An abstract painting with a dark, moody palette of blues, reds, and yellows. It depicts several figures, likely musicians, in a dynamic, expressive style. The figures are rendered with thick, visible brushstrokes, giving the work a sense of movement and energy. The composition is dense and layered, with various forms and colors overlapping.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αναλυτική προσέγγιση στο μουσικό ύφος του
Nuevo Tango του Astor Piazzolla
(περίοδος 1^{ου} κουϊντέτου: 1958 – 1970).

Analytical approach to the musical style of Astor Piazzolla's
Nuevo Tango (1st quintet period: 1958 – 1970).

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

Λάκη Άννα

ΑΕΜ: 777

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ:

Κωνσταντίνος Τσοῦγκρας, επίκουρος καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2012

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αναλυτική προσέγγιση στο μουσικό ύφος του
Nuevo Tango του Astor Piazzolla
(περίοδος 1^{ου} κουϊντέτου: 1958 – 1970).
Analytical approach to the musical style of Astor Piazzolla's
Nuevo Tango (1st quintet period: 1958 – 1970).

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

Λάκη Άννα

ΑΕΜ: 777

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ:

Κωνσταντίνος Τσούγκρας, επίκουρος καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2012

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	σελ.3
Εισαγωγή	σελ.4
<u>Α' Μέρος</u>	
1^ο Κεφάλαιο	
Το αργεντίνικο tango.	
1.1 Η προέλευση του tango.	σελ.8
1.1.1 Habanera και Milonga.	σελ.9
1.1.1.1 Habanera	σελ.9
1.1.1.2 Milonga	σελ.11
1.2 Η Παλαιά Φρουρά (Guardia Vieja) 1890 - 1917.	σελ.13
1.3 Η Νέα Φρουρά (Guardia Nueva) 1920 - 1955.	σελ.17
2^ο Κεφάλαιο	
Ο Piazzolla και το Nuevo Tango.	
2.1 Το μουσικό υπόβαθρο του Astor Piazzolla.	σελ.28
2.2 Γέννηση του Nuevo Tango (1955).	σελ.30
2.3 Η ανάπτυξη του Nuevo Tango (1958 – 1970).	σελ.32
2.4 Η πειραματική φάση (1971 – 1978).	σελ.34
2.5 Το καλλιτεχνικό αποκορύφωμα του Piazzolla (1978 – 1990).	σελ.36
<u>Β' Μέρος</u>	
3^ο Κεφάλαιο	
Αναλύσεις έργων του Astor Piazzolla.	
3.1 Εισαγωγή	σελ.40
3.2 Το έργο Adios Nonino (1958) για κουντέτο και η ανάλυσή του.	σελ.41
3.2.1 Ανάλυση	σελ.41
3.3 Το έργο Verano Porteño (1965) για κουντέτο και η ανάλυσή του.	σελ.68
3.3.1 Ανάλυση	σελ.68
3.4 Το έργο Primavera Porteña (1969) για κουντέτο και η ανάλυσή του.	σελ.102
3.4.1 Ανάλυση	σελ.102
4^ο Κεφάλαιο	
Συμπεράσματα αναλύσεων.	σελ.133
Επίλογος	σελ.137
Βιβλιογραφία	σελ.138
Παράρτημα	σελ.142

Πρόλογος

Η ενασχόληση και οι σπουδές μου στο ακορντεόν ήταν η αφορμή για να έρθω σε επαφή και να γνωρίσω το tango και ιδιαίτερα το Nuevo Tango και τα έργα του Astor Piazzolla, τα οποία συμπεριλαμβάνονται στο ρεπερτόριο σπουδών του ακορντεόν. Η γνωριμία αυτή πολύ γρήγορα μετατράπηκε σε εκτίμηση και αγάπη γι' αυτό το είδος μουσικής και μου έδωσε την ώθηση ως προς την αναζήτηση και τη μελέτη των έργων αυτού του συνθέτη. Το θέμα και η εκπόνηση της παρούσης εργασίας είναι το αποτέλεσμα της ανάγκης μου να ερευνήσω βαθύτερα αυτό το είδος μουσικής και να ανακαλύψω τα δομικά στοιχεία που συνθέτονται ως προς τη διαμόρφωση των ιδιαίτερων μουσικών χαρακτηριστικών του Piazzolla και τον καθιστούν ως ένα συνθέτη και ερμηνευτή αναγνωρισμένο και από τους tangueros της Αργεντινής και από τον χώρο της τζαζ σκηνής αλλά και από το χώρο της κλασικής/σύγχρονης μουσικής.

Στη διαδρομή της εκπόνησης της εργασίας ήταν πολύτιμη η συμβολή και θα ήθελα να εκφράσω τις πιο θερμές μου ευχαριστίες στον υπεύθυνο καθηγητή κ. Κωνσταντίνο Τσούγκρα, επίκουρο καθηγητή του τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., που μου πρόσφερε την ευκαιρία και με ενθάρρυνε να ασχοληθώ με αυτό το θέμα και για τη στήριξη και καθοδήγησή του τόσο σε γνωστικό όσο και σε τεχνικό επίπεδο. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου και την αδελφή μου για την πολύτιμη συμπαράστασή τους.

Εισαγωγή

Τα τελευταία χρόνια, ολοένα και περισσότερο, σε παγκόσμιο επίπεδο, περιλαμβάνονται σε προγράμματα συναυλιών, είτε κλασικής, είτε jazz μουσικής, έργα του Αργεντινού συνθέτη Astor Piazzolla, ενώ επίσης έχουν δημιουργηθεί πολλά μουσικά σύνολα τα οποία παίζουν μόνο αυτό το είδος μουσικής που δημιουργήθηκε από τον Piazzolla, το Nuevo Tango.

Στον ελλαδικό χώρο, παρόλο που υπάρχουν αρκετοί μουσικοί που δείχνουν ενδιαφέρον και έχουν ασχοληθεί με την εκτέλεση έργων του συνθέτη, στον τομέα της επιστημονικής έρευνας και της ανάλυσης υπάρχουν ελάχιστα δείγματα δουλειάς.

Υπάρχει, λοιπόν, ενδιαφέρον στο να γίνει μία προσέγγιση του μουσικού ύφους του Piazzolla μέσω της ανάλυσης έργων του, καθώς και η ανάδειξη των στοιχείων και των τεχνικών σύνθεσης που τον οδήγησαν στη δημιουργία του Nuevo Tango μέσα από την εξέλιξη του παραδοσιακού αργεντινικού tango. Για να επιτευχθεί αυτό, βέβαια, είναι αναγκαία η κατανόηση της βασικής φόρμας και των κοινωνικο-πολιτισμικών χαρακτηριστικών του tango ως μουσικό είδος στην Αργεντινή και το πώς αυτό μετασηματίστηκε και εξελίχτηκε στα χέρια του Piazzolla. Πρέπει δηλαδή να γίνει κατανόηση της προέλευσης, της δομής και των τύπων του αργεντινικού tango καθώς επίσης και των μουσικών οργάνων που χρησιμοποιήθηκαν και συνετέλεσαν στη δημιουργία της ηχητικής ταυτότητάς του.

Σκοπός λοιπόν της παρούσης εργασίας είναι η ανάδειξη του μουσικού ύφους του Nuevo Tango του Astor Piazzolla, μέσα από δύο ερευνητικές διαδικασίες: 1) την ιστορική, στο Α' Μέρος, η οποία κινείται γύρω από το tango, την Αργεντινή και τη ζωή του Piazzolla, εστιάζοντας περισσότερο στις επιρροές που δέχτηκε ο συνθέτης και 2) την αναλυτική, στο Β' μέρος, με την ανάλυση επιλεγμένων έργων του Piazzolla και τη σκιαγράφηση των τεχνικών χαρακτηριστικών των συνθέσεών του.

Το Nuevo Tango είναι αποτέλεσμα μείξης διαφόρων μουσικών ειδών, όπως το tango, η jazz και η κλασική/σύγχρονη μουσική, από τα οποία ήταν επηρεασμένος ο Piazzolla. Όπως και ο ίδιος αναφέρει, σκεφτόταν αυτό το νέο είδος σαν μια μουσική μόνο προς ακρόαση και όχι για χορό, όπως συνηθιζόταν μέχρι τότε.¹ Έτσι λοιπόν, η

¹ Maria Suzanna Azzi and Simon Collier, *Le Grand Tango, the life and music of Astor Piazzolla*, (New York: Oxford University Press, 2000), 58.

ηχογράφηση του *Octeto Buenos Aires* το 1957, σηματοδοτεί την αρχή ενός μεγάλου ταξιδιού του παραδοσιακού tango από τα milongas² του Buenos Aires στους συναυλιακούς χώρους ανά τον κόσμο. Αυτό αποτελεί το λόγο που στην παρούσα εργασία θα αναλυθεί το tango ως προς τη μουσική και ορχηστρική του έκφραση, αποκομμένο από το στοιχείο του χορού και του τραγουδιού/στίχου.

Πριν δούμε την εξελικτική πορεία του Nuevo Tango του Piazzolla, στο πρώτο κεφάλαιο θα γίνει μία σύντομη περιγραφή του tango και των προγενέστερων ειδών που οδήγησαν στη δημιουργία αυτού του είδους μουσικής, τα στάδια εξέλιξης από τα οποία πέρασε, εστιάζοντας κυρίως στα τεχνικά χαρακτηριστικά του και στους δημιουργούς που συνέβαλαν στη διαμόρφωση αυτού του είδους, αλλά και στο πως επηρέασαν μετέπειτα τη διαμόρφωση του μουσικού ύφους του Piazzolla.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, θα δούμε την εξελικτική πορεία του Nuevo Tango, η οποία είναι άμεσα συνδεδεμένη με τα στάδια εξέλιξης της καλλιτεχνικής πορείας του Piazzolla. Έτσι λοιπόν, μπορούμε να εντοπίσουμε τη γένεση του Nuevo Tango το 1955, με το σχηματισμό του πρώτου του οκτέτου, του *Octeto Buenos Aires*, την ανάπτυξη του Nuevo Tango κατά τα χρόνια 1958 – 1970, με βασικό σταθμό το πρώτο του κουιντέτο, την περίοδο πειραματισμού κατά τα χρόνια 1971 – 1978, όπου εισάγει στις συνθέσεις του διάφορα στοιχεία που περισσότερο πλησίαζαν σε είδη μουσικής όπως η rock παρά στο tango και τέλος, το καλλιτεχνικό αποκορύφωμα του Nuevo Tango κατά τα χρόνια 1978 – 1990, στα οποία ο Piazzolla επέστρεψε σε κλασικότερες μουσικές φόρμες και συνθετικές προσεγγίσεις, σχηματίζοντας το δεύτερό του κουιντέτο, διασκευάζοντας παλαιότερες συνθέσεις με καινούρια προσέγγιση και συνθέτοντας νέα έργα.³ Η παρούσα εργασία εστιάζει στην πρώτη περίοδο της ανάπτυξης του Nuevo Tango (1958 – 1970), κατά την οποία ο

² Τα milongas είναι μέρη στο Buenos Aires, όπου κάποιος μπορεί να χορέψει tango. Επίσης, ο όρος αναφέρεται σε ένα μουσικό είδος λαϊκού χορού, το οποίο θεωρείται πρόδρομος του tango και πολλές φορές το χρησιμοποιούσε ο Piazzolla σα βάση στις συνθέσεις του. Ακόμη, Milonga μπορεί να σημαίνει μια γιορτή με χορό καθώς και τη γυναίκα ελαφρών ηθών. (Horacio Salas, *El Tango*, μτφ. Μαρία Δαμηλάκου (Αθήνα: εκδόσεις Πορεία, 2000), 518 – 519).

³ Ο διαχωρισμός αυτών των περιόδων προκύπτει από τα στάδια που έχουν ξεχωρίσει στη ζωή του Piazzolla οι συγγραφείς Azzi και Collier στο βιβλίο *Le Grand Tango, the life and music of Astor Piazzolla*.

Piazzolla διαμόρφωσε το δικό του προσωπικό στιλ, δημιουργώντας ορχήστρα tango που αποτελούνταν από πέντε όργανα⁴ και συνθέτοντας για αυτό το μουσικό σύνολο.

Τα τρία κομμάτια για κουιντέτο που θα αναλυθούν στο Β' Μέρος, το Adios Nonino (1958), το Verano Porteño (1965) και το Primavera Porteña (1969), ανήκουν στην περίοδο ανάπτυξης του Nuevo Tango των ετών 1958 – 1970. Μέσω της ανάλυσης θα δούμε ποιά ήταν αυτά τα στοιχεία νεωτερισμού, καθώς και ποιά ήταν τα βασικότερα συνθετικά και ενορχηστρωτικά χαρακτηριστικά του πρώτου κουιντέτου.

Αντίστοιχες αναλυτικές προσεγγίσεις σε έργα του Piazzolla έχουν γίνει και στο παρελθόν. Ενδεικτικά αναφέρονται οι εξής:

Η εργασία του Luis Caruana, 'Análisis musical de la obra para bandoneón solo Pedro y Pedro de Astor Piazzolla', μέρος διδακτορικής διατριβής, στην οποία γίνεται ανάλυση του έργου Pedro y Pedro, για σόλο μπαντονεόν.⁵ Η ανάλυση του έργου είναι εμπειριστική, όσον αφορά τη μορφολογική, αρμονική και μελωδική δομή του έργου αλλά εστιάζει περισσότερο στην τεχνική και τα χαρακτηριστικά παιξίματος του μπαντονεόν, καθώς πρόκειται για το μοναδικό έργο του Piazzolla για σόλο μπαντονεόν.

Η εργασία της I-Ching Tsai, "The evolution of the tango and Astor Piazzolla's Tango Nuevo", Διδακτορική Διατριβή, στα πλαίσια της οποίας αναλύεται το έργο για σόλο πιάνο "Flora's Game".⁶ Σ' αυτή την εργασία γίνεται μία εκτενής προσέγγιση των ιστορικών καταβολών και των μουσικών χαρακτηριστικών του tango και των προγενέστερων ειδών, που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωσή του, όπως επίσης και την εξέλιξη του είδους με τον Astor Piazzolla. Όμως, υστερεί της εμβάθυνσης ως προς τα στιλιστικά χαρακτηριστικά και το ύφος του Piazzolla, καθώς η επιλογή του 'Flora's Game', έργο για σόλο πιάνο, δεν αποτελεί αντιπροσωπευτικό έργο του συνθέτη και δεν καταλήγει σε κάποια συμπεράσματα ως προς το συνθετικό του ύφος.

⁴ Μπαντονεόν, βιολί, ηλεκτρική κιθάρα, πιάνο και κόντραμπάσο.

⁵ Η ανάλυση του Pedro y Pedro βρέθηκε στο διαδίκτυο, στη διεύθυνση http://www.inorg.chem.ethz.ch/tango/band/band_node35.html, πρόσβαση στις 29/05/2011, όπου δε μας παρέχει στοιχεία της υπόλοιπης εργασίας, καθώς και την ημερομηνία εκπόνησής της.

⁶ I-Ching Tsai, "The Evolution of the Tango and Astor Piazzolla's Tango Nuevo" (D.M.A. diss., Claremont Graduate University, 2005).

Η εργασία της Lin – San Chou, ‘Analysis of and Performance Suggestions for Astor Piazzolla’s Piano Solo Work, Three Preludes: Leija’s Game, Flora’s Game, Sunny’s Game’, διπλωματική εργασία μεταπτυχιακού, η οποία πραγματεύεται την ανάλυση των πιανιστικών έργων του συνθέτη.⁷ Αυτή η εργασία αποτελεί μια πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση, όσον αφορά το μουσικό ύφος του συνθέτη και γίνεται μια εις βάθος ανάλυση των τριών πιανιστικών έργων του, όμως εστιάζει περισσότερο στα χαρακτηριστικά και τις πρακτικές της πιανιστικής επιτέλεσης.

Χαρακτηριστικό και των τριών εργασιών είναι ότι ασχολούνται με έργα του συνθέτη για σόλο όργανα. Αποτελεί, λοιπόν, πρόκληση η προσέγγιση του ύφους του συνθέτη και η ανάδειξη των στιλιστικών του χαρακτηριστικών με την ανάλυση έργων του γραμμένα για το κουιντέτο του, το οποίο και τον καθιέρωσε ως προς τον ήχο του και το στιλ των συνθέσεών του. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι δεν έχει εκπονηθεί μέχρι τώρα σε άλλο πανεπιστημιακό τμήμα Μουσικολογίας στον ελλαδικό χώρο αντίστοιχη διπλωματική εργασία.

⁷ Lin-San Chou, “Analysis of and Performance Suggestions for Astor Piazzolla’s Piano Solo Work, Three Preludes: Leija’s Game, Flora’s Game, Sunny’s Game” (D.M.A diss., Ohio State University, 2010).

Α' ΜΕΡΟΣ

1^ο Κεφάλαιο

Αργεντίνικο tango

1.1 Η προέλευση του tango.

Σ' αυτό το κεφάλαιο δε θα γίνει μια εις βάθος παρουσίαση της ιστορίας του tango. Ωστόσο όμως, είναι σημαντικό να λάβουμε υπ' όψη την προέλευσή του και να κατανοήσουμε τα γνωρίσματά του, προκειμένου να αναλύσουμε τους ρυθμούς, τις μελωδίες, τα στιλιστικά χαρακτηριστικά και τη δομή των συνθέσεων του Piazzolla.

Το tango αποτελεί την πιο δημοφιλή και αντιπροσωπευτική εθνική μουσική της Αργεντινής,⁸ παρόλο που, για την προέλευση της λέξης tango, έχουν διατυπωθεί και υποστηριχτεί πολλές και διαφορετικές απόψεις. Μερικοί μελετητές υποστηρίζουν πως η λέξη tango προέρχεται από την Αφρική και σημαίνει “αφρικανικός χορός”. Άλλοι πιστεύουν πως προέρχεται από την παλιά ισπανική λέξη tañer, που σημαίνει “παίζω ένα μουσικό όργανο”.⁹ Το tango είναι το αποτέλεσμα μιας μείξης πολιτισμών, που αντανakλά μια περίοδο από το 1840 μέχρι το 1940: την κουλτούρα των ντόπιων, των μαύρων πρώην σκλάβων, των gauchos¹⁰ από τις rampas (αργεντίνικη ύπαιθρος) και των νεοαφιχθέντων Ευρωπαίων μεταναστών, η πλειοψηφία των οποίων προέρχονταν από την Ιταλία, Ισπανία, Γαλλία και ανατολική Ευρώπη.¹¹

Σύμφωνα με την Denniston, κατά τη δεκαετία του 1890, οι μετανάστες αυτοί, στην πλειοψηφία τους άντρες, είχαν σαν μοναδικά μέρη διασκέδασης τους οίκους ανοχής, οι οποίοι αποτελούσαν και τα μόνα μέρη που μπορούσαν να συναντήσουν γυναίκες και να χορέψουν με αυτές. Ήταν συνηθισμένο για τους ιδιοκτήτες των οίκων ανοχής να προσλαμβάνουν μουσικούς για να διασκεδάζουν τους άντρες που

⁸ Valorie Hart and Alberto Paz, *Gotta Tango*, (Champaign IL.: Human Kinetics Inc., 2008), 4.

⁹ Simon Collier, “The tango is born: 1880s – 1920s,” in *!Tango! The Dance, the Song, the Story*, επιμ. Simon Collier, (London: Thames and Hudson, 1995), 41.

¹⁰ Χαρακτηριστική μορφή της αργεντινής υπαίθρου. Συνήθως πρόκειται για εργάτες γης και υπεύθυνους για την φύλαξη των κοπαδιών. Αποτελούν μείξη μαύρων ή λευκών με Κρεολούς (= άνθρωποι γεννημένοι στην Αργεντινή).

¹¹ Donald Cohen, *Tango Voices, Songs from the soul of Buenos Aires & beyond, a collection of celebrated tangos from around the world*, (London: Wise Publications, 2007), 8.

περίμεναν στο χώρο αναμονής των οίκων. Έτσι, οι μουσικοί του πρώιμου tango είχαν τη δυνατότητα να κερδίζουν χρήματα ενώ ακόνιζαν τις δεξιότητές τους και διαμόρφωναν τη μουσική που θα γινόταν το tango. Ωστόσο, δεν υπήρξε καμία μαρτυρία για οτιδήποτε να αποκαλείται “tango” και να χορεύεται από το κοινό μέχρι το 1900.¹²

Οι Hart και Paz γράφουν πως πολλές επαγγελματικές μπάντες εμφανιζόταν σε δεξιώσεις, γιορτές, τελετές, και γιορτές καρναβαλιού μετά το 1900. Επιπροσθέτως, μετά την εφεύρεση της ηχογράφησης, μερικές από αυτές τις μπάντες, ήταν τα πρώτα μουσικά σύνολα που ηχογράφησαν τα πρώτα tangos μεταξύ 1907 και 1914.¹³ Ήταν μετά την έλευση αυτών των ηχογραφήσεων, που η μουσική η οποία παιζόταν από αυτές τις μπάντες και ο χορός που τη συνόδευε έγινε ένα αναγνωρίσιμο είδος, χαρακτηριζόμενο ως “αργεντίνικο tango”.

1.1.1 Habanera και Milonga.

Οι μουσικοί μελετητές συσχετίζουν τη μουσική του *tango* με τη *habanera* και τη *milonga*. Στην πραγματικότητα, μερικοί θεωρούν πως το tango, η *habanera* και η *milonga* αποτελούν το ίδιο είδος, αλλά με πολλές διαφορετικές εκδοχές μουσικής και χορού. Όσον αφορά την ταυτότητα και τον ορισμό τους, επικρατεί μεγάλη σύγχυση. Ωστόσο, η *habanera* και η *milonga* προηγήθηκαν του αργεντίνικου tango και το επηρέασαν σημαντικά. Σύμφωνα με τους Hart και Paz, η *habanera* εισήχθει στην Αργεντινή γύρω στα 1860 και πολύ γρήγορα έγινε δημοφιλής χορός αναγνωριζόμενος ως tango.¹⁴ Ο ρυθμός της *habanera* έγινε ο ρυθμός (το beat) της *milonga* και των πρώιμων tangos.¹⁵ Το πώς η *habanera* και η *milonga* επηρέασαν το αργεντίνικο tango, θα συζητηθεί στα επόμενα κεφάλαια.

1.1.1.1 Habanera

Η Frances Barulich περιγράφει τη *habanera* ως “Αφροκουβανέζικο χορό και τραγούδι” και την ορίζει ως ένα μουσικό είδος από την Κούβα και του ύφους της

¹² Christine Denniston, *The meaning of TANGO, The story of the Argentinian Dance*, (London: Portico Books, 2007), 58 – 59.

¹³ Valorie Hart and Alberto Paz, *Gotta Tango*, (Champaign IL.: Human Kinetics Inc., 2008), 9.

¹⁴ Ο.π., σελ.6.

¹⁵ Robert Farris Thomson, *Tango: the art history of love*, (New York: Vintage Books, 2005), 8.

μουσικής της, με χαρακτηριστικό το “ρυθμό habanera” (habanera rhythm).¹⁶ Ο ρυθμός του μπάσου στη habanera είναι πολύ απλός: Ένα παρεστιγμένο όγδοο που ακολουθείται από ένα δέκατο έκτο και δύο όγδοα (βλ. εικ.1).

Βασικός ρυθμός της habanera.



εικ.1

Η habanera αποτελεί έναν από τους αρχαιότερους στυλοβάτες της Κουβανέζικης μουσικής, και τον πρώτο χορό που εξήχθη σε όλο τον κόσμο. Όμως οι ρίζες της δεν είναι ούτε κουβανέζικες ούτε αφρικανικές. Οι ρίζες της βρίσκονται σε έναν αγγλικό χορό της υπαίθρου, ο οποίος εξαπλώθηκε στη Γαλλία και μετά και σε άλλες χώρες της Ευρώπης. Αυτός ο αγγλικός χορός μεταποιήθηκε σε μια γαλλική εκδοχή του contradanze στη Γαλλία και από εκεί έφτασε στην Κούβα και στην Καραϊβική από τους Ισπανούς στα 1700. Αυτό είναι το βασικό ρυθμικό μοτίβο του contradanze:

Βασικό ρυθμικό μοτίβο contradanze.



εικ.2

Κατά την Barulich, οι νέγροι μουσικοί στην Κούβα μετέτρεψαν το ρυθμό του contradanze σε παρεστιγμένο και συγκοπτόμενο ρυθμό της contradanza habanera ή απλής habanera.¹⁷

Ο Thomson υποδεικνύει πως όταν η αφροκουβανέζικη habanera έφτασε στο Buenos Aires, στην Αργεντινή, μετά το 1850, παρακίνησε τη δημιουργία τριών χορών: της milonga, του canyengue¹⁸ και του tango. Γι' αυτή την αλληλουχία ο

¹⁶ Frances Barulich, “Habanera,” in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, πρόσβαση στις 03/09/2011.

¹⁷ Ο.π.

¹⁸ Πρόκειται για το είδος του tango που έχει στο ρυθμό του έντονη επίδραση της νέγρικης μουσικής. Κατέληξε να σημαίνει το κατεξοχήν μάγικο και “αλανιάρικο” tango. (Horacio Salas, *El Tango*, μτφ. Μαρία Δαμηλάκου (Αθήνα: εκδόσεις Πορεία, 2000), γλωσσάριο).

Oneyda Alvarenga γράφει: “Η πόλκα έδωσε την κίνηση, η αφροκουβανέζικη habanera το ρυθμό (beat) και η δημοφιλής μαύρη βραζιλιάνικη μουσική ολοκλήρωσε τη μείξη με χαρακτηριστικές συγκοπές και αυτοσχεδιαστικό πνεύμα”.¹⁹

Το μοτίβο του αργού μπάσου στη habanera, το οποίο δημιουργήθηκε από τους νέγρους μουσικούς του Κονγκο, ήταν ευρέως διαδεδομένο σε όλες τις χώρες της Λατινικής Αμερικής και βέβαια η ρυθμική δομή της habanera επηρέασε τη milonga και το πρώιμο tango, όπου, σύμφωνα με τον Thomson, η φόρμα ήταν απλή: habanera ρυθμός (beat) συν μελωδία. Μέχρι τις αρχές του 1900 το ρυθμικό μοτίβο της habanera ακούγεται καθαρά στη μουσική της milonga και του tango.²⁰

1.1.1.2 Milonga

Η milonga, ένα είδος που προηγήθηκε του tango, αποτελούσε σόλο τραγούδι, το οποίο καλλιεργήθηκε κατά τον 19^ο αι. από τους gauchos σε μία μεγάλη αγροτική περιοχή, γνωστή ως pampas, που εκτείνονταν μεταξύ Αργεντινής, Ουρουγουάης και της πολιτείας Rio Grande do Sul στη νότια πλευρά της Βραζιλίας. Προέρχεται από την payada de contrapunto, στην οποία δύο τραγουδιστές ή payadores,²¹ συνοδευόμενοι από κιθάρα, αυτοσχεδίαζαν και συνδιαλέγονταν πάνω σε διάφορες θεματικές. Η λέξη milonga προέρχεται από την Ki-Kongo²² και σημαίνει “επιχείρημα, συζήτηση, λογομαχία”, όπως επίσης “κινούμενες γραμμές των χορευτών”.²³

Το κυρίαρχο στοιχείο της milonga ήταν ο ανταγωνισμός, η λογομαχία, κοινό χαρακτηριστικό με την προγενέστερη παράδοση των payadas. Η δομή της αποτελούνταν από τη φόρμα “ερώτηση – απάντηση”.²⁴ Οι μελωδίες κινούνταν συνήθως σε κατιούσα κλίμακα, το μέτρο δίσημο 2/4 και η κιθάρα, σε αντίθεση, συνόδευε σε μέτρο 6/8. Το ρυθμικό μοτίβο είναι παρόμοιο με τη habanera, όγδοο παρεστιγμένο ακολουθούμενο από ένα δέκατο έκτο και δύο όγδοα, αλλά σε πιο

¹⁹ Robert Farris Thomson, *Tango: the art history of love*, (New York: Vintage Books, 2005), 111 – 112.

²⁰ Ο.π., σελ.114.

²¹ Τραγουδιστές – τροβαδούροι δημοτικής μουσικής των pampas.

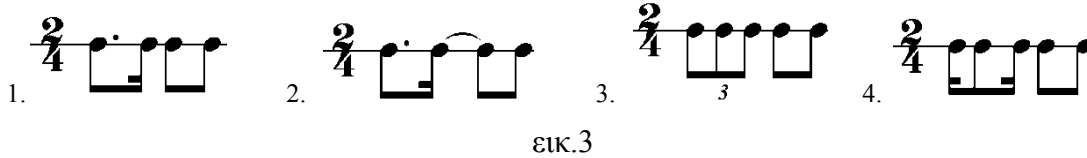
²² Αφρικανική διάλεκτος.

²³ Robert Farris Thomson, *Tango: the art history of love*, (New York: Vintage Books, 2005), 121.

²⁴ Ο.π., σελ.122.

γρήγορο tempo. Συχνά, ένα τρίγχο ογδόων αντικαθιστούσε το παρεστιγμένο όγδοο και το δέκατο έκτο αλλά χρησιμοποιούνταν και το συγκοπτόμενο ρυθμικό σχήμα:²⁵

Βασικά ρυθμικά μοτίβα της Milonga:



Η habanera, η οποία έφτασε στο Buenos Aires από τις Ευρωπαϊκές χώρες διαμέσου της Κούβας μεταξύ 1850 και 1870, αναμείχθηκε με το γρήγορο ρυθμό της milonga, που ήρθε από τις rampas, και έφεραν τη γέννηση του αργεντινικού tango. Ο Carlos Groppa αναφέρει πως το tango προέκυψε όταν η δημοφιλία της habanera ελαττώθηκε στους κατοίκους του λιμανιού (porteños) μεταξύ 1870 και 1890.²⁶

Με το πέρασμα στον 20^ο αι., το tango εξαπλώθηκε και πέρα από τα όρια των arrabales,²⁷ δημιουργώντας μια παγιωμένη, πλέον, δημοφιλή κουλτούρα στο Buenos Aires. Έτσι λοιπόν, η ιστορική πορεία του χωρίζεται σε τρεις περιόδους: 1) Παλαιά Φρουρά (Guardia Vieja) 1890 – 1917, 2) Νέα Φρουρά (Guardia Nueva) 1917 – 1955 και 3) Νέο Τάνγκο (Nuevo Tango) 1955 μέχρι τώρα. Το tango, παρόλο που παρέμεινε το μέσο παρουσίασης της κουλτούρας των compadritos,²⁸ μέσα από την πορεία του, δείχνει να ωρίμασε και να μετατράπηκε σε μια ραφιναρισμένη καλλιτεχνική μορφή, με την οποία η ιστορία των μεταναστών και των porteños σχετίζεται άμεσα. Η Maria

²⁵ Simon Collier, “ The tango is born: 1880s – 1920s,” in *!Tango! The Dance, the Song, the Story*, επιμ. Simon Collier, (London: Thames and Hudson, 1995), 40 – 41.

²⁶ Carlos Groppa, *The tango in the United States: a history*, (North Carolina: McFarland & Company, 2004), 15.

²⁷ Οι λαϊκές συνοικίες της περιφέρειας της πόλης, ο χώρος που γέννησε και γύρω από τον οποίο περιστρέφεται το tango (Horacio Salas, *El Tango*, μτφ. Μαρία Δαμηλάκου (Αθήνα: εκδόσεις Πορεία, 2000), γλωσσάριο).

²⁸ Ο compadre αποτελούσε χαρακτηριστική μορφή των λαϊκών προαστείων του Buenos Aires, ο μάγκας, ο κουτσαβάκης. Αρχικά πρόκειται για τον gauro που εκδιώχθηκε από την ύπαιθρο και βρέθηκε στις παρυφές των μεγάλων αστικών κέντρων, όπου και διατήρησε πολλές από τις παλιές του συνήθειες, τόσο στη συμπεριφορά του όσο και στον ιδιαίτερο τρόπο ντυσίματός του. Γνωστός για το θάρρος, την περηφάνεια του, την προσεκτική του συμπεριφορά αλλά και την τέχνη του στο μαχαίρι, ο compadre έχαιρε μεγάλου σεβασμού μέσα στον “κόσμο της πιάτσας” και επεδίωκε συνεχώς να διατηρεί και να τονώνει τη φήμη του. Ο compadrito ήταν υποκοριστικό του compadre, που συχνά έχει υποτιμητικό χαρακτήρα (Horacio Salas, *El Tango*, μτφ. Μαρία Δαμηλάκου (Αθήνα: εκδόσεις Πορεία, 2000), γλωσσάριο).

Susana Azzi λέει: “Το tango είναι μια εμπειρία, αποτελούμενη από πολλές φωνές, οι οποίες λένε την ιστορία πολλών και διαφορετικών ανθρώπων”.²⁹

1.2 Η Παλαιά Φρουρά (the guardia vieja) 1890 – 1917.

Με την παλαιά φρουρά, το tango, από είδος που σχετιζόταν με την κατώτερη τάξη και τον υπόκοσμο, αφού παίζονταν κυρίως σε οίκους ανοχής και σε nightclubs, άρχισε σιγά-σιγά να εισχωρεί στο χώρο της δημοφιλούς μουσικής κουλτούρας (popular culture). Οι μετανάστες άρχισαν να χορεύουν και να τραγουδούν στις αυλές των conventillos,³⁰ καθώς και σε περισσότερο εκλεπτυσμένα cafes. Οι μουσικοί σχημάτιζαν διάφορα μουσικά σύνολα, χρησιμοποιώντας φορητά μουσικά όργανα και έπαιζαν tangos σε στέκια μουσικής και χορού tango. Αυτά τα σύνολα αποτελούνταν κυρίως από κιθάρα, η οποία κρατούσε το ρυθμό της habanera, βιολί και φλάουτο, τα οποία έπαιζαν τη μελωδία, ομόφωνα ή σε ετεροφωνία. Αυτή η ενορχήστρωση ονομαζόταν tercetos.³¹

Προς τα τέλη του 19ου αιώνα, άρχισαν να δημιουργούνται νέα μουσικά σύνολα, τα οποία σιγά-σιγά αποκτούσαν σταθερή βάση και δε χρειάζονταν να περιφέρονται από μαγαζί σε μαγαζί. Έτσι λοιπόν, μπορούσαν να περιλαμβάνουν και όργανα μη φορητά, όπως για παράδειγμα, πιάνο. Σημαντική ήταν η προσθήκη στα σύνολα αυτά του μπαντονεόν, το οποίο ήρθε να υποκαταστήσει το βιολί και το φλάουτο και η χροιά και το ηχόχρωμά του ήρθε να επαναπροσδιορίσει δυναμικά τον ήχο του tango.

Με τη δημοτικότητα και τη διάδοση των παρτιτούρων και τη χρήση του φωνόγραφου, η tango μουσική άρχισε να γίνεται περισσότερο προσιτή στο ευρύ κοινό.³² Διάσημοι συνθέτες³³ και μουσικά κομμάτια έγιναν μέρος του παραδοσιακού

²⁹ Maria Suzanna Azzi, “Multicultural Tango: The Impact and the Contributions of the Italian Immigration to the Tango in Argentina,” *International Journal of Musicology*, Vol.5, (1996), 437.

³⁰ Λαϊκές κατοικίες.

³¹ Gerard Béhague, “tango,” in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline>, πρόσβαση στις 03/09/2011.

³² Επίσης, με το φωνόγραφο και την ηχογράφιση, το tango σταμάτησε πλέον να συνδέεται αποκλειστικά με το χορό και άρχισε να αντιμετωπίζεται σαν ορχηστρική μουσική για ακρόαση, χωρίς απαραίτητα να συνοδεύεται από χορό (Simon Collier, “The tango is born: 1880s – 1920s,” in *!Tango! The Dance, the Song, the Story*, επιμ. Simon Collier, (London: Thames and Hudson, 1995), 61).

³³ Σημαντικοί συνθέτες και μουσικοί αυτής της περιόδου είναι: ο Angel Villoldo, ο Vicente Greco, ο Eduardo Arolas, ο Francisco Canaro, ο Rosendo Mendizabal, ο Ernesto Ponzio, ο Juan Maglio Pacho και ο Agustin Bardi.

ρεπερτορίου του tango. Ήδη μέχρι τη δεκαετία του 1910, οι συνθέτες είχαν καθιερώσει το tango σαν ένα μουσικό είδος, με τυποποιημένη ενορχήστρωση, δομή και ρυθμό. Η τυπική ορχήστρα του tango (*orquesta típica*) αποτελούνταν από βιολί, φλάουτο, κιθάρα και μπαντονεόν.³⁴ Σε μια τέτοια ορχήστρα, το βιολί και το μπαντονεόν έπαιζαν τη μελωδία *unisono*, ενώ το φλάουτο προσέθετε κάποια στοιχεία καλλωπισμού πάνω στη μελωδική γραμμή και η κιθάρα χρησιμοποιούνταν για συνοδεία. Βέβαια, υπήρχαν και διάφορες παραλλαγές στη σύνθεση των οργάνων, οι οποίες ποικίλαν από ορχήστρα σε ορχήστρα. Για παράδειγμα, σε ηχογραφήσεις της ορχήστρας του Vicente Greco, *orquesta típica criollo*, το 1911, συναντάμε δύο μπαντονεόν, δύο βιολιά, πιάνο και φλάουτο. Στην περίπτωση αυτή, τα διπλά όργανα έπαιζαν σε ταυτοφωνία, ενώ το πιάνο αντικατέστησε την κιθάρα.³⁵

Πολλά από τα μουσικά χαρακτηριστικά των πρώιμων tangos σχετίζονται με άλλα είδη δυτικής χορευτικής μουσικής. Σχεδόν χωρίς εξαίρεση, οι μουσικές φράσεις στα tangos είναι οκτάμετρες και ένας αριθμός τέτοιων φράσεων σχηματίζουν ένα μέρος. Συνήθως υπάρχουν δύο ή τρία τέτοια μέρη, τα οποία επαναλαμβάνονται. Οι τονικότητες στις οποίες κινείται ένα tango είναι οι κοντινές προς την αρχική. Κυρίως είναι η τονικότητα της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας για τα tangos τα οποία είναι γραμμένα σε μείζονα κλίμακα, ενώ για τα tangos που είναι γραμμένα σε ελάσσονα κλίμακα, οι δευτερεύουσες τονικότητες είναι αυτές της μείζονας δεσπόζουσας και της σχετικής μείζονας κλίμακας. Οι μετατροπές μέσα στο ίδιο μέρος είναι σπάνιες, γίνονται συνήθως στην αλλαγή μέρους, απότομα και χωρίς κάποια αρμονία που να προετοιμάζει την αλλαγή της τονικότητας. Ο ρυθμός του tango σχετίζεται με αυτόν της habanera, καθώς και παραλλαγές της. Υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός εκδόσεων tangos διασκευασμένα για πιάνο για το ευρύ κοινό. Σε

³⁴ Το μπαντονεόν αργότερα έγινε συνώνυμο με το tango και τον Piazzolla, μια που ήταν το όργανο που έπαιζε. Προέρχεται από τη Γερμανία κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα και συχνά χρησιμοποιούνταν σαν υποκατάστατο του οργάνου στις γερμανικές εκκλησίες. Στην αρχή το μπαντονεόν αποτελούνταν από λίγα κλειδιά, αλλά όσο αναπτυσσόταν, άρχισαν να προστίθενται και επιπλέον, χωρίς να τηρείται κάποια λογική στην τοποθέτησή τους. Έτσι λοιπόν, έφτασε να υπάρχουν στο δεξί μέρος του οργάνου τριάντα οκτώ κουμπιά, ενώ στο αριστερό μέρος τριάντα τρία. Σε καμιά από τις δύο μεριές τα κουμπιά δε σχηματίζουν, είτε οριζοντίως είτε καθέτως, κάποια διατονική ή χρωματική κλίμακα, γι' αυτό και το όργανο αυτό είναι αρκετά δύσκολο στο παίξιμό του ("bandoneon," in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, πρόσβαση στις 03/09/2011).

³⁵ Simon Collier, "The tango is born: 1880s – 1920s," in *!Tango! The Dance, the Song, the Story*, επιμ. Simon Collier, (London: Thames and Hudson, 1995), 60.

αυτές τις διασκευές, το αριστερό χέρι παίζει συνήθως το ρυθμό της habanera, υποδηλώνοντας παράλληλα και την αρμονία του κομματιού, ενώ το δεξί χέρι παίζει τη βασική μελωδία. Κάτι τέτοιο φαίνεται στο παράδειγμα που ακολουθεί.³⁶

Joaquin Cassado, “Flor de Canela”, (Paris: Durand et Cie.,1913).



εικ.4

Βέβαια, σταδιακά, οι συνθέτες πειραματίζονταν με το υλικό που είχαν στα χέρια τους και έγραφαν διάφορες παραλλαγές του αρχικού ρυθμικού σχήματος της habanera. Μερικές από τις παραλλαγές είναι οι παρακάτω.³⁷

Ρυθμικές παραλλαγές της habanera στα πρώιμα tangos, για αριστερό χέρι στο πιάνο ή μέρος μπάσου.



εικ.5

Ο ρυθμός της habanera δεν παρέμεινε στα όρια του αριστερού χεριού στο πιάνο ή σε χαμηλότερης ηχητικής έκτασης όργανα της ορχήστρας. Σιγά-σιγά,

³⁶ Jo Baim, *Tango, Creation of a cultural icon*, (Bloomington: Indiana University Press, 2007), 122 – 123.

³⁷ Ο.π., σελ. 124.

παρατηρούμε σε συνθέσεις ότι τα ρυθμικά σχήματα της habanera ή παραλλαγές της, περνούν σε όλο το μουσικό κείμενο. Πολλές φορές η μελωδική γραμμή περνάει στη χαμηλότερη φωνή ή στο αριστερό χέρι του πιάνου, έτσι στην περίπτωση αυτή, το δεξί χέρι στο πιάνο ή όργανα που είχαν τη μελωδία, ακολουθούν τη ρυθμική γραμμή του κομματιού. Η μελωδική γραμμή είναι πλούσια σε μουσικές ιδέες, οι οποίες, όπως είναι λογικό, εξαρτώνται από τον εκάστοτε συνθέτη. Η πλειοψηφία των μελωδιών, πάντως, είναι μελωδίες, στις οποίες μπορούν να προσαρμοστούν στίχοι και να τραγουδηθούν, ακόμα και αν σήμερα, τα κομμάτια αυτά παίζονται αποκομμένα από το τραγούδι. Άλλωστε το tango, ιδίως σε αυτό το πρώιμο στάδιό του, δεν ξεφεύγει από τις ρίζες του, οι οποίες είναι το τραγούδι και ο στίχος.³⁸

Τελειώνοντας αυτή τη σύντομη αναφορά σε μερικά από τα βασικότερα μουσικά χαρακτηριστικά των tangos της πρώτης αυτής περιόδου, της παλαιάς φρουράς, αναφέρουμε το ζήτημα της χρήσης τρήχων. Πολλοί συνθέτες ανέπτυξαν διάφορους τρόπους χρήσης τρήχων. Πέρα από τη χρήση στη μελωδική γραμμή για καθαρά μελωδικούς λόγους, τα τρήχα εξυπηρετούσαν και άλλους σκοπούς. Ο πιο κοινός είναι η χρήση τρήχων σε μέτρο δύο τετάρτων, όπου, χωρίς αλλαγή του τέμπο, οι δύο χτύποι τετάρτων γίνονται δύο χτύποι τρήχων, δίνοντας την αίσθηση της αλλαγής από 2/4 σε 6/8. Αυτό το έκαναν οι συνθέτες γιατί ήθελαν να ενσωματώσουν στοιχεία του waltz μέσα στο tango. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το ακόλουθο.³⁹

Antonio Olague, “Cloe”, 1885.



εικ.6

Σε αυτή την πρώτη περίοδο του tango (1890 – 1917), δε θα μπορούσαμε να μην αναφέρουμε την επιρροή του Παρισιού στη διαμόρφωση του κοινωνικού prestige του. Το Παρίσι εκείνη την εποχή, αναμφισβήτητα, ήταν το πολιτισμικό κέντρο του

³⁸ Jo Baim, *Tango, Creation of a cultural icon*, (Bloomington: Indiana University Press, 2007), 128.

³⁹ Ο.π., 128.

