

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

9

13

Free

T

pizz

arco

Pp | Sl B

sP

FB

Pp | Sl B

ST | AB

FB

Pp | Sl B

FB

Pp | FB

ΠΤΥΧΕΣ ΤΗΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ ΤΗΣ ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ

1.1 Περί πρακτικής της εκτέλεσης: ορισμοί και σχέσεις

Το ζήτημα της εκτέλεσης ενός μουσικού έργου είναι τόσο παλιό όσο και το ίδιο το μουσικό έργο. Όμως δεν είχε πάντα την ίδια σημασία ή την ίδια βαρύτητα. Όσο η πρακτική της εκτέλεσης ήταν σύγχρονη με την παραγωγική διαδικασία, δηλαδή οι ερμηνευτές ήταν καθημερινά κοινωνοί της τρέχουσας μουσικής πραγματικότητας, δεν υπήρχαν απορίες και προβλήματα ως προς τον τρόπο που θα παιζόταν κάποιο κομμάτι¹. Όσο παλαιότερες εποχές της μουσικής ιστορίας εξετάζουμε, διαπιστώνουμε ότι λιγότερα στοιχεία της εκτελεστικής πρακτικής καταγράφονταν στη μουσική σημειογραφία². Αυτό συνέβαινε γιατί η μουσική σημειογραφία των παλαιότερων εποχών δεν περιλάμβανε πληροφορίες που ήταν γενικά γνωστές στην πρακτική εμπειρική χρήση. Οι πληροφορίες αυτές, δηλαδή, αποτελούσαν «αυτονόητες εκτελεστικές συνήθειες», οι οποίες δεν καταγράφονταν³, καθώς ο εκπαιδευμένος μουσικός του 18^{ου} αι. γνώριζε τις συμβάσεις της εποχής του⁴.

Ανάλογα με την εποχή, η σημειογραφία στη σχέση της με το ζωντανό ήχο αφήνει κάποιες παραμέτρους χωρίς απεικόνιση. Στις παλαιότερες περιόδους, όπως στο μεσαίωνα αλλά και αργότερα, ποικίλματα, διαβαθμίσεις της έντασης, ηχητική απόδοση και άλλες παράμετροι έμεναν χωρίς σημειογραφική έκφραση και απαιτούσαν αποκρυπτογράφηση κατά τη διαδικασία της προετοιμασίας μιας εκτέλεσης⁵. Επίσης, σε επίπεδο εκτέλεσης έργων για ένα σόλο όργανο ή συνδυασμούς σε σχήματα μουσικής δωματίου ο συνθέτης ήταν πολύ συχνά και ο εκτελεστής, όπου βεβαίως ο ίδιος δεν είχε ανάγκη από μια αναλυτική και

¹ Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής: Τόμος I*, μτφρ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής, 2^η έκδ., Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 2001, σ. 83

² Howard Mayer Brown, et al., "Performing practice", *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, 2007, I. Western, 1. General, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40272pg1>>, ανακτήθηκε 23 Ιουνίου 2011

³ Αναστάσιος Χαφούλας, «Η μουσική ανάλυση στην εθνομουσικολογία», στο Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Christoph Stroux, Νίκος Τσούγλος & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα, 2006, σσ. 131-132

⁴ David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, Oxford University Press, New York, 1990, σ. 356

⁵ Θρασύβουλος Γ. Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα*, μτφρ. Δημήτρης Θέμελης, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1994, σ. 51

περιεκτική σημειογραφία που να υποδεικνύει όποιες εκτελεστικές πρακτικές και τεχνικές⁶. Όπως παρατηρεί ο Jean-Jacques Nattiez, μια δοσμένη σημειογραφία έχει χρηστικό νόημα μόνο εντός ενός πλαισίου συγκεκριμένων εκτελεστικών πρακτικών και «τη στιγμή που οι συγκεκριμένες πρακτικές τίθενται εκτός χρήσης, η σημειογραφία σιωπά»⁷.

Ο Θ. Γεωργιάδης αναφέρει ότι ως μουσική και κατ' επέκταση ως πρακτική της εκτέλεσης μέχρι τις μέρες του Beethoven ή του Schubert θεωρούνταν η εκάστοτε σύγχρονη μουσική παραγωγή και αυτή που ανήκε στο πρόσφατο παρελθόν⁸. Μετά τους κλασικούς της Βιέννης η κατάσταση αλλάζει, με τους συνθέτες, αρχίζοντας από τον Mendelssohn, να ασχολούνται και με την ερμηνεία της μουσικής του παρελθόντος⁹. Ο Mendelssohn άρχισε να παίζει ξανά τα έργα κυρίως του Bach και του Händel¹⁰, αλλά, καθώς βρισκόταν τόσο μακριά χρονικά από την εποχή του Bach, δεν ήταν πια κοινωνός της αυθεντικής διαδικασίας της ερμηνείας μέσα στη μουσική πραγματικότητα των ημερών του Bach. Τα παλιότερα έργα φιλτράρονται από την ίδια οπτική και αισθητική που διέπει και τα σύγχρονα μουσικά δημιουργήματα¹¹. Το γεγονός αυτό περιγράφει την ουσία του προβλήματος της ερμηνείας. Όσο απομακρυνόμαστε από μια συγκεκριμένη εποχή, τόσο πιο μακριά βρισκόμαστε από τη ζωντανή ερμηνευτική πρακτική. Κατ' αντιστοιχία, η εκτέλεση ενός έργου σύγχρονης μουσικής βρίσκεται κοντά στην ερμηνευτική πρακτική του σήμερα. Το γεγονός αυτό παρέχει στον ερμηνευτή όλα τα στοιχεία που χρειάζεται για να προσεγγίσει όσο είναι δυνατό μια γνήσια ερμηνεία.

Γενικά, στο παρόν κεφάλαιο θα αναφέρω συνοπτικά τις πτυχές εκείνες της ερμηνείας, αλλά και τους προβληματισμούς της εκτελεστικής πρακτικής ενός μουσικού έργου, που απασχολούν τον εκτελεστή. Πτυχές, όπως η μουσική σημειογραφία και η σημασία της, η ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση, η πιστότητα στο κείμενο ή/και στο έργο, οι προθέσεις του συνθέτη και ο ρόλος του εκτελεστή, η σημασία των ηχογραφήσεων και της ανάλυσης ως πηγών πληροφοριών για την εκτέλεση, οριοθετούν το θεωρητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορεί και πρέπει να λειτουργήσει ο εκτελεστής.

Μια πρώτη ματιά σε ένα λεξικό, στην περίπτωσή μας στην ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια Wikipedia¹², μας δείχνει γλαφυρά το ευρύ πεδίο του οποίου άπτεται η χρήση μιας ερμηνευτικής πρακτικής. Γλώσσα, φιλοσοφία, θετικές επιστήμες, νομικά, παραστατικές και εικαστικές τέχνες είναι όλα πτυχές της ανθρώπινης διανοητικής δημιουργίας που επιδέχονται ή απαιτούν ως ένα βαθμό ερμηνεία, ώστε να γίνουν κατανοητά τα όποια μηνύματα ενυπάρχουν κωδικοποιημένα σε αυτά. Μέσα στη γενικότερη πρακτική του να αποδώσει κανείς είτε το νόημα ενός κειμένου στην ίδια γλώσσα ή το κείμενο σε άλλη γλώσσα είτε να εξηγήσει ιερά κείμενα και, κατ' επέκταση, έργα τέχνης με ή χωρίς συμβολισμούς και αλληγορίες και δημιουργήματα της διανοίας, αναδύεται η ερμηνευτική¹³. Η ερμηνευτική ως

⁶ Robin Stowell, *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, σσ. 1, 4, αναφορά στους συνθέτες-εκτελεστές βιρτουόζους του βιολιού: Corelli, Vivaldi, Locatelli, Tartini, Geminiani, Biber, Viotti, Paganini.

⁷ Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*, Princeton, 1990, σ. 78, στο Peter Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, The Boydell Press, Woodbridge, 2003, σ. 87

⁸ Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα*, σ. 17

⁹ Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα*, σ. 17

¹⁰ Λήμμα “Felix Mendelssohn”, στο *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Felix_Mendelssohn&oldid=435680217>, ανακτήθηκε 23 Ιουνίου 2011

¹¹ Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα*, σ. 17

¹² Λήμμα “Interpretation”, στο *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, <<http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Interpretation&oldid=434684766>>, ανακτήθηκε 23 Ιουνίου 2011

¹³ Ερμηνευτική (αγγλ. hermeneutics) είναι η μελέτη της θεωρίας και πρακτικής της ερμηνείας.

Λήμμα “Hermeneutics”, στο *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, <<http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hermeneutics&oldid=433451935>>, ανακτήθηκε 23 Ιουνίου 2011

διαλεκτική μέθοδος κατανόησης των έργων εισάγεται ως έννοια από τον Adorno το 1928¹⁴. «Η διαλεκτική αυτή διαδικασία συνδέεται με το χαρακτήρα έκθεσης των περιεχομένων, δηλαδή με μια αντικειμενική διαδικασία σύστασης συμφραζομένων από έννοιες που επικεντρώνονται γύρω από ένα πράγμα»¹⁵. Ο Νικόλας Λαγουμιτζής σχολιάζει ότι «ο διπλός στόχος της ερμηνευτικής τέχνης είναι να κάνει πιο σαφή τη σκοτεινή αυτή πλευρά και να καταστήσει όσο το δυνατόν πιο ξεκάθαρες τις προθέσεις του συνθέτη». Στηρίζεται δε πάνω στα λεγόμενα του Carl Dahlhaus ότι «σε κάθε μουσικό έργο, ακόμα και το πιο απλό, διακρίνονται μια επιφάνεια που γίνεται αντιληπτή καθαρά και το πίσω μέρος της εικόνας, το οποίο παραμένει πάντα στη σκιά»¹⁶.

Προσεγγίζοντας ειδικότερα τα ζητήματα της πρακτικής της εκτέλεσης, προκύπτουν δύο όροι από τη μελέτη της βιβλιογραφίας: ο όρος interpretation (αγγλ.), δηλαδή ερμηνεία και ο όρος performance (αγγλ.), δηλαδή εκτέλεση. Καθώς το ενδιαφέρον μας εδώ εστιάζεται στις πρακτικές πλευρές της εκτέλεσης ενός μουσικού έργου, θα επικεντρωθούμε στους όρους που αναφέρονται ειδικά στην *πρακτική της εκτέλεσης*: performance practice (αγγλ.) ή Aufführungspraxis (γερμ.). Αφού ορίσουμε αναλυτικότερα τις δύο αυτές έννοιες, θα εμβαθύνουμε στη συνέχεια στη διαφορά ανάμεσα στην ερμηνεία και την εκτέλεση.

