



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ & ΤΕΧΝΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ “ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ”
Ειδίκευση “Παλαιά Μουσική και Τροπικές Μουσικές Παραδόσεις της
Μεσογείου”

ΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΚΑΙ ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΓΙΟ ΦΛΑΟΥΤΟ
ΣΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ:
Ζητήματα προσέγγισης και ερμηνείας της παλαιάς μουσικής στους δυο
τύπους φλάουτου

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Ρωσοπούλου Ουρανία

Τριμελής εξεταστική επιτροπή:

Επιβλέπων Καθηγητής: **Μενέλαος - Δημήτριος Κούντουρας**, Διδάσκων Π.Μ.Σ.

Θύμιος Ατζακάς, Αναπληρωτής Καθηγητής

Αθανάσιος Λάιος, Μέλος Ε.Ε.Π.

Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 2022

1.Εισαγωγή.....	1
2. Κατασκευαστικές Διαφορές των δυο οργάνων.....	2
2.1 Ιστορία του οργάνου.....	3
2.2 Πίνακας.....	10
3. Διαφορές στον τρόπο παιξίματος των δυο οργάνων.....	11
3.1 Τοποθέτηση Χεριών.....	11
3.2 Δαχτυλισμοί.....	12
3.3 Ηχος - Τονική ορθότητα.....	16
4. Μεταφορά του μπαρόκ ρεπερτορίου στο μοντέρνο φλάουτο - Θέμα αυθεντικότητας	18
5. Απόδοση μουσικής 17ου-18ου αιώνα στο μοντέρνο φλάουτο.....	22
5.1 Άρθρωση - Φρασεολογία.....	24
5.2 Ρυθμός - Τέμπο.....	26
5.3 Στολίδια.....	28
5.4 Εκδόσεις.....	35
5.5 Πηγές - Βιβλία δασκάλων εποχής.....	41
6. Επίλογος.....	43

1.Εισαγωγή

Ο όρος “φλάουτο” αναφέρεται σε μια ευρεία οικογένεια πνευστών οργάνων με κοινό σημείο τον τρόπο παραγωγής του ήχου. Φλάουτα σε διάφορες μορφές και με διάφορες ονομασίες, συναντώνται σε όλο τον κόσμο. Στην παρούσα εργασία θα παρουσιαστούν δύο τύποι φλάουτου που εμφανίστηκαν και εξελίχθηκαν στην Ευρώπη, το ευρέως διαδεδομένο φλάουτο τύπου Boehm (μοντέρνο φλάουτο) και ο προγενέστερος τύπος φλάουτου που εμφανίστηκε την περίοδο μπαρόκ (εδώ θα αναφέρεται ως φλάουτο τραβέρσο). Ακόμα, θα αναφερθούν οι δυνατότητες του κάθε μοντέλου, ως προς τον τρόπο που μπορούν να εξυπηρετήσουν τη μουσική της μπαρόκ περιόδου. Σε αυτή την κατεύθυνση, στο τελευταίο μέρος της εργασίας θα παρουσιαστούν χαρακτηριστικά της μουσικής του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, όπως αυτά έχουν καταγραφεί μέσα από πηγές, με στόχο μια ιστορικά τεκμηριωμένη μουσική εκτέλεση, έχοντας ως αφετηρία την ιδέα ότι το μοντέρνο φλάουτο μπορεί να ερμηνεύσει το ρεπερτόριο της παλαιάς μουσικής, χωρίς να προσπαθεί να μιμηθεί τον μπαρόκ προκάτοχό του.

Η διαδικασία ενασχόλησης ενός σύγχρονου φλαουτίστα με το φλάουτο τραβέρσο, περιλαμβάνει, τόσο την εξοικείωσή του με ένα κατ’ ουσία καινούργιο όργανο όσο και την επισταμένη μελέτη του ύφους και της μουσικής κουλτούρας της μπαρόκ εποχής. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι πολλά πανεπιστήμια της Ευρώπης, έχουν υποχρεωτικά εξάμηνα μαθημάτων πάνω στο φλάουτο τραβέρσο, αφού μέσα από μια τέτοια ενασχόληση, ο σύγχρονος φλαουτίστας μπορεί να μελετήσει την εξέλιξη τόσο του φλαουτιστικού ρεπερτορίου όσο και του ίδιου του οργάνου. Υπενθυμίζεται εξάλλου, ότι μόνο σήμερα πλέον, η παρτιτούρα θεωρείται ένα πλήρες κείμενο που έρχεται να ζωντανέψει μέσα από την εκτέλεση. Έτσι, ο μουσικός που έρχεται σε επαφή με μουσικά κείμενα της μπαρόκ περιόδου συναντά μια διαφορετική σημειολογία και καλείται να αντιμετωπίσει την έλλειψη ενδείξεων σχετικά με τις δυναμικές, το τέμπο, την άρθρωση,

ακόμα και την ενορχήστρωση. Βασικό χαρακτηριστικό άλλωστε της μπαρόκ περιόδου είναι ότι το μουσικό έργο δεν ολοκληρωνόταν αποκλειστικά από τον συνθέτη, αλλά δινόταν μεγάλη ελευθερία στον εκτελεστή ως προς τον τρόπο απόδοσής του. Έτσι, η ενασχόληση με το τραβέρσο απαιτεί επίσης την μελέτη μεθόδων και δασκάλων της εποχής, ώστε ενδεχομένως να καταστεί δυνατό ένα μουσικό αποτέλεσμα πλησιέστερο στον ήχο της μπαρόκ περιόδου, όπως τουλάχιστον μπορεί να συμπεράνει κανείς μελετώντας τις πηγές, αφού η επαφή με τον πραγματικό ήχο της εποχής είναι προφανώς αδύνατη.

Ως προς την δομή της παρούσας εργασίας, κρίνεται σκόπιμο να αναλυθούν οι κατασκευαστικές διαφορές και οι δυνατότητες των δυο προαναφερθέντων μοντέλων φλάουτου, ώστε στη συνέχεια να γίνει καλύτερα κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο μπορεί να μεταφερθεί το ύφος και ο στολισμός του 17ου και 18ου αιώνα στο μοντέρνο φλάουτο.

2. Κατασκευαστικές Διαφορές των δυο οργάνων

Το τραβέρσο είναι ένα εξ' ολοκλήρου διαφορετικό όργανο από το μοντέρνο φλάουτο. Δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι υπερτερεί ή μειονεκτεί, καθώς εξυπηρέτησε τις μουσικές ανάγκες μιας εποχής για περισσότερο από έναν αιώνα.¹ Όπως αναφέρθηκε, κύριο μέλημα του μουσικού στην ενασχόληση με το τραβέρσο δεν είναι να το προσαρμόσει στην μουσική κουλτούρα και στο ρεπερτόριο της σύγχρονης εποχής, αλλά, εξερευνώντας τις δυνατότητες και τις ιδιαιτερότητές του, να κατανοήσει καλύτερα τα μουσικά κείμενα της παλαιάς μουσικής. Ακολουθεί μια σύντομη αναδρομή στην ιστορία

¹ Boland.J. D.(1998), *Method for the One-Keyed Flute*, σελ 19

του φλάουτου από τα μέσα του 17ου αιώνα έως σήμερα, με στόχο την αναπαράσταση της μετάβασής του από την προγενέστερη στην τελική του μορφή.

2.1 Ιστορία του οργάνου

Η εξέλιξη του φλάουτου μέσα στο χρόνο περιλαμβάνει μεγάλες αλλαγές ως προς την κατασκευή του, ίσως από τις μεγαλύτερες που έχουν γίνει στα όργανα της σημερινής ορχήστρας. Η προφανέστερη διαφορά μεταξύ των δυο οργάνων, τραβέρσο και μοντέρνο φλάουτο, είναι το υλικό κατασκευής και το σύστημα κλειδιών. Σε ένα πρώτο επίπεδο σύγκρισης, το φλάουτο τραβέρσο είναι ξύλινο, έχοντας ένα μόνο κλειδί ενώ το μοντέρνο φλάουτο είναι μεταλλικό, με ένα αρκετά πολύπλοκο σύστημα κλειδιών.



Εικόνα 2.1 Τραβέρσο και μοντέρνο φλάουτο

Φλάουτο Τραβέρσο

Το φλάουτο τραβέρσο, πρωτοεμφανίζεται στα μέσα του 17ου αιώνα και συναντάται ως *flute traversiere*, *flauto traverse*, *traversa* ή *German flute / Flute d'Allemagne*. Μπορεί η τελευταία ονομασία να συνδέει το φλάουτο της εποχής με την Γερμανία, αλλά η ουσιαστική του εξέλιξη μέχρι τη σημερινή του μορφή και δημοφιλία έλαβε χώρα στην Γαλλία.² Κατά την περίοδο της Αναγέννησης το φλάουτο είχε κυλινδρικό σχήμα, μεγάλες

²Toff, N. (2012) *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*, σελ 184

οπές και κανένα κλειδί (εικόνα 2.2). Η πρώτη πολύ σημαντική αλλαγή σε σχέση με την μέχρι τότε μορφή του οργάνου αφορούσε το μέγεθος των οπών του. Οι τρύπες του οργάνου παρέμειναν έξι, αλλά είχαν μικρότερη διάμετρο και μικρότερη απόσταση μεταξύ τους από αυτή του προγενέστερου φλάουτου της Αναγέννησης. Αντίστοιχα μικρότερη διάμετρο είχε και η τρύπα του επιστομίου. Στα πρώτα όργανα μπαρόκ οι θέσεις των οπών και η απόσταση τους προσδιορίζονταν περισσότερο από το χέρι του εκτελεστή και λιγότερο από τις ακουστικές προδιαγραφές, με αποτέλεσμα το χόρδισμα να αποτελεί βασικό πρόβλημα του οργάνου. Έτσι, στην προσπάθεια βελτίωσης του κουρδίσματος, το φλάουτο χωρίστηκε σε τρία μέρη, κεφαλή, σώμα και πόδι πάνω στο οποίο τοποθετήθηκε και το πρώτο κλειδί που κάνει το φλάουτο χρωματικό με έκταση περίπου 2,5 οκτάβες.³

Τέλος, ενώ μέχρι την Αναγέννηση το φλάουτο είχε κυλινδρικό σχήμα με αποτέλεσμα έναν δυνατό και πλούσιο ήχο, στη Μπαρόκ εποχή ο κυλινδρικός σωλήνας αντικαταστάθηκε με κωνικό, καθώς η μουσική και το ύφος της περιόδου απαιτούσε μια αντίστοιχη εσωστρέφεια στον ήχο. Συγκεκριμένα, η κεφαλή παρέμεινε κυλινδρική, αλλά η διάμετρος στα άλλα δυο μέρη γινόταν όλο και πιο μικρή προς την άκρη του οργάνου. Αυτές οι μετατροπές είχαν ως αποτέλεσμα ο ήχος του οργάνου από διαπεραστικός, που ήταν παλαιότερα, να γίνει πιο γλυκός και εσωστρεφής και έτσι τελικά να αποτελέσει κυρίαρχο χαρακτηριστικό της γαλλικής μουσικής. Επιπλέον, η νέα μορφή του οργάνου επέτρεψε τις οπές να τοποθετηθούν πιο κοντά η μια στην άλλη και έτσι η τοποθέτηση των χεριών να γίνει με έναν πιο φυσικό τρόπο σε σχέση με το παλαιότερο μοντέλο της Αναγέννησης.

³ Powell, A. (2002). *The Flute*, σελ 68



Εικόνα 2.2 Φλάουτα της Αναγέννησης

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να αναφερθεί ο ισχυρισμός ότι οι παραπάνω καινοτομίες εισήχθησαν αρχικά από την οικογένεια Hotteterre και γρήγορα υιοθετήθηκαν και από άλλους κατασκευαστές και χώρες. Αν και η εγκυρότητα του ισχυρισμού αμφισβητείται⁴, η οικογένεια Hotteterre και συγκεκριμένα ο Jacques-Martin Hotteterre (1674 – 1763) έπαιξαν αναμφισβήτητα πολύ σημαντικό ρόλο τόσο στην εξέλιξη όσο και στην καταγραφή της τεχνικής του οργάνου. Σε κάθε περίπτωση, όπως ήταν φυσικό, οι παραπάνω αλλαγές ήταν μόνο η αρχή μιας σειράς από μεγάλες μετατροπές που έγιναν μέσα στα χρόνια, ώστε το φλάουτο να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της συνεχώς εξελισσόμενης μουσικής.

Πρέπει ακόμα να γίνει σαφές ότι στην εποχή για την οποία γίνεται λόγος, η επικοινωνία και η διακίνηση των πληροφοριών δεν είχε την ταχύτητα που απέκτησε σταδιακά αργότερα και συνεπώς, όπως είναι φυσικό, η κάθε γεωγραφική περιοχή, ανέπτυξε τα δικά της μοναδικά χαρακτηριστικά. Έτσι, για παράδειγμα, δεν υπήρχε μια συγκεκριμένη συχνότητα κουρδίσματος της νότας λα, όπως σήμερα (A=440Hz), αλλά κάθε πόλη ακολουθούσε το δικό της χόρδισμα. Το γεγονός αυτό μάλλον αποτελούσε πρόβλημα για τον φλαουτίστα που ταξίδευε συνεχώς και οι παραπάνω καινοτομίες αλλά και ο φελλός που υπήρχε μέσα στην κεφαλή με σκοπό να μετατοπίζεται και να αλλάζει το χόρδισμα, δεν επαρκούσαν. Έτσι, το 1720 εμφανίζεται το φλάουτο σε μία νέα μορφή με εναλλακτικά μεσαία μέρη, τα οποία ονομάζονται εφεδρικά σώματα (corps de rechange).