κόσμου. Ηγετικές τάξεις της Λατινικής Αμερικής ταξίδευαν στο Παρίσι για να συμπληρώσουν την εκπαίδευσή τους ή να εμπλουτίσουν το πνεύμα τους. Το Παρίσι δεν καθόριζε μόνο τους πολιτιστικούς κανόνες, υπαγόρευε επίσης τις μόδες, από τις πιο καθημερινές μέχρι τις καλλιτεχνικές και φιλοσοφικές.⁴⁰ Κατά το 1910, λίγοι ήταν οι παριζιάνοι οι οποίοι είχαν ακούσει tangos, ενώ μέχρι το 1913, αυτό το είδος μετατράπηκε στο πιο πολυσυζητημένο και πικάντικο θέμα στην πρωτεύουσα.

Γύρω στα 1912, διάφοροι αργεντινοί συνθέτες, οργανοπαίκτες, χορευτές και δάσκαλοι χορού, πήγαν στο Παρίσι, προσδοκώντας επαγγελματικές ευκαιρίες. Τα πράγματα εκεί δεν ήταν τόσο εύκολα. Κάποιοι είχαν καλή τύχη, άλλοι όμως αναγκάστηκαν να φύγουν σε άλλα μέρη, όπως στη Νέα Υόρκη. Παρά τα εμπόδια και τις δυσκολίες, σιγά-σιγά αυτός ο εξωτικός, “ξεδιάντροπος” χορός, λόγω της προέλευσής του από τα πορνεία, άρχισε να κερδίζει στρώματα, κάθε φορά πιο υψηλά, της γαλλικής κοινωνίας. Το tango ασκούσε την έλξη που ασκεί το απαγορευμένο, το ταμπού και μάλιστα όταν αυτό περιλαμβάνει το ερωτικό στοιχείο. Έτσι λοιπόν, αυτός ο αργεντινικός χορός άρχισε να γίνεται της μόδας, μπήκε στα παριζιάνικα σαλόνια της αριστοκρατίας και άρχισε πλέον να καθιερώνεται στην Ευρώπη γενικότερα.⁴¹

Κατά τη δεκαετία του 1920, το tango είχε μετατραπεί σε πολιτιστικό σύμβολο του Buenos Aires. Μέλη κάθε κοινωνικής τάξης διασκέδαζαν με το tango, είτε χορεύοντας, είτε ακούγοντας μόνο. Το tango υπήρχε παντού, στα σαλόνια της υψηλής κοινωνίας (salones de baile), στις αίθουσες χορού (milongas), στα καμπαρέ, στα cafés – bars, στο βουβό κινηματογράφο, στο θέατρο, ακόμα και στο ραδιόφωνο. Έτσι λοιπόν, το tango πέρασε σε μια νέα περίοδο καλλιτεχνικής δημιουργίας και κοινωνικοπολιτιστικής αντιμετώπισης, την περίοδο της νέας φρουράς (1917 – 1955).

1.3 Η νέα φρουρά (the guardia nueva) 1917 – 1955.

Μέχρι τη δεκαετία του 1920, πολλοί ήταν οι μουσικοί, οι οποίοι επιθυμούσαν να διατηρήσουν το tango στην παραδοσιακή του μορφή, έτσι όπως διαμορφώθηκε κατά τα πρώτα χρόνια. Μαζί με αυτή τη μερίδα των μουσικών, σιγά-σιγά άρχισε να

⁴⁰ Horacio Salas, *El Tango*, μτφ. Μαρία Δαμηλάκου (Αθήνα: εκδόσεις Πορεία, 2000), 163.

⁴¹ Ό.π., 167 – 171. Την ίδια πληροφορία τη συναντάμε και στην Artemis Cooper, “Tangomania in Europe and North America” in *Tango! The Dance, the Song, the Story*, επιμ. Collier Simon, (London: Thames and Hudson, 1995), 79.

αναπτύσσεται και μια άλλη, η ονομαζόμενη “νέα φρουρά”, η οποία επιδίωκε να πειραματίζεται με διάφορους νεωτερισμούς.

Το tango έξω από το χώρο του πορνείου, άρχισε να γίνεται κατάλληλο για να ακουστεί στα οικογενειακά σαλόνια. Ο στίχος άρχισε να αλλάζει θεματολογία και να αποκτά μια περισσότερο ποιητική αξία. Ο ρυθμός, που κατείχε το κεντρικό σημείο αναφοράς στο tango, έδωσε τη θέση του στη μελωδία και την αρμονία, ενώ ο ίδιος πέρασε σε ένα δευτερεύον επίπεδο. Αυτό έφερε αλλαγές στον τρόπο χορού, ο οποίος έγινε πιο ήρεμος και βηματικός. Οι νέες τεχνικές παιχνιδιού των οργάνων και οι διαφοροποιήσεις στις ενορχηστρώσεις άλλαξαν τον τρόπο ερμηνείας του tango, μετατρέποντάς το σε ένα περισσότερο εκλεπτυσμένο είδος μουσικής. Οι μουσικοί, πλέον, κατείχαν ένα περισσότερο επαγγελματικό επίπεδο μουσικής επιτέλεσης, μερικοί από τους οποίους, μάλιστα, ήταν βιρτουόζοι.⁴²

Στην τρίτη αυτή υποενότητα του πρώτου κεφαλαίου, θα γίνει μια σύντομη αναφορά στους νεωτερισμούς αυτούς, καθώς επίσης και σε μερικά από τα πιο σπουδαία ονόματα της εποχής, όπως τον Julio De Caro, τον Carlos Gardel, τον Anibal Troilo κ.α., τα ονόματα των οποίων ήταν συνώνυμα με την ανανέωση και την αλλαγή και οι οποίοι υπήρξαν πραγματική πηγή επιρροής για τον Astor Piazzolla.

Στα πρώτα χρόνια του tango, και η μουσική αλλά και οι στίχοι είχαν ένα περισσότερο αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, ενώ ο στίχος ήταν υποχείριος της μουσικής. Μέχρι το 1917 σχεδόν ποτέ δεν ακολουθούνταν γραμμένοι στίχοι κατά το τραγούδι. Οι στίχοι είχαν περισσότερο χιουμοριστικό ύφος, με στοιχεία αυτοαναφορικότητας των *compadritos*. Επιπλέον, επειδή ο χώρος στον οποίο παιζόταν το tango ήταν τα πορνεία, το περιεχόμενο των στίχων συνήθως ήταν ερωτικό.⁴³ Τον Ιανουάριο του 1917, όμως, κάτι άλλαξε. Ήταν τότε που ο Carlos Gardel αποφάσισε να τραγουδήσει στο κοινό τα λόγια του *Mi noche triste* (θλιβερή μου νύχτα), γραμμένα από τον Pascual Contursi. Από εκείνη τη νύχτα το tango απέκτησε τη λυπητερή και μελαγχολική διάθεση, για την οποία είναι τόσο φημισμένο, και έγινε το πιο συνηθισμένο μέσο για να εκφράσουν οι κάτοικοι του Rio de la Plata τους πόνους τους, τη νοσταλγία τους και την αντίληψή τους για την ηθική. Το *Mi*

⁴² Virginia Gift, *Tango, A History of Obsession*, (Lexington, KY: Virginia Gift, 2008), 254.

⁴³ Ο.π., 260.

noche triste με τους στίχους του εγκαινίασε ένα νέο tango: αυτό που διηγείται ιστορίες και περιγράφει συναισθήματα. Επικρατεί μια νέα αντίληψη όπου οι στίχοι είναι εξίσου σημαντικοί με τη μουσική, όπου η ποίηση, σύμφωνα με τα λόγια του τραγουδιστή Alberto Marino, “φωτίζει τη μελωδία”.⁴⁴

Ο Gardel, παρόλο που δεν είχε ιδιαίτερη μουσική παιδεία, είχε ένα δικό του, μοναδικό τρόπο, να ερμηνεύει τραγούδια. Είχε υιοθετήσει ένα, κατά κάποιο τρόπο, *tubato*, παρατεταμένες παύσεις και ένα κόμπιασμα στις οξείες, που προσέδιδε στο σύνολο μια μουσικότητα και έναν συγκινησιακό τόνο, άγνωστο μέχρι τότε. Για παράδειγμα, όταν αρχίζει να τραγουδάει το *Mi Buenos Aires querido* (αγαπημένο μου Buenos Aires) αργά, δίνοντας έμφαση σε κάθε συλλαβή, μεταδίδει στον ακροατή μια ιδιαίτερη συναισθηματική φόρτιση και μια νοσταλγική χροιά για το Buenos Aires.

Άλλο ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα στη μουσική του Gardel είναι η συχνή χρήση κατιούσας μελωδικής γραμμής στα τραγούδια του, η οποία οφείλεται στις επιρροές του από τον παραδοσιακό τρόπο τραγουδίσματος των *gauchos*. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι στο τραγούδι *Mi Buenos Aires querido*.⁴⁵

Κατιούσα μελωδική γραμμή στο *Mi Buenos Aires querido*.



El fa ro - lito de la calle/enque na - ci fue el cen ti - nela de mis pro me sas de - a - mor.

εικ.7

Με το ραδιόφωνο και τη δισκογραφία, το tango άρχισε να βγαίνει έξω από τα όρια της Αργεντινής. Έτσι αυξήθηκαν οι απαιτήσεις για συναυλίες τόσο στην Αργεντινή, όσο και σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες. Στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και στις αρχές του 1930, ο Gardel έκανε διάφορες περιοδείες ανά τον κόσμο δίνοντας συναυλίες, ηχογραφούσε δίσκους, καθώς και συμμετείχε σε διάφορες ταινίες.⁴⁶ Την περίοδο που ήταν στη Νέα Υόρκη, ήταν η πρώτη φορά που ο νεαρός τότε Piazzolla ήρθε σε επαφή με τον διεθνούς φήμης τραγουδιστή. Μετά τη γνωριμία τους, ο νεαρός Piazzolla έγινε ο προσωπικός βοηθός του, βέβαια το ταλέντο του στο μπαντονεόν

⁴⁴ Horacio Salas, *El Tango*, μτφ. Μαρία Δαμηλάκου (Αθήνα: εκδόσεις Πορεία, 2000), 220.

⁴⁵ Donald Cohen, *Tango Voices, Songs from the soul of Buenos Aires & beyond, a collection of celebrated tangos from around the world*, (London: Wise Publications, 2007), 22.

⁴⁶ Virginia Gift, *Tango, A History of Obsession*, (Lexington, KY: Virginia Gift, 2008), 281.

γρήγορα έγινε γνωστό και άρχισε να τον συνοδεύει σε διάφορες ιδιωτικές συγκεντρώσεις γνωστών αστέρων του κινηματογράφου. Το 1935, ο Gardel έδωσε στο νεαρό Piazzolla ένα μικρό ρόλο στην ταινία *El día que me quieras* (η μέρα που θα μ' αγαπήσεις). Την επόμενη χρονιά, ο Gardel άφησε τη Νέα Υόρκη για μια περιοδεία στην Καραϊβική και στη διαδρομή τον βρήκε τραγικός θάνατος από πτώση του αεροπλάνου. Η Azzi, στη βιογραφία του Piazzolla, αναφέρει ότι ο Gardel ήθελε να πάρει μαζί του, σε αυτό το ταξίδι, τον Piazzolla, αλλά οι γονείς του το απαγόρευσαν.⁴⁷

Όπως ο Carlos Gardel συνέβαλε στην πρόοδο του tango canción, του τραγουδιστικού tango, έτσι και ο Julio De Caro (1899 – 1980) προώθησε την ανάπτυξη του ορχηστρικού tango, μέσα από τις καινοτόμες ιδέες του. Κατά τη δεκαετία του 1920, διάφοροι tangueros, μέσα σε αυτούς ο De Caro, καθώς και μουσικοί όπως ο Roberto Firpo (1884 – 1969) και ο Juan Carlos Cobian (1896 – 1953), διαφοροποίησαν το είδος της ορχήστρας τους, από τυπική ορχήστρα σε sexteto. Έτσι λοιπόν, το καινούριο αυτό είδος μουσικού συνόλου αποτελούνταν από δύο μπαντονεόν, δύο βιολιά, ένα πιάνο και ένα κοντραμπάσο. Με αυτό το είδος της ενορχήστρωσης, τα μπαντονεόν και τα βιολιά έπαιζαν τη μελωδία, ενώ το πιάνο και το μπάσο υποστήριζαν την αρμονία και το ρυθμό.⁴⁸

Ο ιστορικός Luis Alberto Sierra κάνοντας αναφορά για την ορχήστρα του De Caro, λέει:

“Η ορχήστρα του De Caro έφερε μια πραγματική επανάσταση στη μουσική επιτέλεση του tango. Ενσωμάτωσε όλα τα μέσα της μουσικής τεχνικής, κυρίως σε θέματα αρμονίας και αντίστιξης, αλλά χωρίς να αλλοιώσει το δικό της ρυθμικό και μελωδικό ύφος [...] Το αρμονικό ακομπανιαμέντο του πιάνου, η λεπτή ερμηνεία και οι παραλλαγές του μπαντονεόν, η αντιφωνία του βιολιού που έπλεκε μελωδίες σε ευχάριστη αντίθεση με το κεντρικό θέμα, και το σόλο του πιάνου και του μπαντονεόν εκφρασμένα με έναν

⁴⁷ Maria Suzanna Azzi and Simon Collier, *Le Grand Tango, the life and music of Astor Piazzolla*, (New York: Oxford University Press, 2000), 16.

⁴⁸ Horacio Salas, *El Tango*, μτφ. Μαρία Δαμηλάκου (Αθήνα: εκδόσεις Πορεία, 2000), 196.

άγνωστο μέχρι τότε αρμονικό και ηχητικό πλούτο, είναι μερικές πτυχές της πολύτιμης συμβολής του στη μουσική επιτέλεση του tango. Επιπλέον, σε όλα αυτά προσέθεταν ένα ρυθμικό παιχνίδι με διαφορετικούς τονισμούς από κάθε ομάδα οργάνων, σαν ένα ελκυστικό φόντο, ενώ σε πρώτο πλάνο ήταν τα βιολιά και τα μπαντονεόν.⁴⁹

Ο Piazzolla επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τον De Caro. Παρακάτω θα δούμε τα βασικότερα στοιχεία από αυτά.

Το πρώτο στοιχείο, είναι το στοιχείο swing στο tango, που σχετίζεται με ένα πρότυπο στο ρυθμό και στους τονισμούς και λέγεται *arrastre*. Είναι η τεχνική κατά την οποία γίνεται ένα γλίστρημα με επιβράδυνση στη νότα η οποία κατευθύνεται προς τη θέση. Η θέση όμως πάντα πέφτει πάνω στο χρόνο, χωρίς, δηλαδή, να αλλάξει το τέμπο. Στο μπαντονεόν, οι μουσικοί ξεκινούν τη νότα πριν το χτύπο πάνω στο χρόνο και με ένα άνοιγμα της φυσούνας φτάνουν στη θέση, πάνω στο χτύπο. Οι μουσικοί μιμούνται αυτήν την τεχνική και στα έγχορδα και στο πιάνο. Επίσης, αυτό το γλίστρημα στη θέση μπορεί να γίνει με χρωματική κίνηση δεκάτων έκτων πριν τη θέση.⁵⁰

Arrastre⁵¹

εικ.8

⁴⁹ Horacio Salas, *El Tango*, μτφ. Μαρία Δαμηλάκου (Αθήνα: εκδόσεις Πορεία, 2000), 196 – 197.

⁵⁰ Robert Farris Thomson, *Tango: the art history of love*, (New York: Vintage Books, 2005), 183.

⁵¹ Julian Peralta, *La Orquesta Tipica, Mecanica y application de los fundamentos tecnicos del Tango*, (Buenos Aires: el autor, 2008), 70 – 75.

Σχετικά με το ρυθμό, το sexteto του De Caro συχνά ακολουθούσε δύο ρυθμικά πρότυπα. Το πρώτο ήταν τέσσερις νότες τετάρτου σε μέτρο τεσσάρων τετάρτων με τονισμό στο πρώτο και τρίτο χτύπο, γνωστό ως *marcato* ή *marcato en cuatro*.

Marcato en cuatro στο πιάνο.⁵²



εικ.9

Συχνά οι μουσικοί χρησιμοποιούσαν την τεχνική του *arrastre* στο παραπάνω ρυθμικό πρότυπο για να τονίσουν το *marcato*.

Το δεύτερο ρυθμικό πρότυπο που χρησιμοποιούσε το sexteto του De Caro προέρχονταν από τη ρυθμική φιγούρα της *milonga*. Στην περίπτωση αυτή, το ρυθμικό σχήμα ήταν παρεστιγμένο όγδοο, δέκατο έκτο το οποίο είναι δεμένο με σύζευξη με ένα όγδοο και ένα ακόμα όγδοο. Αυτό το ρυθμικό πρότυπο, γνωστό ως *tresillo*, μπορεί να προεκταθεί και σε μέτρο τεσσάρων τετάρτων, με τονισμό στο πρώτο, τέταρτο και έβδομο όγδοο. Αυτό το ρυθμικό σχήμα αργότερα σχετίστηκε με το παίξιμο του πιανίστα Orlando Goñi, μέλος της ορχήστρας του Anibal Troilo, το οποίο υιοθέτησε και ο Astor Piazzolla. Παρακάτω ακολουθούν δύο μουσικά παραδείγματα με αυτό το ρυθμικό σχήμα.

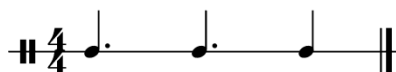
Tresillo



εικ.10

⁵² Beba Pugliese, Hernan Possetti, Aldo Saralegui and Ado Falasca, *Piano Tango I*, Escuela De Musica Popular De Avellaneda, http://www.tangojam.com/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=28&Itemid=73&lang=en.pdf, πρόσβαση στις 03/09/2011.

Tresillo σε μέτρο τεσσάρων τετάρτων.



εικ.11

Ένα τρίτο στοιχείο που υιοθέτησε ο Piazzolla από τον De Caro ήταν τα διάφορα εφέ στο παίξιμο των οργάνων, τα οποία έδιναν μια αίσθηση κρουστού ήχου. Καμιά από τις ορχήστρες του De Caro δεν περιείχε κρουστά όργανα, ωστόσο, οι μουσικοί με ειδικές τεχνικές παιξίματος προσπαθούσαν να δημιουργήσουν διάφορους κρουστούς ήχους. Ένα παράδειγμα στο βιολί είναι η τεχνική *lija* (γυαλόχαρτο) ή αλλιώς *chicharra*. Σύμφωνα με αυτήν την τεχνική, ο βιολιστής δημιουργεί έναν ήχο τριξίματος, τρίβοντας με το δοξάρι τη χορδή ρε πίσω από τη γέφυρα του βιολιού. Μια άλλη τεχνική είναι η *tambor* (snare drum), κατά την οποία ο βιολιστής βάζει το δεύτερο δάχτυλο του αριστερού χεριού ανάμεσα στις χορδές σολ και ρε, ενώ με το δεξί χέρι τσιμπάει τη χορδή σολ στο σημείο που απέχει περίπου το ένα τέταρτο της χορδής από τη μεριά των κλειδιών. Αυτό το εφέ δημιουργεί έναν πολύ ξερό ήχο, τον λεγόμενο *secco pizzicato*. Παρόμοιο ήχο με αυτόν της τεχνικής *tambor*, είναι αυτός της τεχνικής *golpe* (χτύπημα), κατά την οποία ο βιολιστής χτυπάει το σώμα του βιολιού.⁵³

Ο τρόπος που έπαιξε ο Piazzolla το μπαντονεόν και ο ήχος που δημιουργούσε ήταν αποτέλεσμα της επιρροής τριών σημαντικών μπαντονεονιστών. Του Pedro Maffia (1900-1967), του Pedro Laurenz (1902-1972) και του Anibal Troilo (1914-1975). Οι δύο πρώτοι ήταν μέλη της ορχήστρας του De Caro, πολλές φορές, όμως, ακολουθούσαν το μουσικό πρότυπο του Troilo, στην ορχήστρα του οποίου, αργότερα έγινε μέλος ο Piazzolla.⁵⁴

Ο Maffia ξεπέρασε τον αρχικό τρόπο χρήσης του οργάνου, κατά τον οποίο, το αριστερό χέρι απλά έδινε τον ρυθμό και ενσωμάτωσε σε αυτό, έναν περισσότερο ενεργό μουσικό ρόλο συνοδείας της μελωδίας του δεξιού χεριού, ο οποίος μετατράπηκε σε πρόδρομο ενός νέου ερμηνευτικού στιλ του μπαντονεόν. Επίσης, το

⁵³ Gabriela Maurino, “Raices tanqueras de la obra de Astor Piazzolla”, *Latin American Music Review / Revista de Musica Latinoamericana*, Vol. 22, No 2, (Autumn – Winter 2001), 240 – 254. Καθώς και η προηγούμενη παράγραφος.

⁵⁴ Ο.π., 240 – 254.

παίξιμο του Maffia ήταν πιο αργό, απαλό και με περισσότερο legato, κάτι που του προσέδιδε περισσότερη εκφραστικότητα, αντίστοιχη με αυτή του τραγουδιστικού ύφους του Gardel. Ο Laurenz, από την άλλη, είχε ένα στιλ, το οποίο αργότερα χαρακτήρισε και το στιλ του Piazzolla: κοφτερό, αιχμηρό φρασάρισμα, λαμπερός ήχος και ισχυρή, δυναμική ατάκα. Ο Piazzolla έτρεφε μεγάλο θαυμασμό και για τους δύο αυτούς μπαντονεονίστες, κάτι που τον παρότρυνε να γράψει και να τους αφιερώσει το κομμάτι *Pedro y Pedro* (1981).⁵⁵

Πριν μιλήσουμε και για τον τρίτο μπαντονεονίστα, τον Anibal Troilo, αξίζει να γίνει μια σύντομη αναφορά και σε δύο μουσικούς, οι οποίοι επηρέασαν ιδιαίτερα τον Piazzolla, τον Orlando Goñi (1914-1945) και τον Osvaldo Pugliese (1905-1995). Ο ίδιος ο Piazzolla είπε για τον Goñi, “Ο Orlando ήταν, πέρα από πιανίστας, ο άγγελος εμπνευστής μου”.⁵⁶ Ο Piazzolla τον γνώρισε όταν μπήκε στην ορχήστρα του Troilo το 1939. Κάποια από τα σημαντικότερα στοιχεία επιρροής ήταν στοιχεία σε επίπεδο ενορχήστρωσης, καθώς και το λεγόμενο *acompañamiento bordoneado*. Bordoneo ονομαζόταν η ανάλυση του αρπίσματος της κιθάρας στο ρυθμό της milonga, όπου ήταν και ο πρόγονος του τονισμού 3 – 3 – 2 (tresillo pattern).⁵⁷



εικ.12

Ο Goñi ενσωμάτωσε αυτόν τον τρόπο συνοδείας στο αριστερό χέρι του πιάνου, εμπλουτίζοντάς τον με νότες μικρότερης αξίας ανιούσες ή κατιούσες σε ασθενή μέρη του μέτρου. Έτσι, με το αριστερό χέρι συμπλήρωνε την αρμονία, ενώ με το δεξί, έπαιζε unisono με τα βιολιά και τα μπαντονεόν ή έπαιζε τη μελωδία του μπαντονεόν σε μίμηση. Επίσης, ιδιαίτερη ήταν η χρήση των κοντραμπάσων, πολλές φορές διπλασιάζοντας τα. Το *acompañamiento bordoneado*, χρησιμοποιήθηκε πολύ από τον

⁵⁵ Gabriela Maurino, “Raíces tanqueras de la obra de Astor Piazzolla”, *Latin American Music Review / Revista de Musica Latinoamericana*, Vol. 22, No 2, (Autumn – Winter 2001), 240 – 254.

⁵⁶ Ο.π., 245.

⁵⁷ Julian Peralta, *La Orquesta Tipica, Mecanica y application de los fundamentos tecnicos del Tango*, (Buenos Aires: el autor, 2008), 78.

Piazzolla και ιδιαίτερα αναφέρεται σε μισά όπου συνοδεύονται από σκάλες με νότες μικρής αξίας, ανιούσες ή κατιούσες. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το ακόλουθο.⁵⁸

Σπουδή No 2 για σόλο φλάουτο του Astor Piazzolla.



εικ.13

Το 1939, ο Pugliese ίδρυσε τη δική του ορχήστρα και ανέπτυξε το δικό της μοναδικό στιλ, μέσα από το μουσικό πλαίσιο του De Caro. Η μεγαλύτερη επιρροή του στο έργο του Piazzolla ήταν η *yumba*. Αυτή η λέξη προέρχεται από ένα κομμάτι του με τίτλο *La Yumba* (1942) και εκφράζει τον ιδιαίτερο ρυθμικό τονισμό που ακολουθούσε η ορχήστρα. Σύμφωνα λοιπόν με τη *yumba*, οι τονισμοί στο μέτρο είναι στο δεύτερο και τέταρτο χρόνο, χρησιμοποιώντας παράλληλα και την τεχνική του *arrastre*, ενώ ο πρώτος και τρίτος χρόνος ολοκληρώνεται με *staccato*. Έτσι λοιπόν, δημιουργείται ο ήχος “YUM” και η τεχνική έχει επικρατήσει από τον Pugliese ως “yum-BA, yum-BA” (1^{ος} - 2^{ος} - 3^{ος} - 4^{ος} χρόνος αντίστοιχα).⁵⁹



εικ.14

Τελειώνοντας αυτή τη σύντομη αναφορά στις βασικότερες επιρροές του Piazzolla, δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τον Anibal Troilo. Η ορχήστρα του Troilo αντιπροσωπεύει τον τυπικό ήχο του tango. Ο Gorin αναφέρει στη βιογραφία του Piazzolla ότι, “μετά τον Gardel, ο Troilo ήταν μια ακόμα χαρακτηριστική φιγούρα του κλασικού tango... το όνομα του Troilo έχει συνδεθεί με κάτι ανώτερο από τη ζωή του, ενσωματώνει το ήθος του tango”.⁶⁰ Σαν μπαντονεονίστας, ενσωμάτωσε τις δυναμικές των προκατόχων του, όπως τη λυρικότητα και τη λεπτότητα στον ήχο, του

⁵⁸ Gabriela Maurino, “Raices tanqueras de la obra de Astor Piazzolla”, *Latin American Music Review / Revista de Musica Latinoamericana*, Vol. 22, No 2, (Autumn – Winter 2001), 246.

⁵⁹ Ο.π., 248 – 249.

⁶⁰ Natalio Gorin, *Astor Piazzolla, A Memoir*, trans. Fernando Gonzalez (Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001), 63.

Maffia και το λαμπερό ήχο, του Laurenz.⁶¹ Σαν αρχηγός ορχήστρας συνεργάστηκε με πολύ σημαντικά πρόσωπα, όπως τον μπασιίστα Quicho Diaz, τον πιανίστα Orlando Goñi, τον τραγουδιστή Francisco Fiorentino, καθώς και τον μπαντονεονίστα Astor Piazzolla. Επιπλέον, σαν συνθέτης, δημιούργησε έργα, τα οποία μέχρι και τώρα συμπεριλαμβάνονται στο κλασικό ρεπερτόριο των tangos, όπως το *La ultima curda* (το τελευταίο μεθύσι) και το *Sur* (Νότος).⁶²

Στην ηλικία των είκοσι τριών, ο Troilo ίδρυσε την πρώτη του ορχήστρα, η οποία έκανε το ντεμπούτο της στο καμπαρέ “Marabu”, τον Ιούλιο του 1937, ενώ μέχρι το 1939, έγινε από τις πιο διάσημες της εποχής. Το 1939 ήταν η χρονιά που μπήκε ο Piazzolla στην ορχήστρα του Troilo, για να αντικαταστήσει έναν άρρωστο μπαντονεονίστα. Ο Troilo ενθουσιάστηκε τόσο πολύ με τον Piazzolla, που τον ενσωμάτωσε στην ορχήστρα του, δίνοντάς του μόνιμη θέση. Ο Piazzolla είπε για εκείνη την εποχή, “Όταν μπήκα στην ορχήστρα του Troilo, προσπαθούσα να μιμηθώ πολλά από τα στοιχεία του, αλλά σιγά-σιγά άρχισα να αναπτύσσω ένα προσωπικό, δικό μου στιλ”.⁶³

Όσο έπαιζε στην ορχήστρα του Troilo, ο Piazzolla ξεκίνησε να μελετά αρμονία, σύνθεση και ενορχήστρωση με τον συνθέτη Alberto Ginastera. Αργότερα ο Troilo του έδωσε την ευκαιρία να κάνει κάποιες ενορχηστρώσεις για την ορχήστρα. Ο Piazzolla πειραματιζόταν με αρμονίες, ήχους και ρυθμικά σχήματα της κλασικής μουσικής που μάθαινε από τον Ginastera, αλλά αρκετά μακρινά από το tango της εποχής, το οποίο χαρακτηριζόταν από ένα ρυθμό απλό, για να διευκολύνει τους χορευτές. Για να αποφύγει το μπέρδεμα των χορευτών και των μουσικών της ορχήστρας, που είχαν πολλές δυσκολίες με τους ρυθμούς του Piazzolla, ο Troilo, πολλές φορές έσβηνε σημεία δύσκολα. Μετά από πέντε χρόνια, κουρασμένος από τις διορθώσεις του Troilo και τη ρουτίνα, ο Piazzolla εγκατατέλειψε την ορχήστρα, για να διευθύνει τη δική του.⁶⁴

⁶¹ Gabriela Maurino, “Raices tanqueras de la obra de Astor Piazzolla”, *Latin American Music Review / Revista de Musica Latinoamericana*, Vol. 22, No 2, (Autumn – Winter 2001), 240-254.

⁶² Horacio Salas, *El Tango*, μτφ. Μαρία Δαμηλάκου (Αθήνα: εκδόσεις Πορεία, 2000), 424.

⁶³ Gabriela Maurino, “Raices tanqueras de la obra de Astor Piazzolla”, *Latin American Music Review / Revista de Musica Latinoamericana*, Vol. 22, No 2, (Autumn – Winter 2001), 240-254.

⁶⁴ Ο.π., 240-254.

Η μουσική εξέλιξη του Troilo συμπίπτει με την εξέλιξη του tango. Μπορεί να πει κανείς πως το έργο του Troilo ήταν συνέπεια της τελμάτωσης, της στασιμότητας που χαρακτήριζε τη μουσική του Buenos Aires κατά τη δεκαετία του 1930. Η θέση του Piazzolla στην ορχήστρα του, σηματοδότησε την αρχή προς μια πορεία επαναστατικής ανανέωσης του tango, προς τη δημιουργία μιας υβριδικής μορφής γνωστή ως Nuevo Tango. Ωστόσο, η ιστορική και πολιτιστική καταγωγή του tango, ούτε άγνωστη ήταν στον Piazzolla, ούτε αδιάφορη. Στα έργα του ενσωματώνει στοιχεία από την πρώιμη εποχή του tango στα *barrios*, στοιχεία από το εκφραστικό στιλ τραγουδίσματος του Gardel, τα διάφορα εφέ με κρουστούς ήχους του sexteto του De Caro, τα ρυθμικά σχήματα της ορχήστρας του Troilo κ.α. Ο Piazzolla μιλάει για αυτές του τις επιρροές σε μια συνέντευξη του για το BBC, η οποία κυκλοφορεί σε dvd με τίτλο, *Astor Piazzolla: In Portrait*. Αναφέρει, “Μπορείς να βρεις τις ρίζες της μουσικής μου, σε κάθε στιγμή, σε κάθε λεπτό, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο, από το πρωτόγονο tango έως σήμερα... νομίζω ότι είναι στο αίμα μου... είμαι ο άνθρωπος του tango.”⁶⁵

⁶⁵ Mike Dibb, *Piazzolla: In Portrait*, NTSC, directed and produced by Mike Dibb and Tony Staveacre, (2005, United Kingdom, Opus Arte, BBC, 2005), DVD.

2^ο Κεφάλαιο

Ο Piazzolla και το Nuevo Tango.

2.1 Το μουσικό υπόβαθρο του Astor Piazzolla.

Ο Αργεντινός μουσικός και συνθέτης Astor Piazzolla γεννήθηκε στις 11 Μαρτίου 1921 από Ιταλούς μετανάστες στη Mar del Plata, νότια του Buenos Aires. Τέσσερα χρόνια αργότερα μετακομίζει με την οικογένειά του στη Νέα Υόρκη, όπου και πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της παιδικής του ηλικίας.

Στη συνέχεια του κεφαλαίου δεν θα αναφερθούμε σε όλα τα βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη, αλλά κυρίως σε αυτά που αφορούν τις επιρροές του Piazzolla ως προς τη διαμόρφωση του συνθετικού και εκτελεστικού του ύφους.

Το μουσικό ύφος του Piazzolla, σε γενικές γραμμές, θα μπορούσε να περιγραφεί ως μία μείξη tango, κλασικής και jazz μουσικής. Για παράδειγμα, μπορεί να χρησιμοποιεί έναν tango ρυθμό, με μία κλασική αρμονική διαδοχή μαζί με jazz αυτοσχεδιασμό.⁶⁶

Η πρώτη συνάντηση του Piazzolla με την κλασική μουσική ήταν το 1933 όταν έκανε μαθήματα με τον Ούγγρο πιανίστα Bela Wilda, ο οποίος ήταν μαθητής του Sergei Rachmaninov. Ο ίδιος ο Piazzolla έχει πει πως ο Bela Wilda του έμαθε να αγαπάει τον J.S. Bach.⁶⁷ Το 1936 αφού μετακόμισε με την οικογένειά του στην Αργεντινή, άκουσε για πρώτη φορά το sexteto του tango βιολονίστα Elvino Vardaro στο ραδιόφωνο. Τότε θέλησε να γίνει ένας tanguero⁶⁸ και να παίζει tango τόσο καλά όπως ο Vardaro. Άρχισε να μεγαλώνει το πάθος του για το tango και δύο χρόνια αργότερα όταν μετακόμισε στο Buenos Aires συμμετείχε στη μεγαλύτερη tango ορχήστρα της εποχής, την 'Anibal Troilo's Orquesta Típica', ως μπαντονεονίστας και ενορχηστρωτής, μέχρι το 1946.

Παράλληλα με τη δουλειά του στην tango ορχήστρα το 1941, ο Piazzolla έκανε μαθήματα ενορχήστρωσης για πέντε χρόνια με τον νέο τότε αλλά πολλά

⁶⁶ Robert Farris Thomson, *Tango: the art history of love*, (New York: Vintage Books, 2005), 209.

⁶⁷ Ο.π., 205 – 206.

⁶⁸ Μουσικός που παίζει tangos.

υποσχόμενο συνθέτη Alberto Ginastera.⁶⁹ Πολλά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της μουσικής του Piazzolla οφείλονται στον Ginastera. Σε μια συνέντευξη ο Piazzolla είπε, ‘χάρη στις μουσικές οδηγίες του Ginastera, ξεκίνησα να κάνω νέες ενορχηστρώσεις. Έμαθα για την ορχήστρα και άρχισα να συνθέτω κουαρτέτα εγγόρδων για tango ορχήστρες’. Ο Ginastera ενέπνευσε τον Piazzolla στη μεταμόρφωση του tango, μέσα από τη χρήση περισσότερο κλασικών συνθετικών τεχνικών.⁷⁰

Το 1946 σχημάτισε την πρώτη του ορχήστρα και άρχισε να αναπτύσσει τις καινούριες του ιδέες για το tango. Για παράδειγμα, άρχισε να χρησιμοποιεί μεγάλες δυναμικές και σύνθετο αρμονικό περιεχόμενο στα κομμάτια του. Το 1949, διέλυσε την ορχήστρα του και σταμάτησε να παίζει μπαντονεόν λόγω της εμμονής του να μάθει και να βρει διαφορετικά είδη μουσικής εκτός από το tango. Έκανε μαθήματα διεύθυνσης ορχήστρας με τον Hermann Scherchen (1891 – 1966), έγραψε πολλές διασκευές για άλλες ορχήστρες και μουσική για κινηματογράφο. Το 1953 κέρδισε το βραβείο Fabien Sevitzy με το έργο του *Buenos Aires Symphony* και του δόθηκε υποτροφία για ένα χρόνο σπουδών στο Παρίσι. Εκεί, το 1954, σπούδασε για ένα χρόνο δίπλα στη Nadia Boulanger (1887 – 1979), η οποία ήταν δασκάλα διάσημων συνθετών όπως ο Aaron Copland, ο Jean Francaix και ο Donald Grantham. Σύμφωνα με τα λόγια του Piazzolla, ‘η Boulanger βρήκε το κλειδί για τον αληθινό Piazzolla’, καθώς αυτή ήταν που τον παρότρυνε να ασχοληθεί με τη μουσική του τόπου του, το tango. Επίσης, το γεγονός ότι η Boulanger έδινε ιδιαίτερη έμφαση στη διδασκαλία της τετράφωνης αντίστιξης και δίπλα της εντρύφησε στη συνθετική τεχνική της αντίστιξης, έπαιξε σημαντικό ρόλο στον τρόπο που ενσωμάτωσε την αντιστικτική γραφή στα tango κομμάτια του.⁷¹

Εκτός από τα κλασικά στοιχεία που χρησιμοποίησε στα έργα του, το άλλο σημαντικό στοιχείο ήταν τα στοιχεία της jazz. Το γεγονός ότι ο Piazzolla πέρασε την παιδική του ηλικία, μέχρι τα δεκαέξι του, στη Νέα Υόρκη, συνέβαλε στην αγάπη του

⁶⁹ Ginastera Alberto (1916 – 1983), Αργεντίνος συνθέτης κλασικής μουσικής, θεωρείται από τους πιο σημαντικούς συνθέτες της Λατινικής Αμερικής.

⁷⁰ Jose Montes-Baquer, *Astor Piazzolla in Conversation and Concert: The Next Tango*, NTSC, directed by Montes – Baquer Jose and produced by Gericke Harald, (2007, Hamburg: Deutsche Grammophon, 2007), DVD.

⁷¹ Natalio Gorin, *Astor Piazzolla, A Memoir*, trans. Fernando Gonzalez (Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001), 131 – 132.

για την jazz. Σύμφωνα με τον Piazzolla, στο βιβλίο *A memoir* του Gorin, ο Piazzolla και ένας φίλος του είχαν ακούσει σε live τον Cab Calloway, τραγουδιστή και θρυλική φιγούρα στον κόσμο της jazz, όταν ήταν ακόμη στο γυμνάσιο. Η έκθεσή του στην jazz όταν ήταν μικρός τον επηρέασε στην αξιοποίηση των στοιχείων αυτού του είδους της μουσικής, όπως ο αυτοσχεδιασμός, στην tango μουσική του.⁷²

2.2 Γέννηση του Nuevo Tango (1955).

Ο Piazzolla σε συνεντευξή του είχε πει, “Έχω μια ελπίδα: ότι η μουσική μου θα ακούγεται μέχρι το 2020 και στο 3000 επίσης. Μερικές φορές είμαι σίγουρος για αυτό, γιατί το 1955 ένα μέρος από το tango άρχισε να πεθαίνει, ενώ ένα άλλο γεννήθηκε, και η γέννησή του βεβαιώθηκε από το Buenos Aires Octeto μου.”⁷³

Ο Piazzolla σχημάτισε το 1955 το *Octeto Buenos Aires*, το οποίο σηματοδότησε την αρχή της μουσικής του εξέλιξης. Με αυτό το οκτέτο, δημιούργησε αυτό το καινούριο είδος tango, γνωστό ως *Nuevo Tango*, αποτέλεσμα σύνθεσης όλων των επιρροών του και της εκπαίδευσής του. Το μουσικό αυτό σύνολο αποτελούνταν από δύο μπαντονέον, δύο βιολιά, τσέλο, μπάσο, πιάνο και ηλεκτρική κιθάρα. Η ενορχήστρωση αυτή μοιάζει με την ενορχήστρωση του sexteto típico της νέας φρουράς, περιλαμβάνει όμως δύο ακόμα όργανα, τσέλο και ηλεκτρική κιθάρα, δύο όργανα καινούρια για το είδος του tango, ιδίως η ηλεκτρική κιθάρα. Ο Piazzolla περιέγραψε τις μουσικές του προθέσεις για το οκτέτο του, μέσα στο σημειωματάριο που περιλάμβανε ο δίσκος του με τίτλο *Astor Piazzolla – Octeto Buenos Aires*, το 1957. Έγραψε λοιπόν, “Ο μοναδικός σκοπός του Buenos Aires Octeto είναι η ανακαίνιση του tango, η διατήρηση της ουσίας του, η παρουσίαση νέων ρυθμικών στοιχείων, νέων αρμονιών, νέων μελωδιών, νέο χρώμα και φόρμα.”⁷⁴

Σε μια δημοσίευση τον Οκτώβριο του 1955 με τίτλο “Decalogue”, ο Piazzolla απαρίθμησε δέκα στόχους του οκτέτο του. Αυτοί ήταν οι εξής: 1) δημιουργία του συνόλου πρώτα για καλλιτεχνικούς λόγους και έπειτα για εμπορικούς, 2) σταδιακή αποχώρηση από άλλες μπάντες, με σκοπό τη μεγαλύτερη αποτελεσματικότητα, 3)

⁷² Natalio Gorin, *Astor Piazzolla, A Memoir*, trans. Fernando Gonzalez (Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001), 37.

⁷³ Ο.π., 25.

⁷⁴ Astor Piazzolla, *Astor Piazzolla – Octeto Buenos Aires*, LP, Disc Jockey, DIS 15001, 1957.

απαλοιφή ξένων επιρροών, οι οποίες επιδρούν αρνητικά στη σωστή ερμηνεία του tango, 4) όλοι οι οργανοπαίκτες έχουν σολιστικό ρόλο, γι' αυτό και δεν υπάρχει μαέστρος, παρά μόνο έχει οριστεί ως αρχηγός ο Astor Piazzolla, 5) το ρεπερτόριο θα αποτελείται από σύγχρονα έργα, έργα της νέας φρουράς και έργα τα οποία θα δημιουργούσε το ίδιο το οκτέτο, 6) προκειμένου να έχει το πλήρες όφελος της μουσικής του tango, τραγούδια με στίχο δε θα παίζονται, εκτός σπάνιων εξαιρέσεων, 7) η μουσική του συνόλου είναι μόνο για να ακούγεται και άρα δε θα παίζεται σε χώρους που είναι προορισμένοι για χορό, 8) η χρήση οργάνων και τεχνικών παιξίματος που δεν έχουν ξαναχρησιμοποιηθεί στο tango, επιτρέπονται, και η επεξήγησή τους θα γίνεται άμεσα, λίγο πριν να παιχτεί το κομμάτι, για να γίνονται κατανοητά, 9) η παρτιτούρα πρέπει να γράφεται όσο το δυνατόν πιο προσεγμένα, κάτι που θα βοηθήσει την αξιολόγησή τους από τους ειδικούς και 10) προαγωγή του tango, με σκοπό να προσελκύσει ακόμα περισσότερο κόσμο.⁷⁵

Αυτό το νέο tango που αναδύθηκε μέσω του οκτέτου, περιλάμβανε επεξεργασμένα στοιχεία και τεχνικές σύνθεσης της κλασικής μουσικής μαζί με jazz αρμονίες και πρακτικές μουσικού αυτοσχεδιασμού με το παραδοσιακό tango. Το εγχείρημα αυτό του Piazzolla, αρκετά πρωτοποριακό στην ιστορία του tango, τοποθέτησε το οκτέτο ανάμεσα στα πιο παράτολμα μουσικά σύνολα του Piazzolla. Για πρώτη φορά ο Piazzolla, αντιμετώπισε όλους τους μουσικούς σαν σόλο οργανοπαίκτες. Παραχώρησε στην ηλεκτρική κιθάρα ένα μεγάλο βαθμό ελευθερίας για αυτοσχεδιασμό, κάτι πρωτοφανές για το tango. Έδωσε στο πιάνο την ελευθερία να ρέει αβίαστα μέσα στη μουσική. Ενσωμάτωσε αντιστικτικές τεχνικές στα έγχορδα. Χρησιμοποίησε διάφορες τεχνικές παραγωγής κρουστών ήχων στα έγχορδα και στην ηλεκτρική κιθάρα. Διαχειρίστηκε με επιδέξιο τρόπο τις διαφωνίες στην αρμονία. Όλες αυτές οι καινοτομίες έδωσαν στο μουσικό σύνολο αυτόν τον “επαναστατικό” ήχο.⁷⁶

Η παρουσίαση των πρωτοποριακών ιδεών του Piazzolla, δίχασαν την κοινή γνώμη της Αργεντινής. Ο κόσμος του tango χωρίστηκε σε δύο μέρη: σε αυτούς που είδαν με θετικό βλέμμα τις αλλαγές του Piazzolla, τους “piazzollistas” και σε αυτούς που εναντιώθηκαν, τους “anti-piazzollistas”. Η Azzi και ο Collier αναφέρουν στη

⁷⁵ Maria Suzanna Azzi and Simon Collier, *Le Grand Tango, the life and music of Astor Piazzolla*, (New York: Oxford University Press, 2000), 58.