Πίνακας 1: Ερμηνεία, εκτέλεση, πρακτική της εκτέλεσης

Interpretation	Aufführung	Aufführungspraxis
Interpretation	Performance	Performance Practice
ερμηνεία	εκτέλεση	πρακτική της εκτέλεσης

Σύμφωνα με τον ορισμό στο *Oxford Dictionary of Music*, *ερμηνεία* «στη μουσική είναι η πράξη της εκτέλεσης μιας μουσικής σύνθεσης με την υπόνοια ότι η κρίση και η προσωπικότητα του εκτελεστή αποτελούν μέρος της εκτέλεσης αυτής»¹⁷. Ο Ulrich Michels περιγράφει τη μουσική *εκτέλεση* ως την ηχητική απόδοση της νοητικής ιδέας ενός μουσικού έργου¹⁸. Για τον Τσούγλο, «η εκτέλεση είναι μια κατ' εξοχήν πρακτική δραστηριότητα με στόχο την ανασύνθεση μιας ολοκληρωμένης ηχητικής εμπειρίας με μοχλό την πείρα, το γούστο και τη μουσική διαίσθηση του εκτελεστή»¹⁹. Τέλος, συναντάμε τον όρο *πρακτική της*

Επίσης, είναι η θεωρία της ερμηνευτικής κατανόησης, δηλαδή η θεωρία σχετικά με την εξήγηση και κατανόηση των έργων. Λήμμα "Hermeneutik", στο *Wikipedia, Die freie Enzyklopädie*, <<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Hermeneutik&oldid=88998569>>, ανακτήθηκε 23 Ιουνίου 2011

¹⁴ Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, «Η επικαιρότητα της Αισθητικής του Adorno», στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούγλος & Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, σ. 23

¹⁵ Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, «Η επικαιρότητα της Αισθητικής του Adorno», στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούγλος & Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, σ. 24

¹⁶ Νικόλας Λαγουμιτζής, «Ερμηνευτικές παρεμβάσεις σε σονάτες για πιάνο του Μπετόβεν, ως μέσο προσέγγισης της μουσικής φόρμας», στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούγλος & Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, σ. 210

¹⁷ Λήμμα "Interpretation", στο Michael Kennedy (επιμ.), *The Oxford Dictionary of Music*, 2^η έκδ. αναθ., Oxford Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e5187>>, ανακτήθηκε 23 Δεκεμβρίου 2009

¹⁸ Michels, *Ατλας της Μουσικής: Τόμος I*, σ. 13

¹⁹ Νίκος Τσούγλος, «Μουσική ανάλυση, tempo και ηχητικότητα», στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούγλος & Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, σ. 228

εκτέλεσης (γερμ. Aufführungspraxis, αγγλ. performance practice), δηλαδή «ό,τι απαιτείται για την ηχητική πραγμάτωση της μουσικής»²⁰, τον οποίο θα χρησιμοποιούμε στο εξής.

Το λεξικό *The New Grove* ορίζει την πρακτική της εκτέλεσης ως όρο «που προσαρμόστηκε από το γερμανικό Aufführungspraxis και περιλαμβάνει όλες τις πτυχές του τρόπου με τον οποίο εκτελείται και εκτελούνταν η μουσική»²¹. Στα πρακτικά του Β' συνεδρίου μουσικολογίας, που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα το Νοέμβριο του 2003, συναντάμε τον όρο «πρακτική ερμηνεία της μουσικής» σε αντιστοιχία του αγγλικού performance²². Στο ίδιο συνέδριο γίνεται αναφορά από τον Nicholas Cook σε μια «μουσικολογία της εκτέλεσης»²³, καθώς ο ίδιος προτείνει τη θεώρηση της εκτέλεσης ως «επανάληψη με μια σημαντική διαφορά» και όχι απλά ως αναπαραγωγή²⁴. Η βασική αυτή πηγή ή αφετηρία μιας εκτέλεσης, στο πλαίσιο των πτυχών που συνιστούν την πρακτική της εκτέλεσης, είναι το μουσικό κείμενο, του οποίου η πρακτική απεικόνιση και καταγραφή γίνεται με τη σημειογραφία.

Η μουσική σημειογραφία είναι ένα σύνολο οδηγιών προς τον ερμηνευτή σχετικά με το πώς θα ήθελε ο συνθέτης να ηχήσει η μουσική του²⁵. Αποσκοπεί στην καταγραφή της μουσικής σε αναγνώσιμη μορφή, περιγράφοντας παραμέτρους της μουσικής, όπως τονικό ύψος, διάρκεια, ρυθμική αγωγή, δυναμική, έκφραση, άρθρωση²⁶. Το σύνολο των καταγραμμένων αυτών οδηγιών αποτελεί την παρτιτούρα. Η κατανόηση των συμβόλων της μουσικής σημειογραφίας είναι καθοριστική για την εικόνα που θα σχηματίσει ο εκτελεστής για το μουσικό έργο.

Μεταξύ ερμηνείας και εκτέλεσης

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντιπαράθεση της εκτέλεσης (performance) προς την ερμηνεία (interpretation). Ο όρος εκτέλεση αναφέρεται σε συγκεκριμένες πτυχές του μουσικού έργου που είναι καταγραμμένες, αντικατοπτρίζονται στη σημειογραφία από το συνθέτη και είναι σαφές πώς πρέπει να γίνει η απόδοσή τους, π.χ. τονικά ύψη, ρυθμικές αξίες και ενδείξεις δυναμικής. Όπως χαρακτηριστικά ειπώθηκε στο Β' συνέδριο Μουσικολογίας το 2003 από τον Τσούγλο: «το κεντρικό πρόβλημα της εκτέλεσης συνίσταται επί της ουσίας στην οργάνωση του ήχου στο χρόνο κατά τρόπο ώστε τα δομικά στοιχεία του έργου να μπορέσουν να αναδυθούν κάθε φορά εκ νέου με σαφήνεια ενώπιον του ακροατή στην πλήρη τους λειτουργική ανάπτυξη»²⁷.

Από την άλλη μεριά, η ερμηνεία αναφέρεται σε πτυχές του μουσικού έργου που βρίσκονται κατά κάποιο τρόπο πέρα από τις δυνατότητες της σημειογραφίας. Ερμηνεία χρειάζεται όταν η σημειογραφία είναι ελλιπής ή όταν οι πληροφορίες της σχετικά με το ηχόχρωμα, τη φραστική, το tempo και ενίοτε το rubato είναι ασαφείς και γενικές. Επίσης, ερμηνευτική κατανόηση χρειαζόμαστε για τις λεκτικές περιγραφές για το tempo και τα ση-

²⁰ Michels, *Ατλας της Μουσικής: Τόμος I*, σ. 83

²¹ Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σ. 2

²² Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, «Εισαγωγή στο συνέδριο», στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούγλος & Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, σ. 15

²³ Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, «Εισαγωγή στο συνέδριο», στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούγλος & Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, σ. 15

²⁴ Nicholas Cook, «Σε πραγματικό χρόνο: η μουσική ως εκτέλεση», στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούγλος & Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, σ. 246

²⁵ Howard Mayer Brown, et al., «Performing practice», I. Western, I. General

²⁶ Michels, *Ατλας της Μουσικής: Τόμος I*, σ. 67

²⁷ Νίκος Τσούγλος, «Μουσική ανάλυση, tempo και ηχητικότητα», στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούγλος & Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, σ. 234

μάδια έκφρασης²⁸. Κατά τον Τσούγλο είναι «το θεμελιώδες παράδοξο της μουσικής ερμηνείας: αν ο στόχος της κάθε νέας εκτέλεσης ενός έργου είναι η αναδημιουργία του ίδιου αντικειμενικώς περιγράψιμου ιδεατού αρχιτεκτονήματος, ο στόχος αυτός δεν μπορεί παρά να επιτυγχάνεται κάθε φορά με διαφορετικά ηχητικά μέσα»²⁹.

Κατά την πρακτική της εκτέλεσης ενός μουσικού έργου προκύπτουν μια σειρά από θεμελιακά ζητήματα και αυτά είναι:

1. εκτέλεση των τονικών υψών και των ρυθμών
2. εκτέλεση ή/και ερμηνεία του tempo και των σημαδιών έκφρασης
3. ερμηνεία ή/και εκτέλεση των δυναμικών (η ιδιαιτερότητα αυτών των σημαδιών έκφρασης έγκειται στη σημειογραφική τους καταγραφή ως σχετικά μεγέθη, σε αντίθεση με την απόλυτη απεικόνιση π.χ. του τονικού ύψους και του ρυθμού)
4. αναζήτηση του «κρυμμένου» νοήματος πίσω από τη μουσική σημειογραφία³⁰.

Από τα παραπάνω, τα τρία πρώτα σημεία αναφέρονται ουσιαστικά σε πληροφορίες που παρέχονται στον εκτελεστή από το συνθέτη μέσω της γραφικής απεικόνισης του μουσικού έργου, της γραπτής, δηλαδή, καταγραφής του μέσω της σημειογραφίας. Το τελευταίο θεμελιακό ζήτημα συνιστά την ειδοποιό διαφορά ανάμεσα σε δυο ή περισσότερες ερμηνείες και η εύρεση του νοήματος αυτού καθορίζει το χαρακτήρα της εκάστοτε ερμηνείας.

Ο ερμηνευτής έχει δεχθεί κατά καιρούς κριτική για το ρόλο που παίζει στην αλυσίδα της μουσικής πραγματικότητας ή μουσικής πράξης. Το ερώτημα που έχει απασχολήσει κυρίως την ακαδημαϊκή και επαγγελματική κοινότητα είναι αν ο εκτελεστής έχει δικαίωμα συμμετοχής στην ερμηνεία ή είναι απλός εκτελεστής-μεταβιβαστής. Ο Daniel Leech-Wilkinson συγκρίνοντας μια σειρά από ζεύγη ηχογραφήσεων του '50-'60 με ηχογραφήσεις του '70-'80, τη μία 'αυθεντική' και την άλλη μοντέρνα, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι τελικά ο εκτελεστής λειτουργεί είτε ως 'ερμηνευτής' είτε ως 'μεταβιβαστής'. Ερμηνευτής, ως ο εκτελεστής που δίνει μια πιο προσωπική ερμηνεία ή εξήγηση του τι πιστεύει ότι εννοεί ο συνθέτης. Μεταβιβαστής, ως ο εκτελεστής που δεν υπερβαίνει κατά την εκτέλεσή του τις καταγραμμένες πληροφορίες στη σημειογραφία ή στην εκτελεστική πρακτική της εποχής³¹. Σε κάθε περίπτωση ο εκτελεστής καλείται να αποδώσει το εκάστοτε μουσικό έργο με πιστότητα, καθώς και να υλοποιήσει μια αυθεντική εικόνα του και να την παρουσιάσει στον ακροατή³².

Όπως αναφέρει η Janet M. Levy, «δεν μπορεί να υπάρξει εκτέλεση χωρίς κάποια ερμηνεία» και «όπως μια εκτέλεση είναι ερμηνεία, τόσο και κάθε ερμηνεία είναι είτε εκτέλεση είτε κατανοητή ως μια ομάδα οδηγιών για εκτέλεση. Συχνά χρησιμοποιούμε τους δυο όρους εναλλακτικά»³³. Αυτό που τελικά καλείται να βρει ο εκτελεστής είναι η χρυσή τομή ανάμεσα στην εκτέλεση και την ερμηνεία, ανάμεσα στο γράμμα και το πνεύμα της σημειογραφίας.

²⁸ David Fallows, "Tempo and expression marks", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, 2007, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27650>>, ανακτήθηκε 23 Ιουνίου 2011

²⁹ Νίκος Τσούγλος, «Μουσική ανάλυση, tempo και ηχητικότητα», στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούγλος & Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, σ. 235

³⁰ Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, 5^η έκδ., Moeck Verlag, Celle, 2004, σ. 1

³¹ Richard Taruskin, *Text and Act*, Oxford University Press, New York, 1995, σσ. 104-105

³² Ken Okubo, "On the Musical Work Game. An Essay on the Concept of the Musical Work", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 32, no. 1, Ιούνιος 2001, σσ. 65-92, Croatian Musicological Society, <<http://www.jstor.org/stable/1562258>>, ανακτήθηκε 5 Ιανουαρίου 2010, σ. 76

³³ Janet M. Levy, "Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choices", στο John Rink (επιμ.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, σ. 150

Με αυτό τον τρόπο θα προσφέρει στο ακροατήριο μια πλήρη εικόνα του μουσικού έργου, το οποίο απαρτίζεται τόσο από τις καταγραμμένες μέσω της σημειογραφίας προθέσεις, όσο και από τις ιδέες που βρίσκονται πίσω από αυτή, δίχως να έχουν βρει το δρόμο τους προς την καταγραφή. Έχοντας περιγράψει τις πτυχές της ερμηνείας και της εκτέλεσης και τις μεταξύ τους σχέσεις, στο εξής θα επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας στη μουσική σημειογραφία ως πηγή πληροφοριών για την εκτέλεση.

