

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**"Pictures of Childhood" του Aram Khachaturian:  
Αναλυτική προσέγγιση, μεταγραφή για δύο κιθάρες και  
ερμηνεία του έργου**

**Aram Khachaturian's "Pictures of Childhood": Analysis, transcription for  
two guitars and interpretation**



**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**  
**Θεωρία/Ανάλυση και ερμηνεία**

της φοιτήτριας Κωνσταντινίδη Δωροθέας  
ΑΕΜ: 2057

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κωνσταντίνος Τσούγκρας  
Καθηγητής

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**  
**ΙΟΥΝΙΟΣ 2023**

## Περιεχόμενα

Πρόλογος .....	3
Περίληψη .....	4
Abstract .....	5
Εισαγωγή .....	6
1. Υπόβαθρο.....	10
1.1 Εθνική μουσική και παιδικές συλλογές .....	10
1.2 Aram Khachaturian .....	11
1.2.1 Ιστορική Αναδρομή .....	11
1.2.2 Παιδικές συλλογές του Khachaturian.....	15
2. Ανάλυση.....	18
2.1 Η αναλυτική παράμετρος και η ερμηνευτική πρακτική.....	18
2.2 Μεθοδολογία Ανάλυσης .....	19
2.3 Ανάλυση του έργου <i>Pictures of Childhood</i> .....	20
2.3.1 A Little Song (Andantino).....	20
2.3.2 Scherzo .....	23
2.3.3 My Friend Is Unwell.....	26
2.3.4 Birthday Party.....	27
2.3.5 Study (Etude).....	30
2.3.6 Legend .....	31
2.3.7 The Little Horse.....	33
2.3.8 In Folk Dance Style (Gallopade).....	34
2.3.9 A Glimpse of the Ballet .....	35
2.3.10 Fughetta .....	39
3. Μεταγραφή .....	45
3.1 Μεταγραφή-διασκευή .....	45
3.2 Μεθοδολογία μεταγραφής.....	46
3.3 Μεταγραφή του έργου <i>Pictures of Childhood</i> .....	46
3.3.1 A Little Song .....	46
3.3.2 Scherzo .....	47
3.3.3 My Friend is Unwell.....	48
3.3.4 Birthday Party.....	49
3.3.5 Study .....	49
3.3.6 Legend .....	50

3.3.7 The Little Horse.....	50
3.3.8 In Folk Dance Style .....	50
3.3.9 A Glimpse of the Ballet.....	51
3.3.10 Fughetta .....	51
3.4 Παρτιτούρα .....	53
4. Ερμηνεία .....	94
4.1 Μεθοδολογία ερμηνείας.....	94
4.2 Ερμηνεία του Pictures of Childhood.....	95
4.2.1 A Little Song .....	95
4.2.2 Scherzo .....	96
4.2.3 My Friend is Unwell.....	97
4.2.4 Birthday Party.....	98
4.2.5 Study.....	99
4.2.6 Legend .....	99
4.2.7 The Little Horse.....	101
4.2.8 In Folk Dance Style .....	101
4.2.9 A Glimpse of The Ballet.....	102
4.2.10 Fughetta .....	104
Επίλογος.....	105
Βιβλιογραφία .....	107

## Πρόλογος

Η εργασία αυτή σημαίνει τη λήξη του προπτυχιακού κύκλου σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου, ενώ ταυτόχρονα σηματοδοτεί την είσοδο μου στον κόσμο των μεταγραφών με βασικότερο σκοπό τον εμπλουτισμό του σχετικά φτωχού κιθαριστικού ρεπερτορίου. Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να αποτελέσει την πρώτη μεταγραφή του έργου *Pictures of Childhood* του Aram Khachaturian για δύο κιθάρες, η οποία θα επικυρωθεί και με τη ζωντανή εκτέλεσή της.

Η έκδοση πάνω στην οποία στηρίχτηκε η μεταγραφή είναι η ολοκληρωμένη πιανιστική εκδοχή με τα 10 μικρά κομμάτια, το *Pictures of Childhood*, με επεξεργασία και δακτυλοθεσία από τον Alec Rowley, εκδόσεις Anglo-Soviet Music Press του Λονδίνου το 1949.

Θα ήθελα πρώτα να εκφράσω την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη στον κ. Κωνσταντίνο Τσούγκρα για το χρόνο και την προσοχή που μου αφιέρωσε ώστε να εκφράσω τα ερευνητικά μου ενδιαφέροντα. Θα ήθελα θερμά να τον ευχαριστήσω για την αμέριστη βοήθεια του τόσο στη διατύπωση του ερευνητικού ερωτήματος της εργασίας όσο και στην επίβλεψη της επιστημονικής διαδικασίας. Οι συμβουλές και τα σχόλιά του ήταν πολύτιμα για τη εκπόνηση της εργασίας αυτής και πραγματικά ωφελήθηκα από την τεχνογνωσία του. Κυρίως, όμως, θα ήθελα να τον ευχαριστήσω για την ουσιαστική και θεμελιώδη για εμένα διδασκαλία του στον τομέα της ανάλυσης του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου. Αποτέλεσε για εμένα πρότυπο καθηγητή και μου έδωσε αφορμή και έμπνευση ώστε να ασχοληθώ με τον τομέα της Μουσικής Ανάλυσης.

Άπειρη ευγνωμοσύνη οφείλω στη δασκάλα μου Σμαρώ Γρηγοριάδου, για τη συνεχή υποστήριξη και ενθάρρυνσή της ώστε να πετύχω σε όλες τις πτυχές της μουσικής και ακαδημαϊκής μου διαδρομής. Έχει επηρεάσει πολύ την προσέγγισή μου στην μουσική ερμηνεία καθώς και στην κατανόηση της μουσικής, και νιώθω τιμή να την αποκαλώ μέντορά μου. Αποτελεί για εμένα πρότυπο δασκάλου και ανθρώπου και νιώθω τυχερή να την έχω δίπλα μου.

Ένα ξεχωριστό ευχαριστώ στον συνάδελφο, φίλο και δάσκαλο Γεώργιο Παπαοικονόμου για τη βοήθεια και το χρόνο του στην ερμηνεία του συγκεκριμένου έργου, καθώς και στην προετοιμασία για την είσοδό μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών αλλά και καθ' όλη την διάρκεια των σπουδών μου.

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στο Βασίλη Κίτσο, τη Λουκία Σαμούρκα, τη Δήμητρα και τη μητέρα μου για την ξεχωριστή βοήθεια και στήριξή τους στην εκπόνηση της εργασίας αυτής.

## Περίληψη

Στην παρούσα εργασία διερευνάται η δυναμική σχέση ανάλυσης και ερμηνείας, με στόχο την εξαγωγή αναλυτικών και ερμηνευτικών συμπερασμάτων που θα οδηγήσουν στην τελική ζωντανή εκτέλεση του προς εξέταση έργου. Η εφαρμογή της έρευνας πραγματοποιείται στο έργο *Pictures of Childhood* του Aram Khachaturian. Της ερμηνευτικής προσέγγισης προηγείται η μεταγραφή του έργου για δύο κιθάρες, καθώς το έργο είναι γραμμένο για πιάνο.

Γίνεται, αρχικά, μια ιστορική επισκόπηση που αποσκοπεί στην εξοικείωση με την προσωπικότητα και το υπόβαθρο του συνθέτη, εξετάζοντας, στη συνέχεια, το ιστορικό πλαίσιο των παιδικών συλλογών και ειδικότερα το περιεχόμενο του *Pictures of Childhood*, ώστε να πλαισιωθεί θεωρητικά και με τεκμήρια η αναλυτική και ερμηνευτική έρευνα. Το αναλυτικό τμήμα που έπεται περιλαμβάνει για κάθε κομμάτι της συλλογής πλήρη μορφολογική ανάλυση, ανάλυση φραστικής δομής, μοτιβική ανάλυση και αναγωγική ανάλυση κατά περίπτωση. Η αναλυτική διαδικασία πραγματοποιήθηκε σε συνεχή διάλογο με την ερμηνευτική προσέγγιση. Το αναλυτικό τμήμα της εργασίας ακολουθεί το κεφάλαιο της μεταγραφής του έργου για δύο κιθάρες. Σε αυτό συναντάται μια σύντομη παρουσίαση των αρχών που ακολουθήθηκαν για την ορθότερη μεταγραφή του από πιάνο παρουσιάζοντας, παράλληλα, τους προβληματισμούς που εμφανίστηκαν στην πορεία. Η μεθοδολογία ενισχύεται με τις βιβλιογραφικές αναφορές που αφορούν τους όρους «μεταγραφή» και «διασκευή». Στο τμήμα της εργασίας σχετικά με τη μουσική ερμηνεία, πραγματοποιείται μια βιβλιογραφική αποτύπωση των θέσεων που υποστηρίζουν την ίση ανατροφοδότηση των δύο διαδικασιών και σημειώνονται τα αποτελέσματα της συμβολής τους τόσο σε αναλυτικό όσο και σε ερμηνευτικό επίπεδο.

Συμπεραίνεται, τελικώς, η αποτελεσματική επίδραση της αμφίδρομης ερευνητικής διαδικασίας και στις δύο πτυχές της και επιχειρείται η ερμηνευτική ανάδειξη των αναλυτικών αποτελεσμάτων στην παρουσίαση του έργου. Η εργασία ολοκληρώνεται με τη ζωντανή εκτέλεση του έργου.

## Abstract

This paper explores the dynamic relationship between analysis and performance, with the aim of drawing analytical and interpretive conclusions that will lead to the final live performance of the work under consideration. The application of the research is carried out on Aram Khachaturian's *Pictures of Childhood*. The interpretive approach is preceded by a transcription of the work for two guitars, as the work is written for piano.

Initially, a historical overview is given, aiming to familiarize the reader with the personality and background of the composer, then examining the historical context of children's collections and in particular the content of *Pictures of Childhood*, in order to provide a theoretical and documentary framework for the analytical and interpretative research. The analytical section that follows includes -for each piece of the collection- full morphological analysis, phrase structure analysis, motivic analysis and reduction analysis as required. The analytical process was carried out in continuous dialogue with the performative approach. The analytical part of the work follows the chapter on the transcription of the work for two guitars. In this section, a brief presentation of the principles followed for the appropriate transcription of the piano work is given, presenting at the same time the concerns that arose along the way. The methodology is reinforced by the bibliographical references concerning the terms "transcription" and "arrangement". In the section on musical interpretation, a bibliographical survey of the positions that support the equal feedback of the two processes is carried out and the results of their contribution both on an analytical and interpretive level are presented.

Finally, it is concluded that the two-way research process is effective in both aspects and an attempt is made to interpret the analytical results in the presentation of the project. The paper concludes with a live performance of the transcription of the work.

## Εισαγωγή

Η συγκίνηση και η διάθεση αναπόλησης που προκαλείται από το άκουσμα διάφορων παιδικών συλλογών, ξεκινώντας από το *Kinderszenen* του Schumann έως τις παιδικές συλλογές του *Béla Bartók*, απετέλεσαν την αφετηρία για την αναζήτηση του ερευνητικού θέματος της παρούσας εργασίας. Η αναζήτηση παιδικών κομματιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, με ουσιαστικό εκπαιδευτικό και συνθετικό περιεχόμενο, οδήγησε στον εντοπισμό κοινών σημείων στα περισσότερα, καθώς και τη σύνδεσή τους με το κίνημα των *Εθνικών Σχολών*. Άλλο ένα αποτέλεσμα της παραπάνω έρευνας ήταν επαφή με το έργο του Khachaturian *Pictures of Childhood*. Το περιορισμένο πληροφοριακό υλικό σχετικά με τον συγκεκριμένο συνθέτη, καθώς και η παντελής απουσία του από το ήδη φτωχό κιθαριστικό ρεπερτόριο, έστω και σε επίπεδο μεταγραφών, οδήγησαν στην επιλογή του έργου *Pictures of Childhood*, ως αντικείμενου μελέτης της παρούσας εργασίας. Μέσα από αυτή τη μελέτη συλλέχθηκαν στοιχεία για τον Khachaturian, τόσο για τη ζωή του και τη μουσική του, όσο και για τη συμβολή του στη διατήρηση και διάδοση του πολιτισμού των Αρμενίων. Παράλληλα με τα παραπάνω, το ενδιαφέρον της γράφουσας για τις κιθαριστικές μεταγραφές, αποτέλεσε τον βασικό λόγο για την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος, ενδιαφέρον που αφορά τόσο την πλευρά της ερμηνείας-ανάλυσης όσο και την πλευρά της διδασκαλίας.

Η μελέτη αυτή επιδιώκει να επιτύχει διάφορους στόχους, μεταξύ των οποίων να τονίσει τη σημασία της ανάλυσης του έργου σε σχέση με την ερμηνεία του, να διασφαλίσει ότι η μεταγραφή διατηρεί την πιστότητα στις αρχικές ιδέες του συνθέτη και να αναδείξει τις εκφραστικές δυνατότητες της κιθάρας.

Η ερμηνευτική προσέγγιση του συγκεκριμένου έργου έχει συνδεθεί με τη χρήση της ανάλυσης ως βασικού εργαλείου αποκωδικοποίησης της μουσικής γλώσσας. Η ανάλυση ουσιαστικά αποτελεί αναγκαιότητα και προκύπτει από το γεγονός πως η κατά καιρούς εκτελεστική ελευθερία ή ακόμα και η ενστικτώδης εκτέλεση ενός έργου δεν αφουγκράζονται απαραίτητα τις εγγενείς αρχές και ιδέες του μουσικού κειμένου. Εμβαθύνοντας στην ανάλυση του *Pictures of Childhood*, ανακαλύπτονται οι υποκείμενες μουσικές δομές, οι θεματικές εξελίξεις και οι υφολογικές αποχρώσεις που διαμορφώνουν το έργο. Μια τέτοια ανάλυση παρέχει πολύτιμες πληροφορίες που ενημερώνουν τη διαδικασία ερμηνείας, επιτρέποντας στους ερμηνευτές να κατανοήσουν πλήρως τις προθέσεις του συνθέτη και να τις μεταδώσουν αποτελεσματικά στο κοινό. Η κατανόηση των τυπικών και εκφραστικών πτυχών της σύνθεσης επιτρέπει στους μουσικούς να προσδώσουν στην ερμηνεία τους αυθεντικότητα και μουσική ακεραιότητα.

Επιπλέον, η μεταγραφή του *Pictures of Childhood* για δύο κιθάρες χρησιμεύει ως μέσο για την πιστή διατήρηση των ιδεών του Khachaturian, προσαρμόζοντάς τες παράλληλα στα μοναδικά χαρακτηριστικά της κιθάρας. Η διαδικασία περιλαμβάνει προσεκτική εξέταση των δυνατοτήτων και των περιορισμών του οργάνου, διασφαλίζοντας ότι η αρχική ουσία της σύνθεσης διατηρείται, ενώ μεταφέρεται αποτελεσματικά στο μέσο της κιθάρας. Αυτή η μεταγραφή έχει ως στόχο να συλλάβει το πνεύμα και την ουσία του έργου, επιτρέποντας στους κιθαρίστες να αναδείξουν τις τεχνικές τους ικανότητες και την καλλιτεχνική τους ερμηνεία στο πλαίσιο του μουσικού οράματος του Khachaturian. Έγινε μια προσπάθεια μέσω της ανάλυσης να κατανοηθεί σε βάθος το μουσικό κείμενο και οι ιδέες του συνθέτη, να ακολουθηθεί όσο γίνεται πιο πιστά το πιανιστικό κείμενο, και να αναδειχθούν οι ιδιαίτερες

εκφραστικές δυνατότητες της κιθάρας. Σε πολλά σημεία έγιναν προσαρμογές του πιανιστικού κειμένου έτσι ώστε να είναι δυνατόν να εκτελεστούν από την κιθάρα με απώτερο σκοπό να μην αλλοιωθεί η αρχική ιδέα του συνθέτη. Η κιθάρα, με την πλούσια τονική της παλέτα και τις εκφραστικές της δυνατότητες, παρέχει μια μοναδική πλατφόρμα για την παρουσίαση των περίπλοκων υφών και των μελωδικών περιπλοκών του *Pictures of Childhood*. Μέσω αυτής της έρευνας, επιδιώκεται να αναδειχθεί η ικανότητα της κιθάρας να μεταφέρει το συναισθηματικό βάθος και τη μουσική πολυπλοκότητα της σύνθεσης. Διερευνώντας την αλληλεπίδραση μεταξύ ανάλυσης, μεταγραφής και ερμηνείας, στοχεύεται η συμβολή στη βαθύτερη κατανόηση και εκτίμηση του *Pictures of Childhood* του Aram Khachaturian στο πλαίσιο του ρεπερτορίου της κιθάρας.

Στις επόμενες ενότητες, θα γίνει εμβάθυνση στην ανάλυση της σύνθεσης, συζήτηση για τη διαδικασία της μεταγραφής της για δύο κιθάρες και διερεύνηση των ερμηνευτικών επιλογών που μπορούν να ζωντανέψουν αυτό το μουσικό έργο. Μέσα από αυτή την έρευνα, θα πέσει φως στη σημασία της ανάλυσης και της μεταγραφής στη διαμόρφωση της ερμηνείας μιας σύνθεσης, ενώ παράλληλα θα αναδειχθεί ο μοναδικός ρόλος της κιθάρας στην αποκάλυψη της ομορφιάς και της πολυπλοκότητας του *Pictures of Childhood* του Aram Khachaturian.

Για τη συλλογή στοιχείων και τη διεξαγωγή έρευνας για την παρούσα εργασία, χρησιμοποιήθηκε ένα σημαντικό εύρος βιβλιογραφικών πηγών με βάση την επιστημονική αξιοπιστία τους, τη συνάφεια με το αντικείμενο της μελέτης και την προσβασιμότητά τους. Θα αναφερθούν οι πηγές που επηρέασαν σημαντικά την παρούσα εργασία και οι συγκεκριμένες ιδέες τους θα εξεταστούν περαιτέρω κατά την πρόοδο της έρευνας.

Για το πρώτο κεφάλαιο του υπόβαθρου της έρευνας, σημαντική πηγή πληροφοριών ήταν η έρευνα της Brigitta Davidjants<sup>1</sup> με τίτλο “National Identity Construction in Music: A Case Study of Aram Khachaturian”. Η συγγραφέας αναλύει την υποδοχή του Khachaturian, ο οποίος θεωρείται ένας Αρμένιος, ευρωπαίος και ανατολίτης συνθέτης. Η εργασία περιγράφει μια πολιτιστική αμφιθυμία που παρουσιάζει τους Αρμένιους ως ανήκοντες τόσο στην Ευρώπη όσο και ως εξωτικά υποκείμενα. Εξετάζεται, επίσης, το κοινωνικοϊστορικό πλαίσιο της σχέσης του Khachaturian με τη Ρωσία, τόσο κατά τη διάρκεια της Ρωσικής Αυτοκρατορίας όσο και της Σοβιετικής Ένωσης. Η εργασία βασίζεται στη μετα-αποικιακή σκέψη και δίνει έμφαση στον υβριδισμό των δυτικών, ανατολικών και αρμενικών επιρροών στη μουσική του Khachaturian.

Το άρθρο του David M. Kushner<sup>2</sup> με τίτλο "Aram Khachaturian (1903-1978): A Retrospective" παρέχει μια ολοκληρωμένη εξέταση της ζωής, του έργου και της καλλιτεχνικής κληρονομιάς του σοβιετικού-Αρμένιου συνθέτη Aram Khachaturian. Το άρθρο εξετάζει την ανατροφή, την εκπαίδευση και τις επιρροές του Khachaturian, καθώς και το μοναδικό μείγμα δυτικών και ανατολικών μουσικών στοιχείων. Περιέχει αρκετές πληροφορίες που αφορούν το έργο *Pictures of Childhood*. Εμβαθύνει επίσης στην ανάπτυξη της αρμενικής εθνικής μουσικής. Συνολικά, το άρθρο στοχεύει να προσφέρει μια λεπτομερή αναδρομική άποψη της ζωής και των καλλιτεχνικών επιτευγμάτων του Aram Khachaturian. Όπως το άρθρο του Kushner, έτσι

---

<sup>1</sup> Brigitta Davidjants, “National identity construction in music: A case study of Aram Khachaturian,” *Res Musica*, no. 9 (April 2019): 7-18.

<sup>2</sup> David M. Kushner, “Aram Khachaturian (1903-1978): A retrospective,” *Athens Journal of Humanities & Arts* 5, no. 4 (September 2018): 373-399, <https://doi.org/10.30958/ajha.5-4-1>.



και αυτό του Ateş Orga<sup>3</sup> είναι από τα πολύ λίγα προσβάσιμα άρθρα που δίνουν κάποιες πληροφορίες για τα παιδικά άλμπουμ του συνθέτη. Εξετάζονται τα μουσικά χαρακτηριστικά, οι παιδαγωγικές πτυχές και το ιστορικό πλαίσιο αυτών των έργων.

Για τη διερεύνηση της σχέσης μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας, η μελέτη αναφέρθηκε σε κάποιες παλαιότερες θεωρητικές ιδέες, δίνοντας έμφαση στη δυναμική σύνδεση μεταξύ αναλυτικών και ερμηνευτικών διαδικασιών. Δύο βασικά συλλογικά έργα άσκησαν ιδιαίτερη επιρροή: Το έργο του William Rothstein<sup>4</sup> "Analysis and the act of performance" και ο συλλογικός τόμος *Musical Performance: A Guide to Understanding*, που επιμελήθηκε ο John Rink,<sup>5</sup> με σημαντική συμβολή του κεφαλαίου του Rink με τίτλο "Analysis and (or?) performance". Επιπλέον, ενσωματώθηκαν ιδέες από το βιβλίο του Cone<sup>6</sup> *Musical Form and Musical Performance*, οι οποίες παρέχουν πολύτιμες σκέψεις για την κατανόηση ενός μουσικού έργου. Συνολικά, οι πηγές αυτές αναδεικνύουν τον αλληλεπιδραστικό ρόλο της ανάλυσης και της ερμηνείας, αποτελώντας το θεμέλιο για τη δομή της παρούσας μελέτης.

Για την υποστήριξη του κεφαλαίου της μεταγραφής, χρησιμοποιήθηκαν οι έρευνες των Evelyn Howard-Jones<sup>7</sup> και Boyd<sup>8</sup> με τίτλους "Arrangements and Transcriptions" και "Arrangement" αντίστοιχα. Το άρθρο της Howard-Jones διερευνά την πρακτική της ενορχήστρωσης και της μεταγραφής μουσικής. Η συγγραφέας εμβαθύνει στις διακρίσεις μεταξύ αυτών των δύο διαδικασιών και συζητά την ιστορική και καλλιτεχνική τους σημασία. Το άρθρο εξετάζει διάφορα παραδείγματα μουσικών διασκευών και μεταγραφών από διαφορετικές περιόδους και είδη, τονίζοντας τον ρόλο τους στη διάδοση και την επανερμηνεία των υφιστάμενων συνθέσεων. Θίγει επίσης τις προκλήσεις και τις εκτιμήσεις που συνεπάγεται η προσαρμογή μουσικής για διαφορετικά όργανα ή σύνολα. Ακόμη, σχολιάζονται οι όροι μεταγραφή και διασκευή, καθώς το ένα αφορά μεταφορά του μουσικού κειμένου σε άλλο μέσο, ενώ το άλλο αφορά την καταγραφή ενός μουσικού έργου.

Κατά την εκτεταμένη βιβλιογραφική έρευνα, παρατηρήθηκε ένα αξιοσημείωτο κενό στην υπάρχουσα βιβλιογραφία σχετικά με την ανάλυση και τη μεταγραφή του *Pictures of Childhood* του Aram Khachaturian για δύο κιθάρες. Παρά την πληθώρα μελετών για τα έργα του Khachaturian, δεν υπάρχει κάποια ανάλυση και μεταγραφή ειδικά για τη συγκεκριμένη σύνθεση. Η παρατήρηση αυτή αναδεικνύει την πρωτοτυπία και τη σημασία της εργασίας αυτής, η οποία στοχεύει να καλύψει αυτό το κενό και να προσφέρει μια νέα οπτική για το έργο.

Αναλαμβάνοντας την ανάλυση του *Pictures of Childhood* και δημιουργώντας μια μεταγραφή για δύο κιθάρες, επιδιώκεται να προσφερθεί μια μοναδική συμβολή στην κατανόηση και ερμηνεία της μουσικής του Khachaturian. Η απουσία προηγούμενων αναλύσεων και μεταγραφών για το συγκεκριμένο θέμα υπογραμμίζει την καινοτομία και την πρωτοτυπία της

---

<sup>3</sup> Ateş Orga, "Aram Il'yich Khachaturian recitatives and fugues children's albums, books I and II," *Grand Piano* GP834, (2021): 1-6.

<sup>4</sup> William Rothstein, "Analysis and the act of performance", in *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

<sup>5</sup> John Rink, "Analysis and (or?) performance," in *Musical Performance: A Guide to Understanding*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

<sup>6</sup> Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W. W. Norton & Company, 1968).

<sup>7</sup> Evelyn Howard-Jones, "Arrangements and Transcriptions," *Music & Letters* 16, no. 4 (October 1935): 305-311. <https://www.jstor.org/stable/728727>.

<sup>8</sup> Malcolm Boyd, "Arrangement (Ger. Bearbeitung)," *Grove Music Online*, accessed 16 April 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332>.

έρευνας. Μέσα από τη σχολαστική εξέταση και ερμηνεία του κομματιού, η εργασία αυτή προσπαθεί να ρίξει φως στις περίπλοκες μουσικές δομές, τις θεματικές εξελίξεις και τις εκφραστικές αποχρώσεις μέσα σε αυτή τη σύνθεση.

Επιπλέον, η μεταγραφή για δύο κιθάρες όχι μόνο χρησιμεύει για να συλλάβει την ουσία της πρωτότυπης σύνθεσης του Khachaturian, αλλά επίσης αναδεικνύει την προσαρμοστικότητα και τις καλλιτεχνικές δυνατότητες της κιθάρας ως ευέλικτου οργάνου. Αυτή η πτυχή της έρευνας υπογραμμίζει τη σημασία της εξερεύνησης εναλλακτικών διασκευών και ερμηνειών κλασικών έργων, ανοίγοντας νέους δρόμους τόσο για τους μουσικούς όσο και για τους λάτρεις της μουσικής. Συνολικά, μέσω του παρόντος δοκιμίου, επιδιώκεται η παροχή μιας ολοκληρωμένης και διεισδυτικής διερεύνησης του έργου, εμπλουτίζοντας την κατανόηση και την εκτίμηση της αξιόλογης σύνθεσης του Khachaturian.

Ο κορμός της γραπτής εργασίας περιλαμβάνει τέσσερα βασικά κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο θα παρουσιαστεί το θεωρητικό υπόβαθρο της εργασίας και θα γίνει μία σύντομη ιστορική επισκόπηση των παιδικών συλλογών και της σύνδεσής τους με την εθνική μουσική του 20<sup>ου</sup> αιώνα και τον ρόλο τους στην εκπαίδευση. Στην πορεία, παρουσιάζεται ο Khachaturian και κάποια γενικά ιστορικά στοιχεία που αφορούν τον ίδιο και τη συμβολή του στις παιδικές συλλογές. Η επισκόπηση αυτή είναι απαραίτητη καθώς μέσα από αυτή θα αποκαλυφθούν οι καταβολές του έργου του Khachaturian και επομένως σημαντικά ερμηνευτικά στοιχεία. Είναι, επίσης, απαραίτητη γιατί στο κεφάλαιο αυτό εξηγείται γιατί ο Khachaturian είναι πραγματικά σημαντικός συνθέτης και γιατί επιλέχθηκε το έργο του σαν θέμα για την εργασία αυτή. Το δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνει μια ενδελεχή ανάλυση των επιμέρους κομματιών του έργου, μέσω διαφόρων μεθοδολογιών και προσεγγίσεων. Το τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζει τη μεταγραφή του έργου, καθώς και τη μεθοδολογία μεταγραφής του. Το τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζει την ερμηνευτική προσέγγιση του έργου μέσω της αλληλεπίδρασής της με την αναλυτική διαδικασία, διερευνάται η δυναμική της σχέσης των δύο διαδικασιών, δίνοντας κατά το δυνατόν απαντήσεις στα αρχικά ερωτήματα. Τέλος, ακολουθούν τα συμπεράσματα και οι προβληματισμοί της έρευνας.

# 1. Υπόβαθρο

## 1.1 Εθνική μουσική και παιδικές συλλογές

Η μουσική για παιδιά ήταν μια ιδέα που προωθήθηκε από τα κράτη και τους μουσικούς εκπροσώπους τους. Επρόκειτο για μια εθνική ιδέα στη μουσική, ιδέα ότι όταν η έντεχνη μουσική ενός έθνους βασιζόταν στη λαϊκή του μουσική και όταν αυτή η λαϊκή μουσική διδάσκονταν στα παιδιά του έθνους σε νεαρή ηλικία, θα μεγάλωναν ερμηνεύοντας την εθνική έντεχνη μουσική τους τόσο φυσικά όσο μιλούσαν τη μητρική τους γλώσσα.<sup>9</sup> Η επιθυμία ύπαρξης μουσικής γλώσσας με εθνικό χαρακτήρα υπήρξε βασικό χαρακτηριστικό των εθνικών μουσικών σχολών των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Στοιχεία που χαρακτηρίζουν τους συνθέτες των εθνικών σχολών είναι η χρωματικότητα και η τροπικότητα στα έργα τους. Πρέπει σαφώς να αποσαφηνιστεί η έννοια του «τρόπου» μέσα στην ιστορία και τη θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής. Ο τρόπος με την έννοια της μείζονας και ελάσσονας τονικότητας διαφοροποιείται κατά τον 19<sup>ο</sup> – 20<sup>ο</sup> αιώνα. Η διαφορετική κατανομή των διαστημάτων μέσα σε μια κλίμακα, οι αλλαγές που ακολουθούν στην επιλογή του συγχορδιακού υλικού καθώς και οι τύποι των αρμονικών συνδέσεων αποτελούν την νέα έννοια του τρόπου. Οι συνθέτες των λεγόμενων εθνικών σχολών του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα κάνουν χρήση τροπικού μελωδικού και συγχορδιακού υλικού το οποίο προέρχεται κατά κύριο λόγο από την λαϊκή μουσική. Όλα τα παραπάνω αποτελούν προσπάθεια για απόδοση εθνικού χαρακτήρα στη μουσική.<sup>10</sup>

Αποψη του Dahlhaus (αναφέρεται σε άρθρο του Κ. Τσούγκρα) είναι ότι δεν αρκεί ο εθνικός χαρακτήρας για να θεωρηθεί ένα έργο ως εθνικό. Το πιο σημαντικό κριτήριο είναι η έκφραση της εθνικής ψυχής μέσα από το έργο, δηλαδή το να συνδεθεί το έργο και ο δημιουργός του με την πραγματική ζωή του έθνους. Το εθνικό έργο είναι συνδεδεμένο με τα βιώματα του συνθέτη και την ιδεολογία του, άρα έχει να κάνει περισσότερο με την πρόθεσή του. Η εξερεύνηση ενός εξωτικού εθνικού μουσικού ιδιώματος είναι κάτι διαφορετικό. Σε αυτή την περίπτωση έχουμε δείγμα εθνικού ύφους.<sup>11</sup> Η εθνική ιδέα ενός λαού αποτυπώνεται στο εθνικό μουσικό στυλ.

