλατούρα

Ιταλοί και Ισπανοί συνθέτες έγραφαν τη μουσική τους σε ιταλική ταμπλατούρα (**παράδειγμα 3.1**) αλλά και σε ένα σύστημα σημειογραφίας, γνωστό ως *alfabeto*, που αποτύπωνε αποκλειστικά συγχορδίες. Η ιταλική ταμπλατούρα είναι ένα σύστημα με οριζόντιες γραμμές που αντιπροσωπεύουν τις χορδές του εκάστοτε οργάνου, έχοντας την ψηλότερη γραμμή να δείχνει την χαμηλότερη (πιο μπάσα) χορδή στην κιθάρα, σαν ένας καθρέφτης απέναντι από τις χορδές της κιθάρας. Τα τάστα σημειώνονται με νούμερα από το 1 μέχρι το 9, ενώ η ανοικτή χορδή με 0 και το 10^ο τελευταίο τάστο με το ρωμαϊκό σύστημα αριθμών, δηλαδή με το X. Αρκετές φορές παρατηρούμε και κάποιες κουκίδες δίπλα στους αριθμούς, που δηλώνουν την δαχτυλοθεσία στο αριστερό χέρι, τον δείκτη με μία κουκίδα, τον μέσο με δύο, τον παράμεσο με τρεις και το μικρό δάχτυλο με τέσσερις.²³ Για την απόδοση ρυθμού, χρησιμοποιούνται κάποια ρυθμικά σύμβολα πάνω από τη ταμπλατούρα, που μας υποδεικνύουν τις ατάκες των φθόγγων. Όταν εμφανίζεται το πρώτο ρυθμικό σύμβολο, το ακολουθούμε μέχρις ότου εμφανιστεί ένα καινούργιο. Το συγκεκριμένο ρυθμικό σύμβολο δεν επαναλαμβάνεται απαραίτητα ανά νότα, άρα δεν αλλάζει και η χρονική αξία των νοτών, παρά μόνο όταν μέσα στο κομμάτι συναντήσουμε ένα καινούργιο ρυθμικό σύμβολο.²⁴

²³ Frank Koonce, *The Baroque Guitar in Spain and the New World*, (Mel Bay, 2006), σ. 8.

²⁴ James Tyler, *A Guide to Playing the Baroque Guitar*, (Indiana University Press, 2011), σ. 8.

Petrucci, *Intabolatura de lauto. Libro primo. Venice, 1507*

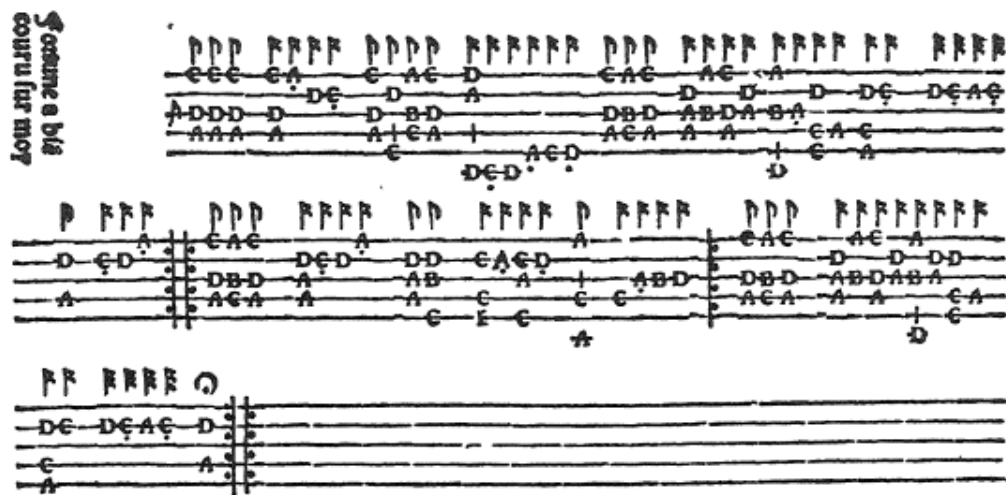
Παράδειγμα 3.1 Willi Apel, *The Notaton of Polyphonic Music 900-1600*, 4^η έκδοση (The Mediaeval Academy of America, 1942), σ. 63.

3.1.2 Γαλλική ταμπλατούρα

Οι Γάλλοι συνθέτες χρησιμοποιούν ένα διαφορετικό σύστημα ταμπλατούρας χρησιμοποιώντας αντί για αριθμούς γράμματα, που αντιστοιχούν σε νότες. Για παράδειγμα το a είναι ανοικτή χορδή, το b πρώτο τάστο κλπ. Να σημειωθεί ότι ιστορικά δεν χρησιμοποιείται το γράμμα j.²⁵ Γενικότερα αυτός ο τρόπος γραφής είναι αντίθετος με αυτόν της ιταλικής ταμπουλατούρας διότι στη γαλλική ταμπλατούρα (**παράδειγμα 3.2**) η πιο πάνω γραμμή αντιστοιχεί στην πιο ψηλή χορδή ενώ αντίστοιχα στην ιταλική στην πιο χαμηλή χορδή. Όπως στην ιταλική, έτσι και στην γαλλική ταμπλατούρα έχουμε ρυθμικά σύμβολα πάνω από την ταμπλατούρα, αλλά διαφορετικής μορφής. Στη γαλλική ταμπλατούρα το σύμβολο της ρυθμικής αγωγής είναι μια κάθετη γραμμή και αναλόγως τον ρυθμό μια η και περισσότερες πλάγιες

²⁵ Tyler, *A Guide*, σ. 11.

γραμμές που ξεκινούν διαγώνια απ' το πάνω μέρος της κάθετης γραμμής. Για παράδειγμα μία πλάγια γραμμή συμβολίζει το μισό, δύο γραμμές το τέταρτο κλπ. Επίσης η δαχτυλοθεσία του αριστερού χεριού περιγράφεται με κουκίδες, όπως και στην ιταλική ταμπλατούρα.²⁶ Στη γαλλική ταμπλατούρα οι συγχορδίες γράφονται ολόκληρες ή καμιά φορά παραλείπονται οι ανοιχτές χορδές, εκτός από λίγες περιπτώσεις, όπου οι συνθέτες προτίμησαν το ιταλικό αλφάβητο (alfabeto). Εκτελεστικά αναφέρεται και η φορά, με την οποία παίζεται η συγχορδία στην κιθάρα σημειώνοντάς την με μία κάθετη γραμμούλα μέσα στην ταμπλατούρα στο κάτω μέρος, παίζοντας προς τα πάνω ή προς τα κάτω, αναλόγως τη φορά που έχει και η συγκεκριμένη γραμμή.



Παράδειγμα 3.2 Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, 4^η έκδοση

(The Mediaeval Academy of America, 1942), σ. 65.

²⁶ Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, 4^η έκδοση (The Mediaeval Academy of America, 1942), σ. 65.

3.2 Alfabeto

Το alfabeto γνωστό και ως ‘abcedario’ το συναντούμε πρώτη φορά σε χειρόγραφα της Μπολόνια στις αρχές του 1580, σε μία πρόωρη μορφή παραδειγμάτων συνοδείας μπάσου.²⁷ Αυτό το σύστημα ήταν αποκλειστικά για παίξιμο της κιθάρας με την τεχνική *rasgueado* και η αρμονία και κυρίως οι συγχορδίες συμβολίζονται με γράμματα του αλφάβητου, τα οποία εμφανίζονται είτε πάνω σε μία γραμμή, είτε πάνω στην ταμπλατούρα. Όμως τα γράμματα δεν σχετίζονται με τα ονόματα των φθόγγων, για παράδειγμα το γράμμα A δεν συμβολίζει τη λα μείζονα συγχορδία, αλλά τη σολ μείζονα σε συγκεκριμένη θέση σε αντίθεση με το τωρινό σύστημα.

Ωστόσο, υπήρχε και ένα παρόμοιο σύστημα που ήταν σε χρήση στην Ισπανία, γνωστό ως «Catalancifras» (Καταλανικοί αριθμοί), το οποίο επινοήθηκε από τον Juan Carlos Amat και εμφανίστηκε για πρώτη φορά σε έντυπη μορφή το 1596.²⁸ Δεν υπάρχει όμως καμία απόδειξη ότι το σύστημα αυτό ήταν γνωστό ή χρησιμοποιούταν στην Ιταλία, ούτε καν στη Νάπολη. Το «alfabeto», πιθανώς προέκυψε ως άμεση απάντηση στις αλλαγές στο μουσικό στυλ που έγιναν στο τέλος του 16^{ου} αι, και η κιθάρα πιθανόν στράφηκε εκτός των άλλων και σε μία μορφή πρώιμης μονωδίας (ως συνοδεία) αφού ήταν σε θέση να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις του νέου στυλ.

Λόγω του κουρδίσματος της κιθάρας και της έλλειψης μπάσων, όταν παίζονται αυτές οι συγχορδίες, το αποτέλεσμα είναι ουδέτερο, και μάλιστα οι μπαρόκ συνθέτες αντιμετωπίζουν το alfabeto, ως ροή από αρμονικά μπλόκ, ανεξάρτητα από την πραγματική τους αρμονική αναστροφή.²⁹

²⁷ James Tyler, «The Role of the Guitar in the Rise of Monody: The Earliest Manuscripts», *Journal of Seventeenth-Century Music*, (2003), <http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/tyler.html>, (ημερομηνία πρόσβασης 7/7/2012).

²⁸ Tyler, *The Role*, <http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/tyler.html>, (ημερομηνία πρόσβασης 7/7/2012).

²⁹ Tyler, *A Guide*, σ. 10.

Αξίζει να σημειωθεί επίσης, η φορά με την οποία πρέπει να παιχτεί η συγχορδία στην κιθάρα, και υποδεικνύεται πάνω στην ταμπλατούρα με μικρές κάθετες γραμμές πάνω ή κάτω από το σύστημα. Η κατεύθυνση των γραμμών προφανώς αναφέρεται στη φορά που πρέπει να παιχτεί η συγχορδία. Ακόμα ένας λόγος που το *alfabeto* ήταν εφικτό ως λογική και αποδοτική σημειογραφία, είναι η χρήση κινητών συγχορδιακών σχημάτων. Πολλοί συνθέτες έβαζαν αριθμούς πάνω από τα γράμματα που υποδείκνυαν το ίδιο πιάσιμο μιας συγχορδίας, αλλά σε διαφορετική θέση πάνω στην κιθάρα (πχ G3). Αυτές οι συγχορδίες βέβαια σιγά σιγά αντικαταστάθηκαν από τα υπόλοιπα γράμματα του αλφάβητου. Έτσι όταν άρχισαν αρκετοί συνθέτες να κάνουν χρήση κινητών συγχορδιών, ο πίνακας αναφοράς του *alfabeto* ολοκληρώθηκε στην πλήρη μορφή του και στην πιο επικρατέστερη.

Αυτό το σύστημα χρησιμοποιούταν για πάνω από δύο αιώνες, και ο πίνακας με το *alfabeto* δεν εμφανίστηκε μόνο σε πηγές μουσικής για κιθάρα στην Ιταλία αλλά και στη Γαλλία, Ισπανία, Γερμανία ακόμα και στην Αγγλία. Επίσης, αρκετοί συνθέτες επεκτείνουν αυτό το σύστημα προσθέτοντας σημάδια στα γράμματα του *alfabeto*, για να υποδείξουν συγχορδίες με αλλοιώσεις ή έλξεις, τις οποίες γράφουν στην αρχή του εγχειριδίου τους. Τέτοια παραδείγματα είναι του Giovanni Paolo Foscariini «*alfabeto dissonante*» και του Carlo Calvi «*alfabeto falso*».³⁰

³⁰ Tyler, *A Guide*, σ. 22.