1.2 Η μουσική σημειογραφία στην πρακτική της εκτέλεσης

Ιστορική αναδρομή της μουσικής σημειογραφίας

Για να κατανοήσουμε καλύτερα την εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας θα επιχειρήσουμε μια σύντομη ιστορική αναδρομή της από το μεσαίωνα μέχρι το 19^ο αιώνα. Κατά την ιστορική αυτή αναδρομή θα σταθούμε στα παρακάτω σημεία:

- στο μεσαίωνα καταγραφόταν το τονικό ύψος (pitch) και ο ρυθμός
- στην αναγέννηση καθιερώνεται η καταγραφή πολύπλοκων σχέσεων tempo
- στο μπαρόκ προστίθενται στη σημειογραφία λεπτομέρειες έκφρασης, tempo, δυναμικών, ποίκιλης και άρθρωσης
- στην κλασική περίοδο σημειώνονται *diminuendo* και *crescendo* και όλες οι εκφραστικές οδηγίες σημειώνονται με μεγαλύτερη λεπτομέρεια και ακρίβεια. Ο Beethoven καθιερώνει το tempo μέσω των μετρονομικών ενδείξεων. Ο συνθέτης παίρνει, σύμφωνα με τον John Butt, ολοένα και περισσότερο τον έλεγχο πάνω στη σημειογραφική καταγραφή εκτελεστικών οδηγιών κατά το 19^ο αιώνα³⁴.

Η ανάπτυξη της δομής των μουσικών έργων μετά το 19^ο αιώνα ως προς την πολυπλοκότητά τους εκφράστηκε ανάλογα μέσω της σημειογραφίας. Η πολυπλοκότητα της σημειογραφίας οφείλεται στην αναφορά των συμβόλων σε διαφορετικές πτυχές της εκτελεστικής πρακτικής και της ερμηνείας. Τα σύμβολα δείχνουν αυτό που πρέπει να παιχτεί, πώς πρέπει να παιχτεί (δακτυλοθεσίες) και παρέχουν ενδείξεις ως προς τη δομή της προς εκτέλεση παρτιτούρας. Η ετερογενής αυτή φύση οδήγησε τη σημειογραφία της μουσικής του 20^{ού} αιώνα να βρει έκφραση σε τρεις άξονες μετάδοσης πληροφοριών: τα σύμβολα, τις γραφικές παραστάσεις και τις λεκτικές περιγραφές οδηγώντας αντίστοιχα σε σημειογραφία συμβολική, γραφική και λεκτική³⁵. Ο Karkoschka παρατηρεί με την έλευση της ατονικότητας της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης «βασική μεταβολή στη σχέση σημειογραφίας και πρόθεσης του συνθέτη»³⁶.

Ένα δείγμα της σπουδαιότητας του ρόλου της μουσικής σημειογραφίας που προέρχεται από μια διαφορετική οπτική από αυτή των εκτελεστών και θεωρητικών, είναι η δημιουργία το 1970 του Πίνακα της Σημειογραφίας της Νέας Μουσικής³⁷ και αργότερα το 1974, η οργάνωση από το Πανεπιστήμιο της Γάνδης του Διεθνούς Συνεδρίου για τη Σημειογραφία της Νέας Μουσικής. Στο σημείο αυτό οδηγήθηκε ο κόσμος των συνθετών, όταν στις αρχές του '50 οι συνθέτες 'σοβαρής' μουσικής άρχισαν να εξερευνούν χώρους πέρα από τα καθιερωμένα, με αποτέλεσμα να καταστεί η παραδοσιακή σημειογραφία ανεπαρκής³⁸.

³⁴ John Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, 3^η έκδ., Cambridge University Press, Cambridge, 2005, σ. 98

³⁵ Sylvie Bouissou, Christian Goubault & Jean-Yves Bosseur, *Histoire de la Notation de l'Époque Baroque à nos Jours*, Minerve, Paris, 2005, σ. 189

³⁶ Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, σ. 1

³⁷ Kurt Stone, *Music Notation in the Twentieth Century*, W. W. Norton & Company, New York, 1980, σ. xiii

³⁸ Stone, *Music Notation in the Twentieth Century*, σ. xiii

Η εμβάθυνση της ακρίβειας στην καταγραφή περιέλαβε σταδιακά πολλούς ακόμα εκτελεστικούς παράγοντες, μουσικούς και εξωμουσικούς, μέχρι την καταγραφή σε σειριακή διάταξη (serialization) της δυναμικής και της ατάκας του ήχου από τους Messiaen, Babbitt και Boulez και την απόλυτη υποταγή του εκτελεστή και της σημειογραφίας στο μέσο της αποθήκευσης δεδομένων, τη μαγνητοταινία³⁹. Η σειριακή μουσική ωθεί τη σημειογραφία στα όριά της, σε μία τόσο περίπλοκη γραφική απεικόνιση που ουσιαστικά κάνει την ερμηνεία της μουσικής αυτής ολοένα και πιο αβέβαιη. Εξαιτίας αυτών και άλλων ανεξάρτητων από τη σημειογραφία λόγων, στρέφονται οι συνθέτες στο τέλος της δεκαετίας του '50 σε λιγότερο ή καθόλου προσδιορισμένους τομείς και συμπεριλαμβάνουν τον ερμηνευτή-εκτελεστή στη συνθετική διαδικασία⁴⁰. Η στροφή αυτή οδήγησε στη δημιουργία μιας 'τελείως νέας σημειογραφίας' ως προϊόν απόπειρας 'μεταρρύθμισης' με στόχο την «απελευθέρωση του ερμηνευτή-εκτελεστή από το αυστηρό πλέγμα του μετρικού χρονικού κανόνα»⁴¹.

Με τη σειρά του, ο Kurt Stone εξηγεί ιστορικά την παραπάνω εξέλιξη του ύφους της μουσικής σημειογραφίας δίνοντας έμφαση στα εξής σημεία:

- τη μετακίνηση από τη μονοφωνία στην πολυφωνία το 900 μ.Χ.
- την αντικατάσταση των παρτών από την παρτιτούρα λόγω της κυριαρχίας της συγχορδιακής αρμονίας το 1600
- την αλλαγή λόγω της Νέας Μουσικής το 1950 εκφράζοντας δυο αντίθετες τάσεις: μια με χωρίς προηγούμενο αύξηση της ακρίβειας σε κάθε πιθανό στοιχείο μουσικής δομής και μια τάση η οποία απορρίπτει την ακρίβεια συνολικά⁴².

Ο Butt⁴³ συνδέει την τάση της υπεραναλυτικής σημειογραφίας, δηλαδή της υπερβολικά ακριβούς σημειογραφίας, με την απαίτηση που επιβλήθηκε σταδιακά στους εκτελεστές:

1. να εκτελούν έργα που καλύπτουν πολύ ευρύτερο στιλιστικό πεδίο από ό,τι οι αρχικοί εκτελεστές της παλαιάς μουσικής και, μάλιστα, με στιλιστική αμφιδεξιότητα
2. να στηρίζονται στη γραπτή καταγραφή και την αναλυτική σημειογραφία και όχι πλέον στη μνήμη και το νοητικό υπολογισμό
3. να αποδίδουν με μεγαλύτερο βαθμό ακρίβειας τις λεπτομέρειες κατά την εκτέλεση ως συνέπεια της πρακτικής των ζωντανών αναμεταδόσεων και των ηχογραφήσεων.

Μια δεύτερη εξήγηση του Butt για την υπεραναλυτική σημειογραφία στρέφεται γύρω από τους συνθέτες και την ιδέα ότι «το μουσικό έργο είναι αυτόνομο έργο τέχνης και ο συνθέτης έχει τον απόλυτο έλεγχο κάθε έργου. Στην κυριαρχία της έννοιας του μοναδικού και αυτόνομου μουσικού έργου οφείλεται η αύξηση σε δραματικό βαθμό της πρόσθεσης εκτελεστικών σημαδιών από τους συνθέτες και τους επιμελητές. Τα εκτελεστικά σημάδια δεν αφορούν πλέον μόνο βασικά τονικά ύψη και ρυθμό, αλλά και πολλές λεπτομέρειες εκτελεστικής ερμηνείας»⁴⁴. Κατά τον Butt, ο José Bowen μελετώντας το έργο των σημαντικών συνθετών-διευθυντών ορχήστρας του 19^{ου} αιώνα Mendelssohn, Berlioz και Wagner τοποθετεί την «πηγή της προσκόλλησης στις πνευματικές και σημειογραφικές προθέσεις του συνθέτη

³⁹ Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, σ. 98. Επίσης, βλ. και σσ. 102-103, σχετικά με την απόλυτη έκφραση του συνθέτη και τα όριά της μέσα από καταγραφή σε μαγνητοταινία της πλήρους πρόθεσής του (*Poème électronique* του Edgard Varèse το 1959 στο περίπτερο της Philips στην Παγκόσμια Έκθεση των Βρυξελλών).

⁴⁰ Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, σ. 2

⁴¹ Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, σσ. 2-3

⁴² Stone, *Music Notation in the Twentieth Century*, σσ. xv-xvi

⁴³ Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, σ. 97

⁴⁴ Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, σ. 97

στο σημείο, όπου οι εν λόγω συνθέτες ανέπτυξαν σεβασμό προς τις προθέσεις των προκατόχων τους, εν μέρει ως δικαίωση της δικής τους ατομικότητας»⁴⁵.

Λειτουργίες της μουσικής σημειογραφίας

Το μουσικό κείμενο παρέχει γενικές οδηγίες ως προς το πώς μπορούν οι τραγουδιστές και οι οργανοπαίχτες να εκτελέσουν, να ελέγξουν και να συντονίσουν τις κινητικές τους ενέργειες-δράσεις⁴⁶. Στην πράξη, η μουσική σημειογραφία, ειδικά για έργα σύγχρονης μουσικής, αποτελεί την πηγή των περισσότερων πληροφοριών που θα χρειαστεί ο εκτελεστής για να υλοποιήσει ηχητικά τη βούληση ή πρόθεση του συνθέτη⁴⁷. Ο Erhard Karkoschka αναφέρει ότι «η μουσική σημειογραφία είναι κυρίως ένα βοήθημα για να χτίσουμε, να διατηρήσουμε και να αποδώσουμε πολύπλοκη μουσική»⁴⁸. Ο Karkoschka θίγει επίσης ένα σημείο ιδιαίτερης σημασίας, αυτό της οπτικής μετάφρασης ακουστικών και κινητικών φαινομένων μέσω της μουσικής σημειογραφίας⁴⁹. Αυτό σημαίνει ότι η πληροφορία που αντλούμε μέσω της εικόνας που μας παρουσιάζει η σημειογραφία μετασχηματίζεται σε κινητικά φαινόμενα, δηλαδή σε μουσικές κινήσεις και, ως συνέπεια των κινητικών αυτών φαινομένων, σε ηχητικά φαινόμενα.

