



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική Εργασία στα πλαίσια του μαθήματος: Μουσική Ερμηνευτική

Παραδοσιακά στοιχεία στην Ισπανική μουσική για φλάουτο –
το παράδειγμα τριών εμβληματικών έργων του 20ου αιώνα:

Federico Moreno Torroba: Dedicatoria για φλάουτο και πιάνο
Joaquin Rodrigo: Concierto Pastoral για φλάουτο και ορχήστρα
Cristóbal Halffter: Debla για σόλο φλάουτο

της

Ευσταθίας Καλογεροπούλου
Επιβλέπων Καθηγητής: Νικόλαος Τσούχλος

ΑΘΗΝΑ 2021

Παραδοσιακά στοιχεία στην Ισπανική μουσική για φλάουτο –
το παράδειγμα τριών εμβληματικών έργων του 20^{ου} αιώνα:

Federico Moreno Torroba: *Dedicatoria* για φλάουτο και πιάνο

Joaquin Rodrigo: *Concierto Pastoral* για φλάουτο και ορχήστρα

Cristóbal Halffter: *Debla* για σόλο φλάουτο

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

1. Εισαγωγή: το ιστορικό πλαίσιο.....	4
1.1. Η Ισπανία τον 20ο αιώνα.....	4
1.2. Μουσικές σχολές, ρεύματα και σημαντικές προσωπικότητες στην Ισπανία του 20ου αιώνα.....	6
1.3. Φολκλορισμός και παράδοση στην ισπανική μουσική.....	
1.3.1. Η Zarzuela.....	11
1.3.2. Το Flamenco.....	14
2. Τρία εμβληματικά ισπανικά έργα για φλάουτο, δείγματα τριών διαφορετικών αισθητικών κατευθύνσεων.....	16
2.1. Φολκλορισμός και ανδαλουσιανή παράδοση: η Dedicatoria για φλάουτο και πιάνο του Federico MorenoTorroba.....	16
2.1.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	16
2.1.2. Παρουσίαση του έργου.....	17
2.2. Η γενιά του 27: ύστερος νεο-κλασικισμός στο Concierto Pastoral του Joaquin Rodrigo.....	23
2.2.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	23
2.2.2. Παρουσίαση του έργου.....	23
2.3. Η γενιά του 51 και ο μουσικός μοντερνισμός: Cristobal Halffter: Debla για σόλο φλάουτο.....	41
2.3.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	41
2.3.2. Παρουσίαση του έργου.....	43
3. Συμπεράσματα ερμηνευτικού τύπου.....	55
Βιβλιογραφία.....	56

1. Εισαγωγή: το ιστορικό πλαίσιο

1.1. Η Ισπανία τον 20ο αιώνα

Ο 20^{ος} αιώνας για την Ισπανία είναι ένας αιώνας γεμάτος οξείες πολιτικές αντιπαραθέσεις και αστάθεια¹. Στην αρχή του 20^{ου} αιώνα οι Ισπανοί εμφανίζονται διαιρεμένοι σε δυο μεγάλες πολιτικές παρατάξεις: τους μοναρχικούς-συντηρητικούς και τους προοδευτικούς-δημοκρατικούς, οι οποίοι εναλλάσσονταν συνεχώς στην εξουσία από το 1907 ως το 1912, ενώ στη χώρα επικρατούσε αναρχία που οι δυο παρατάξεις αδυνατούσαν να ελέγξουν αποτελεσματικά. Κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1918), η Ισπανία διατήρησε απόλυτη ουδετερότητα και ανέπτυξε εμπορικές σχέσεις της και με τις δυο μαχόμενες πλευρές². Όμως, παρά το γεγονός αυτό, μετά το τέλος του πολέμου η Ισπανία δεν απέφυγε τις οικονομικές του επιπτώσεις, που προκάλεσαν κοινωνικές αναταράξεις. Οι κυβερνήσεις της περιόδου από το 1917 έως το 1923³ δεν κατάφεραν να αντιμετωπίσουν την αναρχία στη χώρα. Στις 12 Σεπτεμβρίου του 1923 ο Miguel Primo de Rivera⁴ (1870-1930), Γενικός Διοικητής της Καταλονίας, με πραξικόπημα υποστηριζόμενο από το Βασιλιά, καταλαμβάνει την εξουσία, με σύνθημα να θέσει τέλος στην αναρχία που έκανε τη χώρα να υποφέρει⁵. Έκτοτε, οι δύσκολες συνθήκες και η γενική δυσαρέσκεια για το δικτατορικό καθεστώς που επέβαλε επηρέασαν και το στράτευμα, το οποίο πολλές φορές συμμετείχε σε διαμαρτυρίες υπέρ της δημοκρατίας. Μετά από μια περίοδο γενικευμένης αστάθειας, το 1931 οι δημοκρατικοί νικούν στις εκλογές, θριαμβεύοντας σε όλα τα μεγάλα αστικά κέντρα σε αντίθεση με τις αγροτικές περιοχές. Μετά τη νίκη των δημοκρατικών, στις 14 Απριλίου 1931, ανακηρύσσεται η Δεύτερη Δημοκρατία της Ισπανίας⁶.

Το 1936 ξεσπά ο εμφύλιος πόλεμος⁷ ο οποίος και κράτησε δυόμισι χρόνια. Αρχηγός της φασιστικής πλευράς που ξεσηκώθηκε κατά του νόμιμου καθεστώτος της Β' Δημοκρατίας και του Λαϊκού Μετώπου που κυβερνούσε ως τότε ήταν ο στρατηγός Francisco Franco⁸ (1892-1975), ο οποίος επικράτησε με τη βοήθεια της Γερμανίας και της Ιταλίας⁹. Οι κύριες αιτίες του εμφυλίου πολέμου ήταν δύο: πρώτον ο φόβος των κυρίαρχων κοινωνικών τάξεων ότι θα

¹ Santos Juliá, José Luis García Delgado, Juan Carlos Jiménez, Juan Pablo Fusi, *La España del siglo XX*, (Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2007)

² Δρόσος Δημήτριος, *ΑΠΟ ΤΟΝ 19Ο ΑΙΩΝΑ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ*, (Αθήνα, ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ: 2010)

³ 15 κυβερνήσεις σε έξι χρόνια.

⁴ Δρόσος, *ΑΠΟ ΤΟΝ 19Ο ΑΙΩΝΑ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ* [...], ό.π., 32

⁵ Torcuato S. Di Tella, «Primo de Rivera's Peculiar Brand of Fascism», στον ιστότοπο του jstor <https://www.jstor.org/stable/44483559>, *Government and Opposition*, Vol. 20, No. 1 (1985), 141-143

⁶ Δρόσος, *ΑΠΟ ΤΟΝ 19Ο ΑΙΩΝΑ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ* [...], ό.π., 39-44

⁷ Ο εμφύλιος ξεκινά το 1936 και τελειώνει το 1938.

⁸ Stanley G. Payne, «Francisco Franco», στον ιστότοπο του Encyclopaedia Britannica <https://www.britannica.com/biography/Francisco-Franco>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/12/2020

⁹ Δρόσος, *ΑΠΟ ΤΟΝ 19Ο ΑΙΩΝΑ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ* [...], ό.π., 45-47

χάσουν την ηγεμονική τους θέση από τις ανερχόμενες δυνάμεις της αριστεράς και από την επερχόμενη κοινωνική επανάσταση, και δεύτερον η αντιπαράθεση δύο διαφορετικών κοσμοθεωριών και αντιλήψεων αναφορικά με την οργανωτική δομή του ισπανικού κράτους¹⁰.

Πέραν του καθαρά πολιτικού του περιεχομένου, ο Ισπανικός εμφύλιος ήταν επίσης η τραγική κατάληξη μιας σειράς χρόνιων δραματικών αντιφάσεων ανάμεσα στο καθεστώς της Καστίλης και τις άλλες εθνότητες που ζούσαν στην Ιβηρική χερσόνησο. Έτσι, στα μέσα της δεκαετίας του 1930, οι Βάσκοι και οι Καταλανοί, που ήταν από τις σημαντικότερες εθνότητες, θεωρούσαν ότι είχε έρθει το πλήρωμα του χρόνου για να τεθεί με συγκεκριμένο τρόπο ένα ζητήματα αυτονομίας απέναντι στην κεντρική εξουσία της Μαδρίτης. Η δημοκρατική κυβέρνηση αντέδρασε και άρχισε να παίρνει συγκεκριμένα μέτρα, που θεωρήθηκαν ισοπεδωτικά των εθνικών και θρησκευτικών διαφορών, παίρνοντας λ.χ. συγκεκριμένα μέτρα εναντίον της Καθολικής εκκλησίας, ως συνέπεια των οποίων κληρικοί και μέλη εκκλησιαστικών οργανώσεων διώκονται ή δολοφονούνται¹¹.

Ωστόσο, η πλειοψηφία των πνευματικών ανθρώπων τάχθηκε στο πλευρό της Δημοκρατίας, όπως συνέβη στη γειτονική Γαλλία με το γαλλικό Λαϊκό Μέτωπο, ενώ οι φασιστικές κυβερνήσεις της Γερμανίας και της Ιταλίας στήριξαν την εθνικιστική εξέγερση¹². Οι Ηνωμένες Πολιτείες οι οποίες, αν και αρχικά υιοθέτησαν την αρχή της ουδετερότητας, μπροστά στην γερμανική και ιταλική βοήθεια προς τους εξεγερμένους εθνικιστές οργάνωσαν και έστειλαν σώματα εθελοντών στις υπηρεσίες της Δημοκρατίας, κάτι που μμήθηκαν και πολλές αντιφασιστικές Ευρωπαϊκές κυβερνήσεις, ενώ η πιο σημαντική βοήθεια στη Δημοκρατική Κυβέρνηση της Ισπανίας προήλθε από την Κομμουνιστική Διεθνή. Όμως εν τέλει οι δημοκρατικές δυνάμεις ηττήθηκαν. Την 1η Απριλίου του 1939 λήγει επίσημα ο εμφύλιος με την παράδοση της Μαδρίτης και της Βαλένθια στις δυνάμεις του Franco.

Το φρανκικό καθεστώς είχε ως βασικό του σύνθημα-στόχο μια ενιαία και αδιαίρετη Ισπανία δίχως περιφερειακές διαφοροποιήσεις. Σε όλη του τη διάρκεια, προσπάθησε με κάθε τρόπο να εξαλείψει οτιδήποτε θύμιζε στους Ισπανούς ότι δεν αποτελούν μια ενιαία εθνότητα, απαγορεύοντας λ.χ. την λειτουργία της εκκλησίας στα Καταλανικά. Ακόμη, βιβλία που αναφέρονταν στην ύπαρξη διαφόρων εθνοτήτων ή εθνικών μειονοτήτων στο εσωτερικό της χώρας αποσύρθηκαν, ενώ απαγορεύτηκαν τοπικοί χοροί, γιορτές όπως και η καταλανική γλώσσα.

Τόσο στην Καταλονία όσο και στην χώρα των Βάσκων αναπτύχθηκε έντονη υπόγεια αντιφρανκική δραστηριότητα. Εκφραστές των αντιδράσεων αυτών ήταν η διαίρεση των

¹⁰ Prudencio GARCÍA ISASTI, «El centro de estudios históricos durante la guerra civil española (1936-1939)», *Revista Complutense de Educación*, Madrid Vol. 18, Iss. 1, (2007), 59-76 στον ιστότοπο του heal link <https://www.proquest.com/scholarly-journals/el-centro-de-estudios-históricos-durante-la/docview/1300506072/se-2?accountid=11622>, (proQuest), ημερομηνία προσπέλασης: 06/12/2020

¹¹ Santos Juliá, José Luis García Delgado, Juan Carlos Jiménez, Juan Pablo Fusi, *La España del siglo XX*, [...], ό.π.

¹² Δρόσος, *ΑΠΟ ΤΟΝ 19Ο ΑΙΩΝΑ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ* [...], ό.π., 45

δημοκρατικών σε δύο στρατόπεδα τους αναρχικούς και τους κομμουνιστές¹³. Με το τέλος του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου, οργανώνεται η αντίσταση στη χώρα των Βάσκων και το 1959 δημιουργείται η περίφημη οργάνωση E.T.A. Ωστόσο, η μεγαλύτερη αδυναμία των περιφερειακών κομμάτων ήταν ότι δεν μπορούσαν να συμφωνήσουν σε ένα ενωμένο μέτωπο κατά του Franco. Οι Βάσκοι και οι Καταλανοί είχαν διαφορετικές προτεραιότητες, και τα περιφερειακά κόμματα αδυνατούσαν να βρουν κοινή γραμμή πλεύσης.

Το 1969 ανακηρύσσεται επίσημα Διάδοχος του Ισπανικού Θρόνου ο Juan Carlos (1938-) και το 1974 διαδέχεται τον Franco στην αρχηγία του Κράτους. Το Νοέμβριο του 1975 με το θάνατο του Franco κλείνει μια περίοδος της ισπανικής ιστορίας γεμάτη σκοταδισμό και αμφισβητούμενες πολιτικές μορφές, ενώ ο Juan Carlos πρωτοστατεί στην εγκατάσταση δημοκρατικού καθεστώτος βασιλευόμενης δημοκρατίας, στο πλαίσιο της οποίας ο θεσμός της βασιλείας ανέλαβε σημαντικό σταθεροποιητικό ρόλο, ιδίως κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης και της μετάβασης¹⁴ από τη φρανκική δικτατορία στην συνταγματική κοινοβουλευτική μοναρχία¹⁵.

1.2. Μουσικές σχολές, ρεύματα και σημαντικές προσωπικότητες στην Ισπανία του 20ου αιώνα

Η πολιτιστική ανάπτυξη της Ισπανίας του 20ού αιώνα σφραγίζεται σε μεγάλο βαθμό από τον εμφύλιο πόλεμο, που ξέσπασε το 1936 και τελείωσε το 1939, και από την επακόλουθη φασιστική κυβέρνηση που κατείχε την εξουσία για σχεδόν 40 χρόνια. Ο εμφύλιος μπορεί να χρησιμεύσει ως ιστορικό ορόσημο που χωρίζει τον 20ο αιώνα σε δυο μεγάλες περιόδους, την προ-εμφυλιακή και τη μετεμφυλιακή.

Ιδίως στα προ-εμφυλιακά χρόνια στην ιστορία της ισπανικής μουσικής δεσπόζει η επιβλητική φυσιογνωμία του Manuel de Falla¹⁶ (1876–1946), ο οποίος άσκησε σημαντική επιρροή στην καριέρα όλων των άλλων συνθετών. Ο de Falla ξεκίνησε την καριέρα του στη σύνθεση ενώ ζούσε στη Μαδρίτη περιτριγυρισμένος από τη zarzuela (περί της οποίας περισσότερα παρακάτω), ένα είδος για το οποίο συχνά εξέφραζε το ενδιαφέρον του, και στο οποίο συνέβαλε πέντε έργα. Η ζωή του de Falla μπορεί να διαιρεθεί σε τέσσερις περιόδους: μια πρώτη, νεανική, διαμονής του στη Μαδρίτη, μια δεύτερο, παρισινή περίοδο, μια Τρίτη κατά την οποία επιστρέφει στην Ισπανία (1914 – 1939) και μια τέταρτη όπου μετοικεί στην Αργεντινή (1939 - 1946) όπου και ζει μέχρι τον θάνατό του. Ο de Falla επηρεάζει λίγο ως πολύ

¹³ Δρόσος, *ΑΠΟ ΤΟΝ 19Ο ΑΙΩΝΑ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ* [...], ό.π., 47

¹⁴ Με τους όρους Μεταπολίτευση και Μετάβαση αναφερόμαστε στην περίοδο που διαμορφώνονται οι νέοι δημοκρατικοί θεσμοί, σταθεροποιείται το νέο πολίτευμα και δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την ανάπτυξη και την πρόοδο της Ισπανίας.

¹⁵ Δρόσος, *ΑΠΟ ΤΟΝ 19Ο ΑΙΩΝΑ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ* [...], ό.π., 50

¹⁶ Carol A. Hess, «Falla (y Matheu), Manuel de», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09266>, (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 15/12/2020

όλους τους συνθέτες και ρεύματα της ισπανικής μουσικής που ακολούθησαν, είτε ως παράδειγμα προς μίμηση, είτε ως αντιπαράδειγμα προς αποφυγή.

Όταν ο de Falla επιστρέφει από το Παρίσι το 1914 κομίζοντας μαζί του πλούσιες δημιουργικές εμπειρίες από την επαφή του με προσωπικότητες όπως ο Debussy, ο Ravel, ο Stravinsky ή ο Diaghilev, βρίσει την τοπική παραγωγή των Ισπανών συνθετών να χαρακτηρίζεται από ένα είδος νεο-ρομαντισμού, στο πλαίσιο του οποίου η zarzuela απολάμβανε μεγάλη δημοφιλία. Εκπρόσωπος του ρεύματος αυτού, ο μαδριλένος συνθέτης, μαέστρος και κριτικός Federico Moreno Torroba¹⁷ (1891-1982) ήταν ένας από εκείνους που συνεισέφεραν στην συνέχιση της zarzuela τον 20ο αιώνα. Η πιο δημοφιλής zarzuela του ήταν η *Luisa Fernanda* (1932), η οποία αντιπροσωπεύει την τελευταία άνθιση του είδους της λεγόμενης zarzuela grande. Αν και ο Torroba δεν ήταν γνώστης της κιθάρας, η φίλιά του με τον κιθαρίστα Andrés Segovia (1893-1987) τον οδήγησε στο να γράψει μερικά από τα σημαντικότερα έργα του για το όργανο αυτό, συμβάλλοντας σημαντικά στη δημιουργία κιθαριστικού ρεπερτορίου. Με το ξέσπασμα του εμφυλίου πολέμου το 1936, ο Torroba βρέθηκε στη Ναβάρρα με την οικογένειά του, αποφεύγοντας τη συμμετοχή στη σύγκρουση. Συνέχισε να συνθέτει και να καλλιεργεί το είδος της zarzuela κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου.