3.3 Basso Continuo

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, η μπαρόκ κιθάρα, όπως και το τσέμπαλο, το εκκλησιαστικό όργανο, το λαούτο, η θεόρβη, η άρπα, το λιρόνε και άλλα όργανα που παίζουν συγχορδίες, χρησιμοποιήθηκαν και για συνοδεία φωνής, για κομμάτια για σόλο όργανα, για φωνητικά και οργανικά σύνολα. Αυτό προϋποθέτει και την ανάγνωση μια γραμμής μπάσου, με ή χωρίς αρίθμηση κάτω από τις νότες, που βοηθάνε το συνοδό να παίζει τις προβλεπόμενες αρμονίες (basso continuo).

Οι αρμονίες δεν αναγράφονται πλήρως στην εποχή μπαρόκ (όπως υπάρχουνε στην κλασική και ρομαντική περίοδο), αλλά προέκυπταν από τη γραμμή του μπάσου και τις υπόλοιπες φωνές (και την αρίθμηση, αν αυτή υπήρχε). Αυτό συνέβαινε, γιατί υπήρχε η αυτοσχεδιαστική φύση του συνοδού. Αν αναφέρουμε και κάποιες βασικές διαφορές μεταξύ διαφόρων οργάνων, τα αποτελέσματα, θα μπορούσαν να είναι αρκετά διαφορετικά, ακόμα και αν αυτοί που παίζουν continuo διαβάζανε από την ίδια γραμμή του μπάσου. Οι συνοδοί οργάνων σπάνια έγραφαν τα αυτοσχεδιαστικά του μέρη, επειδή ήταν αποδεκτό ότι το ίδιο κομμάτι που παίχτηκε από διάφορους σολίστ κάτω από διαφορετικές συνθήκες, θα μπορούσε να οδηγήσει σε μια διαφορετική συνοδεία. Οι συνοδοί basso continuo έπρεπε να είναι ευέλικτοι σε περίπτωση που ο σολίστ αποφάσιζε να εκτελέσει το κομμάτι σε διαφορετικό τέμπο ή να χρησιμοποιήσει περισσότερο ή λιγότερο την αλλαγή ρυθμού μέσα σε ένα μέτρο ή και σε διαφορετικά εκτεταμένα περάσματα (passagi). Η σημειογραφία του συστήματος μπάσου τους άλλωστε, επιτρέπει αυτή την ευελιξία.

Παρ' όλο που η μπαρόκ κιθάρα είχε λίγες μπάσες νότες, ήταν αναμενόμενο οι κιθαρίστες να διαβάζουν τη γραμμή του μπάσου. Συχνά χρησιμοποιούν και το συγχορδιακό σύστημα alfabeto για να συμπληρώσουν ή να αντικαταστήσουν τα σημάδια στο μπάσο. Το ίδιο έκαναν και οι εκτελεστές άλλων νυκτών οργάνων όπως

μαντολίνο, cittern, και άρπας. Πολλές συλλογές τραγουδιών της περιόδου εκείνης περιλαμβάνουν ένα διάγραμμα, στο οποίο οι νότες μπάσου συσχετίζονται με το σύστημα alfabeto. Το σύστημα alfabeto χρησιμοποιείται αντί του ενάριθμου μπάσου για συνοδεία στα τραγούδια.

Η συνοδεία continuo ήταν ένα σημαντικό συστατικό της εκτέλεσης κιθάρας κατά τη διάρκεια της εποχής μπαρόκ, κάτι το οποίο θα μπορούσε να ισχύει και σήμερα στην κλασική κιθάρα.³¹

³¹ Tyler, *A Guide*, σ. 27-8.

3.4 Στολίδια

Σύμφωνα με τον James Tyler, στις ταμπλατούρες του 17^{ου} αιώνα ο γενικός όρος για τα στολίδια στη μουσική που εφαρμοζόταν σε μία νότα, ήταν «tremolo» στην Ιταλία, «agremen» στην Γαλλία και «habilidad ή afecto» στην Ισπανία.³² Κάθε ένας από αυτούς τους όρους ορίζεται ως ένας μικρός μελωδικός τύπος που κοσμεί μια νότα. Με άλλα λόγια, ο όρος tremolo δεν αναφέρεται συγκεκριμένα σε ένα σαφές στόλισμα και όταν ένα σημάδι tremolo εμφανίζεται σε μια συγκεκριμένη νότα στην ταμπλατούρα, συχνά σημαίνει ότι ο εκτελεστής πρέπει να κάνει ένα στόλισμα πάνω σε αυτή τη νότα, όπως τρίλια, ποίκιλμα, αποτζιατούρα, λεγκάτο, βιμπράτο ή ένα αρπέτζιο, ανάλογα με το συγκεκριμένο μουσικό απόσπασμα. Εκτός και αν ένας συνθέτης δίνει συγκεκριμένες οδηγίες σχετικά με τα στολίδια που χρησιμοποιεί στο βιβλίο του.³³

Ο Gaspar Sanz, παραδείγματος χάριν, χρησιμοποιεί ένα και μόνο σημάδι [v] για να υποδηλώσει τρία διαφορετικά στολίδια, το ποίκιλμα, την ανοδική αποτζιατούρα (επέριση) και την καθοδική αποτζιατούρα. Κατά τον ίδιο τρόπο, ο Santa Cruz χρησιμοποιεί ένα σημάδι [·/·] για την τρίλια και το αρπέτζιο. Αυτό επαληθεύει την άποψη του Tyler, ότι οι οργανοπαίχτες της περιόδου εκείνης ήταν πιο ανήσυχοι ως προς την χρησιμότητα ενός στολιδιού σε ένα μουσικό κομμάτι, παρά ως προς την ιδιαιτερότητα του κάθε στολιδιού. Η ιδιαιτερότητα ενός στολιδιού εξαρτάται από τον σκοπό που του έχει οριστεί, για παράδειγμα εάν προορίζεται για έναν τονισμό ή μία επισήμανση σε μία νότα, τότε ίσως χρειάζεται ένα ποίκιλμα ή μια τρίλια πάνω στην νότα αυτή, και τα δύο είναι καθαρά μελωδικά στην πράξη. Εφόσον

³² Tyler, *A Guide*, σ. 18.

³³ Tyler and Sparks, *The Guitar*, σ. 177.

προορίζονται να δώσουν έμφαση στο άκουσμα μιας διαφωνίας και την ανάλυσή της, τότε είναι ίσως καλύτερα μία φθίνουσα αποτζιατούρα ή μία τρίλια.

3.4.1 Τρίλλια (trill)

Ο Robert Strizich αναφέρει ότι το ισπανικό «trino» συναντάται συχνότερα στη μέση της μουσικής φράσης, όπου θα μπορούσε ενδεχομένως να ακούγεται σαν ένα αρμονικό στολίδι, αλλά και οπουδήποτε μπορεί να διακοσμήσει τη μελωδία πάνω σε μια συγκεκριμένη νότα. Πολύ συχνά, «trinos» (τρίλλια) συναντώνται σε μια συγκεκριμένη νότα. Αυτός είναι ίσως ο μόνος τρόπος που θα δημιουργούσε μουσικότητα. Έτσι, όπως εξετάζουμε την ισπανική κιθάρα του 17^ο αιώνα, δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι η τρίλια σε μια συγκεκριμένη νότα ήταν η πιο συνηθισμένη περίπτωση.³⁴




Το σημάδι της τρίλιας το συναντάμε συχνά στις ταμπλατούρες, αλλά οι συνθέτες σπάνια εξηγούν πώς παίζονται, ούτε υπάρχει κάποια συνοχή ή ομοφωνία μεταξύ τους ως προς το σημάδι της τρίλιας. Ιταλοί συνθέτες συχνά έβαζαν ένα γράμμα [t] πάνω ή κάτω από τη νότα για να δηλώσουν, ότι η συγκεκριμένη νότα πρέπει να παιχτεί με τρίλια, και αυτό το έλεγαν tremolo. Μερικοί Ιταλοί συνθέτες την τρίλια την έλεγαν trillo, για να μη συγχέεται αυτή με το διακοσμητικό ρυθμικό στοιχείο, που έχει το ίδιο όνομα. Επίσης στην Ισπανία οι συνθέτες την ονόμαζαν trino ή aleado.³⁵

3.4.2 Ποίκιλμα (mordent)


Το ποίκιλμα είναι ακόμα ένα συχνό στολίδι πάνω σε μία νότα. Οι Ιταλοί και οι Ισπανοί συνθέτες το ονόμαζαν «mordent», ενώ οι Γάλλοι «martellement ή prince».

³⁴ Robert Strizich, «Ornamentation in Spanish Baroque Guitar Music» *Journal of the Lute Society of America* V, (1972), σ. 21.

³⁵ Koonce, *The Baroque*, σ. 14.

Θα ήταν περιττό να πούμε ότι τα σημάδια για το ποίκιλμα ποικίλουν από τον ένα συνθέτη στον άλλο και περιλαμβάνουν, τη σημερινή του μορφή , λίγο μικρότερο (accent και trillo) ,³⁶ μια μικρή καμπύλη γραμμή κάτω από τη νότα , μια κάθετη γραμμή δίπλα από τη νότα, ή έναν ή ένα μικρό σταυρό +. Το ποίκιλμα στο μπαρόκ είναι αντίστοιχο με το σημερινό ποίκιλμα. Παίζεται χτυπώντας τη χορδή για να ακουστεί η κύρια νότα, και ύστερα με τα δάχτυλα του αριστερού χεριού γρήγορα τραβάς προς τη χαμηλότερη νότα, και μετά ξαναγυρνάς στην αρχική. Αυτή η κίνηση αποφέρει το άκουσμα τριών νοτών σαν μία μονάδα.³⁷

3.4.3 Λεγκάτο (slur)

Στις ταμπλατούρες για μπαρόκ κιθάρα στην Ισπανία συχνά βλέπουμε και λεγκάτα (extrasinós) αποτελούμενα από ομάδες τριών ή και περισσότερων νοτών. Οι πρώτοι κιθαρίστες αναγνώρισαν το λεγκάτο και ως ένα εφέ στολισμού της μελωδίας, και όχι ως απαραίτητο στοιχείο τεχνικής όπως θεωρείται σήμερα. Το σημάδι που χαρακτηρίζει το λεγκάτο στην ταμπλατούρα είναι [].

Το 17^ο αιώνα στη μουσική για κιθάρα, τα λεγκάτα χρησιμοποιούνταν για να δημιουργήσουν κάποια ενδιαφέροντα ρυθμικά εφέ. Οι ομαδοποιήσεις των λεγκάτων έτειναν να είναι ακανόνιστες, τα λεγκάτα συχνά ήταν εκτεινόμενα πάνω από τις διαχωριστικές γραμμές στα μέτρα. Φυσικά η πρώτη νότα από μία ομάδα λεγκάτων, είναι η πρώτη η οποία παίζεται από το δεξί χέρι, είναι πιο έντονη από τις άλλες, και αυτό μπορεί να δημιουργήσει ακανόνιστους ρυθμικούς τονισμούς. Η ρυθμική ποικιλία είναι χαρακτηριστικό της μουσικής για κιθάρα εκείνη την περίοδο, για αυτό



³⁶ Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής*, Τόμος 1, (Αθήνα: Φ.Νάκας, 2000-2001), σ. 80.