Αυτά τα ηχητικά και κινητικά φαινόμενα θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια, καθώς θα εισάγουμε μια πρακτική μέθοδο που θα οδηγήσει τον εκτελεστή από το μουσικό κείμενο στην ηχητική του πραγμάτωση. Κατά τον Γεωργιάδη, ο ρόλος της ηχητικής πραγμάτωσης τοποθετείται στη σύνθεση της σημειογραφίας και της ηχητικής παρουσίας. Τα δυο αυτά είναι διαφορετικά πράγματα. Η σημειογραφία είναι διαχρονική και σταθερά καθορισμένη, ενώ η ηχητική πραγμάτωση, δηλαδή η εκτέλεση, είναι μοναδική στο χρόνο, αυστηρά προσωπική και παροντική. Μπορεί να τροφοδοτείται μέσω ερεθισμάτων από το παρελθόν, όμως ισχύει μόνο στο παρόν του κάθε εκτελεστή. Με άλλα λόγια, στη «σημειογραφία που μου δίνεται από το παρελθόν προσθέτω τον υλικό ήχο, κάτι που μόνο στο παρόν μπορεί να είναι πραγματικό»⁵⁰.

Ο Karkoschka συνδέει κατηγορηματικά τη σημειογραφία με την πρόθεση του συνθέτη, προσδίδοντας «επάρκεια στο ρόλο της παραδοσιακής της μορφής σε σχέση με αυτή της σημειογραφίας της σύγχρονης μουσικής (Neue Musik), τουλάχιστον μέχρι την αλλαγή στον 20^ό αιώνα»⁵¹. Με βάση τη θέση αυτή μπορούμε να θεωρήσουμε τη σημειογραφία ως μια αξιόπιστη πηγή πληροφοριών, που βρίσκεται στη διάθεση του εκτελεστή. Στην πιο πλήρη της μορφή η σημειογραφία βρίσκεται στην παρτιτούρα, όπου απεικονίζονται όλα τα όργανα που συνιστούν τη σύνθεση που τελεί υπό εκτέλεση. Θεωρείται δεδομένο στις μέρες μας ότι η παρτιτούρα έχει τουλάχιστον διπλή λειτουργία⁵²: ως η πιο ολοκληρωμένη καταγραφή της σύνθεσης και ως εργαλείο για την εκτέλεση. Για παράδειγμα, η έκδοση του op. 5 του Corelli, σε μορφή και διάταξη παρτιτούρας όπου καταγράφονται διαφορετικές προτάσεις εκτέλεσης, αλλά και άλλες ανάλογες προσπάθειες και μιμήσεις που προηγήθηκαν, είχαν ξεκάθαρα

⁴⁵ José A. Bowen, “The Conductor and the Score: The Relationship between Interpreter and Text in the Generation of Mendelssohn, Berlioz and Wagner”, διδακτορική διατριβή, Stanford University, 1993, στο Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, σ. 98

⁴⁶ Patrick Shove & Bruno H. Repp, “Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives”, στο Rink (επιμ.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, σ. 55

⁴⁷ Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, σ. 102 και passim

⁴⁸ Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, σ. 1

⁴⁹ Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, σ. 1

⁵⁰ Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα*, σσ. 180-181

⁵¹ Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, σ. 1

⁵² Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σ. 53

ως στόχο την εκτέλεση. Αντίθετα, οι εκδόσεις του John Johnson ομαδοποιούσαν συνθέσεις σε παρτιτούρα όχι για συναυλίες, δηλαδή με σκοπό την εκτέλεση, αλλά έχοντας κατά νου τη σύνθεση και τη «βελτίωση των συνθετών»⁵³. Στην περίπτωση αυτή παρατηρείται η έκδοση οργανικής μουσικής σε παρτιτούρα με αποκλειστικά εκπαιδευτικό στόχο. Εξετάζοντας, σύμφωνα με τον Walls, τις επιπτώσεις της διάταξης σε παρτιτούρα ως προς την εκτέλεση σημαίνει να «προσπαθήσουμε να καταλάβουμε με ποιο τρόπο έπαιρναν υπόψη τους οι μουσικοί του 17^{ου} αιώνα αυτό το πολύ ξεχωριστό τυπωμένο βιβλίο, την παρτιτούρα»⁵⁴.

Ο Λαγουμιτζής, ως προς τη σημειογραφία, επικεντρώνεται στην επεξήγηση των συμβόλων της από την πλευρά του εκτελεστή. Αυτό που ο Λαγουμιτζής ορίζει ως επεξήγηση μπορούμε να το εννοήσουμε ως την ερμηνεία των συμβόλων της σημειογραφίας. Μια επιτυχημένη επεξήγηση των συμβόλων σημαίνει περισσότερες δυνατότητες προσέγγισης του χαρακτήρα ενός μουσικού έργου. Μέσω της επεξήγησης προκύπτουν απεριόριστες εναλλακτικές θέσεις μεταβολής της έκφρασης με βάση το φραζάρισμα (δομή), τη διάρκεια (ρυθμό), την ένταση (δυναμική), την ποιότητα του ήχου (ηχόχρωμα)⁵⁵. Μπορούμε να διαχωρίσουμε τα σημάδια της σημειογραφίας σε τρία επίπεδα, ως προς το βαθμό αποτελεσματικότητας και 'αξιοπιστίας' τους⁵⁶:

- σύμβολα τα οποία αντιπροσωπεύουν μετρήσιμες αξίες, όπως η χρονική αξία και το ύψος των νοτών
- σύμβολα τα οποία αντιπροσωπεύουν σχετικά μετρήσιμες αξίες, όπως ενδείξεις μερών χωρίς μετρονομικούς αριθμούς, αποχρώσεις και επίπεδα έντασης
- σύμβολα τα οποία αντιπροσωπεύουν μη μετρήσιμες αξίες, όπως η άρθρωση, η φραστική⁵⁷, διάφορα σχόλια του συνθέτη που δίνουν στον εκτελεστή συμπληρωματικές πληροφορίες ως προς το ύψος και την τεχνική.

Ως προς την ποικιλία των λειτουργιών τις οποίες μπορεί να επιτελέσει η μουσική σημειογραφία, ο Butt καταλήγει σχολιάζοντας ότι «η καταγραφή εκτελεστικών λεπτομερειών ίσως να έχει μια λειτουργία πάνω και πέρα από την απλή περιγραφή της πρακτικής εκτέλεσης»⁵⁸. Η λειτουργία αυτή μπορεί να πάρει τις ακόλουθες μορφές⁵⁹:

- σκόπιμα ατελής σημειογραφία, όπου ο συνθέτης αφήνει λεπτομέρειες αδιευκρίνιστες, λόγω του ότι αυτές διαφοροποιούνται από εκτέλεση σε εκτέλεση
- σημειογραφία 'πατρών', όπου αφήνεται σκόπιμα ασαφής για να έχει περιθώρια προσαρμοστικότητας ανάλογα με τις απαιτήσεις της κάθε εκτέλεσης ή παραγωγής, όπως στην περίπτωση της όπερας
- σημειογραφία 'υπόδειγμα', όπου προσφέρει μεν ακριβείς εκτελεστικές οδηγίες χωρίς όμως να είναι δεσμευτικές. Ουσιαστικά αποτελεί μια εκτελεστική εκδοχή
- σημειογραφία ως καταγραφή της εκτελεστικής παράδοσης.

⁵³ Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σσ. 53-54

⁵⁴ Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σ. 54

⁵⁵ Νικόλας Λαγουμιτζής, «Ερμηνευτικές παρεμβάσεις σε σονάτες για πιάνο του Μπετόβεν, ως μέσο προσέγγισης της μουσικής φόρμας», στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούχλος & Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, σ. 212

⁵⁶ Bouissou, Goubault & Bosseur, *Histoire de la Notation*, σ. 121

⁵⁷ φραστική ή φραζάρισμα: όρος που μαζί με την άρθρωση αναφέρεται στην καθαρή και νοηματικά σαφή απόδοση της μουσικής, κάτι ανάλογο με την ευφυή ανάγνωση της ποίησης. Ο σκοπός επιτυγχάνεται με το χωρισμό της συνεχούς μελωδικής γραμμής σε μικρότερες ενότητες. Γιώργος Λεωτσάκος, «Γλωσσάρι», στο Εμίλ Βυλερμόζ, *Ιστορία της Μουσικής: Τόμος 2^{ος}*, μτφρ. Γιώργος Λεωτσάκος, Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 398

⁵⁸ Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, σ. 106

⁵⁹ Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, σσ. 106-117

Η σωστή σημειογραφία πρέπει, κατά τον Brian Ferneyhough, να υλοποιεί δυο βασικά κριτήρια: την ικανότητα να αποδίδει την ηχητική εικόνα των γεγονότων που περιγράφει και, από την άλλη, την ικανότητα να δίνει όλες τις απαραίτητες οδηγίες για μια έγκυρη αναπαραγωγή των ήχων και των δράσεων που ορίζονται ως το κείμενο του έργου. Μια επαρκής σημειογραφία θα έπρεπε να ενσωματώνει την ιδεολογία που είναι εγγενής στη διαδικασία της δημιουργίας⁶⁰.

Αλληλεπίδραση εκτελεστή και μουσικής σημειογραφίας

Ως εκτελεστές η αποστολή μας είναι η κατανόηση και, όπου χρειάζεται, η ερμηνεία της μουσικής σημειογραφίας με σκοπό να αντλήσουμε πληροφορίες που θα μετατρέψουμε σε ήχο. Αυτό συχνά σημαίνει την επιμέλεια ή επεξήγηση από μέρους μας της σημειογραφίας, ακόμα και της αυθεντικής, χρησιμοποιώντας όλες τις γνωστικές και μουσικές μας ικανότητες⁶¹. Στην προσπάθειά μας να κατανοήσουμε τη σημειογραφία επαρκώς και να την καταστήσουμε πηγή χρηστικών πληροφοριών, μπορούμε να βοηθηθούμε από συμπληρωματικές γνώσεις και πληροφορίες. Οι τελευταίες πηγάζουν ενδεχομένως από την εικονογραφία, τα αρχεία, τις σχετικές μονογραφίες, την αλληλογραφία που αφορά στο συνθέτη ή στη σύνθεση του προς εκτέλεση έργου (βλ. παρακάτω το παράδειγμα του Brahms) και άλλες σχετικές πηγές⁶².

Συγκεκριμένα, ο David Boyden αντιδιαστέλλει τη σχέση που έχει με την παρτιτούρα ο σύγχρονος εκτελεστής προς τη σχέση που είχε ο εκτελεστής παλαιότερων εποχών. Για το σύγχρονο εκτελεστή, η παρτιτούρα εννοεί ακριβώς αυτό που λέει, ενώ στις παλαιότερες εποχές πολλές παρτιτούρες αποτελούσαν απλώς σχέδια των προθέσεων του συνθέτη. Οι παρτιτούρες γράφονταν κατά προσέγγιση, «επειδή, πιθανόν, οι προηγούμενες εκτελεστικές παραδόσεις άφηναν πολλά στην κρίση και την καλλιτεχνική αίσθηση των εκτελεστών. Μια προσπάθεια από την πλευρά του σύγχρονου εκτελεστή να παίξει ό,τι ακριβώς βλέπει, αποκομμένος από τις εκτελεστικές παραδόσεις, οδηγεί μάλλον σε παραβίαση παρά εκπλήρωση των προθέσεων του συνθέτη»⁶³. Άρα, οφείλει σήμερα ο εκτελεστής να προσεγγίζει την παρτιτούρα με προσοχή και να προσπαθεί να εξακριβώσει το βαθμό ακρίβειας της παρτιτούρας σε σχέση με τις προθέσεις του συνθέτη. Επίσης, ο Boyden προτρέπει το σύγχρονο εκτελεστή «να μελετήσει τα παλιά κείμενα για να καταλάβει το πνεύμα των παλαιότερων εποχών, αλλά και των συμβάσεων μέσα στις οποίες ο υπεύθυνος εκτελεστής ασκούσε τις ελευθερίες του»⁶⁴. Οι δύο αυτές αναφορές του Boyden μάς δίνουν μια εικόνα των βημάτων που μπορεί να κάνει ο εκτελεστής, ώστε να κατανοήσει την παρτιτούρα και να εντοπίσει τις προθέσεις του συνθέτη.