Κύρια πηγή μελωδικής και αρμονικής έμπνευσης των συνθετών των ευρωπαϊκών εθνικών σχολών κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα αποτελούσαν, όπως προαναφέρθηκε, οι τρόποι. Όμως, τα ιδιαίτερα μελωδικά και αρμονικά τροπικά χαρακτηριστικά των λαϊκών μελωδιών δεν χρησιμοποιήθηκαν σε βάθος. Χρησιμοποιήθηκαν λόγω χάρη ως τυπικά μελωδικά ή ρυθμικά σχήματα, τα οποία ήταν ενσωματωμένα στη μείζονα-ελάσσονα κλίμακα. Οι συνθέτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, γοητευμένοι από λαϊκές μελωδίες και εξωτικές μουσικές κυρίως της ανατολής, εξερευνούν αυτή τη φορά σε βάθος τα τροπικά συστήματα. Αυτή η εξερεύνηση έγινε απαλλαγμένη πια

---

<sup>9</sup> James Parakilas, "Folk song as musical wet nurse: the prehistory of Bartók's 'For Children,'" *The Musical Quarterly* 79, no. 3 (Autumn 1995): 1, <https://www.jstor.org/stable/742440>.

<sup>10</sup> Κώστας Τσούγκρας, "Η τροπικότητα στην ευρωπαϊκή μουσική του 20<sup>ου</sup> αιώνα," στο *Μουσική (Και) Θεωρία: Τα Κείμενα*, επιμ. Μ. Ζουμπούλη (Αρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, 2010), 72-73.

<sup>11</sup> Κώστας Τσούγκρας, "Η εναρμόνιση ελληνικών λαϊκών μελωδιών από τους Μ. Ravel και Γ. Κωνσταντινίδη - Συγκριτική μελέτη των έργων και της σχέσης τους με τις εθνικές μουσικές σχολές," *Πολυφωνία* 9, (2006): 62-63.

από τον εθνικιστικό και τοπικιστικό χαρακτήρα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Εμπνέονταν από το δικό τους τοπικό υλικό αλλά δεν περιορίζονταν σε αυτό.<sup>12</sup>

## 1.2 Aram Khachaturian

### 1.2.1 Ιστορική Αναδρομή

Οι περισσότερες συζητήσεις για τη μουσική του Khachaturian επικεντρώνονται σε δύο θέματα. Το πρώτο εξετάζει περισσότερο τις συνδέσεις μουσικής και πολιτικής ιδεολογίας του συνθέτη σε σχέση με τη Σοβιετική Ένωση. Το δεύτερο, το μουσικό θέμα, επικεντρώνεται στους λαϊκούς τρόπους, τα χαρακτηριστικά τους, τη μεταβλητότητά τους και τις αναπαραστάσεις τους στη μουσική του.<sup>13</sup>

Παρακάτω, αναφερόμαστε στη δυτική μουσική ως τη μουσική κουλτούρα που είναι ριζωμένη στον δυτικό εθνικο-ρομαντισμό του 19ου αιώνα. Η αρμένικη μουσική αναφέρεται στην αρμένικη παραδοσιακή μουσική που προέρχεται από τη χρήση της δημοτικής μουσικής στην έντεχνη μουσική. Τέλος, η ανατολίτικη μουσική αναφέρεται στη μουσική που περιλαμβάνει ανατολίτικα στοιχεία αλλά περιλαμβάνεται ακόμα και στο ρεπερτόριο Αρμενίων συνθετών που απορρόφησαν τα ανατολίτικα στοιχεία στη μουσική τους.

Από όλους τους σοβιετικούς συνθέτες που προέκυψαν από το εθνικό σχέδιο του Στάλιν, ο Aram Khachaturian είναι ένας από αυτούς που απέκτησε παγκόσμια φήμη και η μουσική του αποτελεί πρότυπο του ρωσικού οριενταλιστικού στιλ.<sup>14</sup> Ήταν κατά εθνικότητα Αρμένιος, γεννήθηκε στην Γεωργία και έζησε στη Ρωσία. Οι δομές της εθνικής ταυτότητας του αρμενικού μουσικού λόγου παρατηρούνται μέσα από τη μουσικολογική πρόσληψη του συνθέτη καθώς και μέσα από τα γραπτά του.<sup>15</sup> Δεν αποκόπηκε ποτέ από τις παραδόσεις της ρωσικής μουσικής και άρχισε να θεωρείται στη Μόσχα ως εκφραστής ολόκληρης της σοβιετικής ανατολής, ενώνοντας όλες τις διαφορετικές παραδόσεις.<sup>16</sup> Το έργο και η ζωή του Khachaturian αποτελούν σπουδαίο υλικό για τη μελέτη της σοβιετικής πολιτιστικής πολιτικής. Ήταν εθνικός συνθέτης με δυτικές επιρροές, ο οποίος χρησιμοποιεί όχι μόνο αρμενικά αλλά και ρωσικά, γεωργιανά, και ουκρανικά στοιχεία, θραύσματα λαϊκών μελωδιών και μη δυτικών ρυθμικών μοτίβων στη μουσική του. Συνθέσεις του Khachaturian παρουσιάζονται συχνά ως τα καλύτερα παραδείγματα αρμενικής μουσικής όπου μπορούν να αναγνωριστούν γνωστές λαϊκές μελωδίες. Την ίδια στιγμή, η μουσική του μπορεί να εκληφθεί ως ρωσική μουσική με εξωτικά, ανατολίτικα στοιχεία.<sup>17</sup>

Ο Khachaturian ανατράφηκε σε περιβάλλοντα με τα πιο ζωντανά φολκλορικά στοιχεία και ήρθε σχετικά αργά στο μουσικό προσκήνιο. Το έργο του καθορίστηκε σε μεγάλο βαθμό από το ρωσικό ρομαντισμό.<sup>18</sup> Όπως ο Prokofiev και ο Shostakovich, έτσι και ο Khachaturian ήταν εκπρόσωπος της ΕΣΣΔ στο εξωτερικό και ήταν κυρίως αυτός που ακολούθησε με συνέπεια τις

<sup>12</sup> Τσούγκρας, “Η τροπικότητα...,” 73.

<sup>13</sup> Olga Savic, “Khachaturian’s treatment of secundal and quartal/quintal relationships” (MA thesis, Northern Arizona University, 2016), 1.

<sup>14</sup> Marina Frolova-Walker, *Russian music and nationalism: From Glinka to Stalin* (New Haven and London: Yale University Press, 2007), 337.

<sup>15</sup> Davidjants, “National identity construction in music,” 10.

<sup>16</sup> Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism*, 337-338.

<sup>17</sup> Davidjants, “National identity construction in music,” 10.

<sup>18</sup> Orga, “Aram Il’yich Khachaturian,” 1.

αρχές του σοβιετικού ρεαλισμού.<sup>19</sup> Η ζωή του Khachaturian ήταν μια ζωή θριάμβου και επιτυχίας, αλλά αμαυρωμένη από κατηγορίες περί φορμαλισμού.<sup>20</sup> Ο Maes τον χαρακτηρίζει ως τον πιο γνωστό συνθέτη που έχει εργαστεί πάνω στο «αποικιοκρατικό» έργο της σταλινικής μουσικής οικοδόμησης του έθνους και περιγράφει το έργο του ως παράγωγο των οριενταλιστικών στιλ των Glinka, Balakirev και Borodin.<sup>21</sup> Κατηγορήθηκε μαζί με τους Prokofiev, Shostakovich, Miaskovsky, Kabalevsky, Shebalin για περίσσεια χρήση φορμαλισμού. Ο όρος «φορμαλισμός» ήταν όρος που περιείχε πολλά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιούνταν για να αναφερθεί σε διάφορες σύγχρονες τάσεις, συμπεριλαμβανομένων της ατονικότητας, του δωδεκαφθογγισμού, των τζαζ στοιχείων και άλλων τάσεων που επικρατούσαν στην υπόλοιπη Ευρώπη.<sup>22</sup> Σημαντικό είναι το γεγονός ότι ο Khachaturian ήταν ο πρώτος συνθέτης στην Αρμενία που έγραψε μουσική για ταινίες με ήχο. Το ενδιαφέρον του για τον κινηματογράφο διατηρήθηκε ενεργό μέχρι το τέλος της ζωής του.<sup>23</sup>

Είναι επίσης ο πιο γνωστός Αρμένιος συνθέτης που - μέσω του συνδυασμού των ανατολικών και δυτικών μουσικών στοιχείων - μπόρεσε να φέρει την αρμενική μουσική σε διεθνούς επιπέδου ακροατήρια. Είναι μια σημαντική προσωπικότητα για τους Αρμένιους ιδιαίτερα, καθώς ανύψωσε την ύπαρξή τους και τη μουσική του πολιτισμού τους.<sup>24</sup> Ο Khachaturian διαμόρφωσε και δημιούργησε τη μουσική που απεικονίζει τις εμπειρίες του αρμενικού λαού. Το 1991 με την ανεξαρτησία της Αρμενίας, η Αρμενία τον διεκδίκησε ως δικό της. Για τον λόγο αυτό ταυτίστηκε έντονα με τον αρμένικο λαό. Η παρόρμησή του να εφεύρει, να σκεφτεί νέες φόρμες, να συμφιλιώσει τη δυτική πρακτική με το ανατολικό ιδίωμα, οδήγησε στο να δημιουργήσει ένα νέο στιλ.<sup>25</sup> Εμπνεύστηκε από το φολκλόρ και έγινε κυρίως γνωστός για την χρήση λαϊκών στοιχείων στις συνθέσεις του. Επηρεάστηκε από τα παραδοσιακά στοιχεία όλων των Δημοκρατιών της Σοβιετικής Ένωσης, κυρίως από την Αρμενία και τη Γεωργία. Το ρεπερτόριό του και κυρίως οι μελωδίες του, χαρακτηρίζονται από αυτοσχεδιασμούς, παραλλαγές και μιμήσεις ανατολίτικων ηχοχρωμάτων.<sup>26</sup>

---

<sup>19</sup> Kushner, "Aram Khachaturian (1903-1978)," 373.

<sup>20</sup> Orga, "Aram Il'yich Khachaturian," 2.

<sup>21</sup> Joseph Samuel Schultz, "Aram Khachaturian and Socialist Realism: A reconsideration," *Muzikologija*, no. 20 (January 2016): 88, <https://doi.org/10.2298/muz1620087s>.

<sup>22</sup> Kushner, "Aram Khachaturian (1903-1978)," 386.

<sup>23</sup> Svetlana Sarkisyan, "Khachaturian, Aram (Il'ich)," *Grove Music Online*, 2001, accessed 16 April 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14956>.

<sup>24</sup> Anastasia Christofakis, "The music that shaped a nation: The role of folk music, the duduk, and clarinet in the works of contemporary Armenian composers Aram Khachaturian and Vache Sharafyan" (Treatise, Florida State University, 2015), 2.

<sup>25</sup> Orga, "Aram Il'yich Khachaturian," 2-3.

<sup>26</sup> "3 things you should know about Aram Khachaturian," *Vialma Classical*, accessed April 23, 2023, <https://www.vialma.com/en/articles/42/3-things-you-should-know-about-Aram-Khachaturian>.

Οι ηχητικές μιμήσεις αρμενικών λαϊκών μουσικών οργάνων ήταν ένα από τα χαρακτηριστικά στις συνθέσεις του Khachaturian, όπως το kamancha,<sup>27</sup> το tar,<sup>28</sup> το canon<sup>29</sup> και το dhol.<sup>30</sup> Κατάφερε να ενσωματώσει τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό, τους χορευτικούς ρυθμούς και τις μελωδικές γραμμές εμπνευσμένες από την αρμενική λαϊκή μουσική, ειδικά στην κλασική ευρωπαϊκή φόρμα, με αριστοτεχνικό τρόπο.<sup>31</sup> Σε αντίθεση με άλλους συνθέτες, ο Khachaturian δεν αναφέρει τις πηγές άντλησης των αυθεντικών λαϊκών μελωδιών.<sup>32</sup> Θυμόταν ότι άκουγε τους ashugh (τροβαδούροι στον Νότιο Καύκασο) και λαϊκή μουσική στους δρόμους της Τιφλίδας και αναφέρει ότι απορρόφησε αυτή τη μουσική μέσα του. Τέτοιες ιστορίες για τον Khachaturian είναι χαρακτηριστικές - πώς άκουγε το τραγούδι της μητέρας του στην παιδική του ηλικία, και αργότερα, ως συνθέτης βρήκε έμπνευση από αυτές τις μουσικές αναμνήσεις.<sup>33</sup>

Οι διάφορες λαϊκές τάσεις που επηρέασαν το στιλ του ήταν υπεύθυνες για την ανάπτυξη του αυτοσχεδιασμού, της δεξιοτεχνίας, της μετρικής και ρυθμικής παραλλαγής και του πολυθεματισμού. Αν και δεν ανέκτησε τη δημοτικότητά του με έργα που γράφτηκαν στις δεκαετίες του 1940 και του 1950, ο Khachaturian παρέμεινε πιστός σε δύο βασικά ιδιοματικά χαρακτηριστικά, δηλαδή την άμεση και διάχυτη χρήση της τεχνικής και της μορφής της παραλλαγής και την ελεύθερη επεξεργασία της σονάτας, σαν σουίτα. Στη μελωδική του γραφή, χρησιμοποίησε πολλές χορευτικές μελωδίες ως βάση για την ρυθμική γραφή. Η χρήση πολλών λαογραφικών πηγών, ιδιαίτερα της παράδοσης των ashugh, είχε αντίκτυπο στη ρυθμική ποικιλομορφία. Η χρήση του ρυθμού από τον Khachaturian καθορίστηκε από μια δυναμική στάση απέναντι στη σχέση μέτρου και ρυθμού και στη σχέση περιοδικότητας, τονιζόμενων ομάδων και μη περιοδικότητας. Οι πολυμετρικές και πολυεπίπεδες δημιουργίες του χρησιμοποιήθηκαν ευρέως σε μπαλέτα και συμφωνικά έργα. Η ανάγκη διαφοροποίησης τέτοιων στρωμάτων προκάλεσε την πολυφωνική σκέψη του Khachaturian, η οποία κυμαινόταν σε ένα πλαίσιο από την κλασική πολυφωνία έως τις ostinato προσεγγίσεις.<sup>34</sup>

---

<sup>27</sup> Jean During, Robert Atayan, Johanna Spector, Scheherazade Qassim Hassan and R. Conway Morris, "Kamāncheh," *Grove Music Online*, accessed 16 April 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14649>.

Το kamāncheh είναι ένα έγχορδο με δοξάρι του Ιράν, της Αρμενίας (k'emancheh), του Αζερμπαϊτζάν (επίσης kamancha) και της Γεωργίας (kemanche). Παλαιότερα το kamāncheh είχε τρεις μεταξωτές χορδές, ενώ το σύγχρονο κλασικό όργανο έχει τέσσερις μεταλλικές χορδές. Αρχικά στην Αρμενία χορδίζονταν σε 4<sup>es</sup>, ενώ το σύγχρονο χόρδισμα είναι σε 4<sup>es</sup> και 5<sup>es</sup>.

<sup>28</sup> Jean During, Robert Atayan and Johanna Spector, "Tār [t'ar]," *Grove Music Online*, 2001, accessed 23 April 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27502>. Είναι λαούτο της οικογένειας Rabāb, που βρέθηκε στο Ιράν και τον Καύκασο. Το χόρδισμα του είναι σε 4es και 5es.

<sup>29</sup> Joan Rimmer and Nelly van Ree Bernard "Canon(ii)," *Grove Music Online*, 2001, accessed 23 April 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04742>. Είναι τύπος κιθάρας. Δεδομένου ότι οι απεικονίσεις και οι αναφορές εμφανίζονται κυρίως σε νότιες ευρωπαϊκές πηγές, μπορεί να είχαν τροποποιημένα αραβοπερσικά κουρδίσματα και μπορεί να είχαν χρησιμοποιηθεί για δυτικοασιατικά και αραβικά μουσικά είδη και για δυτικοευρωπαϊκά είδη με κάποια ανατολίτικα στοιχεία. Στην περίπτωση των ευρωπαϊκών μελωδιών μπορεί να έχει χρησιμοποιηθεί ένα διατονικό χόρδισμα με το Bb δίπλα στο B.

<sup>30</sup> Robert At'ayan, "Dhol," *Grove Music Online*, 2014, accessed 23 April 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2294054>. Δεδομένου ότι οι απεικονίσεις και οι αναφορές εμφανίζονται κυρίως σε νότιο-ευρωπαϊκές πηγές, μπορεί να είχαν τροποποιημένα αραβοπερσικά χόρδισματα και μπορεί να χρησιμοποιούνται για δυτικοασιατικά και αραβικά μουσικά είδη και για δυτικοευρωπαϊκά είδη με κάποια ανατολίτικα στοιχεία. Στην περίπτωση των ευρωπαϊκών μελωδιών μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε έναν διατονικό χόρδισμα με το Bb δίπλα στο B.

<sup>31</sup> Kushner, "Aram Khachaturian (1903-1978)," 378.

<sup>32</sup> Davidjants, "National identity construction in music," 13.

<sup>33</sup> Ο.π., 10-11.

<sup>34</sup> Sarkisyan, "Khachaturian, Aram," 2-3.

Το αρμονικό λεξιλόγιο του συνθέτη εκδηλώνεται με διάφορους τρόπους. Πρώτα από όλα, παρατηρείται έντονα το pedal και οι οκτατονικές κλίμακες, τα οποία ο Khachaturian χρησιμοποιεί με εντυπωσιακά εφευρετικούς τρόπους. Η αρμονική γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι συχνά εντυπωσιακά διάφωνα, κάνοντας χρήση της διτονικότητας και πολυτονικότητας και μερικές φορές συνορεύει ακόμη και με την ατονικότητα.<sup>35</sup> Τα κομμάτια του Khachaturian παρουσιάζουν έντονο ενδιαφέρον από τη σκοπιά της μετατονικής θεωρίας. Συγκεκριμένα, περιέχουν διαφορετικούς συνδυασμούς διαστημάτων 2<sup>ας</sup>, 4<sup>ης</sup> και 5<sup>ης</sup>. Αυτοί οι συνδυασμοί υπάρχουν τόσο στις μελωδικές όσο και στις αρμονικές διαστάσεις των κομματιών του, και στα προγενέστερα και μεταγενέστερα έργα, και σε έργα που είναι είτε τονικά είτε πιο κοντά στην ατονική μουσική. Αυτοί οι συνδυασμοί εμφανίζονται εκτενώς και αποτελούν τη βάση για πολλά από τα κομμάτια. Στα κομμάτια του, η τέταρτη/πέμπτη καθαρή συνήθως χρησιμεύει ως ένα τονικό πλαίσιο: ένα κέντρο εκκίνησης και έλξης για τη μουσική.<sup>36</sup>

Ο ίδιος αναφέρει: «*Το πάθος μου για το διάστημα της 2<sup>ας</sup> του μείζονα και του ελάσσονα τρόπου για παράδειγμα... Αυτό το ασύμφωνο διάστημα που με στοιχειώνει προέρχεται από το τρίπτυχο tar, kamancheh και ταμποурίνου. Απολαμβάνω τέτοιους ήχους και στο αυτί μου είναι όπως κάθε σύμφωνο διάστημα. [...]*»<sup>37</sup>

Οι λαϊκοί τρόποι και η μεταβλητότητά τους αποτελούν θεμέλιο για τον ήχο του Khachaturian. Ο ίδιος ο Khachaturian σχολίασε τις λαϊκές επιρροές στην αρμονία του, λέγοντας ότι φαντασιώνονταν τους ήχους των λαϊκών οργάνων με το χαρακτηριστικό τους κούρδισμα. Είναι πιθανό ότι το λαϊκό όργανο saz<sup>38</sup> ήταν σημαντική επιρροή στον συνθέτη. Το κούρδισμα του saz δίνει έμφαση στα διαστήματα 2<sup>ας</sup>, 4<sup>ης</sup> και 5<sup>ης</sup>, που με τη σειρά τους είναι ιδιαίτερα εμφανή στη μουσική του Khachaturian. Τα διαστήματα 4<sup>ης</sup> και 5<sup>ης</sup> τα δανείστηκε από την δυτική παράδοση ενώ τα διαστήματα 2<sup>ας</sup> από τη λαϊκή μουσική και τα ενσωμάτωσε στο δικό του στιλ.<sup>39</sup> Επιπλέον, ο συνθέτης χρησιμοποίησε αυτά τα διαστήματα στην ανάπτυξη τόσο μελωδικών όσο και αρμονικών δομών.<sup>40</sup> Όλα συνδέονται με το κούρδισμα του saz, αλλά και την αποφυγή των συγχορδιών που είναι δομημένες σε τρίτες. Η συχνά φανταχτερή ορχηστρική του γραφή συνδυάζει την ευρωπαϊκή παράδοση με τον ανατολικό στοιχείο. Η ορχήστρα επαυξάνεται συχνά από λαϊκά κρουστά και πολλά άλλα όργανα μιμούνται τα ανατολίτικα όργανα. Η μουσική του ήταν μια από τις γέφυρες που συνέδεσαν αποτελεσματικά τις ευρωπαϊκές με τις ανατολικές παραδόσεις κατά τον 20ο αιώνα.<sup>41</sup> Σε όλη του την καριέρα, ο Khachaturian, προώθησε τη μουσική του ως λαϊκή, και ενώ οι μεταγενέστερες συνθέσεις του

<sup>35</sup> Schultz, "Aram Khachaturian and Socialist Realism," 90-91.

<sup>36</sup> Savic, "Khachaturian's treatment," ii.

<sup>37</sup> Orga, "Aram Il'yich Khachaturian," 2.

<sup>38</sup> Johanna Spector, Robert Atayan, Cvjetko Rihtman and R. Conway Morris, "Saz [sāz]," *Grove Music Online*, 2001, accessed 23 April 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47032>. Τύποι λαούτου με μακρύ λαμό που βρίσκονται στον Καύκασο, την Τουρκία, τη νοτιοανατολική Ευρώπη και γειτονικές περιοχές, συμπεριλαμβανομένης της βόρειας Συρίας και του βόρειου Ιράν. Στο παρελθόν ο όρος «saz» χρησιμοποιήθηκε σε πολλά είδη μουσικών οργάνων. Το καυκάσιο λαούτο με μακρύ λαμό γνωστό ως σάζι παράγει μια ατελή χρωματική κλίμακα. Ένα τυπικό χόρδισμα στο Αζερμπαϊτζάν είναι σε 4<sup>ες</sup> και 5<sup>ες</sup>.

<sup>39</sup> Savic, "Khachaturian's treatment," 2.

<sup>40</sup> Ο.π., 7.

<sup>41</sup> Sarkisyan, "Khachaturian, Aram," 3.

είναι πιο αφηρημένες και απομακρύνονται από το προηγούμενο στιλ του, δεν πειραματίστηκε ποτέ με τις πρωτοποριακές τάσεις.<sup>42</sup>

Αξίζει να σημειωθούν επίσης, αυτά που γράφει ο ίδιος ο συνθέτης για το θέμα της παρέμβασης σε μουσικά ζητήματα. Σε ένα από τα γραπτά αυτά φαίνεται ότι ο συνθέτης δεν ήταν σε δουλική συμμόρφωση με τις επιταγές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Γράφοντας λίγο μετά το θάνατο του Στάλιν τον Νοέμβριο του 1953: «[...] καμία καλή τέχνη δεν παράγεται από ανθρώπους που φοβούνται διαρκώς να 'πουν το λάθος πράγμα'». <sup>43</sup> Σημαντικό είναι να εξετάσουμε και το πώς έβλεπε ο ίδιος ο συνθέτης τον εαυτό του. Είχε μεγάλη σημασία για αυτόν να γίνει δεκτός δημόσια ως Αρμένιος. Ο συνθέτης υποστήριζε έντονα ότι η μουσική του ήταν βαθιά ριζωμένη στην αρμενική λαϊκή μουσική. Σε μια επιστολή του βλέπουμε πως ο συνθέτης τοποθετείται σαφώς στη δύση δηλώνοντας ο ίδιος ως ευρωπαίος Αρμένιος: «Όσο κι αν μεταπηδώ ανάμεσα σε διαφορετικές μουσικές γλώσσες, παραμένω ακόμα Αρμένιος, αλλά ευρωπαίος Αρμένιος, Αρμένιος που μαζί με άλλους, αναγκάζει την Ευρώπη και ολόκληρο τον κόσμο να ακούσει τη μουσική μας». Σε μια άλλη επιστολή δείχνει την πλήρη επίγνωσή του για τη δημιουργία μιας νέας τάσης: «Αυτή τη στιγμή, πραγματοποιείται η διαδικασία ανάπτυξης και σχηματισμός της αρμενικής εθνικής σχολής. [...] θα γραφτούν τόμοι για την εποχή μας. Εγώ θεωρώ τον εαυτό μου ως ενεργό 'οικοδόμο' της νέας αρμενικής μουσικής κουλτούρας.»<sup>44</sup>

## 1.2.2 Παιδικές συλλογές του Khachaturian

### 1.2.2.1 *Pictures of Childhood*

Η μουσική για παιδιά ήταν ένα ιδανικό που προωθήθηκε πολύ και από τη Σοβιετική Ένωση. Ήταν άλλο ένα είδος με το οποίο ασχολήθηκε ο Khachaturian. Εδώ σημαντικό είναι να αναφερθεί και η διατυπωμένη άποψη του *Béla Bartók* ότι είναι πιο δύσκολο να γράφεις μουσική για διδακτικούς σκοπούς παρά να μεταγράψεις τη λαϊκή μουσική. Απαιτείται μεγαλύτερη γνώση των τεχνικών σύνθεσης για να ξεπεραστούν οι περιορισμοί που επιβάλλει η ανάγκη χρήσης απλούστερων εκφραστικών μέσων.<sup>45</sup> Πράγματι, το 1947 συνέθεσε τα περισσότερα από τα κομμάτια του πρώτου παιδικού άλμπουμ *Pictures of childhood* για πιάνο. Ένα χρόνο αργότερα δημοσιεύτηκε στη δύση με τον τίτλο *Adventures of Ivan*<sup>46</sup> με οκτώ από τα αρχικά δέκα κομμάτια. Οι υπόλοιπες δύο συνθέσεις, "Fugue" και "Invention", γράφτηκαν το 1929 και 1942 αντίστοιχα, και ήταν αυτές που έλειπαν από το *Adventures of Ivan*.<sup>47</sup> Τα *Children's Album I & II* (ολοκληρώθηκαν το 1947, 1964-65) ανήκουν στα έργα που γράφτηκαν για παιδιά, αλλά και η θεματική τους είναι τα παιδιά. Τα έργα αυτά μας πηγαίνουν πίσω στους Bach, Schumann, Tchaikovsky και Bortkiewicz, οι οποίοι έγραψαν επίσης παιδικές συλλογές. Ιδεολογικά, η μουσική ήταν ένα ισχυρό εργαλείο στη σοβιετική εκπαίδευση: το 1968, σύμφωνα με τον Kabalevsky, υπήρχαν περισσότερα από 4800 ημερήσια και βραδινά σχολεία για παιδιά σε όλη την Ένωση, το καθένα ακολουθώντας το μανιφέστο του

<sup>42</sup> Sarah M. Dardarian, "The significance of Aram Khachaturian and his piano concerto" (PhD diss., The University of Western Ontario, 2018), 3-4.

<sup>43</sup> Schultz, "Aram Khachaturian and Socialist Realism," 98.

<sup>44</sup> Davidjants, "National identity construction in music," 12-14.

<sup>45</sup> Benjamin Suchoff, "Béla Bartók's contributions to music education," *Tempo*, no. 60 (Winter 1961-1962): 40, <https://www.jstor.org/stable/943272>.

<sup>46</sup> Aram Khachaturian, *Adventures of Ivan*, ed. Alfred Mirovitch (New York: MCA MUSIC, 1948).

<sup>47</sup> Kushner, "Aram Khachaturian (1903-1978)," 388-389.



Sykhomlynsky ότι «η μουσική εκπαίδευση δεν σημαίνει εκπαιδεύεις έναν μουσικό αλλά πρώτα από όλα εκπαιδεύεις έναν άνθρωπο».<sup>48</sup>

Το *The Adventures of Ivan* είναι μια σουίτα από οκτώ μινιατούρες για πιάνο, οι τίτλοι των οποίων υποδηλώνουν μια αφήγηση ή στιγμιότυπα από τη ζωή ενός νεαρού αγοριού που λέγεται Ivan. Το έργο αυτό προσφέρει μια συναρπαστική ματιά στο ξεχωριστό στίλ του Khachaturian. Κάθε κομμάτι της σουίτας έχει έναν υποβλητικό τίτλο που βοηθά τον ερμηνευτή στη διαμόρφωση του χαρακτήρα, της διάθεσης και της έκφρασης στη μουσική, και το καθένα προσφέρει ενδιαφέρουσες τεχνικές και μουσικές προκλήσεις, καθιστώντας τα κομμάτια πολύ ικανοποιητικά στο παίξιμο και στη διδασκαλία.

Το “A little song” ή “Ivan Sings” (σύμφωνα με την έκδοση *Adventures of Ivan*), για παράδειγμα, (το πρώτο έργο της σουίτας, που γράφτηκε το 1926, και το πιο γνωστό) φέρει τη σήμανση *Andantino* και *cantabile* και έχει μια τραγουδιστική μελωδία στο δεξί χέρι πάνω από κρατημένες συγχορδίες στο αριστερό χέρι, που μετατρέπονται σε έναν ήπιο ρυθμό με συγκοπές στο δεύτερο μισό του κομματιού. Υπάρχουν πολλά περιθώρια για τη διαμόρφωση της μελωδίας, την κατανόηση του τρόπου εξισορρόπησης της μελωδίας με τη συνοδεία. Η φθίνουσα μελωδία και η ευφάνταστη αρμονία προσδίδουν μια σπίθα ενθουσιασμού σε αυτό το κομμάτι που είναι δύσκολο να αντισταθείς.

Αντίθετα, το “Scherzo” ή “Ivan Can’t Go Out Today” (σύμφωνα με την έκδοση *Adventures of Ivan*), γραμμένο σε 3/8, έχει χορευτικούς, στροβιλιζόμενους ρυθμούς ταραντέλας και είναι μια άσκηση συντονισμού μεταξύ των χεριών. Είναι ζωνρό και δραματικό, έχει παιχνιδιάρικες αρμονίες που τονίζονται με τέτοιο τρόπο από την άρθρωση ώστε να υποδηλώνεται η απογοήτευση του Ivan που τον κρατούν σε κλειστό χώρο, ίσως επειδή βρέχει ή ίσως επειδή είναι άτακτος. Η τελευταία συγχορδία ντο μείζονα υποδηλώνει ότι ο ήλιος έχει βγει ξανά και ο Ivan επιτρέπεται να βγει να παίξει.

