

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ SONATINA OP. 205 ΓΙΑ
ΦΛΑΟΥΤΟ ΚΑΙ ΚΙΘΑΡΑ ΤΟΥ ΜΑΡΙΟ CASTELNUOVO – TEDESCO**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Θεωρία / Ανάλυση - Μουσική Ερμηνεία

της φοιτήτριας

Φιορέντσα Βαρδοπούλου

ΑΕΜ 1176

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Βλαδίμηρος Συμεωνίδης, Επίκουρος Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2023

στην Αλκυόνη

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ	II
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	III
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ	1
1. MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO	1
1.1. Εισαγωγή	1
1.2. Βιο-εργογραφικά στοιχεία	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΑΝΑΛΥΣΗ	15
2. SONATINA OP.205	15
2.1. Σονάτα	15
2.2. Αναλυτική προσέγγιση του έργου <i>Sonatina Op.205</i>	17
2.3. Γενική επισκόπηση της <i>Sonatina Op.205</i>	49
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΕΡΜΗΝΕΙΑ	50
3.1. Η σχέση των εκτελεστών με την παρτιτούρα	50
3.2. Ερμηνευτική ανάλυση του έργου <i>Sonatina Op.205</i>	51
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	57
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	61

Προλεγόμενα

Η εκπόνηση μιας διπλωματικής εργασίας δεν αποτελεί εύκολη διαδικασία και επηρεάζεται από διάφορους παράγοντες, όμως η ολοκλήρωσή της δίνει σίγουρα μεγάλη ικανοποίηση.

Από αυτή τη θέση, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους με βοήθησαν να ξεκινήσω και να ολοκληρώσω αυτό το έργο.

Θα ήθελα καταρχάς να ευχαριστώ από καρδιάς τον επιβλέποντα, Επίκουρο Καθηγητή Βλαδίμηρο Συμεωνίδη. Οι πολύτιμες γνώσεις και συμβουλές του, η διαρκής παροχή έμπνευσης και κινήτρων, αλλά και η συνεχής ανατροφοδότηση που λάμβανα αδιάκοπα από εκείνον καθ' όλη τη διάρκεια της συνεργασία μας αποτέλεσαν καταλυτικό κομμάτι για την υλοποίηση της παρούσης διπλωματικής εργασίας, και για αυτό θέλω να εκφράσω τον αμέριστο θαυμασμό μου και την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη στο πρόσωπο και το ήθος του.

Ευχαριστώ θερμά και τον μουσικό Ιωάννη Μανούσκο για το χρόνο που αφιέρωσε στην προετοιμασία και τις πρόβες μας.

Τέλος, η στήριξη και η υπομονή της οικογένειάς μου αποτέλεσαν καθοριστικό παράγοντα για την επιτυχή ολοκλήρωση αυτού του εγχειρήματος. Ευχαριστώ θερμά τους γονείς μου Αριάδνη και Στράτο για την καταλυτικής σημασίας στήριξη και φροντίδα τους, τον αδερφό μου Γιάννη για τη βοήθειά και τις πολύτιμες συμβουλές του ώστε να ολοκληρώσω το έργο αυτό, και τον σύντροφό μου που υπήρξε σύμμαχος και συμπαραστάτης όλο αυτό το διάστημα.

Περίληψη

Είναι γεγονός πως η μουσική εκτέλεση απαιτεί συγκεκριμένες αποφάσεις, συνειδητές ή ενστικτώδεις, σχετικά με τις λειτουργίες συγκεκριμένων πτυχών της μουσικής και των μέσων απόδοσης αυτών στην πραγματική εκτέλεση. Στη λήψη τέτοιων αποφάσεων, καθοριστικών για μια εκτέλεση όσο το δυνατόν καλύτερη και πιο πιστή στις προθέσεις του συνθέτη, σημαντικό ρόλο παίζει η βαθύτερη και πιο ολοκληρωμένη κατανόηση του έργου. Σε μια τέτοια ερμηνευτική προσέγγιση, η γνώση ιστορικών στοιχείων που αφορούν το συνθέτη, το συνθετικό του ύφος και την εκτελεστική πρακτική της εποχής του έχει μεγάλη σημασία. Επιπλέον, ένας ερμηνευτής που στοχεύει σε μια στυλιστικά και αισθητικά ολοκληρωμένη ερμηνεία, πολύ συχνά έρχεται αντιμέτωπος με ζητήματα αντίστοιχα με εκείνα που απασχολούν έναν αναλυτή, ιδιαίτερα όσον αφορά τη μορφή και τη διαμόρφωση των φράσεων.

Η παρούσα εργασία επιχειρεί τη μελέτη των τονικών κέντρων και της μορφολογικής δομής του έργου για φλάουτο και κιθάρα του Ιταλού συνθέτη και πιανίστα Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonatina op.205* και του ρόλου που διαδραματίζουν τα συμπεράσματα αυτής της αναλυτικής πορείας στη διατύπωση μιας ερμηνευτικής πρότασης προς κάθε ενδιαφερόμενο εκτελεστή. Για την κατανόηση και ερμηνεία του επιλεγμένου έργου, προηγήθηκε μια έρευνα που πλαισιώνει το ιστορικό περιβάλλον της ζωής και του έργου του συνθέτη.

Ο εργασία αναπτύσσεται σε τρία βασικά κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στα ιστορικά στοιχεία που θέτουν ένα βιογραφικό πλαίσιο για να κατανοηθεί και το υπό εξέταση έργο. Επιχειρείται μια διερεύνηση που αφορά τόσο την προσωπικότητα, όσο και την επισκόπηση της πορείας και των συνθετικών τάσεων του συνθέτη. Στο δεύτερο κεφάλαιο πραγματοποιείται μια ανάλυση των επιμέρους μερών του έργου, αλλά και μια συνολική θεώρησή του, μέσω των παρατηρήσεων που προέκυψαν κατά την αναλυτική διαδικασία. Στο τρίτο κεφάλαιο καταγράφονται οι βασικές θέσεις της ερμηνευτικής πρακτικής και της αλληλεπίδρασής της με την αναλυτική διαδικασία, διερευνάται η δυναμική της σχέσης των δύο διαδικασιών και παρουσιάζονται τα σημαντικότερα ερμηνευτικά ζητήματα του έργου.

Τέλος, αναπόσπαστο μέρος της εργασίας αποτελεί η ζωντανή παρουσίαση του έργου, στην οποία ενσωματώνονται όλες οι παρατηρήσεις της θεωρητικής ανάλυσης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ιστορικό Υπόβαθρο

1. Mario Castelnuovo-Tedesco

1.1. Εισαγωγή

Το όνομα του Castelnuovo-Tedesco έχει συνδεθεί με την μουσική για τον κινηματογράφο. Είναι επίσης σημαντικό να αναφέρουμε πως η συμβολή του στο ρεπερτόριο της κλασικής κιθάρας ήταν καθοριστικής σημασίας.

Έχουν περάσει 130 χρόνια από τη γέννησή του Mario Castelnuovo-Tedesco και είναι αρκετά σημαντικό να αναφέρουμε στη μνήμη μας τα πιο σημαντικά επιτεύγματά του καθώς και να αξιολογήσουμε τη σχέση του με τη μουσική.

Στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του συνθέτη/καλλιτέχνη (πιανίστα και συγγραφέα) σημαντικό ρόλο είχε η καταγωγή του. Ο Mario Castelnuovo-Tedesco μεγάλωσε στους κύκλους μίας ευκατάστατης οικογένειας, για την οποία η εβραϊκή ταυτότητα ήταν βασικό χαρακτηριστικό.¹ Οι γονείς του συμμετείχαν ενεργά ως οικογένεια στην εβραϊκή κοινότητα της Φλωρεντίας.² Ο γιός του Mario, Lorenzo σχολίασε μεταγενέστερα:

«Η οικογένεια του πατέρα μου ήταν (εμμονικά) Ορθόδοξοι Εβραίοι και τηρούσαν τα έθιμα της θρησκείας... η θρησκεία αποτελούσε ένα πολύ σημαντικό μέρος της ζωής τους».³

Ο Mario θυμόταν έντονα τις θρησκευτικές εμπειρίες της παιδικής του ηλικίας:

«Από παιδί πήγαινα στο ναό τις επίσημες θρησκευτικές αργίες, όχι τόσο λόγω εσωτερικής πεποίθησης, αλλά μάλλον για να κάνω κάτι καλό για τους γονείς μου... Το εσωτερικό του ναού είχε σοκολατί χρώμα και ήταν διακοσμημένο με αραβουργήματα, κάνοντάς το να θυμίζει τζαμί. Ωστόσο, φαινόταν όμορφος για μένα όταν ήμουν παιδί... Όσο για τις θρησκευτικές λειτουργίες, ήταν μακροσκελείς και δεν παρακολουθούσα τα λόγια του ραβίνου. Ούτως ή αλλιώς, για μένα ο ναός της Φλωρεντίας παραμένει συνδεδεμένος με τις παραδόσεις και τις αναμνήσεις της οικογένειάς μου, με τον πατέρα και τη μητέρα μου».⁴

¹Chien-Hui Wong, *An Analysis of Style and Influence in Mario Castelnuovo-Tedesco's Le Danze Del Re David* (Columbus, Ohio, USA: Ohio State University Press, 2011).

²James Westby, "Castelnuovo-Tedesco, Mario," in *Grove Music Online, Oxford Music Online* (Oxford University Press, n.d.).

³Rebecca Andrade, "La Sua Fede," in *Clara Castelnuovo-Tedesco Interviewed by Rebecca Andrade, Oral History Program, University of California, Los Angeles* (Music Library, 1982), https://archives.library.sc.edu/repositories/9/archival_objects/347820.

⁴Mario Castelnuovo-Tedesco, "Music for the Synagogue," *Journal of Synagogue Music* 5, no. 3 (1974): 9–15.

Αυτοί οι δεσμοί, οι οποίοι διαμόρφωσαν την σχέση του με την πίστη και την οικογένεια, καθόρισαν πολλές από τις μεταγενέστερες συνθέσεις του Castelnuovo-Tedesco, ιδιαίτερα στο *The Book of Ruth*.⁵

Η ευαισθησία του για τη μουσική, εκδηλώνεται ήδη από τα παιδικά του χρόνια με την πολύτιμη βοήθεια της μητέρας του. Ενώ θα χρειαστεί να ξεπεράσει τις αντιστάσεις του πατέρα του, προκειμένου να πραγματοποιήσει το όνειρό του και να γίνει μουσικοσυνθέτης.

Ο Castelnuovo-Tedesco επηρεάστηκε από τις ιταλικές παραδόσεις και ποτέ δεν έδειξε έντονο ενδιαφέρον για την πολιτική. Αφιέρωσε τη ζωή του στη μουσική, στη λογοτεχνία και στην οικογένεια, κρατώντας πολύ χαμηλό προφίλ σε σχέση με τη νεοσύστατη φασιστική κυβέρνηση. Αν και ήταν Εβραίος μουσικός, για πολλά χρόνια η καλλιτεχνική του ζωή δεν επηρεάστηκε από το νέο καθεστώς, όπως αποδεικνύει και η αναγνώρισή του ως ένας από τους πιο επιτυχημένους Ιταλούς συνθέτες της εποχής.⁶ Δεδομένου πως δεν κατείχε φασιστικά μετάλλια τιμής να επιδείξει, δεν ένιωθε την ανάγκη να κερδίσει τα εύσημα του καθεστώτος αλλά ούτε και να κάνει συμβιβασμούς, αφού δεν είχε εργαστεί ποτέ στο δημόσιο. Σύμφωνα με όλα αυτά η απόφασή του να μεταναστεύσει με την οικογένειά του ήταν μονόδρομος.

Αναφερόμενοι σε ένα άλλο πλαίσιο ερευνών (κοινωνικό – ιστορικό) όσον αφορά στη μετανάστευση πληθυσμών, η οικογένεια Castelnuovo στο πέρασμα των χρόνων αλλάζει χώρα και στο πέρασμα των αιώνων ήπειρο. Ακόμα και στη δική μας εποχή, σύμφωνα με τα ιστορικά δεδομένα, φαίνεται πως το να διώχνονται ολόκληροι λαοί δεν έχει σταματήσει να συμβαίνει. Επομένως κατανοούμε πως σε μία εποχή στην οποία η τεχνολογία δεν επέτρεπε την μεταφορά της γνώσης, όσον αφορά στον τρόπο ζωής, τα ήθη και τα έθιμα άλλων λαών, θα μπορούσαμε να πούμε πως η μετανάστευσή τους, βοήθησε στην πρόοδο των πόλεων οι οποίες δέχονταν μετανάστες, σε πολλά επίπεδα. Ίσως αυτή η πρόοδος να αποτελεί και το μοναδικό πλεονέκτημα μιας απάνθρωπης κατάστασης, όπως είναι ο ξεριζωμός λαών από την πατρίδα τους. Η συνέχιση, μέσα στους επόμενους αιώνες, των πολιτικοθησκευτικών μεταναστεύσεων μας αφήνει με πολλά ερωτήματα ως προς το αν όντως το ανθρώπινο είδος εξελίσσεται ή αν τα αρχέγονα ένστικτά μας, μας ακολουθούν σε βάθος χρόνων. Παρόμοιους προβληματισμούς είχε και ο Castelnuovo-Tedesco, προβάλλοντας μια διανοούμενη και ευαίσθητη προσωπικότητα τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Συγκεκριμένα αναφέρει τον παραλληλισμό μεταξύ της κατάστασής του και των προγόνων του, που είχαν εγκαταλείψει την Ισπανία τον 15^ο αιώνα κατά την διάρκεια της Ιεράς Εξέτασης, σε γράμμα του στον Nick Rossi.⁷

⁵Noah David DeLong, “Between Two Worlds” (University of Iowa, 2015), <https://doi.org/10.17077/etd.41idan6e.>, 5

⁶Paolo André Gualdi, “A Study of Castelnuovo-Tedesco’s Piedigrotta 1924: Rapsodia Napoletana,” ed. Evgeny Rivkin et al. (University of Georgia, 2010)., 15

⁷David S Asbury, “20th Century Romantic Serialism: The Opus 170 Greeting Cards of Mario Castelnuovo-Tedesco” (The University of Texas, 2005), <http://hdl.handle.net/2152/12953.>, 11

1.2. Βιο-εργογραφικά στοιχεία

Ο Mario Castelnuovo-Tedesco γεννήθηκε στην Φλωρεντία της Ιταλίας στις 3 Απριλίου το 1895. Η οικογένειά του καταγόταν από τους Σεφαραδίτες Εβραίους της Ισπανίας οι οποίοι αναγκάστηκαν να φύγουν κατά τις Σταυροφορίες της δεκαετίας του 1490. Το πρωτότυπο του αρχικού ισπανικού ονόματός τους, Castella Nueva, μετά την εγκατάστασή τους στην Τοσκάνη, άλλαξε σύμφωνα με την ιταλική ορθογραφία σε Castelnuovo. Το επίθετο Tedescoπροστέθηκε στο οικογενειακό όνομα του Mario από τον παππού του, Angelo του οποίου η αδελφή παντρεύτηκε έναν τραπεζίτη, τον Samuel Tedesco (ένα κοινό όνομα στην Ιταλία που σημαίνει «Γερμανός»). Καθώς η οικογένεια Tedescoπαρέμεινε άτεκνη, άφησε την περιουσία της στην οικογένεια του Angelo Castelnuovo υπό την προϋπόθεση ότι θα συνεχιστεί το όνομα Tedesco.⁸ Ο Mario Castelnuovo-Tedesco ήταν ο τρίτος γιός του Amadeo και της Noemi Castelnuovo-Tedesco. Ο Mario μεγάλωσε με την φροντίδα της μητέρας του⁹ σε ένα περιβάλλον άνεσης, όπως άρμοζε στην κοινωνική τάξη της οικογένειάς του, καθώς ο πατέρας του ήταν κορυφαίος τραπεζίτης στην πόλη της Φλωρεντίας.¹⁰

Ο Mario, καθ' όλη την διάρκεια του βίου του, ήρθε σε επαφή με σπουδαίους ανθρώπους από τον χώρο της μουσικής, των τεχνών και της φιλοσοφίας. Βέβαια, η μητέρα του ήταν αυτή που καλλιέργησε το ενδιαφέρον του για την μουσική και σε ηλικία έξι ετών άρχισε να μαθαίνει πιάνο στο σπίτι, κρυφά από τον πατέρα του. Η μητέρα του υπήρξε ένας πληθωρικός χαρακτήρας, γεμάτος χαρά και αγάπη για τη μουσική, αφού τραγουδούσε και έπαιζε πιάνο. Ήταν ο άνθρωπος που έκανε τα παιδικά μάτια του Mario να λάμψουν μέσα από την μουσική της Carmen και της 5^{ης} Συμφωνίας του Beethoven.¹¹ Όλη η οικογένεια της μητέρας του είχε καλλιτεχνικές ανησυχίες όχι μόνο για τη μουσική αλλά και για τις τέχνες γενικότερα. Ο Marioθα σημειώσει αργότερα:

«Στην οικογένεια της μητέρας μου όλοι ήταν φιλόμουσοι και σίγουρα από την πλευρά της κληρονόμησα τη μουσική μου κλίση».¹²

Ο πατέρας του αρχικά δεν ενθάρρυνε το ενδιαφέρον του Mario για την μουσική, καθώς θεωρούσε τις σπουδές στο πιάνο ως ένα σημαντικό μέρος της γυναικείας εκπαίδευσης, αλλά όχι της ανδρικής. Ωστόσο, όταν ο νεαρός Mario, μετά από τρία χρόνια κρυφών σπουδών στο πιάνο με την μητέρα του, έπαιξε στον πατέρα του ως δώρο γενεθλίων δύο κομμάτια του Chopin και δύο δικά του, ο πατέρας του (με την προτροπή και του θείου του Graziano) αναγνώρισε το ταλέντο και την κλίση του για την μουσική. Έτσι, το αγόρι ξεκίνησε ιδιαίτερα μαθήματα πιάνου με τον μακρινό ξάδερφό του, Eduardo Dell Valle de

⁸Corazón Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar* (Newcastle upon Tyne: Ashley Mark, 1999)., 13

⁹Asbury, "20th Century Romantic Serialism: The Opus 170 Greeting Cards of Mario Castelnuovo-Tedesco.", 26

¹⁰Westby, "Castelnuovo-Tedesco, Mario."