Σε ό,τι αφορά στη σχέση εκτελεστή και σημειογραφίας, ο Richard Taruskin στο βιβλίο του *Text and Act* αποδίδει στον εκτελεστή την τελική ευθύνη και επιστασία της λήψης των αποφάσεων γύρω από την εκτέλεση ή ερμηνεία του μουσικού κειμένου, της παρτιτούρας και, άρα, της σημειογραφίας. Για τον Taruskin, δηλαδή, ο ερμηνευτής έχει τον τελικό λόγο κατά την εκτέλεση ενός μουσικού έργου. Μπορεί να αντλήσει πληροφορίες από την παρτιτούρα για να φτιάξει μια εκτέλεση, αρκεί να μην υποπέσει σε υπερβολές που θα οδηγή-

⁶⁰ Brian Ferneyhough, στο Jean-Noël von der Weid, *La Musique du XX^e Siècle*, Hachette Littératures, Paris, 2005, σ. 405

⁶¹ Roy Howat, “What do we perform?”, στο Rink (επιμ.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, σ. 19

⁶² Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σ. 88

⁶³ Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, σ. 272

⁶⁴ Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, σ. 357

σουν σε αλλοιώσεις⁶⁵. Ο Cook, χωρίς να είναι κατηγορηματικός, συνηγορεί στο ότι πρέπει ο εκτελεστής να βρει το χώρο του. Αυτό θα συμβεί αν κανείς θεωρήσει την παρτιτούρα ως κάτι που καθοδηγεί τον εκτελεστή και όχι ως κάτι που πρέπει απλώς να αναπαραχθεί. Η εκτέλεση μέσω της καθοδήγησης της παρτιτούρας αναδεικνύεται σε «κοινωνικό γεγονός που συμβαίνει σε πραγματικό χρόνο και παράγει ένα συγκεκριμένο ακουστικό ίχνος»⁶⁶. Ο Brahms σε γράμμα του στον Joseph Joachim σχετικά με αλλαγές του tempo στην Τέταρτη Συμφωνία ουσιαστικά υπαινίσσεται ότι η «πραγματικά διεξοδική γνώση της παρτιτούρας θα επιτρέπει στους εκτελεστές να επικοινωνήσουν το αίσθημά της [παρτιτούρας] με πιο λεπτό τρόπο από ό,τι με προφανείς προσαρμογές του tempo ανάλογα με την αίσθηση της στιγμής»⁶⁷.

Ο Roy Howat, από την πλευρά του, διαπραγματευόμενος το θέμα της εκτέλεσης υποστηρίζει ότι το μόνο που μπορούμε να ερμηνεύσουμε είναι η σημειογραφία της μουσικής⁶⁸. Σύμφωνα με τον John Butt, σχετικά με τις πολλαπλές προοπτικές της σημειογραφίας διαπιστώνεται «μια τάση να προσθέτει ο εκτελεστής όσο το δυνατόν περισσότερα ερμηνευτικά ή εκτελεστικά σημάδια⁶⁹ μέσα στη σημειογραφία»⁷⁰. Η τάση αυτή υπονοεί επίσης και ότι η σημειογραφία δεν καλύπτει πλήρως τις ανάγκες του εκτελεστή ως προς τις πληροφορίες που ο ίδιος χρειάζεται κατά την προετοιμασία της εκτέλεσης. Οι εκτελεστές, ανεξάρτητα από το είδος μουσικής που εκτελούν, διαπιστώνουν την ανάγκη να προσθέσουν σημάδια, τα οποία τους διευκολύνουν στην εκτέλεση του εκάστοτε έργου⁷¹. Στο πλαίσιο της γενικευμένης αυτής πρακτικής εντάσσεται και η πρόσθεση συμπληρωματικών εκτελεστικών σημαδιών και στις περιπτώσεις εκτέλεσης έργων σύγχρονης μουσικής.

Με βάση, βέβαια, αδιάσειστα στοιχεία από την ανάλυση ηχογραφήσεων των αρχών του 20^{ου} αιώνα προκύπτει ότι, παρά την ακρίβεια και το διδακτικό χαρακτήρα της παρτιτούρας ως έκφρασης των προθέσεων του συνθέτη, παραμένουν κάποιοι παράγοντες του εκτελεστικού ύφους χωρίς καταγραφή, όπως το rubato και το portamento. Επίσης, προκύπτει ότι σε πολλές περιπτώσεις οι οδηγίες του συνθέτη αγνοούνται ή παραλλάσσονται⁷². Ο Stone επισημαίνει τη σημασία μιας σημειογραφίας που, λόγω της πολυπλοκότητάς της ή λόγω της ασάφειας και καμιά φορά ακόμα και της απουσίας εξήγησης για σύμβολα και λειτουργίες, τελικά είναι αποτρεπτική για τον εκτελεστή και τον απομακρύνει από μια καλή εκτέλεση ή, ακόμα, τον αποθαρρύνει εντελώς από το να ασχοληθεί με τη Νέα Μουσική⁷³. Δηλαδή, η σημειογραφία θα είναι είτε τόσο πολύπλοκη που θα φαίνεται δαιδαλώδης και θα φαντάζει στα μάτια του εκτελεστή ως λαβύρινθος είτε θα είναι τόσο ασαφής που να αφήνει άπειρες πιθανότητες, αποτρέποντας έτσι τον εκτελεστή από τη λήψη κάθε ενέργειας προς την εκτέλεση. Ο Stone θεωρεί πλέον αναγκαίο τον επιμελητή που, ως ενδιάμεσος του συνθέτη και του εκτελεστή, θέτει στην προσοχή του συνθέτη την ανάγκη του εκτελεστή για σημειογραφική ευκρίνεια και συνεργάζεται με το συνθέτη προς την κατεύθυνση αυτή⁷⁴.

⁶⁵ Taruskin, *Text and Act*, σσ. 185-187

⁶⁶ Nicholas Cook, «Σε πραγματικό χρόνο: η μουσική ως εκτέλεση», στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούχλος & Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, σ. 255

⁶⁷ Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σ. 100

⁶⁸ Roy Howat, «What do we perform?», στο Rink (επιμ.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, σ. 3

⁶⁹ Μια πρόταση σχετικά με εκτελεστικά σημάδια που μπορεί να χρησιμοποιήσει ο εκτελεστής κατά την προετοιμασία της εκτέλεσης ενός σύγχρονου έργου παρουσιάζεται στο κεφάλαιο 5 του παρόντος.

⁷⁰ Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, σ. 97

⁷¹ Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, σ. 96

⁷² Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, σ. 101

⁷³ Stone, *Music Notation in the Twentieth Century*, σ. xvii

⁷⁴ Stone, *Music Notation in the Twentieth Century*, σ. xvii

«Η μουσική σημειογραφία είναι μια μορφή επικοινωνίας, η οποία χρησιμοποιεί οπτικά μέσα για να εκφράσει ακουστικές έννοιες»⁷⁵. Η σημειογραφία λειτουργεί ως μέσο επικοινωνίας ανάμεσα στις ακουστικές έννοιες που θέλει να εκφράσει ο συνθέτης και στον εκτελεστή, ο οποίος μετασχηματίζει σε ήχο τα οπτικά σύμβολα στα οποία έχει κωδικοποιηθεί αυτή ακριβώς η ακουστική σύλληψη του συνθέτη. «Συνδυάζοντας σημάδια και σύμβολα ο συνθέτης καταγράφει στην παρτιτούρα μια μουσική ιδέα μαζί με τους απαραίτητους κανόνες, ώστε ο ερμηνευτής να τους δώσει μια ηχητική πραγματικότητα»⁷⁶. Η σημειογραφία από μόνη της δεν συνιστά μια απευθείας αναπαράσταση της ηχητικής πλευράς του μουσικού έργου, αλλά προτείνει μια νοητική απεικόνιση του μουσικού φαινομένου. Ο εκτελεστής είναι αυτός που θα μεταμορφώσει το αντικείμενο της σημειογραφίας σε ήχο. «Το σημάδι είναι το υλικό της σύνθεσης, ο ήχος είναι η ενσάρκωση αυτού που έχει ήδη συντεθεί»⁷⁷.

Σχετικά με την επάρκεια της μουσικής σημειογραφίας να μεταφέρει πληροφορίες χρήσιμες στην εκτέλεση, ο Λαγουμιτζής παραθέτει την άποψη του Schönberg περί «της ανεπάρκειας της μουσικής σημειογραφίας και της δυσκολίας που αντιμετωπίζει ο συνθέτης στην προσπάθειά του να σημειώσει με την επιθυμητή ακρίβεια»⁷⁸. Ο Schönberg θεωρεί ότι «όλες αυτές οι λεπτομέρειες [της εκτέλεσης] προκύπτουν από την πρωτοβουλία του εκτελεστή, διότι οι περισσότερες εξ αυτών δεν υποδεικνύονται από τον ίδιο το συνθέτη»⁷⁹. Το ερώτημα που αναδεικνύεται είναι πώς διαμορφώνεται η ταυτότητα ενός μουσικού έργου μεταξύ των εμπλεκόμενων σε αυτό μερών, που είναι ο συνθέτης, το μουσικό κείμενο και ο εκτελεστής. Ο Jean-Jacques Nattiez παραθέτει την απάντηση του Roman Ingarden, ότι «η ύπαρξη του έργου βρίσκει την πηγή της στη δημιουργική τέχνη του εκτελεστή και το θεμέλιό της στην παρτιτούρα»⁸⁰.

Στο ερώτημα πώς αλληλεπιδρά ο εκτελεστής με τη σημειογραφία, ο Christian Goubault απαντά: «είναι απολύτως απαραίτητο για τον εκτελεστή να αποκωδικοποιήσει τους κώδικες και τα σύμβολα, ώστε να ισοπεδώσει τις δυσκολίες και να άρει τις αβεβαιότητες, να κάνει μια απόπειρα ανάγνωσης, ώστε να ταυτιστεί με το έργο για να κάνει κατανοητό και ζωντανό το σημειωμένο μουσικό κείμενο»⁸¹. Στο ίδιο ερώτημα ο Gerhard Mantel απαντά ότι «ο εκτελεστής πρέπει να βρει μόνος του τις σημαντικότερες καλλιτεχνικές παραμέτρους, αφού το μουσικό κείμενο δείχνει μόνο τονικά ύψη και κατά προσέγγιση χρονικές αξίες και μερικά επίσης κατά προσέγγιση εκτελεστικά σημάδια»⁸².

