



ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ, ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μουσικό Φρασάρισμα

Βασικές Αρχές και Προτάσεις Εφαρμογής

Ηγούμενη — Βασική ιδέα — Αντίθετη ιδέα — BI-

Violin

Piano

I V I
Ημίπτωση

Ακόλουθη — BI — AI

Vln

Pno

Χάρης Μαϊμάρης

msa18083

Επιβλέπουσα: Δήμητρα Κόνιαρη, μέλος Ε.ΔΙ.Π. ΤΜΕΤ

Μέλος εξεταστικής επιτροπής: Πέτρος Βούβαρης, Αναπληρωτής

Καθηγητής ΤΜΕΤ

Θεσσαλονίκη 2022

«Δηλώνω υπευθύνως ότι όλα τα στοιχεία σε αυτήν την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπευθύνως ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία μου».

Μουσικό Φρασάρισμα: Βασικές Αρχές και Προτάσεις Εφαρμογής
Music Phrasing: Basic Principles and Proposals of Application

Copyright© Χάρης Μαϊμάρης 2022.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση αυτής της πτυχιακής εργασίας από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης της Σχολής Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	5
ABSTRACT	5
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	7
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	10
ΙΣΤΟΡΙΑ – ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ	12
François Couperin (1722)	12
Michel Blavet (1732)	12
Johann Mattheson (1737)	13
Johann Abraham Peter Schulz (1774)	13
Daniel Gottlob Türk (1789)	13
Joseph Riepel (1755)	15
Heinrich Christoph Koch (1787)	15
Hugo Riemann (1884)	16
Joachim Raff (2ο μισό του 19ου αιώνα)	19
François A. Habeneck (1840)	20
Χρήση σύζευξης ως συμβόλου φρασαρίσματος	20
Πρόβλημα χρήσης σύζευξης	20
Διαφωνία Schenker με Riemann	22
Παραποιήσεις στις μουσικές εκδόσεις	24
Ο ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΜΕ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ	27
Μουσική ως γλώσσα	27
Φράση - Φρασαρίσμα	28
Διαφορά γλώσσας με μουσική	30
Λειτουργία αντίληψης στη μουσική ερμηνεία	30
ΑΡΘΡΩΣΗ ΚΑΙ ΦΡΑΣΑΡΙΣΜΑ	32
Σημαντικότητα φρασαρίσματος για την εκφραστικότητα	32
Ορολογία	33
Μουσική στίξη και μετρικός τονισμός	34
Αμφισημία άρθρωσης	35
Η Άρθρωση στο πέρασμα του χρόνου	36
Η ΔΟΜΗ ΤΩΝ ΦΡΑΣΕΩΝ	38
Ορισμός - ορολογία	38
Μοτίβο	39
Φράση	39
Διάρκεια Φράσεων	41
Πρόταση	42
Περίοδος	44
Ανωμαλίες Φράσεων	45
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΜΕΣΩ ΤΟΥ ΦΡΑΣΑΡΙΣΜΑΤΟΣ	55

Η διδασκαλία του Μουσικού Φρασαρίσματος σε αρχάριους μαθητές οργάνων	55
Δημιουργία αυθεντικής ερμηνείας	55
Διδασκαλία	56
Ανάπτυξη ποικιλίας εκφραστικών μέσων	57
Προβλήματα με τεχνική	58
Μουσική εκφραστικότητα	59
Ερμηνευτικές Αποφάσεις	59
Αντίληψη πιστής εκτέλεσης	60
Η στάση του ερμηνευτή απέναντι στο έργο	61
Τρόποι προετοιμασίας της μουσικής ερμηνείας	61
Ακρόαση Ηχογραφήσεων	62
Μελέτη Παρτιτούρας	62
Ακουστική εικόνα του έργου	63
Τραγούδι	64
Συμμετοχή σε Χορωδία	65
Κλιμάκωση	66
Συνοχή στη μουσική	66
Μελέτη χορευτικών κομματιών	67
Μέθοδος Φρασαρίσματος Tabuteau	67
ΣΥΖΗΤΗΣΗ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	69
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	73

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το μουσικό φρασάρισμα γεννήθηκε ως έννοια κατά τον 19ο αιώνα και αφορά την ερμηνευτική πτυχή της μουσικής. Σε αυτό συνιστούν τα στοιχεία που προσδίδουν εκφραστικότητα στη μουσική ερμηνεία μέσω της κατανόησης των φαινομένων που δημιουργεί η οπτική αναπαράσταση της μουσικής παρτιτούρας. Το φρασάρισμα για το οποίο την ευθύνη έχει ο μουσικός είναι απαραίτητο για μία εκφραστική ερμηνεία. Σκοπός της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι να μελετηθούν μέσα από βιβλιογραφική έρευνα αφενός οι παράγοντες που επηρεάζουν το μουσικό φρασάρισμα, και αφετέρου οι πιθανές τεχνικές που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τη δημιουργία μιας εκφραστικής μουσικής ερμηνείας. Πιο συγκεκριμένα μελετώνται: α) τα συστήματα μουσικής σημειογραφίας που χρησιμοποιήθηκαν ανά τους αιώνες για την καταγραφή του φρασarisματος, β) η συσχέτιση του φρασarisματος με αντίστοιχες λειτουργίες της γλώσσας, της οποίας η ορολογία χρησιμοποιείται στη μουσική, γ) το φρασάρισμα και η άρθρωση η οποία προσδίδει εκφραστικότητα στη μουσική, δ) η αμφισημία που διακατέχει τη μουσική παρτιτούρα και ε) αναλύεται η δομή στη μουσική και ο ρόλος της στην εκφραστικότητα. Τέλος, αναλύεται η σημασία της διδασκαλίας του φρασarisματος στη διδακτική της μουσικής ερμηνείας και παρουσιάζονται σχετικές παιδαγωγικές προτάσεις.

Λέξεις κλειδιά: μουσικό φρασάρισμα, φράση, μουσική σημειογραφία, παιδαγωγική οργάνων, μουσική ερμηνεία, μουσική εκφραστικότητα

ABSTRACT

The concept of music phrasing was conceived during the 19th century and it concerns the interpretive dimension of music. Music phrasing is consisted of the elements which make a music interpretation expressive through the deep understanding of the phenomenon which the score creates. Phrasing for which the performer holds most responsibility, is necessary for an expressive interpretation.

The aim of this paper is to research through literature review the factors which affect music phrasing, as well as methods or techniques which can be used in order to achieve a convincing music interpretation. Specifically, this paper examines notation systems

that were used to mark the phrasings, the relationship between language and music, phrasing and articulation. Moreover, a chapter on music structure and its importance on expressive performance is included complemented with music examples. The goal is to find the pedagogic suggestions for teaching music interpretation with findings for example the development of a variety of expressive means and ways of preparing a music performance.

Keywords: music phrasing, phrase, music notation, instrument pedagogy, music interpretation, music expression

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1 (Couperin, 1722, σ. 18)	12
Εικόνα 2 (Blavet, 1732, σ. 6)	12
Εικόνα 3 (Türk, 1789, σ. 342)	14
Εικόνα 4 (Schumann, 1847, σ. 68)	15
Εικόνα 6 (Bruckner, 1895-1896, σ. 4)	18
Εικόνα 7 (Taylor, 1989, σ. 82)	26
Εικόνα 8 (Reicha, 1826, σ. 363)	40
Εικόνα 9 (Saint-Saëns, 1885)	41
Εικόνα 10 Μορφολογική ανάλυση Παράδειγμα Πρότασης	43
Εικόνα 11 Μορφολογική Ανάλυση Περιόδου	44
Εικόνα 12 Μορφολογική Ανάλυση Απόκρυψης Τέλους της Φράσης	47
Εικόνα 13 Μορφολογική Ανάλυση Ένωσης Φράσεων	48
Εικόνα 14 Μορφολογική Ανάλυση Έκθλιψη Φράσης	48
Εικόνα 15 (Keller, 1973, σ. 25)	49
Εικόνα 16 (Brahms, 1886)	50
Εικόνα 17 (Reicha, 1826, σ. 399)	50
Εικόνα 18 Παράδειγμα απαράλλακτου Φραστικού Ρυθμού	51
Εικόνα 19 (Nelleke, 2017, σ. 27)	52
Εικόνα 20 (Nelleke, 2017, σ. 27)	52
Εικόνα 21 (Nelleke, 2017, σ. 27)	52
Εικόνα 22 Koch (ό.α. στον Nelleke, 2017, σ. 29)	53
Εικόνα 23 Brahms, Hungarian Dance No 6 (Doğantan-Dack, 2012, σ. 25)	53
Εικόνα 24 Brahms, Hungarian Dance No 6 όπως σημειώνεται από τον Lussy (1903, ό.α. στη Doğantan-Dack, 2012, σ. 25)	54

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στόχος της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι να μελετηθούν οι παράγοντες που επηρεάζουν το μουσικό φρασάρισμα και να αναδειχθούν τόσο οι πιθανές τεχνικές που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τη δημιουργία μιας πειστικής μουσικής ερμηνείας, όσο και οι προτάσεις για τη διδασκαλία του φρασαρίσματος και της ερμηνείας. Το ενδιαφέρον και η ανησυχία μου για το μουσικό φρασάρισμα προέκυψαν από την έντονη μου επιθυμία και προσπάθεια ως βιολονίστας να δημιουργήσω αυθεντικές και πειστικές ερμηνείες των μουσικών έργων που μελετώ και ερμηνεύω. Αυτή είναι άλλωστε η φύση του μουσικού επαγγέλματος, η οποία μας ωθεί να προσπαθούμε καθημερινά για την καλύτερη επικοινωνία της μουσικής μας με τους ακροατές μας.

Ακούγοντας ηχογραφήσεις μου με τις οποίες δεν ήμουν ευχαριστημένος καταλάβαινα ότι κάτι έλειπε από το αποτέλεσμα. Μέσα από τη μελέτη βιβλιογραφίας για τη μουσική ερμηνεία και τη συμμετοχή μου σε masterclasses προέκυψε το συμπέρασμα της αδυναμίας μου στον τομέα του φρασαρίσματος, το οποίο, όπως σημειώνεται στη βιβλιογραφία (Γρηγορίου, 2006), είναι καθοριστικό για την εκφραστικότητα μιας ερμηνείας.

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να μελετηθούν μέσω βιβλιογραφικής έρευνας οι παράγοντες που επηρεάζουν το μουσικό φρασάρισμα. Η εργασία χωρίζεται σε 7 κεφάλαια. Στο εισαγωγικό κεφάλαιο δίνεται ένας ορισμός του μουσικού φρασαρίσματος. Ακολουθεί μία ιστορική αναδρομή στα συστήματα που χρησιμοποιήθηκαν ανά τους αιώνες για την υπόδειξη του φρασαρίσματος, η συσχέτιση του φρασαρίσματος με αντίστοιχες λειτουργίες της γλώσσας της οποίας η ορολογία χρησιμοποιείται στη μουσική, το φρασάρισμα και η άρθρωση η οποία προσδίδει εκφραστικότητα στη μουσική, ανάλυση της δομής στη μουσική και ο ρόλος της στην εκφραστικότητα, η σημασία της διδασκαλίας του φρασαρίσματος στη διδακτική της μουσικής ερμηνείας και παρουσίαση σχετικών παιδαγωγικών προτάσεων. Η εργασία ολοκληρώνεται με τη συζήτηση-συμπεράσματα. Να σημειωθεί ότι στην παρούσα εργασία δεν προσεγγίζεται η έννοια του φρασαρίσματος από την πλευρά της γνωστικής ψυχολογίας και της αντίληψης κατά την ακρόαση της μουσικής.

Η ανάλυση των διαφόρων πτυχών που επηρεάζουν τη διαμόρφωση του φρασarisματος και η ανάδειξη τεχνικών προσέγγισης και εφαρμογής του, πέραν της προσωπικής βελτίωσης του γράφοντος, θα ήταν ευχής έργο να χρησιμεύσουν ως οδηγός και για άλλους μουσικούς.

Κλείνοντας θέλω να ευχαριστήσω τους γονείς και την οικογένειά μου, οι οποίοι μου προσεφέραν στήριξη παντός είδους στις σπουδές μου. Ευχαριστώ τους φίλους μου οι οποίοι με βοήθησαν στις δύσκολες στιγμές της φοιτητικής ζωής. Εν τέλει ευχαριστώ τις επιβλέπουσες καθηγήτριες μου Κόνιαρη Δήμητρα και Ανδριανοπούλου Μόνικα για τις συμβουλές τους.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην ερμηνεία «ο όρος φρασάρισμα δεν αφορά συγκεκριμένα τη διαίρεση φράσεων, αλλά την ερμηνευτική πτυχή» (Stein, 1979, σ. 77). Το μουσικό φρασάρισμα συνιστά μια ιδέα και πρακτική που γεννήθηκε τον 19ο αιώνα και αφορά σε όλα τα στοιχεία που συμβάλλουν στην κατανόηση της παρτιτούρας και στην εκφραστικότητα μιας μουσικής εκτέλεσης. Ο λόγος που προέκυψε αυτό ήταν η ανάγκη διαχωρισμού των ρόλων του συνθέτη και του ερμηνευτή. Η συγκεκριμενοποίηση της μουσικής σημειογραφίας έπαιξε ένα σημαντικό ρόλο στην ανεξαρτητοποίηση του εκτελεστή (Cook, 2018·Doğantan-Dack, 2012). Έτσι, απαιτείται πλέον όχι μόνο το παίξιμο ενός έργου, «αλλά ερμηνεία ικανή να υποστασιοποιήσει το μουσικό έργο στην ιδεατή του μορφή» (Βούβαρης, 2008, σ. 5).

Η έρευνα που αφορά το μουσικό φρασάρισμα είναι ένας σχετικά νέος τομέας της Μουσικής Θεωρίας (Chew, 2001a). Δεν υπάρχει κάποιο καθιερωμένο σύστημα σημειογραφίας που να αφορά το φρασάρισμα, ίσως λόγω της πολυπλοκότητας του ζητήματος. Κατά καιρούς έχουν γίνει προσπάθειες από θεωρητικούς και παιδαγωγούς για τη δημιουργία σχετικών συστημάτων τα οποία όμως δεν έχουν εδραιωθεί. Πέραν αυτού, φαίνεται να προτιμάται η προφορική μετάδοση έναντι της γραπτής. Εν τέλει, η θεωρία του φρασάρισματος διατυπώνεται χρησιμοποιώντας ορολογία από το πεδίο της γλωσσολογίας παρά με μουσικούς όρους.

Το πόσο σημαντικός είναι ο ρόλος του φρασάρισματος στην ποιότητα μιας μουσικής εκτέλεσης είναι γνωστό σε όλους. Πολύ συχνά όμως παραλείπεται η συστηματική και μεθοδική διδασκαλία του με αποτέλεσμα συχνά να παρατηρούνται “νεκρές” μουσικές εκτελέσεις. Είναι χαρακτηριστική η παρατήρηση του Klickstein (2009, σ. 24) πως «όταν παίζουμε μουσική σκοπός μας είναι να εκφράσουμε τις μουσικές ιδέες και όχι απλά να παίζουμε νότες». Συμπερασματικά, η ερμηνευτική διαδικασία της μουσικής δεν εξαντλείται στη μετατροπή της γραπτής σημειογραφίας σε ήχο. Μάλιστα, όπως υποστηρίζει ο Macpherson (1912), το φρασάρισμα έρχεται ως αποτέλεσμα και ως συνάρτηση της μουσικής αντίληψης. Η οπτική αναπαράσταση της παρτιτούρας δεν είναι κάτι παραπάνω από ένα άψυχο υλικό, το οποίο για να λάβει ζωή χρειάζεται έναν ερμηνευτή που θα κατανοήσει τη δομή και τα φαινόμενα που δημιουργεί η σημειογραφία (Doğantan-Dack, 2012). Είναι χαρακτηριστικό ότι ακόμα και στην

περίπτωση μιας αλάνθαστης τεχνικά εκτέλεσης, ο ακροατής –ακόμη και αν δεν είναι μουσικά εκπαιδευμένος– μπορεί να κατανοήσει αν ο ερμηνευτής έπαιξε με τον σωστό τρόπο ή όχι, σε ό,τι αφορά το φρασάρισμα (Scruton, 2013).

Η δημιουργία μιας προσωπικής ερμηνείας είναι απαραίτητη ώστε μια σύνθεση γραμμένη σε άλλη εποχή να επιβιώνει και να ερμηνεύεται εκατοντάδες χρόνια μετά (Trarkus, 2020), αφού χωρίς εκφραστικότητα η μουσική γίνεται βαρετή και άψυχη (Michal, 2014). Ως μουσική εκφραστικότητα εννοούνται τα στοιχεία εκείνα της μουσικής που διαφοροποιούνται από εκτέλεση σε εκτέλεση και εξαρτώνται από την προσωπική άποψη και το στυλ του εκτελεστή (Baker et al., 2001). Η αναζήτηση της ιδανικής ερμηνείας είναι απαραίτητη και, όπως γράφει ο Trarkus (2020), είναι μια βαθιά εκπαιδευτική διαδικασία που απαιτεί τη λύση προβλημάτων, αλλά και αναστοχασμό από πλευράς του ερμηνευτή. Ο Auer (1921) παρατηρεί ότι οι μονότονες αυτές ερμηνείες οφείλονται συνήθως στο λανθασμένο φρασάρισμα, ενώ, σύμφωνα με τον Macpherson (1912), η πλειονότητα των κακών ερμηνειών είναι αποτέλεσμα της μη κατανόησης και εκτίμησης της Φόρμας στη μουσική. Γίνεται λοιπόν φανερό από όλα τα παραπάνω ότι το καλό φρασάρισμα είναι ένα απαραίτητο και ζωτικό στοιχείο μιας καλής ερμηνείας (Nelleke, 2017).

Σύμφωνα με τον Chew (2001a, σ. 1), το φρασάρισμα και η άρθρωση έχουν μία στενή σύνδεση και ενίοτε ταύτιση της έννοιας. Είναι επίσης τα δύο στοιχεία για τα οποία «ο εκτελεστής έχει την κύρια ευθύνη».

«Συχνά θεωρούμε το φρασάρισμα ως δεδομένο, καθώς όλοι ξέρουμε, ή νομίζουμε ότι ξέρουμε, που οδηγεί μία φράση επειδή το νοιώθουμε, αλλά είναι αυτή πραγματικά η ουσία;» (Nelleke, 2017, σ. 2).

ΙΣΤΟΡΙΑ – ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

François Couperin (1722)

Η πρώτη προσπάθεια για σημειογραφία του φρασarisματος έγινε από τον François Couperin (1668-1733) στο τρίτο από τα τέσσερα βιβλία του *Pièces de Clavecin*, το οποίο δημοσιεύτηκε το 1722 (Keller, 1973). Ο Couperin χρησιμοποιεί το κόμμα (') για να υποδείξει το τέλος της μελωδικής ή αρμονικής φράσης (Εικόνα 1), ενώ, όπως σημειώνει στην εισαγωγή του τρίτου βιβλίου του, «ο διαχωρισμός πρέπει να είναι ανεπαίσθητος» (Nelleke, 2017·Vial, 2008).



Εικόνα 1 (Couperin, 1722, σ. 18)

Michel Blavet (1732)

Μία δεκαετία αργότερα, ο συνθέτης Michel Blavet (1700-1768) χρησιμοποιεί στις Σονάτες του για Φλάουτο (op. 2), γραμμένες το 1732, ένα *h* (Vial, 2008) (Εικόνα 2) από το *haleine* που στα γερμανικά σημαίνει *ανάσα*. Το σημάδι αυτό υποδείκνυε στους μαθητές του σε ποιο σημείο να πάρουν αναπνοή, ώστε να μην πάρουν ανάσα σε λάθος σημεία κομματιάζοντας έτσι μια φράση ή μπερδεύοντας τις φράσεις μεταξύ τους (Nelleke, 2017).



Εικόνα 2 (Blavet, 1732, σ. 6)

Johann Mattheson (1737)

Ο Γερμανός Johann Mattheson (1681-1764) είναι ο πρώτος θεωρητικός ο οποίος την ίδια εποχή, και συγκεκριμένα το 1737, κάνει λόγο για το φρασάρισμα στο βιβλίο του *Kern Melodischer Wissenschaft [Η ουσία της Επιστήμης της Μελωδίας]*, χαρακτηρίζοντάς το ως το πιο σημαντικό αλλά ταυτόχρονα πιο υποτιμημένο πεδίο κατά την εποχή του (Keller, 1973).

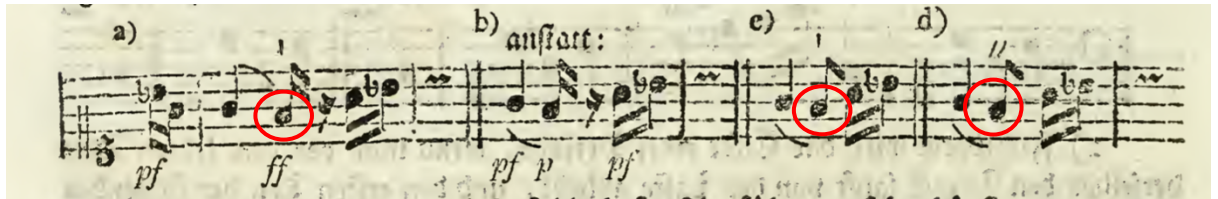
Johann Abraham Peter Schulz (1774)

Εξειδικεύοντας λίγο περισσότερο τα «σημεία στίξης» των μουσικών φράσεων, το 1774 ο Γερμανός μουσικός Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800) θα προτείνει στο λήμμα *Ερμηνεία της Εγκυκλοπαίδειας Γενική Θεωρία των Καλών Τεχνών*¹ να χρησιμοποιείται το σύμβολο (+) για να υποδεικνύεται η αρχή της φράσης και το σύμβολο (ο) για το τέλος της. Ο λόγος που θεωρεί σημαντικό το θέμα του φρασαρίσματος και εισηγείται αυτό το σύστημα είναι ότι «... είναι απίστευτο το πόσο άμορφη και δίχως σαφήνεια ακούγεται η μελωδία όταν οι τομές (caesuras) είναι λανθασμένες ή δεν λαμβάνονται υπ' όψιν» (Keller, 1973, σ. 19). Τα δύο σημάδια που πρότεινε ο Schulz δεν έγιναν αποδεκτά και ο Keller (1973) θεωρεί ευτύχημα το γεγονός αυτό, χωρίς όμως να αιτιολογεί το σχόλιό του.

