



reinventing guitar!

SMARO  
GREGORIADOU



DE 3398

0 13491 33982 5

**Triple-double-single course guitar in re-entrant tuning with right-hand pedal —  
first world recording (tracks 2-7)**



**1a. FRONT**



**1b. ROSETTE**



**1c. HEAD DETAIL**



**1d. HEAD**

**For photos of  
other guitars featured  
in this recording  
turn to inside  
back cover of booklet.**

# **SMARO GREGORIADOU: reinventing guitar!**

New perspectives in guitar sound

<b>01</b>	<b>Domenico Scarlatti (1685-1757): Harpsichord Sonata L23</b>	<b>5:24</b>
<i>*Guitar with scalloped frets &amp; movable back/ high tuning</i>		
<b>02-07</b>	<b>Johann Sebastian Bach (1685-1750): Lute Suite BWV 995</b>	<b>24:00</b>
<i>*Triple-double-single course guitar/ re-entrant tuning (recording premiere)</i>		
02	Preludio	6: 07
03	Allemande	5: 47
04	Courante	2: 14
05	Sarabande	2: 53
06	Gavottes I-II-I	4: 40
07	Gigue	2: 20
<b>08-11</b>	<b>Antonio José (1902-1936): Sonata para guitarra (1933)</b>	<b>21:00</b>
<i>*Classical guitar with metallonylon trebles</i>		
08	I. Allegro moderato	8: 27
09	II. Minueto	2: 59
10	III. Pavana triste (Lento)	4: 42
11	IV. Final (Allegro con brio)	5: 44
<b>12</b>	<b>Yorgos Kertsopoulos (1952): Some Colour's Rhythms</b>	<b>3:47</b>
<i>*Classical guitar with metallonylon trebles</i>		
<b>Smaro Gregoriadou (1969): Balkan Dances</b>		
<b>13</b>	Balkan Dance No. 1 on a Bulgarian folk theme	3:44
<i>*Guitar with scalloped frets &amp; movable back/ high tuning</i>		
<b>14</b>	Balkan Dance No. 2 on a Greek epic song	6:45
<i>*Classical guitar with metallonylon trebles/ low tuning</i>		
<b>TOTAL PLAYING TIME</b>		<b>66:02</b>
<b>All works arr. Smaro Gregoriadou</b>		

**SMARO GREGORIADOU** interprets Baroque, Romantic and Contemporary music on three guitars different in type, number and material of strings, timbre and tunings (recording premieres). They feature Kertsopoulos' Æsthetics (guitars, strings, acoustic applications of evolved specifications), a thorough research on history and aesthetics of guitar involving numerous suggestions on interpretation of old and new guitar repertoire, accomplished by Greek guitarist and guitar-maker **Yorgos Kertsopoulos**.

Participating in the effort to revive the aesthetic experience of different historical forms of guitar, Smaro Gregoriadou projects on an international scale the need for a re-definition of the instrument's sound and technique. This yields an interpretive perspective that stands as the nucleus of her art: reinventing guitar!

To write about the guitar as a single type of instrument is highly misleading; it implies a uniformity that never existed. Long before the modern guitar was established as a six-string concert instrument with tenor to bass disposition bearing single nylon strings, it had during the centuries undergone enormous modifications in shape, proportion, tuning, stringing, number and materials of strings, playing techniques and social role. There was the Renaissance four-course guitar and six-course

vihuela, Baroque five-course guitar — the so-called "Spanish" — and chitarra battente with five triple strings, and finally six-course guitar, which emerged in Spain around 1770 and survived there for approximately 70 more years as a transitional stage before the six-string guitar of the 19th century. All of these genuine branches of the guitar's tradition were high-pitched and had double or triple courses of gut or metal strings, their tunings being re-entrant<sup>1</sup> and non-standardized. Early instruments, once flourishing in the hands of remarkable interpreters all over Europe, now obsolete, contributed nevertheless to the creation of the guitar's unique sound identity, fundamental features of which have always been unconsciously registered and freely incorporated in the experience of anyone involved with playing the guitar ever since. In 1948 the eminent maestro Andrès Segovia, in collaboration with strings constructor Albert Augustine, introduced nylon strings. Segovia's vigorous personality and sublime art of playing convinced guitarists to adopt this new string material, in spite of significant disapproving reactions that were initially expressed against nylon's dullness and poor quality of tone, up to then considered totally unacceptable.

As time passes and research deepens our response to the music of the past, the modern

<sup>1</sup> Re-entrant tuning. In early instruments that had double or triple courses, certain lower strings were often tuned at a higher pitch than the upper ones, so the sequence of open strings did not follow a low-to-high pattern across the neck.

guitar's limited ability to convincingly perform Renaissance, Baroque and Classical repertory is more and more emphasized by specialists, and demands flexible alternatives. Transcribing old music onto the 20th century guitar, a practice in which generations of guitarists are always keenly involved, deserves a re-evaluation in the light of new historical-aesthetic evidence on the guitar's tradition, a lack of which might seriously detract from this music's spirit.

**KERTSOPoulos AESTHETICS** consist of a continuous retrospective research on the guitar's history and traditions that belong in the vanguard of scientific, technological and artistic advances in the world of classical guitar today. It involves a series of pioneering achievements in the fields of guitar and string construction, aiming: (a) to connect the contemporary guitarist with obsolete historical forms of guitar, and (b) to expand the modern guitar's technical limits, offering potential solutions of its undesirable complexities, namely low volume, imbalance in the transmission from 3rd to 4th string, dullness of trebles, and poor quality of tone.

**Innovations include:** (a) new materials and types of strings offering such interesting possibilities as: double / triple-courses, re-entrant stringing, wide range of tunings lower or higher than ordinary, multi-timbre explo-

ration and tone-colour diversity, bigger volume and sound projection, access to unexplored tonalities; (b) complex applications of evolved specifications resulting in a significant reinforcement of the guitar's sound (right-hand and movable-back pedal mechanisms, scalloped frets, soundboards of various shapes, etc). **Achievements include:** (a) creation of a guitar family and complete guitar ensembles; (b) credible, historically coherent, convincing interpretations of Renaissance and Baroque guitar repertory (original music or transcriptions); (c) new sound horizons for contemporary composers to explore; (d) creation of aesthetic preferences that encourage interpretational diversity.

About Yorgos Kertsopoulos, inventor and author of *Guitar's Mathematic model* (1983), *Aesthetics* (1994) and *Pedal guitars* (1994), we read in **Das Muskinstrument** (Frankfurt 1983): "Being a holder of different discoveries in the theoretic and practical constructional field of the guitar and acoustics in general, he constructs instruments of an unparalleled — by today's standards — acoustic performance in quality and resonance." **José Ramirez III** mentioned: "From now on, after the discoveries of Mr. Kertsopoulos, better guitars will be made in the world. His work has scientific originality, and is at the same time full of traditional truths: it incorporates everything!"

## INSTRUMENTS

In this recording I use three instruments of Kertsopoulos' construction:

**Triple-double-single course guitar (right-hand pedal) in re-entrant tuning - premiere recording** (pictures 1[a,b,c,d] on inside front cover, tracks 2-7): Used especially in Renaissance and Baroque repertoire this remarkable guitar has a special sound timbre due to double and triple courses of strings tuned in c<sup>#</sup>'. Strings are made of diverse materials (metal, metallonylon, thread). The first two are single; the 3rd and 4th courses are double, an octave apart; the 5th and 6th courses are triple, a double octave apart. This guitar's main features (wide range, generous tone colour and sonority, re-entrant character of stringing and tuning) refer to the constructional tradition of lute and early guitars. In this recording it is tuned as follows:



*Tuning of triple-double-single string guitar*

**Single-stringed guitar in ordinary or low tunings with right-hand pedal** (pictures 2[a,b,c]

<sup>2</sup> *Bourdon*. A heavy bass string often used together with a light string tuned an octave higher on the lower courses of early instruments.

<sup>3</sup> *Scordatura*. A tuning in which the pitch of one or more of the strings is changed from normal.

on inside back cover, tracks 8-12, 14): Trebles are *metallonylon*, a string material which combines nylon's tenderness with wire's brilliance, largeness and duration of attack.