Με την δικτατορία του Franco ο Torroba έγινε μια από τις κυρίαρχες φιγούρες στην ισπανική μουσική, μαζί με τους Joaquín Turina (1882-1949) και Joaquín Rodrigo (1901-1999), απορρίπτοντας emphaticά την ευρωπαϊκή πρωτοπορία (*avant garde*). Οι τρεις τους αγκάλιασαν μια συντηρητική εθνικιστική αισθητική που έγινε αποδεκτή στο νέο πολιτικό περιβάλλον¹⁸. Υπήρξε μια σημαντική προσωπικότητα της ισπανικής μουσικής σκηνής του 20ού αιώνα. Η μουσική του αφομοιώνει πολλά στοιχεία λαϊκής και έντεχνης μουσικής κι αναζητά έναν εθνικό ισπανικό χαρακτήρα, όπου προσαρμόζονται και αξιοποιούνται εμπειρίες και διδαχές από τα έργα των Debussy, Ravel, Franck, Wagner και, αργότερα, του Bartók. Έτσι, το προσιτό, λυρικό ύφος του διατηρεί μια ισχυρή αίσθηση τονικότητας, αξιοποιεί συμβατικές μορφές, ενώ χρησιμοποιεί εκτεταμένες τριαδικές αρμονίες, τρόπους, απομακρυσμένες μετατροπίες και πολύχρωμη ενορχήστρωση. Οι zarzuelas του βασίζονται επίσης σε μοτίβα και αναφορές στον παραδοσιακό και σύγχρονο αστικό πολιτισμό.

Από τη δεύτερη δεκαετία του 20ου αιώνα αναπτύσσεται επίσης μια εναλλακτική αισθητική γραμμή στην Ισπανία, με επικεφαλής τους συνθέτες της λεγόμενης *Generación de la República* ή *Generación del 27*, μιας ομάδας συνθετών που γεννήθηκαν όλοι γύρω στο 1900¹⁹. Κύριος εκπρόσωπός της ήταν ο Roberto Gerhard (1896-1970), ο μοναδικός Ισπανός

¹⁷ Walter Aaron Clark and William Craig Krause, «Moreno Torroba, Federico», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19122>, (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 15/12/2020

¹⁸ Walter Aaron Clark and William Craig Krause, «Moreno Torroba, Federico», [...], ό.π.

¹⁹ Belen Perez Castillo, «Spain (Sp. Reino de España), 20th century», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40115>, (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 15/12/2020

οπαδός του Schönberg Εκτός από τις ιμπρεσιονιστικές και νεοκλασικές τάσεις που είναι εμφανείς σε μια διαδικασία εκφραστικής βελτίωσης και λιτότητας των ηχητικών μέσων, το έργο αυτών των συνθετών επηρεάζεται εξίσου βαθιά από την εθνική γλώσσα του de Falla. Μερικοί σημαντικοί εκπρόσωποι του κινήματος αυτού είναι οι Frederic Mompou (1893-1987), Baltasar Samper (1888-1966), Manuel Blancafort (1897-1987), Jaime Pahissa (1880-1969), Nemesio Otaño (1880-1956), Joaquín Nin (1879-1949), Joaquín Rodrigo και Alicantino Oscar Esplá (1886-1976)²⁰. Η ομάδα αυτή διαλύθηκε με τον εμφύλιο πόλεμο και την απομόνωση της Ισπανίας από την υπόλοιπη Ευρώπη, που είχε ως αποτέλεσμα η ισπανική μουσική να υποστεί μια συντηρητική στροφή. Αρκετοί συνθέτες υποχρεώθηκαν τότε να εγκαταλείψουν το ισπανικό έδαφος λόγω της απόρριψης του φασιστικού καθεστώτος, και η πλειοψηφία των μελών της “*Generación del 27*” κατέληξε να εγκατασταθεί σε διάφορα μέρη της Ευρώπης και, ιδίως, της Λατινικής Αμερικής. που ακολούθησε, ενώ ίχνη της αργότερα βρίσκονται μόνο σε έναν από τους μαθητές του Roberto Gerhard (1896-1970), τον Joaquim Homs (1906-2003). Η ισπανική μουσική δεν ανέκαμψε από τη συντηρητική αυτή στροφή για αρκετά χρόνια.

Παράλληλο ήταν το έργο του Joaquín Rodrigo²¹ (1901-1999), του οποίου το *Concierto de Aranjuez* είναι πιθανώς το δημοφιλέστερο κοντσέρτο για κιθάρα του αιώνα. Ο Joaquín Rodrigo, συνθέτης και καθηγητής μουσικής από την Βαλένθια, ήταν τυφλός από την ηλικία των 3 ετών. Σπούδασε μουσική σε Ισπανία και Γαλλία ενώ έζησε και εργάστηκε σε Γαλλία και Γερμανία κατά την διάρκεια του εμφύλιου πολέμου στην Ισπανία. Το 1939 επέστρεψε στην Μαδρίτη, όπου και αναγνωρίστηκε σταδιακά ως ένας από τους κορυφαίους Ισπανούς συνθέτες. Ταξίδεψε πολύ σε Ευρώπη, Αμερική και Ισπανία διδάσκοντας, δίνοντας ρεσιτάλ και διαλέξεις, παρακολουθώντας συναυλίες και φεστιβάλ δικής του μουσικής και λαμβάνοντας πολυάριθμες διεθνείς διακρίσεις για το έργο του σε όλο τον κόσμο κατά την διάρκεια του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα. Η μουσική του κατέκτησε περίοπτη θέση δίπλα σε εκείνη του Manuel de Falla. Το ύφος των έργων του είναι νέο-κλασικό και συντηρητικό, με εμφανείς επιρροές της ισπανικής παράδοσης, παραμένοντας μακριά από τα σημαντικότερα ρεύματα της ευρωπαϊκής μουσικής πρωτοπορίας. Ιδίως τα πρώτα του έργα ήταν επηρεασμένα από τους Enrique Granados (1867-1916), Maurice Ravel (1875-1937) και Igor Stravinsky (1882-1971), όμως στην συνέχεια απέκτησε δικό του μουσικό στυλ το οποίο φαίνεται στις συνθέσεις του των δεκαετιών 1920 και 1930. Οι μορφές του ήταν παραδοσιακές, αλλά κατάλληλες για τους σκοπούς του, και η μουσική του γλώσσα στήριξε ένα μελωδικό δώρο αξιοσημείωτης ευγλωττίας. Με λίγα λόγια, σήμερα θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους Ισπανούς συνθέτες της γενιάς του.

²⁰ Belen Perez Castillo, «Spain (Sp. Reino de España), 20th century», [...], ό.π.

²¹ Raymond Calcraft, «Rodrigo (Vidre), Joaquín», στον ιστότοπο του Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23647>, (Oxford University Press), ημερομηνία προσπέλασης: 15/12/2020

Σε ευθεία αντίθεση με τις παραπάνω προσωπικότητες, οι νεότεροι Ισπανοί συνθέτες προσπάθησαν να αποβάλουν κάθε ίχνος εθνικισμού και να ενταχθούν στα ευρωπαϊκά ρεύματα όπως ο δωδεκαφθογγισμός. Μεταξύ αυτών ήταν οι Cristóbal Halffter (1930-2021), Narcís Bonet (1933-), Josep Cercós (1925-1989), Xavier Benguerel (1931-2017), Alberto Blancafort (1928-2004) και άλλοι. Θα πρέπει εδώ να πούμε ότι ο μουσικός μοντερνισμός πριν την δεκαετία του 1950 στην Ισπανία ήταν σχεδόν ανύπαρκτος, με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως εκείνη του Καταλανού Roberto Gerhard, που είχε προκαλέσει αναταραχή προωθώντας τον δωδεκαφθογγισμό. Η παρουσία αυτή στηρίχθηκε στην Καταλανική εξαίρεση: πράγματι, σε αντίθεση με την υπόλοιπη Ισπανία όπου κυριαρχούσε μια γενικευμένη προτίμηση προς την γαλλική επιρροή (π.χ. ο de Falla ή η πλειοψηφία των συνθετών της *Generación del 27*), στην Καταλονία, από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα ευδοκίμούσε ο βαγκνερισμός και εν γένει το γερμανικό ύφος, με προσωπικότητες όπως ο Cristòfor Taltabull (1888–1964) που στρεφόταν ρητά προς τα γερμανικά πρότυπα. Όμως, ούτε στη Βαρκελώνη δεν απουσίαζε η γαλλική επιρροή: έτσι, ο σχηματισμός του *Círculo Manuel de Falla* το 1947, με τη στήριξη του Γαλλικού Ινστιτούτου της Βαρκελώνης, συγκέντρωσε έναν αριθμό συνθετών με διαφορετικές προοπτικές, που σταμάτησε τις δραστηριότητές του κατά την διάρκεια της χρονιάς 1954-5²².

Κατά την περίοδο αμέσως πριν την πολιτική αλλαγή και το τέλος του φρανκισμού αισθάνεται κανείς να δημιουργείται ένας νέος δυναμισμός στη μουσική ζωή της Καταλονίας, ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία 1960 – 1970. Εκεί η σύγχρονη μουσική κερδίζει ολοένα έδαφος, σε αντίθεση με την Μαδρίτη, όπου δεν φαίνεται να υπάρχει ακόμα κάποια ανάλογα έντονη δραστηριότητα. Όμως, με τη δεκαετία του '70 που σημαδεύεται από το θάνατο του Franco και την επάνοδο της δημοκρατίας, σχηματίζεται σε ολόκληρη την Ισπανία μια ξεκάθαρη μουσική κίνηση προς την υιοθέτηση νέων μουσικών ιδιωμάτων, καθώς και κάποιος βαθμός υποστήριξης σε πιο ριζοσπαστικές πρωτοποριακές τάσεις²³. Ταυτόχρονα, κατά τη δεκαετία του 1970 βλέπει κανείς να γεννιέται και να κορυφώνεται το ενδιαφέρον για μη-δυτικούς πολιτισμούς και για την ανάπτυξη μιας πολύ λιγότερο ακαδημαϊκής μουσικής δημιουργικότητας, όπου πρακτικές όπως ο αυτοσχεδιασμός καταλαμβάνουν κεντρική θέση.

Στην τάση αυτή συμβάλλει μια άλλη σειρά σημαντικών συνθετών, η λεγόμενη *Generación del 51*²⁴, που συμπεριλαμβάνει συνθέτες που γεννήθηκαν μεταξύ των ετών 1924 και 1938. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται οι Luis de Pablo (1930-) και, κυρίως, ο Cristóbal Halffter. Ο Cristóbal Halffter²⁵ γεννήθηκε στην Μαδρίτη στις 24 Μαρτίου του 1930 και πέθανε πρόσφατα, το Μάιο του 2021. Συνθέτης και μαέστρος, ανιψιός των Rodolfo (1900-1987) και Ernesto Halffter (1905-1989), έζησε την παιδική του ηλικία στην Γερμανία λόγω του εμφυλίου πολέμου. Σπούδασε μουσική στο κονσερβατόριο της Μαδρίτης με τον καθηγητή Conrado del

²² Belen Perez Castillo, «Spain (Sp. Reino de España), 20th century», [...], ό.π.

²³ Belen Perez Castillo, «Spain (Sp. Reino de España), 20th century», [...], ό.π.

²⁴ Belen Perez Castillo, «Spain (Sp. Reino de España), 20th century», [...], ό.π.

²⁵ Gonzalo Alonso, «Halffter family, Cristóbal Halffter (Jiménez)», στον ιστότοπο του Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12218>, (Oxford University PGOveress), ημερομηνία προσπέλασης: 15/12/2020

Campo (1878-1953) και έκανε ιδιαίτερα μαθήματα με τον Alexandre Tansman (1897-1986). Στο ξεκίνημα της καριέρας του εργάστηκε στο ισπανικό ραδιόφωνο, πριν λάβει την θέση του καθηγητή σύνθεσης στο κονσερβατόριο της Μαδρίτης. Αργότερα όμως παραιτήθηκε, ώστε να επικεντρωθεί στην σύνθεση και την διεύθυνση ορχήστρα, ενώ στην συνέχεια δίδαξε στο Darmstadt. Στα πρώτα του έργα φαίνεται η επιρροή του de Falla καθώς και των θείων του, Rodolfo και Ernesto Halffter. Όπως έχει προαναφερθεί, την εποχή εκείνη η μουσική στην Ισπανία δεν ακολουθούσε τις εξελίξεις των ρευμάτων της υπόλοιπης Ευρώπης. Παρτιτούρες σύγχρονης τεχνοτροπίας ήταν δυσεύρετες, και η πρόοδος δεκαετιών που είχε γίνει σε άλλες χώρες έπρεπε να αντισταθμιστεί σε λίγο χρονικό διάστημα. Έτσι σταδιακά ο Halffter άρχισε να εξερευνά άλλα μονοπάτια προσεγγίζοντας αρχικά τον νεοκλασικισμό του Bartok και του Stravinsky και αργότερα τις διδαχές των Webern και Schönberg. Σιγά-σιγά το έργο του άρχισε να αναγνωρίζεται και να κερδίζει κριτική εκτίμηση. Ακολουθούν βραβεία και η διεθνής αναγνώριση. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 καθορίζεται περεταίρω η μουσική του προσωπικότητα και ακολουθούν συνθέσεις του με πρωτοποριακή μορφή γραφής. Στις δεκαετίες 1960-1970 συνεχίζει να ακολουθεί ένα ξεκάθαρα μοντερνιστικό μονοπάτι στα έργα του. «Παράλληλα με τις μεταβαλλόμενες τεχνικές και τα στιλιστικά χαρακτηριστικά κατά τη διάρκεια της καριέρας του Halffter, πολλές πτυχές της μουσικής του παρέμειναν συνεπείς, ειδικά η μεγάλη ευελιξία του ηχηρού παιχνιδιού και οι εκφραστικές αντιθέσεις μεταξύ των εκρήξεων αγριότητας αφενός και, αφετέρου, των καταφυγίων γαλήνης. Η συνέχεια επιτυγχάνεται συχνά με μια διαδικασία σταδιακής συσσώρευσης ήχου (ή του αντίθετου) έως ότου επιτευχθεί ένα μέγιστο σημείο έντασης. Κάθε έργο σκιαγραφεί πολύ καθαρά τον ατομικό του χώρο και τη σφαίρα δράσης, παίζοντας μικρομορφές εναντίον των μακρομορφών και διατηρώντας μια αίσθηση συνέχειας και αιτιότητας από τη μια στιγμή στην άλλη. Σε άλλες περιπτώσεις, η ένταση δημιουργείται από το παιχνίδι της πυκνότητας υφής (όχι απαραίτητα σε συνδυασμό με τη δυναμική) ή από την αντιπαράθεση της αρμονικής πολυπλοκότητας και της εφεδρικής πολυφωνίας»²⁶. Ο Halffter έχει θεωρηθεί ως ο σημαντικότερος Ισπανός συνθέτης της γενιάς του. Τα πολλά βραβεία του περιλαμβάνουν το Εθνικό Μουσικό Βραβείο της Ισπανίας το 1989, και επίτιμους διδακτορικούς τίτλους από το Πανεπιστήμιο του Λεόν και το Universidad Complutense, Μαδρίτη (1998).

Άλλα μέλη της ίδια ομάδας ήταν: ο Gerardo Gombau (1906-1971) που, αν και μεγαλύτερος, συνδέεται με τα υπόλοιπα μέλη της μέσω του ενδιαφέροντος του για ανανέωση, αλλά και συνθέτες των οποίων η σταδιοδρομία είχε μεγαλύτερο βαθμό ανεξαρτησίας λόγω της παρατεταμένης διαμονής τους στο εξωτερικό, όπως οι Gonzalo de Olavide (1934-2005), José Luis Delás (1928-) και Leonardo Balada (1933-). Τέλος, η επόμενη 'γενιά' Ισπανών συνθετών του 20^{ου} αιώνα περιλαμβάνει εκείνους που γεννήθηκαν μεταξύ περίπου το 1939 και το 1953. Ο Tomás Marco (1942-) (αν και η πορεία αυτού του μουσικού-κριτικού συγκλίνει προσωρινά με εκείνη της *Generación del 51*), ο Félix Ibarrodo (1943-), José García Román (1945-), Llorenç

²⁶ Gonzalo Alonso, «Halffter family, Cristóbal Halffter (Jiménez)», στον ιστότοπο του Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12218> (Oxford University Press), ημερομηνία προσπέλασης: 15/12/2020

Barber (1948-), Francisco Guerrero (1951-1997) και José Luis Turina (1952-), καθώς και οι Καταλανοί Albert Sardà (1943-) και Jep Nuix (1955-1998) είναι μερικοί από τους συνθέτες αυτούς²⁷.

1.3. Φολκλωρισμός και παράδοση στην ισπανική μουσική

1.3.1. Η Zarzuela

Η zarzuela είναι το κατεξοχήν ισπανικό είδος μουσικού θεάτρου, μαζί με το flamenco το σημαντικότερο είδος που εκφράζει την καθαρά ισπανική μουσική παράδοση με διαφορετικούς τρόπους και σε διαφορετικά συμφραζόμενα. Είναι ένα από τα μακροβιότερα είδη ισπανικής προέλευσης το οποίο άντεξε στο χρόνο. Χρωματίστηκε πολιτικά κατά το πέρασμα του 20^{ου} αιώνα, και προσφέρθηκε ώστε να μπορέσει ο εκάστοτε συνθέτης να επικοινωνήσει τις πολιτικές του απόψεις με το κοινό, γεγονός που συχνά οδήγησε σε συνέπειες με μεγάλο κόστος.

