

Αθανάσιος Ζέρβας

«Μια θεωρητική επισκόπηση για τη μουσική πράξη: αναζητώντας την ιδεατή μουσική εκτέλεση».

Η εργασία αυτή παρουσιάστηκε (ως ανακοίνωση) στην Ημερίδα με θέμα «Μουσική Πράξη και Θεωρία» στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, στις 29 Ιανουαρίου 2005.

Μολονότι υπάρχουν κάποιες αναφορές στον τρόπο εκτέλεσης – ερμηνείας συγκεκριμένων έργων, κυρίως από πλευράς συνθετών, υπάρχει μεγάλη δυσκολία στον εντοπισμό σοβαρών εργασιών σε σχέση με το συγκεκριμένο θέμα στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό.

Η έλλειψη στοιχείων που ενδεχομένως συνδέουν προηγούμενες ιστορικές περιόδους με το σήμερα, αφενός δημιουργεί μεγάλα κενά, αφετέρου αυξάνει το ενδιαφέρον του μελετητή για περαιτέρω διεύρυνση του ζητήματος.

Ως γενική θεώρηση αναφέρω ότι *μουσική πράξη* είναι η δημιουργία/σύνθεση αλλά και η εκτέλεση/ερμηνεία έργων έντεχνης-λόγιας μουσικής (γραπτή παράδοση), ή της παραδοσιακής μουσικής (προφορική παράδοση). Επίσης, *μουσική πράξη* αποτελεί και η συμμετοχή εξειδικευμένου ή μη εξειδικευμένου ακροατηρίου στη διαδικασία ακρόασης αλλά και δημιουργίας του ίδιου του έργου –εδώ αναφέρομαι κυρίως σε σύγχρονα έργα και συνθέτες όπως για παράδειγμα τον John Cage. Όμως, σε όλες τις περιπτώσεις ο μουσικός εκτελεστής καλείται να αποδώσει αποτελεσματικά το μουσικό έργο. Χρησιμοποιώ τη λέξη “αποτελεσματικά” προκειμένου να αποφύγω τους όρους όπως “ωραία, τρυφερά, όμορφα, λυπημένα, κλπ” δηλ. λέξεις-όρους που εκφράζουν, κυρίως, υποκειμενικές διαθέσεις. Τι καθορίζει την αποτελεσματικότητα μιας εκτέλεσης; Υπάρχει μόνο μία αποτελεσματική εκτέλεση για κάθε έργο –με άλλα λόγια –υπάρχει μόνο ένας ιδεατός τρόπος εκτέλεσης για κάθε έργο;

Έχει παρατηρηθεί ότι η ερμηνευτική απόκλιση από το μουσικό κείμενο διαφέρει από περίπτωση σε περίπτωση και καθορίζεται εν πολλοίς από τεχνικούς παράγοντες όπως το ακουστικό περιβάλλον, το μέγεθος του συνόλου, την ευελιξία και το επίπεδο των μουσικών εκτελεστών κλπ

Ο Schoenberg πίστευε ότι κάθε ταλαντούχος συνθέτης ενορχηστρώνει τις νότες του με τέτοιο τρόπο προκειμένου να ακούγονται καθαρά. Όλοι οι ήχοι που έχουν επιλεγεί και τοποθετηθεί σε οριζόντια ή κάθετη σχέση μεταξύ τους, έχουν τοποθετηθεί έτσι ώστε να μην επικαλύπτονται, ακυρώνονται, ή αφανίζονται αλλά αντιθέτως για να ακούγονται ξεκάθαρα. Αυτό εξάλλου είναι επιδίωξη κάθε συνθέτη, είτε πρόκειται για σόλο έργο είτε για οποιοδήποτε συνδυασμό οργάνων. Η ροή και η συνοχή ενός έργου διασφαλίζεται από την προσεκτική σύνδεση της μιας φράσης με την επόμενη, ή του μετασχηματισμού ενός μουσικού στοιχείου σ’ ένα άλλο, μέσα από μια περίτεχνη διαδικασία εξέλιξης.

Σε συνέχεια με τα προηγούμενα, προβάλλει η εξής ερώτηση: Όλοι οι συνθέτες και οι εκτελεστές αντιλαμβάνονται με τον ίδιο τρόπο τις σημειογραφικές ενδείξεις (δηλαδή τις δυναμικές, τις αρθρώσεις κλπ.); Υπάρχει κοινή αίσθηση ρυθμού;

Τα εγχειρίδια ενορχήστρωσης που έχουν εκδοθεί τα τελευταία τριάντα χρόνια στις ΗΠΑ ή στην Μ. Βρετανία αναφέρουν ακριβώς το αντίθετο, και μάλιστα πολλά από αυτά αφιερώνουν ειδικά ηχογραφημένα παραδείγματα για τη δημιουργία μιας κοινής ακουστικής αντίληψης.