Daniel Gottlob Türk (1789)

Λίγο αργότερα, το 1789, ο Γερμανός συνθέτης Daniel Gottlob Türk (1750-1813) θα προτείνει δύο συστήματα που θα βρουν μεγαλύτερη απήχηση (Keller, 1973). Ο Türk ήταν ο πρώτος που πρότεινε ένα συγκεκριμένο νέο σύμβολο ώστε να σημειώσει τις στιγμές χαλάρωσης (*repose moment*).

¹ Sulzer, J. G. (1771). *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. M. G. Weidemanns Erben und Reich.



Εικόνα 3 (Türk, 1789, σ. 342)

Το σύμβολο είναι μία ή δύο μικρές κάθετες γραμμές διαχωρισμού, οι οποίες τοποθετούνται πάνω από την τελευταία νότα της φράσης (Εικόνα 3). Όπως μπορεί κάποιος να παρατηρήσει, είναι εύκολο να θεωρηθεί ως σημειογραφία για την άρθρωση (ως το σημάδι άρθρωσης *Stroke*). Επειδή μάλιστα ο Türk² προβλέπει την αρνητική αντίδραση άλλων μουσικών, τονίζει ότι «... όποιος θεωρεί αχρείαση την υπόδειξη των φράσεων στη μουσική, ας αναρωτηθεί γιατί υπάρχει στον γραπτό λόγο και χρησιμοποιείται ακόμα σε βιβλία τα οποία έχουν αποδέκτες σπουδασμένους ανθρώπους» (ό.α. στο Nelleke, 2017, σ. 38).

Το δεύτερο σύστημα που προτείνει ο Türk, σύμφωνα με τον Keller (1973), είναι η οπτικοποίηση των μικρών μουσικών ενοτήτων χρησιμοποιώντας π.χ. τις μπάρες και τα άγκιστρα των ογδόων και των δεκάτων έκτων, όπως χρειάζεται κάθε φορά, ενώνοντας ή διαχωρίζοντας τις νότες μεταξύ τους ώστε να φαίνεται η έναρξη της νέας φράσης (Εικόνα 4). Αυτό το σύστημα φαίνεται να χρησιμοποιείται από τον J.S. Bach (Keller, 1973, παράδειγμα 75, 78) και τον L.v. Beethoven. Ο Γερμανός μουσικολόγος και συνθέτης Hugo Riemann το χρησιμοποιεί στις *Φρασαρισμένες Εκδόσεις* του (Phrased Editions³).

² Türk, D. G. (1789). *Klavierschule. Schwickert, Hemmerde und Schwetschke*. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/273876>

³ Beethoven, L. v. (1885). *Sonaten für Klavier* (H. Riemann, Επιμ. Vol. 3). N. Simrock.



Εικόνα 4 (Schumann, 1847, σ. 68)

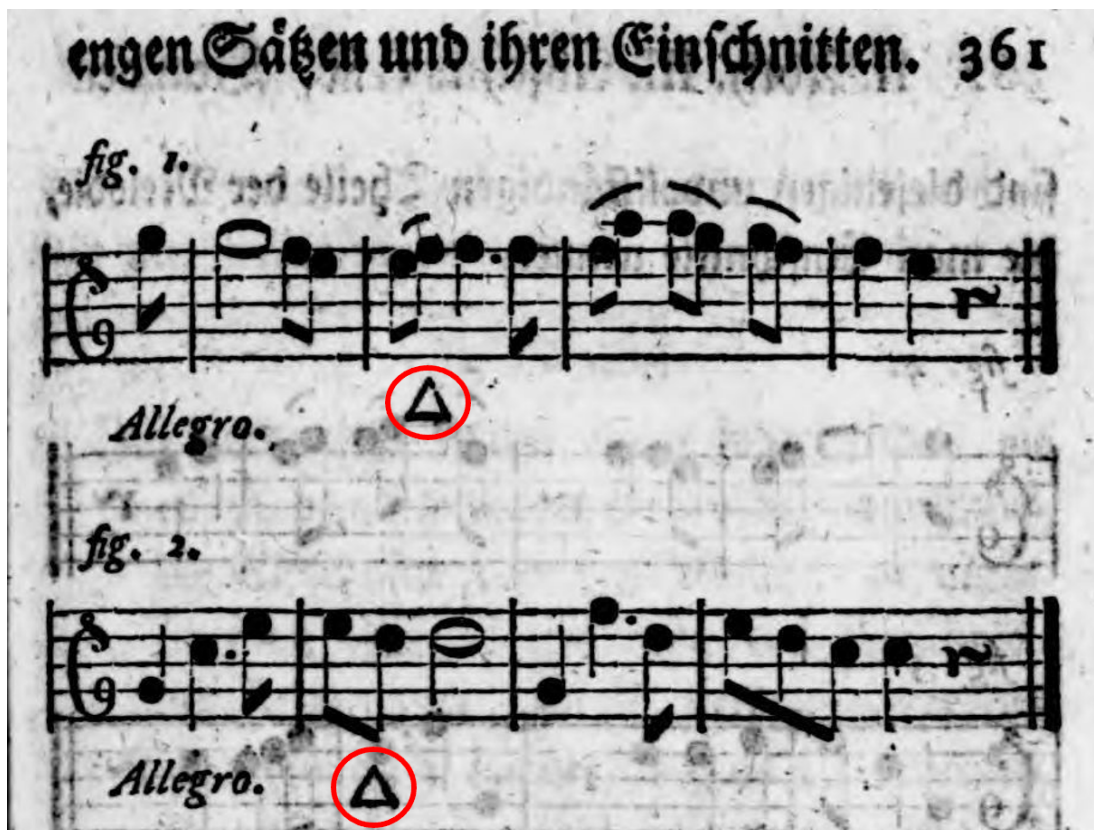
Σύμφωνα με τον Brown (1999), το σύστημα διαχωρισμού μουσικών ενοτήτων χρησιμοποιώντας τη ρυθμική σημειογραφία με τις μπάρες (beam notation) εντοπίζεται και στο λήμμα του Schulz στην Εγκυκλοπαίδεια *Γενική Θεωρία των Καλών Τεχνών*, ενώ συνέχισε να χρησιμοποιείται από κάποιους συνθέτες και αργότερα, όπως για παράδειγμα από τον Schumann. Το πρόβλημα αυτής της μεθόδου, είναι ότι δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε νότες αξίας μισού ή ολόκληρου. Ως λύση προτείνεται από τον Türk να χρησιμοποιηθεί το σύμβολο της μικρής κάθετης γραμμής που αναφέρθηκε πιο πάνω· προκύπτει όμως το πρόβλημα της παρερμηνείας του συμβόλου που δείχνει το τέλος μιας φράσης ως *staccato* και υπάρχει ο κίνδυνος ο ερμηνευτής να τονίσει λανθασμένα την τελευταία νότα (Brown, 1999).

Joseph Riepel (1755)

Άλλο σύστημα του 18ου αιώνα ήταν αυτό του Αυστριακού θεωρητικού Joseph Riepel (1709-1782), κατά το 1755, όπου καταγράφει σε πραγματείες σύνθεσης τη χρήση του συμβόλου ■ όταν η φράση τελειώνει στην τονική, και το σύμβολο □ για τις φράσεις που τελειώνουν σε άλλες βαθμίδες (Nelleke, 2017·Vial, 2008).

Heinrich Christoph Koch (1787)

Όπως σημειώνει ο Baker (2001, σ. 2), ο Γερμανός Θεωρητικός Heinrich Christoph Koch (1749-1816) αναγνωρίζει το έργο του Riepel *Anfangsgründe zur musicalischen [Βασικές Αρχές της Μουσικής Στοιχειοθεσίας]* ως το πρώτο έργο το οποίο ασχολείται με τις μικρές μουσικές ενότητες και τους τρόπους με τους οποίους αυτές ενώνονται. Μάλιστα, ο Koch το 1787 αντιγράφει το σύστημα του Riepel και προσθέτει το σύμβολο Δ για να υποδείξει τη μέση της φράσης (Nelleke, 2017) (Εικόνα 5). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Koch παραδέχεται ότι τα σημάδια αυτά δεν είναι κάτι παραπάνω από μη αναγκαία οπτικά βοηθήματα (Vial, 2008).



Εικόνα 5 (Koch, 1782-1893, σ. 361)

John Gunn (1793)

Τέλος, μπορεί να αναφερθεί το σύστημα του Σκωτσέζου Βιολοντσελίστα John Gunn (1766-1824), ο οποίος το 1793 χρησιμοποιεί το σύμβολο [*] πάνω από την τελευταία νότα της φράσης ώστε να υποδείξει τις φράσεις (Vial, 2008). Εν συνεχεία, ο Ιταλός συνθέτης εκδότης και δάσκαλος φωνητικής Domenico Corri (1746-1825), χρησιμοποιεί ακόμα ένα σύμβολο [‡] ώστε να δείχνει τα σημεία όπου πρέπει να «αφαιρείται» χρόνος ανεπαίσθητα (Vial, 2008).

Hugo Riemann (1884)

Το 1884 ο Hugo Riemann (1849-1919) δημοσίευσε το βιβλίο *Musikalische Dynamik und Agogik* [Μουσική Δυναμική και Αγωγή] όπου οι προθέσεις του για αναθεώρηση φαίνονται ξεκάθαρα στον υπότιτλο του βιβλίου: *Lehrbuch der musikalischen Phrasirung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und*

Rhythmik [Διδακτικό βιβλίο μουσικού φρασarisματος, βασισμένο στην αναθεώρηση της Θεωρίας του Μουσικού Μέτρου και Ρυθμού] (Ingram, 2020).

Μία πρωτοπορία που εισήγαγε ο Riemann στις επίσημες αναλύσεις του, όπως και στις *Φρασarisμένες Εκδόσεις* μουσικών έργων τις οποίες επιμελήθηκε, ήταν το σύστημα αρίθμησης των μέτρων (Keller, 1973). Θεωρεί τις ενότητες 8 μέτρων ως τον κανόνα και επισημαίνει στην παρτιτούρα τις αποκλίσεις από τον κανόνα αυτόν ως εξής:

- τις επαναλήψεις, ειδικά σε πτωτικά μουσικά περάσματα, με σημειωμένο τον αριθμό του μέτρου και ένα γράμμα δίπλα από τον αριθμό, (πχ. 7a, 8a).
- τις ασυμμετρίες στη δομή των φράσεων, προτείνει μια «αναθεώρηση» (reinterpretation) του αριθμού των μέτρων, όπου για παράδειγμα το 3 μπορεί να ισούται με 5 (3=5).

Το σύστημα αυτό είναι χρήσιμο σε κομμάτια όπου χρησιμοποιείται φόρμα τραγουδιού ή χορού. Χρήση του βρίσκουμε στα προσχέδια του φινάλε της 9ης Συμφωνίας του Anton Bruckner (Εικόνα 6).

Handwritten musical score for Bruckner's 1895-1896 symphony, page 4. The score is on aged paper and features multiple staves for various instruments. The top staff is Flute (Fl.), followed by two strings (2. Violin and Viola), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Horns (C.), Trumpets (Tr.), Trombones (Tromp.), and Percussion (Perc.). Below these are the timpani (I, II, III) and cymbals (C.). The score is divided into measures 3 through 8, which are highlighted with red boxes at the top and bottom. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Εικόνα 6 (Bruckner, 1895-1896, σ. 4)

Το σύστημα αυτό όμως έχει δύο μεγάλα μειονεκτήματα:

1. Τα μέτρα διαφέρουν σε διάρκεια, δημιουργώντας έτσι μια πολυπλοκότητα και ασάφεια. Έτσι, ο Wiehmayer⁴ (ό.α. στον Keller, 1973, σ. 28) προτείνει «τον διαχωρισμό μέτρων μεγάλης, κανονικής και μικρής διάρκειας, καθώς 2 μεγάλα μέτρα δύναται να εμπεριέχουν το ίδιο περιεχόμενο όσο 8 μέτρα».
2. Σε αυτό το τυποποιημένο σύστημα δεν μπορούν να ενταχθούν όλα τα είδη μουσικής, όπως π.χ. η πολυφωνική μουσική όπου οι ερμηνείες του Riemann θεωρήθηκαν ως «ανούσιες» (Keller, 1973).

Joachim Raff (2ο μισό του 19ου αιώνα)

Κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, ξεκίνησε η χρήση της *σύζευξης* για να υποδηλώσει την αρχή και το τέλος της φράσης. Σύμφωνα με τον Άγγλο πιανίστα και συνθέτη Tobias Matthay⁵ (ό.α. στον Chew, 2001b) συναντάται για πρώτη φορά στα έργα του Γερμανο-ελβετού συνθέτη Joachim Raff (1822-1882).

⁴ Wiehmayer, T. (1797). *Musikalische Rhythmik und Metrik*. Heinrichshofen's Verlag. <https://books.google.gr/books?id=aQWSAAAIAAJ&ots=hjhDeyEqJJ&dq=Theodor%20Wiehmayer%2C%20Musikalische%20Rythmik%20und%20Metrik&lr&pg=PR11#v=onepage&q=Theodor%20Wiehmayer,%20Musikalische%20Rythmik%20und%20Metrik&f=false>

⁵ Matthay, T. (1928). *The Slur Or Couplet of Notes in All Its Variety: Its Interpretation and Execution*. Oxford University Press.

François A. Habeneck (1840)

Η Vial (2008) παρατηρεί ότι ο Γάλλος βιολονίστας και μαέστρος François A. Habeneck⁶ (1781-1849) χρησιμοποιεί τη σύζευξη κατά το 1840 για να υποδείξει τη δομή της φράσεως. Σε υποσημείωσή του αναφέρει ότι η σύζευξη δεν υποδεικνύει τις νότες που ο εκτελεστής πρέπει να παίζει σε μία δοξαριά, αλλά υποδεικνύει τις φράσεις και τις περιόδους. Λόγω της ανάγκης γι' αυτήν την επισήμανση η Vial συμπεραίνει ότι δεν ήταν σύνηθες για την εποχή εκείνη η σύζευξη να είναι σημάδι φρασαρίσματος.

Χρήση σύζευξης ως συμβόλου φρασαρίσματος

Ο Riemann υποστήριξε θερμά τη χρήση της σύζευξης φρασαρίσματος (*phrasing slur*) για την υπόδειξη των φράσεων, με βασικό επιχείρημα του ότι το legato είναι πλέον ο πιο συνηθισμένος τρόπος που παίζονται οι νότες. Υποστήριξε επίσης ότι η σύζευξη δεν αποκλείει τη χρήση συμβόλων *staccato*, τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν κάτω από σύζευξη. Ο ίδιος αναφέρει ότι «η νέα χρήση της σύζευξης είναι να υποδεικνύει την άρθρωση της μουσικής σκέψης (θέματα, περίοδοι, μέρη) στις φυσικές τους υποδιαιρέσεις (φράσεις)» (Riemann & Fuchs, 1890, σσ. 10-11).

Πρόβλημα χρήσης σύζευξης

Ένα βασικό πρόβλημα στο φρασαρίσμα το οποίο προσπαθεί να λύσει ο Riemann με τη χρήση της σύζευξης, είναι ότι οι φράσεις περιλαμβάνουν εξαιρέσεις οι οποίες είναι η επέκταση ή η σύμπτυξή τους (Keller, 1973). Έτσι, με τη χρήση της σύζευξης φρασαρίσματος, η αρχή και το τέλος της φράσης δηλώνονται εμφανώς σε κάθε περίπτωση. Όμως η λύση αυτή καθίσταται εξαρχής προβληματική και εν τέλει θα

⁶ Habeneck, F.-A., Viotti, G. B., & Fromageot, N. (1835). *Méthode théorique et pratique de violon: cette méthode précédée des Principes de musique et de quelque notes en fac simile de l'écriture de Viotti...*, est divisée en trois parties; les trois parties réunies. Fuzeau.

αποτύχει, καθώς θα υπερισχύσει η χρήση του συμβόλου αυτού για να δηλώσει το *legato*. Άλλωστε, όπως καταγράφει ο Brown (1999, σ. 145), «για τους περισσότερους συνθέτες του 18ου αιώνα η σύζευξη είναι συνυφασμένη με τον χαρακτήρα μίας μουσικής ιδέας μάλλον, παρά με τη δομή της φράσης».

Ακόμη, η σύζευξη υπήρξε θέμα διαφωνίας μεταξύ του Johannes Brahms και του Ούγγρου βιολονίστα Joseph Joachim⁷, η οποία αποκαλύπτεται σε επιστολή του δεύτερου προς τον πρώτο. Ο Brahms έδινε στο σημάδι της σύζευξης μια ευρεία έννοια, όπως την εκφραστική φινέτσα την οποία χρειάζεται ένα πέρασμα ή την ομαδοποίηση νοτών, σε αντίθεση με τον βιολονίστα Joachim ο οποίος αναφέρει ότι «είναι δύσκολο να διακρίνουμε, αν η σύζευξη σημαίνει συγκεκριμένο αριθμό νοτών στο ίδιο δοξάρι ή αν σημαίνει τον διαχωρισμό της ομαδοποίησης των νοτών, ανάλογα με την αντίληψη του καθενός» (Vial, 2008, σ. 134). Δηλαδή, είναι διφορούμενο κατά τον Joachim αν ο συνθέτης υπονοεί ότι πρέπει η φράση να παιχτεί σε ένα δοξάρι, ή αν εννοεί ότι αποτελεί μια μουσική φράση αλλά ο εκτελεστής μπορεί να παίζει τις νότες όπως θεωρεί μουσικά σωστό.

Οι Schulz και Türk δεν είχαν αναφερθεί στη σύζευξη ως στοιχείο για την αναγνώριση ή τον διαχωρισμό των φράσεων, καθώς «σύμφωνα με τους (τότε) θεωρητικούς, αυτή απαιτούσε τονισμό στην πρώτη νότα, καθώς επίσης και μικρότερη διάρκεια της τελευταίας» (Brown, 1999, σ. 145). Αυτή η σμίκρυνση της τελευταίας νότας αποκαλείται από τον Harrison⁸ *silence d'articulation* [σιωπή της άρθρωσης] και κρίνεται ως «απαραίτητη ώστε να δώσει την κατάλληλη τομή, χωρίς όμως να παρεμποδίζει τη ροή της μουσικής γραμμής» (στην Vial, 2008, σ. 132).

⁷ Joachim to Brahms, 20 May, 1879, in Briefwechsel 2:164

⁸ Harrison, B. (1997). *Haydn's keyboard music: studies in performance practice*. Oxford University Press.

Έτσι, κατά τα μέσα προς τέλος του 19ου αιώνα ο ρόλος της σύζευξης φαίνεται να είναι σε μεγάλη ρευστότητα. Όπως σχολιάζει η Vial (2008), είναι δύσκολο να κατανοηθεί αν η σύζευξη είναι γραμμένη ώστε να ζητά το *silence d'articulation*, που αναφέρθηκε πιο πριν, ή αν είναι σημάδι για legato και οδηγός για τα δοξάρια των εγχόρδων ή τις αναπνοές των πνευστών οργάνων. Κατά την άποψη της ίδιας συγγραφέως, «το αποτέλεσμα της θεώρησης των συζεύξεων ως σημείου άρθρωσης και πιθανής σημειογραφίας του φρασαρίσματος, είναι ότι χάθηκε ένα ζωτικό και παράλληλα εκλεπτυσμένο εργαλείο εκφραστικότητας» (σελ. 134).

Ενδεικτικό των διαφορετικών θεωρήσεων της χρήσης της λεγκατούρας κατά την εποχή αυτή είναι ότι ο Hugo Riemann θεωρούσε πως η σημειογραφία που χρησιμοποιούσαν συνθέτες όπως οι Haydn, Mozart, Beethoven και άλλοι, δεν ήταν επίκαιρη αλλά ήταν μάλιστα παραπλανητική και χρειαζόταν αναθεώρηση. Έτσι, στις *Φρασαρισμένες Εκδόσεις*⁹ του χρησιμοποίησε τη σύζευξη φρασαρίσματος, καθώς και άλλα μέσα όπως η ρυθμική σημειογραφία με τις μπάρες, ώστε να επισημάνει τις φράσεις [τις οποίες στο βιβλίο του *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884) αποκαλούσε Μοτίβα (*Motive*)].

Διαφωνία Schenker με Riemann

Είναι χαρακτηριστικό πάντως ότι ο Αυστριακός θεωρητικός Heinrich Schenker¹⁰ διαφωνεί πλήρως με τις απόψεις του Riemann, καθώς θεωρεί ότι η σύζευξη φρασαρίσματος (*phrasing slur*) (ό.α. στην Vial, 2008, σ. 136) «παραποιεί τη σύζευξη προσωδίας (*legato slur*) και τη μουσική φόρμα», και συνεχίζει αναφέροντας ότι οι εκδότες στην προσπάθειά τους να ανανεώσουν τη σημειογραφία, κατέστρεψαν όλα τα εκλεπτυσμένα μέσα άρθρωσης, για χάρη της δομικής ενότητας. Παρόλη όμως την

⁹ Beethoven, L. v. (1885). *Sonaten für Klavier* (H. Riemann, Επιμ. Vol. 3). N. Simrock.

¹⁰ Schenker, H. (1925). Abolish the Phrasing Slur. *The Masterwork in Music*, 1, 20-30.

προσπάθεια του Schenker να καταργήσει τη σύζευξη φρασαρίσματος, (όπως υποδεικνύει και ο τίτλος που διάλεξε να δώσει στο άρθρο του που έγραψε το 1925 “Καταργήστε τη Σύζευξη Φρασαρίσματος”), και την ανάδειξη των εκδόσεων Urtext, που απέβλεπαν στο να αναχαιτίσουν τις υπερβολές μουσικών όπως του Riemann, η ιδέα της σύζευξης φρασαρίσματος παραμένει.

Ο Schenker¹¹ καλεί τον αναγνώστη του άρθρου του να μελετήσει την περιγραφή του C.P.E. Bach για την ερμηνεία της σύζευξης κατά τον 18ο αιώνα και εξηγεί ότι «οι μεγάλοι συνθέτες γνωρίζουν μόνο ένα είδος σύζευξης, αυτή του legato, που υποδεικνύει ότι μία σειρά από νότες είναι ενωμένες μαζί» (ό.α. στην Vial, 2008, σ. 308). Έτσι, διαφωνεί πλήρως με τις φρασαρισμένες εκδόσεις του Riemann και άλλων και στρέφεται προς τις παρτιτούρες Εκδόσεων Urtext, όπου οι σημειωμένες λεγκατούρες υποδεικνύουν το legato και όχι το φρασάρισμα (Chew, 2001b).

