



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ & ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ & ΤΕΧΝΗΣ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: «ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η άρθρωση στο σαξόφωνο: διδακτική και στιλιστική προσέγγιση
στο περιεχόμενο των μεθόδων
που ορίζεται στο κανονιστικό πλαίσιο του Υπουργείου Πολιτισμού (ΦΕΚ),
που αφορά στις προϋποθέσεις λειτουργίας
Ωδειακών Σπουδών Σαξοφώνου στην Ελλάδα**

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΧΗΡΑ

A.M.: sam23015

Επιβλέπων Καθηγητής: Χασιώτης Κωνσταντίνος

Συνεπιβλέπων Καθηγητής: Ζέρβας Αθανάσιος

Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2023

Δηλώνω υπεύθυνα ότι όλα τα στοιχεία σε αυτή 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 υπεύθυνα 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.

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα	iii
Ευχαριστίες	iv
Κατάλογος μουσικών παραδειγμάτων	v
Περίληψη	vii
Abstract	viii
Εισαγωγή.....	1
Μεθοδολογία.....	2
Ορισμοί που αφορούν την άρθρωση	3
Κεφάλαιο 1 – Η εξέλιξη της άρθρωσης	6
1.1. Σημειογραφική και στιλιστική εξέλιξη της άρθρωσης.....	6
1.2. Non-legato, legato και staccato.....	9
1.2.1. Φθόγγοι χωρίς σύμβολα (non-legato)	9
1.2.2. Legato	11
1.2.3. Staccato	14
1.2.4. Άλλα σύμβολα	16
1.3. Γενικότερα ζητήματα ερμηνείας	17
Κεφάλαιο 2 – Η άρθρωση στα πνευστά μουσικά όργανα	20
2.1. Η άρθρωση στα πνευστά μουσικά όργανα	20
2.2. Η άρθρωση στο σαξόφωνο	24
Κεφάλαιο 3 – Η άρθρωση στις μεθόδους σαξοφώνου: Διδακτική και στιλιστική προσέγγιση.....	31
3.1. Οι πρώτες μέθοδοι των Kastner, Cokken και Hartmann	32
3.2. Μέθοδοι Ελλήνων συγγραφέων	40
3.3. Μέθοδοι σαξοφώνου στο Ελληνικό Πρόγραμμα Σπουδών.....	47
3.3.1. Προκαταρκτική Σχολή.....	47
3.3.2. Κατωτέρα Σχολή	52
3.3.3. Μέση Σχολή	58
3.3.4. Ανωτέρα Σχολή	61
Συμπεράσματα – Συζήτηση – Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα	63
Βιβλιογραφία	66

Ευχαριστίες

Με την παρούσα διπλωματική εργασία ολοκληρώνονται οι σπουδές μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών «Επιστήμες και Τέχνες της Μουσικής» του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Χασιώτη Κωνσταντίνο για την πολύτιμη βοήθειά του, τη στήριξη και την καθοδήγηση που μου προσέφερε σε όλα τα στάδια εκπόνησης της εργασίας. Επίσης, μεγάλο μέρος της έρευνας βασίστηκε σε υλικό που ο ίδιος μου διέθεσε για τον εμπλουτισμό του περιεχομένου της έρευνας, καθώς και σε υλικό που περιεχόταν στο μάθημα «Διδακτική Συνόλων Πνευστών» του μεταπτυχιακού προγράμματος. Θα ήθελα ακόμη να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου και συνεπιβλέποντα της εργασίας κ. Ζέρβα Αθανάσιο για τη βοήθεια και τη στήριξή του σε όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

Ένα τεράστιο ευχαριστώ οφείλω και στην οικογένειά μου για τη στήριξη, τη συμπαράσταση και την υπομονή που έδειξαν κατά τη διάρκεια των προπτυχιακών και μεταπτυχιακών σπουδών μου.

Κατάλογος μουσικών παραδειγμάτων

Παράδειγμα 1.1: Αντικατάσταση μικρών <i>legati</i> με μεγαλύτερα σε μεταγενέστερες εκδόσεις	12
Παράδειγμα 1.2: Συζεύξεις στον Ρομαντισμό: διαχωρισμός και συντόμευση του τελευταίου φθόγγου	13
Παράδειγμα 1.3: Κλείσιμο και συντόμευση φθόγγων με <i>legati</i> στον Ρομαντισμό	14
Παράδειγμα 1.4: Σημειογραφικές διαφορές ανάμεσα στις εκδόσεις των συνθετών και των επιμελητών	15
Παράδειγμα 1.5: Ομαδοποίηση φθόγγων στο Μπαρόκ κατά τον Schuring	18
Παράδειγμα 1.6: Χρήση διαφορετικών συλλαβών ανάλογα με την έμφαση που δίνεται στους φθόγγους	19
Παράδειγμα 2.1: Προτεινόμενες συλλαβές άρθρωσης στο σαξόφωνο	26
Παράδειγμα 2.2: Επαφή γλώσσας-καλαμιού για διαφορετικούς τύπους ατάκας	28
Παράδειγμα 2.3: Τύποι άρθρωσης και ηχητική τους διάρκεια	30
Παράδειγμα 3.1: Το <i>legato</i> και το <i>staccato</i> κατά τον Kastner	34
Παράδειγμα 3.2: Κομμάτι για την εκμάθηση του <i>staccato</i> στη μέθοδο του Kastner	35
Παράδειγμα 3.3: Κομμάτι για την εκμάθηση του <i>legato</i> στη μέθοδο του Kastner	35
Παράδειγμα 3.4: Τρεις τύποι <i>Riqué</i> κατά τον Cokken	37
Παράδειγμα 3.5: Συμβολισμός αρθρώσεων στη μέθοδο του Hartmann	39
Παράδειγμα 3.6: Προτεινόμενες συλλαβές σε φθόγγους με <i>legati</i> κατά τον Βασιλάκη	41
Παράδειγμα 3.7α: Συμβολισμός ειδών άρθρωσης και ηχητική τους διάρκεια κατά τον Βασιλάκη	41
Παράδειγμα 3.7β: Το <i>legato</i> – <i>staccato</i> και η ηχητική του διάρκεια κατά τον Βασιλάκη	42
Παράδειγμα 3.7γ: Το <i>staccato</i> και η ηχητική του διάρκεια κατά τον Βασιλάκη	42
Παράδειγμα 3.8: Άσκηση <i>staccato</i> στη μέθοδο του Παρασκευόπουλου	44
Παράδειγμα 3.9: Άσκηση για <i>legato</i> εκτέλεση μεγάλων διαστημάτων	45
Παράδειγμα 3.10: Εξάσκηση του <i>legato</i> σε ντουέτο του Παρασκευόπουλου	46
Παράδειγμα 3.11: Μελωδία με <i>legato</i> , <i>staccato</i> και <i>tenuto</i>	49
Παράδειγμα 3.12: Μελωδία με <i>legato</i> και <i>portato</i>	50
Παράδειγμα 3.13: Σολ μείζονα κλίμακα- <i>legato</i> εκτέλεση	53
Παράδειγμα 3.14: Τρόποι εξάσκησης άρθρωσης σε ασκήσεις και κλίμακες	54

Παράδειγμα 3.15α: Εξάσκηση <i>legato</i> σε διαστήματα δευτέρας	55
Παράδειγμα 3.15β: Εξάσκηση <i>legato</i> σε διαστήματα πέμπτης	55
Παράδειγμα 3.15γ: Εξάσκηση <i>legato</i> σε μεγάλα και χρωματικά διαστήματα	56
Παράδειγμα 3.16: Τρίτες στη Ντο μείζονα - <i>legato</i> εκτέλεση	56
Παράδειγμα 3.17: Κλίμακα Ντο μείζονα – <i>legato</i>	57
Παράδειγμα 3.18: Ασκήσεις στη Ρε ύφεση μείζονα - <i>legato</i>	57
Παράδειγμα 3.19 : Ντουέτο με συνδυασμό ειδών άρθρωσης	58
Παράδειγμα 3.20: Προτεινόμενοι τρόποι εκτέλεσης κλιμάκων κατά τον Londeix	60
Παράδειγμα 3.21: Σπουδή με συνδυασμό στιλ άρθρωσης	61
Παράδειγμα 3.22: Σπουδή με συνδυασμό ειδών άρθρωσης	62

Περίληψη

Η σημειογραφία της άρθρωσης και η εκτέλεσή της αποτελούν ένα ιδιαίτερο και περίπλοκο ζήτημα το οποίο εξαρτάται από την ιστορική περίοδο στην οποία εντάσσεται ένα μουσικό έργο και το αντίστοιχο ύφος. Οι περισσότεροι συνθέτες, ακολουθώντας τις συμβάσεις της εποχής τους, διαμόρφωσαν το δικό τους σημειογραφικό κώδικα, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί σύγχυση και ασυνέπεια στη σημειογραφία, στην ορολογία, στη γενικότερη χρήση και στη διδασκαλία της άρθρωσης. Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να διερευνηθεί, το εάν και με ποιον τρόπο προσεγγίζεται η διδασκαλία των διαφόρων στυλ άρθρωσης στο σαξόφωνο και συγκεκριμένα στις μεθόδους που προτείνονται ως διδακτική βιβλιογραφία στο ΦΕΚ για τη λειτουργία της Σχολής Σαξοφώνου στην Ελλάδα. Η μελέτη και ανάλυση των μεθόδων αυτών συνδυάζεται με μία ιστορική ανασκόπηση των πρώτων μεθόδων για σαξόφωνο. Επίσης, η έρευνα περιλαμβάνει κι άλλες δημοφιλείς μεθόδους, καθώς και τις μεθόδους Ελλήνων μουσικών και παιδαγωγών για το όργανο. Για την εξαγωγή των συμπερασμάτων μελετάται το ζήτημα της άρθρωσης σε ιστορική προοπτική ενώ πραγματοποιείται μία ιστορική αναδρομή στην σημειογραφική, τεχνική και στιλιστική προσέγγιση του πολυσύνθετου ζητήματος της άρθρωσης στα πνευστά όργανα και ειδικότερα στο σαξόφωνο. Τέλος, η εργασία αναδεικνύει την ανάγκη για περαιτέρω έρευνα και τον εμπλουτισμό της βιβλιογραφίας με ασκήσεις αποκλειστικά για την καλλιέργεια της άρθρωσης.

Λέξεις κλειδιά: άρθρωση, μέθοδος, σαξόφωνο, διδακτική σαξοφώνου, Ωδειακές Σπουδές Σαξοφώνου, πνευστά όργανα

Abstract

The notation of articulation and its interpretation in music is a special and complicated issue which is largely dependent on the historical period and style of each particular composition. Following the conventions of their time, most composers have shaped an individual code of notating articulation, which has resulted in confusion and inconsistency in notation, terminology, general usage and teaching. The purpose of this thesis is to investigate if and in which way the teaching of articulation and its various styles is approached in the saxophone methods suggested as teaching material by the Greek Ministry of Culture, regarding Conservatoire Saxophone Studies in Greece. The study and analysis of these methods is combined with a historical overview of the first methods for saxophone. In addition, the research includes other popular methods, as well as the methods of Greek musicians and educators for the instrument. In order to reach the conclusions, the issue of articulation is also examined from a historical point of view, reviewing the notational, technical and stylistic approach to the complex issue of articulation in wind instruments and specifically in the saxophone. Finally, this thesis highlights the necessity for further research and the enrichment of the literature with exercises exclusively for the cultivation of articulation.

Keywords: articulation, methods, saxophone, pedagogy, Conservatoire Saxophone Studies, wind instruments

Εισαγωγή

Η αγάπη μου για το σαξόφωνο και τη διδασκαλία του με οδήγησαν στο να ασχοληθώ περαιτέρω με ζητήματα διδακτικής του οργάνου τα οποία συχνά με απασχόλησαν ως μαθήτρια, φοιτήτρια αλλά και ως καθηγήτρια σαξοφώνου τα τελευταία χρόνια. Στην Ελλάδα, η διδασκαλία του σαξοφώνου στα ωδεία βασίζεται στο κανονιστικό πλαίσιο του Υπουργείου Πολιτισμού (ΦΕΚ),¹ που δημοσιεύτηκε το 2007 και αφορά στις προϋποθέσεις λειτουργίας Ωδειακών Σπουδών Σαξοφώνου. Στο ΦΕΚ περιλαμβάνεται αναλυτικά, μεταξύ άλλων, και η ύλη διδασκαλίας που προτείνεται να ακολουθήσει ο κάθε καθηγητής. Ένα από τα ζητήματα που με απασχολεί ιδιαίτερα κατά την προετοιμασία και τη διάρκεια των μαθημάτων μου είναι το ζήτημα της άρθρωσης στο σαξόφωνο. Μελετώντας το ΦΕΚ και την προτεινόμενη ύλη διδασκαλίας του σαξοφώνου και σε συνδυασμό με δυσκολίες που παρουσιάζονταν στο μάθημα από την πλευρά είτε του μαθητή είτε του καθηγητή, προέκυψαν τα εξής ερευνητικά ερωτήματα της παρούσας έρευνας:

1. Πώς προσεγγίζεται η ορολογία, η σημειογραφία και το στιλ της άρθρωσης σε ιστορική προοπτική;
2. Πώς προσεγγίζεται εκτελεστικά η άρθρωση στα πνευστά μουσικά όργανα και συγκεκριμένα στο σαξόφωνο;
3. Πώς αντιμετωπίζεται το ζήτημα της άρθρωσης σημειογραφικά, στιλιστικά και ερμηνευτικά στις μεθόδους σαξοφώνου που προτείνονται από το κανονιστικό πλαίσιο του Υπουργείου Πολιτισμού (ΦΕΚ) για τη λειτουργία των Ωδειακών Σπουδών Σαξοφώνου;

Όσον αφορά στην διάρθρωση της εργασίας, στην εισαγωγή παρουσιάζονται τα ερευνητικά ερωτήματα της παρούσας έρευνας και η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε. Στο πλαίσιο της έρευνας θεωρήθηκε σκόπιμο να αποσαφηνιστούν πρωτίστως κάποιοι ορισμοί για την άρθρωση και όροι που είναι συναφείς με αυτή με σκοπό την κατανόηση και την αποφυγή σύγχυσης σχετικά με την ορολογία. Στο πρώτο

¹ ΦΕΚ 1913/Β/14-11-2007, 27203-27210δ.

κεφάλαιο αναλύεται η εξέλιξη της σημειογραφίας, της χρήσης και της ερμηνείας της άρθρωσης στις διάφορες στιλιστικές περιόδους και οι επιρροές των διαφορετικών χαρακτηριστικών κάθε εποχής στην εκτέλεση. Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται η προσέγγιση της άρθρωσης στα πνευστά μουσικά όργανα τεχνικά, σημειογραφικά και στιλιστικά, και ειδικότερα στο σαξόφωνο. Στο τρίτο κεφάλαιο ερευνάται η διδακτική και στιλιστική προσέγγιση της άρθρωσης στο σαξόφωνο μέσω μιας ιστορικής ανασκόπησης των πρώτων μεθόδων για το όργανο και των μεθόδων Ελλήνων συγγραφέων, καταλήγοντας στις μεθόδους που ορίζει το κανονιστικό πλαίσιο του Υπουργείου Πολιτισμού (ΦΕΚ) που αφορά στις προϋποθέσεις λειτουργίας της Σχολής Σαξοφώνου στην Ελλάδα. Κλείνοντας, παρουσιάζονται τα συμπεράσματα της έρευνας και προτείνεται περαιτέρω έρευνα και ενασχόληση με το ζήτημα της άρθρωσης διδακτικά καθώς και εμπλουτισμός του προτεινόμενου διδακτικού υλικού.

Μεθοδολογία

Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε στην συγκεκριμένη μεταπτυχιακή εργασία βασίστηκε κατά κύριο λόγο στην έρευνα και μελέτη βιβλιογραφικών πηγών. Συνολικά, χρησιμοποιήθηκαν πρωτογενείς αλλά και δευτερογενείς πηγές, οι οποίες αντλήθηκαν, κατά κύριο λόγο, από το διαδίκτυο, από βιβλιοθήκες (ηλεκτρονικές και μη) της Ελλάδας και του εξωτερικού, από το αρχείο των επιβλεπόντων καθηγητών αλλά και από το προσωπικό αρχείο της γράφουσας. Στις πρωτογενείς πηγές εντάχθηκαν αποσπάσματα από έργα και μεθόδους οργάνων και κυρίως σαξοφώνου. Ειδικότερα, μελετήθηκαν οι μέθοδοι σε γενικότερο πλαίσιο (έκταση, τεχνικά ή εκφραστικά ζητήματα που ασχολείται κ.ά.) και εν συνεχεία δόθηκε έμφαση στο ζήτημα της άρθρωσης· πιο συγκεκριμένα, στον αριθμό ασκήσεων όπου εξασκείται η άρθρωση, στα στυλ άρθρωσης που συμπεριλαμβάνονται και στον τρόπο εκμάθησης της άρθρωσης γενικά. Για τη δημοσίευση των αποσπασμάτων από τις μεθόδους των Ελλήνων συγγραφέων, ζητήθηκε άδεια από τους εκδοτικούς οίκους. Επιπλέον, αναζητήθηκαν και συμπεριλήφθηκαν σύντομα βιογραφικά των συγγραφέων όλων των μεθόδων σε λεξικά, ιστοσελίδες, εκδοτικούς οίκους κλπ., ώστε να αναζητηθεί η ενασχόλησή τους με το σαξόφωνο και κυρίως η συμβολή τους στην παιδαγωγική του οργάνου.

Οι πληροφορίες για το ζήτημα της άρθρωσης σε ιστορική προοπτική αντλήθηκαν από δευτερογενείς πηγές στις οποίες συμπεριλήφθηκαν άρθρα από έντυπα και ηλεκτρονικά περιοδικά, βιβλία ερμηνευτικής πρακτικής, λεξικά, εγκυκλοπαίδειες και διδακτορικές διατριβές. Σε αυτές τις πηγές αναζητήθηκαν πληροφορίες σχετικά με την ορολογία της άρθρωσης, τις πρακτικές των διάφορων εποχών και των συνθετών, τις ιδιαιτερότητες των διαφόρων ομάδων οργάνων και τις αλλαγές που επιδέχθηκε η άρθρωση σημειογραφικά, τεχνικά και στιλιστικά από τον 16^ο αιώνα μέχρι και σήμερα. Τέλος, όσον αφορά την επιλογή των πηγών, αυτή έγινε με βάση την εγκυρότητα και την συνάφειά τους με το θέμα της παρούσας εργασίας.

Ορισμοί που αφορούν στην άρθρωση

Σε αυτό το σημείο κρίνεται απαραίτητο να γίνει αποσαφήνιση του όρου *άρθρωση*, που χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο στην παρούσα εργασία. Ως *άρθρωση* στην ελληνική γλώσσα νοείται «ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται τα μέλη ενός συνόλου»· πιο συγκεκριμένα, όταν αναφερόμαστε στην ομιλία, η άρθρωση αφορά στον «τρόπο προφοράς των φθόγγων μιας γλώσσας». ² Ο Colman επεξηγεί πιο λεπτομερώς τον αγγλικό όρο *articulation* και αναφέρει πως «πρόκειται για την παραγωγή ήχων χρησιμοποιώντας τα όργανα ομιλίας για την τροποποίηση της ροής του αέρα, συνήθως από τους πνεύμονες». ³ Αναφορικά με τον λόγο, μια καλή άρθρωση χαρακτηρίζεται από σαφήνεια και συνοχή. Απεναντίας, μια κακή άρθρωση συνδέεται συνήθως με κακή προφορά και ψέλλισμα. ⁴

Ο όρος υιοθετήθηκε και στη μουσική για να χαρακτηρίσει τον τρόπο με τον οποίο είναι συνδεδεμένοι όλοι οι φθόγγοι μιας μουσικής φράσης ⁵ ή πιο συγκεκριμένα, τον τρόπο με τον οποίο οι ενωμένοι και διαχωρισμένοι φθόγγοι είναι οργανωμένοι μέσα

² Γεώργιος Δ. Μπαμπινιώτης, «άρθρωση», στο *Λεξικό της νέας Ελληνικής γλώσσας*, 2^η εκδ. (Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε., 2002), 273.

³ Andrew M. Colman, “articulation,” στο *A Dictionary of Psychology*, 3^η εκδ. (Oxford: Oxford University Press, 2014), προσπελάστηκε στις 24 Μαρτίου 2023, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199534067.001.0001/acref-9780199534067-e-642>.

⁴ Dolmetsch Online Dictionary, “Articulation,” προσπελάστηκε στις 6 Φεβρουαρίου 2023, <https://www.dolmetsch.com/defsa9.htm>.

⁵ “Articulation,” στο Dolmetsch Online Dictionary, <https://www.dolmetsch.com/defsa9.htm>.

στις μουσικές φράσεις.⁶ Η άρθρωση «μπορεί να κυμαίνεται στα δύο άκρα, *staccato* και *legato*, είτε οπουδήποτε ενδιάμεσα». ⁷ Επιπλέον, τα σύμβολα άρθρωσης αποτελούν μουσικά σύμβολα, τα οποία είναι τοποθετημένα πάνω από τους φθόγγους και «υποδεικνύουν στον εκτελεστή τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να παιχτούν συγκεκριμένες νότες ή μουσικές φράσεις».⁸

Εκτός από την *άρθρωση* είναι σκόπιμο να αποσαφηνιστούν και άλλοι όροι οι οποίοι χρησιμοποιούνται σε πολύ μεγάλο βαθμό από τους εκτελεστές στα μαθήματα και τις δοκιμές. Συμπληρωματικά σε όσα αναφέρθηκαν προηγουμένως, η άρθρωση αναφέρεται και στο ξεκίνημα και στο κλείσιμο των φθόγγων μιας φράσης.⁹ Το «γρήγορο και αποφασιστικό ξεκίνημα ενός φθόγγου ή ενός περάσματος σε φωνητική ή οργανική εκτέλεση» ονομάζεται *ατάκα* (*attack*). Μια «καλή ατάκα είναι βασικό συστατικό του ρυθμού».¹⁰ Η αντίθετη διαδικασία της ατάκας αφορά το *κλείσιμο* ή *τελείωμα* ενός φθόγγου και ο αγγλικός όρος του είναι *release*.¹¹

Στην μουσική εκτέλεση, η σύνδεση ή ο διαχωρισμός φθόγγων μπορεί να ποικίλλει και επιτυγχάνεται με την παρουσία ή την απουσία τονισμού ή ατάκας.¹² Επομένως, τα είδη της άρθρωσης που μπορούν να επιτευχθούν είναι πολλά· κάποια από αυτά είναι το *staccato*, το *legato*, το *tenuto*, ο *τονισμός* (στα αγγλικά *accent*) και το *sforzando*.¹³ Ο βαθμός σύνδεσης ή διαχωρισμού των φθόγγων ποικίλλει από το *legato* έως το *staccato*, και πιο συγκεκριμένα από *legatissimo* έως *staccatissimo*, που αντιπροσωπεύουν το μεγαλύτερο και μικρότερο βαθμό σύνδεσης αντίστοιχα.¹⁴ Το

⁶Mark C. Ely and Amy E. Van Deuren, *Wind Talk for Woodwinds: A Practical Guide to Understanding and Teaching Woodwind Instruments* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 6.

⁷Bryan White, "articulation," Στο *The Oxford Companion to Music*, επιμ. Alison Latham (Oxford: Oxford University Press, 2011), προσπελάστηκε στις 6 Φεβρουαρίου 2023, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-420>.

⁸ Clive Brown, "Articulation marks," στο *Grove Music Online* (2001), προσπελάστηκε στις 13 Φεβρουαρίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40671>.

⁹Mark C. Ely and Amy E. Van Deuren, *Wind Talk for Woodwinds: A Practical Guide to Understanding and Teaching Woodwind Instruments* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 6.

¹⁰"Attack," στο *The Oxford Companion to Music*, επιμ. Alison Latham (Oxford: Oxford University Press, 2011), προσπελάστηκε στις 24 Μαρτίου 2023, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-450;jsessionid=2AFD53CB0245ECA554C4731F18D3342B?fromCrossSearch=true>.

¹¹ Dolmetsch Online Dictionary, "Release," προσπελάστηκε στις 10 Φεβρουαρίου 2023, <https://www.dolmetsch.com/defsr1.htm>.

¹²Geoffrey Chew, "Legato," στο *Grove Music Online* (2001). Προσπελάστηκε στις 9 Φεβρουαρίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16290>.

¹³ "Articulation," στο Dolmetsch Online Dictionary, <https://www.dolmetsch.com/defsa9.htm>.

¹⁴Chew, "Legato," στο *Grove Music Online*.

legato προέρχεται από την ιταλική λέξη *legare* και σημαίνει «δεμένα – ενωμένα». Το αντίθετο του *legato* είναι το *staccato*, του οποίου η πρωτογενής σημασία στα ιταλικά είναι «χωριστά», και είναι συνώνυμο με τον αγγλικό όρο *detached* που σημαίνει «αποκομμένος». ¹⁵ Η ιταλική λέξη *tenuto* χαρακτηρίζει έναν φθόγγο «που διατηρείται», ενώ το *portato* στη μουσική σημαίνει πιο «τραβηγμένο ή παρατεταμένο παίξιμο». ¹⁶ Το *mezzo-staccato*¹⁷ υποδεικνύει ότι οι φθόγγοι διαχωρίζονται και είναι ελαφρώς τονισμένοι. ¹⁸ Ο αγγλικός όρος *accent* που μεταφράζεται στην ελληνική γλώσσα ως *τονισμός*, όταν χρησιμοποιείται στο λόγο αφορά στον τονισμό σε μια συλλαβή, ενώ στη μουσική αφορά στον τονισμό ενός φθόγγου. ¹⁹ στην πραγματικότητα με τον όρο αυτό εννοείται η έμφαση σε ένα φθόγγο που όμως δεν περιορίζεται μόνο στη δυναμική. Τέλος, ο μουσικός όρος *sforzando* προέρχεται επίσης από τα ιταλικά και σημαίνει γενικά «με δύναμη», «έντονα τονισμένος» ή «με ξαφνική ένταση». ²⁰

¹⁵Dolmetsch Online Dictionary, “Staccato,” προσπελάστηκε στις 10 Φεβρουαρίου 2023, <https://www.dolmetsch.com/defss4.htm>.