Πρόκειται για ένα είδος λυρικού θεάτρου όπου εναλλάσσονται μιλητά και τραγουδιστά μέρη (όπως περίπου η opéra comique). Το όνομά της φαίνεται να προήλθε από το Palacio de la Zarzuela, ένα κυνηγετικό περίπτερο κοντά στην Μαδρίτη, όπου λέγεται ότι παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στα τέλη του 1650 αυτό το είδος θεάματος. Το κείμενο της πρώτης zarzuela²⁸ που παρουσιάστηκε ήταν του Pedro Calderon de la Barca (1600-1681), ενώ η μουσική του Juan Hidalgo (1614-1685)²⁹. Το είδος αυτό φαίνεται να κυριάρχησε τον 18^ο αιώνα στην Ισπανία και να αντικατέστησε την όπερα, καθώς ό,τι γραφόταν πια προσαρμοζόταν στους κανόνες της zarzuela. Στα τέλη του 18^{ου} και αρχές του 19^{ου} αιώνα η zarzuela εξαφανίστηκε από τις θεατρικές σκηνές της Μαδρίτης και δεν υπήρξαν νέα έργα για να προστεθούν στο ρεπερτόριο. Έτσι, τελείωσε η πρώτη φάση του είδους αυτού που συχνά χαρακτηρίζεται ως Μπαρόκ zarzuela.

Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα η zarzuela είχε ξεχαστεί εντελώς και η ιταλική όπερα είχε πάρει την θέση της, όμως σταδιακά κατά τη διάρκεια του αιώνα διάφοροι συνθέτες έδειξαν και πάλι ενδιαφέρον για το είδος αυτό. Έτσι, ξεκίνησε η νέα εποχή της λεγόμενης ρομαντικής zarzuela, που είχε ως αποτέλεσμα να χτιστεί στην Μαδρίτη το Teatro de la Zarzuela το οποίο, αν και αντιμετώπισε σχεδόν αμέσως οικονομικά προβλήματα και κινδύνεψε να κλείσει αρκετές

²⁷ Belen Perez Castillo, «Spain (Sp. Reino de España), 20th century», [...], ό.π.

²⁸ Louise K. Stein, «Opera and the Spanish Political Agenda», στον ιστότοπο του jstor <https://doi.org/10.2307/932725>, Acta Musicologica, Vol. 63, Fasc. 2 (1991), 125-167, ημερομηνία προσπέλασης: 16/12/2020

²⁹ Louise K. Stein and Roger Aliet, «Zarzuela (Sp from zarza: 'bramble', 'bramble bush')» στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40742>, (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 16/12/2020

φορές, υπάρχει μέχρι σήμερα. Στα μέσα του ίδιου αιώνα εμφανίζεται και ένα νέα είδος μικρότερης σε έκταση zarzuela³⁰, η λεγόμενη *género chico*³¹.

Τα κυριότερα χαρακτηριστικά της zarzuela ήταν ο εκτεταμένος διάλογος και μια μικρή σχετικά ποσότητα μουσικής³². Στην Μαδρίτη το είδος αυτό απογειώνεται ενώ στην Βαρκελώνη οι zarzuelas στα καταλανικά γίνονται ανάρπαστες. Στην Βαλένθια γράφονται επίσης στα καταλανικά, αλλά με ιδιαίτερο, βαλενθιάνικο χαρακτήρα.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα μια νέα γενιά συνθετών εισάγει αρκετές μετατροπές και προσθήκες ως προς το μουσικό μέρος, ενώ η Βαρκελώνη γίνεται η πιο ενεργή πόλη της Ισπανίας στην προβολή τέτοιων θεαμάτων, όπου ξεφυτρώνουν νέα θέατρα και η Μαδρίτη χάνει την πρωτιά της, καθώς η πρωτεύουσα της Καταλονίας πρωτοστατεί στην παρουσίαση αυτού του είδους θεάματος.

Η zarzuela υπέφερε σοβαρά από τους περιορισμούς του εμφυλίου πολέμου, και ποτέ δεν προσαρμόστηκε πλήρως στις μεταβαλλόμενες εποχές. Πριν από τον πόλεμο, αρκετοί από τους κορυφαίους Ισπανούς συνθέτες είχαν δοκιμαστεί στο είδος αυτό, συμπεριλαμβανομένων των de Falla, Isaac Albéniz (1860-1909), Granados και Conrado del Campo (1878-1953), αλλά μετά το θάνατό τους το κύρος της zarzuela μειώθηκε, και από τους σημαντικούς Ισπανούς συνθέτες μόνον οι Pablo Sorozábal (1897-1988) και Moreno Torroba προσπάθησαν να διατηρήσουν το είδος ζωντανό. Με τη *Maria Manuela* (1957) του Moreno Torroba, φαίνεται να έχει γραφτεί το τελευταίο κεφάλαιο στην ιστορία της zarzuela. Μόνο ο Manuel Moreno-Buendía (1932-), ο Manuel Parada (1911-1973) και μερικοί άλλοι έχουν έκτοτε κάνει μια περιστασιακή απόπειρα να συνθέσουν νέα έργα αυτού του είδους³³.

Η zarzuela αρχικά αναπτύχθηκε χωρίς δεσμούς με κάποια συγκεκριμένη πολιτική ιδεολογία, αν και σήμερα, στην εθνική φαντασία θεωρείται κυρίως ως αναπόσπαστο μέρος της μουσικής ζωής υπό το καθεστώς του Franco και, ως εκ τούτου, ξεπερασμένη και συντηρητική: μια μορφή μαζικής ψυχαγωγίας συνδεδεμένη πλέον με συγκεκριμένες κοινωνικές τάξεις και πολιτική ιδεολογία, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε παλαιότερα, όταν, από τη δεκαετία του 1880 έως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα λειτουργούσε ακόμα ως ένα είδος διασκέδασης υπεράνω κοινωνικών τάξεων και πολιτικής ιδεολογίας (παρόλο που δεν άρεσε σε όλους για τους ίδιους λόγους). Βέβαια, στην ιστορική του πορεία, το είδος αυτό γνώρισε μια προσπάθεια πολιτικοποίησης από υποστηρικτές της αριστεράς με προοδευτικές τάσεις που θέλησαν να την χρησιμοποιήσουν απέναντι στο *rueblo*³⁴ ως όχημα κριτικής των κυβερνουσών τάξεων. Έτσι, ένας από τους πιο επιτυχημένους και καινοτόμους συνθέτες του είδους κατά τη διάρκεια

³⁰ Συνήθως αποτελείται από μια σκηνή.

³¹ Louise K. Stein and Roger Alier, «Zarzuela (Sp from zarza: 'bramble', 'bramble bush')», [...], ό.π.

³² Louise K. Stein and Roger Alier, «Zarzuela (Sp from zarza: 'bramble', 'bramble bush')», [...], ό.π.

³³ Louise K. Stein and Roger Alier, «Zarzuela (Sp from zarza: 'bramble', 'bramble bush')», [...], ό.π.

³⁴ Ισπανική εργατική και κατώτερη μεσαία τάξη.

της δεκαετίας του 1940 και του 1950, ο Pablo Sorozábal, υποστήριξε μέσα από το έργο του τη Δημοκρατία, ένα έγκλημα για το οποίο διώχθηκε τα πρώτα χρόνια του καθεστώτος του Φράνκο³⁵. Τέτοια φαινόμενα όμως δεν οδήγησαν εν τέλει στο χαρακτηρισμό του είδους ως ανατρεπτικού, δεδομένου ότι οι υποστηρικτές της δεξιάς δεν μοιάζουν να ανησύχησαν ποτέ υπέρμετρα ότι θα μπορούσε να περιλάβει κάποια επικίνδυνη συστημική ή επαναστατική κριτική του status quo. Έτσι, για αρκετές δεκαετίες, η zarzuela μπορούσε να καλύψει πολλές διαφορετικές ιδεολογίες κατά τη διάρκεια των πολιτικά περίπλοκων ετών της Δεύτερης Δημοκρατίας (1931-1936), που προηγήθηκε του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου. Κατά τη διάρκεια δε του εμφυλίου η zarzuela καλλιεργούνταν τακτικά και από τις δύο πλευρές.

Ακόμα και μετά τον τερματισμό του πολέμου, το καθεστώς του Φράνκο δεν στόχευσε σκόπιμα και άμεσα στο είδος αυτό. Έτσι, ο δημοκρατικός Pablo Sorozábal και ο συντηρητικός ανταγωνιστής του Federico Moreno Torroba συνυπάρχουν κάτω από το φρανκικό καθεστώς ως επιτυχημένοι συνθέτες της zarzuela και ως φωτεινές εξαιρέσεις σε ένα είδος που ήδη βρισκόταν σε παρακμή - μια παρακμή που ορισμένοι ισχυρίζονται ότι ξεκίνησε ήδη από τη δεκαετία του 1920³⁶. Με λίγους συνθέτες να παράγουν νέα έργα και το είδος να αντιμετωπίζει τον ανταγωνισμό από νεότερες μορφές ψυχαγωγίας όπως ο κινηματογράφος και η τηλεόραση, τα περισσότερα θέατρα της zarzuela περιήλθαν σε κρίση και τελικά έκλεισαν, ενώ το ίδιο το καθεστώς του Franco δεν έκανε πολλά για να υποστηρίξει το είδος, παρά τις εκκλήσεις από μουσικούς, κριτικούς και ιμπρεσάριους.

Έτσι, αν σήμερα η zarzuela εμφανίζεται ως απομεινάρι της φρανκικής μουσικής ζωής στην σύγχρονη Ισπανία, αυτό συμβαίνει για δύο πιθανούς λόγους. Πρώτον, το συγκεκριμένο είδος έπαψε να είναι μια μορφή ζωντανής τέχνης, καθώς έχασε την ικανότητά του να απεικονίζει το *rueblo* με ρεαλιστικό και δυναμικό τρόπο, και δεύτερον, οι διαδοχικές γενιές κοινού συνειδητοποίησαν όλο και περισσότερο ότι αυτό που έδειχνε στη σκηνή ήταν μια απολιθωμένη εντύπωση της Ισπανίας, η οποία έφερε σημαντικές ομοιότητες με την κοινωνία υπό τον φρανκισμό.

Εξάλλου, η Zarzuela δεν είναι το μοναδικό μουσικό είδος το οποίο στη σύγχρονη Ισπανία εξακολουθεί να υποφέρει από το παρελθόν του φρανκικού καθεστώτος. Η ίδια η εικόνα της έντεχνης και λόγιας μουσικής παραγωγής, πολύ λιγότερο δημοφιλούς και διαδεδομένης στο σύνολο του πληθυσμού από τη zarzuela, επηρεάστηκε από το κλίμα του φρανκισμού. Ο ίδιος ο Manuel de Falla, ο οποίος θεωρείται ο πιο επιτυχημένος Ισπανός συνθέτης διεθνώς, δεν ξέφυγε από τις προσπάθειες να απεικονίσει τη μουσική του με τρόπους που ταίριαζαν σε συγκεκριμένες πολιτικές ιδεολογίες. Η ιστορία του είναι χαρακτηριστική του είδους των διλημμάτων που αντιμετώπισαν πολλοί Ισπανοί δημιουργοί του 20^{ου} αιώνα. Ως βαθιά

³⁵ Eva Moreda Rodríguez, «What Did Franco's Spain Do to Spanish Music?», στον ιστότοπο του jstor <https://daily.jstor.org/what-did-francos-spain-do-to-spanish-music/>, (jstor Daily), ημερομηνία προσπέλασης: 16/12/2020

³⁶ Eva Moreda Rodríguez, «What Did Franco's Spain Do to Spanish Music?», [...], ό.π.

θρησκευόμενος, αρχικά είδε την εξέγερση του Franco με κάποια συμπάθεια, καθώς πίστευε ότι θα προστατεύσει την Καθολική Εκκλησία από τις ενέργειες της αριστερόστροφης Δεύτερης Δημοκρατίας. Ωστόσο, σύντομα απογοητεύτηκε, ειδικά αφότου ο φίλος του, ποιητής Federico García Lorca (1898-1936), εκτελέστηκε από μια φασιστική ομάδα. Έκτοτε ο de Falla αρνήθηκε συστηματικά να δεχτεί τις τιμές που του απένειμε επανειλημμένα το φρανκικό καθεστώς σε μια προσπάθεια να εξασφαλίσει την υποστήριξη μιας διεθνούς κύρους μορφής, της οποίας ο νεοκλασικός εθνικισμός θα μπορούσε, από ορισμένες απόψεις, να ενσωματώσει τις κατευθύνσεις που το καθεστώς ήθελε να επιβάλει στους νεότερους μουσικούς³⁷. Έτσι ο Falla μετά από μια πρόσκληση που δέχτηκε για μια σειρά συναυλιών στο Μπουένος Άιρες τον Οκτώβριο του 1939 εγκαταστάθηκε στην Αργεντινή και δεν επέστρεψε ποτέ στην Ισπανία.

1.3.2. To Flamenco

Το φλαμένκο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την μουσική παράδοση της Ισπανίας και φυσικά το πρώτο διεθνώς σε δημοφιλία προϊόν ισπανικής προέλευσης, αν και η αυθεντικότητά του είναι αντικείμενο διερεύνησης μέχρι και σήμερα και από πολλούς έχει γίνει αντικείμενο αντιπαράθεσης. Σαφώς, μιλώντας για παραδοσιακά στοιχεία στην μουσική της Ισπανίας δεν θα μπορούσε κανείς να παραλείψει την αναφορά στο φλαμένκο, πόσο μάλλον όταν αυτό έχει συχνά αποτελέσει αντικείμενο έμπνευσης σημαντικών συνθετών.

Το φλαμένκο ήταν ίσως το είδος που υπέφερε περισσότερο από την πολιτική του Franco³⁸. Το είδος αυτό αναπτύχθηκε στα αστικά κέντρα, κυρίως στην Ανδαλουσία³⁹ αλλά και στη Μαδρίτη, καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, και έγινε εξαιρετικά δημοφιλές τόσο στην Ισπανία όσο και στο εξωτερικό. Αυτό προκάλεσε πολλές συζητήσεις και αντιπαραθέσεις. Το φλαμένκο γρήγορα έγινε το σύμβολο της ισπανικής εθνικής ταυτότητας εντός και εκτός συνόρων, όμως πολλοί ήταν εκείνοι που αντιτάχθηκαν σε αυτό, επικαλούμενοι άλλες εγχώριες μορφές πολιτιστικής τέχνης και, βασιζόμενοι στην αληθινή προέλευσή. Η ερώτηση που τίθεται ήταν αν θα μπορούσε να θεωρηθεί πραγματικά ισπανικό είδος ή αν οι φερόμενες ρίζες του στη Βόρεια Αφρική και τη Μέση Ανατολή αποδυναμώνουν την πολιτιστική του καθαρότητα, καθιστώντας το ξένο είδος. Το φρανκικό καθεστώς του περιέπλεξε ακόμη περισσότερο τη θέση του φλαμένκο στην εθνική ισπανική κουλτούρα. Πριν και κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου, υποστηρικτές του είδους θα μπορούσαν να βρεθούν και στις δύο πλευρές του πολιτικού χάσματος. Οι García Lorca και de Falla ήταν σημαντικοί υποστηρικτές του είδους, έχοντας συνδιοργανώσει το *Concurso de Cante Jondo*⁴⁰ το 1922.

³⁷ Eva Moreda Rodríguez, «What Did Franco's Spain Do to Spanish Music?», [...], ό.π.

³⁸ Eva Moreda Rodríguez, «What Did Franco's Spain Do to Spanish Music?», [...], ό.π.

³⁹ Peter Manuel, «Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex», στον ιστότοπο του jstor <https://doi.org/10.2307/852169>, *Ethnomusicology*, Vol. 33, No. 1 (1989), 47-65

⁴⁰ J.B. Trend, revised by Israel J. Katz, «Cante hondo (Sp.: 'deep song')», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04759>, (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 16/12/2020

Πολλοί τραγουδιστές και χορευτές φλαμένκο υποστήριξαν τη Δεύτερη Δημοκρατία κατά τη διάρκεια του πολέμου και κατέληξαν να εξοριστούν από το καθεστώς του Φράνκο.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950, παρελθόντες συσχετισμοί φλαμένκο με αριστερή ή αντι-φρανκική στάση αμβλύθηκαν. Το καθεστώς ακολούθησε επιθετικά εξωστρεφείς πολιτιστικές πολιτικές που βασίζονται στη μουσική φλαμένκο, το τραγούδι, και ειδικά το χορό, προσπαθώντας να βγει από τη διεθνή απομόνωση της δεκαετίας του 1940 και να καθιερωθεί ως πιστός σύμμαχος των Ηνωμένων Πολιτειών και απόλυτα αντι-κομμουνιστικό μέλος του Δυτικού Μπλοκ. Έτσι, το φλαμένκο μεταμορφώθηκε σε σύμβολο μιας εξωτικής αλλά ελκυστικής Ισπανίας, μιας χώρας που εξακολουθεί να προσκολλάται στους παλιούς τρόπους από πολλές απόψεις, για παράδειγμα, πατριαρχικές κοινωνικές δομές ή έλλειψη κοινοβουλευτικής δημοκρατίας, χωρίς όμως να υιοθετεί τους δρόμους της δυτικής νεωτερικότητας⁴¹. Έκτοτε προωθήθηκε με κάθε μέσο, όπως λ.χ. τον κινηματογράφο: ταινίες με θέμα το φλαμένκο έγιναν εξαιρετικά δημοφιλείς⁴². Ωστόσο, ορισμένες φωνές αντιστάθηκαν στη νέα παλίνρροια και από τη δεκαετία του 1960, εμφανίστηκε μια νέα γενιά τραγουδιστών φλαμένκο οι οποίοι δεν αποφεύγουν να συμπεριλάβουν ρητά πολιτικά μηνύματα κατά του Φράνκο στους στίχους τους.