**Single-stringed high-tuned guitar with right-hand/movable back pedals and scalloped fingerboard** (pictures 3[a,b,c,d] on inside back cover, tracks 1, 13): With its distinctive sound colour and demanding left-hand technique due to scalloped frets, this high-tuned guitar performs early music as well as modern works with ease. It possesses a movable back which alters the air cavity while playing.

## PROGRAM

In transcribing music from original instruments such as lute, cello or harpsichord to modern guitar, the sound identity of each one of these instruments should be decisively considered. **Johann Sebastian Bach (1685-1750)** composed the Suite in C minor in 1720 initially for cello (BWV 1011) and transcribed it between 1725 and 1730 into G minor for Baroque lute (BWV 995). In his time the lute was an instrument with 13 courses of strings: first and second were single and all the rest were double, tuned in *bourdons*<sup>2</sup> and *scordatura*<sup>3</sup>, depending on the tonality's requirements and the interpreter's taste. For

Suite BWV 995 Bach added to the lute a low 14th course himself — a double G. The left hand fingers would normally reach the first to eighth courses, so the other six courses were played exclusively by the right thumb. This resulted in an enriched sonority and wide harmonic perspective, since various consonances of middle and low frequencies were gently blended with the polyphonic environment of each phrase, consonances that might perhaps disturb modern listeners' ears, but for the specific historic era were fundamental.



### *Baroque lute tuning*

The use of **double or triple courses** in the construction of plucked instruments had a long tradition which is still alive. Double strings, especially when tuned in octaves, obviously did more than colouring one instrument's timbre or enhancing volume: they reconciled sounds of farthest antiquity (ancient genres, Pythagorean diatonism, micro-intervals/beat-frequencies) with equal temperament. Audiences of older periods would indeed comprehend sound in a radically different

way compared to our modern western societies that are conditioned to perceive tones as neutral mathematic units in the service of a restrictive acoustic platform, *intonation*. They would feel the brandishing of double courses' reverberations vibrating next to actual pitches; experience (always in the frame of each given tonality and polyphony) a multi-consonant texture of micro-intervals, similar to what a voice or a chorus would prompt them to, when improvising freely on a cantus firmus or a Byzantine sacred chant.

The Bach's Lute Suite BWV 995 is interpreted here on an astonishing instrument for Baroque music played in a world premiere recording, a triple-double-single course guitar in re-entrant tuning (①=c♯'). The transcription is based on the Brussels manuscript.

**Domenico Scarlatti (1685-1757): Harpsichord Sonata L23.** "As far as we know, Scarlatti never played the guitar, but surely no composer ever fell more deeply under its spell... The very harmonic structure of some of his wildest dissonances seem to imitate the sound of the hand striking the belly of the guitar... they seem to be determined by guitar's open strings and its propensities for modal Spanish folk music."<sup>4</sup> Domenico Scarlatti, a phenomenon

<sup>4</sup> Kirkpatrick, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princeton, 1953

in music history, was influenced by the guitar but never wrote for the instrument, "another missed opportunity in the guitar's history," as Graham Wade put it<sup>5</sup>. He is however definitely linked with the instrument, since Segovia's transcriptions of *Harpsichord Sonatas*, which "sounded as if they had indeed returned to the source of their natural inspiration".

Scarlatti was unique: a virtuoso on his instrument who never appeared at any public performance. A productive composer who did not have any particular interest in the acceptance of his extraordinary output of Sonatas (no less than 555!) and for the major works of whom we do not even possess manuscripts in his own hand. Deeply inspired by English virginalists; old masters of toccatas, especially Girolamo Frescobaldi (1583-1643); German composers, especially Handel (1685-1759); but mostly south-Italian folklore, through which he transmitted his music in the rest of Europe, Scarlatti created significant work that indeed exerted little direct influence on his contemporaries. This work nevertheless contributed — as did Bach's via a different path — to the great tradition of keyboard instruments, this valuable heritage that was fully explored by great composers of the following centuries. As was the case with most composers of his era, Scarlatti was only re-discovered in the

19th century; while in the 20th century it was Béla Bartók who, publishing Scarlatti's Sonatas for teaching purposes and performing them frequently on the piano, contributed to a real renaissance of this great master, whose significant œuvre still awaits creative approaches from interpreters of the present and future.

The harpsichord's sound is not produced through hammers striking sets of strings as in the piano, but by means of small hooks that pluck them like plectra, thus creating a very distinctive sound character more of a plucked than of a keyboard instrument, one that purposely reminds one of the lute — the most respected European instrument until the 18th century: dryness and brilliance predominated. If the modern guitar could provide a similar aesthetic quality for its numerous transcriptions from pieces originally written for harpsichord, composers' intentions would be significantly fulfilled and interpretations would attain a satisfactory level of historic consistency. Scarlatti's Sonata L23 (K380, original in E major) is interpreted on a high-tuned guitar (① =a') with scalloped fingerboard and movable back.

"He will become the great Spanish musician of our century" predicted Ravel of **Antonio José**

<sup>5</sup> Wade, Graham: *Traditions of the Classical Guitar*, London 1980, p.95   <sup>6</sup> Wade, p.76

<sup>7</sup> Gutierrez, J.B./Romero, F.G./Palacios Garoz, M.A.: *Antonio José, Músico de Castilla*. UME, Madrid 1980, p.9

**Martínez Palacios (1902-1936).** And most likely he would have been, had he not been shot at the age of 34 by the Falangist militia during the Spanish civil war. Although his premature death was therefore similar to Federico García Lorca's, his work did not receive the earnest acceptance that destiny reserved for the great poet and dramatist after his death. José, who used his two forenames as a pseudonym, was an intellectual and cultivated man with as genuine a commitment to Spanish folklore as to modern influences of his time: Impressionism, Neoclassicism, and personalities like Ravel, Falla, Lorca, Picasso, Dalí; a modest young musician whose artistic reputation, when rarely noted outside his native region, Castile, suffered from conservative critics' contempt. He definitely belonged with the cosmopolitan representatives of *hispanidad*, that particular idiosyncratic heritage of Spanish culture that the nationalism of the civil war tried violently to decimate. This great Castilian composer was unexpectedly re-discovered in 1980 after nearly a half-century of oblivion. His work included two original solo guitar pieces, *Romancillo infantil* and **Sonata para guitarra (1933)**, dedicated to Regino Sáenz de la Maza. The Sonata enriches the literature of guitar music composed between the two world wars. Liberated from the typical conformity that characterizes most guitar compositions of the same time, it incorporates a clear and solid *symphonic line*,

blended with authentic Spanish folk colours and impressionistic harmonic textures. The Sonata's inspiration from the pianistic Ravel, especially his *Sonatina*, is quite obvious and in spite of the fact that José did not play the guitar nor know Segovia, this work undoubtedly belongs to the first rank of sonata-form compositions for the instrument, the fruit of an ingenious musical mind. The Sonata is interpreted on classical guitar with metallonylon trebles (1=e').

The composition **Some Colour's Rhythms (1991)** by **Yorgos Kertsopoulos (1952)** is distinguished by its rich tonic exploration and beautiful harmonies, which evolve along the lines of a composite arpeggio texture. It expresses the idea of a sound continuum perpetually moving, reflecting the composer's philosophical and scientific concerns on space-and-time dimensions, limitations and symmetries. The composition is interpreted on classical guitar with metallonylon trebles (1=e').

**Two Balkan Dances by Smaro Gregoriadou (1969)** in fantasia-form are based on themes, rhythms and melodies derived from the Balkan music heritage. The idea of using diverse types of guitar within the same composition was inspired by the considerable variety of traditional instruments with unusual techniques that exist in the Balkans.

In the hands of outstanding folk musicians these remarkable instruments and playing techniques revive tradition in a continually refreshing manner; it is exactly this spirit of essential continuity that most "classical music" interpretations would long to gain, indeed. To these astonishing musicians, heralds of simplicity, this composition is cordially dedicated. Dance No. 1 is based on a Bulgarian folk theme and is performed on a high-pitched guitar (1=a#'). Dance No. 2 is based on a Greek epic song from Karpathos and is performed on classical guitar in low tuning (1=d').

## AUTHENTICITY

In examining reliable ways to interpret early music, we are led to the question of "authenticity." What did period instruments really sound like? Do they represent real authenticity?