³⁷ Tyler, *A Guide*, σ. 15 και Koonce, *The Baroque*, σ. 16.

κάποιος δεν πρέπει να μπει σε πειρασμό να διευθετήσει «ορθολογικά» τις φράσεις που περιέχουν λεγκάτα, όπως έχουν κάνει πολλοί σύγχρονοι.³⁸

Ο Strizich υποστηρίζει, ότι τα λεγκάτα συχνά τοποθετούνται σε κάποιο συγκεκριμένο μοτίβο. Ωστόσο, οι μπαρόκ κιθαρίστες προτιμούσαν να παίζουν νότες με λεγκάτο και σε άλλα σημεία της ταμπλατούρας, πολλές φορές και συνεχόμενες νότες, αναλόγως την θέση του αριστερού χεριού πάνω στην ταστιέρα. Η πρώτη νότα από μία διαδοχή λεγκάτων αποκτά έμφαση, φυσικά, γιατί είναι η μόνη νότα η οποία παίζεται από το δεξί χέρι. Έτσι, σε ένα πέρασμα, τα συνεχόμενα λεγκάτα προκαλούν ένα συνεχές μεταβαλλόμενο ρυθμικό μοτίβο.³⁹

3.4.4 Αποτζιατούρα (*arpeggiatura*)

Η αποτζιατούρα ως όρος προέρχεται από το Ιταλικό ρήμα *arpeggiare* που σημαίνει κλίνω, και αναφέρεται σε μία διάφωνη νότα που είναι κατά βάση γειτονική με την κύρια νότα στην οποία δίνεται έμφαση, και λύνεται στην αρχική νότα. Ο Gaspar Sanz ο μόνος Ισπανός κιθαρίστας που περιέγραψε αυτό το στόλισμα, αναφέρει δύο τύπους. Την ανιούσα αποτζιατούρα την οποία ονομάζει «aroyamento ή *ligadura*», και τη κατιούσα που την ονομάζει «*esmorsata*». Ο ίδιος χρησιμοποιεί το ίδιο σημάδι [] ή [] και για τους δύο τύπους, όπως και για το ποίκιλμα, το οποίο όμως μας δυσκολεύει να κατανοήσουμε τις προθέσεις του. Σε άλλες ισπανικές ταμπλατούρες, οι αποτζιατούρες συνήθως ήταν καταγεγραμμένες όπως όλες οι άλλες νότες, με αριθμούς και όχι με επιπλέον σημάδια εκτός από λεγκάτα που συνδέονται με τις επόμενες νότες. Έτσι τις αποτζιατούρες δεν ήταν εύκολο να τις ξεχωρίσουμε από τα λεγκάτα, άρα στα νυκτά έγχορδα, ομοίως και στην κιθάρα, η αποτζιατούρα εκτελείται με την τεχνική του λεγκάτο (*slur*) το οποίο είναι απαραίτητο στοιχείο της

³⁸ Tyler and Sparks, *The Guitar*, σ. 180-1.

³⁹ Strizich, *Ornamentation*, σ. 30.

τεχνικής. Στην πράξη ο διάφωνος φθόγγος χτυπιέται από το δεξί χέρι ενώ ο τελικός με το αριστερό. Στη μεταγραφή είναι σημειωμένες με το ίδιο σύμβολο που είναι και στην ταμπλατούρα.⁴⁰

Ο Murcia ήταν ο πρώτος Ισπανός κιθαρίστας που υιοθέτησε τη γαλλική πρακτική το συνδυασμό αποτζιατούρας μαζί με ποίκιλμα σε σημαντικές πτώσεις. Ο γαλλικός όρος αυτού του συνδυασμού στολιδιών είναι *port de voix et pince*. Η πρακτική του Murcia ήταν να σημειώνει τόσο την αποτζιατούρα, όσο και την κύρια νότα κάτω από ένα ενιαίο σημάδι. Η ακριβής διάρκεια της κάθε νότας, μέσα στα χρονικά όρια, επαφιέται στη διακριτικότητα του οργανοπαίχτη, και βασίζεται στο μουσικό περιεχόμενο και την προσωπική αντίληψη του οργανοπαίχτη. Στις περισσότερες ταμπλατούρες, αμέτρητες αποτζιατούρες είναι σημειωμένες με μια μικρή νότα δεμένη με την κύρια νότα.

3.4.5 Βιμπράτο (vibrato)

Οι μπαρόκ μουσικοί είχαν την τάση να είναι αρκετά φειδωλοί στη χρήση του βιμπράτο (σε αντίθεση με τους σημερινούς κιθαρίστες). Και αυτό γιατί το βιμπράτο με το αριστερό χέρι θεωρούταν ένα ξεχωριστό στολίδι και από τους κιθαρίστες αλλά και από τους λαουτίστες της εποχής. Στην Ισπανία λεγότανε «tremblor», δημιουργήθηκε από την κίνηση του αριστερού χεριού μπρός-πίσω γρήγορα, όταν μια νότα, και προκαλούσε μια μικρή αισθητή διαφοροποίηση στο τονικό ύψος. Αυτό το εφέ συχνά ήταν ένα ιδιαίτερα βαρύ βιμπράτο, με τον αντίχειρα του αριστερού χεριού να απομακρύνεται από τον λαιμό του οργάνου, επιτρέποντας στον εκτελεστή να κινεί το χέρι του όσο πιο ζωηρά μπορεί. Οι θέσεις των αρχικών σημείων για βιμπράτο στις ταμπλατούρες σημειώνονται με την συντομογραφία «vib» ή με το σύμβολο [*].⁴¹

⁴⁰ Koonce, *The Baroque*, σ. 17 και Tyler and Sparks, *The Guitar*, σ. 180.

⁴¹ Koonce, *The Baroque*, σ. 18.

3.4.6 Αρπέτζιο (arpeggio)

Το αρπέτζιο όπως και το βιμπράτο χαρακτηρίστηκε στολίδι της μπαρόκ εποχής. Συμβολίζεται με ·/· ή :/: και το βρίσκουμε κάτω από μία συγχορδία και κάτω από το σύστημα, υποδεικνύοντας ότι η συγχορδία πρέπει σπάσει σε ξεχωριστές νότες, μερικές φορές με αρκετά περίτεχνο τρόπο. Ωστόσο, τέτοια σημάδια δε βρέθηκαν σε ισπανική ταμπλατούρα. Η τεχνική για να παιχτεί ένα «harpeado» αρπέτζιο περιγράφεται από τον Francisco Guerau.⁴²

3.4.7 Καμπανέλα (campanelas)

Ο όρος «campanelas» (μικρές καμπάνες) χρησιμοποιήθηκε πρώτα από τον Gaspar Sanz για να περιγράψει το εφέ που δημιουργήθηκε από το άκουσμα μιας σειράς από διαδοχικές νότες, παιγμένες σε διαφορετικές χορδές και όσο το δυνατόν ανοιχτές χορδές. Έτσι επέτρεπε σε κάθε νότα να ακουστεί όσο το δυνατόν περισσότερο, ώστε ηχητικά να καλύπτει στιγμιαία η μία νότα την άλλη. Αυτό είναι ιδιαίτερα δόκιμο στην μπαρόκ κιθάρα και στο ιταλικό χόρδισμα, αλλά είναι δυνατόν να γίνει ακόμα και όταν μία από τις δύο χορδές, στο 4^ο και 5^ο ζεύγος χορδών είναι χορδισμένη στην πάνω οκτάβα. Στη σύγχρονη κιθάρα, χωρίς χόρδισμα στην πάνω οκτάβα, είναι συχνά πιθανόν να χρησιμοποιήσουμε περάσματα campanelas σε μεταγραφές, και όταν συμβεί αυτό, πρέπει να δαχτυλοθετήσουμε ξανά το συγκεκριμένο πέρασμα, για να αποφύγουμε διαστήματα από 7^{ες} ή 9^{ες} που θα δημιουργηθούν.⁴³

⁴² Francisco Guerau, *Poema harmonico*, (Μαδρίτη, 1694), φ. 4.

⁴³ Tyler, *A Guide*, σ. 24 και Koonce, *The Baroque*, σ. 19.

4 Gaspar Sanz

4.1 Βιογραφία του Gaspar Sanz



Εικόνα 4.1: πορτραίτο του Gaspar Sanz

Μια από τις εξέχουσες και σημαντικές παρουσίες του χώρου της κιθάρας κατά τον 17^ο αιώνα ήταν αυτή του Gaspar Sanz. Δυστυχώς οι πληροφορίες και τα στοιχεία για την ζωή του που έχουν διασωθεί είναι λίγα. Ακόμη λιγότερα είναι αυτά τα οποία είναι ιστορικά επιβεβαιωμένα καθώς πολλές από τις πληροφορίες που φτάνουν σε εμάς συγκρούονται και αντιφάσκουν μεταξύ τους.⁴⁵ Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Sanz, γεννήθηκε στη μικρή πόλη Καλάντα στην επαρχία της Σαραγόσα στην Ισπανία.⁴⁶ Πιθανολογείται ότι η ημερομηνία γέννησής του είναι 4 Απριλίου του 1640, κάτι το οποίο υποστηρίζεται από τους σημαντικότερους βιογράφους του, Felix de Latassa και Garcia-Arbines, οι οποίοι στηρίζουν την θέση τους σε ένα

⁴⁴ Sanz, *Instruction*, προμετωπίδα.

⁴⁵ Βλ. Rodrigo de Zayas, “Gaspar Sanz and his Music” *Guitar Review*, xl (1976), σ. 2–32.

⁴⁶ Sanz, *Instruction*, προμετωπίδα.

πιστοποιητικό γέννησης που βρέθηκε στο εκκλησιαστικό αρχείο της Καλάντα.⁴⁷ Το πιστοποιητικό φέρει το όνομα Francisco Bartolome Sanz y Celma δημιουργώντας ερωτηματικά για το αν πρόκειται για πιστοποιητικό γέννησης του Gaspar Sanz ή κάποιου άλλου ατόμου, καθώς και για το αν το «Gaspar» είναι κάποιο προσωνύμιο. Άλλωστε εκείνη την εποχή υπήρχε ένας συνθέτης εκκλησιαστικής μουσικής με το όνομα Fransisco Sanz, μέρος των έργων του οποίου διατηρείται στα αρχεία της μητρόπολης της Σαλαμάνκα και στο μοναστήρι San Lorenzo de El Escorial. Ανάλογος προβληματισμός υπάρχει και για τον τόπο θανάτου του Sanz. Ο πρώτος βιογράφος του, ο Felix de Latassa, υποστηρίζει ότι πέθανε το 1710 στη Μαδρίτη, άποψη η οποία βρίσκει σύμφωνο τον Garcia-Arbinez και είναι και η επικρατέστερη. Ωστόσο άλλοι συγγραφείς τοποθετούν την χρονολογία θανάτου του μεταξύ του 1700 και 1721.⁴⁸

Όσον αφορά την εκπαίδευσή, του ο Latassa μας πληροφορεί ότι ο Sanz σπούδασε λογοτεχνία στο πανεπιστήμιο της Σαλαμάνκα, από όπου πήρε και το πτυχίο της θεολογίας.⁴⁹ Το συγκεκριμένο στοιχείο του βίου του το αναφέρει και ο ίδιος ο Sanz. Προσθέτει δε ότι στο προαναφερθέν μορφωτικό ίδρυμα έγινε καθηγητής μουσικής. Το πρόβλημα όμως που προκύπτει, είναι ότι στην εκτενή έρευνα του ο Garcia-Arbines, συμβουλευόμενος τόσο το μητρώο των μαθητών όσο και το συγκεντρωτικό κατάλογο πτυχιούχων της θεολογίας των ετών 1656-1666 δεν βρήκε καμία ένδειξη του ονόματος του μουσικού Sanz. Ο προβληματισμός και οι αμφιβολίες μας αυξάνονται, καθώς ο Garcia-Arbines μελέτησε και τον κατάλογο όλων των καθηγητών της Σαλαμάνκα από το 1652 έως το 1753 και δε βρήκε επίσης

⁴⁷ Esses, *Dance*, σ. 123.