⁴¹ Eva Moreda Rodríguez, «What Did Franco's Spain Do to Spanish Music?», [...], ό.π.

⁴² Katherine Thomas, «Flamenco and Spanish Dance», στον ιστότοπο του jstor <https://doi.org/10.2307/1478139>, *Dance Research Journal*, Vol. 34, No. 1 (2002), 98-102, ημερομηνία προσπέλασης: 17/12/2020

2. Τρία εμβληματικά ισπανικά έργα για φλάουτο, δείγματα τριών διαφορετικών αισθητικών κατευθύνσεων

2.1. Φολκλορισμός και ανδαλουσιανή παράδοση: η *Dedicatoria* για φλάουτο και πιάνο του Federico MorenoTorroba

2.1.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Όπως σημειώθηκε ήδη νωρίτερα, ο Federico Moreno Torroba μαζί με τους Joaquín Rodrigo και Joaquín Turina ήταν μια από τις κυρίαρχες φιγούρες της ισπανικής μουσικής. Ξεκάθαρα ήταν και ο ίδιος επηρεασμένος από τον τρόπο γραψίματος του Manuel de Falla, όμως ο φολκλορισμός στη μουσική του ήταν εξαιρετικά έντονος, ώστε θα μπορούσε κανείς να τον χαρακτηρίσει ως έναν από τους πιο παραδειγματικούς συνθέτες μουσικής «ισπανικότητας»⁴³.

Το έργο *Dedicatoria* εκδόθηκε το 1973 για φλάουτο και πιάνο. Φαίνεται να πρωτοπαίχτηκε το 1972 από τον φλαουτίστα Rafael Lopez del Cid, για τον οποίον και γράφτηκε. Αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχει ηχογράφηση του *dedicatoria* στην οποία φλάουτο παίζει ο Rafael Lopez del Cid και πιάνο ο Gerardo Gombau ο οποίος ήταν επίσης ένας από τους πιο σημαντικούς Ισπανούς συνθέτες του 20ου αιώνα, και ο ίδιος έχει γράψει έργα για φλάουτο. Είναι ένα έργο που ακολουθεί την τριμερή μορφή που χρησιμοποιείται ευρέως από τον Manuel de Falla, ο οποίος, μαθητής κατά τούτο των μεγάλων Γάλλων των αρχών του 20^{ου} αιώνα, εγκατέλειπε τη θεματική ανάπτυξη και τα στερεότυπα των κλασικών μορφών, και προσάρμοζε ελεύθερα την αρμονία στο εκάστοτε μελωδικό-θεματικό υλικό που επέλεγε να χρησιμοποιήσει, αξιοποιώντας ευχαρίστως στοιχεία όπως η τροπικότητα⁴⁴. Ο Torroba συνεχίζει στα βήματα του Falla, και μιμείται τα σαφή και αρμονικά απλά τυπικά σχήματα, που βασίζονται στην προσθήκη ίσων ή αντιπαραβαλλόμενων μερών⁴⁵. Τα μέσα που χρησιμοποιεί συνάδουν απολύτως με την εθνική ιδεολογία που ενσάρκωνε στη μουσική του ο de Falla, αναζητώντας τη γνησιότητα μέσα από τη μελέτη της λαϊκής παράδοσης, ενώ ο νεοκλασικισμός προσφέρει το γενικό πλαίσιο για την επεξεργασία μελωδικού-θεματικού

⁴³ Clark, Walter A. & William C. Krause, «Federico Moreno Torroba: A musical life in three acts», στον ιστότοπο του oxford academic <https://academic.oup.com/ml/article/95/4/673/1078864> (Oxford: Oxford University Press, 2013) ημερομηνία προσπέλασης: 17/12/2020

⁴⁴ Vicent Morelló Broseta, «Intertextualidad entre el folclore andaluz, "Dedicatoria" y otras obras de Federico Moreno Torroba», στον ιστότοπο του eScholarship <https://doi.org/10.5070/D85147248>, (california digital library), ημερομηνία προσπέλασης: 20/12/2020

⁴⁵ Vicent Morelló Broseta, «Intertextualidad entre el folclore andaluz, "Dedicatoria" y otras obras de Federico Moreno Torroba», [...], ό.π.

υλικού, στα χνάρια του Felipe Pedrell⁴⁶ (1841-1922). Έτσι, σημαντική θέση στη *Dedicatoria* είναι η επιρροή της ανδαλουσιανής φολκλορικής μουσικής.

Ενδεικτικά για την όλη αισθητική του – και εξαιρετικά χρήσιμα στο σημερινό ερμηνευτή για την εις βάθος κατανόηση του έργου – είναι τα όσα λέει ο συνθέτης σε μια ομιλία του στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών (*Real Academia de bellas artes*) του San Fernando. Ξεκινά ορίζοντας ότι «αυτό που είναι αυθεντικό είναι αυτό που είναι παραδοσιακό και εκλεπτυσμένο με την πάροδο του χρόνου»⁴⁷. Τονίζει ότι η παράδοση είναι διαρκώς ζωντανή και παρούσα, και όχι μια απλή ανάμνηση του παρελθόντος. Βασισμένος σε μεγάλο βαθμό στο βιβλίο του Miguel de Unamuno⁴⁸ (1864-1936)⁴⁹ *En torno al casticismo*⁵⁰ ενστερνίζεται την άποψη της 'αιώνιας παράδοσης' ως κληρονομιάς για τις επιστήμες και τις τέχνες η οποία εμπεριέχεται και μεταλαμπαδεύεται συνεχώς μέσω της ίδιας της ιστορίας. Η παράδοση για τον Unamuno δεν επηρεάζεται από επιφανειακά ιστορικά γεγονότα, και η πολιτιστική κληρονομιά είναι μια διαρκής παράδοση η οποία συνεχίζεται μέσα από την καθημερινότητα των ανθρώπων⁵¹. Ο Torroba συντάσσεται με την τοποθέτηση αυτή, πρεσβεύοντας ότι η παράδοση είναι «κάτι τόσο ζωντανό, τόσο έμφυτο και λεπτό που η επιρροή του συνεχίζει να υπάρχει και διέπει τις πράξεις μας»⁵². Στην ίδια ομιλία λέει εξάλλου: «η παράδοση διαμορφώνεται ως προσωπικότητα ενός λαού και τελικά καταλήγει να κατακτά και άλλους λαούς, ενώ η έλλειψη αυτής της προσωπικότητας οδηγεί στην παρακμή. Έτσι κάθε έθνος πρέπει να ξεφεύγει από μιμήσεις που μπορούν να οδηγήσουν στην παρακμή του, και να τείνει να εξοικουμενίσει την προσωπικότητά του»⁵³.

2.1.2. Παρουσίαση του έργου

Το έργο *Dedicatoria*⁵⁴ είναι μια τριμερής σύνθεση, όπου κάθε μέρος ακολουθεί την φόρμα του Lied: η συνολική δομή του έργου είναι Α-Β-Γ, όπου τα τρία αυτά μέρη διαδέχονται το ένα

⁴⁶ Vicent Morelló Broseta, «Intertextualidad entre el folclore andaluz, "Dedicatoria" y otras obras de Federico Moreno Torroba», [...], ό.π.

⁴⁷ Moreno Torroba, Federico, *Discurso*, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1935), p.12 και στον ιστότοπο

https://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/moreno_torroba_federico_1935.pdf, ημερομηνία προσπέλασης:20/12/2020

⁴⁸ Gerhard Masur, «Miguel de Unamuno», στον ιστότοπο του jstor <https://doi.org/10.2307/979615>, *The Americas*, Vol. 12, No. 2 (1955), 139-156, ημερομηνία προσπέλασης:20/12/2020

⁴⁹ Εκπαιδευτικός, φιλόσοφος και συγγραφέας ο οποίος ενστερνίστηκε τον συμμαχικό σκοπό στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο.

⁵⁰ Βιβλίο το οποίο γράφτηκε το 1895 και εξετάζει κριτικά την απομονωμένη και αναχρονιστική θέση της Ισπανίας στην δυτική Ευρώπη την εποχή εκείνη όπου αναφέρεται έντονα στην σημασία της παράδοσης.

⁵¹ Miguel de Unamuno, «En Torno al Casticismo», στον ιστότοπο του textos.info

<https://www.textos.info/miguel-de-unamuno/en-torno-al-casticismo/descargar-pdf>, ημερομηνία προσπέλασης: 20/12/2020

⁵² Moreno Torroba, Federico, *Discurso* [...], ό.π.

⁵³ Moreno Torroba, Federico, *Discurso* [...], ό.π., p.13-15

⁵⁴ Federico Moreno Torroba, *Dedicatoria*, (España: Union Musical Ediciones, 1973)

το άλλο χωρίς διακοπή, ενώ καθένα δομείται εσωτερικά με την μορφή α-β-α'. Πρόκειται για ένα έργο νεοκλασικού χαρακτήρα, που χαρακτηρίζεται από ηθελημένη δομική απλότητα: μια μουσική που αφήνει πίσω της ενσυνείδητα την αισθητική κληρονομιά του βορειοευρωπαϊκού ρομαντισμού εγκαταλείποντας προσεγγίσεις όπως λ.χ. οι τεχνικές της συστηματικής μοτιβικής επεξεργασίας, και στρέφεται σε μια νέα απλότητα που βασίζεται στην απόφια παράθεση χαρακτηριστικών ιδεών (συχνά φολκλορικής προέλευσης) και την απόλυτη καθαρότητα και σαφήνεια των μορφών.

Το μέρος Α (μορφή Lied) είναι σε τονικότητα μι ελάσσονα και η ρυθμική αγωγή βάσης είναι τα 3/8. Η ένδειξη tempo είναι Allegro mosso, χωρίς περαιτέρω τεχνικές υποδείξεις όπως λ.χ. μετρονομική ένδειξη. Όπως προαναφέρθηκε, η συνολική δομή του μέρους αυτού, όπως και των δυο επόμενων, είναι ένας σχηματισμός α-β-α', όπου α και β θεματικές περιοχές που διακρίνονται με απόλυτη σαφήνεια και ξεδιπλώνονται πάνω σε μια κοινή, αναλλοίωτη ρυθμική βάση (παλμός ογδών) η οποία παραμένει διαρκώς παρούσα σε όλη την έκταση του Α μέρους. Αξίζει να σημειωθεί η ποσοτική ασυμμετρία μεταξύ τμημάτων α, β και α', καθώς το α εκτείνεται σε περισσότερα μέτρα από ότι το β το οποίο είναι σαφώς πιο συνοπτικό, ενώ το α' που ακολουθεί είναι το πλέον λακωνικό από τα τρία – θα' λεγε κανείς ένα γενικό σχήμα λιτής 'συρρίκνωσης' που αποφεύγει συστηματικά περιττές επαναλήψεις και άσκοπη φλυαρία. Πιο αναλυτικά:

Η θεματική περιοχή (α) εκτείνεται στα μέτρα 1-53. Το έργο ξεκινά με 8 μέτρα στο πιάνο που θέτουν το τονικό καθώς και το ρυθμικό πλαίσιο της πρώτης περιόδου. Η συνοδεία που βρίσκεται στο αριστερό χέρι αποτελείται από πέμπτες και έκτες την στιγμή που το δεξί χέρι συμπληρώνει την συνοδεία από πάνω με συγχορδίες που χτίζονται πάνω σε τέταρτες και πέμπτες εναλλάξ. Το επαναλαμβανόμενο Μι στο μπάσο σε συνδυασμό με τη χρήση φα φυσικού στη μελωδία δίνει ένα χρώμα φρύγιου τρόπου παραδοσιακής προέλευσης, το οποίο διατηρείται σε όλο το μέρος. (μέτρα 1-8)

The image shows the first eight measures of a musical piece for Flute and Piano. The tempo is marked 'Allegro mosso'. The Flute part (FLAUTA) is in the upper staff, and the Piano part (PIANO) is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piano part begins with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The flute part is mostly rests, with a final note in the eighth measure.

Στην συνέχεια το φλάουτο εισάγει την μελωδία η οποία χτίζεται αρμονικά όχι μόνο πάνω σε τρίτες, αλλά και σε αρμονικές στήλες από πέμπτες. (μέτρα 9-23):

Αξίζει επίσης να σημειωθεί η ένδειξη *affretando* στο μέτρο 15, που σημαίνει βιαστικά, και η επαναφορά του ρυθμού στο μέτρο 16 με την ένδειξη *a tempo*, καθώς και το *ritenuto* στα μέτρα 17-18 και η επαναφορά στο μέτρο 19, ως μια χαρακτηριστική φολκlorική προέλευσης ρυθμική χειρονομία, στοιχείο της ανδαλουσιανής παράδοσης (μέτρα 15-20).

Η θεματική περιοχή (α) καταλήγει σε μια φρύγια πτώση, γεγονός που υπογραμμίζει και πάλι την ανδαλουσιανή-παραδοσιακή του προέλευση (μέτρα 50-53):

Στην συνέχεια στο μέτρο 54 ξεκινά η θεματική περιοχή (β), η οποία εισάγεται πάλι από το πιάνο που αυτή τη φορά εκθέτει την βασική μελωδία αυτού του τμήματος (μέτρα 54-60):



Παρατηρούμε την επιλογή του ρυθμικού στοιχείου στην μελωδία: όγδοο-δύο δέκατα έκτα-όγδοο, στοιχείο κι αυτό που υπογραμμίζει και πάλι την φολκλορική χροιά του έργου (μέτρα 54-57):



Αργότερα το φλάουτο ξεδιπλώνει το ίδιο θέμα μέχρι το τέλος της θεματικής περιοχής (β), ενώ το πιάνο συνοδεύει με διαδοχή από ελάσσονες συγχορδίες με έβδομη (μέτρα 61-69):



Η θεματική περιοχή (α') εμφανίζεται στα μέτρα από 78 έως 97. Εισάγεται από το πιάνο που ανακεφαλαιώνει με συνοπτικό τρόπο το αρχικό θέμα, ενώ το φλάουτο κλείνει το μέρος Α αναπαράγοντας τη χαρακτηριστική φρύγια πτώση και εξαντλώνοντας την κίνηση επαναλαμβάνοντας τις βασικές νότες μι και σι της τονικότητας σε δυναμική *diminuendo* και με *ritenuto*.

Το μέρος Β εκτείνεται στα μέτρα 98-130 και μεταφέρει τον ακροατή στη Λα μείζονα. Η ρυθμική αγωγή βάσης της είναι τα 3/4 και η ένδειξη *tempo* είναι *Andante*. Η εσωτερική δομή του είναι και πάλι α-β-α'.

Στη θεματική περιοχή (α), μετά από μια εξάμετρη εισαγωγή στο πιάνο, το απλό διατονικό θέμα του μέρους εκτίθεται καταλαμβάνοντας μόλις επτά μέτρα. Ακολουθεί η θεματική περιοχή (β), όπου το ίδιο θεματικό υλικό εμφανίζεται μοιρασμένο ανάμεσα στο πιάνο και το

φλάουτο, αρχικά στη ντο μείζονα, ενώ τα τέσσερα τελευταία μέτρα μας οδηγούν και πάλι στη δεσπόζουσα μι της αρχικής τονικότητας λα μείζονος, όπου, στη θεματική περιοχή (α'), το αρχικό θέμα του μέρους επανεκτίθεται αυτούσιο και απόλυτα συμμετρικά με το (α).

Στο μέτρο 131 εμφανίζεται το μέρος Γ επίσης στη λα μείζονα. Εδώ η ρυθμική αγωγή βάσης της είναι τα 2/4 και η ένδειξη tempo είναι Allegro. Σε αντίθεση με τα λυρικά και πιο cantabile μέρη Α και Β, το μέρος Γ έχει έναν χαρακτήρα ζωηρό και χορευτικό.

Την απλή και συμμετρική οκτάμετρη μελωδία όπου επικρατεί άρθρωση staccato εκθέτει το φλάουτο στα πρώτα οκτώ μέτρα του μέρους, ενώ το πιάνο συνοδεύει με συγχορδίες (μέτρα 131 – 140):

Allegro

a tempo p

Από τα μέτρα 141 έως 160 ακολουθεί μια πιο σύνθετη αρμονική επεξεργασία η οποία παραπέμπει περισσότερο στο νεοκλασικό ύφος Γάλλων συνθετών της προπολεμικής περιόδου (λ.χ., μέτρα 151-156):

f *mf* *p* *p* *f*

Η μουσική επιστρέφει σε περισσότερο λυρικό χαρακτήρα στα μέτρα 161-177, όπου εκτίθεται ένα δεύτερο θέμα σε λα ελάσσονα με την ένδειξη *un poco meno* και *espressivo*: ένα όμορφο και μελωδικό θέμα στα πλαίσια της απλότητας ολόκληρου του έργου.

The image shows a musical score for measures 161-177. It consists of three systems of staves. The top staff is for the vocal line, and the bottom two staves are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal line is marked with 'un poco meno' and 'espressivo'. The piano accompaniment features a 'cresc' (crescendo) marking. The score ends with a 'rit.' (ritardando) and 'ten.' (tension) marking.