¹¹Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.*, 15-16

¹²Σε ελεύθερη μετάφραση από το «*In my mother's family everybody was very musical, and it is certainly from her side that I inherited my musical inclination*». Gdal Saleski, *Famous Musicians of Jewish Origin* (New York: Bloch, 1949)., 32

Raz (1861-1920), ο οποίος αργότερα θα γινόταν και ο δάσκαλος του στο ωδείο.¹³ Ο νεαρός Μαγιοαποδείχθηκε ένα παιδί θαύμα στο πιάνο και ένας σκληρός και ευσυνείδητος μαθητευόμενος, όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει μελετώντας την συνολική πορεία τόσο της εκπαίδευσής του, αλλά όσο και της συνθετικής του δραστηριότητας.¹⁴

Το 1907 ο Mario Castelnuovo-Tedesco έγινε δεκτός στο Istituto Musicale Luigi Cherubini¹⁵ της Φλωρεντίας, στο οποίο ξεκίνησε και ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο πιάνο και στη σύνθεση. Στην ηλικία των δεκαπέντε ετών, του απονεμήθηκε δίπλωμα ερμηνείας στο πιάνο, υπό την καθοδήγηση του DellValle. Παρ' όλο που παρουσιάστηκε πολλές φορές ως πιανίστας, η ερμηνεία του στο πιάνο δεν ήταν ποτέ η κύρια μουσική του δραστηριότητα. Ωστόσο οι στέρεες γνώσεις που απέκτησε από τις σπουδές του στο πιάνο θα χρησιμεύσουν ως θεμέλιο για το υπόλοιπο της μουσικής του καριέρας.

Εκτός από την κλίση στο πιάνο, ο νεαρός Mario έδειξε επίσης από νωρίς το ενδιαφέρον του για την σύνθεση. Όπως αναφέρει και ο ίδιος, ήδη από την εφηβική του ηλικία «η σύνθεση μου γεμίζει τη ψυχή». Τα πρώτα του έργα ανήκουν στο είδος της προγραμματικής μουσικής, σε μία προσπάθεια να περιγράψει την ομορφιά της Φλωρεντίας, τόσο σε φυσικό τοπίο, όσο και σε επίπεδο έργων τέχνης τα οποία την κοσμούν. Λόγω αυτού επομένως, περνά πάρα πολλές ώρες στους δρόμους της αγαπημένης του πόλης παρατηρώντας και την παραμικρή της λεπτομέρεια, και με τις πρώτες του συνθέσεις (π.χ *Primavera Fiorentina*, *Cielo di Settembre*) δείχνει την ευγνωμοσύνη του. Θα μπορούσε να είναι ο πρώτος του έρωτας, ο οποίος θα τον ακολουθεί σε όλη του την ζωή. Μέσα από την αγάπη του για την πόλη ο Μαγιοεισχωρεί σ'έναν ευρύ καλλιτεχνικό κόσμο. Ζωγράφοι, γλύπτες, αρχιτέκτονες και φιλόσοφοι του δίνουν έμπνευση και εξέλιξη στην συνθετική του δημιουργία.¹⁶ Την ίδια χρονιά ξεκίνησε και επίσημα τις σπουδές του στην αρμονία και στην αντίστιξη υπό την καθοδήγηση του Φλωρεντινού συνθέτη Gino Modona,¹⁷ ο οποίος τον μύησε στον γαλλικό ιμπρεσιονισμό του Debussy και του Ravel. Στην αυτοβιογραφία του, ο Castelnuovo-Tedesco γράφει:

«Ήταν ένας ολόκληρος κόσμος που μου αποκαλύφθηκε και αντιστοιχούσε ακριβώς στις φιλοδοξίες μου!».¹⁸

Η διδασκαλία του Modona δεν ήταν αυστηρή στους συνθετικούς κανόνες, ούτε βασιζόταν στην απόλυτη πειθαρχία. Αντίθετα, άφησε τον Castelnuovo-Tedesco να πειραματιστεί ελεύθερα, ενθαρρύνοντάς τον να βρει το δικό του προσωπικό τρόπο έκφρασης.¹⁹ Ο συνθέτης θεωρούσε αυτήν την περίοδο εξαιρετικά σημαντική για την

¹³Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.*, 16

¹⁴Klaus Georg, "Selected Early Italian Songs of Mario Castelnuovo-Tedesco" (Northwestern University, 2014)., 11

¹⁵Το οποίο αργότερα γίνεται Conservatorio Luigi Cherubini. Βλέπε Gualdi, "A Study of Castelnuovo-Tedesco's Piedigrotta 1924: Rapsodia Napoletana."σελ 11.

¹⁶Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.*, 19-21

¹⁷Gualdi, "A Study of Castelnuovo-Tedesco's Piedigrotta 1924: Rapsodia Napoletana.", 11

¹⁸James Westby, ed., *Una Vita Di Musica: Un Libro Di Ricordi* (Fiesole, Italy: Cadmo, 2005)., 76

Η πηγή αναφέρεται και στην προηγούμενη παράγραφο.

¹⁹Georg, "Selected Early Italian Songs of Mario Castelnuovo-Tedesco.", 11-12

ανάπτυξη της μουσικής του ατομικότητας, η οποία «θα παραμείνει ουσιαστικά αναλλοίωτη».²⁰

Μία από τις μουσικές προσωπικότητες με τη μεγαλύτερη επιρροή στην ανάπτυξη της συνθετικής μουσικής ταυτότητας του Castelnuovo-Tedesco, ήταν ο διάσημος Ιταλός συνθέτης Ildebrando Pizzetti (1880-1968).²¹ Το 1915²² ο Castelnuovo-Tedesco εντάχθηκε στην τάξη του, στο Istituto Musicale Luigi Cherubini, και το 1918 αποφοίτησε με το πτυχίο της σύνθεσης από το Liceo Musicale de Bologna.²³ Ο Pizzetti ενέκρινε τις πρώτες συνθέσεις του Castelnuovo-Tedesco, αφήνοντας χώρο να αναπτύξει το δικό του προσωπικό στυλ. Επιπλέον, του τόνισε την μεγάλη ανάγκη για την σοβαρή μελέτη της αρμονίας, της αντίστιξης και της φούγκας, μία προτροπή την οποία ακολούθησε (εκ φύσεως, σύμφωνα με τον Pizzetti).²⁴ Όταν έφτασε η στιγμή για τον Mario να δώσει τις εξετάσεις φούγκας, εξήγησε στον μαέστρο ότι δεν ένιωθε έτοιμος και ότι θα ήθελε να περιμένει άλλον έναν χρόνο. Ο Pizzetti απάντησε:

«Αν δεν είσαι εσύ έτοιμος, τότε ποιος είναι σε αυτήν την τάξη;»

Ο μαθητής επιμένει με αποτέλεσμα να περάσει τον επόμενο χρόνο γράφοντας μία φούγκα την ημέρα ως προετοιμασία για τις εξετάσεις. Ο Pizzetti αργότερα θα αναφερθεί στην εργασιακή του ηθική ως πρότυπο, προσθέτοντας: «...δεν χρειάζεται να σας πω ότι το έκανε αυτό. Μπορείτε να το ακούσετε στη μουσική του».²⁵

Ο Pizzetti είχε τεράστια επίδραση στην εξέλιξη του Castelnuovo-Tedesco όχι μόνο ως συνθέτης αλλά και ως μουσικός.²⁶ Η μαθητεία δίπλα στον Pizzetti δεν περιορίστηκε μόνο στην διδασκαλία των συνθετικών κανόνων. Το ταλέντο, το ήδη καθορισμένο μουσικό ύφος και η ανθρωπιστική κουλτούρα του Mario, επέτρεψαν την δημιουργία μιας στενής σχέσης μεταξύ τους. Πέρασαν σημαντικό χρόνο μαζί και η συναναστροφή τους ξεπέρασε κατά πολύ τα όρια της τυπικής σχέσης μαθητή-δασκάλου.²⁷ Αυτή η σχέση συνέχισε μέχρι που ο Pizzetti έφυγε από τη Φλωρεντία το 1924 (όταν διορίστηκε διευθυντής στο Ωδείο του Μιλάνου).²⁸

Μέσα σε αυτό το διάστημα των δέκα ετών 1915-1924, ο Castelnuovo-Tedesco είχε την ευκαιρία να δει και να μελετήσει τα προσχέδια αρκετών από τα έργα του δασκάλου του,

²⁰Westby, *Una Vita Di Musica: Un Libro Di Ricordi.*, 76

²¹Asbury, "20th Century Romantic Serialism: The Opus 170 Greeting Cards of Mario Castelnuovo-Tedesco.", 26

²²Οι απόψεις διίστανται. Πρόκειται για το έτος 1913 κατά Gualdi, "A Study of Castelnuovo-Tedesco's Piedigrotta 1924: Rapsodia Napoletana."σελ. 11, ενώ πρόκειται για το έτος 1915 κατά DeLong, "Between Two Worlds."σελ 5.

²³Βλέπε www.mariocastelnuovotedesco.com/timeline/.

²⁴Cosimo Malorgio, *Censure Di Un Musicista. La Vicenda Artistica e Umana Di Mario Castelnuovo-Tedesco* (Torino, Italy: Paravia, 2001)., 54

²⁵Westby, *Una Vita Di Musica: Un Libro Di Ricordi.*, 88-89

²⁶Westby.

²⁷Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.*, 22

²⁸Patrizia Guarnieri, *Intellectuals Displaced from Fascist Italy. Migrants, Exiles and Refugees Fleeing for Political and Racial Reasons*, 2nd ed., vol. 43, Biblioteca Di Storia (Florence, Italy: Firenze University Press, 2023), <https://doi.org/10.36253/979-12-215-0032-5>, 3

καθώς και να παρακολουθήσει τις προεμιέρες τους. Είχε επιπλέον την ευκαιρία να εκτεθεί στην ακαδημαϊκή κοινότητα της Φλωρεντίας με την βοήθεια του Pizzetti, γεγονός εξαιρετικά σημαντικό για την ολιστική του ανάπτυξη.²⁹ Τέλος, δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την επιρροή του Pizzetti στις συνθετικές πρακτικές που υιοθέτησε ο Castelnuovo-Tedesco στα μετέπειτα έργα του. Σε αναλύσεις των έργων του που ακολούθησαν παρατηρούνται τα εξής όμοια χαρακτηριστικά: «i. Εκτενής χορωδιακή γραφή, ii. Περίτεχνη αντιστικτική γραφή, iii. Αυστηρή χρωματικότητα, iv. Διατονικές μελωδικές γραμμές και v. Το καθηλωτικό ρεσιτατίβο».³⁰ Η φήμη του Mario Castelnuovo-Tedesco τόσο ως συνθέτη όσο και ως πιανίστα, απλώθηκε σε όλη την Ιταλία.

Το 1915, όντας ακόμα μαθητής στην Φλωρεντία, ο Mario γνωρίζει μέσω του δασκάλου του άλλη μια σπουδαία προσωπικότητα, η οποία θα επηρεάσει τη ζωή του, τον Alfredo Casella (1883-1947).³¹ Ο Casella έχοντας περάσει δεκαεννιά χρόνια στο Παρίσι, εμπνευσμένος από τη μουσική «αναγέννηση» της Γαλλίας και με σαφείς επιρροές από τον Stravinsky, έρχεται να εμπλουτίσει την χρωματική παλέτα της ιταλικής σύγχρονης μουσικής. Ήταν ένας μεταξύ εκείνων που ίδρυσαν την Società Italiana di Musica Moderna³² το 1917, στόχος της οποίας ήταν να προωθήσει την παραγωγή και την εκτέλεση πρωτότυπων, τολμηρών νέων συνθέσεων. Ο Castelnuovo-Tedesco υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής του Casella και διατήρησε μια ισχυρή σχέση με την ομάδα, η οποία του έδωσε την δυνατότητα να παρουσιάσει πληθώρα έργων του σε όλη την Ιταλία. Επιπλέον, ο Casella, βοήθησε στην οργάνωση του ιταλικού τμήματος της International Society for Contemporary Music (ISCM). Με την υποστήριξη του Casella,³³ πολλά διεθνή μουσικά φεστιβάλ που διοργανώθηκαν από το ISCM περιλάμβαναν συναυλίες από τα μουσικά έργα του Castelnuovo-Tedesco. Χάρης αυτών των συναυλιών η φήμη του Castelnuovo-Tedesco απλώθηκε σε όλη την Ευρώπη³⁴ με τον τίτλο ενός από τους κορυφαίους συνθέτες της Ιταλίας.³⁵

Ήδη από τα πρώτα χρόνια της συνθετικής του καριέρας ο Castelnuovo-Tedesco έδειξε την πολυγραφότητά του, τόσο στη σύνθεση διάφορων μουσικών ειδών, όσο και στην ποσότητα. Μέχρι το 1920 συνέθεσε 36 έργα, μεταξύ των οποίων ήταν σολιστικά, μουσική δωματίου, φωνητικά καθώς και την πρώτη του όπερα La Madragola.³⁶ Οι επιρροές του ήταν σαφείς. Εκτός από τον Pizzetti, ήταν ο Debussy και οι Γάλλοι ιμπρεσιονιστές καθώς και ο Ιταλός πιανίστας και συνθέτης Casella. Τα πρώιμα έργα του Castelnuovo-Tedesco

²⁹Gualdi, "A Study of Castelnuovo-Tedesco's Piedigrotta 1924: Rapsodia Napoletana.", 12

³⁰Harriette Mildred Rosen, "The Influence of Judaic Liturgical Music in Selected Secular Works of Mario Castelnuovo-Tedesco and Darius Milhaud" (La Jolla, San Diego, California, USA: University of California San Diego, 1991)., 36-37

³¹Westby, *Una Vita Di Musica: Un Libro Di Ricordi.*, 96

³²Castelnuovo-Tedesco (1895 – 1968), Ildebrando Pizzetti (1880–1968), Alfredo Casella (1883–1947), G. Francesco Malipiero (1882–1973), Ottorino Respighi (1879–1936), Vittorio Gui (1885–1975), Carlo Perinello (1877–1948 Tommas) και Vincenzo (1877–1948) –1950

³³DeLong, "Between Two Worlds.", 6

³⁴Westby, *Una Vita Di Musica: Un Libro Di Ricordi.*, 68

³⁵Gualdi, "A Study of Castelnuovo-Tedesco's Piedigrotta 1924: Rapsodia Napoletana.", 12

³⁶Βλέπε www.mariocastelnuovotedesco.com, και Nick Rossi, *Catalogue of Works by Mario Castelnuovo-Tedesco* (New York, NY, USA: International Castelnuovo-Tedesco Society, 1977).

τήνουν να χαρακτηριστούν μεγαλοπρεπή, πλούσια σε ιδέες, οι οποίες όμως δεν ήταν πάντα οριοθετημένες. Καθώς όμως ωρίμαζε ως συνθέτης, οι συνθέσεις του χαρακτηρίζονται από απλότητα και σαφήνεια. Ο νεανικός του ιμπρεσιονισμός ωρίμασε τελικά σε αυτό που περιγράφεται καλύτερα ως ένα ρομαντικό νεοκλασικό στυλ. Παρά τον θαυμασμό του για τον Casella, ο Castelnuovo-Tedesco δεν επιχείρησε ποτέ να γράψει σύμφωνα με την πιο αυστηρή νεοκλασική γλώσσα του συνθέτη. Ομοίως, παρά το σεβασμό του στα μέλη της δεύτερης βιεννέζικης σχολής, δεν αγκάλιασε ποτέ πραγματικά τον σειραϊσμό, αν και πειραματίστηκε με αυτόν κατά καιρούς.

Η πρεμιέρα της όπερας *La Madragola* το 1926, και αργότερα η βράβειυσή της, ενέταξε τον Castelnuovo-Tedesco στον κόσμο της όπερας αυτής της δεκαετίας. Επιπλέον, γνώρισε επιτυχία ως πιανίστας συναυλιών αλλά και ως μουσικοκριτικός.³⁷ Ο Ernest Lubin επεσήμανε ότι ο Castelnuovo-Tedesco αναγνωρίστηκε ως ένα από τα κορυφαία πνεύματα της ιταλικής μουσικής αναγέννησης, μαζί με τους Pizzetti, Casella και Respighi στην Ιταλία της δεκαετίας του 1920.³⁸

Στις 6 Μαρτίου 1924 ο Castelnuovo-Tedesco παντρεύτηκε την Clara Forti και παρέμειναν μαζί μέχρι το θάνατο του συνθέτη το 1968. Η Clara, γεννημένη σε μια ιδιαίτερα καλλιεργημένη οικογένεια στην πόλη Prato (κοντά στη Φλωρεντία), μοιραζόταν τα ενδιαφέροντα του Mario για την τέχνη, την μουσική και την λογοτεχνία. Το ζευγάρι απέκτησε δύο γιους, τον Pietro (1925–1998) και τον Lorenzo (1930–2000).³⁹

Κατά τη δεκαετία του 1930, ο Castelnuovo-Tedesco συνεχίζει την ανοδική του πορεία. Ωστόσο, οι συνθήκες στην Ιταλία έχουν πλέον αλλάξει. Ο δικτάτορας Benito Mussolini, ηγέτης του Partito Nazionale Fascista, που είχε καταλάβει πραξικοπηματικά την εξουσία το 1922, είχε οδηγήσει την Ιταλία σε τεράστια οπισθοδρόμηση που εκφραζόταν κυρίως με τον περιορισμό της ελευθερίας της έκφρασης, αλλά και με την κατευθυνόμενη και άμεση βία. Η νέα πολιτική κατάσταση στην Ιταλία, καθώς και ο αντισημιτισμός που είχε κάνει την εμφάνισή του στην Ευρώπη, είχαν ως αποτέλεσμα πολλά έργα, του εβραϊκής καταγωγής Castelnuovo-Tedesco να απαγορευτούν.⁴⁰

Στην διάρκεια αυτής της δεκαετίας και μέχρι ο Mussolini να συμμαχήσει με τον Hitler και να ξεκινήσει ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος, ο Castelnuovo-Tedesco γνώρισε πολλούς και σπουδαίους καλλιτέχνες, σολίστες αλλά και εκπροσώπους της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής ζωής στην Φλωρεντία, οι οποίοι έδωσαν μια νέα κατεύθυνση στην συνθετική του πορεία.⁴¹ Μεταξύ αυτών ήταν οι Ugo Ojetti, Bernard Berenson, Arturo Loria και Alberto Carocci, εκ των οποίων οι δύο τελευταίοι θα γίνονταν από τους πιο στενούς του φίλους.

³⁷Burton Howard Scalin, "Operas by Mario Castelnuovo-Tedesco" (Northwestern University, 1980)., 7

³⁸Lubin Ernest, "A Neglected Impressionist: Castelnuovo-Tedesco," *Clavier: A Magazine for Pianists and Organists*, 1971. Η πηγή αναφέρεται και στην προηγούμενη παράγραφο.