¹⁶Dolmetsch Online Dictionary, “Portato,” προσπελάστηκε στις 20 Μαΐου 2023, <https://www.dolmetsch.com/defsp2.htm>.

¹⁷ Κάποιοι το θεωρούν ίδιο με το *portato*, βλ. ενότητα 2.1., σ. 23-24.

¹⁸ “staccato,” στο *The Oxford Companion to Music*, επιμ. Alison Latham (Oxford: Oxford University Press, 2011), προσπελάστηκε στις 24 Μαρτίου 2023, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-6420;jsessionid=94604E225837792CF0513D69C99744A4?fromCrossSearch=true>.

¹⁹Dolmetsch Online Dictionary, “Accent,” προσπελάστηκε στις 3 Απριλίου 2023, <https://www.dolmetsch.com/defsa1.htm>.

²⁰Dolmetsch Online Dictionary, “Sforzando,” προσπελάστηκε στις 3 Απριλίου 2023, <https://www.dolmetsch.com/defss2.htm>.

Κεφάλαιο 1 - Η εξέλιξη της άρθρωσης

1.1. Σημειογραφική και στιλιστική εξέλιξη της άρθρωσης

Έως και τα τέλη του 18^{ου} αιώνα τα σύμβολα που χρησιμοποιούνταν για τη διάκριση της άρθρωσης ήταν πολύ περιορισμένα,²¹ και η σημειογραφία της άρθρωσης παρατηρούνταν σπάνια στις παρτιτούρες εκείνης της εποχής. Μέχρι και την περίοδο του Μπαρόκ, οι συνθέτες χρησιμοποιούσαν ελάχιστα σύμβολα άρθρωσης στα έργα τους και συνήθως άφηναν στον εκτελεστή να επιλέξει το στυλ άρθρωσης, σύμφωνα με το ύφος του κομματιού. Ωστόσο, ακόμη και στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, που είχε αρχίσει να επεκτείνεται η παρουσία συμβόλων άρθρωσης, είτε η χρήση τους ήταν ασυνεπής είτε η σημασία τους διφορούμενη.²² Παράλληλα με τα σημάδια άρθρωσης, κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα, οι δυναμικές και οι τονισμοί σταδιακά άρχισαν να αποκτούν μεγαλύτερη σημασία στη σύνθεση και την εκτέλεση, και συνεπώς άρχισαν να σημειώνονται ολοένα και περισσότερο συστηματικά στις παρτιτούρες. Το γεγονός ότι τα μουσικά έργα γράφονταν με στόχο τη δημοσίευσή τους, σε συνδυασμό με το ότι η παρουσία των συνθετών στις πρόβες των έργων τους για την αποσαφήνιση των προθέσεών τους δεν ήταν πια απαραίτητη ή εφικτή, δημιούργησε μια επιτακτική ανάγκη στους συνθέτες να είναι σαφέστεροι στην επισήμανση των απαιτήσεών τους.²³ Αυτή η ανάγκη για σαφήνεια «υποχρέωσε» επίσης τους συνθέτες να υιοθετήσουν ακόμη περισσότερα σύμβολα άρθρωσης, για να διαφοροποιούνται οπτικά οι λεπτές αποχρώσεις που επεδίωκαν, όμως μόνο λίγα από αυτά υιοθετήθηκαν ευρέως.²⁴ Έως και τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, πολλοί συνθέτες χρησιμοποιούσαν σύμβολα στις παρτιτούρες, όπως κουκκίδες, οριζόντιες ή κάθετες γραμμές (στην αγγλική γλώσσα χρησιμοποιείται ο όρος *strokes* - *χυπήματα*), συζεύξεις (*slurs* ή *legati*) και σφήνες (*wedges*), που τοποθετούνταν πάνω ή κάτω από

²¹Brown, "Articulation marks," στο Grove Music Online.

²²Colin Lawson and Robin Stowell, *The Historical Performance of Music: An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 47-49.

²³Clive Brown "Dots and strokes," *Early Music* 21, αρ. 4 (1993): 593, <https://www.jstor.org/stable/i357054>.

²⁴"Articulation marks," στο Grove Music Online.

τους φθόγγους.²⁵ Με αυτόν τον τρόπο, ο εκτελεστής πλέον ήταν υποχρεωμένος να εφαρμόζει με ακρίβεια τις οδηγίες του συνθέτη και όχι να παίρνει ο ίδιος την πρωτοβουλία για την ερμηνεία των συμβόλων ή της απουσίας τους από το μουσικό κείμενο. Παρόλα αυτά, ακόμα και στις παρτιτούρες του τέλους του 19^{ου} αιώνα, που η σημειογραφία είναι πολύ περισσότερο παγιωμένη, πολλά τέτοια ζητήματα αφήνονταν στην κρίση του έμπειρου εκτελεστή.²⁶

Είναι κοινά παραδεκτό, ότι η άρθρωση στη μουσική αποτελεί βασικό στοιχείο του φραζαρίσματος και της έκφρασης²⁷ και ότι οι διάφοροι τύποι άρθρωσης προσδίδουν χαρακτήρα σε ένα έργο.²⁸ Σύμφωνα με τον Brown, «η άρθρωση λειτουργεί σε δύο επίπεδα, το δομικό και το εκφραστικό· στο δομικό επίπεδο αφορά στη χρήση της άρθρωσης για τον διαχωρισμό φράσεων και ενοτήτων. Ο Brown παραθέτει την άποψη του J. A. P. Schulz (που όπως αναφέρει, παρουσιάζεται στο *Allgemeine Theorie* του Sulzer), ο οποίος τόνιζε ότι ο διαχωρισμός των φράσεων έπρεπε να γίνεται με ευδιάκριτο και σωστό τρόπο. Αυτό μπορούσε να επιτευχθεί χωρίς να υπάρχει απαραίτητη διακοπή του αέρα (και συνεπώς και του ήχου), αλλά με τη χρήση της άρθρωσης: για παράδειγμα, αν κανείς εκτελούσε το τέλος μιας φράσης με ένα *diminuendo* και στη συνέχεια πραγματοποιούσε μία σταθερή και σίγουρη είσοδο στην επόμενη φράση με έναν πολύ ελαφρύ τονισμό στον πρώτο φθόγγο. Βέβαια, ο Schulz ίσως να μην είχε λάβει υπόψιν του ότι αυτή η πρακτική δεν ήταν εφικτό να εφαρμοστεί σε όλες τις ομάδες οργάνων· παραδείγματος χάρη, στα πληκτροφόρα όργανα της εποχής, όπως το τσέμπαλο, ήταν αδύνατο να εφαρμοστούν ευδιάκριτοι τονισμοί και δυναμικές, οπότε έπρεπε να πραγματοποιείται ένας σαφής διαχωρισμός των φράσεων. Αντιθέτως, στη φωνή, τα πνευστά και τα έγχορδα όργανα, ήταν δυνατή η πραγματοποίηση τέτοιων πρακτικών,²⁹ καθώς σε αυτά τα όργανα ο εκτελεστής μπορούσε να έχει τον έλεγχο του αέρα, της γλώσσας και του δοξαριού, αντίστοιχα.³⁰

²⁵"Articulation marks," στο Grove Music Online.

²⁶Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 138.

²⁷Colin Lawson and Robin Stowell, *The Historical Performance of Music: An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 47.

²⁸Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, 138.

²⁹ Πρακτικές όπως το ελεγχόμενο *diminuendo* και ο τονισμός στην αρχή των φράσεων, όπως είχε αναφερθεί ακριβώς πριν.

³⁰Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, 138, 141.

Σε εκφραστικό επίπεδο, η κατάλληλη άρθρωση μεμονωμένων φθόγγων έχει στόχο να ζωντανέψει μια μουσική ιδέα.³¹ Με τον καθοριστικό ρόλο της άρθρωσης στο χαρακτήρα ενός έργου συμφωνούν και οι Parrott και Da Costa,³² ενώ οι Ely & Van Deuren συμπληρώνουν πως η άρθρωση συνδέεται πολύ συχνά και με το στυλ.³³

Η έκταση των φράσεων φαίνεται να διαφοροποιείται ανάλογα με το στυλ της εκάστοτε εποχής: στο Μπαρόκ οι φράσεις ήταν μικρότερες σε σχέση με αυτές της Ρομαντικής περιόδου.³⁴ Αναφορικά με το στυλ της άρθρωσης στους επιμέρους φθόγγους, αυτό επηρεάζει την ατάκα, το κλείσιμο, τον τονισμό αλλά και τον τρόπο που διατηρείται ο φθόγγος.³⁵

Το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα, οι θεωρητικοί υποστήριζαν πως υπήρχε σύνδεση συγκεκριμένων πρακτικών σημειογραφίας με συγκεκριμένες πρακτικές εκτέλεσης. Για παράδειγμα, σε περιπτώσεις φράσεων στις οποίες απουσίαζαν συζεύξεις ή κάποιο σύμβολο άρθρωσης και η πρόθεση του συνθέτη δεν ήταν σαφής, πολλοί συμπέραναν ότι πρέπει να συνεχιστεί το ήδη υπάρχον σύμβολο άρθρωσης. Σε ότι αφορά τη χρήση του συμβόλου της κουκκίδας ως ένδειξη άρθρωσης, κάποιοι συνθέτες την χρησιμοποιούσαν για να υποδείξουν ένα ξεκάθαρο *staccato*, ενώ άλλοι απλώς για να αποτρέψουν το ενωμένο παίξιμο.³⁶ Επομένως, γίνεται αντιληπτό πως υπήρχαν ασάφειες τόσο στη χρήση της σημειογραφίας όσο και στην ερμηνεία της κατά την εκτέλεση, ανάλογα με τις συμβάσεις της εποχής, τις σημειογραφικές ιδιαιτερότητες των συνθετών αλλά και το στυλ παιζίματος των εκτελεστών.³⁷

Από την έρευνα προκύπτει ότι η πλειοψηφία των συνθετών του 18^{ου} αιώνα αποδέχονταν τρεις βασικούς τρόπους άρθρωσης: το *legato*, το *staccato* και τον «συνηθισμένο» τρόπο, δηλαδή τους φθόγγους χωρίς σύμβολα, που αφορά στο

³¹³¹Brown, *Classical & Romantic Performing Practice*, 138.

³²Andrew Parrott and Neal Peres Da Costa, "Performance practice," Στο *The Oxford Companion to Music* (Oxford: Oxford University Press, 2011), προσπελάστηκε στις 9 Φεβρουαρίου 2023, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5090>.

³³Ely and Deuren, *Wind Talk for Woodwinds: A Practical Guide to Understanding and Teaching Wind Instruments*, 6.

³⁴Amy Griffiths, "An approach to performing Handel sonatas on the saxophone" (διδ. διατρ., Louisiana State University, Doctor of Musical Arts, 2010), 18.

https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4500&context=gradschool_dissertations

³⁵Griffiths, 19.

³⁶Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, 169-170.

³⁷Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, 169.

παίξιμο «ημι-διαχωρισμένων» φθόγγων. Το *legato* και το *staccato* χαρακτηρίζονταν ως «τα δύο άκρα»,³⁸ παρόλο που η πρωτογενής σημασία του *staccato* ήταν απλώς «χωριστά, όχι ενωμένα» και επομένως, δεν αντιπροσώπευε κάποιον ακραίο τρόπο εκτέλεσης.³⁹ Παρακάτω γίνεται μια αναφορά στην εξελικτική πορεία αυτών των βασικών ειδών άρθρωσης σημειογραφικά και στιλιστικά.

1.2. Non-legato, legato και staccato

1.2.1. Φθόγγοι χωρίς σύμβολα (non-legato)

Στη μουσική συναντώνται συχνά φθόγγοι που δεν είναι ούτε ενωμένοι με συζεύξεις προσωδίας (*legati*) ούτε επισημαίνονται με κουκκίδες ή με κάποιο άλλο σύμβολο άρθρωσης. Σημειογραφικά, οι μη επισημασμένοι φθόγγοι κυριαρχούσαν κατά το Μπαρόκ, εφόσον, όπως αναφέρθηκε, την εποχή εκείνη δεν θεωρείτο απαραίτητο να επισημαίνονται τα διάφορα είδη άρθρωσης με σύμβολα. Αυτός ο τρόπος εκτέλεσης ονομάστηκε αργότερα *non-legato*· ουσιαστικά υποδείκνυε έναν τρόπο εκτέλεσης των φθόγγων ανάμεσα σε *legato* και *staccato*⁴⁰ και θεωρούνταν τη συγκεκριμένη περίοδο ως ο «κανονικός» τρόπος εκτέλεσης.⁴¹ Στα γαλλικά, η αντίστοιχη άρθρωση ονομάστηκε *détaché* και υποδείκνυε μία ξεκάθαρα χωριστή εκτέλεση των φθόγγων κατά τον 18^ο αιώνα.⁴² παρόλα αυτά έχει δημιουργηθεί σύγχυση αναφορικά με το αν το *détaché* ταυτίζεται με το *staccato* ή όχι. Στο Dolmetsch Online Dictionary αναφέρεται ότι, όταν πρόκειται για εκτέλεση εκτός των εγχόρδων οργάνων, τότε είναι δυνατό οι φθόγγοι αυτοί να εκτελεστούν *staccato*.⁴³ Ακόμη, στα τέλη του 18^{ου} αιώνα επικρατούσε η άποψη ότι «στη μουσική, οι νότες που

³⁸ Lawson and Stowell, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, 48.

³⁹ Βλ. συζήτηση *Ορισμοί που αφορούν στην άρθρωση*, σ. 3-5.

⁴⁰ Για ερμηνεία των *legato* και *staccato*, βλ. παρακάτω τις ενότητες 1.2.2., 1.2.3.

⁴¹ Geoffrey Chew, "Staccato," στο *Grove Music Online* (2001), προσπελάστηκε στις 3 Αυγούστου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26498>.

⁴² "Articulation marks," στο *Grove Music Online*.

⁴³ Dolmetsch Online Dictionary, "Détaché," προσπελάστηκε στις 24 Μαρτίου 2023, <https://www.dolmetsch.com/defsda1.htm>.

δεν είναι ενωμένες, δεν συμβολίζουν ένα συνεχές παίξιμο, αλλά διαχωρίζονται από σύντομες παύσεις». ⁴⁴

Υπήρχε επίσης η άποψη ότι το παίξιμο διαχωρισμένων φθόγγων ήταν συνδεδεμένο με έργα γρήγορα και πιο «ζωηρά», ενώ το παίξιμο ενωμένων φθόγγων με έργα σε πιο αργή ταχύτητα. ⁴⁵ Η αντιμετώπιση των μη ενωμένων φθόγγων διαφοροποιούνταν, επίσης, μεταξύ των διαφόρων σχολών. Παραδείγματος χάριν, στην ιταλική σχολή υποστήριζαν μία λιγότερο χωριστή εκτέλεση αυτών των φθόγγων, ενώ η γαλλική σχολή αντιπροσώπευε το αντίθετο, ιδιαίτερα για τα έγχορδα όργανα. ⁴⁶ Καθώς πολλοί συνθέτες δεν ήταν ιδιαίτερα συνεπείς στη χρήση των συμβόλων και συχνά δεν ήταν παρόντες στην εκτέλεση των έργων τους, ώστε να αποσαφηνίσουν τον τρόπο εκτέλεσης, «ήταν στην κρίση του εκτελεστή να αποφασίσει πρώτον, αν οι φθόγγοι που δεν ήταν ενωμένοι θα έπρεπε στην πραγματικότητα να παιχτούν *legato*, και δεύτερον, εάν όχι, τι είδος άρθρωσης θα έπρεπε να εφαρμόσει». ⁴⁷

Υπήρχαν και περιπτώσεις στις οποίες εμφανίζονταν στις παρτιτούρες φθόγγοι ή φράσεις χωρίς σύμβολα, στις οποίες όμως ήταν αυτονόητο ότι πρέπει να συνεχιστεί η προϋπάρχουσα ειδική ως προς την άρθρωση σημειογραφία. Όμως, κι εδώ η πρόθεση του συνθέτη συχνά δεν ήταν ξεκάθαρη και δεν ήταν σαφές αν η απουσία συμβόλου άρθρωσης, σύζευξης ή κουκκίδας, σήμαινε στην πραγματικότητα ένα *non-legato* ή *non-staccato* παίξιμο. Αυτό απαιτούσε από τους εκτελεστές καλή γνώση των πρακτικών εκτέλεσης της περιόδου, γιατί πολλά τέτοια ζητήματα θεωρούνταν αυτονόητα από τους συνθέτες, ⁴⁸ κυρίως όμως καλό γούστο.

Στη σύγχρονη εποχή και σημειογραφία, οι συνθέτες καταγράφουν με λεπτομέρεια τα σύμβολα άρθρωσης που επιθυμούν. Παρόλα αυτά, υπάρχουν περιπτώσεις απουσίας συμβόλων άρθρωσης από τις σύγχρονες παρτιτούρες· με βάση αυτό, ο Chew παραθέτει μία όχι και τόσο διαδεδομένη, ιδιαίτερη άποψη: «όταν συμβαίνει αυτό, ο εκτελεστής συμπεραίνει, λογικά, ότι ζητείται μία *legato* εκτέλεση των συγκεκριμένων φθόγγων». ⁴⁹

⁴⁴“Détachér,” στο *Dictionnaire universel contenant tous les Mots de la Langue françoise, des Sciences et des Arts* (Paris: Par la Compagnie des Libraires Associés, 1771) iii: 284.

⁴⁵Lawson and Stowell, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, 48.

⁴⁶“Articulation marks,” στο Grove Music Online.

⁴⁷“Articulation marks,” στο Grove Music Online.

⁴⁸Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, 170.

⁴⁹Chew, “Legato,” στο Grove Music Online.

1.2.2. Legato

Ο όρος *legato* στη μουσική σημαίνει «απαλά-μαλακά»,⁵⁰ «δεμένα-ενωμένα»⁵¹ και γενικότερα αντιπροσωπεύει ένα «μαλακό παίξιμο στο οποίο δεν παρατηρούνται κενά μεταξύ των φθόγγων».⁵² Ο Schenker υποστήριζε πως το *legato* «στοχεύει στη σύνδεση μικρότερων μονάδων», και παραθέτει την άποψη του C. P. E. Bach, ο οποίος ερμηνεύει το *legato* ως μια πρόθεση για «γλίστρημα».⁵³

Από τον 16^ο αιώνα και μετά η χρήση των συζεύξεων (*legati* ή *slurs*) ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στη φωνητική μουσική· πιο συγκεκριμένα, στη φωνητική εκτέλεση τα *legati* χρησιμοποιούνταν κυρίως σε φθόγγους που προορίζονταν να ειπωθούν με μία συλλαβή.⁵⁴ Ως σύμβολα, έκαναν αργότερα την εμφάνισή τους στις παρτιτούρες των οργάνων, κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα. Μέχρι τότε, αρκετοί ήταν οι συνθέτες που δεν ήταν συνεπείς στην σήμανση τους· ωστόσο, στις αρχές του Ρομαντισμού οι συνθέτες άρχισαν να γίνονται αρκετά σχολαστικοί με την χρήση του συγκεκριμένου συμβόλου. Με αυτόν τον τρόπο δεν δημιουργούνταν ασάφειες ως προς το επιθυμητό είδος άρθρωσης και γινόταν ξεκάθαρο στους εκτελεστές ποιες φράσεις έπρεπε να παιχτούν *legato*.⁵⁵ Έως τις αρχές 20^{ου} αιώνα, για την υπόδειξη του *legato* χρησιμοποιούνταν κυρίως συζεύξεις πάνω ή κάτω από τις διαδοχές των φθόγγων όπου ενδιάμεσά τους δεν μεσολαβούσε κάποια παύση ή κάποιο σύμβολο άρθρωσης.⁵⁶

Αναφορικά με την αρχή και το τέλος των *legati*, οι συνθέτες απέφευγαν να τα επεκτείνουν πέρα από τις διαστολές των μέτρων. Σπανίως περιλαμβάνονταν περισσότερες νότες από αυτές που ήταν δυνατό να παιχτούν με μια δοξαριά (στα

⁵⁰ Barbara Wharram, *Elementary Rudiments of Music*, επιμ. Kathleen Wood (Canada: Frederick Harris Music, 2005), 257.

⁵¹ Βλ. συζήτηση *Ορισμοί που αφορούν στην άρθρωση*, σ. 3-5.

⁵² "legato," στο *The Oxford Companion to Music*, επιμ. Alison Latham (Oxford: Oxford University Press, 2011), προσπελάστηκε στις 24 Μαρτίου 2023, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-3896>.

⁵³ Heinrich Schenker, *The Art of Performance*, μτφρ. Irene Schreier Scott, επιμ. Heribert Esser (New York: Oxford University Press, 2000), 21.

⁵⁴ "Articulation marks," στο Grove Music Online.

⁵⁵ "Articulation marks," στο Grove Music Online.

⁵⁶ Chew, "Legato," το Grove Music Online.

έγχορδα) ή με μία αναπνοή (στα πνευστά⁵⁷).⁵⁸ Οι συνθέτες λαμβάνοντας υπόψη αυτήν την ιδιαιτερότητα των εγχόρδων, χρησιμοποιούσαν στα έργα τους μικρές έκτασης *legati*, που δεν ξεπερνούσαν τις διαστολές των μέτρων, υπονοώντας όμως με αυτόν τον τρόπο ένα συνεχές ύφος *legato*. Επομένως, οι μικρές συζεύξεις εξυπηρετούσαν τεχνικά τους εκτελεστές αλλά δεν αναδείκνυαν τις μελωδικές φράσεις. Όλες αυτές οι ιδιαιτερότητες προβλημάτισαν συνθέτες και μελετητές του 19^{ου} αιώνα και ώθησαν κάποιους από αυτούς να ασχοληθούν με τη δημοσίευση νέων εκδόσεων, στις οποίες υποτίθεται ότι θα αποσαφηνίζονταν οι προθέσεις των συνθετών σε ότι αφορά τα *legati*. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι μία μεταγενέστερη έκδοση του *Lieder ohne Worte* του Mendelssohn. Στην έκδοση του Klindworth αντικαταστάθηκαν τα μικρά *legati* με μεγαλύτερα με σκοπό να αναδειχθούν οι μελωδικές φράσεις.⁵⁹



Παράδειγμα 1.1: Αντικατάσταση μικρών *legati* με μεγαλύτερα σε μεταγενέστερες εκδόσεις⁶⁰

Όσον αφορά την έμφαση του πρώτου και τελευταίου φθόγγου μιας *legato* φράσης, ξεκινώντας με το Μπαρόκ, στις ομάδες φθόγγων που ήταν ενωμένοι με συζεύξεις υπήρχαν διάφοροι τρόποι εκτέλεσης· ένας τρόπος που υπερίσχυσε μέχρι και τον Κλασικισμό, ήταν η πρώτη νότα να είναι τονισμένη ενώ η τελευταία πιο σύντομη. Τον 19^ο αιώνα, υπήρχαν πολλοί που ακολουθούσαν αυτήν την πρακτική σε σύντομες διαδοχές και άλλοι που πίστευαν ότι οι σύντομες συζεύξεις δεν αντιπροσωπεύουν κάποιο συγκεκριμένο στυλ εκτέλεσης.⁶¹ Χαρακτηριστικό

⁵⁷Για πληροφορίες για την έκταση των συζεύξεων στις παρτιτούρες των πνευστών οργάνων βλ. ενότητα 1.3, σελ. 17-19.

⁵⁸"Articulation marks," στο Grove Music Online.

⁵⁹Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, 235, 238-239.

⁶⁰Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, 239.

⁶¹"Articulation marks," στο Grove Music Online.

παράδειγμα αποτελεί η άποψη του Türk, ο οποίος μιλώντας για τα πληκτροφόρα όργανα, τόνιζε ότι δεν ενδείκνυται πάντα ο έντονος διαχωρισμός μεταξύ των συζεύξεων και η συντόμευση του τελευταίου φθόγγου κάτω από τη σύζευξη. Πιο συγκεκριμένα, στο παρακάτω παράδειγμα 1.2 ο Türk υποστηρίζει ότι το πέρασμα δεν ενδείκνυται να εκτελεστεί όπως είναι γραμμένο στο (b).⁶²



Παράδειγμα 1.2: Συζεύξεις στον Ρομαντισμό: διαχωρισμός και συντόμευση του τελευταίου φθόγγου⁶³

Την ίδια εποχή, η συνεχής χρήση του legato τόσο στην σύνθεση όσο και στην εκτέλεση, είχε ως αποτέλεσμα οι μουσικοί να εφαρμόζουν αυτήν την πρακτική⁶⁴ και στη μουσική παλαιότερων εποχών.⁶⁵ Σύμφωνα με μία ακόμη άποψη που επικρατούσε εκείνη την εποχή, τα legati που ξεκινούσαν στα ισχυρά μέρη του μέτρου και αφορούσαν κυρίως μεγάλες διαδοχές, αντιπροσώπευαν μία γενικότερη legato εκτέλεση. Επίσης, στη μουσική του Brahms για πληκτροφόρα⁶⁶ και έγχορδα όργανα, υποστηρίζονταν ότι σε μια διαδοχή δύο ή και περισσότερων ενωμένων φθόγγων, ήταν «υποχρεωτική» η συντόμευση του δεύτερου φθόγγου [βλ. παράδειγμα 1.3(a)] και, αντίστοιχα, προαιρετική η συντόμευση του τελευταίου φθόγγου [βλ. παράδειγμα 1.3(b)].⁶⁷

⁶²Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, 235-236.