Το πρώτο, ζωηρό και χορευτικό θέμα επιστρέφει στο μέτρο 178 για να οδηγήσει σε μια σύντομη coda από το μέτρο 199 ως το τέλος του έργου.

2.2. Η γενιά του 27: ύστερος νεο-κλασικισμός στο *Concierto Pastoral* του Joaquín Rodrigo

2.2.1 Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Παρ' ότι το ύφος του παραπέμπει σε προηγούμενες εποχές, το *Concierto Pastoral* του Joaquín Rodrigo γράφτηκε μόλις το 1978 για τον φλαουτίστα James Galway, αφού πρώτα ο Galway είχε ζητήσει την άδεια του συνθέτη για μεταγραφή της περίφημης *Fantasia para un Gentilhombre*⁵⁵. Πρωτοπαρουσιάστηκε στις 17/10/1978 στο *Royal Festival Hall* του Λονδίνου με σολίστ τον James Galway (1939-) και μαέστρο τον Eduardo Malta επικεφαλής της *Philharmonia Orchestra*. Ο ίδιος ο Rodrigo έχει περιγράψει το έργο του με τα εξής λόγια: «Το έργο χωρίζεται σε 3 κινήσεις, η πρώτη ξεκινά σε κλασική μορφή με πρώτο και δεύτερο θέμα, όπου το πρώτο θέμα επιβάλει εξαιρετικές δυσκολίες στον εκτελεστή. Το δεύτερο θέμα έχει ένα πιο ποιμενικό χαρακτήρα που θυμίζει δημοφιλείς ρυθμούς Βαλενθιάνικου στιλ και έρχεται σε αντίθεση με την φρενίτιδα της ταχύτητας του πρώτου θέματος. Η δεύτερη κίνηση είναι ένα *adagio* που διακόπτεται από ένα σύντομο “*scherzo*”. Περιλαμβάνει τρία θέματα, το πρώτο νοσταλγικό με σύντομα μελίσματα, το δεύτερο σύντομο και γρήγορο στην οκτάβα του ‘*flageolet*’⁵⁶ και το τρίτο με μεγαλύτερη ηρεμία. Σε αυτή την κίνηση βρίσκεται η καντέντσα, όπως συνηθίζεται σε αυτήν την μουσική μορφή. Το τρίτο μέρος είναι ένα *rondo* με τον αέρα ποιμενικού χορού»⁵⁷. Το κονσέρτο αυτό είναι ένα πολύ σημαντικό έργο που έρχεται να προστεθεί στο ρεπερτόριο του φλάουτου και αποτελεί μια πρόκληση για το σολίστα, καθώς αναμιγνύει το κλασικό ύφος με σύγχρονες τεχνικές, κάτι που απαιτεί εξαιρετικό χειρισμό του φλάουτου και σωστή αντίληψη του σολίστα απέναντι στην μουσική. Η συγγενειά του με την ισπανική μουσική παράδοση και τα έργα των υπολοίπων Ισπανών συνθετών του 20^{ου} αιώνα γίνεται ιδιαίτερα αισθητή στο πέρασμα του δευτέρου μέρους, όπου ο Rodrigo συμπεριλαμβάνει-αξιοποιεί ένα ρυθμικό στοιχείο του βαλενθιάνικου ύφους, που φαίνεται άλλωστε να χαρακτηρίζει τους περισσότερους Ισπανούς συνθέτες.

2.2.2. Παρουσίαση του έργου

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

Το πρώτο μέρος του *Concierto Pastoral*⁵⁸ είναι σε τονικότητα Ρε μείζονα και η ρυθμική αγωγή βάσης του είναι 4/4. Το tempo που υποδεικνύει ο συνθέτης του είναι τέταρτο = 126, και η ένδειξη είναι Allegro.

⁵⁵ Ο Rodrigo πρώτο έγραψε το έργο αυτό για τον κιθαρίστα Andre Segovia με ορχήστρα.

⁵⁶ Πνευστό όργανο αρκετά κοντά με το φλάουτο. Εδώ μάλλον εννοεί την οκτάβα του πίκολο φλάουτου

⁵⁷ RODRIGO, *Concierto Pastoral / Fantasia para un Gentilhombre (Complete Orchestral Works, Vol. 8)* (Naxos, 2003, 8.557801)

⁵⁸ Joaquín Rodrigo, *Concierto Pastoral*, (London: Schott Music Ltd., 1978)

Η συνολική δομή του πρώτου μέρους ακολουθεί ένα σχήμα A-B-A-B, όπου Α και Β είναι θεματικές περιοχές σαφώς διακριτές μεταξύ τους που αναπτύσσονται πάνω σε μια κοινή, αναλλοίωτη ρυθμική βάση (παλμός τετάρτων) η οποία παραμένει διαρκώς παρούσα σε όλη τη διάρκεια του μέρους αυτού. Πιο αναλυτικά:

Πρώτη θεματική περιοχή (Α), μέτρα 1 - 45:

Η πρώτη θεματική περιοχή (Α) ξεκινά με μια βασική θεματική χειρονομία από το μέτρο 1 έως το μέτρο 10, δομημένη με τον εξής τρόπο:

- Δύο εισαγωγικά μέτρα όπου φλάουτο και ορχήστρα μαζί σημειώνουν με έμφαση σε οκτάβες την νότα Ρε, τονική βάση του όλου μέρους:



- Στη συνέχεια, στα μέτρα 3 έως 10, ακολουθεί η έκθεση του κυρίως θέματος, το οποίο χτίζεται μέσα από την επανάληψη συμμετρικών σχηματισμών σε ρυθμό 7/4 (μέτρα 4/4 συν 3/4) ακολουθώντας ένα γενικό σχήμα α-α-β-α ως εξής:

Σχηματισμός α (μέτρα 3 - 4):



Σχηματισμός β (μέτρα 7-8):



Τα μέτρα 3 - 10 συνολικά αποτελούν μια ενότητα (πρώτο θέμα), που αποδίδεται από το φλάουτο ενώ η ορχήστρα συνοδεύει επαναλαμβάνοντας τη νότα Ρε σε οκτάβες σημειώνοντας μια σταθερή ροή τετάρτων.

- Στη συνέχεια, από το μέτρο 11 έως το μέτρο 22 η ορχήστρα εγκαταλείπει το Ρε και ξεκινά μια κατιούσα χρωματική κίνηση συνεχίζοντας να σημειώνει τον βασικό παλμό τετάρτων και διατηρώντας την απλότητα της οκτάβας, ενώ το φλάουτο σχολιάζει αυτήν την κάθοδο παραλλάσσοντας στοιχεία του πρώτου θέματος. Σε αυτά τα μέτρα σταδιακά εγκαταλείπεται το επαναλαμβανόμενο σχήμα των 7/4 και η ορχήστρα εγκαθίσταται σε μια γενική μετρική αγωγή των 4/4 (μέτρα 17 - 18):



- Από το μέτρο 23 και ύστερα πυκνώνει η ορχηστρική υφή καθώς οι οκτάβες αντικαθίστανται από συγχορδίες που διατηρούν τον ρυθμικό χαρακτήρα της αρχής, ενώ το φλάουτο απλώνει το συνεχιζόμενο σχόλιό του σε αρπισμούς και άλλα δεξιοτεχνικά σχήματα που συχνά καλύπτουν δύο οκτάβες:



- Ο σχολιασμός του πρώτου θέματος ολοκληρώνεται καθώς επανεμφανίζεται για τελευταία φορά ο σχηματισμός α των 7/4:



και εν συνεχεία ένα είδος εκτεταμένης coda που οδηγεί εν τέλει στη δεύτερη θεματική περιοχή (B, μέτρο 46)

Δεύτερη θεματική περιοχή (B), μέτρο 46 - 133:

Η ορχήστρα εγκαθιστά το Σολ ως νέο τονικό κέντρο μέσα από τέσσερα εισαγωγικά μέτρα (46 - 49). Τα μέτρα αυτά, εκτός από το νέο τονικό κέντρο Σολ εγκαθιστούν και ένα νέο, "ποιμενικό" ύφος, το οποίο ορίζουν τόσο με την επαναλαμβανόμενη χρήση ενός επίμονου ισοκρατήματος πέμπτης στη χαμηλή περιοχή της ορχήστρας, όσο και από ένα χαρακτηριστικό μελωδικό σχήμα οκτάβας στο όμποε και εν συνεχεία στο κλαρινέτο:



Ακολουθεί μια δεύτερη θεματική χειρονομία τεσσάρων μέτρων, στο μέτρο 50, από την ορχήστρα, και συγκεκριμένα από το όμποε:

Η δεύτερη αυτή θεματική χειρονομία, με έντονα πεντατονικό χαρακτήρα, χτίζεται αφενός πάνω σε νότες τις αρμονικής στήλης και αφετέρου πάνω σε σύντομα ποικίλματα γύρω από αυτές τις νότες. Αυτό το ύφος, που χαρακτηρίσαμε ήδη ως 'ποιμενικό", αφήνει πίσω του οριστικά τη ρομαντική cantabile μελωδική γραφή.

Στα τέσσερα μέτρα που ακολουθούν, το φλάουτο επαναλαμβάνει τη θεματική χειρονομία του όμποε, μεταφέροντας την τονική της βάση από Σολ σε Ντο:



Ακολουθεί ένας εκτεταμένος διάλογος μεταξύ σόλο οργάνου και ορχήστρας που αξιοποιεί τα παραπάνω θεματικά στοιχεία περνώντας διαδοχικά από διαφορετικές τονικές βάσεις, συχνά σε βήματα πέμπτης (Σολ, Ρε, Λα, Μι Σι) και που, στο μέτρο 93, κορυφώνεται σε ένα ενδιάμεσο μέρος, όπου η ορχήστρα αποκτά έναν πιο εξαγγελτικό χαρακτήρα.



Στα μέτρα 109 - 122 επιστρέφει η παράθεση του αρχικού μελωδικού υλικού της θεματικής περιοχής Β



Το φλάουτο σε όλη αυτή την περίοδο κρατάει έναν έντονα ρυθμικό χαρακτήρα με συνεχόμενες στακάτο νότες και άλματα την ώρα που η ορχήστρα εκθέτει το θεματικό υλικό.



Επανεκθεση των Α και Β, μέτρα 123 – τέλος

Από το μέτρο 123 έως και το μέτρο 133 ακολουθεί μια εκτεταμένη γέφυρα η οποία οδηγεί εν τέλει στην επανεκθεση της θεματικής περιοχής Α, στα μέτρα 134 έως 178. Τέλος, από το μέτρο 179 επανεκτίθεται η θεματική περιοχή Β, που οδηγεί σε μια σύντομη coda και την ολοκλήρωση του πρώτου μέρους.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

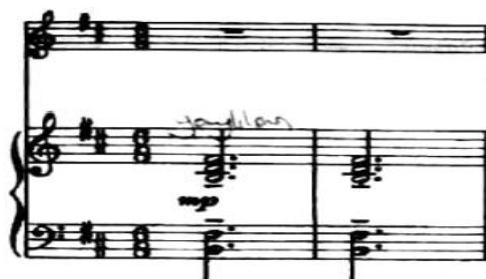
Το δεύτερο μέρος του κονσέρτου βρίσκεται στην σχετική τονικότητα της Ρε μείζονος, Σι ελάσσονα, και η ρυθμική αγωγή βάσης είναι 6/8. Το tempo που υποδεικνύεται είναι τέταρτο παρεστιγμένο =46 και η ένδειξη είναι Adagio.

Η δομή που ακολουθείται σε αυτό το μέρος είναι Α-Β-Γ-Α, ενώ το tempo των θεματικών περιοχών μεταβάλλεται. Παρ' όλ' αυτά η ρυθμική αγωγή βάσης των 6/8 παραμένει αισθητή σε ολόκληρο το μέρος. Πιο αναλυτικά:

Πρώτη θεματική περιοχή (Α), μέτρα 1-80:

Η πρώτη θεματική περιοχή (Α) ξεκινά με μια βασική θεματική χειρονομία από το μέτρο 1 έως το μέτρο 18. Η πρώτη αυτή θεματική χειρονομία είναι δομημένη με τον εξής τρόπο:

- Δύο εισαγωγικά μέτρα όπου δίνεται η τονική βάση του μέρους με συγχορδίες από την ορχήστρα:



- Στη συνέχεια, από τα μέτρα 3 έως 18 αναπτύσσεται το κυρίως θέμα της (Α) θεματικής περιοχής το οποίο είναι χτισμένο όλο στην τονική βάση του μέρους, ακολουθώντας ένα γενικό σχήμα α-β μοιρασμένο σε οκτώ και οκτώ μέτρα.

σηματισμός α (μέτρα 3 - 10):



σηματισμός β (μέτρα 11 - 18):



Χαρακτηριστικά του θέματος αυτού το Ισοκράτημα πέμπτης Σι-Φα# στο μπάσο, αλλά και η απλή συγχорδιακή συνοδεία, στοιχεία που προσδίδουν στο θέμα έναν ποιμενικό χαρακτήρα.

- Στην συνέχεια από το μέτρα 19 έως 39 ακολουθεί η ανάπτυξη των δύο αυτών θεμάτων με την ορχήστρα να συνεχίζει την συνοδεία στο ίδιο απλό τονικό μοτίβο ενώ εξελίσσεται ένας διάλογος μεταξύ φλάουτου, όμποε και κλαρινέτου όπου το ένα όργανο συμπληρώνει την μελωδική γραμμή του άλλου οργάνου, λ.χ. μέτρα 697 - 948:



Λίγο παρακάτω, στα μέτρα 40-55 ο συνθέτης ζητά μια μικρή μεταβολή της κίνησης με την ένδειξη *Rochissimo piu mosso* καθώς αλλάζει τελείως η μελωδική γραμμή, ενώ όλο αυτό το πέρασμα αποτελείται από αρμονικές αλυσίδες σε σχηματισμούς των δύο μέτρων (ο αρμονικός παράγων αναλαμβάνει την πρωτοβουλία). Η ορχήστρα έχει μια καθοδική πορεία

με συγχορδίες ενώ το φλάουτο ακολουθεί με μια συνεχόμενη καθοδική πορεία δεκάτων έκτων.



Η πρώτη αυτή θεματική περίοδος ολοκληρώνεται στα μέτρα 56-80, όπου η μελωδία επιστρέφει στην αρχική της μορφή με την ανάπτυξη των δύο πρώτων βασικών θεμάτων. Την πρώτη αυτή θεματική περίοδο χαρακτηρίζει το νοσταλγικό άκουσμα της μελωδίας η οποία είναι γραμμένη στον ελάσσονα τρόπο και ο μελισματικός της χαρακτήρας.

Στα μέτρα 81 έως 87 ο συνθέτης παραθέτει μια γέφυρα με την ένδειξη “Allegretto” και tempo τέταρτο παρεστιγμένο =72 η οποία οδηγεί στην εισαγωγή της δεύτερης θεματικής περιοχής του μέρους.



Δεύτερη θεματική περιοχή (B), μέτρα 88 - 154:

Σε αυτή την θεματική περιοχή το tempo που υποδεικνύει ο συνθέτης, αποτέλεσμα ενός accelerando τεσσάρων μέτρων που έχει προηγηθεί, είναι τέταρτο παρεστιγμένο = c.120 και η ένδειξη είναι Allegro moderato. Χαρακτηριστικό της είναι ο γρήγορος ρυθμός που έρχεται σε αντίθεση με την πρώτη θεματική περιοχή, καθώς επίσης και η οκτάβα στην οποία είναι γραμμένο το μέρος του σόλο, σε απομίμηση του *flageolet*⁵⁹ - μια μελωδία χαρακτηριστικής απλότητας και επαναληπτικότητας (ποιμενικό στοιχείο) που συνοδεύεται από μια κατιούσα κίνηση του μπάσου, που μοιάζει αρμονικά ανεξάρτητη από τη μελωδία, δίνοντας στο κομμάτι ένα πολυτονικό χρώμα. Έτσι, λ.χ., στα μέτρα 111 - 115 η μελωδία κινείται σε Mi^b μείζονα το

⁵⁹ Είδος ξύλινου οργάνου με έξη τρύπες πολύ κοντινό στο φλάουτο.

μπάσο υπογραμμίζει τη νότα ντο β, χωρίς να αναιρείται το χαρούμενο και ανάλαφρο άκουσμα στην μελωδία. Το θεματικό περιεχόμενο εισάγει το φλάουτο το οποίο κάθε φορά που εμφανίζεται μπαίνει στο ασθενές μέρος του μέτρου δίνοντας την αίσθηση χωριάτικου χορού. (μέτρα 111-115)



Το ίδιο θέμα μοιράζονται ακολούθως τρομπέτα και κλαρινέτο ενώ η υπόλοιπη ορχήστρα συνοδεύει με ένα συνεχόμενο ακομπανιαμέντο έξι ογδώνων.



Ακολουθούν μερικά μέτρα όπου η ορχήστρα διατηρεί το θέμα ενώ το φλάουτο συνοδεύει με κλίμακες στον εκάστοτε τόνο του θέματος, και που οδηγούν σταδιακά στην πολυτονική κορύφωση όπου, πάνω από ένα ισοκράτημα ρε, το θέμα καταλήγει να ακούγεται διαδοχικά από το φλάουτο σε ρε μείζονα και από την ορχήστρα σε φα μείζονα, σε μορφή κανόνα μέχρι το τέλος της (B) θεματικής περιοχής.





