

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Τμήμα Μουσικών Σπουδών



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Ο Andres Segovia

και η εκδοχή του για σόλο κιθάρα
της Chaconne για σόλο βιολί σε Ρε ελάσσονα
του J. S. Bach»

Παπαργυρόπουλος Κωνσταντίνος

A.M.: M2009028

Υπεύθυνος Καθηγητής: Νίκος Τσούχλος

Κέρκυρα, 2021

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή	
1.1. Γενικά.....σελ.	3
1.2. Σύντομη ιστορική αναδρομή σε διασκευές και μεταγραφές της chaconne σε ρε ελάσσονα για σόλο βιολί του Bach.....σελ.	4
2. Η chaconne του Bach	
2.1. Chaconne: ιστορική αναφορά.....σελ.	6
2.2. Η chaconne σε ρε ελάσσονα για σόλο βιολί του Bach.....σελ.	6
3. Andres Segovia	
3.1. Η ζωή και το έργο του.....σελ.	13
3.2. Η εκδοχή για κιθάρα - της chaconne του Bach - από τον Segovia.....σελ.	15
3.2.1. Οι άλλες μεταγραφές για κιθάρα.....σελ.	16
4. Bach – Partita No. 2 για βιολί σε Ρε ελάσσονα BWV 1004 (Chaconne): Πίνακας σύγκρισης μεταγραφών για κιθάρα με το πρωτότυπο έργο για βιολί.....σελ.	17
5. Συμπεράσματα.....σελ.	30
6. Βιβλιογραφία.....σελ.	31
6.1. Παρτιτούρες.....σελ.	32
6.2. Οπτικοακουστικό υλικό.....σελ.	32

1. Εισαγωγή

1.1. Γενικά

Σε όλες τις περιόδους της μουσικής ιστορίας συναντάται το φαινόμενο της αναπαραγωγής μουσικών κειμένων ή μουσικών ιδεών για διαφορετικά μέσα (όργανα ή σύνολα οργάνων ή φωνών), είτε μέσω της λίγο ως πολύ πιστής αντιγραφής προϋπαρχόντων μουσικών κειμένων, είτε με την λιγότερο ή περισσότερο εκτεταμένη επεξεργασία τους, που μπορεί να αγγίζει την έννοια της παραλλαγής. Έτσι, πολλοί μουσικοί προσεγγίζουν δημιουργικά προϋπάρχοντα έργα με σκοπό είτε τον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου του εκάστοτε οργάνου τους, είτε τη δημιουργία μιας νέας σύνθεσης για διαφορετικό μέσο με αφετηρία την αρχική.

Από τις έννοιες που σχετίζονται με τον παραπάνω τύπο δραστηριότητας, για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας ξεχωρίζω δύο: την έννοια της Μεταγραφής (transcription) και την έννοια της Διασκευής (arrangement). Επειδή η εννοιολογική διαφορά των παραπάνω όρων δεν είναι πάντα σαφής (βλ. λ.χ. Malcolm Boyd, Grove, λήμμα *Arrangement*), παρακάτω θα προσπαθήσω να διευκρινίσω με ποιον τρόπο θα αξιοποιηθούν εδώ.¹

Με τον όρο Μεταγραφή (transcription) αναφερόμαστε στην πρακτική κατά το δυνατόν πιστής μεταφοράς ενός προϋπάρχοντος μουσικού κειμένου σε άλλο μέσο από εκείνο για το οποίο αυτό ήταν αρχικά γραμμένο. Είναι μια δραστηριότητα που βασίζεται κατά κανόνα σ' ένα προϋπάρχον μουσικό κείμενο (λ.χ. χειρόγραφες πηγές μουσικής πριν από το 1800, τυπωμένα έργα για όργανα που δεν είναι πλέον σε χρήση κ.λπ.), που γίνεται από συνθέτες ή ερμηνευτές με σκοπό είτε την δημιουργία και τον εμπλουτισμό ρεπερτορίου στο νέο μέσο, είτε ακόμα για λόγους πρακτικούς ή παιδαγωγικούς. Είναι μια πρακτική περισσότερο τεχνικής φύσης, κατευθυνόμενη προς την κατά το δυνατόν πιστή αναπαραγωγή του πρωτοτύπου, χωρίς τη δημιουργικότητα μιας διασκευής, καθώς ένα έργο κατά τη μεταγραφή δεν υφίσταται ουσιαστικά πολλές παρεμβάσεις, εκτός των αλλαγών στη σημειογραφία (π.χ. από ταμπλατούρα σε παρτιτούρα), και άλλων για λόγους τεχνικής προσαρμογής στο νέο μέσο. Το σπαρτίτο μιας όπερας είναι μια τέτοια μεταγραφή που εξυπηρετεί πρακτικές χρήσεις (λ.χ. η προετοιμασία μιας παράστασης, η μελέτη κάποιου ρόλου).

Αντίθετα, ως Διασκευή (arrangement) ορίζουμε τη δημιουργική επεξεργασία μιας μουσικής σύνθεσης ή μιας μουσικής ιδέας, συνήθως για ένα μέσο διαφορετικό από αυτό του πρωτοτύπου, ένα αυθύπαρκτο κομμάτι μουσικής που βασίζεται ή ενσωματώνει προϋπάρχον υλικό. Ο διασκευαστής εισάγει νέα στοιχεία που καθιστούν τη διασκευή έργο εξίσου δικό του όσο και του αρχικού δημιουργού. Σχηματικά θα

¹ Πηγές των παρακάτω πληροφοριών:

Thom, P. (2007). *The musician as interpreter*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press

Boyd, M. (2001). "Arrangement", *Grove Music Online*

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332>

μπορούσαμε να πούμε ότι αν η αφητηρία της Μεταγραφής είναι κυρίως ένα μουσικό κείμενο, η αφητηρία μιας Διασκευής είναι περισσότερο μια μουσική ιδέα, ενώ στόχος της είναι ένα αυτόνομο μουσικό δημιούργημα, σε αντίθεση με το προϊόν της Μεταγραφής, που παραμένει εξαρτημένο από το πρωτότυπό του.

Συμπληρώνω ότι, υπό αυτή την έννοια, το επόμενο βήμα μετά τη Διασκευή προς την κατεύθυνση της δημιουργικής επέμβασης πάνω σε προϋπάρχον μουσικό υλικό είναι η Παραλλαγή (variation), ή, πράγμα που είναι το ίδιο, ότι η Διασκευή είναι ένα ενδιάμεσο βήμα μεταξύ πιστής Μεταγραφής και ελεύθερης Παραλλαγής.

Μια ενδιαφέρουσα περίπτωση που θα μελετήσουμε εδώ είναι η *chaconne* σε ρε ελάσσονα για σόλο βιολί του J. S. Bach, ένα από τα πιο θαυμαστά έργα της μουσικής ιστορίας, το οποίο ο Ισπανός κιθαριστής Andres Segovia 'μετέφερε' στην κιθάρα. Το ζητούμενο της παρούσας εργασίας είναι καταρχάς να εξετάσουμε αν, με τη σημασία των όρων που προαναφέραμε, εδώ πρόκειται για μεταγραφή ή για διασκευή. Αυτό θα γίνει μέσα από μια συγκριτική μελέτη αφενός μεν της εκδοχής του Segovia με το πρωτότυπο χειρόγραφο του Μπαχ, αφετέρου της εκδοχής του Segovia με μια καθαρή μεταγραφή του έργου για σόλο κιθάρα που είναι εξαιρετικά διαδεδομένη σήμερα, ενός πιο σύγχρονου ερμηνευτή, του Φινλανδού κιθαριστή Vesa Kuokkanen. Στόχος μας να διαπιστώσουμε σε ποιο βαθμό η δουλειά του Segovia πάνω στη *chaconne* είναι δημιουργική (διασκευή) ή αποτελεί και αυτή μια απλή 'μεταφορά' του έργου σε άλλο ηχητικό μέσο (μεταγραφή). Σε δεύτερο χρόνο, με αφορμή την παραπάνω μελέτη, μέσα στην κιθαριστική αυτή εκδοχή της *chaconne* του Bach θα αναζητήσουμε τα ίχνη της τέχνης του Segovia ως ερμηνευτή, που επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξη του οργάνου και τις επόμενες γενιές κιθαριστών.