Το “Birthday Party” ή “Ivan Goes to a Party” είναι ένα χιουμοριστικό ανάλαφρο βαλς με νότες που θυμίζουν το Grande Valse Brillante Op. 18 του Chopin (ιδιαίτερα στο μεγαλειώδες άνοιγμά του), ενώ το “Study” ή “Ivan is Very Busy” είναι ένα απαστράπτον μικρό νούμερο όλο στακάτο και φλυαρία. Τα έργα αυτά είναι μεσαίου επιπέδου και ολόκληρη η σουίτα γοητεύει μικρούς και μεγάλους πιανίστες.<sup>49</sup>

Για το *Pictures of Childhood* προλογίζει ο εκδότης, Alfred Mirovitch, ότι «η αναζωογονητική πρωτοτυπία της διάθεσης, η εναρμόνιση και η πιανιστική εφευρετικότητα σε αυτές τις εύκολες, διασκεδαστικές, αλλά προκλητικές συνθέσεις θα λειτουργήσει ως ερέθισμα και πρόκληση για όλους τους μαθητές και καθηγητές». Όλες οι ενδείξεις του pedal και η δακτυλοθεσία είναι του εκδότη. Η σημειογραφία των φράσεων είναι του συνθέτη. Ο εκδότης έχει προσθέσει έναν σύντομο περιγραφικό σχολιασμό παιδαγωγικού χαρακτήρα στην αρχή κάθε κομματιού ως βοήθημα για τον μαθητή και τον δάσκαλό του. Αρκετοί τίτλοι τροποποιήθηκαν. Συγκεκριμένα: No.1. *Ivan Sings* → *Andantino*, No.2. *Ivan can’t go out today* → *Scherzo*, No.3. *Ljado is sick* → *My friend is unwell*, No.4. *Ivan goes to a party* → *Birthday Party*, No.5. *Ivan is very busy* → *Study (Etude)*, No.6. *Ivan and Natasha* → *Legend*, No.7. *Ivan’s hobby horse* → *The Little Horse*, No.9. *In folk-style (A tale of strange lands)* → *In Folk Dance Mood (Gallopade)*. Το

<sup>48</sup> Orga, “Aram Il’yich Khachaturian,” 4.

<sup>49</sup> Frances Wilson, “The Adventures of Ivan – piano pieces to delight young and old,” A Piano Teacher Writes, May 28, 2016, <https://franspianostudio.me/2016/05/28/the-adventures-of-ivan-piano-pieces-to-delight-young-and-old/>.

No.8. είναι το *Adagio* από το μπαλέτο *Gayane* → *Glimpse of the ballet (Invention)* και είναι γνωστό από την ταινία του Kubrick *2001: A Space Odyssey*. Τέλος, το No.10, το τελευταίο, το δανείστηκε από τη συλλογή *Recitatives and Fugues*, είναι το No. 5 της συλλογής και πήρε τον τίτλο *Fughetta*.

Ο David Z. Kushner παρατηρεί ότι ο Khachaturian αγαπά τη μείξη, να ταιριάζει δηλαδή διαφορετικά έργα, αλλά και να τροποποιεί δικά του έργα από διαφορετικές χρονικές περιόδους της καριέρας του. Μαζί με το πρώτο άλμπουμ, το δεύτερο άλμπουμ με παιδικά κομμάτια είναι μια μείξη χρονολογιών. Τρία από αυτά ανήκουν σε μέρη έργων που χρονολογούνται στα τέλη της δεκαετίας 1940 και ένα, η τελευταία φούγκα, από το 1928, ελάχιστα παραλλαγμένη, ανήκει στο έργο *Recitatives and Fugues* και είναι το No.2. Και τα δύο αυτά άλμπουμ αποτελούν πυλώνες της διδασκαλίας της σοβιετικής μουσικής. Τραγούδι, χορός, 'βηματισμός' τα χαρακτηρίζουν. Και τα δύο παρουσιάζουν καυκάσιους ορεινούς χορούς, απλά τραγούδια με απλούς τρόπους, και τα δύο πυροδοτούν στοιχεία ρωσικού παραμυθιού. Ένας ενήλικας θυμάται την παιδική ηλικία και τα καμώματα των παιδιών. Τα *Children's Albums, Book I & II* εμφανίζουν όμορφη και πλούσια εναρμόνιση στο σύνολό τους, εξαιρετική μελωδία, από οικείες και λαϊκές εικόνες, μέχρι επιβλητική και μεγαλειώδη πολυφωνία.<sup>50</sup> Υπάρχουν πολλά κομμάτια που βασίζονται στη λαογραφία της πατρίδας του Khachaturian. Αυτοί οι δύο τόμοι ήταν και οι δύο στους καταλόγους της Sikorski Publishers από το 1971. Όλες οι δυναμικές ενδείξεις, ακόμα και η ρωσική γλώσσα από την πρώτη δημοσίευση, έχουν μεταφραστεί. Όλα έχουν προσαρμοστεί ώστε να υπάρχει μια καλά ισορροπημένη άρθρωση.<sup>51</sup>

Δεν είναι γνωστό αν οι μελωδίες που χρησιμοποιούνται στο έργο είναι αυτούσιες μελωδίες λαϊκών τραγουδιών, και είναι σχεδόν σίγουρα δημοτικοφανείς. Ενώ τα κομμάτια έχουν ξεκάθαρα τονικά κέντρα δεν μπορούν σε καμιά περίπτωση να χαρακτηριστούν τονικά στο σύνολό τους. Χαρακτηριστική είναι η τροπικότητα στην αρμονία τους. Πρέπει να γίνει εδώ αναφορά στο διάστημα 2<sup>ας</sup> που παρατηρείται σχεδόν και στα δέκα μικρά κομμάτια. Αυτό το διάστημα το βλέπουμε και στην οριζόντια γραφή του συνθέτη (μέσα σε κλίμακες) και στην κάθετη (μέσα σε τονικές 3φωνες-4φωνες συγχορδίες). Αναλυτικότερα στοιχεία θα δούμε στο κεφάλαιο 2.

Η σονατίνα σε ντο μείζονα (1958) είναι άλλη μια εντυπωσιακή συνεισφορά στο μαθητικό πιανιστικό ρεπερτόριο. Είναι αφιερωμένο στους μαθητές του Δημοτικού Σχολείου του Prokofyevsk. Η σονατίνα περιέχει χαρακτηριστικά που παρατηρούνται στα *Children's Albums*, συμπεριλαμβανομένων ανοδικών και καθοδικών περασμάτων σε οκτάβες, αξιόλογους χρωματισμούς, ερμηνευτικές κατευθύνσεις και αλλαγές tempo, για παράδειγμα, υπάρχουν ενδείξεις όπως *marcato*, *espressivo*, *poco accelerando*, *poco piu mosso* κ.α. Με τη δική του συνεισφορά στην παιδική πιανιστική λογοτεχνία, ο Khachaturian παίρνει θέση δίπλα στους συμπατριώτες του Kabalevsky, Shostakovich, Prokofiev και Gretchaninov, ο καθένας από τους οποίους συνέβαλε σημαντικά σε αυτό το είδος.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Orga, "Aram Il'yich Khachaturian," 4-6.

<sup>51</sup> Peters Helmut, "Aram Chatschaturjan Daniel Smutny Chorwerke Und Solokonzerte," *Sikorski*, 2015, 6.

<sup>52</sup> Kushner, "Aram Khachaturian (1903-1978)," 392.

## 2. Ανάλυση

### 2.1 Η αναλυτική παράμετρος και η ερμηνευτική πρακτική

Ο Boulez προτείνει ότι μια αναλυτική προσέγγιση θα πρέπει να ξεκινά με την προσεκτική παρατήρηση του μουσικού υλικού, επιδιώκοντας να εντοπιστεί ένα μοτίβο ή μια εσωτερική οργάνωση που το ενώνει αποτελεσματικά. Στη συνέχεια, ο ερμηνευτής θα πρέπει να αποκωδικοποιήσει τους συνθετικούς νόμους που προέκυψαν από αυτή τη διαδικασία. Είναι απαραίτητο να περάσει κανείς από όλα αυτά τα στάδια για μια ολοκληρωμένη κατανόηση του έργου. Η απλή περιγραφή των τεχνικών πτυχών ενός μουσικού έργου χωρίς την μετέπειτα ερμηνεία αφήνει τη μελέτη ελλιπή, καθώς η πραγματική αφομοίωση και κατανόηση συμβαίνουν στο ερμηνευτικό επίπεδο.<sup>53</sup>

Σύμφωνα με την Schmalfeldt, «δεν υπάρχει μία και μοναδική ερμηνευτική απόφαση που να την υποδείξει μια αναλυτική παρατήρηση». Πρόκειται για μια πιο δογματική σχολή σκέψης που ουσιαστικά απαιτεί από τους ερμηνευτές να βασίζονται στις ερμηνείες τους στα ευρήματα της αυστηρής ανάλυσης. Ο Eugene Narmour, το 1988 επέμεινε ότι «οι ερμηνευτές, ως συνδημιουργοί [...] πρέπει να αποκτήσουν θεωρητική και αναλυτική ικανότητα [...] για να ξέρουν πώς να ερμηνεύσουν», και ότι «πολλές αρνητικές συνέπειες θα ακολουθήσουν αν οι δομικές σχέσεις δεν αναλυθούν σωστά από τον ερμηνευτή». Ο Wallace Berry δήλωσε, επίσης, ότι «η μουσική ερμηνεία πρέπει να συνδέεται με ενδελεχή ανάλυση». Οι Schmalfeldt και Cone υποστηρίζουν πως «κάθε αναλυτικό εύρημα έχει μια επίπτωση για την ερμηνεία».<sup>54</sup>

Το ζήτημα της ύπαρξης μιας ιδανικής ερμηνείας θεωρείται ουτοπικό και, αντιθέτως, η προσοχή εστιάζεται στην επίτευξη μιας έγκυρης και αξιόπιστης ερμηνείας. Σύμφωνα με τον Cone, κάθε έγκυρη ερμηνεία δεν έχει να κάνει με την προσπάθεια για μια ιδανική αναπαράσταση, αλλά με τη λήψη επιλογών σχετικά με το ποια εγγενή στοιχεία του έργου πρέπει να τονιστούν.<sup>55</sup> Δεν υπάρχει σε καμία περίπτωση μία, μοναδική και απόλυτη ερμηνεία, αλλά μία παρουσίαση επιλογών που έχουν στηριχθεί με επιχειρήματα, βάσει κάποιων μεθοδολογικών διαμορφωτικών παραμέτρων. Ουσιαστικά «η ερμηνεία αποτελεί ένα σύνολο επιλογών - συνειδητών και μη - σχετικών με την ανάδειξη εσωτερικών λειτουργιών των μουσικών χαρακτηριστικών αλλά και του τρόπου προβολής αυτών».<sup>56</sup>

Η πρωτότυπη και αυθεντική πηγή είναι ζωτικής σημασίας για κάθε ερμηνευτική προσέγγιση. Στην παρούσα μελέτη, η έκδοση Urtext<sup>57</sup> δεν ήταν διαθέσιμη, οπότε επιλέχθηκε η έκδοση του Alec Rowley, αναγνωρίζοντας την αξιοπιστία της και τη συμβολή της στην αποκάλυψη της πραγματικής πρόθεσης του συνθέτη, όπως αναλύεται στο Κεφάλαιο 1 της παρούσας εργασίας.

<sup>53</sup> Κώστας Τσούγκρας, «Εισαγωγή στη μουσική ανάλυση και στη μεθοδολογία της», στο *Εισαγωγή στη Μουσικολογία*, επιμ. Ε. Νίκα-Σαμψών (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2019), 174.

<sup>54</sup> Rink, «Analysis and (or?) performance», 35-36.

<sup>55</sup> Cone, *Musical Form and Musical Performance*, 34.

<sup>56</sup> Rink, «Analysis and (or?) performance», 35.

<sup>57</sup> Η λέξη «Urtext» ερμηνευτικά στηρίζεται στην έννοια του προθέματος «Ur-», το οποίο υποδεικνύει, στη γερμανική γλώσσα, το πρωταρχικό, το αυθεντικό σε μια σύνθετη λέξη. Στο λήμμα του Grove, η έκδοση Urtext μεταφράζεται ως το «αυθεντικό κείμενο», που ιστορικά, μεταξύ άλλων, συνδέεται με την πρωτότυπη παρτιτούρα χωρίς την επέμβαση του εκδότη και ως εκ τούτου αποδίδει την ακριβή σημειογραφική και περιγραφική αναπαράσταση του συνθέτη (Stanley Boorman, "Urtext," *Grove Music Online*, προσπέλαση 4 Μαΐου 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028851>).

Ο Walls ισχυρίζεται ότι είναι καθήκον του ερμηνευτή να αποκαλύψει τις προθέσεις του συνθέτη και τονίζει ότι η βασική προσέγγιση για να επιτευχθεί αυτό είναι η σε βάθος κατανόηση της μουσικής. Συνιστά την απόκτηση γνώσης των σχετικών ιστορικών πληροφοριών και τη διενέργεια ανάλυσης του συγκεκριμένου έργου προκειμένου να επιτευχθεί αυτός ο στόχος.<sup>58</sup> Η γνώση σχετικά με τη συνθετική πρόθεση και εκτέλεση του *Pictures of Childhood*, όπως φανερώθηκε από τις ιστορικές πηγές, αξιολογήθηκε ως σχετικά επαρκής και κατατοπιστική, για τη συναισθηματική αποκωδικοποίηση του έργου και για τη συνακόλουθη ερμηνευτική του διαμόρφωση.

Ο Cone υποδηλώνει ότι όσο περισσότερο κατανοούμε και εξοικειωνόμαστε με ένα έργο, τόσο πιο σίγουρη και συνεπώς πιο ικανοποιητική εμφανίζεται η προτεινόμενη λύση. Αυτή η προοπτική κατευθύνει την εστίαση προς τη μεριά της ανάλυσης.<sup>59</sup> Η απόκτηση γνώσεων από αυτή την άποψη βασίζεται σημαντικά στην αναλυτική διαδικασία. Η κατανόηση της δομής, της φρασεολογίας, της αρμονικής εξέλιξης, των μοτίβων και των υποκείμενων σχέσεων εντός του έργου αποτελούν κρίσιμες πηγές για τους εκτελεστές όταν καθορίζουν την ερμηνευτική τους προσέγγιση. Αυτά τα στοιχεία, απαραίτητα για την ερμηνεία, προέρχονται κυρίως από την αναλυτική διαδικασία. Ο Rothstein προτείνει ότι η διαδικασία αυτή περιλαμβάνει ένα μείγμα ενστίκτου, εμπειρίας και λογικού συλλογισμού.<sup>60</sup> Σε κάθε περίπτωση, είναι σημαντικό ο ερμηνευτής να έχει στην κατοχή του τα παραπάνω αναλυτικά ευρήματα, και να αποφασίσει στη συνέχεια το πώς θα τα διαχειριστεί.<sup>61</sup> Επισημαίνοντας τη σημαντική συμβολή της ανάλυσης στην ερμηνεία, είναι απαραίτητο να τονιστεί η αμοιβαία σχέση μεταξύ των δύο αυτών διαδικασιών. Όταν ο ερμηνευτής αναλαμβάνει το ρόλο του αναλυτή, αποκτά μια εσωτερική κατανόηση των λειτουργιών συγκεκριμένων μορφολογικών στοιχείων, επιτρέποντάς του να ιεραρχεί σε πραγματικό χρόνο τα στοιχεία προς ερμηνεία. Αυτή η αμφίδρομη σχέση επιτρέπει στον ερμηνευτή να εμβαθύνει στη μουσική δομή και να λαμβάνει τεκμηριωμένες αποφάσεις σχετικά με την ερμηνεία του έργου.

## 2.2 Μεθοδολογία Ανάλυσης

Οι μεθοδολογικές προσεγγίσεις του συγκεκριμένου κεφαλαίου βασίζονται στην μοτιβική – θεματική ανάλυση κατά τον Schoenberg, την ανάδειξη του μουσικού υποβάθρου και αλληλεπίδρασής του με την μουσική επιφάνεια κατά τον Schenker, ακολουθώντας παράλληλα παραδείγματα από το βιβλίο του Πέτρου Βούβαρη<sup>62</sup> *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*. Το κείμενο συνοδεύουν εικόνες με σχολιασμένη παρτιτούρα, στην οποία έχουν προστεθεί επεξηγήσεις και σύμβολα.

Πιο συγκεκριμένα, η ανάλυση του έργου θα περιλαμβάνει τα παρακάτω στοιχεία:

- Επισήμανση του αρμονικού υπόβαθρου σε συγκεκριμένα σημεία, όπου η αρμονία παίζει καθοριστικό ρόλο στην ερμηνευτική διαδικασία.

<sup>58</sup> Walls, “Historical Performance and the modern performer,” 31.

<sup>59</sup> Cone, *Musical Form and Musical Performance*, 55.

<sup>60</sup> Rothstein, “Analysis and the act of performance,” 237. Ο ίδιος τονίζει την αναγκαιότητα δημιουργίας μουσικής αφήγησης μέσω της ανάλυσης, η διαχείριση της οποίας, εν συνεχεία, δίνει τη δυνατότητα δόμησης επιμέρους αφηγήσεων από τους αποδέκτες ακροατές.

<sup>61</sup> Rothstein, “Analysis and the act of performance,” 226-227.

<sup>62</sup> Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015).

- Ανάλυση της μουσικής επιφάνειας με τον προσδιορισμό του/ων μοτίβου/ων αναφοράς. Τα μοτίβα θα διακριθούν με βάση τη ρυθμομελωδική τους δομή και θα ακολουθήσει διερεύνηση των μοτιβικών μορφών ως διαφοροποιημένων επαναλήψεων του μοτίβου αναφοράς. Θα επισημανθούν οι μεταμορφώσεις του μοτίβου με μέσα όπως η επανάληψη, η παραλλαγή, η επέκταση, η διάσπαση.
- Μορφολογική ανάλυση, η οποία σύμφωνα με τον Cook<sup>63</sup> τοποθετείται ανάμεσα στις παραδοσιακές μεθόδους της αναλυτικής προσέγγισης. Κάθε κομμάτι περιλαμβάνει ένα μορφολογικό διάγραμμα για ευκολότερη κατανόηση της συνολικής του μορφής. Μια από τις θεμελιώδεις προϋποθέσεις, αφετηρίες ή/και επιδιώξεις της μορφολογικής ανάλυσης της μουσικής αφορά τον ερμηνευτικό προσδιορισμό της ομαδοποιητικής δομής της [grouping structure]. Σύμφωνα με τους Lerdahl & Jackendoff, ο όρος αυτός χρησιμοποιείται για να περιγράφεται ο τρόπος με τον οποίο ο εγκέφαλος ομαδοποιεί τα μουσικά ερεθίσματα που προσλαμβάνει, χωρίζοντας σε τμήματα τη μουσική στην οποία εκτίθεται ώστε να την κατανοήσει.<sup>64</sup>
- Τμηματική αναγωγή για ανάδειξη του υποβάθρου, όπου αποκαλύπτονται βαθύτερες, μη ορατές στη μουσική επιφάνεια δομικές σχέσεις. Η τεχνική της αναγωγής [reduction] λειτουργεί κατά επίπεδα, δηλαδή αφαιρούνται τα λιγότερο σημαντικά στοιχεία της μουσικής επιφάνειας, ώστε να δημιουργηθούν επίπεδα ιεράρχησης φθόγγων ανάλογα με την δομική τους σπουδαιότητα. Λόγω των διαντισμών που υπάρχουν στο προσκήνιο, είναι δύσκολο να αναδειχθούν σημαντικοί φθόγγοι που υπάρχουν στο υπόβαθρο.
- Ανάδειξη μετρικής δομής, όπου κρίνεται απαραίτητο από την γράφουσα. Μέσω της ανάδειξης των μετρικών επιπέδων θα επιτευχθεί η καλύτερη εσωτερική διανοητική απεικόνιση και ακρόαση εσωτερικών δομών, με αποτέλεσμα την καλύτερη απεύθυνση στο ακροατήριο.

Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή του κεφαλαίου, στόχος της επακόλουθης ανάλυσης είναι η ανάδειξη της δυναμικής σχέσης μεταξύ της αναλυτικής και της ερμηνευτικής διαδικασίας, τόσο σε θεωρητικό επίπεδο όσο και σε πρακτικό, δηλαδή στην ερμηνεία του έργου στην κλασική κιθάρα. Για τη σύνδεση αυτή θα αξιοποιηθούν όλα τα ευρήματα από την ανάλυση του έργου με τρόπο λειτουργικό. Μέσω της αναλυτικής διαδικασίας θα γίνει μία προσπάθεια να αποδειχθεί ότι η ερμηνεία που θα ακολουθήσει το πέρας του γραπτού μέρους της εργασίας, δεν αποτελεί μία αυθαίρετη προσωπική επιλογή, αλλά συνίσταται σε μία διαδικασία της οποίας αφετηρία είναι η κατανόηση και αποδόμηση του μουσικού κειμένου και τελικός προορισμός η εκφορά της μουσικής του πραγματικότητας μέσα από το προσωπικό πρίσμα του κάθε ερμηνευτή.

## 2.3 Ανάλυση του έργου *Pictures of Childhood*

### 2.3.1 A Little Song (Andantino)

Το πρώτο κομμάτι του έργου *Pictures of Childhood* βρίσκεται στη ντο ελάσσονα. Το μ.1 λειτουργεί σαν προετοιμασία για τη μελωδία η οποία έρχεται στο μ.2. Το κομμάτι ξεκινά, ουσιαστικά, στο μ.2. Χαρακτηριστικό του κομματιού είναι η συμμετρία και αυτό θα φανεί στο μορφολογικό διάγραμμα που ακολουθεί. Η πρώτη δομική ενότητα του έργου περιλαμβάνει

<sup>63</sup> N. Cook, *A Guide to Musical Analysis*, 7-26.

<sup>64</sup> Βούβαρης, *Εισαγωγή στη Μορφολογική Ανάλυση*, 1.

δύο βασικές ομάδες Α και Β. Η Α οργανώνεται σε δύο φράσεις, αποτελούμενες από δίμετρες υποφράσεις.

Στην Εικόνα 2.3.1.1. φαίνεται η προετοιμασία του αριστερού χεριού (μ.1) για υποδοχή της μελωδίας (μ.2) με σταδιακό *crescendo*.



Εικόνα 2.3.1.1. A Little Song, μ.1-2.

Η εναρκτήρια δίμετρη υποφράση χτίζεται με βάση το μοτίβο α (Εικόνα 2.3.1.2.), το οποίο προσδιορίζεται από το μελωδικό του περίγραμμα και το κυρίαρχο μελωδικό διάστημα της 4<sup>ης</sup>/5<sup>ης</sup> με την είσοδο.



Εικόνα 2.3.1.2. A Little Song, μ.2-3.

Συνεχίζοντας, παρουσιάζεται η αναγωγή της πρώτης φράσης (Εικόνα 2.3.1.3). Φαίνεται η κατιούσα κίνηση της μελωδικής γραμμής και του μπάσου. Το σολ στο δεύτερο μέτρο έρχεται σαν καθυστέρηση για το φα, που αποτελεί και την έβδομη της συγχορδίας, η οποία θα λυθεί στο μι, στο τέλος της φράσης.



Εικόνα 2.3.1.3. A Little Song, μ.2-5.

Στην εικόνα που ακολουθεί παρατηρείται κατιούσα χρωματική κίνηση δίφωνων συγχορδιών στο αριστερό χέρι, ενώ στο δεξί χέρι η τετράμετρη φράση (μ.2-5) χωρίζεται σε 2+2 μέτρα. Η ποικιλματική διάνθιση του σολ, το οποίο έρχεται από το προηγούμενο μέτρο, οδηγεί στο φα και ακολουθεί ποικιλματική διάνθιση του φα για να οδηγήσει στο μι και να κλείσει η φράση.

Εικόνα 2.3.1.4. A Little Song, μ.1-5.

Στο μ.6 ξεκινά η επόμενη φράση με το αριστερό χέρι να συνεχίζει την καθοδική, χρωματική του κίνηση, και ολοκληρώνεται το Α μέρος (4+4) στη ντο ελάσσονα. Είναι, όπως και η προηγούμενη φράση, συμμετρική (2+2). Στην αναγωγή της δεύτερης φράσης (μ.6-9) που ακολουθεί φαίνεται η επανάληψη σε δύο συνεχόμενα μέτρα του μι-ρε-ντο όπου παρουσιάζεται και αρμονική πύκνωση για να καταλήξει στη ντο ελάσσονα σε α' αναστροφή.

Εικόνα 2.3.1.5. A Little Song, μ.6-9.

Αυτή η επανάληψη μαζί με την πύκνωση δημιουργεί ερμηνευτική ένταση (εσωτερική) η οποία σβήνει στο τέλος του μέρους αυτού για αυτό και ξεκινάει το Β μέρος με την ένδειξη *piano*. Παρακάτω φαίνεται η χρωματική κατιούσα πορεία του αριστερού χεριού. Όπως και στην προηγούμενη φράση έχουμε πάλι ποικιλιακό διανθισμό της μελωδικής γραμμής.

Εικόνα 2.3.1.6. A Little Song, μ.6-9.

Το φα (πράσινο χρώμα) μπορεί να θεωρηθεί και ως η έβδομη της συγχορδίας, αν θεωρήσουμε τη συγχορδία σε ευθεία κατάσταση (σολ ελάσσονα), ή ως διαβατικός φθόγγος και θεωρηθεί τότε η συγχορδία μας σε πρώτη αναστροφή (μι ύφεση μείζονα). Από την αναγωγή φαίνεται ότι έχει επιλεγεί το δεύτερο.

Στο μ.10 ξεκινά το Β μέρος (4+4) όπου το αριστερό χέρι λειτουργεί ακριβώς όπως στο Α μέρος. Ξεκινάει από μια σολ-σιβ-ρεβ-φα και ακολουθεί και πάλι καθοδική χρωματική πορεία. Αυτή τη φορά, στο μέσον της πρώτης φράσης ξεκινάει ένα ομαλό *crescendo*, από *piano* οδηγούμαστε σε *mp* (αρχή της δεύτερης φράσης με κορύφωση την αρμονική πύκνωση που συμβαίνει στο μ.16. (βλέπε αναλυτικότερα στο κεφάλαιο της ερμηνείας).

Η δεύτερη ενότητα του έργου ξεκινά στο μ.18 και είναι, ουσιαστικά, μια παραλλαγή του Α μέρους, Α', καθώς η μελωδία εμφανίζεται αυτή τη φορά μια οκτάβα ψηλότερα, η αρμονία παραμένει ίδια με το Α μέρος, αλλά η συνοδεία αλλάζει σχήμα. Στο Α μέρος της πρώτης ενότητας η ντο κατεβαίνει στη σολ, ενώ στο δεύτερη ενότητα, η ντο ανεβαίνει στη σολ (αναλυτικότερα στο κεφάλαιο ερμηνείας).



Εικόνα 2.3.1.7. A Little Song, μ.18-19.

Πίνακας 2.3.1.1. A Little Song, μορφολογικό διάγραμμα.

Ενότητες	Τμήματα	Μέτρα	Φραστική δομή
Ενότητα 1	Εισαγωγή	1	
	A	2-9	4 (2+2) + 4 (2+2)
	B	10-17	4 (2+2) + 4 (2+2)
Ενότητα 2	A'	18-25	4 (2+2) + 4 (2+2)
	Coda	26-29	4 (2+2)

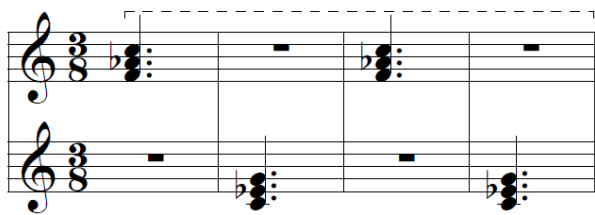
Στο τέλος, το τελευταίο τετράμετρο λειτουργεί σαν coda για να επιτευχθεί η εκτόνωση της έντασης που δημιουργήθηκε προηγουμένως. Το Α' ολοκληρώνεται με την τονική σε β' αναστροφή, δημιουργώντας μια αίσθηση μη-ολοκλήρωσης (μ.25). Στο τελευταίο μέτρο του έργου εμφανίζεται η τονική σε ευθεία κατάσταση, δηλώνοντας και το τέλος του πρώτου από τα παιδικά κομμάτια.

## 2.3.2 Scherzo

Το κομμάτι ξεκινά με ένα πέρασμα ογδών από το δεξί χέρι στο αριστερό, το οποίο επαναλαμβάνεται. Αυτό είναι το βασικό ρυθμικό μοτίβο του κομματιού. Το δεξί ξεκινά με μια «ξεδιπλωμένη» φα ελάσσονα συγχορδία που μεταφέρεται στη ντο ελάσσονα στο αριστερό χέρι.

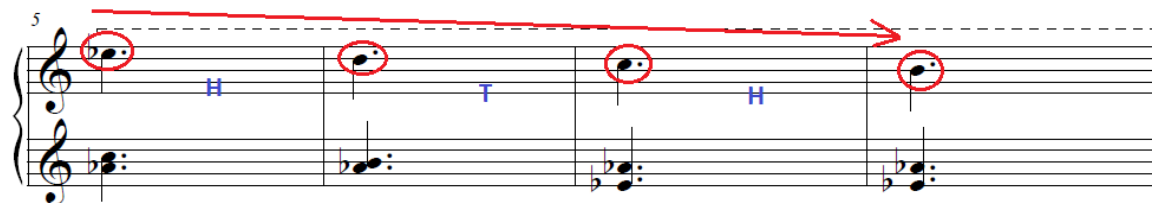
Στην εικόνα που ακολουθεί φαίνεται η κάθετη μορφή των συγχορδιών που εναλλάσσονται από δεξί σε αριστερό χέρι στα 4 πρώτα μέτρα του κομματιού.





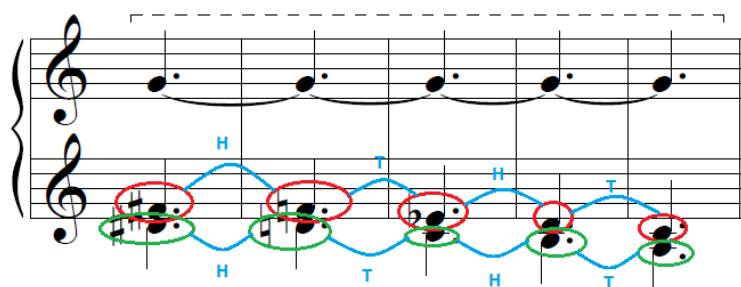
Εικόνα 2.3.2.1. Scherzo, μ.1-4.

Ακολουθεί μια τετράμετρη φράση, όπου το δεξί χέρι παρουσιάζει μια καθοδική πορεία, τα συνεχόμενα όγδοα μετατρέπονται είτε σε τέταρτο και όγδοο είτε σε όγδοο παρεστιγμένο, ενώ το αριστερό χέρι έχει το ρυθμικό σχήμα παύση ογδούου και όγδοα. Η αναγωγή που έγινε στα μ.5-8 δείχνει την καθοδική πορεία της μελωδικής γραμμής με εναλλαγές ημιτονίων και τόνων μεταξύ των φθόγγων. Το αριστερό χέρι παρουσιάζει κάθετα τις συγχορδίες που ο συνθέτης επιλέγει να εμφανίσει γραμμικά.



Εικόνα 2.3.2.2. Scherzo, μ.5-8.

Αφού η παραπάνω φράση επαναληφθεί και ακουστεί το αρχικό μοτίβο των συγχορδιών φα και ντο ελάσσονα για άλλα τέσσερα μέτρα, το δεξί χέρι παίζει για πρώτη φορά έναν ισοκράτη (σολ) και το αριστερό χέρι πραγματοποιεί ένα κατίον γραμμικό συγχορδιακό πέρασμα (μ.17-20), το οποίο θα εμφανιστεί σε κάθετη μορφή στην Εικόνα 2.3.2.3. Εκεί αναδεικνύονται και οι διαστηματικές σχέσεις Η-Τ-Η-Τ μεταξύ των φθόγγων που παρουσιάστηκαν και στην Εικόνα 2.3.2.2.



Εικόνα 2.3.2.3. Scherzo, μ.17-20.

Ο ισοκράτης που εμφανίζεται στα προηγούμενα μέτρα αποκτά πλέον ρυθμικό ρόλο (παύση ογδούου-όγδοα), ενώ το αριστερό χέρι παρουσιάζει βηματικές κινήσεις, αρχικά προς τα πάνω, αλλά με αντίθετη πορεία στη συνέχεια (μ.21-26).