⁷⁶ Ο.π., 59.

βιογραφία του, “Το ιδιαίτερο σημείο διένεξης ήταν η βλασφημία του οκτέτου να συμπεριλάβει ηλεκτρική κιθάρα.” Η Azzi ακόμα αναφέρει ότι ο κιθαρίστας, Horacio Malvicino, λάμβανε απειλητικά μηνύματα θανάτου.⁷⁷ Ο ίδιος ο Piazzolla είπε. “Στην Αργεντινή μπορείς να αλλάξεις τα πάντα, εκτός από το tango. Είναι σαν να αλλάζεις θρησκεία. Σαν να γίνεσαι από Χριστιανός, Βουδιστής ή Μουσουλμάνος.”⁷⁸ Λόγω αυτής της διαμάχης, το οκτέτο δεν είχε μεγάλη οικονομική επιτυχία, γι’ αυτό και ο Piazzolla σύντομα αναγκάστηκε να το διαλύσει. Ωστόσο όμως, αυτό το μουσικό σύνολο ήταν αυτό που καθιέρωσε το Nuevo Tango σαν ένα είδος.

2.3 Η ανάπτυξη του Nuevo Tango (1958 – 1970).

Όπως ο πατέρας του, έτσι και ο Piazzolla, ήλπιζε πως στη Νέα Υόρκη θα έκανε μεγαλύτερη επιτυχία, γι’ αυτό και το 1958, πήρε την οικογένειά του και μετακόμισαν εκεί. Κατά τη διάρκεια της σύντομης παραμονής τους στη Νέα Υόρκη, ο πατέρας του Piazzolla πέθανε και ο Piazzolla προς τιμή του, συνέθεσε το κομμάτι *Adios Nonino*, το οποίο στη συνέχεια έγινε ένα από τα πιο χαρακτηριστικά κομμάτια του Piazzolla, ένα σύμβολο. Σε αυτήν την περίοδο της Νέας Υόρκης, ο Piazzolla σχημάτισε το jazz – tango quintet, το οποίο ανεπιτυχώς προσπάθησε να συνδυάσει τα “Triunfal” του, με jazz κομμάτια, όπως το *April in Paris*.⁷⁹

Το 1960, ο Piazzolla μαζί με την οικογένειά του επέστρεψαν στο Buenos Aires. Την περίοδο αυτή, ο Piazzolla δημιούργησε το δεύτερο σημαντικότερο μουσικό σύνολο και το πρώτο από τα δύο κουιντέτα του, με το όνομα *Quinteto Nuevo Tango*. Αυτό το σύνολο αποτελούνταν από μπαντονεόν, βιολί, πιάνο, ηλεκτρική κιθάρα και μπάσο. Το πρώτο αυτό κουιντέτο ηχογραφήσε διάφορα κλασικά tangos μουσικών της νέας φρουράς, ενώ το 1961 ηχογράφησε το άλμπουμ *Piazzolla interpreta a Piazzolla*, το οποίο περιλάμβανε μόνο συνθέσεις του Piazzolla, μεταξύ των άλλων και η πρώτη ηχογράφιση του *Adios Nonino*.

⁷⁷ Maria Suzanna Azzi and Simon Collier, *Le Grand Tango, the life and music of Astor Piazzolla*, (New York: Oxford University Press, 2000), 79.

⁷⁸ Jose Montes-Baquer, *Astor Piazzolla in Conversation and Concert: The Next Tango*, NTSC, directed by Montes – Baquer Jose and produced by Gericke Harald, (2007, Hamburg: Deutsche Grammophon, 2007), DVD.

⁷⁹ Natalio Gorin, *Astor Piazzolla, A Memoir*, trans. Fernando Gonzalez (Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001),133.

Παρόλο που η σύσταση των οργάνων στο πρώτο κουιντέτο παρέμενε η ίδια, τα μέλη του συνόλου άλλαξαν κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Ο βιολονίστας Simon Bajour, από τα πρώτα μέλη του συνόλου και βετεράνος διαφόρων tango ορχηστρών, μεταξύ των άλλων και της ορχήστρας του Osvaldo Pugliese, αποχώρησε από το κουιντέτο το 1961 για να ακολουθήσει την *Havana Symphony Orchestra* στην Κούβα. Τότε ο Piazzolla έστειλε ένα παρακλητικό γράμμα, σε ένα από τα παλιά ινδάλματα του, τον Elvino Vardaro, ο οποίος και αυτός μετά από ένα χρόνο περίπου αποχώρησε δίνοντας τη θέση του στον Antonio Agri. Στο μπάσο ήταν ο “Kicho” Diaz, πρώην μέλος της ορχήστρας του Troilo, ενώ άλλα αξιόλογα μέλη του συνόλου ήταν ο Horacio Malvicino, στην ηλεκτρική κιθάρα, πρώην μέλος του Octeto Buenos Aires, ο Oscar Lopez Ruiz, επίσης κιθαρίστας και ο Jaime Gosis στο πιάνο.⁸⁰

Κάθε μουσικός έφερε το δικό του μοναδικό στιλ μέσα στο σύνολο του πρώτου κουιντέτου. Ο Piazzolla αναφέρει στην αυτοβιογραφία του ότι τα κομμάτια που συνέθετε για το κουιντέτο, προορίζονταν ειδικά για τους εκάστοτε μουσικούς που είχε στη διάθεσή του κάθε φορά.⁸¹

Το 1965, το πρώτο κουιντέτο ταξίδεψε στις Ηνωμένες Πολιτείες και στη Βραζιλία, στο πλαίσιο μιας περιοδείας με σκοπό την προβολή της Αργεντινικής κουλτούρας. Σε αντίθεση με το Octeto Buenos Aires, ο Piazzolla για το πρώτο του κουιντέτο έπαιρνε ποιητές και τραγουδιστές για τα κομμάτια του. Έτσι λοιπόν, την περίοδο εκείνη, συνεργάστηκε με τον Αργεντινό συγγραφέα και ποιητή Jorge Borges για την ηχογράφηση του δίσκου *El tango: Jorge Luis Borges - Astor Piazzolla*.⁸² Παρόλες τις συχνές διαφωνίες τους, ο Piazzolla έτρεφε μεγάλο θαυμασμό και σεβασμό για τη συγγραφική ικανότητα του Borges.⁸³ Ωστόσο, η καλλιτεχνική συνεργασία που βρήκε περισσότερο γόνιμο έδαφος ήταν αυτή με το συγγραφέα Horacio Ferrer και τον τραγουδιστή Roberto Goyeneche. Το αποτέλεσμα της

⁸⁰ Maria Suzanna Azzi and Simon Collier, *Le Grand Tango, the life and music of Astor Piazzolla*, (New York: Oxford University Press, 2000), 81.

⁸¹ Natalio Gorin, *Astor Piazzolla, A Memoir*, trans. Fernando Gonzalez (Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001), 80.

⁸² Maria Suzanna Azzi and Simon Collier, *Le Grand Tango, the life and music of Astor Piazzolla*, (New York: Oxford University Press, 2000), 91.

⁸³ Natalio Gorin, *Astor Piazzolla, A Memoir*, trans. Fernando Gonzalez (Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001), 103 – 105.

σύμπραξης αυτής ήταν η παραγωγή δύο πολύ διάσημων δίσκων, τον *Balada para un loco* και τον *Chiquilin de Bachin*, το 1969.

Κατά τη δεκαετία του 1960, η συνεργασία του Piazzolla με τον Ferrer οδήγησε στη δημιουργία της tango οπερέτας του με τίτλο, *Maria de Buenos Aires*. Στην οπερέτα αυτή πρωταγωνιστεί ένας γυναικείος ρόλος με το όνομα Μαρία, ο οποίος προσωποποιεί τη ζωή του Buenos Aires και σε μια ακόμα πιο ευρεία έννοια, την ιστορία του Buenos Aires. Στη συγκεκριμένη παραγωγή πρωταγωνιστούσε η φίλη του Piazzolla, η Amelita Baltar.⁸⁴ Βέβαια, όπως και με το Octeto Buenos Aires, ο Piazzolla αντιμετώπισε πολλά οικονομικά προβλήματα προκειμένου να ανεβάσει την οπερέτα στη σκηνή.⁸⁵ Από συνθετική πλευρά, το έργο αυτό δεν αντανακλά μια γραμμική δραματοποίηση της ιστορίας του, αλλά είναι περισσότερο μια συρραφή από διάφορες χορευτικές φόρμες, όπως waltzes, tangos και milongas. Αυτό που πραγματικά μας εντυπωσιάζει είναι μια αρκετά εκτενής φούγκα που υπάρχει στην πρώτη πράξη, με τίτλο *Fuga y misterio*.

2.4 Η πειραματική φάση (1971 – 1978).

Επιστρέφοντας από εκτενής διακοπές στην Ευρώπη κατά το 1971, ο Piazzolla αποφάσισε να διευρύνει το κουϊντέτο του, από πενταμελές, σε σύνολο εννέα μελών. Έτσι λοιπόν, σχημάτισε το καινούριο του μουσικό σύνολο (the nonet), το οποίο το ονόμασε *Conjunto 9* (Ensemble 9). Αυτή η ομάδα, η οποία οικονομικά υποστηρίζονταν από την πόλη του Buenos Aires, αποτελούνταν από ένα μπαντονεόν, πιάνο, ηλεκτρική κιθάρα, κρουστά, δύο βιολιά, βιόλα, τσέλο και μπάσο. Το ιδιαίτερο στοιχείο σε αυτό το σύνολο ήταν τα κρουστά, τα οποία ήταν πολύ σπάνια στις tango ορχήστρες. Με αυτή την προσθήκη των κρουστών, ο Piazzolla θέλησε να πειραματιστεί σε νέα μουσικά μονοπάτια, τα οποία, περισσότερα κοινά χαρακτηριστικά είχαν με την jazz ή τη rock, παρά με το tango. Σε αυτό το νέο στιλ, ο κρουστός διαιρούσε το χτύπο με τέτοιο τρόπο, που η αίσθηση του swing tango και η δυναμική τεχνική του *arrastre*, στοιχεία τα οποία ήταν κυρίαρχα στα tangos κατά την

⁸⁴ Maria Suzanna Azzi and Simon Collier, *Le Grand Tango, the life and music of Astor Piazzolla*, (New York: Oxford University Press, 2000), 105.

⁸⁵ Natalio Gorin, *Astor Piazzolla, A Memoir*, trans. Fernando Gonzalez (Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001), 137.

περίοδο της νέας φρουράς, είχαν χαθεί. Ο συνολικός ήχος του Conjunto 9, όπως παρουσιάστηκε στο κομμάτι με τίτλο *3x4*, ήταν “ζωηρός”.⁸⁶ Ωστόσο, ο Piazzolla έτρεφε ιδιαίτερα τρυφερά και στοργικά συναισθήματα για το σύνολο αυτό, λέγοντας ότι για αυτόν ήταν ένα “μεγάλο όνειρο.”⁸⁷

Το Conjunto 9 έδωσε την πρώτη σημαντική σειρά συναυλιών στο Teatro Regina. Ο Piazzolla χρησιμοποίησε αυτή την ευκαιρία για να προωθήσει τα καινούρια του κομμάτια, όπως: *Vardarito*, *Tristezas de un Doble A*, *Zum*, *En 3x4*, *Oda para un hippie*, *Homenaje al 40*, *Onda 9*, *Zurdo*, *9 Series (Preludio 9, Divertimento 9, Fuga 9)*, *Homenaje a Cordoba*. Αυτά τα κομμάτια σύντομα εμφανίστηκαν σε ένα διπλό δίσκο με τίτλο, *Musica popular contemporanea de la ciudad de Buenos Aires*. Μεταξύ των εξαιρετων κομματιών του δίσκου αυτού, ήταν το *Vardarito*, προς τιμή του Elvino Vardaro που πρόσφατα είχε πεθάνει, το *Onda 9*, με τα εκτενή αυτοσχεδιαστικά περάσματα στο πιάνο, το *Oda para un hippie*, με τους μεγαλοπρεπείς αυτοσχεδιασμούς της ηλεκτρικής κιθάρας και των κρουστών, και το *Tristezas de un Doble A*, με το ιδιαίτερα στοχαστικό χαρακτήρα του. Στο *Tristezas*, τα σόλο που παίζει το μπαντονεόν δημιουργούν διάφορες εναλλαγές συναισθημάτων. Η εναλλαγή της διάθεσης, από συναισθήματα τρυφερότητας, σε συναισθήματα θυμού, εκνευρισμού ή ανυπομονησίας έκαναν τον Hugo Baralis⁸⁸ να το θεωρήσει ως “το πιο όμορφο πράγμα που έκανε ποτέ ο Astor Piazzolla”. Ο Piazzolla κατάταξε αυτό το κομμάτι ανάμεσα στις καλύτερες συνθέσεις του. Το “double A”, του τίτλου, αναφέρεται στον κλασικό τύπο (μάρκα) του μπαντονεόν, ‘Alfred Arnold AA’, το οποίο και χρησιμοποιούσε.⁸⁹

Παρόλη την αγάπη που είχε ο Piazzolla για αυτό το σύνολο, η διάλυσή του ήρθε μετά από δύο χρόνια, όταν η κυβέρνηση έπαψε πλέον να το χρηματοδοτεί. Το 1973, έπειτα από μια περιπέτεια υγείας που είχε, ο Piazzolla ξεκίνησε μια νέα προσπάθεια καλλιτεχνικής δημιουργίας, αρχίζοντας συνεργασία με τον σαξοφωνίστα και συνθέτη, Gerry Mulligan και σχηματίζοντας ένα οκτέτο με ηλεκτρονικό ήχο. Ο

⁸⁶ Maria Suzanna Azzi and Simon Collier, *Le Grand Tango, the life and music of Astor Piazzolla*, (New York: Oxford University Press, 2000), 122.

⁸⁷ Natalio Gorin, *Astor Piazzolla, A Memoir*, trans. Fernando Gonzalez (Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001), 50.

⁸⁸ Διάσημος βιολονίστας του tango και συνεργάτης του Piazzolla.

⁸⁹ Maria Suzanna Azzi and Simon Collier, *Le Grand Tango, the life and music of Astor Piazzolla*, (New York: Oxford University Press, 2000), 122.

Mulligan, όπως και ο Vardaro, υπήρξε ένα σύμβολο για τον Piazzolla. Πιο συγκεκριμένα, υπήρξε μια πραγματική έμπνευση κατά τη δημιουργία του Octeto Buenos Aires. Το 1974, ηχογραφεί το δίσκο με τίτλο *Summit*, με τον θρύλο της cool-jazz, τον Mulligan. Αυτό το άλμπουμ περιλαμβάνει καινούρια τραγούδια όπως το *Twenty Years Ago* και *Twenty Years After*, προς τιμή της πρώτης και της δεύτερης εμπειρίας που είχε ο Piazzolla με τον Mulligan. Το ύφος του δίσκου είναι μία μείξη του ύφους του Mulligan, με το ύφος του Piazzolla, αλλά δεν περιλαμβάνει αυτοσχεδιασμούς σε τέτοιο βαθμό όπως τα προηγούμενα κομμάτια του Mulligan, τα οποία δεν έχουν το χαρακτήρα του tango.⁹⁰

Το 1975, ο Piazzolla πέρασε σε μία νέα φάση, με ιδιαίτερες επιρροές από την ηλεκτρονική μουσική. Σχημάτισε ένα νέο οκτέτο, το οποίο αποτελούνταν από μπαντονεόν, πιάνο, μπάσο, ηλεκτρική κιθάρα, κρουστά, εκκλησιαστικό όργανο, synthesizer και φλάουτο/σαξόφωνο. Σε αντίθεση με τα άλλα μουσικά σύνολα, το ρεπερτόριο αυτού του οκτέτου περιείχε ένα μεγάλο ποσοστό αυτοσχεδιασμού. Ο ήχος αυτού του συνόλου είχε περισσότερα κοινά χαρακτηριστικά με τη δημοφιλή ή τη rock μουσική της εποχής, παρά με το tango.⁹¹ Αυτό ήταν κάτι που δυσαρέστησε τον Piazzolla και μετά από μια συναυλία στο Teatro Gran Rex του Buenos Aires, πήρε την απόφαση να επιστρέψει στο tango, έτσι όπως το παρουσίασε με το πρώτο του κουιντέτο και να αναπροσαρμόσει τα προηγούμενα έργα του.

2.5 Το καλλιτεχνικό αποκορύφωμα του Piazzolla (1978 – 1990)

Ο σχηματισμός του δεύτερου κουιντέτου το 1978, οδήγησε τον Piazzolla στο καλλιτεχνικό του αποκορύφωμα, κατακτώντας διεθνή επιτυχία. Η σύσταση των οργάνων, σε αυτό το δεύτερο κουιντέτο, ήταν η ίδια με το πρώτο, ενώ η διάρκειά του στο χώρο των συναυλιών και των ηχογραφήσεων ήταν έντεκα χρόνια. Σε αυτά τα χρόνια, το μουσικό σύνολο έκανε περιοδείες σε όλο τον κόσμο, πολυάριθμες ηχογραφήσεις και συναυλίες, όπως αυτές στο Central Park και στο Montreal Jazz Festival, καθώς επίσης και δύο αξιοσημείωτους δίσκους, τον *Tango: Zero Hour* (1986) και τον *La camorra* (1989). Σύμφωνα με τον Gorin, ο δίσκος *La camorra*,

⁹⁰ Natalio Gorin, *Astor Piazzolla, A Memoir*, trans. Fernando Gonzalez (Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001), 110.

⁹¹ Ο.π., 164.

είναι αποτέλεσμα μια πολυετούς μουσικής διαδρομής του Piazzolla, η οποία φτάνει στο αποκορύφωμά της με το κομμάτι *La camorra I*. Αυτός ο δίσκος είναι ο τελευταίος του Piazzolla με το κουιντέτο και δεν είναι τυχαίο ότι ηχογραφήθηκε στη Νέα Υόρκη, στην πόλη που γεννήθηκε και έκανε τις πρώτες του σκέψεις για τη ζωή του. Ήταν σαν να ολοκληρώθηκε ο κύκλος μιας ανοδικής μουσικής πορείας, και να κατέληξε στο σημείο από όπου ξεκίνησαν όλα.⁹²

Στιλιστικά, ο Piazzolla επέστρεψε στις ρίζες του και στην προγενέστερη ιδέα του, το Nuevo Tango. Παρόλο που με τα προηγούμενα μουσικά σύνολα, που είχε κατά τη δεκαετία του 1970, πειραματίστηκε αρκετά με τα κρουστά ή με άλλα είδη μουσικής όπως τη rock και τη jazz, τα μουσικά χαρακτηριστικά του δεύτερου κουιντέτου είναι πιο κοντά στο tango. Ενσωμάτωσε το στιλ, τον ήχο, το rubato και άλλες τεχνικές των Gardel, De Caro, Troilo και Pugliese. Ωστόσο δεν αγνόησε και τις εμπειρίες του από τη jazz και την κλασική μουσική. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του κομματιού *Fugata* από το δίσκο *La camorra*, στο οποίο παρατηρούμε στοιχεία αντίστιξης, καθώς και στοιχεία καλλωπισμού σε στιλ μπαρόκ. Επίσης, ενσωμάτωσε μικρά μέρη αυτοσχεδιασμού και συγχορδίες που παραπέμπουν στη jazz αρμονία, όπως η συγχορδία ενάτης στην αρχή του κομματιού *La camorra I*. Αξιοσημείωτη ήταν η συνεργασία του κουιντέτου με τον βιμπραφωνίστα Gary Burton, η οποία οδήγησε σε διάφορες συναυλίες, καθώς και σε μια ζωντανή ηχογράφιση το 1986 από το Montreux Jazz Festival.

Όπως και στο πρώτο κουιντέτο, έτσι και στο δεύτερο, οι ίδιοι οι μουσικοί ήταν αυτοί που συνέβαλαν στον καθορισμό του στιλ του κουιντέτου. Η ομάδα περιελάμβανε τον Piazzolla στο μπαντονεόν, τον Fernando Suarez Paz στο βιολί, τον Pablo Ziegler στο πιάνο, τον Horacio Malvicino στην ηλεκτρική κιθάρα και τον Hector Console στο μπάσο. Σχεδόν όλα τα μέλη της ομάδας προέρχονταν από το χώρο του tango, με εξαίρεση τον Ziegler, ο οποίος σπούδασε κλασικό και jazz πιάνο, αλλά έπαιζε περισσότερο jazz μουσική. Επίσης ο Malvicino είχε jazz επιρροές, όπως φάνηκε και από τη συμμετοχή του στο Octeto Buenos Aires. Επιπλέον, πολλοί από τους μουσικούς, όπως ο Piazzolla, ο Suarez Paz, ο Ziegler και ο Console είχαν

⁹² Natalio Gorin, *Astor Piazzolla, A Memoir*, trans. Fernando Gonzalez (Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001), 176.

περάσει από την κλασική εκπαίδευση. Έτσι λοιπόν, σαν σύνολο, οι μουσικοί ήταν συνυφασμένοι με το tango, τη jazz και την κλασική μουσική και μπορούσαν να πραγματοποιούν ένα γενικότερο στιλ, το οποίο είχε οριστεί ως Nuevo Tango.⁹³

Παράλληλα με τις παγκόσμιες περιοδείες που έκανε ο Piazzolla με το δεύτερο κουιντέτο, ολοκλήρωσε και άλλα σημαντικά projects. Το πρώτο ήταν η μουσική που έγραψε για την κινηματογραφική ταινία *El exilio de Gardel*, για την οποία κέρδισε και το βραβείο Cesar Award για την καλύτερη κινηματογραφική μουσική το 1986. Το δεύτερο ήταν η ηχογράφηση του κοντσέρτου για μπαντονεόν και ορχήστρα, που πραγματοποιήσε το 1987.⁹⁴

Το 1988, ήταν η χρονιά όπου ήρθε η διάλυση του κουιντέτου, λόγω των σοβαρών προβλημάτων υγείας που αντιμετώπιζε τότε ο Piazzolla. Μετά από ένα διάστημα και αφού με τη βοήθεια μιας χειρουργικής επέμβασης κατάφερε να ξεπεράσει τον κίνδυνο, καταπιάστηκε με άλλα δύο μικρότερα project: το πρώτο ήταν ένα sexteto και το δεύτερο ήταν μια συνεργασία με τους Kronos Quartet. Ο Piazzolla στο sexteto αντικατέστησε το βιολί με το τσέλο, θέλοντας να δημιουργήσει ένα βαθύτερο ηχητικό φάσμα. Επίσης πρόσθεσε ένα δεύτερο μπαντονεόν, πράγμα το οποίο είχε να το κάνει από το Octeto Buenos Aires. Η Azzi και ο Collier υποστηρίζουν ότι το έβαλε για να τον βοηθήσει παικτικά, λόγω της αδυναμίας του μετά την εγχείρηση. Ωστόσο πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Piazzolla έπαιζε με το ίδιο σθένος και δεν υπήρξε ποτέ ικανοποιημένος με αυτή του την προσθήκη.⁹⁵ Άλλη μια αλλαγή που έκανε στο sexteto ήταν ο ρόλος του πιάνου. Ο Piazzolla προσέλαβε τον Gerardo Gandini, έναν Αργεντινό συνθέτη που επίσης σπούδασε με τον Ginastera, να παίζει πιάνο στο sexteto. Ο Piazzolla έδωσε στον Gandini αρκετά μεγάλη ελευθερία, πράγμα που φαίνεται από το κομμάτι *Tanguedia III*, στο οποίο κάνει χρήση clusters. Το sexteto δεν ηχογράφησε ποτέ κάποιον δίσκο. Ωστόσο, κάποιος μπορεί να ακούσει κάποιες ζωντανές ηχογραφήσεις από συναυλίες τους σε κάποια CDs που

⁹³ Mike Dibb, *Piazzolla: In Portrait*, NTSC, directed and produced by Mike Dibb and Tony Staveacre, (2005, United Kingdom: Opus Arte, BBC, 2005), DVD.

⁹⁴ Natalio Gorin, *Astor Piazzolla, A Memoir*, trans. Fernando Gonzalez (Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001), 240.

⁹⁵ Maria Suzanna Azzi and Simon Collier, *Le Grand Tango, the life and music of Astor Piazzolla*, (New York: Oxford University Press, 2000), 264.

κυκλοφόρησαν μετά το θάνατο του Piazzolla, όπως το *The Lausanne Concert*, το οποίο ηχογραφήθηκε το 1989 και κυκλοφόρησε το 1993.⁹⁶

Η τελευταία καλλιτεχνική προσπάθεια του Piazzolla ήταν ο δίσκος *Five Tango Sensations*, ο οποίος παρουσιάστηκε και ηχογραφήθηκε με τους Kronos Quartet. Αυτός ο δίσκος περιέχει, εκτός των άλλων, το κομμάτι *Sette Sequenze*, το οποίο ήταν γραμμένο για ένα γερμανικό σύνολο εγχόρδων το 1983. Το *Sette Sequenze* ήταν το δεύτερο κομμάτι που συνέθεσε ο Piazzolla για κουαρτέτο. Το πρώτο ήταν το *Four, For Tango*, το οποίο εμπεριέχεται στο CD με τίτλο *Winter Was Hard*. Στιλιστικά, ο δίσκος *Five Tango Sensations* αποτελεί μια μελέτη του Piazzolla στις διάφορες τεχνικές παιξίματος των εγχόρδων, συμπεριλαμβανομένων και τις τεχνικές *lija* και *tambor*, για τις οποίες μιλήσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.⁹⁷

Έπειτα από αυτή τη συνεργασία και μετά από σχεδόν δύο χρόνια αρκετά δύσκολα, ο Piazzolla πεθαίνει (4 Ιουλίου 1992). Ωστόσο η αξία του και η φήμη του παρέμεινε ζωντανή ακόμα και μέχρι τις μέρες μας. Μουσικοί από το δεύτερο κουιντέτο, όπως ο Suarez Paz και Ziegler, ηχογράφησαν κομμάτια του με νέα μουσικά σύνολα, ενώ συνέθεσαν και δικά τους κομμάτια κατά το στυλ του Nuevo Tango. Στο Buenos Aires, σχεδόν σε όλες τις συναυλίες περιλαμβάνεται τουλάχιστον ένα κομμάτι του Piazzolla. Ο Piazzolla υπήρξε και υπάρχει ακόμα μια πηγή έμπνευσης για πολλούς μουσικούς, είτε από το χώρο του tango, είτε από το χώρο της jazz ή της κλασικής μουσικής.

⁹⁶ Natalio Gorin, *Astor Piazzolla, A Memoir*, trans. Fernando Gonzalez (Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001), 242.

⁹⁷ Maria Suzanna Azzi and Simon Collier, *Le Grand Tango, the life and music of Astor Piazzolla*, (New York: Oxford University Press, 2000), 271.

B' ΜΕΡΟΣ

3^ο Κεφάλαιο

Αναλύσεις έργων του Astor Piazzolla.

3.1 Εισαγωγή

Σύμφωνα με τον Arnold Whittall, μουσική ανάλυση θεωρείται η ερμηνεία των μουσικών δομών παράλληλα με το διαχωρισμό τους σε παραμέτρους και η διερεύνηση των συσχετισμών λειτουργίας μεταξύ των παραμέτρων. Σε μια τέτοια διαδικασία, ως μουσική δομή θεωρούμε ένα μέρος ενός μουσικού έργου, ένα έργο συνολικά, μια ομάδα έργων ή ένα μουσικό είδος που συνιστά κατηγορία έργων, καταγραμμένα ή μεταφερόμενα μέσω προφορικής παράδοσης. Η μουσική ανάλυση σκοπεύει στην αποκάλυψη και περιγραφή νοηματοφόρων καταστάσεων μέσα σε ένα μουσικό κομμάτι, μεταξύ περισσότερων έργων (του ίδιου ή διαφορετικών συνθετών), στα πλαίσια ενός μουσικού είδους, ενός ύφους, μιας εποχής ή πέρα από είδη, ύφη και εποχές.⁹⁸

Αυτή τη στιγμή, στον τομέα της μουσικολογίας και της ανάλυσης υπάρχει πληθώρα απόψεων και μεθοδολογιών.⁹⁹ Στην παρούσα εργασία, θα γίνει μία στιλιστική προσέγγιση, δηλαδή θα γίνει ανάλυση της μορφολογικής, θεματικής, μοτιβικής και αρμονικής δομής, καθώς και ταυτοποίηση των συστατικών στοιχείων της μουσικής δομής και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών των συνθέσεων του Piazzolla.

Τα κομμάτια που θα αναλυθούν είναι το *Adios Nonino* (1958), το *Verano Porteño* (1965) και το *Primavera Porteña*, σε ενορχήστρωση κουιντέτου. Η επιλογή τους έγινε με βάση τη χρονολογική περίοδο στην οποία ανήκουν, 1958 – 1970, περίοδο που με το πρώτο του κουιντέτο άρχισε να αναπτύσσει αυτό το νέο tango, όπως επίσης, και από το γεγονός ότι συγκριτικά μεταξύ τους διαθέτουν κάποια κοινά

⁹⁸ Arnold Whittall, “Analysis,” in *Oxford Companion to Music*, μετάφραση Γιώργος Σακαλιέρος, στο άρθρο “Φύση, μεθοδολογία και τυπολογία της μουσικής ανάλυσης. Η αναλυτική σκέψη στο Β΄ μισό του 20ου αιώνα,” *Πολυφωνία*, τεύχος 3, (Φθινόπωρο 2003), 70.

⁹⁹ Arnold Whittall, “Analysis,” in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, πρόσβαση στις 03/09/2011.

χαρακτηριστικά αλλά και μεγάλες διαφορές, ώστε μ' αυτό το μικρό δείγμα του συνόλου του έργου του συνθέτη, να καταφέρουμε να συλλέξουμε όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία που αφορούν το συνθετικό στίλ του συνθέτη.

Στόχος της ανάλυσης, λοιπόν, είναι η εξαγωγή συμπερασμάτων όσον αφορά τα ιδιαίτερα συνθετικά, τεχνικά και ενορχηστρωτικά στοιχεία που χρησιμοποιούσε ο συνθέτης σ' αυτήν την περίοδο του πρώτου κουιντέτου.

3.2 Το έργο *Adios Nonino* και η ανάλυσή του.

Το πρώτο έργο του Piazzolla, σε ενορχήστρωση κουιντέτου, που θα αναλυθεί είναι το “*Adios Nonino*”, το οποίο σε ακριβή μετάφραση σημαίνει “αντίο παππού”.¹⁰⁰ Γράφτηκε το 1958 με αφορμή το θάνατο του πατέρα του συνθέτη και είναι αφιερωμένο στη μνήμη του.¹⁰¹ Ο ίδιος ο Piazzolla το θεωρεί ως ένα από τα καλύτερα κομμάτια από όλες τις συνθέσεις του. Έχουν γίνει τουλάχιστον είκοσι διασκευές από τον ίδιο και ακόμη περισσότερες ηχητικές καταγραφές. Η πρώτη ηχογράφιση έγινε το 1961 στο δίσκο *Piazzolla interpreta a Piazzolla*,¹⁰² ο οποίος ήταν ο πρώτος δίσκος του συνθέτη, με το πρώτο κουιντέτο του, με αποκλειστικά δικές του συνθέσεις, χωρίς κάποιο άλλο γνωστό tango κομμάτι. Για το λόγο αυτό, αποτελεί ορόσημο για την αρχή του Nuevo Tango.¹⁰³

3.2.1 Ανάλυση

Η παρτιτούρα, που θα χρησιμοποιηθεί για την ανάλυση, προέρχεται από τον επίσημο εκδότη του Piazzolla, τις εκδόσεις Universelles – Paris (1961).¹⁰⁴ Επειδή είναι σε χειρόγραφη έκδοση, από τον Jose Bragato,¹⁰⁵ για τη διευκόλυνση της επεξεργασίας της, στην παρούσα εργασία, έγινε πιστή μεταφορά σε αρχείο finale (βλ. παράρτημα εργασίας).

100 ‘Nonino’, αποκαλούσε ο γιος του Astor Piazzolla τον παππού του και είχε μείνει ως υποκοριστικό του.

101 Horacio Salas, *El Tango*, μτφ. Μαρία Δαμηλάκου (Αθήνα: εκδόσεις Πορεία, 2000), 493

102 Natalio Gorin, *Astor Piazzolla, A Memoir*, trans. Fernando Gonzalez (Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001), 224.

103 Ό.π., 81.

104 Ό.π., 135.

105 Διάσημος αργεντίνος τσελίστας και συνεργάτης του A.Piazzolla.

Το Adios Nonino είναι γραμμένο σε 4/4, tempo $J=116$ και η αρχική τονικότητα είναι η Am. Αποτελείται από δύο βασικά θέματα, που θα ονομάσουμε α και β, τα οποία αντιπροσωπεύουν και διαχωρίζουν, αντίστοιχα, τα δύο βασικά μέρη Α και Β. Το Α έχει γρήγορο, δυναμικό και έντονα ρυθμικό χαρακτήρα, ενώ το Β είναι πιο αργό, λυρικό και μελωδικό. Με βάση αυτά τα δύο θέματα, ο τρόπος με τον οποίο τα χειρίζεται ο συνθέτης, δημιουργεί μία διμερή μορφή όπου, από το πρώτο μέτρο έως το μέτρο 52 έχουμε την παρουσίαση του α και β θέματος, αποτελεί δηλαδή την παρουσίαση – έκθεση, και από το μέτρο 53 ως το 98 γίνεται η επεξεργασία – ανάπτυξη των δύο βασικών θεμάτων, χρησιμοποιώντας τα δύο βασικά θέματα σε διαφορετικές τονικότητες με παραλλαγές των μοτίβων τους. Η βασική μορφή του κομματιού φαίνεται στον παρακάτω πίνακα:

ΈΚΘΕΣΗ μ.1-52	Θέμα α σε Am	Θέμα β σε C και E
ΑΝΑΠΤΥΞΗ μ.53-98	Θέμα α σε C#m, Dm, Ebm, Em	Θέμα β σε G και B
CODA μ.99-106	σε G#m	

Μπορούμε να δούμε συνολικά πως, η μορφή του είναι ABA'B' – Coda, με τη δεύτερη εμφάνιση του Α πιο διευρυμένη. Η μορφή ABAB χρησιμοποιείται πολύ συχνά στα tangos¹⁰⁶ και μάλιστα το Α να είναι σε ελάσσονα τονικότητα και το Β στη σχετική μείζονα, όπως είναι και εδώ, βέβαια σε ισομερή μεγέθη, κάτι που δεν τηρεί ο Piazzolla και αποτελεί μία από τις καινοτομίες του σ' αυτό το είδος μουσικής, όπως επίσης η μετάβασή του σε διαφορετικές τονικότητες χωρίς να καταλήγει στην αρχική τονικότητα.

Το κομμάτι ξεκινάει με το μπαντονεόν να εισάγει, με fortissimo (ff), το α θέμα (μέτρο 1 - 5), το οποίο αποτελείται από δύο φράσεις. Η πρώτη φράση α1 (μ. 1 - 3) στην τονική Am, κινείται με πηδήματα στους βασικούς φθόγγους της τονικής συγχορδίας μαζί με την μικρή έβδομη, (E, A, C, E, G = Am7), συνδέοντάς τους στην ουρά της φράσης με χρωματικούς διαβατικούς φθόγγους (D# και Gb), και καταλήγει

¹⁰⁶ Gerard Béhague, “tango,” in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, πρόσβαση στις 03/09/2011 και Robert Farris Thomson, *Tango: the art history of love*, (New York: Vintage Books, 2005), 175.

στην έκτη της F. Χαρακτηριστικό της φράσης α1 είναι ο ρυθμικός της χαρακτήρας και το δίμετρο ρυθμικό μοτίβο από το οποίο αποτελείται, όπου ξεκινώντας με αντιχρονισμό (παύση ογδού – όγδοο), κινείται με όγδοα και καταλήγει με ένα ρυθμικό μοτίβο δύο δεκάτων έκτων – ενός ογδού, το οποίο είναι δεμένο με ένα ολόκληρο στο τέλος του. Το μοτίβο των δύο δεκάτων έκτων – ογδού αποτελεί στοιχείο που, όπως θα δούμε παρακάτω, θα χρησιμοποιηθεί ιδιαίτερα και στις μελωδικές – θεματικές γραμμές αλλά και στην αρμονική συνοδεία και αποτελεί ρυθμικό μοτιβικό στοιχείο του παραδοσιακού tango.¹⁰⁷ Η δεύτερη φράση α2 (μ. 4 - 5) στη δεσπόζουσα E7, με το ίδιο δίμετρο ρυθμικό μοτίβο, κινείται κι αυτή στους φθόγγους της συγχορδίας (E, G#, B), με το καταληκτικό μοτίβο της ουράς να παραμένει ίδιο με την α1 φράση (D# - E - G - Gb - F), καταλήγοντας στο χαρακτηριστικό φθόγγο F, που αποτελεί και τη μικρή ένατη (b9) της E7 (εικ.15). Ουσιαστικά, η πρώτη φράση είναι ο μουσικός πυρήνας, με την έννοια ότι περιέχει τη βασική ρυθμομελωδική ιδέα του έργου, ο οποίος μεταφέρεται, με τις ανάλογες προσαρμογές, στις επόμενες βαθμίδες, υφίσταται επεξεργασία και αναπτύσσεται.

¹⁰⁷ Από προσωπική έρευνα στο διαδίκτυο, υπάρχει πληθώρα παραδοσιακών tangos, όπου συναντάμε το ρυθμικό μοτίβο των δύο δεκάτων έκτων – ογδού, αλλά και πολύ συχνότερα την αναστροφή του μοτίβου, δηλαδή όγδοο – δύο δέκατα έκτα. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε τους τίτλους Comme il faut (Eduardo Arolas) και Mano a Mano (Carlos Gardel), http://www.tangojam.com/index.php?searchword=comme+il+faut&ordering=&searchphrase=all&Itemid=1&option=com_search&lang=en και http://www.todotango.com/spanish/las_obras/partitura.aspx?id=28, πρόσβαση 10/03/2012. Επίσης, όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της παρούσης εργασίας, προέρχεται από το βασικό ρυθμικό μοτίβο του contradanze (εικ.2).

The image shows a musical score for five instruments: E.Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The score is divided into five measures, numbered 1 to 5. The E.Gtr. part has a melodic line with circled notes and a circled measure 5 labeled '5ες παράλληλες'. The Bnd. part has a bass line with circled notes and a circled measure 9 labeled '9μ'. The Pno. part has a bass line with circled notes and a circled measure 4 labeled 'tambor (pizz)'. The Vln. part has a melodic line with circled notes and a circled measure 4 labeled 'arco'. The Cb. part has a bass line with circled notes and a circled measure 4 labeled 'arrastre'. The score includes annotations such as 'ιδιο μοτίβο', '6η', 'κατιούσα παράλληλη κίνηση', and 'φράση α1', 'α θέμα', 'φράση α2'. At the bottom, there are chord diagrams for Am, Vm, VI, Am Em7 Fmaj7, V7(b9), E7(b9), V7, and E7(b9), with a note 'διαβατικές συνηχήσεις' and 'Bm7b5/D Am/C E7/B'.

εικ.15

Και στις δύο φράσεις όταν έρχεται ο φθόγγος F, έχουμε βηματική κίνηση του μπάσου, η οποία υποστηρίζεται αρμονικά και από το πιάνο, προς τα κάτω στη φυσική ελάσσονα. Με την κατιούσα αυτή κίνηση, σε συνδυασμό με τη μελωδική κίνηση της κιθάρας, δημιουργούνται διαβατικές συνηχήσεις σχηματίζοντας τις συγχορδίες των βαθμίδων I – Vm – VI – V στην πρώτη φράση α1 και V – II – I – V στη δεύτερη φράση α2, χωρίς βέβαια να αλλάζει το κύριο αρμονικό υπόβαθρο της τονικής και πέμπτης βαθμίδας, αντίστοιχα στις δύο φράσεις. Επίσης, έχουμε το φαινόμενο της παράλληλης αρμονίας (parallel harmony) και των παράλληλων πεμπτών (successive perfect fifths),¹⁰⁸ που αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της τεχνικής σύνθεσης στη μουσική του 20^{ου} αιώνα,¹⁰⁹ καθώς όλες οι φωνές ακολουθούν τη βηματική κίνηση προς τα κάτω δημιουργώντας παράλληλες πέμπτες, οι οποίες συνεχίζονται και στη δεύτερη φράση α2 του α θέματος ακολουθώντας η κιθάρα το θέμα του μπαντονεόν

¹⁰⁸ Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony*, (New York: W.W. Norton & Company, 1961), 198 – 205.

¹⁰⁹ Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, (New Jersey: Prentice Hall, 1990), 90.

μία πέμπτη ψηλότερα. Ακόμη, πρέπει να σημειωθεί ότι ο φθόγγος F του δεύτερου μέτρου στην πρώτη φράση α1, έχει επιπλέον ένα ολόκληρο μέτρο για να τονιστεί το αρχικό θέμα, λειτουργεί δηλαδή σαν κορώνα, ενώ στη συνέχεια, όποτε εμφανίζεται αυτή η φράση, είναι κανονικά δίμετρη. Το βιολί ξεκινάει με ηχητικά εφέ (tambor και glissandi)¹¹⁰ για να δώσει έμφαση στο ρυθμικό χαρακτήρα του θέματος (εικ. 15).

Ακολουθεί σε επανάληψη το α θέμα στα μέτρα 6 – 9, όπου τώρα το μπάσο κινείται σταθερά σε αξίες τετάρτων,¹¹¹ με βηματική κίνηση στους βασικούς φθόγγους των συγχορδιών¹¹² και ενισχύεται με την πιστή μεταφορά του στο αριστερό χέρι του πιάνου. Η κιθάρα ακολουθεί το βασικό θέμα του μπαντονεόν σε παράλληλη κίνηση (θέμα μπαντονεόν ξεκινάει από την πέμπτη της τονικής, ενώ της κιθάρας από την τονική), δημιουργώντας πάλι διαστήματα με παράλληλες πέμπτες, τέταρτες και τρίτες. Το βιολί μαζί με το δεξί χέρι του πιάνου κρατούν το ρυθμικό ρόλο, χρησιμοποιώντας το ρυθμικό μοτίβο της ουράς των φράσεων του α θέματος, με τα δύο δέκατα έκτα – όγδοο. Επιπροσθέτως, το πιάνο δημιουργεί αντιχρονισμούς με παύσεις ογδών και όγδοα πάνω στην κίνηση των τετάρτων, με τη χρήση της τονικής συγχορδίας με προστιθέμενη ένατη (φθόγγος B) στη φράση α1, και τη συγχορδία της δεσπόζουσας με μικρή ένατη (φθόγγος F) στη φράση α2, σε κλειστή θέση, για να υπάρχει το διάστημα δευτέρας, δίνοντας την αίσθηση του κρουστού ήχου (εικ. 16).

¹¹⁰ Εφέ με αίσθηση κρουστού ήχου που, όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της εργασίας, δανείστηκε ο Piazzolla από τους προγενέστερους tangueros της Νέας Φρουράς.

¹¹¹ Να σημειώσουμε ότι, στην παρτιτούρα στο μέρος του μπάσου, κάθε τέταρτο είναι γραμμένο σε όγδοο και παύση ογδού, όπου υποδεικνύει τον κοφτό (staccato) ήχο που πρέπει να έχει στην εκτέλεσή του, όπως και τα arrastre (γλιστρήματα) στα ισχυρά μέρη του μέτρου που ενισχύουν την αίσθηση των κρουστών ηχητικών εφέ.

¹¹² Κίνηση walking bass στην τζαζ μουσική, αλλά και στο παραδοσιακό tango είναι πολύ συνηθισμένη.

εικ.16

Αυτό που πρέπει να παρατηρήσουμε σ' αυτό το σημείο είναι η κίνηση των τριών παράλληλων επιπέδων που δημιουργούνται, παρόλο που είναι ξεκάθαρο ότι αποτελείται από μία μελωδική γραμμή και την αρμονική της συνοδεία. Έχουμε δηλαδή σε πρώτο επίπεδο το μελωδικό θέμα στο μπαντονεόν και την κιθάρα στην ψηλότερη περιοχή, στη μεσαία περιοχή, σε ρόλο κρουστού με δίμετρο ρυθμικό – αρμονικό μοτίβο, κινείται το δεξί χέρι του πιάνου με το βιολί, και το μπάσο με το αριστερό χέρι του πιάνου καλύπτουν τη χαμηλή περιοχή με ρυθμικό μοτίβο τεσσάρων τετάρτων σε κίνηση walking bass. Το φαινόμενο αυτό, σύμφωνα με τον Stefan Kostka, το συναντάμε με τον όρο compound texture (σύνθετη υφή) στη μουσική του 20^{ου} αι. και ιδιαίτερα στη μουσική του Debussy,¹¹³ αλλά και, σύμφωνα με τον J.Kent Williams, με τον όρο layered textures ως τεχνική που χρησιμοποιούσε ο Stravinsky¹¹⁴ και αποτελεί σημαντικό στοιχείο της τεχνικής σύνθεσης, που έχει χρησιμοποιήσει ο Piazzolla, ως προς την εξέλιξη του παραδοσιακού tango.