⁴⁸ Jesus Sanchez, εισαγωγή από ακτίνα δίσκου, *Gaspar Sanz, Instruccion de musica sobre la guitarra Espanola*, (Sama de Langreo: Orphénica Lyra, 2000, GCDC80206), σ. 19.

⁴⁹ Sanz, *Instruccion*, εισαγωγή.

καμία απολύτως αναφορά στο όνομα Sanz ως καθηγητού μουσικής.⁵⁰ Ο ρόλος του μουσικού αυτού λοιπόν, αποτέλεσε αντικείμενο προβληματισμού στο παρελθόν, κάτι το οποίο συνεχίζεται και έως σήμερα.

Περισσότερα (και διασταυρωμένα) στοιχεία λαμβάνουμε για τη συνέχεια του βίου του. Ο Sanz πραγματοποιεί ένα ταξίδι στην Ιταλία για μουσικές σπουδές, με πρώτο σταθμό τη Νάπολη και έπειτα τη Ρώμη και σύμφωνα με τις πληροφορίες που αντλούμε από το βιογράφο του Rodrigo de Zayas το ταξίδι αυτό χρονολογείται μεταξύ του 1669 και 1672.⁵¹

Εκεί σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου μαθήτευσε δίπλα στον Christoval Carisani ή αλλιώς Christofora Caresana, ο οποίος ήταν πρώτος οργανίστας στο βασιλικό παρεκκλήσι της Νάπολης.⁵² Παράλληλα, έκανε και μαθήματα με τον Lelio Colista (1629-1689) τον οποίο ο Sanz τον θεωρούσε «Ορφέα εκείνης της εποχής»⁵³ και πιθανόν με τον Orazio Benevoli που ήταν οργανίστας στο Βατικανό, αλλά και τον Pietro Andrea Ziani.

Αργότερα, ο Sanz επισκέπτεται τη Ρώμη, όπου γνωρίζει και θαυμάζει έργα των σπουδεότερων λαουτιστών, θεωρβιστών και κιθαριστών εκείνης της εποχής, όπως οι Foscari (Giovanni Paolo Foscari), Caspergier (Johannes Kapsberger) Pelegrin (Domenico Pelegrini), Granada (Giovanni Battista Granada), Lorenzo Fardino. Ακόμα, έρχεται σε επαφή με τα έργα του Francesco Corbetta τον οποίο θεωρεί τον καλύτερο όλων καθώς ήταν ένας από τους σπουδαιότερους κιθαρίστες της εποχής του, ασκώντας μεγάλη επιρροή σε άλλους μουσικούς.⁵⁴

Ερχόμενος σε επαφή λοιπόν με όλους αυτούς τους μεγάλους μουσικούς, είτε γνωρίζοντάς τους μέσα από τα έργα τους, είτε προσωπικά, αναφέρει χαρακτηριστικά:

⁵⁰ Sannchez, *Gaspar Sanz*, σ. 19.

⁵¹ Sannchez, *Gaspar Sanz*, σ. 19.

⁵² Sanz, *Instruccion*, φ. 29-30.

⁵³ Sanz, *Instruccion*, φ. 11.

⁵⁴ Sanz *Instruccion*, εισαγωγή.

«έχω συγκεντρώσει τους καλύτερους κανόνες από τους δασκάλους μου στη Ρώμη και τη Νάπολη, αλλά και από τους δασκάλους μου στο παρεκκλήσι της Ισπανίας..., ειδικότερα από τον φημισμένο ‘Captain’ (Mateo Romero 1575 – 1647)». ⁵⁵ Εκτός από τους παραπάνω μουσικούς αναφέρονται και τα ονόματα των Horacio Veneboli, μαέστρος της χορωδίας στην εκκλησία του Άγιου Πέτρου στη Ρώμη, Pietro Ciano, οργανίστα της Βενετίας, αλλά και τον Juan Carlos Amat.

Χωρίς να υποστηρίζουν τους ισχυρισμούς τους ο Rafael Mitjana, ο Adolfo Salazar και ο Higinio Angles, υποθέτουν ότι ο Sanz ήταν καθηγητής κιθάρας του αρχιδούκα Juan Jose de Austria, νόθου γιού του Φίλιππου Δ’ με την λαμπρή τότε ηθοποιό Maria Calderon «la Calderona». ⁵⁶ Ωστόσο, είναι αξιοπερίεργο το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος επαγγελματικός ρόλος δεν αναφέρεται στο βιβλίο του Sanz, παρόλο που μια τέτοια θέση θα έδινε φήμη και κύρος στο συγγραφέα. Αν όμως οι ισχυρισμοί των προηγουμένων είναι αληθείς, τότε το μόνο που μπορούμε να υποθέσουμε σε αυτήν τη περίπτωση είναι ότι ο Sanz επέλεξε, για τους δικούς του λόγους, να κρύψει μία σχέση σαν αυτήν που θα είχε σαν αποτέλεσμα μόνο φήμη και κέρδη. Το μόνο για το οποίο μπορούμε να είμαστε σίγουροι είναι ότι αφιέρωσε τις πρώτες έξι εκδόσεις του βιβλίου του στον Juan de Austria το 1674, που ήταν στρατηγός της Αραγονίας από το 1669. ⁵⁷

Μια ακόμη πτυχή της επαγγελματικής του καριέρας είναι αυτή της μουσικής χαρακτηριστικής κατά το 1674 και 1675 (και ενδεχομένως το 1697), τότε που ο Sanz ήταν στη Σαραγόσα, αφού γύρισε από το ταξίδι του στην Ιταλία. Θεωρείται σχεδόν βέβαιο ότι ο ίδιος έκανε την προετοιμασία και τη χαρακτηριστική σε πλάκες χαλκού για το βιβλίο του, «*Instrucción de música*». ⁵⁸

⁵⁵ Sanz, *Instrucción*, φ. 7.

⁵⁶ Sanchez, *Gaspar Sanz*, σ. 20.

⁵⁷ Sanz, *Instrucción*, φ. 16.

⁵⁸ Sanchez, *Gaspar Sanz*, σ. 20.

Η πολύπλευρη προσωπικότητα του Sanz δεν περιορίστηκε στη μουσική. Σύμφωνα με τον Garcia-Arbines, το όνομά του συνδέθηκε με την Ισπανική μετάφραση Ιταλικών έργων, όπως *Ο άνθρωπος των γραμμάτων (L'uomo de lettere)* του Daniello Bartoli⁵⁹ (Μαδρίτη, 1678), του οποίου η πρώτη Ιταλική έκδοση έγινε στη Ρώμη το 1645, και η *Ιερή Ηχώ (Ecos sagrados)* (Μαδρίτη, 1681) που είναι μία δοξολογία για τον Πάπα Πίο XI.⁶⁰

⁵⁹ Esses, *Dance*, σ. 123.

⁶⁰ Esses, *Dance*, σ. 123.

4.2 Εργογραφία του Gaspar Sanz

Όπως η ζωή έτσι και η εργογραφία του Sanz παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς πρόκειται για μια σειρά επιτυχιών που σημάδεψαν θετικά το χώρο της κιθάρας. Από την πρώτη κιόλας έκδοση του *Instrucción de música* στη Σαραγόσα το 1674, η δουλειά του Sanz γίνεται ευρέως γνωστή με μεγάλη επιτυχία καθώς το βιβλίο αυτό ήταν ευανάγνωστο και ευκατανόητο, αλλά και για το λόγο του ότι περιείχε μερικά από τα πιο γνωστά Ισπανικά κομμάτια για την μπαρόκ κιθάρα. Η επιτυχία της έκδοσης του *Instrucción de música* επιβεβαιώνεται από το μεγάλο αριθμό αντιτύπων που διασώθηκαν μέχρι τις μέρες μας.

Η επιτυχία του *Instrucción de música* αντανακλάται από τον μεγάλο αριθμό εκδόσεων οι οποίες χρονολογούνται από την πρώτη έκδοση το 1674 η οποία περιέχει μόνο το πρώτο βιβλίο από τα συνολικά τρία που περιλαμβάνονται στην εκτεταμένη και τελική έκδοση του 1697. Ένα αντίγραφο της τελικής έκδοσης ανήκε στον Regino Sainz (1896 – 1981). Συνολικά, μπορούμε να απαριθμήσουμε οκτώ σωζόμενες εκδόσεις που γνωρίζουμε. Από αυτές έξι είναι διατηρημένες στην εθνική βιβλιοθήκη της Μαδρίτης, μια στο δημαρχείο της Καλάντα και αυτή του Regino Sainz.⁶¹

Η πρώτη λοιπόν έκδοση δημοσιεύτηκε το έτος 1674 με τίτλο *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* και προηγήθηκε των επόμενων πέντε που περί το 1675 πιθανόν και λίγο αργότερα με τίτλο *Libro Segundo de cifras sobre la guitarra española*. Οι δύο τελευταίες εκδόσεις οι οποίες περιέχουν και τα τρία βιβλία, με το τρίτο βιβλίο να έχει τίτλο *Libro tercero de música de cifras sobre la guitarra española*, θεωρούνται οι πιο ολοκληρωμένες και έχουν ημερομηνία έκδοσης το

⁶¹ Sanchez, *Gaspar Sanz*, σ. 20.

1697. Εκδόθηκαν και τα τρία βιβλία μαζί με τίτλο *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*.

Αναλυτικότερα στο πρώτο βιβλίου υπάρχουν κανόνες για το χόρδισμα, τη γενικότερα τη θέση την οποία πρέπει να βρίσκεται το χέρι πάνω στο όργανο, αλλά και οδηγίες που βοηθούν στη κατανόηση των αρπισμών και στολιδιών. Ωστόσο περιλαμβάνει πληροφορίες σχετικά με το παίξιμο της κιθάρας σε επιμέρους επικεφαλίδες (11 κανόνες).⁶²

Στο πρώτο του βιβλίο επίσης αναφέρεται και στον τρόπο με τον οποίο πρέπει να χτυπώνται οι χορδές της κιθάρας κάτι το οποίο αποτελεί χαρακτηριστικό τέχνασμα της μπαρόκ κιθάρας (*punteado*). Επίσης δίνει μια λεπτομερή εξήγηση σχετικά με το γράψιμό του στην ταμπλατούρα, βασισμένο στο απλοποιημένο *alfabeto*⁶³, σύστημα που διαδόθηκε από τον Benedetto Sanserverino (1622).⁶⁴ Το σύστημα αυτό υιοθετείται και εφαρμόζεται από σύγχρονους Ισπανούς και Ιταλούς συνθέτες, οι οποίοι έγραφαν σε ταμπλατούρα από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα, εν αντιθέσει με τη Γαλλία τη Γερμανία και την Αγγλία που ακολουθούσαν το γαλλικό σύστημα ταμπλατουρας.