From the Middle Ages onwards, each category of instruments was characterised by an inexhaustible variety in shapes, tunings, tone colour, and number and quality of strings. Considerable differentiations in construction existed between instruments of different countries, as also from maker to maker within the same area, since luthiers, having been from the Renaissance associated in competitive craft guilds with high standards of proficiency, usually shielded their know-how in a hermetic secrecy. All early instruments

that have managed to survive the ravages of time and were used by ongoing generations of musicians — even those instruments that have lasted until the present time — have during the centuries undergone so serious a change in construction and social role, that we can only make assumptions on how they initially sounded. Early theoretical treatises and pictorial instrumental depictions have been frequently distorted, misunderstood or used symbolically. Music scores do not provide an accurate means of comprehension of early music, mainly designed as they were for the first — and more often than not the single — performance of a cantata or mass, which was given in the presence of the composer himself and was subject to changes depending on the taste of the soloists or maestros who would interpret the same work afterwards and who, especially in the Baroque era, were considered as second composers. Additionally, the laconic proportions of a Bach or Handel masterwork do not anymore fit into the huge concert halls of a modern metropolis, and today's audiences do not hear as in Frescobaldi or Purcell's time, since their sound sensations and perceptions have been enriched with a wide sound experience, such as Romantic, Impressionistic, Dodecaphonic and electronic music, not to mention the noisy sounds of today. In the gap that finally divorces the modern listener

from early performance, the evolution of technology that has made contemporary instruments able to surpass important disadvantages of older ones obviously contributes: plucked instruments' tiny sound, winds' weak intonation, strings' lack of resistance and tonic accuracy.

**"...It is our present we are interpreting..."**

Ferruccio Busoni<sup>8</sup> writes in 'Selbst-Rezension': "One follows a great example most faithfully by not following it: for an example becomes great when it deviates from the one preceding it." Paul Hindemith<sup>9</sup> writes in his essay on Bach: "It is not enough for us to use a harpsichord as continuo instrument. We must string our string instruments differently; we must construct our wind instruments with the scalings of the time; and we must even recreate the relationship of choir pitch and chamber pitch in the tuning of our instruments." Paul Henry Lang<sup>10</sup>, the distinguished music thinker, wrote on the subject: "It is fair to conclude that old instruments and the playing of them do not necessarily represent real authenticity, for there is a significant gap between the ideal and the possible; we must temper what may be historically

desirable by what is practically and aesthetically reasonable in order to realize the composer's aims and intentions, even those he could not always carry out with the means available to him. It is always our present we are interpreting, but we are doing so by looking into the past. The question is that of new approaches, not only the solving of old riddles and problems." How, indeed, have important composers treated the work of their predecessors if not by "reinventing" it in many different ways! Bach made changes to Palestrina and Mendelssohn to Bach. Mozart re-instrumented Handel; Grieg harmonically enriched Mozart sonatas; Mahler recomposed Weber; and Bach's recitativi are interpreted in full instrumentation nowadays. Every genuine composer perceives old masters' work through his spontaneous artistic judgment as through his era's eyes, in the same way as every new historic period reserves for Œdipus, Antigone or Prometheus a view afresh.

A similar approach is herewith presented; I cordially offer, to anyone who is interested, a world of personal reinventions!

*Smaro Gregoriadou*

<sup>8</sup> Ferruccio Busoni: "Selbst Rezension," *Von der Einheit*, p.175

<sup>9</sup> Hindemith, Paul: *Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe*. Im Insel-Verlag 1958, p.11

<sup>10</sup> Lang, Paul Henry: *Musicology and Performance*, p.175-184, 199-209. Yale University Press, 1997

## **SMARO GREGORIADOU**

[www.smarogregoriadou.com](http://www.smarogregoriadou.com)

[www.youtube.com/sgregoriadou](http://www.youtube.com/sgregoriadou)

Greek guitar soloist and composer Smaro Gregoriadou studied Classical Guitar with Yorgos Kertsopoulos and Music Composition with Yorgos Sioras in Athens. In 1996 she was awarded a Senior Exhibition Scholarship as a postgraduate classical guitar student of Carlos Bonnel at the Royal College of Music, London. She participated in intensive master-classes worldwide led by distinguished specialists of our time, such as guitarists Jesus Castro-Balbi, Roberto Aussel and Paul Galbraith, composers Theodore Antoniou and Dinos Konstandinidis; and pianist-conductor George Hadjinikos, whose illuminating teaching has been an important influence on her career. She was the recipient of numerous music awards both for composition and solo guitar interpretation, which allowed her to present her work in Greece, most European countries, Turkey, Canada and the USA. Smaro has been soloist with major Greek symphony orchestras, ERT Symphony Orchestra of Contemporary Music, RCM Symphony Orchestra, and the Slovenic String Orchestra. Her compositions have been premiered by ALEA III (Boston 2005), Ensemble Octandre (Bologna 2003) and commissioned by Biennale Rome (1999)

and the Byzantine and Christian Museum (Athens 2002). Today Smaro Gregoriadou devotes her artistry to solo guitar performance, teaching, music composition and research on the musicality of ancient Greek speech and drama, leading diverse artistic activities and conducting workshops worldwide. She is the officially qualified artistic representative of *Kertsopoulos Ästhetics* worldwide. She is also a member of the *Greek Composers Union* and founder member of *Echoes Theatre Company* (first production: *Sophocles' Antigone* in original ancient Greek text, 2007).

## **RECORDING INFORMATION**

Recording producer, notes: Smaro Gregoriadou. Recording engineer, editing, mixing, mastering: Demetrios Agerakis, Black Digital Studio. Digital processing: APOGEE AD8000. Microphones: Manley Cardioid, AKG Solitube. Console: D&R Cinemix. Guitars: Yorgos Kertsopoulos. Photos: Demetrios Economides; except lower right booklet back cover, by Anna Marangoudaki. Cover design: "*Sensual Symmetries of the Transcendental*" by Yorgos Kertsopoulos, from a series of computer graphic interpretations.

# ΣΜΑΡΩ ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΟΥ: Reinventing guitar!

01	Domenico Scarlatti (1685-1757): Sonata L23 για τσέμπαλο *Υψίφωνη κιθάρα με σκαφτά τάστα & κινητή πλάτη	5:24
02-07	Johann Sebastian Bach (1685-1750): Lute Suite BWV 995 *Κιθάρα τριπλο-διπλο-μονών χορδών με μικτό κούρδισμα (Α' παγκόσμια δισκογραφική παρουσίαση)	24:00
02	Preludio	6:07
03	Allemande	5:47
04	Courante	2:14
05	Sarabande	2:53
06	Gavottes I-II-I	4:40
07	Gigue	2:20
08-11	Antonio José (1902-1936): Sonata para guitarra (1933) *Κλασσική κιθάρα, μεταλλονάυλον καντίνια	21:00
08	I. Allegro moderato	8:27
09	II. Minueto	2:59
10	III. Pavana triste (Lento)	4:42
11	IV. Final (Allegro con brio)	5:44
12	Γιώργου Κερτσόπουλου (1952): Κάποιου Χρώματος Ρυθμοί *Κλασσική κιθάρα, μεταλλονάυλον καντίνια	3:47
	Σμαρώς Γρηγοριάδου (1969): Βαλκανικοί Χοροί	10:30
13	Βαλκανικός Χορός nr 1 σε βουλγαρικό λαϊκό θέμα *Υψίφωνη κιθάρα με σκαφτά τάστα & κινητή πλάτη	3:44
14	Βαλκανικός Χορός nr 2 σε ελληνικό επικό τραγούδι *Κλασσική κιθάρα, μεταλλονάυλον καντίνια, χαμηλό κούρδισμα	6:45
<b>ΣΥΝΟΛΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΣ</b>		<b>66:02</b>