³⁹DeLong, "Between Two Worlds.", 7

⁴⁰Richard Taruskin, "Music and Totalitarianism," in *History of Western Music. Vol IV. The Early Twentieth Century* (Oxford, UK: Oxford University Press, 2005)., 746

⁴¹Guarnieri, *Intellectuals Displaced from Fascist Italy. Migrants, Exiles and Refugees Fleeing for Political and Racial Reasons.*, 6

Στην λίστα των μουσικών αξίζει να αναφέρουμε κάποιους μουσικούς τους οποίους και ο ίδιος ο Castelnuovo-Tedesco είχε σε μεγάλη εκτίμηση όπως οι: Walter Gieseking και Luisa Baccara, σύντροφος του ποιητή Gabrielle D' Annunzio, οι βιολονίστες Albert Spalding και Jascha Heifetz, ο βιολοντσελίστας Gregor Piatigorsky, καθώς και ο μαέστρος Arturo Toscanini. Υπήρξαν φίλοι, θαυμαστές και ερμηνευτές των έργων του Castelnuovo-Tedesco, εκφράζοντας και από μεριάς τους την εκτίμησή τους, στις συνθέσεις κατά παραγγελία, στις ιδιωτικές προσκλήσεις σε εξοχικά θέρετρα και στις πολυάριθμες επαναλήψεις των έργων του στις συναυλίες τους.⁴²

Σε αυτό το πλαίσιο των κοινωνικών του συνναστροφών ο Castelnuovo-Tedesco διανύει μια περίοδο (1927–1932) αφιερωμένη κατά μεγάλο μέρος στις συνθέσεις έργων μουσικής δωματίου. Το καλύτερο έργο αυτής της περιόδου, θεωρείται το *Quintetto per Pianoforte de Archi*, το οποίο παρουσιάζεται το 1932 στο International Festival of Venice. Η παρουσία του ζεύγους Castelnuovo-Tedesco στο φεστιβάλ υπήρξε καθοριστικής σημασίας για τη συνθετική εξέλιξη του Mario, καθώς και για τη διατήρηση της διεθνής του φήμης κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα μέχρι και σήμερα.

Ο ήδη γνωστός, για τις μουσικές του ικανότητες, κιθαρίστας Andrés Segovia πλησιάζει με συστολή την σύζυγο του Mario, Clara, και της ζητά να μεταφέρει στον σύζυγό της, την επιθυμία του να γράψει ένα έργο για τον ίδιο. Ο Castelnuovo-Tedesco απαντά με επιστολή δείχνοντας τον θαυμασμό του απέναντι στο πρόσωπο του Segovia και την επιθυμία του να γράψει ένα έργο για τον ίδιο, αλλά η παντελής του άγνοια ως προς την τεχνική της κιθάρας το καθιστά αρκετά δύσκολο. Ο Segovia, προς απάντηση στον συνθέτη, στέλνει τα βασικά χαρακτηριστικά της τεχνικής του οργάνου καθώς και δύο αντιπροσωπευτικά έργα του ρεπερτορίου της κιθάρας. Μετά από μελέτη ο Castelnuovo-Tedesco συνθέτει το πρώτο έργο για κιθάρα, *Variazioni a traverso i secoli, op 71*.⁴³ Μεταξύ τους θα αναπτυχθεί μια στενή φιλική σχέση από την οποία θα προκύψει μια αφθονία συνθέσεων για σόλο κιθάρα, ντουέτα οργανικών και φωνητικών έργων, καθώς και κοντσέρτων για κιθάρα και ορχήστρα. Συνολικά ο Castelnuovo-Tedesco θα εμπλουτίσει το ρεπερτόριο της κιθάρας με περίπου πενήντα έργα.⁴⁴

Το 1935 για πρώτη φορά ο Toscanini διευθύνει έργο του Castelnuovo-Tedesco στη Βιέννη. Έκτοτε θα ακολουθήσουν αρκετές εκτελέσεις των έργων του από τον ίδιο. Παράλληλα ο μαέστρος θα αναζητεί πάντα την γνώμη του συνθέτη για εκτελεστικές λεπτομέρειες, όσον αφορά τους μουσικούς της ορχήστρας και της δικής του συμβολής στην παρουσίαση των έργων.⁴⁵

Το καλοκαίρι του 1936 ο Castelnuovo-Tedesco συναντά τον πεζογράφο, και ίσως τον σημαντικότερο σύγχρονο Ιταλό θεατρικό συγγραφέα, τον νομπελίστα, τον Luigi Pirandello. Εκείνη την περίοδο ο Pirandello γράφει το έργο *“Il Giganti della Montagna”*, και ο συγγραφέας παροτρύνει τον συνθέτη να το πλαισιώσει μουσικά. Σε συνεργασία, καθορίζουν τα μέρη των πρώτων δύο σκηνών που θα πλαισιωθούν και το ύφος αυτών,

⁴²Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.*, 36-39

⁴³Otero., 41-42

⁴⁴Guarnieri, *Intellectuals Displaced from Fascist Italy. Migrants, Exiles and Refugees Fleeing for Political and Racial Reasons.*, 9

⁴⁵Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.*, 47-48

αλλά ο Pirandello πεθαίνει πριν προλάβει να ολοκληρώσει το έργο. Θέλοντας να τιμήσει την μνήμη του ο Castelnuovo-Tedesco συνθέτει την μουσική και για τις δύο σκηνές,⁴⁶ οι οποίες όμως δεν θα δημοσιευθούν μέχρι και σήμερα.⁴⁷ Ήταν το τελευταίο έργο του εβραίου Castelnuovo-Tedesco που παρουσιάστηκε στην υπό ναζιστικό καθεστώς Ιταλία.⁴⁸ Τα ιστορικά γεγονότα που θα ακολουθούσαν θα έθεταν μια σειρά από αλλαγές στο πολιτικό πανόραμα τα οποία θα επηρέαζαν ριζικά τη ζωή και την καριέρα του συνθέτη.⁴⁹

Ο πρώιμος Ιταλικός φασισμός δεν επέδειξε έντονο αντισημιτισμό, όσον αφορά τις τέχνες, καθώς ο Mussolini δεν ήταν τόσο επεμβατικός όσο άλλοι δικτάτορες.⁵⁰ Η συμμαχία του Mussolini με τον Hitler το 1933, μετέστρεψε σταδιακά την ιδεολογία του καθεστώτος προς τη ρητή ρατσιστική μισαλλοδοξία, και το 1938 η καλλιτεχνική δραστηριότητα των Εβραίων Ιταλών καλλιτεχνών (ανεξάρτητα από την συνθετική τους δημιουργία), οι οποίοι δεν ασπάζονταν τον φασισμό, απαγορεύτηκε.⁵¹

Το γεγονός του επερχόμενου διωγμού των Ιταλών Εβραίων, εμφανίστηκε για πρώτη φορά τον Ιανουάριο του 1938,⁵² με τη θέσπιση των πρώτων «φυλετικών νόμων».⁵³ Τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς, απαγορεύτηκε στα παιδιά των Εβραίων να φοιτούν σε δημόσια σχολεία και στους Εβραίους δεν επιτρεπόταν να διδάξουν σε κανένα επίπεδο.⁵⁴ Όπως γράφει στην αυτοβιογραφία του, η απαγόρευση αυτή έπληξε βαθιά την οικογένεια του:

«Ήταν ένα τρομερό χτύπημα. Θα μπορούσα να είχα αντέξει τα πάντα, το τέλος της επαγγελματικής μου καριέρας, την κατάσχεση της περιουσίας μου, αλλά όχι αυτό!

...Μπορώ ακόμα να δω την απελπισμένη έκφραση στο πρόσωπο του Pietro όταν διάβασε 'την πρότασή' της απαγόρευσης της φοίτησής του και, αν υπάρχει κάτι για το οποίο δεν μπορώ να συγχωρήσω το φασιστικό καθεστώς, είναι ακριβώς αυτός ο σιωπηλός, εσωτερικός και βαθύς πόνος που διάβασα στο πρόσωπο του γιου μου.»⁵⁵

Την περίοδο αυτή, ο Ισπανικής καταγωγής Castelnuovo-Tedesco, πήρε την απόφαση να μετακομίσει με την οικογένειά του στην Ελβετία,⁵⁶ από όπου θα έκανε σχέδια να μεταναστεύσει με την βοήθεια των φίλων του (Toscanini, Spalding και Heifetz) στις Ηνωμένες Πολιτείες. Τελικά όμως το ταξίδι το πραγματοποιεί μόνος του. Επικοινωνεί με

⁴⁶Otero., 48-49

⁴⁷Βλέπε https://mariocastelnuovotedesco.com/works_with_opus/i-giganti-della-montagna-incidental-music-for-the-drama-of-luigi-pirandello/

⁴⁸Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.*, 52

⁴⁹Gualdi, "A Study of Castelnuovo-Tedesco's Piedigrotta 1924: Rapsodia Napoletana.", 13

⁵⁰Gualdi., 15

⁵¹Harvey Sachs, *Music in Fascist Italy* (London, UK: Weidenfeld and Nicolson, 1987)., 89, 129

⁵²DeLong, "Between Two Worlds.", 7

⁵³Gualdi, "A Study of Castelnuovo-Tedesco's Piedigrotta 1924: Rapsodia Napoletana.", 15

⁵⁴Mario Toscano, "The Jews in Italy and the Anti-Semitic Policy of Fascism," in *Uncertain Refuge: Italy and the Jews During the Holocaust*, ed. Florette Rechnitz Koffer and Richard Koffer (Champaign, Illinois, USA: University of Illinois Press, 1995)., 38

⁵⁵Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.*, 53

⁵⁶Guarnieri, *Intellectuals Displaced from Fascist Italy. Migrants, Exiles and Refugees Fleeing for Political and Racial Reasons.*, 12

τους φίλους του στην Αμερική και η αλληλογραφία τους, του προσφέρει μεγάλη ηθική υποστήριξη αλλά και ελπίδα για μια ζωή χωρίς φόβο επαγγελματικής αποκατάστασης. Αξίζει να αναφέρουμε ότι τα Χριστούγεννα του 1938, ο Segonia ταξιδεύει από την Ουρουγουάη με σκοπό να συμπαρασταθεί στον φίλο του και να τον διαβεβαιώσει ότι με το ταλέντο του τον περιμένει ένα λαμπρό μέλλον στην Αμερική. Η κίνηση αυτή θα παραμείνει βαθιά χαραγμένη στην μνήμη του Castelnuovo-Tedesco, όπως αναφέρει και στην αυτοβιογραφία του, καθώς του προσφέρει την κινητήριο δύναμη να γράψει το πρώτο του κοντσέρτο για κιθάρα.⁵⁷

Στις 13 Ιουλίου του 1939, αφού έλαβε όλα τα απαραίτητα έγγραφα, η οικογένεια Castelnuovo-Tedesco, απέπλευσε για τη Νέα Υόρκη εγκαταλείποντας την πολυαγαπημένη τους Φλωρεντία.⁵⁸

Η συνθετική περίοδος της δεκαετίας του 1940 θα ολοκληρωθεί με την σύνθεση και παρουσίαση από τον Segonia, στο Μοντεβίδεο της Ουρουγουάης, του πρώτου κοντσέρτου για κιθάρα (*Concerto per guitarra e orchestra*, op 99), το οποίο αναμφισβήτητα είναι το πιο διαδεδομένο έργο του.

Η πρώτη κατοικία της οικογένειας Castelnuovo-Tedesco θα είναι στο Larchmont της Νέας Υόρκης. Ο Castelnuovo-Tedesco και η σύζυγός του είχαν την ευκαιρία να επανασυνδεθούν με πολλούς άλλους Ιταλούς, τόσο μετανάστες όσο και εκείνους που ήταν περαστικοί από τις ΗΠΑ.⁵⁹

Η καριέρα του στην Αμερική ξεκίνησε ως πιανίστας, ενώ παράλληλα ο Toscanini βοηθάει στην παρουσίαση των έργων του σε αρκετές πόλεις. Η επαγγελματική του κατάσταση του δημιουργεί ανασφάλεια, κυρίως οικονομική, διότι συνειδητοποιεί ότι είναι δύσκολο να επιβιώσει ως συνθέτης και πιανίστας στην Νέα Υόρκη.

Η 26 Ιουλίου του 1940 θα υπάρξει για τον Castelnuovo-Tedesco μία κομβική ημέρα για την προσωπική και επαγγελματική του εξέλιξη. Το πρωί λαμβάνει την δυσάρεστη είδηση του θανάτου της πολυαγαπημένης του μητέρας και το βράδυ την ευχάριστη είδηση της πολυπόθητης πρόσκλησης ενδιαφέροντος να συνεργαστεί με την μουσική κινηματογραφική βιομηχανία, το Hollywood.⁶⁰

Μετά από δύο μήνες η συνεργασία του με την Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) ξεκινάει και παίρνει την δύσκολη απόφαση να μετακομίσει μόνος του στο Los Angeles. Παρ' όλη την μοναξιά που ένιωθε, η επιθυμία του να γνωρίσει τους ανθρώπους του κινηματογράφου, οι οποίοι όπως αναφέρει στην αυτοβιογραφία του, «φαίνεται να λαμβάνουν την ζωή, όχι και τόσο σοβαρά», του δίνει την δύναμη να αντιμετωπίσει τα προβλήματά του με μεγαλύτερη ευκολία. Οι συνθετικές ικανότητες του Castelnuovo-Tedesco, φάνηκαν ήδη από την πρώτη του ανάθεση, ο ίδιος όμως δεν είναι ικανοποιημένος με τις συνθήκες εργασίας. Αποτελεί ένα ακόμα νούμερο του εργατικού δυναμικού της MGM, και συγχρόνως οι συνθέσεις του αποτελούν ένα μέρος του συνόλου.

⁵⁷Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.*, 53

⁵⁸Otero., 53

⁵⁹Guarnieri, *Intellectuals Displaced from Fascist Italy. Migrants, Exiles and Refugees Fleeing for Political and Racial Reasons.*, 18

⁶⁰Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.*, 59-60

Συνθέτει μουσικά έργα χωρίς να γνωρίζει το σύνολο ούτε της ταινίας αλλά ούτε και της μουσικής της επένδυσης. Ανήκει στους μουσικούς φαντάσματα όπως χαρακτηριστικά αναφέρει στην αυτοβιογραφία του, οι οποίοι εκτός των άλλων δεν έχουν ούτε συγγραφικά δικαιώματα. Σκοπός του ήταν να κάνει τις ενορχηστρώσεις των έργων του, αλλά και ολόκληρης της μουσικής επένδυσης των ταινιών, μια εργασία που όπως διαπίστωσε δεν γινόταν από τους ίδιους τους συνθέτες διότι δεν γνώριζαν. Η ευκαιρία που ζητούσε του δίνεται, η ταχύτητα και η ποιότητα της δουλειάς του στην ενορχήστρωση ενθουσιάζει την εταιρία, κυρίως για το οικονομικό όφελος που της αποφέρει με αποτέλεσμα το μέλλον του στην μουσική κινηματογραφική βιομηχανία να προμηνύεται λαμπρό.⁶¹

Την άνοιξη του 1941 με την ασφάλεια της σταθερής δουλειάς, η οικογένεια Tedesco ξανασιμίζει και μετακομίζει στο Beverly Hills, όπου θα παραμείνει μέχρι το τέλος της ζωής του.⁶² Το συμβόλαιο του με την MGM έληξε τον Οκτώβριο του 1943 με την συνθετική του παραγωγή να ξεπερνά τις 200 συνθέσεις το χρόνο.⁶³ Ως εκ τούτου αποφασίζει να συνεχίσει την συνεργασία του με τη κινηματογραφική βιομηχανία ως ανεξάρτητος μουσικός με τις εταιρίες Columbia, Universal, 20th Century Fox και MGM μέχρι το 1956.⁶⁴ Οι συνθέσεις του για τον κινηματογράφο όπως αναφέρει τον αφήνουν ανικανοποίητο:

«Η μουσική για τον κινηματογράφο δεν είναι τίποτα περισσότερο από αναγκαίο κακό... Ήρθα στο Hollywood να προσφέρω τον καλύτερό μου εαυτό και μου ζητήθηκε ο χειρότερος».

Ο Castelnuovo-Tedesco δεν έπαψε ποτέ να συνθέτει, κρατούσε πάντα αυτούς τους δύο διαφορετικούς τομείς εντελώς ξεχωριστούς: από τη πλευρά, υπήρχε η σύνθεση κινηματογραφικής μουσικής, από την οποία κέρδιζε τα προς το ζην, και από την άλλη πλευρά υπήρχε η ανεξάρτητη δουλειά του.⁶⁵

Την χρονική περίοδο που βρίσκεται στην MGM ο νεαρός συνθέτης André Previn τον παροτρύνει να γίνει δάσκαλός του στην αρμονία. Ο Castelnuovo-Tedesco παρ' όλο που δεν είχε προηγούμενη διδακτική εμπειρία, εξελίχθηκε σ' έναν εξαιρετικό δάσκαλο με ήθος, γενναιοδωρία και αφοσίωση σ' αυτό που έκανε. Η διδακτική του ικανότητα έγινε γρήγορα γνωστή και τα επόμενα χρόνια θα διδάξει σύνθεση σε δεκάδες μουσικούς. Κάποιοι από τους αξιόλογους συνθέτες ταινιών υπήρξαν μαθητές του όπως ήταν: οι John Williams, Henry Mancini, Jerry Goldsmith, Nelson Riddle, Jerry Fielding, Herman Stein.⁶⁶

Ο Castelnuovo-Tedesco και η οικογένειά του λάτρευαν την πατρίδα τους, αλλά το γεγονός πως η κυβέρνηση τους αφείρεσε το δικαίωμα να εργάζονται, να εκφράζονται και να εκπαιδεύονται, τους στέρησε το δικαίωμα της ελευθερίας και αυτό είχε ως αποτέλεσμα να μεταναστεύσουν λόγω της καταγωγής τους. Από την άλλη μεριά, η

⁶¹Otero., 62-67

⁶²DeLong, "Between Two Worlds.", 40

⁶³Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.*, 68

⁶⁴James Westby, "CastelnuovoTedesco in America: The Film Music" (University of California at Los Angeles, 1994)., 6, 59-60

⁶⁵Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.*, 74

⁶⁶Georg, "Selected Early Italian Songs of Mario Castelnuovo-Tedesco.", 74

Αμερική ήταν και είναι μια χώρα που μπορείς να εκφραστείς ελεύθερα και να εργαστείς ανεξάρτητα από τις φυλετικές σου καταβολές, τα θρησκευτικά ή ιδεολογικά σου πιστεύω.⁶⁷ Σύμφωνα με αυτά, το 1946 παίρνουν την δύσκολη απόφαση να γίνουν πολίτες των Ηνωμένων Πολιτειών ως ένδειξη ευγνωμοσύνης στην χώρα που τους δέχτηκε. Την ίδια χρονιά του γίνεται πρόταση να γυρίσει στην Ιταλία, στην Ρώμη, όμως ο αναπάντεχος θάνατός του πατέρα του θα αναβάλλει το ταξίδι του για δυο χρόνια.⁶⁸

Έπειτα από εννέα χρόνια, ο Mario επισκέπτεται την γενέτειρά του και νιώθει παντού ξένος:

« Ιταλός για τους Βορειοαμερικάνους, Αμερικάνος για τους Ιταλούς»

Από το 1948 μέχρι και τα τελευταία χρόνια της ζωής του, θα κάνει αρκετά ταξίδια στην Φλωρεντία για να παρουσιάσει το έργο του, αλλά και επειδή η πόλη είναι η πρώτη και παντοτινή του αγάπη.