Όρια της μουσικής σημειογραφίας ως προς την εκτέλεση

Η συμβατική σημειογραφία είναι ατελής γιατί «δεν εξηγεί αληθινά πώς ακούμε μια μουσική, αλλά περισσότερο πώς θα έπρεπε να την ακούσουμε»⁸³. Επίσης, είναι ανεπαρκής

⁷⁵ Stone, *Music Notation in the Twentieth Century*, σ. xvii

⁷⁶ Bouissou, Goubault & Bosseur, *Histoire de la Notation*, σ. 170

⁷⁷ Bouissou, Goubault & Bosseur, *Histoire de la Notation*, σ. 170

⁷⁸ Νικόλας Λαγουμιτζής, «Ερμηνευτικές παρεμβάσεις σε σονάτες για πιάνο του Μπετόβεν, ως μέσο προσέγγισης της μουσικής φόρμας», στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούχλος & Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, σ. 212, υποσημ. 8

⁷⁹ Νικόλας Λαγουμιτζής, «Ερμηνευτικές παρεμβάσεις σε σονάτες για πιάνο του Μπετόβεν, ως μέσο προσέγγισης της μουσικής φόρμας», στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούχλος & Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, σ. 222

⁸⁰ Nattiez, *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*, σ. 69, στο Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σ. 86

⁸¹ Bouissou, Goubault & Bosseur, *Histoire de la Notation*, σ. 148

⁸² Gerhard Mantel, *Einfach Üben*, 3^η έκδ., Schott Musik International, Mainz, 2004, σ. 21

⁸³ Charles Seeger, "Notation prescriptive et notation descriptive", *Analyse musicale*, σ. 7, στο Bouissou, Goubault & Bosseur, *Histoire de la Notation*, σ. 171

λόγω της «διάστασης της σημειογραφίας από το ηχητικό αποτέλεσμα»⁸⁴. Το είδος αυτό της οπτικής επικοινωνίας δεν συμπεριλαμβάνει όλα τα ηχητικά φαινόμενα. Κατά τον Mathis Lussy, ο εκτελεστής «μπορεί να αισθανθεί εκφραστικούς τρόπους που αγνοούσε και ο ίδιος ο συνθέτης»⁸⁵. Η σημειογραφία, επομένως, είναι είτε προσεγγιστική με έως και μέτριο βαθμό ακρίβειας είτε αποτελεί, κατά τον Schönberg, «ένα πολύ μικρό μέρος αυτού που βρίσκεται στο κεφάλι του συνθέτη, γραμμένο στο χαρτί»⁸⁶.

Στο ίδιο πνεύμα ο Rossini θεωρεί ότι η παρτιτούρα εκπροσωπεί μια απλοποιημένη εικόνα της μουσικής πραγματικότητας, της οποίας συγκεκριμένα στοιχεία, κυρίως αυτά που αναφέρονται στην εκτέλεση και συνεπώς στην ερμηνεία, δεν είναι δυνατόν να σημειωθούν στο κείμενο⁸⁷. Αφήνει, λοιπόν, τους τραγουδιστές ελεύθερους να αυτοσχεδιάσουν παραλλαγές πάνω στο μουσικό του κείμενο «ως δεύτεροι δημιουργοί». Στην οργανική μουσική, από την άλλη, το θέμα του σεβασμού στο τυπωμένο κείμενο τίθεται εξ αρχής και μάλιστα ο Pierre Baillot, στο έργο του *Art du violon*, προτρέπει τον εκτελεστή «να μην προσθέτει παντού στολίδια» και ότι «δεν είναι η στιγμή να δημιουργήσει, παρά να εμβαθύνει στα συναισθήματα»⁸⁸.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα των ορίων της σημειογραφίας είναι ζητήματα που αφορούν στο tempo και την ταχύτητα εκτέλεσης. Παρατηρείται ιστορικά μια αναντιστοιχία ανάμεσα στους χαρακτηρισμούς των μερών, π.χ. Allegro και στις μετρονομικές ενδείξεις, π.χ. M.M.=80. Για παράδειγμα, στον Beethoven η ιταλική ονομασία Allegro δεν αντιστοιχεί σε ένα σταθερό tempo, αλλά μπορεί να σημαίνει ταχύτητα που βρίσκεται ανάμεσα στο 96 και το 174⁸⁹. Μερικοί συνθέτες προτείνουν μια πιο ελαστική μετρονομική ένδειξη σημειώνοντας τα ακραία όρια του tempo, π.χ. M.M. 60-69⁹⁰. Ο Debussy θεωρεί τις μετρονομικές ενδείξεις ως «σημείο αφετηρίας». Στο έργο του *L'Isle joyeuse* το σημείο αφετηρίας, ο χαρακτηρισμός στην παρτιτούρα της έκδοσης, δεν λέει τίποτα περισσότερο από “Quasi una Cadenza”. Το σημαντικό για τον Debussy είναι ο «ερμηνευτής να βρει το πνεύμα του έργου, που είναι πίσω από αυτό που είναι γραμμένο, να μεταφράσει το μυστήριο». Όπως λέει ο ίδιος: «δεν αισθάνομαι την υποχρέωση να αφήσω γραπτά μαθήματα τα οποία, επιπλέον, κινδυνεύουν να παρεξηγηθούν»⁹¹.

Στο ίδιο πνεύμα, ο Schönberg εκτιμά ότι «οι μετρονομικές ενδείξεις δεν πρέπει να ακολουθούνται κατά τρόπο άκαμπτο, ο άνθρωπος δεν είναι μηχανή, αλλά ον που αντιδρά στα συναισθήματα, τα οποία επιφέρουν διακυμάνσεις στο tempo»⁹². Επίσης, εκτιμά ότι δεν μπορούμε να καταγράψουμε με την επιθυμητή ακρίβεια το tempo και, πάνω απ' όλα, τις εναλλαγές του tempo, τις αποχρώσεις της δυναμικής, τον τονισμό, τη φραστική ή το χρώμα και ότι «η σημειογραφία μας είναι απόλυτα ανίκανη να καταγράψει τη διαφορά ανάμεσα στις σύντομες νότες του détaché και του martelé, [...] δεν έχουμε βρει ακόμα τον τρόπο να σημειώσουμε πώς πρέπει να ακουστεί ο ήχος»⁹³. Με άλλα λόγια, «η σχέση ανάμεσα στο συνθέτη της μουσικής ιδέας και τον εκτελεστή ή ανάμεσα στην παρτιτούρα και την ερμηνεία

⁸⁴ Αναστάσιος Χαφούλας, «Η μουσική ανάλυση στην εθνομουσικολογία», στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούγλος & Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, σ. 132, υποσημ. 2

⁸⁵ Bouissou, Goubault & Bosseur, *Histoire de la Notation*, σ. 171

⁸⁶ Bouissou, Goubault & Bosseur, *Histoire de la Notation*, σ. 171

⁸⁷ Bouissou, Goubault & Bosseur, *Histoire de la Notation*, σ. 148

⁸⁸ Baillot, στο Bouissou, Goubault & Bosseur, *Histoire de la Notation*, σ. 149

⁸⁹ Bouissou, Goubault & Bosseur, *Histoire de la Notation*, σ. 112

⁹⁰ Bouissou, Goubault & Bosseur, *Histoire de la Notation*, σ. 116

⁹¹ Bouissou, Goubault & Bosseur, *Histoire de la Notation*, σ. 116

⁹² Bouissou, Goubault & Bosseur, *Histoire de la Notation*, σ. 117

⁹³ Bouissou, Goubault & Bosseur, *Histoire de la Notation*, σσ. 120-121

της δεν έχει καθιερωθεί πραγματικά· δεν γνωρίζουμε στα αλήθεια τι συμβαίνει ‘ανάμεσα’ στις νότες»⁹⁴.

Τελικά, η «παρτιτούρα δεν είναι το ίδιο πράγμα με το μουσικό έργο (το οποίο δεν υφίσταται μέχρι να υλοποιηθεί σε ήχο) και καμία παρτιτούρα δεν είναι δυνατό να περιγράψει όλες τις λεπτομέρειες μιας εκτέλεσης»⁹⁵. Ο Peter Walls, δανειζόμενος την ορολογία του Taruskin, παρατηρεί ότι τα «όρια ανάμεσα στο κείμενο και τη δράση μετακινούνται λίγο, καθώς ένας μεγάλος αριθμός χαρακτηριστικών εντάσσονται στην κατηγορία του κειμένου»⁹⁶. Αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι «αρνείται κανείς την έκταση στην οποία, παρόλα αυτά, κάθε εκτέλεση θα συμπεριλαμβάνει πολυάριθμες αποφάσεις εντός του εύρους ακόμα και της πιο περιγραφικής σημειογραφίας»⁹⁷.

Οι αναφορές αυτές από τη βιβλιογραφία συγκλίνουν τελικά σε μια κοινή άποψη: η σημειογραφία έχει μάλλον στενά όρια όσον αφορά στις δυνατότητες ακριβούς έκφρασης και απεικόνισης της πρόθεσης του συνθέτη ή ακόμα και της γενικής εικόνας που αυτός ήθελε να εκφράσει συνθέτοντας το εκάστοτε έργο. Επιπλέον, όσον αφορά στις μετρονομικές ενδείξεις, το γεγονός ότι και οι ίδιοι οι συνθέτες πολλές φορές είτε αναθεωρούν τις αρχικές τους ενδείξεις είτε εξαρχής δεν καθορίζουν τα ακριβή όρια είτε ενίοτε δεν εκτελούν αυτό που οι ίδιοι έχουν καταγράψει, μας κάνει ουσιαστικά πιο σκεπτικούς απέναντι σε μια ανελαστική εκτέλεση τέτοιων μετρονομικών ενδείξεων. Μια συνέπεια αυτής της σύγκλισης απόψεων και του ζητήματος των μετρονομικών ενδείξεων είναι ότι το βάρος του να συμπληρωθούν τα κενά που αφήνει η σημειογραφία πέφτει στους ώμους του εκτελεστή. Είτε ως δεύτερος δημιουργός, όπως είπαμε πιο πάνω είτε λειτουργώντας συμπληρωματικά στο συνθέτη είτε ακόμα αντιστεκόμενος στην τυφλή υποταγή σε μια δοσμένη μετρονομική ένδειξη, ο εκτελεστής πρέπει να αναγνωρίσει τα όρια της σημειογραφίας του εκάστοτε έργου και να τα ξεπεράσει φτιάχνοντας μια δημιουργική εκτέλεση.

1.3 Αυθεντικότητα και ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση

Όπως είδαμε παραπάνω, το καταγραμμένο μουσικό κείμενο στη μορφή της παρτιτούρας αποτελεί το κυρίαρχο μέσο στη διάθεση του εκτελεστή, ένα μέσο που έχει ρόλο καθοδηγητικό προς μια εκτέλεση. Με την παρτιτούρα συνδέονται ουσιαστικά μερικοί από τους πιο βασικούς όρους και πρακτικές της εκτέλεσης. Αφετηρία για την έρευνα γύρω από τους όρους αυτούς αποτέλεσε η αναζήτηση μιας ‘αυθεντικότητας’ στην εκτέλεση της παλαιάς μουσικής και η έρευνα που την ακολούθησε. Άμεση εξέλιξη της αναζήτησης αυτής υπήρξε η ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση. Βασική πηγή πληροφοριών για όποια αυθεντικότητα ή ιστορική ενημέρωση αποτελεί η παρτιτούρα. Ακολουθούμε πιστά την παρτιτούρα, δηλαδή με σεβασμό, πιστότητα στο τυπωμένο κείμενο (Texttreu) ή αναζητούμε το νόημα του έργου, δηλαδή πιστότητα στο έργο (Werktreu); Και τι σημαίνει πιστότητα στο έργο; Σημαίνει να αναζητήσουμε την πρόθεση του συνθέτη, η οποία είναι μέσα στην παρτιτούρα είτε προφανής και συνειδητή είτε υποσυνείδητη και κρυμμένη.