1.2. Σύντομη ιστορική αναδρομή σε διασκευές και μεταγραφές της *chaconne* σε ρε ελάσσονα για σόλο βιολί του Bach

Η *chaconne* αποτελεί ένα από τα έργα του Bach που έχει δεχτεί κατά καιρούς τις περισσότερες μεταγραφές και διασκευές, από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Τέτοιες μεταγραφές και διασκευές έχουν γραφτεί για όλων των ειδών τα όργανα, ενώ οι διασκευές συχνά περιλαμβάνουν την προσθήκη πιανιστικής συνοδείας με το βιολί να παίζει το πρωτότυπο έργο, ή αφορούν ακόμα και σύνολα μουσικής δωματίου και συμφωνική ορχήστρα.

Η πρώτη προσπάθεια να δοθεί μια άλλη μορφή στη *chaconne* γίνεται από τον βιολιστή F. W. Ressel το 1845 με συνοδεία πιάνου, ωστόσο η πρώτη διασκευή με τη μεγαλύτερη σημασία θεωρείται αυτή του Felix Mendelssohn-Bartholdy που συνοδεύει το βιολί με πιάνο και δημοσιεύεται το 1849. Είναι σε μορφή κοντσέρτου δίνοντας στο μέρος του

βιολιού μεγαλύτερη ελευθερία. Ο Robert Schumann δημοσιεύει τη δική του διασκευή, επίσης συνοδεία πιάνου, το 1854, η οποία τυγχάνει ευρύτερης προσοχής από αυτή του Mendelssohn. Υπάρχουν κάποια κοινά σημεία μεταξύ των δύο διασκευών, με αυτή του Schumann να είναι πιο κοντά στο πρωτότυπο. Άλλες αντίστοιχες διασκευές έχουν γραφτεί από τους Carl Reinecke και August Wilhelmj.

Έπειτα, σειρά παίρνουν οι πρώτες διασκευές που πραγματοποιήθηκαν για πιάνο. Η αρχή γίνεται με την διασκευή του Carl Debrois van Bruyck που δημοσιεύεται το 1855, και η συνέχεια με αυτές των Joachim Raff το 1865 και Ernst Pauer το 1867. Και στις τρεις διασκευές κοινό σημείο είναι η περίπλοκη χρήση της πολυφωνίας σε σύγκριση με αυτό που παρουσιάζει το πρωτότυπο.

Με το πιάνο πάντα στο επίκεντρο, γίνονται και προσπάθειες διασκευών μόνο για αριστερό χέρι. Αυτή που ξεχωρίζει αναμφισβήτητα είναι του Johannes Brahms που δημοσιεύεται το 1879 ως No. 5 σε μια συλλογή από σπουδές για πιάνο, όπου ο συνθέτης απλώνει ουσιαστικά το πρωτότυπο σε περισσότερες οκτάβες επιχειρώντας μεταξύ άλλων να μιμηθεί με το αριστερό χέρι του πιανίστα τις πλατιές χειρονομίες του δοξαριού του βιολιού πάνω από περισσότερες χορδές.

Αποκορύφωμα των πιανιστικών διασκευών της chaconne αποτελεί η διασκευή υψηλής δεξιοτεχνίας του Ferruccio Busoni, της οποίας ο ίδιος ο συνθέτης έκανε πρεμιέρα στη Βοστώνη το 1893. Ο Busoni υιοθετεί στοιχεία που οι προηγούμενοι συνθέτες είχαν εισάγει και τα συνδυάζει αρμονικά δίνοντας ένα μοναδικό αποτέλεσμα που χαρακτηρίζεται από διαφοροποίηση στην ηχηρότητα, εκφραστική ερμηνεία, πολυφωνικό σχεδιασμό, μελωδικούς συνδυασμούς και περίσσια δεξιοτεχνία. Βασιζόμενος στην έκδοση του Busoni για πιάνο, ο Maximilian Steinberg κάνει το 1911 μια διασκευή για ορχήστρα. Στη συνέχεια, ακολουθούν διασκευές για εκκλησιαστικό όργανο: από τον W. T. Best και τον H. Messerer το 1909, καθώς και τον Arno Landmann, που επηρεασμένος από τον Busoni, κάνει μια πολύ επιτυχημένη διασκευή που δημοσιεύεται το 1927. Διασκευές έχουν γίνει επίσης και για μουσική δωματίου με κουαρτέτα εγχόρδων από τους Martinus Sieveking και Maria Herz, αλλά και για ορχήστρα λίγο αργότερα από τους Riccardo Nielsen, Jenö Hubay, Alfredo Casella και Leopold Stokowski.

2. Η chaconne του Bach

2.1. Chaconne: ιστορική αναφορά

Η chaconne είναι χορός του οποίου οι ρίζες εντοπίζονται στην Ισπανία, όπου εμφανίζεται κατά τον 16^ο αιώνα, και από όπου εξαπλώνεται στην υπόλοιπη Ευρώπη στα τέλη του αιώνα αυτού. Περίπου από τα 1600 αρχίζει να απαντάται ως φόρμα οργανικής ή θεατρικής μουσικής και ενίοτε ως μέρος της χορευτικής σουίτας.

Βασικά χαρακτηριστικά μιας τυπικής chaconne του 18ου αιώνα είναι: το αργό tempo σε μέτρο $\frac{3}{4}$, οι σύντομες αρμονικές διαδοχές, βασισμένες σε ένα ostinato – συνήθως – μπάσο αλλά πολλές φορές και στις υπόλοιπες φωνές, καθώς και οι παραλλαγές σε μελωδία, αρμονία και ρυθμικά σχήματα. Η passacaglia αποτελεί επίσης μια μουσική φόρμα που έχει πολλές ομοιότητες με τη chaconne, και πολλές φορές οι δυο αυτοί χοροί ξεχωρίζουν από πολύ μικρές διαφορές. Από τον 17^ο αιώνα συναντάμε τις πρώτες chaconnes, αρχικά στην Ιταλία και έπειτα σε Γαλλία, Γερμανία και στον υπόλοιπο κόσμο, που εμπλουτίζουν το ρεπερτόριο σπουδαίων συνθετών. Μια από τις σημαντικότερες θεωρείται η chaconne του Bach για σόλο βιολί, στην οποία θα αναφερθούμε εκτενέστερα στη συνέχεια.²

2.2. Η chaconne σε ρε ελάσσονα για σόλο βιολί του Bach

Η chaconne αποτελεί το τελευταίο μέρος από τα συνολικά πέντε της Παρτίτας αρ. 2 σε ρε ελάσσονα, που ανήκει στην περίφημη σειρά από Σονάτες και Παρτίτες χωρίς συνοδεία BWV 1001 - 1006, που ο Bach έγραψε κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Cöthen (1717-1723). Το μέρος της chaconne έχει διάρκεια ίση, ίσως και λίγο μεγαλύτερη, με τα τέσσερα μέρη που προηγούνται, τα οποία είναι: allemande, courante, sarabande και gigue.³

Θεωρείται από τα σημαντικότερα έργα για σόλο βιολί της εποχής του, το αποκορύφωμα του μπαρόκ ρεπερτορίου του βιολιού, καθώς καλύπτει κάθε τότε

² Silbiger, A. (2001). "Chaconne", *Grove Music Online*
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05354>

³ Πηγές των πληροφοριών του κεφαλαίου:

Abraham, Immanuel Tzemach, "J.S. Bach's Chaconne for Solo Violin: A Performer-Composer's Approach to Interpretation" (Phd diss., The University of Arizona, 2019), 32.