Από το 1945 όταν ο Segovia εγκαθίσταται στις Η.Π.Α, η σχέση τους γίνεται ακόμα πιο στενή. Οι παραγγελίες του δημοφιλούς σολίστα προς τον φίλο του Mario, ακολουθούν η μία την άλλη. Η μεγαλύτερη συνθετική παραγωγή έργων για κιθάρα, του Castelnuovo-Tedesco, πραγματοποιείται τα επόμενα 20 χρόνια. Αξίζει να αναφέρουμε ότι οι συνθέσεις του, υπήρξαν καθοριστικής σημασίας στο ρεπερτόριο της κλασικής κιθάρας. Παραμένει δημοφιλής για αυτή του τη προσφορά μέχρι και σήμερα, κυρίως λόγω της ποιότητάς της συνθετικής του δραστηριότητας.⁶⁹ Μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η εργογραφία της κιθάρας ήταν περιορισμένη και βασισμένη σε ιστορικά, προγενέστερα όργανα, κυρίως από το λαούτο. Στις συνθέσεις του περιλαμβάνονται έργα για σόλο κιθάρα, ντουέτα (Σονατίνα op. 205 για φλάουτο και κιθάρα, 1965), ντουέτα με φωνή, μουσική δωματίου και δύο κοντσέρτα για κιθάρα.

Άλλες συνθέσεις των τελευταίων δεκαετιών που αξίζει να αναφέρουμε είναι το Βιβλικό ορατόριο *The Book of Ruth*, η όπερα *Aucassin et Nicolette*, και η βραβευμένη Σεξπηρική όπερα *The Merchant of Venice*.

Ο Mario Castelnuovo-Tedesco πέθανε το 1968, στο πλευρό της συζύγου του, στο σπίτι τους στο Beverly Hills σε ηλικία 72 ετών.⁷⁰

⁶⁷Guarnieri, *Intellectuals Displaced from Fascist Italy. Migrants, Exiles and Refugees Fleeing for Political and Racial Reasons.*, 18

⁶⁸Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.*, 76-77

Η πηγή αναφέρεται και στις προηγούμενες παραγράφους.

⁶⁹Μόνο στο είδος της κιθάρας ο Castelnuovo-Tedesco έγραψε πενήντα επτά έργα. Ίσως το πιο σημαντικό αποτελεί το γεγονός ότι δημιούργησε ένα ρεπερτόριο στο οποίο η κιθάρα μπορούσε να συμμετάσχει με άλλα όργανα. Τέσσερα έργα για κιθάρα και ορχήστρα, ένα έργο για κιθάρα και κουαρτέτο εγχόρδων, ντουέτα κιθάρας και κιθάρα σε συνδυασμό με πιάνο, φλάουτο και φωνή ήταν ευπρόσδεκτες προσθήκες σε ένα ρεπερτόριο που προηγουμένως αποτελούταν σχεδόν αποκλειστικά από σόλο μουσική. Βλέπε Stanley Sadie, ed., "Mario Castelnuovo-Tedesco," in *The New Grove Dictionary of Music And Musicians Second Edition* (New York, NY, USA: Maacmillan, 2001), 256-257

⁷⁰Sadie. "Mario Castelnuovo-Tedesco." In *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*.

1.2.1 Ημερομηνίες σταθμοί – Χρονοδιάγραμμα⁷¹

Ημερομηνία	Γεγονός
3 Απριλίου 1895	Γεννιέται στην Φλωρεντία της Ιταλίας .
1909-1914	Σπουδές στο Istituto musicale Luigi Cherubini της Φλωρεντίας.
1915	Συνθέτει τον πατριωτικό ύμνο του MCT Fuori i Barbari.
1918	Λαμβάνει δίπλωμα σύνθεσης από το Ωδείο Liceo της Μπολόνια.
1924	Παντρεύεται την Clara Forti.
1925	Γεννιέται ο γιός του San Pietro.
1926	Στην Βενετία κάνει πρεμιέρα η πρώτη του όπερα La Mandragola.
1930	Γεννιέται ο γιός του San Lorenzo.
1931	Συνθέτει κοντσέρτο για βιολί I Profeti, για την Jascha Heifetz.
1932	Συναντά τον κιθαρίστα Andrés Segovia στο International Society of Contemporary Music Festival στη Βενετία.
1932	Γράφει το πρώτο έργο για κιθάρα, Variations à travers les siècles.
1933	Στην Νέα Υόρκη γίνεται η πρεμιέρα το κοντσέρτου I profeti από τους Arturo Toscanini και Jascha Heifetz.
1935	Συνθέτει το Incidental Music Savonarola.
1938	Η εργασία του στο ραδιόφωνο της Ιταλίας του απαγορεύεται.
1939	Συνθέτει το πρώτο του κοντσέρτο για κιθάρα για τον Andrés Segovia.
1939 Ιούλιος	Φεύγει από την Ιταλία για τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, μένει στο Larchmont.
1940	Η μητέρα του Noemi πεθαίνει
1940	Μετακομίζει στην Καλιφόρνια και ξεκινά να συνθέτει κινηματογραφική μουσική για το Hollywood.
1943	Συνθέτει την Ιερή Ακολουθία για την παραμονή του Σαββάτου. (Sacred Service for Sabbath Eve)

⁷¹“Timeline.”

- 1944 Συνεργάζεται με τους Schoenberg, Stravinsky, Milhaud και άλλους για τη σουίτα Genesis.
- 1946 Γίνεται πολίτης των Ηνωμένων Πολιτειών.
- 1953 Συνθέτει το πρώτο έργο μιας σειράς ευχετήριων καρτών στα ονόματα των αφιερωμένων (op. 159 και 170)
- 1956 Συνθέτει την όπερα The Merchant of Venice του Shakespeare.
- 1958 The Merchant of Venice κερδίζει το βραβείο Davide Campari–Concorso Internazionale La Scala.
- 1959 Διδάσκει στο Michigan State University ως διακεκριμένος επισκέπτης καθηγητής.
- 1960 Συνθέτει τον κύκλο τραγουδιών Platero y yo, σε ποίηση του Jimenez.
- 1961 Γίνεται η πρεμιέρα του The Merchant of Venice στη Σκάλα του Μιλάνου.
- 18 Μαρτίου 1968 Πεθαίνει στο Beverly Hills της Καλιφόρνιας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:Ανάλυση

2. Sonatina op.205

2.1. Σονάτα

- Όρος σονάτα

Η λέξη sonata προέρχεται από το λατινικό sonare που σημαίνει ηχώ, παράγω ήχο. Η σονάτα είναι μία οργανική σύνθεση, η οποία εμφανίστηκε χωρίς κάποιο συγκεκριμένο μορφολογικό σχήμα περί στα τέλη του 16^{ου} αιώνα. Στην εποχή του μπαρόκ, τέλη του 17^{ου} αιώνα, ενώ υπάρχει ήδη ο τύπος της σόλο σονάτα καθιερώνονται δύο κύριοι τύποι μπαρόκ σονάτας, η σονάτα δωματίου και η εκκλησιαστική σονάτα, οι οποίες ανήκουν στον τύπο της τρίο σονάτα με δύο μελωδικές φωνές. Τα μέρη τους αποτελούνταν κατά κανόνα από δύο τμήματα, καθένα από τα οποία επαναλαμβάνεται. Η κλασική σονάτα, που ανήκει στην κλασική περίοδο, αποτελείται από τέσσερα μέρη, γρήγορο (φόρμα σονάτα) – αργό (Λυρικό, Lied) – γρήγορο (Χορευτικό, Μενουέτο/σκέρτσο) – γρήγορο (φινάλε, φόρμα σονάτα).⁷²

- Φόρμα σονάτα

Φόρμα ή μορφή σονάτας ονομάζεται η χαρακτηριστική δομή του πρώτου μέρους της σονάτας, η οποία αποτελείται από την έκθεση, την ανάπτυξη/επεξεργασία, την επανέκθεση και την coda (επίλογο).

Η σονάτα είναι πολυμερής οργανική μορφή. Κατ' εξοχήν μορφή της σόλο σονάτα, για ένα σολιστικό όργανο, η σονάτα για δύο ή περισσότερα όργανα, η συμφωνία, που είναι σονάτα για ορχήστρα και το κοντσέρτο, η σονάτα για σόλο όργανο και ορχήστρα. Η σονάτα πρωτοεμφανίστηκε τον 16^ο αιώνα, χωρίς σταθερή μουσική μορφή. Ήταν όμως οργανωμένη σε τμήματα, κάτι που επέτρεψε τη μεταγενέστερη εξέλιξή της. Η σονάτα όμως είναι συνεχώς εξελισσόμενη, δεν διαμορφώνεται μόνο ως δομή αλλά και ως στυλ (ύφος). Η ιστορία αναγνωρίζει στο πρόσωπο του W.A. Mozart το πρότυπο της μορφής σονάτα για την κλασική και πρώιμη ρομαντική περίοδο (1830). Σημαντικό ρόλο σε αυτή την κατάληξη έχουν και οι συνθέτες της προκλασικής περιόδου C.Ph.E.Bach, J.C.Bach, D. Scarlatti και J.Haydn.

Στο είδος της προκλασικής σονάτας ανήκουν οι σονάτες D. Scarlatti, οι οποίες είναι μοναδικές στο είδος τους γιατί αποτελούνται από ένα μόνο μέρος. Αναπτύσσουν μία και μοναδική ιδέα (θέμα), σε αντίθεση με τις διθεματικές σονάτες της κλασικής περιόδου. Δεν έχουν καμία σχέση με τις αντίστοιχες σονάτες σε τρία ή τέσσερα μέρη των συγχρόνων του συνθέτη A. Corelli και J.C.Bach. Οι σονάτες του Scarlatti προετοιμάζουν τη μορφή που παίρνει το 1^ο μέρος της τριμερούς σονάτας, όπως διαμορφώθηκε αργότερα από τον C.Ph.E.Bach και Haydn, και τις τετραμερούς από τους Mozart και Beethoven. Η δομή στις σονάτες είναι διμερής (α-β). Στο 1^ο μέρος γίνεται η παρουσίαση της βασικής ιδέας και κλείνει με κατάληξη στον τόνο της δεσπόζουσας ή της σχετικής. Στο 2^ο μέρος γίνεται επεξεργασία της βασικής ιδέας σε άλλη τονικότητα.

⁷²Michels Ulrich, *Άτλας Της Μουσικής*, μτφρ. Μόσχος Κώστας (Αθήνα, Ελλάδα: Νάκας, 1994), 147

Στην περίοδο του κλασικισμού διαμορφώνεται η κλασική σονάτα όπως κατά γενική ομολογία την γνωρίζουμε. Αποτελείται από τρία ή τέσσερα μέρη με την εξής ακολουθία:

- 1^ο μέρος: «Allegro»(γρήγορο) σε φόρμα σονάτα.
- 2^ο μέρος: «Andante» (αργό και λυρικό) σε φόρμα Liedή θέμα και παραλλαγές.
- 3^ο μέρος: «Allegretto» (σχετικά γρήγορο), Minuetto και Trio ή Scherzo.
- 4^ο μέρος: Rondo (γρήγορος χορός), σε φόρμα σονάτα ή σονάτα-ροντό.

Από τα τέσσερα μέρη το 1^ο είναι και το πιο σημαντικό αφού περιέχει το θεματικό υλικό και εκφράζει το χαρακτήρα του έργου. Είναι σχετικά γρήγορο, τις περισσότερες φορές το μεγαλύτερο σε έκταση και γραμμένο πάντα σε συγκεκριμένη μορφή.

Το 2^ο μέρος, σε άλλη τονικότητα σε σχέση με το 1^ο, είναι ένα αργό τραγουδι χωρίς λόγια, συνήθως σε θλιμμένο ύφος, στην τριμερή φόρμα του lied. Δηλαδή παρεμβάλλεται σε αυτό ένα μεσαίο μέρος που φτιάχνει μία αντίθεση.

Το 3^ο μέρος είναι ένα σχετικά γρήγορο μινουέτο σε τριμερή μορφή, το οποίο θεωρείται και κατάλοιπο της σουίτας. Στις σονάτες των Haydn και Beethoven συχνά συναντάμε ένα γρήγορο Scherzo με τρίο, σαν υποκατάστατο του μινουέτου. Η τονικότητα μπορεί να παραμείνει η ίδια ή να αλλάξει.

Το 4^ο και τελευταίο μέρος, ισχύει ιδιαίτερα στην περίπτωση των κουαρτέτων και των συμφωνιών, είναι γραμμένο στην αρχική τονικότητα, είναι γρήγορο και συχνά ένα εύθυμο rondo (α-β-α-γ-α...) το οποίο εξελίσσεται σε ηρωικό-επικό φινάλε. Η φόρμα ήταν συνήθως φόρμα σονάτα ή συνδυασμός της φόρμα σονάτας με το rondo ή θέμα με παραλλαγές. Το κύριο θέμα εδώ επανέρχεται κατά διαστήματα, και κάθε εμφάνισή του χωρίζεται από την επόμενη με ένα επεισόδιο που προκαλεί αντίθεση.

Η ουσιαστική διαφορά μεταξύ της κλασικής σονάτας και της σουίτας ήταν πως η σουίτα του μπαρόκ είχε συνήθως 6-7 μέρη χορού μικρού μεγέθους, ενώ η σονάτα δεν ξεπέρασε ποτέ τα τέσσερα, εκτεταμένα όμως, μέρη. Όλα τα μέρη της σουίτας έχουν κοινή διμερή φόρμα α-β, ενώ στη σονάτα το 1^ο μέρος έχει δική του φόρμα.

Η εξέλιξη της σονάτας από τη σύντομη μορφή του Scarlattiμέχρι τις μεγάλης έκτασης σονάτες του Bhrags, πήρε πάνω από ενάμιση αιώνα. Η σονάτα της κλασικής περιόδου ωστόσο βασίζεται στο μοντέλο και την τεχνοτροπία του βιολιστή Leclair το 1738, που εισήγαγε επιπλέον το 2^ο θέμα στο 1^ο μέρος και στη συνέχεια υιοθέτησε ο C.Ph.E.Bach. Αυτό το δεύτερο θέμα είχε τη δική του προσωπικότητα, ο σκοπός του ήταν να προσφέρει μία αντίθεση με το πρώτο θέμα, τόσο αρμονικά όσο και μελωδικά. Η προσθήκη του τέταρτου μέρους πιθανότατα έγινε από την προκλασική σχολή του Mannheim και υιοθετήθηκε από τους Βιεννέζους Κλασικούς.

Είναι αυτονόητο πως η διαίρεση αυτή αποτελεί μόνο ένα γενικό σχεδιάγραμμα, που προσφέρεται σε κάθε είδους επεξεργασία. Αναμφισβήτητα μπορούμε να πούμε πως η σονάτα αποτελεί τη σημαντικότερη φόρμα της μουσικής φιλολογίας από τη μία γιατί κάλυψε ένα πλατύ φάσμα (ιδιαίτερα από την καθιέρωση του κλασικού τύπου της) και αλλοτρίωσε στις τεχνικές της αναγκαιότητες μιας πληθώρας άλλων φορμών και από την

άλλη γιατί κατόρθωσε να συμπυκνώσει την θεματική επεξεργασία και ανάπτυξη στα όρια της αισθητικής συμμετρίας της τριμερούς φόρμας (A-B-A). Κατ' επέκταση κατάφερε να συγκεράσει τις δύο αντιθετικές ροπές της μουσικής, την επανάληψη και την αντίθεση.⁷³

2.2. Αναλυτική προσέγγιση του έργου *Sonatina* op.205

Το 1965 ο Castelnuovo-Tedesco συνθέτει το έργο *Sonatina for flute and guitar op.205*, το οποίο είναι αφιερωμένο στον φλαουτίστα Werner Tripp και στον κιθαρίστα Konrad Ragossnig. Η έκδοσή του πραγματοποιήθηκε στην Γαλλία το 1969 από τις εκδόσεις Max Eschig, με δαχτυλοθεσίες του Ragossnig. Αποτελείται από τρία μέρη Allegro Grazioso, Tempo di Siciliana και Scherzo – Rondo.

Είναι ένα από τα τελευταία του έργα και το μοναδικό που συνέθεσε για φλάουτο και κιθάρα. Όπως αναφέρει και η Otero το φλάουτο και η κιθάρα είναι δυο όργανα τα οποία συνυπάρχουν αρμονικά μεταξύ τους.⁷⁴ Ο Castelnuovo-Tedesco γνώριζε τις δυνατότητες και των δύο οργάνων, καθώς είχε συνθέσει πολλά ορχηστρικά κομμάτια και έργα μουσικής δωματίου για φλάουτο, όπως το *Divertimento* op.119 για δύο φλάουτα το 1945. Επίσης είχε συνθέσει και πληθώρα έργων για κιθάρα όπως αναφέρόμαστε και σε προηγούμενο κεφάλαιο. Επομένως ήταν σε θέση να τα συνδυάσει αυτά τα δύο όργανα με έναν ιδανικό τρόπο εκμεταλλευόμενος τις μελωδικές και αρμονικές ικανότητες του κάθε οργάνου. Ακολουθεί μορφολογική και αρμονική επισκόπηση του έργου.

i. *Allegro Grazioso*

Το πρώτο μέρος της σονατίνας βασίζεται στη μορφή σονάτας:

Έκθεση	Θέμα Α	μ. 1 – 28
	Γέφυρα	μ. 29 – 44
	Θέμα Β	μ. 45 – 56
Ανάπτυξη	Θέματος Α	μ. 57 – 73
	Θέματος Β	μ. 73 – 90
Επανάθεση	Θέματος Α	μ. 91 – 114
	Γέφυρα	μ. 114 – 120
	Θέμα Β	μ. 121 – 136
Coda		μ. 137 – 145 ⁷⁵

⁷³James Webster, "Sonata Form," in *Grove Music Online, Oxford Music Online*, ed. L Macy, www.grovenmusic.com. Η πηγή αναφέρεται σε όλο το υποκεφάλαιο Φόρμα σονάτα της παρούσης.

⁷⁴Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.*, 118

⁷⁵Τα μέτρα έχουν καταμετρηθεί από την παρτιτούρα του Φλάουτου.

Έκθεση

Θέμα Α

Μοτίβο I	μ. 1	Φράση I	Εισαγωγή από το φλάουτο	μ. 1-3	1^η Περίοδος μ. 1 – 7	Θέμα α1 μ. 1-15
Μοτίβο II	μ. 4 – 5	Φράση II		μ. 4-7		
Μοτίβο III	μ. 8-9	Φράση III		μ. 8-11		
		Φράση I	Εισαγωγή από την κιθάρα	μ. 15 17	1^η Περίοδος μ. 15-21	Θέμα α2 μ. 15-28
		Φράση II		μ. 18-21		
		Φράση III		μ. 22-26		

Allegretto grazioso

FLÛTE

GUITARE

p *grazioso con spirito* *mf*

Σολ

p *grazioso con spirito*

mp espr.

mf *p*

Το θέμα Α παρουσιάζει τρεις φράσεις, οι οποίες θα παρουσιαστούν εν αρχή από το φλάουτο (α1) και στη συνέχεια από την κιθάρα (α2). Η πρώτη φράση, η οποία αποτελεί και την κεφαλή του θέματος Α, εισάγεται από το φλάουτο και η κιθάρα το μιμείται μετά από δύο μέτρα στην κάτω 8^η. Ήδη σε αυτά τα πρώτα μέτρα αντιλαμβανόμαστε την πρόθεσή του συνθέτη για μίμηση των μουσικών ιδεών μεταξύ των δύο οργάνων, στοιχείο το οποίο θα χρησιμοποιήσει σε όλο το έργο, δίνοντας τους έναν δίκαιο ρόλο.