Μεταγραφές, προσαρμογές: Σμαρώ Γρηγοριάδου

**Η ΣΜΑΡΩ ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΟΥ** ερμηνεύει μουσική για κιθάρα με δργανα και κονδίσματα που παρουσιάζονται για πρώτη φορά στην κιθαριστική δισκογραφία. Διαφοροποιούνται στον τύπο, το κούρδισμα, τον αριθμό και το υλικό των χορδών, ανάλογα με το ύφος της κάθε ιστορικής περιόδου που καλούνται να ερμηνεύσουν. Αντιπροσωπεύουν την Αισθητική Κερτσόπουλου (κιθάρες, χορδές, ειδικές ακουστικές εφαρμογές), μία πρωτοποριακή μουσική πρόταση του κιθαρίστα - κατασκευαστή Γιώργου Κερτσόπουλου σχετικά με την αναβίωση των διαφορετικών ιστορικών τύπων της κιθάρας και τη διεύρυνση των ηχητικών της δυνατοτήτων. Η Σμαρώ Γρηγοριάδου μετέχοντας στην προσπάθεια αναβίωσης της αισθητικής εμπειρίας του οργάνου, προβάλλει διεθνώς την αναγκαιότητα επαναπροσδιορισμού του ήχου και της τεχνικής της κλασικής κιθάρας. Αυτή είναι η έννοια της λέξης «επανεφεύρεση» που αποτελεί τον πυρήνα της τέχνης της: *reinventing guitar!*

Το να θεωρούμε την κιθάρα ένα μεμονωμένο τύπο οργάνου είναι αρκετά παραπλανητικό: εκφράζει μια ομοιογένεια που ποτέ δεν υπήρξε. Την εποχή της Αναγέννησης η κιθάρα έπαιζε έως μία οκτάβα ψηλότερα από την σημερινή. Είχε 4 ζευγάρια χορδών που με το πέρασμα του χρόνου εξελίχθηκαν σε 5 και τελικά 6, πρίν καταλήξει να παίζεται με 6 μονές χορδές όπως σήμερα. Επίσης

παίζοταν με πολλά διαφορετικά κουρδίσματα που ήταν συνήθως υψηλώνα, μεταβλητά και μικτά<sup>1</sup> κι είχε χορδές από έντερο, μέταλλο, μετάξι. Το 1948 ο σπουδαίος κιθαρίστας Andrés Segovia με τη βοήθεια του κατασκευαστή χορδών Albert Augustine, εισήγαγε τις χορδές από νάυλον. Η ισχυρή του προσωπικότητα και το δεινό του παίξιμο κατάφεραν να πείσουν τους κιθαρίστες να υιοθετήσουν τη νέα αυτή αισθητική, παρά τις σημαντικές αντιδράσεις που διατυπώθηκαν αρχικά λόγω της ασυνήθιστα για τα δεδομένα της εποχής μουντής χροιάς του νάυλον -πολλοί συνθέτες και κιθαριστές όπως οι Battios και Villa-Lobos προτιμούσαν μεταλλικές χορδές. Σήμερα όλος ο κόσμος απολαμβάνει την, ηλικίας 70 περίπου χρόνων, κιθαριστική αισθητική Segovia-Augustine· ταυτόχρονα όμως, η περιορισμένη δυνατότητα της σημερινής κιθάρας κονσέρτου να αποδώσει αξιόπιστα τις πολυάριθμες μεταγραφές έργων παλιάς μουσικής που εμπλουτίζουν το ρεπερτόριο της και που αυθεντικά γράφτηκαν σε δργανα όπως η αναγεννησιακή ή μπαρόκ κιθάρα, το τσέμπαλο ή το λαούτο, επισημαίνεται πλέον έντονα από ειδικούς και κοινό παγκόσμια.

### ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΕΡΤΣΟΠΟΥΛΟΥ

Πρόκειται για μια συνεχή ερευνητική αναδρομή στην ιστορία της κιθάρας με πολυάριθμα επιτεύγματα στον κατασκευαστικό τομέα κιθάρας και χορδών, αποσκοπώντας (α) στην όλο

<sup>1</sup> **Μικτά κουρδίσματα (re-entrant tunings):** Στα δργανα εποχής με διπλές ή τριπλές χορδές, κάποια μπάσσα κουρδίζονται σε πο ψηλή συχνότητα από τις ψηλές χορδές, έτσι η ακολουθία των ανοιχτών χορδών δεν ακολουθούσε απαραίτητα τη διαδοχή «πόλια προς μπάσσα».

και πο άμεση σύνδεση του σημερινού κιθαρίστα με τις μορφές και τους ήχους που το όργανο κατείχε στα διάφορα μεταβατικά στάδια της ιστορίας του, και (β) στη διεύρυνση των ηχητικών δυνατοτήτων της σύγχρονης σολιστικής κιθάρας και την επίλυση των βασικών αδυναμών της (χαμηλή ένταση, μουντάδα καντινιών, ανισορροπία στη μετάβαση από 3<sup>η</sup> σε 4<sup>η</sup> χορδή, αδύναμη χροιά).

**Καινοτομίες κι επιτεύγματα:** (α) Νέα υλικά και τύποι χορδών με δυνατότητες όπως: διπλές/τριπλές σειρές χορδών σε ποικίλα απλά και μικτά κουρδίσματα, εμπλουτισμός χροιάς, έντασης και όγκου του ήχου, πρόσβαση σε ανεξερεύνητες για την κιθάρα τονικότητες, (β) Σύνθετες εφαρμογές ειδικών προδιαγραφών (πεντάλ δεξιού χεριού και κινητής πλάτης, σκαφτά τάστα, αντηχεία ποικίλων σχημάτων), (γ) Δημιουργία οικογένειας κιθάρας και ολοκληρωμένων κιθαριστικών συνόλων με μεγάλο εύρος κουρδισμάτων και χροιάς, (δ) Πιστότητα στην απόδοση ρεπερτορίου εποχής (πρωτότυπα έργα ή μεταγραφές), (ε) Νέες ηχητικές προοπτικές για το σύγχρονο ρεπερτόριο, (στ) Δημιουργία αισθητικών ερμηνευτικών προτιμήσεων και ανάδειξη προσωπικού ύφους. Για το Γιώργο Κερτσόπουλο, εφευρέτη του *Μαθηματικού Μοντέλου της Κιθάρας* (1983), της *Αισθητικής* (1994) και των *Οργάνων Πεντάλ* (1994), διαβάζουμε στο μουσικό περιοδικό *Das Musikinstrument* (Frankfurt 1983): «Όντας κάτοχος πολλών ανακαλύψεων στον κατασκευαστικό τομέα της κιθάρας και της ακουστικής γενικότερα, ο Γ.Κ. κατασκευάζει όργανα ασύγκριτης με τα σημερινά δεδομένα

ηχητικής επίδοσης σε ποιότητα και διάρκεια». Ο José Ramirez III ανέφερε (1983): «Μετά την τεχνογνωσία που παρέδωσε ο Γ.Κ. καλλίτερες κιθάρες θα κατασκευάζονται στον κόσμο. Σας διαβεβαιώ πως δεν υπάρχουν πλέον μυστικά στην κατασκευή. Η δουλειά του είναι πρωτότυπη σε επιστημονική προσέγγιση και γεμάτη από παραδοσιακές αλήθειες, εμπεριέχει τα πάντα».

## ΟΡΓΑΝΑ

Σε αυτήν την ηχογράφηση η Σμαρώ Γρηγοριάδου παίζει με τρία όργανα κατασκευής Κερτσόπουλου.

**1. Κιθάρα τριπλο-διπλο-μονών χορδών με μικτό κουρδισμα και πεντάλ δεξιού χεριού σε Α' παγκόσμια δισκογραφική παρουσίαση** (εικόνα 1(a,b,c,d), tracks 2-7). Η καταληκτική αυτή κιθάρα χρησιμοποιείται ειδικά για αναγεννησιακό και μπαρόκ ρεπερτόριο λόγω της ιδιαιτερούς χροιάς που οφείλεται σε χορδές διαφορετικών υλικών, των διπλών και τριπλών σειρών χορδών της (courses) που κουρδίζονται σε οκτάβες, και των μεταβλητών της κουρδισμάτων που αποδίδουν τις αυθεντικές τονικότητες των έργων παλιάς μουσικής. Οι πρώτες της δύο χορδές είναι μονές, οι 3<sup>η</sup> και 4<sup>η</sup> διπλές με διαφορά οκτάβας, οι 5<sup>η</sup> και 6<sup>η</sup> τριπλές με διαφορά διπλής οκτάβας, ενώ ①=c#. Η διευρυμένη έκταση, ο χρωματισμένος τόνος κι η λαμπερή χροιά, το πλήθος και τα υλικά των χορδών της, αλλά κι η ιδιαιτερότητα του μικτού της κουρδισμάτος παραπέμπουν στην κατασκευαστική παράδοση του λαούτου και της κιθάρας. Σε αυτήν την ηχογράφηση κουρδίζεται ως εξής:



### *Κούρδισμα κιθάρας τριπλο-διπλο-μονών χορδών*

**2. Κιθάρα μονών χορδών με κοινό ή χαμηλό κούρδισμα και πεντάλ δεξιού χεριού (εικόνα 2(a,b,c), tracks 8-11, 12, 14).** Οι τρεις πρώτες χορδές της είναι από μεταλλονάυλον, υλικό που συνδυάζει τη γλυκύτητα και στρογγυλότητα του νάυλου με την αδρότητα, τη διάρκεια και το λαμπερό «απτάκ» του μετάλλου.