⁴ Toff, N. (2012) *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*, σελ 42

Το φλάουτο πλέον χωρίζεται σε τέσσερα μέρη, εκ των οποίων το αμέσως επόμενο από την κεφαλή έχει εναλλακτικά μεγέθη. Ο Pierre Gabriel Buffardin (1693-1768), εμφανίζει μια εναλλακτική της παραπάνω μεθόδου με εναλλαγές στο κάτω μέρος του φλάουτου, η οποία όμως δεν βρήκε σύμφωνο τον φλαουτίστα, συνθέτη και σημαντικό δάσκαλο της εποχής Johann Joachim Quantz (1697-1773), που με την σειρά του προσπάθησε να εισαγάγει και εκείνος παρόμοιες καινοτομίες, αν και χωρίς επιτυχία.⁵



Εικόνα 2.3 Φλάουτο με εναλλακτικά μεσαία μέρη για διαφορετικά τονικά ύψη.

Καθώς το πρόβλημα του χορδίσματος, ιδίως σε νότες των οποίων ο δαχτυλισμός ήταν απαιτητικός, παρέμενε, πολλοί κατασκευαστές προσπάθησαν να βρουν λύση μέσα από την τοποθέτηση καινούργιων κλειδιών, χωρίς να καρποφορήσουν ωστόσο, όλες οι σχετικές μετατροπές. Για παράδειγμα, ο Quantz, ο οποίος το 1726 εισήγαγε ένα δεύτερο κλειδί στο πόδι του οργάνου, ώστε να ξεχωρίζει το Ρε# με το Μιb, παραδέχτηκε αργότερα ότι το συγκεκριμένο μοντέλο δεν βρήκε αποδοχή από τη μουσική κοινότητα. Αντίθετα, κάπου το 1760 στο Λονδίνο οι Pietro Florio, Richard Potter και Caleb Gedney πρόσθεσαν τρία καινούργια κλειδιά (για την παραγωγή των Σολ#, Σιb και Φα). Το 1774 εξελίσσουν τις μετατροπές, μεγαλώνοντας το πόδι του οργάνου και προσθέτοντας δυο ακόμα τρύπες με τους αντίστοιχους μηχανισμούς.⁶ Οι παραπάνω μετατροπές είχαν ως αποτέλεσμα να μεγαλώσει η έκταση του οργάνου, πράγμα που εκμεταλλεύτηκαν

⁵ Toff, N. (2012), ο.π. σελ 44

⁶ Toff, N. (2012), ο.π. σελ 45

συνθέτες όπως ο Mozart (1756-1791) και ο Haydn (1732-1809) αλλά βοήθησε και τους ίδιους τους εκτελεστές, καθώς μειώθηκαν σε μεγάλο βαθμό οι δύσκολοι δαχτυλισμοί. Έτσι τη πενταετία 1785-90, φαίνεται ότι τα φλάουτα με τέσσερα και έξι κλειδιά ήταν πλέον αρκετά δημοφιλή.

Οι καινοτομίες του 18ου αιώνα κορυφώθηκαν με την εμφάνιση του φλάουτου με τα οχτώ κλειδιά, χωρίς ωστόσο να σταματήσουν εκεί. Κάποιοι κατασκευαστές συνέχισαν να προσθέτουν κλειδιά με σκοπό την διευκόλυνση των δαχτύλων, του χορδίσματος αλλά και την περεταίρω επέκταση της έκτασης του οργάνου. Κάποια μοντέλα, μάλιστα, έφτασαν να έχουν μέχρι 17 κλειδιά και να φτάνουν έως το χαμηλό Σολ.⁷

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να τονιστεί ότι κάθε καινοτομία δεν έβρισκε απαραίτητα σύμφωνη όλη τη μουσική κοινότητα. Έτσι, για παράδειγμα, υπήρχαν εκτελεστές που πίστευαν ότι τα επιπλέον κλειδιά δεν ωφελούσαν το κούρδισμα ή ακόμη έβρισκαν έως και προσβλητικές τέτοιου είδους καινοτομίες, καθώς θεωρούσαν πως οι ίδιοι ήταν υπεύθυνοι για το χόρδισμα του οργάνου και όχι το ίδιο το όργανο. Αυτές οι αντιδράσεις σε συνδυασμό με τον μεγάλο αριθμό εναλλακτικών μορφών του οργάνου είχαν σαν αποτέλεσμα το φλάουτο με το ένα κλειδί να συνυπάρχει τον 19ο αιώνα δίπλα σε φλάουτα με τέσσερα, έξι και οχτώ κλειδιά, ενώ αρκετές μέθοδοι της εποχής παρουσίαζαν το φλάουτο με ένα κλειδί ως το κύριο όργανο παράλληλα με τα υπόλοιπα, που καταγράφονταν ωστόσο ως εναλλακτικές.⁸



Εικόνα 2.4 Φλάουτα με διαφορετικό αριθμό κλειδιών

⁷ Toff, N. (2012), ο.π. σελ 46

⁸ Toff, N. (2012), ο.π. σελ 45-46

Το φλάουτο στα 1750 πέρασε στη νέα συμφωνική ορχήστρα όπως διαμορφώθηκε στα μέσα του 18ου αιώνα. Ο βασικός λόγος που χρησιμοποιήθηκε από τους συνθέτες του πρώιμου κλασικισμού ήταν όχι τόσο ο όγκος του ήχου του, όσο η ευελιξία του στα διαφορετικά ηχοχρώματα και στις δυναμικές. Ανταποκρινόταν στις νέες αντιλήψεις για τον ήχο της συμφωνικής μουσικής, σε αντίθεση με το φλάουτο με ράμφος που είχε σχετικά περιορισμένη παλέτα, το οποίο, αναπόφευκτα, «χάθηκε» γύρω στα μέσα του 18ου αιώνα. Όπως ήταν φυσικό, μέσα στα χρόνια δημιουργήθηκαν νέες ανάγκες, όπως για παράδειγμα, το μεγαλύτερο εύρος δυναμικών, έτσι ήταν απαραίτητες καινούριες ριζικές αλλαγές οι οποίες ήρθαν λίγο αργότερα από τον Theobald Boehm (1794-1881).

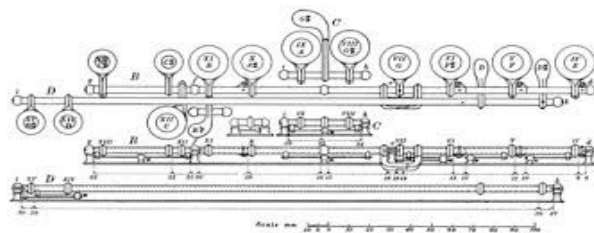
Μοντέρνο Φλάουτο (Φλάουτο τύπου Boehm)

Ο Theobald Boehm, Γερμανός φλαουτίστας και συνθέτης, έχοντας μάθει την τέχνη του χρυσοχού διπλα στον πατέρα του, ξεκινάει το 1820 να ασχολείται με την κατασκευή φλάουτων και το 1828 ανοίγει το δικό του εργοστάσιο, κατασκευάζοντας τα ήδη διαδεδομένα φλάουτα της εποχής. Δυσανεστημένος από το ίδιο του το παίξιμο, αν και υπάρχουν πηγές που αποδεικνύουν ότι ήταν εξαιρετος φλαουτίστας, και πιστεύοντας ότι οι ικανότητες ενός φλαουτίστα δεν μπορούν να ξεπεράσουν την δύσκολη φύση του οργάνου⁹, ταξιδεύει στο Λονδίνο και ακούει τον φλαουτίστα Charles Nicholson (1808-1903), γνωστό για τον ξεχωριστό, δυνατό του ήχο. Πράγματι ο Nicholson, εκτός από εξαιρετική τεχνική, είχε και μια φυσική ιδιαιτερότητα. Τα αρκετά μεγάλα δάχτυλά του, του επέτρεπαν να παίζει ένα όργανο με μεγαλύτερες τρύπες σε σχέση με τα συνηθισμένα. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την πεποίθηση του Boehm ότι η απόσταση των οπών του φλάουτου πρέπει να εξαρτάται από την ακουστική του οργάνου και όχι από τα δάχτυλα του εκτελεστή, τον οδηγούν τους πρώτους του πειραματισμούς.

⁹ Toff, N. (2012), ο.π. σελ 49

Το 1831 και 1832 κάνει κάποιες διορθώσεις στο φλάουτο με οχτώ κλειδιά με σκοπό να μεγαλώσει τις τρύπες και να τις φέρει σε θέσεις που θα ωφελούσαν την ακουστική του. Τα νέα αυτά μοντέλα, μετά από μηχανικές επεμβάσεις συναδέλφων και συνεργατών του, αρχίζουν να αποκτούν αποδοχή μετά το 1838 όπου και μπήκαν, επίσημα πλέον, στην Ακαδημία του Παρισιού.

Η πραγματική όμως καινοτομία στο όργανο συμβαίνει περίπου μια δεκαετία αργότερα. Ο Boehm αποφασίζει να συνεχίσει την μελέτη γύρω από το όργανο, σπουδάζοντας για δυο χρόνια ακουστικές επιστήμες και το 1847 συστήνει το φλάουτο, όπως το ξέρουμε σήμερα. Το φλάουτο ξαναγύρισε στην αρχική του κυλινδρική μορφή, οι οπές του μεγάλωσαν τόσο ώστε να κλείνουν μόνο με μηχανισμούς και το μέγεθος του επιστομίου αυξήθηκε παίρνοντας ένα οβάλ σχήμα. Τέλος, άλλαξε και το υλικό κατασκευής του νέου οργάνου, κάτι που αποτελεί ίσως και την πιο αισθητή αλλαγή στην εμφάνιση του. Ο Boehm, αφού πειραματίστηκε με διαφόρων ειδών μεταλλικούς σωλήνες, κατέληξε πως οι ασημένιοι και οι χάλκινοι αποδίδουν καλύτερο ήχο. Η νέα μορφή του οργάνου είναι πλέον ασημένια και το μοντέλο του 1847 είναι αυτό που χρησιμοποιείται μέχρι και σήμερα. Ο μόνος μηχανισμός του σημερινού φλάουτου που προστέθηκε λίγο αργότερα ήταν το 1850 από τον Ιταλό φλαουτίστα Giulio Briccialdi (1818-1881) ο οποίος πρόσθεσε στον αντίχειρα του αριστερού χεριού ένα δεύτερο κλειδί σαν εναλλακτικό δαχτυλισμό για το Σι^b.¹⁰



Εικόνα 2.5 Μέρος του μηχανισμού του φλάουτου το 1847. The Flute and Flute-playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects by Theobald Boehm (Μετάφραση απο τον Dayton C. Miller, 2011), Εικόνα 20, σελ 77-78.

¹⁰ Toff, N. (2012), ο.π. σελ 54

2.2 Πίνακας

ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΙΚΕΣ ΔΙΑΦΟΡΕΣ	TRAVERSO	ΒΟΕΗΜ
ΥΛΙΚΟ	Ξύλο γρεναδίνης, έβενος, boxwood	Κατά βάση ασήμι και νικέλιο με ασημένια επίστρωση. Μπορεί όμως να το συναντήσουμε χρυσό ή και ξύλινο με ασημένια κλειδιά
ΣΧΗΜΑ	Κωνικό. Μικρότερη διάμετρος καθώς απομακρυνόμαστε από το επιστόμιο	Κυλινδρικό. Η διάμετρος δεν αλλάζει καθ' όλο το μήκος του οργάνου
ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ - ΚΛΕΙΔΙΑ	Η πρώτη μορφή τραβέρσο είχε ένα κλειδί. Στη συνέχεια το συναντάμε σε διάφορες μορφές με διαφορετικό αριθμό κλειδιών	Σύστημα Boehm
ΜΕΓΕΘΟΣ ΟΠΩΝ	Μικρές οπές, χωρίς να κλείνουν με μηχανισμούς, ανόμοιες σε μέγεθος μεταξύ τους	Μεγάλες οπές, κλείνουν μόνο με μηχανισμούς
ΕΚΤΑΣΗ	Ρε πρώτης οκτάβας με Λα τρίτης οκτάβας	Σι κάτω από το πεντάγραμμο με Ντο τέταρτης οκτάβας (αν και στο σύγχρονο ρεπερτόριο χρησιμοποιούνται και ψηλότερες νότες)
ΜΕΡΗ ΟΡΓΑΝΟΥ	Το συναντάμε με τρία ή τέσσερα μέρη και με εναλλακτικά μέρη στο μέρος του σώματος, που εξυπηρετούν τα διαφορετικά χορδίσματα της εποχής	Τρία μέρη. Κεφαλή, σώμα, πόδι
ΕΠΙΣΤΟΜΙΟ	Στρογγυλό σχήμα	Μεγαλύτερο του τραβέρσο με οβάλ σχήμα και lip plate

3. Διαφορές στον τρόπο παιξίματος των δυο οργάνων

Παρακολουθώντας την εξέλιξη του οργάνου και παρατηρώντας πόσο διαφορετική είναι η σημερινή του μορφή, είναι εύκολα αντιληπτές οι προκλήσεις που καλείται να αντιμετωπίσει ο σύγχρονος φλαουτίστας στην προσπάθεια του να ασχοληθεί με το φλάουτο τραβέρσο. Είναι αναμενόμενο το τραβέρσο, έχοντας διαφορετικούς δαχτυλισμούς και απαιτήσεις ως προς την εκπνοή, την άρθρωση και την μάσκα, να ανταποκρίνεται με διαφορετικό τρόπο από το μοντέρνο φλάουτο. Στη συνέχεια παρατίθενται αναλυτικά οι διαφορές των δυο οργάνων και πως αυτές επηρεάζουν τον ήχο, το χόρδισμα αλλά και τον τρόπο που κρατά ο εκτελεστής το φλάουτο.