Εικόνα 2.3.2.4. Scherzo, μ.21-26.

Εδώ τελειώνει και το Α μέρος, ακολουθεί μία δίμετρη γέφυρα σε σολ και ξεκινά το Β μέρος στο μ.29. Εδώ, τον ρόλο του ισοκράτη αναλαμβάνει αυτή τη φορά το αριστερό χέρι, ενώ οι δίφωνες συγχορδίες εμφανίζονται τώρα στο δεξί. Στον ρόλο του ισοκράτη είναι πάλι ο φθόγγος σολ αλλά μια οκτάβα χαμηλότερα. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι συγχορδίες στο δεξί χέρι, οι οποίες δίνουν την αίσθηση κατάληξης, V-I.



Εικόνα 2.3.2.5. Scherzo, μ.29-32.

Αυτό είναι και το χαρακτηριστικό μοτίβο του Β μέρους, καθώς η ίδια τάση εμφανίζεται πάλι λίγα μέτρα αργότερα, με διαφορετικό ισοκράτη αυτή τη φορά (ντο).



Εικόνα 2.3.2.6. Scherzo, μ.37-40.

Το Β μέρος ολοκληρώνεται στο μ.46 και ακολουθεί μια τετράμετρη γέφυρα που μας οδηγεί στο Α' μέρος. Το μέρος αυτό είναι ελαφρώς παραλλαγμένο από το Α μέρος, για αυτό και έχει αυτή την ονομασία. Η διαφορά που φέρει αυτό το μέρος, σε σχέση με το Α, είναι ότι ενώ στο Α μέρος εμφανίζονται αρπισματικές τρίφωνες συγχορδίες με κατιούσα πορεία, εδώ σε ορισμένα σημεία παρουσιάζουν και ανιούσα πορεία (βλέπε εικόνα που ακολουθεί).



Εικόνα 2.3.2.7. Scherzo, μ.63-64.

Πίνακας 2.3.2.1. Scherzo, μορφολογικό διάγραμμα.

Τμήματα	Μέτρα	Φραστική δομή
A	1-26	12(4+4+4)+14(4+4+6)
γέφυρα	27-28	2
B	29-46	8(4+4)+10(4+4+2)
γέφυρα	47-50	4
A'	51-87	12(4+4+4)+6(3+3)+5+13(4+9)

### 2.3.3 My Friend Is Unwell

Στο κομμάτι αυτό έχουμε μια δομή A-B-A', όπου το αριστερό χέρι ακολουθεί μια μονοφωνική γραμμική πορεία και το δεξί συνοδεύει με τρίφωνες συγχορδίες. Αναφορικά με την ρυθμική επιφάνεια του συγκεκριμένου κομματιού, από τα πρώτα κιάλας μέτρα επιδεικνύεται ομοιογένεια και κανονικότητα στην κατανομή των ρυθμικών της σχημάτων. Χαρακτηριστικό του A μέρους είναι το σχήμα που ακολουθεί η γραμμή του μπάσου, η οποία παρουσιάζει καθοδική πορεία (για ένα μέτρο), ανοδική (επόμενο μέτρο) και επαναλαμβάνεται έτσι μέχρι το μέρος B. Το ίδιο συμβαίνει στο A' μέρος.



Εικόνα 2.3.3.1. My Friend Is Unwell, μ.1-2.

Στην αρχή του B μέρους, η γραμμή του μπάσου έχει τον ρόλο του ισοκράτη και πρωταγωνιστής γίνεται το δεξί χέρι, που εξακολουθεί να συνοδεύει με τρίφωνες συγχορδίες.



Εικόνα 2.3.3.2. My Friend Is Unwell, μ.9-10.

Στο μ.17 ξεκινά το A' που μέχρι και το μ.23 είναι ίδιο με το A. Από το μ.24 ξεκινά να διαφοροποιείται το A' από το A, με τη γραμμή του μπάσου να επαναλαμβάνει τα τέταρτα φα#-φα-μι. Καταλήγει σε μι ύφεση που μας οδηγεί στο ρε ώστε να φτάσει σταδιακά στο μ.28, όπου για πρώτη φορά και μέχρι τέλος η τετραφωνία μοιράζεται και στα δύο χέρια. Η αναγωγή των

μ.24-27 που ακολουθεί δείχνει την χρωματική κατιούσα πορεία της γραμμής του μπάσου για να καταλήξει στο φθόγγο ρε και να ξεκινήσει το τελευταίο τμήμα του κομματιού.



Εικόνα 2.3.3.3. My Friend Is Unwell, μ.24-27.

Στα τέσσερα τελευταία μέτρα του έργου, η υφή διαφοροποιείται για πρώτη φορά και η τετραφωνία μοιράζεται και στα δύο χέρια (2+2 αντί για 3+1 που ήταν μέχρι τώρα).



Εικόνα 2.3.3.4. My Friend Is Unwell, μ.29-32.

Πίνακας 2.3.3.1. My Friend Is Unwell, μορφολογικό διάγραμμα.

Τμήματα	Μέτρα	Φραστική δομή
A	1-8	2+3+3
B	9-16	8
A'	17-28	2+3+7
Καταληκτικό τμήμα	29-32	4

## 2.3.4 Birthday Party

Το κομμάτι αυτό είναι ένα βαλς σε Allegro ύφος. Στόχος του συνθέτη, εδώ, είναι να φέρει σε επαφή τον μαθητή με το ρυθμό βαλς των  $\frac{3}{4}$ . Το κομμάτι ξεκινά με μια τετράμετρη φράση σε σι, η οποία είναι ουσιαστικά μια εισαγωγή στη δεσπόζουσα. Η εισαγωγή, αυτή, λειτουργεί σαν άρση για το μ.5 που ξεκινά το κομμάτι. Σε αυτή παρουσιάζεται το μοτίβο αναφοράς του κομματιού (τέταρτο παρεστιγμένο-όγδοο-τέταρτο) στην Εικόνα 2.3.4.1. Στο μ.5 ακούγεται πρώτη φορά το τονικό κέντρο του κομματιού, η μι μείζονα. Συνεχίζοντας, μετά την τονική αντί να ακούσουμε τη δεσπόζουσα, ακούμε την V της κλίμακας αλλά με βαρυνμένη την 5<sup>η</sup> της συγχορδίας. Αντί λοιπόν για φα#, το μπάσο έχει φα φυσικό, το οποίο είναι σημαντικό να αναδειχθεί ερμηνευτικά, όπως θα δούμε στο κεφάλαιο της ερμηνείας. Αυτό το τροπικό στοιχείο έχει ως αποτέλεσμα κάποιου είδους αρμονική αστάθεια και μας παραπέμπει σε πιο 'εξωτική' αρμονία. Σε τέτοιου είδους αρμονία μας παραπέμπουν και οι κατιούσες και ανιούσες

χρωματικές κινήσεις της μεσαίας και ψηλής φωνής στην εισαγωγή. Το κομμάτι ξεκινά ουσιαστικά στο μ.5 με το δεξί χέρι να παρουσιάζει το θέμα σε μια οκτάμετρη φράση.



Εικόνα 2.3.4.1. Birthday Party, μ.5-7.

Η φράση ολοκληρώνεται στην αρχή του μ.11. Στη συνέχεια, εμφανίζεται μια δίμετρη γέφυρα η οποία με ανιούσα χρωματική κίνηση οδηγεί στην επόμενη οκτάμετρη φράση, αυτή τη φορά με το θέμα μεταφερμένο μια δεύτερη μεγάλη χαμηλότερα.



Εικόνα 2.3.4.2. Birthday Party, μ.10-13.

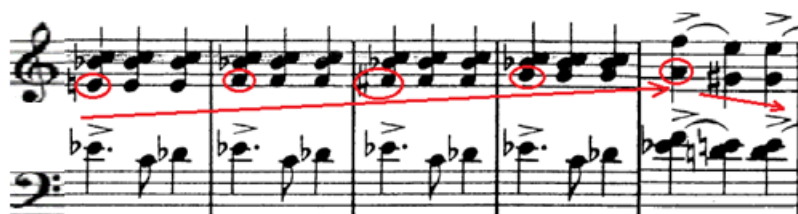
Το Α μέρος συνεχίζεται με επιστροφή στο αρχικό θέμα για 7 μέτρα, ακολουθεί άλλη μια γέφυρα που οδηγεί στην τελευταία φράση του μέρους. Το θέμα εδώ είναι μεταφερμένο μια 3<sup>η</sup> πάνω, που έρχεται με ένα *crescendo* από το μέτρο της γέφυρας. Στην τελευταία αυτή φράση παρουσιάζεται για πρώτη φορά διαφοροποίηση στη συνοδεία σε *forte* δυναμική, η οποία αντί για το ρυθμικό χαρακτήρα του βαλς παρουσιάζει τρίφωνες συγχορδίες σε τέταρτα, έντονα τονιζόμενες. Όλα τα παραπάνω σε συνδυασμό με το πήδημα τρίτης στη μελωδική γραμμή, δίνουν αίσθηση κορύφωσης. Παράλληλα, παρατηρείται μια καθοδική χρωματική πορεία της μεσαίας φωνής της συνοδείας.



Εικόνα 2.3.4.3. Birthday Party, μ.29-32.

Αυτή η κορύφωση στο τελείωμα του Α μέρους οδηγεί στο Β μέρος, το οποίο είναι αρκετά διαφορετικό από το Α καθώς, για πρώτη φορά, εμφανίζεται ημίολο στα μ.37-42, μ.47-49 και μ.61-64, για να φέρει ρυθμική διαφοροποίηση, καθώς όλο το προηγούμενο μέρος είχε το ρυθμικό σχήμα του βαλς. Άλλο ένα χαρακτηριστικό της ενότητας Β είναι ότι το θέμα έρχεται

στο αριστερό χέρι, ενώ το δεξί παίρνει το συνοδευτικό ρόλο. Στα μ.57-61 η χαμηλότερη γραμμή της συνοδείας ακολουθεί ανοδική χρωματική κίνηση και κορυφώνεται στο φθόγγο λα (μι-φα-φα#-σολ-λα), από όπου ξεκινά το τελευταίο ημίολο. Από την κορύφωση αυτή και μετά ξεκινά αντίστροφη πορεία με όλους τους φθόγγους να ακολουθούν χρωματική κίνηση. Το τελευταίο τμήμα του ημίολου (μ.61-64) έρχεται και ως ανάγκη για κίνηση προς την Α' ενότητα, δημιουργώντας ταυτόχρονα αστάθεια ως προς τη ρυθμική πρόσληψη. Έτσι προετοιμάζεται και η επαναφορά του αρχικού χαρακτήρα που παρουσιάζει η τελευταία ενότητα.



Εικόνα 2.3.4.4. Birthday Party, μ.57-61.

Με το μ.69 ερχόμαστε στο Α' μέρος που είναι μια παραλλαγή του Α μέρους. Η διαφοροποίηση έρχεται με την κορύφωση στο μ.91, όπου για άλλη μια φορά παρατηρούνται χρωματικές κινήσεις αλλά με μετρική αλλαγή, ώστε να προκληθεί ρυθμική αστάθεια πριν ξεκινήσει η τελευταία εμφάνιση του θέματος.



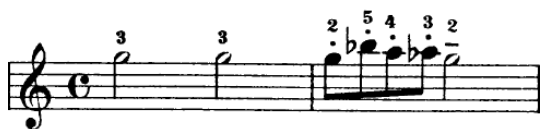
Εικόνα 2.3.4.5. Birthday Party, μ.91-94.

Πίνακας 2.3.4.1. Birthday Party, μορφολογικό διάγραμμα.

Τμήματα	Μέτρα	Φραστική δομή
Εισαγωγή	1-4	
A	5-34	8(2+4+2)+8(2+4+2)+7(2+5)+1+6
B	35-68	8+4+14(5+2+2+5)+4+4
A'	69-110	8(2+4)+8(2+4)+9(2+4+3)+4+6+7+8(προέκταση)
προέκταση	111-118	

### 2.3.5 Study (Etude)

Το κομμάτι αυτό έχει τον τίτλο σπουδή, ίσως, γιατί θέλει να φέρει σε επαφή έναν νέο πιανίστα με την στακάτο άρθρωση. Η δομή του είναι κυκλική και, συγκεκριμένα, είναι της μορφής A-B-Γ-A. Στην εικόνα που ακολουθεί φαίνεται το βασικό μοτίβο της σπουδής. Δεν το χαρακτηρίζει τόσο το μελωδικό του περίγραμμα και το διαστηματικό του περιεχόμενο, όσο η ρυθμική και μετρική του δομή (αναφορά στο πρώτο κομμάτι).

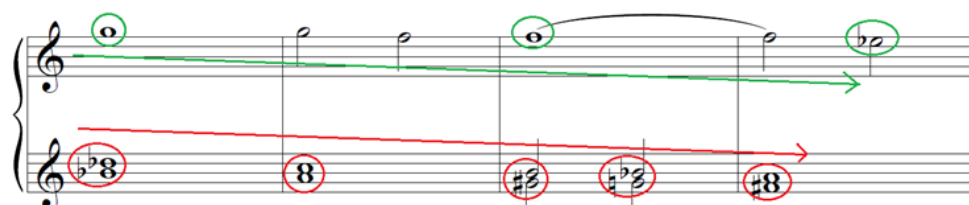


Εικόνα 2.3.5.1. Study, μ.1-2.

Στις εικόνες που ακολουθούν παρουσιάζεται η αναγωγή των μ.1-4 και μ.5-8, όπου η συνοδεία παρουσιάζει κατιούσα πορεία. Το δεξί χέρι ένα ποίκιλμα γύρω από τον φθόγγο σολ (Εικόνα 2.3.5.2) στην πρώτη περίπτωση και καθοδική κίνηση ξεκινά και η μελωδική γραμμή (Εικόνα 2.3.5.3) στην δεύτερη περίπτωση.



Εικόνα 2.3.5.2. Study, μ.1-4.

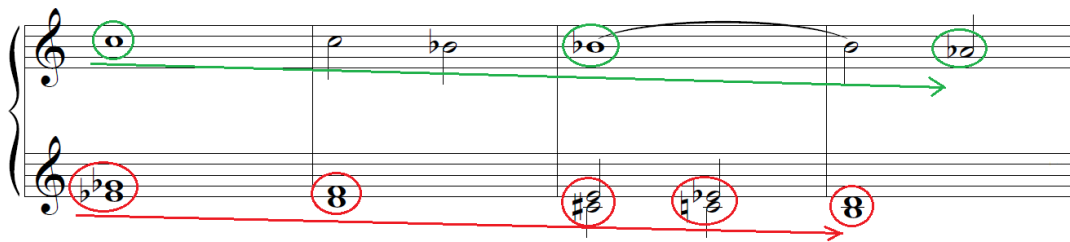


Εικόνα 2.3.5.3. Study, μ.5-8.

Η Β ενότητα ξεκινά στο μ.22 μετά από μια εξάμετρη γέφυρα και είναι απόλυτα εξαρτημένη από την πρώτη ενότητα, καθώς είναι απλά μια 5<sup>η</sup> χαμηλότερα. Στις παρακάτω εικόνες φαίνεται η αναγωγή των μ.22-25 και μ.26-29, όπου στην πρώτη, η συνοδεία παρουσιάζει πάλι κατιούσα πορεία, ενώ το δεξί χέρι ένα ποίκιλμα γύρω από τον φθόγγο ντο. Στη δεύτερη, η συνοδεία συνεχίζει να κινείται προς τα κάτω και ξεκινά, τώρα, την ίδια πορεία και η μελωδική γραμμή.



Εικόνα 2.3.5.4. Study, μ.22-25.



Εικόνα 2.3.5.5. Study, μ.26-29.

Πίνακας 2.3.5.1. Study, μορφολογικό διάγραμμα.

Τμήματα	Μέτρα	Φραστική δομή
A	1-15	4(2+2)+4(2+2)+7(4+3)
γέφυρα	16-21	2+2+2
B	22-35	4(2+2)+4(2+2)+6
γέφυρα	36-38	3
Γ	39-49	4(2+2)+7(2+5)
γέφυρα	50-51	2
A	52-66	4(2+2)+4(2+2)+7(4+3)
Καταληκτικό τμήμα	67-76	6+4 (προέκταση)

## 2.3.6 Legend

Το κομμάτι εμφανίζει τη δομή A-B-Γ-coda. Τονικό κέντρο εδώ είναι η σολ ελάσσονα. Το A μέρος αποτελείται από δύο τετράμετρες όμοιες φράσεις, όπου το τελευταίο μέτρο της καθεμιάς λειτουργεί σαν γέφυρα. Στην Εικόνα 2.3.6.1 εμφανίζονται με χρώμα οι βασικές ιδέες του κομματιού. Η πρώτη φράση του A μέρους αποτελείται από το a τμήμα (2 φορές), το b τμήμα και το c τμήμα, τη γέφυρα.



Εικόνα 2.3.6.1. Legend, μ.1-4.

Το τελευταίο τμήμα της πρώτης φράσης λειτουργεί σαν γέφυρα για να μεταβούμε στη δεύτερη φράση, ενώ της δεύτερης φράσης λειτουργεί σαν γέφυρα για να μεταβούμε στο B μέρος. Η

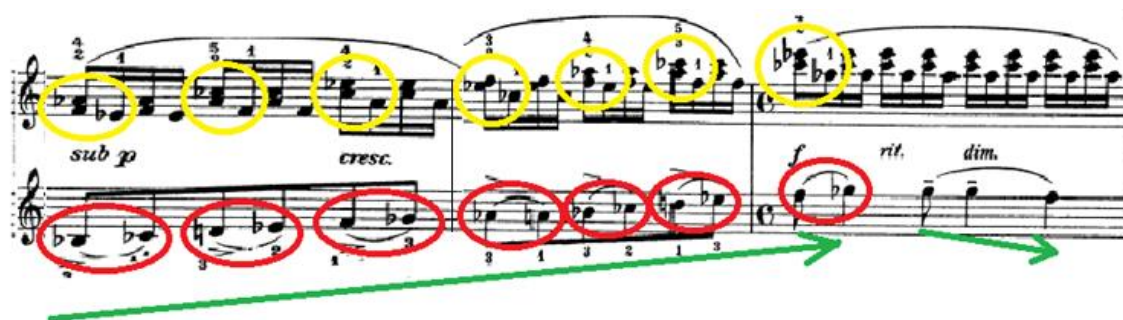


εναρκτήρια ενότητα των πρώτων οκτώ μέτρων επιδεικνύει ομοιογένεια και κανονικότητα στην κατανομή των ρυθμικών της σχημάτων. Το μ.9 εισάγει ένα είδος εξέλιξης στη ρυθμική δομή, καθώς έχουμε πυκνωση της ρυθμικής επιφάνειας. Από το μ.23 κι έπειτα έχουμε επαναφορά της αρχικής ρυθμικής δομής, για να αποσταθεροποιηθεί σταδιακά στη συνέχεια (μ.34-37) κατά την έναρξη της πτωτικής αρμονικής σύνδεσης. Κατά την ακρόαση των τεσσάρων πρώτων μέτρων της Εικόνας 2.3.6.1, εύκολα μπορεί να αντιληφθεί κανείς την ταυτόχρονη ροή πολλαπλών παλμικών ρευμάτων. Ενώ το χαμηλότερο επίπεδο αποτυπώνεται επάνω στη μουσική επιφάνεια ως σειρά επαναλαμβανόμενων ογδών στο μέρος του αριστερού χεριού, το αμέσως επόμενο επίπεδο γίνεται αντιληπτό ως σειρά επαναλαμβανόμενων τετάρτων. Στην Εικόνα 2.3.6.2 φαίνεται το δίκτυο παλμικών ρευμάτων στα πρώτα οκτώ μέτρα και στα μ.23-33.



Εικόνα 2.3.6.2. Legend.

Η διαφοροποίηση στο Β μέρος (μ.9) έρχεται και από το μέρος της μουσικής υφής, καθώς πυκνώνει σταδιακά. Ξεκινά με μια δίμετρη μελωδική φράση (μ.9-10), η οποία επαναλαμβάνεται και επεκτείνεται μέχρι και την κατάληξή της στο μ.15. Εκεί ξεκινάει μία χρωματική άνοδος με κορύφωση στο μ.17 από το αριστερό χέρι, ενώ το δεξί παρουσιάζει μια ανοδική πορεία της φα ημιελαττωμένης (μ.15-17).



Εικόνα 2.3.6.3. Legend, μ.15-17.

Ενώ η κορύφωση βρίσκεται και για τα δύο χέρια στο μ.17, ξεκινάει η ημιτονιακή κάθοδος (αριστερό χέρι) στα μέσα του μ.17, ενώ διατονική (δεξί χέρι) στο μ.18 όπου «ξετυλίγεται» μια ρε μείζονα συγχορδία και καταλήγει σε μια λα συγχορδία στο μ.21. Στο μ.20 εμφανίζεται μεγέθυνση της κατάβασης στο αριστερό χέρι. Το Β μέρος κλείνει με μια διμερή γέφυρα, το πρώτο μέρος της οποίας αποτελείται από μια χρωματική κατάβαση και το δεύτερο μέρος από ένα διατονικό άνοιγμα που οδηγεί στο Α' μέρος.

Εικόνα 2.3.6.4. Legend, μ.18-21.

Το Γ μέρος αποτελείται από 3 φράσεις όμοιες αλλά ασύμμετρες, μιμούμενες το Α μέρος. Η πρώτη από αυτές είναι ελλιπής, καθώς λείπει η γέφυρα, το c τμήμα (μ.23-25). Η δεύτερη φράση, παρόλο που είναι τετράμετρη, παρουσιάζει δύο φορές το b τμήμα και λείπει και εδώ η γέφυρα (μ. 26-29). Η τρίτη φράση, αυτή τη φορά σε σολ (όπως στο Α μέρος), αποτελείται και από τα 3 αυτά τμήματα, με τη μόνη διαφορά - συγκριτικά με την πρώτη φράση – ότι η γέφυρα είναι καθρεπτισμένη (μ.30-33). Στο μ.33 ακούγεται η σολ ελάσσονα, αλλά όχι σε ευθεία κατάσταση. Η ολοκλήρωση του έργου έρχεται, ουσιαστικά, στη θέση του μ.34 με το άκουσμα της σολ στο αριστερό χέρι. Το τελευταίο τμήμα του έργου αποτελεί μια προέκταση της σολ ελάσσονα και δίνει την αίσθηση ενός «αιωρούμενου» τμήματος. Το τμήμα αυτό θεωρείται η coda του κομματιού.

Πίνακας 2.3.6.1. Legend, μορφολογικό διάγραμμα.

Τμήματα	Μέτρα	Φραστική δομή
A	1-8	4(2+1+1) + 4(2+1+1)
B	9-22	2+4+ 8(6+1+1)
Γ	23-33	3(2+1) + 4(2+2) + 4(2+1+1)
coda	34-37	4

### 2.3.7 The Little Horse

Χαρακτηριστικό της μινιατούρας αυτής είναι το ρυθμικό μοτίβο όγδοο-δέκατα έκτα. Το allegretto ύφος, μαζί με το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα, περιγράφουν με ακρίβεια τον τίτλο του κομματιού. Κατευθείαν, γίνεται πολύ εύκολο σε κάποιον ακροατή να φανταστεί τον καλπασμό ενός αλόγου.

Το κομμάτι ξεκινά με μια δίμετρη εισαγωγή, το ρυθμικό μοτίβο του «καλπασμού». Το δεξί χέρι παίζει ντο μείζονα και στο μ.3 εμφανίζεται η μελωδία στο αριστερό χέρι, η οποία χαρακτηρίζεται από τονισμένους φθόγγους και συγκοπές, οι οποίες προσδίδουν μια ρυθμική αστάθεια.

Η δομή του είναι A-B-C-coda. Στο Α μέρος η μελωδία βρίσκεται στο αριστερό χέρι και η ρυθμική συνοδεία, που δίνει το χαρακτήρα στο κομμάτι, στο δεξί χέρι. Το Β διαφοροποιείται από το Α, λόγω της αντιστροφής του ρόλου των χεριών. Το δεξί παίρνει τη μελωδία και το

αριστερό τη συνοδεία. Με την ίδια λογική υπάρχει η ενότητα C, στην οποία αντιστρέφονται πάλι οι ρόλοι των χεριών.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο αρμονικός ρυθμός της μινιατούρας. Μέχρι το τέλος της πρώτης φράσης του A μέρους (μ.11), το συνοδευτικό μοτίβο εμφανίζει τον «καλπασμό» στη ντο μείζονα για 11 ολόκληρα μέτρα. Πυκνώνει για λίγο (μ.12-19) και ξαναεμφανίζεται η ντο μείζονα στη συνοδεία για άλλα 6 μέτρα (μ.20-25) μέχρι την ολοκλήρωση της A ενότητας. Η B ενότητα εμφανίζει μεγαλύτερη αρμονική πυκνωση από την πρώτη ενότητα, καθώς εδώ οι εναλλαγές είναι 4-2-2-2-2-2 (μέτρα), μέχρι την ολοκλήρωσή της. Αντιθέτως, η C ενότητα εμφανίζει την μεγαλύτερη αρμονική πυκνωση, συγκριτικά με τις προηγούμενες, καθώς σκοπός του συνθέτη είναι να προειδοποιήσει τον ακροατή για το τέλος που έρχεται. Εδώ, το πρώτο οκτάμετρο εμφανίζει τη φα μείζονα στη συνοδεία, ενώ στην πορεία οι εναλλαγές συμβαίνουν ανά δύο μέτρα και στο τέλος σε κάθε μέτρο.

Πίνακας 2.3.7.1. The Little Horse, μορφολογικό διάγραμμα.

Τμήματα	Μέτρα	Φραστική δομή
Intro	1-2	2
A	3-25	8+1+8+6
Γέφυρα	26-27	2
B	28-42	5+6+4
Γέφυρα	43	1
C	44-59	7+1+8
Προέκταση	60-65	6
Coda	66-69	4

### 2.3.8 In Folk Dance Style (Gallopade)

Το κομμάτι αυτό έχει καθαρά δημοτικοφανή χαρακτήρα. Ξεκινά με μια τετράμετρη εισαγωγή, με το αριστερό χέρι να παρουσιάζει ένα ostinato σχήμα μέχρι και το μ.12 (τέλος πρώτης ενότητας). Η δομή του κομματιού αυτού είναι κυκλική, όπου το κάθε μέρος εμφανίζεται ίδιο ή ελαφρώς παραλλαγμένο ή διανθισμένο συγκριτικά με την πρώτη φορά. Συγκεκριμένα, η δομή που ακολουθεί είναι συμμετρική και είναι η εξής: A-B-A'-C-A-B'-A''.

Το A μέρος αποτελείται από δύο τετράμετρες διμερείς φράσεις, οι οποίες διακρίνονται από το μελωδικό σχήμα στο δεξί χέρι, καθώς το αριστερό παίζει το ostinato, που έρχεται από την εισαγωγή. Η δεύτερη φράση του A μέρους παρουσιάζει χρωματική κατιούσα κίνηση της ψηλής (λα-σολ#-φα-μι) και της μεσαίας (ντο#-ντο-σι-λα) φωνής και το ostinato, που εμφανίζεται από την εισαγωγή και σε κάθε A, A' και A'' μέρος.



Εικόνα 2.3.8.1. In Folk Dance Style, μ.9-10.

Στην παρακάτω εικόνα φαίνεται ο διανθισμός της πρώτης φράσης. Στο πρώτο δίμετρο, ο συνθέτης προσθέτει απλά δύο φθόγγους, τονίζοντας καλύτερα τις συγχορδίες λα-ντο#-μι και σολ-σι-φα. Στο δεύτερο δίμετρο προσθέτει ένα ποίκιλμα δέκατων έκτων και στο τέλος μια γέφυρα για να συνδέσει την επόμενη φράση.



Εικόνα 2.3.8.2. In Folk Dance Style, μ.21-24.

Η δίμετρη φράση της Α (μ.9-10) ενότητας διανθίζεται και μετατρέπεται σε τετράμετρη (μ.24-27). Η ψηλή φωνή (σιβ-λα-σολ#-σολ-φα#-φα-μι) και η μεσαία (ρε-ντο#-ντο-σι-σιβ-λα) εμφανίζουν χρωματική κατιούσα κίνηση.



Εικόνα 2.3.8.3. In Folk Dance Style, μ.24-27.

Πίνακας 2.3.8.1. In Folk Dance Style, μορφολογικό διάγραμμα.

Τμήματα	Μέτρα	Φραστική δομή
intro	1-4	2+2
A	5-12	4(2+2) + 4(2+2)
B	13-20	4+4
A'	21-32	4(2+2)+4+4
C	33-46	5+5+4
A	47-54	4(2+2) + 4(2+2)
B'	55-62	4+4
A''	63-75	4(2+2)+4+4
προέκταση	76-80	5

### 2.3.9 A Glimpse of the Ballet

Το κομμάτι αυτό είναι μία Invention στη φα ελάσσονα, που αποτελείται από 4 ενότητες και μία coda. Η πρώτη ενότητα (μ.1-11) έχει σαν κύριο χαρακτηριστικό το μονοφωνικό και λυρικό

της ύφους. Οι φωνές είναι δύο, όμως δεν εμφανίζονται ταυτόχρονα, αλλά έρχεται η μία σαν απάντηση της προηγούμενης (εμφάνιση της ψηλής φωνής πρώτη φορά στο μ.10). Η υφή μεταβάλλεται ελεύθερα από μονόφωνη σε δίφωνη στο μ.12. Η πρώτη φράση της πρώτης ενότητας αποτελείται από δύο τμήματα που είναι και τα βασικά μοτίβα του κομματιού, το μοτίβο a και b, όπως φαίνονται και στην παρακάτω εικόνα. Το μοτίβο c είναι θραύσμα του a. Με κόκκινο χρώμα σημειώνονται οι φθόγγοι του μουσικού υπόβαθρου. Το μοτίβο a, με ανοδική κίνηση παρουσιάζει την τονική, το φθόγγο φα και το μοτίβο b, με καθοδική πορεία μας οδηγεί στο φθόγγο μι.



Εικόνα 2.3.9.1. A Glimpse of The Ballet, μ.1-3.

Η δεύτερη φράση της ενότητας αποτελείται πάλι από δύο μέρη, όπως και η πρώτη. Το μοτίβο a (κίτρινο χρώμα) εμφανίζεται ελαφρώς παραλλαγμένο με τους δύο πρώτους κρατημένους φθόγγους να οδηγούν στο μι, επιβεβαιώνοντας το νέο κέντρο. Το μοτίβο b, διααντισμένο αυτή τη φορά, ακολουθεί καθοδική πορεία για το φθόγγο ρε.



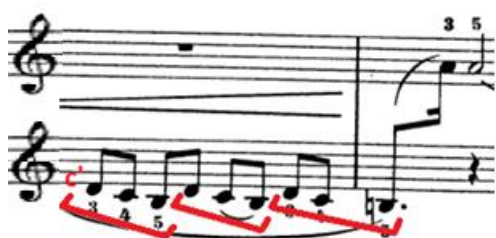
Εικόνα 2.3.9.2. A Glimpse of The Ballet, μ.3-5.

Ακολουθεί η τρίτη φράση με τα μοτίβα a, b και επιστροφή στο φθόγγο μι με ποίκιλμα.



Εικόνα 2.3.9.3. A Glimpse of The Ballet, μ.5-8.

Η Εικόνα 2.3.9.4 παρουσιάζει την αναστροφή του μοτίβου c (c') στην τέταρτη φράση.



Εικόνα 2.3.9.4. A Glimpse of The Ballet, μ.9-10.

Η αναστροφή του μοτίβου c (c') στην πέμπτη φράση φαίνεται στην παρακάτω εικόνα μαζί και τέλος της πρώτης ενότητας με επιστροφή στο φθόγγο φα.