Τα παραπάνω είναι κάποια μόνο από τα συστήματα σημειογραφίας του φρασαρίσματος. Ένας από τους λόγους που τα συστήματα αυτά δεν καθιερώθηκαν ως συνήθη σημειογραφική πρακτική είναι ότι οι μεγάλοι συνθέτες δεν υιοθέτησαν κάποιο από αυτά τα συστήματα, είτε γιατί δεν είχαν ιδέα για αυτά τα πειραματικά συστήματα, είτε διότι οι εκδότες «παλαιάς» μουσικής στον 19ο αιώνα δεν ασχολήθηκαν με αυτά

¹¹ Ibid.

και προτίμησαν να χρησιμοποιούν συζεύξεις¹² και εκτελεστικές οδηγίες (performance indications) (Keller, 1973).

Συμπερασματικά, η σημειογραφία μπορεί να βοηθήσει στην επεξήγηση της μουσικής (Nelleke, 2017), αλλά δεν δημιουργεί την ίδια τη μουσική και πιθανώς για αυτό τον λόγο ο Keller θεωρεί ευτυχές γεγονός τη μη επικράτηση του συστήματος του Schulz.

Παραποιήσεις στις μουσικές εκδόσεις

Η σύγχρονη πρακτική των εκτελεστικών εκδόσεων (performance editions) είναι συνυφασμένη με τη φραστική θεωρία, καθώς η σημειογραφία του εκδότη συμπληρώνεται ή αλλάζεται από τον επιμελητή της έκδοσης (Ingram, 2020). Οι ερμηνευτές του 20ού αιώνα, μεταξύ άλλων και ο Riemann, θεώρησαν ότι τα μουσικά κείμενα ήταν ελλιπή. Έκαναν αλλαγές στις παρτιτούρες που επιμελήθηκαν επικαλούμενοι μαρτυρίες, χωρίς όμως αποδείξεις, και για αυτό αρκετά κείμενα βρίσκονται παραμορφωμένα σε τέτοιες εκδόσεις (*What is Urtext?*).

Έτσι, ξεκίνησαν να γράφουν τις συζεύξεις σύμφωνα με το τι πίστευαν ότι ήταν οι προθέσεις του συνθέτη σχετικά με το φρασάρισμα. Ένας από αυτούς τους εκδότες ήταν ο Karl Klindworth¹³, ο οποίος στον πρόλογο της έκδοσης του έργου του Mendelssohn *Lieder ohne Worte* γράφει ότι (ό.α. στον Burton, 2002b, σ. 21):

¹² Σύζευξη Διαρκείας είναι η καμπύλη η οποία ενώνει δύο φθόγγους ίδιου τονικού ύψους.

Σύζευξη Προσωδίας είναι η καμπύλη η οποία ζητά δύο ή παραπάνω φθόγγους διαφορετικού τονικού ύψους και ζητά να εκτελεστούν ενωμένοι.

Σύζευξη Φρασαρίσματος είναι η καμπύλη η οποία υποδεικνύεται στην πρώτη νότα της φράσης και τελειώνει στην τελευταία νότα της φράσης, και σκοπός της είναι να υποδείξει το φρασάρισμα της πρότασης.

¹³ Mendelssohn-Bartholdy, F. (1898). *Lieder ohne Worte* (K. Klindworth, Επιμ.). Novello.

οι νέες συζεύξεις φρασαρίσματος έχουν ως σκοπό να αποτρέψουν τον πιανίστα από το λάθος να ερμηνεύσει τη μελωδία με τους κανόνες του πιανοφόρτε, το οποίο απαιτεί σε κάθε ομάδα από ενωμένες νότες (*slurred notes*) η πρώτη να είναι τονισμένη και η τελευταία μικρότερη σε αξία ώστε να διαχωρίζονται από την επόμενη ομάδα.

Όπως κατέγραψαν αρκετοί μουσικοί, μεταξύ αυτών και ο Schenker, κατά το τέλος του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, οι φρασαρισμένες εκδόσεις τυγχάνει να παραποιούν και να θέτουν υπό αμφισβήτηση ενδείξεις άρθρωσης οι οποίες είναι αναμφίβολες σε συνθέτες όπως ο Mozart (Chew, 2001a). Για παράδειγμα, για να κατανοήσει κάποιος ποια σχόλια ήταν του Riemann και ποια προέρχονταν από τον Beethoven, θα έπρεπε να κάνει σύγκριση με άλλες εκδόσεις (Ingram, 2020). Έτσι, τέτοιες εκδόσεις «αποτρέπουν τους μουσικούς από το να αναρωτηθούν γιατί η μουσική γράφτηκε έτσι στην αρχή» (Pay, 1996, σ. 300). Άλλωστε, όπως γράφει ο Schultz¹⁴ «είναι απίστευτο το πόσο παραμορφωμένη και ασαφής γίνεται μια μελωδία όταν ο διαχωρισμός των φράσεων είναι σημειωμένος λανθασμένα ή καθόλου σημειωμένος» (ό.α. στον Doğantan-Dack, 2012, σ. 13). Η επιρροή του Riemann στις μουσικές εκδόσεις έφερε την αντίθεση του Schenker η οποία οδήγησε στη δημιουργία του κινήματος της *Urtext* (Spiro, 2007· Vial, 2008). Ο Schenker κατηγορήσε τον Riemann για την παρέμβαση που έκανε στις εκδόσεις τις οποίες επιμελήθηκε και υποστήριξε ότι δεν χρειάζεται να γίνουν παρεμβάσεις στην παρτιτούρα για να κατανοήσει ο ερμηνευτής το νόημα της μουσικής (Βούβαρης, 2008).

Urtext είναι η παρτιτούρα, η οποία προσπαθεί να παρουσιάσει το μουσικό κείμενο στην αρχική του μορφή χωρίς παρεμβολές (Boorman, 2001) με σκοπό να «παρέχει κείμενα που αφενός να επιτρέπουν τη φωνή του συνθέτη να ακουστεί, αφετέρου να επιτρέπει στους εκτελεστές να αποφασίζουν ύστερα από κριτική σκέψη τη δική τους

¹⁴ Schultz, Johann Abraham Peter. (1771–4). J. G. Sulzer (Επιμ.), Στο *Allgemeine Theorie der schonen Kunste: in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstworter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. Georg Ludewig.

ερμηνευτική προσέγγιση» (Βούβαρης, 2008, σ. 9). Οι Urtext παρτιτούρες δημιουργούνται μετά από σύγκριση, αξιολόγηση και επαλήθευση των πηγών (*What does "Urtext" mean?*) η οποία στόχο έχει «να παρουσιάσει μια έκδοση που προσπαθεί να παρουσιάσει το αυθεντικό κείμενο χωρίς προσθήκη επιμέλειας ή αναθεώρησης» (Boorman, 2001, σ. 1). Κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα έγινε συνήθεια οι μουσικοί να παίζουν από Urtext εκδόσεις (Burton, 2002b).

Ένα άλλο θέμα το οποίο καταδεικνύει ο Pay (1996) είναι ότι όταν μία σύζευξη legato δεν μπορεί να εκτελεστεί με μία δοξαριά στα έγχορδα, συνηθίζεται να διαχωρίζεται. Έτσι, καταγράφονται οι διάφορες συζεύξεις για το δοξάρι πάνω από τη σύζευξη της παρτιτούρας. Αν αρχίσουν να διαδίδονται μόνο οι συζεύξεις δοξαριών (δηλαδή χωρίς υποσημείωση ότι αυτές οι συζεύξεις έχουν τοποθετηθεί από τον επιμελητή της έκδοσης, και ποιες είναι οι αυθεντικές συζεύξεις), τότε αυτό αφαιρεί από τον μουσικό τη γνώση της πρόθεσης του συνθέτη. Επομένως, συχνά παρατηρείται σε παρτιτούρες εγχόρδων να επιβιώνουν λίγες αν όχι καθόλου από τις αρχικές συζεύξεις που σημείωσε ο συνθέτης. Γι' αυτό τον λόγο, αν ο μουσικός χρησιμοποιήσει παραποιημένη παρτιτούρα, θα τον καταστήσει ανίκανο να καταλάβει το πραγματικό νόημα που εννοούσε ο συνθέτης. Πλέον, όταν η σύζευξη προστίθεται από τον επιμελητή, συνηθίζεται να καταγράφεται μία μικρή κάθετη γραμμή στη μέση της σύζευξης. Άλλοι, λιγότερο χρησιμοποιημένοι τρόποι είναι μικρές παρενθέσεις στο πλάι της σύζευξης, ή διακεκομμένη σύζευξη (Taylor, 1989) (Εικόνα 7).



Εικόνα 7 (Taylor, 1989, σ. 82)

Ο ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΜΕ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ

Κατά τον 18ο αιώνα η μουσική ήταν αντιληπτή ως γλώσσα και μαζί με την ποίηση απευθύνονταν περισσότερο στο συναίσθημα παρά στο μυαλό (Brown, 1999). Σύμφωνα με τον Frédéric Chopin (ό.α. στον Keller, 1973, σ. 4) «αυτός που φρασάρει λανθασμένα είναι σαν τον άνθρωπο που δεν κατανοεί τη γλώσσα που ομιλεί». Με τον Chopin συμφωνεί ο Keller (1973), ο οποίος συμπληρώνει ότι κάποιος μπορεί να κατανοήσει μία μουσική όσο μπορεί να κατανοήσει τη γλώσσα ενός πολιτισμού. Το Γρηγοριανό Μέλος δημιούργησε έναν δεσμό και η ενότητα της Δυτικής μουσικής συνεχίζει μέχρι και σήμερα, παρόλο τον διαχωρισμό των εθνών και τις διαφορετικές γλώσσες που υπάρχουν στα έθνη της Ευρώπης.

Μουσική ως γλώσσα

Πολλοί μουσικολόγοι έχουν προσπαθήσει να ερμηνεύσουν τη μουσική ως γλώσσα. Ανάμεσα τους είναι και ο Βρετανός Deryck Cooke, ο οποίος δημιούργησε ένα είδος λεξικού κλασσικής μουσικής με το βιβλίο *The Language of Music*¹⁵. Ο Paddison χαρακτηρίζει την προσπάθειά του Cooke ως αφελή, αφού θεώρησε ότι θα μπορούσε να δημιουργήσει ένα λεξικό με τις εκφραστικές εκφάνσεις της μουσικής (Baker et al., 2001).

Για να κατανοηθεί πόσο σημαντική επίδραση έχει η γλώσσα στη μουσική, είναι αρκετό να παρατηρήσει κάποιος ότι στη μουσική χρησιμοποιείται συχνά ορολογία της γραμματικής ή της ρητορικής. Για παράδειγμα, οι μουσικοί θεωρητικοί αναλύουν την πρόταση μίας σύνθεσης, οι ερμηνευτές προσπαθούν να βρουν τον καλύτερο τρόπο να φρασάρουν ένα πέρασμα, ή όροι που χρησιμοποιούνται όπως *μέτρο*, *φράση*, *πρόταση*, *ρυθμός* ή *θέμα*, μεταξύ άλλων (Chew, 2001a·Phrase, 2001·Sentence, 2001·Vial,

¹⁵ Cooke, D. (1959). *The Language of Music*. Oxford University Press.

2008). «Αυτή η αναλογία μεταξύ γλώσσας και μουσικής είναι ένα πολύτιμο εργαλείο για τη μελέτη της μουσικής ερμηνείας» (LampI, 1996, σ. 5).

Ακόμη, ο Ιάπωνας μουσικοπαιδαγωγός Shinichi Suzuki (1898-1998), δημιούργησε τη *Μέθοδο Εκπαίδευσης Ταλέντου ή Μέθοδο της Μητρικής Γλώσσας*, η οποία βασίζεται στη θεώρηση ότι κάθε παιδί μπορεί να μάθει να παίζει μουσική με τον ίδιο τρόπο που μαθαίνει να μιλά τη μητρική του γλώσσα (Comeau, 2012·Στάμου, 2012).

Φράση - Φρασάρισμα

Αρχικά, η μουσική φράση περιέχει μια ιδέα όπως και μία πρόταση που διατυπώνει ή διαβάζει κάποιος. Γι' αυτό σε σύγκριση με μια πρόταση που λέγεται ή γράφεται πρέπει να βγάζει νόημα (Colson, 2012·Ratner, 2001·Spiro, 2007). Είναι απαραίτητο να σημειωθεί η αναφορά του Bailot¹⁶ (ό.α. στον Brown, 1999, σ. 139), ότι οι νότες στη μουσική είναι όπως οι λέξεις στον λόγο και χρησιμοποιούνται για να δομήσουν μια φράση ή να δημιουργήσουν μια ιδέα. Έτσι, πρέπει κάποιος να χρησιμοποιεί σημεία στίξης όπως και στον γραπτό λόγο, ώστε να ξεχωρίζουν οι προτάσεις και τα μέρη της για να είναι ευκολότερα κατανοητές.

Ο όρος φρασάρισμα παραπέμπει στην ομιλούμενη γλώσσα και, όπως διαπιστώνει ο Γρηγορίου (2006), η λειτουργία του φρασαρίσματος είναι ιδιαίτερα εμφανής στη φωνητική μουσική. Στην οργάνωση της μελωδίας εντοπίζονται αρκετές ομοιότητες με την οργάνωση της ομιλούμενης γλώσσας όπου οι διαδοχικές μορφολογικές ενότητες όπως λέξεις, φράσεις ή προτάσεις ομαδοποιούνται με διάφορους τρόπους και χωρίζονται μεταξύ τους από παύσεις. Σε αυτό συμφωνεί και ο Γερμανός βιολονίστας και παιδαγωγός Andreas Moser¹⁷, ο οποίος ήταν μαθητής του Joseph Joachim και

¹⁶ de Sales Baillot, P. M. F. (1834). *L'Art du violon. Nouvelle méthode, etc.* Au dépôt centrale de la musique.

¹⁷ Joachim, J., & Moser, A. (1905). *Violinschule* (Vol. 1).

αναφέρει ότι ο διαχωρισμός των φράσεων είναι το ίδιο σημαντικός στη μουσική όπως η άρθρωση και η στίξη στον λόγο (ό.α. στον Brown, 1999). Ενδεικτικά ο Nelleke (2017, σ. 10) καταγράφει ότι:

Όλα σχεδόν τα πονήματα ανά τους αιώνες, συγκρίνουν τη μουσική με τη γλώσσα, όσο αφορά τη δομή μίας σύνθεσης, όπως στον λόγο χρειαζόμαστε μια στιγμή παύσης, ώστε να κατανοήσουμε κάτι, έτσι και οι πιο αισθητές παύσεις θα χρησιμοποιηθούν σε μεγάλα μέρη, όπως η παράγραφος, ενώ πιο μικρές παύσεις, θα κάνουμε σε μία πρόταση.

Επιπροσθέτως, ο Türk¹⁸ συμφωνεί και σημειώνει ότι μια μουσική πρόταση αντιστοιχεί με μια πρόταση στον λόγο, και διαχωρίζεται από την επόμενη με μία τελεία (ό.α. στον Brown, 1999, σ. 139). Στη *Γενική Θεωρία των Καλών Τεχνών*¹⁹ (ό.α. στον Brown, 1999, σ. 138), εντοπίζεται ότι ο διαχωρισμός των φράσεων είναι σαν ένα κόμμα στη μελωδία, ο οποίος, όπως και στον λόγο, πρέπει να είναι εμφανής με μία μικρή παύση. Το ίδιο αναφέρει και ο Koch²⁰ 16 χρόνια αργότερα και εξηγεί πως ό,τι σχετίζεται με τον λόγο ή τη μουσική πρέπει να περιέχει σημεία παύσης, τα οποία διαχωρίζουν τη ροή της μουσικής σε μεγαλύτερα ή μικρότερα μέρη (ό.α. στην Spiro, 2007, σ. 242). Αυτές οι στιγμές χαλάρωσης είναι απαραίτητες για τον επηρεασμό των συναισθημάτων. Επιπρόσθετα, τέτοιες στιγμές χαλάρωσης μειώνουν τον χρόνο ήχησης της προηγούμενης νότας (Klickstein, 2009). Συνεπώς, ακόμα και οι στιγμές χαλάρωσης χρειάζεται να έχουν ποικιλία ανάλογα με τις πτώσεις, ώστε να επιδρούν όπως στη στίξη με ένα κόμμα αν είναι μια ασθενής πτώση, με μία τελεία σε ισχυρές

¹⁸ Türk, D. G. (1789). *Klavierschule*. Schwickert, Hemmerde und Schwetschke. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/273876>

¹⁹ Sulzer, J. G. (1771). *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. M. G. Weidemanns Erben und Reich.

²⁰ Koch, H. C. (1787). *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Vol. 72). bey Adam Friedrich Böhme.

πτώσεις, ή με μια μεγαλύτερη παύση όταν αλλάζει θέμα ή μέρος (Brown, 1999·Nelleke, 2017).

Πέραν της ανεπαίσθητης παύσης μεταξύ των φράσεων, υπάρχουν και οι καταγεγραμμένες μουσικές παύσεις των οποίων τα σύμβολα έχουν διττή σημασία καθώς μπορεί να υπονοούν σιγή, αλλά μπορεί και να υπονοούν πληροφορίες για την παραγωγή ήχου, χωρίς να απαιτείται ξεκάθαρη διακοπή της μουσικής (Rastall, 2001). Λειτουργούν με ένα παρόμοιο τρόπο με τα σημεία στίξεως της γλώσσας (κόμματα, άνω τελείες, τελείες, ερωτηματικά, παρενθέσεις, κ.λπ) και χωρίζουν ή ενώνουν μεταξύ τους τις διάφορες ενότητες (Γρηγορίου, 2006).

Αξίζει να τονιστεί πως αν αλλαχθούν οι παύσεις και οι τονισμοί σε μία διάσημη μελωδία, πιθανό να μην γίνει αντιληπτή αφού θα διαλυθεί η ομαδοποίηση του ρυθμού και της αρμονίας και το ίδιο θα γίνει και με τη γλώσσα, αν κάποιος το δοκιμάσει (Γρηγορίου, 2006).

Διαφορά γλώσσας με μουσική

Μία διαφορά μεταξύ γλώσσας και μουσικής, η οποία πρέπει να επισημανθεί, είναι πως η ποίηση, εν αντιθέσει με τη μουσική, μπορεί να μεταφραστεί σε μια άλλη γλώσσα και το νόημα να παραμείνει το ίδιο. Το γεγονός αυτό καταδεικνύει τη διαφορετική συσχέτιση ανάμεσα στο νόημα και την εκφραστικότητα στη γλώσσα και στη μουσική. Στη γλώσσα το νόημα ενός ποιήματος παραμένει ίδιο ασχέτως της ερμηνείας, ενώ αντίθετα στη μουσική υπάρχει μεγάλη επίδραση στο νόημα λόγω των εκφραστικών στοιχείων (Keller, 1973). Αυτό οφείλεται στον ρόλο των λέξεων που έχουν τον ρόλο κωδικοποιημένων πληροφοριών, διότι η γλώσσα χωρίζεται σε δύο στρώματα, το ηχητικό και το νοηματικό. Οι γλώσσες μεταφράζονται και έτσι ένας άλλος ήχος σε διαφορετική γλώσσα σημαίνει το ίδιο πράγμα. Στον αντίποδα η μουσική εννοεί μόνο τη μουσική (Nelleke, 2017).

Λειτουργία αντίληψης στη μουσική ερμηνεία

Εν κατακλείδι, για να μεταδοθεί καλύτερα η μουσική υπάρχει η δυνατότητα εκμετάλλευσης του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί η ανθρώπινη αντίληψη. Ως εκ τούτου, πρέπει οι μουσικές φράσεις να μοιάζουν με προτάσεις. Η κάθε φράση πρέπει

να ξεκινά καθαρά και με περισσότερη ενέργεια και προς το τέλος να έχει ανεπαίσθητο κενό ώστε να ξεκινήσει η επόμενη φράση (Pay, 1996). Αυτή η σκέψη μπορεί να βοηθήσει στην ερμηνεία ενός πολυφωνικού έργου όπως μια φούγκα ή έργα μουσικής δωματίου, ώστε να δοθεί χώρος στη νέα φράση που έρχεται για να ακουστεί καθαρά.

ΑΡΘΡΩΣΗ ΚΑΙ ΦΡΑΣΑΡΙΣΜΑ

Η άρθρωση εντοπίζεται σε πολλές πηγές σε συνδυασμό με το φρασάρισμα²¹. Ο Keller (1973, σ. 4) καταγράφει ότι είναι «τόσο συσχετιζόμενα και την ίδια στιγμή τόσο διαφοροποιημένα». Από το 1887 ο Riemann²² (ό.α. στην Vial, 2008, σ. 308) διαπιστώνει μια σύγχυση μεταξύ των μουσικών σχετικά με την αντίληψη του φρασάρισματος και της άρθρωσης, με τον Keller (1973) να επιβεβαιώνει ένα αιώνα μετά ότι οι όροι αυτοί ακόμα χρησιμοποιούνται αδιάκριτα καθώς δεν είναι ξεκάθαρες οι έννοιες στο ευρύ κοινό και συγχέονται.

Το φρασάρισμα και η άρθρωση αποτελούν βασικά μέσα που χρησιμοποιεί ο εκτελεστής ώστε να δώσει νόημα στον ήχο που παράγει και είναι δύο από τα στοιχεία μίας ερμηνείας για τα οποία ο ερμηνευτής φέρει την κύρια ευθύνη (Chew, 2001a). Σημειογραφικά η άρθρωση καταγράφεται με συζεύξεις, τελείες, γραμμές (Burton, 2002a) και παύσεις. Ο μουσικός καλείται να αποφασίσει την άρθρωση που θα χρησιμοποιήσει με βάση την εμπειρία και τη μουσικότητά του (Brown, 1999).