¹¹³ Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, (New Jersey: Prentice Hall, 1990), 246 – 249.

¹¹⁴ J.Kent Williams, *Theories and Analyses of Twentieth Century Music*, (Orlando, FL: Harcourt Brace College Publishers, 1997), 139 – 141.

Στα μέτρα 10 και 11 μεσολαβεί μία δίμετρη γέφυρα με μελωδικά στοιχεία βασισμένα στην κεφαλή της πρώτης φράσης α1 του θέματος (E - A, διάστημα 4K), η οποία μελωδική γραμμή παίζεται από το μπαντονεόν και το βιολί. Ο αρμονικός ρυθμός αλλάζει σε αξίες μισού με την αρμονική σύνδεση I - V7 - IV/IV - V7/IV, με την πέμπτη βαθμίδα σε δεύτερη αναστροφή και την τέταρτη βαθμίδα σε πρώτη αναστροφή, για να οδηγήσει τονικά στη Dm στο μέτρο 12, η οποία είναι η IV βαθμίδα της αρχικής μας τονικότητας και η II βαθμίδα στη C,¹¹⁵ τονικότητα που πρόκειται να οδηγηθούμε. Το μπάσο κινείται χρωματικά προς τα κάτω, και η κιθάρα και το πιάνο, που κρατούν την αρμονική συνοδεία, χρησιμοποιούν κι εδώ το ρυθμικό μοτίβο των δύο δεκάτων έκτων και ενός ογδού, μοτίβο που περιέχεται και στο μελωδικό θέμα. Αξιοσημείωτη είναι η ανοιχτή θέση των συγχορδιών στο δεξί χέρι του πιάνου με το διπλασιασμό του φθόγγου στην κάτω και πάνω φωνή, δημιουργώντας παράλληλη κίνηση από πέμπτες και τέταρτες αλλά και παράλληλη χρωματική κίνηση εκτών με το μπάσο (εικ.17).

The musical score for measures 10 and 11 is presented in five staves. The instruments are Electric Guitar (E.Gtr.), Banjo (Bnd.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.).

- E.Gtr.:** Shows chord diagrams for Am, E7, Gm, and A7(+6) across measures 10 and 11.
- Bnd.:** Features a rhythmic pattern of eighth notes. Annotations include "διάστημα 4K, ρυθμικό μοτίβο κεφαλή φράσης α1" and "αγχιχρονισμός".
- Pno.:** Shows a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. Annotations include "αγχιχρονισμός".
- Vln.:** Features a violin line with a pizz. (pizzicato) marking.
- Cb.:** Shows a cello line with a similar rhythmic pattern.

Chord progressions at the bottom of the score:

I	V7	IV/IV	V7/IV
Am/C	E7/B	Gm/Bb	A7(6)

εικ.17

¹¹⁵ Διατονική μετατροπία, όπου IV = II στη Ντο μείζονα.

Έτσι, στο μέτρο 12 μέχρι το μέτρο 16, από την IV βαθμίδα (Dm), θα ξεκινήσει μία διατονική αρμονική αλυσίδα σε κύκλο πεμπτών (Dm – Gm – C - Fmaj7 - B7) με χρήση της πρώτης φράσης α1, ελαφρώς παραλλαγμένης,¹¹⁶ και παιγμένη σε σχέση οκτάβας από το μπαντονεόν και το βιολί. Έχουμε δηλαδή, στο μ.12 τη φράση α1 στη Dm, στο μ. 14 στη C και στο μ.16 στη B7. Όπως βλέπουμε, δε σπάει η αρμονική αλυσίδα με ελαττωμένη συγχορδία¹¹⁷ αλλά με μείζονα, που μάλιστα είναι με έβδομη. Έχει, δηλαδή, τη λειτουργία δεσπόζουσας, συγκεκριμένα V7/III στη C, η οποία δε λύνεται στη III βαθμίδα αλλά με διάστημα 3M καταλήγει, με καθυστέρηση, στη G7, μ.18. Η G7 αποτελεί τη δεσπόζουσα του β θέματος, που θα εισαχθεί στο μ.21, όπου το β θέμα είναι στη σχετική μείζονα (C) της αρχικής μας τονικότητας (Am) κι επίσης, η κατάληξη στη G7 με την καθυστέρηση διαρκεί τρία μέτρα, ώστε να μειωθεί και η δυναμική σε (p) (εικ. 18). Η αρμονική συνοδεία της κιθάρας και του δεξιού χεριού του πιάνου περιλαμβάνει ένα δίμετρο ρυθμικό μοτίβο, το οποίο δημιουργεί αντιχρονισμούς στον πρώτο χρόνο κάθε μέτρου, ακολουθώντας το μοτίβο της α1 φράσης με την παύση ογδού στην αρχή της, και τονίζει και τον τρίτο χρόνο. Είναι πολύ χαρακτηριστική, επίσης, η συνοδεία του πιάνου με τις τέταρτες σε παράλληλη κατιούσα κίνηση. Σ' αυτή την αλυσίδα ο διαχωρισμός των τριών επιπέδων παραλλάσσεται με την αλλαγή των συνδυασμών των οργάνων. Έχουμε δηλαδή, τη μελωδική γραμμή στο μπαντονεόν και το βιολί, στην αρμονική – ρυθμική συνοδεία, πάλι με δίμετρο ρυθμικό μοτίβο, το δεξί χέρι του πιάνου με την κιθάρα και το μπάσο με το αριστερό χέρι του πιάνου κρατούν σταθερά τη βάση με την κίνηση σε τέταρτα (εικ.18).

¹¹⁶ Η ρυθμική δομή της φράσης παραμένει ίδια. Τροποποιείται μελωδικά, καθώς ξεκινάει η φράση από την τονική της συγχορδίας, και όχι την πέμπτη, κι έτσι αλλάζουν οι διαστηματικές σχέσεις των φθόγγων και στην ουρά της φράσης, αντί για τη διαβατική χρωματική κίνηση των ξένων φθόγγων, γίνεται διπλή ποικιλματική κίνηση.

¹¹⁷ Στη διατονική αρμονική αλυσίδα θα έπρεπε να καταλήξει στην VII βαθμίδα = Bdim.

E.Gtr. *παράλλαξη ουράς θέματος*
 Bnd. *α1, ελαφρώς παραλλαγμένη*
 Pno. *ρυθμικό μοτίβο pno.+gtr.*
 Vln. *αντιχρονισμός*
 Cb. *arco*

IV = II Vm I IV V7/III V
 διατονική αρμονική αλυσίδα σε κύκλο τεμπτών

στη Ντο μείζονα
Dm7 Gm7 Cmaj7 Fmaj7 B7 G7sus4 G7 G7(b9) G7

εικ.18

Προετοιμασμένο λοιπόν, από τη δεσπόζουσά του (G7), έρχεται το β θέμα, με (p), από το βιολί, στη C κι ένδειξη tempo $J=80$. Το β θέμα έχει έκταση 8 μέτρα (μ.21 - 28) και αποτελείται από δύο τετράμετρες φράσεις. Η πρώτη φράση β1 είναι στην τονική και η δεύτερη φράση β2 είναι μελωδικά ίδια με την πρώτη, ελαφρώς παραλλαγμένη και μεταφερμένη κατά διάστημα 2M προς τα πάνω, για να κινηθεί στην τονικότητα της δεύτερης βαθμίδας. Κι εδώ βλέπουμε ένα βασικό ρυθμομελωδικό μοτίβο ενός μέτρου, παρεστιγμένο μισό – όγδοο παρεστιγμένο – όγδοο, το οποίο επαναλαμβάνεται, με τις ανάλογες διαστηματικές αλλαγές, σύμφωνα με τη βαθμίδα που κινείται, για να ολοκληρωθεί η δομή της κάθε φράσης (εικ.19). Όλα τα όργανα έχουν διακριτικό¹¹⁸ συνοδευτικό χαρακτήρα και υποστηρίζουν αρμονικά το σολιστικό ρόλο του βιολιού, δημιουργώντας αντιχρονισμούς στην αρχή

¹¹⁸ Έχουμε την ένδειξη piano (p).

κάθε μέτρο, εκτός από το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου που κινούνται σταθερά σε τέσσερα τέταρτα. Ο αρμονικός ρυθμός σ' αυτό το θέμα είναι πιο αραιός, καθώς οι συγχορδίες αλλάζουν ανά μέτρο, και με βηματική κατιούσα κίνηση στο μπάσο χρησιμοποιούνται οι αναστροφές των συγχορδιών και παρενθετικές δεσπόζουσες ώστε να προετοιμαστεί η καινούρια τονικότητα που ακολουθεί. Δηλαδή, στην πρώτη φράση β1 έχουμε τη σύνδεση, I – V – IV/II – V7(b9)/II, και στη δεύτερη φράση β2, τη σύνδεση II – II – VIIm7(b5) – V7/III (εικ.19).

Lento ♩ = 80

Β Θέμα
Ντο μείζονα²¹

εικ.19

Στο μ.28, έρχεται η δεσπόζουσα B7 της III βαθμίδας Em, για να προετοιμαστεί η αρμονική αλυσίδα που θα ακολουθήσει και βέβαια μας υπενθυμίζει την προηγούμενη εμφάνισή της στο τέλος του Α μέρους, όπου δε λύθηκε στην τονική, όμως τώρα λύνεται κανονικά στη Em και γίνεται μετατροπία.¹¹⁹ Η αλυσίδα αυτή,

¹¹⁹ Διατονική μετατροπία, όπου III = I στη Mι ελάσσονα.

ξεκινώντας από την τονικότητα της Em, λειτουργεί σαν γέφυρα, για να μας μεταφέρει στη συνέχεια στην επανάληψη του β θέματος στην τονικότητα της E (μ.38).

Έτσι, από το μ.29 ως το μ.37, η αρμονική αλυσίδα κινείται με διαστήματα δευτέρας προς τα κάτω, δημιουργώντας χρωματική κατιούσα κίνηση στο μπάσο και ουσιαστικά εδραιώνει την τονικότητα της E αλλά στον ελάχιστο τρόπο, χρησιμοποιώντας τη σύνδεση I – bVII7 – bVI, της φυσικής ελάσσονας (μ. 29 – 31). Ύστερα, έρχεται η πέμπτη βαθμίδα (B7) με τον προσαγωγέα υψωμένο, δηλαδή στην αρμονική ελάσσονα (μ.32). Ακολουθεί η πέμπτη βαθμίδα ελάσσονα και με βαρυμένη πέμπτη (Bm^b5)¹²⁰ ή επειδή στο μελωδικό θέμα περιέχεται ο φθόγγος G#, γίνεται πιο έντονη η τάση της να κινηθεί προς τη A, σαν προσαγωγέας, μάλιστα η συνέχεια της μελωδικής κίνησης περιλαμβάνει όλους τους φθόγγους της V7(b9) (G# - B - D - F - E), γι' αυτό είναι προτιμότερο να τη θεωρήσουμε ως πέμπτη βαθμίδα (E7^b9) της τέταρτης βαθμίδας (A), V7(b9)/IV (μ.33). Στο τέλος της αλυσίδας (μ.34 – 37), γίνεται μετατροπία στη E με τη σύνδεση IV – IVm – V7 (A – Am - B7). Σ' αυτή την αρμονική αλυσίδα, το μελωδικό θέμα του βιολιού, στην αρχή του, περιέχει το χαρακτηριστικό διάστημα 4K, (B – E, A – D), που είδαμε στη φράση α1 του α θέματος, και παράλληλα δημιουργείται μία αντιστικτική μελωδική γραμμή από το μπαντονεόν, την κιθάρα και το πιάνο, η οποία έχει ρυθμικά μοτιβικά ψήγματα του α θέματος (εικ.20).

¹²⁰ Η πέμπτη βαθμίδα του φρύγιου τρόπου (Κωνσταντίνος Μπαλαζάνης, *Jazz αρμονία*, (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 46).

III = I bVII7 bVI V7 Vm(b5) ή V7(b9)/IV IV IVm V7
 Em/G D/F# C/E B7/D# Bm7(b5) ή E7(b9) A Am B7

εικ.20

Με αυτόν τον τρόπο, από τη δεσπόζουσα B7 (μ.36 – 37), φέρει ομαλά σε επανάληψη το β θέμα, στο μ.38, στην τονικότητα της E, πάλι από το βιολί. Ανεβαίνοντας η τονικότητα, ανεβαίνει και σε έκταση το βιολί, δημιουργώντας ηχητική ένταση και φόρτιση.¹²¹ Αυτή τη φορά όμως, αλλάζει η συνοδεία του μπάσου και του αριστερού χεριού του πιάνου, από σταθερή κίνηση τεσσάρων τετάρτων ανά μέτρο, σε παρεστιγμένο τέταρτο, όγδοο και δύο τέταρτα¹²². Η κιθάρα εμπλουτίζει αρμονικά με ανοιχτές συγχορδίες σε αξίες ολοκλήρων, ενώ το μπαντονεόν και το πιάνο παίζουν παράλληλα ένα αντίθεμα πάνω στο β θέμα (εικ.21). Να σημειώσουμε πως εδώ διαφοροποιούνται τα τρία παράλληλα επίπεδα, όπου η βασική μελωδική γραμμή βρίσκεται μόνο στο βιολί, το μπαντονεόν και το δεξί χέρι του πιάνου, με αντιστικτική διάθεση, κινούνται με μία αντιθεματική μελωδική γραμμή και το μπάσο,

¹²¹ Ένδειξη forte (f).

¹²² Παραπέμπει στο ρυθμό της milonga, που αναφερθήκαμε στο πρώτο κεφάλαιο, σε μεγέθυνση από 2/4 σε 4/4, το οποίο χαρακτηρίζεται με την ονομασία tango milonga.

το αριστερό χέρι του πιάνου και η κιθάρα κρατούν τη βασική αρμονική δομή, αυτή τη φορά με καινούριο ρυθμικό μοτίβο. Ακόμη, πρέπει να τονίσουμε την αρμονική διαφοροποίηση του β θέματος, σε σχέση με την πρώτη του εμφάνιση, στη δεύτερη φράση β2, καθώς θέλει να καταλήξει στη δεσπόζουσα (G#7) της έκτης βαθμίδας (C#m). Έτσι, η δευτερη βαθμίδα (F#m) της E θεωρείται ως τέταρτη βαθμίδα στη C#m και γίνεται διατονική μετατροπία (μ.42). Ακολουθεί η σύνδεση IV - IV2 – II – V7, όπου με τη δεσπόζουσα (G#7) (μ.45) εδραιώνεται η τονικότητα της C#m (εικ.21). Σ' αυτό το σημείο ξεκινάει μια εφτάμετρη coda για να ολοκληρωθεί η έκθεση – παρουσίαση των δύο βασικών θεμάτων.

The musical score consists of five staves: E. Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score covers measures 38 to 45. Chord symbols are provided above the E. Gtr. staff and below the Cb. staff. Annotations include 'αντίθεμα' (antithema) for the Bnd. staff, 'ρυθμικό μοτίβο tango milonga' for the Cb. staff, and 'β1', 'β θέμα', and 'β2' for the Vln. staff. The Cb. staff also includes the instruction 'arco' at the end.

I	V	IV/III	V/II	II = IV ^{στη} IV	II	V7
E	B	Bm	C#7	F#m Nτο# ελάσσονα F#m7/E	D#m7(b5)	G#7

εικ.21

Η coda στα τέσσερα πρώτα μέτρα (μ.46 – 49) κρατάει σταθερά σε όλες τις φωνές την τονικότητα της C#m. Το μελωδικό θέμα, παιγμένο tutti,¹²³ παραπέμπει στο β θέμα σε πιο συνεπτυγμένη μορφή, με κίνηση τετάρτων για να δώσει πιο έντονη

¹²³ και μάλιστα με ένδειξη δυναμικής (ff).

κίνηση, ενώ το μπάσο ανά μέτρο κινείται χρωματικά προς τα κάτω (I – I7 – I6 – I♭6), δημιουργώντας ένα line cliché, όπως ονομάζεται στην τζαζ αρμονία.¹²⁴ Στον τέταρτο χρόνο του τέταρτου μέτρου (μ. 49) έρχεται η δεσπόζουσα (με έβδομη, αυξημένη πέμπτη και μικρή ένατη, G#7(#5♭9) και παρατίθενται στα επόμενα τρία μέτρα (μ.50 – 52), με πιο πυκνό αρμονικό ρυθμό αλλάζοντας δύο συγχορδίες ανά μέτρο, μία σειρά από δεσπόζουσες,¹²⁵ με την ίδια αρμονική δομή,¹²⁶ σε παράλληλη κατιούσα χρωματική κίνηση.¹²⁷ Η μελωδική κατιούσα γραμμή παίζεται tutti από όλα τα όργανα¹²⁸ και σε συνδυασμό με τη βασική γραμμή του μπάσου δημιουργείται το χαρακτηριστικό διάστημα της μικρής ένατης, προκαλώντας έτσι έντονα διάφωνο χρώμα. Επικρατεί, λοιπόν, η κατιούσα χρωματική κίνηση σε όλες τις φωνές και δημιουργείται παράλληλη αρμονία, που είδαμε και στο α θέμα, αλλά και έντονη χρωματική αρμονία¹²⁹ (εικ.22). Αυτό το φαινόμενο το συναντάμε στην τζαζ αρμονία με τον όρο sequential substitute dominants¹³⁰ (παραθετικές υποκαταστάσεις δεσποζουσών) και αναφέρεται στη διαδοχική παράθεση υποκαταστάσεων των δεσποζουσών συγχορδιών με στόχο να δημιουργήσουν χρωματική κίνηση και ήχο.¹³¹ Συγκεκριμένα έχουμε τη διαδοχή G#7 – G7 – F#7 – F7 – E7 – D#7. Επίσης η

¹²⁴ Line cliché ονομάζεται η μελωδική γραμμή που κινείται κάτω από μία συγχορδία δημιουργώντας την ψευδαίσθηση αρμονικής κίνησης. Τη συναντάμε, συνήθως, στο μπάσο και πιο σπάνια σε εσωτερική φωνή και κινείται με ημιτόνια ή τόνους σε ανιούσα ή κατιούσα κίνηση συνήθως μεταξύ πέμπτης – όγδοης βαθμίδας της συγχορδίας. (Barrie Nettles and Richard Graf, *The chord scale theory & Jazz harmony*, (New York: Advance music, 1997), 95).

¹²⁵ Ο όρος, παραθετικές δεσπόζουσες (sequential dominants), χρησιμοποιείται στην τζαζ αρμονία και αναφέρεται στο φαινόμενο της διαδοχικής παράθεσης δεσποζουσών σε κύκλο πεμπτών (π.χ. A7 – D7 – G7 – C7 – F7 – B♭7). Δηλαδή, αντί να λυθεί η δεσπόζουσα στην τονική, λύνεται σε μία άλλη δεσπόζουσα σε διάστημα πέμπτης. Εδώ, θα δούμε μία διαφοροποίηση του φαινομένου, όπου θα αναφερθούμε λίγο παρακάτω (Barrie Nettles and Richard Graf, *The chord scale theory & Jazz harmony*, (New York: Advance music, 1997), 51).

¹²⁶ Με έβδομη, αυξημένη πέμπτη και μικρή ένατη.

¹²⁷ Να σημειώσουμε ότι για την εκτελεστική διευκόλυνση, πολλοί φθόγγοι είναι γραμμένοι με τους εναρμόνιους φθόγγους τους.

¹²⁸ και μάλιστα, αποτελεί την μικρή ένατη των δεσποζουσών συγχορδιών.

¹²⁹ Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony*, (New York: W.W. Norton & Company, 1961), 60 και Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, (New Jersey: Prentice Hall, 1990), 4 – 16.

¹³⁰ Substitute dominant (υποκατάσταση δεσπόζουσας, συμβολίζεται ως subV) είναι η συγχορδία που απέχει διάστημα τετάρτης αυξημένο πάνω από τη δεσπόζουσα, περιέχει το ίδιο τρίτονο, γι 'αυτό και μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως αντικατάστασή της. Στην παραδοσιακή αρμονία η υποκατάσταση δεσπόζουσας αντιστοιχεί με τις συγχορδίες αυξημένης έκτης. (Barrie Nettles and Richard Graf, *The chord scale theory & Jazz harmony*, (New York: Advance music, 1997), 57 – 62 και Κωνσταντίνος Μπαλατζάνης, *Jazz αρμονία*, (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 25).

¹³¹ Barrie Nettles and Richard Graf, *The chord scale theory & Jazz harmony*, (New York: Advance music, 1997), 64.

παράθεση συγχορδιών ίδιας ποιότητας συναντάται με τον όρο constant structures (σταθερές δομές) στην τζαζ μουσική¹³² αλλά και, σύμφωνα με τον Kostka, στη μουσική του Debussy και του Bartok ως real planing.¹³³ Οι παραθετικές υποκαταστάσεις δεσποζουσών καταλήγουν εναρμόνια¹³⁴ (μ.52) στη βαθμίδα της V7/V (D#7#5b9) ή μπορούμε να τη θεωρήσουμε και ως bVII7 (B7#5b9) σε πρώτη αναστροφή, της φυσικής C#m (εικ.22), αφήνοντας τον ακροατή με μία αίσθηση αναμονής καθώς δεν ολοκληρώνει το Β μέρος με πτώση αλλά θα μας επαναφέρει στην τονική στο επόμενο μέτρο, που θα ξαναεμφανιστεί το α θέμα.

46 47 48 49 50 51 52

θέμα tutti παράλληλη χρωματική κατιούσα

ff *dim* *lento* *ff* *f*

I I7 I(6) I(b6) *ff* V7(b9#5) V7/V = bVII

C#m C#m7/B C#m/A# C#m/A G#7(b9#5) F#7(b9#5) E7(b9#5) D#7(b9#5) = G7(b9#5) F7(b9#5) B7(b9#5)

line cliché sequential substitute dominants

εικ.22

Σ' αυτό το σημείο φαίνεται η επιρροή της σύγχρονης αρμονίας και της τζαζ μουσικής, αφού επικρατεί η χρωματική αρμονία, σταθερές δομές μεταφερόμενες με

¹³² Barrie Nettles and Richard Graf, *The chord scale theory & Jazz harmony*, (New York: Advance music, 1997), 169 – 170.

¹³³ Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, (New Jersey: Prentice Hall, 1990), 90.

¹³⁴ Στην παρτιτούρα είναι γραμμένο με τον εναρμόνιο φθόγγο Eb αντί για D#.

παράλληλη κίνηση, παράλληλη αρμονία, έντονες διαφωνίες μεταξύ των φωνών και όλες οι συγχορδίες, που δημιουργούνται, περιέχουν προστιθέμενους φθόγγους 7^{ης}, 9^{ης} και οξυμένης 5^{ης}.¹³⁵

Με αυτή την κορύφωση και χωρίς ολοκληρωμένη πτώση, ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος, όπου παρουσιάστηκαν τα δύο βασικά θέματα του κομματιού, α και β, και στη συνέχεια, στο μέρος της ανάπτυξης, θα εμφανιστούν ξανά αλλά λίγο παραλλαγμένα και θα περάσουν από διαφορετικές τονικότητες.

Στο μ.53, λοιπόν, επανέρχεται το αρχικό tempo $J=116$ και με την χαρακτηριστική άρση των δεκάτων έκτων σε χρωματική κίνηση, γνωστή στο tango ως *arrastre* (μ.52, εικ.23), εισάγεται το α θέμα, με (f), στην τονικότητα της C#m. Αξιοσημείωτο είναι ότι το α θέμα παίζεται από όλα τα όργανα, tutti, για να τονιστεί η επαναφορά του θέματος, εκτός από το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου που κρατούν τη βάση της αρμονίας σε τέσσερα τέταρτα¹³⁶ και οχτώ όγδοα εναλλάξ ανά μέτρο. Επίσης, το α θέμα, στις δύο φράσεις που περιέχει, στο δεύτερο μέτρο κάθε φράσης, για να δημιουργήσει πιο πυκνή και έντονη κίνηση, χρησιμοποιεί το χαρακτηριστικό θέμα των δεκάτων έκτων, που είδαμε στο δίμετρο των μ.10 – 11 (εικ.17), σε συνδυασμό με τη βηματική κίνηση προς τα κάτω. Κι εδώ δημιουργούνται διαβατικές συνηγήσεις στις βαθμίδες I – V – VI – V στην πρώτη φράση α1 και V – II – I – V στη δεύτερη φράση, με παράλληλη κίνηση όλων των φωνών προς τα κάτω, χωρίς βέβαια να αλλάζει η βασική αρμονική δομή της I και V βαθμίδας σε κάθε φράση αντίστοιχα (εικ.23).

¹³⁵ Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony*, (New York: W.W. Norton & Company, 1961), 194 και 109.

¹³⁶ Κι εδώ το μπάσο είναι γραμμένο σε όγδοο-παύση ογδού, για να τονιστεί το staccato.

The image shows a musical score for five instruments: E.Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The score covers measures 53 to 56. The E.Gtr. part features a rhythmic-melodic motif (μ.10-11) that is repeated. The Bnd. part has two phrases, 'φράση α1' and 'φράση α2', with 'α θέμα' in between. The Pno. part has a similar rhythmic-melodic motif. The Vln. part has a similar rhythmic-melodic motif. The Cb. part has a similar rhythmic-melodic motif. The score includes annotations for 'φράση α1', 'α θέμα', and 'φράση α2'. The harmonic changes are noted as C#m, V(b9), and G#(b9). The text 'διαβατικές συνηχήσεις' is written below the Cb. part.

εικ.23

Το α θέμα επαναλαμβάνεται στη C#m, ώστε να γίνει πιο αισθητή η τονικότητα που παρουσιάζεται. Ολοκληρώνοντας τη δεύτερη φράση στη πέμπτη βαθμίδα (G#7) (μ.56), με την κατιούσα διαβατική κίνηση του μπάσου, στον τέταρτο χρόνο του μέτρου, έρχεται ο φθόγγος D#, ο οποίος θα κινηθεί χρωματικά προς τα κάτω για να γίνει χρωματική μετατροπή προς τη Dm. Με αυτόν τον τρόπο, θα τη χαρακτηρίζαμε και ως άμεση μετατροπή,¹³⁷ έρχεται το α θέμα (μ.57) στην τονικότητα της Dm, πάλι με επανάληψη, από το βιολί, την κιθάρα και το μπαντονεόν. Εδώ το α θέμα είναι ελαφρώς παραλλαγμένο καταλήγοντας στην πρώτη φράση στον φθόγγο C#, που δημιουργεί στην τονική Dm το διάστημα 7^{ης} μεγάλης, δηλαδή η συγχορδία Dm(maj7), χαρακτηριστική στη τζαζ αρμονία, δανεισμένη από τη μελωδική ελάσσονα.¹³⁸ Το

¹³⁷ Direct modulation (Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, (New Jersey: Prentice Hall, 1990), 4 και Barrie Nettles and Richard Graf, *The chord scale theory & Jazz harmony*, (New York: Advance music, 1997), 148 – 149).

¹³⁸ Κωνσταντίνος Μπαλατζάνης, *Jazz αρμονία*, (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 32.

πιάνο έχει ρυθμικό – αρμονικό συνοδευτικό ρόλο, χρησιμοποιώντας ξανά το μοτίβο των δύο δεκάτων έκτων – ογδού, μάλιστα, με προστιθέμενο φθόγγο έκτης στην τονική της πρώτης φράσης α1 και τη μικρή ένατη της πέμπτης βαθμίδας στη δεύτερη φράση α2 μέσα στη συγχορδία δημιουργώντας διάστημα δευτέρας, ώστε να έχει την αίσθηση cluster. Ακόμη, αυτό που πρέπει να τονίσουμε στη συνοδεία του πιάνου είναι, στο δεύτερο μέτρο της πρώτης φράσης α1 (μ.58), η διαφοροποίηση των αρμονικών συνδέσεων. Στην κατιούσα διαβατική κίνηση του μπάσου αλλάζει η ποιότητα των διαβατικών συγχορδιών από μείζονες με μικρή έβδομη σε ελάσσονες με μικρή έβδομη. Παραμένει δηλαδή, η λειτουργία της υποδεσπόζουσας, όμως από $bVII7 - bVI7$ μετατρέπονται σε $bVIIm7 - bVIIm7$ και παρατίθενται εμβόλιμα, σε κίνηση ογδών, οι δεσπόζουσες των διαβατικών συγχορδιών δημιουργώντας τη σχέση $II - V$ σε κύκλο πεμπτών. Διατηρείται η βασική βηματική κατιούσα κίνηση στα ισχυρά με αλλαγή όμως της ποιότητας των συγχορδιών, $I = Dm7 - bVIIm7 = Cm7 - bVIIm7 = Bbm7 - V7(b9) = A7(b9)$ και προστίθενται, με την κίνηση ογδών, οι δεσπόζουσες των συγχορδιών ώστε να έχουμε τη σύνδεση $Dm7 - G7(\#9) - Cm7 - F7 - Bbm7$ και στο τελευταίο όγδοο προστίθεται ακόμη μία δεσπόζουσα, η $Eb7$, η οποία δικαιολογείται ως αντικατάσταση δεσπόζουσας $subV7/I$.¹³⁹ Επιπροσθέτως, με την αλλαγή της ποιότητας των διαβατικών συγχορδιών και τις εμβόλιμες δεσπόζουσες, δημιουργείται μία χρωματική κατιούσα στις εσωτερικές φωνές και στην επάνω εξωτερική φωνή δημιουργείται μία κατιούσα μελωδική γραμμή με ποικιλιατικούς φθόγγους, οι εμβόλιμες δεσπόζουσες δηλαδή έχουν ποικιλιατικό χαρακτήρα (εικ.24).

¹³⁹ Barrie Nettles and Richard Graf, *The chord scale theory & Jazz harmony*, (New York: Advance music, 1997), 57 και Κωνσταντίνος Μπαλταζάνης, *Jazz αρμονία*, (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 25.

Εικ. 24

Στο μ.61, όπως προηγουμένως με χρωματική μετατροπία, ανεβαίνει η τονικότητα ένα ημιτόνιο στη Ebm. Για να σπάσει η συνεχής επανάληψη του α θέματος, ενώ διατηρείται το ίδιο αρμονικό υπόβαθρο, κατασκευάζεται μία αλυσίδα σε σχέση πέμπτης (I – V) και ένδειξη δυναμικής (ff). Μελωδικά κινείται χρωματικά προς τα κάτω, διατηρώντας από το α θέμα το χαρακτηριστικό φθόγγο της 6ης (Cb) στην τονική, στην πρώτη φράση, και της μικρής 9ης (Cb) της δεσπόζουσας, στη δεύτερη φράση. Κρατάει την ίδια μελωδική φράση και στις δύο φράσεις, μόνο που στη δεύτερη φράση το μαντονεόν εναρμονίζει τη μελωδία με κίνηση παράλληλων φωνών, γεγονός που προκαλεί παράλληλες ελαττωμένες συγχορδίες,¹⁴⁰ όπως επίσης, έχουμε πάλι το ρυθμικό μοτίβο των δύο δεκάτων έκτων και ενός ογδού του α

¹⁴⁰ Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony*, (New York: W.W. Norton & Company, 1961), 198 και Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, (New Jersey: Prentice Hall, 1990), 9 – 10.

θέματος. Σ' αυτό το σημείο πρέπει να τονίσουμε την πιο πυκνή συνοδεία του μπάσου και του πιάνου σε όγδοα και τον τονισμό στο πρώτο, τέταρτο και έβδομο όγδοο, το οποίο αποτελεί το πλέον χαρακτηριστικό ρυθμικό γνώρισμα του Nuevo Tango, που εισήγαγε ο Piazzolla στο παραδοσιακό tango, τον τονισμό 3 – 3 – 2 (εικ.25).

εικ.25

Αφού επαναλαμβάνεται αυτή η μικρή μελωδική γέφυρα, στο μ.65 ανεβαίνει ξανά ένα ημιτόνιο στην τονικότητα της Em.¹⁴¹ Έρχεται για τελευταία φορά το α θέμα, παιγμένο μόνο το μπαντονεόν. Το βιολί, σε ρόλο κρουστού, χρησιμοποιεί τα ρυθμικά εφέ tambor και lija, στο μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου επανέρχεται η κίνηση των τετάρτων, ενώ η αρμονική συνοδεία της κιθάρας και του δεξιού χεριού του πιάνου κρατάει ένα διαφορετικό ρυθμικό μοτίβο δίνοντας άλλους τονισμούς και αντιχρονισμούς με παύσεις ογδόων (εικ.26). Για να ολοκληρωθεί η ανάπτυξη του α θέματος, καταλήγει στην πέμπτη βαθμίδα (B7b9) της τονικότητας Em (μ.68) και την

¹⁴¹ Όπως και στις δύο προηγούμενες αλλαγές τονικότητας, με χρωματική μετατροπή.

επεκτείνει με μία *cadenza* (μ.69) ώστε να επιβραδυνθεί ο ρυθμός, να μειωθεί η δυναμική σε (*p*) και να εισαχθεί η επεξεργασία του β θέματος στη G σε tempo $J=80$. Στην *cadenza* χρησιμοποιεί τους βασικούς φθόγγους (1 – 3 – 5 – 7) της δεσπόζουσας μαζί με τους προστιθέμενους φθόγγους $b9, \#9, \#11$, σειρά φθόγγων που παραπέμπει στη συμμετρική κλίμακα Ημιτόνιο – Τόνος¹⁴² μόνο που παραλείπει την 13^η, έχουμε δηλαδή τους φθόγγους B – C – D – D# - F – F# - A.¹⁴³ Μ' αυτόν τον τρόπο γίνεται πιο ομαλή η μετάβαση στην καινούρια τονικότητα που ακολουθεί, στη G, καθώς με τους φθόγγους D – F# - A – C, που περιέχονται, ακούγεται η δεσπόζουσα (D7) της καινούριας τονικότητας (εικ.26). Κι εδώ υπάρχει αρμονικά αυτή η σχέση 3M προς τα κάτω (B7 – G), που είχαμε δει στην αρμονική αλυσίδα των μέτρων 16 – 20, αλλά με διαφοροποιημένη λειτουργία. Επίσης το β θέμα έρχεται στην τονικότητα της G, η οποία είναι η σχετική μείζονα της Em που εμφανίστηκε τελευταία το α θέμα (εικ.26).

The musical score consists of five staves: E.Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The E.Gtr. staff shows chords: C (m. 65), Em (m. 66), Em (m. 67), D (m. 68), C (m. 69), B7 (m. 70), Em (m. 71), B7 (m. 72), and B7(#9) (m. 73). The Bnd. staff has markings α1, α θέμα, α2, and a sequence of notes: b9 7 5^b 3, #9, 7 5#11 3. The Pno. staff is labeled 'ρυθμικό μοτίβο pno.+gtr.' and 'αντιχρονισμός'. The Vln. staff has markings 'tambor (pizz.)' and 'lija (arco)'. The Cb. staff has markings 'arco' and 'ρυθμικά εφέ'. Chord changes are indicated below the Cb. staff: I Em6 (m. 65-66), V7 B7(b9)/D# (m. 67-68), and V7 B7(b9#9#11) = D7(6b9#9) (m. 69-73). A 'rall.' marking is present above the B7(#9) chord.

εικ.26

¹⁴² Κλίμακα που χρησιμοποιείται στον τζαζ αυτοσχεδιασμό όταν έχουμε δεσπόζουσα, δίνοντας τις επεκτάσεις $b9, \#9, \#11, 13$ (Κωνσταντίνος Μπαλταζάνης, *Jazz αρμονία*, (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 28).

¹⁴³ Λείπει η G#.

Ξεκινάει λοιπόν, στο μ.70, η επεξεργασία του β θέματος στη G, αυτή τη φορά αποκλειστικά από το μπαντονεόν. Το βιολί σε παύση και το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου σταθερά σε κίνηση τετάρτων. Η κιθάρα και το δεξί χέρι του πιάνου παίζουν μία μελωδική γραμμή, που λειτουργεί σαν αντίθεμα, με κοινά μοτιβικά στοιχεία με το αντίθεμα που είδαμε στην παρουσίαση του β θέματος στη E (μ.38 – 45) (εικ.27).

αντίθεμα

71 72 73 74 75 76 77

E. Gtr.

70 71 72 73 74 75 76 77

Bnd.

β1 β θέμα β2

αντίθεμα

70 71 72 73 74 75 76 77

Pno.

70 71 72 73 74 75 76 77

Vin.

70 71 72 73 74 75 76 77

Cb.

pizz. arco

p

I V IV/III V7/III II II VIIm7(b5) V7/III

G D/F# Dm7/F E7/B Am Am7/G F#m7(b5) F#7/E

εικ.27

Μέχρι το μ.85 το β θέμα παρουσιάζεται αυτούσιο όπως στην έκθεση,¹⁴⁴ με τη μόνη διαφορά ότι παρουσιάζεται από το μπαντονεόν και από το μ.78 μέχρι το μ.81, αλλάζει η ρυθμική συνοδεία του μπάσου – αριστερού χεριού του πιάνου σε παρεστιγμένο τέταρτο, όγδοο, τέταρτο και τέσσερα δέκατα έκτα¹⁴⁵ (εικ.28).

¹⁴⁴ ίδιο αρμονικό υπόβαθρο, η μελωδία με μικρές παραλλαγές.

¹⁴⁵ Ρυθμός tango milonga, με μόνη διαφορά τα τέσσερα δέκατα έκτα, που δημιουργούν την κίνηση arrastre.

E.Gtr. 78 79 80 81 82 83 84 85 86
 Bnd. αρμονική αλυσίδα
 Pno. ανιχνωσιμός
 Vln. ρυθμός tango milonga
 Cb. πυκνώμα ρυθμού

III = I	arrastre	bVII7	bVI	V7	Vm7(b5)	IV	IVm	V
Bm	A/C#	G/B	F#7/A#	F#m7(b5)	E	Em	F#	

εικ.28

Από το μ.85, αφού έχει καταλήξει στη F#, πυκνώνει ο ρυθμός του πιάνου σε όγδοα τονισμένα στο 1 – 4 – 7, αυξάνει η δυναμική προς (ff) και η F# ως δεσπόζουσα της B, επαναφέρει, στο μ.87, το β θέμα στην τονικότητα της B, πάλι από το μπαντονεόν. Το βιολί κρατάει μία συνοδευτική αντιστικτική μελωδική γραμμή σε αξίες μισών για τρία μέτρα και στη συνέχεια σε τέταρτα ενώ το πιάνο και το μπάσο συνεχίζουν την έντονη ρυθμική κίνηση των ογδών με τον τονισμό 3 – 3 – 2 (εικ.29). Να επισημάνουμε ακόμη πως, όπως και στην έκθεση, το β θέμα εμφανίστηκε δύο φορές σε τονικότητες με σχέση 3M προς τα πάνω (από C σε E), έτσι και στην ανάπτυξη ήρθε από τη G μείζονα στη B (σχέση 3M προς τα πάνω). Το β θέμα ολοκληρώνεται στο μ.94, στη D#7, δεσπόζουσα της G#m, που ακολουθεί στο επόμενο μέτρο (εικ.29).

The musical score consists of five staves: E.Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The Bnd. staff has a section labeled "β θέμα" with measures 87-94. The Vln. staff has a section labeled "αντιστακτική μελωδική γραμμή" with measures 87-94. The Cb. staff has a section labeled "αντιστακτική μελωδική γραμμή" with measures 87-94. The chord chart below the Cb. staff provides the harmonic structure for the piece.

I	V	IV/III	V7/III	II = IV στη	IV	II	V7
B	F#/A#	F#m/A	G#7	C#m Σολ#	C#m/B	A#m7	D#7
				ελάσσονα			

εικ.29

Από το μέτρο 95 – 99, έχουμε ένα τετράμετρο με χρωματική κατιούσα στο μπάσο¹⁴⁶ και την ίδια επίμονη μελωδική γραμμή στο μπαντονεόν και το βιολί, η οποία έχει μοτιβικά στοιχεία της μελωδικής γραμμής που είδαμε στη χρωματική αλυσίδα των μ.46 – 49, αλλά με πιο πυκνή κίνηση, όπως και τον ίδιο ρυθμό στο μπάσο¹⁴⁷ (εικ.30).

¹⁴⁶ Line clichet.

¹⁴⁷ Ήμισυ παρεστιγμένο – τέταρτο.

The image shows a musical score for measures 95-98. The instruments are E. Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The key signature is G#m. The harmonic progression is: I G#m, I7 G#m/F#, I(6) G#m/E#, and I(b6) G#m/E. The bass line is circled in the original image.

line cliché

εικ.30

Με αυτό το τετράμετρο εδραιώνεται η τελική τονικότητα της G#m και φτάνει στην κορύφωση του κομματιού με μία κορώνα αφήνοντας πάλι τον ακροατή με μία αίσθηση αναμονής. Αμέσως μετά, κατακόρυφα, ελαττώνεται η δυναμική από fortissimo (ff) σε piano (p), για να ολοκληρωθεί το κομμάτι με μία coda (μ.99 – 106).

Η coda αποτελείται από την ίδια μελωδική γραμμή της χρωματικής αλυσίδας των μέτρων 49 – 52, με τα δύο πρώτα μέτρα να κινούνται στη δεσπόζουσα και τα υπόλοιπα στην τονική. Στο μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου, στα δύο πρώτα μέτρα συνεχίζει το προηγούμενο ρυθμικό μοτίβο, ήμισυ παρεστιγμένο με *arrastre* στον τέταρτο χρόνο, και στη συνέχεια έχουν το ρυθμικό μοτίβο της *tango milonga*,¹⁴⁸ βέβαια κάνοντας *rallentando* για να έρθει ομαλά το φινάλε του κομματιού. Χαρακτηριστική είναι η αρμονική συνοδεία της κιθάρας και του δεξιού χεριού του πιάνου πάνω στη G#m (μ.101 – 104) με την παράλληλη χρωματική κίνηση όλων των φωνών προς τα κάτω. Το κομμάτι ολοκληρώνεται με την επανάληψη του τελευταίου μέτρου, καταλήγοντας στη G#m με *pianissimo* (pp) (εικ.31).

¹⁴⁸ Παρεστιγμένο τέταρτο, όγδοο, τέταρτο και τέσσερα δέκατα έκτα (*arrastre*).

The image shows a musical score for five instruments: Electric Guitar (E.Gtr.), Band (Bnd.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The score is divided into measures, with various musical notations and annotations. Key annotations include:

- Chords:** V7 D#7/A#, V7 D#7(b9), G#m, G#m.
- Tempo/Style:** *Molto Lento*, ρυθμός tango milonga + arrastre.
- Performance Instructions:** *pizz. arco*, *pp*, *ppp*, *rull. y. alm.*, *pp*.
- Structural Annotations:** παράλληλη χρωματική κατιούσα (parallel chromatic descent).

εικ.31

Συνοψίζοντας, είδαμε ως προς την υφή του κομματιού, μία διμερή μορφή με επεξεργασία, δημιουργώντας τη φόρμα ABA'B' (γρήγορο – αργό – γρήγορο – αργό) – Coda. Έχει κρατήσει δηλαδή από το παραδοσιακό tango τη διμερή φόρμα AB και τη σχέση (A) ελάσσονα τονικότητα - (B) σχετική μείζονα, αλλά η επεξεργασία αυτών των μερών δείχνουν την εξέλιξη του συνθέτη. Είναι εμφανής η χρήση της τεχνικής των παραθετικών – προσθετικών δομών (additive structures),¹⁴⁹ τεχνική που χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα από τον Debussy και επεκτάθηκε ακόμη περισσότερο από τον Stravinsky, τον Bartok, τον Webern και άλλους συνθέτες της μουσικής του 20^{ου} αι.,¹⁵⁰ τεχνική γνωστή και με τον όρο κολάζ, όπου δημιουργείται η υφή του μωσαϊκού.

¹⁴⁹ J.Kent Williams, *Theories and Analyses of Twentieth Century Music*, (Orlando, FL: Harcourt Brace College Publishers, 1997), 153.

¹⁵⁰ 'Ο.π., 158.