Ένα εσωτερικό στοιχείο της σύνθεσης της sonatina είναι η χρήση των διαστημάτων 4^{ης} και 5^{ης} Κ. Τόσο στην εσωτερική δομή των μοτίβων όσο και στην εμφανή χρήση τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι επαναλαμβανόμενες 5^{ες} στο μέρος της κιθάρας:

Το οποίο επαναλαμβάνεται με τη μορφή μικρής αποτζατούρας⁷⁶ στο μέρος του φλάουτου:

Για να κατανοήσουμε και να ερμηνεύσουμε το έργο καλύτερα, θεωρείται πολύ σημαντικό να πραγματοποιήσουμε μια ανάλυση των τονικών κέντρων που θα μας επιτρέψει να προσεγγίσουμε το αρμονικό πλαίσιο του συνθέτη και θα μας βοηθήσει να επιτύχουμε τη μέγιστη δυνατή ερμηνευτική προσέγγιση. Πρόκειται για ένα τονικό έργο στο οποίο όμως δεν ακολουθούνται οι κλασικοί αρμονικοί κανόνες, οι συνδέσεις των συγχορδιών δημιουργούν τονικά κέντρα.

Παρατηρούμε τα εξής:

- Το τονικό κέντρο του θέματος Α βρίσκεται στην Σολ.
- Πτώση στην Ντο με μετατροπική αλυσίδα (μ. 22-26, 29- Γέφυρα).

⁷⁶Willi, Apel "Harvard Dictionary of Music." Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1966.. 44-6

28 1 Più mosso e brillante

Γέφυρα

Μετά την ένδειξη του *Più mosso e Brillante* στο μέτρο 29, ακολουθεί ένα τμήμα μετάβασης μέχρι το μέτρο 44. Η γέφυρα αποτελείται από δύο μέρη, των 6 κ 8+2 μέτρων. Στο πρώτο μέρος παρατηρούμε την εισαγωγή της φράσης από το φλάουτο και στο δεύτερο την μίμηση, επεξεργασία αυτού από την κιθάρα.

Από μορφολογικής άποψης παρατηρούμε ότι:

- Το πρώτο μέρος βασίζεται στην ρυθμική, αλλά όχι διαστηματική, δομή του 2^{ου} μοτίβου, προσφέροντας έτσι ένα πιο παιχνιδιάρικο ηχητικό αποτέλεσμα στο οποίο συμβάλει και η άρθρωση που επιλέγει να δώσει σε αυτό ο συνθέτης.
- Παρατηρούμε ένα μοτίβο (λα# -ντο-σι) να επαναλαμβάνεται σε όλο το μέρος.
- Στο δεύτερο μέρος (μ. 35) ενώ η κιθάρα συνεχίζει τις παραλλαγές του μοτίβου II, εμφανίζεται για πρώτη φορά η τεχνική της τρίλια στο μέρος του φλάουτου καθώς και γρήγορα περάσματα κλιμακών είτε ανιόντα είτε κατιόντα. Καθώς θα δούμε και στην πορεία της ανάλυσης, τα δύο αυτά στοιχεία ο Castelnuovo – Tedesco τα χρησιμοποιεί περιστασιακά για να επισημάνει τις καταλήξεις θεμάτων ή μερών του έργου.

Αρμονικά παρατηρούμε ότι η γέφυρα εξελίσσεται σε μία διατονική αλυσίδα.

1 Più mosso e brillante

37

41

Θέμα Β

Στο μέτρο 45 παρουσιάζεται το Β Θέμα στο τονικό κέντρο της Μι.

Το Β θέμα της έκθεσης αποτελείται από 2 περιόδους των 5 + 5(+2) μέτρων.

2 Più dolce e tranquillo

45

49

53

56 *animando* 3 **Tempo I^o (Molto con spirito)**

Μορφολογικά στο δεύτερο θέμα παρατηρούμε ότι είναι η πρώτη φορά όπου ο συνθέτης θα πραγματοποιήσει αλλαγή ρυθμικού μέτρου, στοιχείο το οποίο θα χρησιμοποιήσει αρκετές φορές σε όλη την σύνθεση της σονατίνας. Το μοτιβικό υλικό που χρησιμοποιεί προέρχεται από το μοτίβο III. Επειδή θα χρησιμοποιηθεί στην συνέχεια της σύνθεσης για την ευκολία της ανάλυσης το ονομάζω μοτίβο IV. Παρουσιάζεται στην πρώτη περίοδο από το φλάουτο και από την κιθάρα στην δεύτερη.

Το θέμα Β και κατ' επέκταση η Έκθεση του πρώτου μέρους της σονατίνας ολοκληρώνεται με μία ανοδική πορεία τριήχων στο μέρος της κιθάρας που αρμονικά πραγματοποιούν μία τελική πτώση στη Ντο (Ανάπτυξη).

Ανάπτυξη

Θέμα Α	Φράση I	μ. 57-59 φλάουτο	μ. 63-65 φλάουτο
Ντο (16μέτρα 6+6+4)	Φράση II	μ. 58-60 κιθάρα, μίμηση κάτω 8 ^η	μ. 64-66 κιθάρα, μίμηση κάτω 8 ^η
	Κατάληξη με στοιχεία από τη φράση II		
Θέμα Β (14 μέτρα (4+1)+(4+2)+3)	Μοτίβο IV	Κιθάρα μ. 74-81, Lab (συνοδεία, στοιχεία την Έκθεση)	(συνοδεία, στοιχεία από την γέφυρα) Φλάουτο μ. 82-85, Φα
	Κατάληξη, χρήση τριήχων (V της Ντο)		

animando 3 **Tempo I^o (Molto con spirito)**

65

f *mf*

70

mf brillante
f pomposo e marcato

75

mf
f

81

f espr.
mf brillante

84

v

(un poco a piacere)

87

mp
mf espr.
V της Ντο
p *pf* *pf*

Με τον χαρακτηρισμό *un poco a riacere*, τα ανοδικά αρπίσματα στην κιθάρα και την εισαγωγή τριμερούς ρυθμικού μοντέλου σε ένα διμερές ρυθμικό μέτρο και στα δύο όργανα δημιουργεί την αίσθηση της ανάπαυσης για αυτό που θα ακολουθήσει όπου δεν είναι τίποτε άλλο, σύμφωνα με την δομή της σονάτας, η επανέκθεση.

Επανέκθεση

Θέμα Α	(6+8, 6+3) μ. 91-113	Φλάουτο: Φράση Ι, Φράση ΙΙ_ αντίθετη κίνηση Φράση ΙΙΙ	Κιθάρα: Φράση Ι, αντίθετη κίνηση
Γέφυρα	(7+4) μ. 114-124	Στοιχεία από την Γέφυρα της Έκθεσης και στα δύο όργανα	
Θέμα Β	(6+6) μ. 125-136	Στοιχεία και από τα τρία πρωταρχικά μοτίβα	
	Coda μ. 137-145	Κεφαλή του θέματος Α (φράση Ι) στο φλάουτο και με αντίθετη κίνηση στην κιθάρα	

Θέμα Α

Στο μέτρο 91 παρουσιάζεται το τρίτο μέρος της φόρμας σονάτα η Επανέκθεση. Το τονικό κέντρο επιλογής του Castelnuovo – Tedesco είναι η Ντο. Σε αυτό το μέρος εμφανίζει το αρχικό μοτίβο με κατιούσα μελωδική κίνηση χωρίς ωστόσο ο χαρακτήρας του μοτίβου να αλλοιώνεται. Είναι ένα ξεχωριστό και διαφορετικό μοτίβο σε σχέση με τα υπόλοιπα, με αποτέλεσμα όπως και όπου και αν εμφανιστεί η παρουσία του είναι πάντα επιβλητική.

Στα μέτρα 103 – 105 πραγματοποιείται μία πτώση στην Σολ:

Η επανέκθεση του Α θέματος ολοκληρώνεται στο μέτρο 105. Γίνεται κατανοητό από την πτώση σε νέο τονικό κέντρο, από την ακριβής επανεμφάνιση του μοτίβο I (κιθάρα), από την κορύφωση την συνθετικής πορείας με την ένδειξη *f* και την συγχορδιακή κατάληξη από την κιθάρα.

Γέφυρα

Στο μ. 105 περνάμε σε μία γέφυρα είκοσι μέτρων. Σε αυτό το μέρος ο συνθέτης παρουσιάζει ξανά τα πρώτα δύο μοτίβα:

- από την κιθάρα (105-110), σε συλ κανόνα ακολουθεί το φλάουτο σε αντίθετη κίνηση. Τονικό κέντρο Σολ.
- από το φλάουτο (111-116), συλ κανόνα ακολουθεί η κιθάρα σε αντίθετη κίνηση. Τονικό κέντρο Ντο.

Ακολουθεί ένα οκτάμετρο (4+4) στο οποίο χρησιμοποιούνται στοιχεία από την γέφυρα της έκθεσης σε συλ ερώτησης απάντησης μεταξύ των δύο οργάνων. Στα τελευταία μέτρα το πτωτικό σχήμα, στο μέρος της κιθάρας, μας οδηγεί στο τονικό κέντρο της Ντο.

calmando

Θέμα Β

Η Επανάκθεση του Β θέματος ξεκινάει στο μ. 125. Στο μέρος του φλάουτου παρατηρούμαι την εισαγωγή του τρίτου μοτίβου με την επέκταση που εμφανίστηκε στην έκθεση (θέμα Β), μοτίβο IV και στο μέρος της κιθάρας το μοτίβου I, πρώτη φορά χωρίς επανάληψη.

Στο μέτρο 131 παρουσιάζονται τα ίδια μοτιβικά υλικά στις αντίθετες φωνές και με κάποια χρονική καθυστέρηση μεταξύ τους.

Σε αυτό το μέρος ο Castelnuovo – Tedesco θα περάσει όλο το μοτιβικό υλικό που έχει παρουσιαστεί στο πρώτο μέρος της σονατίνας. Επίσης όπως είδαμε και σε προηγούμενα μέρη η χρήση των τριήχων από το φλάουτο υποδηλώνουν την κατάληξη κάποιου μέρους. Η διπλή επανάληψη τέτοιων φράσεων σε αυτό το σημείο υποδηλώνει την ολοκλήρωση του *Allegretto grazioso*.

Το έργο δεν ολοκληρώνεται με την επανάκθεση ,καθώς ο συνθέτης επιλέγει την χρήση μίας «ουράς», coda κατά τα πρότυπα δομής της φόρμα σονάτα.

CODA

Στο μ. 136 εμφανίζεται η πρώτη φράση σε αντίθετη κίνηση και επαναλαμβάνεται άλλη μία φορά. Μετά από μία μικρή αναμονή (κορόνα) ακούγεται ένα επιβλητικό κατιών πέρασμα στο φλάουτο το οποίο δηλώνει και την ολοκλήρωση του μέρους. Η κιθάρα εμπλουτίζει συγχωριακά την τελική πτώση στην Ντο μείζονα ενισχύοντας την αίσθηση του τέλους.

Γενική επισκόπηση

Η σονατίνα op.205 είναι ένα από τα τελευταία έργα του Castelnuovo – Tedesco στο οποίο φαίνεται η συνθετική ωριμότητά του, τόσο στην επιλογή και χρήση των μορφολογικών στοιχείων όσο και των αρμονικών. Το συνθετικό στυλ που ακολουθεί ο συνθέτης είναι επηρεασμένο από τον Νεοκλασικισμό.

Πραγματοποιώντας μία επιμέρους ανάλυση του έργου παρατηρούμε την ραχοκοκαλιά του έργου η οποία είναι το διάστημα 4^{ης} Καθαρό ανιόν (5^{ης} Κ. κατιών). Ακολουθεί μία ανάλυση ανάπτυξης του προαναφερθέντος διαστήματος.

μ. 1: ρε – μι – σολ	Έκθεση: Εσωτερική δομή του I μοτίβου, το παρατηρούμε σε κάθε του εμφάνιση. Επίσης σε βαθύτερη διαστηματική ανάλυση παρατηρούμε την διαδοχή των διαστημάτων 2 ^{ας} M – 3 ^{ης} μ τα οποία διατηρούνται άλλα όχι πάντα όπως φαίνεται και παρακάτω.
μ. 2: λα – σι – ρε	
μ. 8: ρε μ. 10: μι μ. 12: σολ	Μοτίβο III Εξάιρεση αποτελεί η εμφάνισή του στα μέτρα 98, 100, 102. Διατηρεί το διάστημα 4 ^{ης} Κ παρόλο που το εμφανίζει σε κατιούσα μορφή.
μ. 57: σολ – λα – ντο	Ανάπτυξη

μ. 3: ρε μ. 29: μι μ. 59: σολ	Έκθεση Γέφυρα Ανάπτυξη
μ. 91: σολ – μι – ντο μ. 92: σολ – μι – ντο	Κατιούσα εμφάνιση, αναστροφή διαστήματος.
μ. 1: ρε μ. 57 : σολ μ. 91: σολ μ. 125, 137, 145: ντο	Έκθεση Ανάπτυξη Επανεκθεση Τέλος

Παρακολουθώντας αυτή την εσωτερική αρμονική δομή του έργου δεν μπορούμε παρά να διαπιστώσουμε το αρμονικό υπόβαθρο και πλούτο που το περιβάλλει.

ii. *Tempo Di Siciliana*

Στο δεύτερο μέρος της σονατίνας ο Castelnuovo–Tedesco διαλέγει το ρυθμικό μοντέλο ενός χορού το οποίο πρωτοεμφανίστηκε στις όπερες του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα.⁷⁷ Αποτελείται από τον διμερή ρυθμό με τριμερή υποδιαίρεση των 6/8^{uv}. Επιπλέον δίνει και υποδείξεις που αφορούν την ρυθμική αγωγή, *Andantino* αλλά και την αισθητική *grazioso e malinconico* (χαριτωμένα και μελαγχολικά). Το μέρος αυτό με σαφή και καθαρές μελωδικές γραμμές παρουσιάζεται σε τονικό κέντρο με ελάσσονα τονικά χαρακτηριστικά, στοιχείο το οποίο συνηθιζόταν και από την αρχή της εμφάνισής του συγκεκριμένου χορού.⁷⁸ Το στοιχείο του ελάσσονα τρόπου ενδυναμώνει την αίσθηση της μελαγχολίας που θέλει ο συνθέτης να παρουσιάσει σε αυτό το δεύτερο μέρος της σονατίνας.

Το δεύτερο αυτό μέρος χωρίζεται σε τρεις βασικές θεματικές ενότητες Α, Β, (Α') και Coda.

Θέμα Α	μ. 1 – 25
Θέμα Β	μ. 25 – 41
Γέφυρα	μ. 42 – 44
Θέμα Α'	μ. 44 – 59
Γέφυρα	μ. 60 – 61
Coda	μ. 62 – 72

Θέμα Α

Το πρώτο θέμα παρουσιάζεται στο τονικό κέντρο της Ντο (ελάσσονος). Διακρίνουμε ότι αποτελείται από δύο περιόδους κατά τις οποίες εμφανίζονται τρεις διαδοχικές μελωδικές φράσεις των τεσσάρων μέτρων. Όπως και στο πρώτο μέρος της σονατίνας η εισαγωγή των θεμάτων γίνεται από το φλάουτο (1^η περίοδος). Η κιθάρα συνοδεύει με κλειστές ή

⁷⁷Ulrich, *Άτλας Της Μουσικής*. Τόμος II, 156-7

⁷⁸Αμάραντος Αμαραντίδης, *Μορφολογία Της Μουσικής*, ed. Στέλιος Κούτριος (Αθήνα, Ελλάδα: Παπαρηγορίου - Νάκας, 2008)., 274

ανεπτυγμένες συγχορδίες στα ισχυρά και ασθενή μέρη του μέτρου τονίζοντας τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του ρυθμικού μέτρου των 6/8^{ων}.

1 ^η Περίοδος	Φράση I	μ. 1 – 5	Υποφράση Ια	μ. 1 – 3	φλάουτο
			Υποφράση Ιβ	μ. 3 – 5	
	Φράση II	μ. 5 – 9	Υποφράση Ια	μ. 5 – 7	
			Υποφράση Ιβ	μ. 7 – 9	
	Φράση III	μ. 9 – 13	Υποφράση ΙΙα	μ. 9 – 11	
			Υποφράση ΙΙβ	μ. 11 – 13	
2 ^η Περίοδος	Φράση I	μ. 13 – 17			κιθάρα
	Φράση II	μ. 17 – 21			
	Φράση III	μ. 21 – 25			

Tempo di Siciliana (*Andantino grazioso e malinconico*)

Ντο

espr. cantando

p dolce (accompagnando)

6

mf

Μετατροπικός κύκλος με 4ες

10

mf

p

IIN, I, V

mfespr.

14

pp leggerissimo

p

VTO

espr.

Μετατροπικός κύκλος με 4ες

Θέμα Β

Στο μέτρο 25 εισάγεται το Θέμα Β στο τονικό κέντρο της Ρε. Εκτός από την αλλαγή του οπλισμού που εμφανώς γίνεται στο μέτρο 26 και μας επισημαίνει την αρμονική αυτή αλλαγή, η κιθάρα χρησιμοποιεί την τεχνική του ισοκράτη (pedal) στην ρε. Αυτό το επιπλέον στοιχείο ενισχύει την εδραίωση του εκάστοτε τονικού κέντρου ενώ παράλληλα επισημαίνει την σπουδαιότητα της συγκεκριμένης νότας μέσα στην συνθετική πορεία όλου του μέρους. Μορφολογικά το Θέμα Β χωρίζεται σε δύο περιόδους. Στην πρώτη περίοδο(μ. 25 – 33) δεν διακρίνουμε κάποιο νέο υλικό καθώς χρησιμοποιεί κυρίως την πρώτη υποφράση της III^{ης} φράσης το ίδιο παρουσιάζεται σε επανάληψη από την κιθάρα.

Στη δεύτερη περίοδο (μ. 34 – 41):

Η κιθάρα εξακολουθεί να επαναλαμβάνει το ίδιο μοτιβικό υλικό.

Στο μέρος του φλάουτου παρουσιάζεται ένα «νέο» 1μοτιβικό υλικό το οποίο ουσιαστικά δεν είναι κάτι περισσότερο από ένα γραμμένο γκρουπέτο. Επαναλαμβάνεται μέχρι το τέλος του Θέματος Β.

Η ολοκλήρωση του Θέματος Β θα πραγματοποιηθεί στο μέτρο 43 με την χρήση, δύο επιπλέον μέτρων, μεταξύ των Β και Α'. Η διπλή επανάληψη του κατιόν περάσματος από το φλάουτο (μ. 42, 43), με στοιχεία από το μ. 36, επισημαίνει το τέλος του θέματος.

Θέμα Α'

Στο θέμα Α' παρουσιάζονται και οι τρεις αρχικές φράσεις σε τετράμετρα.

Φράση Ι. Εισάγεται δύο φορές, την πρώτη από το φλάουτο με συγχορδιακή συνοδεία (μ. 44) και την δεύτερη σε απάντηση από την κιθάρα (μ. 48).