Σημαντικότητα φρασάρισματος για την εκφραστικότητα

Ειδικότερα, η άρθρωση είναι ένα κοινό στοιχείο για τη Μουσική και τη Γλώσσα καθώς οι πρώτες ύλες του λόγου είναι τα φωνήεντα, τα οποία όμως χρειάζονται την άρθρωση των συμφώνων για να δημιουργήσουν μια λέξη η οποία έχει νόημα (McEwen, 1912). Είναι γεγονός ότι ένας άνθρωπος μαθαίνει να μιλά, όταν μπορεί να αρθρώσει με το στόμα (Keller, 1973). Στη γλώσσα όμως, αρθρωμένοι ήχοι, όπως

²¹ Όπως για παράδειγμα το βιβλίο του Keller *Phrasing and Articulation* (1973) ή το λήμμα του Chew *Articulation and Phrasing* (2001a).

²² Riemann, H., & Fuchs, C. D. J. (1890). *Practical Guide to the Art of Phrasing: An Exposition of the Views Determining the Position of the Phrasing-marks by Means of a Complete Thematic, Harmonic and Rhythmic Analysis of Classic and Romantic Compositions*. G. Schirmer.

λέξεις με αυτοτελή σημασία δεν βγάζουν νόημα σε μια πρόταση αν δεν ομαδοποιηθούν με λογική. Παρομοίως λοιπόν, και οι μουσικές ιδέες έχουν νόημα μόνο αν υπάρχει λογική και σταθερή σχέση μεταξύ τους, κάτι που στην Κλασική Μουσική επιτυγχάνεται μέσω του Μέτρου και της Τονικότητας. Επιπλέον, ένας άλλος συσχετισμός σχετικά με την άρθρωση συναντάται στον Krause²³, ο οποίος αναφέρει ότι η «*άρθρωση ενός στεναχωρημένου ατόμου είναι αδύναμη και τρεμουλιασμένη και ο εκφρασμένος του λόγος λιγιστός και αργός*» (ό.α. στον Keller, 1973, σ. 31). Εκείνο που εννοεί ο Krause είναι, ότι η άρθρωση προσδίδει εκφραστικότητα την οποία χρειάζεται η μουσική.

Ορολογία

Ο όρος άρθρωση περιλαμβάνει διάφορες πλευρές της ερμηνείας, όπως για παράδειγμα τον διαχωρισμό ή την ένωση των νοτών, τον βαθμό έμφασης που δίνεται σε κάθε νότα (Burton, 2002a). Έτσι ακριβώς εννοεί και η ίδια η λέξη άρθρωση που υποδηλώνει ότι χωρίζει αλλά και ενώνει, π.χ. όπως μια άρθρωση στο σώμα (Pay, 1996). Ο ρόλος της είναι να συνδέει ή να χωρίζει νότες και να καθορίζει σε ποιο βαθμό, αλλά και να προσδίδει εκφραστικότητα στη μελωδία (Keller, 1973). Ένας ευρύτερος ρόλος της είναι ο τρόπος με τον οποίο οι διάφορες δομές, όπως προτάσεις, θέματα, μέρη, χωρίζονται ή ενώνονται μεταξύ τους (Chew, 2001a). Ο Γάλλος θεωρητικός Momigny²⁴ το 1806 διαχωρίζει για πρώτη φορά το φρασάρισμα μεταξύ σύνθεσης και εκτέλεσης και αναφέρει ότι σημαντικός σκοπός του φρασάριαματος είναι όχι μόνο η άρθρωση της αρχής και του τέλους της φράσης, αλλά και η αλληλεξάρτηση των

²³ Krause, C. G. (1752). *Von der musikalischen Poesie*. Voß.

²⁴ Momigny, J. J. (1806). *Cours complet d'harmonie et de composition, d'après une théorie neuve et générale de la musique...* Dédié à M. Auguste de Talleyrand, etc. [With plates.] (Vol. 1). L'auteur.

φράσεων μεταξύ τους (ό.α. στην Doğantan-Dack, 2012). Τα δύο επίπεδα στα οποία λειτουργεί η άρθρωση είναι (Brown, 1999):

1. Το Δομικό επίπεδο: η άρθρωση μεταξύ των φράσεων και των μεγαλύτερων δομών.
2. Το Εκφραστικό επίπεδο: η σωστή άρθρωση των νοτών και των ομάδων είναι απαραίτητο ώστε η μουσική ιδέα να έρθει εν ζωή.

Όπως αναφέρει η Doğantan-Dack (2012, σ. 14) ο όρος *φρασαρίσμα* είναι αποκύημα της μουσικής σκέψης του 19ου αιώνα, καθώς οι πραγματείες πριν από τον 18ο αιώνα αναφέρουν στοιχεία του φρασαρίσματος όπως π.χ. «τον ξεκάθαρο διαχωρισμό των ομαδοποιημένων νοτών, τονισμό, στίξη, και στην κατανοητή παράδοση της μουσικής».

Μουσική στίξη και μετρικός τονισμός

Κατά τον 18ο αιώνα οι πραγματείες για την ερμηνεία αναφέρουν τον όρο *punctuation* (στίξη) στο πλαίσιο της καθαρότητας μιας εκτέλεσης ως το πρώτο απαιτούμενο για μια καλή ερμηνεία (Doğantan-Dack, 2012). Έτσι, χρησιμοποιούμε τη στίξη και στη μουσική ώστε να χωρίσουμε τις μουσικές φράσεις και τις δομές μεταξύ τους με κόμμα, άνω τελείες, τελείες κ.λπ (Nelleke, 2017). Η *Μουσική Στίξη* (Musical Punctuation) είναι μια αναλογία μεταξύ μουσικής και γλώσσας (Vial, 2008).

Η ιδέα του *Μετρικού Τονισμού* (*Accentuation*) αφορά στο γεγονός ότι οι νότες που συμπίπτουν στην τονισμένη θέση του μέτρου θεωρούνται ως μετρικός τονισμός (Ingram, 2020). Κάθε *Μετρικός Οπλισμός* (Time Signature) έχει συγκεκριμένους ισχυρούς και ασθενείς χρόνους (Burton, 2002b), όπως για παράδειγμα στον οπλισμό 2/4, όπου ο πρώτος χρόνος είναι ισχυρός και ο δεύτερος ασθενής. Αυτή η θεωρία αναπτύχθηκε από τους θεωρητικούς του 18ου αιώνα, όμως άρχισε να απορρίπτεται από μουσικούς του Ρομαντισμού, μεταξύ άλλων και ο Liszt (ό.α. στον Burton, 2002b, σ. 15), ο οποίος το ονόμασε «μηχανικό, κομματιασμένο πάνω και κάτω παίξιμο, προσδεμένο στις διαστολές του μέτρου, ο οποίος όμως παραμένει ο κανόνας αρκετές φορές».

Κατά την περίοδο του Ρομαντισμού, οι εκφραστικοί τονισμοί επικράτησαν των μετρικών τονισμών επειδή οι εκφραστικοί τονισμοί βοηθούσαν στην αποσαφήνιση

του φρασαρίσματος και ήταν συσχετισμένοι με τη μελωδική δομή και την κίνηση της αρμονίας. Ακόμα και στον ύστερο Ρομαντισμό, όπου οι συνθέτες περιλάμβαναν πιο συγκεκριμένες οδηγίες στις παρτιτούρες τους, αρκετοί εκφραστικοί τονισμοί ήταν υποτυπώδεις στην εμπειρία και στο ένστικτο του μουσικού. Κάποιοι σημαντικοί παράγοντες, μεταξύ άλλων, ήταν η ένταση της αρμονίας, η μορφή της μελωδίας ή τα διάφωνα διαστήματα (Burton, 2002b).

Αμφισημία άρθρωσης

Σημαντικές αλλαγές που επηρεάζουν στη σύγχρονη έρευνα το πρίσμα υπό το οποίο μελετάται η άρθρωση κάθε εποχής είναι και οι μεταβολές που συμβαίνουν στην κατασκευή των μουσικών οργάνων και στον τρόπο παιξίματός τους. Τέτοιες αλλαγές είναι το πέρασμα από το τσέμπαλο στο πιάνο με σκελετό από χυτοσίδηρο (Vial, 2008), το μπαρόκ δοξάρι σε αντίθεση με το δοξάρι του Tourte (Dell'Olio, 2009), οι συναυλίες που παίζονταν σε αυλές και μικρές αίθουσες εν συγκρίσει με τις γιγάντιες συναυλιακές αίθουσες του σήμερα, η αλλαγή των χορδών από εντέρινες στον 18ο αιώνα σε μεταλλικές κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα και, φυσικά, οι συνθετικές χορδές του 21ου αιώνα (*History of Strings*).

Απεναντίας, οι μουσικοί της σημερινής εποχής έχουν την αντίληψη ότι η σημειογραφία και τα σύμβολα είχαν την ίδια έννοια κατά τη διάρκεια των αιώνων, το οποίο δεν αληθεύει καθώς οι αλλαγές στο στυλ μουσικής, η αισθητική, οι απόψεις των θεωρητικών και της κατασκευής των οργάνων απορρίπτουν την ιδέα της κοινής εκτελεστικής πρακτικής (Burton, 2002a).

Έτσι, οι δυνατότητες της άρθρωσης διαφοροποιούνται ανάλογα με:

1. το ερμηνευτικό μέσο (δηλαδή το όργανο καθώς έχουν διαφορετικό τρόπο ήχησης και άρθρωσης, π.χ. βιολί από βιολοντσέλο, βιολί από πιάνο)
2. με τον συναυλιακό χώρο (π.χ. «για να επιτύχουμε καθαρότητα σε αίθουσα με αντήχηση χρειάζεται να χρησιμοποιήσουμε πιο ενεργητική άρθρωση», (Chew, 2001a, σ. 2)
3. τη συχνοτική περιοχή ή το τονικό ύψος της νότας που παράγεται (όσο πιο μπάσα είναι η νότα τόσο πιο αργά θα αρθρωθεί)
4. την ταχύτητα (ρυθμική αγωγή) της μουσικής (Ingram, 2020).

Άρα, μια μουσική παρτιτούρα είναι το μέσο ώστε να διασώζεται μέχρι σήμερα η ιδέα του συνθέτη. Όμως αυτή η ιδέα προέρχεται από την εσωτερική ακοή του συνθέτη και είναι βασισμένη στην τεχνική, το στιλ, και τα όργανα της τότε εποχής (Burton, 2002b). Επομένως, είναι σημαντικό να γίνει αντιληπτό ότι η σημειογραφία μπορεί να κατανοηθεί σύμφωνα με τις εκτελεστικές πρακτικές της εκάστοτε εποχής, οι οποίες δεν μπορούν να ανακτηθούν πλήρως, αλλά είναι χρήσιμες στη δημιουργία μιας αυθεντικής ερμηνείας.

Η Άρθρωση στο πέρασμα του χρόνου

Πριν τον 18ο αιώνα, οι συνθέτες της Δυτικής Μουσικής βασίζονταν στις στιλιστικές επιλογές των εκτελεστών έτσι ώστε να επιτύχουν τη σωστή άρθρωση στη μουσική (Chew, 2001a). Από τους πρώτους συνθέτες που έκαναν προσπάθεια για συγκεκριμενοποίηση στη σημειογραφία της άρθρωσης ήταν και ο W.A. Mozart (Chew, 2001a· Spiro, 2007). Όπως καταγράφει ο Brown (1999, σ. 138) κατά τη διάρκεια του 18ου και του 19ου αιώνα:

οι συνθέτες προσπάθησαν ... να δώσουν όσο το δυνατό πιο λεπτομερείς οδηγίες για άρθρωση στις παρτιτούρες τους και έτσι, ο ρόλος του μουσικού άλλαξε από το να προσπαθεί να βελτιώσει το μουσικό κείμενο, στο να προσπαθεί να ερμηνεύσει με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια τη παρτιτούρα του συνθέτη. Ακόμα όμως και στις πιο προσεκτικά σημειογραφημένες παρτιτούρες στα τέλη του 19ου αιώνα, μεγάλο μέρος (της ευθύνης για την άρθρωση) παραμένει ευθύνη του ερμηνευτή.

Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, για να γίνει κάποιος καλός ερμηνευτής αναμενόταν να κάνει μαθήματα με καλούς και περίφημους δασκάλους ώστε να διδαχθεί την καλαισθησία, καθώς η θεωρία και η σημειογραφική πρακτική (άρα εν συνεχεία και η άρθρωση) παρέμεινε ανακριβής (Chew, 2001a). Με το πέρασμα των χρόνων παρατηρείται να υπάρχουν περισσότερες και πιο συγκεκριμένες οδηγίες για την άρθρωση από τους συνθέτες (Brown, 1999). Ο Martino (1966) συμφωνεί με τον Brown και προσθέτει ότι, όπως ο εκτελεστής πρέπει να είναι πιστός στη σημειογραφία, έτσι και ο συνθέτης έχει την ευθύνη να είναι όσο πιο συγκεκριμένος γίνεται.

Ωστόσο, όσο συγκεκριμενοποιημένη και να είναι μία έκδοση παρτιτούρας, πάντα θα υπάρχουν αρκετά στοιχεία τα οποία δεν μπορούν να μεταφερθούν επαρκώς από τη σημειογραφία (Burton, 2002b) και επαφίονται στην προσωπική κατανόηση και στίλ του ερμηνευτή. Ένα από αυτά τα στοιχεία είναι και το φρασάρισμα της μουσικής.

Εν ολίγοις, ο σημαντικότερος ρόλος που έχει να διαδραματίσει ο ερμηνευτής είναι να μεσολαβήσει μεταξύ της σημειογραφίας, η οποία είναι μία οπτική αναπαράσταση, και της μουσικής η οποία είναι ηχητική αναπαράσταση. Η δυσκολία μεγαλώνει όταν αναλογιστεί κάποιος τους περιορισμούς που υπάρχουν στη μουσική σημειογραφία όπου δεν μπορούν να προσδιοριστούν οι λεπτεπίλεπτες πτυχές μίας ερμηνείας (Doğantan-Dack, 2012·Lamp1, 1996).

Η ΔΟΜΗ ΤΩΝ ΦΡΑΣΕΩΝ

Στη διαμόρφωση μιας αυθεντικής και πειστικής ερμηνείας μεγάλο ρόλο παίζει η γνώση της δομής του έργου που θα ερμηνευθεί. Σύμφωνα με τον Macpherson (1912), η πλειονότητα των κακών ερμηνειών είναι αποτέλεσμα της μη κατανόησης της δομής του έργου, καθώς «*οι περισσότερες ερμηνευτικές αποφάσεις είναι βάσει των δομικών στοιχείων*» (Lamp1, 1996, σ. 109). Οι Friberg και Battel (2002) συμφωνούν με αυτή την άποψη, διότι αν δεν υπάρχει κατανόηση της δομής δεν θα επιτευχθεί μια πειστική ερμηνεία. Σε συνέντευξή του ο Λ. Καβάκος λέει ότι «*μια μελωδία χωρίς αίσθηση της δομής, της αρμονίας και του ρυθμού είναι άρρωστη*» (Todes, 2014, σ. 55). Σ' αυτό συμφωνεί και ο Barenboim (2009, σ. 57) ο οποίος συμπληρώνει, ότι «*μόνο ένας στρατηγικά σκεπτόμενος εκτελεστής είναι ικανός να μεταδώσει στον ακροατή τη δομή του κομματιού, και όχι απλώς τις διάφορες διαθέσεις που προκύπτουν στο κομμάτι*». Άλλωστε, το φρασάρισμα είναι το αποτέλεσμα της μουσικής αντίληψης αφού η άψυχη παρτιτούρα για να αποκτήσει ζωή χρειάζεται έναν ερμηνευτή που θα κατανοήσει τη δομή και τα φαινόμενα που δημιουργεί η σημειογραφία (Doğantan-Dack, 2012).

Ορισμός - ορολογία

Ο ορισμός που δίνει ο Macpherson (1912) για τη *Φόρμα* είναι η παρουσίαση μουσικών ιδεών με τέτοιο τρόπο ώστε όταν ακούγονται μαζί να δημιουργούν ένα κατανοητό και συνεχές αποτέλεσμα, λαμβάνοντας υπόψιν ότι η Κλασική Μουσική βασίζεται στα τονικά κέντρα και την αρμονική λειτουργία. Έτσι και «*το φρασάρισμα συμπίπτει με την ολοκλήρωση των αρμονικών μορφολογικών ενότητων*» (Γρηγορίου, 2006, σ. 71). Οι φραστικές δομές μπορούν να μας βοηθήσουν για την απομνημόνευση, αφού πρώτα κατηγοριοποιηθούν βάσει των λειτουργιών τους (Spigo, 2007). Η Μελιγκοπούλου (2019) καταγράφει τις λειτουργίες των φράσεων ως εισαγωγικές, συνδετικές, κορυφαίες, δευτερεύουσες, καταληκτικές. Γι' αυτόν τον λόγο πρέπει στη μουσική ερμηνεία να δίνεται η ανάλογη σημασία σε κάθε φράση με βάση τη λειτουργία που έχει στο κομμάτι (Auer, 1921).

Για να φτάσει κανείς στη μικρή ενότητα που είναι μια φράση, πρέπει αρχικά να μπορεί να αναγνωρίσει τη μεγαλύτερη δομή του έργου (τις ενότητες, τα θέματα κ.λπ.), και στη συνέχεια να ασχοληθεί με μικρότερα στοιχεία, όπως η πρόταση, η φράση κ.λπ.

Όπως γράφει ο Isserlis (2018, σ. 81) «αν δεν καταλαβαίνετε τη βασική δομή της μουσικής που ερμηνεύετε, είστε σαν τον χαμένο οδοιπόρο που βλέπει όμορφα δέντρα και φυτά, αλλά έχει χάσει τον δρόμο του». Αξίζει να τονιστεί η άποψη του Carlin (1998) για τα διάφορα βιβλία που αναλύουν θέματα της Μουσικής Φόρμας και ξεκινούν από την πιο μικρή δομή προς την πιο μεγάλη, και αναφέρει ότι αυτή η μέθοδος είναι βοηθητική σε κομμάτια του ύστερου Ρομαντισμού, αλλά αποτυγχάνει στα έργα του Κλασικισμού.

Κατά τον Έλληνα μουσικολόγο Μαλιάρα (2009, σ. 27), ο Koch είναι ο δημιουργός της ορολογίας «της μουσικής ανάλυσης με το σύστημα φράση - πρόταση - περίοδος και τα παρεπόμενα», με τους όρους να υιοθετούνται από τη γλωσσολογία (όπως και άλλοι όροι όπως αναφέρθηκαν στο κεφάλαιο για τη Γλώσσα). Μία περίοδος έχει ως συστατικά της τις φράσεις ενώ κάθε φράση αποτελείται από *μοτίβα* (Phrase, 2001· Διαμαντής, 2001).

Μοτίβο

Μοτίβο θεωρείται μία μικρή ιδέα, μελωδικής, αρμονικής ή ρυθμικής φύσης που επαναλαμβάνεται συχνά και είναι η μικρότερη υποδιαίρεση ιδέας (Drabkin, 2001). Όπως σημειώνει ο Macpherson (1912) είναι σημαντικό να κατανοούμε το σχήμα και τον χαρακτήρα ακόμα και του πιο μικρού μοτίβου, ώστε αυτά να βοηθήσουν στο κτίσιμο φράσεων και περιόδων.

Φράση

Η *Φράση*, την οποία ο Cone (1968) χαρακτηρίζει ως τον μικρόκοσμο μίας σύνθεσης, είναι το μικρότερο αυτοτελές μέρος μίας μεγαλύτερης μορφής και έχει διάρκεια 4, 6 ή 8 μέτρα, σύμφωνα με τον Έλληνα αρχιμουσικό και συνθέτη Δ. Μητρόπουλο (Ιατρίδης et al., 2011). Κατά τον Nelleke (2017) μία συνηθισμένη φράση έχει διάρκεια 4 μέτρα. Με την άποψη αυτή οποίο συμφωνούν οι Cone (1968), Isserlis (2018) και Stein (1979). Ο Lacroix (2014) σημειώνει ότι οι πιο χρησιμοποιημένες φραστικές δομές στον Κλασικισμό ήταν συμμετρικές προς το μήκος τους, συνήθως 2+2 μέτρα. Παράλληλα, η Spiro (2007) αναφέρει ότι μία φράση είναι ένα μέλος του κάθε κομματιού, το οποίο πρέπει να έχει αρχή και τέλος, να είναι ξεχωριστό, αλλά ταυτόχρονα συνδεδεμένο με την προηγούμενη και την επόμενη φράση. Αυτό αξίζει

να συσχετιστεί με την έννοια που προτείνει ο Pay (1996) ότι η άρθρωση υποδηλώνει ότι χωρίζει αλλά και ότι ενώνει. Οι Friberg και Battel (2002) σημειώνουν ότι τα πιο γρήγορα επίπεδα (όπως μοτίβα, φράσεις) ίσως να έχουν διαφορετικές πιθανές ερμηνείες από διαφορετικούς εκτελεστές, σε αντίθεση με μεγαλύτερες δομές (όπως ενότητες, θέματα, περιόδους) όπου υπάρχει μικρότερο περιθώριο για αμφισημία²⁵.

Θα μπορούσε κάποιος να αναρωτηθεί για ποιο λόγο οι συνεχείς τετράμετρες φράσεις δεν κουράζουν τον ακροατή. Αυτό γίνεται λόγω των παραλλαγών που προκύπτουν από τη ρυθμομελωδική, αρμονική και μετρική διάσταση, με τις οποίες αλληλοεπιδρά η φράση (Cone, 1968·Nelleke, 2017·Spiro, 2007). Έχοντας αυτό κατά νου, μπορεί κάποιος να δει το παράδειγμα που έφτιαξε ο Reicha²⁶ (ό.α. στον Nelleke, 2017, σ. 10) για να αποδείξει ότι η ρυθμική διάταξη από μόνη της μπορεί να δημιουργήσει πτώσεις, οι οποίες μπορούν να βοηθήσουν να κατανοηθούν οι φράσεις, οι στιγμές χαλάρωσης ή οι παύσεις.