Τρίτη θεματική περιοχή, μέτρα 155 – 201:

Με αυτόν τον τρόπο περνάμε στη θεματική περιοχή (Γ) η οποία βρίσκεται στα μέτρα 155-201. Η αρχή της αποτελείται από τέσσερα μέτρα που λειτουργούν ως γέφυρα μεταξύ των δύο θεματικών περιοχών καθώς δανείζεται το ρυθμικό σχήμα της γέφυρας που έχει προηγηθεί μεταξύ (Α) και (Β), και στην συνέχεια από δύο εισαγωγικά μέτρα της ορχήστρας. Το tempo εδώ είναι τέταρτο παρεσιγμένο =72 και η ένδειξη είναι Allegretto.



Έτσι εμφανίζεται το τρίτο και τελευταίο θέμα του δευτέρου μέρους στα μέτρα 161-164, το οποίο δεν είναι τίποτε άλλο από ένα είδος βαλς σε 6/8, που θεματικά είναι συγγενές και με τα δύο προηγούμενα θέματα.



Η θεματική περιοχή (Γ) είναι πολύ σύντομη. Μεγάλο ενδιαφέρον έχει η προσθήκη σχημάτων αποτζιατούρας ως ποικιλμάτων στην μελωδική γραμμή του φλάουτου, που συντείνουν στον ποιμενικό χαρακτήρα του μέρους ως απομιμήσεις του flageolet



Η ορχήστρα σε όλη αυτή τη περίοδο συνοδεύει το φλάουτο με ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο συγχορδιών που αποτελούνται από δύο επάλληλες πέμπτες διατηρώντας έτσι το πολυτονικό χρώμα, ενώ το αρχικό θέμα ακούγεται από όμποε, κλαρινέτο, κόρνο και βιολιά διαδοχικά.



Ολόκληρη η θεματική περιοχή ακολουθεί το ίδιο μοτίβο το οποίο ολοκληρώνεται στο μέτρο 201 και ακολουθεί μια δεξιότεχνική cadenza όπου συνυπάρχουν θέματα τόσο από το 2ο όσο και από το πρώτο μέρος.

Παράδειγμα δευτέρου θέματος:



Παράδειγμα πρώτου θέματος:



Το μέρος ολοκληρώνεται για να καταλήξει με το άκουσμα της (Α) θεματικής περιοχής, όπου το αρχικό θέμα επανεισάγεται από το όμποε, μετά περνάει στο κλαρινέτο και συνεχίζει στο φλάουτο, όπου και παραμένει καθώς έρχεται να προστεθεί και η ορχήστρα. Παρεμβάλλονται μερικά μέτρα με την ένδειξη Allegretto και tempo τέταρτο παρεστιγμένο =72 που οδηγούν στην κατάληξη.

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

Το τρίτο και τελευταίο μέρος του κονσέρτου είναι ένα Rondo σε τονικότητα Ρε μείζονα. Στην αρχή προηγούνται οκτώ μέτρα των οποίων η ρυθμική αγωγή είναι τα 4/4, ενώ το tempo είναι το τέταρτο παρεστιγμένο =120 και η ένδειξη Allegro. Αυτά τα μέτρα θέτουν και το αρμονικό πλαίσιο του μέρους αυτού.

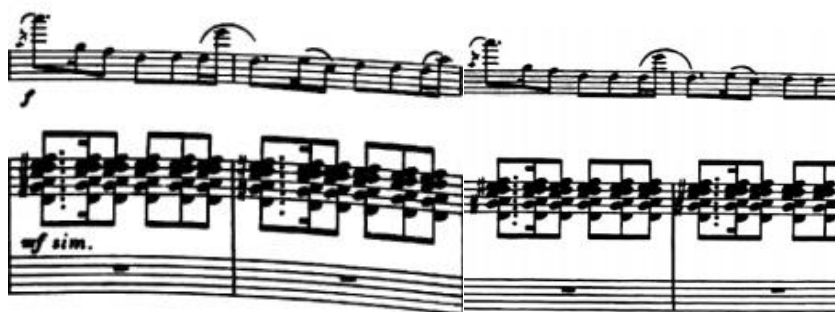


Από το μέτρο 9 εγκαθίσταται η ρυθμική αγωγή βάσης των 6/8 η οποία και διατηρείται σε ολόκληρο το μέρος. Το tempo που υποδεικνύει εδώ ο συνθέτης είναι τέταρτο παρεστιγμένο =80 και η ένδειξη είναι Allegretto. Η συνολική δομή του τρίτου μέρους ακολουθεί ένα σχήμα A-B-A-Γ-A, όπου Α, Β και Γ είναι θεματικές περιοχές σαφώς διακριτές μεταξύ τους, που αναπτύσσονται πάνω σε μια κοινή, αναλλοίωτη ρυθμική βάση (παλμός τετάρτων παρεστιγμένων) της οποίας το tempo, αν και μεταβάλλεται από θεματική περιοχή σε θεματική περιοχή, παραμένει διαρκώς παρόν σε όλη τη διάρκεια του μέρους. Πιο αναλυτικά:

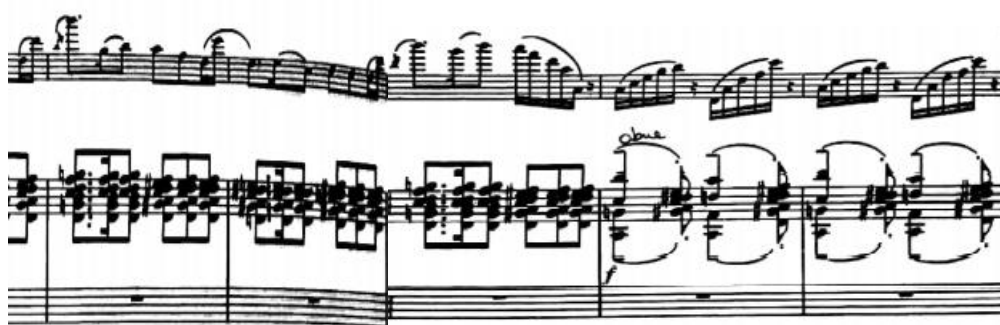
Πρώτη θεματική περιοχή (Α), μέτρα 1 - 58:

Η πρώτη θεματική περιοχή (Α) ξεκινά με μια εισαγωγή από το μέτρο 1 έως το μέτρο 8 όπου όπως προαναφέρθηκε τίθεται το τονικό πλαίσιο του rondo: τονικό κέντρο ρε, συγχορδίες με τέταρτες και πέμπτες. Στην συνέχεια τα δύο επόμενα μέτρα 9-10 είναι εισαγωγικά και στα μέτρα 11-27 εμφανίζεται το βασικό θεματικό υλικό ή αλλιώς το “refrain” του Rondo ακολουθώντας ένα γενικό σχήμα α-β-γ ως εξής:

- σχηματισμός α (μέτρα 11 - 14):



- σχηματισμός β (μέτρα 14 - 19):



- σχηματισμός γ (μέτρα 20 - 27):



Όπως φαίνεται και στο παραπάνω παράδειγμα, ο σχηματισμός (γ) αποτελείται από συγχορδίες στην ορχήστρα με αλληπάλληλες τρίτες, τις οποίες ξεδιπλώνει το φλάουτο με αρπισμούς.

Στη συνέχεια, και μέχρι την ολοκλήρωση της θεματικής περιοχής Α, ο συνθέτης επεξεργάζεται το κύριο θέμα που έχει παραθέσει στα μέτρα 11 έως 27, το οποίο μοιράζει μεταξύ ορχήστρας και φλάουτου. Ακολουθούν παραδείγματα μέτρα (45-56)





Ακολουθούν δύο μέτρα ως γέφυρα, η οποία οδηγεί στην είσοδο της (B) θεματικής περιοχής που βρίσκεται στα μέτρα 59-99 (μέτρα 57-58):



Δεύτερη θεματική περιοχή (B), μέτρα 59 - 64:

Αυτή η δεύτερη θεματική περιοχή εισάγεται από το φλάουτο, και το θέμα που επεξεργάζεται ο σολίστ βρίσκεται στα μέτρα 59-64 με ένα σχηματισμό α'-β' που αρθρώνεται ανά τρία μέτρα.

- Σχηματισμός (α') μέτρα 59-61:



- Σχηματισμός (β') μέτρα 62-64:



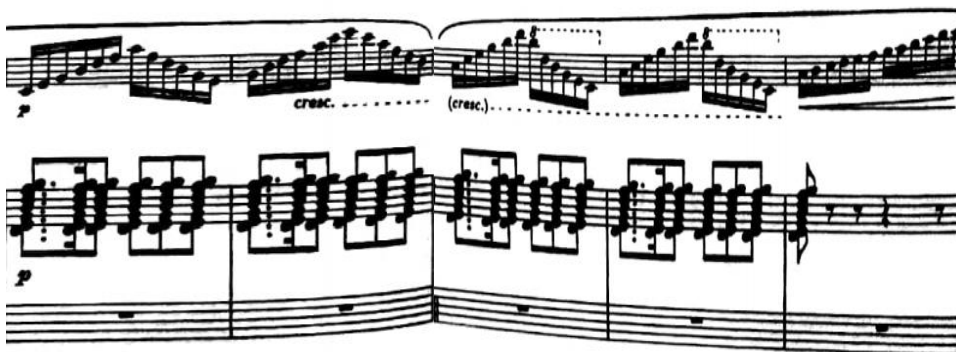
Η ορχήστρα συνοδεύει με pizzicato, ενώ το θεματικό υλικό εμφανίζεται στη σχετική ελάσσονα Σι.

Στην συνέχεια εμφανίζεται μέρος του πρώτου θεματικού υλικού εξακολουθώντας να βρίσκεται στην σχετική ελάσσονα. (Μέτρα 65-68)



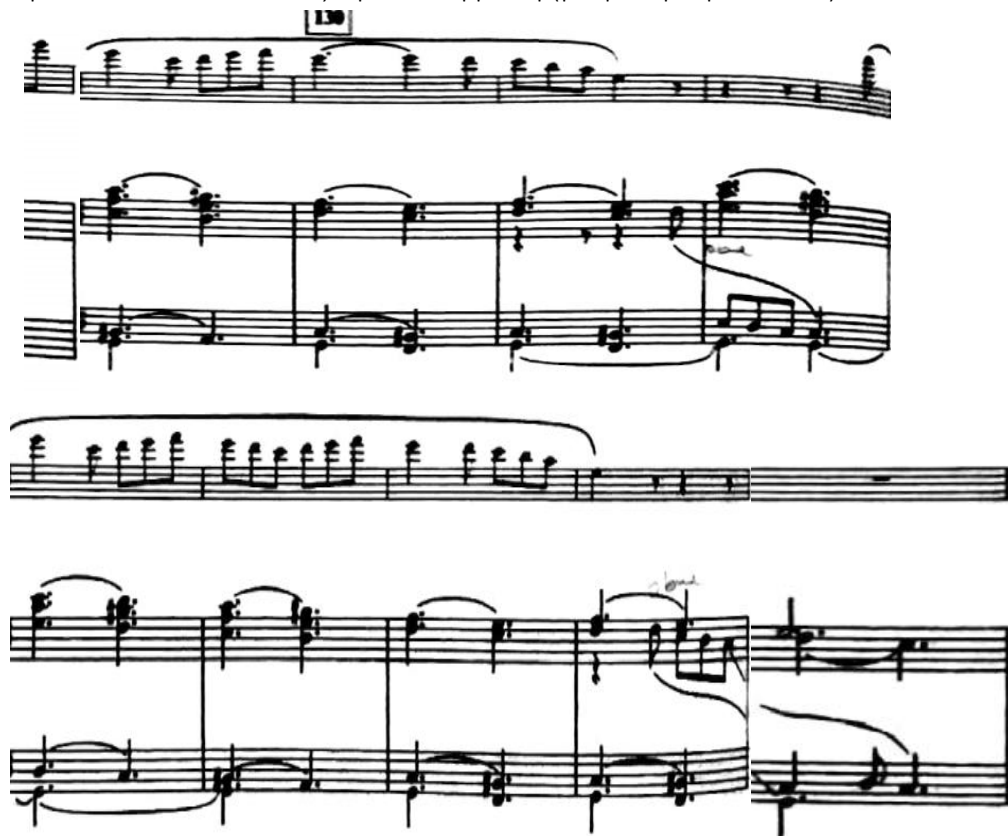
Αυτό συνεχίζεται εναλλάξ μέχρι το μέτρο 97. Έπονται δύο μέτρα από την ορχήστρα ως γέφυρα και στο μέτρο 100 επανέλχεται πάλι η θεματική περιοχή (A) με ελάχιστες διαφορές στην συνοδεία από την ορχήστρα, που αφορούν μόνο στο ρυθμικό σχήμα, μέχρι το μέτρο 125.

(Παράδειγμα μέτρα 111-114)



Τρίτη θεματική περιοχή (Γ), μέτρα 128 - 167

Ακολουθεί ακόμα μια γέφυρα από ορχήστρα και φλάουτο στα μέτρα 126-128 και έπεται η θεματική περιοχή (Γ) με άρση από το μέτρο 128 έως το μέτρο 167. Το βασικό θεματικό υλικό της περιοχής αυτής εκτίθεται στα μέτρα 128 έως 137, όπου το φλάουτο έχει την μελωδία ενώ η ορχήστρα συνοδεύει δίνοντας την τονική βάση (μέτρα άρση 129-137):



Ακολουθεί ένα παιχνίδισμα μεταξύ φλάουτου και ορχήστρας, όπου αυτή τη φορά το θέμα εμφανίζεται στην ορχήστρα, ενώ το φλάουτο έχει συνοδευτικό ρόλο, και στην συνέχεια στα μέτρα 153 έως 156 ο συνθέτης εισάγει ένα μικρό απόσπασμα τεσσάρων μέτρων από την (Β) θεματική περιοχή:



Σε όλο αυτό το τμήμα λειτουργεί ένας διάλογος μεταξύ ορχήστρας και φλάουτου με το θέμα να μοιράζεται σε μορφή ερώτησης-απάντησης (παράδειγμα μέτρα 159-162):



Έτσι στο μέτρο 168 ξαναεμφανίζεται για τελευταία φορά η (Α) θεματική περιοχή η οποία οδηγεί σε ένα καταληκτήριο τμήμα που θυμίζει coda στο μέτρο 196 μέχρι το μέτρο 210. Στην συνέχεια παρεμβάλλεται θεματικό υλικό της (Α) περιοχής και στο μέτρο 224 εμφανίζεται η coda ολόκληρου του μέρους, η οποία οδηγεί στο κλείσιμο του τρίτου και τελευταίου μέρους του κονσέρτου.

2.3. Η γενιά του 51 και ο μουσικός μοντερνισμός: Cristobal Halffter: *Debla* για σόλο φλάουτο

2.3.1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Το σόλο για φλάουτο *Debla* γράφτηκε από τον Cristobal Halffter το 1980, μόλις δυο χρόνια μετά το *Concierto Pastoral* του Rodrigo, και είναι αφιερωμένο στην κόρη του Maria Halffter. Πρωτοπαρουσιάστηκε από την ίδια τον Αύγουστο του 1980 στο Montepulciano⁶⁰.

Ο όρος 'debla' αρχικά είναι όρος από την παράδοση του flamenco και αναφέρεται σε μια μορφή τραγουδιού⁶¹. Χαρακτηριστικά της παραδοσιακής Debla, που ο Halffter επιδιώκει να αναπαραγάγει δημιουργικά στο συγκεκριμένο έργο, είναι ότι πάντοτε είναι φωνητική και στερείται συνοδείας. Έχει μεγάλα μελίσματα που αυξάνονται σε ένταση μέχρι να φτάσουν στο αποκορύφωμά τους, όπου ο τραγουδιστής χτυπά το γόνατό του σε κανονικό και απολύτως άκαμπτο ρυθμό. Ο ίδιος ο συνθέτης σε σημείωμά του που έχει συμπεριλάβει στην παρτιτούρα του έργου του αναλύει όλα τα χαρακτηριστικά αυτής της ανδαλουσιανής φολκλορικής μελωδίας εξηγώντας ποια είναι τα κύρια χαρακτηριστικά της. Ο Halffter λέει : «Έχω συμπεριλάβει όλα τα χαρακτηριστικά στο παρόν έργο αν και δεν ήταν η πρόθεσή μου να μιμηθώ ή να αναπαράγω το “Debla”. Αντίθετα έχω βασίσει την σύνθεσή μου σε ορισμένες πτυχές και χαρακτηριστικά αυτής της φολκλορικής μουσικής της Ανδαλουσίας . Έτσι έχω δημιουργήσει ένα έργο που υπάρχει από μόνο του και έχει σχεδιαστεί αποκλειστικά για φλάουτο»⁶².

Η *Debla* για σόλο φλάουτο, λόγω του υψηλού τεχνικού βαθμού δυσκολίας, θεωρείται συνήθως ιδανικό για εξετάσεις , διαγωνισμούς δεξιότητας , διαγωνισμούς κ.τ.λ. όμως το ταλέντο του Halffter έγκειται στην σύνθεση ενός έργου που χαρακτηρίζεται μεν από μεγάλη τεχνική δυσκολία, χωρίς όμως ταυτόχρονα να χάνει το ανθρώπινο περιεχόμενο και την εκφραστικότητά του. Είναι κάτι που ο Halffter επεδίωξε άλλωστε σε ολόκληρη την παραγωγή του.

Στο προαναφερθέν εισαγωγικό του σημείωμα, ο Halffter διευκρινίζει ότι το έργο αυτό γράφτηκε ύστερα από παραγγελία του Γερμανού συνθέτη και φίλου του, Hans Werner Henze. Η αισθητική συγγένεια που συνδέει τους δυο συνθέτες μας οδηγεί να αναφερθούμε συνοπτικά στο Henze, σε μια σύντομη παρέκβαση:

⁶⁰ Πόλη της κεντρικής Ιταλίας όπου ξεκίνησε το φεστιβάλ 'Cantiere Internazionale d'Arte το 1976 από τον Hans Werner Henze.