Garcia, Thomas. "Sarabande and Chaconne: From Latin-America to the World of J.S. Bach" (Research Project, 2007), 27-33

Lester, J. "Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance" (Oxford Oxford University Press, New York: 1999), 151-156

γνωστή πτυχή του οργάνου, αλλά και, γενικότερα, ένα από τα πλέον απαιτητικά κομμάτια για βιολί της ιστορίας διαχρονικά, απαραίτητο στο ρεπερτόριο κάθε σύγχρονου βιολιστή αξιώσεων. Έτσι, στα τέλη του 19ου αιώνα, ο Johannes Brahms σε μια επιστολή προς την Clara Schumann γράφει για τη chaconne: «Σε ένα πεντάγραμμα, για ένα μικρό όργανο, ο άνθρωπος γράφει έναν ολόκληρο κόσμο με τις βαθύτερες σκέψεις και τα πιο ισχυρά συναισθήματα. Αν φανταζόμουν ότι θα μπορούσα να δημιουργήσω, ακόμη και να συλλάβω το κομμάτι, είμαι απόλυτα σίγουρος ότι ο περίσσιος ενθουσιασμός και η συγκλονιστική εμπειρία θα με έκαναν να χάσω το μυαλό μου»⁴, ενώ αντίστοιχα λέει σήμερα ο βιολιστής Joshua Bell, όταν δηλώνει ότι η chaconne είναι «όχι μόνο ένα από τα μεγαλύτερα κομμάτια μουσικής που γράφτηκαν ποτέ, αλλά ένα από τα μεγαλύτερα επιτεύγματα κάθε ανθρώπου στην ιστορία. Είναι ένα κομμάτι πνευματικά ισχυρό, συναισθηματικά ισχυρό, δομικά τέλει»⁵.

Ένα βασικό χαρακτηριστικό της chaconne του Bach είναι η μεγάλη συνολική διάρκεια του κομματιού, περίπου 15 λεπτά: πρόκειται για ένα από τα μεγαλύτερα μεμονωμένα μέρη που περιλαμβάνονται σε μια σουίτα της εποχής εκείνης. Όλο το έργο βασίζεται σε ένα ostinato που στηρίζει 64 παραλλαγές καθ' όλη τη διάρκειά του, όλες μόνο στην τονικότητα της Ρε ελάσσονος και της ομώνυμης μείζονός της. Αυτοί οι περιορισμοί σε συνδυασμό με το μεγάλο μήκος, καθιστούν ακόμα σπουδαιότερο το έργο του Bach.

Η αρμονική γλώσσα του Bach εξαντλεί όλες τις δυνατότητες αξιοποίησης σχετικά απλών γραμμών του μπάσου, κάτι ιδιαίτερα εμφανές εδώ, σε ένα 15λεπτο έργο χωρίς μετατροπίες. Το ostinato καλύπτει στη Ρε ελάσσονα ένα κατιόν τετράχορδο από το Ρε ως το Λα, στις δυο εκδοχές του: μελωδική ως Ρε, Ντο, Σι $\flat$, Λα, ή αρμονική ως με οξύμένο το Ντο ως Ρε, Ντο $\sharp$, Σι $\flat$, Λα, καθώς και το αντίστοιχο τετράχορδο στην ομώνυμη μείζονα κλίμακα (Ρε, Ντο $\sharp$, Σι, Λα), αγγίζοντας κάποιες φορές το Σολ κάτω από το Λα, ενώ συχνά (όπως συμβαίνει στην αρχή) η γραμμή κάνει μια ποικιλματικού χαρακτήρα κίνηση ανάμεσα στην τονική και την 7η βαθμίδα. Την κίνηση αυτή του ostinato τη συναντούμε πολλές φορές να αναπτύσσεται και χρωματικά (Ρε, Ντο $\sharp$, Ντο, Σι, Σι $\flat$, Λα). Έτσι, η αρμονική κίνηση σε κάποιες παραλλαγές είναι διατονική και σε άλλες χρωματική. Το ostinato εντοπίζεται τις περισσότερες φορές στο μπάσο (κάποιες φορές μεταφέρεται και στις υπόλοιπες φωνές), σχηματίζοντας μια θεμελιώδη αρμονική ακολουθία: i - V - i - VI - V, που διατηρείται ουσιαστικά σε όλες τις παραλλαγές είτε αναλλοίωτη, είτε εμπλουτισμένη, είτε απλοποιημένη. Αν το δούμε πιο αναλυτικά, η αρμονική ακολουθία της πρώτης παραλλαγής, δηλαδή τα τέσσερα πρώτα μέτρα, είναι η εξής (παράδειγμα 1.α):

⁴ Litzman, Berthold (editor). "Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853-1896". Hyperion Press, 1979, p. 16.

⁵ Weingarten, Gene. "Pearls Before Breakfast". Washington Post Magazine, Sunday, April 8, 2007. Accessed online on 9/18/2011 at http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/04/AR2007040401721_pf.html

$$\{ i - (ii\emptyset 4/2) - V_{6/5} - i - (VI - iv - i_{6/4}) - V_{6/5} \}$$

Βέβαια, οι αρμονικές ιδιότητες των συγχορδιών καθορίζονται από τις παραλλαγές του ostinato, που οδηγούν σε διαφορετικές διαδοχές κάθε φορά, βασιζόμενες όμως πάντα στη θεμελιώδη αρμονική ακολουθία που αναφέρθηκε παραπάνω (i -V -(i) - VI -V).

Χαρακτηριστικό του θέματος που απλώνεται σε ολόκληρο το έργο είναι η ιδιαίτερη ρυθμική αγωγή του: το γεγονός ότι οι δυο πρώτοι χρόνοι του ostinato, αξίας τετάρτου, λειτουργούν κάθε φορά ως ελλιπές μέτρο άρσης του επόμενου, πλήρους μέτρου.

Ο Bach παραθέτει το θέμα του έργου στις πρώτες δυο παραλλαγές (μ. 1-8), που λειτουργούν σαν ζεύγος, με την δεύτερη όμοια της πρώτης (παράδειγμα 1.α, β).

Παράδειγμα 1.α: Η αρχή της chaconne. Παραλλαγή 1.



Ρυθμική αγωγή: ο δεύτερος και τρίτος
χρόνος κάθε μέτρου ως άρση του επόμενου

Παράδειγμα 1.β: Παραλλαγή 2 (μ. 5-8).



Ρυθμική αγωγή: ο δεύτερος και τρίτος
χρόνος κάθε μέτρου ως άρση του επόμενου

Οι περισσότερες παραλλαγές οργανώνονται να είναι σε ζεύγη, όπου αυτή που ακολουθεί είναι παρόμοια με την προηγούμενη. Μάλιστα πολλοί ερμηνευτές υποστηρίζουν πως η chaconne αποτελείται από 32 οκτάμετρες παραλλαγές αντί 64 τετράμετρων. Οι ομοιότητες εντοπίζονται κυρίως στα ρυθμικά σχήματα, ενώ τα μελωδικά μοτίβα και η αρμονία παρουσιάζουν μικρές διαφορές μεταξύ δύο παραλλαγών. Στα παρακάτω παραδείγματα (2 α, β) απεικονίζονται, ενδεικτικά, τέτοια ζεύγη παραλλαγών, καθώς και τριάδα παραλλαγών όμοιων μεταξύ τους (παράδειγμα 2 γ).

Παράδειγμα 2.α: Οι παραλλαγές 3-6 είναι διαδοχικά ζεύγη παραλλαγών (μ. 9-24).

1^ο ζεύγος παραλλαγών

2^ο ζεύγος παραλλαγών

Παράδειγμα 2.β: Ζεύγος παραλλαγών 43-44 (μ. 169-76).



Παράδειγμα 2.γ: Τριάδα των παραλλαγών 58-60, όμοιων μεταξύ τους (μ. 229-40).