**3. Υψίφωνη κιθάρα μονών χορδών με σκαφτή ταστιέρα και πεντάλ δεξιού χεριού και κινητής πλάτης (εικόνα 3(a,b,c,d), tracks 1, 13).** Με την ιδιαίτερα εμπλουτισμένη της χροιά και την απαιτητική τεχνική αριστερού χεριού που επιβάλλει η σκαφτή της ταστιέρα, η υψίφωνη αυτή κιθάρα αποδίδει θαυμάσια τόσο ζεπερτόριο εποχής, όσο και σύγχρονες συνθετικές τεχνικές. Περιέχει πεντάλ κινητής πλάτης που μεταβάλλει τον όγκο του ήχου κατά το παίξιμο.

## **ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ**

Το λαούτο με τη συναρπαστική ευρωπαϊκή παρουσία που κράτησε από το Μεσαίωνα και για μια ολόκληρη χιλιετία, ήταν το πιο δημοφιλές όργανο της Αναγέννησης. Από τον 18<sup>ο</sup> όμως αι. άρχισε να χάνει εμφανώς τη δημοτικότητά του και είναι στην εποχή και στα έργα του **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) που έδειξε για τελευταία φορά τις ιδιαίτερες δεξιοτεχνικές του δυνατότητες. Ο Bach έγραψε

γι' αυτό επτά σπουδαία σόλο έργα, αλλά το αξιοποίησε και σαν συνοδευτικό όργανο σε σημαντικές συνθέσεις όπως *Ta Katá Iωάννην Πάθη*. Το μπαρόκ λαούτο για το οποίο γράφτηκαν οι σουίτες του Bach, ήταν ένα είδος θεόρβης-λαούτου με άλτο-τενόρο χαρακτήρα που είχε 13 χορδές, από τις οποίες οι 1<sup>η</sup> και 2<sup>η</sup> ήταν μονές και οι υπόλοιπες 11 διπλές (courses). Το κούρδισμά του ήταν συνήθως σταθερό και συγκεκριμένο, εκτός από τα bourdons (μπάσσα με διαφορά οκτάβας) που κουρδίζονταν κατά βούληση (scordatura), ανάλογα με τις ανάγκες της τονικότητας και το γούστο του ερμηνευτή. Τα δάχτυλα του αριστερού χεριού συνήθως δεν έφταναν πάνω από την 8<sup>η</sup> χορδή κι έτσι οι υπόλοιπες 5 μπάσσες διπλές χορδές παίζονταν αποκλειστικά από το δεξιό αντίχειρα. Αυτό εμπλούτιζε ιδιαίτερα τον όγκο και την έκταση της μεσαιοχαμηλής περιοχής και πρόσφερε στο όργανο μια πλούσια αρμονική προοπτική, καθώς ποικίλες συνηχήσεις δλου του φάσματος των συχνοτήτων εισέβαλαν στον πολυφωνικό ιστό της κάθε φράσης, συνηχήσεις που σε μας θα ακούγονταν ίσως ανεπιθύμητες, για την εποχή δύναμης ήταν θεμελιώδεις.



### *Κούρδισμα μπαρόκ λαούτου*

**Η Σουίτα για μπαρόκ λαούτο BWV 995 σε σολ ελάσσονα,** για την οποία ο Bach πρόσθεσε στο λαούτο ένα 14<sup>ο</sup> ζεύγος χορδών, ένα διπλό χαμηλό σολ, γράφτηκε μεταξύ 1725 και 1730. Πρόκειται

για μια μεταγραφή από την Σουίτα για τοέλο σε ντο ελάσσονα BWV 1011 που είχε προηγηθεί (1720), ή καλύτερα για έναν εμπλουτισμό της, αφού ο άλτο-τενόρο χαρακτήρας του λαούτου απέδιδε εξαιρετικά το σοβαρό, σκούρο τόνο της τσελίστικης εκδοχής και ταυτόχρονα οι πολλαπλοί συγχορδιακοί του συνδυασμοί εμπλουτίζαν σημαντικά την πολυφωνία.

Αποδίδεται με κιθάρα διπλών και τριπλών χορδών, μα μακρά παράδοση στον χώρο των νυκτών οργάνων ζωντανή ως σήμερα. Οι διπλές χορδές, ιδιαίτερα όταν κουδίζονταν σε οκτάβες, έκαναν προφανώς κάτι παραπάνω από το να χωριματίζουν τον ήχο ενός οργάνου ή να εμπλουτίζουν τον όγκο του: συμφύλωναν ηχητικά δεδομένα του απώτερου παρελθόντος (αρχαία μουσικά γένη, πυθαγόρειος διατονισμός, μικροδιαστήματα - διακροτήματα) με το συγκερασμένο σύστημα. Ακούγοντας μια σουίτα του Bach σε λαούτο με 13 ή 14 ζεύγη χορδών, και μη ακόμη εμποτισμένος από τον "δυτικό" τρόπο κατανόησης του ακουστικού φαινομένου που αντιμετωπίζει τους ήχους σαν ουδέτερες μαθηματικές μονάδες στην υπηρεσία μας περιοριστικής ηχητικής πλατφόρμας, της *intonation*, ο ακροατής του παρελθόντος αισθανόταν τον κραδασμό των απόηχων πίσω από τους ήχους, τη δόνηση και τον πλούτο των συνηγήσεων πίσω από τις συχνότητες, και βίωνε - στη βάση βέβαια πάντα της συγκεκριμένης τονικότητας και πολυφωνίας- μία μικροδιαστηματική συνηχητική περιπλάνηση όμοια με αυτήν στην οποία και μια φωνή ή μια χορωδία θα τον υπέβαλαν, αν αυτοσχεδίαζαν ελεύθερα πάνω σε ένα cantus firmus ή ένα βυζαντινό μέλος.

Αλλά και η κιθάρα είχε αφομοιώσει την παράδοση των διπλών και τριπλών χορδών από έντερο, μέταλλο, νήμα και άλλα υλικά για πάνω από τρεις αιώνες στην ιστορία της. Η *vihuela* του 16<sup>ου</sup> αι. ήταν εξάχορδη, ή σπάνια επτάχορδη, διπλών χορδών. Η διάδοχος της αναγεννησιακή κιθάρα ήταν τετράχορδη διπλών χορδών. Η μπαρόκ ή ισπανική κιθάρα ήταν πεντάχορδη διπλών. Η παραλλαγή της chitarra battente είχε 5 τριπλές χορδές. Η κιθάρα που επικράτησε στην Ισπανία από το 1770 για 70 περίπου χρόνια, (πριν δηλαδή η εξάχορδη μονών χορδών εξαπλωθεί στην υπόλοιπη Ευρώπη), ήταν εξάχορδη διπλών. Στην ηχογράφηση αυτή και σε πρώτη παγκόσμια δισκογραφική παρουσίαση η Σουίτα BWV 995 εμπνεύεται με την ιδιαίτερη σε τεχνική και ήχο τριπλο-διπλο-μονών χορδών κιθάρα με μικτό κούρδισμα. Η μεταγραφή του έργου στηρίχτηκε στη λαοντίστικη παρατίτοντα των Βρυξελλών, που θεωρείται γνήσιο χειρόγραφο του Bach.