3.1 Τοποθέτηση Χεριών

Πρώτα από όλα, είναι απαραίτητο να αναφερθούν κάποιες αντιθέσεις που θα συναντήσει ο σύγχρονος φλαουτίστας στην στάση και στον τρόπο που κρατάει το όργανο, κατά την πρώτη του επαφή με το φλάουτο τραβέρσο.

1) Στο φλάουτο τραβέρσο οι τρύπες, χωρίς να έχουν το ίδιο μέγεθος μεταξύ τους, έχουν μεγαλύτερες αποστάσεις ανάμεσά τους, συγκρινόμενες με τις αντίστοιχες του μοντέρνου φλάουτου με αποτέλεσμα ο σύγχρονος φλαουτίστας να αναγκάζεται να μεγαλώσει το άνοιγμα των δαχτύλων του.

2) Τα δάχτυλα πρέπει να σηκώνονται ψηλότερα απ' ότι στο μοντέρνο φλάουτο, καθώς υπάρχουν νότες που αλλοιώνεται το κούρδισμά τους, όταν τα δάχτυλα δεν είναι αρκετά μακριά από τις τρύπες. Αυτή η τεχνική μπορεί να φανεί εντελώς “ξένη” στον σύγχρονο φλαουτίστα ο οποίος έχει εξασκήσει τα δάχτυλα του, προκειμένου να κινούνται γρήγορα, ώστε να βρίσκονται κοντά στα κλειδιά.

3) Ο τρόπος που ισορροπείται το μοντέρνο φλάουτο πάνω στα χέρια ώστε να υπάρχει ελευθερία κινήσεων σε όλα τα δάχτυλα που πατάνε κλειδιά, είναι διαφορετική στο τραβέρσο. Η βασική διαφορά είναι ότι στο τραβέρσο, ο αντίχειρας του αριστερού χεριού δεν χρειάζεται να κινείται αφού δεν υπάρχει μηχανισμός. Έτσι μπορεί κάποιος να επιλέξει να στηρίξει το φλάουτο αποκλειστικά στο αριστερό χέρι και πιο συγκεκριμένα στον αντίχειρα του αριστερού χεριού. Επιπλέον, ενώ στο σύγχρονο φλάουτο το μικρό δάχτυλο του δεξιού χεριού χρησιμοποιείται συχνά και προσφέρει καλύτερη στήριξη, στο τραβέρσο χρησιμοποιείται σε πολύ συγκεκριμένους δαχτυλισμούς, οπότε και αλλάζει ο τρόπος στήριξης του οργάνου.

4) Τέλος, έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι το τραβέρσο, μιας και δεν περιορίζεται από τους μηχανισμούς του μοντέρνου φλάουτου, μπορεί να παιχτεί και από τα αριστερά. Συγκεκριμένα, για παράδειγμα, ο φλαουτίστας Michel Blavet (1700-1768), κρατούσε το φλάουτο έχοντας το δεξί του χέρι πιο κοντά στο επιστόμιο.¹¹

3.2 Δαχτυλισμοί

Συγκρίνοντας οπτικά τα δυο όργανα, πέρα από τη βασική διαφορά στο υλικό κατασκευής τους, μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι το μοντέρνο φλάουτο έχει ένα πολύπλοκο σύστημα κλειδιών, σε αντίθεση με το τραβέρσο που, όπως αναφέρθηκε, έχει μόλις ένα. Συνεπώς είναι αυτονόητο ότι οι νότες στα δυο όργανα δεν παράγονται με τους ίδιους δαχτυλισμούς.

Σε αρκετά βιβλία δασκάλων της μπαρόκ εποχής υπάρχουν πίνακες σχετικοί με τους δαχτυλισμούς του τραβέρσο. Ωστόσο, ενώ συνήθως αυτοί οι πίνακες δείχνουν τους πιο κοινούς δαχτυλισμούς, στο κείμενο που τους συνοδεύει συχνά ο συγγραφέας προτείνει εναλλακτικούς. Παρακάτω παρατίθενται πίνακες με τους δαχτυλισμούς των δυο οργάνων.

¹¹ Boland.J. D. (1998), *Method for the One-Keyed Flute*,σελ 57

Echelle de tous les tons et Semitons de la Flûte TRAVERSIERE par musique et par tablature. Etienne 1770

The chart is divided into three sections: 'Notes de musique', 'Tablature', and 'Suite'. Each section contains musical notation with solfège syllables (mi, fa, sol, la, si, ut, re) and corresponding fingering numbers (1-3, 2, 3, 4, 5, 6, 7). Below the notation are seven horizontal lines representing the flute's keys, with dots indicating finger placement. The 'Suite' section includes a trill exercise and a note about the 'D# Trill' key.

Εικόνα 3.1 Πίνακες δαχτυλισμών από το βιβλίο του Hotteterre "Principles of the Flute, Recorder and Oboe"(1715).

12 Chart Of Fingering For The Boehm Flute By ARTHUR BROOKE

When this sign σ is indicated on the closed G# Flute the G# key must be opened by the pressure of the little finger. When this sign is not indicated the G# remains closed. On the open G# Flute the G# key remains opened or closed as indicated by the signs σ or σ .

The lever B opens the D# trill key and must be used by the 2nd finger.
The lever A opens the D# trill key and must be used by the 3rd finger.
The tones above B# become sharp and sharp. As modern composers, however, frequently write as high as E#4 it is therefore necessary to study scales to that point.

LEFT HAND
RIGHT HAND

1st Octave

2nd Octave

3rd Octave And Higher Tones

13

Copyright 1912 by The Cundy Mottosy Company, Boston, U.S.A.
International Copyright Secured

* Only possible on open G# Flute

Εικόνα 3.2 Πίνακες δαχτυλισμών από το βιβλίο του Arthur Brooke "The Modern Method for Boehm Flute"(1912).

Πολύ σύνθητες ήταν επίσης και οι διαφορετικοί δαχτυλισμοί για τις εναρμόνιες νότες κάτι που δεν συναντάται στο μοντέρνο φλάουτο. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, βασικό χαρακτηριστικό του τραβέρσο ήταν η ποικιλία ως προς τα ηχοχρώματα και το διαφορετικό ύφος που μπορεί να αποδώσει σε κάθε νότα και κλίμακα. Χαρακτηριστικά, για παράδειγμα, παρατίθενται οι διαφορετικοί δαχτυλισμοί που προτείνει ο Quantz στο βιβλίο του *“On Playing the Flute”* (1752).

FIG. 1

TABLE I

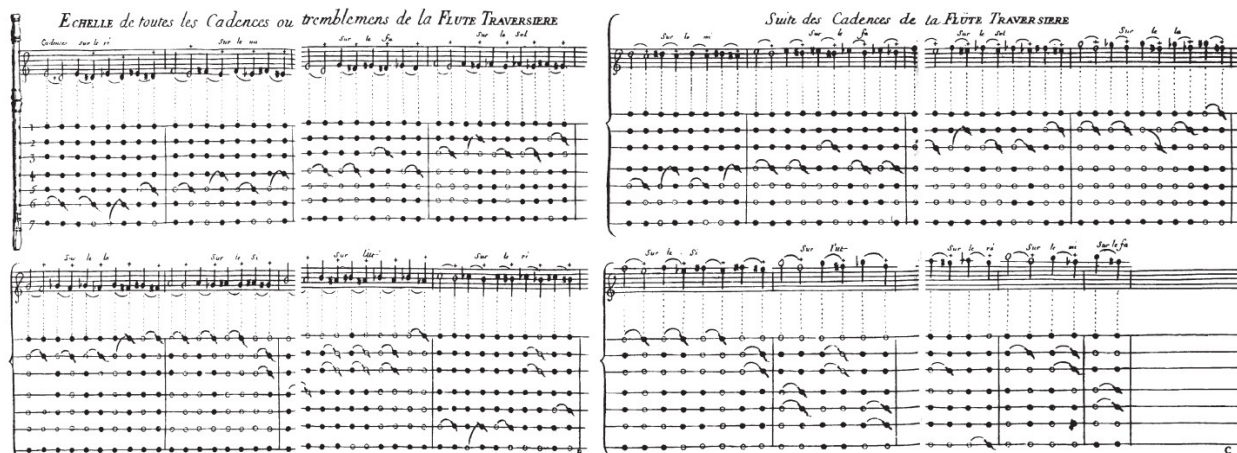
FIG. 2

FIG. 3

Εικόνα 3.3 Πίνακες δαχτυλισμών Quantz – On Playing the Flute (1752). Η απεικόνιση είναι για φλάουτο με δυο κλειδιά αλλά οι δαχτυλισμοί του μπορούν να εφαρμοστούν και σε φλάουτο με ένα κλειδί.

Ένα πολύ σημαντικό κεφάλαιο ως προς τη δαχτυλοθεσία στο τραβέρσο είναι και οι τρίλιες. Στους ίδιους πίνακες βιβλίων οι προτεινόμενοι δαχτυλισμοί είναι για τις νότες της τρίλιας και όχι για την αποτζιατούρα που προηγείται. Πιο συγκεκριμένα, σε αυτούς τους πίνακες είναι γραμμένη η αποτζιατούρα που έρχεται από πάνω, αλλά υποδεικνύεται ο δαχτυλισμός της δεύτερης νότας, θεωρώντας πως ο κανονικός

δαχτυλισμός θα χρησιμοποιούνταν για την αποτζιατούρα. Έτσι, η τεχνική του να υψώνει ο εκτελεστής τα δάχτυλα σε διαφορετικά ύψη αλλά και να αλλάζει τη θέση του επιστομίου, ώστε να επηρεάσει το χόρδισμα μιας νότας, σε μερικές περιπτώσεις είναι οι μόνοι τρόποι για να αποδοθεί σωστά μια τρίλια.¹²



Εικόνα 3.4 Πίνακες δαχτυλισμών για τρίλιες, Hotteterre "Principles of the Flute, Recorder and Oboe" (1708).

Τέλος, πρέπει να γίνει λόγος για τους δαχτυλισμούς με τους οποίους δεν καλύπτονται διαδοχικά οι τρύπες του οργάνου (cross fingerings), καθώς θα γίνει εκτενέστερη αναφορά σε αυτούς παρακάτω ως προς το συσχετισμό τους με την τονική ορθότητα μιας νότας. Η ιδιαιτερότητα των νοτών που έχουν αυτό το είδος δαχτυλισμού βρίσκεται στο ότι συνήθως είναι πιο αδύναμες από τις υπόλοιπες και το χόρδισμά τους πιο δύσκολο να επιτευχθεί.

3.3 Ηχος – Τονική ορθότητα

Οι διαφορετικοί δαχτυλισμοί των δυο οργάνων έχουν σαν αποτέλεσμα την απόκλιση τους ως προς την τονική ορθότητα. Η Rachel Brown αναφέρει στο βιβλίο της "The Early

¹² Brown, R. (2002) *The Early flute, A Practical Guide*, σελ 41

Flute, A Practical Guide” (2002), πως για να παίξει κανείς το τραβέρσο πρέπει να καταλάβει πως οι αδύναμες νότες των οποίων ο δαχτυλισμός δεν καλύπτει διαδοχικά τις τρύπες, διαφέρουν ακουστικά από τις υπόλοιπες, καθώς οι αρμονικοί τους δεν ταιριάζουν με την αρμονική σκάλα. Για παράδειγμα, ο δαχτυλισμός της νότας Σολ στο τραβέρσο μπορεί να παράξει τους αρμονικούς της αρμονικής στήλης δηλαδή μια οκτάβα πάνω από το Σολ, μια οκτάβα και μια πέμπτη κτλ. Αντίθετα το Σολ#, που είναι αδύναμη νότα, δεν ακολουθεί την αρμονική σκάλα. Έτσι αφού οι φυσικοί αρμονικοί της νότας λείπουν από τον ήχο, αναπόφευκτα ο ήχος της είναι πιο αδύναμος. Ως αποτέλεσμα αυτής της ιδιαιτερότητας του οργάνου, ο εκτελεστής δεν μπορεί να φυσά με τον ίδιο τρόπο σε όλη την έκταση του, αλλά υπάρχουν νότες στις οποίες πρέπει να προσαρμόζει τη θέση του επιστομίου και την ταχύτητα του αέρα. Συγκεκριμένα για να παραχθούν οι αδύναμες νότες σωστά τονικά, απαιτείται τόσο μικρότερη ταχύτητα του αέρα και όσο και αντίστοιχη προσαρμογή του επιστομίου.