Το έργο είναι χωρισμένο σε τρία μεγάλα ανισομεγέθη μέρη: στα μέτρα 1-132, το πρώτο και μεγαλύτερο μέρος είναι στην ρε ελάσσονα και έχει 33 παραλλαγές. Η μετατροπή στην ομώνυμή της ρε μείζονα αποτελεί το δεύτερο μέρος (μ. 133-208) και περιλαμβάνει 19 παραλλαγές. Τέλος, στο τρίτο μέρος (μ. 209-257) επιστρέφει στη αρχική κλίμακα με 12 παραλλαγές. Και στα τρία μέρη παρατηρούμε, στην αρχή τους, αργά ρυθμικά σχήματα με μεγάλες νότες που στη συνέχεια σταδιακά εντατικοποιούνται και εμφανίζονται μικρότερες νότες σε πιο γρήγορο ρυθμό. Αυτό γίνεται πιο έντονα αισθητό στο κάθε μέρος λόγω διάρκειας, καθώς κάθε μέρος είναι μικρότερο του προηγούμενου.

Πίνακας 1. Τα τρία μέρη της chaconne.

	1^ο μέρος	2^ο μέρος	3^ο μέρος
Μέτρα	<i>1-132</i>	<i>133-208</i>	<i>209-257</i>
Κλίμακα	<i>Ρε ελάσσονα</i>	<i>Ρε μείζονα</i>	<i>Ρε ελάσσονα</i>
Παραλλαγές	<i>1-33</i>	<i>34-52</i>	<i>53-64</i>

Στα πρώτα 32 μέτρα γίνεται η δήλωση του θέματος όπου, ενώ αρχικά η αρμονία είναι αρκετά πλούσια, σταδιακά απλοποιείται στις τελευταίες δύο παραλλαγές, καταλήγοντας σε μία μόνο φωνή, κι αυτό συμβαίνει λόγω της εντατικοποίησης του ρυθμού που κατά κύριο λόγο αναπτύσσεται σε μικρότερες αξίες. Έπειτα από αυτά τα πρώτα μέτρα και τις διατονικές παραλλαγές, αρχίζει να γίνεται έντονο το στοιχείο της χρωματικότητας και το *ostinato* της αρμονικής ελάσσονας (Ρε, Ντο#, Σι^b, Λα) μετατρέπεται (μ. 33-36) σε χρωματικό (Ρε, Ντο#, Ντο, Σι, Σι^b, Λα). Η παραλλαγή στα μέτρα 57-60 δεν είναι όμοια καμίας προηγούμενης ή επόμενης και είναι διατονική εν μέσω έντονης χρωματικότητας, με παύσεις και ένα πιο αργό ρυθμικό σχήμα χορευτικού χαρακτήρα. Από εκεί και πέρα (μ. 61- 124) διατηρείται ένας σταθερά γρήγορος ρυθμός και χρωματικότητα, για να επιστρέψει το θέμα στις δυο τελευταίες παραλλαγές (μ. 125-132) του πρώτου μέρους, ξανά σε πιο αργό ρυθμό, και προαναγγέλλοντας το μείζονα τρόπο που χαρακτηρίζει το δεύτερο μέρος του έργου. Στοιχεία που ξεχωρίζουν πέραν της αρμονίας στην αρχή, είναι η μεγάλη έκταση που καλύπτει η υφή του έργου, πολλές

φορές ακόμα και σε μόνο ένα μέτρο με γρήγορα ανεβάσματα και κατεβάσματα, όπως και η χρήση αρπισμών (μ. 89-120).

Το δεύτερο μέρος μεταφέρεται στη ρε μείζονα, ενώ οι εναλλαγές των στοιχείων που περιλαμβάνονται στο πρώτο μέρος είναι όμοιες και εδώ. Δυο ζευγάρια παραλλαγών (μ. 133- 148) είναι μια δήλωση του θέματος, με εμφανή αρμονία που βασίζεται στο ostinato μπάσο του μείζονα τρόπου πλέον (τετράχορδο Ρε, Ντο#, Σι, Λα) και ο ρυθμός του είναι και πάλι αργός. Αμέσως όμως το ρυθμικό μοτίβο γίνεται γρηγορότερο, με αποτέλεσμα η αρμονία σταδιακά να εγκαταλείπεται και τη θέση της να παίρνουν μελωδικά μοτίβα με συνεχόμενες αξίες δέκατων έκτων. Ένα στοιχείο που εισάγεται, το οποίο δεν υπήρχε πιο πριν, είναι αυτό των επαναλαμβανόμενων φθόγγων που δείχνουν να λειτουργούν σαν ισοκράτης (μ. 169 - 76). Ο ρυθμός στη συνέχεια πέφτει απότομα, σε μία φράση 6 παραλλαγών (177- 200) όπου επαναφέρεται η αρμονία, ενώ υπάρχουν και εδώ επαναλαμβανόμενες νότες, πριν φτάσει στο τέλος του με ένα arpeggio (201- 208).

Το έργο, στο τρίτο και τελευταίο μέρος, επιστρέφει στη ρε ελάσσονα και χαρακτηρίζεται από λυρισμό. Παρά τις μικρές χρονικά αξίες που στολίζουν τα μελωδικά μοτίβα καθ' όλη τη διάρκειά του, οι κινήσεις των φράσεων μοιάζουν πιο απλωμένες από αυτές που είδαμε στα προηγούμενα δυο μέρη. Η εμφάνιση των τριήχων δέκατων έκτων εδώ αποτελεί ένα στοιχείο που εισάγεται για πρώτη φορά στο έργο (μ. 241- 47). Στην προτελευταία παραλλαγή (μ. 249- 53) δηλώνεται εκ νέου το αρχικό θέμα, προετοιμάζοντας μ' αυτό τον τρόπο το φινάλε του έργου.

3. Andres Segovia

3.1. Η ζωή και το έργο του

Ο Ισπανός δεξιотέχνης κιθαριστής Andres Segovia γεννήθηκε στην πόλη Λινάρες (Linares), στην Ανδαλουσία, στις 21 Φεβρουαρίου 1893.⁶ Έζησε τα πρώτα χρόνια της ζωής του στην πόλη Χαέν (Jaen), γενέτειρα των γονιών του, έως ότου αναλάβουν την φροντίδα του ο θεός και η θεία του, στην επαρχία Βιγιακαρίγιο (Villacarillo). Περίπου στην ηλικία των δέκα ετών μετακόμισε στην Γρανάδα, όπου και μεγάλωσε λαμβάνοντας την τυπική μόρφωση. Εκεί είχε και την πρώτη του εμπειρία και ουσιαστική επαφή με την κλασσική μουσική στην κιθάρα, όταν γνώρισε τον κιθαριστή Gabriel Ruiz de Almadovar και τον άκουσε να αποδίδει ένα πρελούδιο του Fransisco Tarrega. Ο Segovia αναφέρει χαρακτηριστικά στην αυτοβιογραφία του για αυτή του την εμπειρία: «Ένιωσα να κλαίω, να γελάω, ακόμα και σαν να φιλάω τα χέρια ενός άνδρα που θα μπορούσε να σχεδιάσει τόσο όμορφους ήχους από την κιθάρα. Το πάθος μου για τη μουσική έμοιαζε σαν έκρηξη από φλόγες. Έτρεμα. Ένα ξαφνικό συναίσθημα απέχθειας για τα λαϊκά κομμάτια που είχα παίζει με κατέκλυσε, αναμειγμένο με μία έμμονη ιδέα να μάθω ‘αυτή τη μουσική’ αμέσως... Αιχμαλωτίστηκα για πάντα στην κιθάρα. Με απόλυτη αφοσίωση, υπήρξα ολοκληρωτικά πιστός σε όλη μου τη ζωή. Πιστός μόνο στην κιθάρα.»⁷

Στην ηλικία των δώδεκα ετών ξεκίνησε, χωρίς την καθοδήγηση δασκάλου, την πρακτική στην κιθάρα και, μέχρι να φτάσει να κάνει την πρώτη δημόσια εμφάνισή του στο Centro Artístico, στην Γρανάδα, το 1909, υπήρξε αυτοδίδακτος. Το 1913 εμφανίστηκε για πρώτη φορά επίσημα ως σολίστ, δίνοντας συναυλία στο Ateneo στη Μαδρίτη. Ήταν η αρχή μιας διεθνούς σταδιοδρομίας που, με αφετηρία την Ισπανία, τον οδήγησε σε όλο τον κόσμο. Έτσι, το 1919 τον βρίσκουμε στην Ουρουγουάη και την Αργεντινή. Το 1922 εμφανίζεται στο Concurso de Cante Jondo, μια μεγάλη

⁶ Πηγές των βιογραφικών στοιχείων που ακολουθούν:

Wade, G. (2001). "Segovia, Andres", *Grove Music Online*
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25329>

Segovia, Andres, *"Segovia: An Autobiography of the Years 1893–1920"*, μετάφρ. W .F. O 'Brien (Macmillan: New York, 1976)

Kelley, David, "A Guitarist in The Concert Hall: The Legacy of Andrés Segovia",
<https://www.scribd.com/document/302406233/Segovia> , Ημερομηνία προσπέλασης: 5/3/2016

Coelho, V. (Ed.). (2003). *The Cambridge Companion to the Guitar* (Cambridge Companions to Music). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521801928

Alves, Júlio Ribeiro. *The History of the Guitar: Its Origins and Evolution*. Huntington, 2015.