⁶³Brown, *Classical & Romantic Performing Practice*, 236.

⁶⁴ Δηλαδή έναν λιγότερο ευδιάκριτο διαχωρισμό των φράσεων.

⁶⁵ Clive Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 140.

⁶⁶ Ο Schenker υποστηρίζει πως το *legato* είναι η πιο δύσκολη και περίπλοκη τεχνική παιξίματος στα πληκτροφόρα όργανα, διότι πρέπει να υπάρχει η αίσθηση ότι οι φθόγγοι «λιώνουν ο ένας μέσα στον άλλο», δηλαδή σαν να εισχωρεί ο ένας στον άλλο, να μην υπάρχει κενό ανάμεσά τους, βλ. Heinrich Schenker, *The Art of Performance*, μτφρ. Irene Schreier Scott, επιμ. Heribert Esser (New York: Oxford University Press, 2000), 21.

⁶⁷"Articulation marks," στο Grove Music Online· Brown, *Classical & Romantic Performing Practice*, 233-234.



Παράδειγμα 1.3: Κλείσιμο και συντόμευση φθόγγων με *legati* στον Ρομαντισμό⁶⁸

1.2.3. Staccato

Το σύμβολο του *staccato* είναι μία κουκκίδα πάνω ή κάτω από ένα φθόγγο και υποδεικνύει στον εκτελεστή να παίξει τον συγκεκριμένο φθόγγο «χωριστά». Στα γαλλικά χρησιμοποιείται ο όρος *détaché*⁶⁹ για το *staccato*, που σημαίνει *αποκομμένος* ή *απομονωμένος*. Εδώ δημιουργείται σύγχυση, αφού, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, ο όρος *détaché* προσδιόριζε και τους φθόγγους χωρίς κάποιο σύμβολο άρθρωσης.⁷⁰ Μία ακόμη άποψη που αφορά στην διάρκεια ενός φθόγγου με *staccato*, υποστηρίζει πως ένας φθόγγος με *staccato* εκτελείται «στη μισή του αξία κάθε φορά, ενώ το υπόλοιπο μισό αντικαθίσταται από μία παύση».⁷¹

Γενικώς, τα σύμβολα που υποδεικνύουν το *staccato* χρησιμοποιούνταν σπάνια στο Μπαρόκ αφού, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, εκείνη την εποχή κυριαρχούσε το *non-legato* ως τρόπος εκτέλεσης. Παρόλα αυτά, μέχρι και τα τέλη της Μπαρόκ εποχής, σύμβολα όπως η κουκκίδα, η κάθετη γραμμή και η σφήνα (η χρήση της οποίας ήταν περιορισμένη στις παρτιτούρες), χρησιμοποιήθηκαν για έναν διακριτικό διαχωρισμό των φθόγγων.⁷² Από τις αρχές του Ρομαντισμού, οι *κουκκίδες του staccato*⁷³ και οι κάθετες γραμμές (*strokes*) διαφόρων μεγεθών εμφανίζονταν περισσότερο στις παρτιτούρες, συχνά μόνες τους πάνω από τους φθόγγους αλλά και σε συνδυασμό με

⁶⁸Brown, *Classical & Romantic Performing Practice*, 233.

⁶⁹“Staccato,” στο Dolmetsch Online Dictionary.

⁷⁰ Βλ. ενότητα 1.2.1, σ. 9-10.

⁷¹“Staccato,” στο Dolmetsch Online Dictionary.

⁷²“Articulation marks,” στο Grove Music Online.

⁷³ Στο εξής *κουκκίδα*.

συζεύξεις, πιο συχνά ως κουκκίδες και λιγότερο ως κάθετες γραμμές. Εκτός αυτού, ανάμεσα στις χειρόγραφες παρτιτούρες και στις έντυπες εκδόσεις υπήρχαν πολύ συχνά διαφορές στη σήμανση τέτοιων συμβόλων (βλ. παράδειγμα 1.4).⁷⁴

copyist's version:

ten.
cresc.

Beethoven's corrected version:

ten.
cresc.

Παράδειγμα 1.4: Σημειογραφικές διαφορές ανάμεσα στις εκδόσεις των συνθετών και των επιμελητών⁷⁵

Αυτή η διαφοροποίηση συνέβαινε πολλές φορές, λόγω των διαφορετικών παραδόσεων ή απόψεων των συνθετών σχετικά με την ερμηνεία των συμβόλων.⁷⁶ Στην προκειμένη περίπτωση, εφόσον ο Beethoven παρενέβη στην παρτιτούρα και άλλαξε την ένδειξη της άρθρωσης προκύπτει το συμπέρασμα ότι αντιμετώπιζε με διαφορετικό τρόπο τις τελείες και τις κάθετες γραμμές· ενδεχομένως να χρησιμοποίησε τις κάθετες γραμμές γιατί επιθυμούσε να εκτελεστούν οι φθόγγοι πιο «κοφτά». Επίσης, τέτοιες διαφοροποιήσεις παρατηρήθηκαν και σε άλλους συνθέτες· ο Leopold Mozart και ο Quantz πίστευαν πως η *κουκκίδα* και η *κάθετη*

⁷⁴"Articulation marks," στο Grove Music Online.

⁷⁵Lawson and Stowell, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, 48.

⁷⁶Lawson and Stowell, *The Historical Performance of Music*, 47.

γραμμή ερμηνεύονταν διαφορετικά, σε αντίθεση με τον C. P. E. Bach που υποστήριζε ότι οι ερμηνείες των δύο συμβόλων ταυτίζονταν.⁷⁷

Είναι αναμφισβήτητο ότι το *staccato* (είτε ως κουκκίδα είτε ως κάθετη γραμμή) είχε διαφορετική ερμηνεία σε κάθε στιλιστική περίοδο. Οι Lawson και Stowell αναφέρουν πως για κάποιους συνθέτες η κουκκίδα και η κάθετη γραμμή είχαν την ίδια ακριβώς σημασία, ενώ για άλλους ένας φθόγγος επισημασμένος με μια κάθετη γραμμή παιζόταν πιο κοφτά από έναν με κουκκίδα. Πολύ συχνά, η άρθρωση φαίνεται να βασιζόταν και στον χαρακτήρα του έργου.⁷⁸

Αρκετοί ήταν οι εκτελεστές που συνήθιζαν ασυναίσθητα να προσθέτουν και τονισμό στο *staccato*, ενώ στην πραγματικότητα το σύμβολο αυτό έχει σκοπό να ελαφρύνει τον φθόγγο που επισημαίνει.⁷⁹ Η χρήση ποικιλίας ειδών άρθρωσης, τονισμού και έκφρασης κατά τον 19ο αιώνα είχε ως αποτέλεσμα, κάποιες λειτουργίες που προηγουμένως ήταν συνυφασμένες αδιακρίτως με τις κουκκίδες και τις κάθετες γραμμές⁸⁰ να χρησιμοποιούνται ως ξεχωριστά σύμβολα, κυρίως ως σύμβολα τονισμού. Ορισμένοι συνθέτες επέμεναν στη χρήση ενός μόνο συμβόλου στακάτο για τους φθόγγους που δεν ήταν ενωμένοι, όμως σταδιακά ολοένα και περισσότεροι συνθέτες υιοθέτησαν και τους δύο τρόπους σήμανσης.⁸¹

Η ερμηνεία της κουκκίδας του *staccato* και της κάθετης γραμμής, είτε μόνα τους είτε συνδυαστικά με συζεύξεις, διαφοροποιούνταν ανάλογα με τους συνθέτες, τα όργανα για τα οποία συνέθεταν (αν δηλαδή το έργο προοριζόταν για πιάνο, φωνή και πνευστό ή έγχορδο όργανο), αλλά και ανάλογα με τη σχολή.⁸²

1.2.4. Άλλα σύμβολα

Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, πολλοί θεωρητικοί πρότειναν επιπλέον σύμβολα και κάποια από αυτά υιοθετήθηκαν από συνθέτες που θεωρούσαν την άρθρωση ως βασικό στοιχείο της μουσικής τους και επιθυμούσαν να ασκούν μεγαλύτερο έλεγχο στην ερμηνεία του εκτελεστή.⁸³ Τέτοια σύμβολα ήταν το κόμμα ή η οριζόντια γραμμή

⁷⁷ Lawson and Stowell, *The Historical Performance of Music*, 47.

⁷⁸ Lawson and Stowell, 47-49.

⁷⁹ "Staccato," στο Dolmetsch Online Dictionary.

⁸⁰ Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως με την προσθήκη τονισμού στο *staccato*.

⁸¹ Clive Brown "Dots and strokes": 593.

⁸² Brown "Dots and strokes": 593.

⁸³ "Articulation marks," στο Grove Music Online.

(*tenuto*), που η σημασία τους διέφερε επίσης ανάλογα με την εποχή και τους συνθέτες.⁸⁴ Εκτός από τα σημάδια που υποδείκνυαν ενδεχόμενη άρθρωση, οι τονισμοί χρησιμοποιούνταν επίσης από τους συνθέτες, πολλές φορές, για τον ίδιο σκοπό.⁸⁵ Τον 20^ο αιώνα κάποιοι συνθέτες χρησιμοποιούσαν μεγάλο εύρος συμβόλων άρθρωσης και τονισμού, ενώ άλλοι περιορίζονταν στη χρήση συγκεκριμένων βασικών συμβόλων.⁸⁶

1.3. Γενικότερα ζητήματα ερμηνείας

Στα πνευστά όργανα και συγκεκριμένα στις παρτιτούρες του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα οι ενωμένοι φθόγγοι εμφανίζονταν συνήθως ανά ζεύγη. Σε τέτοιες περιπτώσεις υπερίσχυε η άποψη ότι ανάμεσα στους δύο ενωμένους φθόγγους, ο πρώτος έπρεπε να εκτελείται ελαφρώς πιο τονισμένα από τον δεύτερο. Αντίθετα, στις μεγαλύτερου μήκους συζεύξεις που περιλάμβαναν περισσότερους φθόγγους, ήταν απαραίτητο να εκτελούνται όλοι οι φθόγγοι με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Αναφορικά με την ομαδοποίηση των φθόγγων, ο Schuring υποστηρίζει ότι η χρήση των συζεύξεων ανά ζεύγη φθόγγων δεν συνηθιζόταν στη μουσική της Μπαρόκ εποχής αλλά ότι ήταν μία τακτική που χρησιμοποιούνταν σε πολύ μεγάλο βαθμό στην κλασική μουσική. Ειδικότερα, τονίζει πως η άρθρωση στην Μπαρόκ μουσική «είναι ένα επιφανειακό στοιχείο που προορίζεται να ζωντανέψει την υφή του ήχου»· επομένως, η άρθρωση ακολουθεί το ύφος της μουσικής.⁸⁷ Στο παράδειγμα του Schuring προτείνει να προτιμάται περισσότερο ο δεύτερος τρόπος άρθρωσης για την εκτέλεση Μπαρόκ μουσικής και λιγότερο ο πρώτος (βλ. παράδειγμα 1.5).

⁸⁴"Articulation marks," στο Grove Music Online.

⁸⁵Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, 138.

⁸⁶"Articulation marks," στο Grove Music Online.

⁸⁷ Martin Schuring, *Oboe Art & Method* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 63.



Παράδειγμα 1.5: Ομαδοποίηση φθόγγων στο Μπαρόκ κατά τον Schuring⁸⁸

Επιπλέον, σε ακόμη μεγαλύτερες συζεύξεις, που περιλάμβαναν περισσότερους από τέσσερις φθόγγους, υποστηρίζονταν ότι ολόκληρη η σύζευξη έπρεπε να εκτελεστεί με μία αναπνοή.⁸⁹ Σε γενικές γραμμές, όταν στις παρτιτούρες υπήρχαν φθόγγοι ενωμένοι (με συζεύξεις), η γλώσσα χρησιμοποιούνταν μόνο στον πρώτο φθόγγο που περιλαμβάνονταν στην σύζευξη.⁹⁰ Σχετικά με τις χωριστές νότες, φλαουτίστες του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα πρότειναν στα βιβλία τους διάφορες συλλαβές άρθρωσης νότες όπως “tu,” “ru,” “ti,” “di,” “ri” και “d’II.”⁹¹ Ανάλογα με τον χαρακτήρα ενός έργου, την ταχύτητα και τη θέση του φθόγγου μέσα στο μέτρο, ο ερμηνευτής επέλεγε ποιες συλλαβές θα χρησιμοποιήσει. Οι συλλαβές “di” και “ru” έχουν ένα πιο μαλακό αποτέλεσμα από τις συλλαβές “ti” και “tu” αντίστοιχα. Ο συνθέτης και φλαουτίστας Hotteterre στους *non-legato* φθόγγους εναλλάσσει τις συλλαβές “tu” και “ru” ανάλογα με την έμφαση που επιθυμεί να δώσει στον κάθε φθόγγο, χρησιμοποιεί δηλαδή την πιο δυναμική συλλαβή “tu” στην αρχή του κάθε μέτρου, καθότι πρέπει να υπάρχει έμφαση στον πρώτο φθόγγο και την πιο «μαλακή» συλλαβή “ru” στους φθόγγους του μέτρου που δεν πρέπει να είναι εμφατικοί (βλ. παράδειγμα 1.6).

⁸⁸ Schuring, *Oboe Art & Method*, 63.

⁸⁹ Μία άποψη που δεν υποστήριζε ο Quantz, βλ. Lawson and Stowell, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, 50.

⁹⁰ Lawson and Stowell, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, 49-50.

⁹¹ Lawson and Stowell, 49.

tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu

tu ru tu tu ru tu tu tu tu

Παράδειγμα 1.6: Χρήση διαφορετικών συλλαβών ανάλογα με την έμφαση που δίνεται στους φθόγγους⁹²

Χαρακτηριστική είναι επίσης η χρήση των πιο σύγχρονων συλλαβών “te-che” και “de-ghe,” οι οποίες φαίνεται να προέρχονταν στην πραγματικότητα από τον 16^ο αιώνα.⁹³

⁹²Lawson and Stowell, *The Historical Performance of Music*, 49.

⁹³Lawson and Stowell, 49-50.

Κεφάλαιο 2 - Η άρθρωση στα πνευστά μουσικά όργανα

2.1. Η άρθρωση στα πνευστά μουσικά όργανα

Είναι προφανές ότι η παραγωγή της άρθρωσης διαφέρει μεταξύ των διαφορετικών ομάδων οργάνων και η εφαρμογή της επηρεάζεται από τις τεχνικές και τους μηχανισμούς τους.⁹⁴ Γενικότερα, η άρθρωση στα πνευστά όργανα, παράλληλα με την ποιότητα του ήχου και τις δυναμικές, αποτελεί χαρακτηριστικό που εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό και από το είδος του επιστομίου. Τα επιθυμητά αποτελέσματα της άρθρωσης αφορούν, κατά κύριο λόγο, εύκολα και καθαρά ξεκινήματα και κλεισίματα φθόγγων ή φράσεων.⁹⁵

Οι Ely & Van Deuren που ασχολήθηκαν με ποικίλα ζητήματα τεχνικής των πνευστών οργάνων, αναφέρουν τους τρόπους παραγωγής ατάκας στα ξύλινα πνευστά. Στο σαξόφωνο και στο κλαρινέτο η ατάκα⁹⁶ παράγεται όταν η άκρη της γλώσσας «χτυπάει» την άκρη του καλαμιού με τη χρήση της συλλαβής “tu”.⁹⁷ Στο φλάουτο⁹⁸ η άκρη της γλώσσας ακουμπάει στην γραμμή των ούλων, ενώ στο όμποε και στο φαγκότο, παρόλο που χρησιμοποιείται η ίδια συλλαβή, η γλώσσα δεν ακουμπάει στην άκρη της κάτω γλωττίδας αλλά διακόπτει τη ροή του αέρα στο σημείο που το καλάμι συναντά το πίσω άνω μέρος των δοντιών. Γενικότερα, το ξεκίνημα ενός

⁹⁴Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, 140.

⁹⁵ Arthur H. Benade, “Woodwinds: The Evolutionary Path since 1700,” *The Galpin Society Journal* 47, (1994): 64, <https://doi.org/10.2307/842663>.

⁹⁶ “Attacca” στα ιταλικά σημαίνει «μια φορά», «αμέσως», βλ. Dolmetsch Online Dictionary, προσπελάστηκε στις 4 Απριλίου 2023, <https://www.dolmetsch.com/defsa11.htm>.

⁹⁷ Η γλώσσα ακουμπάει στιγμιαία το καλάμι και δεν το «χτυπάει». Στο *Wind Talk for Woodwinds: A Practical Guide to Understanding and Teaching Wind Instruments* χρησιμοποιείται η αγγλική λέξη “strike” που έχει την έννοια του «χτυπώ, επιτίθεμαι». Η χρήση της συγκεκριμένης λέξης ενδεχομένως να είναι προβληματική και να δημιουργεί σύγχυση στους μαθητές, διότι υπονοεί μια πιο «επιθετική» διαδικασία.

⁹⁸ Σε γαλλικές μεθόδους φλάουτου του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, μεταξύ άλλων και στη μέθοδο του Hotteterre, προτεινόταν η χρήση των δύο συλλαβών “tu” και “ru,” όπου η πρώτη προφέρεται με τη βοήθεια των πάνω μπροστινών δοντιών και η δεύτερη πραγματοποιείται με την προφορά του γράμματος “r.” Μεταγενέστερες μέθοδοι πρότειναν και άλλες συλλαβές, όπως “ti” και “di.” Ο φλαουτίστας Hotteterre χρησιμοποιούσε τη συλλαβή “tu” για φθόγγους μεγαλύτερης αξίας, ενώ ο Quantz τις συλλαβές “ti,” “di” και “ri”, οι οποίες χρησιμοποιούνται μέχρι και τη σύγχρονη εποχή, βλ. Bruce Dickey and David Lasocki, “Tonguing,” στο *Grove Music Online* (2001), προσπελάστηκε στις 29 Ιουλίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28119> · Jeremy Montagu, Howard Mayer Brown, Jaap Frank and Ardal Powell, “Flute,” στο *Grove Music Online* (2001), προσπελάστηκε στις 29 Ιουλίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40569>.

φθόγγου πραγματοποιείται με ένα «γρήγορο και ελαφρύ χτύπημα της γλώσσας σε συνδυασμό με τη ροή του αέρα».⁹⁹ Είναι δυνατό να επιτευχθούν πολλά διαφορετικά στυλ άρθρωσης, ανάλογα με τη δύναμη της γλώσσας, την ταχύτητα του αέρα, αλλά και τις συλλαβές που χρησιμοποιούνται. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η χρήση της συλλαβής “du” με την οποία μπορεί να επιτευχθεί μία πιο legato εκτέλεση. Υπάρχουν διαφωνίες μεταξύ δασκάλων και καλλιτεχνών σχετικά με την κίνηση της γλώσσας κατά τη χρήση της, αν δηλαδή πρέπει η κίνηση «να είναι ανοδική και καθοδική, ή να είναι μια κίνηση μπρος και πίσω». Κάποιοι εκτελεστές επιλέγουν τον έναν από τους δύο τρόπους, ενώ στην πραγματικότητα, η κίνηση της γλώσσας είναι ένας συνδυασμός τους, απλώς σε διαφορετικό βαθμό ανάλογα με το αποτέλεσμα που θέλουν να επιτευχθεί.¹⁰⁰

Αναφορικά με το κλείσιμο ενός φθόγγου, αυτό μπορεί να γίνει με δύο τρόπους, είτε με τη διακοπή της ροής του αέρα, είτε με το κλείσιμο του φθόγγου με τη γλώσσα. Το κλείσιμο ενός φθόγγου με τη γλώσσα έχει ένα πιο απότομο και σκληρό αποτέλεσμα. Επομένως προτιμάται ο πρώτος τρόπος, αν και είναι δυσκολότερος, διότι απαιτεί πολύ καλό έλεγχο του αέρα. Η ροή του αέρα είναι εξίσου σημαντική και στο ξεκίνημα και στο κλείσιμο ενός φθόγγου, καθώς η έλλειψη καλού ελέγχου του αέρα οδηγεί είτε σε πολύ σκληρές ή αδύναμες ατάκες, είτε σε μη συγχρονισμένα κλεισίματα, αντίστοιχα.¹⁰¹

Σε γενικές γραμμές, όσα αναφέρθηκαν παραπάνω ισχύουν και για τα χάλκινα πνευστά,¹⁰² ενώ διαφοροποιείται το σημείο που ακουμπάει η γλώσσα και οι συλλαβές που χρησιμοποιούνται. Κατά την ατάκα στα χάλκινα πνευστά, η άκρη της γλώσσας ακουμπάει στο πίσω μέρος των επάνω δοντιών. Οι συλλαβές που χρησιμοποιούνται στα χάλκινα πνευστά είναι “tu” ή “toh”, επειδή με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μεγαλύτερο άνοιγμα του λαιμού και επιτυγχάνεται ένας πιο ζεστός και γεμάτος ήχος.¹⁰³

⁹⁹ Ely and Deuren, *Wind Talk for Woodwinds: A Practical Guide to Understanding and Teaching Wind Instruments*, 6.


¹⁰⁰ Ely and Deuren, *Wind Talk for Woodwinds*, 6, 71.

¹⁰¹ Ely and Deuren, *Wind Talk for Woodwinds*, 6-7, 56-57, 71.

¹⁰² Mark C. Ely and Amy E. Van Deuren, *Wind Talk for Brass: A Practical Guide to Understanding and Teaching Brass Instruments* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

¹⁰³ Ely and Van Deuren, *Wind Talk for Brass*, 14.

Στη σύγχρονη εποχή γίνεται χρήση πολλών διαφορετικών στυλ άρθρωσης στα πνευστά μουσικά όργανα. Παρακάτω αναφέρονται τα βασικότερα από αυτά, παρουσιάζεται ο συμβολισμός τους και επεξηγείται ο τρόπος παραγωγής τους. Η καταγραφή των ειδών άρθρωσης βασίζεται κατά κύριο λόγο στους Ely & van Deuren σε συνδυασμό με το Dolmetsch Online Dictionary.¹⁰⁴

1. *Βασικό στυλ*: Αυτό το είδος αφορά τους φθόγγους που δεν έχουν κάποιο σημάδι άρθρωσης, εκτός αν η μουσική επιβάλλει κάποιο συγκεκριμένο στυλ. Η γλώσσα διακόπτει τη ροή του αέρα, ακουμπώντας γρήγορα στο ανάλογο σημείο ανάλογα με το όργανο και χρησιμοποιώντας τη συλλαβή “tu”.
2. *Τονισμός (accent)*: Χρησιμοποιείται κι εδώ η συλλαβή “tu”, όμως σε αυτήν την περίπτωση δίνεται περισσότερη έμφαση στην αρχή του φθόγγου με τον αέρα. Πάνω ή κάτω από τους φθόγγους που πρόκειται να τονιστούν τοποθετείται το σύμβολο «>», ενώ για πιο κοφτό αποτέλεσμα τοποθετείται το σύμβολο «^» (αυτό το σύμβολο στην αγγλική γλώσσα ονομάζεται *wedge-σφήνα*).
3. *Staccato*: γίνεται προφέροντας ελαφριά και κοφτά τη συλλαβή “tu”. Στα γρήγορα περάσματα προτιμάται οι νότες με staccato να διαχωρίζονται με τη γλώσσα και στο τέλος τους πρέπει να υπάρχει η αίσθηση ότι «ανυψώνονται» (“lifting”). Με συνεχόμενη ροή αέρα επιτυγχάνονται γρήγορες ατάκες και καθαρά κλεισίματα σε κάθε φθόγγο, τα οποία γίνονται με τη χρήση της γλώσσας.¹⁰⁵ Το σύμβολο του staccato είναι μια κουκκίδα πάνω ή κάτω από τις νότες (.).
4. *Slur ή legato*: Συναντάται ως μία σύζευξη προσωδίας () πάνω από τους φθόγγους που πρόκειται να παιχτούν ενωμένα. Αρθρώνεται μόνο ο πρώτος φθόγγος ενώ στους υπόλοιπους δεν γίνεται χρήση της

¹⁰⁴ Ely and Deuren, *Wind Talk for Woodwinds*, 7-9.

¹⁰⁵ Μια επιπλέον ενδιαφέρουσα άποψη, η οποία δεν είναι ευρέως διαδεδομένη, υποστηρίζει πως η διάρκεια ενός φθόγγου με staccato μειώνεται στο μισό, βλ. Dolmetsch Online Dictionary, “Articulation, Woodwind articulation, staccato.”