Το 2^ο βιβλίο *libro segundo* το 1675 είναι ένα εγχειρίδιο με οδηγίες για το «Basso continuo» και γενικότερα την κιθάρα ως όργανο συνοδείας, όπου περιέχονται όχι μόνο γενικές συμβουλές για τη συνοδεία στην κιθάρα, αλλά και δώδεκα κανόνες με παραδείγματα,⁶⁵ τονίζοντας ότι: «αυτοί είναι οι δώδεκα καλύτεροι κανόνες που υπάρχουν για αντίστιξη και σύνθεση...».⁶⁶ Ωστόσο χαρακτηρίζει ως περίπλοκο το συγκεκριμένο εγχειρίδιο και τονίζει την ανάγκη ύπαρξης ενός λεπτομερέστατου και

⁶² Sanz, *Instrucción*, φ. 8.

⁶³ Sanz, *Instrucción*, φ. 16.

⁶⁴ Monica, Hall, *Benedetto Sansevarino*, <http://monicahall2.files.wordpress.com/2012/03/5-sansevarino.pdf>, (ημερομηνία πρόσβασης 22/6/2012) και Sannchez, *Gaspar Sanz*, σ. 22.

⁶⁵ Sanz, *Instrucción*, φ. 28-32.

⁶⁶ Sanz, *Instrucción*, φ. 32.

ευκολοκατανόητου φυλλαδίου. Αναφέρουμε ότι περιέχει δώδεκα σελίδες με μουσική, με μερικούς από τους πιο χαρακτηριστικούς χορούς της περιόδου εκείνης στην Ισπανία, όπως οι *folias*, *espanioletas*, *canarios* και *marizapalos*, αλλά και δώδεκα κανόνες με οδηγίες για συνοδεία της κιθάρας (*basso continuo*). Το τρίτο βιβλίο *libro tercero* το 1697, «περιέχει πληθώρα από *passacalles*... στα πιο παράξενα και αρμονικά σημεία της κιθάρας»,⁶⁷ σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του δημιουργού.

Είναι γενικά παραδεκτό ότι οι συνθέσεις του Sanz ανήκουν σε μία περίοδο της ιστορίας της Ισπανικής μουσικής, όπου το τραγούδι με συνοδεία ενός οργάνου έρχεται σε αντίθεση με την πολυφωνία του πρώτου μισού του 17^{ου} αιώνα. Στην Ισπανία αυτές οι συνθέσεις είναι γνωστές ως «*tonos*», που σύμφωνα με το περιεχόμενό τους χαρακτηρίζονται ως «*divini*» (εκκλησιαστικό κείμενο) ή «*humanos*» (κοσμικό κείμενο).⁶⁸

Για την Ισπανία της περιόδου στην οποία αναφερόμαστε, παρατηρείται μια σημαντική έλλειψη καθαρά οργανικών έργων. Εκτός από έργα για εκκλησιαστικό όργανο, κιθάρα ή άρπα, το ρεπερτόριο περιορίζεται στη φωνητική μουσική. Όσον αφορά τη μουσική για κιθάρα, πρέπει να πούμε ότι οι εκδόσεις για το όργανο του 17^{ου} αιώνα, μολονότι δεν είναι πολυάριθμες, περιέχουν μια πολύτιμη συνεισφορά στη γνώση μας, αναφορικά με τη θεωρία, όσο και την πράξη. Βιβλία με μουσική για κιθάρα που παραδίδονται από τον 17^ο αιώνα είναι τα εξής: του Juan Carlos Amat το 1596 με τρεις επανεκδόσεις το 1626, 1627 και κατά πάσα πιθανότητα το 1639, του Nicolas Doizi de Velasco, το 1640, του Gaspar Sanz με τις οκτώ προαναφερθείσες εκδόσεις, του Lucas Ruiz de Ribayaz, το 1677, και του Francisco Guerau, το 1694. Επιπρόσθετα υπάρχουν αντίγραφα από χειρόγραφα άλλων έργων, όπως του Antonio de Santa Cruz, του Jose Marin και του προαναφερθέντα Miguel Perez de Zabala.

⁶⁷ Sanz, *Instruccion*, φ. 48.

⁶⁸ Sanchez, *Gaspar Sanz*, σ. 24.

Σχετικά με το *Instrucción de música* όπως προαναφέρθηκε ο Sanz τοποθετείται λέγοντας ότι το βιβλίο του αναφέρεται στους αρχάριους και εξηγεί τους δυο τρόπους παιξίματος «resgueado» και «punteado». Αποδεικνύεται χρήσιμη η περιληπτική και στοιχειώδης βασική γνώση, που προσφέρει όχι μόνο για αυτούς που θέλουν να παίζουν τεχνικά αλλά και για αυτούς που θέλουν να μάθουν απλά να συνοδεύουν μουσικά χορούς. Επίσης τονίζει τη μεγάλη χρησιμότητα του βιβλίου σε όλα τα άτομα που χρειάζονται οδηγίες για να παίζουν basso continuo, είτε μέσω της ταμπλατούρας, είτε cifras ή alfabeto, η γενικότερα αυτούς που διαβάζουν ένα σύστημα σημειογραφίας με αριθμούς.

Πολύ πιθανόν το βιβλίο του ήταν εγχειρίδιο ανεκτίμητης αξίας στους χορευτές και στους μουσικούς του θεάτρου, λόγω της ευρείας ποικιλίας στοιχείων που δίνει σχετικά με το χορό και της πληθώρας από pasacalles, οι οποίες θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως εισαγωγικά κομμάτια για tonos και sonadas που παίζονταν επάνω στην σκηνή την εποχή εκείνη.

Η τελική έκδοση του βιβλίου *Instrucción de música* αποτελείται από τρία βιβλία, το *Instrucción de música sobre la guitarra Espanola* (1674), το *Libro Segundo, de cifras sobre la guitarra Espanola* (1675) και το *Libro tercero de música cifras la guitarra Espanola* (1697), και είναι συμπλήρωμα των προηγούμενων βιβλίων του. Η τελική έκδοση του βιβλίου το 1697, περιέχει ενενήντα έξι κομμάτια διαιρούμενα σε τριάντα πέντε διαφορετικά είδη, γραμμένα σε στυλ «vanguardistic» (προοδευτικό) για πεντάχορδα όργανα χορδισμένα σε $a/a-d'/d'-g/g-b/b-e'$, και με χρήση αρπισμών και campanelas για τα οποία ο Sanz αναφέρει: «είναι ο μοντέρνος τρόπος γραφής σήμερα ... ο οποίος μοιάζει να εξαντλεί τις απολαύσεις του οργάνου».⁶⁹ Στη πραγματικότητα, αν αναφέραμε την τεχνική παιξίματος

⁶⁹ Sanz, *Instrucción*, φ. 5.

«strumming» ότι ήταν τυπική και μοναδική τεχνική για την μπαρόκ κιθάρα, μια άλλη τεχνική είναι φυσικά η *campanela*, που μόνο στη κιθάρα και στη θεόρβη μπορεί να παιχτεί αυτό το εφέ, λόγω του χορδίσματός τους.

5 Μεταγραφές για κλασσική κιθάρα επιλεγμένων έργων του Gaspar Sanz και σχόλια

Σε αυτό το κεφάλαιο θα παρουσιαστούν τέσσερα επιλεγμένα έργα του Gaspar Sanz μια Folia, ένα Jacaras, μια Espanoleta και μια Pavana στα οποία θα γίνει μια προσπάθεια να αποδοθούν όσο γίνεται πιο σωστά στην κλασσική κιθάρα. Θα ακολουθήσουν ένα ένα τα κομμάτια με μία σύντομη περιγραφή, ενώ στη συνέχεια θα υπάρχουν τα σχόλια και διαφοροποιήσεις που έχουν γίνει στα κομμάτια, ταμπλατούρα των κομματιών, η ακριβή τους μεταγραφή και η μεταγραφή τους για κλασσική κιθάρα.

5.1 Folias

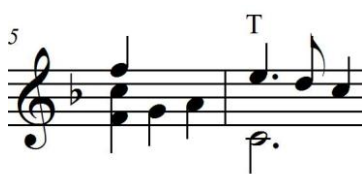
Η Folia είναι ένας μουσικός όρος την περίοδο του μπαρόκ όπου συσχετιζόταν με χορούς αλλά και παραλλαγές κομματιών. Ιστορικά η Folia υπάρχει σε δύο εκδοχές πρώιμη (early) Folia στα μέσα του 16^{ου} αιώνα, και την όψιμη (late) Folia που εμφανίζεται τη δεκαετία του 1670. Και οι δύο ακολουθούν μία συγκεκριμένη ακολουθία συγχορδιών με παραλλαγές στην μελωδία. Στη συγκεκριμένη Folia έχουμε δύο οκτάμετρες φράσεις και οι συγχορδίες που εμφανίζονται είναι οι εξής: στην πρώτη στροφή έχουμε I-V-I-VII-III-VII-I-V, ενώ στη δεύτερη στροφή έχουμε I-V-I-VII-III-VII-V-I.

5.1.1 Σχόλια μεταγραφής

- Στο μέτρο 1, το 2^ο ρε στον πρώτο χρόνο, μπορούμε να το κατεβάσουμε μια οκτάβα πιο κάτω έτσι ώστε να χρησιμοποιήσουμε τα μπάσα της κλασσικής κιθάρας και να εκμεταλλευτούμε την έκτασή της. Με την ίδια λογική συνεχίζουμε στο

υπόλοιπο κομμάτι όπου αυτό είναι εφικτό και δεν δημιουργεί κάποιο αρμονικό ή μελωδικό πρόβλημα.

- Στο μέτρο 5, μεταξύ 1^{ου} και 2^{ου} χρόνου στη μελωδία, συναντάμε ένα βασικό θέμα προβληματισμού στις μεταγραφές του Sanz το οποίο οφείλεται στο χόρδισμα που έχει επιλέξει ο συνθέτης για την μπαρόκ κιθάρα. Λόγω του ότι το όργανο έχει ως χαμηλότερη νότα το σολ στην 3^η ανοιχτή χορδή, κάποιες μελωδικές γραμμές που περιέχουν αυτή τη νότα αλλά και την φα στο πρώτο διάστημα του πενταγράμμου στο συγκεκριμένο τονικό ύψος, τις παίζουμε με πήδημα 7^{ης}, για να διατηρηθεί η αρμονία, αλλάζοντας όμως στην μέση της μελωδικής πορείας οκτάβα. Στην κλασσική κιθάρα όμως, λόγω της έκτασής της, μπορούμε να επιλέξουμε οκτάβα και να παιχτεί η μελωδία με συνεχόμενη κατεύθυνση χωρίς πηδήματα 7^{ης} και αλλαγές στην οκτάβα. Έτσι στο συγκεκριμένο μέτρο μπορούμε να δώσουμε δύο εκδοχές ως προς την μεταγραφή, που ουσιαστικά είναι η ίδια μελωδική πορεία με μία οκτάβα διαφορά. Στην πρώτη χαμηλά εκεί που καταλήγει με την νότα λα ο Sanz, (**παράδειγμα 1**) και στην άλλη με μία οκτάβα πάνω που πιστεύω δίνει καλύτερη κατεύθυνση στη μελωδία (**παράδειγμα 2**).