⁷ Segovia, Andres, *"Segovia: An Autobiography of the Years 1893–1920"*, μετάφρ. W. F. O 'Brien (Macmillan: New York, 1976), 6

διήμερη εκδήλωση αφιερωμένη στις τέχνες του flamenco που διοργανώνουν στη Γρανάδα οι Manuel de Falla και Federico Garcia Lorca, ενώ και το 1923 ταξιδεύει για συναυλίες στο Μεξικό. Το 1923 ακολουθούν συναυλίες στο Παρίσι και ρεσιτάλ σε Ελβετία, Γερμανία και Αυστρία. Από το 1926 έως και το 1929 περιοδεύει, δίνοντας μεγάλο αριθμό συναυλιών και ρεσιτάλ, σε Ρωσία και Βρετανία αρχικά και έπειτα σε Δανία, ΗΠΑ και Ιαπωνία. Το 1936, χρονιά που ξεσπάει ο ισπανικός εμφύλιος, φεύγει από την Ισπανία με προορισμό το Μοντεβιδέο της Ουρουγουάης όπου και περνάει τα επόμενα χρόνια. Στα χρόνια της παραμονής του στη νότια Αμερική παραμένει πολύ ενεργός ως σολίστ.

Στη Μεταπολεμική εποχή ο Segovia μπήκε σε μια νέα φάση στην καριέρα του, κάνοντας εκτεταμένες ετήσιες περιοδείες σε ΗΠΑ και Ευρώπη. Ταυτόχρονα, η έλευση των δίσκων LP που επηρέασε βαθιά τη δραστηριότητα των μεγάλων δεξιοτεχνών στα μέσα του 20ου αιώνα ήταν αδύνατον να μην επηρεάσει και τον ίδιο. Έτσι, κατά τη διάρκεια των επόμενων 30 χρόνων (1947-77), παράλληλα προς την έντονη διεθνή συναυλιακή του δραστηριότητα, ηχογράφησε πάνω από 50 δίσκους, πολλοί από τους οποίους έλαβαν μεγάλη αναγνώριση. Το 1961 έκανε την πρώτη του περιοδεία στην Αυστραλία.

Τις τελευταίες δυο δεκαετίες της καριέρας του συνέχισε να είναι εξαιρετικά δραστήριος παρ' ότι μεγάλωνε, κάνοντας περιοδείες κάθε χρόνο σε Ευρώπη και Αμερική. Το 1967 έγινε η ταινία- ντοκιμαντέρ για τον Segovia, με τίτλο *Segovia at Los Olivos* που τον δείχνει στο σπίτι του στην Costa del Sol της Ισπανίας. Το 1976 δημοσιεύτηκε η αυτοβιογραφία του και η ταινία με τίτλο *Song of the Guitar*, η οποία είναι ένας συνδυασμός αφήγησης του Segovia για τα παιδικά του χρόνια αλλά και εκτέλεσης διάφορων έργων του ρεπερτορίου της κιθάρας. Το 1977 κυκλοφόρησε τον τελευταίο του δίσκο με τίτλο *Reveries*. Το 1981 του απονεμήθηκε ο τίτλος του Μαρκησίου της Salobreña από τον Βασιλιά της Ισπανίας Juan Carlos, ενώ πραγματοποιήθηκε, στο κάστρο Kent του Leeds της Αγγλίας, ο πρώτος Διεθνής Διαγωνισμός Κιθάρας Segovia. Από τα 90 του χρόνια και έπειτα ακολούθησαν περιοδείες σε Ιαπωνία και Αμερική και masterclasses, με τελευταία στο Πανεπιστήμιο της Νότιας Καλιφόρνιας το 1986. Έδωσε το τελευταίο του ρεσιτάλ το 1987 στο Miami Beach, στη Φλόριντα. Ο Segovia πέθανε από έμφραγμα, στις 2 Ιουνίου 1987 στη Μαδρίτη και είναι θαμμένος στο Casa Museo de Linares, στην Ανδαλουσία. Έτσι ολοκληρώθηκε με τιμές μια πλούσια καλλιτεχνική ζωή, που ξετυλίχθηκε παράλληλα με μια γεμάτη προσωπική ζωή: πράγματι, ο Segovia έκανε δυο γάμους και μία μεγάλη σχέση, προτού παντρευτεί το 1962 για τρίτη φορά με την Emilia Magdalena Corral Sancho, με την οποία απέκτησαν ένα γιο, τον Carlos Andres Segovia, το 1970.

Ο Segovia ανήκει στους μεγαλύτερους σολίστ του 20ου αιώνα, όπως προδίδουν μεταξύ άλλων τα πολυάριθμα βραβεία και διακρίσεις που έχει λάβει: 12 τίτλους επίτιμου διδάκτορα, βραβείο Grammy καλύτερης ορχηστρικής εκτέλεσης το 1958, χρυσό μετάλλιο από τη Βασιλική Φιλαρμονική Εταιρεία και ανέγερση αγάλματος προς τιμήν του στη γενέτειρά του, Λινάρες, όπως επίσης και περισσότερα από 20 χρυσά μετάλλια.

Η σημασία του για τη διαμόρφωση της σύγχρονης κιθάρας τόσο από τεχνική όσο και από ερμηνευτική άποψη είναι τεράστια. Αυτό προδίδουν τα πολυάριθμα έργα που έχουν γραφτεί ειδικά για αυτό από σημαντικούς συνθέτες: λ.χ. Tedesco - Ponce - Rodrigo ο Villa-Lobos με το κονσέρτο για κιθάρα και ορχήστρα και ο Rodrigo με το *Fantasia para un gentilhombre*, για τα οποία ο Segovia έδωσε πρεμιέρα το 1956 και 1958 αντίστοιχα, αλλά και πολλοί άλλοι που εμπνέονται από την τέχνη του. Σε αυτό συνέβαλε και η διεθνής εκπαιδευτική του δραστηριότητα, η οποία άρχισε κατά τη δεκαετία του 1950' στο θερινό σχολείο της Σιένα και μετά, το 1958 στο Σαντιάγο ντε Κομποστέλα.

Η τεράστια συμβολή του Segovia στην εξέλιξη της κιθάρας προδίδεται και από την εκδοτική δραστηριότητα που αναπτύσσεται γύρω του με βάση είτε αυθεντικό καθαριστικό ρεπερτόριο που γράφεται γι' αυτόν, είτε από πλήθος δικών του μεταγραφών κλασικών έργων για άλλα όργανα, που έρχονται να εμπλουτίσουν περαιτέρω το ρεπερτόριο του οργάνου. Έτσι, ο εκδοτικός οίκος Schott αφιερώνει έναν τόμο της σειράς Guitar Archive Series (1926) στον Segovia με κλασσικές 'μεταγραφές' και κομμάτια συνθετών όπως του Moreno Torroba, Turina, Ponce, Castelnuovo-Tedesco και Tansman (1926). Από το πλήθος των 'μεταγραφών' αυτών, που περιλαμβάνονται σήμερα στο ρεπερτόριο όλων των κλασικών κιθαριστών, επικεντρώνουμε την προσοχή μας σε μια από τις διασημότερες, που εκδόθηκε το 1934 από τον οίκο Schott: πρόκειται για την εκδοχή του Segovia της Chaconne του Bach σε ρε ελάσσονα για σόλο βιολί, έργο ορόσημο τόσο για τον ίδιο όσο και για το ρεπερτόριο της κλασσικής κιθάρας, την πρεμιέρα του οποίου θα δώσει την επόμενη χρονιά (1935) στο Παρίσι.