γλώσσας,¹⁰⁶ και υπάρχει αδιάκοπη ροή του αέρα καθ' όλη τη διάρκεια της σύζευξης.¹⁰⁷

5. *Marcato*: Αποτελεί μια πιο «βαριά» άρθρωση που απαιτεί πιο έντονη προφορά και περισσότερο αέρα. Μπορεί να περιλαμβάνει κλείσιμο του φθόγγου με τη γλώσσα και γενικά σημαίνει «τονισμένος».¹⁰⁸ Για το *marcato* χρησιμοποιούνται τα σύμβολα «'» ή «^» πάνω ή κάτω από τους φθόγγους.¹⁰⁹
6. *Tenuto*: Συμβολίζεται με μια παύλα «-» που τοποθετείται πάνω ή κάτω από τους φθόγγους και υποδηλώνει ότι πρέπει να κρατηθεί όλη η αξία τους. Σε αντίθεση με το *legato*, που συνήθως αφορά ένα ολόκληρο πέρασμα, το *tenuto* συνήθως αφορά μεμονωμένους φθόγγους. Συναντάται και συνδυαστικά με τονισμό (>) ή και με το *staccato* (.) και υποδεικνύει ένδειξη ελαφριάς δυναμικής ή άρθρωσης, αντίστοιχα. Όμως, πολύ συχνά η ερμηνεία του καθορίζεται από το γενικότερο μουσικό πλαίσιο.¹¹⁰
7. *Sforzando, rinforzando* κλπ: Συμβολίζονται με *sfz* και *rfz* αντίστοιχα και αφορούν έναν πιο έντονο και ξαφνικό τονισμό με χρήση της γλώσσας και απότομη αύξηση της ταχύτητας του αέρα. Και τα δύο εφαρμόζονται σε μεμονωμένους φθόγγους ή συγχορδίες.¹¹¹
8. *Portato*: Στο Dolmetsch Online παρατίθενται και οι όροι «ενωμένο *staccato*» ή «*mezzo-staccato*». Αντιπροσωπεύει κάτι ενδιάμεσο από *legato* και *staccato*, δηλαδή ένα πέρασμα *legato* με απαλή ατάκα και

¹⁰⁶Ely and Deuren, *Wind Talk for Woodwinds*, 9.

¹⁰⁷ Dolmetsch Online Dictionary, "Articulation, Woodwind articulation, legato."

¹⁰⁸ Dolmetsch Online Dictionary, "Marcato," προσπελάστηκε στις 8 Φεβρουαρίου 2023, <https://www.dolmetsch.com/defsm.htm>.

¹⁰⁹ Παρατηρούμε ότι οι συγγραφείς χρησιμοποιούν το σύμβολο «^» και για το *marcato* αλλά και για τον τονισμό – accent.

¹¹⁰ Dolmetsch Online Dictionary, "Tenuto mark," προσπελάστηκε στις 8 Φεβρουαρίου 2023, <https://www.dolmetsch.com/defst1.htm>.

¹¹¹ "rinforzando," στο *The Oxford Companion to Music*, επιμ. Alison Latham (Oxford: Oxford University Press, 2011), προσπελάστηκε στις 28 Αυγούστου 2023, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5670>.

ελαφρύ διαχωρισμό των φθόγγων.¹¹² Το *portato* συμβολίζεται με τον

εξής τρόπο: 

Σημειώνεται πως τα διάφορα είδη άρθρωσης εφαρμόζονται τόσο σε μεμονωμένους φθόγγους όσο και σε ομάδες φθόγγων, εκτός από το *legato* και το *portato* τα οποία αφορούν τουλάχιστον δύο ή περισσότερους φθόγγους.

Αξίζει να επισημανθεί ότι υπάρχουν και δευτερεύοντα είδη άρθρωσης που χρησιμοποιούνται από τους εκτελεστές, τα οποία όμως δεν μπορούν να αποτυπωθούν σημειογραφικά· όταν συμβαίνει αυτό ο εκτελεστής διαφοροποιεί το παίξιμό του ανάλογα με την εμπειρία του και την αντίληψή του για τη μουσική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το *soft or tongued legato*. Συναντάται ως συζεύξεις προσωδίας (*legati*) πάνω ή κάτω από τις νότες που περιλαμβάνει. Παρατηρούμε πως ο συμβολισμός του ταυτίζεται με το “*slur* ή *legato*,”¹¹³ ενώ εκτελεστικά διαφέρει ελάχιστα. Πρακτικά, η άκρη της γλώσσας ακουμπάει ελαφρά στο καλάμι ή στο πίσω μέρος των δοντιών και διακόπτει ελάχιστα τη ροή του αέρα¹¹⁴ με την πιο «μαλακή» συλλαβή “*du*” (αντί για “*tu*”).¹¹⁵ Η ροή του αέρα πρέπει να παραμένει συνεχόμενη και στα *legato* περάσματα.

2.2. Η άρθρωση στο σαξόφωνο

Προηγουμένως αναλύθηκαν τα τεχνικά και ερμηνευτικά ζητήματα της άρθρωσης στα πνευστά όργανα. Σε αυτό το σημείο θα εστιάσουμε στο ζήτημα της άρθρωσης στο σαξόφωνο. Μετά την εφεύρεση του σαξοφώνου από τον Adolphe Sax κρίθηκε αναγκαίο να γραφτούν μέθοδοι για το νέο όργανο, οι οποίες χρονολογούνται γύρω στο 1844-1846. Από την μελέτη των πρώτων αυτών μεθόδων προκύπτει, όπως

¹¹² Ely and Deuren, *Wind Talk for Woodwinds*, 8: Το *portato* μπορεί να αφορά μία μεμονωμένη νότα, αλλά και περισσότερες. Όταν αφορά μία νότα συμβολίζεται με tenuto μαζί με κουκκίδα ενώ όταν αφορά περισσότερες νότες χρησιμοποιείται η σύζευξη πάνω από τις νότες με *staccato*, βλ. Dolmetsch Online Dictionary, “Articulation, Woodwind articulation, slurred staccato.”

¹¹³ Βλ. σελ. 22-23.

¹¹⁴ Στα χάλκινα πνευστά χρησιμοποιείται αντίστοιχα η συλλαβή “*lu*,” όπως αναφέρεται στο Dolmetsch Online Dictionary.

¹¹⁵ Dolmetsch Online Dictionary, “Articulation, Woodwind articulation, soft or tongued legato.”

θα αναφερθεί και στη συνέχεια,¹¹⁶ ότι στις ιστορικές αυτές μεθόδους δίνονταν, μεταξύ άλλων, οδηγίες για τον τρόπο παραγωγής και τα διάφορα στυλ της άρθρωσης. Για παράδειγμα, στην μέθοδό του ο Kastner υποστηρίζει ότι στο σαξόφωνο «ο ήχος παράγεται με μία ελαφριά ώθηση της άκρης της γλώσσας, προφέροντας παράλληλα τη συλλαβή ‘tu’». ¹¹⁷ Αυτή η οδηγία ¹¹⁸ φαίνεται πως υιοθετήθηκε και από τους μεταγενέστερους μουσικοπαιδαγωγούς του οργάνου, αφού μέχρι και σήμερα οι σύγχρονες μέθοδοι χαρακτηρίζουν την συλλαβή “tu” ως τη βασική συλλαβή για την παραγωγή ατάκας. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως στη σελίδα 20, στο σαξόφωνο η ατάκα επιτυγχάνεται όταν ο εκτελεστής χτυπάει την άκρη της γλώσσας ελαφρά στην άκρη του καλαμιού προφέροντας τη συλλαβή “tu.” ¹¹⁹

Σχετικά με το ξεκίνημα των φθόγγων στα πνευστά, την ατάκα, προτιμάται και προτείνεται η χρήση των συλλαβών “tah” και “dah” που συνδυάζουν τη χρήση της γλώσσας και του αέρα, συγκριτικά με την πιο σπάνια έναρξη των φθόγγων με την αναπνοή (δηλαδή χωρίς χρήση της γλώσσας). Με τον πρώτο τρόπο επιτυγχάνεται ένα πιο ξεκάθαρο ξεκίνημα του φθόγγου. ¹²⁰ Πρακτικά, η διαδικασία της άρθρωσης αφορά στο μπροστινό μέρος της γλώσσας, το οποίο ακουμπάει στο καλάμι και διακόπτει την κίνησή του και συνεπώς, τον ήχο. Στην πραγματικότητα, η άρθρωση σηματοδοτείται από τη στιγμή που το καλάμι αφήνεται ελεύθερο από τη γλώσσα. ¹²¹ Για την επίτευξη μίας σωστής ατάκας χρειάζεται κανείς να ξεκινήσει τον φθόγγο «με την επιθυμητή ποιότητα και ένταση, ακριβώς την κατάλληλη στιγμή. ¹²²

Αναφορικά με τη χρήση συλλαβών για την άρθρωση, στο *The Cambridge Companion to the Saxophone* ενισχύεται ο πειραματισμός και η δοκιμή ποικίλων συλλαβών στο σαξόφωνο. Ακόμη, προτείνονται και κάποια ενδεικτικά παραδείγματα (βλ. παράδειγμα 2.1):

¹¹⁶ Βλ. ενότητα 3.1.

¹¹⁷ Jean-Georges Kastner, *Méthode complète et raisonnée de saxophone* (Paris: E. Troupenas, 1846), 26.

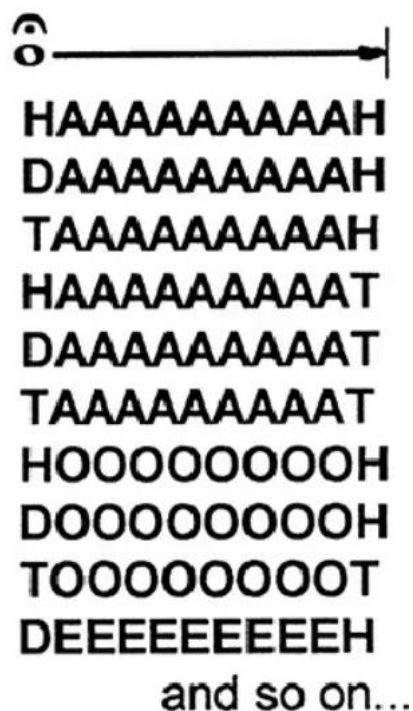
¹¹⁸ Η μέθοδος του Kastner ήταν εκτενής και πολύ αναλυτική. Ο Kastner είχε στενή σχέση με τον εφευρέτη του σαξοφώνου Adolphe Sax, και είχε συνεργαστεί μαζί του για τη συγγραφή της μεθόδου· οπότε μέσα από αυτήν μεταφέρει τις σκέψεις του Sax για την εξέλιξη του οργάνου, βλ. κεφ. 3.1.

¹¹⁹ Ely and Deuren, *Wind Talk for Woodwinds*, 6-7.

¹²⁰ Kyle Horch, David Roach & Nick Turner, “The mechanics of playing the saxophone,” στο *The Cambridge Companion to the Saxophone*, επιμ. Richard Ingham, 101-127 (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 108.

¹²¹ David Liebman, *Developing a Personal Saxophone Sound* (USA: Dorn Publications, Inc., 1989), 24.

¹²² Larry Teal, *The Art of Saxophone Playing* (U.S.A: Summy-Birchard Inc., 1963), 79.



Παράδειγμα 2.1: Προτεινόμενες συλλαβές άρθρωσης στο σαξόφωνο¹²³

Το κλείσιμο των φθόγγων είναι πιο περίπλοκο ζήτημα στο σαξόφωνο, όπως συμβαίνει και με τα υπόλοιπα πνευστά όργανα.¹²⁴ Στο σαξόφωνο επιτυγχάνεται με δύο τρόπους: ο πρώτος αφορά στην χρήση της συλλαβής “tah”, η οποία είναι ιδανική σε αργές ταχύτητες και νότες μεγάλης αξίας· και ο δεύτερος στη χρήση της συλλαβής “tat”, όπου ουσιαστικά η άκρη της γλώσσας ακουμπάει το καλάμι και διακόπτει τη δόνησή του. Ορισμένοι από αυτούς τους τρόπους περιλαμβάνονται στο ανωτέρω παράδειγμα.¹²⁵ Στο *The Art of Saxophone Playing* προτείνονται επίσης αυτοί οι δύο τρόποι κλεισίματος των φθόγγων και περιγράφεται η διαδικασία τους.¹²⁶ Ο πρώτος τρόπος επιτυγχάνεται με την μείωση της ταχύτητας ή την ολοκληρωτική διακοπή του αέρα με τη βοήθεια του διαφράγματος και του λαιμού· αυτός ο τρόπος είναι ιδανικός για φθόγγους που προηγούνται των παύσεων. Κατ’ άλλους, «οι εκτελεστές πρέπει να

¹²³Kyle Horch, David Roach & Nick Turner, “The mechanics of playing the saxophone,” στο *The Cambridge Companion to the Saxophone*, επιμ. Richard Ingham, 101-127 (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 102.

¹²⁴ Βλ. ενότητα 2.1, σελ. 21.

¹²⁵Horch, Roach & Turner, *The Cambridge Companion to the Saxophone*, 109.

¹²⁶Teal, *The Art of Saxophone Playing*, 79.

έχουν την αίσθηση ότι η νότα, στο κλείσιμό της, «ανυψώνεται»· με αυτόν τον τρόπο αποφεύγουν το ανεπιθύμητο χαμήλωμα του κουρδίσματος.¹²⁷ Με τον δεύτερο τρόπο η διακοπή του ήχου με τη γλώσσα οδηγεί σε ένα πιο απότομο και «σκληρό» αποτέλεσμα.¹²⁸ Όπως και στις ατάκες, κατά τον ίδιο τρόπο και στα κλεισίματα των φθόγγων πρέπει να δίνεται ιδιαίτερη προσοχή ώστε να αποφευχθούν τονικά, ηχοχρωματικά και ρυθμικά προβλήματα.¹²⁹ Το κλείσιμο των φθόγγων με τη γλώσσα χρησιμοποιείται ορισμένες φορές σε διαδοχές φθόγγων staccato. Παράλληλα, η χρήση συλλαβών, όπως “tat,” “dat,” “tot,”¹³⁰ και “tut” για διακοπή του ήχου με τη γλώσσα χρησιμοποιούνται σε πολύ μεγάλο βαθμό στη τζαζ μουσική.¹³¹

Ένα άλλο ζήτημα που σχετίζεται με την άρθρωση και συγκεκριμένα με τις ατάκες, είναι το ακριβές σημείο του καλαμιού στο οποίο ακουμπάει η γλώσσα και κατά πόσο αυτό επηρεάζει το ηχητικό αποτέλεσμα. Πολλοί μελετητές προτείνουν, η γλώσσα να ακουμπάει όσο το δυνατόν πιο κοντά στην άκρη του καλαμιού, ώστε να προσφέρει πιο ευδιάκριτες ατάκες και να διανύει μικρότερη απόσταση κατά τη διάρκεια της ατάκας.¹³² Ο Liebman παρουσιάζει τη δική του οπτική πάνω στο συγκεκριμένο θέμα και υποστηρίζει ότι μπορούν να επιτευχθούν ποικίλα αποτελέσματα, ανάλογα με τα διαφορετικά σημεία της γλώσσας που ακουμπάνε σε διαφορετικά σημεία του καλαμιού κάθε φορά. Η οπτική του αποτυπώνεται στην παρακάτω εικόνα (βλ. παράδειγμα 2.2):

¹²⁷Ely and Deuren, *Wind Talk for Woodwinds*, 57.

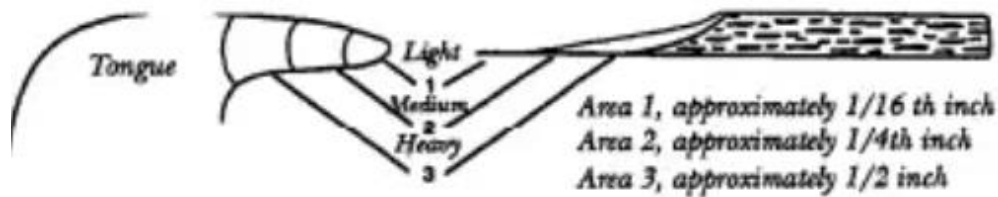
¹²⁸ Larry Teal, *The Art of Saxophone Playing* (U.S.A: Summy-Birchard Inc., 1963), 80· Ely and Deuren, *Wind Talk for Woodwinds*, 56-57.

¹²⁹Teal, *The Art of Saxophone Playing*, 80.

¹³⁰ Βλ. και παράδειγμα 2.3, σ. 30.

¹³¹Ely and Deuren, *Wind Talk for Woodwinds*, 7· Horch, Roach & Turner, “The mechanics of playing the saxophone,” 109.

¹³²Horch, Roach & Turner, “The mechanics of playing the saxophone,” 108-109.



Παράδειγμα 2.2: Επαφή γλώσσας-καλαμιού για διαφορετικούς τύπους ατάκας¹³³

Με βάση την παραπάνω εικόνα και σύμφωνα με τα λεγόμενα του συγγραφέα, με την *περιοχή 1* και την προφορά της συλλαβής “TEE” επιτυγχάνεται ένα πιο ελαφρύ και «κομψό» ηχητικό αποτέλεσμα. Αντίστοιχα, με την *περιοχή 2* και τη συλλαβή “DEE” μία λίγο πιο βαριά ατάκα, ενώ με την *περιοχή 3* και τη χρήση των συλλαβών “Ke-Ge” με το πίσω μέρος της γλώσσας επιτυγχάνεται μία πιο βαριά και έντονη ατάκα. Τέλος, παροτρύνει τους εκτελεστές να πειραματιστούν και να κάνουν διάφορους συνδυασμούς αυτών των τριών *περιοχών*.¹³⁴

Όσον αφορά τα στυλ της άρθρωσης, ο τρόπος κατά τον οποίο αυτά εκτελούνται στο σαξόφωνο ταυτίζεται σε γενικές γραμμές με αυτόν των υπόλοιπων πνευστών οργάνων· παρόλα αυτά θα γίνει μία σύντομη ανασκόπηση σε βιβλία και μεθόδους σαξοφώνου. Το *legato* (ή *slurring*) είναι είδος άρθρωσης που αφορά φθόγγους που βρίσκονται κάτω από συζεύξεις προσωδίας και απαιτεί συνεχόμενη ροή του αέρα για να επιτευχθεί. Κατά τους Ely & Van Deuren, *legato* και *slur* ταυτίζονται.¹³⁵ Αξίζει να αναφερθεί ότι στη βιβλιογραφία υπάρχουν και απόψεις που τα διαχωρίζουν. Παραδείγματος χάριν, στο *The Cambridge Companion to the Saxophone*, αναφέρεται ότι στο *legato* όλοι οι φθόγγοι ξεκινούν προφέροντας τη συλλαβή “dah,” χωρίς όμως να δημιουργείται κενό ανάμεσα τους· αυτό το είδος ταυτίζεται με το *soft or tongued legato* (όπως αυτό αναλύεται στην ενότητα 2.1, στις σελίδες 22-23). Από την άλλη, στο είδος *slurring* (που στην ουσία είναι το ενωμένο

¹³³ Liebman, *Developing a Personal Saxophone*, 26.

¹³⁴ David Liebman, *Developing a Personal Saxophone Sound* (USA: Dorn Publications, Inc., 1989), 30-31.

¹³⁵ Βλ. ενότητα 2.1, σελ. 22-23.

παίξιμο) η γλώσσα χρησιμοποιείται μόνο στον πρώτο φθόγγο και σε συνδυασμό με σταθερή μάσκα και ροή του αέρα επιτυγχάνεται ομαλή σύνδεση των φθόγγων.¹³⁶

Το *staccato* περιγράφεται από τον Teal ως μία «συνεχόμενη εναλλαγή μεταξύ ατάκας και κλεισίματος των φθόγγων». Ο ίδιος προτείνει τρεις βασικές συλλαβές για το σαξόφωνο: “too,” “doo” και “la”. Από τις τρεις πιο δημοφιλής είναι η συλλαβή “too,” διότι χρησιμοποιείται και για πιο ζωντανά *staccato* αλλά και για γρήγορες ταχύτητες. Η συλλαβή “doo” χρησιμοποιείται για ένα πιο ενωμένο τύπο *staccato* και είναι ιδανική για την εκτέλεση ενός *portato* ή για φραζάρισμα μελωδιών. Η τελευταία προτεινόμενη συλλαβή “la” απευθύνεται σε εξαιρετικά προχωρημένους σαξοφωνίστες, επειδή χρειάζεται ιδιαίτερη εξάσκηση για να επιτευχθεί. Αποτελεί τον πιο ελαφρύ διαχωρισμό ανάμεσα στους φθόγγους, όπου η γλώσσα ίσα-ίσα χαϊδεύει το καλάμι και το ηχητικό αποτέλεσμα είναι ανεπαίσθητο.¹³⁷

Αναφορικά με τους υπόλοιπους τύπους άρθρωσης, ο Teal παρουσιάζει κάποια παραδείγματα που απεικονίζουν την διάρκεια των φθόγγων με *legato*, *legato-staccato*, *portato*, και *staccatissimo* (βλ. παράδειγμα 2.3).

¹³⁶Horch, Roach & Turner, “The mechanics of playing the saxophone,” 110· το είδος *slurring* από το *The Cambridge Companion to the Saxophone* ταυτίζεται με το *legato* ή *slur* των Ely & Van Deuren (βλ. σελ. 22-23).

¹³⁷Teal, *The Art of Saxophone Playing*, 82.

Legato

Tone line :

Legato-Staccato

Portato

Staccato

Staccatissimo

Παράδειγμα 2.3: Τύποι άρθρωσης και ηχητική τους διάρκεια¹³⁸

¹³⁸ Τα πλαίσια κάτω από τους φθόγγους απεικονίζουν ενδεικτικά τη διάρκεια του κάθε φθόγγου, ανάλογα με το σύμβολο που επισημαίνεται. Ο Teal τονίζει πως αυτά τα παραδείγματα δεν είναι απόλυτα αλλά βοηθητικά για την κατανόηση και τη διάκριση της ερμηνείας των διάφορων ειδών άρθρωσης, βλ. Teal, *The Art of Saxophone Playing*, 89.

Κεφάλαιο 3 - Η άρθρωση στις μεθόδους σαξοφώνου: Διδακτική και στιλιστική προσέγγιση

Στην ενότητα αυτή θα ασχοληθούμε με τον τρόπο που προσεγγίζονται τα διάφορα στυλ άρθρωσης στο περιεχόμενο των μεθόδων σαξοφώνου που προτείνονται από το κανονιστικό πλαίσιο του Υπουργείου Πολιτισμού (ΦΕΚ) που αφορά στις προϋποθέσεις λειτουργίας Ωδειακών Σπουδών Σαξοφώνου στην Ελλάδα.¹³⁹ Στη συζήτηση συμπεριλαμβάνονται και μέθοδοι Ελλήνων συγγραφέων όπως επίσης και ιστορικές και άλλες δημοφιλείς μέθοδοι.

Η διδασκαλία των οργάνων στα τέλη του 18^{ου} αιώνα άρχισε να αποτελεί ευθύνη του κράτους και των τοπικών δήμων και γι' αυτό το λόγο ιδρύθηκαν ωδεία σε όλη την Ευρώπη. Μ' αυτόν τον τρόπο, αυξήθηκαν οι μαθητές και οι επαγγελματίες μουσικοί και η συγγραφή περισσότερου διδακτικού υλικού αποτελούσε μια επιτακτική ανάγκη.¹⁴⁰ Τι είναι, όμως, και τι περιλαμβάνει μία μέθοδος ενός μουσικού οργάνου; Στη μουσική «η μέθοδος αποτελεί ένα είδος εγχειριδίου για ένα συγκεκριμένο όργανο ή για ένα συγκεκριμένο ζήτημα εκτέλεσης του οργάνου».¹⁴¹ Η μέθοδος στις αρχές του 19^{ου} αιώνα αποτελούσε συχνά ένα σύνολο από βιβλία σπουδών ("studies"), όπου περιλαμβάνονταν κλίμακες, πίνακες δακτυλισμών και γνωστές μελωδίες.¹⁴² Ακόμη, μπορεί να περιλαμβάνονταν ασκήσεις που επικεντρώνονται σε ζητήματα τεχνικής, ρυθμού, άρθρωσης και δυναμικών κ.ά.¹⁴³ Επίσης, αξίζει να σημειωθεί πως οι μέθοδοι συνήθως λειτουργούν σε συνδυασμό με την επίβλεψη ενός έμπειρου δασκάλου.¹⁴⁴ Το υλικό που περιλαμβάνεται στις

¹³⁹ Στο εξής, το «πλαίσιο του Υπουργείου Πολιτισμού (ΦΕΚ) που αφορά στις προϋποθέσεις λειτουργίας Ωδειακών Σπουδών Σαξοφώνου» θα αναφέρεται στην εργασία ως «Πρόγραμμα Σπουδών της Σχολής Σαξοφώνου».

¹⁴⁰ Kostis Hassiotis, "A Critical Edition of the 48 Studies for Oboe, Op. 31 by Franz Wilhelm Ferling (1796-1874), based on Original Historical Evidence and Viewed within the Context of the Evolution of Didactic Material for Oboe, with Particular Reference to Nineteenth-Century Performing Practices" (διδ. διατρ., City University London, Department of Music, 2010), 60, <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/8725/>.

¹⁴¹ ¹⁴¹ Dolmetsch Online Dictionary, "Method." Προσπελάστηκε στις 24 Μαρτίου 2023.

<https://www.dolmetsch.com/defsm1.htm>.

¹⁴² Hassiotis, "A Critical Edition...Performing Practices," 60.

¹⁴³ "Method," στο Dolmetsch Online Dictionary.

¹⁴⁴ Leonardo Fuks & Heinz Fadler, "Wind Instruments," στο *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, επιμ. Richard Parncutt & Gary E. McPherson, 319-334 (New York: Oxford University Press, 2002), 331.

μεθόδους όλων των οργάνων έχει στόχο μία πιο ολοκληρωμένη βελτίωση της τεχνικής στο όργανο. Στις σύγχρονες μεθόδους, ακόμα και μέσα από μηχανικές ασκήσεις, δίνεται έμφαση στα εκφραστικά στοιχεία της μουσικής.¹⁴⁵ Στις μεθόδους των πνευστών οργάνων τα ζητήματα που αναλύονται σχετίζονται με την αναπνοή, τη στάση, τη μάσκα, τους δακτυλισμούς, την άρθρωση, την παραγωγή και τα χαρακτηριστικά του ήχου.