Έτσι, βλέπουμε στο έργο ένα δίμετρο βασικό μελωδικό μοτίβο, το ονομάσαμε ως μουσικό πυρήνα, το οποίο διαχειρίζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να το παρουσιάζει ως κύριο θέμα, να περνάει από αλυσίδες, μετά να διακόπτει τη ροή του με ένα δεύτερο, αντιθετικού χαρακτήρα, θέμα, στη συνέχεια ξαναεμφανίζεται το βασικό θέμα περνώντας από μία σειρά τονικοτήτων με τη σχέση $V - I$, χωρίς να αναπτύσσει τη μουσική ιδέα, απλά με μία παράθεση σε διαφορετικές τονικότητες και ξαναεμφανίζει το δεύτερο θέμα πάλι για να διακόψει την επαναλαμβανόμενη εμφάνιση του βασικού θέματος. Επίσης, η επιρροή της σύγχρονης και τζαζ μουσικής είναι εμφανής, αφού ξεφεύγει από την τυπική χρήση της διατονικής αρμονίας, κάνοντας πολλές μετατροπίες κι έχοντας μετατροπική διάθεση με τη χρήση παρενθετικών δεσποζουσών, δανεικών συγχορδιών από παράλληλες κλίμακες, χρήση παράλληλης αρμονίας και συγχορδιών με τέταρτες και πέμπτες σε παράλληλη κίνηση, χρήση χρωματικής αρμονίας και χρωματικών ξένων φθόγγων, χρήση μελωδικών οργάνων σε ρόλο κρουστού, το μεγαλύτερο μέρος των συγχορδιών έχει προστιθέμενους φθόγγους και επεκτάσεις, οι δυναμικές έχουν έντονες αλλαγές από forte σε piano και εναλλάξ, με διαβαθμίσεις των εντάσεων, γεγονός που επιτυγχάνεται και με τη συνεχή αλλαγή τονικοτήτων, όπως και την αλλαγή tempo στα δύο θέματα και βέβαια η καταληκτική τονικότητα είναι διαφορετική από την αρχική. Ακόμη, είδαμε μία σύνθετη υφή, καθώς κυμαίνεται άλλοτε σε τρία παράλληλα επίπεδα (μελωδία – ρυθμική αρμονική συνοδεία – κίνηση μπάσου) κι άλλοτε σε δύο (μελωδία – συνοδεία), δημιουργώντας ποικιλία με τη χρήση των οργάνων που αναλαμβάνουν τον κάθε ρόλο. Τέλος, αυτό που παρουσιάζει πολύ ενδιαφέρον είναι η σχέση των τονικοτήτων που επιλέχτηκαν. Ξεκινάει από τη A_m και με σχέση τριτών ακολουθούν οι επόμενες τονικότητες $A_m - C - E - C\#_m$, από τη $C\#_m$ περνάει χρωματικά στη $D_m - E_b_m - E_m$, ουσιαστικά από τη $C\#_m$ ως τη E_m λειτουργεί ως σημείο ανάπτυξης ή παρεμβολής, και συνεχίζει από εκεί που διακόπηκε, στη $E_m - G - B -$ και καταλήγει στη $G\#$. Βλέπουμε δηλαδή, μία συμμετρία χρησιμοποιώντας τις συγχορδίες της τονικής και της δεσπόζουσας ($A - E$) με ελάσσονα και μείζονα χαρακτήρα ($A - C - E = A_m$, $A - C\# - E = A$ και $E - G - B = E_m$, $E - G\# - B = E$).

3.3 Το έργο Verano Porteño και η ανάλυσή του.

Το δεύτερο έργο του Piazzolla για κουιντέτο, που θα αναλυθεί, ονομάζεται Verano Porteño,¹⁵¹ το οποίο σε ακριβή μετάφραση σημαίνει “καλοκαίρι στο Buenos Aires”. Γράφτηκε στα πλαίσια της μουσικής επένδυσης ενός θεατρικού έργου, του Alberto Rodriguez Muñoz, με τον τίτλο “Melenita de oro”, το οποίο παρουσιάστηκε τον Αύγουστο του 1965¹⁵² και τότε ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά, στο ομώνυμο της θεατρικής παράστασης άλμπουμ, “Melenita de oro”, όπως και ακολούθησαν πολλές επανεκτελέσεις και ηχογραφήσεις.¹⁵³ Αποτελεί την πρώτη σύνθεση από μία τετραλογία κομματιών, που γράφτηκαν μεταγενέστερα, με τον τίτλο “Buenos Aires Seasons”.¹⁵⁴

3.3.1 Ανάλυση

Η παρτιτούρα, που θα χρησιμοποιηθεί για την ανάλυση, προέρχεται από τις αργεντίνικες εκδόσεις Lagos (1967), επίσημο εκδότη και δικαιούχο¹⁵⁵ αρκετών έργων του συνθέτη. Στην παρούσα εργασία, έγινε πιστή μεταφορά της παρτιτούρας σε αρχείο finale για τη διευκόλυνση στην επεξεργασία της.

Το Verano Porteño είναι γραμμένο σε 4/4, tempo $\text{♩}=120$ και η αρχική τονικότητα είναι η Am. Όπως και το Adios Nonino, αποτελείται από δύο βασικά θέματα, που θα ονομάσουμε α και β, τα οποία αντιστοιχούν και διαχωρίζουν τα δύο βασικά μέρη Α και Β, με τη διαφορά ότι στο Α μέρος έχουμε την προσθήκη μιας οκτάμετρης εισαγωγής στην αρχή και στο τέλος του και βέβαια, ο χειρισμός της επεξεργασίας – ανάπτυξης των μερών είναι τελείως διαφορετικός. Το Α μέρος είναι, κι εδώ, γρήγορο, δυναμικό και με έντονα ρυθμικό χαρακτήρα, ενώ το Β είναι αργό, λυρικό και μελωδικό.

¹⁵¹ Η λέξη “Porteño” (=λιμάνι) χρησιμοποιούνταν σαν υποκοριστικό του Buenos Aires.

¹⁵² Οι κριτικές του έργου δεν ήταν καλές, όμως χαρακτήρισαν τη μουσική ως “πρωτότυπη και ευχάριστη” (Maria Suzanna Azzi and Simon Collier, *Le Grand Tango, the life and music of Astor Piazzolla*, (New York: Oxford University Press, 2000), 90).

¹⁵³ Natalio Gorin, *Astor Piazzolla, A Memoir*, trans. Fernando Gonzalez (Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001), 227.

¹⁵⁴ Ακριβής τίτλος Cuatro Estaciones Porteñas (= οι τέσσερις εποχές του Buenos Aires).

¹⁵⁵ César Luongo and piazzolla.org, “Piazzolla sheet music,”

<http://www.piazzolla.org/works/sheet.html>, πρόσβαση στις 20/04/2012.

Ο χειρισμός, λοιπόν, αυτών των δύο μερών δημιουργεί τη μορφή ABA', όπου από το πρώτο μέτρο μέχρι το μ.45 έχουμε την παρουσίαση και επεξεργασία του Α μέρους, από το μ.46 ως το μ.100, την παρουσίαση και επεξεργασία του Β μέρους και από το μ.101 ως το τέλος (μ.154), την επανεμφάνιση του Α με παραλλαγμένη επεξεργασία, γι' αυτό και θα το ονομάσουμε Α'. Η βασική μορφολογική δομή του κομματιού φαίνεται στον παρακάτω πίνακα:

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	Εισαγωγικό θέμα στη Am (μ.1-4)					
A ΜΕΡΟΣ	Θέμα α στη Am (μ.5-8)	Δίμετρη γέφυρα (μ.9-10)	Αρμονική αλυσίδα με θέμα α παραλλαγμένο (μ.11-23)	Ισοκράτης στη Am με line cliché (μ.24-31)		
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	Εισαγωγικό θέμα στη Am (μ.32-39)	Coda στη Am (μ.40-45)				
B ΜΕΡΟΣ	Θέμα β στη Am με ισοκράτη (μ.46-53)	Αλυσίδα σε κύκλο πεμπτών (μ.54-61)	Θέμα β στη Fm (μ.62-69)	Αλυσίδα με θέμα β παραλλαγμένο Am (μ.70-85)	Τρίμετρη αλυσίδα με II-V και tutti κίνηση δεκάτων έκτων (μ.86-88)	Ισοκράτης στη E7 (μ.89-100)
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	Εισαγωγικό θέμα στη Am (μ.101-104)					
Α' ΜΕΡΟΣ	Δίμετρη γέφυρα (μ.105-106)	Αρμονική αλυσίδα με θέμα α παραλλαγμένο (μ.105-114)	Αλυσίδα με ισοκράτη στη Cm (μ.115-122)	Ίδια αρμονική δομή με ισοκράτη στη Cm και έντονη μελωδική κίνηση πιάνου (μ.123-130)	Ισοκράτης στη Cm και line cliché στο μπάσο (μ.131-139)	Θέμα α στη Cm (μ.140-147)
CODA	Ίδια αρμονική δομή με θέμα α στη Cm (μ.148-151)	Finale με α1 φράση του α θέματος (μ.152-154)				

Βλέπουμε συνολικά πως, η μορφή του είναι ABA' με εισαγωγή πριν από κάθε μέρος και καταληκτική coda στο τέλος και αυτό που μπορούμε να παρατηρήσουμε είναι η ανισότητα του μεγέθους των μερών, γι' αυτό υπολογίζουμε την εισαγωγή μαζί με το Α μέρος.¹⁵⁶ Ακόμη, όλα τα μέρη ξεκινούν από την τονικότητα της Am¹⁵⁷ και μόνο στο τέλος καταλήγει στην τονικότητα της Cm,¹⁵⁸ κάνει χρήση πολλών αρμονικών αλυσίδων, ελάχιστες μετατροπίες¹⁵⁹ και εκτενή χρήση ισοκρατών (pedal).

Το κομμάτι αρχίζει με εισαγωγή τεσσάρων μέτρων με επανάληψη¹⁶⁰ στη Am και ένδειξη δυναμικής piano (p) (μ.1 - 4). Αποτελείται από μία δίμετρη φράση σε επανάληψη, που θα ονομάσουμε εισαγωγικό θέμα, με ρυθμικά μοτιβικά χαρακτηριστικά και παρουσιάζεται από το αριστερό χέρι του μπαντονεόν και το δεξί χέρι του πιάνου. Η φράση αυτή επαναλαμβάνεται από την I στην V βαθμίδα, όπου στην I βαθμίδα τονίζεται ο 6^{ος} (F) και 7^{ος} (G) φθόγγος της Am, ενώ στην V βαθμίδα, οι ίδιοι φθόγγοι αντιστοιχούν στην b9 (F) και #9 (G) της E7. Επίσης, βασικό στοιχείο της εισαγωγικής φράσης αποτελούν οι αντιχρονισμοί στο πρώτο και τρίτο τέταρτο του πρώτου μέτρου καθώς και το ρυθμικό μοτίβο του ενός ογδού με δύο δέκατα έκτα.¹⁶¹ Το βιολί ακολουθεί πιστά το εισαγωγικό θέμα του μπαντονεόν κατά διάστημα τέταρτης χαμηλότερα ενώ η κιθάρα κατά διάστημα τέταρτης ψηλότερα.¹⁶² Χαρακτηριστική είναι η κίνηση *arrastre* στο μπάσο στα ισχυρά μέρη του μέτρου (1^ο και 3^ο τέταρτο) που σε συνδυασμό με τον τονισμό στο δεύτερο και τέταρτο χρόνο του μέτρου δημιουργούν το ρυθμό *yumba*.¹⁶³ Επίσης, οι αντιχρονισμοί του εισαγωγικού μοτίβου σε συνδυασμό με το ρυθμό *yumba*, από το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου, προκαλούν στον ακροατή μία αίσθηση πολυρρυθμίας (εικ.32).

¹⁵⁶ Η εισαγωγή, όπως θα δούμε παρακάτω, έχει την ίδια αρμονική δομή με το α θέμα, οπότε μπορούμε να θεωρήσουμε ότι αποτελεί την εισήγηση του α θέματος.

¹⁵⁷ Ο συνθέτης ανατρέπει την κλασική, για το tango, σχέση των δύο μερών σε ελάσσονα τονικότητα και τη σχετική της μείζονα.

¹⁵⁸ Όπως είδαμε και στο *Adios Nonino*, διατηρεί τη φόρμα της κατάληξης του κομματιού σε διαφορετική τονικότητα από αυτή που ξεκίνησε, χαρακτηριστικό της σύγχρονης μουσικής του 20^{ου} αι.

¹⁵⁹ Ιδιαίτερα σε σύγκριση με το *Adios Nonino*.

¹⁶⁰ Δηλαδή οκτάμετρη.

¹⁶¹ Το ρυθμικό μοτίβο των δύο δεκάτων έκτων και ενός ογδού, που είδαμε στο *Adios Nonino*, εδώ χρησιμοποιείται ανεστραμμένο, πρώτα το όγδοο και μετά τα δύο δέκατα έκτα και αποτελεί χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο του παραδοσιακού tango.

¹⁶² Δημιουργείται παράλληλη κίνηση τεταρτών.

¹⁶³ Όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της εργασίας, ο ρυθμός – τονισμός *yumba* εισήχθει από τον πιανίστα *Osvaldo Pugliese* και χαρακτηριστικό του είναι ο τονισμός στο 2^ο – 4^ο τέταρτο του μέτρου.

Allegro ♩ = 120 Εισαγωγικό Θέμα, διάστημα 4Κ προς τα πάνω

Ε. Gtr

Bnd

Pno

Vln.

Cb.

arrastre

1 2ο 4ο ρυθμός yumba

V7 E7(b9)

εικ.32

Στη συνέχεια, παραμένει, με την ίδια αρμονική δομή (I - V), το εισαγωγικό θέμα στο πιάνο και παραλλαγμένο στην κιθάρα,¹⁶⁴ όμως παρουσιάζεται, από το μπαντονεόν και το βιολί (unisono), το α θέμα. Το α θέμα αποτελείται από δύο δίμετρες φράσεις, τις οποίες θα ονομάσουμε α1 και α2 αντίστοιχα. Η πρώτη φράση, α1, στην τονική Am, η οποία θα αποτελέσει και πάλι τον μουσικό πυρήνα – τη βασική μουσική ιδέα, κινείται με πηδήματα στους βασικούς φθόγγους της συγχορδίας μαζί με την έβδομη μικρή και προστιθέμενη έκτη (A, C, E, G, F) και καταλήγει στην τρίτη της (C). Η δεύτερη φράση, α2, στη δεσπόζουσα E7, ξεκινάει από το χρωματικό ξένο φθόγγο A# για να κινηθεί προς την πέμπτη (B) της συγχορδίας και συνεχίζει με πηδήματα στους βασικούς φθόγγους της δεσπόζουσας μαζί με τη μικρή έβδομη και τη μικρή ένατη (A#, B, D, F, E), προσθέτει το χρωματικό ποικιλματικό φθόγγο D# προς

¹⁶⁴ Με παύση ογδόου και τρία όγδοα αντί για παύση ογδόου και παρεστιγμένο τέταρτο και ήμισυ με τρίλια αντί για παύση ογδόου και παρεστιγμένο τέταρτο.

τη E και καταλήγει στην πέμπτη της συγχορδίας (B). Και οι δύο φράσεις έχουν ίδια ρυθμική δομή ξεκινώντας με άρση ογδού¹⁶⁵ και για να τονιστούν οι καταλήξεις των δύο φράσεων, στο μπαντονεόν προσθέτει ακόμη έναν φθόγγο σε διάστημα δευτέρας μικρό και στο αριστερό και στο δεξί χέρι (G# - A, B - C και G - G#, A# - B αντίστοιχα), ώστε να εντείνει τον τονισμό με το αιχμηρό του ηχόχρωμα. Το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου κινούνται με βηματική κίνηση τετάρτων στους βασικούς φθόγγους των συγχορδιών¹⁶⁶ (εικ.33).

The musical score consists of five staves: El. gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The guitar part (El. gtr.) is labeled 'Εισαγωγικό Θέμα παραλλαγμένο' and spans measures 5 to 8. The bandoneon part (Bnd.) features two phrases, 'φράση α1' and 'φράση α2', both circled and labeled 'α θέμα'. The piano part (Pno.) is labeled 'Εισαγωγικό Θέμα' and spans measures 5 to 8. The violin part (Vln.) also features two phrases, 'α1' and 'α2', circled and labeled 'α θέμα'. The cello/bass part (Cb.) includes dynamics like 'pizz.' and 'arco', and is marked with '2o'. The harmonic structure is indicated by Roman numerals: I Am7(6) and V7 E7(b9)/G#.

εικ.33

Από αυτό το σημείο βλέπουμε, και σ' αυτό το έργο, τα τρία παράλληλα επίπεδα (layered texture) που δημιουργούνται. Η μελωδική γραμμή από το μπαντονεόν και το βιολί με το α θέμα, η βάση από το μπάσο και το αριστερό χέρι του

¹⁶⁵ Κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα με το α θέμα του Adios Nonino, όπως επίσης και το τελευταίο όγδοο του πρώτου μέτρου του δίμετρου που είναι δεμένο με ολόκληρο στο δεύτερο μέτρο του.

¹⁶⁶ Αξιοσημείωτος είναι, στο μπάσο, ο τονισμός του δεύτερου χρόνου σε κάθε δεύτερο μέτρο (μ.6 και 8) για να δώσει έμφαση στην κατιούσα κίνηση που ακολουθεί.

πιάνου με την κίνηση τετάρτων και στη μεσαία περιοχή, σε ρόλο κρουστού, με δίμετρο ρυθμικό – αρμονικό μοτίβο, το δεξί χέρι του πιάνου και η κιθάρα (εικ.33).

Το α θέμα επαναλαμβάνεται και ακολουθεί μία δίμετρη γέφυρα σε forte (f), η οποία δημιουργείται για να οδηγήσει προς την αλυσίδα, που ακολουθεί, με το α θέμα, προς την τέταρτη (IV) βαθμίδα (Dm). Έτσι, έχουμε την αρμονική σύνδεση I – V7 – IV/IV – V7/IV, με αναστροφές των συγχορδιών,¹⁶⁷ ώστε να κινηθεί χρωματικά προς τα κάτω το μπάσο. Το αρμονικομελωδικό μοτίβο της γέφυρας είναι ίδιο με το μοτίβο της γέφυρας, που είδαμε στο Adios Nonino στα μέτρα 10 – 11, με το χαρακτηριστικό διάστημα 4K (E – A) στο μελωδικό θέμα, με τη διαφορά ότι στο μπάσο έχουμε ένα συγκοπτόμενο ρυθμικό σχήμα (όγδοο – τέταρτο – όγδοο – τέταρτο – τέταρτο)¹⁶⁸ και το αριστερό χέρι του πιάνου, κινούμενο σε όγδοα, τονίζει το πρώτο και τέταρτο όγδοο του μέτρου¹⁶⁹ (εικ.35). Για το λόγο αυτό, στην ηχογράφιση του έργου έχει γίνει παραλλαγή του μελωδικού μοτίβου με την εξής φράση:



εικ.34

Όπως μπορούμε να δούμε κρατάει τον τονισμό του βασικού φθόγγου A και τον διανθίζει με διαβατικούς φθόγγους χρησιμοποιώντας το γνωστό ρυθμικό μοτίβο του όγδοου – δύο δεκάτων έκτων και την αναστροφή του. Το βιολί ακολουθεί τους ρυθμικούς τονισμούς του μπάσου, ενώ η κιθάρα συνδυάζει τους τονισμούς του πιάνου με του μπάσου και έτσι, στο σύνολό τους, δημιουργείται η αίσθηση ενός πολυρρυθμικού εφέ, έχοντας κάθε όργανο ξεχωριστό ρυθμικό μοτίβο (εικ.35).

¹⁶⁷ Η V σε δεύτερη αναστροφή και η IV/IV σε πρώτη αναστροφή.

¹⁶⁸ Το συγκοπτόμενο ρυθμικό σχήμα ♩ ♩ ♩ είναι πολύ συνηθισμένο κυρίως στα μελωδικά θέματα του παραδοσιακού tango, αλλά το συναντάμε και σαν συνοδευτικό σχήμα, βέβαια σε σμίκρυνση σε ρυθμό 2/4.

¹⁶⁹ Ο χαρακτηριστικός τονισμός 3 – 3 – 2 που εδραιώθηκε στο Nuevo Tango από τον Piazzolla.

The musical score consists of five staves. The E. Gtr. staff has four measures with notes and dynamics. The Bnd. staff has two measures with notes and dynamics, and Greek annotations: "διάστημα 4K" and "μελωδικό μοτίβο". The Pno. staff has two measures with notes and dynamics. The Vln. staff has two measures with notes and dynamics. The Cb. staff has two measures with notes and dynamics, and Greek annotations: "συγκοπτόμενο ρυθμικό μοτίβο" and "arco". Below the Cb. staff are chord symbols: I Am, V7 E7, IV/IV Gm/Bb, and V7/IV A7.

εικ.35

Μετά τη γέφυρα, από το μ.11 μέχρι το μ.23, έχουμε μία αρμονική αλυσίδα, με την οποία ξεκινά η ανάπτυξη του α θέματος και η δυναμική ελαττώνεται απότομα, από forte (f) σε piano (p). Η δομή της αλυσίδας αποτελείται από δύο τετράμετρα κι ένα πεντάμετρο, διαχωρισμός που γίνεται από τη μελωδική κίνηση αλλά και από τη ρυθμομελωδική κίνηση του μπάσου. Με τη χρωματική κατιούσα (C – B – B \flat – A) και την τονική απόκλιση (IV – V/IV = Gm – A7), που έχει προετοιμαστεί από τη γέφυρα, το πρώτο τετράμετρο (μ.11 – 14) ξεκινάει από τη Dm με βαρυμένη πέμπτη (Dm \flat 5), με χαρακτηριστική κίνηση του μπάσου σε διάστημα πέμπτης ελαττωμένο (D – A \flat) (μ.11) και στο δεύτερο μέτρο (μ.12) σε διάστημα δευτέρας μικρό (G – A \flat). Οι ποιότητες των συγχορδιών (Dm \flat 5 – Fm7(9)/A \flat) έχουν τη λειτουργία υποδεσπόζουσας (II \flat m7 \flat 5 – IVm7) και η ίδια σχέση μεταφέρεται ένα τόνο προς τα κάτω, στα επόμενα δύο μέτρα (μ.13 – 14) (Cm \flat 5 – Em7(9)/G \flat). Από το α θέμα, στο μπαντονεόν, χρησιμοποιείται η πρώτη φράση α1, παραλλαγμένη διαστηματικά (ξεκινάει με διάστημα 4K και στις δύο τονικότητες) και στο δεύτερο μέτρο της έχει

πιο πυκνή κίνηση χρησιμοποιώντας το ρυθμικό μοτίβο του ογδού με τα δύο δέκατα έκτα και την αναστροφή του.¹⁷⁰ Η κιθάρα κινείται παράλληλα με το θέμα του μπαντονεόν σε διάστημα τρίτης και τέταρτης. Το βιολί κινείται ανοιχτά στους φθόγγους της συγχορδίας με μικρή έβδομη, με ρυθμικούς τονισμούς που προκύπτουν από το συνδυασμό του μπάσου και της μελωδικής γραμμής, ενώ το πιάνο εμπλουτίζει την αρμονική συνοδεία με τις επεκτάσεις των συγχορδιών (11, 9, 7) και τονισμούς των ογδών σε 3 – 3 – 2 (εικ.36).

The musical score consists of five staves: El. gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The guitar part (El. gtr.) is marked with 'Gtr.+bnd. = 4ες και 3ες' and '11 α1 παραλλαγμένη'. The bandoneon part (Bnd.) has '13 α1 παραλλαγμένη' and 'φράση α1 παραλλαγμένη'. The piano part (Pno.) shows chords: Fm7b5, Fm7(9)/Ab, Cm7b5, and Ebm7(9)/Gb. The violin part (Vln.) has '3μ 7μ 3μ 5K 1' and '3μ 7μ 3μ 3μ 1'. The cello part (Cb.) has '5E pizz.' and '2μ'. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like 'p'.

Chord changes and relationships are indicated at the bottom:

- Dm7b5 and Fm7(9)/Ab are grouped under the relationship 'σχέση II - IV σε ελάσσονα τρόπο'.
- Cm7b5 and Ebm7(9)/Gb are grouped under the relationship 'II - IV'.

εικ.36

Το δεύτερο τετράμετρο της αλυσίδας (μ.15 – 18) κρατάει στο πιάνο την ίδια μορφή συνοδείας, όμως αλλάζει το αρμονικό υπόβαθρο και αλλάζουν και οι τονισμοί του μπάσου σε 3 – 3 – 2. Το κοινό χαρακτηριστικό, που ενώνει αυτό το τετράμετρο, είναι η διαστηματική σχέση των φθόγγων του θέματος, η οποία αρχίζει με διάστημα δευτέρας μικρό (A – Bb) στην τονικότητα της Gm και επαναλαμβάνεται σε διάστημα

¹⁷⁰ Θα το ονομάσουμε ως απάντηση της φράσης α1, γιατί θα το συναντήσουμε σ' αυτό το ρόλο παρακάτω.

τέταρτης προς τα πάνω στην τονικότητα της Cm με βαρυμένη πέμπτη (D – Eb). Αξιοσημείωτη είναι η απάντηση της φράσης α1, που είδαμε στην παραλλαγμένη φράση του θέματος του προηγούμενου τετράμετρου, η οποία παίζεται από το βιολί και την κιθάρα σε διαστηματική σχέση πέμπτης στην πρώτη απάντηση και σε σχέση μικρής ένατης στη δεύτερη απάντηση¹⁷¹ (εικ.37).

The musical score consists of five staves: E.Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. Measures 15-18 are shown. Annotations include 'απάντηση α1' in measures 16 and 18, 'φράση α1 παραλλαγμένη' in measures 15 and 17, and '5es παράλληλες' in measures 16 and 18. Chord changes from Gm7(9) to Cm7b5 are indicated at the bottom. Performance instructions like '2μ' and 'p' are also present.

εικ.37

Το τελευταίο πεντάμετρο (μ.19 – 23), σε forte (f), κινείται στα τρία πρώτα μέτρα στην τονικότητα της Dm (IV βαθμίδα) με βηματική κίνηση του μπάσου προς τα κάτω¹⁷² και στα δύο τελευταία μέτρα έρχεται η δεσπόζουσα E7 για να καταλήξει στο επόμενο μέτρο στην τονική Am. Σ' αυτό το σημείο, παρουσιάζει ενδιαφέρον ο διάλογος του βιολιού με το μπαντονεόν χρησιμοποιώντας το μοτίβο της ουράς της φράσης α1 και στη συνέχεια μεταφέρεται στην κιθάρα δημιουργώντας ένα μικρό κανόνα. Ακόμη, πρέπει να επισημάνουμε την αρμονική συνοδεία του πιάνου, όπου,

¹⁷¹ Δημιουργώντας παράλληλη κίνηση πεμπτών και μικρής ένατης.

¹⁷² Line cliché, 1 – 7 – 6 (D – C – B).

στα μέτρα 21 – 22, με ανοιχτές συγχορδίες πεμπτών (1 – 5 – 8)¹⁷³ σε παράλληλη κίνηση δίνει τονισμούς σε διαφορετικά σημεία του μέτρου χρησιμοποιώντας το συγκοπτόμενο σχήμα, που είδαμε στην αρχή της αλυσίδας, και προκύπτει ο τονισμός στο 2 – 5 – 8 πάνω στο 1 – 4 – 7 του μπάσου (εικ.38).

The image shows a musical score for five instruments: E.Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The score is divided into measures 19, 20, 21, and 22. The E.Gtr. part features a triplet of eighth notes in measure 20. The Bnd. part has a phrase labeled 'φράση α1 παραλλαγμένη' and 'D δώριος'. The Pno. part shows 'συγχορδίες πεμπτών σε παράλληλη κίνηση' and 'συγκοπή' in measures 21 and 22. The Vln. part has 'μοτίβο ουράς α1' and 'αντιχρονισμός'. The Cb. part has '1 - 4 - 7' and 'αντιχρονισμός'. The chord progression at the bottom is IV Dm7, Dm7/C, Dm7/B, and V7 E7.

εικ.38

Ο διαχωρισμός της αλυσίδας (μ.11 – 23) σε τρία τμήματα έγινε με μία πρώτη προσέγγιση. Παρατηρώντας το σύνολό της, βλέπουμε την επιρροή του συνθέτη από τις σύγχρονες τεχνικές σύνθεσης, καθώς μπορούμε να ξεχωρίσουμε, από τη μελωδική κίνηση του θέματος, πως η βασική σκέψη είναι η κίνηση του θέματος στο δώριο τρόπο και η πλαισίωσή του από μία κατασκευή τριτών χαμηλότερα από το μπάσο και

¹⁷³ Οι ανοιχτές συγχορδίες πεμπτών (open – 5th chords) έχουν χρησιμοποιηθεί πολύ από τους συνθέτες του 20^{ου} αι., κυρίως για να δημιουργήσουν ένα ανατολίτικο χρώμα ή αίσθηση του μακρινού παρελθόντος (Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, (New Jersey: Prentice Hall, 1990), 58).

ψηλότερα από το δεξί χέρι του πιάνου. Στον παρακάτω πίνακα μπορούμε να παρακολουθήσουμε αυτή την κίνηση:

Συγχορδίες πιάνου	G E C Ab D	F D Bb F# C	E D Bb Ab G	Gb Eb D Bb A	A F E C B
Μελωδική κίνηση θέματος	F δώριος (μ.11 – 12)	Eb δώριος (μ.13 – 14)	G δώριος (μ.15 – 16)	Eb δώριος (μ.17 – 18)	D δώριος (μ.19 – 21)
Βασική γραμμή μπάσου	Ab	F# = Gb	G	C	D – C – B

Έχουμε, λοιπόν, δύο διαφορετικά παράλληλα επίπεδα, όπου το μπαντονεόν και η κιθάρα με το μελωδικό θέμα και το βιολί, υποστηρίζοντας με πιο λιτή κίνηση, κινούνται σε τροπικό περιβάλλον, ενώ παράλληλα το μπάσο και το πιάνο πλαισιώνουν με τρίτες, δημιουργώντας διαφορετική αρμονική δομή σε τονικό περιβάλλον με επεκτάσεις. Η συνύπαρξη των δύο επιπέδων έρχεται σε κόντρα, με τη χρήση της μεγάλης έβδομης και της μικρής και μεγάλης ένατης από το πιάνο, όταν παράλληλα, από τη μελωδική γραμμή της κιθάρας, χρησιμοποιείται η μικρή έβδομη, χαρακτηριστική του δώριου τρόπου, αλλά στο τέλος της αλυσίδας το πιάνο υποστηρίζει το τροπικό περιβάλλον με τη χρήση των συγχορδιών με πέμπτες σε παράλληλη κίνηση (εικ.36, 37, 38).

Αφού η αλυσίδα κατέληξε στη δεσπόζουσα (E7) (μ.22 – 23), από το μ.24 μέχρι το μ.31, πάλι ελαττώνοντας τη δυναμική σε (p), έχουμε για 6 μέτρα έναν ισοκράτη (pedal) στο μπάσο, στην τονική (Am), με το γνωστό ρυθμικό σχήμα 3 – 3 – 2. Σε μορφή ισοκράτη είναι και η μελωδική γραμμή του μπαντονεόν, η οποία αποτελείται από τη φράση α1, αλλά ξεκινώντας από την πέμπτη (E) της τονικής συγχορδίας (Am) και καταλήγει στην τέταρτη (D) και επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Σ' αυτή την επαναλαμβανόμενη μελωδική γραμμή, το βιολί κάνει τρεις διαφορετικές μελωδικές απαντήσεις και η κιθάρα και το πιάνο δημιουργούν ένα line cliché (8 – 7M – 7μ – 6M – 6μ – 5) στη συγχορδία της τονικής (Am). Ο ισοκράτης ολοκληρώνεται στο μ.29 και ακολουθούν δύο μέτρα στη δεσπόζουσα (E7), σε (f), με το θεματικό

μοτίβο της ουράς της φράσης α1¹⁷⁴ στο μαντονεόν, μία οκτάβα ψηλότερα στην κιθάρα, στο βιολί σε διάστημα τέταρτης χαμηλότερα και στο πιάνο με τέταρτες¹⁷⁵ (εικ.39).

E.gtr

Bnd

Pno

Vln

Cb.

Am

V7

Em7

διαβατικές συνηχήσεις

εικ.39

Από τη δεσπόζουσα, μ.31, μειώνεται σταδιακά η δυναμική για να φτάσει σε (p) στο μ.32, απ' όπου επανέρχεται η οκτάμετρη εισαγωγή (μέχρι το μ.39). Αυτή τη φορά, γίνεται βηματική κίνηση του μπάσου σε τέταρτα.¹⁷⁶ Το μαντονεόν και το βιολί, για να τονιστεί περισσότερο ο φθόγγος F (= 6ⁿ - b9ⁿ), κάνουν τρίλια και αντίστοιχα η κιθάρα στο φθόγγο C και B (I - V βαθμίδα, αντίστοιχα), όπως επίσης,

¹⁷⁴ Μοτίβο που είδαμε και στην προηγούμενη αλυσίδα.

¹⁷⁵ Αυτό που πρέπει να παρατηρήσουμε, σ' αυτό το σημείο, είναι ότι η πέμπτη βαθμίδα (V) δεν έχει υψωμένο προσαγωγέα, χρησιμοποιεί δηλαδή τον προσαγωγέα της φυσικής ελάσσονας κλίμακας, διατηρώντας μ' αυτόν τον τρόπο το τροπικό περιβάλλον, που προηγήθηκε.

¹⁷⁶ Όπως και στο Adios Nonino, για να τονιστεί το staccato στο μπάσο, τα τέταρτα γράφονται με όγδοο και παύση ογδού.

γίνεται μια μικρή παραλλαγή του θεματικού μοτίβου στο δεύτερο μέτρο κάθε φράσης (εικ.40).

Εισαγωγικό Θέμα
παραλλαγή

p *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

Am7(6) **E7(9)/G#** **Am** **E7(9)/G#**

εικ.40

Η εισαγωγή επιμηκύνεται με μία εξάμετρη Coda (μ.40 – 45), ώστε σταδιακά να ελαττώσει το tempo και να φέρει ομαλά το β θέμα. Η Coda είναι με τη μορφή ισοκράτη στη Am με προστιθέμενη έκτη (F). Το μπάσο και η κιθάρα κρατούν στην τονική το ρυθμικό μοτίβο 3 – 3 – 2, το βιολί, ανά δύο μέτρα, κινείται στους φθόγγους E και F με αρμονικούς, το μπαντονεόν έχει για τέσσερα μέτρα κρατημένη τη συγχορδία με έκτη και στα επόμενα δύο μέτρα αλλάζει μία οκτάβα χαμηλότερα. Τέλος, το πιάνο, στα δύο πρώτα μέτρα (μ.40 – 41), αναλύει τη συγχορδία της τονικής μαζί με την ένατη και την έκτη της, στα επόμενα δύο μέτρα (μ.42 – 43), πάνω στο ρυθμικό μοτίβο 3 – 3 – 2, στο δεξί χέρι κάνει διπλή ποικιλματική κίνηση στην τονική

συγχορδία, κινούμενο σε παράλληλη κίνηση στο δώριο τρόπο¹⁷⁷ καθώς χρησιμοποιεί τη μεγάλη έκτη (F#)¹⁷⁸ και στα τελευταία δύο μέτρα (μ.44 – 45) επαναφέρει την ανάλυση της συγχορδίας με κίνηση ογδόων (εικ.41).

The musical score for measures 40-45 is presented across five staves: E.Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The E.Gtr. staff shows a melodic line with a 'rall.' marking and a '3 + 3 + 2' rhythmic pattern. The Bnd. staff features a sustained chord with a 'p' dynamic and a note labeled 'Am6 οκτάβα χαμηλότερα'. The Pno. staff includes a 'rall.' marking, a '3 + 3 + 2' pattern, and annotations for 'ανάλυση Am9(6)' and 'ισοκράτης Am6'. The Vln. staff has a 'rall.' marking and a '3 + 3 + 2' pattern. The Cb. staff starts with a 'p' dynamic and a '3 + 3 + 2' pattern, with a 'rall.' marking. The overall tempo is 'ισοκράτης' (isochronous).

εικ.41

Έτσι, ολοκληρώνεται το Α μέρος (μ.45) και, με την επιβράδυνση του ρυθμού, εισάγεται, σε αργό tempo (Lento) και ένδειξη (p), το β θέμα από το αριστερό χέρι του μπαντονεόν.

Βλέποντας συνολικά το Α μέρος είναι χρήσιμο να δούμε το σχεδιασμό που έχει κάνει ο συνθέτης. Ξεκινάει με την εισαγωγή και την παρουσίαση του α θέματος στην τονική, με τη σχέση I – V (μ.1 – 8). Στη συνέχεια, από τη γέφυρα (μ.9 – 10) μέχρι το τέλος της αλυσίδας (μ.11 – 23), λειτουργεί ως μέρος επεξεργασίας του α θέματος με τη χρήση του δίμετρου βασικού μοτίβου του θέματος, όπου πρέπει να προσέξουμε το σχεδιασμό στη γραμμή του μπάσου, κάτι που θα δούμε και στην

¹⁷⁷ Με την παράλληλη ποικιλιακή κίνηση δημιουργούνται οι συγχορδίες D και Bm.

¹⁷⁸ Κι εδώ έχουμε παράλληλα δύο κλίμακες, δώριο και αιολικό, αφού συνυπάρχουν οι φθόγγοι F και F#.

επανεμφάνιση του Α μέρους. Έτσι, στα μ.9 – 23, έχουμε την εξής γραμμή του μπάσου:

C – B – B \flat – A – F# – G – C – D – E

και επεκτείνεται η επεξεργασία με τον ισοκράτη στη Am. Ακολουθεί η εισαγωγή και ολοκληρώνεται με την coda – ουρά στη Am.

Το β θέμα, που αντιστοιχεί και στην έναρξη του Β Μέρους, εισάγεται από το αριστερό χέρι του μπαντονεόν στην τονικότητα της Am. Το μπάσο, το αριστερό χέρι του πιάνου και η κιθάρα εμφανίζονται με ισοκράτη. Ο ισοκράτης του μπάσου και του πιάνου κρατούν το ρυθμικό μοτίβο 3 – 3 – 2,¹⁷⁹ ενώ η κιθάρα, στα τέσσερα πρώτα μέτρα, κρατάει σε ολόκληρα την πέμπτη (E) της τονικής συγχορδίας και στα επόμενα τέσσερα μέτρα ακολουθεί την αρμονική συνοδεία του πιάνου. Το β θέμα εκτείνεται σε οκτώ μέτρα (μ.46 – 53). Αποτελείται από μία δίμετρη φράση, που θα ονομάσουμε β1, η οποία περιέχει στην αρχή της ένα διάστημα πέμπτης καθαρό (E – A) σε αξίες μισού και επαναλαμβάνεται ακόμη τρεις φορές¹⁸⁰ με διαφορετικό αρμονικό υπόβαθρο. Παρόλο που έχουμε τον ισοκράτη, η αρμονική συνοδεία του πιάνου, όπως υποδηλώνει και η μελωδική γραμμή, αλλάζει ανά δύο μέτρα και δημιουργεί την αρμονική σύνδεση I – V – \flat IImaj7¹⁸¹ – IV¹⁸² (Am – E – B \flat maj7 – D9) (εικ.42).

¹⁷⁹ Με τη διαφορά ότι, στο μέρος του μπάσου, στο τελευταίο τέταρτο έχουμε τρίγχο ογδόων.

¹⁸⁰ Στην πρώτη επανάληψη αλλάζει σε διάστημα τέταρτης.

¹⁸¹ Δανεική συγχορδία από τον φρύγιο τρόπο (Κωνσταντίνος Μπαλατζάνης, *Jazz αρμονία*, (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 55).

¹⁸² IV βαθμίδα σε μορφή ματζόρε, δανεική από το μείζονα τρόπο.

Am Lento 46 47 48 49 50 51 52 53

E Gm9 D/E

ισοκράτης

β θέμα

I = Am V = E bIIImaj7 = Bbmaj7 IV = D9

ισοκράτης

Am

ισοκράτης στη Am

εικ.42

Καταλήγοντας το β θέμα στο μ.53, ξεκινάει, στο επόμενο μέτρο (μ.54), μία διατονική αρμονική αλυσίδα σε κύκλο πεμπτών, η οποία αρχίζει από την IV βαθμίδα και καταλήγει στην V βαθμίδα, στο μ.61. Έχουμε δηλαδή, την εξής αρμονική σύνδεση: IV – V/III – III – VI – II – II^m7¹⁸³ – V7. Το θεματικό μοτίβο της αλυσίδας είναι πάλι μια δίμετρη φράση, που θα ονομάσουμε β2, χαρακτηριστικό της οποίας είναι το διάστημα έκτης (A – C) στην κεφαλή της και η διαβατική ανιούσα κίνηση στην ουρά της.¹⁸⁴ Η κιθάρα και το πιάνο κρατούν την ίδια μελωδική γραμμή, η οποία λειτουργεί σαν αντίθεμα και ακολουθεί τους τονισμούς του μπάσου στο 1 – 4 – 7, μόνο που το δεξί χέρι του πιάνου συνδέει τη μελωδική γραμμή με την ανάλυση της συγχορδίας σε κίνηση ογδών¹⁸⁵ (εικ.43).

¹⁸³ Δανεική από τον δώριο τρόπο.

¹⁸⁴ Όπως και στη φράση β1.

¹⁸⁵ Αυτή η μορφή πιανιστικής συνοδείας είναι το λεγόμενο *acompañamiento bordoneado*, που όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της εργασίας, εισήχθη από τον πιανίστα της Νέας Φρουράς Orlando Goñi.

αντίθεμα

6η φράση β2

6η β2

β2

χωρίς λύση στην 5η

acompañamiento bordoneado

αρμονική αλυσίδα σε κύκλο πεμπτών

IV Dm7 V/III G7 III Cmaj7 VI F II Bm7b5 IIIm7 Bm7 Vsus4 Esus4 V7 E7(6)

εικ.43

Στο μ.61, λοιπόν, αφού έχει έρθει η V βαθμίδα (E7) κι επειδή στο επόμενο μέτρο (μ.62) γίνεται τονική απόκλιση για να εισαχθεί το θέμα στη Fm, δεν λύνει το φθόγγο C του θέματος στη B (πέμπτη της E7) ώστε να λειτουργήσει σαν δεσπόζουσα (C) προς τη Fm. Επίσης, ο φθόγγος G# της E7 είναι εναρμόνιος με το φθόγγο Ab της Fm, επομένως με έναν κοινό φθόγγο έρχεται πιο ομαλά η μετάβαση προς τη Fm. Μ' αυτόν τον τρόπο επανέρχεται το β θέμα στη Fm (μ.62 – 69). Αυτή τη φορά, το θέμα στο δεξί χέρι του μαντονεόν παραμένει αυτούσιο, με τις ίδιες διαστηματικές σχέσεις με την πρώτη του εμφάνιση, όμως το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου κινούνται σε τέταρτα στην αρμονική δομή των φράσεων. Έτσι, ανά δύο μέτρα, έχουμε την αλλαγή βαθμίδων με τη σειρά I – V – bVIIIm7¹⁸⁶ - IV στη Fm, με τις κατάλληλες αναστροφές των συγχορδιών ώστε το μπάσο να κινηθεί χρωματικά προς τα κάτω. Σ'

¹⁸⁶ Δανεική συγχορδία από τον φρύγιο τρόπο (Κωνσταντίνος Μπαλατζάνης, *Jazz αρμονία*, (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 56).

αυτό το σημείο εμφανίζεται, για πρώτη φορά στο Β Μέρος, το βιολί παίζοντας μία αντιστικτική μελωδική γραμμή με δίμετρη μοτιβική δομή, ενώ η κιθάρα και το δεξί χέρι του πιάνου συμπληρώνουν την αρμονική συνοδεία με μία δίμετρη ποικιλματική φράση σε μορφή ισοκράτη, στα πρώτα έξι μέτρα, και στα δύο επόμενα, επαναλαμβάνεται η φράση ένα ημιτόνιο χαμηλότερα (εικ.44).