3.2. Η εκδοχή για κιθάρα - της chaconne του Bach - από τον Segovia

Η 'μεταφορά' της chaconne στην κιθάρα από τον Segovia, αποτελεί την πρώτη επιτυχημένη εκδοχή του έργου για κιθάρα θέτοντας τα θεμέλια για μια μακρά λίστα έργων. Ένα στοιχείο που ιστορικά συνδέει κατάλληλα το έργο με την κιθάρα είναι ότι το είδος χορού chaconne παιζόταν κυρίως από την κιθάρα στην Ισπανία, στις αρχές του 16^{ου} αιώνα και πολλοί θεώρησαν ότι με αυτή τη διασκευή, το έργο επιστρέφει εκεί όπου ανήκει. Η μουσικολόγος Felicitas Curti δήλωσε ότι «ο Segovia έχει μεταγράψει την chaconne για την κιθάρα, επιστρέφοντάς την, κατάλληλα, στο όργανο πολιτιστικής του προέλευσης».⁸

⁸ Rodolfo J. Betancourt, "The Process of Transcription for Guitar of J.S. Bach Chaconne from Partita II for Violin Without Accompaniment, BWV 1004" (PhD diss., University of Denver Colorado, Denver, 1999), 10-15.

Ο Segovia ακολουθεί τα χνάρια των ρομαντικών συνθετών-ερμηνευτών που διασκεύασαν την chaconne για άλλα όργανα, καθώς μελέτησε για χρόνια μεταγραφές και διασκευές από τους F. Herman για δυο βιολιά, Brahms για πιάνο (αριστερό χέρι μόνο), Busoni και Raff για πιάνο και Jena de Hubay για ορχήστρα. Επηρεάζεται από την συνθετική τους προσέγγιση και ιδιαίτερα από τον Busoni, παραμένοντας ωστόσο πιο κοντά στο πρωτότυπο. Ο μουσικολόγος Rodolfo J. Betancourt δήλωσε ότι «η μεταγραφή του Segovia ακολουθεί την τάση που άφησαν γενικά οι ρομαντικοί διασκευαστές και ειδικότερα ο Ferruccio Busoni, με τρόπους όπως η προσθήκη συμπληρωματικών φθόγγων σε σημαντικές αρμονίες και η συμπερίληψη ένδειξης tempo και έκφρασης. Ωστόσο είναι πιο κοντά στο πρωτότυπο με την έννοια ότι δεν υπάρχει συμπερίληψη πρότυπων περασμάτων· η προσθήκη των μπάσων είναι οικονομική ακολουθώντας την αρμονία στο πρωτότυπο».⁹

3.2.1. Οι άλλες μεταγραφές για κιθάρα

Οι μεταγενέστεροι κιθαριστές επιχείρησαν να μεταφέρουν με τη σειρά τους τη chaconne για σόλο κιθάρα, σαφώς επηρεασμένοι από τον Segovia· εδώ θα αναφερθούμε πολύ συνοπτικά σε τρεις από αυτές τις μεταφορές, των Yepes, Scheit και Carlevaro.¹⁰

Η πιο τεχνικά φιλόδοξη από τις τρεις είναι η μεταγραφή του Narciso Yepes, που δημοσιεύθηκε το 1960, που αναδεικνύει πλήρως τις αρμονικές δυνατότητες της κιθάρας χρησιμοποιώντας πολύ συχνά εξάφωνες συγχορδίες. Ένα σημαντικό κοινό στοιχείο με τον Segovia είναι η δήλωση αλλαγών σε ρυθμό και έκφραση.

Αντίθετα με αυτή του Yepes, η μεταγραφή του Karl Scheit, που δημοσιεύθηκε το 1985, αποτελεί αυστηρή μεταγραφή καθώς η προσθήκη μπάσου είναι ελάχιστη και σημειώνει σχολαστικά τα σημεία που απομακρύνονται από το πρωτότυπο. Κοινό στοιχείο με τον Segovia αποτελεί ο παρόμοιος ρυθμός στα τμήματα του arpeggio.

Η μεταγραφή του Carlevaro δημοσιεύθηκε το 1989 και έχει περισσότερο παιδαγωγικό χαρακτήρα, αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι της σειράς masterclass κιθάρας του Carlevaro. Επίσης προσεγγίζει το έργο και ιστορικά καθώς παρέχει εναλλακτικές ερμηνείες για ορισμένα αποσπάσματα.

⁹ ό.π. 15.

¹⁰ Πηγή των πληροφοριών που ακολουθούν:
ό.π. 16-19.

4. Bach – Partita No. 2 για βιολί σε Ρε ελάσσονα BWV 1004 (Chaconne): Πίνακας σύγκρισης μεταγραφών για κιθάρα με το πρωτότυπο έργο για βιολί

Σε αυτό το κεφάλαιο γίνεται μια συγκριτική μελέτη μεταξύ του πρωτότυπου έργου για σόλο βιολί και δύο εκδοχών για κιθάρα: εκείνης του Segovia, που αποτελεί τον κύριο αντικείμενο της παρούσας εργασίας, και εκείνης του Kuokkanen, ως επιτυχημένου παραδείγματος μεταγραφής. Ύστερα από την μελέτη, καθεμίας ξεχωριστά, των εκδοχών του έργου, τόσο των μουσικών κειμένων όσο και των ηχογραφήσεων που υπάρχουν, πραγματοποιείται σύγκριση μέτρο-μέτρο όπου εντοπίζονται οι διαφορές και καταγράφονται.

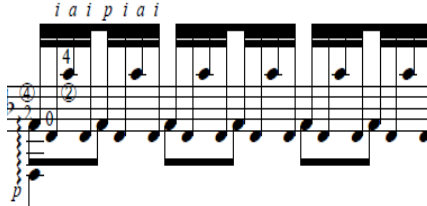
Ο παρακάτω πίνακας είναι αποτέλεσμα αυτής της συγκριτικής αυτής μελέτης. Χωρίζεται σε 4 στήλες: 1. Bach, όπου καταγράφεται το πρωτότυπο (όπως υπάρχει στις εκδόσεις Breitkopf & Härtel και Bärenreiter Verlag), 2. Segovia, την εκδοχή του Ισπανού βιρτουόζου για κιθάρα (η πρώτη για κιθάρα, από τις εκδόσεις Schott), 3. Kuokkanen, μια μεταγραφή για κιθάρα ενός σύγχρονου Φινλανδού κιθαριστή (έκδοση του ίδιου του μεταγραφέα) και 4. Σχόλια, σχολιασμός των διαφορών που εντοπίζονται και που οφείλονται, καθώς και σημειώσεις σχετικά με λεπτομέρειες. Επίσης, αριστερά του πίνακα είναι η αρίθμηση όλων των περιπτώσεων σύγκρισης.

	BACH	SEGOVIA	KUOKKANEN	ΣΧΟΛΙΑ
1				Η διαφορά εντοπίζεται στη χρονική αξία των 2 κάτω φωνών.
2				Η διαφορά εντοπίζεται στη χρονική αξία των 3 κάτω φωνών.
3				Η διαφορά εντοπίζεται στη χρονική αξία των 2 κάτω φωνών, καθώς και στο διπλασιασμό του μπάσου φθόγγου που εξυπηρετούν οι διαφορετικές θέσεις στην κιθάρα.
4				Η διαφορά εντοπίζεται στη χρονική αξία των 2 κάτω φθόγγων, καθώς και στην προσθήκη νότας.
5				Η διαφορά εντοπίζεται στη χρονική αξία των 3 κάτω φωνών.