Εικόνα 2.3.9.5. A Glimpse of The Ballet, μ.11-12.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με την πρώτη συνήχηση του κομματιού (μ.12-22). Τότε ξεκινά και ένας «διάλογος» από αλυσίδες μεταξύ των φωνών. Η αλυσίδα σταθεροποιείται με τη δεύτερη εμφάνισή της και ο κορεσμός έρχεται με την τέταρτη επανάληψή της. Το αριστερό χέρι δίνει την εντύπωση αλυσίδας, αλλά δεν τηρούνται τα διαστήματα.



Εικόνα 2.3.9.6. A Glimpse of The Ballet, μ.12-18.

Με το τέλος της αλυσίδας, η πάνω φωνή ακολουθεί μια γραμμικότητα από τμήματα της αλυσίδας (βλέπε εικόνα 2.2.9.7), ενώ η χαμηλή φωνή κινείται σε ζεύγη, με το δεύτερο τμήμα του δεύτερου ζευγαριού να αποτελεί και τη γέφυρα για τη μετάβαση στην τρίτη ενότητα του έργου. Η ενότητα Β τελειώνει, ουσιαστικά, με ημίπτωση στο φθόγγο μι ύφεση που είναι και ο προσαγωγέας της φα ελάσσονας.



Εικόνα 2.3.9.7. A Glimpse of The Ballet, μ.19-22.

Η τρίτη ενότητα (μ.23-35) ξεκινά με μιμήσεις του μοτίβου a. Εμφάνιση του a μοτίβου σε μεταφορά στο δεξί χέρι, και στο ίδιο μέτρο γίνεται μίμηση από το αριστερό χέρι. Στη συνέχεια, το δεξί χέρι ξεκινά να επαναλαμβάνει το σχήμα c', να το μεταφέρει μία τρίτη ψηλότερα και μετά να το κατεβάζει κατά ένα ημίτονο.



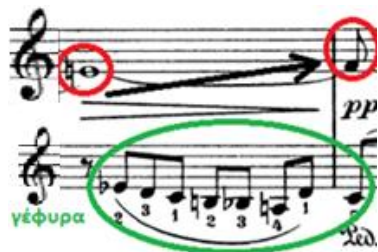
Εικόνα 2.3.9.8. A Glimpse of The Ballet, μ.23-27.

Στο μ.29 ξεκινά μία προσπάθεια για μίμηση της αλυσίδας που εμφανίστηκε στη Β ενότητα, αλλά αυτό που εμφανίζεται δεν είναι αλυσίδα, καθώς τα διαστήματα δεν τηρούνται με ακρίβεια. Αντιθέτως, αυτό που συμβαίνει είναι να εμφανίζεται τμήμα του μοτίβου b σε μεταφορά και να διπλασιάζεται ανά δύο μέτρα μέχρι το μ.34. Στο μ.35 εμφανίζεται για ακόμα μία φορά ο προσαγωγέας και η ίδια γέφυρα με το προηγούμενο τμήμα, αλλά αυτή τη φορά λύνεται ο προσαγωγέας στην τονική (μ.36).



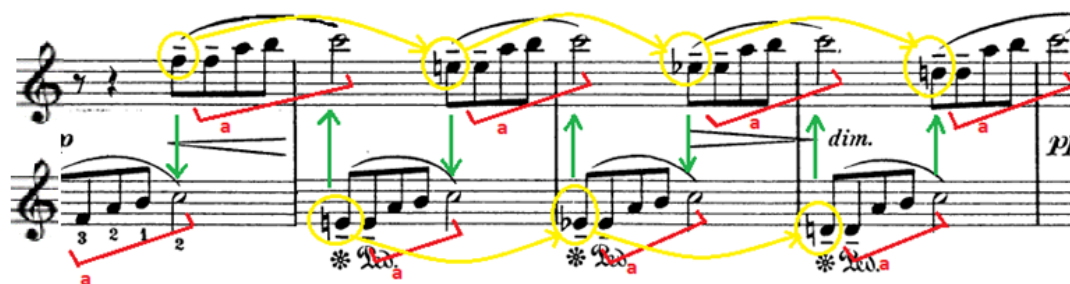
Εικόνα 2.3.9.9. A Glimpse of The Ballet, μ.29-33.

Η ενότητα C ολοκληρώνεται με τον προσαγωγέα να λύνεται στην τονική και τη γέφυρα που παρεμβάλλεται (ίδια με τη γέφυρα του Β μέρους) να οδηγεί στην D ενότητα.



Εικόνα 2.3.9.10. A Glimpse of The Ballet, μ.35,

Το τέταρτο μέρος του κομματιού ξεκινά με το μοτίβο a να εναλλάσσεται από χέρι σε χέρι, ακολουθώντας μια κατιούσα χρωματική πορεία (φα-μι-μιb-ρε, στο δεξί χέρι, και μι-μιb-ρε, στο αριστερό χέρι) στην αρχή του, αλλά με την κατάληξη να παραμένει η ίδια. Τα μέτρα είναι χωρισμένα στα δύο με τον πρώτο φθόγγο κάθε κίνησης να ανήκει στο τελείωμα του μοτίβου που προηγείται. Αναλυτικότερα φαίνεται και στην εικόνα που ακολουθεί.



Εικόνα 2.3.9.11. A Glimpse of The Ballet, μ.36-39.

Ακολουθεί ένα μονοφωνικό τμήμα 4 μέτρων (μ.40-43), επιστρέφει η δεύτερη φωνή με το άρπισμα μιας ξαφνικής σολ ύφεση ελάσσονας (μ.44) και ξεκινά ένα ομοφωνικό μέρος (μ.44-49) μέχρι, αυτή τη φορά, να εμφανιστεί το άρπισμα της φα ελάσσονας (μ.50) και να κλείσει η ενότητα αυτή. Πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό του τμήματος αυτού είναι οι μετρικές αλλαγές που συμβαίνουν. Από 4/4 μεταφέρεται στα 3/8, επιστρέφει για ένα μέτρο στα 4/4, ακολουθούν 2/4, 3/8 και ξανά 4/4. Όλο το παραπάνω δημιουργεί μια ρυθμική αστάθεια και δίνει

αυτοσχεδιαστικό ύφος στο κομμάτι. Τέλος, ακολουθεί μια πεντάμετρη coda που ακούγεται σαν απόηχος, δίνει την αίσθηση ενός «μετέωρου» τμήματος.

Όπως παρατηρείται, το κομμάτι εμφανίζει σε όλο του το σύνολο τα αρχικά μοτίβα, είτε αυτούσια, είτε παραλλαγές ή τμήματά τους. Ίσως αυτός είναι ο λόγος που ο συνθέτης θεωρεί το συγκεκριμένο έργο ως *invention*.

Πίνακας 2.3.9.1. A Glimpse of the Ballet, μορφολογικό διάγραμμα.

Τμήματα	Μέτρα	Φραστική δομή
A	1-11	4(2+2) +3+ 4(2+2)
B	12-22	2+2+2+1+ 4(2+2)
C	23-35	6(1+5) + 7(2+2+4)
D	36-50	4+4+7
coda	51-55	5

### 2.3.10 Fughetta

Το έργο αυτό χαρακτηρίζεται ως ακραία χρωματικό, καθώς εμφανίζονται και οι δώδεκα χρωματικές φθογγικές τάξεις (pitch classes).



Εικόνα 2.3.10.1. Fughetta, theme, μ.1-5.

Το θέμα της φουγκέτας περιλαμβάνει όλα τα ρυθμικά σχήματα που παρατηρούνται στο έργο, είτε ολόκληρα, είτε θραύσματά τους.



Εικόνα 2.3.10.2. Fughetta, theme, μ.1-5.

Παρακάτω παρουσιάζονται κάποια από τα μοτίβα αυτά και παράγωγά τους:



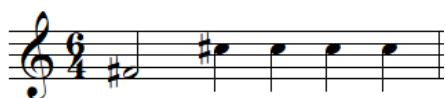
1) 1<sup>ο</sup> τμήμα του θέματος:



i. Αναστροφή του τμήματος:



ii. Μεγέθυνση:



iii. Ρυθμική παραλλαγή:



2) Το 2<sup>ο</sup> και το 3<sup>ο</sup> τμήμα ανήκουν στο ίδιο μοτίβο, καθώς το τρίτο τμήμα είναι αναστροφή του δεύτερου τμήματος. Αναλυτικότερα:

δεύτερο τμήμα:



τρίτο τμήμα:



i. Ρυθμική παραλλαγή 1:



ii. Ρυθμική παραλλαγή 2:



iii. Μεγέθυνση 2<sup>ου</sup> τμήματος:



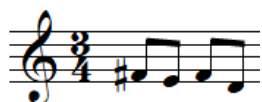
iv. Μεγέθυνση 3<sup>ου</sup> τμήματος:



3) Τέλος, εμφανίζεται το 4<sup>ο</sup> τμήμα του θέματος περιλαμβάνει το εξής μοτίβο:



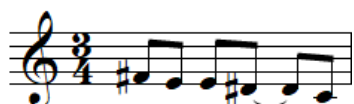
i. Μετασχηματισμένη αναστροφή:



i. Παραλλαγή:



i. Παράγωγα:



Αξίζει να επισημανθούν σε αυτό το κομμάτι το μορφολογικό του διάγραμμα, καθώς και η μοτιβική του ανάλυση, ή και διάφορα ρυθμικά σχήματα που παρατηρούνται. Η έκθεση της φουγκέτας εκτείνεται στα μ.1-16. Το θέμα παρουσιάζεται στη 2<sup>η</sup> φωνή (μ.1-4), στο μ.5 η 1<sup>η</sup> φωνή παρουσιάζει την απάντηση και εμφανίζεται επιπλέον είσοδος του θέματος στην 2<sup>η</sup> φωνή στα μ.13-16. Η εξής ακολουθία φθόγων του αντιθέματος: φα#-φα-ρε-μι-σιb (μ.8) εμφανίζεται λίγα μέτρα παρακάτω στην 1<sup>η</sup> φωνή (μ.12-13), με τη διαφορά ότι οι τρεις τελευταίοι φθόγοι βρίσκονται μια οκτάβα ψηλότερα. Ακολουθεί επεισόδιο (μ.17-22) και επανεμφάνιση του θέματος με φθογικό κέντρο το λα ύφεση (μ.23-26). Θεματική εμφάνιση συμβαίνει, επίσης, στα μ.56-59 σε φα φθογικό κέντρο, ενώ προηγούνται της εμφάνισης του θέματος δύο

επεισόδια (μ.27-44 και μ.51-55). Σημαντικό είναι, επίσης, να αναφερθεί το stretto που εμφανίζεται στα μ.45-50, με το θέμα σε ντο να εμφανίζεται αρχικά στην 1<sup>η</sup> φωνή και στην πορεία στη 2<sup>η</sup>. Θραύσματα του θέματος της φουγκέτας παρουσιάζονται και στο καταληκτικό τμήμα του κομματιού. Αναλυτικότερα φαίνονται στον μορφολογικό πίνακα που ακολουθεί.

Πίνακας 2.3.10.1. Fughetta, μορφολογικό διάγραμμα.

Φωνή	Έκθεση				Επεισόδιο	Θέμα μ.23-26
	Απάντηση μ.5-8	Ελεύθερη αντίστιξη μ.9-12	Θέμα μ.13-16			
1						
2	Θέμα μ.1-4	Αντίθεμα μ.5-8		Θέμα μ.13-16		
Φθογγικό κέντρο	Ντο	Σολ		Ντο		Λα ύφεση
Μέτρα	1-16			17-22	23-26	

Φωνή		Stretto				Καταληκτικό τμήμα
1	Επεισόδιο	Θέμα μ.45-48		Επεισόδιο	Θέμα μ.56-59	Καταληκτικό Επεισόδιο
2			Θέμα μ.47-50			
Φθογγικό κέντρο		Ντο			Φα	
Μέτρα	27-44	45-50		51-55	56-59	60-71

Στα μ. 9-12 ο συνθέτης δημιουργεί ελεύθερη αντίστιξη χρησιμοποιώντας μόνο θραύσματα του θέματος της φουγκέτας, αλλά και προεκτάσεις αυτών. Στην εικόνα που ακολουθεί εμφανίζονται τα τμήματα του θέματος με τα αντίστοιχα χρώματα της Εικόνας 2.3.10.2.



Εικόνα 2.3.10.3. Fughetta, μ.9-12.

Στην Εικόνα 2.3.10.4. φαίνονται τμήματα του βασικού θέματος αρχικά στο δεξί χέρι και στη συνέχεια στο αριστερό. Παράλληλα με την εμφάνιση αυτών των τμημάτων, ο ρόλος του άλλου χεριού είναι πιο στατικός κτυπώντας τέταρτα ή τέταρτα παρεστιγμένα.



Εικόνα 2.3.10.4. Fughetta, μ.17-20.

Σημαντική παρατήρηση είναι επίσης, ότι το αριστερό χέρι των μ.19-21 εμφανίζεται ένα τόνο χαμηλότερα στα μ.27-29. Στην εικόνα που ακολουθεί παρουσιάζεται το θέμα σε μεγέθυνση αν εναλλάσσεται από χέρι σε χέρι (κόκκινο χρώμα). Όταν το ένα χέρι εμφανίζει τμήμα του θέματος, το άλλο παρουσιάζει ένα μοτίβο που το χαρακτηρίζει το μελωδικό του περίγραμμα (πράσινο χρώμα).



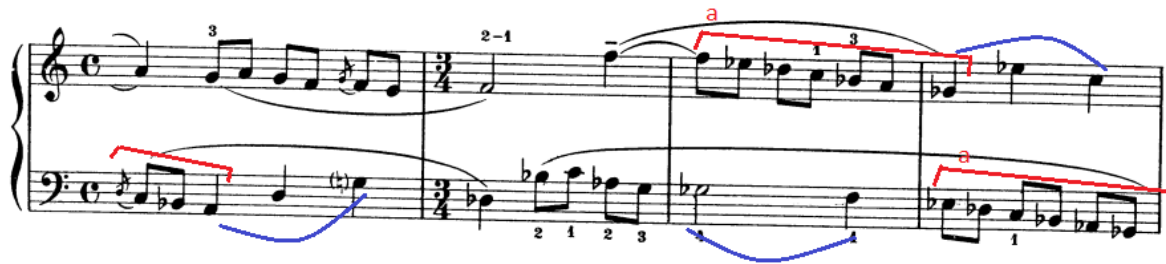
Εικόνα 2.3.10.5. Fughetta, μ.33-39.

Στο τέλος του επεισοδίου που οδηγεί στην τελευταία θεματική εμφάνιση παρουσιάζεται ένα κατιόν βηματικό μοτίβο (a) από δέκατα έκτα στο αριστερό χέρι (μ.54), ενώ το δεξί χέρι εμφανίζει ένα ανιόν μοτίβο τετάρτων. Στο μ.55 αντιστρέφονται οι ρόλοι των χεριών, με το αριστερό να παρουσιάζει τα τέταρτα και το δεξί το κατιόν μοτίβο a. Με την είσοδο του θέματος (μ.56) το δεξί χέρι προβάλλει το θέμα με φθογικό κέντρο τον φθόγγο φα, ενώ το αριστερό χέρι παρουσιάζει την αναστροφή του μοτίβου a (a') και θραύσμα του στο μ.57.



Εικόνα 2.3.10.6. Fughetta, μ.54-58.

Με τον ίδιο τρόπο συνεχίζονται τα μ.59-62 στα οποία ολοκληρώνεται η παρουσίαση του θέματος και ξεκινά το καταληκτικό τμήμα της φουγκέτας (μ.60).

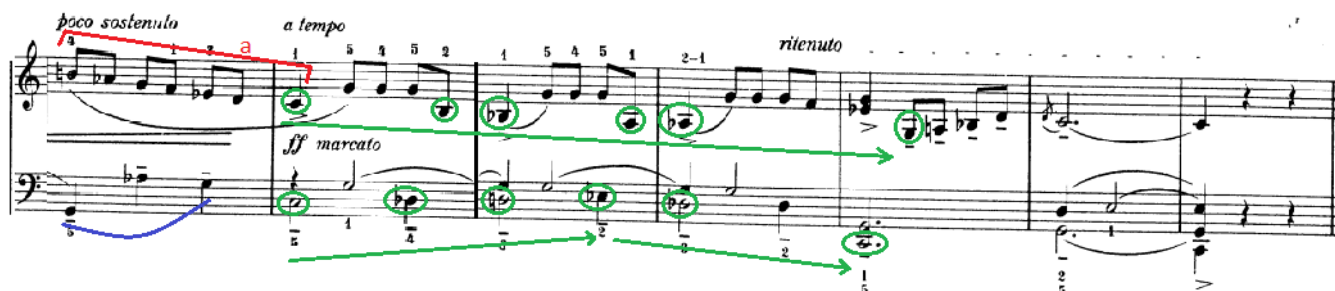


Εικόνα 2.3.10.7. Fughetta, μ.59-62.



Εικόνα 2.3.10.8. Fughetta, μ.63-66.

Όλη αυτή η εναλλαγή του μοτίβου a από χέρι σε χέρι δίνει την εντύπωση μιας διαρκούς συνομιλίας, η οποία αποδίδεται με πιστότητα κατά την εκτέλεση του κομματιού και καταλήγει στο μ.66. Με την κατάληξη ξεκινά μια κατιούσα βηματική κίνηση στο δεξί χέρι με παράλληλη εμφάνιση τμήματος του θέματος. Ταυτόχρονα, το αριστερό χέρι εμφανίζει για πρώτη φορά μια σειρά συνηγήσεων με παράλληλο βηματισμό, αρχικά ανιόν και στην πορεία κατιόν, όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα.



Εικόνα 2.3.10.9. Fughetta, μ.65-71.

## 3. Μεταγραφή

### 3.1 Μεταγραφή-διασκευή

Ο Malcolm Boyd υποστηρίζει ότι η λέξη «διασκευή» [arrangement] μπορεί να εφαρμοστεί σε οποιοδήποτε μουσικό κομμάτι που βασίζεται ή ενσωματώνει προϋπάρχον υλικό. Ωστόσο, η λέξη μπορεί να εκληφθεί ότι σημαίνει είτε τη μεταφορά μιας σύνθεσης από ένα μέσο σε άλλο είτε την επεξεργασία (ή απλοποίηση) ενός κομματιού, με ή χωρίς αλλαγή του μέσου. Και στις δύο περιπτώσεις συνήθως εμπλέκεται κάποιος βαθμός ανασύνθεσης και το αποτέλεσμα μπορεί να ποικίλλει από μια απλή, σχεδόν κυριολεκτική, μεταγραφή σε μια παράφραση που είναι περισσότερο έργο του διασκευαστή παρά του αρχικού συνθέτη. Θα πρέπει να προστεθεί, ωστόσο, ότι η διάκριση που υπονοείται εδώ μεταξύ μιας διασκευής και μιας μεταγραφής δεν είναι σε καμία περίπτωση καθολικά αποδεκτή.<sup>65</sup>

Σύμφωνα με την Ter Ellingson στις ευρω-αμερικανικές κλασικές σπουδές, η «μεταγραφή» [transcription] αναφέρεται στην αντιγραφή ενός μουσικού έργου, συνήθως με κάποια αλλαγή στη σημειογραφία, χωρίς ακρόαση πραγματικών ήχων κατά τη διαδικασία γραφής. Οι μεταγραφές γίνονται συνήθως από χειρόγραφες πηγές –προ του 1800– μουσικής και επομένως περιλαμβάνουν κάποιο βαθμό εκδοτικής εργασίας. Μπορεί επίσης να σημαίνει «διασκευή», ειδικά αυτή που περιλαμβάνει αλλαγή μέσου (π.χ. από ορχήστρα σε πιάνο). Στην εθνομουσικολογία με τον όρο «μεταγραφή», η μουσική καταγράφεται από μια ζωντανή ή ηχογραφημένη παράσταση σε μια γραπτή μορφή με ηλεκτρονικά ή μηχανικά μέσα.<sup>66</sup>

Ένας μεγάλος αριθμός διασκευών προέρχεται επειδή οι ερμηνευτές θέλουν να επεκτείνουν το ρεπερτόριο των οργάνων που, για τον έναν ή τον άλλον λόγο, δεν έχουν ευνοηθεί με ένα μεγάλο ή ανταποδοτικό σύνολο πρωτότυπων σόλο συνθέσεων. Οι κιθαρίστες έπρεπε να βασίζονται σε μεγάλο βαθμό στις διασκευές. Ο Segovia, για παράδειγμα, βελτίωσε την κατάσταση του οργάνου του. Διασκευές αυτού του είδους συνεπάγονται αναγκαστικά μια μεταφορά από ένα οργανικό μέσο σε άλλο, αλλά υπάρχουν επίσης πολλά παραδείγματα διασκευών που αλλάζουν τη διάταξη, αλλά όχι την ενορχήστρωση του πρωτοτύπου. Ορχηστρικά έργα έχουν ενορχηστρωθεί μερικές φορές, είτε για να επωφεληθούν από βελτιώσεις στον σχεδιασμό των οργάνων, είτε επειδή το πρωτότυπο θεωρείται ότι είναι ελλιπές. Οι διασκευές από δημιουργικούς μουσικούς είναι σαφώς το πιο σημαντικό είδος, τόσο λόγω των εγγενών πλεονεκτημάτων τους όσο και επειδή συχνά χρησιμεύουν για να φωτίσουν τη μουσική προσωπικότητα του συνθέτη-διασκευαστή. Η φύση των διασκευών κατά τον 19ο αιώνα καθορίστηκε σε μεγάλο βαθμό από το νέο ενδιαφέρον για το χρώμα των οργάνων.<sup>67</sup>

Κατά την Evelyn Howard-Jones, οι όροι «διασκευή» [arrangement] και «μεταγραφή» [transcription] έχουν διαφορετική σημασία. Η Jones θα χαρακτήριζε την μεταφορά ενός έργου σε άλλο μέσο μεταγραφή, ενώ διασκευή θεωρεί μια οριστική ανακατασκευή ενός έργου σε ένα νέο κομμάτι.<sup>68</sup> Η μουσική από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα ήταν όλο και περισσότερο γραμμένη από τους συνθέτες ακριβώς όπως ήθελαν να εκτελεστεί, καθώς παλαιότερα μπορεί να μην διέθεταν το

<sup>65</sup> Boyd, "Arrangement," 1.

<sup>66</sup> Ellingson, "Transcription(i)," *Grove Music Online*, 2001, accessed 16 April 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28268>.

<sup>67</sup> Boyd, "Arrangement," 7.

<sup>68</sup> Howard-Jones, "Arrangements and Transcriptions," 305.

κατάλληλο μέσο. Τρεις ήταν οι σκοποί της διασκευής ή της μεταγραφής: η τροποποίηση, η επανεγγραφή και η προσθήκη νέου έργου στα ήδη υπάρχοντα έργα ενός συνθέτη. Πολλές μεταγραφές αντιμετωπίστηκαν με εχθρότητα και πολλές ερμηνείες δέχτηκαν αδικαιολόγητη κριτική η οποία βασίστηκε σε δύο επιχειρήματα: 1) ότι καμία προσαρμογή δεν ήταν επιθυμητή, και 2) ότι δεν ακούγονταν σαν το αρχικό μέσο.<sup>69</sup>

## 3.2 Μεθοδολογία μεταγραφής

Τέσσερις είναι οι βασικές αρχές που ακολουθήθηκαν στην μεταγραφή του *Pictures of Childhood* για δύο κιθάρες:

- Η –όσο το δυνατόν– μεγαλύτερη πιστότητα στην πιανιστική παρτιτούρα, ώστε να μην αλλοιωθεί η αρχική ιδέα του συνθέτη. Ακολουθώντας αυτή την πορεία, από τη μία έχει επιτευχθεί ο αρχικός στόχος της πιστότητας, από την άλλη, όμως, διάφορα προβλήματα έχουν προκύψει, καθώς ο συνθέτης δεν είχε στο μυαλό του τις δυνατότητες και τους περιορισμούς που έχει η κιθάρα σαν όργανο, αλλά το πιάνο με όλη του την έκταση.
- Η πιστότητα σημαίνει διατήρηση της αρχικής τονικότητας. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα από τη μία να παραμείνει ο οικείος ήχος των τονικών επιλογών του συνθέτη, από την άλλη, όμως, έφερε στην επιφάνεια τα προβλήματα της μικρής έκτασης της κιθάρας, αλλά και της επιλογής περιοχών του οργάνου με προβλήματα στην ένταση και στον όγκο του ήχου.
- Η ανάδειξη όλων των περιοχών της κιθάρας, τα ηχοχρώματα της χαμηλής, της μεσαίας και ψηλής περιοχής του οργάνου. Έγινε προσπάθεια να διατηρηθούν οι αρχικές διαστηματικές σχέσεις, ώστε να αξιοποιηθεί όλη η έκταση της κιθάρας. Οι προσαρμογές στην έκταση έγιναν όπου ήταν απαραίτητο, ώστε να είναι εφικτό να παιχτούν στο συγκεκριμένο όργανο. Δεν έγινε προσπάθεια μίμησης των ηχοχρωμάτων του πιάνου, καθώς πρόκειται για ένα εντελώς διαφορετικό μέσο.
- Το δίκαιο μοίρασμα της μελωδίας-συνοδείας και στις δύο κιθάρες, ώστε να κρατηθεί το ενδιαφέρον και στους δύο ερμηνευτές. Άλλος ένας λόγος είναι να δοθεί η ευκαιρία και στους δύο να έχουν την εμπειρία ενός συνοδευτικού ρόλου, αλλά και τον ρόλο του πρωταγωνιστή.

Όλα τα παραπάνω οδήγησαν στη δημιουργία μιας μεταγραφής η οποία, παρότι έχει τον τίτλο "παιδικά κομμάτια", δεν απευθύνεται σε άπειρους εκτελεστές. Παρά το γεγονός ότι πρόκειται για ένα κιθαριστικό ντουέτο –που σημαίνει ότι η δυσκολία δεν είναι αυτή ενός σόλο παιξίματος– το κομμάτι έχει έναν σημαντικό βαθμό τεχνικής και ερμηνευτικής δυσκολίας.

## 3.3 Μεταγραφή του έργου *Pictures of Childhood*

### 3.3.1 A Little Song

Όπως είναι ήδη γνωστό, η κιθάρα είναι ένα όργανο μεταφοράς. Αυτό σημαίνει ότι το ηχητικό αποτέλεσμα βρίσκεται μία οκτάβα χαμηλότερα από αυτό που εμφανίζεται στην παρτιτούρα. Σύμφωνα με τους αρχικούς στόχους που προαναφέρθηκαν, την πιστή μεταφορά, δηλαδή, της πιανιστικής παρτιτούρας, δεν υπήρξε καμία αλλαγή στο συγκεκριμένο κομμάτι. Αυτό σημαίνει

---

<sup>69</sup> Howard-Jones, "Arrangements and Transcriptions," 307-309.

ότι η τονικότητα και το φθογγικό ύψος του κομματιού παρέμειναν ίδια με το πρωτότυπο, πράγμα που αναδεικνύει εκτός των άλλων τονικότητες που ακούγονται σπάνια στην κιθάρα.

Η συγκεκριμένη επιλογή φέρνει μία πρόκληση στον ερμηνευτή. Ενώ το κομμάτι έχει γραφτεί στην μεσαία περιοχή του πιάνου, το οποίο συνεπάγεται μία περιοχή σχετικά πλούσια σε αρμονικούς και γλυκό ηχόχρωμα, περιοχή οικεία σε ένα παιδί στο αρχικό στάδιο εκμάθησης του πιάνου, έχει μεταφερθεί τώρα στην ψηλή περιοχή της κιθάρας. Η πρόκληση αυτή έρχεται στην προσπάθεια του ερμηνευτή να αποδώσει την γλυκύτητα και την ανάλαφρη, μελαγχολική διάθεση που έρχεται με φυσικό τρόπο στη μεσαία περιοχή του πιάνου, αλλά αρκετά δύσκολα στην ψηλή περιοχή της κιθάρας, η οποία χαρακτηρίζεται από οξύτητα στον ήχο, λόγω του πολύ μικρότερου μήκους της παλλόμενης χορδής.

Όπως προαναφέρθηκε, επιδιώχθηκε δίκαιο μοίρασμα των ρόλων συνοδείας-μελωδίας στους ερμηνευτές. Εδώ, ενώ ξεκινά η μεταγραφή με την πρώτη κιθάρα στο ρόλο της μελωδίας και η δεύτερη στον ρόλο της συνοδείας, στο μ.18 που ξεκινά το Α' και στη συνέχεια έρχεται η coda, οι ρόλοι αντιστρέφονται.

### 3.3.2 Scherzo

Όπως και στο προηγούμενο κομμάτι, έτσι και εδώ επικρατεί πιστότητα στον τονικό χώρο που έχει επιλέξει ο συνθέτης αλλά, και στο τονικό ύψος των φθόγγων. Η πρώτη κιθάρα αντιστοιχεί και εδώ στο δεξί χέρι και η δεύτερη στο αριστερό.

Το κομμάτι ξεκινά με ένα πέρασμα ογδών από το δεξί χέρι στο αριστερό. Το δεξί εμφανίζει με τη σειρά τους φθόγγους ντο-λαβ-φα και το αριστερό σολ-μιb-ντο και όλο αυτό το πέρασμα έχει την ένδειξη *legato*. Αυτή η *legato* άρθρωση είναι σχετικά εύκολο να επιτευχθεί όταν πρόκειται για ένα άτομο που ερμηνεύει το έργο. Αναλογιζόμενη τη δυσκολία που έχει η *legato* ερμηνεία μιας τέτοιας φράσης από δύο άτομα, οδηγήθηκα σε δύο επιλογές στη μεταγραφή του συγκεκριμένου μέρους. Η μία ήταν, αρχικά, ολόκληρη η φράση να αποδοθεί από τον ένα ερμηνευτή. Με αυτή την επιλογή υπήρχε ο κίνδυνος να χαθεί το *scherzo* ύφος που ήθελε να πετύχει ο συνθέτης, για αυτό και να επέλεξε να γράψει τη φράση μοιρασμένη στα δύο χέρια. Η άλλη επιλογή, που ήταν και αυτή που επικράτησε, ήταν να μοιραστεί η φράση στους δύο ερμηνευτές, αλλά αυτή τη φορά ο πρώτος να παίζει τους φθόγγους ντο-λαβ και ο δεύτερος την υπόλοιπη φράση (φα-σολ-μιb-ντο). Με αυτό τον τρόπο το *legato* επιτυγχάνεται με μεγαλύτερη φυσικότητα και το «παιχνίδισμα» δεν χάνεται.

Μια παρέμβαση που έγινε σε αυτό το κομμάτι είναι η προσθήκη χαμηλότερης οκτάβας στον ρυθμικό ισοκράτη που εμφανίζεται στα μ.29-46 (σολ και ντο) του μέρους Β. Ο χαρακτήρας που προσδίδεται με αυτή την προσθήκη είναι αυτός ενός κρουστού οργάνου, που είναι πολύ πιθανό να προσπαθεί να μιμηθεί ο συνθέτης. Χωρίς αυτή την προσθήκη ο ρυθμικός χαρακτήρας του μέρους χάνεται.

Στο Β μέρος, επίσης, στα μ.37-44 γίνεται για άλλη μια φορά αντιστροφή των ρόλων μεταξύ των δύο κιθαρών (πρώτη κιθάρα-δεξί χέρι και δεύτερη κιθάρα-αριστερό χέρι) και αυτό όχι γιατί επικρατεί και εδώ το δίπτυχο συνοδείας-μελωδίας, αλλά για να εμφανιστεί και στις δύο κιθάρες ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται η εντύπωση της μίας κιθάρας που προσπαθεί να μιμηθεί την άλλη.