Φράση II. Η δεύτερη φράση εμφανίζεται επίσης δύο φορές, όπως και η φράση I. Μορφολογικά ακολουθεί το στυλ κανόνα, εισάγει το φλάουτο απαντάει η κιθάρα. Αρμονικά αποτελεί μία διατονική αλυσίδα.

Φράση III. Ακολουθεί η Τρίτη φράση μέσα σ' έναν μετατροπικό κύκλο από 4^{εξ}.

Το θέμα Α' ολοκληρώνεται με μία μικρή καντέντζα και τελική πτώση στην Ντο (μείζονα).

Coda

Στο μέτρο 62, η coda αναπτύσσεται με υλικό από το θέμα Α. Το φλάουτο παρουσιάζει για τελευταία φορά την πρώτη υποφράση του τρίτου μελωδικού μοτίβου σε επανάληψη (μ. 62 – 66), όπως επίσης και η κιθάρα συνοδεύει με χρήση του ίδιου υλικού. Οδεύοντας προς το τέλος του δεύτερου μέρους ο Castelnuovo-Tedesco επαναφέρει την αρχική μελωδία και συγκεκριμένα τις τρεις πρώτες νότες (σολ, μι, ντο).

The image shows a musical score for the Coda section, measures 62-66. The score is in 3/4 time and features a flute and guitar. The flute part starts with a dynamic of *p* (piano) and includes markings for *a tempo*, *più p*, and *p*. The guitar part includes markings for *allargando*, *pp dolcissimo*, *pp dolce*, *p a piacere*, and *attacca*. The score is annotated with yellow and blue boxes highlighting specific musical elements.

Γενική επισκόπηση

Στο πρώτο μέρος της σονατίνας παρατηρήσαμε κάποια δομικά στοιχεία στο μοτιβικό υλικό που έχει χρησιμοποιήσει ο Castelnuovo-Tedesco, τα οποία όπως αναλύσαμε αποτελούν την ραχοκοκαλιά της αρμονικής σύνθεσης του *Allegro grazioso*.

Στο *Allegro grazioso*, μ. 1 (μοτίβο I) διακρίναμε μία διαστηματική αλληλουχία 2^α M, 3^η μ (4^η Καθαρή) την οποία και αναλύσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Αυτή η διαστηματική ακολουθία, αλλά και το διάστημα της 4^{ης} K όπως θα αναλύσουμε στον παρακάτω πίνακα αποτελεί βασικό στοιχείο της δομής και του δεύτερου μέρους της σονατίνας.

Αρμονικός σκελετός					
Θέμα Α	ντο-	Ντο – Ρε Διαστημα 2 ^{ας} μ.	Ντο-ρε-φα 2ας Μ – 3 ^{ης} μ Ντο – φα 4 ^η Κ		μ. 1
Θέμα Β	ΡΕ ΛΑ (V) Λαβ				μ. 24 μ. 33 μ. 42
Θέμα Α'	φα ντο			Φα – ντο 5 ^η Κ	μ. 45 μ. 49
Coda	ΝΤΟ+				μ. 62

Συμπερασματικά το διάστημα 4^{ης} Κ όπως παρατηρούμε αποτελεί μία ιδέα στην οποία στηρίχτηκε σε μεγάλο βαθμό η συνθετική διαδικασία, φυσικά πλαισιωμένο με ένα πλούσιο αρμονικό και μοτιβικό υλικό, των *Allegro grazioso*, και *Tempo di Siciliana*. Ένα βασικό χαρακτηριστικό της φόρμα σονάτα είναι η ανάπτυξη και επεξεργασία των μοτίβων και θεματικών ιδεών, χαρακτηριστικό το οποίο καθώς φαίνεται από την μέχρι στιγμής ανάλυση ο Castelnuovo-Tedesco το υπηρέτησε.

iii. Scherzo – Rondo

Το τρίτο μέρος της σονάτινας όπως έχει καθιερωθεί στην δομή της σονάτας αποτελεί το ταχύτερο μέρος της, έτσι και ο Castelnuovo-Tedesco ακολουθεί αυτή τη δομή και παρουσιάζει το πιο γρήγορο μέρος του έργου με ένδειξη *Allegretto con spirit*, σε ένα χορό, Scherzo-Rondo (παιχνιδιάρικος κυκλικός χορός).

Το Scherzo το οποίο παρουσιαζόταν ως είδος λαϊκής μουσικής με πολυφωνική επεξεργασία εντάχθηκε την κλασική περίοδο στις σονάτες στη θέση του μενουέτου θέλοντας να εντείνει τον ρυθμικό χαρακτήρα του μέρους αυτού, με πρωτοπόρο τον Beethoven.⁷⁹

Ομοίως ο χαρακτήρας του Rondo είναι σχεδόν πάντα γρήγορος και εύθυμος. Σαν φόρμα υπήρξε πολύ αγαπητή τον 17^ο αιώνα, από τους Γάλλους συνθέτες σαν τελευταίο μέρος της σουίτας και από τους Ιταλούς στα τέλη του 17^{ου} αιώνα, όπου και το καθιέρωσαν, σαν τελευταίο μέρος της σονάτας. Το κύριο χαρακτηριστικό της φόρμας rondo είναι η συχνή επανάληψη του κύριου θέματος, συνήθως το ονομάζουμε ρεφραίν, και την παρουσίαση άλλων θεμάτων ανάμεσα σε αυτές τις επαναλήψεις, κουπλέ. Ο πιο κοινός τύπος rondo έχει τη σχηματική μορφή Α – β – Α – γ – Α – δ – Α, όπου Α αποτελεί το ρεφραίν και τα β, γ, δ τα κουπλέ. Αυτός είναι και ο λόγος που αυτή η συνθετική μορφή παίρνει το όνομα *Rondo*, που σημαίνει κυκλικό, στρογγυλό.⁸⁰

Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζετε αυτή η χαρακτηριστική κυκλική δομή του ροντό στο τρίτο μέρος της σονάτινας op.205 του Castelnuovo-Tedesco.

⁷⁹ Αμαραντίδης., 288-289

⁸⁰ Αμαραντίδης., 199-200

Εισαγωγή	μ. 1 – 8
Χορός Α	μ. 8 – 48
Χορός Β	μ. 48 – 111
Χορός Α'	μ. 111 – 157
Χορός Γ	μ. 157 – 187
Χορός Α	μ. 187 – 201
Coda	μ. 202 – 227

Καθώς το τρίτο μέρος της σονατίνας φέρει το όνομα και τα χαρακτηριστικά ενός χορού, στην ανάλυση που ακολουθεί τα μέρη που αναλύονται επέλεξα να φέρουν αυτόν τον χαρακτηρισμό και όχι των ρεφραίν – κουπλέ που κυρίως επικρατεί στην φωνητική μουσική.

Εισαγωγή

Το τρίτο μέρος της σονατίνας ξεκινά με μία σύντομη εισαγωγή ελεύθερου χαρακτήρος, κατά την οποία παρουσιάζεται το κυρίαρχο μοτιβικό υλικό της. Η μίμηση μεταξύ των δύο οργάνων είναι ακόμα παρούσα με το φλάουτο να κρατάει να ηνία της παρουσίασης των θεματικών ιδεών και η κιθάρα να ακολουθεί.

Το πρώτο και κυρίαρχο μοτίβο παρουσιάζεται, με τη μορφή σόλο, από το φλάουτο στην άρση του δεύτερου χρόνου και ολοκληρώνετε στο δεύτερο μέτρο, ενώ ολόκληρη η 1^η φράση στο μέτρο τέσσερα. Με την ολοκλήρωση της παρουσίασης από το φλάουτο ακολουθεί η κιθάρα με την επανάληψή της σε διάστημα 2ας Μ κατιών.

Ένα στοιχείο σύνθεσης, φραστικών δομών του Κλασικισμού ήταν οι συμμετρικές φράσεις ως προς το μήκος τους, συνήθως 2+2 μέτρα.⁸¹ Στοιχείο το οποίο έχουμε παρατηρήσει και στα δύο πρώτα μέρη της σονατίνας. Έτσι και σε αυτό θα αναγνωρίσουμε την πολύ συχνή χρήση των τετράμετρων και οκτάμετρων φράσεων.

Φράση I	μ. levare-4	ντο-	Μοτίβο I	φλάουτο	μ. levare-2
				κιθάρα	μ. 4-6
	μ. 4 – 8	σιb-	Μοτίβο II	φλάουτο	μ. 2-4
				κιθάρα	μ. 6-8

⁸¹Frederic Lacroix, "Texture and Balance in the Keyboard and Violin Sonatas of Wolfgang Amadeus Mozart" (Cornell University, 2014), <https://hdl.handle.net/1813/36077.>, 329

SCHERZO - RONDO

Allegretto con spirito
Introduction (quasi Recitativo)

Χορός Α

a tempo **1** *Mosso e deciso*

p cresc.

Χορός Α

Ο Χορός Α του Scherzo–Rondo όπως θα αναλύσουμε παρακάτω χωρίζεται σε τέσσερα μέρη τα οποία έχουν άμεση σχέση μεταξύ τους. Σε αυτό το σημείο φαίνεται η δεξιοτεχνία του Castelnuovo–Tedesco, ειδικά σε αυτό το τελευταίο μέρος της σονατίνας, της χρήσης και επεξεργασίας των μοτιβικών υλικών μέσα σ’ ένα πλούσιο αρμονικό σκελετό.

Χορός Α	Μέρος α1	μ. 8 – 16
	Μέρος α2	μ. 16 – 24
	Γέφυρα	μ. 24 – 34
	Μέρος α1,2	μ. 34 – 47

Ο Χορός Α (μέρος α1) εισάγεται στο τονικό κέντρο της σολ (ελάσσονος) με την φράση Ι να επαναλαμβάνεται από το φλάουτο, ενώ η κιθάρα να συνοδεύει σε τρίχη των δεκάτων έκτων.

Η χρήση των τριήχων, ένα στοιχείο που συναντήσαμε στο πρώτο μέρος της σονατίνας μόνο από το φλάουτο και μόνο σε καταληκτικά σημεία μερών ή ολόκληρου του έργου, σε αυτό το μέρος θα αποτελέσει ένα από κυρίαρχο υλικό συνοδείας μελωδικών γραμμών αλλά και όχι μόνο.

Στα μέτρα 12 και 14 παρουσιάζονται δύο ακόμα μοτίβα. Στο μέτρο 14 εν αντιθέσει με το 12 (μοτίβο III) που διατηρεί στοιχεία του μοτίβου I, παρουσιάζεται το στοιχείο του παρεστιγμένου, το οποίο κατά κάποιον τρόπο κάνει μια σύνδεση με το δεύτερο μέρος της σονατίνας, *Tempo di Siciliana*, το οποίο υπήρξε το εναρκτήριο και χαρακτηριστικό της μελωδικό υλικό. Στην πορεία της ανάλυσης του έργου θα δούμε την παρουσίαση ενός ολόκληρου μέρους με το ύφος του δεύτερου μέρους της σονατίνας λίγο πριν ολοκληρωθεί

όλο το έργο. Στους παρακάτω πίνακα και παράρτημα παρουσιάζονται τα μοτίβα, φράσεις του μέρους α1.

Φράση I	Μοτίβο I	μ. 8 – 10	
	Μοτίβο II	μ. 10	
	Μοτίβο III	μ. 12	
	ΜοτίβοIV (Ψήγμα)	μ. 14	μ. 167

Σε αυτά τα οκτώ μέτρα του μέρους α1 ο Castelnuovo–Tedesco εισάγει σχεδόν όλο το μοτιβικό υλικό που θα χρησιμοποιήσει και θα αναπτύξει στο Scherzo–Rondo. Το μέρος του φλάουτου αποτελεί μία μελωδική **περίοδο**,⁸² την οποία θα χρησιμοποιήσει αυτούσια στην πορεία της σύνθεσης.

⁸² Στο κλασικό τονικό μουσικό σύστημα περίοδο ορίζουμε μία ενότητα 8 μέτρων η οποία χωρίζεται σε δύο συμμετρικά μέρη, που το κάθε ένα αποτελεί μία φράση. Στην παρακάτω βιβλιογραφική αναφορά αναφέρονται και άλλα είδη περιόδων όπως είναι η Διμερής Συμμετρική περίοδος, η Τριμερής περίοδος κ.α. Στην παρούσα ανάλυση χρησιμοποιείται ο όρος περίοδο με την έννοια της ολοκλήρωσης μίας μελωδικής και αρμονικής ιδέας. Βλέπε Δημήτρης Κατσιμπάς, *Μορφολογία Της Μουσικής* (Αθήνα, Ελλάδα: Παπαρηγορίου - Νάκας, 2007)., 58-59

Ήδη από τα τελευταία μέτρα του χορού Α έχουμε εισαχθεί στο τονικό κέντρο της Σολ (Μεΐζονας). Στο μέτρο 48 η κιθάρα διατηρεί ένα pedal με βάση το μοτίβο III, μέχρι το μέτρο 67. Την τεχνική αυτή την έχουμε συναντήσει ξανά στο *Allegro grazioso*, και όπως σε εκείνο το σημείο έτσι και εδώ προσδιορίζεται εμφανώς η τονικότητα καθώς επίσης χρησιμοποιείται και ως μία βάσιμη συνοδεία για την ανάδειξη της μελωδικής γραμμής του φλάουτου.

Όπως διακρίνουμε και στο παρακάτω απόσπασμα χωρίζεται σε πέντε τετράμετρα (4 + (4+4) + 4 + 4).

Μέρος β1		Υποφράσεις/ ραβδάκια τετράμετρα	εισαγωγή	μ. 48 – 51
	1 ^η περίοδος		μοτίβο V, II	μ. 52 – 55
	2 ^η Περίοδος		μοτίβο V, II	μ. 56 – 59
			μοτίβο II, III	μ. 60 – 64
			μοτίβο VI	μ. 64 – 68

Χορός Β
Μέρος β1

2 (Lo stesso tempo)

mf molto ritmico

Εισαγωγικό μέρος, μοτίβο III (κιθάρα, διαστ. 8^η)

50

p grazioso leggero

Πρώτο τετράμετρο, μοτίβο V (φλάουτο)

55

Επανάληψη πρώτου τετράμετρου, (4^η κάτω)

60

mp espr. *mf*

Δεύτερο τετράμετρο, μοτίβο III (φλάουτο)

Τρίτο τετράμετρο, μοτίβο VII (φλαούτο)

Στο μέτρο 64 ο Castelnuovo-Tedesco χρησιμοποιεί την τεχνική της μεγέθυνσης του μοτιβικού υλικού (τρίηχο) με σκοπό την αλλαγή της αίσθησης της ρυθμικής αγωγής. Αυτή η αίσθηση γίνεται πλήρως εμφανής παρατηρώντας την άρθρωση των έξι δεκάτων έκτων των μέτρων 64 και 65 (τρία και τρία), διμερής υποδιαίρεση σε ένα τριμερές μέτρο. Με αυτό το νέο μοτίβο (VI), το οποίο θα συναντήσουμε και παρακάτω, ολοκληρώνεται το μέρος β1.

Με την ένδειξη 3, στο μέτρο 68 ακολουθεί το μέρος β2 του Χορού Β. Το μέρος αυτό αποτελείται από 3 τετράμετρα. Κατά τα δύο πρώτα γίνεται αντιστροφή των ρόλων μεταξύ των δύο οργάνων του πρώτου και επαναληπτικού τετράμετρου του β1:

Επίσης αυτά τα δώδεκα μέτρα αποτελούν μία αρμονική αλυσίδα με μοντέλο τα τέσσερα πρώτα.

Πριν μεταφερθούμε στον τελευταίο μέρος του χορού Β (μέρος β1,2) παρουσιάζεται μία γέφυρα των 8 μέτρων στο τονικό της Ντο (μείζονα) και αποτελείται από το τελευταίο μοτίβο που παρουσιάστηκε, μοτίβο VII.

Το μέρος β 1,2 αποτελεί μία σύνοψη των μοτιβικών υλικών που παρουσιάστηκαν και αναπτύχθηκαν στα β1, β2, και από μία γέφυρα.

Μέρος β1,2 Ντο	1 ^η φράση	μοτίβο V	μ. 88 – 91 – 95
	2 ^η Φράση	μοτίβο III	μ. 96 – 103
	Γέφυρα	μοτίβο VII μοτίβο V	μ. 104 – 109 μ. 110 – 111

Χορός Α'

Από το μέτρο 111 μέχρι το 157 αναπτύσσεται η επανάληψη «επανάκθεση» του Χορού Α με κάποιες παραλλαγές.

Χορός Α'	Μέρος α'1	μ. 111 – 119
	Μέρος α'2	μ. 119 – 127
	Γέφυρα	μ. 127 – 142
	Μέρος α'1,2	μ. 142 – 157

Στο μέρος α'1, όπου το φλάουτο παρουσιάζει η κυρίαρχη φράση σε αντιστροφή βρισκόμαστε στην τονικότητα της σολ ελάσσονα.

Στην συνέχεια παρουσιάζεται στην κιθάρα το κυρίαρχο μοτίβο, μέσα από μία ακολουθία παρενθετικών δεσποζουσών (α'2). Η συνοδεία και στις δυο περιπτώσεις γίνεται με τριήχα.

Τέσσερα μέτρα πριν εισαχθούμε στην γέφυρα αυτού του χορού (μ. 124), ο Castelnuovo-Tedesco κάνει μία ανεπαισθητη υπενθύμιση του μοτίβου IV, σε συνδυασμό με την κεφαλή του μοτίβου I.

Στη γέφυρα που ακολουθεί αναπτύσσεται ένα παράλληλο μελωδικό μέρος τριήχων μέσα σε ένα πλούσιο αρμονικό υλικό. Με την πολλαπλή ταυτόχρονη επανάληψη, την αρμονική ανοδική πορεία και την προοδευτική αύξηση της έντασης, η προσμονή κορυφώνεται.

Μετά την τελική πτώση στην σολ ελάσσονα παρουσιάζεται το τελευταίο μέρος του χορού Α' (μέρος α' 1,2). Αποτελεί μία ηχηρή (*f-ff*) επανάληψη του μέρους α, το οποίο είχαμε χαρακτηρίσει περίοδο (μέρος φλάουτου), ενώ η κιθάρα συνοδεύει κυρίως συγχροδιακά στα ισχυρά μέρη του μέτρου.

Χορός Γ

Τα μέτρα 157-8 αποτελούν μία μικρή προετοιμασία (εισαγωγή) του χορού που θα ακολουθήσει στο τονικό κέντρο της Σι.

Χορός Γ, μέρος γ1

Ο χορός Γ, ο οποίος αποτελεί ένα μέρος σύνδεσης του *Tempo di Siciliana* και του *Scherzo – Rondo* χωρίζεται σε δύο μέρη (γ 1, γ2), στα μέρη 8 και 9 κατά την επισήμανση του συνθέτη. Και στα δύο αυτά μέρη έχουμε την εμφάνιση δύο μελωδικών γραμμών, με την τοποθέτηση της κύριας μελωδίας σε διαφορετικό κάθε φορά όργανο.