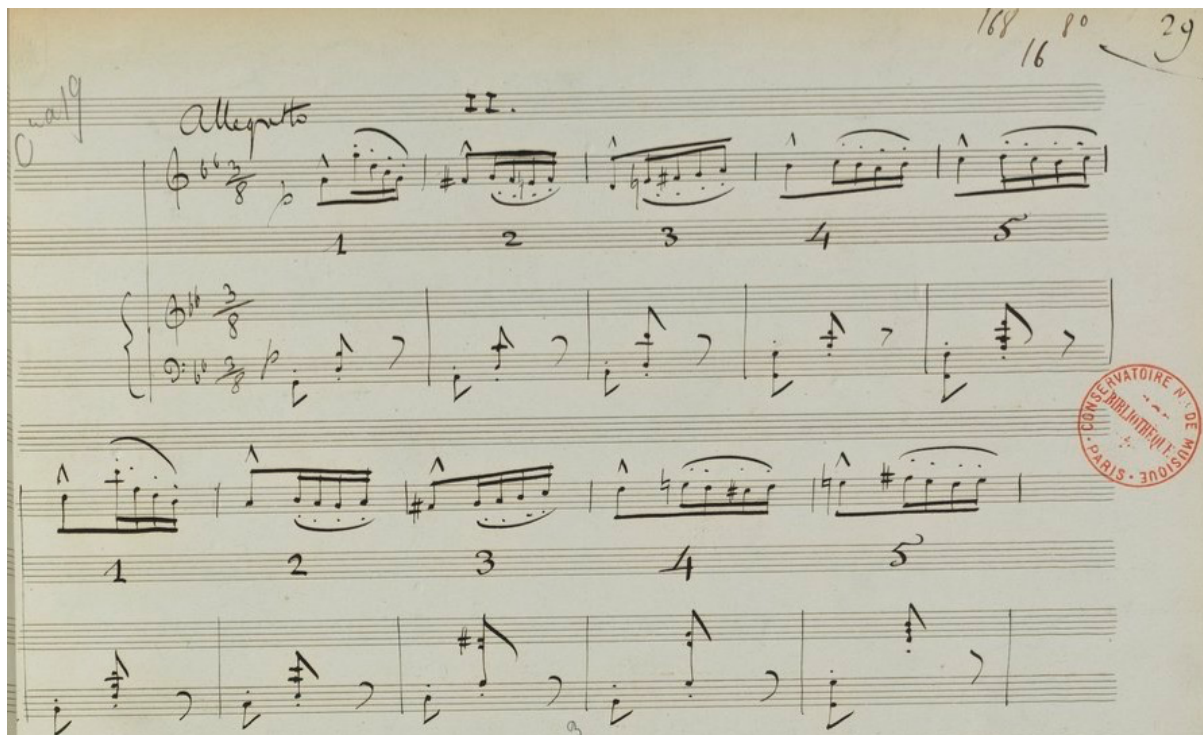
Εικόνα 8 (Reicha, 1826, σ. 363)

Όταν υπάρχει μια φράση τριών ή πέντε μέτρων ο συνθέτης το κάνει για να αιφνιδιάσει τις ακουστικές προσδοκίες των ακροατών και οφείλουν οι ερμηνευτές να το δείξουν (Isserlis, 2018). Ακόμη και κατά τον ύστερο Ρομαντισμό, και συγκεκριμένα το 1885,

²⁵ Οι Friberg και Battel (2002) θεωρούν ότι στην κλασική μουσική τα δομικά μέρη είναι ιεραρχημένα με το πιο αργό επίπεδο να είναι όλο το κομμάτι, ενώ το γρηγορότερο επίπεδο της ιεραρχίας αποτελείται από μικρές μελωδικές δομές μερικών νοτών η κάθε μία, δηλαδή τα μοτίβα.

²⁶ Reicha, A. (1826). *Traité de haute composition musicale* (Vol. 2). Richault.

ο Camille Saint- Saëns θεωρεί αναγκαίο να ξεκαθαρίσει στον εκτελεστή τη χρήση 5-μέτρων φράσεων, αριθμώντας τις φράσεις στο Allegretto της Σονάτας του για Βιολί και Πιάνο, αρ.1 op. 75 (Nelleke, 2017).



Εικόνα 9 (Saint-Saëns, 1885)

Διάρκεια Φράσεων

Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι, εφόσον ο κανόνας είναι μια φράση να διαρκεί τέσσερα μέτρα τότε αν μετρηθούν τέσσερα μέτρα θα βρεθεί η αρχή και το τέλος της φράσης. Αυτό όμως δεν ισχύει, καθώς διάφορα χαρακτηριστικά, όπως ξεκίνημα της φράσης με άρση ή ξεκίνημα της φράσης στον μπάσο πριν τη μελωδία, μπορεί να αποτελέσουν προβλήματα (Nelleke, 2017). Ακόμη, ένα πλήρες μέτρο μουσικής δεν σημαίνει πάντοτε ένα μέτρο σε σχέση με τις διαστολές μέτρου που βλέπουμε στην παρτιτούρα. Όπως σημειώνει ο Keller (1973), ο αριθμός των μέτρων δεν είναι ικανός παράγοντας για να καθοριστούν οι φράσεις και οι περίοδοι, καθώς 2 μεγάλα σημειογραφημένα μέτρα πιθανό να έχουν το ίδιο περιεχόμενο με 8 σημειογραφημένα μικρά. Σύμφωνα με τα γραφόμενα του Ingram (2020, σ. 55), προβληματισμένος ήταν και ο Riemann σχετικά με τους περιορισμούς που έχει η συμβατική σημειογραφία στη διάδοση του νοήματος της μουσικής και θεωρούσε τις διαστολές του μέτρου ως μια

σημειογραφική ευκολία. Πιθανόν, για τον ίδιο λόγο ο Carlin (1998) δημιούργησε τη φόρμουλα $R=N$ ώστε να υποδεικνύει τη σχέση μεταξύ Πραγματικών μέτρων Μουσικής και Σημειογραφημένων μέτρων²⁷. Συχνά τα μέρη Scherzo έχουν δύο σημειογραφημένα μέτρα προς ένα πραγματικό, άρα $R=2N$, ενώ παρομοίως μπορεί να γίνεται σε ένα γρήγορο πρώτο ή τελευταίο μέρος κομματιού.

Πρόταση

Η πρόταση αποτελείται από δύο τετράμετρες φράσεις σύμφωνα με τον Αμερικάνο θεωρητικό Carlin (1998), όπου η αρχική φράση παρουσιάζει το θέμα ενώ η δεύτερη φράση έχει τις λειτουργίες της συνέχισης και της πτώσης. Συχνά χρησιμοποιείται ο όρος *Πρόταση* ως ενδιάμεσος όρος ανάμεσα στη *Φράση* και την *Περίοδο* (*Sentence*, 2001).

Αυτό παρατηρείται και στην παρακάτω πρόταση από το πρώτο μέρος της Πρώτης Σονατίνας του F. Schubert, όπου η υπόδειξη για τη ρυθμική αγωγή είναι Allegro Molto.

²⁷ R=real to N=notated measures

Sonatine I

Komponiert im März 1816

Franz Schubert
op. post. 137 D384

Παράδειγμα Πρότασης

Allegro molto

R=2N

The image displays four systems of musical notation for the first system of Franz Schubert's Sonatine I. Each system consists of a Violin (Vln) and Piano (Pno) part. The first system (measures 13-16) is annotated with 'Παρουσίαση' (Presentation) and 'Βασική Ιδέα' (Basic Idea). The second system (measures 17-20) is annotated with 'Παραλλαγμένη Επανάληψη' (Altered Repetition). The third system (measures 21-24) is annotated with 'ii Συνέχιση' (ii Continuation) and 'Επιτάχυνση Αρμονικού Ρυθμού' (Acceleration of Harmonic Rhythm). The fourth system (measures 25-28) is annotated with 'Πτώση' (Fall) and includes dynamic markings 'ff'. Roman numerals (IV, V, ii, ii 6/5, V/V, V, I) and chord symbols (TAΠ) are placed below the piano part to indicate harmonic structure.

Εικόνα 10 Μορφολογική ανάλυση Παράδειγμα Πρότασης

Περίοδος

Η περίοδος διάρκειας οκτώ μέτρων είναι ο πιο χρησιμοποιημένος τύπος θέματος στην ενόργανη μουσική της Κλασικής περιόδου (Carlin, 1998). Η περίοδος θεωρείται κανονική όταν αποτελείται από δύο ίσα μέλη, όπου το πρώτο έχει ημίπτωση και το δεύτερο τέλεια πτώση. Είναι απαραίτητο τα δύο μέλη να διαιρούνται σε δύο ίσα μέρη (Ratner, 2001). «Η ηγούμενη φράση ξεκινά με μία βασική ιδέα δύο μέτρων, η οποία ακολουθείται από μία αντιθετική ιδέα δύο μέτρων η οποία οδηγεί σε ασθενή πτώση (συνήθως ημίπτωση). Η ακόλουθη φράση επαναλαμβάνει τη βασική ιδέα της ηγούμενης, αλλά παραλλάσσει την αντιθετική ιδέα ώστε να δημιουργήσει μία ισχυρή πτώση και να κλείσει το θέμα» (Carlin, 1998, σ. 49).

Rondo in B \flat
for Violin and Orchestra

W.A. Mozart

Allegro K. 269/261a

Παράδειγμα Περιόδου

Ηγούμενη — Βασική ιδέα — Αντίθετη ιδέα — BI —

Violin

Piano

I V I Ημίπτωση

Ακόλουθη — BI — AI —

Vln

Pno

ii6 V I Τέλεια Αυθεντική Πτώση

Εικόνα 11 Μορφολογική Ανάλυση Περιόδου

Μία σημαντική διαφορά μεταξύ *πρότασης* και *περιόδου*, είναι ότι στην *πρόταση* η βασική ιδέα επαναλαμβάνεται αμέσως, ενώ στην *περίοδο* τη βασική ιδέα ακολουθεί μια αντίθετη ιδέα η οποία φέρνει μια ασθενέστερη πτώση (Carlin, 1998). Μία άλλη διαφορά που διαπιστώνει ο Carlin (1998), έγκειται στο γεγονός ότι η πρόταση έχει τρεις λειτουργίες στην πρόταση οι οποίες είναι: α) εναρκτήρια λειτουργία παρουσίασης, β) μεσαία λειτουργία συνέχισης, γ) καταληκτική λειτουργία πτώσης, ενώ η περίοδος δεν έχει τη μεσαία λειτουργία και έχει τις λειτουργίες της ηγούμενης και της ακόλουθης²⁸ (Βούβαρης, 2015).

Σύμφωνα με τη θεωρία του Carlin (1998) υπάρχουν και τα εξής τέσσερα είδη υβριδίων:

Υβρίδιο 1: ηγούμενη και συνέχιση

Υβρίδιο 2: ηγούμενη και πτώση

Υβρίδιο 3: σύνθετη βασική ιδέα και συνέχιση

Υβρίδιο 4: σύνθετη βασική ιδέα και ακόλουθη

Ανωμαλίες Φράσεων

Πέραν της αναγνώρισης των κανονικών φράσεων είναι σημαντικό να αναγνωρίζονται οι φράσεις όταν έχουν ανωμαλίες ή εξαιρέσεις (Lamp1, 1996). Μία χρήσιμη συμβουλή που προτρέπει να εφαρμόσουμε ο Stein (1979) είναι η παρατήρηση της αρχής και του τέλους μίας φράσης, όταν υπάρχει δυσκολία κατανόησης της δομής μίας φράσης, αφού το τέλος μιας φράσης σημαίνει την αρχή της επόμενης ή το ανάποδο.

²⁸ Ο Βούβαρης (2015) προτείνει τη χρήση των όρων *ηγούμενη* και *ακόλουθη* για τη μετάφραση στα Ελληνικά των αγγλικών όρων *antecedent* και *consequent*, αντίστοιχα.

Στο παρακάτω απόσπασμα από το 3ο μέρος της 1ης Σονατίνας του F. Schubert για Βιολί και Πιάνο παρατηρείται μία φράση η οποία έχει σημειωμένη με παύσεις τη στιγμή χαλάρωσης από την επόμενη φράση. Στην επόμενη σύνδεση, στη δεύτερη φράση με την τρίτη, καταγράφεται η πρώτη εξαίρεση που καταγράφει ο Keller (1973) ως εξής:

1. Απόκρυψη τέλους της φράσης: χρησιμοποιείται, ώστε να γεφυρωθούν (ενωθούν) οι δύο φράσεις, ή να διαγραφεί το όριο μεταξύ των δύο φράσεων. Σε τέτοιες περιπτώσεις ο Lampl (1996) αναφέρει ότι πιθανόν οι ενωμένες νότες να αποκρύπτουν μία ξεκάθαρη πτώση.

Allegro Vivace

F. Schubert

The image displays a musical score for Violin and Piano, consisting of three systems. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. The first system (measures 1-4) features a Violin part with a phrase labeled "Φράση" and a "Στιγμή Χαλάρωσης" (moment of relaxation) at the end. The Piano part provides accompaniment. The second system (measures 5-8) shows the continuation of the Violin phrase, with an annotation "Χρήση αυτού του περάσματος για απόκριση τέλους φράσης" (Use of this passage for phrase ending response) above the final measure. The Piano part continues. The third system (measures 9-12) shows the Violin part with a new phrase labeled "Φράση" and the Piano part concluding. The score is written in standard musical notation with treble and bass clefs for the respective instruments.

Εικόνα 12 Μορφολογική Ανάλυση Απόκρισης Τέλους της Φράσης

2. Ένωση φράσεων: όταν η αρχική φράση τελειώνει με την πρώτη νότα της επόμενης φράσης.

Εικόνα 13 Μορφολογική Ανάλυση Ένωσης Φράσεων

3. Έκθλιψη φράσης (phrase elision) όταν η αλλαγή είναι τόσο απότομη που το τέλος της πρώτης φράσης δεν γίνεται καταληπτό.

Στο παρακάτω απόσπασμα από την ανάπτυξη της Σονατίνας του Σούμπερτ, ενώσω η χρωματική ένταση ανεβαίνει, η απότομη αλλαγή από φόρτε σε πιάνο θα καταστήσει το τέλος της πρώτης φράσης ακατάληπτο.

Εικόνα 14 Μορφολογική Ανάλυση Έκθλιψη Φράσης

4. Επικάλυψη μεταξύ 2 φράσεων έχουμε όταν το τελευταίο μέρος της πρώτης φράσης είναι το ίδιο με την αρχή της δεύτερης φράσης, και σύμφωνα με τον Keller επικαλύψεις φράσεων βρίσκουμε συνήθως στο *Stretto* σε φούγκες.

Στο παρακάτω παράδειγμα που παρουσιάζει ο Keller (1973) (από την πρώτη Φούγκα σε Ντο Ελάσσονα στον πρώτο τόμο του Καλοσυγκερασμένου Κλειδοκύμβαλου - *Das Wohltemperierte Klavier* του J.S. Bach), το μισό μέτρο που τελειώνει η πρώτη φράση αποτελεί επίσης την αρχή της επόμενης.



Εικόνα 15 (Keller, 1973, σ. 25)

Ενώ ο Nelleke (2017) αναφέρει τις εξής περιπτώσεις επέκτασης:

1. Επανάληψη: ο πιο συχνός τρόπος για επέκτασης μίας φράσης είναι η επανάληψη ενός μέρους της. Υπάρχει επίσης η δυνατότητα να επαναληφθούν ένα με δύο μέτρα αυτολεξεί ή παραλλαγμένα με μουσικά στολίδια είτε σε διαφορετική τονικότητα. Όπως καταγράφει ο Koch²⁹ (ό.α. στον Nelleke, 2017, σ. 24) αυτή η επανάληψη πρέπει να αξίζει να επαναληφθεί και να δείχνει μία νέα πτυχή της επαναλαμβανόμενης φράσης.

Παρακάτω ένα παράδειγμα από τη 2η Σονάτα για Βιολί και Πιάνο του J. Brahms, όπου φαίνεται μια τετράμετρη κανονική φράση, και ένα μέτρο παραλλαγμένης επανάληψης του τελευταίου μέτρου, πριν ακολουθήσει η επόμενη φράση.

²⁹ Koch, H. C. (1782-1893). *Versuch einer anleitung zur composition*. A.F. Böhme. <https://lccn.loc.gov/07003136>

Allegro amabile

Violin

Piano

4-μετρη φράση

Επανάληψη

4-μετρη φράση

Επανάληψη

Εικόνα 16 (Brahms, 1886)

2. Επέκταση: «οι επεκτάσεις προσδίδουν βαρύτητα σε μία φράση και επεκτείνουν την τελική πτώση» (Nelleke, 2017, σ. 24). Χρησιμοποιούνται συχνά σε έργα μουσικής δωματίου με τρόπο όπως στο παράδειγμα Α, ενώ στα κοντσέρτα όπως το παράδειγμα Β, σύμφωνα με τα παραδείγματα του Reicha (1826). Στα κοντσέρτα συμβάλουν ώστε να τελειώσουν με ένα μεγαλειώδη τρόπο.

A

B

tr

tr

Εικόνα 17 (Reicha, 1826, σ. 399)

Παρακάτω ένα απόσπασμα από το 1ο μέρος του 5ου Κοντσέρτου του W.A. Mozart για Βιολί όπου παρατηρείται το παράδειγμα Β με επέκταση με 5ο μέτρο. Το υλικό όμως είναι τεσσάρων μέτρων και παρουσιάζεται στο πιο κάτω παράδειγμα. Για τον λόγο αυτό ο φραστικός ρυθμός δεν αλλάζει.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'Violin' and 'Vln', begins at measure 211. The Violin part features a trill ('tr') on the first note. The Vln part features a trill ('tr') on the first note. The second system, also labeled 'Vln', begins at measure 213. Both systems are in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and trill markings.

Εικόνα 18 Παράδειγμα απaráλλακτων Φραστικού Ρυθμού

Το μήκος της κάθε φράσης έχει και ρυθμική διάσταση, καθώς ο Koch³⁰ (ό.α. στον Baker, 2001) αναφέρει ότι οι συνεχόμενες φράσεις δημιουργούν τον *Φραστικό Ρυθμό* ο οποίος είναι ένα υψηλότερο επίπεδο ρυθμού το οποίο δημιουργείται ανάλογα με τα μήκη των φράσεων και ο υψηλότερος φραστικός ρυθμός επιτυγχάνεται με την εναλλαγή του μήκους των φράσεων (Nelleke, 2017).

Εν αντιθέσει, οι συμπτύξεις δημιουργούν φράσεις διαφορετικού μήκους με την ένωση 2 φράσεων που φαίνονται ως μία. Συμπτύξεις φράσεων σύμφωνα με τον (Nelleke, 2017):

³⁰ Koch, H. C. (1782-93). *Versuch einer anleitung zur composition*. A. F. Böhme. <http://hdl.loc.gov/loc.music/muspre1800.101142>

1. Σύμπτυξη μέτρων (Bar suppression): σημαίνει την αποκοπή ενός μέτρου. Χρησιμοποιείται όταν η συγχορδία της πτώσης είναι η ίδια με την πρώτη συγχορδία της ακόλουθης φράσης.

Στο 3ο κοντσέρτο για Βιολί του W.A. Mozart υπάρχουν δύο διαφορετικές φράσεις στην εισαγωγή που παίζει η ορχήστρα,



Εικόνα 19 (Nelleke, 2017, σ. 27)

θα υπήρχε η προσδοκία ακοής των δύο φράσεων ξεχωριστά όταν παίζει η ορχήστρα το ίδιο θέμα στο μέτρο 72, όπως το ανακατασκευάζει ο Nelleke (2017, σ. 27):



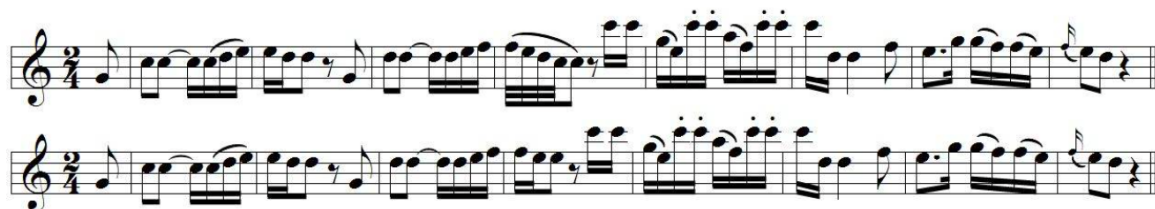
Εικόνα 20 (Nelleke, 2017, σ. 27)

Αλλά ο Mozart έχει συμπτύξει το 4ο μέτρο με το 1ο μέτρο της επόμενης φράσης με αποτέλεσμα να «δημιουργηθεί μία ομαλή μετάβαση».



Εικόνα 21 (Nelleke, 2017, σ. 27)

2. Απόρριψη ολοκλήρωσης (*denying completion*): χρησιμοποιείται αφαιρώντας την αίσθηση ανάπαυσης της πτώσης της πρώτης φράσης ώστε να γίνει η σύμπτυξη δύο φράσεων σε μία. Ο Koch (1782-1893, σ. 459) δίνει το παρακάτω παράδειγμα:



Εικόνα 22 Koch³¹ (ό.α. στον Nelleke, 2017, σ. 29)



Εικόνα 23 Brahms, Hungarian Dance No 6 (Doğantan-Dack, 2012, σ. 25)

Σ' ένα παράδειγμα που παραθέτει η Doğantan-Dack (2012) από τον Ουγγρικό χορό αρ. 6 του J. Brahms αναφέρει ότι θα πρέπει να είναι ελεύθερο το μυαλό του ερμηνευτή ώστε να κατανοήσει πιθανά λάθη στη σημειογραφία και παραθέτει το πιο πάνω παράδειγμα το οποίο χρησιμοποιεί ο Lussy³² (ό.α. στην Doğantan-Dack, 2012, σ. 25). Ο Brahms σημείωσε χρονομέτρη 2/4 και θα ακούγεται «μηχανικό και άψυχο αν προσπαθήσουμε να το τραγουδήσουμε σε 2/4, χωρίς λυρικήτητα».

³¹ Ibid.

³² Lussy, M. (1903). *L'anacrouse dans la musique moderne* (Vol. 1). Librairie Fischbacher.

Εν συνεχεία ο Lussy προτείνει τη σκέψη της μελωδίας σε 4/4, ώστε να αποδοθεί εκφραστικά το περιεχόμενο της μουσικής. Άλλωστε την παραπάνω παρατήρηση έκαναν και ο περίφημος Ρώσος πιανίστας Anton Rubinstein και ο Γερμανός πιανίστας και αρχιμουσικός Hans Guido von Bülow σύμφωνα με τον Lussy.



Εικόνα 24 Brahms, Hungarian Dance No 6 όπως σημειώνεται από τον Lussy (1903, ό.α. στη Doğantan-Dack, 2012, σ. 25)

Εδώ θα μπορούσε να φανεί χρήσιμη η φόρμουλα $R=N$ του Carlin, όπου θα είχαμε $R=2N$ άρα ένα πραγματικό μέτρο μουσικής, να ισούται με δύο σημειογραφημένα.