Τα ζητήματα αυτά, όπως η αυθεντικότητα και η ενημερωμένη εκτέλεση, μας απασχολούν ή θα πρέπει να μας απασχολήσουν και κατά τη διαδικασία της εκτέλεσης της σύγχρονης ή Νέας Μουσικής. Η αυθεντικότητα λειτουργεί ως αντίθεση και αντίβαρο της αυθαιρεσίας στην εκτέλεση, η δε ενημερωμένη εκτέλεση ως δρόμος ή μέθοδος μιας εκτελε-

⁹⁴ Bouissou, Goubault & Bosseur, *Histoire de la Notation*, σ. 171

⁹⁵ Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σ. 86

⁹⁶ Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σ. 89

⁹⁷ Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σ. 89

στικής διαδικασίας. Η πιστότητα στο κείμενο ή/και το έργο, καθώς και η καθ' οιονδήποτε τρόπο καταγραμμένη πρόθεση του συνθέτη, βρίσκουν ως προβληματισμός πεδίο εφαρμογής και στη σύγχρονη μουσική. Στη συνέχεια, θα περιγράψουμε τις διάφορες πτυχές του ζητήματος που διαφαίνονται μέσα από την έρευνα της βιβλιογραφίας, με σκοπό να διαφωτίσουμε περισσότερο τον ωφέλιμο ρόλο τους στην εκτέλεση της σύγχρονης μουσικής.

Το ζήτημα της αυθεντικότητας

Από την αναζήτηση σχετικά με την εκτέλεση της παλαιάς μουσικής έχουν προκύψει συγκεκριμένα ζητήματα, τα οποία αφορούν ουσιαστικά στην εκτέλεση μουσικών έργων κάθε περιόδου, ακόμα και έργα σύγχρονων συνθετών. Δυο όροι κλειδιά αυτής της αναζήτησης είναι η *αυθεντικότητα* και η *ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση*. Γίνεται αναφορά στην αυθεντικότητα γιατί η συζήτηση και ο δημόσιος διάλογος γύρω από αυτή έχει αποδώσει χρήσιμες πληροφορίες σχετικά με την εκτέλεση ενός μουσικού έργου. Βάση για τον προβληματισμό γύρω από την αυθεντικότητα είναι το ερώτημα αν είναι δυνατές ή αν νομιμοποιούνται οι αυθεντικές αναβιώσεις και ανακατασκευές της μουσικής εκτέλεσης⁹⁸.

Σύμφωνα με τον Eric Wen, κατά τον 20^ό αιώνα το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από την έμφαση στην έκφραση της ατομικής προσωπικότητας, στην ακρίβεια και πιστότητα στην παρτιτούρα. Αυτό δημιούργησε το ενδιαφέρον για αυθεντική εκτέλεση της μουσικής του 17^{ου}, 18^{ου} και των αρχών του 19^{ου} αιώνα⁹⁹. Το 1984 το περιοδικό *Early Music* ξεκίνησε ένα διάλογο γύρω από τα «όρια της αυθεντικότητας» και το 1988 ο τότε εκδότης του περιοδικού Nicholas Kenyon εξέδωσε ένα σύγγραμμα με τίτλο “Authenticity and Early Music”, το οποίο πυροδότησε περαιτέρω τη δημόσια συζήτηση¹⁰⁰. Στηριγμένος στο «δόγμα της ιστορικής αυθεντικότητας»¹⁰¹, δηλαδή το πάντρεμα της σύγχρονης ερμηνείας με τη γνώση γύρω από την αρχική ερμηνεία, ο εκφραστής της Robert Donington θεωρεί το 1989 ότι η αυθεντικότητα «χάιρει σεβασμού πέρα από κάθε αμφισβήτηση»¹⁰². Στον αντίλογο της αυθεντικότητας βρίσκεται ο Richard Taruskin με τη συλλογή δοκιμίων του *Text and Act* το 1995, με τους Nicholas Cook και Mark Everist να συμφωνούν γενικά με τον Taruskin στη συλλογή δοκιμίων με τίτλο *Rethinking Music*¹⁰³.

Μια σειρά από επιστημόνους σχετικά με τα συμπεράσματα της δημόσιας συζήτησης της δεκαετίας του '80 γύρω από την αυθεντικότητα, έθεσαν υπό αμφισβήτηση τη δυνατότητα να την επιτύχουμε κατά την εκτέλεση¹⁰⁴. Χαρακτηριστικά, ο Ken Okubo αναφέρεται

⁹⁸ Μάρκος Τσέτσος, «Η μουσική ανάλυση και το αντικείμενό της», στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούχλος & Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας*, σ. 97

⁹⁹ Eric Wen, “The twentieth century”, στο Robin Stowell (επιμ.), *The Cambridge Companion to the Violin*, 11^η έκδ., Cambridge University Press, Cambridge, 2006, σ. 90

¹⁰⁰ Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σ. 2, υποσημ. 6, αναφορά στις συνεισφορές στο περιοδικό *Early Music* των Richard Taruskin, Daniel Leech-Wilkinson, Nicholas Temperley και Robert Winter.

¹⁰¹ Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, έκδ. αναθ., London, 1989, σ. 37, στο Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σ. 2

¹⁰² Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σ. 2

¹⁰³ N. Cook & M. Everist (επιμ.), *Rethinking Music*, Oxford and New York, 1999, σ. 12, στο Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σ. 3

¹⁰⁴ Συνοψίζοντας τα συμπεράσματα σε έξι σημεία: (1) Ο στόχος της αυθεντικότητας στην εκτέλεση είναι μοιραία ελλιπής, καθώς είναι αδύνατη η πλήρης αυθεντικότητα λόγω ασυμβατότητας των διαφόρων πτυχών της έννοιας [της αυθεντικότητας]. (2) Ακόμα και αν ο ιστορικά αυθεντικός ανασχηματισμός ήταν δυνατός, η ιστορική ακρόαση δεν είναι εφικτή. (3) Είναι αναχρονισμός να μιλάμε για αισθητικά αυτόνομα μουσικά έργα για μουσική προ του 1800 και είναι εγγενώς μη αυθεντικό το να παρουσιάζουμε έργα που δημιουργήθηκαν για τελείως διαφορετικό σκοπό. (4) Η εκτέλεση που προσπαθεί για ιστορική αυθεντικότητα είναι η ίδια ιστορικά περιορισμένη και άρα υποκειμενική και αναξιόπιστη. (5) Οι εκτελέσεις με όργανα εποχής προωθούν στοιχεία όπως διάφανες υφές, ελαφρείς και χαρούμενους ρυθμούς, καθαρότητα

στην ασάφεια της αυθεντικότητας που πηγάζει από το διαφορετικό περιεχόμενο που έχει για κάθε ερμηνευτή η πιστότητα στο κείμενο, πράγμα που τελικά οδηγεί στο απίθανο της αυθεντικότητας¹⁰⁵. Η αυθεντικότητα, ως αρχή, προϋποθέτει μια σειρά παραμέτρων, κάποιες από τις οποίες είναι πια αδύνατο να εφαρμοστούν, καθιστώντας την επίτευξη της αυθεντικότητας αβέβαιη. Για παράδειγμα, ως προς την αυθεντικότητα της φραστικής, ο Goldberg αναφέρει ότι: «τα μουσικά σύνολα φραζάρουν με τέτοιο τρόπο, ώστε να προβάλλουν τις συνθετικές αλληλουχίες τις οποίες αυτά θεωρούν σημαντικές»¹⁰⁶. Ως προς τη δυνατότητα του κοινού να κατανοήσει την αυθεντικότητα, αναφέρει: «δεν λειτουργούν τα ιστορικά μουσικά σύνολα προς μια νέα ακρόαση και κατανόηση κατά ανάλογο τρόπο με τον οποίο λειτούργησε ο Webern στον Bach; Επίσης, δεν πρέπει πάντα να ρωτάμε για ποιον πρόκειται να παίξουμε και αν η ιστορικά αυθεντική φόρμα είναι δυνατόν να γίνει κατανοητή αυθεντικά;»¹⁰⁷

Σύμφωνα με τον Taruskin, η αυθεντικότητα θα πρέπει να είναι το αποτέλεσμα μιας προσέγγισης της εκτέλεσης που στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό σε προσωπική πεποίθηση και σε εξατομικευμένη αντίδραση σε συγκεκριμένα κομμάτια. Η προσπάθεια προς την αυθεντικότητα θα πρέπει να «ξεπεράσει τα εμπόδια που επιβάλλει η μόδα, η κλασική εκπαίδευση, οι ιστορικές ενδείξεις ή ακόμα και η διαίσθησή μας»¹⁰⁸. Υπό αυτό το πρίσμα αποτελεί πεποίθηση πολλών μουσικών, μελετητών και εκτελεστών, ότι η αυθεντικότητα μπορεί να επιτευχθεί, τουλάχιστον ως ένα βαθμό. Στο πλαίσιο αυτό ο Nattiez διαβλέπει πως «κάθε ερμηνεία που δημιουργεί αποδεκτή αντιστοιχία ανάμεσα στη γραπτή πηγή και την εκτέλεση είναι δυνατό να θεωρηθεί 'αυθεντική' εκτέλεση»¹⁰⁹.

Ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση

Η ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση είναι απόρροια της προσπάθειας, κατά τον 20^ο αιώνα, να ιδωθεί η μουσική ιστορία με την οπτική της κάθε εποχής, πάνω στη βάση των εκάστοτε ισχυουσών αντιλήψεων για τη μουσική¹¹⁰. Ο Ken Okubo δίνει τουλάχιστον τρεις πιθανές παράλληλες δυνατότητες εκτέλεσης ή, όπως το αποκαλεί, μουσικού παιχνιδιού, οι οποίες μεταβάλλονται σε σχέση με την εποχή. Με παράδειγμα την εκτέλεση ενός έργου του Bach, μπορούμε να παρατηρήσουμε τα ακόλουθα διαφορετικά στιλ εκτέλεσης: (α) εκτέλεση που είναι πιστή στο στιλ της εποχής του Bach (η προσέγγιση της πρακτικής εκτέλεσης της παλαιάς μουσικής ή ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση), (β) εκτέλεση με βάση το σύγχρονο στιλ και (γ) εκτέλεση με βάση παλαιό στιλ, αλλά όχι αυτό της εποχής του Bach (π.χ. των αρχών του 20^ο αιώνα)¹¹¹. Οι ιστορικές πηγές μπορούν να μας βοηθήσουν να καταλάβουμε τα έργα που θέλουμε να εκτελέσουμε και να αποτελέσουν, έτσι, πηγή έμπνευσης για

άρθρωσης (στοιχεία που είναι ουσιαστικά νεωτεριστικά) έναντι στοιχείων όπως βάρος και ηχητικός πλούτος και συναισθηματικό βάθος. (6) Εκτελέσεις που στοχεύουν στην αυθεντικότητα ανακόπτουν τη μουσική κρίση και φαντασία υπέρ της ακολουθίας οδηγίων ανακτημένων από ιστορικές πηγές. Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σσ. 3-4

¹⁰⁵ Okubo, "On the Musical Work Game. An Essay on the Concept of the Musical Work", σσ. 71-72

¹⁰⁶ Clemens Goldberg, "Ist die 'historische Aufführungspraxis' werktreu?", 1998, σσ. 1-13, <http://www.goldbergstiftung.de/forum/index_de.php?a=topic&t=89> και <<http://www.goldbergstiftung.org/file/buys.pdf>>, ανακτήθηκε 23 Ιουνίου 2011, σ. 7

¹⁰⁷ Goldberg, "Ist die 'historische Aufführungspraxis' werktreu?", σ. 9

¹⁰⁸ Taruskin, *Text and Act*, σ. 77

¹⁰⁹ Nattiez, *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*, σ. 74, στο Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σ. 86

¹¹⁰ Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής: Τόμος II*, μτφρ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής, Μουσικός Όικος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1995, σ. 521

¹¹¹ Okubo, "On the Musical Work Game. An Essay on the Concept of the Musical Work", σ. 82

τους δημιουργικούς μουσικούς. Επιπλέον, η μουσικότητα και η φαντασία σε μια εκτέλεση αποτελούν αντικείμενο εκτίμησης, τόσο στο παρελθόν όσο και τώρα¹¹².