παράδειγμα 1



παράδειγμα 2

- Στο μέτρο 18 συναντάμε ξανά την ίδια περίπτωση όπως και στο μέτρο 5, που στην μπαρόκ κιθάρα η μελωδική γραμμή (λα-σολ-φα- μι) (**παράδειγμα 3**) θα παιχτεί με το φα και το μι μία οκτάβα πάνω με πήδημα 7^η στο σολ-φα. Άρα και σε αυτό το μέτρο θα πρέπει να επιλέξουμε σε ποιά οκτάβα στη κλασσική κιθάρα αυτό το πέρασμα θα αποδίδει καλύτερα στο κομμάτι. Κατά την γνώμη μου αυτό πρέπει να γίνει στην κάτω οκτάβα, αφού και το μελωδικό αυτό τόξο έχει κίνηση προς τα κάτω, οπότε από την αρχική νότα λα συνεχίζει με κατεύθυνση το ρε στο μπάσο (**παράδειγμα 4**).



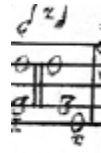
παράδειγμα 3



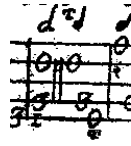
παράδειγμα 4

Το ίδιο συμβαίνει και στα μέτρα 20, 26, 28 και 30.

- Ένα ακόμα πρόβλημα το οποίο θα συναντήσουμε στις μεταγραφές είναι η έλλειψη ευκρίνειας ρυθμικών συμβόλων. Όπως στα μέτρα 32-33 που τα ρυθμικά σύμβολα είναι ελλιπή ως προς την καταληκτική συγχορδία, η μη ευκρινή λόγω του ότι ήταν χαραγμένα στο χέρι, ή αλλοιώθηκαν κατά την εκτύπωσή της (**εικόνα 5.1** και **εικόνα 5.2**).



Εικόνα 5.1 (δεν φαίνεται το μισό παρεστιγμένο)



Εικόνα 5.2

5.1.2 Το κομμάτι σε ταμπλατούρα από το «Instrucción de música»

Enspanaδανικ. Μπαρνεϊ.

Entra Gloriosa y de Cora.

3

5.1.3 Ακριβής μεταγραφή ταμπλαούρας

Folias

Instruccion de Musica, (1675)

Gaspar Sanz

The image displays a musical score for the piece 'Folias' by Gaspar Sanz, originally from his 1675 work 'Instruccion de Musica'. The score is presented as a single melodic line in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music is characterized by its rhythmic complexity, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above the notes, letters 'T' and accidentals '#' are placed, which are tablature instructions for a lute or guitar. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 12, 18, 24, 30, 37, and 43 indicated at the beginning of their respective lines. The piece concludes with a final cadence in the last measure shown.



5.1.4 Μεταγραφή για κλασική κιθάρα

Folias

Gaspar Sanz

μετ. Παναγιώτης Γεράκης

The musical score for 'Folias' is presented in a single system with eight staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is written for guitar, with various rhythmic patterns and articulations. The score includes measures 6, 12, 18, 24, 30, 37, and 43, with corresponding measure numbers written at the beginning of each staff. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings such as 'p.' and 'f.'. The piece is marked with 'T' above certain notes, likely indicating trills or triplets.

49

Musical staff 49: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains five measures of music. The first four measures feature eighth-note patterns with a dotted quarter note below each measure. The fifth measure contains a half note with a dotted quarter note below it.

54

Musical staff 54: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains six measures of music. The first two measures feature eighth-note patterns with a dotted quarter note below each measure. The third measure features a half note with a dotted quarter note below it. The fourth measure features eighth-note patterns with a dotted quarter note below it. The fifth measure features eighth-note patterns with a dotted quarter note below it. The sixth measure features eighth-note patterns with a dotted quarter note below it.

60

Musical staff 60: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains five measures of music. The first measure features eighth-note patterns with a dotted quarter note below it. The second measure features eighth-note patterns with a dotted quarter note below it. The third measure features eighth-note patterns with a dotted quarter note below it. The fourth measure features eighth-note patterns with a dotted quarter note below it. The fifth measure features eighth-note patterns with a dotted quarter note below it.

5.2 Jacaras

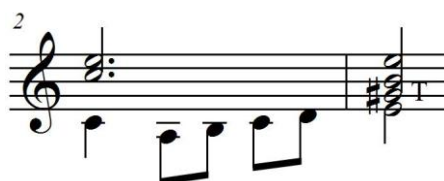
Το Jacaras είναι ένας Ισπανικός και Ισπανο-αμερικάνικος χορός, αλλά και μουσικό μοτίβο που χρησιμοποιήθηκε σε θεατρικές παραστάσεις, κάλαντα στην εκκλησία και οργανικές παραλλαγές σε κομμάτια του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. Ανήκει στην κατηγορία των χορών γνωστή ως *balies* βγάζοντας ένα θορυβώδη και πληθωρικό χαρακτήρα ενώ αρκετές φορές συνοδεύεται από καστανιέτες. Όσον αφορά τη αρμονική διαδοχή δεν υπάρχουν αυστηροί κανόνες, ωστόσο υπάρχουν δύο δημοφιλή τετράμετρες αρμονικές διαδοχές: η μία αποτελείται από I – V ή I – V – I – V, ενώ η δεύτερη που είναι παραλλαγή της πρώτης αποτελείται από I – (III) VI – V – I – V ή I – VI – V – I⁶. Στο Jacaras του Sanz απαντάται η αρμονική διαδοχή είναι: I – V – I – V.

5.2.1 Σχόλια μεταγραφής

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, λόγω έλλειψης μπάσων στην μπαρόκ κιθάρα, μπορούμε στις μεταγραφές να κατεβάσουμε κάποιες νότες μια οκτάβα κάτω έτσι ώστε να εκμεταλλευτούμε τις χαμηλές συχνότητες στην κλασική κιθάρα με χρήση μπάσων χορδών.

- Έτσι και σε αυτήν την περίπτωση στο μέτρο 1 έχουμε μία λα ελάσσονα και την μελωδία να την έχει η χαμηλότερη φωνή. Οπότε στο μέτρο 3, ενώ στο κομμάτι έχει μια μι μείζονα σε πρώτη αναστροφή, λόγω του ότι από τα προηγούμενα μέτρα η χαμηλότερη φωνή έχει ήδη μια κίνηση που πρέπει να καταλήξει κάπου, στην μεταγραφή η συγκεκριμένη συγχορδία θα επανέλθει στην ευθεία κατάσταση, χωρίς να επηρεάσει το ηχητικό αποτέλεσμα. Ωστόσο, μπορούμε ούτως ή άλλως να έχουμε ένα μι στο μπάσο διότι στην μπαρόκ κιθάρα αυτή η συγχορδία έχει δύο μι σε

ταυτοφωνία, άρα το ένα μπορούμε να το κατεβάσουμε μία οκτάβα κάτω για να εξυπηρετήσει τους προαναφερόμενους σκοπούς (**παράδειγμα 5**).



παράδειγμα 5

- Στο μέτρο 8 δημιουργείται ένα πρόβλημα στη ψηλότερη φωνή για την επιλογή της μελωδικής γραμμής που θα ακολουθήσει με δύο εναλλακτικές λύσεις. Την πρώτη όπου σαν μελωδία θα έχει το **παράδειγμα 6**, και το ρε να έρχεται ως 7^η της δεσπόζουσας που στη συνέχεια λύνεται, και το παράδειγμα 7, που ουσιαστικά γίνεται το ίδιο πράγμα αλλά υπάρχει προήχηση στην 7^η. Θεωρώ πως το παράδειγμα ακούγεται καλύτερα από αισθητικούς και μόνο λόγους χωρίς να θεωρηθεί το **παράδειγμα 7** λάθος.



παράδειγμα 6



παράδειγμα 7

- Στο μέτρο 15 το σι στη τρίτη γραμμή στο δεύτερο χρόνο έρχεται ως η 5^η της δεσπόζουσας συγχορδίας οπότε αυτή τη μελωδική κίνηση μπορεί να την έχει η χαμηλή φωνή (**παράδειγμα 8**) ή η μεσαία, που στη δεύτερη περίπτωση (**παράδειγμα 9**) μπορούμε να προσθέσουμε και ένα ντο στον τελευταίο χρόνο για ομαλότερη

μελωδική κίνηση (αυτό βέβαια είναι προαιρετικό). Το ίδιο μπορεί να συμβεί και στο μέτρο 17.



παράδειγμα 8



παράδειγμα 9

- Στο μέτρο 20 δημιουργείται ένα πρόβλημα με το ρε που έρχεται στον τρίτο χρόνο ως 7^η της δεσπόζουσας το οποίο καλό θα ήταν να λυθεί. Οπότε σε αυτήν την περίπτωση έχουμε τρεις προτεινόμενες λύσεις όπου οι δύο πρώτες έχουν το ρε στην μεσαία φωνή παράδειγμα 10 που δεν λύνεται η 7^η αλλά είναι συνεπές με την εκδοχή της ταμπουλατούρας. Το παράδειγμα 11 που λύνεται η 7^η με την προσθήκη του ντο στην επόμενη συγχορδία, αλλά και το παράδειγμα 12 όπου η 7^η μεταφέρεται στη γραμμή του μπάσου χωρίς να λύνεται και στην ουσία είναι σαν το **παράδειγμα 10** απλά η κίνηση γίνεται στον μπάσο. Αρμονικά βέβαια το πιο σωστό είναι το **παράδειγμα 11**.



παράδειγμα 10



παράδειγμα 11



παράδειγμα 12

- Στο μέτρο 22, λόγω της νότας φα στον τρίτο χρόνο έχουμε δύο εκδοχές με την πρώτη αυτή του Sanz που η μελωδική γραμμή της ψηλής φωνής καταλήγει με πήδημα 5^η στη σοπράνο και κατάληξη τη νότα φα. Αυτό λόγω του ότι η χαμηλότερη νότα στην μπαρόκ κιθάρα είναι η σολ (**παράδειγμα 13**). Και την δεύτερη που καταλήγει σύμφωνα με την αρμονική πορεία τριτών στη δεσπόζουσα συγχορδία (**παράδειγμα 14**).



παράδειγμα 13



παράδειγμα 14

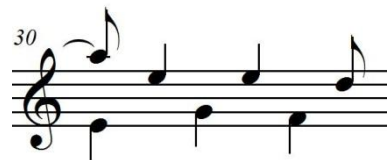
- Όπως και στο μέτρο 20 έτσι και στο 24 έχουμε να αποφασίσουμε για το ρε στον τρίτο χρόνο που έρχεται ως 7^η της δεσπόζουσας συγχορδίας, έτσι πάλι μπορούμε

να δώσουμε δύο εκδοχές με την πρώτη αισθητικά καλύτερη με το ρε να έρχεται στη σοπράνο.

- Στο μέτρο 30 συναντάμε την πρώτη campanela μέχρι τώρα, άρα προσπαθούμε να δημιουργήσουμε αυτό το εφέ όσο γίνεται καλύτερα και να το αποδώσουμε στην κλασσική κιθάρα. Έτσι πρακτικά έχουμε δύο εκδοχές που διαφοροποιούνται στην κατάληξη της campanela και θα τις δούμε στα **παραδείγματα 15 και 16**.



παράδειγμα 15



παράδειγμα 16

5.2.2 Το κομμάτι σε ταμπλατούρα από το «Instrucción de música»

The image displays a page of handwritten guitar tablature from the 'Instrucción de música' manuscript. The notation is written on six staves, each representing a string of the guitar. The strings are numbered 1 to 6 from top to bottom. The tablature consists of numbers (0-5) placed on the lines of the staves, indicating the fret positions for each note. The piece is written in a 3/4 time signature. The manuscript includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age.