Αντίθετα, η ομοιογένεια στον ήχο σε όλο το τονικό εύρος που προσφέρει το σύστημα Boehm δίνει έναν πολύ πιο λαμπερό και δυνατό ήχο περιορίζοντας ωστόσο την ποικιλία των χρωμάτων και τον χαρακτήρα των διαφόρων τονικοτήτων. Έτσι ο φλαουτίστας που επιθυμεί να ασχοληθεί με το τραβέρσο πρέπει να μάθει να χρησιμοποιεί τα διαφορετικά χαρακτηριστικά της κάθε νότας προς όφελος του ηχητικού αποτελέσματος, ώστε η αδυναμία του οργάνου να μετατρέπεται σε προτέρημα. Πιο συγκεκριμένα, ο σύγχρονος φλαουτίστας παίζοντας το τραβέρσο και έχοντας εξασκηθεί στην ομοιογένεια του συστήματος Boehm, ίσως προσπαθήσει να τοποθετήσει την ένταση μιας αδύναμης νότας στο ίδιο επίπεδο με τις υπόλοιπες νότες, ενώ στην πραγματικότητα το μόνο που έχει να κάνει είναι να προσπαθήσει να ελέγξει το κούρδισμα της αδύναμης νότας με την βοήθεια της μάσκας του και της ταχύτητας του αέρα και να αφήσει τους περιορισμούς του οργάνου να δώσουν στη νότα έναν χαρακτήρα που ο συνθέτης γνώριζε και επιδίωκε.

Τέλος, κατανοώντας περισσότερο τη φύση του τραβέρσο, γίνεται αντιληπτό ότι ο τρόπος παραγωγής ήχου διαφέρει σημαντικά από το μοντέρνο φλάουτο. Το τραβέρσο έχοντας κωνικό σχήμα και μικρότερη διάμετρο του σωλήνα από το μοντέρνο φλάουτο, χαρακτηριστικά που κάνουν τον ήχο του πιο αδύναμο και πιο γλυκό, δεν μπορεί να έχει την ίδια ανταπόκριση με το μοντέρνο φλάουτο ούτε μπορεί να δεχτεί τον ίδιο όγκο αέρα από τον εκτελεστή. Επιπλέον, καθώς το υλικό των δυο οργάνων διαφέρει, είναι κατανοητό ότι το ηχόχρωμα ενός τραβέρσο εξαρτάται πολύ από το είδους του ξύλου που χρησιμοποιείται. Ακούγοντας σημερινές ηχογραφήσεις πάνω σε ιστορικά φλάουτα, μπορεί να παρατηρήσει κανείς ένα πολύ μεγάλο φάσμα ποιότητας ήχου. Έτσι γίνεται αντιληπτό ότι αφενός μεγάλο ρόλο στο μουσικό αποτέλεσμα παίζει το υλικό, η κατασκευή και το μοντέλο του οργάνου και αφετέρου η ίδια η αισθητική του εκτελεστή. Μάλιστα, η προσωπική προτίμηση του εκτελεστή ως προς την ποιότητα του ήχου φαίνεται να υπήρχε από πάντα. Οι δάσκαλοι της εποχής μπορεί να είχαν διαφορετικές απόψεις για την ποιότητα του ήχου του οργάνου, αλλά στα βιβλία τους γίνεται συχνά αναφορά στο καλό γούστο του εκτελεστή ως προς τον ήχο και την απόδοση μιας σύνθεσης, κάτι που σημαίνει ότι και σε αυτόν τον τομέα τον τελευταίο λόγο είχε ο εκτελεστής.

Συμπερασματικά, συγκρίνοντας τις δυνατότητες των δυο οργάνων παρατηρούμε πως το μοντέρνο φλάουτο δημιουργήθηκε για να εξαλείψει τις αδυναμίες του τραβέρσο. Αυτές όμως οι αδυναμίες ως προς τον όγκο του ήχου, το χόρδισμα και τους δαχτυλισμούς, ήταν αυτές που έδιναν παράλληλα έναν ιδιαίτερο ήχο στο όργανο και έναν διαφορετικό χαρακτήρα στις διάφορες τονικότητες, χαρακτηριστικά που το μοντέρνο φλάουτο, με την ευκολία της ομοιογένειας, δεν μπορεί να προσφέρει στον ίδιο βαθμό. Ωστόσο, αν και η λέξη ομοιογένεια έχει αρνητική χροιά στην προηγούμενη πρόταση, πρέπει να τονιστεί ότι το μοντέρνο φλάουτο με την ευκολία στο χόρδισμα και τον όγκο στον ήχο, μπορεί να ανταποκριθεί πολύ πιο εύκολα σε μεγάλα σύνολα, ορχήστρες και διαφορετικά ρεπερτόρια, σε σχέση με το τραβέρσο.

4. Μεταφορά του μπαρόκ ρεπερτορίου στο μοντέρνο φλάουτο - Θέμα αυθεντικότητας

Όπως έχει αναλυθεί παραπάνω, το φλάουτο τραβέρσο ανταποκρινόταν σε ένα είδος μουσικής που γράφτηκε σε μια πραγματικότητα πολύ διαφορετική από τη σημερινή. Αξίζει να αναλογιστεί κανείς πως ακόμα και η έννοια της ερμηνείας της μουσικής δεν είχε τον ίδιο ρόλο που έχει σήμερα. Μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα, εάν κάποιος ήθελε να ακούσει μουσική έπρεπε είτε να παίξει ο ίδιος, είτε να βρίσκεται σε χώρο που υπήρχε μουσική. Σήμερα η ακρόαση της μουσικής γίνεται πολύ περισσότερο μέσω ηλεκτρονικών συσκευών παρά μέσω ζωντανών εμφανίσεων.

Έτσι είναι κατανοητό ότι γίνεται προσπάθεια για αναπαραγωγή ενός ήχου που δεν καταγράφηκε ποτέ και θα μπορούσε μόνο να είναι μέρος μιας προφορικής παράδοσης από δάσκαλο σε μαθητή. Όμως και σε αυτό το ενδεχόμενο πρέπει να τονιστεί ότι στα τέλη του 18ου αιώνα αυτό που ονομάζεται σήμερα «παλαιά μουσική», παραγκωνίστηκε ως ξεπερασμένη, αφήνοντας έτσι ένα αγεφύρωτο κενό στην προφορική παράδοση.¹³

Συμπερασματικά, η σημερινή ερμηνεία της παλαιάς μουσικής είναι η μουσική όπως έγινε αντιληπτή μεταγενέστερα, όχι όμως μέσω της ακρόασης αλλά μέσω των γραπτών πηγών της εποχής. Εύλογα λοιπόν αναρωτιέται κανείς κατά πόσο μια σημερινή εκτέλεση μιας μπαρόκ σύνθεσης μπορεί να σχετίζεται με την εκτέλεση εκείνης της περιόδου και, λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι η παλαιά μουσική παίζεται πλέον σε χώρους που έχουν χτιστεί πολύ αργότερα από τον 17ο αιώνα, κατά πόσο αυτή η διαφορετική ακουστική μπορεί να αλλοιώσει το ύφος της. Τέλος, γεννιέται το σχεδόν φιλοσοφικό ερώτημα εάν τελικά είναι επιτρεπτό να παίζεται η παλαιά μουσική πάνω σε

¹³ Thomas Forrest, K. (2011), *Early Music, A very short introduction*, σελ 5

σύγχρονα όργανα και όχι πάνω στα όργανα για τα οποία έγραψαν οι συνθέτες της εποχής.

Σε αυτό το σημείο, είναι απαραίτητη η αναφορά στον όρο «αυθεντικότητα» που εμφανίστηκε με την αναβίωση της μπαρόκ μουσικής κάπου στα 1950. Ο Taruskin υποστηρίζει¹⁴ ότι πιθανόν ο όρος να εμφανίστηκε πρώτη φορά στο δοκίμιο του Donald J. Grout, “*On Historical Authenticity in the Performance of Old Music*” (1957). Εκεί ο Grout (1902-1987) όριζε την αυθεντική εκτέλεση ως το μουσικό αποτέλεσμα το οποίο πλησίαζε όσο το δυνατόν περισσότερο στις προθέσεις του συνθέτη. Παράλληλα όμως υποστήριζε ότι “η απόλυτη ιστορική αναπαράσταση της μπαρόκ μουσικής δεν θα μπορούσε ποτέ να επιτευχθεί”.¹⁵ Ο Putnam Calder Aldrich (1904-1975), στο δοκίμιο του “*The ‘Authentic’ Performance of Baroque Music*” που γράφτηκε την ίδια χρονιά με το δοκίμιο του Grout, αναφέρει επίσης ότι “η πραγματική αυθεντικότητα είναι μια ουτοπία”¹⁶, πηγαίνοντας παράλληλα ένα βήμα παραπέρα ως προς την σχέση του εκτελεστή με τον συνθέτη με το να κάνει αναφορά στο γεγονός ότι η μπαρόκ σύνθεση ολοκληρώνεται στην εκτέλεση και όχι στο χαρτί. Συγκεκριμένα αναφέρει “Ο εκτελεστής [...] πρέπει να σκεφτεί τον εαυτό του σε ρόλο δημιουργού που συνεργάζεται με τον συνθέτη” και πως “αυστηρή προσκόλληση στο κείμενο του συνθέτη σε καμία περίπτωση δεν σημαίνει αυθεντικότητα”¹⁷. Έτσι, γίνεται αντιληπτό ότι από την αρχή της εμφάνισης του, ο όρος «αυθεντικότητα» αμφισβητούταν. Άλλωστε, η χρήση του στην πραγματικότητα δεν έγινε τόσο από μουσικούς και ιστορικούς αλλά περισσότερο και ειδικά τη δεκαετία του 1960, από κριτικούς μουσικής για λόγους εμπορικής προώθησης από εταιρίες.

Ωστόσο, ο όρος «αυθεντικότητα», όταν πρωτοεμφανίστηκε στη συζήτηση, έδινε μια πρακτική οπτική ως προς την απόδοση του μπαρόκ ρεπερτορίου. Το 1986 το “*The New*

¹⁴Taruskin, R. (1988). “The Pastness of the Present and the Presence of the Past”, σελ 139-140, footnote 8

¹⁵Taruskin, R. (1988), σελ 346

¹⁶Aldrich, P (1957), *The ‘Authentic’ Performance of Baroque Music*, σελ 170

¹⁷Aldrich, P (1957), σελ 166

Harvard Dictionary of Music” αναφέρεται στην «αυθεντικότητα» της εκτέλεσης ως : “όργανα ή τρόποι εκτέλεσης που είναι ιστορικά συμβατά με την μουσική που παίζεται”.¹⁸ Μέσα στα χρόνια όμως, η πρακτική και «ξύλινη» προσέγγιση του όρου άρχισε να αποκτά μια πιο φιλοσοφική χροιά, καθώς αναδύθηκε το ερώτημα, που αναφέρθηκε προηγουμένα, κατά πόσο είναι δυνατή η ορθή ιστορικά προσέγγιση της παλαιάς μουσικής, όταν δεν εκτελείται σε αντίστοιχα όργανα εποχής. Πιο συγκεκριμένα: Παίζει κανείς αυθεντικά όταν είναι κοντά στις προθέσεις του συνθέτη και σύμφωνα με τις ιστορικές πληροφορίες σχετικές με την εποχή ή όταν πάνω σε όλα τα παραπάνω αναδύεται το προσωπικό στυλ, κάτι που πιθανόν να ήθελαν οι συνθέτες της εποχής; Τι συμβαίνει όταν ο συνθέτης γράφει το κομμάτι για έναν συγκεκριμένο εκτελεστή; Πως θεωρείται η ορθή προσέγγιση ενός μουσικού έργου, όταν το χόρδισμα διαφέρει από αυτό που πρωτοπαίχτηκε;

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, ο όρος «αυθεντικότητα» θεωρείται σταδιακά ασαφής και αρχίζει να αντικαθίσταται με εναλλακτικούς όρους όπως ιστορικά τεκμηριωμένη εκτέλεση. Πιο συγκεκριμένα κατά την διάρκεια του 60 , η αυθεντική εκτέλεση εξαρτιόταν από φυσικές παραμέτρους, όπως το αν παιζόταν το μουσικό έργο σε όργανα της εποχής που γράφτηκε. Κατά το 1970 αρχίζει να δίνεται έμφαση στο πως αποδίδεται το μουσικό κείμενο ως προς την τεχνική, την άρθρωση και το φραζάρισμα.