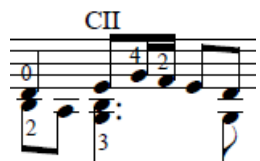
6				Η διαφορά εντοπίζεται στη χρονική αξία των 2 κάτω φωνών, καθώς και στο διπλασιασμό του μπάσου φθόγγου που εξυπηρετούν οι διαφορετικές θέσεις στην κιθάρα.
7				Η διαφορά εντοπίζεται στη χρονική αξία, το διπλασιασμό φωνών, καθώς και την προσθήκη της γραμμής του μπάσου αναδεικνύοντας την πολυφωνικότητα της κιθάρας.
8				Η διαφορά εντοπίζεται στο διπλασιασμό φωνών, καθώς και την προσθήκη της γραμμής του μπάσου αναδεικνύοντας την πολυφωνικότητα της κιθάρας.
9				Η διαφορά εντοπίζεται στην χρονική αξία κάποιων φθόγγων (2° και 3° χρόνο).
10				Ομοίως με το 9.

11				Η διαφορά εντοπίζεται στην προσθήκη ενός επιπλέον φθόγγου (σολ#).
12				Η διαφορά εντοπίζεται στην προσθήκη επιπλέον φθόγγων(φα#, λα).
13				Η διαφορά εντοπίζεται στην προσθήκη επιπλέον φθόγγων στο μπάσο.
14				Η διαφορά εντοπίζεται στη χρονική αξία κάποιων φθόγγων, και στην προσθήκη μπάσου.

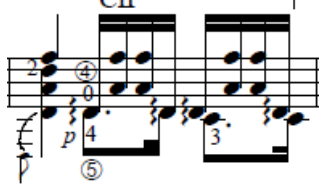
15				Η διαφορά εντοπίζεται στην προσθήκη της γραμμής του μπάσου που αναδεικνύει την πολυφωνικότητα της κιθάρας.
16				Ομοίως με το 15.
17				Ομοίως με το 15.
18				Ομοίως με το 15.

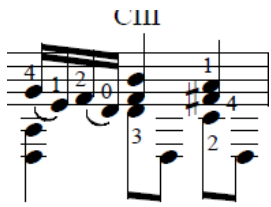
23				Η διαφορά ουσιαστικά έγκειται μόνο στην αποτύπωση του κειμένου, καθώς στο πρωτότυπο έργο χρησιμοποιούνται μεγαλύτερες αξίες που αναλύονται στο βιολί με τον όρο <i>arpeggio</i> , ενώ στις 2 μεταγραφές αποτυπώνονται αναλυτικά. Σημείωση: Από το μέτρο 89 έως και το 120 εξακολουθεί το ίδιο μοτίβο.
24				Η διαφορά εντοπίζεται στη χρονική αξία των 3 κάτω φωνών.
25				Η διαφορά εντοπίζεται στη χρονική αξία των 2 κάτω φωνών, καθώς και στο διπλασιασμό του μπάσου φθόγγου που εξυπηρετούν οι διαφορετικές θέσεις στην κιθάρα.
26				Η διαφορά εντοπίζεται στον εμπλουτισμό της αρμονίας, και οφείλεται στις δυνατότητες της κιθάρας.

27				Ομοίως με το 26.
28				Ομοίως με το 26.
29				Ομοίως με το 26.
30				Η διαφορά εντοπίζεται στη χρονική αξία των 2 κάτω φωνών.

31				Η διαφορά εντοπίζεται στην αλλαγή του μπάσο στον τρίτο χρόνο του μέτρου.
32				Η διαφορά εντοπίζεται στον εμπλουτισμό της αρμονίας, και οφείλεται στις δυνατότητες της κιθάρας.
33				Η διαφορά εντοπίζεται στον εμπλουτισμό της αρμονίας, και οφείλεται στις δυνατότητες της κιθάρας.
34				Η διαφορά εντοπίζεται στον εμπλουτισμό της αρμονίας, και οφείλεται στις δυνατότητες της κιθάρας.. Επίσης η χρονική αξία των φωνών στους 2 τελευταίους χρόνους του μέτρου.

35	 (Μέτρο 157)			Η διαφορά εντοπίζεται στην προσθήκη της γραμμής του μπάσου που αναδεικνύει την πολυφωνικότητα της κιθάρας. <u>Σημείωση:</u> Από το μέτρο 157 έως και το 165 εξακολουθεί το ίδιο μοτίβο.
36	 (Μέτρο 171)			Η διαφορά εντοπίζεται στον εμπλουτισμό της αρμονίας, και οφείλεται στις δυνατότητες της κιθάρας. <u>Σημείωση:</u> Από το μέτρο 171 έως και το 179 εξακολουθεί το ίδιο μοτίβο.
37	 (Μέτρο 186)			Η διαφορά εντοπίζεται στη χρονική αξία της κάτω φωνής. <u>Σημείωση:</u> Από το μέτρο 186 έως και το 188 εξακολουθεί το ίδιο μοτίβο.
38				Η διαφορά εντοπίζεται στην αλλαγή θέσης των φωνών και οφείλεται στις διαφορετικές θέσεις που έχει η κιθάρα.

39	 (Μέτρο 193)			Η διαφορά εντοπίζεται στον εμπλουτισμό της αρμονίας, και οφείλεται στις δυνατότητες της κιθάρας. Σημείωση: Από το μέτρο 193 έως και το 200 εξακολουθεί το ίδιο μοτίβο.
40	 (Μέτρο 201)			Η διαφορά ουσιαστικά έγκειται μόνο στην αποτύπωση του κειμένου, καθώς στο πρωτότυπο έργο χρησιμοποιούνται μεγαλύτερες αξίες που αναλύονται στο βιολί με τον όρο arpeggio, ενώ στις 2 μεταγραφές αποτυπώνονται αναλυτικά. Σημείωση: Από το μέτρο 201 έως και το 207 εξακολουθεί το ίδιο μοτίβο.
41				Η διαφορά εντοπίζεται στις χρονικές αξίες, στον εμπλουτισμό της αρμονίας, καθώς επίσης και στην αλλαγή ενός φθόγγου στο 2^ο μισό του πρώτου χρόνου του μέτρου (ρε, Μόνο στην μεταγραφή του Segovia).
42				Η διαφορά εντοπίζεται στην προσθήκη μπάσου και στη χρονική αξία των δύο κάτω φωνών.

43				Ομοίως με το 42.
44				Η διαφορά εντοπίζεται στη χρονική αξία των 3 κάτω φωνών.
45				Η διαφορά εντοπίζεται στην αλλαγή θέσης των φωνών λόγω διαφορετικής θέσης στην κιθάρα, καθώς και στην χρονική αξία των τριών κάτω φωνών.
46				Η διαφορά εντοπίζεται στην προσθήκη επιπλέον μπάσων φθόγγων.

47				Η διαφορά εντοπίζεται στον εμπλουτισμό της αρμονίας, και οφείλεται στις δυνατότητες της κιθάρας.
----	---	--	---	---

5. Συμπεράσματα

Παρατηρώντας τις διαφορές που παρατίθενται στον πίνακα μέσω της σύγκρισης που επιχειρήσαμε, καταλήγουμε να τοποθετηθούμε πάνω στο ζητούμενο που θέσαμε εξ' αρχής: αν η εκδοχή του Segovia αποτελεί στην ουσία μεταγραφή ή διασκευή.