E.Gtr. *p* *mp* *p* *p*
 Bnd. *mp*
 Pno. *p*
 Vln. *p*
 Cb. *p*

62 63 64 65 66 67 68 69
 62 63 64 65 66 67 68 69
 62 63 64 65 66 67 68 69
 62 63 64 65 66 67 68 69

ίδια φράση ημιτόνιο κάτω
 β1
 β θέμα
 ισοκράτης στην πάνω φωνή
 αντιστικτική μελωδική γραμμή

p | V *b*VIIIm7 IV = *b*IIIN
 Fm Fm7 C/E C(*b*9)/E Ebm7 B*b*/D

εικ.44

Η τελευταία συγχορδία του β θέματος, που αντιστοιχεί στην IV βαθμίδα της Fm, ισοδυναμεί με την *b*II Ναπολιτάνικη της A,¹⁸⁷ και, στο μ.70, εισάγεται από το βιολί η φράση β1 στην τονικότητα της A. Από αυτό το σημείο μέχρι το μ.85, συνεχίζοντας τη χρωματική κατιούσα κίνηση στο μπάσο, δημιουργείται μία αλυσίδα, η οποία ξεκινάει, από το βιολί, με τη φράση β1 στη A, επαναλαμβάνεται στη Am, συνεχίζει με την ίδια σχέση¹⁸⁸ στη G και στη Gm, μετά στη F και στη συνέχεια, αντί για Fm, έρχεται στη δεσπόζουσα E7. Μέχρι εδώ, το σολιστικό ρόλο έχει το βιολί. Η

¹⁸⁷ Διατονική μετατροπία.

¹⁸⁸ Μείζονα – ελάσσονα συγχορδία.

κιθάρα συνοδεύει αρμονικά με συγχορδίες σε ανοιχτή θέση και αξίες ολόκληρων και το πιάνο με αναλυμένες συγχορδίες και τις επεκτάσεις τους, σε κίνηση ογδών, ακολουθεί παράλληλα την κατιούσα χρωματική κίνηση του μπάσου. Επίσης, το ρυθμικό μοτίβο του μπάσου αλλάζει σε παρεστιγμένο τέταρτο – όγδοο – ήμισυ. (εικ45).

The musical score consists of five staves: E. Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The E. Gtr. staff shows chords for measures 70-79. The Bnd. staff is mostly empty. The Pno. staff shows complex rhythmic patterns with accents and dynamics like 'accel'. The Vln. staff shows a melodic line with a 'Solo' marking and a phrase 'β1 παραλλαγή' in measure 79. The Cb. staff shows a bass line with a 'β1' marking. Below the staves, chord symbols are provided for measures 70-79: I (A/C#), Im (Am/C), bVII (G/B), bVIIIm (G/Bb), and VI (F/A).

εικ.45

Η αλυσίδα συνεχίζεται με τη φράση β1 στο βιολί (μ.80), όμως παράλληλα, η κιθάρα, το δεξί χέρι του πιάνου και το μπαντονεόν παίζουν ένα αντίθεμα με μοτιβικά στοιχεία της φράσης α1 του α θέματος. Να σημειώσουμε, επίσης, ότι στο αντίθεμα το πιάνο κινείται με παράλληλες τέταρτες ενώ το μπαντονεόν με την κιθάρα κινούνται σε παράλληλες πέμπτες. Μεταφέρεται, λοιπόν, η φράση β1 από τη δεσπόζουσα E7 στη

Gm7 (bVIIIm7) και καταλήγει στη D (=IV),¹⁸⁹ όπου, σ' αυτή την αρμονική πορεία, το θέμα του βιολιού ανεβαίνει σταδιακά σε έκταση και συνεπώς ανεβαίνει και η ηχητική ένταση, ώστε στην κορύφωση αυτής της αλυσίδας (μ.84 – 85) καταλήγει σε fortissimo (ff). Ακόμη, το ρυθμικό μοτίβο του μπάσου εξελίσσει τη δομή του με τη διατήρηση του παρεστιγμένου τέταρτου – ογδού και την ανάλυση του μισού σε τέταρτο – δύο όγδοα (εικ.46).

The musical score consists of five staves: E.Gtr, Bnd, Pno, Vln, and Cb. Measures 80-85 are shown. Annotations include:

- E.Gtr: 5ες παράλληλες (measures 80-81), μοτίβο φράσης α1 (measures 81-82), and ff (measures 84-85).
- Bnd: αντίθετα με μοιβικά στοιχεία α θέματος (measures 80-81), μοτίβο φράσης α1 (measures 81-82), and ff (measures 84-85).
- Pno: μοτίβο φράσης α1 (measures 80-81), 4ες παράλληλες (measures 80-81), and ff (measures 84-85).
- Vln: β1 (measures 80-81, 82-83) and ff (measures 84-85).
- Chords: V (E7/G#) at measure 80, bVIIIm7 (Gm7) at measure 82, and IV (D/F#) at measure 84. A bracket labeled 'σχέση II - V' spans from Gm7 to D/F#.

εικ.46

Στα επόμενα τρία μέτρα (μ.86 – 88) πυκνώνει ο αρμονικός ρυθμός, με δύο συγχορδίες ανά μέτρο, κι έχουμε μία ακόμη αλυσίδα με την αρμονική σχέση II – V¹⁹⁰ κατά έναν τόνο προς τα πάνω. Αρχίζει από τη Dm7 (=IV βαθμίδα) και καταλήγει στη B7 (=V/V στη Am). Αυτό που παρουσιάζει ενδιαφέρον, είναι το μελωδικό θέμα, tutti

¹⁸⁹ IV του μείζονα τρόπου, όπως και η σχέση Gm7 – D, είναι μία αρμονική σχέση II – V, που εξελίσσεται στα επόμενα μέτρα.

¹⁹⁰ Dm7 – G7, Em7 – Am7, F#m7b5 – B7. Να επισημάνουμε πως, η συγχορδία A εμφανίζεται ως ελάσσονα, προφανώς για να διατηρηθεί το τονικό κέντρο της Am.

από το μπαντονέον, το βιολί και την κιθάρα, το οποίο, με πυκνή κίνηση δεκάτων έκτων, χρησιμοποιεί το ρυθμικό μοτίβο της απάντησης της φράσης α1, ♩♩ ♩♩, που είδαμε στην πρώτη αρμονική αλυσίδα (μ.11 – 18). Το ρυθμικό μοτίβο του μπάσου αλλάζει σε τέσσερα όγδοα – δύο τέταρτα, ανά μέτρο, ενώ στην αρμονική συνοδεία του δεξιού χεριού του πιάνου γίνονται αντιχρονισμοί στο πρώτο και τρίτο τέταρτο του μέτρου (εικ.47).

The musical score consists of five staves: E.Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. Measures 86, 87, and 88 are indicated at the top of each staff. The Bnd. staff is labeled with the rhythmic motif 'ρυθμικό μοτίβο απάντησης φράσης α1'. The Pno. staff is labeled with 'αντιχρονισμός' (asynchrony). The Cb. staff shows harmonic changes: IV = II (Dm7), V (G7), II (Em7), V (Am7), (II (F#m7b5) V)/IV (B7).

εικ.47

Αφού η αλυσίδα κατέληξε στη δεσπόζουσα της V βαθμίδας (E7), ακολουθεί ένα δωδεκάμετρο (μ.89 – 100) στη δεσπόζουσα E7, για να επιμηκύνει την αναμονή προς τη λύση της και σταδιακά να μειώσει τη δυναμική από fortissimo (ff) σε pianissimo (pp) και να επαναφέρει το α θέμα (μ.101). Το δωδεκάμετρο είναι χωρισμένο σε ένα οκτάμετρο κι ένα τετράμετρο. Το πρώτο οκτάμετρο περιέχει ένα ρυθμικό μελωδικό θέμα, το οποίο αποτελείται από ένα δίμετρο θεματικό μοτίβο με

ποικιλματικούς και διαβατικούς χρωματικούς ξένους φθόγγους και κοινά μοτιβικά στοιχεία με το α θέμα, όπου ξεκινάει από την τονική (E) της δεσπόζουσας συγχορδίας, το επαναλαμβάνει από την πέμπτη (B) της δεσπόζουσας συγχορδίας και στη συνέχεια επαναλαμβάνονται τα δύο δίμετρα μία οκτάβα χαμηλότερα. Το μελωδικό θέμα, που εισάγεται από το μπαντονεόν, το μιμείται η κιθάρα κατά μία πέμπτη ψηλότερα, δημιουργώντας παράλληλες πέμπτες, ενώ το δεξί χέρι του πιάνου συνδυάζει τις δύο μελωδικές γραμμές του μπαντονεόν και της κιθάρας σε διάστημα τέταρτης, κινούμενο σε παράλληλες τέταρτες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το ρυθμικό μοτίβο του μπάσου και του αριστερού χεριού του πιάνου με τους τονισμούς στο 2^ο και 4^ο τέταρτο, ρυθμός yumba, ενώ το βιολί, σε ρυθμικό ρόλο, παίζει ένα δίμετρο επαναλαμβανόμενο κοφτό (pizzicato) ρυθμικό μοτίβο, με αντιχρονισμό στο πρώτο τέταρτο του πρώτου μέτρου του και τον τονισμό 3 – 3 – 2 στο δεύτερο μέτρο του (εικ.48).

The musical score consists of five staves. The E. Gtr. staff has the annotation "5ες παράλληλες". The Bnd. staff has the annotation "θεματικό μοτίβο, με ποικιλματικούς χρωματικούς ξένους φθόγγους" and circled measures with "5η", "1η", and "5η". The Pno. staff has the annotation "4ες παράλληλες" and circled measures. The Vln. staff has the annotation "αντιχρονισμός" and circled measures with "3 - 3 - 2" and "2 - 4". The Cb. staff has the annotation "yumba".

Ισοκράτης στην V = E7

εικ.48

Στο τετράμετρο, που ακολουθεί, γίνεται μία επιμήκυνση του ρυθμικού μοτίβου καθώς δεν υπάρχει καμία μελωδική γραμμή παρά μόνο ο ρυθμός yumba στο φθόγγο E από το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου, η κιθάρα και το βιολί υποστηρίζουν με ρυθμικά εφέ, μειώνεται σταδιακά η ένταση (*diminuendo*) και έτσι ολοκληρώνεται το Β μέρος (εικ.49).

Ισοκράτης στην V = E

εικ.49

Σ' αυτό το σημείο έχει ενδιαφέρον να δούμε την πορεία του Β μέρους ως προς το σχεδιασμό που έχει κάνει ο συνθέτης, ακολουθώντας τεχνικές της σύγχρονης μουσικής, οι οποίες δείχνουν την εξέλιξη του από τις παραδοσιακές φόρμες του tango. Έχουμε την πρώτη εμφάνιση του β1 θέματος στη Am και στη συνέχεια, με το β2 θέμα, παρακολουθώντας τη γραμμή του μπάσου, ακολουθεί σε κύκλο πεμπτών, μ. 46 – 61, δηλαδή:

A – D – G – C – F – B – E

I – IV – VII – III – VI – II – V

Μετά ξεκινώντας από τη Fm, ημιτόνιο πάνω από τη E, που έχει καταλήξει το β2 θέμα, έχουμε την επεξεργασία του β θέματος, μ.62 -85, χρησιμοποιώντας το δίμετρο βασικό μοτιβικό του θέμα και ακολουθώντας τη χρωματική γραμμή του μπάσου έχουμε:

F – E – E \flat – D – C \sharp – C – B – B \flat – A – G \sharp – G – F \sharp

και μεσολαβώντας ένα τρίμετρο (μ.86 – 88) με τη σχέση II – V,

D – G – E – A – F \sharp – B

καταλήγει στη E (μ.89 – 100), όπου είχαμε μείνει στην πρώτη εμφάνιση του β θέματος.

Με την κίνηση *arrastre* από το πιάνο (μ.100), επανέρχεται η εισαγωγή στη Am για να ξεκινήσει το μέρος Α'. Σ' αυτή την εμφάνιση, το θεματικό μοτίβο παραλλάσσεται ακόμη περισσότερο από τη δεύτερη εμφάνισή του (μ.32), μιμούμενο το α θέμα με τα πηδήματα στους βασικούς φθόγγους της τονικής συγχορδίας με τη μικρή έβδομη αλλά και τους διαβατικούς χρωματικούς ξένους φθόγγους (G \sharp - A, G – G \sharp). Εισάγεται από το μπαντονεόν, το βιολί και το πιάνο¹⁹¹ (*unisono*), ξεκινώντας από την πέμπτη (E) της τονικής συγχορδίας, ενώ η κιθάρα το μιμείται παράλληλα, ξεκινώντας από την τρίτη (C) της συγχορδίας, πάλι δημιουργώντας παράλληλες πέμπτες και τέταρτες (μ.101 – 104). Η αρμονική δομή παραμένει στην I (Am) και V (E7) βαθμίδα, ανά δύο μέτρα αντίστοιχα, υποστηριζόμενη από το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου, όπου επανέρχεται η βηματική κίνηση σε τέταρτα στους βασικούς φθόγγους των συγχορδιών, με τονισμό στα ισχυρά, 1^ο και 3^ο τέταρτο (εικ.50).

¹⁹¹ Το πιάνο, πάλι, σε μερικά σημεία συνδυάζει τη γραμμή του μπαντονεόν και της κιθάρας σε παράλληλες τέταρτες.

101 102 103 104

E.Gtr. *p*

Bnd. *p* Εισαγωγικό θέμα παραλλαγμένο
1η 3η 5η 7η 6η

Pno. *p* 4ες παράλληλες

Vln. *p* arco

cb. *p* 3

Am7(6) V E7(b9)/G#

εικ.50

Μετά την επανάληψη της εισαγωγής (=8μετρη) δεν εισάγεται το α θέμα,¹⁹² αλλά έρχεται κατευθείαν η δίμετρη γέφυρα (μ.105 – 106), που είδαμε στα μ.9 – 10, σε (f), με την ίδια αρμονική δομή, I – V7 – IV/IV – V/IV, όμως με διαφορετικό ρυθμικό συνοδευτικό σχήμα σε τέταρτα από το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου και διαφορετικό μελωδικό μοτίβο από το μπαντονεόν και την κιθάρα, με αντιχρονισμό στο 3^ο τέταρτο κάθε μέτρου, υποστηρίζοντας τους αντιχρονισμούς της αρμονικής συνοδείας του δεξιού χεριού του πιάνου (εικ.51).

¹⁹² Όπως στο Α μέρος.

The image shows a musical score for five instruments: E. Gtr., Bnd., Pno., Vin., and Cb. The score is divided into two measures, 105 and 106. The Bnd. part has the Greek word 'αντιχρονισμός' (anachronism) written below it. The chord symbols at the bottom are: I Am/C, V7 E7/B, IV/IV Gm6/Bb, and V7/IV A7.

εικ.51

Έτσι, από τη δίμετρη γέφυρα που καταλήγει στην V της IV βαθμίδας, κι ενώ θα περιμέναμε να λυθεί στην IV βαθμίδα (Dm), γίνεται ανατροπή φέρνοντας τη σύνδεση IV – V της III βαθμίδας (Cmaj7) στη Am (μ.107 – 108). Η ανατροπή αυτή δεν είναι αυθαίρετη, καθώς ο συνθέτης μιμείται την επεξεργασία που χρησιμοποίησε στο A μέρος (μ.9 – 23), όπου από τη γέφυρα ξεκίνησε την αλυσίδα (μ.11) από την IV βαθμίδα αλλά στη μελωδική γραμμή κινήθηκε στο F δώριο και στη γραμμή του μπάσου ισχυρός φθόγγος ήταν η Ab. Από αυτό το σημείο, ξεκινά μία αλυσίδα με παραλλαγμένη διαστηματικά τη φράση α1 του α θέματος από το μπαντονεόν. Αρμονικά η πρώτη φράση είναι στις βαθμίδες IV/III – V/III (Fm – G(b9), η επανάληψή της, κατεβαίνοντας μελωδικά ένα ημιτόνιο, είναι στις βαθμίδες III – VI (Cmaj7 – Fmaj7), κατεβαίνει μελωδικά ακόμη έναν τόνο και κινείται στη II βαθμίδα (Bm7b5), επαναλαμβάνει την τρίτη φράση στην V/V (B7) και καταλήγει στη δεσπόζουσα E7 (μ.113 – 114) (εικ.52). Βλέποντας τη γραμμή του μπάσου, πρέπει να αναφέρουμε πως η δομή της είναι παρόμοια με τη δομή της επεξεργασίας στο A μέρος. Ξεκινώντας από τη γέφυρα έχουμε την εξής γραμμή του μπάσου:

C – B – B \flat – A – A \flat – G – C – F – B – E

όπου, διατηρείται η χρωματική κατιούσα από το C μέχρι το G και στη συνέχεια κινείται σε κύκλο πεμπτών (εικ.51 – 52).

Το ρυθμικό μοτίβο του μπάσου επανέρχεται στον τονισμό 3 – 3 – 2, το πιάνο, με *acompañamiento bordoneado*, μαζί με την κιθάρα εκτελούν μία αντιστικτική μελωδική γραμμή απέναντι από το θεματικό μοτίβο, ενώ το βιολί παίζει ένα αντίθεμα με ρυθμομελωδικά χαρακτηριστικά της φράσης β2 (μ.54 – 55) (εικ.52).

The musical score consists of five staves. The E.Gtr. staff has the title "αντιστικτική μελωδική γραμμή" above it. The Bnd. staff has the title "φράση α1 παραλλαγμένη" and "διαστημικά" below it, and "V. βαθμίδα στη Cm" on the right. The Pno. staff has the title "acompañamiento bordoneado" above it. The Vln. staff has the title "αντίθεμα με μοτιβικά χαρακτηριστικά φράσης β2" below it. The Cb. staff has the title "αντίθεμα με μοτιβικά χαρακτηριστικά φράσης β2" below it. The score includes measures 107 to 114. Below the Cb. staff, the following chords are listed: (IV) Fm, V/III G7(b9), III Cmaj7, VI Fmaj7, II Bm7b5, V/V B7, V7 E7.

εικ.52

Η αλυσίδα καταλήγει στη δεσπόζουσα E7 της Am (μ.113 – 114) και στο επόμενο μέτρο έρχεται η τονικότητα της Cm, όπου θα τη χαρακτηρίζαμε ως άμεση μετατροπία,¹⁹³ παρόλο που υπάρχει και η υπόνοια της εναρμόνιας μετατροπίας, καθώς

¹⁹³ Direct modulation.

η V βαθμίδα με την μικρή ένατη (E7^b9) στη Am αντιστοιχεί με την V βαθμίδα με μικρή ένατη (G7^b9) στη Cm χωρίς όμως την τονική τους, δηλαδή (E) – G# – B – D – F = (G) – B – D – F – A^b, παρόλο που στη μελωδική γραμμή του μπαντονεόν περιέχεται και η τονική (G). Επίσης, είναι αξιοσημείωτη η συνύπαρξη του υψωμένου προσαγωγέα (G#), στο πιάνο και το βιολί, με τον φυσικό προσαγωγέα (G), στη μελωδική γραμμή του μπαντονεόν (εικ.52).

Στο μ.115, λοιπόν, γίνεται μετατροπία στη Cm. Το μπάσο κρατάει, για οκτώ μέτρα, έναν ισοκράτη με την πρώτη και πέμπτη (C – G) της τονικής συγχορδίας, με ένα καινούριο ρυθμικό μοτίβο συγκοπτόμενο στο 3^ο τέταρτο του μέτρου (τέσσερα όγδοα – όγδοο – τέταρτο – όγδοο) (μ.115 – 122). Πάνω σ' αυτόν τον ισοκράτη, η μελωδική γραμμή και η αρμονική συνοδεία του πιάνου αλλάζουν βαθμίδες, ανά δύο μέτρα, περνώντας από τις βαθμίδες I – II7 – ^bIIImaj7¹⁹⁴ – I (Cm – D7 – D^bmaj7 – Cm). Το μπαντονεόν και το βιολί κρατούν τη μελωδική γραμμή, η οποία αποτελείται από μία δίμετρη φράση¹⁹⁵ κινούμενη στις βαθμίδες που προαναφέραμε. Αξιοσημείωτο είναι το πυκνό συγκοπτόμενο ρυθμικό μοτίβο της συνοδείας του πιάνου, με όγδοα και δέκατα έκτα, δίνοντας έμφαση στο ρόλο του κρουστού χαρακτήρα του, που σε συνδυασμό με τους διαφορετικούς τονισμούς του μελωδικού μοτίβου και τους τονισμούς του ισοκράτη του μπάσου, δημιουργεί μία αίσθηση πολυρρυθμίας (μ.115 – 122), όπως επίσης, πάλι χρησιμοποιεί τις ανοιχτές συγχορδίες πεμπτών σε παράλληλη κίνηση (εικ.53). Σ' αυτό το σημείο είναι χαρακτηριστικά τα τρία παράλληλα επίπεδα που δημιουργούνται, όπου η βασική γραμμή του μπάσου κινείται με ισοκράτη και πάνω σ' αυτόν χτίζονται δύο παράλληλες γραμμές με ίδια μεταξύ τους αρμονική δομή αλλά διαφορετική από το μπάσο και όλες μαζί διαφέρουν στη ρυθμική τους δομή. Αποτελεί μία σύνθετη κατασκευή, η οποία παραπέμπει σε τεχνικές σύνθετης υφής της μουσικής του 20ου αι., όπως αναφέρονται από τον Kostka και τον Persichetti¹⁹⁶ (εικ.53).

¹⁹⁴ II7 = Δανεική συγχορδία από τον λύδιο τρόπο, ^bIIImaj7 = Δανεική συγχορδία από τον φρύγιο τρόπο (Κωνσταντίνος Μπαλταζάνης, *Jazz αρμονία*, (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 55).

¹⁹⁵ Η φράση αυτή περιέχει τη ρυθμική δομή της παραλλαγής της α1 φράσης, που είδαμε στην αλυσίδα του Α μέρους, μ.11 – 12.

¹⁹⁶ Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, (New Jersey: Prentice Hall, 1990), 246 – 249 και Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony*, (New York: W.W. Norton & Company, 1961), 271 – 275.

The image shows a musical score for a piece titled "Isochratis in Cm". The score is arranged in five staves: E.Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The E.Gtr. staff is mostly empty. The Bnd. staff features a "thematic motif" (θεματικό μοτίβο) circled in red, with chord changes: I = Cm, II7 = D7, IIImaj7 = Dbmaj7, and I = Cm. The Pno. staff features a "rhythmic motif" (ρυθμικό μοτίβο) circled in red, with chord changes: Cm, D7, Dbmaj7, and Cm. The Vln. staff features a "sympathy" (συγκοπή) circled in red. The Cb. staff features a "rhythmic motif pedal" (ρυθμικό μοτίβο pedal) circled in red. The score includes measure numbers 113, 114, 117, 118, 119, 120, 121, and 122. The tempo marking is "ritardando".

Ισοκράτης στη Cm

εικ.53

Ο ισοκράτης στο μπάσο συνεχίζεται για τα επόμενα οκτώ μέτρα (μ.123 – 130) με επανάληψη (= 16 μέτρα) με το ίδιο ρυθμικό μοτίβο στη Cm. Παραμένει η ίδια αρμονική δομή του προηγούμενου οκτάμετρου, όμως, αυτή τη φορά, το ρόλο της αρμονικής συνοδείας έχει το μπαντονεόν με τονισμούς 3 – 3 – 2 και με χρήση αναστροφών των συγχορδιών στο αριστερό χέρι, ώστε η κίνηση των φωνών να γίνεται σε παράλληλη χρωματική κατιούσα (εικ.54). Η κιθάρα συνεχίζει τη ρυθμική αρμονική συνοδεία και το βιολί, σε ρόλο κρουστού, εμπλουτίζει τη συνοδεία με τα ρυθμικά εφέ tambor και lija. Το σολιστικό ρόλο αναλαμβάνει το πιάνο, με ένα δίμετρο θεματικό μοτίβο με πυκνή κίνηση δεκάτων έκτων και κοινά ρυθμικά μοτιβικά στοιχεία της φράσης του προηγούμενου οκτάμετρου. Ουσιαστικά, λειτουργεί σαν εξέλιξη και πιο

εμπλουτισμένη μορφή του οκτάμετρου που προηγήθηκε. Το θεματικό αυτό μοτίβο παίζεται σε απόσταση οκτάβας και από τα δύο χέρια του πιάνου, μελωδικά κινείται στις βαθμίδες της αρμονικής συνοδείας του μπαντονεόν και η δυναμική, που ξεκίνησε από το προηγούμενο οκτάμετρο με (p), έχει αυξηθεί σε (f) (μ.123 – 130) (εικ.54).

The musical score for 'Isochratis in C minor' (εικ.54) is presented in a multi-staff format. The top staff is for E.Gtr. (Electric Guitar), followed by Bnd. (Bando), Pno. (Piano), Vin. (Violin), and Cb. (Cello). The E.Gtr. part shows a sequence of chords: I = Cm, II7 = D7, III maj7 = Dbmaj7, and I = Cm. The Pno. part features a 'θεματικό μοτίβο' (thematic motif) circled in red. The Vin. part includes 'tambor pizz.' and 'arco' markings. The Cb. part is labeled 'ρυθμικό μοτίβο pedal' (rhythmic motif pedal).

Ισοκράτης στη Cm

εικ.54

Αφού έχει εδραιωθεί η τονικότητα της Cm, με τον ισοκράτη στο μπάσο σε τρία οκτάμετρα, συνεχίζει τον ισοκράτη, αυτή τη φορά, με το θεματικό μοτίβο του μπαντονεόν, το οποίο είναι, πάλι, παραλλαγή της φράσης α1 των μ.11 – 12. Η κιθάρα κρατάει κι αυτή ισοκράτη στη Cm. Το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου κινούνται, με τέταρτα, βηματικά προς τα κάτω, περνώντας από τη μικρή έβδομη, τη

μεγάλη και μικρή έκτη,¹⁹⁷ ανά δύο μέτρα, ενώ το δεξί χέρι του πιάνου, επίσης με ισοκράτη στη Cm, παίζει ένα δίμετρο ρυθμικό μοτίβο με αντιχρονισμούς και ενισχύει τον κρουστό ρόλο του με την πρόσθεση της ένατης (D) σε κλειστή θέση, δημιουργώντας το διάστημα δευτέρας μικρής¹⁹⁸ (μ.131 – 136). Στα επόμενα τρία μέτρα (μ.137 – 139) μεταφέρεται το θεματικό μοτίβο στην πέμπτη βαθμίδα και όλη η αρμονική συνοδεία ακολουθεί στη δεσπόζουσα (G7), για να προετοιμάσει την επανεμφάνιση του α θέματος στην τονικότητα της Cm (εικ.55).

The musical score consists of five staves: E. Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The E. Gtr. staff shows a melodic line with notes 131-139, with a bracket labeled 'ισοκράτης' covering measures 131-136. The Bnd. staff features a complex rhythmic pattern with notes 131-139, with a bracket labeled 'φράση α1 παραλλαγμένη, ισοκράτης' covering measures 131-136. The Pno. staff shows a rhythmic motif with notes 131-139, with a bracket labeled 'δίμετρο ρυθμικό μοτίβο' and 'ισοκράτης' covering measures 131-136. The Vln. and Cb. staves provide harmonic support with notes 131-139. Below the staves, the harmonic analysis is as follows:

I								
Cm7/Bb		Cm(6)/A		Cm(b6)		V7		G7(6b9)
								arrastre

εικ.55

Μετά από όλη αυτή την πορεία με τον ισοκράτη και τις παραλλαγές του α θέματος, στο μ.140, εισάγεται, μόνο από το μαντονεόν, το α θέμα στην αρχική του μορφή στην τονικότητα της Cm με (f). Έτσι, έχουμε το α θέμα, με τις δύο φράσεις του στην I και V βαθμίδα και όλα τα υπόλοιπα όργανα συνοδεύουν αρμονικά, με πιο

¹⁹⁷ Line cliché.

¹⁹⁸ Λειτουργία cluster.

πυκνή κίνηση, σε όγδοα και αντιχρονισμούς κι επίσης, με την παράλληλη κατιούσα κίνηση των φωνών, δημιουργούνται παράλληλες διαβατικές συνηχήσεις.¹⁹⁹ Με την επανάληψη του α θέματος ολοκληρώνεται το οκτάμετρο (μ.140 – 147) (εικ.56).

The musical score for measures 140-147 is presented in five staves. The E.Git. staff shows a melodic line with accents and slurs. The Bnd. staff features two phrases, 'φράση α1' and 'φράση α2', which are repeated. The Pno. staff includes the annotation '2ο ρυθμικό μοτίβο'. The Vln. staff has 'pizz.' markings. The Cb. staff is annotated with 'βασικό ρυθμικό μοτίβο'. Below the Cb. staff, harmonic progressions are indicated: Cm7, G7(9)/B, Cm7, G7(9)/B, and Cm7. Additional annotations include 'διαβατικές συνηχήσεις' and 'α θέμα'.

εικ.56

Έχοντας εντείνει το ρυθμικό χαρακτήρα του α θέματος, ολοκληρώνεται το μέρος Α' με μία τετράμετρη Coda σε επανάληψη (= 8μετρη) (μ.148 – 151), στην οποία συνεχίζεται η αρμονική δομή του α θέματος, που προηγήθηκε, στην I και V βαθμίδα, χωρίς όμως το θεματικό μοτίβο. Όλο το κουιντέτο κρατά την αρμονική συνοδεία με την παράλληλη διαβατική κατιούσα κίνηση, με κάποιες αλλαγές στους ρυθμικούς τονισμούς του μπαντονεόν. Το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου, συνεχίζουν το προηγούμενο ρυθμικό μοτίβο με τα τέταρτα και την κίνηση ογδόων στην κατιούσα.

¹⁹⁹ Χαρακτηριστικό του α θέματος στο Adios Nonino.

Το βιολί, η κιθάρα και το δεξί χέρι του πιάνου έχουν κοινό ρυθμικό μοτίβο, συνεχίζοντας, επίσης, το ρυθμικό τους μοτίβο που προηγήθηκε (μ.140 – 147). Το μπαντονεόν δίνει τονισμούς στο 2^ο και 4^ο τέταρτο, στο πρώτο μέτρο κάθε φράσης, ενώ στο δεύτερο μέτρο της φράσης, τονίζει την κατιούσα κίνηση, σε τέταρτα, στο 2^ο – 3^ο – 4^ο τέταρτο (εικ.57).

The image shows a musical score for five instruments: E. Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The score is divided into measures 148-149, 150-151, 152-153, and 154. The E. Gtr. part has a rhythmic motif of eighth notes. The Bnd. part has a rhythmic motif of eighth notes with accents. The Pno. part has a rhythmic motif of eighth notes with accents. The Vln. part has a rhythmic motif of eighth notes with accents. The Cb. part has a rhythmic motif of eighth notes with accents. The score includes annotations such as '3ο ρυθμικό μοτίβο', '2ο ρυθμικό μοτίβο', 'βασικό ρυθμικό μοτίβο', 'παραλλαγή φράσης α1', '5E', 'gliss', and 'sfz'. The key signature is C major, and the time signature is 4/4. The score also includes chord symbols: Cm, V7 G7/B, and Cm - b5 - - - - Cm.

εικ.57

Το κομμάτι ολοκληρώνεται (μ.152 – 154) με τη φράση α1, tutti, πολύ δυναμικά με sforzando (sfz). Δίνεται έμφαση στο δεύτερο μέτρο της φράσης στην πέμπτη ελαττωμένη (G^b) της τονικής συγχορδίας, και με έντονο glissando ολοκληρώνεται η φράση και γίνεται φινάλε με την τονική συγχορδία Cm στο δεύτερο τέταρτο του τελευταίου μέτρου (εικ.57).

Ο σχεδιασμός του Α΄ μέρους, παρόλο που έχει κοινά στοιχεία με το Α μέρος, διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό. Ξεκινάει με την εισαγωγή (μ.101 – 104), όμως στη συνέχεια δεν εισάγει το α θέμα αλλά μεταφέρεται κατευθείαν στην επεξεργασία του θέματος με τη γέφυρα και την αρμονική αλυσίδα (μ.105 – 114). Μετά, για πρώτη

φορά στο κομμάτι, μεταφέρεται σε διαφορετική τονικότητα, στη Cm, χωρίς να παρουσιάσει το α θέμα αλλά, χρησιμοποιώντας μοτιβικά στοιχεία του α θέματος, συνεχίζει την επεξεργασία του σε μορφή ισοκράτη στην καινούρια τονικότητα (μ.115 – 139). Η παρουσίαση του α θέματος στην καινούρια τονικότητα έρχεται προς το τέλος (μ.140 – 147), του οποίου η αρμονική δομή επιμηκύνεται με μορφή ουράς – coda, για ακόμη μία εμφάνιση και καταλήγει με το βασικό μελωδικό μοτίβο.

Συνοψίζοντας, όσον αφορά την υφή του κομματιού, είδαμε μία τριμερή μορφή ABA' (γρήγορο – αργό – γρήγορο). Χαρακτηριστικό του έργου είναι η εμμονή στην τονικότητα της Am και στα τρία μέρη, με μία μόνο μετατροπία στο τελευταίο μέρος στη Cm, όπου κι εδώ βλέπουμε την κατάληξη του έργου σε διαφορετική τονικότητα από αυτή που ξεκίνησε, όπως επίσης γίνεται εκτενής χρήση του ισοκράτη. Και σ' αυτό το έργο, όπως και στο Adios Nonino, είναι εμφανής η τεχνική κολάζ, χρησιμοποιώντας ένα βασικό μουσικό πυρήνα – δίμετρο ρυθμομελωδικό μοτίβο, το οποίο παραθέτει με τις παραλλαγές του σε διαφορετικές βαθμίδες, σε αλυσίδες, σε ισοκράτη, σπάει τη συνεχή παράθεσή του με ένα δεύτερο αντιθετικό θεματικό μοτίβο, το οποίο κι αυτό υφίσταται επεξεργασία με τον ίδιο τρόπο και συνεχίζει με την παράθεση του αρχικού μοτίβου επιτυγχάνοντας τη δημιουργία αυτής της υφής μωσαϊκού. Επίσης, ο χειρισμός της επεξεργασίας των μερών, με τις αρμονικές αλυσίδες, τις τονικές αποκλίσεις με τις παρενθετικές δεσπόζουσες και τις δανεικές συγχορδίες από ομώνυμους τρόπους, ανατρέπουν την αίσθηση της εμμονής σε μία τονικότητα. Χαρακτηριστικό του κομματιού είναι η ποικιλία των ρυθμικών μοτίβων, που χρησιμοποιούνται από το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου, αλλά και η παράλληλη χρήση διαφορετικών ρυθμικών μοτίβων από τις μελωδικές γραμμές και την αρμονική συνοδεία. Ακόμη η επιρροή της σύγχρονης και της τζαζ μουσικής, πέρα από την τεχνική σύνθεσης, το σχεδιασμό των μερών και της σύνθετης υφής, είναι εμφανής και με τη χρήση των συγχορδιών με τις επεκτάσεις τους και προστιθέμενους φθόγγους, με την εκτενή χρήση της παράλληλης κίνησης των φωνών σε διαστήματα τέταρτης, πέμπτης αλλά και ένατης, με τη χρήση δανεικών συγχορδιών από παράλληλες κλίμακες, όπως και με τη δημιουργία πολυρρυθμίας. Τέλος, υπάρχουν έντονες μεταπτώσεις δυναμικής από pp σε ff, και αντίστροφα, και έντονη διαφορά των μερών στο tempo, Allegro – Lento – Allegro.

3.4 Το έργο Primavera Porteña και η ανάλυσή του.

Το τρίτο έργο για κουνιτέτο του Piazzolla , που θα αναλυθεί, ονομάζεται Primavera Porteña, το οποίο σε ακριβή μετάφραση σημαίνει ‘Άνοιξη στο Μπουένος Άϊρες’. Αποτελεί, κι αυτό, μέρος της τετραλογίας ‘Buenos Aires Seasons’ και, σύμφωνα με τον δημοσιογράφο και κριτικό James Reel,²⁰⁰ είναι η τελευταία σε σειρά σύνθεση της τετραλογίας. Η πρώτη ηχητική καταγραφή του έργου βρίσκεται στο άλμπουμ ‘Piazzolla en el Regina’, το 1969, με το πρώτο κουνιτέτο του,²⁰¹ στο οποίο άλμπουμ έγινε και η πρώτη ολοκληρωμένη παρουσίαση της τετραλογίας.

3.4.1 Ανάλυση

Η παρτιτούρα, που θα χρησιμοποιηθεί για την ανάλυση, προέρχεται, όπως και η προηγούμενη, από τις αργεντίνικες εκδόσεις Lagos (1970),²⁰² η οποία μεταφέρθηκε πιστά σε αρχείο finale, για τη διευκόλυνση της επεξεργασίας της στην παρούσα εργασία.

Το Primavera Porteña είναι γραμμένο σε 4/4, tempo = Allegro και η αρχική τονικότητα είναι η Gm. Όπως και στις δύο προηγούμενες συνθέσεις, αποτελείται από δύο βασικά θέματα α και β, τα οποία, αντίστοιχα, χαρακτηρίζουν και τα μέρη από τα οποία αποτελείται, δηλαδή σε Α και Β, αλλά η επεξεργασία – ανάπτυξή τους διαφέρει από τις προηγούμενες. Ο χαρακτήρας των δύο μερών επαναλαμβάνεται και σ’ αυτή τη σύνθεση, δηλαδή το Α μέρος είναι δυναμικό, γρήγορο και με έντονα ρυθμικά στοιχεία και χαρακτήρα, ενώ το Β μέρος είναι αργό, λυρικό και μελωδικό.

Ο χειρισμός των δύο μερών δημιουργεί την τριμερή φόρμα ΑΒΑ’, όπου από το πρώτο μέτρο μέχρι το μέτρο 59, έχουμε την παρουσίαση και επεξεργασία του Α μέρους, από το μ.60 ως το μ.89, την παρουσίαση και επεξεργασία του Β μέρους και από το μ.90 ως το τέλος, μ.152, την επανεμφάνιση του Α με παραλλαγή του θέματος και της επεξεργασίας του, γι’ αυτό και θα το ονομάσουμε Α’. Η βασική μορφολογική δομή του κομματιού φαίνεται στον παρακάτω πίνακα:

²⁰⁰ James Reel, “Primavera Porteña, tango,” πρόσβαση 15/04/2012, <http://www.answers.com/topic/primavera-porte-a-tango-incl-in-cuatro-estaciones-porte-as-the-four-seasons>.

²⁰¹ Natalio Gorin, *Astor Piazzolla, A Memoir*, trans. Fernando Gonzalez (Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001), 229.

²⁰² Astor Piazzolla, “*Primavera Porteña*,” (Buenos Aires, Argentina: Editorial LAGOS s.r.l., 1970).

A ΜΕΡΟΣ με Coda στη Gm (μ.1 – 59)	α θέμα στη Gm από bnd (μ.1 – 8)	α θέμα παραλλαγή στη Gm από el.gtr (μ.9 – 16)	α θέμα παραλλαγή στη Gm από vln (μ.17 – 25)	α θέμα στη Gm από bnd., el.gtr., vln είσοδος cb.,pno (μ.26 – 33)	α θέμα παραλλαγή στη Gm από bnd., el.gtr., vln (μ.34 – 42)	Αρμονική αλυσίδα με μοτιβικά στοιχεία α θέματος (μ.43 – 50)	Coda με Pedal στη Gm (μ.51– 59)
B ΜΕΡΟΣ στη Gm (μ.60 – 89)	β θέμα στη Gm από bnd (μ.60 – 67)	β' θέμα στη Gm με τονική απόκλιση στη B ^b από bnd (μ.68 – 75)	β θέμα μικρή παραλλαγή στη Gm από vln (μ. 76 – 83)	β' θέμα στη Gm με τονική απόκλιση στη B ^b από bnd (μ.84 – 89)			
A' ΜΕΡΟΣ με Coda στη Gm (μ.90– 152)	α θέμα παραλλαγή στη Gm από bnd (μ.90 – 98)	α θέμα παραλλαγή στη Gm από bnd., vln (μ.99 – 106)	Αρμονική δομή α θέματος, επιμήκυνση με pedal στην V (μ.107 – 120)	Αρμονική αλυσίδα παραλλαγή της αλυσίδας A μέρους (μ.121 –129)	α θέμα παραλλαγή στη Gm από bnd (μ.130 –137)	α θέμα παραλλαγή στη Gm από bnd (μ.138 –145)	Coda στη Gm (μ.146 –152)

Αυτό που μπορούμε να παρατηρήσουμε με μια πρώτη ματιά, είναι πως στην τριμερή φόρμα ABA' και τα τρία μέρη είναι στην ίδια τονικότητα και πως υπάρχει δυσαναλογία στο μέγεθός τους, καθώς το B μέρος έχει σχεδόν τη μισή έκταση σε σχέση με το A και A' μέρος. Γενικότερα η επεξεργασία του, όσον αφορά την αρμονική δομή του κομματιού, βασίζεται στη διατονική αρμονία, κάνοντας λίγες τονικές αποκλίσεις με τη χρήση παρενθετικών δεσποζουσών, γίνεται περιορισμένη χρήση αλυσίδων και χρήση ισοκρατών (pedal). Αυτό που χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη σύνθεση είναι η μελωδική επεξεργασία καθώς ο συνθέτης, έχοντας στο νου του την τεχνική της φούγκας, εισάγει το α θέμα από κάθε σολιστικό όργανο ξεχωριστά με τη σειρά, βέβαια χωρίς να τηρεί τους κανόνες σύνθεσης φούγκας,²⁰³ και παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον οι παραλλαγές της επεξεργασίας του ρυθμομελωδικού μοτιβικού υλικού όπως και η αντιστικτική πλοκή των μελωδικών θεμάτων. Επίσης, είναι χαρακτηριστική η χρήση μιας οκτάμετρης επαναλαμβανόμενης αρμονικής διαδοχής στο A και A' μέρος.

²⁰³ Το θέμα να εισάγεται από την τονική και μετά από την πέμπτη.

Το κομμάτι ξεκινάει με την είσοδο του α θέματος στη Gm από το μπαντονεόν (μ.1 – 8), με ένδειξη δυναμικής mf και μοναδική συνοδεία τα ρυθμικά χτυπήματα – ηχητικά εφέ του μπάσου στο δεύτερο και τέταρτο χρόνο του μέτρου.²⁰⁴ Χαρακτηριστικό του α θέματος είναι το οκτάμετρο αρμονικό υπόβαθρο, το οποίο θα αποτελέσει, στη συνέχεια, αρμονικό πρότυπο (harmonic pattern)²⁰⁵ για την επανάληψη, παραλλαγή και ανάπτυξη του α θέματος. Το αρμονικό πρότυπο αποτελείται από τις βαθμίδες I – Vm – bVI – V7,²⁰⁶ όπου, όπως θα δούμε στη συνέχεια, στην έκτη βαθμίδα του φυσικού ελάσσονα (Eb) χρησιμοποιείται η έβδομη μικρή (Db), γεγονός που της προσδίδει τη λειτουργία δεσπόζουσας. Επομένως, θα τη θεωρήσουμε ως υποκατάσταση δεσπόζουσας της πέμπτης βαθμίδας (subdominant V7/V).²⁰⁷ Άρα, το αρμονικό πρότυπο αποτελείται από τις βαθμίδες I – Vm – subV7/V – V7(b9) και η αλλαγή τους γίνεται ανά δύο μέτρα (= οκτάμετρο). Επίσης, η πέμπτη βαθμίδα σε ελάσσονα μορφή (Vm) προσδίδει μία αίσθηση τροπικού περιβάλλοντος (αιολικού – δωρικού τρόπου), που στη συνέχεια του κομματιού θα εξελιχθεί και με τη μελωδική κίνηση και θα δούμε τη συνύπαρξη του τροπικού με το τονικό σύστημα. Πάνω σ' αυτό το αρμονικό υπόβαθρο εισάγεται το α θέμα, το οποίο αποτελείται από ένα δίμετρο ρυθμομελωδικό μοτίβο, φράση α1, που μελωδικά κινείται στους βασικούς φθόγγους των συγχορδιών²⁰⁸ σε ανοδική πορεία στα δύο πρώτα μέτρα, στα δύο επόμενα μέτρα σε κατιούσα πορεία και αντίστοιχη κίνηση στα τέσσερα επόμενα μέτρα. Επίσης, σ' αυτή την πρώτη εμφάνιση του α θέματος με τη μελωδική κίνηση στους βασικούς φθόγγους των συγχορδιών προστίθενται, στους τονισμούς των ισχυρών 3 – 3 – 2 κάθε πρώτου μέτρου του δίμετρου, φθόγγοι σε διάστημα 2μ, για να ισχυροποιηθούν οι τονισμοί με τα διάφωνα διαστήματα. Όσον αφορά το ρυθμικό χαρακτήρα του δίμετρου θεματικού μοτίβου, στο πρώτο μέτρο γίνεται συγκοπή προς

²⁰⁴ Ο τονισμός 2 – 4 του ρυθμού yumba.