**Domenico Scarlatti (1685-1757): Sonata L23 για τσέμπαλο.** «Απ' ότι γνωρίζουμε ο Scarlatti δεν έπαιζε κιθάρα, αλλά σίγουρα κανένας συνθέτης δε μαγεύτηκε τόσο πολύ από αυτήν...Η αρμονική δομή των πο αύριων διαφωνιών του δείχνει να μπείται τον ήχο του χεριού που χτυπά τις χορδές...να καθορίζεται από τις ανοιχτές χορδές της κιθάρας και την ςκλίση της προς την τροπική ισπανική λαϊκή μουσική» (Kirkpatrick, Ralph: Domenico Scarlatti. Princeton, 1953). Ο Scarlatti είναι μια ιδιαίτερη μορφή της εποχής του. Ένας βιοτουόζος στα πληκτροφόρα που δεν έκανε ποτέ δημόσια εμφάνιση. Ένας παραγωγικός συνθέτης (555 ήταν μόνο οι Σονάτες του για

τοέμπαλο) που δεν ενδιαφέρθηκε ποτέ για την αποδοχή ή την έκδοση του έργου του και που για τις μεγαλύτερες συνθέσεις του δεν διαθέτουμε καν παρτιτούρες γραμμένες από τον ίδιο.

Επηρεασμένος από τους Άγγλους βιοτζιναλιστές, τους Γερμανούς συνθέτες και ιδιαίτερα τον Händel, την παράδοση της παλιάς τοκκάτας όπως την μελέτησε στον Frescobaldi και ιδιαίτερα το νοτιο-ιταλικό φολκλόρ που το μετέγγισε και σε ολόκληρη την Ευρώπη, ο Scarlatti παρήγαγε ένα μοναδικό σε ποιότητα έργο που ελάχιστα εκτιμήθηκε από τους συγχρόνους του. Κι όμως μαζί με τον Bach, αν και από ανεξάρτητους δρόμους, έμελλε να δημουργήσουν τη μεγάλη παράδοση των πληκτροφόρων, μια πολύτιμη κληρονομιά που αξιοποιήθηκε πλήρως μες στους αιώνες από τους επερχόμενους μεγάλους μουσικούς. Το έργο του Scarlatti ανακαλύφθηκε ξανά τον 19<sup>ο</sup> μόλις αιώνα, ενώ κατά τον 20<sup>ο</sup> ήταν ο Béla Bartók που εκδίδοντας τις Σονάτες για εκπαιδευτικούς λόγους και παιζόντας τες με κάθε ευκαιρία στο πάνω συνέβαλε σε μια πραγματική αναγέννηση του κορυφαίου αυτού συνθέτη, που το τεράστιο έργο του ακόμη αναζητά ευφυείς ερμηνευτικές προσεγγίσεις από μουσικούς του παρόντος και του μέλλοντος.

Στο τσέμπαλο ο ήχος δεν παράγεται από κρούση σφυριών πάνω στις χορδές όπως στο πάνω, αλλά μέσω τραβήγματος των χορδών από μικρούς γάντζους σαν δάχτυλα, που δημουργούν περισσότερο αισθητική νυκτού παρά πληκτροφόρου οργάνου. Αν και οι τσεμπαλίστες προσπαθούσαν συνειδητά να μμηθούν ηχοχρωματικά το αξιοσέβαστο λαούτο, δημούρησαν ωστόσο για το τσέμπαλο μια αισθητική χαρακτηριστική και διακεκριμένη. Αν

η σύγχρονη κιθάρα έδινε ένα ανάλογο ηχητικό αποτέλεσμα στις δεκάδες της μεταγραφές από πρωτότυπα έργα για τσέμπαλο, οι προθέσεις των συνθετών θα δικαιώνονταν σημαντικά. Η *Sonata L23 (K380)* του Scarlatti ερμηνεύεται σε υψηφωνη κιθάρα με σκαφτά τάστα και λαμπερή χροιά (1=a').

**Antonio José Martinez Palacios (1902-1936):** Ο Ravel προφήτεψε γι' αυτόν πως θα γινόταν ο σπουδαιότερος Ισπανός μουσικός του 20<sup>ο</sup> αιώνα, κι ίσως να επαληθευόταν, αν η ζωή του Antonio José δεν τερματίζόταν τόσο αδοξα: πυροβολήθηκε στον ισπανικό εμφύλιο από τον στρατό των φαλαγκιστών, σε ηλικία 34 μόλις ετών. Ο θάνατός του ήταν λοιπόν πανομοιότυπος με του Federico García Lorca, το έργο του όμως δεν αξιώθηκε την κολοσσιαία παγκόσμια αναγνώριση που το περιωμένο επιφύλαξε στο μεγάλο ποιητή μετά θάνατον. Υπήρξε ένας καλλιεργημένος συνθέτης με αυθεντική προσήλωση στο ισπανικό φολκλόρ και σαφή ευρωπαϊκό προσανατολισμό (επόροις από ιμπρεσιονισμό, νεοκλασισισμό και προσωπικότητες όπως οι Ravel, de Falla, Lorca, Picasso, Dalí), ένας ταπεινός μουσικός που ακόμη και όταν η φήμη του ξεπέρασε για λίγο την επαρχιακή Ισπανία, αντιμετώπισε την απαξιωτική συντηρητική κριτική της πλειοφηφίας των συγχρόνων του. Ο José ανήκε πάντως αναμφισβήτητα στους γνήσιους κοσμοπολίτες εκφραστές της *hispanidad*, της ιδιαίτερης εκείνης ισπανικής πολιτισμικής παρακαταθήκης που τόσο παράλογα θέλησε να αποδεκατίσει ο εθνικισμός του εμφυλίου. Τη δεκαετία του '80 συμπατριώτες του ανέσυραν τελείως αναπάντεχα

από τη λησμονιά το αξιομνημόνευτο συμφωνικό, πιανιστικό και φωνητικό του έργο που συμπεριελάμβανε και δύο πρωτότυπες συνθέσεις για κιθάρα: το Romancillo infantil και τη Sonata para guitarra (1933), αφιερωμένη στον Regino Sáenz de la Maza. Απαλλαγμένη από κάθε συμβατικότητα που χαρακτηρίζει τα περισσότερα ισπανικά κιθαριστικά έργα του μεσοπολέμου, η Sonata ενσωματώνει μια ολοκάθαρη συμφωνική γραμμή, πλεγμένη από γνήσια ισπανικά χρώματα και ιμπρεσσιονιστικές αρμονίες. Με εμφανή την έμπνευσή της από τον πιανιστικό Ravel και ιδιαίτερα τη Sonatina του, και παρά το γεγονός ότι ο José δεν έπαιζε ο ίδιος κιθάρα ούτε γνώριζε τον Segovia, η Sonata para guitarra ανήκει στην πρώτη γραμμή των κιθαριστικών συνθέσεων αντίστοιχης φόρμας, απόσταγμα χωρίς αμφιβολία μιας προικισμένης μουσικής διάνοιας. Ερμηνεύεται σε κιθάρα με μεταλλονάυλον καντίνα (I=e').

Το έργο Κάποιου Χρόματος Ρυθμοί (1991) του Γιώργου Κερτσόπουλου (1952) ξεχωρίζει για την τονική περιπλάνηση σε όμορφες αρμονίες που περιπλέκονται σε μία δεξιοτεχνική δομή αρπέζ, εκφράζοντας την ιδέα ενός αέναα κινούμενου ηχητικού συνεχούς. Η σύνθεση αντικατοπτρίζει ένα από τα σπουδαιότερα πεδία φιλοσοφικής κι εποτημονικής αναζήτησης του συνθέτη: διαστάσεις, συμμετρίες και περιορισμοί του Χωρόχρονου. Ερμηνεύεται σε κιθάρα με μεταλλονάυλον καντίνα (I=e').

Οι Βαλκανικοί Χοροί για solo κιθάρα της Σμαρώς Γρηγοριάδου (1969) είναι μια σειρά

έργων σε φόρμα φαντασίας που αποδίδονται με διαφορετικής αισθητικής κιθάρες, ανάλογα με την χώρα προέλευσης του καθενός αλλά και το γούστο και την επινοητικότητα του ερμηνευτή. Η χρήση μέσα στο ίδιο έργο διαφορετικών τύπων κιθάρας παραπέμπει στην αξιοθαύμαστη ποικιλία οργάνων και τρόπων παιξίματος που βρίσκει κανείς σε όλη την έκταση της βαλκανικής χερσονήσου. Στα χέρια άξιων λαϊκών μουσικών αυτά τα δργανα και οι τεχνικές τους συμφιλιώνουν μοναδικά την παράδοση με το παρόν, και είναι ακριβώς αυτή η ουσιώδης συνέχεια που πολλές ερμηνείες της «λόγιας» λεγόμενης μουσικής στερούνται ολοκληρωτικά στις μέρες μας. Σε αυτούς τους καταπληκτικούς μουσικούς, κήρυκες της απλότητας, αυτή η σύνθεση είναι από καρδιάς αφιερωμένη. Ο πρώτος χορός βασίζεται σε βουλγαρικό λαϊκό θέμα και ερμηνεύεται σε υψηλωνη κιθάρα με σκαφτή ταστιέρα και λαμπερή χροιά (I=a''), ενώ ο δεύτερος σε καρπαθιώτικο επικό τραγούδι («Σάββατο βράδυ...») και ερμηνεύεται σε κιθάρα με χαμηλό κούρδισμα (I=d').

## ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑ

Η αναζήτηση του "τρόπου" στην ερμηνεία έργων παλιάς μουσικής οδηγεί στην έννοια της αυθεντικότητας. Τί εννοούμε με τη λέξη «αυθεντικότητα»: Πώς άραγε ηχούσαν τα αυθεντικά δργανα;

Από τα χρόνια του Μεσαίωνα υπήρχε για κάθε κατηγορία οργάνων μια ανεξάντλητη ποικιλία σε σχήματα, χορδίσματα, ηχοχρώματα, αριθμό και ποιότητα χορδών. Όργανα ίδιου τύπου διέφεραν όχι μόνο από χώρα σε χώρα αλλά και από

κατασκευαστή σε κατασκευαστή μέσα στα ίδια τοπικά δρια, καθώς η τεχνογνωσία της μαστορικής αντιμετωπίζοταν με ερμητική μυστικότητα από τους οργανοποιούς που είχαν ήδη από την Αναγέννηση αρχίσει να οργανώνονται σε ανταγωνιστικούς ποιοτικούς συνεταιρισμούς. Όσα τώρα δργανα άντεχαν στο χρόνο και χρησιμοποιούνταν από τις επερχόμενες γενιές μουσικών, ακόμη μάλιστα και όσα έφθασαν ακέραια ως εμάς, έχουν μέσα στους αιώνες υποστεί τόσο σοβαρές αλλαγές κατασκευής και κοινωνικού ρόλου, ώστε μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε για το πώς ακούγονταν αρχικά. Τα οργανολογικά συγγράμματα και οι εικονικές αναπαραστάσεις των οργάνων εποχής έχουν συχνά παραποιηθεί, παρανοηθεί ή χρησιμοποιηθεί συμβολιστικά. Η παρατίτοντα δεν αποτελεί απόλυτο μέσο επικοινωνίας με την παλιά μουσική, καθώς προορίζοταν κυρίως να καθοδηγήσει την πρώτη και συχνά μοναδική εκτέλεση μας καντάτας ή μας λειτουργίας που δινόταν με την παρουσία του συνθέτη, επιδεχόταν δε αλλαγές σύμφωνα με το γούστο των σολίστ ή των μαέστρων που ενδεχομένως θα την εκτελούσαν στη συνέχεια και που ιδιαίτερα στην εποχή μπαρόκ θεωρούνταν ως οι δεύτεροι συνθέτες. Άλλα και οι λακωνικές ενορχηστρωτικές αναλογίες των αριστουργημάτων ενός Bach ή ενός Händel δεν ταιριάζουν πλέον στις υπερμεγέθεις αίθουσες των σύγχρονων μεγαλουπόλεων και το κοινό του σήμερα δεν ακούει πα δρός αυτό των Frescobaldi ή Purcell, καθώς σε διάστημα δύο και πλέον αιώνων η ηχητική του αίσθηση εμπλουτίστηκε με ακούσματα τόσο πρωτόγνωρα κι ανομοιογενή μεταξύ τους όσο η ρομαντική, ψιφεσσιονιστική,

δωδεκαφθογγική κι ηλεκτρονική μουσική, καθώς βέβαια και οι θορυβώδεις ήχοι του σήμερα. Στο χάσμα που μας χωρίζει, τέλος, από την ερμηνευτική πρακτική του παρελθόντος, συμβάλλει ασφαλώς επίσης και η προηγμένη τεχνολογία των σύγχρονων μουσικών οργάνων που έχει για πάντα υπερκεράσει τον πενιχρό ήχο των νυκτών εποχής, την αδύναμη intonation των πνευστών, τις χορδές που στερούνταν αντοχής και τονικής ακρίβειας.

Ο σύγχρονος ερμηνευτής δεν μπορεί εκ των πραγμάτων λοιπόν να αποσκοπεί σε μία κατά το γράμμα αναπαραγωγή, αλλά στην κατά το πνεύμα κατανόηση της κάθε ιστορικής εποχής που εξετάζει. Είναι σε αυτό το σημείο που η συμβολή της Αισθητικής Κερτσόπουλου είναι ανεκτίμητη στο χώρο της κιθάρας, καθώς για πρώτη φορά στη σύγχρονη ιστορία του οργάνου προσφέρονται στον ερμηνευτή όλα τα μέσα για πρωτότυπες τεκμηριωμένες ερμηνείες στο πλήρες φάσμα του κιθαριστικού ρεπερτορίου (πρωτότυπα έργα και μεταγραφές).

Αναφέρει ο Ferruccio Busoni ("Selbst Rezension", Von der Einheit): «Ακολουθείς πιστότερα ένα μεγάλο παράδειγμα από το παρελθόν, ακριβώς όταν δεν το ακολουθείς, γιατί κάθε σπουδαία προσωπικότητα είναι τέτοια γιατί παρεκκλίνει από οποιαδήποτε προηγούμενη παραδεδεγμένη πρακτική!». Γράφει ο Paul Hindemith στο δοκίμιό του για τον Bach ("Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe"): «Δεν αρχεί να συνοδεύουμε τη μουσική δωματίου εποχής με ένα τοέμπαλο στο ρόλο του *continuo*. Πρέπει να αλλάξουμε τις χορδές και τα κουρδίσματά μας στα έγχορδα, να κατασκευάσουμε διαφορετικά τα πνευστά...». Και ο σπουδαίος διανοητής της

μουσικής Paul Henry Lang επισημαίνει ("Musicology and Performance"): «*Είναι πάντα το παρόν που ερμηνεύουμε, αλλά το πραγματοποιούμε αυτό κοιτάζοντας προς το παρελθόν. Πρέπει να συντονίσουμε το ιστορικά επιθυμητό με το πρακτικά και αισθητικά λογικό, το ευκταίο με το εφικτό, προκειμένου να πραγματοποιούμε τις προθέσεις του συνθέτη, ακόμη μάλιστα και αυτές που με τα μέσα που εκείνος διέθετε δεν θα ήταν ποτέ δυνατό να πραγματοποιηθούν. Το ζητούμενο λοιπόν είναι νέες προσεγγίσεις κι όχι να λύνουμε διαρκώς γρίφους και αινίγματα...*». Πώς εξάλλου αντιμετώπισαν τους προηγούμενους ομότεχνούς τους οι μεγάλοι συνθέτες; Ο Bach πραγματοποίησε αλλαγές στον Palestrina κι ο Mendelssohn στον Bach. Ο Mozart ενορχήστρωσε ξανά τον Händel, ο Grieg εμπλούτισε αρμονικά τις συνάτες του Mozart, ο Mahler ξανασυνέθεσε τον Weber και στις μέρες μας ακούμε τα recitativi του Bach πλήρως ενορχηστρωμένα. Όπως η κάθε εποχή επιφυλάσσει τη δική της ανανεωμένη θέαση στον Οιδίποδα, την Αντιγόνη ή τον Προμηθέα, έτοι ο κάθε γνήσιος συνθέτης ή ερμηνευτής επιχειρεί να δει το έργο των παλιών με τα μάτια της εποχής του μα και μέσω της προσωπικής του ανάγκης για αυτοσχέδιασμό, επανεφεύρεση, «ανα-επινόηση».

Εύχομαι η νέα αισθητική προσέγγιση που παρουσιάζει αυτή η εργασία να αναδείξει, σε δύσους τον αναζητούν, ένα δρόμο πρωτόγνωρων ηχητικών ανακαλύψεων.