Περιορίζοντας τον προβληματισμό, ως προς την εκτέλεση της μουσικής μπαρόκ πάνω σε σύγχρονα όργανα και υπό ποιους όρους είναι αποδεκτή μια τέτοια πρακτική, θέματα που αφορούν την παρούσα εργασία, ο Kuijken στο βιβλίο του *The Notation is not the Music* (2013), ορίζει την Παλαιά Μουσική ως το ρεπερτόριο το οποίο η “σωστή” απόδοσή του δεν μπορεί να προσδιοριστεί από τον ίδιο τον συνθέτη, από παλαιότερους εκτελεστές αλλά ούτε να προσδιοριστεί ο ήχος του από μια ηχογράφηση. Αναφέρει συγκεκριμένα ότι οι συνθέσεις αυτού του ρεπερτορίου ολοκληρώνονταν στον εκτελεστή ο οποίος όφειλε να διοχετεύσει το προσωπικό του στοιχείο στο έργο. Συνεπώς για να

¹⁸The New Harvard Dictionary of Music (1986), Editor Don Michael Randel, σελ 60

κατακτηθεί όχι μόνο η εξοικείωση με το συγκεκριμένο ρεπερτόριο αλλά ίσως και η δημιουργική πλευρά της εκτέλεσής του, θα πρέπει να έρθει σε επαφή με ιστορικά αλλά και μουσικά στοιχεία της εποχής.¹⁹

Οι συνθέτες της μπαρόκ περιόδου έγραψαν μουσική για τα όργανα της εποχής τους. Οπότε στην προσπάθειά να πλησιάσει ο σύγχρονος μουσικός τον μπαρόκ ήχο και τις προθέσεις του συνθέτη, φαίνεται ότι μια εκτέλεση πάνω σε όργανα εποχής είναι μια πιο ιστορικά πληροφορημένη και ίσως πιο “αυθεντική” εκτέλεση. Την ίδια στιγμή όμως το παραπάνω επιχείρημα αναιρείται αν αναλογιστεί κανείς ότι ο συνθέτης της εποχής, όπως είναι φυσικό, δεν γνώριζε τις δυνατότητες των σύγχρονων οργάνων και το αν αυτές θα μπορούσαν να ανταποκριθούν καλύτερα στις προθέσεις του. Συμπερασματικά, φαίνεται ότι η απόδοση του ύφους της εποχής εξαρτάται αντίστοιχα πολύ, ίσως και περισσότερο, από τον τρόπο απόδοσης του κειμένου παρά από τις φυσικές παραμέτρους, όπως είναι τα παλαιά όργανα.

Μετά από τους παραπάνω θεωρητικούς προβληματισμούς, στο τελευταίο μέρος της εργασίας, με μια πιο πρακτική οπτική, θα παρουσιαστούν χαρακτηριστικά της μουσικής της μπαρόκ περιόδου και διαφορές στην φρασεολογία όπως μας τις δίνουν τα βιβλία της εποχής.

¹⁹ Kuijken, B. (2013) *The Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance*, σελ 1

5. Απόδοση μουσικής 17ου-18ου αιώνα στο μοντέρνο φλάουτο

Οι σύγχρονοι φλαουτίστες εργάζονται σκληρά, μελετώντας για ώρες τις μεθόδους του Moyses για να αποκτήσουν ομοιογένεια στον ήχο, μιας και το μοντέρνο φλάουτο την επιτρέπει. Στο φλάουτο τραβέρσο, όμως, όπως αναφέρθηκε, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Όσο πιο σύντομα αντιληφθεί ένας σύγχρονος φλαουτίστας πως οι φαινομενικά αδυναμίες του οργάνου μπορούν τελικά να υπηρετήσουν τη μπαρόκ μουσική, με τρόπο που η δυναμική του μοντέρνου φλάουτου δεν επιτρέπει, τόσο πιο γρήγορα θα μπορέσει να αποδώσει την αισθητική της εποχής. Το τραβέρσο είναι το όργανο που γνώριζαν συνθέτες όπως ο Bach και ο Telemann και έχει εκφραστικές δυνατότητες που δεν βρίσκονται στο μοντέρνο φλάουτο, όπως οι σκοτεινές και αδύναμες νότες, των οποίων ο ήχος σχετίζεται με την φυσιολογία του οργάνου, όπως το βιμπράτο με τα δάχτυλα (finger vibrato) και το άνοιγμα του ήχου της νότας (messa di voce) και φυσικά ο ιδιαίτερα εσωστρεφής του ήχος. Έτσι, αναρωτιέται κανείς πως μπορούν να μεταφερθούν όλα τα παραπάνω στο μοντέρνο φλάουτο αφού οι δυνατότητές του διαφέρουν τόσο από το τραβέρσο.

Η Nancy Hadden αναφέρει σε συνέντευξή της “ Πιστεύω ότι δεν πρέπει να προσπαθούμε να παίζουμε το φλάουτο Boehm όπως το τραβέρσο. Το κάθε όργανο πρέπει να παίζεται έτσι, ώστε να αξιοποιούνται όλες οι δυνατότητές του. Αλλά ο στολισμός και η φρασεολογία είναι κάτι που μπορούμε να μεταφέρουμε από το παλαιό στο καινούργιο”²⁰

²⁰ Exploring the Early Flute: An interview with Nancy Hadden by Katherine Borst Jones, *The Flutist Quarterly* (2005), σελ 29

Πράγματι ίσως δεν ωφελεί η προσπάθεια μίμησης του ήχου ενός ιστορικού οργάνου. Εάν για παράδειγμα προσπαθήσει ο εκτελεστής να παίξει το μοντέρνο φλάουτο με την εσωστρέφεια και τον “ξύλινο” ήχο του τραβέρσο, το αποτέλεσμα θα είναι ένας θολός και αδύναμος ήχος που δεν ταιριάζει στο υλικό με το οποίο είναι φτιαγμένο το σύγχρονο όργανο. Αντίθετα, η κατανόηση του ύφους και της φρασεολογίας της εποχής μπορεί να εξυπηρετήσει καλύτερα τον σκοπό της απόδοσης της μπαρόκ μουσικής.

Όπως αναφέρθηκε διεξοδικά στο κεφάλαιο 5.6, η βασική διαδικασία για την κατανόηση της μουσικής έκφρασης της εποχής είναι η μελέτη των βιβλίων των δασκάλων του 18ου αιώνα. Μέσα όμως σε αυτόν τον όγκο πληροφοριών που προσφέρεται, διακρίνονται και πολλές αντιφάσεις. Εξάλλου, την ίδια περίοδο το μουσικό ύφος μιας περιοχής μπορεί να μην συμφωνούσε με το ύφος μιας άλλης και ο αντίστοιχος δάσκαλος της κάθε περιοχής να υποστήριζε κάτι διαφορετικό στην μέθοδό του. Η Rachel Brown αναφέρει σαν σχετικό παράδειγμα, πως ακόμα και ο Quantz με τον C.P.E Bach (1714-1788) που δούλεψαν στην ίδια αυλή για 26 χρόνια και εκδώσαν τα βιβλία τους με διαφορά ενός χρόνου, διαφωνούν σε θεμελιώδη θέματα όπως στον στολισμό των φράσεων, στον ρυθμό αλλά και στον τρόπο εκτέλεσης του συνεχούς βάσιμου (basso continuo).²¹

Έτσι είναι πολύ σημαντικό να γίνει σαφές ότι τα βιβλία αυτά δεν μπορούν να οδηγήσουν σε ένα μουσικό αποτέλεσμα και μια συγκεκριμένη μεθοδολογία, αντιθέτως από τα γραπτά γίνεται αντιληπτό ότι οι συνθέτες βασιζόταν για την ολοκλήρωση της σύνθεσής τους, στην προσωπική αντίληψη και αισθητική του εκτελεστή. Παράλληλα όμως, με την γνώση που προσφέρουν τα βιβλία της εποχής, σκόπιμο είναι μέρος της έρευνας να αποτελεί και η επαφή με τους σύγχρονους μουσικούς, μέσω συναυλιών και ηχογραφήσεων, βλέποντας έτσι τον τρόπο που οι ίδιοι αντιλήφθηκαν την πληροφορία και τη μουσική του 17ου και 18ου αιώνα.

²¹ Brown, R. (2002) *The Early flute, A Practical Guide*, σελ 7

Παρακάτω γίνεται μια προσπάθεια σύνοψης πληροφοριών που δίνονται από τα βιβλία των συνθετών της εποχής, σαν μια πρώτη επαφή με τους δασκάλους του 17ου-18ου αιώνα, χωρίς όμως καμία από τις παρακάτω πληροφορίες να αποτελεί κανόνα.

5.1 Άρθρωση – Φρασεολογία

Χαρακτηριστικό της μπαρόκ μουσικής ήταν ο καθαρός ήχος, ένας ήχος δηλαδή που επέτρεπε στη λεπτομέρεια να ακουστεί. Αντίστοιχα και η άρθρωση ήταν αιχμηρή συμπληρώνοντας αυτή τη διαφάνεια του ήχου, καθώς πολύ συχνά οι χώροι όπου συναντούσε κανείς μουσική είχαν πολύ έντονη αντήχηση και χρειαζόταν ευκρίνεια στην εκτέλεση.

Πολλοί είναι οι συγγραφείς του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα που χρησιμοποίησαν όρους ρητορικής στην προσπάθειά τους να μιλήσουν για την μουσική. Η ρητορική αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής μέχρι και τον 18^ο αιώνα και έπαιξε σημαντικό ρόλο στη φρασεολογία των έργων της εποχής. Η μουσική συνδέθηκε με τον Λόγο και ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού είναι τα κόμματα που χρησιμοποιούσε ο François Couperin (1668-1733), για να χωρίσει τις μουσικές του φράσεις.

Σε αντίστοιχη κατεύθυνση, και οι αρθρώσεις αποτέλεσαν μέρος της ρητορικής στην μουσική. Βέβαια, πέρα από την ρητορική, η επιλογή της άρθρωσης από τον εκτελεστή βασιζόταν και στον χαρακτήρα του έργου, τη φόρμα και το τέμπο του αλλά σημαντικό ρόλο έπαιζε και ο χώρος όπου θα εκτελούταν το κομμάτι καθώς μια άρθρωση έχει διαφορετική ανταπόκριση σε χώρους με διαφορετική ακουστική.

Έτσι στις παρτιτούρες της περιόδου, η καταγραφή της άρθρωσης δεν ήταν κάτι που συνηθιζόταν και ο εκτελεστής καλούταν να αρθρώσει όπως αυτός πίστευε σύμφωνα με τις συμβάσεις της εποχής. Η σημειογραφία για αυτόν τον λόγο ήταν περιορισμένη. Σαν στακάτο (staccato) θα συναντήσουμε την γνωστή μας τελεία ή μια κοφτή γραμμή.

Υπάρχουν πηγές που αναφέρουν ότι με την κοφτή γραμμή εννοούνταν ένα πιο έντονο

στακάτο αλλά άλλες πηγές το αναιρούν. Η σύζευξη (slur) χρησιμοποιούνταν πιο σπάνια και δεν δήλωνε μόνο τη μη άρθρωση των νοτών. Στη Γαλλική μουσική, κυρίως στο πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα, τα ζευγάρια ενωμένων νοτών παιζόταν λίγο άνισα με έμφαση στην πρώτη νότα. Οι μεγάλες συζεύξεις, από την άλλη, δεν σήμαιναν αυστηρά, όπως στη σημερινή σημειογραφία, ότι οι νότες παίζονται ενωμένες. Μπορεί να υποδήλωναν ότι οι νότες θα είχαν ίση διάρκεια ή ότι η φράση θα παιζόταν με μια ανάσα. Όταν οι δεμένες νότες είχαν ανοδική ή κυρίως καθοδική πορεία, ο συνθέτης συνήθως ζητούσε ντιμινουέντο (diminuendo).

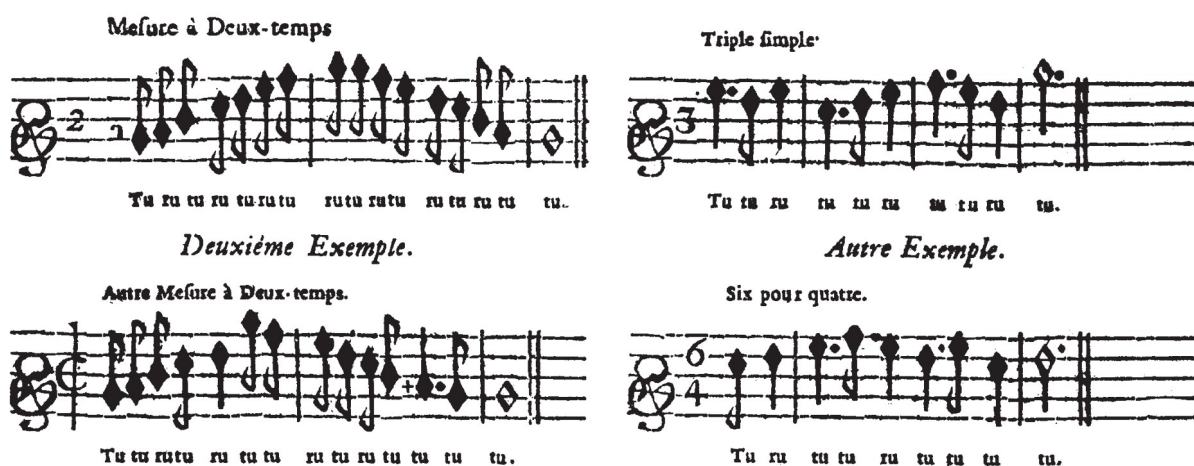
Στο τραβέρσο με το κωνικό του σχήμα και την περιορισμένη ένταση του ήχου ήταν απαραίτητη η έμφαση στην άρθρωση και ίσως αυτός είναι ο λόγος που στις μεθόδους της εποχής καταγράφονται πλήθος σχετικών πληροφοριών. Βιβλία όπως του Hotetterre²² προτείνουν διάφορους τρόπους άρθρωσης κάτι που δεν συναντάμε εύκολα στις αντίστοιχες μεθόδους για το μοντέρνο φλάουτο. Αυτό το στοιχείο υποδηλώνει ότι η ομοιογένεια του ήχου στο φλάουτο Boehm είναι αποτέλεσμα και άλλων παραγόντων εκτός από την κατασκευή του.