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΜΕΣΩ ΤΟΥ ΦΡΑΣΑΡΙΣΜΑΤΟΣ

Η διδασκαλία του Μουσικού Φρασαρίσματος σε αρχάριους μαθητές οργάνων

Σύμφωνα με τον Harris (2009), το μουσικό φρασάρισμα μένει ακατέργαστο στα αρχικά στάδια διδασκαλίας του οργάνου. Έτσι, ενώ τα παιδιά που έχουν ανεπτυγμένη μουσική φαντασία εφαρμόζουν ενστικτωδώς το φρασάρισμα των νοτών και παίζουν με έκφραση από μόνα τους, στις πλείστες περιπτώσεις το μουσικό φρασάρισμα παραμένει ένα άγνωστο πεδίο. Ακόμη, ο Lampi (1996) αναφέρει ότι αφενός η ύπαρξη ταλέντου στη μουσική παίζει σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη ερμηνευτικών δεξιοτήτων, αφετέρου όμως αυτό δεν σημαίνει ότι μειώνεται η ανάγκη για τυπική διδασκαλία του φρασαρίσματος και της ερμηνείας κατά την εκμάθηση του μουσικού οργάνου, θέματα τα οποία συχνά υποστηρίζεται ότι παραμελούνται στη διδασκαλία (Solovieva, 2018).

Δημιουργία αυθεντικής ερμηνείας

Η αναζήτηση και η δημιουργία αυθεντικής ερμηνείας είναι απαραίτητα στοιχεία ώστε μια σύνθεση γραμμένη σε άλλη εποχή να συνεχίζει να επιβιώνει και να ερμηνεύεται εκατοντάδες χρόνια μετά (Trapkus, 2020), αφού χωρίς εκφραστικότητα η μουσική γίνεται βαρετή και άψυχη (Michal, 2014). Όπως γράφει ο Trapkus (2020), η εύρεση της προσωπικής ερμηνείας είναι μια βαθιά εκπαιδευτική διαδικασία που απαιτεί τη λύση προβλημάτων, καθώς και αναστοχασμό από πλευράς του ερμηνευτή. Άλλωστε, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει και ο Γρηγορίου (2006), όπως στην ομιλία όπου οι εναλλαγές τόνου ή ταχύτητας εκφράζουν τις διάφορες διαθέσεις, έτσι και στη μουσική χρειάζεται να πλαισιώνεται η μουσική με το κατάλληλο φρασάρισμα για να επιτευχθεί η απαραίτητη εκφραστικότητα. Πράγματι, παρόλο που η λέξη *φρασάρισμα* χρησιμοποιείται συνέχεια στις πρόβες και τα μαθήματα, ελάχιστα έχουν γραφτεί για την προετοιμασία μιας μουσικής ερμηνείας και τη διδακτική του μουσικού φρασαρίσματος (McGill, 2007· Spiro, 2007).

Διδασκαλία

Συχνά οι δάσκαλοι ζητούν από τους μαθητές τους μια εκφραστικότερη ερμηνεία ή τους ζητούν να νοιώσουν τη μουσική. Αυτή η οδηγία όμως δεν είναι συγκεκριμενοποιημένη και γι' αυτό δεν βοηθά τον μαθητή (Baker et al., 2001·Niles, 2017·Parncutt, 2007).

Στη μέθοδο Σουζούκι υπάρχουν τρία στάδια στην πορεία της μάθησης (Στάμου, 2012):

1. ο μαθητής να αντιληφθεί τον μουσικό στόχο και το αποτέλεσμα που επιθυμεί να επιτύχει,
2. ο μαθητής να εξασκηθεί συνειδητά ενώ λαμβάνει σχόλια και ανατροφοδότηση από τους γονείς στο σπίτι και τον δάσκαλο στο μάθημα,
3. μέσα από την αδιάκοπη μελέτη επέρχεται η αυτόματη εκτέλεση του κομματιού, έτσι καθιστά τον μουσικό ελεύθερο από τεχνικές δυσκολίες ώστε να επικεντρωθεί στην ερμηνευτική πτυχή της μουσικής.

Ο Klickstein (2009) περιγράφει ότι πολλοί καθηγητές διδάσκουν το ρεπερτόριο πρώτα μηχανικά και ακολούθως εντάσσουν την ερμηνεία, μέθοδο με την οποία διαφωνεί, διότι ο τελικός στόχος της εξάσκησης του κομματιού είναι η μουσική ερμηνεία. Άρα, *«η μουσική ιδέα πρέπει να καθορίζει την τεχνική που θα χρησιμοποιηθεί και όχι το αντίθετο»* (Lamp1, 1996, σ. 10). Πράγματι, όσο πιο πολύ ο μαθητής μελετήσει το μηχανικό παίξιμο τόσο πιο βαθιά θα ριζωθούν τα λανθασμένα πρότυπα εκτέλεσης και θα είναι πολύ δύσκολο να αλλάξουν τα στοιχεία που επηρεάζουν το φρασάρισμα και την ερμηνεία (Lamp1, 1996).

Πιο συγκεκριμένα, ο παιδαγωγός του βιολιού I. Galamian και η βιολονίστα Janine Jansen συμφωνούν με τον Klickstein και αναφέρουν ότι *«η τεχνική είναι το μέσο για τον τελικό στόχο»* που δεν είναι άλλος από την όσο πιο εκφραστική ερμηνεία (Galamian & Thomas, 2013, σ. 19·Lamp1, 1996, σ. 123·Todes, 2011, σ. 29). Η ερμηνεία και το φρασάρισμα είναι αυτά που δίνουν τη ζωή και την ομορφιά στη μουσική και όχι η τονική ακρίβεια ή ο όμορφος ήχος που παράγει ο ερμηνευτής (Lamp1, 1996·Solovieva, 2018). Κατά συνέπεια, ο ρόλος του δασκάλου είναι να διδάξει στον μαθητή τόσο την τεχνική και το μουσικό στυλ, όσο και να τον καταστήσει

αυτόνομο όσο αφορά την ικανότητα να δημιουργήσει την προσωπική του ερμηνεία (Cook, 2018·Gu, 2018). Εν τέλει, η σωστή στιλιστική ερμηνεία έχει να κάνει περισσότερο με τις γνώσεις για το στιλ της μουσικής, παρά τις προσωπικές προτιμήσεις του κάθε μουσικού (Lamp1, 1996).

Επιπλέον, αρκετοί μαθητές λόγω της απειρίας τους με την ερμηνεία δεν έχουν προσωπική άποψη για τη μουσική που παίζουν, με πολλούς δάσκαλους να παραδίδουν την ερμηνεία που κάνουν οι ίδιοι αντί να τους διδάξουν την προετοιμασία της μουσικής ερμηνείας. Το αποτέλεσμα είναι να μη μαθαίνουν ποτέ αυτή την τόσο σημαντική ικανότητα (Trarkus, 2020). Άλλωστε, η διδασκαλία μουσικής απαιτεί από τον δάσκαλο να κατανοήσει τη μοναδική ψυχοσύνθεση του κάθε μαθητή, ώστε μέσω διαφορετικής προσέγγισης στον κάθε μαθητή να μπορέσει να καλλιεργήσει και να διεγείρει τη μουσική φαντασία του με σκοπό να αναδείξει τη μοναδική μουσικότητα του κάθε μαθητή (Gu, 2018·Lamp1, 1996·Su, 2016). Είναι πολύ σημαντικό στη διδασκαλία ερμηνείας να κατανοείται η άποψη και οι δημιουργικές ιδέες των μαθητών, ώστε να νοιώθουν ότι η μουσική που παίζουν τους εκφράζει και τους ανήκει (Castro, 2017·Cook, 2018·Trarkus, 2020). Έτσι, στόχος της διδασκαλίας οργάνου πρέπει να είναι η απόκτηση γνώσης και η βελτίωση των ικανοτήτων του κάθε μαθητή ανεξαρτήτως του ταλέντου, το οποίο άλλωστε είναι κάτι που καλλιεργείται (Lamp1, 1996).

Ανάπτυξη ποικιλίας εκφραστικών μέσων

Στην ερμηνεία «ο μουσικός χρησιμοποιεί τα εκφραστικά μέσα του οργάνου του για να παρουσιάσει το περιεχόμενο της μουσικής» (De Poli et al., 1998, σ. 294). Ειδικότερα, η μουσική έκφραση πηγάζει από την κατανόηση της ηχοχρωματικής παλέτας του κάθε οργάνου, άρα θα πρέπει ο μαθητής να χρησιμοποιεί την ποικιλία ηχοχρωμάτων ανάλογα με το ύφος και το στιλ της μουσικής που ερμηνεύει (Niles, 2017). Η καθηγήτρια βιολιού Mimi Zweig αναφέρει ότι διδάσκει στους μαθητές της τις τεχνικές ικανότητες οι οποίες θα τους επιτρέψουν να χρησιμοποιήσουν με ευαισθησία το μουσικό τους ένστικτο για τη δημιουργία ερμηνείας με διαφορετικά φρασάρια, (*How do you encourage students to develop their own musical ideas?*, 2013). Εξάλλου και ο Auer (1921) προτείνει στον ερμηνευτή να οδηγείται από το μουσικό ένστικτο στο σωστό φρασάρισμα. Επομένως, ένας καλός ερμηνευτής πρέπει να μπορεί να

πειραματιστεί με τις διάφορες μεταβλητές που υπάρχουν στη μουσική, π.χ. την άρθρωση, τις παραλλαγές στο ηχόχρωμα, τις διακυμάνσεις ταχύτητας στη φράση (Lamp1, 1996). Η Lukey (2016, σ. 57) αναφέρει ότι ο Ούγγρος βιολονίστας και μουσικοπαιδαγωγός του 20ού αιώνα Tibor Varga *«παρότρυνε συνεχώς τους μαθητές του να πειραματιστούν για διαφορετικά φρασάρια με διαφορετικό διαχωρισμό δοξαριού, σημείο επαφής και βιμπράτο στο βιολί, ώστε να έχουν διάφορες επιλογές»*. Μια τέτοια μέθοδο περιγράφει και η βιολονίστα Janine Jansen για τα μαθήματά της με τον σολίστα και παιδαγωγό Philippe Hirschhorn, ο οποίος της ζητούσε να σκεφτεί και να παίξει 5 διαφορετικά φρασάρια και στο τέλος να παίξει ό,τι νιώθει πιο πηγαίο. Αυτή η διαδικασία την έκανε να είναι ξεκάθαρα συνειδητοποιημένη ως προς τους λόγους που επιλέγει το συγκεκριμένο φρασάρισμα, και αυτό προσδίδει πειστικότητα στις ερμηνείες της (Fuller, 2009).

Μία από τις εφαρμογές του φρασάριατος, είναι να αποδίδεται σε κάθε φράση η ανάλογη έμφαση και ηχόχρωμα σύμφωνα με τον ρυθμομελωδικό χαρακτήρα και τη λειτουργία που έχει (Auer, 1921). Διαφορετική έμφαση θα δοθεί σε μία πρόταση που εμπεριέχει το θέμα και άλλη σε ένα μεταβατικό πέρασμα. Διαφορετικό ηχόχρωμα θα δοθεί σε νότες που σχηματίζουν διάφωνο διάστημα και άλλο σε σύμφωνο διάστημα. Ο τρόπος για να επιτευχθεί μία εκφραστική ερμηνεία είναι να εξασκήσει ο ερμηνευτής τα ποίκιλα εκφραστικά μέσα (Niles, 2017) και να μελετά τη μουσική με εκφραστικότητα (Klickstein, 2009).

Προβλήματα με τεχνική

Σύμφωνα όμως με τον Auer (1921), όσο εκλεπτυσμένη και να είναι η μουσικότητα του ερμηνευτή, αν υπάρχουν τεχνικά προβλήματα τα οποία απασχολούν τον εκτελεστή την ώρα που ερμηνεύει θα καταστρέψουν το φρασάρισμα, διότι αυτό απαιτεί μουσική διαίσθηση και σκέψη, ομαλότητα και συνεχή ροή της μουσικής.

Κάτι παρόμοιο περιγράφει και ο Moser (1901) ο οποίος κατηγορεί άοριστα κάποιους βιολονίστες οι οποίοι ενώ θεωρούνταν βιρτουόζοι της εποχής του έχουν τόσο σφιγμένο χέρι στο δοξάρι με συνέπεια να μη βγαίνει φυσικά το μουσικό φρασάρισμα. Άλλωστε, σπουδαίος καλλιτέχνης είναι αυτός του οποίου οι τεχνικές ικανότητες

θεωρούνται δεδομένες ώστε η ερμηνεία να πηγάζει από το προσωπικό του όραμα (Cook, 2000·Στάμου, 2012).

Μουσική εκφραστικότητα

Συνεπώς, η μουσική εκφραστικότητα χρειάζεται καιρό για να κατανοηθεί και να ωριμάσει, ενώ απαιτεί δημιουργική σκέψη όσο και τεχνική αρτιότητα ώστε να επιτευχθεί ένα καλό μουσικό αποτέλεσμα (Niles, 2017). Γι' αυτό ο ουσιαστικός στόχος του δασκάλου πρέπει να είναι η έμπνευση του μαθητή ώστε με σεβασμό στη μοναδικότητα του μαθητή να του επιτρέψει να γίνει μία αυτόνομη καλλιτεχνική προσωπικότητα (LampI, 1996).

Ερμηνευτικές Αποφάσεις

Ο R. Schumann³³ (ό.α. στον Isserlis, 2018, σ. 69) στο *Συμβουλές προς Νέους Μουσικούς* που έγραψε ως εισαγωγή στο *Άλμπουμ για τους Νέους*, γράφει: «*Αν η μουσική που παίζεις βγαίνει από την καρδιά και την ψυχή σου, και αν την αισθάνεσαι μέσα σου, θα συγκινήσει και τους άλλους κατά τον ίδιο τρόπο*». Όμως, ο Βρετανός Τσελίστας Isserlis σχολιάζει πάνω σε αυτό: Δεν είναι μόνον η καρδιά και η ψυχή - χρειάζεται να συμμετέχει και ο νους ώστε τα 3 να συνεργάζονται μεταξύ τους, και να συμβάλουν στην κατανόηση και ερμηνεία του έργου. Με αυτή τη σκέψη, βλέποντας τον οδηγό προδιαγραφών του *National Association for Music Education* (2014) των ΗΠΑ, ο οποίος προϋποθέτει ότι οι μαθητές πρέπει να παίρνουν τις αποφάσεις για την ερμηνεία σύμφωνα με τη γνώση και την άποψή τους περί του κομματιού. Ωστόσο, αυτό δεν γίνεται συχνά καθώς επικρατεί η άποψη ότι ο πρωταρχικός ρόλος του ερμηνευτή είναι η αναπαραγωγή της παρτιτούρας με την προσωπική έκφραση να ελαχιστοποιείται (Cook, 2018).

³³ Schumann, R. (1860). *Advice to young musicians*. D. Schubert.

Ένας άλλος λόγος για τον οποίο δεν παρουσιάζονται αυθεντικά στοιχεία στις ερμηνείες είναι η μη ανοχή από ακροατές ή εξεταστές στην πρωτοτυπία και την προσωπική ερμηνεία. Έτσι, οι ερμηνευτές, αντί να προσπαθούν να εξασκηθούν στην ερμηνεία, προτιμούν να αφιερώσουν τον χρόνο τους σε τεχνικά θέματα (Cook, 2018·Hunter & Broad, 2017·Silverman, 2007). Σύμφωνα με τον Hill (2017), για να λυθεί αυτό το πρόβλημα πρέπει να υπάρξει αλλαγή των μουσικοπαιδαγωγικών στόχων και προγραμμάτων σπουδών των μουσικών οργάνων.

Σημαντικές για τη διαμόρφωση των νέων προγραμμάτων σπουδών μπορεί να αποδειχθούν κάποιες νέες προσεγγίσεις οι οποίες προσπαθούν να αναδείξουν την ερμηνεία μουσικής ως μία πρόσκληση για προσωπική έκφραση και δημιουργικότητα (Cook, 2018·Crispin & Östersjö, 2017·*Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*, 2017).

Αντίληψη πιστής εκτέλεσης

Μία ιδέα η οποία καλλιεργήθηκε στη Γερμανία κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα ήταν ότι είναι ευθύνη του ερμηνευτή να πραγματοποιήσει τις ιδέες του συνθέτη με προσοχή και σεβασμό σε αυτές (Burton, 2002b). Μέσα από αυτή την αντίληψη ξεκίνησε να δημιουργείται μία νέα γενιά μουσικών υποταγμένοι στη σημειογραφία. Μεταξύ αυτών ήταν και ο βιολονίστας Joseph Joachim, τον οποίο ο F. Mendelssohn συμβούλευσε ότι «είναι αντικαλλιτεχνικό, αν όχι βάρβαρο, να αλλάξεις το στιδήποτε έχει γραφτεί, ακόμα και μία νότα» (Moser, 1901, σ. 46). Παρομοίως, το 1841, ο R. Wagner (ό.α. στον Burton, 2002b, σ. 14) ανέφερε για τη σχέση ερμηνευτή και παρτιτούρας «να μην προσθέτετε τίποτα, ούτε να αφαιρείτε, πρέπει να είναι ο δεύτερος εαυτός σας».

Η αντίληψη περί πιστής εκτέλεσης σε ό,τι είναι γραμμένο σχολιάζεται το 1934 από τον Furtwängler (2007), όσο και στις μέρες μας από τον Trapkus (2020), ως λανθασμένη, καθώς τα μόνα σταθερά στοιχεία της παρτιτούρας είναι οι νότες και οι χρονικές αξίες που καταγράφει. Η σημειογραφία από μόνη της δεν μπορεί να καθορίσει τις λεπτότερες εκφάνσεις της μουσικής. Έτσι, ο ερμηνευτής αναλαμβάνει να κατανοήσει τα μουσικά φαινόμενα και τη δομή της σύνθεσης ώστε η παρτιτούρα από άψυχο υλικό να έρθει εν ζωή (De Poli et al., 1998·Doğantan-Dack, 2012·Lampl,

1996). Ο Auer (1921) αποδίδει τις βαρετές ερμηνείες στην έλλειψη σωστού φρασarisματος, καθώς οι μουσικοί μπορεί να παίζουν σωστά τις νότες δεν έχουν όμως αντιληφθεί ότι μία μελωδία υπονοεί πολλά περισσότερα από τις συνεχείς νότες που βλέπουν στην παρτιτούρα. Επιπλέον, ο Bailot³⁴ (ό.α. στον Higgins, 2016) καταγράφει ότι είναι προτιμότερο κάποιος ερμηνευτής να φρασάρει λάθος, παρά να μην προσπαθήσει καθόλου να φρασάρει θεωρώντας ότι ακολουθεί τις σημειογραφικές ενδείξεις του συνθέτη, καθώς αυτή η προσέγγιση δεν εμπλέκει καθόλου την ερμηνεία (Lamp1, 1996). Εξάλλου τα στοιχεία έκφρασης είναι αυτά τα οποία διαφοροποιούνται από ερμηνεία σε ερμηνεία (Baker et al., 2001·De Poli et al., 1998).

Η στάση του ερμηνευτή απέναντι στο έργο

Ο μουσικός κατά την ερμηνεία του πρέπει να κατανοεί ότι τη στιγμή που εκτελεί ένα έργο γίνεται το μέσο για να ακούσει ο ακροατής το έργο ενός συνθέτη και, επομένως, πρέπει αφενός να ερμηνεύει το κομμάτι χωρίς εγωισμό και προσωπική φιλοδοξία, αφετέρου όμως, δεν πρέπει να περιορίζει και τα δικά του συναισθήματα (Bruser, 1999·Lukey, 2016). Επομένως, είναι μια λεπτή ισορροπία που πρέπει να βρει μόνος του ο κάθε ερμηνευτής.

Τρόποι προετοιμασίας της μουσικής ερμηνείας

Μία ποικιλία προσεγγίσεων για την προετοιμασία της ερμηνείας θεωρείται ιδανική από τον Parncutt (2007), ο οποίος προτείνει πέραν της κανονικής μελέτης στο όργανο να δοκιμάζεται ακοή ηχογραφήσεων, μελέτη και ανάλυση παρτιτούρας, νοερή μελέτη, και παρακολούθηση ζωντανών συναυλιών. Οι διαφορετικοί τρόποι μελέτης θα διεγείρουν τη δημιουργική σκέψη (Wallace, 2014).

³⁴ de Sales Baillot, P. M. F. (1834). *L'Art du violon. Nouvelle méthode, etc. Au dépôt centrale de la musique.*

Ακρόαση Ηχογραφήσεων

Η ακρόαση μουσικής θεωρείται σημαντική για την ανάπτυξη της μουσικότητας, καθώς επίσης μπορεί να συμβάλει καθοριστικά στην επίλυση διάφορων ρυθμικών ή τονικών προβλημάτων (βλ. Στάμου, 2012). Ακόμη, συστήνεται η ακρόαση διαφορετικών ηχογραφήσεων του υπό μελέτη έργου ώστε ο μουσικός να λάβει ερεθίσματα από διαφορετικές ερμηνείες και αισθητικές προσεγγίσεις (Colson, 2012·Starr & Starr, 1983·Trapkus, 2020·Στάμου, 2012). Σύμφωνα με την Slone (1988), η ακρόαση θα βοηθήσει τον μουσικό να απορροφήσει λεπτομέρειες της μουσικής όπως τον ήχο, την ερμηνεία και το φρασάρισμα. Θα πρέπει όμως να αποφευχθεί το ενδεχόμενο ο ερμηνευτής να μιμηθεί μια ερμηνεία ενός σπουδαίου καλλιτέχνη, αφού αυτό δεν θα συνιστά μία προσωπική αυθεντική ερμηνεία (Silverman, 2007). Όσο πιο προχωρημένος μουσικά είναι ο ερμηνευτής θα ακούει με περισσότερη συνειδητότητα τη μουσική, διακρίνοντας τις λεπτεπίλεπτες λεπτομέρειες ενός κομματιού, ενώ παρακολουθεί ταυτόχρονα την παρτιτούρα της σύνθεσης (Στάμου, 2012).