Σμαρώ Γρηγοριάδου

**ΣΜΑΡΩ ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΟΥ** Σολίστ κιθάρας,

συνθέτις

[www.smarogregoriadou.com](http://www.smarogregoriadou.com)

[www.youtube.com/sgregoriadou](http://www.youtube.com/sgregoriadou)

Σπούδασε κλασσική κιθάρα με το Γιώργο Κερτσόπουλο, ανώτερα θεωρητικά, μουσική σύνθεση με το Γιώργο Σιωρά και αρχιτεκτονική στο ΕΜΠ Αθήνας. Συνέχισε τις μεταπτυχιακές μουσικές σπουδές της στο Βασιλικό Κολλέγιο του Λονδίνου με τιμητική υποτροφία του Κολλεγίου και καθηγητή κιθάρας τον Carlos Bonnel.

Παρακολούθησε ενεργά κύκλους σεμιναρίων κιθάρας και σύνθεσης με μουσικές αυθεντίες της εποχής μας, όπως οι Jesus Castro-Balbi, Roberto Aussel, Paul Galbraith στην κιθάρα και Θεόδωρος Αντωνίου, Ντίνος Κωνσταντινίδης στη σύνθεση, κυρίως δύμας επηρεάστηκε από τη φωτισμένη διδασκαλία και μουσική φιλοσοφία του μαέστρου-πανίστα Γιώργου Χατζηνίκου. Έχει τιμηθεί με πολυάριθμα ελληνικά και διεθνή βραβεία ερμηνείας και σύνθεσης που της επέτρεψαν να παρουσιάσει την εργασία της στην Ελλάδα, τις περισσότερες χώρες της Ευρώπης, σε Τουρκία, Καναδά και ΗΠΑ. Έχει συμπράξει ως σολίστ κιθάρας με ορχήστρες όπως η Ορχήστρα Σύγχρονης Μουσικής της EPT, η RCM Symphony Orchestra και η Slovenic String Orchestra, ενώ συνθέσεις της έχουν παρουσιαστεί σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση από τα ensembles ALEA III (Βοστώνη) και Octandre (Μπολόνια). Αναθέσεις νέων έργων της έχουν προταθεί από τη Biennale Νέων Καλλιτεχνών 1999 (Ρώμη) και το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθήνας (2002). Η Σμαρώ Γρηγοριάδου επικεντρώνεται σήμερα στην ερμηνεία έργων για κιθάρα (πρώτες παγκόσμιες παρουσιάσεις της Αισθητικής

*Κερτσόπουλον*), στη σύνθεση, στη διδασκαλία και στην έρευνα «ερμητικών» γνωστικών πεδίων όπως η μουσικότητα της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και του δράματος. Είναι μαζί με τον ηθοποιό Άρη Μπανιάρη ιδρυτικό μέλος της Θεατρικής Εταιρείας Αντίλλας με πρώτη παραγωγή τη *Σοφοκλέους Αντιγόνη*, παράσταση βασισμένη στην αρχαία μετρική (2007).

## ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ

Παραγωγός ηχογράφησης, κείμενα: Σμαρώ Γεργοριάδου. Μηχανικός ήχου, editing, mixing, mastering: Δημήτρης Αγεράκης, Black Digital Studio. Ψηφιακή επεξεργασία: APOGEE AD8000. Μικρόφωνα: Manley Cardioid, AKG Solitube. Κονσόλα: D&R Cinemix. Οι κιθάρες είναι κατασκευής Γιώργου Κερτσόπουλου. Φωτογραφίες: Δημήτρης Οικονομίδης, Άννα Μαραγκουδάκη (κάτω δεξιά φωτογραφία στο οπισθόφυλλο). Εικόνα εξωφύλλου: Γιώργου Κερτσόπουλου «Αισθητές Συμμετρίες του Υπερβατικού», από σειρά ψηφιακών γραφιστικών αναπαραστάσεων.

---

Delos Executive Producer: *Carol Rosenberger*

Διευθύντρια Παραγωγής DELOS: *Carol Rosenberger*

Art Consultant: *Harry Pack*

Καλλιτεχνικός Σύμβουλος: *Harry Pack*

Graphic Designer: *Mark Evans*

Υπεύθυνος Σχεδιασμού Γραφικών: *Mark Evans*

Disc Made in Canada • Assembled in USA

**Single-stringed guitar in ordinary or low tunings with right-hand pedal (tracks 8-12, 14)**



**2a. FRONT**



**2b. DETAIL**



**2c. SIDE**

**Single-stringed high-tuned guitar with right-hand/movable back pedals and scalloped fingerboard (tracks 1, 13)**



**3a. FRONT**



**3b. BACK**

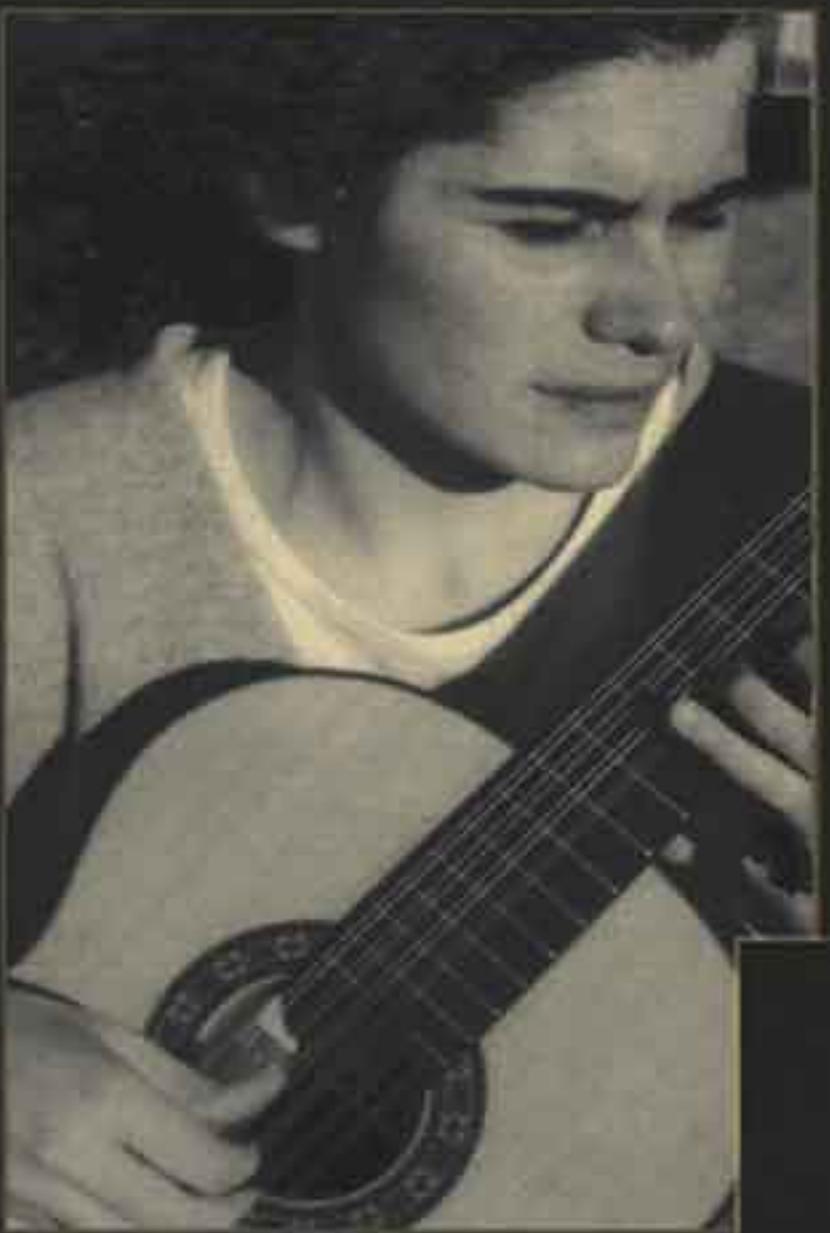


**3c. SCALLOPED FRETS**



**3d. SIDE**

# SMARO GREGORIADOU reinventing guitar!



*"It is always our present  
we are interpreting, but we  
are doing so by looking into  
the past. The question is  
that of new approaches..."*  
Paul Henry Lang





© 2016 Delos Productions, Inc.,  
P.O. Box 343, Sonoma, California 95476-9998  
(800) 364-0645 • (707) 996-3844  
[contactus@delosmusic.com](mailto:contactus@delosmusic.com) • [www.delosmusic.com](http://www.delosmusic.com)  
Made in U.S.A.