²⁰⁵ Σύμφωνα με τον Kostka, η φόρμα των παραλλαγών πάνω σε ένα επαναλαμβανόμενο αρμονικό πρότυπο αποκαλείται με τον όρο *chaconne*, παραπέμποντας στο χορό της Baroque εποχής. Στην τζαζ μουσική αποκαλείται ως *jazz riff*. (Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, (New Jersey: Prentice Hall, 1990), 155).

²⁰⁶ Gm – Dm – Eb – D7(b9).

²⁰⁷ Όπως είδαμε και στο *Adios Nonino*, πρόκειται για την αντικατάσταση τριτόνου, δηλαδή, τη συγχορδία που απέχει διάστημα 4Α από την αρχική δεσπόζουσα και περιέχει το ίδιο τρίτονο μ' αυτή και αντιστοιχεί με τις συγχορδίες αυξημένης έκτης.

²⁰⁸ Στην τονική Gm (φθόγγοι G – B – D), στην ελάσσονα δεσπόζουσα Dm (φθόγγοι D – F – A), στη subV7/V Eb (φθόγγοι Eb – G – Bb) και στη δεσπόζουσα D7 (φθόγγοι D – F# – A – C).

το τρίτο τέταρτο δημιουργώντας τον τονισμό 3 – 3 – 2, ενώ το δεύτερο μέτρο ξεκινάει με αντιχρονισμό και περιέχει το χαρακτηριστικό μοτίβο των δύο δεκάτων έκτων – ενός ογδού²⁰⁹ (εικ.58).

The musical score for Figure 58 consists of five staves: Ei.Gtr, Bnd., Pno., Vln., and Cb. The Ei.Gtr staff shows a rhythmic motif (3-3-2) and a 2/10-1/8 eighth-note pattern. The Bnd. staff shows the same rhythmic motif and a 2/10-1/8 eighth-note pattern. The Pno. staff is empty. The Vln. staff is empty. The Cb. staff shows a 2-4 pattern. The harmonic structure below the staves is: I Gm, Vm Dm, subV7/V Eb, V7(b9) D7(b9).

εικ.58

Στη συνέχεια, πάνω στο ίδιο οκτάμετρο αρμονικό πρότυπο, εισάγεται το α θέμα με μικρή παραλλαγή από την ηλεκτρική κιθάρα (μ.9 – 16). Η βασική ρυθμική μοτιβική δομή παραμένει ίδια, με κάποια επιπρόσθετα δέκατα έκτα προσδίδοντας περισσότερη κίνηση, ενώ μελωδικά, εκτός από τους βασικούς φθόγγους των συγχορδιών, προστίθενται στις φράσεις η έβδομη μεγάλη και έβδομη μικρή. Το μπαντονεόν συνεχίζει με μία αντιστικτική μελωδική γραμμή παράλληλα με τη μελωδική γραμμή της κιθάρας, η οποία λειτουργεί ως αντίθεμα και αποτελεί παραλλαγή του α θέματος με πυκνότερη κίνηση και διαβατικούς χρωματικούς ξένους φθόγγους αλλά και επιπρόσθετα ρυθμικά μοτίβα. Επίσης, να σημειώσουμε ότι σ' αυτό

²⁰⁹ Ρυθμικό μοτίβο που είδαμε και στα δύο προηγούμενα έργα.

το σημείο εμφανίζεται στην έκτη βαθμίδα (Eb) ο φθόγγος Db, που την καθιστά ως υποκατάσταση δεσπόζουσας της πέμπτης βαθμίδας (D7) (εικ.59).

α θέμα, παραλλαγή

7M 7μ 10 11 12

E.Gtr.

Bnd.

αντίθεμα

Pno.

Vln.

Cb.

I Gm Vm Dm

α θέμα, παραλλαγή

7μ 10 11 12

E.Gtr.

Bnd.

αντίθεμα

Pno.

Vln.

Cb.

subV7/V Eb7 V7(b9) D7(b9)

εικ.59

Αυτό που παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, είναι η επιδεξιότητα του συνθέτη στην παραλλαγή του θέματος, όπου, αν παρατηρήσουμε τη ρυθμική δομή του

δίμετρου μοτίβου, κανένα δεν είναι ίδιο με το άλλο, παρόλο που όλα μας υπενθυμίζουν το αρχικό μοτίβο.

Ακολουθεί, πάνω στο ίδιο αρμονικό πρότυπο, η είσοδος του α θέματος από το βιολί (μ.17 – 25). Σ' αυτή την εμφάνιση, το α θέμα παραλλάσσεται, στο δεύτερο μέτρο κάθε δίμετρης φράσης, με κίνηση δεκάτων έκτων και στο δεύτερο μέτρο του τελευταίου δίμετρου στη δεσπόζουσα (V7) επιμηκύνεται κατά ένα μέτρο κρατώντας τις επεκτάσεις #11, #9, maj7²¹⁰ της πέμπτης βαθμίδας (D7). Η κιθάρα και το μπαντονεόν κινούνται παράλληλα στο α θέμα με αντιστικτικές μελωδικές γραμμές, που θα τις ονομάσουμε αντίστοιχα αντίθεμα 2 και 3, οι οποίες εξελίσσουν με πρόσθετα μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία τη δομή του α θέματος. Χαρακτηριστικό του αντιθέματος 2 της κιθάρας είναι η χρήση του φθόγγου της πέμπτης ελαττωμένης²¹¹ και η εναλλαγή p – f, ανά μέτρο, ενώ στο αντίθεμα 3 του μπαντονεόν, σε p, γίνεται εκτενής χρήση του ρυθμικού μοτίβου των δύο δεκάτων έκτων – ογδού (εικ.60). Επίσης, όπως στην προηγούμενη εμφάνιση, εξελίσσεται ακόμη περισσότερο η παραλλαγή του δίμετρου ρυθμικού μοτίβου και μάλιστα παράλληλα σε τρεις μελωδικές γραμμές, με μόνη εξαίρεση στο τέλος του αρμονικού προτύπου, στην V βαθμίδα (μ.23 – 24), όπου έχουμε tutti.

²¹⁰ G#, E#, C# αντίστοιχα.

²¹¹ D^b στη Gm και A^b στη Dm.

The image shows a musical score for measures 17 to 25. It consists of five staves: E.Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The E.Gtr. and Bnd. staves have annotations for 'αντίθεμα 2' and 'αντίθεμα 3'. The Vln. staff has a 'solo' marking and the text 'α θέμα, παραλλαγή'. The Cb. staff has a circled '#11' annotation. Below the staves, chord symbols are provided: Gm, Vm, Dm, subV7/V Eb7, V7(b9) D7(b9), and arrastre.

εικ.60

Αφού ολοκληρώθηκε η είσοδος του α θέματος από τα τρία σολιστικά όργανα, μπαντονεόν, κιθάρα, βιολί, παρουσιάζεται, ξανά, αυτούσιο το α θέμα ταυτόχρονα από τα τρία όργανα σε απόσταση οκτάβας²¹² (μ.26 – 33). Σ' αυτό το σημείο όμως,

²¹² Το θέμα στο βιολί είναι λίγο αφαιρετικό στο πρώτο μέτρο κάθε φράσης, κρατώντας τους βασικούς μελωδικούς φθόγγους χωρίς την ποικιλιακή κίνηση. Επίσης, το μπαντονεόν, στα δύο πρώτα μέτρα, εναλλάσσει, μεταξύ αριστερού και δεξιού χεριού, τη φράση κάθε μέτρου.

εμφανίζονται για πρώτη φορά το μπάσο και το πιάνο σε ρόλο αρμονικής συνοδείας. Το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου κινούνται βηματικά με τέταρτα στους βασικούς φθόγγους των συγχορδιών,²¹³ ενώ το δεξί χέρι του πιάνου, με συγχορδίες σε κλειστή θέση και προστιθέμενη ένατη,²¹⁴ παίζει ένα δίμετρο ρυθμικό μοτίβο, το οποίο στο πρώτο του μέτρο τονίζει στο 1^ο – 4^ο – 7^ο όγδοο²¹⁵ και στο δεύτερό του μέτρο τονίζει στο 1^ο – 3^ο τέταρτο, περιέχοντας το χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο των δύο δεκάτων έκτων – ογδού. Επίσης, στο τελευταίο μέτρο του οκτάμετρου (μ.33), με την παράλληλη κατιούσα κίνηση των φωνών, δημιουργούνται παράλληλες διαβατικές συνηγήσεις, όπως είδαμε και στα δύο προηγούμενα έργα, αλλά και παράλληλες συγχορδίες πεμπτών από το πιάνο (εικ.61).

²¹³ Walking bass.

²¹⁴ Σχηματίζονται διαστήματα 2μ, 2Μ, και 2Α.

²¹⁵ Τονισμός 3 – 3 – 2.

The musical score consists of five staves: E.Gtr., Ebd., Pno., Vln., and Cb. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems.

System 1 (Measures 26-29):

- E.Gtr.:** Melodic line with accents and slurs. Measure numbers 26, 27, 28, and 29 are indicated.
- Ebd.:** Melodic line with accents and slurs. Measure numbers 26, 27, 28, and 29 are indicated. The text "α θέμα" is written above the staff.
- Pno.:** Accompanying chords with fingering (1, 4, 7) and measure numbers 26, 27, 28, and 29.
- Vln.:** Melodic line with performance instructions: "26 pizz. α θέμα", "27 arco", "28 pizz.", and "29 arco". Measure numbers 26, 27, 28, and 29 are indicated.
- Cb.:** Walking bass line with the instruction "walking bass".
- Chords:** Gm (measures 26-27) and Vm / Dm (measures 28-29).

System 2 (Measures 30-33):

- E.Gtr.:** Melodic line with accents and slurs. Measure numbers 30, 31, 32, and 33 are indicated.
- Ebd.:** Melodic line with accents and slurs. Measure numbers 30, 31, 32, and 33 are indicated. The text "α θέμα" is written above the staff.
- Pno.:** Accompanying chords with measure numbers 30, 31, 32, and 33.
- Vln.:** Melodic line with performance instructions: "30 pizz.", "31 arco", "32 pizz.", and "33 arco". Measure numbers 30, 31, 32, and 33 are indicated. The text "α θέμα" is written below the staff.
- Cb.:** Walking bass line.
- Chords:** subV7/V Eb7 (measures 30-31) and V7(b9) / D7(b9) (measures 32-33). A box labeled "παράλληλες διαβατικές συνηχήσεις" (parallel diatonic harmonizations) is positioned below the bass line for measures 32-33.

εικ.61

Στην τέταρτη επανάληψη του αρμονικού προτύπου (μ.34 – 42), συνεχίζεται η παραλλαγή του α θέματος ταυτόχρονα από τα τρία σολιστικά όργανα, όπου το μπαντονεόν και η κιθάρα σε απόσταση οκτάβας παίζουν την ίδια μελωδική γραμμή, η οποία είναι παρεμφερής με το αντίθεμα 2 που είδαμε στα μ.17 – 25. Το βιολί μμείται

το α θέμα κινούμενο στους βασικούς φθόγγους των συγχορδιών, παραλλάσσει όμως τη ρυθμική δομή με αντιχρονισμούς στο πρώτο μέτρο κάθε φράσης και το ρυθμικό μοτίβο των δύο δεκάτων έκτων – ογδού με *glissandi* στο δεύτερο μέτρο κάθε φράσης. Το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου συνεχίζουν τη βηματική κίνηση σε τέταρτα. Όμως, στην αρμονική συνοδεία του δεξιού χεριού του πιάνου, χρησιμοποιείται άλλο δίμετρο ρυθμικό μοτίβο με αντιχρονισμούς στο πρώτο μέτρο του, όπου σε κάθε αντιχρονισμό έχουμε και διαφορετική αναστροφή της συγχορδίας μαζί με προστιθέμενους φθόγγους σε διάστημα 2μ, και διπλή εμφάνιση του ρυθμικού μοτίβου των δύο δεκάτων έκτων – ογδού με συγχορδία που περιέχει την τονική και την πέμπτη²¹⁶ (εικ.62). Στο μ.40, που έρχεται η δεσπόζουσα (V7), με f, επιμηκύνεται κατά ένα μέτρο και στο μπάσο και το πιάνο εμφανίζεται ο τονισμός 3 – 3 – 2 με τον φθόγγο D, ενώ το μπαντονεόν, με μία μελωδική γραμμή πάνω στους φθόγγους της πέμπτης βαθμίδας (V7), κινείται με αντιχρονισμούς και συγκοπές. Η κιθάρα, χρησιμοποιώντας το ρυθμικό μοτίβο των δύο δεκάτων έκτων – ογδού και κινούμενο σε παράλληλη χρωματική κατιούσα, παραθέτει μία σειρά από ελαττωμένες συγχορδίες σε κατιούσα κίνηση, οι οποίες σε συνδυασμό με την κατιούσα χρωματική κίνηση των συγχορδιών στο βιολί, δημιουργούν μία σειρά από παραθετικές υποκαταστάσεις δεσποζουσών.²¹⁷ Έτσι, πάνω στα τρία μέτρα της πέμπτης βαθμίδας (V7) (μ.40 – 42) παρατίθενται οι εξής δεσπόζουσες: D7 – C#7 – C7 – B7 – Bb7 – A7 – Ab7²¹⁸ (εικ.62). Σ' αυτό το σημείο πρέπει να παρατηρήσουμε το έντονα χρωματικό περιβάλλον που δημιουργείται και την καταστευή σταθερών δομών (constant structures ή real planing), δηλαδή των συγχορδιών ίδιας ποιότητας οι οποίες μεταφέρονται κατά ημιτόνιο προς τα κάτω με παράλληλη κίνηση.²¹⁹ Ακόμη είναι χαρακτηριστική η σύνθετη υφή, που δημιουργείται με τα πολλαπλά επίπεδα, όπου η κιθάρα και το βιολί με αλληλοσυμπληρώμενα ρυθμικά μοτίβα κινούνται παράλληλα με χρωματική κίνηση, το μπαντονεόν κινείται αντιστικτικά με άλλη ρυθμομελωδική

²¹⁶ Ανοιχτή συγχορδία πεμπτών.

²¹⁷ Sequential substitute dominants, που είδαμε και στο Adios Nonino.

²¹⁸ Όπου, η Ab7 θεωρείται η υποκατάσταση της δεσπόζουσας D7 (subV7/I).

²¹⁹ Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, (New Jersey: Prentice Hall, 1990), 88 – 92.

γραμμή, ενώ το μπάσο και το πιάνο κρατούν τη βάση με το δικό τους ρυθμικό μοτίβο (εικ.62).

34 α θέμα, παραλλαγή ρυθμομελωδικά στοιχεία αντίθεματος 2 37

34 απτιχρονιασμοι 35 ρυθμικο μοτιβο

34 απτιχρονιασμος 35 ρυθμικο μοτιβο

walking bass

I Gm Vm Dm

D7 - C#7 - C7 - B7 - Bb7 - A7 - Ab7
sequential substitute dominants subV7//

subV7/V Eb7 V7(b9) D7(b9)

εικ.62

Στο μ.43, για να διακοπεί η συνεχής επανάληψη του αρμονικού προτύπου, έρχεται μία οκτάμετρη αρμονική αλυσίδα με τονική απόκλιση (II – V) στην τέταρτη (IV) και τρίτη (III) βαθμίδα και καταλήγει στη σχέση II²²⁰ – V της τονικής (Gm). Το μελωδικό θέμα της αλυσίδας, από το μπαντονεόν, αποτελείται από το ίδιο δίμετρο ρυθμικό μοτίβο της φράσης α1 του α θέματος, όπως επίσης, στη μελωδική κίνηση διατηρεί τη φιλοσοφία της κίνησης στους φθόγγους των συγχορδιών με πηδήματα και διαβατικούς ξένους φθόγγους. Η κιθάρα μιμείται το θέμα δημιουργώντας παράλληλα διαστήματα τέταρτης και πέμπτης με το μπαντονεόν, ενώ το βιολί, μία οκτάβα χαμηλότερα από το μπαντονεόν, μιμείται το θέμα με πιο αφαιρετική κίνηση δίνοντας έμφαση στον τονισμό 3 – 3 – 2. Το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου διατηρούν τη βηματική κίνηση σε τέταρτα με το χαρακτηριστικό διάστημα πέμπτης ελαττωμένης στη II^{m7b5} βαθμίδα,²²¹ ενώ το δεξί χέρι του πιάνου με συγχορδίες σε ανοιχτή θέση παίζει το δίμετρο ρυθμικό μοτίβο των μ.26 – 27, με τον τονισμό 3 – 3 – 2 στο πρώτο του μέτρο και παραλλάσσει το δεύτερό του μέτρο με αντιχρονισμό στην αρχή αλλά κρατώντας το ρυθμικό μοτίβο των δύο δεκάτων έκτων – ογδόου²²² (εικ.63).

²²⁰ Am7 – D7, όπου η II βαθμίδα είναι δανεική από τον μείζονα τρόπο.

²²¹ Η II βαθμίδα διατηρείται στη μορφή του ελάσσονα τρόπου (II^{m7b5}) ακόμη και όταν κάνει απόκλιση στη μείζονα III βαθμίδα (B^b), δηλαδή έχουμε Cm7^{b5}, για να κρατηθεί απόλυτα η μίμηση στην αλυσίδα.

²²² Σ' αυτό το ρυθμικό μοτίβο είναι αξιοσημείωτη η προσθήκη των φθόγγων b9, #9 στις παρενθετικές δεσπόζουσες G7(b9#9) και F7(b9#9).

E.Gtr. 43 44 45 46 47

Bnd. *f* διμετρο ρυθμικό μοτίβο φράσης α1

Pno. 43 44 45 46 47

Vln. 43 44 45 46 47

Cb. *f*

(II - V7)/IV IV (II - Cm7b5

Dm7(b5) G7(b9) Cm

E.Gtr. 48 49 50

Bnd. 48 49 50

Pno. 48 49 50

Vln. 48 49 50

Cb.

V7)/III III II V7(b9) F7 Bb Am7 D7(b9)

Am7 D7

Με την κατάληξη της αρμονικής αλυσίδας σε II – V, ακολουθεί στην τονική Gm μία εννιάμετρη coda (μ.51 – 59) με την οποία ολοκληρώνεται το Α μέρος. Η coda είναι σε μορφή ισοκράτη στη Gm, όπου το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου κρατούν το φθόγγο G σε τονισμό 3 – 3 – 2, το βιολί συνοδεύει με ρυθμικά εφέ, ενώ η κιθάρα και το δεξί χέρι του πιάνου δημιουργούν σε αξίες ολοκλήρων μία χρωματική κατιούσα (line cliché) στη Gm. Το μπαντονεόν επαναφέρει το α θέμα, το οποίο στα τέσσερα πρώτα μέτρα (μ.51 – 54) κινείται στην τονική Gm και στα τρία επόμενα (μ.55 – 57) στη subV7/V, Eb7, όπου στο τρίτο μέτρο καταλήγει με κορώνα, μειώνεται σταδιακά η ένταση και ολοκληρώνεται με το δεύτερο σκέλος της φράσης α1, tutti, στη Gm (μ.58 – 59) και κατάληξη V – I, ώστε να γίνει τέλεια πώση για το φινάλε του Α μέρους με pp (εικ.64).

χρωματική κατιούσα
line cliché

χρωματική κατιούσα line cliché

I
Gm

Ισοκράτης

mp
δεύτερο μέτρο
φράσης α1,στη Gm

V I
D Gm

εικ.64

Όσον αφορά το σχεδιασμό του Α μέρους, είδαμε μία πιο απλουστευμένη σκέψη του συνθέτη, όπου παραθέτει το αρμονικό πρότυπο πέντε φορές με την παρουσίαση του α θέματος από τα τρία σολιστικά όργανα και την επεξεργασία του με αντιστικτική διάθεση, στη συνέχεια διακόπτεται από μία αρμονική αλυσίδα, η οποία

συνεχίζει την επεξεργασία του βασικού ρυθμομελωδικού μοτίβου και ολοκληρώνεται με έναν ισοκράτη, επεκτείνοντας την ανάπτυξη του βασικού μοτίβου.

Στο μ.60, με την ένδειξη *Lento* (αργά), εισάγεται το β θέμα στη Gm από το μπαντονεόν, το οποίο σηματοδοτεί και την έναρξη του Β μέρους. Το β θέμα εκτείνεται σε οκτώ μέτρα, από τα οποία τα έξι πρώτα μέτρα είναι σε μορφή ισοκράτη στην τονική (Gm) και τα δύο επόμενα μέτρα στην IV βαθμίδα (Cm). Το μελωδικό θέμα του μπαντονεόν αποτελείται από μία δίμετρη φράση, β1, σε επανάληψη, όπου κυριαρχεί σε κάθε πρώτο του μέτρο το ρυθμικό μοτίβο του παρεστιγμένου μισού κι ενός τετάρτου. Το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου κινούνται σταθερά με τέταρτα στην τονική των συγχορδιών. Η κιθάρα και το δεξί χέρι του πιάνου, σε ρόλο αρμονικής συνοδείας, με κίνηση τετάρτων δημιουργούν πάλι μία χρωματική κατιούσα (line cliché) στην τονική (Gm) στα τέσσερα πρώτα μέτρα (μ.60 – 63), στα δύο επόμενα (μ.64 – 65) αποκλίνουν τονικά προς την IV βαθμίδα (Cm) με τη σχέση II – V (Dm7b5 – G7) και στα δύο τελευταία μέτρα (μ.66 – 67) κινούνται με μία μελωδική γραμμή με διαβατικούς χρωματικούς φθόγγους²²³ στην IV βαθμίδα (εικ.65).

The musical score for Figure 65 consists of five staves: E.I. Gu., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The E.I. Gu. staff shows chords: Gm (60), B (61), Bb(b5) (62), Gm(-6) (63), Fm6 (64), Fm7(b5) (65), and Bb (66). The Bnd. staff features the 'β θέμα' (B theme) starting at measure 60. The Pno. staff includes performance instructions: 'pp', 'soave', and 'line cliché'. The Vln. and Cb. staves show rhythmic accompaniment. A bracket at the bottom indicates 'ισοκράτης στη Gm' (isochronous in Gm) from measure 60 to 65, and 'IV Cm' (IV degree Cm) from measure 66 to 67.

εικ.65

²²³ Line cliché προς την πέμπτη (G) της IV βαθμίδας.

Το επόμενο οκτάμετρο (μ.68 – 75) αποτελεί παραλλαγή του β θέματος και θα το ονομάσουμε θέμα β', καθώς διατηρεί το ρυθμικό μοτίβο του παρεστιγμένου μισού – ενός τετάρτου αλλά με διαφορετικές διαστηματικές σχέσεις. Τονικά γίνεται απόκλιση προς την III βαθμίδα με τη σχέση II – V²²⁴ στα δύο πρώτα μέτρα (μ.68 – 69), στο τρίτο και τέταρτο μέτρο (μ.70 – 71), με διαβατική κατιούσα κίνηση στο μπάσο σε αξίες μισού, δημιουργούνται διαβατικές συνηγήσεις με την αρμονική σύνδεση III – Vm – I – Vm²²⁵ παραμένοντας όμως βασική η III βαθμίδα και στα τέσσερα τελευταία μέτρα (μ.72 – 75), με χρωματική κατιούσα στο μπάσο σε αξίες ολόκληρων, έχουμε τη σύνδεση IV – subV7/V – V7.²²⁶ Αξιοσημείωτο είναι το acompañamiento bordoneado του πιάνου, το οποίο με αρπίσματα σε κίνηση ογδών δημιουργεί τονισμούς 3 – 3 – 2, ενώ η κιθάρα ακολουθεί αυτή τη μελωδική συνοδεία με πιο αφαιρετική διάθεση, αλλά και, στο τελευταίο δίμετρο στη δεσπόζουσα (μ.74 – 75), υπενθυμίζει το ρυθμικό μοτίβο του δεύτερου μέτρου της φράσης α1 από το α θέμα (εικ.66).

ρυθμικό μοτίβο δεύτερου μέτρου φράσης α1

β' θέμα

sempre p acompañamiento bordoneado

arco

solo

arrastre

p
 (II - V7)/III III Vm I Vm IV subV7/V V7(b9)
 Cm7b5 F7 Bb Dm Gm Dm C Eb7 D7(b9)

εικ.66

²²⁴ Πάλι η II βαθμίδα είναι δανεισμένη από τον ελάσσονα τρόπο (Cm7b5).

²²⁵ Bb – Dm – Gm – Dm.

²²⁶ Η IV βαθμίδα, σε μείζονα μορφή, είναι δανεισμένη από τον μείζονα τρόπο και η σειρά των συγχορδιών είναι C – Eb7 – D7(b9).

Φτάνοντας στη δεσπόζουσα (D7) (μ.74 – 75), επανέρχεται το β θέμα στη Gm αυτή τη φορά από το βιολί (μ.76 – 83) και παραλλαγμένο με μία χρωματική κατιούσα στη Gm στα τέσσερα τελευταία μέτρα (μ.80 – 83). Η αρμονική δομή παραμένει ίδια με την πρώτη εμφάνιση του β θέματος, όμως αλλάζει το ρυθμικό μοτίβο του ισοκράτη, του μπάσου και του αριστερού χεριού του πιάνου, σε παρεστιγμένο τέταρτο – όγδοο – τέταρτο – τέσσερα δέκατα έκτα (arrastre).²²⁷ Η κιθάρα, το δεξί χέρι του πιάνου και το μπαντονεόν, σε ρόλο αρμονικής συνοδείας, διατηρούν την αρμονική δομή της πρώτης τους εμφάνισης στο β θέμα αλλά με διαφορετικό ρυθμικό μοτίβο, όπου η κιθάρα και το πιάνο έχουν αντιχρονισμό στην αρχή κάθε μέτρου, στα έξι πρώτα μέτρα (μ.76 – 81), ενώ το μπαντονεόν δημιουργεί συγκοπή με το ρυθμικό μοτίβο των δύο δεκάτων έκτων – τέταρτου – ογδού παραπέμποντας στο συνδυασμό των ρυθμικών μοτιβικών στοιχείων του α θέματος. Στα δύο τελευταία μέτρα (μ.82 – 83) παίζουν tutti σε αξίες τετάρτων μία χρωματική κατιούσα (line cliché) προς το φθόγγο της πέμπτης (G) της IV βαθμίδας παράλληλα με τη χρωματική κατιούσα της μελωδικής γραμμής του βιολιού, μελωδική γραμμή η οποία είναι πιο ανεπτυγμένη μορφή της αντίστοιχης μελωδικής γραμμής που προηγήθηκε στα μ.66 – 67. (εικ.67).

²²⁷ Είναι το ρυθμικό μοτίβο της tango milonga με arrastre.

E.Gtr. 76 ανηχηρονισμός 77 line cliché 78 79

End. 76 ρυθμικό μοτίβο 77 line cliché 78 79

Pno. 76 line cliché 77 78 79

Vln. 76 β θέμα 77 78 79

Cb. 76 pizz. arco 77 pizz. arco 78 pizz. arco 79 pizz. arco

ρυθμικό μοτίβο tango milonga

I
Gm
Ισοκράτης στη Gm

E.Gtr. 80 (II) Dm7b5 81 V7/IV G7 82 accel. 83

End. 80 81 accel. 82 83

Pno. 80 V 81 82 83

Vln. 80 81 χρωματική καπούσα στη Gm 82 83

Cb. 80 pizz. arco 81 82 83

IV
Gm

εικ.67

Στο μ.84 επανέρχεται το θέμα β', όμως από το μαντονεόν, με ανεστραμμένα τα διαστήματα στο πρώτο μέτρο και το βιολί σε συνοδευτική μελωδική γραμμή με αξίες μισών. Το μπάσο, το πιάνο και η κιθάρα συνοδεύουν αρμονικά κρατώντας την ίδια δομή με την πρώτη εμφάνιση (μ.68 – 75), όμως σε αξίες μισών και με τη διαφορά ότι δεν ολοκληρώνεται το θέμα σε οκτώ μέτρα αλλά έρχεται στο πέμπτο μέτρο (μ.88) η IV βαθμίδα σε μείζονα μορφή και σε πρώτη αναστροφή (φθόγγος E στο μπάσο) και

στο έκτο μέτρο (μ.89) διακόπτεται η αρμονική συνοδεία και υπονοείται η δεσπόζουσα μόνο από τη μελωδική γραμμή του β'θέματος στο μπαντονεόν (εικ.68). Έτσι ολοκληρώνεται το Β μέρος με μία αίσθηση αναμονής και μη ολοκληρωμένης πτώσης.

Chord symbols below the piano part:

(II - V7)/III	III	Vm	I	Vm	IV	V	
Cm7b5	F7	Bb	Dm	Gm	Dm	C	D

εικ.68

Με την ολοκλήρωση του Β μέρους, μπορούμε να πούμε πως λειτουργεί ως ένα ενδιάμεσο – αντιθετικό τμήμα που μεσολαβεί μεταξύ Α και Α' μέρους. Ο σχεδιασμός του βασίζεται σε ακόμα πιο απλοϊκή σκέψη, καθώς αποτελείται από μία παρουσίαση του β θέματος, που αποτελείται από το β και β' θέμα (8 + 8μ.) και την επανάληψή του, παραλλάσσοντας τη ρυθμική συνοδεία και τα όργανα από τα οποία εμφανίζεται το θέμα και μη ολοκληρώνοντας το β' θέμα σε οκτώ μέτρα αλλά σε έξι.

Με αυτή τη διάθεση αναμονής εισάγεται το α θέμα στη Gm (μ.90 – 98) από το αριστερό χέρι του μπαντονεόν,²²⁸ επανέρχεται το αρχικό tempo και σηματοδοτείται η έναρξη του Α' μέρους. Σ' αυτή την επανεμφάνιση του α θέματος διατηρείται η αρμονική δομή με τη σύνδεση I – Vm – subV7/V – V7 με επιμήκυνση κατά ένα μέτρο

²²⁸ Δηλαδή, μία οκτάβα χαμηλότερα από την πρώτη εμφάνιση του α θέματος.

2/4 στη δεσπόζουσα (μ.97). Το δίμετρο ρυθμικό μοτίβο παραμένει ίδιο, με την πρόσθεση δύο δεκάτων έκτων στο τέλος του δεύτερου μέτρου του και παραλλάσσεται στα τέσσερα τελευταία μέτρα (μ.95 – 98) με πιο πυκνή κίνηση δεκάτων έκτων και παρεστιγμένων ογδόων. Αυτό που πρέπει να τονίσουμε, σ' αυτή την επανεμφάνιση του α θέματος, είναι ότι το μπαντονεόν, καθαρά σε σολιστικό ρόλο, συνοδεύεται από το υπόλοιπο σύνολο με ένα μονάχα τονισμό, με τη χρήση του φθόγγου Α και τη συγχορδία Α από το πιάνο, στον τέταρτο χρόνο του πρώτου μέτρου κάθε δίμετρου, γεγονός που δημιουργεί μια πολυσυγχορδιακή δομή (polychordal structure),²²⁹ στην οποία παράλληλα με την ελάσσονα Gm σχηματίζεται μια μείζονα Α, δηλαδή έχουμε παράλληλα δύο διαφορετικές τονικότητες και ποιότητες συγχορδιών. Μ' αυτόν τον τρόπο προσθέτει ένα χρώμα πιο διάφωνο και διευρύνει τα όρια της διατονικής αρμονίας, ακόμη θα μπορούσαμε να πούμε πως, με τον τρόπο που εμφανίζεται η συγχορδία Α, έχει τη λειτουργία κρουστού,²³⁰ όπως επίσης, από την πλευρά της τζαζ μουσικής, θα μπορούσαμε να δώσουμε στη Α τη λειτουργία των επεκτάσεων 9, #11, 13 ως προς τη Gm (εικ.69).

²²⁹ Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony*, (New York: W.W. Norton & Company, 1961), 135.

²³⁰ Percussive use of harmony (Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony*, (New York: W.W. Norton & Company, 1961), 220).

Tempo primo

90 91 92 93

α θέμα, παραλλαγή

13 #11

mf f

I
Gm

Vm
Dm

94 95 96 97 98

mf f

subV7/V
Eb7

V7(b9)
D7(b9)

εικ.69

Με μία tutti κατιούσα βηματική κίνηση δεκάτων έκτων στο τελευταίο τέταρτο του μ.98, γίνεται άρση για να επαναληφθεί το α θέμα από το αριστερό χέρι του μπαντονεόν. Αυτή τη φορά το α θέμα παραλλάσσεται με την αναστροφή των διαστηματικών σχέσεων στο πρώτο μέτρο κάθε δίμετρου ρυθμικού μοτίβου – φράσης. Παράλληλα με τη μελωδική γραμμή του μπαντονεόν, το βιολί παίζει μία κατιούσα αντιστικτική μελωδική γραμμή, που θα ονομάσουμε αντίθεμα 4, χαρακτηριστικό της οποίας είναι ο αντιχρονισμός στο πρώτο τέταρτο κάθε μέτρου, με παύση ογδού –

όγδοο, τα τέσσερα δέκατα έκτα και το ρυθμικό μοτίβο των δύο δεκάτων έκτων – ογδού. Το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου κινούνται βηματικά στους φθόγγους των συγχορδιών²³¹ με αξίες τεσσάρων τετάρτων και οκτώ ογδών ανά μέτρο, αντίστοιχα. Η κιθάρα έχει την ένδειξη *improvisare*, γεγονός που κάνει εμφανή την επιρροή της τζαζ μουσικής στον Piazzolla όσον αφορά τη χρήση του αυτοσχεδιασμού. Το δεξί χέρι του πιάνου, στην πορεία της εξέλιξης των ρυθμικών μοτίβων αρμονικής συνοδείας που είδαμε στο Α μέρος, παίζει ένα δίμετρο ρυθμικό μοτίβο, το οποίο στο πρώτο του μέτρο έχει τις συγχορδίες σε κλειστή θέση με προστιθέμενους φθόγγους²³² και τονισμό 3 – 3 – 2, ενώ στο δεύτερό του μέτρο έχει τέσσερις άρσεις ογδών, δηλαδή τέσσερις αντιχρονισμούς, με ανοιχτές συγχορδίες πεμπτών (εικ.70).

²³¹ Walking bass.

²³² Σχηματίζοντας διαστήματα 2μ και 2Α.

The image shows a musical score for Figure 70, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for E.Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The second system includes staves for E.Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Key elements include:

- Staff 1 (E.Gtr.):** Chords Gm (99, 100, 101, 102) and Dm (101, 102).
- Staff 2 (Bnd.):** Melodic line with the Greek text "α θέμα, παράλλαγή" (a theme, variation) above it.
- Staff 3 (Pno.):** Melodic line with the Greek text "αντιπρονομισμοί" (antipronomismoi) above it.
- Staff 4 (Vln.):** Melodic line with the Greek text "αντίθεμα 4" (antithema 4) above it.
- Staff 5 (Cb.):** Walking bass line.
- Staff 6 (E.Gtr.):** Chords Eb7 (103, 104, 105, 106) and D7(b9) (105, 106).
- Staff 7 (Bnd.):** Melodic line.
- Staff 8 (Pno.):** Melodic line.
- Staff 9 (Vln.):** Melodic line.
- Staff 10 (Cb.):** Walking bass line.

εικ.70

Στο τέλος αυτής της εμφάνισης του α θέματος, στη συγχορδία της δεσπόζουσας (D7), πυκνώνει η μελωδική κίνηση στο βιολί και το δεξί χέρι του πιάνου και στο μπαντονεόν επαναλαμβάνεται τρεις φορές η ουρά της δίμετρης φράσης (εικ.70). Μ' αυτόν τον τρόπο αυξάνεται σταδιακά η ένταση ώστε να επαναφέρει (μ.107) την αρμονική δομή του α θέματος, χωρίς όμως την εμφάνιση της μελωδικής γραμμής. Έτσι, όλο το κουιντέτο, σε *f*, ακολουθεί την αρμονική δομή με τονισμό 3 – 3

- 2 στο πρώτο μέτρο κάθε δίμετρου, ενώ στο δεύτερο μέτρο το βιολί και η κιθάρα κάνουν glissando και το αριστερό χέρι του πιάνου και το μπάσο κινούνται βηματικά προς τα κάτω με κίνηση ογδόων (εικ.71).

The musical score is divided into two systems. The first system shows a 3-3-2 rhythm pattern across five staves: E.Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The E.Gtr. staff has a 3-3-2 rhythm pattern with notes 107, 108, 109, 110, 111, and 112. The Bnd. staff has notes 107, 108, 109, 110, 111, and 112. The Pno. staff has notes 107, 108, 109, 110, 111, and 112. The Vln. staff has notes 107, 108, 109, 110, 111, and 112. The Cb. staff has notes 107, 108, 109, 110, 111, and 112.

The second system shows a detailed harmonic analysis of the guitar part. The chords are: D, Fm7, Cmaj7, Ebm(maj7), Bbmaj7, C#m(maj7), Am7b5, and D. The notes are: 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120. The notes are circled in the original image.

Below the guitar part, the following text is written: **V7(b9)** **D7(b9)** επιμήκυνση στη δεσπόζουσα Ισοκράτης στη D

εικ.71

Μετά τα τρία δίμετρα στις βαθμίδες I - Vm - subV7/V, φτάνοντας στη δεσπόζουσα (D7) (μ.113) γίνεται σ' αυτή μία επιμήκυνση σε μορφή ισοκράτη στο μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου και αλλάζει ο ρυθμός σε 3/8 (μ.113 - 120). Το μπαντονεόν, το βιολί και το δεξί χέρι του πιάνου παίζουν την κατιούσα μελωδική γραμμή, που είχε το μπαντονεόν στα μ.40 - 42, με τις παραθετικές υποκαταστάσεις δεσποζουσών. Παράλληλα, η κιθάρα σε κατιούσα παράλληλη χρωματική κίνηση σχηματίζει μία σειρά από ελαττωμένες συγχορδίες, οι οποίες είναι οι ίδιες με τα μ.40 - 43 αλλά σε διαφορετική θέση στο μέτρο, ώστε να περιλαμβάνει και τη μελωδική γραμμή των άλλων τριών οργάνων. Έτσι έχουμε την εξής σειρά ελαττωμένων συγχορδιών: F#dim - Fdim - Edim - D#dim - Ddim - C#dim - Cdim (εικ.71).

Βλέπουμε πως, στα δύο τελευταία μέτρα (μ.119 - 120), έχουμε τη σχέση II - V (Am7b5 - D7) πάνω στον ισοκράτη της δεσπόζουσας, η οποία όμως δε θα καταλήξει στην τονική Gm αλλά, με βάρυνση της τρίτης (F# σε F) και της πέμπτης (A σε Ab) της δεσπόζουσας (D7), θα μετατραπεί στη II (Dm7b5) της IV βαθμίδας, για να γίνει τονική απόκλιση και να επανέλθει η οκτάμετρη αρμονική αλυσίδα (μ.121 - 129), που είδαμε και στο A μέρος (μ.43 - 50). Η αρμονική δομή της αλυσίδας είναι σε πιστή μεταφορά με την πρώτη της εμφάνιση κάνοντας τονικές αποκλίσεις στην IV και III βαθμίδα με τη σχέση II - V και το μπάσο και το αριστερό χέρι του πιάνου σε βηματική κίνηση τετάρτων στους φθόγγους των συγχορδιών. Το θέμα της αλυσίδας, αυτή τη φορά, βρίσκεται στο μπαντονεόν, το βιολί και το δεξί χέρι του πιάνου, σε διαστηματική σχέση οκτάβας μεταξύ τους, ενώ η κιθάρα ακολουθεί το θέμα με πιο αφαιρετική διάθεση και εμπλουτίζοντας την αρμονική συνοδεία με τον τονισμό 3 - 3 - 2. Χαρακτηριστική είναι η αλλαγή που γίνεται, στα μ.127 - 128, όπου φτάνοντας στην III βαθμίδα (Bb), για να γίνει πιο έντονος ο τονισμός της κατάληξης της αλυσίδας, όλο το κουιντέτο ενισχύει την αρμονική δομή παίζοντας ένα ρυθμικό μοτίβο με τέταρτο παρεστιγμένο - όγδοο - τέταρτο - και το ρυθμικό μοτίβο των δύο δεκάτων έκτων - ογδού (εικ.72).

E.Gtr. $F\#6$ $Gm7$ C $Cm(6)$ $Cm(6)$ $Cm7$ $Cm(6)$ $Cm(6)$

Bnd. θέμα αλυσίδας

Pno.

Vln.

Cb. walking bass

(II) $Dm7b5$ - V7/IV $G7$ - IV Cm

E.Gtr. $Eb(6)$ $Fm7$ Bb $Am7$ $D7$

Bnd. roll

Pno. roll

Vln. roll

Cb. roll

(II) $Cm7b5$ - V7/III $F7$ - III Bb - II $Am7(11)$ $D7$ arrastre

εικ.72

Αφού, λοιπόν, καταλήγει η αλυσίδα σε II – V ($Am7 - D7$) (μ.128), στο μ.129, γίνεται παύση ενός τετάρτου και με άρση τεσσάρων δεκάτων έκτων επανέρχεται το α θέμα στην τονική Gm μόνο από το μπαντονεόν. Σ' αυτό το σημείο, με σολιστική

αυτοσχεδιαστική διάθεση, το α θέμα παραλλάσσεται, με πυκνότερη κίνηση δεκάτων έκτων και με ξένους περαστικούς φθόγγους, κρατώντας όμως πάντα τους τονισμούς της ρυθμικής δομής του και βέβαια, τηρώντας απόλυτα την αρμονική δομή του θέματος. Το μπάσο συνεχίζει τη σταθερή βηματική κίνηση τετάρτων, προσθέτοντας και *arrastre* στον πρώτο χρόνο κάθε δίμετρου και στο δεύτερο τέταρτο κάθε δεύτερου μέτρου.²³³ Το βιολί και η κιθάρα συνοδεύουν με ηχητικά εφέ, η κιθάρα σε τονισμό 3 – 3 – 2, ενώ το βιολί με αντιχρονισμούς (εικ.73).

α θέμα, παραλλαγή

arrastre | walking bass

Gm Vm Dm

subV7/V Eb7 V7(b9) D7

εικ.73

²³³ Τονίζοντας την κατιούσα κίνηση του μπάσου.

Με την ίδια διάθεση, ακολουθεί το επόμενο οκτάμετρο του α θέματος, όπου το μπάσο, το βιολί και η κιθάρα διατηρούν πιστά την προηγούμενη κίνησή τους καθώς το μπαντονεόν εξελίσσει ακόμη περισσότερο τη διάθεση παραλλαγής του α θέματος. Με την κορύφωση του οκτάμετρου στη δεσπόζουσα, για να τονιστεί το φινάλε του α θέματος, γίνεται ένα επίμονο μελωδικό ποίκιλμα στη δεσπόζουσα με το φθόγγο b9 (Eb) από το μπαντονεόν,²³⁴ το βιολί και την κιθάρα με ρυθμικούς τονισμούς στο 3^ο και 6^ο όγδοο του πρώτου μέτρου και στο 1^ο – 4^ο – 7^ο όγδοο του δεύτερου μέτρου (εικ.74).

The musical score for Figure 74 is divided into two systems. The first system covers measures 138 to 141. The second system covers measures 142 to 145. The instruments are E.Gtr., Bnd., Pno., Vin., and Cb. The Bnd. part includes the lyrics "α θέμα, παραλλαγή". The Cb. part is labeled "walking bass". Chord symbols are provided below the Cb. staff: Gm, Vm, Dm, subV7/V Eb7, and V7(b9) D7(b9). The Bnd. part in the second system includes the notation "4 ΕΣ" and a fingering sequence "3 - 6 1 - 4 - 7".

εικ. 74

²³⁴ Στο μπαντονεόν προστίθενται διαστήματα τέταρτης σε παράλληλη κίνηση.

Με την κορύφωση, λοιπόν, της τελευταίας εμφάνισης του α θέματος, στο μ.146, ολοκληρώνεται το κομμάτι με μία Coda στη Gm. Η Coda αποτελείται από ένα tutti δίμετρο ρυθμομελωδικό μοτίβο, το οποίο είδαμε και στα μ.107 – 112, με τονισμό 3 – 3 – 2 στη συγχορδία της τονικής Gm στο πρώτο μέτρο και glissando από το βιολί και την κιθάρα και κατιούσα βηματική κίνηση ογδών στο δεύτερο μέτρο του. Επαναλαμβάνεται τρεις φορές σε ff (μ.146 – 151) και το φινάλε γίνεται, στο μ.152, με αναμονή (κορώνα στην παύση μισού) και την τονική συγχορδία Gm, με sfz, στο τρίτο τέταρτο του μέτρου (εικ.75).