3.1. Οι πρώτες μέθοδοι των Kastner, Cokken και Hartmann

Η εφεύρεση του σαξοφώνου από τον οργανοποιό και μουσικό Adolphe Sax¹⁴⁶ στις αρχές της δεκαετίας του 1840 οδήγησε στην ανάγκη να γραφτούν σε σύντομο χρονικό διάστημα, βιβλία μεθόδων για το νέο αυτό όργανο. Ιστορικά, οι τρεις πρώτες μέθοδοι σαξοφώνου γράφτηκαν μεταξύ 1844-1846 (δηλαδή, πριν από την επίσημη κυκλοφορία του οργάνου το 1846) από τους Kastner, Cokken και Hartmann και η συγγραφή τους αποτέλεσε τη βάση για όλες τις μεταγενέστερες μεθόδους, καθώς περιλάμβαναν εκπαιδευτικές, τεχνικές και μουσικές ιδέες για τη μελέτη του οργάνου.¹⁴⁷ Επομένως, κρίθηκε ιδιαίτερα σημαντικό να μελετηθεί η προσέγγιση της άρθρωσης πρωτίστως σε αυτές τις ιστορικές μεθόδους. Προκειμένου να γίνει ανάλυση της μεθόδου του Hartmann, χρησιμοποιήθηκε η μεταφρασμένη έκδοση που βρίσκεται στο παράρτημα της διατριβής της Levinsky,¹⁴⁸ διότι δεν στάθηκε δυνατή η πρόσβαση στην πρώτη έκδοση της μεθόδου.

¹⁴⁵Fuks & Fadle, "Wind Instruments," 331.

¹⁴⁶ Ο Adolphe Sax (1814-1894) γεννήθηκε στην πόλη Dinant, ενώ ήδη από το 1815 η οικογένειά του μετακόμισε στο Βέλγιο και συγκεκριμένα στις Βρυξέλλες. Εκεί, ο πατέρας του Charles-Joseph Sax, αποφάσισε να ασχοληθεί με την κατασκευή μουσικών οργάνων· άνοιξε μια μικρή επιχείρηση στην οποία κατασκεύαζε κυρίως φλάουτα, αλλά σύντομα η παραγωγή του επεκτάθηκε και στην κατασκευή κλαρινέτων, φαγκότων και άλλων χάλκινων πνευστών. Όλα τα παιδιά της οικογένειας έλαβαν μουσική εκπαίδευση. Ο Adolphe το 1828 ξεκίνησε μαθήματα φλάουτου, σολφέζ και αρμονίας στο Royal School of Music στις Βρυξέλλες. Παράλληλα, παρακολουθούσε μαθήματα κλαρινέτου και εξελίχθηκε σε βιρτουόζος κλαρινετίστας. Όμως, αποφάσισε να μην ακολουθήσει την καριέρα του ως κλαρινετίστας αλλά να ασχοληθεί μαζί με τα αδέρφια του με την οικογενειακή επιχείρηση, κάτι το οποίο ήταν πολύ σύνηθες εκείνη την εποχή. Ακολουθώντας αυτήν την πορεία, συνάντησε μεγάλη επιτυχία, καθώς λόγω της εξαιρετικής δουλειάς του, κατόρθωσε να αποσπάσει πολλά βραβεία για τις κατασκευές του, βλ. Stephen Cottrell, *The Saxophone* (New Haven: Yale University Press, 2012), 11, 12, 14.

¹⁴⁷Gail Beth Levinsky, "An analysis and comparison of early saxophone methods published between 1846-1946" (διδ. διατρ., Northwestern University, 1997), 8.

¹⁴⁸Levinsky, "An analysis and comparison of early saxophone methods published between 1846-1946," 192-227.

Η πρώτη μέθοδος σαξοφώνου, *Méthode complète et raisonnée de saxophone*,¹⁴⁹ γράφτηκε από τον Kastner,¹⁵⁰ συνθέτη και μουσικολόγο, και δημοσιεύτηκε το 1846, ενώ σύμφωνα με τον Hemke, η συγγραφή της χρονολογείται μεταξύ 1844 και 1845.¹⁵¹ Η συγγραφή της μεθόδου αποτέλεσε «επίσημη στρατιωτική διαταγή του Γαλλικού Υπουργείου Πολέμου» και ήταν αφιερωμένη στον Adolphe Sax.¹⁵² Ο Hemke αναφέρει ακόμη πως η συγκεκριμένη μέθοδος αντιπροσωπεύει την «πραγματική αντίληψη του Sax για τις ερμηνευτικές πρακτικές του σαξοφώνου, αφού επεξεργάστηκαν μαζί τις λεπτομέρειες της μεθόδου».¹⁵³ Επίσης, σύμφωνα με τον Cottrell, η μέθοδος του Kastner χαρακτηρίζεται ως η «πιο σπουδαία» και ότι παρέχει σημαντικές πληροφορίες για την κατάσταση του οργάνου εκείνης της εποχής, αλλά και για τις μελλοντικές σκέψεις του εφευρέτη για το όργανο.¹⁵⁴ Η μέθοδος αποτελείται από δύο μέρη, το πρώτο από τα οποία χωρίζεται σε πέντε κεφάλαια και ασχολείται μεταξύ άλλων με τα θεωρητικά στοιχεία της μουσικής, φθόγγους, ρυθμό, δυναμικές, έκφραση και άρθρωση, χωρίς να αναφέρεται συγκεκριμένα στο όργανο. Στο κεφάλαιο των εκφραστικών στοιχείων, αναφέρεται στο *legato* (ή “*coulée*”), που αφορά στη σύνδεση μιας διαδοχής φθόγγων και στο *staccato* (ή “*détachée*”) που αφορά στο διαχωρισμό του κάθε φθόγγου από τον προηγούμενο, ενώ παράλληλα, παρουσιάζει και το συμβολισμό τους (βλ. παράδειγμα 3.1).¹⁵⁵

¹⁴⁹Jean-Georges Kastner, *Méthode complète et raisonnée de saxophone* (Paris: E. Troupenas, 1846).

¹⁵⁰Ο Jean-Georges Kastner (1810-1867) ήταν Γάλλος συνθέτης και μουσικολόγος, ο οποίος από νεαρή ηλικία τέθηκε επικεφαλής της μπάντας της Εθνικής Φρουράς του Στρασβούργου. Συνέθεσε, μεταξύ άλλων, όπερες, συμφωνίες, ουβερτούρες και εμβατήρια, κάποια από τα οποία εκτελέστηκαν στο Στρασβούργο και το Παρίσι. Ασχολήθηκε, ακόμη, με τη συγγραφή μεθόδων πιάνου, τραγουδιού, κρουστών, εγχόρδων και κυρίως πνευστών οργάνων (φλάουτου, σαξοφώνου, κορνέτας, τρομπονιού και άλλων οργάνων της εποχής του). Όσον αφορά το σαξόφωνο, εκτός από τη συγγραφή της μεθόδου *Méthode complète et raisonnée de saxophone*, συνέθεσε και παραλλαγές για άλτο σαξόφωνο, βλ. Thomasin La May, “Kastner, Jean-Georges [Johann Georg],” στο *Grove Music Online* (2001), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000014753?rskv=cq4BKv&result=1>.

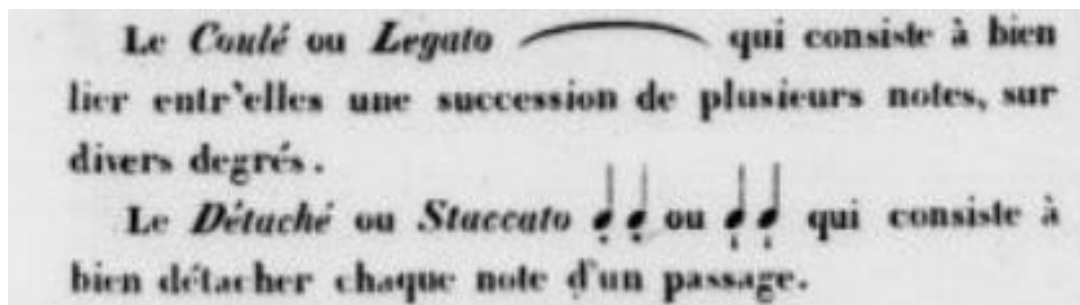
¹⁵¹Fred. L. Hemke, “The Early history of Saxophone” (Διδ. διατρ., University of Wisconsin, 1975), 258.

¹⁵²Levinsky, 9.

¹⁵³Hemke, 258-259.

¹⁵⁴Stephen Cottrell, *The Saxophone* (New Haven: Yale University Press, 2012), 53.

¹⁵⁵Kastner, *Méthode complète et raisonnée de saxophone*, 17.



Παράδειγμα 3.1: Το *legato* και το *staccato* κατά τον Kastner¹⁵⁶

Στο δεύτερο μέρος ασχολείται με διάφορα τεχνικά ζητήματα του σαξοφώνου και ξεκινάει δίνοντας πληροφορίες για δακτυλισμούς, στάση σώματος, μάσκα κ.ά. Σχετικά με τις αρθρώσεις, αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο αυτές παράγονται στο σαξόφωνο. Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει πως στο *legato* οι φθόγγοι που περιλαμβάνονται στην σύζευξη είναι συνδεδεμένοι και ότι η εκτέλεσή τους μπορεί να επιτευχθεί αν παιχτούν χωρίς ανάσα «ή τουλάχιστον κάνοντάς το με τέτοιο τρόπο ώστε να μην το παρατηρήσει ο ακροατής». Αντίθετα, το *staccato* επιτυγχάνεται προφέροντας στους επισημασμένους φθόγγους την συλλαβή “tu” και «τονίζοντάς τους έντονα».¹⁵⁷ Η πλειονότητα των ασκήσεων του βιβλίου είναι γραμμένες χωρίς κανένα σημάδι άρθρωσης και δεν υπάρχει κάποια συγκεκριμένη οδηγία για τον τρόπο εκτέλεσής τους. Εξάιρεση αποτελούν ένα «κομμάτι για την εκμάθηση του *staccato*» και ένα «κομμάτι για την εκμάθηση του *legato*» (βλ. παραδείγματα 3.2, 3.3).¹⁵⁸

¹⁵⁶Kastner, *Méthode*, 17.

¹⁵⁷Kastner, 27.

¹⁵⁸Kastner, 97-98.

MORCEAU POUR APPRENDRE A FAIRE LE STACCATO.

Allegretto.

FIN.

Παράδειγμα 3.2: Κομμάτι για την εκμάθηση του staccato στη μέθοδο του Kastner¹⁵⁹

MORCEAU POUR APPRENDRE A FAIRE LE LEGATO (COULÉ)

Moderato.

FIN.

Παράδειγμα 3.3: Κομμάτι για την εκμάθηση του legato στη μέθοδο του Kastner¹⁶⁰

Επίσης, μέσα σε ένα κομμάτι που ο ίδιος αφιερώνει στην εκμάθηση των δυναμικών, υπάρχει συνδυασμός των προαναφερθέντων αρθρώσεων. Διδάσκει τις

¹⁵⁹ Kastner, *Méthode*, 97.

¹⁶⁰ Kastner, *Méthode*, 98.

τονικότητες μέσα από κλίμακες, ασκήσεις και ντουέτα για τον μαθητή και το δάσκαλο, ενώ το staccato εμφανίζεται για πρώτη φορά σε ένα ντουέτο. Αντίστοιχα, ο τονισμός πρωτοεμφανίζεται σε ντουέτα και το sforzando (*sfz*) σε ντουέτα και ασκήσεις που έχει συνθέσει ο ίδιος για άλτο σαξόφωνο σε μι ύφεση, χωρίς να δίνεται κάποια περαιτέρω οδηγία.¹⁶¹ Τέλος, στη μέθοδό του Kastner συμπεριλαμβάνεται ένα κομμάτι για έξι σαξόφωνα (δύο σοπράνο, ένα άλτο, δύο μπάσο και ένα κοντραμπάσο σαξόφωνο), στο οποίο εμπεριέχονται όλες οι διδαχθείσες αρθρώσεις σε όλες τις φωνές.¹⁶² Όλη η μέθοδος, εκτός του τελευταίου κεφαλαίου, είναι γραμμένη για σαξόφωνο σε Μι ύφεση, όμως στην εισαγωγή ο συγγραφέας τονίζει πως οι ασκήσεις που περιέχει μπορούν να παιχτούν από όλους τους τύπους σαξοφώνου και παρουσιάζει σε μία σελίδα τα όργανα στα οποία αναφέρεται και τις εκτάσεις τους.

Η μέθοδος *Méthode complète de saxophone*¹⁶³ γράφτηκε από τον φαγκοτίστα Jean-François Barthélémy Cokken¹⁶⁴ το 1846 και απευθύνεται κι αυτή στους ίδιους τύπους σαξοφώνων με αυτή του Kastner. Ξεκινάει με σύντομες πληροφορίες για το όργανο και τη μάσκα και αμέσως μετά προχωράει σε διατονικά διαστήματα και κλίμακες, χωρίς να εστιάζει σε κάποιο συγκεκριμένο στυλ άρθρωσης.¹⁶⁵ Σε πολύ πρόωρο στάδιο εισάγει ντουέτα, στα οποία περιλαμβάνονται αρθρώσεις όπως staccato, τονισμοί, legato, marcato, staccatissimo και συνδυασμοί τους.¹⁶⁶ Μετά από αυτό, επεξηγεί μεταξύ άλλων, κάποιες από τις προαναφερθείσες αρθρώσεις. Αναφέρει ως ένα είδος άρθρωσης το “riqué”¹⁶⁷ το οποίο το διαχωρίζει σε τρεις

¹⁶¹Kastner, 88-89, 92, 98-100, 108, 112-113.

¹⁶²Kastner, 131-141.

¹⁶³Jean-François Barthélémy Cokken, *Méthode complète de saxophone* (Paris: J. Meissonnier et Fils, 1846).

¹⁶⁴Ο Jean-François Barthélémy Cokken (1801-1875) ήταν συνθέτης και φαγκοτίστας στο Κονσερβατόριο του Παρισιού από το 1852 μέχρι το θάνατό του. Συνέθεσε αρκετά έργα για φαγκότο, μεταξύ άλλων κονσέρτα και φαντασίες, ενώ χαρακτηρίστηκε ως εξαιρετικός δάσκαλος και σολίστας, έχοντας κερδίσει βραβεία σε διαγωνισμούς. Όπως αναφέρεται στην έρευνα της Levinsky, το 1845, η γαλλική κυβέρνηση ίδρυσε το Στρατιωτικό Μουσικό Γυμνάσιο και ανέθεσαν στον J.F.B. Cokken τη θέση του δασκάλου σαξοφώνου. Ο Cokken ήταν ο πρώτος και μοναδικός δάσκαλος σαξοφώνου κατά την περίοδο 1845-1850 και εκτός από τη συγγραφή της μεθόδου σαξοφώνου, δεν φαίνεται να είχε συνθέσει κάποιο άλλο έργο για το σαξόφωνο, σύμφωνα με τη Levinsky, βλ. Michael Burns, “Music Written for Bassoon by Bassoonists: An Overview,” *The Double Reed* 24, no. 2 (2001): 57, <https://michaelburnsbassoon.com/wp-content/uploads/2020/07/Burns-Music-Written-for-Bassoon-DR-24-2-1.pdf>. Levinsky, 26-27.

¹⁶⁵Cokken, *Méthode complète de saxophone*, 2-10.

¹⁶⁶Cokken, *Méthode complète de saxophone*, 10-31.

¹⁶⁷ Η λέξη *riqué* προέρχεται από τη λατινική λέξη *piccare* και σημαίνει «να χτυπήσει, να τσιμπήσει». Στη μουσική, σύμφωνα με το Dolmetsch Online Dictionary ο όρος “riqué” περιγράφεται ως τρόπος

τύπους και παραθέτει ένα παράδειγμα για τον καθένα: ο πρώτος τύπος (βλ. παράδειγμα 3.4a) σημειώνεται ως μια απλή κουκκίδα και μεταφράζεται ως ένα απλό χτύπημα της γλώσσας· ο δεύτερος τύπος (βλ. παράδειγμα 3.4b) είναι μία κουκκίδα μαζί με *legato* και υποδεικνύει ένα πιο απαλό, όχι σύντομο χτύπημα· ο τρίτος τύπος (βλ. παράδειγμα 3.4c) σημειώνεται σαν ένας τόνος (“stroke”) πάνω από τους φθόγγους και υποδηλώνει ότι ελαττώνεται η αξία τους. Ο Cokken επιλέγει να ονομάσει τον τρίτο τύπο άρθρωσης *staccato* ή *détachée*.

(a) Musical notation showing a series of notes with a simple dot above each note, indicating a simple tongue tap.

(b) Musical notation showing a series of notes with a dot above each note and the word "legato" written below the notes, indicating a softer, more connected tap.

(c) Musical notation showing a series of notes with a horizontal line above each note, labeled "Indication." and "Execution.", indicating a stroke that shortens the value of the notes.

Παράδειγμα 3.4: Τρεις τύποι *Riqué* κατά τον Cokken¹⁶⁸

Επίσης, αναφέρει ότι το *legato* πρέπει να εκτελείται με συνεχόμενη ροή του αέρα και να μην ακούγονται διακοπές ανάμεσα στους φθόγγους. Ακόμη, δίνει συμβουλές για το φραζάρισμα, και συγκεκριμένα για περιπτώσεις που μια φράση είναι *legato* και καταλήγει σε *staccato*.¹⁶⁹ Στη συγκεκριμένη περίπτωση υποστηρίζει ότι τονίζεται ο προτελευταίος φθόγγος ενώ στον τελευταίο φθόγγο πέφτει η ένταση και ελαττώνεται η αξία του στο μισό.¹⁷⁰ Μετά το θεωρητικό κομμάτι ακολουθούν

εκτέλεσης φθόγγων σαν αυτοί να είναι επισημασμένοι με κουκκίδες (δηλαδή *staccato*), βλ. “*riqué*” στο Dolmetsch Online Dictionary, προσπελάστηκε στις 24 Μαρτίου 2023, <https://www.dolmetsch.com/defsp1.htm>.

¹⁶⁸ Cokken, *Méthode*, 33.

¹⁶⁹ Cokken, 32-38.

¹⁷⁰ Cokken, 34.

ασκήσεις για σόλο σαξόφωνο και ντουέτα πιο απαιτητικά και πυκνογραμμένα από τα αρχικά ντουέτα, που συνδυάζουν μεταξύ άλλων και όλα τα στυλ άρθρωσης.¹⁷¹ Τέλος, προχωρά σε εξάσκηση των κλιμάκων, προτείνοντας αυτές να εκτελούνται με διάφορα είδη αρθρώσεων.¹⁷²

Η τελευταία από τις ιστορικές μεθόδους είναι αυτή του Hartmann,¹⁷³ που χρονολογείται επίσης από το 1846. Η μέθοδος *Méthode élémentaire de saxophone*¹⁷⁴ έχει έκταση 36 σελίδων και στο εισαγωγικό κομμάτι της ορίζει την άρθρωση ως «τη διαδικασία σύνδεσης ή διαχωρισμού μεταξύ πολλών φθόγγων». Περιγράφει το πώς εκτελούνται το legato, το staccato, το detachée και το lourée¹⁷⁵ και παρουσιάζει τον συμβολισμό τους. Όπως φαίνεται και στο παρακάτω απόσπασμα της μεθόδου, σημειογραφικά το staccato ταυτίζεται με το detachée, ενώ το lourée ταυτίζεται ως συμβολισμός με το portato, που αναφέρθηκε προηγουμένως (βλ. παράδειγμα 3.5).¹⁷⁶

¹⁷¹Cokken, 44-99.

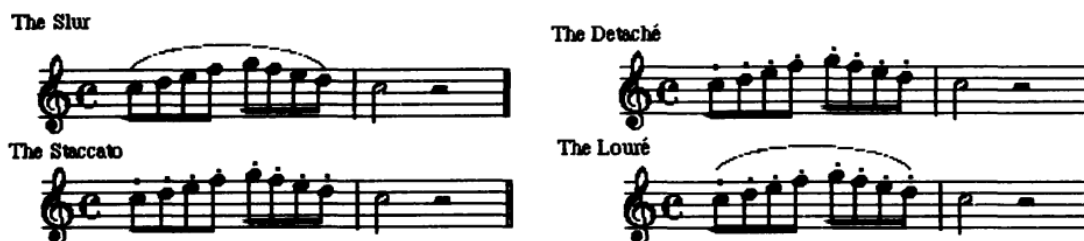
¹⁷²Cokken, 100-119.

¹⁷³ Στην μέθοδο του Hartmann, αναγράφεται μόνο το επίθετο του συγγραφέα, γεγονός το οποίο καθιστά δύσκολη την γνώση πληροφοριών για τη ζωή και τη δράση του συγγραφέα/ συνθέτη. Εφόσον η μέθοδος γράφτηκε το 1846, θα μπορούσε να είναι ο Δανός Johan Peter Emilius Hartmann που έζησε από το 1805 έως το 1900 (σύμφωνα με το grove music online “Hartmann Family”). Ο J.P.E. προερχόταν από μια γνωστή μουσική οικογένεια με γερμανικές ρίζες, συνέθετε από μικρή ηλικία, και εξελίχθηκε σε επαγγελματία συνθέτη, μαέστρο οργανίστα και παιδαγωγό. Στη Δανία συνέθεσε όπερες, ορχηστρική και φωνητική μουσική ενώ ελάχιστα από τα έργα του γράφτηκαν κατά τη διάρκεια των ταξιδιών του στη Γερμανία και την Αυστρία. Σύμφωνα με το Grove, ο J. P. E. Hartmann είχε πραγματοποιήσει κάποια ταξίδια σε πόλεις της Γερμανίας κατά τις δεκαετίες του 1830 και 1840, κάτι το οποίο καθιστά πιθανή τη συγγραφή της μεθόδου σαξοφώνου από τον ίδιο, βλ. John Bergsagel, “Hartmann family,” στο *Grove Music Online* (2001), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000012476>.

¹⁷⁴ Levinsky, 192-227.

¹⁷⁵ Στη μουσική το *Lourée* ή *Louere* αντιπροσωπεύει το ενωμένο παίξιμο, σύμφωνα με το Dolmetsch Online Dictionary. Συμβολίζονταν με μία σύζευξη πάνω από όγδοα με κουκκίδες (ως συμβολισμός ταυτίζεται με το σημερινό *portato*) και αρθρωνόταν μόνο ο πρώτος φθόγγος της σύζευξης. Κατά τον 18^ο αιώνα το *Louere*, ήταν ένας γαλλικός θεατρικός χορός με μεγαλοπρεπή χαρακτήρα που σχετιζονταν συχνά με την ποιμενική ζωή. Ήταν ένας χορός παρόμοιος με μία αργή Gigue, με μέτρο $\frac{3}{4}$ και χαρακτηριστικά άνισες φράσεις, βλ. Meredith Ellis Little, “Louere,” στο *Grove Music Online* (2001), προσπελάστηκε στις 28 Αυγούστου 2023, https://doi.org/https://www.youtube.com/watch?v=f_XszLVwg8I&ab_channel=ByC%C3%ADceroAudio-PoetryandMusicgmo/9781561592630.article.17043. “*Lourée*” ή “*Louere*”, στο Dolmetsch Online Dictionary, προσπελάστηκε στις 24 Μαρτίου 2023, <https://www.dolmetsch.com/defsl1.htm>.

¹⁷⁶ Levinsky, 195.



Παράδειγμα 3.5: Συμβολισμός αρθρώσεων στη μέθοδο του Hartmann¹⁷⁷

Επιπρόσθετα, παραθέτει συνολικά είκοσι παραδείγματα με προτεινόμενους τρόπους για εξάσκηση της άρθρωσης σε όγδοα και τρίηχα.¹⁷⁸ Η πλειονότητα των ασκήσεων είναι γραμμένες χωρίς κανένα είδος άρθρωσης, ενώ στο τέλος της μεθόδου, όπου παρατίθενται ντουέτα και κομμάτια γνωστών συνθετών, γίνεται χρήση διαφόρων ειδών άρθρωσης, χωρίς όμως να περιγράφεται ο τρόπος παραγωγής τους ή να δίνεται έμφαση σε κάποιο από αυτά.¹⁷⁹

Μελετώντας τις τρεις ιστορικά πρώτες μεθόδους σαξοφώνου παρατηρεί κανείς ότι σε όλες περιλαμβάνονται πληροφορίες και οδηγίες για πολλά ζητήματα του οργάνου, τεχνικά και ερμηνευτικά, όπως στάση σώματος, μάσκα, αναπνοή και δακτυλισμοί. Αυτό ίσως να συμβαίνει και λόγω της χρονολογίας συγγραφής των μεθόδων, που συμπίπτει με το έτος κατασκευής και διάθεσης του οργάνου, και οι συγγραφείς θεωρούσαν ότι ήταν αναγκαίο να είναι πιο λεπτομερείς στις οδηγίες τους. Σχετικά με την άρθρωση όμως δίνονται ελάχιστες πληροφορίες, ενώ όσον αφορά τα είδη της άρθρωσης, και στα τρία βιβλία γίνονται επεξηγήσεις κάποιων ειδών, δίνονται ορισμοί και παρουσιάζονται συμβολισμοί τους. Αυτό όμως συμβαίνει κυρίως για τους πιο συνηθισμένους τύπους άρθρωσης, δηλαδή το *non-legato*, το *legato* και το *staccato*. Συνολικά, χρησιμοποιούνται και άλλα είδη άρθρωσης στις ασκήσεις, όμως και στις τρεις μεθόδους δεν δίνονται περαιτέρω πληροφορίες για αυτά. Δίνεται, δηλαδή, έμφαση κυρίως στο επιθυμητό αποτέλεσμα, αλλά όχι στον τρόπο παραγωγής των διαφόρων ειδών άρθρωσης. Γενικότερα, οι μέθοδοι παρουσιάζουν ένα-ένα τα είδη της άρθρωσης και στη συνέχεια τα χρησιμοποιούν συνδυαστικά, σε απλές ασκήσεις ή ντουέτα.