Στο Α' το μοίρασμα της πιανιστικής παρτιτούρας στις δύο κιθάρες γίνεται με την ίδια λογική που έγινε στο Α μέρος. Αυτή τη φορά όμως το *legato* «παιχνίδι» εντείνεται, δημιουργώντας μεγαλύτερη ρυθμική πρόκληση και πρόκληση συγχρονισμού στους ερμηνευτές.

### 3.3.3 My Friend is Unwell

Στο κομμάτι, όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο της ανάλυσης, το αριστερό χέρι παρουσιάζει τη συνεχώς κινούμενη γραμμή του μπάσου και το δεξί συνοδεύει με τρίφωνες συγχορδίες. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται και ο διαμοιρασμός στις κιθάρες, δηλαδή η πρώτη κιθάρα παίρνει το μέρος των τρίφωνων συγχορδιών και η δεύτερη τη γραμμή του μπάσου. Εδώ πρέπει να σημειωθούν τα μ.4, 10 και 12, όπου η δεύτερη κιθάρα παίρνει έναν από τους φθόγγους των συγχορδιών της πρώτης κιθάρας προς διευκόλυνση του ερμηνευτή της πρώτης κιθάρας.

Κυρίως σε αυτό το κομμάτι παρουσιάστηκε έντονο πρόβλημα με την αρχική απόφαση να κρατηθεί αναλλοίωτη η τονικότητα του κομματιού, καθώς υπήρξαν αρκετές παρεμβάσεις στην μεταφορά της πιανιστικής παρτιτούρας, πρόβλημα το οποίο είχε να κάνει με την μικρή έκταση της κιθάρας, καθώς ο συνθέτης εδώ άνοιξε σημαντικά την χρησιμοποιούμενη περιοχή στο πιάνο. Είναι γνωστό πως ένα από τα μειονεκτήματα των νυκτών οργάνων είναι το σύντομο βαθμιαίο σβήσιμο του ήχου αμέσως μετά την ατάκα του. Ο κενός αυτός χώρος δεν υφίσταται για παράδειγμα στο πιάνο. Αυτό σημαίνει πως οι τρίφωνες συγχορδίες στο πραγματικό τους ύψος στην κιθάρα δεν ηχούν με τον απαιτούμενο όγκο και ένταση σε ένα τόσο αργό *tempo*. Για την επίλυση του προβλήματος της ψηλής περιοχής των τρίφωνων συγχορδιών, έχει επιλεγεί η μετατόπισή τους μία οκτάβα χαμηλότερα. Με αυτό τον τρόπο οι συγχορδίες ηχούν εντονότερα.

Πηγαίνοντας τώρα στη γραμμή του μπάσου, εμφανίζεται το πρόβλημα της περιορισμένης έκτασης του οργάνου. Στο μ.1 το μπάσο εμφανίζει καθοδική πορεία (λαb-σολb-φα-σιb). Σε αυτό το μέτρο επιλέγεται το σι ύφεση να μεταφερθεί μία οκτάβα ψηλότερα και αυτό γιατί το πήδημα 4<sup>ης</sup> προς τα πάνω δεν είναι τόσο ξένο στο άκουσμα συγκριτικά με το αρχικό κατιόν διάστημα 5<sup>ης</sup>. Είναι προτιμότερο εδώ να διατηρηθεί η σχέση σιb-ντο (διάστημα 2ας από την άρση του μ.2 προς τη θέση του μ.2), από το να διατηρηθεί το κατιόν διάστημα 5<sup>ης</sup>. Επόμενη παρέμβαση έρχεται στο μ.4, όπου ακριβώς με την ίδια λογική που επικράτησε στο μ.1, έχουμε την ακολουθία ντο-σολ-ντο (διαστήματα 5<sup>ης</sup> και 4<sup>ης</sup>). Εδώ επιλέγεται να μεταφερθεί το σολ μία οκτάβα χαμηλότερα, καθώς το άνοιγμα από το χαμηλό ντο στο μεσαίο ντο φέρνει το θέμα της διασταύρωσης των φωνών. Το μεσαίο ντο έρχεται ψηλότερα από την τρίφωνη συγχορδία της πρώτης κιθάρας. Με την αλλαγή οκτάβας στο σολ, το ντο παραμένει στη χαμηλή περιοχή, αλλά δημιουργεί με αυτόν τον τρόπο την ανάγκη διαφορετικού φρασαρίσματος, το οποίο θα αναλυθεί καλύτερα στο κεφάλαιο της ερμηνείας. Συνεχίζοντας με τον ίδιο τρόπο στα μ.5, 6, 7 και 23, τα πηδήματα σολ-ρε, ντο-σολ, σολ-ντο#-σολ#, λαb-ρε-σολ αντιστρέφονται, καθώς είναι όλα διαστήματα 4<sup>ης</sup> ή 5<sup>ης</sup>.

Επόμενη και τελευταία παρέμβαση έρχεται στα μ.24-26, όπου στη γραμμή του μπάσου προστίθεται ο ίδιος φθόγγος μια οκτάβα ψηλότερα. Αυτό συμβαίνει για να τονιστεί η χρωματική κατιούσα πορεία της γραμμής του μπάσου, η οποία χάνεται λόγω της αρκετά κλειστής θέσης των συγχορδιών.

Τέλος, στην δεύτερη κιθάρα από την άρση του μ.27 ως το τέλος και στην πρώτη κιθάρα από την άρση του μ.29 ως το τέλος εμφανίζεται το πραγματικό τονικό ύψος που έχει επιλέξει ο

συνθέτης. Η εμφάνιση του πραγματικού τονικού ύψους σε αυτό το σημείο είναι επιτρεπτή, καθώς παρουσιάζεται στην αρχή του τελευταίου τμήματος του κομματιού, και διευκολύνει ώστε να μην υπάρξουν επιπλέον παρεμβάσεις στην μεταγραφή λόγω του θέματος της έκτασης.

### 3.3.4 Birthday Party

Το κομμάτι ξεκινά στο πραγματικό φθογγικό ύψος, με την πρώτη κιθάρα στο μέρος του δεξιού χεριού και την δεύτερη στον αριστερό. Στη δεύτερη κιθάρα, ο πρώτος φθόγγος κάθε μέτρου από τα μ.5-11 και μ.13-16, βρίσκεται μία οκτάβα χαμηλότερα, και αυτό για να αναδειχθεί η γραμμή του μπάσου, αλλά και για να μεγαλώσει η χρησιμοποιούμενη έκταση του κομματιού, καθώς όλο το κομμάτι βρίσκεται στη μεσαία προς ψηλή περιοχή του οργάνου. Το ίδιο συμβαίνει και στα μ.69-75 και μ.77-80, όταν το ίδιο μέρος παίζεται από την πρώτη κιθάρα.

Μία ακόμα ανάγκη για μεταφορά του μουσικού κειμένου χαμηλότερα έρχεται στα μ.37-60 στο μέρος της πρώτης κιθάρας, καθώς λόγω της υψηλής περιοχής και της *forte* δυναμικής καλύπτεται η δεύτερη κιθάρα, η οποία έχει τη μελωδική γραμμή και πρέπει να ακουστεί. Λόγω της φύσης του οργάνου, η μελωδική γραμμή της δεύτερης κιθάρας στα μέτρα αυτά δεν μπορεί να ακουστεί πιο δυνατά.

Επόμενος προβληματισμός, αυτή τη φορά τεχνικής φύσεως που αφορά τους εκτελεστές, εμφανίζεται στα μ.90-91. Εδώ, πρόκειται για ένα αρκετά γρήγορο πέρασμα σε μία όχι και τόσο «φιλική» περιοχή για τον ερμηνευτή. Η λύση έρχεται με την πτώση κατά μία οκτάβα σε ολόκληρη τη φράση, δηλαδή στα μ.88-90, μέχρι και το ντο#, στο οποίο καταλήγει το πέρασμα του μ.90. Αμέσως μετά τον φθόγγο αυτόν, γίνεται επιστροφή στο αρχικό ύψος. Τέλος, το ρε ύφεση του αριστερού χεριού των μ.111-113 ανεβαίνει κατά μία οκτάβα καθώς ξεπερνά την έκταση της κιθάρας.

### 3.3.5 Study

Όπως και στα προηγούμενα κομμάτια, έτσι και εδώ η μία κιθάρα έχει αναλάβει το ρόλο του ενός χεριού και η άλλη του άλλου. Μέχρι και το μ.12 το τονικό ύψος που έχει επιλεγεί είναι μία οκτάβα χαμηλότερο από το πραγματικό ύψος της πιανιστικής εκδοχής. Από το μ.13-35 και συγκεκριμένα μετά τον πρώτο φθόγγο του μ.36, επανέρχεται το πρωτότυπο φθογγικό ύψος. Η επαναφορά αυτή γίνεται με ήπιο τρόπο, καθώς δεν διακόπτεται κάποια φράση, αλλά γίνεται με το πέρασμα από το μέρος Α στο μέρος Β. Ο λόγος της επαναφοράς έχει να κάνει με το γεγονός ότι το αριστερό χέρι ξεπερνά κατά πολύ την έκταση της κιθάρας.

Μία προσθήκη οκτάβας που συνέβη στην πρωτότυπη πιανιστική εκδοχή βρίσκεται στα μ.9-12 και στα μ.60-63 στο μέρος της πρώτης και δεύτερης κιθάρας αντίστοιχα. Αυτό, για να δοθεί έμφαση στην καθοδική πορεία που ακολουθεί η μελωδική γραμμή.

Η γέφυρα στα μ.36-38 βρίσκεται, επίσης, μία οκτάβα χαμηλότερα από την πρωτότυπη εκδοχή. Συνεχίζοντας, στα μ.39 έως τον πρώτο φθόγγο του μ.50 η δεύτερη κιθάρα, που έχει πάρει τον ρόλο του δεξιού χεριού, εμφανίζεται στο πραγματικό τονικό ύψος, ενώ η πρώτη κιθάρα, στο ρόλο του αριστερού χεριού, εξακολουθεί να παίζει μία οκτάβα χαμηλότερα, συνεχίζοντας, πια, σε ρόλο ρυθμικού *ostinato* που έρχεται από τη γέφυρα. Από το μέρος C προς το Α' μεσολαβεί μία γέφυρα, στην οποία κατεβαίνει για άλλη μια φορά το φθογγικό ύψος κατά μία οκτάβα, μέχρι την οριστική του επιστροφή στο πραγματικό του ύψος στο μ.64. Το μοίρασμα των χεριών στις δύο κιθάρες γίνεται με τρόπο τέτοιο, που όπως ειπώθηκε και προηγουμένως, σημεία που επαναλαμβάνονται, περνούν και από τους δύο ερμηνευτές.

### 3.3.6 Legend

Στο συγκεκριμένο κομμάτι οι προσαρμογές που γίνονται για την κιθαριστική εκδοχή του *Pictures of Childhood* είναι σχετικά λίγες. Αναλυτικότερα, το κομμάτι ξεκινά στο πραγματικό του τονικό ύψος, με την πρώτη κιθάρα να έχει τον ρόλο του δεξιού χεριού και τη δεύτερη στο ρόλο του αριστερού χεριού. Στο μ.9 που ξεκινά το Β μέρος, οι κιθάρες αντιστρέφονται και στο μ.12, οι τρεις τελευταίοι φθόγγοι της δεύτερης κιθάρας πέφτουν κατά μία οκτάβα, ώστε η ανοδική πορεία που ακολουθεί να χωρέσει μέσα στην έκταση του οργάνου. Η πρώτη κιθάρα κατεβαίνει οκτάβα στο μ.15, όπου διαφοροποιείται ο ρόλος της και ξεκινά και αυτή την χρωματική ανάβασή της. Στη συνέχεια, στο μ.21 ξεκινά μια γέφυρα που οδηγεί στο Α' μέρος. Από αυτή τη γέφυρα μέχρι το τέλος επιστρέφει η μεταγραφή στο πραγματικό ύψος, με την μόνη αλλαγή στο στακάτο πέρασμα του μ.33, όπου χρειάζεται να ανέβει κατά μία οκτάβα, καθώς ξεπερνιέται για άλλη μία φορά η έκταση του οργάνου.

### 3.3.7 The Little Horse

Το πραγματικό φθογγικό ύψος έχει μείνει σταθερό στη μετατροπή της πιανιστικής εκδοχής σε μουσική για δύο κιθάρες. Η μόνη προσθήκη συμβαίνει στα μ.61-66 στο μέρος της πρώτης κιθάρας. Η προσθήκη αφορά μία ψηλότερη οκτάβα, με σκοπό να ακουστεί σε πραγματική *forte* δυναμική η μελωδική γραμμή, η οποία κινδυνεύει να «χαθεί» από την ένταση της συνοδείας.

### 3.3.8 In Folk Dance Style

Σημαντική διαφοροποίηση αυτού του μέρους συγκριτικά με τα υπόλοιπα είναι ότι εδώ υπάρχει η ανάγκη διαφορετικού κουρδίσματος (*scordatura*).<sup>70</sup> Η 6<sup>η</sup> χορδή της πρώτης κιθάρας από μι γίνεται μι ύφεση. Με αυτόν τον τρόπο έρχεται η μόνη λύση στο θέμα της έκτασης στο συγκεκριμένο μέρος.

Εδώ, μέχρι και το μ.32 δεν υπάρχει κάποια αλλαγή στο φθογγικό ύψος συγκριτικά με την πρωτότυπη έκδοση. Η αλλαγή έρχεται στο μ.33 με τη μεταφορά των κιθαρών μία οκτάβα χαμηλότερα, καθώς η γραμμή που ακολουθεί το δεξί χέρι ξεπερνά κατά πολύ την έκταση της κιθάρας. Ανάγκη για μοίρασμα των φωνών και των δύο χεριών στις δύο κιθάρες προκύπτει στα μ.37-46, και αυτό προς διευκόλυνση των ερμηνευτών - αντί να παραμείνει η λογική ότι το κάθε χέρι αντιστοιχεί σε μία κιθάρα. Στο μ.47 επιστρέφουμε πάλι στο πραγματικό φθογγικό ύψος, καθώς γίνεται επιστροφή στο βασικό θέμα, με το οποίο ξεκινά και το κομμάτι.

Τέλος, στα τρία τελευταία μέτρα προκύπτουν δύο ακόμα προβλήματα, τα οποία λύνονται με μικρές προσαρμογές στην κιθαριστική μεταγραφή. Το πρώτο αφορά τις δύο κλειστές συγχορδίες που εμφανίζονται στο δεξί χέρι (λα-σιβ-ντο#-μι). Καθώς μία τέτοια θέση είναι αδύνατο να παιχτεί στην κιθάρα, αποφασίζεται ο χαμηλότερος φθόγγος (λα) να παιχτεί μία οκτάβα χαμηλότερα, σε ανοιχτή χορδή. Με αυτόν τον τρόπο δεν δημιουργείται κάποιο πρόβλημα, διότι το ίδιο χαμηλό λα ακούγεται ταυτόχρονα και από την άλλη κιθάρα και η

---

<sup>70</sup> David D. Boyden, Robin Stowell, Mark Chambers, James Tyler and Richard Partridge, “Scordatura,” *Grove Music Online*, 2001, accessed 16 April 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41698>. Ένας όρος που εφαρμόζεται σε μεγάλο βαθμό στα λαούτα, τις κιθάρες, τις βιόλες και την οικογένεια του βιολιού για να ορίσει ένα κούρδισμα διαφορετικό από το κανονικό, καθιερωμένο. Το Scordatura εισήχθη για πρώτη φορά στις αρχές του 16ου αιώνα. Προσέφερε νέα χρώματα, ηχοχρώματα, εναλλακτικές αρμονικές δυνατότητες και, σε ορισμένες περιπτώσεις, επέκταση της εμβέλειας ενός οργάνου. Θα μπορούσε επίσης να βοηθήσει στη μίμηση άλλων οργάνων και να διευκολύνει την εκτέλεση ολόκληρων συνθέσεων ή να κάνει δυνατά διάφορα περάσματα που περιλαμβάνουν μεγάλα διαστήματα, περίπλοκο σταύρωμα χορδών ή αντισυμβατικό διπλό σταμάτημα.

απουσία του ψηλότερου λα δεν ακούγεται. Την δεύτερη φορά που εμφανίζεται η ίδια συγχορδία δεν δημιουργεί, επίσης, πρόβλημα καθώς έρχεται για φινάλε, οπότε το άκουσμα του χαμηλωμένου λα έρχεται με φυσικότητα. Το τελευταίο πρόβλημα –και εύκολο στην επίλυσή του– είναι η τελευταία δίφωνη συγχορδία, η οποία είναι αρκετά χαμηλή για να παιχτεί από κιθάρα, η οποία παίζεται, τώρα, μία οκτάβα ψηλότερα.

### 3.3.9 A Glimpse of the Ballet

Το πρώτο εννιάμετρο μοιράστηκε στις δύο κιθάρες με βάση την φραστική δομή του κομματιού. Μέχρι και το μ.11 αποφασίστηκε να παραμείνει το πραγματικό φθογγικό ύψος και από το μ.12 μέχρι τέλος να κατέβει κατά μία οκτάβα. Η επιλογή της μεταφοράς είχε να κάνει, αρχικά, με το ότι ο συνθέτης έχει επιλέξει μία περιοχή αρκετά υψηλή για την έκταση της κιθάρας. Ο λόγος, όμως, που αποφασίστηκε να παραμείνει το πρωτότυπο ύψος κατά το πρώτο μέρος του κομματιού, που είναι μονοφωνικό, και να μεταφερθεί στη συνέχεια, έχει να κάνει με το ότι η λυρικότητα του μέρους αυτού χάνεται αν μεταφερθεί μία οκτάβα χαμηλότερα. Η λύση έρχεται στο μ.12 με την δεύτερη κιθάρα (αριστερό χέρι) να παίζει το φα σε δύο οκτάβες, ώστε να ακουστεί το αρχικό ύψος που έρχεται από πριν, αλλά και να εμφανιστεί το ίδιο φα μία οκτάβα χαμηλότερα για να συνεχίσει η μεταφορά με ομαλότητα. Από το μέτρο αυτό και έπειτα, το δεξί χέρι αντιστοιχεί στην πρώτη κιθάρα και το αριστερό στη δεύτερη. Τέλος, η τελευταία συγχορδία του κομματιού βρίσκεται σε κλειδί του φα, αρκετά χαμηλά για την έκταση της κιθάρας, οπότε και αποφασίστηκε η μεταφορά της κατά μία οκτάβα ψηλότερα.

### 3.3.10 Fughetta

Όπως και σε προηγούμενα κομμάτια, έτσι κι εδώ η δεύτερη κιθάρα έχει αναλάβει τον ρόλο του αριστερού χεριού, το οποίο παρουσιάζει το θέμα στην έκθεση, και η πρώτη κιθάρα τον ρόλο του δεξιού χεριού που ξεκινά με την απάντηση. Και εδώ υπήρξε το πρόβλημα της έκτασης, αλλά σε μεγαλύτερο βαθμό, καθώς αυτό ήταν το μόνο κομμάτι κατά το οποίο ο μαθητής καλείται να εξερευνήσει μεγαλύτερο μέρος του οργάνου. Οι αλλαγές που συντελέστηκαν αφορούσαν επιμέρους μεταφορές της οκτάβας, στα πλαίσια φράσεων, είτε σε κάθε κιθάρα ξεχωριστά ή και στις δύο ταυτόχρονα, με μεγάλη προσοχή, ώστε να μην υπάρξει διασταύρωση φωνών.

Συγκεκριμένα, η μεταγραφή ξεκινά και με τις δύο κιθάρες να παρουσιάζουν το θέμα και την απάντηση στο πραγματικό τονικό ύψος. Με την είσοδο του πρώτου επεισοδίου (μ.17) γίνεται και η πρώτη μεταφορά κατά μία οκτάβα χαμηλότερα. Σε αυτό το σημείο, ο πρώτος φθόγγος που μεταφέρεται (η νότα σολ) εμφανίζεται σε δύο οκτάβες και αυτό για να ακουστεί το ψηλό σολ σαν συνέχεια του προηγούμενου τμήματος και το χαμηλό σολ σαν αρχή του επόμενου. Η αλλαγή συμβαίνει γιατί το δεξί χέρι ανεβαίνει σε περιοχή αρκετά ψηλή για την κιθάρα, άρα υπάρχει ανάγκη για μεταφορά της πρώτης κιθάρας, αλλά ακολουθεί την μεταφορά αυτή και η δεύτερη, για να διατηρήσει την μεταξύ τους διαστηματική απόσταση. Στη δεύτερη, η μεταφορά ξεκινά στα μισά του μ.17, καθώς το πρώτο ντο ανήκει στο θέμα που προηγείται και είναι δεμένο από πριν με λεγκατούρα (σύζευξη). Η μεταφορά τελειώνει στο μ.27 για την πρώτη κιθάρα, με την αρχή του επόμενου επεισοδίου. Για την δεύτερη κιθάρα, η μεταφορά ολοκληρώνεται ένα μέτρο νωρίτερα, με το φθόγγο ντο να επιστρέφει στο πραγματικό του ύψος. Η επόμενη μεταφορά έρχεται στο μ.39, αυτή τη φορά μία οκτάβα ψηλότερα και μόνο από τη δεύτερη κιθάρα. Η ταυτόχρονη μεταφορά της πρώτης κιθάρας είναι αδύνατη, για τον προφανή λόγο της έκτασης. Η εμφάνιση του μι# σε δύο οκτάβες (μ.39) γίνεται για τον λόγο

που ειπώθηκε νωρίτερα στο μ.17 με τον φθόγγο σολ. Η επιστροφή στο πραγματικό ύψος έρχεται στο μ.56 με το ρε ύφεση σε δύο οκτάβες. Τελευταία διαφοροποίηση έρχεται στα τρία τελευταία μέτρα του έργου, στην δεύτερη κιθάρα, όπου και αυτά ανεβαίνουν κατά μία οκτάβα.

### 3.4 Παρτιτούρα

## PICTURES OF CHILDHOOD

### 1. A LITTLE SONG (Andantino)

A. Khachaturian  
arr. D. Konstantinidi

Guitar 1

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

*p*

*mf cantabile*

*p*

*cresc.*

*mp*

*rit.*

1. A LITTLE SONG

*a tempo*

18

Gtr. 1

Gtr. 2

*mf*

③ ①

② ①

② ①

22

Gtr. 1

Gtr. 2

*f*

③ ②

④ ②

② ① ②

③

26

Gtr. 1

Gtr. 2

*mf*

*p*

*pp*

③ ④

③

④ ⑤

④ ⑤

③ ①

## 2. SCHERZO

**Allegro Moderato**

The musical score is written for two guitars, labeled "Guitar 1" and "Guitar 2". It consists of four systems of music, each with two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is marked "Allegro Moderato".

- System 1 (Measures 1-4):** Guitar 1 starts with a melodic line marked *mf*. Fingerings 1 and 2 are indicated. Guitar 2 provides a rhythmic accompaniment with fingerings 1, 2, 4, 1, and 2.
- System 2 (Measures 5-8):** The melodic line in Guitar 1 continues with fingerings 2, 2b, and 1. Guitar 2 continues with fingerings 2, 3, and 3.
- System 3 (Measures 9-12):** The melodic line in Guitar 1 continues with fingerings 2b and 1. The dynamic in Guitar 2 changes to *f*. Fingerings 1 and 2 are shown.
- System 4 (Measures 13-19):** The melodic line in Guitar 1 continues with fingerings 1 and 3. The dynamic in Guitar 2 is marked *mf dim.* and includes fingerings 2 and 3.



2. SCHERZO

24

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

30

Gtr. 1

Gtr. 2

36

Gtr. 1

Gtr. 2

f

42

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

2. SCHERZO

Gtr. 1

Gtr. 2

47

*mp*

*rit.*

Gtr. 1

Gtr. 2

51

*a tempo*

*p*

Gtr. 1

Gtr. 2

56

Gtr. 1

Gtr. 2

62

*f*

*p*

2. SCHERZO

68

Gtr. 1

Gtr. 2

*f*

74

Gtr. 1

Gtr. 2

*mf*

80

Gtr. 1

Gtr. 2

*dim.* *e* *rit.* *pp*

### 3. MY FRIEND IS UNWELL

**Lento**

Guitar 1

Guitar 2

*p*

*f*

*mf*

*f*

C1-----

C4

C1-----

C3-----

C3-----

5

9

13

3. MY FRIEND IS UNWELL

Gtr. 1

Gtr. 2

17

*p*

Gtr. 1

Gtr. 2

21

*cresc.*

*f*

C1-----

C3-----

Gtr. 1

Gtr. 2

25

*p*

Gtr. 1

Gtr. 2

29

*p*





# 4. BIRTHDAY PARTY

41

Gtr. 1

Gtr. 2

C1 C2

*f*

46

Gtr. 1

Gtr. 2

*mf* *cresc.*

51

Gtr. 1

Gtr. 2

*f*

56

Gtr. 1

Gtr. 2

*cresc.*

61

Gtr. 1

Gtr. 2

*f*



# 4. BIRTHDAY PARTY

66

Gtr. 1

Gtr. 2

*poco rit.*

*p a tempo*

① ②

71

Gtr. 1

Gtr. 2

①

76

Gtr. 1

Gtr. 2

*mp*

②

81

Gtr. 1

Gtr. 2

③ ②

4. BIRTHDAY PARTY

86

Gtr. 1

Gtr. 2

91

Gtr. 1

Gtr. 2

*f*

96

Gtr. 1

Gtr. 2

*p*

101

Gtr. 1

Gtr. 2

*cresc.*

*f*

4. BIRTHDAY PARTY

107

Gtr. 1

Gtr. 2

*mf*

113

Gtr. 1

Gtr. 2

# 5. STUDY

(Etude)

**Allegro Moderato**

**Guitar 1**

**Guitar 2**

*p marcato*

*sempre staccato*

**Gtr. 1**

**Gtr. 2**

**Gtr. 1**

**Gtr. 2**

**Gtr. 1**

**Gtr. 2**

*f*

*C6*

**Gtr. 1**

**Gtr. 2**

*sf*

*sf sf*

*sf*

*p*

*p*



5. STUDY

Gtr. 1

Gtr. 2

33

4

5

4

Gtr. 1

Gtr. 2

37

*f*

*ff*

4

1

2

3

2

1

3

Gtr. 1

Gtr. 2

41

4

2

3

Gtr. 1

Gtr. 2

45







# 6. LEGEND

Lento

Guitar 1

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr. 2

C7 C6 C3

*p*

C3

1 3 4 2 1 3 4 5 3 4 5

Poco piu mosso

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

*mf*

*cresc.* *subito p* *cresc.*

13

C1 C4

6. LEGEND

16

Gtr. 1

Gtr. 2

*f* rit. dim. *p* a tempo

19

Gtr. 1

Gtr. 2

*dim.*

C7- C6-

22

Gtr. 1

Gtr. 2

*poco rit.* *p* a tempo *poco cresc.* *piu cresc.*

C2-

26

Gtr. 1

Gtr. 2

*f*

C3- C6-

6. LEGEND

30 C3 -----

Gtr. 1

Gtr. 2

*subito p*

*rit.*

*p*

34

Gtr. 1

Gtr. 2

*mf*

*p*

# 7. THE LITTLE HORSE

Allegretto

Guitar 1

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

5

9

13

*i* *i* *p*

*f*

① ② ③

③ ②

5

1 3

2 ③ ④

7. THE LITTLE HORSE

The musical score is divided into four systems, each with a Gtr. 1 staff and a Gtr. 2 staff.   
System 1 (measures 17-20): Gtr. 1 plays a rhythmic pattern of eighth notes with chords. Gtr. 2 plays a bass line with eighth notes. A *ff* dynamic marking is present in measure 19.   
System 2 (measures 21-25): Gtr. 1 continues the eighth-note pattern. Gtr. 2 has a bass line with some triplets in measures 24 and 25.   
System 3 (measures 26-29): Measure 26 has a *poco rit.* marking. Measure 27 has a *f a tempo* marking. Gtr. 1 has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 4, 1, 3). Gtr. 2 has a bass line with chords and fingerings (1, 0, 1, 2, 4).   
System 4 (measures 30-33): Gtr. 1 has a melodic line with slurs and fingerings (4, 1). Gtr. 2 has a bass line with chords and fingerings (1, 2).

7. THE LITTLE HORSE

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

*a tempo*

*poco rit.*

*ff*

Gtr. 1

Gtr. 2

7. THE LITTLE HORSE

51

Gtr. 1

Gtr. 2

*mf*

*p*

56

Gtr. 1

Gtr. 2

*mf*

*cresc.*

60

Gtr. 1

Gtr. 2

*f*

C2

C5

64

Gtr. 1

Gtr. 2

*rit.*

# 8. IN FOLK DANCE STYLE (Gallopade)

**Allegretto ma non troppo**

Guitar 1  
⑥ = E $\flat$

*mf*

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2



8. IN FOLK DANCE STYLE

17

Gtr. 1

Gtr. 2

21

Gtr. 1

Gtr. 2

*f*

② ①

25

Gtr. 1

Gtr. 2

① ③

29

Gtr. 1

Gtr. 2



8. IN FOLK DANCE STYLE

49

Gtr. 1

Gtr. 2

53

Gtr. 1

Gtr. 2

*mf*

57

Gtr. 1

Gtr. 2

61

Gtr. 1

Gtr. 2

*f*

8. IN FOLK DANCE STYLE

65

Gtr. 1

Gtr. 2

① ① ③

69

Gtr. 1

Gtr. 2

*marcato*

73

Gtr. 1

Gtr. 2

②

77

Gtr. 1

Gtr. 2

① ③ ② ③ ④

# 9. A GLIMPSE OF THE BALLET (Invention)

Adagio

Guitar 1

Guitar 2

*mp* molto espressivo e rubato

Gtr. 1

Gtr. 2

C6

Gtr. 1

Gtr. 2

*p* a tempo accel.

Gtr. 1

Gtr. 2

*poco rit.* *accel.* *poco accel.*

9. A GLIMPSE OF THE BALLET

17  
Gtr. 1  
*a tempo*

Gtr. 2  
③-----④-----  
⑤-----④-----⑤

21  
Gtr. 1

Gtr. 2  
④⑤-----③④③-----②

25  
Gtr. 1  
*cresc. e accel.*  
*dim. e rit.*  
③

Gtr. 2  
③-----④

29  
Gtr. 1  
*a tempo*  
④

Gtr. 2  
⑤④-----⑤④-----⑤

Detailed description: This musical score is for guitar, consisting of four systems of two staves each (Gtr. 1 and Gtr. 2). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system (measures 17-20) features a melodic line in Gtr. 1 with triplets and a steady accompaniment in Gtr. 2 with circled fingering numbers 3, 4, 5, and 4. The second system (measures 21-24) continues the melodic and accompaniment lines with various fingering techniques. The third system (measures 25-28) includes dynamic markings 'cresc. e accel.' and 'dim. e rit.', with a circled number 3 in the Gtr. 1 staff. The fourth system (measures 29-32) returns to a steady tempo with circled number 4 in the Gtr. 1 staff and circled numbers 5, 4, 5, 4, 5 in the Gtr. 2 staff.