Θα λέγαμε πως ο Segovia παρεμβαίνει με τη δική του ερμηνευτική προσέγγιση, παρόλα αυτά δεν φτάνει στο σημείο να παραλλάξει σε μεγάλο βαθμό το πρωτότυπο, όπως στις περιπτώσεις διασκευών των Brahms και Busoni, παραμένοντας πιο κοντά στο πρωτότυπο. Οι πιο σημαντικές αλλαγές που πραγματοποιεί αφορούν την προσθήκη συμπληρωματικών φθόγγων τόσο στο μπάσο (όχι όμως σε υπερβολικό βαθμό), όσο και στις άλλες φωνές, ιδιαίτερα σε σημαντικές αρμονίες, καθώς και η ένδειξη εναλλαγών στο tempo και στην έκφραση, που προσφέρουν ειδικό βάρος στην ερμηνεία του έργου. Είναι εμφανής η διαρκής αναζήτησή του για έναν κατά το δυνατόν πλουσιότερο κιθαριστικό ήχο, για χάρη του οποίου συχνά θυσιάζεται η ακρίβεια της απόδοσης του πρωτότυπου (βλ. λ.χ. περιπτώσεις 27, 36, 41, 46 κ.λπ.).

Από την άλλη ο Kuokannen, αρκετές δεκαετίες μετά, και εμφανώς επηρεασμένος από μια πιο σύγχρονη αισθητική που πιθανόν να σχετίζεται με την εξάπλωση μιας πιο ιστορικά ενημερωμένης προσέγγισης, παραθέτει μια εξαιρετικά πιστή μεταγραφή του έργου, ουσιαστικά μεταφέροντας το πρωτότυπο έργο στην κιθάρα. Έχει όμως ιδιαίτερο ενδιαφέρον να δούμε ότι, στις ελάχιστες περιπτώσεις που επιχειρεί κάποια παρέμβαση, μοιάζει να απευθύνεται στην αυθεντία του Segovia (λ.χ. στις περιπτώσεις 18, 22, 23, 31, 33, 38, 39, 40, 41 του πίνακα), κάτι το οποίο βέβαια μαρτυρά και τη μεγάλη επιρροή που άσκησε ο Segovia στους σύγχρονους κιθαριστές τόσο μέσα από την ερμηνευτική του πρακτική όσο και μέσα από τις 'διασκευές' μεγάλων έργων με τις οποίες εμπλούτισε το ρεπερτόριο του οργάνου του.

Καταλήγοντας, φτάνουμε στο συμπέρασμα ότι η εκδοχή για κιθάρα που παρουσίασε ο Segovia βρίσκεται στο «μεταίχμιο» ανάμεσα σε μια πολύ δημιουργική μεταγραφή και σε μια καθαρή διασκευή, και αυτό διότι, μολονότι το γενικό σχέδιο και ο χαρακτήρας του έργου παραμένουν αναλλοίωτοι, οι διαφορές από το πρωτότυπο είναι πολλές, αν και εντοπίζονται κυρίως στη λεπτομέρεια. Στην αρχή της εργασίας επισημαίναμε ότι μια μεταγραφή έχει την αφετηρία της σε ένα μουσικό κείμενο, ενώ μια διασκευή ξεκινάει από μια μουσική ιδέα την οποία υλοποιεί σε ένα νέο μέσο. Καθ' όλη της διάρκεια της κιθαριστικής *chaconne* του Segovia, πράγματι κυριαρχεί η αίσθηση ότι δεν έχουμε να κάνουμε με την απλή μεταφορά νότα προς νότα της παρτιτούρας του Bach αλλά με μια ευφάνταστη κιθαριστική απόδοση της μουσικής ιδέας που βρίσκεται πίσω από τις συγκεκριμένες νότες. Έτσι, παρ' όλη την ομοιότητα με το πρωτότυπο, επιλέγουμε να χαρακτηρίσουμε τη *chaconne* του Segovia ως διασκευή λόγω της αξιοσημείωτης δημιουργικότητας της γραφής, που την καθιστά εν τέλει έργο αυτόνομο και αισθητικά ανεξάρτητο από το πρωτότυπο - ένα έργο που άλλωστε συνέβαλε τα μέγιστα στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας της κιθάρας ως σολιστικού οργάνου και που επηρέασε βαθιά τις επόμενες γενιές κιθαριστών.

6. Βιβλιογραφία

Abraham, Immanuel Tzemach, “J.S. Bach’s Chaconne for Solo Violin: A Performer-Composer’s Approach to Interpretation” (Phd diss., The University of Arizona, 2019)

Alves, Júlio Ribeiro. *The History of the Guitar: Its Origins and Evolution*. Huntington, 2015.

Boyd, M. (2001). “Arrangement”, *Grove Music Online*
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332>

Brune, Richard, *The guitar of Andres Segovia, Hermann Hauser 1937*, (Genova, Italy: Dynamic, 2004)

Coelho, V. (Ed.). (2003). *The Cambridge Companion to the Guitar* (Cambridge Companions to Music). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521801928

Cruz, Martin, “Johann Sebastian Bach The Complete Guide”,
<https://www.scribd.com/document/140972045/J-S-Bach-The-Complete-Guide> , Ημερομηνία προσπέλασης: 12/5/2013

Garcia, Thomas. “Sarabande and Chaconne: From Latin-America to the World of J.S. Bach” (Research Project, 2007)

Jones, Allan Clive, “Segovia at the BBC”, *Classical Guitar* (2007)

Kelley, David, “A Guitarist in The Concert Hall: The Legacy of Andrés Segovia”,
<https://www.scribd.com/document/302406233/Segovia> , Ημερομηνία προσπέλασης: 5/3/2016

Lester, J. “Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance” (Oxford University Press, New York: 1999)

Litzman, Berthold (editor). "Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853-1896". Hyperion Press, 1979

Rodolfo J. Betancourt, “The Process of Transcription for Guitar of J.S. Bach Chaconne from Partita II for Violin Without Accompaniment, BWV 1004” (PhD diss., University of Denver Colorado, Denver, 1999)

Segovia, Andres, “*Segovia: An Autobiography of the Years 1893–1920*”, μετάφρ. W. F. O’Brien (Macmillan: New York, 1976)

Silbiger, A. (2001). “Chaconne”, *Grove Music Online*
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05354>

Silbiger, Alexander, “Bach and the Chaconne”, *The Journal of Musicology* Vol. 17, No. 3 (1999), pp. 358-385

Thom, P. (2007). *The musician as interpreter*. (University Park, Pa: Pennsylvania State University Press)

Wade, G. (2001). "Segovia, Andres", *Grove Music Online*
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25329>

Wade, G. (2001). *A concise history of the classic guitar*. Pacific, MO: Mel Bay Publications.

Weingarten, Gene. "Pearls Before Breakfast". Washington Post Magazine, Sunday, April 8, 2007. Accessed online on 9/18/2011 at http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/04/AR2007040401721_pf.html

Wolff, Christoph & Emery, Walter (2001). "Bach, Johann Sebastian", *Grove Music Online*
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278195>

6.1. Παρτιτούρες

Dörffel, Alfred, *Violin Partita No. 2 in D minor (Bach, Johan Sebastian)*, (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879)
[https://imslp.org/wiki/Violin_Partita_No.2_in_D_minor%2C_BWV_1004_\(Bach%2C_Johan_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Partita_No.2_in_D_minor%2C_BWV_1004_(Bach%2C_Johan_Sebastian))

Haußwald, Günter, *Violin Partita No. 2 in D minor (Bach, Johan Sebastian)*, (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1958)
[https://imslp.org/wiki/Violin_Partita_No.2_in_D_minor%2C_BWV_1004_\(Bach%2C_Johan_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Partita_No.2_in_D_minor%2C_BWV_1004_(Bach%2C_Johan_Sebastian))

Kuokannen, Vesa (arr.), *Violin Partita No. 2 in D minor (Bach, Johan Sebastian)*, (Vesa Kuokannen, 2017)
<https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP485387-PMLP244087-chaconne2.sib.pdf>

Segovia, Andres, *Andres Segovia – The finest pieces from his repertoire* (Mainz: Scott, 1987)

6.2. Οπτικοακουστικό υλικό

Grumiaux, Arthur, *Bach - violin partita No. 2 in D minor, BWV 1004 {Grumiaux}*, στην διαδικτυακή πλατφόρμα YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=lpe7thXd69E>

Segovia, Andres, *Segovia plays Bach's chaconne (read along)*, στην διαδικτυακή πλατφόρμα YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=8cG_gps1BGo