Μελέτη Παρτιτούρας

Ο βιολονίστας A. Hadelich μιλά για την αναγκαιότητα της μελέτης της παρτιτούρας ολόκληρου του έργου, ώστε να συνειδητοποιηθεί το έργο ολιστικά, καθώς αν μελετάται μόνο η παρτιτούρα του επί μέρους μουσικού οργάνου, τότε σίγουρα θα παραλειφθούν σημαντικές λεπτομέρειες. Αυτό είναι κάτι το οποίο δεν διδάσκεται στους εκτελεστές μουσικής στα πανεπιστήμια-κονσερβατόρια, ενώ είναι τόσο χρήσιμο (Niles, 2014·Trapkus, 2020). Αν κάποιος δεν γνωρίζει ολιστικά το κομμάτι Μουσικής Δωματίου ή Κοντσέρτο το οποίο ερμηνεύει, δεν θα μπορεί να αλληλοεπιδράσει με τους υπόλοιπους μουσικούς, για τον λόγο ότι έχει μάθει μόνο το δικό του μέρος, το οποίο είναι ένα μόνο μέρος του μουσικού έργου (Todes, 2022). Ενώ, όπως σημειώνει ο Klickstein (2009), αν δεν υπάρχει η γνώση της δομής της σύνθεσης, πιθανώς να επικαλυφθούν οι πραγματικές προθέσεις του συνθέτη με άσχετα φαινόμενα.

«Τα στοιχεία τα οποία αποκτούνται μέσω της μελέτης της παρτιτούρας είναι η βάση για τη μουσική ερμηνεία» (Lane, 2006, σ. 216). Η μελέτη παρτιτούρας με διάβασμα ή

ακόμα και τραγουδώντας τη μουσική ενέχει το πλεονέκτημα της μελέτης του κομματιού χωρίς την απασχόληση με τεχνικά ζητήματα του οργάνου (το οποίο γίνεται πολύ συχνά στη μελέτη) με αποτέλεσμα όλη η προσοχή να επικεντρώνεται στην ερμηνευτική πλευρά της μουσικής. Έτσι, κατανοούνται βαθύτερα τα μουσικά γεγονότα και γίνονται πιο ξεκάθαρες οι μουσικές ιδέες του ερμηνευτή με αποτέλεσμα να δημιουργείται μία πολύ καλή ακουστική εικόνα (aural image) του έργου. Αυτή θα χρησιμεύσει αργότερα, ώστε να αντιπαραθέσουμε το ηχητικό αποτέλεσμα σε σχέση με το ηχητικό πρότυπο που υπάρχει στο μυαλό, το οποίο θα οδηγήσει αναμφίβολα στη βελτίωση της ερμηνείας³⁵ (Battisti & Garofalo, 1990 στον Silvey et. al., 2017·Colson, 2012·Cook, 2018·Kaufman & Flanders, 2020·Klickstein, 2009·Lampl, 1996·Mitchell, 2018).

Εν τέλει, οι Silvey et al. (2017) σημειώνουν την άποψη ότι η μελέτη παρτιτούρας πρέπει να προηγείται της μελέτης με όργανο και της ακρόασης ηχογράφησης του έργου, ώστε ο μουσικός να βρει μέσω της μελέτης της παρτιτούρας την ερμηνεία χωρίς να επηρεαστεί από άλλες πηγές, με την ανάλυση και την εσωτερικοποίηση της μουσικής παρτιτούρας να προηγούνται των ερμηνευτικών αποφάσεων.

Ακουστική εικόνα του έργου

Για να παίζει κάποιος μουσική με έκφραση πρέπει να γνωρίζει και να ακούει από πριν το αποτέλεσμα που θέλει να παράξει (Lampl, 1996·Wallace, 2014). Αυτό σύμφωνα με τον Matthey (Doğantan-Dack, 2012·1913) ονομάζεται *ακουστική εικόνα* (aural image), η οποία προέρχεται από την προ-ακοή του ερμηνευτή ως προς το πώς πρέπει να ακούγεται η μουσική που παίζει. Ο τσελίστας Yo-Yo Ma αναφέρει ότι χρειάζεται ο μουσικός να προ-ακούει την ακουστική εικόνα για κάθε φράση (*9 opinions on performance and career by cellist Yo-Yo Ma*, 2016). Πρέπει να δίνεται προσοχή ώστε

³⁵ Battisti, F. L., & Garofalo, R. J. (1990). *Guide to score study for the wind band conductor*. Hal Leonard Corporation.

η ακουστική εικόνα να ταιριάζει με τους ήχους που παράγονται, καθώς είναι συχνό φαινόμενο η ιδέα που έχει ο μουσικός να μη βγαίνει προς τα έξω (Lamp1, 1996). Μάλιστα, θεωρείται πως όταν ο μαθητής τραγουδά τη μελωδία βοηθιέται, ώστε να αποκτήσει μία βάση για την περαιτέρω ανάπτυξη της ακουστικής εικόνας (Kaufman & Flanders, 2020).

Τραγούδι

Το τραγούδι φαίνεται να είναι μια μέθοδος βοηθητική για τη σωστή διαμόρφωση της μελωδίας και, σύμφωνα με όσα αναφέρει ο Scherchen (1989), βοηθά να βρεθεί η κατάλληλη ταχύτητα στην οποία πρέπει να παιχτεί η μελωδία, καθώς όταν απουσιάζει το τραγούδι από τη μελωδία τότε το νόημά της χάνεται. Επιπρόσθετα, η Βρετανίδα Βιολονίστα Chloë Hanslip θεωρεί το τραγούδι ως το πιο σημαντικό εργαλείο για να δουλευθεί το φρασάρισμα με φυσικό τρόπο, κάτι το οποίο αναφέρεται διαχρονικά, από τον C.P.E. Bach³⁶ μέχρι και σήμερα από τους βιολονίστες A. Hadelich, και I. Perlman (*5 tips for practising effectively from Chloë Hanslip*, 2019·Niles, 2014·*Violinist Itzhak Perlman on the importance of singing*, 2016·ό.α. στην Wallace, 2014, σ. 508). Αν το τραγούδι χρησιμοποιηθεί στην εξάσκηση, διεγείρει τη δημιουργική σκέψη, η οποία είναι απαραίτητη για την εκφραστικότητα (Wallace, 2014). Επίσης μέσω του τραγουδιού ο μουσικός μπορεί να αισθανθεί καλύτερα την κατεύθυνση της φράσης (Kaufman & Flanders, 2020·Wallace, 2014).

Διάφορες πηγές του 18ου αιώνα προτείνουν στους μουσικούς οργάνων να παρακολουθήσουν λυρικούς τραγουδιστές, ώστε να κατανοήσουν την εκφραστικότητα, καθώς θεωρούσαν ότι κάποιες πτυχές της εκφραστικότητας πρέπει να βιωθούν, καθώς δεν μπορούν να περιγραφούν (Doğantan-Dack, 2012). Αυτό φαίνεται να βρίσκει σύμφωνη την καθηγήτρια Masha Lankovsky, η οποία θεωρεί ότι

³⁶ Bach, C. P. E. (1949). *Essay on the true art of playing keyboard instruments* (W. J. Mitchell, Ed. & Trans.). WW Norton New York.

θα ήταν πολύ βοηθητικό να γίνει μία συσχέτιση και εφαρμογή της φωνητικής τέχνης στο βιολί καθώς αυτό θα βοηθούσε στο φρασάρισμα και τα λυρικά μέρη (Solovieva, 2018). Ακόμη, ο Hadelich (2014) προτείνει να εκπαιδεύεται το αριστερό χέρι να βιμπράρει με διάφορους τρόπους και όχι μονότονα. Μπορεί να συσχετιστεί με το βιμπράτο κάποιου λυρικού τραγουδιστή που έχει διακυμάνσεις διαμέσου των νοτών, ώστε να χρησιμοποιείται για το φρασάρισμα και να μην είναι είτε ένα μονότονο βιμπράτο ή καθόλου.

Συμμετοχή σε Χορωδία

Η Wallace (2014) μελέτησε την επίδραση που έχει η συμμετοχή εκτελεστών οργάνων σε χορωδία. Πολλοί μαθητές που συμμετείχαν στη χορωδία της αναφέρθηκαν στη θετική επίδραση της χορωδίας στην ανάπτυξη της προσωπικής ερμηνείας και της μουσικότητάς τους και πιο συγκεκριμένα, στο μουσικό φρασάρισμα.

Ένας από τους λόγους της θετικής επίδρασης είναι ότι το χορωδιακό περιβάλλον, ως μία νέα εμπειρία, προκαλεί τον μουσικό να ανακαλύψει νέες προοπτικές και τρόπους σκέψης, ώστε να ανταποκριθεί σε νέες ερμηνευτικές απαιτήσεις, όπως τεχνικές, ήχους κ.λπ. Αυτό διεγείρει το μυαλό του να σκεφτεί δημιουργικά και ο προϋπάρχων τρόπος σκέψης τίθεται υπό αμφισβήτηση στην προσπάθεια να υπάρξει ένα καλό αποτέλεσμα το οποίο ονομάζεται εμπειρική μάθηση (Wallace, 2014). Ακόμη, σε αντίθεση με την ενόργανη μουσική, η δομή των φράσεων στη φωνητική μουσική βασίζεται στο ήδη υπάρχον κείμενο τις περισσότερες φορές (Keller, 1973·Spiro, 2007), με το φρασάρισμα να λειτουργεί με προφανή τρόπο σε αυτή τη μουσική (Γρηγορίου, 2006).

Κλιμάκωση

Σύμφωνα με τον Riemann³⁷, ένα ολόκληρο μετρικό μοτίβο έχει αύξηση στην ενέργεια προς ένα υψηλό σημείο ή δυναμικά κύρια νότα, το οποίο ακολουθεί μειωμένη ενέργεια. Η βασική αυτή δυναμική αγωγή αποκαλείται «σκίαση του δυναμικού μοτίβου» (ό.α. στον Ingram, 2020, σ. 55).

Μία εισήγηση του Pay (1996) συσχετίζει το σχήμα της φράσης με αυτό ενός φύλλου δέντρου, το οποίο είναι πιο πλατύ στη βάση παρά στη μύτη, όπου είναι η κλιμάκωση. Έτσι, μπορεί κανείς να βρει άπειρα σχήματα φύλλων στη φύση, όπως και στις φράσεις. Δυστυχώς όμως, αυτό το μοντέλο αποτυγχάνει να αποδείξει το γεγονός, ότι οι φράσεις πέραν από αυτόνομες δομές που χωρίζουν, είναι και δομές οι οποίες προσδίδουν ενότητα και συνοχή στη μουσική.

Συνοχή στη μουσική

Είναι πολύ εύκολο στην κλασική μουσική να φρασαριστεί ένα κομμάτι σε υπερβολικό βαθμό, ώστε να κομματιαστούν οι φράσεις και να μην υπάρχει συνοχή (Pay, 1996). Αυτό το οποίο τονίζει ο Δανός βιολονίστας Nikolaj Szeps-Znaider είναι πως οι παραπάνω μουσικοί μπορούν να διαμορφώσουν ωραία μία φράση, αλλά αυτό που οι περισσότεροι αποτυγχάνουν είναι να κάνουν μία φράση να είναι η συνέχεια της προηγούμενης φράσης όσο και να γεφυρώνεται με την επόμενη (Todes, 2022). Εξάλλου, η μουσική λειτουργεί σαν ένα, και αν διαχωριστούν τα συστατικά της δεν θα υπάρχει μουσική (Hoffren, 1964). Αυτό γίνεται όταν δίνεται περισσότερη σημασία από όση απαιτείται σε ένα μοτίβο ή φράση, σε σχέση με τη θέση και τη λειτουργία του (Lampf, 1996). Ο Cone (1968) άλλωστε, καταγράφει ότι πρέπει να αποφασίζεται

³⁷ Riemann, H. (1884). *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasirung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*. F. Kestser.

τι είναι σημαντικό, και να παρουσιάζεται στον ακροατή ξεκάθαρα, καθώς για να παρθεί μία ερμηνευτική απόφαση πρέπει να αποφασιστεί ποια πτυχή είναι η πιο σημαντική, ακόμα και εις βάρος άλλων πτυχών.

Για την περίπτωση της συνοχής της μουσικής ο Galamian (2013) προτείνει την εξάσκηση της εκφραστικότητας στη μελέτη ξεκινώντας από μία φράση και όταν το αποτέλεσμα είναι ικανοποιητικό, τότε να προστίθεται η επόμενη φράση και ακολούθως όλη η ενότητα, μέχρι να παιχτούν όλα τα μέρη του έργου, με απώτερο στόχο η κάθε φράση να στέκει μόνη της, αλλά και ως μέρος μεγαλύτερων δομών (Trapkus, 2020).

Μελέτη χορευτικών κομματιών

Οι Türk³⁸ και Schulz (ό.α. στον Brown, 1999, σ. 145) προτείνουν τη μελέτη χορευτικών κομματιών. Ένας πιθανός λόγος για τον οποίο προτείνουν χορευτικά κομμάτια είναι η συμμετρική τους δομή συνήθως 8-μέτρων (Neumann, 1993).

Μέθοδος Φρασαρίσματος Tabuteau

Ο Γάλλοαμερικανός ομποϊστας του 20ού αιώνα Marcel Tabuteau ανέπτυξε ένα σύστημα μουσικού φρασαρίσματος με αριθμούς που περιγράφουν το σχήμα και την κατεύθυνση της φράσης, καθώς και την ομαδοποίηση των νοτών, ώστε να επιτυγχάνεται υψηλή εκφραστικότητα (Michal, 2014). Ο ίδιος ο Tabuteau υποστηρίζει ότι ο μαθητής πρέπει να προσπαθεί για ένα άρτιο φρασάρισμα από τα αρχικά στάδια της εκπαίδευσής του (Tabuteau, 1944).

Εν συντομία, η βασική ιδέα είναι ότι υπάρχει κίνηση σε κάθε φράση και το λεγόμενο της. Έτσι, κάθε νότα είναι διαφορετική με κάποιον τρόπο, όπως σημασία, έμφαση,

³⁸ Türk, D. G. (1789). *Klavierschule*. Schwickert, Hemmerde und Schwetschke. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/273876>

ένταση μεταξύ άλλων. Έτσι αν εκτελεστούν δύο νότες με τον ίδιο τρόπο παρακωλύεται η κατεύθυνση της μουσικής. Χρησιμοποιώντας το σύστημα αρίθμησης του Tabuteau, όπου το 1 είναι η λιγότερο σημαντική, και 10 η πιο σημαντική, δίνεται σε κάθε νότα ένας αριθμός από το 1 μέχρι το 10. Ως αποτέλεσμα, υπάρχει μία ξεκάθαρη εικόνα της κατεύθυνσης και του σχήματος της μουσικής φράσης (Sullivan, 2012).

ΣΥΖΗΤΗΣΗ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στόχος της παρούσας βιβλιογραφικής ανασκόπησης ήταν η μελέτη των παραγόντων οι οποίοι παίζουν ρόλο τόσο στη διαμόρφωση όσο και στη διδασκαλία του μουσικού φρασάρισματος - ερμηνείας. Μέσα από την εργασία αυτή έγιναν σε μένα αντιληπτοί νέοι παράγοντες, οι οποίοι παίζουν ρόλο στη μουσική εκφραστικότητα και το φρασάρισμα, καθώς επίσης είχα την ευκαιρία να εμβαθύνω σε τομείς που γνώριζα ότι επηρεάζουν το μουσικό φρασάρισμα το οποίο παίζει καθοριστικό ρόλο στην εκφραστικότητα μίας ερμηνείας (Γρηγορίου, 2006). Άλλωστε το φρασάρισμα χρησιμοποιεί τη λειτουργία της ανθρώπινης αντίληψης ώστε να γίνει κατανοητή η μουσική (Pay, 1996). Χωρίς αυτό η μουσική θα ακουγόταν ως μια ανούσια διαδοχή από νότες (Lampl, 1996).

Η σημειογραφία μπορεί να βοηθήσει στην επεξήγηση της μουσικής (Nelleke, 2017), αλλά δεν δημιουργεί την ίδια τη μουσική και ίσως είναι προς όφελος της μουσικής το γεγονός ότι δεν καθιερώθηκε κάποιο σύστημα το οποίο να υποδεικνύει το φρασάρισμα. Αρκετές φορές η μουσική παρτιτούρα έχει αμφισημίες (Cross, 2005·Frigberg & Battel, 2002) και ένα μουσικό σύστημα υπόδειξης του φρασάρισματος πιθανώς να κατέστρεφε την ανάγκη του ερμηνευτή για κριτική σκέψη και να επέβαλλε συγκεκριμένες απόψεις στην ερμηνεία οι οποίες θα καθιστούσαν τις ερμηνείες μονότονες και τελικά βαρετές. Αυτό θα απέκλειε το συναρπαστικό γεγονός της μουσικής η οποία ερμηνεύεται με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, χωρίς η μία ερμηνεία να ακυρώνει μία άλλη (Lampl, 1996). Άλλωστε, η μουσική εκφραστικότητα είναι από τα μουσικά στοιχεία που διαφοροποιούνται από εκτέλεση σε εκτέλεση και εξαρτώνται άμεσα από την προσωπική άποψη του εκτελεστή (Baker et al., 2001).

Καταλήγουμε εν τέλει στο συμπέρασμα ότι είναι πολύ σημαντικό να καθορίζεται ένα μουσικό πρότυπο για το φρασάρισμα, μέσω της μουσικής προετοιμασίας με διάφορους τρόπους (Parncutt, 2007). Έτσι θα προσεγγίζεται αναλόγως η τεχνική πλευρά του κάθε κομματιού στο αρχικό στάδιο, ώστε να εξασκείται από την αρχή η τεχνική για το μουσικό αποτέλεσμα που θέλουμε να παράξουμε (Klickstein, 2009·Lampl, 1996·Todes, 2011).

Επίσης, υπάρχει ένα χάσμα στη μουσική εκπαίδευση όσον αφορά τη σχέση θεωρίας και πράξης. Για παράδειγμα, το πώς μπορούν να χρησιμοποιηθούν τα στοιχεία που αποκτούμε από την ανάλυση (αρμονική μορφολογική κ.λπ) στην πρόβα και στην προετοιμασία της ερμηνείας (Gardiner & Latartara, 2007·Vlahopol, 2019).

Μαθήματα για την προετοιμασία της ερμηνείας απουσιάζουν από την τυπική διδακτική προσέγγιση των μουσικών οργάνων, καθώς ελάχιστα έχουν γραφτεί για το θέμα αυτό (McGill, 2007·Spiro, 2007). Έτσι, η προετοιμασία της μουσικής ερμηνείας γίνεται μόνο μέσω της συνεχόμενης μελέτης του έργου η οποία όμως φαίνεται να μη διεγείρει αρκετά τη δημιουργική σκέψη. Αυτό καθιστά σημαντικό να υπάρχει ισορροπία μεταξύ της μελέτης οργάνου και της μελέτης της ακουστικής εικόνας του, δηλαδή του πώς νοερά φανταζόμαστε ότι ηχεί το έργο (Jørgensen, 2004). Ακόμη, πολύ συχνά αναλωνόμαστε είτε ως μουσικοί είτε ως δάσκαλοι, περισσότερο σε ζητήματα τεχνικής φύσεως (Galamian & Thomas, 2013·Klickstein, 2009·LampI, 1996), όπως το να μάθουμε το κομμάτι από μνήμης, και ξεχνάμε τον τελικό και απόλυτο στόχο που είναι η μουσική έκφραση.

Χρειάζεται να δοθεί περισσότερη σημασία στη συνειδητή διδασκαλία στοιχείων μουσικής ερμηνείας στα μαθήματα μουσικής, από μικρή ηλικία, με σεβασμό στον χαρακτήρα και την άποψη του κάθε μαθητή, ώστε να έχουν την αίσθηση, ότι τους εκφράζει η μουσική που ερμηνεύουν (Castro, 2017·Cook, 2018·Trapkus, 2020). Αυτό άλλωστε καταγράφεται και στον οδηγό προδιαγραφών του National Association for Music Education (2014), ο οποίος, προϋποθέτει ότι οι μαθητές πρέπει να παίρνουν τις αποφάσεις για την ερμηνεία του μουσικού έργου, σύμφωνα με τη γνώση και την άποψή τους περί του έργου αυτού. Όταν κατανοούμε την άποψη και τις δημιουργικές ιδέες των μαθητών στη διδασκαλία ερμηνείας κάνουμε τους μαθητές μας να νοιώθουν, ότι η μουσική που παίζουν τους εκφράζει και τους ανήκει (Castro, 2017·Cook, 2018·Trapkus, 2020). Ακόμη, η διδασκαλία της μουσικής απαιτεί από τον μουσικοπαιδαγωγό να μπορεί να κατανοήσει την ψυχosύνθεση του μαθητή, η οποία είναι διαφορετική στον κάθε ένα, ώστε μέσω διαφορετικής προσέγγισης για τον κάθε μαθητή να μπορέσει να καλλιεργήσει και να διεγείρει τη μουσική του φαντασία και να αναδείξει τη μοναδική μουσικότητα του κάθε μαθητή (Gu, 2018·LampI, 1996·Su, 2016).

Συχνά στη διδασκαλία του μουσικού οργάνου οι οδηγίες για την εκφραστικότητα φαίνεται να μην είναι συγκεκριμενοποιημένες (Baker et al., 2001·Niles, 2017·Parncutt, 2007). Γι' αυτό καλό είναι στη διδακτική του οργάνου και στους μουσικοπαιδαγωγικούς στόχους να καθοριστεί η μέθοδος και το λεξιλόγιο με το οποίο ζητείται και εξηγείται η εκφραστικότητα στην ερμηνεία. Ακόμη, χρειάζεται η καλλιέργεια των εκφραστικών μέσων του κάθε οργάνου, δηλαδή των τεχνικών μέσων, όπως διαφορετικά ηχοχρώματα, βιμπράτο, άρθρωση, ώστε να τα χρησιμοποιήσει ο μαθητής αναλόγως στο κάθε μουσικό έργο (Auer, 1921·De Poli et al., 1998·Fuller, 2009·*How do you encourage students to develop their own musical ideas?*, 2013·Klickstein, 2009·Lamp1, 1996·Lukey, 2016·Niles, 2017). Η εξοικείωση του μαθητή με την έννοια της εκφραστικότητας στη μουσική ερμηνεία απαιτεί χρόνο (Niles, 2017).