9. A GLIMPSE OF THE BALLET

32

Gtr. 1

Gtr. 2

36

Gtr. 1

Gtr. 2

*pp*

*dim*

40

Gtr. 1

Gtr. 2

*pp*

*cresc*

(♩=♩)

44

Gtr. 1

Gtr. 2

*mf*

*f*

*accel.*

(♩=♩)

①

9. A GLIMPSE OF THE BALLET

49

Gtr. 1

Gtr. 2

*rit.* *p* *p a tempo*

Cl-

52

53

Gtr. 1

Gtr. 2

*dim. e rit.*

55



# 10. FUGHETTA

**Allegro Moderato**

Guitar 1

Guitar 2

*mf marcato*

Gtr. 1

Gtr. 2

*marcato*

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

*marcato*

*poco dim.*

5

9

13

10. FUGHETTA

17

Gtr. 1

Gtr. 2

*poco cresc.*

21

Gtr. 1

Gtr. 2

*marcato*

*f*

25

Gtr. 1

Gtr. 2

*poco dim.*

*cresc.*

29

Gtr. 1

Gtr. 2

*poco rit.*

10. FUGHETTA

The musical score is divided into four systems, each with a Gtr. 1 (treble clef) and Gtr. 2 (treble clef) staff. Measure numbers 33, 37, 41, and 45 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. The key signature has one sharp (F#).

**System 1 (Measures 33-36):** Gtr. 1 starts with *a tempo* and *f*. It features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 1, 3, 1, 3, 2, 0, 2, 1, 3). Gtr. 2 starts with *marcato* and *f*, playing a bass line with slurs and fingerings (2, 4, 3, 4, 5). A *marcato* marking appears above the Gtr. 1 staff in the second measure.

**System 2 (Measures 37-40):** Gtr. 1 continues with slurs and fingerings (2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1). Gtr. 2 continues with slurs and fingerings (3, 1, 2, 3). A *subito p* marking appears above the Gtr. 2 staff in the third measure.

**System 3 (Measures 41-44):** Gtr. 1 features complex slurs and fingerings (4, 3, 3, 4, 2, 3, 2, 1, 4, 2, 1, 2). Gtr. 2 continues with slurs and fingerings (4, 5, 3, 2, 1, 2, 4).

**System 4 (Measures 45-48):** Gtr. 1 starts with *marcato* and *mf*, featuring slurs and fingerings (3, 1, 1, 3). Gtr. 2 starts with *marcato* and *mf*, featuring slurs and fingerings (5, 4, 2, 3, 2). The system concludes with a *poco* marking and a change in time signature to 3/4.

10. FUGHETTA

49

Gtr. 1

Gtr. 2

- a - poco - - - cresc.

53

Gtr. 1

Gtr. 2

*marcato*

*f*

57

Gtr. 1

Gtr. 2

*poco marc.*

61

Gtr. 1

Gtr. 2

10. FUGHETTA

65 *poco sostenuto* *a tempo* *ritenuto*

Gtr. 1

Gtr. 2

*ff marcato*

65 4 2 1 1 4 3 3 0 3 4 2 1 1

3 3 4 1 4 2 2 4 2

5

69

Gtr. 1

Gtr. 2

69 1 3 4 3 3 1 4

3 4 5 4 2 6 4

## APPENDIX

My Friend Is Unwell μ.1-2 με μεταφορά:

**Lento**

Guitar 1

Guitar 2

*p*

The musical score for two guitars, measures 1-2, is shown. The tempo is marked 'Lento'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). Guitar 1 plays a series of chords: a triad of B-flat, D-flat, and F in the first measure, followed by a triad of B-flat, D-flat, and F in the second measure. Guitar 2 plays a melodic line starting on a whole note B-flat in the first measure, followed by a half note D-flat and a half note F in the second measure. The dynamic marking is piano (*p*).

My Friend Is Unwell μ.1-2 στο πραγματικό φθογικό ύψος:

**Lento**

Guitar 1

Guitar 2

*p*

The musical score for two guitars, measures 1-2, is shown. The tempo is marked 'Lento'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). Guitar 1 plays a series of chords: a triad of B-flat, D-flat, and F in the first measure, followed by a triad of B-flat, D-flat, and F in the second measure. Guitar 2 plays a melodic line starting on a whole note B-flat in the first measure, followed by a half note D-flat and a half note F in the second measure. The dynamic marking is piano (*p*).

## 4. Ερμηνεία

### 4.1 Μεθοδολογία ερμηνείας

Το κεφάλαιο αυτό απαντά στο πώς μπορεί ο εκτελεστής να διαχειριστεί τα ευρήματα της ανάλυσής του (Κεφάλαιο 2). Κύριος στόχος είναι η άριστη επικοινωνία του έργου στον ακροατή μέσα από μία όσο το δυνατόν ορθότερη αναλυτική προσέγγιση η οποία θα συγκινήσει τον ακροατή. Για την ερμηνευτική προσέγγιση του *Pictures of Childhood*, δίνεται συνολικά ιδιαίτερη βαρύτητα στη διαχείριση της εκάστοτε μοτιβικής δομής. Γίνεται προσπάθεια για αποτύπωση της βασικής ιδέας όταν αυτή επανεμφανίζεται αυτούσια εκτελώντας τη με πανομοιότυπο τρόπο, ώστε να αποδίδεται κάθε φορά το εκφραστικό γνώρισμα που φέρει. Οι πρωταρχικές μοτιβικές μορφές αντιμετωπίζονται με ξεχωριστή άρθρωση και δυναμική και αντίστοιχα, οι μοτιβικές εξελίξεις διαχειρίζονται κατά περίπτωση με αναγνωρίσιμη πρόθεση. Ο Schenker υποστηρίζει ότι με σκοπό να δημιουργηθεί ο χαρακτήρας της πολυφωνίας, είναι συχνά απαραίτητο να υπάρχουν διαφορετικές δυναμικές σε διαφορετικά δάχτυλα.<sup>71</sup> Με σκοπό να δημιουργηθεί διάκριση μεταξύ μελωδικών γραμμικών επιπέδων, ή ανάδειξη ενός μοτιβικού σχηματισμού, η νύξη της εκάστοτε χορδής γίνεται με διαφορετική ταχύτητα-βαρύτητα.

Συνεχίζοντας, δίνεται μεγάλη σημασία στην προσπάθεια ανάδειξης του χαρακτήρα κάθε μέρους. Στην επίτευξη αυτού του στόχου, σημαντικό ρόλο παίζει ο περιγραφικός τίτλος κάθε μέρους, αλλά και το φθογγικό κέντρο που επικρατεί σε κάθε ενότητα. Η τονικότητα/τροπικότητα αποτελεί ένα από τα στοιχεία που διαμορφώνουν την ηχητική εικόνα του έργου και ένα μέρος της διάθεσης ή του χαρακτήρα του. Δεν έχει παρατηρηθεί κοινή μοτιβική σχέση ή παράγωγο κάποιου μοτίβου από το ένα μέρος στο άλλο. Κάθε μέρος είναι αυτόνομο και λειτουργεί αυτόνομα. Βασικός προβληματισμός εδώ είναι αυτός σχετικά με τη χρονική απόσταση μεταξύ των επιμέρους μερών του έργου. Η σημασία της σιωπής είναι μεγάλη και αποτελεί βασική παράμετρο οριοθέτησης του «εξωτερικού περιβάλλοντος» του πραγματικού χωροχρόνου με το «εσωτερικό περιβάλλον» ενός μουσικού έργου τέχνης - κατά συνέπεια σηματοδοτώντας την έναρξη και λήξη του.<sup>72</sup> Για αυτό και ο χρόνος ενδιάμεσης αναμονής είναι προσαρμοσμένος αναλόγως, ώστε αφενός να μη χάνεται η αίσθηση ότι πρόκειται για ένα συνολικό έργο, αλλά να δίνεται και ο κατάλληλος χώρος της αυτονομίας του κάθε μέρους και της ομαλής μετάβασης στο επόμενο. Δίνεται αρκετός χρόνος για την επαρκή 'αποκατάσταση' και ουδετεροποίηση του περιβάλλοντος του εκρηκτικού ήχου και της έντονης ενέργειας, αλλά όχι περισσότερο από όσο χρειάζεται, ώστε το ίδιο το περιβάλλον του ακόλουθου λυρικού και ήρεμου κομματιού να αποτελέσει τη ζητούμενη αποφόρτιση και να εντείνει την αίσθηση της στυλιστικής αντίθεσης αλλά και ενότητας.<sup>73</sup>

Κύριοι οδηγοί στο ερώτημα της ερμηνείας θα είναι:

- τα φθογγικά κέντρα της εκάστοτε ενότητας που βοηθούν στον προσδιορισμό του ύφους της ενότητας αυτής,
- τα μοτίβα ως στοιχεία διαμόρφωσης της εσωτερικής άρθρωσης μίας φράσης,

<sup>71</sup> Heinrich Schenker, *The Art of Performance*, μτφρ. Irene Schreier Scott (New York: Oxford University Press, 2002), 14.

<sup>72</sup> Cone, *Musical Form and Musical Performance*, 14-16.

<sup>73</sup> Ο.π., 17.

- η ανάδειξη της πολυφωνίας.

Βασική επίσης απόφαση που καλείται να πάρει ο εκτελεστής αφορά το χρονική αγωγή της κάθε ενότητας. Σύμφωνα με την βιβλιογραφική έρευνα που έγινε πάνω στο έργο, συμπεραίνεται ότι η σηματοδότηση του tempo που υπάρχει πάνω στην έκδοση που έχει επιλεχθεί για την εργασία αυτή, δεν είναι σημειωμένη από τον συνθέτη, αλλά από τον εκδότη. Επομένως, η επιλογή του tempo έγινε περισσότερο διαισθητικά, χωρίς να υπάρχει, παρόλα αυτά, ιδιαίτερη απόκλιση από την ένδειξη που είναι σημειωμένη πάνω στην παρτιτούρα. Η ιδιαίτερα γρήγορη ταχύτητα στα σχετικά γρήγορα μέρη δεν συνιστάται, καθώς σε πολλές περιπτώσεις επισκιάζει την ευγλωττία του φρασarisματος του έργου και ισοπεδώνει τις λεπτομέρειες. Η συγκεκριμένη έκδοση είναι αρκετά λεπτομερής και περιγραφική, όπου σε πολύ λίγα σημεία δεν δύναται να ακολουθηθούν οι ενδείξεις των δυναμικών ή της άρθρωσης.

## 4.2 Ερμηνεία του *Pictures of Childhood*

### 4.2.1 A Little Song

Στο πρώτο κομμάτι του *Pictures of Childhood* καλείται ο ερμηνευτής της δεύτερης κιθάρας να δημιουργήσει το μουσικό «φόντο» του κομματιού. Η δυσκολία εδώ έγκειται αφενός στην αποφυγή ενός στατικού υπόβαθρου, και αφετέρου στο να δοθεί η εντύπωση μιας συνεχόμενης ροής ενέργειας από μέτρο σε μέτρο (μέχρι το μ.17). Το μ.1 χρησιμοποιείται με τέτοιο τρόπο ώστε να προετοιμαστεί ο ακροατής για την είσοδο της μελωδίας από τον ερμηνευτή της πρώτης κιθάρας. Το tempo που επιλέγεται κυμαίνεται μεταξύ 74-80 το τέταρτο, λίγο πιο αργό από την ένδειξη του εκδότη (δηλαδή το τέταρτο στο 88). Το μ.1 λοιπόν ξεκινά σε εξαιρετικά *piano* δυναμική ακολουθώντας ένα σταδιακό *crescendo*, ώστε να δοθεί η αίσθηση ότι η μουσική έρχεται από μακριά. Η πρώτη φράση παρουσιάζεται από τον εκτελεστή της πρώτης κιθάρας με κάποια εσωτερικότητα, όπως υποδηλώνει η κίνηση ντο-σολ στο μ.2. Όπως φαίνεται και από την αναγωγή που παρουσιάστηκε στο Κεφάλαιο 2, ο ερμηνευτής προσπαθεί να αποδώσει την κατιούσα κίνηση σολ-φα-μι που ακολουθεί η μελωδία, όπου το μι φτάνει στο μ.5 χωρίς βάρος, καθώς είναι δεμένο με τον προηγούμενο φθόγγο φα. Συνεχίζοντας στην επόμενη φράση (μ.6-9), υπάρχει επανάληψη των φθόγγων μι-ρε-ντο όπως φαίνεται και από την αναγωγή. Κατά την δεύτερη φορά που εμφανίζεται το μοτίβο (μ.8-9) γίνεται ένα ελαφρύ *crescendo* για την ανάδειξη της επανάληψης αυτής, η οποία επιτυγχάνεται και με φυσικό τρόπο λόγω της αρμονικής πύκνωσης. Αυτή τη φορά η νότα ντο, που κλείνει την πρόταση, έχει βάρος. Η επόμενη πρόταση (μ.10-17), παρόλο που είναι όμοια με την πρώτη, επιζητά διαφορετική αντιμετώπιση. Εδώ, γίνεται πέρασμα στην *piano* δυναμική. Στο μ.10 το πήδημα προς τα πάνω του σολ-σι απαιτεί κάποια μικρή τάση για εξωστρέφεια, η οποία καταρρίπτεται στο αμέσως επόμενο μέτρο (μ.11) με την εμφάνιση ελαττωμένης συγχορδίας. Επιθυμητό εδώ, είναι να δοθεί η αίσθηση «βυθίσματος», για να ξεκινήσει από εκεί το *crescendo* που επισημαίνει ο εκδότης. Το δεύτερο μέρος της πρότασης (μ.14-17), ερμηνευτικά, δεν αντιστοιχεί στην αναγωγή που προηγήθηκε. Αυτό συμβαίνει συγκεκριμένα στο μ.15, όπου σύμφωνα με την αναγωγή βασικός φθόγγος της μελωδικής γραμμής είναι ο φθόγγος φα, ο οποίος ανήκει και στην αρμονία του μέτρου. Ερμηνευτικά, όμως, βαρύτητα δίνεται στον φθόγγο σολ που αποτελεί ποίκιλμα στο φα. Διαφοροποίηση έρχεται στο τελευταίο μέρος του κομματιού (μ.18-29), όπου αλλάζει ρυθμό η συνοδεία, η οποία επιδεικνύει διαχωρισμό του μέτρου στα δύο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το διαφορετικό φρασάρισμα από τη μεριά της μελωδίας, η οποία



ενώ είναι χωρισμένη στα δύο λόγω συνοδείας, οφείλει να ακολουθήσει το φρασάρισμα που σημειώνει ο συνθέτης με τις λεγκατούρες.

#### 4.2.2 Scherzo

Η ταχύτητα σε αυτό το μέρος κυμαίνεται μεταξύ 90-100 το τέταρτο παρεστιγμένο. Σε αυτό το κομμάτι η δυσκολία έγκειται στο μέρος της δεύτερης κιθάρας που καλείται να παίζει διαδοχικά τους φθόγγους φα-σολ-μι-ντο (μ.1-2 και όπου αλλού εμφανίζεται το συγκεκριμένο μοτίβο) δεμένους, χωρίς να τονιστεί ο φθόγγος μι που βρίσκεται σε θέση. Ο τρόπος για να το πετύχει βρίσκεται στην πρώτη αναπνοή που δίνει ο ερμηνευτής της δεύτερης κιθάρας, η οποία αναπνοή περιλαμβάνει και τους τρεις φθόγγους του μ.1, ώστε οι τρεις επόμενοι να έρχονται σαν «αντανάκλαση» του μέτρου αυτού. Πρόκειται για απαιτητικό κομμάτι και για τους δύο ερμηνευτές, οι οποίοι καλούνται να σκέπτονται συνεχώς την κίνηση από τον τρίτο κτύπο του προηγούμενου μέτρου στον πρώτο του επόμενου. Κάθε φορά που εμφανίζεται το αρχικό μοτίβο του κομματιού, το οποίο επαναλαμβάνεται, γίνεται προσπάθεια ώστε την φορά της επανάληψης να ακουστεί είτε δυνατώτερα από την πρώτη φορά, είτε με κάποια διαφοροποίηση στον ήχο (από την γλυκιά περιοχή της κιθάρας να μεταβεί στην περισσότερο μεταλλική της περιοχή). Στα μ.17-20, σημαντικό είναι να ακουστεί με ευκρίνεια η γραμμική πολυφωνία που υπάρχει, γεγονός που θα επιτευχθεί με το ανάλογο φρασάρισμα όπως διακρίνεται στην εικόνα που ακολουθεί.



Εικόνα 4.2.2.1. Scherzo, μ.17-20.

Ακολουθούν τα μέτρα με τον ρυθμικό ισοκράτη στη μία κιθάρα και των συγχορδίων με σχέσεις V-I στην άλλη. Ο ερμηνευτής με τον ρυθμικό ισοκράτη μιμείται κάποιο κρουστό όργανο. Ο καλύτερος τρόπος για επιτευχθεί αυτή η μίμηση έχει να κάνει με τον τρόπο νύξης των χορδών. Ασκώντας ελεγχόμενη πίεση πάνω στη χορδή και χρησιμοποιώντας περισσότερο δέρμα μαζί με το νύχι, ο ερμηνευτής μπορεί να πετύχει έναν βαθύ και πλούσιο ήχο, ώστε να γεμίσει το κενό που δημιουργείται όταν ο δεύτερος ερμηνευτής συμπληρώνει με τις «καταληκτικής αίσθησης» συγχορδίες και στη συνέχεια με τις δίφωνες χρωματικές συγχορδίες. Συνεχίζοντας, στα μ.63-73 οι ερμηνευτές προσπαθούν να «παίζουν» με τα ηχοχρώματα του οργάνου, παράλληλα με τις εναλλαγές που συμβαίνουν στην ένταση. Λόγου χάρη, στα μέτρα όπου υπάρχει η ένδειξη *forte*, οι ερμηνευτές επιλέγουν να δημιουργήσουν πιο εκρηκτικό ήχο κτυπώντας την χορδή με διαφορετική γωνία, πιο κάθετη από προηγουμένως. Αντιθέτως, στα σημεία με δυναμική *piano*, η νύξη της χορδής γίνεται με την αριστερή φορά του νυχιού, δημιουργώντας πιο απαλό και ζεστό ήχο. Τέλος, στα μέτρα αυτά οι ερμηνευτές προσπαθούν να μιμηθούν ο ένας τον άλλο, όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα, είτε σε θέμα ηχοχρώματος, είτε σε θέμα έντασης, δημιουργώντας την εντύπωση ενός παιχνιδιού που συμβαίνει μεταξύ τους.

Εικόνα 4.2.2.2. Scherzo, μ.63-73.

### 4.2.3 My Friend is Unwell

Η χρονική αγωγή του συγκεκριμένου μέρους είναι κατά προσέγγιση ίδια με αυτή που προτείνει ο εκδότης. Όπως ειπώθηκε και στο κεφάλαιο της ανάλυσης, η γραμμή του μπάσου ακολουθεί μια κατιούσα πορεία, ακολουθεί μία ανιούσα και αυτό επαναλαμβάνεται. Εδώ, λοιπόν, έρχεται το πρόβλημα της μεταγραφής, το οποίο έχει προεκτάσεις στην ερμηνεία. Στην εικόνα που ακολουθεί διακρίνεται η διαφοροποίηση στο φρασάρισμα. Ενώ ο συνθέτης, με τη χρήση της λεγκατούρας υπονοεί τον τρόπο που επιθυμεί να αρθρωθεί η φράση, η μεταγραφή προκαλεί διαφοροποίηση στο μ.4. Αναλυτικότερα, αντί το δεύτερο δίμετρο, που ξεκινά από το λα ύφεση, να καταλήξει στο λα του μ.5, χωρίζεται στη μέση και το ντο του μ.4 ανήκει στο μ.3. Τα χρώματα στην εικόνα που ακολουθεί υπονοούν το νέο φρασάρισμα.

Εικόνα 4.2.3.1. My Friend Is Unwell, μ.1-4.

Κάτι που αξίζει να προστεθεί εδώ, είναι ότι στο μ.2, στη γραμμή του μπάσου, η ανιούσα χρωματική κίνηση σολb-σολ-λαb ερμηνευτικά εκφράζεται με κάποια «δυσκολία» στην άνοδο, δίνοντας την εντύπωση καθυστέρησης. Στο κομμάτι αυτό, οι ερμηνευτές φαντάζονται ότι ο ένας –στο ρόλο του δεξιού χεριού– είναι στο ρόλο της ορχήστρας, και ο άλλος –στο ρόλο του μπάσου– είναι ένα σόλο όργανο, ίσως τσέλο. Αρχικά, η ορχήστρα συνοδεύει το σόλο όργανο δημιουργώντας το ηχητικό υπόβαθρο σε *piano* δυναμική. Η δεύτερη κιθάρα σε ρόλο τσέλου μεταφέρει την ενέργεια δημιουργώντας κίνηση στο κομμάτι. Η πρώτη κιθάρα, λόγω της περιοχής στην οποία παίζει, χρησιμοποιεί περισσότερο την περιοχή δεξιά του ηχείου, ώστε οι

συγχορδίες να είναι όσο το δυνατόν πιο διάφανες. Η δεύτερη κιθάρα από την άλλη, κτυπά την χορδή μόνο με τον αντίχειρα (μέχρι και το μ.8) και συγκεκριμένα χωρίς νύχι, ώστε να πετύχει έναν γλυκό και βαθύ ήχο, σε *piano* δυναμική. Φτάνοντας στο μ.6, το *crescendo* που προηγείται καταλήγει σε *forte* ένταση, όπου σε αυτό το σημείο η χρήση νυχιού κρίνεται απαραίτητη. Η δυσκολία εδώ έγκειται ιδιαιτέρως στα μ.9-16, όπου στην γραμμή του μπάσου εμφανίζεται ο ισοκράτης. Σε αυτό το σημείο, η πρώτη κιθάρα οφείλει να «βγει προς τα έξω» έχοντας τον ρόλο της ορχήστρας, ενώ η δεύτερη επαναλαμβάνει επίμονα τον φθόγγο σι, προσπαθώντας να μην σταματήσει η κίνηση που υπήρχε ήδη στο κομμάτι, καθώς η επανάληψη του ίδιου φθόγγου μπορεί να δημιουργήσει την αίσθηση στατικότητας. Για να το επιτύχει αυτό ο ερμηνευτής πρέπει να σκέπτεται μονίμως τον τέταρτο κτύπο του μέτρου που οδηγεί στον πρώτο του αμέσως επόμενου. Ιδιαίτερη έμφαση πρέπει, τέλος, να δοθεί στα μ.24-26 και 30, στους κρατημένους φθόγγους, όπου πρέπει να υπάρξει κάποια δυσκολία στο χρωματικό κατέβασμα στο πρώτο σημείο και στο finale που έρχεται στο δεύτερο σημείο, αντίστοιχα.

#### 4.2.4 Birthday Party

Όπως έχει γίνει ήδη αναφορά στο Κεφάλαιο 2, το κομμάτι αυτό ξεκινά με ένα τετράμετρο εισαγωγικό τμήμα στο ρόλο άρσης. Όσον αφορά την τεχνική διαχείρισης του πρώτου αυτού τετράμετρου, σημαντικό είναι να ακουστεί με ευκρίνεια η αντιθετική χρωματική κίνηση και στα δύο χέρια (αφορά την πιανιστική παρτιτούρα), γεγονός που θα επιτευχθεί ασκώντας ελεγχόμενη πίεση πάνω στη χορδή, πάντα με σεβασμό στις δυνατότητες του κάθε οργάνου. Ακόμη, το εισαγωγικό τετράμετρο πρέπει να αποδοθεί με εξωστρέφεια, με μία κίνηση η οποία θα επιτευχθεί με την κατάλληλη αναπνοή. Για τον λόγο αυτό, η αναπνοή θα συμπεριλαμβάνει όλο το τετράμετρο. Το tempo που ακολουθείται είναι πανομοιότυπο με αυτό που προτείνει ο εκδότης. Η αρμονία του έργου δεν είναι κάτι το οποίο αναλύθηκε στην παρούσα εργασία. Παρόλα αυτά, υπάρχουν σημεία όπου η αρμονία επηρεάζει τις ερμηνευτικές επιλογές που ακολουθήθηκαν. Παραδείγματος χάριν, όταν παρουσιάζεται το θέμα του κομματιού (μ.5-10) η δεύτερη κιθάρα συνοδεύει την μελωδική γραμμή και εναλλάσσει συγχορδίες τονικής και δεσπόζουσας με βεβαρυμμένη την 5<sup>η</sup> της συγχορδίας. Αυτό το φα αναίρεση αντί για φα δίεση έρχεται σαν έκπληξη στον τονικό χώρο στον οποίο βρισκόμαστε (μι μείζονα). Για τον λόγο αυτό, το φα αναίρεση οφείλει να έχει διαφορετική βαρύτητα από το μι, δηλαδή την τονική. Συνεχίζοντας, στα μ.11-16 και στην επανάληψή τους (μ.75-80) η χρωματική κίνηση που παρουσιάζεται στην εσωτερική φωνή αξίζει να τονιστεί. Ο τρόπος πάλι, είναι ασκώντας ελεγχόμενη πίεση πάνω στη χορδή, και συγκεκριμένα, η φάλαγγα του δακτύλου που κτυπά την συγκεκριμένη χορδή πρέπει να έρθει με μεγαλύτερη φόρα προς το εσωτερικό της παλάμης, από ότι τα υπόλοιπα δάκτυλα. Επίσης, σε αυτό το σημείο υπάρχει ένα μικρό *crescendo*, το οποίο συνοδεύεται με εναλλαγή στο ηχόχρωμα, πηγαίνοντας από την αριστερή πλευρά του ηχείου στη δεξιά, ώστε να τονιστεί ο ιδιαίτερος χαρακτήρας αυτού του περάσματος. Αξίζει να σημειωθούν, ακόμα, οι συγχορδίες στα μ.29-32 η οποίες είναι σε δυναμική *forte*, και παίζονται στη δεξιά πλευρά του ηχείου, η οποία χαρακτηρίζεται από σκληρότητα, ευκρίνεια και ένταση. Το ίδιο συμβαίνει και στο σημείο των ημίολων και από τους δύο ερμηνευτές, καθώς αποτελεί σημείο κορύφωσης και εκτόνωσης της έντασης (μ.61-64). Επίσης, ο ερμηνευτής της πρώτης κιθάρας οφείλει να αναδείξει τη χρωματική κίνηση της εσωτερικής φωνής στα μ.57-61, με τον τρόπο που προαναφέρθηκε. Τελειώνοντας αυτό το κομμάτι, στα μ.98-99 εμφανίζεται ένα νέο στοιχείο κατιούσας κίνησης φθόγγων με *staccato* άρθρωση, το οποίο αναπτύσσεται στα μ.104-109. Η ανάπτυξη αυτή τονίζεται με κάθετη νύξη της χορδής από τον ερμηνευτή της δεύτερης κιθάρας και σταδιακό *decrescendo* για να καταλήξει στο μ.110.

### 4.2.5 Study

Η πρόταση για τους ερμηνευτές είναι να ακολουθηθεί το tempo που δίνεται από τον εκδότη, ή να επιλέξουν κάποιο tempo λίγο πιο σύντομο, αλλά το μισό να μην ξεπερνά το 100. Η επιλογή μιας πιο γρήγορης ταχύτητας επιφυλάσσει κινδύνους, όπως η όχι και τόσο ξεκάθαρη άρθρωση, ή ακόμα και να χαθούν σημαντικές λεπτομέρειες, οι οποίες αν γίνονταν αντιληπτές από έναν άπειρο ακροατή θα έδιναν διαφορετική αντίληψη στο κομμάτι. Από την αναγωγή που έγινε στο Κεφάλαιο 2, παρατηρούμε κατιούσες βηματικές κινήσεις στο μέρος της συνοδείας, αλλά και μία σημαντική κατιούσα γραμμή, που ακολουθεί η μελωδία του έργου. Οι παρατηρήσεις αυτές μπορούν εύκολα να γίνουν αντιληπτές από τους ερμηνευτές, κοιτώντας απλά την παρτιτούρα, δίχως να γίνει η αναγωγή, καθώς η ιδέα του συνθέτη πίσω από αυτή τη σπουδή είναι αρκετά ξεκάθαρη. Ο ρόλος των ερμηνευτών εδώ, είναι να ακολουθήσουν πιστά τις ενδείξεις τις παρτιτούρας, όπως για παράδειγμα την *staccato* και *marcato* άρθρωση, καθώς πρόκειται για μία σπουδή που εστιάζει στο *staccato*. Η ζωηρότητα είναι επίσης απαραίτητη, βλέποντας το Allegro Moderato στο πάνω μέρος της σελίδας.

### 4.2.6 Legend

Η χρονική αγωγή που ακολουθήθηκε εδώ είναι αυτή που προτείνεται από τον εκδότη. Σημαντικό σε αυτό το μέρος είναι τα τρία μοτίβα που παρουσιάζονται στο πρώτο τετράμετρο να γίνουν αντιληπτά από τους ερμηνευτές. Οι συζεύξεις προσωδίας σε αυτά είναι πολύ σημαντικές, καθώς προσδιορίζουν απόλυτα το επιθυμητό, από τον συνθέτη, φρασάρισμα. Όπως σημειώθηκε στην ενότητα της ανάλυσης, το αρχικό μέρος της μουσικής αποτελείται από οκτώ μέτρα και παρουσιάζει μια συνεπή κατανομή ρυθμικών μοτίβων. Κατά την ακρόαση των πρώτων τεσσάρων μέτρων της Εικόνας 4.3.6.1, είναι προφανές ότι υπάρχει ταυτόχρονη παρουσία πολλαπλών παλμικών ροών. Ενώ η μετρική ένδειξη είναι τα  $\frac{3}{4}$ , ο συνθέτης, μέσω των συνδέσεων προσωδίας, χωρίζει τα μέτρα σε 2+1. Στο μοτίβο a για παράδειγμα, ο συνθέτης χωρίζει το μέτρο σε δύο άνισα μέρη, όπου ο ερμηνευτής πρέπει να εκτελέσει το πρώτο με μία κίνηση-ανάσα, και το δεύτερο μέρος (ρε-ντο) να το φρασάρει σκεπτόμενος ότι ανήκει στο επόμενο μέτρο. Ακολουθώντας, η φραστική του μοτίβου b ακολουθεί, επίσης τις δοσμένες συζεύξεις, με το μι ύφεση να οδηγεί στην τρίφωνη συγχορδία που μπαίνει σε θέση στο μ.4. Για την εκτέλεση του c μοτίβου, ο ερμηνευτής, σκεπτόμενος την συγχορδία που προηγείται (στη θέση του μέτρου), εκτελεί το πέρασμα σαν να ενυπάρχει ήδη, προερχόμενο από τη συγχορδία αυτή. Οι *staccato* φθόγγοι, παρά την ένδειξη, επιλέγονται να μην αρθρωθούν με αυτόν τον τρόπο, καθώς γίνονται αντιληπτοί ως «μη δεμένοι», συγκριτικά με τους δύο τελευταίους φθόγγους του ίδιου μοτίβου, οι οποίοι εμφανίζονται με λεγκατούρα για να οδηγήσουν πάλι στο μοτίβο a. Με τον ίδιο τρόπο συμβαίνει το φρασάρισμα όταν τα μοτίβα αυτά, ή παραλλαγές τους, επανεμφανίζονται από το μ.23 και έπειτα. Παράλληλα, ο ερμηνευτής που εκτελεί τις δίφωνες συγχορδίες που συνοδεύουν τα μοτίβα, δημιουργεί το μουσικό φόντο και ακολουθεί πιστά τις ενδείξεις της δυναμικής που του δίνονται, ασκώντας κάθε φορά την κατάλληλη πίεση στην χορδή, ώστε να βγει η ανάλογη ένταση που απαιτείται. Η γέφυρα που εμφανίζεται στο τέλος της A ενότητας, έχει την κατάλληλη legato ένδειξη ώστε από το χαμηλό ντο# να καταλήξει στο λα ύφεση της επόμενης ενότητας.