⁶¹ Israel J. Katz, «Flamenco [cante flamenco] (Sp.)», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09780>, (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 16/12/2020

⁶² Cristobal Halffter, *Debla (solo VI for flute)*, (Universal Edition, 2008)

Ο Hans Werner Henze⁶³ γεννήθηκε την 1η Ιουλίου 1926 στην πόλη Gütersloh της Γερμανίας και πέθανε στις 27 Οκτωβρίου 2012 στην Δρέσδη. Γερμανός συνθέτης⁶⁴ του οποίου οι όπερες, τα μπαλέτα, οι συμφωνίες και άλλα έργα χαρακτηρίζονται από ένα ατομικό και προηγμένο στυλ το οποίο ανέπτυξε δουλεύοντας μέσα από παραδοσιακές μορφές. Ήταν μαθητής του διακεκριμένου Γερμανού συνθέτη Wolfgang Fortner και του René Leibowitz, κορυφαίου Γάλλου συνθέτη δωδεκαφθογγικής μουσικής. Το έργο του Henze⁶⁵ θα μπορούσε κανείς να το κατατάξει σε δύο περιόδους. Η πρώτη περιλαμβάνει τις πρώτες του συνθέσεις στις οποίες και απέδειξε πόσο καλά κατείχε την σύνθεση δωδεκαφθογγικής μουσικής η οποία και κυριάρχησε στις συνθέσεις του μέχρι το 1956. Ένα από τα πρώτα του έργα δωδεκαφθογγικής μουσικής ήταν το Κοντσέρτο για βιολί No. 1 (1947). Η δεύτερη σηματοδοτείται από την όπερα *König Hirsch* (1956) όπου ο Henze στρέφεται στο σειραϊσμό⁶⁶ αναπτύσσοντας ένα εντελώς δικό του εκλεκτικό ύφος. Το 1950-53 ήταν σύμβουλος μπαλέτου στο Κρατικό Θέατρο του Βίσμπαντεν της Γερμανίας. Εκεί έλαβε την ώθηση για ένα μεγάλο μέρος της πιο πρόσφατης μουσικής μπαλέτου του, όπως το έργο *Ondine* (1956), ένα κλασσικό έργο που ενσωματώνει στοιχεία τζαζ. Ο Henze έγραψε επίσης πολλές όπερες καθώς και συμφωνίες. Η Συμφωνία του αρ. 6 για δύο ορχήστρες δωματίου (1969), που είναι αντιπροσωπευτικό έργο της δεκαετίας του 1960 και των αρχών της δεκαετίας του 1970, βασίστηκε τόσο στον σειραϊσμό όσο και σε στοιχεία παραδοσιακής τονικότητας χρησιμοποιώντας μικροτονικά διαστήματα, ενισχυμένα όργανα και ένα μεγάλο τμήμα κρουστών, ενώ το πολιτικό του μήνυμα τονίζεται από πολλές μουσικές αναφορές, μεταξύ των οποίων ένα θέμα του Μίκη Θεοδωράκη.

Ο Henze εγκαταστάθηκε στην Ιταλία το 1953. Αφού ασπάστηκε τον σοσιαλισμό στα μέσα της δεκαετίας του 1960, εξέφρασε τη νέα πολιτική του πεποίθηση στο έργο *Das Floss der Medusa*, ένα ρέκβιεμ για τον Che Guevara. Το βιβλίο του Henze *Δοκίμια* (1964) τον ανέδειξε ως σημαντικό στοχαστή στο χώρο της σύγχρονης μουσικής, ενώ το *Μουσική και Πολιτική: συλλογή κειμένων 1953-81* (1982) εξέθεσε την πιο πρόσφατη πεποίθησή του ότι η μουσική πρέπει να πολιτικοποιηθεί.

Περίπου σε αυτό το σημείο, και πιο συγκεκριμένα το 1976, ο Henze ιδρύει το φεστιβάλ του Montepulciano⁶⁷ με το όνομα *Cantiere Internazionale d'Arte*. Η αρχική ιδέα ήταν να

⁶³ Virginia Palmer-Füchsel, «Henze, Hans Werner», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12820>, (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 25/04/2021

⁶⁴ Robert Henderson, «Hans Werner Henze», στον ιστότοπο του jstor <https://doi.org/10.2307/958761>, *The Musical Times*, Vol. 117, No. 1601 (1976), 566-568, ημερομηνία προσπέλασης: 25/04/2021

⁶⁵ Hans Werner Henze, στον ιστότοπο του Encyclopaedia Britannica <https://www.britannica.com/biography/Hans-Werner-Henze>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/04/2021

⁶⁶ Προκαθορισμός του υλικού. Κατ' αντιστοιχία της σειράς των τονικών υψών που απαρτίζονται από δώδεκα χρωματικούς φθόγγους και στην συνέχεια καθορίζονται σειρές με δώδεκα ή και λιγότερες βαθμίδες για τις υπόλοιπες παραμέτρους (διάρκεια-αξία, ένταση, ηχόχρωμα-άρθρωση)

⁶⁷ Arrigo Quattrocchi, «Montepulciano», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O006675>, (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 25/04/2021

δημιουργηθεί ένα φεστιβάλ μουσικής σε μια μικρή πόλη όπου υπήρχε μικρή μουσική δραστηριότητα. Στο *Cantiere*, τόσο νέοι όσο και ώριμοι καλλιτέχνες προσκαλούνταν από όλο τον κόσμο να λάβουν μέρος, συνεργαζόμενοι ενεργά σε όλα τα επίπεδα (έχοντας διοικητικό ρόλο, είτε ως εκτελεστές είτε ως δημιουργοί) με τους κατοίκους της πόλης. Η λέξη *cantiere* που σημαίνει εργαστήριο, αναφέρεται κυρίως σε αυτήν την ανταλλαγή μεταξύ επαγγελματιών προσκεκλημένων και πολιτών. Καλλιτεχνικός διευθυντής από το 1976 έως το 1989 ήταν ο ίδιος ο Henze με μια περίοδο επτά χρόνων (1981-1988) που μοιράστηκε αυτήν την θέση με τους Jan Latham-König (1953-) και Gianluigi Gelmetti (1945-).

Τέλος, ο Henze δίδαξε σύνθεση στη Βασιλική Ακαδημία Μουσικής στο Λονδίνο και το 1989 βοήθησε στην ίδρυση της μουσικής *Biennale* του Μονάχου. Το 2000 έλαβε το βραβείο *Praemium Imperiale* της Ιαπωνικής Ένωσης Τέχνης για τη μουσική του και παρέμεινε ενεργός στη διεθνή σύγχρονη μουσική σκηνή του 21^{ου} αιώνα μέχρι τον πρόσφατο θάνατό του.

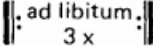
Συγκρίνοντας κανείς την πορεία των δύο συνθετών, μπορεί να δει πόσο άμεση ήταν η επιρροή του Henze στην αισθητική πορεία του Halffter στο χώρο του κεντοευρωπαϊκού μοντερνισμού. Χωρίς το πολιτικό στοιχείο να έχει στο έργο του Halffter τη σημασία που πήρε στην παραγωγή του Henze, εκείνο που εντυπωσιάζει ως συγγένεια μεταξύ τους είναι ο κοινός τρόπος ελεύθερης ενσωμάτωσης νεωτερικών τεχνικών στην πρακτική τους μακριά από δογματισμούς, αλλά και η συχνή αξιοποίηση στοιχείων από τη λαϊκή παράδοση. Έτσι, η *Debla* για σόλο φλάουτο του Cristobal Halffter, που αποτέλεσε παραγγελία του Henze, μοιάζει να συμβολίζει σε πολλά επίπεδα μια παράλληλη αισθητική πορεία.

2.3.2. Παρουσίαση του έργου

Ο Halffter ήταν από τους πρώτους Ισπανούς συνθέτες που συνέβαλαν στη διάδοση των μεταπολεμικών ρευμάτων της σύγχρονης μουσικής στην Ισπανία. Η *Debla* για σόλο φλάουτο αποτελεί σημαντικό τεκμήριο αυτής της συμβολής.

Το έργο γράφεται χωρίς μέτρο. Κάνει χρήση εκτεταμένων τεχνικών πέρα από τη συνήθη μουσική σημειογραφία, κάτι που οδηγεί στην αναγκαιότητα επεξήγησης κάποιων συμβόλων που χρησιμοποιούνται στο έργο. Τα σύμβολα αυτά έχουν ως εξής (όπως εμφανίζονται στην παρτιτούρα)⁶⁸:

⁶⁸ Cristobal Halffter, *Debla (solo VI for flute)*, (Universal Edition, 2008)

	short fermata (1-2'')
	medium fermata (3-4'')
	long fermata (5-6'')
	note raised by 1/4 tone
	note raised by 3/4 tone
	the performer may repeat this figure at his own discretion up to three times (i.e. at least three, at most twelve quavers).

Σημειώνουμε την απαιτούμενη ακρίβεια διάρκειας κάθε φερμάτας, καθώς και τη χρήση μικροδιαστημάτων.

Ως προς τη μορφή του έργου, αυτή προδίδεται ήδη από τον τίτλο Debla, και, όπως προείπαμε, βασίζεται στη χρήση χαρακτηριστικών της ομώνυμης μορφής τραγουδιού ανδαλουσιανού flamenco. Πρώτο και βασικό χαρακτηριστικό είναι η απουσία συνοδείας. Ύστερα, το έργο αρθρώνεται σε μια διαδοχή εξαιρετικά αργών και στατικών τμημάτων αφενός, και άκρως ρυθμικών και έντονων τμημάτων αφετέρου.

- Παράδειγμα αργού και στατικού τμήματος:

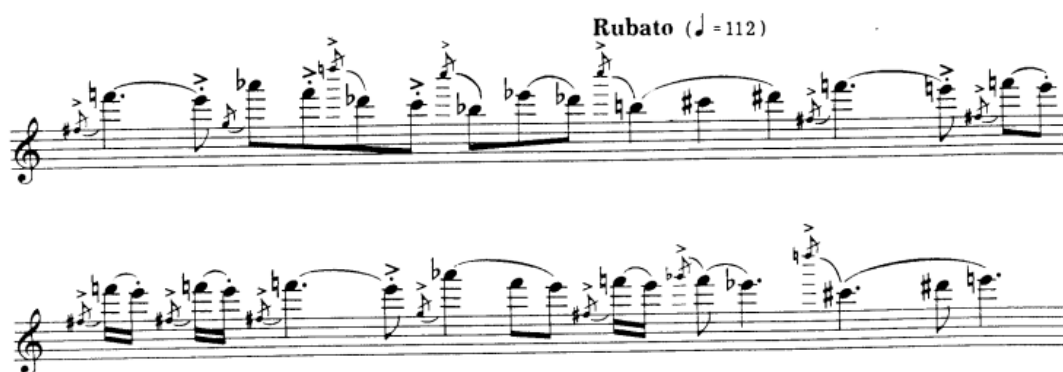
$\text{♩} = 56$



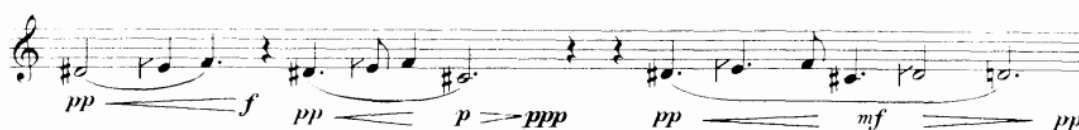
- Παράδειγμα άκρως ρυθμικού και έντονου τμήματος:



Στην παραδοσιακή debba, στην κορύφωση ο τραγουδιστής τραγουδώντας χτυπά ταυτόχρονα τον ρυθμό με τα χέρια του, σε αντίστιξη με την φωνητική γραμμή. Ο Halffter μιμείται αυτό το στοιχείο χρησιμοποιώντας τονισμένες αποτζιατούρες (παράδειγμα μέσα από το έργο):



Άλλο χαρακτηριστικό στοιχείο του έργου του Halffter είναι η χρήση μικροδιαστημάτων στην μελωδία. Γι' αυτά ο Halffter χρησιμοποιεί ειδική σημειογραφία την οποία και εξηγεί στην αρχή του έργου (παράδειγμα μέσα από το έργο):



Παρ' όλη την έλλειψη μέτρου, σε ολόκληρη την σύνθεση παρατηρείται μια συνεχής και έντονη προσπάθεια είτε απόλυτου ελέγχου της διάρκειας:

(ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ: οι επακριβώς μετρημένες παύσεις της αρχής)



είτε ανάδειξης ενός βασικού παλμού

(ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ: συνεχής εναλλαγή μετρονομικής ένδειξης), (παραδείγματα μέσα από την παρτιτούρα με την σειρά που εμφανίζονται.)

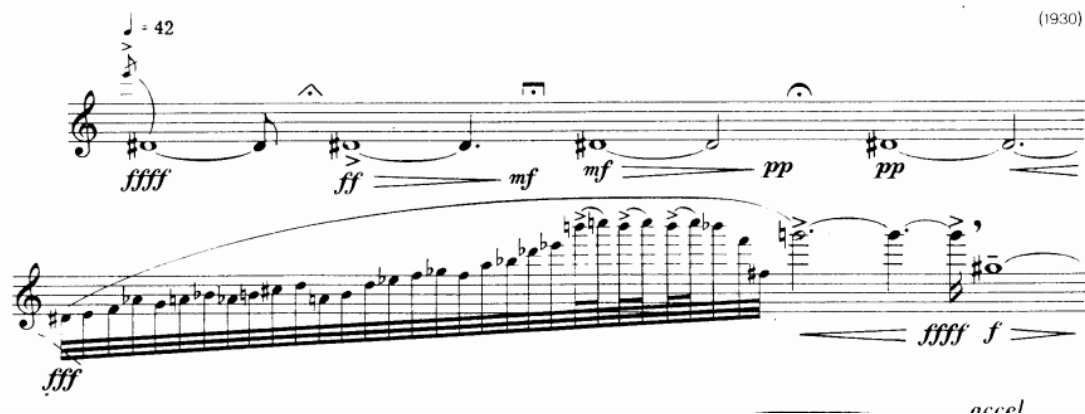


και αυτό μολονότι από την παρτιτούρα απουσιάζουν εντελώς οι διαστολές.

Σε μια πιο σε βάθος ανάλυση, το έργο χωρίζεται σε τρεις περιοχές και η καθεμιά περιλαμβάνει μικρότερα τμήματα.

Περιοχή Α:

Η πρώτη περιοχή (Α) βρίσκεται από την αρχή του έργου μέχρι τα μέσα του τελευταίου πενταγράμμου της σελίδας 2 της έκδοσης *Universal Edition*. Η μετρονομική ένδειξη που την συνοδεύει είναι το τέταρτο = 42. Το πρώτο τμήμα (Αα1) βρίσκεται στα πρώτα δύο πεντάγραμμα. Ξεκινά με ένα εξαιρετικά αργό και στατικό μέρος το οποίο αποτελείται από ένα Ρε δίεση που διακόπτεται από φερμάτες οι οποίες, όπως προαναφέρθηκε, φέρουν ακριβείς ενδείξεις διάρκειας, και συνεχίζει με ένα πιο ρυθμικό και έντονο τμήμα το οποίο έχει ανοδική πορεία δίνοντας έμφαση στις νότες Λαβ, Λα και Σιβ, Σι.



Αμέσως μετά εμφανίζεται το δεύτερο τμήμα (β) το οποίο χωρίζεται σε Αβ1 (επιμονή στο ρε b, κατόπιν ανοδική κίνηση) και Αβ2 (κορύφωση της ανοδικής κίνησης στο Λα):



και Αβ2



ενώ ακολουθεί το τρίτο τμήμα (Αγ):



Η Α περιοχή ολοκληρώνεται με την επανεμφάνιση του τμήματος Αα2 και την επανάληψη του Ρε δίεση, που λειτουργεί 'πτωτικά'.



Περιοχή Β:

Η Β περιοχή βρίσκεται από την μέση και ύστερα του τελευταίου πενταγράμμου της δεύτερης σελίδας και μέχρι σχεδόν το τέλος της τρίτης. Η μετρονομική ένδειξη που την συνοδεύει είναι το τέταρτο =56. Το πρώτο τμήμα (α) χωρίζεται σε Βα1, Βα2 και Βα3. Το Ρε δίεση εξακολουθεί να πρωταγωνιστεί στην μελωδία ενώ χαρακτηριστικό της είναι η εμφάνιση του συμβόλου που υποχρεώνει τον εκτελεστή να χρησιμοποιήσει την τεχνική για να καταφέρει να ακουστεί το τέταρτο του τόνου στην εκάστοτε νότα όπου αυτό βρίσκεται.