Ο μουσικολόγος Απόστολος Κώστιος έφερε στο προσκήνιο δύο επιστολές του Schoenberg προς τον μαέστρο Μητρόπουλο όπου ο συνθέτης είχε στείλει στις 4 Ιουλίου 1950 και 27 Ιουνίου 1951.¹ Η επιστολή με ημερομηνία 4-7-1950 ήταν σε απολογητικό ύφος από πλευράς Schoenberg προς τον Μητρόπουλο και αναφερόταν σε προηγούμενη επιστολή που είχε στείλει ο συνθέτης προς τον μαέστρο με έντονο ύφος για την κακή κριτική που είχε δημοσιευτεί στην εφημερίδα *The New York Times* από το μουσικοκριτικό Olin Downes και αφορούσε στο έργο του Schoenberg *A Survivor from Warsaw*. Το έργο παίχτηκε στο Carnegie Hall της Νέας Υόρκης στις 13 και 14 Απριλίου 1950 από τη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης και διεύθυνε ο Μητρόπουλος. Μεταξύ των άλλων ο Downes έγραφε και τα εξής: «Αναμφισβήτητα πρόκειται για φτωχή και χωρίς περιεχόμενο μουσική, παρόλο που εκφέρεται από τις πιο στερεότυπες φόρμουλες της Σαινμπεργκικής τεχνικής. Η ορχήστρα κάνει δαιμονιώδεις θορύβους, τους οποίους έχουμε ακούσει σε πολλές προηγούμενες περιπτώσεις από παρτιτούρες του [συνθέτη]. Αυτοί οι ήχοι δεν είναι ούτε πρωτότυποι ούτε πειστικοί». Η αρνητική κριτική επηρέασε το Schoenberg να διαμαρτυρηθεί έντονα στο Μητρόπουλο, επιρρίπτοντας του την ευθύνη για κακή την ερμηνεία. Ανάλογη συμπεριφορά εκδηλώθηκε προς το Rene Leibowitz, γιατί δεν είχε ακολουθήσει τις εντολές του Schoenberg σε άλλο έργο του.

Ο Απόστολος Κώστιος επισημαίνει τα εξής: «Εκείνο που έχει ιδιαίτερη βαρύτητα ως στοιχείο αποκαλυπτικό για την καλλιτεχνική προσωπικότητα του Schoenberg γενικά και ειδικά για τη στάση του απέναντι στο έργο του, είναι ότι το ενδιαφέρον, ο καημός του δημιουργού δεν πηγάζει και δεν κυριαρχείται από τη φυσική επιθυμία για την αποδοχή του έργου του, αντίθετα, την παραβλέπει εφόσον θεωρεί ότι η εκτέλεση παραβίασε τις καλλιτεχνικές του προθέσεις, και την αγνοεί, ακόμη και όταν η αποδοχή (τουλάχιστον εκ μέρους του κοινού) φαίνεται να οφείλει αρκετά στον τρόπο παρουσίασης τους έργου».²

Στην αντιπαράθεση μεταξύ συνθέτη-εκτελεστή ή δημιουργού-αναδημιουργού, δεν μπορεί να μην συνυπολογιστεί ο βαρύνοντας ρόλος της σημειογραφίας. Και πάλι βρισκόμαστε μπροστά στο ζήτημα κατά πόσο ένας εκτελεστής μπορεί να επεμβαίνει ερμηνευτικά στον τρόπο εκτέλεσης των έργων.

Παρά τη γενική αντίληψη των συνθετών -από τον όψιμο κλασικισμό και ύστερα- να σημειώνουν με ακρίβεια τις σημειογραφικές ενδείξεις (αρθρώσεις, δοξάρια κλπ.), πολύ συχνά ο μουσικός εκτελεστής διαφοροποιείται από αυτές. Ας μην ξεχνάμε ότι σχεδόν κανείς εκτελεστής εγχόρδων δεν ακολουθεί τις τυπωμένες ενδείξεις δοξαριών. Επίσης, τα έργα του Beethoven και του Brahms, έχουν προκαλέσει ατελείωτες συζητήσεις μεταξύ μουσικών εκτελεστών και μαέστρων για τον τρόπο εκτέλεσης των staccato, legato, κ.α., καθώς και τις επιταχύνσεις (allegro, adagio κλπ). Ο Howard Mayer Brown μας αναφέρει ότι ο Czerny επέμενε στη ρυθμική ακρίβεια σε αντίθεση με το δάσκαλό του Beethoven. Ο Beethoven αλλά και οι μεταγενέστεροι Chopin και Liszt έπαιζαν με ρυθμική ελευθερία.

¹ Βλέπε σχετικό άρθρο στο *Μουσικό Λόγο*, 2002, τεύχος 4, σελ. 112-124.

² ο. π.

Ο προβληματισμός για την ποιοτική διαφορά μεταξύ μιας λογικής-τεχνικά άρτιας μουσικής εκτέλεσης (performance) και της μουσικής ερμηνείας-εκφραστικής απόδοσης (expression) είναι μακροχρόνιος. Ο Mozart είχε σχολιάσει ότι «αρκετοί πιανίστες της περιόδου παίζουν καλά ως προς την τεχνική πλευρά της εκτέλεσης, όμως η ερμηνεία τους είναι πολύ βαριά και χωρίς καλό γούστο».