Μετά από το διάλογο για την αυθεντικότητα, τη σκυτάλη πήρε το κίνημα ή η «σχολή» της ιστορικά ενημερωμένης εκτέλεσης. Σύμφωνα με την πρακτική αυτή, δεν επιχειρούμε πλέον να φτάσουμε σε μια αυθεντική εκτέλεση του μουσικού έργου, αλλά χρησιμοποιούμε όλες τις πληροφορίες που έχουμε στη διάθεσή μας από την επιστήμη της ιστορικής μουσικολογίας, ώστε να διαμορφώσουμε μια άποψη, μια εικόνα που να είναι ιστορικά όσο πιο πλήρης και σωστή γίνεται¹¹³. Πλέον ο όρος αυθεντικότητα ή αυθεντική εκτέλεση δεν συναντάται συχνά. Ο Taruskin στο *Text and Act*¹¹⁴ παραθέτει διάφορους όρους που έχουν προταθεί από ερευνητές, μουσικολόγους και εισηγητές σε συνέδρια ως αντικατάσταση της 'αυθεντικότητας'. Συγκεκριμένα, κάνει αναφορά στο «ιστορικά ενήμερη εκτέλεση»¹¹⁵ (The American Musicological Society) και στο «ιστορικά ακριβής»¹¹⁶ ('Music Before 1800' σειρά συναυλιών στη Νέα Υόρκη). Στο συνέδριο του Oberlin το 1987 ο όρος «ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση»¹¹⁷ αποτελεί την επιτομή της νέας ορολογίας. Αυτό το επιβεβαίωσε και η καθηγήτρια του Oberlin Marilyn McDonald¹¹⁸, μιλώντας για τον εκτελεστή που είναι «ιστορικά ενημερωμένος», κατά τη διάρκεια της Εβδομάδας Βιολιστικής Τέχνης αφιερωμένης στο Μπαρόκ, που έλαβε χώρα από 23 ως 28 Νοεμβρίου 2009 στο αμφιθέατρο τελετών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Στην ουσία της η ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση, για την παλαιά μουσική, περιστρέφεται γύρω από τα ποικίλα. Αυτό διατύπωσε η McDonald στην ημερίδα του προαναφερθέντος συνεδρίου¹¹⁹. Η θέση αυτή απορρέει από την τοποθέτηση του Leopold Mozart ότι «ο βιολιστής θα πρέπει να ξέρει καλά πώς να αποφασίζει αν ο συνθέτης είχε ως πρόθεση κάποιο ποικίλα και, αν ναι, τι είδους»¹²⁰. Στο πλαίσιο, λοιπόν, της ιστορικά ενημερωμένης εκτέλεσης, ο John Butt σημειώνει ότι η «γνώση του ιστορικού γενικού πλαισίου και οι παράμετροι της αρχικής εκτέλεσης είναι καμιά φορά τα καλύτερα μέσα για την υλοποίηση ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα ή ύφους μιας μουσικής που μοιάζει ημιτελής». Δηλαδή, η «ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση ουσιαστικά δημιουργεί μια στιλιστική ταυτότητα»¹²¹.

Ο Taruskin υποστηρίζει ότι οι εκτελεστές μέσω της ιστορικής έρευνας ανοίγουν το μυαλό τους και τα αυτιά τους σε νέες εμπειρίες και έτσι μπορούν να ξεπεράσουν τους καθιερωμένους τρόπους με τους οποίους ακούν και σκέπτονται γύρω από τη μουσική. «Σκοπός δεν είναι να αντιγράψουμε τους ήχους του παρελθόντος. [...] Στοχεύουμε στο νέο, στην αμεσότητα, στην αίσθηση της ορθότητας, καθώς έχουμε την αίσθηση ότι πετύχαμε να ταυτίσουμε το ύφος της εκτέλεσης με τις απαιτήσεις της μουσικής ως σήμα γνησιότητας μιας

¹¹² Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σ. 171

¹¹³ Marilyn McDonald, στο Masterclass που δόθηκε στο πλαίσιο της Εβδομάδας Βιολιστικής Τέχνης αφιερωμένης στο Μπαρόκ, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 23-28 Νοεμβρίου 2009

¹¹⁴ Taruskin, *Text and Act*, σσ. 92-93

¹¹⁵ historically-aware, Taruskin, *Text and Act*, σ. 92

¹¹⁶ historically accurate, Taruskin, *Text and Act*, σ. 92

¹¹⁷ historically informed, Taruskin, *Text and Act*, σ. 93

¹¹⁸ Marilyn McDonald, αναφορά στην «ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση» στο Masterclass που δόθηκε στο πλαίσιο της Εβδομάδας Βιολιστικής Τέχνης αφιερωμένης στο Μπαρόκ, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 23-28 Νοεμβρίου 2009

¹¹⁹ Marilyn McDonald, στο Masterclass που δόθηκε στο πλαίσιο της Εβδομάδας Βιολιστικής Τέχνης αφιερωμένης στο Μπαρόκ, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 23-28 Νοεμβρίου 2009

¹²⁰ Leopold Mozart, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, μτφρ. Editha Knocker, 2^η έκδ., Oxford University Press, New York, 1985, σ. 179

¹²¹ Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, σ. 69

ζωντανής παράδοσης»¹²². Ο Butt με τη σειρά του αναφέρει ότι η «ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση έχει σκοπό να μας προσγειώνει στο παρόν μέσα από μια διαρκώς ανανεούμενη ενασχόληση με το παρελθόν»¹²³.

Η βασική ερώτηση σχετικά με τη σκοπιμότητα της έρευνας της ιστορικής εκτελεστικής πρακτικής και της δέσμευσης σε μια ιστορική ενημερότητα στην εκτέλεση, ή αλλιώς ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση, είναι επίκαιρη και όσον αφορά στην εκτελεστική πρακτική της σύγχρονης μουσικής. Για τον Michels, η ενασχόληση με την ιστορική μουσική, στο πλαίσιο της ιστορικά ενημερωμένης εκτέλεσης, είναι «επίκαιρη γιατί η νεότερη μουσική ενσωματώνει συχνά στοιχεία, τεχνοτροπίες και μορφές του παρελθόντος. Η επίδραση αυτή είναι γόνιμη είτε ως πρότυπο είτε ως αντίθεση»¹²⁴. Από τα παραπάνω διαφαίνεται ήδη ότι τα δεδομένα από την έρευνα της εκτελεστικής πρακτικής της παλαιάς μουσικής έχουν κάποια, έστω και κατ' αναλογία, εφαρμογή στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την εκτελεστική πρακτική της μουσικής του 20^{ου} και πλέον του 21^{ου} αιώνα.

Ο εκτελεστής, σύμφωνα με την McDonald, είναι τελικά αυτός που θα αποφασίσει τι εννοούσε ο συνθέτης. Αυτή η απόφαση δεν μπορεί να παρθεί αυθαίρετα, πρέπει να στηρίζεται σε σωστή πληροφόρηση. Ειδικά, βέβαια, στην περίπτωση της παλαιάς μουσικής, οι πληροφορίες από τη σημειογραφία είναι λίγες. Αυτό σημαίνει ότι ο εκτελεστής έχει περισσότερη δουλειά για να προετοιμάσει μια εκτέλεση, καθώς πρέπει να αναζητήσει πληροφορίες εκτός της σημειογραφίας του έργου¹²⁵. Η McDonald συνοψισε την ενημερωμένη εκτέλεση ως εξής: «η ενημερωμένη εκτέλεση σημαίνει ότι η εκτέλεση είναι στιλιστικά σωστή, όταν βρίσκεται σε συμφωνία με τα αισθητικά χαρακτηριστικά της εν λόγω εποχής»¹²⁶. Η τελευταία αυτή άποψη έχει επιπτώσεις και στην εκτέλεση της σύγχρονης μουσικής, υπό την έννοια ότι ο εκτελεστής πρέπει να γνωρίζει τις πτυχές, τόσο τις αισθητικές, όσο και τις σχετικές με την εκτελεστική πρακτική, γύρω από το εκάστοτε μουσικό έργο.

Ομοίως, οι προβληματισμοί και τα πρακτικά προβλήματα που απασχολούν τους εκτελεστές της παλαιάς μουσικής, όπως η σχέση της σημειογραφίας και της εκτελεστικής πρακτικής, απασχολούν και τους εκτελεστές της σύγχρονης μουσικής. Ο Jacques Ghestem αναφέρεται στη σχέση παλαιάς και σύγχρονης μουσικής, ως προς τη σημειογραφία, λέγοντας ότι «η πολυπλοκότητα της γραφής απαιτεί, παραδόξως, τη φαντασία του ερμηνευτή και συγχρόνως διεγείρει την ευαισθησία του. Με τον τρόπο αυτό η σύγχρονη μουσική ανανεώνεται με το πνεύμα της παλαιάς μουσικής»¹²⁷. Η διακεκριμένη σολίστ του βιολιού Viktoria Mullova αναφέρει ότι η επαφή της με το μπαρόκ «αύξησε την κατανόηση που είχε για διαφορετικά μουσικά στιλ. [...] Η απορρόφησή της από το μπαρόκ την οδήγησε να ανακαλύπτει νέους ήχους και μουσικές σχέσεις»¹²⁸. Η σημασία της αναφοράς αυτής για το σύγχρονο εκτελεστή και την εκτελεστική πρακτική είναι μεγάλη: μια από τις διακεκριμένες σολίστ

¹²² Taruskin, *Text and Act*, σ. 79

¹²³ Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, σ. 217

¹²⁴ Michels, *Ατλας της Μουσικής: Τόμος I*, σ. 11

¹²⁵ Σίμος Παπάνας, Εξάρχων Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης, «Η προσέγγιση του Μπαρόκ βιολιού από ένα σύγχρονο βιολιστή», στην ημερίδα «Η μουσική φιλολογία του βιολιού κατά την εποχή του Μπαρόκ και οι ιστορικές εκτελέσεις σήμερα» που διοργανώθηκε στο πλαίσιο της Εβδομάδας Βιολιστικής Τέχνης αφιερωμένης στο Μπαρόκ, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 28 Νοεμβρίου 2009

¹²⁶ Marilyn McDonald, στο Masterclass που δόθηκε στο πλαίσιο της Εβδομάδας Βιολιστικής Τέχνης αφιερωμένης στο Μπαρόκ, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 23-28 Νοεμβρίου 2009

¹²⁷ Jacques Ghestem, *Approche de la Musique Contemporaine au Violon*, Gérard Billaudot Éditeur, Paris, 1992, σ. 5

¹²⁸ Geoffrey Norris, «Viktoria Mullova», *The Strad*, vol. 120, no. 1429, Μάιος 2009, σσ. 26-32, σ. 32