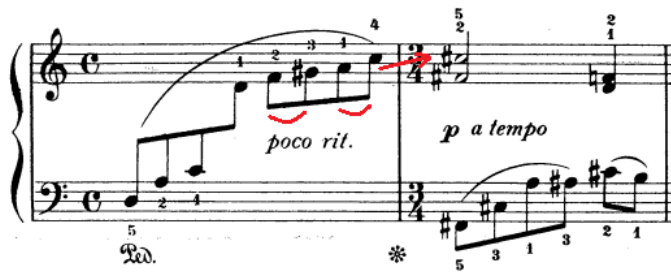
Εικόνα 4.2.6.1. Legend, μ.1-4.

Η ασυνέχεια που έρχεται στο μ. 9 επιφέρει ισχυρή άρθρωση στη συνολική ρυθμική δομή. Συνεχίζοντας, η ενότητα Β ξεκινά με την σημείωση *Poco riu mosso*, όπου οι ερμηνευτές καλούνται να ανεβάσουν λίγο το tempo. Η νέα ταχύτητα δίνεται από τον ερμηνευτή της πρώτης κιθάρας που παίζει τα όγδοα. Στο μ. 15 οι ερμηνευτές καλούνται να τηρήσουν τις σημειώσεις της παρτιτούρας, οι λεγκατούρες και οι τονισμοί για την πρώτη κιθάρα είναι αρκετά ξεκάθαροι, ώστε η βηματική κίνηση που ακολουθείται να γίνει εύκολα αντιληπτή από τον ακροατή. Η ανοδική βηματική κίνηση κορυφώνεται στο σι ύφεση (μ.17) με φθόγγους tenuto και με επιβράδυνση και από της δύο κιθάρες, ώστε να γίνει ξεκάθαρη η κορύφωση και να ξεκινήσει μετά η κάθοδος με τον ίδιο τρόπο. Η δεύτερη κιθάρα, που καλείται να συνοδέψει τις βηματικές κινήσεις της πρώτης κιθάρας, αντιμετωπίζει να μην κάποιες τεχνικές δυσκολίες, αλλά η κυριότερη είναι αυτή της κίνησης και συνεχόμενης ροής ενέργειας, η οποία θα επιτευχθεί ακολουθώντας την άρθρωση που περιγράφεται στην εικόνα 4.3.6.2. Ουσιαστικά, ο τελευταίος φθόγγος κάθε ομαδοποίησης δέκατων έκτων πρέπει να είναι καθαρός και να δίνει ώθηση στην επόμενη θέση – ομάδα δέκατων έκτων.



Εικόνα 4.2.6.2. Legend, μ.16-17.

Η ενότητα Β δίνει με την επόμενη ενότητα μέσω μιας δίμετρης γέφυρας (μ.21-22), όπου – όπως έχει αναφερθεί στο Κεφάλαιο 2– πραγματοποιείται μία ημιτονιακή κατάβαση ακολουθούμενη από ένα διατονικό άνοιγμα που καταλήγει στο Α΄ μέρος. Ερμηνευτικά, η ημιτονιακή κατάβαση μπορεί να εκφραστεί δίνοντας την αίσθηση της «δυσκολίας», ρίχνοντας σταδιακά την ένταση, ενώ το διατονικό άνοιγμα μπορεί να συνοδευτεί από άνοιγμα στην ένταση, μαζί με την καθυστέρηση που καταγράφεται. Ο κιθαρίστας που θα εκτελέσει την ημιτονιακή κατάβαση, σωστό είναι να σκεφτεί το λα που βρίσκεται στη θέση του μ.21 ως μέρος της κατάβασης, ώστε να επιτευχθεί το legato παίξιμο. Σημαντικό είναι εδώ να αναφερθεί η άρθρωση που προτείνεται να ακολουθήσουν οι ερμηνευτές στο διατονικό άνοιγμα, ώστε να γίνει κατανοητή η ταυτόχρονη είσοδος στην επόμενη ενότητα. Συγκεκριμένα, η ομαδοποίηση πρέπει να γίνει με τον εξής τρόπο: ρε-λα-ντο-ρε-φα-σολ# και λα-ντο-ντο#, όπου το ντο# είναι ο φθόγγος της επόμενης ενότητας.



Εικόνα 4.2.6.3. Legend, μ. 22-23.

Τέλος, η coda που ακολουθεί το τέλος της ενότητας Α', έρχεται σαν απόηχος και δίνει την αίσθηση ενός αιωρούμενου τμήματος, με τον συγχρονισμό των δύο κιθαρών να είναι μείζονος σημασίας, με έμφαση στην τελευταία tenuto συγχορδία. Ο ήχος, σε αυτό το σημείο είναι γλυκός, ήρεμος σε *piano* δυναμική.

#### 4.2.7 The Little Horse

Η χρονική αγωγή που επιλέγεται εδώ κυμαίνεται μεταξύ 104-112 το τέταρτο. Για να επιτύχουν ερμηνευτικά τον καλπασμό του αλόγου, οι κιθαρίστες, επιλέγουν να χρησιμοποιήσουν συγκεκριμένο δακτυλισμό στο δεξί χέρι και συγκεκριμένα την ακολουθία δείκτης-δείκτης-αντίχειρας (i-i-p). Το βελάκι στην εικόνα που ακολουθεί, δείχνει ότι ο δείκτης θα χτυπήσει δύο χορδές σε ένα πέρασμα, ενώ ο αντίχειρας θα χτυπήσει μία άλλη χορδή ξεχωριστά. Η ένδειξη *staccato* είναι πολύ σημαντικό να ακολουθηθεί, όμως η συγκεκριμένη μεταγραφή καθιστά αδύνατη την *staccato* άρθρωση σε ορισμένα σημεία και συγκεκριμένα στα μ.28-42, καθώς η μία από της χορδές είναι ανοικτή και δεν υπάρχει χρόνος να κλείσει, ώστε να επιτευχθεί η συγκεκριμένη άρθρωση. Αυτό, δεν χρειάζεται να προβληματίσει τους ερμηνευτές, καθώς μπορεί να εμφανιστεί σαν παραλλαγή του συγκεκριμένου μοτίβου, χωρίς να χαθεί η αίσθηση του καλπασμού. Το ίδιο αποφασίζεται να εφαρμοστεί στο συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο και στα μ.52 μέχρι τέλους, ώστε να υπάρχει κάποια ενοποίηση με την προηγούμενη εμφάνιση, τηρούμενοι τις φράσεις που έχουν αποφασιστεί από το μορφολογικό διάγραμμα του Κεφαλαίου 2.

#### Allegretto



Εικόνα 4.2.7.1. The Little Horse, μ.1-2.

#### 4.2.8 In Folk Dance Style

Αυτό το κομμάτι, μαζί με το τελευταίο, είναι τα δύο με δημοτικοφανή χαρακτήρα, στοιχείο που χαρακτηρίζει σε μεγάλο βαθμό τον Khachaturian. Εδώ, οι ερμηνευτές καλούνται να αποδώσουν το έργο με πιο αυτοσχεδιαστικό ύφος και εξωστρέφεια, χαρακτηριστικά που περιγράφουν έναν παραδοσιακό χορό. Αυτό περιγράφει και ο τίτλος. Η χρωματική κίνηση που ακολουθεί η μεσαία και ψηλή φωνή στα μ.9-12 και μ.25-32 μπορεί να τονιστεί ασκώντας την

κατάλληλη πίεση των δακτύλων πάνω στις χορδές χωρίς να δοθεί ιδιαίτερη βαρύτητα στα ποικίλματα που συμβαίνουν μεταξύ των βασικών φθόγγων.



Εικόνα 4.2.8.1. In Folk Dance Style, μ.9-10.



Εικόνα 4.2.8.2. In Folk Dance Style, μ.25-28.

Τα ρυθμικά *ostinati* που χαρακτηρίζουν το κομμάτι, αντιμετωπίζονται με ιδιαίτερο χειρισμό στην κιθάρα, καθώς έχουν το ρόλο του κρουστού οργάνου. Συγκεκριμένα, η νύξη των χορδών γίνεται με κάθετο τρόπο και γίνεται προσπάθεια για μία ανοδική κίνηση, ώστε να εκφραστεί όσο το δυνατόν καλύτερα η κίνηση που κάνει ένα χέρι όταν κτυπά κάποιο κρουστό. Αφού πραγματοποιηθεί ο κτύπος, δηλαδή, ακολουθεί μία «αντανάκλαση» του χεριού προς τα πάνω. Ολοκληρώνοντας, το tempo που επιλέγεται από τους ερμηνευτές είναι ελαφρώς πιο γρήγορο, και συγκεκριμένα το τέταρτο παρεστιγμένο στο 72.

#### 4.2.9 A Glimpse of The Ballet

Το κομμάτι ξεκινά με τη φράση *molto espressivo e rubato*. Απευθείας γίνεται κατανοητός ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας που δίνεται στο έργο. Φυσικά, ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας περιορίζεται στην παράμετρο που αφορά ρυθμικά στοιχεία ή την ταχύτητα, καθώς με την ένδειξη *rubato* οι ερμηνευτές καλούνται να «κλέψουν» χρόνο από κάπου και να τον δώσουν κάπου αλλού. Οι ερμηνευτές εστιάζουν στη λυρικότητα και το «ζεστό» ήχο, ιδιαίτερα στην Α ενότητα (μ.1-11). Η πρώτη φράση παρουσιάζει τα βασικά μοτίβα (μ.1-2) και η δεύτερη φράση (μ.2-3) τα παραλλάσσει και αναπτύσσει. Το μοτίβο a που εμφανίζεται με *tenuto* φθόγγους τη δεύτερη φορά, πρέπει να μιμηθεί την αρχική του απόδοση, αλλά να ακουστεί με έναν δισταγμό παράλληλα, καθώς το ντο έχει ιδιαίτερη άρθρωση. Οι λεγκατούρες που χρησιμοποιεί ο συνθέτης σε όλο το Α μέρος ακολουθούνται με πιστότητα, ώστε να επιτευχθεί το ανάλογο φρασάρισμα. Τα ανοίγματα και κλεισίματα των γραμμών των δυναμικών καθοδηγούν παράλληλα το *rubato*, όμως δεν τηρείται πιστά η αρχή ότι «ο χρόνος που κλέβεται από κάπου πρέπει να δίνεται πίσω». Στο μ.11 πραγματοποιείται μία μικρή καθυστέρηση στο φθόγγο λα, η οποία επισημαίνει και το κλείσιμο της ενότητας Α, ενώ το ποίκιλμα που ακολουθεί συνοδεύεται με μία αναπνοή, ώστε να δοθεί το «σύνθημα» για να πέσουν και οι δύο ερμηνευτές μαζί στο επόμενο μέρος. Η αλυσίδα που ακολουθεί πρέπει να προσεγγισθεί κάθε μέρος της με τον ίδιο τρόπο, κάθε φορά δηλαδή, να υπάρχει ίδια άρθρωση, φρασάρισμα, το *accelerando* να ακολουθηθεί με τον ίδιο τρόπο, όπως και το *ritenuto*. Εικάζεται ότι στο μ.15

έχει παραληφθεί ένα *ritenuto*, καθώς λόγω αλυσίδας τα *accelerando* τηρούνται πιστά. Δυστυχώς, λόγω των πνευματικών δικαιωμάτων δεν είναι δυνατή η πρόσβαση στην παρτιτούρα από το έργο Gayaneh, ώστε να διαπιστωθεί αν πρόκειται περί παράλειψης του εκδότη, ή συνειδητή επιλογή του συνθέτη.<sup>74</sup> Στα μ.19-22, σύμφωνα με την ανάλυση που έχει προηγηθεί, εμφανίζονται στην πρώτη κιθάρα τμήματα της αλυσίδας, τα οποία ο ερμηνευτής καλείται να αντιμετωπίσει με τον ίδιο τρόπο που χειρίστηκε την αλυσίδα. Η δεύτερη κιθάρα από την άλλη, εμφανίζει δύο μοτίβα (μ.19-20), τα οποία επαναλαμβάνονται και αναπτύσσονται (μ.21-22). Το πρώτο μοτίβο αντιμετωπίζεται σαν ένα άνοιγμα, το οποίο εκφράζεται ηχητικά με το δεξί χέρι να πηγαίνει σταδιακά προς τη δεξιά περιοχή του ηχείου, συνοδευόμενο από ένα μικρό *crescendo*. Αντιθέτως, το δεύτερο μοτίβο αντιμετωπίζεται σαν ένα κλείσιμο, μία επιστροφή στην προηγούμενη κατάσταση, με το δεξί χέρι να στρέφεται προς την αριστερή πλευρά του ηχείου, συνοδευόμενη από ένα *decrescendo*. Με τον ίδιο χειρισμό αντιμετωπίζονται τα μοτίβα στα επόμενα δύο μέτρα (μ.21-22). Η ενότητα Β ξεκινά με το γνωστό μοτίβο των κρατημένων φθόγγων, το οποίο πρέπει να μιμηθεί το ξεκίνημα, αυτό το διστακτικό ανέβασμα από το ντο στο μι, το οποίο μιμείται σχεδόν αμέσως η δεύτερη κιθάρα από το λα στο ντο (μ.23-24). Συνεχίζοντας στα μ.35-36, εμφανίζεται η γέφυρα για να ενώσει τα μέρη Β-Γ, η ίδια γέφυρα του μ.22, όπου έκλεινε το μέρος με ημίπτωση, καθώς το μι ως προσαγωγέας δεν κατέληγε στο φα. Η γέφυρα στο μ. 35 έρχεται σαν επανάληψη για να ολοκληρωθεί αυτή τη φορά η πτώση, αφού εμφανίζεται το φα στο μ.36. Σημαντικό είναι να ακουστεί από την πρώτη κιθάρα αυτή η έλξη που δημιουργείται με την εμφάνιση του προσαγωγέα, ενώ η γέφυρα στη δεύτερη κιθάρα, παρά τη διαφορετική λεγκατούρα που εμφανίζει, το φρασάρισμά της πρέπει να περιέχει και το ντο, που βρίσκεται στη θέση του μ.36. Με αυτόν τον τρόπο ξεκινά μια σειρά φρασάριατων, διαφορετικών από αυτά που περιγράφονται αρχικά στην παρτιτούρα. Αναλυτικότερα φαίνονται στην εικόνα που ακολουθεί.

Εικόνα 4.2.9.1. A Glimpse of The Ballet, μ.36-40.<sup>75</sup>

Ακολουθούν τα μ.43-44, όπου υπάρχει η ένδειξη *mf* που οδηγεί σε *forte* δυναμική. Εδώ σημαντικό ρόλο παίζει η αρμονία. Η ξαφνική εμφάνιση της σολ ύφεση ελάσσονας έρχεται σαν έκπληξη στο συγκεκριμένο σημείο, οπότε οι ενδείξεις των δυναμικών ενδέχεται να μην αφορούν τόσο στη δυναμική, όσο στο γεγονός ότι μία τόσο απρόσμενη συγχορδία θα δώσει την αίσθηση της διαφοροποίησης στην ένταση. Τέλος, στο μ.50 εμφανίζεται η φα ελάσσονα

<sup>74</sup> Το κομμάτι αυτό, όπως έχει αναφερθεί και στο Κεφάλαιο 1, είναι ορχηστρικό μέρος του μπαλέτου Gayaneh. Στο *Pictures of Childhood* ο συνθέτης το έχει μεταφέρει για πιάνο.

<sup>75</sup> Με τα πράσινα βέλη εμφανίζεται η κατάλληλη άρθρωση, ενώ με μπλε χρώμα φαίνεται ότι ο πρώτος φθόγγος κάθε σχήματος, ανήκει στην κατάληξη του προηγούμενου σχήματος.



σαν επιβεβαίωση του τονικού χώρου στον οποίο βρισκόμαστε, όπου το άρπισμά της εμφανίζεται με ένα έντονο *ritenuto* για να οδηγήσει ομαλά στο τελευταίο τμήμα που αποτελεί την coda. Η coda αναπτύσσεται με οδηγό την δεύτερη κιθάρα, και λειτουργεί σαν τμήμα αποφόρτισης της έντασης που έχει αναπτυχθεί, φέρνοντας το καταληκτικό φα σε άρση στο τελευταίο μέτρο, δημιουργώντας την αίσθηση ότι κάτι μένει μετέωρο.

#### 4.2.10 Fughetta

Το tempo που επιλέγεται στο συγκεκριμένο κομμάτι κυμαίνεται μεταξύ 100-108 το τέταρτο και αυτό γιατί η επιλογή ενός πιο γρήγορου tempo θα έχει επίπτωση στο κατάλληλο φρασάρισμα και στην άρθρωση, με αποτέλεσμα να μην γίνει η σωστή πρόσληψή του από τον ακροατή. Το θέμα της φούγκας μπορεί να χαρακτηριστεί ως λαϊκού/χορευτικού χαρακτήρα, ενώ ερμηνευτικά μπορεί να αποδοθεί με ένα σχετικά «καμαρωτό» ύφος, ενώ η άρθρωση δίνεται πολύ ξεκάθαρα από τον συνθέτη, δηλαδή εμφανίζονται οι ενδείξεις *staccato*, *marcato*, αλλά και οι λεγκατούρες υποδηλώνουν το επιθυμητό φρασάρισμα. Οι ερμηνευτές οφείλουν να ερμηνεύουν κάθε φορά το θέμα με τον ίδιο τρόπο, καθαρά και δυνατά, ώστε να γίνεται συνεχώς αντιληπτό από τους ακροατές. Ενώ η φραστική δομή είναι ξεκάθαρη ακούγοντας την κάθε κιθάρα ξεχωριστά, περιπλέκεται αρκετά όταν οι δύο κιθάρες παίζουν παράλληλα, καθιστώντας αδύνατη την κατανόηση της συνολικής μορφολογικής δομής του έργου, αφού δεν γίνεται ξεκάθαρη κάποια πτώση ή εμφάνιση ενός σημείου ολοκλήρωσης. Αυτό που προτείνεται στους ερμηνευτές είναι να δουλευτεί κάθε τμήμα που συνδέεται με λεγκατούρα ξεχωριστά, ώστε να μπορεί να σταθεί από μόνη του σαν μία φράση. Με αυτόν τον τρόπο θα ακουστούν τα επιθυμητά φρασαρίσματα στο σύνολο τους, όταν οι εκτελεστές ερμηνεύσουν παράλληλα. Μεγάλη σημασία πρέπει να δοθεί σε διάφορα μοτίβα τα οποία εμφανίζονται αυτούσια ή παραλλαγμένα, ώστε κάθε φορά να παίζονται με τον ίδιο τρόπο, για να δίνεται στον ακροατή η αίσθηση ότι συναντά κάτι γνώριμο. Παραδείγματος χάριν, το τελευταίο σκέλος του θέματος εμφανίζεται συνεχώς μέσα στο έργο, είτε μεταφερόμενο, είτε ανεστραμμένο, είτε με τμήματά του (μ.11-12, 17-18, 19-20, 27-28 κ.ο.κ.). Αν παρατηρήσει κανείς την παρτιτούρα, θα δει ότι όπου εμφανίζονται τέταρτα ή μισά σε μία κιθάρα, η άλλη θα έχει όγδοα. Οι κιθαρίστες μπορούν να το δουν αυτό σαν ευκαιρία να αναδείξουν τα περάσματα ογδόων σε αυτά τα σημεία, καθώς τους δίνεται χώρος για να ακουστούν. Μπορούν ακόμα στα σημεία αυτά να παίζουν με τις εντάσεις και τα ηχοχρώματα του οργάνου. Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζεται στο τελευταίο τμήμα του έργου, στα μ.66-69, όπου παρουσιάζονται βηματικές κινήσεις και στα δύο όργανα, οι οποίες αξίζει να αναδειχθούν. Με κατάλληλη πίεση των δακτύλων πάνω στην αντίστοιχη χορδή έρχεται και ο ανάλογος και επιθυμητός τονισμός. Η βηματική κίνηση φαίνεται στην εικόνα που ακολουθεί.

The image shows a musical score for two guitars, Gtr. 1 and Gtr. 2, covering measures 66 to 69. Gtr. 1 is in the treble clef and starts with a tempo marking of 'a tempo' and a dynamic of 'ff marcato'. Gtr. 2 is in the bass clef and has a 'ritenuto' marking. Red circles are drawn around specific notes in Gtr. 1, and blue circles are drawn around notes in Gtr. 2. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Εικόνα 4.2.10.1. Fughetta, μ. 66-69.

## Επίλογος

Η έρευνα για το *Pictures of Childhood* του Aram Khachaturian περιέλαβε μια ολοκληρωμένη ανάλυση του έργου, τη μεταγραφή του για δύο κιθάρες και την ερμηνεία του. Καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της μελέτης, η σημασία της μουσικής ανάλυσης τόσο στη μουσική ερμηνεία όσο και στη μεταγραφή αναδείχθηκε σε περίοπτη θέση, ρίχνοντας φως στον απαραίτητο ρόλο της για την κατανόηση και τη μεταφορά της ουσίας της σύνθεσης. Το σημαντικότερο επίτευγμα της εργασίας αυτής έχει να κάνει με την δημιουργία μιας νέας μεταγραφής, η οποία θα δώσει την ευκαιρία σε νέους κιθαρίστες να προσεγγίσουν νέο ρεπερτόριο.

Κατά την βιβλιογραφική αναζήτηση προέκυψαν συμπεράσματα, όχι μόνο για τον Aram Khachaturian και τη σχέση του με τις παιδικές συλλογές, αλλά και για γενικότερα συνθετικά στοιχεία των παιδικών συλλογών που τις καθιστούν ενδιαφέρουσες. Στη συνέχεια, εμβαθύνοντας στις περίπλοκες λεπτομέρειες του μουσικού υλικού, η φάση της ανάλυσης αποκάλυψε τα μοτίβα, τις δομές και τις θεματικές εξελίξεις που υπάρχουν μέσα στο *Pictures of Childhood*. Αυτή η σχολαστική εξέταση παρείχε κρίσιμες πληροφορίες για τις καλλιτεχνικές επιλογές του Khachaturian, επιτρέποντας τη βαθύτερη κατανόηση της συνολικής αφήγησης και του συναισθηματικού τοπίου του έργου. Επιπλέον, λειτούργησε ως βάση για την επακόλουθη διαδικασία μεταγραφής, καθοδηγώντας την προσαρμογή της αρχικής σύνθεσης για δύο κιθάρες. Η ανάλυση αποδείχτηκε ανεκτίμητη για τη διατήρηση της ουσίας και της ακεραιότητας του έργου, ενώ παράλληλα προσαρμόστηκε στα μοναδικά χαρακτηριστικά και τις δυνατότητες της κιθάρας.

Όσον αφορά την ερμηνεία, η μελέτη υπογράμμισε τον ζωτικό ρόλο της ανάλυσης στην ενημέρωση των εκτελεστών για τις αποφάσεις τους και τη διαμόρφωση των εκφραστικών τους επιλογών. Μέσω της ενδελεχούς κατανόησης της δομής, των μοτίβων και της δυναμικής της σύνθεσης, οι μουσικοί ήταν σε θέση να αναδείξουν τις επιδιωκόμενες μουσικές ιδέες και να επικοινωνήσουν αποτελεσματικά το καλλιτεχνικό όραμα του συνθέτη. Η ανάλυση παρείχε ερμηνευτικές κατευθυντήριες γραμμές, επιτρέποντας στους ερμηνευτές να περιηγηθούν στην πολυπλοκότητα του *Pictures of Childhood* με σαφήνεια και αυθεντικότητα.

Κοιτάζοντας μπροστά, η έρευνα εντόπισε αρκετούς πιθανούς δρόμους για μελλοντική έρευνα. Μια πρόταση περιλαμβάνει την επέκταση της ανάλυσης για τη διερεύνηση του ιστορικού και πολιτιστικού πλαισίου που περιβάλλει τη σύνθεση του Khachaturian, ρίχνοντας φως στις επιρροές και τις εμπνεύσεις που διαμόρφωσαν τη δημιουργική του διαδικασία. Επιπλέον, οι περαιτέρω έρευνες θα μπορούσαν να εμβαθύνουν στις ειδικές προκλήσεις και εκτιμήσεις που αφορούν τη μεταγραφή και εκτέλεση του *Pictures of Childhood* για άλλα όργανα ή συνθέσεις συνόλου. Με τη διερεύνηση αυτών των τομέων, οι μελλοντικοί ερευνητές μπορούν να εμβαθύνουν την κατανόηση του έργου και να συμβάλουν στη συνεχή εκτίμηση και ερμηνεία του. Ακόμη, καθώς δίνεται, τα τελευταία χρόνια, ολοένα και μεγαλύτερο βήμα στη διερεύνηση της σχέσης μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας στον ακαδημαϊκό χώρο, θα ήταν ιδιαίτερα κερδοφόρο να επιχειρούνται περαιτέρω αντίστοιχες ερευνητικές προσπάθειες, παρόμοιων ή και διαφορετικών προσεγγίσεων, που θα προσφέρουν νέα ενδιαφέροντα αποτελέσματα, που θα επιβεβαιώσουν ή θα θέσουν υπό αμφισβήτηση τα παρόντα. Τέλος, μια μεγάλης σημασίας προτροπή είναι, νέοι συνθέτες να συνεχίσουν να γράφουν παιδικές συλλογές και ειδικότερα

για κιθάρα, καθώς ο κόσμος της κιθάρας έχει ανάγκη από φρέσκα κομμάτια που απευθύνονται σε παιδιά.

Εν κατακλείδι, η έρευνα για το *Pictures of Childhood* του Aram Khachaturian υπογράμμισε την αναγκαιότητα της μουσικής ανάλυσης τόσο στην ερμηνεία όσο και στη μεταγραφή. Φωτίζοντας τις περίπλοκες αποχρώσεις της σύνθεσης, η ανάλυση παρείχε την απαραίτητη βάση για την επιτυχή μεταγραφή και ενημέρωνε τις καλλιτεχνικές επιλογές των ερμηνευτών κατά την ερμηνεία. Επιπλέον, η έρευνα ανέδειξε τις δυνατότητες για μελλοντική έρευνα που θα διευρύνει τις γνώσεις και την εκτίμηση των ερμηνευτών για το έργο, συμβάλλοντας στην διατήρηση και ανανέωση του ενδιαφέροντος για αυτό από τις μελλοντικές γενιές μουσικών και ακροατών.

# Βιβλιογραφία

- Βούβαρης, Πέτρος. *Εισαγωγή στη Μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*. Αθήνα: Κάλλιπος, 2015.
- Τσούγκρας, Κώστας. “Εισαγωγή στη μουσική ανάλυση και στη μεθοδολογία της.” Στο *Εισαγωγή στη Μουσικολογία*, επιμ. Ε. Νίκα-Σαμψών, 171-191. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2019.
- Τσούγκρας, Κωνσταντίνος. “Η τροπικότητα στην ευρωπαϊκή μουσική του 20ου αιώνα.” Στο *Μουσική (Και) Θεωρία : Τα Κείμενα*, επιμ. Μ. Ζουμπούλη, 72-91. Άρτα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, 2010.
- Τσούγκρας, Κώστας. “Η εναρμόνιση ελληνικών λαϊκών μελωδιών από τους Μ. Ravel και Γ. Κωνσταντινίδη - Συγκριτική μελέτη των έργων και της σχέσης τους με τις εθνικές μουσικές σχολές.” *Πολυφωνία* 9, (2006): 50-66.
- At’ayan, Robert. “Dhol.” *Grove Music Online*. Accessed 23 April 2023.
- Boyden, David, Robin Stowell, Mark Chambers, James Tyler, and Richard Partridge. “Scordatura.” *Grove Music Online*. Accessed 16 April 2023.
- Boyd, Malcolm. “Arrangement (Ger. Bearbeitung).” *Grove Music Online*. Accessed 16 April 2023.
- Christofakis, Anastasia. “The music that shaped a nation: The role of folk music, the duduk, and clarinet in the works of contemporary Armenian composers Aram Khachaturian and Vache Sharafyan.” DMA Diss., Florida State University, 2015.
- Cone, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton & Company, 1968.
- Dardanian, Sarah. “The significance of Aram Khachaturian and his piano concerto.” PhD diss., The University of Western Ontario, 2018.
- Davidjants, Brigitta. “National identity construction in music: A case study of Aram Khachaturian.” *Res Musica*, no. 9 (2017): 7-18.
- During, Jean, Robert Atayan and Johanna Spector. “Tār [t‘ar].” *Grove Music Online*. Accessed 23 April 2023.
- During, Jean, Robert Atayan, Johanna Spector, Scheherazade Qassim Hassan and R. Conway Morris. “Kamāncheh.” *Grove Music Online*. Accessed 16 April 2023.
- Ellingson, Ter. “Transcription (i).” *Grove Music Online*. Accessed 16 April 2023.
- Frolova-Walker, Marina. *Russian music and nationalism: From Glinka to Stalin*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.
- Helmut, Peters. “Aram Chatschaturjan Daniel Smutny Chorwerke und Solokonzerte.” *Sikorski*, 2015.
- Howard-Jones, Evelyn. “Arrangements and Transcriptions.” *Music & Letters* 16, no. 4 (October 1935): 305-311.

- Khachaturian, Aram. *Adventures of Ivan*, ed. Alfred Mirovitch. New York: MCA MUSIC, 1948.
- Kushner, M. David. "Aram Khachaturian (1903-1978): A Retrospective." *Athens Journal of Humanities & Arts* 5, no. 4 (September 2018): 373–400. <https://doi.org/10.30958/ajha.5-4-1>.
- Orga, Ateş. "Aram Il'yich Khachaturian recitatives and fugues children's albums, books I and II." Charlene Farrugia. Grand Piano GP834, 2021.
- Parakilas, James. "Folk song as musical wet nurse: the prehistory of Bartók's 'For Children'." *The Musical Quarterly* 79, no. 3 (Autumn 1995): 476–99. <https://www.jstor.org/stable/742440>.
- Rimmer, Joan and Nelly van Ree Bernard. "Canon(ii) [canun] (Fr. canon; Ger. Kanon, Cannale; It. canone; Sp. canon, canno, caño)." *Grove Music Online*. Accessed 23 April 2023.
- Rink, John. "Analysis and (or?) performance." Στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink, 35-58. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Rothstein, William. "Analysis and the act of performance." Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink, 217-240. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Sarkisyan, Svetlana. "Khachaturian, Aram (Il'ich)." *Grove Music Online*. Accessed 16 April 2023.
- Savic, Olga. "Khachaturian's treatment of secundal and quartal/quintal relationships." MA thesis, Northern Arizona University, 2016.
- Schenker, Heinrich. *The Art of Performance*. Μτφρ. Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2002.
- Schulz, Joseph Samuel. "Aram Khachaturian and Socialist Realism: A reconsideration." *Muzikologija*, no. 20 (January 2016): 87–100. <https://doi.org/10.2298/muz1620087s>.
- Spector, Joanna, Robert Atayan, Cvjetko Rihtman and R. Conway Morris. "Saz [sāz]." *Grove Music Online*. Accessed 23 April 2023.
- Suchoff, Benjamin. "Béla Bartók's contributions to music education." *Tempo*, no. 60 (Winter 1961-1962): 37-43. <https://www.jstor.org/stable/943272>.
- Vialma Classical. "3 things you should know about Aram Khachaturian." Accessed April 23, 2023. <https://www.vialma.com/en/articles/42/3-things-you-should-know-about-Aram-Khachaturian>.
- Walls, Peter. "Historical performance and the modern performer." Στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink, 17-34. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Wilson, Frances. "The Adventures of Ivan – piano pieces to delight young and old." *A Piano Teacher Writes....* May 28, 2016. <https://franspianostudio.me/2016/05/28/the-adventures-of-ivan-piano-pieces-to-delight-young-and-old/>.