5.2.3 Ακριβής μεταγραφή ταμπλαούρας

Jacaras

Instruccion de Musica, (1675)

Gaspar Sanz

The musical score for "Jacaras" is presented in six staves of music, all in treble clef and 3/4 time. The key signature is one sharp (F#). The score includes various annotations: a 'T' above the first staff, a '#' above the second staff, and 'T' and '#' above the third staff. Measure numbers 7, 13, 19, 25, and 30 are indicated at the beginning of their respective staves. The music consists of a series of chords and melodic lines, with some measures containing multiple notes beamed together. The piece concludes with a final chord in the sixth staff.

5.2.4 Μεταγραφή για κλασσική κιθάρά

Jacaras

Gaspar Sanz

μετ. Παναγιώτης Γεράκης

The musical score for 'Jacaras' is written for guitar in 3/4 time. It consists of six staves of music. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and melodic lines. There are several trills (marked with 'T') and slurs throughout the piece. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

5.3 Espanoletas

Η Espanoleta σαν χορός εμφανίστηκε στην Ιταλία στα τέλη του 16^{ου} αιώνα η οποία αυτή η μουσική φόρμα χρησιμοποιήθηκε και τον 17^ο αιώνα για χορούς, τραγούδια και οργανικές παραλλαγές. Έχει σταθερή αρμονική διαδοχή η οποία είναι η εξής I – VII – III – VI – VII – III – VII – I – V/VII – I και συνήθως τριμερή ρυθμό, ενώ κάποιες φορές και διμερή.

Σε αυτό το κομμάτι δεν θα συναντήσουμε κάτι που να μας προβληματίσει ως προς την μεταγραφή, παρά μόνο κάποιες μελωδικές γραμμές που μπορούν να παιχτούν στην πάνω ή στην κάτω οκτάβα με εξίσου ωραίο αισθητικό αποτέλεσμα, αλλά και κάποιες συγχορδίες που αναγκαστικά λόγω, μελωδικής γραμμής, θα πρέπει να επανέλθουν από πρώτη ή δεύτερη αναστροφή, σε ευθεία κατάσταση.

5.3.1 Σχόλια μεταγραφής

- Συγκεκριμένα, στα μέτρα 15, 18, 44, 46, 61, λόγω της μελωδικής κατεύθυνσης από τα προηγούμενα μέτρα, θα χρειαστεί τη συγκεκριμένη συγχορδία την δεσπόζουσα σε 1^η αναστροφή να την επαναφέρουμε σε ευθεία κατεύθυνση. Αυτό προκύπτει, όπως έχουμε αναφέρει και προηγουμένως, επειδή η χαμηλότερη νότα στην μπαρόκ κιθάρα είναι η σολ στην 4 γραμμή στο κλειδί του σολ, έτσι η συγκεκριμένη συγχορδία στη μπαρόκ κιθάρα σαν χαμηλότερο φθόγγο θα έχει τον προσαγωγή της.

Αναφορικά και μόνο, μπορούμε να δείξουμε ένα παράδειγμα αυτού του προβλήματος στο μέτρο 15, όπου με την λογική να εκμεταλλευτούμε το εύρος της κλασσικής κιθάρας θα έπρεπε να είναι όπως το **παράδειγμα 17**, αλλά κάτι τέτοιο δεν στέκει, έχοντας και δύο προσαγωγείς στον 3^ο χρόνο του μέτρου, οπότε θα γίνει όπως το **παράδειγμα 18** που είναι και αισθητικά καλύτερο.



παράδειγμα 17



παράδειγμα 18

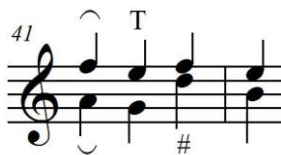
- Ένα ακόμα πρόβλημα σε αυτό το κομμάτι είναι τα ελειπή μέτρα κατά τη διάρκεια του κομματιού σχεδόν μετά από κάθε κατάληξη φράσης, όπως στα μέτρα 8, 24, 48, 56. Σε αυτήν την περίπτωση πρέπει να χωρίσουμε τα μέτρα αυτά ώστε να βγούνε σωστά μετρημένα (**παράδειγμα 19**).



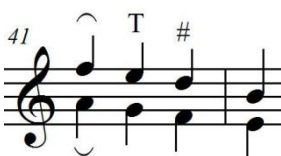
παράδειγμα 19

- Ωστόσο αυτό το πρόβλημα εμφανίζεται διότι στα συγκεκριμένα μέτρα τελειώνουν οι φράσεις αφού έχει γίνει επανάληψη φράσης, και περνάμε στην αμέσως επόμενη φράση. Οπότε κατά το τελείωμα της επανάληψης, πολύ πιθανόν η κατάληξη της πρώτης φράσης να ήταν μικρότερης χρονικής διάρκειας, στη συγκεκριμένη περίπτωση να ήταν τέταρτο και όχι μισό παρεστιγμένο.
- Ένα ακόμα σημείο στο οποίο πρέπει να σταθούμε είναι η επιλογή μελωδικής γραμμής στο μέτρο 41 στον τρίτο χρόνο. Έτσι έχουμε 2 εκδοχές με την πρώτη αυτή του Sanz **παράδειγμα 20** με την ψηλή φωνή να κάνει πήδημα 7^η, που αυτό

συμβαίνει επειδή η χαμηλότερη νότα στην μπαρόκ κιθάρα είναι η σολ στην 2^η γραμμή, και την 2^η εκδοχή που η μελωδία συνεχίζει με την κίνηση 6^ο^v (**παράδειγμα 21**).

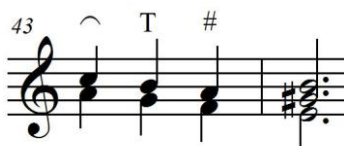


παράδειγμα 20



παράδειγμα 21

- Το ίδιο θέμα το βρίσκουμε και στο μέτρο 43 που αντίστοιχα έχουμε δύο εκδοχές με τον ανάλογο προβληματισμό. Την πρώτη με το **παράδειγμα 22** και την δεύτερη με το **παράδειγμα 23**. Θα ήταν ενδιαφέρον στο μέτρο 41 να παιχτεί η 1^η εκδοχή και στο μέτρο 43 η 2^η έτσι ώστε να ακουστεί και η μελωδική γραμμή που κάνει ο Sanz αλλά και για να υπάρχει ποικιλομορφία.



παράδειγμα 22



παράδειγμα 23

5.3.2 Το κομμάτι σε ταμπλατούρα από το «Instrucción de música»

Εσμακλήρας.

Handwritten tablature for a lute piece titled "Εσμακλήρας." The score consists of six staves. The top staff contains rhythmic notation (vertical strokes) and fret numbers (0-5). The lower staves contain numerical fret numbers for the strings. The piece concludes with the instruction "Son d. Españoles por Otro".

5.3.3 Ακριβής μεταγραφή ταμπλαούρας

Espanoletas

Instruccion de Musica, (1675)

Gaspar Sanz

The musical score for "Espanoletas" is presented in a single staff in 3/4 time. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a variety of rhythmic values: quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often beamed together. The piece is characterized by the presence of tablature letters 'T' placed above specific notes, indicating fretted positions on the guitar. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 14, 21, 28, 34, 40, and 47 clearly marked at the beginning of their respective lines. The music concludes with a final sharp sign (#) at the end of the first line.

54

Musical notation for measures 54-60. The system consists of a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata over a chord in measure 58.

61

Musical notation for measures 61-65. The system consists of a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata over a chord in measure 64. There are two sharp symbols (#) above the melody in measure 64.

66

Musical notation for measures 66-72. The system consists of a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata over a chord in measure 71. There are two 'T' symbols above the melody in measures 66 and 67.

5.3.4 Μεταγραφή για κλασική κιθάρα

Espanoletas

Gaspar Sanz

μετ. Παναγιώτης Γεράκης

7

14

20

26

32

38

45

50

Musical staff 50: Treble clef, melody of eighth notes, bass line of half notes.

55

Musical staff 55: Treble clef, melody with a slur, bass line with a slur.

61

Musical staff 61: Treble clef, melody with sharps, bass line with a slur.

67 T

Musical staff 67: Treble clef, melody with a trill, bass line with a slur.

5.4 Pavana por la D

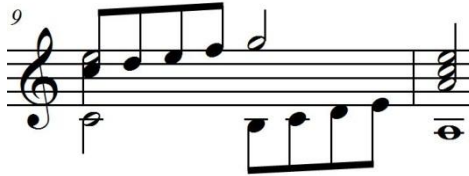
Η Pavana είναι ένας αυλικός χορός του 16^{ου} αιώνα ιταλικής προέλευσης. Αυτό ενισχύεται καθώς το όνομα του χορού αυτού το συναντάμε καμιά φορά και ως Padovana η Padoana τα οποία μας παραπέμπουν στην πόλη της Ιταλίας την Padua (Πάντοβα) απ' όπου και πήρε ο χορός το όνομά του. Ο ρυθμός του κομματιού είναι αργός σε 2/4 ή 4/4 ενώ συνήθως ακολουθεί ένας πιο γρήγορος χορός ο οποίος ήταν σε τριμερή ρυθμό και καμιά φορά είχε και κάποια μοτίβα της pavan. Τέτοιοι χοροί ήταν το saltarello και η galliard.

5.4.1 Σχόλια μεταγραφής

- Από το πρώτο κιάλας μέτρο μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τα μπάσα της κιθάρας κατεβάζοντας μία οκτάβα πιο χαμηλά την βάση των συγχορδιών, που αυτό σαν αποτέλεσμα θα έχει ότι την μελωδική κίνηση στο πρώτο μέτρο θα την έχει η χαμηλή φωνή. Αντίστοιχα σε αρκετά σημεία-μέτρα υπάρχει η επιλογή να έχει την μελωδική κίνηση η χαμηλότερη φωνή, χωρίς αυτό να δημιουργεί κάποιο αρμονικό πρόβλημα.
- ένα τέτοιο παράδειγμα θα συναντήσουμε στο μέτρο 9 όπου η μελωδική κίνηση βρίσκεται σε τονικό ύψος όπως το **παράδειγμα 24**, αλλά θα μπορούσε στον τρίτο χρόνο να παιχτεί από τη χαμηλότερη φωνή, όπου θα δημιουργούσε στο κομμάτι μία αίσθηση απάντησης στην ψηλότερη φωνή που έχει την κίνηση στο 1^ο και 2^ο χρόνο (**παράδειγμα 25**). Αντίστοιχα παραδείγματα θα βρούμε και στο μέτρο 13 όπου και εκεί θα έχουμε δύο επιλογές (**παραδείγματα 26 και 27**).