Η βασική άρθρωση για το φλάουτο στην μπαρόκ εποχή ήταν η προφορά του γράμματος t(τ) ή d(ντ). Η διαφορά τους είναι πως η άρθρωση t προσφέρει μεγαλύτερη ευκρίνεια ενώ η d δίνει ένα πιο γλυκό αποτέλεσμα στην ατάκα. Στις διάφορες μεθόδους, το t και το d συνοδεύονται από φωνήεντα. Μπορεί να συναντήσει κανείς την ίδια συλλαβή με διαφορετικό τρόπο, όπως pχ tu, tou, tû ανάλογα με το ποιο φωνήεν εξυπηρετούσε καλύτερα τη μητρική γλώσσα του συνθέτη. Οι διαφορετικές όμως συλλαβές που σχηματίζονταν είχαν σκοπό να δώσουν διαφορετικό χαρακτήρα στην άρθρωση. Πχ το ti, το χρησιμοποιούσαν για κοφτές νότες ή για νότες που έπρεπε να είναι ξεκάθαρες μεταξύ τους όπως οι επαναλαμβανόμενες ή αυτές που είχαν ένδειξη στακάτο.²³

²² Hotetterre J. (1968), *Principles of the flute, recorder and oboe*, σελ 36-41

²³ Brown, R. (2002) *The Early flute, A Practical Guide*, σελ 50

Οι δυο αυτές αρθρώσεις συνήθως συνοδεύονταν από την αντίστοιχη συλλαβή με το σύμφωνο r πχ turu ή diri. Το t και το d χρησιμοποιούνταν στις ισχυρές νότες ενώ το ru στις αδύναμες. Ο Hotteterre στην μέθοδο του παρουσιάζει το turu σαν την κατάλληλη άρθρωση για τις γειτονικές νότες²⁴. Σε άλλες μεθόδους όπως του Tromlitz (1791) και του Quantz (1766), συναντάμε και τη διπλή άρθρωση did'll της οποίας η εκτέλεση θεωρούταν πολύ δύσκολη. Παραλλαγές αυτής ήταν η tad'll, rid'll ή ένα ακόμα πιο μαλακό διπλό στακάτο με τις συλλαβές lou- lou που αναφέρεται στην μέθοδο του François Devienne (1759-1803)²⁵.



Εικόνα 5.1 Hotteterre J. Principles of the flute, recorder and oboe (1708)



Εικόνα 5.2 Tromlitz, J.G. Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen (1791)

²⁴ Hotteterre J. (1968) Principles of the flute, recorder and oboe, κεφάλαιο 8

²⁵ Devienne, F. (1794), Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flute, σελ 9

5.2 Ρυθμός – Τέμπο

Είναι αυτονόητο, ότι το τέμπο της εποχής δεν δινόταν με μετρονομικές ενδείξεις, καθώς ο μετρονόμος εμφανίστηκε αργότερα, αλλά με λέξεις που υποδήλωναν περισσότερο τη διάθεση της σύνθεσης παρά την ταχύτητα. Ο Couperin αναφέρεται σε αυτό λέγοντας ότι η έλλειψη συμβόλων σχετικά με το τέμπο προσπάθησε να εξομαλυνθεί με την χρήση λέξεων στην αρχή κάποιου μέρους όπως *Tenderment*, *Vivement* κτλ που αντιστοιχούσαν σε μια ιδέα που ήθελε να επικοινωνήσει ο συνθέτης²⁶.

Άλλες λέξεις που πρόδιδαν το τέμπο ενός κομματιού ήταν τα ονόματα χορών εποχής που βρίσκονται στην αρχή μιας σύνθεσης. Στη Γαλλία δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε η φόρμα της Σουίτας. Η Σουίτα είναι ένα οργανικό κομμάτι που αποτελείται από χορούς της εποχής. Τα μέρη της έχουν το όνομα του εκάστοτε χορού και συνεπώς το τέμπο του. Έτσι, η σωστή προσέγγιση της ταχύτητας του κομματιού συνοδευόταν με την γνώση των χορογραφιών, αφού αυτές μπορούσαν να πραγματοποιηθούν σωστά μόνο σε συγκεκριμένο τέμπο. Ούτε εδώ όμως μπορεί να γίνει λόγος για απόλυτο κανόνα αφού οι ίδιοι οι χοροί μπορεί να διέφεραν από περιοχή σε περιοχή. Παρ' όλα αυτά σε γενικές γραμμές μπορεί να γίνει αντιστοίχιση κάποιων χορών με κάποια *tempo*. Για παράδειγμα, ο χορός *Gigue* ήταν ένας γρήγορος χορός σε 6/8 ενώ η *Sarabande* έχει αργό τέμπο και έντονο συναισθηματισμό. Αν μπορεί να οριστεί ένας κανόνας σχετικός με το τέμπο ενός κομματιού, είναι πως συνήθως όσο πιο πυκνογραμμένο είναι ένα κομμάτι τόσο πιο γρήγορο και το τέμπο του.

Τέλος, σημαντικό είναι να τονιστεί ότι οι αξίες στις παρτιτούρες της εποχής δεν παιζόταν ακριβώς όπως γραφόταν. Μπορεί να μην υπήρχε ποικιλία στις αξίες των νοτών πάνω στην παρτιτούρα αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπήρχε ποικιλία και κατά την εκτέλεση. Ο Couperin συγκεκριμένα αναφέρει : 'Κατά την γνώμη μου, υπάρχουν λάθη στον τρόπο που γράφουμε μουσική, που ανταποκρίνονται στον τρόπο που γράφουμε τη

²⁶ Couperin, F. (1993), *The Art of Playing the Harpsichord*, σελ 24

γλώσσα μας. Πιο συγκεκριμένα, γράφουμε κάτι διαφορετικά από τον τρόπο που το εκτελούμε. Αυτό είναι που δεν επιτρέπει του ξένους να παίζουν την μουσική μας όπως την παίζουμε εμείς[...] Για παράδειγμα, παίζουμε παρεστηγμένα τα συνεχόμενα τέταρτα σε διατονική σειρά και ας τα γράφουμε σαν ίσα. Είμαστε υποδουλωμένοι στα έθιμά μας και γερά δεμένοι μαζί τους²⁷.

Υπήρχαν κάποιοι άγραφοι κανόνες σχετικοί με την απόδοση των αξιών, ένας από τους οποίους θεωρείται κατά βάση γαλλικός. Ένα τέτοιο παράδειγμα που αναφέρεται σε πολλές πηγές του 18^{ου} αιώνα είναι οι νότες ινεγκάλ (notes inégales) δηλαδή συνεχόμενες νότες ίσης αξίας που κατά το παίξιμό τους εναλλάσσεται η διάρκεια τους. Πιο συγκεκριμένα ζευγάρια νοτών (συνήθως ογδών ή δέκατων έκτων) που ενώ γραμμένες έχουν την ίδια αξία, παίζονται άνισα. Οι νότες που βρίσκονται στο ισχυρό αποκτούν μεγαλύτερη έμφαση και συνεπώς διάρκεια, ενώ οι υπόλοιπες αποκτούν την μορφή περασματικής νότας. Ο Hotteterre αναφέρεται σε αυτό το φαινόμενο στο κεφάλαιο που μιλάει για τις αρθρώσεις καθώς στα πνευστά η άρθρωση tu-gu ήταν συνδεδεμένη με τις νότες ινεγκάλ (tu για την ισχυρή νότα, gu για την ασθενή). Στο κεφάλαιο αυτό γράφει : “ τα όγδοα δεν πρέπει πάντα να παίζονται ισάριθμα, αλλά σε κάποιες περιπτώσεις το ένα πρέπει να παίζεται μεγαλύτερο από το άλλο”²⁸

5.3 Στολίδια

Ένα βασικό χαρακτηριστικό της μπαρόκ περιόδου είναι ο διανθισμός της μελωδίας. Αν μπορεί να διαχωριστεί ο στολισμός της μπαρόκ μουσικής σε δυο κατηγορίες αυτές θα ήταν τα ποικίλματα και τα αυτοσχεδιαστικά στολίδια. Από τη μια, τα ποικίλματα αντιστοιχούν στην Γαλλική μουσική, ενώ από την άλλη, τα αυτοσχεδιαστικά στολίδια αποτέλεσαν χαρακτηριστικό των Ιταλών που είχαν προτίμηση στον αυτοσχεδιασμό. Οι Γάλλοι, πολύ πιο μετρημένοι, έγραφαν στην παρτιτούρα τα στολίδια που επιθυμούσαν.

²⁷ Couperin, F. (1993), *The Art of Playing the Harpsichord*, σελ 23

²⁸ Hotteterre J. (1968) *Principles of the flute, recorder and oboe*, σελ 20-21

Έτσι, από τη Γαλλία ξεκίνησε η χρήση των ποικιλιμάτων (*agrément*s) και απλώθηκε και στην υπόλοιπη Ευρώπη ενώ οι Γάλλοι συνθέτες ήταν αυτοί που τα κωδικοποίησαν. Στα βιβλία με τις συνθέσεις τους είχαν συνήθως στην εισαγωγή έναν πίνακα με τα ποικίλματα που χρησιμοποιούσαν στα έργα τους. Σημαντική θέση σε αυτές τις εκδόσεις έχει ο Jean-Henri D'Anglebert (1629 –1691) με το βιβλίο του *Pièces de clavecin* (1689), καθώς οι μετέπειτα πίνακες που συναντάμε από άλλους Γάλλους συνθέτες έχουν μια συνάφεια με τον πίνακα που παρουσιάζει D'Anglebert, ενώ αντίθετα τον 17^ο αιώνα υπήρχε αρκετή σύγχυση με τις ορολογίες.

Όπως συμβαίνει με τις περισσότερες πληροφορίες που είναι καταγεγραμμένες στα βιβλία του 18^{ου} αιώνα έτσι και στη σημειογραφία των ποικιλιμάτων δεν βρίσκουμε σύμφωνους μεταξύ τους δασκάλους της εποχής. Παρακάτω θα γίνει μια προσπάθεια κατηγοριοποίησης των στολιδιών της εποχής βλέποντας παραδείγματα από μεθόδους :

Τρίλιες

- **Tremblement ή Demie Cadence aruivée / Τρίλια** – Συμβολίζεται με t ή tr ή +.Ο Jacques-Martin Hotteterre (1674 -1763) περιγράφει την τρίλια σαν την εναλλαγή ανάμεσα από δυο νότες με απόσταση τόνου ή ημιτονίου και θεωρεί δεδομένο ότι ξεκινάει με αποτζιατούρα κάτι στο οποίο δεν συμφωνούν όλοι οι συνθέτες²⁹. Χρόνια πριν ο D' Anglebert παρουσιάζει στο βιβλίο του διαφορετική σημειογραφία για την τρίλια με προετοιμασία και διαφορετική για την τρίλια χωρίς³⁰. Επίσης η διάρκεια της τρίλιας και η εναλλαγή ανάμεσα από τις νότες δεν έχει συγκεκριμένο χρόνο, αλλά παίζεται ανάλογα με την αξία της νότας και το τέμπο του κομματιού. Το μόνο σίγουρο στην εκτέλεση της τρίλιας είναι η σταδιακή επιτάχυνση της εναλλαγής των νοτών (εκτός εάν ζητείται επιβράδυνση) και η κατάληξη πάνω στην νότα που γίνεται η τρίλια.

²⁹ Hotteterre J. (1968) Premier Livre de pieces pour la flute-traverfiere, et autres instruments σελ 20

³⁰ D' Anglebert, (1689) Pièces de clavecin, σελ 3



Εικόνα 5.3

- **Cadence/ Καντέντσα** – Μια άλλη ονομασία της τρίλιας ή αλλιώς μια τρίλια που τη συναντάμε σε καταλήξεις.



Εικόνα 5.4

- **Double cadence**– Ο Hotteterre αναφέρεται σε αυτήν ως μια κανονική τρίλια που ακολουθείται από δυο δέκατα έκτα ενωμένα ή όχι³¹. Ο Michel Corrette (1707 – 1795) την αναπαριστά στο βιβλίο του έτσι³²:



Εικόνα 5.5

- **Double Cadence coupee** – Σαν την double cadence, με μια μικρή παύση (point d'arret) πριν την κατάληξη.



Εικόνα 5.6

Αποτζιατούρες

- **Αποτζιατούρα** – Προήγηση κύριας νότας, έρχεται από πάνω και συνήθως παίζεται πάνω στον χτύπο. Είναι ένα χαρακτηριστικό στολίδι της ιταλικής μουσικής που το συναντάμε και στην γαλλική σε διάφορες μορφές.
- **Port de voix / Αποτζιατούρα από κάτω** – Προήγηση κύριας νότας σαν την αποτζιατούρα, αλλά έρχεται από κάτω. Είναι και αυτή συνήθως πάνω στον χτύπο και μέρος της αρμονίας. Συμβολίζεται είτε με μικρή νότα, είτε με ν, είτε

³¹ Hotteterre J. (1968) , σελ 1

³² Corrette, M.(1740), Méthode pour apprendre à jouer la flûte, σελ23

καθόλου. Αξίζει να σημειωθεί ότι ενώ οι αποτζιατούρες χρησιμοποιήθηκαν κατά κόρον στην ιταλική μουσική, το port de voix ήταν γαλλικό στοιχείο.



Εικόνα 5.7

- **Port de voix double / Διπλή Αποτζιατούρα** - Νότες που εισάγονται ανάμεσα σε δυο, με διάστημα 3^{ης} ή 4^{ης} με ανοδική πορεία και συμπεριφέρονται όπως το port de voix. Συμβολίζεται με / ή και καθόλου.