Χορός Γ	Εισαγωγή	μ. 157 – 158
	Μέρος γ1	μ. 159 – 166
	Μέρος γ2	μ. 167 – 180
	Γέφυρα	μ. 181 – 187

Στο πρώτο μέρος (γ1) το φλάουτο θα διατηρήσει ένα «ισοκράτη», για τα επόμενα οκτώ μέτρα στην φα#. Η κιθάρα αυτή τη φορά έχοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο θα παρουσιάσει μία μελισματική μελωδική γραμμή, τραγουδιστικού χαρακτήρα (*Cantabile*) η οποία θα μας θυμίσει το χαρακτηριστικό μελαγχολικό μοτίβο του δεύτερου μέρους της σονατίνας και για το οποίο πολύ επιδέξια ο συνθέτης μας έχει προετοιμάσει ήδη από τα πρώτα μέτρα του *Scherzo* (μ. 14, μοτίβο III).

Στο δεύτερο μέρος (γ2) παρατηρούμε την αντιστροφή των ρόλων μεταξύ των οργάνων, ένα στοιχείο το οποίο έχει χρησιμοποιήσει ο Castelnuovo-Tedesco σχεδόν όλη τη σονατίνα. Τονικά το μέρος αυτό επιστρέφει στο κέντρο της Σολ (μείζονα). (μ. 175-80).

Στο μέτρο 181 εισάγεται για τελευταία φορά μία ακόμα γέφυρα. Στην γέφυρα αυτή παρατηρούμε δύο βασικά στοιχεία:

- Η κιθάρα με την τεχνική του tremolo μας συνδέει με το μέρος γ1 (φλάουτου).

- Για πρώτη φορά ο συνθέτης κάνει μία εμφανής σύνδεση με το *Allegro grazioso*. Στο *Allegro grazioso* παρατηρήσαμε την συχνή εναλλαγή του ρυθμικού μέτρου, τεχνική την οποία επιλέγει να χρησιμοποιήσει ξανά στην τελική γέφυρα, λίγο πριν την ολοκλήρωση της σονατίνας. Επίσης η δεξιOTEχνική, σολιστικού χαρακτήρα, κατιούσα κλιμακωτή κατάληξη στο μέρος του φλάουτου μας θυμίζει χαρακτηριστικά το finale του *Allegro grazioso*.

Scherzo – Rondo , Χορός Γ, γέφυρα

Συμπεραίνουμε, μετά τις παραπάνω αναλυτικές προσεγγίσεις του χορού Γ, ότι αποτελεί σε συνδυασμό με το χορό Α' που προηγήθηκε και τον χορό Α που έπεται, μία σύνοψη όλης της σονατίνας.

Χορός Α

Μετά την ολοκλήρωση της γέφυρας του Γ χορού, στο μέτρο 187, επιστρέφουμε στο αρχικό τονικό κέντρο της σολ (ελάσσονος). Το ρυθμικό μέτρο επίσης επαναφέρεται στα 3/8 και κατά την φόρμα του Rondo εμφανίζεται αυτούσιος ο πρώτος χορός. Έτσι και εδώ το φλάουτο καλείται να παρουσιάσει το πρωταρχικό μοτίβο και για τα επόμενα οκτώ μέτρα θα παίξει αυτούσιο το μέρος α1 (περίοδο) μία οκτάβα χαμηλότερα. Η κιθάρα επαναλαμβάνει το αρχικό μοτίβο και στην συνέχεια ακολουθούν και άλλα μοτιβικά υλικά που συναντήσαμε στην πορεία της σύνθεσης.

185 *Presto quasi cadenza* *Tempo I^o 11 (Mosso e deciso)*

210

216

Coda

Αν και η Coda στην φόρμα Rondo δεν χρησιμοποιείται ο συνθέτης κάνει την επιλογή αυτή συνοψίζοντας τους χορούς Α, Β και Γ σε ένα πολύ δυναμικό μέρος.

Από τον χορό Α επανεμφανίζει το πρωταρχικό μοτίβο (I) (μ. 218),

216

από τον χορό Β το επικρατέστερο μοτίβο V στην φωνή του φλάουτου (μ. 201 – 17),

και από τον χορό Γ το χαρακτηριστικό μοτίβο IV, που συναντήσαμε και στο *Tempo di Siciliana*, στην φωνή της κιθάρας (μ. 201 – 23).

Τέλος το μέρος της coda ξεκινά στον τονικό χώρο της Σι στη συνέχεια με μία μακροσκελή τελική πτώση στην Σολ μείζονα και υπενθυμίζοντας μας το πεντατονικό ηχόχρωμα, αυτή τη φορά από σι, το έργο *sonatina* op.205 ολοκληρώνεται.

Γενική επισκόπηση

Το τρίτο μέρος της σονατίνας είναι το μεγαλύτερο μέρος της. Αποτελείται από έξι κύρια μέρη, διακρίναμε VI διαφορετικά μοτίβα και σε μία όχι εκ βάθος αρμονική ανάλυση διαπιστώσαμε το πλούσιο αρμονικό της υπόβαθρο γύρω από τον τονικό χώρο της σολ (ελάσσονος).

Τα κύρια στοιχεία που διακρίνονται στο τρίτο μέρος της σονατίνας είναι η πλούσια μοτιβική χρήση και επεξεργασία καθώς και η χρήση μελωδικών και αρμονικών ιδεών από τα δύο πρώτα μέρη της σονατίνας.

2.3. Γενική επισκόπηση της Sonatina Op.205

Τονικά κέντρα:

I. Allegro graciozo	Σολ	4 ^η Κ	
II. Tempo di Siciliana	Ντο		5 ^η Κ
III. Scherdo – Rondo	Σολ		

Στην sonatina op.205 για φλάουτο και κιθάρα του Castelnuovo-Tedesco, μετά την αναλυτική προσέγγιση που παρουσιάστηκε, παρατηρήσαμε πρώτων ότι αποτελεί ένα έργο με τα χαρακτηριστικά της μουσικής δωματίου, κατά το οποίο στα όργανα δίνεται ένας δίκαιος ρόλος τόσο ηγετικός όσο και συνοδευτικός, και δεύτερων ότι ανήκει στο Νέο-κλασικό συνθετικό στυλ κατά το οποίο οι κύριες τονικότητες αμφισβητούνται και οι τονικές έλξης των συγχορδιών λειτουργούν ως κύρια τονικά κέντρα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:Ερμηνεία

3.1. Η σχέση των εκτελεστών με την παρτιτούρα

Ένας από τους σκοπούς της διδασκαλίας της θεωρίας της μουσικής είναι να συνδέσει την πρακτική της ανάλυσης με την απόδοση, την ερμηνεία των έργων. Η ανάλυση της Sonatina που προηγήθηκε έγινε με άξονα την κατανόηση της μορφής και του μουσικού υλικού, με σκοπό τη δημιουργία μίας θεωρητικής βάσης πάνω στην οποία θα στηριχτεί η ερμηνεία του. Μια ερμηνεία η οποία θα ανταποκρίνεται στο θεωρητικό πλαίσιο και θα το αναδεικνύει σε συνάρτηση με την προσωπική εμπειρία και διαίσθηση του ερμηνευτή.

Μπορεί ο σκοπός της διδασκαλίας της θεωρίας της μουσικής να είναι η σύνδεσή της με την ερμηνεία, ωστόσο, αρκετές μελέτες έχουν εκφράσει ανησυχία για την έλλειψη σύνδεσης μεταξύ των δύο και έχουν εγείρει ερωτήματα σχετικά με την ποιότητα της ερμηνείας σε σχέση με την θεωρητική ανάλυση των έργων.⁸³

Όπως γνωρίζουμε η σημειογραφία δεν ταυτίζεται με τη μουσική. Η μουσική είναι κάτι άυλο ενώ η σημειογραφία και κατ' επέκταση η παρτιτούρα αποτελεί μία συμβολική απεικόνιση των προθέσεων του συνθέτη.⁸⁴ Επομένως για να ερμηνευθεί ως μουσική, το πρώτο βήμα από μεριάς του ερμηνευτή είναι η μελέτη της παρτιτούρας. Ενώ θεωρητικοί και ερμηνευτές εμπλέκονται στη μελέτη της παρτιτούρας, οι στόχοι τους ωστόσο ενδέχεται να είναι αρκετά διαφορετικοί. Συχνά λέμε ότι οι ερμηνευτές «ερμηνεύουν» και οι θεωρητικοί «αναλύουν», επειδή, γενικά, κατά τη διάρκεια της μελέτης της παρτιτούρας οι ερμηνευτές ενδιαφέρονται περισσότερο να ερμηνεύσουν το νόημα της μουσικής, η οποία συνήθως περιλαμβάνει την προβολή του χαρακτήρα της μουσικής, ενώ οι θεωρητικοί επικεντρώνονται περισσότερο στην κατανόηση της δομής του μουσικού έργου.

Εάν οι θεωρητικοί επιθυμούν να επιτύχουν έναν από τους στόχους της ανάλυσης, την παροχή πληροφοριών, για τη λήψη αποφάσεων και να αναπτύξουν αυτό που ο John Rink αποκαλεί «*ενημερωμένη διαίσθηση*», τότε πρέπει να γίνει κατανοητό ποια στοιχεία της ανάλυσης - και ποιες λεπτομέρειες σε μια ανάλυση - μπορούν να εξυπηρετήσουν τους ερμηνευτές.⁸⁵ Λαμβάνοντας επίσης υπόψη το αναμφισβήτητο γεγονός, ότι κατά την

⁸³John Rink, "Analysis and (or?) Performance," in *Musical Performance: A Guide to Understanding*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 35–58, <https://doi.org/DOI:10.1017/CBO9780511811739.004>.

Nicholas Cook, "Analysing Performance and Performing Analysis," in *Rethinking Music*, ed. Nicholas Cook and John Rink (Oxford, UK: Oxford University Press, 1999), 239–61.

Jonathan Dunsby, *Performing Music: Shared Concerns* (Oxford, UK: Clarendon Press, 1996).

⁸⁴Peter Hill, "From Score to Sound," in *Musical Performance: A Guide to Understanding*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 129–43, <https://doi.org/DOI:10.1017/CBO9780511811739.010>.

⁸⁵John Rink and Wallace Berry, "Musical Structure and Performance," *Music Analysis* 9, no. 3 (October 1990): 319, <https://doi.org/10.2307/853982>.

Επιλεγμένο κείμενο: «good performers rely at least in part on what I call 'informed intuition' (or 'acquired intuition'), which accrues with a broad range of experience and which may exploit

διάρκεια της ερμηνείας ο ερμηνευτής καλείται να λάβει και να εκτελέσει αποφάσεις, συνειδητές ή ασυνείδητες.⁸⁶ Όπως αναφέρει και ο Cone, «κάθε βάσιμη ερμηνεία δεν αντιπροσωπεύει κάτι ιδανικό, αλλά μια επιλογή: «ποια εγγενή στοιχεία αυτού του έργου πρέπει να αναδειχθούν».⁸⁷ Ο Rink συμπληρώνει: «*Η επιχειρηματολογία μεταξύ της διαχρονικής διαδικασίας και του συγχρονισμού του συνόλου είναι στην πραγματικότητα χαρακτηριστική του τρόπου με τον οποίο οι ερμηνευτές αντιλαμβάνονται τη μουσική γενικά*»,⁸⁸ αυτή είναι και η απάντησή του στην ερώτηση εάν υπάρχει κοινό σημείο μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας, δομής και θέματος. Ο Cone παράλληλα θέτει και το κριτήριο της «οπτικής γωνίας», έννοια η οποία είναι συνυφασμένη, πέραν των υποκειμενικών στοιχείων, και με το ερμηνευτικό περιβάλλον.⁸⁹ Άποψη την οποία υποστηρίζει και ο Howat, αναφέρει ότι η ενστικτώδης ερμηνεία περιέχει και την έννοια της μοναδικότητας κάθε ερμηνευτικής προσπάθειας ακόμα και από το ίδιο πρόσωπο σε διαφορετικές περιστάσεις, και επιπροσθέτως, δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στο προσωπικό μουσικό αισθητήριο του ερμηνευτή.⁹⁰ Επίσης πριν καθορίσουμε τα στοιχεία της ανάλυσης που θα λάβει υπόψη του ο ερμηνευτής εκούσια ή μη θα πρέπει να συμπεριλάβουμε εκτός από την εν γένη ερμηνευτική του εμπειρία και το γνωστικό του υπόβαθρο. Το οποίο αποτελεί καθοριστικής σημασίας διότι τελικά θα καθορίσει την πορεία ανάκτησης και στην συνέχεια διαχείρισης των πληροφοριών. Επομένως η ηχητική αποτύπωση των προθέσεων του συνθέτη αποτελεί μία πολυποίκιλη διαδικασία από τη φύση της με πολυπλοκότητα των συνιστωσών που την απαρτίζουν, καθώς κάθε ερμηνεία θεωρείται μοναδική και συντελεί στην επιβίωσή της στο διηνεκές.⁹¹

3.2. Ερμηνευτική ανάλυση του έργου *Sonatina op.205*

Η αναλυτική προσέγγιση που προηγήθηκε έγινε με άξονα την κατανόηση της αρμονικής δομής, με σκοπό η εκάστοτε ερμηνεία να ανταποκρίνεται στο θεωρητικό πλαίσιο του έργου και εν συνεχεία να το αναδεικνύει.

Ένα από τα ερμηνευτικά ζητήματα με το οποίο έρχονται αντιμέτωποι οι μουσικοί στην προσπάθειά τους να ερμηνεύσουν ένα έργο είναι ο τρόπος αλληλεπίδρασης μεταξύ τους, κυρίως ως προς τη διαχείριση του χρόνου, αλλά και ως προς τον προσδιορισμό του ρόλου του καθενός μέσα στο σύνολο. Κάθε προσπάθεια εκτέλεσης ενός έργου από ένα μουσικό σύνολο κρίνεται σε μεγάλο βαθμό από το κατά πόσο είναι «δεμένο» το σχήμα και από την επιτυχία επικοινωνίας και συντονισμού των μελών μεταξύ τους. Τα μέλη ενός συνόλου, προκειμένου να διατηρήσουν το tempo και να διαμορφώσουν τα επίπεδα δυναμικής,

theoretical and analytical knowledge at the 'submerged level of consciousness' referred to by Berry», 324.

⁸⁶Rink, "Analysis and (or?) Performance.", 35-36

⁸⁷Edward T. Cone, "'Musical Form and Musical Performance' Reconsidered," *Music Theory Spectrum* 7 (April 1985): 149–58, <https://doi.org/10.2307/745885>.

⁸⁸Rink, "Analysis and (or?) Performance.", 48

⁸⁹Cone, "'Musical Form and Musical Performance' Reconsidered.", 32-33

⁹⁰Roy Howat, "What Do We Perform?," in *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 3–20, <https://doi.org/DOI: 10.1017/CBO9780511552366.002.>, 34

⁹¹Cone, "'Musical Form and Musical Performance' Reconsidered.", 34

αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, είτε ακολουθώντας ο ένας τον άλλον (όταν πρόκειται για ένα σύνολο όπου κάποιος έχει πιο σολιστικό ρόλο και κάποιος απλώς συνοδεύει), είτε με αμοιβαία συνεργασία και συντονισμό. Ο επιτυχής συντονισμός των μελών ενός συνόλου εξαρτάται από πολλούς παράγοντες και σαφώς προϋποθέτει καλή επικοινωνία και συνεννόηση, και όχι απλώς τη συγχρονισμένη απόδοση των νοτών. Η επίτευξη του συντονισμού είναι δυνατή μέσω της ακουστικής, αλλά και οπτικής επικοινωνίας των μελών.⁹²

Στην sonatina op.205 τα δύο όργανα λειτουργούν ισοδύναμα και οι ερμηνευτές θα πρέπει να το έχουν αυτό υπόψη τους κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης. Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν σημεία στα οποία απαιτείται κάποιος από τους δυο μουσικούς να αναλάβει ηγετικό ρόλο. Στην προκειμένη περίπτωση ο συνθέτης είναι αυτός που καθορίζει ποιος μουσικός θα «ηγείται» των υπολοίπων, με την τοποθέτηση της κυρίαρχης μελωδίας σε διαφορετικό κάθε φορά όργανο. Έτσι, σε κάθε επανεμφάνιση των κυρίαρχων μοτίβων, που περνάνε από το φλάουτο στη κιθάρα και οι εναλλαγές αυτών, θα πρέπει να φανούν στο παίξιμο, έτσι ώστε ο ερμηνευτής του αντίστοιχου οργάνου να κατευθύνει το σύνολο.

Παράδειγμα αποτελεί το παρακάτω απόσπασμα: Στο II^ο μέρος σονατίνας στα τέσσερα μέτρα πριν την εισαγωγή του Θέματος Β, η κιθάρα αναλαμβάνει «ηγειακό» ρόλο. Παρουσιάζει το βασικό μοτίβο του θέματος που ακολουθεί και μας οδηγεί σε αυτό:

The image displays a musical score for guitar and flute. The top system shows the flute part with dynamics *ritù p*, *p dolce*, and *ritù p*. The guitar part has dynamics *mp espr.* and *mp*. The bottom system is labeled "Θέμα Β" and shows the guitar part with dynamics *mp*, *p*, and *dolcissimo*. The flute part in the bottom system has a dynamic of *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

⁹²Elaine Goodman, "Ensemble Performance," in *Musical Performance: A Guide to Understanding*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 153–67, <https://doi.org/DOI:10.1017/CBO9780511811739.012>, 153-154, 156-159

2 *Dolcissimo (un poco più mosso, quasi Notturmo)*

Επιπλέον, όλες οι παράμετροι που καθορίζουν το σχηματισμό της φράσης, όπως η διαβάθμιση της δυναμικής και η χρήση της ίδιας άρθρωσης, όσο είναι δυνατό, είναι καλό να διαμορφώνονται με όμοιο τρόπο από τους ερμηνευτές από τη στιγμή που πρόκειται για την ίδια μελωδία. Σημαντική επίσης θα πρέπει να είναι η μέριμνα του συνόλου στη διαμόρφωση μιας κοινής αίσθησης των αυξομειώσεων του tempo.

Πέρα από τη διαμόρφωση της κοινής αίσθησης του tempo και των δυναμικών, όπως αναφέραμε και παραπάνω, είναι η οπτική επαφή και η κίνηση του σώματος κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης, ιδιαίτερα σε σημεία όπου ένα από τα μέρη του συνόλου έχει παύση ή όταν αλλάζει η ενότητα. Ιδιαίτερη προσοχή στο συγκεκριμένο έργο θα πρέπει να δοθεί στο πέρασμα από το II μέρος *Tempo di Siciliana* στο III *Scherzo-Rondo*. Ο φλαουτίστας θα πρέπει να είναι σε ετοιμότητα για την εισαγωγή του συνόλου στο τρίτο μέρος της σονατίνας. Η σωματική κίνηση μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο έκφρασης της μουσικής δομής και στην προκειμένη περίπτωση η παύση μεταξύ των μερών δε θα πρέπει να είναι ιδιαίτερα μεγάλη.

allargando *Calmo*

più p *pp dolcissimo* *harm.* *pp dolce* *p a piacere* **attacca**

III

SCHERZO - RONDO

Allegretto con spirito

Introduction (quasi Recitativo)

mp *mf* *f* *mp*

Κρίνεται σκόπιμο να επισημανθεί η δυσκολία στα πρώτα μέτρα του μέρους Allegro grazioso για τον φλαουτίστα να συνδυάσει την ερμηνευτική οδηγία “*grazioso con spirito*” με την απαιτούμενη χαμηλή δυναμική και συγχρόνως τη διατήρηση της καθαρής άρθρωσης.