παράδειγμα 24



παράδειγμα 25



παράδειγμα 26



παράδειγμα 27

- Στο μέτρο 32 ξεκινάει ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον τμήμα του κομματιού το οποίο είναι γραμμένο με *campanela* και θα διαρκέσει για 15 μέτρα. Έτσι θα προσπαθήσουμε να αποδώσουμε αυτό το εφέ στην κλασσική κιθάρα όσο το δυνατόν πιο κοντά στο πρότυπο του Gaspar Sanz με το ιδιαίτερο χορδισμό του. Πρακτικά αυτό θα πραγματοποιηθεί με συγκεκριμένη δακτυλοθεσία του κομματιού πάνω στην κλασσική κιθάρα και με την μελωδική κίνηση των νοτών να είναι όσο είναι δυνατόν μία νότα ανά χορδή, έτσι ώστε η κάθε νότα να μπορεί να κρατηθεί όσο περισσότερο γίνεται, μέχρι να παιχτεί η επόμενη, για να ηχούν μαζί ακόμα και τέσσερις νότες

ταυτόχρονα, έτσι ώστε να βγει το επιθυμητό αποτέλεσμα που θα είναι πλούσιο σε αρμονικούς (παράδειγμα 28). Στο παράδειγμα 29 γίνεται μία μικρή διαφοροποίηση στη δαχτυλοθεσία στη συγκεκριμένη διαδοχή νοτών που υπάρχει στα μέτρα 32, 37 και 45.

Example 28 is a musical score for guitar, consisting of four staves. The first staff starts at measure 32 with a treble clef and a sharp sign (#). It contains several measures of music with various fingerings (1-4) and techniques like triplets and slurs. The second staff starts at measure 36, the third at measure 40, and the fourth at measure 44. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

παράδειγμα 28

Example 29 is a musical score for guitar, consisting of a single staff. It starts at measure 32 with a treble clef and a sharp sign (#). It shows a specific sequence of notes with fingerings (1, 4, 0, 1, 3, 0) and techniques like triplets and slurs. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

παράδειγμα 29

5.4.2 Το κομμάτι σε ταμπλατούρα από το «Instrucción de música»

Enanas por la D. con Partida al Aire Español. Una Siga Inglesa y Bailete frances.

The image shows a page of a musical manuscript for guitar tablature. It features five staves of music. The top staff contains the title "Enanas por la D. con Partida al Aire Español. Una Siga Inglesa y Bailete frances." written in a decorative, cursive hand. Below the title, the music is written on five staves. The notation consists of numbers (0-9) placed on or between the lines of the staves, representing fret positions. There are also some letters like "A" and "M" interspersed. The manuscript is enclosed in a decorative border.

5.4.3 Ακριβής μεταγραφή ταμπλαούρας

Pavana por la D

Instruccion de Musica, (1675)

Gaspar Sanz

The image displays a musical score for the piece "Pavana por la D" by Gaspar Sanz. The score is written in a single system with a treble clef and a common time signature (C). The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The piece begins with a treble clef and a common time signature. The first measure is marked with a 'T' below the staff, indicating a tablature transcription. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 16, 22, 27, 32, and 36 clearly marked at the beginning of their respective lines. The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final cadence in the 36th measure.



5.4.4 Μεταγραφή για κλασική κιθάρά

Pavana por la D

Gaspar Sanz

μετ. Παναγιώτης Γεράκης

The image displays a musical score for the piece "Pavana por la D" by Gaspar Sanz, transcribed for classical guitar. The score is written in a single system with a treble clef and a common time signature (C). It consists of eight staves of music, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 29, and 33 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Chordal structures are represented by vertical lines with notes, and some measures contain sharp symbols (#) indicating specific notes. The final staff (measures 33-38) includes detailed fingering instructions, with numbers 1-4 placed above or below notes and circled numbers 1-5 placed below the staff to indicate fingerings for the left hand.

36

3

0 2 0 3

2 0 3 1 0 3

1 4 2 0 3 1

0 0 4 3 1 4 2 3

40

0 0 4 2 0 3 1 0

2 4 0 2 1 3 0

3 1 0 0

1 4 1 2 4 3 1 4 2 0

44

3 1 0 0 3 0

4 2 0 3 1 0

3 0 0 3 1 0

6 Επίλογος

Φτάνοντας στο τέλος αυτής της εργασίας, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η μουσική που γράφτηκε για την μπαρόκ κιθάρα σε ταμπλατούρα, είναι αρκετά δύσκολη στο να την κατανοήσουμε και να την αποδώσουμε σωστά στην κλασική κιθάρα. Για να επιτευχθεί αυτό, πρέπει να γίνεται κάποια αναφορά στο στυλ και στον τρόπο γραφής της τότε μουσικής πάνω στην ταμπλατούρα, όπως αναπτύχθηκε στα προηγούμενα μέρη της εργασίας. Τέτοια ζητήματα συναντήσαμε κυρίως στο τελευταίο κεφάλαιο κατά την μεταγραφή των κομματιών. Αυτό συμβαίνει διότι το σύστημα αυτό είναι εν μέρει ελλιπές, καθώς δεν μας δίνει την πληροφορία της χρονικής διάρκειας του κάθε φθόγγου, παρά μόνο την ατάκα του. Κατά συνέπεια στη μεταγραφή των κομματιών θα προκύπτουν συχνά προβλήματα ερμηνείας.

Όσον αφορά την καταγραφή της μουσικής σε χαρτί, ο πλέον διαδεδομένος τρόπος εκείνης της εποχής για νυκτά και ηλεκτροφόρα όργανα ήταν η ταμπλατούρα. Αναλυτικότερα για τα νυκτά όργανα κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα, τρεις τύποι ταμπλατούρας ήταν σε χρήση, και ανάλογα με τις περιοχές υπήρχε, η Ιταλική, η Γαλλική και η Γερμανική ταμπλατούρα. Συνήθως η ταμπλατούρα αποτελείται από έξι ή πέντε οριζόντιες γραμμές που αντιπροσωπεύει τις χορδές του εκάστοτε οργάνου (ταμπλατούρα για κιθάρα-πέντε γραμμές). Σε αυτά τα συστήματα σημειογραφίας η λογική είναι ότι ο συνθέτης δείχνει στον εκτελεστή ακριβώς το σημείο που πρέπει να πατήσει στο τάστο ενός οργάνου για να παραχθεί μια νότα. Αυτό σημειώνεται με νούμερα ή γράμματα πάνω στις γραμμές, τα οποία υποδεικνύουν τις θέσεις των δακτύλων πάνω στην ταστιέρα του οργάνου.

Πρόσθετα θα ήθελα να επισημάνω ότι η μπαρόκ κιθάρα φτάνοντας στην τελική της μορφή τον 17^ο αιώνα, ήταν αρκετά διαφοροποιημένη από την κλασική

κιθάρα που γνωρίζουμε. Σε μέγεθος ήταν λίγο μικρότερη από την κλασσική κιθάρα, με δέκα τάστα ενώ είχε μόνο πέντε διπλές χορδές. Τα πιο γνωστά χορδίσματα για αυτό το όργανο ήταν τα εξής: $A/a-d'/d'-g/g-b/b-e'(e')$, $a/a-d'/d'-g/g-b/b-e'(e')$, και $a/a-d'/d'-g/g-b/b-e'(e')$ που χρησιμοποίησε και ο Gaspar Sanz στα κομμάτια του.

Για τον Gaspar Sanz, μπορούμε να πούμε ως συμπέρασμα, ότι η προσφορά του στη μουσική για κιθάρα και στον τρόπο εκμάθησής της είναι σημαντική, καθώς εισήγαγε νέες τεχνικές πάνω στο ιδιαίτερο χόρδισμα που χρησιμοποιεί. Αυτό ενέπνευσε γενιές μουσικών αργότερα, όσον αφορά τη σύνθεση, αλλά και αυτούς που ασχολήθηκαν με τη διδασκαλία της μπαρόκ κιθάρας.

Οι συνθέσεις του προσφέρουν μερικά από τα πιο δημοφιλή παραδείγματα της ισπανικής μπαρόκ μουσικής για κιθάρα, ενώ η επιρροή τους σε άλλους μουσικούς φτάνει ακόμα και στον 20^ο αιώνα, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τον Manuel de Falla και το έργο του *El retablo de maese Pedro* (1923) και τον Joaquín Rodrigo με την *Fantasia para un Gentilhombre* (1954), που χρησιμοποίησαν κάποια θέματα από την μουσική του Sanz.

Κλείνοντας μπορούμε να σημειώσουμε ότι ο Gaspar Sanz υπήρξε μια από τις σημαντικότερες προσωπικότητες στο χώρο της κιθάρας που η δεξιοτεχνία του, η τεχνική του, η ευρηματικότητά του και οι συνθέσεις του άνοιξαν νέους δρόμους στην εξέλιξη του οργάνου.

7 Βιβλιογραφία

- Apel, Willi, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, 4^η έκδοση (The Mediaeval Academy of America, 1942).
- Bermudo, Juan, *Declaration de instrumentos musicales* (Ossuna: Juan de Leon, 1555).
- Dart, Thurston, Morehen, John, Rastall, Richard, *Tablature*, (Οξφόρδη: Oxford university Press, 2003).
- Esses, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and early 18th Centuries*, τόμος 1^{ος} (Νέα Υόρκη: Pendragon Press, 1994).
- Fink, Michael, *Stringing and Tuning the Renaissance Four-Course Guitar* (2007), http://www.lgv-pub.com/Essays/Fink_-_Tuning_paper.pdf.
- Fuenllana, Miguel de, *Orphenica Lyra* (Σεβίλη, 1554), κριτική έκδοση Charles Jacobs (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1978).
- Guerau, Francisco, *Poema harmonico*, (Μαδρίτη, 1694).
- Hall, Monica, *Benedetto Sansevarino*, <http://monicahall2.files.wordpress.com/2012/03/5-sanseverino.pdf>, (ημερομηνία πρόσβασης 22/6/2012).
- Hall, Monica, *Stringing of the Baroque Guitar* (Albury, Guildford: Lute Society).
- Koonce, Frank, *The Baroque Guitar in Spain and the New World*, (Mel Bay, 2006).
- Sachs, Curt & von Hornbostel, Erich M., «Systematik der Musikinstrumente», *Zeitschrift für Ethnologie*, xlv (1914), σ. 553-590.

- Sanchez, Jesus, εισαγωγή από ακτίνα δίσκου, *Gaspar Sanz, Instruccion de musica sobre la guitarra Espanola*, (Sama de Langreo: Orphénica Lyra, 2000, GCDC80206).
- Sanz, Gaspar, *Instruccion de Musica*, (Σαραγόσα, 1674).
- Strizich, Robert, «Ornamentation in Spanish Baroque Guitar Music» *Journal of the Lute Sociey of America V*, (1972), σ. 21-30.
- Tyler, James, «The Role of the Guitar in the Rise of Monody: The Earliest Manuscripts», *Journal of Seventeenth-Century Music*, (2003), <http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/tyler.html>, (ημερομηνία πρόσβασης 7/7/2012).
- Tyler, James, *A Guide to Playing the Baroque Guitar*, (Indiana University Press, 2011).
- Tyler, James, and Sparks, Paul, *The Guitar and its Music* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2002).
- Ulrich, Michels, *Ατλας της Μουσικής*, Τόμος 1, 2^η (Αθήνα: Φ. Νάκας, 2000-2001).
- Willard, Jerry , *The Complete works of Gaspar Sanz*, (Νέα Υόρκη: Amsco Publications, 2006)
- Wolf, Johanness, *Handbuch der Notationskunde II* (Λειψία: Breitkopf & Hartel, 1963).
- Yakeley, June M., *La guitarra a lo espanol: Aspects of Guitar Performance Practice. 1525-1775*,(Albury, Guildford: Lute Society).
- Zayas, Rodrigo de, «Gaspar Sanz and his Music» *Guitar Review*, xl (1976), σ. 2–32.
- www.lutesandguitars.co.uk, ημερομηνία πρόσβασης 17/10/2012