Εικόνα 5.8

- **Coulement / Coule / Περασματική αποτζιατούρα** που έρχεται από πάνω από την κύρια νότα. Η βασική της διαφορά με την αποτζιατούρα είναι ότι δεν πέφτει πάνω στον χρόνο ενώ κλέβει χρόνο από την προηγούμενη νότα ενώνοντας μικρά διαστήματα (συνήθως κατιούσες τρίτες). Συμβολίζεται με ^ ή και καθόλου.



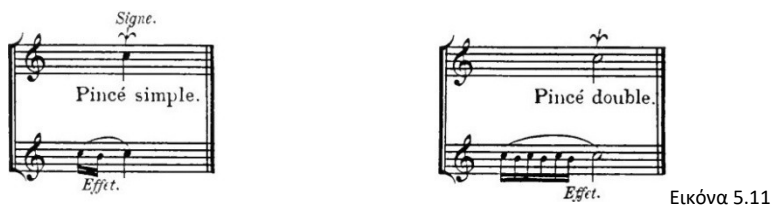
Εικόνα 5.9

- **Accent / Τονισμός** – Μικρή νότα που εισάγεται ανάμεσα σε δυο ίδιες νότες συνήθως μεγάλης αξίας και η πρώτη παρεστηγμένη. Η νότα έρχεται από πάνω, συμβολίζεται με ' ή με ▼ και παίζεται μαλακά χωρίς έμφαση.



Εικόνα 5.10

- **Battement ή Pince / Mordant / Μορντέντο**– Μια γρήγορη εναλλαγή της νότας με την κάτω γειτονική της. Συνήθως η εναλλαγή γίνεται μια φορά αλλά μπορούμε να το συναντήσουμε και περισσότερες, αναλόγως το τέμπο. Επίσης εάν το τέμπο είναι γρήγορο ή η αξία είναι μικρή τότε η τελική αξία του μορντέντο δεν είναι μεγαλύτερη από τις προηγούμενες.



Εικόνα 5.11

- **Chute / Μακρινή Αποτζιατούρα** – Είναι μια αποτζιατούρα που ενώνει δυο νότες με μεγάλη απόσταση μεταξύ τους.



Εικόνα 5.12

Άλλα στολίδια

- **Tour de gosier / Γκρουπέτο** – Συμβολίζεται με μια κυματιστή γραμμή που αναπαριστά την πορεία των νοτών. Τέσσερις νότες που κινούνται γύρω από την κύρια με τον εξής τρόπο:



Εικόνα 5.13

- **Tour de chant / Γύρισμα** – Ένα είδος μορντέντο, αποτελούμενο από τρεις νότες και έρχεται συνήθως πριν από μια τρίλια σε βηματική κίνηση.



Εικόνα 5.14

- **Suspension / Ανάρτηση**- Αναφέρεται ο François Couperin (1668-1733)³³ σε αυτό ως μια μη ταυτόχρονη εκτέλεση των νοτών από το δεξί και το αριστερό χέρι. Συγκεκριμένα έρχεται πρώτα το αριστερό και μετά το δεξί.

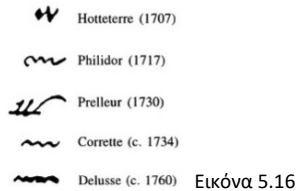


Εικόνα 5.15

- **Vibrato/Βιμπράτο** – Μεγάλος λόγος γίνεται για το βιμπράτο της εποχής αφού χρησιμοποιούταν με τελείως διαφορετικό τρόπο απ' ότι χρησιμοποιείται σήμερα. Θεωρούταν ένα στολίδι και όχι μια ταλάντωση του ήχου που έπρεπε να υπάρχει σε κάθε μεγάλη νότα ενώ ήταν συνήθως επιλογή του εκτελεστή εάν θα το χρησιμοποιήσει ή όχι. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το βιμπράτο στα πνευστά καθώς εκτός από το θωρακικό βιμπράτο (chest vibrato) που ήταν κοντά στη σημερινή εκδοχή, υπήρχε και το **flattement – finger vibrato / βιμπράτο με τα δάχτυλα**. Ήταν μια γρήγορη αλλαγή του δαχτυλισμού με σκοπό την αλλοίωση του τόνου. Ο Hotteterre αναφέρεται σε αυτό σαν μια άλλη εκδοχή της τρίλιας και επίσης σημειώνει ότι είναι ένα στολίδι που συνήθως γράφεται σε κομμάτια που

³³ Couperin, F. (1993), The Art of Playing the Harpsichord, σελ 39

απευθύνονταν σε μαθητές και όχι επαγγελματίες μουσικούς³⁴. Παρ' όλα αυτά το βιμπράτο με τα δάχτυλα αν και σπάνια, το συναντάμε σε έργα αρκετών συνθετών με τις παρακάτω μορφές:



- **Son enflé et diminué / Messa di voce / Άνοιγμα και σβήσιμο ήχου** – Αναφέρεται στα στολίδια της εποχής αλλά στην πραγματικότητα είναι ένα είδος φραζαρίσματος. Πιο συγκεκριμένα σε μεγάλες αξίες έχουμε ένα φούσκωμα ή αλλιώς γέμισμα του ήχου. Για να το πετύχουμε ξεκινάμε τη νότα μαλακά, στη συνέχεια ανοίγουμε τον ήχο και ξαναγυρνάμε στο σημείο που ξεκινήσαμε. Δεν υπήρχε αντίστοιχο σύμβολο και ο Michel Pignolet de Montéclair (1667 –1737)³⁵ για να το εξηγήσει το αναπαριστά με αυτόν τον τρόπο:



Εικόνα 5.17

Σημαντικό είναι να αναφέρουμε πως η εκτέλεση των στολιδιών βασιζόταν στο “bon gout” δηλαδή στο καλό γούστο. Οι ίδιοι οι συνθέτες αναφερόταν σε αυτό χωρίς να ζητάνε απολυτότητα στον τρόπο εκτέλεσης των στολιδιών. Συγκεκριμένα ο Montclair ξεκινάει την εισήγησή του στα στολίδια αναφερόμενος στο γαλλικό τραγούδι με τα εξής λόγια: ‘Δεν είναι αρκετό για να τραγουδήσεις Γαλλική μουσική, να γνωρίζεις από μουσική ή να έχεις απλά καλή φωνή. Είναι απαραίτητο να έχεις γούστο, πνεύμα, ευελιξία στη φωνή και σωστή αντίληψη για να δώσεις στις λέξεις την έκφραση που

³⁴ Hotteterre J. (1968) Premier Livre de pieces pour la flute - traversiere, et autres instruments σελ 45

³⁵ Montclair, M. (1736), Pinolet de: Principes de musique

απαιτείται[...] . Δεν υπάρχει απόλυτη συμφωνία σχετικά με τα σύμβολα και τα ονόματα των στολιδιών που χρησιμοποιούνται στο Γαλλικό τραγούδι'.³⁶

5.4 Εκδόσεις

Όπως έχει γίνει πια κατανοητό, στα πλαίσια των γνώσεων σχετικών για την επίτευξη μιας ιστορικά τεκμηριωμένης εκτέλεσης ένα καλό σημείο αναφοράς είναι η ίδια η παρτιτούρα του συνθέτη. Οι παρτιτούρες αυτές σε συνδυασμό με έργα άλλων συνθετών της εποχής, μπορούν να αποτελέσουν τον πιο σίγουρο οδηγό εκτέλεσης της μουσικής της εποχής.

Ωστόσο, σύγχρονες εκδόσεις έργων εποχής μπορεί να οδηγήσουν τον μουσικό σε συμπεράσματα που απέχουν κατά πολύ από τις αρχικές προθέσεις του συνθέτη. Συγκεκριμένα, οι εκδόσεις που δεν προτείνονται είναι αυτές που ο εκδότης έχει επέμβει στο κείμενο, σύμφωνα με την αισθητική της δικής του εποχής και όχι του συνθέτη. Εύκολα μπορεί να αναγνωρίσει κανείς τέτοιες εκδόσεις από τα παρακάτω χαρακτηριστικά:

- Πληθώρα ενδείξεων σχετικές με την άρθρωση και τις δυναμικές, χωρίς να διευκρινίζεται ποιες ήταν γραμμένες από τον ίδιο τον συνθέτη και ποιες προστέθηκαν από τον εκδότη.
- Μετρονομικές ενδείξεις. Ο μετρονόμος εμφανίστηκε το 1815³⁷ οπότε σαφέστατα το πολύ συγκεκριμένο τέμπο που μπορεί να αναγράφεται σε μια έκδοση, δεν ήταν οδηγία του συνθέτη.
- Όταν μια έκδοση μπαρόκ σονάτας περιλαμβάνει συνοδεία πιάνου. Το πιάνο αν και εφευρέθηκε το 1710, δεν καθιερώθηκε μέχρι τα τέλη του αιώνα. Συνήθως μια σονάτα παλαιάς έκδοσης είχε την φωνή του σολιστικού οργάνου και από κάτω το ενάριθμο μπάσο (εικόνα 5.19).

³⁶ Monteclair, M. (1736), σελ 88

³⁷ Brown, R. (2002) *The Early flute, A Practical Guide*, σελ 4

- Αν η συνοδεία δεν έχει ενάρθρο μπάσο αλλά και εάν δεν υπάρχει ξεχωριστό μέρος για την βιόλα ντα γκάμπα ή το τσέλο.

Παρακάτω βλέπουμε μέρος της πέμπτης σονάτας του Michel Blavet από την συλλογή Op.2, Έξι σονάτες για φλάουτο. Στην εικόνα 5.18 έχουμε την πρώτη έκδοση του έργου το 1732, ενώ η εικόνα 5.19 είναι μια σύγχρονη έκδοση που μπορεί να βρει κανείς στην διαδικτυακή μουσική βιβλιοθήκη Petrucci. Παρατηρώντας την μπορούμε να εντοπίσουμε όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά περί ενδείξεων που δεν υπάρχουν στην παλαιότερη έκδοση, όπως και όσα αναφέρθηκαν περί συνοδείας. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα ο Blavet τυγχάνει να ήταν από τους συνθέτες που, αντίθετα με την πλειοψηφία των συνθετών της εποχής, χρησιμοποιούσε αρκετές ενδείξεις σχετικά με την άρθρωση και τον στολισμό στις παρτιτούρες του. Όντας και ο ίδιος φλαουτίστας, στα έργα του για φλάουτο υπήρχε ακόμα και η ένδειξη για το που θα αναπνεύσει ο μουσικός (το σύμβολο *h* υποδεικνύει την αναπνοή). Έτσι η συγκεκριμένη σύγχρονη έκδοση προκαλεί ακόμα μεγαλύτερη εντύπωση, αφού δεν προσθέτει απλά ενδείξεις εκεί που δεν υπάρχουν αλλά στην πραγματικότητα αλλοιώνει και τις αρχικές.

Εικόνα 5.18 Η πρώτη έκδοση από τις έξι σονάτες για φλάουτο, Op.2 του Michel Blavet το 1732

Blavet Les Regrets

The image displays a musical score for the piece 'Les Regrets' by Blavet. It is written for a single melodic line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 96 beats (♩ = 96). The dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p). The score includes trills (tr) and first endings (1.) in the melodic line. The piano accompaniment features a steady bass line and harmonic support for the melody.

Εικόνα 5.19 Πηγή: Petrucci Music Library

Οι παραπάνω εκδόσεις που επεμβαίνουν τόσο έντονα στο αρχικό κείμενο δεν είναι κάτι που συναντάμε τόσο συχνά πλέον. Όσο περισσότερο εμβαθύνει κανείς στη μελέτη για την μουσική της μπαρόκ περιόδου τόσο γίνεται σαφέστερο πως η εποχή είχε την δική της αισθητική και δεν χρειάζεται να της επιβληθεί η σημερινή. Σε κάθε περίπτωση, εάν θέλει ο μουσικός να κατανοήσει καλύτερα τις προθέσεις του συνθέτη, καλό είναι να προτιμά εκδόσεις που να αναφέρουν τις πιθανές παρεμβάσεις του εκδότη πάνω στο αρχικό κείμενο ή να περιλαμβάνουν και το αρχικό κείμενο. Τέτοιες εκδόσεις είναι οι Urtext και οι Fascimile.

Οι Urtext είναι εκδόσεις που παραθέτουν το αρχικό μουσικό κείμενο με την σημερινή σημειογραφία, ώστε να είναι ευκολοδιάβαστο για τον σύγχρονο μουσικό. Η Rachel Brown μας επισημαίνει πως δυο Urtext εκδόσεις μπορεί να διαφέρουν μεταξύ τους αν έχουν το ίδιο κείμενο από διαφορετικές πηγές και φέρνει για παράδειγμα την σονάτα σε σολ ελάσσονα που αποδίδεται στον J.S αλλά και στον C.P.E.Bach και έχει βρεθεί από διαφορετικές πηγές μια εκ των οποίων έχει ένα έξτρα μέτρο στο τέλος της.³⁸

Παρακάτω παρατίθενται δυο μορφές της πρώτης σονάτας του Blavet από την συλλογή που προαναφέρθηκε, Έξι Σονάτες για Φλάουτο, Op.2. Η εικόνα 5.20 απεικονίζει την πρώτη έκδοση του έργου το 1732 ενώ η εικόνα 5.21 μια καταγραφή της με σύγχρονη σημειογραφία χωρίς όμως παρεμβάσεις του εκδότη.