¹⁷⁷Levinsky, 195.

¹⁷⁸Levinsky, 195-197.

¹⁷⁹Levinsky, 213-227.

3.2. Μέθοδοι Ελλήνων συγγραφέων

Δύο Έλληνες σαξοφωνίστες και παιδαγωγοί ασχολήθηκαν μέχρι τώρα με τη συγγραφή μεθόδων για σαξόφωνο. Η *Μελέτη Σαξοφώνου*¹⁸⁰ γράφτηκε το 2000 από τον σαξοφωνίστα και δάσκαλο σαξοφώνου Δημήτρη Βασιλάκη¹⁸¹ και απευθύνεται σε «όλα τα επίπεδα σπουδών κλασικής και τζαζ τεχνοτροπίας». Είναι μια εκτενής μέθοδος 272 σελίδων η οποία ξεκινάει με πληροφορίες για την ιστορία του σαξοφώνου και αναλύει ζητήματα του οργάνου όπως στάση, αναπνοές, μάσκα, δακτυλισμούς, συντήρηση του οργάνου και ζητήματα ήχου. Επιπλέον, γίνεται χρήση διαγραμμάτων και φωτογραφιών για τη απεικόνιση της σωστής θέσης των δακτύλων και της μάσκας αντίστοιχα. Για την άρθρωση στο σαξόφωνο ο συγγραφέας αφιερώνει δύο σελίδες, όπου προσδιορίζει και δίνει συμβουλές για την «ατάκα», αναλύει το legato και το staccato με τη χρήση παραδειγμάτων και παρουσιάζει και το συμβολισμό τους. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει ότι στο legato «οι νότες διαδέχονται η μία την άλλη χωρίς διακοπή του αέρα» και ότι αυτό συμβολίζεται με μια σύζευξη, ενώ «η πρώτη νότα κάθε legato ομάδας τονίζεται». Στο legato δεν γίνεται καμία αναφορά για χρήση της γλώσσας ή μη· όπως βλέπουμε στο Παράδειγμα 3.6, χρησιμοποιούνται οι συλλαβές «τα-α-α», «του-ου-ου» και «τα-ρα-ρα».¹⁸²

¹⁸⁰ Δημήτρης Βασιλάκης, *Μελέτη Σαξοφώνου* (Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, 2000).

¹⁸¹ Ο Δημήτρης Βασιλάκης γεννήθηκε το 1961 στην Αθήνα και είναι συνθέτης, πιανίστας και σαξοφωνίστας. Οι μεταπτυχιακές του σπουδές στο Royal Academy of Music αφορούν στο τζαζ σαξόφωνο και τη σύνθεση. Έχει βραβευτεί για την ερμηνεία του στην «Ραψωδία» του Debussy για άλλο σαξόφωνο και ορχήστρα, ενώ καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του πραγματοποίησε συναυλίες σε Ελλάδα, Αγγλία, Γερμανία, Γαλλία, Ισπανία και Ιρλανδία. Επίσης, έχει συμπράξει με την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών και την Συμφωνική Ορχήστρα Ελληνικής Ραδιοφωνίας, συνεργάστηκε με Έλληνες και ξένους εκπροσώπους της τζαζ και έκανε ηχογραφήσεις σε Νέα Υόρκη και Λονδίνο. Έχει συμμετάσχει σε συνέδρια και έχει δώσει σεμινάρια σε Ελλάδα και εξωτερικό. Έχει διδάξει στα πανεπιστήμια Μακεδονίας, Αριστοτέλειο και Αθηνών και στο Ωδείο Φίλιππος Νάκας, στο οποίο ίδρυσε και μια Τζαζ Ορχήστρα. Έχει γράψει βιβλία για σαξόφωνο και έχει συνθέσει έργα για τζαζ κουαρτέτα σαξοφώνων και σύνολα μουσικής δωματίου, βλ. Βασιλάκης, *Μελέτη Σαξοφώνου*, 5.

¹⁸² Η χρήση των συλλαβών «τα-ρα-ρα» ταυτίζεται με το *soft or tongued legato*, βλ. ενότητα 2.1., σελ. 24.

τα α α α α α α α α α
 ή του ου ου ου ου ου ου ου ου ου
 ή τα ρα ρα ρα ρα - - κ.λπ.

Παράδειγμα 3.6: Προτεινόμενες συλλαβές σε φθόγγους με *legati* κατά τον Βασιλάκη¹⁸³

Το *staccato*, σύμφωνα με τον Βασιλάκη, διακρίνεται σε *χωριστά* (ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τον όρο *detached*), *legato-staccato* ή *staccato*, όπου το χωριστό παίξιμο αφορά φθόγγους που δεν είναι επισημασμένοι ή φθόγγους που είναι γραμμένοι με *tenuto* ή *portato* (βλ. παράδειγμα 3.7α). Το *legato-staccato* χαρακτηρίζεται από μια πιο ελαφριά χρήση της γλώσσας (βλ. παράδειγμα 3.7β) και το *staccato* χωρίζεται σε *staccato* και *staccatissimo* (βλ. παράδειγμα 3.7γ). Αν και δεν υπάρχει κάποια λεπτομερής επεξήγηση ή οδηγία για τον τρόπο παραγωγής των συγκεκριμένων τρόπων άρθρωσης, ο συγγραφέας επισημαίνει τις διαφορές στη διάρκεια των φθόγγων ανάλογα με τον τύπο άρθρωσης. Δηλαδή, στα παραδείγματα υπάρχουν συλλαβές και κουτάκια που υποδεικνύουν τη διάρκεια των φθόγγων, όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα.¹⁸⁴

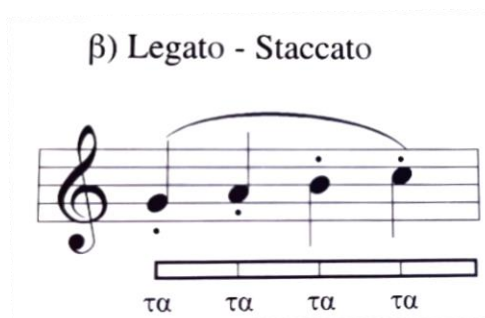
i) (☐ = διάρκεια) ή ii) τα τα τα τα
 τα ☐ τα ☐ τα ☐ τα ☐
 ή iii) (Portato)
 τα ☐ τα ☐ τα ☐ τα ☐

Παράδειγμα 3.7α: Συμβολισμός ειδών άρθρωσης και ηχητική τους διάρκεια κατά τον Βασιλάκη¹⁸⁵

¹⁸³Βασιλάκης, *Μελέτη Σαξοφώνου*, 33.

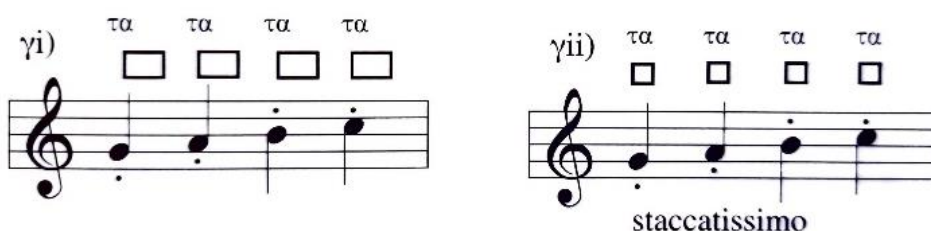
¹⁸⁴Βασιλάκης, 32-33.

¹⁸⁵Βασιλάκης, 33.



Παράδειγμα 3.7β: Το *legato* – *staccato* και η ηχητική του διάρκεια κατά τον Βασιλάκη¹⁸⁶

γ) Staccato



Παράδειγμα 3.7γ: Το *staccato* και η ηχητική του διάρκεια κατά τον Βασιλάκη¹⁸⁷

Αυτός ο τρόπος απεικόνισης των ειδών άρθρωσης με πλαίσια που υποδεικνύουν τη διάρκειά του κάθε φθόγγου φαίνεται πως είναι ένας αποτελεσματικός τρόπος καθώς έχει χρησιμοποιηθεί και από τον Teal.¹⁸⁸

Οι «προκαταρκτικές ασκήσεις» εστιάζουν περισσότερο στο *legato* παίξιμο διαστημάτων παρά στο χωριστό παίξιμο, ενώ στη συνέχεια προτείνεται να παιχτεί η χρωματική κλίμακα, αλλά και άλλες ασκήσεις και με τους τρεις τρόπους άρθρωσης: “*legato, detached, staccato.*”¹⁸⁹ Στο κεφάλαιο «Προπαρασκευαστικές ασκήσεις τονισμών και φρασεολογίας» συμπεριλαμβάνεται μία άσκηση που έχει συνδυασμούς *legato, staccato, marcato* και τονισμός (*accent*),¹⁹⁰ δεν δίνεται όμως κάποια επιπλέον πληροφορία για τις αρθρώσεις εκτός του *legato* και του *staccato*. Στη συνέχεια, ο συγγραφέας προτείνει, όλες οι μείζονες και ελάσσονες κλίμακες όπως και ασκήσεις βασισμένες στις κλίμακες, να παιχτούν με τους τρεις τρόπους άρθρωσης. Χρωματικές

¹⁸⁶Βασιλάκης, *Μελέτη Σαξοφώνου*, 33.

¹⁸⁷Βασιλάκης, 33.

¹⁸⁸Βλ. παράδειγμα 2.3, σελ. 30.

¹⁸⁹Βασιλάκης, 35-50.

¹⁹⁰Βασιλάκης, 51.

ασκήσεις, γραμμένες χωρίς καμιά ένδειξη άρθρωσης συμβουλεύει να εκτελεστούν με τον ίδιο τρόπο.¹⁹¹ Συνεχίζει με ασκήσεις «Σολφέζ» και μικρές μελωδίες, στις οποίες κάνει πολύ συχνή χρήση τονισμών (accent) και marcato, συνδυάζοντάς τα με legato, staccato και portato.¹⁹² Ακολουθεί την ίδια τακτική και στην επόμενη ενότητα την οποία ονομάζει «χρωματικές ασκήσεις τεχνικής και φρασεολογίας», χρησιμοποιώντας πιο απαιτητικούς συνδυασμούς αρθρώσεων, σε ποικίλα ρυθμικά σχήματα και με τη χρήση δυναμικών, ενώ το ίδιο κάνει και σε μεταγραφές έργων γνωστών συνθετών.¹⁹³ Οι σελίδες 157-243 αναφέρονται πλέον στη τζαζ μουσική, μέσα από συγχορδίες, ασκήσεις και κομμάτια. Σε αντίθεση με τις συγχορδίες, που είναι γραμμένες χωρίς ένδειξη άρθρωσης, οι ασκήσεις και τα γνωστά κομμάτια περιέχουν πολλούς διαφορετικούς και απαιτητικούς τύπους άρθρωσης. Συνοπτικά, κάνει χρήση των πιο δημοφιλών τύπων άρθρωσης, όμως επεξηγήσεις έχουν δοθεί μόνο για το legato και τους τρεις τύπους staccato.

Με τη συγγραφή μεθόδου για σαξόφωνο ασχολήθηκε και ο Παρασκευόπουλος,¹⁹⁴ καθηγητής σαξοφώνου και κλαρινέτου. Η *Μέθοδος Σαξοφώνου*¹⁹⁵ χωρίζεται σε δύο τεύχη και ξεκινάει από επίπεδο αρχαρίων. Το πρώτο τεύχος ξεκινάει με ασκήσεις διαστημάτων και απλές μελωδικές ασκήσεις που περιέχουν μισά, τέταρτα και όγδοα. Οι πρώτες σαράντα ασκήσεις είτε δεν έχουν καμιά ένδειξη άρθρωσης, είτε είναι γραμμένες legato.¹⁹⁶ Γενικότερα, οι περισσότερες ασκήσεις του βιβλίου περιλαμβάνουν άρθρωση legato, και υπάρχουν λίγες μόνο ασκήσεις που εισάγουν και άλλες αρθρώσεις, χωρίς όμως να δίνεται κάποια οδηγία ή επεξήγηση για την εκτέλεσή τους. Για παράδειγμα, το staccato στη μέθοδο

¹⁹¹Βασιλάκης, 53-114.

¹⁹²Βασιλάκης, 120-129.

¹⁹³Βασιλάκης, 130-134, 135-156.

¹⁹⁴ Γεννήθηκε στη Μεσσηνία και από πολύ μικρή ηλικία ασχολήθηκε με το κλαρινέτο και ήταν μέλος της Φιλαρμονικής Φιλιατρών. Ξεκίνησε μαθήματα κλαρινέτου και το 1959 έλαβε δίπλωμα κλαρινέτου στο Ωδείο Αθηνών. Είναι μόνιμο μέλος της Συμφωνικής Ορχήστρας της Ραδιοφωνίας και της Φιλαρμονικής Αθηναίων, ενώ έχει συνεργαστεί και με την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών και διάφορα σύνολα μουσικής δωματίου, ένα εκ των οποίων είχε ως επικεφαλής τον συνθέτη Θεόδωρο Αντωνίου. Από το 1969 ανέλαβε τις τάξεις κλαρινέτου και σαξοφώνου στο Εθνικό Ωδείο. Οι μέθοδοί του για σαξόφωνο και κλαρινέτο είναι ιδιαίτερα γνωστές στις φιλαρμονικές σε Ελλάδα και Κύπρο, βλ. «Παρασκευόπουλος, Θεόδωρος», Panasmusic, προσπελάστηκε στις 20 Ιουλίου 2023, https://www.panasmusic.gr/catalog/index.php?manufacturers_id=64&show_biography.

¹⁹⁵Θεόδωρος Παρασκευόπουλος, *Μέθοδος Σαξοφώνου* (Αθήνα: C. Papagrorgoriou- H. Nakas, 2002).

¹⁹⁶Παρασκευόπουλος, *Μέθοδος Σαξοφώνου*, 7-16.

εμφανίζεται σε δώδεκα ασκήσεις (βλ. παράδειγμα 3.8).¹⁹⁷ Ο τονισμός εμφανίζεται σε μία άσκηση σε όλο το βιβλίο.¹⁹⁸



Παράδειγμα 3.8: Άσκηση *staccato* στη μέθοδο του Παρασκευόπουλου¹⁹⁹

Το δεύτερο τεύχος ξεκινάει με μία λεπτομερή θεωρητική περιγραφή και οδηγίες παραγωγής του *vibrato* (κίνηση της γλώσσας και συλλαβές), καθώς και συλλαβές για την επίτευξή του.²⁰⁰ Περιλαμβάνονται ασκήσεις με ποικίλα ρυθμικά σχήματα, μέτρα και τονικότητες έως τρεις αλλοιώσεις. Γενικά οι ασκήσεις του δεύτερου τεύχους είναι πιο εμπλουτισμένες με στοιχεία της μουσικής όπως δυναμικές, ταχύτητες και εκφραστικά στοιχεία. Ακόμη, στις σελίδες 41-44 γίνεται παρουσίαση και επεξήγηση των ξένων φθόγγων (πώς γράφονται και πώς παίζονται) και ακολουθούν ασκήσεις που τους περιλαμβάνουν.²⁰¹ Στις ασκήσεις της μεθόδου χρησιμοποιούνται είδη άρθρωσης όπως *legato*, *staccato*, *non-legato*, *tenuto* και τονισμοί²⁰² και είναι προφανές ότι όσο προχωράει η μέθοδος τόσο περισσότεροι συνδυασμοί ειδών άρθρωσης χρησιμοποιούνται. Στην άσκηση 89 εξασκούνται το *staccato*, το *legato* και ο τονισμός σε απαιτητικά και μεγάλα διαστήματα· σε τέτοιου είδους διαστήματα είναι ιδιαίτερα απαιτητικό να επιτευχθεί ένα συνεχές *legato* (βλ. παράδειγμα 3.9).²⁰³

¹⁹⁷ Παρασκευόπουλος, 16, 18, 20, 24, 25, 32, 41, 49, 54, 55.

¹⁹⁸ Παρασκευόπουλος, 36.

¹⁹⁹ Παρασκευόπουλος, 25.

²⁰⁰ Παρασκευόπουλος, *Μέθοδος Σαξοφώνου 2*, 3.

²⁰¹ Παρασκευόπουλος, *Μέθοδος 2*, 41-44.

²⁰² Παρασκευόπουλος, *Μέθοδος 2*, 10, 24, 38,

²⁰³ Παρασκευόπουλος, *Μέθοδος 2*, 60.

89. **Adagio**

Παράδειγμα 3.9: Άσκηση για *legato* εκτέλεση μεγάλων διαστημάτων²⁰⁴

Στο τέλος της μεθόδου συμπεριλαμβάνονται 13 ντουέτα για σαξόφωνα κυρίως σε *legato* εκτέλεση, που αποτελούν μεταγραφές από ελληνικές και ξένες μελωδίες (βλ. παράδειγμα 3.10).²⁰⁵

²⁰⁴ Παρασκευόπουλος, *Μέθοδος 2*, 60.

²⁰⁵ Παρασκευόπουλος, *Μέθοδος 2*, 62-77.

MENUETTO

Θ. ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΣ

The image displays three systems of musical notation for a Minuet. Each system consists of a piano (p) staff (labeled 10) and a violin (v) staff (labeled 20). The music is in 3/4 time and G major. The first system begins with a piano dynamic (*mf*) and ends with a *Fine* marking. The second system features a first ending and a second ending, with dynamics ranging from *f* to *mf*. The third system concludes with a *Fine* marking.

Παράδειγμα 3.10: Εξάσκηση του *legato* σε ντουέτο του Παρασκευόπουλου²⁰⁶

Συμπερασματικά, οι δύο μέθοδοι Ελλήνων συγγραφέων αν και γράφτηκαν πολύ κοντά χρονολογικά ακολουθούν εντελώς διαφορετική προσέγγιση. Η μέθοδος του Βασιλάκη στο σύνολό της είναι πιο λεπτομερής, επεξηγηματική και αρκετά εκτενέστερη από εκείνη του Παρασκευόπουλου, ο οποίος ίσως θεωρεί γνωστά όλα τα στοιχεία της μουσικής θεωρίας κατά τη χρήση της μεθόδου ή θεωρεί ότι η μέθοδος θα πρέπει να διδαχτεί με την επίβλεψη και τις συμβουλές κάποιου δασκάλου. Ο Βασιλάκης χρησιμοποιεί στις ασκήσεις του βιβλίου ένα μεγαλύτερο εύρος ειδών άρθρωσης, ενώ ο Παρασκευόπουλος δίνει περισσότερη έμφαση στην εκμάθηση του *legato* και του *staccato*.

²⁰⁶ Παρασκευόπουλος, *Μέθοδος 2*, 68.

3.3 Μέθοδοι σαξοφώνου στο Ελληνικό πρόγραμμα σπουδών

Στις προηγούμενες ενότητες μελετήθηκε η συμπερίληψη της άρθρωσης ως τεχνικής και ως ερμηνευτικής πρακτικής στις πρώτες μεθόδους σαξοφώνου και στις μεθόδους Ελλήνων συγγραφέων. Σε αυτήν την ενότητα μελετάται ο τρόπος προσέγγισης της άρθρωσης στις μεθόδους που προτείνονται από το Πρόγραμμα Σπουδών της Σχολής Σαξοφώνου στην Ελλάδα.²⁰⁷ Στην ύλη διδασκαλίας του σαξοφώνου περιλαμβάνονται, σε όλα τα επίπεδα σπουδών, προτεινόμενες μέθοδοι, σπουδές και έργα. Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά τις μεθόδους, το ΦΕΚ προτείνει συνολικά για όλες τις τάξεις δώδεκα μεθόδους οι οποίες απευθύνονται σε όλους τους τύπους σαξοφώνου.²⁰⁸ Αξίζει να αναφερθεί ότι καμία από τις μεθόδους που αναλύθηκαν μέχρι τώρα δεν περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα σπουδών της Σχολής Σαξοφώνου.

3.3.1. Προκαταρκτική Σχολή

Για την Προκαταρκτική Σχολή, οι μέθοδοι που προτείνονται είναι οι εξής: *Méthode de saxophone* των Delangle et Bois,²⁰⁹ *Le saxophone en jouant* του Londeix,²¹⁰ *Méthode complète pour saxophone* του Klosé²¹¹ και *Metodo progressivo* για σαξόφωνο του Giampieri.²¹²

²⁰⁷ΦΕΚ 1913/Β/14-11-2007, 27205.

²⁰⁸Αναφορικά με τις μεθόδους για τις οποίες το ΦΕΚ δεν προτείνει συγκεκριμένα τεύχη, αναλύονται όλα τα τεύχη των εκάστοτε μεθόδων.

²⁰⁹Claude Delangle et Christophe Bois, *Méthode de Saxophone pour débutants* (Paris: Henry Lemoine, 1997).

²¹⁰Jean-Marie Londeix, *Le saxophone en jouant*, τεύχος 1 (Paris: Henry Lemoine, 1964).

²¹¹Hyacinthe Klosé, *Méthode complète des saxophones* (Paris: Alphonse Leduc, 1877).

²¹²Alamiro Giampieri, *Metodo Progressivo per Saxofono* (Milano: Ricordi, 1967).

Η μέθοδος σαξοφώνου των Delangle²¹³ & Bois²¹⁴ αποτελείται από δύο τεύχη, σε καθένα από τα οποία περιέχεται και από ένα CD. Το πρώτο τεύχος της μεθόδου απευθύνεται σε αρχάριους μαθητές και χωρίζεται σε 21 μαθήματα. Σε κάθε μάθημα προστίθενται νέα στοιχεία όπως φθόγγοι και στοιχεία της μουσικής θεωρίας και εκτέλεσης. Η άρθρωση προσεγγίζεται όπως και οι άλλες παράμετροι της μουσικής εκτέλεσης, δηλαδή εισάγονται σταδιακά στα μαθήματα μεμονωμένα τα διάφορα συλλ αρθρώσεων και στη πορεία αυτά συνδυάζονται. Όταν εμφανίζεται ένα νέο στοιχείο, παρουσιάζεται ο συμβολισμός του και δίνονται οδηγίες παιξίματός του, οι οποίες αφορούν συνήθως στις ατάκες, στη διάρκεια των φθόγγων ή και στη ροή του αέρα. Αμέσως μετά τις οδηγίες ακολουθούν παραδείγματα, μελωδικές ασκήσεις, ντουέτα ή γνωστές μελωδίες που περιέχουν τις αρθρώσεις που μόλις διδάχτηκαν (βλ. παράδειγμα 3.11). Στο πρώτο τεύχος, οι αρθρώσεις που διδάσκονται είναι οι εξής: legato, tenuto, staccato και τονισμός (accent).²¹⁵ Από τη αρχή κυριαρχούν οι εκτελέσεις χωρίς σημάδι άρθρωσης και το legato και σταδιακά προστίθενται τα υπόλοιπα συλλ άρθρωσης, τα οποία όσο προχωράει η μέθοδος συναντώνται συνδυαστικά σε μελωδίες και τραγούδια άλλων συνθετών.

²¹³ Ο Claude Delangle γεννήθηκε το 1957 και είναι Γάλλος σαξοφωνίστας, παιδαγωγός και ερευνητής. Θεωρείται από τους κορυφαίους κλασικούς σαξοφωνίστες της σύγχρονης εποχής. Καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του έχει συνεργαστεί με πασίγνωστους συνθέτες και μαέστρους και έχει συμπράξει ως σολίστας με κορυφαίες ορχήστρες σε Ευρώπη, Ασία και Αμερική. Έχει πραγματοποιήσει αμέτρητες ηχογραφήσεις αναδεικνύοντας τη γαλλική μουσική και παράλληλα το ρεπερτόριο του σαξοφώνου μέχρι και σήμερα. Επίσης, σημαντική είναι η παρουσία του μουσικά φεστιβάλ σε χώρες της Ευρώπης. Όσον αφορά την καριέρα του ως παιδαγωγός, ο Delangle εργάστηκε ως καθηγητής σαξοφώνου στο Conservatoire National Supérieur de Musique of Paris από το 1988, όπου δημιούργησε μία από τις πιο διάσημες τάξεις σαξοφώνου παγκοσμίως. Πλέον εργάζεται στον εκδοτικό οίκο "Henri-Lemoine-Paris" και είναι υπεύθυνος για τις εκδόσεις νέου ρεπερτορίου, παιδαγωγικού υλικού και τις επανεκδόσεις κλασικών έργων, βλ. Claude Delangle, Biography, προσπελάστηκε στις 23 Ιουλίου 2023, <https://www.sax-delangle.com/biography/>.

²¹⁴ Ο Christophe Bois είναι διάσημος Γάλλος σαξοφωνίστας, που παρακολούθησε μαθήματα πρώτα με τους M. François, J. Amé, J. Mafféi και A. Delage και Claude Delangle. Όντας μαθητής του τελευταίου διεκδίκησε πρώτα βραβεία σε διαγωνισμούς σαξοφώνου και μουσικής δωματίου. Σημαντικό επίτευγμα στην καριέρα του αποτελεί η δημιουργία του κουαρτέτου "Diastema" το 1986, καθώς και η συμμετοχή του σε πασίγνωστες ορχήστρες σε όλο τον κόσμο και κυρίως στην ορχήστρα του Παρισιού. Από το 2004 είναι βοηθός του Claude Delangle στο Παρίσι, ενώ παράλληλα δίδασκε σε διάφορες πόλεις της Γαλλίας. Ακόμη, είναι συγγραφέας αρκετών παιδαγωγικών βιβλίων, βλ. <https://adlibitumclass.com/class/christophe-bois>, προσπελάστηκε στις 23 Ιουλίου 2023.