Doigtés de
Konrad RAGOSSNIG

I

Mario CASTELNUOVO-TEDESCO
(1965)

Allegretto grazioso

FLÛTE

GUITARE

p *grazioso con spirito*

mf

P *grazioso con spirito*

Από την αρμονική και μορφολογική ανάλυση προέκυψαν κάποια συμπεράσματα σχετικά με το ρόλο των αρμονικών φαινομένων στον καθορισμό των φράσεων και των επιμέρους τμημάτων και κατά συνέπεια σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο δύναται η γνώση αυτών να επηρεάσει τη συγκεκριμένη ερμηνεία σε ορισμένα σημεία. Η γνώση του είδους κάθε πτώσης, σε συνδυασμό με τις σημειωμένες δυναμικές, καθορίζει τον τρόπο σχηματισμού των φράσεων.⁹³ Με άλλα λόγια, το τέλος μιας φράσης σε μισή πτώση θα πρέπει να ερμηνευτεί διαφορετικά από εκείνη που τελειώνει σε τέλεια πτώση, που είναι δομικά πιο σημαντική. Τη σκέψη αυτή ενισχύει η σημείωση των διαφορετικών ενδείξεων δυναμικής.

Μια άλλη παρατήρηση που έχει να κάνει με την επίδραση της αρμονίας στην ερμηνεία αφορά τα εισαγωγικά περάσματα που χρησιμοποιεί ο Castelnuovo-Tedesco. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα παρακάτω αποσπάσματα:

- Allegro grazioso: Έκθεση, γέφυρα προς Θέμα Β.

Πριν την εμφάνιση του Β θέματος με την τρίλια στο μέρος του φλάουτου και το συγχορδιακό υλικό στο μέρος της κιθάρας ουσιαστικά ολοκληρώνεται η γέφυρα μεταξύ του Α και Β θέματος. Επομένως τα μέτρα 43-4 λειτουργούν εισαγωγικά για το θέμα Β.

⁹³Rink, “Analysis and (or?) Performance.”, 40

Ολοκληρώνοντας την ερμηνευτική μας ανάλυση είναι σκόπιμο να αναφερθούμε στο στοιχείο της ορθοτονίας. Παίζοντας μαζί με ένα έγχορδο όργανο, με τάστα, διευκολύνει την εύρεση του κούρδισματος. Δεν είναι το ίδιο το σύνολο να αποτελείται μόνο από πνευστά, όπου το κούρδισμα επηρεάζεται από την πίεση του αέρα, το επιστόμιο κ.α.

Σημειώνουμε επίσης, ότι η κιθάρα συνήθως κουρδίζει στα 440 Hz και ότι, ενδεχομένως, σε ορισμένες περιπτώσεις πρέπει να αλλάξει το κούρδισμα σε μία ή περισσότερες από τις χορδές της, το οποίο είναι γνωστό ως σκορδατούρα.⁹⁴ Αυτή η αλλαγή στο κούρδισμα θα γίνει στο δεύτερο μέρος της σονατίνας, όπου η κιθάρα πρέπει να αλλάξει το κούρδισμα της έκτης χορδής της σε D, διατηρώντας την και στο τρίτο μέρος.

⁹⁴Scordatura. Ιταλικός όρος ο οποίος αναφέρετε σε οποιοδήποτε κούρδισμα της κιθάρας πλύν του καθορισμένου E-A-D-G-B-e.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Συμπεράσματα

Κατά την πορεία της παρούσας μελέτης τα εργο-γραφικά στοιχεία του συνθέτη, η αρμονική και μορφολογική ανάλυση του έργου και οι βιβλιογραφικές αναφορές της επιρροής της ανάλυσης ενός έργου κατά την διαδικασία της ερμηνείας, οδήγησαν αναπόφευκτα στην επιρροή και της δικής μου ερμηνείας.

Η γενικότερη ερμηνευτική μου προσέγγιση επηρεάστηκε από την γενέτειρα του Castelnuovo-Tedesco, την Φλωρεντία της Ιταλίας, καθώς φέρω το όνομά της. Επίσης επηρεάστηκα από την προσωπικότητα του συνθέτη, την πορεία της ζωής του, η οποία ήταν πλούσια εμπειριών παρ' όλη την αναγκαστική μετανάστευση της οικογένειάς του, και από την πνευματικότητα των τελευταίων του χρόνων.

Η εισαγωγή του *Tempo di Siciliano* κατά την γνώμη μου μεταφέρει ένα ύφος μελαγχολικής νοσταλγίας και προσωπικής ολοκλήρωσης. Όλα όσα διάβασα για την ζωή και το έργο του συνθέτη ξετυλίχθηκαν σε αυτά τα πρώτα μέτρα του δεύτερου μέρους της σονατίνας. Κατ' επέκταση επηρέασε την ερμηνευτική μου απόδοση και των μερών που κάνουν μία αναφορά σε αυτό και συγκεκριμένα με την εμφανώς επιβράδυνση του tempo:

Tempo di Siciliana (*Andantino grazioso e malinconico*)

The image shows a musical score for 'Tempo di Siciliana'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 6/8 time signature. It begins with a *mp* dynamic and includes markings for *espr.* and *cantando*. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a *p* dynamic and marked *dolce (accompagnando)*. There is a first ending bracket in the top staff labeled '(1 = 1)'. The score is written in a classic, elegant style with various articulation marks.

Allegretto grazioso

2 Più dolce e tranquillo

The image shows a musical score for 'Allegretto grazioso'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. It begins with a *mp espr.* dynamic. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a *p* dynamic and marked *armonioso (un poco marcato)*. The score is written in a classic, elegant style with various articulation marks.

Scherzo – Rondo

Musical score for Scherzo – Rondo, measures 9-11. The score is written for two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *mp* *espr. e cantabile*. The dynamics are marked *p dolce*. The music features a melody in the first staff and a rhythmic accompaniment in the second staff. The accompaniment consists of eighth-note chords in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is characterized by long, flowing lines with slurs and ties.

Ο συνθέτης καθ' όλη τη διάρκεια του έργου παρουσιάζει με μεγάλη λεπτομέρεια τις δυναμικές, την αισθητική και το tempo που θα πρέπει να ακολουθηθεί. Σε αυτά τα σημεία συγκεκριμένα, όπου αναφέρονται παραπάνω με βοήθησε να κατανοήσω τις ενδείξεις αυτές σε βάθος πέρα από την εισαγωγή ενός λυρικού μέρους μέσα σε ένα έργο με γρήγορα περάσματα και αρκετές εναλλαγές στις δυναμικές.

Ένα σημείο επίσης κατά το οποίο επηρεάστηκε η ερμηνευτική μου προσέγγιση είναι οι ενδείξεις της έντασης του φλάουτου *pp*, ρ στο *Tempo di Siciliano*, μέρος με αριθμηση 1:

Musical score for Scherzo – Rondo, measure 1. The score is written for two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature is two flats (Bb, Eb). The tempo is marked *pp* *leggerissimo*. The dynamics are marked *p* and *espr.*. The music features a melody in the first staff and a rhythmic accompaniment in the second staff. The melody is characterized by a series of eighth notes with slurs and ties. The accompaniment consists of eighth-note chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Στην πορεία συγγραφής του τρίτου κεφαλαίου, της παρούσας εργασίας, διαπίστωσα την σπουδαιότητα του να παρουσιαστεί η συγκεκριμένη μελωδική γραμμή σε πολύ χαμηλή ένταση παρ'όλες τις τεχνικές δυσκολίες, λόγω της φύσης του οργάνου. Η σπουδαιότητα αυτή έγκειται στο τελικό μουσικό αποτέλεσμα, στην ηχητική ολότητα του συνόλου και στην παρουσίαση ενός κατ' εξοχήν σολιστικού οργάνου σε συνοδευτικό ρόλο. Για τους παραπάνω λόγους προσθέτω στην σκηνική μου παρουσία μία κίνηση. Πραγματοποιώ ένα βήμα προς τα πίσω με σκοπό να ενισχύσω τόσο ηχητικά την κιθάρα όσο και τον ρόλο της καθώς σε αυτό το σημείο παρουσιάζει το αρχικό μοτίβο.

Ένα ακόμα παράδειγμα επιρροής της παρούσας μελέτης στην ερμηνευτική μου προσέγγιση αφορά την χρήση του ισοκράτη στο μέρος της κιθάρας και πώς αυτή η συνθετική τεχνική μεταφέρθηκε στην φωνή του φλάουτου. Χαρακτηριστικό σημείο αποτελεί στο Scherzo-Rondo, μέρος 8:

Θεωρώ ότι χωρίς την γνώση της μορφολογικής ανάλυσης η ερμηνευτική μου απόδοση αυτού του μέρους θα ήταν τελείως διαφορετική τόσο ως προς το ύφος όσο και ως προς τις δυναμικές.

Τέλος θα ήθελα να αναφέρω και την επιρροή της αρμονικής ανάλυσης στην ερμηνεία μου η οποία πραγματοποιήθηκε ακούσια και έγινε συνειδητή λίγο πριν την παρουσίαση της παρούσας εργασίας. Όπως παρουσιάστηκε σε παραπάνω κεφάλαιο τα τονικά κέντρα όλη της σονατίνας είναι στη Σολ και στη Ντο. Διαπίστωσα ότι οι καταλήξεις που παρουσιάζονται σε αυτά τα κέντρα από μεριάς μου (μέρος του φλάουτου) παρουσιάζονται μ' έναν πιο έντονο και επιβλητικό χαρακτήρα σε σχέση με τα υπόλοιπα.

Allegretto grazioso, 1.

Allegretto grazioso, 7.

7 Più dolce e tranquillo 7

mp espr.

dolce e grazioso

espr.

un poco marcato *armonioso*

mf espr.

p dolce e grazioso

Επίλογος

Συμπερασματικά μέσω της εμπειρικής γνωριμίας που δημιουργήθηκε από την ταυτόχρονη μουσική πράξη, επήλθε η βιωματική ανακάλυψη αρκετών από τις εσωτερικές σχέσεις του έργου, η αμεσότερη αντίληψη της μοτιβικής παρουσίας και ανάπτυξης, η παρατήρηση των γραμμικών μελωδικών επιπέδων και των κατευθύνσεών τους, αλλά και η αίσθηση της αρμονικής δομικής εξέλιξης και της σταθερότητας της πτωτικής ολοκλήρωσης.

Στην παρούσα εργασία μελετήθηκαν τα τονικά κέντρα και η μορφολογική δομή του έργου Sonatina op. 205 του Ιταλού συνθέτη Mario Castelnuovo-Tedesco. Παράλληλα, επιχειρήθηκε η ανάδειξη του ρόλου που διαδραματίζουν τα συμπεράσματα αυτής της ανάλυσης στη διατύπωση μίας ερμηνευτικής πρότασης προς κάθε ενδιαφερόμενο ερμηνευτή.

Έτσι, για την κατανόηση του επιλεγθέντος έργου, πραγματοποιήθηκε έρευνα που πλαισιώνει το ιστορικό και βιογραφικό περιβάλλον της ζωής και του συνολικού έργου του συνθέτη, μία διερεύνηση που αφορά τόσο την προσωπικότητα, όσο και την επισκόπηση της πορείας και των συνθετικών τάσεων του συνθέτη. Κατόπιν, πραγματοποιήθηκε μία ανάλυση των επιμέρους μερών του συγκεκριμένου έργου, αλλά και μία συνολική θεώρησή του, και τέλος καταγράφηκαν οι κύριες θέσεις της αλληλεπίδρασης ανάλυσης και ερμηνευτικής πρακτικής.

Τα αποτελέσματα της παρούσας αναδεικνύουν ότι πράγματι η συνομιλία ερμηνείας και ανάλυσης βρίσκεται σε μία διαρκώς αλληλοτροφοδοτούμενη διαδικασία. Έτσι, υπό μία έννοια, προκύπτει ότι η ανάλυση αποτελεί και αυτή μία ερμηνευτική πρακτική, αφού, έχει κυρίαρχο ρόλο στη μεταφορά των αναλυτικών ευρημάτων στην ερμηνεία, με τα στοιχεία υποκειμενικότητας που την χαρακτηρίζουν.

Βιβλιογραφία

- Andrade, Rebecca "La Sua Fede." In *Clara Castelnuovo-Tedesco Interviewed by Rebecca Andrade, Oral History Program, University of California, Los Angeles*. Music Library, 1982. https://archives.library.sc.edu/repositories/9/archival_objects/347820
- Asbury, David S. "20th Century Romantic Serialism: The Opus 170 Greeting Cards of Mario Castelnuovo-Tedesco." The University of Texas, 2005. <http://hdl.handle.net/2152/12953>
- Castelnuovo-Tedesco, Mario "Music for the Synagogue." *Journal of Synagogue Music* 5, no. 3 (1974): 9–15.
- Cone, Edward T. "'Musical Form and Musical Performance' Reconsidered." *Music Theory Spectrum* 7, 1985: 149–58. <https://doi.org/10.2307/745885>
- Cook, Nicholas "Analysing Performance and Performing Analysis." In *Rethinking Music*, edited by Nicholas Cook and John Rink, 239–61. Oxford University Press, 1999.
- DeLong, Noah David "Between Two Worlds." DMA Diss, University of Iowa, 2015. <https://doi.org/10.17077/etd.41idan6e>
- Dunsby, Jonathan *Performing Music: Shared Concerns*. Clarendon Press, 1996.
- Ernest, Lubin "A Neglected Impressionist: Castelnuovo-Tedesco." *Clavier: A Magazine for Pianists and Organists*, 1971.
- Georg, Klaus "Selected Early Italian Songs of Mario Castelnuovo-Tedesco." DMA Diss, Northwestern University, 2014.
- Goodman, Elaine "Ensemble Performance." In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, edited by John Rink, 153–67. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511811739.012>
- Gualdi, Paolo André "A Study of Castelnuovo-Tedesco's Piedigrotta 1924: Rapsodia Napoletana." DMA Diss. University of Georgia, 2010.
- Guarnieri, Patrizia *Intellectuals Displaced from Fascist Italy. Migrants, Exiles and Refugees Fleeing for Political and Racial Reasons*. 2nd ed. Vol. 43. Biblioteca Di Storia. Florence: Firenze University Press, 2023. <https://doi.org/10.36253/979-12-215-0032-5>
- Hill, Peter "From Score to Sound." In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, edited by John Rink, 129–43. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511811739.010>
- Howat, Roy "What Do We Perform?" In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, 3–20. Cambridge University Press, 1995. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511552366.002>
- Lacroix, Frederic "Texture and Balance in the Keyboard and Violin Sonatas of Wolfgang Amadeus Mozart." DMA Diss, Cornell University, 2014. <https://hdl.handle.net/1813/36077>
- Malorgio, Cosimo *Censure Di Un Musicista. La Vicenda Artistica e Umana Di Mario Castelnuovo-Tedesco*. Torino: Paravia, 2001.
- Otero, Corazón *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar*. Newcastle upon Tyne: Ashley Mark, 1999.
- Rink, John "Analysis and (or?) Performance." In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, edited by John Rink, 35–58. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511811739.004>
- Rink, John, and Wallace Berry "Musical Structure and Performance." *Music Analysis* 9, no. 3, 1990: 319. <https://doi.org/10.2307/853982>
- Rosen, Harriette Mildred "The Influence of Judaic Liturgical Music in Selected Secular

- Works of Mario Castelnuovo-Tedesco and Darius Milhaud." PhD Diss, University of California San Diego, 1991.
- Rossi, Nick *Catalogue of Works by Mario Castelnuovo-Tedesco*. New York: International Castelnuovo-Tedesco Society, 1977.
- Sachs, Harvey *Music in Fascist Italy*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1987.
- Sadie, Stanley, ed. "Mario Castelnuovo-Tedesco." In *The New Grove Dictionary of Music And Musicians Second Edition*. New York: Macmillan, 2001.
- Saleski, Gdal *Famous Musicians of Jewish Origin*. Nea York: Bloch, 1949.
- Scalin, Burton Howard "Operas by Mario Castelnuovo-Tedesco." Phd Diss, Northwestern University, 1980.
- Taruskin, Richard "Music and Totalitarian." In *History of Western Music. Vol IV. The Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- "Timeline" www.mariocastelnuovotedesco.com/timeline
- Toscano, Mario "The Jews in Italy and the Anti-Semitic Policy of Fascism." In *Uncertain Refuge: Italy and the Jews During the Holocaust*, edited by Florette Rechnitz Koffer and Richard Koffer. Illinois: University of Illinois Press, 1995.
- Ulrich, Michels *Άτλας Της Μουσικής*. Μτφρ. Μόσχος Κώστας. Αθήνα, Ελλάδα: Νάκας, 1994.
- Webster, James "Sonata Form." In *Grove Music Online, Oxford Music Online*, edited by L Macy, www.grovemusic.com
- Westby, James "Castelnuovo-Tedesco, Mario." In *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press
- Westby, James "CastelnuovoTedesco in America: The Film Music." Phd Diss, University of California at Los Angeles, 1994.
- Westby, James Castelnuovo-Tedesco, Mario. ed. *Una Vita Di Musica: Un Libro Di Ricordi*. Fiesole: Cadmo, 2005.
- Willi, Apel "Harvard Dictionary of Music." Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1966.
- Wong, Chien-Hui *An Analysis of Style and Influence in Mario Castelnuovo-Tedesco's Le Danze Del Re David*. Columbus: Ohio State University Press, 2011.
- Αμαραντίδης, Αμάραντος *Μορφολογία της Μουσικής*. Επιμ. Στέλιος Κούτριας. Αθήνα: Παπαρηγορίου - Νάκας, 2008.
- Δασκαλάκη, Γαλάτεια "Johannes Brahms '7 Fantasie', Op. 116: Αναλυτικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις." BMus Thesis, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021.
- Καμπανάς, Γεώργιος *Οι Βάσεις της Θεωρίας της Μουσικής και των Συμβόλων της*. Αθήνα: Γαϊτάνου, 2007.
- Κατσίμπας, Δημήτρης *Μορφολογία της Μουσικής*. Αθήνα, Ελλάδα: Παπαρηγορίου - Νάκας, 2007.
- Παπαδοπούλου, Άννα "Ανάλυση και ερμηνεία των έργων Nocture et Allegro Scherzando και Sonate nr.1 για φλάουτο και πιάνο Medailles Antiques για φλάουτο, βιολί και πιάνο του Philippe Gaubert." BMus Thesis, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2020.
- Ρουδινκλής, Τηλέμαχος "Mario castelnuono-Tedesco Capriccio Diabolico (Ommagio a Paganini) op.85 (1935): νέα έκδοση (κριτική) μουσική ερμηνεία." BMus Thesis, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2022.