Εικόνα 5.20 Η πρώτη έκδοση από τις έξι σονάτες για φλάουτο, Op.2 του Michel Blavet το 1732

³⁸ Brown, R. (2002) The Early flute, A Practical Guide, σελ 5

Sonata en Sol majeur
pour flûte-traversiere avec la basse
Op. 2, No. 1

Michel Blavet (1700 - 1768)

Flûte tr.

Basse

Adagio

3 3 3 3 7 7

3 4 3 6 7 # 7 4 3

Εικόνα 5.21 Απόδοση της σονάτας με σημερινή σημειογραφία.

Οι Fascimile εκδόσεις, ακόμα πιο πιστές στο αρχικό κείμενο, αφού το παραθέτουν όπως ακριβώς είναι, ίσως δυσκολέψουν τον μουσικό που δεν έχει ξανασυναντήσει τη σημειογραφία της εποχής. Σαν παράδειγμα φέρνουμε την παρακάτω σουίτα από το *Pièces pour la flûte traversiere*, Op.2 (1715) του J. Hotteterre (εικόνα 5.22). Αν και σήμερα οι φλαουτίστες έχουν συνηθίσει να διαβάζουν σε κλειδί του σολ, την εποχή εκείνη μπορούσε κανείς να συναντήσει το μέρος του φλάουτου γραμμένο στο Γαλλικό κλειδί, όπως στο παρακάτω παράδειγμα. Εντύπωση ίσως προκαλέσουν και οι διέσεις της εποχής που μοιάζουν περισσότερο με την σημερινή διπλή δίεση. Επιπλέον οι αλλοιώσεις χρησιμοποιούταν όπως η σημερινή αναίρεση, δηλαδή εάν ένα κομμάτι είχε σπλισμό φα#, θα χρησιμοποιούσαν το σύμβολο της ύφεσης δίπλα στο φα που θα ήθελαν να παιχτεί φυσικό. Επίσης, εάν συναντήσουμε μια αλλοίωση σε ένα μέτρο δεν σημαίνει απαραίτητα ότι ισχύει για όλο το μέτρο. Τέλος, παρατηρούμε ότι οι παύσεις δεν είναι τόσο ευδιάκριτες και διαφέρουν από τις σημερινές.

Παρ' όλες τις διαφορές με τη σημερινή παρτιτούρα, η έκδοση του 1715 είναι σχετικά ευανάγνωστη καθώς εκδόθηκε σε μια εποχή που η τυπογραφία είχε εξελιχθεί σε αντίθεση με την έκδοση του ίδιου έργου το 1708 (εικόνα 5.23).

² **PIECES POUR LA FLÛTE TRAVERSIERE**
avec la Basse.

PAR M^R HOTTETERRE *le Romain.*

Premiere Suite.

Lentement.

Prelude.

Εικόνα 5.22 Έκδοση του 1715



P I E C E S
POUR LA FLUTE TRAVERSIERE,
AVEC LA BASSE-CONTINUE,
PAR M. HOTTETERRE - *Le - Romain.*

Lentement.

Suite en D la ré, Tierce majeure.

PRELUDE.

Lentement.

BASSE-CONTINUE.

BASSE CONTINUE.

A

Εικόνα 5.23 Έκδοση του 1708

M. Hotteterre le Romain(1674-1763)
Premier livre de Pieces pour la Flûte traversière

Premiere Suite

Lentement

Flûte traversiere

Baße

Εικόνα 5.23. Πηγή: Petrucci Music Library.

5.5 Πηγές - Βιβλία δασκάλων εποχής

Όπως προαναφέρθηκε τα βιβλία των δασκάλων της εποχής, προσφέρουν πλήθος πληροφοριών σχετικά με την τεχνική και την αισθητική της μουσικής της μπαρόκ περιόδου. Όμως αυτές οι πληροφορίες δεν δημιουργούν σε καμία περίπτωση κανόνες, καθώς οι πεποιθήσεις περί μουσικής του κάθε συγγραφέα όχι μόνο διέφεραν αλλά και ο ίδιος μπορεί να άλλαζε οπτική μέσα στα χρόνια και ανάμεσα στα βιβλία που εξέδωσε. Επιπλέον δεν γνωρίζουμε κατά πόσο αυτά που έγραφε κάποιος δάσκαλος της εποχής κατάφεραν να εδραιωθούν και να γίνουν πράξη στην μουσική της εποχής.

Το πρώτο βιβλίο που γράφτηκε για το τραβέρσο φλάουτο ήταν το *Principes de la flute traversiere, ou flute d' Allemagne*, απο τον Jacques Hotteterre το 1708. Ανάμεσα στις πληροφορίες που μας δίνει σημαντική είναι η αναφορά στην άρθρωση tu ru tu ru αλλά και στον πίνακα με τα μουσικά στολίδια που παραθέτει. Στην δεύτερη έκδοση της μεθόδου του *Premier Livre de Pieces op2 (1715)*, παραθέτει και άλλες πληροφορίες σχετικές με τον στολισμό, ενώ στο βιβλίο του *L'Art de Preluder (1719)* δίνει έμφαση στην τεχνική του αυτοσχεδιασμού και στις νότες ινεγκάλ παραθέτοντας παραδείγματα από συνθέτες της εποχής.

Ένα καλό παράδειγμα των αντιθέσεων που μπορεί να συναντήσει κανείς στις μεθόδους της εποχής είναι του Corrette "*Methodes Raisonnees*" (1735) ο οποίος δεν συμφωνεί με την άρθρωση tu ru tu ru που συναντάμε σε άλλες μεθόδους. Επίσης είναι ο πρώτος που παροτρύνει και δίνει οδηγίες για το πως μπορεί να προσαρμοστεί το φλάουτο στο ρεπερτόριο του βιολιού.

Τρεις από τις πιο σημαντικές εκδόσεις της μπαρόκ περιόδου είναι του Carl Philip Emanuel Bach "*Essay on the True Art of Keyboard-Playing*" (1753), του Leopold Mozart "*Essay on a Complete Violin-Method*" (1756) και του Quantz "*On playing the flute*" (1752). Ο τελευταίος, φλαουτίστας και ο ίδιος, καταγράφει πολλές και σημαντικές πληροφορίες όχι μόνο για το ύφος της εποχής αλλά και για το φλάουτο τραβέρσο. Αλλά ακόμα και ο Quantz που χαρακτηρίζεται ως δογματικός μας διαφοροποιεί για το ίδιο θέμα τις απόψεις του μέσα στα χρόνια. Για παράδειγμα ο πίνακας με τους δαχτυλισμούς που παραθέτει στο βιβλίο του το 1752 έρχεται σε αντίθεση σε κάποια σημεία με έναν πίνακα δαχτυλισμών που είχε ετοιμάσει για τον Φρειδερίκο Β΄ της Πρωσίας (Frederick the Great), μόλις ένα χρόνο αργότερα.³⁹

Ακολούθησαν και άλλες όπως του Delusse "*L'Art de la Flute Traversiere*" (1760), του Antoine Mahaut "*Nouvelle methode pour apprendre en peu de temps à jouer de la flûte*

³⁹ Brown, R. (2002) *The Early flute, A Practical Guide*, σελ

traversière” (1760), του άγγλου John Gunn “*The art of playing the German flute, on new principles*” (1793) κ.α. Προς τον 19ο αιώνα, πληθαίνουν οι πηγές στις οποίες μπορεί κανείς να ανατρέξει. Τα βιβλία πλέον αναφέρονται και στις καινούργιες μορφές του τραβέρσο με τα πρόσθετα κλειδιά. Ενδεικτικά αναφέρονται κάποιες από αυτές: François Devienne “*Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte*” (1794), Tranquille Berbiguier “*Méthode pour la flûte*” (1818) και του Louis François Philippe Drouet “*Méthode pour la flûte*” (1830).

6. Επίλογος

Ο Tomas Forrest Kelly στο βιβλίο του “*Early Music, A Very short Introduction*” (2011) αναφέρει πως η αναβίωση της παλαιάς μουσικής που εμφανίστηκε τον 19ο αιώνα πιθανό να ξεκίνησε από ερωτήματα ιστορικής φύσεως, όπως για παράδειγμα κάτω από ποιους ήχους χόρευε η αυλή της βασίλισσας Ελισάβετ της πρώτης. Ίσως πάλι να ξεκίνησε από μια ανάγκη σύνδεσης με παλαιότερους κόσμους, διαφορετικούς από την σημερινή πραγματικότητα. Οι πρωτοπόροι αυτής της αναβίωσης όπως ο Arnold Dolmetsch (1858-1940) και η Wanda Landowska (1879-1959), μέσω σκληρής δουλειάς και μακροχρόνιας μελέτης κατάφεραν να επαναφέρουν μια παράδοση που είχε χαθεί. Πλέον, σχεδόν δυο γενιές μετά, υπάρχουν δάσκαλοι που μαθήτευσαν με αυτούς τους πρωτοπόρους και μαθητές που μπορούν εύκολα να μάθουν την σύγχρονη απόδοση της Μπαρόκ μουσικής σε πανεπιστήμια και σεμινάρια.

Στο σύνολο της εργασίας έχει αναλυθεί διεξοδικά η άποψη ότι δεν προσφέρει κάτι ουσιαστικό στον σύγχρονο μουσικό να προσπαθεί να μεταφέρει τις ιδιαιτερότητες του τραβέρσο στο μοντέρνο φλάουτο. Παράλληλα, έχουν συζητηθεί ζητήματα σχετικά με το κατά πόσο είναι δυνατή μια ιστορικά τεκμηριωμένη εκτέλεση. Ο σύγχρονος

φλαουτίστας καλείται να επεκτείνει τις γνώσεις του μέσα από τα βιβλία των δασκάλων της εποχής, να μελετήσει τις ιδιαιτερότητες αλλά τελικά καλείται να αφήσει στην ερμηνεία του και την προσωπική του αισθητική.

Τελικά, η απόδοση της μπαρόκ μουσικής δεν παύει να αποτελεί μια προσωπική έρευνα και ερμηνεία των διαθέσιμων πληροφοριών και είναι στην κρίση του καθενός να επιλέξει με ποιον τρόπο και σε ποιο όργανο θα την ερμηνεύσει και πως θα υποστηρίξει αισθητικά την επιλογή του.

Αντί γενικού συμπεράσματος, ας αναφερθούν τα λόγια του Ιάπωνα ποιητή Matsuo Basho που επιλέγει να βάλει στην εισαγωγή του βιβλίου του ο Barthold Kuijken “ *Μην προσπαθείς να βρεις τα αποτυπώματα των προγόνων. Ψάξε γι’ αυτό που έψαχναν.*”

Βιβλιογραφία

Aldrich, P. (1957). *The ‘Authentic’ Performance of Baroque Music, Essays on Music in Honour of Archibald Thompson Davison*, Cambridge : Department of Music, Harvard University.

Boland, J. D. (1998). *Method for the One-Keyed Flute*. Berkeley, U.S: University of California Press.

Brown, R. (2002). *The Early flute, A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.

Corrette, M. (1740). *Méthode pour apprendre à jouër la flûtte*. Paris: Chez l'auteur.

Couperin, F. (1933). *The Art of Playing the Harpsichord*. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel.

- D'Anglebert, J.-H. (1689). *Pièces de clavecin*. Paris: Chez L'Auteur.
- Devienne, F. (1794). *Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flute*. Paris: Imbault.
- Dockendorff, J. (1998). *Method for the One-Keyed Flute*. University of California Press.
- Hotteterre, J. (1715). *Livre de pieces pour la flute-traverfiere, et autres instruments*. Paris: L'auteur.
- Hotteterre, J.-M. (1968). *Principles of the flute, recorder and oboe. Translated, with introduction and notes by Paul Marshall Douglas*. New York: Dover Publications.
- Jones, K-B. (2005 Summer). *Exploring the Early Flute: An interview with Nancy Hadden by Katherine Borst Jones*, *The Flutist Quarterly*, σελ 28-32.
- Kuijken, B. (2013). *The Notation Is Not the Music : Reflections on Early Music Practice and Performance*. Bloomington, IN, USA: Indiana University Press.
- Lawson, C., & Robin, S. (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction Cambridge*. Cambridge University Press.
- Montclair, M. (1736). *Pinolet de : Principes de musique*. Paris: L'auteur.
- Powell, A. (2002). *The Flute*. New Haven and London: Yale University Press.
- Quantz, J. J. (1966). *On playing the flute*. London: Faber and Faber.
- Rameau, J.-P. (1724). *Pièces de clavecin avec une méthode*. Paris: Chez Charles-Etienne Hochereau, Boivin, l'Auteur.
- Taruskin, R. (1988). *The Pastness of the Present and the Presence of the Past από το βιβλίο Authenticity and Early Music (Kenyon,1989)*.
- Toff, N. (2012) *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*. N.Y: Oxford University Press Inc.
- The New Harvard Dictionary of Music (Harvard University Press Reference Library), (1986), Editor: Don Michael Randel, London: Belknap Press.
- Thomas Forrest, K. (2011). *Early Music, A very short introduction*. USA: Oxford University Press.

Tromlitz, J.G. (1791). *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme.

Veilhan, J.-C. (1979). *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th-18th centuries) common to all instruments*. Paris: A. Leduc.

Κούντουρας, Δ. (2020). *Εισαγωγή στην Ερμηνεία της Μουσικής Μπαρόκ, για όλα τα όργανα και για το τραγούδι*. Αθήνα: Edition Orpheus.