²¹⁵ Claude Delangle et Christophe Bois, *Méthode de Saxophone pour débutants* (Paris: Henry Lemoine, 1997), 12-13, 26, 36, 47-48.

Στο δεύτερο τεύχος²¹⁶ που αποτελείται από 22 μαθήματα και είναι δομημένο όπως το πρώτο τεύχος, γίνεται επανάληψη στις ήδη γνωστές αρθρώσεις και προστίθεται το *portato*.²¹⁷ Επίσης, εδώ προτείνεται για πρώτη φορά η εξάσκηση σε κλίμακες με διάφορους τρόπους άρθρωσης και προς το τέλος της μεθόδου, οι συγγραφείς έχουν επιλέξει μελωδίες γνωστών συνθετών για την επιπλέον εξάσκηση στο ζήτημα της άρθρωσης, συνδυάζοντας όλα τα στυλ (βλ. παράδειγμα 3.12).²¹⁸ Γενικώς, για όλες τις αρθρώσεις, δίνονται οδηγίες για το πώς πρέπει να ακούγεται η άρθρωση, όχι όμως για το πώς παράγεται, για τη θέση ή την κίνηση της γλώσσας.

• *Le point placé sur une note (•) indique qu'on l'écourte.
Elle sera ainsi plus légère.*

SHALOM
Canon

Israël

Παράδειγμα 3.11: Μελωδία με *legato*, *staccato* και *tenuto*²¹⁹

²¹⁶ Στο ΦΕΚ δεν περιλαμβάνεται κάποιο συγκεκριμένο τεύχος της μεθόδου, οπότε στην εργασία γίνεται ανάλυση και για τα δύο τεύχη.

²¹⁷ Delangle et Bois, *Méthode de Saxophone*, τεύχος 2, 24.

²¹⁸ Delangle et Bois, *Méthode de Saxophone*, τεύχος 2, 70-81.

²¹⁹ Delangle et Bois, *Méthode de Saxophone pour débutants*, 36.

79  CHANSON DE PRINTEMPS

Felix MENDELSSOHN
(1809-1847)

Allegro grazioso ♩ = 76



Παράδειγμα 3.12: Μελωδία με *legato* και *portato*²²⁰

Ο Londeix²²¹ στη μέθοδό του *Le saxophone en jouant*²²² που αποτελείται από 25 μαθήματα για αρχάριους, ασχολείται με ζητήματα οργάνου, μάσκας, στάσης, ήχου, δακτυλισμών, τεχνικής και άρθρωσης. Στο πρώτο τεύχος,²²³ εκτός του συνηθισμένου στυλ,²²⁴ διδάσκονται τα *legato*, *staccato*, *tenuto*, τονισμός (*accent*) και οι συνδυασμοί τους. Πιο συγκεκριμένα, παρουσιάζονται μεμονωμένα τα στυλ άρθρωσεων με μικρά

²²⁰ Delangle et Bois, *Méthode 2*, 72.

²²¹ Ο Jean – Marie Londeix (1932-) είναι Γάλλος σαξοφωνίστας και παιδαγωγός. Από οκτώ ετών ξεκίνησε την ενασχόλησή του με το σαξόφωνο, παρακολούθησε μαθήματα με διακεκριμένους δασκάλους όπως τον Pierre Ferry και τον Marcel Mule και βραβεύτηκε από Ωδεία στη Γαλλία. Στη συνέχεια από το 1951 μέχρι και το 2001, δίδαξε στα Ωδεία της Ντιζόν και του Μπορντό, ενώ παράλληλα παρέδιδε μαθήματα σε πανεπιστήμια της Αμερικής και έκανε σεμινάρια παγκοσμίως. Συνεργάστηκε με πολλούς γνωστούς συνθέτες, ενώ συνολικά έχουν γραφτεί για τον ίδιο περισσότερα από 250 έργα. Επίσης, είναι συγγραφέας αρκετών βιβλίων και μεθόδων για σαξόφωνο. Βλ. Joseph Wytko, “Londeix, Jean-Marie,” στο *Grove Music Online* (2010), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-1002085304?rsk=woHnFF&result=1>.

²²² Jean-Marie Londeix, *Le saxophone en jouant*, 2 τεύχη (Paris: Henry Lemoine, 1964, 1966).

²²³ Στο ΦΕΚ δεν περιλαμβάνεται κάποιο συγκεκριμένο τεύχος της μεθόδου, οπότε στην εργασία γίνεται ανάλυση και για τα δύο τεύχη.

²²⁴ Στην παρούσα εργασία ως συνηθισμένο στυλ θεωρείται η διαχωρισμένη εκτέλεση των φθόγγων που δεν έχουν κανένα σύμβολο άρθρωσης, δηλαδή το *non-legato*.

παραδείγματα, χωρίς να παρέχονται οδηγίες για τον τρόπο παιχνιδιού τους.²²⁵ Η άρθρωση χρησιμοποιείται συνεχώς για την εξάσκηση σε φθόγγους και περάσματα και όσο προχωράει η μέθοδος συνδυάζονται όλο και περισσότερα στυλ αρθρώσεων. Στις περισσότερες περιπτώσεις αφιερώνονται παραδείγματα, τεχνικές ασκήσεις και μία μελωδία για την εξάσκηση του κάθε στυλ. Το δεύτερο τεύχος αποτελείται από 50 κεφάλαια· καθένα τους περιέχει από μια άσκηση και μια μελωδία γνωστού συνθέτη. Είναι πιο απαιτητικό από το πρώτο, καθώς συνδυάζονται όλες οι αρθρώσεις σε διάφορα ρυθμικά μοτίβα και προστίθενται και άλλα στυλ αρθρώσεων, όπως τα *portato*, *tenuto* και *staccato* με τονισμό (*accent*).²²⁶

Η μέθοδος του Klosé,²²⁷ *Méthode complète des saxophones*, είναι μια εκτενής μέθοδος που χωρίζεται σε δύο μέρη. Στις πρώτες σελίδες της μεθόδου υπάρχουν οδηγίες για τη μάσκα και για τη θέση της γλώσσας για την παραγωγή της πρώτης ατάκας και ασκήσεις, όμως δεν παρέχονται οδηγίες για τον τρόπο παραγωγής των υπόλοιπων αρθρώσεων.²²⁸ Το πρώτο μέρος ξεκινάει με ενωμένους φθόγγους και παίξιμο *legato*, ενώ προτείνεται και το παίξιμο *staccato* σε κλίμακες και αρπισμούς. Οι αρχικές ασκήσεις που εξασκούν το *legato* καταλαμβάνουν μεγάλο μέρος της μεθόδου, ενώ ο τονισμός (*accent*) και το *marcato* εμφανίζονται για πρώτη φορά μέσα σε μια μελωδία χωρίς προηγουμένως να έχει προβλεφθεί εξάσκηση σε αυτά.²²⁹ Στη μέθοδο εμπεριέχεται κι ένα κεφάλαιο με «40 σύντομες ασκήσεις άρθρωσης», οι οποίες εφαρμόζουν όλες τις γνωστές αρθρώσεις σε συνδυασμό με διάφορα ρυθμικά

²²⁵Jean-Marie Londeix, *Le saxophone en jouant*, τεύχος 1 (Paris: Henry Lemoine, 1964), 14, 15, 21, 24.

²²⁶Jean-Marie Londeix, *Le saxophone en jouant*, τεύχος 2 (Paris: Henry Lemoine, 1966), 16,18, 22-23, 27, 31-32, 37-38, 41-45, 47, 52, 55-58, 60.

²²⁷ Ο Hyacinthe Eléonore Klosé (1808- 1880) ήταν Γάλλος κλαρινετίστας που γεννήθηκε στην Κέρκυρα. Σε νεαρή ηλικία πήγε στο Παρίσι, όπου συμμετείχε στην μπάντα της Βασιλικής Φρουράς και το 1831 ξεκίνησε μαθήματα στο Κονσερβατόριο του Παρισιού. Έγινε μαέστρος, δίδαξε στην Στρατιωτική Μουσική Σχολή, ενώ μετά το θάνατο του δασκάλου του, ανέλαβε τη θέση του στο Κονσερβατόριο. Ήταν πολύ καλός δάσκαλος κλαρινέτου, με πολλούς μαθητές και παράλληλα διακεκριμένος σολίστας. Έγραψε βιβλία και σόλο έργα για κλαρινέτο, αλλά και τρία βιβλία για σαξόφωνο, που είχε μόλις εφευρεθεί. Πολύ σημαντική ήταν επίσης, η συνεργασία του με τον κατασκευαστή οργάνων Louis – Auguste Buffet για την κατασκευή ενός κλαρινέτου με μηχανισμό εμπνευσμένο από το φλάουτο, το οποίο κυκλοφόρησε το 1844, έγινε ιδιαίτερα δημοφιλές και το 1860 ονομάστηκε *κλαρινέτο Boehm*. Σε γενικές γραμμές, αυτός ο μηχανισμός χρησιμοποιείται έως και σήμερα και στα κλαρινέτα, βλ. Pamela Weston, “Klosé, Hyacinthe Eléonore,” στο *Grove Music Online* (2001), προσπελάστηκε στις 15 Ιουλίου 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015164?rskey=Hyw4el&result=3#omo-9781561592630-e-0000015164-section-3>.

²²⁸Hyacinthe Klosé, *Méthode complète des saxophones* (Paris: Alphonse Leduc, 1877), 11.

²²⁹Klosé, *Méthode complète des saxophones*, 11-34.

σχήματα και στυλ.²³⁰ Κλείνοντας το πρώτο μέρος, προσθέτει έξι κομμάτια που προχωρούν προοδευτικά και επικεντρώνονται στα ίδια στοιχεία.²³¹ Το δεύτερο μέρος ξεκινάει με κλίμακες και προτείνει εκτελέσεις legato, staccato αλλά και φθόγγους χωρίς ένδειξη άρθρωσης. Συνεχίζει με ολοτονικές κλίμακες που αποτελούνται από ποικίλα ρυθμικά μοτίβα και συνδυασμούς legato, staccato και τονισμούς. Επικεντρώνεται στην εξάσκηση αρπισμών και διαστημάτων με τους παραπάνω τρόπους και προσθέτει τις αρθρώσεις portato και marcato.²³² Το δεύτερο μέρος περιέχει και πολλά ντουέτα, τα οποία ποικίλλουν, μεταξύ άλλων, και σε αρθρώσεις.

Η μέθοδος του Giampieri,²³³ η οποία ξεκινάει επίσης από επίπεδο αρχαρίων, εισάγει στην αρχή το παίξιμο χωρίς καμία ένδειξη άρθρωσης, το οποίο το ονομάζει staccato²³⁴ και στη συνέχεια εισάγει το legato.²³⁵ Δεν παρέχεται καμία πληροφορία σχετικά με τις αρθρώσεις, τον συμβολισμό ή το τρόπο παραγωγής τους. Η μέθοδος είναι γραμμένη με τέτοιο τρόπο που εξασκούνται διαστήματα, ρυθμικά σχήματα και αρθρώσεις ταυτόχρονα. Επίσης, κλίμακες και αρπισμοί προτείνεται να παιχτούν με διάφορες αρθρώσεις.²³⁶ Επικεντρώνεται στο legato, staccato και στον τονισμό (accent), χωρίς όμως να περιέχονται οδηγίες για πώς εκτελείται ή για το πώς πρέπει να ακούγεται η κάθε άρθρωση.

3.3.2. Κατωτέρα Σχολή

Στη συνέχεια, θα αναλυθούν οι μέθοδοι που περιλαμβάνονται στο επίπεδο της Κατωτέρας Σχολής.²³⁷

²³⁰Klosé, *Méthode*, 53-63.

²³¹Klosé, *Méthode*, 64-72.

²³²Klosé, *Méthode*, 5-17.

²³³ Ο Alamiro Giampieri (1893-1963) ήταν Ιταλός κλαρινετίστας και συνθέτης και μαέστρος. Σπούδασε κλαρινέτο, ενοργάνωση, αρμονία και αντίστιξη στο Βασιλικό Κονσερβατόριο της Μουσικής στη Φλωρεντία ενώ από το 1920 έως το 1962 είχε τη θέση του πρώτου και δεύτερου κλαρινέτου στο θέατρο της Γένοβας. Κατά το διάστημα αυτό ήταν παράλληλα καθηγητής κλαρινέτου και ενοργάνωσης στη Γένοβα και στο Μιλάνο. Ασχολήθηκε με επιμέλειες έργων και βιβλίων άλλων συνθετών, αλλά και με τη συγγραφή διδακτικού υλικού κυρίως για κλαρινέτο αλλά και για άλλα πνευστά όργανα, όπως όμποε, σαξόφωνο και φαγκότο. Η δημοφιλέστερη σύνθεσή του είναι το “Le Carnaval de Venise” για κλαρινέτο και ορχήστρα, βλ. “Alamiro Giampieri,” στο *Wikipédia: L’encyclopédie libre*, προσπελάστηκε στις 25 Αυγούστου 2023, https://fr.wikipedia.org/wiki/Alamiro_Giampieri.

²³⁴ Η πρωτογενής σημασία του staccato στην ιταλική γλώσσα είναι «χωριστά». Εδώ χρησιμοποιείται με αυτήν την έννοια.

²³⁵ Alamiro Giampieri, *Metodo Progressivo per Saxofono* (Milano: Ricordi, 1967), 2-5.

²³⁶ Giampieri, *Metodo Progressivo per Saxofono*, 28-30, 32-35.

²³⁷ ΦΕΚ 1913/Β/14-11-2007, 27205.

Η μέθοδος του Lacour,²³⁸ *Précis pour l'étude des gammes*²³⁹ αποτελείται από 24 σελίδες και σκοπό έχει την εκμάθηση μειζόνων και ελασσόνων κλιμάκων και αρπισμών. Όλες οι ασκήσεις είναι γραμμένες χωρίς κάποια ένδειξη άρθρωσης και προτείνεται αρχικά να παιχτούν legato (βλ. παράδειγμα 3.13). Όταν αναπτυχθεί μεγάλη ταχύτητα στις κλίμακες, τότε προτείνονται ποικίλα στυλ αρθρώσεων που βρίσκονται στο παράρτημα στο τέλος του βιβλίου. Επίσης, τονίζεται ότι σε τελικό στάδιο, καλό είναι όλες οι ασκήσεις να μελετηθούν και staccato. Οι αρθρώσεις που προτείνονται είναι: legato, staccato, tenuto και τονισμοί (accents) και συνδυασμοί τους (βλ. παράδειγμα 3.14).



Παράδειγμα 3.13: Σολ μείζονα κλίμακα-*legato* εκτέλεση²⁴⁰

²³⁸ Ο Guy Lacour (1932-2013) καταγόταν από την πόλη Σουασόν της Γαλλίας και ήταν σαξοφωνίστας και συνθέτης. Η ενασχόλησή του με τη μουσική ξεκίνησε από μικρή ηλικία και ο ίδιος σύντομα απέσπασε πρώτα βραβεία σε διαγωνισμούς σαξοφώνου και μουσικής δωματίου σε Κονσερβατόρια της Γαλλίας. Το 1950 εντάχθηκε στην τάξη σαξοφώνου του Marcel Mule στο Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Ως σαξοφωνίστας, ασχολήθηκε με την ποπ μουσική, πραγματοποιώντας εμφανίσεις στις πιο γνωστές μουσικές σκηνές του Παρισιού. Η ενασχόλησή του με το κλασικό σαξόφωνο αφορά στις εμφανίσεις του σε όπερες, ραδιοφωνικούς σταθμούς, συμφωνικές ορχήστρες και στην συμμετοχή του στο διάσημο κουαρτέτο σαξοφώνων "Marcel Mule Quartet," στη θέση του τενόρο σαξοφώνου. Επίσης, ως σολίστας ασχολήθηκε με το τενόρο σαξόφωνο και το ρεπερτόριό του, το οποίο ήταν κάπως περιορισμένο. Από το 1975 εργάστηκε σε διάφορα ωδεία στην ευρύτερη περιοχή του Παρισιού, ως διευθυντής και ως καθηγητής σαξοφώνου και συμμετείχε σε κριτικές επιτροπές και επιτροπές διδασκαλίας. Ήταν αυτοδίδακτος συνθέτης και από το 1992 αφοσιώθηκε σε αυτήν την ασχολία, αν και τα πρώτα του έργα χρονολογούνται το 1963. Οι περισσότερες συνθέσεις του αφορούν τα πνευστά όργανα και κυρίως το σαξόφωνο, ενώ έχει εκδώσει και ένα σημαντικό αριθμό εκπαιδευτικού υλικού, καλύπτοντας έγχορδα, κρουστά και όλα τα πνευστά όργανα, βλ. Éditions Billaudot, "Guy Lacour," προσπελάστηκε στις 20 Ιουλίου 2023, <https://www.billaudot.com/en/composer.php?p=Guy&n=Lacour>.

²³⁹ Guy Lacour, *Précis pour l'étude des gammes* (Paris: Gérard Billaudot, 1976).

²⁴⁰ Guy Lacour, *Précis pour l'étude des gammes*, 3.

TRAVAIL DES RYTHMES

Sur les notes constitutives de la gamme à étudier, faire un travail rythmique en se servant des exemples suivants :

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIÉ
INTERDIT

1 2 3 4 5
6 7 8 9 10
11 12 13 14

TRAVAIL DES ARTICULATIONS


Au travail des gammes et arpèges joués entièrement « legato » dans un tempo modéré, en surveillant l'extrême régularité des doigts puis en forçant l'allure pour obtenir toujours plus de vélocité, ajouter quelques articulations prises dans les exemples ci-dessous en les alternant à chaque séance de travail de façon à toutes les connaître, puis terminer entièrement « staccato ».

en double-croches

1 2 3 4
5 6 7 8 9

en triolets

10 11 12 13

en double triolets (ou )

14 15 16
17 18 19 20

© 1976 by Gérard BILLAUDOT Éditeur
14, rue de l'Échiquier, 75010 Paris

G 2009 B.

Tous droits réservés pour tous pays
Toute reproduction même partielle par quelque procédé que ce soit constitue une contrefaçon punissable par les articles 425 et suivants du Code Pénal.
Ceci concerne la propriété de l'éditeur et ne fait pas partie du domaine public.
Toute exécution doit faire l'objet d'une déclaration à la Société des Auteurs.

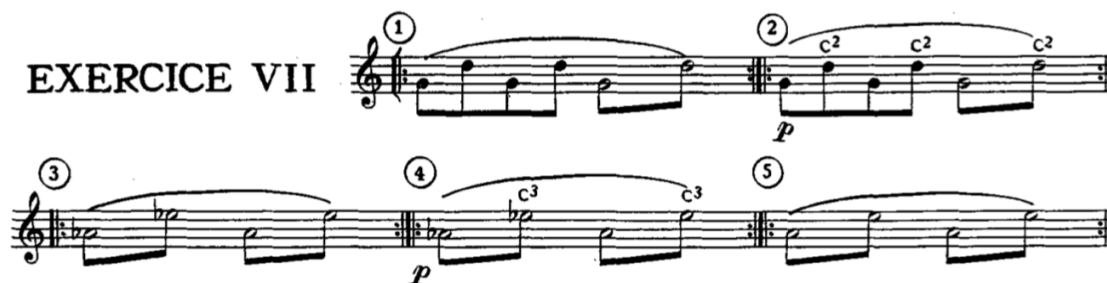
Παράδειγμα 3.14: Τρόποι εξάσκησης άρθρωσης σε ασκήσεις και κλίμακες²⁴¹

²⁴¹ Lacour, *Précis pour l'étude des gammes*, 23.

Το βιβλίο του Londeix *Exercices mécaniques*²⁴² αποτελείται από τρία τεύχη. Για την Κατωτέρα και τη Μέση Σχολή προτείνονται από το ΦΕΚ τα δύο πρώτα τεύχη, τα οποία έχουν την ίδια φιλοσοφία. Περιέχουν ασκήσεις για ενδυνάμωση και ανεξαρτησία των δακτύλων, προτείνουν διάφορους τρόπους μελέτης, βελτίωση της τεχνικής, του ήχου και του legato. Όλες οι ασκήσεις είναι γραμμένες για να παιχτούν «πολύ ενωμένα» (“tres legato”), όπως αναφέρει και ο ίδιος στην εισαγωγή του πρώτου τεύχους, χωρίς να δίνει πληροφορίες για το πώς θα επιτευχθεί αυτό.²⁴³ Δεν ασχολείται με κάποιο άλλο στυλ άρθρωσης και με αυτόν τον τρόπο επικεντρώνεται στην τελειοποίηση του legato δουλεύοντάς το σε όλες τις περιοχές του οργάνου (βλ. παραδείγματα 3.15α, 3.15β, 3.15γ).



Παράδειγμα 3.15α: Εξάσκηση *legato* σε διαστήματα δευτέρας²⁴⁴



Παράδειγμα 3.15β: Εξάσκηση *legato* σε διαστήματα πέμπτης²⁴⁵

²⁴²Jean-Marie Londeix, *Exercices mécaniques*, 2 τεύχη (Paris: Henry Lemoine, 1976, 1977).

²⁴³Jean-Marie Londeix, *Exercices mécaniques*, τεύχος 1, 3.

²⁴⁴ Londeix, *Exercices mécaniques* 1, 6.

²⁴⁵ Londeix, *Exercices mécaniques* 1, 12.



Παράδειγμα 3.15γ: Εξάσκηση *legato* σε μεγάλα και χρωματικά διαστήματα²⁴⁶

Μία ακόμη μέθοδος που αφορά την εκμάθηση όλων των κλιμάκων είναι εκείνη του Marcel Mule,²⁴⁷ *Gammes et Arpèges*²⁴⁸ η οποία χωρίζεται σε τρία τεύχη.²⁴⁹ Στο πρώτο τεύχος ασχολείται με την εκμάθηση των κλιμάκων με διάφορους τρόπους, χωρίς όμως να εισάγει αρθρώσεις μέσα στις ασκήσεις. Στη μέθοδο τονίζεται ότι όλες οι ασκήσεις έχουν γραφτεί για να εκτελεστούν *legato*, διότι με αυτό τον τρόπο ο μαθητής επικεντρώνεται στα δάχτυλα και στο κούρδισμα, χωρίς όμως να παραμελούνται οι υπόλοιποι τρόποι άρθρωσης (βλ. παράδειγμα 3.16).²⁵⁰



Παράδειγμα 3.16: Τρίτες στη Ντο μείζονα - *legato* εκτέλεση²⁵¹

²⁴⁶ Londeix, *Exercices mécaniques* 2, 16.

²⁴⁷ Ο Marcel Mule (1901- 2001) ήταν Γάλλος κλασικός σαξοφωνίστας, από τους σημαντικότερους στην ιστορία του σαξοφώνου, καθώς θεωρείται ο «ιδρυτής της Γαλλικής Σχολής Κλασικού Σαξοφώνου». Από την ηλικία των οκτώ χρονών ξεκίνησε η ενασχόλησή του με τη μουσική, και συγκεκριμένα με το σαξόφωνο, το βιολί και το πιάνο. Πρώτοι του δάσκαλοι ήταν ο πατέρας του, που ήταν μαέστρος και ένας σολίστας της Ρεπουμπλικανικής Φρουράς, στην οποία εντάχθηκε και ο ίδιος. Πραγματοποίησε συναυλίες παγκοσμίως με συμφωνικές ορχήστρες αλλά και ως σολίστας. Η ίδρυση του πασίγνωστου κουαρτέτου του αποτέλεσε σταθμό στη ζωή του, αφού με αυτό πραγματοποίησε συναυλίες σε όλο τον κόσμο. Ήταν ο πρώτος σαξοφωνίστας που πειραματίστηκε με το βιμπράτο στις τζαζ ορχήστρες και κατόρθωσε να το εντάξει αφενός στο σαξόφωνο και αφετέρου στην κλασική μουσική. Ανέλαβε την τάξη σαξοφώνου στο Κονσερβατόριο του Παρισιού από το 1942, όπου εκπαίδευσε πολλούς καταξιωμένους μουσικούς, συνέθεσε έργα για σαξόφωνο και συνέβαλε στην εξέλιξη του οργάνου, βλ. Henri Selmer Paris, "Marcel Mule," προσπελάστηκε στις 23 Ιουλίου 2023, <https://www.selmer.fr/en/blogs/artistes/marcel-mule>.

²⁴⁸ Marcel Mule, *Gammes et arpèges*, 3 τεύχη (Paris: Alphonse Leduc, 1948).

²⁴⁹ Στο ΦΕΚ δεν περιλαμβάνεται κάποιο συγκεκριμένο τεύχος της μεθόδου, οπότε γίνεται ανάλυση και για τα τρία τεύχη.

²⁵⁰ Marcel Mule, *Gammes et arpèges*, τεύχος 1, 1.

²⁵¹ Mule, *Gammes et arpèges* 1, 5.

Το δεύτερο ²⁵² και το τρίτο ²⁵³ τεύχος περιέχουν ασκήσεις «ευεργετικές για την βελτίωση της τεχνικής και του ήχου»,²⁵⁴ εξασκώντας εκτενώς και με διάφορους τρόπους κλίμακες και διαστήματα. Παρομοίως, και σε αυτά τα τεύχη δεν υπάρχει καμία πληροφορία για την άρθρωση και όλες οι ασκήσεις είναι γραμμένες χωρίς κάποια ένδειξη. (βλ. παραδείγματα 3.17 ,3.18).