Το *Letter on Conducting* του Liszt που χρονολογείται από το 1853 θεωρείται ιστορικό κείμενο³, όπως και το κείμενο του Wagner *On Conducting* το 1869. Κατά το Wagner, ο μαέστρος πρέπει να αλλάζει το tempo προκειμένου να αποδώσει παραστατικά και λαμπερά τις διάφορες μουσικές φράσεις, προκειμένου να αντιπαραβάλει τα βασικά μουσικά στοιχεία με τα δευτερεύοντα, δηλαδή πρέπει να επαναδιαμόρφωση τη γενική αντίληψη για τη μουσική. Ο Robert Hirschfeld στην κριτική του για το έργο του Wagner *Walkure* που παρουσιάστηκε στη Βασιλική Όπερα της Βιέννης το 1906 με μαέστρο το Mahler, αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η εκτέλεση του έργου συνολικά μας δημιούργησε την εντύπωση ενός λαμπερού αυτοσχεδιασμού (brilliant improvisation), σα να αναδύονταν μέσα από ένα απροσδόκητο ενθουσιασμό.... και συνεχίζει, η ελευθερία ήταν ζώσα σε κάθε μέτρο, τα tempi με τις αχαλίνωτες επιταχύνσεις και επιβραδύνσεις συχνά επιβαλλόταν δυναμικά και αυθαίρετα.... Η φύση αυτής της συναυλίας -όπου άλλοτε ταλαντεύονταν πίσω από μία λεπτή ευαισθησία και άλλοτε αναπηδούσε με ρωμαλέα ενέργεια – ήταν αχώριστα δεμένη πάνω στη μπακέτα του Mahler». Το 1948 ο Schoenberg στο κείμενο για την συμπεριφορά εκτέλεσης «κλασσικής μουσικής» αναφέρει χαρακτηριστικά «σχεδόν παντού στην Ευρώπη η μουσική παίζεται με ακαμψία, χωρίς καμία ρυθμική ευελιξία, . . . όλοι ξαφνικά φοβόντουσαν να μη θεωρηθούν ρομαντικοί, ντρεπόντουσαν να θεωρηθούν συναισθηματικοί».

Η κοινή αντίληψη για την αποτελεσματικότητα της εκτέλεσης της τζαζ, της rock, αλλά του μουσικού θεάτρου εκφράζεται απερίφραστα από το Bobby Rogovin ο οποίος υποστηρίζει ότι μια καλή εκτέλεση μπορεί να την απολαύσεις και να την κατανοήσεις όταν όλες οι διαφορετικές μουσικές πλευρές της λειτουργούν καλά· όταν όλο το μουσικό σύνολο (group) αποδίδει στο ίδιο επίπεδο, πράγμα που έγκειται στην δεξιοτεχνική ικανότητα αλλά και στην άριστη επικοινωνία μεταξύ των εκτελεστών.

Ο Mari Kimoura στο άρθρο του “Performance Practice in Computer Music”⁴ αναφέρει ότι το συνολικό αποτέλεσμα μιας καλής μουσικής εκτέλεσης με υπολογιστές έχει να κάνει με την δεξιοτεχνική ιδιομορφία των ακουστικών μαζί με τα ηλεκτρονικά όργανα, απ’ τη μία πλευρά, αλλά και από την ηχητική του περιβάλλοντος χώρου απ’ την άλλη. Μόνο με ένα καλό υπολογισμό των δύο κύριων αυτών παραμέτρων μπορεί να δημιουργηθεί μια στέρεα βάση που θα στηριχτεί ένα ηχητικό οικοδόμημα.

Ο Edward Cone στο σύγγραμμα *Musical Form and Musical Performance* αναφέρει τα εξής σε ελεύθερη μετάφραση: «Ακόμα και τώρα αρκετοί από εμάς όλως περιέργως αισθάνονται άνετοι πίσω από μια ‘Πλατωνική αίσθηση’ και παρομοιάζουν τη μουσική με τη ζωγραφική ή την αρχιτεκτονική, όπου εκεί ο πίνακας παραμένει πάντα πίνακας, το άγαλμα-άγαλμά και το κτήριο-κτήριο. Οι εικαστικές τέχνες είναι πιο τυχερές γιατί είναι ακίνητες, είναι αμετάβλητες. Οι τέχνες που αποκαλούνται time

³ Σχετικό άρθρο στο περιοδικό *The Musical Quarterly*, 1995, volume 79, no 4, p. 688.

⁴ *Computer Music Journal*, 1995, vol. 19, no1

arts δηλ η μουσική, ο χορός κλπ. είναι αντικείμενα ανάπτυξης τους στο χρόνο, μέσα από την εκτέλεση, ερμηνεία και εξέλιξη. Εν τέλει, πόσο ρόλο παίζει η μορφή στην ερμηνεία, ανάπτυξη και αποτελεσματική εκτέλεση ενός έργου»;

Με την σημερινή μου εισήγηση όπως εξάλλου διαπιστώσατε, δεν επιδίωξα να δώσω απαντήσεις στο τόσο μεγάλο θέμα που λέγετε «μουσική εκτέλεση» αλλά να θέσω ερωτήματα. Εν τέλει από τι καθορίζεται μια ιδεατή εκτέλεση;