The image shows a musical score for measures 146 to 152. It includes staves for Electric Guitar (El. Gtr.), Banjo (Bnd.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The score is in G minor and 2/4 time. The Electric Guitar and Banjo parts feature a 3-3-2 rhythmic pattern. The Piano part has a complex accompaniment. The Violin and Cello parts have glissando markings. The score includes dynamic markings like ff, sfz, and rall. The key signature is G minor and the time signature is 2/4.

εικ.75

Ο σχεδιασμός του Α' μέρους, παρόλο που έχει κοινά στοιχεία με το Α μέρος ως προς τη χρήση του αρμονικού προτύπου σε επανάληψη, διαφέρει ως προς την επεκτεινόμενη διάθεση για ανάπτυξη και παραλλαγή του α θέματος. Έτσι, στις δύο πρώτες εμφανίσεις του αρμονικού προτύπου παρουσιάζεται το α θέμα παραλλαγμένο από το μπαντονεόν, η τρίτη εμφάνιση του αρμονικού προτύπου κρατάει μονάχα την

αρμονική δομή tutti, διακόπτεται το επαναλαμβανόμενο σχήμα με την αλυσίδα λειτουργώντας ως σημείο περαιτέρω επεξεργασίας του α θέματος και συνεχίζει με άλλες δύο εμφανίσεις του αρμονικού προτύπου με το μελωδικό θέμα, μόνο από το μπαντονεόν, με αυτοσχεδιαστική διάθεση και ολοκληρώνεται με την τρίτη εμφάνιση του αρμονικού προτύπου πάλι κρατώντας μόνο την αρμονική δομή tutti.

Συνοψίζοντας, είδαμε μία τριμερή μορφή ABA' (γρήγορο – αργό – γρήγορο) στην ίδια τονικότητα, Gm. Χαρακτηριστικό του έργου είναι το οκτάμετρο μελωδικό θέμα σε ένα συγκεκριμένο αρμονικό πρότυπο (harmonic pattern), το οποίο επεξεργάζεται και εξελίσσεται σε μία σειρά από διανθισμένες εμφανίσεις, δημιουργώντας μία καθαρά αντιστικτική υφή. Όσον αφορά την αρμονική δομή του κομματιού, κινείται μέσα στα πλαίσια της διατονικής αρμονίας με κυρίαρχη τη σχέση τονικής – δεσπόζουσας και ελάχιστες τονικές αποκλίσεις. Ο ρυθμικός χαρακτήρας είναι έντονος, με τη χρήση χαρακτηριστικών ρυθμικών μοτίβων και στα μελωδικά θέματα αλλά και στην αρμονική συνοδεία, όπως επίσης, είναι εμφανής η επιρροή της σύγχρονης και τζαζ μουσικής χρησιμοποιώντας τις επεκτάσεις των συγχορδιών, ιδιαίτερα της ένατης, με τη χρωματική κίνηση των φωνών, τις παράλληλες ελαττωμένες συγχορδίες, αλλά και τη χρήση δανεικών συγχορδιών από παράλληλες κλίμακες. Όπως και στα δύο προηγούμενα έργα, είναι έντονες οι μεταπτώσεις των δυναμικών, όπως και έντονη η διαφορά του tempo (Allegro – Lento – Allegro) μεταξύ των τριών μερών. Τέλος, η τεχνική του κολάζ φαίνεται και σ' αυτή τη σύνθεση, όπου είδαμε ένα κυρίαρχο δίμετρο ρυθμομελωδικό μοτίβο να παρατίθεται σε μία σειρά αρμονικών προτύπων, να μεταφέρεται και να αναπτύσσεται σε αλυσίδες και ισοκράτη, στη συνέχεια να διακόπτεται από ένα δεύτερο θέμα, με αντιθετικό χαρακτήρα και να ξαναεμφανίζεται με ακόμη περισσότερο επεξεργαστική διάθεση.

4^ο Κεφάλαιο

Συμπεράσματα αναλύσεων.

Όταν γίνεται αναφορά στη μουσική του Piazzolla, ορίζεται ως ένα είδος μείξης, που περιλαμβάνει ως βασικό στοιχείο το tango, αναμειγμένο με συστατικά στοιχεία της κλασικής, σύγχρονης και τζαζ μουσικής. Ο ίδιος ο συνθέτης, όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της παρούσης εργασίας, από τη γέννηση αυτού του είδους, το 1955, με το Octeto Buenos Aires, είχε ως στόχο την ανακαίνιση του παραδοσιακού tango, διατηρώντας την ουσία του, αλλά προσθέτοντας καινούρια ρυθμικά στοιχεία, νέες αρμονίες και μελωδίες και αναπτύσσοντας τη φόρμα του με πιο εξελιγμένες συνθετικές τεχνικές. Με την ανάλυση των τριών επιλεγμένων έργων του, παρόλο που αποτελεί μικρό δείγμα του συνόλου του έργου του συνθέτη και εστιάζει στην πρώτη περίοδο που ανέπτυξε αυτό το είδος (1958 – 1970) με το πρώτο του κουιντέτο, ωστόσο, μπορούμε να βγάλουμε κάποια συμπεράσματα και να ταυτοποιήσουμε τα βασικά δομικά στοιχεία όσον αφορά την τεχνική σύνθεσης. Επίσης, μπορούμε να διακρίνουμε τα μουσικά συστατικά και το συσχετισμό τους, που συνέβαλαν στη διαμόρφωση αυτού του καινούριου είδους μουσικής, αλλά και αντιπροσωπεύουν το προσωπικό μουσικό ύφος του συνθέτη. Έτσι, ξεκινώντας από την ανίχνευση των στοιχείων του παραδοσιακού tango, κυρίως της Νέας Φρουράς, που αποτελούν τον πυρήνα των συνθέσεών του, μπορούμε να επεκταθούμε με την παράθεση των επιπρόσθετων συστατικών στοιχείων από τα άλλα είδη μουσικής.

Πιο συγκεκριμένα, ξεκινώντας από την υφή και τη φόρμα των τριών έργων, είδαμε ότι ο συνθέτης διατήρησε από το παραδοσιακό tango τη διμερή AB και τριμερή μορφή ABA', με αντιθετικό χαρακτήρα των μερών (γρήγορο – αργό – γρήγορο), όμως μόνο στο Adios Nonino κράτησε τη σχέση της τονικότητας των μερών σε ελάσσονα – σχετική μείζονα, η αρχική τονικότητα δεν παραμένει σταθερή με την τελική, όπως και δεν υπάρχει απόλυτη συμμετρία στην έκταση των δύο μερών. Η επεξεργασία και η ανάπτυξη των μερών επιτυγχάνεται με τη χρήση σύγχρονων συνθετικών τεχνικών και συγκεκριμένα με την τεχνική των παραθετικών – προσθετικών δομών (additive structures) ή τεχνική κολάζ, όπου μία κυρίαρχη μουσική μονάδα – πυρήνας, συνήθως ένα δίμετρο ρυθμομελωδικό μοτίβο, επαναλαμβάνεται

και υφίσταται επεξεργασία μέσα από παραλλαγές, αρμονικές αλυσίδες, μεταβάσεις σε διαφορετικές τονικότητες, με τη μεσολάβηση πάντα μιας αντιθετικής μονάδας πριν τη συνέχιση της παράθεσης, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας υφής μωσαϊκού. Επίσης, κυρίαρχη είναι η πολυεπίπεδη υφή (layered texture), με παράλληλα κινούμενες γραμμές σε τρία διαφορετικά επίπεδα, τα οποία αποτελούνται από τη μελωδική γραμμή, τη βασική ρυθμομελωδική γραμμή του μπάσου και ένα μεσαίο επίπεδο με ρυθμικά – αρμονικά χαρακτηριστικά, διαφοροποιημένο από τη βασική γραμμή ή μπορεί να δημιουργείται αντιστικτική υφή με παράλληλη κίνηση δύο ή τριών μελωδικών γραμμών σε συνδυασμό με την κίνηση του μπάσου, όπως και μείξη διαφορετικών τρόπων σε παράλληλα επίπεδα.

Εστιάζοντας στα δομικά στοιχεία των έργων που αναλύθηκαν, όσον αφορά τα μελωδικά χαρακτηριστικά των θεμάτων, το αρχικό θέμα έχει πάντα έντονη ρυθμική κίνηση, επηρεασμένο από το ρυθμικό χαρακτήρα των θεμάτων των tangos του De Caro, με πηδήματα στους βασικούς φθόγγους των συγχορδιών με τις επεκτάσεις τους και χρήση χρωματικών διαβατικών ή ποικιλματικών ξένων φθόγγων, ενώ το δεύτερο θέμα έχει μεγαλύτερη επιρροή από το τραγουδιστικό tango, με πιο αργό και ελεύθερο χαρακτήρα, που παραπέμπει στο τραγουδιστικό rubato του Gardel, με τις μεγάλες αξίες των φθόγγων, την κατιούσα μελωδική κίνηση, ιδιαίτερα στη φυσική ελάσσονα, και τις επαναλαμβανόμενες νότες. Έντονη είναι η παραλλαγή των θεματικών μοτιβικών στοιχείων, που προέρχεται κι αυτή από τις παραλλαγές του μπαντονεόν στην ορχήστρα του De Caro, με αναστροφές των διαστηματικών σχέσεων, ποικιλματικούς και διαβατικούς χρωματικούς ξένους φθόγγους, με επαναλήψεις, προηγήσεις και καθυστερήσεις, σύμπτυξη, αραίωση ή μεγέθυνση των μελωδικών μοτιβικών στοιχείων, όπως και χρήση χρωματικών κλιμάκων.

Η αρμονική δομή κινείται στα πλαίσια της διατονικής αρμονίας με κυρίαρχη τη σχέση τονικής – δεσπόζουσας. Όμως, τα πλαίσια αυτά διευρύνονται αισθητά με τη χρήση παράλληλης αρμονίας, παράλληλων φωνών σε διαστήματα κυρίως πέμπτης, τέταρτης αλλά και ένατης, συγχορδιών με προστιθέμενους φθόγγους σε διαστήματα δευτέρας και χρήση των επεκτάσεων των συγχορδιών (7, 9, 11, 13), χρωματικών κλιμάκων και αρμονίας, line cliché, ελαττωμένων συγχορδιών σε παράλληλη κίνηση, πολυσυγχορδίες, σύνθετη αρμονία (compound harmony), όπου πάνω σε έναν

ισοκράτη οι άλλες φωνές κινούνται σε μία σειρά αρμονικών συνδέσεων σε διαφορετικό τρόπο ή τονικότητα ή συνύπαρχουν δύο παράλληλοι διαφορετικοί τρόποι, παράθεση σταθερών συγχορδιακών δομών (constant structures ή real planing), δανεισμό συγχορδιών από παράλληλες κλίμακες, αλλά και τονικές αποκλίσεις με δευτερεύουσες δεσπόζουσες ή υποκαταστάσεις αυτών. Μπορούμε να πούμε, λοιπόν, πως η επιρροή της σύγχρονης και τζαζ αρμονίας είναι ιδιαίτερα εμφανής και καθοριστικής σημασίας για την εξέλιξη σ' αυτό το καινούριο είδος tango.

Τα ρυθμικά χαρακτηριστικά, ξεκινώντας από τη συνοδεία του μπάσου, έχουν τη βάση τους στο παραδοσιακό tango και αυτό είναι και το βασικό στοιχείο που κάνει ευδιάκριτο το στιλ αυτό το είδος μουσικής. Έτσι, ως πρωταρχικό ρυθμικό μοτίβο έχουμε το μοτίβο των τεσσάρων τετάρτων (marcato en cuatro), προερχόμενο από τη μουσική του De Caro. Ο πιανίστας του De Caro, ο Orlando Goñi με την ανάλυση των συγχορδιών σε οκτώ όγδοα (acompañamiento bordoneado), εξέλιξε το ρυθμό των τεσσάρων τετάρτων στον τονισμό 3 – 3 – 2 (tresillo pattern), το οποίο υιοθέτησε ο Piazzolla και αποτελεί ίσως το σημαντικότερο ρυθμικό μοτίβο των συνθέσεών του, καθώς αυτός ο τονισμός ενσωματώνεται πολύ συχνά και στα μελωδικά του θέματα. Επιπλέον, από τον πιανίστα Osvaldo Pugliese, χρησιμοποιεί το ρυθμό yumba (τονισμός στο 2 – 4), όπως και, από το παραδοσιακό tango, συναντάμε συχνά το ρυθμό της tango milonga (παρεστιγμένο τέταρτο – όγδοο – δύο τέταρτα) και τον συγκοπτόμενο ρυθμό, όγδοο – τέταρτο – όγδοο – δύο τέταρτα. Αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και ξεχωρίζει το στιλ του Piazzolla από το κλασικό tango είναι η παραλλαγή αυτών των ρυθμικών μοτίβων κι ακόμη περισσότερο η χρήση τους και παραλλαγή τους στα μελωδικά θέματα αλλά και στη ρυθμική – αρμονική συνοδεία του πιάνου. Ακόμη, από τον De Caro ενσωμάτωσε το λεγόμενο arrastre (γλίστρημα), τα ρυθμικά εφέ tambor, lija, αλλά και glissandi, χρησιμοποιώντας τα μελωδικά όργανα του κουιντέτου σε ρόλο κρουστών, όπως και το ρυθμικό παιχνίδι με διαφορετικούς τονισμούς από κάθε ομάδα οργάνων, δίνοντας την αίσθηση πολυρρυθμίας. Ο ρυθμός παίζει καθοριστικό ρόλο και στα μελωδικά θέματα, στα οποία ενσωματώνονται μικρά ρυθμικά μοτιβικά στοιχεία, που οδηγούν σε δίμετρες ρυθμικές κατασκευές και στα πλαίσια της επεξεργασίας και ανάπτυξης των θεμάτων,

παραλλάσσει τις θέσεις και τις σχέσεις των μικρών μοτίβων, δημιουργώντας μεγάλη ρυθμική ποικιλία, παρόλο που υπάρχει σταθερά το μέτρο των 4/4.

Τέλος, η ενορχήστρωση είναι βασισμένη στο παραδοσιακό tango, με το σολιστικό ρόλο του μπαντονεόν, που με το ιδιαίτερο ηχόχρωμά του αποτελεί τον κατεξοχήν εκπρόσωπο αυτού του είδους μουσικής. Το βιολί, επίσης χρησιμοποιείται σε σολιστικό ρόλο, πότε εναλλάξ με το μπαντονεόν και πότε σε παράλληλες αντιστικτικές γραμμές, κάτι που συναντάμε και στον De Caro. Η μεγάλη καινοτομία για το tango είναι η ενσωμάτωση της ηλεκτρικής κιθάρας, που στην αρχή της δημιουργίας του κουιντέτου θεωρήθηκε ιεροσυλία από τους πιστούς της παράδοσης του είδους. Η κιθάρα, λοιπόν, χρησιμοποιείται, πότε ως σολιστικό όργανο, στο οποίο αρκετά συχνά δίνεται και η δυνατότητα αυτοσχεδιασμού, και άλλοτε σε αρμονικό – ρυθμικό συνοδευτικό ρόλο. Το πιάνο έχει ιδιαίτερο χαρακτήρα, καθώς ποικίλει η χρήση του. Υπάρχουν σημεία που διατηρεί το ρόλο και τα χαρακτηριστικά του παιξίματος στο παραδοσιακό tango, με απλή αρμονική συνοδεία, όπου το αριστερό χέρι ακολουθεί πιστά το ρυθμό του μπάσου και το δεξί χέρι με συγχορδίες στον ίδιο ρυθμό. Όμως, αυτό που ξεχωρίζει στις συνθέσεις του Piazzolla είναι η επιρροή του από τον Gοñi. Έτσι, βλέπουμε στο πιάνο να ενσωματώνει, κυρίως στο δεξί χέρι τις θεματικές μελωδικές γραμμές με εναρμονίσεις σε πέμπτες, τέταρτες, με κλειστές ή ανοιχτές θέσεις συγχορδιών, προσδίδοντας ένα πλούσιο αρμονικό χρώμα με διάφωνα διαστήματα και παράλληλες κινήσεις, στην αρμονική συνοδεία του χρησιμοποιεί ξεχωριστά δίμετρα ρυθμικά μοτίβα, προσθέτοντας και ρυθμικό ηχητικό πλούτο, όπως επίσης, χρησιμοποιεί ρυθμικά passages συγχορδιών με τις επεκτάσεις τους, οι οποίες παραπέμπουν σε σύγχρονα και τζαζ ακούσματα. Το μπάσο αποτελεί το στήριγμα των βασικών ρυθμικών μοτίβων, τα οποία στο μεγαλύτερο μέρος τους διπλασιάζονται από το αριστερό χέρι του πιάνου, και με τα *arrastre* και τα *χτυπήματα* του δοξαριού (ρυθμικά εφέ) δημιουργεί έντονους τονισμούς και ποικίλει το ρυθμικό ηχητικό περιβάλλον. Αυτό που είναι πολύ σημαντικό στην ενορχήστρωση, όπως έχει πει και ο ίδιος ο σύνθέτης, είναι πως όλα τα όργανα έχουν ενεργό σολιστικό ρόλο.

Επίλογος

Τα συμπεράσματα της παρούσης εργασίας αφορούν τα στιλιστικά χαρακτηριστικά του συνθετικού ύφους του συνθέτη, όπως προέκυψαν από την επεξηγηματική ιστορική επισκόπηση του tango και της ζωής του Piazzolla και των επιρροών που δέχτηκε, καθώς και της ανάλυσης των τριών επιλεγμένων έργων. Στόχος της εργασίας είναι η προσέγγιση του ύφους του συνθέτη σε μία συγκεκριμένη περίοδο της ζωής του, γι' αυτό και τα συμπεράσματά της δεν μπορούν να γενικευθούν χωρίς περαιτέρω έρευνα και να θεωρηθούν ότι περιγράφουν ένα γενικό ενιαίο ύφος της μουσικής του Astor Piazzolla. Επομένως, η έρευνα μπορεί να επεκταθεί με την ανάλυση περισσότερων έργων του συνθέτη και τη μελέτη των μεταγενέστερων πιο εξελιγμένων συνθέσεών του, ώστε να προκύψει μια ολοκληρωμένη εικόνα του ύφους και του στιλ του συνθέτη. Επίσης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η συγκριτική μελέτη μεταξύ έργων που γράφτηκαν στην αρχή της καριέρας του συνθέτη και των διασκευών που έγιναν μετέπειτα από τον ίδιο, είτε δισκογραφικά είτε σε ζωντανές εμφανίσεις. Ακόμα, είναι σημαντική η μελέτη των ηχογραφήσεών του για την αποκωδικοποίηση του ήχου του Nuevo Tango, όπως το διαμόρφωσε ο Piazzolla.

Παρακολουθώντας, στο σύνολό τους, όλα τα υφολογικά χαρακτηριστικά που διακρίναμε, μπορούμε με πιο τεκμηριωμένα στοιχεία να πούμε πως πράγματι ο Piazzolla μεταμόρφωσε το tango και το εξέλιξε σε ένα καινούριο είδος και πως όντως αποτελεί μία μείξη tango, κλασικής, σύγχρονης και τζαζ μουσικής. Η διαπίστωση αυτή όμως δεν αφαιρεί από τη μουσική αυτή την καλλιτεχνική της αυτονομία, πρωτοτυπία και αξία. Κατάφερε μ' αυτόν τον τρόπο να αναγεννήσει ένα είδος, που ήδη είχε αρχίσει να θεωρείται ξεπερασμένο στην εποχή του και να το μεταφέρει, από τα cafés και τη νυχτερινή ζωή του Buenos Aires, σε παγκόσμια αναγνωρισμένες αίθουσες συναυλιών, να συνεργαστεί με διάσημους μουσικούς και από τον χώρο της τζαζ, όπως ο Gerry Mulligan και ο Gary Burton, αλλά και από το χώρο της σύγχρονης μουσικής, όπως οι Kronos Quartet, και να αποκτήσει φανατικούς θαυμαστές και πιστούς συνεχιστές.

Βιβλιογραφία

- Μπαλταζάνης, Κωνσταντίνος. *Jazz αρμονία*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995.
- Σακαλιέρος, Γιώργος. “Φύση, μεθοδολογία και τυπολογία της μουσικής ανάλυσης. Η αναλυτική σκέψη στο Β΄μισό του 20ου αιώνα.” *Πολυφωνία*, τεύχος 3 (Φθινόπωρο 2003): 70 – 105.
- Azzi, Maria Suzanna and Simon Collier. *Le Grand Tango, the life and music of Astor Piazzolla*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Azzi, Maria Suzanna. “Multicultural Tango: The Impact and the Contributions of the Italian Immigration to the Tango in Argentina.” *International Journal of Musicology*, Vol.5 (1996): 437 – 453.
- Baim, Jo. *Tango, Creation of a cultural icon*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
- “bandoneon.” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, πρόσβαση στις 03/09/2011.
- Barulich, Frances. “Habenera.” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, πρόσβαση στις 03/09/2011.
- Béhague, Gerard. “tango.” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, πρόσβαση στις 03/09/2011.
- Caruana, Luis. “Análisis musica de la obra para bandoneon solo Pedro y Pedro de Astor Piazzolla.” http://www.inorg.chem.ethz.ch/tango/band/band_node35.html, πρόσβαση στις 29/05/2011.
- Chou, Lin-San. “Analysis of and Performance Suggestions for Astor Piazzolla’s Piano Solo Work, Three Preludes: Leijia’s Game, Flora’s Game, Sunny’s Game.” D.M.A diss., Ohio State University, 2010.

- Cohen, Donald. *Tango Voices, Songs from the soul of Buenos Aires & beyond, a collection of celebrated tangos from around the world*. London: Wise Publications, 2007.
- Collier, Simon. “The tango is born: 1880s – 1920s.” In *!Tango! The Dance, the Song, the Story*, επιμέλεια Simon Collier, 19 – 64. London: Thames and Hudson, 1995.
- Cooper, Artemis. “Tangomania in Europe and North America.” In *¡Tango! The Dance, the Song, the Story*, επιμ. Collier Simon, 67 – 113. London: Thames and Hudson, 1995.
- Denniston, Christine. *The meaning of TANGO, The story of the Argentinian Dance*. London: Portico Books, 2007.
- Gift, Virginia. *Tango, A History of Obsession*. Lexington, KY: Virginia Gift, 2008.
- Gorin, Natalio. *Astor Piazzolla, A Memoir*. Translated by Fernando Gonzalez. Portland, Oregon: Amadeus Press, 2001.
- Groppa, Carlos. *The tango in the United States: a history*. North Carolina: McFarland & Company, 2004.
- Hart Valorie and Alberto Paz. *Gotta Tango*. Champaign IL.: Human Kinetics Inc., 2008.
- Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1990.
- Luongo, César and [piazzolla.org](http://www.piazzolla.org). “Piazzolla sheet music.” <http://www.piazzolla.org/works/sheet.html>, πρόσβαση στις 20/04/2012.
- Maurino, Gabriela. “Raices tanqueras de la obra de Astor Piazzolla.” *Latin American Music Review / Revista de Musica Latinoamericana*, Vol. 22, No 2 (Autumn-Winter 2001): 240 – 254.

- Nettles Barrie and Richard Graf. *The chord scale theory & Jazz harmony*. New York: Advance music, 1997.
- Peralta, Julian. *La Orquesta Tipica, Mecanica y application de los fundamentos tecnicos del Tango*. Buenos Aires: el autor, 2008.
- Persichetti, Vincent. *Twentieth Century Harmony*. New York: W.W. Norton & Company, 1961.
- Pugliese, Beba, Hernan Possetti, Aldo Saralegui and Ado Falasca. *Piano Tango I*. Escuela De Musica Popular De Avellaneda. http://www.tangojam.com/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=28&Itemid=73&lang=en.pdf, πρόσβαση στις 03/09/2011.
- Reel, James. “Primavera Porteña, tango.” <http://www.answers.com/topic/primavera-porte-a-tango-incl-in-cuatro-estaciones-porte-as-the-four-seasons>, πρόσβαση στις 15/04/2012.
- Salas, Horacio. *El Tango*. Μετάφραση Μαρία Δαμηλάκου. Αθήνα: εκδόσεις Πορεία, 2000.
- Thomson, Robert Farris. *Tango: the art history of love*. New York: Vintage Books, 2005.
- Tsai, I-Ching. “The Evolution of the Tango and Astor Piazzolla’s Tango Nuevo.” D.M.A. diss., Claremont Graduate University, 2005.
- Williams, J.Kent. *Theories and Analyses of Twentieth Century Music*. Orlando, FL: Harcourt Brace College Publishers, 1997.
- Whittall, Arnold. “Analysis.” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline>, πρόσβαση στις 03/09/2011.

Παρτιτούρες

- Arolas, Eduardo. *Comme il faut*.
http://www.tangojam.com/index.php?searchword=comme+il+faut&ordering=&searchphrase=all&Itemid=1&option=com_search&lang=en, πρόσβαση στις 10/03/2012.
- Gardel, Carlos. *Mano a Mano*.
http://www.todotango.com/spanish/las_obras/partitura.aspx?id=28, πρόσβαση στις 10/03/2012.
- Piazzolla, Astor. *Adios Nonino*. Transcribed by José Bragato. Paris: Les Editions Universelles, 1961.
- Piazzolla, Astor. *Primavera Porteña*. Buenos Aires, Argentina: Editorial LAGOS s.r.l., 1970.
- Piazzolla, Astor. *Verano Porteño*. Buenos Aires, Argentina: Editorial LAGOS s.r.l., 1967.

Οπτικοακουστικό υλικό

- Dibb, Mike. *Piazzolla: In Portrait*, NTSC. Directed and produced by Mike Dibb and Tony Staveacre. 2005. United Kingdom: Opus Arte, BBC, 2005. DVD.
- Montes-Baquer, Jose. *Astor Piazzolla in Conversation and Concert: The Next Tango*, NTSC. Directed by Montes – Baquer Jose and produced by Gericke Harald. 2007. Hamburg: Deutsche Grammofon, 2007. DVD.
- Astor Piazzolla. *Astor Piazzolla – Octet Buenos Aires*. LP. Disc Jockey, DIS 1500. 1957.

Εξώφυλλο

- Gerasimchuk, Anya. “*Quintet*.” <http://www.anyagerasimchuk.com/piazzolla.html>, πρόσβαση στις 16/06/2012.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

- 1) Adios Nonino**
- 2) Verano Porteño**
- 3) Primavera Porteña**

Adios Nonino

Astor Piazzolla

This musical score is for the piece "Adios Nonino" by Astor Piazzolla, arranged for a chamber ensemble. The score is written in 4/4 time and consists of two systems of staves. The instruments included are Electric Guitar, Bandoneon, Piano, Violin, and Contrabass. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. The Electric Guitar part features a melodic line with a dynamic marking of *f* and includes fingerings 1 through 5. The Bandoneon part is marked *ff* and features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The Piano part provides harmonic support with a dynamic marking of *f*. The Violin part includes a section marked *f* with "tambor (pizz)" and "arco" markings. The Contrabass part is marked *f* and features a rhythmic accompaniment. The second system includes specific chord markings for measures 10: *Am* and *E7*. The Violin part in the second system includes "pizz." and "arco" markings.

2

E.Gtr. *Gm* *A7(+6)*

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

E.Gtr. *G7*

Bnd.

Pno.

Vln. *solo (A Piacere)*

Cb. *arco* *mf*

Lento $\text{♩} = 80$

3

21 C 22 G 23 Gm 24 A7 25 Dm

E.Gtr. *p*

Bnd. *p*

Pno. *p*

Vln. *pizz.*

Cb. *p*

26 Dm7 27 28 29 30

E.Gtr.

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

E.Gtr. 31 32 33 34 35

Bnd. 31 32 33 34 35

Pno. 31 32 33 34 35

Vln. 31 32 33 34 35 *arco*

Cb. 31 32 33 34 35

E.Gtr. 36 37 38 39 40

Bnd. 36 37 38 39 40

Pno. 36 37 38 39 40

Vln. 36 37 38 39 40

Cb. 36 37 38 39 40

E.Gtr. *ff*

Bnd.

Pno.

Vln. *8^{va}*

Cb. *arco* *ff*

41 C#7 42 F#m 43 F#m/E 44 F#m6 45 G#7

E.Gtr. *dim.*

Bnd. *ff*

Pno. *ff* *lento*

Vln. *ff*

Cb. *ff*

46 47 48 49 A V 50 Gm6 V

6

F#6 Fm6 Em6

E.Gtr. 51 52 53 54 55

Bnd. 51 52 53 54 55

Pno. 51 52 53 54 55

Vln. 51 52 53 54 55

Cb. 51 52 53 54 55

E.Gtr. 56 57 58 59 60 C7 Dm A7

Bnd. 56 57 58 59 60

Pno. 56 57 58 59 60

Vln. 56 57 58 59 60

Cb. 56 57 58 59 60

E.Gtr. *ff* $E^b m 6$ 61 62 63 64 65 C Em 7

Bnd. *ff* 61 62 63 64 65

Pno. *ff* 61 62 63 64 65

Vln. *pizz.* *ff* 61 62 63 64 65 *tambor (pizz.)*

Cb. *ff* 61 62 63 64 65 *arco*

E.Gtr. Em Em D C 66 67 68 D7 Em B7 69 B7(#9) 70 *rall.* *p*

Bnd. 66 67 68 69 70

Pno. 66 67 68 69 70 *p* G

Vln. 66 *lija (arco)* 67 *tambor (pizz.)* 68 *lija (arco)* 69 70

Cb. 66 67 68 69 70 *pizz.* *p*

E.Gtr. 71 72 73 74 75

Bnd. 71 72 73 74 75

Pno. 71 72 73 74 75
G/F# Dm

Vln. 71 72 73 74 75

Cb. 71 72 73 74 75

E.Gtr. 76 77 78 79 80

Bnd. 76 77 78 79 80

Pno. 76 77 78 79 80
arco

Vln. 76 77 78 79 80

Cb. 76 77 78 79 80

81 82 83 84 85

E.Gtr.

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

86 87 88 89 90

E.Gtr.

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

E.Gtr. 91 92 93 94 95

Bnd. 91 92 93 94 95

Pno. 91 92 93 94 95

Vln. 91 92 93 94 95

Cb. 91 92 93 94 95

E.Gtr. 96 97 98 99 100

Bnd. 96 97 98 99 100

Pno. 96 97 98 99 100

Vln. 96 97 98 99 100

Cb. 96 97 98 99 100

E 9

arpeggio

lento

p

E.Gtr. 101 B 102 A# 103 A 104 G#m 105 G#m V

Bnd. 101 102 103 104 105

Pno. 101 102 103 104 105 *p* *rall. ..y.dim.* *pp* *Molto Lento*

Vln. 101 102 103 104 105

Cb. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *rall. ..y.dim.*

E.Gtr. 106

Bnd. 106

Pno. 106 *pp*

Vln. 106 *pp*

Cb. 106 *pp*

Verano Porteño

Astor Piazzolla

Allegro ♩ = 120

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Electric Guitar, Bandoneon, Piano, Violin, and Contrabass. The second system includes parts for Electric Guitar, Bandoneon, Piano, Violin, and Contrabass. The score is in 4/4 time and begins with a tempo marking of Allegro at 120 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). Performance techniques such as *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) are indicated. The Electric Guitar part features a melodic line with accents and slurs. The Bandoneon part provides a rhythmic accompaniment with characteristic patterns. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Violin and Contrabass parts provide additional harmonic and rhythmic layers. The score includes fingerings (1-5) and breath marks for the Bandoneon.

E.Gtr. *p*

Bnd. *p*

Pno. *p*

Vln. *p*

Cb. *p pizz.*

E.Gtr. *f*

Bnd. *p* *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

Cb. *f*

E.Gtr. *f* *p*

Bnd. *f* *p*

Pno. *f* *p*

Vln. *p*

Cb. *p*

E.Gtr. *f*

Bnd. *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

Cb. *f*

E.Gtr. 31 32 33 34 35

Bnd. 31 32 33 34 35

Pno. 31 32 33 34 35

Vln. 31 32 33 34 35

Cb. 31 32 33 34 35

p *f* *f* *f* *f*

p *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

E.Gtr. 36 37 38 39 40

Bnd. 36 37 38 39 40

Pno. 36 37 38 39 40

Vln. 36 37 38 39 40

Cb. 36 37 38 39 40

p *f* *f* *f* *p*

arco *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *p* *rall.*

rall.

41 42 43 44 45

E.Gtr.

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

Am 46 Lento E 48 Gm9 50

46 Lento 47 48 49 50

E.Gtr.

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

6

E.Gtr. 51 52 D/E 53 54 55

Bnd. 51 52 53 54 55

Pno. 51 52 53 54 55

Vln. 51 52 53 54 55

Cb. 51 52 53 54 55

E.Gtr. 56 57 58 59 60

Bnd. 56 57 58 59 60

Pno. 56 57 58 59 60

Vln. 56 57 58 59 60

Cb. 56 57 58 59 60

E.Gtr. 61 62 63 64 65

Bnd. 61 62 63 64 65

Pno. 61 62 63 64 65

Vln. 61 62 63 64 65

Cb. 61 62 63 64 65

E.Gtr. 66 67 68 69 70

Bnd. 66 67 68 69 70

Pno. 66 67 68 69 70

Vln. 66 67 68 69 70 Solo

Cb. 66 67 68 69 70

E.Gtr. 71 72 73 74 75

Bnd. 71 72 73 74 75

Pno. 71 72 73 74 75

Vln. 71 72 73 74 75

Cb. 71 72 73 74 75

E.Gtr. 76 77 78 79 80

Bnd. 76 77 78 79 80

Pno. 76 77 78 79 80 *accel.*

Vln. 76 77 78 79 80 *accel.*

Cb. 76 77 78 79 80 *accel.*

81 82 83 84 85

E.Gtr. *ff*

Bnd. *ff*

Pno. *ff*

Vln. *ff*

Cb. *ff*

86 87 88 89 90

E.Gtr. *sf*

Bnd. *sf*

Pno. *sf*

Vln. *sf* pizz.

Cb. *sf*

E.Gtr. 91 92 93 94 95

Bnd. 91 92 93 94 95

Pno. 91 92 93 94 95

Vln. 91 92 93 94 95

Cb. 91 92 93 94 95

E.Gtr. 96 97 effetti ritmici 98 99 100

Bnd. 96 97 98 99 100

Pno. 96 97 98 99 100

Vln. 96 97 98 99 100

Cb. 96 97 98 99 100

dim. pp

E.Gtr. 101 102 103 104 105

Bnd. 101 *p* 102 103 104 105 *f*

Pno. 101 *p* 102 103 104 105 *f*

Vln. 101 arco *p* 102 103 104 105 *f*

Cb. *p* 101 102 103 104 105

E.Gtr. 106 107 108 109 110

Bnd. 106 107 *p* 108 109 110

Pno. 106 107 *p* 108 109 110

Vln. 106 107 *p* 108 109 110

Cb. 106 107 *p* 108 109 110

E.Gtr. 111 112 113 114

Bnd. 111 112 113 114 115 *p*

Pno. 111 112 113 114 115 *p*

Vln. 111 112 113 114 115

Cb. 111 112 113 114 115 *p*

E.Gtr. 116 117 118 119 120

Bnd. 116 117 118 119 120

Pno. 116 117 118 119 120

Vln. 116 117 118 119 120

Cb. 116 117 118 119 120

D 117 D^b 119

Cm 121 Eb 123 D 125

E.Gtr.

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

121 122 123 124 125

f

tambor pizz. 123 lija arco 124 tambor pizz. 125

D^b 127 Cm 129

E.Gtr.

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

126 127 128 129 130

lija arco 126 127 tambor pizz. 128 lija arco 129 tambor pizz. 130 lija arco

14 Cm

E.Gtr.

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

E.Gtr.

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

G7 (9)

136 137 138 139 140

f

E.Gtr. 141 142 143 144 145

Bnd. 141 142 143 144 145

Pno. 141 142 143 144 145

Vln. pizz. 142 arco 143 pizz. 144 arco 145 pizz.

Cb. 141 142 143 144 145

E.Gtr. 146 147 148 149 150

Bnd. 146 147 148 149 150

Pno. 146 147 148 149 150

Vln. 146 arco 147 pizz. 148 arco 149 pizz. 150

Cb. 146 147 148 149 150

This musical score page contains five staves for E.Gtr., Bnd., Pno., Vln., and Cb. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. Measure 151 features a guitar solo with eighth-note patterns. The band provides a steady accompaniment. The piano part includes chords and a glissando effect in measure 153. The violin and cello parts have pizzicato and arco markings. The score concludes in measure 154 with a *sfz* dynamic and a *Cm* chord marking.

E.Gtr. 151 152 153 154 *sfz* *Cm*

Bnd. 151 152 153 154 *sfz* *sfz*

Pno. 151 152 153 154 *sfz* gliss. *sfz*

Vln. 151 152 153 154 *pizz.* *arco* *sfz* *sfz*

Cb. 151 152 153 154 *sfz* *sfz*

Primavera Porteña

Astor Piazzolla

This musical score is for the piece "Primavera Porteña" by Astor Piazzolla, arranged for a chamber ensemble. The score is divided into two systems, each containing five staves. The instruments are Electric Guitar, Bandoneon, Piano, Violin, and Contrabass. The music is in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. The Bandoneon part is the primary melodic line, starting in measure 1 with a dynamic marking of *mf*. The Electric Guitar part has a similar melodic line starting in measure 5. The Piano and Violin parts are mostly silent, with some rests. The Contrabass part provides a steady bass line with a consistent rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Electric Guitar

Bandoneon

Piano

Violin

Contrabass

E.Gtr.

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

E.Gtr. *f* *p*

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

Measures 9, 10, 11, and 12 are shown. The E.Gtr. part features a melodic line with accents and dynamics *f* and *p*. The Bnd. part has a complex rhythmic accompaniment. The Pno., Vln., and Cb. parts are mostly silent, with Cb. playing a steady bass line of quarter notes.

E.Gtr.

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

Measures 13, 14, 15, and 16 are shown. The E.Gtr. and Bnd. parts continue their melodic and rhythmic parts. The Pno., Vln., and Cb. parts remain mostly silent.

E.Gtr. 17 18 19 20 *f* *p* *f*

Bnd. 17 18 19 20 *p*

Pno. 17 18 19 20

Vln. solo *f* 17 18 19 20

Cb. 17 18 19 20

E.Gtr. 21 22 23 24 25

Bnd. 21 22 23 24 25

Pno. 21 22 23 24 25

Vln. 21 22 23 24 25

Cb. 21 22 23 24 25

E.Gtr. 26 27 28 29

Bnd. 26 27 28 29

Pno. 26 27 28 29

Vln. 26 pizz. 27 arco 28 pizz. 29 arco

Cb. 26 27 28 29

E.Gtr. 30 31 32 33

Bnd. 30 31 32 33

Pno. 30 31 32 33

Vln. 30 pizz. 31 arco 32 pizz. 33 arco

Cb. 30 31 32 33

E.Gtr. 34 35 36 37

Bnd. 34 35 36 37

Pno. 34 35 36 37

Vln. 34 35 36 37

Cb. 34 35 36 37

cresc.

E.Gtr. 38 39 40 41 42

Bnd. 38 39 40 41 42

Pno. 38 39 40 41 42

Vln. 38 39 40 41 42

Cb. 38 39 40 41 42

f

f

f

f

f

f

pizz.

8va

6

E.Gtr. *f*

Bnd. *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

Cb. *f*

E.Gtr. *f*

Bnd. *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

Cb. *f*

Am7

D7

E.Gtr. 51 52 53 54

Bnd. 51 52 53 54

Pno. 51 52 53 54

Vln. 51 52 53 54

Cb. 51 52 53 54

pizz. tambor

E.Gtr. 55 56 57 58 59

Bnd. 55 56 57 58 59

Pno. 55 56 57 58 59

Vln. 55 56 57 58 59

Cb. 55 56 57 58 59

mp rall. pp

p mf solo

arco mp rall. pp pizz.

mp

8

Lento

E.Gtr. E_m B $B^b(b5)$ $Gm(-6)$
 60 61 62 63
pp
 Bnd. *espress.*
 Pno. *pp* *soave*
 60 61 62 63
 Vln.
 Cb. *pp*

E.Gtr. $Fm6$ $Fm7(b5)$ B^b
 64 65 66 67
 Bnd. *espress.*
 Pno. *pp*
 64 65 66 67
 Vln.
 Cb. *pp*

E.Gtr. *p*

Bnd.

Pno. *sempre p*

Vln. *arco*

Cb. *p*

68 69 70 71

E.Gtr.

Bnd.

Pno.

Vln. *solo* *mf* *p*

Cb. *p*

72 73 74 75

E.Gtr. *p*

Bnd. *p*

Pno. *p*

Vln. *espress.*

Cb. *pizz.* *arco*

E.Gtr. *accel.*

Bnd. *accel.*

Pno.

Vln.

Cb. *pizz.* *arco*

84 85 86

E.Gtr.

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

This musical system covers measures 84, 85, and 86. The E.Gtr. part features chords in measure 84 and a tremolo effect in measure 85. The Bnd. part has a melodic line with slurs and accents. The Pno. part includes chords and a melodic phrase in measure 86. The Vln. part has a tremolo in measure 85 and a melodic line. The Cb. part provides a bass line with chords and a melodic line.

87 88 89

E.Gtr.

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

This musical system covers measures 87, 88, and 89. The E.Gtr. part has chords in measure 87 and a tremolo in measure 88. The Bnd. part has a melodic line with slurs and accents. The Pno. part has a melodic line in measure 87 and a tremolo in measure 88. The Vln. part has a melodic line in measure 87 and a tremolo in measure 88. The Cb. part has a bass line with chords and a melodic line.

E.Gtr. *mf*

Bnd.

Pno. *mf*

Vln. *mf*

Cb. *mf*

E.Gtr.

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

E.Gtr. *G m* 99 *improvise* 100 *D m* 101 102

Bnd. 99 100 101 102

Pno. 99 100 101 102 *8va*

Vln. 99 100 101 102

Cb. 99 100 101 102

E.Gtr. *E^b7* 103 104 105 *D7(b9)* 106

Bnd. 103 104 105 106

Pno. 103 104 105 106 *8va*

Vln. 103 104 105 106

Cb. 103 104 105 106

E.Gtr. Bnd. Pno. Vln. Cb.

Musical score for measures 107-112. The score is for five instruments: Electric Guitar (E.Gtr.), Band (Bnd.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The E.Gtr. part features melodic lines with accents and slurs. The Bnd. part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The Pno. part has a complex texture with many notes and slurs. The Vln. part has a melodic line with accents and slurs. The Cb. part has a rhythmic bass line with eighth notes.

E.Gtr. Bnd. Pno. Vln. Cb.

Musical score for measures 113-120. The score is for five instruments: Electric Guitar (E.Gtr.), Band (Bnd.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The E.Gtr. part has a melodic line with slurs and accents. The Bnd. part has a rhythmic pattern with accents. The Pno. part has a complex texture with many notes and slurs. The Vln. part has a melodic line with slurs and accents. The Cb. part has a rhythmic bass line with eighth notes.

E.Gtr. *F m6* 121 *G m7* 122 *C* 123 *Cm(-6)* *Cm(6)* *C m7* *Cm(6)* *Cm(-6)*

Bnd.

Pno.

Vln.

Cb.

E.Gtr. *Ebm(6)* 125 *F m7* 126 *Bb* 127 *Am7* 128 *D7* 129

Bnd. *rall.* *f*

Pno. *rall.*

Vln. *rall.*

Cb. *rall.* *mf*

E.Gtr. *130* *131* *132* *133*

Bnd. *130* *131* *132* *133*

Pno. *130* *131* *132* *133*

Vln. *130* *131* *132* *133*

Cb. *130* *131* *132* *133*

E.Gtr. *134* *135* *136* *137*

Bnd. *134* *135* *136* *137*

Pno. *134* *135* *136* *137*

Vln. *134* *135* *136* *137*

Cb. *134* *135* *136* *137*

E.Gtr. 138 139 140 141

Bnd. 138 139 140 141

Pno. 138 139 140 141

Vln. 138 139 140 141

Cb. 138 139 140 141

E.Gtr. 142 143 144 145

Bnd. 142 143 144 145

Pno. 142 143 144 145

Vln. 142 143 144 145

Cb. 142 143 144 145

18

E.Gtr. *ff* 146 > 147 148 >

Bnd. *ff* 146 147 148

Pno. *ff* 146 > 147 148 >

Vln. *ff* 146 > 147 148 >

Cb. *ff* 146 > 147 148 >

E.Gtr. 149 150 151 152

Bnd. 149 150 151 152 *rall.* *sfz*

Pno. 149 150 151 152 *rall.* *sfz*

Vln. 149 150 151 152 *rall.* *sfz*

Cb. 149 150 151 152 *rall.* *sfz*