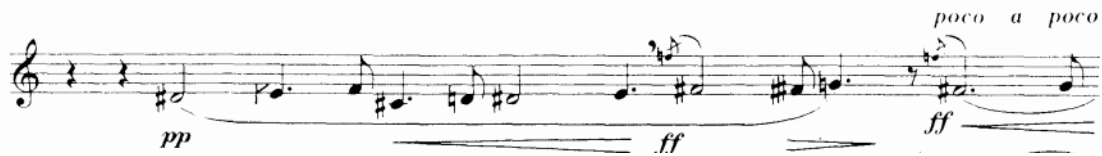
- Βα1



- Βα2



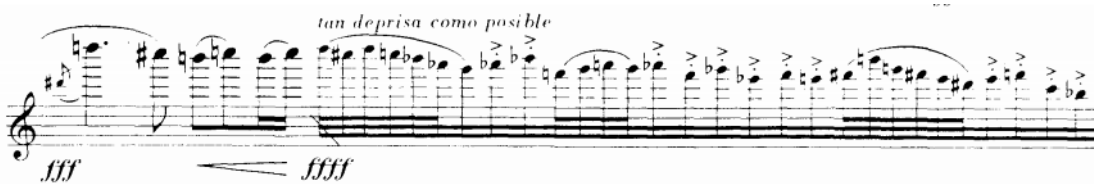
- Βα3

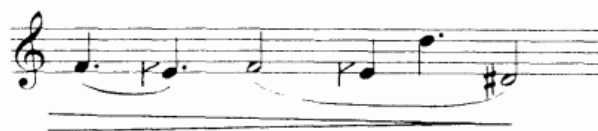


Σε αυτό το σημείο από την ένδειξη *Poco a poco* έως την μετρονομική αλλαγή παρατηρείται ένα είδους γέφυρα που οδηγεί στο τμήμα Ββ.



Το δεύτερο τμήμα (Ββ) βρίσκεται ακριβώς μετά και είναι άκρως ρυθμικό και έντονο σε αντίθεση με το Βα. Επίσης η μετρονομική ένδειξη αλλάζει και μετατρέπεται σε τέταρτο =100.





Έτσι περνάμε στο τμήμα Βα4 και η μετρονομική ένδειξη επανέρχεται σε τέταρτο =56, ενώ το ρε# αναδεικνύεται πλέον ως σημαντικό 'θεματικό' στοιχείο που επαναλαμβάνεται σε κομβικά σημεία της μορφής.

♩ = 56

pp *pp* *p* *f* *p* *ff*

Η δεύτερη μεγάλη περιοχή (Β) καταλήγει με το τμήμα Βγ:

p *ff* *fff*

Rubato accel. accel.

Περιοχή Γ:

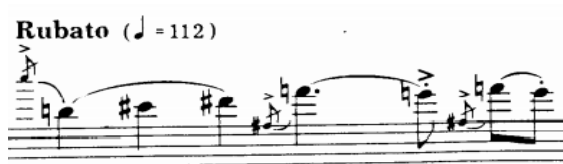
Η τρίτη και τελευταία μεγάλη (Γ) περιοχή χωρίζεται σε τρία τμήματα Γα1,2-Γβ1,2,3-Γγ. Η μετρονομική ένδειξη αλλάζει σε τέταρτο =112. Εδώ βρίσκεται και η κορύφωση του έργου σε

αντιστοιχία με την κορύφωση του ανδαλουσιανού είδους τραγουδιού Debla. Τα τμήματα αυτά έχουν ως εξής:

- Γα1



- Γα2



Στο Γβ1 τμήμα παρατηρείται μια συχνή εναλλαγή στην μετρονομική ένδειξη μέχρι το σημείο όπου και καταλήγει με τον σχολιασμό *tempo giusto* που θα πει ότι ο ρυθμός εξαρτάται από τον εκτελεστή και σε παρένθεση ως μια γενική κατεύθυνση όγδοο = 52.

- Γβ1

The musical score for section Γβ1 consists of six staves. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 52 and a dynamic of *fff*, followed by a crescendo leading to a *fff* dynamic and a tempo change to ♩ = 66. The second staff starts with ♩ = 52 and *fff*, then transitions through *ff* and *fff* to a *p* dynamic, with a tempo change to ♩ = 70 and back to ♩ = 52. The third staff is marked *Tempo giusto* (♩ = 52) and features a series of notes with dynamics *p*, *(p)*, and *(p)*. The fourth staff continues with *(p)* and *ff* dynamics, including a *(γ)* marking. The fifth staff shows a complex pattern of *ff* and *p* dynamics with *(γ)* markings. The sixth staff concludes with a *f* dynamic and *(γ)* markings.

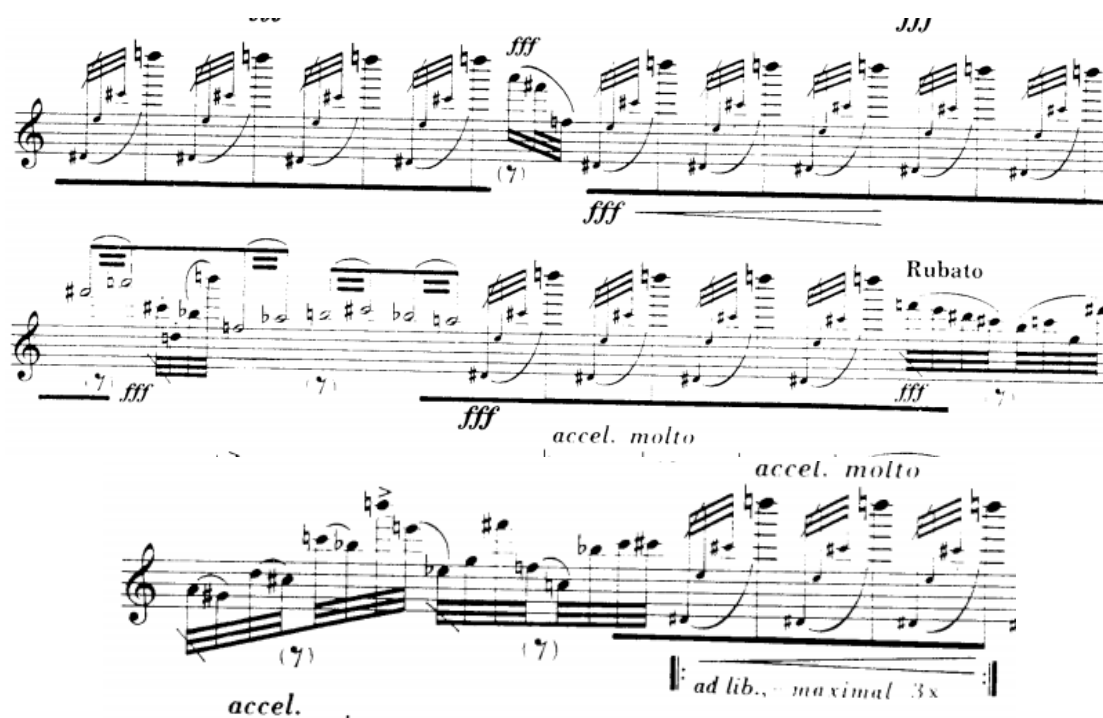
Ακολουθούν τα θεματικά τμήματα Γβ2 και Γβ3:

- Γβ2

Musical score snippet showing a series of staves with notes and dynamics. The dynamics include *f* (forte), *fff* (fortissimo), and *ff* (fortissimo). The notation includes eighth notes, triplets, and various accidentals.

- Γβ3

Musical staff snippet showing notes and a fortissimo (*fff*) dynamic marking.



Σε αυτό το σημείο εμφανίζεται και ένα τρίτο τμήμα (Γγ):

Γγ



ενώ το έργο ολοκληρώνεται με τα δύο τελευταία πεντάγραμμα να έχουν το πρώτο μελωδικές μνήμες της Β περιοχής



και το τελευταίο μνήμες της Α περιοχής θέλοντας ίσως να δημιουργήσει ένα μοτίβο καθρέφτη (Α-Β-Γ-Β-Α).



Συνοπτικά, η φόρμα του έργου θα μπορούσε να περιγραφεί στον παρακάτω πίνακα:

Περιοχή Α	Τμήμα Αα1	Αργό Tempo - ακινησία
	Τμήμα Αβ1	Ρυθμική ένταση με ανοδική κατεύθυνση
	Τμήμα Αβ2	Ρυθμική ένταση με ανοδική κατεύθυνση. Κατάληξη Ρε#
	Τμήμα Αγ	Δεξιοτεχνικό μέρος με ανοδική πορεία
	Τμήμα Αα2	Αργό Tempo - ακινησία
Περιοχή Β	Τμήμα Βα1	Αργό Tempo-Χρήση μικροδιαστημάτων
	Τμήμα Βα2	Αργό Tempo-Χρήση μικροδιαστημάτων
	Τμήμα Βα3	Αργό Tempo-Χρήση μικροδιαστημάτων
	Γέφυρα	Ανοδική κίνηση-έντονη χρωματική δραστηριότητα
	Ββ	Ρυθμική και έντονη καθοδική κίνηση
	Βα4	Αργό Tempo-Χρήση μικροδιαστημάτων
	Βγ	Ρυθμικό-σταδιακή αύξηση του ρυθμό
Περιοχή Γ	Γα1	Κορύφωση έργου-έντονοι τονισμοί-αποτζιατούρες
	Γα2	Συνέχεια κορύφωσης-πιο ελεύθερο Tempo
	Γβ1	Ρυθμική Επανάληψη Ρε# στακάτο-έντονα δεξιοτεχνικά τμήματα
	Γβ2	Ρυθμική Επανάληψη Ρε# με παραλλαγή-έντονα δεξιοτεχνικά τμήματα
	Γβ3	Ρυθμική Επανάληψη Ρε# με παραλλαγή-έντονα δεξιοτεχνικά τμήματα
	Γγ	Κατάληξη κορύφωσης και καθοδική πορεία

3. Συμπεράσματα ερμηνευτικού τύπου

Σε μια Ισπανία που υποφέρει από πολιτική αστάθεια, συγκρούσεις και έντονες αντιπαραθέσεις, η παράδοση φαίνεται να παίζει τον σπουδαιότερο ρόλο στην σύνθεση νέων έργων. Με γνώμονα την ισπανική ταυτότητα βασισμένη κυρίως σε στοιχεία που προέρχονται από την Νότια Ισπανία (λ.χ. Φλαμένκο) ο εκάστοτε εκτελεστής είναι υποχρεωμένος να λάβει υπόψιν του την προέλευση των τριών αυτών έργων καθώς το κοινό χαρακτηριστικό τους είναι το πάντρεμα σύγχρονων στοιχείων-τεχνικών, στο βαθμό που το κάθε έργο προσφέρει, με φολκλόρ στοιχεία τα οποία και στα τρία έργα υπογραμμίζουν τον ισπανικό χαρακτήρα. Το να λάβει κανείς υπόψιν του τα στοιχεία εκείνα που θέτουν τον ισπανικό χαρακτήρα του κάθε έργου είναι κατά την γνώμη μου το κλειδί στην απόδοση και την επίδοση την ώρα της εκτέλεσης. Σε κάθε έργο, ειδικά όταν αυτό περιέχει στοιχεία που υπογραμμίζουν την ταυτότητα και την χώρα προέλευσης, την διαφορά από εκτέλεση σε εκτέλεση κάνει η πιστότητα στην απόδοση του έργου όχι μόνο από θέμα περιεχομένου αλλά κυρίως ύφους. Ο ισπανικότροπος τρόπος γραφής του Torroba δεν μπορεί να σταθεί από μόνος του, χρειάζεται ο εκτελεστής να υποστηρίξει στην απόδοση με το παίξιμο του τα στοιχεία που κάνουν τη Dedicatoria ένα έργο με στοιχεία ανδαλουσιανής προέλευσης. Η ποιικότητα στο Concierto Pastoral του Rodrigo και τα στοιχεία βαλενθιάνικου στιλ θα παρέμεναν μια ιδέα εάν ο εκάστοτε εκτελεστής δεν τα συμπεριλάμβανε στον τρόπο παιξίματος του. Τέλος η Debla του Halffter θα ήταν απλώς ένα ακόμα πολύ δύσκολο σύγχρονο έργο στο ρεπερτόριο του φλάουτου και όχι ένα έργο που υμνεί με τον πλέον σύγχρονο τρόπο τον φολκλορισμό της γενιάς του. Συνοψίζοντας, η μουσική είναι πολλά περισσότερα από τυχαία σημεία σε ένα χαρτί. Η μουσική είναι όραμα, φαντασία και φυσικά πιστότητα στην απόδοση όλων εκείνων των στοιχείων που μπορούν να κάνουν το κάθε έργο ξεχωριστή δημιουργία.

Βιβλιογραφία

Santos Juliá, José Luis García Delgado, Juan Carlos Jiménez, Juan Pablo Fusi, *La España del siglo XX*, (Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2007)

Δρόσος Δημήτριος, *ΑΠΟ ΤΟΝ 19Ο ΑΙΩΝΑ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ*, (Αθήνα, ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ: 2010)

Torcuato S. Di Tella, «Primo de Rivera's Peculiar Brand of Fascism», στον ιστότοπο του jstor <https://www.jstor.org/stable/44483559>, *Government and Opposition*, Vol. 20, No. 1 (1985), 141-143

Stanley G. Payne, «Francisco Franco», στον ιστότοπο του Encyclopaedia Britannica <https://www.britannica.com/biography/Francisco-Franco>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/12/2020

Prudencio GARCÍA ISASTI, «El centro de estudios históricos durante la guerra civil española (1936-1939)», *Revista Complutense de Educación*, Madrid Vol. 18, Iss. 1, (2007), 59-76 στον ιστότοπο του heal link <https://www.proquest.com/scholarly-journals/el-centro-de-estudios-históricos-durante-la/docview/1300506072/se-2?accountid=11622>, (proQuest), ημερομηνία προσπέλασης: 06/12/2020

Carol A. Hess, «Falla (y Matheu), Manuel de», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09266> (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 15/12/2020

Walter Aaron Clark and William Craig Krause, «Moreno Torroba, Federico», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19122> (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 15/12/2020

Belen Perez Castillo, «Spain (Sp. Reino de España), 20th century», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40115> (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 15/12/2020

Raymond Calcraft, «Rodrigo (Vidre), Joaquín», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23647> (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 15/12/2020

Gonzalo Alonso, «Halffter family, Cristóbal Halffter (Jiménez)», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12218> (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 15/12/2020

Louise K. Stein, «Opera and the Spanish Political Agenda», στον ιστότοπο του jstor <https://doi.org/10.2307/932725>, *Acta Musicologica*, Vol. 63, Fasc. 2 (1991), 125-167, ημερομηνία προσπέλασης: 16/12/2020

Louise K. Stein and Roger Alier, «Zarzuela (Sp from zarza: 'bramble', 'bramble bush')» στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40742>, (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 16/12/2020

Eva Moreda Rodríguez, «What Did Franco's Spain Do to Spanish Music?», στον ιστότοπο του jstor <https://daily.jstor.org/what-did-francos-spain-do-to-spanish-music/>, (jstor Daily), ημερομηνία προσπέλασης: 16/12/2020

Peter Manuel, «Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex», στον ιστότοπο του jstor <https://doi.org/10.2307/852169>, *Ethnomusicology*, Vol. 33, No. 1 (1989), 47-65

J.B. Trend, revised by Israel J. Katz, «Cante hondo (Sp.: 'deep song')», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04759>, (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 16/12/2020

Katherine Thomas, «Flamenco and Spanish Dance», στον ιστότοπο του jstor <https://doi.org/10.2307/1478139>, *Dance Research Journal*, Vol. 34, No. 1 (2002), 98-102, ημερομηνία προσπέλασης: 17/12/2020

Vicent Morelló Broseta, «Intertextualidad entre el folclore andaluz, "Dedicatoria" y otras obras de Federico Moreno Torroba», στον ιστότοπο του eScholarship <https://doi.org/10.5070/D85147248>, (california digital library), ημερομηνία προσπέλασης: 20/12/2020

Clark, Walter A. & William C. Krause, «Federico Moreno Torroba: A musical life in three acts», στον ιστότοπο του oxford academic <https://academic.oup.com/ml/article/95/4/673/1078864> (Oxford: Oxford University Press, 2013) ημερομηνία προσπέλασης: 17/12/2020

Moreno Torroba, Federico, *Discurso*, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1935), p.12 και στον ιστότοπο https://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/moreno_torroba_federico_1935.pdf, ημερομηνία προσπέλασης: 20/12/2020

Gerhard Masur, «Miguel de Unamuno», στον ιστότοπο του jstor <https://doi.org/10.2307/979615>, *The Americas*, Vol. 12, No. 2 (1955), 139-156, ημερομηνία προσπέλασης: 20/12/2020

Miguel de Unamuno, «En Torno al Casticismo», στον ιστότοπο του textos.info <https://www.textos.info/miguel-de-unamuno/en-torno-al-casticismo/descargar-pdf>, ημερομηνία προσπέλασης: 20/12/2020

Federico Moreno Torroba, *Dedicatoria*, (España: Union Musical Ediciones, 1973)

RODRIGO, *Concierto Pastoral / Fantasia para un Gentilhombre (Complete Orchestral Works, Vol. 8)* (Naxos, 2003, 8.557801)

Joaquin Rodrigo, *Concierto Pastoral*, (London: Schott Music Ltd., 1978)

Israel J. Katz, «Flamenco [cante flamenco] (Sp.)», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09780>, (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 16/12/2020

Christobal Halffter, *Debla (solo VI for flute)*, (Universal Edition, 2008)

Virginia Palmer-Füchsel, «Henze, Hans Werner», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12820>, (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 25/04/2021

Robert Henderson, «Hans Werner Henze», στον ιστότοπο του jstor <https://doi.org/10.2307/958761>, *The Musical Times*, Vol. 117, No. 1601 (1976), 566-568, ημερομηνία προσπέλασης: 25/04/2021

Hans Werner Henze, στον ιστότοπο του Encyclopaedia Britannica <https://www.britannica.com/biography/Hans-Werner-Henze>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/04/2021

Arrigo Quattrocchi, «Montepulciano», στον ιστότοπο του grove <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0006675>, (oxford university press), ημερομηνία προσπέλασης: 25/04/2021