Συμπερασματικά, χρειάζεται να ενθαρρύνεται συνειδητά, κατά τη διδασκαλία, η ανεξάρτητη, αυθεντική και δημιουργική σκέψη στη μουσική (Hill, 2017·Su, 2016), η οποία φαίνεται πολλές φορές να παραμελείται στην τυπική μουσική εκπαίδευση (Cook, 2018·Hunter & Broad, 2017·Trapkus, 2020). Μία νέα τάση στο θέμα αυτό, η οποία καταγράφεται στη σειρά βιβλίων *Studies in Musical Performance as Creative Practice*, είναι η αντίληψη της μουσικής ερμηνείας ως μια δημιουργική πρακτική (creative practice), κάτι το οποίο μέχρι πρόσφατα θεωρείτο μόνο η μουσική σύνθεση (*Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*, 2017).

Ακόμη, ενώ η λέξη *φρασάρισμα* χρησιμοποιείται συνέχεια στις πρόβες και τα μαθήματα, ελάχιστα έχουν γραφτεί για την προετοιμασία μιας μουσικής ερμηνείας και το μουσικό φρασάρισμα (McGill, 2007·Spiro, 2007), ενώ ακόμα λιγότερη είναι η ελληνόγλωσση βιβλιογραφία για αυτό το τόσο σημαντικό θέμα.

Πιθανολογώ ότι μία χρήσιμη διδακτική προσέγγιση του φρασαρίσματος, η οποία παραμένει προσωπική διαδικασία για τον καθένα, θα μπορούσε να είναι η μέθοδος Tabuteau, η οποία μπορεί να προσφέρει ένα χρήσιμο διδακτικό εργαλείο για το μουσικό φρασάρισμα. Η μέθοδος Tabuteau είναι μία θεματική η οποία δεν αναλύθηκε λεπτομερώς στην παρούσα εργασία. Θα μπορούσε να γίνει μία διδακτική εφαρμογή αυτής της μεθόδου σε διδασκαλία εγχόρδων για να μελετηθεί εάν η μέθοδος είναι αποτελεσματική στην εκμάθηση των εγχόρδων οργάνων, όσο είναι στα πνευστά

όργανα για τα οποία δημιουργήθηκε. Η Thomason (2010), στη διδακτορική της διατριβή έχει δημιουργήσει μία βάση για την εφαρμογή της μεθόδου σε έγχορδα όργανα, αλλά δεν έχει γίνει ερευνητική μελέτη της διδασκαλία της σε τρίτους μαθητές (Μια τέτοια εξειδικευμένη έρευνα σε προπτυχιακό επίπεδο θα απαιτούσε την αποκλειστικότητα του θέματος).

Ο Parncutt (2007) προτείνει στους ερμηνευτές να προσεγγίζουν τα θέματα ερμηνείας διεπιστημονικά, μελετώντας σχετικές έρευνες από διάφορες επιστήμες ώστε να αντλήσουν στοιχεία για την καλύτερη κατανόηση και οργάνωση του φρασarisματος από τα πορίσματα ερευνών από αρκετούς τομείς.

Εν κατακλείδι, ο μαθητής θα γίνει ένας καλός ερμηνευτής μόνο όταν θα γνωρίζει τι έκανε, πώς το έκανε και για ποιο λόγο το έκανε (Lamp1, 1996).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσσες Πηγές

- Barenboim, D. (2009). Ελευθερία της σκέψης και ερμηνεία (Α. Κ., Μτφρ.). Στο *Η μουσική κινεί τον χρόνο*. Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Furtwängler, W. (2007). Η ερμηνεία, σηματοδιακό ζήτημα για τη μουσική του καιρού μας (Β. Τομάνας, Μτφρ.). Α. Τσικουδής (Επιμ.), Στο *Μουσική και Λόγος*. Printa. (1934)
- Scherchen, H. (1989). Ορχηστρικό Παίξιμο και Διεύθυνση (Ν. Κ., Μτφρ.). Στο *Εγχειρίδιο Διευθύνσεως Ορχήστρας* (σσ. 42-55). ΝΑΣΟΣ.
- Βούβαρης, Π. (2008). (Επι)κριτικές και (παρ)ερμηνευτικές μουσικές εκδόσεις: Μια ιστορική ανασκόπηση. *Muse-e-journal*. Ανακτήθηκε την 17 Δεκεμβρίου 2021, από http://www.muse.gr/muse-e-journal/P_Vouvaris.pdf
- Βούβαρης, Π. (2015). *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*. Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Γρηγορίου, Μ. (2006). *Μουσική αντίληψη και δημιουργία: καθολικές σταθερές και πολιτιστικές μεταβλητές* [Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο]. Αθήνα. <http://hdl.handle.net/10442/hedi/14615>
- Διαμαντής, Γ. (2001). *Η κλασική θεωρία της μουσικής*. Φίλιππος Νάκας.
- Ιατρίδης, Δ., Ζέρβας, Ν., & Αντωνίου, Ν. (2011). *Η γνώση της φόρμας: αυτόγραφες σημειώσεις του Δημήτρη Μητρόπουλου στη μορφολογία της μουσικής*. Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη.
- Μαλιάρας, Ν. (2009). *Μουσική Ανάλυση Σημειώσεις για τους φοιτητές*. Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Μελιγκοπούλου, Μ. Έ. (2019). Προετοιμασία μουσικής ερμηνείας του χορωδιακού έργου. Στο *Εισαγωγή στην Τέχνη της Χορωδιακής Πράξης* (5η εκδ., σσ. 46-49). Παπαγρηγορίου - Νάκας.
- Στάμου, Λ. (2012). *Η φιλοσοφία και η πράξη της μεθόδου Σουζούκι Μια ανθρωπιστική προσέγγιση στην οργανική μουσική διδασκαλία*. Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Ξενόγλωσσες Πηγές

- 5 tips for practising effectively from Chloë Hanslip.* (2019). *The Strad*. Ανακτήθηκε την 5 Ιανουαρίου 2022 από <https://www.thestrad.com/improve-your-playing/5-tips-for-practising-effectively-from-chloe-hanslip/8714.article>
- 9 opinions on performance and career by cellist Yo-Yo Ma.* (2016). *The Strad*. Ανακτήθηκε την 17 Μαρτίου 2022 από <https://www.thestrad.com/9-opinions-on-performance-and-career-by-cellist-yo-yo-ma/192.article>
- Auer, L. (1921). Chapter Ten - Nuance - The Soul of Interpretation Phrasing. Στο *Violin Playing As I Teach It*. Barnes & Noble Digital Library. <https://books.apple.com/cy/book/violin-playing-as-i-teach-it-barnes-noble-digital-library/id1280334035>
- Baker, N. K. (2001). Koch, Heinrich Christoph. Στο *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε την 1 Δεκεμβρίου 2021, από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015230>
- Baker, N. K., Paddison, M., & Scruton, R. (2001). Expression. Στο *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε την 18 Οκτωβρίου 2021, από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009138>
- Battisti, F. L., & Garofalo, R. J. (1990). *Guide to score study for the wind band conductor*. Hal Leonard Corporation.
- Blavet, M. (1732). Sonata 1. Στο *Flute Sonatas op.2*. Privilege du Roy. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/179382>
- Boorman, S. (2001). Urtext. Στο *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε την 20 Δεκεμβρίου 2021, από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028851>
- Brahms, J. (1886). *Violin Sonata No. 2 in A major, Op. 100*.
- Brown, C. (1999). *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford University Press, USA.
- Bruckner, A. (1895-1896). Finale. Στο *9th Symphony*. <https://www.digital.wienbibliothek.at/Handschriften/content/pageview/18371>

- Bruser, M. (1999). *The art of practicing: A guide to making music from the heart*. Three Rivers Press.
- Burton, A. (2002a). *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*. The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Burton, A. (2002b). *A Performer's Guide to Music of the Romantic Period*. Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University Press.
- Castro, R. (2017). Transformation through music. J. Rink, H. Gaunt, & A. Williamon (Επιμ.), Στο *Musicians in the making: Pathways to creative performance* (σσ. 136-142). Oxford University Press.
- Chew, G. (2001a). Articulation and Phrasing. Στο *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε την 17 Σεπτεμβρίου 2021, από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040952>
- Chew, G. (2001b). Slur. Στο *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε την 9 Δεκεμβρίου 2021, από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025977>
- Colson, J. F. (2012). *Conducting and rehearsing the instrumental music ensemble: Scenarios, priorities, strategies, essentials, and repertoire*. Scarecrow Press.
- Comeau, G. (2012). Suzuki's Mother-Tongue Approach: Concerns About the Natural Learning Process. *The Canadian Music Teacher*, 63(1), 59.
- Cone, E. T. (1968). *Musical Form and Musical Performance*. W. W. Norton & Company.
- Cook, N. (2000). *Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780192853820.001.0001>
- Cook, N. (2018). *Music as creative practice*. Oxford University Press.
- Couperin, F. (1722). Le Carillon de Cithère. Στο *Third book of Harpsichord Pieces*. Privilège du Roy. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/319739>

- Crispin, D., & Östersjö, S. (2017). Musical expression from conception to reception. J. Rink, H. Gaunt, & A. Williamon (Επιμ.), Στο *Musicians in the making: Pathways to creative performance* (σσ. 288-305). Oxford University Press.
- Cross, I. (2005). Music and meaning, ambiguity and evolution. Στο. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198529361.003.0002>
- De Poli, G., Rodà, A., & Vidolin, A. (1998). Note-by-note analysis of the influence of expressive intentions and musical structure in violin performance. *Journal of New Music Research*, 27(3), 293-321.
- Dell'Olio, P. (2009). *Violin Bow Construction and Its Influence on Bowing Technique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries* [PhD, Florida State University]. Florida. http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-0773
- Doğantan-Dack, M. (2012). ‘Phrasing – the Very Life of Music’1: Performing the Music and Nineteenth-Century Performance Theory. *Nineteenth-century music review*, 9(1), 7-30.
- Drabkin, W. (2001). Motif. Στο *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε την 7 Μαρτίου 2022, από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019221>
- Friberg, A., & Battel, G. U. (2002). Structural Communication. R. Parncutt & G. E. McPherson (Επιμ.), Στο *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning* (σσ. 199-218). Oxford University Press.
- Fuller, C. (2009, 23 Μαρτίου 2009). WGBH Classical Command Performance Στο *Interview with violinist Janine Jansen*. <https://podcasts.google.com/feed/aHR0cDovL3N0cmVhbXMuMud2diaC5vcmcvb25saW5lL2NsYXMvY2xhcj54bWw/episode/aHR0cDovL3N0cmVhbXMuMud2diaC5vcmcvb25saW5lL2NsYXMvY21kMDkwMzIzZmFuaW5lamFuc2VuLm1wMw?sa=X&ved=0CAIQIEEahcKEwiAh93c9LfwAhUAAAAAHQAAAAAQAg>
- Galamian, I., & Thomas, S. (2013). *Principles of Violin Playing and Teaching*. Dover Publications.

- Gardiner, M., & Latartara, J. (2007). Analysis, Performance, and Images of Musical Sound: Surfaces, Cyclical Relationships and the Musical Work. *Current Musicology*, 0(84). <https://doi.org/10.7916/cm.v0i84.5098>
- Gu, L. (2018). *Violin Performance Teaching and Learning: the development of technology and its role in violin pedagogy*
- Hadelich, A. (2014). VC MASTERCLASS | VC 'Young Artist' Augustin Hadelich – 'Training Your Left Hand to Think Like a Singer'. Ανακτήθηκε την 18 Μαρτίου 2022 από <https://theviolinchannel.com/vc-masterclass-vc-young-artist-augustin-hadelich-training-left-hand-vibrate-like-singer/>
- Harris, P. M., A. . (2009). The Exceptionally Talented Child. Στο *Raising an amazing musician you, your child and music* (σσ. 129-141). ABRSM.
- Higgins, L. A. (2016). *Wieniawski's Contribution to the Culture of Expression: Understanding The Aesthetics Of Violin Music In The Nineteenth Century* The University of Sydney].
- Hill, J. (2017). Incorporating improvisation into classical music performance. J. Rink, H. Gaunt, & A. Williamon (Επιμ.), Στο *Musicians in the making: Pathways to creative performance* (σσ. 222-240). Oxford University Press.
- History of Strings*. Ανακτήθηκε την 9 Δεκεμβρίου από <https://www.violinstringreview.com/history.html>
- Hoffren, J. (1964). The construction and validation of a test of expressive phrasing in music. *Journal of Research in Music Education*, 12(2), 159-164.
- How do you encourage students to develop their own musical ideas?* (2013). The Strad. Ανακτήθηκε την 5 Ιανουαρίου 2022 από <https://www.thestrad.com/how-do-you-encourage-students-to-develop-their-own-musical-ideas/2867.article>
- Hunter, M., & Broad, S. (2017). Reflection and the classical musician: practice in cultural context. J. Rink, H. Gaunt, & A. Williamon (Επιμ.), Στο *Musicians in the making: Pathways to creative performance* (σσ. 253-270). Oxford University Press.
- Ingram, T. (2020). *Meter and Phrasing as Performance Theory* [Master Dissertation, McGill University]. Montreal. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/dv13zz59z>

- Isserlis, S. (2018). *Robert Schumann Συμβουλές προς Νέους Μουσικούς Με τη ματιά του Steven Isserlis* (Κ. Βουρνάζου, Μτφρ.). Εκδόσεις Πατάκη.
- Jørgensen, H. (2004). Strategies for individual practice. *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance*, 85-103.
- Kaufman, B., & Flanders, N. (2020). Leading with score study: changing priorities in undergraduate conducting curricula. *Music Performance Research*, 10, 1-20.
- Keller, H. (1973). *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music, with 152 Musical Examples* (L. Gerdine, Μτφρ.). W. W. Norton & Company.
- Klickstein, G. (2009). *The Musician's Way: A Guide to Practice, Performance, and Wellness*. Oxford University Press.
- Koch, H. C. (1782-1893). *Versuch einer anleitung zur composition*. A.F. Böhme.
<https://lccn.loc.gov/07003136>
- Lacroix, F. (2014). *Texture and balance in the keyboard and violin sonatas of Wolfgang Amadeus Mozart*. Cornell University.
- Lampl, H. (1996). *Turning notes into music: An introduction to musical interpretation*. Scarecrow Press.
- Lane, J. S. (2006). Undergraduate Instrumental Music Education Majors' Approaches to Score Study in Various Musical Contexts. *Journal of Research in Music Education*, 54(3), 215-230. <https://doi.org/10.1177/002242940605400305>
- Lukey, K. (2016). *Demon or philosopher: the artist and teacher Tibor Varga* [University of Sydney].
- Macpherson, S. (1912). *Studies in Phrasing and Form*. Joseph Williams, Limited.
- Martino, D. (1966). Notation in General-Articulation in Particular. *Perspectives of New Music*, 4(2), 47-58. <https://doi.org/10.2307/832212>
- Matthay, T. (1913). *Musical interpretation, its laws and principles: and their application in teaching and performing*. J. Williams
- McEwen, J. B. (1912). *The Thought in Music: An Enquiry Into the Principles of Musical Rhythm, Phrasing and Expression*. Macmillan and Company, Limited.
- McGill, D. (2007). *Sound in Motion*. Bloomington: Indiana university press.
- Michal, J. P. (2014). *The Expressive Phrasing Concepts of Marcel Tabuteau Applied to Concerto in Eb Major for Horn and Orchestra, K. 417 by WA Mozart*. The Ohio State University.

- Mitchell, J. M. (2018). *Score study procedures and processes among instrumental music teachers and students of varying experience*
<https://doi.org/10.18297/etd/2962>
- Moser, A. (1901). *Joseph Joachim: A Biography* (L. Durham, Μτφρ.). Philip Wellby. *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*. (2017). (J. Rink, H. Gaunt, & A. Williamson, Επιμ.). Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199346677.001.0001>
- National Association for Music Education. (2014). *Music Standards (Ensemble)*. Ανακτήθηκε την 19 Οκτωβρίου 2021 από <https://nafme.org/wp-content/uploads/2014/11/2014-Music-Standards-Ensemble-Strand.pdf>
- Nelleke, J. W. (2017). *From Phrase to Phrasing A Classical Perspective* [Masters Degree, The Royal Conservatoire]. The Hague, The Netherlands.
<https://www.researchcatalogue.net/view/216645/318141>
- Neumann, F. S. J. R. (1993). *Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries*. Schirmer Books.
- Niles, L. (2014). Augustin Hadelich. Στο *The Violinist.com Interviews: Volume 1*. Niles Online.
- Niles, L. (2017). *Forget Playing with 'Feeling': Build Your Musical Expression*. Ανακτήθηκε την 17 Μαρτίου 2022 από <https://www.violinist.com/blog/laurie/201712/24567/>
- Parncutt, R. (2007). Can researchers help artists. *Music performance research for music students. Music Performance Research, 1*(1), 1-25.
- Pay, A. (1996). Phrasing in Contention. *Early Music, 24*(2), 291-321.
<http://www.jstor.org/stable/3128116> (Early Music)
- Phrase. Στο. (2001). *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε την 12 Οκτωβρίου 2021, από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021599>
- Rastall, R. (2001). Rest. Στο *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε την 29 Δεκεμβρίου 2021, από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023250>

- Ratner, L. G. (2001). Period. Στο *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε την 20 Οκτωβρίου 2021, από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021337>
- Reicha, A. (1826). *Traité de haute composition musicale* (Vol. 2). Richault.
- Riemann, H., & Fuchs, C. D. J. (1890). *Practical Guide to the Art of Phrasing: An Exposition of the Views Determining the Position of the Phrasing-marks by Means of a Complete Thematic, Harmonic and Rhythmic Analysis of Classic and Romantic Compositions*. G. Schirmer.
- Saint-Saëns, C. (1885). *Violin Sonata No.1, Op.75*. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/409521>
- Schumann, R. (1847). 2nd Movement. Στο *2nd Symphony, op. 61*. F. Whistling. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/319739>
- Scruton, R. (2013). *Understanding Music: Philosophy and interpretation*. Bloomsbury Publishing.
- Sentence. Στο. (2001). *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε την 3 Μαρτίου 2022, από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025423>
- Silverman, M. (2007). Musical interpretation: philosophical and practical issues. *International Journal of Music Education*, 25(2), 101-117. <https://doi.org/10.1177/0255761407079950>
- Silvey, B. A., Montemayor, M., & Baumgartner, C. M. (2017). An Observational Study of Score Study Practices Among Undergraduate Instrumental Music Education Majors. *Journal of Research in Music Education*, 65(1), 52-71. <https://doi.org/10.1177/0022429416688700>
- Slone, K. C. (1988). *They're Rarely Too Young--and Never Too Old" to Twinkle": Teaching Insights Into the World of Beginning Suzuki Violin*. Shar Publications.
- Solovieva, O. (2018). *Teaching violin to higher level students: the analogy and benefits of vocal approach* Universitat Rovira i Virgili].
- Spiro, N. (2007). *What Contributes to the Perception of Musical Phrases in Western Classical Music?* [PhD, Universiteit van Amsterdam]. Amsterdam.

[https://dare.uva.nl/personal/pure/en/publications/what-contributes-to-the-perception-of-musical-phrases-in-western-classical-music\(3eb470b3-aaaa-4ba1-bfe2-f8fb3e65004a\).html](https://dare.uva.nl/personal/pure/en/publications/what-contributes-to-the-perception-of-musical-phrases-in-western-classical-music(3eb470b3-aaaa-4ba1-bfe2-f8fb3e65004a).html)

- Starr, W., & Starr, C. (1983). *To learn with love: A companion for Suzuki parents*. Alfred Music.
- Stein, L. (1979). *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. Summy-Birchard Inc.
- Su, D. (2016). Fundamental Concepts in Violin Studio Teaching. *American String Teacher*, 66(2), 34-37.
- Sullivan, A. (2012). *How to Phrase by the Numbers*. Ανακτήθηκε την 31 Μαρτίου 2022 από <https://marceltabuteau.com/articles/online-articles/phrase-by-numbers/>
- Tabuteau, M. (1944). Marcel Tabuteau of Philadelphia Orchestra Summarizes Training. *Musical America*, 25.
- Taylor, E. R. (1989). *The AB Guide to Music Theory* (Vol. 1). Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Thomason, E. E. (2010). *Marcel Tabuteau and his art of phrasing: Applied to suite no. 6 for cello (transcribed for viola) in G major, by JS Bach*. University of Cincinnati.
- Todes, A. (2011). Janine Jansen The Dutch Violinist on the Perils of Fame and her Comeback from Collapse. *The Strad*, 122(1454).
- Todes, A. (2014). Leonidas Kavakos on the Sibelius Violin Conerto. *The Strad Magazine Masterclass: Solo Violin Special Issue*, 55-57.
- Todes, A. (2022). *Masterclass: Nikolaj Szeps-Znaider on Mozart Violin Concerto no.5*. The Strad. Ανακτήθηκε την 23 Φεβρουαρίου 2022 από <https://www.thestrad.com/playing-and-teaching/masterclass-nikolaj-szeps-znaider-on-mozart-violin-concerto-no5/14349.article>
- Trapkus, P. (2020). Teaching Musical Interpretation: A Student-Centered Model for Addressing a Fundamental Concept. *American String Teacher*, 70(1), 17-21.
- Türk, D. G. (1789). *Klavierschule*. Schwickert, Hemmerde und Schwetschke. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/273876>

- Vial, S. D. (2008). *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century: Punctuating the Classical "Period"*. University Rochester Press.
- Violinist Itzhak Perlman on the importance of singing.* (2016). Ανακτήθηκε την 18 Μαρτίου 2022 από <https://www.thestrad.com/video/violinist-itzhak-perlman-on-the-importance-of-singing/6097.article>
- Vlahopol, G. (2019). Analyst vs performer. The importance of studying the music analysis discipline for the development of critical-analytical thinking of performer students. *Review of Artistic Education*(17+18), 69-76. (Review of Artistic Education)
- Wallace, K. (2014). When instrumentalists sing. *International Journal of Music Education*, 32(4), 499-513. <https://doi.org/10.1177/0255761413519052>
- What does "Urtext" mean?* Bärenreiter. Ανακτήθηκε την 14 Δεκεμβρίου 2021 από <https://www.baerenreiter.com/en/focus/what-is-baerenreiter-urtext/>
- What is Urtext?* Henle. Ανακτήθηκε την 14 Δεκεμβρίου 2021 από <https://www.henle.de/en/about-us/what-is-urtext/>