Παράδειγμα 3.17: Κλίμακα Ντο μείζονα – *legato*²⁵⁵



Παράδειγμα 3.18: Ασκήσεις στη Ρε ύφεση μείζονα - *legato*²⁵⁶

Το πρώτο τεύχος από τις μέθοδο *Studi per Saxofono* του Salviani²⁵⁷ αποτελείται από 26 ντουέτα για σαξόφωνο. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ποικιλία από ρυθμομελωδικά μοτίβα, κλίμακες και μέτρα, ενώ αναφορικά με τις αρθρώσεις, χρησιμοποιούνται το *legato*, το *staccato*, το *portato* και ο τονισμός (*accent*). Όπως και στις υπόλοιπες μεθόδους, με την πάροδο των ασκήσεων το επίπεδο γίνεται πιο απαιτητικό και χρησιμοποιούνται περισσότεροι συνδυασμοί όλων των στοιχείων (βλ.

²⁵²Mule, *Gammes et arpèges*, τεύχος 2 (Paris: Alphonse Leduc, 1948).

²⁵³Mule, *Gammes et arpèges*, τεύχος 3 (Paris: Alphonse Leduc, 1948).

²⁵⁴Mule, *Gammes et arpèges*, τεύχος 2, 1.

²⁵⁵Mule, *Gammes et arpèges* 2, 2.

²⁵⁶Mule, *Gammes et arpèges* 3, 2.

²⁵⁷ Δυστυχώς, δεν υπάρχουν αρκετές πληροφορίες για τη ζωή του συνθέτη. Ο Salviani έγραψε πρώτα τη μέθοδο για όμποε που αποτελείται από τέσσερα τεύχη. Ο Giampieri μάλλον επιμελήθηκε και προσάρμοσε τις μεθόδους για το σαξόφωνο. Μετά από μία πρόχειρη σύγκριση των μεθόδων για όμποε και σαξόφωνο, διαπιστώθηκε ότι σε όλα τα τεύχη δεν υπάρχουν ουσιαστικές διαφορές ανάμεσά τους, βλ. [https://imslp.org/wiki/Studi_per_oboe_\(Salviani%2C_Clemente\)](https://imslp.org/wiki/Studi_per_oboe_(Salviani%2C_Clemente)), προσπελάστηκε στις 25 Αυγούστου 2023.

παράδειγμα 3.19).²⁵⁸ Στο συγκεκριμένο βιβλίο δεν παρέχεται κανενός είδους θεωρητική επεξήγηση σε ζητήματα μουσικής εκτέλεσης.

Παράδειγμα 3.19 : Ντουέτο με συνδυασμό ειδών άρθρωσης²⁵⁹

3.3.3. Μέση Σχολή

Για το επίπεδο της Μέσης Σχολής²⁶⁰ προτείνονται δύο μέθοδοι του Londeix, η *Exercices mécaniques 1, 2* και η *Les Gammes Conjointes et en Intervalles*. Καθώς η πρώτη αναλύθηκε στο επίπεδο της κατωτέρας, θα προχωρήσουμε σε ανάλυση της δεύτερης μεθόδου.

Ο Londeix στη μεθοδό του *Les Gammes Conjointes et en Intervalles*, εξασκεί σε μεγάλο βαθμό κλίμακες σε συνδυασμό με την άρθρωση και το ρυθμό.²⁶¹ Παραθέτει τρόπους μελέτης των κλιμάκων, χωρίζοντάς τες σε δύο κατηγορίες, για αρχάριους και για τους «υπόλοιπους» μαθητές. Στην αρχή του βιβλίου, ο συγγραφέας συμβουλεύει τους μαθητές, ποιους τρόπους μελέτης να ακολουθήσουν και με ποιες κλίμακες να τους συνδυάσουν, ανάλογα με την κατηγορία που βρίσκονται. Αυτοί οι τρόποι μελέτης διαφοροποιούνται σε ρυθμικές αξίες, αρθρώσεις και δυναμικές και εξαντλούνται οι περισσότεροι συνδυασμοί τους (βλ. παράδειγμα 3.20).²⁶² Στο βιβλίο αυτό περιλαμβάνονται όλα τα βασικά στυλ άρθρωσης, όπως το *legato*, *staccato*,

²⁵⁸Clemente Salviani, *Studi per Saxofono*, τεύχος 1 (Milano: Ricordi, 1979).

²⁵⁹Salviani, *Studi 1*, 28.

²⁶⁰ΦΕΚ 1913/Β/14-11-2007, 27205.

²⁶¹Jean-Marie Londeix, *Les Gammes Conjointes et en Intervalles* (Paris: Henry Lemoine, 1962).

²⁶²Londeix, *Les Gammes Conjointes et en Intervalles*, 1-3.

τονισμός (accent) με staccato ή portato. Υποστηρίζει τη χρήση του μετρονόμου και τονίζει ότι ο ρυθμός και οι αρθρώσεις πρέπει να είναι ακριβείς, δεν υπάρχει όμως θεωρητική προσέγγιση ούτε για την άρθρωση ούτε για κάποιο άλλο στοιχείο της μουσικής πράξης.

ARTICULATIONS
ARTICULATIONS
ARTIKULATIONEN

1^{re} série
1st serie ♩ = 72 Débutants
1. Serie

2^e série
2nd serie ♩ = 76 à 144
2. Serie

A

B

C

D

f p mf f ff f mf p pp

Παράδειγμα 3.20: Προτεινόμενοι τρόποι εκτέλεσης κλιμάκων κατά τον Londeix²⁶³

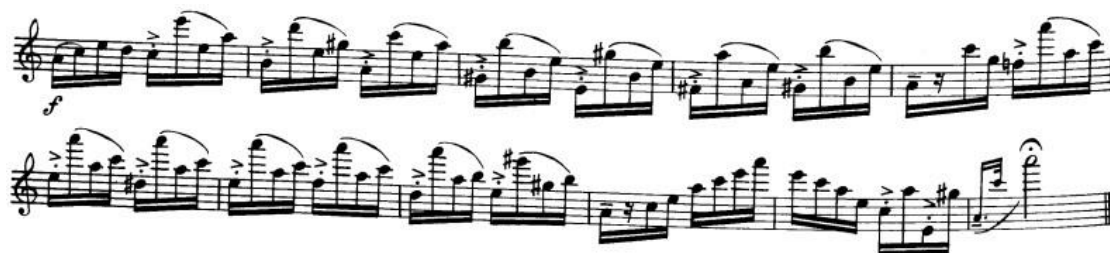
²⁶³Londeix, *Les Gammes Conjointes*, 3.

3.3.4. Ανωτέρα Σχολή

Για την Ανωτέρα Σχολή προτείνονται από το Πρόγραμμα Σπουδών της Σχολής Σαξοφώνου οι μέθοδοι του Londeix και συγκεκριμένα το τρίτο τεύχος του βιβλίου *Exercices mécaniques*²⁶⁴ και το *Nouvelles Etudes*.²⁶⁵

Το *Exercices mécaniques 3* έχει αντίστοιχη δομή με τα δύο προηγούμενα τεύχη. Ο κύριος σκοπός του είναι η εξάσκηση σε απαιτητικά περάσματα σε όλη την έκταση του οργάνου και με διαφορετικούς δακτυλισμούς. Το μόνο στυλ άρθρωσης που χρησιμοποιείται κι εδώ είναι το legato.²⁶⁶

Στη συλλογή *Nouvelles études variées*²⁶⁷ ο Londeix έχει επιλέξει να συμπεριλάβει 25 πιο εκτενείς σπουδές γραμμένες από άλλους συνθέτες, σύγχρονους και προγενέστερους. Είναι σπουδές απαιτητικές οι οποίες συνδυάζουν πλέον τα περισσότερα στοιχεία που έχουν διδαχτεί σε σχέση με ρυθμό, δυναμικές, αρθρώσεις και στολίδια. Σχετικά με την άρθρωση, συναντάται πλέον και το sforzando (**sfz**) και πληθώρα αρθρώσεων στην πολύ υψηλή περιοχή του οργάνου ή σε ασυνήθιστα μεγάλα διαστήματα (βλ. παράδειγμα 3.21). Εκτός του **sfz**, χρησιμοποιούνται πολύ συχνά και συνδυασμοί των βασικών στυλ τονισμού, όπως για παράδειγμα marcato, marcato μαζί με staccato ή sforzando μαζί με accent (βλ. παράδειγμα 3.22).²⁶⁸



Παράδειγμα 3.21: Σπουδή με συνδυασμό στυλ άρθρωσης²⁶⁹

²⁶⁴Jean-Marie Londeix, *Exercices mécaniques*, τεύχος 3 (Paris: Henry Lemoine, 1966).

²⁶⁵ΦΕΚ 1913/Β/14-11-2007, 27205.

²⁶⁶Londeix, *Exercices mécaniques*, τεύχος 3.

²⁶⁷Jean-Marie Londeix, *Nouvelles études variées* (Paris: Alphonse Leduc, 1986).

²⁶⁸Londeix, *Nouvelles études variées*, 3, 5, 14, 19-20, 23-25.

²⁶⁹Londeix, *Nouvelles études variées*, 10 (απόσπασμα από σπουδή 9).



Παράδειγμα 3.22: Σπουδή με συνδυασμό ειδών άρθρωσης²⁷⁰

²⁷⁰ Londeix, *Nouvelles études variées*, 20 (απόσπασμα από άσκηση 19).

Συμπεράσματα - Συζήτηση – Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Η παρούσα έρευνα είχε στόχο να ερευνήσει την διδακτική και στιλιστική προσέγγιση της άρθρωσης στις μεθόδους σαξοφώνου που ορίζονται στο κανονιστικό πλαίσιο του Υπουργείου Πολιτισμού (ΦΕΚ), που αφορά στις προϋποθέσεις λειτουργίας Ωδειακών Σπουδών Σαξοφώνου στην Ελλάδα. Μέσω αναζήτησης αφενός στις διαθέσιμες βιβλιογραφικές πηγές, που σχετίζονταν με την άρθρωση και την προσέγγισή της ιστορικά και αφετέρου σε μεθόδους σαξοφώνου, προέκυψαν τα εξής συμπεράσματα:

Η άρθρωση, γενικά, αποτελεί ένα περίπλοκο ζήτημα ως προς τη σημειογραφία της αλλά και το στιλ, το οποίο απασχόλησε συνθέτες και μουσικούς από όλες τις στιλιστικές περιόδους. Από το Μπαρόκ έως και σήμερα υπήρχαν μεγάλες διαφοροποιήσεις στην ορολογία, στη σημειογραφία και τελικά στον τρόπο εκτέλεσης, ανάλογα με τους συνθέτες και τις πρακτικές που ακολουθούσαν, τις διάφορες Σχολές (Γαλλική, Ιταλική, Γερμανική κλπ.) και γενικότερα τις συμβάσεις της εκάστοτε εποχής. Επιπρόσθετα, οι διαφοροποιήσεις επηρεάζονταν και από τις διαφορετικές ομάδες οργάνων και τις δυνατότητές τους. Παλαιότερα, τα έγχορδα όργανα αντιμετώπιζαν δυσκολίες με την *legato* εκτέλεση εκτενών φράσεων κυρίως λόγω του περιορισμένου μήκους του δοξαριού που διέθεταν. Από την άλλη, στα πνευστά όργανα η άρθρωση έρχεται αντιμέτωπη και με τα ζητήματα της αναπνοής και της μάσκας, που αποτελούν σημαντικούς παράγοντες για την επιτυχή παραγωγή και εκτέλεση μιας μεγάλης *legato* φράσης. Με την πάροδο των εποχών και την βελτίωση των μηχανισμών των οργάνων αυτές οι δυσκολίες περιορίστηκαν, όμως και πάλι η άρθρωση στιλιστικά απαιτούσε από τους εκτελεστές όχι μόνο καλή τεχνική στο όργανό τους, αλλά και πολύ καλή γνώση των συμβάσεων της εποχής.

Ύστερα από την ανάλυση των μεθόδων που προτείνονται από το Πρόγραμμα Σπουδών της Σχολής Σαξοφώνου στην Ελλάδα και μέσω της έρευνας που υλοποιήθηκε ανάμεσα σε ιστορικές και ελληνικές μεθόδους, η συνολική εικόνα που προκύπτει μάς φανερώνει ότι η άρθρωση διδάσκεται με διαφορετικό τρόπο σε κάθε επίπεδο. Όπως είναι φυσικό, κάποιες από τις εναρκτήριες μεθόδους που προτείνονται στην Προκαταρκτική Σχολή, είναι λεπτομερείς και επεξηγηματικές ως

προς την άρθρωση αλλά λιγότερο απαιτητικές στο σύνολό τους. Βέβαια, δεν επεξηγούνται σε όλες τις μεθόδους οι τρόποι παραγωγής του επιθυμητού αποτελέσματος και το αποτέλεσμα αυτό καθαυτό. Ειδικά, οι μέθοδοι του Kiosé και των Delangle και Bois είναι πιο λεπτομερείς ως προς τον συμβολισμό των αρθρώσεων και τους τρόπους παραγωγής της ατάκας και προσφέρουν αρκετές πληροφορίες για το επιθυμητό αποτέλεσμα. Γενικά, στις μεθόδους της Προκαταρκτικής Σχολής η άρθρωση προσεγγίζεται κατά κύριο λόγο μέσω των ασκήσεων και σπουδών και λιγότερο μέσω των κλιμάκων.

Σε κατώτερο, μέσο και ανώτερο επίπεδο σπουδών, παρατηρήθηκε ότι δεν παρέχονται στις μεθόδους καθόλου θεωρητικές οδηγίες για την άρθρωση και τα ειδικότερα ζητήματά της. Συγκεκριμένα στις μεθόδους της Κατωτέρας Σχολής, η διδασκαλία της άρθρωσης προσεγγίζεται μέσω κλιμάκων, αρπισμών και διαστημάτων πάνω στις κλίμακες αλλά και ανεξάρτητα από αυτές. Στη Μέση Σχολή, η κάθε μέθοδος που προστίθεται ασχολείται και πάλι με την εξάσκηση κλιμάκων και διαστημάτων με πιο περίπλοκα ρυθμικά μοτίβα και πιο απαιτητικούς συνδυασμούς άρθρωσης. Στην Ανωτέρα Σχολή, εντάσσονται πλέον περισσότεροι συνδυασμοί άρθρωσης αλλά σε εκτενείς σπουδές που απαιτούν πολύ καλή τεχνική, καθώς η άρθρωση συνδυάζεται με δύσκολα ρυθμικά σχήματα και δεξιολογικά περάσματα.

Ανακεφαλαιώνοντας, οι πρώτες/ιστορικές μέθοδοι ήταν αρκετά λεπτομερείς και επεξηγηματικές ως προς το ζήτημα της άρθρωσης (ιδιαίτερα η μέθοδος του Kastner): παρέχονταν δηλαδή πληροφορίες σχετικά με τους τρόπους παραγωγής ατάκας, τη σημειογραφία, την ορολογία και το επιθυμητό στιλιστικό αποτέλεσμα των ειδών άρθρωσης. Οι συγγραφείς των μεθόδων αυτών έδωσαν έμφαση στην παροχή θεωρητικών πληροφοριών και οδηγιών για τη χρήση του οργάνου διότι θεώρησαν απαραίτητο το να δοθούν οδηγίες για το νέο τότε όργανο και τις ιδιαιτερότητές του. Μελετώντας τις μεταγενέστερες μεθόδους και κυρίως τις μεθόδους του Προγράμματος Σπουδών για τις Ωδειακές Σπουδές Σαξοφώνου στην Ελλάδα με τις οποίες ασχολείται η παρούσα έρευνα, παρατηρήθηκε ότι οι συγκεκριμένες μέθοδοι δεν είναι επαρκώς επεξηγηματικές, ώστε να βοηθούν έναν μαθητή να αντιληφθεί τα διάφορα είδη άρθρωσης, τους τρόπους παραγωγής τους, τη σημασία και τη χρήση της γλώσσας καθώς και τις διαφοροποιήσεις τους ανάλογα με το στιλ της κάθε εποχής. Οι σύγχρονοι συγγραφείς των μεθόδων ίσως να μην θεωρούσαν απαραίτητη την

παροχή τέτοιων λεπτομερειών, διότι οι μέθοδοι των οργάνων (και παλαιότερα και τώρα) συνδυάζονται σχεδόν αποκλειστικά με την επίβλεψη ενός δάσκαλου.

Συνοψίζοντας, η αποσαφήνιση του πολυσύνθετου ζητήματος της άρθρωσης σε συνδυασμό με την συμπερίληψή της στη διδακτική βιβλιογραφία του σαξοφώνου αποτελούν σημαντικούς στόχους της διδακτικής διαδικασίας στο σαξόφωνο. Παρόλο που στις Ωδειακές Σπουδές το μάθημα του σαξοφώνου συνδυάζεται και με άλλα μαθήματα (όπως θεωρία της μουσικής), στα οποία αποσαφηνίζονται έως ένα σημείο ζητήματα μουσικής εκτέλεσης, κρίνεται απαραίτητη και η διευκρίνιση τέτοιων ζητημάτων και στο όργανο αυτό καθαυτό. Αναμφισβήτητα, είναι ιδιαίτερα σημαντική η περαιτέρω έρευνα για την άρθρωση στο σαξόφωνο σε περισσότερες βιβλιογραφικές πηγές για να βρεθούν περισσότεροι τρόποι προσέγγισης της άρθρωσης χρήσιμοι για τη διδασκαλία του οργάνου. Επιπλέον, θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα μία απόπειρα δημιουργίας ενός πρότυπου εγχειριδίου το οποίο θα περιέχει αρκετό προτεινόμενο υλικό ιδανικό για την εξάσκηση όλων των ειδών άρθρωσης. Πηγή έμπνευσης θα μπορούσε να αποτελεί η πρόταση του J. M. Londeix στο *Les Gammes Conjointes*, που παρουσιάζεται στο παράδειγμα 3.20, στη σελίδα 60. Η συγκεκριμένη πρόταση φαίνεται ότι εξασκεί όλα τα βασικά είδη άρθρωσης ξεχωριστά και με διάφορους συνδυασμούς. Θα ήταν πράγματι χρήσιμη η δημιουργία ασκήσεων βασισμένων στα συγκεκριμένα μοτίβα άρθρωσης παράλληλα με την συμπερίληψη θεωρητικών πληροφοριών και απεικονίσεων για τη σημειογραφία, το στίλ, τις ατάκες, τη θέση και την κίνηση της γλώσσας. Μία τέτοιου είδους απόπειρα ίσως να βοηθούσε τους μαθητές να μπορούν, ακόμη και χωρίς την επίβλεψη του δασκάλου, να κατανοήσουν όσο το δυνατόν περισσότερο το περίπλοκο ζήτημα της άρθρωσης.

Βιβλιογραφία

ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ:

Βασιλάκης, Δημήτρης. *Μελέτη Σαξοφώνου*. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, 2000.

Παρασκευόπουλος, Θεόδωρος. *Μέθοδος Σαξοφώνου*. 2 τεύχη. Αθήνα: C. Paragrigoriou- H. Nakas, 2002, 2003.

Cokken, Jean-François Barthélémy. *Méthode complète de saxophone*. Paris: J. Meissonnier et Fils, 1846.

Delangle, Claude et Christophe Bois. *Méthode de Saxophone pour débutants*. Paris: Henry Lemoine, 1997.

———. *Méthode de Saxophone*. Τεύχος 2. Paris: Henry Lemoine, 2003.

Giampieri, Alamiro. *Metodo progressivo per saxofono*. Milano: Ricordi, 1967.

Horch, Kyle, David Roach & Nick Turner. "The mechanics of playing the saxophone." Στο *The Cambridge Companion To The Saxophone*, επιμέλεια του Richard Ingham, 101-127. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Kastner, Jean-Georges. *Méthode complète et raisonnée de saxophone*. Paris: E. Troupenas, 1846.

Klosé, Hyacinthe. *Méthode complète des saxophones*. Paris: Alphonse Leduc, 1877.

Lacour, Guy. *Précis pour l'étude des gammes*. Paris: Gérard Billaudot, 1976.

Londeix, Jean-Marie. *Les Gammes Conjointes et en Intervalles*. Paris: Henry Lemoine, 1962.

———. *Le saxophone en jouant*. 2 Τεύχη. Paris: Henry Lemoine, 1964, 1966.

———. *Exercices mécaniques*. 3 τεύχη. Paris: Henry Lemoine, 1977, 1976, 1966.

———. *Nouvelles études variées*. Paris: Alphonse Leduc, 1986.

———. *Hello! Mr. Sax or Parameters of the Saxophone*. Μετάφραση των William and Anna Street. Paris: Alphonse Leduc, 1989.

———. *Le Détaché (staccato) aux saxophones*. Paris: Henry Lemoine, 1991.

Mule, Marcel. *Gammes et arpèges*. 3 τεύχη. Paris: Alphonse Leduc, 1948.

Salviani, Clemente. *Studi per Saxofono*. Τεύχος 1. Milano: Ricordi, 1979.

ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ:

Εφημερίς της Κυβερνήσεως. Ν.85303/2007. Προϋποθέσεις λειτουργίας Σχολής Σαξοφώνου. Εφημερίς της Κυβερνήσεως (ΦΕΚ 1913/Β/14-11-2007).

Μπαμπινιώτης, Γεώργιος Δ. «Άρθρωση». Στο *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. 2^η έκδοση. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε., 2002.

Benade, Arthur H. "Woodwinds: The Evolutionary Path since 1700." *The Galpin Society Journal* 47, (1994): 63-110. <https://doi.org/10.2307/842663>.

Bergsagel, John. "Hartmann family." Στο *Grove Music Online* (2001). <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012476>.

Brown, Clive. "Dots and strokes in late 18th- and 19th-century music." *Early Music* 21, αρ. 4 (1993): 593-610. <https://www.istor.org/stable/i357054>.

———. *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

———. "Articulation marks." Στο *Grove Music Online* (2001). <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040671>.

Burns, Michael. "Music Written for Bassoon by Bassoonists: An Overview." *The Double Reed* 24, no. 2 (2001): 57. <https://michaelburnsbassoon.com/wp-content/uploads/2020/07/Burns-Music-Written-for-Bassoon-DR-24-2-1.pdf>.

Chew, Geoffrey. "Legato." Στο *Grove Music Online* (2001). <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016290?rskey=MSINQV&result=1>.

Chew, Geoffrey. "Staccato." Στο *Grove Music Online* (2001). <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026498?rskey=7dvRnC&result=1>.

- Colman, Andrew M. "Articulation." Στο *A Dictionary of Psychology*. 3^η έκδοση. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Cottrell, Stephen. *The Saxophone*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Dickey Bruce, & David Lasocki. "Tonguing." Στο *Grove Music Online* (2001).
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28119>.
- Ely, Mark C., & Amy E. Van Deuren. *Wind Talk for Woodwinds: A Practical Guide to Understanding and Teaching Woodwind Instruments*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Ely, Mark C., & Amy E. Van Deuren. *Wind Talk for Brass: A Practical Guide to Understanding and Teaching Brass Instruments*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Fuks, Leonardo, & Heinz Fadle. "Wind Instruments." Στο *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, επιμέλεια των Richard Parncutt & Gary E. McPherson, 319-334. New York: Oxford University Press, 2002.
- Griffiths, Amy. "An approach to performing Handel sonatas on the saxophone." Διδακτορική διατριβή, Louisiana State University, 2010.
https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4500&context=gradschool_dissertations.
- Hemke, Fred. L. "The early history of Saxophone." Διδακτορική διατριβή, University of Wisconsin, 1975.
- Hassiotis, Kostis. "A Critical Edition of the 48 Studies for Oboe, Op. 31 by Franz Wilhelm Ferling (1796-1874), based on Original Historical Evidence and Viewed within the Context of the Evolution of Didactic Material for Oboe, with Particular Reference to Nineteenth-Century Performing Practices." Διδακτορική διατριβή, City University London, Department of Music, 2010.
<https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/8725/>.
- La May, Thomasin. "Kastner, Jean-Georges [Johann Georg]." Στο *Grove Music Online* (2001).
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014753?rskey=cq4BKv&result=1>.

- Latham, Alison. *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
DOI: [10.1093/acref/9780199579037.001.0001](https://doi.org/10.1093/acref/9780199579037.001.0001).
- Lawson Colin & Robin Stowell. *The Historical Performance of Music: An Introduction*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Levinsky, Gail Beth. "An Analysis and Comparison of Early Saxophone Methods
Published Between 1846-1946." Διδακτορική διατριβή, Northwestern
University, 1997.
- Liebman, David. *Developing a Personal Saxophone Sound*. USA: Dorn Publications, Inc.,
1989.
- Little, Meredith Ellis. "Loure." Στο *Grove Music Online* (2001).
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17043>.
- Montagu, Jeremy, Howard Mayer Brown, Jaap Frank, & Ardal Powell. "Flute." Στο
Grove Music Online (2001).
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40569>
- Parrott, Andrew, & Neal Peres Da Costa "Performance practice." Στο *The Oxford
Companion to Music*.
<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5090>.
- Schenker, Heinrich. *The Art of Performance*. Μετάφραση της Irene Schreier Scott,
επιμέλεια του Heribert Esser. New York: Oxford University Press, 2000.
- Schuring, Martin. *Oboe Art & Method*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Teal, Larry. *The Art of Saxophone Playing*. U.S.A: Summy-Birchard Inc., 1963.
- Wharram, Barbara. *Elementary Rudiments of Music*. Επιμέλεια της Kathleen Wood.
Canada: Frederick Harris Music, 2005.
- White, Bryan. "articulation." Στο *The Oxford Companion to Music*.
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-420>.

ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ:

ADLibitumClass. *Christophe Bois: Triangle of Efficiency*. Προσπελάστηκε στις 23 Ιουλίου 2023. <https://adlibitumclass.com/class/christophe-bois>.

Dolmetsch Online Dictionary. <https://www.dolmetsch.com/musictheorydefs.htm>.

Henri Selmer Paris. *Marcel Mule*. Προσπελάστηκε στις 23 Ιουλίου 2023.

<https://www.selmer.fr/en/blogs/artistes/marcel-mule>.